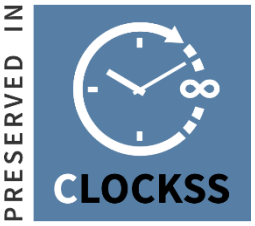
الأكاديمي

AL-ACADEMY

2023

عدد خاص

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

المؤتمر العلمي التاسع عشر لكلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

الموسوم (جماليات الفنون .... الاتصال والتواصل)

للمدة من 3-4 /5/ 2023

محاور المؤتمر:

- المحور الاول: الخطاب الجمالي في الممارسة الاجتماعية
- المحور الثاني: التقانة الرقمية في وسائل الاتصال
- المحور الثالث: الوسيط الفني واشكال التعبير
- المحور الرابع: الفن والبنى المجاورة

اللجنة العلمية:

ت	الاسم	الصفة
1	أ.م.د. مضاد عجيل حسن	رئيسا
2	أ.د. رجاء سعدي لفتة	عضوا
3	أ.د. علي صباح سلمان	عضوا
4	أ.د. صالح الفهداوي	عضوا
5	أ.د. محمد الكناني	عضوا
6	أ.د. معتز عناد غزوان	عضوا
7	أ.د. وليد الجابري	عضوا
8	أ.م.د. سهى طه سالم	عضوا
9	أ.م.د حكمت البيضاني	عضوا
10	أ.م.د. كفاح جمعة	عضوا
11	أ.د. نصيف جاسم محمد	عضوا
12	أ.د. علاء الدين كاظم الامام	عضوا
13	أ.د. هدى محمود عمر	عضوا
14	أ.د. ماهر مجيد	عضوا
15	أ.د. علاء عبد المجيد	عضوا
16	أ.د. جواد الزيدي	عضوا
17	أ.د. محمد سعدي لفتة	عضوا
18	أ.د. هيلا عبد الشهيد	عضوا
19	أ.د. رياض موسى سكران	عضوا

20	أ.د. عماد هادي عباس	عضوا
21	أ.د. ميسم هرمز	عضوا
22	أ.د. زينب البياتي	عضوا
23	أ.د. احمد الهنداوي	عضوا

اللجنة التحضيرية:

ت	الاسم	الصفة
1	أ.م.د. مضاد عجيل حسن	رئيسا
2	أ.د. راسل كاظم عودة	عضوا
3	أ.د. فاتن علي حسين	عضوا
4	أ.د. شيماء كامل داخل	عضوا
5	أ.د. سحر علي سرحان	عضوا
6	أ.م.د. وسام هاشم	عضوا
7	أ.م.د. عبد الجليل مطشر	عضوا
8	أ.م.د. ابا ذر عماد	عضوا
9	أ.م.د. زينب صبحي	عضوا
10	أ.م.د. نبيل مصطفى محمد	عضوا
11	أم.د. محمد مهدي المياحي	عضوا
12	أ.م.د. سلمان الاعرجي	عضوا
13	أ.م.د. ايهاب احمد	عضوا
14	أ.م.د. احمد جمعة	عضوا
15	أ.م.د. فرات جمال	عضوا
16	أ.م.د. ثائر بهاء كاظم	عضوا
17	أ.م. مجيد كامل	عضوا
18	د. اراء عبد الكريم	عضوا
19	م.م. أسامة غانم نوري	عضوا
20	منى عبد المنعم	عضوا
21	م. أقدم مها جاسم عطية	عضوا

اللجنة الاعلامية:

ت	الاسم	الصفة
1	أ.م.د. أكرم جرجيس نعمة	رئيسا
2	أ.م.د. فؤاد احمد شلال	عضوا
3	م. د. حازم عودة	عضوا
4	م.د. هيثم صباح	عضوا
5	مبرمج. يوسف مشتاق لطيف	ممثل عن مجلة الأكاديمي
6	رائد عبد الحمزة	اعلامي الكلية

لجنة الـ (IT):

ت	الاسم	الصفة
1	أ.م.د. محمد ثائر	رئيسا
2	م.م. نوفل جنان	عضوا
3	مهندس نور الدين صلاح	عضوا

أدارة الموقع الالكتروني والبريد الالكتروني وتنسيق النسخة الالكترونية والمطبوعة للمؤتمر:

ت	الاسم
1	مبرمج. يوسف مشتاق لطيف
	الموقع الالكتروني للمؤتمر: jcofarts.uobaghdad.edu.iq
	البريد الالكتروني للمؤتمر: sci.conf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	البريد الالكتروني لمجلة الأكاديمي: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq

المحتويات

القيم الجمالية في خزف داتشي- تشو المعاصر	احمد جعفر حسين	5
المرجعيات الجمالية للأشكال المختزلة في النحت العراقي المعاصر	أحمد جمعة زبون البهادلي على فاهم عيدان	19
جماليات الصياغات النحتية للسيوف في متحف الكفيل للنفائس والمخطوطات	احمد محمد حمزة سلوى محسن حميد	37
التقنيات الرقمية في وسائل الاتصال	انتصار رسمي موسى	35
البنية السردية وأثرها في بناء النهايات المفتوحة والمغلقة في الفلم الروائي	بان جبار خلف عمر عباس فهد	71
جدلية المألوف واللامألوف في التصوير الاسلامي	حسن هادي عبد الكاظم الغزالي	85
تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي	حسين ناصر إبراهيم صالح الدليمي	109
جمالية التوازن وعلاقتها في تصميم هيئة المنتج الصناعي	حيدر حميد غني الجبوري	125
التداولية والتسليع في الخزف العالمي المعاصر	حيدر عبد الحسين مجهول فاروق نواف سرحان العيساوي	149
قراءة الخطاب البصري وفق البنى التصميمية للبيئات الداخلية	محمد علي يحيى ناصر رجاء سعدي لفتة	159
اتجاهات الخزف المعاصر وتداخل المفاهيم الاسلوبية " فن التركيب والتجميع انموذجا "	زينب كاظم صالح البياتي نيبال عبد الكريم	177
الترويج للتحولات الفسيولوجية في السينما	سالم شدهان غبن	191
التحفيز العاطفي في تصميم المنتجات الصناعية وانعكاسه على المستهلك	سامر عبد المجيد حميد رشيد	213
الخطاب الجمالي في دلالة تصاميم الاعلان التجاري	سند فؤاد محمد	229
فاعلية التنبؤ والاستبصار واشتغالاته في الفضاء الداخلي	زينب عبد الأمير محمد فاتن عباس لفته	255
الاتصال في التربية الفنية	شيماء ابراهيم محمد علي	271
الجمالية الجديدة في الرسم العالمي المعاصر	صاحب جاسم حسن بندر البياتي	287
التصميم المعماري للعتبات المقدسة	صادق هاشم حسن الموسوي محمد هاشم فدوي	303
الكولاج الرقمي في فنون التشكيل المعاصر	صفا موفق عبد الصمد أحمد تحرير علي حسين الجيزاني	321
الوسيط الفني في المسرح العربي: أدواته ومهاراته	صوالح وهيبة	349
الشعارات الحكومية وانعكاس الهوية المرئية في تصاميمها	عصام إبراهيم محمد الكبيسي عمار صباح شاكر ناجي وسام عبد الأمير كريم	363
العلاقات الجمالية ودورها في تحقيق الاثارة الحسية بين الفضاءات الداخلية والخارجية	عمار نعمه كاظم حسين	379

فاعلية التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الاخبار التليفزيونية ودورها في تسهيل عمل المذيع	فاضل جتي سلمان	395
ميتافيزيقا الاداء المسرحي" مسرحية كلكامش انموذجاً "	ليلى محمد الحسيني	421
توظيف العناصر البصرية في تصميم الفضاءات الداخلية للمسابح المغلقة	مارينا نصرت فرنسيس رجاء سعدي لفته	433
أثر استراتيجية الصف المقلوب في تنمية مهارات التواصل الصفي	مالك حميد محسن	451
التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية	محمد أكرم عبد الجليل	467
التصميم المستدام في الصناعات الحرفية العراقية وسبل تطويرها	محمد علي حسين القيسي	491
أدوات التصميم البارامتري وكيفية الاستفادة منها في تصميم النحت المجسم	منال هلال ايوب ايمان محمد السيد حبيب	509
الايهام البصري في الخزف الامريكي المعاصر	مهند عبد الكاظم غانم زينب كاظم صالح البياتي	533
تمثلات البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض المسرحي للأطفال	ميادة مجيد أمين الباجلان	545
قراءة الجمال عبر آراء الفلاسفة وانعكاسه في التصميم الجرافيكي	شذى كريم فرحان نعيم عباس حسن	563
الفاعلية الاتصالية لتصميم وإخراج الصحف الرقمية المقترنة بتوظيفات الانفوجرافيك	هدى فاضل عباس	581
Digital modeling and its technical variables in contemporary interior design	Wisam Hassan Hashim Osama Ghanem Nouri Riyad Hamid Marzouk	595
الأستِنطاق الشَّكلِي وَتَمَثُلاتِهِ فِي تَصمِيم الغُرَف السَكَنِية المُعاصِرة لأطفال التَوَحُد	وعود غالب داود النعيمي علاء الدين كاظم منصور الامام	605
مؤثرات الموضة على تصميم الأقمشة والأزياء في زمن التحولات الاجتماعية المعاصرة	رؤيا حميد ياسين	631
فاعلية الذكاء الاصطناعي في التصميم الكرافيكي الرقمي المعاصر	فؤاد احمد شلال	641
الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في بناء الصورة المسرحية	كاظم عمران موسى	655
تأثير الاستبدال الجزئي للأكاسيد القلوية بأوكسيد الليثيوم (Li2O) على زجاج الخزف واطئ الحرارة	احمد هاشم الهنداوي	669
الاشتغال التلقائي للمنظومة الضوئية في العرض المسرحي	عقيل عبد علي محمد	679
الإيكولوجية وانعكاساتها الروحانية في تصميم الفضاءات الداخلية	عمار طه محمود نصيف	697
دور وسائل الإتصال والعرض الرقمي في عمليات التصميم الداخلي	زهراء حازم محمد حارث أسعد عبد الرزاق	711

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1199

القيم الجمالية في خزف داتشي- تشو المعاصر

احمد جعفر حسين[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

يتناول البحث الحالي دراسة تحليلية في الاعمال الخزفية لاحد اهم المدن اليابانية في صناعة الخزف وهي مدينة (داتشي- تشو) ، التي تتميز بأسلوب خاص ومتفرد عن بقية المدن اليابانية الأخرى ، كونها تستخدم تقنيات خاصة بخزافيها والاسر التي تنتمي اليها مثل تقنية التطعيم والنيرياج وطباعة الكرافيك على الاواني الخزفية ، فقد انتشرت هذه التقنيات وغيرها في مختلف بلدان اسيا واوربا وصولا الى أمريكا وبدات تحولات وانقلابات في هذه التقنيات حتى وصلت حد اللامعقول ، ومع كل هذا التطور العلمي والتكنولوجي الا ان مدينة (داتشي- تشو) بقيت ملتزمة ومحافظة بقواعد هويتها الثقافية والاجتماعية في تصميم وتنفيذ الاعمال الخزفية ، اذ تظهر هذه الاعمال سمات وخصائص التراث الشعبي والارث الحضاري التي بقيت مدينة (داتشي- تشو) محافظه عليه والى الان .

الفصل الأول – محددات البحث

مشكلة البحث : ان مفهوم القيم الجمالية هو مصطلح قد توغل في الكثير من الفنون البصرية ومنها فن الخزف ، ومما لاشك فيه ان هذا المفهوم يشكل المعنى الأكثر وضوحا في خلق انظمة جديدة تؤدي الى تحرير الخزف شكلا ومضمونا والابتعاد من النظرة الأحادية التقليدية ، فقد انتقل الخزاف من الوظيفة النفعية الى الوظيفة الجمالية والتحول الى رؤية ذات مساحات واسعة في الفكر الحديث والمعاصر ، فادى ذلك الى تغير ذلك المنطق المتعارف عليه في السابق .

ونحن نعيش في عصر التطور التقني والتكنولوجي، اذ نجد فن الخزف تارة يرتبط بكل ما يتعلق بحياة الانسان والمجتمع على حدا سواء، ومرة نجده يتجه نحو الابعاد والمفاهيم الثقافية والعلمية عن طريقة الأداء والتجريب في العديد من التقنيات المعاصرة، ومن الصعب ان نجد لفن الخزف المعاصر مسارا او اتجاها محددا كونه يعنى بالكثير من المعطيات العلمية والفنية .. وهذا ما يأخذنا الى ان فلسفة التامل والتعبير في اطار منظومة القيم الجمالية التي تنطلق في النتاجات الخزفية التي نعني بها في محور بحثنا الحالي (**داتشي- تشو**)* والتي تعتمد على منطق الاختلاف والتعدد في ثقافتها الفنية وطرق تشكيل

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ahmed.jaafar@cofarts.uobaghdad.edu.iq

* **داتشي- تشو** :: وهي أحد المدن التابعة لمحافظة توكي (غيفو) الواقعة في دولة اليابان ، تقع مدينة داتشي- تشو غرب البلاد المطلة على المحيط الهادي، تأسست رسميًا في 1955/2/1 ، ويقدر عدد سكانها بـ 61393 نسمة حسب تقدير مكتب

نتاجها الفني على وفق بنيتها الفكرية والثقافية ، كونها تعدد فيها المظاهر الاجتماعية ، اذ يعد الضاغط الأهم في فن الخزف ، فمنذ بداية نشاة الفنون في **(داتشي- تشو)** اتجهت نحو فتحت آفاق تمخضت بفكرة الجمال وقيمها المعرفية في هويتها الفنية ، وعليه ان كل ما يجعل البحث في هذه المنطقة مختلف عن بقية الثقافات والفنون الأخرى ، لذلك نجد أن الأعمال الخزفية التي ينتجها الخزاف في **(داتشي- تشو)** تتميز بمعالجات تقنية أُضافت قيماً جمالية وتعبيرية على مسار اتجاهاتها الفنية ، ومن خلال ما تقدم فقد ارتأى الباحث ان يضع لمشكلة بحثه في التساؤلات الاتية :

ما السمات والخصائص الفنية التي تميزت بها النتاجات الخزفية في **(داتشي- تشو)** عن غيرها من المدن اليابانية والعالمية ؟

ماهي القيم الجمالية في الفكر الثقافي لخزف **(داتشي- تشو)** المعاصر ؟

هل كانت الاعمال الخزفية المعاصر لمدينة **(داتشي- تشو)** وظيفية ام جمالية ام الاثنين معا ؟

أهمية البحث : تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة تحليلية لفهم طبيعة الفكر الثقافي والفني في مدينة **(داتشي- تشو)** اذ لم يسلط عليها الضوء من قبل كونها في بيئة مختلفة من حيث الثقافة الفكرية والدينية بما في ذلك العادات والتقاليد الاجتماعية وكذلك بعدها الجغرافي عن منطقتنا الشرق اوسطية الذي تحتل فيه اقصى الشرق ، فهذه المدينة بقيت محافظة بقيمها الفنية والجمالية في فن الخزف منذ القدم ، كما يعد هذا البحث إضافة فنية ومعرفية لطلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة وكذلك الباحثين والمهتمين في ميدان الفنون البصرية ومنهم فنانو الخزف .

هدف البحث : هو الكشف عن القيم الجمالية للنتاج الخزفي لمدينة داتشي- تشو اليابانية .

حدود البحث :

الحدود الموضوعية \ الاعمال الخزفية المعاصر المنتجة في مدينة داتشي- تشو .

الحدود الزمنية \ 2015 – 2018

الحدود المكانية \ اليابان

تعريف المصطلحات :

القيم **(اصطلاحي)** : يذكر (صليبا) عن القيم هو مصطلح يطلق على كل ما هو جدير باهتمام المرء وعنايته لاعتبارات اقتصادية أو سايكلوجية أو اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية (Saliba, 1987) .. اما (Leslie) فيقول أن القيم " هي تلك المفاهيم الجماعية نسبيا" والتي تحدد مرغوبية الأشياء (Gerald, 1976) .

القيم **(اجرائي)** : هي أصول كان تكون بصرية او الفكرية متفق عليها اجتماعيا وثقافيا وتمثل مفاهيم سامية ونبيلة ضمن التقليد والعادات الاجتماعية او الفنية والجمالية .

الإحصاء الياباني لعام 2012 ، تبلغ مساحة داتشي- تشو 116.01 كم^2 ، بكثافة سكانية تبلغ 529 نسمة/كم^2 ، وقد اشتهرت هذه المدينة بأسلوب خاص بانتاجها لاعمال خزفية معاصرة تمتد الى تاريخ عريق ، كما تمتلك خصائص متفردة على صعيد الفني والتقني (Al-Shanawani و Basma، 2006).

الجمالية **(اصطلاحي)** : هو تناغم الأشكال وانسجامها وينطلق إدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن من اجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور بالراحة والمتعة (Mahmoud & Badawi, 1991) .

الجمالية **(اجرائي)** : هي صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً أو الإحساس بالتناغم ، والجمالية هي مصدر صناعي ، ما يخص النواحي الجمالية التي ينتجها الانسان ، وتختلف المفاهيم الجمالية من عصر إلى عصر او من ثقافة لاخرى .

القيم الجمالية **(اجرائي)** : وهي قيم بصرية مصممة ومنفذة بصورة متناغمة عن طريق ايجاد العلاقة بين القيم الشكلية ومعانيها او مفهومها الجمالي ، حيث شكلت تلك القيم الجمالية قواعد واسس في العمل الفني والتي تنصب في اختيار الشكل واللون والحجم والحركة ونوع الزجاج وطريقة التنفيذ بشكل متقن وملفت للنظر ويبعث الدهشة والارتياح فينا وهذا ما يعطينا البهجة والسرور .

المعاصر **(اصطلاحي)** : هي الانتقال بالماضي والبحث عن اشكال مبتكرة في نفس المدة الزمنية للحدث ، بوصف المعاصرة معايشة للظروف الراهنة (Bahnasi, 1997) . وفي تعريف ثانٍ لمصطلح المعاصرة من وجهة نظر (وهبة) ، فتوصف على أنها سمة تعاصر الحدث الذي يتفق مع عصره وزمانه (Wahba, 1979) .

المعاصر **(اجرائي)** هي معايشة الخزاف لكل الاحداث والانجازات العلمية والفكرية والثقافية ، وتوظيفها في نتاجاته الفنية لكل مرحلة من مراحل التاريخ التي مرت على البشرية .

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول : مقدمة تاريخية لخزف (داتشي- تشو)

تعد حضارة **(جومون)** * في الشرق هي الأصل التاريخي لحضارة اليابان بشكل عام ومدينة (داتشي- تشو) بشكل خاص ، حيث بدأت أولى الاكتشافات والتنقيبات من قبل **العالم الأمريكي (إدوارد إس. مورس)** * ، الذي عثر على قطع من الفخار في عام 1877 تعود الى بدايات حضارة جومون وتحديدا في مدينة (داتشي- تشو) (**شكل 1**) ، اذ شكلت هذه النتاجات اعمالا وظيفية تستعمل في شرب الماء او الخزن الحبوب وغيرها من الأنشطة النفعية الأخرى (ashti, 2018) ، وبعد ازدياد نسبة السكان في هذه المدينة ، اصبح الطلب يزداد شيأ فشيئاً على المنتجات الخزفية ، فبدأت مرحلة جديدة وهي مرحلة التنافس بين الخزافين واسرهم لانتاج نماذج فنية متنوعة بتنوع الشكل والوظيفة والمضمون ، اذ تمثل ذلك بأنتقاله

* وهي حضارة اليابان وبلدان مجاورة كشبه الجزيرة الكورية وأجزاء من الصين وتايون والفلبين وغيرها في فترة ما قبل التاريخ ، والتي يرجع تاريخها إلى حوالي 14000-300 قبل الميلاد ، خاضت من خلالها اليابان ثقافة عصر الكهف والتي عنت بـ الصيد وجمع القوت ، ظهرت فيها صناعة الفخار لأول مرة الذي تميزت به المراحل الأولى من حضارة جومون (Koyama & David, 1979)

* إدوارد إس. مورس هو عالم حيوانات وعالم إنسان ومنقب اثاري أمريكي، ولد في 18 يونيو 1838 في بورتلاند في الولايات المتحدة ، له العديد من البعثات التنقيبية في اليابان ودول مجاورة مثل شبه الجزيرة الكورية واندونيسيا حول ما يدون في حضارة جومون ، وتوفي في 20 ديسمبر 1925 في سالم في الولايات المتحدة (Grimes, 2016)

نوعيه في خزف (داتشي- تشو) ما بين عام (538-794) قبل الميلاد ، ومن أوائل تلك الاسر هي **(اسرة أسوكا)** شكل (2) واسرة **(فترة هييان)** شكل (3) التي كانت متصدرة المشهد في وقتها .

شكل 1

شكل 2

شكل 3

كما انتج خزاف (داتشي – تشو) نماذج خزفية لها طابع وظيفي بحت استخدمت لخزن السؤال والأغذية لكن باحجام كبيرة شكل (4) ، والتي تخصصت بها اسرة ساساكي في وقتها بحوالي (232 – 231) ق.م ، حيث أظهرت الدراسات والبحوث ان تلك الاواني المحروقة بافران الوقود الصلب (الخشب) ولم يستخدم فيها الألوان او أي زخارف تذكر .. وفي مرحلة لاحقه تم توظيف اللون في مدينة (داتشي – تشو) اليابانية التي استخدمتها اسرة آيشي شكل (5) وكانت الألوان الحمراء من أوكسيد الحديد الأحمر بعد عملية الحرقة الأولى ، ولم يكتفي خزاف مدينة (داتشي – تشو) بالتلوين فقط وانما بدات محاولاته بتوظيف الزجاج للحاجة في وقتها كون الاواني الفخارية لها خاصية مسامية لا يمكنها حفظ السؤال (S.Willon, 1983) شكل (6) فلم يكن طلاء الزجاج منتظم بسبب قلة المهارة في تزجيج الاواني الخزفي والتي كانت منحصرة بالتغطيس او السكب .

شكل 4

شكل 5

شكل 6

فضلا عن ذلك فقد قدمت خزافو مدينة (داتشي – تشو) اعمالاً من الفخار النحتي بدقة عالية حيث تظهر تفاصيل الجسد البشري والحيواني بشكل واضح في عصر اسرة ساكي حيث اتسمت النماذج بلباس عسكري وخيول مدرعة (Louis, 2002) كما في شكل (7-8) ، فقد اكتسب الخزاف هذه المدينة معرفة كبيرة نتيجة التنافس بين الاسرة التي تهتم بفن الخزف ، والتي انتشرت في معظم أرجاء اليابان ، فقد

بلغت مدينة (داتشي – تشو) مستوى عالي بحوالي القرن الثالث الميلادي إلى أوائل القرن الثامن الميلادي في عصر الإمبراطور نينتوكو الذي بلغ ارتفاع عمله الفخار النحتي (23) مترًا (Kathe, 2019) .

شكل 7

شكل 8

المبحث الثاني : التحول الفكري والتقني في خزف (داتشو – تشو)

بلغت مدينة (داتشي – تشو) درجة كبيرة من الارتقاء الفني والثقافي في ميدان فن الخزف ، حيث بدات صناعة خزف من نوع خاص تعرف بـ (أوريبى) وهي تقنية تشبه تقنية خزف الراكو في اليابان الا ان هذه الاواني تحتوي على زخارف نباتية والادمية التي نفذت على سطح الاواني الخزفية شكل (9) ، الذي اتقنه معلم الخزف (سين نو ريكو) * حيث كانت هذه الاواني تقدم الى قائد الحربية الياباني (تويوتومي هيديوشي) كونه عاشق لحفلات الشاي ، فقد كشفت هذه التقنية عن تجلياتها ضمن التشكيل الخزفي المعاصر في اليابان سواء ضمن مستوى موضوعية الشكل واللون كامتداد للفكر الثقافي الياباني (Al-Bayati, 2014) .

شكل 9

لم يكن خزاف مدينة (داتشي – تشو) مهتما بشكل كبير للتقنيات التي كانت منتشرة في أمريكا او اوربا بقدر ما كان اهتمامه منصبا على تطوير أساليب تشكيلاته وتقنياته المحلية التي تعتبر من اهم التقنيات التي ذاع صيتها في العالم ومن اهم امثلتها تقنية السجر (Saggar ceramics) في القرن الثامن

* المعلم سين نو ريكيو عاش في الفترة بين (1522 - 1591) م ، ويعرف بشكل مختصر باسم سين ريكيو هو شخصية تعتبر الأكثر تأثيرا في تاسيس صناعة خزف ذو البريق المعدني ، أو طقوس الشاي اليابانية في مدينه (داتشو – تشو))سين نو ريكيو(.

عشر والتي كانت مختصرة على الحرق النظيف كون الافران التي كانت تستخدم في وقتها على الوقود الصلب (الخشب) (Al-Hilali, 2014) اذ تعد هذه التقنية من تقنيات الخزف ذو الحرقة الواحدة كما في شكل (10) ، فضلا عن خزف السيلادون الذي يتميز بجمالية التصاميم والزخارف البسيطة والوانه التي تميل ما بين الأزرق والاخضر الشاحب والذي تميزت به مدينة (داتشي – تشو) عن باقي المدن اليابانية الأخرى هو احجامها الكبيرة والوانها المميزة التي لم تكن موجودة في باقي المدن الأخرى (Tichane, 1999) شكل (11-12) .

شكل 10

شكل 11

شكل 12

تجدر الإشارة الى ان خزف داتشي – تشو قد حافظ على هويته الثقافية في التشكيل والأداء التقليدي الذي ارثته هذه المدينة من الأجداد الى الأبناء ، فقد ظهرت تقنيات خاصة اشتهرت بها هذه المدينة ومن أهمها ::

شكل 13

تقنية التطعيم التي استندت الى توظيف اطيان بالوان متباينة لكن بعدم دمجها او خلطها أي ان يكون التشكيل بنوع طين والتزيين بنوع اخر مختلف في المرحلة اللدنة (Lather hard)، حيث تظهر هذه المساحة حرية للخزاف في كشف قيم جمالية وابداعية وبدون استخدام الزجاج (Maureen, 2008) كما في شكل (13) للخزاف (ماساتو ياشيكي).. فقد تتعددت طرق التطعيم فمثلا يستعمل الخزاف الة حادة او الة حذف (Turning) ومن ثم يضاف طين بلون اخر في المناطق الغائرة وبعدها تحذف الزوائد الطينية حتى تصبح مستوية ، ومن الممكن ان تستخدم نفس طريقة الحزوز ويتم إضافة رائب مكون من الطين والزجاج مع إضافة لون مختلف لاظهار قيمة جمالية ، هذه التقنية تصنف ضمن خزف ذو الحرقة الواحة (Maureen، 2008) .

شكل 14

تقنية الطباعة الكرافيكية : لم تكن هذه التقنية في تاريخها الزمني وليدة اللحظة او الفترة المعاصرة انما كانت وما زالت من أولويات فن الخزف في مدينة (داتشي – تشو) ، فقد كانت تتميز الاواني في السابق خاصة بالسلالة الحاكمة من حيث استخدمها لأول مرة بواسطة أوراق الأشجار ثم انتقلت الى جلد الحيوانات

وكانت ترسم عليها كلمات يابانية واشكال الملوك بصورة عكسية (**Negative**) (Petrie, 2011) ، اما الان فهنالك العديد من الخزافين اشتهروا بهذه التقنية مثل الخزاف (يوتاكا إيدوكاوا) الذي اعتمد على المواد المطاطية (rubber) ، فيقوم الخزاف برسم فكرته على سطح صلب زجاج او خشب وبمواد الزجاج الملون ويقوم بتمرير قطعته المطاطية على الرسمة وتطبيقها على السطح الخزفي كما في الشكل (14) .

شكل 15

تقنية النيرياج : هذه التقنية قد تبدو مشابه لتقنية التطعيم في خامة الطين المتباين ، الا ان هذه التقنية تعتمد على مزج او خلط طينتين متباينتين في اللون ، وقد تستخدم اكثر من طينة ملونة ، اذ يقوم الخزاف بخلط الاطيان الملون في عملية تنظيمية بصورة قصدية بحث تبقى حدود الطينتين واضحة دون دمجها او عجنها، وبعدها يتم تقطيعها على شكل شرائح ومن ثم تشكل على الشكل المطلوب من قبل الخزاف (ceramic daily، 2022) ومن اشهر خزافين مدينة (داتشي – تشو) هو الخزاف مانجوكو أوجينو شكل (15) .

مؤشرات الاطار النظري :

ارتبطت الثقافة اليابانية بصورة عامة ومدينة (داتشي – تشو) بطبيعة منفصلة عن باقي بلدان قارة اسيا .

كانت اهتمام الخزاف مدينة (داتشي – تشو) منذ القدم باشكال الوظيفة النفعية وأخرى ترتبط بالوظيفة الفكرية والثقافية المحلية .

تتارجح الزخارف التزينية في مدينة (داتشي – تشو) بين مفردات طبيعية وأخرى الثقافة الاجتماعية فضلا عن المفهوم الذاتي والاعتماد على يراه الخزاف من تفاعل بينه وبين عمله الفني .

لم يغيب الأداء التجريبي عن الخزاف في مدينة (داتشي – تشو) والتجديد بمنجزاته الفنية منذ القدم والى الان .

التعبيرية كرؤية فنية عكست الجانب الاكبر من مفاهيم خزاف مدينة (داتشي – تشو) على شكل الاواني الخزفية .

الفصل الثالث – إجراءات البحث

اولا :مجتمع البحث:

قام الباحث بجمع الاعمال الفنية الخزفية الخاصة بفنانين الخزاف في مدينة (داتشي – تشو) اليابانية من خلال عرض تلك الإعمال الفنية في الصالات الفنية فضلا عن المجلات العلمية والفنية وشبكة الأنترنت ومواقع الخزافين، ضمن اطار عنوان البحث الموسوم **(القيم الجمالية في خزف داتشي- تشو المعاصر)** على وفق الحدود الزمنية المقررة ما بين **(2015 - 2018)** ، حيث تم رصد **(197)** عملا خزفيا معاصرا ..

ثانيا: عينة البحث

حددت عينة البحث من خلال اختيار (**العينة القصدية**) وبما يتلاءم مع طبيعة الموضوع وهدف البحث ، اذ تم اختيار (3) اعمال خزفية معاصرة على وفق المبررات الآتية :

اختيار الاعمال الفنية الخزفية التي شكلت قيما جمالية في بنية الخزف المعاصر لمدينة داتشي- تشو .

اختيار الاعمال الخزفية التي تتنوع في الابعاد البيئية الثقافية والاجتماعية والتي تظهر فيها تنوع فني وجمالي .

اختيار الاعمال الفنية الخزفية على وفق ما حققته القيم الجمالية من تنوع التقنية والادائية على المستوى الشكلي والفكري .

ثالثا : أداة البحث:

اعتمد الباحث على ما جاء في الفصل الثاني ومن مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث في تحليل عينة البحث الحالي ، والخروج بنتائج واستنتاجات تحقق هدف البحث.

رابعا : منهج البحث

بما ان البحث يهدف الى التعرف على (**القيم الجمالية في خزف داتشي- تشو المعاصر**) لذلك تطلب الأمر ان يعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل **(العينة)** بوصفه منهجا يعتمد على دراسة الظاهرة وتفسيرها بطريقة موضوعية للوصول الى نتائج وتعميمات منطقية ، بما ينسجم مع معطيات البحث (Douedri, 2000) .

خامسا : تحليل العينه :

انموذج (1)	
اسم الخزاف	أوشيدا كازوهايد
اسم العمل	ريشة السهم
سنة الانتاج	2015
القياس	33 x 41 سم
البلد	اليابان
العائدية	متحف مدينة داتشي - تشو

العمل الخزفي عبارة عن فازة بيضوية الشكل ، تستند على قاعدة دائرية بنفس قياس عنق الفازة تقريبا ، صمم ونفذ العمل الخزفي المعاصر بتشكيل هندسي حيث تبدو الفازة بنظام مضلع وبخطوط ملتوية من الأعلى الى الأسفل والعكس صحيح ، وهنالك امر مهم وهي الدقة الفائقة في التشكيل وكان العمل الخزفي هو من صنع قبل الالة وليس الانسان ، وهذا الامر يعتمد على الجهد الذاتي والدقيق والحرص الكبير لاظهار مثل هذه التفاصيل ، وفي المقابل فهنالك خزافين يتقصدون إعطاء تعبيرية لاعمالهم الفنية من خلال اظهار اثر ملمس اليد على سطح العمل الخزفي ليحاكي المتلقي ، وعليه فقد كانت اللمسة الفنية واضحة من خلال اللون الفيروزية المائل الى الزرقة وهذا اللون يعطي انطباع بان هذا اللون

فريد من نوعه من حيث القيمة الجمالية الخاصة في بنية العمل الخزفي خصوصا وان تقنية التطعيم باللون الأبيض كانت ذات عنصر مهيمن في هذا الانموذج .

نجد أن انسيابية العمل الفني تميل إلى المعنى اكثر من الشكل ، فضلا عن حركة المثلثات البارزة من حيث اللون هي إشارة إلى كسر الجمود لشكل الفازة ليعطينا الخزاف (أوشيدا كازوهايد) تمثيل لفكرة التباين اللوني والمفردات الهندسية مع شكل الفازة الانسيابي ، فظهرت الخطوط بشكل تموج او ملتوي بغية اكتساب العمل الفني غرائبية في المظهر من دون المبالغة في الحركة .

كما نجد الانسجام في الشكل بحركته الدائرية وتفاعله مع خاصية اللون الأبيض لاظهار حركة في اللون والتي جاءت بفعل قصدي من قبل الخزاف للمناورة في جذب انتباه المتلقي ، اذ يعد اللون الابيض توازن هندسي متفاعلا مع الشكل بصورة عامة ، فمحاولة الخزاف (أوشيدا كازوهايد) نحو التكعيبي توضح جانبا مهما في تقدم حركة الخزف المعاصر في مدينة (داتشي – تشو) .

فنجد ان التفكير بمجال الاتجاه التكعيبي في صناعة الفازة هي صورة عظيمة في تاريخ الخزف المعاصر في مدينة (داتشي – تشو) ، وهذا يؤكد بعد الرؤية الفنية والعلمية في هذه المدينة ، وهذا ما يؤكد ان رؤية الخزاف (أوشيدا كازوهايد) واليات التفكير في مفاهيم النظام بنية الخزف أو النسق العام لعمله الفني هو السعي إلى بناء قيم جمالية متجددة نحو مظاهر التجريد .

انموذج (2)	
اسم الخزاف	يوتاكا إيدوجاوا
اسم العمل	الكاميليا
سنة الانتاج	2016
القياس	8 x 12 سم
البلد	اليابان
العائدية	متحف مدينة داتشي - تشو

يتالف العمل الفني من اواني خزفية على شكل (كاسات) تعرف باسم (الكاميليا) وتعني اواني الحلوى ، وقد اختار الخزاف (**يوتاكا إيدوجاوا**) خمس اواني لعرضها بطريقة منتظمة وهي تصنع للمناسبات الخاصة بهذه المدينة .. تم توظيف تقنية الطباعة الجرافيكية بواسطة قطعة من المطاط يتم تحديد حجمها على حسب الموضوع المطلوب مسبقا ، ويتم بعدها رسم الاشكال على منضدة صلبة ، وهذه الألوان تكون من الاكاسيد او الصبغات الملونة ليتم الضغط على الرسمة وطبعها على الاواني الخزفية .

هذه التقنية تحتاج الى خزاف يجيد التصميم والرسم والتنفيذ بكل حرفية ادائية وتجريب مستمر لقد اظهر الخزاف (يوتاكا إيدوجاوا) اهتماما كبيرا للشكل الزهور لإيجاد أرضية مناسبة للرسم عليها فقد

طلي السطح بطلاء ابيض وذلك لاظهار تفاصيل الطبعة والذي يكسب العمل معنى جديد في قراءة نظام الشكل في الاواني الخزفية وهي متوازنه في الحركة والاستقرار وهذا جاء من الخبرة في التعامل مع طباعة الجرافيك ، فنلاحظ أن وجود الشكل المتكرر من حيث الكتلة واللون وفضاء كل مفردة ابتداء من حجم الجسم الخزفي بالطول والعرض وحجم الزهور على الجانب والملفت للنظر ولعل ذلك يغزى للتعبيرية ضمن سياق البعد الزماني نحو عالم القيم الجمالية .

لقد إثارة دهشتنا الخزاف هي طريقة العرض التي حركت العمل بصورة كلية وكأن العمل الخزفي يدور باستمرار ، وهذا ما يدل على حرفية الخزاف ..... في تحريك جمود شكل الاواني بشيء من القصدية في الحركة فضلا عن هيمنة اللون وهو ما يمثل تأويل حسي مقصود فضلا عن توظيفه عدة الوان لاستكمال بنية شكل العمل الخزفي جاء لتغيير الإيقاع الحاصل في الشكل (الإناء) التقليدي للخزف هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فهو يمثل اختزال من الواقعية .

وقد نجد اعمالا مماثلة لنفس الخزاف حيث تتكرر المفردات بصورة عشوائية وذلك لغاء الرتابة والجمود والسعي نحو تحول في قواعد ومفاهيم القيمة الجمالية ، فضلا عن تبادل في رؤية التعبير من خلال توظيف اللون الاحمر والتي أصبحت وسيلة لهيمنته في بنية العمل الخزفي .

في الانموذج (2) أختلف مفهوم تلوين الاواني الخزفية ، فأصبح العمل الفني يتقبل مختلف من تقنيات اللون غير التقليدية كالالوان الأحادية او التدرج اللوني فيمكن للاختلاف تحقيق المفاهيم والأفكار والفلسفات والقيم التعبيرية التي تجعل من خزف (داتشي – تشو) رسالة هامة ، فضلا عن توظيف الجرافيك نقطة تحول من التقليدية إلى معاني اكثر تاويلا ، فالخزاف (يوتاكا إيدوجاوا) يعد مقياساً للنضج العقلي والتحرر الفكري مقارنة بباقي خزافي (داتشي – تشو) ، مما أدى إلى تغير الرؤية التعبيرية في عمله الخزفي , لذلك أصبح التجريب مدخلاً هاماً في بناء العمل الفني ، وعليه فالرؤية في ربط تقنية الجرافيك مع فن الخزف يعد انسجاما بأنشطة التفكير القائم على التجربة الخاصة بالخزاف (يوتاكا إيدوجاوا) , سواء أكانت هذه التجربة مستوحاة مفرداتها من الطبيعة ام من مفاهيم فكرية خاصة بالخزاف مخزونة في ذاكرة الخزاف لترى النور باشكال مجردة او واقعية .

انموذج (3)	
اسم الخزاف	كويتشي نيشي
اسم العمل	انية تسوتسوكي
سنة الانتاج	2018
القياس	32 x 38 سم
البلد	اليابان
العائدية	متحف مدينة داتشي - تشو

العمل الفني عبارة فازة كروية الشكل ، تحتوي على خطوط افقية واضحة فضلا عن الخطوط العمودية التي لم تكن متصلة ببعضها كون الخزاف (كويتشي نيشي) استعان في تشكيل عمله الفني بتقنية النيرياج (Neriage) والتي تقتضي هذه التقنية على استعمال اكثر من طينة ملونة من دون دمجها او عجنها بصورة تامة أي ان تبقى الحدود الفاصلة بين الاطيان واضحة ، ليتم تقطيعها على شكل شرائح او قطع صغيرة لتشكيلها على شكل اواني او أي اشكال أخرى بحسب تصميم وفكرة الخزاف ، وغالبا ما يكون التشكيل بواسطة القوالب الجبسية .

وفي الانموذج (3) لعينة البحث الحالي يترجم الخزاف هذه التقنية باسلوبه الخاص ، وكأن العمل الخزفي قد نفذ باله صنع الخزف خاصة ، أي ان الخزاف يمتلك حرفية ادائية عالية والتي تحدث تحول في قواعده ومفاهيمه الجمالية ، فضلا عن تبادل في الرؤية التي قادته إلى عنصر التوظيف الشكل داخل مخيلة الخزاف ، ونلاحظ أيضا في هذا المشهد البصري أسلوبا مستقلا ومتماسكا داخليا له مفردات هندسية والتي أصبحت وسيلة لوصف العالم المرئي داخل بنية العمل الخزفي ، فقد أصبحت هذه التقنية أكثر وعيا وإدراكا على أساس أنها ليست تقليدا او استنساخا للعالم الخارجي بقدر ما هي أفكار وانطباعات وإبداعات ذاتية نابعة من داخل مفاهيم وثقافة الفنان ، اذا هو حدث تحول في قواعد ومفاهيم جمال الخزف المعاصر وخصوصا أن هذه القواعد تغيرت وأوصلت الخزاف إلى حدود تكونت فيها الأعمال الفنية الخزفية غير المرتبطة بالواقع ومتجاوزة بذلك الحدود المفردات الزخرفية الكلاسيكية في تشكيل الفازة وقد تحققت هذه التقنية قدرة تعبيرية عالية ، فضلا عن تبادل في الرؤية تجاه التقنيات الخاصة للاطيان الملونة المستخدمة في انموذج (3) .

فمن خلال تقنية (النيرياج) خلقت إبداعات متحررة وقادرة على جعل الفكرة مرئية بتعبير الفنان أو بإخراجه ..وعليه تعد هذه التقنية تحول الشكل الفني الخزفي على وفق هذا التعبير إلى شكل يكتسب قيمة ذاتية كوسيلة لمعالجة رؤية هندسية جديدة مكنت الخزاف من أدراك العمل من الأنماط الفنية الحديثة والمتجددة .. وعليه نجد تجربة الخزاف (كويتشي نيشي) الذي استلهم النظام الهندسي في منجزاته الخزفي محاولة منه لإيجاد صيغ جديدة مستعينا بالمنهج التجريبي سواء أكانت الفكرة معاصرة أو مستوحاة من الموروث الحضاري الياباني ، لكن تبقى طريقة الطرح منسجمة مع المفاهيم الفنية والجمالية للشكل واللون والحركة وطريقة توزيع مفرداته داخل منظومة الفضاء الداخلي ، كما سعى الخزاف إلى تحقيق نظاما بنائيا ذي بعدين او اكثر ربما قد تتشابه أو تختلف في الأسلوب والموضوع لكنها تختلف في مضامينها وطريقة طرحها وعرضها للمتلقي ، كما تعتمد هذه التقنية على القيم التعبيرية في الشكل أكثر من المضمون بحيث أصبحت الأشكال تميل للاختزال والتبسيط .

أن ما حققه الخزاف (كويتشي نيشي) من نتاجه الفني جعله يتسم بثنائية في أخراج عمله الخزفي والتي كانت ذات صلة مابين الأسلوب المعاصر في التأليف والصياغة وما بين الخروج من النمط التقليدي في تشكيله ، وان كان ذلك يأخذ أبعادا رمزية أو عقائدية أو اجتماعية وهذا يطلب من الخزاف فاعلية اكبر للخروج من نظام المفردات التقليدية على السطح الخزفي إلى التجديد بمفهوم الفكر الإبداعي وذلك من خلال إيجاد صياغات وحلول لانسجام اللون مع الشكل وهذا ينطلق من خلال ممارسة الأسلوب التجريبي

كأداء لبعض التنظيمات الحركية بين الأشكال والابتعاد عن المفاهيم السادة إلى مفاهيم جديدة تحقق الغايات الجمالية في الأسلوب إذا صح التعبير .

الفصل الرابع - نتائج البحث ::

1. اعتمد الخزاف الياباني في مدينة (داتشي – تشو) على أهمية التقنية لما لها من دور في تعزيز القيم الفنية والجمالية ، فهذه التقنيات لم تكن وليد العصر وانما جاءت متسلسلة ومتواصلة مع الإرث الحضاري والفكر الثقافي لتاريخهم الفني المتجددة .
2. اهتم الخزاف في مدينة (داتشي – تشو) على تقنيات الاطيان دون اللجوء الى عمليات التزجيج والتلوين ومدى تأثيرها وإيصالها للمتلقي بطريقة يحمل فيها نتاجه الفني قيما جمالية قادرة على مواكبة روح العصر ، كما هو الحال في الانموذج (1) فقد تم توظيف تقنية التطعيم ، والانموذج (3) في تقنية النيرياج .
3. اظهر الخزاف في مدينة (داتشي – تشو) على دور الطباعة الجرافيتية فصورها بامكانيات بسيطة وبتقنية اظهار وحرفية ادائية عالية فقد اظهر ذلك تفاعل للقيم الجمالية لبنية العمل في الانموذج (2) .
4. يتمتع الخزاف الياباني في مدينة (داتشي – تشو) بأداء تجريبي عالي المستوى ، اذ يجد المتلقي ان الاعمال الخزفي قد نفذتها اله وليست باليد ، وهذا يدل على هكذا نوع من الخزافين ان فن الخزف على قدرا عالي من الأهمية وما له من قيمة جمالية وابداعية رفيعة ومميزة في الفكر الاجتماعي الياباني .
5. لم يخرج الخزاف الياباني في مدينة (داتشي – تشو) عن اطار نظم البنية الرتيبة وظل محافظا عليها منذ القدم شكلا ومضمونا ، فلم تكن العبثية والتفكيكية مصدرا مهما في نتاجه الفني مثلما نجده في الخزف الغربي .
6. اعتمد الخزاف الياباني في مدينة (داتشي – تشو) على الهوية الثقافية والفكرية من حيث الشكل والمضمون والتقنية وبقيت متلازمة له ، وفي المقابل لم يكن الخزاف مقيدا بها بل على العكس كان التطور مستمر ومتجدد بقدر الحفاظ على أسس مفردات بيئته الحضارية وقواعد اصل التقنية من منظور الهيمنة الجمالية المتفرد بها خزافوا هذه المدينة الساحرة .
7. اهتم الخزاف بشكل خاص بالألوان المنفذة في الاعمال الخزفية المعاصرة لما لها من قيم جمالية تعكس المفاهيم الخاصة بهذه المدينة ، كون الخزاف في مدينة (داتشي – تشو) له نظام توارث الخبرات من الأجداد الى الأبناء .

Refrences:

1. *ceramic daily* . (2022 ,7 4). تـــــــــاريخ الاســــــــترداد 28 4, 2023، مـــــــــن https://ceramicartsnetwork.org/daily/article/You-Say-Neriage-I-Say-Nerikomi-No-Matter-What-You-Call-it-Mixing-Colored-Clays-Makes-for-Gorgeous-Pottery-Surfaces.
2. Abbas Al-Sayed Al-Shanawani و،Al-Nabil Basma .(2006) .*Raco Techniques as Color Treatments on Ceramic Sculpture* .Alexandria: Alexandria University.
3. ashti. (2018, 4 5). museum yakimono. yakimono.
4. Bahnasi, A. (1997). *From Modernity to Postmodernism in Art.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.
5. Elizabeth mills Maureen .(2008) .*Surface design for ceramics* .now york: published by lark books.
6. Frederick Louis .(2002) .*Encyclopedia of Japan* .New York ،USA: Harvard University Press.
7. Gerald, . (1976). *Introductory Sociology.* New Yourk.
8. John R. Grimes .(2016) .*Curiosity, Cabinets, and Knowledge at the Wayback Machine.*
9. Kathe Roth .(2019) .*Civilization Japan Encyclopedia* .Harvard: Harvard University Press Reference Library 'America.
10. Kevin Petrie .(2011) .*THE NEW CERAMICS " Ceramic transfer printing* .Ohio ، USA: The American Ceramic Society.
11. Magdy Wahba .(1979) .*Dictionary of Language and Literature Terms* .Lebanon.
12. Mahmoud, Y., & Badawi, A. Z. (1991). *The Easy Arabic Lexicon.* Beirut: The Egyptian and Lebanese Book House.
13. Raja Waheed Douedri .(2000) .*Scientific Research Theoretical Fundamentals and Scientific Practices* .Beirut: House of Contemporary Thought.
14. Ripley S.Willon .(1983) .*Japanese ceramics today* .Washington D.C.: Smithsonian institution.
15. Robert Tichane .(1999) .*Celadon Blues: RE -create ancient Japanese celadon glazes* .japan.
16. Saliba, J. (1987). *The Philosophical Lexicon.* Alexandria, EGAPT: University Knowledge House.
17. Shuzo Koyama و،Hurst Thomas David .(1979) .*Affluent Foragers: Pacific Coasts East and West* .Osaka: National Museum of Ethnology.
18. Zaid Luqman Al-Hilali .(2014) .*The effect of reduction on high-temperature oxidized ceramic glaze* .baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Fine Arts.
19. Zainab Kazem Al-Bayati .(2014) .Dimensions in Contemporary Japanese Ceramics . *Journal of Arts*.174 ، صفحة
20. ســـــين نـــــو ريكيـــــو. (بـــــلا تـــــاريخ). تـــــاريخ الاســـــترداد 1 5, 2023، مـــــن ويكيبيـــــديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D9%8A%D9%86_%D9%86%D9%88_%D8%B1%D9%8A%D9%83%D9%8A%D9%88

Aesthetic Values in Contemporary Daqi-zhou Ceramucs

Ahmed Jaafar Hussein

Abstract:

The current research deals with an analytical study of the ceramic works of one of the most important Japanese cities in the ceramics industry, which is the city (Dachi-Cho), which is characterized by a special and unique style from the rest of the other Japanese cities, as it uses special techniques for its potters and the families to which they belong, such as the technique of grafting and neriage. And printing graphics on ceramic pots. These and other techniques have spread in various countries of Asia and Europe, all the way to America, and transformations and revolutions have begun in these techniques until they have reached the point of absurdity. With all this scientific and technological development, the city (Dachi-Chu) remained committed to And preserving the rules of its cultural and social identity in the design and implementation of ceramic works, as these works show the features and characteristics of the folklore and cultural heritage that the city of (Dachi-Zhou) has preserved until now.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1208

المرجعيات الجمالية للأشكال المختزلة في النحت العراقي المعاصر

أحمد جمعة زبون الهادلي[1]
على فاهم عيدان[2]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

ارتبط الاختزال بصريا في الفن منذ أن بدأ الانسان بصناعة الاشكال الوظيفية والجمالية، ويعد الاختزال من أوضح مصاديق الحضور الفكري في التجربة الجمالية، فهو فعل قصدي ذاتي، إذ أصبح فيما بعد توجهاً عاماً عند أغلب فناني المدارس والاتجاهات الفنية الحداثوية، دعمت حضوره التحولات الكبيرة التي شهدتها الحركة الفكرية في العالم بشكل عام، وفي أوربا بشكل خاص، وسرعان ما تأثر العالم بأسره بتوجهات الحداثة المختزلة للأشكال، ومنها التجربة النحتية الفنية في العراق، إذ تأثرت بشكل واسع ومبكر، إذ تم ابتعاث الفنانين العراقيين الى أوربا للدارسة هناك، ونقلوا التجارب الفنية الأوربية، وأنعكاس هذا التأثر واضحاً في منحوتاتهم الجمالية، ولهذا يجد الباحثان أن دراسة المرجعيات الجمالية للأشكال المختزلة في التجربة النحتية العراقية تمثل أهمية كبيرة في دراسة تاريخ النحت المعاصر، للنظر في مفهوم الاختزال وتطبيقاته الأدائية، لذا فإن البحث يشتمل على أربعة فصول: شمل الفصل الاول منها **الأطار المنهجي للبحث**، وفيه استعرضنا مشكلة البحث إذ بينا فيها تعامل الفن التشكيلي بشكل عام مع مفهوم الاختزال، ثم تطبيقات الاختزال في فن النحت الأوربي والعراقي، منطلقين من هذا التساؤل: ما هي مرجعيات الاختزال في النحت العراقي المعاصر؟. ثم عرضنا أهمية البحث وهدفه في التعرف على آليات اشتغال مفهوم الاختزال ومرجعياته في النحت العراقي المعاصر، وحدود البحث بين عامي(2003 – 2023)، وبينا عدد من تعريفات الاختزال لغوياً وأصطلاحياً وأجرائياً.

ثم في الفصل الثاني الموسوم بـ: **الاطار النظري للبحث**: قدمنا ثلاث مباحث، خصص الاول منها لمفهوم الاختزال وتطبيقاته الادائية في فنون الحضارات القديمة. وخصص المبحث الثاني لدراسة الأختزال في فنون الحداثة الأوربية، وفي المبحث الثالث تناولنا الاختزال في النحت العراقي المعاصر وقدمنا بعد ذلك مؤشرات الاطار النظري.

[1] استاذ أكاديمي متخصص بفلسفة الفنون الجميلة – الفنون التشكيلية - نحت dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] طالب دراسات عليا متخصص بالفنون الجميلة – الفنون التشكيلية - نحت/ Ali.Safi2202m@cofarts.uobaghdad.edu.iq

وفي الفصل الثالث الموسوم بـــ: **الإطار الإجرائي للبحث**: قدمنا مجتمع البحث الذي ضم كل الفنانين العراقيين الذين أشتغلوا بنسق الاختزال في أعمالهم النحتية ضمن حدود البحث، ووضعنا عدد من الشروط لأختيار عينة البحث وقد أخيرت بطريقة قصدية، وشملت اربعة عينات، كما أستخدمنا أداة الملاحظة في جمع معلومات عينة البحث، وتم التحليل على وفق المنهج الوصفي التحليلي.

وتوصل الباحثان لعدد من **النتائج** منها: أن فعل الاختزال هو سمة طاغية ومميزة في مخرجات النحت العراقي المعاصر الذي يعتمد على التبسيط والتشذيب والحذف، وايضاً تحقق بفعل الاختزالات الرمزية في العمل الفني وتركيز وتكثيف الدلالة، كما ظهر تأثر النحات العراقي المعاصر بالمدارس والاتجاهات الفنية الاوربية التي طغت على الفعل الفني العالمي في القرن العشرين، وما تلاه ضمن أرهاصات الاشتغال بفنون الحداثة وما بعدها، بالاضافة الى تأثره بالعمق الحضاري لحضارة وادي الرافدين، كما أن الاختزال حقق للنحات أثبات ذاتيته وأسلوبه الشخصي، ثم قدمنا التوصيات والمقترحات. وبعد ذلك أدرجنا ثبت المصادر والمراجع والملاحق.

الفصل الاول: الإطار المنهجي للبحث.

مشكلة البحث: يرتبط مفهوم الاختزال بالفكر الانساني بشكل عام وبالفن بشكل خاص أرتباطاً ذهنياً، وأحيانا يكون الإختزال ضمن بنية العمل الفني الجمالي، والأشكال المختزلة بصرياً قديمة إذ منذ بداية الفن كمسيرة إنسانية ومفهوم الاختزال في الفن يمر عبر قنوات تجريبية متعددة للوصول إلى خطاب ذو معنى وظيفي أو إبلاغي، أو تطبيقاً لأفكار أو عقائد دينية أنعكست في المنتج الفني، كما في الحضارة الاسلامية مثلا، التي أنشأت علاقة جمالية تطبيقية بين الفكر والمنتج الفني، والباحثان يعتقدان بأن فكرة التكثيف البصري والاختزال الشكلي يمثل نمطاً من أنماط التعبير عن القضايا الكلية أو الشمولية، بل ونعتقد بأن الاشكال المختزلة أو المكثفة هي التي أسست للكتابة بوصفها منجزا انسانيا عظيما، حتى أصبحت بنية الإختزال في الفكر وتطبيقاتها الجمالية، بنية تحتاج إلى تفسير وتأويل، ووجدنا بأن الفنون تعتمد على مبدأ الاختزال في بنيتها وتكويناتها البصرية.

لقد أصبح الإحتزال هدفاً بحد ذاته، ومسعاً يقصده الفنان التشكيلي في مستويات متفاوتة في الفنون الحداثوية؛ التي يحضر فيها الفكر والتصورات الذهنية، وبشكل قصدي للتعبير عن هموم الإنسان ومحنته في الحربين العالميتين الاولى والثانية، ومنذ إن بدأت الأشكال الرومانتيكية تؤسس لرحلة جمالية جديدة، وصولا لما قدمته الحداثة كاستراتيج مع الأشكال التكعيبية، وما حصل بعد الحربين العالميتين من ظهور للإختزال بشكل واسع، كما هو عند الدادائيين والوحوشيين والسرياليين والبنائيين وصولا إلى التجريديين، إذ غادر الفن فيها محاكاة الواقع وترك كل تلك القوانين التي كبلته طوال عقود متعاقبة، ليصور الفنان بعمله الفني أفاقا واسعة ساعدته لتحقيق مفهوم الاختزال، الذي ينتزع ملامح الواقع ويبتعد عن التشخيص وينتقل به الى الكليات العامة غير المشخصة، لايصال رسائله الى المتلقي، بعناوين مفتوحة، غير مغلقة.

ومنذ بداية فن النحت في العراق على يد النحاتين الرواد يجد الباحثان أن فكرة حضور الاشكال النحتية الاختزالية تمثلت في مسيرة هذا اللون من الفنون منذ بدايتها، إذ قدم الرواد سلسلة من الاعمال

الفنية النحتية وهي بنسق إختزالي واضح، على الأقل في أعمالهم التي كانوا يشاركون فيها ضمن المعارض الفنية، وقدمت أعمالاً مهمة بهذا الصدد كجدارية جواد سليم(نصب الحرية) وتمثال الام لخالد الرحال، وميران السعدي في تمثال ساحة(النسور)، وغير ذلك الكثير، ثم جاء بعدهم عدد كبير من الفنانين في المرحلة التي تلت مرحلة الرواد، جلهم فعل الاختزال البصري في أعماله الفنية، مثل صالح القرغولي وعبد الرحيم الوكيل وداره حمه وصادق ربيع، وصولا إلى النحاتين المعاصرين مثل علاء الحمداني، ورضا علوان، وأحمد جمعة، وإياد حامد، وغيرهم، وعلى هذا نجد أن سمة الإختزال البصري للأشكال في المنحوتات، تمثل في حضورها سلسلة متصلة في تاريخ الفن وحاضره. ويمكن التأكيد على سؤال مشكلة البحث العلمية بالنحو الآتي: **ما هو مفهوم الإختزال وتطبيقاته الادائية في النحت العراقي المعاصر؟.**

أما **أهمية البحث** تتمثل في جدة دراسة مفهوم الإختزال، وفي استهدافه لشريحة الدارسين والباحثين في مجال الفنون، وهو إضافة نوعية لمفردات المناهج العلمية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة، وإضافة للمكتبة العراقية والعربية. و **يهدف البحث** إلى: التعرف على آليات إشتغال مفهوم الإختزال في النحت العراقي المعاصر. بينما مثلت **حدود البحث: الحدود الموضوعية:** تعلقت بمفوم الاختزال البصري للأشكال النحتية، **الحدود المكانية:** العراق، **الحدود الزمانية:** من عام 1970 حتى عام 2022.

تحديد المصطلحات: يجد الباحثان من الضرورة التصدي لتعريف الإختزال.

مفهوم الاختزال: **التعريف اللغوي**: إختزل – اختزالا (maseud، 1992) إختزل الكلام: كتبه مقتضبا برموز وإشارات، إختزل الشيء: حذفه وقطعه، إختزله عن قومه: اقتطعه وأفرده، إختزل برأيه: استقل به، إختزل الوديعة: خان بها بالامتناع عن ردها، إختزله: عابه، ويتفق الباحثان مع صاحب المعجم في كون أختزال الشيء حذفه وقطعه فهو يفي بالمعنى الذي نقصده. **التعريف الاصطلاحي**: الاختزال هو الحذف والقطع في الاشكال وهو أستخلاص جوهر الاشياء، بأخفاء معالم الاشكال وأجزاءها، تجمع بين المادة والروح، إنها صوفية الفن، مضامينها تأملات ورؤى ذاتية (alsarafi، 1979). او(الكشف عن النظام العام أو القانون المستور وراء الاشياء بحيث تظهر قيمتها جليةً للرأي المثقف هذا النظام أو القانون يساعده في فهم الظاهرة التي أستخلص منها هذا القانون، مع فهم الظواهر الأخر المشابهة لهذه الظاهرة) (alalwsi، 1965) **التعريف الاجرائي**: الاختزال: هو تبسيط الشكل وأزالة بعض التفاصيل منه مع الابقاء على الاشارات الواضحة والدالة لهيئة الموضوع ومراد الفنان في رسالته الفنية.

الفصل الثاني: الأطار النظري للبحث

أولاً: تطبيقات الاختزال الادائية لما قبل التاريخ:

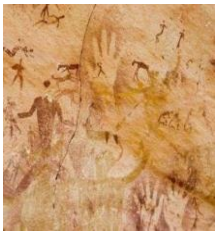
ترك الأنسان القديم في تلك الحقبة الزمنية العديد من الاشتغالات الابداعية في النحت والرسم التي لامست حياته اليومية وعالجت التصورات الشكلية التي تعد نتاجا فكريا لتفكيره آنذاك، الموجودة اثارها على جدران الكهوف أو من خلال الرسومات التي أبدعها، ونرى بكل وضوح مما وصل إلينا من منتجات(فنية) قدرة الفنان على المحاكاة للأشكال ونقلها بواقعية كبيرة حتى أن الفنان الاسباني بابلو بيكاسو عندما شاهد رسومات الفنان الكهفي في كهوف التاميرا الاسبانية التي تعود الى عصور ما قبل التاريخ قال "بعد التاميرا كل شيء أنحطاط" (Neecey) فلم يكن فنان الكهوف قاصراً عن المحاكاة والنقل لمفردات حياته اليومية وما

يواجهه من صور تشغل تفكيره وأهتمامه، ولكننا نجد أنه لم يتعامل مع كل المفردات بوتيرة واحدة تماما، بل كان هناك تباينا واضحا في مستوى الواقعية والاختزال في تجسيد الشكل، فبينما رسم الحيوانات التي يصطادها يومياً(كثور البيزون أو الأبقار أو الأيائل والغزلان) بأدق التفاصيل وتوضيح الاجزاء بألوانها النابضة بالحياة، راح يصور الصياد بشكل مختزل وكأنها رسوم أطفال.

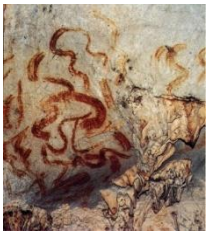
لقد فسر جيمس فريزر* حضور رسوم الاشكال لدوافع سحرية بحتة، فرسم أشكال الحيوانات كالثيران بواقعية تامة هو إجراء سحري فمن خلال التشبيه والتجانس بين الحيوان وبين الرسمة على جدار الكهف يتحقق فعل الاصطياد، لأعتقاده أن ما يرسمه سيحصل في الواقع من خلال قانون الشيء يأتي بمثله، والأثر يشبه المؤثر (Fraser، 2014) ولهذا لم يهتم برسم الصيادين وأهمل المحاكاة والتشبيه في رسمهم فكانوا عبارة عن خطوط مختزلة لأنهم خارج دائرة تأثير السحر، (الشكل 1).

كما أن الأختزال الرمزي من خلال رسم الجزء للتعبير عن الكل فرسم طبعة اليد، أو(الكف)، فقط رغبة منه في تسجيل حضوره الدائم في المكان؛ وكأن في ترك هذه الطبعة أستمراراً وجودياً ومادياً للفرد ذاته، وفي مثل هذا الأختيار دلالة رمزية عالية تختزل كامل الشكل البشري وتحيله إلى مفردة واحدة لتعبر عن هويته وعن أرتباطه الحسي الملموس، كما في الشكل(2). وفعل اختزال كل الجسم البشري بمفردة واحدة تكرر من خلال رسم الاعضاء التناسلية الذكرية والانثوية فالفنان عمد إلى أختزال كامل الجسم البشري برمزية مفردة واحدة يعبر عنه في تضييق واضح للمعنى والدلالة المباشرة لما يمثله، ومثل هذه المباشرة تدل على أهمية خاصة قد ترتبط بممارسة بعض الطقوس العقائدية لمجتمع العصر الحجري القديم (muhamadu، 2005). كما أن "معظم المشاهد التي تعود لهذه الحقبة تتسم بأختزال الأشكال وصغر الحجم وكأنها تتحول إلى علامات خاصة، والسبب في ذلك طبيعة ثقافة الحقبة التي أبتكرت مجموعات منتظمة من الأشكال المختزلة يضم بعضها أشكالاً مشابهة لهذه الخطوط المتعرجة، يعتقد بعض المختصين بأنها قد تشكل الأبجدية الأولى التي عرفها الإنسان في ذلك الوقت" (muhamadu، 2005)، كما في(الشكل 3).

شكل 1



شكل 2



شكل 3

شكل 4

شكل 5

* چيمس چورج فريزر: أخد لقب السـيد(Sir)، (سـكوتلاندا، 1854-1941 م). عالم أنثروبولوجيا إسـكوتلندي. الف كتابه الشهير«الغصن الذهبي».

ثانيا: تطبيقات الاختزال الادائية لفنون وادي الر افدين:

وادي الرافدين الحضارة الاولى التي كشفت عن ممارسه لمختلف الوان الفنون كالنحت والفخاريات والرسم وكان الاختزال في الشكل مرافقاً للمنتج الرافديني، ولكن بمستويات متفاوتة بحسب طبيعة الفكر السائد في كل مرحلة من مراحل الحضارة الرافدينية فالأشكال الفخارية في قرية حسونة وحلف وسامراء أحتوت المشاهد الفنية الزخرفية المختزلة برسوم هندسية مزدحمة كالمثلثات والمعينات والزوايا والدوائر والمربعات او طبيعية مختزلة منفذة بشكل مذهل على الاواني الفخارية، كما في(الشكل 4).

يعد أعظمُ إنجاز قدمه العراقيون القدماء من بين فنون النحت هو الأختام بنوعيها المنبسط والاسطواني، كما ان الاشكال كانت تنحت بدقة وتحفر حفراً عميقاً فتبدو وحدات المشاهد واضحة المعالم عند طبعها على الطين. والختم الاسطواني بحد ذاته كان يعبر عن مساحة صغيرة جداً تختزل هوية الشخص بتمثيل صوري مكثف ومختزل، فهو يمثل توقيع الشخص، وأستخدم الفنان أساليباً عدة في نحت الأختام الاسطوانية منها الأسلوب المستوحى من الطبيعة والمحاكي لأشكالها، تميزت بعض المشاهد بأشكال هندسية منحوتة نحتاً بسيطاً مختزلاً يصعب معرفة مضامينها، وقد ظهرت في مستوطنة (جمدة نصر) بشكل خاص، (كما إن العناصر الزخرفية قد تداخلت مع العناصر الأخرى ذات الطابع الزخرفي المزركش، كذلك أصبحت تغطي سطح كل الصورة دون أيةِ أهميةٍ واضحةٍ لها كمواضيع، وهذا الطابع الهندسي قوامه الخطوطٌ الهندسيةٌ المنكسرةٌ المتوازيةٌ والمائلةُ والدوائرُ وبعضُ النقوشِ الرمزيةِ ذات الطابع الهندسي) (rashid، 1969)، في أختزال كامل للاشكال عبرت عنه تلك الخطوط والمنحنيات المتناسقة والمتماثلة.

ظهر في الحضارة الرافدينية الكثير من صور وأشكال الفنون النحتية منها الالواح النذرية* والمسلات** والتماثيل المجسمة والفخاريات وكان الانجاز الفني المنفذ فيها يقترب من المحاكاة والتشبيه للطبيعة بشكل عام، وبشكل تدريجي حتى وصل أوجه في العصر الاشوري ولكنه لم يغادر فعل الاختزال تماماً فله حضور متفاوت بحسب الضرورة ونمط الفكر والمعتقدات الدينية والاجتماعية والسياسية وطبيعة النظام الحاكم للدولة وتأثيره في رؤية الفنان وما يراد التعبير عنه من وقائع وأحداث ضمن المساحة المتاحة له في التعبير الفني ويتضح فعل الاختزال في نماذج النحت الفخار بشكل كبيرعلى شكل تماثيل صغيرة يمكن تسميتها بالدمى الفخارية، معمولة من الطين النقي باستعمال القالب. وفخرت بالنار او جففت بالشمس كي تتصلب.

وقد ظهرت اعداد كبيرة منها تمثل اشكال الهة والبعض الاخر تمثل مواضيع شعبية متنوعة كاشكال المحاربين والحمالين وغيرهم كالالهة الام(الشكل 6). كما كان حاضراً نسبياً كما في مسلة حمورابي

* نوع من النحت البارز أبتكره الفنان السومري وهي عبارة عن قطع حجرية ذات اشكال مهندمة تكون مربعة او مستطيلة الشكل في اغلب الاحيان تثقب في الوسط بثقب لغرض تعليقها على جدران المعابد لأغراض دينية خاصة.

** وهي قطعة من الحجر يتراوح ارتفاعها بين 50سم-3م، تكون بمثابة النصب التذكاري وقد استعملت في اغلب العصور التاريخية في العراق القديم لهذا الغرض تكون المسلة في اغلب الاحيان ذات شكل منتظم مربعة او مستطيلة الشكل ذات قمة محدبة وتنحت بالنحت البارز من وجه او وجهين او من اربعة وجوه، وتخلد انتصارات الملوك في معاركهم الحربية او مواضيع مهمة اخرى ذات صفة دينية او اجتماعية وتعرض في قصور الملوك او المعابد او الساحات العامة.

البابلية فبينما كان المشهد التصويري محاكي للطبيعة كان الفعل الاختزالي حاضراً في الكتابة التي شغلت الجزء الاكبر منها (sahibu، 2011)، (الشكل 7).

ثالثا: تطبيقات الاختزال الادائية في الحضارة الإسلامية:

(الشكل 6)

(الشكل 7)

وظفت الحضارة الإسلامية الفن لخدمة الدين والعلم والعمارة، فلم تكن إنتاجاتها وصناعاتها الفنية عشوائية، بل كانت تعتمد على عناصر محددة وأساليب واضحة لتعبر عن معتقداتها وأفكارها بصورة جمالية وفنية، دون تجاوز الحدود المحرمة (fars، 2017) أو الإسراف بالمواد الخامة، فلقد خلقت توازن فني بين قدسية الدين وحداثة العصر، فلم يكن هناك تعارض أو أفتراق بين الدين والفن في المنظومة الاسلامية ولم يكن الفن الاسلامي هو فن يتحدث عن الاسلام، (وليس هو حقائق العقيدة المجردة، مبلورة في صورة فلسفية، أنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الاسلامي لهذا الوجود، هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والانسان، من خلال التصور الاسلامي له) (qutba، 1983) فالفكر العقلي الاسلامي الذي صاغته التعاليم والمباديء الاسلامية تأملي فلسفي، فقامت بفاعلية هذا المزاج حضارة عظيمة كان الفن أكبر ميراثها، فلجأ الفنان الاسلامي الى البدائل مبتعداً عن التجسيم والتمثيل والواقعية فكان الاختزال هي السمة البارزة في الفن الاسلامي الذي لجا إلى نسق فني خاص ضمن فنون أظهر مهارة كبيرة فيها.

استطاع فن الزخرفة العربية الإسلامية تصوير الأشياء والموجودات بشكل مميز يبتعد عن محاكاة الأصل الطبيعي من أجل تصوير الجمال الإبداعي الذي ينطلق نحو إدراك الجوهر المطلق،"من هنا لدونة الرقشة، وقد أل بها المطاف بين يدي الاسلام أن عُتقت من الواقعية الهيلينية وخَلُصت من الصلابة الفارسية، فلا مبتدأ لها ولا منتهى، وما يجوز لها أن تطمع في أحدِ منهما، لأنها تسعى وراء الله، الله الذي(هو الاول والاخر) (الحديد: 3) منه تبتدأ الاسباب، وإليه تنتهي المسببات" (fars، 2017).

فالفنان هو أنسان يتفاعل مع إيقاعات هذا الكون والمحيط والبيئة التي تحتويه بواسطة حسه، ومن ثم يحاول التعبير عن هذا التفاعل وهذه الايقاعات الحياتية من خلال وسائله الفنية المتاحة، فلا يمكن الفصل بين الفن – بأي شكل من الاشكال – وبين الصورة التي يتخذها الوجود في ذات الفنان، وأنعكاس هذا الوجود في نفس الفنان عن طريق الحس، سواءً كان واعياً لهذا التفاعل أو غير واع فبالنتيجة الفنان يعبر عن انعكاس الحياة في نفسه ومن خلال رؤيته للوجود فيها، مادام هو فنان حقيقي صادق التعبير وليس مجرد صانع ماهر يجيد عملية الاخراج، فكانت نظرة الفنان المسلم للحياة مترابطة وشاملة وغير مبعثرة بل منتظمة ويربط بينها رباط محكم يجعل لها غاية واحدة، فكلها أنبثقت من أرادة الله، وكلها صائرة الى الله، ومحكومة بقدر الله، اذن هو نظام دقيق لا عشوائية ولا مكان للصدفة فيه، ولأن الفنان المسلم يؤمن بتوحيد الله المؤثر الاوحد في هذا الكون لا شريك له ولا مؤثر غيره، فهو الخالق الاوحد والمدبر الفريد لكل شيء في هذا الوجود، لهذا كان نتاجه معبر بصورة بسيطة لا تعقيد فيها، وليس فيها من أضطراب الاساطير والخرافة وتشابك

القصص وتأثيرات الديانات الوثنية أو السماوية، فهو يرى الطبيعة وتكرار الاحداث على أنها نابعة من أرادة واحدة لخالق واحد وفق قوانين طبيعية لا تتغير ولا يقبع بعدها قوى خفية.

الشكل(18)

الشكل (19)

تعد الزخارف الاسلامية من النماذج الواضحة لفعل الاختزال كما في زخارف سامراء وفن الارابسك (الرقش العربي) وقد استطاع المسلمون استخراج أشكال هندسية متنوّعة من الدائرة، منها المسدس والمثمن والمعشر، وبالتالي المثلث والمربع والمخمَّس، ومن تداخُل هذه الأشكال مع بعضها وملء بعض المساحات وترك بعضها فارغًا نحصل على ما لا حصر له من تلك الزخارف البديعة، التي تستوقف العين، لتنتقل بها رويدًا رويدًا من الجزء إلى الكل، ومن كُلٍّ جزئيٍّ إلى كُلٍّ أكبر كما هي واضحة في الاشكال(18، 19، 20).

رابعا: الأختزال في فنون العصر الحديث.

كما تعرف الاشياء بأضدادها يمكن فهم معنى الاختزال(بشكل عام) بضده وهو التفصيل، فالاختزال هو أزالة التفاصيل والاتجاه نحو التبسيط والاختصار(أما الاختزال في الفن فهو كل ما يجريه الفنان من عمليات أجرائية على بنية الشكل الفني لصياغة أشكاله ضمن بنائية العمل من القطع والحذف والتشذيب من أجل التبسيط وأزالة وتهذيب التفاصيل التي لا تؤثر على قيم الشكل الجمالية والتعبيرية) (bahiat، 2001) من أجل أيجاد صيغ فنية شكلية جديدة مبتعدة عن المحاكاة، مستملكة للفنان قدراً واسعاً من الحرية للتصرف في العناصر الشكلية المتفاعلة في المنجز الابداعي، بما يستطيع توظيفه لخدمة المضمون المتحقق في العمل الفني، ويتفاوت الفعل الاختزالي بمستويات مختلفة من التبسيط الموحي الى شكل ما،كأشكال هنري مور الى الأختزال التام كمنحوتة الطائر لبرنكوزي مروراً بالاسلبة كمنحوتات جايكومتي، للوصول الى صيغة أو حد جديد يستوعب أو يعبر عما يريد الفنان أيصاله من فكرة مختزلة تتمظهر في الشكل الادائي.

أذن هو ذلك الفعل المنعكس أدائياً عن الفكر الجمالي، في منجز شكلي يتضمن التنوع والتأليف والإنشاء والأبتكار لرؤى ونتاجات فنية جديدة قائمة على تصورات عقلية وتجريبية تستهدف كل ما هو جوهري وأساسي، والإستغناء أو حذف ما يكون غير جوهرى وعارض. ومنها أنبثقت الشكلية التي "تستبعد كل صور المحاكاة في الفن، وتعتبر التنظيم الشكلي هو المعيار الوحيد للحكم على العمل الفني، فالشكل الجيد هو ككيان معبر عن ذاته" (stulnitzi، 2006) وهنا يدخل التعبير من خلال الجزء الدال أو المعبر عن الكل بقيمة جمالية ذات نمط مختزل، بالاضافة الى ذلك هناك من يجد أن الاختزال "أداء يسعى للتكثيف البصري للبحث عن المشتركات العامة التي تجمع افراد النوع، في بنية بصرية يمكنها الانطباق على كثيرين، كما فعل النحات العراقي جواد سليم في السجين الثائر وسط جدارية الحرية، فهو شكل مختزل من ناحية بصرية، وهو

علامة فكرية اختزل فيها النحات كافة السجناء الثائرين من ابناء النوع ذاته" (Al-Bahadli، 2022) رغم أتفاق الباحثان مع هذا الرأي إلا أنه يرى أن شكل الجندي غير مختزل شكلياً فهو شاخص لجندي بكل تفاصيل ذلك الانسان بهذه الوظيفة لكنه غير مشخص وينطبق على كل جندي ثوري يحطم السجون.

لذلك فالاختزال يخرج النص الفني من الشخصنة والتحديد والانغلاق الى التعميم والانفتاح على أفراد متعددة أكثر شمولية لأنطباق الفكرة، وهو يصل بالتعبير عن مضامين فكرية يقصدها الفنان، واحيانا تكون متعلقة بمعاني تحقق وظيفة جمالية بحتة، يعتمد قوامها على الهيئة أو الشكل أو الصورة فهو يحلل ويركب ويجري الكثير من المتغيرات لتحقيق تنويعات شكلية مظهرية مختزلة، ليشير ويرشد ذهن المتلقي الى معنى أو دلالة قصدية للفنان في أدائه الشكلي.

خامسا: الأختزال في الفن العراقي المعاصر.

مع الارهاصات الاولى لنشوء الحركة الفنية التشكيلية في العراق في بداية القرن العشرين، أرتسمت سمات خاصة للفن العراقي التشكيلي، بينما كانت البذور الأولى على يد ما عرف بالفنانين الاوائل، يقول الفنان نزار سليم: يعود الفضل في بداية الحركة التشكيلية، في أوائل القرن، إلى عدد من الرسامين الهواة، أشهرهم عبد القادر الرسام الذي كان ضابطاً في الجيش العثماني وزملاؤه الحاج محمد سليم، ومحمد صالح زكي، وعاصم حافظ وغيرهم ممن تعارف على تسميتهم بالأوائل، ثم كان هناك تحولا كبيرا في الحركة الفنية العراقية بأبتعاث عدد من الفنانين العراقيين الى اوربا "لندن وباريس وروما ووارشو وزغرب وموسكو حتى بكين" (jibra، 1986) وكان وقع هذا الأبتعاث فاعلاً ومؤثراً في رؤى وأساليب وفكر هؤلاء الفنانين، وهذا التأثر أمر طبيعي.

يقول ولدهام لويس:(في كتابه الزمن والرجل الغربي، إن كل فرد في زمننا الحاضر تأثر بلا أستثناء، وقد يشعر ذلك الفرد في نفسه، وهذا هو الفرق الوحيد بين الناس) (alraawy، 1999) والذين سيكون على أيديهم فعل التأسيس للحركة الفنية العراقية لمسارات متاثرة بأنعكاسات الفن الاوربي، بكل ما يحتويه من أفكار ورؤى فلسفية وأساليب وتقنيات في فنون الحداثة وما بعدها، وفي هذا السياق يقول شاكر حسن ال سعيد: ان معنى(حداثة) في الفن العراقي إذن يرتبط بحالتين، الأولى تقليد الفن الأوربي على العموم، والثانية محاولة اكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة واستلهام التراث الحضاري المحلي والعربي وبالتالي التواصل إلى ما يمكن تسميته بالمدرسة العربية المعاصرة في الفن العراقي.

كانت للحركة الفنية التشكيلية العراقية التي قادها ما سمو بالرواد فعل التأسيس والتأصيل والتجذير للفن العراقي وما تلاه من مد فني حتى يومنا الحاضر، فبالاضافة الى المعارض الفنية التي كان يقيمونها والتي كان بعضها برعاية الدولة العراقية قاموا بتأسيس الجمعيات الفنية مثل(جماعة بغداد للفن الحديث التي أسسها الفنان جواد سليم و(الرواد) التي اسسها الفنان فائق حسن و(الانطباعيون) التي اسسها الفنان حافظ الدروبي) (jibra، 1986) كما مارس هؤلاء الرواد تدريس الفن في معهد الفنون الجميلة وبعدها أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد ليتخرج من تحت أيديهم الجيل الثاني من الفنانين العراقيين، (أتسم الفن التشكيلي العراقي المعاصر بكل الوانه الرسم والنحت والخزف والعمارة بسمات عدة كان الأختزال عنصراً

حاضراً في أغلب النتاج الابداعي في تلك المدة، فرغم أن بداياتهم كانت مشابهة لفنون ما قبل الحداثة كالذين سبقوهم.

إن التحول الكبير في الفن العراقي كان بوجود الفنانين البولونيين المهاجرين أثناء الحرب العالمية الثانية(كانت أول هزة أيقضت فيهم روح التجديد وأوصلت بتيارات المدارس الحديثة هي اشتراكهم مع الفنانين البولونيين في معرض جمعية أصدقاء الفن عام 1942، وتركوا أثراً واضحاً في اعمال من تأثر بهم من الفنانين العراقيين) (alraawy، 1999) فقد بدأ الفنان المعاصر بشق طريقه نحو التجديد بسماته الاختزالية حيث يقول نوري الراوي(في ذاكرة الفن العراقي، يستعيد صور ثلاث لوحات أعتبرها نقاد معرض (نادي المنصور الاول 1957) اشارة دالة على تحول جريء في تناول الطبيعة اولاهن للفنان اسماعيل الشيخلي، وبتحليل اللوحة نجد انه عالم لوني فيه بعض سمات التجريد وبوادره المبكرة الاولى، غير ان أشارة التحول لم تكن قد أنبثقت من محيط المجهول، فقد سبقتها محاولات لتحطيم الاشكال التقليدية وتبسيطها وهكذا نتلمس حضور الاختزال الشكلي في المنجز الفني العراقي بشكل كبير في أعمال الفنانين الرواد أمثال جواد سليم في لوحته أمرأتان (الشكل8) فلم يكتفِ الفنانبأختزال الملامح في الوجه للمرأتين بخطوط خارجية مختزلة وأنما أختزل القسم الاعلى الجسم البشري للمرأتين بمثلثين وكأنه يعود بالشكل الى أصله أو جوهره أو مثاله الاعلى بأختزالية عالية في التخلي عن التفاصيل الجسمية كالرقبة والاطراف ليحيل الرؤية في مسطحات شكلية هندسية تحضر فيها الرمزية، وكما في لوحة الفنان فائق حسن نساء في السوق فنرى الاختزال في الاشكال ومغادرة التشبيه والتلاعب بالالوان (الشكل9) و كما هو حاضر وكذلك هو حاضر في لوحات نزيهة سليم وحافظ الدروبي (الشكل 10،11) وغيرهم من الفنانيين العراقيين الذين أتجهوا نحو الانسياق بأتجاه موازٍ مع الحركات والمدارس والاتجاهات الغربية.

الشكل(8)

الشكل (9)

الشكل (10)

الشكل (11)

كما سار على ذات المسار الفني الجيل الذي تلا هذا الجيل وأعقبه وارثاً تلك الخصائص الفنية وأضاف لها روحية جيله وسمات عصره ولمسات ذواتهم وشخصياتهم الفنية المرتسمة في نتاجهم الابداعي. وفق هذا التحول والتوجه الاسلوبي الحديث المواز والمعاصر للحركة الفنية الاوربية فقد أتسمت الحركة الفنية التشكيلية العراقية بسمات لها خصوصية وملامح مميزة يمكن تشخيصها في المنجز الفني الجمالي العراقي بوضوح، يرى الباحثان إن من أهم الاسباب والمؤثرات والضواغط التي وجهت المنجز الفني الابداعي العراقي بهذا الاتجاه وسمته بهذه السمات هي:

1 - التأثر بالفكر والفن الأوربي الحداثوي الذي عاشه الفنانون المبتعثون في نتاجات الفنانين الغربيين في مختلف العواصم الاوربية كباريس وروما ولندن ومدريد وموسكو والذي فتح لهم رؤى جديدة

ضمن أطر فكرية ومدارس فنية متعددة ساهمت في أنتاج فنون جديدة كسرت قواعد المحاكاة الكلاسيكية وأخرجت نتاج أبداعي مبهر يعطي للفنان مساحة من الحرية الابداعية لا حدود لها.

2- واكبت تلك الفترة متغيرات كبيرة في الفكر العربي وتحولات سياسية واجتماعية واقتصادية وابستمولوجية فشهدت البلدان العربية ثورات وصراعات فكرية مهمة , مما زامن حضور الفكر في العمل الفني عبر عنها الفنان في المنجز التشكيلي الذي لجأ الى فعل الاختزال في التفاصيل من أجل تعميم الفكرة والوصول الى مفاهيم أوسع يعبر عنها نوري الراوي بالتالي "إن ذوبان (الفورم) النحتي تحت سيل من حمم العصر الفكرية قد اثبت من جديد النظرة القائلة بأولية الفكرة، وعلى هذا الاساس بدأ الفنان المعاصر بشق طريقه الى تحقيق هذه (الفكرة) بعفوية خطية الديناميكي البحت" (alraawy، 1999).

3 – أطلاع الفنان العراقي على حضارته الممتدة في العمق التاريخي البشري وأستشعاره الفخر بهذا المنجز العظيم لأسلافه مما شاهده في المتاحف الأوربية من أكتشافات ولقى وأثار عظيمة حمَّلت الفنان العراقي مسؤولية الأرتباط بهذا الارث وأسترجاع ملامحه وسماته في المنجز الفني الأبداعي مما يفرض وجود الرمزية والأشارة والدلالة في العمل الفني وهذا لا يتحقق بالمحاكاة للطبيعة التي تهمل الرموز والدلالات والاشارات التاريخية والحضارية، وأنما يتحقق بالرمزية الاختزالية للشكل للوصول للدلالة.

4 – تشبع الفنان العراقي بالارث والبيئة الشعبية الشرقية والتراث الاسلامي المميزة لهذا البلد التي صنعت بعض من ملامح شخصية الفنان العراقي وأستشعاره أنه أمتداد طبيعي لهذه الحضارة العريقة التي لم ينفك عنها ولا عن تأثيرها في وجدانه مما أنعكس في منتجه الفني الابداعي، والتي من أهم خصائصها الاختزال في المنتج الفني.

5 – بحث الفنان عن ذاتيته وفردانيته ومحاولاته المستمرة لأيجاد شخصية فنية متفردة يعبر عنها بأسلوب خاص ومميز وهذا لا يكون بالمحاكاة والتشبيه وأنما بالابداع والخلق والتجديد والتميز وكل هذا أداته الاختزال والتحوير والتغيير من أجل خلق صور جديدة بأساليب مبتدعة.

كل هذه العوامل أثرت بشكل ما في المنجز الابداعي للفنان العراقي ووضعت بصمات واضحة رسمت ملامح خاصة ميزت الفن العراقي والى اليوم.

مارس النحات العراقي ضمن منجزه الفني منظومة أختزالية بانت ملامحها منذ المعرض الاول الذي أقامته جماعة بغداد للفن الحديث* في بغداد عام 1951م، فكانت كلمة جواد سليم في المعرض كاشفة عما سيلاقيه الفنان من موجة أعتراض وأغتراب على ما سيقدمون عليه من تغييرات شكلية في المنجز الفني النحتي الذي لم يكن مألوفاً في البيئة الفنية والثقافية العراقية بشكل كافٍ ليتقبله الوسط الثقافي العراقي وخاصة أنه في بداياته ولم يمر بمرحلة التمهيد التي مر بها وتدرج عليها المجتمع الاوربي المصدر الاول لتلك الرؤى الفنية المستوردة، فقال في كلمته في افتتاح المعرض "إن إحد الصحفيين الذين يعرفهم دعا هو وزملائه الاخرين من

* جماعة بغداد للفن الحديث هي مجموعة فنية عراقية تأسست في بغداد عام 1951على يد عدد من رواد الفن العراقي ك شاكر حسن آل سعيد و جواد سليم وغيرهم، كما إنضم لها نخبة من التشكيليين والمعماريين والفنانين العراقيين فيما بعد.أصبحت الجماعة بعد ظهورها مركز إشعاع فكري للفنانين العراقيين في الستينات والسبعينات من القرن العشرين، كما أسهموا في وضع لبنات جديدة إلى صرح الفن العراقي الحديث المعاصر

الفنانين الشعب.. ثم اضاف أنه يغفر له، مع انه يعلم حق العلم ان 97في المئة من أفراد الجمهور لن يؤيدوا جماعته فيما تحاول التعبير عنه في الاساليب التي تنتجها" (jibra، 1986) فأي تحول أو أنتقالة شكلية تحتاج الى مقدمات معرفية أو تمهيد تدريجي والا سيكون رد الفعل سلبي،ونافر أو يحدث نوع من الانفصال والقطيعة بين المتلقي والعمل الابداعي، وهنا يفقد الفن عنصر مهم من أركانه متجهاً نحو العزل الجماهيرية فـ(التحولات في الأنظمة الشكلية من الواقعية، وصولا للاختزالية جاءت مواكبة ومجسدة للغة الفنون المعبرة عن رؤية خاصة لما بعد الحداثة. وهذه الرؤية بالذات لا يمكن إدراكها ألا من خلال تحول رؤية الإنسان للعالم، ورفضه لتقاليده الموروثة، والتي حدت من حريته سابقا) (albahadili، 2022) لهذا عاش بعض الفنانين الاغتراب عن جمهور التلقي حتى ضمن الوسط الفني في تلك الفترة من العصر، ولكن بمرور الزمن وضمن تحولات ابستمولوجية وسسيولوجية عاشتها المجتمعات العربية تحت تأثير ضواغط الحداثة وما بعدها والعولمة وشيوع النموذج الغربي كسمة وظاهرة عالمية وسيطرة الثقافة الغربية على المشهد الفني في العالم، جعلت من المتلقي يتوازى في تقبله للفن الحديث وفق معايير جمالية حديثة.

مؤشرات الاطار النظري

- للاختزال في المنجز الفني عبر مسيرة الفن مع الانسان دوافع ومبررات مختلفة ومتنوعة منها السحر والدين والعقائد والفكر والذاتية والاسلوبية.
- الأختزال نمط فكري أولاً له قصدية في ذهن الفنان، والأعمال الفنية ضمن المحاكاة هي أعمال مغلقة تأويلياً.
- الفنون في الحضارات البشرية المتعاقبة متصل لا ينقطع وهو مؤثر ومتأثر فيما يجاوره زمانياً ومكانياً.
- الفن المعاصر بواسطة الاختزال فسح المجال للفنان ليضع بصمته الخاصة و ابراز ذاتيته في العمل الفني.
- تأثر الفنان العراقي بالأرث الحضاري الرافديني والحضارات المجاورة.
- الفكرة رسالة يريد الفنان إيصالها للمتلقي والفن لغته والشكل الفني هي حروف وادوات وواسطة الايصال.
- للمتحولات في الفكر الغربي أثره الكبير في الساحة التي يعيشها الفنان العراقي فكرياً وسياسياً وأجتماعياً مما أنعكس في المنجز الفني الابداعي.
- للمرجعيات الفكرية والعقدية أثر واشح في منجز الفنان.
- للخامة دور مهم في الهيئة والشكل وطبيعة التمظهر في المنجز الابداعي.
- للفن الاسلامي تأثيره على الفنان العراقي فلسفياً وظاهرياً.
- الاختزال هو تهذيب التكوين البنائي للعمل الفني من الترهلات الشكلية لتفعيل التكثيف الدلالي.
- الشكل المختزل في مستوى معين هو شكل أبداعي صرف غير مسبوق ومبتكر.
- يحقق الاختزال في العمل الفني قيم جمالية مختلفة عن قيم الجمال في فنون المحاكاة.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث.

مجتمع البحث: يمثل مجتمع البحث اعمال النحت في العراق المنجزة ضمن حدود البحث (1950-2022). إذ مثل مجتمع البحث كل اعمال النحاتين العراقيين المنجزة ضمن حدود البحث وفق سياق الاختزال في العمل الفني. وقد قام الباحثان بجمع المعلومات عن النحاتين الذين تتضمن أعمالهم فعل الاختزال بوصفهم يمثلون مجتمع البحث.

عينة البحث: اعتد الباحثان تحليل ثلاثة نماذج فقط لدراسة الاختزال الشكلي.

اداة البحث: أستخدم الباحثان اداة الملاحظة للمصورات والاعمال الفنية والمقابلة، لتحديد طبيعة الاختزال في الاعمال النحتية في العراق المعاصر.

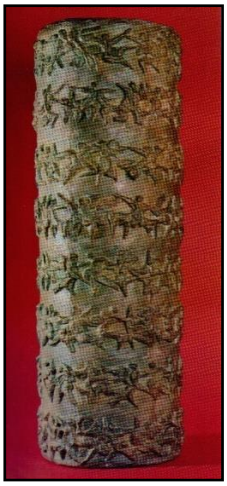
منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي للعينة المتمثلة بالنحت العراقي المعاصر.

العينة رقم: (1)، عنوان العمل: فدائيون، خامة العمل: برونز، سنة الانجاز: 1970، الفنان: أسماعيل فتاح الترك.

يتكون هذا النموذج النحتي من مجموعة من الوحدات الشكلية ممثلة باربعة شخوص وهم في حالة وقوف بشكل متفاوت وامامهم على الارض كتلة نحتية كانها تمثل راساً مقطوعاً، تتصف هذه الاشكال الادمية بالاختزال وبالتبسيط العالي للجسد وميوله الى التسطيح وعدم تحقيق التفاصيل التشريحية اذ تجاوزها النحات وكذلك منطقة الراس الذي عمد النحات الى اعطاءه حجماً صغيراً جدا نسبة الى الاجساد التابعة لها مختزلاً إياه بشكل تام. وهو في هذا يحقق تحولا شكليا لم يألفه النحات من قبل وقد حقق النحات من خلال ذلك تكوينا ديناميكيا وهو يمثل اسلوباً حداثوياً غير مالوف.

بالاضافة الى تجاوز النحات النظام الشكلي المعهود في النحت وانشاءه وتوازنه وسعيه بهذا التجاوز لخلق اعمال فنية تخرج عن السياق المألوف فطبيعة الاختزال والتبسيط في الشكل الفني وأهمال التفاصيل والعلاقات بين كتل الاشخاص والكتلة الملقاة على الارض، هذه المحاور وظفها الفنان من أجل موضوع العمل الفني ليشير الى ذوبان الشخصية و الذات للفدائيين في القيم التي تمثلها القضية الفلسطينية التي مثلت أمامهم بالرأس المقطوع عن الجسد التي ربما تشير الى الشعب الفلسطيني المقطوع والمبعد عن ارضه.

الاختزال هنا وظفه الفنان من أجل قضايا الامة السياسية التي يتفاعل معها الفنان فهو غير منقطع عن بيئته وهموم شعبه وهذه القضايا تحتاج بالضرورة الى تعميم القضية ومفهومها على جميع الامة العربية والاسلامية مما يجعل الفنان يختار الاختزال والتبسيط والرمزية بدلالاتها الوطنية والقومية والدينية طريقاً مهما لتحقيق هدفه في إيصال الرسالة للمتلقي.



العينة رقم: (2)، عنوان العمل: ختم اسطواني، خامة العمل: برونز، سنة الانجاز: 1974، قياس العمل:(د.ق)، الفنان: محمد غني حكمت.

يتكون النموذج للعينة من كتلة اسطوانية واحدة صلدة، وقد رصف عليها النحات نحوت بارزة على سطحها لأشكال أدمية مختزلة وفق اشرطة وافاريز مكونة من عشرات الشخوص بنسق متوازي لحركات متعددة ومختلفة، والتي جاءت في قوامها العام تجريدية، اذ تبلغ عدد الاشرطة ثمان اشرطة نحتية. وهو يمثل سياقاً جديداً في التحول الشكلي لدى الفنان الذي استحضر حضاراته السومرية والاكدية وعمل على استلهام اختامها الاسطوانية وفق رؤية فنية معاصرة اذ يمثل اسلوب النحات هنا احد اساليب الحداثة وان كان مرجعه الاول منه هو الحضارة العراقية القديمة وارثها العظيم.

يعتبر هذا العمل الفني خطوة مهمة في أسترجاع وأستحضار البعد الحضاري للفنان العراقي في أمتداده التأريخي من خلال شكل وموضوعة الختم الاسطواني التي تكررت كثيراً في أعمال الفنان المستقبلية، وهذا التوظيف لمفردة مهمة تعتبر من مبتكرات الحضارة الرافدينية والتي تميزت بأختزال الاشكال في بعض مراحلها كما بينا في المبحث الاول من الاطار النظري وظفه الفنان لأيجاد مزج وتركيبة فنية جمالية إمتزج فيها الموروث الحضاري بالفن المعاصر الحداثوي ليخرج لنا على شكل فكرات مختزلة لشخوص متناثرة على أشرطة موزعة بشكل متوازي يذكرنا بتوزيع الاشكال بالاواني النذرية السومرية.

ان الفنان أستطاع أن يوظف فنون الحضارة الرافدينية لأستلهام اعمال فنية بروح عصرية مازجاً ما هو تاريخي حضاري بما هو حداثوي لخلق قيم جمالية خاصة.وهذا لا يعني أن النحات محمد غني حكمت أقتصر في نحته ضمن فعل الاختزال على الاستلهام من الارث الحضاري الرافديني وأنما كان له الكثير من الاعمال الفنية الحاضر فيها فعل الاختزال بل أن أغلب أعماله حتى تلك التي كانت المحاكاة هي الغالبة فيها نرى أن الفنان كان يضع بصمته و لمساته الخاصة فيها بين الاختزال أو التكثيف أو التحوير والمبالغة

العينة رقم (3)، عنوان العمل: شـهداء سـبايكر، سـنة الانجاز: 2015، قياس العمل:، الفنان: احمد جمعة الهادلي.

الشكل الخارجي للفكر توحي بهيئة أدمية لرجل برأس مختزل يستقر على جذع هندسي مستطيل الشكل بخطوط قوية وصارمة في الاعلى التي تمثل الأكتاف في الشكل الادمي الذي يعطي أنطباعاً أولياً بأنه رجل كبير وواسع المنكبين يرتدي العباءة العربية التي تعتبر جزء مهم من شخصية الرجل العربي كبير قومه أو الشيخ أو من يحمل الوجاهة بالاضافة الى أعتبارات الرجولة وهذا الرداء(العباءة) يبدأ وينطلق من القاعدة في صورة لولبية ويلتف حول الجسد مع كشف تام عن وسط و مركز الجسد الكاشف عن أشكال أدمية مختزلة بشكل كبير حتى أنها تمثلت برأس دائري وقوسين هلالين تعبران عن ذراعين يتجهان الى الاعلى وملتصقة بالجسد الكلي تنساب بشكل أمواج سابحة و صاعدة الى الاعلى في طريقها للانفكاك من الجسد الكبير الذي يبدو أن يمثل الوطن (العراق) الذي حصلت على ترابه تلك المذبحة العظيمة بقتل شباب معسكر (سبايكر) فيما عرفت بجريمة سبايكر عام 2014 عندما قتل المجرمون الحاقدون أولئك الطلاب بلا ذنب أو جريرة، وربما وظف النحات احمد جمعة الرداء العربي الكاشف والمفتوح عن صعود الأرواح للشباب المغدورين عن عظمة الماساة التي حصلت في مناطق عربية أستجار بها أولئك الشباب بل أن بعضها حصل في مضايف عربية، وللمضيف العربي و للجار و الضيف قيمة كبيرة عند العربي الاصيل لم يحفظها أولئك المجرمون.

وظف النحات احمد جمعة زبون فعل الاختزال في منحوتته في الشكل الخارجي بأعتماده على الخطوط الخارجية القوية للايحاء بشخصية قوية ثابتة مستقرة توحي بالشموخ والعظمة والكبرياء والمهابة بينما أختزل الرأس الى شكل هندسي مستطيل يستقر على الكتفين بلا رقبة وبلا أي تفاصيل في الوجه بينما تستقر في وجهه ذراعين أثنتين لأثنين من ضحايا وشهداء سبايكر، في تشكيل بصري حقق فيه النحات قيم جمالية لافتة للمنظر، بينما أختزل الاشكال التي مثلت أرواح الشباب المغدورين الى أشكال مبسطة لتقترب من الروح المجردة فالارواح بلا تفاصيل بشرية وهي متشابهة في كينونتها وعموميتها وكليتها، تسبح بأمواج أنعتاقها من مادية هذه الحياة التي غدرت بهم ولم تفي بوعودها بالامان والسلام بينما تركوا حطام أحلامهم على جسد وطن لم يحميهم، أما العباءة العربية فقد شكلها النحات بأنحناءات بارزة تحيط بالجسد لتحتظنه من الخلف ولكنها مفتوحة من الامام ولا تغطي أرواح الشباب لأنهم أصبحوا في عالم أسمى من كل أعتبارات وقيم وأفكار دنيوية فلا يغطيهم غطاء، أو أن الغطاء مكشوف ومتعري عن تلك الحادثة المأساة التي لا يمكن تبريرها بأي مبرر

إن للخط والشكل الخارجي لغة وصياغة خاصة وظفها الفنان في شكله المختزل تقرأ كمعاني كلية لها إيحاءات قصدية يبتغيها الفنان ويوظفها في رسالته وأشتغاله في المنجز البصري.

الفصل الرابع

النتائج:

- كان الاختزال سمة طاغية ومميزة للنحت العراقي المعاصر منذ نشأته وحتى الوقت الحاضر وتحقق هذا في كل العينات.
- يتحقق الاختزال في العمل الفني بواسطة التبسيط والتشذيب والحذف والتخلي عن التفاصيل التي تتمظهر في أشتغالات النحات العراقي المعاصر على الجسد البشري الذي كان المساحة الغالبة في أعمال النحات العراقي المعاصر،وتحقق هذا في جميع العينات.
- يبحث الفنان من خلال فعل الاختزال في العمل الفني عن الجوهر الكامن في ذات الشكل للوصول الى الأشكال االكلية والأوسع عمومية وألأكثر شمولية التي تستوعب كثير من الأفراد الذي تحقق بفعل الاختزال بتبسيط الشكل وتخليصه من التفاصيل التي تحدد وتحجم وتضيق وتقيد المعنى كما في كافة نماذج العينة.
- يبحث الفنان من خلال فعل الاختزال التعميم للوصول الى المفاهيم العامة التي تنطبق على العديد من المصاديق وكلما كان الاختزال أكثر حضوراً في الشكل كلما أزداد المفهوم أتساعاً وشمولية كما في كافة نماذج العينة
- يتحقق بواسطة فعل الاختزال الرمزية وتركيز وتكثيف الدلالة في العمل الفني كما في كافة نماذج العينة
- ظهر تأثر النحات العراقي المعاصر بالمدارس الفنية الغربية المعاصرة في أشتغاله لفعل الاختزال في منحوتاته، وقد أستخدم النحات العراقي المعاصر الخامات المختلفة والمتنوعة ليحقق فعل الاختزال في العمل الفني كما في كافة نماذج العينة.
- أستلهم النحات العراقي في أعماله النحتية بفعل الاختزال حضارته الرافدينية التي لم ينفك عنها بل حاول أبرازها كمساحة للتفاخر ومستودع للاستلهام في أشكالها المتنوعة وتوظيفها لخلق أعمال بروح معاصر كما في كافة نماذج العينة .
- للاختزال وتجريد الشكل من التفاصيل والانتقال بأنسيابية وغنائية في الشكل الأدمي المنجز في العمل الفني يعطي قيمة جمالية وروحية خاصة كامنة وبالأخص في الشكل الانثوي لن تجدها في منجز المحاكاة كما في كافة نماذج العينة، وفعل الاختزال يطلق العمل الفني ويحرره من القيود والتحجيم والانغلاق ويفتح باب التأويل على مصراعيه ليعطي للمتلقي الحرية والخيارات المفتوحة فالعمل المنجز أختزالياً هو عمل مفتوح تأويلياً وهو متحقق في جميع العينات.
- للخط والشكل الخارجي لغة وصياغة خاصة وظفها الفنان في شكله المختزل تقرأ كمعاني كلية لها إيحاءات قصدية يبتغيها الفنان ويوظفها في رسالته وأشتغاله في المنجز البصري. إذ وظف النحات العراقي الخط العربي والكتابة التي هي بنية أختزالية في أعماله الفنية.

التوصيـات:

في ضوء ما توصل اليه الباحثان من خلال نتائج البحث فأنه يوصي بما يلي:

يوصي الباحثان أن تعتمد نتاجات النحاتين العراقيين المعاصرين في مناهج دراسة النحت العراقي للمراحل الدراسية الاولية مع التحديث الدائم لمواكبة المنتج الفني النحتي العراقي.

ويوصي الباحثان أن يستحدث مستوعب صوري الكتروني خاص بالنحاتين العراقيين المعاصرين يحتوي على الاعمال النحتية والبطاقة التعريفية لكل عمل نحتي حتى يسهل للباحثين الوصول للمعلومة كما يوفر أرشيف دائم ومستدام لأعمال الفنانين ويحفظ حقوقهم في الملكية.

المقترحـات:

– دراسة الاختزال في الشكل في النحت العالمي المعاصر.

- دراسة تأثير فعل الاختزال في تغيير البنية الشكلية الفنية في النحت المعاصر

References

1. alalwsi, h. (1965). *From mythology to philosophy.* bayrut - lubnan: Arab Foundation for Studies and Publishing.
2. albahadili, a. j. (2022). *Abstraction in contemporary Iraqi sculpture.* Iraq: dirasat tarbawia.
3. Al-Bahadli, A. J. (2022, 10 23). Lecture for postgraduate students. (A. F. Aidan, Interviewer)
4. alraawy, n. (1999). *Reflections on modern Iraqi art.* Beirut: almuasasat alearabiat lilnashr.
5. alsarafi, e. (1979). *'afaq alnaqd altashkiliu.* baghdad: Al-Rasheed Publishing House.
6. bahiat, e. a. (2001). The role of cognitive processing in reducing the design structure of the brand. *Academic Journal*, 296.
7. fars, b. (2017). The secret of Islamic decoration. 12.
8. Fraser, J. G. (2014). The Golden Bough A Study in Magic and Religion. Farqad House.
9. jibra, j. a. (1986). *The roots of Iraqi art.* baghdad: The Arab House.
10. maseud, j. (1992). *muejam alraayid.* lubnan: dar aleilm lilmalayin.
11. muhamadu, t. e. (2005). Cave paintings - their formal systems and intellectual references - an analytical study. *PhD thesis in plastic arts/painting, University of Baghdad*, 142.
12. Neecey. (2022). Retrieved from https://travel.allwomenstalk.com/places-to-see-prehistoric-cave-paintings/: https://travel.allwomenstalk.com/places-to-see-prehistoric-cave-paintings/
13. qutba, m. (1983). Islamic Art Curriculum. 6.
14. rashid, s. a. (1969). History of art in ancient Iraq - cylinder seals. *1ج*, 37.
15. sahibu, z. (2011). History of ancient Iraqi art. *Baghdadi Cultural Centre*, 44.
16. stulnitzi, j. (2006). Art criticism is a philosophical aesthetic study. 200.

Aesthetic references for reductive forms in contemporary Iraqi sculpture

Abstract:

Reduction has been linked visually in art since man began making functional and aesthetic forms, and this beginning can be identified with cave paintings. Reduction is one of the clearest indications of intellectual presence in aesthetic experience. Modernism was greatly supported by the great transformations that the intellectual movement witnessed in the world in general and in Europe in particular. There, and their transfer of European artistic experiences, and the reflection of this influence in their aesthetic sculptures, and for this reason the researchers find that the study of the aesthetic references of the reductive forms in the Iraqi sculptural experience represents a great importance in the study of the history of contemporary sculpture, to consider the concept of reduction and its performance applications, so the research includes four chapters The first chapter included the methodological framework for the research, and in it we reviewed the research problem, as we explained in it the plastic art's dealings in general with the concept of reduction, and then the applications of reduction in the art of European and Iraqi sculpture, starting from this question: What are the references for selection in contemporary Iraqi sculpture? Then we presented the importance of the research and its aim in identifying the working mechanisms of the concept of shorthand and its references in contemporary Iraqi sculpture, and the limits of research between (2003-2023), and we showed a number of definitions of shorthand linguistically, idiomatically and procedurally.

Then, in the second chapter marked by the theoretical framework of the research: we presented three topics, the first of which was devoted to the concept of shorthand and its performance applications in the arts of ancient civilizations. The second topic was devoted to the study of reductionism in the arts of European modernity, and in the third topic, we dealt with reductionism in contemporary Iraqi sculpture, and then presented the theoretical framework indicators.

In the third chapter tagged: the procedural framework of the research: we presented the research community, which included all the Iraqi artists who worked in the shorthand format in their sculptural works within the limits of the research, and we set a number of conditions for choosing the research sample, and it was chosen in an intentional way, and it included four samples, and we also used the observation tool to collect The research sample information, and the analysis was done according to the descriptive analytical method.

The researchers reached a number of results, including: that the act of reduction is a dominant and distinctive feature in the outputs of contemporary Iraqi sculpture, which depends on simplification, pruning and deletion, and also achieved by symbolic abbreviations in the artwork and the concentration and intensification of the significance, as it appeared that the contemporary Iraqi sculptor was influenced by the European artistic schools and trends that dominated On the global artistic act in the twentieth century, and what followed within the precursors of preoccupation with the arts of modernity and beyond, in addition to being affected by the cultural depth of the civilization of the Mesopotamia Valley, just as reductionism achieved for the sculptor proof of his self and personal style, then we presented recommendations and proposals. Then we included proven sources, references and appendices.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1209

جماليات الصياغات النحتية للسيوف في متحف الكفيل للنفائس والمخطوطات

احمد محمد حمزة[1]
سلوى محسن حميد[2]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

مستخلص البحث:

ضم البحث (جماليات الصياغات النحتية للسيوف في متحف الكفيل) أربعة فصول، خصص الأول لبيان مشكلة البحث التي تلخصت بالتساؤل: ما هي جماليات الصياغات النحتية لأشكال السيوف في(متحف الكفيل في العتبة العباسية المقدسة)؟ويهدف الى:(تعرف جماليات الصياغات النحتية للسيوف في متحف الكفيل). ضمن المدة الزمنية:.**(1240 AH - 1312 AH)** . والفصل الثاني تضمن مبحثان، أولها: السيف: تأريخانية المصطلح وصياغاته الجمالية. والثاني: أنواع السيوف الاسلامية. وضم الفصل الثالث (إجراءات البحث)، وتحليل نماذج من العينة (3) انموذجاً وفق المنهج الوصفي، والفصل الرابع تناول (النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات). فضلا عن التوصيات والمقترحات والمصادر.

الكلمات المفتاحية: الصياغات، مقابض السيوف النحتية، متحف الكفيل.

الفصل الاول/ الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

عمد الفنان المسلم الى صياغات جديدة في بنية التشكيل الفني منها الاعمال الفنية الشعبية بشكل عام، ومنها ايضا اشكال السيوف بشكل خاص، والتي امتزجت ما بين الذاتية و الرمزية، وهي تجسد وقائع وأحداث عقائدية، ذات دلالات مختلفة، كان البعض منها يخلو من أية أشاره لمبدعيها، لتأكيدها على ذوبان الذات مع ايمان الجماعة وعقيدتها . وان الجماليات التي تعد احدى مقولات الفلاسفة، وتطبيقاتها متمثلة وشاخصة في عدة مجالات ومنها (فنون النحت) التي تعتمد على صياغات نحتية محددة والمتمثلة بالتقنيات والخامات وطرق صب القوالب في الفن بشكل عام وغيرها. وخاصة تلك الصياغات النحتية التي تمثلت

[1] جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون التشكيلية Ahmedalhussieny185@gmail.com
[2] جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون التشكيلية Sally10_hameed@yahoo.com

بالسيوف ومرجعياتها، و المحفوظة ضمن (متحف الكفيل) التابع لـ(العتبة العباسية المقدسة) في مدينة (كربلاء). حيث اهتمت الدراسة بتسليط الضوء على احد اهم المتاحف المتميزة في العراق والمعروفة عربيا وعالميا، بوصفه مكاناً يدون فيه الزمن ذاكرة الاجيال والتاريخ بمختلف الوقائع التاريخية : ضمن احداث (واقعة الطف) الاليمة، لذا فان بعض (السيوف) كانت ولا زالت تهدى اليه ، فيتم حفظها في المتحف المسمى باسمه المقدس، كنايةً وتعبيراً رمزيا عن تلك الواقعة والفاجعة. ومن هنا وجدنا ضرورة دراسة وتحليل الصياغات الجمالية النحتية للسيوف وفق عناصر بنائية، استلهمت: (الزخارف والتطعيم بالأحجار والتذهيب والحفر بأنواعه والنقوش او الكتابات ... وغيرها). ولكونها تؤرخ جزءً من وقائع خالدة لذا فان مشكلة البحث تتحدد بالتساؤل الاتي: ما هي جماليات الصياغات النحتية لأشكال السيوف في (متحف الكفيل في العتبة العباسية المقدسة)؟ وما هي اليات الاشتغال الجمالية في صياغتها النحتية ؟؟.

اهمية البحث والحاجة اليه

يمثل السيف شكلاً رمزياً مختزلاً ومكثف المعنى خلَد موقف وشخصيات عديدة، وهو ما تجسد في عقائد الشعوب الاسلامية، وظهر في مختلف النتاجات وبخاصة من الفنانين النحاتين ، لذا فهو صورة متجسدة وماثلة في الاذهان على مر العصور . ويشكل البحث اضافة علمية في المكتبات الفنية والعلمية وذلك لما له من خصوصية في دراسة الفن الاسلامي وخاصة الصياغات الجمالية النحتية للسيوف في متحف العتبة العباسية. ويفيد دارسي الفن والمتذوقين والنقاد والفنانين وطلبة الدراسات العليا والباحثين في مجال الفن الاسلامي. ويفيد ذوي التخصص في علم الآثار والتراث عربياً وعالميا

هدف البحث: تعرف جماليات الصياغات النحتية للسيوف في متحف الكفيل للنفائس والمخطوطات.

حدود البحث

1. الحدود الزمانية : **(1240 AH - 1312 AH).**
2. الحدود المكانية: العراق/ محافظة كربلاء المقدسة- العتبة العباسية المقدسة (متحف الكفيل للنفائس والمخطوطات).
3. الحدود الموضوعية: دراسة (الصياغات الجمالية النحتية لأشكال السيوف في متحف العتبة العباسة المقدسة) وتحليل نماذج مصورة من السيوف الموجودة ضمن النفائس في مخزن متحف الكفيل في العتبة العباسية المقدسة.

تحديد مصطلحات البحث:

التعريف الاجرائي لجماليات الصياغات النحتية:

هي مجموعة العناصر البصرية (البنائية) التي تسهم في اظهار جماليات الفنون النحتية. أي انها منظومة تتبلور داخل العمل النحتي (كتلة و فضاء) بوجود علاقات ترتبط بتنوع الاشتغالات، وتهدف إلى إظهار جماليات الصياغات النحتية لأشكال السيوف ، فتكون ممثلة للأفكار الابداعية المبتكرة .

السيف اجرائيا: هو سلاح يصنع من عدة معادن واغلبها من الحديد، ذات نصال مختلفة السطوح والاشكال، ولها مقابض مختلفة الأشكال والصياغات النحتية، وتصاغ اغلبها بحفر أو صب اشكال زخرفية (حيوانية او نباتية أو هندسية) وغيرها من الصياغات كالتذهيب والتلوين والترصيع ، وايضا تنقش بالكتابات المتنوعة، وتستخدم للتباهي والتفاخر، وتعد ارثا اثريا مهما لدى الافراد والشعوب ، وتحفظ عادة في اماكن مهمة كالقصور والمتاحف وغيرها.

متحف (متحف الكفيل): هو المكان المشيد في مدينة (كربلاء المقدسة)، حيث مرقد الامام (العباس) (ع)، والمسمى بـ(العتبة العباسية المقدسة) والذي تأسس عام (2005) من قبل الامانة العامة للعتبة العباسية المقدسة، وأطلق عليه تسمية : (متحف الكفيل) (Al-kafeel Museum) ، اذ يضم هذا المتحف كمَاً هائلاً من النفائس والاثار والقطع الفنية التي تعود الى قرن من الزمان او ما يزيد. ومما يثير انتباه المتلقي في هذا المتحف هي كثرة المقتنيات الاثارية ومنها: اشكال السيوف المصنوعة من الذهب والفضة والنحاس والحديد والمطعمة بعضها بالأحجار الكريمة والمزينة بالزخارف والنصوص. والتي تنسب بعضها الى تاريخ عصر صناعتها.

الفصل الثاني: المبحث الاول: السيف: تأريخانية المصطلح و صياغاته الجمالية

يعد السيف من الأسلحة اليدوية التي يستعملها المقاتل في الاشتباك القريب في حالة الهجوم والدفاع و" يعتبر السيف من أشرف الأسلحة وانبلها"(Youssef,1977,p.224). ونشأ السيف بعد استخدام الخنجر ويعتبر تحسيناً له ويعود الى فترة العصور القديمة (Aoun, 1961, pp.151-149).

والبعض يرى " ان نشأة السيف تعود الى فترة القرن التاسع قبل الميلاد ، وذلك من خلال احداث الحروب والبعض الآخر يشير الى تاريخ نشأة السيوف هو تاريخ فيه بعض الغموض..... لذا جاء المعنى اللغوي للسيف في اللغة الاكدية بكلمة (Namsbaru) (نمصارو) (Youssef,1977,p.224) ، والتي تقابلها في اللغة السومرية (Gur/gil-gal-zabar) وتعني هذه الكلمة (ADNBAR) بالمعنى الحرفي لها الخنجر الحديدي أو البرونزي الكبير(E, salonen , 1966 ,p. 51). وايضا سمي السيف عند الأشوريين بـ (نمصارو) (Youssef,1977,p.224).

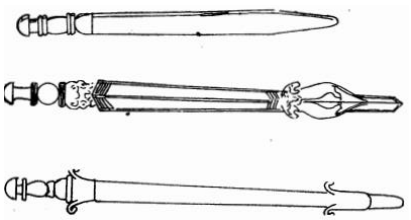
في حين " ان الكلمة المرادفة للسيف عند قدماء المصريين هي (سفيت) (sfet)، و(سيفوس) باليونانية، وبالإشارة الى الانجليز عرف السيف بأسم: (سورد)(sword)، وعند الالمان (شفير) (schwett)، و عند اهل السويد عرف بكلمة: (سفيرد) (svord) ". اما عن أنواع معدن الحديد التي تصنع منها السيوف، فهو الذي يستخرج من المناجم، ويكون على نوعين: (Zaki, 1951,pp.33-34)

- النوع الأول : حديد الشابرقاني : هو حديد يلقب بالمذكر(الذكورة) لصرامته، وهو الصلب القابل للصقل. ومنها سيوف الروم والروس والصقالبة.(Mahmoud, 2007,p.53)
- النوع الثاني: حديد النرماهن : هو حديد يلقب بالمؤنث(الانوثة)، الرغو(لين) الذي لا يقبل الصقل . ومنها سيوف الفرس

وفي بعض الأحيان تصنع السيوف الاسلامية من نوعين مركبين معاً او من الحديد المصنوع الذي يضاف اليه بعض المواد في اثناء عملية الصهر (Aoun, 1961, pp.151-145) . و " ان السيف من حديد(الصلب) ذكر يسمى بـ(حديد- سيف فولاذ) . واذا أضيف اليه بعض المواد يسمى بـ(حديد – سيف انيث) ".(Zaki, 1951,pp.33-34). وبعض البلدان تعمل على استخراج الحديد منها : بلاد فارس والهند والشام ومصر. وغيرها، من البلدان في صنع نصال السيوف الجيدة في تلك الفترات.

أنواع السيوف:

لعب السيف دورا هاما في تاريخ الشعوب ابان حروبهم وفروسيتهم في العصور القديمة والوسطى خاصة، الامر الذي جعل من تطوره وتعدد صياغات اشكاله وانواعه، امرا ضروريا. وبالإمكان تقسيم السيوف التي مر ذكرها وتم وصف صياغاتها الجمالية، والتي تعود الى العصور الماضية، الى نوعين : 1- السيوف المستقيمة . 2 - السيوف المقوسة . اذ " يرى علماء الاثار، ان السيف المستقيم استعمل في العصور الجاهلية، وايضا استعمل في صدر الإسلام، ومن المحتمل ان السيف المستقيم قد نشأ في آسيا، وان شعوبها ذات الحضارة القديمة- مثال ذلك- (الاشوريين والبابليين) هم من استعملوها ، وكان يبلغ طول السيف عند تلك الشعوب ثلاثة اقدام، بما في ذلك المقبض، وكان يعرف باسم: (اكيناكس- Akinakes) " (Souad Maher, 2005,pp.225-226)., كما في شكل (1)

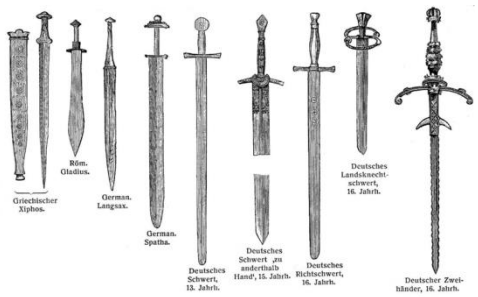


شكل (1)

وكان شكل السيف مستقيما، ابان الساسانية (226م- 636م)، والتي كشفت عن مشاهد ملوكهم في مناظر للصيد، وسيوفهم ممتدة الى جنوبهم طويلة النصال، ذات حد واحد غالبا. وكتب (زكي): " ان السيف سلاح ذو حد ، وهو انبل الاسلحة البيضاء، ابان الجاهلية وحتى العرب المسلمون، فاشتهرت عدة مدن بصناعته- اليمن، اصفهان، دمشق، القاهرة، طليطلة، سرغسطه(الاندلس)، وقد ظل طراز السيف المستقيم هو الشائع في العالم الاسلامي، الى القرن الثالث عشر تقريبا، بعدها تم استعمال السيف المقوس ذي النصل الواحد". (Zaki, 1951,p.33).

وان السيوف المستقيمة وفقا لصياغات اشكالها، تنقسم الى قسمين:" أ- سيوف مستقيمة ذات حد واحد. ب- سيوف مستقيمة ذات حدين: وهي الأكثر استعمالاً وشيوعاً. وكذلك اختلفت أطرافها فهي اما مدببة او نصف مستديرة، كما يمتاز بعضها باحتوائه على (شطب) به أنواع من زخارف او يحتوي على اسم صاحبه او شارته(رنكة)".(Souad Maher, 2005,p. 227)

ومما تقدم، نجد ان شكل السيف المستقيم النصل، عرفه العرب في الجاهلية وعرفه بلاد الغرب، والمسلمون في فجر الإسلام، واستمر استعماله حتى بداية القرن السادس عشر- كما في شكل (2) الذي يكشف عن أنواع مختلفة من السيوف (Xiphos) اليوناني، و (GLADIUS) الروماني، والجرماني(Langsax) ، جرثومة الكافور، والسيوف الألمانية المختلفة.

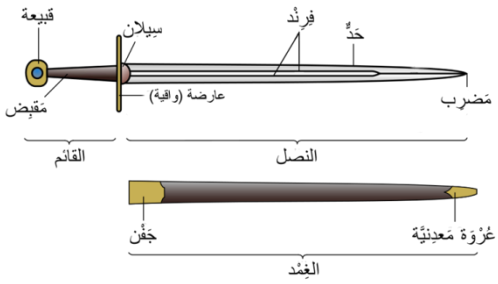


شكل رقم (2)

المبحث الثاني: أنواع السيوف الاسلامية

تصاغ السيوف من واقية(قبيعة) وضيفتها حماية المقاتل من انزلاق سيفه على يده. ومقبض السيف هو ما يقبض عليه منه، وكانت تصنع من الحديد او البرونز، وكانت تزين (تصاغ/ تنحت) برؤوس الأسود، وتصنع حسب نوع السيف او حجمه، وتكون بعض المقابض دائرية او مستديرة (Youssef,1977,pp.38-48). واغلب الاحيان " لا تصل الينا مقابض السيوف، لانها كانت تستبدل بمقابض أخرى عنها، ولأنها تقع غنيمة او بسبب تلف أجزاءها". واما (الغمد) " فكان يصنع عادة من الحرير او من الجلود وتزين من الخارج بزخارف حيوانية وكانت تصنع حسب نوع السيف وحجمه وطوله او قصره ورفعه او عرضه" Zaki, Abd al-Rahman , 1968, pp.178-180).

وتتكون السيوف عادة من عدة اجزاء، وهي كالاتي: كما في شكل (3)



شكل (3) اجزاء السيف

1 . المقبض : وهو ما يقبض عليه منه ويعلوه القائم قبضة، وهي حديدة عريضة، وقد تكون كروية الشكل، وفي اسفل المقبض حديدة على فم (الغمد) لها طرفان ينتهيان بقطعتين كرويتين تحمي المقاتل من انزلاق السيف عليه. ويصاغ المقبض من الحديد او الخشب ويلف بالجلود او من البرونز او من الأحجار الثمينة . (Zaki, Abd al-Rahman , 1968, pp.138).

2. **النصال:** تتميز النصال بسمة فنية تعرف باسم (جوهر السيف)، وعملية صنع النصال تتم من خلال المواد التي استخدمت في صهر الفولاذ لصناعته (Aoun, 1961, pp.151-178)، وتحتوي على مواد حامضية ونباتية تتقلص اثناء الصهر والسبك من الكاربون الذي يحتويها فيمتصه المعدن وتختلط به، كما تحتوي على المنغنيز الذي يعمل على فصل المواد الخبيثة كالرمل والفوسفور من الحديد، وتظهر تموجات على صفحات النصال، فتكون منها اشكال مستقيمة ذات حد أو حدين و مقوسة.

3. الاغماد: " اما (غمد) السيف، يكون بأشكال مختلفة، وفق توفر المواد الأولية لصياغتها، و كانت تصنع من الحديد او البرونز ومن الخشب وتغطى بالجلود الناعمة او بصفيحة معدنية او بقماش". (Youssef,1977,p. 38.).وكانت الأغماد تزين وتنحت بنقوش جميلة بارزة او غائرة في العصور الجاهلية، اذ تصاغ وتنقش بأشكال الاسماك و الحيوانات المختلفة. اما في العصور الإسلامية فغدت تزين بالآيات القرآنية. (Zaki, Abd al-Rahman , 1968, pp.166-186).

وعد السيف سلاح أبيض رأسه مُدبَّبٌ حادٌ للطعن. استعمله الإنسان في الحرب منذ أقدم العصور، خصوصًا العصرَ الحديدي، لما عَرَفَ سَبْكَ الحديد وطرقَه. وقد اشتُهِرَت عدة بلدان بصناعة السيوف. منها الهندُ بصناعة السيف المُهنَّد، ودمشقُ بالسيف الدمشقي ذي التاريخ الطويل. وكانت السيوف في قديم العصور تُصنَع من البرونز، حتى أتى على ذلك العصرُ الحديدي، لأن الشعوبَ التي صهرتِ الحديد صنعت به سيوفها.

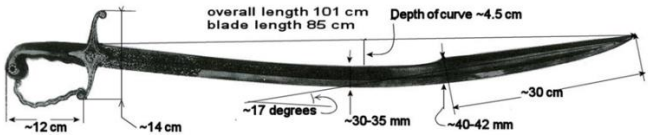
وهناك الكثير من أنواع السيوف ، تختلف وفقا لصناعتها واماكن صنعها قبل الاسلام وبعده ، نذكر منها ما يأتي:

السيف اليماني: السيف الهندي: او الهندواني او المهند، السيوف الأريحية: و أريح موضع بالشام. السيوف البُصْرِيَّة: السيوف السريجية: وهي المنسوبة إلى (سريج) وهو رومي، وتنسب اليه صناعة السيوف الرومية. السيوف اليمنية القلعية: نسبة إلى القلعة وهي موضع (حصن) في البادية.السيوف المشرفية: أو المشرفي، وهذا النوع من السيوف هو من السيوف اليمنية وتنسب هذه السيوف إلى إحدي بلاد اليمن، تسمى مشرف، وفي رأي آخر قال:(أن السيوف المشرفية تنسب إلى رجل اسمه مشرف من ثقيف). Aoun, (1961, pp.151-149) . السيوف الشامية : ذكر (ابن خلدون): أنَّ دمشق ازدهرت بصناعة هذه السيوف، التي يعود تاريخها إلى ما قبل القرن الثالث الميلادي. استمرت هذه الصناعة لأهمية السيوف في الحرب.

وفي مؤلف: (الكندي) و(الفنون الاسلامية) وغيره، تم تقسيم السيوف المقوسة الى ثلاثة اقسام ، وهي كالاتي: (Al-Kindi ,1957, p.118)

1. القليج - قِلِيجْ : معنى قليج بالتركية : السيف. وقيل ان (قليج تشي) هي قرية في مقاطعة ميانة، إيران. وايضا ان هذا السيف (قليج) كان السيف المعياري لدولة السلاجقة، وهو الذي تصدى للحملة

الصليبيه الأولى عام(1095)، وفتك بهم بالاضافة لأنواع أخرى من السيوف كانت شائعه في تلك الفترة. ويمتاز هذا النوع من السيوف المقوسة، بأن نصله يتحول قبل الطرف الى نصل ذي حدين بزاوية واضحة، وقد اخذ طرف القليج يزداد في التضخم حتى اخذ الشكل الذي يميزه الان بسهوله عن غيره من السيوف الاخرى. كما يمتاز القليج بان الطباع اختصر طول نصله، ليسهل استخدامه، كما استغنى عن عمل واقيه له فقد احلت الدرقة بالنسبة للمقاتل محلها . اما عن تاريخ القليج فمن المرجح ان يكون الاتراك قد عرفوه قبل الايرانيين الذين اصبح السلاح المفضل عندهم منذ نهاية القرن الخامس عشر الميلادي. كما في المخطط شكل (4).



شكل (4)

2. اليتاغان Yatağan : ياتاغان هي مدينة تشتهر سكاكينها وسيوفها ، منذ العصور القديمة ، وسيف ياتاغان ، الذي كان منتشرا في القرن 16، كان ينظر حتى في أيدي السلاطين في ذلك الوقت. حتى سليمان القانوني كان له السيف الذي صنعه سيد الحدادين الأتراك وحمله معه واستخدمه عند الضرورة. الآن يتم عرض هذا السيف في متحف نيويورك متروبوليتان. بعد كيليتش سلطان سليمان ، كان هذا السيف ، الذي ينظر إليه في أيدي الجنايساري ، يحظى بشعبية كبيرة ويستخدم بسبب سهولة استخدامه وملاءمته. وسيف ياتاغان هو سيف ذو نصل واحده مزدوج الانحاء(قليل انحناء تقوس نصله)، مع مراعاة ان انحاء خط النصل يتفق مع حركة معصم اليد اثناء الطعن. و تشبه قبضة اليتاغان الاذنين البارزتين وهو لا يحتوي على واقية. ويمتاز بثقله الامامي عند الطعن مما يساعد المقاتل على القطع الباتر السريع. وانتشر استعماله سريعاً في البلاد الإسلامية. كما انتقل الى اوروبا وبخاصة الدول التي خضعت للدولة العثمانية. كما في شكل (5)

شكل (5)

3. الشمشير : هو سلاح ضيق النصل سميك ذو حد واحد، وذو بريق، تمتاز قبضته ببساطة تكوينها وخفتها . اما واقية الشمشير فلها شكل خاص، اذ هي على شكل الصليب تنتهي من الاعلى بقبعة تتجه الى الجانب،

على ان مقبض الشمشير يكون في جملته على شكل المسدس. ولا يقتصر استعماله على الطعن والقتال في ميدان الوغى فقط ، وانما استعمل ايضا في اغراض الصيد و القنص اذ يدعى حينئذ بـ(شيكاجار) وتوجد عليه صياغات النقوش والرسوم التي تمثل اشكال الحيوانات. اما سيف الطعن والقتال فيتم النقش على نصله اسم صاحبه وتاريخه ومكان صنعه . ويعد العصر الصفوي هو العصر الذهبي في صناعة الشمشير، في ايران وبخاصة في عهد الشاه(عباس الاكبر، والشاه حسين، و طهماسب الثاني، وعباس الثالث) وغيرهم. وقيل ان (اسد الله) هو من كانت له الشهرة في صياغة السيوف انذاك.. اذ كانت مدينة (شاهق) من اهم مراكز تزويد الحديد واستيراد الصلب الهندي في صناعة النصال ، حتى ان بعضها يطلق عليه بـ(الشاهقة) . كما في شكل (6)

شكل (6)

الفصل الثالث- إجراءات البحث

- **مجتمع البحث :** بلغ توثيق ما مقداره (20) صورة لهيئات السيوف من كل جانب، وقد تم جمع المعلومات عن مجتمع البحث بالوسائل الآتية:

1.زيارة متحف العتبة العباسية المقدسة للنفائس والمخطوطات في (كربلاء المقدسة)، عدة مرات، واستعان بكادر من المتحف، ذو تخصص في الاطلاع وتصوير الاعمال قيد الدراسة (مجتمع البحث).

2 . الاستعانة بمقابلاته لبعض المختصين واساتذة الجامعات في كليات الاداب والاثار، لهذا الغرض.

- **عينة البحث :** تم اختيار عينة البحث وبطريقة قصدية ،على وفق تنوع الصياغات الجمالية للسيوف في متحف الكفيل للنفائس والمخطوطات، فقد تم فرز(3) انموذج من السيوف، وقد استبعدت بعض النماذج الغير موثقه. و وفقاً لمعايير موضوعية- وباستشارة الخبراء(*)، أنموذجاً مناسباً لمفهوم جماليات الصياغات النحتية للسيوف في متحف الكفيل للنفائس والمخطوطات.
- **منهج البحث :** تم أعتماد المنهج الوصفي وأسلوب تحليل المحتوى (Content Analysis) كطريقة للوصول إلى النتائج.

(*) 1- أ. د. محمد علي علوان / فنون تشكيلية / رسم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
2-أ. د. صفا لطفي عبدالامير/ فنون تشكيلية /تصميم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
3-أ . د. شوقي مصطفى علي/ فنون تشكيلية / رسم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

- **اداة البحث** :تم اعتماد أدبيات البحث التي اسفر عنها الإطار النظري، بوصفها محكات يتم الاستناد عليها في آلية التحليل .
- **تحليل نماذج (عينة البحث) :**

انموذج (1)
اسم القطعة: سيف (عثماني)
الرقم المتحفي: 1017
مادة الصنع: حديد جوهر – فضة - قرن
الطول الكلي: 91سم
طول المقبض:14.5 سم
العرض عند المنتصف : 3.3 سم
وزن القطعة: 658 غرام
سنة الصنع: 1240هـ

التحليل : يمثل الانموذج صورة لـ(سيف) من فترات القرن الثامن عشر الميلادي، اذ صنع من معدن(حديد جوهر) ، ليس له واقية (شاربان- تعرضت للتلف) ، تم تصويره من عدة جوانب لإظهار هيئته، اذ صنع من معدن(حديد ذو طلاء من الفضة)، لذا فان لونه يميل الى اللون الابيض ، وهو بـ(نصل بدايته القريبة من السيلان مستقيم، ومقوس عند الوسط والنهاية)، عليه صياغة لكتابات و زخارف قريبة من سيلان السيف وممتدة نحو المقبض، وهو ذو حد واحد)، وعند نهاية (المضرب) شكله يصبح (مقوس بشدة، وذو حدين)، وله (قائم/ مقبض) متصل (سيلان) يتكون من الحديد مع النصل(قطعة واحدة)، ذو طرف (القبيعة/ قبعة) مقوسة(كروية) وأشبه ما تكون بشكل البكرة ، صنعت من قرن حيوان ما.

وهذا الانموذج هو أحد السيوف المحفوظة في خزانة متحف الكفيل، اذ نجد جماليات الصياغات النحتية، منها ما بان من خلال ملمسه الناعم(البراق) وطريقة صقله ، ووفق ما تم تجسيده من زخارف نفذت بواسطة تقنية التذهيب بـ (ماء الذهب) ، اذ ان التذهيب هو فن تزيين وزخرفة السطوح الصلبة بمسحوق الذهب أو صفائحه، ويتم هذا عادة بواسطة تقنية (طلاء الذهب والفضة). ونرى ان هذه الصياغات الجمالية (شكلا و معنى)، ذات دلالات ايحائية (رمزية وتعبيرية ونفسية)، كشفت عن جانبين: الجانب الاول احتوى على صياغة نصوص كتابية مقروءة بخط الثلث الى جانب الزخرفة الانسيابية

(متناظرة) والتي امتدت لتنتهي عند الواقية، وبصورة عمودية ووفق شريطين، الاول منها:(توكلت على الله)، والثاني:(شفاعت يا رسول الله)، ويتقدمهم شكل دائرة تم بداخلها تدوين : (عمل عمر البو سيف سنة 1240)، وهذا يدلل على اسم صانع السيف(اي ان الصاغة احيانا يختمون نصل السيف دلالة على صناعتهم وشهرتهم). اما الجانب الثاني: على (فرند / بدن) السيف، فقد تم تدوين : (صاحبي آشبو سيفي ابن اسماعيل ابراهيم سباهتى)، وهذا ربما يدلل على اسم صاحب مقتني السيف ، ويتقدمها شكل هندسي أشبه بشكل الهلال يحيط بشكل دائرة ، احتضنت بعض الرموز التي اتصلت وتمركزت وسطها شكل (نجمة سداسية) وهي ذات دلالة رمزية لـ(نجمة داوود) ،(✡) : وتسمى أيضا بخاتم سليمان وتسمى بالعبرية ماجين داڤيد بمعنى «درع داود» وتعتبر من أهم رموز الشعب اليهودي. وهناك الكثير من الجدل حول قدم هذا الرمز ، وإن هذا الرمز حديث مقارنة بالشمعدان السباعي الذي يعتبر من أقدم رموز بني إسرائيل. اما الزخارف فان معظمها تمت صياغتها وفق الاشكال النباتية والهندسية الدائرية واللولبية والمجردة ، ووفق جمالية التوريقات للاغصان وامتداداتها المرنة.

و قد تم توزيع الزخارف والكتابة بشكل منتظم، في فضاء وسطح نصل (السيف)، فنرى مبدأ التوازن في ذلك التوزيع، حيث نجد صياغات جمالية متنوعة ، منفذة ضمن الجزء قريب من السيلان، الا ان كل جانب يختلف في صياغته عن الوجه الاخر، وهذا بدوره خلق نوعا من الايقاع الحر(غير رتيب). والسيف هنا ذو ملمس ناعم وبراق بسبب لون طلاء الفضة.

انموذج (2)

اسم القطعة: سيف

الرقم المتحفي:673

مادة الصنع: حديد – عظم

الطول الكلي: 88سم

طول المقبض:14.5سم

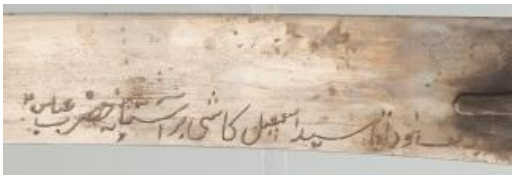
وزن القطعة: 816سم

اسم الو اقف: سيد اسماعيل كاشي

سنة الوقف: 1294هـ

التحليل: يمثل الانموذج صورة لـ(سيف) تم توثيقه وفق ما تم حفره على المعدن ، اذ صنع من معدن(الحديد) ، وهو بـ(نصل مقوس عليه صياغة لكتابات باللغة الفارسية، ذو حد واحد) وعند نهاية (المضرب، يصبح عريض) ويكون ذو حدين ، له واقية (شاربان) من معدن الحديد على شكل صليب(ذات اتجاهات اربع) ، اثنان من طرفيها ذات شكل مدبب على خط مسار (السيلان)، وتنتهي اثنين من طرفيها البارزتين نحو الجانبين بشكل وهيئة رأس التنين، أي ان كل طرفين متقابلين متشابهان في الشكل ومتناظران، وللسيف (قائم) مقبض صنع من (عظم) أحد الحيوانات تم تعشيقه مع السيلان وعلى كلا الجانبين ، وتنتهي طرف (القبيعة/ قبعة المقبض) بشكل رأس حيوان ما .

وهذا الانموذج هو أحد السيوف الذي تم فيه استخدام تقنية الحفر الغائر وبالخط الفارسي، في بداية النصل القريب من السيلان والواقية- على كلا الجانبين-، وقد حملت النصوص المدونة ابعاد(جمالية ووظيفية) وذات دلالات رمزية وتعبيرية مكثفة المعنى، اذ ان الجانب الاول، تم تدوين نص باللغة الفارسية: " (طمع كنند بلعنت خدا كرفتار شود)، اي ما معناه: (الذي يطمع يبتلي بلعنة الله) اما الجانب الثاني، تم تدوين بعض الكلمات التي تعرض بعضها للتلف بـ(تقنية الحفر الغائر): (وقف ودايا سيد اسمعيل كاشى بر آسمان حضرت عباس)، اي ما معناه: (وقف هدية من سيد اسماعيل كاشي الى حضرة الامام العباس (عليه السلام). وتمت صياغة الكلمات في فضاء وسطح نصل السيف القريب من السيلان، وهي احدى الصياغات النحتية التي يتم تنفيذها على المعادن المختلفة بواسطة ادوات معدنية حادة منها المسامير والمطرقة من اجل تبيان معالم وجمالية تقنية الحفر الغائر، وهنا تم تنفيذها بصورة الخطوط اللينة المرنة المنتظمة على اطراف النصل في كلا الجانبين، ودون ان تمتد نحو (الوسط أو المظرب) .



اذ نجد من جماليات الصياغات النحتية للسيف هنا، ما بان من خلال ملمسه الناعم(البراق) وطريقة صقله ، ووفق ما تم تجسيده من نصوص نفذت بواسطة تقنية (الحفر الغائر) على جزء من فضاء سطحه، ونرى مبدأ التوازن في ذلك التكرار لهيئة وشكل رأس التنين على جانبي الواقية، فكلا الجانبين من الواقية لا يختلف في صياغته عن الوجه الاخر، وهذا بدوره خلق نوعا من الايقاع المنتظم، وايضا أضاف ابعادا رمزية من خلال شكل ودلالة التنين.

اما نهاية المقبض هنا فيرجح انه ذو دلالة على هيئة رأس الاسد، وقد تمت محاولة ايضاح معالم الرأس من خلال عملية النحت البارز، اذ ان من صعوبات النحت البارز هو ما يتم على العظام (عظام الحيوانات). وهذا يقودنا بدوره ايضا ، الى انم الصياغة هنا جمعت بين دلالة قوتين: (التنين و الاسد). وقد صوّرت الأساطير العديد من تِلك التنانين ، لكن أشكال التنانين الجسديّة تختلف من حضارة لأخرى، ومن مكانٍ لآخر، لكنّهم يتوحدون جميعاً في الصوت المدوي الذي يطلقونه، وفي نفث النّار من أفواهها.

انموذج (3)

اسم القطعة: سيف

الرقم المتحفي: 333

مادة الصنع: حديد جوهر-عاج

الطول الكلي: 96.6 سم

طول المقبض: 13 سم

وزن القطعة:1014 غرام

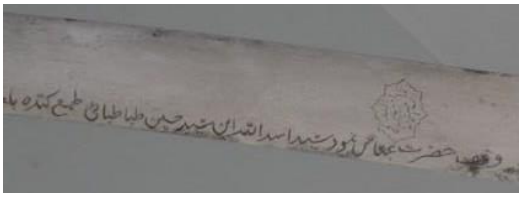
اسم الصانع: اسد الله الاصفهاني

اسم الو اقف: سيد حسين طبطبائي

سنة الوقف:1312 هـ

التحليل : ان هذا الانموذج هو (سيف- شمشير)، مهدى الى الامام (العباس- عليه السلام) من العلامة (سيد حسين طباطبائي). اذ تمت صياغته من معدن(حديد جوهر)، ويميل لون معدنه الى البياض الناصع (البراق)، وذلك وفق طريقة وبراعة صقل نصله. وهو بـ(نصل مقوس بشدة، ذو حد واحد) وعند نهاية (المضرب) يصبح (ذو حدين)، له واقية (شاربان) من معدن (الحديد) وهو بشكل هندسي وذو اتجاهات اربع على شكل الصليب، ، اثنان من طرفها ذات شكل هندسي مدبب، متناظرين في حدود اطرافهما، على خط مسار (السيلان)، و تنتهي اثنين من طرفها البارزتين- متناظران في الشكل- نحو الجانبين بشكل أشبه ما يكون بنصف كرة محدبة، وللسيف (قائم) مقبض من قرن الفيل (عاج) ، وعلى كلا الجانبين ، وطرف (القبيعة/ قبعة المقبض) مقوسة (معقوفة) للجانب بشكل رأس المظلة، ويلتحم بها قرص معدني دائري.

لقد مرت أشكال وصياغات السيوف خلال هذه العصور الطويلة جداً بتطورات كبيرة بدأ من نوع المعدن إلى اشكال النصل إلى جمال المقابض واختلاف تشكيل وتعشيق القبيعة. خاصة وان تأريخ وقف السيف هو: (1312 هـ) وهي سنة في التقويم الهجري امتدت مقابلةً في التقويم الميلادي بين سنتي (1894 و1895م) ، لذا فاننا نجد جماليات الصياغات النحتية للسيف، منها ما بان من خلال ملمسه الناعم(البراق) وطريقة صقله ، ووفق ما تم تجسيده من نصوص قرآنيه نفذت بواسطة تقنية(التكفيت والتحزيز): على الجانب الاول نرى:(بسم الله الرحمن الرحيم)، وعلى الجانب الثاني: (نر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين) على سطح وفضاء الواقية محددة بإطارها المذهب(تقنية التذهيب) التي تعرضت للاندثار والمحو، وايضا ما تم تجسيده على فضاء سطح النصل من نص باللغة الفارسية وبتقنية(الحفر الغائر): (وقف حضرت عباس نمود سيد أسد الله ابن سيد حسين طباطبائي طمع كندة بلعنة خدا)، أي ما معناه : (هدية لحضرت العباس من الملقب اسد الله ابن سيد حسين طباطبائي، والذي يطمع يبتلي باللعنة)، وايضا تم حفر وتدوين النص على القبيعة(غير واضح تعرض للمحو بسبب قدم السيف)، اما الجزء القريب من السيلان-فوق كلمة(حضرت)- فقد تم فيه استخدام تقنية الحفر الغائر وبالخط الفارسي، فتم نحت وصياغة اسم صانع السيف المشهور انذاك (صنع أسد الله الاصفهاني) داخل اطار هندسي نجمي الشكل محفور على المعدن- وكأنه ختم صانع السيف. كما هو موضح في المخطط شكل (أ)



شكل (أ) مخطط عن ختم صانع السيف

اما اللون هنا ، فهو لون معدن السيف (جوهر) ولون (طلاء التذهيب) ، والذي تم على سطح نصله وايضا واقيته-على سطح كلا الجانبين-، وصياغة لزخارف ونصوص واشكال تعرضت للتلف- فلم تتوضح معالمها على القبيعة ايضا – الا انها تؤكد انه نص ديني اذ يقرأ منها كلمة(الله ذا)-، بسبب قدم القطعة، فلم يبق من صياغاتها، سوى بعض الحزوز وآثار تقنية (الحفر الغائر) على سطح وحدود الواقية.

وان تنوع اشكال السيوف وصياغاتها الجمالية النحتية، وبخاصة السيوف المقوسة بشدة التي يطلق عليها (شمشير) وهذا الانموذج منها، وعليه فان جودة هذا السيف وقيمته وجماليته ووظيفته مستمدة من مادة معدنه (جوهر)، ايضا نجد ما يؤكد وصف الباحثين هنا في هذا الانموذج من خلال تحديد سنة الوقف: (وقف العباس 1312هـ)، اي انه مهدى تحديدا الى الامام (العباس-عليه السلام)، وفق تقنية(النحت الغائر). وايضا نجد التطور هنا قد أدى الى ظهور صياغات تتباين وتختلف في اشكال القبيعة، اذ ان القبيعة هنا ربما نحتت وصيغت على هذه الهيئة لغايات (وظيفية و جمالية) منها تؤول على انها ذات غاية وفائدة لمقتنيها – خاصة فعل حركة اتكاء الكف والساعد عليها- في حالة المسير او الوقوف للراحة. خاصة وان السيف لم يكن أداة حربية فقط ، وانما أداة جمالية.

الفصل الرابع

النتائج :

1. ان لجماليات الصياغات النحتية للسيوف في متحف الكفيل, سمتين :-

أ- تنوع شكلي سابق الى نظام بنائي جديد وفق رؤية جديدة, تحكمها آليات بناء (عناصر : خط , لون , شكل , حجم , فضاء , ملمس , انسجام) وعلاقات و أسس التنظيم (تباين , تكرار , إيقاع , تنوع , تراكب , تداخل , سيادة , وحدة) .

ب- تنوعت الاساليب الاشتغالية في صياغات الاشكال النحتية وتقنياتها، اذ انها ذات أبعاد (تعبيرية , رمزية، سياسية، اجتماعية، جمالية، دينية) .

2. ظهر التحول في صياغة الشكل والمضمون في الصياغات النحتية للسيوف في متحف الكفيل, والذي بان أثره في أغلب نماذج العينة .

3. كشفت الصياغات في الشكل , عن تلاعب بحجوم السيوف, لما له علاقة بمبدأ السيادة للشكل, وكالآتي :

أ- إن أغلب أشكال السيوف, وظفت الـ(كلمات أو نصوص قرآنية أو احاديث شريفة), كما في نماذج العينة (1، 2، 3) .

ب- تم التأكيد على تنوع صياغة (المقبض والواقية) لما لهما من أهمية ودور وظيفي ينم عن خبرة وابداع الفنان , إذ تم تجسيد أشكال سيوف مختلفة ومتنوعة المقابض والواقيات التي تسهم في حماية كف الانسان الفارس او المقاتل, وهذا ما ظهر في نماذج العينة (1، 2، 3) .

ج- إن الأشكال المنفذة على فضاءات نصال السيوف و هيئة المقابض والشاربان وقبيعة السيوف, كشفت عن حرية في تجسيد النقطة والخطوط والاشكال الرمزية المختلفة (حيوانية: كما في النماذج (2) , هندسية : كما في النماذج (1، 3).

4. إتجه الفنان نحو ملء المساحات (مساحات النصال في السطح القريب من السيلان) وإشغالها بأشكال متنوعة , وفق مبدأ كراهية الفضاء , وهي من سمات الفن الإسلامي , كما في أغلب نماذج العينة .

5. كشفت نماذج العينة عن وفرة في التفاصيل الخطية الخاصة بالسيوف وزخرفتها وتزيينها , خاصة الشخوص المهمة التي ورد ذكرها في الأدبيات التأريخية , كما في النماذج (1, 2, 3) . وأيضاً ظهر التنوع في الصياغات النحتية للسيوف في متحف الكفيل، من خلال واقية السيف (شكل الصليب, شكل هندسي متناظر, شكل حيواني متناظر), وايضا تنوع في تقنية تكفيت وتذهيب مقابض السيوف .

6. تم تأكيد الفنان المسلم على استخدام مبدأ التنوع و التباين, من خلال رصد دلالة شكل النصل ومرجعياته الحضارية المختلفة, إذ ان التضاد (التباين) له دلالات منها إحداث نقطة جذب وإثارة بصرية للمتلقي . كما في جميع نماذج العينة .

الاستنتاجات :

1- ان النظرة الفلسفية للسيف عند العرب و المسلمين، لم يكن أداة قتالية أو زينة يتحلى بها فحسب، بل كان رمزا للعزة ومجالا لإظهار الإبداع الفني والبراعة في الصنع، حتى غدت أسماؤه أسماء لأعلام من الرجال. ودفعت – الباحثان- هذه المكانة للسيف العربي قديما وحديثا للوقوف على تاريخ السيف العربي وسماته وتقاليده العتيقة.

2- وبخصوص الصياغات النحتية للسيوف، وتعدد طرقها وموادها، اذ تعتبر الأحجار الكريمة كاللؤلؤ والفيروز والعاج و كذلك المعادن كالفضة والذهب، أهم المواد في اضفاء الجمالية على السيوف العربية التي عُرفت أيضا بنقوشها الهندسية على الأسطح والأغمدة

3- ان رفض سكونية الأشكال ونمطيتها وتجاوز المألوف نحو اللامألوف، والتأكيد على الأبعاد الجمالية والرمزية والنفسية والإجتماعية والسياسية والدينية ، هو ما حقق فعل التنوع في الصياغات النحتية للسيوف.

التوصيات :

1. ضرورة صيانة المقتنيات النفيسة، في متحف الكفيل خاصة، ومنها السيوف والدروع. اذ انها ارث حضاري لا يقدر بثمن، ويخلد تأريخ حضارة بأكملها.

2. تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصي المفاهيم الفكرية والفلسفية ومنها مفهوم تنوع الصياغات النحتية للسيوف والدروع وغيرها من النفائس.

3. تكثيف إصدار المطبوعات والمجلات التي تهتم بالمفاهيم والصياغات النحتية والمصطلحات المعاصرة وتطبيقاتها في مختلف الفنون، عن طريق ترجمة النصوص الأجنبية، كي يتسنى للطلاب من دارسي الفن التواصل مع مستجدات الفن في المتاحف العالمية.

المقترحات :

- تحول الصياغات الجمالية النحتية للسيوف في تماثيل عصر النهضة .
- تتبع مرجعيات الصياغات النحتية للسيوف في المتاحف الاوربية.

References:

1. Al-Kindi, Yaqoub Bin Ishaq, (1957), *Swords and Their Kinds*, 2nd edition, Cairo, p. 118.
2. Aoun, Abdel Raouf,(1961). *The Art of War in the Early Islam*, Historical Studies Library, Dar Al-Maarif in Egypt, pp. 149-151.
3. E, salonen ,(1966), *diewaffen der alten mesopotamier* ;orientalia, xxxiiii, Helsinki, Germany, p51.
4. Mahmoud, Abu Naim, (2007), *Drawing and Design on Metal and Copper*, 3rd Edition, Al-Arabiya Publishing House, Amman, Jordan, p. 53.
5. Souad Maher, (2005), *Islamic Arts, Arts Series*, Family Library, Egyptian General Book Organization, Egypt, pp. 225-226..
6. Youssef, Abdullah. (1977). *Army and Weapons in the Modern Assyrian Era, 911-612 BC*, 1st Edition, Master Thesis, University of Baghdad, Islamic Converted Library, Baghdad, p. 224.
7. Zaki, Abd al-Rahman ,(1951), *Weapons in Islam*, Royal Society for Historical Studies, Lisan al-Arab Library, Dar al-Ma'arif in Egypt, pp. 33-34.
8. Zaki, Abd al-Rahman ,(1968), *The Sword in the Islamic World*, 2nd edition, Al-Nahda Bookshop, Cairo, p.3.

The aesthetics of the sculptural formulations of swords in the Al-Kafeel Museum of Treasures and Manuscripts

Ahmed Mohammed Hamza
Dr.Salwa Mohsin Hameed
University of Babylon / College of Fine Arts / Department of Fine Arts

Abstract;

The research included (the aesthetics of the sculptural formulations of swords in the Al-Kafeel Museum) four chapters. Al-Kafeel Museum.(
Within the time period: (1240 AH / (1824 and 1825) AD - 1312 AH / (1894 and 1895) AD). The second: the types of Islamic swords. The third chapter included (research procedures), and the analysis of samples from the sample (3) as a model according to the descriptive approach, and the fourth chapter dealt with (results, conclusions, recommendations, and proposals). As well as recommendations, proposals and sources.

Keywords: wordings, sculptural handles of swords, Al-Kafeel Museum.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1211

التقنيات الرقمية في وسائل الإتصال

انتصار رسمي موسى [1]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

لقد أثرّت التقنيات الرقميه الحديثه على وسائل الإتصال من حيث البنيه والوظيفه وأساليب التعامل معها وتغيرّت العمليه الاتصاليه فأصبحت ثنائية تبادليه تفاعليه بعد ان كانت أحادية الاتجاه محدوده التداول وتغيّرت الادوار فأصبح المستقبل مرسلا والعكس وأنتشرت ثقافة المستخدم الفعّال والمشارك وأصبحت عملية الاتصال تواصليه مستمره .

وقد أتاحت الشبكه الدوليه للمعلومات قنوات الكترونيه جديده في وسائل الاعلام والاتصال غير متعارف عليها وفتحت عصرا جديدا لهذه الوسائل أدى الى حدوث توجه نحو الوسائط الرقميه بطريقه غير مسبوقه وأصبحت وسائل التواصل الاجتماعيه توجه الجمهور وثقافاتهم وأنماط تفكيرهم .

وتعّد منافذ الاتصال الجديده ثمرة التقنيات الرقميه الحديثه متمثله بالفيس بوك والواتس اب والتيلكرام والتويتر والمدونات والمواقع الاخرى ،وأصبح لها دورا اتصاليا في المجتمعات لايستهان به فأصبحت المجتمعات مفتوحه بعد ان كانت منغلقه على نفسها وهذا أثر بدوره في عملية الاتصال والتواصل وتشكيل الرأي العام سواء أكان سلبا أم ايجابا .

فالمستحدثات التي عززّتها التقنيات الرقمية والتكنلوجيا الحديثة ، بدأت تقودنا نحو ترتيب جديد للمنظومة الاتصالية، حيث تحوّلت العملية الاتصالية التقليدية وأصبحت عملية انتقال المعلومات تنطوي على عمليات تفاعل اتصالي رقمي جديده غير معهود سابقا، من هنا رأت الباحثه أهمية هذا الموضوع لإلقاء الضوء على هذه التحولات والإنعطافه الجذريه في عملية الإتصال والتواصل الرقمي وجاءت تحديد

مشكلة البحث

من خلال التساؤلات الآتيه :

1- ماهي التقنيه الرقميه والبنيه الجديده لوسائل الاتصال الحديثه .

2- ماهي التغييرات والبيئه الجديده التي احدثتها التكنولوجيا الرقميه ودورها في عملية الاتصال والتواصل الرقمي.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة intesarmousa6@gmail.com

وقد سعى البحث الى تحقيق الأهداف الآتيه:

1- تعرّف التقنيه الرقميه والبنيه الرقميه لوسائل الاتصال الحديثه .

2- تعرّف دور وسائل الاتصال الرقميه في الاتصال والتواصل والتغيرات في البيئه الإتصاليه الجديده.

وقد أستخدم المنهج الوصفي في الرصد والتحليل للظاهره المدروسه وأعتمد اسلوب الإستقراء والتحليل والاستنتاج وتوصل البحث الى جمله من الاستنتاجات أهمها:

1- ظهرت مايسمى بالنظم الاتصاليه والإعلاميه الذكيه نتيجة التحولات الرقميه والتي حققت نظما إتصاليه عن بعد وإستخدمت برامج وبروتوكولات ذكيه لهذا الغرض.

2-تحّولت بنية وسائل الاتصال التقليديه فأصبحت بنيه رقميه تعتمد الاختزال والرقمنه وفق نظام (0،1) لكافة المفردات كالحروف والصور والصوت.

3-تحوّلت أركان العمليه الإتصاليه فأصبح المستقبل مرسلا ومشاركا فعالّا في العمليه الإتصاليه والتفاعليه بدل رجع الصدى وتحققت فعالّية (الوسيله الإتصاليه) .

4-أصبح الأنترنت ووسائل الاتصال الرقمي منبرا للإتصال فوق مستوى الوسيله لأنه حقق المشاركه والتفاعليه ،وأصبح للوسيله دورا مهما أكبر من الرساله الإتصاليه نفسها في ظل التقنيات الرقميه الحديثه.

5-التكامل في وسائل الاتصال الرقميه الحديثه وقد تجسّد في الانترنت كوسيله إتصاليه مركّبه تجمع نظم الاتصال والوسائل الرقميه والوسائط المتعدّده.

6- دخول الوسائط المتعدده على وسائل الاتصال الرقمي الشبكيه وأصبحت البيئه الإتصاليه تفاعليه تعنى بعملية إدارة التفاعل بين المصدر والمستخدم .

7- هيأ الانترنت كوسيله إتصاليه رقميه المشاركه الجماهيريه الواسعه في العمليه الإتصاليه وتشكيل الرأي العام عبر المنافذ الالكترونيه المتعدده كالفيس بوك والتويتر والمدونات والمطبوعات الالكترونيه والمواقع الالكترونيه الأخرى .

8-ظهر مايسمى بالسلطه الخامسه في ظل وسائل الإتصال الرقميه والتقنيات الحديثه وهي (سلطة المواطن) وأصبح الفضاء السيبراني مجالا مهما للتعبير عن آرائه وأفكاره والتواصل ،وتحرّرت السلطه الرابعه من الخضوع السياسي .

9- سخّرت التقنيات الرقميه ووسائل الاتصال الرقميه إمكانات في زيادة المعرفه والتعلم الذاتي والجماعي وتعدّدت مصادر المعرفه وأصبحت مفتوحه للأطلاع على تجارب العالم ، وكان لها دورا مهما في الاتصال والتواصل العلمي والانساني عبر المنصات الرقميه الالكترونيه وظهر ذلك واضحا في أزمة كورونا .

10 -تعدّ وسائل الاتصال الرقميه ومنها الانترنت من وسائل التواصل الاساسيه في هذا العصر ، وتخضع مواقع الاتصال الاجتماعي لإداره وسيطره مركزيه ، وما يشاع بشأن الحريات فهي إفتراضيه وسطحيه وغيرحقيقيه ومحسوبه مسبقا ضمن مصالح عليا.

11- أصبحت الثقافات هجينه وبلا هويه في ظل وسائل الاتصال والتواصل الالكتروني وحلّت الثقافه المعوّلمه بدل الثقافه المحليه والوطنيه.

12- أشاعت وسائل الاتصال الرقميه أنماطا ثقافيه معينه بعيده عن مجتمعاتها في الملبس والمأكل ونمط الحياة الاجتماعيه مما يخلق فجوه بين الفرد ومجتمعه مما يضعف الإنتماءات الاسريه والمجتمعيه.

13- لقد تحوّلت وسائل الاتصال في عصر الاتصال الرقمي والتقنيات الرقميه الى أدوات للسيطره والتحّكم والتضليل الاعلامي وغسيل الدماغ معوّلمه بيد من له السيطره وهي كارتلات كبيره ، ويمكن لها أن تعزّز الثقه بين المجتمعات ويمكن لها أن تبث الفرقه بإتاحتها منابرا للكراهيه ، فقد أصبحت سلاحا ذو حدّين.

التوصيات:

1- لوسائل الاتصال الرقمي الدور المهم في التواصل الثقافي والعلمي والاجتماعي تلامس حياة الناس لذا أصبح من الضروره إنشاء منصات رسميه مهنيه وموضوعيه لكي تحّجم من الدور السلبي للمواقع الالكترونيه في حياة الناس لتفادي نشر محتويات مضلله وهابطه.

2- ضرورة ردم وتقليص الفجوه التكنولوجيه بين العالم المتقدم والعالم النامي المستهلك للتدفق الاتصالي والاعلامي،وهذا يحتاج الى خطى حثيثه وجاده للحاق بركب العلم وبناء قدرات ذاتيه لكي تستطيع الدول التحكم بمقدراتها ولاتكون مسلوبة الإراده.

3- أن تكون هناك برامج تثقيفيه مناسبه تواجه البث الخارجي عبر قنوات ومؤسسات تقوم بهذه المهمه لمواجهة ماهو غير مناسب للمجتمعات المحليه.

4- ان تكون هناك فلتره ورقابه على البرامج والتدفق البرامجي الخارجي وحتى الداخلي ضمن ضوابط وأعراف إنطلاقا من المسؤليه الإجتماعيه وحماية المجتمعات من التحّلل بأسم الديمقراطيه.

5- إنشاء تعاون رقمي عالمي بين الدول مهمته إفشاء الأمن والسلام من خلال التواصل والمنصات الرقميه بعيدا عن خطاب الكراهيه وسنّ قوانين لذلك بما ينظم حركة المحتوى.

مقدمه

لقد أثرّت التقنيات الرقميه الحديثه على وسائل الإتصال من حيث البنيه والوظيفه وأساليب التعامل معها وتغيرّت العمليه الاتصاليه فأصبحت ثنائية تبادليه تفاعليه بعد ان كانت أحادية الاتجاه محدوده التداول وتغيّرت الادوار فأصبح المستقبل مرسلا والعكس وأنتشرت ثقافة المستخدم الفعّال والمشارك وأصبحت عملية الاتصال تواصليه مستمره .

وقد أتاحت الشبكه الدوليه للمعلومات قوالب الكترونيه جديده في وسائل الاعلام والاتصال غير متعارف عليها وفتحت عصرا جديدا لهذه الوسائل أدى الى حدوث توجه نحو الوسائط الرقميه بطريقه غير مسبوقه وأصبحت وسائل التواصل الاجتماعيه توجه الجمهور وثقافاتهم وأنماط تفكيرهم .

وتعّد منافذ الاتصال الجديده ثمرة التقنيات الرقميه الحديثه متمثله بالفيس بوك والواتس اب والتيلكرام والتويتر والمدونات والمواقع الاخرى ،وأصبح لها دورا اتصاليا في المجتمعات لايستهان به فأصبحت المجتمعات مفتوحه بعد ان كانت منغلقه على نفسها وهذا أثّر بدوره في عملية الاتصال والتواصل وتشكيل الرأي العام سواء أكان سلبا أم ايجابا .

أولا: منهجية البحث:

1- مشكلة البحث

ان الإتصال الرقمي هو العمليه التي بموجبها يتم الاتصال عبر الرسائل الاتصاليه بين طرفين أو أكثر بواسطة الانظمه الرقميه لتحقيق أهداف معينه ، إن التطورات السريعة التي شهدتها تكنلوجيا الإتصال والمستحدثات التي عززّتها التقنيات الرقمية والتكنلوجيا الحديثة ، بدأت تقودنا نحو ترتيب جديد للمنظومة الاتصالية، حيث تحوّلت العملية الاتصالية التقليدية وأصبحت عملية انتقال المعلومات تنطوي على عمليات تفاعل اتصالي من خلال سمة التفاعلية التي وفرتّها الشبكة الدولية للمعلومات ،ولقد تغيّرت الأدوار بين المرسل والمستقبل فأصبحت تبادلية ثنائية الإتجاه بعد أن كانت أحادية محدودة، كل هذا بفضل التقنية الرقمية وإمتزاج نظم الحاسوب بنظم الاتصالات الألكترونية التي حققت مجتمعاً معلوماتياً تفاعلياً تواصليا وأصبحت للوسيلة الاتصالية الدور الريادي في الأهمية بدلا" من الاهتمام بالرسالة ، وإمتازت بالسرعه والكفاءه وتجاوز الحدود المكانيه والزمانيه .

ويمكن تحديد مشكلة البحث من خلال التساؤلات الآتيه :

1- ماهي التقنيه الرقميه والبنيه الجديده لوسائل الاتصال الحديثه .

2- ماهي التغييرات التي احدثتها التكنولوجيا الرقميه ودورها في عملية الاتصال والتواصل الرقمي.

2-أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث من خلال أهمية الموضوع المبحوث في مجال الاتصال الرقمي لوسائل الاتصال الحديثه والتدفق المعلوماتي ودور ذلك في تحقيق التواصل وانعكاساته في المجتمعات سلبا أو ايجابا .

3-أهداف البحث :

هدف البحث الى تحقيق ما يأتي :

1- تعرف التقنيه الرقميه والبنيه الرقميه لوسائل الاتصال الحديثه

2- تعرف دور وسائل الاتصال الرقميه في الاتصال والتواصل

4-منهج البحث :

أستخدم المنهج الوصفي في الرصد والتحليل للظاهره المدروسه وأعتمد اسلوب الأستقراء والتحليل والاستنتاج.

5- مجتمع البحث : تمثل مجتمع البحث في دراسة الظاهره المعنيه بالتحّولات التقنيه الرقميه في وسائل الإتصال الحديثه ودورها في الإتصال والتواصل في المجتمع .

ثانيا: البنيه الرقميه لوسائل الاتصال الحديثه

شهدت وسائل الاتصال الحديثه تحّولات مهمه وجذريه بسبب التقنيات الرقميه الحديثه وبدأت تقودنا نحو ترتيب جديد للمنظومه الاتصاليه ، وأصبحت عملية الاتصال معوّلمه تجاوزت الحدود المكانيه والزمانيه ونقل الاتصال من المحدوديه الى اللا محدوديه وامتزجت نظم الحاسوب بنظم الاتصالات الالكترونيه وأصبح مايسمى بنظم الاتصال الرقمي المحوسب (com- com) وتميز الاتصال الرقمي بالتفاعليه والانتقائيه وللأنترنت دور اساسي في هذه الثورة المعلوماتية والاتصالية والتي تتحكم فيها

تكنلوجيا الاعلام متعددة الجنسيات ، ولقد طرأ تغيير على وسائل الاعلام والاتصال تمثل ذلك في تغيير الأساس التقني لعمل وسائل الاتصال من الوضع التماثلي الى الوضع الرقمي، وأصبحت تخزن المعلومات بشكل رقمي يتناسب مع الحواسيب وفق برمجة (0،1) ،حيث تخزن جميع المعلومات رقميا كالصور والحروف والصوت واللون (Mosa,2017)، ان تطبيق النظام الرقمي يبنى أساساً على نظام الكود coding الثنائي وقد وجد مصممو أجهزة الكومبيوتر أن النظام الثنائي يمكن أن يعتمد، حيث يعطي لكل عدد وكل حرف رقما" يخزن ،أي تحويل النصوص والاصوات والصور الى الشكل الرقمي . ولقد تغيّرت أساليب انتاج المعلومات من عناوين ونصوص وصور ورسوم وفيديو وافلام، فدخلت ضمن برامجيات معينه رقميه .

وبعد تطور الحاسبات الالكترونية وزيادة استخدامها تطورت التكنلوجيا الرقمية وأتخذت كل الحروف والرموز والارقام والصور والرسوم والاصوات شكل ارقام "الواحد والصفر، وتوضح المعلومات المرغوب في تمثيلها رقميا في شكل كود encode ويشير الكود code الى استخدام قائمة من الحروف والرموز والارقام characters وتمثل الارقام والرموز بقائمة كودية تعتمد على رقمي (الواحد والصفر) لترميز قائمة كاملة من الحروف والارقام والرموز.(Mosa, 2011)

والشكل رقم (1) يوضح طبيعة البرمجه الرقميه للأبجديات والصور

$\|MVD_x\|$	Binarization
0	0
1	10
2	110
3	1110
4	11110
5	111110
6	1111110
7	11111110
8	111111110

(*Hilbert, 2011*)

ولقد تحقق مجتمعا معلوماتيا تفاعليا بسبب السمه الرقميه،ودخلت الوسائط المتعدده في وسائل الاتصال وأصبحت وسيلة الاتصال مركبه في ايصال المعلومه للجمهور فزادت من فاعليتها وتأثيرها في الجمهور المستهدف ،ان التفاعليه من أبرز ملامح هذه المرحله وهي نتيجة العصر الرقمي وهوتغيير جذري

طرأ على وسائل المعلومات والاتصال تمثل في تغيير الأساس التقني لعمل هذه الأجهزه من الوضع التماثلي الى الوضع الرقمي واصبحت تخزن جميع المعلومات بشكل رقمي ، ولقد أدى إمتزاج الحاسبات الالكترونيه بالإتصالات السلكيه واللاسكليه الى ظهور شبكات المعلومات والمواقع الالكترونيه المحليه والدوليه وهذا الاندماج نسميه الألتقاء الرقمي وهذا المزج لأكثر من تكنولوجيا إتصاليه حقق التفاعليه وظهرت العوّلمه والاتصال اللامحدودعبر الشبكات والمواقع الألكترونيه (Mousa, 2019). وللأنترنت دور أساسي في هذه الثوره المعلوماتيه والاتصاليه وأصبح وسيله إتصاليه مهمه بإمتياز.

وقد أختلفت وسائل الاتصال الرقمي عن وسائل الاتصال التقليديه من حيث بنيتها فأصبحت رقميه تعتمد البرمجه الرقميه والألكترونيه وأمتازت بإستخدام وسائل ألكترونيه ساعدتها على التفاعل والوصول اللامحدود للجمهور المعوّلم ، ومن هذه السمات (Abdel Hafez ,2005)، (Mosa,2017)

1-استخدام الروابط المتشعبه والنصوص المتشعبه :وهي تقنية تهدف الى توفير الوسائل لربط او تكامل الوثائق ذات العلاقة بموضوع معين بما يتيح للقاريء الإبحار في مجالات متعددّه للحصول على المعلومات فأصبحت المعرفه متاحه وغير محدوده والإتصال متشعب.

2-البناء التقني للصوره الرقميه:ان الصوره الرقميه من حيث بنيتها التقنيه نوعان هي:

أ-نقطيه (Bitmap): والذي يتم فيه تقسيم الصورة الى عدد من النقاط التي تمثل بخريطة من الصفوف المتراصة تدعى البكسل، وترتبط جودة الصورة ضمن هذا التمثيل بعدد النقاط ضمن وحدة قياس معينة (عدد البكسلات في الانج المربع (PPI Pixels per inch)، ، وهو مايسمى بدقة الصوره ال (Resolution) .

ب-خطيه- متجه (Vector): ويتم التعبير عن هذا النوع من الصور بخطوط ومنحنيات وأشكال هندسية مرتبطة بتحديد الإتجاهات وفق طرق رياضية تسمى بالمتجهات (Vectors) وان لكل من هذه الأشكال خصائصها الهندسية الثابتة كإحداثيات الطول والعرض والقطر وقياسات المساحة ، وعند إجراء أي عمليات مثلا" التكبير أو التصغيرعلى الصورة لا يؤثر في درجة وضوح الصورة أو دقة تفاصيلها ،والمحافظة على جودتها عند إجراء تغييرات عليها كالتكبير والتصغير دون أية تشوهّات أو عيوب مقارنة مع الصوره النقطية.

3-الوساط المتعدده : وسيله اتصاليه تدمج بين النص والصوره والصوت في بيئه رقميه بإستخدام تكنولوجيا متطوره لتقديم منتج إعلامي وإتصالي معين.

4-سعة التخزين: أتاح الاسلوب الرقمي في تخزين أشكال المعلومات بمساحات تخزينيه هائله على المواقع أتاحت للقارئ والمتصفح عمق المعلومات والمعرفه اللامحدوده.

5- التفاعليه : هو سمة الاتصال الرقمي وهوثنائية التبادل والتحكم بين المصدر الإتصالي والمستخدم

6- التزامنيه واللاتزامنيه: وتعني ارسال الرسائل واستقبالها في وقت مناسب للمستخدم ولا تتطلب من كل المشاركين ان يستخدموا النظام في ذات الوقت.

ولقد اختلف البناء التقني لوسائل الاتصال المختلفه كالصحف والمجلات والاعلانات الالكترونيه والانترنت الذي أصبح وسيلة اتصال مهمه ومتاحه ومركّبه الاستخدامات ، ان البناء التقني للوسيله الاتصاليه واستخدام الوسائل الالكترونيه كالروابط المتشعبه في وسائل الاتصال الرقمي مكنّها من الإتاحه والعولمّه ووفّر لها إمكانات لم تكن موجوده في وسائل الاتصال التقليديه مثل سعة التخزين والآنيه وسرعة إيصال المعلومه والتحديث .

ان الربط مابين أنظمة الحاسوب وأنظمة الاتصالات أحدث هذه التحولات الإتصاليه وأصبح العالم شاشه رقميه صغيره ويستطيع الفرد الإبحار الى بقاع العالم المختلفه، وللحاسوب دورا أساسيا في المعلومات مع أنظمة الربط الشبكي الرقميه والتي جعلت من المعلومات مترابطة ومنظمة ومؤثرة في سلوك الانسان وتفكيره وانشطته الحياتية المختلفة بواسطة العمليات الرقمية Digital .

وبذلك تحوّلت المعلومات الى أنماط جديدة تعتمد على التمثيل الرقمي Digital وتناقل المعلومات والبيانات والرسوم والاصوات والفيديو في شبكة معلوماتية دولية واحدة وأصبحت الرسائل الاتصاليه بصيغه جديده مرمزه وفق نظام (0،1) وقد ساهم ذلك في خروج المعرفة من ضيقها وبطئها ومن مراكزها المعلوماتية والبحثية المحدودة الى المستفيد وانشطة المجتمع المختلفة ، كما إ ن المعلومات اصبحت ثروة موارد لاغنى عنها للافراد والمجتمعات والمؤسسات المختلفة واهميتها في حلّ المشكلات السياسية والاقتصادية وتحليل الظواهر واتجاهات العلوم الحديثة وتطبيقاتها المختلفة.(n.d) . ,Abdel-Jubouri

ولقد ازداد الاهتمام ببيئة المعلومات في ظل التقنيات الحديثه ووسائل الاتصال الرقميه وخاصة الشبكه الدوليه للمعلومات وزادت خدمات المعلومات وأساليب معالجتها وتخزينها وسعة التخزين وتوفرت بنوك المعلومات وشبكات المعلومات المحليه والدوليه بفضل تقنيات ووسائل الاتصال الرقميه ووفرت بروتوكولات التفاعل الرقميه والبرامج مما يعرف ببيئة المعلومات بناءا على المعايير التقنيه والعلميه وحققت بيئة المعلومات مجتمعا تفاعليا إتصاليا – تواصليا بناءا على تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات ، والوسائط الرقمية هي نظام رقمي ، شبكي وتفاعلي للروابط وقواعد البيانات تسمح بالتنقل بين صفحات الويب. .Ibrahim, Y.K. & et. al. (n.d)

ثالثا: الانترنت وسيلة إتصال رقميه مرّكبه تفاعليه

وتعّد شبكة (الأنترنت) من ابرز وسائل الاتصال الرقمي في مجالات التواصل الاتصالي والمعلوماتي، وهي شبكة تراسل المعطيات الدولية وتربط بين عشرات الملايين من الحواسيب ومراكز الاعلام والاتصال والمعلومات في جميع دول العالم . وارتبطت بالشبكه ملايين من أجهزة الحاسوب وأصبحت هذه الشبكه أخطبوطا تكنولوجيا وإتصاليا في أنحاء الكره الارضيه وشمل العديد من المواقع الاتصاليه كالصحف والمواقع الالكترونيه والبريد الالكتروني وأصبح الانترنت وسيله مهمه من وسائل الاتصال الجماهيريه والشخصيه على حد سواء .

الأنترنت هو ملايين من نظم الحاسوب وشبكاته المنتشرة حول العالم والمتصلة مع بعضها البعض وفقا لبروتوكول (TCP/IP) بواسطة الاقمار الصناعية والخطوط الهاتفية لتشكل شبكة اتصالية

عملاقة لتبادل المعلومات المختلفة ، حيث ان الشبكة الدولية للمعلومات (International Net Work) تربط الحواسيب المختلفة في الاماكن المتفرقة بلغة مشتركة يطلق عليها بروتوكول (IP) والتي تستخدم لنقل البيانات. (.(Al-Hashemi,2004)

ويمثل الانترنت وسيلة اتصال مركبة ومتعدّدة المنحى بفضل نظامه التقني المتطور ومرونته العالية، فهو وسيلة اتصالية مركبة تقوم بوظائف الاذاعة والتلفزيون والسينما والصحافة والتصميم والتجارة وتقديم الخدمات المتنوعة ومنها خدمات البريد الالكتروني، وهذا النمو المتسارع لهذا العلم والتكنولوجيا والتقنيات الحديثه ساهم في اندماج السوق والأقتصاد وساهم في تغيير طريقة العمل والحياة، وقد ساعد الاندماج بين

أنظمة الحاسوب وأنظمة الاتصالات والانترنت على توفر وإتاحة المعرفه الانسانيه والعلوم المختلفه الاجتماعيه والطبيعيه والبيولوجيه لهذا فأن المعلومات ينظر اليها على انها ظاهرة معقدة تمثل انواعا من الحقائق الطبيعية والحياتية والسلوكية .

ان توظيف هذه التقنيات وفّرت أساليب إتصاليه تمثلت في تقنيات النشر الالكتروني بأنواعها التفاعليه وانظمة البريد الالكتروني حيث شهد تحوّل المنزل أو المكتب الى مركز كامل للمعلومات والإتصالات في نظام متكامل كما أصبح بإمكان الفرد الوصول الى بنوك المعلومات في أي مكان في العالم . (9، 2009)

إن السمة الالكترونية للشبكة الدولية وفّرت إستخدام تقنيات تعزّز الرسالة الاتصالية من حيث المحتوى والجمال وهي إدخال الوسائط المتعددة في وسائل الاتصال الجماهيري (الصحف والمجلات والاعلانات الالكترونية وكافة أساليب الاتصال الاخرى على الشبكة) فأصبحت عملية تراسل المعلومات وعملية الاتصال معوّلمة Globalization ذات سمات تتمّيز بالسرعة والكفاءة وتجاوز الحدود والمسافات وتغيّرت الأدوار بين المرسل والمستقبل فأصبحت تبادلية ثنائية الإتجاه ، وقد أصبحت البيئه التفاعليه سمة وسائل الاتصال الرقميه الحديثه وهذا كله ساهم في تحقيق التفاعليه لذا سمي العصر الذي نعيشه بمجتمع المعلومات التفاعلي ، حيث ان الوسائط والانظمه الرقميه لاتقف عند حدود المعالجه الرقميه بل هي عملية إدارة التفاعل بين المصدر والمستخدم في إطار العمليه الإتصاليه وأهدافها.

لقد أصبح الانترنت وسيلة اتصال رقميه جماهيريه وشخصيه تفاعليه ولامركزيه منافسه لوسائل الاتصال التقلييديه ويتوقع الباحثين بأنها ستكون الوسيله الاولى كمصدر للمعلومات والاتصال ، ولقد كشفت دراسه بأن 50% من الذين يستخدمون شبكة الانترنت يرون بأنها ستحّل تدريجيا محّل الوسائل الاتصاليه التقليديه.(.(Wilson, 1994).

والانترنت كوسيلة إتصال تفاعليه هيأت المشاركه الجماهيريه في العمليه الإتصاليه بإستخداماته المتعدده،الفيس بوك والتويتروخدمات المحادثه والمدونات ولوحات النشر الالكترونيه والمطبوعات الالكترونيه وغيرها. ولقد أنفقت الولايات المتحده وأوروبا على صناعة الاتصالات مئات المليارات ففي عام 1986 بلغت ميزانية الاتصالات والاعلام (1185 مليار دولار) ،515 مليار للولايات المتحده ،و267 مليار للأتحاد الاوربي ،و253 مليار لليابان، و150 مليار لبقية دول العالم (United Nations: website)

وهذا يعطي مؤشر على إهتمام تلك الدول بالدور الذي تؤديه وسائل الاتصال والاعلام وخاصة اليوم نعيش التقنيات الرقميه ووصول تلك الوسائل للعالم أجمع بدون حدود زمانيه أو مكانيه إنه (عصر اللازمكانيه).

وهناك العديد من الدراسات عن الوسيله الاتصاليه المهمه وهي الانترنت وأهم مزاياه وعيوبه في مجالات التواصل والاتصال المتعدده ، منها دراسة ابو عرقوب وآخرون(.(Abu Arqoub, & Hamza,2012) .

1- استخدام الانترنت في تعزيز طرق واساليب التعليم والحوار والنقاش وفي الظروف القاهره والطارئه كما في جائحة كورونا.
2- الاطلاع على تجارب العالم في شتى المجالات والاختصاصات.
3- أستخدم الانترنت في مجال التنميه البشريه وعقد البرامج والدورات التدريبيه من المنزل.
4- ربط الجامعات والمؤسسات التعليميه بشبكة المعلومات ومراكز البحوث للأطلاع على التجارب والخبرات المختلفه .
5- سخرّت التقنيات الرقميه إمكانات في التعلم الذاتي والجماعي وإستحدثت صفوف الكترونيه تمكن الطالب من الحضور والتفاعل مع المحاضرات متجاوزا الحدود المكانيه.
6- إقامة المحاضرات والندوات العلميه مما مكنّ من التلاقح العلمي والثقافي والفكري ونقل المعارف والتجارب في مختلف العالم والاستفاده منها .
7- إدخال نظم معلومات جديده لتطوير المناهج وتدريب الكوادر التدريسيه وتنظيم المؤسسات التعليميه.
8- تعدّدت مصادر المعلومات والتعلّم وسعة المعرفه وفقا للتقنيات الرقميه وإمكاناتها المفتوحه.

وهناك جوانب سلبيه لإستخدامات الأنترنت ، فقد شخصت دراسات وأبحاث هذه الجوانب وأشارت دراسه في جامعة ستانفورد الامريكيه الى ان 12,4 %من مشتركي الانترنت أستخدموا الانترنت لفترات طويله مما يؤثر سلبا على ممارسة الانشطه واللهو بدل التعلم. كما ان الاستخدام المفرط للأنترنت يسبب مشاكل نفسيه والابتعاد عن العائله ومشاكل في التواصل الأسري وهذا يقلّل الابداع والاستكشاف والإمكانات الذاتيه.

رابعا: دور وسائل الاتصال الرقميه في الإتصال والتواصل في ظل مجتمع المعلومات

لوسائل الاتصال الحديثه وبفضل التقنيات الرقميه أصبح لها دورا مهما في المجتمعات الرقميه وعلى كافة المستويات سواء أكانت العلميه منها أو الحياتيه المختلفه ومنها قضايا تنمية الانسان وتعليمه والتنميه البشريه والمستدامه وتشكيل الرأي العام حيث ان القضايا التي تتعلق بالانسان باتت متشعبه ومعوّلمه بسبب وسائل الاتصال والتواصل الرقميه.

ولقد تطورت وسائل الاتصال في عصر الالفية الثالثة تطورا بخطى حثيثة وسريعة وكان لامتزاج النظم الحاسوبية بنظم الاتصالات دورا مهما في خلق الثورة المعلوماتية على كافة الاصعدة،

وتشير البيانات الاحصائية ان المشتركين في البيئة الاتصالية الرقمية في العالم قد تجاوز أربعة مليار مستخدم ، (Journal Of Babylon,2018).(Zarizeb, & Ismail, n.d). ، وهذا يؤشرمدى ضخامة الاتصال الرقمي وسعته وإنتشاره ومشاركة شعوب الارض في أكبر ممارسه ديمقراطيه وتفاعل مع المحتوى الرقمي بإيجابياته وسلبياته في تحوّل رقمي غير مشهود للوسيله الإتصاليه والعمليه الإتصاليه برمتها وتغير الأدوار والمعطيات في العمليه الإتصاليه مما فتح منافذ متعددّه وتغيرّت العلاقه بين النظام الساسي والفرد والمجتمع فأصبحت تفاعليه تبادليه بين الأطراف بعد أن كانت أحاديه.

وأصبحت نظم الاتصالات الرقميه تنقل الرسائل المعلوماتيه محليا وعالميا فأصبحت تنقل الاسواق والمال عبر التجاره الالكترونيه وتنقل الحضور عبر المؤتمرات عن بعد وأستخدمت مواقع التواصل الاجتماعي أداة للصراع والجدل أيضا سواء السياسي أو الاجتماعي في العالم ، ، حيث ان البنيه الرقميه لوسائل الاتصال مكنّت من التفاعل مع المحتوى الرقمي وهذا المنحى يأخذ منحيين السلبي والايجابي ، وأصبح الانسان متلقيا تتقاذفه تدفق المعلومات من هنا وهناك ، وضعفت سيطرة الدوله ووسائل الاتصال الرسميه وساهمت وسائل الاتصال الرقميه في تعميق الثقافه الترفيهيه والتي تتناغم مع الفئات الشابه ، حيث الانفتاح والمشاركه وضعف الرقابه والمسؤوليه وغابت المصداقيه.(Argo, & Idris, 2009).

ولقد أصبح تشكيل الرأي العام يخضع لعمليات إستماله وتلاعب وليس الجانب الموضوعي ويخضع لآلة الدعايه وهذا يؤثر سلبا في تعبئة الجانب الاجتماعي وعمليات التضليل الإعلامي.

لقد ساعدت ثورة الاتصالات والمعلومات الرقميه على إنتشار وسائل الاتصال الرقميه وأصبحت عولمه إتصاليه من خلال قنوات البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعيه ثم الشبكه الدوليه للمعلومات التي أصبحت الاكثر إنتشارا وتربط البشريه في أنحاء العالم ، فواشنطن تسيطر على 65% من حجم الاتصال المتداول في العالم ،وتحتكر أميركا % 35 من عملية النشر الالكتروني في العالم و64 % من الإعلان الدولي و % 35من البث عبر الأقمارالصناعية وهذا يعني أن أكثر من ثلثي حجم الإعلام الذي يبث في العالم من أميركا وهكذا نجد أن الاعلام والاتصال اليوم وفي ظل التقنيات الرقميه يخدم غايات وإستراتيجيات قوى ومؤسسات وأنظمة تمثل العالم الرأسمالي الغربي وتدفع الآخرين إلى مواقع السلبية والهامشية والاستهلاك المحض..(Rahim, 2005).

وتلعب النوافذ الرقميه دورا مهما في الاتصال الجماهيري والعولمه التي أخذت أبعادا ثقافيه وسياسيه وأقتصاديه وأظهرت هيمنة النمط الثقافي الغربي ، فوسائل الاتصال غيرّت العالم وألغت الخصوصيات وعوّمت الهويات والانتماءات ، وأصبح ضرورة الإقرار بمبدأ التنوع الثقافي سبيل للعيش بين بني البشر حيث ان العصر الذي نعيشه هو عصر التفاعليه وأنظمة الاتصالات الرقميه .(Al-Rahbani,2012).

لقد ساهمت المخترعات التكنولوجيه في رسم ملامح المجتمعات والانسان وسلوكياته على حد سواء اكثر من مضامين الرسائل الاتصاليه ، وهذا إنعكس على الشعوب وسلوكياتها والتغييرات الاجتماعيه والثقافيه التي تطرأ عليها (Makkawi, . & Al-Sayed,2019). وتذهب نظرية الحتميه التكنولوجيه الى

ذلك إذ تؤكد على إن (الوسيله هي الرساله) ، (Abu Osbaa, 2006.) ، فالمؤثر هي الوسائل في كل عصر والتكنولوجيات السائده واليوم نلاحظ التكنولوجيات الرقميه وقدراتها الاتصاليه ، وفعلا يلاحظ التغييرات السلوكيه على المجتمعات في مختلف الإتجاهات الثقافيه والاجتماعيه والفكريه سلبا وإيجابا ويلاحظ الكثير من الرسائل الاتصاليه بلا رساله وبلا هدف وفارغة المحتوى ولقد تأثرت المجتمعات بوسائل الاتصال الرقميه وإنتشار الانترنت والهواتف النقاله وظهرت أبنيه إجتماعيه جديده تركز على الذات والنرجسيه والعزله الإجتماعيه بالرغم من العلاقات الشبكيه .

وقد فرضت الهيمنه الثقافيه نفوذها على العالم والمجتمعات في ظل الثوره المعلوماتيه الرقميه من قبل الطرف الاقوى في الساحه الدوليه. نعيش اليوم الغزو الاعلامي السمعي والبصري ، الثقافي والفكري والاجتماعي، عبر وسائل الاتصال الرقميه . من جانب آخر فإن وسائل الاتصال الرقمي وأشكال الاتصال الالكتروني ساهمت في التفاعل والتواصل بين الشعوب وخرجت الثقافات المحليه من عزلتها للتفاعل مع العالم ومحاولة بلورة حضاره إنسانيه فاعله مع الحفاظ على الخصوصيات المحليه.

لقد أصبحت تلك الوسائل الرقميه مصادر للمعلومات ومنها المدونات وأصبحت أداة مهمه لتقديم المعلومات وتشكيل الرأي العام ووصل مستخدمي الانترنت في العالم العربي بحدود (58) مليون مستخدم وعدد المدونات العربيه على شبكة الانترنت (600 ألف) مدونه بحسب إحصائية 2014 . (Al-Labban,2011).

وتعتبرهذه الوسائل سلاحا ذو حدين ،فهي منابر حرّه لتقديم المعلومات ومن جهه أخرى قد تستغل للتحريض أو بث شائعات أو أفكار سلبيه وسطحيه أو تكون مرتبطه باجندات معينه، لذا من الضروري تنظيم ذلك وفق ضوابط معينه.

كما وفرّت وسائل الاتصال الرقمي إمكانية التعاون والتواصل الرقمي بين الشعوب لتحقيق أهداف التنميه المستدامه الذي طرحته الدول الأعضاء في الأمم المتحده ،وهي دعوه عالميه للقضاء على الفقر وتحقيق المساواة والتحسين المستدام، وهذا الموضوع يمكن استثماره من خلال التواصل الرقمي بين المؤسسات والمجتمعات للتعاون الدولي لردم الفجوه وتدني المستويات المعيشيه في بعض المجتمعات وقد حذر الأمين العام للأمم المتحده من تصدع يحدث وتوترات جيوسياسيه بين القوى العالميه وفجوه تنشأ جدارا رقميا بين الدول ، حيث ان لكل دوله ستراتيجيتها الرقميه والجيوسياسيه .(United Nations: website)

كما ان لوسائل الاتصال الرقميه الحديثه دورا مهما وإيجابيا في التواصل والاتصال أثناء الازمات ومنها أزمة كورونا لحّل الاشكالات في الاتصال المواجهي بسبب الجائحه وخاصة في العمليه التعليميه حيث وظفت وسائل الاتصال الرقمي والبرامج والمنصات الرقميه في عملية التواصل العلمي والتعليمي دون الحاجه الى الانتقال الى قاعات المحاضرات ومعالجة مشاكل المناطق النائيه والريفيه كذلك.(Abu Shaaban,2020.)

وقد أستخدم التعليم الالكتروني الافتراضي وظهرت طرائق تعليميه وتقنيات وفق معايير أكاديميه متطوره وأستثمرت في التعليم الذاتي self-learning للحصول على الشهادات العلميه، ويعتمد هذا النوع

من التعليم على الشبكات الرقميه الحديثه ووسائل الاتصال الرقمي التي أتاحتها بيئة الاتصال والتكنولوجيا الحديثه، وظهرت أشكال وأنظمه متجددّه في أساليب التعليم الالكتروني تتناسب وظروف المرحله كما في أزمة كورونا ،حيث كانت الصفوف الالكترونيه وفق منهجيه ومقررات علميه .

من الجانب الآخر فقد أثرّت وسائل الاتصال الرقميه على أسلوب الحياة والعمل وسببت إنخفاض في العماله ولقد أثرّت وسائل الإتصال الرقميه على الاصدارات المطبوعه وسببت مشاكل إقتصاديه وركودا بحسب بعض الاحصاءات ، ففي عام 2004 كان هناك انخفاض في العماله في صناعة الصحف في أميركا ،إذ تقلصت أكثر من 10 % آنذاك في بعض المجلات،وشكلت عائدات الإعلانات الصحفيه 35% من الإعلانات الرقميه بينما نمت إصدارات الصحف والمجلات الرقميه لتصبح 135% عام 2018 وظهرت نسبة مايتلقون من البالغين من الاخبار من المواقع الالكترونيه والمنصات الاخباريه 43%.وهذ أثّر سلبا على المطبوعات الورقيه" (Trends and Facts on Newspapers)

ولقد ظهر مايسمى بصحافة المواطن حيث سمحت الوسائط الرقميه للأفراد بالمشاركه وإنشاء المحتوى الرقمي والتصوير والتعليق ومقاطع الفديو وظهرت قنوات إتصاليه متعدده من إنشاء المستخدمين مثل اليوتيوب ليصبح موقعا على الويب .وحاليا هناك مليار ونصف مستخدم للأجهزه اللوحيه في العالم ،هذا كله يعطينا مؤشر على طبيعة التحولات الجذريه في العمليه الإتصاليه ووسائل الاتصال والتواصل في ظل التقنيات الرقميه الحديثه، والانترنت أحد المؤشرات القويه لقياس تكنولوجيا الاتصال الرقمي الجديد .

الإستنتاجات:

1- ظهرت مايسمى بالنظم الاتصاليه والإعلاميه الذكيه نتيجة التحولات الرقميه والتي حققت نظما إتصاليه عن بعد وإستخدمت برامج وبروتوكولات ذكيه لهذا الغرض.
2-تحولت بنية وسائل الاتصال التقليديه فأصبحت بنيه رقميه تعتمد الاختزال والرقمنه لكافة المفردات كالحروف والصور والصوت.
3-تحوّلت أركان العمليه الإتصاليه فأصبح المستقبل مرسلا ومشاركا فعالّا في العمليه الإتصاليه والتفاعليه بدل رجع الصدى وتحققت فعالّية الوسيله الإتصاليه.
4-أصبح الأنترنت ووسائل الاتصال الرقمي منبرا للإتصال فوق مستوى الوسيله لأنه حقق المشاركه والتفاعليه ،وأصبح للوسيله دورا مهما أكبر من الرساله الإتصاليه نفسها في ظل التقنيات الرقميه الحديثه.
5-التكامل في وسائل الاتصال الرقميه الحديثه وقد تجسّد في الانترنت كوسيله إتصاليه مركّبه تجمع نظم الاتصال والوسائل الرقميه والوسائط المتعدّده.
6- دخول الوسائط المتعدده على وسائل الاتصال الرقمي الشبكيه وأصبحت البيئه الإتصاليه تفاعليه تعنى بعملية إدارة التفاعل بين المصدر والمستخدم .

7- هيأ الانترنت كوسيله إتصاليه رقميه المشاركه الجماهيريه الواسعه في العمليه الإتصاليه وتشكيل الرأي العام عبر المنافذ الالكترونيه المتعدده كالفيس بوك والتويتر والمدونات والمطبوعات الالكترونيه والمواقع الالكترونيه الأخرى .

8-ظهر مايسمى بالسلطه الخامسه في ظل وسائل الإتصال الرقميه والتقنيات الحديثه وهي (سلطة المواطن) وأصبح الفضاء السيبراني مجالا مهما للتعبير عن آرائه وأفكاره والتواصل ،وتحرّرت السلطه الرابعه من الخضوع السياسي .

9- سخّرت التقنيات الرقميه ووسائل الاتصال الرقميه إمكانات في زيادة المعرفه والتعلم الذاتي والجماعي وتعدّدت مصادر المعرفه وأصبحت مفتوحه للأطلاع على تجارب العالم ، وكان لها دورا مهما في الاتصال والتواصل العلمي والانساني عبر المنصات الرقميه الالكترونيه وظهر ذلك واضحا في أزمة كورونا .

10 -تعدّ وسائل الاتصال الرقميه ومنها الانترنت من وسائل التواصل الاساسيه في هذا العصر ، وتخضع مواقع الاتصال الاجتماعي لإداره وسيطره مركزيه ، وما يشاع بشأن الحريات فهي إفتراضيه وسطحيه وغيرحقيقيه ومحسوبه مسبقا ضمن مصالح عليا.

11- أصبحت الثقافات هجينه وبلا هويه في ظل وسائل الاتصال والتواصل الالكتروني وحلّت الثقافه المعوّلمه بدل الثقافه المحليه والوطنيه.

12- أشاعت وسائل الاتصال الرقميه أنماطا ثقافيه معينه بعيده عن مجتمعاتها في الملبس والمأكل ونمط الحياة الاجتماعيه مما يخلق فجوه بين الفرد ومجتمعه مما يضعف الإنتماءات الاسريه والمجتمعيه.

13- لقد تحوّلت وسائل الاتصال في عصر الاتصال الرقمي والتقنيات الرقميه الى أدوات للسيطره والتحّكم والتضليل الاعلامي وغسيل الدماغ ،ويمكن لها أن تعزّز الثقه بين المجتمعات ويمكن لها أن تبث الفرقه بإتاحتها منابرا للكراهيه ، فقد أصبحت سلاحا ذو حدّين.

التوصيات:

1-لوسائل الاتصال الرقمي الدور المهم في التواصل الثقافي والعلمي والاجتماعي تلامس حياة الناس لذا أصبح من الضروره إنشاء منصات رسميه مهنيه وموضوعيه لكي تحّجم من الدور السلبي للمواقع الالكترونيه في حياة الناس لتفادي نشر محتويات مضلله وهابطه.

2-ضرورة ردم وتقليص الفجوه التكنولوجيه بين العالم المتقدم والعالم النامي المستهلك للتدفق الاتصالي والاعلامي،وهذا يحتاج الى خطى حثيثه وجاده للحاق بركب العلم وبناء قدرات ذاتيه لكي تستطيع الدول التحكم بمقدراتها ولاتكون مسلوبة الإراده.

3-أن تكون هناك برامج تثقيفيه مناسبه تواجه البث الخارجي عبر قنوات ومؤسسات تقوم بهذه المهمه لمواجهة ماهو غير مناسب للمجتمعات المحليه.

4- ان تكون هناك فلتره ورقابه على البرامج والتدفق البرامجي الخارجي وحتى الداخلي ضمن ضوابط وأعراف إنطلاقا من المسؤليه الإجتماعيه وحماية المجتمعات من التحّلل بأسم الديمقراطيه.

5-إنشاء تعاون رقمي عالمي بين الدول مهمته إفشاء الأمن والسلام وحقوق الانسان من خلال التواصل والمنصات الرقميه بعيدا عن خطاب الكراهيه وسنّ قوانين لذلك بما ينظم حركة المحتوى.

References

1. Abdel Hafez, A. (2005). Interactive Media Communication Technology in the Era of Electronic Digital Information Space. Cairo: Arab House for Publishing, p. 106.
2. Abdel-Jubouri, M.M. (n.d). Information Management Environment and its Role in Enhancing the Knowledge Management Strategy. *Journal of Entrepreneurship and Business*, 3(2), p. 134.
3. Abu Arqoub, Ahmed, I. & Hamza, K. (2012). The influence of the internet and personal contact with family and friends, Volume 39.
4. Abu Osbaa, S.K. (2006). Communication and Media in Contemporary Societies, Dar Al-Majdalawi for Publishing and Distribution, 5th edition.
5. Abu Shaaban, A.T.S. (2020). Digital education between application and unemployment, *Al-Kut University College Journal of Human Sciences*, ISSN (E): 2707 – 5648 I, ISSN (P): 2707 – 563X.
6. Al-Hashemi, M. (2004). Mass Communication Technology. Amman, Jordan: Osama House for Publishing and Distribution, p. 247.
7. Al-Labban, S.D. (2011). Interventions in Alternative Media. Cairo: The Egyptian Lebanese House, p. 75.
8. Al-Najjar, S.A. (2009). Press Technology in the Age of Digital Technology. Cairo: The Egyptian Lebanese House.
9. Al-Rahbani, A. (2012). Electronic Digital Media. Amman: Osama House for Publishing and Distribution.
10. Argo, N. & Idris, S. (2009). Media and Intergroup Relations - Media and Social Change, Dubai, Crossroads of Cultures and Creativity, pp. 5-6.
11. Bassous, M.H. & et. al. (2010). Multimedia design and applications. Amman: Dar Al-Yazuri Scientific for Publishing and Distribution.
12. Haddad, J. (2002). Electronic cafes and their role in cultural transformation in the city of Irbid, an anthropological study, Yarmouk University.
13. Ibrahim, Y.K. & et. al. (n.d). Mechanisms of Social Change in the Age of Digital Communication and Their Repercussions on the Communication Message. *Media Researcher Journal*, (29), University of Baghdad / College of Information, p. 50.
14. Journal Of Babylon Center For Humanities Studies2018 Volume: 8 Issue : (ISSN): 2227-2895 (Print).
15. Makkawi, H.E. & Al-Sayed, L.H. (2019). Communication and its Contemporary Theories, p. 20.
16. Mousa, I.R., Al-Wasiti, K.I. (2011). Digital Design and Modern Communication Technology. Baghdad: Dar Al-Farahidi for Printing and Publishing, 1st edition, pp. 107-108.
17. Mousa, I.R. (2017). Scientific Papers and Future Visions in Graphic Design. Baghdad: Al-Fateh Library for Printing.
18. Mousa, I.R. (2019). Development of a Numerical Index to Assess the Quality of Websites Design. *Webology*, 16(2), pp. 72-82.
19. Rahim, S.M. (2005). Globalization and the media, the culture of consumption, the investment of the body and the power of the image (http://m.ahewar.org).
20. Shafiq, H. (2008). Graphic Design in Multimedia. Cairo: Dar Fikr wa Fann for Printing, Publishing and Distribution.
21. Tarawneh and Fenekh. (2017). Internet use and its relationship to academic achievement, social adjustment, and the acquisition of communication skills among Qassim University students.

22. Wilson, D. (1994). Old Media-Mass Communication in Information Age. New York & London, p. 174.
23. Zarizeb, A. K. & Ismail, T. (n.d). University media in the Arab world and development strategy in light of digital communication. College of Arts / Department of Mass Communication.
24. . United Nations: website: https://www.un.org/ar/un75/impact-digital-technologies
25. *'Trends and Facts on Newspapers | State of the News Media .'Pew Research Center's Journalism Project.*
26. . *Hilbert, Martin; López, Priscila" .(2011) The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information .'Science–60:(6025) 332 . /10.1126:science.1200970* .especially Supporting online material.

Abstract:

Modern digital technologies have affected the means of communication in terms of structure, function and methods of dealing with them, and the communication process has changed, becoming bilateral, reciprocal and interactive, after it was one-way and limited in circulation and the roles changed, so the receiver became the sender and reversed is correct, and the culture of the active user and the participant spread, and the communication process became continuous.

The international information network has provided new electronic channels in the media and communication that are not known and opened a new era for these means, which led to a trend towards digital media in an unprecedented way.

The new communication platforms are the result of modern digital technologies, represented by Facebook, WhatsApp, Telegram, Twitter, blogs and other electronic platforms, and they have an important communication role in societies, therefore societies have become open after they were closed to themselves, and this in turn affected the process of communication, contact and the formation of public opinion, whether was it negatively or positively.

The innovations that were reinforced by digital technologies and modern technology, began to lead us towards a new arrangement of the communication system, where the traditional communication process was transformed and the information transmission process became involving new digital communicative interaction processes, previously uncharacteristic, in this regard, the researcher noticed the importance of this topic in highlight on these drastic transformations in the process of communication and digital contact, and the research problem was identified.

Through the following questions:

1. What is digital technology, the new structure of modern means of communication.
2. What are the changes and the new environment brought by digital technology and its role in the process of digital communication and contact.

The research strives to achieve the following objectives:

1. Knowledge of digital technology and the digital structure of modern means of communication.
2. Identify the role of digital means of communication in communication, contact and changes in the new communicative environment. The descriptive approach was used in the monitoring and analysis of the studied phenomenon, and the method of induction, analysis and conclusion was adopted. The research reached a number of conclusions, the most important of which are:

1. The so-called smart communicative and media systems appeared as a result of digital transformations, which achieved remote communicative systems and used smart programs and protocols for this purpose.
2. The structure of the traditional means of communication has transformed into a digital structure that adopts shorthand and digitization according to the system (0,1) for all vocabulary such as letters, images and sounds.
3. The pillars of the communication process were transformed, so that the recipient became a sender and an active participant in the communicative and interactive process instead of re-echoing, and the effectiveness of the communicative mean was achieved.

4. The internet and digital means of communication have become a platform for communication above the level of the mean because it has achieved participation and interaction, and the mean has an important role greater than the communicative message itself in view of modern digital technologies.
5. Integration in modern digital means of communication has been embodied in the internet as a composite communicative mean that combines communication systems, digital means and multimedia.
6. The entry of multimedia on the means of networked digital communication, and the communicative environment has become interactive, concerned with the process of managing the interaction between the source and the user.
7. The internet as a digital mean of communication has prepared broad public participation in the communicative process and the formation of public opinion through various electronic platforms such as Facebook, Twitter, blogs, electronic publications and other electronic platforms.
8. The so-called fifth authority appeared under means of digital communication and modern technologies, which is (the authority of the citizen), and cyberspace became an important field for expressing opinions, ideas, and communication, and the fourth authority was liberated from political subjugation.
9. Digital technologies and digital means of communication have harnessed capabilities in increasing knowledge and self- and collective learning, and the sources of knowledge have multiplied and become open to the knowledge of the world's experiences, and it had an important role in communication and scientific and human contact through electronic digital platforms, and this was evident in the Corona crisis.
10. Digital means of communication, including the internet, are among the basic means of communication in this era, and social media sites are subject to central management and control, and what is rumored about freedoms is hypothetical, superficial, unreal and calculated in advance within higher interests.
11. Cultures have become hybrid and devoid of identity under the means of communication and electronic contact, and the globalized culture have replaced local and national culture.
12. Digital means of communication have rumored certain cultural patterns far from their societies in terms of clothing, food, and social lifestyle, creating a gap between the individual and his society, which weakens family and community affiliations.
13. In the era of digital communication and technologies, the means of communication have turned into tools of control, media disinformation and brainwashing. It is globalized in the hands of those who have control, the big cartels. They can promote trust between communities and they can spread division by providing them with platforms for hate. They have become a double-edged weapon.

Recommendations:

1. The means of digital communication have an important role in cultural, scientific and social communication that touches people's lives, so it has become necessary to create official, professional and objective platforms in order to limit the negative role of electronic platforms in people's lives to avoid publishing misleading and degrading contents.
2. The need to bridge and reduce the technological gap between the developed world and the developing world that consumes communication and media flows and this requires active and serious steps to catch up with science and build self-capabilities so that countries can control their capabilities and not be deprived of their will.

3. There should be appropriate educational programs facing external broadcasts through channels and institutions that carry out this task to face what is not appropriate for local communities.
4. There should be filtering and control over programs and the external and even internal programmatic flow within controls and customs based on social responsibility and the protection of societies from disintegration in the name of democracy.
5. Establishing global digital cooperation between countries whose mission is to reveal security and peace through communication and digital platforms away from hate speech and to enact laws for that in a way that regulates the movement of content.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1212

البنية السردية و أثرها في بناء النهايات المفتوحة والمغلقة في الفلم الروائي

بان جبار خلف [1]
عمر عباس فهد[2]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

يتلخص موضوع البحث الموسوم (البُنية السردية وأثرها في بناء النهايات المفتوحة والمغلقة في الفلم الروائي) بدراسة، آلية توظيف النهايات المغلقة والمفتوحة في الفلم الروائي، وقد تناول البحث تحديد المشكلة المتمثلة في التساؤل التالي: ما هي بنية السرد وأثرها في تكوين النهايات المفتوحة والمغلقة في الفلم الروائي، ثم الحاجة إليه وكذلك أهداف البحث وتوضيح حدوده فضلاً عن أهميتهُ. ثم الانتقال إلى الإطار النظري والذي تضمن ثلاثة مباحث، حيث كان المبحث الأول بعنوان (البناء السينمائي للسرد الفلمي)، إما المبحث الثاني (بنية التعقيد والحلول السردية)، وإما المبحث الثالث تناول موضوعة (بنية النهاية وعلاقتها ببناء السرد). وبعد الانتهاء من الجانب التنظيري خلص البحث إلى جملة من مؤشرات الإطار النظري التي اعتمدت كإدة لتحليل العينة عن طريق تحليل العينة ضمن متن الإطار النظري، وهو فيلم (أساطير الخريف) للمخرج (إدوارد زويك)، وفيلم (أسطورة 1900) للمخرج (جوزيبي تورناتوري) للخروج بنتائج ومن ثم الاستنتاجات والتوصيات ثم جاءت قائمة المصادر والهوامش باللغة الإنجليزية.

الكلمات المفتاحية: النهايات المفتوحة، النهايات المغلقة.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

أن السرود السينمائية كانت في بداياتها تعتمد على نصوص بسيطة تحاول نقل الواقع حينما كانت آلة السينماتوغراف اختراع حاول من خلاله صانعوه معرفة الامكانيات التعبيرية له، وحينما أدركوا القيمة الجمالية والتعبيرية لذلك الوسيط التعبيري، حاولوا جهد امكانهم إيجاد نصوص سردية وتقنيات سينمائية تحاول قص الحكايات بطريقة الحبكة المعقدة، وتلك الحاجة أتت بعدما ازدادت ثقافة المتلقي من خلال تلك النصوص التي حاولت نقل الواقع بشكل بسيط وكلاسيكي.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة dr.banjabbar@yahoo.com
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة root.omar@gmail.com

وحينما بدأ صناع الاعمال يُدركون الحاجة الفعلية إلى توظيف العناصر والتقنيات السينمائي التي تُمكن حكاياتهم من جذب المتلقي إلى دور العرض أصبح السينمائيون يعملون على إيجاد معادل سردي يعمل على تجسيد البُنية الحكائية للنهايات المفتوحة والمغلقة بالطريقة التي تجعل منها تتسم بالجدة والفرادة عن باقي البُنى الأخرى.

وبما أن المتلقي يزداد أفق توقعه حيال المادة المسرودة بالاستناد على مرجعياته الفكرية والجمالية باتُ يوظفون علم السرد بجميع مفاصله لأجل جعل النص السينمائي يكون مفتوح الدلالة لجعل تأويلات المتلقي لا تنضب مهما أختلف الزمان والمكان حيال المادة المسرودة، فضلاً عن جعلها تتسم بالجدة والاصالة، ولهذا وبناء على ما سرده الباحث سلفاً يحاول الباحث في متن البحث محاولة تناول الكيفية التي تجعل المادة السردية تتحكم في النهايات سواء كانت مفتوحة أو مغلقة عن طريقة عناصر وتقنيات السرد والتي تجعل المادة المسرودة تكون مبنية على الانفتاح في عملية إيصال المعنى القابل للتأويل وفق أفقهِ، لذا تم صياغة مشكلة البحث على النحو الآتي:

(ما هي بُنية السرد و أثرها في تكوين النهايات المفتوحة والمغلقة في الفلم الروائي؟).

أهمية البحث والحاجة إليه: تعد معرفة ماهية آلية اشتغال النهايات المفتوح والمغلقة في الفلم السينمائية، موضوعة لم تأخذ حقها من التنظير، فضلاً عن ذلك معرفة الأسباب الجمالية والتعبيرية والفكرية التي تؤديها تلك النهايات وسبب توظيفها من قبل صانع العمل في الفلم السينمائي.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: الكشف عن الاشتغال السينمائي للنهايات المفتوحة والمغلقة في بُنية الفلم السينمائي.

رابعاً: حدود البحث: الحد الموضوعي: الموضوعات التي تتناول الانغلاق والانفتاح السردي في الفلم السينمائي، الحد الزماني: 2013 - 2023، الحد المكاني: الولايات المتحدة الأمريكية.

الإطار النظري

المبحث الأول: البناء السينمائي للسرد الفلمي

يختلف البناء السردي في الفلم السينمائي عن كل السرود المجاورة، الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقالة وغيرها من الفنون التي تنتهج علم السرد، "والسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية)" (Youssef, 2015, p. 39) وإذا رجعنا إلى السرد الفلمي سنجدهُ يجري على وفق النظام السينمائي عبر الصورة الفوتوغرافية المتحركة، فهو صورة على غرار الفوتوغراف، والرسم، والنحت والعمارة، ألا أنه سرد متحرك باستمرار، ولا يستعين فقط، بل تدخل فيه الكتابة على الشاشة، والحوارات وأحياناً تكون مكتوبة على الشاشة بالأخص إذا كانت الحوارات تترجم من لغة إلى أخرى، وكتابة ظروف وازمنة الحدث على غرار (بعد عدة سنوات) أو (قبل سنة) أو (مدينة بغداد عام 1980) واحيانا ينتهج الفلم فصول الكتاب المطبوع كما في فيلم (دوغفيل) (Dogville, 2003)، حيث تتوالى اجزاء الفلم في تسعة فصول كل فصل له عنوان، أو أن اعلان حائط أو ملصق جداري أو عنوان صحيفة يدلنا على نقلة سردية جديدة كما أن الملابس والمكياج والديكورات تسرد أيضاً دون حاجة إلى كلام وهكذا.

أن فن النحت أو الرسم والعمارة والموسيقى تقوم بسردها الخاص، وإذا كانت الجداريات السومرية والأكدية والبابلية والأشورية، وجدارية الحرية لـ(جواد سليم) تسرد أيضاً سرداً صورياً، لكنه سرد مكتمل في لحظة المشاهدة ترى العمل كله مجسداً لك كمتلقي، ولكن السرد السينمائي يسرد عبر اللقطة وتراكم اللقطات وتدفقها الصوري يكون مستمراً بلا توقف حتى نصل إلى ذروة الفلم ومن ثم النهاية، ويتم كل هذا مع استخدام متنوع لحجم اللقطة وزمنها ومضمونها، وتترتب تتابع هذه الصور، الذي ينقل من عرض شخص إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، ومن حدث إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى آخرى، بالإضافة إلى سرعته، يولدان وهما بالحركة، ودلالة تتجاوز أية دلالة متضمنة في أية صورة فوتوغرافية من مجموع هذه الصور." (Jacob, 2006, p. 24) ، التي تقوم على بناء معنى يعبر عن مضامين فكرية وجمالية مستندة على توالي تلك البنائية من عناصر لغة الوسيط السينمائي.

وإذا رجعنا وحاولنا أن نفصل بين الخلط الذي يحدث بين الدور الذي تؤديه لقطة أو مجموعة لقطات تحاول أن تسرد سياق يرتبط حتى يعمل على إيصال المضمون الذي توالت من أجله اللقطات، ولهذا حينما "تتجمع اللقطات في الفلم لتشكل مقاطع، أو ما نفكر فيه على أنه مشاهد، ...، أن بعض الكتاب يميزون بين المشهد والمقطع، ..، أن المشهد هو وحدة من الحدث تحدث في المقطع نفسه، والمقطع مجموعة من اللقطات تشكل جزءاً قائماً بذاته من الفلم يكون بصورة عامة مفهومها بحد ذاته" (Deek , 2012, p. 113)، وإذا كان المشهد محدداً بالمكان، فأن المقطع لا يحدد بمكان، بل هو سلسلة من المشاهد ذات حدث واحد، مثل مقطع من فيلم (الزفاف) للمخرج البولوني (أندريه فايدا) فهناك حفلة زفاف تجري في المنزل الريفي الواسع في عدة أمكنة جلب العروس في الطريق، المدعوين يرقصون، مجموعة تذبح عجلاً، وهكذا.

كذلك فالسرد الفلمي له تقنيات في انتقال السرد من مكان وزمان إلى آخر عبر تقنية القطع الصريح أو الاختفاء والظهور التدريجي أو المزج، أو عشرات طرق الانتقال بعضها أصبح قديماً وبعضها ما يزال مستمراً إلى حتى اليوم، وبالرغم من أن الفلم السينمائي يشترك ويختلف ببعض السمات مع الفنون الأخرى، إلا أن جميع الفنون حينما تُبنى توجد سمة (القصدية) في البناء والتي يراعى فيها عملية القص من خلال الوسيط التعبيري، وبذلك "حين نحصر دائرة اهتمامنا في الأشكال الحكائية الواعية بأدواتها نجد أن هناك أنواعا حكائية تنتظم داخل هذا الشكل وتتطلب منا تصنيفا جديدا يفصل بين كل هذه التحققات (الحكاية الشفوية، الحكاية المكتوبة، الحكاية السمعية البصرية، ويبرز خصائص ومميزات كل نوع:

أ. تتقاطع كل هذه التحققات في ثابت بنيوي واحد: فهي كلها تأخذ صفة الحكاية التي تعتمد على حاك ومحكي له ووسيط حكائي يقوم على أحداث وشخصيات وزمان وفضاء ويؤدي مجموعة من الوظائف داخل علاقات تداولية محدد. وإذن فكل شكل توفرت فيه هذه العناصر نعتبره حكاية.

ب. بصرف النظر عن هذا الثابت البنيوي تختلف هذه الحكايات باختلاف مجموعة من المتغيرات" (Al-Zaher, 1994, p. 8).

وعلى الرغم من أن جميع الحكايات تشترك بتلك السمات التي تكون أساسية فيها إلا أن عملية تجسيد تلك الحكايات يختلف بأختلاف الوسيط التعبيري لتلك الحكاية، والعناصر والتقنيات التي يتم توظيفها

تكون مستندة بالأساس على التعبير الجمالي، فعلى سبيل المثال أن الراوي في رواية (الشيخ والبحر) لـ(إرنست همنجواي) و فيلم (العجوز والبحر) من إخراج (جون ستورجس) الذي يستند على تلك الحكاية نفسها، إنما يستند على نفس (الراوي) في قص بعض الأحداث وتوضيحها ولكن أن العناصر المستخدمة والتقنيات التي وظفها صانع العمل في كل من الوسيطين يختلف حسب اختلاف الوسيط التعبيري للمادة المسرودة

أن الفلم لأنه محدد بوقت معينة، ولأسباب كثيرة منها قابلية العين واستعدادها للمشاهدة لفترة معينة وبعدها تصبح عملية الرؤية متبعة فأنه على خلاف كثير من السرود مضطراً إلى السير بحزم نحو الذروة، محافظاً على الجو العام للفيلم، ولهذا تجد ان "كل العناصر المشمولة في حقل تصوير الكاميرا – منظر طبيعي، ديكور، أشياء، شخصيات، تكون وحدة شكلية يرتبط بعضها مع بعض في تلك الوحدة بواسطتها." (Mitri, 2000, p. 573)، بحيث تعمل جميع تلك العناصر في بنائية يعمد كل عنصر من عناصرها على تأدية وظيفة جمالية وتعبيرية تعمد على إيصال المعنى إلى المتلقي، وهذا هو الذي يحدد نوع الفلم وشكله عن باقي الأفلام الأخرى أو عن باقي الوسائط التعبيرية الأخرى، ولهذا تجد أن جو الفلم البوليسي غير جو الفلم التاريخي أو الرومانسي أو الكوميدي، كما نشاهد في فيلم (الأسطورة 1900) (Torrentor, 1998)، أو فيلم (سبارتاكوس) (Kubrick, 1960)، يتمتع كل فيلم بأجواء يختلف عن الفلم الأخر وذلك يرجع إلى (نوع الحكاية) التي تحدد (MOOD) الفلم وبالتالي يتميز بشكل يختلف عن باقي الأشكال الأخرى من الأفلام السينمائية.

أن فيلم (قطار المساء إلى لشبونة) (Auguste, 2013)، يوضح لنا الشكل الفلمي وعلاقته بالنهايات المفتوحة والمغلقة حيث نرى في المشهد الأخير من الفلم (نهاية مفتوحة) حينما تطلب المرأة من (المدرس السويسري) (غريوريوس) البقاء وتنتهي الحكاية بأختفاء تدريجي يجعل من المتلقي يفكر في الخطوة الأخرى التي سيتخذها (المدرس)، وهذا ما أخبرنا به (الكاتب) حينما أخذت الكتاب منه في التوقيت (1:29:46)

مشهد بتوقيت (1:29:46) – نهار – داخلي - بيت ستيفانا

الصورة	الصوت
– تجلس (ستيفانيا) على الاريكة وتبدأ بالقراءة بينما نستمع إلى صوت الراوي (الكاتب) يقول	– (الراوي): نحن نترك شيئاً منا، ثم نغادر المكان

مشهد بتوقيت (1:39:47) – نهار – خارجي – على ضفاف الشاطئ

الصورة	الصوت
– يجلس (الكاتب) بلقطة عامة جانبية يمسك بيده قلم ويكتب بينما نحن نستمع صوته	– (الكاتب): نحن نبقى في ذلك المكان بالرغم من أننا تركناه، وهناك أشياء بداخلنا، وبإمكاننا العثور عليها، بالعودة لذلك المكان
– لقطة قريبة جانبية نشاهد فيها	– نحن نسافر لأجل أنفسنا عندما

الكاتب وهو منهمك بالكتابة، وهنا تستمر الكاميرا بحركة (تراك) نرى فيها امواج البحر	نذهب إلى مكان، شمل جزء من حياتنا، ولا يهم مهما كانت قصيرة.

وهنا نكون نحن كمتلقين ندرك من خلال ذلك المشهد أن الشخصية الرئيسية على الرغم من أنها غير متواجدة في المكان الذي تجري فيه الأحداث إلا أنه بذات الوقت موجود فيه كروح مهما ابتعد الجسد عن ذلك المكان، وبذلك تكون النهاية للفيلم تشير على أنها نهاية مفتوحة كما حدث في المشهد الأخير عند القطار.

وفضلاً عن ذلك أن للنهايات المفتوحة والمغلقة سمة التحول في التصنيف التي تجعل من أجواء الفلم مختلفة نظراً لطبيعة الموضوع الذي يفرض سيادة جو معين لفهم الاحداث والتركيز عليها فضلاً عن كسر آفق المتلقي عن طريق التصنيف الذي يتغير في الوقت المناسب، وبذلك نجد أن الفلم لا يسوده جو معين دائماً، بل أن بعض الأفلام تنوع بالأجواء فيبدأ الفلم رومانسياً ثم يتحول إلى فيلم سيكولوجي أو يبدوا كأنه قصة طفل لهُ علاقة بمجرم، ولكن سرعان ما يتحول الفلم إلى دراما اجتماعية عميقة كما في فيلم (الآمال العظيمة) (Newell, 2012)، بطولة (روبت دي نيرو).

أن البناء السينمائي يبدأ اولاً من السيناريو ثم يتحول إلى صورة مرئية على الشاشة، ومن المهم أن يكون البناء واضح المو Mike ضوع والقصد، وكيف يمكن أن يراه المتلقي...، ومن ثم أن كل مشهد يسهم في الفكرة الأساسية للفيلم، "هل يسهم في الخط القصصي ؟، في الشخصية ؟، هل الخط القصصي يتزايد، ..، هل تمضي القصة إلى الأمام بواسطة الشخصيات." (Lumet, 2014, p. 39)، وتؤدي بالتالي شد المتلقي إلى المادة الفلمية وتخالف آفق توقعهم، مما يجعلهم ماثلين إمام الحكاية من ثيمة الفلم ووصولاً إلى نهاية الفلم.

أن عناصر البناء السينمائي تقوم على:

1. المقدمة المنطقية والتي من خلالها نعرف عما يدور حولهُ الفلم بوضع الشخصية والحدث والزمان والمكان.
2. بداية الفلم: أن المقدمة المنطقية لابد لها أن تنتهي حتى يبدأ الفلم.

أننا نستطيع في كل الأفلام نحدد متى يبدأ الفلم ومتى ينتهي، ففي فيلم (الأسطورة1900)، يبدأ الفلم عندما يعثر عامل الباخرة على الطفل في مهد مهمل في الباخرة، وفيلم (دوك فيل) يبدأ عندما يتشكل علاقة بين البطل والبطلة، ولم تكن المقدمات سوئ تمهيد للبداية.

3. بناء الشخصيات بالمظهر والحوار والفعل.
4. الصراع: وهو المحرك الأساسي لأي سرد، والصراع الرئيسي هو الذي يستحوذ على الاهتمام، وما الصراعات الثانوية إلا لتعميد الأساس.
5. الذروة: الذروة هي نقطة الصراع العليا وبعدها يبدأ الفعل بالنزول. أن الذروة هي النهاية بالنسبة للفيلم، وهي أجابه على، " تساؤلات قد تم طرحها مسبقاً" (Callas, 2013, p. 257)، في الفلم تأتي الذروة بعد سعي حثيث في الصراع حيث الانفجار- الذروة، ولا تأتي مالم نبني التوتر الدرامي ببراعة، " تمثل الذروة اللحظة العظيمة جداً في التوتر الدرامي، ويرتبط بدرجة عالية جداً

بتوجيه الفكرة بالذروة، كما أن القيمة الحقيقية للصراعات والشخصيات سوف تكشف ضمنها تماماً." (Yanutha, 2009, p. 287)، إذن البناء السردي للفيلم هو سرد الحكاية بالنظام السينمائي، وهذا البناء متجه نحو الذروة عبر عصف بصري لا يتوقف إلا في نهاية الفلم.

المبحث الثاني: بنية التعقيد والحلول السردية.

أن التعقيد يكون بعد المقدمة المنطقية، حيث أن الامور بالنسبة للأحداث أو الشخصية تصبح أكثر تعقيداً تسوء بشكل يؤدي إلى الصراع، إي أن بداية الحدث هي بداية الصراع، وقد يكون الصراع – التعقيد بسبب التباساً ما. حيث أن تظن هذا الأنسان هو سبب المشكلة ويظهر أنهُ ليس كذلك أو أن يكون هناك سوء فهم، أو تسوء الأمور وتريد الشخصية اصلاحها فتقع في حالة اسوء من الأولى، أو أن هناك شخصية أخرى لا تريد النجاح لبطلنا لأنه يهدد مصالحها، وهذا لا يعني أن بداية الحدث معزولة عن المقدمة المنطقية، بل على العكس أن ذلك البناء يعد ملتحم معها كجزء من بناء متماسك، وبهذا " سوف يحدث الإنغلاق عندما يجاب عن كل الأسئلة المهمة المطروحة التي قدمها السرد." (Livingston, 2013, p. 349)– والمقدمة المنطقية وبداية الحدث هو الذي يرسى أسس الدراما في الحياة كما هو في السينما والمسرح، كما في فيلم (المريض الأنجليزي) (Minghella, 1996)، حيث كانت المقدمة المنطقية تصور لنا مجموعة من الاثار في الصحراء الافريقية الكبرى ويحدث أن بطل الفلم يقع في حب زوجة رئيس البعثة، بمعنى أنهُ تجاوز الطبيعة المسترسلة للأمور وأحدث شقاً في البيئة الاجتماعية، وبذلك يترتب على هذا التعقيد أن يتهم البطل بأنهُ جاسوس للألمان، وهو على غير ذلك، وبهذا نلاحظ هنا أن التعقيد تنافى، وأحدث صراعات على شتى الأصعدة.

وبهذا نكتشف سراً في الماضي لأحدى الشخصيات حاولت اخفاءهُ بشتى الطرق، أو أن هناك شخصية تعيش تراكمات نفسية وفكرية تجعل العيش مع الأخرين عيشً معقداً، مثل شخصية البطل في فيلم (سايكو) (Hitchcock, 1960)، للمخرج (ألفريد هيتشكوك)، وبما أن أشكال التعقيد لا تعد ولا تحصى لأنها قصص الحياة بناسها واحداثها.

من الطبيعي أن تسلكُ الأفلام سبل متعددة لإظهار التعقيد، قد يبدأ الفلم به، حتى أنهُ يسبق المقدمة المنطقية أو يتأخر الحدث إلى مسافة زمنية طويلة نسبياً، حتى يزداد ترقب المتلقي ليرى ما سيكون عليه الحدث، أو ماذا سيحدث، ولهذا من الطبيعي أن نقول " أن الأعمال الخالية من المحتوى الدرامي هي أيضاً خالية من الموضوع." (Frielich, 2019, p. 79) ، ولهذا أن القدرة على خلق تعقيد قوي سيجعل الفلم يسير نحو الذروة بثقة وقوة وإبداع، وبالتالي يقود الفلم إلى الحل والنهاية.

أن التعقيد يقلب الأمور من حالة مزاجية وذهنية أخرى، هنا يجب القول أن الابتعاد عن الزيف والاصطناع في بناء التعقيد هو الذي يجعل الفلم متماسكاً عبر المواضيع الحياتية أو التي تحاكي الوضع الإنساني حتى لو كانت أفلاماً خيالية. والإنسان هو هدف الدراما الأول، وعليه فلا توجد مشكلة أو عقدة ليس لها نهاية وهذا هو الفلم، ولهذا ". وإذا أضيفت مثل هذه الفقرة فإن إحساس الإغلاق السردي سيكون مخففاً، ولن يجعلنا الفلم نشر أنه أنتهى عند النقطة الصحيح. سوف يبدو مفككاً، وسوف يمضي لكي يتجاوز النقطة التي وصل عندها الإغلاق السردي" (Livingston, 2013, p. 349)، بمعنى أن الانغلاق

السردي حينما يجيب على جميع الأسئلة يجب أن ينتهي في حال جوابه على السؤال الأخير ومن ثم ينتهي بعد ذلك، وإذا ما ظهر حدث أخر ليس لهُ ارتباط بالقصة أو مقحم على البناء السينمائي فهنا سيكون الانغلاق السردي لم يشعر المتلقي بثقله في نفس المتلقي، وبالتالي تكبر المسافة الجمالية بين آفق المتلقي والمادة المسرودة.

وبذلك يجب أن تكون النهايات المفتوحة والمغلقة مبنية على أساس جواب (ماذا يحدث لو) وحينما يتم الاجابة على السؤال الرئيسي والاسئلة الفرعية يجب أن تكون النهايات (مغلقة أو مفتوحة) بحيث تكسر آفق المتلقي بالطريقة التي تجعلهُ يشعر بجدة وأصالة الفلم السينمائي.

المبحث الثالث: بنية النهاية وعلاقتها ببناء السرد.

أن لكل حكاية نهاية في الحياة، وفي الفلم كحكاية سردية، لا بد لنا من حل (مفتوح أو مغلق) وهو نهاية الفلم، ولهذا أن بنية السرد السينمائي تتكون من:

1. الحكاية.
2. الشخصيات.
3. الحدث أو الأحداث.
4. الزمان.
5. المكان.
6. الذروة.
7. الحل

أن هذهِ العناصر السبعة هي التي تحدد بنية الفلم من البداية إلى النهاية، وكثيراً ما اعترضنا على نهاية بعض الأفلام لشعورنا أنها نهاية مزيفة أو يجري التفكير بها، أو قدمت بطريقة غير بصرية أو لا تحتوي على (الانغلاق السردي)، ولهذا " من المأمول أن هذه المناقشة حول الانغلاق في السرد الموحد سوف تكشف عن مصدر رئيسي للإحساس بالاكتمال والاتساق الواضحين في هذا النوع من السرد، والذي تنتمي له معظم الأفلام" (Livingston, 2013, p. 350)، أن نتيجة الصورة التي تحكم كون السرد اولاً: وإذا كان الفلم ينهي كل اشكالات السرد والتعقيد والنهاية، ذروة تعتمد على البناء الصوتي فسيكون الفلم عن دراما اذاعية.

أن السرد السينمائي وهو يحكم على كل بنية السرد، بحيث تتجه الصورة عبر بناء سببي: أي بناء قائم على السببية.

ولهذا يجب أن تكون عملية السرد السينمائي قائم على السببية في عملية قص الأحداث للوصول إلى نهاية تحدث عملية التطهير في نفس المتلقي، ولهذا تجد أن "إن السرد من هذا النوع سرد موحد حيث إن كل جزء يؤدي بنعومة إلى الجزء التالي وفي ضوء المواقف والشخصيات المشتركة فيه، فإن التغير أو التعقيد بسبب مشكلات محددة يجب حلها وأسئلة تجيب الإجابة عنها، ويمضي ذلك كله في مزيد من التعقيد تدريجياً حتى يحل في النهاية بفعل الشخصيات، وعندما تتم الإجابة عن الأسئلة الرئيسية عند ذلك بالضبط – تنتهي القصة" (Livingston, 2013, p. 346)، وبهذا يمكننا القول أن النهاية تنبع من طبيعة

الحكاية، أن كل بناء فيلمي سردهُ يقود إلى نهاية ممكن أن نتوقعها، والنهاية العظيمة هي التي يمكن توقعها، لأن آفق التوقعات يتسع لقوة الحكاية وأسلوب البناء السينمائي لها.

ففي فيلم (ثيلما ولويز) (Scott, 1991)، يبرز لنا السرد لصديقتين (ثيلما ولويز) ويكف تكون حياتهم مقيدة ومستقلة من قبل الرجل، فتقرران الهروب نحو الحرية، وفي الطريق يعاكسهما أحد السواح لدرجة الاعتداء عليهن فيقتلانه، مما يجعل كل الشرطة تطاردهما فيقرران الانتحار بطريقة احتفالية.

أن آفق التوقع لهذهِ النهاية من قبل المتلقي قد يضع في حسابه سجنهما مثلاً، ولكن أن تقررا الانتحار فهذا غير متوقع إلى حداً ما، وفي فيلم، (المريض الإنجليزي)، يطالعنا أن أحد الطيارين حينما يكون مصابً في احتراق طيارته وهو بين الموت والحياة، وكنا نتابع قصصه لكننا لم نتوقعه نهايته ممرضته التي قامت بدور مهم في الفلم، أن وقائع ما يجري يجعلنا غير متوقعين أن يترك المريض الإنجليزي بعد هذه العلاقة الرائعة مع الممرضة التي يئست من شفائه.

وهناك نهاية تتعلق بالشكل الفلمي عندما تكون النهاية هي بداية الفلم، أننا عرفنا النهاية ولكن نريد معرفة لماذا كانت هكذا، أن مثل هذهِ الأفلام عندما تقدم النهاية، فهي تريد من المتلقي يركز على الحدث والشخصية لأنها أهم من الانتظار حتى النهاية، وهناك النهاية الخطية مثل فيلم (الرسالة) (Al-Akkad, 1976)، الذي بدأ من ظهور الاسلام حتى فتح مكة.

وهناك النهاية غير الحاسمة، وهي توضح بداية الفلم، ففي فيلم (البروفيسور)[3]، نرى في أحد المشاهد الطبيب يخبر المريض أن حياته ستنتهي بعد فترة قصيرة، فمن خلال تلك المعلومات نعرف أن البطل سيموت، ولكننا ما يهمنا هنا كيف سيتصرف المريض مع الموت الحتمي.

وممكن أن تكون النهاية عبارة عن أساقط لما مر على البطل من أحداث، ولكن الذي يتابعها شخصية أخرى ليست من شخصيات الحكاية الرئيسية، عندما تقرر النهايات على لسان الكاتب، بينما البطل يستشعر حياته كلها من خلال الكاتب الذي يسرد أحداثاً لبطل في الحكاية يتوفى في منتصف الفلم، وهذا يعني أننا إزاء تأويلات لما سيكون عليه السرد سواء كان مغلقاً أو مفتوحاً، ومن هنا نتوصل إلى أن النهايات محكومة ببناء الفلمي كله.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

توصلت الباحثة الى جملة من المؤشرات وهي خلاصة ما أسفر عنه الإطار النظري. يمكن اجمالها على النحو التالي:

1. **السرد السينمائي بنية كاملة بما فيها، المقدمة المنطقية والتعقيد والحدث والشخصية والذروة والنهاية.**
2. **تكون النهايات مغلقة أو مفتوحة تبعا لبنية السرد ومواءمته آفق توقعات المتلقي أو مخالفته.**

إجراءات البحث

منهج البحث: بغية الوصول إلى نتائج مرضية وبشكل علمي دقيق، يجد الباحثان ضرورة اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) الذي ينطوي على القراءة والمشاهدة والتحليل للعينة بما يضمن تحقيق النتائج المرجوة وتحديد الاستنتاجات العلمية الدقيقة وهو يأخذ بالمنهج الوصفي، دراسة الحالة، كما هو معروف.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في جانبيه النظري والتطبيقي في الأفلام التي جسدت الموضوعات النهايات المفتوحة والنهايات المغلقة، بحيث تم اختيار عينة الفيلم كونها تمثل تلك الموضوعة بامتياز

عينة البحث: كانت عينة البحث الأفلام الآتية: (الأسطورة1900، أساطير الخريف).

وقد اختيرت هذه الأفلام للأسباب الآتية:

1. أن البحث تحدث عن مدى واسع للاشتغالات السردية للنهايات المفتوحة والمغلقة
2. حصدت هذه الأفلام على جوائز ومتابعات نقدية رصينة في المهرجانات السينمائية والنقدية.
3. حصول عينات الفيلم على تقييم عالٍ في المواقع السينمائية مثل imdb.

أداة البحث: كانت أداة البحث مؤشرات الإطار النظري التي عرضت على الخبراء الثلاثة ولغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فأن البحث يتطلب استخدام أداة يستند اليها لتحليل العينات، وعليه سيعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري لاستخدامها أداة للتحليل بعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها وكانت المؤشرات على النحو الآتي:

1. السرد السينمائي بنية كاملة بما فيها، المقدمة المنطقية والتعقيد والحدث والشخصية والذروة والنهاية.
2. تكون النهايات مغلقة أو مفتوحة تبعا لبنية السرد ومواءمته آفق توقعات المتلقي أو مخالفته.

وحدة التحليل: سيعتمد الباحثان في عملية تحليل المادة المسرودة في الفلم (اللقطة أو عن طريق السرد الصوري المتمثل في المشهد المنتمي إلى الخطاب السينمائي).

تحليل العينة

أساطير الخريف(Legends of the Fall)

اخراج: إدوارد زويك

سيناريو: William D. Wittliff

سنة الانتاج: 1994

البلد: الولايات المتحدة, المملكة المتحدة

تمثيل: براد بيت قام بدور تريستن لودلو، أنتوني هوبكنز قام بدور كول ويليام لودلو، جوليا أورموند قام بدور سوزانا

تصوير: جوهن تول

موسيقى: جيمس هورنر

مونتاج: ستيفن روزينبلوم

الشركات المنتجة: Bedford Falls Productions

ملخص قصة الفيلم: تحكي قصة الفيلم عن ثلاثة أشقاء ووالدهم يعيشون في برية وسهول ولاية مونتانا في أوائل القرن العشرين وكيف تتأثر حياتهم بالطبيعة والتاريخ والحرب والحب .

1. السرد السينمائي بنية كاملة بما فيها، المقدمة المنطقية والتعقيد والحدث والشخصية والذروة والنهاية.

يتحدث عن ثلاثة اشقاء في مزرعة والدهم الجنرال في الجيش الامريكي الذي يستقيل احتجاجاً على سوء معاملة وظلم الحكومة الامريكية للهنود الحمر، ويتربى الاشقاء بمعية والدهم المصاب بالزهايمر وامهم الوديعة المثقفة الهادئة والتي هي من عوائل بوسطن ولاية المثقفين في امريكا،فالاخوين الكبيرين ينشئان نشئ متضامنة مع اخلاقيات طبقتهم الأرستقراطية، بينما الابن الاصغر يربيه الهندي الاحمر خادم وصديق والدهم،الذي يعلمه كيف يمكن ان تكون الطبيعة امهم، ويعلمهُ الشجاعة والانغمار في الحياة ..

2. تكون النهايات مغلقة أو مفتوحة تبعا لبنية السرد ومواءمته آفق توقعات المتلقي أو مخالفته.

يذهب الاشقاء الى الحرب العالمية الاولى،فيموت احدهم والذي يخلق جرحاً غائرً عند الاب وعند بطل فلمنا وعلى وجه الخصوص،فيذهب البطل الى ارجاء العالم باحثاً عن نفسه وهارباً من حبهِ الوحيد،الذي يتنازل عنهِ لأخيه الاكبر،ولكن الاخ الاكبر يشترك في اللعبة السياسية ويرشح للبرلمان وعندما تحصل تصفيات بين الابن الاكبر والشرطة يتنازل الاخ الاكبر عن امتيازاتهِ وينتصر لأخيه،فتكون المواجهة الحاسمة بين الاب واولاده والسلطة وتحدث مذبحة ضد وجوهه السلطة ..ويذهب بطلنا مره اخرى للسياحة في العالم الممتد.

العينة الثانية

الأسطورة 1900(The Legend of 1900)

اخراج: جيوزبي تورنتوري

سيناريو: جيوزبي تورنتوري

سنة الانتاج: 1998

البلد: إيطاليا

تمثيل:

تيم روث، بروت تايلورفينس، ميلاني ثيبري، بيل نان، بيترفوغان

تصوير لايوش كولتا

موسيقى: إنيو موريكوني

الشركات المنتجة: ميرماكس أفلام وآخرون

المنتج: جيوزبي تورنتوري

ملخص قصة الفيلم: يعيش طفل منذ ولادته على متن سفينة تكون كل حياته، وحينما يعرض عليه رفيق دربه النزول بعدما تقرر الدولة تفجير السفينة بسبب قدمها، يرفض أسطورة 1900 النزول بسبب شعوره بأن نزوله على الأرض سيؤدي إلى نهايته هو بالتالي.

1. السرد السينمائي بنية كاملة بما فيها، المقدمة المنطقية والتعقيد والحدث والشخصية والذروة والنهاية.

كون البناء السردي عبر وجود طفل في مهد متروك في احد البواخر العابر للمحيط الاطلسي نحو إمريكا، ويتربى هذا الطفل في كنف البحاره على الباخرة،فيكون جزءاً من فريقها من البحارة والقباطنة، وهذا الطفل يتصرف داخل الباخرة انها مكانة، وهو لا يعرف غيرها من الامكنة،فهو يعتبره بيته، وهو فعلاً لا يعرف بيتًا غيره، وشيئاً فشيئاً يندمج في هذه البيئة ويتدرب على الآلات الموسيقية الموجودة في صالة الاحتفالات في الباخرة ويصبح محترفً ومبدعاً في العزف على الالات وبالاخص البيانو،ولان الباخرة تستخدم فرقاً موسيقية محترفة لامتاع زبائن الدرجة الاولى.،وهو يموت بموتها،ولو كانت هناك نهاية اخرى لكان لدينا فلماً جديد، ان النهاية اتفقت وتوقع المتلقي

2. تكون النهايات مغلقة أو مفتوحة تبعا لبنية السرد ومواءمته آفق توقعات المتلقي أو مخالفته.

الصبي ومن ثم الشاب يلاحظ ويستوعب ويتعلم حتى يصبح عازفاً لا يشق لهُ غبار...ويقع تحت ملاحظة عازفي الباخرة ..عازف البوق ..الذي يرى قد وصل الكمال في العزف،بل ان بطلنا يدخل مسابقة مع احد اهم عازفي البيانو الذي يصعد للباخرة في احد الموانئ ويجري التحدي فيفوز بطلنا بالعزف،مما يجعل عازف البوق يستخسر ضياع موهبة البطل في هذه الباخرة المحدودة، فيحرضهُ على هجر الباخرة والاندماج في العالم الحياة ..ويحاول البطل لكنُ لا يستطيع مواجهة العالم ويقول: انا اعرف البيانو ففي ثمانية وثمانين مفتاحاً اعرفها جيداً ولكن هذه المدن المكتظة كم فيها من مفاتيح ويرفض النزول وترك الباخرة،لكن الباخرة تحال الى التقاعد لأنها قديمة،وكم يحاول العازف ان يرضيه بتركها لكنهُ يبقى فيها حتى تفجيرها لأنها اصبحت مستهلكة ان هذه النهاية تتفق والبناء السردي للفلم لان الفلم اظهر لنا فعلاً ان لا مكان للبطل غير الباخرة.

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. أن اشتغال النهايات تكون مغلقة في البناء السردي الحتمي الذي تكون فيه النهاية مع توقعات المتلقي، وهي بهذا تمثل حلولاً سردية.
2. أن النهايات المفتوحة للبناء السردي، تلك التي تخالف آفق التوقعات فتعزز الأبعاد الجمالية والتعبيرية للفرد.

الاستنتاجات:

1. لا نهاية جيدة دون بناء سردي سينمائي قائم على معادل جمالي وتعبيري يعمل على كسر آفق توقع المتلقي.
2. تعتمد النهاية المفتوحة والمغلقة التي تتسم بالجدة والأصالة وتعمل على كسر أفق المتلقي على إيجاد حلول سردية تتماشى مع بنيةُ الحكاية الفلمية.
3. تكتسب البنية الحكائية قوتها السردية في التأثير على مشاعر المتلقي من خلال إيجاد معالجة سردي يشد المتلقي إلى العواطف التالي تشترك بها جميع البشرية.

المقترحات:

تناول موضوعة النهايات المفتوحة والمغلقة وأثرها على المسافة الجمالية في الفلم الروائي.

References:

1. Al-Akkad, M. (1976). *The Message.* Libya - Morocco.
2. Al-Zaher, A.-R. (1994). *Film Narration (Semiotic Reading).* Morocco: Dar Toubkal for Publishing and Distribution.
3. Auguste, B. (2013). *Night Train to Lisbon.* Switzerland - Germany.
4. Callas, C. (2013). *writing the creative cinematic script.* (I. D. Al-Bab, Trans.) Damascus: The General Institution for Cinema.
5. Deek , K. (2012). *Anatomy of films.* (M. M. Al-Asbahi, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Institution for Cinema.
6. Dogville. (2003). *Laras von Trier, Lars von Trier, Knal et al, Daldenmark-Finland.*
7. Frielich, S. (2019). *Cinematic Drama.* (G. Manafikhi, Trans.) Damascus: The General Institution for Cinema.
8. Hitchcock, A. (1960). *Psycho.* USA.
9. Jacob, L. (2006). *The Cinematic Mediator.* (A. Hamzawy, Trans.) Damascus: The General Institution for Cinema.
10. Kubrick, S. (1960). *Spartacus.* USA.
11. Livingston, P. (2013). *The Routledge Handbook of Cinema and Philosophy.* (A. Youssef, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
12. Lumet, S. (2014). *The Art of Film Direction.* (A. Youssef, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
13. Minghella, A. (1996). *The English Patient.* USA.
14. Mitri, J. (2000). *Psychology and Aesthetics of Cinema.* (A. Aweishek, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Institution for Cinema.
15. Newell, M. (2012). *Great Expectations.* USA.
16. Scott, R. (1991). *Thelma & Louise.* USA.
17. Torrentor, G. (1998). *The legend 1900.* Italy.
18. Yanutha, S. (2009). *Theory of Drama.* (N. Faris, Trans.) Baghdad: Dar Al-Affan Al-Thaqafia.
19. Youssef, (. (2015). *Narrative Techniques in Theory and Practice.* Jordan: Dar Al-Faris for Publishing and Distribution.

Narrative infrastructure and its impact on building open and closed endings in the feature film

Ban Jabbar Khalaf
Omar Abbas Fahd

Abstract:

The topic of the research tagged (narrative structure and its impact on building open and closed endings in the fictional film) is summarized by studying the mechanism of employing closed and open endings in the fictional film. novelist, then the need for it, as well as the objectives of the research and clarifying its limits as well as its importance. Then moving to the theoretical framework, which included three topics, where the first topic was entitled (the cinematic construction of the film narrative), either the second topic (the structure of complexity and narrative solutions), or the third topic dealt with the subject (the structure of the end and its relationship to the construction of the narrative). After completing the theoretical aspect, the research concluded with a number of indicators of the theoretical framework that were adopted as a tool for analyzing the sample by analyzing the sample within the text of the theoretical framework, which is the movie (Legends of Autumn) directed by Edward Zwick, and the movie (The Legend of 1900) directed by Giuseppe Tornatori to come out With results and then conclusions and recommendations, then came the list of sources and footnotes in English.

Keywords: open endings, closed endings.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1215

جدلية المألوف واللامألوف في التصوير الاسلامي

حسن هادي عبد الكاظم الغزالي[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث :

يهتم هذا البحث بدراسة (جدلية المألوف واللامألوف في التصوير الاسلامي) ويتألف من اربعة فصول عيُن الاول لعرض مشكلة البحث ، واهميته والحاجة اليه ثم هدف البحث وحدوده ، وتعريف معظم المصطلحات الواردة فيه .

اذا تناولت مشكلة البحث موضوعة (جدلية المألوف واللامألوف في التصوير الاسلامي ، اذ ظهرت اشكالاً واقعية مألوفة واشكال غريبة وعجيبة غير مألوفة تمثلت في العديد من مدراس التصوير الاسلامي الرئيسية التي انبثقت في العراق وبلاد فارس ومن ثم العثمانيين وبلاد الهند ، الا ان التصوير الاسلامي بقى يحتفظ بتلك الصور المشهودة والغير مشهودة سابقا والتي تطرح نفسها عنوة على شكل العديد من التساؤلات التي لابد من الوقوف امامها ودراستها بالتقصي والملاحظة والاستقراء والاستنتاج عن طريق البحث العلمي ، كما تكمن مشكلة البحث من خلال التساؤل هل الفنان المسلم كان يقصد ان يضع تلك الاشكال المألوفة للانسان مع الاشكال الغير مألوفة للعين سابقا اما انه مثلها عن طريق الواقع والاسطورة معا او السرد القصصي للكتب السماوية ام من خلال الجمع بين طرفي المعادلة للمألوف واللامألوف في ارساء قواعدها ومبادئها الفنية لمثل هذه الظاهرة المركبة ؟

كما تتضمن الفصل الاول ، **هدف البحث :** وهو : الكشف عن جدلية المألوف واللامألوف في التصوير الاسلامي . وضم الفصل الاول الحدود الموضوعية والزمانية والمكانية وتعريف اهم ما ورد بالبحث من مصطلحات . وخصص الفصل الثاني للاطار النظري الذي قسم الى مبحثين اهتم الاول المألوف واللامألوف في الفكر الفلسفي الاسلامي ، وعني المبحث الثاني المقاربات المعرفية والجمالية لفن التصوير الاسلامي . وصولا للفصل الثالث المتمثل بإجراءات البحث : ومنها مجتمع البحث و عينته البالغة (3) من التصويرات الفنية للتصوير الاسلامي. وخصص الفصل الرابع لنتائج البحث ، والاستنتاجات ، والتوصيات ، والمقترحات ومن ابرز النتائج التي وصل لها الباحث : ظهور تصاوير مألوفة للانسان وواقعية والوجود معا مع تصاوير روحية غير مألوفة منها مثل اشخاص لهم قدسية مثل صور الرسل و الانبياء وال البيت والملائكة واهل العرفان والسلطة موزعين بين عالم اللاهوت و وعالم الناسوت حيث كان الغلبة للجانب

[1] جامعة القادسية /كلية الفنون الجميلة hassan.alghazali@qu.edu.iq

الروحي الغير مرئي او اللامألوف في هذه الجدلية التي تربط العالم العلوي بالعالم السفلي او تربط كل ماهو واقعي معاش مع ماهو لا مألوف وافتراضي من قبل الفنان المسلم , ومن هذا ما جاء بالبحث فضلاً عن الاستنتاجات و توصيات البحث ، ومقترحاته ، والمصادر .

الكلمات المفتاحية : جدلية ، المألوف ، اللامألوف .

اولاً : مشكلة البحث

ان الفن في حقيقته هو مرآة عاكسة لتقاليد وعادات الناس ، لأنه يشكل يمثل خصوصية لجوهر كل الموجودات المرئية وغير المرئية في هذا الكون الغريب والذي مازلنا نجهل الكثير من اسراره اذ يجمع بين ما هو مألوف ومعقول ومرئي لنا وبين ماهو غريب وعجيب وغير مألوف لا يمكن ادراكه بالعين البشرية الا عن طريق البصيرة والتأمل وسبر غور الاشياء فمنذ بداية البشرية والفرد يصارع قوى الطبيعة لغرض الاستمرار ، فمرة يفكر ومرة يتأمل ويحلل ويركب وينتج بكل ما يستطيع من مقومات معرفية وفكرية لحل اغلب من الصعوبات الحياتية التي يمر بها ، عن طريق فك شفرات المعطيات الرمزية للدال والمدلول ، كون اغلبها بعد من الخوارق اللامرئية ، فقد شغل الانسان فكره بكل ماهو غير مألوف وغريب باحثاً محركها ومسيرها وغرائب اشكالها الظاهرية وطباعها الروحية المقدسة مرة وممكن ان تكون مدنسة مرة اخرى ، بدأ الانسان يفك تلك الرمز ويصل الى حقائقها الجوهرية من خلال دراسة وتحليل للأشياء التي تشكل صعوبة الادراك عن طريق الحواس التي يمتلكها . وبما ان الفنون كانت هي الممثلة الوحيدة لتلك الاشياء الخفية على ارض الواقع وعن طريق تمثيلها صورياً على شكل خطاب بصري ونصوص فنية تعبيرية ، لذلك فمنذ ان بدء الانسان يشكك في كل ما حوله من موجودات ويحاول ايجاد علاقة ترابطية بينها من خلال احساسه الذاتي الذي صوره بمنجز فني عكس الجمال وسهل الكثير من التصورات على العامة من الناس ، وكما هو الحال في حضارة الرافدين وحضارة وداي النيل وحضارة اليونان فأن الحضارة الاسلامية كان لها الريادة و الفضل الكبير حل اشكالية الموجودات المألوفة وعلاقتها الروحية بالأشياء المقدسة واللامألوفة سابقا للعقل البشري التي ظهرت في مدارس التصوير الاسلامي فالفن الاسلامي تجلت به اسمى مراحل التطور الفني والابداع الجمالي والروحي اذ هيمنت رسالة الاسلام ومرجعيات الفلسفة على تلك المدارس الفنية وعلى ما انتجته من اشكال مألوفة واللامألوفة ، وهنا ابدع المصور المسلم من خلال تعبيره الوجداني الذي استلهمه من الخطاب الديني مرة من الاسطورة والحكاية مرة اخرى (Dobolo, 1972, p. 47)

ومن ابرز المدارس العصر الاسلامي التي ظهرت على ارض الواقع هي المدرسة العراقية للتصوير الاسلامي وما انتجه (الواسطي) والمدرسة الفارسية للتصوير الاسلامي وما انتجه (بهزاد) من تصاوير فنية عبرت عن الواقع والخيال وانعكاس ذلك في ملحمة الشاهنامة الى ابا القاسم الفردوسي ، ومن ثم مدرسة الاتراك والمدرسة الهندية المغولية وما انجزته تلك المدارس الاسلامية من رسوم منها مألوف ومنها لامألوف اما المألوف فهو كل ما يصدر عن علم بالضروريات او الحقائق المتراكمة في الخبرة الانسانية السابقة والمتواترة اذ ان هذه السنن العقلية تعرف عن طريق المدركات ولها القدرة على استحضار الاشكال الفنية المقبولة والمألوفة لعوام الناس وهي تمثل اغلب ما موجود في واقعنا الذي نعيش فيه (الصورة المألوفة).

اما اللامألوف اخذ الحيز الاكبر من تأمل الفنان وتفكيره في انتاج صور فنية تعبر عن مخيلته والحكاية والاسطورة وقصص الكتب السماوية اذا اصبح غاية كل نفس تتطلع الى الاحساس حتى ليثبت القول ان الانسان ينفرد لأنه يتصور ويحلل ويركب الاشياء بخياله الواسع فالتأمل طاقة يملكها الانسان لغرض التعامل مع منحنى غير مألوف وغير سائد سابقا على ارض الواقع وهكذا صار العالم اللامألوف عالماً مصور من خلال الفنان المبدع بفكره وموهبته الخلاقة مما سبق نتلمس مشكلة الدراسة وهي :

الوقوف على اشكالية المألوف واللامألوف في التصوير الاسلامي والتي صارت تطرح نفسها عنوة على العديد من التساؤلات تستحق الوقوف امامها عن طريق البحث والتقصي فهل كان الفنان المسلم قاصدا ان ينفذ تلك الاشكال المألوفة للانسان مع الاشكال الغير مألوفة للعين سابقا اما انه مثلها عن طريق الواقع والاسطورة معا من خلال الجمع بين طرفي الاشكالية المعادلة للمألوف واللامألوف في ارساء قواعدها ومبادئها الفنية لمثل هذه الظاهرة المركبة ؟ وتساؤل اخر ماهي تلك الجدلية التي جمعت طرفي المعادلة بين كل ماهو مألوف وغير مألوف ؟ ام عن طريق التأسيس لتلك المعادلة من الكتب السماوية والمنزلة والخطاب الاسطوري والفلسفي ومرجعياته ؟

ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه :

1- يعزز من المكتبات الفنية والجمالية والفلسفية بدراسة وجهد علمي يفيد لفهم الجدل الحاصل بين المألوف من الموجودات المرئية مع كل ماهو غير مألوف في التصوير الاسلامي .
2- التركيز على المعارف الجمالية والفلسفية بحدود المألوف واللامألوف ، وانعكاس ذلك في المنمنمات الاسلامية .
3- يفيد ذوي الاختصاص من طلاب الدراسات الاولية والدراسات العليا في المؤسسات ذات العلاقة بهذه الدراسة .

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى

الكشف عن جدلية المألوف واللامألوف في التصوير الاسلامي .

رابعاً : حدود البحث :

الحدود الموضوعية : تركز الدراسة الحالية على تفسير الجدلية في المنمنمات الاسلامية بين المألوف واللامألوف والموجود في المصادر والمراجع و المصورات ذات العلاقة فضلا عن ما متيسر بالشبكة العنكبوتية (الانترنيت) .

الحدود الزمانية : الحقبة الزمنية من القرن السابع الهجري حتى القرن العاشر الهجري التي مثلت قمت الازدهار في المدارس الرئيسة للتصوير الاسلامي .

الحدود المكانية : العراق و ايران وتركيا والهند ومراكزها والمتاحف الفنية والجمالية والثقافية .

خامساً : تحديد المصطلحات :

1- (الجدل)

أ- في القران الكريم

" قال تعالى ﴿ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ ﴾ صدق الله العظيم (النحل جزء من الآية 125)

ويقول الله تعالى ﴿وَلاَ تُجَادِلْ عَنِ الَّذِينَ يَخْتَانُونَ أَنفُسَهُمْ إِنَّ اللهَ لاَ يُحِبُّ مَن كَانَ خَوَّانًا أَثِيمًا ﴾ (النساء ، الآية : 107) "

ب- لغةً :

" الجدل : الشدة في الفتل ، اما الجدلية : فهي الارض الشديدة ، مجدولة وجدلاء : محكومة نسيجها ، الجدل : اللدد في العداوة والخصام ، يقال رجل جدل جدالا : قوي في حجته وخصامه " (Ibn Manzoor, 1956. p. 228) .

جدل جدلا قد فاقت خصومته بالشدة ، وجادله مجادلة وجدالا ناقشه جادله مجادلة وجدالاً : أي حاوره وناقشه وخاصمه في مجادلته بالأمر : أي تخاصما فيه و اشتدت خصومتهما (Wahba, 1988, p. 194) .

ج – اصطلاحا : " هو حوار يتصاعد بين شخصين على الغالب او اكثر لغرض اقحام الشخص المقابل او اقناعه بفكرة ما تطغى عليه الخصام والعصبية والتربص بالأخر ، والمجادلة في علم المناظرة : هي المناظرة لا لإظهار الصواب وانما لإلزام الخصم " (Saliba, 2005, p. 390)

الجدلية : وهي الديالكيتك الجدل ، ومعناها فن المناقشة والحوار وهو معنى يحمل صفتين الاولى لغوية والثانية منطقية تنظر الجدلية الى الطبيعة بما فيها نشوء طبيعة الخلق والطبيعة الانسانية كونها مشروطه ومتغيرة تاريخيا (Kosvin, 1968, p. 5) .

التعريف الاجرائي للجدلية : نمط من الحوار او الحديث او المقارنة بين الاشياء يعتمد على التحليل والاستدلال للوصول ما هو مألوف واللامألوف في نتاجات التصوير الاسلامي .

2- المألوف لغوياً :

وهو " ما حدث ووجد بالفعل او بالقوة ، والمألوف يرادفه الحقيقي والواقعي ويقابلها اللامألوف ، تقول الشيء مألوف او معروف كما هي عليه في الواقع ويتخذ ازاءها ما يناسبها من التدبير ، دون التأثر بالوهم او الاحلام " (Saliba, 2005, p. 552) .

3- التخيل لغة :

يرد (التخيل) في (مختار الصحاح): تخيل له انه كذا . و(تخايل) أي تشبه , يقال (تخيله فتخيل) له كما يقال تصوره , فتصور له وتبينه , فتبين له وتحققه , فتحقق له .ويرد في (المنجد): تشبه وتوهم بينما جاء عند (التهانوي) على انه " ادراك الشيء مع تلك الهيئات المذكورة في حال غيبته بعد حضوره أي لا يشترط فيه حضور المادة ولذا قيل ان التخيل هو ادراك الحس المشترك للصور الخيالية (Al-Thanawi, B.T., pp. 28-29) .

التخيل اصطلاحا:

جاء (التخيل) في (الصحاح في اللغة والعلوم) على انه " تصور شيء او حدث في صورة او رمز يبدو كانه محسوس , سواء اكان له وجود ام غير موجود في الحقيقة مثل احلام اليقظة . وفي (المعجم الادبي) على انه " ملكة ابتكارية شائعة في الفنانين والعلماء والمتصفين بالاذهان النيرة والاريبة . وهي منطلق الاكتشافات والاختراعات منذ اقدم الازمنة الى الوقت الحاضر (Wahba, 1988, p. 239) .

التعريف الاجرائي المألوف واللامألوف :

هو عملية نزوع الفنان الى استدعاء صور من الواقع مرة ومن خياله مرة اخرى ومحاولة الجمع بين طرفي المعادلة في استحداث حوار بين المألوف واللامألوف وتمثل ذلك في التصوير الاسلامي

المنمنمات : مفردها منمنمة في اللغة نمنم الشيء أي رقشة وزخرفة وكتاب منمنم (بفتح النونين) منقش والمنمنمة هي التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة او بعض صفحة من كتاب (Bahnasi, 1997, p. 234) . وعرفها عفيف بهنسي بانها " الرسوم الدقيقة التي كانت تزين المخطوطات العربية الاسلامية . وفي ضوء دراسة وسماء الاغا عرفتها بانها " مجموعة من التصاوير الصغيرة زوق بها يحيى بن محمود الواسطي مخطوطه مقامات الحريري زيادة في توضيح نصوصها وذلك سنة 634هـ / 1237 م (Al-Agha, 2000, p. 20) . وفن المنمنمات هو " فن اسلامي وعربي تقليدي تظهر فيه صور الاشكال مصغرة الاحجام بما يتناسب مع حجم صفحة الكتاب الموجود فيه (Manasra, 2003, pg. 70)

الفصل الثاني : الاطار النظري المبحث الاول : المألوف واللامألوف في الفكر الاسلامي

من خصائص الفكر الفلسفي الاسلامي والروح الاسلامية هي الانسجام والتناغم بين الطبيعة الداخلية (الذاتية) اللامألوفة والطبيعة الخارجية (الموضوعية) المألوفة ، أي اعطاء كل قسم من هذين القسمين حقه من التمثيل الفني والجمالي في التصوير . وهذه السمة تلقائية في العقيدة الاسلامية خصوصا في الحضور والغياب ومناجاة الغائب والاستعداد الى لقاءه ووصف شكله وصفاته ، من خلال صرف نظر البشر نحو الصور المألوفة واللامألوفة ففي قول الحق سبحانه (سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي أَنفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ أَوَلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ) (فصلت : 53) اشارة واضحة الى الجمال الصوري الظاهري وكما هو اي الجمال يقع في الصور الخارجية المألوف ويقع في المعاني اللامألوفة ، فكما ان الروح تحتاج الى مغذيات معنوية تسمو بها عن المجردات اللامألوفة نجد بالطرف المقابل توجيه الاهتمام بالجسد الظاهري المادي الواقعي المألوف والدفع نحو به نحو التطهير النفسي والجسدي المتصف بالعفاف وبأي صورة كانت مألوفة او لا مألوفة اذا تعد مهارة الفنان في المزج بين العالمين كالبصر القادم من العين والبصيرة القابعة في القلب (Al-Ruby, 1983, p. 23) .

اذ نجد الحوار الغريب بين كل ماهو مألوف وغير مألوف ممتع للمتلقي وقد يحتمل العديد من التفسيرات التي يحتاج الحكم عليها الى الرجوع الى النصوص القرآنية التي تتحقق من طريق الادراك بالعقل والحدس خصوصا في المنمنمات الاسلامية التي تحمل تلك الصفات ، لم يعن بنقل مفردات الطبيعة بكل تفاصيلها ، بل انشغلت في ابداع طبيعة اخرى انسجم فيها الغموض والخيال والجمال بسبب انه كان ينقل احداث منها

واقعية معروفة ومنها متخيلة غير معروفة سابقا للملتقي ، وهذا التوجه يقوم على ايقاظ الدهشة عن طريق تشكيل فني جديد جديدة للخط والشكل واللون (Al-Ruby, 1983, p. 24) .

فالتصوير الاسلامي في بعض منمنماته قريب الى تمثل الخوارق التي تقترب الى قصص الاعجاز القرآني الذي يسبر غور الاشياء والباحث عن جوهرها وكما سميت بالقوى النفسية الباطنة التي عرج عليها ابا نصر الفارابي وابن سينا وعدها خمس قوى متتالية هي : " الحس المشترك ، والمصورة او الخيال ، والمخيلة ، والوهم والحافظة او الذاكرة " . فقد وضع (الفارابي) الخيال على قمة الهرم ، وحاول ان يبحث عن كيفيات المنطق لصبح معقولا مألوفا بعد ان كان غريبا وغير مشارع بين الناس واعتمده في ارساء العديد من افكاره ، اذا اعتمد على منطق المحاكاة الإرسطية ولكن على اساس روحي نفسي واضح يكشف عن فهم نسبي لقدرة التخيل عند الفنان ، اما الحس المشترك فهو القدرة على تقبل العديد من صور المحسوس وهو الوسيط الذي يربط كل ماهو ظاهر حسي مألوف بـ بالحس والذوق الباطني فالحس المشترك فهو قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس (Al-Ruby, 1983, p. 24) .

مضى (الغزالي ابو حامد) مع الفلاسفة الذين سبقوه في تقسيم القوى الباطنة المدركة ، " فقسم القوى على ثلاثة اقسام وبين علاقة كل قوة من هذه القوى بمفهوم الخيال ، وهذه القوى : اولا : القوة الخيالية : وتعمل على بقاء صور الاشياء المرئية بعد تغميض العين ، بل

ينطبع فيها ما تورط الحواس الخمس فيجتمع فيها وتسمى الحس المشترك (Al-Ghazali, 1966, p. 252) والمقصود بالصور هنا ما يرتسم عن الموجودات في الحواس ، وهذا يعني ان الوجود الخيالي لا يتحقق من وجه نظر (الغزالي) الا بادراك اشياء موجوده في الخارج (اجسام) وتسهم صورتها الغائبة عن الحس بتكوين الوجه الخيالي فاذا لم تكن هذا الصور موجودة لم يكن الخيال . بمعنى ان الوجود خيالي يعتمد على

شكل (1) شكل (2) شكل (3) شكل (4)

الوجود الذاتي الحقيقي ، لا كالوجود الحدسي الذي يمكن له ان يتصور اشياء ليس لها وجود ذاتي في الخارج . وبذلك فان (الغزالي) احتدى حدو سلفيه (الفارابي وابن سينا) في جعل الصورة الخيالية تعتمد الحواس " في تشكلها ، وفي ان (الغزالي) قد ادرك مصدرين مهمين للقوة الخيالية في تكوين المعرفة الخيالية اولهما الحواس الظاهرة والاخر القوة المتخيلة . اما الحواس الظاهرة فقد كشف الحديث عن المعرفة الحسية موضوعات هذه المعرفة ووسائلها ودرجة اليقين فيها . فالقوة الخيالية تأخذ الصور الحسية الموضوعات المادية في العالم الخارجي التي ادركتها الحواس الظاهرة ، الا انها في عملها هذا اكثر تجريدا من

الحواس ، لان ادراك الخيال وتجريدا اتم قليلا وابلغ تحصيلا فانه لا يحتاج الى المشاهدة ، بل يدرك مع الغيبوبة ، الا انه يدرك مع تلك اللواحق والغواشي من الكم والكيف وغير ذلك . يرى الباحث بخصوص القوة المتخيلة الموصلة بالمعرفة الخيالية ، فأنها تكون بادراك معطيات هذه القوة التي تحصل فيها المحسوسات والمعقولات دفعة واحدة او بالترتيب اذ قد تقع الصور في التخيل دفعة واحدة كالمرآة المقابلة تقع الصورة في احداهما كما تقع في الثانية دفعة واحدة وذلك اذ كانت الصورة وقعت في البصر الحاس اولا . اما المسموعات بالسمع فتقع فيه على ترتيب وتدرج على حسب تعاقب الحروف والكلمات واما من جانب العقل فالمعقولات قد تقع فيه دفعة واحدة كالمرايا المقابلة اذا ان فعالية جمالية تتوسط الرؤية التخيلية والعقلية ، تثير الادراك العقلاني والوجداني (الجمالي) على حد سواء ، وهذا يظهر من خلال المنمنمات فيتضح من خلالها ، تنظيم دقيق لهيئة الاشكال مع مراعاة لوحدة الاسلوب ، ودقة الاشكال ولطافتها وجمالها ، وهنا تبدو براعة التعبير عن المضمون والشكل الفني كما في الاشكال (1) و (2) و (3) و(4) .

اما سمة التجديد والابداع للموجودات المألوفة سابقا للمتلقي و المتخيلة ، فهي من اهم سماتها ، فدون ان تلتزم المتخيلة بالصدق الذي تتسم به قوة الحس ، فأنها تتجاوز ذلك كله بأن تبتكر اشياء ليس لها وجود في الواقع الخارجي (Al-Ruby, 1983, p. 32) .

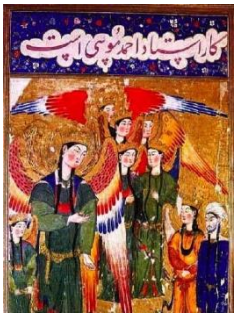
فاللامألوفة متحررة من الماديات وكل ما يتعلق بها ، فتتشكل فنيا من خلال مخيلة الفنان واستلهامه للخطاب الديني فترتكب من الوصف الالهي وذكاء وفطنة المبدع في تمثيل الوصف على ارض الوقع ، وما لا تقع عليه الحواس . اذ يرى (اخوان الصفا) ان التصورات العقيلة والمتخيلة من اعجب القوى المدركة للانسان اذ يمكنه تخيل وتصوير كل الاشياء الغير مرئية والروحية من خلال تجليات الروح المطلق وينظر الى كليات الاشياء ويتصور تكونها وفناءها ويمثل منها ماهو حقيقي مألوف ، وما لا هو غير مألوف في موضع واحد لتتصاعد المعرفة بالجدل والياته .

والمثال على ذلك ، ان الانسان قادر على تصور هذه القوة مثلا على شكل طائرا له اربع قوائم ورأس بشري ، او فرسا له جناحان او ملاكاً مجنح كما في الاشكال رقم (5) و (6) و(7) و (8) . (Shuaibi, 1992, p. 108)

شكل (5)

شكل (6)

شكل (7)



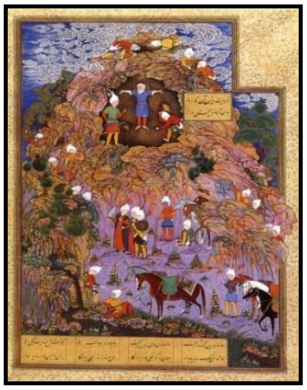
شكل (8)

ان اساسيات الحذف التحوير والتحريف والاضافة تتأرج هنا بين ما هو واقعي مألوف وما هو غير مألوف سابقا للملتقي والمزج بين الصفات البشرية وصفات الملائكة وايجاد علاقات التقارب والابتعاد والغرابة في الشكل الفني غير المعهود سابقا (Shuaibi, 1992, p. 207) , هذا اذا عرفنا ان الخطاب الادبي للتصوير الاسلامي محمل بالمرجعيات المعرفية والدينية التي اصبحت راسخة في العقل البشرية وراح الانسان يرسم في عقله صورا واشكالا من قصص القران الكريم لكل الحوادث التي جرت والتي سردها الخطاب الديني ووصفها بأعظم القصص .

المبحث الثاني : مقاربات المألوف واللامألوف وتمثلاته في فن المنمنمات الاسلامية :

ان فن التصوير الاسلامي المتمثل بالمنمنمات الاسلامية هو الهوية التي تميز بها الفن الاسلامي ذات الجمالية الروحية في البلاد الاسلامية ، اذا اصبحت مرتبطة روحيا مع الدين الاسلامي والتراث الشعبي

شكل (9) معركة رستم



شكل (10) قلعة رستم

شكل (11) الصيد

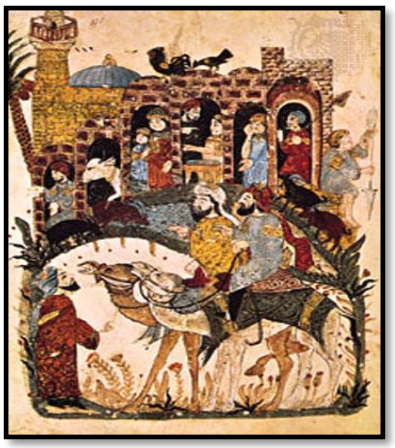
للبلدان الاسلامية فالمنمنمة حقيقية هي لوحة فنية مصغرة بالقياس نفذها الفنانين على اغلفة الكتب كوسيلة توضيح للمضامين الفكرية والمعرفية لتلك الكتب اكما رسمها الفنانين للتعبير عن تراثهم وتاريخهم وبطولاتهم وعاداتهم الاجتماعية اضافة الى تمثيل السلطة الدينية وتوضيح لبعض قصصها الصعبة الادراك (Al-Alfi, 1967, pp. 71-72) ان ورق (رق الغزال) من افضل السطوح التصويرية التي تنفذ به هذه الرسوم اضافة الى سطوح الخشب والرقيقة والناعمة والزجاج فجماليات فن المنمنمات يتفرد بجمال خاص ودقة عالية يحتاجها المنفذ كون الحجم صغير جدا (Bishr, 1952, pp. 17-18) . ومن مقاربات الجمال ايضا انها جميلة لأنها مقدسة كونها تعكس كل ماهو الهي من نصوص دينية وموروث وطقوس التزم المسلم على ممارستها فهي تمثل الامور والحقائق الالهية من خلال الكشف العرفاني ، والجمالي والروحي فيه تمثل تسجيل وتوثيق لما جاء لهم من مأثر واساطير وملاحم تمس الفرد تماساً مباشراً ، فهو يجد نفسه امام فن يمجد بلده ودينه واجداده وحضارته السابقة فيشعر بالسعادة والفخر من جمال فن المنمنمات ، ذلك ان الجمال المحسوس والمعقول مصدره الجمال الالهي المطلق واثر من اثاره (Judy, 2007, p. 32) .

اهم المدارس في فن المنمنمات الاسلامية

المدرسة العر اقية للتصوير الاسلامي

تحتوي المدرسة العراقية للتصوير الاسلامي نتاج الفنانين العرب في الكوفة و بغداد والبصرة والموصل وديار بكر وقد امتد نشاط مصوري هذه المدرسة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين ، وان (كتاب الترياق) الموجود في المكتبة الوطنية في باريس من اقدم الكتب في هذه المدرسة ، اذ يعود تاريخ انجازه الى عام 1199م لا يذكر مكان نسخه ويرجح ان يكون شمالي العراق (الموصل) (Neamat, 1977, p. 52) ·

ومن ابرز اعلام هذه المدرسة : "(عبد الله بن الفضل) ، الذي صور كتاب (خواص العقاقير الطبية) سنة 619هـ – 1222م ، المحفوظ في متحف (فرير) بواشنطن وكذلك (محمد بن احمد بن ناصر الدين) ، الذي صور كتاب (الحيل الميكانيكية) سنة 755هـ – 1354م ، المحفوظ في مكتبة (المتروبوليتان) في نيويورك" (Neamat, 1977, p. 53) ·



شكل (12) تصويرة نقاش قرب قرية

ومن ابرز رواد المدرسة يحيي بن محمود الواسطي الذي نجح في تصوير الموجودات المألوفة وتصور الاشياء اللامألوفة ومشاعر الدهشة ، وخيبة الامل في وجههما ، وكذلك في اشارة ايدهما ، كما ظهر الثبات والوضوح والصراحة لنظرة الغلام ، كما برز في هذه التصوير العمارة الاسلامية من قبة المسجد ومئذنته في الاعلى ، وبرع عندما سجل فيهما حياة القرية وسكانها وقد اظهرهم داخل بيوتهم وخارجها مقبلين على العمل في نشاط وجد ، فقد حملت التصويرة جمالية الايقاع اللونية الجذابة وخطوطه الدائرية الهندسية تعبير عن الخيال الخصب في التصوير واستلهام الحكاية كما ان الوان هذه المصورات لم تتعد الخمسة أو الستة الوان ، أما الوان الخلفية فكانت لوناً واحداً (Al-Douri, 2009, p. 95) · يرى الباحث ان ما يتميز به (الواسطي) عن غيره من مصوري المقامات اسلوبه المتميز في بالذكاء وروح الدعابة وخفة الروح ، فقد ارسل لنا شفرة الحياة والعادات الاسلامية في القرن الثاني عشر والقرن الثالث عشر التي اتصفت بالواقعية من طرائف وقصص وتقاليد وازياء وعمارة اسلامية وبيئة ومجتمع وقد تعدد مواهبه في الخط والزخرفة والرسم

والتنسيق والتوازن والانسجام وتذهيب و تزويق للكتب .ولذلك كان من الطبيعي أن يتجاوز (الواسطي) عن الكثير من أحداث المقامات المكتوبة ويقف عند بعضها فحسب ، هذا البعض الذي كان قادراً ان يعطي الفنان أقصى قدراته على التصوير والتعبير . وقد استطاع ان يحقق نجاحات كبيرة في منمنماته الصغيرة ففي تكوين واحد يلاحظ شخصيات متعددة ، استطاع من خلالها ان يربط بين هذه الشخصيات ويجعل منها وحدة متكاملة المعنى والشكل وصل فن التصوير بالمنمنمات الى قمة الابداع والتطور على الرغم من السمة الزخرفية الواضحة التي تغلب على منمنمات الفنانين في مدرسة بغداد للتصوير ومن اهم الخصائص التي تلفت النظر في تصاوير (الواسطي) هي تجاوزه الى حدود اللوحة ، وألوانه الطبيعية والذاتية فمثلاً عندما يصور قصراً أو بناية لا يهتم بالحقيقة البصرية الواقعية للقصر او البناء ، وإنما يحوره تحويراً من خلال الحذف والاضافة والاختزال والزخرفة فيشير اليه إشارة رامزة لهذا القصر أو تلك البناية ، عندما يبحث عن الخلفية المناسبة للوحة ، فانه يختار خلفية من معالم الطبيعة الى شخوص منمنماته ، واحياناً يكتفي بشجرة أو شجرتين لا يزيد عليهما ، لتعبر خير تعبير عن الطبيعة بأسرها (Al-Douri, 2009, pg. 97) . يجد الباحث أن مدرسة بغداد للتصوير، قت مثلت المألوف واللامألوف فقد كانت تفُصح عن أسلوب خاص يتخذ من الأبعاد المضامينية للمجتمع أنموذجاً بصرياً في التعبير عن الهواجس والمعطيات الفكرية ، والتي يعالج من خلالها الفنان المسلم ، فكرة الإنعتاق من الأثر الاجتماعي وإنعكاس ذلك على إختياره للموضوعات والأفكار والأحداث التي تنطوي على مقتربات تضمينية ، تنبع صورها من الواقع ، ولكن بصياغات فنية جديدة .

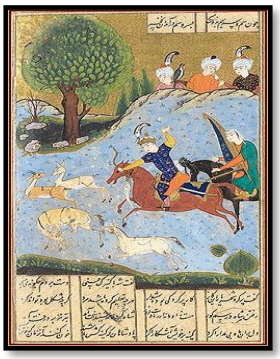
المدرسة الفارسية للتصوير الاسلامي :

أضاف الفرس الى فنون البشرية فناً تصويراً جديداً رفيع الاسلوب ، و فريد الطابع ، علماً ان العديد من الباحثين والنقاد المختصين في التصوير الاسلامي قد يقللون من شأنه ويعطون دليل على ذلك أنه جاء خالياً من العديد من الخصائص والسمات الاساسية التي اختص بها فن التشكيل ، ولكن لا سبيل الى تجاهل ما انطوى عليه التصوير الفارسي الاسلامي من صفات فريدة ومميزة ، ذات تأثير خاص على نفس المتلقي ، حيث اتسمت بالخيال والرؤى البديعة واشتغالاته على اللامألوف عن طريق الخيال الواسع للمصور الفارسي .

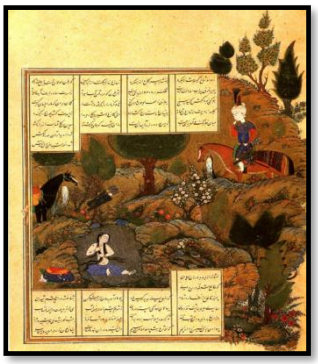
أزدهر فن التصوير في إيران وكان ميدانها في البداية توضيح كتب التاريخ ودواوين الشعر والقصص بالصور الصغيرة ذات الالوان الزاهية والجميلة ، حيث امتازت العصور الثلاثة الكبرى في تاريخ فارس بثلاث مدارس كبرى في التصوير ، فقامت المدرسة المغولية أو التترية في القرنين السابع والثامن الهجريين ، وقامت المدرسة التيمورية ، و لاسيما مدرسة (هراة) في القرنين الثامن والتاسع الهجريين ، ثم قامت المدرسة الصفوية في القرن العاشر والحادي عشر للهجرة (Bahzadi, 1366 AH, pp. 11-12) .

انجبت المدرسة الفارسية العديد من الفنانين والمصورين والخطاطين ولكن من برز على اقرانه الاخرين هو الفنان المصور (كمال الدين بهزاد) الذي يعد أحد عمالقة التصوير الإسلامي في القرن الخامس عشر حيث شكَّلت أعماله التي تعد من أعظم تحف التصوير روعة وإبداعاً تأثيراً واضحاً على معاصريه ومبعث إلهام خصب لعدد كبير من الفنانين . حتى قال عنه المؤرخ (خواند مير) " ان بهزاد فاق في مهارته ابناء عصره

جميعاً من اهل صناعته حتى ان شعرة واحدة من فرشاته كانت قادرة بفضل عبقريته على ان تبعث الحياة في الجماد" استطاع (بهزاد) أن يتفوق على الخطاطين وينتصر عليهم ، ففي وقته لم يعد الخطاط هو المتحكم في المساحة التي يرسم فيها (بهزاد) صورة في المخطوط كما لم يعد الخطاط هو الذي يُعين لـ (بهزاد) الموضوع الذي يرسمه ومن ثم أصبح مصور المنمنما (بهزاد) يسبق الخطاط في المرتبة . حيث وكان (بهزاد) ذو مكانة عظيمة عند محبيه وعشاق فنه سواء من العامة أو الحكام ، وقد أعجب به الأمراء والملوك فتسابقوا إلى جمع آثاره الفنية وغالوا في مدحه والثناء عليه ، حتى شبهوه (بماني) الذي كان يُضرب به المثل عند الساسانيين في إتقان التصوير (Hakimi, 1977, pp. 17-18) .



شكل (13) الملك الفارسي بهرام – جور الصياد الماهر يصيب برمية سهم واحدة أذن وقدم الغزال وخلفه محبوبته تعزف القيثارة



شكل (14) خسرو يفاجئ شيرين وهي تغتسل (مخطوط خمسة نظامي) ايران - تبريز.

يرى الباحث ان (كمال الدين بهزاد) برع في تمثيل اللامألوف كون اهتم بالخيال الموجود في النصوص الشعرية الى ابا القاسم الفردوسي لذا مثل اعمال بعيدة عن الوقع والمألوف لأنه سار بأساليب التصوير الايراني الى الكمال الطبيعي الذي كان مقدر له ان يصل اليه في تطوره فقط بل لأنه سار به الى ابعد من ذلك حيث ادخل فيه عنصرا الحب الالهي لتأثره بمذهب الصوفية الذي بلغ اوج عظمته في ايران قبيل ان يولد (بهزاد) .

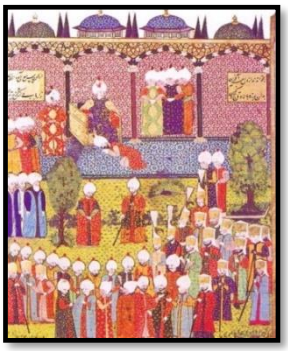
المدرسة التركية للتصوير

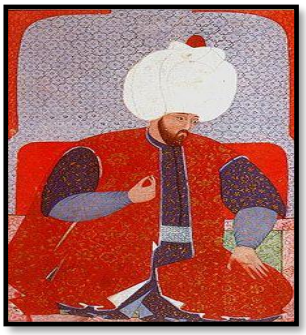
ان التصوير التركية في القرن السادس عشر ، هي الابنة الشرعية للتصاوير العراقية و الفارسية ، الا أنها ابنة رشيدة ناضجة ، ما لبثت أن اخذت بالتطور والتجدد . فقد استطاع المصور التركي التخلص من الشرنقة الفارسية منشداً الاستقلال من حيث الاسلوب الفني المعبر ، والعناصر المستخدمة ، حيث رسموا رحلات الصيد ، والامراء ، والملوك وهم محاطون بالحرس والاتباع حيث المناظر الطبيعية التي تبعث على الشاعرية ، التي مجدتها دواوين شعرهم ، وظهرت سمات و ملامح الشخصية العثمانية .

كما أن الفترة الاولى في التصوير التركي ، وجدت اهم المخطوطات والتي ما تزال موجودة سُميت (الوردة والبلبل) تأليف بديع الزمان التبريزي المؤرخ سنة 860 هـ في مدينة أدرين المركز الثاني للتصوير العثماني ،

حيث احتوى المخطوط على خمس صور تبين التأثير التركماني ، وان كانت الملامح التركية تبدو واضحة في قوة الخطوط وجمودها ورسم الآدميين في صفوف ، وزي الرأس للمرأة التركية ورسم الزهور وهو يمثل الاشياء الواقعية ويبتعد عن اللامألوف الا ما مثله من رسول للرسول محمد (ص) وهو يمثل مراح دعوته والاسراء والمعراج

لذا فهي تمثل مزيجاً عجيباً من الاتجاهات المختلفة التي كانت سائدة في ذلك الحين ، والتي حاول كل منها ان يفرض وجوده على الفن العثماني خلال تلك الفترة وصورت فيها رحلات الصيد الملكي ويتجلى الزي التركي وعمامة الراس للسلاطين وتصوير مناظر العمارة مثل المنمنمة التي تصور حفلاً ملكياً يقدم فيه كبار رجال الدولة الولاء والاحترام والطاعة الى السلطان (سليمان) لمناسبة اعتلائه العرش كما في الشكل (15 و 16) .





الشكل (15) حفلاً ملكياً يقدم فيه كبار رجال الدولة الولاء لمناسبة اعتلائه العرش متحف طوب قابو في اسطنبول

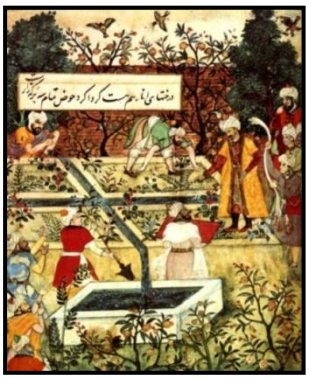
شكل (16) سلطان عثماني

حيث استطاع (نصوح مطرقجي) ، إن يصل بالتصوير التركي لمن يشاهده بالاختلاف الواضح عن التصوير الإيراني الشاعري من حيث تعبيره عن الأحاسيس الدينية لدولة السلاطين العثمانيين بقوة وببساطة ودون تفاصيل كثيرة ، فضلاً عن التأثيرات التركية المحلية التي أخذت تبدو في رسوم سحنة الوجه ذي الفك البارز . (Richard. 1973, p. 156)

المدرسة الهندية للتصوير

حيث نشأت المدرسة المغولية الهندية للتصوير، لقد شجع هذه الأسرة على إنشاء المدرسة الهندية للتصوير ، فمن اهم المسببات التي ساعدت على نشوء فن التصوير في الهند وجود الاساليب الفنية العريقة ، والقديمة ، والاثار البعيدة ، ولاسيما في التصوير والنحت القديم فضلاً عن الصلة الوثيقة التي كانت تربطهم بالحضارة الفارسية وفن المنمنمات الفارسي وتأثرهم بها . وخاصة ان الكثير من أباطرة الهند من المغول ، حيث كان بلاطهم يزخر دائماً بعدد من مصوري إيران من ذوي الخبرة والمهارة والشهرة الواسعة . افتخر الاباطرة بوجود مهرة المصورين في بلاطهم واستفادوا منهم في تجميل القصور التي انشأت في العهد المغولي ، ورسموا روائع الصور التي عشقها الملوك وكان التعبير بالتصاوير عن هذه الملاحم التي يفخر بها الشعب الهندي ، قائم على الجمع بين النزعة التكلفية الفارسية ، والتقنيات القومية لبلاد الهند ، حيث كانت تتميز المرحلة الاولى من فن التصوير الهندي ، بإضفاء الجلال ، والهيبة ، وثراء الالوان ، واستطالة الاشكال ، ورسم طيات الثياب على هيئة الدوامات وكثيراً ما كانت الخلفيات تمتلئ بالأعشاب المتكاثفة ،

وبالزهور والثمار اليانعة والاشجار الباسقة ، بأسلوب تغلب عليه النزعة الشكلية ، ومن اهم مميزات الصور الهندية هي ألوانها الهادئة الداكنة ، على العكس من التصوير الفارسي والعثماني فلا نجد لها ذلك البريق واللمعان الذين نشاهدهما في التصوير الإيراني أو التباين والشذوذ الموجودين في ألوانه . ومن أوجه النشاط الفني التي يمتاز به التصوير الهندي رسوم الأشخاص والطير والحيوان والنبات ، كما في الشكل (17). (Okasha, 1996, p. 112)



شكل (17) الامبراطور في حديث القصر

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري والدراسات السابق

1-ان اللامألوف يرتكز على مهمتين احداهما استعادة الصور المتخيلة ويعني بها تصوير اشباه الاشياء المحسوسة في النفس ، والمهمة الاخرى تمثيل الصور المحسوسة الناتجة من التفكير.

2- استلهم الفنان المسلم تشكيل منمنماته الاسلامية من روح الموضوعات في المادة العلمية المتوافرة في اغلب موضوعاتها من المادة العلمية او التاريخية او الادبية الواردة في المخطوطات التي تصورها ، وهي تعكس الافكار وانماط الحياة الاجتماعية .

3-جاءت اغلب المنمنمات حاملة الى تصاوير بصيغة مألوفة وبسيطة من دون تكلف في الرسم او جنوح في الخيال او امعان في التزويق والزخرفة ، ما عدا تلك الرسوم غير المألوفة التي استلهمت موضوعاتها من بعض قصص القرآن الكريم وقصص الف ليلة وليلة وحكايا الاسطورة .

7- تتباين وتتنوع الالوان بكل الدرجات في التصاوير ، وتقسم وفق اصول المعرفة والجمال حيث يبدو الاهتمام واضحا بالألوان الذهبية والزرقاء على الارضية البيضاء لما تتضمنه من دلالات دينية مقدسة .

8- استعان الفنان المسلم بكل عناصر وقيم الفن واسسه ليستطيع ان يجسد افكاره ووضعها ضمن اطارها الملائم .

9- ان التصوير الاسلامي اضطر للرجوع الى الخيال لغرض تصور الاشياء التي يصعب تصديقها على ارض الواقع فقط هو الخيال القادر على تمثيلها تمثيلا مناسبا.

الدراسات السابقة

1-دراسة ر. ايتنغهاوزن (التصوير عند العرب) حيث قام بدراسة نماذج عديدة من المخطوطات المصورة لمقامات الحريري . واكد على ان فن التصوير العربي بلغ قوة تكامله في رسوم الواسطي كونه استطاع استيعاب العناصر الاجنبية والخروج بأسلوب جديد يعكس الحضارة العربية الاسلامية .

2-دراسة عيسى سلمان حميد (مدرسة ما بين النهرين ومكانة الرسم في الاسلام) وهي رسالة للدكتوراه باللغة الانكليزية ، وقد تناول فيها بالوصف والتحليل امثلة من كل المقامات الحريرية للتعرف على الملامح الفنية لمدرسة ما بين النهرين ، ومن ضمنها مخطوطة يحيى الواسطي التي عدها ابرز مثال ولم يتأثر بالفن الساساني او البيزنطي .

4- دراسة وسماء حسن الاغا ، الموسومة ، (التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي) رساله ماجستير ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، 1987 .

4- دراسة الغزالي ، حسن : الواقعي والمتخيل في المنمنمات الاسلامية استفاد الباحث من الاطار النظري والفصل الثالث .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث :

جمع الباحث على ما منشور ومتيسر من الاعمال الفنية للتصوير الاسلامي ، والتي تم انجازها في الحقبة الزمنية الممتدة من القرن السابع الهجري حتى القرن العاشر الهجري / القرن الثالث عشر الميلادي حتى القرن السادس عشر الميلادي ، وقد جمع الباحث (30) منمنمة من المصادر العربية والفارسية والاجنبية (من كتب ومجلات متخصصة) وكذلك من شبكة الانترنيت ، والافادة منها بما يغطي هدف البحث الحالي .

ثانيا : عينة البحث :

اختار الباحث عينة للبحث بلغ عددها (3) منمنمة فنية ، بصورة قصدية ومن ثم ترتيبها وفقا لزمن ظهورها وهي مدرسة بغداد للتصوير الاسلامي والمدرسة الفارسية للتصوير الاسلامي والمدرسة العثمانية للتصوير الاسلامي .

ثالثا : طريقة البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي مع الافادة من القراءة التأويلية في تحليل عينة بحثه ، اضافة الى ما توصل اليه الباحث من المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري وتحقيقاً الى هدف البحث .

رابعا : تحليل العينة :

انموذج العينة رقم (1) المدرسة العر اقية (بغداد)

اسم المنمنمة	ملكان يدونان
اسم الفنان	القزويني
المخطوطة	كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات محطوطة القزويني
تاريخها	678هـ /1280
عائديتها	المكتبة الأهلية / باريس

الوصف العام :

المنمنمة عبارة عن ملكان مجنحان ، يظهر لكل منها جناح واحد ، ويبدو ان الجناح الاخر قد اختفى وراء الجسد جلسا جلسة القرفصاء متقابلين في حالة تناظر متلاصقين ، وامسك كل منهما بقلم وورقة وهما يكتبان ، وقد احاطت هالة براس كل منهما حول عمامة الرأس ، وهما يرتديان لباس البشر من عمامة ، وجبة اختلف لون الرداء لكل منها احدهم يرتدي جبة بلون بني ، والاخر جبة بلون اخضر غامق يظهر فيها الزخارف وطيات الملابس . ظهرت في المنمنمة الشفافية العالية في التلوين .

التحليل : تندرج هذه المنمنمة تحت تأثيرات الخطاب الديني بالدرجة الاولى من خلال ان (مخطوطة القزويني) هي(عجائب المخلوقات) ، تتحدث عن قدرة الله عز وعلا في خلق العديد من المخلوقات المتعددة الاجناس والانواع والغريبة عن طبائع البشر مثل الملائكة والجن وغيرها ، فالملائكة هي مخلوقات تحمل صفات خاصة ولها قدرات تفوق قدرات البشر، فهي مخلوقات علوية عليها واجبات كل حسب تخصصه . وهنا في النموذج يظهر الملكان يدونان اعمال البشر ، وقد ظهرا منهمكين في تسجيل متعلقات الحياة الدنيا ، لتكون وثيقة دامغة ودليل قاطع الى من ينكر من البشر في يوم الحساب.

من جماليات اللامألوف ان الملائكة اخذوا هيأة البشر ولكن اضافة الى شكل الاجنحة و الملابس الفخمة التى يرتديها الملكان من جماليات اللامألوف انها تجمع بين الواقعي و الخيال فالواقع يمثل الشكل البشري و الخيال شكل الملائكة الفنان برع في نقل النص القرآني الى نص فني بسيط او الى عقل فني المصور لهما الجناح جاء بمثابة التعبير عن الفرق بين الملائكة والبشر من حيث ان الاولى مخلوقات سماوية لابد ان

تكون ذات اجنحة بعكس البشر فهم لا يحتاجون لها بقدر ما يحتاج لها الكائن السماوي ، وتبدو الرمزية واضحة في الاستعاضة بجناح واحد لكل واحد منها ، وكانه اراد ان يمثل برمزية جزئية مختزلة عن الكل ، من خلال اشتغال آلية التكثيف التي تختزل الاشكال وتستبدلها بالرمز بدلاً عن جناحين كبيرين لكل منها ، واكتفى بجناح واحد كوحدة جزئية معبرة عن الكل .

والتكوين لهذه الرسمة يمكن ان يوصف بأنه تكوين على مستوى واحد ، في شكلين متقابلين وكانه تناظر بين شكلين , لولا وجود بعض الفروقات القليلة في حركة الوجه والكفيين . كما اقتربت الاشكال في تمثيلها الى الصفة التخطيطية .

انموذج العينة رقم (2) المدرسة الفارسية

اسم المنمنمة	تقديم المدينة للرسول(ص)
اسم الفنان	سنان بك
المخطوطة	مجموعة فنانين
تاريخها	700 هـ /1300م
عائديتها	ايران . تبريز

الوصف العام :

يظهر في المنمنمة الرسول محمد (ص) يجلس على ارض مرتفعة ، يغطي رأسه عمامة مغطاة بوشاح يغطي كامل جسمه ، وهو يرتدي ثوب قريب الى اللون الاحمر ، تحيط برأسه وجسمه هالة عظيمة وتوهجت بالنور . وفي المقابل يجلس امامه رجلان جلسة كلها وقار واحترام الى شخصه ، ويهم احد الاشخاص بالحديث معه ، يبدو الرسول في عمر الاربعين من خلال دليل الحدث والمكان والخطاب الديني الذي يبدو انه في بداية الدعوة لنشر الدين الاسلامي , احدى الاشخاص مسن ووجوههم باتجاه الرسول (ص) , وفي الاعلى يحلق ملاك عظيم ذا جناحين كبيرين ، وذي ريش ملون وزاهي المنظر وهو يمسك بين يديه بقعة من الارض ، كأنه نموذج الى مدينة مصغر فيها مسجد وانهار واسوار وابنية اخرى ، تبدو على جميع الاشخاص المسحة العربية بضمنهم الرسول محمد (ص) فضلاً عن الازياء العربية ، وفي اسفل المنمنمة يجلسون اشخاص تتوجه وجوههم الى رسول الامة الاسلامية محمد (ص) في جو ساحر من جماليات الغرابة والقدرة الالهية في التكوين العام للمنمنمة التي اقتبسها الفنان من الخطاب الديني .

التحليل :

حظي الخطاب الديني باهتمام الفنانين في المدرسة الفارسية ، فقد سارع الرسامون في تدوين وتجميل منمنماته بكل ما يخص الدين الاسلامي ، عندما ادركوا التأثير الروحي والجمالي لدى المتلقي المسلم لتلك الموضوعات , ومن اهمها التي استقطبت اهتمام الفنانين والمؤلفين والكتاب , هي حياة الرسول قبل وبعد النبوة , وسيرة آل بيته الكرام عليهم افضل الصلاة والسلام , حيث ان كتاب (جامع التواريخ) تضمن على سيرة انبياء عديدين ومنهم الرسول محمد (ص) . بيد ان الموضوع الديني في الرسومات الايرانية لم يختص في جانب الدين الاسلامي فحسب بل تعداه الى شمول العديد من الديانات الاخرى .

ونموذج المنمنمة الذي امامنا , هو واحد من التصاوير التي برز فيها تأثير الخطاب الديني بصورة مباشرة , ونستطيع ادراك ذلك في هيئة الرسول (ص) مع الملاك الذي يحمل بقة الارض التي تمثل المدينة وهو من اهم الاحداث التي مرت بها الدعوة الاسلامية بعد نشرها علانية، حيث رحب اهل يثرب بقدوم النبي محمد (ص) وساروا على مبادئ دينه .

نلاحظ تمثيل البشرى التي جاءت من الله عز وجل في بناء المسجد الذي يحمله الملاك فتظهر فيه المآذن ، والتي لم تعرف بهذا الشكل المعماري في زمن الرسول (ص) ومن جهة ثانية تبدو التأثيرات الاجتماعية فالروح الاجتماعية واضحة ، من خلال تجمع الاشخاص لأمر ما ، وهناك حديث وحوار متبادل بين الرسول (ص) ، مع أحد الاشخاص الاثنين الذين جلسا قبالته ، وتكمن اهمية الحوار تعبيرات وجوه الحاضرين .امتاز التكوين الفني للمنمنمة بخاصية الجذب من اتجاه حركة الملاك مع حركة خطوط جناحيه ، وكان يمثل نقطة تركيز في اتجاه حركة الشخصين الجالسين قبالته . ان جماليات اللامألوف تكمن في الجمع بين الواقعي المألوف والمتخيل اللامألوف وجمعهم في جدلية جمالية واحدة . ومن أهداف التي تتعلق بالموضوع , تقديم المدينة الى الرسول (ص) ومباردة اهلها له بالولاء والطاعة رع الفنان في اظهار جمالية الخط المتموج في انسدال ازار الرسول (ص) من على رأسه الى كتفه ثم ظهره الى قدميه ، وفي تجمع القماشة خلفه على الارض . فقد ظهر الثوب الذي يرتديه الملاك بحالة منتفخة ، وحصل الامر نفسه مع الرجلان رغم ما اظهره الرسام من تفاصيل خطوط في طياته .

انموذج العينة رقم (3) المدرسة التركية

اسم المنمنمة	الرسول محمد (ص) على كتف جبرائيل في الاسراء والمعراج
المخطوطة	معراج نامه
تاريخها	761هـ -1360م
عائديتها	مقتنيات مكتبة قصر توبكابي – استنبول

الوصف العام :

تمثل المنمنمة الرسول محمد (ص) محمولا علي كتفي جبريل امام باب الجنة و يستقبلهم الملاك رضوان يظهر الرسول (ص) وهو يرتدي ثوب ازرق غامق ويغطي رأسه بعمامة بيضاء تتدلى على كتفه جدائل من الشعر وتحيط برأسه هالة من النار بينما ظهر جبرائيل (ع) بحجم اكبر وهو يرتدي لون برتقالي براق واكمام حمراء اللون يستقبلهم الملك رضوان (ع) وهو يردتي ملابس حمراء منقطة باللون الازرق ، صوت المنمنمة في الاسفل ثلاثة مستويات للرسول (ص) والملاك جبرائيل (ع) وهي تطل على الجنة .

التحليل :

لم تكن قصة حدث الاسراء والمعراج من القصص العادية ، بل كانت معجزة الهية رفع فيها الله نبيه محمداً (ص) ونصره بدعوته ببرهان اخر عظيم عجز عنه البشر ، فقد سرى به من المسجد الحرام بمكة الى مدينة القدس في المسجد الاقصى ومن بعد ذلك عرج به الى السماء .

استلهم الفنان المسلم الخطاب الديني (الآيات القرآنية) ، في تمثل الخطاب التشكيلي وتنفيذه بالصورة المطلوبة ركز المصور على تفاصيل الملابس فقد رسم الثوب للملك جبرائيل عليه السلام باللون البرتقالي البراق الذي شكل سيادة اللون في العمل الفني واعطى ملمساً ناعماً وحقق علاقة تناسبية في الشكل الادمي الواقعي واعطاء الملك جبرائيل حجم اكبر بالمقابل مثل الملك رضوان الذي يطل بطلة بهية على الرسول (ص) وعلى جبرائيل (ع) ويبدو انه يحدثهما ، هذا اذا ما عرفنا ان الملك رضوان فالثابت في الأحاديث الصحيحة لقبه (الخازن) ، لا اسمه ، فقد ثبت في حديث الشفاعة عن الرسول محمد (ص) أنه قال : (آتِي بَابَ الْجَنَّةِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَأَسْتَفْتِحُ، فَيَقُولُ الْخَازِنُ: مَنْ أَنْتَ؟ فَأَقُولُ: مُحَمَّدٌ، فَيَقُولُ: بِكَ أُمِرْتُ لَا أَفْتَحُ لِأَحَدٍ قَبْلَكَ) رواه مسلم (197) . وهذا ما مثله الفنان المسلم خير تمثيل اعتمادا على النص المقدس النبوي فقد خرج من نافذة يسألهم عن شخصية الرسول (ص) وهو يرحب بهم . انفردت هذه التصويرة بمخيلة الفنان المسلم من خلال وضع ثلاثة مشاهد في اسفل المنمنمة لغرض اثراء المعنى وايصاله بسهولة الى المتلقي ومن الطبيعي قد استفاد من الخطاب المقدس في النص القرآني ومن الموروث الشعبي الذي يتداول الحكايات والقصص على لسان اهل الدين .

الفصل الرابع : اولا : نتائج البحث

1- أظهر التحليل وتوظيف المنمنمات لموضوعات محددة اشتملت على تصوير الشخصيات الدينية مثل تصوير الانبياء الملائكة وال البيت والنساء الصالحين حيث كان الغلبة جماليات اللامألوف في هذا الجدل اكثر من الجانب الواقعي والمعاش المألوف . كما في معظم نماذج العينة .

2- استطاع الفنان المسلم اعطاء المشاهد احساسا بالمكان والتجاورات للأشكال لكنه لم يهتم بالعمق وبالأبعاد الجسمية للأشكال , لذلك تراصف اشكاله كقطع ورق متجاورة متزاحمة .

3- كان هدف الفنان المسلم تصوير القصص والاساطير الشعبية وتسجيل الاحداث التاريخية والمناسبات الدينية وقد ظهرت جماليات اللامألوف كما في معظم نماذج العينة .

4- امتازت المنمنمات التي رسمت (الانبياء والملائكة) بإضفاء قيمة اشارية او علامة يستدل منها على اهمية الشخص المصور او رتبته الدينية كما صور الاشكال البشرية بسحنات متنوعة وبأزياء متباينة وكانت الاشكال البشرية بحجوم تتباين على وفق مكانتها الاجتماعية والدينية مع اضفاء اشارات او علامات دالة – الهالة – الشعلة – النارية – العمامة للاستدلال على هوية الشخصية المصورة فقد وفق الفنان المسلم من خلال مخيلته في استدعاء رموز تمثل شكل الملائكة التي لم يتسن لاحد ان راها بتقريب فكرتها الى كون اجسادها يمكن ان تمثل بأجساد البشر لذلك وفق بين هيأة الانسان المألوفة مع فكرة الملائكة ومثاليتها اللامألوفة التي لم يسبق ان شاهدها احد .

5- الاهتمام بتصوير تفاصيل الازياء واظهار طيات الملابس كما في جميع نماذج العينات كما صور الحيوانات والاهتمام بتفاصيلها الواقعية من جانب الحيوانات المألوفة للعالم الواقعي وفي الوقت نفسه بالغ في تصوير المخلوقات التي لما يشاهدها الانسان واستعان في خياله وانفرد كل فنان في تصوير المخلوق الذي جاء ذكره في قصص الرحالة وعجائب المخلوقات . في حين صور النباتات والاشجار بدقة بالغة ضمن حيزها الطبيعي والواقعي المألوف كما جاء في معظم عينة البحث .

6- نجح الفنان المسلم من خلال ايحاءه وفكرة وعقله من ان ينزل كل ما هو سماوي الى الارض ويقربه الى المتلقي وهذا دليل على سعة الخيال لدى الفنان المسلم وهنا ايضا وفق الفنان في اظهار الجدل الناجم عن ما هو مألوف وغير مألوف ، فالواقع تمثل في الشكل الانساني والملابس الانسانية وعمامة الرأس ، والمتخيل تمثل في الاجنحة والهالة من النور التي تحيط في رأس الملائكة والرسل والانبياء هنا يبرز صراع وجدل وتناقض بين ما هو مألوف و ماهو غير مألوف للمنمنمات الاسلامية وكما جاء في نماذج العينة

7- اعتمد الفنان المسلم في اظهار جمال المنمنمات على طبيعتها غير المألوفة المجردة لا على وجودها المطابق للأشكال الحسية الطبيعية حيث جاء جمالها من اتقانها لهيئات لا ترتبط بالواقع المشاهد بقدر ما هي محسوسات ترتبط بالمتخيل الذهني فالفنان يجتزء من الاجسام الحسية ابعادها الطبيعية ويقيم لها مكافئا هندسيا متخيلا يعتمد بالدرجة الاساس على لغة الخط والسطح كما في نماذج العينة وهذا ما جاء في اغلب نماذج العينة .

8- مثل الفنان المسلم اغلب تصاويره التي تمصلت على شكل هيئة مألوفة او محاولا الوصول الى تمام المتعارف عليه حيث يكاد يخلو المشهد من كائنات او موجودات غير مألوفة ، ولم يدخل الاشكال المتخيلة لسببين الاول ان المنمنمة الممثلة للحدث او القصة او الملحمة لا تتحمل التأويل لواقعيتها المادية والسبب الثاني ان الفنان ارد ان تصل الصور سهلة للمتلقي كي يتفاعل معها ويسهل عليه ادراكها .

9- ان ابداعية المصور المسلم تكمن في الخيال والمخيلة التي انتجت صور غير مألوف تحاكي الصور المألوفة اذا تمثلت في اخراج النص البصري من الخزين المعرفي الى الوجود المرئي عبر تشغيل آلية الخيال ، من هنا فقط تظهر قوة حركية الخيال ودوره في تحويل المتعذر الافصاح عنه الى امكانية مفتوحة الابعاد ، على البوح على قول الجديد وانتاج الصور المتوقدة التي تصدمنا .

ثانيا : الاستنتاجات

مما تقدم من نتائج البحث يستنتج الباحث ان :

1- ان تصاوير المدرسة العراقية ، تجلت برسوم الاوضاع التاريخية الى اشكال والملائكة والشخصيات المقدسة والتي كان لها اثر مهما في اغناء المصادر الادبية ، وهذه الفئة كانت اكثر الموضوعات قدما واكثرها تقليدية وهنا كان الجدل متوافقا بين ما هو مألوف و ماهو غير مألوف من اشكال الانبياء والشخصيات الانسانية وبين ما هو متخيل من اشكال خيالية .

2- مثلث المنمنمات الاسلامية في حدود موضوعة البحث رسوما للأحداث من فترة ظهور الاسلام – النبي محمد (صلى الله عليه واله وسلم) وحتى الائمة من آل البيت (عليهم السلام) وصولاً الى بعض الشخصيات الدينية في فترات متقدمة ، وهنا تجدر الاشارة الى ان فناني هذه المجموعة قلما تجاوزا النماذج التقليدية والواقعية في معالجتهم للموضوعات المصورة .

3- طبيعة السرد القصصي للأحداث الدينية اعطت الحرية في التمثيل للمألوف وغير المألوف ، ولذلك فأن التصوير كان جديدا ومبتكرا ومميزا بشكل ملحوظ بالطبع لا يمكن التعامل مع المشاهد عموما بشكل شامل .

ثالثا : التوصيات :

استكمالا لمتطلبات البحث الحالي وما جاء في النتائج والاستنتاجات يوصي الباحث التوصيات الاتية :

1- القاء محاضرات في الفن الاسلامي وخوصا مدارس التصوير الرئيسية .

2- الاهتمام في اصدار المنشورات التي تعني بالأبعاد التعبيرية والجمالية في التصوير الاسلامي .

3- تشجع الدراسة والبحث في فن المنمنمات الاسلامية لسبب انه يمثل العلامة البارزة للأمم الاخرى عن فنون الاسلام بالإضافة الى الخط العربي بأنواعه والرقش العربي .

رابعا : المقترحات :

المقترحات استنادا على ما جاء في النتأئج والاستنتاجات والتوصيات يقترح الباحث المقترحات الاتية :

1- السمات الفكرية والجمالية للتصوير الاسلامي .

2- جدلية المرئي واللامرئي بين المدرسة العراقية والهندية للتصوير الاسلامي (دراسة مقارنة) .

3- جماليات البناء المعماري في منمنمات(كمال الدين بهزاد).

The dialectic of the familiar and the unfamiliar in Islamic photography

Hassan Hadi Abdel-Kadhim Al-Ghazali

Abstract:

This research is concerned with the study of (the dialectic of the familiar and the unfamiliar in Islamic photography), and it consists of four chapters.

If you dealt with the problem of the research subject (the dialectic of the familiar and the unfamiliar in Islamic photography, as it appeared realistic, familiar forms and strange and strange unfamiliar forms represented in many of the main schools of Islamic photography that emerged in Iraq and Persia and then the Ottomans and the However, Islamic painting still retains those previously witnessed and unseen images, which pose themselves forcibly in the form of many questions that must be faced and studied by investigation, observation, extrapolation and conclusion through scientific research. The problem of research also lies in asking whether the Muslim artist intended to He puts those familiar forms of man with previously unfamiliar forms of the eye. Either he represents them through reality and myth together, or the fictional narration of the heavenly books, or by combining the two sides of the equation for the familiar and the unfamiliar in establishing its rules and technical principles for such a complex phenomenon Which is: revealing the dialectic of the familiar and the unfamiliar in Islamic photography. The first chapter included the objective, temporal and spatial boundaries and the definition of the most important terminology mentioned in the research. The second chapter was devoted to the theoretical framework, which was divided into two sections. The first concerned the familiar and the unfamiliar in Islamic philosophical thought. The second topic concerned the epistemological and aesthetic approaches to the art of Islamic painting. To reach the third chapter represented by the research procedures: including the research community and its large sample (3) of the artistic depictions of Islamic photography. The fourth chapter was devoted to the results of the research, conclusions, recommendations, and proposals. Among the most prominent results that the researcher reached: the emergence of familiar and realistic images of man and existence together with non-spiritual images Familiar ones, such as people with sacredness, such as images of messengers, prophets, the House, angels, people of knowledge and authority distributed between the world of theology and the world of humanity, where the unseen or unfamiliar spiritual side prevailed in this dialectic that connects the upper world with the lower world or connects everything that is realistic and lived with what is. Unfamiliar and hypothetical by Muslim artist and who

This is what the research came up with, as well as the conclusions, research recommendations, suggestions, and sources.

Keywords: dialectical, fashionable, The unusual

References:

1. The Holy Quran
2. Dopollo, Alexandre Baba, *The Aesthetics of Islamic Painting*, translated and presented by Ali Al-Lawati, published and distributed by the Abdul Karim Foundation, Tunisia, 1972, p. 47.
3. Ibn Manzoor, Abu al-Fadl Jamal al-Din*: Lisan al-Arab*, Part 2, Beirut House for Printing and Publishing, Beirut, 1956, p. 228.
4. Wahba, Majdi, and Kamel Al-Mohandes: *The Complex of Arabic Terms in Language and Literature*, 3rd Edition, an abridged and revised version, Lebanon Library, Beirut, 1988, p. 194.
5. Saliba, Jamil: *The Philosophical Lexicon*, Part 1, Dhu al-Qurba for Edition and Publishing, Suleiman Zadeh Press, 2nd edition, Qom, Iran, 2005, p. 390.
6. Kosfin, Dar: *The Aesthetic, Critical and Dialectic Theory*, translated by: Mujahid Abdel Moneim Mujahid, The Egyptian Cinema Magazine, Issue 58, December 1968, p. 5.
7. Saliba, Jamil: *The Philosophical Lexicon*, Part 2, the previous source, p. 552.
8. Al-Thanawi, Muhammad Ali: *A Scout of Conventions of Arts*, Part 2, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Cairo, PT, pp. 28-29.
9. Wahba, Magdy, and Kamel Al-Mohandes: *The Arabic Terminology Complex in Language and Literature*, the previous source, p. 239.
10. Bahnasi, Afif: *The Aesthetics of Arab Art*, The World of Knowledge book series, The National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, 1997, p. 234.
11. Al-Agha, and Sama Hassan: *composition and its plastic and aesthetic elements in the miniatures of Yahya bin Mahmoud Al-Wasiti*, General Cultural Affairs House, Baghdad, 2000,
12. Manasra, Izz al-Din: *The Languages of Plastic* Art, Dar Majdoulay, Amman, 2003, pg. 70.
13. Al-Ruby, Alfat Kamal: *The Poetry Theory of Muslim Philosophers*, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, Beirut - Lebanon, 1983, p. 23.
14. The previous source, pg. 24
15. Al-Ruby, Alfat Kamal: *Theory of Poetry among Muslim Philosophers*, the previous source, p. 24.
16. Al-Ghazali, *Incoherence of the Philosophers*, investigation: Suleiman Dunya, 4th Edition, Cairo: Dar Al-Maarifa, 1966, p. 252.
17. Al-Ruby, Alfat Kamal: *Theory of Poetry among Muslim Philosophers*, the previous source, p. 32.
18. Emad Fawzi Shuaibi, *Imagination and Criticism of Science*, Dar Talas for Printing and Publishing, Damascus, 1999, p. 108.
19. The same source, p. 207.
20. Al-Alfi, Abu Saleh: *Islamic Art (its origins, philosophy, and schools)*, 2nd Edition, Dar Al-Maarif, Lebanon, 1967, pp. 71-72.
21. 20 Bishr, Faris: *The Art of Islamic Miniatures*, Press of the French Institute of Oriental Archeology, Cairo 1952, pp. 17-18.
22. Judy, Muhammad Hussain: *The Arab Islamic Art*, 1st Edition, Dar Al-Masirah for Publishing, Distribution and Printing, Amman, 2007, p. 32.
23. Flags, Nemat Ismail: *The Arts of Decorations and Islamic Miniatures*, Dar Al-Maarif, 2nd edition, Cairo 1977, p. 52.
24. Al-Douri, Ayyad Abdel-Rahman Amin: *Significances of Color in Arab-Islamic Art*, an unpublished doctoral thesis, University of Baghdad 2009, p. 95.
25. The same source: p. 97.

26. Minamati Behzadi, Farhangi *Research and Investigation Institute*, Chap I, Tehran, 1366 AH, pp. 11-12.
27. Hakimi, Ismail: Irzesht, *literary*, Shahnameh Ferdowsi, Tehran, 1977, pp. 17-18.
28. Ettinghausen, Richard: *The Art of Photography among the Arabs*, translated and commented by Issa Salman and Salim Taha Al-Tikriti, Ministry of Information, Baghdad, 1973, p. 156.
29. Okasha, Tharwat: *Mughal Islamic Imagery in India*, The Egyptian General Book Organization, 1st edition, 1996, p. 112.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1216

تطبيقات الذكاء الإصطناعي في التصميم الجر افيكي

حسين ناصر إبراهيم صالح الدليمي [1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الملخص:

إذا كانت الثورة الصناعية قد مكّنت استبدال الإنسان بالآلات فإن الثورة الرقمية تتجه إلى استعاضة أدمغتنا بالذكاء الاصطناعي، لذا أضحى من الضروري النظر في الكيفية التي يؤثر بها هذا التحول الجذري على المنظومة التصميمية الجرافيكية. ومن هنا برزت المشكلة البحثية (ماهي تأثيرات الذكاء الاصطناعي على التصميم الجرافيكي) وهدف البحث الى معرفة قدرات وتأثيرات تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي وتناولت الدراسة في اطارها النظري محورين رئيسين الأول مفهوم الذكاء الاصطناعي، والثاني تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي. واعتمد المنهج الوصفي طريقة لتحليل المحتوى لتحليل ثلاث عينات بحثية وصولاً لعدد من النتائج والاستنتاجات والتي كان من بينها:

1-نظرًا لتوظيف الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي، فأنه قد سهل عمل المصمم في بعض الجوانب التصميمية الروتينية وجعله يركز على الجوانب الإبداعية التصميمة بشكل اوسع.

2-نتيجة التقدم العلمي المتسارع ستكون مسألة الوعي الإبداعي عند تطبيقات الذكاء الاصطناعي مشكلة مؤقتة يمكن التغلب عليها مستقبلاً وستسرع المنافسة الإبداعية ما بينها وبين المصمم الجرافيكي.

الكلمات المفتاحية: التصميم الجر افيكي، الذكاء الاصطناعي، تطبيقات التصميم

الفصل الأول:

1-1 مشكلة البحث

مما لاشك فيه إن كل نشاط تصميمي ومنها التصميم الجرافيكي يستوجب توفر الوقت لإتمام التصميم المنشود عبر المرور بمراحله المتسلسلة، فضلاً عن الاطلاع ودراسة ومقارنة التصاميم السابقة المشابهة، وهنا يبرز دور الذكاء الاصطناعي في توفير وقت المصمم وجهده بفضل قدرته في التعامل مع كمية غير محدودة من البيانات التي تتعلق بالتصميم، وهذا هو الجزء المثير في الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في ما يسهل عملية التصميم، وتمكن المصمم الجرافيكي من اختبار مجموعة من الأفكار التصميمية في الوقت ذاته بسلاسة ويسر، دون الحاجة إلى وضع الكثير من مخططات التصميم الأولية، وكذلك يمكن لهذه التطبيقات من

[1] وزارة التربية-معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط/ الكرخ الأولى mmhussein211@gmail.com

القيام بالأعمال الروتينية الاعتيادية التي تتطلب نفس آلية العمل في كل مرة مثل تصاميم الجداول والبيانات وما شابهها في التصاميم الجرافيكية التي قد تصيب المصمم بالتعب والملل واهدار الوقت، ويعد الذكاء الاصطناعي تقنية المستقبل على مدار الأعوام المقبلة، وإحدى الركائز الأساسية التي تقوم عليها صناعة التكنولوجيا في عصرنا الحالي، بجانب تطبيقات أخرى مثل الواقع الافتراضي (VR) والواقع المعزز (AR) إذ تساهم في تطوير اغلب الميادين التعليمية والعلمية والطبية والصناعية. يوجد الكثير من تطبيقات الذكاء الاصطناعي المساعدة لعمل المصمم الجرافيكي. لكن لا يزال التعامل مع هذه التطبيقات غير مألوف وواضح لأغلب المصممين لحداثة وتسارع وتيرة التطور في هذه التطبيقات ومن هنا برزت المشكلة البحثية (ماهي تأثيرات الذكاء الاصطناعي على التصميم الجرافيكي؟)

1-2 أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في:

أ- الأهمية النظرية: يمكن أن يسهم في اثراء المكتبة التصميمية الجرافيكية التي تفتقر الى هذا النوع من الدراسات بسبب حداثة الموضوع.

ب- الأهمية التطبيقية: إمكانية فتح آفاق معرفية للعاملين في التصميم الجرافيكي بما يتعلق بتطبيقات الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي.

1-3 هدف البحث: معرفة قدرات وتأثيرات تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي.

1-4حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تطبيقات الذكاء الاصطناعي الموظفة في التصميم الجرافيكي.

الحدود المكانية: العالم الافتراضي الرقمي.

الحدود الزمانية:2022

1-5 تحديد المصطلحات

الذكاء الاصطناعي

لغوياً: (بالإنجليزية: Artificial intelligence) هو سلوك وخصائص معينة تتسم بها البرامج الحاسوبية، تجعلها تحاكي القدرات الذهنية البشرية وأنماط عملها. من أهم هذه الخصائص القدرة على التعلم والاستنتاج ورد الفعل على أوضاع لم تبرمج في الآلة.(Tayseer Al-Kilani., 2001. p. 25)

اصطلاحاً: (قدرة النظام الحاسوبي على تفسير البيانات الخارجية بشكل صحيح، والتعلم من هذه البيانات، واستخدام تلك المعرفة لتحقيق أهداف ومهام محددة من خلال التكيف المرن) (Andreas Kaplan, 2019, p 25)

اجرائياً: مجمل العمليات التصميمية الجرافيكية المنفذة من قبل تطبيقات الذكاء الاصطناعي دون التدخل المباشر للمصمم الجرافيكي.

الفصل الثاني: المبحث الأول:

2-1-1 مفهوم الذكاء الاصطناعي:

الذكاء الاصطناعي علم معرفي حديث، بدأ رسمياً في الخمسينات من القرن الماضي. أما قبل تلك الفترة، فنجد أن عدداً من العلوم الأخرى عنيت بشكل أو بآخر بالذكاء الاصطناعي، وبطريقة غير مباشرة مثل علم الوراثة،

ومع حلول استخدام الحاسوب في الخمسينات تحولت بعض البحوث الخاصة التي تعنى بالذكاء الاصطناعي إلى أنظمة تجريبية محدودة النطاق، وحالياً فإن للذكاء الاصطناعي تطبيقات عديدة، سواء كانت ذات أغراض عامة مثل الإدراك والتعليل المنطقي، أو ذات غرض خاص مثل التشخيص الطبي (فالذكاء الاصطناعي مجال عالمي يصلح لجميع التوجهات (Mahmoud and Atiyat, 2006, p. 8).

وقد تم تعريف الذكاء الاصطناعي بأنه (دراسة كيفية توجيه الحاسب لأداء أشياء يؤديها الإنسان بشكل أفضل) (Mahmoud and Atiyat, 2006, p. 8). كذلك (يطلق مفهوم الذكاء الاصطناعي على المشاكل التي يصعب حلها باستخدام الحاسب)(Barto.and Sutton, 1983,p 834-846) ، وعليه فان الذكاء الاصطناعي (هو العلم القادر على بناء الآلات التي تؤدي مهاماً تتطلب قدراً من الذكاء البشري عندما يقوم بها الإنسان) (Honlland, 1995, p39)، ولارتباطه بعلوم الحاسبات عرف بأنه (جزء من علم الحاسبات الذي يهتم بأنظمة الحاسوب الذكية، تلك الأنظمة التي تمتلك الخصائص المرتبطة بالذكاء واتخاذ القرار والمشابهة لدرجة ما للسلوك البشري في هذا المجال فيما يخص اللغات، التعلم، التفكير، وحل المشاكل.. إلخ.) (Arnous, 2007, p. 9).

اما أنظمة الذكاء الاصطناعي فهي (حقل واسع، وهي مهتمة بتطوير الحاسبات لتقوم بتنفيذ المهام التي تتطلب ذكاءً إنسانياً) (Arnous, 2007, p. 10)، وكذلك عرفت بانها (علم جعل الآلات تعمل أشياء تحتاج إلى ذكاء أو أداء البشر) (Sorour, 2005, p. 52).

ومن خلال التعريفات السابقة يتبين للباحث ان الذكاء الاصطناعي هو أحد علوم الحاسب الآلي الحديثة، التي تبحث عن أساليب برمجية متطورة للقيام بأعمال واستنتاجات تشابه ولو في حدود معينة تلك الأساليب التي تنسب لذكاء الإنسان، وهو بذلك علم يبحث في طبيعة الذكاء الإنساني وتحديد أبعاده، ومن ثم محاكاة بعض خواصه.

2-1-2وظائف الذكاء الاصطناعي:

يمكن تقسيم الذكاء الاصطناعي إلى نوعين من الوظائف أو المهام، (النوع الأول وظائف حياتية ذكية والنوع الثاني وظائف ومهام خبيرة. الوظائف الحياتية الذكية تعني كل تلك المهام التي يمكن أن نقوم بها بشكل دوري لكي تتصرف وتتفاعل في العالم وهذا يتضمن) (Arnous, 2007, p. 9):

1 -الرؤية مع القدرة على فهم الذي نراه.

2 -اللغة الطبيعية: القدرة على الاتصالات مع الآخرين في اللغة الطبيعية العربية الإنجليزية أو غيرها.

3 -التخطيط: القدرة على تخطيط سلسلة من الأعمال لنيل الأهداف المرجوة.

4 -الحركة: القدرة على التحرك والتصرف بالحياة، لتنفيذ المتطلبات الحياتية.

تقوم النظم الذكية على عدد كبير من الحسابات المعقدة، التي تعالج فيها الصور المدخلة، التي غالباً ما تكون صوراً جرافيكية. ومن ثم يتم اختيار مبدأ التميز وعلى أساسه تختار دلائل التميز ويتم حسابها ومطابقتها مع تلك المخزنة في قاعدة البيانات. وبالاعتماد على نتيجة المطابقة، يتم اتخاذ القرار، بانتماء الجسم المطابق إلى واحد من الأصناف المحتملة.

أما النوع الثاني فهي الوظائف الخبيرة، أي أن الذكاء الاصطناعي يعنى بالمهام التي ينفذها بعض الناس بشكل جيد، التي تتطلب تدريباً شاملاً ويمكن أن تكون مفيدة خصوصاً لأتمتة هذه المهام بحيث يمكن أن يكون هناك نقص بالخبراء كمثال للتفكير الخبير. ومن الأمثلة عليها الأنظمة الخبيرة المطبقة في:

1 -التشخيص الطبي. 2 -صيانة الأجهزة. 3 -ترتيب الحاسوب. 4 -التخطيط المالي. (Arnous, 2007, p. 9).

وهذا يبين أن الأنظمة الخبيرة مهتمة بأتمتة هذه الأنواع من المهام، التي تكون على الأغلب مدخلاتها نصية، مع إمكانية احتوائها على صور بهدف التوضيح والاستدلال. وفي هذا النوع من النظم، (يتم اتخاذ القرار استناداً على الخبرات المدخلة في قواعد بيانات هذه النظم من قبل الإنسان الخبير، وليس بناء على المعلومات في النوع الأول من الوظائف) (Arnous, 2007, p. 10).

2-1-3 تطبيقات الذكاء الاصطناعي:

نستطيع القول ان هذه التطبيقات اخذت بالتوسع بشكل مطرد وتتزايد يوما بعد اخر ونستطيع الإشارة إلى (عدد من التطبيقات المهمة والأكثر شيوعاً في علم الذكاء الاصطناعي وهي) Mahmoud and Atiyat, 2006, p. 12).:

1- تطبيقات الالعاب Game Playing
2- تطبيقات النظرية والاستدلال الآلي Theorem and Reasoning Automated
3- تطبيقات الأنظمة الخبيرة Expert systems applications
4- تطبيقات التعرف على الصوت Voice recognition applications

2-1-4 الخصائص العامة للذكاء الاصطناعي:

يمتلك الذكاء الاصطناعي عديد الخصائص يمكن اجمالها على النحو الاتي ((Louis-Jean,1987,P37:

1. استخدام الذكاء في حل المشاكل المعروضة.
2. القدرة على التفكير والإدراك.
3. القدرة على اكتساب المعرفة وتطبيقها.
4. القدرة على التعلم والفهم من التجارب والخبرات السابقة.
5. القدرة على التعامل مع الحالات الصعبة والمعقدة.
6. القدرة على تمييز الأهمية النسبية لعناصر الحالات المعروضة.
7. القدرة النسبية على التصور والإبداع وفهم الأمور المرئية وإدراكها.
8. القدرة على تقديم المعلومة لإسناد القرارات.

الفصل الثاني: المبحث الثاني:

2-2-1 تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التصميم الجر افيكي:

عد الذكاء الاصطناعي من التقنيات الشائعة في العديد من المجالات والصناعات اليوم. فالكثير من العلماء والمفكرين لديهم آمال كبيرة فيه، بينما يرى آخرون أنه مجرد تقنية خطيرة يمكن أن تلحق ضررا كبيرا بالبشرية في المستقبل.

من هذين المنظورين المتضاربين بالإضافة إلى آراء العلماء المتخصصين في هذا المجال ومناقشات الأشخاص المهتمين بالمستقبل، يظهر الذكاء الاصطناعي كصورة في العديد من أفلام الخيال العلمي والأعمال الفنية، مما يمنحنا الأمل في أن يتمكن العالم من ان يصنع حياة بشرية أسهل، أو مكان أفضل للعيش فيه، أو كصورة مخيفة او خطيرة للذكاء الاصطناعي تمثل تهديدًا للبشرية. ومع ذلك، هناك شيء واحد تشترك فيه هاتان الصورتان وهو قبول حقيقة أن الذكاء الاصطناعي لديه إمكانات كبيرة في الواقع، إذ بدأ الذكاء الاصطناعي في إظهار أنه لا يمكنه فقط أداء المهام بشكل أسرع من البشر، ولكن أيضًا يمكنه نسبياً التفكير بطريقة ابداعية وبالتالي فإن الذكاء الاصطناعي سينعكس أثره بقوة على صناعة التصميم.

إذا تحدثنا عن صناعة التصميم فسوف نعرف أن لديها أيضا نفس المنظورين المتناقضتين حول الذكاء الاصطناعي. بالنسبة للبعض يمثل الذكاء الاصطناعي مستقبلاً واعداً لصناعة التصميم سيسمح للمصممين بالتصميم بشكل أفضل وأسهل، بينما بالنسبة للآخرين يمثل الذكاء الاصطناعي تهديدًا للمصممين وتخوف من أن يحل محلهم، ولعل أحد الجوانب التي تخيف البعض أكثر من غيرها هو (أن الذكاء الاصطناعي أظهر بعض القدرات المعرفية التي تشبه قدرات الإنسان فأصبحت الآلات تستطيع نسبيا التفكير والتعلم مثل البشر).(Mayer et al, , Caruso, 2000, p. 95) ، فعلى سبيل المثال، يمكن لأجهزة الذكاء الاصطناعي تلقي مدخلات بتنسيقات بصرية وحسية وسمعية ويمكنها أيضا تخزينها في ذاكرتها. أي أن أنظمة الذكاء الاصطناعي يمكنها أن ترى وتسمع وتشعر بكل ما يحدث في محيطها، وتعمل هذه القدرات المعرفية بمساعدة قدرات الإنترنت والمستشعرات المرتبطة بأنظمة الذكاء الاصطناعي، ومن ناحية أخرى تصبح هذه القدرات للذكاء الاصطناعي مفيدة للغاية إذا كانت تساعد في تصميم موقع ويب معين أو شعار منتج أو تصميم شكل منتج معين كون هذه القدرات تسمح لأنظمة الذكاء الاصطناعي بالتحقق من ملائمة الأشياء والعناصر المختلفة لمهمة معينة والأداء بدقة أكبر. وفيما يلي بعض المهام التصميمية التي يمكن أن تؤديها أنظمة الذكاء الاصطناعي باستخدام قدرتها المعرفية المصطنعة-(Ruqia bin Safi: http://www.fihm.ai/p/blog-page_15.html:)

1. تحديد الأشكال والألوان ورموز النص وأنماط التصميم والميزات الأخرى للكائنات.
2. تصنيف بيانات الإدخال المختلفة واستخدام جزء معين من البيانات عند الحاجة.
3. ذاكرتهم أفضل من ذاكرة الإنسان ويمكنهم تذكر البيانات لفترة أطول.

2-2-2 أبرز مساعدات الذكاء الاصطناعي للمصمم:

يساعد الذكاء الاصطناعي على تعزيز إبداع المصممين من خلال إتمام بعض الأعمال التي تتطلب وقتاً وجهداً من قبل المصمم فيكون وقته مركزاً على النقاط المهمة مثل بناء الأفكار والجوانب الإبداعية. وبذلك يصبح الذكاء الاصطناعي بمثابة مساعداً افتراضياً للمصمم يعتني بالأشياء هنا وهناك فيتمكن المصمم من التركيز على النقاط المهمة. ولعل أبرز نقاط قوة الذكاء الاصطناعي تتركز حول قدرته على التحسين والسرعة في الإنجاز. فالمصممين الذين يعتمدون على الذكاء الاصطناعي يتمكنون من إنشاء تصميمات أسرع وبتكلفة أقل نظرا لزيادة السرعة والكفاءة التي يمنحهم هي الذكاء الاصطناعي.

بالإضافة لذلك (الذكاء الاصطناعي يمتلك القدرة على تحليل كميات هائلة من البيانات ومن ثم اقتراح تعديلات للتصميم فيختار المصمم الاقتراحات المناسبة له ويعتمد التعديلات المناسبة على أساس نتائج تلك البيانات وتحليلها).(Ruqia bin Safi: http://www.fihm.ai/p/blog-page_15.html)

وبإيجاز يمكن أن نلخص مجالات مساعدة الذكاء الاصطناعي في أربعة نقاط هي:

1- بناء واجهة المستخدم
2- إضفاء الطابع الشخصي على تجربة المستخدم
3- إعداد الأصول والمحتوى
4- التصميم الجرافيكي للبيانات وتحليلها.

2-2-3 أبرز أدوات الذكاء الاصطناعي في التصميم الجر افيكي:

هناك العديد من التطبيقات والأدوات التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي الموظفة في التصميم الجرافيكي ولعل الأبرز بحسب اطلاع الباحث استناداً لكثرة استعمالها عند المصممين التطبيقات الاتية:

1- أداة Let's Enhance: هذه الأداة التي طورت باستخدام الذكاء الاصطناعي، تمكن المصمم بكل سهولة وسرعة من تحسين جودة الصورة بأكثر من 16 مرة من جودتها الاصلية.
2- أداة removebg: هذه الأداة تستخدم في قص وازالة خلفية الصورة وهو ما يشكل مشكلة عند أغلب المصممين خصوصًا غير متمرنين على أداة القلم (Pen tool) في الفوتوشوب.
3- أداة Khroma: من الأدوات المهمة التي تستخدم الذكاء الاصطناعي لتسهل عمل المصممين، فهي توفر عناء البحث على لوحات الألوان (Palettes)، وتمنح المصمم عددًا لا محدوداً من خيارات الألوان.
4- أداة VisualEyes: هذه الأداة تقوم بعمل اختبار لتجربة المستخدم من خلال الخرائط الحرارية واختبار التفضيل لتخرج بأفضل نتيجة من حيث الدقة في عمل اختبارات تجربة المستخدم للتصاميم كونها مبنية بالكامل على الذكاء الاصطناعي وشبكاتها العصبية مدربة جيدًا على تتبع العين (Eye Tracking) وتصل إلى دقتها إلى 93%.
5- أداة Fontjoy: مهمة هذه الأداة اختيار الخطوط المناسبة لكل مشروع كون هذا الأمر صعب ومتعب للكثير من مصممي الجرافيك أذ تتيح هذه الأداة عدداً كبيراً من الخطوط مع مزيج بين عدة خطوط من عائلات مختلفة فكل ما على المصمم هو نقرة زر فقط لتقوم الأداة بإعطائه أفضل تشكيلات للخطوط استنادًا على تصاميم لعدة مصممين محترفين.
6- أداة This Person Doesn't Exist: وتعد من اغرب واقوى أدوات الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي كونها تقوم بإنشاء صورة واقعية لإنسان غير موجود في الحقيقة اعتماداً على خوارزمية معقدة جدًا تتيح للمصمم الجرافيكي توظيف هذه الصور في أي مشروع أو تصميم دون أي مشاكل قانونية.

مؤشرات الإطار النظري:

1- يعتمد التصميم الجرافيكي الحديث بشكل متسارع على ما تتيحه تطبيقات الذكاء الاصطناعي من أدوات مساعدة في انشاء التصاميم الجرافيكية المتنوعة.

2- يتم تغذية تطبيقات الذكاء الاصطناعي بالبيانات ومن ثم تقوم باقتراح التصميمات ليختار المصمم الاقتراح المناسب له وفق رؤيته التصميمية وذائقته الجمالية.

3- تقوم تطبيقات الذكاء الاصطناعي بالمهام التي تتطلب تدريباً شاملاً بشكل جيد، ويمكن أن تكون مفيدة خصوصاً لأتمتة هذه المهام بحيث يمكن أن يكون هناك نقص بالخبراء كمثال للتفكير الخبير.

4- يمكن لتطبيقات الذكاء الاصطناعي تلقي مدخلات بتنسيقات مختلفة بصرية وحسية وسمعية ويمكنها أيضا من تخزينها في ذاكرتها. أي أن أنظمة الذكاء الاصطناعي يمكنها أن ترى وتسمع وتشعر بكل ما يحدث في محيطها، ومن ثم تستثمرها في العملية التصميمية الجرافيكية.

5- تتنوع مجالات تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي مثل بناء واجهة المستخدم وإضفاء الطابع الشخصي على تجربة المستخدم وإعداد الأصول والمحتوى والتصميم الجرافيكي للبيانات وتحليلها.

إجراءات البحث:

تكون مجتمع البحث من مجموعة متنوعة لتطبيقات للذكاء الاصطناعي الموظفة في التصميم الجرافيكي، وبسبب كثرة التطبيقات الذكاء الاصطناعي الموظفة في التصميم الجرافيكي اختار الباحث بشكل قصدي ثلاثة منها لتنوعها في اشتغالات التصميم الجرافيكي وبسبب كثرة توظيفها في التصميم الجرافيكي دون غيرها.

تحليل النماذج

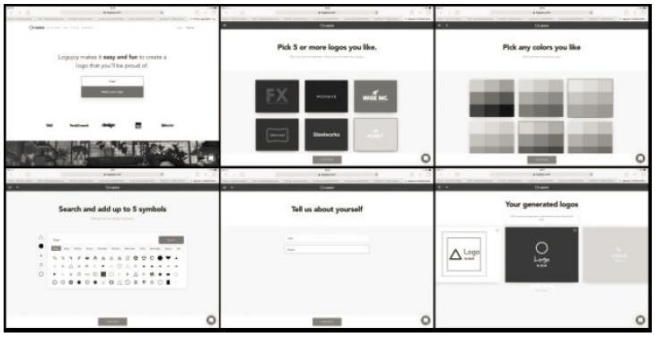
انموذج رقم /1

تطبيق Logojoy صانع الشعار المدعوم بالذكاء الاصطناعي

الوصف العام:

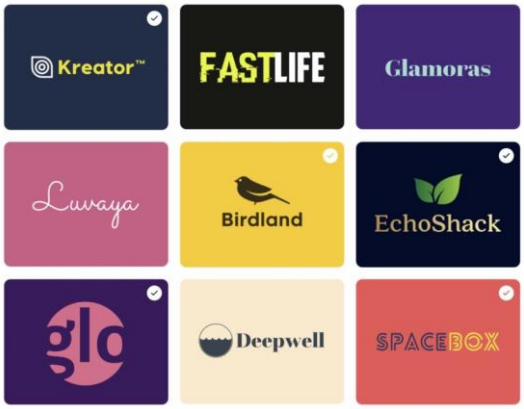
Logojoy هو موقع إلكتروني تأسس في عام 2016. يستخدم الذكاء الاصطناعي لإنشاء وبيع مجموعة متنوعة من الشعارات دون الحاجة الى تدخل مصمم جرافيك حقيقي.

تتضمن عملية التصميم في تطبيق Logojoy أربعة مراحل. إذ يكتب المستخدم اسم العلامة التجارية المراد تصميمها ومن ثم يقوم باختيار نوعية الشعارات والألوان التي يقدمها الموقع، تتم إضافة الشعارات والأيقونات ذات الصلة بالعلامة التجارية إلى الخيارات. في غضون ثوانٍ قليلة، تُنشئ خوارزمية موقع الويب الحاص بالتطبيق تصميمات لشعارات مختلفة بناءً على المدخلات ويختار المستخدم تصميمًا منها بحسب ذائقته. (الشكل 1).



الشكل 1: مراحل عملية تصميم بواسطة Logojoy

في المرحلة الأخيرة يمكن إنشاء نماذج بالحجم الطبيعي بحسب رغبة المستخدم والشيء المميز بهذا التطبيق هو ان واجهة الموقع سهلة الاستخدام وبسيطة وسهلة الفهم، وتستغرق العملية برمتها القليل من الوقت. ويرجع هذا الامر الى ان مؤسس الموقع داوسون ويتفيلد، متخصص في تصميم الشعارات. إذ ركز على الحد الأدنى من مراحل التصميم وصولاً إلى تصميم الشعارات البسيطة والسهلة والحسنة المظهر للشركات والمدونات والأندية والمنظمات غير الربحية. شكل 2.



شكل2: نماذج لتصاميم بعض الشعارات بواسطة Logojoy

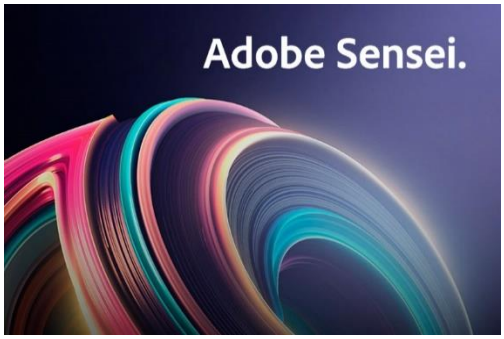
وعند تفكيك تصاميم الشعارات في Logojoy نجد انها مزيج من أنواع مختلفة من الخطوط والألوان والرموز والتركيبات. فمن خلال التعلم الآلي، يبني Logojoy تصميماته على التوليفات التي تنتج بشكل جيد. كون أن التعلم الآلي هو بحد ذاته مجال بحث راسخ جدًا وربما كان له التأثير الأكبر لجميع الحقول الفرعية للذكاء الاصطناعي، إذ يستثمر الذكاء الاصطناعي ميزة التعلم بواسطة مراقبة خيارات المستخدم والتغييرات المستمرة التي يقوم بها المستخدمون على الشعارات مثل الخطوط المختلفة بل حتى الشعارات التي يختارونها. حيث تتبع الخوارزمية انواعاً متعددة من السلوك الخاص بالمستخدمين، وتفحصها وتحللها عديد المرات في اليوم، وتسجل السلوكيات الأكثر شيوعًا وتعتبرها كقواعد تصميمية مثل زيادة المستخدم من وزن الخط من 100 (خفيف) إلى 600 (غامق) على سبيل المثال ويسجل عدد مرات حدوث هذا الإجراء، والإجراءات السابقة

لجميع مكونات الشعار. في كل مرة يظهر فيها هذا السلوك، فعندما يكون الشعار على مقياس لوني أفتح، تقوم الخوارزمية بتطوير القاعدة التصميمية لتصبح إذا كان الشعار بلون فاتح، فأنها لا تستخدم الخط ذو الوزن الخفيف وهكذا.

والمعروف ان الشعار بصورة عامة من ناحية قيمته التصميمية ينبغي ان يكون ذو تصميم غير معقد ولا بسيطاً يقترب من السذاجة الشكلية كي يكون الشعار ناجحًا، وقابل للاستخدام، ومقروءًا، ويسهل تذكره من قبل الجمهور.

الشعارات المصممة في Logojoy، والتي تتميز بتصميمات سريعة جدًا، بشكل عام لا تمتلك الصفات الإبداعية المطلوبة في الشعار نظرًا لأن الشعارات مقصورة على بدائل الرموز المستخدمة بشكل متكرر والتي يوفرها موقع الويب.

ويبدو أن أفضل جانب في الشعارات المصممة في هذا التطبيق هو أنه يمكن تركيبها بسهولة على أسطح مختلفة مثل بطاقات العمل أو اللوحات الإعلانية دون إضاعة الوقت على الكمبيوتر. والشعار الذي تم إنشاؤه بواسطة هذا التطبيق ليس له ميزة إبداعية مميزة، إذ يتم اختيار الخطوط المستخدمة في الشعار من قبل المستخدم، مما يعني أن التصميمات قد لا تتوافق مع مبادئ تصميم الشعار إذا كان المستخدم لا يعرف المعاني النفسية للخطوط. وان القدرة على تصميم شعارات جيدة المظهر بسرعة، والتي كانت الهدف التأسيسي لـ Logojoy، لا تعني بالضرورة تصميم الشعار الصحيح. وقد لا تعكس الشعارات التي تم إنشاؤها باستخدام هذا البرنامج من قبل أشخاص ليس لديهم تدريب على التصميم الجرافيكي هوية الشركة ويمكن ان تؤدي إلى التلوث البصري. وعلى العموم أن التصميمات هنا ليست في الواقع شعارات ولكنها أقرب الى ان تكون أسماء شركات مكتوبة بشكل جميل مع هذه الاشكاليات، لا تحظى شعارات Logojoy بفرصة الإبداع. على الرغم من أن Logojoy لديه إمكانية تنفيذ تكوينات مختلفة عن طريق الذكاء الاصطناعي أو مهارات التعلم الآلي، فإن الشعارات التي ينشئها من غير المرجح أن تصل إلى مستوى الإبداع لمصمم جرافيك مدرب.



انموذج رقم/2

تطبيقAdobe Sensei محرر صور يعمل بالذكاء الاصطناعي

الوصف العام:

Adobe Sensei عبارة عن سلسلة من الخدمات الذكية في Adobe Cloud Platform لتطوير التصميم والتجارب الرقمية.

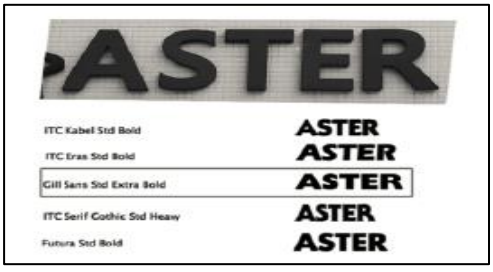
تستفيد شركة Adobe من تريليونات أجزاء المحتوى والبيانات الرقمية، ومن الصور عالية الدقة كجزء من متطلبات الذكاء الاصطناعي والتعلم الآلي عبر نقرات العملاء، وبالارتكاز على المعلومات التي جمعتها على مر السنين حول الإبداع والتوثيق والتسويق تم تصميم Adobe Sensei لمطابقة الصور وفهم المستندات

واستشعارها باستخدام التعلم الآلي، يتنبأ التطبيق بخطوة المصمم التالية، وكذلك يعيد إنشاء الخطوط للمصمم من خلال التعرف على أنواع الخطوط. كما أنه يقلل من الوقت الذي يقضيه المصمم في تعديل الوجوه عن طريق تحديد ملامح الوجه تلقائيًا مثل العيون، الفم والأنف في أي صورة باستخدام مرشح "Liquify" في برنامج Adobe Photoshop حيث قامت Adobe بدمج برامج معالجة الصور مع الذكاء الاصطناعي، مثل Photoshop Fix وPhotoshop Mix وPS Express، والتي تتمتع بميزات مماثلة لبرنامج Adobe Photoshop لسطح المكتب مثل إضافة تأثيرات لونية وإنشاء صور مجمعة والقص والتشذيب وتصحيح الألوان. فعلى سبيل المثال يتعرف Photoshop Fix تلقائيًا على الوجوه ويمكنه تغيير حجم عناصر الوجه. (الشكل 3)

الشكل/3. Photoshop Fix - مرشح Liquify

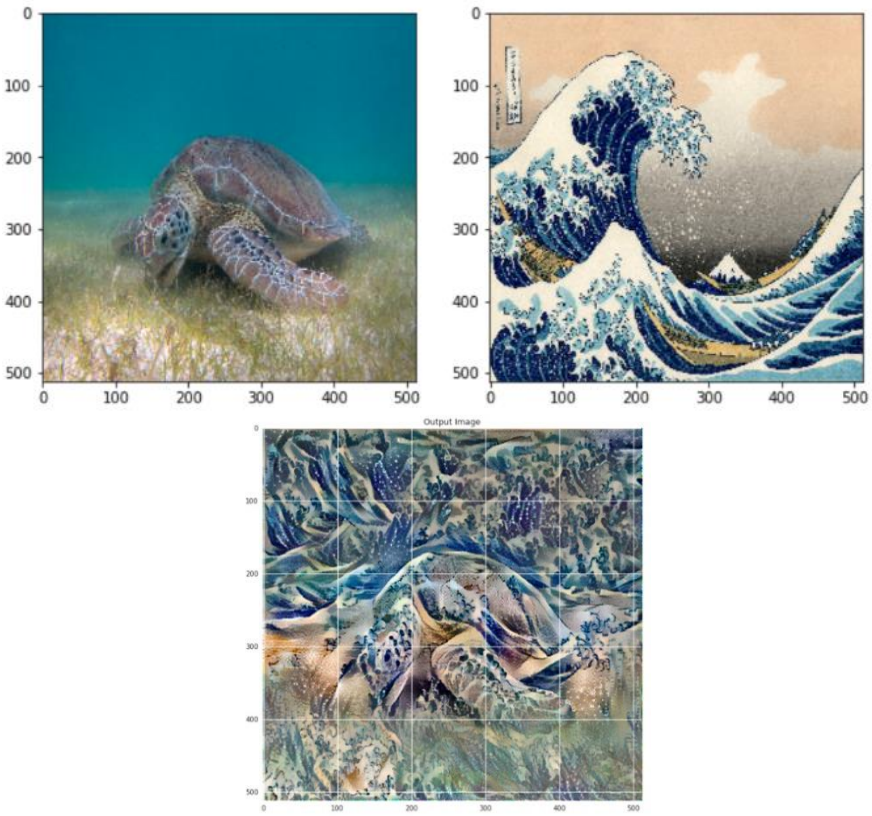
وباستخدام تقنية التعلم العميق، يقوم Adobe Sensei تلقائيًا بتمييز الصور وإجراء عمليات البحث وتقديم توصيات ذكية.

كذلك يمكن لهذا التطبيق التعرف على الخط أو الكتابة اليدوية في التصميم ويقترح خطوطاً متشابهة عبر نظام Deep Font، وهو نظام ذكاء اصطناعي تم تطويره حصريًا لشركة Adobe يمنع المصممين من استخدام برامج أخرى غير Adobe ويوفر الوقت من خلال العثور على خط الكتابات كمصدر خطوط لـ DeepFont، إذ تم إنشاء قاعدة بيانات خطوط موسعة تسمى Adobe VFR (التعرف المرئي على الخط). (الشكل 4) تتم مطابقة الكتابات على الصور مع الخطوط الموجودة في قاعدة البيانات بمعدل نجاح 80٪.



الشكل 4. Adobe VFR - التعرف البصري على الخط

في عام (2017) طور فريق البحث في Adobe تطبيق Deep Photo Style Transfer لتكييف سلسلة من التأثيرات على صورة مع صورة أخرى. وتم إنشاء Deep Photo Style Transfer او ما يسمى بنقل النمط العصبوني باستخدام تقنية التعلم العميق. وهذه التقنية تسمح عبر خوارزميات حسابية من دمج عدة طبقات من الصور للخروج بصورة جديدة. وقد تحسنت هذه التقنية بشكل كبير بالاستفادة من أحدث التقنيات في التعرف على الكلام في انتاجها للصور وما يميز هذا التطبيق عن التطبيقات المماثلة المطورة سابقًا هو أنه ينتج نتائج أكثر واقعية بعد عمليات النقل والدمج. (الشكل 5)



الشكل/ 5 دمج عدة طبقات من الصور للخروج بصورة جديدة

وهذه الابتكارات التي تقدمها Adobe توفر الوقت للمصممين المدربين الذين يعرفون ما يفعلونه. وتسرع عملهم ويمكن أن يكونوا أكثر إنتاجية في البحث والرسم وتحسينات التصميم.

يعتمد مستوى الإبداع في الأعمال المصممة في برامج تصميم Adobe كليًا على مهارات ومعرفة المصمم، كذلك تساعد برامج Adobe المدعومة بالذكاء الاصطناعي المصممين على اختيار الخطوط أو الألوان أو نقل الصور ولكن الوصول الى التصميم الناجح يكون صعباً دون الحصول على تدريب كاف في التصميم الجرافيكي

ومعرفة ما تؤديه عناصر واسس وأساليب التصميم. دونها ستكون النتيجة مشاريع غير متوافقة مع مبادئ التصميم الجرافيكي، ولا يمكنها نقل الرسالة البصرية وقد تتسبب في حدوث التلوث البصري.

انموذج رقم/3

تطبيق scape Design - مصمم تخطيط مدعوم بالذكاء الاصطناعي

يُعد Design Scape ، المدعوم من Adobe و Microsoft و NSERC ، نظامًا يساعد في عملية التصميم من خلال تقديم اقتراحات تخطيط تفاعلية، أي التغييرات في موضع العناصر وحجمها ومواءمتها. وبشكل عام يعد هذا التطبيق الأول في مجاله الذي يقدم اقتراحات تفاعلية للتصميمات أحادية الصفحة مثل الملصقات أو الإعلانات، وتم تطويره لمساعدة مصممي الجرافيك الجدد وعديمي الخبرة الذين ليس لديهم خبرة سابقة في التعامل مع مبادئ التصميم.

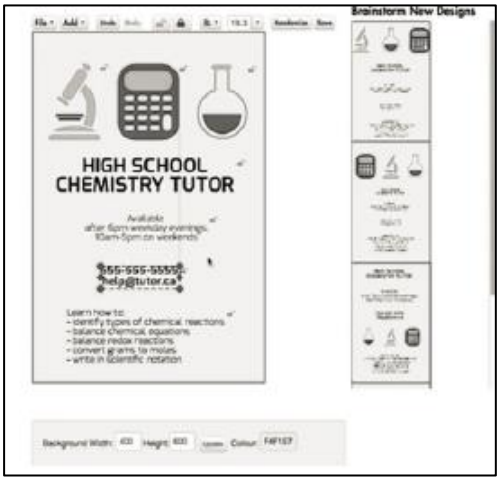
يستخدم النظام نوعين متميزين ومتكاملين من الاقتراحات الأول: اقتراحات التنقيح، والتي تعمل على تحسين التخطيط الحالي، واقتراحات العصف الذهني التي تغير النمط في واجهة وضع الواجهة الموحية، يتم وضع كائنات التصميم في المنتصف مع ثلاث اقتراحات للتنقيح تحت عنوان (تعديل التصميم الخاص بك) على اليسار، وثلاثة اقتراحات لتبادل الأفكار تحت عنوان (طرح أفكار جديدة) على اليمين. (الشكل 6)

الشكل 6: Designscape - اقتراحات التحسين

ترتب اقتراحات التصفية عناصر التصميم في منتصف الشاشة وفقًا لمبادئ التصميم وينقر المستخدم على أحد اقتراحات التصفية الثلاثة هذه، وبإمكان المستخدم إعادة ترتيب الكائنات عن طريق سحبها اختياريًا، وبعد ذلك تتغير اقتراحات التحسين تلقائيًا بناءً على التصميم الجديد. يمكن للمستخدم النقر فوق أحد اقتراحات العصف الذهني لرؤية كائنات التصميم بترتيب مختلف تمامًا للصفحة في وضع الواجهة التكيفية، يقوم البرنامج تلقائيًا بطلب التصميم دون أي اقتراحات عندما يغير المستخدم كائنًا. تظهر اقتراحات العصف الذهني على يمين الشاشة على هذه الواجهة أيضًا. (الشكل 7).

الشكل 7: Designscape - وضع الواجهة التكيفية

تعمل ميزة إعادة توجيه التخطيط على تغيير حجم الصفحة. بعد إدخال حجم الصفحة في الواجهة، يتم تغيير حجم الصفحة وإعادة ترتيب كائنات التصميم تلقائيًا وفقًا للتصميم السابق. (الشكل 8) تظهر اقتراحات العصف الذهني هنا أيضًا وتعرض خيارات تصميم مختلفة بأحجام مختلفة.



الشكل 8: Designscape - تخطيط إعادة الاستهداف.

وعلى الرغم من أن الغرض من تطبيق Designscape هو مساعدة مصممي الجرافيك المبتدئين في تجربتهم، فقد يكون البرنامج أكثر ملاءمة للأشخاص الذين ليسوا مصممين ولكن يهدفون الى أن تبدو صفحاتهم بشكل أفضل، كذلك يمكن أن يوفر للأشخاص الذين يستخدمون برنامج PowerPoint ولكن لا يمكنهم استخدام برنامج Adobe Illustrator للتفكير خارج القوالب التي يقدمها برنامج PowerPoint وكذلك يمكنهم من إنشاء ملفات أو عروض تقديمية مع بعض الامتثال لمبادئ التصميم، ايضاً من الممكن تكييف واجهات Designscape مع برنامج التصميم الشهير Adobe Illustrator. ولا ننسى ان المصمم المتمرس يدرك أهمية بدء التصميمات باستخدام الرسومات الاولية اليدوية. فبعد مرحلة الرسم، قد تقدم هذه الواجهات الجديدة أفكارًا جديدة مع خيارات العصف الذهني أو تسريع العملية من خلال محاذاة التصميم على الواجهة التكيفية، وقد تكون عملية تغيير الحجم التلقائي للواجهة التكيفية أمرًا مزعجًا للمصمم ويعد Designscape مناسبًا للأعمال التي يتم إنتاجها بشكل متسلسل والتي تتطلب حلولًا سريعة ولكنها ليست حلاً لتصميم يتميز بالإبداع، كذلك سيكون هذا التطبيق مفيدًا لمواقع الويب أو التطبيقات التي تتطلب أحجام شاشة كبيرة على خلاف تنفيذ نفس التصميم على الهواتف المحمولة والأجهزة اللوحية ودرجات دقة شاشة الكمبيوتر المختلفة.

الفصل الرابع: نتائج البحث:

1- الاستعانة بتطبيقات الذكاء الاصطناعي المتوفرة حالياً في التصميم الجرافيكي تفتح المجال امام المصمم للإبداع وتوفر له الوقت والجهد وتقلل نسبة الخطأ دون الغاء قيمة المصمم .

2- تساعد تطبيقات الذكاء الاصطناعي في الوصول الى بعض الحلول الإبداعية والابتكارية في التصميم الجرافيكي.

3- يوفر الذكاء الاصطناعي خوارزميات متطورة تساعد المصممين في إنشاء تصميمات جرافيكية متعددة، في وقت قصير.

4- وفرت أنظمة الذكاء الاصطناعي أساليب عرض تمكن المصمم من مشاهدة التصميم بكل تفاصيله وعمل التعديلات اللازمة له قبل تنفيذه، دون الاعتماد على التخطيط المسبق للتصميم.

5- تساعد برامج الذكاء الاصطناعي بإنشاء تصاميم معقدة نوعاً ما كانت تبدو سابقاً صعبة او مستحيلة.

الاستنتاجات:

1- نظرًا لتوظيف الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي، فأنه قد سهل عمل المصمم في بعض الجوانب التصميمية الروتينية وجعله يركز على الجوانب الإبداعية التصميمة بشكل اوسع.

2- نتيجة التقدم العلمي المتسارع ستكون مسألة الوعي الإبداعي عند تطبيقات الذكاء الاصطناعي مشكلة مؤقتة يمكن التغلب عليها مستقبلاً وستسرع المنافسة الإبداعية ما بينها وبين المصمم الجرافيكي.

3- لايمكن الغاء دور المصمم الجرافيكي في العملية التصميمة على ضوء التطبيقات الموجودة في الوقت الحالي، إلا انه من المحتمل ان يهمش ويحيد دوره مستقبلاً وفقاً للتطور المتسارع في تطبيقات الذكاء الاصطناعي.

التوصيات :

يوصي الباحث بضرورة تكييف وتطوير المناهج الدراسية الاكاديمية للتصميم الجرافيكي باضافة مادة الذكاء الاصطناعي في التصميم لما لها من أهمية بالغة في مواكبة ما وصلت اليه المؤسسات الاكاديمية العالمية في هذا الحقل المعرفي الحديث والانفتاح على ماتم التوصل اليه في هذا الحقل المعرفي.

المقترحات:

يقرح الباحث القيام بدراسة بعنوان(التأثيرات المستقبلية للذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي)

References:

1. Al-Suwailem, Muhammad Nabhan, (2000) *Al-Rajeej*, The Science and Life Series, Cairo.
2. Andreas Kaplan; Michael Haenlein (2019) *Siri, Siri in my Hand, who's the Fairest in the Land?* On the Interpretations, Illustrations and Implications of Artificial Intelligence, Business Horizons,
3. Arnous, Bashir (2007) *Artificial Intelligence*, Dar Al-Sahab for Publishing and Distribution, Cairo, Egypt.
4. Barto, A. G, Sutoon, R.S (1983) *Neurolike adaptive elements that can solve difficult learning control problems*, IEEE. Transactions on systems. Man and cybernetics, SMC 13.
5. Holland, J.H (1995) Hidden order. *How adaptation builds complexity*., Addison Wesley, reading, MA.
6. Mahmoud, Thaer and Atiyat, Sadiq (2006) *Introduction to Artificial Intelligence*, Arab Community Library For publication and distribution, Amman, Jordan.
7. Mayer et al, , Caruso, Emotional Intelligence , 2000 , p, 267) - Negnevitsky , micheal (2004) *Intelligence Systems*, first edition , Hobart, Tasmania, Australia.
8. Sorour, Sorour Ali (2005) *Artificial Intelligence*, Intelligent Systems Guide, Mars Publishing House Distribution, Riyadh, Saudi Arabia.
9. Tayseer Al-Kilani · 2004, *Al-Kilani Dictionary of Computer and Internet Terms*: English - English - Arabic · Publishing House, Lebanon Library Publishers ·
10. : http://www.fihm.ai/p/blog-page_15.html

Applications of Artificial Intelligence in Graphic Design

Hussein Nasser Ibrahim Saleh Al-Dulaimi
Ministry of Education - Institute of Fine Arts / First Karkh

Abstract:

If the Industrial Revolution has enabled the replacement of humans with machines, the digital revolution is moving towards replacing our brains with artificial intelligence, so it is necessary to consider how this radical transformation affects the graphic design ecosystem. Hence, the research problem emerged (what are the effects of artificial intelligence on graphic design) and the research aimed to know the capabilities and effects of artificial intelligence applications in graphic design, and the study dealt in its theoretical framework with two main axes, the first is the concept of artificial intelligence, and the second is artificial intelligence applications in graphic design. The descriptive approach adopted a method of content analysis to analyze three research samples to reach a number of results and conclusions, including:

1- Due to the employment of artificial intelligence in graphic design, it has facilitated the designer's work in some routine design aspects and made him focus on the creative aspects of design more broadly.
2- 2- As a result of the rapid scientific progress, the issue of creative awareness when applying artificial intelligence will be a temporary problem that can be overcome in the future and will accelerate the creative competition between it and the graphic designer.

Keywords: Graphic Design, Artificial Intelligence, Design Applications

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1217

جمالية التوازن وعلاقتها في تصميم هيأة المنتج الصناعي

حيدر حميد غني الجبوري[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الملخص:

ناقشت الدراسة الموسومة:(جمالية التوازن وعلاقتها في تصميم هيئة المنتج الصناعي) دور التوازن في تصميم المنتجات الصناعية باختلاف إشكالها وألوانها وإحجامها فضلا عن وظيفتها. انطلاقاً من مشكلة البحث التي تحددت بالتساؤل الآتي: ما هي العلاقة ما بين التوازن وتصميم هيئة المنتج الصناعي؟ اذ تحدد هدف البحث في: الكشف عن بيان فاعلية التوازن في تصميم هيئة المنتج الصناعي.

تحددت الدراسة بأربعة فصول: في الفصل الأول تم طرح مشكلة واهمية وهدف البحث. واحتوى الفصل الثاني على الإطار النظري، إذ تضمن مبحثين، المبحث الأول: التوازن في تصميم هيئة المنتج الصناعي، اما المبحث الثاني: الوظيفة وادائها المتوازن في المنتج الصناعي.

اما الفصل الثالث: فقد تضمن إجراءات البحث، من منهجية ومجتمع وعينة وأداة البحث, وفي الفصل الرابع تم التوصل الى مجموعة من النتائج والاستنتاجات وبالتالي التوصيات.

الكلمات المفتاحية: الجمال، التوازن، المنتج الصناعي.

الفصل الأول(الأطار المنهجي)

1-مشكلة البحث:

يعد التوازن مبدأ اساسي وحيوي يدخل في تكوين البنية التصميمية لمختلف المنتجات الصناعية،أذ يعتبر قيمة تصميمية يعتمدها المصمم الصناعي في الهيئة، منذ البدء في الفكرة التصميمية وحتى الوصول الى الناتج التصميمي النهائي. كما أن تنوع اشكال التوازن في التصميم الثلاثي الأبعاد يعطي للمصمم الصناعي حرية في بناء افكاره التصميمية، وابداع اشكال جديدة تخدم الهدف الوظيفي والجمالي وتحقق الغاية المرجوه من التصميم .

فالتوازن يرتبط بعلاقات مختلفة مع باقي المبادئ التصميمية، وعليه فأن الناتج التصميمي يتغير مع تغير نوع العلاقة. وبهذا صيغت مشكلة البحث بالسؤال الآتي :

ماهي العلاقة ما بين التوازن و تصميم هيئة المنتج الصناعي ؟

[1] مديرية تربية بغداد الرصافة الأولى haiderhameed110@gmail.com

2-اهمية البحث: تتجلى اهمية البحث في الآتي:

- يسهم هذا البحث في بيان اهمية التوازن كونه احد اهم الأسس التي يستند عليها الشكل في المنتج الصناعي بوصفه يحقق تناغماً واستقراراً بصرياً محكم .
- تسليط الضوء على اهمية التوازن نظراً لما يضيفه هذا المبدأ من واقعية وموضوعية في مجال التصميم عموماً،والتصميم الصناعي بشكل خاص .

3-هدف البحث:يهدف البحث الى:

-الكشف عن بيان فاعلية التوازن في تصميم هيئة المنتج الصناعي .

4-حدود البحث:تحدد البحث بالحدود الآتية:

- **الحدود الموضوعية:** دراسة مبدأ التوازن في تصميم هيئة المنتج الصناعي.
- **الحدود المكانية:**الأجهزة الكهربائية المنزلية المصنعة من قبل شركة تيفال الفرنسية المتوافرة في الاسواق العراقية لمدينة بغداد.
- **الحدود الزمانية:** 2021

5-تحديد المصطلحات:

1) الجمال:

لغوياً:الجمال صفة،والجمع:أجمال وجِمال وجمالة،وجمل،جمالاً:أي صار حَسن في صفاته ومعانيه.وهو سمة الحَسن في الأشكال والأخلاق.(Ahmed, 1985, p. 24)

اصطلاحاً:إن كلمة جمال مشتقة من الكلمة اليونانية aesthesis التي تعني الإحساس أوالمعرفة الحسية،(Goldman, 2001, p. 18).في حين عرف قاموس اوكسفورد الجمال بأنه المعرفة المستمدة من الحواس،(Shaker, 2001, p. 18).اما تعريف قاموس ويبسترالذي يرى أن الجمال هو المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهرالفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها(Porteuse, 1996, p. 2) .

اجرائياً:هو سمة تلفظ في الاشكال،وتبعث في النفس شعوراً بالحب والبهجة والارتياح،واحساساً بالتوازن والتناغم.

2) التوازن:

لغوياً:توازن (اسم):مصدر توازن،فقد توازنه،فسقط ارضاً.توازن (فعل):يتوازن،توازناً،فهو متوازن(وزن):بناء يدل على تعديل واستقامه(Faris, 2008, p. 107)

اصطلاحاً:يقصد به توزيع العناصر والاشكال على مساحة التصميم بشكل متوازن ومستقر.
(Al-Bazzaz, 2001, p. 27)

اجرائياً:هو فن وضع العناصر في المساحة المناسبة بشكل يبعث على الاستقرار والانسجام ، والترتيب.

3) المنتج الصناعي:

لغوياً:منتج (اسم):والجمع منتجات ومناتج،والمنتج وقت الانتاج(Al-Razi, 1974, p. 370)

اصطلاحاً:هو اي شيء يمكن ان يعرض بهدف البيع وجلب الانتباه لامتلاكه واستخدامه او الاستفادة منه,ويمكن أن يشبع حاجة الزبون ورغبته(Al-Sumaidaie, 2001, p. 29)

اجرائياً:هو شيء مادي ملموس يعرض بهيئة سلعة جاهزة للتسويق،يمكن أن يلبي رغبات وحاجات المستخدمين .

الفصل الثاني(الإطارالنظري)

المبحث الأول / التوازن في تصميم هيئة المنتج الصناعي

1-التوازن في التصميم الصناعي:

ان مبدأ التوازن مهم جداً وموجود في كل ما يحيط بنا في هذه الحياة وليس في التصميم فقط , فنرى العناصر في الطبيعة تتبع هذا المبدأ حتى لايقع خلل في النظام البيئي , وغيرها من الاشياء الاخرى التي تتبع هذا النظام , وعليه يمثل التوازن مبدأ عاماً في الوجود , واساساً في الحياة واستمرارها،كما ويعد الاحساس بالتوازن حالة غريزية تنشأ من طبيعة الإنسان وعده كائناً معتدلاً متوازياً(Shawky, 1999, p. 230).كذلك فأن التوازن يعتبرمن الخصائص الأساسية التي تؤدي دوراً هاماً في جمالية التصميم ويعطي الاحساس بالاستقرار الداخلي عند النظر إليه ,كذلك راحة ادائية لوظيفة المنتج الصناعي .(Riyad, 1974, p. 111).كما إن المصمم يصل الى تحقيق التوازن بأحساسه العميق من خلال تنظيم علاقات الأجزاء في العمل التصميمي من خط ومساحة ولون وملمس، (Shawky I. , 1999, p. 230)ويكون التوازن في عناصر المنتج الصناعي جميعها ولايقتصر على عنصر تصميمي واحد لذا فأن التوازن يعد من اهم العناصر التي تحقق الوضوح والجمال في الشكل المصمم.وعليه فالتوازن محفز للشعوروالاستقرار في التوازن الشكلي فضلاً عن التوازن النفسي بالاضافة الى ذلك يعد التوازن احد اهم مبادئ التصميم من غير شك على انه الحاله التي تتعادل فيها القوى المتضادة(Anis, 2006, p. 28).كمايعد التوازن الاساس التصميمي الذي يحقق الشعور بالثبات والاستقرار الناشئ عن التوزيع المتساوي للوزن او الثقل البصري في التصميم .(Al-Jilawi, 2006, p. 68).وبذلك يمثل الاحساس المتولد نتيجة توازن العناصر على جهتي التكوين مولداً شعوراً بالتساوي.

فالتوازن يعد توزيع مفردات العناصر على نصفي التصميم بطرق تجعل لكل منها يحصل على نفس القوىالشكلية والبصرية ،مع الاختلاف في احجام وانماط الاشكال في التصميم , وتقع على المصمم مسؤولية حفظ التوازن وبعث الاستقرار في العمل المصمم.والتوازن ايضاً توزيع العناصر على مساحة التصميم بشكل متوازن ومستقر،وهو ليس بالضروري في تشابه الاحجام والاشكال من خطوط والوان وانما التوازن بطريقه فنيه(Al-Bazzaz, 2001, pp. 27-28)

اذن التوازن بمعناه العام مبدأ اساسي في الحياة و غريزه تنشأ في طبيعة الانسان،اما الخاص وفي التصميم تحديداً يعد احد الخصائص الاساسيه التي تؤدي دوراً مهماً في العمل التصميمي جمالياً ووظيفياً.

فأن التوازن يعني المساواة او التعادل لقوى الجاذبيات المتعارضة،اذ يتحقق التوازن عن طريق تنظيم المفردات التي تتعادل فيها القوى المتضادة الى معادلة القوى المتعاكسة , ويرى سكوت ان التوازن يعد موازنة جميع الاجزاء الموجودة في حقل مرئي معين(Robert, 1986, p. 56).

كما يتطلب التصميم للمنتج الصناعي من الثبات بين اجزاءه المتنوعةإذ تبدو متزنة امام بعضها بعض ومستقرة،وهذا ما يدعو الى توزيع العناصر على أجزاء المنتج الصناعي مع مراعاة أهمية كل من هذه العناصر وعلاقتها مع العناصر الاخرى من حيث الموقع والحجم ودرجة الثقل , لكن هذا لايعني التوازن بالضرورة ان تكون فيه كل الوحدات او العناصر من نفس الوزن او الحجم او درجة الثقل،وانما يمكن تحقيقه بطرق تصميمية مختلفه.(Al-Bazzaz, 2001, p. 29)

فالمنتج الصناعي هو كل الاشكال المصنعة التي ترضي حاجة المستهلك او المتلقي وتلبي رغباته (Fisher, 1971, p. 17).والتوازن في المنتج يحتاج الى حدس ومعرفة دقيقة للتوفيق بينها وبين العلاقات الواجب تحميلها للاجسام والاشكال والعناصر التي يتكون منها المنتج الصناعي , ولولا هذا لفقد العمل التصميمي قيمته(Shawky, 1999, p. 100).

نستنتج من خلال ما تقدمأن تصميم اي منتج يتطلب الوضوح والثبات بين الأجزاء المكونة له ,فضلاً عن توزيع العناصر في الاماكن المناسبة ومراعاة العلاقة بين العناصر من حيث مكان العنصر وحجمه فضلاً عن الوزن البصري .

2-التوازن الفيزيائي في المنتج الصناعي:

اثبتت التجارب لكي يكون الجسم ساكناً يجب أن تتوازن القوى المؤثرة في الجسم في اتجاه عقارب الساعة،مع القوى المؤثرة في الجسم بعكس اتجاه عقارب الساعة , اي انه لكي يكون الجسم في حالة توازن استاتيكي , يجب ان يكون المجموع الجبري لقوى الدوران المؤثرة على الجسم في اتجاه عقارب الساعة وفي عكس اتجاه عقارب الساعة صفراً,اي بمعنى يبقى الجسم الساكن ساكناً ما لم تؤثر فيه قوة , ويبقى الجسم المتحرك متحركاً وبسرعة ثابتة وفي خط مستقيم،ما لم تؤثر عليه قوة محصلة تعمل على تغيير مقدار سرعته او اتجاهها او الاثنين معاً.

(Raymond, 2008, p. 481)،كما ان هنالك علاقة بين الثابت والمتحرك في المنتجات الصناعية تعتمد في تصميمها على التوازن ،كون المتحرك يعتمد على قوة رد الفعل بحسب قانونالتساوي وقوى المقاومة من احتكاك ومقاومة هواء والانزلاق والميلان فتصبح الحركة متغيرة ويمكن ان يكون هناك نوعاً من التوازن الاجمالي رغم القوى المتغيرة المؤثرة اي جسم متحرك.وبحسب القوانين الفيزيائية فأنهنالك حالة تسمى بالتوازن السكوني وهي الحالة التي يكون فيها النظام اما ساكن او يكون مركز ثقله متحرك بسرعة ثابتة اذ تسمى دراسة الاجسام المتحركة بالديناميكية،كما ويستخدم علم السكون بصورة اساسية في تطبيقات الهندسة الميكانيكيةمثل هندسة المنتجات الصناعية. (Frederick, pp. 137-138)

ومن خلال ذلك يتضح ان مفهوم التوازن ذو ابعاد فيزياوية طبيعية , والتي تنبع من محاولات الانسان في الاستقراروالسيطرة على العالم المادي الذي يتعامل معه ,اذ ان استعارة قو انين التوازن من العلوم الطبيعية وبالتحديد علم الفيزياء وتوظيفه في التصميم ما هو في الو اقع الا تعبيراً عن حاجة المصمم الصناعي ومتلقي الاعمال التصميميه الى الاحساس بتوازن القوى البصرية على جانبي العمل التصميمي , والنابع من حاجة نفسية داخلية الى الشعوربالثبات والاستقرار.

3-التوازن البصري في هيئة المنتج الصناعي:

ان التوازن موجود في كل ركن وزاوية من حياتنا اليومية ، فنحن نحتاج التوازن حتى نتمكن من العيش بسلام،فالتوازن في بعض الأحيان يعد اساس الجمال والحياة على اعتبار أنه تنظيم في كل شيء ,فضلاً عن كونه من اهم المفاهيم الفيزيائية والكيميائية والميكانيكية والنفسية،وفي جميع العلوم ، فضلاً عن مفهوم التوازن البصري ،فكل عنصر وفقاً لمساهمته في تكوين هيئة المنتج الصناعي،يقوم الدماغ بحساب الوزن البصري للعناصر عن طريق المحور العمودي الوهمي الذي ترسمه العين بحيث تقسم العمل التصميمي الى نصفين متساوين عندما نشاهد اي منتج.

وعليه يبدأ فوراً في حساب الوزن البصري لكل عنصر على جانبي المحور الوهمي , ثم تحسب النتيجة،فأذا كان مجموع الوزن البصري لعناصر الجانب الايمن يساوي الوزن البصري لعناصر الجانب الايسر،عندها تكون الهيئة متوازنة , وفي حال لم يكن هناك تساوي فهناك خلل ما بسبب عدم التوازن في النظام الشكلي. فهناك وزن بصري لكل عنصر يتم تحديده بعدد من المعايير للعناصر البصرية على وفق الآتي:(https;//www.hocuchd.com).

أ-الحجم:

وفيه تكون العناصر الاكبر حجماً لها وزن بصري اثقل من غيرها من العناصر الاقل حجماً , اذ يمكن تحقيق التوازن الحجمي من خلال التحكم بأحجامها فكلما كبر الحجم زاد ثقلة والعكس صحيح، (Lauer, 1985, p. 49).

ب-الشكل:

لكل شكلاً من الاشكال اوزاناً مرئية ,مثلاً الاشكال الدائرية اثقل وزناً من الاشكال المربعة او المستطيلة والاشكال الغير منتظمة اثقل وزناً من كلاهما .

ج-اللون:

هذا المعيار مؤثر جداً في الوزن البصري لأي عنصر فهو يعتمد على الحس الفني للمصمم ,فالالوان الغامقة اثقل وزناً من الالوان الفاتحة , فاللون الاسود اثقل من اللون الابيض , كما ان الالوان الحارة تكون ذات وزن مرئي اكثر من الالوان الباردة.

(Al-Amel, 1986, p. 120) .

يتضح من ذلك ان هناك وزن بصري لكل عنصر من العناصر الشكليه لهيئة المنتج الصناعي , فضلاً عن قيمتها التي تتحدد بعدة معايير منها اللون , الحجم , الشكل . . . الخ .

وللوصول الى حالة التوازن البصري يكون وفقاً للمبادئ الآتية:

أ-التوازن المتماثل (السيمتري):

وفيه يتساوى الجانبان الايمن والايسر للشكل التصميمي في المنتج الصناعي،كما نلاحظه في شكل الطائرة اذ يظهر فيها التوازن في شكل متقابل في القوى الشكلية والبصرية,ويعد ابسط انواع التوازن بل اكثرها انتشاراً ولكنه لايوحي بالخيال والابتكار,اذ تكون فيه العناصر التصميمية على جانبي المحور متشابهة وبأنتظام .ويقصد به ايضاً ترتيب وتنسيق العناصر في العمل المصمم بشكل متماثل ,فلو قسمنا العمل الى

نصفين متساويين بخط وهمي فنجد النصف الاول يماثل النصف الثاني تماماً بكل عناصره واشكاله والوانه واحجامه فضلاً عن نوع المادة. وكما موضح في الشكل (1) التالي.لذا يعد من اسهل طرق التوازن من حيث التصميم والتنفيذ،وقد يعطي في بعض الاحيان نتيجة مريحة ولكن سرعان ما يعطي الشعور بالرتابة والملل. (Al-Saqer, 2003, p. 177).

الشكل (1) يوضح التوازن المتماثل في شكل الطائرة

https://m.alarab.com.qa/article/09/08/2022

ب-التوازن غير المتماثل : (غير السيمتري):

ويكون عندما تختلف عناصر العمل التصميمي في الشكل واللون والحجم ...الخ كأن تكون هناك مساحه لونية كبيرة او غامقة في جانب معين من التصميم تعادل مساحات صغيرة متعددة في جانب آخر , أو قد تكون احد الأجزاء مشابهة للجزء الاخر بالشكل لكن مختلف عنه بالحجم او اللون ، (Al-Saqer, 2003, p. 178).ويكون هذا النوع من التوازن اقل وضوحاً من التوازن المتماثل لكنه يجلب الاهتمام كونه اكثر جمالاً واستثاره،ويعتمد التوازن غير المتماثل على الوزن البصري للعناصر المستخدمة في العمل التصميمي على عوامل عديدة منها :اللون ,الملمس , الحجم , المادة.وكما يسمى هذا التوازن بالديناميكي اذ يستعمل فيه عناصر مختلفة الالوان والاحجام في العمل التصميمي مما يعطي حرية اكثر في اختيار العناصر وبالتالي يعطي نتائج اكثر جاذبية من دون رتابة او ملل،(Robert, 1986, p. 56).وكما موضح في الشكل (2) التالي.

الشكل (2) يوضح التوازن غير المتماثل في ماكنة الخياطة

https://arabgt.com/%D8%A7%D8%AE%D8%A8%D8%A7%D8%B1

ج-التوازن المركزي (الشعاعي):

وفيه تتفرع عناصر واشكال العمل التصميمي من مركز ذلك التصميم بشكل شعاعي اذ تنطلق الأجزاء من مركز الدائرة وتتفرع بصورة لامتناهية بسلسلة متصلة بعضها بعض، (Al-Saqer, 2003, p. 178).كذلك هو التحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية وقد يكون هذا جسم او شكل يدور حولها يوحي بالحركة والحيوية،ويعتمد هذا النوع من التوازن على ترتيب العناصر وكأنها على محيط دائرة لها مركز وهمي, بمعنى ترتيب العناصر على خط منحني او دائرة كأن محاورها تخرج من نقطة واحدة هي مركز الدائرة. وكما موضح في الشكل (3)التالي. (Scott R. G., 1986, p. 36)

وعليه نلاحظ هذا النوع من التوازن في شكل المروحة السقفية ،ومن خلال هذا نجد ان التوازن المركزي يعطي حركة دورانية ومن خلالها يكون هناك ايقاعاً حركياً .

الشكل (3)يوضح التوازن المركزي في شكل المروحة السقفية

https://www.elryan.com/ar/modex-cf5690-ceiling-fan-ivory-92627.html

المبحث الثاني/الوظيفة وادائها المتوازن في المنتج الصناعي

1-جمالية التوازن في هيئة المنتج الصناعي:

اشار افلاطون الى أن الجمال هو صورة عقلية تنتمي الى عالم المثل العليا،وما يجعل الشيء جميلاً هو الشكل وليس المضمون , وربط بينه وبين التألف والنقاء والتوازن(AbduAlHamid, 2001, p. 8).ويكون الجمال في المثال مطلق اما في الاشياء فهو نسبي،وجمال الاشياء يتمثل في الخاصية التي يضيفها المصمم على تلك الاشياء , اي المنتجات الصناعية بروحه التي تدرك الجمال،(Ismail, 1986, p. 4) .ومن جانب اخر عد ارسطو الجمال صفة موجودة في الدافع الذي يدرك حسياً بالعقل ما يمتلك من خصائص وسمات موضوعية وعلاقات تربط بين اجزائه.اما كانت فقد ذهب الى ابعد من ذلك ان الجمال هو ادراك يصاحبه أحساس عن طريق الشعور بالمتعة الجمالية من اي منفعة.(Nazmi, 1986, p. 1) .

ويرى ستولتنز ان الجمال ظاهرة ديناميكية دائمة التغيير والتطوير،وهي حقيقة موضوعية متناسقة توجد في بيئه محيطة وتدرك في ظروف تقنية خاصة،وتثير شعوراً بالرضا والبهجة. (Stolentz, 1981, p. 8).بالاضافة الى ذلك فأن سوزان لانجر اكدت بأن الفن هو تؤم للجمال وهو يعبر عن حدس او شعور يتم ترجمتة الى اعمال فنية عن طريق الرموز. (Hakim, 1984, p. 13).

فالجمال في الاصل كلمه يونانية تعني الاحساس او المعرفة الحسية،وفي القرن الثامن عشر قام الفيلسوف (بومنجارتن) بتغيير معنى هذا المصطلح الى اشباع الحواس او الرضا الحسي.فمنذ ان كان العمل الفني يقدم من اجل هذا السبب يرضي حواسنا فأن المفهوم اصبح يطبق على كل جوانب التجارب الفنية , وعلى الرغم من اننا لانزال نختبر طبيعة البشر جمالياً،فأن المصطلح غالباً ما يستخدم للاشارة الى العلاقات بين الفنون (الفنون البصرية).وهناك من يؤكد ان القيم الجمالية ما هي في الواقع الا دراسة التأثيرات الفيزيائيه على الاحساس البشري،(Mon, 1997, p. 8).وعليه يكون الجمال في المنتج الصناعي هو دراسة تأثيرات المنتج المظهرية في الاحساس البشري.فالاحساس بجمالية التوازن في المنتج الصناعي لها اثر كبير في ذائقة المتلقي,فثمة شعور بالحب والبهجة والارتياح يبعثه العمل التصميمي الجميل في نفوسنا،ويقابل ذلك احساس بالنفور والكره والضيق وعدم الارتياح الذي يرسله العمل التصميمي القبيح في وجداننا،وكما موضح في الشكل(4). (AbduAlHamid, 2001, p. 18) .

يتضح من ذلك ان العمل الفني يقدم من اجل ارضاء الحواس البشرية،وعليه فأن جمالية المنتج الصناعي هي تأثير هيئة المنتج الشكلية على الاحساس البشري ,وعليه يتحقق التوازن بواسطة العناصر الشكلية وعلاقاتها مع بعضها بعض ,فضلاً عن انسجام العناصر وطرق توزيعها في المنتج الصناعي .

الشكل (4) يوضح جمالية التوازن في هيئة حامل الجوال

https://www.kanbkam.com

2-كفاءة الوظيفة في المنتج الصناعي:

تعد الوظيفة النواة التي تبدأ منها اي عملية تصميم يقوم بها المصمم الصناعي لاي عمل تصميمي سواء اكان أداة ام اثاث ام جهاز،(Irfan, 1996, p. 4).ومن الواجب الاساسي للمنتجات الصناعية التي تؤدي الاغراض التي تصنع من اجلها ويكون لهذه المنتجات المصممة من الاشكال ما تعتمد على التوازن،(Hantash, 2000, p. 36).وهي جزء لايتجزأ عن تصميم اي منتج صناعي،وأن التوازن الذي يقوم به ذلك المنتج في مجموعة مرتبطة الاجزاء ومتضامنة يعمل من خلالها أن تحقق اشباع الحاجات الانسانية المتعددة،(Yahya, 2004, p. 33).على اعتبار أن التوازن يمثل الميزان والمحك في تصميم اي منتج صناعي (شيرين احسان , 1985, ص268).وتعد الوظيفة الوجهة الاولى في تصميم اي منتج صناعي , اما الوجه الاخر فهو الشكل اي المظهر الجمالي لذلك المنتج،(Al-Safadi, 2008, p. 37).ويرى (ريد) ان الوظيفة هي النظام الذي يؤثر في العملية التصميمية , ومدى نجاح التصميم يعتمد على المستوى الادائي والجمالي عبر تنظيم الأجزاء في توازنات شكلية ومظهرية،(Herbert, 1985, p. 52).

اذ أن الوظيفة هي تحقيق خدمة او منفعة ضرورية في زمان ومكان معينين وأن ترتكز الوظيفة في التصميم على محددات التوازن ما تحققه الغايةفي التصميم كهدف اساس في تحديد دور نجاح الوظيفة في المنتج التصميمي،(Badriya, 2003, p. 142).

بالاضافة الى ذلك فالمستخدم قد يشعر بالراحة النفسية والاستقرار البصري لما يمتلكه المنتج من كفاءة،عبر التوازن بين ما يمكن انجازه واقعياً وبين ما يراد تحقيقه من مظهرية سيتيح للمصمم اختبار شعور الرضا والطمأنينة لدى المستخدم،على مستوى الكفاءة التي يطالب بها المستخدم في تكوين المنتج الصناعي(Al-Aqili, 2014, pp. 71-75).

3-توازن العلاقة بين الهيئة والوظيفة :

تمثل الهيئة في التصميم الصناعي بكونها المظهر العام الممثل بالنظام الخارجي للمنتج الصناعي،فهي التشكيل المميز والسطوح الذي يتم من خلالها تصنيف الاشكال، (ching, 1996, p. 34).اذ قال افلاطون:ان الذي اقصده بجمال الاشكال والهيئات لا يعني ما يفهمه عامة الناس من جمال في تصوير الكائنات الحية فحسب ، بل هي الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها فأن هذه الاشكال هي ليست جميلة جمالاً نسبياً ، وانما جميلة جمالاً مطلقاً، (Helmy, 1984, p. 56).فالسطوح للهيئات تتكون من خطوط متعددة ولكل سطح شكل والشكل هو جزء من الهيئة العامة للعمل التصميمي والذي من خلاله تنتج فكره معينة تقدم للمتلقي(Abbou, 1982, p. 343)،اذن الهيئة تمثل الهيكل العام الذي يقوم عليه البناء التصميمي وهي المظهر الخارجي للمادة او الجسم دون اخذ التفاصيل التي يحتويها كذلك المفهوم العام للشكل ومجموعة الاشكال والعناصر التي تتحدد بارادة المصمم لتكون عملاً جديداً.(Al-Taie, 2006, p. 96).أذ أن محاولات صياغة الشكل والهيئة النهائي للمنتج الصناعي من قبل المصمم الصناعي يعتمد بشكل أساسي على ان تكون مناسبة لبعضها وبالتالي تعطي هدف وظيفي واضح،اذ ان المتلقي او ما يشاهده في المنتج الصناعي هو هيئة وشكله عن طريق فاعلية التوازن التي لابد ان تكون ذات مصدر جذب،(Scott, 1986, p. 24).

وبذلك فأن الهدف الاساس من صنع المنتجات هو ان تؤدي الغرض المطلوب وأن التوازن هو فعل تلك القوى التي تعكس فعل الاستقرار المدركمع اختلاف الوظيفة من منتج إلى آخر ، لكن لابد لكل منتج من وظيفة فالوظائف مختلفة ومتنوعة فتكون ادائية , رمزية , نمطية , او قد تكون الوظيفة مباشرة او غير مباشرة او تكون معقدة او بسيطة او كبيرة او صغيرة ، فكل هذا يرتبط بشكل خاص بالمنتج الصناعي(Hoda, 2006, p. 26).وأن الوظيفة الادائية للمنتج الصناعي المتوازن تجعل الوظيفة النفعية تؤدي الغرض الذي اعدت من اجله اي خدمة المستخدم.فيما نجد الوظيفة الرمزية تعنيببناء افكار تترجم بشكل دلالات او اشارات اوصور او رموز توضح للمستخدم كيفية استخدام المنتج على وفق رؤيا تنظيمية تعتمد التوازن المتماثل,اما النمطية فتعني تكرار العمل ,مثلاً جهاز الاستنساخ فضلاً عن تكرار الأجزاء في المنتج الصناعي وتبادل التوازنات للثقل البصري،اما الوظيفة المباشرة وغير المباشرة اي بمعنى هناك وظيفة اساسية وثانوية في آن واحد تؤطر المنتج الصناعي بتوازن محدد وقد يكون مقيد في بعض الأحيان تبعا لوظيفة محددة.اما البساطة والتعقيد في المنتجات الصناعية تعني سهولة تعامل المستخدم مع المنتج على وفق توازن مناسب لتعامل مع أجزاء الأداء , فضلاً عن معرفة كيفية استخدام المنتج من خلال واجهات الاستلام الوظيفي الممثلة بالالوان والاشكال الموظفة بشكل متوازن في هيئة المنتج الصناعي.واذا اردنا معرفة شكل منتج من خلال وظيفته فيجب النظر الى وظيفته ومعرفة ماهيتها وكيف تؤدي هذه الوظيفة ، فالمنتج الصناعي جوهر وجوده هو وظيفته المنتظمة التي جاءت على نسق من الأثقال البصرية، (Klee, 2003, p. 95).

وبالتالي يكون التوازن بين الهيئة والوظيفة من خلال شروط ومحددات تتأثر بطبيعة وظيفة المنتج من جانب , ومدى ملائمة الهيئة للوظيفة التي تقدمها فضلاً عن الكيفية التي تعبر بها الهيئة عن

الوظيفة من جانب آخر , ومن ثمة فأن الهيئة يجب ان تكون معبرة عن الجوانب الوظيفية من خلال واجهات الاستلام الوظيفي الممثلة بالازرار والعتلات وشاشات العرض.

كما ان هذه الاجزاء يجب ان تكون معبرة ايضاً عن الوظيفة التي يعرضها كل جزء ,وان تكون واضحة ومفهومة من قبل المستخدم ،(Al-Aqili, 2014, p. 51).

ومن خلال هذا يتضح ان الهيئة والوظيفة هما وجهان فاعلان في عملية توازن التصميم اي منتج صناعي ، وأن جوهروجود المنتج الصناعي هووظيفته فضلآ عن هيئته . وكما موضح في الشكل(5).

الشكل(5) يوضح توازن العلاقة بين الهيئة والوظيفة في جهاز صانع الكعك

https://www.Amazon.com

4-جمالية الهيئة من خلال الأسس التصميمية :

تؤلف الأسس والعلاقات التصميمية المفردات الاساسية التي يستخدمها المصمم لبناء العمل التصميمي فهي تمثل، الهدف الاجمالي الذي يحاول المصمم تحقيقه بصورة تعكس الهدف الجمالي والوظيفي من العمل المصمم(AbdALWahhab, 2008, p. 131)ويعتمد التنظيم الجمالي والوظيفي للمنتجات الصناعية على اسس تصميمية اهمها :

أ- **التو افق :**

ويعني التوافق في هيئة التصميم من حيث الالوان والخطوط والملمس والاتجاه ... الخ

(Al-Jubouri, 2008, p. 69).فهو انسجام العناصر الموجودة في التصميم مع بعضها بعض،كذلك هو التأثير المرضي بصرياً بحيث لا يتعب العين عند النظر اليه.

ب- **التكرار:**

يعد احد الاسس التصميمية التي تستخدم في المنتجات الصناعية للوصول الى وحدة التصميم . والتكرار لأجزاء تكوين هيأة المنتج قد يكون تكراراً لعنصر واحد او لعدة عناصر ضمن الهيأة الواحدة ، وعليه فقد يكون التكرار بالخط او اللون او الملمس . وبهذا المعنى فأن التكرار يشير الى الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة على سطوح التصميم.

(Al-Jilawi, 2006, p. 76) . ومن خلال التكرار تتولد حركة ايقاعية بشكل معين وحينها يكون للشكل المتكون من هذه الحركة الناتجة من التكرار نسق معين،(Al-Boutani, 2005, p. 11).

نفهم من ذلك ان التكرار في المنتج الصناعي يكون بطرائق شتى منها التكرار بالخطوط او الالوان او الملامس ... الخ . فهو يشير الى الاستمرارية التي ترتبط بتحقيق الحركه على سطح المنتج الصناعي .

ت- التضاد :

المقصود بها الاختلاف المتكافئ في العناصرالشكلية الموظفة في هيئة المنتج الصناعي , فهي متنوعة وغيرمتشابهة لكنها متكافئة ومتوازنة من حيث اللون والشكل والحجم .

ث- الانسجام :

يعد عملية موازنة حسابية هندسية , تجعل الألوان والاشكال تحتل المساحات المناسبة في هيئة المنتج الصناعي،واعطاءها الشعور بالتناسق فيما بينها وتوزيع الاثقال بشكل متوازن , ويتحقق الانسجام من خلال اللون والحجم والمادة(Abbou, 1982, p. 290) .

ج- السيادة :

يعني هيمنة احد العناصر في التصميم بشكل يلفت النظرمتغلباً على بقية العناصر الاخرى وبهذا يشكل مركز لجذب النظر مع الحفاظ على وحدة العمل التصميمي وترابطه .فهناك وسائل متعددة يمكن من خلالها تحقيق السيادة ، اما عن طريق الخطوط التي لها اتجاه معين والتي تساعد على توجيه النظر نحو مركز السيادة او شدة التباين اللونين او التباين الحجمي.

(Riyad, 1974, p. 87).

الفصل الثالث(إجراءات البحث)

1-منهجية البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في التحليل،لغرض الوصول الى هدف البحث بما يتلائم وموضوع البحث. وذلك لأنه المنهج الأنسب في تحليل المنتجات الصناعية.

2-مجتمع البحث:

اعتمد الباحث منتجات شركة TEFAL المتخصصة في صناعة الأجهزه الكهربائيه المنزليه والمتوافره في الاسواق المحليه لمدينة بغداد لتكون مجتمعاً ممثلاً للبحث وللعام 2019 وقد بلغ عدد منتجات هذه الشركه (29) جهاز , وكما مبين في الجدول الآتي :

جدول (1)يوضح مجتمع البحث

ت	نوع المنتج الصناعي	اسم الشركة	العدد
1	مكواة بخار	TEFAL	6
2	مروحة	=	4
3	مكنسة	=	2
4	قلاية عميقة	=	8
5	غلاية شاي	=	2
6	قدر ضغط	=	2

7	خلاط الفواكه والخضار	=	5
8	المجموع		29

3-عينة البحث :

أعتماد البحث عينة قصديةتم انتقاءها من مجتمع البحث على وفق معيار أن الشركة لها انتاج أساسي يعرف بـ (الأصلي) وآخر مصنع في (الصين) ويحمل نفس العلامة التجارية كتصنيف اقل كلفة وقيمة مادية.اذ تم اختيار (3) نماذج وبنسبة (10%) لتمثل الاجهزة الكهربائية المنزلية , التي يتوافر في تصاميمها مبدأ التوازن العمودي منها فقط بما يخدم هدف البحث.

جدول (2) يوضح اختيار نماذج العينة

ت	نماذج العينة	العدد	الشركة المنتجة	بلد المنشأ	سنة الانتاج
1	مكنسة عمودية	1	TEFAL	فرنسا	2019
2	مكواة عمودية بخارية	1	=	=	=
3	مروحة عمودية	1	=	=	=
4	المجموع	3			

4-أداة البحث :

تم الاعتماد على ماجاء به الأطار النظري من قاعدة علمية كمحاور للتحليل.

5-وصف وتحليل نماذج العينة:

- **انموذج (1) مكنسة Tefal**

اولاً- الوصف العام:

1	اسم المنتج	مكنسة عمودية
2	الشركه	Tefal
3	السنه	2019
4	الموديل	TY8865HO
5	اللون	الاسود ,الازرق ,الرصاصي
6	المادة	اللدائن , معدن مقاوم للصدأ

https:\\ www.tefal.me.com

ثانياً- التحليل:

1. التوازن البصري في هيئة المنتج الصناعي

ظهر الانموذج بتوازنات بصرية في تصميم الهيئة والتي اتخذت شكلاً عمودياً من ناحية جسم الانموذج وقاعدته التي تتميز بشكل مثلث , والتي اعتمد في تصميمها الخطوط المستقيمة والخطوط

المنحنية في اتجاهاتها العمودية والافقية ,اذ وظفت هذه الخطوط الداخلة في تصميم الانموذج وفق الية تم دراستها بدقة وعناية لغرض بناء الاجزاء المكونة للهيئة , فنلاحظ جسم الانموذج الذي يضم خزان الاوساخ انه اكبر حجماً من القاعدة ذات الشكل المثلث , وبالتالي تكون اثقل وزناً من قاعدة الانموذج مما يؤدي الى نوع من التوافق , كذلك نلاحظ الاتجاه العمودي قد يوحي بعدم الثبات والاستقرار في هيئة الانموذج مما يولد احساساً بالقلق عند النظر اليه , في حين نلاحظ الاتجاه الافقي الممثل بالقاعدة هو اكثر ثباتاً كون القاعدة اكبر حجماً من المقبض فضلاً عن ملائمته من حيث الشكل , وبذلك نجد ان التوازن البصري كان متحقق نوعاً ما في هيئة هذا الانموذج .

2. توازن الاداء الوظيفي في المنتج الصناعي

ظهر الانموذج بتوازنات أدائية انطلاقاً من تصميم قاعدة الانموذج والتي كانت ملائمة نوعاً ما مع جسم الانموذج , وبالتالي مكن كل جزء من اجزاء الانموذج بأن يقوم بوظيفته على اتم وجه , اذ تميز الانموذج بأداءه الوظيفي من خلال سهولة استخدام الانموذج واتمام الغرض الذي اعد من اجله , كذلك من خلال طرق الربط من حيث التفكيك والتركيب للاجزاء المكونة للانموذج , فضلاً عن امكانية تحريكها من مكان لأخر , وبالتالي سهولة الوصول الى الاماكن الضيقة , كما يؤدي الانموذج مهام افضل في التنظيف اذ يقوم بحصر ذرات الغبار والاوساخ عن الهواء داخل حاوية الاوساخ , كما زودت قاعدة الانموذج بمصابيح الليد LED التي تساعد على رؤية الاوساخ في الاماكن المظلمة لتنظيفها بسهولة , كما زودت ايضاً بعجلات تساعد المستخدم في تحريكها من مكان لأخر دون اي عائق. فضلاً عن خفة وزنها , كما اعتمد الانموذج على بطارية داخلية تخزن الطاقة الكهربائية بحيث تكفي لعمل الانموذج لمدة 55 دقيقة لأتمام عملية التنظيف , كما مكنت تقنية الاعصار الحلزوني بتحقيق التوازن الادائي في تصميم الانموذج , فضلاً عن الاعتماد على البطارية الداخلية القابلة للشحن بالطاقة الكهربائية , وعليه صمم الانموذج وفق علاقات ادئية منطلقة من طبيعة الاداء الوظيفي , اذ كان المقبض ملائماً مع قبضة يد المستخدم من حيث الحجم , اما ابعاد الانموذج كانت ملائمة هي الاخرى مع ابعاد جسم المستخدم , وبذلك تم تحقيق التوازن الادائي لوظيفة الانموذج.وكما موضح في الشكل (1) و(2).

شكل (1) يوضح تقنية الاعصار الحلزوني شكل(2) يوضح اضاءة ال LED

3. فاعلية التوازن و انعكاسها على اداء الهيئة جمالياً

تنطلق الصفات الجمالية في تصميم الانموذج من التوازنات المادية والتي تتحدد بتوافق جسم الانموذج الذي يضم خزان الاوساخ ومقبض اليد،اذ تم تصميم جسم الانموذج بصورة تسمح للمستخدم بأخراج الخزان بسهولة وتنظيفه وغسله لأطالة عمره وصيانته بنفس الوقت .

كذلك التوازن المادي الناتج من تناسب قاعدة الانموذج ذات الشكل المثلث مع جسم الانموذج , حيث حققت الفرشاة امكانية تنظيف مساحة كبيرة كالارضيات فضلاً عن تنظيف السطوح ذات المساحة الضيقة كسطح قطع الاثاث , كما حققت التوازنات البصرية الناتجة من توافق الحجوم بين الاجزاء المكونة لجسم للانموذج قيم جمالية في هيئة الانموذج من ناحية الشكل ومن ناحية اللون الذي تحدد باللون الاسود والازرق والرصاصي , اما عنصر الملمس فكان متوافق نوعاً ما مع تنوع الملامس التي ظهرت في هيئة الانموذج , اما المواد المستخدمة في تكوين جسم الانموذج فكانت مناسبة لحجم ووظيفة الانموذج مما اعطت ملائمة جمالية لهيئة الانموذج , فضلاً عن طرق الربط الذي اضاف قيم جمالية للهيئة , بالتالي حقق الانموذج قوة جذب بصري من خلال العناصر والاسس التصميمية , وبذلك تحققت فاعلية التوازن في هيئة الانموذج .

- **انموذج (2) :مكواة : tefal**

https:\\ www.tefal.me.com

اولاً- الوصف العام:

1	اسم المنتج	مكواة بخاريه عمودية
2	الشركه	Tefal
3	السنه	2019
4	الموديل	IS838OM1
5	اللون	الاحمر ،الابيض
6	المادة	اللدائن , معدن مقاوم

ثانياُ- التحليل:

1. التوازن البصري في هيئة المنتج الصناعي

الشكل العام لهيئة الانموذج انسيابي , اذ ظهر التوازن البصري في هيئة الانموذج من خلال الاتجاه العمودي الممثل بالحامل والذي يعتمد الخطوط العمودية في اتجاهها , فضلاً عن القاعدة التي اتخذت شكلاً بيضويا والتي اعتمدت هي الاخرى الخطوط المنحنية في اتجاهها الافقي , حيث وظفت هذه الخطوط بدقة وعناية في شكل الانموذج , والذي توضح من خلاله فكرة التوازن البصري , فنلاحظ الاتجاه العمودي الممثل بالحامل بأنه اصغر حجماً من الخرطوم المرتبط بمقبض اليد , فضلاً عن الرأس الذي

يضخ البخار والذي يوحي بثقل وزنه البصري , وبالتالي نجد ان هناك توافقاً بصرياً مابين الخرطوموالحامل , في حين نجد انالاتجاه الافقي اكثر استقراراًوثباتاً من الاتجاه العمودي كون ان خزان الماء اثقلوزناً من الحامل والخرطوم وذلك لأحتوائه على كمية معينة من الماء ,مما ولد احساساً بالراحة والامان عند النظر اليه , وبذلك نلاحظ ان التوازن البصري كان متحقق في هيئة هذا الانموذج .

2. توازن الاداء الوظيفي في المنتج الصناعي

ظهرت هيئة الانموذج بتوافق ادائي من خلال انسجام هيئة الانموذج مع وظيفته, اذ نلاحظ ان هيئة الانموذج مكونة من عدة اجزاء , بحيث ان كل جزء هو الذي يفرض وجود شكل معين لأكتمال الاداء الوظيفي. اذ تميز الانموذج بأحتوائه على خرطوم معدني ينطلق من قاعدة الانموذج الممثلة بخزان الماء بأتجاه الاعلى حيث يستقر على قاعدة اخرى مثبتة اعلى الحامل , كما يضم الخرطوم مقبض مع رأس معدني يضخ البخار لأتمام عملية كوي الملابس , فنلاحظ ان تصميم الانموذج قد ولد احساساً بالتوافق مابين الخرطوم والحامل , كما ان هذا الجزء الحامل مزود بستارة الكوي التي تساعد على تثبيت قطعة القماش اثناء الكوي من دون مجهود , وعليه كان المقبض ملائماً مع حجم قبضة يد المستخدم , فضلاً عن ابعاد هيئة الانموذج التي كانت ملائمة هي الاخرى مع ابعاد جسم المستخدم , من خلال التحكم بأرتفاع وانخفاض الاستاند , والذي كان له دور فاعل في توازن الاداء الوظيفي من خلال الفكرة التصميمية .

كما احتوى الانموذج على خزان ماء بسعة 1,7لتر , قابل للنقل من مكان لأخر بواسطة قبضة مصممة اعلى الخزان موضوعة امام الجزء الحامل , والتي تساعد المستخدم على نقله من مكان لأخر , وبالتالي يؤدي الانموذج اداء وظيفي متوازن انطلاقاً من التقنية المستخدمة فيه , فله القدرة على انتاج البخار بخمس مستويات بواسطة التحكم بالمقبض الذي اتسم بأزالة التجعيدات عن كل انواع الاقمشة , وبذلك نجد ان التوازن الادائي كان متحقق في هذا الانموذج , وكما موضح في الشكل (3) و (4) .

شكل (3) يوضح التحكم بدرجة ضخ البخار

شكل (4) يمثل رأس البخار

3. فاعلية التوازن و انعكاسها على اداء الهيئة جمالياً

اتضحت القيمة الجمالية لتصميم هيئة الانموذج من خلال توازنات بصرية منطلقة من خلال انسجام الخرطوم مع قبضة اليد , فضلاً عن انسجام الاستاند مع القاعدة العليا التي تستند عليها الملابس , اذ نلاحظ ان فوهة اطلاق البخار متوافقة مع القاعدة العليا , في حين نجدها متوافقة نوعاً ما مع الاستاند الذي يستقر على خزان الماء , حيث صمم الخرطوم بشكل يعطي المستخدم حرية اكثر في الاستخدام , فضلاً عن انها امنة مع كل انواع الاقمشة من ستائر وشراشف بفضل البخار الذي يعيد الانتعاش للاقمشة وتعقيمها بنفس الوقت , وبالتالي نجد ان حجم القاعده الممثلة بخزان الماء كان ملائماً نوعاً ما مع بقية

الاجزاء المكونة للانموذج , اما عنصر الملمس كان منسجماً رغم تنوع الملامس في هيئة الانموذج , فضلاً عن الخامة واللون ودورهما الفاعل في تحقيق القيم الجمالية المظهرية , حيث كان اللون الاحمر هو الاكثر سيادة في هيئة الانموذج , وعليه تحققت فاعلية التوازن في هيئة الانموذج.

- **انموذج (3) مروحة عموديةtefal**

https:\\ www.tefal.me.com

اولاً- الوصف العام:

1	اسم المنتج	مروحه عمودية
2	الشركه	Tefal
3	السنه	2019
4	الموديل	A40502GS11A03
5	اللون	الابيض ,السمائي , الرصاصي
6	المادة	اللدائن , معدن مقاوم

ثانياُ- التحليل:

1. التوازن البصري في هيئة المنتج الصناعي

اتخذت هيئة الانموذج بصورة عامة شكلاً عمودياً , اذ ظهر التوازن البصري الممثل بالماسك او الاستاند ولوحة التحكم بتشغيل واطفاء الانموذج فضلاً عن قاعدة المروحة والذي تعتمد الاشكال الدائرية والاشكال المستطيلة فضلاً عن الخطوط المستقيمة في اتجاهاتها , كما ظهر التوازن البصري في شكل القاعدة الارضية التي يمثلها الاتجاه الافقي , والتي تعتمد هي الاخرى الشكل الدائري في حركتها , فضلاً عن الشكل الاسطواني المكمل للقاعدة , فنلاحظ ان الاتجاه الافقي الممثل بالقاعدة الارضية منسجم شكلاً وحجماً مع الاتجاه العمودي الممثل بالاستاند والقاعدة العليا , وبالتالي فهي متعادلة من حيث الوزن البصري , في حين نجد ان هناك اختلاف ما بين لوحة التحكم والقاعدة العليا فضلاً عن الاستاند من حيث الشكل والحجم كذلك اللون , مما ادى الى ضعف في التوازن البصري كون الاشكال الدائرية اثقل وزناً من الاشكال المستطيلة , كما نلاحظ ايضاً ان لوحة التحكم التي هي اشبه بحرف L ملائمة نوعاً ما مع القاعدة العليا مما ولد احساساً بالقلق عند النظر اليها , وبذلك نجد ان التوازن البصري متحقق في هيئة هذا الانموذج .

2. توازن الاداء الوظيفي في المنتج الصناعي :

ظهر الانموذج بتوازن ادائي في وظيفته من خلال علاقات نابعة عن طبيعة الوظيفة التي يؤديها الانموذج , فنلاحظ الانموذج مكون من عدة اجزاء , الجزء الاول وهو الاساس الممثل بالقاعدة الارضية الذي اتخذ

شكلاً دائرياً يكمله شكلاً أخر اسطواني الشكل يستند عليه الاستاند والذي هو عن انبوب معدني يمتد الى اعلى لوحة التحكم التي تضم الازرار والعتلة , فضلاً عن القاعدة العليا التي تضم الريش والمشبك , وعليه نجد ان كل جزء من اجزاء هذا الانموذج يؤدي وظيفته وفق انسجام اجزاء الهيئة مع الوظيفة النهائية التي يقدمها الانموذج , مما يولد احساساً بالارتياح والاطمأنان عند الاستخدام من خلال طرق الربط التي اعطت الانموذج حرية اكثر في الحركة بحيث يمكن تحريكها الى عدة اتجاهات حسب موقع المستخدم , وعليه فأن توازن الاداء الوظيفي للانموذج جاء كناتج توافقي مع الوظيفة من خلال حالة السكون الفيزيائي للانموذج , وبذلك تحقق التوازن الادائي لوظيفة هذا الانموذج.

3. فاعلية التوازن و انعكاسها على أداء الهيئة جمالياً

برزت السمات الجمالية في هيئة هذا الانموذج من خلال التوازن البصري والمادي والذي جاء من توافق وانسجام القاعدة الارضية مع القاعدة العليا شكلاً وحجماً , فنلاحظ لوحة التحكم ملائمة نوعاً ما مع الريش من حيث الشكل , لكن نلاحظ ان هناك تضاد لوني مابين لوحة التحكم وريش المروحة , حيث يمكن تصنيفها الى مجموعتين من الالوان احدهم ينتمي الى الالوان الباردة في حين ينتمي الاخر الى الالوان الحيادية , كما نلاحظ ان اللون الابيض هو الاكثر هيمنة على هيئة الانموذج , فضلاً عن الخامة وتنوعها اذ هي الاخرى متوافقة مع الملمس , وبالتالي وظفت هذه العناصر وفق اسس وعلاقات تصميمية , وبهذا تحققت فاعلية التوازن في هيئة الانموذج .

الفصل الرابع(النتائج والاستنتاجات)

1-نتائج البحث:

1-ظهر التوازن البصري في تصميم الهيئة بأنه متحقق نوعاً ما في الانموذج (1) بنسبة 33,3 % , ومتحقق في الانموذج (2و3) بنسبة 66,66 % .

2-ظهرت الاشكال المستخدمة في تصميم الهيئة بأنها متلائمة نوعاً ما في الانموذج (1) بنسبة 33,3% , ومتلائمة في الانموذج (3,2) بنسبة 66,66% .

3-تحقق فعل التوازن عبر حجم المقبض في تصميم هيئة المنتج ملائمة مع القاعدة في الانموذج (2,1) بنسبة 66,66% .. وملائمة نوعاً ما في الانموذج (3) .

4-جاء مبدأ التوازنلتوظيفانواع مختلفة من الخطوط في تصميم الهيئة ملائم نوعاً ما في الانموذج (1) بنسبة 33,3% ,وملائماً في الانموذج (3,2) بنسبة 66,66%.

5-تحقق التوازن البصري في الاتجاهين العمودي والافقي في الانموذج (3,2) بنسبة 66,66% , ومتحقق نوعاً ما في الانموذج (1) بنسبة 33,3% .

6-أعتمدت الالوان المختارة في تصميم الهيئة بالتركيز على التوازن المتماثل لملائمة نوعاً ما في الانموذج (1) بنسبة 33,3% , وملائمة في الانموذج (3,2) بنسبة 66,66% .

7-ان تنوع المادة والملمس في تصميم الهيئة كان ملائماً في النماذج الثلاثة وبنسبة 100%.

8-ادت كفاءة الوظيفة الى تحقيق توازن الاداء الوظيفي في النماذج الثلاثة بنسبة 100% .

9-تحققت السيادة من خلال هيمنة اللون الاحمر كمبدأ للتوازن اللوني في الانموذج (2) بنسبة 33,3% , فضلاً عن اللون الابيض في الانموذج (3) بنسبة 33,3% , ومتحققة نوعاً ما في الانموذج (1) بنسبة 33,3%

2-استنتاجات البحث :

1-ان ظهور نماذج الهيئة بتوازنات بصرية ادى الى ايجاد نوع من التوافق مابين الخطوط العمودية والافقية , كذلك النسب المتغيرة مابين الاجزاء المكونة للهيئة .

2-تتسمهيئة المنتج الصناعي بأشكال مختلفة تؤدى الى توافق وانسجام مابين الخطوط المستقيمة والمنحنية فضلاً عن الخطوط المقوسة , وبالتالي نحقق التوازن البصري في الهيئة.

3-التوازن مابين الحجوم في نماذج الهيئة ادى الى التوافق مع ابعاد جسم المستخدم , فضلاً عن خفة وزن المنتج التي ساعدت المستخدم في نقل الانموذج من مكان لأخر .

4-تسهم الالوان في اغناء مبدأ التوازن في بنية المنجز الصناعي من الناحية الشكلية , مع الحفاظ على الظاغط الوظيفي .

5-قدرة التنوع في أظهار الخامة والملمس كعوامل اساسية لتحقيق قوة الجذب بصري لتنظيم التوازنات في هيئة المنتج .

6-ان التنوع في استخدام التقنيات حقق انسجاماً واضحاً في النظام الشكلي بما يتلاءم مع متطلبات حاجة المستخدم وبالتالي يؤدي الى تحقيق التوازن الادائي لوظيفة المنتج .

3-التوصيات :

1-يوصي الباحث بأعتماد مبدأ التوازن كاستراتيجية تصميمية , بما تسهم في تطوير المنتجات الصناعية وملاءمتها مع طبيعة المستخدم بما يحقق التوازن البصري المادي .

2-الاهتمام بالمعالجات الشكلية واللونية كمحاكاة للأشياء والعناصر المتشابهة الأجزاء يرفع من مستوى الكفاءة للمنتج ويتيح مساحة فضائية لتعامل مع الأجزاء بشكل مستقل.

3-التركيز على القيم اللونية في التبادل القيمي لأستقرار بصري كأسلوب التوازن المحوري.

References:

1. Abbou. (1982). *Faraj, The Elements of Art, Volume 1, Delphine Publishing House, .* Italy: Faraj, The Elements of Art, Volume 1, Delphine Publishing House, .
2. AbdALWahhab, G. M. (2008). *Designing an Innovative Saudi Furniture Model Through the Concept of the Bauhaus School, a published master's thesis, College of Education for Home Economics, Department of Housing and Home Management,.* ALRESAD: Umm Al-Qura Un.
3. AbduAlHamid, S. (2001). *Aesthetic Preference: A Study in the Psychology of Artistic Appreciation. World of knowledge series. Issue 267. The National Council for Culture.* Kuwait : Arts and Literature.
4. Al-Amel. (1986). *6. Adil, Innovation in Literature and Arts, The Small Encyclopedia, TR: Issue 203. House of General Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad, .* Baghdad: Adil, Innovation in Literature and Arts, The Small Encyclopedia, TR: Issue 203. House of General Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad, .
5. Al-Aqili. (2014). *Jassim Khazal, Art Direction, Principles of Industrial Design, 1st Edition, Al-Fath Printing, Baghdad,.* Baghdad: Jassim Khazal, Art Direction, Principles of Industrial Design, 1st Edition, Al-Fath Printing, Baghdad,.
6. Al-Bazzaz. (2001). *Azzam Abdel-Salam, Design: Facts and Hypotheses, The Arab Institute for Studies and Publishing, 1st Edition,.* Beirut: Azzam Abdel-Salam, Design: Facts and Hypotheses, The Arab Institute for Studies and Publishing, 1st Edition,.
7. Al-Boutani. (2005). , *Hussein Salman. The rhythmic significance of the formal characteristics of the urban fabric. Unpublished master's thesis in urban and regional planning sciences. Baghdad University* . Baghdad: , Hussein Salman. The rhythmic significance of the formal characteristics of the urban fabric. Unpublished master's thesis in urban and regional planning sciences. Baghdad University .
8. Al-Jilawi. (2006). *Salah Nuri Mahmoud, Ways to Develop the Design of Interchangeable Superposition Units in Children's Furniture, Master Thesis, Industrial Design, College of Fine Arts, Baghdad,.* Baghdad,: Salah Nuri Mahmoud, Ways to Develop the Design of Interchangeable Superposition Units in Children's Furniture, Master Thesis, Industrial Design, College of Fine Arts, Baghdad,.
9. Al-Jubouri. (2008). , *Mowaffaq Abdullah, Foundations of Formation, Baghdad, AD.* Baghdad: , Mowaffaq Abdullah, Foundations of Formation, Baghdad, AD.
10. Al-Razi. (1974). *12. Muhammad bin Bakr Abdel-Razzaq, Mukhtar Al-Sahah, Dar Al-Kitab Al-Arabi,.* Beirut: Muhammad bin Bakr Abdel-Razzaq, Mukhtar Al-Sahah, Dar Al-Kitab Al-Arabi.
11. Al-Safadi. (2008). , *Jihad, Foundations of Design and Artistic Formation, Damascus University Publications, Faculty of Fine Arts,.* , Jihad, Foundations of Design and Artistic Formation, Damascus University Publications, Faculty of Fine Arts,.
12. Al-Saqer. (2003). *Iyad, Design Approach and Its Basics, 1st Edition, Al-Jawhara for Publishing and Distribution, Amman-Jordan.* Amman-Jordan: Iyad, Design Approach and Its Basics, 1st Edition, Al-Jawhara for Publishing and Distribution, Amman-Jordan.
13. Al-Sumaidaie. (2001). *15. , Mahmoud Jassim, and others. Banking shopping is a strategic, quantitative and analytical approach. Curriculum House for publication and distribution. .* Mahmoud Jassim, and others. Banking shopping is a strategic,

quantitative and analytical approach. Curriculum House for publication and distribution. .

14. Al-Taie. (2006). *Lina, The Relationship between Form and Meaning in Some Designs Issued by UNICEF, Master Thesis, Department of Graphic Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, .* Baghdad: Lina, The Relationship between Form and Meaning in Some Designs Issued by UNICEF, Master Thesis, Department of Graphic Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, .
15. Anis. (2006). *17. Hatem, Design Foundations for Children's Dental Chair, Master Thesis, Department of Industrial Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, .* Baghdad: Hatem, Design Foundations for Children's Dental Chair, Master Thesis, Department of Industrial Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, .
16. B, F. (n.d.). *Bosch, David. Fundamentals of Physics. See: Saeed Al-Jaziri. International House for Cultural Investments. Egypt B, T.* Egypt : Bosch, David. Fundamentals of Physics. See: Saeed Al-Jaziri. International House for Cultural Investments. Egypt B, T.
17. Badriya. (2003). *Muhammad Hassan, Controversy of the Relationship between the Functional Structure and the Aesthetic Structure in Interior Design, Ph.D. thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, Interior Design,.* Baghdad: Muhammad Hassan, Controversy of the Relationship between the Functional Structure and the Aesthetic Structure in Interior Design, Ph.D. thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, Interior Design,.
18. ching. (1996). *Francis. Architecture ; Form , Space and Order 2nd edition, Van No trend Reinhold .* Francis. Architecture ; Form Space and Order 2nd edition, Van No trend Reinhold .
19. Faris, A. (2008). *4. , A Dictionary of Language Standards. C 6. . ,* A Dictionary of Language Standards. C 6. .
20. Fisher. (1971). *Ernst. Art necessity. Translated by Asad Halim. The Egyptian Authority for Authorship and Publishing.* Egypt: Ernst. Art necessity. Translated by Asad Halim. The Egyptian Authority for Authorship and Publishing.
21. Frederick. (n.d.). *Bosch, David. Fundamentals of Physics. See: Saeed Al-Jaziri. International House for Cultural Investments. B, T.* Egypt: Bosch, David. Fundamentals of Physics. See: Saeed Al-Jaziri. International House for Cultural Investments. B, T.
22. Goldman. (2001). *, A. The Aesthetic. In B. Gaut and D. McIver Lopes (Eds.), The Routledge companion to aesthetics.: Routledge.* London: , A. The Aesthetic. In B. Gaut and D. McIver Lopes (Eds.), The Routledge companion to aesthetics.: Routledge.
23. Goldman. (2001). *2. .Goldman, A. The Aesthetic. In B. Gaut and D. McIver Lopes (Eds.), The Routledge companion to aesthetics. London: Routledge. 2001.* London: The Aesthetic. In B. Gaut and D. McIver Lopes (Eds.), The Routledge companion to aesthetics. London: Routledge.
24. Hakim. (1984). *Radi, The Philosophy of Art according to Suzanne Langer, a series of monthly books, House of General Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information,.* Radi, The Philosophy of Art according to Suzanne Langer, a series of monthly books, House of General Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information,.
25. Hantash, A. (2000). *5. , Mahmoud, Principles of Design, 3rd Edition, Dar Al-Baraka for Publishing and Distribution, .* Amman: , Mahmoud, Principles of Design, 3rd Edition, Dar Al-Baraka for Publishing and Distribution, .

26. Helmy. (1984). *Princess . Beauty philosophy. Technical printing.* . Cairo : Princess . Beauty philosophy. Technical printing. .
27. Herbert. (1985). , *Reed, The Meaning of Art, ed.: Sami Khashaba, review: Mostafa Hussein, The Egyptian General Book Organization,* . Cairo: , Reed, The Meaning of Art, ed.: Sami Khashaba, review: Mostafa Hussein, The Egyptian General Book Organization, .
28. Hoda. (2006). *Mahmoud Omar. Equilibriums and their Conditionality in Industrial Product Design. Journal of the College of Basic Education. Al-Mustansiriya University. Issue 46. Volume 8.* Mahmoud Omar. Equilibriums and their Conditionality in Industrial Product Design. Journal of the College of Basic Education. Al-Mustansiriya University. Issue 46. Volume 8.
29. *https;//www.hocuchd.com.* (n.d.).
30. *https;//www;almaany.com.* (n.d.).
31. Irfan. (1996). *Sami. Functional theory in architecture. Knowledge House.* Egypt : Sami. Functional theory in architecture. Knowledge House.
32. Ismail. (1986). *Izz al-Din. Aesthetic foundations in Arab criticism. Printing and publishing the General Cultural Affairs House. i 3* . Izz al-Din. Aesthetic foundations in Arab criticism. Printing and publishing the General Cultural Affairs House. i 3 .
33. Klee. (2003). *Paul . formation theory. Translated and presented by Adel Siwi. I 1. Merritt House.* . Cairo: Paul . formation theory. Translated and presented by Adel Siwi. I 1. Merritt House. .
34. Lauer. (1985). , *David A. Design Basics, second edition, CBC college publishing, USA,* . USA: David A. Design Basics, second edition, CBC college publishing, USA, .
35. Mon, R. (1997). *"Design for Product Understanding", Libber, in Jan Walter Parr, Aesthetic Intentions in Product Design, Market driven or alternative form, Department of Product Design, Norwegian University of Science and Technology,*. "Design for Product Understanding", Libber, in Jan Walter Parr, Aesthetic Intentions in Product Design, Market driven or alternative form, Department of Product Design, Norwegian University of Science and Technology,.
36. Nazmi. (1986). *Muhammad Aziz, The Science of Beauty, Dar Al-Fikr Al-Arabi Publishing House, Alexandria,.* Muhammad Aziz, The Science of Beauty, Dar Al-Fikr Al-Arabi Publishing House, Alexandria,.
37. Porteuse. (1996). *33. ,I.D, Environmental Aesthetics ideas, politics and planning , Rutledge,,* . London: ,I.D, Environmental Aesthetics ideas, politics and planning , Rutledge.
38. Raymond. (2008). *Sirway et al. Modern Physics. TR: Salah Kamel Al-Lubni. I 5. C 4. Al-Marbakh Publishing House.* . Cairo: Sirway et al. Modern Physics. TR: Salah Kamel Al-Lubni. I 5. C 4. Al-Marbakh Publishing House. .
39. Riyad. (1974). *3. Abdel Fattah. Formation in the plastic arts. I 1. Arab Renaissance House.* . Cairo .: Abdel Fattah. Formation in the plastic arts. I 1. Arab Renaissance House.
40. Robert. (1986). *Gillam Scott Basics of design . TR: Muhammad Mahmoud Youssef. Dar Al-Nahda for printing and publishing.* Egypt: Gillam Scott Basics of design . TR: Muhammad Mahmoud Youssef. Dar Al-Nahda for printing and publishing.
41. Scott, R. G. (1986). *Basics of design . TR: Muhammad Mahmoud Youssef. Dar Al-Nahda for printing and publishing.* Egypt: Gillam Scott Basics of design . TR: Muhammad Mahmoud Youssef. Dar Al-Nahda for printing and publishing.
42. Shaker. (2001). *37. Abdullah Al-Hamid, Aesthetic Preference: A Study in the Psychology of Artistic Appreciation. World of knowledge series. Issue 267. The*

National Council for Culture, Arts and Literature... Kuwait : Aesthetic Preference: A Study in the Psychology of Artistic Appreciation. World of knowledge series. Issue 267. The National Council for Culture, Arts and Literature.

43. Shaker. (2001). *37. Abdullah Al-Hamid, Aesthetic Preference: A Study in the Psychology of Artistic Appreciation. World of knowledge series. Issue 267. The National Council for Culture, Arts and Literature.* Kuwait .
44. Shawky, I. (1999). *Art and Design. Helwan University . Al-Mamoun House.* Egypt : Al-Mamoun House. College of Art Education College of Art Education.
45. Stolentz. (1981). *Jerome , Art Criticism - An Aesthetic and Philosophical Study, Refer: Fouad Zakaria, The Arab Institute for Studies and Publishing,.* Beirut: Jerome , Art Criticism - An Aesthetic and Philosophical Study, Refer: Fouad Zakaria, The Arab Institute for Studies and Publishing,.
46. Yahya. (2004). *Taher Ali Architectural thought, the duality of function and form in Muslim architecture. A magister message that is not published . School of Architecture . Baghdad University.* Baghdad : Taher Ali Architectural thought, the duality of function and form in Muslim architecture. A magister message that is not published . School of Architecture . Baghdad Univer971).

The Aestheticof Balance And Its Relationship To The Design of The Industrial Product Shape

Haider Hameed Ghani Al-Jubouri
Baghdad Education, Rusafa First Directorate
haiderhameed110@gmail.com

Abstract:

The study tagged: (The aesthetics of balance and its relationship to the design of the body of the industrial product) discussed the role of balance in the design of industrial products of different shapes, colors and sizes, as well as their function. Based on the research problem that was determined by the following question: What is the relationship between balance and the design of the body of the industrial product? The aim of the research is to: reveal the statement of the effectiveness of the balance in the design of the industrial product body.

The study was defined in four chapters: in the first chapter, a problem, the importance, and the aim of the research were presented. The second chapter contained the theoretical framework, as it included two sections, the first topic: the balance in the design of the industrial product body, and the second topic: the function and its balanced performance in the industrial product.

As for the third chapter: it included the research procedures, from the methodology, a community, a sample, and the research tool, and in the fourth chapter, a set of results and conclusions were reached, and thus the recommendations.

Keywords: beauty, balance, industrial product

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1218

التداولية والتسليع في الخزف العالمي المعاصر

حيدرعبد الحسين مجهول[1]
فاروق نواف سرحان العيساوي[2]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

يتناول البحث المنجز الخزفي العالمي ضمن المحافل الدولية في العقود المنصرمة. كما يلي الاظهار والعرض القيم الجمالية والفكرية وصولا الى الثوابت مشتركة التي تؤسس الى دراسات فنية عالمية تحقق غاية التداول والتسويق للاعمال الفنية. شهد الفن التشكيلي العالمي المعاصر عدداء من التحولات والتغيرات الفنية والاجتماعية على المستويين التقني والتداولي تحت ضغط المد المتغير والمتسارع نحو مفاهيم التقنية والمعرفية والاجتماعية والثقافية، ان المنجزات الخزفية المعاصرة تأثرات بالمفاهيم المعاصرة المرتبطة بالانظمة المرئية واشتغالاتها ضمن الانسق السيسلوجية والفضاءات الفنية ضمن الية تمركز الهوية المعاصرة .

الفصل الثاني جاء لمبحث الاول: التداولية والتسليع: والمبحث الثاني: تداولية الخزف العالمي المعاصر.

النتائج:

_الثقافة فعل تداولي بين الفرد والاخر وعليه للتداول الثقافي منظومة برجماتية تحيلنا الى التسليع

_للخزف العالمي المعاصر نظام تداولي يرتبط بثقافة الشعوب وهوالذي اسس لانتقالة الى بنائه الفني نحو ان يكون مقاربا او ملامسا لفعل التسليع.

اختتم بحث باهم المراجع والمصادر وملخص البحث بالانكليزي.

مشكلة البحث:

شهد الفن التشكيلي العالمي المعاصر عدداء من التحولات والتغيرات الفنية والاجتماعية على المستويين التقني والتداولي تحت ضغط المد المتغير والمتسارع نحو مفاهيم التقنية والمعرفية والاجتماعية والثقافية، الذي اتسم بالتسارع وتحقق لتجاربه امكانيات جديدة من المنجزات التقنية والتداولية يتناغمت مع طبيعة التغييرات وواكبت الفضاء التواصلي الذي وصل ذروة تطوره في وسائل الاتصال وغيرها من الوسائل الأخرى. ان المنجزات الخزفية المعاصرة تاثرات بالمفاهيم المعاصرة المرتبطة بالانظمة المرئية واشتغالاتها ضمن الانسق السيسلوجية والفضاءات الفنية ضمن الية تمركز الهوية المعاصرة.

[1] وزارة التربية / المديرية العامة لتربية النجف الاشرف
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

أهمية البحث: تنطلق أهمية الدراسة الحالية من خلال تسليط الضوء على التسليع الثقافي في الخزف بمعارض البينالي العالمي المعاصر.

يهدف البحث: الى التعرف على آليات اشتغال التداولية والتسليع في الخزف العالمي المعاصر.

حدود البحث: الحدود الزماني 2000 الى2020، **الحدود المكاني:** قاعات العروض العالمية، **الحدود** الموضوعي: تداولية وتسليع الاعمال الخزفية العالمية.

الفصل الثاني

المبحث الاول: التداولية والتسليع:

غيرت التطورات التكنولوجية والتقنية المعاصرة على مستوى العالم ضمن مفاهيم فنية جديدة تهجر او تخالف نظريات الفن للفن، وجذبت الرأسمالية المعاصرة بمفاهيم جديدة على انبثاق مجالات مفتوحة لتحويل الفن الى مصدر تسليع ثقافي من خلال ترويج أفكار ثقافية بطابع فني تداولي في المجتمعات ومن خلال البحث عن صياغات تشكيلية فنية مغايرة لما سبق وتمتلك القدرة على التكيف والمطالسة مع المعاصرة متوجهة نحو عالم المال والاقتصاد تخدم غاياته وتعزز الأولوية للمنفعة المادية وتحتفي بتسليع الثقافي وتعليب الفنون التشكيلية وفن الخزف بشكل خاص.

شهد عصرنا المعاصر من تطور تقني وثقافي وفني له الدور المؤثر في المشهد الحياتي على اختلاف اتجاهاته وتنوعاته بين الانسان والطبيعة، فاظهرات مفهوم التسليع الثقافي، حيث ارتبطت الثقافة بالتجربة التقنية الأدائية وتكمن غايتها بالسعي نحو التجديد والتحول لتحقيق لغاية برجماتية لهذا التطور الثقافي والتي مثلت الثقافة بدورها صورة من صور الحقيقة وكيفية الوجود بصفتها القاعدة الاساسية لنظام السلعي (Al-Adawy, 1986, p. 95).

نلاحظ أن النظام العالمي االمعاصر دفع الفن بإعادة صياغة نفسه عبر عولمة، وخضع الفن في العالم المعاصر لضغط ثقافي جديد من شريكه وخصمه القديم الثقافة الجماهيرية.

مما أظهر نوعاء من التحول بالنسبة للفنانون المعاصرون الى تناول قضية التسليع الثقافي بإفتتان وقلقة (Stalabras, 2012, p. 57).

وهذا التحول الثقافي اتخذ من الميدان الثقافي شأنه شأن باقي المفاصل عرضة للسيطرة الاقتصادية وجزء منها، حيث فتح المجال أمام امكانية التداول ومؤشراً نحو عصر التبادل والاستهلاك (Al-Adawy, 1986, p. 110). ان التحولات في أشكال وهيئات النتاجات الخزفية المعاصرة ومدى التحرر الفكري والتغير الهائل المتأتي من طبيعة الانسان المتغير والمتجدد والذي يسعى وفق مفهومه الجديد الى التنوع الفكري ويلجأ الى تحقيق المنفعة والاثارة.

وتتحقق تلك التحولات الفكرية والثقافية من خلال عوامل تمثلت بعضها من خلا وسائل التطور التقني والتي اانتجت ثقافة التسليع ومكنتها من الدخول وكيفية التأثير بها من خلال فترة زمنية تعد بالقصيرة والتي أثرت بشكل كبير وسيطرت على شرائح كبيرة من المجتمعات الانتاجية.

ان ايديولوجية السوق العالمية والتداولي لطالما كانت جدلية، فالتداول والحراك والتنوع من شروطها الفعلية لامكان ولا زمان أن ثقافة التسليع تجمع الاختلافات والتنوعات، وكلما كانت أكثر كانت أفضل، والاختلافات (اختلاف السلع والشعوب والثقافات وما الى ذلك) يبدو أنها تتضاعف وتزداد الى مالا نهاية في السوق العالمية التي تضغط على الحدود الثابتة في الفن، (كما أشار فريدريك جيمسون في مقالته التأسيسية عن حركة ما بعد الحداثة) علاقة وظيفية: عنصر جمالي أدمج داخل الانتاج العام للبضائع الاستهلاكية والتي تتغير من الايقاع المتزايد (Stalabras, 2012, p. 59).

كما ارتبطت ثقافة التسليع وتطورها ارتباطاً مباشراً بثقافة الاستهلاك والتداول بناءاً على معطيات النشاط الاقتصادي وتطوراته، كما اكد علماء الاجتماع على أهمية الثقافة الاجتماعية وارتباطها بركائز مهمة بالمجتمع، تمثلت بتوفير الحاجات الأساسية للفرد و ترتبط بالثقافة التسليعية والاستهلاكية، فضلاً عن دخول الشركات والمؤسسات في التخصصات الثقافية الفنية بتنوعاتها التشكيلية وتحديداً الخزفية المعاصرة وغيرها من خلال التحولات الثقافية ذات العلاقة والتلاعب وتكييف الشكل الخزفي وملائمته من حيث النسب والحجوم والقدرة على التغيير الشكلي بما يلائم وينسجم، ان ثقافة الاستهلاك وتسليعه بشكل يحقق المنفعة الفكرية. وبالتالي يرى العديد من الباحثين أن توجهات الثقافة التسليعية والاستهلاكية انفردت بكونها ذات طابع نفعي وفق توجهات برجماتية في خصوصيتها، عن تميزها بحداثتها وحداثة خاماتها وتنوعها والتي تعكس ميول واتجاهات وثقافة المجتمعات وتقاليدها (Mahfouz, 2018). للوصول الى ظاهرة الاقتناء لابد من الوصول الى نهضة بصرية وخبرة تداولية في مجال المعرفة من خلال التداول الثقافي والخبرة المتراكمة في السيسولوجية من خلال المجتمع (Al-Zaidi, 2013, p. 92).

لقد استوعبت ثقافة المؤسسات الخطاب الملطف لاتجاهات المعاصره محققة ثقافة الجماهير الاستهلاكية واظهرت برامج ثقافية فنية تحقق الاثارة والدهشة والجذب للمستهلك لحاجاته ورغباته من خلال اشراكه الرأي والفكرة في التصميم ومن خلال تعدد الآراء ومزجها قدمت نموذج استنساخ الفكرة والمنتج وتقدمها بأشكال متنوعة ومستندة على ما قدمته التكنولوجيا والتقنية من فهم ملموس لتحقيق الفكرة الفنية والثقافية، الا أن تناغم مفاهيم المعاصرة وتعزيزها بالتقنيات قدم نوعاً من الاستنساخ الآلي للأعمال المنجزة محققة نوعاً من التقارب بينها وبين المتلقي او المتذوق انسانياً ومكانياً الى أبعد حد، ان هذا

التطور أفضى الى العديد من المميزات التي سببت نوعاً من الابتعاد السحري الجاذب للمتلقي محطمة بذلك هالة الفن وأصالته (Jassam, 2020, p. 60).

المبحث الثاني: تداولية الخزف العالمي المعاصر:

لم يكن فن الخزف منعزلاً عن الاتجاهات الفكرية المعاصرة، فالتحولات والتغيرات التي شهدتها الحداثة كان لها تأثيرها على جميع الضروف الفن التشكيلي، ومفهوم التجريب الذي تلازم بهذا العصر العلمي التكنولوجي المعاصر كان له تأثيره على الخزف الذي كان يعد ويحسب من الفنون التطبيقية، حيث كانت القطعة الخزفية تتحدد بوظيفتها النفعية، وفي المعاصرة لم يعد فن الخزف منعزلاً عن التيارات الفكرية والفلسفية، حيث أضافت التطورات العلمية والتكنولوجيا قيماً وجماليات للخزف أثرت فيه بشكل ملحوظ وزدات من قيمته الشكلية والتعبيرية والجمالية، واستحدث الخزاف تقنيات جديدة تعبر عن آراه، فكانت فترة ما بعد الحداثة بدأت في انتجت فكر جديد للثقافة بشكل عام وللفن التشكيلي والخزف بشكل خاص، وتجددت الصلة بين الفنان والعمل الفني والمجتمع وابتعدت عن الانا (ذاتية للفنان)، و اعادة الصلة بالتاريخ على اعتباره مركز الوثائق الأكثر وضوحاً ومصداقية والانفتاح على الثقافات العالمية والدمج وتعدد الاجناس وتحقيق الدهشة من خلال الافكار الجديدة لإيجاد فن تشكيلي معاصر تنصهر فيه العلوم والثقافة والفنون والفلسفة وتلغي فيه الحواجز وما على الفنان سوى أن يوصل فكرته بالوسيلة التي يراها مناسبة وتتلاءم مع مخرجات عمله (Ahmed, 2018, p. 127).

ان علاقة الخطاب النقدي بالثقافة التداولية السائدة والمهيمنة منها تفاعلية تستطيع ان توجة لتخطيط اتجاها ت متناغما مع هذا الضاغط البراجماتي التداولي على الرغم من ان الثقافات المتنوعة والاتجاهات النقدية فيها مختلفة ولا سيما في زمننا الذي نعيشه الان الا ان كم الانتماء وفاعلية الانتشار تصنعة موضوعية النجاح والتفاعل ومدى تاثيره في أكبر واوسع كما من المتداولين له، هذا الذي يمكن تاشيره على الاثر البرجماتي في الخطاب النقدي الذي حقق بفعل تعاظم التواصل الالكتروني والتقني وتلاقح الثقافات.. نرى تعدد اتجاهات الفنون ما بعد الحداثة احاطة الفنان بالعديد من المتناقضات الاجتماعية والسياسية اضافة الى ما قدمته التكنولوجيا والتقنيات العلمية والفنية من تزايد معرفي وعلمي هائل سهلت للفنان التشكيلي والخزاف استحداث افكار جديدة ومتنوعة في اخراج الاعمال وجعلت من الفنان اوالخزاف في موقف لم يعد بمعزل عن ما يحيط به، وبدأ يتأثر ويؤثر فيما حوله بالتالي خرج عن نطاقه التقليدي وأطلق

العنان لنشاطه الفكري حيث ابتعد كثيراً عن أي ارتباط بالنزعات الدينية والاجتماعية و وتبنى وجهة نظر فلسفية نابعة من الثقافة الفنية المحيطة به وتصاهر العمل الفني مع البيئة الطبيعية، فضلاً لذلك لم يعد المتلقي بمعزل عن العمل الفني فأصبح مضمون الشكلي للخزف الحديث مؤثراً في المتلقي ويثير فيه استجابات جمالية ذاتية (Al-Sebaei, 2005, p. 236).

ان هذا التنوع الثقافي المتلازم بالتسليع وثقافة السلعة المتداولة ارتبط بشكل أو بآخر بتنوع الرؤى والأفكار مما دفع مسار الثقافة والتي غرستها بشكل مؤثر في البشرية فرزت روحاً منفتحة نحو الثقافة التسليعية واكدت هذه الثقافة بما قدمته التنوعات والاتجاهات الفنية والثقافية وفق رؤى جديدة (Serafita, 2012, p. 13).

من خلال انفتاح التسليع الثقافي وكذلك البرجماتي للإنتاج، قام الفنانون بإتجاه إقامة معارض، ومن أسبابها:

1. ايجاد الذات من خلال قنوات مفتوحة. أذ أقام العديد من الخزافين معارض مشتركة خارجيا وداخليا أسهمت في انتشار الفنان اقليمياً اضافة عن انتشاره عالمياً ويترتب على ذلك نشاط الفنان في بورصة رصيده الفني.
2. الانتشار على المستوى العالمي الاقليمي ووالداخلي. ان التعريف في االشتراكة الاقليمي والعالمي ضمن الحركة التشكيلية المحلية له انعكاس في البث المعرفي والفني والحضور في تفعيل دائرة الانتشار التي يصب اليها كل فنان والخزاف بشكل خاص.
3. الدافع الاقتصادي وثقافة التسليع والتداول وثيق الصلة بالفقرتين السابقتين، فالتأسيس والتكوين الاعلامي العالمي وسعة التوسع والتعريف بإنتاج وثقافة الآخر يدفع بلا شك حركة سوق التداول الى نشاط أكثر سعة ورواجاً مثال ذلك، معرض الفن العراقي، معرض شمم في تونس 1999، ومهرجان الشارقة العالمي عام 2000، وبينالي فيينا عام 2000الى آخره (Jassam, , 2017, p. 100).

وكذلك يعد دور الثقافي والترويجي هي جمله من الفاعلين وذوي الادوار من خلال التداول بين الثقافات ومرورا بالنقاد والمعارض وكذلك الاعلام ومن الجانب السيسولوجي يمكن لهذا العمل ان يصبح له قيمة ثقافية تداولية (Stalabras J. , 2014, p. 24).

يعد الدور الثقافي والترويجي هي جملة من الفاعلين وذوي الادوار من خلال التداول بين الثقافات ومرورا بالنقاد والمعرض وكذلك الاعلام مع الجانب السيسولوجي يمكن لهذا العمل ان يصبح ذو قيمة ثقافية تداولية (Quwai'a, 2013, p. 17).

ان دور المعارض هي تاكيد ثقافي لقوى اقتصادية وسياسية جديدة وعلى سبيل المثال بينالي اسطنبول الذي يعد جزاءمن دعم الحكومة التركية لايصال ثقافة التاكيد للاتحاد الاوربي الايصال رسالة ان الشعب يراعي معايير العلمانية والنيولبرالية كي تحقق وتضمن العضوية في الاتحاد الاوربي. وايضا للمعارض والبينياليات فوائد عديدة رغم الرفض الاكاديمين والنقاد في ظل التزاحم للحصول على مكانه في السوق العالمية للفن (Stalabras J. , 2014, p. 24).

الفصل الثالث

مجتمع البحث:

نظرا لانفتاح وبشكل واسع لمجتمع البحث وتنوعه وتعذر امكانية حصر اعداده احصائيا وكثرة الاعمال واستمراريتها في الظهور، عليه فقد حدد الباحث مجتمع البحث اعتمادا على المصادر والفديوهات والمصورات والفولدرات وكذلك الاعمال الخزفية الموجودة في المنظومة الرقمية لتكون وتمثل عينة استطلاعية بما يشمل حدود البحث وهدف البحث، ليكون مجتمع البحث الاعمال الخزفية المتداولة في الخزف العالمي المعاصر وتكون ضمن حدود البحث المكانية والزمانية من ناحية التداولية والتسليع الثقافي للاعمال الخزفية المعاصر والمنتشرة عالميا .

عينة البحث:

اتخذ الباحث اسلوب المعاينة اللااحتمالية الاختيار العينة بما ينسجم مع حدود البحث الزمانة والمكانية واستند اختيار عينة البحث بطريقة قصدية وقد بلغ عددها 30 عينة انموذجا خزفيا وتم فرز الاعمال وتصنيفها وفق طبيعة الاعمال التقنية والجمالية وكذلك طبيعة التداولية والتسليع الثقافي وتكون ثلا ث عينات وتشمل مجتمع البحث

ادوات اخيار العينة:

1. تعطي النماذج المختارة اتاحة الفرصة للباحث للاحاطة بتاثير منهج البركماتية من خلال التداول الثقافي ضمن الخزف العالمي التي نشاهدها في طبيعة الاعمال او العينات.
2. المقابلات الشخصية وزيارة المعارض.
3. نشاهد في العينات المختارة التباين والتنوع في التداول وثقافة التسليع وكذلك تنوع التقنيات الاخراجية.
4. تمثل عملية الاخراج متباينة ومختلفة في انتاج الخزف العالمي.
5. استبعاد الاعمال المكررة في الاشكال وكذلك التقنيات وكذلك الفكرة.

اعتماد التحليل العينات وفق الاتي:

_المسح البصري من ناحية فكرة التداولية والتسليع الثقافي.

_ اعتمد على تقنيات الاخراج والجمالية وتحمل فكرة التسليع الثقافي.

_التقنيات المسخدمة.

لورانس إيبس، Accolade 2019

نشاهد في هذا المعرض البريطاني أيقونات ثقافية" في متحف الخزف مجموعة من الخزافين المعاصرين - بما في ذلك _كريستي براون _ وستيفن ديكسون _ومات سميث – وهنا يصنعون قطعًا مستوحاة من تماثيل ستافوردشاير المسطحة، وهي تماثيل رف التي كانت شائعة في القرن التاسع عشر.

اعتمد الخزافين البريطانين على الجانب الثقافي والربحي من خلال التسويق الثقافي الذي اعتمد هذة التشكيليلات الخزفية وفي نفس الوقت الجانب الجمالي وفي التكوين وتقنيات الاخراج حسب السياق العام الاجتماعي على افتراض ان الفن يمكن ان يكون في اي مكان وفي اي شي ويمكن ان تكون السلع الاستهلاكية (الخردة) ان تكون فنان وهذا ما اكدت علية ثقافة الاستهلاك والتسليع والتي اوجدتها العولمة.

نجد في هذة التشكيلات الخزفية المتنوعة والجميلة على شكل كووس ان هناك تحولات على مستوى التقني وانظمة الشكل في الخزف المعاصر حيث تجلت الحداثة للمنجز الخزفي والمحاولات المستمرة في البحث والتجريب والتجديد الجمالي المعاصر من خلال تقديم التقتيات الحديثة وتكون معاصرة في دور فاعل لبلورة تلك التحولات من خلال استدعاء التقنيات والخامات والافكار التي تحقق عملا خزفيا تداوليا ونقل ثقافة تسليعية تداولية كما اعتمدت على تقنيات الاظهار الحديثة مما ابرزت ملامح هذا التكيف نظرا لاهمية الدور الكبير الذي تضطلع به في تطور الحاجات الانسانية الحالية والمستقبلية وكذلك نقل ثقافة التداول بالتسليع الثقافي من خلال ارسال رسال واضحة وتحقق الصدمة للمتلقي.

ابداع الخزاف من خلال التسليع الثقافي عن طريق العمل الخزفي من خلال الفكرة والتقنيات المستخدمة وقد اظهرت من فكرة العمل الخزفي و هو تركيب متعدد الوسائط على نحو واسع يتضمن طين، مع الضوء والصوت لاظهار قطعة متحركة فيها رسالة واضحة ومفادها لإحياء ذكرى 5608 رجلاً من فوج ستافوردشاير الشمالي الذين فقدوا حياتهم اثناء الحرب العظمى.

وعمل الخزاف هذا العمل بصورة حديثة ومعاصرة واستعادة الفكرة ونفذها بتقنية عالية وباخزاج رائع تعبر عن امكانية الخزاف وانشاء تواصل بين العمل الخزفي والاستمرارية مع المتلقي وتفاعلة من خلال وضع الزهور البيضاء استذكار الشهداء واستثمر الخزاف من خلال وضع القطعه الخزفية منفردة في غرفة وكذلك استثمر الجو الموجود من خلال غرفة هادئة ومضاءة بشكل خافت وخفيف واستعارة بالسكون، وحولة الى اجواء قدسية كما لو كنت تدخل الكنيسة. يتضمن التثبيت أيضًا في تاريخ صناعة الأزهار الخزفية في ستوك

أون ترينت. هنا يتم تشجيع الزوار على إرفاق أزهار خزفية رائعة بالعمل تخليدًا واستذكار لذكرى أحبائهم الذين فقدوا.

كما تظهر على هذا العمل الدقة والانتظام في الشكل العام وكذلك الحجوم الصغير المتمثلة بالحصى كما ان هناك تباين الالون الزجاج وذلك لاظهار والوصول للواقعية من خلال الدخل والاظهار وكان العمل قريب من الواقع ليعكس للمتلقي مفردات موجودة في الطبيعه هذا ما يعزز اهتمام وارشاد وتوعية المجتمع بطبيعتة وكل ما يحيط به وتكون هذة النماذج الفنية الخزفية وسيلة ثقافية وتروجية ورمزية عالية.

وكذلك اعتمد البساطة في التصميم لتكون قراتها من قبل اكبر فئات المجتمع وابسطهم ثقافة وهنا يظهر الخزاف الجانب الابداع والتقني كونة استعانة في ذلك على ابسط انواع الخزف وبتقنية تزجيج تعتمد على البساطة والسطح المبسط وبدون تعقيدات في الشكل ومعتمدا على اسلوب الخاص في نتاجاتة الخزفية على الشكل من خلال الملمس وتوظيف الطلاء الزجاجي الخارجي ويبدو انة حقق نتاج فني تحفة عملها الخزاف بشكل قصدي ومتقن سعيا منة لتغيرمفاهيم الخزف التقليدية وفعل بلامكان اضافة تقنيات الزجاج المعاصرة من خلال اعمالة الفنية وتوضيفها بكل ما يدور من تقنيات جديدة ومعاصرة ةفي هذا الميدان وهنا يعد تحديا كبيرا في ظل التقدم التقني والتكنولوجي

في الصورة: مناظر تركيبية لمعرض دون ريتز: الحياة ليست ملابس بروفة.

يعرض معرض Don Reitz: Life is a Dress Rehearsal أعمال دون ريتز، وهو خزاف معروف على نطاق وانه أكثر فناني الخزف الأمريكيين تأثيرًا في بالموروث.

استوحى الخزاف ريتز إلهامًا جديدًا. و، وعاد Reitzإلى الاستوديو وبدأ في إنتاج اعمال كثيرة من الأعمال الجديدة ونشاهد الخزاف وهو يظهر الجانب الابداعي كونة استعارة في هذا العمل ابسط انواع الخزف وبتقنية تزجيج تعتمد بحد ذاتها على السطح المبسط وليس على الاسطح المعقدة في الشكل ومعتمدا بذلك على اسلوبة في نتاجاتة الخزفية على الملمس وتوظيف الطلاء الخارجي الزجاجي ومن خلال تجربة الخزاف نشاهد هذا النتاج وكانة تحفة فنية جميلة عملها الخزاف بشكل رسوم قصدية متقنة وذلك سعيا في تغير مفاهيم الخزف التقليدي واستعانة بالتقنيات الجديدة و معاصرة من خلال اعمالة الفنية ونلاحظ هذا بحد ذاتة تحديا في ظل التطور التقني والتكنولوجي ونرى الخزف التقليدي معتمدا على الاشكال والرسم والحركات والالوان ذات الطابع التقني وبصورة الخاصة.

حيث ارتبط الجانب الفكري البركماتي بالجانب النفعي الثقافي الجمالي وهو البحث عن مكنونات الشكل الفني في استعارة اشكال تقليدية واعادة صياغتها او عملها بشكل غير مالوف وبتقنيات اخراج اكثر جمالية من كونها وظيفية بما يتلائم مع طبيعة الخزف المعاصر ويكون متجاوزا بذلك الجانب الوظيفي والنفعي ونشاهد استخدام الخزاف وتحويل العمل الى الجانب التشخيصي واستخدام الالوان الزاهية والهادئة في نفس الوقت مماتشكل موضوع جميل وينقل رسالة واضحة من خلال استعارة بالافكار جديدة والمعاصرة والابتعاد عن الجانب الوظيفي وخلق نموذج ذات فكرة واضحة وقد استخدمة في هذا العمل التقنيات المعاصرة من خلال قلب الموازين والاشكال وتحقيق الدهشة في العمل من خلال ثقافة التسليع الفني من خلال التقنية اظهار العمل بشكل رائع ومميز وبروئية جديدة ذو فكره واضحة.

النتائج:

1. الثقافة فعل تداولي بين الفرد والاخر وعليه للتداول الثقافي منظومة برجماتية تحيلنا الى التسليع

2. للخزف العالمي المعاصر نظام تداولي يرتبط بثقافة الشعوب وهو الذي اسس لانتقالة الى بنائه الفني نحو ان يكون مقاربا او ملامسا لفعل التسليع.

3. بعض اعمال الفنانين كمهنة تكسى بالسمة الوطنية والدولية التي تسعى لخلق بيئة خزفية محلية مميزة ذات سمة تاصيلية.

4. _عد المعارض العالمية مراكز احتواء للثقافات الجمالية التي اسست لمنطقة التسليع الثقافي بين النظم المجتمعية للتداول الفني والجمالي وتعد الاعمال العالمية كمركز حوار بين الثقافات التي تشجع على الفن التربوي المرئي.

References:

1. Ahmed, L. (2018). *Ceramic art and its relationship to modern and postmodern arts.* Sudan : Sudan University of Science and Technology, Journal of Human Sciences.
2. Al-Adawy, I. (1986). *The Problematic of Existence and Technology for Martin Heidegger.* Cairo: The Arab House of Science - Publishers.
3. Al-Sebaei, H. (2005). *Postmodern Trends and Their Impact on Contemporary Art.* Egypt: Helwan University.
4. Al-Zaidi, J. (2013). *The Borders of Acquisition in Contemporary Arab Formation.* Damascus: New Amal Press.
5. Jassam, , B. (2017). *The Isolation of Art in Iraqi Culture.* Baghdad: Iraqi Plastic Artists Association.
6. Jassam, B. (2020). *Art and Culture Change Aesthetic Taste.* Iraq: University of Kufa.
7. Mahfouz, M. (2018). *Consumption from an Economic Perspective.* Saudi Arabia: Al-Riyadh Newspaper.
8. Quwai'a, K. (2013). *The Structure of Taste and the Authority of the Model in the Phenomenon of Arab Artistic Acquisition.* Sharjah: Arts Administration, Department of Culture and Information.
9. Serafita, C. (2012). *Technology and Culture in the Ages.* (M. Jassim, Trans.) UAE: Abu Dhabi Tourism and Culture Authority.
10. Stalabras, J. (2012). *Contemporary Art.* (M. A. Shehata, Trans.) Cairo: Hindawi Press.
11. Stalabras, J. (2014). *Contemporary Art, a short introduction.* (M. A. Fattah, Trans.) Cairo: Hindawi Foundation for Culture and Education.

Trade and commodification in contemporary world ceramics

Haider Abdul Hussein majhool
Farouk Nawaf Sarhan Al-Issawi

Abstract:

The research deals with the global ceramic achievement within the international forums in the past decades. As follows، showing and presenting the aesthetic and intellectual values leading to common constants that establish international artistic studies that achieve the purpose of circulation and marketing of artworks. Contemporary global plastic art has witnessed a number of technical and social transformations and changes at the technical and pragmatic levels under the pressure of the changing and accelerating tide towards technical، cognitive، social and cultural concepts.

The second chapter came to the first topic: deliberative and commoditization، and the second topic: the deliberativeness of contemporary global ceramics.

Results:

_Culture is a deliberative act between the individual and the other، and cultural circulation has a pragmatic system that refers us to commodification

_Contemporary global ceramics has a deliberative system that is linked to the culture of peoples، and it is the one that established the transition to its artistic construction towards being close to or in contact with the act of commodification.

The research concluded with the most important references، sources، and a summary of the research in English.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1219

قراءة الخطاب البصري على وفق البنى التصميمية للبيئات الداخلية

محمد علي يحيى ناصر [1]
رجاء سعدي لفتة[2]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث

تناول البحث الحالي البنى التقابلية وثقافة التلقي في تصميم الفضاءات الداخلية بوصفها تجسد جانب أبلاغي يفصح عن قيم شكلية ترتبط بمعاني الجمال عبر اليات الرمز والتأويل الذي يحرك السلوك الذهني ويتناغم مع المعطيات الفكرية ووظيفتها الأدائية.

ومن هنا تناول البحث في الفصل الأول المشكلة البحثية والحاجة اليها ومدى الضرورة التي تدعوا الى دراسة البنى التقابلية في التصميم الداخلي والعمارة والتطرق والبحث عن ماهية المفارقة وتمثلاتها لدى المتلقي والتي يشكل فيها المصمم الداخلي دورا فاعلا لتقديم أفضل نتاج تصميمي إبداعي للمتلقي.

وقد ذهب البحث الحالي الى هدف محدد تجسد ب : (الكشف عن تقابلية البنى التصميمية التي من شأنها تعزيز النتاج التصميمي بفكرة تتميز بالقوة لتصميم الفضاء الداخلي عبر العلاقة تبادلية تؤثر أيجابيا في تلقي الخطاب التصميمي الداخلي.)

أما في مجال الأطار النظري ضمن مجريات الفصل الثاني فقد شكل البحث مبحثين علمية أرتبط المبحث الأول فيها بمفهوم البنى التقابلية

فيما جاء المبحث الثاني بدراسة مستفيضه حول مفهوم نظرية التلقي. كما تناول المبحث أفق التلقي والمسافة الجمالية.

ومما تقدم أسفر الأطار النظري عن مجموعة مؤشرات أعتمدها الباحث كمعطيات تنظيرية في أجراءات بحثه ضمن مقتضيات الفصل الثالث وتم أختيار الفضاءات من ثلاث دول (العراق، الكويت، البحرين) بطريقة قصدية عبر تحديد البيانات والمحتوى للوصول الى نتائج وأستنتاجات ساهمت في أنجاحها بناء الأداة الخاصة بتحليل البيانات والتي أستنبطها الباحث من مؤشرات الأطار النظري، ويمكن أيجاز البعض من النتائج والأستنتاجات التي توصل اليها البحث الحالي وكما يأتي:

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة rajae.lafta@cofarts.uobaghdad.edu.iq

نتائج البحث:

تعمل البنى التقابلية على توفير الدوافع اللأزمة لتوجيه الفرد نحو تحقيق الفهم السليم للمواقف البيئية المحيطه بها وتجسد الأحساس بالهوية والانتماء المكاني بمستويات عالية.

تمايزت النماذج الثلاثة بتحقيق فجوات أسهمت في دفع المتلقي لتركيز الأنتباة الى مركز الحدث كما ساهمت بأضفاء الشعور بجمالية العناصر التصميمية المتشاركة جميعا بتكوين البنية الكلية.

الأستنتاجات:

أن حضور الأساليب الزخرفية فضلا عن التشكيلات المقوسة فضلا عن توظيف المفردات الرمزية عليها، كل ذلك يؤدي الى تفاعل للمتلقي مع عناصر التصميم الداخلي.

تؤثر كمية الضوء وشدته في الفضاء الداخلي على الأداء الوظيفي فضلا عن القيم الجمالية التي تلعبها الظلال والأشكال والتدرجات المنبثقة عنها دورا مهما في أغناء العناصر والمكونات في الفضاءات الداخلية.

وعبر ما أسفرت عنه الأجراءات العلمية والمعرفية فقد توصل البحث الى التوصيات والمقترحات.

الكلمات الافتتاحية: 1-البنى االتقابلية 2-نظرية التلقي 3-المفارقة 4- المسافة الجمالية.

الفصل الأول / مشكلة البحث والحاجة اليه

منذ القدم أتخذ الأنسان الكهف كمأوى يقية من العوامل البيئية المختلفة وسعى الى تزين هذه الكهوف بالنقوش المستمدة مما يحيط به والتي بعثت لديه الشعور بالأطمئنان فضلا عن أغناء الذائقة الجمالية . أن قراءة الخطاب التصميمي وتفسيرة بمنظور تقابلي أو بغيرة تكشف عن حركة فكرية لدى المتلقي وعصف ذهني لدى المصمم في مرحلة تبلور الفكرة التصميمية ، أن أفعال التأويل تستند في أحيان كثيرة الى تقاطعات بين المفردات التصميمية والبيئة المحيطة ليتأثر بها المتلقي والذي يلتقطها عبر رؤيا متحركة أو ثابته وصولا الى الفضاء الداخلي المصمم موضوع الحكم ، هذه التقاطعات تكون متممة أو مؤكدة أو مفصلة أو ناسخة ، مما يجعلنا أمام تصميم داخلي لا تحكمة البنية المستقلة بنفسها في أغلب الأحوال وأنما أما بنى تقابلية متناثرة تجتمع في الذهن وتضبط عبر الخطاب التصميمي الموجهة من المصمم الى المتلقي ليحصل الأنتقال بسلاسة ضمن المشاهد البصرية مع الحفاظ على أتساقه وانسجامة من تكوين شكلي الى أخر وبالقدر العالي من التفرد ، فالمصمم بين خيارين أما الأنسجام والتلاقي مع البيئة المحيطة والتماشي معها جزئيا أو كليا وأما التضاد والأختلاف معها سعيا الى زج عنصر مفاجاة بصرية الى المتلقي والمستخدم تشعره بالمتعة البصرية المتولدة عن التنوع وكسر أفق التوقعات .

ومن هنا تكمن مشكلة البحث الحالي عبر التساؤل الأتي :

س1: مامدى أمتثال إنعكاس وترجمة فعل التصميم للفضاءات الداخلية بما يتناول المعطيات التقابلية من ناحية إستناد المصمم الى حالة موضوعية مرتبطة بهذه البنى التقابلية لتمثل التحاما أبداعيا يغني ذائقة المتلقي لنتاجه التصميمي ؟

2-1 أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث الحالي بما يأتي :- توفير قاعدة معلوماتية للمتخصصين من المصممين الداخليين والمهتمين وكقاعدة معرفية تتناول دراسة البنى التقابلية وأثرها في تلقي التصميم الداخلي لتستند عليها المؤسسات ذات العلاقة في تنفيذ مشاريع مشابهة لموضوع الدراسة الحالية .

3-1 هدف البحث :

يهدف البحث الحالي ما يأتي :- الكشف عن البنى التقابلية التي من شأنها تعزيز النتاج التصميمي وتفاعل المتلقي لتصميم الفضاء الداخلي.

5-1 تحديد المصطلحات :

وردت عدة تعريفات للمصطلحات البحثية في المعاجم اللغوية والفلسفية ولغرض توحيد المصطلح بما لايقبل الجدل في متن البحث الحالي تم تعريف كل منها كما يأتي:

1-5-1 البنى: البنية في اللغة: البنية، في اللغة العربية تشتق كلمة (بنية) من الفعل الثلاثي (بنى) ، أيْ شَيَّدَ، وتعني البناء أو الطريقة، وجاء في لسان العرب لابن منظور، البِنْيَةُ والبُنْيَة وما بَنَيْتَه وهو البِنَى والبُنَى ... البِنيَة الهيأة التي بنيت عليها، (Ibn Manzoor, 2000, p. 134) . وقد وردت في القران الكريم بصورة مباشرة أو أيحاء مرات عديدة ومنها فقال تعالى: {أَأَنْتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ بَنَاهَا} [النازعات : 27]. كلمة (بنية) في أصلها تحمل معنى المجموع والكل المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه (Ibrahim Z. , The Problem of Structure, 1990, p. 47)

البنية إذاً؛ موضوع منظَّمٌ له صورتُه الخاصة ووحدته الذاتية، فالكلمةُ بِنيةٌ في أصلِها، وتتوقف على ما عَداها، وتتحدَّدُ من خلال علاقتِها بغيرها. ويرى ليفي شتراوس أن " البنية مجرد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها في أي نوع من الدراسات تمامًا؛ كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى (Al-Saafin & Al-Khayas, 1993, pp. 68-69) .

فالأصل واحد وهو بناء الشيء بضمّ بعضه الى بعض. تقول بنيت البناء أبنيه. وهو ضمّ أجزاء وموادّ بعضها الى بعض ليتحصّل بناء على هيئة مخصوصة، مادّية أو معنويّة. (Al-Hassan, 2007, p. 175)

2-5-1 التقابلية:

التقابل لغة: أصل المقابلة من قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالاً إذا عارضه، فإذا ضممت شيئاً إلى شيء تقول: قابلته به. والمقابلة : المواجهة، قال الخليل بن أحمد الفراهيدي عن التلقاء والمواجهة، : (والقبل: الطاقة، تقول: لا قبل لهم. وفي معنى آخر هو التلقاء، تقول: لقيته قبلاً أي مواجهة). ويمتد التقابل إلى معنى المواجهة بشكل عام (Jabi, 2012, pp. 35-40) ورد معنى التقابلية في معجم المعاني الجامع ينبثق من الأصل اللغوي للفظة التقابلية من الفعل تَقابَلَ ، تقابُلاً ، فهو مُتقابِل ، والمفعول مُتقابَل به ، تَقَابَلَتِ الغُرْفَتَانِ : كَانَتْ كُلُّ وَاحِدَةٍ مُوَاجِهَةً لِلأُخْرَى (Ibn Manzoor, 2000, p. 312) وقد ورد التقابل بمصطلحات متعددة عند البلاغيين فقد يطلق على الطباق (بمعنى الجمع بين متضادين) أي معنيين متقابلين كالليل والنهار ، الأسود والأبيض.والتقابل ينبثق عن تركيب عناصر تقوم في الأصل على المواجهة فيما بينها سواء مواجهة التقابلات أو التخالفات أو التماثلات ،وقد تكون بسيطة كتقابل الضدين أو المتخالفين أو المتماثليين وقد تكون مركبة

كتقابل بنى تصميمية مع بنى تصميمية أو مجموعة عناصر مع مجموعة أخرى (Al-Qurai'an, 2006, p. 11) وعليه فأن التقابل عند الباحث يضم مصطلح التضاد والطباق والتناقض والتخالف ضمن البنى التصميمية.

و التَّقابُلاتُ الجِسْرِيَّة في رِحاب ما ينبثق من حقيقة الاستعارة، والبعد الحجاجي في الاستعارة التقابلات المضاعَفة في البنيات الاستعارية، مفهوم للاستئناس، التحولات الذهنية للمعنى والتقابلات الجسور، البُنى التقابلية العميقة في النتاج التصميمي الداخلي.

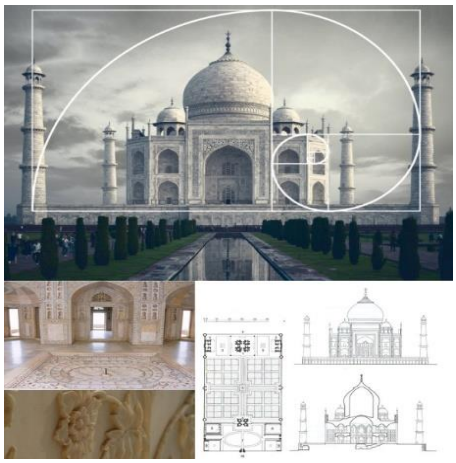
الإطار النظري

2-1 المبحث الأول : مفهوم الخطاب البصري وتقابلية البنى التصميمية:

أن عملية بناء الخطاب البصري (الصورة المرسلة من قبل المصمم) والمتضمنه الكم المتداخل والذي يسعى المصمم الداخلي الى تفكيك مجموع السنن لأعادة القولبة وبنائها ضمن بنى شكلية مغايرة ، بمعنى عملية قراءة ومقاربة الصورة تعني تفكيك هذه السنن بالدرجة الأولى، أي تحليل المراسلة البصرية.وصولا الى قراءة الخطاب المرسل وتلقي المشهد البصري . يحدد السيميوطيقيون والأيقونيون أن عملية خلق الصورة تتوقف على المرسل (الباث)، كما ترتبط عملية إدراك وإعادة إنتاج الصورة على المرسل إليه (المتلقي) (G.Gauthier, 1986, p. 11) وقد عرفت السنوات الأخيرة ظهور مجموعة من الدراسات المتعلقة بالتقابل وفق تصورات جديدة، وقد نمت المقابلة ، فالمقابلة إذن قد تكون بين اثنين، وقد تكون بين أكثر. (Abi Al-Hassan, 1987, p. 112) ولعله يشير في قوله التطبيق اللفظي إلى ما كان ضداً بين الألفاظ وما كان في معنى الألفاظ كالبناء والفراش، وعلى ما يبدو أن شرطه هو أن تكون اللفظة تطابق الأخرى فالـتقابل عند أصحاب اللغة والنحو في الاصطلاح قائم على التطبيق (Abi Al-Hassan, 1987, p. 112)

وهذا الأخير محور رئيس في الممارسة التواصلية، والتلقي إلى جانب ما يشكل من هدف للنتاج التصميم فهو المنشود من العملية التصميمية ومحور رئيس يداعب خيال المصمم منذ الوهلة الأولى لنشوء وتبلور الفكرة التصميمية الأولية ، بل يشكل عنصر حسم لأختيار نقطة الشروع في مرحلة العصف الذهني لديه وحسم أختيار المسار ، فهو إمكانية أخرى لإعادة خلق المراسلة البصرية وليس بالضرورة تكرارا لها، فضلا عن "جمالية التلقي" ولذة أستقبال المفاجأت البصرية. ويشترط فعل التلقي نظاما أساسا بيداغوجيا للإيقون". ولكن بالمقابل، قد لا نجيد عملية قراءة صورة بصرية. مثلما أنه من الممكن ألا نحسن الرسم، بيد أنه بالإمكان مباشرة قراءة رسم ما (صورة) بشكل يعتمد قدرا من المهارة والإتقان. (G.Gauthier, 1986, p. 11) إذا لم يكن باستطاعتنا مجاوزة عمل الترجمة والتعليق والتأويل، أي الاكتفاء بما تقوله الصورة مباشرة، فهل يمكن، بالمقابل، العثور على منهجية علمية لمقاربة الصورة؟ لا شك أن الأمر ليس بالهين (marzuk & lafta, 2023).ولقد أضحى واضحا اليوم، أن البحث عن المعنى في الصورة يعد تسلسلا هرميا بكامله، وليس "ترجمة" لفظية للإيقون. وما دام هذا الأخير هو نتاج كم ثقافي وتركم معرفي لدى المصمم الداخلي (المرسل) ومن ثم فالمتوقع أن تكون القراءة مالكة إلى حد ما للعناصر المشكلة لهذه الثقافة، على أن استثمار هذا العنصر في استخراج المعنى لا يستقيم إلا بالاستعانة بعلوم ومناهج تكون السند المرجعي لما يدعوه "كوكولا وبيروتيت"

بالسيميولوجيا التطبيقية كالألسنية والأسلوبية وسيكولوجيا الأشكال والفيزيولوجيا وعلم نفس الأعماق. (G.Gauthier, 1986, p. 11)



2-1-1 المنهج التقابلي :

قال تعالى: ﴿ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾(سورة: البقرة - الآية: 22)

التقابل وهو أسلوب يعد من الأساليب البارزة التي يتم الاعتماد عليها عن لغايات بلاغية وقيم فكرية .. فالتقابل أسلوب في التعبير يقوم على مبدأ الجمع والمواجهة بين الألفاظ والمعاني والأفكار والصور المرئية والذهنية وصولا لغايات بلاغية وقيم ومعطيات فكرية وهو يعد أسلوباً من الأساليب البارزة التي يصار الى الاعتماد عليها عن قصد. ويعد مبدأ التقابل عاملاً من عوامل التوازن والجمال، كمبدأ، ويصار اليه كأداة فنية للبيان، ووسيلة للتأثير في النفوس.وتضفي تماسك للخطاب البصري المرسل. (al-Salam, 2000, p. 468) وإذا كان التضاد الظاهري في لفظتين يكشف المعنى ويقويه (والضد يظهر حسنه الضد) فإن تضاد البنية يضيء الرؤية ويكشف أبعادها عبر تداخلها في سياق جدلي يتسم بالصراع تحت السطح، وهو يجعل البصر أكثر حدة والذهن أقوى تركيزاً فجمال التعبير عبر التقابل، والمعاني المتواجهة ظاهريا أو باطنيا، (Zahran, 2008, p. 11)

ويرى محمد بازي في كتابة "التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات"، نظرية التأويل التقابلي، نظرية تستند من جهة على مفهوم التساند، أي تساند البنى النصية الصغرى مع البنى السياقية الكبرى في بناء تأويل مناسب لأي نص أو خطاب، ومن جهة أخرى على مفهوم التقابل وهو مفهوم تأويلي وإجرائي وتنظيمي وتنسيقي. (htt6) وقد عرف بازي التقابل بكونه " محاذاة المعاني بعضها ببعض، والتقريب بينها في الحيز الذهني والتأويلي لإحداث تجاوب ما، أو تفاعل معرفي وإضاءة بعضها للآخر". (Zaytouni, n.d.)وهو خاصية تواصلية وإدراكية، فالأمور تُفهم وتُتمثَّل بشكل أفضل بعرضها على مقابلاتها، بل إن الحياة مبنية على أساس تقابلي (Al-Musawi, 2007, p. 26) تخالفي أو تماثلي أو توافقي أو نقيضي من خلال هذا التعريف ربط التقابل بالتأويل حيث جعل منه مرتكزا للقراءة التأويلية، وأصبح لا يذكر التقابل إلا مقرونا بالتأويل تتعدد أنماط التقابل فمنها التقابلات الصغرى: ويقصد بها التقابلات الجزئية الموجودة داخل العمل الأبداعي كالنتاج التصميمي، وتتكون من مستويين اثنين: مستوى بسيط وآخر مركب، وهي تقابل العناصر وتقابل النسق.وهي على الشكل التالي: التقابل النقيضي(الطباق): ويمكن أن نطلق عليه تقابل التضاد وذلك لوجود علاقة التضاد بين أطراف التقابل. أما التقابل النظيري: ومثاله قوله تعالى:﴿لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ﴾، هذا النوع من التقابل تقابل التماثل لتماثل معنيي المتقابلين (السنة) و(النوم) ودلالتهما معا على الرقاد. كما تتعدد أساليب التقابل كما في تقابل التشابه (Ibrahim & Lafta, 2023)

أما تقابل التناسب: ومثاله قوله تعالى:﴿ لاَ تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾ فالتناسب في الآية الكريمة قائم من جهة بين اللطف وما لا يدرك بالبصر، ومن جهة أخرى قائم بين الخبرة والقادر على الإدراك، إن التقابل عند الفلاسفة يشمل أربعة أنماط هي: (al-Razi, 1985, p. 54)

أولاً : تقابل السلب والإيجاب؛ كقولنا: زيد فرس، زيد ليس بفرس.

ثانياً : تقابل الضدين، كما في السواد والبياض.

ثالثاً : تقابل المتضايفين؛ كقولنا: زيد أب لعمرو، وزيد ابن لعمر.

رابعاً: تقابل العدم والملكة؛ كالعمى مع البصر

نلحظ أن القضايا التي طرحت في التقابل، عند الفلاسفة، تعتمد على الثنائيات التي لا تجتمع معاً في شيء واحد، فالسلب مقابل للإيجاب والضد يقابل الضد، والمتضايفان يتقابلان والعمى يقابل البصر، وقد عرف ابن سينا المتقابلين في قوله: "هما اللذان لا يجتمعان في موضوع واحد من جهة واحدة في زمان واحد معاً"-(Al-Tabrizi, 1986) فالمتقابلان إذن لا يجتمعان في شيء واحد في زمان واحد ولا شك في أن جعل ابن سينا الزمن الواحد شرطاً للتقابل شيء في غاية الأهمية؛ وذلك لأن العمى والبصر مثلاً قد يجتمعان في شيء واحد في زمنين مختلفين، وكذلك الشيء الأبيض قد يتحول من البياض في زمان ما إلى السواد في زمن آخر بفعل الظروف والأحوال، ولذلك فإن قضية الزمن مهمة في هذا التقابل. (al-Nisaburi, 1973, p. 11)

إن التصميم الداخلي لم يشذ أنملة عن الفنون الجميلة ، فهو خير تجسيد لعمق الخيال الأنساني ورهافة المشاعر والحس لدى بني البشر، فالمصمم سيوظف الأنشاء والعلم ليصل عبر خياله الأبداعي الى أرقى تعبير ضمن منشأ مشيد يعبر عن المنفعة والمتانة والجمال. ولا يمكن أن يقلد المصمم رجل العلم لتحاشي حالة الإرباك العقلية والمنطقية التي تكتنفها، وهو الذي يفهم البيئة الداخلية بالبصيرة

شكل رقم 2-2 المصدر https://www.archdaily.com/tag/taj-mahal

والإدراك perception بما لا يفهمه العقل. وهكذا فأن الإنشاء والهندسة لهما مبرر reason، ولكن للتصميم معنى meaning روحي عميق. وبالرغم من حضور الذكاء والعلم والخبرة ولكنها لا تتعدى الضرورة في توفر البصيرة والخيال والعواطف والمشاعر الجياشة. ولا يمكن أن ينكر أحد أن عمارة تاج محل في الهند كانت ذروة التعبير عن جذوة المحبة التي أراد أن يكرسها (شاه جهان) لزوجه (ممتاز)، وهي شهادة إسلامية في العمارة والتصميم الداخلي تشكل امتداد لحالة إنسانية ووعمق تجليات المشاعر الأنسانية، دعا إليها الدعاة والرسل وتبنتها الأديان وآخرها الإسلام، جوهرها محبة الله وخلقه.(htt7)

إن العمارة لكي تكون ممتعة وجاذبة لابد أن تتمكن من خلط الخيال بالحقيقة خالقة نقاط تكسر ممكن أن تبدأ وتقف في أي وقت وان متعة العمارة تضمن عندما تملأ توقعات المتلقي القصوى وكذلك عندما تتضمن افكاراً معمارية (Tschumi, 1996, p. 538) ومفاهيم او نماذج أصيلة مع الذكاء . والابتكار والتعقيد والسخرية (المفارقة) وكذلك هنالك متعة خاصة تنتج عن تعارض المتعة الحسية للفضاء مع متعة النسق .ويرى Tcshumi بان المتعة الكبرى للعمارة تقع في حدود أكثر المناطق الممنوعة في النتاج المعماري حيث تكون الحدود قد اخترقت والممنوعات قد تم تجاوزها. وان طريقة تحقيق هذا الخرق هي الإزاحة والتحريف . وتغيير

مواقع الكون المحيط بالمعماري ويقول ان هذا لا يعني ان تتعامل مع التدمير ولكن مع التطرف (الحد الأقصى) ، والاختلافات والفضلات والإفراط في الميزة الوظيفية،و الأنظمة الاشاراتية والسوابق التاريخية والنتاجات الشكلية للضوابط الاجتماعية والاقتصادية السابقة وهي ليست أمور تخريبية. ولكنها تحفظ القابلية على الإثارة في العمارة عن طريق كسر أفق التوقعات (htt8) البيئة المحيطة والمحيط كلها مقدمات للمتلقي لخطاب التصميم الداخلي ضمن الفضاء الداخلي ومما لا شك فية تؤثر على حكمة الجمالي على وفق دراسة المعطيات الجمالية ومدى التقاطع والالتقاء. (Majeed, Strategy for the Reconstruction of Distressed Cities in Iraq, 2020)

ان بعدا خامسا ظهر بالإضافة للأبعاد الأربعة المعروفة في كل عمل فني وإبداعي تصميمي هي الطول والعرض والعمق أو الارتفاع فضلاً عن البعد الرابع وهو الزمن ليضيف إليها البعد الخامس وهو (اللاوعي)، أو اللاشعور أو التلقائية في الخيال البعيد عن الوجود، ويشير المدفعي إلى التأثير الكبير للبعد الخامس (اللاوعي) في بناء التجربة الفنية وبناء العمل الفني من خلال الإرهاصات والانفعالات الشخصية التي يتأثر بها الشخص أو الشخصية المبدعة في نتاجه الفني. فالسراب في الصحراء هو لاوعي وهو بعد خامس وله واقعه الملموس في التفكير والبحث عن الحياة والاستقرار من خلال انفعالات ضاغطة في رؤيا الإنسان المبتكر ولاسيما المصمم الفنان المبدع .ويقودنا هذا البعد الى مقارنة العمارة كفن وروحانيات وإدراك للجمال وبين العمارة كهندسة هياكل إنشائية وخامات بناء وأرقام. (Majeed, smart building materials and techniques for reconstruction of iraq, 2021) وتعد عمارة القصور غنية بالعديد من ألانواع المختلفة في الفضاءات الخارجية التي خدمت متطلبات وظيفية مختلفة كأفنية القصور والروضات، ويمثل كل نوع من تلك الأفنية فضاءات مفتوحة ذات سمات خاصة تحقق متطلبات واحتياجات مستخدميها فضلا عن أظهار الخصوصية والأبهار. وبالنظر الى أن العمارة تعتمد في مفهومها التصميمي الأساسي على الإطلال للداخل inword looking space حفاظا لخصوصية الفرد والمكان (Samir, 2016, p. 35) ، فضلا عن إنها تخدم وظائف الأقامة والأستقبال والترفيه وتحقق مهام مراسمية ورغم أن أنماط تلك الأفنية لا تتوحد في نمط أصلي واحد لكل منها, إلا أنها تتوافق في العديد من خصائص ومفردات ومفاهيم تلك الأنماط لتشكل سمات خاصة بها تفرضها وظيفية الفضاءات الداخلية ، على الرغم من وجود المتغيرات التي تعكس توافقها مع البيئة التي يوجد فيها هذا المنشأ المعماري والفناء الحدائقي (Yousif.Sharif, 1982, p. 11) ففي أبنية القصور، يلاحظ ان هذا النوع قد نمى وتطور فكانت الفضاءات الخارجية ومنها الأفنية تنظم وفق علاقات تكون الكتلة في بؤره التكوين تحاط بالحدائق الغناء ويكون الفناء (او مجموعه الأفنية) متداخل مع الكتلة البنائية ، يبلط الفناء بالرخام او الاحجار الملساء ويزود بسواقي مائية تتقاطع في منتصفه عند نافورة او حوض ، ويحوي من ضمن تكوينه على النباتات تزين وتوفر الظلال ضمن الفناء تتدرج الأفنية في القصر الواحد. (Samir, 2016, p. 37)

-1 المبحث الأول : البنى في التصميم الداخلي:

1-1-2 مفهوم البنية:

البنية نظام ، نسق، فضلا عن ذلك تمثل البنية الوحدة المادية أو التصميم الكلي الذي يربط الأجزاء ببعض وهي القانون الذي يفسر التكوين الكلي ومعقوليته، ككل متماسك بمعنى المجموع الذي يعتمد كل جزء فيه على ماعداه ضمن هذا المجموع ويتحدد على وفق العلاقة مع ما عداه، ويرى عالم النفس السويسري جان بياجه(إن البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة بإعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميزة للعناصر علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تهيب بأي عناصر أخرى تكون خارجة عنه) (Ibrahim Z. , The Problem of Structure, 1990, pp. 29-30)

ويؤكد البزاز" أن عملية التحليل الشكلي ونظامه هي في بعض الأحيان تعبر عن الأتجاه الطرازي وأسبابه عبر الصفات الهيكلية له، وبالوقت نفسه إن العلاقات النسبية تحقق لأغراض وظائفية بحته، وفي بعض الأحيان تكون عمليات تجريبية بحثية يبنى على نتائجها وخلاصاتها نظم قد تكون في بعض الأحيان مسميات لأساليب أو إتجاهات تصميمية" (alimam, 2014, p. 66)

ويرى ألبير سوبول إستاذ التاريخ الحديث في جامعة السوربون (أن مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنة، الثابتة، المتعقلة،وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء ، بحيث لايكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية خارجا عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية بمعنى داخل المنظومة الكلية الشاملة) (Ibrahim Z. , The Problem of Structure, 1990, p. 35) أن فنّ العمارة بعكس طبيعة الثقافة العامّة، والتراث السائد في المنطقة، وقد يحتوي على مجموعةٍ من الرموز، وتنبثق عن ثقافة التداخل بين الفنون كالرسم والنحت والعمارة والتصميم الداخلي والذ ي قد تنصهر فيه الفنون جميعها ضمن بوتقة الفضاء الداخلي وتتقابل جميعا في إتساق جمالي وظيفي يلبي الحاجة الجمالية الواظيفية ويلعب دورا رئيسا في رفع وأغناء الذائقة الجمعية للمتلقيين لتصميم الفضاء الداخلي ، وهنا يكمن دورا مهما للخيال لدى المصمم الداخلي كمحرك داينميكي ومرتكزا أساسيا في العملية الأبداعية وصولا الى بنى تصميمية متماسكة وبقيم جمالية مؤثرة أيجابا بالمستقبل المتلقي للنتاج التصميمي. (Muhammad, 2020, p. 14)

شكل رقم 2-3

شكل رقم 2-3مسجد كامبرج المركزي -إنكلترا

المصدر: https://dac.dk/en/knowledgebase/architecture/cambridge-central-mosque

يبدو جليا في تصميم المسجد الذكاء التصميمي فالمصمم الداخلي لفضاء المسجد (المصلى) يمازج المعاصرة مع الموروث والبيئة المكانية بالتداخل بين الأعمدة والوحدات السقفية عبر مطاوعة مفردات الشكل الزخرفي بينهما وصولا من الأرضية الى السقف وكأن الهدف السمو من الأرض الى السماء عبر الصلاة. أن الجميع أنصهر في بودقة الجمال والأنسجام الروحي والمادي.

إذ تظهر تلك التكوينات كتركيب موحد وانتقال من لغة شكلية متماسكة بين تصميم الحدائق والعمارة ومحدداتها الداخلية مقارنة بحل التصميم الداخلي المحدود للفضاء والذي ينكر في مفهومه وتطبيقاته وجود البناية والعمارة الداخلية للفضاءات المجاورة على حد سواء في الداخل والخارج وتضيف في الوقت ذاته، عناصر وبشكل مستقل متحررة من القشرة البنائية، وتشهد بالوحدة بين الداخل والخارج بينما تمنح اللغة التصميمة الفصل من داخل الفضاء وتمثل هذه الثنائية العمارة الداخلية وتكون في مستوى واحد تعترف بالبرنامج الداخلي ووضع حل تصميم داخلي لمعالجة الفضاء . (Ismail, 2012, pp. 771–780)

2-2 المبحث الثاني : مفهوم نظرية التلقي في التصميم الداخلي

2-2-1 نظرية التلقي والعوامل الثقافية المؤثرة في ظهورها The theory of reception and cultural factors influencing its emergence:

قال تعالى : (وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم) النمل:6

يشكل التلقي وكيفية تقبل المتلقي لفكرة التصميم الداخلي غاية مهمة للمصمم فالمتلقي ملازم لذهن المصمم ورفيقه بمراحل التصميم المتعددة إبتداء من الأفكار الأولية الى مرحلة التشطيبات النهائية في التنفيذ وهاجس ثقافة المتلقي ترتبط بعلاقة زواج كاثوليكي مع فكر المصمم الداخلي ليحاول تقليل المسافة الجمالية بين رقي الفكر التصميمي ويرتفع عبر تصميم متفرد يحاكي السمات السوسيولوجية بثقافة التلقي .

إن المتلقي أيا كان نوعه دائما يُمنح دورا معينا ليلعبه، و" هذا الدور هوالذي يشكل مفهوم التلقي الضمني،وهو الذي يرافق المصمم في جميع مراحل إنجازات التصيم الداخلي ، ويصطحبه في رسم كل مراحل التفكير في التصميم والتي تكون الرؤيا الشمولية لما يكون عليه التصميم بهيأته النهائية .ولهذا المفهوم جانبان أساسيان ومتداخلان، دور ثقافة المتلقي (htt9) ، تعنى نظرية التلقي Reception theory بشكل رئيس بعملية استقبال نص تصميمي ما وتفسير ما يتضمن من معاني من قبل متلقيه، وهي من النظريات التي تطورت على يد عدة منظرين أمثال Hans Goss ، وWolfgang Iser ، علماً أن نظريات التلقي اختلفت إذ كانت النظريات في ما مضى تنظر إلى المتلقي على أنه عامل مستقبل للنص لا أكثر، ، ولكن نتيجة ما نشهده اليوم من انفتاح ثقافي وفكري، وتنوع في النتاجات الأدبية والفنية، أصبحنا نرى مساهمة فعالة في دور للمتلقي بعملية النقد ، الأمر الذي أدى بدوره إلى بدء ظهور نظرية التلقي، والجدير بالذكر أنه يمكن تعريف عملية التأويل على أنها تحديد المعاني في الأعمال عبر إعادة صياغة التراكيب والمفردات في العمل الفني، وتحليلها (htt10) أن المصمم الداخلي حينما ينسج عمله التصميم يبني رؤية محددة المعالم كخطاب هوية الأنتماء وأصالة الفكرة للمتلقي هذه القدرة على النتاج الفني التصميمي المميز والفريد هي التي تجعلنا ننجي أجلالا للأثار النفسية الشامخة ، فنجد عند تاملنا النتاج التصميمي تجتاحنا ضروب العاطفة والمشاعر والرضى ولذه حسية بصرية تثير فينا لذة التذوق الجمالي كمتلقيين لتصميم الفضاء الداخلي (Ahmed, 2007, p. 68) ، و العمل التصميمي بهيكله

الأنشائي مكون من جوانب أربع أساسية، وهي رؤى المصمم والعناصر التصميمية والبنية والمتلقي الوهمي، أن هنالك ثلاثة انواع من القيم الجمالية مستقلة عن بعضها البعض ، تؤدي الى الاستجابة لدى كل مشاهد ، وهذه الانواع هي (Irfan, 1966, p. 30)

القيم الحسية، القيم الشكلية ، القيم الارتباطية.

كما إن التعبير بمثابة الاسلوب (الوجداني) الذي يخاطب المصمم الداخلي ويتصل بالمتلقين عن طريق رسالة يوجهها لهم ضمن عمله التصميمي، وقد يصبح مرتبطاً بالموضوعات التي يتذكرها المشاهد عند مشاهدته للعمل المصمم.

وهذه الارتباطات تكون اما اولية او ثانوية :

أ. ارتباطات أولية ب. ارتباطات ثانوية

كما ان تشكل أفعال التصميم، أو الأفعال التي يقوم بها المصمم الداخلي أبان أنجازه للعمل التصميمي عبر زمن المهمة بمجملها ما يؤلف السلوك التصميمي الذي يكون تيارا مترابطا يؤدي في النهاية الى تحقيق أهداف المهمة المناطة بالمصمم. ومنها ما تكون متعلقة بالأهداف (Goals) والاستراتيجيات التصميمية المعتمدة من قبل المصمم لتحقيق الانجاز ويمكن تلخيصها بمايلي (Yassin, p. 54)

1-الافعال المفاهيمية. 2-افعال الادراك الحسي. 3-الافعال الوظيفية . 4-الافعال الفيزيائية.

إذن فالمتلقي مع نظرية التلقي أصبح يستبد التصميم في وجوده وفي غيابه، وأثناء إنتاجه من طرف المصمم الداخلي، وطول مدة وجودة في الفضاء الداخلي (Selden, 1998, p. 171)

ويعد فن التصميم الداخلي أحد الروافد المعرفية ومن نتاجات الحضارة الأنسانية على المستويات الفكرية والجمالية والأنتاجية ، غالبا مايتجاوب التاثير والتاثر في جوانب مختلفة من العلوم والمعارف بصورة فاعلة في عالم يشكل مجموعة لامتناهية من الأشياء والموضوعات التي تؤثث الحياة البشرية ليؤثر وبشكل مباشر على المتلقي وأسلوب إستقباله للرسالة البصرية مما يسبب له التفاعل معها والتي تحدد إسلوب تفاعله مع الفضاء الداخلي المصمم . (Hussein, p. 11)

يسعى المصمم الداخلي للبحث عن وسائل تعزز الأمكانية التأويلية للمتلقي من خلال عملية الدلالة المستمرة إعتمادا على :

1.إستجابات المتلقي للتصميم والمرتبطة في التصميم الداخلي.

2.فهم المتلقي وإدراكة ومهارتة في التأويل لغزارة المعاني (Al-Dabbagh, 2002, p. 27)

فنجد التأثير للتأويل التخيلي وما ينتج عنه من إعمال جديدة ثرية للفن ، مع تتعدد التفسيرات لها بما يتميز من وفرة وغزارة في المعاني وبؤر متعددة للتركيز البصري إن التفاعل الأجتماعي قد يتحقق عبر إيصال الأراء والأفكار والتجارب على صعيد الفرد أو الجماعة وبين المرسل والمتلقي ليتم هذا التأثير المتبادل وفقا لرموز مألوفة ومعروفة للطرفين لتحقيق الأثراء لحاجته النفسية أو المكتسبة (Venturi, 1987, pp. 326-341)

المصمم الداخلي يداعب خيال المتلقي عبر الأستفادة من عناصر ومفردات لها قدرة على إستحضار صور ذهنية محببة لمتلقي فهي تثير لديه معان ودلالات وصور موجودة في خزينة الثقافي وبيئته الأجتماعية

لتتحول الى متعه جمالية تنعكس أيجابا على تقبل باقي مكونات الخطاب الجمالي في الفضاء الداخلي ويشعر بالأنتماء والألفة مع التصميم.

إجراءات البحث

3-1 منهج البحث :

أعتمد البحث المنهج الوصفي في تحليل النماذج بوصفه المنهج الملائم الذي يمتاز بآليات مثلى لتحقيق هدف البحث معتمدا جمع البيانات التي يمكن أن ينطلق منها موضوع البحث فضلا عن تصميم إستمارة التحليل التي تم إستخلاص محاورها من مؤشرات الأطار النظري.

3-2 مجتمع البحث :

نظرا لأتساع حجم مجتمع البحث المتمثل بالفضاءات الداخلية لصالات الأجتماعات والمؤتمرات في المباني الحكومية السيادية تم إنتقاء (3) مجاميع إمتازت بأهتمامها بالبنى التقابلية في تصميم البيئة الداخلية ضمن عواصم الدول المذكرة وهي (بغداد، المنامة، الكويت) ، علما ان التصاميم المختارة تلتقي وتتقارب مع مشكلة البحث وهدفه المحدد. ، وكما موضح في الجدول الأتي :

ت	البلد المدينة	سنة الأنشاء /التجديد	صورة توضيحية
1	العراق بغداد	2010	

2	الكويت الكويت	2018	
3	منامة البحرين	2008	

جدول (3-2) يوضح عينات البحث (أعداد الباحث)

3-6 الوصف والتحليل

3-6-1 وصف الأنموذج (1):

أنموذج (1)فضاء داخلي قاعة المؤتمرات -القصر الجمهوري-بغداد – العراق .

الشكل (3-1) يوضح التصميم الداخلي قاعة مؤتمرقمة في بغداد العراق

المصدر: https://www.zawya.com/mena/en/economy/story/Iraq_hosts_regional

الوصف العام :

الفضاء الداخلي لقاعة مؤتمرات ضمن فضاءات القصر الجمهوري العراقي في العاصمة بغداد يقع القصر الجمهوري العراقي في كرادة مريم وهي إحدى أحياء بغداد الراقية، القصر مكونة من طابقين فضلا عن سرداب المدخل الرئيس يرتفع عن مستوى الأرض والقصر محاط بحدائق غناء وبساتين باسقات النخيل فضلا عن حوض مياه بيضاوي الشكل ويحوي عدة نوافير تتدفق منها المياة وتتوسط التكوين المعماري للقصر قبة كبيرة زرقاء الأنهاء بمواد الخزف العراقي المقاوم تم المباشرة ببناء القصر بعد أتمام التصماميم

المعمارية أواخر العهد الملكي وتم تدشينه بداية قيام الجمهورية العراقية في أواخر الخمسينات من القرن الماضي وأخر تجديد للتصاميم الداخلية عام 2010م والقاعة ميدان البحث تحتوي على العديد من الأبواب المزدوجة المنفذة بخامتي الخشب الصلد والمزين بصفائح نحاسية منقوشة بنحت بارز(Teak wood & Coper) تتوسط القاعة قبة كبيرة وتزين الجدران أعمدة من الخشب الصلد بأطوال تتفاوت في أرتفاعها فمنها من يصل ليلامس مقتربات السقف الثانوي ومنها ما يكون بأرتفاع أقصر كما تم أضافة الأطر الخشبية المزينة بالنحاس المشغول بالزخارف ذات الطابع الموروث العراقي على جدران القاعة.

شكل (3-2) تصوير جوي للقصر الجمهوري بغداد

ب.وصف التصميم الداخلي.

تمثلت أبعاد القاعة بفضاء متوازي مستطيلات بأبعاد تقاربت مع الشكل المربع، بزوايا قائمة ،وقد تعددت مستويات السقف الثانوي بثلاثة مستويات بتفاوت بين المستوى الأول والثالث الذي صمم ونفذ كقبة قاعدتها دائرية مستقرة على تكوين ثماني الأضلاع يشكل المستوى الثاني من السقف الثانوي كممازجة بين الأضلاع الثمانية والشكل الدائري المكون لقاعدة القبة وكذلك تم تزويد الفضاء بوحدات إنارة سقفية وجدارية وأيضا تم تزويد أحد مستويات السقف الثانوي والمكون من عدة مستويات بالأنارة الغير مباشرة Cove light ليتخذ شكلا منحيا يحاكي القبة ويعود في الجزء الألتقاء ويلتحم بالشكل ثماني الأضلاع وفضاء القاعة مزود بنظام تكيف مركزي غير مباشر وتم دمج فتحات التهوية ضمن أحد مستويات السقف الثانوي القائمة Bulk head لتشكل تكاملا مع التصميم العام للسقف ، كما أن القاعة مجهزة بأنظمة حديثة للأتصالات والترجمة الفورية والنقل التلفازي والمراقبة والعزل الصوتي ، أما أرضية الصالة فقد أكسيت بالسجاد مع إعتماد نقوش أو تطعيمات زخرفية بتقنية حياكة السجاد custom carpet design .

ثانيا: تحليل الأنموذج رقم (1)

أ.الأنتماء المكاني /الحضاري

سعى المصمم الى التاكيد عبر المفردات الزخرفية والأضافات التزينية زهرة اللوتس المتمثلة والمثبتة على قطع الأثاث والسجادة الأ أن شكلت أقحاما على البنية التصميمية وكأنه أدرك متاخرا ضرورة أستعارة رمز موروث ! الأ أن المصمم الداخلي لم يتناوش تصاميم الأعمدة التي تزينت بها المباني والمنازل العراقية سواءا الموروثة منها التراثية أو التاريخية وتم التأكيد على سمة الأستقرار عبر الترتيب المتناظر للقطع أثاث الجلوس كما يبرز السقف كمحدد مهم في تصميم البيئة الداخلية من حيث أنه المكون الذي يبدو ظاهرا بصريا بشكل كامل للمتلقي فضلا عن الجدران أو الأرضية وقد نال التصميم لهذا السقف الثانوي وبمستوياته المتعددة حيزا مهما من الفكر التصميمي للمصمم لهذا الفضاء الداخلي وزينه فضلا عن المكونات التصميمية ووحدات أنارة / الثريات والوحدات الجدارية والأضاءة الغير مباشرة فالتنوع بدى ملحوظا للمتلقي في التكوين الشكلي وأختلاف الخامات والتي تحاكي مفردات وخامات مألوفة لدية فضلا عن أن القبة التي توسطت سقف القاعات لتداعب ثقافة وسمات المجتمع السوسيولوجية المجتمع ذو المسحة الدينية الذي يشعر بالأمان في المسجد والأماكن المقدسة والتي غالبا لاتخلوا من القبة أو القباب والأعمال التذهيب والنحت البارز على المعادن النفيسة.

ب. النسق التصميمي

من النظرة الأجمالية لفضاء الأنموذج الحالي، ندرك النسق التصميمي الذي تميز به التصميم الداخلي حيث تم التأكيد من خلال توظيف الخطوط التي شكلت التكوينات الجدارية والتي نفذت بمواد الخشب والمرمر والنحاس ذات النقوش الهندسية الزخرفية على الأستقرار والثبات والتي ظهرت من خلالها سمه التجانس مع وظيفة الفضاء الداخلي ، فعبر البراويز الجدارية بالأشكال المنتظمة جاءت لتعبر عن الحدود للتصرف الرسمي من غير اي توتر أو أنزعاج من خلال أضافة النقوش ذات التشكيلات المنظمة والمنضبطة ضم قواعد الزخرفة الهندسية العربية والتي جاءت بزوايا قائمة في أطرافها العلوية لتؤكد على الهوية الرسمية لوظيفة الفضاء الداخلي، كما أن الربط العمودي بين مستويات السقف الثانوي قد صمم ونفذ بصورة منحنية مع أضافة نقوش جبسية بارزه ومنسابة بمرونة مما أضفى تصور بالأمكانية التوافق عبر النقاش والسمو بالقرارات عبر التوافق والحوار والشكل الحاضن للمتلقين في الفضاء الداخلي، كل هذه المعطيات ساعدت على تكوين التصورات الشكلية لهذا الفضاء الداخلي موضوع الدراسة عبر التواصل بين المفردات التكوينية وقد ساعدت الحدود والأطر التي تميز بها التصميم الداخلي في التاكيد على الهوية الرسمية للفضاء الداخلي للمؤتمرين وللمتلقيين الا أن الأضافة التي تمت في أعلى الأعمدة كتكرار وتناظر لقاعدة العمود لم يؤدي الغرض بل أضفى ثقلا بصريا غير محبب للمتلقي وكمحاولة يائسة للمعالجة تم أنهاءة بمادة الرخام Green Indian مما زاد الطين بله . ولم يعالج المصمم الداخلي العلاقة بين نهاية الأعمدة وتيجانها والمحدد الأفقي للسقف الثانوي بل نجد أن في بعض الأعمدة تركت عائمة تفصلها فجوة قاربت المتر عن السقف للفضاء الداخلي للقاعة.

شكل (3-5) يوضح تفاصيل السقف
المصدر: www.google.com Iraqi Republican Palace

ج. الفكرة التصميمية.

أن النظام التكويني العام للفضاء الداخلي تميز بالنظام وخلى من الفوضوية والعشوائية بل أنه ينبض بالرسمية والأنتظام في توزيع العناصر والمفردات التصميمية وبما يشعر المتلقي بأنه ملزم بالأنضباط بالقواعد الأجتماعية والتقيد بالأتكيت في الحديث وأداب الجلسة كظيف في فضاء داخلي جهز بثراء لأستقباله وتميز بالرفاهيه والغنى وعند أستقرائنا للأبعاد المادية للفضاء الداخلي لهذا الأنموذج نجدها تفاعلت مع بعضها في جميع محاورها الممكنة لتحقيق أليات ملائمة بعلاقات متناسبة مع تحقق الأتصال البصري بصورة متوازنة بصورة قصدية سعى من خلالها المصمم لتوجة المتلقي للتنقل بين المفردات التصميمية وعلى الرغم من كثافة المفردات التكوينية الأ أنها سهلة الأدراك للمتلقي لتميز التكوين بالأيقاع والتناظر والتوازن

د.التفاعل بين التصميم والمتلقي.

يجد المتلقي للفضاء الصالة نفسه ملزما بإستكشاف التنوع في المفردات التكوينية وأسلوب توزيعها في السقف وقد أضفت الظلال الناتجة عن إختلاف المستويات سيما في الأطر الجبسية المضافة والنقوش على أغناء المشهد البصري عبر التباينات اللونية الأ أن المصمم أغفل الأهتمام بالظل والضوء وأختلاف في مستويات الأنارة المنكسرة عليها والمنعكسه عنها، والتي بدورها تغني الفضاء وتؤكد على أهمية العناصر التصميمية وأضفاء أبعاد وهمية وتدرجات لونية جديدة الى الفضاء الداخلي وكأنه وصلت ربط بين المحددات الأفقية والعمودية.

هـ.القيم الجمالية.

أضفى التنوع في المفردات التكوينية كمعطيات بصريه تمتع المتلقي بجمالية التنوع والتعقيد في تفاصيل الوحدات الزخرفية والتي حملت مفردات مستمدة من الخصوصية المحلية العراقية على الرغم من ضعف العلاقة بين المفردات الزخرفية التي زينت بها الجدران ذات الطابع الزخرفي المحلي والزخارف التي شغلت مساحات ليست بالقليلة من مساحة السقف وهي بطرز شمال أفريقيا والمغرب العربي ! قاعة المؤتمرات تشكوى من ضعف في البنية التكوينية والقوى الرابطة بين المفردات للتمثل الممازجة والتداخل في الوحدات الزخرفية عبر كونها زخارف هندسية فقط بدون سمات محلية محددة رابطة !! أن التناسب مع المساحة المخصصة لجلوس الضيوف والتي أتت بغير تجانس مع مساحة الفضاء والفجوات المتروكة فيه لتوحي بضيق المساحة المخصصة لجلوس المشاركين على الرغم من تناسبها مع الية جسم الأنسان فضلا عن مسارات حركة

مناسبة. فضلا عن الأغفال عن أضافة ثريا كبيرة تشد من قوة البينة التكوينية للتصميم الداخلي لفضاء القاعة.

1-4 النتائج ومناقشتها :

أسفرت الدراسة التحليلية ضمن إجراءات الفصل الثالث عن مجموعة من النتائج، وسيتم مناقشتها وفقا لمحاور التحليل التي أسفرت عنها مؤشرات الإطار النظري وكالأتي:

أكدت النماذج الثلاثه على تحقيق الجانب الرمزي ضمن مقتضيات أعتبارات التلقي . بأساليب تشكيلية أرتبطت بالفكر الرمزي من خلال الوحدات الزخرفية للجدران والسقوف الثانوية والتي أرتبطت بقيم قصدية بالجانب الرمزي من خلال الحركات الهندسية المنتظمة والمتعاقبة ذات معطيات على مستوى التلقي البصري.

قدمت النماذج الثلاثة قيما متساوية في تحقيق هيئات أتسمت بالتلاقي مع ثقافة التلقي في المفردات التصميمية وحقق التصميم الداخلي تطابق مع التصميم المعماري بنسبة عالية ، وتمايزت في الفكرة التصميمية ، ليوحي عن هويته التصميمية والتميز بإعتماد السمه المحلية والأستلهام من خلال الفكرة التصميمية والأستعارات الشكلية .

الأستنتاجات:

أسفر البحث من خلال النتائج التي تم أستنباطها من عملية التحليل في أجراءات البحث عن مجموعة أستنتاجات يمكن أجمالها بالأتي :

1. تعمل البيئة على توفير الدوافع اللازمة لتوجيه الفرد نحو تحقيق الفهم السليم للمواقف البيئية المحيطة بها ذلك لأن التصميم الداخلي يسهم في بناء تجربة حسية فضائية متكامله تجسد الأحساس بالهوية والأنتماء المكاني مع تحقق مستويات عالية من التفاعل البيئي والمتعة الحسية .
2. يؤدي النسق دورا مؤثرا في أثراء المشهد البصري وأثارة المتلقي بل وتوفر أيضا تأثير أقوى على المساحات الداخلية ، كما تؤثر الأنماط والزخارف التزينية المستمدة من مفردات تراثية أو تاريخية دورا رئيسا في أضفاء الشعور بالسمات المحلية المميزة للمجتمع وأرتباط التصميم المعاصر بالهوية المحلية.

4-3 التوصيات:

بناء على ماتوصل البحث الحالي من نتائج وأستنتاجات، تم التوصل الى مجموعة توصيات يمكن من خلالها الأسهام في تعزيز البحث كما يأتي:

يوصي الباحث بضرورة الأطلاع على أفضل المستجدات من مواد الإنهاءات الداخلية والخامات والمستجدات التنفيذية عالميا والتكنولوجيات والتقنيات الصوتية والمرئية المستخدمة في أنجاز التصاميم الداخلية لقاعات المؤتمرات لما لها دور في نجاح النتاج التصميمي.

يوصي الباحث الشركات والمؤسسات ذات العلاقة بتصاميم القاعات السيادية (الأجتماعات والمؤتمرات) في العراق بتبني مخرجات البحث الحالي من نتائج وأستنتاجات وتطبيق معطياتها ومن الرؤيا الحالية والمستقبلية في التصميم الداخلي.

4-4 المقترحات:

بعد الأنتهاء من النتائج ومناقشتها وتطبيق الأستنتاجات والتوجيهات نتوجه ببعض المقترحات التنظيرية والتي يمكن لها أن تستكمل ماتوصل اليه البحث الحالي بأجراء دراسات معرفية تتضمن:

دراسة التقنيات الحديثة والمواد المستجدة في تشطيبات البيئة الداخلية التي تثري الفضاءات الداخلية.

دراسة سبل تفعيل النهوض بثقافة التلقي لدى مجتمع التلقي وأثر الفكرة التصميمية الأبداعية في عملية الأدراكية للبيئة الداخلية المصممة.

References

1. (n.d.). Retrieved from https://atta2wiliia.yoo7.com/t36-topic
2. (n.d.). Retrieved from https://01architectural.blogspot.com/2015/02/blog-post_20.html
3. (n.d.). Retrieved from https://01architectural.blogspot.com/2015/02/blog-post_20.html
4. (n.d.). Retrieved from https://read.opensooq.com/%d9%85%d9%81%d9%87%d9%88%d9%85
5. (n.d.). Retrieved from https://read.opensooq.com/%d9%85%d9%81%d9%87%d9%88%d9%85
6. Abi Al-Hassan, A. b.-T. (1987). *The book Al-Mubeen (within the book: The Al-Amidi Philosopher)* (1st edition ed.). (D. A. Al-Aasam, Ed.) Beirut: Dar Al-Manahil.
7. Ahmed, E. A.-S. (2007). *Aesthetic Doctrines* (1st edition ed.). Syria: Tishreen University Publications.
8. Al-Dabbagh, S. M. (2002). *Aesthetic Preference and Formal Construction in Contemporary Interior Space, PhD thesis, Architecture.* University of Technology.
9. Al-Hassan, A. b. (2007). *Lexicon of Language Measures.* published by Dar Al-Fikr.
10. alimam, A. (2014). *The Structure of Aesthetic Form in Interior Design.* Amman, Jordan: Dar Majdalawi.
11. Al-Musawi, M. M. (2007). *Linguistic Phonology.* Baghdad, Iraq: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.
12. al-Nisaburi, A. M.-M.-T. (1973). *The Orphan of Time* (1st edition ed.). (M. M. al-Hamid, Trans.) Beirut: Dar al-Fikr.
13. Al-Qurai'an, F. (2006). *Correspondence and Symmetry in the Holy Qur'an.* Jordan: The World of the Modern Book.
14. al-Razi, F. a.-D. (1985). *The end of brevity in the study of miracles* (1st edition ed.). (i. D. Amin, Trans.) Beirut: Dar al-Ilm Li'l Millions.
15. Al-Saafin, I., & Al-Khayas, A. (1993). *Methods of Literary Text Analysis* (1st Edition ed.). Al-Quds Open University Publications.
16. al-Salam, A. a.-R. (2000). *Research in Essence, An Objective Reading in the Poetry of Manea al-Otaiba.*
17. Al-Tabrizi, A.-K. (1986). *Al-Wafi in Prosody and Rhymes* (4th Edition ed.). (D. F.-D. Qabawah, Trans.) Damascus, Syria: Dar Al-Fikr.
18. G.Gauthier. (1986). *Vint Leçons sur l ' image et le Sens.* Paris.
19. Hussein, A. (n.d.). *The Art of Design.* Sultanate of Oman: Complex Knowledge System, Art & Design.
20. Ibn Manzoor, J. A.-D. (2000). *Lisan Al-Arab* (1 ed., Vol. 2). Beirut: Dar Sader.
21. Ibrahim, D. D., & Lafta, R. S. (2023). Interactive Interior Design of Private Hospital Spaces. *Journal of Namibian Studies*. doi:DOI https://doi.org/10.59670/jns.v33i.1099

22. Ibrahim, Z. (1990). *The Problem of Structure.* Arab Republic of Egypt: Misr Al-Silsilah Library.
23. Ibrahim, Z. (1990). *The Problem of Structure* (8th Edition ed.). Egypt: Maktaba Misr.
24. Irfan, S. (1966). *Theory of Function in Architecture* (2nd Edition ed.). Egypt, Cairo: Dar Al-Maarif.
25. Ismail, W. H. (2012). *Cultural Determinants in the Design of Bugis Houses. Procedia - Social and Behavioral Sciences.*
26. Jabi, M. A.-A. (2012). *Contrasting in the Qur'an* (1 ed.). Dubai: Juma Al Majid Center.
27. Majeed, M. L. (2020). Strategy for the Reconstruction of Distressed Cities in Iraq. *Journal of Physics, 1660*. doi:DOI 10.1088/1742-6596/1660/1/012087
28. Majeed, M. L. (2021). smart building materials and techniques for reconstruction of iraq. *design engineering*(6), 5456-5470.
29. marzuk, H. h., & lafta, R. s. (2023). Effectiveness of demonstration treatments in indoor spaces "Event rooms and joys as a model". *Journal of Namibian Studies*. doi:DOI https://doi.org/10.59670/jns.v33i.432
30. Muhammad, B. (2020). *Art and Architecture.* Baghdad.
31. Samir, s. (2016). *Inside and Outside in Commercial Centers in Arab and Islamic Architecture.* University of Technology.
32. Selden, R. (1998). *Contemporary Literary Theory* (1st edition ed.). (J. Asfour, Trans.) Cairo: Dar Quba.
33. Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction.* America.
34. Venturi, R. (1987). *Complexity and Contradiction in Architecture.* (S. A. Ali, Trans.) General Cultural Affairs House, Arab Horizons.
35. Yassin, I. T. (n.d.). *Aesthetic theory data and its reflections in graphic design- which is part of the requirements for obtaining a doctorate degree in graphic / design.* Baghdad : University of Baghdad - College of Fine Arts.
36. Yousif.Sharif. (1982). *History of Iraqi architecture in different eras.* baghdad: Publications of the Ministry of Culture and Information. Dar Al-Rasheed. Iraq The Arabic Series.
37. Zahran, A.-B. (2008). *Contrastive Linguistics.* Cairo: Arab Horizons House.
38. Zaytouni, H. (n.d.). *The concept of contrast approach to the theory of y*. Retrieved from yoo7.com

39. mohammed Gharib, maryam, & Kamel Dakhl, S. . (2023). The Cultural Identity in David Gentelman's Works. *Al-Academy*, (108), 229–246. https://doi.org/10.35560/jcofarts108/229-246
40. Majid Mansour, M., & Adnan Shehab , N. (2023). Representations of the event in the drawings of the civilizations of the ancient world (selected models). *Al-Academy*, (108), 283–298. https://doi.org/10.35560/jcofarts108/283-298
41. Thabit Mohammed Al-Baldawi, M. (2023). The Relationship of Aesthetics in the Art of Interior Architecture and Architectural Criticism. *Al-Academy*, (107), 289–302. https://doi.org/10.35560/jcofarts107/289-302
42. Mahmood omar, hoda, & Ali Hussein, F. (2022). Evaluating the education quality in the College of Fine Arts "Design Department as a model". *Al-Academy*, (106), 385–406. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/385-406

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1220

اتجاهات الخزف المعاصروتداخل المفاهيم الاسلوبية

" فن التركيب والتجميع انموذجا "

زينب كاظم صالح البياتي [1]
نيبال عبد الكريم[2]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

حققت الفنون المعاصرة على وفق الانتقال بالمفاهيم، منطقا جديدا في الطرح والاظهار بشكل عام، وعلى مستوى الفن الخزفي بشكل خاص. حيث الانتقال لمنطق الرفض والتقويض لما هو سائد من اساليب تكاد تكون قاعدة ثابتة لحقب طويلة، كان لدورها المباشر اثرا في تسيير خارطة فنون التشكيل في العالم المعاصر.

ان النمو والتحولات الثقافية التي شهدها العالم بعد الحربين العالميتين، افرز انتقالات معرفية قائمة على استراتيجيات مغايرة للثقافة السائدة، قد تتنوع طروحاتها هذه تبعا للحاجات المصيرية، حيث اصبحت لغة الفن مفاهيميا، ووسيطا للثقافة المعاصرة بإيقاعها السريع المتنامي.

وهكذا كانت اتجاهات الفن الخزفي المعاصر مجالا متنوعا من المفاهيم المعبرة عن فلسفة خاصة مرتهنة بالتكنولوجيا والتقدم العلمي، كوسائط تسهم بشكل مباشر في استحداث قيم جمالية وصياغات تشكيلية تتوافق وثقافة العصر. اذ تغيرت وتحولت مفاهيم هذا الفن في اسلوب العرض ، ومخرجه الشكلي ، فلم يعد هناك تحديدا لتقنيات وخامات ثابتة ، بل نجد ان الخزاف المعاصر خرج عن اطار خاماته ضمن تخصص مجاله الفني، تحت مفهوم التجميع محققا تشكيلا غير خاضع للتجنيس. ضمن اساليب عرض متجددة لا تقتصر على القاعات المغلقة ، بل منفتحا في فضاءاته محققا شاهدا بصريا ، يشترك فيه الفنان والمتلقي في الفكرة والتأويل، خلقا جدليا وفكريا مرتبط بقضايا تخضع للنقاش ضمن حتمية الوجود .

الكلمات المفتاحية: الاتجاه، التركيب، التجميع، العرض المفتوح، المفهوم.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة zainab.albayati@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] وزارة التربية/مديرية تربية الكرخ / الثانية. nebaalkareem2023@gmail.com

الفصل الاول: الإطار المنهجي:

اولا : مشكلة البحث :

تأتي مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي: هل حقق الخزف المعاصر انتقاله مفاهيمية على مستوى فنون التشكيل ، ضمن اتجاهات التركيب والتجميع؟؟ وماهي المحددات الفكرية لهذه الاتجاهات ؟؟

ثانيا: اهمية البحث :

تقوم اهمية البحث لتؤسس قراءة معرفية حول الآلية التي سعى لها الخزاف المعاصر في تنفيذ تشكيلاته ، من خلال مغادرته لما هو وظيفي ضمن نطاق الخزف الاستعمالي ، و الارتقاء بتشكيله الخزفي فكرا واداء تقنيا متجددا ، تحت ضاغط المفاهيم الفكرية المعاصرة.

ثالثا: هدف البحث :

اقتصر هدف البحث بالتعرف على المفاهيم الاسلوبية ، وآلية التداخل بين الاتجاهات الفنية على ضوء نماذج خزفية قائمة على المزاوجة بين التركيب والتجميع ضمن مفهوم العرض الواحد.

رابعا: حدود البحث :

الحدود الزمانية : تتناول الالفية الثالثة (الخزف المعاصر).

الحدود المكانية : تتضمن الخزف العالمي المعاصر.

الحدود الموضوعية : والتي تتناول المفاهيم الفكرية التي اسهمت في الانتقالات الشكلية تحت ضاغط الاتجاهات الفنية المعاصرة.

خامسا : تحديد المصطلحات:

التركيب : Installation

لغويا : التركيب جمع تركيبات (ر- ك - ب) من مصدر ركب ، وجاء في تعريف الجرجاني ، جمع الحروف البسيطة ونظمها لتكوين كلمة (Ibn Malik,2007,p 714)

اصطلاحيا : هو تأليف الشيء من مكوناته البسيطة ويقابله التحليل(Al- Maany,almanny.com)

اجرائيا : اتجاه فني قائم على اسلوب العرض ضمن الفضاء ، بآليته القائمة على ابعاده الثلاثة ، والتي من الممكن ادراكها من علاقات التركيب ، فضلا عن التجميع، لخامات وعناصر متنوعة، قد يشترك الخزاف ضمن فاعليته الوجودية كجزء من التشكيل في فضاء العرض.

التجميع : Assemblage

لغويا : الجمع ، الضم يقال جمع الشيء عن تفرقة يجمعه جمعا . (Ibn Manzur،Startimes.com).

اصطلاحيا : صيغة مبنية من الواحد للدلالة على العدد الزائد على الاثنين(Al- Rumani، p39)

اجرائيا : هو الجمع القائم على اكثر من خامة وتقنية ومادة من الممكن استثمارها ضمن العمل الواحد . كأن يكون معدن مع الخزف، او القماش، او الحجر، او معادن او قماش... الخمن خامات تستثمر في العمل ذاته

الفصل الثاني - الاطار النظري:

- **المحور الاول - الاسلوب ومفهومه على ضوء فنون التشكيل:**

الاسلوب ضمن مفهومه العام يخضع للخصوصية الفردية للفنان، ضمن خصوصيته الادائية او الاخراجية. اما الاسلوب الجمعي فيشترط حضور المرجعيات الضاغطة في تشكيل اسلوب خاص ، ضمن انتمائه المجتمعي. وقد يتبع كل ما يميز المجتمع من اثر حضاري اسهم بشكل فاعل في بلورة خصوصية ذلك المجتمع.

يصنف المؤرخ (فولفن) الاسلوب الى انواع ثلاث يمكن وصفها على وفق الآتي:

- الاسلوب الفتري
- الاسلوب القومي
- الاسلوب الشخصي.(albayati,2005,p7)

تتباين الانواع الثلاث تبعا للخصوصية المفهومية لكل منها ، فالأسلوب الفتري يقرن عادة بفترة محددة او مكان محدد. على الرغم من انه يشكل ضمن مفهومه العام آلية تقودنا الى قراءة النص الفني .

مع تعددية الاساليب والاتجاهات الفنية ، سواء على مستوى الفنان و عمله الفني ، او على مستوى الفن المجتمعي ضمن الاسلوب الفردي يبقى الاسلوب الفتري هو المحدد سواء على مستوى اجتماعية الفن ام ذاتيته (تبعا لذاتية الخزاف) .

فالأسلوب هو(الطريق الى الفن من القول والعمل) ، وهو(الطريق والوجه والمذهب) ، جاء تطبيقه في الفنون لما يفرضه من خصوصية ، وهو ايضا اي (الاسلوب) الفنان وما ينتجه من اختيار مفرداته ، وما يميز عمله عن الآخر .

هو الانسان (و تعذر انتزاعه او تحويله او سلخه) (Al-Masdi,1977,p63)،تتحدد مع ماهية الاسلوب وتمتزج احيانا (بكل مقتضيات عملية الابلاغ الالسني ،فلا تتميز بالسمة الابداعية ، وتبقى شعاعا لدائرة الحدث الخطابي عامة) (Al-Masdi,1977,p71). فما يتسم به الشخص من التعبير عن افكاره هو ما يحدد اسلوبه ، و اسلوبه الخاص تحديدا . وهو ما يطلق في علم الجمال على ما يتميز به فنان او عصر او طراز خاص .

اما الاسلوب القومي فهو الذي يؤطر التشكيل الفني بطابع الهوية .ويحدد الخصائص المميزة لامة معينة من حيث مزاجها وسلوكها وانعكاس ذلك على الفن كما هو الحال والاسلوب العربي او الياباني او الاغريقي .(Albayati,2005,p8).

فيما يعكس الاسلوب الشخصي والذاتي طابع الفنان وارهاصاته ، ونزعته التي ينفذها تجسيدا في تشكيلاته، والتي ترتسم خصوصيته التي يدركها المتلقي من الوهلة الاولى دون شك او تردد. انها رؤية الفنان وقدرته على ادراك العالم بطريقة واعية وبنظرة خاصة تميزه عن غيره من الفنانين.

وعليه وبموجب ذلك فأن الخزاف مرتهن في اسلوبه الفني بين محورين ، خصوصيته الذاتية في بحثه عن التفرد وتحديد الخصوصية ، والتي من الممكن ادراكها في العمل دون العودة لتوثيق

بياناته على تشكيله، فضلا عن انتمائه الفني والاتجاه الذي ينتمي اليه على وفق تأثيرات النزعة الفنية الضاغطة على مخرجاته الفنية. وهذا ما سوف نحدده ضمن محاور اتجاهات الخزف المعاصر.

- **المحور الثاني - اتجاهات الخزف المعاصر- قراءة في النظم الشكلية :**

تكشف لنا الأعمال الخزفية في مرجعها وبداية انبثاقها كفن ، العديد من الصراعات الناتجة في أساسها عن جدلية مارست فاعليتها العميقة في المفهوم، وهذه بحد ذاتها تشكل جدلية الثبات والتحول، حيث اتخذت هذه الجدلية انظمة وأشكالا متنوعة، حيث نجدها احيانا تتسم بالغرابة والمغايرة، مع حالة الألفة التي يبثها خطاب الثابت الفن ، ومرة اخرى تتخذ من مفهوم التحول على توليد اشكال معبرة عن انفعالات واحاسيس متجددة ، ترغب في ترك كل التقاليد القائمة على تجارب الآخرين ، منفتحة على تنوع معبر عن استمرارية الحياة ،يقول الفيلسوف الامريكي جون ديوي في ذلك (إن التماس التنوع إنما هو الدليل على انه مادام الإنسان حيا فأنه لابد من أن ينشد الحياة، إلى أن يجئ الخوف فيرعبه أو يجئ الروتين فيشغل إحساسه، ولكن ضرورات الحياة نفسها هي التي تدفعنا إلى الخروج من تلك الحالة من اجل الاتجاه نحو المجهول) (Dewey, 1971,p284).

بمعنى انها التمرد والتحرر من المألوف و المفهوم نحو الغرابة والإبهام ، وهذا ما حدث في اتجاهات الخزف المعاصر . واصبح هدف العمل (يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته)(Imhaz، 1996 ،P463).

بدأت هذه الانتقالية مع الخزاف الامريكي (بيتر فولكس) في بث خطاب التحرر من النظم الشكلية والتداولية ، فضلا عن تسقيط المفهوم المتوارث لهذا الفن. تزعم اتجاه التعبيرية التجريدية ، على خطى الفنان الرسام (جاكسون بولوك) الادائية. عمل العديد من الخزافين المعاصرين على منحاه الاسلوبي امثال (ستيفن دي ستيبلر) (ريتشارد نوتكين) وآخرين.

تعددت تجارب الخزافين المعاصرين بين الفن الشعبي (pop Art)، والفن البصري (Op Art) ، وفن الجسد (Body Art) ، والتركيبي (Installation Art) ، والفن المفاهيمي (Concept Art) ، والاتجاه التجميعي (Assemblage Art) ... الخ من اتجاهات فنية. واستطاع الخزاف ان يزاوج بين اتجاهين فنيين او اكثر.(Ceramics، 2014،p53)

ارتهنت هذه الاتجاهات بالتقدم العلمي والتكنلوجي ، عبر الوسائط التشكيلية المستثمرة في مخرجات فن الخزف المعاصر تحديدا. الهدف منها تحقيق مفهوم جمالي تشكيلي ، يتناول الخامة بهدف اثرائها ، حتى اصبحت احيانا تمثل صلب عمل الخزاف.

ان فنون ما بعد الحداثة ، لم تقتصر على التوليف الشكلي ، ومدياته الفنية المتداولة، بل اقترن ظهوره بما هو خارج عن المألوف . حيث اصبح الخزاف المعاصر يتبع خصوصية قائمة على التأليف التجميعي والتركيبي ، للوصول الى نظم شكلية تغاير المتوارث شكليا وتقنيا ، الهدف من ذلك استحداث انماط تشكيلية تجذب المتلقي وتمنحه دورا واضحا في ادراج مداخلاته المفاهيمية ، وبما يتوافق ونتاج فن مرتهن بأزمات العصر. ينظر (شكل-1)(شكل-2):

التجارب الخزفية لكل من (جوب كوبمان Joop Koopman) و الخزاف اليوناني(لياس كريستوبولسlias Kristopulos) حيث العرض التركيبي في الفضاء.

(شكل-1)

(شكل-2)

وبالتالي احالتها الى اساليب واتجاهات تنفذ بطرق مختلفة، وبقدرة ادائية عالية من قبل الخزاف، فهي تعد تحديا واسلوبا متحررا توحي بذاتية الخزاف على الرغم من انتماءاته الاسلوبية العامة.

- **المحور الثالث - الفن الخزفي وآلية العرض بين التركيب والتجميع :**

مع مغادرة الفن الخزفي اروقة الفاتر ينات ، ومتحفيه عرضه المتداول ، نجد ان هذا الفن (الخزف) غادر احيانا قواعده النمطية ، ولا نقصد النمطية هنا التداول ، بل الانطلاق والشروع نحو مجالات متحررة من المرجع ونزعته الضاغطة.

ترتبط التشكيلات التركيبية بالبيئة ومعطياتها ، فالخزاف هنا يستعير وسائطه المختلفة لإحداث انتقالاته ضمن خصوصية الفضاء ، فهذا الفن اي (التركيبي) لا يقوم على نمط محدد ، بل انه يتخذ من العلاقات والانساق غاية مخرجاته.

يحتل العمل الفني على وفق الاتجاه التركيبي، ليشغل احيانا مساحة العرض من قاعة ما، لا يشترك ما يشاطره في الفضاء عملا آخر، مما يتطلب من الفنان او المتلقي ان يتجول داخل تجربته الفنية.

تمتد فنون وتجذر الفن التركيبي والتجميعي من الفن الحركي، لاسيما ما نلاحظه من تثبيت وتركيب الاعمال، وتحيلنا من تقبل الفنون على انها حقيقة مستله الواحدة من الاخرى. فجميع هذه الفنون تعيدنا في مرجعها للفن المفاهيمي والذي يطرح افكارا يشاطره المتلقي، من خلال اشراكه داخل التشكيل الفني كبودقة واحدة.

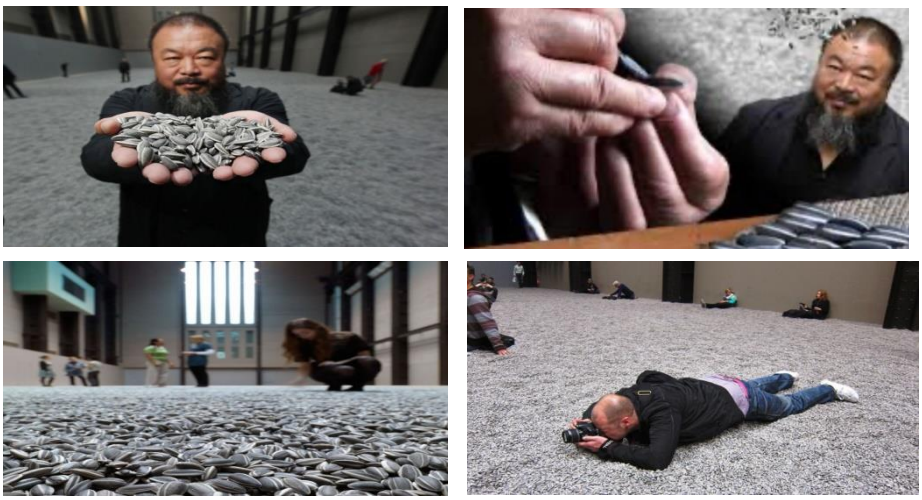
وعليه يمكننا القول ان مفهوم الفن التجميعي ، كأحد اهم محاور الابداع في فنون ما بعد الحداثة ، من خلال توظيفه لخامات حياتية ، قد تحقق من خلال تجميعها خامات نابضة بالحياة (خزف- فخار – طين – اغصان – رمال- صخور – جرائد- قماش .... الخ من خامات)،واصبح المعدن و الخشب هو المادة المفضلة لدى الرعيل الاول من الفنانين الجدد. أحد أسباب ذلك يعود الى ظاهرة النفايات

المعدنية ، التي لعبت دوراً كبيراً في أشاعه تقنيات التجميع بين الرسامين والنحاتين على حد سواء قد تتناقض هذه الخامات مع الخامات المرتهنة بالصناعة وقد يتشابك التركيب في الفن مع الفن التجميعي في استدعائهم للخامات في تنفيذ اعمالهم (Lucy، 1995، P196-195).

يستدعي الخزاف المعاصر من الطبيعة خامات متعددة ، فضلا عن طرائق الاداء المتداول لديه (التقنيات-الخامات) والتي يستثمرها الخزاف ضمن بناء منجزه الخزفي ، مع اشتراطات الخامات الاخرى والتي انتقلت بالخزف نحو مفهوم آخر.

مثال على ذلك ما ذهب اليه الفنان والخزاف الصيني (آي ويوي Ai Weiwei) ، الذي مزج بين التقاليد والمفهوم الحداثوي بالعرض، جنبا الى جنب والموضوعات الاجتماعية والاقتصادية ، مثال على ذلك تشكيله (شكل-1) ،الذي افترش ارضية المعرض ببذور عباد الشمس الخزفية ، اذ وضع عدد لا يحصى من بذور عباد الشمس الخزفية كدليل على ما تجابهه الزراعة من ضرائب تؤذي كاهل الشعب .

جاء تشكيله معبرا عن القرية الريفية الصينية (Jingdezhen) ، المتخصصة في صناعة الخزف منذ آلاف السنين ، يقوم تشكيله هذا بصناعة ما يقارب من (49 طنا) من البذور على مدار عدد من السنوات من قبل (1600) حرفيا.



(شكل-3)

انتقل مفهوم الفن التركيبي والتجميعي الى فن الخزف المعاصر أذ يحقق حضوره في (بودقة واحدة من خلال استدعاء التقنيات النحتية ووسائل الاعلام الاخرى لتعديل طريقة أدراكنا وفهمنا للفضاء اذ قد يدمج الخزاف أية وسيلة إعلامية لخلق تجربته الفنية ، مستدعياً بذلك مواد طبيعية – فيديو – صور فوتوغرافية ....الخ في فعله التشكيلي , كآلية فلسفية برجماتية وضاغط تفكيكي في الوقت ذاته , يحيل المنجز للقراءة التعددية .)(Albayati , 2010, p 197) يرتكز التشكيل في بنيته على البعد (الحدسي المتضمن كل العمليات الفكرية دون أن يكون له هدف وهو بذلك متحرر من المهارة لدى الفنان أي أن الفكرة تصبح الهدف الحقيقي في فنون ما بعد الحداثة بدلا من العمل نفسه فهو تيار يبالغ في رفضه للجمال كون الفنان رساماً ونحاتاً وخزافاً , ما بعد الحداثة يعتمد الرؤية الفكرية تجاه شيء معين للتطلع على أنه عمل فني)(Attia، 1985، P 197) .

|كما ويذكر (روبرت أتكنس Robert Atkins) ان (فن التجميع هو امتداد لفن الكولاج وتطور له ولكن في صوره مجسمة وذلك عن طريق استخدام مجسمات أو خامات ثلاثية الابعاد في الاعمال الفنية) (Robert Atkins ، 1995، P50) ، حيث أستفاد الفنانون من جميع الخامات المتوفرة ضمن بيئتهم ، ليحققوا منها تشكيلهم الفني ، حيث كانت الخامات جاهزة الصنع مسبقاً .

وهذا ما نراه في عمل تركيب للفنانة الألمانية (شكل-4) (ريجين رامسيرو Regine Ramciero) والذي اطلقت عليه تسمية (الحديقة السرية - The Secret Garden).

كما ونجد ذلك معشقا ضمن مفهوم (السينوغرافيا) كأسلوب للعرض تتضافر خلاله الموجودات ضمن مشهد تشكيلي، يضم عناصر متباينة تحقق خطابا فنيا موحدا. وهذا ما نراه في تزاوج فنون التشكيل احيانا مع مسرحة الفضاء لخلق جو متناغم تفاعليا ضمن العرض الواحد. انها (ترجمة فكرة الفنان , باستخدامه أي وسيلة أو وسيط يراه مناسباً للتعبير عنه , مع ما يصاحبها من حرية في اختيار مادته أو خامته التي تخدم فكرته , من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية والمألوفة , على أساس أن العمل الفني ليس منتجاً جمالياً ، بقدر ما هو منتج فكري مترجم تشكيلياً)(Jassim ، 2015، P 34) .

(شكل-4)

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

- اثرت الاحداث السياسية بما رافقتها من ابعاد فكرية بشكل كبير في فنون التشكيل المعاصرة.
- سعى الفنان المعاصر على مستوى فنون التشكيل الى مغادرة صالات العرض وتسقيط المتحفية ، ضمن رؤيته الفكرية الناتجة من التحول في مركزية الفن من اوربا الى امريكا.
- تنوع اساليب العرض وانفتاح النص ، كانت سمة مهيمنة في فن التشكيل المعاصر.
- تعدد المرجعيات المؤثرة على الفن ، كانت نتيجة هجرة العديد من الفنانين التشكيليين الى الولايات المتحدة الامريكية.
- تنوعت الاساليب الفنية وانفتاحها في الفن المعاصر تعد خصيصة ضاغطة في مهيمنة في الفكر المعاصر
- يتنوع الاسلوب بمفهومه بين (الفتري ، القومي ، الشخصي) ضمن مفهوم التعدد الاسلوبي على وفق الاتجاهات المعاصرة.
- اسهمت الذاتية في بلورة مفاهيم الاسلوب الفردي والشخصي، فضلا عن هيمنة ذاتية الفنان على النتاج الفني.

الفصل الثالث : اجراءات البحث:

اولا : منهجية البحث : سوف نتبع المنهج الوصفي بأسلوب التحليل .

ثانيا : مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من عدد من الاعمال التركيبية بلغت(90) انموذج ، موثقة في المراكز الفنية ، والمصادر والمراجع الفنية.

ثالثا : عينة البحث : تم تحديد ثلاث مجاميع خزفية لتمثل (نماذج عينة البحث).

رابعا: تحليل عينة البحث: تتضمن :

- المجموعة الاولى (انموذج-1) - يشمل (انموذج -1 أ- ب-ج)
- المجموعة الثانية (انموذج-2) - يشمل (انموذج -2أ- ب-ج)
- المجموعة الثالثة (انموذج-3) - يشمل (انموذج -3أ- ب-ج)

المجموعة الاولى: (انموذج-1):

(انموذج-1أ) (انموذج-1ب) (انموذج-1ج)

الانموذج	اسم الخزاف	عنوان العمل	البلد	التقنية والخامة
انموذج - 1أ	Maro Kerassioti	15 trees	Greece	Stone ware
انموذج -1ب	Angel Garraza	Emblems	Spain	Earthenware
انموذج -1ج	John Roloff	Aquifer	USA	Paper Clay

تعكس نماذج المجموعة الاولى (1أ- ب-ج) مفهوم الاتجاه التركيبي على نحو خاص ، ويشترك خزافي هذه المجموعة من تنفيذ تكويناتهم على مستوى الخامة والتقنية بالآلية ذاتها ، على الرغم من التباين في درجات الحرق ونوع خامة الطين المستخدم.

تتنوع تقنيات الحرق بين العالي والواطي، فضلا عن خامة الطين في استدعائها لإنجاز تشكيلات ضمن اتجاه العرض التركيبي ومسرحته. فضلا عن تقنية الطين الورقي .

تتنوع الفضاءات ضمن العرض بين المفتوح والمغلق . كما هو الحال و(انموذج -1أ) للخزاف (مارو كيراسيوتي) من اليونان والذي يتضمن عرض تركيبي ضمن الفضاء الخارجي بنزعة واقعية مفرطة لنماذج الاشجار في الغابة والتي يبلغ عددها(15) شجرة.

نفذها بتقنية الحرق عالي الحرارة ، بخاصية لونية قائمة على توظيف الاكاسيد اللونية . تفترق عن النماذج (1 ب- ج) حيث الفضاء التركيبي المغلق داخل صالة العرض.

لجأ كل من الخزافين (انجل غارازا) و (جون رولف) في تنفيذ اعمالهم ضمن صالة العرض وبتقنيات تكاد تكون ثابتة (انموذج- 1ب) تقنية الحرق واطئ الحرارة لأنموذج يمتد للتصميم الداخلي ومتطلبات فضاءات العرض من اثاث .

حاول الخزاف ان يستثمرها لتحقيق بنية تركيبية خاصة ضمن فضاءات عرضه ومسرحته . فيما يستثمر الخزاف في (انموذج-1ج) تقنية الطين الورقي ، وتحديدا خاصية الطين لتحقيق امتداد للأنابيب التي تمثل (طبقة المياه الجوفية).

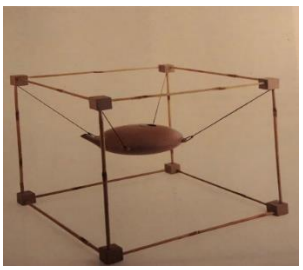
لجأ كلاهما للأكاسيد اللونية والصبغات في تأسيس قاعدة لونية لتشكيلاتهم ، الغاية منها هو صرامة اللون ودافعية العرض التي شكلت اساسا مهما وضاغطا على الخزاف لتحقيق تشكيله الفني.

حققت المجموعة الاولى بنماذجها خاصية العرض بشكل دقيق لتمثل انتمائهم الكامل للاتجاه التركيبي كأحد اهم اتجاهات الفن المعاصر، والمتداولة على المستوى العالمي وبما يحقق الدهشة والصدمة من خلال التلاعب بالفضاء ضمن العرض ومسرحة الفضاء.

المجموعة الثانية : (انموذج-2)

(انموذج-2أ)

(انموذج-2ب)



(انموذج-2ج)

الانموذج	اسم الخزاف	عنوان العمل	البلد	التقنية والخامة
انموذج -2 أ	Arthur Gonzalez	Savoy	USA	Earthenware-Steel rod-gold leaf-Cowhide-paint
انموذج -2ب	Dominiq Morin	Untitled	France	Stoneware-metal
انموذج -2ج	Cynthia Chuang	Beetle	USA	Porcelain-metal-glaze-mixed media

ترتكز اعمال هذه المجموعة على مفهوم التجميع والقائم على التعددية التقنية، فضلا على استدعاء خامات متعددة ، الغاية منها الانتقال بفن الخزف نحو حرية التلاعب بالخامات، اسوة بفنون التشكيل الاخرى من رسم ونحت، فكانت رغبة الخزاف نحو تحقيق هذا التلاقح الفني لغرض فرض خصائص جمالية متفردة ، كنوع من فعل التجريب المرتهن بالتجدد الدائم.

يلجأ الخزاف الامريكي(آرثر كونزاليز) في عمله التجميعي(سافوي) الى التوظيف التقني القائم على استخدام طينة واطئة الحرق، مع اكاسيد الزجاج ، كتقنية خزف متداولة ضمن مفهومها العام ، ضمن خاصيتها التقنية، مع استدعاء القضبان المعدنية واوراق ذهبية وقطع جلدية . الهدف منها تحقيق قيمة جمالية تتجاوز الخزف ضمن مفهومه الوظيفي والادائي.

يشترك كل من التشكيلين (انموذج-2ب) للخزاف الفرنسي (دومينيك مورين)، وعمله(بدون عنوان)، و (انموذج-2ج) للخزافة الامريكية (سينثيا تشوانغ) ، وعملها (الخنفساء) ، حيث النزعة التجميعية المتجاوزة لمفهوم الوظيفة الملازمة لفن الخزف.

لم تقتصر اعمال الخزافين هنا في التحرر من القيم الشكلية لصالح فعل التجميع، بل تنوعت توجهاتهم تبعا للأساليب الفردية للخزافين من خلال تنوع خامة الخزف بين البورسلين والخزف عالي الحرارة، فضلا عن المواد التي لجأ الخزاف في توظيفاته من معدن في (انموذج-2ب) وطلاء معدني ووسائل اعلام مختلطة في (انموذج-2ج).

وعليه فأن هذه المجموعة تفترق عما سبقها انها لم يكن هدفها اسلوب العرض سواء المفتوح ام المغلق، بل ان غايتها هو آلية توظيف الخامات والمواد التي تعزز هيمنة الشكل ضمن الخطاب الكامن في التشكيل و الموجه للمتلقي.

المجموعة الثالثة :(انموذج-3)

(انموذج-3أ)

(انموذج-3ب)

(انموذج-3ج)

الانموذج	اسم الخزاف	عنوان العمل	البلد	التقنية والخامة
انموذج -3 أ	Denise Pelletier	Purgare	London	Cast porcelain-decals-copper-rubber
انموذج -3ب	Nan Smith	Guardian	USA	Stoneware-steel-aluminium-wood
انموذج -3ج	Kimpel Nakamura	Kitschy Recollection of Momayama Aesthetics	Japan	Stoneware-Porcelain-mixed media

يحقق خزافي هذه المجموع مفهوما فكريا قائما على التلاقح بين اتجاهين فنيين معاصرين (التركيب) و (التجميع) والتي افصحت عنها نماذجهم (انموذج-3أ) للخزافة البريطانية (دينيس بيليتير) وعملها (التطهير)، من خلال اسلوب عرضها ضمن فضاء فني محدد، فضلا عن استثمارها لخامات متعددة. فالمتلقي للوهلة الاولى ينتابه نوعا من الشعور العدمي للمفردات الممتدة من اعلى سقف صالة العرض نحو الاسفل . حققت الخامات مرتكزا مهما لتحقيق قيم جمالية متفردة من خلال(البورسلين المقولب – الشارات- النحاس – الحبال البلاستيكية).

يشترك كلا التكوينين (انموذج-3ب) للخزافة الامريكية (نان سميث) ، وموضوعها التركيبي القائم على فعل التجميع من خامات متعددة (الحرق العالي الحرارة للأنموذج- ستيل- المنيوم- الخشب) . و(انموذج 3- ج) للخزاف الياباني (كيمبل ناكامورا) (ذكريات كيتشي حول جماليات مومویاما) وعمله التركيبي ايضا القائم على فعل التجميع ايضا (الحرق العالي –بورسلين- خامات ومواد متعددة)، اسلوب عرض سينوغرافي مميز وكان الخزاف سعى جاهدا لتحقيق هذا التلاقح الشكلي ، والذي بموجبه يحقق انتقاله مفاهيمية يبث خطابها الى المتلقي.

ان ما يميز هذه المجموعة عن سابقتها هو الجمع بين اتجاهين طليعيين كان لهم دورا كبيرا في تحرر منظومة الفن التشكيلي تحديدا ، عن تمثلاته المرجعية السابقة ، حيث التحرر من الاساليب المتداولة ، فضلا عن ذلك تعد مدخلا لتلاقح الفنون بين كل من التشكيل والمسرح.

فالنماذج التي تمتد لهذه المجموعة تعد انفتاحا فكريا لمداخلات التشكيل مع الفضاء ومسرحة العرض التشكيلي، بمعنى ان هذه الاساليب تعد بادرة مهمة تجمع بين فنون متناقضة منها التشكيل والمسرح ، وتحديدا المسرح التجريبي.

النتائج والاستنتاجات :

اولا : النتائج :

- يعد فن الخزف احد تخصصات التشكيل المتمردة على الاساليب الادائية ضمن حقبة المعاصرة.
- حقق الخزاف المعاصر تنوعا شكليا في مخرجاته الفنية ، متأثرا على نحو خاص بمجاوراته من فنون التشكيل من (رسم – نحت).
- لجأ الخزاف المعاصر نحو الاتجاه التركيبي في اعماله على مستوياته المتعددة (المفتوح والمغلق)
- لم يقتصر الخزاف المعاصر على الانصياع للاتجاهات والتيارات المعاصرة ، بل سعى الى مغادرة تقنياته لصالح فعل التجميع.
- يهدف الخزاف المعاصر للدمج بين اتجاهات فنية متعددة ، الغاية منها هو تحقيق خطاب فكري وتجسيده ادائيا من خلال تشكيله الفني.
- تقترب بعض النصوص التشكيلية الخزفية، بين النهج المسرحي على مستوى العرض، اسوة بسينوغرافيا العرض المسرحي وتحديدا (المسرح التجريبي).
- لم يعد الفن الخزفي يمتد في تجذره لما هو متداول ومألوف، بل سعى الخزاف المعاصر لمغادرة ذلك لصالح التجربة الفكرية ومفهومها.
- حقق الخزاف ذاتيته واسلوبيته الخاصة ، فلم يعد هناك اسلوبا قائما على الثبات كما هو متداول سابقا.
- لجأ الخزاف المعاصر وتحت مقومات الفكر المعاصر ، الى التنوع التقني سواء على مستوى الخامة ، او التقنية التي يسعى الخزاف لتحقيقها.
- تنوعت الخامات التي يستدعيها الخزاف المعاصر للتجاوز احيانا قدسية الحرفة.
- تنوعت اساليب الحرق والتزجيج بين العالي والواطي على مستوى الحرق.
- للمفهوم والفكرة جانبا مهما في توجيه الخزاف لطرح رؤيته الفنية والتي قد تتخذ احيانا معالجات مجتمعية او تسليط الضوء على حالة اجتماعية ما.

ثانيا : الاستنتاجات :

- تنوعت اساليب الخزف المعاصر فهناك خزف تعبيري تجريدي وهناك الخزف الاختزالي والخزف التركيبي والشعبي...الخ من اتجاهات فنية معاصرة.
- تنوعت الاستعارات الاسلوبية الفردية والجمعية بموجب الحضارة المعاصرة.
- لذاتية الخزاف سمة خاصة تحدد انتمائه المرجعي على مستوى الخامة والتنفيذ.
- تعبر موضوعات الخزف والمنفذة تحت غطاء الاتجاه التركيبي عن هدف وغاية اجتماعية مهمة.
- اسهمت العرب بشقها السياسي والمفاهيمي في بلورة اسلوب الخزف المعاصر.
- لم تقتصر تجارب الخزافين على مجتمع ما دون غيره ، بل ان التعددية التجريبية كانت وليدة الانتقال والتحرر.
- خرج الخزف المعاصر عن بودقة اساليبه الوظيفية والمتداولة نحو الانفتاح على مستوى التقنية والاداء.
- تجاوز الفن الخزفي اساليبه التقليدية والوظيفية ، ليؤسس منظومة معرفية متجددة تسهم بحل ارهاصات العصر.

References:

1. -Albayati . Zainab .*Transformations Stylistic in Valentinos Karalambos ceramics* .Journal Academic.Volume11
2. Albayati .Zainab .*Aesthetic Transformation in Contemporary Ceramics* .University of Baghdad.2010
3. Al-Masdi .Abdel Salam .*Style (towards an alter nature to Sunni criticism of literature).* The Arab Book House. Libya – Tunisia
4. Attia Abboud .*Tour in the Art Word* . Beirut. 1985
5. Atkins . Robert. *Art Research and Finding Images*.1995
6. Balsam Muhammad Jassam .*Contemporary art(methods and Trends).*Dar Al Faith . Baghdad. 2015
7. -Dewey .john .*Arts is Experience*. Zacharia Ibrahim .Arab Renaissance House .Cairo
8. -Smith. Edward Lucy .*Art Movements After Wor-11*.baghdad.1995
9. Peterson .Susan .*Contemporary Ceramics*. United States . 2000-
10. The comprehensive Dictionary of meanings- https://www.almaany.com
11. Muhammad al Nadri .*Explanation of ibn Aqeel on the millennium of Ibn Malik* .Modern library. Beirut. Part
12. Mahmoud Imhaz .*Contemporary Artistic currents*.1st Edition. Beirut
13. *Oxford Advance Genie*. 6 Edition 2000 . Oxford University Press-
14. -*Webster's New American Dictionary*. Books INC, Publishers . New York
15. Ibn Malik ,2007
16. Kopp .Linda. 500 *Ceramics* .Lark Crafts .U S A.2007
17. *Al- Maany*,almanny.com-
18. *journal-of-australian-ceramics*-vol-53-no-1-april-2014-
https://www.yumpu.com/en/document/read/59468988/the-journal-of-australian-ceramics-vol-53-no-1-april-2014-

Trends in Contemporary Ceramic Art and the Overlapping of Stylistic Concepts (Installation Art and Assemblage as a Model)

Zainab Kadhim Al-Bayat[1]
Nepal Abdul-Karim[2]

Abstract:

Contemporary arts have achieved, in accordance with the transition of concepts, a new logic in presentation and expression in general, and specifically in the field of ceramic art. The shift towards the logic of rejection and subversion of prevailing methods, which have been almost a constant foundation for a long period, has directly influenced the direction of visual arts in the contemporary world.

The growth and cultural transformations that the world has witnessed after the two World Wars have produced cognitive shifts based on strategies that diverge from the dominant culture. These approaches vary according to existential needs, as the language of art has become conceptual and a medium for contemporary culture with its rapid and expanding rhythm. Thus, contemporary ceramic art has encompassed a diverse range of concepts expressing a specific philosophy tied to technology and scientific progress as means that directly contribute to the development of aesthetic values and artistic formations in alignment with the culture of the era. The concepts of this art form have changed and transformed in terms of presentation style and formal outcome .

There is no longer a specific definition for fixed techniques and materials. Instead, we find that contemporary potters have moved beyond the boundaries of their traditional artistic field, under the concept of assemblage , achieving a form that is not subject to homogeneity .They employ renewed presentation methods that are not limited to enclosed spaces but are open in their settings, creating a visual witness in which the artist and the recipient participate in the idea and interpretation , fostering a dialectical and intellectual discourse linked to issues subject to discussion within the inevitability of existence.

Keywords: Direction, Installation, Assemblage, Open View, Concept

[1] Assistant Professor -.College of Fine Arts-University of Baghdad

[2] Assistant Teacher Ministry of Education Directorate of Second Karkh Education

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1221

الترويج للتحولات الفسيولوجية في السينما

سالم شدهان غبن[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

لطالما درست السينما القضايا الإنسانية من زوايا مختلفة. إذ تناولت أفلامها السير الذاتية والفلسفة والتاريخ والحروب والخيال العلمي وغيرها. إذ تسهم هذه الموضوعات وغيرها في النجاح اقتصاديًا وفنياً. وتطرقت السينما إلى التحول الجنسي منذ الثلاثينيات. فعلى مدى عقودٍ تحدثت هذه الأفلام عن التحول الجنسي ودافعت عن المثليين وناقشت كيف تسبب المثلية مرض الإيدز وتضر بالناس. وكما هو معروف، فقد ظهرت هذه الحركة في أفلام الرسوم المتحركة للبالغين والأطفال في جميع أنحاء العالم. وفي هذا البحث سنرى أن اختلال التوازن الهرموني يؤثر على الوظيفة الجنسية. إذ يشتمل هذا البحث الموسوم بـ (الترويج للتحولات الفيسيولوجية في السينما) على أربعةِ فصول، جاءت كالآتي: الفصل الأول (الإطار المنهجي) الذي يتضمّن مشكلة البحث التي تمثّلت بالسؤال الآتي: ماهي أسس وضرورات عمليات التحول الفيسيولوجي في السينما؟ ومن ثم أهمية البحث والحاجة اليه، وهدف البحث، وحدود البحث. أما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) فقد قسّمه الباحث الى: الفسيولوجيا: الأصل والمفهوم، ودور السيكولوجيا في عملية التحوّل الفسيولوجي، والترويج للتحوّل الفسيولوجي في فيلم الفتاة الدنماركية. وتضمّن الفصل الثالث النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة بالمصادر.

الكلمات المفتاحية: التحولات، الفسيولوجيا، السيكولوجيا، المثليين، الفتاة الدنماركية

الفصل الأول \ الإطار المنهجي

أولا مشكلة البحث: اشتبكت الأراء واختلفت حول عملية الترويج للتحولات الجنسية فسيولوجيا، وكذلك اختلفت طرق تناول هذا الموضوع المهم في السينما, وهذا ما مثّل مشكلة البحث التي حددّها الباحث بالسؤال الأتي: ماهي الأسس والضرورات وأشكال عمليات التحول الفسيولوجي في السينما؟.

ثانيا أهمية البحث والحاجة إليه: تتأتّ أهمّية البحث من إنه. **1**. يسلّط الضوء على حالة إنسانية اختلف حولها الكثيرون, لكنهم اتفقوا بأنها قضية ليس بالسهولة إهمالها 2. الدراسة تضع الفروقات ما بين التحوّل والشذوذ الجنسي وتنحو منحى انساني. 3. الدراسة تفيد الدارسين في السينما والمهتمّين بهذه القضية الإنسانية. أما الحاجة إليه فتكمن في قلّة المصادر والدراسات حول هذا الموضوع الحيوي

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة Salem.s@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ثالثا هدف البحث: يهدف هذا البحث الى الكشف عن ألتحوّل الفيسيولوجي في السينما.

رابعا حدود البحث: الحد الموضوعي: التحول الفسيولوجي في السينما

الحد المكاني: السينما الغربية.

الحد الزماني: 1999. 2015 وهو زمن انتاج أهم أفلام البحث.

الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الأول : الفيسيولوجيا ألأصل والمفهوم

الفيسيولوجي علم يختص بدراسة وظائف الاعضاء, فهو يدرس العلاقة بين السلوك الانساني وأعضاءه, من اجل تفسير فسيولوجي, وعلم النفس الفيسيولوجي" هو العلم الذي يدرس الاساس الفسيولوجي والبيولوجي للظواهر النفسية المختلفة, ويدرس العلاقة بين الجهاز العصبي والسلوك, ويدرس العلاقة بين السلوك المتكامل الكلي والوظائف البدنية..ويدرس العلاقة بين أجهزة الجسم والنشاط النفسي وأثر الحالات النفسية في الجسم(amir,p3) , وهو فرع من فروع علم(النفس البيولوجي .لكنه يختلف عنه في المفاهيم والاهداف, وتمثّل فسيولوجيا اقرب العلوم الى موضوع البحث كونها تدرس العوامل الفسيولوجية التي ينبع منها السلوك البشري, وكيفية دراسة وظائف الاعضاء مع الخلايا والجزيئات الحيوية واشتغالاتها الفيزيائية والكيميائية في الخلايا و"هو الدراسة الفيزيائية والكيميائية التي تتطورداخل نظام حي وهو مسؤول عن اصل الحياة وتطورها وتقدمها, وهي احد الأسس التي يثبت عليها جميع العلوم البيولوجية والطبّية"()(almrsl. com)اذ يركز علم , الفسيولوجيا على دراسة دقيقة على علم وظائف الاعضاء وكيفية سريان هذا النظام على الاعضاء والخلايا والجزيئات الحيوية كيميائيا وفيزيائيا في النظام الحي, والتحقق من تلك الانظمة الذي تعتبر ضرورة حتمية لفهم الاشتغال الفيسيولوجي, وفيها تتشابك وتتأزر القوى الحسّية للجهاز العصبي مع العقل, أو مايمكن أن نسميه الجهاز العقلي بجميع مكوناته ليأتي لنا ناتج وتأسيس يمتلك الجدّة الذاتية لكنه لا يترك انتمائه للنوع, وذلك قد يأتي من تفاعلات حسية لم تكن متوافرة وظاهرة للعيان, وقد تكون خاملة وخيّمت عليها صورة وشكل اخر, لكن أتت قوّة كبيرة ناتجة من تلك التفاعلات القويّة جدا, بحيث ازاحت ذلك الغطاء أو الطبقة التي تنتمي لنفس النوع لكنها تختلف ببعض الخصائص البايولوجية والفسيولوجية, لتتغيّر بعض الملامح الرئيسية فتؤثّر على النوع تأثيرا كبيرا, ويحاول هذا الناتج النهائي ان يدافع عن شكله الجديد وقد ينجح أو يتحطم, وقد لا يفشل أبدا لكنه يفقد بعض المعنويات ويمر بخسارات جزئية, فهولا يذعن ولا يستكين ويميل الى جانب التحوّل, فيترك الشكل السابق, ويحافظ على الشكل الذي وصّل له كمرحلة نهائية اتت بفعل انزياح شكل ومعنى مرّ به مجبرا, قد يستمر عليه الى النهاية, لكن شدّة الصدمة وقناعة الوسيط الذي احتواها وشعور هذا الوسيط, وخصوصيته المعرفية الذوقية الثقافية جعلته يتمسك بالنتاج النهائي ليغدو جزءا بل كلاّ للنوع الجديد, مع هذا علينا ان لا ننسى سايكولوجية الوسيط البشري بالذات, وارتباطه وتقاربه مع الفيسيولوجيا وانتمائهما الى البيولوجيا, مع الايمان بحقيقة كون علم النفس الفسيولوجي بأنه فرع من فروع علم النفس البيولوجي" الا انه يختلف عنه في المفهوم والاهداف, إذ يمثّل علم النفس الفسيولوجي الدراسة العلمية للعوامل الفسيولوجية التي تكمن وراء السلوك البشري, بينما يدرس علم النفس البيولوجي العمليات البيولوجية الكامنة وراء السلوك المؤثرة على

العقل والسلوك, ولذلك يوجد بينهم اختلافات في المفهوم والاهداف والموضوعات(almrsl. com) لكنهما يمكن أن يجتمعان ليقدما تفسيرات قد تطرأ على السلوك البشري وتحولاته الجوهرية, إعتمادا على فسيولوجية علم النفس, فيأتي الجيولوجيا ليدرس ذلك السلوك وتأثيره على العقل وهو علم تطبيق مباديء الاحياء على مختلف دراسات العمليات العقلية والسلوك, كما تتنوع الاهتمامات والموضوعات ومن تلك الموضوعات والاهتمامات علاقة الامراض النفسية بالتكوين البيولوجي للانسان". أمّاعلم النفس الفسيولوجي فيهتم كثيرا ب"دراسة العلاقة بين أجهزة الجسم والنشاط النفسي(السلوك), وأثر الحالات النفسية في الجسم, إذن هو العلم الذي يهتم بدراسة الاساس الفيسيولوجي للسلوك" (cte.univ_setif2.dz@.com

وبما ان علم الفسيولوجيا فرع من فروع علم البيولوجيا وكلا منهما يختص بدراسة جزء مختلف عن الاخر لكنهما يشتركان كونهما يدرسان الكائنات الحية, فالفسيولوجيا يقوم بدراسة العلاقة بين السلوك والاعضاء وكذلك الاساس البيولوجي للظواهر السيكولوجية وتأثيراتها ومساهماتها في عمليات التحوّل خصوصا, لذا علينا ايضا ان ندرس و نوضح ولو بطريقة مبسطة الفارق مابين الفسيولوجي والذي يعني التغيرات الجسدية التي تصاحب مرحلة البلوغ مثلا, وعلم النفس السيكولوجي الذي يعني التغيرات النفسية, كما يهتم أو يدرس الوظائف العقلية والسلوك ودراسة الشخصية, وهنا تتوضح علاقة مهمة مابين الجسد والمزاج وحضور الشخصية أوغيابها, وتأثيرهما واثرهما على منجز الشخصية ايّا كانت, ومدى قوة تأثير منجزها, وحتما تؤثر هذه العلوم احدها على الاخر تأثيرا كبيرا, وفي هذا الشأن يرى الباحث ان أية شخصية, والمبدعة خاصة وهي مجال البحث هذا, لا يمكنها ان تتخلّص من تأثير هذه العلوم, وأعني البيولوجية والفسيولوجية والسيكولوجية, بل ان الباحث يهمه جدا ان يثبت في هذا البحث ان شخصية الفنان تتركّز فيها كل العلوم بطريقة اكثر فلسفية من غيرها كون الفنان له شخصيّة متكوّنة من سلوك خاص ومزاج خاص وفكر عميق تحليلي جمالي علمي وابداعي وفني, وكما يشير سيلنغ "الى إن الفن ليس تعبيرا عن برهة, بل تمثّلا للحياة اللامنتهية, حدسا موضوعيا, محض عقلي, فإن المطلق كذلك هو موضوع الفن, كما هو موضوع الفلسفة ولكن الفن يمثل المطلق بالفكرة والفلسفة تصور الإنعكاس (dini,p69)فالفنان المبدع كالعالم الخلّاق وكلاهما يحظيان بأداة تحويلية خاصة , من هذا علينا ان لانقول ان الفن يعيش بمعزل عن العلم, صحيح انّهما يختلفان في كثير من الأمور, ومن هذه الامور, ان الفن ينطلق من وعي الخيال الى مديات واسعة قد تجعل المتلقي يندمج في خطابه الى المدي الذي يجعل مديات الاندماج مابينه وبين المتلقي تصل الى حد الاندماج التام, فيفرح المتلقي للخطاب المفرح ويبكي احيانا حينما يجد موقفا يدعو الى الحزن الشفيف, إن كان ذلك لوحة أو مشهد سينمائي أو غير ذلك, ويتحقق ذلك بفعل موهبة الفنان وقدرته على تبني موقف ما من خلال قراءته للموقف الجمالي فالعمل الفنّي كما يرى افلوطين "ليس مجرد تقليدا للعالم المرئي, ولكنه يصعد بنا إلى المباديء التي امت عليها الطبيعة izz al deen,1986 p) (40., والفن الذي يتقبل التأويل والإرتجال والانطلاق نحو مديات واسعة, لا يتخلّى عن العلم بل ان الفنان في كثير من الاحيان حينما ينجز عملا فنّيا فأنه يعدّه بحثا علميا ف" البحث العلمي هو حجر الزاوية في كل العلوم والمهن, فعلى اساسه يتم التوصل الى النظريات والقوانين, وعلى اساسه تتم ممارسة المهنة

بشكل سليم وموضوعي " (aboo al nasr, 2004, p .13) من هنا إهتم الباحث بهذه العلوم النفسية التي ترتبط مع بعضها البعض في أماكن كثيرة, وتختلف بجزيئات اخرى, لكنها تؤثّر وتتأثر, كما تساهم كثيرا في تفسير كثير من المظاهر التي يعدها البعض غريبة وشاذّة, وهي تأثيرات مباشرة وغير مباشرة تبعا الى طبيعة الانسان من حيث تكوينه الشخصي زمانيا ومكانيا, وهذا له دور في مدى فهمه لفسيولوجيا السلوك الناتج من تفاعل الجهازالعصبي وبقية اجزاء الجسم ومنها الجهاز التناسلي للانسان وكيفية التحكم في السلوك الذي ينتمي الى خصوصية النوع واجزاءه, وكذلك يتحكم ويفسّر كينونة الثبات والتحول مع الاخذ بوجهة نظر مذهب التطور, أو النظرية التحوّلية التي عمل عليها علماء أمثال (بوفون) وهو إستاذ لامارك, وعالم النبات والحيوان (لامارك) ولم يعارضها صاحب النظرية الثباتية (جورج كوفيه) هي نظرية بيولوجية تذهب الى ان الانواع ليست ثابتة بل العكس انها قابلة للتحوّل من نوع الى اخر, وهذا ما اشتغل عليه الكثير من العلماء المختصّين بالنبات والحيوان والانسان, فمثلا عالم النبات السويدي (لينيوس) الذي اشتهر بنظرية الثباتية اهتم "يفتح الباب نحو تحولية داخل النوع البيولوجي , مشترطا الاصل المشترك لعدد من الاجناس المتشابهة, يتعلق الامر اذن بتحولية يمكن تسميتها تحولية محدودة (buican,2017,p.46-36) وبهذا يكون الباحث قد تدرّج من النبات والحيوان واخيرا الانسان كي تكون الدراسة مبنيّة على أسس علمية وليس إفتراضية, ومسألة طرح بعض التفاصيل العلمية ما هي الاّ كي تساهم في فرش اساسا علميّا لجميع النتائج والاستنتاجات التي سيصل اليها الباحث لقناعته التامّة بأن موضوعه هذا يجب أن يبنى على أسس علمية مع التمسّك بجمالية الوسيط وقيمته التعبيرية الإبداعية, ومن هذه الأسس العلمية ألتي يجب أن نتحدّث عنها إن لدى الإنسان " هرمونين,ألأول هو الهرمون ألأندروجيني (التستسترون), والثاني هو الهرمون ألأنثوي (ألأستروجين) وهما موجودان اصلا في كل إنسان منّا, بغض النظر إن كان ذكر أو أنثى, لكن بنسب معينة, حسب الهوية الجنسية, وأي اضطراب أو خلل لأي سبب كان سيؤثّرعلى تلك النسب يؤدي الى اختلاف الهوية الجنسية..وإن الاستقلاب المتبادل بين هذين الهرمونين سيكون سببا للثنائية الجنسية"(wiki) (wand.com مع ضرورة التأكيد على حقيقة علمية هي الغدد الجنسية المتواجدة لدى الانسان تسمّى الغدد المشتركة نسبة ألى إنها يمكن أن تفرز للذكر والأنثى "مثلا الخصيتان تفرز ثلاثة أنواع من هرمونات الذكورة (الإندروجينات) وفيها التستسترون أكثر فعالية, وتفرز أيضا كمية من هرمونات ألأنوثة (ألإستروجينات)"(nassar-4,1987 ,p.21-19)من هنا نجد إن هناك أساس نسبي لإمكانية التحوّل, إذ أتفق أغلب العلماء على أن الاختلافات مابين الذكر والأنثى ممكن ان تكون نتيجة, وهي في الغالب هكذا لكنها ممكن ان تبدأ ثنائية أو متناوبة, كما إنها ممكن أن تنقلب مرّة اخرى بعد مرور زمن, "فالعالم الحيواني (كلاوس) وهو استاذ داروين وجد عام 1891 أن هنالك حيوانات مائية لها صفات غير محدّدة جنسيا تعرف بإسم (سي ار يو اس تي اي سي ئي اي) تعيش الجزء ألأول من حياتها كذكور, أما الجزء الباقي, فتعيشه كاناث(nassar-nassr-4,1987,p.11) وهذا الذي تأثر فيه داروين اذ تحدّث عنه وكرّره ووضع له بعض التفاصيل في كتابه(نزول الانسان) الذي وجدنا فيه ولأول مرة مصطلح ثنائية الجنس (بي أأي اس ئي اكس يو اي ال أأأي تي واي), إذ قال"أن البداية السحيقة القدم للمملكة الحيوانية كلّها تبدو كأنها خنثى) nassar-4,1987,p.18)

اذن فإن هذا الكلام العلمي يؤدي الى حقيقة بايولوجية تعدّ أرضية سيعبّدها الباحث بأكثر من بنية علمية معرفية يصل من خلالها الى مرحلة التحوّل الفسيولوجي الذي يراه حالة طبيعية يمكن ان تحدث دون ان نشير إنّها حالة شاذّة أو محرّمة أو غريبة, وبالتالي فهي موضوع طبيعي يستند الى كل تلك الأسس العلمية التي اثبتناها, ويبقى على صانع المنجز الفنّي الذي يبغي تناول هذا الموضوع أن يقوم ببناء منجزه وخطابه هذا وفق فهم علمي أولا, ثم فنّي, وعلى المبدع أن يكسب المتلقي من خلال الحقائق العلمية والأسس الدرامية المدروسة التي يمكنها أن تقدّم رسالة مفادها إن العلم أساس الفن, ويمكنه أن يغير قوانين وأسس, وما مسألة تغيير جنس ذكر الى انثى أو بالعكس الاّ شيء طبيعي بعيد كل البعد عن مفاهيم المثلية أو الانحراف الجنسي, بل هي مسألة بدأت بايولوجية وانتهت فسيولوجية شرط توفر الجانب النفسي, لكن هناك محاذير سيدرسها البحث منها وأهمها ألإلتزام بالحقائق العلمية خاصة إذا كان موضوع العمل الفني الدرامي خاصة حقيقي, لأن العكس سيؤدي إلى نتائج سلبية تحيد عن الحقيقة العلمية والأمانة في تناول الموضوع الذي ستتغير حتما فكرته الفلسفية .

المبحث الثاني

دور السايكولوجيا في عملية التحول الجنسي Transgender

اولا: التحوّل في العلم, الأساطير والأديان

لو راجعنا الاساطير او الميثولوجيا الاغريقية فاننا نبدأ من تأكيدا إفلاطون احدى محاوراته كان هناك في الماضي ثلاثة اجناس, لا جنسين كما هو الأن, ذكر وانثى, أما الثالث, فقد اشترك في طبيعة الاثنين ثم اختفى, غير ان الاسم بقي حتى يومنا هذا رمزا للخنثى, كذلك نجد الالهة عشتارفي سوريا Hermaphroditu وفينيقيا بانها لم تكن انثى وحسب, بل ايضا فيها صفات الرجولة كما يرمز لها باللحية ,واسطورة نارسيسيوس مثلا هي رمزا لهوية ثنائية الجسد؛ كما يرى عالم النفس يونغ إن في داخل هيرمافروديتوس قطبان هما, ألأنيموس الذي يمثّل القطب الذكري , والأنيميا وتمثل القطب ألإنثوي وهما موجودان في داخل كل واحد منّا وأن هاتين القوّتين هما بالضبط ألأجزاء غير المنظورة والكامنة في جنس كل واحد منّا وهكذا كانت تصورالأعضاء التناسلية الأعضاء التناسلية في الرجال تتم العمليات الجراحية بتغيير الصدر والأعضاء التناسلية وازالة الرحم والمبيض. كذلك العالم الجنسي هافلوك أليس الذي كان يؤمن بثنائية الجنس, أيضا رأي فرايس الذي أثّر حتى على فرويد إذ إعتبر مسألة ثنائية الجنس حقيقة فيزيولوجية قائمة بحد ذاتها, وذات تأثير في تكوين الأضطرابات النفسية, وإن الجنين الإنساني هو ثنائي الجنس أصلا في أدواره الأولى وفيه طرفا من هذه الثنائية يسيطر ويكبت الطرف الأخر دون أن يلغية تماما, كما إستطاع درونر في تجربته تحويل الجرذان البيضاء الى إناث بعد ولادتها ذكورا, ويعتقد أن هذه التجارب قد تنطبق على الإنسان, وجاءت في الديانات السماوية من الصور التي توحي بثنائية التكوين ففي الديانة اليهودية والمسيحية أوحت بان الانسان كان يجمع في ذاته الذكر والانثى, وفي الديانة البوذية الانسان مزيجا من الذكر والانثى, كما يجب أن لا نغفل التأكيدات البايولوجية, وما أكده تشارلز داروين عالم التأريخ الطبيعي والجيولوجي البريطاني بأن البداية السحيقة القدم للمملكة الحيوانية كلّها تبدو أنها كائنا خنثي..أي لا هوية جنسية له أو يجمع الذكر والانثى حيث نجد للمرّة الأولى مصطلح ثنائية الجنس, كذلك وجد استاذه العالم

الحيواني كلاوس أن هناك حيوانات مائية تعيش الجزء الأول من حياتها كذكور, أما الجزء الثاني, فتعيشه كإناث. كما اننا علينا ان لا ننسى بأن الهرمون الأندروجيني التسترون والأستروجين, الهرمون الانثوي هما المسؤلان عن تحديد هوية الجنين الجنسية, وهما موجودان عند كل انسان ذكرا كان أو أنثى ولكن بنسب معينة, حسب الهويّة الجنسية, وان اي اضطراب في هذه النسب يؤدي الى اضطراب وضائفي وعضوي وئؤثر على الهوية الجنسية ككل (nassar-4,p.20-13-badri-mohamme) ويؤكد الباحث ومن خلال ماتمّ اثباته سابقا بأن هناك فروقات كثيرة مابين التحول الجنسي والشواذ أو الخنثيين والمثليين, أو مزدوجي الميل الجنسي, فالتحول الجنسي أو تبديل الجنس أو تغيير الجنس مصطلح يطلق على من يشعر بأن نوعهم يختلف عن الجني الذين ولدوا فيه, ويصنّف أحيانا بأنه عيب خلقي" نتيجة للتغيير في الهرمونات الموجودة في رحم الأم أثناء الحمل في طفلها, وإذا تزامنت هذه التغييرات مع الوقت الذي يتكون فيه مخ الجنين فإن الخلايا تتلقّى إشارات خاطئة, فإن كان الجنين ولدا فالمخ يفشل في إلتقاط الإشارات التي تجعله ذكرا, أما إذا كان الجنين بنتا فيفشل المخ أيضا في الحصول على الإشارات التي تجعله مخّا لفتاة, لكن الجسم لا يتأثر بالقدر الذي يتأثر فيه المخ(feed.net) وبعد الولادة يأتي الطفل بجسد طبيعي لكنه في الحقيقة يحمل مخّا ينتمي الى جنسا أخرا, يتطوّر هذا الشيء شيئا فشيئا ومع نمو الطفل الذي يبدو طبيعيا في البدأ لكن هناك تحولات شعورية تحدث له من خلال ميله الى الجنس الاخر في الحديث واللعب والملبس وحتى في الصوت احيانا, وحينها يتولّد شعورا ويتنامى شيئا فشيء لدى هذا الشخص بأنه يعيش بنوع ليس نوعه , والنوع هنا نقصد فيه هو الهويّة, بينما نقصد بالجنس الشكل والوظيفة, ومن هذا الشعور النفسي الصعب الذي قد يؤدي إلى مضاعفات كثيرة منها المرض النفسي والشعور بالإغتراب والنقص, وقد يؤدي الى الشذوذ أيضا أو ألإنتحار, لكن اذا أتت الظروف في صالح هذا الشخص الذي يعيش في جسد غير جسده فإنه يسعى الى تصحيح ذلك طبّيا. لأنهم لا يمكن أن يستمرّوا مخالفين لنوعهم,فيتفاعلون عكس نوعهم, اي ان الرجل يشعر بأنه امرأة, والمرأة تشعر بأنها رجل, وهذه الحالة تعد بداية للتحوّل الجنس الى الجنس الاخر الذي يمكن أن يتم طبّيا من خلال عملية جراحية تختلف من حيث الصعوبة حسب قوّة الحالة فيسيولوجيا, ومدى القناعة التي وصل لها المتحوّل من إن هذا هو الحل الوحيد الذي أمامه وإنه يسعى الى تصحيح شكله ونوعه وجنسه في أن واحد, وإن المسألة ليس سوى علاج, وبهذا فإن التحوّل الجنسي هو" رغبة الشخص في العيش والقبول كفرد من الجنس الاخر مصحوب بشعور من الانزعاج وعدم ملائمة الجنس التشريحي للمرء ورغبة في اجراء جراحة وعلاج هرموني لتغيير الجنس وجعل جسد الشخص منطابقا قدر الامكان Transsexualismمع الجنس المفضل, و يسمّى اشتهاء تغيير الجنس (LGBT-MINDEN)

والمصطلح L G B T أو GLB هو اختصار يشير الى الاشخاص اصحاب الهوية الجنسية أو الجنس غير التقليدي

T : TRANSGENDER تعني المصححين جنسيا, الاشخاص الذين لديهم هوية جنسية تختلف عن مظهرهم الخارجي ويشار لهم بالمتحولين ,وهم الذين يعنى بهم البحث لأن حالتهم انسانية بحتة مبنية وفق اصول علمية لايمكن ان نحسبها شذوذ , فهم يشعرون بانهم ضحايا لحادث بيولوجي, وانهم وضعوا في اجساد غير اجسادهم, فالذكور يشعرون انهم اناث, والاناث تشعر كأنها ذكر, وفي هذه الحالة تتوافر امور

كثير منها الاستعداد النفسي السايكولوجي نحو التغيير وهذا ما يسهّل طريق العلاج الذي يتم بعدّة طرق منها قد يلجأ الطبيب الى اجراء علاجات تغيير الجنس من خلال اعطاء هرمونات بديلة, لتعديل الخصائص الجنسية الثانوية اضافة الى اجراء عملية جراحية لبعض التغيرات البيولوجية للتهيأ الى الخصوصية الجديدة والوصول الى فتح الباب ام اعضاء جديدة كي تؤدي وضائفها الفيسيولوجية (mamoon-enabbuiadi.net) والإنسان بوصفه ارقى كائن حي يهتم به علم الفسيولوجيا, واستنادا الى تعريف هذا العلم بانه" العلم الذي يدرس وظائف اعضاء الكائن الحي سواء كان انسانا أو حيوان (waybak machine.com) وتتم عمليات التحوّل وماسبقها شعوريا من خلال تفاعل ونتاج الجهاز العصبي والجهاز الهرموني والجهاز الحواسي كونها اجهزة تتحكم في جميع ما يشعر به الشخص الذي عليه ان يقرر اجراء عملية التحول لان هذه الاجهزة ستبني وتهيأ له المجال الرحب كي يدخل الشخصية الجديدة التي يتم فيها العلاج "بالهرمونات البديلة للرجال المتحولين يتضمن نمو اللحية, تغيير الشعر, الصوت, توزيع الدهون..العلاج بالهرمونات البديلة للنساء المتحولات يتضمن توزيع الدهون وتغيير الثديين, يتم ازالة الشعر الزائد عند النساء المتحولات بالليزروالتحليل نفسه فيها الكهربائي, ..تنعم الصوت, تغيّر البشرة ,إزالة تفاحة ادم,الثدي,الخصر, الأرداف, الأعضاء التناسلية..في الرجال تتم العمليات الجراحية بتغيير الصدر والأعضاء التناسلية وازالة الرحم, المبيض(www Merriam Webster.com ,2019) وهذه المواضيع شاعت كثيرا في المجتمعات الغربية والشرقية وطالت شخصيات مشهورة عرضتها مثلا الفضائيات العربية مع وضع جملة تحذيرية تقول إن البرنامج للأعمار مافوق ال18 كما في برنامج (هي مش فوضى, قناة تي أي أن الفضائية) في لقائها مع رجل تحوّل الى إمرأة وأصبح إسمها (ريما) ألتي أكّدت بأنها كانت تشعر بأنها فتاة منذ الصغر وكانت لا تحب اللعب مع ألأولاد في عمرها بل كانت غالبا ماتجتمع وتتبادل الحديث مع الفتيات التي تجد نفسها واحدة منهن, ثم قامت بتصحيح حالتها في تايلند التي أجرت الكثير من هذه العمليات الناجحة. وحينما تتناول السينما هذا الموضوع تركّز على أهمّيتها كثيرا, وتعرضها للمتلقي كقيمة انسانية وعلمية تحمل في طيّاتها صراع مجتمعي قيمي يتراوح قبوله حسب المجتمعات رغم انه اصبح ظاهرة شبه مقبولة في العالم بل تجاوز ذلك الى حد ان كثير من دول العالم وضعت قوانينا للحفاظ على اكثر من هذا, كما في حالة (المثليين) أو (الشواذ), كما إن هناك الكثير من المسمّيات والمصطلحات مثل: ألعبور الجندري أو التحوّل الجندري: هو إسم شامل إضافة الى شموله الأشخاص ألذين هويّتهم الجندرية هي عكس الجنس المحدد لهم عند الولادة (نساء عابرات ورجال عابرين)..وهم قد يكونوا مثليين أو مغايرين أو مزدوجين أو لا جنسيين , أو غير ذلك , كما يختلف عن ثنائية الجنس الذين يولدون بخصائص جسدية لا تتناسب مع المفاهيم الثنائية لأجسام الذمور والإناث, عكس العبور الجندري الذي هو التوافق الجنسي والذي يشير الى الاشخاص ذوي هوية جندرية تتوافق مع الجنس المحدد لهم عند الولادة, وأيضا ثنائي الجنس الأنترسكس: وهي حالة الشخص الذي ولد بجنس وسط فيه اختلاف عن المعايير المعهودة للجنسين الذكر والانثى , قد تكون اختلافات عضوية صبغية كروموسومية أو إختلاف في الخصائص الجنسية الثانوية أو غيرها, وغالبا مايكون لهذا الثنائي الجنس أشكال بيولوجية من أشكال الاعضاء التناسلية من حيث الحجم والظهور والاختفاء الجزئي لكن هذا ليس نهائيا ابدا (nasaar,1987,p.29) ومثل هذه ألأنواع دافعت عنها كثير من

الدول وبسن قوانين إحيانا كما في الولايات المتحدة والدنمارك وهولندا وبلجيكا وجنوب افريقيا وأجازت الزواج المثلي, وفي الوقت نفسه أعلنت كثير من الشخصيّات المهمّة بأنها أمّا متحوّلة جنسيا واما تنوي التحوّل وخير مثال على ذلك في العام 2013 خرجت الأمريكية فالون فوكس لتعلن في وسائل الاعلام انها امرأة متحولة جنسيا حيث انها ولدت ذكرا, ولكنها منذ طفولتها كانت تشعر بأنها امرأة محبوسة في جسد رجل, لتجري عملية التحوّل التي لم تنال نفس الأهمّية التي حظيت فيها قضية المثليين في السينما, فمثلا في أفلام الأنميشن والمسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية, انتشرت كثير من المسلسلات التي تتناول هذا الموضوع على" شبكة نتيفلكس مثلا, وهذا ما أثبتته الباحثة ديمة لطفي محمد حمدان في بحثها التي ذكرت فيه الكثير من المعلومات الموثقة حول هذا الترويج الذي تبنّته ايضا شركة والت ديزني, وهما يمتلكان الدعم الكبير في سبيل نشر ذلك" (mahmood,2021,p.12) ولعل السبب في إجراء هذه الدراسة جاء من زيادة الاهتمام بقضية المثليين التي كانت سببا رئيسيا في مرض الايدز كما جاء ذلك في أول عمل درامي يتطرق لهذا الموضوع وهو مسلسل(ايست اندرز) البريطاني , ثم توالت الافلام والمسلسلات مثل الفيلم الفرنسي(120 نبضة في الدقيقة) وفيلم المخرج الأسباني بيدرو المودوفار (كل شيء يخص أمي) والذي نال عنه جائزة أوسكار وغيرها الكثير من الافلام , كما أنتجت في البلاد العربية عدد من هذا النوع من الأفلام التي لم تكن ناضجة من حيث الغرض والفكرة الفلسفية, ولا كانت تتحدث عن القضية كحالة فيسيولوجية علمية إنسانية إذ جاءت أمّا لأغراض تجارية, أوكوميدية مثل افلام(ألأنسة حنفي, وصرخة أنثى, جراب حوا,المحكمة), ولعل واحد من أشهر وأفضل هذه الأفلام هو الفيلم المصري (السادة الرجال)* الذي يطرح القضية بشكل مختلف وفكرة اخرى مفادها إعتراض ألمرأة على وضعها الإجتماعي من خلال المعاملة التي تتلقاها من زوجها وابيها ومديرها في العمل, لذا فهي تقرّر إجراء العملية كي تقف أمام مجتمع الرجال الند للند, وبذلك فإنها قررت إجراء العملية التي مرّت بضروف يمكن لها أن تساهم وتسند رأي الباحث ومنها, إن (فوزية) التي قرّرت إجراء عملية التحوّل الى رجل لا لأنها تشعر برجولة لا روحا ولا جسدا, وما سبب تفكيرها بالتحول الاّ لإغراض خارجة عن الضرورة الفيسيولوجية, وهذا ما أدى إلى اعتراض الدكتور(مدحت) ورفضه إجراء العملية بحجة إنها إمرأة متفجرة الإنوثه وإنها لا تحتاج ان تتحول الى ذكر, وفي هذه الحالة طرح الفيلم فكرة إن الظروف والضرورة لم تكتمل الى الحد ان تجرى عملية التحوّل, فهي انثى ومسألة ان تتحول الى ذكر كي تتخلّص من تنمّر الرجال عليها مسألة لا تكفي لإجراء عملية التحول, لكن الدكتور الثاني (سامح) الذي يؤمن بالتقدّم العلمي ويظن بأن هذا التقدّم وتحقيقه أهم من جميع القيم الأخرى, كذلك فإنه أي الدكتور يبغي أن يحقق لنفسه انتصار لتحقيق درجة الدكتوراه على حساب الضرورة والروح.

ومن هذا الفيلم يتحقق للباحث مجموعة من النقاط التي قد تصل الى معايير مهمة لموضوع التحوّل لديه, إولى هذه النقاط هي التي تتمثّل في اعتراض الدكتور الأول على إجراء العملية لأنه يشترط وجود ضرورات علمية لكي تتم عملية التحول التي تحتاج الى غلبة عنصر الذكورية على عنصر الأنثوية, وهي مسألة فيسيولوجية لم تتحقق عند فوزية كونها أنثى وصفات الأنوثة تكتمل لديها, أما النقطة الثانية فهي تشمل رؤية الدكتور الثاني الذي لايهمّه ان تكون فوزية متفوقة انثويا بل إن مايهمه هو ان يحقق ذلك علميا من خلال قناعته بإ مكانية إجراء عملية التحول في جميع الأحول ولأي كان شرط رجلا كان أم إمرأة شرط توافر

الجانب السايكولوجي , لأن علم السايكولوجيا إن لم يتدخل ويحقق دوره في هذه العملية التحولية سوف لن تنجح, لذا فإن الدكتورقام بتدريبها سايكولوجيا قبل الشروع بإجراء العملية؛ وفي المقابل تنوّعت وتطوّرت هذه المفاهيم في معالجات فيلمية تجاوزت مفهوم المثلية ووصلت الى حد العشق المميت, فتأتي مثلا بشكل عشق الرجل لرجلا لدرجة الذوبان, لكن هذا هذا التحوّ جزئيا كما يمكن أن نسمّيه شذوذا جزئيا , كونه تحقق بين الاثنين فقط, وهذا ما تمثّل في فيلم(جبل بروكباك) **, ويتحدث الفيلم عن شابين يقومان برعي الغنم في طبيعة جميلة جبلية منعزلة وتجتمع الظروف الزمانية والمكانية والروحية في تكوين تلك العلاقة الشبه مثلية والشبه تحولية التي لاتجتمع ظروف التحول, أو المثلية كي تتحقق كاملة ابدا لأن هذه العلاقة جاءت قبل زواجهما ولم تؤثر أو تتغير بعد الزواج وأستمرّت العلاقة الى حد الموت بوفاء كبير, وهذا الجزء من التحول جاء من خلال انغماس بين رجلين كجزء من شذوذ الشعور بالانغماس مع نفس الجنس .

أما في فيلم(الصبيان لا يبكون) *** فالمسألة مختلفة تماما, فبطلة الفيلم فتاة تكره كونها إمرأة وتريد أن تتحوّل الى رجل عن طريق عملية تحويل الجنس التي لم تسنح لها الضروف لإجرائها, فتسبق العملية وتهيأ نفسها للوضع الجديد, إذ ترتدي ملابس رجالية وتقوم بسفرة مع محموعة من الشباب والشابات, وتعشق بنت من رفيقات السفرعلى إنها رجل, وتتطور الحكاية كثيرا الى حد الممارسات الجنسية كرجل وامرأة, وحينما تنكشف الحقيقة لاتتركها الحبيبة بل تتمسك بها ولا تكترث من كونها إمرأة مثلها, وتبقى متمسّكة بها حتى تصل الحكاية الى حد الموت, لكن حالة العشق الروحية هذه لن تنتهي, علما إن الفيلم مستوحى من قصة حقيقي ؛ استشهد الباحث بهذين الفيلمين كونهما يختلفان تماما عن الافلام التي تتحدث عن المثليين, كما إنهما اقتبسا ليش مثليين تماما وإنهما مقتبسان عن قصة حقيقية رغم اختلاف بعض التفاصيل, لكن الباحث وجد انها يستحقان الدراسة, كونهما يتحدثان عن حالتي حب صادق وحقيقي بين رجل ورجل وإمرأة وإمراة, لا ينتميان الى حالة الشذوذ بنوعيه, بل هما يتحدثان عن حالة خاصة من الحب الخالص, وإن الحالة لم تكن ناتجة عن شذوذ ولا انحراف مثلي لرغم التشابه الفسيولوجي الوظيفي بين الاثنتين والحالة تأسست وفق اندماج الروح والجسد؛ كذلك فأن فيلم (الصبيان لايبكون) تكون نهايته من حيث يبدأ فيلم(الفتاة الدنماركية) ألذي سيتحدث عنه الباحث مطولا في المبحث الثالث لأسباب سيذكرها الباحث في بداية المبحث, لكن قبل الخول لهذا المبحث يؤكد الباحث على ان مايهمه هو اللاشذوذ التي لايقتنع بها البعض لكنها حقيقة تم طرحها من شخصيتي الفيلم بأنهما ليس شاذين, بل هما عاشقان لبعض روحيّا, رغم تشابه النوع, لأنهما ينتميان للروح لا للشذوذ, والحب الذي يجري بينهما قد يتأتى من خلال ثنائية البناء الفيزيولوجي في جسد اي شخص إن كان ذكر أو انثى, وتغلب في الشعور بالثنائية مابين الأثنين على الشعور بإختلاف النوع, فاشتغلت حالة الذكورية مع الانثوية بالتبادل مابينما حتى تسيدتا الموقف, ويعد هذان الفيلمان لبنات أساس علمي فيسيولوجي جزئي, جبال بركبان لا يحتاج الى تحول جنسي بل المستحيل اجرائها لأنهما يشعران نفس الشعور وينتمي كلّ منهما للأخر بثنائية مندمجة, أما فيلم (الصبيان لايبكون) فالحالة مختلفة تماما لأنها حالة تحوّل شبه تامة لا يعوزها سوى اجراء العملية المؤجلة, وأختلاف الحالتي مثّلت ضرورة للحديث عنهما.

ثالثا: الترويج للتحوّل الفسيولوجي في فيلم الفتاة الدنماركية The Danish Girl ******

أولا: لماذا هذا الفيلم بالذات ؟ : تم إختيار هذا الفلم للأسباب: 1. الفيلم إنتاج حديث 2015. 2. مأخوذ عن قصة حقيقية بالرغم من التغيير في بعض الأحدث. 3. التغيير في الأحداث قدّم خدمة للباحث كي يتحقق هدفه ويجيب عن مشكلته. 4. الفيلم إنتاج عالمي, وهو من اخراج وتمثيل نجوم حصلوا على كثير من الجوائز. 5. الفيلم حصل على كثير من الجوائز المهمّة. 6. التحوّل في هذا الفيلم اشتمل على اقرب انواع التحوّل ومن أكثرها إنسانية. 7. الشخصية المتحولة فنّان وهو قريب من روح وتوجه الباحث.

ثانيا: ماذا نعني بالترويج؟: شاع مصطلح الترويج خصوصا في السوق والتجارة وهو من العناصر الفعّالة في العملية التسويقية إذ يكاد لا يخلو تعريفا من التأكيد على هذه الإشارة الهامّة, ولأن البحث يعنى بالسوق أيضا لكنه سوق أخر مفاده : كيف يتم الترويج لفكرة ومفهوم تستهدف جمهور المشاهدين بغرض تنبية وتوعية المتلقي الى مفهوم معين,فمثلا تمّ تعريفه بأنّه: عملية تواصل ألغرض منها تحقيق هدف معيّن لأهداف متعدّدة منها: تقديم خدمة تسويقية, وتثقيف, وبادة الوعي حول الموضوع, والتفوّق على المنافسين, وكسب ثقة العملاء وزيادة في الإقبال, ويتم بطريقة مباشرة وهو وسيلة مباشرة لتوصيل المعلومات, ويهدف الى التأثير على المتلقّي بطريقة شريفة, وهو إتصال ممتع لتسهيل إقناع وتسويق وإبلاغ الجمهور المستهدف لتكريس إنطباع طويل الأمد في اذهان الجمهور(alrap7on.com) . والترويج لمفهوم أو فكرة للسينما يتم من خلال الإستعانة بعيّنة أو أكثر وإعلانها بطريقة جمالية فنّية تعتمد الإشهار من خلال إستقدام ممثلين نجوم ومخرج واع وطاقم فنّي متطور وإختيار الوقت المناسب لبث هذه الفكرة, وتعد هذه الطريقة بمثابة حوافز للجمهور المستهدف, كذلك فإن السينما لجأت الى الترويج لمفاهيم معينة كالتحوّل الجنسي مثلا الى الاستعانة بقصص حقيقية (الفتاة الدنماركية) والحرص على تقديم ذلك بطريقة فيها من الجدّة الكثيربطريقة فيها إقناع وتشويق, ومن التعاريف القريبة من هذا" تعريف (كاتلر): هو النشاط الذي يتم ضمن إطار الجهد التسويقي وينطوي على عملية إتصال إقناعي. كذلك تعريف (ستانلي): هو نقل المعلومات عن سلعة وخدمة بإسلوب إقناعي من جهة للتأثير على ذهن المستهلك بما يقوده في النهاية الى تصرّف سلوكي بإتجاه السلعة أو الخدمة التي يروج لها والذي يعبّر عنه عادة بالسلوك الشرائي (moala,1966,p.1) أما (كنكد) فقد عرّفه على إنّه : نظام متكامل يقوم على أفضل المعلومات من السلعة أو الخدمة بإسلوب إقناعي الى جمهور مستهدف من المستهلكين, تحمل أفراده على قبول السلعة أو الخدمة المروج لها(robayaa,allak,1988,p12), وتناول الترويج أيضا الباحث (عبد الباسط سلمان) الذي قال:إنه إعداد مسبق لمشاهد مختزلة لفيلم أو تسجيل مختزل إذاعي, يروّج لبرنامج أو تغطية أو مادّة إذاعية ستبث أو تعرض قريبا على شاشات التلفزيون أو السينما أو حتى المسرح, وهي تمنح المتلقي الاثارة والترقب ..وبالعادة يحدّد وقت ومكان العرض بالدقّة"(allak,1999,p.146). والباحث إذ يختار هذا المكان لتوضيح مفهوم الترويج فإنه يسعى من خلال ذلك الى زج هذا المفهوم ماقبل الحديث عن الترويج لمفهوم التحويل الفسيولوجي في فيلم الفتاة الدنماركية كونه يسعى أي الباحث إلى طرح مفهوم ترويجي ينتمي الى أسس علمية حاول أن يطبّقها على هذا الفيلم, لذا فإن الباحث وضع تعريفا اجرائيا للترويج بأنه: نظام معلوماتي

علمي جمالي متكامل يسعى إلى بث مفهوما معين طويل الأمد يراد منه تصحيح مفاهيم سابقة بإسلوب إقناعي مستخدما فيه كل الوسائل الجمالية والعلمية التي يتمتع فيها الوسيط .

ثانيا: التفسير الفسيولوجي للحكاية والحدث :

ملخّص حكاية الفيلم: الفيلم مستوحى من قصة حقيقية تمّت كتابتها رواية بنفس الاسم صدرت عام 2000,تدور احداث الحكاية الحقيقية في العاصمة الدنماركية كوبنهاجن عام 1920, الفنانة التشكيلية (جريتا واجنر) رسامة مختصة برسم بورتريه للنساء في ثياب وحلي فاخرة لحساب أحد محلّات الموضة, في احد الجلسات تتأخر الفتاة الموديل فيتم الإتفاق على أن يمثّل زوجها الفنان التشكيلي(أينارماغنوس) المختص برسم المناظر الطبيعية, لكنه يرفض أولا وفي النهاية يذعن لطلب زوجته التي يحبّها جدا, يرتدي الملابس والحلي النسائية الفاخرة (ملابس راقصة باليه فاخرة) فأنبهرت فيه زوجته وصديقتها الممثّلة, وكانت نقطة التحوّل بالنسبة له كزوج وكرجل خاصة بعد ان قالت له زوجته : (حسنا سنسمّيك ليلي), وراق كل شيء للزوج بعد أن مسخت شخصية الرجل عنده إذ وصل الى قناعة بأنه إمرأة, فكان يقول: لا يسعني نفي أنني إستمتعت بنفسي كثيرا في ذلك الثوب,على الرغم من أن الأمر يبدو غريبا, لقد أعجبت بملمس الثياب النسائية الناعم, لقد جعلني ارتداء تلك الملابس أشعر وكأنني حيث أنتمي لأول مرّة في حياتي..كانت زوجته تطلب منه ان يرتدي ملابس نسائية والتنكّر في شخصية ليلي التي صنعتها له ويخرجان معا للحفلات والتظاهرات الإجتماعية على أنه اختها, وأستمرّت في رسم اللوحات له, بل لها لأنه بدأ يعيش حالته في البيت كإمرأة, كذلك خارج البيت, وزاد التحوّل بعد الخلل الكبير في علاقاتهما الزوجية التي إنتهت, ثم صارح زوجته بحالته الجديدة, فوقفت معه بعد اصرارة بأنه الأن ليس سوى الفتاة ليلي, سافرا معا الى باريس, وكانت تجربة ليلي في باريس ممتعة في البداية لكنها ما لبثت ان اصبحت بائسة بعد أن شعرت ليلي بأن جسدها مازال ينتمي الى رجل في خشونته وبعض تفاصيله, مضت على حالتها ستة أشهر ثم سافرت إلى ألمانيا لإجراء العملية عند الطبيب(ماغنوس هيرشفيلد), وتم إجراء اربعة عمليات له خلال سنتين, توفيت بعد العملية الرابعة أمام الزوجة التي ساندتها في كل شيء(في الفيلم) لكنها في الحقيقة توفيت بعد أشهر بعيدة عن الزوجة بحجة رفض جسدها للمبايض التي تم زراعتها لها .

بين الحقيقة والفيلم: تناول الفيلم بعض من احداث الحكاية الحقيقية وغيّر البعض الاخر حسب ضرورات يراها الفيلم بأنها يجب ان تكون كذلك . ولعل من أهم واخطر ما غيره الفيلم عن القصة الحقيقية والذي أثّر تأثيرا كبيرا على حقيقة الاحداث وأفرغته من مفهومه وقيمته الإنسانية الكبيرة وحوّلته من موضوع درامي علمي فيسيولوجي الى فيلم دراما سيرة ذاتية يطرح قضية التحول الجنسي كونها حدث مثير يستمد مادته من الحياة التي عاشتها احدى الشخصيّات العامّة, حياة تمثّل في العادة النضال الفردي الذي خاضته هذه الشخصيّة لتحقيق اهدافها في مواجهة ظروف غير مواتية, أو عقبات كثيرة تعترض طريق النجاح وتحول دون تحقيق هذه الاهداف, ويبتعد عن قيمة الحكاية كقضية علمية يمكنها ان تكون مبرّرة جدا لو تحققت لها شروطها وضرورات وجودها, ومن هذه التغييرات: ان المتحولة(لي لي) التي جعلها الفيلم تتوفى بعد ساعات من اجراء العملية ليس صحيحا, بل انها في الحقيقة توفيت بعد ثلاثة اشهر من اجراء العملية, وهذا ما يؤكد رأي الباحث في كون المتحولة

(لي لي) لم تكن في الحقيقة انثى بجسد رجل واكتشفت ذلك بعد أو اثناء رسم اللوحة كما يريد أن يقول الفيلم, بل ان هذه الحادثة يمكن ان تجري مع اي فنّان, وأقول فنان لاسباب عدة منها :

1: ان شخصية الفنان تتميز بقدرتها على الاندماج الكبير مع اية شخصيّة يقوم بأداءها وما شخصية الفتاة الموديل الاّ عمليّة ادائية تبنّاها الزوج لارضاء زوجته التي يحبها كثيرا والذي تزوجها بعد قصة حب كبيرة, وهذا مايحدث مع الكثير من الممثلين اندمجوا مع شخصياتهم الجديدة وتأثرت حياتهم بفعل ذلك, وتغيرت كثير من ملامح شخصياتهم الحقيقية أثر ذلك, ومايؤكد ذلك كلام الزوج بأنه اعجب بالملابس النسائية وأنه شعر براحة في هذا التحوّل الجديد , كذلك يكننا ان نقيس ذلك على مدى نجاح الممثل(ريدمان) على اداء هذه الشخصية التي اقنعنا فيها باننا نشاهد حقيقة وليس حكاية فيلمية, وهذا ما عاكس طلب النقاد بانه كان على المخرج ان تسند بطولة الفيلم لفتاة متحولة جنسيا بدل من رجل, كي يستفيد من تجربته الماضية في التعبير عن المعانات التي كان يعيشها البطل وهذا ما يساهم مساهمة فعالة في مدى مايريد البحث ان يثبته , و لأن" من المؤكد إن المرء لا يكون فنّانا الاّ اذا عرف كيف يسبغ على الأشياء سيماء الحياة ومشاعرها لكي يمكن بعث الحركة في الناس "[26].

2: هناك حقيقة يجب ان لا نتناساها متوافرة ومتفق عليها في الحقيقة والفيلم معا, هي مدى قوة الرابطة وعلاقة الحب مابين الزوجة والزوج والدليل على ذلك تمسّك الزوجة والوقوف الى جانب زوجها في الشخصية المتحولة, ونتيجة لهذا الحب الكبير وافق زوجها على اقتراحها بعد إلحاحها في أن يلبس الملابس النسائية والباروكة ويقوم بتمثيل شخصية الموديل, وهذا يتأتى الينا من الظاهر والمقروء من حياة الظاهر والباطن والجوهر في هذه العلاقة المتفرّدة بين فنانّين يمتهنان الإبداع ويعيشان حياة جلّها فن, لذا فإنهما يتصرفان فنّا ثم انسانية, رسم ومعارض تشكيلية, وزبائن لوحات, وسهرات مع المعنيين بالفن, لذا فإن اي باحث حينما يدخل لمثل هكذا موضوع عليه ان يتجرّد من العام ويدخل مجال الخاص, أي مجال خصوصية الشخصية التي تجزّأت الى شخصيتين هما الزوج والزوجة المتشابهان في الروح والتوجه والمحبة والحب والموهبة الاّ انهما يختلفان بموضوع الرسم فقط فالزوج يهتم برسم المناظر الطبيعية, والزوجة ترسم وتتفوّق في رسم البورتريت كما أسلفت سابقا, لكن الحدث الذي حصل في التحوّل الجزئي في المظهر للزوج قد هيّأ الوضع النفسي لشخصية الزوج أن يتصدّى للتحول الفيسيولوجي القادم بعد أن تهيّأت له الظروف النفسية التي فرشت له الطريق كي يكشف عن طغيان الشعور الجديد في الصورة الجديدة التي بدأت بالزي النسائي الذي اختارته الزوجة له والذي تكرر بتكرار رسم اللوحات التي بدأت تحقق النجاح والطلب من عشّاق لوحات البورتريهات, ومع تكرار اللوحات بدأت تدب في روح الزوج أهواء جديدة ترسم لنفسها سمات جديدة وبالتالي رغبة في التحول الى هذه الصفة الجديدة التي بدأت تطغي على جميع تكوين شخصية الزوج شيئا فشيء والتي بدأت بشيء فيه خيال وتخيّل وتمثّل وتمثيل, لكنه بدأ يدبّ نحو الواقع وتحوّل اليه, اي الواقع الجديد الذي تكوّن داخل إطار اللوحات, ساهم في ذلك نجاح الزوجة الكبير وقناعتها بأن من تقوم برسمه ليس زوجها, بل الفتاة التي تخلّفت ماديّا لكنها حضرت متمثّلة بزوجها ,السابق الذي كانت تصاحبه في حضور المحافل الفنّية والإجتماعية بشخصية إمرأة, وبهذا تحوّل الزوج في البيت إلى موديل راقصة باليه جميلة مثيرة لعشّاق الجمال, وإخت ترافقها أينما تذهب, وهنا تحدث عملية تبادل بين افعال

الشخصية وعمقها النفسي الدرامي في صورة مؤلّفة منهما معا كلّ بمهمته وطريقته الخاصة, وكلّ ومصدره الفكري والصوري فا"الصورة التي لا تملك مؤلفا ومرجعا معينا تأخذ مباشرة صفة الصنم, وتأخذ معها وتأخذ معها صفة الوثنيين الراغبين الى عبادتها مباشرة"[27], وهذا الأشتراك في التأليف مثّل دافعا للزوجة ان تقف مع زوجها ,السابق والمؤلف المشارك في عملية التحوّل الجنسي لأنها أيضا اقتنعت بأن هذا الموديل سوف لن يصلح لها كزوج مستقبلي وما عملية مساندته لإجراء العملية الاّ لأرضاء غريزي إكتمل في داخلها, والدليل ان في القصة الحقيقية تزوجت الزوجة من شخص ايطالي بعد اجراء العملية وعاش الزوج لوحده الى ان مات بعد ثلاثة اشهر, اذن كانت هناك حكاية بدأت من صناعة الخيال وانتهت في جوف الواقع لأن مواد السينما لا تعيش بمعزل عن الواقع مهما أعتمت على سحاب الخيال " وبما أن مواد السينما هي مصادر العقل لا بد أن يعكس الشكل السينمائي أحداثا عقلية أي عواطف وانفعالات في الفيلم وسيط للعقل وليس وسيطا للدنيا وأساسه ليس التكنولوجيا بل الحياة العقلية"[24], ساهم أيضا في ترسيخ صورة الخيال كل من الزمان والمكان ونوعية الحدث والفعل المتخيّل الجديد الذي اصبح واقعا, وكذلك الصفة الجديدة التي بنيت من خلال الملابس النسائية والباروكة والجلسة, ثم اشتغال الزوج في تبني الموقف تبنّيا كاملا, وهذا تسبب في تحوّل الشخصية السايكولوجي في طريقه لتحقيق التغير الفسيولوجي , فالشكل المقترح من الزوجة بالذات, الذي بدأ يترسّخ خارج حدود الاقتراح نحو تحقيق وترسيخ الشكل الجديد الذي جلّ ما يحتاجه هو تكملة البنية الجديدة التي سبق وإن وضع علم البايولوجيا لها تأسيسا وأساسا ومواد أولية يمكنها أن تؤدي إلى عملية تحول فيسيولوجي شرط توفر الظروف الملائمة لذلك, فالمقترح وعملية التحوّل لاتخص الزوج ولم تكن متوافرة مادّيا لكنها جائزة علميّا, لذا فإنها جاءت من الزوجة, والروح المقترحة جاءت من الزوج, حتى تأسس مفهوما جديدا, وبنية جديدة قوامها الشكل, والدخول الى المضمون المشفوع بالتفوّق الروحي الذي يقوده الزوج للوصول الى حالة اندماج قوي مع الصفة والتجربة الجديدة, وإقتباس وتبنّي حالة اللوحات بصدق كامل, فكان الزوج هنا كاتب سيناريو مبدع وهو الذي قام بقيادة اللامرئي والمرئي في أن واحد وتحويله الى حقيقة واقعة على الجميع أن يقتنع بها كأنها حقيقة واقعة لأن الذهن الذي صاغها يمتلك لغة جمالية ذوقية شعورية عالية تشكلت لديه من حياته الفنّية التي فيها من المرئي مايوازيه من اللامرئي وكلاهما في صراع دائم كي ينجبا فنأ راقيا والشي المتفق عليه "(اذا كانت اللغة قادرة على صياغة المرئي ومفهومه اللامرئي, فإن قدرة الصورة تكمن بالأساس في تحويل المرئي واللامرئي الى كيان محسوس ماثل هنا الان"[28] فلا معنى لأي اشتغال سينمائي حقيقي يراد منه الوصول الى تحليل وتفكيك الشخصية علميا وسايكولوجيا الاّ حينما يكون الفنّان عالما روحيا وفنّانا بنفس الوقت .

3. شهرة الزوجة وقدرتها الفائقة على رسم البورتريهات, وقناعة الزوج الشخصية بها واستمرارها على رسمها لزوجها بلوحات ناجحة, وانتشار هذه اللوحات ونجاحها مما منح الزوج قناعة جديدة بانه في هذه الشخصية المتحولة الجديدة قد بدأت صفته الجديدة المتفوقة التي حازت على اعجاب الجميع ومنها زوجته حبيبته سابقا, بدأت تكتمل شيئا فشيئا, فالقضية اذن نفسية بحتة, وهذا الجانب النفسي بدأ بعملية بناء هذه الشخصية الجديدة, وقناعته الشخصية بان هذه اللوحة حققت اكثر مما حققه هو, وقناعته بقدرة زوجته الفائقة على تجسيده بصورته المتحولة الجديدة التي بنيت وإكتملت بعد تفاعلت روح الزوجة الفنّانة

مع موهبتها وتسامي روحها مع روح الموديل الجديد(زوجها) ممّا أنتج لوحات متفوّقة, فيها من نبض الروح الكثير كونها أنجزت بالاندماج والاشتراك الجمالي " فعالم السرد لا ينحصر فيما هو حاضر ومثبّت فقط فوق الشاشة من أشارات تحيل الى معنى, ولكنها أيضا تتسع لما هو غير حاضر وغير مثبت داخل النص حيث يتحدد المعنى من خلال عمليات الحضور والغيّاب بإشارات وعلامات تعبيرية تحيل في معجمها وقانونها إلى صيغة عالم النص السينمائي, وما يكون صيغة ما, هو ما يميزها عن (zahi,p.116) الصيغ الأخر

4. الحقيقة العلمية التي تقول ان الرجل والمرأة ينتميان لنفس النوع البايولوجي لكنهما يختلفان بالجهاز التناسلي الجنسي مع احتفاظ كل منهما بالجهازين, لكن احدهما يتغلّب على الاخر, و الباحث يتبنّي هذه الحقيقة العلمية بعد أن أثبتها في المبحث الأول, ويسحبها الى الجانب السيكولوجي, وعودة على طبيعة الفنان الاندماجية التي تذيب الذوات في ذات واحدة فا" الفنّان يحلّل ويركّب من طريق الإندماج أو ما يسمّى بالإنضواء, وبهذه الطريقة يستطيع أن يقتنص عددا من عوامل التحويل وصياغة مخلوقات تشبهه (rushka,1989,p.49)إضافة الى قدرة سايكولوجيا الفنان على قيادة الجسد والاعضاء والتحكم القوي على الهرمونات, كل هذا يساهم في بروز ونمو وتفوق قيمة وجهاز على اخر, ولكن كل هذا يحتاج الى قوّة وقدرة علمية جراحية تختلف من حيث مدى نجاحاتها على جانبين مهمين الاول مدى قدرة الجرّاح على اجراء تلك العملية, والثانية على مدى قناعة واستعداد تلك الشخصية لأجراء تلك العملية التحولية.

5. شغف الفنان الكبير للتجوال في عوالم جديدة لم يلجها مسبقا , وحبه على السمو والاكتشاف وتحقيق ما لايستطيع ان يحققه غيره يجعله على استعداد نفسي كبير للتحول الى شكل جديد له خصوصيات جديدة لكنها تنتمي الى نفس النوع مع إختلاف جزئي ببعض الوضائف, فالفنّان لا يقف ابداعه عند حد لذا فإنه ممكن أن يتغير ويتبدّل حتى إسلوبيّا ولأننا نتحدّث عن شخصيّة رسام فلا بدّ أن نتحدّث عن بيكاسو كيف كان يتنقل من إسلوب إلى اخر مابين التكعيبية والكلاسيكية واشتغالاته في غرس التوتر النفسي الحاد, واللعب بالزمان والمكان بالقياس الى الكتلة وابعاد الجسم , وكان لا يتقف عند قانون معين لفنّه, وبهذا فإن الفنان يصنع لنفسه قوانين تحكمه بفعل اللحظة والحدث ونوعه, والموضوع وهذا ما جعل بيكاسو يقول عن الفن" الفن ليس تطبيق لقانون من قيم الجمال, بل هو ما يستطيع الدماغ والغريزة ادراكه في ما وراء القانون, فنحن حينما نحب إمرأة لا نبدأ بقياس اعضائها (hox,p.25)لهذا فالفنّان عموما يبحث عن كل جديد بقوانين يصيغها لنفسه قد يخترقها بأي وقت يشاء, وهو يبني لنفسه بيتا في الهواء دون جدران أو سقف ولا يحدّه في ذلك سوى عوالم خيّالية تنتمي لروحه ومزاجه وفكره وذاته المتوقّدة دائما, فالفن ومنذ ارسطو "لا يتأتى الفن بيسر وسهولة, ومهارة معينة, فالمحاكاة فعل ابداعي , والفن ليس نسخا طبيعيا للواقع, بل هو صناعة شيء جديد مغاير لماهو كائن في الحياة(d.a,p.129) .

6. بعد ان دخل الزوج في هذا الشكل الجديد استطاع ان يكتشف اكثر من حقيقة منها حقيقة صديقه الذي نصحه ان يستعين بطبيب, لكن الحقيقة هي ان حالة الزوج المتحولة ستخدم ذلك الصديق كونه يتودد للزوجة وينوي اقامة علاقة معها, والحقيقة الثانية هي اكتشاف الزوج لأعجاب الرجال به اثناء الحفلة وذلك ما جعله يشعر بأنه قد يكون حتى اهم واجمل من زوجته ففضّله ذلك الرجل عن حتى النساء الجميلات الموجودات في الحفل وبهذا فإن المخرج هنا قد منح الشخصيّة الجديدة فرصة كي تعيش الشكل الاخر, اي

الانثى, فوجد فيه ما لم يجده في تكوينه الأولي اي قبل أن يفكّر بالتحوّل, وقد بدأ يشعر إن كل شيء بدى واقعيا وكما يفعل اندريه بازان في نظرته للواقعية في السينما, فهو لا ينظر لها كما ينظر عالم الطبيعة الى الواقع بل انه يفعل ذلك بطريقة عالم نفس "سايكولوجيا لا ترتبط الواقعية بدقة النقل ولكن باعتقاد المشاهد في أصل هذا النقل(d.a,p.285)", وهذا الرأي يجعلنا, بل يركّز فينا إص0رارا على ان علم نفس الصورة والشخصية وجميع مكونات الصورة لا يبارح ذهن الفنّان ابدا, كما إنه يزيد من قناعة الباحث بأن جميع التحولات لدى الفنّان يلعب فيها العلم السايكولوجي دورا مؤثّرا, وهذا يحتّم علينا أن نميل الى الرأي الذي يقول إن علينا ان نمنح الشخصية "نفس المشكلات الداخلية التي يعاني منها البشر, حتى يعودوا الى الحياة

ويصبحون حقيقيين, إعلم أنك تحتاج إلى تطوير سايكولوجية شخصيات(thbet 2007,p.75)

7. الزوج ليس شاذا جنسيا ولا ينوي الشذوذ, هو إختار التحول الفيسيولوجي بدفع سايكولوجي, وليس بسبب شذوذ أو غير ذلك, ولأنه أجبر على الدخول في عالم جديد من صنع خيال الزوجة النابع من واقع تعيشه اسمه رسامة بورتريت, وتكونت بهذا الشكل ارادة واستعداد ودافعية من كلا الطرفين, لكن لكل واحد منهما, غاية وغرض إذ بدأ الفعل من بدأ الشروع برسم اللوحة من قبل الزوجة , وموافقة الزوج, ثم إعجاب, ثم قناعة, ثم تولّد شعورابداع لدى الزوج في التماهي مع الشخصية الجديدة وهي الموديل, ثم تبادل الإبداع بشكل جديد من قبل الزوجة, فإندماج كلّ من الزوج في تمثيله وتبنّيه خطاب الموديل, مع الزوجة وتبنّيها واندماجها مع الموديل الاثير الى قلبها, كانت النتيجة ابداع من الطرفين في الانتاج الابداعي الجمالي, فأنتجا خطابان مختلفان من حيث الغرض والغاية , بين مجال الابداع وعلم النفس, بين الابداع والحب, بين الابداع والابداع, رافق ذلك ذوبان وخسارة في قيمة الواقع المبني على علاقتهما الزوجية التي مسخت الواقع القديم وتبنّت الواقع الجديد الذي قوامه : حب ,قناعة, لوحة, فكرة, دافعية,تمثّل,مفهوم جديد, وكل ذلك ادّى الى قناعة الزوج في تغيير مفاهيم كثيرة, بل إن إقتراح الزوجة الأناني ساهم مساهمة فعّالة في القضاء على صفة الزوج وإستحداث مفهوم جديد اسمه الفتاة (لي لي) التي ولدت ميتة بعد أن تخلّت شخصية (الزوج) عن الروح المقترنة بالصفة القديمة, ودخلت في روح وصفة أخرى, أخذت هذه الروح التي لم تعثر على مقوماتها الأولية التي يجب ان تتوافق مابين الفيسيولوجية والسيكولوجية حتى تمدّها بأوكسجين الضرورة في مكان وزمان, وفي الجزء الثاني من الصورة المتمثّلة بالزوجة وبذا فإنها فقدت أكثر وأهم بعد من أبعاد الصورة التي اندمجت سابقا بالكون الخاص الذي كانت تعيشه تلك العائلة, ويمكن لعملية الابداع أن تكون منفصلة عن الدافعية والاستعداد والتمثّل الفكري, وعن حياة الاشخاص المبدعين والشخصية ملك بدون مملكة وحينها بكل أبعادها(andrew,p.135) لأنها ستخسر ضرورة وجودها وبالتالي ستكون ملكا لا داعي لوجوده, والموت اجدى من ذلك, وبهذا فإن المملكة التي هي (منظومة الحب والابداع) إن تشتتت وتحطمت وفقدت الاذن الثالثة والعين الثالثة اللذان يسكنان جوهر الفنّان , ومن فضّل السمو والإيثار (الزوج) هو الذي خسر وتحطّم ولم تكتمل بذلك لا عملية الابداع لأنها لم تستمر في مديات تفوّقها وسوف لن تدوم, كذلك كان إنهيار البنية الكونية المتمثّلة في منظومة الزوج والزوجة والبورتريت والمنظر الطبيعي .

8. الاختلاف في الانتماء الاسلوبي والتخصصي في الرسم, فهو يعنى برسم المناظر الطبيعية لكنها اكثر خصوصية لأنها ترسم البورترية الذي يقترب كثيرا جدا من شكل الموديل ويتباهى بمديات القرب, واكتشاف الزوج لقيم جمالية جديدة في اللوحة كان يتمناها له, واعجاب المختصين الشديد بهذا الشكل الجديد الحسوب فيه, جعله يتمسّك بهذا الشكل مادامه, اي الشكل حقق للشخصية الجديدة اكثر مما حققته الشخصية الحقيقية التي كانت ترسم الطبيعة, إضافة الى قناعته بقدرة زوجته الفائقة فنّيا, وقناعته بانها تتفوّق علية لدرجة انه اكتشف لنفسه من خلال لوحة زوجته شكلا ووظيفة جديدة, وأيضا تكرار الجلوس أمامها منحه وقتا كي يعيش الشخصية ويتبناها وكأنها ملمح إسلوبي يعبّد الطريق نحو الإندماج التام مابين الصورة والتقليد لأن الفن كما قال هربرت ريد هو"محاولة لأبتكار أشكال سارّة, وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال, ويحدث هذا الإشباع خاصة عندما نكون قادرين على تذوّق الوحدة والتألف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية (.pletten,2021,p.144)

9. ان الزوج وبعد ان حدث ماحدث مع زوجته وعلمها بالحالة المتحولة الجديدة لزوجها وافتضاح أمره اصبح لزاما عليه ان يتممّ هذه الحالة الجديدة حتى لو كلفه ذلك حياته وهذا ماكان ولا يمكنه بعد الان ان يعود زوجا لها بعد أن اصبح لها مجرّد موديل إمرأة, لذا سوف لن يستطيع ان يؤدي ايّا من مهامه الزوجية.

10إن التغيير الذي أحدثه الفيلم على الحكاية الحقيقية وخاصة النهاية, يثبت صحة رأي الباحث بأن بداية وسبب التحول لشخصية الزوج كانت بأسباب سايكولوجية, وبالتحديد ما بعد اجراء العملية, والفيلم غيّر لغرض الاثارة, ولكي يتعامل مع زمان جريان الاحداث وإختزال زمان حياة (لي لي) بعد العملية من ثلاثة اشهر الى ثلاث ساعات, كذلك فإنه نحى نحو منحى اخر قوامه اثبات الذات ولم يعتمد على الحقائق العلمية الفسيولوجية التي لا تتخالف ابدا مع اثبات الذات, لكنها تثبت ذلك علميا اعتمادا على علم وظائف الاعضاء وتأثير باقي مفردات البيولوجيا عموما وتفرعاتها علميا , وبرّرسبب وفاة لي لي بأن جسدها بدأ يرفض المبايض التي تم زراعتها, لكن الباحث يرى اكثر من تفسير لموت لي لي, التفسير1: طبّيا واعتمادا على فحوصان الطبيب التي اجراها قبل اجراء العملية الجراحية وقوله بأنه اكتشف مبيضان بداخل جسد لي لي لكنهما خاملان, وبما الباحث أثبت علميا, إن هذا الشيء ليس استثنائيا, ولا هي حالة خاصة للي لي, بل هي حقيقية علمية ثابتة عند الجميع, وبما إن الاغراض السايكولوجية كانت متوافرة لذا كان عليه ان يقوم بتحفيّزهما بدل ان يزرع مبيضان جديدان؛ 2: أستنادا على نفس ألإستنتاج عن حقيقة جسد اي انسان وإن فيه اعضاء ذكرية وانثوية لكن احدهما يتغلب على الاخر حسب مديات وقوّة الهرمونات المسئولة عن ذلك, اذن هو ليس في حاجة لزرع تلك المبايض أصلا؛ 3: ان المديات الفايسولوجية, اي علم وظائف الاعضاء لم تتوفر له ظروف التحوّل اذ ابتعدت عنه زوجته, لذا فان الجسم لم يتقبل هذه العملية لتخلّي الجانب النفسي السايكولوجي عن مهامه تجاه هذه العملية التحولية بعد ان انتهى تأثير واسباب وجوده بفعل ابتعاد وتخلّي الزوجة عنه وحتى زواجها من شخص اخ, وإن شرط من شروط إتمام واستمرارية عملية التحول هو وجود الزوجة بجانب الزوج وعدم إفتراقهما, لكن لي لي هنا انتهت بمجرد ان فقدت الزوجة والحبيبة والرسامة التي صنعت كل ما كان وبمجرد رحلت انتهت تلك الشخصية التي ماتت وتحطّمت, فالفنان لا يقبل ان ينهزم ولا يذعن للهزيمة لكنه سيقف عاجزا امام الموت والتحطم وكما قال هيمنغواي في روايته (الشيخ

والبحر) (ممكن للانسان ان يتحطم ولكن من غير الممكن ان يهزم)**** . لذا يرى الباحث إن تخلّي الفيلم عن ذكر هذه الحالة الحقيقية وتغييرها لم تظيف للفيلم فسيولوجيا وسايكولوجيا وعلميا, بل اخذت منه الكثير وحوّلت هذه القصّة الحقيقية من الاهمية الكبرى التي تنتمي كثيرا لشخصّية الفنّان الحسّاس الراقي وشخصّيته المتفرّدة الى حكاية وحالة شاذّة وغريبة , بينما الحقيقة هي حالة انسانية تنتمي الى الروح والجسد والخصوصية وان قشل عملية التحويل هذه فشلت لأنها تخلّت عن أسباب حصولها واستمراها الا وهو الجانب الفسيولوجي اي علم وظائف الاعضاء الذي تخلّى تماما عن وظيفته بعد ان انتفت الاسباب لذلك نتيجة تفكك الاواصر بين البيولوجيا واجزاءه في الفسيولوجيا والسايكولوجيا , خاصة وإنها ارتبطت بشخصية فنّان ورسام مّما أكسبها أهمّية إضافية, كبرى, كون المبدع غالبا ما يبني لنفسه قوانينا خاصة لا يتجاوزها إلاّ بإرادة منه, لأنه مبدع, فالابداع كما يرى (كانت في كتابه نقد الحكم) هو " عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة, وان قوانين الابداع تخضع لقوانين من صنعه(raed,1986) والفيلم التزم في جانب واحد وخط وضعه لنفسه وفق تصور بعيدا عن استحداث قوانين ابداعية مبنية بناءا علميا وفنّيا حقيقيا, وبذا فأنها جاءت وفق رؤيا استغلت الحكاية ولم تحقق فيها علميا, وهذا مايصنع الفرق مابين الابداع في العلم والابداع في الفن من خلال الحقيقة, وكان على الفيلم ان يجتهد من خلال هذا الحقيقة على ان يصنع لنفسه شكل جديد لكنه غير مخالف, وأن لا يذعن لصورة الواقع الظاهرة فقط, ويبحث عن المضمر فيها, وهذا ماأكده بيلا بالاش في اكثر من قول, اذ وصف بالسذاجة من يرى نفسه انه "لا يستطيع استخدام الشكل الفني الذي يريده.. فالفن واشكاله ليست مسبقات كامنة في الواقع ولكنها اساليب تناول الانسان لهذا الواقع(thbet ,p.158)وايضا كان على الفيلم ان يفكّك الموضوع والخصوصية ويؤشّر على حقائق مهمة هي : الشخصيتان رسّامتان, كلاهما يمتلك الجهاز العظمي والهضمي والعصبي والتنفسي والمخ والقلب وحتى الجهاز التناسلي مع اختلافات بسيطة حسب الوظائف والقوّة والحجم وهي حالات ضرورية حتمية فسيولوجية, واختلاف بسيط في الجهاز التناسلي هذا لا يعني عدم انتماء, أو عدم امكان تحول من شكل الى اخر, وما اجراء عمليات زرع الكلى أو القلب أو الاطراف الاّ امتثال جيد لذلك, قلب بدل قلب, وصناعي بدل طبيعي, وقص المعدة وتصغيرها وتحويل مسار الطعام, وتغييرات الشكل في الجسد والوجه, وزرع العين والشعر وتبيض البشرة وزرع العين وتغيير لونها وحتى رفع الرحم عند المرأة أو زراعته, وزرع الجنين وو..جميع هذه الاشياء تجعلنا نذعن للعلم وللفسيولوجيا العلمية دون أن نلغي, بل نؤكد على الدور الكبير الذي يساهم فيه العلم السايكولوجي, كذلك لا نتناسى كون المرأة رسامة بورتريت والرجل رسام مناظر طبيعية, كذلك من حاول ان يتحول جنسيا هو الرجل رسام الطبيعة وليس المرأة التي تستطيع ان تتحوّل من خلال لوحاتها , ويمكنها ان تحوّل اي برتريه من رجل الى امرأة والعكس صحيح وقد تصل الى قناعة مايكل انجلو انطونيوني النحات الايطالي الذي ثارت ثائرته وهاجم التمثال الذي صنعه واجاد به لدرجة انه طلب منه ان ينطق .

الدراسات السابقة

قام الباحث بعملية جرد وتقصّي في المكتبات المحلّية, وما استطاع الوصول اليه من مواقع ومكتبات عالمية, ونتيجة ذلك لم يجد دراسة فنّية علمية مختصّة حول هذا الموضوع الذي يختص بعملية الترويج للتحول الفسيولوجي في السينما.

النتائج:

1.تحصل عملية التحوّل الفسيولوجي الكامل للحصول على امتيازات مفقودة, كما في فيلم (السادة الرجال) اذ تسعى فوزية للحصول على امتيازات وقوّة تقاوم فيها سلطة وسيطرة وتنمّر الرجال عليها.

2.لا تكون ضرورة لإجراء عملية التحوّل إن لم تكتمل الشروط اللازمة لإجرائها كما في فيلم (جبل بروكباي), لأن هذه الحالة خالية من الشعور بالحاجة الى التحول لتمسّك احدهما بنوع الأخر وكون العملية تتم بينهما بالتبادل, وإن علاقتهما هي علاقة شهوانية روحية تنتمي لهما وبينهما.

3.تحصل عملية التحول شبه مادية لكنها روحية تامة تماما وذلك لعدم توافر وسيلة التحول طبيّا من جنس الى أخر كما في فيلم (الصبيان لا يبكون) فشخصية الانثى التي تعيش بجسد رجل لم تسنح لها الضروف كي تجري عملية التحوّل لكنها تعيش نوع الرجل مع إمرأة وتمارس طقوس الثنائية المختلفة وإن لم تكتمل كلّيا.

4.تحصل عملية التحوّل الفسيولوجي التام نتيجة لضرورات سايكولوجية إذ تكتمل بنجاح نتيجة لتوافر جميع الشروط الروحية السايكولوجية, لكنها ستفشل حالما تفقد الدعم السايكولوجي, كما حصل ذلك في فيلم (الفتاة الدنماركية) حينما تمّت العملية بنجاح لكن البطلة(لي لي) توفيت بعد أن فقدت الدعم السايكولوجي من الزوجة وهذه النتيجة الرئيسية التي يريد الباحث تثبيتها وفيها لإختلافه مع وجهة نظر الفيلم إذ يميل الباحث الى القصة الحقيقية ويرى إنها مكتملة فنّيا وعلميّا.

الاستنتاجات:

1.التحوّل الفسيولوجي حالة إنسانية لتصحيح خطأ في الجسم حاصل من تفاعلات هرمونية نتيجة خلل طبّي أو نفسي لدى الام أثناء فترة الحمل.

2.حالة التحوّل الفسيولوجي تختلف تماما عن الشذوذ واللواط والسحاق وهي حالة إنسانية روحيّة.

3.عمليات التحوّل الجنسي ضرورة للأشخاص الذين يولدون بأجساد غير أجسادهم وبخلاف ذلك ستكون الشخصية حينها غير سويّة وفيها ضرر للمجتمع

التوصيات :

1.علينا أن نوضّح الفرّوقات والأسباب العلمية والروحية والانسانية مابين الشذوذ والخطأ الفسيولوجي الذي يجب تصحيحه .

2تشجيع إجراء عمليات التحول وإشاعة ثقافة التمسّك بالنوع الضروري والمناسب للروح والجسد .

المقترحات:

1.يقترح الباحث إجراء دراسات فنّية علميّة رصينة حول تناول قضيّة المثليين في السينما ومضارّهما الصحّية.

2.وضع ودراسات حول هذه الحالات ضمن درس السينما وعلم النفس والتركيز على كل نوع وصنف وكيفيات التناول والاشتغال .

References

1. *Summary of Biological Psychology*, Dr. Abdul Hakim Amer, King Faisal University and Dammam University, p. 3
2. Site - *the differences between the physiological and biological* almrsl. com
3. *Physiological psychology*, lectures by Dr. Hassan Badri Mohamed cte.univ_setif2.dz.@.com
4. Huismann, Danny, *Aesthetics*, translated by Dhafer Al-Hassan, Beirut-Paris, Owainat Publications, P.T., 4, p.69.
5. Ismail Ezz El-Din, *Aesthetic Foundations in Arabic Criticism*, General Cultural Affairs House, Baghdad 1986, p. 40
6. Medhat Abu Al-Nasr, *Rules and Stages of Scientific Research*, Arab Nile Group, Egypt 2004, p. 13
7. Biology, *History and Philosophy*, Dennis Boykan, Refer: Lubna Al-Raidi, and Maha Kabil, National Center for Translation 2017, Edition 1, Issue 2762, pp. 36-46
8. wiki wand.com
9. Jihad Nassar, The Science of Manhood - The Sociology of Sexual Work, Part 4, Dar Al Nidal - 1987, Beirut, 1st Edition, pp. 19-21
10. Cte.univ-setif2.dz@.com
11. Feed.net
12. LGBT-minded
13. Dr. Karim Mamoun, *enabbuladi.net* website
14. Encyclopedia of Human Physiology 18 Physilogy Encyclopedia Human
15. Definition of CISGENDER
16. 19-WWW Merriam Webster.com.2019
17. the Science of Manhood, *Sociology of Sexual Action*, Dr., Part Four, Jihad Nassar, Dar Al-Nidal Publications, Beirut, 1987, 1st edition, p. 26-29
18. *Homosexuality on the Global* Netflix Network, Dima Lutfi Mahmoud, Master Thesis, unpublished, Middle East University, p. 12
19. website, alrap7on.com
20. Naji Maaleh, *The International Principles of Commercial Promotion and Advertising*, University of Jordan - Jordan, 1966, p. 1.
21. Bashir Allaq, and Ali Muhammad Rabia'a, *Promotion and Advertising*, Integrated Introduction, Dar Al-Yazuri, Al-Alamiya, 998, p. 12.
22. Bashir Allaq and others, *Marketing Strategy*, Dar Al Zahraa for Publishing and Distribution, Amman, Jordan 1999, p. 146.
23. Schneider. D.A., *Psychoanalysis and Art*, See: Abd al-Masih Tharwat, Publications of the Ministry of Culture and Information, Republic of Iraq, Translated Books Series (132), 1984, p. 96.
24. Regis Dubray, *The Life and Death of the Image*, See: Farid Zahi, Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing, Baghdad, 2007, p. 328.
25. J. Dudley. Andrew, *Major Film Theories*, TR: D. Zarzis Fouad Al-Rashidi, Reviewed by: Hashem Al-Nahhas, The Egyptian General Book Organization, 1987, p. 23
26. Farid Zahi, The Body, *the Image*, and the Sacred in Islam, Morocco, Casablanca, East Africa, P.T., p. 116.
27. Alexander Rushka, *Public and Private Creativity*, Translated by: Ghassan Abd al-Hay Abu Fakhr, The World of Knowledge, a series of cultural books, The National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait \ 144 \ 1989, p. 49.
28. Terrence Hooks, *Structuralism and the Science of Signs*, Baghdad, General Cultural Affairs House, Ter: Najeeb Al-Mashata, Mr.: Dr. Nasser Halawa, p. 25
29. Schneider.DI, *Psychoanalysis and Art*, previous source, p. 129.

30. Madkour Thabet, *Theory and Creativity in Film Screenplay and Direction*, Egyptian General Book Organization, 2007, p. 75.
31. J. Dudley Andrew, *The Great Film Theories*, previous source, p. 135.
32. Rachel Blon, *Screenwriting Guide*, see: Taher Alwan, blogging publications, Creativity Translation, 2021, p. 144.
33. Herbert Reid, *The Meaning of Art*, See: Sami Khashaba, Baghdad, House of Cultural Affairs, 1986
34. Madkour Thabet, *Theory and Creativity in the Screenplay and Direction of the Film*, previous source, p. 158.
35. Stian (J.L), Black Comedies, *The Evolution of Modern Comedy Tragedy*, Trans: Munir Salah Al-Asbahi. Damascus, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, 1976, pg.9.

* The movie (Al-Sadat Al-Rijal): starring Mahmoud Abdel Aziz, His Excellency Zayed, a script and directed by Raafat Al-Meehy, produced in 1987.
** Film (Brokeback Mountain): starring Heath Ledger, Jake Gyllenhaal, written by Annie Proulx, directed by Ang Lee, produced in 2005
*** The movie (Boys Don't Cry): starring Hilary Swank, Chloe Sevigny, script and directed by Kimberly Pierce, produced in 1999.
** (The Danish Girl): starring Eddie Redman, Alicia Vikander, based on the novel by David Ebershoff, directed by Tom Hooper, produced in 2015.
***** The Old Man and the Sea, written by: Ernest Hemingway, starring: Spencer Tracy, directed by: John Sturgess

Promoting Physiological Transformations in Cinema

Salim S. Ghaban
University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Film and Television Arts
Salem.s@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Abstract

Cinema has always addressed human issues from diverse perspectives. It covered biographies, philosophy, history, war, and sci-fi. These disciplines promote economic and artistic success. Since the 1930s, cinema has explored sexual transformation. These films have defended homosexuals, explored how homosexuality causes AIDS, and discussed transgenderism for decades. As widely recognised, animated films for adults and children worldwide have included this trend. This study will demonstrate how hormone imbalance affects sexual function. This study, "Promoting Physiological Transformations in Cinema," comprises four chapters: The first chapter (methodological framework) covers the study problem, "What are the foundations and necessities of physiological transformation processes in cinema?" Thus, the importance, need, goal, and limitations of the study Physiology: origin and concept, psychology's role in physiological transformation, and the Danish Girl's advocacy for physiological transformation were included in the second chapter (theoretical framework and prior investigations). The third chapter included results, conclusions, recommendations, suggestions, and references.

Keywords: Transformations, physiology, psychology, homosexuals, the Danish Girl

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1222

التحفيز العاطفي في تصميم المنتجات الصناعية و انعكاسه على المستهلك

سامر عبد المجيد حميد رشيد[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث

ناقش هذا البحث موضوعه عوامل التحفيز العاطفي من خلال مراحل تفاعل تصميم المنتج مع المستهلك وما تعكسه بتكوين اعتبار ذاتي للتصميم في ذاكرته العاطفية إزاء العلامة التجارية المحددة من خلال السؤال التالي (ما هو التحفيز العاطفي في تصميم المنتجات الصناعية وانعكاسه على المستهلك أثناء عمليات الاستلام والاستخدام؟)، تأتي أهمية البحث بارتباط عناصر التصميم بالعديد من العوامل الحسية المستخدمة والمحفزة لجذب المستهلك لاقتناء تصميم معين والإقبال على تجربته، تهدف الدراسة الكشف والوصول إلى التحفيز العاطفي في تصميم المنتج الصناعي لتطوير عملية التصميم، وتحددت بتصاميم منتجات BRAUN للاستخدام المنزلي في أسواق بغداد (إصدار محدودlimited edition) لعام 2021 وانعكاسها على المستهلكين،تناول الاطار النظري مفهوم العواطف في التصميم للمنتجات الصناعية واهميتها في التحفيز لاقتناء المنتجات والتفضيل بالهيئة والأداء والقيمة ومراحل التحفيز بالتفاعل مع المنتج وتأثرها بفوارق النوع الاجتماعي والعمر العاطفي وتكوين القيمة والمزاج نحو المنتج، اعتمد الباحث على استمارة محددة المحاور لتحليل لنماذج العينة والوصول إلى نتائج البحث واستنتاجاته وأهمها:

- تنعكس نتيجة التحفيز بمرحلتي التلقي والاستخدام في تكوين قيمة للمنتج.
- القيمة والمزاج تجاه التصميم في حال كان المنتج معروفا بالفعل لدى المستهلك (إصدار جديد أو موديل ثان) يقود المستهلك ويحدد تفاعله من خلال مشاعر التلقي والاستخدام بالنسبة له.

الكلمات المفتاحية: التحفيز العاطفي، تصميم المنتج، الانعكاس على المستهلك.

[1] رئاسة الوزراء- مؤسسة الشهداء Samer.abdulmajeed1104a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مشكلة البحث:

يسلط الضوء على التحفيز العاطفي كجانب مهم من جوانب تجربة المستخدم وتفاعله مع تصاميم المنتجات الصناعية من زاوية الشعور العاطفي نحو المنتج، اذ ترتبط المنتجات بصورة عامة بنفعيتها وحاجة المستخدمين اليها، وهو ما يؤسس إلى تصميم هذه المنتجات بالصورة الأساس، وبتزايد جهات الإنتاج للمنتجات المصممة وتنامي التنافس التجاري بين المنتجين لغايات التسويق التجارية، انبثقت الحاجة لمدارس تصميم عديدة تعمل على جذب المستهلك للإقبال على اقتناء التصميم المعين بالمنتج الذي يحمل في عناصره وتجربته الاستخدامية محفزات لمشاعر المستهلك، لتستفيد الشركات من شعور المستهلك العميق وتحقق مكاسب كبيرة. وبالتالي فحقيقة أن التحفيز العاطفي لتصميم منتج أو خدمة ما يكون له التأثير الأكبر على نجاحه. باعتبار المنتجات التي يشعر المستخدم بارتباطه بها خاصة وهامة له مما يؤدي إلى سلوكيات محددة كاعتزازه بعلاقته مع منتج ما ورغبته بالحفاظ عليه. وما يتبع ذلك من تعامل بعناية وإصلاحه عند تعطله دون استبداله. اي ان الأمر يتحول إلى قيمة عاطفية لدى المستهلك تقبع في ذاكرته وتفضيله الحسي دون سواه.
ومن خلال ما تقدم يمكن تحديد مشكلة البحث من خلال التساؤل التالي:
- ما هو التحفيز العاطفي في تصميم المنتجات الصناعية وانعكاسه على المستهلك خلال عمليتي التلقي والاستخدام؟

هدف البحث: تلخص هدف البحث بالكشف عن كيفية التوصل إلى التحفيز العاطفي في تصميم المنتج الصناعي لغرض تطوير العملية التصميمية وانعكاسها بما يحقق الرضا الاستخدامي لدى المستهلك.

اهمية البحث: تنبع أهمية هذا البحث كونها تكمن في إمكانية استخدام نتائجها لتكون دليلا للمصممين الصناعيين في تحسين المنتجات الصناعية على مستوى تحقيق الارتباط الحسي مع التصميم، وتوضيح نقاط إبهار المستخدم، وإثارة الرغبة والاهتمام بالشراء لديه. ضمن التفكير في جميع التفاصيل لتحسين مكانة المنتَج في السوق.

حدود البحث: شملت حدود البحث دراسة التحفيز العاطفي للنظم التصميمية في المنتجات وانعكاسها على المستهلكين ضمن عينة لمنتجات شركة براون BRAUN المتمثلة بأجهزة الاستخدام المنزلي الكهربائية في الأسواق المحلية لمدينة بغداد بالإصدار المحدود (limited edition) لسنة 2021.

تحديد المصطلحات:

التحفيز العاطفي: هو العملية التي تبدأ وتوجه وتحافظ على السلوكيات الموجهة نحو الهدف (Goyal, 2015, pp. 1-2)، وهو كـ "سمة" تدفعنا إلى القيام بشيء ما أو عدم القيام به. فهو جوهريا يمثل الدافع الذي يحرك الاستمتاع الشخصي أو الاهتمام أو المتعة (Deci, E. L., Koestner, R & Ryan, R. M. A, 1999, p. 16).

تعريف اجرائي: التحفيز العاطفي في تصميم المنتج هو العوامل التي تدفع الى التفاعل نفسيا (وجدانيا) مع عناصره بشكل يتوافق مع الغرض الأساسي لتصميمه، من خلال مراحل (التلقي) و (الاستخدام) و (التقييم). وبالتالي ينعكس ذلك كله بعناصر وعلاقات تصميم منتج معين على المستهلك.

المستهلك Consumer: يشمل كل فرد في المجتمع يسعى لإشباع حاجات او رغبات شخصية او مسؤول عنها، باستعمال مباشر او غير مباشر للسلع والخدمات، او يقتنيها لنفسه او لغيره، وعليه فكافة أفراد المجتمع يعدون من جمهور المستهلكين (Abboud, 2007, p. 3).ويعتمد الباحث هذا المفهوم في سياق بحثه.

الإطار النظري:

مفهوم العواطف في التصميم والمنتج الصناعي:

تتمثل العواطف emotions تجاه المنتجات بمنحيين، اولا كرد فعل عقلي واعي (كالحب، الغضب أو الخوف) يتم الشعور به بشكل شخصي باعتباره شعورا قويا موجها نحو شيء معين يحفزه أو يستثيره،

تندرج كحالة من الشعور ضمن الجانب الوجداني للوعي (Antoine Bechara, Hanna Damasio, Antonio R. Damasio, March 2000, p. 2)، والتي تتعامل مع الأفكار الواعية والاستدلال واتخاذ القرار حيث تكّون هذه الاستجابات تغيرا بالحالة الجسدية - فالعواطف هي ردود فعل عصبية لمحفز عاطفي. (Donoso, M., Collins, A., & Koechlin, E., 29 May 2014, p. 1)، وثانيا كسلوك واستجابات جوهرية من قبل الفرد للتعبير نحو اقرانه من المجتمع الانساني (DOUGLAS F. WATT &JAAK PANKSEPP, 2016, p. viii)، وتعتبر هذه الاستجابات العاطفية عاملا تكيفيا للمتلقي اذ ينتج عن العواطف سلوكيات اجتماعية خصوصا للوظيفة البيولوجية للعاطفة اذ تشكل العواطف أساس التفكير البشري - الواعي واللاوعي – قبل ان تكون اللغة أسلوب التعبير الفكري باستخدام الألفاظ، فدلالات العواطف غير اللفظية التي تبدو على تعابير الوجه وأوضاع الجسم وحركاته تدل على ان اغلب الرسائل العاطفية هي ليست لفظية، وهذا الشيء ملاحظ بشدة مع المنتجات كرد فعل تفاعلي معها- كمظاهر البهجة والفرح والمتعة والقلق والتوتر... الخ (شكل 1)

شكل (1) تعبيرات عاطفية بالبهجة امام منتجات مختلفة (تجميع الباحث من الانترنت)

ولا يمكن المقارنة بين التعبير لغويا عن تفاعل المستخدم او المتلقي مع المنتج بقدر ما يظهره عاطفيا من تعبيرات، ولذلك يكمن صدق الفكرة المراودة لشخص من خلال تجاوز ما يقوله لفظيا إلى ما يطغى على أفعاله وتعابيره عاطفيا (العتوم، 2004، صفحة 314). وباختلاف المناهج يمكن تحديد ثلاث مفاهيم عمومية ضمن صفات محددة لما توصف به الحالات الانفعالية ازاء المنتجات تتمثل بـ:

- العواطف EMOTIONS (وتمثل لحظة التلقي مع المنتج): استجابة فسيولوجية فورية للمحفزات الذهنية تدوم لمدة التلقي الاولي، تتجسد بحالة الانبهار بتصميم مبتكر، او الفرح لملائمة التصميم وذوق المتلقي وأحيانا النفور والامتعاض من بعض التصاميم في تلقيها الاولي.

- المشاعر FEELINGS (وتمثل مرحلة التفاعل الاستخدامي مع المنتج): الأحاسيس الجسدية والعقلية وهي كيفية البدء في جعل معنى للعواطف من مرحلة التلقي، فتكون مشبعة معرفيا لاستمرارها لمدى زمني طويل، وتتجسد بالتجربة الاستخدامية للمنتجات واداءها الوظيفي تحديدا كالتسارع في السيارات الرياضية وما يعتري المستخدم من متعة وتوتر وشد اثناء القيادة.
- المزاج MOOD (وتمثل مرحلة تكوين القيمة المسبقة للمنتج): هو مزيج من المشاعر والعواطف يختص بالبشر كحالة ذهنية + جسدية + عاطفية شبه مستمرة، فيبقى الفرد منسجما ومتهيئا للتعامل مع ما سيكون عليه الوضع التالي (Cochrane, 2009, p. 31).وتكون هذه المرحلة انطباعا مسبقا للعلامة التجارية المرتبطة بها في منتجاتها كما في الانطباع امام الجودة بالمنتجات الألمانية والتقنية المتطورة إزاء المنتجات اليابانية.

أهمية تحفيز العواطف في اقتناء المنتجات:

يتم اختيار اغلب المنتجات وفقا لرغبات المستهلك العاطفية قبل قراراته المنطقية *اذ تتجسد قيمة العواطف وقوة تأثيرها على سلوكيات الإنسان ولها أسبقية التأثير إلى حد كبير (Goleman, 2000, p. 18). فاقتناء منتج بلون وهيئة محددة ضمن خيارات متعددة لتصميم ذات المنتج (كالنسخ المتعددة الألوان والهيئات لجهاز معين كالهواتف النقالة) ما يوضح الالتباس الكبير بالعلاقة بين العقل (التفكير المنطقي) والعواطف والذي يصل إلى حد كبير, اذ يعتقد الغالبية من الناس بان التفكير (السليم) والذي يمتاز بـ "تقويم المشاعر والانفعالات وعدم الانسياق وراءها دائما إذ قد تكون مضللة وخاطئة وغير صائبة, وعدم الاكتفاء بالنظرة السطحية للأمور, والمزاوجة بين داخلها (معناها وجوهرها) وخارجها (مظهرها) بتوازن" (عبد الله عطا عمر، سوسن هاشم دبش، 2018،) ويشمل النظم التصميمية ويلاحظ هذا التوازن بشراء منتجات (خصوصا الاكسسوارات) تبدو لوهلة ضرورية جدا من قبل المستهلك لإشباع رغباته النفسية دون فائدة نفعية منطقية معينة لها , فالتفكير لا يكون سليما بتجاهل العواطف، لتناغم العقل والعاطفة بدقة في قيادة السلوك الحياتي للإنسان من خلال عملية التغذية المعلوماتية التي تقوم بها العاطفة والتنقية المنطقية التي يؤديها العقل على مدخلات هذه التغذية, فضرورة المشاعر والتفكير هي ضرورة متبادلة ومتوازنة تجاه أي موقف, و تكون طاغية بصفة احد الجانبين في مواقف معينة فيوصف رد الفعل أو السلوك بانه عاطفي أو عقلاني (Afash, 2000, p. 12) وهو ما يرجح جانب تلبية الحاجة للمتعة بموازاة الحاجة الفعلية للانتفاع من المنتج ويتعداها أحيانا ليشكل ضغوطا على الفرد لاقتناء منتج يتوق اليه نفسيا، وما ينتج عنها من تفاعل ازاءه. مثل اقتناء منتج سيارة كلاسيكية مع العلم بان صيانتها ستكون مكلفة اقتصاديا، الا ان الرغبة بالتميز اجتماعيا يرتبط بقرار امتلاكها عاطفيا مع تحمل أعباء تكاليفها الثقيلة. مثال ذلك الشكل (2) سيارة شيفرولية طراز

*ضمن أنموذج دانييل جولمان الأبوان تشونسي (غاري وماري جين) كرسا حياتهما لابنتهما الصغيرة (أندريا) أحد عشر عاما والمصابة بشلل دماغي وملازمة لمقعد متحرك، ينقذانها من حادث غرق القطار الذي كان يستقلونه بدفعها من أحد النوافذ لتلقفها رجال الانقاذ وهو ما ادى لغرقهم (Goleman, 2000, p. 17).

2010 عرضت على موقع الكتروني بمقاطعة British Columbiaالكندية بسعر 1900دولار امريكي، وسيارة من نفس الشركة طراز 1958 عرضت بموقع الكتروني في نفس المقاطعة بسعر 14000دولار امريكي.

شكل (2) طرازان من شركة شيفرولية- اليمين تقليدي اقتصادي opetra2010- اليسار كلاسيكي impala 1958

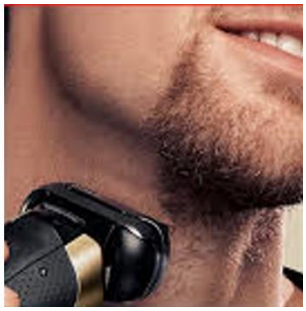
https://www.cars-on-line.com/impala.html- https://usedcars.mitula.ca/chevrolet-optra-british-columbia

التفضيل في الهيئة- الاداء- القيمة

ان قوة واتجاه التحفيز نحو الهدف المرجو لتلبية حاجات المستهلك بان التصميم المائل امامه في الفترة الزمنية الممتدة منذ بداية التلقي (الهيئة) مرورا بالاستخدام (الأداء الوظيفي) انتهاء بتشكل القيمة الفعلية للمنتج (الانعكاس)، كل هذه الجزئيات تمثل هدف المسوقين هو بإقناع المستهلكين بأنها الخيار الأفضل امام البدائل (السلع) المنافسة ضمن اطر العرض المتاحة. هنا تتراوح حاجة المستهلك بين الاحتياجات الضرورية مقابل الرغبات العاطفية والتي تخضع لطريقة محددة في التفضيل حيث يتم بها إشباع (الحاجة) ضمن إطار فريد للفرد ويخضع لمعايير النوع الاجتماعي والعمر العاطفي ولخبرات التعلم وبيئته الاجتماعية وثقافتها (Solomon, 2018, p. 95) (وهو ما يظهر جليا في اختيارات الاثاث). كشكل معين من الاستهلاك حيث تمثل تلبية وسد لاحتياج الراحة من التعب كالجلوس او الاستلقاء، فيما تتمحور الرغبة بانتقاء نوع الاثاث وتصميمه وملائمته وفقا لذائقيه الفرد ومكانته الاجتماعية ومستواه المعرفي وعلاقتها بنمط واهداف معيشته. فما يحفز المستهلكين للدفع مقابل شراء المنتج (وهو ما يؤكد نجاح التحفيز في التصميم) في نهاية المطاف وشراء منتج لأنه يوفر كلا النوعين من الفوائد. على سبيل المثال يمكن شراء حقيبة يد Louis Vuitton بسبب الصورة الفاخرة التي ترسمها ولأنها يمكنها حمل العناصر المطلوبة عند الخروج والتنقل. والتساؤل الأهم في عملية الإنتاج (بشقيها التصميمي والتسويقي) هو (ماذا يريد المستهلكون وكيف يمكن تلبية رغباتهم وخدمتهم بشكل أفضل؟) وهو ما يمثل جوهر ممارسة الأعمال التجارية بنجاح. بحيث ينتج عن هذه المعرفة (متضمنة ما يشتريه الأشخاص وسلوكياتهم قبل وأثناء وبعد عمليات الشراء) (Patricia Mink Rath, Stefani Bay, Richard Petrizzi, Penny Gill, 2015, p. 6) للتركيز على الدوافع للتقبل والاقتناع والرغبة بل وحتى الشغف بالمنتج المصمم وفقا لما يحفزهم على ذلك.

مراحل التحفيز في المنتجات

ان الحافر الرئيسي المنطقي لهذا التطور في مفاهيم العملية التصميمية هو الغاية التجارية في التميز للمنتجات تجاه الزبائن بطرحها بجمالية كهدف يبتغيه المصمم لحاجة التعبير عن الكمال (Razzaq, 2014, p. 3)، والتي تتماشى مع متطلبات المستهلك ورغبته بمنتجات جديدة ومبتكرة والتقدم التقني الذي واكب عمليات التصنيع وهو ما رفع حدة التنافس بين المنتجين, وبمرور عملية التطور التصميمي للمنتجات بدأت نواحي العاطفة الإنسانية في تقبل المنتجات او رفضها بالوضوح من خلال تفعيل جوانب السهولة الاستخدام بالتصاميم، فقد دفعت عوامل الرضا ومعايير سهولة الاستخدام بالتصاميم للمنتجات توافر واجهات استخدامية متوافقة مع العوامل البشرية الى تنامي شعور الضد (عدم الرضا) بالمقابل في حالة كان المنتج لا يوفر سلاسة للمستهلكين اثناء اداءاته.



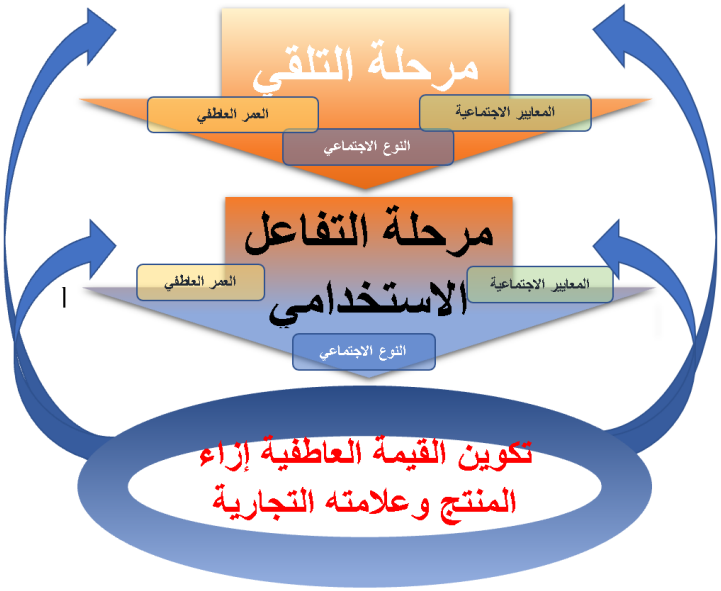
وانتقلت المرحلة الزمنية بالتصميم من تفاجئ الزبون من سهولة استخدامه للمنتج الى تفاجئه امام المنتج إذا لم يكن سهلا باستخدامه. كمثال لذلك تخيل ماكينة الحلاقة براون (بنموذجها المذكورين بالبحث- شكل 3) بدون قبضة التحكم المصممة وفقا لأوضاع اليد البشرية، والحصيلة لا يستطيع ادراكنا الحالي تقبل كيفية استخدامها دون ذلك التصميم الـ(سهل بالاستخدام) وبالتالي يتولد شعور برفض المنتج تماما.

شكل (3) - تنامي مشاعر الرضا المرتبطة بسهولة استخدام المنتج توافقا للعوامل البشرية

التحفيز هو ما يدفع السلوك ويقوده إلى التصرف، وينطوي على القوى البيولوجية والعاطفية والاجتماعية والمعرفية التي تعمل على تنشيط السلوك في الفعاليات اليومية بتفاعلها وحب امتلاكها لأشياء ومنتجات معينة. وعادة ما يكون التحفيز غير ظاهر او شاخص في الواقع، لكن الاستدلال عليه يكون من ملاحظة اثاره نتيجة للسلوك المترتب منه، ويصنف التحفيز تبعا لمصدره اما تحفيز خارجي من محيط الفرد ويؤثر عليه كالتشجيع والمكافأة والثناء الاجتماعي واعجاب الجمهور المحيط بمنتج يمتلكه الفرد (كالطائرات الخاصة او المركبات والمنتجات الفاخرة)، او داخلي (جوهري) ينشأ من داخل الذات كالإصرار على النجاح او مواجهة ظرف يستوجب الحل (التوق الى اقتناء منتج محدد ذي قيمة عالية كالأنتيكات والقطع النادرة) (Goyal, Motivation: Concept, Theories and practical implications, 2015, pp. 1-2). وهو ما يسبب السلوك باختلاف اشكاله كاحتياجات أو رغبات التي تقود السلوك وتفسر ما يتم فعله. (فالتساؤل مثلا: لماذا جلست هناك؟ لأني كنت متعبا). أصبح الإحساس بالتعب من الناحية البيولوجية وإدراك المشاعر المرتبطة به تحفيزا على انهاء هذا الشعور المصاحب للوضع او الموقف الذي يتحسسه الجسد. او قد تكون الإجابة (لأني أفضل الجلوس تحت اشعة الشمس) هو تحفيز للدخول بحالة مزاجية تنشط من خلال عاطفة الرغبة بتحسس اشعة الشمس ودفئها. ويتجاوز التحفيز هنا جزئية توفر المنتج وسلوك المستهلك كرد فعل تجاه الضغوط النفسية الى مثير عاطفي يستهوي الشخص لاقتناء المنتج ذي التصميم الـ(جذّاب)، فمستوى تكامل العوامل

البشرية (ومن ضمنها العواطف) داخل التصميم أصبح يُنظر إليها كجزء لا ينفصل عن عملية التصميم. من خلال بروتوكولات ومناهج تطوير المنتجات ومراعاة قضايا العوامل البشرية خلال عملية التصميم بمعظم شركات التصنيع الكبرى. (Jordan, 2000, pp. 1-2). ما اعطى المتخصصين في دراسات العوامل البشرية الفرصة للتأثير على التصميم مباشرة من مفهومهم.

ويتبلور التحفيز مع الأشياء (المنتجات) بثلاث مراحل تتابعية (مخطط 1) هي:



مخطط1- يوضح مراحل التحفيز العاطفي المتتالية من التلقي – التفاعل الاستخدامي وتكوين قيمة عاطفية إزاء المنتجات والعلامة التجارية وفقا للمتغيرات البشرية

1. **<u>تحفيز المنتج خلال التلقي:</u>**

من خلال الصفات الظاهرة المحسوسة للمنتج في التفاعل معه وكيف (يَبدو-يُسمع- يُشعر) من قبل المستهلك لينتقل الى توجيه تفاعل المستهلك معه وفق ميوله الشخصية (Jordan, DESIGNING PLEASURABLE PRODUCTS An introduction to the new human factors , 2000, pp. 12-13). يتلقى المستخدم تصميم المنتج ويتفاعل معه وفقا للمستوى الأول من العاطفة (الحشوية* Visceral Reactions) كرد الفعل يتسم بالفرادة لكونه تحليل غير منظم (دون وعي) إزاء الموقف (المنتج) وأثره من أجل تطوير استراتيجيات موجهة نحو الهدف من المرجح أن تثبت فعاليتها في أقصر وقت، أو بأقل عدد ممكن من الإجراءات. الى المستوى التأملي للتعرف على نواتج هذا التحفيز. مسار التحفيز هنا على المدى الزمني يمثل بداية التفاعل

* ردود الفعل الحشوية Visceral Reactions وترتبط بالأحشاء الداخلية كالانقباضات عند القلق والخوف وازدياد ضربات القلب عند الغضب - توسع حدقة العين بالترقب - الارتجاف البدني عند الخوف(Donoso, M., Collins, A., & Koechlin, E., 29 May 2014, p. 2)

2. **التحفيز في التجربة الاستخدامية**

منطقة التفاعل بين الانسان والمنتج تتمثل بسلوكه في التجربة الاستخدامية. ويكمن تحفيز العواطف فيها من خلال استجابة المستخدم للتصميم في نواحي الأداء الوظيفي ومدى تفاعله معها بكفاءة ذات مستوى عال كمسلمة تصميمية. ولكن هل سيحقق ذلك تحفيزا عاطفيا لدى المستخدم، خصوصا بعد إيضاح ان الأولويات التصميمية في نفعية التصميم وسهولة استخدامه قد تتراجع امام عوامل الهيئة الجمالية. واهم نقاط التحفيز في سلوكيات المستخدم هو التداخل التقني في المنتجات، فتوجه المستخدمين غالبًا إلى نظام الأتمتة الرقمية computing، أحد الأدوار الرئيسية للتحفيز نحو الاستخدام. لما تتيحه هذه الإمكانيات التقنية الموظفة في أنظمة المنتجات من إمكانية جعلهم يشعرون بالأشياء، ورغبتهم بالتفاعل الممتع لما يكون ذلك كجزء من الإثارة أو الاهتمام وما تحقق بفعل التجارب الاستخدامية لديهم (Dix, 2018). وهذا الامر يتعدى نتاجات التصميم الصناعي الى نتاجات العمارة بالمباني (Bica, 2017) وما يعرف بطاقة المكان او الفضاء ودور الأداء الوظيفي للمنتج لتحقيق الانجذاب العاطفي فيه كتحفيز للمستخدم.

3. **التحفيز ضمن القيمة العاطفية في المنتج**

تعكس الاحتياجات النفسية أولويات الثقافة وتأثيرها على الفرد حيث يختلف السلوك في بيئات مختلفة. فالتركيز على الجماليات المرئية للمنتج واهتمام الشركات المتزايد بالتصميم كأحد الأبعاد المهمة لمنتجاتها. يؤسس لأن تكون القيم العاطفية والرمزية للمنتجات الناتجة عن تصميم المنتج ذات صلة متزايدة باختيار المنتج الاستهلاكي (Peter Bloch & Frederic Francois Brunel & Todd Arnold, 2003, p. 6) فالتصميم "نشاط تركيبي جمالي ينتج أشياء واتصالات مرئية باستخدام تقنيات الإنتاج" (Mustafa yassen jaleel & Jasim Khazaal Baheel, 2022, p. 2). ويمكن تحفيز المستهلكين لتلبية احتياجات النفعية أو المتعة وفقا لذلك. فتلبية الاحتياجات النفعية يعني أن المستهلكين سيؤكدون على الهدف والسمات الملموسة للمنتجات- مثل عدد الكيلومترات المقطوعة لكل لتر من الوقود في السيارة - واحتياجات المتعة هذه ذاتية وتجريبية ما يدفع المستهلكين إلى الاعتماد على المنتج لأنه يلبي احتياجاتهم من الإثارة أو الثقة بالنفس أو الخيال للهروب من الجوانب الروتينية للحياة (Solomon, 2018, p. 96)، تدرس البحوث النفسية كيفية تشّكل وجهات النظر المختلفة وعوامل التقييم بعد المرور بالتجربة الاستخدامية لتصميم معين وهو ما يؤدي الى تولد عاطفة راسخة لدى المستهلك إزاء المنتج علامته التجارية تقترب الى مفهوم السعادة باقتنائه (وهو النتيجة الإيجابية للتحفيز العاطفي للتصميم)، او أحيانا يكون العكس بالخروج من التجربة بموقف عاطفي سلبي إزاء التصميم. تُستحدث طرق جديدة للتمييز بين المشاعر وتقييم فائدتها للمستهلكين، من خلال النظر في الإطار الزمني للعاطفة لتشكيل قيمة اجتماعية*. ورغم أهمية هذه الجوانب من ناحية إنتاجية تصميم فاعل من نواحي التقييم والتكافؤ مع غيره من المنتجات، تبقى النواحي العاطفي للمستهلكين خصوصا في المستويات السلوكية والانعكاسية حساسة بسبب ارتباطها الشديد للغاية مع الخبرات والتعليم. والآراء

*تعرف القيمة الاجتماعية بالتقدير الكمي للأهمية النسبية التي يوليها الناس للتغييرات التي يمرون بها في حياتهم. يتم تمثيل هذه القيمة بجزئية محدودة – ولا تشملها كلها- بأسعار السوق. والتي غالبا ما تخضع بأهميتها وقياسها الى وجهة نظر وتقييم المؤثرين بالعمل المنظم (The Principles of Social Value, 2021)

الثقافية وتأثيرها كبير هنا: فما تجده ثقافة ما جذابًا، قد لا تجده ثقافة أخرى إضافة لارتباطها بالمرحلة العمرية فيلاحظ أن ثقافة المراهقين تكره الأشياء فقط لأن ثقافة البالغين تحبها (Norman, 2005, p. 33).

في النموذج الاول (**Braun electric shaver** Series 9 Wet & Dry) ماكينة حلاقة الوجه براون السلسة التاسعة للحلاقة المرنة في الحركة على منحنيات الوجه، بتصميم ذي شاشة واحدة تحتوي على جميع المعلومات التي توفر للمستخدم المعلومات،

تحقق مدى انعكاس مستوى جودة وفاعلية المنتج لدى المستهلك عن محصلة المرحلتين السابقتين (تكوين القيمة والمزاج): بدرجة عالية إيجابيا للنوع الاجتماعي (الذكور) كمقتنيات شخصية، إضافة الى اعجاب (الاناث) في التصميم الهيئة والأداء من جانب شراء المنتج كهدية للنوع الاخر. والتصميم ليس مثاليا في نواحي المقارنة، فقبضة الماكنة هي الأكثر سمكا بين تصاميم ماكينات الحلاقة الكهربائية الأخرى المتوافرة في السوق، ما يجعل التحكم بها أكثر صعوبة باستخدام المعصم فقط لكن ليس لدرجة كبيرة تسبب الشكوى، بل يتم التغاضي عنه بسبب التحفيز الناتج من تصميم راس الماكنة المرن بزوايا عشر اتجاهات والمستشعر الذكي لطول الشعر وعمر البطارية الطويل ومحطة تنظيف آلية. وفق الاطلاع على مراجعات المستخدمين من قبل الباحث في مواقع الشركة الالكترونية ومواقع البيع الالكترونية العالمية AMAZON وموقع productreview المتخصص[2] .

في النموذج الثاني (epilator, Design **Silk-épil9** Flex Wet & Dry Edition) ماكينة نزع / حلاقة الشعر النسائية للاستخدام الرطب والجاف المرنة في الحركة على منحنيات الجسم) تحقق مدى انعكاس مستوى جودة وفاعلية المنتج لدى المستهلك عن محصلة المرحلتين السابقتين (تكوين القيمة والمزاج): بدرجة عالية إيجابيا للنوع الاجتماعي (الاناث) كمقتنيات شخصية، تصميم المنتج حاز على اعجاب (الاناث) في التصميم الهيئة والأداء لمكائن إزالة الشعر المخصصة للإناث بنقلة تصميم تطويرية في انسيابية الهيئة وسلاسة والأداء. وفق الاطلاع على مراجعات المستخدمين من قبل الباحث في مواقع الشركة الالكترونية ومواقع البيع الالكترونية العالمية AMAZON وموقعproductreview المتخصص.[3]

<u>تأثر التحفيز العاطفي بالفوارق البشرية في المنتجات</u>:يخضع التحفيز العاطفي لمتغيرات يخضع البشر لها كونهم كائنات معقدة التصنيف ومتغيرة الأحوال تتمثل أهمها بـ:

<u>أ- وفقا لمتغير النوع الاجتماعيgender:</u>

[2] https://www.amazon.com/product-reviews/B071H87W2L

[3] https://www.productreview.com.au/listings/braun-silk-epil-9

تختلف القيم العاطفية إزاء المنتجات وفقا للنوع الاجتماعي (ذكور-اناث) وميولهم البيولوجية من خلال عناصر الهيئة ودلالتها (كالأشكال المنسابة والناعمة للإناث والحادة الضخمة للذكور) وارتباطها بالقدرات الاستخدامية وفقا للمزايا الجسمانية للنوعين، وحسب راي الغالبية وعلماء النفس تبدو البديهية الراسخة بأن (النساء بشكل عام أكثر عاطفية من الرجال) وتميل للتأكيد على الفروق بين النوعين اعتمادا على الدلائل للقدرات العاطفية الفطرية. بالرغم من وجود شكوك لتعميم ذلك (Stephen R. WesterStephen R. WesterDavid L VogelDavid L VogelPage K. PresslyPage K. PresslyMartin HeesackerMartin Heesacker, July 2002, p. 3), فرغم إيجاد الفروقات العاطفية بين الذكور والإناث، لم تثبت البحوث التجريبية الفعلية دقة ذلك نظرا لصعوبة وجود بيئة بحث معملية، إضافة لعدم تجانس البيئات البحثية من منظور الفروقات بين المفاهيم المشتركة ضمن اطر الثقافات والمواقف والتعبير. والمرجح أن تعبر النساء عن السعادة والدفء والخوف، ما يساعدها نفسيا على الترابط الاجتماعي ويبدو أكثر اتساقا مع الدور التقليدي لها كمقدم رعاية أساسي، في حين يُظهر الرجال المزيد من الغضب والفخر والازدراء، وهذا يتوافق أكثر مع دور الحامي والموفر لجوانب الدعم والقوة الاجتماعية. وينعكس هذا الاختلاف في التعبير عن الذات من خلال لغة المنتج الاتصالية من خلال هيئات المنتجات ذاتها واختلافها في العناصر الشكلية واللونية والحجم بما يتوافق مع الطابع العاطفي للنوعين. ففي علاقة النوع الاجتماعي مع المنتجات، يلاحظ ان بعض الأنماط تشكلت هي الأخرى وأضافت بعض الخواص الدلالية لاختلاف المشاعر ضمن تصاميم المنتجات، فاللون الوردي ذو دلالة مؤنثة، بينما اللون الأزرق ذو دلالة ذكورية، وكاقتران العاب الدمى بالأنوثة، والالعاب الميكانيكية والسيارات بالذكورة (Muhsin, 2014, pp. 13-14).فالهيئة (الشكلية) تسهم في تعزيز القيم الفكرية والجمالية في الادراك البصري للتصميم وفاعليتها بملائمة الغاية الأساسية لبناء المنتج (Hoda Mahmoud Omar & Ayas Salah El-Din Hamed, 2016, p. 2) وما يرتبط بها من أسس التصميم الجمالية كملمس ولون وخطوط باللذة والالم ودلالاتها وتأثيراتها النفسية عليه.

ضمن النموذج الأول **Braun electric shaver** يبرز مدى تحفيز مرحلة التلقي لهيئة التصميم خلال التلقي للإقبال على المنتج من خلال عناصر الهيئة (العاطفة الحشوية) وفقا لمتغير النوع الاجتماعي (ذكور- اناث): بهيئة المنتج المتسمة بملامح التصميم الذكوري من خلال النظرة العامة للمنتج المتسمة بالقوة والمشابه لهيئة المطرقة الحديدية الصغيرة. ما يعطي ايحاء تعبيريا بقوة المسكة التي ستتعامل مع الماكنة. المظهرية اللونية المتاحة في الطرز جاءت بألوان تميل للثقل البصري (اسود-فضي-ذهبي-ازرق) اذ ترتبط الانماط اللونية بالخامات الثقيلة والتي تتناسب مع القوة الذكورية في التعبير. مع تباين عناصر التصميم الشكلية بين الخطوط الخارجية الواضحة الممتدة باستقامة كبيرة مع وجود انحناءات تتناسق مع روح العصر ودقة التفاصيل الصغيرة المتقنة في المنتج خصوصا في أجزاء راس التشذيب والتي تحفز بشدة العاطفة للإعجاب بمهارة الصنع وجودته والتي تنبع من جذور الشركة والصناعة الألمانية،

وفي مرحلة التحفيز للتجربة الاستخدامية تحققت المشاعر السلوكية الايجابية بشكل ممتاز في هذا الانموذج بصورة عامة (بغض النظر عن النوع الاجتماعي) للكفاءة الادائية بكافة الجوانب التصميمية، فالوظيفة الأساسية للمنتج تتمثل بتوفير حلاقة ناعمة وسَلِسة للمستخدم.

اما في النموذج الثاني **Silk-épil 9 Flex** مدى تحفيز مرحلة التلقي لهيئة التصميم خلال التلقي للإقبال على المنتج من خلال عناصر الهيئة (العاطفة الحشوية) وفقا لمتغير النوع الاجتماعي (ذكور- اناث) يحقق التصميم تحفيزا عاطفيا في هيئته بتعبيره الانثوي الواضح مع تخصص المستخدمين ضمن النوع الاجتماعي المحدد للأداء (الاناث) اذ تتسم هيئة المنتج بملامح التصميم الانثوي من خلال النظرة العامة للمنتج المتسمة بالنعومة في النهايات للنظام، ورغم التشابه مع النموذج الاولBraun electric shaver الا ان الهيئة أخف بكثير في الثقل البصري حيث يضفي التلقي الاولي للتصميم بالجانب الانثوي الناعم في انحناءاته. مع تقليل الحدود الفاصلة في خطوط التصميم وتباينها اللوني الفاتح ما يعطي تناغما هادئا لهيئة توحي بشكل الزهرة وساقها. المظهرية اللونية المتاحة في كافة الطرز جاءت بألوان فاتحة (ابيض صدفيpearl white -ذهبي مزهر (golden roseوالتي تتناسب مع النعومة الانثوية في التعبير.

ومرحلة التحفيز للتجربة الاستخدامية تصميم المنتج مخصص للإناث الا ان المشاعر السلوكية الايجابية لم تتحقق لحد ما في هذا الانموذج لكون عملية نزع الشعر أساسا سواء باستخدام المكائن او الشمع او غيرهما مصحوبة بمشاعر الألم عموما مع احتمالية تهيج الجلد جراء العملية، إضافة الى ان تفضيل استخدام ماكينة إزالة الشعر عموما لدى النساء يأتي بعد استخدام الكريمات والمزيلات الطبية والحلاقة الامنة بمكائن الشفرات.

ب- وفقا لمتغير العمر السيولوجي:

ترتبط المشاعر بمؤثرات البيئة المحيطة للفرد كونها مدركات عقلية تكتسب عبر التفاعل المستمر لخزين المعرفة البشرية، وعادة ما تصبح التجارب العاطفية أكثر إيجابية وأقل سلبية مع تقدم العمر نتيجة للتغيرات في تلك البيئة وكيفية تفاعل الشركاء الاجتماعيين مع الاكبر سنا، وكذلك في السلوكيات واستراتيجيات تنظيم المشاعر المعرفية التي تصبح أكثر بروزا وفعالية مع الاكبر سنا. جادل يونج بنظريته رأي أن الشيخوخة تؤدي إلى تدهور الوظيفة العاطفية، كونها فترة في الحياة يشعر فيها الناس بالتماثل العاطفي، ووصف المشهد العاطفي المتقدم بالشيخوخة بأنه " مبيض وقاحل". ومع ذلك تظهر الأبحاث النفسية الحالية أن العاطفة لا تتأثر نسبيا بالشيخوخة أو حتى تتحسن مع تقدم العمر، على عكس معظم الوظائف العقلية (Scheibe, S., & Carstensen, L.L, (2010, p. 2).وبالتالي ينعكس ذلك التراجع في الاندفاع العاطفي على خيارات المقتنيات المحيطة بالفرد لتتلاءم مع النضج العاطفي الذي يصل اليه في البلوغ. فنجده يقوم باختيار منتجات اقل صخبا من نواحي التصميم في (الهيئة) الألوان الزاهية تتحول الى الأقل بريقاً، وكذلك في (الأداء) مثل صوت الموسيقى الأقل صخبا.

في النموذج الأول **Braun electric shaver** يبرز تحقق مستوى التحفيز وفقا لهذا المتغير الى حد ما العمر العاطفي (شباب-بالغين) بهيئة التصميم خلال التلقي ، اذ يتوسط بين فئة الشباب المراهقين ومرحلة البلوغ كون مظهرية المنتج مرتبطة بصورة أساس بالحاجة التصميمة له، وهي إزالة شعر اللحية بصورة أساس دون منح خيارات تزيين متعددة (فقط حلاقة تامة) وهو ما يفضل في مرحلة البلوغ عادة، و في التحفيز استخداميا تحقق المميزات الادائية للمنتجات الرضا الاستخدامي توافقا مع كافة الاختلافات العمرية العاطفية حيث

تمنح التجربة متعة استخدامية حقيقة للكفاءة العالية، فالمنتج غير مقيد بعمر عاطفي باعتبار تحمل مسؤولية الاستخدام من قبل المستخدمين (عدا الأطفال دون سن الثامنة والأشخاص المعاقين) .

اما في النموذج الثاني **Silk-épil 9 Flex** في تحفيز هيئة التصميم خلال التلقي تتحقق مستوى التحفيز وفقا لهذا المتغير بشكل فعال لرغبة الشباب التغيير في المظهرية وعدم الثبات الزمني الطويل على نمط محدد (كما في البالغين) لدى فئة المراهقات بصورة اعلى من البالغين، فالمنتج ذي جاذبية تصميمية وتعبيرية كون مظهرية تجاوزت لحد ما أساس غايته التصميمة، وهذا التحفيز يعمل على جذب المستهلكين من الفتيات ضمن متعة تجريب ما هو جديد خصوصا بان نمط التصميم وفق هذا الإصدار قد تغير بشكل ملحوظ وحقق تقبلا أكبر.

وفي التحفيز استخداميا فالمنتج لم يتقيد المنتج بعمر عاطفي محدد لاعتبارات تحمل مسؤولية الاستخدام من قبل المستخدمين (عدا الأطفال دون سن الثامنة والأشخاص المعاقين)، يحقق المنتج سرعة في الاداء وسهولة في الاستخدام الشخصي أفضل من عمليات الازالة بالشمع او غيرهما. خصوصا للمستخدمات اللواتي ليس لديهن ساعات كافية في اليوم للحلاقة، حيث يكون ناتج العملية تباطؤ نمو لشعر لمدة تصل الى شهر تقريبا باستمرارية الاستخدام (مقارنة بالحلاقة بالشفرات الامنة تتطلب اجراء العملية كل 3ايام) إضافة الى تقبل البالغين عموما لمشاعر الألم المصاحبة جراء تعود الاستخدام، مقارنة بمشاعر المستخدمات الصغيرات اللاتي يعانين من رهبة التجربة، كما يتيح التصميم من سهولة تنظيف للمنتج.

ج- وفقا لمتغير المعايير الاجتماعية:

تنشأ العواطف كنتاج للثقافة (أي البناء الاجتماعي). ويُعتمد أفضل وصف للعواطف البشرية بكونها حالات بيولوجية أو نفسية أو ثقافية، يصدرها الناس كأحكام باستمرار حول محيطهم الاجتماعي كطريقة للإفصاح وتجاوبا مع الجمهور، اذ تكون الجوانب الثقافية واللغة التعبيرية والمجازية وعلم وظائف الأعضاء البشري نظام متكامل متفاعل في تكوين المشاعر الفردية والتي تنشا من تجارب الأفراد المتجسدة في بيئات ثقافية مختلفة, ويتضمن النظام الاجتماعي عوامل تفاعل عديدة اهمها: اللغة- المثل والمعايير المعرفية (الاديان والتقاليد والاعراف)- والوحدات او بيئات التكوين (كبيئة العائلة والعمل والتعليم والطابع المدني) والتي تخضع بدورها كحركة إنسانيه اجتماعية لاستمرارية الزمن. تساهم العواطف في تشكيل وحفظ الأعراف الاجتماعية بقوة من خلال المشاعر السلبية تجاه موقف معين والذي يحمل دلالة على عقوبة السلوك المنحرف أو المرفوض، وبالمقابل المشاعر الإيجابية التي يتم تجربتها في حالات الامتثال والقبول ضمن السلوك المجتمعي. وهو بدوره ينعكس كرد فعل عاطفي لدى أصحاب الموقف كالشعور بالخجل أو الذنب والأحراج لدى السلبيين. أو الارتقاء أو الإعجاب أو الامتنان للأفراد الذين يتصرفون وفقا للمعايير السائدة كمكافأة من خلال الفخر بسلوكهم الإيجابي في السياق المجتمعي (von Scheve, Christian & Minner, Frédéric, 2015 July 8-10).كالاهتمام بالمقتنيات ذات الترميز الديني او العقائدي لدى الناس وتفاعلهم معها بتحفظ شديد كاللون الأخضر المزرق (الفيروزي) في الخواتم والمسبحات وسجادة الصلاة ومسند المصحف لدى المسلمين. ما يشكل ديناميكية معرفية قائمة تتحرك بحركات أفرادها الثقافية والاجتماعية فتحاول أن تحافظ على مداومة الذاكرة الجماعية من خلال إحيائها بين كل فترة ومناسبة معينة، لكنها تعمل على صياغة نمط فكري وفلسفة شعبية وتدابير مادية ومعنوية من أجل مجابهة متطلبات الحياة. وهذا ما يعمل على

ترسيخ الذاكرة العاطفية تجاه الموجودات لدى كثير من الافراد عبر التوارث العائلي للمقتنيات خصوصا التي ترتبط بمشاعر الاعتزاز لدى الوالدين الى الأبناء، كساعة الاب وقيمتها لدى الابن، وفستان زفاف الام ومجوهراتها لدى البنت.

في النموذج الأول **Braun electric shaver** ضمن تحفيز هيئة التصميم خلال التلقي تعكس الانسيابية بتطور تصميم المنتج ذي العراقة التجارية المعروفة عن اجياله السابقة الممتدة لمدة قرن كامل بالقالب النمطي المتميز مع استمرارية الحفاظ على امتداد البساطة المفرطة في التصميم لاستحضار معاني الاناقة. وما يحمله من مظهرية وعلامة تجارية متميزة في هذه الفئة من المنتجات والتي تعد من المنتجات الفاخرة اجتماعيا.، إضافة للقيمة السعرية المرتفعة (350 دولارا أمريكيا) مقارنة مع الشركات المنافسة ضمن فئة الجودة نفسها) ماكينة فيليبس Philips Norelco Shaver 5300 تصل ل 100 دولار امريكي). في التحفيز استخداميا يحقق المنتج جانبا إيجابيا عاليا من ناحية سلاسة وسهولة الاستخدام (وهو منهج معتمد من قبل الشركة المصممة) حيث لا نجد أي تعقيد استخدامي في المنتج من قبل كافة المستويات من فئات المستخدمين. فالمنتج ذي تصميم واضح وسلس استخداميا عبر حذف كل الزوائد والتعقيدات التصميمية

اما النموذج الثاني **Silk-épil 9 Flex** فتحفيز هيئة التصميم خلال التلقي يحقق المنتج قيمة إنتاجية عالية في الأسواق وفق فئته (female body hair Epilator) ما يحقق نمطا فاخرا كمنتج ذي مظهرية انيقة وعلامة تجارية متميزة في هذه الفئة من المنتجات اجتماعيا. من الناحية الاقتصادية بمتوسط سعر يصل الى معدل160 دولارا أمريكيا وهي قيمة سعرية مقاربة مع الشركات المنافسة في فئة الجودة نفسها. في التحفيز استخداميا يحقق المنتج جانبا إيجابيا عاليا من ناحية سلاسة وسهولة الاستخدام وذلك تبعا لسياسة الشركة التصميمية، رغم عدم تفضيل العملية التي يوفرها بشكل عام (إزالة الشعر بالانتزاع المؤلم) كما يحقق المنتج تقبلا من ناحية السعر إزاء الخدمة الوظيفية المقدمة فيه من خلال قيمة السعر المرتفعة قليلا قياسا بالمنتجات من الشركات المنافسة لوجود امتيازات أكثر (ملاقط أكفأ بالالتقاط - سهولة الاستخدام اثناء الاستحمام - سهولة التنظيف - التحرر من التوصيل السلكي)

النتائج والاستنتاجات:

1. تعتبر عناصر الهيئة من أكثر المحفزات العاطفية في مرحلة التلقي للتصميم في حالة تناغمت مع ما يستهوي ميول المستهلكين او يقنعهم بان التصميم يتناسب مع شخصياتهم من نواحي المتغيرات المتعددة.

2. تستحوذ المنتجات الشخصية الملازمة للمستهلك (مثل الساعات -النظارات- الهواتف النقالة -السيارة. الخ) على اهتمامه أكثر من المنتجات التي يتفاعل معها لغرضها الوظيفي فقط (مثل المنتجات المنزلية، لما لهيئة هذه المنتجات من تعبير عاطفي يعكس ما يجول بذهن مقتنيها.

3.تتباين الطرز التصميمية بتنوعات طرحها المتعددة من نواحي الهيئة لتلبي رغبات أكبر عدد ممكن من المستهلكين في السوق، وهو ما يوضح ظهور مكملات تزيين للمنتجات، حيث يصل الامر ليكون المنتج الشخصي في بعض الأحيان متميزا كبصمة لا تتكرر للمستهلك.

4. تكون مشاعر الاستخدام مرتبطة بأغلب المنتجات مع سهولة الاستخدام وسلاسته وارتباط هذا بتوفير ابتكارات ادائية جديدة وتوظيف التقنيات المستحدثة، حيث يمتل عنصر التجدد والتطور التقني المحفز الأهم في تحفيز المشاعر السلوكية للاستخدام.

5. تكون الوظائف المرتبطة بالمنتجات عاملا (ملحقات التنظيف- الشواحن الذاتية- التحديث الالي للنظم. الخ) عاملا فعالا في تحسين مشاعر المستخدم نحو المنتج، وهو ما يدفعه أحيانا للتخلي عن النظام الرئيسي ذاته في طرز أخرى.

6. يتناسب التخصص في الأداء الوظيفي (كفاءة عالية في أداء محدد) بصورة طردية مع تحفيز مشاعر جمهور متخصص من المستخدمين، وعكسية مع جمهور المستهلكين العامة ولهذا تسعى الشركات المنتجة للمنتجات الاستهلاكية في ان تكون تصاميمها شاملة من نواحي الاداءات العامة.

7. تنعكس محصلة مرحلتي التحفيز الأولى) عواطف التلقي لهيئة المنتج) والثانية (مشاعر الاستخدام للمنتج) بتكوين قيمة اعتبارية للمنتج تعمل على انشاء مزاج محدد للمستخدم من خلال التجربة الاستخدامية، ويكون الدور الأكبر للمرحلة الاستخدام (المشاعر السلوكية) في هذه القيمة، لكن الجاذب الأهم يكون للمرحلة الأولى (عواطف تلقي الهيئة) في حالة ان يكون المنتج غير معروف مسبقا من قبل المستهلك.

8. تنعكس المرحلة الثالثة (تكوين القيمة والمزاج تجاه المنتج) في حال كون المنتج المعروض امام المستهلك معروف مسبقا (نسخة جديدة او طراز ثان) لتقود المستهلك خلال المرحلتين الآخرتين (عواطف التلقي + مشاعر الاستخدام) حيث يكون المزاج للمنتج محددا لعواطف التلقي والمشاعر الاستخدامية له.

9. تؤثر قيمة الانعكاس العاطفي على قرارات المستهلك الشرائية تجاه المنتجات وفقا لمتغيرات كثيرة ترتبط باعتبارات داخلية وخارجية متباينة، وهو ما يستوجب ان تكون تصاميم المنتج مدروسة بدقة ضمن المجالات النفسية والاجتماعية للمستهلك كفرد.

التوصيات والمقترحات:

يوصي الباحث اعتماد الدراسة الحالية لما تم التوصل إليه من النتائج لغرض تفعيل ما ينتج عن دراسة عوامل التحفيز العاطفية وآليات الجذب وتحسين مشاعر التجربة الاستخدامية ضمن طرح النماذج التصميمية، لما له من اثار إيجابية على نفسية المستخدمين وتنوع انتاجي ضمن السياقات الاجتماعية.

References:

1. Abboud, S. M. (2007). *Consumer Rights and the Methodology of its Protection a Civilized Approach*, with reference to Iraq, Baghdad: Center for Market Research and Consumer Protection, University of Baghdad.
2. Afash, E. S. (2000). *The impact of emotional intelligence on the ability of UNRWA office managers in Gaza to make decisions and solve problems*. Master Thesis. Gaza, Palestine: The Islamic University in Gaza.
3. Antoine Bechara, Hanna Damasio, Antonio R. Damasio. (March 2000). p295-307- . *Emotion, Decision Making and the Orbitofrontal Cortex*. Cerebral Cortex, Volume 10, Issue 3, 295–307.
4. Bica, A. (2017). *Bringing Back Emotion and Intimacy in Architecture*. Retrieved from TEDxRyersonU: https://www.youtube.com/watch?v=DNqL3iA5xKE

5. Cochrane, T. (2009). *Eight dimensions for the emotions*.uk/journals/ Social Science Information Vol. 48(3), 379-420.
6. Deci, E. L., Koestner, R & Ryan, R. M. A. (1999). *meta-analytic review of experiments examining the effects of extrinsic rewards on intrinsic motivation*. Psychological Bulletin, 125(6), 627–668.
7. Dix, A. (2018). *why considering emotions is vital when you design experiences*. Retrieved from Interaction Design Foundation: https://www.interaction-design.org/literature/topics/emotional-design
8. Donoso, M., Collins, A., & Koechlin, E. (29 May 2014). *Foundations of human reasoning in the prefrontal cortex.* SCIENCE Vol 344, Issue 6191, 1481-1486.
9. DOUGLAS F. WATT &JAAK PANKSEPP. (2016). *PSYCHOLOGY AND NEUROBIOLOGY OF EMPATHY*. New York: Nova Science Publishers, Inc.
10. Goleman, D. (2000). *Emotional intelligence*. Kuwait: alam almaerifa.
11. Goyal, P. K. (2015). *Motivation: Concept, Theories and practical implications*. International Research Journal of Commerce Arts and Science CASIRJ Volume 6 Issue 8, 71-78.
12. Hoda Mahmoud Omar & Ayas Salah El-Din Hamed. (2016). *Form consumption in the modern industrial product.* Journal of the College of Basic Education, 517-532.
13. Jordan, P. W. (2000). *DESIGNING PLEASURABLE PRODUCTS An introduction to the new human factors*. USA & CANADA: Taylor & Francis Inc.
14. Muhsin, W. A. (2014). *The dialectic of gender and its connection to industrial product design* - a PhD thesis on industrial design. Iraq: University of Baghdad / College of Fine Arts.
15. Mustafa yassen jaleel & Jasim Khazaal Baheel. (2022). *Philosophy of values and its epistemological representations in industrial product design*. Al-Academy Journal 106, 319-336.
16. Norman, D. (2005). *emotional design*. new york: basic books.
17. Patricia Mink Rath, Stefani Bay, Richard Petrizzi, Penny Gill. (2015). *The why of the buy consumer behavior and fashion marketing* 2nd Edition. NEW YORK: Bloomsbury Publishing Inc, FAIRCHILD BOOKS, INC.
18. Peter Bloch & Frederic Francois Brunel & Todd Arnold. (2003). *Individual Differences in the Centrality of Visual Product Aesthetics*: Concept and Measurement. Journal of Consumer Research, 29(4), 551-¬- 565.
19. Razzaq, L. A. (2014). *Aesthetic Al-Budaiya in the design systems of industrial products*. Journal of the College of Basic Education, 331-350.
20. Scheibe, S., & Carstensen, L.L. ((2010). *Emotional aging: recent findings and future trends*. J Gerontol B Psychol Sci Soc Sci., 135–144.
21. Solomon, M. R. (2018). *Consumer Behavior: Buying, Having, and Being* 12nd edition. England: Pearson education.
22. Stephen R. WesterStephen R. WesterDavid L VogelDavid L VogelPage K. PresslyPage K. PresslyMartin HeesackerMartin Heesacker. (July 2002). *Sex Differences in Emotion: A Critical Review of the Literature and Implications for Counseling Psychology*. The Counseling Psychologist 30(4), 630-652.
23. The Principles of Social Value. (2021, October). *Retrieved from social value uk*: https://socialvalueuk.org/wp-content/uploads/2016/03/Principles_of_Social_Value.pdf
24. von Scheve, Christian & Minner, Frédéric. (2015 July 8-10). *Social Norms and Emotions Freie Universität.* Conference of the International Society for Research on Emotion (p. 1). Geneva: University of Geneva, Bi-Annual.
25. https://www.amazon.com
26. www.productreview.c

Emotional Motivation in industrial products design and its reflection on the consumer

Samer Abdul Majeed Hamid Rashid

Abstract:

This research discusses the subject of emotional stimulation factors through the stages of product design interaction with the consumer and what they reflect in the formation of a self-consideration of the design in his emotional memory regarding the specific brand through the following question (What is the emotional stimulus in the design of certain products and its reflection on the consumer during the processes of receiving and using it?), The importance of the research comes in the connection of design elements with many sensory factors used and motivating to attract the consumer to the acquisition of a specific design and the demand for its experience, the study aims Detection and access to emotional stimulation in the design of the industrial product to develop the design process, and were defined by the designs of BRAUN products for home use in Baghdad markets (limited edition) for the year 2021 and its reflection on consumers. The theoretical framework dealt with the concept of emotions in the design of industrial products and their importance in motivating the acquisition of products, preference for appearance, performance, value, stages of motivation in interaction with the product, and their impact on gender differences, emotional age, value formation, and mood towards the product.

The researcher relied on a questionnaire with specific axes to analyze the sample models and access the research results and conclusions, the most important of which are:

-The result of the stimulus in the stages of receiving and using is reflected in the creation of value for the product.

-The value and mood towards the design in case the product is already known to the consumer (a new version or a second model) leads the consumer and determines his interaction through feelings of receiving and feelings of use it.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1223

الخطاب الجمالي في دلالة تصاميم الإعلان التجاري

سند فؤاد محمد[1]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

يعنى البحث الحالي بدراسة (الخطاب الجمالي في دلالة تصاميم الاعلان التجاري) ، على وفق بناء معرفي محدد بالوظيفة والابداع، والهدف الاساس في تفسير حقيقة الاشكال ومصادرها المتنوعة وجوهرها وما تحمله من معان وعلاقات شكلية وافكار تصميمية تحقيقا للهدف الاظهاري كمنجز طباعي فالخطاب الجمالي يتضمن بمعناه العام فكرة تنشأ من خلال الحدس العقلي الداخلي للمصمم لينتج اشكالا انطلاقا من مشاعر ذاتية تحيل تصوراته المسبقة عن تلك الاشكال مع مشاعره الى تكوينات ابداعية فينتج الخطاب الجمالي من العقل اعتمادا على الوظائف المتنوعة الرمزية والنفسية والاجتماعية وطرائق الانتاج والاعراف والتقاليد، لذا تمثل الخطاب الجمالي انعكاسا لهذا الواقع الاجتماعي والاقتصادي .

وتعد هذه الدراسة علامة قادرة على اثراء الخطاب الجمالي بالكثير من المعطيات التي تثير حاسة التذوق لدى المتلقي عبر خصوصيتها في تعدد الرموز والدلالات واستيعابها لاهميتها الفاعلة التي تجمع المصمم بوصفه مبدعا للخطاب الجمالي وبين المجتمع الذي يحفظ على ذاكرته العديد من الانماط الخطابية والجمالية ، ومهما تعددت نظريات الخطاب واساليبها واخراجها فقد يقترن الخطاب بالوظيفة والمحتوى الابداعي، كما يقترن لغة الخطاب باللغة البصرية لتحليل الخطاب الجمالي فيه الى ثقافة بصرية والى عمليات الفهم والتفسير والاقناع، وايضا تناول الاعلانات وكيفية ترتيب وتنسيق العناصر والاسس من قبل المصمم الطباعي لعمل اعلان تجاري متكامل ذات معايير جمالية تؤثر في عين المتلقي كما اكدت الدراسة الحالية على اهمية الشكل واللون في الاعلانات التجارية وهل العنصر الجمالي يساهم في زيادة الاقناع للجمهور بمصداقية الاعلان .

حيث تناول الخطاب الجمالي كمؤشر يقود المصمم نحو احداث علاقات بنائية وجمالية للوصول الى هدف محدد يتوافق مع تطلعات المتلقي من خلال اداة المصمم في توجيه وتوظيف هذه العلاقات والأسس ضمن وحدة بصرية تكمن في الشكل الذي ينصهر في المحتوى مع بقية العناصر المكونة لها .

كلمات مفتاحية: الخطاب، الجمال، الاعلان.

[1] جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة cz37ae@gmail.com

الفصل الاول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يعد الاعلان اداه مهمه ومؤثره في العمليات التجاريه المختلفه فهو يشكل وسيلة اتصال تعتمد على التأثير في فرد او اكثر عن طريق استخدام احدى وسائل الترويج المتاحه لبناء اتصال بين المستهلكين والمنتجات كما يمثل الاعلان الاسلوب المستخدم من التاجر للتأثير في المشتري وذلك بالاعتماد على تطبيق مجموعه من وسائل وطرق الاتصالات غير الشخصية من اجل نقل الأفكار والترويج للمنتجات والخدمات حيث يشكل الاعلان وسيله اساسيه من الوسائل الاعلاميه التي تستخدمها المنشات المتنوعه للتواصل مع الجمهور والعملاء والمستهدفين من اعمالها يحتاج الاعلان للانتشار بين الناس وتحقيقه لاهداف المنشاه بشكل فعال الى مجموعه وسائل كالصحف والمجلات والتلفزيون والانترنت وقد استخدم الاعلان قديما وحديثا ومازال حتى يومنا هذا ، والاعلان نوع من انواع الاتصال الاقناعي الذي يهدف الى تأثير على اراء الجمهور من اجل اتخاذ قرار تجاه شيء ما .

ومما تقدم هناك تساؤل لمشكله البحث وهو :

هل العنصر الجمالي يساهم في زياده الاقناع للجمهور بمصداقيه الاعلان ؟

هدف البحث:

يهدف البحث الحاجه الى :

التعرف على الخطاب الجمالي في دلاله تصاميم الاعلان التجاري .

اهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث بالنقاط الاتيه :

1- تسهم الدراسه الحاليه في تحفيز الجانب المعرفي للخطاب الجمالي في دلاله تصاميم الاعلان التجاري .
2- يسلط الضوء على ماهية الخطاب الجمالي ومصادر تكوينه .
3- فسح المجال للتعرف على التطورات الذهنيه والمنطقيه لتحليل الخطاب الجمالي من خلال المتلقي .

حدود البحث:

حدود موضوعية: يتضمن البحث الخطاب الجمالي في دلالة تصاميم الاعلان التجاري .

حدود مكانيه: المملكة الاردنية الهاشمية .

حدود زمانيه: يكون البحث على الاعلانات التجاريه الصادره عام 2015 .

مصطلحات البحث :

ورد في عنوان البحث المصطلحات الاتيه :

اولا: الخطاب .

ثانيا: الجمالي .

ثالثا: دلاله .

رابعا: الاعلان .

مفهوم الخطاب لغة :

الخِطاب الخطاب في اللُّغة من الفعل الثُّلاثيّ خَطَبَ أي تكلّم وتحدّث للملأ أي لمجموعةٍ من النّاس عن أمرٍ ما، أو ألقى كلاماً (Karumi, 1994, p. 18)

أمّا تعريف الخِطاب اصطلاحًا :

فهنالك الكثير من التعريفات المُتعارف عليها للدّلالة على الخطاب ومنها أنّ الخطاب مَجموعةٌ مُتناسقة من الجمل، أو النصوص والأقوال، أو إنّ الخطاب هو منهج في البحث في المواد المُشكّلة من عناصر متميّزة ومترابطة سواء أكانت لغة أم شيئا شبيهاً باللغة، ومشتمل على أكثر من جملة أولية، أو أيّ منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المتلقي، أو نص محكوم بوحدة كلية واضحة يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدث فرد يبلغ رسالة ما. (Nilms, 1961, pp. 171-173)

مفهوم الجمالي لغة :

مُتَّصِل بالجَمال ومُخْتصّ به. (Ibn Manzoor(d. 711 AH: 1311 CE), p. 2/77)

"حِسٌّ جَماليّ"

مفهوم الجمالي اصطلاحا :

الجماليات هي فرع من الفلسفة التي تستكشف طبيعة الفن والجمال والذوق ، مع خلق وتقدير الجمال. في منظورها المعرفي التقني ، يتم تعريفها على أنها دراسة للقيم الذاتية والعاطفية ، وتسمى أحيانا أحكام المشاعر والذوق. يدرس علم الجمال كيف يتخيل الفنانون الأعمال الفنية وينشئونها وينفذونها. (Basem Al-Aasam, 2010, p. 39)

مفهوم الدلالة لغةً :

قال ابن فارس: الدال واللام أصلان: أحدهما: إبانة الشيء بأمارةٍ تتعلمها، والآخَر :اضطرابٌ في الشيء. فالأوّل قولهم: دلَلْتُ فلانًا على الطريق. والدليل :الأمارة في الشيء. وهو بيّن الدَّلالة والدِّلالة.

ويقول الجوهري :الدلالة في اللغة مصدر دَلَّهُ على الطريق دَلالَةً ودِلالَةً ودُلولَةً، في معنى أرشده (Ibn Faris, 1399AH-1979AD, p. 2/259)

تعريف الدلالة اصطلاحا :

أن كلمة (دلالة) مثلثة الفاء، أو أنها مفتوحة الفاء ومكسورتها فهي من المثنيات.

أن المعنى المحوري الذي تدور حوله مادة (دلل) هو الإرشاد والإبانة والتسديد بالأمارة أو بأي علامة أخرى لفظية أو غير لفظية (Ibn Manzoor (d.711AH: 1311CE), 1427AH-2006AD, p. 1/399).

مفهوم الاعلان لغة :

اولاً : إِعْلان : ما يُنشَر في الصُّحف أو الإذاعة ونحوهما في منشورات خاصَّة ممّا يهمّ المُعْلِن أن يطَّلع النَّاس عليه .(Ibn Manzoor(d. 711 AH: 1311 CE), p. 15/?)

ثانيا : أعلن ، يعلن ومصدرها علانية وإعلان بمعنى الإظهار والإشهار والجهر بالشيء (Ibn Manzoor(d. 711 AH: 1311 CE), p. 3/122).

مفهوم الاعلان اصطلاحاً :

واصطلاحا هو وسيلة مدفوعة لإيجاد حالة من الرضى والقبول النفسي في الجماهير لغرض المساعدة على بيع سلعة أو خدمة أو بموافقة الجمهور على قبول فكرة او توجيه جهة بذاتها.أو كما يقول Graw Walter على أنه فن إغراء الأفراد على سلوك بطريقة معينة (Nadia Aref, 1991, p. 199).

والاعلان هو أحد الأنشطة الإعلامية التي لا غنى عنها للأنشطة الإقتصادية من صناعة وتجارة وغيرها من الانشطة الاقتصاديه وكذلك بالنسبة للمؤسسات والمنظمات الخيرية الغير ربحية والتي بدون الاعلان عن مجهوداتها فلن تحصل على الدعم المجتمعي والتمويل المادي اللازم لاستمرارها في عملها وأدائها لرسالتها.

التعريف الاجرائي :

الخطاب الجمالي كما عرفته أ. م. د ساهره عبد الواحد حسن هو ابراز مكامن الجمال من خلال شواهد الخطاب البصري للأعلان التجاري متمثله بالدقه في التعبير وهي اواصر الأرتباط بالمتلقي والتأثير به وضبط الافكار عن طريق خلق تراكيب قويه ومتماسكه والمحققه للمعنى الدلالي في الأعلان التجاري .

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول / الشكل والجمال :

اولا : أنواع الجمال : الجمال المادي هو الجمال الحسي المدرك بحواس الإنسان من جمال في الطبيعة أو البشر أو الأشياء الأخرى التي يمكن رؤيتها والتحقق منها ماديا، وفي تناسق الأشياء وتنظيمها كما يعدها بعض الفلاسفة من أشكال الجمال المادي. كما يعد البعض أن الجمال المادي نسبي، "فما يراه البعض جميلا قد يراه البعض الآخر قبيحا وهكذا، لذلك لا يعد الجمال المادي مطلقا، كما يمكن أن يفنى مع تقادم الزمن، لكنه أحيانا قد يرتبط مع الجمال المعنوي" . (Al-Najjar, 2006, p. 43)

الجمال المعنوي يعد الجمال المعنوي ذا معنىً أعمق وأشمل من الجمال المادي وتعدده أكبر فهو يحمل في معانيه معان سامية مثل الأخلاق والقيم والصدق وكثير من الأشياء الأخرى وديمومته أكبر من الجمال المادي البحت، "كما يعد الجمال المعنوي مطلقا حيث لا يمكن إنكاره بما يتوافق مع الفطرة الإنسانية الحميدة ولكن رؤيته من زوايا أخرى يجعله يدخل في نطاق النسبية والآراء طبقا للأفكار." (Al-Bazzaz, 2001, p. 56)

صورة (1) اعلان شركة ماكدونالدز الغذائية

الفلسفة الجمالية:

ناقش الاغريق العضوية كفكرة فلسفية حول مواضيع الكائنات الحية والطبيعة ومصنوعات الانسان والجمال.. الخ، ثم أعاد كثير من مفكري العصر الحديث اهتماماتهم المشاكل النمو العضوي وقوانين تشكيله، "ونجد العضوية تبحث عن فلسفة الجمال في نتاجات الإنسان من خلال الصفات المشتركة مع صفاتها ومبادئها أو ما يناظرها." (Khalil, 1995, p. 76)

فالجمال حاضرة ليس فقط في الكائنات الحية ولكن في نتاجاتها ايضا، وتعد أساس في كل الفنون، وتسعى العضوية إلى تحقيق الجمال من خلال الشكل الطبيعي الذي يتميز بالانتفاعية والاستمرارية الشكلية، "ويعني ذلك تكامل الاعضاء في تأدية مهامها العضوية، وذلك أسلوب يتفق مع الطبيعة ذات الخطوط اللينة والبسيطة والتي تعبر عن الجمال المطلق أو الجمال النسبي" (Al-Badri, 2006, p. 55)

انواع الاشكال في الاعلانات :

الاشكال التجريدية: يعرف نمط التجريد بأنه تعرية الطبيعة من حالتها العضوية والحيوية كي تكشف عن أسرارها الغامضة وباطنها ومعانيها الكامنة، واستخلاص الجوهر من خلال الاختزال من عناصر الطبيعة وعرضه بشكل جديد، فتتبلور من خلال علامات هندسية تحمل قوانين شكلية .

صوره (2) اعلان لاحدى شركات الشحن العالمية

ويعاد صياغتها برؤية جديدة يكون حس المصمم حاضرة في اتساق عناصر التصميم بمعونه الحركة والخيال وعلى اساس الخبرة في طرحها للمتلقي، ويقسم هذا النمط الى قسمين: (Ahmed Dadoush, p. 238)

1- نمط التشكيل البسيط : "يصاغ فيه الاشكال بأسلوب صريح وحر على المستوى الهندسي بعد تبسيط اشكال مثل المثمن والمربع والمخروط وغيرها من الاشكال الهندسية، مما يميل الشكل إلى التناسق والتماثل بين الشكل والاتزان"، وتحقيق التناسق بين الاجزاء (Ahmed Dadoush, p. 238)

2- نمط التشكيل المتراكب والمندمج : أن الوحدة التصميمية فيها تمتلك فعالية التراكب غير المستقر والتي تمتاز بتنظيم الفضاء وتحقيق الاتزان من الداخل كما في تراكب الأشكال والتي تمتاز بنوعين الأولى: الهندسية المجردة ، والثانية: التراكب من الطبيعة. ومن أمثلة التشكيل المتراكب والمندمج نشاهده في تصميم متحف جوجنهايم في نيويورك للمصمم فرانك لويد رايت ويظهر فيه الاندماج بين النوعين في التصميم (Al-Bazzaz, 2001, p. 56)

صوره (3) اعلان لشركة بيبسي

النظرية العضوية والعلاقة بين الشكل والوظيفة:

إن النظرية العضوية تميل إلى اعتماد بعض الأشكال عن طريق الاستعارة الصريحة أو المجردة التي يستخدمها المصمم الطباعي في نتاجه، وتتلخص العلاقة بين الشكل والوظيفة في النظرية العضوية في عدم تبعية أحدهما للآخر فهما وحدة واحدة(Abd al-Amir & Rashid, 2007) .

وترتبط بالفائدة لأن شرط الفائدة هو الدافع الأصلي لوجود التصميم، وبناء على توجه النظرية العضوية في اختيار الاشكال المستوحاة من الطبيعة التي خلقها الله سبحانه وتعالى والتي تظهر الابداع في جميع اشكال الطبيعة واستغلال مكامن قوتها ليتحقق فيها الأداء الوظيفي الناجح اذا ما تم توظيفها بالشكل الصحيح، "فأشكال الحيوانات والنباتات وتركيبها تستدعي التأمل لما تحتويه من أسرار تحمي الكائن الحي من الظروف الجوية المحيطة به واليه التكيف مع الطبيعة والدفاع عن النفس عند المخاطر" (Mallens, 1993, p. 11).

الارتباطات الجمالية:

إن تعبيرية الفكرة التصميمية للمصمم كانت جديدة وقد ارتبطت جماليات مع فكرة المبنى القائم والانسجام معها من خلال الحبكة والمهارة في طرح جماليات أشكال وتكوينات الصخور العضوية وتعبيراتها الشكلية(Taman, 2004) ، حيث عمد المصمم إلى تحقيق التوازن لتبدو انها منبثقة من الكتلة الصخرية المحيطة ، اما فيما يخص تصميم الاضاءة وجمالياتها فقد استخدم المصمم الاضاءة الطبيعية من خلال فتحات السقف والتي تتنوع وظائفها وجمالياتها ، "مما يؤدي إلى توسيع ادراك المشاهد ووعيه للأبعاد الحسية والفيزيائية والنفسية والروحية لهذا الفضاء والذي حقق توظيف هذه الاضاءة على زيادة الراحة النفسية التي تسهم في الادراك والخبرة الجمالية، إذ يعمل الضوء على التجسيم للفضاء وخلق الاجواء المريحة والرؤية الواضحة، فضلا عن استخدام" (Ali Thuwaini, 2010, p. 28)الاضاءة الاصطناعية ليلا والموزعة بفضل وحدات الانارة السقفية، أما جماليات مفردات على مستوى عناصره وعلاقاته جاءت مدروسة تصميمي من حيث تحقيقها لمبدأ الارتقاء بالمستوى الوظيفي والجمالي، أن العلاقة بين المتلقي والاحساس، فيتفاعل الانسان مع مكونات الفضاء عبر اجهزته الحسية المختلفة، "إذ يقوم المتلقي بتحليل الفضاء عن طريق تفسير المثيرات الحسية التي تحددها مستوى الادراك وكذلك الخبرة الجمالية لدى المتلقي، وقد تحققت السمات الجمالية في التصميم من خلال ذاتية جوهره وهويته الشخصية المتكونة من

بيئة التصميم وذوبانه مع محيطه الطبيعي، وما تعبر به من شعور وتفكير." (Saad Muhammad bin Nami, 1436 , p. 6/24)

العمل التصميمي وجماليه الموضوع :

أكد علماء الجمال عدم خروج مكونات العمل الفني عن نطاق (المادة، الشكل والموضوع والتعبير). أى أن العمل الفنى يتكون من مادة، هى اللون أو الصوت، أو اللفظ ، أو الحجر، ومن صورة تحتوى هذه المادة، وتجعلها تأخذ شكلا معينا بناءً على ترتيب وتنظيم المادة، ثم هناك المحتوى أو المضمون فى العمل الفنى والذى يتضافر مع التعبير ليقدم الانفعال الجمالى والمعانى والأفكار فى العمل الفنى.

والجدير بالذكر أن "المادة والشكل والتعبير.. يعتمد كل منهم على الآخر. فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الآخر. والمضمون التعبيرى لأى عمل لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية، والتنظيم الشكلى، والموضوع، وهى العناصر التى يؤدى تجمعها إلى تكوين العمل الفنى (Saad Muhammad bin Nami, 1436 , p. 6/24)

مكونات العمل الفني :

أولاً : المادة : إنَّ لكل فن مادته فهي إما لفظ أو صوت أو حركة أو حجارة ... ، هذه المادة لا تصبح عملاً فنياً إلاَّ بعد تدخل يد الإنسان وجعلها عملاً فنياً " والفن الذي يستشعر فيه الفنان مقاومة المادة أكثر مما يستشعرها في أي فن آخر إنما هو فن العمارة . من هذه المقولة نعرف مدى الصلة بين المادة وعملية خلق العمل الفني حيث يختلف" (Al-Husseini, 2002, p. 147) دور المادة وسطوتها من فن إلى آخر، فنجدها فى فن العمارة والنحت مادة كثيفة تعلن عن نفسها، ويتعامل معها الفنان وهو يحاول قهر جمودها وصلابتها، بينما نجدها فى فنون أخرى كالموسيقى والتصوير تكون أقل سطوة وحضورها - فى العمل النهائى - ليس بنفس الدرجة الموجودة فى النحت والعمارة.وعلى ضوء هذه العلاقة جعل (هيجل) فن العمارة في آخر سلّم تقسيمه للفنون ، مما تحمله من صلابة وعدم طواعية لكون (هيجل) يؤمن بضرورة تطويع المادة وتحويلها من المادية إلى الروحية.

ومن هنا يتضح أن المادة لابد أن تبدي كل ثراءها الحسى على يد الفنان ، إذ إنَّ المادة ليست شيء صنع منها العمل الفني فحسب ، بل هي تعين الفنان على الوصول إلى غايته (إنَّ المادة هي غاية في ذاتها بوصفها ذات كيفيات حسية خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الجمالي) (Muhammad, 2011, p. 109)

ولهذا فإن جمال العمل الفني لا ينحصر بالضرورة في جمال الموضوع الذي يمثله ، بل هو يتجلى أولاً بالذات في صميم مظهره الحسي فالمادة إذن تعطي لنا شكلاً فنياً وهاتان الثنائيتان تتبادلان العلاقة الجدلية فيما بينهما وهما :

صوره (4) لاعلان عن خوذة الكرة القدم الامريكية

عنصران لا ينفصلان " ويكملان أحدهما الأخرى ، ولا يمكن أن تعيش أحدهما في عزلة عن الأخرى فلا مادة بدون صورة ولا صورة بلا مادة " يقول أرسطو أن " المادة والصورة شيئان لا ينفصلان فحسب ، بل كل منهما يعتمد على الآخر ، فالعلاقة بينهما كالعلاقة بين الروح والجسد فلن تغدو مادة ما على شكل ما دون صورة ، ولن تغدو صورة ما لم يكن هناك مادة بشكل ما." (Al-Hamdani, 2012, p. 21)

فالمادة لها حضورها ومقاومتها، كما أن إدراك الفنان لنوع المادة يجعله قادراً على استنفاذ جميع امكانياتها وعدم الوقوع فى خطأ عدم الملاءمة بين المادة والموضوع والغرض المطلوب منه. فعمل تمثال يقام فى ميدان أو فى العراء يختلف عن عمل آخر صغير محدود يمكن عرضه فى صالة عرض .ذلك أنه على الفنان أن يدرس المواد المستخدمة، وخواصها، ومقاومتها للظواهر الطبيعية، وصلابتها.. وغير ذلك من خواص." (Rachid Hamelil, 2007, p. 45) والجدير بالذكر أن "صفات العمل الفنى تتوقف إلى حدّ كبير على نوع المواد المستخدمة. فاستخدام مادة فى غير مكانها يعنى ظهور عمل فنى غير المتوقع ظهوره أو فشل فى الوصول إلى إبداع حقيقى.

فالمواد قد ترفض التشكيل على نحو معين، وتقبله على نحو آخر، ويبدو ذلك فى المواد الكثيفة وذات المقاومة العالية كالرخام فى النحت - على سبيل المثال". (Etienne, P.T, p. 21) وإذا كانت كلمة" مادة" لا تعبر عن الأجسام المادية فحسب بل عن كل ما يدخل فى صنع شئ ما، ولكن لكى تكون عملا فنيا يجب أن يتم تنظيمها وتشذيبها وتهذيبها حتى يكون بالوسع إدراك العمل الفنى، ويتم ذلك وفق نماذج وصور معروفة - ومحّددة تختلف من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى آخر، ويكون الدور الجوهرى للفنان المبدع بالإضافة إلى قهر المادة، هو خلق نماذج وصور جديدة تتخذها هذه المادة، وهذا ينطبق على سائر الفنون. وقد رأى "هيجل" - فى معرض حديثه عن الفن الرمزى - أن "المادة (التجسيد) تطغى على الروح (أو المحتوى). والمحتوى الروحى يكافح هنا لكى يعثر على تعبيره الكامل، ولكنه يفشل فى الوصول إليه.. ويعطينا ذلك نوعا من الفن هو الفن الرمزى.

الوظائف الجمالية للمادة:

1- أن تكون قابلة للتطويع .

2- أن يكون لها قدرة على جذب الحواس اليها.

ثانياً : الشكل : يتمثل شكل العمل الفني باللوحة أو "القصيدة أو السلم الموسيقي... وهو ما يشير إلى أي موضوع من الموضوعات. وهذا هو المعنى العام للشكل ولكن هناك معنى أكثر تحديدا للشكل" (Nassif Jassim Muhammad)

الشكل: هو تنظيم المادة وتحقيق الترابط المتبادل بينها فمثلا مادة الأدب هى الكلمة من الممكن أن نحدد الشكل بتحديد أى شكل أدبى سأصيغ فيه كلماتى (شعر – نثر – مسرحية....) هذا هو الشكل بمعناه العام.

والشكل لا يرتبط بالمادة فقط بل يرتبط بالتعبير "فهناك أيضا تنظيم للتعبير هل سأبدأ بالذروة وأحدث صدمة شعورية للمشاهد أو سيتضمن الشكل تصاعد درامى متوتر إلى أن أصل الى ذروة الحدث ومعه ذروة الانفعال...إلخ(Nassif Jassim Muhammad) ".

يذكر الكاتب الانكليزي هربرت ريد أن الجمال هو أن تكون عناصر اللوحة في انسجام وتنظيم مما يعطي صورة ممتعة وبذلك يبلغ العمل الفني الحس الجمالي .

الوظائف الجمالية للشكل:

1- تنظيم الشكل فى حد ذاته قيمة جمالية وحجم الشكل لابد ان لا يكون ضخما أكثر من اللازم ليعطى شكلا جماليا وهو ما أكده ارسطو خلال حديثه حول حجم المسرحية التراجيدية حيث قال: (لها حجم معين) (Al-Taweel, 2005, p. 16)

2- الوحدة فى التنوع لازمة للشكل أى أن الشكل حتى وان احتوى على مواد وموضوعات متنوعة لابد وان تجمعها وحدة واحدة (فكرة واحدة) وقد طالب ارسطو بوحدة الموضوع كشرط للمسرحية التراجيدية ولكننا فى المسرح الحديث سنجد تعدد الحبكات فى المسرحية الواحدة ومع ذلك لا تفقد المسرحية جمالها مثال مسرحيات شكسبير ومنها"الملك لير" ومسرحيات بريخت وهو مايسمى بالوحدة العضوية.

3- التوازن يتحقق فى معظم الأحيان بالتقابل بوضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الاخر بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الاخر فمثلا اللون الحار مقابل اللون البارد وفى مسرحية الملك لير نجد توازنا بين علاقة لير ببناته وجلوستر بابنيه(Badr, 1995, p. 255) .

4- الحركة والتطور ومثاله فى الأدب تطور عقدة المسرحية وفى الرقص تعاقب الحركات الجسمية وفى الرسم الترتيب المكانى للمساحات اللونية.

مكونات التصميم الفنى: (Badr, 1995, p. 255)

1- الوحدة .

2- الاتزان أو التوازن .

3- الإيقاع .

4- الحركة .

5- الانسجام .

6- مركز السيادة .

ثالثاً : التعبير: إنَّ مسألة التعبير التي توحي بالردود الانفعالية الوجدانية إزاء العمل الفني تأتي من العلاقة الثنائية بين الفنان وما يتمخض عنه العمل الفني من تعبير ومعنى الذي سوف يستوحيه المتلقي إنَّ حقيقة العمل الفني لا تكمن فيما يروى لنا من وقائع وإنما تكمن في الطريقة التي تروى لنا بها تلك الوقائع من خلال شعور الفنان بأن لا يمكن أن يكون للواقع معنى ما لم ينظم في نطاق ما. إذ يقع على الفنان مهمة اكتشاف ذلك العالم من خلال وسائل استطيقية وفي مقدمتها وسيلة التعبير . " إنَّ التعبير الذي ينطوي عليه العمل الفني قد يكون أعسر عناصره قابليته للتحليل ، فإن ما يبوح به العمل الفني ليس بالمعنى العقلي الذي يمكن فهمه وتأويله ، وإنما هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة فهذه اللوحة لا تحمل عنواناً وتلك قطعة موسيقية لا تحمل موضوع ، ولكنها تعبر عما في الوجود من طابع(Al- ". Najjar S. , 2010, p. 120) عندما يظهر العمل الفنى إلى الوجود فإن المتلقى يتعامل معه ككل، دون تأمل لعناصره الأولية المكونة له، ذلك أن جميع عناصر العمل الفنى تتضافر لتقدم الانطباع أو اللذة التى يتلقاها المتأمل للعمل ككل. فهى تعمل فى حركة جدلية معا لتقدم - فى النهاية - ما يمكن أن يتلقاه المتأمل وفقا لثقافته وبيئته وتكوينه العام ورؤيته وحالته النفسية....الخ. (Hamid Halloum, p. 123)

المبحث الثاني / المكونات البصريه للعمل التصميمي

بما يضفي عليها صيغة لما تحيل اليه وفق الية واستراتيجية المعنى المراد والشكل بطبيعته يمثل ما هو راقي ومحسوس ، بما يجعله يواجه الادراك الحسي ، وفقاً لعناصره المحسوسة ، التي تولد هنا اثارة للادراك الحسي ، وبالتالي يبني على ذلك تصور ما ، يقود الى معنى ما ، ومن ثم فهي صيغة تنسيق تشكل المعنى وتحيل اليه، " وقد عنى افلاطون بكلمته الشكل النسبي ، الشكل الذي كانت نسبته او جماله موروثة في طبيعة الاشياء الحية ، وفي طبيعة الصور المقلدة للاشياء الحية ، كما عنى بكلمة الشكل المطلق ، الصورة او التجريد الذي يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطور والاشكال الصلبة والهندسية (Shawky, 2006, p. 38)

لا يمكن اغفال الآراء الجمالية عند السفسطائين الذين فهموا الطبيعة فهماً مادياً حيث اعتمدوا الأدراك الحسي اساساً لكل معرفة . "وبما ان الأدراك الحسي صفة انسانية فأن كل حقيقة نسبية في قيمتها من هذا الأدراك وعليه فأن كل معرفة ومنها (الفن) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً في مستوى هذا (الإدراك الحسي)". اذن المعرفة هي نسبية ترجع الى الإنسان . وان هذا الإنسان هو مقياس كل شيء . كما اكدوا على عدم وجود (مثال) يقاس عليه أي فعل انساني ومنها الفنون . فما هو جميل لك هو الجميل الحقيقي" (Attia Abboud, 1985)

وبناء على ماتقدم فإن عملية الانفعال بالاشياء تتم من خلال ادراك الشكل المرئي وتأمله لأبراز قيمته الجمالية وصولاً الى تحقيق ذات الفنان المدرك للشكل المرئي كما يبدو له وكما يعبر عنه خيالنا لحظة انفعالنا به وهكذا فأن العملية الجمالية تكون من خلال صياغة كافة العناصر البصرية لكي يكون الشكل المرئي ضمن رؤية جمالية تتسم بالقيمة الجمالية في تشكيل منجز فني عند ادراك الشكل مبنياً على الاحساس، وذلك من خلال الرؤية البصرية التي تكون متفاوتة في طريقة رؤيتها للعمل الفني وهنا يحدث الخطأ في الادراك الحسي (الايهام البصري) في تكوين الرؤية البصرية للشكل المرئي.

والصورة المتخيلة ترتبط بالتمني وترتبط بالتوقع وترتبط بتصوير الاحاسيس الانفعالية في صور بعيدة عن واقعها بحيث تولد مخيلات لتنفرها النفس او ترتاح اليها اعجاباً وشوقاً اوتسعى لتحقيقها كرغبة ، اضافة الى تداخل العقل في تفسير تلك المعطيات الحسية وهذا التداخل في العمليات الحسية والدماغية تحدث من خلاله ظاهرة الايهام البصري"(Smith, 1995) .

الملاحظات البصرية وعلاقة التصميم بها :

ان الملاحظة البصرية لنظام التحول في هذا العمل يظهر من خلال الحركة الهندسية التي اسهمت في ايجاد هيئة الشكل وفق طريقة أحدثها الفنان للدلالة على الابعاد الجمالية التي تحققت من خلال سحب الأنتباه نحوها , "كما ان الشكل المتقدم الى الامام جاء بقيمة ضوئية مغايرة للقيمة الضوئية للخلفية مما انتج احساسا لونياً سمح ببصر المتلقي ادراك الابعاد الجمالية للشكل الهندسي من خلال الأنتقال من حركة الى اخرى بطريقة تتابعية محققاً التباين اللوني في الحقل المرئي وبذات الوقت اسست السيادة اللونية بعداً جماليا محققا بذلك بعدا جماليا متعدداً مع الكل التصميمي للعمل الفني".-Al) Yassin, 1985)

الشكل هنا قد تحدد عن طريق الخط وهو احد العناصر الأساسية في هذا العمل حيث استخدمه الفنان للإيحاء بالشكل وهذا شكل تحولا اخر. "ان وضوح الخط وعلاقته بهذه الأشكال واستقامته العارمة دون أي انحناء كان هدفاً اساسياً في هذا العمل .. وان تفاعل الالوان السوداء والبيضاء والصفراء وما يتركه استخدام مثل هذه التقنية المبسطة من وقع في عين المشاهد اكسبت اللوحة تنوعها وتناقضها وعلاقاتها الداخلية كما ان اللوحة اعتمدت على تكرار الأشكال الهندسية المنتظمة والتي اعطت انطباعاً بالتجسيم الذي يوهم بالعمق .وهذا بدورة حقق بعدا جماليا مضافا". (Ernst, 1988)

صورة (5)

الانتباه والإدراك الحسي :

الانتباه والإدراك : يعد الانتباه والادراك الحسي "الخطوة الاولى في اتصال الفرد ببيئته وتكيفه لها، بل انها الاساس الذي تقوم عليه سائر العمليات الاخرى إذ بدون الانتباه والادراك الحسي لا يستطيع الفرد ان يعي شيئا فلكي تتعلم شيء او نفكر فلا بد من ان ننتبه اليه ومن ثم ندركه" (Wajih Mahjoub, 2001, p. 188).

أهمية الانتباه والإدراك : (ThomasTatlto, 1992, p. 91)

1 - هما أساس تفاعل الإنسان مع بيئته وتكيفه معها .

2 - هما أساس جميع العمليات الأخرى .

3 - السلوك يتوقف على الإدراك ،فنحن نستجيب للبيئة كما ندركها لا كما هي في الواقع.

4 - الانتباه والإدراك لهما ارتباط وثيق بشخصية الفرد وتوافقه الاجتماعي ، فالانتباه والإدراك لمشاعر الآخرين هامان في التفاعل الاجتماعي السليم .

5 - اضطراب الانتباه والإدراك عرض مشترك في جميع الاضطرابات العقلية .

علاقة الانتباه بالإدراك :

الانتباه : "عملية ليست محددة بمستوى واحد يحصل فيها الانتباه او لا يحصل بل هو عملية على مستويات تذبذب بين نهايتين دنيا يكون فيها العقل في اقل حالة من التركيز ، وقصوى يتركز العقل في الشيء الذي ينتبه اليه تركيزا شديدا ". (Muhammad al-Arabi Shamoun, 1987, p. 23)

إذا الانتباه عملية اختيار وتركيز :

بؤرة الشعور :هو ما يركز الفرد انتباهه عليه .

هامش الشعور :هو مايكون حول الفرد ولا يشعر به إلا شعور غامضا .

الإدراك الحسي :الادراك : "عملية عقلية معرفية تربط الانسان ببيئته والادراك هو الوسيلة التي تساعد على اشباع حاجاته الاساسية والثانوية وعن طريق الادراك وبواسطته يتجنب الاخطار التي قد تؤدي بحياته أو تقلل من فرض نموه واستقراره" . (Faiza Ahmed Helmy Sadeq، 2012)

يتألف العمل الفنى من مجموعة عناصر ترتبط سويا لتسهم فى القيمة الجمالية المتميزة لهذا العمل.

وسميت بعناصر التصميم نسبة إلى إمكانياتها المرنة فى اتخاذ أى هيئة مرنة وقابليتها للاندماج والتوحد بعضها مع بعض لتكوْن شكلا للعمل الفني المصمم.

ويعتبر الميلاد الحقيقى للفوتوغرافيا هو تاريخ نجاح الباحثين فى الحصول على صور فوتوغرافية لها صفة الثبات والدوام . "وكلمة فوتوغرافيا ذات أصل إغريقى وهى مكونة من كلمتين فوتوس و معناها الضوء و جرافوس ومعناها الكتابة أى الكتابة بالضوء ، ومعنى ذلك أن الصورة الفوتوغرافية هي تسجيل ضوئى للواقع على سطح حساس الفيلم"(Afifi, 1970)

صورة (6)

صورة توضيحية للفرق بين الادراك الحسي والعقلي :

الصورة لغة عالمية يفهمها الجميع والصورة عموما تكمل الروايات الخبرية وتستخدم فى تصوير جوانبها ، ولذلك فإن الصورة أصبحت عنصر مهم جدا فى التصميمات المختلفة وأصبحت تعبر عن الافكار والاراء كما تعبر عن الاخبار والاحداث.

"تستخدم الصورة في مجالات مختلفة فى أبحاث الفضاء وفى مجال الفلك وفى الأبحاث الطبية وفي مجال العلم بجميع مجالاته وتستخدم ايضا فى تطوير الصناعة و للاعلان عن المنتجات وفى مجال الصحافة وصناعة الكتب والتصميمات المختلفة." (Abd al-Khaleq, p. 12)

"ورغم أن الصورة المتحركة أكثر تميزا من الصورة الثابتة ، وذلك لاستخدامها عنصرا جديدا وهو الحركة التى تقربها من الواقع وتكسبها حيوية يضيف إليها خصائص جديدة تجعلها أكثر وسائل الاتصال تأثيرا وفاعلية فإن الصورة الفوتوغرافية الثابتة لها أهميتها القصوى كمفرد أساسى من مفردات التعبير المرئى و كعنصر أولي مكون للصور المتحركة ، كما أنه لا يمكن لأي فنان أن ينتج صورا متحركة مبدعة دون تمكنه أولا من إنتاج صورة ثابتة مبدعة." (A group of researchers, 1959)

والدراسات التي أجراها خبراء الإعلان عن الصورة وأهميتها تأكد أنها العامل الاساسى فى جذب الانتباه ، "وذلك أن حساسية البصر ذات أهمية كبرى بالنسبة لشعور الإنسان ودرجة فهمه فقد استخدمت الصورة كمؤشر عام ورئيسى للتعبير الإنساني"(Al-Ghamdi, 1999) . "حتى بدا من الطبيعي أن يتكون لدى الناس ما يمكن أن نطلق عليه العقلية البصرية لدرجة أن الكلمات التي تستخدم للتعبير عن فكرة معينة لابد لضمان نجاحها أن تخلق لدى القارئ أو المستمع صورة عقلية لهذه الفكرة وأن استخدام الصور مع الكلمات سوف يلعب دورا كبير فى توضيح هذه الفكر .

الخبره الجماليه :

الجمال خاصية نمنحها للأشياء التي تستطيع ان تأخذ منا كل مأخذ بعد ادراكها عبر منظومة احساساتنا . فالوجود بأسره ومنه الطبيعة يزخر بمظاهر الجمال بدءاً بما تقع عليه حواسنا من عناصر الطبيعة من انسان وحيوان ونبات وجمال .

الخبرة الجمالية : عرفها جون ديوي: إن الخبرة الجمالية "هي التي تضفي على الأفعال والأحاسيس والأفكار المبعثرة الوحدة والاتساق، لأنه في كل خبرة عقلية أو عمل من الأعمال التي يقوم بها الإنسان، جانب جمالي يرجع إلى الإنسان نفسه والنظام الذي يسير عليه" (Matti, 1966)

والخبرة الجمالية : تعني موقفا من المواقف يعيشه الفرد مع آخرين، فيتأثر به ويؤثر فيه، وهو يتعلم نتائج هذا الموقف، حيث تصبح هذه النتائج جزءا من سلوكه سواء أكانت معلومات أو مهارات أو اتجاهات ويتفق الباحث مع تعريف جون ديوي لملائمته هدف البحث واجراءاته .

التذوق الفني :ويشير البسيوني بأن التذوق معناه الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية وهو ان اهتزاز الشعور في المواقف التي تتوفر فيها العلاقات الجميلة والتي تجعل الإنسان يحس بالمتعة والارتياح فيحس بالقبح ويحاول رفضه ويتحرك نحوه ليحيله إلى جمال يتمتع به الإنسان "بأن التذوق حالة من الاستمتاع تحث الشعور الذي يغلب عليه الطابع الوجداني ، وبذلك يتم التفاعل الضمني بين الشيء الجميل والفرد المستمتع به " (Rab, 2001)

"ان من اهم تلك الابعاد الجمالية في بنية الشكل هي عملية الإيهام والتشظي الحاصل في المركز والتأثيرات الحركية والبصرية هي التي كونت العامل الأساس والمُعَبر الجوهري لكل أفكار وبناءات الفنان وهذا النهج الذي اختطه لنفسه يعد جامعاً لتأثيرات التشكيل التقليدي الذي يعتمد الهندسة والتصميم والمنظور بأنواعه إلى جانب تحقيق الحركة والذي يبتغيه الفَن البصري"(Abu Rayan, 1985)

تصبح الأشياء والظواهر والوعي جهداً موجهاً لوصف الظاهرة كما تبدو لنا في خبرتنا ووعينا بها. ويتركز الموضوع المتمثل في بنية اللوحة المتشكلة على (اللون والخط والشكل) وهو ذروة اتمام وجود اللوحة كبنية جمالية، وهي بمثابة النظر الموضوعي الملازم لعملية التعيين، التي فيها ومن خلالها يتحقق الإدراك الجمالي، يصعّد الخيال فيها إلى أقصاه في تحقيق الشكل المدرك جمالياً وفنياً. وقد أراد " فكتور بهذا أن يؤسس رداً جماليا تصميميا صورياً على صعيد اللوحة من خلال اختزاله القصدي لبنية الشكل الممكنة التحول، عبر الزمان المتصل، بوصفه حقيقة مطلقة، إذ تقوم ذات الفنان بنفي مستمر لمفاهيمها عن العالم ورصد مفاهيم جديدة تتأسس من خلال الطاقة الرمزية للشكل واللون وتحولاتهما". (Abu Rayan, 1985)

مفهوم الخبرة الجمالية :

ان الخبرة التي تنسجم مع حياة الإنسان ليست نهائية، وإنما كل خبرة جمالية جديدة يكتسبها الإنسان من محيطه يفترض أن تُعدل الخبرات السابقة لها، وبالتالي فإن هدف التربية الجمالية يتبلور في تمكين التلاميذ من إعادة تنظيم أحاسيسهم ومشاعرهم ومعارفهم واتجاهاتهم نحو خاصية الجمال في الوجود، وذلك في سياق الخبرات التي يعيشونها داخل المؤسسة المدرسية وخارجها، شرط أن يقوم هذا التنظيم على حقيقة مفادها أن الخبرة الجمالية ليست ثابتة بل متحولة نتيجة لتغير طبيعة العلاقات والعناصر التي تشكلها، مما يتطلب من الإنسان أن يعرف كيف يتعلم إدراك العلاقات الجديدة وتجدر الإشارة إلى أنه في سياق هذا الاستمرار تتكون الرؤى الجمالية في أنماط سلوكية ذات طابع جمالي يمارسها الإنسان في مواقف حياته المتجددة، وفي الوقت نفسه يعمل على تعديلها وتقويمها، "وإن تطلب الموقف

تغييرها , كما أن الخبرة تتطلب استجابة متكاملة من المتعلم، أي معايشة المتعلم للخبرة من جوانبه كافة (الحسية والجسمية والعقلية والنفسية...)" (Nobler, 1992) ، بل الخبرة الجمالية هي ما يصبح جمالا خلال العمل الفني ومن أجل معرفة الأبعاد التربوية للخبرة الجمالية، لابد من مناقشة دور التربية الجمالية في تنمية البعد الجمالي لبعض جوانب الشخصية الإنسانية ". (Ismail, 1986)

صورة (7)

دور التربية الجمالية في تنمية القدرة على التذوق الفني:

يرى «ريد فيرين»Red Fren أن الخبرة الجمالية تعمل على إثارة موضوع التذوق الفني فيكل ما يعد قيمة جمالية، من زاوية ما تحمله القيمة الجمالية من رهافة وصدق، فالجمال قد يتكشف لنا كرغبة أو ميل، كما يتجلى لنا من خلال الوجدان الذي نلتمس لديه المبدأ المعياري الذي يعادل تقديرنا وحبنا للفن والمستقرئ لفلسفة «ديوي» التربوية يجد أن التربية الجمالية عنده تهدف إلى فهم الفنون وتذوقها والاستمتاع بها، فضلا عن أنها تعمل من أجل اكتشاف ميول الفرد واهتماماته ومهاراته الفنية وتنميتها عن طريق العملية التربوية. ويمكن القول: إن «ديوي» بإعطائه أهمية خاصة لتربية الذوق الفني أراد أن يلقي الضوء على أهمية الوعي الجمالي، حيث يسوق مثالا لذلك انتشار الثقافة الفنية لدى المجتمع، سواء بازدياد عدد الفنانين المتخصصين الذين يقع على عاتقهم بناء التراث الحضاري الإنساني، أو بارتفاع مستوى الذوق الفني لدى أكبر عدد من أفراد المجتمع، غير أن ذلك(Nour, 1994)

ومن هذا المنطلق فإن الحكم الجمالي على الأشياء الجميلة يتطلب من التربية الجمالية أن تبلور وعيا جماليا لدى التلاميذ يستطيعون من خلاله إدراك الشيء الجميل ذاته وتذوقه، فالوعي الجمالي للذات المدركة يكون ممثلا في خبرتها الجمالية، والتي فيما يرى زكريا إبراهيم – تؤهلنا فيكثير من الأحيان للقيام بألوان جديدة من الإدراك ومن ثم فإنه لكي تستقيم أحكامنا الجمالية وتقوم بدورها في إبراز الجوانب الجمالية ينبغي توافر ثلاثة أمور هامة هي: (Badawi, 1969)

أ- الصفات الجمالية التي تحدد وجود الجمال في موضوع ما.

ب- الذات المدركة (المتأملة – المتذوقة.)

ج- المعايير والقيم الاجتماعية التي يفرضها المجتمع على الإنسان.

أساليب تنمية التذوق الفني:

بعد التعرف على الأهمية التربوية للتذوق في المجال التربوي يبقى السؤال حول أساليب تنمية التذوق الفني في المجال التربوي؟ وقد أشار إلى مجموعة من الأساليب يمكن إيجازها فيما يأتي : التعمق في دراسة مكونات الطبيعة- الزيارات الميدانية للمعارض والمتاحف والأماكن التراثية - إنشاء أكاديميات للتراث والفنون والنقد الفني - التخطيط الجيد إعلاميا وثقافيا لتنمية التذوق لدى الأفراد - الاهتمام بدراسة الفن وإنتاجه كونها تهدف إلى تنمية القدرة على التذوق والابتكار لدى المتعلمين- ممارسة الطلاب للأنشطة المختلفة والتي تستهدف ارتقاء تذوقهم (Khazin, P.T)

1- تنمية الثقافة الفنية : وذلك عن طريق شرح مجموعة من المعلومات التاريخية (تاريخ الفن) وتبسيط تلك المعلومات على أن يتم سردها في قالب قصصي يثير اهتمام الطالب يتناسب مع المرحلة العمرية له وكذلك تدريب الطلاب على رؤية الأعمال الفنية من ناحية جمالية إلى جانب المعرفة التاريخية للأعمال السابق

2-تنمية الثقافة البصرية : أن الثقافة البصرية تولد منذ تعرف الطالب إلى ما يحيط به من الأشياء وتنمو معه على مر الزمن وهي تتفاوت في سرعة نموها من شخص لآخر حسب البيئة التعليمية والاجتماعية والاقتصادية وهي تكتسب وتزداد بتوجيه حاسة البصر لدى الطالب إلى رؤية القيم الجمالية والفنية فيما يحيط به ، ولا شك بأن البيئة التعليمية إذا توفرت فيها الشروط المثالية سوف تساعدفي عملية التذوق الفني(Yusuf, 1975)

3-الخبرة الجمالية العملية : "وتتم عن طريق الممارسة الفعلية للعمل الفني من خلال التعامل البصري والسمعي والحسي وباستخدام الخامات الفنية المختلفة، فمن خلال حاسة البصر فان الطالب يمكنه مشاهد العديد من النماذج الفنية المختلفة، ومن خلال حاسة السمع فهو يتلقى المعارف الفنية المختلفة ، إما من خلال حاسة اللمس فهو يتعامل مع الأدوات والعدد والخامات تعامل مباشر يطبق من خلالها ما شاهده وسمعه." (Yusuf, 1975)

والاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال ، انما يرجع الى امرين اثنين : الأول : عدم وجود معيار دقيق علمي للجمال يربط الأذواق جميعاً..... الأمر الثاني : اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الأفراد، فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً .يقصر دونه متذوق آخر حيال موضوع واحد .

"ان الجمال لا شأن له بالهيئة الظاهرة انما هو ما وراء ذلك . بمعنى انه جمال علوي مطلق . وتطلع الى عالم آخر هو عالم المثل . اما عالمنا الحسي فهو تقليد ومحاكاة لذلك العالم .ومن اجلها وجد الشيء . فهو مغاير لأفلاطون وعنده الجمال ليس في عالم ما فوق الحس ، انما نستدل عليه فيما هو لنا .... أي انه جعل الجمال متصلاً بالعالم الحسي" (Khayyat)

ان تذوق الجمال يقرره عاملان حسب رأي التوحيدي الأول : اعتدال مزاج المتذوق والثاني : تناسب اعضاء الشيء بعضها الى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات.."كما اكد بأن ليس بأمكان الوهم ان يجمع هذه

الشروط التي تعجز الطبيعة عن جمعها ، لذلك فأن ادراك الجمال ادراكاً كاملاً هو من الأمور الصعبة وان الوهم تابع للحس ، والحس تابع للمزاج والمزاج تابع اثر من آثار الطبيعة". (Gibran, BT, BT)

صورة (8)

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اولا : منهجيه البحث :

اتبع البحث المنهج الوصف(*)

وتحليل المحتوى(**) والتي تعني (برصد الظواهر وتحليلها بقصد الكشف عن حقائق موضوعيه وعلميه)(خليل,1999...ص5) وبوسائل النقد التحليلي الموضوعي لكل عينه وتحقيق الاهداف .

ثانيا:مجتمع البحث :

يتضمن البحث الحالي خمسة عشر اعلانا تجاريا ويعود اختيار هذه الاعلانات التجاريه كمجتمع للبحث الحالي للاسباب الاتيه :

1-تميزها بأفكار ابداعيه مؤثره معبره جماليا .

2-تنوع اساليب اخراجها .

3-توافق عناصر البناء الشكلي ورصانتها .

4-احتواءها دلالات تعبيريه وابعاد وظيفيه وجماليه .

5-استخدامها احدث التقنيات التصميميه والصناعيه .

ثالثا:عينه البحث :

اعتمد الباحث الطريقه القصديه(***) في اختيار عينات البحث وبنسبه 25% من مجتمع البحث , وبذلك بلغ عدد النماذج (3) أنموذجا(****) لأغراض التحليل لتغطي هدف البحث وفقا المصوغات الاتيه :-

(*) المنهج الوصفي : هو اسلوب لجمع المعلومات والحقائق عن ظاهرة او موقف معين وتفسير هذه الحقائق تفسيرا علميا (خليل , 1999 , ص36)

(**) تحليل المحتوى : اسلوب بحث لعمل استنتاجات عن طريق تشخيص خصائص معينة ضمن المحتوى بطريقة موضوعية ومنهجية (سمير , 1983 , ص22)

1-امتلاكها افكار ابداعيه ذات الخطاب الجمالي من خلال خصائص مميزه لمحتوى المثير الفني وصفاته المظهريه .

2-احتواءها على بنيات ايقاعيه معبره جماليا .

3-توافر الاسباب الموضوعيه في كل انموذج وعلاقته باهداف وعنوان البحث الحالي من خلال طروحاتها الفكريه الهادفه .

رابعا: اداة البحث :

تحقيقا لاهداف البحث تم تصميم استماره التحليل ملحق(1) ماورد بلاطار النظري بالمؤشرات فضلا للادبيات المتعلقه بموضوع البحث .

خامسا:صدق الاداه :

تم عرض اداة (الاستماره لتحليل المحتوى) على عدد الخبراء(*****) من ذو الاختصاص الدقيق قبل تطبيقها وتم الاجماع على صلاحيه مفرداتها بعد اجراء التعديلات عليها وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية .

سادسا: ثبات الاداة :

الثبات يؤدي الى نوع من التوافق في تحليل المحتوى, ويعني (الحصول على نتائج متقاربه في الظروف نفسها حينما يقوم بالتحليل اكثر من باحث في وقت واحد للانموذج المحدد في اوقات مختلفه) (فان,1985...ص61)

لذا اعتمد الباحث اتخاذ الاجراءات الاتيه لزياده ثبات التحليل:

قام الباحث بتحليل انموذج من عينات البحث بالاعتماد على معادلة كوبر في حساب معامل الثبات والتي تنص على:

$$\text{معامل الثبات} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق}} \times 100$$

وكانت نسبه الثبات 85%

ولذلك تعد الاداة صادقه وثابته ويمكن استخدامها لتحليل وتم تحديد محاور محدده للتحليل كالاتي :

تحليل العينات

(***) الطريقة القصدية : هو افضل الخيارات اذ نحدد الدراسة واهدافها ومتطلباتها (المحتوى موضوع التحليل) ويضمن بالتالي وحدة اساس المقارنة (محمد , 2010 , ص107)

(****) تمت مناقشة النماذج المنشورة وحسب ماهو متوفر لدى الباحث .

(*****) إ.د. نصيف جاسم محمد تصميم طباعي / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة .

أ.د. سحر سرحان تصميم طباعي / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة .

أ.م. د. اكرم جرجيس تصميم طباعي / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة .

أنموذج (1)

المواصفات

المطبوع: اعلان تجاري

الموضوع:زاهي العملاق

الدوله: المملكه الاردنيه الهاشميه

القياس: 40*40

الالوان: اربعه الوان

الطباعه: اوفسيت

***الشكل التصميمي** :الاعلان يمثل توليفه بصريه كتكوين يضم عناصر الوحدات الاساسيه للعمل و هي الوحده الفكريه والوحده البصريه, والتي من خلالهما نستطيع ان نصل الى تحقيق الوظيفه المناطه للتوليفه البصريه من خلال علاقتهما المرئيه والمكانيه والبنائيه مع باقي الوحدات داخل بنيه العمل التصميمي .وقسمت مساحة الاعلان الى قسمين القسم الأعلى اتخذ جزء الاعلان يتضمن رسم شعار صغير يمثل شعار المنتج من خلال مفردات واضحه في الشكل حيث يمثل هذا الشعار هويه المنتج كما يتضمن ايقونه تمثل علامه الجوده حيث اعطت دلاله رمزيه بصريه تمثل شكل الشعار ليكون دلاله واضحه للمنتج ، اما القسم الاسفل من الاعلان اتخذ شكل المنتوج وكتبت عليه العباره (العملاق ALEMLAQ) .

ان ضروره وجود هذا العنصر يعتبر من العلاقات الضروريه لأنشاء الهويه البصريه التي يميز التصميم عن غيره واعطائه الهويه التي تمثله .وهنا تقف مهاره المصمم الطباعي في استغلال وتوضيف وتوزيع العناصر والرموز والاشكال داخل الحيز البصري بشكل مدروس ومتوازن كما تؤدي العلاقات دورا مهما في ابراز وهيمنه بعض العناصر بحسب درجه الاهميه والموضوعيه او القراءه البصريه الصحيحه التي ترتبط بحركه العين .

***محتوى الشكل التصميمي** : ان اي تصميم يجب ان يعطي وضوحا لفهم الفكره التي جاء من اجلها للتعبير عن مضمون ومن خلال الصفات المظهريه والغير مظهريه للشكل العام في التصميم فضلا عن استخدامه وطريقه ترتيب اجزاءه الشكليه .

ان ادراك الشكل من خلال صفاته المظهريه والغير مظهريه يتضمن في الاطار المعرفي للمتلقي من خلال ادراك المحسوس والمستوعب بالعقل او كشرط للمعرفه وخضع المصمم الى الكثير من المؤثرات التي تحيط به اجتماعيا وبيئيا حيث يختلف بين مصمم ومصمم اخر حيث تدخل ضمن مؤثرات فرعيه لها اثر واضح في الاساليب التصميميه التي يتبعها المصمم في العمليه التصميميه . فالشكل في هذا العمل عبر عن دلالات ومعاني على وفق معايير تصميميه شكلت تناسق العمليه الغير اظهاريه بصوره دقيقه فهذا العمل يمثل وسيله اتصاليه بصريه تتضمن مجموعه من العناصر التيبوغرافيه التي تعطي الدلاله الواضحه من ناحيه التنسيق والتأثير على المتلقي .

***المكونات الفنيه (الشكل الاسلوبي)** : يشكل الشكل البصري في هذا الاعلان من العناصر الكرافيكيه كأساس جمالي يقتصر على الأسلوب التعبيري المنطقي في ابراز المدلولات الفنيه والموضوعيه ,التعبيريه لرساله الفكريه فهو يحدد القصد في اطار موضوعي ليجد القبول المتوقع من الجمهور فالاشكال او الصور العبيريه تشير في االمجتمع حيث توضيفها يكون مؤثرا لدى المتلقي لتحريك دوافعه مع الاخذ بنظر الحسبان اختلاف الفئات المتلقيه للفكره لذلك كان التعبير عنها بأفضل العناصر والاسس خدمه لفكره الاعلان وايصالها للمتلقي .

***دلالات جماليه :** من حيث المبدأ لا ينبغي ننظر الى التصميم الشكلي لهذا الاعلان على انه مجرد ترتيب للاشكال بل المعنى يتعدى ذلك الشيء الى شيء مهم الا وهو فاعليه العمليه التصميميه اي ان التصميم هو التنظيم للاشكال وصفاتها , فالشكل يجمع عناصر متعدده تنتظم وتتراكب على وفق الفكره التصميميه ولا تتوقف طبيعه التصميم على الاشكال وهيئاتها ، مضمون العمل التصميمي هو حوارا فكريا تناغميا يتساوى مع المشتركات الحسيه الجماليه عن طريق رؤيه المنتوج وفائدته للمجتمع .

لقد اراد المصمم ان يؤدي رساله ذات دلاله فكريه وجماليه ترضي المتلقي بعد اجراء عمليه التنظيم والتنسيق والترتيب بين العناصر والاسس الرابطه بينهما على وفق مخيلة المصمم.

أنموذج (2)

المواصفات

المطبوع: اعلان تجاري

الموضوع: زاهي العملاق

الدولة: المملكة الاردنيه الهاشميه

القياس: 40*40

الالوان: خمسة الوان

الطباعه: اوفسيت

***الشكل التصميمي :** ان الاعلان التجاري يمثل واجهه اساسه يؤثر في المتلقي من خلال مهاره المصمم الطباعي في تصميم الاعلان الجاري حيث يجب مراعاة الوحدات الاساسيه والفكريه للعمل الصميمي والتي من خلالها نستطيع الوصول الى الهدف من الاعلان التجاري مع مراعاة وجود العناصر والوحدات داخل العمل التصميمي .حيث اخذت مساحه الاعلان قسما واحد اتخذ شكل المنتوج وكتب عليه عباره (العملاق AL EMLAQ) التي تمثل الموضوع للاعلان ليكون ذات دلاله واضحه للمنتج وان ضروره وجوده العنصر لانشاء تكوين تعريفي للعمل التصميمي ليميزه عن غيره ويكون ذات هويه معروفه وهنا يكون نشاط المصمم الطباعي في تكوين الاعلان من خلال توزيع العناصر والرموز والاشكال داخل العمل التصميمي بشكل متوازن وذلك لابراز بعض العناصر حيث وجودها واهميتها الموضوعيه والفكريه والقراءه البصريه .

***محتوى الشكل التصميمي :** ان تصميم اي شكل ان يكون ذات معاني واضحه من اجل سهوله وادراك المتلقي للمنتج وذلك ليعبر عن مضمون المنتوج من خلال الاعلان التجاري من خلال صفات مرئيه او غير

مرئيه يختلف التصميم من مصمم الى اخر حسب العناصر والمؤثرات التي يخضع لها ، وبذلك يضم الاعلان فضاء يحيط بالمنتج التجاري لاعطاء جماليه فنيه حيث كان الشكل ياخذ الجزء الوسطي من الاعلان وبذلك وجود خمسة الوان لاعطاء جماليه الشكل التصميمي لدى المتلقي وبذلك وجود اهميه الخط في الشكل التصميمي لاعطاء اهميه المنتوج لما يمثل الخط العنوان الرئيسي في الاعلان عن المنتج فأن الشكل يعبر عن دلالات ومعاني تحت اسس تصميميه شكلت تناسق العمليه التصميميه للتأثر على المتلقي.

المكونات الفنيه (الشكل الاسلوبي) : يعتبر الشكل في الاعلان التجاري ذات اهميه كبيره لاعطاء اسس جماليه من خلال تعبير الاسلوب التعبيري وابراز التكوينات الفنيه والمدلولات الموضوعيه للتعبير عن الاعلان ووصول الرساله الفكريه للمتلقي حيث اخذ شكل المنتوج الاساسي الشكل العمودي لاعطاء الشعور بالوحده لدى المتلقي وبذلك اخذ عنوان المنتوج عباره (العملاق) الشكل المائل حيث ان توضيف هذه الاشكال ليكون مؤثر لدى الشخص المتلقي وذلك باستخدام العناصر والاسس التصميمه من اجل ايصال الفكره الى المتلقي .

***دلالات جماليه :** ان العمل التصميمي للاعلان التجاري هو ليس فقط ترتيب العناصر التيبوغرافيه انما هو يتعدى حدود ذلك وانما هو فاعليه العمليه التصميمه اي ان التصميم هو تنظيم الاشكال وطرحها على المتلقي من خلال وصف الاعلان عن طريق ترتيب الاشكال والالوان والخطوط لتكون ذات تعابير جماليه وظيفيه تحقق الهدف المطلوب من العمل التصميمي

الفصل الرابع

اولا: نتائج البحث:

1_ان تأثير الالوان الطباعية في الاعلانات التجاريه على المتلقي تأثير مباشر كاللون الاحمر في أنموذج (1).

2_اهمية المصمم الطباعي ومايقوم به من مهارات وتنسيق بين عناصر واسس التصميم لأنتاج عمل تصميمي متكامل .

3_يشكل الاعلان التجاري وسيلة اتصال مهمه بين المنتج والمتلقي .

4_اهمية الشكل في الاعلان التجاري حيث لا يوجد اعلان بدون شكل .

ثانيا: الاستنتاجات :

1_يؤثر اللون تاثير مباشر حيث ان اللون الاحمر يشد من انتباه المتلقي بصوره مباشره .

2_أهميه ترتيب الاسس والعناصر ترتيبا تنظيما حيث ان التصميم هو التنظيم .

3_أهميه الاعلان التجاري وما يؤثر في الفرد .

4_التأكيد على وجود الجمال في الاعلانات التجاريه حيث يكون جمال ماديا او معنويا .

5_ان تصميم الاعلان التجاري يؤدي اكثر من دلاله منها الوصفيه او التعبيريه او الوظيفيه .

ثالثا: التوصيات :

1_اضافه كتب منهجيه تدرس طريقه انشاء الاعلانات التجاريه بطريقه مدروسه وتأثيرها على المتلقي .

2_توفير كتب منهجيه تدرس مدارس التصميم وتتحدث عن المصممين العالميين والعرب المختصين بالتصميم الطباعي .

3_ابتكار افكار تصميميه تثير الجذب عند المتلقي وتنفذ بأساليب بسيطه وتحقق الرساله الاتصاليه التي يهدف لها المصمم الطباعي .

رابعا: المقترحات :

1_البعد الجمالي في تصاميم الاعلان التجاري.

2_الشكل وتأثيره في الاعلان التجاري .

3_تأثير الاعلان التجاري على المجتمعات العربيه .

4_تأثير اللون في دلاله تصميم الاعلان التجاري .

References:

1. A group of researchers .(1959) .*The Easy Arabic Encyclopedia*) .s. b. Ghorbal, Ed (. Cairo: Dar Al-Shaab and the Franklin Institute for Printing and Publishing.
2. Abd al-Amir, S. L & ,.Rashid, S. H .(2007) .The Expressive and Semantic Dimensions of Composition Elements and Their Relationship in Al-Wasiti Miniatures .*Babylon University Journal, Human Sciences ,Issue 2*)Volume 14.(
3. Abd al-Khaleq, A. M) .n.d .(.*Basic Dimensions of Personality*) Vol. 2nd edition) .(p. b. Eysenk, Ed (.Beirut: University House for Printing and Publishing.
4. Abu Rayan, M. A .(1985) .*History of Philosophical Thought from Thales to Plato* . Beirut: University Knowledge House.
5. Afifi, M. a.-H .(1970) .*in The Fundamentals of Education* .Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop.
6. Ahmed Dadoush) .n.d .(.Contemporary Propaganda Methods..The End Justifies the Means .*Al-Bayan Magazine.238* ,
7. Al-Badri, R. M .(2006) .Media and Modernizing Arab Societies .*Proceedings of the Twelfth Scientific Conference* .League of Arab States.
8. Al-Bazzaz, A. a .(2001) .*Foundations of Artistic Design* .Baghdad: University of Baghdad.
9. Al-Ghamdi, A. M .(1999) .*The role of criticism and artistic appreciation in the development of artistic culture within art education lessons in public education schools*. College of Education, Umm Al-Qura University.
10. Al-Hamdani, H. M .(2012) .*Propaganda between the Past and the Present* .Amman: Dar Osama.
11. Al-Husseini, I. H .(2002) .*Artistic Formation of Arabic Calligraphy According to Design Principles* .Baghdad: General Cultural Affairs House.
12. Ali Thuwaini .(2010) .*Principles of Architectural Design* .Beirut: Dar Qabes.
13. Al-Najjar, S .(2010) .*The Aesthetic of Syntactic Relations in the Artistic Text* .Beirut: Al-Tanweer for Printing and Publishing.
14. Al-Najjar, S. M.-G .(2006) .Media and the Modernization of Arab Societies . *Proceedings of the Twelfth Scientific Conference* .League of Arab States.
15. Al-Taweel, H. A.-M ,2005) .April .(The Digital Revolution and its Impact on the Development of Architectural Education .*Architectural & planning journal* ,pp.82-67 .
16. Al-Yassin, J .(1985) .*Al-Farabi in his Borders and Drawings* .Beirut: World of Books.
17. Attia Abboud .(1985) .*A Tour in the World of Art* .Beirut: Arab School for Studies.

18. Badawi, A. a.-R .(1969) .*The Autumn of Greek Thought*) Vol. 1st edition .(Cairo: The Egyptian Renaissance Bookshop.
19. Badr, M. T .(1995) .*The Perceived and the Mysterious (Science, Philosophy, Religion, and Art)* .Cairo: The Egyptian General Book Organization.
20. Basem Al-Aasam .(2010) .*Approaches to Dramatic Discourse*) Vol. 1st Edition .(Damascus: Dar Al-Yanabe.
21. Ernst, C .(1988) .The Philosophy of Symbolic Forms .*Journal of Arabs and Global Thought*.
22. Etienne, J) .P.T .(*Design and Form*) .S. M. Abdel-Ghani, Trans (.Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.
23. Faiza Ahmed Helmy Sadeq .(2012) .*The Impact of a Training Program Based on Information Processing on Changing Negative Thought among a Sample of University Students* .Faculty of Education, Tanta University.
24. Gibran, M) .BT, BT .(*Pioneer of Students* .Beirut: House of Knowledge for Millions.
25. Hamid Halloum) .n.d .(.*Advertising Culture* .Cairo: Al Trasad Bookshop.
26. Ibn Faris1399) .AH-1979AD .(*Language Standards*) .e. b. Haroun, Ed (.Dar Al-Fikr.
27. Ibn Manzoor (d.711AH: 1311CE), A. a.-F.-D.-A1427) .AH-2006AD .(*Lisan al-Arab* . Dar al-Hadith.
28. Ibn Manzoor(d. 711 AH: 1311 CE), A. a.-F.-D.-A) .n.d .(.*Lisan al-Arab* .Beirut: Dar Sader.
29. Ismail, E .(1986) .Quranic texts on the human soul .*Arab Horizons Magazine ,Issue 2*.
30. Karumi .(1994) .) ,movement is the language of the actor .*Theatrical Life Magazine*.*40* ,
31. Khalil, K. A .(1995) .*A Dictionary of Philosophical Terms* .Beirut: Dar Al-Fikr Al-Lebanese.
32. Khayyat, Y) .n.d .(.*A Dictionary of Scientific and Technical Terms* .Beirut: Dar Lisan Al Arab.
33. Khazin, I) .P.T .(*Opinions of the People of the Virtuous City - Abu Nasr Al-Farabin* . Beirut: Dar Al-Qamous Al-Hadith Publications.
34. Mallens, F .(1993) .*How do we taste painting? Elements of Composition*) .r. b. Al-Wasiti, Ed & ,.H. Al-Taie, Trans (.Baghdad: House of General Cultural Affairs.
35. Matti, K .(1966) .*Greek Philosophy in Its Early Ages* .Baghdad: Al-Irshad Press, Baghdad University helped to publish it.
36. Muhammad al-Arabi Shamoun .(1987) .*The Olympic Journal* .Cairo: The Egyptian Olympic Committee.
37. Muhammad, N. J .(2011) .*In the Space of Typographic Design* .Damascus: House of Springs.
38. Nadia Aref .(1991) .*Commercial Advertising* .Anglo Egyptian Bookshop.
39. Nassif Jassim Muhammad) .n.d .(.*Graphic Design* .Design Department, College of Fine Arts / University of Baghdad.
40. Nilms .(1961) .) ,*Theatrical Direction*) .A. Salama, Trans (.Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop.
41. Nobler, N .(1992) .*Dialogue of Vision, An Introduction to Art Tasting and Aesthetic Experience*) .F. Khalil, Trans (.Jordan: Arab Institute for Studies and Publishing.
42. Nour, M. A .(1994) .*A proposed program to discover and nurture talented people in the visual arts in Egypt* .Helwan University - Faculty of Art Education, Department of Education Sciences.
43. Rab, Y. K .(2001) .*Introduction to Appreciation and Artistic Criticism* .Riyadh: Osama House.
44. Rachid Hamelil .(2007) .*War, Public Opinion and Propaganda* .Algeria: Ministry of Culture.

45. Saad Muhammad bin Nami .(1436) .*Political Propaganda and Translation .* Translation Forum and its Role in Promoting Cultural Communication, College of Languages and Translation, Naif Arab University for Security Sciences.
46. Shawky, I .(2006) .*Design Its Elements and Foundations in Plastic Art* .Egypt.
47. Smith, E .(1995) .Visual Art and Kinetic Art . *Arab Horizons Magazine ,Issue.(8 , 7)*
48. Taman, M .(2004) .*Digital Art as One of the Trends of Postmodern Art and its Application in the Field of Contemporary Photography* .Cairo: Helwan University.
49. ThomasTatlto .(1992) .*Sport psyching* .Printed: U.S.A.
50. Wajih Mahjoub .(2001) .*Learning and Scheduling Exercise*) Vol. 1st Edition .(Amman: Dar Wael.
51. Yusuf, I ,1975) .October .(The Concept of Aesthetic Experience among Philosophers and Aesthetic Scientists (its classification and its relationship to the individual) . *Education Journal, the twenty-sixth year*.

ملحق (1) أستمارة التحليل

الوظيفه التصميمه	جماليه نفعيه
1.الشكل التصميمي	أ.السياده
	ب.التدرج
	ج.الانسجام
	د.النسبه
	هـ.التكرار
	و.الوحده
2.محتوى الشكل التصميمي	أ.الفضاء
	ب.الشكل
	ج.اللون
	د.الخط
	هـ.النقطه
3.المكونات الفنيه (الشكل الاسلوبي)	أ.أفقي
	ب.شاقولي
	ج.عامودي
	د.مائل
	هـ.منحني
4.دلالات جماليه	أ.الوصفيه
	ب.التعبيريه
	ج.الوظيفيه

Aesthetic discourse in the significance of commercial advertisement designs

Sanad Fouad Mohammed

Abstract:

The current research is concerned with the study of (aesthetic discourse in the significance of commercial advertisement designs), according to a knowledge structure defined by function and creativity, and the main goal is to interpret the reality of forms, their various sources, their essence, meanings, formal relationships, and design ideas in order to achieve the visual goal as a typographic achievement. It arises through the designer's internal mental intuition to produce shapes based on subjective feelings that refer his preconceptions about those shapes with his feelings to creative formations. Aesthetic discourse is produced from the mind depending on the various symbolic, psychological and social functions, production methods, customs and traditions, so the aesthetic discourse is a reflection of this social and economic reality. .

This study is a sign capable of enriching the aesthetic discourse with many data that stimulates the sense of taste in the recipient through its specificity in the multiplicity of symbols and connotations and its absorption of its effective importance that brings together the designer as a creator of the aesthetic discourse and the society that preserves in his memory many rhetorical and aesthetic patterns, and no matter how many theories of discourse The discourse is associated with the function and the creative content, just as the language of the discourse is associated with the visual language to analyze the aesthetic discourse in it into a visual culture and to the processes of understanding, interpretation and persuasion.

Where he dealt with the aesthetic discourse as an indicator that leads the designer towards creating constructive and aesthetic relationships to reach a specific goal that is compatible with the aspirations of the recipient through the designer's tool in directing and employing these relationships and foundations within a visual unit that lies in the form that melts into the content with the rest of its constituent elements.

Keywords: Discourse, beauty, advertising.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1224

فاعلية التنبؤ والإستبصار واشتغالاته في الفضاء الداخلي

زينب عبد الأمير محمد [1]
فاتن عباس لفته[2]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الملخص

تناول البحث فاعلية التنبؤ والاستبصار في التصميم باعتباره ظاهرة تؤدي دورا في ارتباط المتلقي مع التصميم حيث يوضح التفاعل بين المتلقي والفضاء الداخلي. اذ يحرص المصمم على تنوع مفرداته الشكلية بما يؤمن قيماً بصرية تدعو الى التكامل الجمالي فضلاً عن تأمين الفهم السلوكي الذهني والحركي في الفضاء الداخلي.

اذ يتعامل المصمم مع فضاء ذي ابعاد ثلاثية يحمل مشاهد بصرية عديدة لا ينبغي ان يغادر المصمم منها شيء دون ان يقف عليها بالدراسة والتحقيق ويضع المستخدم كهدف اساس بوصفه يقدم معطيات تأويلية عبر التنبؤ والاستبصار تقود الفكر الحسي والجمالي للمشاهد البصرية موضوع التنبؤ بما سيؤول في المستقبل من افكار ورؤى ابتكارية مدروسة.

الكلمات المفتاحية/ التنبؤ، الاستبصار، التصميم، الداخلي، الفضاء، الفكرة، الوظيفة، الجمال، المساجد، الاستشراف، البصري.

الفصل الأول (الاطار المنهجي)

1-مشكلة البحث:

ان التنبؤ والاستبصار لا يحتكم الى قيم عقلية ثابتة فحسب، بل يمتد الى قيم حسية وذوقية في الارتقاء بالإنتاج الفني في مجال التصميم الداخلي ، وأن فكرة التنبؤ والاستبصار مشروطة في التأمل والحدس كنظرة استشرافية في موضوعات التصميم الداخلي ، وأن الانسجام الحاصل بفعل التنظيم والترتيب تمكين الفكر التوافقي لدى لمصمم في عمليتي التنبؤ والاستبصار لما ينجز من ابداع في تصاميم الفضاءات الداخلية للمساجد مع ترابط قيمي لجوانب الروحية والنفسية للمتلقي.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة zainabal8291@gmail.com
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة Faten.lafta@cofarts.uobaghdad.edu.iq

من خلال المسح الميداني لبعض المساجد المحلية رصدتا الباحثتان بعض من نقاط الضعف في مجالات المعالجة الشكلية لمكونات الفضاء الداخلي، ومن هذا المنطلق تجد الباحثتان مسوغاً للمشكلة بحثهما التي تكمن في التسأول الآتي:

ما فاعلية التنبؤ والاستبصار على وفق اشتغلاته في التصميم الداخلي؟

2-اهمية البحث: تكمن أهمية البحث الحالي فيما يأتي:

أ-ينكعس فعل التصميم الداخلي ابداعياً عبر معالجات فكرية تؤسس لمرجعيات تصميمية ترسخ ثقافة البعد الاجتماعي مع البعد الديني وما يعكسه التنبؤ والاستبصار في تناول المعالجات االتقنية.

ب-رفد الجوانب المعرفية والثقافية بمستوى التعامل النفسي والروحي للمتلقي مستخدم الفضاء في المساجد على وفق أنساق بصرية لترسيخ الابعاد الإبداعية التصميمية في تناول محتوى الفضاءات الداخلية للمساجد وظيفياً وجمالياً.

3-هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:

-كشف مواطن القوة والضعف في تصميم فضاء المساجد عبر اشتغالات التنبؤ والاستبصار.

4- حدود البحث: يتحدد البحث الحالي في الآتي:

أ-الحد الموضوعي: دراسة التنبؤ والاستبصار من خلال اشتغالهما في مكونات فضاء المساجد.

ب-الحد المكاني : فضاءات مساجد مدينة بغداد- الرصافة

ج-الحد الزماني: العام2010- 2022.

5- **تحديد المصطلحات:**

أ-التنبؤ: التنبؤ بالمعنى العام Prediction هو حالة أو حاسة مضافة لحواس الإنسان الأخرى، إذ يستطيع الإنسان أن ينشطها بتنمية ما يسمى بالقدرات فوق الحاسة السادسة أو السابعة وأكثر .

التنبؤ هو عملية الاداء بتوقعات لأحداث ينتظر حدوثها، اي معرفة الشيء قبل حدوثه، وهي ظاهرة فلسفية يتخذها الانسان بالتوقعات لا بالإجزام لتوقع ظهور العكس، وهو " توقع, تكهُّن، أو استكشاف النتائج، أو أحداث المستقبل قبل وقوعها عن طريق التخمين بما سيحدث، أو دراسة الماضي، أو التحليل العلمي والإحصائي لوقائع معروفة" (Kuhn, 1992, p. 88).

ب-الاستبصار: والاستبصار هو الاحساس بحوادث تجري بعيدا ولمسافات قد تطول او تقصر ويتم ادراكها من دون استعمال اعضاء حس معرفة وهي اما ان تكون قد حصلت في اللحظة التي تم بها ادراكها من جانب الشخص المستبصر او انها لم تحصل بعد (Al-Araji, 2001, p. 14).

التعريف الاجرائي:التنبؤ والاستبصار

هو الملكة التي تتجسد في حالة التفكير العميق في التصميم الداخلي لايجاد حلول مستقبلية على وفق نظرة استشرافية آنية يمكن من خلالها تحديد الجانب الابداعي بالتميز والتفرد في البناء والاعمار والتطور.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

اولاً: مفهوم التنبؤ والاستبصار:

يتصف كلاً من التنبؤ والاستبصار بأنهما حالة أو حاسة مضافة لحواس الانسان الاخرى, يستطيع الانسان ان ينشطها بتنمية ما يسمى بالقدرات فوق الحسية او الحاسة السادسة او السابعة واكثر . ويمكن تعريفه ايضا بانه التقدير الذي يختص بأحداث غير معروفة يقينا في المستقبل, اما الخطط فهي التقارير التي تصف الاجراءات التي سيتبعهما بالتنبؤ والاستبصار، في المستقبل، تشمل النواحي التي لديه القدرة على تداولها ، اما التوقعات فتختص بأحداث لا تخضع لرقابة القائم بالتنبؤ والاستبصار، فالتوقعات هي التقديرات الذاتية، والتنبؤ والاستبصار هما التقديرات الموضوعية, لذلك يمكن القول ان التنبؤ والاستبصار عبارة عن (تقدير لما يمكن ان تكون عليه المشاهدات او الظواهر اذ لم تتغير العوامل المؤثرة او اذ تغيرت بالأسلوب والمعدل المتوقع).

أما التنبؤ العلمي Scientific Prediction : فهو معرفة الشيء أو الظاهرة قبل حدوثها بالاستناد إلى العلم، الذي يستند إلى حقائق واقعية ممكنة غير معروفة، حتى ذلك الوقت وإمكانية استنتاج التنبؤات المسندة إلى العلم وتحقيقها عملياً. فالتنبؤ مصطلح يماثل التوقع الذي يعد أكثر عمومية، إذ يشير إلى التخطيط ووضع الافتراضات حول أحداث المستقبل بتوظيف تقنيات خاصة عبر فترات أو متسلسلات زمنية مختلفة، ومن ثم فهو العملية التي يعتمد عليها متخذو القرارات في تطوير الافتراضات حول المستقبل، إي انه يشمل تقدير نشاط في المستقبل مع الاخذ بالحسبان كل العوامل التي يؤثر على ذلك النشاط من أمور طارئة، قد تأخذ مساراً استثنائيا، فهو خبرة لتقديم قيم أو مقاييس أو تكلفة، وبتنوع في مجالات عدة منها الغيبيات، والتنبؤات الجوية والفلكية المالية وقضايا أخرى تتعلق بأحداث المستقبل والعلم وتستنبط من القوانين العامة للمعارف المختلفة. وهو من وجهة نظر الأبستمولوجيا برهان على وجود العالم الموضوعي الواقعي، وتنفيذاً للتفسير المثالي الذاتي للعلم، لا شك أن العلاقة الجدلية بين التاريخ والجغرافية تمثل عملية بناء المكان الحضاري وبيان شخصيته واصوله (Al-Falaki, 2021, p. 88)

فالتنبؤ العلمي لا يبنى على أوهام، ولا هو نابع من فراغ، بل إن الأساس فيه يرتكز على ما بين أيدينا من بحوث علمية، تشير إلى إمكانية أحداث تغييرات جوهرية ليس في الاختراعات، التي تطور حياة المستخدم، بل في أمور أخطر من ذلك بكثير. فيكون دور التنبؤ العلمي المبني على المحسوسات والملموسات من نتائج، ويستند في العالم ووجود رابطة وحقائق واقعية موضوعية بين الظواهر إلى التعاقب القانوني للوقائع الزمنية الخاصة بالشيء المعني. حيث يقوم الذهن بافتراض معاني متغيرة على المدركات الحسية كلما تغير نظام الرؤية (Sami Ali Hussein, 2021, p. 144)

اذا هو حالة شديدة الذكاء في القدرة على الاستنتاج لما سيحدث في المستقبل والظاهرة في هذه الحالة، تكون ضمن المستوى الحسي الإدراكي، إلا إذا كانت عملية التنبؤ تأتي بتصميم ليس له أي سوابق معلوماتية انتظمت إلى استنتاج وتوقع، ففي هذه الحالة تكون الظاهرة (التصميم الداخلي) ضمن المستوى دون الحسي. اي بمعنى التكهن بالغيب، والتوقع، واستكشاف أو توقع النتائج أو الأحداث التصميمية المستقبلية

قبل حدوثها أو توقعها المكاني والزماني عن طريق التخمين التصميمي، لاسيما التنظيرية قبل التطبيقية، واذا تم تطبيقها فيكون هنالك عملية أو مرحلة الابتكارية المتجهة بسرعة إلى الأبداع، باستخدام الخبرة لتقديم قيمة تقريبية لمقياس أو تكلفة حتمية تداولها الاستخدامي .

ان التنبؤ والاستبصار لا يعنيان في الحقيقة ما سيحدث في المستقبل تماما، ولكن يعني اننا نصل الى اقرب صورة لما يمكن ان يقع مستقبلا اعتمادا على بيانات الماضي, وما يلاحظ في الحاضر فبعد الحصول على معادلة تبين الاتجاه العام لظاهرة معينة فانه يمكن استخدامها للحصول على قيم للمتغير في المستقبل, ويتضح من التعريفين السابقين ان كلمتا التنبؤ والاستبصار في حد ذاتهما تفيدان عدم التأكيد مما سيحدث في المستقبل تماما بل هي مجرد مؤشرات لما يمكن ان تكون عليه الاحداث في فترة زمنية مستقبلية محددة ويمكننا وضع تعريف للتنبؤ بانه(عملية تجميع البيانات من مختلف مصادرها , تاريخية, ميدانية, داخلية, والمحيط بالموقف او الاحداث ومعالجتها وتحليلها وتفسيرها وعرضها بصورة مبسطة بغرض الوصول الى مؤشرات شبه مؤكدة لما يمكن ان يكون عليه الموقف مستقبلا حتى يمكن اعداد السيناريوهات والاختيار ما بين البدائل المتاحة للوصول الى بدائل الامثل في عملية اتخاذ القرارات (Abdel Hamid, 1998, p. 15).

ثانياً: ماهية التنبؤ والاستبصار في التصميم الداخلي:

ان لعملية التنبؤ والاستبصار اهمية كبيرة وذلك نظرا للتغيرات السريعة للظروف البيئية المحيطة بالإنسان او التصميم لذلك يلجأ الكثير لعملية التنبؤ والاستبصار لضمان الاستمرارية للوصول الى افضل الحلول لمواجهة المستقبل وما يحمله من متغيرات ومن اهم العوامل التي توضح اهميته وهي على النحو الآتي:

1-يساهم التنبؤ والاستبصار في ضمان الكفاءة والفاعلية في مرونة مع البيئة المحيطة

2-يساهم في ترشيد القرارات ومراقبة اثرها في المستقبل .

3-يساهم في التكيف والتجاوب مع المتغيرات في عناصر البيئة الداخلية والخارجية .

4-يرسم التنبؤ والاستبصار صورة شبيهة بالمستقبل مما يساعد على بناء الخطط الاستراتيجية.

5-يساهم في الحد من المخاطر لأنه يقلل من عامل العشوائية ويوضح المسار المستقبلي للمتغيرات المدروسة (Al-Zayyat, 2004, p. 553).

ثالثاً: دور التنبؤ والاستبصار في الدراسات المستقبلية :

أظهرت حقبة الثمانينات والتسعينيات من القرن الماضي تطور علم دراسة المستقبليات بالنظر الى المتغيرات الفعلية والماضية لتكوين سيناريوهات متعددة لمستقبل افضل فالتنبؤ والاستبصار علم يختص بشيء يحدث في المستقبل وهناك درجة من عدم اليقين ، انه يتنبأ بشيء سيحدث مستقبلا وغير معلوم ولذلك تهدف دراسة المستقبليات خفض درجة عدم اليقين تلك لأقل درجة ممكنة او تقليص درجة عدم التأكيد لتقترب الى اليقين ومن خلال ذلك يتم رسم السياسات التخطيطية ورسم معالمها ، إذ نجد أن علم المستقبل بحاجة إلى المزيد من التطبيقات في المجالات المختلفة والتنبؤ والاستبصار يعتبران أكثر حساسية لحصول الخطأ وقد تطور هذا العلم وتحديدا في الولايات المتحدة الاميركية إذ تم تطوير برامج الحاسوب

لدى عدد من المؤشرات لفترات زمنية محددة عبر مواضيع مؤطرة لكل مجال تنموي اقتصادي واجتماعي وسكاني وعمراني يحتوي على عدد من السيناريوهات والتي قد تساعد متخذي القرارات في شتى المجالات المرتبطة بالتخطيط بشكل طويل المدى بعيد عن التخطيط قصير الآمد و الذي قد يضر بعملية التطوير والتنمية (Hag, 1976, p. 18).

رابعاً: التنبؤ والاستبصار واشتغالاهما في تصميم الفضاءات الداخلية :

يمكن ان يطلق على التنبؤ في التصميم الداخلي بالتصميم الاحتمالي ويعتبر احد التخصصات ضمن علم التصميم الهندسي، ويتعامل هذا التخصص بشكل اساسي اثار المتغيرات العشوائية على اداء النظام الهندسي خلال مرحلة التصميم وعادة ما ترتبط هذه الاثار بكل من الجودة والموثوقية، وهكذا فان التصميم الاحتمالي يمثل احدى الادوات التي تستخدم في المقام الاول في المجالات المعنية بالجودة والموثوقية مثل تصميم المنتج ومر اقبة الجودة، وهندسة النظم وتصميم الآلة والهندسة المدنية، فضلاً عن فائدته في تصميم الوضع الحدي على وجه الخصوص .

ويختلف هذا النوع عن النهج التقليدي للتصميم بافتراض وجود احتمالية ضئيلة للأخطاء بدلا من استخدام معامل الامان, وبوجه عام يتمثل الهدف من التصميم الاحتمالي في التعريف على التصميم الذي سيعرض اقل الاثارة المرتبة على الاحتمال العشوائي وقد يكون هذا هو خيار التصميم الوحيد المتوفر ولكن مع مزيج امثل من متغيرات ومعلومات الدخل وفي بعض الاحيان يشار الى هذا النهج الثاني بوصفه تصميم قوي.

يعد التنبؤ عملية عرض حالي لمعلومات مستقبلية باستخدام معلومات مشاهدة تاريخية بعد دراسة سلوكها في الماضي, او ان التنبؤ هو التخمين او التقدير لمستوى فعالية معينة او نشاط معين, بالاعتماد على بيانات الاحصائية والادوات العلمية وحكمه القائم بعملية التنبؤ وخبرته وكفاءته, والتنبؤ هو عملية توقع ما سيحدث في المستقبل لظاهرة ما اعتمادا على اتجاه الظاهرة في الماضي باستخدام احد نماذج التنبؤ المعروفة, وبعبارة اخرى هو معرفة سلوك ظاهرة ما في المستقبل انطلاقا من سلوكها في الفترة الماضية (Farida, 2009, p. 68) ، فهنا يكون التنبؤ للتصميم الداخلي الذكي هو يحمل كل من:-

- اكتشاف المشكلات قبل وقوعها، ومن ثم التهيؤ لمواجهتها أو حتى لقطع الطريق عليها، والحيلولة من دون وقوعها.
- إعادة اكتشاف أنفسنا ومواردنا وطاقاتنا، لاسيما ما هو كامن منها، الذي يمكن أن يتحول بفضل العلم إلى موارد وطاقات فعلية متجسدة فنياً.
- بلورة الاختيارات الممكنة والمناحة، وترشيد عملية المفاضلة بينها وذلك بإخضاع كل اختبار تصميمي منها للدرس والفحص استطلاع، بما يمكن أن يؤدي إليه من تداعيات، وما يمكن أن يسفر عنه من نتائج .

فالمصمم الداخلي مثلا يستطيع ان يتنبأ بالأداء الحركي في الفضاء على ضوء معرفته بقياسات الفضاءات واماكن الزخم والإعاقة الحركية وعملية التنبؤ تكون احتمالية و نسبية ولا يمكن ان تكون مطلقة و حتمية . وكلما كانت دراسة الظاهرة دقيقة في كافة الجوانب كلما كان التنبؤ الى حد ما صحيحا

وهذا يعتمد على استقرار وثبات الشروط و الظروف الموضوعية و عدم تبديلها او تغيرها و يرافق عملية التنبؤ الاستعداد المسبق لعملية تغيير قبل حدوثها مما يجعل عملية التكيف سهلة و مقبولة ويظهر علم التنبؤ بنوعين هما (التنبؤ الوصفي):هو وضع التوقعات لما يمكن ان يكون عليه الحال في المستقبل بغض النظر عن قبولنا به او رفضنا اياه (التنبؤ المعياري): وهو دراسة المستقبل مع سعينا الى ايجاد افضل الحلول له (Kuhn, 1992, p. 89)

المبحث الثاني : المؤثرات الفعلية للتنبؤ والاستبصار في التصميم الداخلية:

اولاً: فاعلية التنبؤ في تصميم الفضاء الداخلي:

يُعد التَّنَبُّؤُ بِمَا سَيَحْدُثُه من "التَّكَهُّنُ بِالغَيْبِ، التَّوَقُّعُ، تكهُّن أو استكشاف أو توقُّع النتائج أو أحداث المستقبل قبل وقوعها عن طريق التخمين، أو دراسة الماضي، أو التحليل العلميّ والإحصائيّ لوقائع معروفة " تنبؤات جوّيّة / ماليّة ، - تنبؤات الطقس". (الفلك) قضايا تتعلّق بأحداث المستقبل تُستنبط من القوانين العامّة، كالقضايا الخاصّة بمسار تحرُّكات الكواكب التي تدور حول الشّمس وهو توقّع النشاط المستقبلي في ضوء الاتّجاهات السابقة . ومفهوم التنبؤ هواستخدام الخبرة لتقديم قيمة تقريبية لمقياس أو تكلفة . وهو بناء تصور لما سيكون عليه الفضاء المصمم في المستقبل اي الاستشراق (Kuhn, 1992, p. 88) . وهو كذلك عبارة عن عملية تقدير وتخمين ذكي و مدروس مبني على الطبيعة الفكرة التصميمية وتطويرها ونموها في وضعها الحالي ودرجة النمو واتجاهاته و مداه و قوته بعد ان يتم اخضاع كل ذلك لأدوات القياس المناسبة و التنبؤ يبنى على الكيفية التي تكون عليها الظاهرة في وضعها الطبيعي دون ان يؤخذ بعين الاعتبار اي امور طارئه او استثنائية قد تأخذ مكانها ويكون لها فعل و اثر في وقت من الاوقات. فالمصمم الداخلي مثلا يستطيع ان يتنبأ بالأداء الحركي في الفضاء على ضوء معرفته بقياسات الفضاءات واماكن الزخم والإعاقة الحركية وعملية التنبؤ تكون احتمالية و نسبية ولا يمكن ان تكون مطلقة و حتمية . وكلما كانت دراسة الظاهرة دقيقة في كافة الجوانب كلما كان التنبؤ الى حد ما صحيحا وهذا يعتمد على استقرار وثبات الشروط و الظروف الموضوعية و عدم تبديلها او تغيرها و يرافق عملية التنبؤ الاستعداد المسبق لعملية تغيير قبل حدوثها مما يجعل عملية التكيف سهلة و مقبولة في وقت لاحق(Menshawy, 2022) . بعده حالة او حاسة مضافة لحواس الانسان الاخرى، يستطيع الانسان ان ينشطها بتنمية ما يسمى بالقدرات فوق الحسية او الحاسة السادسة او السابعة واكثر.

ويحظى مجال التنبؤ والمستقبلية بشكل عام على اهتمام استثنائي في الوقت الحاضر وذلك انطلاقاً من حرص الانسان على تلمس بعض معالم مستقبله ومستقبل المجتمعات الانسانية، والتهيؤ بشكل مناسب له، الامر الذي فتح المجال واسعاً للكتاب والمؤسسات العلمية ان تصدر الكثير من الاصدارات التي تتناول هذا المجال (Abbas, 2013, p. 9). وهناك عدة فرضيات للتنبؤ نذكر منها ما يلي:

1-ان المستقبل لا يمكن التأكد منه تماما ويبقى عدم التأكد هذا قائما بغض النظر عن الطريقة التي استخدمت فيه الى ان يمر الزمن ويمكن حينئذ رؤية الواقع الحقيقي .

2-ان هناك نقاط غير واضحة في التنبؤ فهو يحوي دائما على نسبة من الخطأ, فنحن على سبيل المثال لا نستطيع التنبؤ بمستجدات التكنلوجيا التي لا تتوفر لدينا معلومات تشير اليها الان .

3-يجب ان يبين التنبؤ مبدأ المرونة , لان التنبؤ يستخدم لوضع الاساسيات سواء اكانت اجتماعية ام اقتصادية وان هذه الاساسيات نفسها نفذت ستؤثر على مستقبل وتجري عليه تغيرات لم يتطرق لها التنبؤ نفسه , وبقاء الظروف كما هي عليه .

ثانياً: الاهداف المؤثرة في عملية التنبؤ والاستبصار:

ان تنبؤ المصمم في الفكرة هو افتراض مكاني للظاهرة او الواقعة، والتي يترجمها واقعيا الى عناصر ومضامين هادفة ومؤثرة, فالمتلقي يعتمد على تجاربه السابقة وتوقعاته المستقبلية تجاه الظواهر الحسية في تكوين المعلومات (Al-Asadi, 2013, p. 51).

ومن اجل ان يأخذ التنبؤ والاستبصار فرصته في الوصول الى احتمالات مستقبلية، يتطلب من المصمم ان يمتلك من النظرة الشمولية مدى واسع، لمعرفة الحقول المعرفية المؤثرة بعضها على بعض وهذا ما توفره الهندسة التصميمية الشمولية، والانتقال إلى مجالات التصاميم التخيلية (imaginary design)، التي تتطلب منه التعامل مع التصميم بشمولية متضمنة كل التصاميم الإقليدية واللا إقليدية في نفس الوقت (Al-Sadkhan, 2003, p. 96).

وهنالك عدة مسببات كبيرة تؤثر في عملية التنبؤ والاستبصار وفي اختيار الطرق الاكثر ملائمة ومن اهمها :

1-طبيعة المتغيرات قيد الدراسة, ان طبيعة المتغيرات تؤثر بشكل مباشر على نوع التنبؤ المستخدم, حيث ان القيام بالتنبؤ والاستبصار يعتمد على سلسلة من الزمن المراحل التصميمية المختلفة والتنبؤ فيما يخص التغيرات التكنلوجية في مجال معين فانه يحتاج لتقديرات الخبرات في هذا المجال .

2-الدقة كلما زاد مستوى الدقة المطلوبة والتفاصيل المطلوبة في التنبؤ توجب استخدام اساليب تنبه عينة اكثر تعقيد واعلى تكلفة .

3-مدى توفير البيانات من المهم جدا توفير البيانات وان تكون هذه البيانات ملائمة لأسلوب التنبؤ والاستبصار المستخدم .

4-البساطة وسهولة التطبيق, يلعب هذا العامل دور كبير في تحديد اسلوب التنبؤ المناسب والذي يلائم خبرة الشخص الذي يقوم بالتنبؤ وبنفس الوقت يلائم حاجة وظروف المستفيد من هذا التنبؤ .

5-التكلفة, ان تكلفة عملية التنبؤ والاستبصار تلعب دورا مهم في اختيار اسلوب التنبؤ المناسب والذي يلائم خبر الشخص الذي يقوم بالتنبؤ وبنفس الوقت يلائم حاجة وظروف المستفيد من هذا التنبؤ (Kaseb, 2009, p. 70).

ثالثاً: المراحل والاساسيات المتبعة في التنبؤ:-

تمر عملية التنبؤ بإعدادات محددة وهامة لضمان نجاح هذه العملية ويمكن ذكرها كالاتي:

1-استخدام اسلوب المعتمد للتنبؤ بقيم المتغيرات التابعة للفترة الزمنية القادمة للوصول الى النتائج المطلوبة .

2-اختيار نموذج التنبؤ المناسب والمتوافق مع نوعية البيانات المتاحة للتنبؤ.

3-جمع البيانات التاريخية لكل المتغيرات المستقلة والمتغيرات التابعة من مصادر مختلفة .

4-تحديد الغرض والهدف من القيام بعملية التنبؤ ونوعية ودقة المعلومات المطلوبة والمدى الزمني للتنبؤ.
5-عرض البيانات التاريخية على شكل رسومات بيانية لتحديد مدى وجود نمط معين لاتجاه البيانات كوجود خط اتجاه صاعد او هابط او اتجاهات موسمية .
6-اجراء تجارب تظهر مدى صحة الاساليب المستخدمة في التنبؤ بالقيم الحقيقية التي ظهرت خلال الفترة الماضية .
7-دمج التأثير الخاص بالعوامل الداخلية والخارجية على النتائج التي تم الحصول عليها في عملية التنبؤ.
8-متابعة النتائج عن طريق تسجيل الاداء الفعلي ومقارنته بالنتائج التي تم الحصول عليها من خلال عملية التنبؤ ومن ثم تقدير خطاء التنبؤ فاذا كان اسلوب التنبؤ يعطي نتائج مقبولة يستمر تطبيقه في المستقبل , اما اذا كان الاسلوب المستخدم لا يحقق نتائج جديدة يتم اتخاذ قرار باستخدام اسلوب جديد والعودة الى الخطوة الخامسة من خطوات المتبعة في عملية التنبؤ (Al-Moussawi, 2017, p. 36) .

أما الاستبصار من ناحية التبصر التأمل والتعرف، وتبصر في رأيه واستبصر ، أي تبين ما يأتيه من خير أو شر ، واستبصر في أمر دينه أذا كان ذا بصيرة، وجميع هذه المعاني متصلة بفعل البصر الذي هو احساس العين ، أُبدل معناه فنقل من الحس الظاهر الى الحس الباطن ودل على ادراك الشي، والاحاطة بحقيقته لا مجرد رؤيته (Alan, 1983, p. 45). ويعد رؤية مستقبلية تدخل كجزء من تركيبتنا الخاصة، وتتطور لدى فئة معينة من دون غيرها، او يمكن ان تقع ضمن ملكات حدسية والهامية معينة، وبدرجات نسبية متفاوتة، والاستبصار ادراك فوق الحسي لحوادث او لحالات موضوعية، تتضمن احساس بحوادث تجري في زمان ومكان يشير اليه المستبصر، فالزمن قد يطول او يقصر، ويتم ادراك الحدث من دون استعمال اعضاء حس ومعرفة، وهي اما ان تكون قد حصلت في اللحظة التي تم ادراكها من جانب الشخص المستبصر، او انها لم تحصل بعد، او يتم حصولها في يوم او يومين او اكثر من ذلك من ساعة الاحساس بها. اما المكان فمن الشائع ان تجد بعض الاشخاص ممن يحصل لديهم ادراك مباشر لحادثة وقعت في مكان اخر، عبر احساس مفاجيء او ومضة معرفة حول امر يحصل بعيدا عنهم، وقد يكون الاحساس او الادراك الفجائي على هيئة حلم، مما يراه النائم او اثناء حالة تشبيه حلم اليقظة او ان تكون احساسا بديهيا اوليا (Abu Halawa, 2009, p. 80) وينطوي مصطلح الاستبصار: insightفي علم النفس على معانٍ عدة من أهمها: النظر إلى الوضع بوصفه كلاً، وتبين العلاقات في هذا الكل، وإدراك الروابط بين الوسائل والهدف، والاستفادة من تلك الوسائل في الوصول إلى الهدف، والتعلم أو الفهم الواضح والمباشر للوضع من دون استخدام سلوك المحاولة والخطأ على نحو ظاهر. ولعل المعنى الأكثر شيوعاً لهذا المصطلح في نظرية التعلم هو المعنى القائل: إنه الإدراك المفاجئ للروابط المفيدة بين عناصر في البيئة. والاستبصار بوصفه حلاً لمشكلة ما يتبع عادة عدداً من المحاولات غير الناجحة لإيجاد الحل. ففي المرحلة التالية لتلك المحاولات غير الناجحة تدرك عناصر الموقف في روابط (علاقات) مختلفة. وإذا انطوت إحدى هذه الروابط على حل للمشكلة، فسرعان ما يؤخذ بهذا الحل (Rashid, 1986, p. 43). إن مفاهيم التنبؤ والاستبصار وارتباطاتها في الذكاء الاصطناعي ، هو حدس وافكار وصور ذهنية لما سيكون عليه الفضاء الداخلي في المستقبل من خلال استخدام التكنولوجي الذكاء الاصطناعي ، وتقدير وتخمين مدروس يبنى على اساس طبيعة الفكرة

التصميمية وتطورها ونموها عن وضعها الحالي، ودرجة النمو واتجاهاته ومداه وقوته بعد ان يتم اخضاع كل ذلك لأدوات القياس المناسبة، مع الاخذ بالحسبان التغيرات الزمنية بأشكالها كافة، فيما يخص على سبيل المثال تبني مواد ذكية معالجة كيميائيا وفيزيائيا في تراكيبها وامكاناتها، فلكل مادة امكانات تحد من محدودياتها او تطلق العنان لابتكارات ابداعية، فالمادة تلهم المصمم بكم لانهائي من الافكار والاستحداثات عبر الشبكات الاتصالية الالكترونية الذكية، او اقتراح تصاميم شكلية تحمل طابع ومستجدات المرحلة المتوقعة والتخمينية، فالمصمم الداخلي القادر على التنبؤ والتوقع بمعطيات خارج حدود امكانيات الزمن المتواجد فيه، وقراءة حلول استشرافية مبتكرة ذكية واصيلة تخص طبيعة المشكلة في مرحلة قادمة، والمخططات بعيدة المدى لا توضع لتناسب الزمن الحالي، وانما توضع لتناسب الزمن الذي ستنفذ به (Al-Shukraji, 2005, p. 21).

رابعاً : الاستبصار واشتغالاته في الفضاء الداخلي للمساجد:

الاستبصار هو رؤيتنا لمستقبلنا تدخل كجزء من تركيبتنا الخاصة كبشر, ونمارسه كلنا ولكن بدرجات تختلف كبرا وصغرا بحسب كبر او صغر هممنا وعزائمنا. ولكن هناك نوع اخر من الرؤية المستقبلية وهي مانحن بصدده, وهي ان يشاهد احدهم حوادث ستجري بعد عشرة سنوات او بعد مائة سنة من ساعة رؤيته, وهي قدرة ثبت وجودها لدى عدد من الناس وبدرجات متفاوتة, ويبدو انها قريبة من ملكة اخرى اكثر شيوعا منها وهي ما يعرف بالاستبصار (Clairvoyance) والتي يقال عنها بانها موجودة لدى كل واحد منا ولكنها انما تنمو وتتطور لدى فئة صغيرة من الناس دون البقية منهم لعلة غير معروفة (Al-Ani, 2011, p. 97).

1-الاستبصار والتلباثي:

يشبه الاستبصار ملكة (التلباثي Telepathy) او القدرة على التخاطب على البعد او انهما من معدن واحد وينبعان من موهبة واحدة, ولكن الفرق بينهما هو ان التلباثي او الاتصال على البعد هو عبارة عن انتقال فكرة او صورة من شخص الى اخر او هي قدرة احدهما على تسلم ما يدور في ذهن الاخر, اما الاستبصار (Clairvoyance) فهو ادراك مباشر لحادثة وقعت في مكان اخر. وهناك عدد من التجارب التي اجريت منذ سنة 1930 والى اليوم وهي تشير الى ان الاستبصار هو قدرة بشرية موجودة بالفعل. وتشير التجربة الى ان كلا من الاستبصار والتلباثي هما في الاساس امكانية واحدة, الاول هو ادراك فوق الحسي لحوادث او لحالات موضوعية والثاني هو ادراك لحالات فكرية او نفسية او تصورية عند الاخرين. ويبدو من هذه التجارب ان هذه القابلية موجودة عند البشر بشكل واسع، وقد اكتشفوا في خصوصها عوامل تقويها الى جانب عوامل اخرى تضعفها، فمن جملة ما يضعفها هو: الملل، انشغال الذهن وشروده، استعمال المواد المخدرة, الرتابة. كما ان من العوامل التي تؤدي الى شحذ هذه الطاقة وتقويتها بمثابة مكافاة من يمارسها, التعاون معه، ظروف مختبرية مناسبة (Al-Araji, 2001, p. 16) .

2-الاستبصار والتنجيم:

التميز او الادراك الذي يمكن تحصيله بمراقبة النجوم والكواكب فيجب التنبيه الى تحاشي اية تصورات تنبع عن الهوى, ومن خلال الحكم الصائب قد تحصل على بصيرة في رؤية المستقبل اذا تم الالتزام باسماء

الاماكن التي تتناسب مع التشكيلات الكوكبية. وبالإلهام فان الاماكن والهيئات سوف تعطي الخصائص الكامنة, تلك القوة التي بحضورها فان الماضي والحاضر والمستقبل يمكن ان تدرك كبداية والتي بتجليها للعيان فإنها تحتوي عليها جميعا.

هذا الكلام الاخير يعيد الى اذهاننا تجربة بعض المستبصرين المتأخرين (ومنهم نوسترادامس) ممن حاز تلك الموهبة على رؤية المستقبل (او الماضي مما لم يطلع عليه) فيما نقلوه من انهم يصيرون في حالة ينبسط فيها وعيهم على مساحة اوسع من الزمن حتى لتشمل الماضي والحاضر والمستقبل. من جانب اخر فانه من الممكن جدا ان يكون نوسترادامس قد اطلع على كتب المسلمين (ما وصل الينا منها وما لم يصل) من اخبار الملاحم والتي زخرت بالاحاديث النبوية الشريفة التي تخبر عما ستاتي به الايام لمستقبل الزمان واستنسخ منها ما شاء له المقام (Al-Araji, 2001, p. 22) .

ولان العلم لا يعترف بالتنجيم ولا يعترف بالأحلام والرؤى –رغم خضوعها لمنهجية تختلف عن المنهجية العلمية المادية- فمن غير المعروف ما هي طبيعة ونوعية الخصائص الشخصية والنفسية التي تصلح ان تكون دليلا على من يمتلك هذه القدرة بشكلها النامي المتطور. ومن الواضح وجود قدرة او ملكة تختلف تماما عن مسألة التنبؤ المنطقي.

3-الاستبصار والتنبؤ المنطقي:

من الواضح وجود مسالة التنبؤ المنطقي والعقلاني تختلف عما ذكر سابقا لما يمكن ان ياتي به المستقبل في مختلف المجالات العلمية منها او السياسية او الاجتماعية والتي مارسها المفكرون على مر التاريخ, وقد اشتهر منهم في التاريخ القريب الكاتب الروائي (اج. جي. ويلز) المتوفي سنة 1946 والذي كتب عن تصوراته للمستقبل على مدى خمسين عاما من حياته وتوقع فيها بناء الغواصة والمركبة الفضائية ووصول الانسان الى القمر وغير ذلك, كما اشتهر منهم الكاتب الروائي (جورج اورول) وخصوصا في روايته التي اسمها (1984) والتي كتبها سنة 1943 ووضع فيها جملة تصوراته عن مستقبل العالم في الثمانينات, وغيرهما.

لقد كثرت الدراسات والبحوث في العقود الاخيرة حول هذا الموضوع وحول تفسير هذه الظاهرة, وبالإضافة الى ذلك فان عددا ممن امتلك هذه الموهبة ووجد في نفسه القدرة الغريبة على استكشاف المستقبل ورؤيته قد كتب في تجربته هذه وفي طبيعة ما يجري له اثناء عملية الرؤية هذه (Al-Araji, 2001, p. 14).

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولاً: منهج البحث: تم الاعتماد على المنهج الوصفي لغرض التحليل.

ثانياً: مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من مجموعة المساجد الحديثة التي تم بناءها بعد 2000م وتم ادخال بعض المعالجات التقنية المستقبلية والقابلة للتطور في مساجد البحر الاسود على وفق نظرة استشرافية للتنبؤ والاستبصار ، وقد حصر مجتمع البحث (6) مساجد فقط موزعة بين (تركيا وألبانيا).

ثالثاً: عينة البحث: تم اختيار عينة قصدية لما تمتلكه من خصائص التنبؤ والاستبصار وبواقع (2) عينة وبنسبة 33.3%.

رابعاً: أداة التحليل: تم اعتماد محاور التحليل بناءً على ما جاء به الاطار النظري كقاعدة علمية تحدد مقتضيات تحقيق هدف البحث.

خامساً: تحليل العينات: تم تحليل نماذج العينتين ووفقاً لمحتوى التحليل الصوري والوصف المظهري الوارد في مواقع متعددة من الشبكة المعلومات العالمية.

النموذج (1)

1-وصف النموذج:

بناء مسجد الوادي الأخضر على الجانب الآسيوي من مدينة اسطنبول في منطقة العمرانية، وتقوم فكرة تصميمه على الربط بين شطري الكرة الأرضية، وفي الوقت ذاته يرمز هيكل المسجد للمكانة الفريدة التي تتميّز بها إسطنبول كصلة وصل بين قارّتي آسيا وأوروبّا.

تمّ الانتهاء من بناء مسجد الوادي الأخضر في اسطنبول عام 2010م، ويُعتبر من مساجد تركيا ذات التصميم الهندسي الحديث، حيث تقوم كتلته على قبّتين متداخلتَين مع وجود مئذنة منفصلة عنهما(Emtlac, 2021) .

2-تحليل النموذج:

أ-الكفاءة وفاعليتها في التكوين الشكلي للفضاء الداخلي:

تم توظيف معالجات الفضاءات الداخلية للمسجد عبر استخدام الإضاءة الطبيعية التي تجسد اندماج الواقعي الطبيعي مع التوظيف البيئي للفضاء ، فضلاً عما تحقق من النظرة الاستشرافية التي تحقق بعديها في التنبؤ والاستبصار مع ما جاءت به الفتحات للنوافذ الزجاجية المتعددة مع الاخذ بنظر الاعتبار الشكل الناتج عن تداخل قبتين نصفية الشكل ، كما يلاحظ وجود مساحة فضائية لدخول أشعة الشمس لتكوين هالة نورانية تتصف بالجمالية والتناسب.

لقد ظهرت المعالجات التقنية بشكل مدروس وقابل لتجديد على وفق محددات الفضاء المفتوح وما يمتلكه من السعة في المجال البصري بالامتداد الافقي والارتفاع نحو الأعلى وهو امتداد يمثل حلقة من النظرة المستقبلية لعملية التنبؤ والاستبصار التي تحقق بعداً جمالياً مع البعد الوظيفي في سياق النظرة الشمولية لمكونات الفضاء الداخلي.

ب-اشتغالات التنبؤ والاستبصار في مكملات الفضاء الداخلي:

لقد جاءت مكونات المعالجة التقنية للفضاء الداخلي الرئيس للمسجد على وفق حركة في السقف للأشارة إلى حركة الافلاك وكأنها سلسلة متحركة من التدفق الشكلي، كما أن الرؤيا التي تجسدها أبعاد

تزيين السقوف بالحروق المذهبة هي أشارة واضحة على روحانية البعد النفسي الذي يستدعي التأمل والذي يثير بدوره الحدس نحو الحياة والعالم الأخرى.

أن اشتغال التنبء والاستبصار يكون على نمط الأسلوب الذي تم معالجة الفضاء الداخلي للمسجد مما ينتج حلقة تواصل مدركة بين المستخدم والاتجاه المميز للمسجد ، كذلك نجد أن جدران المسجد من الداخل صممت على وفق نمط من الأحجار المزخرفة التي تقترب في وصفها بالمرمر الطبيعي كبيئة متناسبة ومتحققة للتواصل بين الداخل والخارج.

النموذج (2)

1-وصف النموذج:

بني مسجد الزهرة البيضاء في العاصمة الألبانية تيرانا، التي تعد أكبر المدن الألبانية من حيث وجود المسلمين فيها ، لقد اتخذ المسجد شكل الزهرة البيضاء بتفاصيل دقيقة تعكس الفن المعماري الرفيع ، تم الانتهاء من بناءه عام 2003م (شدى، 2021؛ صne) كما يتميز المبنى بتفرده ضمن محيط الأبنية المجاورة.

2-تحليل النموذج:

أ-الكفاءة وفاعليتها في التكوين الشكلي للفضاء الداخلي:

تميزت الواجهة بأنها مصنوعة من زجاج هيكلي من ثلاث طبقات ، والنوافذ الزجاجية للمرافق التكميلية تمثل الفصول الدراسية والمكاتب والمكتبة من الزجاج نفسه ولكن لها مستويات من الشفافية، وقد صممت الجدران على هيأة ورقات متقابلة لتكوين فضاء على شكل قبة مستديرة عند النظر اليها من أي جانب، في حين تم رفع تلك الزهرة بما تحتويه من مجموعة الطوابق التي ترتكز على هيكل حديدي لمستودع وقوف المركبات الصغيرة التي تتسع إلى 500 مركبة، وهذا الاجراء يؤكد على أن التصميم خضع بشكل فاعل إلى النظرة العقلية المستقبلية عبر التنبؤ والاستبصار بعدهما منطلقاً للرؤية المستقبلية ، مع الأخذ بنظر

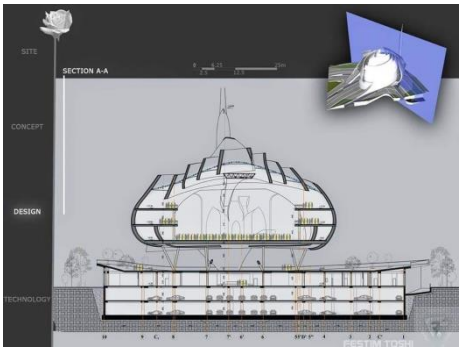
الاعتبار المعالجة الحقيقية لدخول الإضاءة الطبيعية من الفجوات بين الجدران المتراصة لاوراق الزهرة من الأعلى مما يعكس الحالة الفعلية للنظرة الاستشرافية.

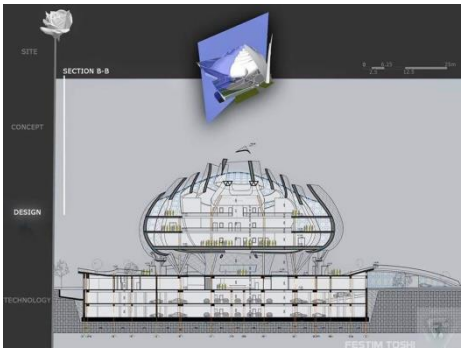
ب-اشتغالات التنبؤ والاستبصار في مكملات الفضاء الداخلي:

أن عملية الاشتغال التي جاءت عبر التصور المستقبلي لمحتوى الفضاء كتأسيس لتقسيم الفضاء الرئيس على وفق وظيفة أدائية لها مقومات إبداعية متميزة تترابط فيها علاقات التوزيع المكاني مع الشعور بوجود روحانية المكان التي تعمقها فتحات الزجاج في الأعلى وما تمتاز به من قوة المعالجة ، كذلك نجد أن الفضاء يحتوي على منظومات حديثة في معالجة السيطرة على الإضاءة الصناعية من خلال منظومة التحكم الالي الرقمي وهي سابقة جديدة في التعامل مع التقنيات الحديثة والافتراضية ، كما يمتلك هذا المسجد ضمن فضاءاته بعض من ميزات الواقع الافتراضي التي يطرحها التصميم كبعد تقني يمتد صداه للمحاضرات والخطب الدينية .

لقد تميز هذا المسجد في جوانبه الأخرى التكميلية قوة المعالجة اللونية للأنارة الخارجية باعتباره معلم حضاري يجسد مستقبل التواصل الإنساني مع عملية الادراك التي ترسخ جوانب التنبؤ والاستبصار كرؤيا فنية وابداعية للتزيين والتجميل، فضلاً عما نجده في التعامل الشكلي ضمن مستوى الفضاء الدائري (مكان الصلاة).

إذ تم الاعتماد على الجدران المكتسبة للحرارة لتحقيق مناخ ملاءم لمستخدمي الفضاء كونه يتميز بسعته وانفتاحه كونه يشغل مساحة المبنى الداخلي بشكل كلي ، أما الأرضيات فتحقق فيها فرش الارضيات بالمرمر الأبيض ليتطابق المشهد من الخارج والداخل معاً مع الاخذ بنظر الاعتبار تلك التقنية في التنظيف الذكي.





الفصل الرابع (نتائج-استنتاجات-توصيات)

1-النتائج:

أ-جاءت كفاءة وفاعلية تكوين ملائم ينسجم مع النظرة الاستشرافية على وفق محددات الفضاء الداخلي لتعميق التنبؤ والاستبصار وفي النموذجين.

ب-تم توظيف الزجاج بشكل ملاءم مع توجه المبنى على وفق نظرة مستقبلية نحو مستوى من الشفافية الطبقية في المبنى للنموذج (2) بينما جاءت المعالجة للنموذج (1) وفقاً لمحددات الشفافية بمستوى واحد بالاعتماد على ما آلت اليه تقنيات الزجاج الذكي (النانوي)

ج-تم معالجة الارضيات لفضاء المسجدين الداخلية بالمرمر مع اضافة التدفئة الارضية تحت المرمر، واستخدام نظام شفط الاتربة عبر فتحات صغيرة ضمن مفاصل المرمر لتعزيز النظافة الذاتية بطرق التقنية الذكية ويظهر جلياً في النموذج (2) بشكل يتناسب مع التطور التقني.

د-اتخذ كلا من الفضاءين نسقاً من الطرز المعمارية ذات الاقواس بحرية التنبؤ والاستبصار عما يتف به التكوين الشكلي للفضاء الداخلي ، فقد تميز النموذج الاول بانفتاحه نحو القبة الكبيرة مع مراعات الحركات والتكوينات الهندسية لسقف القبة للفضاء الرئيس موضع الصلاة. بينما تميز فضاء النموذج (2) بانه اتخذ شكلاً اكثر هندسية مع اطلالته نحو الخارج بشكا عمل باعتباره تقنية حديثة.

هـ-اتسمت متحققات الفعل البصري للمشاهدة المباشرة نحو الفضاء كميزة لتعامل مع الاضاءة الطبيعية على وفق احساس وادراك يلتقيان بتحريك الفكر وهذا الامر يؤكد أن النظرة الاستشرافية نابعة من التنبؤ والاستبصار.

و-تحقق البعد الوظيفي والجمالي والادائي في كلا النموذجين بناءً على متحققات التزيين والتجميل باعتبار الفضاء الاول تكوين يمتد منه الشعور بوجود عالم الافلاك يتبين ذلك في النموذج (1)إذ يأتي ذلك عبر نسق من الفتحات لنوافذ الزجاج والتي تعبر عن حركة وتجاه فعلي للمعالجة المادية لتقنية الاكساء بينما نجد في النموذج (2) فاعلية وانعكاس الاطلالة على الافق مع المشاهدة نحو السماء من فجوات التوريقات الجدارية.

2-الاستنتاجات:

أ-التنبؤ والاستبصار يحيل المصمم الداخلي إلى الانفتاح الفكري نحو دمج المعالجات التقنية مع أي استحداث وتطور علمي.

ب-يتصف النسق البصري عند عملية التنبؤ والاستبصار في حرية التعبير الشكلي لاختيار التكوينات الهندسية والطبيعية على وفق رؤى مستقبلية قابلة للتنمية والتطور.

ج-اعتماد التنبؤ والاستبصار في العملية التصميمية يساهم في حل الاشكالات المعقدة التي تواجه المصمم عند دمج التقنيات الحديثة مع التقليدية وصولاً لتحقيق نتائج أفضل وأشمل.

د-قوة التنبؤ والاستبصار تأتي من خلال البحث الدائم وتعدد الاراء وتنوع الافكار ، الذي ينعكس ايجاباً على الطرز المعمارية في خرق القواعد التقليدية بالتوافق بين الفضاءات الداخلية والمبنى من الخارج

هالجوانب الروحية والنفسية تعمقها التجربة الفنية والابداعية لمخيلة المصمم عبر مخرجات التنبؤ والاستبصار وصولاً لتحقيق المثال والإنموذج الافضل وظيفياً وادائياً وجمالياً.

3-التوصيات: في ظل ما جات به النتائج وتوافقاً مع الاستنتاجات يوصي البحث بالنحو الآتي:

أ-الاهتمام في التدريب المستمر للمصممين والتواصل مع نتاجات عالمية للتغذية البصرية كمنطلق لتحفيز التنبؤ والستبصار كونهما يتعلقان بالبعد الفكري للتصميم.

ب-فتح آفاق التواصل المعرفي من خلال اقامة الندوات والدورات التدريبية للمصممين والعاملين في مجال التصميم وهندسة االديكور لداخلية في المؤسسات المعنية ومنها كلية الفنون الجميلة .

ج-الاطلاع على المناهج الحديثة في دمج التقنيات مع العامل البيئي ضمن منطلق الاستدامة البيئية التي ترتبط بتحفيز وتنامي الافكار التصميمية وتطبيقها على مستوى المصمم المحلي.

د-الاهتمام بمخرجات النتائج التي توصل لها البحث الحالي في تحديد الانماط والانساق الشكلية وتعميمها على بنية الفضاءات الداخلية لتصميم المساجد في العراق

References:

1. Abbas, Q. W. (2013). *Future design hypotheses in the light of contemporary human needs, an unpublished doctoral thesis.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
2. Abdel Hamid, S. (1998). *Fantasy from the cave to virtual reality, the World of Knowledge series.* Kuwait: National Council for Culture and Arts.
3. Abu Halawa, K. (2009). *The Arabs and the future are harbingers of a possible Arab critical awareness. : Publications of the Ministry of Culture,.* Syria: the Syrian General Authority for Books.
4. Alan, T. (1983). *Towards an understanding of the future, translated by: Yasser Al-Fahd.* Damascus: House of Culture publications.
5. Al-Ani, M. Q. (2011). *Urban Forecasting - Towards a New Generation for the Reconstruction of the Arab-Islamic City, unpublished doctoral thesis.* Baghdad: Architectural Engineering Sciences, University of Baghdad. .
6. Al-Araji, M. (2001). *future energy.* Baghdad: General Cultural Affairs.
7. Al-Asadi, I. A.-R. (2013). *The Problem of Movement and Time in Contemporary Sculptural Formation", an unpublished doctoral dissertation.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
8. Al-Falaki, R. F. (2021). *The Historical Origins of Hellenistic Architecture in the Ancient Civilizations of North Africa Issue 100.* Baghdad: The Academic Journal.
9. Al-Moussawi, H. A. (2017). *Creative illusion in architecture.* Baghdad: Intellectuals Journal Issues and Opinions. Issue 4247.
10. Al-Sadkhan, A. K. (2003). *Design in architecture between science and art: an unpublished doctoral dissertation.* Baghdad: College of Engineering, University of Baghdad.
11. Al-Shukraji, F. H. (2005). *Imaginary Image Transformers, an unpublished master's thesis* . Baghdad: College of Fine Arts, plastic arts.
12. Al-Zayyat, F. M. (2004). *The psychology of learning between the relational perspective and the cognitive perspective. Cognitive Psychology Series (2), 2nd Edition.* Cairo: University Publishing House.

13. Emtlac. (2021). *Green Valley Mosque.* . https://www.imtilak.net/amp/articles/yesil-vadi-mosque. Pilgrim,.
14. Farida, G. e. (2009). *The effectiveness of using prediction in the administrative system.* Algeria: working paper in the sixth national recipient.
15. Hag, M. a. (1976). *the ability to hear the lips and see the sounds of nature.* Beirut: Dar Al Alamein Press.
16. Kaseb, S. e. (2009). *Fundamentals of managerial economics.* Cairo: Cairo University.
17. Kuhn, T. (1992). *The structure of scientific revolutions,*. translated by .
18. Menshawy. (2022). *clairvoyance. minshawi.com8.*
19. Rashid, S. (1986). *The Future, Ministry of Culture and Information, Internal Information Department, Encyclopedia of Science.* Baghdad: Dar Al-Hurriya for printing.
20. Sami Ali Hussein. (2021). *Optical Illusion in Contemporary Theater Decoration, The Academic Journal Issue 99.* baghdad: A Study in Technical Variables.
21. Ruwaida Faisal Musa Al-Falaki, The Historical Origins of Hellenistic Architecture in the Ancient Civilizations of North Africa, The Academic Journal Issue 100, 2021
22. DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/87-100
23. Sami Ali Hussein, Optical Illusion in Contemporary Theater Decoration, A Study in Technical Variables, The Academic Journal Issue 99, 2021.
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts99/141-154

The effectiveness of prediction and clairvoyance and its functions in the inner space

Zainab AbdulAmeer Mohammed
Faten Abbas Lafta

Abstract:

The research dealt with the effectiveness of prediction and foresight in design as a phenomenon that plays a role in the recipient's engagement with the design, as it shows the interaction between the recipient and the interior space. The designer is keen to diversify his formal vocabulary in a way that secures visual values that call for aesthetic integration, as well as securing mental and kinetic behavioral understanding in the interior space.

As the designer deals with a three-dimensional space that carries many visual scenes, the designer should not leave anything from it without standing on it with study and investigation, and puts the user as a basic goal as he provides interpretive data through prediction and foresight that leads the sensory and aesthetic thought of the visual scenes, the subject of predicting what will happen in the future in terms of ideas Thoughtful and innovative visions.

Keywords: prediction, foresight, design, interior, space, idea, function, beauty, mosques, foresight, visual.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1225

الاتصال في التربية الفنية

شيماء ابراهيم محمد علي[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

هدف هذا البحث الى ايجاد مقاربات ما بين العملية الاتصالية وتدريس التربية الفنية، ولتحقيق هدف البحث قامت الباحثة بإعداد اداة للبحث عبارة عن استمارة متكونة من عدد من الفقرات لقياس ما وجدت لقياسه، بعد المصادقة عليها من قبل مجموعة من المحكمين ضمن تخصص التربية الفنية، وتم تطبيقها على طلبة الدراسات العليا / الماجستير للعام الدراسي 2022-2023.

وفي ضوء هذه الاداة توصلت الباحثة الى جملة من النتائج ابرزها: ان مدرس التربية الفنية يقوم بدوره الاتصالي بشكل صحيح فضلا عن قدرته على استخدام التعابير اللفظية وغير اللفظية والتعزيز الايجابي بواضح لصالح طلبته كما يستثير اكبر عدد من حواسهم.

الكلمات المفتاحية: الاتصال , التربية الفنية

الفصل الاول

مشكلة البحث: يرتبط الفن عبر وظيفته الاجتماعية بعدد من الاشكال الجديدة للتواصل، اذ يتيح بتعدد وتنوع التجربة الجمالية للمنجزات الفنية المعاصرة، مما يتطلب جانبا من التحليل المعرفي الذي يعتمد بدوره على عملية التأويل لرسائل النصوص البصرية، فضلا عن تحليل تلك الخصائص للمنجزات الفنية الموظفة خصيصا ضمن مجال التربية الفنية.

وعليه وضمن تلك المعطيات التي شغلت الوعي الفردي ضمن المنظومة التربوية بالاعتماد على امكانية تجديد الرؤية التفسيرية لتلك المنجزات الفنية عبر التجربة الذاتية والقدرة على فهم الوسيط ما هي الا نوع من جماليات التواصل التي تفرضها الابعاد الفنية والتربوية في عملية الاتصال.

وهنا يتشكل تساؤل حول جدلية العلاقة ما بين الاتصال والتربية الفنية والذي يمكن صياغته كالآتي:
هل هناك مقاربات للاتصال والتربية الفنية؟

وكما يصف الفيلسوف الاميركي غودمان "ان النشاط الترميزي سواء اكان متعلقا بالمجال العلمي او الفني هو في اخر الامر مجرد طريقة في صنع العالم" (Jimenez, 2012, p. 127).

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة Sheyma.i@cofarts.uobaghdad.edu.iq

اي ان كان الترميز يؤسس لبنية اللغة واشاراتها للدلالة على معان مختلفة، فان له دلائل لعمق وماهية النصوص البصرية وفقا للسياق الاجتماعي والتاريخي والثقافي ضمن المؤسسة التعليمية.

اهمية البحث: تبرز اهمية البحث الحالي من خلال:

1. اهمية عملية الاتصال ذاتها، اذ تشكل عملية الاتصال والتواصل مساحة كبيرة في حياتنا اليومية بمختلف تفاصيلها، مما يزيد من اهمية تسليط الضوء عليها.
2. افادة الدراسة الحالية في مجال التربية الفنية لما تكشفه من اواصر العلاقة ووشائج العملية الاتصالية بشكل عام.
3. احد اهم عوامل نجاح اعداد شخصية مدرس التربية الفنية لمواكبة تطورات العصر وتغيراته عبر تغيرات اساليب قنوات التواصل.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى الكشف عن مقاربات عناصر العملية الاتصالية ومجال تدريس التربية الفنية.

حدود البحث:

1الحدود البشرية: طلبة الدراسات العليا / الماجستير

2الحدود الزمنية: العام الدراسي 2022 – 2023

3الحدود المكانية: قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

4الحدود الموضوعية: الاتصال_التربية الفنية

تعريف المصطلحات:

الاتصال: عرفه هوفلاند بأنه"هو العملية التي ينقل بمقتضاها الفرد القائم بالاتصال منبهات. ويوافقه كل من ريد فايلد الذي يرى بأن الاتصال هو المجال المتسع لتبادل الحقائق والخبرات والاراء والمعلومات بين افراد المجتمع الانساني" (Issawi, 2014, p. 17).

كما عرفه تشارلس كولي بأنه:" الالية التي تتوحد فيها العلاقات الانسانية وتنمو وتتطور،عن طريق استخدام الرموز ووسائل نقلها وحفظها" (Mahmoud, 2012, p. 41).

وتعرفه الباحثة اجرائيا بأنه: عملية تفاعلية تنمو وتتطور مابين المدرس وطلبته اثناء مواضيع دروس التربية الفنية بمقتضاها يتم فيها تبادل المعلومات والخبرات بقصد تعديل سلوكهم او تغييره لصالح مهارات ومجالات التربية الفنية.

التربية الفنية: يعرفها العتوم بأنها: "عملية تهذيب سلوك الافراد(المتعلمين) من خلال ممارستهم للاعمال الفنية وتذوقها" (Al-Atoum, 2007, p. 22).

اما السعود فيعرفها بأنها:" تغيير السلوك لدى المتعلم من خلال تدريب المتعلمين على ماينفعهم من المهارات والعادات وتزويدهم بالمعلومات والمفاهيم واكسابهم الميول والاتجاهات عن طريق ممارسة الفن واستغلال خامات البيئة لانتاج اعمال فنية" (Al Saud, 2010, p. 41).

وتعرفها الباحثة بمايتلائم مع اجراءات البحث الحالي بأنها: عملية اتصال وتواصل تحدث بين المدرس وطلبته عبر مواضيع دروس التربية الفنية بهدف اكسابهم مهارات وخبرات فنية وتواصلية وتعديل سلوكهم ايجابيا.

الفصل الثاني

المبحث الاول: الاتصال:

الاتصال هو نشاط اجتماعي قديم، وهو ممارسة بشرية قديمة منذ فجر التاريخ، قِدَم الإنسانية نفسها، لأنها تتصل بصفات إنسانية واجتماعية ونفسية. فقد مارسته الإنسانية منذ وجودها الواعي على هذه الأرض ومنذ أن دفعت الحاجة بعضهم إلى بعض، مصداقاً لقوله تعالى عن حتمية التدافع **(الاتصال البشري)** فيقول في كتابه الكريم * **وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الْأَرْضُ وَلَكِنَّ اللَّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى الْعَالَمِينَ*. البقرة (251)**

ويقول جل وعلا: **(وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرًا وَلَيَنْصُرَنَّ اللَّهُ مَنْ يَنْصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ). الحج(40)**

أن الإنسان كائن اجتماعي، ولا تتجسد بوعيه في ضرورة علاقته مع الأخرين فقط، بوعيه الذاتوي (اتجاه ذاته) عبر استخدامه للاتصالات الرمزية في علاقاته تلك والاتصال مهارة خاصة لصنعة بالإنسان، تبدأ بالتطور والظهور لديه منذ مراحل حياته الأولى، وفي بداياتها تتميز بالطابع الحركي، أي تعتمد على الحركات الصادرة من الطفل وتفهمها الأم وتستجيب لها لتشبع حاجاته الضرورية. تترافق تلك الحركات مع الأصوات التي يصدرها، بعدها تبدأ اللغة المنطوقة بالتطور.

لذلك من اهم مميزات الاتصال بانه ذو وظيفة غرضية، أي أن الأفراد يتصلون بهدف الوصول لغاية ما. فهو عملية هادفة تتضمن مجموعة من الخطوات المترابطة والمتسلسلة، وتحدث عندما تتحقق المشاركة بين طرفيه متضمنة تفاعلا بين هذين الطرفين احدهما يؤثر والأخر يتأثر، ويشمل على المعلومات مثل رسائل شفوية أو كتابية أو تبادل أراء وأفكار، عبر وسائط مثل شبكة الهاتف، أو شبكة الطرق وغيرها. ويقوم الاتصال على المواجهة والاحتكاك المباشر، ويؤدي إلى ظهور علاقات مباشرة بين المرسل والمستقبل، وهذه العلاقة هي التي تحدد نجاح عملية الاتصال.

أن الأصول التاريخية لموضوع الاتصال، هو ما كان يسمى ب (علم الفراسة) وأول كتب عند هو الفيلسوف اليوناني أرسطو طاليس في القرن الرابع قبل الميلاد. والذي وصف فيه مختلف أعضاء الجسم وذكر إنها تكشف عن الطباع التي يحملها الفرد وعن أخلاقه، وظلت فكرة ارتباط الظواهر الجسدية بالظواهر النفسية (استدلال الأحوال الظاهرة على الأحوال الباطنة للإنسان) (Mahmoud, 2012, p. 32). مجال اختبار وتجريب، كما اختلط هذا العلم بالطب والسحر، وهذا ما نلاحظه عند قدماء المصريين والأشوريين والصينين والهنود.

ولم يرفض الإسلام علم الفراسة، وبين في الإمكان الاستدلال على أخلاق الناس وأحوالهم من خلال النظر إلى ظواهرهم. ويقول **الإمام علي (عليه السلام)**: ما أضمر احدُ شيئاً إلاّ ظَهَرَ في فَلَتَاتِ لِسَانِهِ، وَصَفَحَاتِ وَجْهِهِ. فالاتصال عملية عقلية فكرية تتم من لحظة قيام المرسل بتكوين رسالته ومحاولة

إرسالها، إلى قيام شخص اخر باستقبال تلك المعلومات ومحاولة الوصول إلى فك وتحليل وتفسير الرموز التي تتضمنها تلك الرسالة، لمحاولة الربط بينها وإقامة دلالات ذات معنى لما يعتقده أو يقصده المرسل، ومن ثم القيام بإحداث استجابات معينة بناءاً على تلك التفسيرات للمثيرات التي تتضمنها الرسالة.

فالاتصال هو عملية نقل للمعلومات والأفكار والاتجاهات والآراء والمشاعر إلى شخص اخر يسعى المستقبل من اجل التأثير عليه لهدف ما يرغب بتحقيقه المرسل، وهو علم التفاعل بين الأفراد للوصول إلى نتائج سلوكية ما. والاتصال ظاهرة مستمرة عبر الزمان، وليس له بداية كما انه ليس له نهاية، فهو عملية ديناميكية متغيرة تحتوي على عناصر متعددة.

وتعود جذور هذا المصطلح إلى اصل كلمة (**Communication**) هي مشتقة من كلمة (Communis) اللاتينية ومعناها الشيء المشترك (Hijab, 2007, p. 20)،أي إننا نجد نوعا من المشاركة بيننا وبين الشخص الأخر، وهناك من يذكر أن الترجمة الدقيقة للمفهوم هي لفظة التواصل، إلا أن التواصل ليس مجرد اتصال بل هو الإحساس بالأخر ومشاركته الأفكار والمشاعر فضلا عن وصفه بالاستمرارية، وهنا الاختلاف يكمن في درجة المشاركة في السلوك الإنساني، فالتواصل أكثر عمقاً من الاتصال.

وهناك من يستخدم كلمة (contact) بمعنى اتصال أو تواصل أو مواصلة أو انتقال.....الخ، وهو مصطلح كثير الاستخدام في مجال العلاج والإرشاد النفسي، والاتصال ليس عملية نقل رسائل بين طرفين وإنما هو عملية ديناميكية معقدة ومتغيرة تحتوي على عناصر متعددة فهي عملية مشاركة وتفاهم من خلال تفاعل طرفين حول رسالة أو مفهوم أو فكرة أو مبدا أو مهارة أو اتجاه.....الخ.

وقد عّرف الاتصال ((**تشارلس كولى**): بانه الآلية التي تتوحد فيها العلاقات الإنسانية وتنمو وتتطور عن طريق استعمال الرموز ووسائل نقلها وحفظها. ويُعرفه (**جورج ليندبرج**): بانه: التفاعل بواسطة الرموز والإشارات التي تعمل كمنبه أو مثير يثير سلوكاً معيناً عند المتلقي. أما (**كارل هوفلاند**) فيرى بان الاتصال عملية يقوم بمقتضاها المرسل لإرسال رسالة لتعديل سلوك المستقبل أو تغييره. إلا أن (**جون ديوي**) يشير للاتصال بانه عملية مشاركة في الخبرة وجعلها مألوفة بين اثنين أو أكثر من الأفراد) (Mahmoud, 2012, p. 41).

ومن العلماء والباحثين عربياً، فتعّرف الدكتورة **جيهان رشتي** الاتصال بانه: (العملية التي يتفاعل بمقتضاها متلقي ومرسل الرسالة – كائنات حية أو بشراً أو الآت في مضامين اجتماعية معينة، وفيها يتم نقل أفكار ومعلومات أو واقع معين، فالاتصال يقوم على مشاركة المعلومات، والصور الذهنية والآراء.

أما **الدكتور عاطف العبد** فقد عّرف الاتصال بانه: ((نقل المعلومات والافكار والاتجاهات من طرف الى اخر من خلال عملية ديناميكية مستمرة وليس لها بداية اونهاية) (Hijab, 2007, p. 20).

وعلى ضوء هذه التعاريف المتعددة تتبين حقيقة الاتصال وحقيقة العملية الاتصالية التي هي:

1. عملية نقل وتبادل مشترك الآراء والأفكار والحقائق والمعلومات والأنباء والرسائل والقيم.
2. عملية تفاعل وتأثير بين المرسل والمستقبل.
3. عملية ذات أركان متكاملة (مصدر، رسالة، قيم، رموز، وسيلة، هدف، مستقبل).
4. عملية ذات طابع إنساني بحث، إذ لا نستطيع اعتبار الاتصال الحيواني أو غيره اتصالا، لأنه يتم بدافع غريزي.
5. الرموز فيه مهما تنوعت (حركية، مصورة، تشكيلية، منطوقة، مكتوبة، مسموعة،.....الخ) أو آية رموز أخرى، فهي رموز ذات قيمة كبيرة في العملية الاتصالية، لان الرموز لا تثير في حد ذاتها ما لم تتوفر ظروف وشروط وعناصر خاصة لدى المستقبل.
6. الوسيلة على اختلافها وتنوعها ضرورية في العملية الاتصالية.
7. ضرورة بقاء كل من المرسل والمستقبل على موجة واحدة مقابل رسالة ومضمون معين.

فالاتصال إذن هو العملية التي يتم بها تبادل وانتقال المعلومات والأفكار والآراء والأنباء والحقائق والرسائل والعقائد... بين أفراد المجتمع الإنساني، ضمن طرق وانساق اجتماعية متنوعة من حيث الحجم والمحتوى والرقي، بُغية إحداث الصلة والتفاعل بين أفراد المجتمع الواحد أو غيره عبر رموز معينة لإحداث التأثيرات اللازمة في الأفكار والعقائد والعلاقات.

المبحث الثاني: التربية الفنية:

التربية الفنية مادة دراسية تهتم بالنواحي التعبيرية والابداعية للمتعلمين ولها مجموعة من الأسس والاهداف والغايات، وقد مرت بعدة ادوار، كان الدور الاول يرتكز على (رسم بعض الاشكال الهندسية فيما اضحى الدور الثاني بعملية نقل رسومات محببة وجميلة لغرض تدريب المتعلمين على محاكاة الاشكال وفقا للحقيقة المرئية، اما الدور الثالث فقد اقتصر دور المربي على الارشاد والتوجيه دون التدخل بتعبير المتعلمين الفني) (Kanso, 1992, p. 15).

كما تختلف قضايا التربية الفنية من مدرس لاخر من حيث توظيفه للقدرات والمهارات التي يتمتع بها، الا ان اهم ما يقدمه وينميه لدى طلبته هو (التعبير والانتاج الفني) (Al-Basiouni, 1985, p. 46). وذلك من خلال ما يصقله من مهارات فنية عبر دروس التربية الفنية وعمليات التدوير واحترام البيئة وتعدد خاماتها لتنمية شخصية المتعلم. اي ان التربية الفنية قائمة على تدريب المتعلم واكسابه المهارات الفنية المختلفة و"عن طريقها تتم تربية متكاملة للفرد" (Al-Shall, 1984, p. 18).

ويلتقي الفن مع التربية عبر العملية التعليمية التي تهدف الى "تنمية الادراك لدى المتعلمين عن طريق تحقيق مطالب نموهم واكسابهم العادات والقيم المرغوب فيها" (Al-Jazrawi, 2005, p. 31). والتي تعد احد اسباب النمو الثقافي الفني والدور الايجابي للتربية الفنية.

وللمدرس الناجح عدة كفايات رئيسية يعتمد عليها في انجاح العملية التعليمية وهي (كفايات تخطيط التدريس وكفايات لتنفيذه وكفايات التقويم وكفايات العلاقات الانسانية الايجابية بينه وبين الطلبة انفسهم) (Al-Shall, 1984, p. 64).

وتلك الكفايات تعد الخطوة الاولى في انجاح عملية التعلم لانها توصله الى الحقائق وتمكنه من صياغة خطواته الاتية سواء اكانت بخصوص المعارف والمعلومات المطلوب توفرها او استراتيجيات التعلم المناسبة لطلبته وتعرف الاستراتيجية بانها "فن القيادة ضمن اطار موجه لحركة متتابعة وفقا لاهداف محددة مسبقا ومقصودة" (Al-Jazrawi, , 2016, p. 12).

ولايقتصر دور مدرس التربية الفنية على مايقدمه في الحياة العملية بل يتعدى دوره الى ما يسهم في بناء اذواق طلبته عبر عمليات الخلق والابداع وإطلاق استعداداتهم وامكانياتهم لتشكيلها على شكل مهارات ومفاهيم واتجاهات فنية بما يحقق النمو الشامل لديهم، اذ ينقسم دوره بإتجاهين مختلفين في وقت واحد: الاول ينصب نحو تنمية مهارات وقدرات المتعلم، والثاني صبغ جهود المتعلم بالصبغة الاجتماعية المتداولة لصالح المجتمع ككل. فضلا عن اهمية تنمية الثقافة الفنية من خلال الممارسة الفنية للمتعلمين التي تكسبهم المصطلحات الفنية والصناعية والمهنية، كما يغرس فيهم حب التأمل والتفكر ويثير فيهم الدوافع الداخلية للتعلم ويستخدم طرائق تدريس مناسبة بما يتحقق من اهداف التربية الفنية.

ويشير **حسين** الى ان مجالات التربية الفنية هي مجموعة من "الخبرات الفنية المتنوعة تعمل على تعديل سلوك المتعلم وتحسين علاقاتهم واساليب حياتهم واخلاقهم عن طريق ممارسة مختلف الاعمال الفنية وتذوقها" (Hussein, 2011, p. 33). فالتربية الفنية تسهم ايجابيا في تنمية شخصية المتعلم فهي تفسح المجال لممارسة انواع الانشطة المعرفية والمهارية لزيادة قدراتهم على ادراك العلاقات والتشكيل بمختلف الخامات فضلا عن انها وسيلة للكشف عن ميولهم واتجاهاتهم وانفعالاتهم وتنمي اذواقهم للتعبير عن ذاتهم.

ان التربية الفنية لاتعني حشو الاذهان بمعلومات بل اكساب المتعلمين المهارات اللازمة وتنمية مداركهم العقلية عبر النشاطات الفنية المتنوعة، كما ان الاسلوب الحسن والرفق في التعامل معهم يكسبهم حبا للعلم وللمادة الدراسية وانشطتها فضلا عن ان للوسائل التعليمية اثر كبير في التعلم اذ توفر الكثير من الكلام النظري للمدرس وتكسر الرتابة وتثبت المعلومة.

ومن خلال ماتقدم حول ماهية التربية الفنية، يمكن استخلاص مجموعة من النقاط:

1. للتربية الفنية اهمية كبيرة في بناء شخصية الفرد اذ تمنحه القدرة على ادراك مواطن الجمال اينما وجد.
2. تعد التربية الفنية احد العلوم المهذبة لغرائز الانسان اذ تتسامى الى مستويات رفيعة لضمان نمو من نوع مميز في الذائقة الجمالية والفنية.
3. تعتبر الانشطة الفنية من المواد الممتعة للمتعلم فيتغير سلوكه وتتغير عاداته بعد ان يدرك معاني الجمال والقيم الفنية.
4. التربية الفنية هي جزء لايتجزأ من العملية التربوية فتنمي المفاهيم السليمة للمتعلم وتكمل اهتماماته الفكرية والعملية.
5. لم يكن الفن يوما بعيدا او بمعزل عن التربية، فالفنان باحث بما يمتلكه من قدرات ومهارات واحاسيس ليكون معطاءا فنيا وتربويا.

6. تهدف التربية الفنية الى اكساب المتعلمين الخبرات والمهارات الفنية اللازمة لتنمية الحس الوجداني والارتقاء بمستوى التذوق الجمالي، فيتعدل سلوك الفرد عبر استخدام الخامات المختلفة.
7. تتيح التربية الفنية المجال للكشف عن القدرات والامكانيات الفردية للمتعلمين واتاحة الفرصة لتنميتها بشكل ايجابي ومميز على مختلف مجالات النمو المادية والروحية والحسية والمعنوية.

المبحث الثالث: عناصر العملية الاتصالية في التربية الفنية:

أولا: المصدر أو المرسل (مدرس التربية الفنية):

(ويسمى المصدر بـ source والمرسل sender، وهو العنصر الأساسي في عملية الاتصال والذي تنطلق منه الرسالة) (Al-Mazahrah, 2012, p. 42).

وقد يحدث أن يكون المرسل هو متلقي في ذات الوقت لردود أفعال مستقبل الرسالة (المتعلم) والناتجة عن مضمون المحتوى الذي تحمله، مما يؤدي إلى قيامه ببناء مواقف اتصال جديدة في ضوء ردة الفعل تلك، فيعدل في الرسالة من حيث صياغتها بما يتناسب والهدف منها، ويقوم بترميز وصياغة الرسالة سواء في رموز لفظية أو غير لفظية.

والمرسل المدرس يهدف من عملية أرسال رسائله إلى توصيل المعلومات والمشاعر الشخصية والعامة التي يقوم بتحويلها إلى رسالة مسموعة أو مكتوبة أو مرئية، وفيها يتوقع أن تكون لرسالته أثراً بحيث ترسم في ذهن ومخيلة المستقبل لها ذات الصورة أو الفكرة التي كانت لها في ذهنه هو.

وهناك عدة شروط ومهارات التي يجب أن تتوفر لدى المرسل من اجل نجاح عملية الاتصال، وهي:

1. توفر مهارات اتصالية لدى المرسل تساعده في إنجاح عملية الاتصال، كالقدرة على تنظيم الرسالة وتشفيرها، واستخدام الأساليب اللفظية وغير اللفظية في إيصال الرسالة، وتحديد الأهداف التي يرومها من وراء عملية الاتصال.
2. تنمية اتجاهات إيجابية نحو ذاته ونحو المتلقي والموضوع الذي يريد إيصاله إليه، أي نحو عملية الاتصال وكافة مكوناتها، وفي حالة وجود اتجاهات سلبية فان ذلك يؤثر على استمرارية ونجاح عملية الاتصال.
3. أن يكون المرسل على معرفة تامة بموضوع الاتصال، وان يفهم محتوى الرسالة ويتمكن من فهمه، وان يكون قادرا على اختيار الطرقة أو الكيفية التي سوف يتم إرساله بها.

ثانياً: الرسالة Message (المادة الفنية)

هي المنبه أو المؤثر الذي ينقله المرسل إلى المستقبل، والتي هي نوع من النشاطات الإنسانية، والتي تحدث تأثيراتها المعرفية والانفعالية من خلال ما تحمله في مضمونها من معاني.

فالرسالة ممكن ان تكون موضوع او معلومة او نشاط فني ضمن دروس التربية الفنية، وهي عبارة عن مجموعة من المعلومات والبيانات والأفكار والمهارات والقيم والاتجاهات والمبادئ والمشاعر والأحاسيس، والتي تعكس المحتوى (الموضوع) والمضمون المطلوب إيصاله، أو الفكرة التي يراد نقلها، وهي الغرض أو الهدف الذي يريد المرسل تحقيقه، والتي صيغت بمجموعة من الرموز اللفظية وغير اللفظية، بهدف أحداث اثر ما في سلوك المستقبل والتي تحمل مجموعة من المعاني، يرغب المرسل بمشاركتها مع المستقبل.

ويتوقف الشكل الذي تأخذه الرسالة على الوسيلة التي ستستخدم في نقلها، اذ يحدد ذلك المدرس سواء اكانت طريقة التقديم المناقشة والحوار او النمذجة وغيرها

أن رموز الرسالة لها معاني مختلفة ما بين المستقبل والمرسل، وذلك لكونهما لا يملكان ذات الخبرة، كما ان تفسير الرسالة يختلف مع مرور الوقت، وذلك لكون خبرة الفرد مستمرة ومتغيرة مع الزمن، لذا فان تفسير الرسالة سيتغير كما أن السبب في عدم الوصول إلى المطابقة في الرموز التي يتبادلها المرسل والمستقبل يعود في كثير من الآحيان إلى الافتراضات الخاطئة من قبل كل منهم.

والرسالة نوعين، وظيفية وهي التي تحمل معلومات عقلانية أو علمية واقتصادية وتاريخية، وتمثل الجانب الموضوعي الظاهري للرسالة وذات وظيفة عملية، أما النوع الثاني فهي الرسالة العاطفية والتي تعبر عن الانفعالات والعواطف والأحاسيس والمشاعر، ووظيفتها استهلاكية أي هدفها أما تقوية العلاقات بأثارة المشاعر الإيجابية أو أضعاف العلاقات بأثارة المشاعر السلبية وهي ذات طابع ضمني، ويمكن وصف المنجزات الفنية ضمن النوع الثاني من الرسائل في مجال التربية الفنية.

وكذلك هناك مميزات يجب أن تتميز بها الرسائل وهي:

1. "لها القدرة على جذب انتباه المستقبل لها وان تستحوذ على اهتمامه وأفكاره.
2. أن تتضمن مجموعة من المثيرات التي تسهم في عملية استمرار انتباه المستقبل وتشوقه إلى متابعة الرسالة وإثارة الرغبة لديه لاستلامها.
3. أن يتم صياغة الرسالة في ضوء مدركات وخبرات المستقبل كي يفهمها.
4. على المرسل اختيار الوقت المناسب والمكان المناسب عند إرسال رسالته.
5. استخدام رموز يفهمها المستقبل، وان تصاغ الرسالة بصورة تتناسب مع قدراته المعرفية.
6. أن تصاغ الرسالة في ضوء وسائل الاتصال المتاحة للمرسل، والمتلقي القادر على تلقي الرسالة من خلالها" (Mahmoud, 2012, p. 89).

ثالثاً: الكود Code:

ويقصد به الترميز Encoding أو التشفير، وهو ترجمة أفكار المصدر أو (المرسل) إلى مجموعة من الرموز، أي إلى لغة تعبر عن هدف المرسل، وتهدف عملية التشفير إلى نقل اكبر عدد من المعلومات باستخدام اقل عدد من قنوات الاتصال، وتعتبر الشفرة code بمثابة تمثيل رمزي لمعلومة معينة أو حدث محدد.

وتتعدد أنواع الرموز منها اللفظية، وغير اللفظية، ومنها التعبير الرمزي والدرامي، والتي تعتبر دلالات للتعبير عن المشاعر والأفكار والمعلومات والخواطر التي ترد إلى أذهان الأفراد أو الأشياء التي يقع عليها أحاسيسهم وقد تعارف أحد أفراد المجتمع عليها.

فالترميز نشاط يهدف لترتيب وتنظيم كمجموعة من المعارف والخبرات المكتسبة بهدف تسهيل عملية اكتسابها والقيام باسترجاعها عند الضرورة.

قناة الاتصال (الوسيلة) Channel:

وهي ضرورة في عمليات الاتصال المختلفة، بحيث لا يمكن أن تتم عملية الاتصال في حالة غيابها بصورة كاملة وتعتبر الحواس الخمس هي القنوات الناقلة للرسائل في عملية الاتصال وهناك قناة كتابية مثل الكتب والمجلات والصحف، وقنوات تصويرية مثل الأفلام وأجهزة الفيديو والسلايدات (الشرائح) وقنوات أخرى مثل التليفون والنقال والتلغراف والتلكس والتلفزيون والراديو والأنترنيت وأشرطة التسجيل والتمثيل والمسرح والصور وغيرها....

وعلى المرسل اختيار الوسيلة الأكثر فعّالية في إيصال الرسالة، والأعظم تأثيرا في المتلقي وتعبيرا عن الهدف الذي يريد إيصاله إلى الآخر، وتتنوع الوسائل ولكل منها مضمونها وزمن الاستعمال المناسب لها.

المستقبل Receiver:

المستقبل هو المتلقي (المتعلم)، وهو أحد اهم العناصر التي يقوم عليها عملية الاتصال وهو الهدف الذي نريد الوصول إليه أي الشخص المستهدف بمحتوى الرسالة، وهو (المستقبل لها بهدف أحداث اثر ما فيه، وعليه يتوقف نجاح عملية الاتصال أو فشلها من خلال استجابته لها من عدمه) (Hijab, 2007, p. 56).

وقد يكون المتلقي شخص واحد أو مجموعة أشخاص كالمتعلمين في داخل الفصل الدراسي، وقد تكون المجموعة محددة أو غير محددة، معروفة أو غير معروفة، والمتلقي يستقبل الرسائل من خلال حواسه المختلفة، فيقوم بعملية انتقاء لتلك المثيرات التي يريد استقبالها مع إهمال غيرها.

ويقوم المتلقي (المتعلم) باستلام وفك الرموز ومحاولة فهم المحتوى الذي تتضمنه مما يؤدي إلى حدوث تأثيرات أو تغييرات في سلوكه وبشكل متتابع وكالاتي:

1. تغيرات تحدث في معلومات ومعارف وأفكار المستقبل.
2. تغيرات تحدث في اتجاهات وقيم ومشاعر المستقبل.
3. تغيرات في السلوك العلني للمستقبل.

التغذية المرتدة Feed Back:

أو تسمى بالتغذية الراجعة أو العكسية، أو الاسترجاعية، وهي العملية التي نتعرف من خلالها على مدى فعالية عملية الاتصال في تحقيق الأهداف، أو مدى الفشل نتيجة للعوامل المؤثرة التي تعتري عملها، وهي أحد قوانين نظرية الاتصال، والاتصال وفقاً لها لا يسير في اتجاه واحد من المصدر إلى المرسل، وإنما هو عملية تفاعل بين الطرفين وتبادل الأدوار بينهما.

وفي مجال التعليم فان مفهوم التغذية المراجعة المباشرة مفيدة لأنها تسمح للفرد أن يستبصر خبرات الآخرين ومشاعرهم نحوه إذ تشير الدراسات والبحوث إلى أن عدم معرفة نتائج عملية التعلم تؤثر تأثيرا سلبيا على التعلم، وعلى العكس من ذلك، فان معرفة المتعلم نتائج تعلمه يؤثر بالإيجاب على التعلم المتحقق، من حيث:

1. تمكن المتعلم من تكييف موقف التعلم لتحقيق النتائج المرغوبة.
2. تمكن المتعلم من تصحيح الاستجابات الخاطئة وتكرار الاستجابات الصحيحة.

3. تزايد دافعية الإنجاز لدى الفرد من خلال ما يسمى بقانون (الطاقة المتزايدة) وفحوى هذا القانون أن طاقة الفرد تتزايد مع اقترابه من الهدف أو الاستجابة الصحيحة أو مستوى التمكن المرغوب.
4. تؤدي إلى أحداث تقريب تتابعي للأداء في اتجاه الهدف المراد تحقيقه.

بيئة الاتصال Environment:

أن الموقف أو المكان أو البيئة التي يوجد فيها طرفي عملية الاتصال لها اثر كبير على فاعلية عملية الاتصال حيث أن هناك العديد من المؤثرات التي تحيط بعملية الاتصال، قد تكون عامل إعاقة أو تشويش لهذه العملية أو قد تكون عامل تسهيل لها، وهو ما يسمى بـ بيئة الاتصال، والتي هي كل ما يحيط بعملية الاتصال ويكون له أثرا ما على تلك العملية، وفي مجال لتربية الفنية تكون القاعة الدراسية هي المكان المعتمد كبيئة اتصال.

مراحل عملية الاتصال: يمكن إيجاز مراحل عملية الاتصال بالنقاط التالية: -

1. (مرحلة الشعور بالرسالة وأدراكها.
2. مرحلة تشفير الرسالة أو ترميزها.
3. اختيار قناة الاتصال المناسبة.
4. مرحلة فك الرموز وادراك المعنى.
5. مرحلة التغذية الراجعة / أو الاستجابة) (Mahmoud, 2012, p. 105).

إذ تتعلق المرحلة الأولى بالمرسل(المدرس)، ففيها يشعر بان هناك معلومة ما، أو جملة مشاعر واتجاهات او مجموعة من المهارات الفنية أو فكرة عليه إيصالها إلى الآخر، بهدف التأثير عليه، فيقوم بالمرحلة الثانية وهي عملية ترجمة تلك الرسالة إلى كلمات أو رموز تعبر عن الفكرة أو المعلومة المراد إيصالها فيقوم بشرحها بشكل مباشر وتوضيحها بعرض نماذج للاعمال الفنية ومن ثم يقوم بالمرحلة الثالثة أي اختيار طريقة الأرسال أو القناة التي تتلائم مع متغيرات الزمان والمكان اي يكون بتحديد وقت الدرس المناسب للمتعلمين وطبيعتهم الذهنية والنفسية، وتليها مرحلة فك الرموز من قبل المتلقي (المتعلم) بعد استلام الرسالة من اجل فهم المعنى والمضمون الذي تحمله والتي تعبر عن هدف المرسل وبذلك يتحقق الفهم لها أي أن عملية الاتصال كانت فعالة وحققت الهدف منها.

مؤشرات الاطار النظري:

استخلصت الباحثة ماجاء في مباحث الاطار النظري، وكما يأتي:

1. يشترك مدرس التربية الفنية مع وظيفة المرسل في عملية الاتصال والعملية التعليمية بشكل عام، اذ يكون على عاتق المدرس ايصال الفكرة او المعلومة او المهارة او الخبرة للمتعلم (المتلقي) ليزيد من تفاعله اثناء العملية التربوية داخل الصف الدراسي.
2. لتحفيز المتعلمين يلجأ المدرس الى التنوع في اساليب تقديم المعلومات والخبرات والمهارات للمتعلمين سواء كانت لفظية او غير لفظية.

3. ان استخدام المدح والثناء لتعزيز مهارات المتعلمين يزيد من تفاعلهم مع المدرس،فضلا عن تشجيعه المستمر لهم لتجريب مواد وخامات متوفرة في البيئة المحيطة ومحاولة اعادة التدوير واضافة جمالية جديدة عليها.
4. ان الكفاية العلمية والتربوية تؤسس لشخصية ناجحة للمدرس عبر استطراد للمعلومات والخبرات الفنية المتنوعة.
5. لاستثارة اكبر عدد من حواس المتعلمين المتلقين يقوم المدرس بأستخدام عدد متنوع من الوسائل التعليمية لغرس فكرة او استثارة مخيلة او ابداء رأي لمنجز فني ما في الفنون التشكيلية او غيرها.
6. احد مميزات المتلقي (المتعلم) هي قدراته على ايجاد مشتركات مابين الخبرة الجديدة وربطها بخبرات قديمة او تعديلها، وبالتالي هناك تعديل مستمر ضمن البناء المعرفي للفرد المتعلم.
7. تتم التغذية الراجعة في دروس التربية الفنية من خلال تعزيز الجانب الايجابي واهمال الجانب السلبي، هذا مما يزيد من فاعلية عملية التعلم ويدعمه.

الدراسات السابقة:

دراسة **مجيد (المقاربات الوظيفية بين نظريات الاتصال وكفايات تدريس التربية الفنية/اطروحة دكتوراه 2017).**

هدفت هذه الدراسة الى تعرف اثر استخدام استمارة الكفايات التدريسية المبنية على وفق المقاربات الوظيفية فيما بين نظريات الاتصال وكفايات تدريس التربية الفنية في الكشف عن اداء مدرسي ومدرسات التربية الفنية في مديريات تربية محافظة بغداد، واعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في اجراءات بحثه وتم تطبيق تجربة البحث على طلبة المدارس الثانوية بنين وبنات فضلا عدد من المشرفين والمشرفات من ذوي الاختصاص في مديريات تربية بغداد، وقد قام الباحث بصياغة اداة بحثه والتي تكونت من استمارتي الكفايات الاتصالية والكفايات التعليمية ضمن 12 مجال و8 مجموعات وبواقع 65 فقرة، كما اورد الباحث صدق الاداة وثباتها عبر وسائل احصائية حققت ماوضعت لقياسه، ومن ابرز نتائج البحث كان"يتضمن تطبيق الأداة على عينة من مشرفي مادة التربية الفنية الإختصاص في مديريات التربية وضمن الرقعة الجغرافية لعينة البحث لعينة البحث سابقة الذكر والبالغ عددهم (25) مشرفاً ومشرفة, وذلك لبيان قدرة الأداة الجديدة على أن تعكس مستوى الأداء لدى مدرسو ومدرسات مادة التربية الفنية على وفق الكفايات المتضمنة في الأداة , والتي تم بناؤها على وفق إيجاد المقاربات فيما بين عملية الإتصال وعملية التدريس, فضلاً عن إستشراف صلاحية فقراتها أيضاً من وجهة نظر المشرفين والمشرفات" (Majeed, 2017 , p. 206).

مناقشة الدراسات السابقة:

1. من حيث هدف الدراسة، اختلفت الدراسة الحالية مع الدراسة السابقة من حيث الهدف المراد تحقيقه، اذ اعتمدت الدراسة السابقة على مشرفي ومشرفات من ذوي الاختصاص ضمن مجال التربية الفنية للعام الدراسي 2016-2017 في حين هدفت الدراسة الحالية الى طلبة الدراسات العليا /الماجستير للعام الدراسي الحالي 2022-2023.

2. من حيث اداة البحث، هناك مقاربات بين البحث الحالي والدراسة السابقة من حيث بعض فقرات اداة البحث لانها تناولت عناصر الاتصال ضمن مجال التربية الفنية، غير ان الدراسة السابقة تناولتها بأستطراد كبير اذ شملت جميع المجالات في حين الدراسة الحالية اشتملت على عناصر العملية الاتصالية وكيفية امكانية توظيفها ضمن مجال تدريس التربية الفنية.
3. من حيث نتائج البحث، ابرز ماجائت به نتائج الدراسة السابقة هو امكانية تطبيق الاداة (استمارة البحث) وصلاحيتها على عدد من المشرفين والمشرفات ضمن تخصص التربية الفنية، اما ابرز نتائج البحث الحالي ستستعرضها الباحثة ضمن الفصل الرابع.

الفصل الثالث

منهجية البحث: يتضمن هذا الفصل الاجراءات التي قامت بها الباحثة والمنهج البحثي الذي تم اعتماده وهو المنهج الوصفي بما يتلائم واجراءات البحث الحالي.

مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من طلبة الدراسات العليا / الماجستير للعام الدراسي الحالي 2022-2023 والبالغ عددهم (15) طالب وطالبة بواقع (6) ذكور و(9) اناث وقد اعتمدت الباحثة المجتمع الكلي، بعد استبعاد (5) منهم لاغراض استخراج ثبات الاداة.

اداة البحث: في ضوء المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وفي ضوء مرجعيات كل من عملية الاتصال ومجال التربية الفنية، فقد تمكنت الباحثة حصر عدد من الكفايات الاتصالية والتدريسية رُتبت ضمن استمارة بلغت عدد فقراتها (10) ملحق رقم (1).

صدق اداة البحث وثباتها: تم صياغة فقرات الاداة بصيغتها الاولية وتم عرضها على عدد من السادة المحكمين في مجال تخصص التربية الفنية، ملحق رقم (2) لغرض تعديل او حذف او اضافة عليها، وقد تم تعديل صياغة بعض الفقرا، كما تم أعتماد نسبة الإتفاق بين الخبراء كمؤشر للصدق الظاهري والبالغة 90%.

كما قامت الباحثة بتطبيق اداة البحث على (5) من طلبة الماجستير (وتم استبعادهم فيما بعد) مع ملاحظين 2 (أم.مالك حميد، م.د.نجلاء خضير) بهدف استخراج ثبات الاداة لقياس الهدف الذي وضعت من اجله عبر استخدام (طريقة سكوت) لإيجاد نسبة الاتفاق بينها وبين الملاحظ الأول, وبين الملاحظ الثاني وبينه، وبين الملاحظ الأول والملاحظ الثاني. وبعد تحليل النتائج ظهر إنَّ معامل الثبات كما مؤشر بالآتي:

0.85 بين الباحث والملاحظ الأول

0.84 بين الباحث والملاحظ الثاني

0.85 بين الملاحظ الأول والملاحظ الثاني

وبذلك يكون المعدل العام للثبات (0.85) ويشير (سكوت **Scott**) الى ان حصول الباحث على معامل ثبات (85%) فما فوق يعد مقبولاً من الناحية العملية (Brown, 1981, p. 106).

تطبيق الاداة: قامت الباحثة بتوزيع اداة البحث (استمارات مطبوعة) لمجتمع البحث طلبة الدراسات العليا/ الماجستير البالغ عددهم (10) طلاب لغرض الاجابة عليها بشكل مباشر وذلك ضمن محاضرة مادة (الاتصال والتعليم) بتاريخ (يوم الاثنين المصادف 2023/5/1).

الوسائل الاحصائية: اعتمدت الباحثة عدد من الوسائل الاحصائية:

1-النسبة المئوية

2-معادلة سكوت

نتائج البحث ومناقشتها

نتائج البحث: من خلال تطبيق اداة البحث على العينة، توصلت الباحثة الى عدد من النتائج، اهمها:

1-تحققت الفقرة الاولى والثانية والثالثة والسابعة بنسبة 100% مما يشير الى ان مدرس التربية الفنية قام بدوره الاتصالي بشكل صحيح فضلا عن قدرته على استخدام التعابير اللفظية وغير اللفظية والتعزيز بشكل واضح لصالح طلبته ويستثير اكبر عدد من حواسهم.

2-حققت الفقرات الرابعة والخامسة والثامنة نسبة 50% والتي اشتملت على التشجيع بإعادة تدوير الخامات وتزويد الطلبة بالمعلومات الفنية المتنوعة والمتعددة فضلا عن ربط الخبرة الحالية للدرس بالخبرات السابقة.

3-حققت الفقرتين التاسعة والعاشرة نسبة 80% المتضمنة التفاعل مابين الطلبة انفسهم وتعزيز التغذية الراجعة بشكل ايجابي واهمال السلبي منها.

الاستنتاجات: في ضوء نتائج التي خرج بها البحث توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الاتية:

1-ان العملية الاتصالية تتشابك مع العملية التربوية ضمن مجال التربية الفنية ويقع على عاتق مدرس التربية الفنية ادارة العملية الاتصالية في ضوء مستويات طلبته العلمية والمهارية وفقا لامكانياتهم وقدراتهم.

2-ان عملية إعادة تدوير الخامات وتوظيفها ضمن نشاطات دروس التربية الفنية تحتاج الى تفاعل مشترك مابين المدرس وطلبته مع ذكر امثلة ونماذج لامكانية تحقيق الهدف منها.

3-ان عملية الاتصال التفاعلي مابين الطلبة انفسهم تحتاج لمجهود اكبر من قبل المدرس وتشجيع مستمر لمواصلة تبادل الخبرات فيما بينهم فضلا عن تعزيز القيم الايجابية واهمال السلبية منها.

التوصيات: توصي الباحثة بما يلي:

1-توظيف عناصر العملية الاتصالية ضمن الكفايات التدريسية لمدرسي التربية الفنية

2-اجراء دراسة حول عناصر العملية الاتصالية في فنون مابعد الحداثة.

References:

1. Al Saud, K. (2010). *Art education curricula between theory and pedagogy.* Amman: Wael Publishing House.
2. Al-Atoum, M. (2007). *Methods of teaching art education and its curricula.* Amman: Curriculum House for Publishing and Distribution.
3. Al-Basiouni, M. (1985). *The Fundamentals of Art Education.* Cairo: The World of Books.
4. Al-Jazrawi, , S. (2016). *The theory of the mental image of digital art and its reflection on the design of e-learning strategies in art education.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis).
5. Al-Jazrawi, S. (2005). *The effect of self-learning on the development of artistic perception.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
6. Al-Mazahrah, M. (2012). *communication theorie.* Amman: Dar Al Masirah for Publishing, Distribution and Printing.
7. Al-Shall, A.-G. (1984). *Terminology in Art and Art Education*. Riyadh: Deanship of Library Affairs, King Saud University.
8. Brown, F. (1981). *Measuring classroom Achievement.* New york: Holt, Ki hart And Winston, Inc.
9. Hijab, M. (2007). *Effective Communication for Public Relations.* Cairo: Dar Al-Fajr for publication and distribution.
10. Hussein, A. (2011). *Measurement and evaluation in art and art education.* Baghdad: Academic Book Center.
11. Issawi, A. (2014). *Introduction to media and communication sciences.* Cairo: Modern Book House.
12. Jimenez, M. (2012). *Contemporary aesthetic trends and bets.* (K. Boumnier, Trans.) Rabat: Dar Al-Aman.
13. Kanso, A. (1992). *Principles of Art Education.* Beirut: Library of Knowledge.
14. Mahmoud, J. (2012). *Communication in Psychology.* Amman: Dar Safaa for printing, publishing and distribution.
15. Majeed, E. (2017). *Functional approaches between communication theories and art education teaching competencies.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.

ملحق (1) إستمارة آراء الطلبة عن العملية الاتصالية ضمن مجال التربية الفنية

فقرات الأداة	توجد	توجد إلى حد ما	لا توجد
1.المدرس المرسل: يقدم خبرات تعليمية وفنية متنوعة تزيد من تفاعل الطلبة			
2.يستخدم الألفاظ والتعابير عبر اتصال لفظي وغير لفظي لتحفيز طلبته			
3.يستخدم المدح والثناء لإيصال اكبر عدد من المهارات والخبرات			
4.يشجع طلبته على إعادة التدوير المواد والخامات			
5.يزود طلبته بمعلومات فنية متنوعة ومتعددة			
6.يستخدم وسائل مساعدة مؤثرة في نفوس طلبته			
7.يستثير اكبر عدد من الحواس لطلبته			
8.المتلقي الطالب يربط موضوع الدرس بخبراته السابقة			
9.توفر التفاعل مابين الطلبة أنفسهم والمدرس حول المهارات والمعلومات			
10.تعزيز التغذية الراجعة بشكل إيجابي وإهمال الجانب السلبي			

ملحق رقم (2) السادة المحكمين في مجال تخصص التربية الفنية

أ.د.صالح الفهداوي / قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة.

أ.م. مالك حميد / قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة.

م.د. نجلاء خضير / قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة.

Communication in art Education

sheyma Ibraheem M.A.

Abstract:

The aim of this research is to find approaches between the communicative process and the teaching of art education. Postgraduate/Masters studies for the academic year 2022-2023.

In the light of this tool, the researcher reached a number of results, most notably: The art education teacher performs his communicative role correctly, as well as his ability to use verbal and non-verbal expressions and positive reinforcement clearly for the benefit of his students, and stimulates the largest number of their senses.

Keywords: communication - art education.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1226

الجمالية الجديدة في الرسم العالمي المعاصر

صاحب جاسم حسن بندر البياتي[1]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

تناول البحث الموسوم: الجمالية الجديدة في الرسم العالمي المعاصر. احتوى البحث على خمسة فصول، عُني الفصل الأول بمشكلة البحث واهميته، إذ تناولت مفهوم الجمالية الجديدة بكونه مفهوماً أهتم بموضوعات العقل أي الموضوعات الأشمل والأكثر تنوعاً، إذ عُدت من المحركات الجمالية والطاقات الفاعلة مثل الإحساس والمخيلة فضلا عن السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي والأيديولوجي والسيكولوجي، لذلك عُدت الجمالية الجديدة بنية جمالية واسلوبية ساهم في بنيتها ما هو ذوقي وجمالي وفني وعاطفي مع الوعي بالسياق. أما هدف البحث فهو تَعرف الجمالية الجديدة في الرسم العالمي المعاصر، أما حدود البحث الموضوعية فقد اهتم الباحث بدراسة الجمالية الجديدة لاسيما في التعبيرية التجريدية، والبوب ارت، والأوب ارت، والفن المفاهيمي، للمدة من(1948- 1997) في امريكا. كما تضمن الفصل الكلمات المفتاحية. أما الفصل الثاني فتناول مفهوم الجمال والجمالية. أما الفصل الثالث فتناول الجمالية ووعي السياق الثقافي والاجتماعي في الرسم الحديث. أما الفصل الرابع فتناول الجمالية الجديدة وتطبيقاتها في التشكيل المعاصر. أما الفصل الخامس فقد توصل فيه الباحث الى مجموعة من النتائج نذكر منها:

1-لقد وجدت الجمالية الجديدة في التعبيرية فضاءً استطاعت ان تعيد إنتاج ما سبق، في فضاء سيكولوجي، قد تحول الفنان على إثره للبحث عن رؤاه وأفكاره الذاتية الخاصة، كما كانت السوريالية المرجع المؤثر برموزها وأساطيرها القديمة، قد منحت فناني التعبيرية التجريدية، فرصة للتعبير عن المعاني الكامنة بالوسائل الأكثر وضوحاً.

2- شكلت المعطيات البصرية ومنها الوسائط المتعددة في فن البوب مقاربات جمالية جديدة وهي جزء من تبادل الأفكار وفلسفتها في الزمن، إنها فكرة الفراغ التي تكمن خلفها فكرة ان الخبرات البصرية ليست فنية ولا جمالية، لذلك فهي تقوض مفاهيم الذات والتفرد والأصالة.

ثم بعد ذلك توصل الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات ومن ثم قائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الجمالية الجديدة، الرسم العالمي المعاصر.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة sahib68jassim@gmail.com

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث:

1-مشكلة البحث:

لاشك في أن مفهوم الجمال أو الجمالية مفهوماً دينامياً على مستوى الفكر والفلسفة والفن، وهو يُعد- اي مفهوم الجمال أو الجمالية- من الجدليات القائمة إذا ما ادركنا بعده التاريخي والدلالي، إذ أن لكل عصر من العصور جمالية تشير الى ما فيها من ثقافات وسياقات وايديولوجيات، فضلا عن الإبداعات الإنسانية في تكوين أبعاده وتشكيل مفاهيمه ومعانيه وملامحه، ولذلك فان الجمالية وفي البدء تمتعت بنزعتها المثالية الكامنة في قيمتها السامية والمطلقة باعتبارها حقيقة موضوعية، إلا ان المعرفة الإنسانية لاسيما الجمالية بمفهومها الحديث استطاعت ان تتحرر من ذلك التمييز التقليدي للمعرفة الجمالية وان تمنحها بعداً موضوعياً، فكانت الأحكام النسبية والفردية هي ديدن الحكم الجمالي وما يرافقه من الشعور والإحساس بالجمال وهي بالأساس عمليات ادراكية وما يرافقها من اعلاء لأحاسيس والمشاعر ومن اللذة، إلا أن ضروب الحياة الحديثة ومنذ نهاية القرن التاسع عشر كان التوق فيها الى جعل الجمالية تنصب على موضوعات العقل أي الموضوعات الأشمل والأكثر تنوعاً، ولذلك يمكن أن تعد من المحركات الجمالية والطاقات الفاعلة مثل الإحساس والمخيلة والاهتمام بالسياق الثقافي والاجتماعي والسياسي والأيديولوجي والسيكولوجي فضلا عن علم اللسانيات والنص. لذلك عُدت الجمالية الجديدة بنية جمالية واسلوبية وربما بلاغية يشترك في بنيتها ما هو ذوقي وجمالي وفني وعاطفي مع الوعي السياقي، وعليه تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

-ماهي الجمالية الجديدة وماهي أهم ابعادها الجمالية والدلالية وعناصرها البنائية في الرسم العالمي المعاصر؟

2-مصطلحات البحث:

الجمالية الجديدة: هي إعادة الاعتبار لمفهوم الفن والجمال والإحساس به مع وعي السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية والسيكولوجية فضلاً عن الاهتمام بدور الفنان والمتلقي في التشكيل المعاصر.

3-حدود البحث:

-الحدود المكاني للبحث: أمريكا واوروبا.

-الحدود الزمانية للبحث: 1948 - 1997

4-هدف البحث: تعرف الجمالية الجديدة في الرسم العالمي المعاصر.

الفصل الثاني: مفهوم الجمال والجمالية:

يُعد مفهوم الجمال والجمالية واحداً من المفاهيم الأساسية في الجدال الفلسفي على مر العصور، بالنظر لما يتمتع به او يثيره هذا الحقل من تساؤلات تبنتها طروحات المفكرين والفلاسفة منها ما يتعلق بالشعور الكامن في العمل الفني نفسه، فضلا عن دور الثقافات والمعتقدات المرتبطة بالفكر وعلى مر العصور، ما يجعلهم يصنفون ويحللون الأعمال المتعلقة بالخبرات الجمالية، ولذلك فان ما قاموا به الفلاسفة ابتداءً من الفلاسفة الإغريق وحتى يومنا هذا هو لمحاولة فهم العلاقة القائمة بين الفن والجمال والفعاليات الإنسانية الأخرى المرتبطة بها والمتولدة عنها، ولذلك يعد مفهوم الجمال عند الفلاسفة الإغريق (صفة تلحظ في

الأشياء، وتبعث في النفس سروراً ورضى. والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف، وهو احد المفاهيم الثلاثة التي تنسب اليها أحكام القيم، اي، الجمال، والحق، والخير.) (Saliba, 1385, p. 407) والجمال هو" الكائن او الشيء المكون من اجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب اجزاؤه في نظام، وتتخذ ابعاداً ليست تعسفية، ذلك لان الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة" (Abbas, 1987, p. 57) وهو السبيل الى التعاطي مع التجربة الفنية بحدود عمل سياقها الثقافي أو الاجتماعي، الذي يحدد نوع وطبيعة الجمالية الكامنة، وذلك لإن الجمالية" نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية، للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته (Alloush, 1985, p. 62) إلا أن النزعة الجمالية التي ميدانها الفن لاسيما في أوائل عصر النهضة كانت تعتمد" على معايير علمية، بينما في اواخره، وفي عصر الباروك بالذات كان التفكير العلمي يتشكل في كثير من الأحيان وفقا لمبادئ جمالية. لذلك نرى ان فن عصر النهضة كان انسانياً أكثر منه دينياً وعقلياً فجمع عصر النهضة بين العلم والفن، فلم يعد من التنافر بين الروحي والجسدي (Adra, 1996, p. 21) ولذلك فإن الجمال لا يستطيع ان يتخلى عن ميدانه الطبيعي والإنساني من حيث أن الظاهرة الفنية هي تذوق واستمتاع لما هو كائن او مفروض في المادية في الوقت نفسه.

لقد" حدد (ديكارت) رؤية الجمال بالذات من خلال نسبية المشاهدين، واعطى لدراسة الشخصية أهمية في التقدير الجمال من خلال الاهتمام بمجال قياس الاحساسات، والعواطف والأمزجة في ميدان الفنون، كما افتتح باب العقل أمام الفلسفة الحديثة، واجتهد في تأسيسها (Abbas, 1987, p. 78) كما إن الذائقة الجمالية ليست مسألة ذاتية بحتة مثلما كانت بقدر ما لتدفق الحياة اليومية التي تتطلب التعاطي مع التجربة الفنية لا بصفتها غاية مطلقة بذاتها. ولذلك " يظهر لنا تناقض واضح بين مفهوم الفلسفة القديم للجمال، ومفهومها الحديث. فالأول كان يعني ان الجمال قيمة مطلقة عليا متسامية، توجد باعتبارها حقيقة موضوعية لها وجودها في الخارج. أما المفهوم الثاني فانه يهبط بقيمة الجمال المطلقة ويخلع عنها حقيقتها الموضوعية، ويرجعها الى الذات الإنسانية المشخصة، ويجعل الأحكام الجمالية، نسبية تتوقف على الحالات الفردية (Abbas, 1987, p. 29)

وبخلاف(ديكارت) نرى مفهوم الجمال عند(لايبنتز) يأخذ منحى آخر إذ أنه" ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية. وهو يرى ان نظرتنا الى الجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام ازلي بين الموناد الروحية المتميزة، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في انوار متميزة شديدة الأشراق، تزداد وضوحاً وجلاء كلما امعنا في كشفنا عن موضوعات الأدراك عن طريق التفسير العلمي (Rayan, 1970, pp. 27-28) التفسير الذي ينظر الى الأشياء في الخارج على إنها تناغم جميل يقدم الطبيعة وكل الموجودات فيها بما فيها الفن والجمال والأبداع على إنها نظام يتميز بنوع من الاستقرار على الرغم من أنها ومن حين لآخر تقدم لنا تنافراً جمالياً او فنياً إلا إنها في النهاية تستهدف متعتنا البصرية، وعليه يذهب الفيلسوف وعالم الجمال الألماني(بومغارتن) باتجاه آخر للتعريف بمفهوم الجمال والجمالية إذ استعمل" مصطلح" العلوم الجميلة" للإشارة الى دراسة" الأفكار الجميل" التي يمكن ان يستلهمها الإنسان عندما يتأمل الفنون الجميلة، ولا زالت العلاقة قائمة بين" الجمالية"و" الجميل" متينة الى يومنا هذا، إلى حد قد يبدو لنا انهما مترادفان، فعندما نصف شيئاً ما

بانه جميل فهذا معناه اننا نعترف بانه يتضمن بعض الخصائص التي تجعل النظر اليه امراً ممتعاً. (Jimenez, 2012, p. 20) وهذا ما يؤكد تمرده على الرؤية الكلاسيكية التي كانت ترى التعبير الفني أو الجمال بوصفهما منطقيين، ليضع لنا البديل وهو عالم المعرفة الحسية من خلال نظريته(علم الأستطيقا) المستقلة تمام الاستقلال عن أنموذجها الأصل(الميتا) لتقدم لنا المعرفة الحسية والانفعالية ذات النسق الجميل والبسيط وغير المحدد بقيود العقل الصوري. إذ أن" التجربة الجمالية، في جوهرها، عملية ادراكية لموضوعها ضمن شروط خاصة تحقق نوعية الفهم والتعرف المتوخاة من تلك التجربة، وما يرافقها من اعلاء للأحاسيس ومن لذة، والشرط المحقق لتلك السمات هو ما يسمى بالأدراك الأستطيقي، الذي لا يتحقق الا اذا ابتنى على شيء آخر يعد اساساً له وسبباً لتحققه ألا وهو الموقف الأستطيقي. (Sarmak, 2009, p. 351) وهذا ما يتقارب وموقف(كانط) من الجمال أو الجدل المصاحب للذائقة الفنية فالجمال عنده" تمثل ذاتي لصورة غرضية بمعزل عن المفاهيم وتحظى بالأجماع الكلي (Kant, 2009, p. 15) إلا أن هذا الإجماع الكلي الذي تحدده الرغبة والذائقة في الجمال لا يستغني عن دور العقل النظري وعالم الحس عندما يتوسطهما عالم الفن الجميل.

وباتجاه آخر مختلف يذهب الفيلسوف الألماني(ماركس) في تحديد علم الجمال وذلك" بدراسة المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني ازاء الواقع، وهو ما يعني محاولته كشف علاقة الوعي الجمالي والفنون، باعتبارهما شكل خاص لتمثل العالم، بالوجه الاجتماعي، اي الحياة الإنسانية، وهو بذلك يتميز عن العلوم التي تدرس الفنون، والتي لا يعنيها سوى بناها الجمالية. (Bottommore, 2004, p. 188) بمعنى أنه قائم على نهج جدلي مادي مؤسس على مفهوم الفن للحياة من حيث أنه يخوض في تجربة الحياة وما بها من افكار بحيث تؤدي دوراً تربوياً وتوجيهياً في حياة المجتمع وان يفهمه لا أن يصوره تصويرياً وحسب.

أما الفيلسوف والشاعر الفرنسي (بول فاليري) فيعرفه تعريفاً آخر إذ أن علم الجمال عنده " هو علم الحساسية. وهي بمعناها الراهن، تطلق على" كل تفكير فلسفي في الفن" أي ان موضوع علم الجمال ومنهجه منوطان بالطريقة التي يُحدَد بها الفن. (Huisman, 1983, p. 16) ذلك الفن وما يتركه من الأثر في أحاسيس الناس عندما يتذوقونه، إذ أن هذا الاستقصاء والبحث في تتبع مسارات التأثير العاطفي والسيكولوجي للفن في أمزجة الناس ومن ثم في سلوكياتهم ومعتقداتهم وقيمهم، هذا الحقل وانطلاقا من هذا المفهوم يسمى جمالاً. وهذا ما يشكل مقاربة مع ما وصل اليه (غاستون باشلار) عندما يصف الخبرة الجمالية بانها" كعملية اتصال جمالي بين المبدع والمتلقي عبر الصورة الفنية (Al-Imam & Bachelard, 2010, p. 367) تمييزا لها عن مفهوم الجمال عند الفيلسوف(جورج سانتايانا) عندما يعرفه بطريقته الخاصة قائلا:" الجمال متعة ندركها باعتبارها خاصية شيء (Moran, 2019, p. 19) وهذا ما يشير اليه الفيلسوف الى محاولة البحث في العلاقة بين الجمال والأحساس به، المتحقق في الفن، بمعنى أهمية الجمال في التجربة المعايشة، وهذه تتحصل لا من حيث المتعة الشعورية بل من خلال ما يحصل للتجربة او الممارسة من خبرة في إدراك ما هو جميل. مثلما يوضح لنا مفهوم الجمالية في العصر الحديث إذ انها" قبل كل شي نظرية الحساسية، ولم توصف بعد بكونها "دنيا". بيد أنه لم يكن بإمكانه في عصر" العقل المستنير" التخلص من ذلك التمييز التقليدي الذي كان قائماً بين" الأفكار الواضحة والمتميزة" الخاصة بمجال

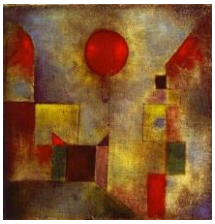
المنطق، ومجال آخر كان يكتنفه الغموض أحياناً والمتمثل في الحساسية، الحدس والخيال. (Jimenez, 2012, p. 18) والشيء نفسه يوضحه لنا (غادامير) في الوعي الجمالي المجرد إذ أن اهم ما يميزه" هو موقفه النقدي والثائر وسخطه على التجريد الذي يفصل بين الفن وعالمه، ويُقيم مسافة بينه وبين سياق الحياة التي ينتمي اليها، والوظيفة الدينية والدنيوية التي تمنحه دلالته. (Maafah, 2010, pp. 132-133) تلك الدلالة التي نجد اثرها في التأويل، أي ان مفاهيم الفن والجمال لم تعد مفاهيم مجردة على نحو ما ذهبت اليه الحقائق الفلسفية او العلمية أو المنطقية المجردة، بل على العكس اي أن الفن او الجمال يحملان من المعرفة المفتوحة ما يؤديان الى الكشف أو التماهي في قول الحقيقة. والشيء نفسه يمكن أن يقال على مفهوم الجمالية عند(أدورنو) أي أن" أهم ماتميز به(أدورنو) في كتابه نظرية الجماليات عندما قال:" الفن وسيلة لدفع المعاناة الى التعبير". يتعذر تناول المعاناة في الخطاب العقلاني البارد، في حين تمكن الموهبة الفنية الرفيعة من تجميل الألم، أي تجعلنا نشعر بشدته، وتجعلنا في الوقت نفسه نستمتع بتعبيرها. (Moran, 2019, p. 106) وهذا ما يؤكد على اهمية الفن ووظيفته النقدية والثورية بالنظر الى ما يقدمه من عوالم جمالية جديدة معادلة لانغلاق العالم الاستهلاكي الذي اوجدته الرأسمالية، وعليه تكون مهمة الفن والجمال، هو إعادة انتاج للوعي الاجتماعي، ومنحه طاقة رفض جديدة تواجه به الواقع المستلب، عبر التحليق في فضاءات واحلام جديدة غير محددة.

الفصل الثالث: الجمالية ووعي السياق الثقافي والاجتماعي في الرسم الحديث.

إن الرسام الباروكي الفرنسي(كلود لوران) المولود في 1600م" قد تجاوز عصره بما لا يقاس في عبقريته من حيث استخدام التعبير الشعري بالضوء، واستطاع هكذا ان يتصل عبر العصور بنشأة الانطباعية عن طريق تأثيره البالغ في ريشة الرسام الأنكليزي "تيرنر" (Soriot, 1974, p. 226)إذ تم تناول الطبيعة بطرق مختلفة ازاء العصور السابقة وما تبعها من تغييرات جوهرية وذلك في علاقة الفنان بها او بالعالم الخارجي عموماً، وكانت تمثل بؤرة انطلاق العمل الفني، إذ اصبحت الطبيعة تثير في نفسه- أي الفنان- تساؤلات عديدة لا سيما عقب تحولاتها وتبدلاتها. ولذلك سعى الباروك" على توجيه الفن للبحث عن التنويع اكثر من البحث عن الوحدة، وعن التوازن غير الثابت اكثر من السعي وراء التقابل المتوازن، وعن الغنى أكثر من النقاء، من غير ان يدفع بالفن الى أبعد من الحدود القصوى التي تسمح بها الكلاسيكية دون تجاوزها (Soriot, 1974, p. 227) لقد صوروا في لوحاتهم موضوعات لا سيما الأسطورية بحركات ذات طبيعة دينامية تبعاً للحالات السيكولوجية للفنان، فكان التركيز على الحركة الانفعالية للأشكال وتأثيرات الضوء عليها أهم ما رصده الفنان الباروكي، انطلاقا من التناقضات الحادة في فكره وسلوكه والتي فهمت سياقها التاريخي على انه من مستجدات عصر ما بعد النهضة. الأشكال(1-4).

شكل (1) كلود لوران	شكل (2) كلود لوران	شكل (3) روبنز	شكل (4) روبنز

كما أن الرسم الغربي في القرن التاسع عشر بدأ يتجاوز النموذج الكبير للجمال إذ" يوحي (غويا) في أعماله(1819-1823) برؤى الرعب، لكنها تشير، في ما يتعلق بالجماليات، إلى أن الحدود بين الجميل والقبيح يمكن ان تتواجه محلياً. (Moran, 2019, p. 27) لقد صور الحرب والكوارث الإنسانية مثلما صور أعمالاً خيالية أخرى مفعمة بالإثارة والخيال، المصاحبة للمساته الواقعية والإنطباعية المدهشة ما جعله رائداً للرسم الإنطباعي، مثلما ابرز انطباعيون مثل(فان كوخ) و(سيزان)" انواعاً من الجمال مختلفة تماماً عن المعايير الكلاسيكية، بعد ذلك، عمل الرسم والموسيقى على خلع الأشكال واظهار- في الوقت ذاته- حساسية جديدة، ونوعاً جديداً من الجمال من خلال التنافر. (Moran, 2019, p. 27) الذي عزز الرؤية الذاتية، باتجاه تجسيد رؤية معينة تمثل حالة ابداعية، تشبه الأثر الأنطولوجي الذي يحول البعد الفني المحسوس الى بعد تعبيري، من خلال رصد عمق الأشياء، بغاية تحقيق مستويات مختلفة لم تكن موجودة من قبل، تؤدي الى مستوى الكلي، ليصبح الفن من خلالها كشف عن ماهية الأشياء وعمقها، إذ ان الطبيعة او الوجود ليست ظاهراً بل عمقاً. واذا نظرنا الى اللوحات الفنية المعاصرة نرى" أن هذا الفن يرفض فرضية المحاكاة، كما تشهد على ذلك العبارة الشهيرة لـ" بول كلي" والتي تقول:" إن الفن لا ينتج المرئي، لكنه يجعل الأشياء مرئية". فرفض كل فرضية تقوم على المحاكاة، يعني يرفض الفكرة التي ترى أن العالم عبارة عن عرض او مشهد يجري أمام انظارنا، وان التصوير مدعو لتمثيل الأشياء، وبالتالي رفض الفكرة التي ترى في اللوحة مجرد نافذة او مرآة (Mufrej, 2009, p. 78). شكل(5)

	
شكل (5) بول كلي	شكل (6) ماليفتش

مثلما في الميتافيزيقا التي ادعى فن(ماليفتش) انه كاشفها إذ استوحيت في جزء كبير منها من"(شوبنهور) وقضيته القائلة بان" الواقع الواقعي" الذي يبلغه المصور التفوقي هو" عالم بلا موضوع" يقع ما ورء الانشطار بين الذاتي والموضوعي، يستوحي مباشرة من تصور "شوبنهور" للرؤية الجمالية بوصفها القضاء على الانشطار بين الذات والموضوع. (Scheffer, 1996, p. 393)من خلال الشكل الهندسي الذي يعتمد في اساسه على الكره والأسطوانة والمخروط، متنقلاً الى مايسمى بالفن اللاتشبيهي الخالص مثلما في عمله مربع اسود على خلفية بيضاء(شكل6) الذي عبر عن تقنيته الروحية في تحويل الأشياء من طابعها المادي الى طابعها الخيالي، إذ ان صفة الجمال التي اقترحها ظلت مجاورة لفكرة الجمال الداخلي الي تستند

عليه جماليته الخالصة، من حيث انها تتبع الأثر للوصول الى جوهره. وهذا ما يشكل مقاربة لما ذهبت اليه النظرية الجمالية لـ(ثيودور آدورنو)، وتعد" في جزء منها اعادة صياغة للنظرية المجردة في منظور" الجدل السالب" وتكون الوظيفة المعوضة للفن مؤثرة بشكل خاص:" كتابة لا شعوية للتأريخ"، الفن هو الاحتجاج الذي يمتنع رده ضد واقع سيء اجمالاً، ومن جراء هذا بالذات الوعد – في العمق- بمصالحة طوباوية. (Scheffer, 1996, p. 388) كما أن" التعاطف مع الموضوع هو جوهر الموقف الأستاطيقي لان الأدراك الجمالي يتطلب منا التوجه الى الشيء برغبة للكشف عن ماهيته وكنهه. والتعاطف لا يتحدد، فقط، في حب الموضوع وانما في نوعية السلوك تجاهه. (Sarmak, 2009, pp. 351-352) إذ أن الجمال هو قياس مدى التأثير، وهو مقدار الانغمار في العمل الفني والذي يحدد الذائقة الجمالية، لذلك فهي تعد مسألة ذاتية تتطلب التعاطي معها ومن ثم نقل لخبرة ما، مثلما في أعمال(بيكاسو)و(مونك)شكل(7،8) والوقوف ضد معايير الجمال التقليدية ابتغاء العمل الفني المعاش والمفهوم والمؤول، والذي يصرح برؤية جمالية جديدة للعالم.

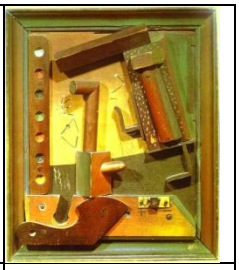
شكل (7) بيكاسو	شكل (8) مونش

ولذلك في مفهوم الجمال " ينفي(ادورنو) مفهوم الرمزية في الفن لان الرمز يحتفظ بعلاقة ما مع الواقع، بينما الحداثة الفنية الجذرية تقطع كل صلة بالواقع الذي هو في نهاية المطاف واقع التشيؤ. (Mazouz, 2011, p. 58) إذ ان الفن لا يتعلق بأحداث واقعية جميلة، بقدر الإثارة التي يحدثها في مجال الإحساس بالرعب أو الخوف أو السعادة والضحك، ومثل ما يحدثه العمل الفني من كسر التوقع لدى المشاهدة البصرية مثلما في عمل(دوشامب)(الينبوع)، إذ ليس بوسعنا البحث عن الجمال وتحديد مفهومه التقليدي، بقدر المهارة في تقديمها كفن، وما يطرحه من تساؤلات، تبلور المعنى الذي يستثيره ردة الفعل الجمالية لدى المتلقي، وعليه يقع الفعل الجمالي ما بين التعبير الذي يبثه لسطح البصري وخبرة الجمهور، وهما يشتركان في انتاج معناه. ولذلك فان بعض من فلاسفة مدرسة فرانكفورت ومنهم (ادورنو)" في اعماله العديدة عن جماليات الفن كانوا قد طبقوا وجهة نظرهم النقدية على الفن والأبداع قصد استخراج الدلالات الاجتماعية للأعمال الفنية التي تعبر عن السياق التاريخي والثقافي، واجمالاً الحضاري الذي تعبر عنه هذه الأعمال وتجسده على اعتبار ان تنمية النزعة النقدية أمر بالغ الأهمية لبلورة الوعي الفردي الحر والدفاع عنه وايقاظه كلما تبين انه تعب واستسلم للكسل والتبسيط. (Muhaibel, 2007, p. 121) بحسب(ادورنو) أن" الفن الحديث يبتلع الرموز، من حيث أن هذه الأخيرة لم تعد ترمز الى شيء. وهذا التحرر من الرمزية يتخذ من الحداثة الفنية شكل نسيان الرموز لذاتها على انها رموز: أن رموز وخصائص الحداثة صارت كلها رموزاً مطلقة، متناسية ذاتها كرموز. (Mazouz, 2011, p. 59) مثلما في عمل كل من(بيكاسو) و(براك) و(ليجيه) و(خوان

ميرو)الأشكال(9-12)، فقد ابتكروا تكويناتهم الرمزية المجردة كشكل جديد من اشكال الفن، يعتمد على منطقه الداخلي، إذ إن الرمزية تعبر عن حياة مشاعر تدور حول الحياة وفيها، لكن على ما يبدو لا علاقة لها بما يدور حولها، بل تستثير تفسير الجمالية الخاصة.

شكل (9) بيكاسو	شكل (10) براك	شكل (11) ليجيه	شكل (12) اخوان ميرو

لقد تَوَحد التقليد التكعيبي والسوريالي في كل الفنون فكرة تدمير الدلالات المعهودة، وتوليد دلالات جديدة، او دلالات مضادة من خلال التجاور الجذري(مبدأ التلصيق). (Sontag, 2008, pp. 384-385) ومثلما بلغت التكعيبية ذروتها غزاء الكشف عن بنية الوعي الجمالي ذاته، من خلال الانتقال الى ما وراء الظاهر، يمكن النظر الى الدادائية والسريالية الشيء نفسه، بل الأكثر استكشافاً واثراً في مجال الحداثة الفنية، وقد بينت السريالية بأن اللاعقلانية هي المعتنق او المتبنى لتقويض فكرة الإستقلالية الجمالية في الفن من اجل الفن، ولذلك آمنت الدادائية ومن بعدها السريالية بإن الحراك الاجتماعي والسياسي يشكل جزءاً محورياً من الابتكار الفني، بمعنى ان يؤثر في حياة المجتمع والناس، فكان الكولاج الدادائي ومن ثم السريالي على الرغم من امتدادته التكعيبية إلا انه استطاع مؤخراً ان يستكشف التجربة الحياتية نفسها من حيث إنهما مدفوعان بالافكار.شكل(13 - 16).

			
شكل (13) ماكس ارنست	شكل (14) سلفادور دالي	شكل (15) رينيه مارغريت	شكل (16) بيكاسو

الفصل الرابع: تطبيقات الجمالية الجديد في التشكيل المعاصر.

في كتابها ضد التأويل ومقالات اخرى تستعرض(سوزان سونتاغ) الكاتبة والروائية الأمريكية المعاصرة مفهوم الجمال بالقول:" ليست لدينا ابداً استجابة جمالية محضة ازاء الأعمال الفنية- لا إزاء مسرحية او رواية، في وصفها لكائنات بشرية تختار وتؤدي ادواراً، ولا إزاء لوحة لـ(جاكسن بولوك) أو مزهرية اغريقية رغم ان هذا الأمر أقل بداهة. (Sontag, 2008, p. 44) أي ان الجمال المعاصر لم ينظر الى الفن على انه شكل فيزيائي المظهر او مجرد بقدر ما يتضمنه من إشكالية في الأثر والفنان ومتلقيه، وهي تمثل بنية تضمر خلف سطحها سلسلة من التحولات الحاصلة بسبب اختراقات المجتمع الاستهلاكي ما جعله يخوض في

تجارب اللامعقول والأسطورة وغيرها من القيم غير المستقرة." يسود، في الأعمال الأكثر تفككاً، الأكثر غرابة، نظام مخفي، موصول باللاوعي، وبلعبة(النوازع الأولى)، كما اظهرها عالم النفس(انطون إيهرنزويغ) (Jimenez, 2012, p. 432) هذا ما سعت اليه التعبيرية التجريدية عندما أزاح(بولوك) مفاهيم النظم التكوينية في التشكيل، بالمراوغة المستمرة في سكب الصبغات، بدلاً من الاستعمال المتعارف للفرش والألوان، فكان نظام التكوين النهائي لانهائياً ، ازاء العملية الفنية المتحركة والمُفعّلة بهذه الطريقة. شكل(17) قد تعاملت التعبيرية التجريدية مع الحياة الذهنية الكامنة والتركيز على حقول أكثر انفتاحاً من المواد نفسها، مما جعلها تتحول بفعل التلقائية والإلهام إلى أسطورة بدائية، وجدناها كذلك في أعمال التعبيريين التجريديين أمثال(روثكو و ودي كوننغ)، في اللاوعي الجمعي، فكان التعبير غير المسوغ منطقياً، هو سمة المميزة لهذه الأعمال، إذ أن .(دي كوننغ) شكل(18)، كان يعتمد على الإيماءات المشحونة، بالصورة المجازية، بينما في مسار آخر نرى القوة التعبيرية للون لدى (روثكو) شكل(19) قائمة على أساس مبسط بوصفه وسيلة ناجعة للتحرير من معوقات الذاكرة، وبطريقة استفزازية. إذ أن(دي كوننغ)" يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو كأنها تنهض من نسيج اللون، ثم لاتلبث إن ترتد ثانية الى الفوضى التي تمنحها شكلاً لوهلة. (Smith, 1995, p. 40) بينما في رسوم(روثكو)" تولد علاقات اللون، إذ تتقاطع وتتفاعل ضمن المستطيل وضمن هذا الفضاء، نبضات إيقاعية رقيقة، ويصبح الرسم بؤرة استقطاب لتأملات جمالية، وفي الوقت ذاته، شاشة تخفي لغزاً. (Smith, 1995, p. 34)

شكل (17) جاكسن بولوك 1948	شكل (18) دي كوننغ 1955	شكل (19) مارك روثكو 1952

وكانت هناك تقنيات فنية جديدة، عملت على الضد من تقنيات التعبيرية التجريدية، ففي الوقت الذي سعت فيه الأخيرة الى قطع علاقاتها بالعالم الخارجي، كانت اعمال البوب ارت قد أعادت تفعيل علاقتها مع الحياة، عن طريق ادخال سطوح تصويرية تدمج موضوعاتها بالحياة، كما يمكن ان تعد تحدياً للانطباعية فيما سلف، التي حولت المساحات الى قيم لونية تقترحها المشاعر والعواطف الآنية، فكان الفنان(روشينبرغ) قد ادحض ذكورية الفن- ان صح التعبير-، في تكوينات بابعاد ثلاثية إضافة الى الرموز المصاحبة ووسائل الإعلام والصور الفوتوغرافية المرتبطة بالحياة بشكل مباشر، إذ اختراع اسطح تصويرية تزيح المفاهيم الجمالية الكلاسيكية عبر استعمال رموز وسيميائيات متناقضة بصرياً، لكنها ذات بنية جمالية تركيبية من نوع مختلف آخر. (أن تنوع التجارب الجمالية التي اصبح يتيحها فن البوب، وضرورة الاهتمام بالأشكال الجديدة للتواصل والوسط الثقافي- وهذا ما يؤكده بعض منظري الفن- سيكون مآله حتماً رفض الفن الحديث الذي اصبح منيعاً ونخبوياً ومتميزاً بتقنية عالية.) (Jimenez, 2012, p. 114) إذ أن الحدث الهام

مع فن البوب هو" تفعيل القيمة الجمالية والإحساس الجمالي في اشياء، وفي ميادين، خارج الفن تماماً، كالأشياء المصنوعة والآلات المعدة لغايات صناعية. فالمسألة هنا ليست مسألة احساس جمالي منحرف يتوجه بصورة لا طبيعية ولا شرعية الى اشياء غريبة عن دنيا الفن. إنما هي ببساطة مسألة تعميم الحاجة الجمالية، وجعلها حاجة عالمية. (Soriot, 1974, p. 315) وتتقارب هذه الرؤية مع ما تذكره (سونتاغ)- في كتابها ضد التأويل- حول الجمال كما يصفه الشاعر الفرنسي السريالي (لوتريامون)(1846) بالقول:" **هو اللقاء بالصدفة بين آلة خياطة، ومظلة على منضدة تشريح.** (Sontag, 2008, p. 385) إذ أن أنظمة العمل في فن البوب تعمل بجدلية الثقافة التي بدورها تحيلنا الى انشغالات فلسفية كبرى، فالتراكيب غير المسوغة منطقياً، يمكن ان تحيلنا الى حركات سابقة مثلما في تقنيات الكولاج في الدادائية ومن بعدها السريالية، والباوهاوس والدادائية الجديدة، وهذا ما يعزز من حجم الانخراط الاستفزازي الممارس على نحو الجدل مع التاريخ الوضعي، فاعمال(روشينبرغ)، لم تحدث صدمة للمشاهد البصرية، أو الى السخرية منها، أو إلى عرض ثقافة الاستهلاك الرأسمالي والدعاية له، في إشارات أو علامات شعبية، بل الى ابتكار طريقة جمالية جديدة في التصور والإدراك تعزز المشروع الطليعي الذي يحمل بوادر التغيير السياسي، إذا ما ادركنا ان من اعمال فن البوب من يمثل مجموعة متنوعة من وسائل الإعلام وهي إشارة واضحة الى قناة التواصل، الاجتماعي والدبلوماسي بين ثقافات الشعوب. كما إنها" تهدف الى إدخال الواقع في مجال اللوحة الفنية من خلال التلاعب بالوهم بين الأصلية منها ونسختها. (Jimenez, 2012, p. 136) شكل(20-23)

شكل (20) روشنبرغ 1997	شكل (21) روشنبرغ	شكل (22) وارهول	شكل (23) وارهول

أن" الشيء الجاهز اداة تشبه تماماً ما نجده في اي دكان الأدوات الصحية. اما علب بريو فقد لا نميزها عن العلب الأصلية. والتأويل وحده يسمح بفهم كيف ولماذا تتم العملية التي تشبه عملية التحول. (Jimenez, 2012, p. 135)إذاً هي عملية صنع المعنى في فعل المشاركة، ومن ثم تنظم العلاقات في المجتمع بما فيها إعادة النظر في معاني الاستهلاك، كالدعاية والرؤية الذاتية والنجوم والأبطال والمشاهير والهوية والأنا، وهي ممارسات اجتماعية تدخل في الممارسات الثقافية، وهي تعد محاولة للتوفيق بين قراءتين، إذ تدخل في حدود ما يسمى بـ(السيمولاكر)،التي تنفذ عبر التكرار، فالنسخة الزائفة، أو ما يسمى بـ(السيمولاكر) تتنامى من المفارقة، ليس من التكرار الحاصل في الصورة وحسب، بل من دور التلقي الذي يراها جزئية غير متكاملة، إذ أن(السيمولاكر) هي النسخة القابعة تحت السطوح البراقة من السلع

الاستهلاكية، ووسائل الإعلام، او المشاهير، وهي تخلخل التأثيرات البصرية، معلنةً عن الدلالات العميقة غير البعيدة عما يحفل به المشهد الرأسمالي المعاصر.

بخلاف (الفن المستقل الذي يتسم بصفة هدامة تتحدى الوضع القائم، بخلاف المنتجات التي تكتفي بالتعبير عن هذا الوضع القائم او تعززه.) (Howe, 2010, p. 123) إذ أن السياق هو الذي يمنحها المعنى، لاسيما المتعدد، لذلك يتم توزيع المعنى على وفق السياقات المصاحبة والمحايثة لها، التي تتمتع بترحالها الدائم وذلك للطبيعة الجماهيرية والاستهلاكية، فضلاً عن الإثارة التي تمارس دورها في عمليات الإدراك والتفكير. والشيء نفسه يمكن ان يذكر عن الفن البصري وهو الأنموذج المتجذر في الثقافة الأوروبية، مثلما عملت(بريجيت رايلي) فقد جذبت أعمالها الحركية بعداً وجودياً، يأخذنا الى ما هو ابعد من المحاكاة، او لانعكاس نزعة استهلاكية مبتذلة، فالحركة التي تعكسها السطوح ذي البعدين أو الأقواس والهياكل المعدنية، هو للإيهام البصري، لتحقيق هدف اسمى وغامض في فضاء جمالي، إذ ان التشكيل لديها يُسهم في المجتمع من حيث ان رؤية المجتمع ككل تنحسر حيث الزمان والمكان، وان في اختلافنا الواحد عن الآخر هو ناتج عن اختلاف في الزمان والمكان، وهذه تدخل في تجربة الأماكن نجدها ايضا لدى الفنان البصري (سوتو)، فالمُشارك يجد نفسه فيها في مستوى من الشعور وليس التفكير. إذ أن " فنانة بصرية مثل(بريجيت رايلي) التي قد تكون المع الفنانين الحركيين الذين عملوا في بعدين، سترفض قطعاً الادعاء القائل بان رسومها لم يقصد منها التعبير او انها قاصرة عن إيصال المشاعر. (Smith, 1995, p. 151) شكل(24)

وفي موازاة موقف المُشاهد تجاه الفن المعاصر" يمكن للعمل الفني ان يحدث في نفوس الزوار شحنة هائلة من الإنفعال والتأثير العاطفي لا يمكن التعبير عنها اعجاباً ولا رفضاً. (Enick, 2011, pp. 176-177) لذلك يعد هذا الانفعال نوعاً من الوعي الذاتي يمارس دوره في توليد المعاني تجاه كل أثر فني يشهد على أثره لقاءً متخلخلاً في الزمان والمكان، على وفق الوعي الجمالي بالصورة بكونها بديلاً علاماتياً، وكذلك الفضاء الثقافي الذي يشتمل على المشاركة في المواقف الزمانية والمكانية بحدود الوعي بالحدث. ولذلك" تتبدى أهمية هذه المشاركة- فيما يرى(جادامير)- في ان إحدى البواعث الأساسية للفن الحديث، كانت هي الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين، أي" المستهلكين" أو الجمهور، عن العمل الفني. وإن معظم الفنانين المبدعين المهمين في الخمسين سنة الأخيرة قد ركزوا كل جهودهم على تحطيم هذه المسافة ذاتها. (Hassan, 2009, p. 222)

شكل (24) بريجيت رايلي 1992

"وإذا كان(جادامير) يربط اللعب بالفن عموماً، فانه يحرص على ربطه باللغة بشكل خاص. وفي هذا الصدد يرى أنه كما ان اللعب يتخذ نفس الواجهة التي يتخذها الفن، فإن ألعاب اللغة تكون ايضاً اساساً للمحادثة. (Hassan, 2009, p. 226)معنى أن العلاقة بين اللغة المعتمدة على إلصورة مثلما يقدمها(كوزوث) شكل(25-26)، والمشاهدة عن طريق الأداء، أو العلاقة بين الأداء والتصوير، يكشفان عن مفهوم(كوزوث)، عن عدم الأستقرار السيميائي او العلاماتي، بوصف اللغة من حيث إنها مدلول أكثر فاعلية أو وسيلة لنقل المعلومات الفنية من أي مادة عيانية، وهذه هي الفجوة الحاصلة ما بين المواد كاشكال جمالية والأفكار بصفتها مدلولات، وهي اساس العمل الفني.

فالعرض لدى(كوزوث) هو الفكرة وليست الظاهرة المادية الموقتة، إذ أن الفكرة يمكن ان تكون مستنبطة، بإعادة صنعها بطريقة غير ذات صلة بشكل العرض، وذلك لأن الفن بكونه لغة عيانية، قد خرجت من التعاقدات الجمالية، وذلك في تفكيك اصطلاحية الفن أو علم الجمال أو الطرق المنهجية، ولأنه سعى الى ردم الفجوة الحاصلة بين المواد والأفكار بواسطة الفعل التواصلي. وبهذا المعنى حدد مؤرخ الفن والجمال(فرانكستيل) دور الجمالية بالقول:" إذا كان العمل الفني مظهراً حسياً للمشروع الإنساني، فأن الفكر الجمالي يسعى في حقيقة الأمر الى تحويل العمل العيني للفن الى مفاهيم ونماذج نظرية لا الى مجرد غرض تأملي، بل لتحقيق غرض تفسيري ونقدي يسمح للآخرين، او على حد تعبير(فرانكستيل) للمجموعة كلها" للمشاركة في التجربة الجمالية، حتى وان كانت في الأصل ذات طابع فردي". (Jimenez, 2012, p. 153) الشيء نفسه يمكن أن يقال على غرفة المعلومات، شكل(27)، في هذا العرض صاغ(كوزوث) تراكيبه البنيوية في غرفة للقراءة- التي تعد جزء من مكتبة- تتألف من اثنين من الطاولات الخشبية، مُحملة بمجموعة من الكتب والمجلات وباختصاصات مختلفة، فكان التعامل معها، يدعو الى استنباط جزء كبير من المعلومات منها، منها في الفلسفة اللغوية، وفي الأنثروبولوجيا البنيوية، ونظريات التحليل النفسي، وكذلك ما تعرضه الصحف الأميركية في نيويورك من عناوين اشد إثارة للجدل. ولذلك يمكن ان تعد اعمال(كوزوث) في اللغة كأستراتيجية مهمة قائمة على استعمال اللغة ودورها في صياغة المعنى والمفهوم الجمالي الجديد في التشكيل. أما في حالة الرفض(ربما يكون التأثير المثير للأشمئزاز الذي يحدثه العمل الفني- كما يفعل الفن المعاصر بشكل عام- نتيجة من نتائج خرق حدود الفن على نحو ما يعيها الحس العام: ضرورة توافر الجمال، الأستدامة، المعنى الذي ينطوي عليه العمل الفني ويمكن التقاطه على الفور، قيمة المادة المشغول بها العمل الفني، وكذلك المهارات المخصوصة والجهد البين الذي بذله الفنان شخصياً. (Enick, 2011, p. 176)"

شكل (25) جوزيف كوزوث 1965

شكل (26) جوزيف كوزوث

شكل (27) جوزيف كوزوث

كما أن كثيراً من مواقف الرفض المسبق التي يقفها التشكيل المعاصر" من جميع الأشكال الفنية القديمة، والتي تجعله يستبعدها كلها ليبدأ من الصفر عملية بناء العوالم الجمالية الجديدة، ليست في الحقيقة سوى نتائج نهائية للسلبية الرومنطيقية. (Soriot, 1974, p. 255) ولقد سعى نشاط(بويز) الأدائي في الحدث بالاتجاه نفسه إذ يمكن أن يؤول على إنه نشاطاً سياسياً إذا ما ادركنا حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وآثارها الاجتماعية والنفسية، بعد إن تحول التركيز على أثرها من الفنان مقلد الصور الى ممارسات تشهد بناءاً متداخلاً من السياسة والإساطير والأنثروبولوجيا، ولذلك فإن(بويز) مثلما في الشكل(28) قَدم بواسطتها فلسفة تتجلى فيها المفاهيم الجمالية بواسطة ترحاله الدائم ما بين العروض الحية والمحاضرات المباشرة مع الجمهور، إذ ليس غريباً ان نشاهد الأداء عند(بويز) وهو يتنكر للعملية الإبداعية، وذلك بصفته شخصاً سياسياً وليس فناناً، او انه رجل اقتصاد، وهذا ما يعد الوسيلة الناجعة، لإن يخترق (بويز) قنوات الاتصال عبر فتح الحوار مع الماضي والحاضر، وهي استراتيجية الخروج من هالة المفاهيم الجمالية والمؤدلجة، بواسطة أداء غامض وحيوي، وعفوي، ومشحون بقوة الإشارات والرموز بما في ذلك الوسائط الناقلة التي لا حصر لها وبحدودها السريالية، وهي تبحث في الفضاءات الخيالية الجمالية البديلة للعقل والتي من الممكن ان تصبح وسيلة للتواصل.

شكل (28) جوزيف بويز
1972

الفصل الرابع: النتائج والإستنتاجات.

1-لقد وجدت الجمالية الجديدة في التعبيرية فضاءً أستطاعت ان تعيد إنتاج ما سبق، في فضاء سايكولوجي، قد تحول الفنان على إثره للبحث عن رؤاه وأفكاره الذاتية الخاصة، كما كانت السريالية المرجع المؤثر برموزها وأساطيرها القديمة، قد منحت فناني التعبيرية التجريدية، فرصة للتعبير عن المعاني الكامنة بالوسائل الأكثر وضوحاً.

2- لقد قدرت الجمالية الجديدة قيمتها بالخصوصية والتفرد والارتجال في التعبير عن حالات العقل الباطن المقابل لحالات المجتمع المعاصر، إذ عُدت دراما وجودية سعت الى التحرر الكامل من القيم الفنية والجمالية الكلاسيكية برؤى جدلية لا تزال تنمو في كنف السطوح البصرية.

3- تجلت الجمالية الجديدة في فن البوب لاسيما في اعمال روشينبرغ: إذ أنه تاخم بحذاقة موقفه من التراكيب غير المنظمة للأشكال، التي أفصحت عن فهم أكثر شمولاً، وبما يحقق نوع من الرهانات التأريخية والجمالية والسياسية للمشروع الطليعي الجديد للفن.

4- شكلت المعطيات البصرية ومنها الوسائط المتعددة في فن البوب مقاربات جمالية جديدة وهي جزء من تبادل الأفكار وفلسفتها في الزمن، إنها فكرة الفراغ التي تكمن خلفها فكرة ان الخبرات البصرية ليست فنية ولا جمالية، لذلك فهي تقوض مفاهيم الذات والتفرد والأصالة.

5-لعبت الصورة المرئية في أعمال(وارهول) دوراً في الإفصاح عن الجمالية الجديدة من حيث إنها لاتحتاج الى تفسير، بل لا تحتاج الى تأويل، فالسياق هو الذي يمنحها المعنى، وبما ان السياق متحول ومتعدد، لذلك يتم توزيع المعنى على وفق السياقات المصاحبة والمحايثة لها، التي تتمتع بترحالها الدائم وذلك للطبيعة الاستهلاكية، فضلاً عن الإثارة التي تمارس فعلها بالضغط على عمليات الإدراك والتفكير.

6- أعطى الفضاء الثقافي الذي يشتمل على المشاركة في المواقف الزمانية والمكانية بحدود الوعي بالحدث في الفن المفاهيمي، فضلاً عن تحولات الزمن بكونه مفهوم لا يكف عن الممارسة باتجاه تجربة تأملية ظاهراتية دوراً فاعلاً للجمالية الجديدة في أن تمارس فعلها انطلاقاً من التدفق الذي يحيل الخطاب إلى تحولات الأنا والمعنى والمفهوم الذي لم يتسن إنجازه.

7- مثلت المعطيات المعتمدة على العلاقة بين اللغة وصورتها، والمشاهدة عن طريق اللعب او الأداء، أو العلاقة بين الأداء والتصوير، انفتاحاً لمفهوم الجمالية الجديدة إذ يكشفان عن عدم الأستقرار الدلالي السيميائي، بوصف اللغة من حيث إنها مدلول أكثر فاعلية أو وسيلة لنقل المعلومات الفنية من أي مادة عيانية، وهذه هي الفجوة الحاصلة ما بين المواد كدوال والأفكار بصفتها مدلولات، وهي اساس العمل الفني الجمالي.

8- تمثلت الجمالية الجديدة في البنية الداخلية للعرض المتمثل بفضاء الإداء، بما فيه السياق، والفضاء والمتفرجين، والتي تعد نقطة انطلاق المتلقي لتتبلور مفاهيمه الفكرية، واقعاً تحت تأثير بنية العرض برمته، وعليه فالتشكيل ومنه الفن لغة يعمل على وعي السياق، وانه- اي عالم التشكيل-، مجموعة مقترحات، وان نفهم الفن مثلما نفهم اللغة، وهي نتاج القوى الأجتماعية والثقافية والسياسية.

9-أن الوعي بالحدث في الفن المفاهيمي وهو ينتج التصورات العميقة التي تفعل فعلها في الخبرة، تُعد أحد المرتكزات الأساسية في الجمالية الجديدة ولذلك بالكاد نتعرف على الأجواء المحيطة، أو الأداءات المصحوبة في الأعم الأغلب بالتوترات الداخلية التي تضع علامات الاستفهام على الكثير من المواقف التي نتعرض اليها، إذا ما ادركنا النقاشات الدائرة في ظل السياقات الفنية والسياسية، التي كثيراً ما تنم عن صراعات وتناقضات داخلية.

***الأستنتاجات:**

1-انتجت الجمالية الجديدة تحولاً في بنية الفن العالمي المعاصر، فظهرت اتجاهات فنية جديدة تتعلق بالاسلوبية والتأويلية والظاهراتية والسياقية والأيديولوجية.

2-تُفعل الحالات الوجودية والطقسية من الحراك الجمالي في فن الجسد، وما تحمله في تضاريسها أسراراً وآثاراً ومفاهيم غامضة، بواسطة الإداء، فضلا عما كان يقوم به عندما يردد مع نفسه بعض الأفكار والحوارات التي لا تخلو من رموز تحتاج إلى فك طلاسمها ومفاهيمها ، لا بالمعنى الذاتي الرومانسي بل بالمعنى الحدسي الذي يحتاج إلى انفتاح في فكرة الفن وجماليته في المشروع المفاهيمي .

3- يعطي الاستغراق في بيان أهمية الفضاء في الرسم الحديث والمعاصر، تحولات جمالية وبحدود تأريخ الفن برمته، لذلك فهو يُعد وسيلة ناجعة لتبني مفاهيم سايكولوجية وهرمينوطيقية وفينومينولوجية، وجميعها تُعد تعبيراً عن لغة بصرية جمالية غير متحققة موضوعياً.

4- تتوافق آراء مدرسة فرانكفورت الأوروبية التي روجت للحداثة، مع الظاهرة الفردية والآنوية التي تتمتع بها التعبيرية التجريدية الأمريكية، بإستعاراتها الإدائية والأخلاقية التي أرادت لها أن تبتعد عن الحياة السياسية، بما في ذلك التوجهات الرأسمالية التي أفسدت كل قيمة فنية وجمالية.

5- يُعد فن البوب بمثابة مزيج من الحياة الحضرية الحديثة مثلما كانت تنقله الدادائية وتحولات عالم الحياة المعاصرة، أي أن هناك شفرات ودلالات جمالية تبين حقيقة العلاقة بين الحداثة ومابعدها وبالعكس.

References

1. Abbas, r. A. (1987). *Aesthetic Values.* Alexandria: University Knowledge House.
2. Adra, G. A.-M. (1996). *Philosophy of Aesthetic Theories* (1 ed.). Tripoli, Lebanon: Gross Press.
3. Al-Imam, G., & Bachelard, G. (2010). *Aesthetics of the Image* (1st edition ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.
4. Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Literary Terms* (1st edition ed.). Beirut, Lebanon: Lebanese Book House.
5. Bottommore, T. (2004). *Frankfurt School* (2nd edition ed.). (M. H. Diab, Ed., & S. Hajres, Trans.) Beirut, Lebanon: Dar Oya for Printing, Publishing and Distribution.
6. Enick, N. (2011). *Sociology of Art* (1st edition ed.). (F. Al-Hussami, Ed., & H. J. Qubaisi, Trans.) Beirut, Lebanon: Center for Arab Unity Studies.
7. Hassan, M. A.-M. (2009). *The Concept of Aesthetic Consciousness in Gadamer's Philosophical Hermeneutics.* Beirut, Lebanon: Dar Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.
8. Howe, A. (2010). *Critical Theory: The Frankfurt School* (1st edition ed.). (T. Deeb, Trans.) Cairo: Dar Al-Ain.
9. Huisman, D. (1983). *Aesthetics.* (D. Al-Hassan, Trans.) Beirut, Lebanon: Oweidat Publications House.
10. Jimenez, M. (2012). *Contemporary Aesthetic (Trends and Stakes)* (1st Edition ed.). (K. B. Mounir, Trans.) Beirut, Lebanon: Difaf Publications.
11. Kant, I. (2009). *Criticism of the Queen of Judgment* (1st edition ed.). (S. Al-Ghanmi, Trans.) Beirut, Lebanon: Al-Jamal Publications.
12. Maafah, H. (2010). *Hermeneutics and Art according to Hans-Georg Gadamer* (1st Edition ed.). Beirut, Lebanon: The Arab House of Science.
13. Mazouz, A.-A. (2011). *The Aesthetics of Modernity (Adorno and the Frankfurt School)* (1st edition ed.). (M. Sabila, Trans.) Beirut, Lebanon: Dar Al-Maarif Forum.
14. Moran, E. (2019). *On Aesthetics.* (Y. Tepes, Trans.) Qatar: Ministry of Culture and Sports.
15. Mufrej, J. (2009). *The Crisis of Values(From the Dilemma of Ethics to the Aesthetics of Existence)* (1st Edition ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al Arabiya for Science.
16. Muhaibel, O. (2007). *From System to Self* (1st edition ed.). Beirut, Lebanon: Arab House of Science.
17. Rayan, M. A. (1970). *The Philosophy of Beauty and the Origins of Fine Arts.* Alexandria: Dar Al-Maarif.
18. Saliba, J. (1385). *The Philosophical Lexicon* (1st Edition ed., Vol. 1). Qom Publications.
19. Sarmak, H. (2009). *The Philosophy of Art and Beauty(Creativity and Aesthetic Knowledge)* (1st edition ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al-Hadi for Printing, Publishing and Distribution.
20. Scheffer, J.-M. (1996). *Art in the Modern Age (Aesthetics and Philosophy of Art from the 18th Century to the Present Day.* (F. Al-Juyoushi, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
21. Smith, E. L. (1995). *Artistic Movements After World War II.* (J. I. Jabra, Ed., & F. Khalil, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.

22. Sontag, S. (2008). *Against Interpretation and Other Essays* (1st edition ed.). (S. al-Mawla, Ed., & N. Baydoun, Trans.) Beirut, Lebanon: The Arab Organization for Translation.
23. Soriot, E. (1974). *Aestheticism Through the Ages* (1st edition ed.). (M. Assi, Trans.) Beirut, Lebanon: Aweidat Publications.

The new aesthetic in contemporary world painting

sahib Jassim Hassan Bandar Al-Bayati

Abstract:

The research tagged: the new aesthetic in contemporary world painting. The research contained five chapters. The first chapter dealt with the research problem and its importance. It dealt with the concept of the new aesthetic as a concept concerned with the topics of the mind, i.e. the most comprehensive and diverse topics. The New Aesthetic is an aesthetic and stylistic structure whose taste, aesthetic, artistic and emotional contribute to its structure with awareness of the context. The aim of the research is to identify the new aesthetic in contemporary world painting. As for the objective limits of the research, the researcher was interested in studying the new aesthetic, especially in abstract expressionism, pop art, opera, and conceptual art, for the period (1948-1997) in America. The chapter also included keywords. The second chapter dealt with the concept of beauty and aesthetics. The third chapter dealt with aesthetics and awareness of the cultural and social context in modern painting. The fourth chapter dealt with the new aesthetic and its applications in contemporary formation. In the fifth chapter, the researcher reached a set of results, including:

1-The new aesthetic found in expressionism a space that was able to reproduce the above, in a psychological space, after which the artist turned to search for his own personal visions and ideas, just as surrealism was the influential reference with its ancient symbols and myths, which gave the artists of abstract expressionism an opportunity to express meanings latent by the most obvious means.

2- Visual data, including multimedia in pop art, formed new aesthetic approaches, and it is part of the exchange of ideas and its philosophy in time.

Then, the researcher reached a set of conclusions, and then a list of sources, references, and a summary of the research in English.

Key words: new aesthetic , contemporary world painting.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1228

التصميم المعماري للعتبات المقدسة

صادق هاشم حسن الموسوي[1]
محمد هاشم فدوي[2]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

كمفهوم فلسفي معماري لا يمكن اعتبار العمارة الإسلامية أقواس وابواب وقباب ومنائر، كون العمارة الإسلامية تعد على أساس منظومة بنيوية من أصول واعتقادات دينية وعقلية وفلسفية ومنطقية تشترك معها الفنون والتقنية ومتطلبات البيئة المحيطة، بل إن أبتعد المصمم المعماري عنها تصبح وكأنها لأناس ليس من هذا العالم، العمارةُ الإسلاميةُ ليست مختصره على الجانب التراثي بقدر كونها حالة "حداثية" متجددة، تتعاطى مع مفاهيم الإسلام النافذة لكل زمان ومكان. ويمكن ان نلمس ذلك عن طريق الآليات التي أنتجت عمارة التراث وما أقيم عليه، وهي ليس محاكاة لأشكال دون مضامين. فالعمارة الإسلامية هي وليدة الفكر الإسلام في المناطق التي وصل اليها، اذ كان من المنطقي تأثر الخصائص المعمارية الإسلامية بشكل كبير في اعتقادات ومتبنيات الدين الإسلامي والنهضة العلمية التي تبعته. فالاختلاف الموجودة بين منطقة وأخرى قائم على سبيل المثال على عوامل المناخ، الطقس والإرث الحضاري المعماري السابق في المناطق التي وصل اليها الإسلام. اذ ينتشر على سبيل المثال الصحن المفتوح في العراق والشام والجزيرة العربية بينما اختفى في تركيا وغيرها من مناطق الشمالية التي وصل اليها الاسلام نتيجة للجو البارد في الأولى والإرث المعماري في الثانية. ولاشك ان تأثير المظاهر الطبيعية و اشتراطاتها الزمانية و المكانية على البنى المعمارية هو كان له الدور الكبير في البحث عن الحقيقة الكامنة في وسائلها التعبيرية من خلال معرفة المظاهر المعمارية في البلدان الاسلامية، لان ولادة النظريات وتبنيها في تكوين الاشكال المعمارية ليس بسبب النقد للنظريات السابقة، بل للحاجة الملحة لتوفير تنويع جديد في الاشكال المتلائمة مع التنوع البيئي المحيط وحصيلة ما تقدم فان تجنيس العلاقات البنائية في العمارة والفن ينطلق وفق تقنيات و اساليب الانجاز، التي تستخدم الجانب التعبيري والذاتي في اشارة الى اقصاء الظاهرة الطبيعية وهي سمة قد مثلت القاسم المشترك للأجناس المعمارية على مر الدهور. وهي التي عززت من بناءها الداخلي بغية ايجاد معادل بصري اساسه الشكل الهندسي المعماري المستخدم في المساجد والعتبات المقدسة.

الكلمات المفتاحية: التصميم، المعماري، العتبات المقدسة.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة Sadiqoodi2@gmail.com
[2] جامعة طهران / كلية الفنون الجميلة fadavi@ut.ac.ir

مقدمة البحث:

انطلاقا من الابعاد المرتبطة بالنظرية المعمارية في مجال التصميم المعماري للعتبات المقدسة، هناك محاولات للبحث عن استراتيجيات جديدة تتبني نظرية جديدة لحل ازمة تجديد الاشكال الملحة، نتيجة تداخل البنى بين الشكل المعماري، الفني والوظيفي داخل العتبات المقدسة، فكانت سبباً لتميز العلاقة البنائية بينهما. فالعمارة تعد شكلاً من اشكال الفنون الجميلة وذات صلة متبادلة معها، تشترك في الكثير من العناصر المكونة لها كالخيال والحس المبدع واضفاء الجمال المبهج في التكوينات على ان يكون اساس العمل فيه هو التصميم والتخطيط المعماري الصحيح ضمن اطر دينية واعتقادية وفلسفية قائمه على ثوابت الدين الاسلامي الحنيف. يعد تصميم العمارة من أقرب الفنون واوثقها صلة بالعتبات المقدسة، كونه فناً وظيفياً يعالج بشكل جمالي، ذات بعد روحي تشوبه تواصل معنوي مرتبط بقيم السماء. بمعنى ان الشكل المستخدم في تصمي عمارة العتبات المقدسة ما هو الا نتاج احتراف اساليب فنيه متبعة في العمارة والفنون، اذ يجري فيه التركيز والاهتمام بكيفية التعامل مع الواقع الذي تقوم عليه العتبات المقدسة مع جميع المواد المستعملة والمستخدمة التي تدخل في تكوين وبناء تلك الانموذج المعماري المميز في داخل المدن الاسلامية. كما هو الحال في نماذج البنيان الحالية التي شيد بها العتبات المقدسة الذي يُحتم على المصمم والمعمار المسلم ان يراعي الجانب الوظيفي والجمالي داخل تلك العتبات حتى تكون سياق عمل ثابت ينطلق منهجه من ثوابت الدين الحنيف.

التآسيس النظري للبحث:

المبحث الاول:

1. الأسس الفلسفية التي قامت عليها تصميم عمارة العتبات المقدسة:

تقترح الفلسفة الإسلامية كفكر مبادئ تعمل كدليل في العمارة عن طريق ايضاح المساواة بين الناس في الإسلام من خلال تكرار الأشكال وتناظرها، والمساواة تمنع هيمنة العناصر المنفردة، بينما تتطلب الخصوصية في الإسلام الفصل او العزل والوضوحية واختلافيه الفضاءات وممرات حركة. أي ان إلغاء وضوحية المحور البصري باتجاه تكاملية طبيعية. بناءاً على التغيرات والحاجات المجتمعية لكل جيل جديد، فعلى سبيل المثال الدين يتطلب اماكن للعبادة كما في الصلاة. وتصميم العمارة يجب إن يعمل على وضع مخطط تصميم يعمل على ايجاد هذا المكان كما في تصميم وعمارة المسجد والعتبات المقدسة (Abu-Ghazalah, 1990, p. 19).

لذا يعد التصميم المعماري من اهم الفنون المستخدمة في عمارة المدن الإسلامية، المساجد والعتبات المقدسة. الا ان تلك الفنون تتأثر بالكثير من المفاهيم التي تعد ضوابط ضاغطة لا يمكن لأي عامل ضمن هذا الموضوع ان يتجاهلها او يعرض عنها كما في ثوابت الدين الاسلامي، العرف الاجتماعي، التراث الثقافي، الطبيعة، البيئة المحيطة والقيم والاعتقادات. ويبدو ذلك جلياً في نمط بناء المدن الاسلامية كذا في المساجد والعتبات المقدسة. اذ كان لزاما على المصمم والمعمار المسلم ان يحتاط فيها للجانب الوظيفي من حيث السكن او التنظيم الشكلي فضلا عن الجانب الجمالي الذي يضيف رونقا من الحسن والبهاء، كذا في الجانب الفلسفي الذي يحاكي فيها جميع الابعاد الفكرية والمعنوية والروحية في تصميم تلك الابنية التي تعد العتبات المقدسة

أحد اهم معالمها خاصة في وقتنا الحالي. كونها تعمل كمعّبر عن منظومة القيم والاعتقادات الإسلامية. فكان من الضروري معرفة التأثيرات البيئية والاجتماعية على طبيعة وفكر وفلسفة المعمار المسلم في مجتمع يعد محافظا وذات اعتقادات ملتزمة تفرض على اللاقي والمتلقي اعتبارات يجب ان يراعي فيها الفنان المسلم الكثير من القيود التصميمية والمعمارية خلال عمل وتصميم ابنية المساجد والعتبات المقدسة. ذلك كونها تؤثر على آراء وعواطف الفـرد في ذلك المجتمع (Almudrasa, 2003 , p. 88).

وبما ان المنظومة القيمية القائمة على اسس دينية وعقلية وفلسفية تشترط على ارباب التخصص من مصممين ومعماريين التعاطي مع البيئة المحيطة من ارث وثقافة وفنون تقوم على اساسها فلسفة منضبطة في اطار ديني ومعرفي واضح يعد خطة عمل يسير عليها المصمم المعمار في وضع المعالجات الوظيفية واللمسات الجمالية داخل تلك العتبات (Thuwaini, 2007).

2. نشأة وتطور المدن الإسلامية:

ان النزعة الفطرية التي يتمتع بها الانسان هي الرافد الأساس في توجه الانسان الى تكوين المدن والتجمعات السكنية كون الانسان اجتماعي بالفطرة حسب اعتقاد الباحث، ونتيجة الرغبة في التعايش كمجموعات، ولتحقيق الاستقرار الذي كان يحاول الإنسان القديم جاهداً الحصول عليه بدأ ينتقل تدريجياً للوصول إلى مفهوم جديد للتعايش يضمن استقراره، ويحقق له في نفس الوقت الحماية من كل المؤثرات الخارجية.

ان انبثق المدن كان في الواقع هو ناتج عن ظروف روحية ومادية واجتماعية وسياسية، انعكست على نشأة المدن بصورة مباشرة (Shaheen, B.T, p. 52).

فكانت لنشأة المدينة مبرراتها وأسبابها فهناك بعض القرى أصبحت مدن وتوسعت نتيجة لموقعه إذن المدينة تعد اتجاهاً عقلياً ومجموعة من العادات والتقاليد إلى جانب تلك الاتجاهات والعواطف، وهي في النهاية مكان إقامة طبيعي للإنسان الذي يتصف بكونه كائن اجتماعي متمدن. وتاريخياً المدينة تعد وحدة تكوينية قديمة منذ زمن يرجع إلى سبعة آلاف سنة، وهي ثمرة لتطور تاريخي بعيد المدى نشأ تلقائياً أو بمطلب ذاتي (Mumford, 2006, p. 6). أدى إلى قيام مراكز عمرانية على مساحات واسعة من المعمورة، فنشأت الحضارات كحضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل وحضارة بلاد فارس وحضارة الشرق الأقصى (Mousawi, Baghdad, p. 15). فقد اقترنت العقائد بالحياة المدنية حتى أسست المدينة كمكان يتجسد بها الدين، كون الارتباط الروحي بالدين هو كان الدافع الأساس لتكون المدن قديما. ومن هنا نرى أرتبط تأسيس المدينة بالأسطورة لان ذلك من الإيمان، فعند السومريين أسست مدن خاصة للعبادة مثل مدينة (نيور) و(أرديو) لكون المدينة مكاناً مقدساً عندهم، وفي اليونان بدأت أثينا كمعبد للآلهة (أثينا). اما في المسيحية فقد كان للكنيسة الدور الفاعل في تكوين المدن كما في العصور الوسطى اذ كانت مراكز إشعاع لنشر الديانة المسيحية. أما في الإسلام فقد اخذ الموضوع شكلاً جديداً ضمن مفاهيم جاءت منسجمة مع فلسفة واعتقاد وتعاليم الدين الإسلامي الحنيف، فتم التركيز أكثر على المدن الدينية منذ بداية التاريخ الإسلامي كما في مدينة يثرب التي تحولت الى مركز وعاصمة للدين الاسلامي بقيادة النبي الاكرم صل الله عليه واله (Thuwaini, 2007 , p. 30)، حتى تحول اسمها من يثرب إلى (المدينة).

اذن المدينة الدينية والإسلامية ليست مجرد ظاهرة جغرافية أو تاريخية، بل هي ظاهرة دينية اتسمت بتعبير وتنظيم مكاني حسب ما جاء في التشريع والاعتقاد الإسلامي، فقد امتزجت فيها القوانين المادية بالقيم الروحية، لهذا فهي انعكاس لنظام عقائدي واجتماعي وثقافي متفاعل (Attia, 2009, p. 9)، ينسجم فيها الجانب الحضري وتكوينات الفضاء المعماري بشكل ينم على توافق جاء نتيجة لتفاعل الإنسان مع بيئته المحيطة تحت مفهومها العام وهو الإسلام. ان تصميم المدينة الإسلامية قام في البدء على مبدأ التقارب بين الدين والدولة، فلما تتقل مقر الحكم في مدن الإسلام نتيجة لتوسع رقعة الدولة الإسلامية، تم تأسيس العواصم الجديدة على اساس التعايش والتعاطي الإيجابي مع الحضارات المجاورة للحضارة الاسلامية الجديدة (Ghalib, 1988, p. 367).

ان الدين الإسلامي هو العامل او الصفة الذي تشترك فيه جميع المدن الإسلامية، لان الحضارة الإسلامية حددت إلى حد ما الأشكال الرئيسية لمعالم المدينة الإسلامية (Mustafa, 1988, p. 341).

3. المعالم المعمارية التي تحتويها المدن الإسلامية:

أ- **المسجد:** يعد المسجد من اهم العناصر المعمارية للمدن الإسلامية، فهو قلبها النابض بالحياة وهو أساسي في المجتمع الإسلامي، اذ قال الله تعالى "إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وأتى الزكاة ولم يخشى إلا الله فعسى أولئك أن يكونوا من المهتدين"(سورة التوبة/ الآية18). فهو يمثل المركز الديني والثقافي والاجتماعي للمدينة الإسلامية (Chadirji, 1981, p. 341).

ب- **المناطق السكنية:** تعد المناطق السكنية من العناصر العمرانية المهمة داخل المدن الاسلامية التي تبلورت عبر الزمن، وهي تشغل مساحة كبيرة من تلك المدن. فهي تمثل انعكاس واضح لتأثير القيم الاسلامية في حياة المجتمع الإسلامي وتطوره (Ali, 341, p. 1989).

ج- **الأسواق:** لعبت الأسواق دورا كبيرا في الحياة الاقتصادية والاجتماعية للمدن الإسلامية، إذ إن السوق لا يمثل الشريان الرئيس للحياة الاقتصادية فحسب وإنما للحياة الاجتماعية العامة للمدينة، وغالباً ما كان محور السوق مرتبطاً بالمسجد الجامع في مركز المدينة ليعبر عن صيغة التفاعل بين الجانبين الروحي والمادي في حياة سكان المدن الإسلامية (Al-Saadouni, 1990, p. 28).

المبحث الثاني:

اولا. نشأة مدن العتبات المقدسة:

في الاعم الاغلب ما قامت مدن العتبات المقدسة الا بوجود قبر و ضريح الامام المعصوم وهو كما في مدينة النجف التي تعد حاضرة من حضائر مدينة الكوفة الا انها الان مدينة قائم بذاتها ويعود سبب ذلك الى وجود قبر يعسوب الدين ومولى الموحدين علي بن ابي طالب عليه السلام، فهي لم تكن موجود أصلا الا بعد وجود قبر وضريح الامام علي عليه السلام، وكذلك بالنسبة الى مدينة كربلاء فإنها تأسست نتيجة لوجود قبر سيد الشهداء الحسين بن علي بن ابي طالب عليهما السلام، الذي استشهد في العاشر من المحرم سنة 61 للهجر في واقعة الطف فهي أيضا لم تكن موجودة فعلا قبل استشهاد الحسين وال بيته واصحابه، وكذلك بالنسبة

لمدينة مشهد التي تقدست بوجود الامام علي بن موسى الرضا عليه السلام فهي ضمن إقليم خرسان ولم تتكون الا بعد وجود قبر وضريح الامام الرضا عليه السلام (Al-Musawi, 2021, p. 177).

ثانيا. خصائص تصميم وعمارة العتبات المقدسة:

1. **الخصوصية:** لكل عتبة خصوصيتها في اطارها العام فان جميع العتبات المقدسة متشابه من حيث العمارة والفنون بصورة عامة على اختلاف موقعها الجغرافية، الا ان تلك العتبات لها ما يميزها على المستوى الخاص، بمعنى اخر ان عمارة هذه العتبة سوى كانت عربية او فارسية، هي نتيجة لاشتغالات لها طابع خاص في ذات العتبة نفسها من حيث الشكل العام ومن حيث التفصيل والإدارة. مع الإشارة الى ان جميع أجزاء العتبات في جانبها المعماري والفني هي محاكاة لوقائع تاريخية، اي ان العتبات المقدسة قامت نتيجة لحدث او واقعة حرب او سفر وغربة، الا ان الجدير بالذكر ان من قامت لأجلهم هذه العتبات هما حصرا في ذرية محمد وال محمد ومن صلب علي امير المؤمنين ورحم فاطمة بنت النبي صل الله عليه واله وهم الائمة الهداة من ال بيت العصمة.
2. **التشابه:** تتشابه العمارة والفنون في العتبات المقدسة جميعها في تخطيطها العام، كونها تتكون من مجموعه من العناصر المعمارية التي تشترك فيها جميع تصاميم العتبات المقدسة في جانبها الوظيفي والجمالي وعلى اختلاف انوع العمارة كأن تكون عمارة عربية او عمارة فارسية، الا ان من الجدير ذكره ان العناصر المعمارية ومجموع الفنون الموجودة في تلك العتبات قد تكون نسبية فقد توجد عناصر تتوافر في عتبة دون عتبة اخرى، ومن اهم العناصر المعمارية والفنية الموجودة في جميع العتبات على سبيل المثال هي:

أ- الارضيات.

ب- الجدران.

ج- القباب.

د- المنائر.

هـ- الأبواب والشبابيك.

و- القبروالضريح الخاص بالمعصوم عليه السلام.

ز- الخطوط.

ح- الزخارف.....الخ (Al-Musawi, 2021, p. 177).

3. **الاختلاف:** على الرغم من ان الشكل الإجمالي للعتبات المقدسة هو متشابه وقد لا يستطيع المتلقي التفريق بين عتبة مقدسة واخرى كونه ليس من اهل الاختصاص. الا انه يمكن التفريق بين عتبة واخرى بشكل واضح من قبل الباحثين واهل الاختصاص وبشكل سهل ويسير. كأن تكون هذه العتبة مثل تصميمها وعمارتها على الطراز العربي الذي يمتاز بضخامة حجم القباب والمنائر، اذ تبدو القباب ذات قاعدة عريضة وارتفاع عالي، بينما المنائر تتميز بسعة قطرها وضخامة بنائها نسبياً. بينما تتميز العمائر

الفارسية بقباب ذات رقاب طويلة ومنائر رفيعة مستدقة من الأعلى تبدو عليها الرشاقة، اذن لكل نوع من أنواع العمارة العربية او الفارسية ما يميزها عن الأخرى.

ومن اهم موارد الاختلاف داخل العتبات المقدسة بشقيها العربي والفارسي هي:

أ. قياس المساحات والارضيات. من الطبيعي ان جميع العتبات المقدسة لها مساحاتها الخاصة بها، الا ان قياس وحجوم تلك المساحات تختلف من عتبة الى أخرى حسب موقع العتبة الجغرافي كأن تكون العتبة في العراق او في إيران. الا ان الملاحظ في ضمن هذا الموضوع ما يلي:

1. ان قياسات مساحة العتبات المقدسة في العراق تتميز بصغرها النسبي كما في العتبة العلوية في مدينة النجف، والعتبتين الحسينية والعباسية في مدينة كربلاء، بينما في إيران تقدر قياس مساحة العتبة الرضوية ثلاث اضعاف العتبة العلوية والحسينية والعباسية وهنا يتضح الفارق الواضح والكبير في مساحة العتبات المقدسة، ويعود سبب السعة في عمارة العتبة الرضوية في إيران وقلة السعة في باقي العتبات الأخرى في العراق لمجموعة من الأسباب والاحتمالات حسب اعتقاد الباحث من أهمها هي:

أ.البيئة العربية تختلف عن البيئة الفارسية، فالحاضرة العراقية التي تتميز بصيف حار وشتاء بارد جعل من قلة سعة مساحة العتبات المقدسة في العراق اقل قد يكون نتيجة لجانب وظيفي، وهو عكس الحاضرة الفارسية التي تتميز بشتاء بارد وصيف معتدل نسبياً.

ب.للحكومات الظالمة المتتالية في حكم العراق، اوجد حالة من الاهمال الكبير في فنون وعمارة العتبات المقدسة الموجود هناك الا ما شاء الله. وقد يكون على العكس في الجانب الإيراني.

2. تحتوي العتبة الرضوية في إيران على مجموعة من الصحون والمساجد والمدارس والمؤسسات الدينية ولخدمية، بينما قد تتضمن العتبات المقدسة في العراق على تلك الأشياء لكن بنسب قد تكون قليلة او متفاوتة من حيث المساحة ومن حيث الجانب الوظيفي والجمالي.

أ. توجد هناك اختلافات او ميزات كثيرة بين عتبة و أخرى، قد تكون في نفس البلد كما هو الحال في العراق، فهذه العتبة العلوية على سبيل المثال الموجودة في مدينة النجف التي تضم ضريح و قبر امير المؤمنين عليه السلام تختلف وتتميز على سبيل المثال عن مدينة كربلاء التي توجد فيها عتبتين مقدستين في مساحة ارض واحدة، و وجود ضريحيين وليس ضريح واحد احدهم ضريح الحسين عليه السلام وال بيته و اصحابه وتكونت منه العتبة الحسينية، بينما بقي ضريح و قبر ابى الفضل العباس في مكان استشهاده على العلقمي فتكونت منه العتبة العباسية، بينما العتبة الكاظمية تضم قبتين واربع منارات وهي دلال على وجود مرقدي الامامين الهمامين موسى بن جعفر الكاظم وحفيدة محمد بن علي الجواد عليهما السلام تكونت منه العتبة الكاظمية فللمتتبع ان يلاحظ هذه الخصوصية للعتبات المقدسة (Al-Musawi, 2021, p. 177).

المحور الثالث:

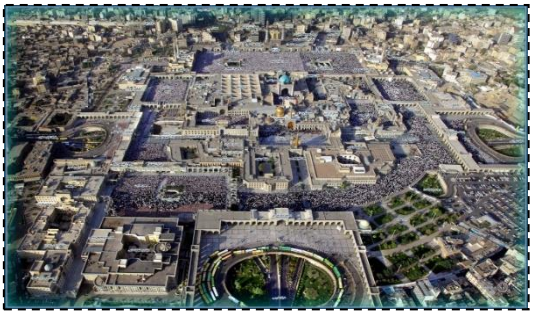
اولا. الاثر المادي والمعنوي للعتبات المقدسة داخل المدن الاسلامية:

للعتبات والمراقد المقدسة الأثر الكبير والواضح في المدن الإسلامية، وذلك يعود لرمزية وقدسية تلك المراقد في نفوس جميع المسلمين ويمكن تعريفها على انها "تلك الاماكن المقدسة ذات الأثر و التأثير الروحي في نفوس

الزائرين، فهي نقطة اتصال عقائدية وروحية بين النفس الانسانية و الحق سبحانه وتعالى "فهي أي العتبات والمراقد المقدسة، تستلهم عبق قداسته من أريج التاريخ الممتالى بالمأثر حتى يستحق بذلك الايثار لقب القداسة، ويشير الباحث الى ان ليس كل القبور او المراقـــد (مقدسة) في المجتمع الإسلامي. نعم جميع القبور محترمة عند المسلمين كافة، والاعم الاغلب من جمهور المسلمين تعتقد بزيارة القبور والعتبات والمراقد، حتى تحولت فيما بعد وتدريجياً الى مراكز مدن تحمل جميع المقومات المدن الحضرية ينظر الشكل رقم (1).

الشكل رقم (1). العتبة العلوية. صورمأخوذة من العتبة العلوية

والمرقد المقدس عند المسلمين هو القـــبر الذي ينتمي لشخص مهم لـــدى المسلمين كشخـــص النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم أو من أهل بيته عليهم السلام أو من صحبه رضوان الله تعالى عليهم، ممن تشهد لهم مناقبهم بالهدى والايمان (Al-Musawi,, 2016, p. 6) و يمكن القول ان المدينة الإسلامية التي فيها مرقد مقدس نشأت لتنمو بعدها المدينة كما في مدينة كربلاء ومدينة مشهد ينظر الشكل رقم (2)، ولعل المدينة موجودة أصلاً وبعـــد ذلك أصبح فيها مرقد مقدس لتنمو بعد ذلك وتزدهر بسبب كما في المدينة المنورة، وللمراقد المقدسة مجموعة من الأثار الايجابية التي يعمل البحث على تبيانها.



شكل رقم (2). العتبة الرضوية. صورمأخوذة من العتبة الرضوية

الاثار الدينية للمر اقد المقدسة:

أن الظاهرة الدينية في مدن العتبات والمراقد تطغى على غيرها من الظواهر بشكل واضح وظاهر. فنلاحظ أن السلوك الديني لدى المجتمع ينعكس في بناء المدينة التي تتطبع بالطابع الديني، كما أن قداسة المكان تنتقل إلى سكانه وتضفي عليهم اعتبارات خاصة ينظر الشكل رقم (3) (Al-Musawi, 2021, p. 93).

الشكل رقم (3). العتبة الرضوية. صور مأخوذة من العتبة الرضوية

1. **الاثار الاقتصادية للمراقد المقدسة:** تعد العتبات والمراقد المقدسة في المدن الاسلامية مورداً اقتصادياً ومالياً مهما، اذ تنشط المنطقة اقتصادياً على مدار السنة ويشتد النشاط الاقتصادي في المناسبات والأعياد أو الزيارات المتعارف عليها للمراقد عند المجتمعات كالزيارات المخصوصة لائمة اهل البيت عليهم السلام.
2. **الاثار الثقافية للمراقد المقدسة:** ان لزيارة العتبات والمراقد المقدسة تتبلور فيها احتكاكات ثقافية وحضارية ولغوية بين الزائرين، تنتج عن ذلك حركة فكرية كأثر حتمي لهذه الحالة، ينظر الشكل (4،5) **(Attia, 2009, p. 28)**.
3. **الأثار الاجتماعية للمراقد المقدسة:** إن لوجود العتبات والمراقد المقدسة في مختلف البقاع من الأرض كان له سبب مباشر في الاختلاط والتفاعل بين الشعوب على اختلاف لغاتهم فالمرقد كان يمثل المركز الذي تجتمع حوله باقي الفعاليات والوظائف العامة التي تخص جميع من في المدينة ينظر الشكل رقم (4) (Karbasi, 1987, p. 73)

الشكل رقم (4). العتبة الحسينية. صور مأخوذة من العتبة الحسينية

4. الأثار السياحية للمراقد المقدسة: إن العتبات المقدسة والمباني الدينية الأخرى تشكل عنصر الجذب الأساسي في مجال السياحة لأنها بالإضافة إلى تراثية المرقد الذي يمثل عبق التاريخ، فهو يحمل مميزات الفنون والعمارة التي تتجسد فيها التقاليد المعمارية باعتبارها فنوناً حية وفاعلة كونها موجودة في منطقة وغير موجودة في مكان آخر أو مدينة أخرى، وهذه هو الدافع الأساسي للسياحة ينظر الشكل رقم (6)، (Al-Ansari, 2013, p. 110)

الشكل رقم (6). العتبة الرضوية. صور مأخوذة من العتبة الرضوية

والسياحة كلمة اتية من كلمة (ساح) وهو الماء الجاري على وجه الأرض. ويمكننا تعريف السياحة الدينية بانها احد أنواع السياحة المهمة إن لم تكن أكثرها اهميتاً ونمواً، فهي أداة للتواصل الحضاري والثقافي بين شعوب العالم والاطلاع على تقاليدها وعاداتها ودراسة ثقافتها (Al-Razi, 1980, p. 324).

الشكل رقم (7). العتبة الرضوية. صور مأخوذة من العتبة الرضوية

ولها الدور الاقتصادي الكبير الذي يؤديه في ترويجه لتلك الحضاره او الثقافة من خلال ايجاد منظومة عمل متكامله يوضح من خلالها في مجال السياحة الدينية وسبل الارتقاء بها ينظر الشكل رقم (7،8) (Al-Musawi, 2021, p. 6)

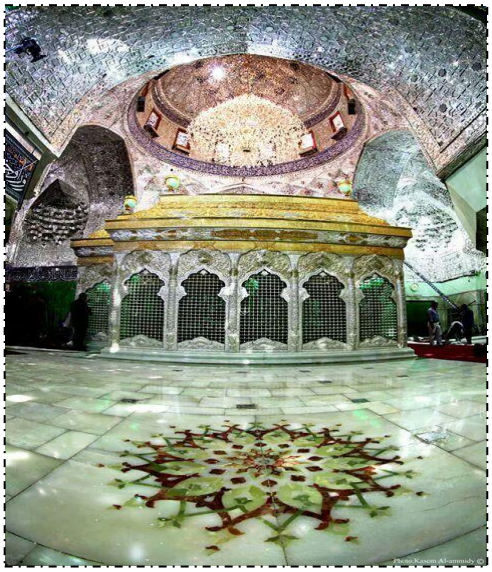
الشكل رقم (8). العتبة الرضوية. صور مأخوذة من العتبة الرضوية

ثانيا. السمة المعمارية والبعد الروحي في تصميم العتبات المقدسة:

ركز المصمم والمعماري في بناء العتبات والمراقد المقدسة على أهمية البعد الروحي والمعنوي لها من خلال إضفاء الشعور بمراحل الارتقاء والسمو من جهه، والتخلص من والهموم والضيق من جهه أخرى عن طريق استخدام أسلوب عزل العتبة او المرقد المقدس عن جميع المؤثرات الخارجية من خلال ايجاد فضـاء جديد يتسم بسمات جديدة كما في الصحن الكبير المزوق بألوان زاهية متسقة المفتوح للسماء ينظر الشكل رقم (9).

الشكل رقم (9). العتبة الرضوية. صور مأخوذة من العتبة الرضوية

ومن ثم الانتقال إلى فضاء آخر جديد وهو عالم من الضوء أو عالم الروح الشفافة وهو فضاء الحرم الداخلي ذي الإنهاء بالمرايا المتكسرة الذي يعمل على عكس وتشتيت الضوء بنفس الوقت. ينظر الشكل رقم(10، 11).



الشكل رقم (10). العتبة الحسينية. صور مأخوذة من العتبة الحسينية

كما لعمارة المراقد ميزات من آيات الفن المعماري على شكل قاشاني وفسيفساء أو رخام أو مرايا مزخرفة. وهكذا يتضح لناظره إن هذه الفخامة في عمارة العتبات والمراقد بجعلها شاهقة الارتفاع ذات هيمنة قد تكسرت بأسلوب التدرج في الأحجام لتناسب المقاييس الإنسانية عن طريق نقل العين تدريجياً من الحجم الكبير للمدخل والشاهق الارتفاع إلى عقود متداخلة تصغر شيئا فشيئا موحية بالعمق إلى بعد ذي قيمة انسانية مع تزيين المسافة بين العقود بالزخارف الهندسية أو النباتية والمقرنصات ينظر الشكل رقم (12) (Attia, 2009, p. 16).

لها في عمائر مشاهد عديدة شيدت في مدن العراق وفي غيره من البلدان الإسلامية، اكتسبت في النتيجة هيئتها التكوينية الحالية.

وهي تتضمن ثلاثة عناصر أساسية مع ملحقاتها:

1. **الجدار الخارجي:** الذي يعزل مكونات الحضرة عن النسيج البنائي للمدينة، ويحدد في نفس الوقت أبعادها وشكلها الخارجي. وعادة ما يكون هذا الجدار متضمنا سلسلة من الأواوين تطل على الصحن.
2. **الصحن:** وهو الذي يفصل الجدار ومكوناته عن مركز العتبة وبالتالي المرقد.
3. **المرقد:** ويحوي الضريح مع ملحقاته من فضاءات، كفضاءات الصلاة والاستراحة والأواوين ما شابه. ويعلو وسط هذا الفضاء قبة مركزية، تحف بها عدة مآذن ينظر الشكل رقم (13) (Al-Sultani, 2008).

شكل رقم (11). العتبة العباسية. صور مأخوذة من العتبة العباسية

الشكل رقم (12). العتبة العلوية. صور مأخوذة من العتبة العلوية

ثالثا. مكونات العتبات المقدسة:

تمتلك العتبات والمراقد المقدسة ولاسيما في العراق وباقي البلدان الاسلامية العديد من الجوانب المعمارية والجوانب الرمزية التي تم اعتمادها في تخطيطها وتصميمها، ومن الملاحظ أن العمارة في المراقـــد هي واحدة من تطبيـقات العمارة الإسلامية، لأنها تحمل نفس القيم الإسلامية المستخدمة في التطبيقات الأخرى للعمارة الإسلامية أو عمارة المسلمين أياً كانت التسمية (Attia, 2009, p. 14).

الشكل رقم (13). العتبة الرضوية. صور مأخوذة من العتبة الرضوية

والجدير بالذكر الى ان قيام العتبات المقدسة بدأ منذ عصور مبكرة ارتبط وقت استشهاد الامام المعصوم عليه السلام وبالتالي تكون تلك العتبة، كما هو الحال في جميع العتبات المقدسة الموجودة في العراق او في البلدان الإسلامية الأخرى، اذ تشكلت الملامح الأساسية لعمارة العتبات المقدسة منذ ذلك الوقت ومن أهم العناصر المعمارية المشتركة في جميع العتبات والمراقد المقدسة هي:

1.الصحن:

وهو الهو أو الفناء الأوسط، ويعد من أهم العناصر المعمارية في تخطيط عمارة العتبات المقدسة، وشكل الصحن ومساحته يُتركان للظروف وخصوصية العتبة كالظروف المناخية او البيئية، اذ نرى أن الصحون المكشوفة تنكمش مساحتها في البلاد الباردة أو شديدة الحرارة وهذا يعد من الجوانب الوظيفية المهمة ينظر الشكل رقم (14).

الشكل رقم (14). العتبة الرضوية. صور مأخوذة من العتبة الرضوية

2.الأروقة:

في العتبات المقدسة عادة ظُلة رئيسية تقع في اتجاه القبلة تعرف باسم ظلة القبلة أو رواق القبلة، وهي الظلة التي تشتمل على المحراب والمنبر والمقصورة ينظر الشكل رقم (15).

الشكل رقم (15). العتبة الحسينية. صور مأخوذة من العتبة الحسينية

3.المحراب:

استخدم الرسول صل الله عليه واله الحربة في تحديد اتجاه القبلة أثناء الصلاة في الفضاء وقد انتشرت المحاريب المجوفة في العمارة الإسلامية. فلا تخلوا أي عتبة مقدسة من هذا الطراز المعماري المميز (Al-Shammari, 2008, p. 13).

4.المئذنة:

احد اهم الطرز او العناصر المعمارية الإسلامية، سنذكرها في موضوع العناصر المعمارية لاحقاً ينظر الشكل رقم (16)

5.الأضرحة:

يقصد بالضريح الموجود داخل العتبات المقدسة هو مدفن او مرقد الامام المعصوم من ال محمد صل الله عليه واله وسلم. اذ تعلو بناء الضريح عادة قبة تختلف عن قباب الأبنية الدينية والمدنية الأخرى تميز المرقد او العتبة وعادتا ما تكون تلك القباب من الذهب وعلى شكل مخروطي

. اذ بداء استخدام هذا الأسلوب او النسق المعماري في مرحلة متأخرة نسبيّاً من عمر الدولة الإسلامية. وقد لقـــيت

الأضرحة والمقامات اهتماماً كبيراً على مدى التاريخ، اذ ابتكرت طرز معمارية خاص فوق القبر يتكـــون من بهو تقوم عليه قبـــة فوق القبر ينظر الشكل رقم (17). وتنوعت أشكالها اذ بنيت على شكل أبـراج أسطوانية، أو ذات أضـلاع وواجهـات، أو على شكل عمائر ذات قباب. وكانت التقاليد المعمارية الشائعة في العمارة الإسلامية في هذا الصدد هي عملية وجود الضريح في حرم الجامع (Al-Shammari, 2008, p. 16)

6.المدارس:

هي النموذج الثاني من حيث الأهمية في منشأت العمائر والعتبات المقدسة ولها وظيفـة المسجـد في إقامة الشعائر الدينية. و ظهرت المدارس الإسلامية في شرق العالم الإسلامي وعلى وجه الخصوص في التعبات المقدسة فالمدارس الدينية تعد احد اهم الركائز العمارية

الشكل رقم (16). العتبة العلوية. صورمأخوذة من العتبة العلوية

شكل رقم (17). العتبة العلوية. صورمأخوذة من العتبة العلوية

لتلك العتبات كما في العتبة العلوية اذ تعد قلب الحوزة العلمية في مدينة النجف وكذا في مرقد السيدة معصومة في مدينة قم المقدسة اذ نلاحظ انتشار تلك المدارس الدينية. و ارتبطت نشأة المدارس في العالم الإسلامي بظهور طراز خاص في العمارة الإسلامية يعرف بالطراز الإيواني ينظر الشكل رقم (18،19) (Al-Shammari, 2008, p. 17)

شكل رقم (18). العتبة الرضوية. صورمأخوذة من العتبة الرضوية

شكل رقم (19). العتبة الحسينية. صورمأخوذة من العتبة العباسية

وهو صحن أوسط مكشوف يحيط بأضلاعه أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة. ويتكون التخطيط المعماري للمدرسة الدينية من فناء أوسط فسيح ذي تخطيط مستطيل الشكل، تحيط به الإيوانات والقاعات وحجرات الطلاب، وهي تتكون من طابقين.

نتائج البحث:

1. كمفهوم فلسفي معماري لا يمكن اعتبار العمارة الإسلامية أقواس وابواب وقباب ومنائر، كون العمارة الإسلامية تقوم على أساس منظومة بنيوية من أصول واعتقادات دينية وعقلية وفلسفية ومنطقية تشترك معها الفنون والتقنية ومتطلبات البيئة المحيطة.
2. العمارةُ الإسلاميةُ ليست مختصره على الجانب التراثي بقدر كونها حالة" حداثية " متجددة، تتعاطى مع مفاهيم الإسلام النافذة لكل زمان ومكان.
3. العمارة الإسلامية هي وليدة الفكر الإسلام في المناطق التي وصل اليها، مع تاثرة في البيئة المحيطة والموروث الثقافي لتلك المناطق.
4. لا شك ان تأثير المظاهر الطبيعية واشتراطاتها الزمانية والمكانية على البنى المعمارية كان له الدور الكبير في البحث عن الحقيقة الكامنة في وسائلها التعبيرية التي تراها جليه من خلال المظاهر المعمارية في البلدان الاسلامية.
5. ان ولادة النظريات وتبنيها في تكوين الاشكال المعمارية ليس بسبب النقد للنظريات السابقة، بل للحاجة الملحة لتوفير تنويع جديد في الاشكال المتلائمة مع التنوع البيئي المحيط في تصميم وعمارة العتبات المقدسة.
6. هناك محاولات للبحث عن استراتيجيات وطرق جديدة تتبني نظرية جديدة لحل ازمة تجديد الاشكال الملحة، نتيجة تداخل البنى بين الشكل المعماري والفني والوظيفي داخل العتبات المقدسة.

7. العمارة تعد شكلاً من اشكال الفنون الجميلة وذات صلة متبادلة معها، تشترك في الكثير من العناصر المكونة لها كالخيال والحس المبدع واضفاء الجمال المبهج في التكوينات.
8. يكون اساس العمل في تصميم وعمارة العتبات المقدسة هو التخطيط المعماري الصحيح ضمن اطر دينية واعتقادية وفلسفية قائمه على ثوابت الدين الاسلامي الحنيف.
9. يعد تصميم العمارة من أقرب الفنون واوثقها صلة بالعتبات المقدسة، كونه فناً وظيفياً يعالج بشكل جمالي ذات بعد روحي تشوبه تواصل معنوي مرتبط بقيم السماء.
10. الشكل المستخدم في تصمي عمارة العتبات المقدسة ما هو الا نتاج احتراف اساليب فنيه متبعة في العمارة والفنون، يجري فيه التركيز والاهتمام بكيفية التعامل مع الواقع الذي تقوم عليه العتبات المقدسة.
11. تقترح الفلسفة الإسلامية كفكر مبادئ تعمل كدليل في العمارة عن طريق ايضاح المساواة بين الناس في الإسلام من خلال تكرار الأشكال وتناظرها.
12. ان الفنون المستخدمة في تصميم وعمارة العتبات المقدسة، تتأثر بالكثير من المفاهيم التي تعد ضوابط ضاغطة لا يمكن تجاهلها كما في ثوابت الدين الاسلامي، العرف الاجتماعي، التراث الثقافي، الطبيعة، البيئة المحيطة والقيم والاعتقادات.
13. من الضروري معرفة التأثيرات البيئية والاجتماعية على طبيعة وفكر وفلسفة المعمار المسلم في مجتمع يعد محافظا وذات اعتقادات ملتزمة تفرض على الجميع اعتبارات يجب ان يراعي فيها الفنان المسلم الكثير من القيود التصميمية والمعمارية خلال عمله.
14. ان المنظومة القيمية القائمة على اسس دينية وعقلية وفلسفية تشترط على ارباب التخصص من مصممين ومعماريين التعاطي مع البيئة المحيطة من ارث ثقافي وفنون تقوم على اساسها فلسفة منضبطة في إطار ديني ومعرفي واضح يعد خطة عمل يسير عليها المصمم والمعمار المسلم في وضع المعالجات الوظيفية واللمسات الجمالية داخل تلك العتبات.
15. ان انبثق المدن كان في الواقع هو ناتج عن ظروف روحية ومادية واجتماعية وسياسية، انعكست على نشأة المدن بصورة مباشـــرة.
16. المدينة تعد وحدة تكوينية قديمة، وهي ثمرة لتطور تاريخي بعيد المدى نشأ تلقائياً أو بمطلب ذاتي، فقد اقترنت العقائد بالحياة المدنية حتى أسست المدينة كمكان يتجسد بها الدين، كون الارتباط الروحي بالدين هو كان الدافع الأساس لتكون المدن قديما.
17. المدينة الدينية والإسلامية ليست مجرد ظاهرة جغرافية أو تاريخية، بل هي ظاهرة دينية اتسمت بتعبير وتنظيم مكاني حسب ما جاء في التشريع والاعتقاد الإسلامي، فقد امتزجت فيها القوانين المادية بالقيم الروحية.
18. ان الدين الإسلامي كان هو العامل الذي تشترك فيه جميع المدن الإسلامية، لان الحضارة الإسلامية حددت إلى حد ما الأشكال الرئيسية لمعالم المدينة الإسلامية.

19. ما قامت مدن العتبات المقدسة الا بوجود قبر وضريح الامام المعصوم، ولكل عتبة خصوصيتها في اطارها العام من حيث العمارة والفنون على اختلاف مواقعها الجغرافية، الا ان تلك العتبات لها ما يميزها على المستوى الخاص.
20. العتبات المقدسة قامت نتيجة لحوادث تاريخية او واقعة حرب او سفر وغربة، الا ان الجدير بالذكر ان من قامت لأجلهم هذه العتبات هما حصرا في ذرية محمد وال محمد ومن صلب علي امير المؤمنين ورحم فاطمة بنت النبي صل الله عليه واله وهم الائمة الهداة من ال بيت.
21. تتشابه العمارة والفنون في العتبات المقدسة جميعها في تخطيطها العام، كونها تتكون من مجموعه من العناصر المعمارية التي تشترك فيها جميع تصاميم العتبات المقدسة في جانبها الوظيفي والجمالي وعلى اختلاف انوع التصميم او العمارة.
22. إن العتبات المقدسة والمباني الدينية تشكل عنصر الجذب الأساسي في مجال السياحة لأنها بالإضافة إلى تراثية المرقد الذي يمثل عبق التاريخ، فهو يحمل مميزات الفنون والعمارة التي تتجسد بشكل بناء وقباب ومنائر.

References:

1. Abu-Ghazalah, S. (1990). *21Century Reform of Cities* . Jordan: B.D.
2. Al-Ansari, R. (2013). *Tourism in Iraq and its role in development and reconstruction.* Baghdad: Iraqi Publishers Union.
3. Ali, E. (341). *Planning principles and standards for Arab cities.* Tripoli: the second scientific conference of the Arab Architects Organization.
4. Almudrasa, D. (2003). *Technology and architecture, the impact of technology on the uniqueness of the architectural idea.* Baghdad: College of Engineering, University of Baghdad, unpublished master's thesis.
5. Al-Musawi, S. (2021). *The Origins and Buildings of Islamic Aesthetics in the Architecture and Arts of the Holy Shrines.* Tehran: University of Tehran. PhD thesis.
6. Al-Musawi,, S. (2016). *The reality of designing religious tourism publications and ways to develop them. The upper shrine as a model.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
7. Al-Razi, M. (1980). *Mukhtar Al-Sahah.* Beirut: Arab Book House.
8. Al-Saadouni, R. (1990). *The Arab Islamic City from an Architectural and Urban Perspective.* Baghdad: University of Baghdad, College of Architecture, unpublished master's thesis.
9. Al-Shammari, A. (2008). *Displacement in Architecture An applied study of displacement in contemporary Arab architecture.* Baghdad: University of Technology, Department of Architectural Engineering. Master's thesis.
10. Al-Sultani, K. (2008, 12 21). *The Repercussions of Urgent Decisions*. Retrieved from https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=157086.
11. Attia, H. (2009). *Possibilities of developing the sites of the holy shrines in the city of Karbala.* Baghdad: University of Baghdad.
12. Chadirji, R. (1981). *Heritage is a necessity when developing Arab architecture.* Cairo: the Arab future.
13. Ghalib, A.-R. (1988). *Encyclopedia of Islamic Architecture.* Gross Press: Beirut.
14. Karbasi, M. (1987). *Husayni Encyclopedia. History of the shrines.* London: Al-Husseini Center for Studies.
15. Mousawi, M. (Baghdad). *Book of historical factors for the emergence and development of Arab Islamic cities.* 1982: House of Cultural Affairs.
16. Mumford, L. (2006). *city through the ages.* Cairo: The National Center for Translation.
17. Mustafa, S. (1988). *Cities in Islam until the Ottoman era.* Syria: Dar Tlass for Studies and Publishing.
18. Shaheen, A. (B.T). *City planning and architecture* . B.B: B.D.
19. Thuwaini, A. (2007 , 6 8). *Khan Morgan and the last breath building in Baghdad Part 22*. Retrieved from https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=99065.

The architectural design of the holy shrines

Sadiq Hashem Hassan Al-Musawi
Muhammad Hashem Fadawi

Abstract:

As an architectural philosophical concept, Islamic architecture cannot be considered arches, doors, domes and lighthouses, since Islamic architecture is based on a structural system of religious, mental, philosophical and logical origins and beliefs shared by the arts, technology and the requirements of the surrounding environment. Rather, the architectural designer's distance from it becomes as if it is for people not from this world, and Islamic architecture is not abbreviated on the heritage side as much as it is a renewed "modern" state, dealing with the concepts of Islam that are valid for every time and place. This can be seen through the mechanisms that produced heritage architecture and what was built on it, which is not a simulation of forms without contents. Islamic architecture is the result of Islamic thought in the areas it reached, as it was logical that the Islamic architectural characteristics were greatly influenced by the beliefs and adopters of the Islamic religion and the scientific renaissance that followed. The difference between one region and another is based, for example, on the factors of climate, weather and the previous architectural cultural heritage in the areas where Islam has reached. For example, the open courtyard is spread in Iraq, the Levant and the Arabian Peninsula, while it disappeared in Turkey and other northern regions that Islam reached as a result of the cold atmosphere in the first and the architectural heritage in the second. There is no doubt that the impact of natural manifestations and their temporal and spatial requirements for architectural structures has had a great role in the search for the truth inherent in their expressive means through knowledge of architectural manifestations in Islamic countries, because the birth of theories and their adoption in the formation of architectural forms is not due to criticism of previous theories. Rather, due to the urgent need to provide a new diversification in forms compatible with the surrounding environmental diversity, and the outcome of the above, the naturalization of constructive relations in architecture and art starts according to the techniques and methods of achievement, which use the expressive and subjective aspect in reference to the exclusion of the natural phenomenon, a feature that has represented the common denominator of architectural genres over the ages. It is the one that strengthened its internal construction in order to find a visual equivalent based on the architectural geometric form used in mosques and holy shrines

Keywords: design, architecture, holy shrines.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1229

الكولاج الرقمي في فنون التشكيل المعاصر

صفا موفق عبد الصمد[1]
أ.د. تحرير علي حسين[2]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الخلاصة:

تكون البحث الموسوم (الكولاج الرقمي في فنون التشكيل المعاصر) من أربعة فصول ، خصص الفصل الأول للإطار المنهجي للبحث ، وأنتهت المشكلة بالتساؤلات الأتية : كيف تمثل الكولاج الرقمي في الفن المعاصر ؟ وماهو المتغير على مستوى تحولات المعنى في تاليف الاعمال وفق الكولاج الرقمي؟ وهل شكل الكولاج الرقمي طفره نوعيه في مسار النسق الجمالي في الفن؟ وكيف تداخل الكولاج الرقمي في الحياة والمجتمعات المعاصرة؟ وتضمن هدف البحث وأهميته ، أما الفصل الثاني فقد تناول مبحثين ، الأول (قراءة في مفهوم الكولاج) ،أما الثاني (الكولاج الرقمي). وقد خصص الفصل الثالث لإجراءات البحث وقد اختارت الباحثة (3) نماذج تخص فن الكولاج الرقمي. وتم التحليل بالأعتماد على المنهج الوصفي . أما الفصل الرابع فقد خصص لنتائج البحث وأستنتاجاته وكان منها : 1- سعي الفنان ألى التجريب لخلق توقعاً متميزاً للتعامل مع أفكار مختلفة لتغيير نمط الصورة ليكون حزءاً من متطلبات العصر 2- الأستفادة من التحولات العلمية والتقنية في العالم الحديث أدى ألى توظيف فن الكولاج الرقمي . وأنتهى البحث بالتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية : الكولاج . الرقمي .

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

مشكلة البحث

لقد أمتلك النص الصوري في الفنون التشكيلية حضوره مستغلة دور الصورة في بناء معرفة اجتماعية بوصف الفن نشاطاً انسانياً ثقافياً فهو عادة ما يؤثر ويتأثر بمحيطه وما حوله من متغيرات مع حركة الزمن المستمرة ليعكس تلك المفاهيم ويخاطب الأخر من خلال الشكل ونظامه الصوري في الفنون التشكيلية. فأن التنسيق البنائي القائم على دمج مجموعة من النصوص البصرية قد احدث تحولاً واضحاً في جميع الجوانب الفنية في تركيب النص البصري في الفن الحديث وبسبب الانفتاح المعرفي على إمكانية توظيف الصورة كوسيلة أدائية ونتيجة لتوفير المناخ الفكري من حيث تعاقب رؤى التنظير والفلسفات امكن توظيف الفن

[1] طالبة دراسات عليا/جامعة البصرة /كلية الفنون الجميلة Safa.moufaq99@gmail.com
[2] تدريسي / جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة Dr.tahreer2020@gmail.com

بطرق ادائية متغايرة لينتج اعمالاً ذات أنماط متعددة ليتم توظيفها في محيط مختلف عن السابق وقد اسهم التطور العلمي والتكنولوجي في تغيير أفكار الفنان فالتحول المفاهيمي للصورة بدأ يحدث منحى أخر في التعبير كأستخدام الكمبيوتر في تصميم العمل الفني واستخدام الكاميرا ساعدت في أعطاء قدرات اكبر للفنان في توفير أمكانيات أوسع في استخدام عناصره وتنظيمها وهي كقيم لم تكن موجودة من قبل. فكانت عطاءات الفنان وقدراته الأبداعية الدافع في أستحداث كولاجات صورية جديدة فأحدثت تغيراً في تنظيم أنتاج الصورة وبالتالي فأن التطور العلمي والثقافي وظهور التكنولوجيا عوامل أثرت على رؤية الفنان المعاصر ، فألتطور في التقنيات انتجت أساليب مختلفة في التعبير عن قضايا الأنسان المعاصر لتفتح أفاقاً كبيرة للتعبير الفني والجمالي وأعطت خطاباً يحمل مفاهيم جديدة في تعاملها مع الصورة المرئية وفق سياقات جمالية جديدة اعتمدت على فكرة الكولاج كوسيلة مؤثرة تركب عدة مشاهد ومواضيع في مكان واحد لتعطي انطباعاً جديداً للمتلقي لما يبصره من تلك الاعمال . اتفق فن الكولاج مع مفهوم الحداثة وما بعد الحداثة باعتباره مجموعة من التجليات والممارسات الفنية المتنوعة التي تنطوي على العديد من القيم البصرية المحملة بدلالات ومضامين فكرية تستدعي رؤية وقراءة جديدة للعمل الفني، وعلى الرغم من بساطة فن الكولاج وسهولة تنفيذه إلا إنه يمثل ثورة على الأساليب الكلاسيكية في الفن التشكيلي وأن العبثية التي اتبعت في ممارسته من قبل تبدلت بقصدية لها دلالة فكرية ولها مضمون تتوازن فيه الحاجة إلى استخدام المواد والتقنيات مع متغيرات المجتمع وتسارع أحداثه، مما دعى الفنانين إلى إعادة تقييم الواقع والبحث عن أفضل الأساليب للتعبير عنه وتجسيده في العمل الفني، وأدى ذلك إلى ابتكار العديد من الأساليب والتقنيات لتطبيقه لبعث رسالة أيديولوجية تفسر ما انطوت عليه من وسائط وخامات مختلفة في تشكيل العمل الفني بأسلوب الكولاج.

والكولاج بدأ اختراعه مع اختراع الورق في الصين عام 200ق.م وظل استخدامه محددا حتى القرن العاشر الميلادي. وفي الشرق انتشر في صناعة الصور المرئية الخاصة في ظل وفرة الخامات المتنوعة والمتنوعة التي اتاحت تنفيذ هذا الامر بسلاسة . وظهر أيضا في القسطنطينية كتقنية قص الورق وتلصيقه في منتصف القرن السادس عشر في تركيا وبلاد فارس واراضي الاناضول . وفي القرن السابع عشر بدا استخدامه لصنع خلفيات للصور كما استخدمو (الكولاج الورقي) في الصور الدينية التي كانت تستخدم لتحديد الصفحات في كتب الصلوات في المانيا . وتسلسل استخدامه في حضارات العالم وبتطور العالم تكنولوجيا وصلت استخدامات الكولاج الى الجانب الرقمي وما اتاحته لنا التقنيات الالكترونية المعاصرة في مجال الحاسوب والكاميرا والبرامجيات والصاق الصور بعضها مع بعض من خلال أدوات الإنتاج الرقمي . ووصل الكولاج الرقمي الى مرحلة مهمة في اخراجيات الاعمال الفنية المعاصرة وارتبط أيضا بكثير من اوجة الحياة . ولم يعد يقتصر على انتاج صور مركبة رقميا بل دخل ووظف مع اعمال ادائية وتجميعية وتركيبية من خلال زج الكولاجات الصورية المعدة رقميا مع الخامات والاشياء المادية وهنا اصبح بتعد عن التقليد والألتزام في مخرجاته الفنية وتوجهت نحو التحرر والأبداع كما ظهرت أفكار ونظريات ولدت من أتجاهات فنية حولت شكل الفنون المعاصرة فأصبح العمل الفني موضوعاً ذاتياً يرى من خلال وجدان الفنان محملاً بوجهه نظره ومشاعره أستطاع من خلالها التوجه نحو التجديد والأستمرار في مواكبة المجتمعات المتقدمة ، واعطت حرية

في طرح الأفكار بطرق وأساليب متنوعة مما أدى الى تحويل في أنتاج الأعمال الفنية حتى وصلت الى مستوى عالي من التقنية . من خلال تطور العلاقة بين الشكل والمضمون ومايبثه المنجز المعاصر من خطاب فكري جديد يحمل مفهوم القيم المثلى المعاصرة وظيف الكولاج الرقمي مع اعمال فنية سابقة مثلا اعمال كلاسيكية لعصر النهضة او غيرها لكن بطريقة تبث نوع من الدهشة والغرابه والغموض وأيضا نوع من السخرية كاعمال ناقده تارة للمجتمع والحياة العصرية وتارة أخرى تمجد الحياة والتقدم الهائل .ومن هنا فان المعنى الذي تبثه تلك الاعمال مستندة على الكولاج الرقمي هي التي كانت محط اهتمام الباحثة في استقراء وكشف الخطاب الذي يبثه والمعاني المتغيرة وفق فلسفة العصر التقني معتمداً على دمج العلم والفن والتكنولوجيا ومن هنا تطرح الباحثة التسأول اللأتي:-

1- كيف تمثل الكولاج الرقمي في الفن المعاصر ؟
2- ماهو المتغير على مستوى تحولات المعنى في تاليف الاعمال وفق الكولاج الرقمي؟
3- هل شكل الكولاج الرقمي طفره نوعيه في مسار النسق الجمالي في الفن؟
4- كيف تداخل الكولاج الرقمي في الحياة والمجتمعات المعاصرة؟

أهمية البحث والحاجة اليه

للبحث أهمية في دراسة الكولاج الرقمي وتحولات المعنى دراسة في الفنون المعاصرة بعد تغيير أنماط ومفاهيم أساليب التعبير الجمالي بما يتوافق مع الحياة المعاصرة وما يقدمه الفنانين المعاصرين من أساليب فنية معاصرة لا تخلو من العلم والتطور.

هدف البحث

يهدف البحث في الكشف عن التحولات على مستوى الأفكار والدلالات التي اضافها الكولاج الرقمي في فنون التشكيل المعاصر .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة الأعمال الفنية وفق الحدود التالية :-

1. **الحدود الموضوعية :** تشمل جميع الأعمال المعاصرة التي تتناول فن الكولاج الرقمي .
2. **الحدود المكانية :** دول العالم /اوربا أمريكا اسيا
3. **الحدود الزمانية :** من 1980 الى 2022

تحديد المصطلحات

الكولاج :

جاء في اللغة الفرنسية Coller والتي تعني (لصق) هو تكنيك فني يقوم على تجميع أشكال مختلفة لتكوين عمل فني جديد. إن أستخدام هذه التقنية كان له تأثيره الجذري بين أوساط الرسومات الزيتية في القرن العشرين كنوع من الفن التجريدي أي التطويري الجاد. وقد تمت تسميته من قبل الفنانين جورج براك الفرنسي وبابلو بيكاسو الإسباني في بدايات القرن العشرين. (Nikki, 2016)

الكولاج الرقمي :

هو واحد من أصل سبعة من أنواع الكولاج ، ويقوم الكولاج الرقمي على فكرة تجميع الصور مثله مثل الكولاج اليدوي، ولكن هنا في الكولاج الرقمي يتم عن طريق أستخدام الكثير من الصور للخامات، وتركيبها ودمجها بشكل فني رائع، ويتم ذلك عن طريق الكثير من البرامج، ولكن يفضل أستخدام أفضل برامج التصميم، حتى يتم يظهر الكولاج الرقمي بشكل جيد، والهدف من أستخدام الكولاج الرقمي هو الأحتفاظ بالصور الهامة لنا وأهم المحطات في حياتنا والذكريات التي لا نريدها أن تنسى، وذلك عن طريق طريقة فنية مبتكرة.

يمتاز الكولاج الرقمي عن أي نوع من أنواع الكولاج وذلك لأنه يتم أستخدام الصور الخاصة وذلك يعني ان الصورة يتم أخذها بدون أي خلفية وأيضا بمقاسات كبيرة جداً، وأيضاً بجودة عالية ، وذلك يعمل على تسهيل عملية تفريغ الصور من أي شيء لا تريده أن يظهر فيها. (Ayat,2018)

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول / قراءة في مفهوم الكولاج

أولاً : نشأت الكولاج في الثقافة الأنسانية :-

تمكن الأنسان الأول من خلق مفردات شكلية وجمالية من العلامات والرموز يكون لها تأثيراً لدى المتلقي لتمثيل ظواهر الحياة كما تظهرها تجاربه ، فالإنسان منذ ظهوره في الوجود ظل منشغلاً في تكوين سلوكياته ومعتقداته بأساليب مختلفة فلجأ الفنان البدائي بالرسم على جدران الكهوف لكونه يتمتع بمقدرة فطرية عالية فكان كل شيء يراه يثير مشاعره وألهاماته كالأجسام الميتة الملطخة بالدماء فتفاعل معها فأنعكست مضامينه الفكرية على جدران الكهوف والتي دفعت الأنسان الأول أن يستخدم تعبير (طريقة التركيب) بمعنى وضع العلامات والرموز بشكل تعقب المشاهد والتي جاءت من تفاعل العناصر بعضها مع البعض الأخر ، أمتازت بالرسوم التعبيرية العفوية وسرعة الحركة في تنفيذها **"وعليه فقد أستخدم الفنان الصياد تلك الأفكار، ونراها وأضحة في أعماله الفنية مثل الأشكال الظلية لليد وجدت في أماكن كثيرة قرب التصاوير الموجودة في الكهوف حيث قامت على فكرة المحاكاة لليد البشرية وبالتالي ولَدت استمتاعاً جمالياً ."** (Arini, p.5.6.7.11).ولعل فنان الكهوف قد خط على الأرض أشكالاً معينة دفعته ألى إعادة تخطيطها مرات عديدة بقطعة من أغصان الأشجار أو بأداة من أدواته الحجرية التي يستخدمها في حياته اليومية بعد ذلك تحول من خط الأنسان على الأرض الى الخط على جدران الكهوف ، فقد عثر في العصر الحجري القديم على كفوف بشرية فكان الأنسان في العصور السابقة يقوم بوضع دم الحيوانات حول خطوط اليد أو وضعه على اليد كاملة ثم طبعها على جدران الكهوف . كما في (شكل1) وقد كانت بدايات الرسوم على جدران الكهوف بسيطة لتؤلف أشكال يصعب التكهن بطبيعتها لكونها تنفذ بأوضاع عشوائية مشوشة ، وتعد أشكال الكف البشرية من أقدم الموضوعات التي نفذها رسام الكهوف ، وهذه الموضوعات كانت قائمة على أساس التجربة المتكررة والمحاكاة لما هو موجود في الطبيعة وتقليدها من أجل تطويرها ، حيث تعد هذه هي البدايات الحقيقية لظهور فن الرسم ، فالفكر الأنساني في العصر القديم كان محصوراً بدوره على تلك الحيوانات الحية المفرعة والمفيدة معاً (Zuhair,2010,p15) .

شكل (1)

شكل (1) كهف كوسير

وطبعات الكف التي رسمها الأنسان الأول على جدران الكهوف وسقوفها شكلت بداية الأعمال الجدارية والتي كانت من مظاهر التعبير الأولى لما كان يعيشه الأنسان سابقاً بما يواكب الأفكار من محيطها البيئي لأظهارعلاقة الأنسان بالبيئة الطبيعية (Al-Obaidi,p.117.118). ثم توالت الحضارات والثقافات الأنسانية بالظهور حيث أصبح الفن عبر تنوع الثقافات مظهر من مظاهر التطور عبر العصور لكونه المرآة العاكسة لذلك الموروث الحضاري وأول ممهد لتلك الحضارات هي حضارة بلاد وادي الرافدين (Moataz,2007,p.49) وما وصلنا من الفنون تدل على أبداع الفنان العراقي القديم فيها من حيث جمال أنتاج الأعمال والحرفية في الصنع وما برعوا به في تطعيم المنحوتات بالأحجار الكريمة وفق تشكيلاتها المختلفة كالفضة والذهب والماس والنحاس واللازورد في تلك الفترة ، ومن بين الأعمال البارزة الأخرى هي (القيثارة السومرية) التي تتكون من صندوق من الخشب له مفاتيح نحاسية مطعم بالذهب ، في نهاياتها رأس ثور من الذهب وزين الصندوق بأشرطة عريضة ذهبية، أما الأطراف السفلية للصندوق فقد زينت بأسلاك من الذهب ومطعمة بالأحجار الكريمة (Moataz, p.49. 51.53)كما في (شكل 2)

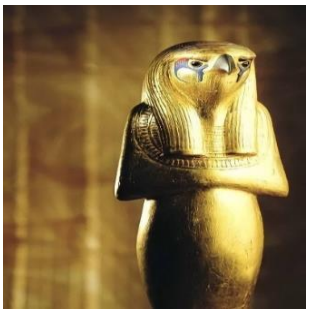
شكل (2) القيثارة السومرية

وبالأنتقال ألى حضارة أخرى لها جذرها التأريخي المهم التي بدأت بالحضارة المصرية القديمة على نحو مائة الف سنة ، ومنذ أواخر العصر الحجري القديم بعشرة الآف سنة قبل الميلاد أعتبر المصريون القدماء بأن لهم حضارة قائمة بذاتها ، وما خلدوه لنا من منحوتات جدارية وتماثيل تدل على أبداع الفنان المصري في تلك الفنون (Mousawi, 2013, p.17.27) ومن بين هذه التماثيل يمثل تمثالين تم أكتشافهما عام 1871 أحداهما الأمير رع حتب (Rahatap) والأخر هو زوجته نفرت (Nofret) المصنوع من الحجر الجيري ، ويعد من أحد المنحوتات النادرة في مصر القديمة حيث نشاهد تركيب حجر الكريستال في عيني رع حتب بشكل عالي الدقة مما يفوق الحد المعتاد (Egyptian Museum,1962,p.16). وقد تشابهت نفرت مع الأمير (رع حتب) من ناحية تطعيم العينين ، حيث أحتفظت العينين ببياض الحجر الجيري الذي أعطى تفاوت ملحوظاً بين البؤبؤ والقرحية ، وقد ركبت فوق شعر نفرت الطبيعي باروكة من الشعر المستعار مما يعطي ذلك ترابط مع فكرة الكولاج ، وينتمي هذان التمثالان الى فترة الأسرة الثالثة والرابعة (Perrot,1883,p.219.220) ومن الجدير بالذكر أن الفنون المصرية القديمة صورت تماثيل النحاتين بأوضاع وطرائق مختلفة تشير الى طريقة بارعة في التركيب والدقة في التنفيذ فمعظم التماثيل المصرية مطعمة العينين وتركبت بشكل دقيق مما توحي الى مقدرة الفنان العالية في مطابقتها للشكل البشري الواقعي (Ramadan,2005,p.24.26) من خلال ذلك يمكن

أن نوضح أن النحات المصري عمد ألى دمج شخصيتين أو أكثر بالتمثال وأخراجه بصورة متكاملة مستلهم ذلك الطابع من النحت اليوناني في تلك الفترة كما موضح في (شكل 3)

شكل (3) رع حوتب ونفرت

ومن التماثيل التي أتبعت فكرة التركيب والكولاج الشكلي بجمع أشكال من أجسام بشرية برؤوس حيوانية كأنها وحوش مركبة والتي ترجع ألى عهد الدولة المصرية (الحديثة) للأسرة الثامنة عشرهو تمثال (شوابتى الآلهه حورس)* god horus كما موضح في(شكل 4) والذي يصوربشكل بشري مذهب له رأس صقر مرصع بالأحجار الكريمة لجفونه وعينه ومنقاره ووجهه حيث عمد الفنان المصري على تذهيب وتطعيم سطح التمثال المصنوع من الخشب ، بصفائح رقيقة من الذهب بعد تغطيته بطبقة من الجص حيث زينت بنقوش بارزة على تلك الطبقة الجصية المغطى بها سطح التمثال بأكمله ،"**و يرجع السبب في تذهيب بعض التماثيل ألى أعتقاد المصريين القدماء في إن أجسام الملوك والآلهه لابد أن تكون من معدن نفيس براق** " (Mohamed Abdel Hafeez,2003,p.110,112,116)



شكل (4) الآلهه حورس

أما الحضارة اليونانية (الأغريقية) ترجع إلى القرن الثامن قبل الميلاد إلى منتصف القرن الثاني قبل الميلاد، وقد أطلق عليهم (بالهيلينيين) نسبة ألى الحضارة اليونانية الأغريقية في أثينا Muhammed Sadeq,2015,p.182) ولم يقتصر التركيب على الأعمال الفنية في حضارتي وادي الرافدين والنيل، بل وظف أيضاً على الحضارة الأغريقية حيث أطلقوا على أعمالهم الفنية المركبة والمطعمة أسم (كريزيليغانتين) **"وتعد هذه تقنية التي كان يستخدمها النحاتون في إعداد نموذج من الخشب يغطي برقائق ذهبية مزخرفة تمثل الثياب بوساطة الطرق ورقع من العاج المنحوت تمثل الأجزاء العارية من جسد التمثال".** (Ziyad,1997.1998,p.45) ويعد الفنان فيدياس* Pheidias من النحاتين الذين أدخلوا هذه التقنية في

(*) شوابتى الآلهه حورس هو آلهه الشمش ويعرف أيضاً بـ(بحدتى) ، يمثل" **المعبود الرئيسي لمدينة بحدت "حالياً أدفو... رمز أليه المصريون القدماء بالصقر وهكذا دخل في مجموعة الآلهه التي عبدها المصريون على هيئة "الصقر"... وكثيراً ما ورد أسمه:"حورس أدفو" كما أن أحب تصويرله إلى نفوس الناس كان يمثله على هيئة قرص الشمس** ".

(*) **فيدياس Pheidias :** (490 – 431 ق.م) وهو من أشهر النحاتين اليونانيين ولد في أثينا . خلد أسمه في العصور القديمة لمكانة المهمة أمتد أثرها ألى فنون العصور اللأحقة ، وقد عرف بتقنية ذات (العاجيات المذهبة) وأسس مع زملائه مدرسة فنية .

شكل (5) أثينا بأرثينوس

أعمالهم " **ويظهر أبداع فدياس ... في تمثال (أثينا بارتنوس) * الذي أنهي صنعه سنة (438) ق.م)** " (Salim,1960,p.97) حيث تمت صناعة تمثال Athena parthenon بواسطة فيدياس من العاج وطعمت الأقمشة والأسحلة والشعر بالذهب وقد أستقرت في يدها اليمنى تمثال النصر العاجي المطعم بالذهب وترتدي صندل من الذهب المزخرف بالعاج وطعمت ملامح الوجه بالعاج الملون(Walters.H.B,1922,p.96.97) حيث يعد هذا العمل من أشهر وأعظم الأعمال التي نحتها فيدياس في الفن الأغريقي القديم . كما في (شكل5)

وأستناداً لماسبق ترى الباحثة على الرغم من تعددت الحضارات الأنسانية وأختلاف تنوع الفنون فيما بينهما الا آن هنالك تداخل في فنون تلك الحضارات فكل حضارة أخذت من الآخرى ما ناحية تقنية الكولاج ، فتعددت تقنيات الفنان في تركيب الخامات والأحجار الكريمة كالذهب والعاج والبلور والكريستال والترقيع بالصفائح الذهبية ، وما يتميز به الفنان من براعة في التنفيذ وأستخدامه لتلك الخامات التي أدخلها الفنان في عمله الفني والتي تعد البدايات الأولى لثقافة الأنسان. وهي الخاصية الأولى والمهمة في فن الكولاج وما ينتجه من منجزات فنية جاءت في تطور عبر العصور الفنية وصولاً ألى الكولاج الحداثوي وما بعده .

ثانياً : الكولاج وعلاقته بالخامة الصناعية والطبيعية : -

الكولاج هو فن تلصيق وتركيب لتحقيق عمل فني يتسم بالأبداع والأبتكار لأنتاج طرق فنية جديدة مخالفاً الأطر التقليدية السابقة للتعامل مع أفكار مختلفة تتميز بالقيمة الجمالية ومرتبطة بمظاهر الحياة المعاصرة لفهم لغة جديدة تقترن بالخامات التركيبية في بنية العمل**"وأن الأشكال التي توظف فيها التقنيات الغريبة (غير المألوفة) تكون أشكالاً جديدة ، تتجه بمرور الزمن نحو الألفة فتحتاج ألى أدوات تغريبية جديدة حتى تبعث من جديد وبذلك يمنح المتلقي دوراً لم يسبق أن منح له من قبل عن طريق تلقي تلك الأشكال الفعالة لإدراك جمالية العمل"** (Dina,2015,p.28.37) .

فالكولاج فن يعتمد على قص ولصق الورق من خلال دمج خامات مختلفة يتم جمعها مع بعضها مثل قصاصات الصحف والمجلات أو بأختيار أي خامة يستخدمها الفنان أو توحيد هذه الخامة أو يتم دمجها معاً مع الأختيار الحر للموضوعات (Mustafa,p.52) ، وقد أتجه الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في أستخدام هذه الخامات من حيث (الكولاج الورقي) و (الكولاج الرقمي) وللكولاج أهمية من التنوع والأختلاف لأظهار العمل الفني بأطار متجدد بما يناسب ذوق الفنان مع العمل في أختيار الخامات ، منها الناعمة ومنها الخشن ومنها الخامات الطبيعية ومنها المصنعة والتي قد تغير من أحداث العالم الخارجي وفق مفهوم الفن الحديث والمعاصر**"ويكون إيحائها ثنائياً أوثلاثي الأبعاد ، والكولاج يسمى عادة المكسيد ميديا (خلط الوسائط) أي أمكانية تشكيل عمل فني من أكثر من مادة وليس من مادة واحدة."** (Nirvana,2020,p.91.92.93)ونتيجة للتطورالحضاري والعلمي الذي حدث في العالم فقد أدى ألى ظهورالعديد من المدارس والأتجاهات الفنية

(*) أثينا بارتنوس آلهه الأغريق تمثل آلهه الفنون والعلوم والحكمة والحرب، والحامية للمدن خاصة مدينة أثينا في التاريخ الهيليني القديم، ومقرها على الأكروبوليس في معبد البارثينون.

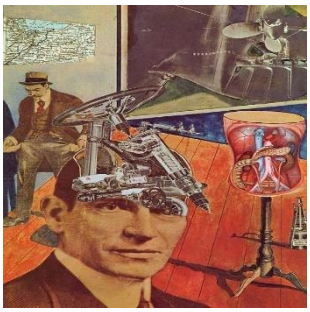
الحديثة التي أسهمت في أبتكار تقنية الكولاج "Collage" (التلصيق) في بداية مطلع القرن العشرين ومن ضمنهم المدرسة التكعيبية "Cubism" التي ظهرت في فرنسا عام 1907 وتمثل أكبر ثورة عرفها الفن الحديث (jurisprudence,2016,p.205) ومن الأمثلة عن إبتداع بابلو بيكاسو أسلوب الكولاج (التلصيق) بلوحته (حياة ساكنة مع كرسي خيزران) في الأتجاه التكعيبي والذي أنتجها عام 1912 حيث قام الفنان بلصق قطعة من القماش على سطح اللوحة لأيهام المشاهد بالنسيج الحقيقي لأعواد قصب الخيزران ، كما وضع حبلاً حقيقياً كأطار أحيط بأللوحة في توظيفه للخامات الصناعية. أن الطريقة المستخدمة في لصق الورق أولاً. ثم للأشياء الملصقة (الكولاج) ثانياً . أحدثت خلخلة وثورة في الرسم فهي تعد أحد الأعمال التي مهدت ألى ثورة الكولاج وتعالى السطح المستوي للصورة بطرق مختلفة ،حيث تميزت بأدخال عنصراً غريباً للوحة غير الرسم لكن هذه الطريقة شوشت التفريق بين الرسم والشئ ألى درجة الذي يصعب على المرء التفريق بين هذا وذاك (Fakhri,2005,p.21.22) . كما موضح في (شكل 6)

شكل (6) حياة ساكنة مع كرسي خيزران

ومن الأتجاهات الفنية الحديثة الأخرى التي تناولت الكولاج في أعمالهم في القرن العشرين هي الحركة الدادائية التي ظهرت مع بداية الحرب العالمية الأولى. والتي أعتمدت على العبثية في أنتاج الأعمال الفنية تأسست في مدينة زيورخ على يد مجموعة من الفنانين ، ومع بداية العام 1920 بدأ أرنست Ernst بأبتداع تجارب الأشكال المركبة لغرض تنفيذ هذا النوع من اللصق من خلال أبتكار أشكالاً وصور ورسوم من الصحف القديمة لخلق تصميماً جديداً أكثر تعقيداً من شكلها المبسط الذي سبق أن مارسها التكعيبيون وذلك بلصق الأشكال المتنوعة مع بعضها البعض ليكون شكلاً كولاجياً مركباً أذ يلاحظ الشكل المركب يهدف الى أظهار عناصر غير متجانسة ليس من الناحية التشكيلية بل من حيث تركيب الفكرة التي تكمن في مضمون العمل الفني لذلك" **نرى بأن ظاهرة التركيب لدى الدادائية أخذت مساحة أوسع من فنون الحداثة وهي الأكثر تعبيراً عن الو اقع الفكري الذي تعيشه الدادائية ، الو اقع المشتت الذي فرضته ظروف الحرب لذلك أستعملت أشكالاً لا تنتمي ألى عضوية واحدة ومن ذلك يمكن الجمع بين الزمان والمكان في موقف أو نص أدائي واحد .**" (Muhammad Abd al-Wasi,2016,p.72.73.74) ففي عام 1920 أستخدم الفنان راؤول هوسمان * Raoul hausmann في عمله الذي يعرف بأسم (تاتلين في المنزل) كولاج من مواد مختلفة من خلال محاولة الفنان الأستفادة من التحولات العلمية والتقنية في العالم الحديث يوظفها الفنان بوضع أشكال تركيبية مختلفة على العمل الفني تسيطر فيها الآلة والمكائن على الفرد البشري في صورة تركيبية ساخرة مستعيناً بقصاصات ورقية من صفحات المجلات والصحف اليومية ولصقها على سطح العمل الفني بأسلوب كولاجي يحمل فلسفة الدادائية كتعبير عن نزعتهم الفوضوية والعبثية ، لينتج أعمال فنية تحمل أستفزازاً

(*) راؤول هوسمان **Raoul hausmann** :(1886 - 1971م) " هو أحد مؤسسي حركة دادا ...في برلين عام **1918** ... وهو مخترع في تركيب الصور. أعماله مزيج بين تصوير سريالي وتشكيل"

بصرياً تعكس الأزمة الأنسانية التي مر بها العالم الصناعي بما خلفته الحروب التي أرتبطت بواقع العصر (wamid,2022,p.782.783) كما في (شكل 7)



شكل (7) تاتلين في المنزل

وأندرج أستخدام الكولاج ضمن طابع آخر مختلف في الفنون الحديثة يحمل أسلوب ومبادئ هذا الأتجاه في أعمالهم الفنية تمثلت في نتاجات الفن السريالي التي أعتمدت على منهج فرويد Freud (1939 - 1856م) في التحليل النفسي الذي يعبر عن العالم الباطني واللاوعي في مكنونات النفس العميقة . وقد أخذت السريالية من الدادائية بالتعبير عن الواقع المعاش بعد أنتهاء الحرب ويعتبر أندريه بريتون* Andre Breton رائد السريالية الأول ومن مؤسسيها وبالإضافة الى بريتون ماكس أرنست Max Ernst وسلفادور دالي Salvador Dali ، وقد أنطلق التعبير الفني للسريالية ألى الأبتعاد عن الواقع والأساليب الأدراكية السابقة وأستخدام الخيال والرؤى الهذيانية والأحلام ، وبأنتقال ماكس أرنست من الدادائية ألى السريالية أعتمد أيضاً على أسلوب الكولاج (التلصيق) بتركيبه قصاصات مختلفة كـ (المجلات القديمة والقصص الشعبية) تحمل معاني جديدة أقتطعت من موقعها الأصلي لتركيب علاقات جديدة خارجة عن موقعها الأساسي تعطي تعبيراً يحمل دلالات عبثية ساخرة تبعث على الخيال والأحلام يصعب التكهن بطبيعتها وبهذا أستخدم ماكس أرنست الكولاج (التلصيق) لتحفيز خياله والوصول ألى تجربته في اللاوعي من خلال أستخدامه مصورات المجلات من العصرالفكتوري ليكون أشكالاً مركبة من الناس والطيور والحيوانات والأصداف التي تندمج في شكل واحد ليخلق عالماً خيالي أشبه بعالم الأساطير ، ويشير أرنست ألى أن **"تقنية الألصاق هي الأستثمار المنهجي لعلاقة مولودة من الصدفة أو التي يثيرها أصطناعياً و اقعان أو أكثر من و اقعين غريبيين عن بعضها البعض في وجودهما."** (Al-Hatemi,2014,p.180.182.186.187.) ويمكن أن نبين أستخدام الكولاج في عمل للفنانة هانا هوخ Hannah hoch الموضح في (شكل8) التي أنتجتها عام 1919 (عروسان برجوازيان - شجار) ، يمثل العمل تجميع كولاجي من حيث أعادة مزج الصور بأسلوب (المونتاج الفوتوغرافي) للدادائية مع الرسم السريالي بقص وتجميع صوري يحمل نص بصري متشظي في عملية أنشاء الصورة الفعلية المستمدة من العالم الحقيقي في (عالم الوعي) وتنافرها بتركيبها مع عالم خيالي (غير واعي) فيما يتعلق بالتدرج الفوتوغرافي لتتجلى في العمل النهائي صورة ساخرة للزواج البرجوازي بأسلوب كولاج ثنائي البعد منفذ بشذرات متقطعة من مادة صناعية مطبوعة (Hopkins,2016,p.82.83). ركبت مع بعضها لأنتاج العمل بهذا الأسلوب الكولاجي الساخر . أستخلاصاً لما سبق ترى الباحثة أن الصناعة أثرت بشكل كبيرعلى الكولاج مستفيداً من خاماته الطبيعية والصناعية التي أدخلها الفنان ألى حقل الفن ليوظيفها بأشكال وأنماط فنية متنوعة وذلك بما يتلائم مع تحولات العصر وتغيراتة الصناعية ، أذ أن الصناعة في تطور وتحول دائم بما تخدم الحياة اليومية والأستهلاكية . فالكولاج قام بتوظيف تلك الخامات المنتجة

(*) أندريه بريتون Andre Breton "مفكر وشاعر فرنسي (1896-1966م) واضع "المانفستوالسريالي"...يبرز أهمية الأحلام والفكر اللاأبالي"

وأدخالها ألى العمل الفني بما يناسب سطح العمل ليحمل مفاهيم بصرية وجمالية ليعبر من خلال لغة الشكل عن المضمون وجوهر الفكرة المنفذة بالكولاج سواء كانت هذه الفكرة تعبيراً ذاتياً للفنان أو تحمل فكر سياسي أو ثقافي أو أجتماعي ليعيد الفنان صياغتها من خلال ترابط العلاقات بين الأشكال والخامات لأظهارها بهوية جديدة في تجمع تلك الخامات (الصناعية) وتوظيفها مع بعضها البعض .

شكل (8) عروسان برجوازيان - شجار

المبحث الثاني / الكولاج الرقمي

أولاً: النشاءة والمفهوم في الحقل الإبداعي :-

مع الوصول ألى أستخدام (النظام الرقمي Digital system) في الفن للقرن الحادي والعشرين شكل ذلك ثورة جديدة لدخول عالم التقنية والعلم التجريبي والذي بدوره أحدث تغيرات في مستويات الحياة الأجتماعية فشكلت بذلك البدايات للدخول ألى الوسائط والأنظمة الرقمية والتكنولوجيا المعلوماتية ودخلت الماكنات الرقمية والكمبيوتر ودخل (الحاسوب The Computer) وتكونت مقدرة لدى الفنانين المعاصرين جمعت بين الفن والعلم والتكنيك التي أثرت على المتلقي وأثارت أعجابه بقدرتها في الدخول ألى لغة معلوماتية جديدة والتي أعتبرت بذلك من أدوات ثقافة العصر الحديث المهمة مكونة أشكالاً تعكس الفن المعاصر لتعم بثقافة تسودها شاشات التلفزيون والكمبيوتر ليحدث بذلك قفزة نوعية في التركيب الصوري ضمن الواقع الأفتراضي (للوسائط التكنولوجية) ليشكل المشاهد جزءاً يحول العمل من خلاله ألى نظام قابل للتحول والتطوير بشكل مستمر تسفر عن وجهات متعددة تدخل الآلة من ضمن أنتاج العمل الفني **"ولهذا يرى بعضهم بأن فن الحاسوب وبرامجه تساعد على حضور الأفكار المبتكرة ، إذ أن الثابت والمنطقي ، بأن التطورات البرمجية والتقنية ، لا تقر بضعف القدرات البشرية في الإبداع والأبتكار أمام إمكانيات الماكنة ، بل إن هذه التطورات هي أنفسها مؤشر لتطور القدرات الإبداعية للعقل البشري ، أي أن الحاسوب والصوروالأشكال في الأعمال الجرافيكية الرقمية هي أنفسها إبداع إنساني".** (Balasim ,2013, p.134.136.141.145.) وقد أحدث الكولاج الرقمي أنتقاله نوعية في الفن التشكيلي الحديث والمعاصر وألى الآن مستمر في تقديم أسلوب الكولاج اليدوي الذي يعتمد على القص والدمج والتركيب والآزاحة ولكن بأسلوب (الكولاج الرقمي) الذي يلائم القرن الحادي والعشرين السريع ، وقد يلجأ الكثير من المصممين ألى أستخدام برنامج أدوبى فوتوشوب (Adobe Photoshop) لما يعطيه هذا البرنامج من حرية تامة في قص وأضافة صور ودمجها لغرض تنسيقها والتعديل عليها حسب خيال المصمم ليؤدي فكرة تصميمية مبتكرة في الحرية التشكيلية الرقمية تنبع بعامل الصدفة لتحويل الصورة ألى عدة أجزاء مفككة ثم يقوم بتركيب عناصر اللوحة لأنتاج صور تحمل معنى جديد حسب الرؤية الذاتية للمصمم مشبهاً ذلك بعملية المونتاج *

(*) المونتاج وهو "الأستحواذ على أعمال فنية فيفككها بثقافة شعبية ويتعامل معها بطريقة التوليف "المونتاج" التي تعمل بطريقة التفكيك ذاتها ...هو أنجح الوسائل لإعادة وصف العالم في عصرنا ".

للتفاعل مع الصورة بصورة أكثر حرية دون اللجوء ألى الأساليب السابقة لأيجاد صيغ فنية جديدة مستحدثة لأخراج الصورة النهائية من أكثر من مكون صوري لأنتاج كولاج رقمي (مركب) ، فتقنية الكولاج الرقمي Digital (Collage Technique) هي **"تلك التقنية الرقمية المستندة إلى التقنية التقليدية ، من خلال إستخدام البرامج الرقمية الفائقة المعتمدة على طريقة إبتكارية في إخراج التكوينات الكولاجية لعمل متغيرات فوق و اقعية ، بالإضافة إلى الجمع بين العديد من الأماكن والأزمنة في تصميم وأحد من زوايا متعددة مما يعطي نوع من الغرابة والدهشة بالتصميم".** (Mr . Maysa,2018,p.731.732.734.735.)

ثانياً : وسائل وتقنيات الكولاج الرقمي :-

لعب فن الميديا الجديد التفاعلي دوراً كبيراً في تقنيات الكولاج الرقمي من خلال التواصل بما وفرته الأجهزة الحاسوبية والتكنولوجية الحديثة والتصميمات الجرافيكية وهذا التواصل لا بد أن يتضمن وجود آخر وهو المتلقي وما مقدم له من عمل فني ، وقد أثرت الفنون الرقمية المستعملة في التصميم الكولاجي بواسطة الحاسب الآلي على الثقافة البصرية للمجتمع بأعتبار هذه الثقافة تكونها التقنيات الحديثة من الصور والأشكال لتجسيد الأدراك الحسي من خلال التشكيل بالصورة تترجم لواقع أفتراضي لثقافة معتمدة على أساس التحولات الفنية والتقنية (Ahmed jamal,2014,p.182.183) لذلك عدت تقنيات الكولاج الرقمي Digital Gollage techniques من التطورات الحديثة للثورة الرقمية والتكنولوجية التي دخلت حيز العالم الرقمي والتلاعب الصوري فتمكن من العثور على نمط آخر من أنماط الصور عبر تكوين الأندماج والمزج بين الصور والتصميمات وغيرها من الأشكال الموجودة في العمل التي تعد بنية تأسيسية لأنتاج (كولاج رقمي) لأستيعاب أنتاج الصور والأفلام في عالم الكمبيوتر والحاسب الآلي ذات الأمكانيات والخبرة العالية التي تتيح أنتاج هكذا أعمال رقمية من خلال البرامج التي عدت لهذا الغرض لتحول كل شيء ألى منتج رقمي في فترة ظهور ورواج التقنية ليجعل العمل الفني رقمياً يدخل ضمن نطاق الكومبيوترات بمواصفات يمكن التلاعب بمقدراتها **"من أجل أن نخلق منجزاً فنياً مرقماً علينا اولاً أن نجد طريقة لأدخال المواد المستهدفة ألى الحيز الأفتراضي الكمبيوتر حتى نتمكن من تغيير جنس المواد من حالتها التماثلية أو أي حال آخر ألى الحالة الرقمية ... وأمكانية تغيير شكلها ومقوماتها الفنية لتصبح هويتها الجديدة الشكل الرقمي أو المنجز الرقمي"** ((Muhammad Abd al-Jabbar,2020,p.183.185 ومن بينها الصورة الفوتوغرافية photography image التي تم التلاعب في عناصرها ومكوناتها كما موضح في (شكل8) لتكون (كولاج رقمي Digital collage) من خلال الأيحاء بأشياء غير واقعية أو أشياء واقعية خارج عن النطاق

شكل (9) يوجينيا لولي – أشعر بالأتصال بك في يوم من الأيام سوف أنضم أليك

المألوف في التركيب الرقمي لأستبدال المعنى الحقيقي للصورة المتعارف عليها بمعنى آخر يوحي بعدم الواقعية يعتمد على قدرة الفنان في التلاعب الصوري التي قد تكون تراكيب لصور مناظر طبيعية أو أشياء يستخدمها الأنسان أو صور الأنسان نفسه لتندرج ضمن صورة موحدة نفذت بأسلوب تقنية (الكولاج الرقمي) للخروج بصورة كولاجية تصميمة رقمية توضح الدمج بين صورتين أو أكثرمن صورة للتعبيرعن فكرة الفنان (Ahmed jamal,2014,p179.) وقد أندرج أستخدام (الكولاج الفانتازي Fantasy collage) بصورة جديدة غير مطروقة وتم توظيفها بأسلوب الكولاج الرقمي ليدخل الخيال والأحلام والعالم السحري فيها بجمع أشكال بين (الماضي والحاضر والمستقبل) ليتم بناؤها وفق الصورة الفوتوغرافية بالأعتماد على القدرة العقلية والخيال الأبداعي إلى عمليات الدمج والتركيب بين المكونات الخاصة للخبرات القديمة وأيضاً الصور التي تعيد أدراجها في طرق جديدة وفق منظور وزمن وتوقعات وأسعة خارجة عن النطاق المألوف المتعارف عليه كما موضح في (شكل 10) . لتندرج بذلك أستخدام آخر لهذه التأثيرات الصورية وهو ما يعرف بـ (كولاج الظلام Dark collage) أو ما يسمى بفن السحر الأسود الظلامي لكونه يمثل تصميمات كولاجية رقمية تحمل فيها الغموض والخوف ، لتكوينهم السطح الكولاجي بتراكيب متنوعة في صورتين أو أكثر تتداخل مع بعضها في ظلام حالك ليظهر الشكل كاملاً أو جزءاً منه من خلال تلاقحه مع الصورة الآخرى ليكون الشكل في أغلب الأحيان مموهاً وظلياً أو خيالياً كأنه مرتسماً مع الصورة الآخرى أو جزء منها ضمن سطح كولاجي ظلامي موحد يجمع بينهما وفق ألوان غامقة سوداوية (Hawra,2019,p.81.86) كما موضح في (شكل 11)

شكل (10) أليس في بلاد العجائب

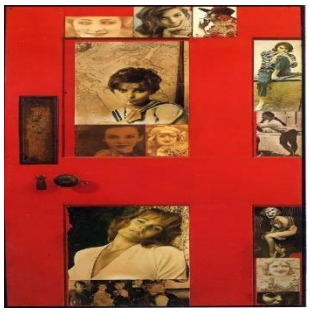
شكل (11) بدون عنوان

فالفن الحديث والمعاصر شهد أستخدامات عدة من قبل العديد من الفنانين في أستخدامهم الكولاج ، وتمكن من أظهار كل تلك النتائج والأمكانيات الكولاجية التصميمية المختلفة وتركيب تقنيات الكولاج الرقمية بالأجهزة التكنولوجية لتكشف عن تلك النتاجات الفنية بأعتبارها تجسيدات لعقلية الكولاج وفكرته التوظيفية لذلك **"كان الفنانون مدفوعين بالرغبة في التحقيق من دور الصدفة في إنشاء عمل فني ... دمج الحقيقي والخيال من خلال الجمع بين المألوف والمجهول والشخصي والعام"**(Shields,2014,p.12) .

ثالثاً : الكولاج الرقمي والجانب الإبداعي :-

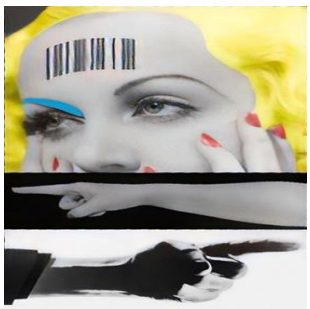
نتيجة للتطورات والمفاهيم العديدة التي ظهرت في الفن الحديث نتجت عنه عدة تغيرات في المجال الفني ليصبح أكثر دراية وأتساعاً مما كان عليه سابقاً نتيجة التداخل المعرفي في الفن . لتبدأ ما بعد الحداثة

بالظهور في المجتمعات الغربية لتصف سمات الفن الجديد من خلال التركيز على توظيف تقنيات (الصور المكونة من الملصقات الفنية والقصاصات والتراكيب الآخرى المستخدمة لتجسيد تطلعات تلك المجتمعات (الثقافية والأجتماعية) لتحفز أنتاج التجارب الفنية المعاصرة فيلعب الأستهلاك المجتمعي دوراً كبيراً لا نهائياً لكونه عملية مركبة بفعل التؤليف الكولاجي للسطح التصويري الفني في أهتمامه القائم على الدمج الصوري والتركيب في مكوناتها ، مما سمح هذا التوجه الأنتاجي للفن بتطوير الفكر وفقاً لتوجهات ما بعد الحداثة لذلك فأن الكثير من الفنانين والنقاد يرون أن تاريخ الفن أصبح أكثر تعقيداً ويحمل عدة رؤى وتفسيرات (.sim,2011,p.137.138) فقد أتاحت تقنية الكولاج والتوليف في فن البوب آرت والتي تم أستخدامها سابقاً في الفن الحديث ألى توظيف ما هو مستخدم في السابق ففنانوا البوب آرت قد عملوا على التوظيف السابق كما في الحركة (التكعيبية والدادائية) ولكن برؤية متجددة تحمل فكر معاصر لتقديم سياق جديد للعمل تندرج الصورة الفوتوغرافية ضمن نطاقها بوضعيات وأنساق مختلفة بعد أن خرجت من صورتها المتعارف عليها لتصبح ضمن عمل كولاجي يجمع بين عدة تراكيب وصور معاً كونه بتفكيره وأسلوبه الخاص به لينتمي بعمل فني جمالي لذلك أصبح الفنان يؤمن **"أن قوة هذه الصورة الفوتوغرافية تكمن في قدرتها على الأندراج ضمن مفهومه الخاص وليس ضمن سياقها السابق"** (Janan, 2014,p.287) كما في (شكل12)



(شكل 12) بيتربلاك – باب الفتيات

أما الفن المفاهيمي الذي ظهر في ستينيات وسبعينيات من القرن العشرين أعتمد فيه الفنان على فكرته في طرح العمل الفني حيث تم توظيف الصورة الفوتوغرافية في تصميمات كولاجية مع العمل الفني ، حيث أستخدم (جون بالديساري John baldessari)* الصورة الفوتوغرافية لما تحمله من مرجعيات رمزية (Janan2014,p.437) فكرية ساهمت في تركيب العمل من حيث جمعه لمجموعة من الصور ركبت مع بعضها البعض لخلق مفهوم كولاجي فوتغرافي ، فالكولاج ركز على قيمة الصورةالفوتوغرافية ومدى مقدرتها على أنتاج المعنى وأيصالها للمتلقي وتأويلها وفق نظام وفكر يحمل معنى الكولاج (Janan, 2014,p.319)كما في (شكل13) بمعنى أن الفنان المفاهيمي أستخدم البرمجيات لعمل فن مفهومي نشأ من دمج صورتين أو أكثر تركب مع بعضها لتنتج كولاج رقمي .



شكل (13) بدون عنوان

فأدت الثورة الصناعية التي بدأت في أوربا ألى أتساع الحركة التجارية وبالتالي الاهتمام بالتصميمات الأعلانية عبر العديد من المنتجات الجديدة التي تم أنتاجها وتوزيعها بأعداد كبيرة ، لذلك كانت هناك حاجة كثيرة

(*) جون بالديساري John baldessari 1931 "فنان أمريكي ولد في كالفونيا ...أستخدم الصورة الفوتوغرافية في عمله الفني الذي يضمنه معنى مفاهيمها ، ابتدأ عام 1967 بالجمع بين النص اللغوي والصورة الفوتوغرافية وأضافتها معاً إلى لوحته"..

لأنتاج الإعلانات للتواصل مع أكبر عدد من الجماهير بالإضافة ألى أن المنافسة المتزايدة بين الشركات سمحت للثورة الصناعية بأبتكار عدة أنواع من الكاميرات والالآت الطباعية لزيادة الأنتاج بشكل أسرع **"وبهذا تكون التكنولوجيا الرقمية قد أعادت صياغة التصميم الجرافيكي بمفاهيم جديدة وإلى الإبد"** (Arabi,2008,p.17.23.) **" فأنتشر الفن التجاري على ألواح الأعلانات ، وشاشات التلفزيون ، والملصقات الملونة ، وزاد أستخدام قوة الفن كأستثمار تجاري وسياسة ثقافية"** (Shaker,2005,p248) فالأعلان "الملصق" Poster يشمل جميع المؤثرات البصرية لتحقيق فن مرئي يعبر عن الفكرة بشكل مركز مختصر في عملية التصميم والتلصيق (الكولاج) التي لها تأثير كبير على المتلقي لتوسيع رؤيته الفكرية وأدماجها في الحياة في جوانبها التجارية والمجتمعية والسياسية ، فالتصميم دخل في فن الكولاج سواء كان (ملصق) أو (أعلان) ويكون بشكل بسيط ومكثف من كل التكوينات الخاصه به . فالملصق الأعلاني Poster قد ضم "ملصق خارجي Out Door" حيث صمم هذا الملصق بحيث يمكن رؤيته من مسافة ومن أرتفاع بعيد ، وعادة ما يكون على جانبي الطريق . في هذا النوع يجب على المصمم أن يأخذ في الأعتبار بساطة العناصر التشكيلية التي تم تنفيذها داخل التصميم بتقنية الكولاج الرقمي (Ahmed jamal,2014,37) كما موضح في (شكل 14) ويعد (مرسيال رايس Martial Raise)* من الفنانين اللذين أستخدموا الدعاية والأعلان فملصقاته الأعلانية كان يوظفها على سطوح مستوية مضافاً لها صوراً فوتوغرافية واللون أحياناً كي يغير في شكل الصورة ويجعل الشكل مموها ، متخذاً من الشكل الأنثوي طابع له في أعماله (Dina ,2015,p.103) **"وفي أحيان أخرى ، كان يضيف الأشياء المجسمة ويركبها لتكمل أجزاء الصورة مثل (المظلة ، والكرة ، والقبعة ، ... وغيرها) ... وكذلك ... إضاف أنابيب من مصابيح النيون المشكلة بصورة كتابات ورموز...والتي أستهوته لتشكل أعمال فنية ، شكل جزء منها كإعلانات ضوئية لمر افق سياحية بارزة"** (Balasim,2023,p.100) كما في (شكل15). مما تقدم ترى الباحثة أن فن تصميم الملصق الأعلاني كان له دوراً مهماً في فن الكولاج الرقمي لأنه أسهم في توجه الفنان ألى التركيب الصوري الحاسوبي ليؤسس أعمال فنية ضمن نطاق الكولاج الرقمي فأصبح الفنان يبحث عن الجديد وما هو متطور من النواجي التكنيكية والتكنولوجية.

شكل (14) أعلان لمكنسة كهربائية بأسلوب الكولاج الرقمي

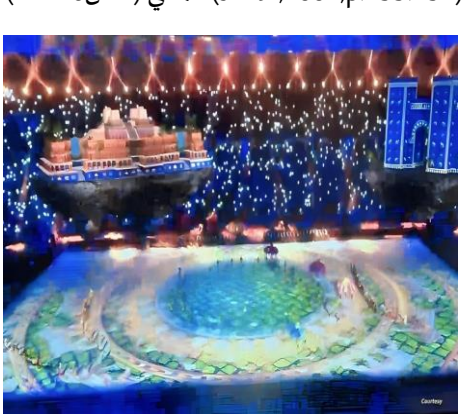
(*) مرسيال رايس Martial Raise «فنان ... فرنسي ، مولود في أبرز مدن السيراميك على الساحل الجنوبي الفرنسي المتوسّط وهي فالوريز عام 1936... وبسبب خصائص مارسيل رايس الثقافية والانفتاحية الشمولية فقد خصّص له متحف الفن المعاصر في مركز بومبيدو معرضا استعادياً تفصيلياً، يعكس تعدديته الإنتاجية والأسلوبية.

رابعاً : أتجاهات الكولاج الرقمي في الفنون المعاصرة :-

بفضل الأنتقالات التكنولوجية السريعة التي عرفتها البشرية ظهرت أتجاهات فنية مختلفة عن الأنماط الكلاسيكية والحديثة المرتبطة بأستخدام المادة التي كانت العامل الأساسي لتطورات الفنان ومنطلقاته الفكرية وبهذا كان المسار الفني في العالم الغربي متجهاً نحو الفن الرقمي ليتعامل الفنانين مع البرمجيات الرقمية ليتخوا منها أسلوباً فنياً يتلائم مع معطيات العصر الراهن والذي سيطرت عليه الصورة التكنولوجية المنفذة بأسلوب فن الكولاج الرقمي (Kawthar,2021,p.105) فأصبح العمل الفني يحما آفاق متعددة تنم على مدى قدرة الفنان في توظيفها في نطاق أستخدام الكولاج الرقمي ليستطيع من خلالها أن يمزج فيما بينها داخل عمل فني وأحد مراعياً التقدم الهائل والتحول الرقمي من خلال أستخدامه الوسائط الرقمية كفن تركيب الصور بأسلوب الكولاج الرقمي وفن الفيديو والفن البصري ليحقق أنسجام متكامل بعد تحقيق فاعلية النتاج التصميمي وتحقيق فضاء أفتراضي رقمي يحمل في طياته " **فالفن الرقمي مركب من مجموعة عناصر ووحدات تصاغ وفق رؤيا الفنان مستخدماً الفنون الرقمية المفعمة بالخيال والتكنولوجية القادرة على البنائي والتجريب لتفعيل المنجز التشكيلي**" (Hila,p.559.560)

شكل (15) ملصق تصميمي

فأصبح التصوير الفوتوغرافي ذو تصوير مجسم قابل للاستخدام وفق تقنية الكولاج الرقمي من حيث اخراج العمل الفني بصورة ثلاثية الأبعاد لتتحول ألى رموز صورية تحمل معنى حضاري وتاريخي لتعطي التصميمات التجريدية شكلاً ثلاثياً الأبعاد من أي جانب يتم النظر أليه وفق أشعة الليز ، فأصبحت أغلب الصور ذات حجم كبير يقوم الفنان بأبتكارها وتصميمها وفق رؤيته الفكرية ليوفر لنا الجهد ويوسع قدرات من أنتجه في التوجه ألى وسائل جديدة ومبتكرة في مجال الفنون المرئية ، فقد تعلم فنان الكولاج الرقمي من الفن النظر ألى موضوعه بصورة يحمل مغزى معين بالنسبه له يتأثر به جميع من يتفاعل معه ليندرج الفن والعلم في فن الآلة . (smith,2002,p.153.154) كما في (شكل16 ،17)

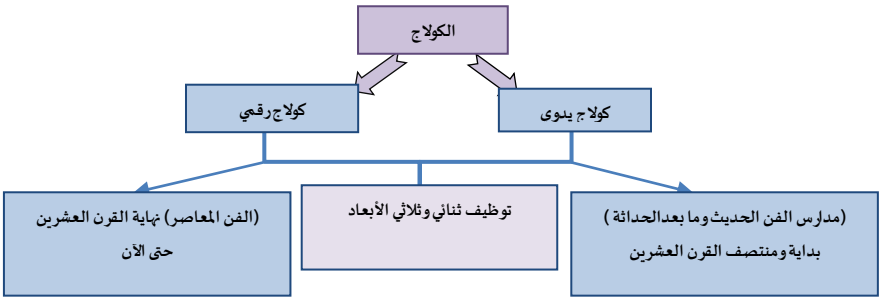


شكل (16 ، 17) يوضح حفل أفتتاح خليجي 25 – بأسلوب الكولاج الرقمي للصورة الثلاثية الأبعاد

وقد تم انتاج أعمال تفاعلية ضوئية تحمل تأثيرات لفن الكولاج الرقمي ضمن تركيبات صورية (ظلية). أستدل اليها إلفنان من العلوم والفنون الهندسية وكذلك من الفيزياء والضوء أيضاً بتصميم أعمال بأنعكاسات لا نهاية لها من خلال التلاعب بمهارة فن تفاعل الضوء، فهذه التركيبات الصورية تكونت بفعل الضوء الأبيض مما يعكس وينكسر لأنشاء ألوان فعلى جدران الغرفة أنعكست صور ظلية لأناس وهم **" يلوحون ويقفزون بالنظر إلى ظلالهم الملونة المضاعفة. يتم أنشاء التأثير بواسطة أشعة الضوء الملونة القادمة من زوايا مختلفة قليلا. مجتمعة ، تضئ هذه الحزم الجدار بضوء أبيض غير ملحوظ ، ولكن عندما يسير الزائرون في الغرفة يلتقون بظلال متعددة من اللون الأرجواني الفاتح والأخضر والأصفر والأزرق"**(Givlia ,2019,p.739) كما في أعمال الفنان الأيسلندي أولافور ألياسون Olafur Eliasson * (ظلك غير المؤكد - اللون) الموضح في (شكل18) الذي أنتج بفعل الضوء .أستناداً ألى ما سبق ترى الباحثة أن فن الكولاج أختلف الفنان في توظيفه على مر العصور فلكل حقبة زمنية ظهرت وظف الفنان الكولاج بأسلوب مغاير عن الحقبة التي تليها ، كأن يكون أستمراراً ألى ما سبق أو ليضيف الفنان وليطور على الفن ألذي قبله أو ليبتكر شيء جديد لم يسبق له ظهور وهذا ما ينطبق على الفنون المعاصرة ولكن وأن سبق في ظهوره على أنه فن جديد الأنه أنه له جذور وأسس مهدت لهذا التطور وهذا ما نراه عبر كل ما تم ذكرة مسبقاً . فعندما وظف الفنان فن الكولاج الرقمي بشكل مغاير فلم تعد الآلة أو الحاسب الآلي هي المشترك الوحيد في أنتاج العمل الفني وهي التي تنتجه بل دخل المتلقي متفاعلاً مع العمل الفني التفاعلي فالعمل الفني هو الذي جاء ألى المتلقي ليعرض ويشاهد في أي مكان يريده بعد أن كان المشاهد هو الذي يذهب ألى العمل الفني لكي يشاهده في معارض الفن الخاصة لذلك.

شكل (18) ظلك غير المؤكد - اللون

ولغرض تبيان كيفية اندراج الكولاج تماشياً مع ما سبق تدرج الباحثة الجدول الآتي :-



جدول 1 - يوضح أنواع واستخدامات الكولاج في الفنون (أعداد الباحثة)

(*) أولافور إلياسون Olafur Eliasson وهو فنان آيسلندي (دانماركي) ولد في 5 فبراير عام 1967م له عدة تجارب في (التركيب) لتعزيز تجربة المشاهد بأستخدام مواد أولية مثل الضوء ..

المؤشرات التي أسفر عنها الأطار النظري :-

1- تعدد الحضارات الإنسانية واختلاف تنوع الفنون فيما بينها في تركيب الخامات وما يتميز به الفنان من براعة في التنفيذ لتمثل بذلك الخاصية الأولى والمهمة في فن الكولاج وما ينتجه من منجزات فنية جاءت في تطور عبر العصور وصولاً ألى الكولاج الحداثوي وما بعده .

2- أعتمد فن الكولاج على التلصيق والتركيب لتحقيق عمل فني يتسم بالأبداع والأبتكار لأنتاج طرق جديدة مخالفاً الأطر التقليدية السابقة للتعامل مع أفكار مختلفة تتميز بالقيمة الجمالية ومرتبطة بمظاهر الحياة المعاصرة .

3- وظف فن الكولاج بالاعتماد على دمج خامات مختلفة يتم جمعها مع بعضها البعض كالقصاصات والصور المأخوذة من الصحف والمجلات أو باختيار أي خامة يستخدمها الفنان أو توحيد هذه الخامة ودمجها معاً مع الاختيار الحر للموضوعات والتي عدت بنية تأسيسية لأنتاج كولاج رقمي عبر الثورة الرقمية وما يرافقها من تطورات تكنولوجية .

4- للكولاج أهمية في التنوع والاختلاف التوظيفي لأظهار العمل الفني بأطار متجدد بما يتناسب مع ذوق الفنان.

5- ابتداع طريقة مختلفة لعمل تجارب الأشكال المركبة لغرض تنفيذ هذا النوع من الكولاج من خلال أبتكار أشكالاً ورسوم من الصور المتنوعة لخلق تصميماً جديداً أكثر تعقيداً من شكلها المبسط الذي سبق أن مارسها التكعيبيون .

6- معظم التركيبات الكولاجية اعتمدت على معاني جديدة أقتطعت من موقعها الأصلي لتركيب علاقات جديدة تحمل دلالات عبثية ساخرة أخذت مساحة وأسعة في الفنون الحديثة والمعاصرة تعبيراً عن الواقع الفكري الذي نعيشه وهذا ينطبق على الفن الدادائي .

7- محاولة الفنان الأستفادة من التحولات العلمية والتقنية في العالم الحديث لتوظيف فن الكولاج الرقمي .

8- أنطلق التعبير الفني للسريالية ألى الأبتعاد عن الواقع والأساليب الأدراكية السابقة والأعتماد على الخيال والأحلام وهذا ما وظفه بعض الفنانين اللذين أستخدموا الكولاج الرقمي والذي يعتمد على هذا الأسلوب في أعمالهم .

9- يمثل العمل تجميع كولاجي من حيث أعادة مزج الصور بأسلوب المونتاج الفوتوغرافي لتجميع صور تحمل نص بصري متشظي في عملية أنشاء الكولاج الرقمي .

10- شكل الكولاج الرقمي أشكالاً صورية تعكس الفن المعاصر ليعم بثقافة تسودها شاشات التلفزيون والكمبيوتر والأجهزة الحاسوبية والتكنولوجية الحديثة ليمثل ذلك قفزة نوعية في التركيب الصوري الكولاجي.

11- أثرت الفنون الرقمية المستخدمة في التصميم الكولاجي بواسطة الحاسب الآلي على الثقافة البصرية للمجتمع بأعتبارهذه الثقافة تكونها التقنيات الحديثة من الصور والأشكال لتجسيد الأدراك الحسي من خلال التشكيل الصوري تترجم الواقع الأفتراضي لثقافة معتمدة على أساس التحولات الفنية والتقنية .

12- لعب فن الميديا الجديد التفاعلي دوراً كبيراً في توظيف فن الكولاج الرقمي من خلال مشاركة المتلقي في أنتاج العمل الفني .

13- ظهور ورواج التقنية جعل الكولاج الرقمي يدخل ضمن نطاق الكمبيوترات بمواصفات يمكن التلاعب بمقدراتها .

14- الكولاج الرقمي أتاح قدرة للفنان في التلاعب الصوري التي قد تكون تراكيب لصور مختلفة أو أشياء أخرى أعتمدت على القدرة العقلية والخيال الأبداعي ألى عمليات الدمج والتركيب بين المكونات الخاصة للخبرات القديمة ضمن صورة موحدة تنتج بأسلوب كولاجي رقمي .

15- أصبح الفن الحديث نتيجة للتطورات والمفاهيم العديدة التي ظهرت أكثر دراية وأتساعاً مما كان عليه سابقاً نتيجة للتداخل المعرفي في الفن .

16- أصبح العمل الفني يحمل آفاق متعددة تنم على مدى قدرة الفنان على توظيفها في نطاق وأسع .

17- أصبح التصويرالفوتوغرافي ذو تصوير فوتوغرافي مجسم قابل للأستخدام وفق تقنية الكولاج الرقمي يعطي أيحائاً ثنائياً أو ثلاثياً الأبعاد كما في فن الهولغرام .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

- **مجتمع البحث :**

ضم مجتمع البحث الأصلي لمجموعة كبيرة من الأعمال الفنية العالمية والتي غطاها البحث حسب المدة الزمنية المحددة من عام (1980 -2022) والتي عنيت بدراسة فاعلية الكولاج الرقمي لإستبدال المعنى في التشكيل المعاصر ، وقد تحدد مجتمع البحث بمجموعة من الأعمال ، لدول عديدة من العالم ، حيث تم رصد مجمل الأعمال الفنية الكولاجية من شبكة الأنترنت ، وبعض الكتب ، والبحوث الأجنبية ، والمواقع الألكترونية للفنانين ، والأفادة منها بما يغطي هدف البحث .

- **عينة البحث :**

أختارت الباحثة نماذج العينة والمنتقاة لدراستها ، والباغ عددها (3) عملاً فنياً من مجموع ما أحصاه مجتمع البحث من أعمال الكولاج الرقمي وبشكل قصدي ، والمتمثلة في الفن المعاصر والمرتبطة بحدود البحث من عام (1980 -2022) والتي تراها الباحثة أشتملت على أغلب تقنيات الكولاج الرقمي قدمت فيها الباحثة أنواعاً محددة من الأعمال الكولاجية الرقمية ، وذلك أستناداً لهدف البحث وتحقيقاً له في الكشف عن التحولات على مستوى الأفكار والدلالات التي أضافها الكولاج الرقمي في فنون التشكيل المعاصر، والتي تتوافق خصائصها مع ما توصلت أليه الباحثة من مؤشرات في الإطار النظري،مع مراعاة التسلسل الزمني ضمن الفترة المحددة لتمثل عينة البحث،والتي أختارتها الباحثة وفق المبررات الآتية :

1- أنها متمثلة للمجتمع الأصلي للبحث ، وأحتواء نماذج العينة المختارة على مجموعة من الأعمال الفنية التي تحتوي على كولاج رقمي ، والتي تم التطرق اليها من قبل الباحثة في الإطار النظري .

2- تورد النماذج المختارة إعطاء الفرصة للباحثة للإحاطة بالجوانب الفكرية والجمالية التي أعتمد عليها فنان الكولاج الرقمي ، وبيان تأثيرها على المتلقي .

3- تقدم أغلب عينات البحث توظيف التكنولوجيا الحديثة في الفن ، لا سيما الحاسب الآلي لأنتاج أعمال فنية لفن الكولاج الرقمي ، فضلاً عن توظيف الزمان والمكان والتنوع في أختيار نماذج عينة البحث من الجانب المضموني للعمل .

- **منهج البحث :**

أعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لمحتوى عينة البحث الحالي ، لملائمته في تحقيق هدف البحث ، والكشف عن التحولات على مستوى الأفكار والدلالات التي أضافها الكولاج الرقمي في فنون التشكيل المعاصر ، من خلال عملية التركيب الرقمي والدمج الصوري بين أجزاء ومكونات العمل الفني ، من أجل التوصل ألى نتائج فعلية تتوافق مع طبيعة موضوع البحث وهدفة .

- **أداة البحث :**

لتحقيق هدف البحث والكشف عن التحولات على مستوى الأفكار والدلالات التي أضافها الكولاج الرقمي في فنون التشكيل المعاصر ، أعتمدت الباحثة على المؤشرات التي أنتهى ألها الإطار النظري بوصفها أداة البحث الحالي ، وعلى وفق النقاط التالية : -

- تحليل العمل على مستوى فن الكولاج الرقمي ويشمل : -

1- قراءة بصرية .

2- التعرف على الجانب الفكري والدلالي لفن الكولاج الرقمي من حيث دمج وتركيب العناصر مع بعضها البعض وأهم تداخلاتها مع أسس ومرتكزات الفنون الحديثة .

3- التحليل الشكلي للمنجزات الفنية لفن الكولاج الرقمي وفق الرؤية التجديدية والتكنولوجيا المستخدمة .

- **تحليل نماذج عينة البحث :**

أنموذج (1)

أسم الفنان	ديجول رودريجيز Diego L. Rodríguez
أسم العمل	القطارة the eyedropperمشروع رقيق* suave
تاريخ الأنجاز	2012
التقنية	الكولاج-العبث-3D-الرسم الرقمي-التنقيح-المعالجة الضوئية
الأبعاد	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
العائدية	مجموعة الفنان
المصدر	https://tinyurl.com/mu2cjmvs

تحليل الأنموذج :

عمل فني مكون من صورة فوتوغرافية رقمية لوجه فتاة لها ثلاثة أعين على الجانب الأيمن من الوجه بالتركيز على المساحة في منتصف العمل الفني ، فالصورة تحمل معها تعبيراً في كونها صورة لوجه فتاة حقيقي وخيالي تم التلاعب بتفاصيل وجهها بتكرار مبالغ فيه تحمل أفكار الفنان وأبداعاته ، فهي تحمل معنى التركيب

(*) مشروع رقيق suave مشروع تجريبي حيث جمعت بين تقنيات مختلفة لإنشاء بعض الصور المجمعة الرقمية اللامعة.

من خلال النسخ المتكرر في العين والتي أقتطعت من موقعها الأصلي لتركب على الحاجب وفي أعلى الجبهة من الوجه ، أضافة ألى وجود أشكال متشظية في كلتا العينين بشكل دموع تقطيرية يخرج أمتدادها خارج نطاق الوجه بشكل خطوط هندسية مع أيحاءات الشعر الهندسية الشكل لتناسب صياغتها مع الوجه المنفذ بالألوان البنفسجية المتوهجة . فكل تلك التنقيحات والمعالجات الضوئية نفذت بأسلوب الكولاج والرسم الرقمي لتجعلنا نربط ذلك مع الفن السريالي في تركيبه الأشكال العبثية لكن هنا وظفها الفنان بأسلوب التقنية التكنولوجية الحديثة ، أما الشكل الذي يكون أسفل الوجه مباشرة فهو أشبه بالكويكب أو الشمس الحارقة عائمة في الفضاء متخذة شكل أشبه بالعين تعطي أحساس يدفع المشاهد بأن هذا الشكل كون مصدر الرؤية والعين الناطقة لها ، باقي المساحة ضمت مجموعة من الأشكال العبثية توحي بأن الوجه عائم ضمن فضاء مفتوح ما بين الكواكب والنجوم والمجرات الكونية نفذت على خلفية معتمة مع أحساس الشخص برؤية ومضات ساطعة أو أضواء وأشعاعات ضوئية غير صادرة من مصدر ضوئي خارجي ، ومن الممكن قد يكون الفنان قد أستعان بصورة منفردة للفضاء التي كونها من تداخل الصورة الفوتوغرافية المعالجة والمركبة رقمياً مع الأضافات الشكلية تحتوي على هذه الأشكال ليفوم بالرسم أو التعديل عليها (كرسم الأشكال الهندسية متمثلاً ذلك بالدوائر والخطوط التي تؤطر العمل مع بعض الخطوط الأشعاعية الضوئية) وبعض التأثيرات اللونية توحي بمدى شفافية العمل لتبدو الأشكال متحركة طافية ضمن الحقل البصري ليجعل من الوجه شكلاً بارزاً وسط هذه الأشكال المرسومة بواسطة برامج الحاسوب التصميمية ليتم معالجته خلال مجموعة من التقنيات الرقمية لأظهار العمل بأطار متجدد بما يتناسب مع ذوق الفنان لينتج (ديجول) في عمله الفني فناً رقمياً يدخل ضمن نطاق الكمبيوترات بمواصفات يمكن التلاعب بمقدراتها مؤشر (12) ، أذ نلاحظ أن أغلب العناصر المضافة قد تداخلت مع بعضها البعض تحمل شفرة خاصة بالفنان ما عدا صورة وجه الفتاة الذي وضع في منتصف العمل ، أذا شكل الفنان خصائص الصورة الرقمية ليقوم بتجزأتها وتكرارها والتلاعب بتفاصيلها ليتمكن بهذا التلاعب الشكلي واللوني من أنتاج عمل جمع بين التصويرالفوتوغرافي والرسوم التوضيحية الرقمية لتحقيق أحدى خصائص الصورة التركيبية التي كونتها خصائصها البنائية من التداخل بين صورة فوتوغرافية بصرية بمكونات صورة واقعية حقيقية وصورة ذهنية خيالية ولا يمكن أن ننسى خبرة الفنان التقنية في تكوين وأبراز ملامح العمل الواقعية بصورة رقمية ليستبدل المعنى بصورة متكاملة من أعادة تشكيل الصور التي أندمجت مع بعضها مؤلفة علاقات متداخلة فيما بينها تنتج صورة رقمية مركبة عن طريق تقنية الكولاج الرقمي والرسم بالحاسب الآلي .بذلك نجد أن موضوع العمل لم يخلو من الغرابة التي أستحضرها الفنان بأسلوب معاصر لتكوين كولاج رقمي يحاكي روح العصر الحديث (التكنولوجي) الذي ينتج من خلال تفكيك عناصر الصورة وتجزئتها وأعادة تركيبها بأسلوب متجدد ليقودنا الفنان ألى عوالم السريالية بالأضافات الهندسية والشكلية ببرامج الرسم الرقمي، لقد سعى الفنان ألى التجريب ليطور من عمله الأبداعي بأستمرار ويأخذ مسارات جديدة ليخلق توقعاً فريداً للتعامل مع أفكار مختلفة لتغيير نمط الصورة الناتجة لاكون جزءاً من متطلبات العصر الجديد . مؤشر (7)

أنموذج (2)

أسم الفنان	كلارينس مالوتا Klarens Malluta
أسم العمل	النهضة الرقمية Digital Renaissance
تاريخ الأنجاز	2021
التقنية	كولاج رقمي - رسوم المتحركة - الفن الرقمي ثلاثي الأبعاد
الأبعاد	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
العائدية	مجموعة الفنان (معرض Nifty Gateway)
المصدر	https://tinyurl.com/5azzutwp

تحليل الأنموذج :

هذا العمل عبارة عن نسخة مصورة للوحة من عصر النهضة وهي مدرسة أثينا كما موضح في (شكل22) وظفها الفنان بأسلوب التركيب الكولاجي مع رسوم متحركة ثلاثية الأبعاد ، يصور مركزية العمل كل من أفلاطون وأرسطو يمثل افلاطون وافقاً يده ألى الأعلى معبراً بذلك عن المثالية المطلقة أي(المثل العليا) حيث يعتقد أفلاطون بوجود عالم من المثل العليا خارج حدود الكون المادي وهو عالم الحقيقة الأبدية الذي لا بداية ولا نهاية له ولا يخضع للزمان والمكان بل الزمان والمكان خاصع له ، بينما أرسطو نلاحظ أيماء يده ألى الأسفل يشير نحو الأرض ويؤكد بذلك على المحسوس والوجود المادي (وهوظل للعالم الأول الأزلي) حيث يرى أن المعرفة لا تكتسب الأ من خلال الملاحظة والتجربة في العالم المادي بمعنى أن الأنسان يمكنه أكتساب المعرفة من خلال التفاعل و الأحتكاك بما حوله من أجسام في الطبيعة مهتماً بالتحليل المنطقي العقلاني (للعقل البشري) لتحدث أستجابة وتذوق لمفردات المنجز الفني بشكل أعمق للتعبير عن ما يجول في أفكاره ومشاعره وفق رؤية الفنان الخاصة.

شكل (19) مدرسة أثينا

حيث عمد كلارنس ألى التلاعب بالجو العام للوحة بأضافة مجرة كونية عن طريق البرمجة الحاسوبية تدور فوق الشخصيات في اللوحة مع كويكيب صغير على يد أفلاطون يرمز ألى الوقت في دورانه المستمر حول نفسه وألى الحياة الأزلية ومركزية الكون التي هي جزء من هذه المجرة لينطبق التركيب الكولاجي الرقمي التي أضافها الفنان مع فلسفة أفلاطون بأن عالم المثل هو أسمى وأرقى من العالم المادي المحسوس ممثلاً الفنان هذا العالم بكويكب الأرض والمجرة التي لا يوجد شئ أسمى

وأمثل مما صنعه الخالق. فالمجرة دليل على العظمة الكونية المثالية وحسب ما تعرف بمجرة (درب التبانة) التي مثلت بشكل قرص دائري تلتف حول مركزها وتدور بشكل غير منتظم والتي تحتوي على مليارات النجوم والكواكب والأقمار ، كما يلاحظ تسليط أشعة ليزر مع موسيقى وصواعق حقيقية ينتقل صداها عبر الأشعة الضوئية المنبعثة من المجرة لتتناغم مع الحدث لتجعل المشاهد ينتقل ألى عالم آخر ثلاثي الأبعاد . ليشكل الكولاج الرقمي في توظيف فريد ومميز من نوعه وجرئ في الطرح وذلك بألاعتماد على أشعاع الليزر الضوئي ليتوزع أشعاعه على كامل أجزاء العمل الفني ليحول فضاء اللوحة ألى بيئة وهمية أفتراضية صاخبة بالألوان الضوئية ليسهم الفن الرقمي بخلق مكان تملئه الحركة .فالفنان المعاصر مزج بين الفن التاريخي المتمثل بفن عصر النهضة والتكنولوجيا المعاصرة في أخراج عمله لتوظيف فكرته. ليستبدل المعنى القديم بمعنى آخر جديد ينسج من فضاء رقمي يتناسب مع فنون العصر التكنولوجي ، فعصر التطور التقني وجه أنتباه المشاهد ألى أشكال جديدة تحمل طابع الكولاج الرقمي من أجل أنعاش التجربة الجمالية مؤشر (19). لقد أراد الفنان أن يعيد الفن ألى طبيعته ورموزه التاريخية التي تعود ألى الأصالة كون التاريخ هو المنبع للأفكار فأبتكر أعمالاً فنية تستند على دمج الماضي والحاضر في رؤية معاصرة عبر تقنيات معالجة الصورة والتعديل الكلي للعمل وذلك بأضافة تأثيرات لونية تعم على الجو العام لتطغي على الشخصيات ، أضافة ألى تناسق وتنظيم العلاقات بين الشكل والمضمون ليتمكن الفنان من أنتاج صورة رقمية مركبة بحيث لا يبدو العمل بوصفه مثالاً للفوضى بل يمثل أندماجاً واعياً ضمن عوالم أبداعية جديدة . فكلارنس لم يقتصر على أخراج العمل بشكل جاهز بل قام بتركيبه ومعالجته رقمياً فأصبحت الصورة الفنية تحمل رؤية بعيدة عن الواقع ومختلفة عما سبق وذلك بالربط بين القديم والحديث لتلبية أحتياجات العصر والثورة التكنولوجية الحديثة . ليحدث أنسجام وتوليف في توظيف خصائص التركيب الصوري للعمل الفني فهذا التركيب يحقق فكرة أعقد وأنضج يشترك في نتاجها العمل التكويني التاريخي .كما في مؤشر (9) .

أنموذج (3)

أسم الفنان	محمد دمير Muhammed Demir
أسم العمل	الموت في الداخل Dying Inside
تاريخ الأنجاز	2022
التقنية	التصويروالكولاج الرقمي (photoshop)
الأبعاد	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
العائدية	مجموعة الفنان
المصدر	https://tinyurl.com/ycktusek

تحليل الأنموذج :

عمل فني رقمي مكون من صورة فوتوغرافية تتكون من جزأين جزء لصورة فوتوغرافية تحمل صورة لوجه فتاة باكية لها عينين باللون الأخضر (الفسفوري) غائر نصفه في الماء ويوضح ذلك من خلال الألوان الداكنة التي توحي بعمق البحر وعتمته مع وجود سللك معدني أسود اللون رفيع يلتف حولها ، أما

الجزء الآخر يصور صورة أشبه بالساعة أو البوصلة المحترقة تطفو فوق سطح الماء ركبت فوق وجه الفتاة لتكمل ما تبقى من وجهها ضمن فضاء صوري يحمل الشفق القبطي الذي هو مزيج من الألوان التي تتشكل على القطبي الشمالي والجنوبي للكرة الارضية ويعرف ايضاً بالفجر القطبي او الاضواء القطبية التي كونت بفعل المجال المغناطيسي للأرض ، جمع هذا التركيب الشكلي للوجه بين صورتين لا تنقل الواقع كما هو بل أزاحت هذا الواقع لأنتاج صورة من محظ الخيال مركبة مكونة صورة كولاجية ثالثة ركبت من صورتين بناء على خبرة الفنان وأمكانياته الذهنية قدمها خارج السياق المتعارف عليه من خلال أعادة بناء شكل الوجه وزجها في عالم أفتراضي رقمي لذلك خرجت من سياقها المتعارف عليه ألى رؤى غريبة غير مألوفة في أعادة تنظيم العلاقات بين الصور لأنتاج صورة جديدة لاتخلو من الغرابة بعد ان قام بتركيب أنشائي للمشهد لتكوين صورة مركبة رقمياً غير واقعية تحمل قراءة خاصة تربط ضمن نطاقها المعروف ليشكل هذا العمل تركيبات صورية تتقاطع فيما بينها في الأعتماد على تقنية الكولاج الرقمي ليشير إلى دلالات تعبيرية جمالية ترجمتها دقات الأمل في الحياة ترتبط برموز سيميائية وعلاقات أيقونية أعتمدت على معاني جديدة أقتطعت من موقعها الأصلي لتركيب علاقات تحمل دلالات عبثية ساخرة مؤشر (5) فقد مثلت دقات عقارب الساعة أستمرارية للأمل والحياة ، وبأحتراق قمة الساعة وأنقضاء الوقت ومروره مع ألتفاف السلك حولها كأنها نهاية الحياة لتثير الأحاسيس والمشاعر الداخلية من أجل التذكير بنهاية الأنسان . ومن جانب آخر عكس وجه الفتاة طابع جمالي وفق رؤية الفنان البصرية . أن أستعمال الفنان لهذه الصور الفوتوغرافية . (الوجه / الساعة) تتم عن أرتباط الصورة الفوتوغرافية بعلاقة وطيدة بالواقع .أما عينها الدامعة الحالمة على الرغم مما عكسته من دموع وألم يرتبط بأحساس الموت من الداخل وهذا ما عكسه أيضاً الرؤية البصرية للساعة المحترقة والسلك المعدني الذي يلتف حولها ألا أن وجهها الذي يتجه ألى السماء بعين خضراء (فسفورية) حالمة ترتبط مع اللون القزحي والفسفوري للشفق القطبي تحمل رؤية اخرى عكس ذلك .فالصورة الفوتوغرافيه أقطتعت من الطبيعية جزءاً الذي يعد هو المرجع الأصل ، الأ أن هذا الجزء المركب يكون مرتبط بذاتية وأفكار الفنان فهي ناتجة عن قدرته التخيلية ليظهر الفنان ما يحب أن يظهره لنا ويخفي ما لا يريد أن نراة في العمل ليقوم بجمع صور تتسم بالغرائبية في طرح المنجز وما يحققه من صدمة تدهش المتلقي في العمل الفني ، وهو ما حققته فنون ما بعد وما بعدها في أعتمادها على فكرة الصدمة معبراً عن روح المجتمع المعاصر. حققه من خلال التركيب الشكلي والتعديل اللوني للسعي ألى خلق صور مفهومية متباينة ومتداخلة مع بعضها ، فتقنية اللون الأزرق المتوهج الدافئ وشدة الأضاءة مع العتمة وظفت أسلوب الواقع اللاواقعي لتكون بمثابة نص بصري يحمل طريقة مختلفة لعمل تجارب الأشكال المركبة لغرض تنفيذ هذا النوع من الكولاج من خلال أبتكار أشكال ورسوم من الصور المتنوعة لخلق تصميماً جديداً أكثر تعقيداً من شكلها المبسط الذي سبق أن مارسها التكعيبيون مؤشر (4) ويحمل مضموناً من الأفكار السريالية التي نفذها السرياليون في أعمالهم لأن السرياليون أتخذوا أشكالاً من الواقع الحقيقي ألا أنها تتعارض معه وتقوم بأحالته ألى مافوق الواقع المرئي ليقدم الفنان نموذجه بالأبتعاد عن الواقع والأساليب الأدراكية السابعة والأعتماد على الخيال وهذا ما وظفه دمير في عمله لأخراجه بأسلوب يعتمد على فن الكولاج الرقمي مؤشر (7) بما أضافه من صورة تشبه الساعة لأكمال الوجه ليفقد الشكل دلالته وأستبدال معناه الأساسي فكل من الساعة

والوجه فقدت دلالتها الأساسية لمحاولة الفنان الأستفادة من التحولات العلمية والتقنية في العالم الحديث لتوظيف فن الكولاج الرقمي ولأطلاعنا على جوانب لم يسبق أن ندركها سابقاً .مؤشر (6) .

الفصل الرابع (النتائج والأستنتاجات)

النتائج ومناقشتها :

بعد الأنتهاء من تحليل عينة البحث للنماذج المختارة قصدياً من قبل الباحثة والتي أعتمدت عليها الباحثة في أخراج نتائجها توصلت الباحثة ألى جملة من النتائج وعلى وفق تحديد نماذج العينة عما جاء به الأطار النظري وهي كألاتي :

1- أستحضار الصورة الفوتواغية التي تحمل تعبيراً واقعياً لتركب بأسلوب الكولاج والرسم الرقمي وقد تجعلنا نربط ذلك مع الفن السريالي في تركيبة الأشكال بطريقة عبثية ساخرة ليوظفها الفنان بأسلوب التقنية التكنولوجية الحديثة كما في ألأنموذجين (1- 2) .

2- الاعتماد على برامج الحاسوب التصميمية ليتم معالجة الأشكال من خلال مجموعة من التقنيات الرقمية لأظهار العمل بأطار متجدد بما يتناسب مع ذوق الفنان لينتج فناً رقمياً يدخل ضمن نطاق الكمبيوترات بواصفات يمكن التلاعب بمقدرتها وقد ظهر ذلك في جميع النماذج .

3- تتراكب الصور والعناصر المضافة لتتداخل مع بعضها البعض تحمل شفرة خاصة بالفنان لتحقيق خصائص الصورة الرقمية بعد تجزأتها وتكرارها والتلاعب بتفاصيلها ليتمكن بهذا التلاعب الشكلي واللوني من أنتاج عمل جمع بين التصوير الفوتوغرافي والرسوم التوضيحية الرقمية لتحقيق خصائص الصورة التركيبية كما في ألأنموذجين (1 ،3) .

4- تتداخل الصورة الفوتوغرافية (البصرية) بمكونات واقعية حقيقية وصورة ذهنية خيالية تحقيقاً لخبرة الفنان التقنية وأمكانياته الذهنية لجمع تركيب شكلي للعمل الفني بين صورتين لا تنقل الواقع كما هو بلا أزاحت هذا الواقع لأنتاج صورة مركبة من محظ الخيال مركبة ليستبدل المعنى بصورة متكاملة من أعادة تشكيل الصور التي أندمجت مع بعضها مكونة صورة كولاجية ثالثة من خلال زجها في عالم أفتراضي رقمي لأنتاج صورة جديدة لا تخلو من الغرابة في الأعتماد على تقنية الكولاج الرقمي كما في ألأنموذجين (1 ،3) .

5- مزج الفنان المعاصر بين الفن التاريخي المتمثل بفن عصر النهضة والتكنولوجيا المعاصرة في أخراج عمله وتوظيف فكرته ليستبدل المعنى القديم بمعنى آخر جديد يستند على دمج الماضي والحاضر ينسج من فضاء رقمي يتناسب مع فنون العصر التكنولوجي يحمل طابع فن الكولاج الرقمي كما في أنموذج (2).

6- محاولة الفنان الأستفادة من التحولات العلمية والتقنية في العالم الحديث لتوظيف فن الكولاج الرقمي ولأطلاعنا على جوانب لم نسبق أن ندركها سابقاً كما في جميع النماذج .

7- تداخلت مجموعة من الأساليب لأنتاج أعمال فنية مركبة بعد معالجتها بواسطة البرامج الألكترونية الرقمية (كالرسوم الرقمية التي أضافها الفنان يدوياً والمعالجات الضوئية والرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد كما في الأنموذجين (1 ، 2) .

8- أعتمد الفنان على الأستعانة بصورة تاريخية مسبقة لأعادة أنتاجها بأسلوب جديد تتناسب مع روح العصر كما في أنموذج (2).

9- سعى الفنان ألى التجريب بأستمرار ليخلق توقعاً فريداً ومميزاً للتعامل مع أفكار مختلفة وتغيير نمط الصورة الناتجة ليكون جزءاً من متطلبات العصر كما في جميع النماذج .

الأستنتاجات :

1-الأعتماد على برامج الحاسوب التصميمية الرقمية أسهم في تعزيز أنتاج فن يعتمد على تقنية الكولاج الرقمي .

2- أسهمت تداخل الصور مع بعضها بعد تجزأتها وتكرارها والتلاعب بتفاصيلها اللونية والشكلية في تحقيق خصائص الصورة التركيبية لأنتاج فن يعتمد على الكولاج الرقمي .

3- الأستفادة من التحولات العلمية والتقنية في العالم الحديث أدى ألى توظيف فن الكولاج الرقمي .

4- تداخل مجموعة من الأساليب لأنتاج أعمال فنية مركبة بواسطة البرامج الألكترونية الرقمية لتحقيق فن الكولاج الرقمي .

5- التجريب المستمر والتعامل مع أفكار مختلفة أسهم في تغيير نمط الصورة الناتجة لتكوين صورة مركبة تعتمد على فن الكولاج الرقمي .

التوصيات :

في ضوء ما أسفرت عنه النتائج والأستنتاجات في البحث ولأجل أستكمال الفائدة توصي الباحثة بما يلي :

1- أستحداث فرع خاص بالفنون الرقمية يضم نظام متكامل للحاسوب ، وتجهيزه بكافة المعدات والأجهزة الحاسوبية وبرامجه التصميمية المختلفة لا سيما برامج تخص توظيف فن الكولاج الرقمي في كلية الفنون الجميلة من أجل أتاحة الفرصة للفنانين والمهتمين في هذا المجال أن يوظفوا مهاراتهم التقنية لأنجاز أعمال فنية رقمية ولخلق تجربة جديدة تسهم في أنشاء فن الكولاج الرقمي .

2- أفساح المجال لطلبة الفنون الجميلة وتشجيعم على تنفيذ أعمال رقمية تخص فن الكولاج الرقمي .

3-الأستفادة من مادة تاريخ الفن الحديث والمعاصر في طرح الفنون التي دخلت فن الكولاج والتي تعد بدورها ممهداً تعرفياً لأنتاج هكذا أعمال كولاجية رقمية .

المقترحات :

أستكمالاً للبحث الحالي ، تقترح الباحثة أجراء البحوث الآتية : -

1- دراسة تأثير الكولاج الرقمي في فنون عصر النهضة .

2- أثر تصميم البرامج الرقمية على فن الكولاج الرقمي .

References:

1. Egyptian Museum, *Tourist Guidance Channel on YouTube*, Audio Books Channel, Tourism and Historical Books Page on Facebook, Egypt, Tourism Authority, United Arab Republic, Egypt, Cairo, 1962.
2. Abdul Hamid Yunus, *A Dictionary of Folklore with an English-Arabic Glossary*, Arabic Books for Publishing and Distribution, Cairo, 1982.
3. Ahmed jamal Ahmed Eid, *The Comprehensive Guide for Graphic Designers: A Study on the Foundations of Graphic Design*, Dar Mohsen for Printing: National Books and Documents House, Luxor University, Egypt, 2014.

4. Al-Hatemi. Alaa Ali Abboud, *Manifestations of Artistic Expression in Modern European Painting*, Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution, Tareeq Al-Ilm Library, 1st edition, Amman, Jordan, 2014.
5. Al-Obaidi. Muhammad Jassim, *Displacement Stylistics in the ancient Mesopotamian wall arts, the Ishtar Gate as a model*, Iraqi University Journal, published research, Issue (52 Part 1), Al-Mustansiriya University, College of Basic Education, Department of Art Education, Bla.
6. Arabi . Ramzy, *Graphic Design*, Dar Al-Youssef for Printing, Publishing and Distribution, Amman, 2008, 2nd edition.
7. Arini. Ashraf Ismail, *The Beginnings of Art in Prehistoric Times*, Umm Al-Qura Publishing.
8. Asaad Orabi, *Marcel Rice and the pioneering of "Pop Art"*, the electronic cultural Al-Jasra - Al-Hayat: an Arab cultural site issued by the Al-Jasra Cultural Club , https://tinyurl.com/v2jpyacj .
9. Ashraf Ibrahim, Art is Building: *The Role of Art in Promoting Modern Societies*, Ibn Rushd Publishing, Cairo, Egypt, 2014.
10. Ayat Ahmed, *The art of digital collage*.. Learn about digital collage, information, 2018, https://tinyurl.com/38eaenf5 .
11. Aziza Fawal Babti, *Encyclopedia of Arab, Muslim and International Notables*, Part 3, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, Lebanon, 2009.
12. Balasim Muhammad, Uday Fadel, Graphic: *The Aesthetic of Digital Naturalization*, Dar Al-Kutub Al-Ilmya for Printing, Publishing and Distribution, 1st Edition, 2013.
13. Dina Muhammad Inad, *The Foundational Structures of Contemporary Typographic Design Art*, Reviewed by: Walid Abdullah Hussein, Al-Fath for Printing, Reproduction and Typographic Preparation, National Library, Baghdad, 2015.
14. Fakhri Khalil, *Flags of Modern Art*, Volume 2: Art - Formation, translated by: Fakhri Khalil, The Arab Foundation for Studies and Publishing: Beirut - Lebanon, Dar Al-Faris for Publishing and Distribution, 1st edition, Jordan - Amman, 2005.
15. Givlia Pacchioni , *Book & Art* , ***For the Iove of light*** , nature reviews materials , Published : 19 November , 2019, https://tinyurl.com/tu62c26b .
16. Hawra Ali Hussain, *The effect of an educational program based on visual thinking* to acquire the skill of digital collage art for fourth year middle school students, unpublished master's thesis, Al-Mustansiriya University, College of Basic Education, Methods of Teaching Art Education, 2019.
17. Hila Abdel Shaheed, Sahira Fakhri Salama, *Digital Formation Mechanisms and their Role in Cultivating Artistic Appreciation*, published research, Medad Arts Journal, Issue (26), University of Baghdad, College of Fine Arts.
18. Hopkins. David, Dadaism and Surrealism: *A Very Short Introduction*, Translated by: Ahmed Muhammad Al-Rouby, Reviewed by: Muhammad Fathi Khudair, Hindawi Foundation, Edition 1, 2016.
19. Janan Muhammad Ahmed, *Contemporary Epistemology and the Structural Arts of Postmodern Formation*, Library of Arts and Letters for Printing, Publishing and Distribution, 1st edition, Basra, Iraq, 2014.
20. Judge Farouk, Horizons of Rebellion: *A Critical Reading in European and Arab Islamic History*, The Arab Institute for Studies and Publishing, 1st Edition, Beirut, 2004.
21. jurisprudence. Osama Mohamed Mustafa, *Schools of Oil Painting*, Volume 1, Anglo Egyptian Bookshop, 1st edition, Cairo, 2016.
22. Kawthar Damaq, *Composition by Convergence: Building in the Body of Matter Through Contemporary Arab Artistic Experiences* - Arts, Lines and Shadows for Publishing and Distribution, Jordan, Amman, 2021.

23. Moataz Anad Ghazwan, Cultural Ports: *Readings in Plastic Art and Design*, Volume 1, Dar Majdalawi for Publishing and Distribution, 1st edition, Amman, Jordan, 2007.
24. Mohamed Abdel Hafeez Haroun, *Plastic Values of Wooden Statues in Ancient Egyptian Sculpture as a Source of Sculptural Formation*, a published master's thesis, Helwan University, Faculty of Art Education, Department of Stereoscopic Expression, 2003.
25. Mousawi. Hashim Abboud, *Encyclopedia of Ancient Civilizations*, Dar Al-Hamid for Publishing and Distribution, 1st Edition, Jordan, Amman, 2013.
26. Mr . Maysa Fikry Ahmed, Heba Mustafa Mohamed Hussein, and others, *collage as a digital technique in creating print designs for one-printed furnishing fabrics*, published research, Journal of Architecture, Arts and Human Sciences, Issue (12), Part (2), Helwan University, 2018.
27. Muhammad Abd al-Jabbar Kazem, Azraa Muhammad Hassan, *The Relationship of Photomontage with Digital Images and Constructing a Televised Narrative Form, published research*, Diyala Magazine, Issue (86), University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Cinematic and Television Arts, 2020.
28. Muhammad Abd al-Wasi, *Complex Shapes in Modern Drawing*, Volume 1, Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution, Tareeq Al-Ilm Library, 1st Edition, Jordan, Amman, 2016.
29. Muhammed Sadeq Muhammed, *Lexicon of Husayni Projects*, Part 2, Husayni Center for Studies, Series: Circle of Husayni Knowledge, 1st edition, London, 2015.
30. Mustafa Mohamed Abdel Aziz Hassan, *Afaf Ahmed Mohamed Farrag, Art Therapy and Scientific Research Trends in It, Techniques and Applications in the Field of Fine Art*, Anglo Egyptian Bookshop, Bla.
31. Nikki Meftah , *What is a Digital Collage*? , emergeast , 09 Oct 2016 , https://tinyurl.com/mr2ty5wa .
32. Nirvana Muhammad Ibrahim Abdel-Zaraq, *The Impact of Abstract Art Using Collage on the Development of Artistic Creativity in Kindergarten Children*, published research, Scientific Journal of the Faculty of Early Childhood Education, Mansoura University, Volume Six, Issue Three, January 2020.
33. Olafur Eliasson, Wikipedia, *the free encyclopedia* , https://tinyurl.com/bdznwzv .
34. Perrot.georges, Charles chipiez ,etat , Ahistory of art in angient Egypt, vol.ll (of2),Translator and edited by: waiter armstrong,b.a.,oxon., London ,1883.
35. Ramadan Abdou Ali, *The Civilization of Ancient Egypt*, from the earliest times until the end of the eras of national dynasties, Volume 3, Volume 1, Archaeological and Historical Culture Series, Project 100 Books 43, Press of the Supreme Council of Antiquities, 1st Edition, 2005.
36. Raoul Hausmann, *Wikipedia, the free encyclopedia* , https://tinyurl.com/5fu42ved.
37. Salim Adel Abdel-Haq, *Greek Art and Its Famous Monuments: Brief Researches in the Arts of Sculpture, Architecture, and Urban Planning for the Greeks*, Publications of the General Directorate of Antiquities in Syria, Al-Tarqa Press in Damascus, 1960.
38. Samir Adeeb, *Encyclopedia of Ancient Egyptian Civilization*, Al-Arabi for Publishing and Distribution, Al-Madani Press, 1st edition, Cairo, Egypt, 2000.
39. Shaker Abdel-Hamid, *The Age of the Image: Negatives and Positives*, "The World of Knowledge" series: The National Council for Culture, Arts and Literature, Sur Al-Azbekia Forum, Kuwait, Issue 311, January 2005.
40. Shields. Jennifer A.E., *Collage and architecture*, library of congress cataloging in publication data, New York and London, 2014.
41. sim. Stewart, *Postmodern Handbook - Postmodernism: Its History and Cultural Context* C, Translated by: Wajih Semaan Abd al-Masih, The National Center for Translation and Publishing in Arabic, No. 1070, Edition 1, Al Jazeera, Cairo, 2011.

42. smith. Edward Lucy, *Artistic Movements Since 1945*, Translated by: Ashraf Rafiq Afifi, Reviewed by: Ahmed Fouad Selim, Hala for Publishing and Distribution, Fine Arts Library, 1st Edition, Giza, Cairo, 2002.
43. Walters . H.B , *The art of the greets*, university of Toronto library , the macmilian company, new York , 1922 , printed in great Britain by jarrold & sons,lid,Norwich , second edition.
44. wamid Samir Hadi, *Employment of Printed Media in Modern European Painting*, published research, Art Research, Lark Journal for Philosophy, Linguistics and Social Sciences, Volume (2), Number (45), University of Al-Qadisiyah, 2022.
45. Ziyad Sahlab, Rehab Abu Abbas, *Antiquities of the Classical Greek Ages*, Damascus University Publications for Authoring, Printing and Publishing, Al-Muhtideen Islamic Library, Al-Daudi Press, Damascus, 1997-1998 AD.
46. Zuhair Sahib, Hamid Nafal, *History of Art in Mesopotamia*, Dar Al Asdeqaa for Printing, Baghdad, Iraq, 2010.

Digital collage in contemporary arts

Safa Moufaq Abdel Samad
Department of Fine Arts / College of Fine Arts / University of Basra / Iraq
Pro. Dr. Tahreer Ail Hussain
Department of Fine Arts / College of Fine Arts / University of Basra / Iraq

Abstract:

The research tagged (Digital Collage in Contemporary Art) consisted of four chapters. The first chapter was devoted to the methodological framework of the research. The problem ended with the following questions: How does digital collage represent contemporary art? What is the variable at the level of meaning shifts in composing works according to the digital collage? Was the digital collage a qualitative leap in the path of the aesthetic pattern in art? How does digital collage interfere with contemporary life and societies? It included the aim of the research and its importance, while the second chapter dealt with two topics, the first (reading in the concept of collage), and the second (digital collage). The third chapter was devoted to the research procedures, and the researcher chose (3) models related to the art of digital collage. The analysis was done based on the descriptive method. As for the fourth chapter, it was devoted to the results of the research and its conclusions, including: 1- The artist's quest for experimentation to create a distinct expectation to deal with different ideas to change the style of the image to be part of the requirements of the era. 2- Benefiting from the scientific and technical transformations in the modern world led to employing the art of digital coiiage.the research ended with recommendations, proposals and alist of sources.

Key words: collage. digital

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1231

الوسيط الفني في المسرح العربي: أدواته ومهاراته

صوالح وهيبة [1]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص:

تربط الوساطة الفنية في المسرح بين العناصر البشرية والعناصر الشيئية في عملية الإنتاج المسرحي. ويلعب الوسيط الفني البشري دورًا حاسمًا في تحقيق الأهداف الفنية والتعبيرية للعمل المسرحي، ويتطلب مهارات وخبرات عالية. ويتمثل دوره في تنسيق وتنفيذ جوانب الإنتاج الفني والمتمثلة في العناصر الشيئية، مثل الإضاءة والصوت والديكور والأزياء والتمثيل وغيرها، ويستخدم مهاراته وتقنياته لتحويل النص المسرحي إلى عرض مسرحي ناجح. ويؤثر الوسيط الفني على جودة العمل المسرحي ويخلق تجربة مشاهدة متميزة للجمهور، وتساهم التطورات التكنولوجية والتحديثات المستمرة في المسرح في تطوير الوسيط الفني وتوسيع إمكانياته في التجسيد الإبداعي والخلق الفني. وهذا التطور يؤدي إلى تحسين ظروف التلقي ويفتح آفاقًا جديدة للمشاهدة والتفاعل مع الأعمال المسرحية.

الكلمات المفتاحية: الوسيط الفني، العناصر البشرية، العناصر الشيئية، المسرح، الإضاءة، التمثيل.

مقدمة:

الوساطة الفنية في المسرح هي عملية فنية إدارية تقوم أساسا بين عدد من الأطراف، ويشير مفهوم الوسيط الفني إلى وجود عنصرين أساسيين يقوم عليهما المسرح: العنصر البشري متمثلا في المؤلف والمخرج والممثل والمصمم والسينوغراف والسيناريست والفنيين وما إلى ذلك، وعنصر شيئي متمثلا في الإضاءة والصوت والموسيقى والتصميم والديكور وما إلى ذلك.. وتنشأ بين هذه العناصر علاقة جادة تتبلور لتنتج عنصرا جديدا أو فكرة معينة بمواصفات جديدة متمثلة في العرض المسرحي، ويقوم الوسيط الفني البشري بدور مهم في عالم المسرح ويعكس عمله الإبداعي والفني رؤية موحدة للفريق لتحقيق الأهداف الفنية والتعبيرية للعمل الفني، ويعد جزءً أساسيًا من عملية إنتاج المسرحية، ويتطلب مهارات وخبرات عالية لإعادة إنتاج العمل الفني بطريقة تجذب المتفرج وتناسب ذوقه واختياراته. ويتمتع هذا العنصر بتشكيلة من المهارات والتقنيات يستخدمها لتحقيق رؤية موحدة للمسرحية وتحويل النص المسرحي إلى عرض مسرحي ناجح. ويعمل على تنفيذ وتنسيق جوانب الإنتاج الفني في المسرح، من إضاءة وصوت وديكور وأزياء ومكياج وتمثيل وغيرها باستخدام طرق وأدوات ومهارات جديدة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني، وهو ما

[1] جامعة عبد الرحمن ميرة/ بجاية/ الجزائر wahiba.soualah@univ-bejaia.dz

يؤثر بشكل إيجابي على ظروف التلقي، ومن ثم نوعية المتلقي الذي تفتح أمامه قنوات كثيرة لمشاهدة المسرحية أو حتى قراءة نصها بشكل جديد وفي ظروف أفضل سواء بشكل مباشر أم غير مباشر، وجاء هذا التطور بعد سلسلة طويلة من التحديثات والتحديات، ويشمل تطور المسرح كل من النص والمعمار والسينوغرافيا والإضاءة والصوت والأزياء والآليات والتخصصات وكل ما يتعلق بالمسرح.

وتشمل الوساطة الفنية في المسرح العديد من الجوانب، منها:

- تصميم المسرح والديكورات اللازمة للعرض.
- تصميم الإضاءة واستخدامها لخلق أجواء مختلفة في العرض.
- تصميم الملابس والأزياء التي سيرتديها الممثلون على المسرح.
- استخدام التقنيات السمع بصرية لدعم العمل الفني.
- ترتيب الموسيقى والأغاني المستخدمة في العرض.
- إدارة الأداء وتوجيه الممثلين لتحقيق أداء مثالي.

والسؤال الذي يفرض نفسه ما التحديات التي يواجهها الوسيط الفني في المسرح في ظل التطورات التكنولوجية المتسارعة، وكيف يسهم الوسيط الفني في تطوير حركة المسرح وتشكيله؟

- **الوسيط الفني في المسرح وتحديات التكنولوجيا:**

كل تطور في المفاهيم يتبعه تطورا في الآليات وكل تقنية جديدة تحاول كل العلوم الاستفادة منها، والمسرح أحد الفنون الذي يستثمر كل الموجودات في سبيل نجاحه فكرة وعرضا، وهذا ما تشهد عليه مراحل تطوره عبر التاريخ منذ أن كان يستثمر الطبيعة وأشياءها في تشكيل المشاهد المسرحية سواء كخشبة أم كمؤثرات صوتية، وماهو معلوم أنه منذ أن ظهر المسرح والأفكار موجودة والتخيل موجود وما كان يمنع تجسيدها هو قلة الإمكانيات من جهة، وعدم الإيمان بتحقيقها من جهة أخرى خاصة في مجال السينوغرافيا. وفي عصرنا هذا تجاوزت التكنولوجيا هذه الأفكار بمراحل عديدة خاصة مع ظهور الكمبيوتر، وأصبح من السهل على المخرج أن يحقق أفكاره بجهاز واحد وأن ينتج مؤثرات طبيعية وغير طبيعية منتجة خصيصا لعرض مسرحي دون غيره، وهو ما يخلق في ذهن المتلقي إحساسا بوجود تنوع في الطرح؛ وخصوصية لكل عرض يحضره.

وعلى الرغم من هذا التطور لا يمكننا أن ندعي أنّ هناك احتضانا عربيا لهذه التكنولوجيا فالعربي لا يرى نجاحه إلاّ في ماضيه وأمجاده؛ في حين يمكن أن تُحقق هذه الأفكار بالتقنيات الحديثة عند الغرب لإيمانهم بأن التكنولوجيا تصنع الحاضر والمستقبل، وهي من لها القدرة على تحقيق وتجسيد تلك الأفكار؛ فمثلا دافينشي كان يؤمن بالحداثة وعلى يده حدث تطورا في تاريخ التقنيات الحديثة عندما «صمم العديد من الماكنات المسرحية في ميلانو. وكان أهم تصميم جديد له هو تصميمه خشبة مسرح تقدم عليها لأوبرا أسطورة أورفيوس 1518 كان تصميم المنظر معقدا جدا في حينه، فقد أحتوى المنظر قبة تمثل قبة الكنيسة، تتفتح شيئا فشيئا على شكل جبل، لتكشف عن مشهد آخر، ثم تسحب الجبال عن المسرح من الجانبين. إلى جانب هذا كان المشهد الأكثر غرابة هو المشهد الذي كان يرفع من تحت الأرض كمصعد إلى مستوى المسرح..»(Aljaf، 2009).

وعند الحديث عن البعد الثالث ستتجلى لنا صورة من الماضي تتمثل في «ابتكار سفابودا أهم مبدع ورائد ومطبق، بعد آبيا في مجال استخدام الضوء وفي ابتكاره مفهوم السايكوبلاستيك وهو مفهوم يعتمد التقنيات العلمية الحديثة في تجسيد العلاقة بين الأبعاد الثلاثة للفضاء المسرحي، وعلاقتها بالحالة النفسية والشعورية وبالنظارة في نفس الوقت. وفي رأيه أن مهمة السينوغراف تكمن في استخدام هذه العناصر مجتمعة في وحدة واحدة، في بعد رابع يسميه الزمن- الفضاء، بما أن الحركة على المسرح تتطلب فضاء وزمنا.»(Aljaf، The previous reference.) .

وفي هذا العصر يمكن أن تتجسد المسرحية ثلاثية الأبعاد 3D على المسرح العربي بفضل التقنيات الحديثة، وهي نوع من العروض المسرحية التي تستخدم تقنية الرسوم ثلاثية الأبعاد لخلق تأثير العمق والواقعية في المشاهد المسرحية، ويتم ذلك بخلق شخصيات وكائنات وخلفيات ثلاثية الأبعاد بواسطة برامج الكمبيوتر والرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد، أو استخدام شاشات ثلاثية البعد والإضاءة.. وعند عرض هذا النوع من المسرحيات، يتم استخدام نظام عرض خاص يعرض الصور بشكل متعدّد الأبعاد والذي يمكِّن المشاهد من رؤية الشخصيات والكائنات بأبعاد حقيقية وكأنها تخرج من الشاشة وتدخل المسرح بشكل حقيقي، وتسمح هذه التقنية للمسرحيين بتقديم عروض مسرحية مبتكرة ومميزة، وتتيح للجمهور الاستمتاع بتجربة مشاهدة المسرحية بأبعاد واقعية ومثيرة وتحفزه على التفاعل أكثر مع العرض. وتتيح هذه التقنية للمسرحيين والمنتجين إمكانية تقديم عروض مسرحية مبتكرة وجديدة، تتميز بالواقعية وبالعمق البصري، وتجعل تجربة مشاهدة العرض مثيرة ومميزة للجمهور.

ويحتاج هذا النوع من المسرحيات إلى استخدام آليات خاصة لإنشاء تجربة ثلاثية الأبعاد وجعل العرض واقعياً وممتعاً للجمهور، ومن بين هذه العناصر:

1. **التصميم ثلاثي الأبعاد:** يتطلب تصميم مسرحية ثلاثية الأبعاد استخدام برامج الرسم والتصميم ثلاثية الأبعاد لإنشاء العناصر المختلفة في العرض بشكل دقيق وواقعي.
2. **الحركة:** يستخدم التحريك ثلاثي الأبعاد لإنشاء حركة واقعية للشخصيات والعناصر المختلفة في المسرحية، وكل حركة تحدث على المسرح تعبر عن فكرة مؤثرة؛ فمثلا: «في المسرح الكلاسيكي أو الممتد إلى داخل الصالة أو مسرح العلبة التقليدي تعد حركة الممثل من منتصف أعلى المسرح – أي الخلفية (UC) في خط مستقيم إلى مقدمة المسرح (DC) من أقوى الحركات تأثيرا على المتفرج»(Hilton، 1994) . ويوجد عدد لا متناه من أنواع الحركة تستخدم حسب حاجة المسرحية لها غير أن تأثيرها متباين.
3. **الإضاءة:** يمكن استخدام الإضاءة ثلاثية الأبعاد لتحسين جودة العرض وإضفاء تأثيرات بصرية مثيرة، مثل إنشاء تأثيرات الظل والإضاءة المتغيرة والتدرجات اللونية.
4. **الصوت:** يمكن استخدام الصوت ثلاثي الأبعاد لإنشاء تأثيرات صوتية واقعية، ومساعدة الجمهور على تحديد مصدر الصوت.
5. **الزخرفة والديكور:** يمكن استخدام التصميم ثلاثي الأبعاد لإنشاء عناصر ديكورية وزخرفية، ممّا يجعل العرض أكثر واقعية.

6. **الاستخدام الفعّال للمساحة:** يستخدم مصممو المسرحية ثلاثية الأبعاد المساحة بشكل فعال لإنشاء عالم المسرحية وجعله واقعياً وممتعاً للجمهور.

وتتطلب هذه التجربة تنسيقاً دقيقاً بين مختلف الفرق المسرحية والتقنيات المستخدمة في الإنتاج.

- **عناصر عرض المسرحية:**

تتميز المسرحية بتعدد عناصرها الفنية التي تستخدم لخلق فكرة يتم توصيلها للمتفرج عبر العرض المسرحي، ومن بين هذه العناصر الفنية الرئيسية في المسرحية:

1- **النص الدرامي:** ويعتبر النص الدرامي هو الأساس الذي تبنى عليه المسرحية، حيث يحوي النص الدرامي على الحوارات والحركات والأحداث التي تدور في المسرحية.

2- **الأداء:** ويعد الأداء من أهم العناصر الفنية في المسرحية، حيث يتم استخدام الممثلين لتجسيد الشخصيات وتوصيل الرسالة الفنية.

3- **الإخراج:** ويعد الإخراج عنصرًا حاسمًا في المسرحية، حيث يقوم المخرج بتوجيه الممثلين وتنظيم الحركات والأحداث على المسرح.

4- **الإضاءة:** وتعد الإضاءة عنصرًا مهمًا في المسرحية، حيث يتم استخدام الإضاءة لتسليط الضوء على بعض الأجزاء في المسرح أو لتحديد المزاج والأجواء الفنية.

5- **الموسيقى والصوت:** ويتم استخدام الموسيقى والصوت في المسرحية لخلق الأجواء والمزاج ولتعزيز الأداء الفني، و«الموسيقى هي العنصر الحيوي الذي يضفي قيمة حسية للعرض» (Ismail، 2016)

6- **الديكور والزي الفني:** وتعد الديكورات والأزياء الفنية عنصرًا مهمًا في المسرحية، حيث تساعد على إنشاء البيئة المناسبة للمسرحية، وتساعد على تجسيد الشخصيات بشكل أفضل.

ويمكننا تقسيم الوسيط الفني إلى شكلين بشري وشيئي:

- **وسائط فنية بشرية:**

يعتمد المسرح على وسائط فنية متنوعة وتعد البشرية منها القلب الذي يحرك المسرح لإنجاح العرض وإيصال الرسالة بشكل فعّال، ومن بين الوسائط الفنية البشرية الأساسية التي يقوم عليها المسرح كتابة وعرضا، المؤلف والمخرج والممثل. وعناصر أخرى تشرف على تزيين العرض المسرحي واستكمال المشهد حتى يخرج للمتفرج في شكله النهائي كالراقصين والمنشدين وما إلى ذلك.

1- المؤلف دوره ومهاراته في إنتاج النص المسرحي:

يقوم المؤلف بدور حيوي في المسرح فهو من يكتب النص المسرحي، ويقوم بإدارة الحوار وبناء الأحداث، وتشكيل الشخصيات التي تعد النواة الأساسية لأي عمل مسرحي، وهو الوسيط الذي بين الفكرة والمتفرج وأداته هي اللّغة، ويتطلب من المؤلف مهارات وخبرات عديدة منها:

أ- أن يكون قادرًا على الابتكار والتفكير بشكل جديد ومتجدّد ليواكب عصره وليوافق ذوق الجمهور لجذب أكبر عدد منه حتى يحقق الأهداف المطلوبة، وأن يكون مبدعاً ومتحمساً للفن المسرحي حتى يتمكن من إضافة لمساته الفنية الخاصة على الإنتاج المسرحي وجعله فريداً ومميزاً.

ب- أن يتمتع بمهارات كتابية عالية في كتابة الحوار وصياغة الأحداث بلغة صحيحة وبطريقة تجذب الجمهور وتبقيهم على تواصل دائم مع المسرح، وأن يكون على دراية بالأدوات الفنية المستخدمة في المسرح مثل: الإضاءة والصوت والديكور والأزياء والمكياج وغيرها، حتى يتمكن من اختيارها بحكمة واستخدامها بكفاءة.

ت- أن يكون على اطلاع دائم بما يستجد من موضوعات يليق بها أن تكون عروضا مسرحية، وأن يكون على دراية بالأعمال المسرحية السابقة وتحليلها ودراسة أساليب الكتابة فيها لينتج عملا مسرحيًا يتوافق مع قواعد وأسس الفن المسرحي، وأن تكون له معرفة عميقة بفن المسرح وتاريخه وكافة التقنيات المستخدمة فيه حتى يتمكن من التواصل والتفاهم مع الفريق الفني بكفاءة، ويتمكن من تنظيم العملية الفنية بشكل مناسب.

ث- القدرة على تطوير الشخصيات وهي مهارة عالية تعين المؤلف أن ينشئ شخصيات متميزة وجذابة حتى يتمكن الممثل من أداء دوره بنجاح.

ج- أن يتمتع بمهارات إدارية وتنظيمية ليتمكن من تنظيم العملية الفنية بشكل منسق ويتمكن من إدارة الفريق الفني وتحديد المهام وتوزيعها بشكل مناسب.

ح- أن يتمتع بالقدرة على التواصل الجيد مع الفريق الفني والإداري، وذلك لضمان تنسيق الجهود وتحقيق أهداف العملية الفنية بكفاءة وسلاسة، ويتطلب ذلك مهارات التواصل الفعّال، والقدرة على التفاوض وحل النزاعات، والعمل الجماعي والتعاون مع الآخرين.

خ- أن يكون على دراية بذوق جمهور المسرح والمجتمع الذي ينتمي إليه، حتى ينتج عملا مسرحيا يتناسب مع اهتماماتهم ويعكس قضاياهم وآرائهم.

يقابله في المسرح الرقمي المؤلف الرقمي الذي يكتب النصوص المسرحية المترابطة والتي يعتمد في كتابتها على برامج الكمبيوتر والانترنيت.

2- **المخرج دوره ومهاراته في إخراج العرض المسرحي:**

المخرج هو المسؤول عن تحويل النص المسرحي إلى عرض مسرحي حي، وهو الوسيط ما بين النص والجمهور، ويقوم بتوجيه وإدارة فريق العمل المسرحي بشكل مباشر، ويعتمد في ذلك على لغة العرض، ويتمتع المخرج بمجموعة من المهارات والخبرات منها:

أ- **الإدارة والتنظيم:** أن يتمتع المخرج بالقدرة على إدارة وتنظيم فريق العمل المسرحي بشكل فعّال، وأن يكون حكيما في توزيع المهام والمسؤوليات بطريقة مناسبة وفقاً للأداء المطلوب.

ب- **معرفة النص المسرحي:** يتطلب من المخرج أن يكون على دراية بالنص المسرحي وفهمه بشكل جيد، وأن يكون قادرا على تحليله وتفسيره، حتى يتمكن من تحديد مكان ودور كل شخصية في العمل المسرحي.

ت- **التواصل والتعاون:** أن يكون المخرج قادراً على التواصل والتعاون مع كل أعضاء فريق الإنتاج المسرحي، بما في ذلك المؤلف والممثلين والفنيين، والعمل معهم بشكل متناسق ومنسجم لتحقيق أفضل النتائج.

ث- **الإبداع والتفكير الإبداعي:** أن يتمتع المخرج بموهبة الإبداع والتفكير الإبداعي، وأن يستخدم مختلف التقنيات والأساليب الإخراجية لتحقيق أفضل النتائج الممكنة.

ج- **المعرفة بالإضاءة والديكور:** أن يكون لدى المخرج معرفة بالإضاءة والديكور والموسيقى، وكيفية استخدامها لتعزيز الأداء المسرحي وجعله أكثر جاذبية للجمهور.

ح- **القدرة على التكيف وحل المشاكل:** أن يتكيف المخرج مع كل التحديات التي تواجهه أثناء عمله، وحل مختلف المشاكل التي قد تنشأ أثناء عملية الإنتاج بطريقة فعّالة ومناسبة.

خ- **التصميم الإخراجي:** أن يتمتع المخرج بمهارات عالية وبخبرة في تصميم إخراجي ملائم للنص المسرحي، وتوظيف الألوان والملابس والديكورات والمؤثرات الصوتية والضوئية بطريقة تلائم الأجواء العامة للعمل المسرحي.

والمخرج في المسرح الرقمي يقوم بمهمتين الأولى مع النص فهو يرافق الكاتب في عملية إخراج النص المسرحي الرقمي، والمهمة الثانية في إخراج العرض المسرحي ويتطلب منه تقنيات عالية تخرج النص المسرحي الرقمي في شكل عرض يوافقه، وذلك في تصورنا يكون بتقنيات وبرامج متطورة تقوم أساسا على الكمبيوتر والإضاءة الرقمية، وبتقنية الميتافيرس والذكاء الاصطناعي، واستخدام نظارات خاصة تتيح حضور المسرحية مع إمكانية المشاركة فيها أو مشاهدتها مع الجمهور، وحاليا لا يوجد هذا النوع من العروض التي تمثل الوجه الحقيقي للمسرح الرقمي لأن هذه التقنيات مازالت في بدايتها ولم تجرب في كل التخصصات، وسيأتي وقتها وهو قريب جدا وسَتُفرد له مساحة خاصة تليق به.

3- الممثل دوره ومهاراته في أداء الدور المسند إليه:

يتحمل الممثل مسئولية أداء دور الشخصية على المسرح مستخدما مهاراته العالية ليقنع الجمهور بأداء الدور المسند إليه سواء كان كوميديا أم تراجيديا، وأن يتفرغ عاطفيا للدور حتى يتقمص الشخصية بكل تفاصيلها، ويتولى المخرج مهمة إسناد الدور للممثل بناء على مجموعة من الشروط الجسدية والنفسية التي تتوفر فيه، وعدد من المهارات العالية والخبرات في الأداء حتى يتم اختياره من قبل المخرج، فـ «الممثل هو العنصر المتفرد ذو الطاقات المعيارية والإرادة المتحررة والقوة المؤثرة في إنتاج الحركة الجمالية لفضاء العرض دون الارتباط المسبق في الأساليب الأدائية التقليدية والتشخيصية للدور»(Ismail ، The previous reference)

ومن أهمها:

أ- **الاستعداد الجسدي والعاطفي:** أن يتمتع الممثل ببنية جسدية تتلاءم مع الشخصية التي سيؤدي دورها، وأن يتمتع بمهارة التحرك على المسرح بشكل جذاب ومحترف يلفت انتباه الجمهور ويجذب اهتمامهم، وأن يكون في حالة مزاجية تسمح له بالتركيز في مهمته وأداء دوره بشكل فعّال وجذاب.

ب- **دراية بالنص والشخصية:** يتطلب من الممثل دراية بالنص وفهمه جيداً، وكذلك فهم أبعاد الشخصية التي يؤدي دورها، حتى يتمكن من تجسيدها بشكل دقيق ومتناسب مع المتطلبات المسرحية.

ت- **المهارات التمثيلية:** أن يتمتع الممثل بمهارات التمثيل المختلفة، مثل التعبير الجسدي والعاطفي والصوتي، والقدرة على تجسيد الشخصيات المختلفة بطريقة متنوعة ومتقنة، إما عن موهبة أم دراسة.

ث- **القدرة على التعاون:** أن يتعاون الممثل مع فريق الإنتاج المسرحي، كالمؤلف والمخرج وباقي الممثلين والفنيين، وأن يكون مرنا في تعامله ومقدّرا لكل الظروف المحيطة به.

ج- **القدرة على التكيف:** أن يتكيف الممثل مع التحديات المختلفة التي يمكن أن يواجهها أثناء الأداء، مثل المواقف الصعبة أو الأخطاء الفنية، والعمل على تجاوزها بشكل سريع ومناسب.

وفي المسرح الرقمي المتطور ستتيح تقنيات الذكاء الاصطناعي على تشكيل الممثل وفق ما يتطلبه الدور، ويمكنه أن يتفاعل ويتحرك ويتحدث ويجسد الدور كما أسند إليه. ويمكن للمسرح الرقمي أن يسمح بحركة أكثر تحررا للممثل، بينما يستعمل المسرح التقليدي حيلا كثيرة «من أجل التغلب على المشكلات الفنية التي تفوق الحركة في المجال العمودي، ولأسباب تتعلق بالمنظور أيضا تصمم خشبات المسارح الكبيرة الآن في العادة بزاوية ميل أو انحدار محددة كما تستخدم المنصات المتنوعة الارتفاع لإضفاء درجة من التنوع على الأبعاد العمودية لمساحة الأداء»(Hilton، The previous reference).

ويضم الفريق الفني في صناعة العرض المسرحي أعضاء يشرفون على العرض المسرحي على خشبة المسرح حتى يكتمل ومنهم:

4- **مصمم الإضاءة:**

يتولى مهمة تصميم وضبط الإضاءة المناسبة لخلق أجواء ومشاهد تساعد على خلق أجواء مقاربة للواقع، واستخدام التقنيات الحديثة لتوفير الإضاءة المثالية والتأثير المناسب أثناء العرض المسرحي؛ وتسليط الضوء على الممثل «بطرائق مختلفة ومن زوايا متعددة، يمكن أن يعبر عن عواطف وانفعالات مختلفة، ومن زوايا متعددة، يمكن أن يعبر عن عواطف وانفعالات مختلفة، فجو احتفالي حيوي مفرح يأتي من إضاءة عنيفة وتلوين تعبيري، وجو مأساوي حزين يأتي في ألوان باهتة وإضاءة خفيفة، وهكذا تأخذ بعض العناصر للأشكال المختلفة في الفن دلالات جديدة عند اتصال بعضها بالبعض الآخر على المسرح» (Mohammed،2002) وعموما يحاول «مصمم الإضاءة أن ينقل للمشاهد شيئين من خلال الشكل:

1- فكرة فيها معنى.

2- جمال فيه انفعال معبر عنه بالحس والشعور والعاطفة.

في الأولى، تتحقق مناقشة أفكار المشاهدين والخروج بنتائج (مع) أو (ضد) ما يحمله الشكل من معنى، والثانية خلق عالم يتفاعل معه إيجابا أو سلبا في المتعة أو عدمها»(Mohammed ، The previous reference)

5- **مصمم الديكور:** يشرف على تجهيز المكان وتأثيثه وتصميم وإنتاج الديكورات المناسبة للعرض المسرحي، وتوظيف العناصر الفنية المختلفة لخلق جو مثالي يناسب النص المسرحي.

6- **مصمم الملابس:** يقوم بتصميم وتوفير الملابس اللازمة للشخصيات المسرحية بما يتناسب مع أدوارهم للأداء المسرحي.

7- **الموسيقي:** يتولى الموسيقي عزف المقطوعات الموسيقية سواء خارج العرض أم بشكل مباشر، ويقوم بتلحين الموسيقى المناسبة للعرض المسرحي، وإنتاج التأثيرات الصوتية المناسبة للتركيز على المشاهد المهمة في العمل المسرحي.

- وسائط فنية شيئية:

تتنوع الوسائط الفنية الشيئية وتستخدم عن طريق أجهزة متنوعة المصدر إما تقليدية أو رقمية، ويستعين المخرج بمجموعة من الأدوات حتى تؤدي الوسائط الفنية مهمتها في العرض المسرحي، وتستخدم كوسيلة للتعبير وإضفاء أجواء مناسبة على المشهد، وتشمل هذه الوسائط:

1- **الإضاءة:** تعد الإضاءة من أهم الوسائط الفنية وأكثرها أهمية في المسرح، وتستخدم بشكل شائع في المسرح لتعزيز المشهد وإبراز الممثلين، كما يمكن استخدامها لخلق الأجواء والمشاعر المناسبة للمشهد، و«للإضاءة دور كبير في العرض المسرحي، هذا الدور يتعدى حدود الإثارة إلى تشكيل المناظر، وإضفاء تأثير نفسي على الجمهور، وعلى الجو العام للمسرحية»(Hamza، 2010) وبوصف الإضاءة وسيطا فنيا مهما فتم تطويرها وتطوير أدواتها عبر الزمن ومن أهم التقنيات الضوئية المشهور استخدامها عبر الزمن:

- **تقنية الليزر:** ظهرت في النصف الثاني من القرن 21 .
- **تقنية الإسقاط الضوئي** وتم استخدامه في الثمانينات 1980 في عروض مسرحية.
- **تقنية النيون:** تستخدم وحدات ضوئية متنوعة في الحجم واللّون، تعتمد هذه التقنية على استخدام أنابيب زجاجية مملوءة بغاز النيون عند ضغط منخفض لإنتاج أعمال إلكترونية مضيئة ومبهجة.
- **تقنية الإضاءة الثبلية** أو الصمامات الثنائية الباعثة للضوء LED.

وكل هذه الأنواع وغيرها يمكن الاستعانة بها في تشكيل الديكور وإضاءة المسرح.

وانتقل الحال بالمسرح إلى استخدام أكثر من جهاز للإضاءة أثناء العرض الواحد لحاجة مصمم الضوء المسرحي لتوزيعها على الخشبة، ووضع خرائط لذلك وتحديد قوة كل كشاف ونوعه وتحديد كمية الإضاءة، وما إلى ذلك.. وجاء هذا الاهتمام بالإضاءة كون «الضوء هو الفاعل الحركي، الذي يحرك العلامات كلها فوق الخشبة، فيحرك الدلالات بقوة، ويحول أي علامة ديكورية أو أثاث أو أي غرض آخر بديلا أساسيا للموضوع»(Mohammed، The previous reference) وتعد الإضاءة الرقمية أحد أهم البدائل المطروحة مؤخرا في المسرح للإضاءة التقليدية.

- **الإضاءة الرقمية :**

تعتبر الإضاءة الرقمية في المسرح من التقنيات الحديثة التي تستخدم لتعزيز التجربة الفنية للجمهور وتحسين جودة العروض المسرحية، وتتميز الإضاءة الرقمية بالعديد من الميزات، منها:

أ- **الدقة:** يمكن للإضاءة الرقمية أن توفر أدق درجات اللّون والسطوع بدون تقليل جودة الصورة، ممّا يسمح بتحديد الأجواء والمشاعر بدقة وتعزيز التجربة الفنية للجمهور.

ب- **القدرة على التحكم:** يمكن للإضاءة الرقمية أن تغير اللّون والسطوع والاتجاه والحركة بسرعة وسهولة، وهذا يتيح للمصممين والفنانين المسرحيين التحكم في الإضاءة وتغييرها بشكل ديناميكي خلال العرض المسرحي.

ت- **التوفير في التكاليف:** تستهلك طاقة أقل من الإضاءة التقليدية، ممّا يساعد على توفير تكاليف الطاقة وتحسين الكفاءة الطاقوية.

ث- **التوافق مع التقنيات الحديثة:** يمكن للإضاءة الرقمية العمل بشكل متوافق مع التقنيات الحديثة مثل: الروبوتات والذكاء الاصطناعي، مما يتيح للفنانين المسرحيين التفاعل مع الجمهور أكثر والاستفادة من الابتكارات.

ومن باب أولى أن يوجه المتخصصون في المسرح «عنايتهم للإضاءة المسرحية التي تستطيع أن تأتي بالمعجزات لو تولتها الأيدي الخبيرة»(Hamza M.) وانعكاسا لهذا الرأي تأتي تجربة الباحث العراقي عماد عباس الخفاجي في ابتكار طرق بديلة عن الإضاءة التقليدية، وهو أول من نال براءة اختراع في الإضاءة الرقمية في المسرح العربي، واستطاع أن يخطو خطوة جريئة ومبدعة لإعطاء المسرح وجها جديدا يليق بعصره عبر ابتكارين وأخذ عنهما براءتي اختراع تحسبان له، وللعالم العربي في مجال المسرح، وسعى بجهوده ليطور العرض المسرحي بتقنيات رقمية تعين المخرج على إخراج المسرحية بشكل مغاير، وتساعد المصمم على تصميم مناظر المسرحية بشكل مقارب للوصف المذكور فيها.

وفيما يلي نشير إلى هذين الاختراعين.

- **الاختراع الأول**: حاز به عماد هادي عباس الخفاجي على براءة اختراع جاء في أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه(Al-Kawaz ،(2016 بعنوان: **المسرح الرقمي والبديل الضوئي في العرض المسرحي**، ويركز في مشروعه هذا على كيفية الاستفادة من جهاز (الداتا شو Data Show Projector) كبديل ضوئي، وهي براءة اختراع تصب في: تطوير جهاز عرض البيانات كبديل ضوئي في العرض المسرحي من وزارة التخطيط/ الجهاز المركزي للتقييس والسيطرة النوعية بتاريخ 2/4/ وبرقم (5218) 2018 م.

وقام بتقديم تعريف لجهاز الداتا شو بروجكتر وكيف تم تجهيزه ليكون بديلا رقميا جديدا للمنظر المسرحي عن المناظر المسرحية التقليدية المستعملة، وأشار إلى أهمية الكمبيوتر في هذا الاختراع وإلى مزاياه، وقام عماد الخفاجي بتطبيق تجربته فيها على ثلاثة نماذج مسرحية عراقية اختار مشاهد منها وحولها من الإضاءة التقليدية إلى الإضاءة البديلة: "الحسين الآن" تأليف وإخراج عقيل مهدي يوسف، ومسرحية "علامة استفهام" تأليف كاظم مؤنس وإخراج قاسم مؤنس، و "سفينة آدم" تأليف علي عبد النبي وإخراج ياسين اسماعيل.

- **الاختراع الثاني:** أفرد له الباحث مقالاً بعنوان: **تطوير (جهاز الداتا شو بروجكتر) كبديل رقمي للمنظر المسرحي**.* وتحدث فيه عن جمالية المنظر المسرحي بوصفه المساحة التي يشتغل عليها المخرج لإيصال فكرة المسرحية، وأشار إلى أن الصور تعد بديلا عن الديكور في مشاهد عدة، وأنّ هذه الإضافة تعالج عناصر عديدة منها: السرعة في الإنجاز، ومسايرة التطورات العصرية في استخدام التكنولوجيا الرقمية وتوظيفها في العرض المسرحي. وأشار إلى أهمية الكمبيوتر في هذا الاختراع، وأشار إلى براءة الاختراع، وهي: تطوير (جهاز الداتا شو بروجكتر) كبديل رقمي للمنظر المسرحي. وبرقم(7176) وبتصنيف دولي/ /28 G03B21 وبتاريخ 3/8/ 2022م. Abbas)،(2022

يمثل الابتكاران قفزة هامة في مجال المسرح العربي يجمعهما بعض العناصر المتشابهة وهي اعتمادهما على آليات تكنولوجية رقمية في التصميم، وهي computer Hardware والأجهزة الموصولة به لإدخال البيانات وتشغيلها، وإخراجها عبر جهاز الداتا شو بروجكتر، ويتقاطعان في الاعتماد على البرمجيات Software.

واستخدم عماد الخفاجي الإضاءة الرقمية في مسرحية "في كل عصر وأوان" للمخرج ناجد جباري بشكل كلي، وهي مسرحية خاصة بمسرح الطفل تم عرضها بتونس، وكذلك في مسرحية " رسائل الحرية" للمخرج حافظ خليفة بتونس، ومسرحية "المغفلة" للكاتب الروسي "أنطوان تشيخوف" التي تم عرضها على مسرح الكلية الكبير كلية الفنون جامعة بغداد، مسرح جاسم العبودي.

و من مزايا هذا الاختراع:

- تحويل وظيفة الداتا بروجكتر من عارض بيانات تقليدي إلى منظومة رقمية مشاركة في العملية الفعلية.
- يتم الاستفادة من نظام الألوان الرقمي (RGB) الذي يسمح بضبط نسبة كل لون بقيمة تتراوح بين 0 و 255.
- توفر البنية الرقمية خيارات إبداعية للتقارب البصري من خلال العناصر الرقمية، ويضمن الأمان قبل وأثناء وبعد العرض.
- يقدم العارض الرقمي استهلاكًا فعالًا للطاقة ويمتاز بطيف لوني واسع جدًا، كما يقلل من الحجم والوزن والتكلفة.
- يوفر العارض الرقمي مجموعة متنوعة من الخيارات للمخرج ليتمكن من الإبداع في تنفيذه للمشاهد على خشبة المسرح.
- يتحقق ربح مالي من خلال تقليل التكاليف المادية التي تستهلكها التجهيزات التقليدية للمسرح، حيث يعتبر بديلًا سينوغرافيًا بفضل تصميمه وتنفيذه الدقيق.

* عماد هادي عباس، تطوير (جهاز الداتا شو بروجكتر) كبديل رقمي للمنظر المسرحي، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية فرع التقنيات المسرحية، الإميل: emaad.h@cofarts.uobaghdad.edu.iq وهو مقال غير منشور زودنا به الباحث نفسه.

- يوفر للمصمم مجموعة لا متناهية من الخيارات في استخدام الألوان وظلالها، كما يوفر درجات عالية من الدقة والوضوح والسطوع للألوان.
- يزيد من كفاءة تدفق الضوء من المصباح ويساهم في زيادة عمر الجهاز لفترة زمنية أطول.
- يمكن استخدام جهاز واحد لتنفيذ عرض مسرحي كامل، مما يوفر الجهد والوقت المستغرق في التجهيز.
- يقلل من مخاطر الحوادث أثناء عملية التجهيز للعرض.

وهكذا يصبح الضوء مشاركًا في الفعل إلى جانب الممثل بحركته على الخشبة وأدائه لأدوار مختلفة.

وتستخدم الإضاءة الرقمية في المسرح في العديد من الإعدادات، بما في ذلك الإضاءة الرئيسية والخلفية والتأثيرات الخاصة وغيرها، ويمكن للمصممين المسرحيين أن يتحكموا في كافة جوانب الإضاءة بشكل دقيق وفعّال

2- **المؤثرات الصوتية:** تستخدم المؤثرات الصوتية في المسرح لتعزيز المشهد وإبراز المشاعر والأحداث المختلفة، ويمكن استخدامها لخلق الجو المناسب وإضفاء الحماسة أو الإثارة على المشهد، ومع أحدث التقنيات أصبح الصوت ثلاثي البعد متاحا لاستخدامه عند الحاجة إليه سواء في المسرح الرقمي أم التقليدي، حيث يتم تحريك المؤثرات الصوتية في الفضاء لتوفير تأثيرات صوتية ثلاثية الأبعاد تحيط الجمهور من كافة الاتجاهات لخلق تأثيرات بصرية وصوتية، مثل تأثيرات الصدى وزيادة العمق وتوجيه الصوت في أجزاء محدّدة من المسرح، ويتيح ذلك للجمهور تجربة الصوت بشكل محيطي وواقعي.

3- **الديكور والأثاث:** يعد الديكور والأثاث جزءً مهمًا من وسائط المسرح الشيئية، حيث يمكن استخدامها لتمثيل المكان والزمان المناسب للمشهد.

4- **الأزياء:** تعد الأزياء من الوسائط الفنية الشيئية المهمة في المسرح، حيث يمكن استخدامها لتمثيل شخصيات مختلفة وإبراز شخصيات الممثلين بشكل أفضل.

5- **الفيديو والصور:** يمكن استخدام الفيديو والصور في المسرح لتعزيز المشهد وإضافة الأجواء المناسبة، كما يمكن استخدامها لعرض مشاهد تمثيلية مسجلة سابقًا في بعض الأحيان.

باختصار، يمكن استخدام العديد من الوسائط الفنية الشيئية في المسرح لخلق تجربة فنية شاملة ومتكاملة للجمهور، ويمكن استخدام الوسائط الرقمية في المسرح لتعزيز التجربة الفنية وجعلها أكثر تفاعلية وإثارة للاهتمام. وتشمل هذه الوسائط:

أ- **الإسقاط الضوئي:** يمكن استخدام الإسقاط الضوئي لإضافة أبعاد جديدة إلى المشهد وخلق تأثيرات بصرية مذهلة، ويمكن استخدام الفيديو أو الرسوم المتحركة أو الصور لإنشاء هذه التأثيرات.

ب- **الصوت الرقمي:** يمكن استخدام الصوت الرقمي لإضافة تأثيرات صوتية إلى المشهد وتعزيز الأحداث المختلفة، ويمكن تحرير وتعديل الصوت الرقمي لإنشاء تأثيرات مختلفة.

ت- **التفاعل الرقمي:** يمكن استخدام التفاعل الرقمي لتمكين الجمهور من التفاعل مع المسرحية وتحديد مسار العرض، ويمكن استخدام تطبيقات الهاتف المحمول أو الحواسيب اللوحية لتحقيق هذا التفاعل.

ث- **الروبوتات:** يمكن استخدام الروبوتات في المسرح لتمثيل بعض الأدوار والشخصيات، ويمكن التحكم فيها عن بعد بواسطة الكمبيوتر.

ج- **التقنيات الافتراضية والواقع المعزز:** يمكن استخدام التقنيات الافتراضية والواقع المعزز في المسرح لخلق مشاهد مذهلة ومجسدة للخيال، وتعزيز التجربة الفنية للجمهور.

بالتالي، يمكن استخدام الوسائط الرقمية في المسرح لخلق تجربة فنية ممتعة ومثيرة للاهتمام للجمهور، بالإضافة إلى أنها تساعد في إعادة ابتكار الفن المسرحي لتلائم العصر الرقمي.

خاتمة:

المسرح فن تلتقي فيه لحظة الخلق ولحظة التلقي بشكل مباشر، وتتجلى أهمية الوسيط الفني في المسرح في قدرته على تحسين وتعزيز العروض المسرحية عن طريق توفير مجموعة متنوعة من التقنيات وإحياء أفكار جديدة باستخدام أجهزة قديمة، إنه يذكّرنا بضرورة إعادة النظر في الأشياء المألوفة من حولنا بنظرة متجدّدة تتوافق مع التحديات العصرية.

ومن اللافت للانتباه أن الإضاءة تتلقى اهتمامًا خاصًا في المسرح، حيث تعد التقنية المساعدة التي يستخدمها المخرج لإضفاء الكثير من الحيوية والنشاط على العروض، ويعد استخدام تأثيرات الإضاءة وسيلة فعّالة لجذب انتباه الجمهور وإشعال حماسهم طوال العرض، حيث يظلون في حالة انتظار مستمرة لمشاهدة ما سيتم إبرازه بواسطة الإضاءة.

باختصار، يعكس الوسيط الفني في المسرح رغبتنا في تجديد العروض وتحسينها، ويبرز أهمية الاعتماد على التكنولوجيا المعاصرة لإيجاد تجارب مسرحية حية ومثيرة، ويشدّد على دور الإضاءة كأحد العناصر الرئيسية التي تعزز العروض المسرحية وتستحوذ على اهتمام الجمهور.

The Technical Mediator in Arab Theater: Their Tools and Skills

Soualah wahiba

University Abderrahmane Mira/ Bejaia/ Algeria

Abstract :

The artistic mediation in theater connects the human elements with the material elements in the theatrical production process. The human artistic mediator plays a crucial role in achieving the artistic and expressive goals of the theatrical work, requiring high skills and expertise. Their role involves coordinating and executing the technical aspects of production, such as lighting, sound, set design, costumes, and acting, using their skills and techniques to transform the theatrical text into a successful stage performance. The artistic mediator significantly impacts the quality of the theatrical work and creates a distinct viewing experience for the audience. Technological advancements and continuous updates in theater contribute to the development of the artistic mediator, expanding their capabilities in creative embodiment and artistic creation. This evolution leads to improved reception conditions and opens up new horizons for viewing and interacting with theatrical productions.

Key terms: Artistic mediator, human elements, material elements, theatre, lighting, acting.

References

1. (s.d.).
2. (s.d.).
3. Abbas, Y. (2022, 07 13). Récupéré sur Our theater: https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=54726
4. Aljaf, F. (s.d.). Récupéré sur The previous reference.
5. Al-Kawaz, E. H. (2016). Digital Theater and Light Alternatives in Stage Performance. *PhD Dissertation*. Baghdad, Department of Theater Arts, College of Fine Arts, Iraq.
6. Fadel Aljaf من ،2023 ,05 22 تاريخ الاسترداد .(2009 ,03 10) .elaph: https://elaph.com/Web/Culture/2009/3/417199.htm
7. Hamza, M. S. (2010, 02). The positive and negative effects of modern technology on the privacy of theatrical art, with lighting as an example. (C. o. Design, Éd.) *Studies, Humanities, and Social Sciences., 37*(1), p. 4.
8. Hamza, M. S. (s.d.). The previous reference. p. 4.
9. Hilton, J. (1994). *The Theory of Theatre Performance.* (N. saliha, Trad.) Cairo: General Egyptian Book Organization.
10. Hilton, J. (The previous reference).
11. Ismail, H. A. (2016). *The Aesthetic Approaches of Directing Styles in Shaping Theatrical Productions* (éd. 1). Damascus: Dar Al-Funoon Wal-Adab for Printing, Publishing, and Distribution.
12. Ismail, H. A. (s.d.). *The previous reference.*
13. Mohammed, J. J. (2002). *The concept of light and darkness in theatrical presentation.* Cairo: General Egyptian Book Organization.
14. Mohammed, J. J. (s.d.). *The previous reference.*
15. Mohammed, J. J. (s.d.). *The previous reference.*
16. ا. ا ,للمسرح. (2022, 06 13). Consulté le 05 2023, sur مسرحنا: https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=54726
17. ا. ا ,للمسرح. (2022, 06 13). Consulté le 05 2023, sur مسرحنا: https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=54726

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1232

الشعارات الحكومية و انعكاس الهُوية المرئية في تصاميمها

عصام إبراهيم محمد الكبيسي[1]
عمار صباح شاكر ناجي[2]
وسام عبد الأمير كريم[3]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

مما لا شك فيه ان التطور ضرورة إنسانية وواجب تقني ملح يفرضه العلم على جميع مناحي الحياة المجتمعية. ولاسيما في مجال التصميم الكرافيكي، اذ تعد الشعارات من أبرز المنجزات الكرافيكية ذات الطبيعة الاتصالية مع متطلبات العصر التقنية والوظيفية لخدمة المتلقي وديمومة التفاعل معه عن طريق رسالة بصرية ترسل له باستمرار لتذكيره بما تفاعل معه مسبقا، وهي ما تعرف بالهوية البصرية، واثناء عملية تطوير الشعارات وخاصة المؤسساتية منها، وعن طريق تقديم تصاميم تناسب التطور المعاصر التقني والوظيفي، كثيرا ما نرى الشعار قد فقد هويته البصرية. لذا تقدم البحث بسؤال يمثل مشكلة حاول البحث حلها، وهو كالاتي:" كيف يمكن تعزيز الهوية البصرية المؤسساتية عن طريق التغيير التصميمي الحاصل للشعارات الحكومية وفق المتطلبات المعاصرة؟

وتضمن الإطار المنهجي: اهمية البحث والحاجة اليه، وهدف البحث، وحدود البحث واهم المصطلحات.

ويحتوي الإطار النظري على مبحثين: المبحث الأول: مفهوم الهوية، المبحث الثاني: علاقة الشكل والمضمون في تصميم شعار المؤسسة، ومؤشرات الإطار النظري.

وكانت اجراءات البحث: مجتمع البحث: نماذج البحث وطرق اختيارها: وتحليل النماذج:

. وختم البحث بالنتائج والاستنتاج ومنها:

1. البنية العامة لهيأة الشعارات، تشكلت وفق الهيئة الدائرية او ما يقاربها شكلا.
2. اعتمدت الشعارات على العناصر والرموز الكرافيكية المختزلة.

[1] - مدرس مساعد /جامعة النهرين / كلية الهندسة / قسم هندسة العمارة/ esam.ibrahim@ced.nahrainuniv.edu.iq
[2] - مدرس مساعد/ وزارة الثقافة/ ammarart2000@gmail.com
[3] - مدرس مساعد/ هيئة النزاهة/ wwsaam93@gmail.com

3. تنوع المنطلقات الفكرية في تصميم شعارات المؤسسات، اضاع الغاية الوظيفية للشعار الخاص بالمؤسسة الحكومية.

الكلمات المفتاحية: الشعارات، الانعكاس، الهوية المرئية.

مشكلة البحث:

تعد الهوية المرئية الخاصة بالشعارات من السمات المميزة لكل مؤسسة، لما تمثله لها من تعبير عن طبيعتها ولما ترسخه في ذاكرة المتلقي من انطباع يتولد لديه عند مشاهدة الشعار الخاص بالمؤسسة، حيث يُستدل علها وعلى هويتها الوظيفية، ويستحضر كل ما يتعلق بالمؤسسة من معلومات تخصها بمجرد مشاهدتها مرة ثانية في مناسبات جديدة. لذا ان تغير مواصفات وخصائص هذا الشكل سيكون داعياً للتعرف عليه من جديد، ذلك من اجل أدراك المتغير الذي حصل عليه، ومن ثم سيسجل على انه شكل جديد، ونفس الأمر بالنسبة لشعار او لعلامة تتكون من عدة عناصر. لذا فأنه يتطلب حرصاً أكثر للمحافظة على المواصفات المرئية للشكل او للشعار أثناء التعامل مع المتغيرات الشكلية له، ولاسيما اثناء تصميم شكلي جديد، إذ ان أي عملية تغير في الشعار ولاسيما ان لم تكن ضرورية ستكون على حساب الهوية البصرية الخاصة بالجهة التي كانت تتبنى الشعار. لان عملية التغير لاي شعار بكافة تفاصيله وبشكل جذري يعطي معنى الى ان الطبيعة الوظيفية المؤسساتية قد تبدلت وحلت محلها مؤسسة ذات هوية جديدة، وبذلك تكون الهوية السابقة قد الغيت والغي معها كل ما يرتبط بها من تاريخ وذاكرة جمعية لدى المتلقي عن الشعار الذي تم استبعاده. كل هذا يضع أمامنا تساؤل سيحاول البحث الإجابة عنه وهو: (هل من الممكن تعزيز الهوية البصرية المؤسساتية عن طريق التغير التصميمي الحاصل للشعارات الحكومية وفق المتطلبات المعاصرة؟).

اهمية البحث والحاجة اليه:

الأهمية النظرية: يعود بالنفع على المصممين الذين يقومون بدراسة عملية التطوير على الشعارات الحكومية للحفاظ على الهوية البصرية، لما لها من دور في التأثير على هوية المؤسسة.

الأهمية التطبيقية: يعود بالنفع للمؤسسات التي تنوي تطوير شعاراتها بصورة عامة. وعلى المؤسسات التي ستكون ضمن الحدود الميدانية للبحث بصورة خاصة.

يهدف البحث الى: بيان اهمية تعزيز الهوية البصرية على وفق المتطلبات الوظيفية للشعارات الحكومية.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالحدود الاتية:

الحد الموضوعي: ويتحدد بالشعارات الحكومية التي قامت باستبدال شعاراتها بشعارات جديدة كليا دون انشاء اي علاقة بصرية ترابطية بين الشعار السابق والشعار الجديد.

الحد الزماني: ويتحدد بالشعارات التي تم تغير شعاراتها للفترة المحصورة بين (2003 -2019).

الحد المكاني: ويتحدد بالشعارات الخاصة بمدينة بغداد / للوزارات العراقية / وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ووزارة النقل ووزارة تربية.

تحديد المصطلحات:

تعزيز لغة: فَعَزَّزنَا بِثَالِثٍ فَقَالوا إنّا إلَيكُم مُرسَلُونَ (قرآن). فقويناهما بثالث. (سورة يس 14). فعززنا: فقوينا (Wajdi, 1953, p. 580). فعززنا: قوينا وشددنا. (Al-Razi, 1983, p. 430) .

اصطلاحا: هو المثير الذي يؤدي الى زيادة التكرار وحدوث الاستجابة في ظروف مشابهه. وهو الاستجابة التي إذا تلت سلوك معين ستكون مدعاة لتكراره في ظروف مشابهه. ويكون التعزيز في حالة تقديم او تطبيق بعض المثيرات المرغوب فيها على نمط سلوكي ما. (alnaeimi, 2018).

إجرائيا: هو ذلك السلوك المتواصل في دعم حالة او ظرف معين، بصورة كلية او جزئية من دون انقطاع.

الهوية لغة: هوي، هوى، هاوية: السقطة، أحب، والاستقرار. (Al-Razi, 1983, p. 703).

اصطلاحا: سمة وعلامة الشي وميزته الفردية الشكلية المتماهية مع طبيعته وكيانه الوصفي (Lalland, 2001, p. 608).

بصرية لغة: فَبَصرُك اليَوم حَديدٌ: (قران) سورة ق. (22). فَبَصرُك اليَوم حَديدٌ: حاد النظر (أدرك معرفة قوية). (Wajdi, 1953, p. 690). بصر: علَم، وتوضح، وعرف عن طريق حاسة الرؤية وهي ضد ضرير. (Al-Razi, 1983, p. 54).

اصطلاحيا: مصدر لمعلومات خاصة ملامح البيئة ورسائل الجسم التي توفر معلومات حول شكل ما، أو هي مصادر المعلومات التي تعطي القدرة على رؤية فضاء ثلاثي الأبعاد لأجسام ثنائية او ثلاثية الأبعاد.

الهوية البصرية إجرائيا: هي السمات والصفات البصرية الأبرز بين بقية الصفات الشكلية الأخرى الموجودة في التصميم، والتي تستعمل لتذكير المتلقي بالتصميم الأصلي غير موجوه ليعاد تنشيط فكرة تم ترسيخها سابقا في ذاكرة المتلقي، بطريقة موجزة وغنية بالصفات التعبيرية عن التصميم الكامل ودلالاته الوصفية للرسالة المحمل بها التصميم.

الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الهوية:

لكل مجتمع من التكوينات المجتمعية خصائص تميزه عن الصفات الاخرى التي يتمتع بها مجتمع غيره، حتى وان وجد تشابه في البعض من مفردات خصائصه، فلابد من وجود ملامح تميز وجوده عن الاخر. وهذه الصفات تتطور وتتبلور حسب درجة تأقلمه وتطوره مع البيئة المحيطة به، ومن ثم ابتكار سلوكيات واساليب تفاعل يتميز بها عن غيره. وهذه التميزات وبعد تجذرها تتحول الى صفات تعريفة خاصة بالمجتمع الذي ينتمي اليه. والتي عن طريقها يتم تميزه عن غيره).

اذ أصبح الشغل الشاغل للمجتمعات الحديثة، البحث في الهوية واصولها، ذلك لما لها من دور في منع انصهار مجتمع ضمن مجتمع يستوعبه بكافة خصوصياته التاريخية والاجتماعية المعاصرة. (وايضا للتأكيد على اصوله وانتماءاته، ولتعزيز واقعها عن طريق غرس الارث الحضاري في الفرد منذ تنشأته، وبالتالي انعكاسه الى الدور الذي يلعبه الفرد في البيئة الانسانية الخاصة بمجتمعه وتطويرها والحفاظ عليها، بعده اللبنة الاولى للمجتمع، حيث ان اكتساب الهوية وتعزيزها، هي بوابة أن انتماء الفرد الى المجتمع). (Hammoud, 2011, p. 555) .

ليصبح من ثم مفهومها عبارة عن مجموعة الصفات والاعتقادات واللهجات والممارسات الثقافية والعادات التفاعلية الخاصة بكل مجتمع، فيما بينهم ومع المجتمعات الاخرى، (وهذه الصفات هي ما يمتازون بها عن غيرهم، والتي تشخص الملمح التركيبي الخاص بفئة معينه عن سواها، ويمكن اعتبارها كالفوارق عن

الاخرين، والتي ان ذكرت يستدل على المقصود بالوصف، ومن ثم فان كل هوية مجتمعية لها عدة جوانب من الهويات المتضافرة والمكونة للمجتمعات، ومنها الهوية الفنية للمجتمع والتي هي جزء من الهوية الثقافية المرتبطة بالوعي الحضاري له). (Al-Oqabi, 2009, p. 53).

إذ شكلت الهوية الفنية للمجتمعات وجه ثقافي مهم، وجانب من جوانب الهوية الاجتماعية العامة، والخاصة لمجتمع عن سواه. وللفن إمكانية في رصد التبلور وتكوين الهوية العامة، بعده أحد أوجه الهوية الكاملة، إذ من الواضح أن التطور الحضاري والثقافي المجتمعي يمكن رصده عن طريق مراقبة الفن بعده نتاج ذاتي التوثيق. (Al-Khafaji, 2004, p. 57).

وعلى مر العصور يمكن رصد الهوية وتطور شخصيتها وتميزها عن طريق الفنون البصرية بوصفه من أقدم طرق التوثيق ومنذ اول توثيق لسكان الكهوف والاعلان عن شخصيته ومعتقداته وتوجهاته وما يطمح اليه، وصولا الى تشكيل الهوية البصرية المعاصرة. إذ أصبحت الأساليب الفنية مرآة تعكس التميز الهوياتي المجتمعي المنبثقة عنه ولا سيما الفنون البصرية، وذلك من خلال (نظرية الدورات المتعاقبة، لابن خلدون)، احدى النظريات المهمة التي تؤيد ما نتجه اليه من دور للفن في رصد الحضارة، ومن ثم مراحل تكوين الهوية ونموها، وتتبني الفنون والآداب احدى اهم جوانب تكوين الهوية المجتمعية. لما له من تأثير وتفاعل متبادل ومباشر مع المجتمع. (Munroe, 2014, p. 13). وعلى الرغم من تعدد المصادر المشكلة للهوية الكلية للمجتمع (التاريخ والثقافة واللغة)، الا ان الهوية الفنية لا تخرج عن أطار الصفات الخاصة المباشرة بالمجتمع الذي تمثله. لما يتبناه الفن من نقل صورة تسهم في حفظ الواقع شكلا ومضمونا عن المجتمع المستمد منه انبثاقه، وخاصة أثناء تناول مفردتي الشكل والمضمون لتمثيل الهوية. (Al-Khafaji, 2004, p. 58).

وبذلك يعد الفن احد اهم النشاطات الانسانية المهمة التي تعبر عن الهوية الخاصة بالمجتمع، والذي يهدف الى اعلانه كمجتمع يتميز بهوية لا يملكها غيره، اذ نجد لكل فن في مجتمع ما، عناصره التي يمتاز بها عن غيره، ومنها الفنون البصرية على سبيل المثال فن الارابسك ورسومات الواسطي، لما لها من عناصر وتكوينات تختلف بدلالاتها عن غيرها، كونها رموز ذات طبيعة اتصالية مباشرة مع ادراكات افراد المجتمع، ويرى (كانت) ان التعبير عن طريق الفن ما هو الا استعمال لمفردات مميزة وخاصة (بالهوية) يستثمرها الفنان للتعبير عن واقع يعود لمجتمع ما. (Al-Husseini, 2008, p. 220).

البعد الوظيفي للهوية البصرية:

شكلت الهوية البصرية وسيلة ضرورية تنشئ بها المؤسسات والشركات خصوصية تمتاز بها عن غيرها لدى ذاكرة المتلقي. (اذ اصبحت لهذه السمات البصرية تعبيرات وظيفية، تدل على ما تحمل بها من رسائل موجهة للمتلقي، ليعتمد كملمح بصري دائم وخزين يتم التأكيد علية بإيجاز بصري يمتاز بادراك لحظي سريع، والذي يؤسس عن طريقة التذكير برسالة تعزيز الخزين الذهني وتنشطه بين الحين والفترة، بين الجهة المرسلة والمتلقي لها، لضمان ديمومة تذكر البعد الوظيفي). (Mahmoud, 2016, p. 64). والذي يعد سمة المؤسسات والشركات التي تتبناها الشعارات، فالسمة الوظيفية للهوية البصرية من متطلبات الادراك الحديث للشعارات المعاصرة.

ولفترة أكثر من قرن تغير التصميم الكرافيكي من "فن بصيغة كيف أبدو الى ماذا يعني لي ومن ثم، كيف يعمل بيننا" (Najmuddin, 2015, p. 54). حيث لم يعد وسيلة اعلام بصري او وسيلة لنقل المعلومات فقط. حيث أصبح في عصرنا الحالي للتصميم فاعلية أكثر اهمية.

المبحث الثاني: علاقة الشكل والمضمون في تصميم شعار المؤسسة:

الشعار: يعد الشعار وسيلة اتصال بصرية بين المؤسسة المرسلة له وبين المستقبل او المتلقي له. وتحمل هذه الرسالة بمعنى ومضمون حسي ادراكي مصاغ برموز شكلية بصرية ذات دلالات تعبيرية يتبنى المصمم ايصالها من خلال تصميم الشعار الخاص بالمؤسسة. (eanad, 2010, p. 149). وللشعار قيمة دلالية مؤثرة، (اذ يمثل تعبيرًا يسهل حفظه وتكراره، بالإضافة دورة كحامل للمعاني التي تتبناها المؤسسات وما يحمل به من افكار). (Mohammed, 2012, p. 10). ومن هذه الاتصالية يكون للشعار دور سنطلق عليه اسم (الدور الدينامي)، ومن خلال ما تقدم يتكون الشعار من عنصرين عنصر بصري مدرك (الشكل) وعنصر معنوي غير بصري (المضمون).

الشكل: يعد الشكل الوحدة البنائية الاساسية في تصميم الشعارات، (اذ يعد من العناصر التي يعتمد عليه المصمم في صناعة تفاعل مع المتلقي للدلالات المرسلة نحو المتلقي). (Mohammed, 2012, p. 161). فهو عند ياماسليف "مجموعة العلاقات التي تعرف نظام العلامات في تعرض مع الجوهر" (Alloush, 1985, p. 130). هو ايضا ذلك المنتج المتحقق من النتاج التقني، والمرتكز الاساسي في التنظيم الانشائي الصوري، "فلا شيء بدون شكل" (Mohammed1, 2019, p. 53). وهو ايضا (البنية الخارجية لمادة تشكلت في الفضاء ويتم ادراكها حسيا، فضلا عن كونه بنية داخلية ايضا للشعار) (Farman, 2015, p. 6). اذ يعد الشكل من الشروط الاساسية لقيام عملية الادراك الحسي البصري للشعار المرئي، (ومن خلال الشكل يتم إدراك بنية او أكثر، ضمن مستوى سيميائي معين يستدل عليه بفضل التماثل الممكن لقنوات العلاقات المكونة للشعار المدرك البصرية والمنتج تقنيا والشاغل لفضاء ثنائي الابعاد والحامل لدلالات تعبيرية وظيفية) (Reed, 1986, p. 89). وعند ارسطو كان يعتبره التركيب الخاص بالأشياء القابل للإحساس من قبل المتلقي، وفي العصور الوسطى كان يعد هو ما يمتلك صفات الفكرة، وجاءت ما تلته من عصور حملت الشكل معاني وافرغته من معاني، ومرورا بالعصر الحديث الذي اوجب التفريق بين الشكل والهيئة (Shape) واعتبرها هي الجزء المكاني الخاص بالمظهر المرئي للأشياء. (Al-Shuwaili, 2004, p. 66) .

ونتيجة التطورات الفكرية لمفهوم الشعارات، أصبح ايضا لا بد من فهم الفرق بين تداخل مفهوم الشكل (Form) ولفظة (Figure) فهو ما يعادل بالمعنى اللاتيني صورة الـ Form وبأوسع معنى للكلمة، وأنها التمثيل الحسي البصري لموضوع ما، وهي من نتاج الخيال المحض والمخيلة النقية. (Faris, 2007, p. 7).

المضمون: أصبح من البديهي وخاصة بعد الاطلاع على مفاهيم الشكل المحمل بالرسائل البصرية معاني كامنة في مضامين الشكل وتفصيلاته، وعلى اختلافاته، (اذ هو مكون الشيء من حيث المعنى، فمضمون الشي محتواه، ومضمون الكتاب مادته، ومضمون الكلام فحواه) (salabia, 1982, p. 386). وبالنسبة للشعار، (فلا شك ان لكل عمل فني يتكون من شكل يحمل في داخله معنى لا يمكن فهمه الا من خلال السمة الشكلية التي حمل به المعنى) (Ghazwan, 2006, p. 52). فهو مجموع الظواهر النفسية التي يحتوي عليها الشعار، ويتألف

منها الشيء، اما مفهومه فلكل فكرة تصميمية صورة شكلية بصرية تتجسد بها. والمضمون هو (المعنى الذي يحدده الشكل وهو كليا موجبا او جزئيا موجب. او جزئي سالب او كلي سالب) (salabia, 1982, p. 386).

ومنذ تفسير ارسطو للمضمون، لم تتحدد علاقة المضمون والشكل بصورة واضحة، لكونه اعتبر المضمون جانب ثانوي واعتبر الشكل هو الجوهر والروح، حسب فلسفة عالم المثل والصور، وان الشكل الخالص هو جوهر الواقع (اي تحقيق كمال للشكل)، وكخلائق فلا يوجد شيء كامل سوى الله. في حين يطرح فيشر فكرة الكمال من خلال الشكل على انها المضمون في حد ذاته يعاني من النقص مالم يتجسد في صورة شكل، وهنا يعلنها صراحة على اهمية الشكل ليس في ذاته وانما كوعاء ممتلئ بالمعنى، مرتكزا على التركيبة والدلالة. (Naim, 2005, p. 41) . ولم تعد قضية الترابط بين المعنيين وخاصة في فنون التصميم وبالذات في الشعارات، بنفس الضبابية التي كانت في بداية القرن العشرين، لما اعتبره (ارنست فيشر) ان العلاقة بين المضمون والشكل من القضايا الحيوية التي يجب عليها ان تتفاعل فيما بينها للتمثيل البصري. لننتقل الى فهم مختصر للشعار، (هو الرمز البصري الذي تعرف منه المؤسسات ويستدل عليها، حتى ان كان شخصي، فهو وسيلة تعريف شخصية، حيث أصبح الشكل هو تلك الصياغة الدلالية لمضمون يأمل في نجاح صياغتها وفي تلقيها بلفت النظر اليها وفهمها من متلقيها، كونه تعبير وجداني بشري يمثل الحياة من خلال رمز). (eanad, 2010, p. 147). هذا على الرغم من اختلاف التوجهات الفلسفية في تناول مفهوم الشكل وخاصة من ناحية جوانبه الفكرية ومدى اتصاله بالهوية البصرية المؤسساتية وتعزيزها، وبالأخص علاقته والتأثير المتبادل مع المضمون، كليا او بالمعنى الجزئي. (Naim, 2005, p. 40) . بينما نجد الفنان المسلم بما اكتسبه من حضارته التي سادت العالم لتكون الاندلس لأكثر من 800 عام مركز ومنطلق معرفي. اذ تجاوز مظاهر العالم المرئي كما في بقية الثقافات والفلسفات معتبرا ان الشكل محكوم بنظام شكلي داخلي خاضع لقواعد رياضية صارمة وبنسب لا يمكن الاخلال بها الا عن دراية ومعرفة مسبقة بهذا النظام، والذي غالبا ما يكون مشتق من نظام هندسي متقن لحد يتصف بالجمال، بذلك ليكون الفن الاسلامي قد توصل الى مبدأ إدراك جوهر الباطن بطريقة الحدس المباشر بروح الفنان ومن ثم تحليلها بعقلة ليستنبط منها اشكالا توازي الاشكال القريبة من الاصل في الدقة والاتقان وتمتاز بالإصالة.

اذ العلاقة بين الشكل والهيئة في الشعار هي علاقة ازدواجية حيث تتولى الهيئة فيه وصف عام لمظهر الشكل من دون ذكر لتفاصيله الدقيقة وهو ايضا الملمح العام لشكل التكوين الفني(الشعار)، وهو ايضا وصف خارج الشكل بصورة عامة.

بينما الشكل هو ذلك الوصف الدقيق المرتبط مع المعنى او المضمون في تكوين الشعار. وفيه يتم وضع رسائل بصرية تعبر عن طبيعة الوظيفة التي يتكون منها تصميم الشعار الخاص بالمؤسسة، ومنها يبدئ تكوين الشعار. (والشعار هو تكوين معنوي متجسد بشكل، والفكرة التي يحملها وهو معنى سالب ما لم يتجسد بالشكل الموجب. حيث انه من غير الممكن ان يتم فصل الشكل عن المعنى في كل انواع الفنون وخاصة منها التصميم لأنه يعتمد على الاثنين بأنشاء وظيفة. ومهما تعددت الاساليب الفني المتبعة وعلى تنوعها. حيث يعتبر المضمون وبحالته التجسيدية يتجلى الى شكل منظم العناصر ذو دلالات وظيفية) (Al-Taie, 2006, p. 10).

حيث تشكل الصورة النهائية للعمل الفني هيئة تتميز بالتأثير على المتلقي، (وتختلف الصورة المرئية للشكل تبعا لتكوينات العناصر المحملة بالمضمون الذي تتبناه المؤسسة، والذي تعتبره مناسبا للتعبير عنها بصريا، وباختلاف الفن الذي ولد الصورة النهائية الفنية من رسم او مخطوطات حروفية او صورة) (Abbas, 2006, p. 317).

واثناء التصميم شعار (وظيفي) خاص بمؤسسة نتخذ من الالوان والعناصر التصميمية وسيلة تعبيرية عن المضامين التي نريد من تصاميمنا بلوغها، والايحاء بمضمون الفكرة التي نكلف بإيصالها عن طريق التعبير عنها بإشارات رمزية دالة. حيث ان الصيغة التعبيرية المؤثرة للأشكال هي غاية من الغايات التصميمية، وعن طريقها يتم ايصال مضمون الفكرة. (وعلى الرغم من تعدد المصادر التي يستمد التصميم منها مضامينه الا انها لا تعدو المصادر المستمدة من المضمون الحضاري والتاريخي والثقافي والعقائدي. ولذلك من المستحل ان نجد صيغة موحدة من المضامين تجمع المجتمعات المختلفة الا من خلال ربط المصدر بالوظيفة التي يهدف اليها الشكل) (Al-Khafaji, 2004, p. 58)، لينتج لدينا تصميم يمكن تسميته بالشعار والذي يمثل الهوية التي تتبناها المؤسسة.

البعد الرمزي لشعار المؤسسة:

يثل الرمز دلاليا على عادة عرفية اعتباطية، وعند (بيرس) "علامة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة" (Bishara, 2006, p. 32). اما رمزية الشعار فهي بمثابة اللغة الناطقة للمؤسسة، ذلك من حيث ما يتضمنه الشكل من رموز تعبيرية غنية بالأفكار والمعاني والتي تعطي للشعار ابعاد فكرية من خلال تكويناته التصميمية المركبة. وايضا يعتبر الرمز هو تلك الاشارة المنعكسة من الجسم ولها دلالات مرتبطة بأفكار متلازمة بعلاقات محكومة بقانون مع موضوع معين أو حالة معينة، إذ تمثل علاقة عشوائية اقترانيه فقط. . (eanad, 2010, p. 153). اذ فرضت على المجتمع تحديات جديدة من نوع لم يكن معروف مسبقا بسبب ما يسمى بالعولمة، اضافة الى الثورة العلمية التي رافقتها وساعدت في انتشار كل شي على المستوى الدولي، اذ أصبح في كل مجتمع تقريبا أكثر من مصدر لخدمة معينة وبالتالي اصبحت المؤسسات تتنافس فيما بينها في سد الاحتياجات المجتمعية. اذ اصبحت هذه المؤسسات الخاصة وحتى منها العامة تتنافس فيما بينها لذا بدأت الحاجة الى ابتكار شعارات تحمل مفاهيم تنافسية فيما بينها وتعبير رمزي دلالي على نوع المؤسسة وطبيعة الوظيفة التي تمتاز بها وما تتفوق به عن سائر المنافسين لها.

اذ تستلهم المؤسسات رموزها او ابعادها الرمزية من خلال تاريخها وارتباطاتها بالماضي الوظيفي لها او تستنبط الرموز والشعارات من خلال نشاطها وطريقة تعاملها مع المتلقي، إذ توظف المؤسسات الرموز والشعارات للتأكيد على هويتها المتواجدة، حيث لم يعد الشعار مجرد رموز ذو دلالات تدل على عدد من القيم التي تتبناها مضامين اشكالها وانما اصبحت تمتد لأبعد من ذلك حيت اخذت تعتبرها المؤسسات رمز تاريخي يدل على عمقها الزمني وعلى رمزية هويتها التي لابد من تعزيزها والتأكيد لمتلقيها انها وفي كل مراحل تطورها ومن خلال إدراك تطور الرموز في شعاراتها، انها ذات الهوية التي اعتاد على تميزها من بين الزخم البصري

المنتشر الكثير. ومن هنا جاءت اهمية البعد الرمزي للشعار المؤسساتي، اذ لابد من الاشارة الى انه توجد رموز يمكن اعتبارها كرموز تدخل في تصميم الشعارات وأُخَر لا يمكن ادراجها.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يتحقق من اللون والأشكال المختزلة معنى قابل للتأويل، مميز للهوية البصرية، تسهُل على المتلقي التقاطه والتفاعل معه بطريقة تختلف عن الهويات الأخرى.
2. أثناء إجراءات إعادة التصميم، قد ترتكب اخطاء جديدة لم تكن موجودة سابقا، تجعل التصميم يدور في حلقة مفرغة من عمليات الاعادة، وتكون ومؤشر واضح على عدم وجود خبرة لدى المصمم.
3. يمكن استعمال جزء مقتطع من التصميم بطريقة تدع المتلقي ذهنياً يكمل الجزء الذي تم استبعاده لضمان تفاعل اقوى مع الهوية المرسلة.
4. يتم تصميم مفردات تحاكي الشعار بطريقة مبسطة ومختزلة الى ابعد حد، يتم استعمالها في اماكن لا تتحمل وضع الشعار، وبأسلوب غير مباشر يضمن تفاعل جديد مع الهوية البصرية.
5. تنشئ بين المتلقي ورموز الهوية البصرية علاقة غير العلاقة الدلالية للمؤسسة، وانما علاقة خاصة في ذاكرة المتلقي تختلف عن بقية الافكار التي يستقبلها يوميا كونها تذكره بموفق خاص به.

اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد الباحثون المنهج الوصفي (تحليل المحتوى)، لملاءمة موضوع البحث مع ما يوفره المنهج من اجراءات تسهم في تحقيق هدف الدراسة. اذ يفيد الباحثون في عملية التحليل، للكشف عن فاعلية التعزيز البصري للهوية في الشعارات المؤسساتية اثناء مرحلة تصميم شعارات جديدة لمؤسساتها.

مجتمع البحث: يمثل مجتمع بالبحث الحالي شعارات الوزارات التابعة للحكومة العراقية والبالغ عددها (20) شعار، ولاتزال مستعملة من قبل مؤسساتها الوزارية، ولاسيما التي اقدمت على تغيير تصاميم شعاراتها من دون مراعاة عملية التعزيز البصر لهويتها المؤسساتية،

نماذج البحث وطرق اختيارها: اعتمد الباحثون في اختياره للنماذج الاختيار (القصدي غير الاحتمالي) وذلك حسب متطلبات البحث والبالغ عددها (2) إنموذج.

أداة البحث: تحقيقا لهدف البحث صممت استمارة تحديد (محاور التحليل).

تحليل النماذج:

الأنموذج الأول: شعار وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

شكل رقم (37)

الوصف العام: منذ قرابة خمسين عام وظفت وزارة التعليم العالي والبحث العلمي عدة شعارات خاصة بها، وتحديدا في عام 1970 تاريخ استحداثها، ومنذ عام 2003 والى عام 2019، اذ تم تغير شعارها مرتين، بتصميمين يختلف أحدهما عن الاخر، كان اخرهما الشعار الحالي، اذ تجدر الاشارة ان المؤسسة حافظت على نفس هويتها الوظيفية ولم تغير اي شيء على مستوى الخدمة المجتمعية التي تقدمها، وباقي الخدمات وعلى قدر تعلق الامر بها، ولم يتم دمج اي مؤسسة اخرى معها، ولا اي تغير في اسم المؤسسة، يستوجب تغير جذري وشامل لعناصر الشعار السابق.

العناصر الكر افيكية: البنية الشكلية للشعار: اعتمد الشعار على تصميم الهيأة بشكل مغاير عن الشعار السابق مما اعطى احساس بعدم الترابطية مع الهيئة العامة للشكل السابق للشعار، الامر الذي أفقده كل صلة بصرية بين الشعارين القديم والجديد على مستوى الهيأة العامة للشكل.

اذ كان التحول في الهيئة الشكلية على حساب الهوية البصرية لهيئة الشعار بصورة عامة، اذ ادخل التصميم الجديد الشعار بمنطقة بعيدة عن مفهوم التوازن الذي كان من ابرز سمات الشعار السابق، اذ امتلك الشعار السابق توازن من النوع المتماثل ولاسيما في اعتماده على شكل الدائرة والتي تعد من اكثر الاشكال توازناً اذ استعمل الشكل الدائري كنوع من الرمزية على العديد من الدلالات التي يمكن التفاعل معها فهي ترمز الى المركزية، التي يمكن تفسير رمزيها ايضا الى مدينة العلم وخاصة من خلال الربط بين شكلها مع البوابة (مدينة العلم وبوابتها)، والى الكتاب والى الرموز العلمية المشار اليها عن يمين البوابة وعن يسار البوابة، بالنبتة الخضراء كرمز للعلوم الطبيعية، وبالعجلة المسننة كرمز للعلوم التطبيقية، واستعمل الكتاب مرة اخرى للعلوم الانسانية، اذ اشار المصمم الى اهم عنصر بصورة غير مباشرة الى توظيف النقطة، النقطة المتمثلة بمركز الذرة كتوظيف ذكي لربط نواة الشكل الذري السابق* مع الموروث العقائدي بتركز العلوم في النقطة.

في حين اعتمد الشعار الجديد على عناصر شكلية ورموز مرسومة وزعها بطريقة متوازنة في كتلة بصرية مستقلة الى اليسار، وبمعزل عن باقي المكونات التايبوكرافيكية الاخرى المكونة للشعار، اذ كان التوازن معها غير متماثل وبصورة غير واضحة تربك ما اعتاد عليه المتلقي من توازن بصري مماثل بنسبة كبيرة، اذ وزعت العناصر وفق مبدأ مغاير تماما عن الشعار السابق، اذ جاءت الكتلة الكتابية بمشهد بصري دائما ما يوحي عند اعادة النظر اليه في كل مرة بان العنصر التايبوغرافي الخاص بالعنوان، كتلة غير مدروسة اثناء مرحلة التخطيط للتصميم، وكأنها اقحمت على البنية التصميمية الاساس، وهذا واضح من خلال وجود اكثر من

نسخة للشعار الجديد توضح ذلك، اذ نراها تخلو من هذا النص المشكل لهذه البنية، حتى انها قاطعت الشكل الذي يرمز اليه بالبوابة، وهو الفكرة الوحيدة التي حاول المصمم نقلها الى الشعار الجديد لكنها لم تكن واضحة بدرجة تضمن للمتلقي تعرف الفكرة والغاية من الشكل، وبدليل انه الوزارة في نسخ سابقة استعملت الشعار بطريقة كانت معكوسة، اذ فُهمت على انها طير بلون ابيض، وان دل هذا فإنه يدل على عدم فهم للشكل من قبل المتلقي والناتج عن ضعف في التصميم، وعلى الرغم من محاولة المصمم انتهاج مبدأ الاختزال في الاشكال والابتعاد عن مبدأ التكثيف المتبع للعناصر في الشعار القديم، الا ان الشكل ضل يعاني من عدم الوضوح. واعتمد المصمم ايضا صناعة كتلة لم يسبق للمتلقي التعامل معها، اذ اعتمد على هيئة أقرب الى ان تكون تجميع بين الشكل الدائري والشكل المستطيل، ولم يراعى جانب التوازن في الموضوع برمته على عكس الشعار السابق الذي يتسم بالتوازن بشكل صارم،

البنية اللونية للشعار: اذ تمتع الشعار بألوان ليس لها اي علاقة بألوان الشعار السابق الا من حيث اللون الأزرق والذي هو الاخر جاء بدرجة لونية لم يألفها المتلقي في الشعار السابق، وعلى الرغم من اعتماد المصمم توظيف الابيض وتداخله مع مفردات التصميم، اذ حاول بذلك المصمم تحقيق مبدأ من مبادئ الجشتالت الانغلاق)، الا ان اتباع مبدأ التصميم الجديد بدلا عن عملية اعادة التصميم أفقد للشكل اهمية، اذ اسهمت الالوان الجديدة في اضاعة الهوية البصرية وعدم المحافظة عليها. ولان اللون من أكثر السمات المظهرية رسوخا في الذاكرة كان الاجدر نقل الصفات اللونية الى الشعار السابق الى الجديد. اذ امتلك الشعار السابق نظام لوني معتمد على مبدأ التضاد، والذي منحه سمة بصرية ملفته للأنظار، على العكس مما تم توظيفه من الوان باردة متدرجة نحو درجات اكثر برودا، من المركز باتجاه الحدود، أخذت طابع التدرج اللوني والذي يزول تأثيره في حال تحويل الشعار الى نسخة قابلة للتنفيذ بالوسائل الطباعية التي تعتمد على مبدأ المساحات ذات الدرجات اللونية الموحدة (solid color)، إذ كان الأجدر بالمصمم استعمال نفس الدرجات اللونية والابتعاد عن التدرجات التي يمكن وصفها أنها فاعلة في حال وجود طبع ملون فقط، إذ وظف الشعار الجديد اللونين الأحمر الغامق المتدرج نحو الدرجات بقيمتها الضوئية العالية

نحو اليسار، واللون الأزرق الفاتح المتدرج نحو الابيض باتجاه الاعلى، والذي يحمل عدة تأويلات اذ يعد اللونين من الالوان الاكثر شيوعا في قباب المساجد وفي المآذن وفي اغلب الصروح الدينية وما يؤكد هذا التوجه هو الشكل باللون الابيض الذي اقرب منه الى القبة من اي تأويل اخر، ووظف اللون في المساحة المحيطة بالشكل الابيض للدلالة على السماء والتي ترمز دائما الى العلم ومصدر العلوم وجرد القبة من لونها لعدم اعطائها اي محدد بمعزل عن الاخر لضمان الحيادية من حيث المعتقدات الدينية، وخاصة اللون الاحمر الذي يرمز الى قبة بلون اخر وهو الاحمر القاني وبشكل غير صريح وعبر عنهما باللونين، الابيض والاحمر لدلالاتهما اللونية المعروفة (السلم والدم) وهو توظيف لا يرتبط للوزارة بأي صلة، و وظف اللون الذهبي للآية القرآنية إشارة الى قدسية النص ولإحاطته بالمضامين العلمية، إذ اصبح الشعار وفق هذه الرموز التي يحملها (**شعار ديني**) اكثر مما هو شعار مخصص للتعليم العالي، إذ تعد الدلالة اللونية ضعيفة للوزارة المعنية بالموضوع. و وظف المصمم لون رابع وهو (**البني**) وافرده لنص اسم الوزارة بالحرف العربي، اذ جعل منه لون لا داعي لوجوده ولاسيما انه يستطيع ان يوظف اللون الأحمر القاني المستعمل في الشكل الداخلي، ليصنع

وحدة اكثر تماسكا بين العناصر التايبوكرافيكية والعناصر البنائية الأخرى ليعود المصمم مرة ثانية على توظيف اللون الذهبي للنص باللغة الأجنبية، إذ افرغ الخصوصية اللونية للنص القرآن المقدس، حين استعمله على النص الصغير والخاص باسم الوزارة بالحرف اللاتيني، ومن دون مراعاة لحجم النص الصغير الذي يسهم في عدم وضوح الكتابة بكذا أحجام وبكذا لون.

العناصر التيبوكر افية: احتوى الشعار نصوصاً كتابية وعناوين لتوضيح رسائل أراد المصمم إيصالها عن طريق العناصر التيبوكرافية، إذ استعمل المصمم الآية (11) من سورة المجادلة، كنص على شكل حلقة تحيط بالعناصر الكرافيكية الأخرى، اذ وظف جزء من الآية بما مقداره (9) كلمات على الشكل دائرة غير مكتملة، اذ شكل عائق أمام قراءتها كون أن الآية ذات كلمات تحتاج الى دائرة بمحيط اوسع لتكون ضمن منطقة القراءة الواضحة، اذ من غير المعقول ان يقوم القارئ باستدارة رأسه بصورة عكسية تماما لإكمال قراءة النص القران (وكما هو مؤشر باللون الأزرق في الشكل، وكان الأنسب اختيار الآية القرآنية السابقة المستخدمة في الشعار السابق، كون ان عدد كلماتها اقل من ستة كلمات ومناسبة اكثر للمسافة المريحة لعين القارئ، (وكما هو مؤشر باللون الاحمر من نفس الشكل السابق)، ومن ناحية اخرى كنوع من تعزز الهوية المستقاة المأخوذة من هوية الشعار السابق وتستعمل بالشعار الجديد.

الإنموذج الثاني: شعار وزارة النقل

منذ 2015/5/1 ومستمر لغاية الان

وزارة النقل

الوصف العام: تقدمت وزارة النقل العراقية بتاريخ 2015/4/1، بدعوة للفنانين العراقيين او كل من يرغب بالمشاركة في مسابقة تصميم شعار وزارة النقل، وادرجت شروط لتحديد مواصفات الشعار المطلوب لتحديد التصميم الخاص بها.

العناصر الكر افيكية:

البنية الشكلية للشعار: اذ صمم الشعار الحالي وكما في الشكل (45) على شكل هيأة دائرية مختلفة عن شكل الشعار السابق والمتمثلة بهيأة اقرب منها الى الشكل المنحني من الاسفل والمدبب من الاعلى، اذ لم يحافظ الشكل للتصميم الحالي على الهوية الشكلية للشعار السابق، اذ لم يراع المصمم نقل صفات الشكل بوصفه هيأة، الى هيأة الشعار الحالي، اذ اعتمد المصمم على استعمال الشكل المتوازن لضمان نجاح تصميمة على مستوى الكتلة البصرية المتوازنة كون ان الدائرة من الاشكال ذات العناصر الشكلية المتوازنة، ليكون الشكل قد تعدى حاجز التوازن الذي كان غير مستقر في الشعار السابق، وعلى الرغم من النجاح الذي حققه الشكل على مستوى الشكل الجديد، ولارتباط الشكل الدائري بأكثر من مفردة في هذه الوزارة (مقبض القيادة والعجلة والجزء المسنن في تعبير عن مقود الباخرة)، الا ن الضعف في واضح في موضوع الهوية البصرية على هذا المحور المهم، ليكون الشعار الجديد قد خسر الرسوخ الجمعي الصوري للشكل المترسخ من الشعار السابق، ليتفاجأ المتلقي بالشعار الجديد الذي يحمل صفة شكلية جديدة والذي مهما حاولنا من تقريب بين

الشكلين سنجد اننا ننتهي بنتيجة ان الشعار يختلف وفاقد الهوية البصرية الشكلية عن الشعار السابق فالفرق واضح وصريح بين شكل بيضوي المدبب من الاعلى، وبين الشكل الدائري المنتظم.

اذ احتوى الشعار الجديد على عناصر كرافيكية متكون من رموز متصلة ذات دلالات متعددة المعاني الا انها متصلة على مستوى الشكل، اذ صممت الرموز المتناظرة عن اليمين واليسار داخل الدائرة تحمل معاني مشتقة شعار الشركة العامة لنقل المسافرين، الا انها صيغت بطريقة جعلها صعبة الفهم، ولا سيما ان الشعار الخاص بمصلحة نقل المسافرين واعتمد على محور اللون الخاص بحافلات وهو ذات هوية بصرية راسخة في ذاكرة المتلقي، اعانت التصميم الخاص بالشركة على تحقيق دلالته والربط بينهما، اذ ان الشعار الحالي استغنى عن الوضوح في الرمز، اذ كان بإمكانه تحقيق نوع من الدلالة الرمزية المشتقة من الشعار السابق لدى الوزارة او حتى التابع لأحدى شركاته الفرعية، اذ نرى ان المصمم قد اشتق الفكرة ذاتها من التكوين المتصير من تداخل الاشكال، والذي يوحي لمقطع أمامي لوجه ومن خلال توظيف المثلث المقلوب والذي يرمز بأسبقية المرور، كنوع من الترويج (ان الاسبقية بالمرور لحافلات هذه الشركة). لنجد ان المصمم للشعار الجديد استوحى فكرة صناعة شكل وجه من هذا الشعار وبالرغم من اقتباس الفكرة ومحاولة توظيفها بعمله الخاص، اذ لم يحقق الهوية البصرية شكلياً. اما مفردة العلم فإنها هي الاخرى غير محافظة على هويتها السابقة في التصميم السابق، خاصة وانه مفردة تصميمية تشترك بها اغلب الشعارات التابعة للبيئة العراقية.

البنية اللونية للشعار: استعمل المصمم (الاصفر) في تصميم الشعار الجديد، اذ سيعاني التصميم من عدم وضوح التفاصيل في حال تصغير الشعار او تحويله الى الدرجات اللونية الرمادية، كون ان (الاصفر) ينتمي للدرجات اللونية الفاتحة. اضافة الى ان استعمال الاصفر (الاصفر) قد اضاع الهوية البصرية اللونية للشعار، لما يحمل الشعار السابق من لون مغاير ويكاد يكون بالتضاد معه، اضافة الى ان الاصفر لم يستمد من اي صفة تعود بأي دلالة للوزارة، اذ تمثل الخطوط الجوية الاخضر كدلالة لونيه، والازرق دلالة للنقل المائي واللون الاحمر للنقل البري، ومن خلال ما تقدم يكون الشعار فاقد للهوية البصرية اللونية ولا يوجد اي صفة لونية وظيفية تعبيرية منقولة من الشعار السابق، سوى دلالة غير مباشرة للون النص العربي لاسم الوزارة والتي جأت بدرجة غير واضحة وتكاد تكون غير متصلة مع الشعار من حيث اللون وتعاني من نفس العيب في الدرجة اللونية في حال تحويلها الى النظام الرمادي. اضافة الى عدم دراسة الشعار من حيث طباعته على الخامات المعتمة، وهل تعد المساحات الداخلية البيضاء مساحات لونية في حال طباعتها على الأسطح المعتمة، لأنه سيحتاج الى معالجات لونية قد يكون المستخدم البسيط في المؤسسة غير مستعد ولا يمتلك الخبرة لتوفيرها. وحتى في شروط الوزارة اشترطت ان يكون الشعار معبر عن هوية الوزارة، الامر الذي لن يحققه الشعار على المستوى اللوني.

العناصر التيبوكر افيكية: وظف المصمم النصين الاجنبي (الانكليزي) والعربي في الشعار الحالي وهو نفس الامر عند الشعار السابق، الا ان الذي يجب الانتباه اليه، هو ان التصميم قد ادخل النص الانكليزي ضمن التكوين الاساسي للشعار مما اعطاه انتماء اقوى من النص العربي، وعزز الوحدة بينهم بتحقيق وحدة اللون المستخدم في العناصر الكرافيكية، على العكس من العنوان الاساسي بالنص العربي حيث يعاني من حيث

الحجم الصغير وخاصة ان التصميم يحتمل تكبير النص لضمان الوضوح عن الاستعمال بحجم اصغر ورغم تشويه الحرف العربي في الشعار السابق، كان من المفروض توظيف النص العربي في الشعار الحالي تكوين شكلي يحمل نفس الاسلوب السابق.

نتائج البحث ومناقشتها:

1. لم تحافظ الشعارات المؤسساتية الجديدة على اي هوية بصرية للشعارات السابقة، وعدم التزامها بأي ضوابط تصميمية تراعي بها وجود سمات التصاميم السابقة للمحافظة على هوية الشعار السابق في الشعار الجديد، كما في الانموذجين.
2. البنية العامة لهيأة الشعارات، تشكلت وفق الهيئة الدائرية او ما يقاربها شكلا، كما في الانموذجين.
3. اعتمدت الشعارات المؤسساتية الاشكال الهندسية الأساسية، كما في الانموذجين.
4. اتخذت بعض التصاميم بنى شكلية مكونة من أكثر من شكل اساسي متداخل كما في الانموذج رقم 1.

العناصر الكر افيكية:

أولا: البنية الكر افيكية:

1. اعتمدت الشعارات على العناصر والرموز الكرافيكية المختزلة كما في الانموذجين.
2. عدم وجود ثبات في الاساليب التصميمية (الاختزال، والتكثيف) لإعادة تصميم المؤسسات لشعاراتها.
3. ارتبطت العناصر الكرافيكية بدلالات وظيفية.
4. تكونت العناصر الكرافيكية من عناصر رمزية وعناصر مرسومة. كما في الشعار 1,2.

ثانيا: البنية اللونية:

1. امتلكت الشعارات وظيفة تعبيرية كما في الانموذج 1.
2. استعملت الشعارات الوان ذات طبيعة دينية كما في الانموذج رقم 1
3. لم يمتلك الشعار اي دور وظيفي واضح كما في الانموذج رقم 2.
4. عدم وجود تداول لوني بين الشعارات الحالية والسابقة 1، 2.

العناصر التايبوكر افية:

عدم مراعاة التناسب في الحجم للعناوين والنصوص العربية والأجنبية.

الاستنتاجات: ستنتج ما يأتي:

1. تنوع المنطلقات الفكرية في تصميم شعارات المؤسسات، اضاع الغاية الوظيفية للشعار الخاص بالمؤسسة الحكومية.
2. عملية الاعادة التصميمية للشعارات تميزت بعدم الافادة مما في ذاكرة المتلقي من عناصر مخزنة بصورة جمعية عن الشعار السابق.
3. ان عدم الاهتمام بالهوية البصرية المترسخة لدى المتلقي، قاد توجه المؤسسات على انتاج شكل تصميمي جديد على انه التصميم الاول لشعار مؤسسة جديدة.

4. تمسك المؤسسات بالأشكال الهندسية الثابتة ما هو الا محاولة للاعتماد على هيئة طبيعة الاشكال الهندسية في صناعة التوازن لعناصر التصميم داخلها، من خلال توزيع العناصر ضمن الهيكلية الشكلية للأشكال الهندسية الثابتة.
5. لعدم تشخيص المشاكل بصورة دقيقة في الشعارات السابقة، لم توفر التصاميم الجديدة معالجة حقيقية للمشاكل المعاصرة التي تعاني منها.

References:

1. Bishara, E. (2006). *The transformation of the signs in contemporary Iraqi ceramics and the mechanism of their operation.* Babylon: University of Babylon.
2. Abbas, A. (2006). *The use of techniques in the structure of the ceramic figure.* Baghdad: Polytechnic Institute of Technical Education Authority.
3. Al-Husseini, I. (2008). *Design Art - Philosophy - Theory - Application.* Sharjah: House of Culture and Information.
4. Al-Khafaji, S. A. (2004). *Intellectual features and formal organization in the designs of the Iraqi wall calendar.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
5. Alloush, S. (1985). *Dictionary of contemporary literary terms.* Beirut: Lebanese Book House.
6. alnaeimi, S. (2018, 11 14). *University of Babylon*. Retrieved from http: // www. uobabylon. edu. iq / uobcoleges / lecture. aspx? fid = 14 & lcid = 79596: 5: 37:23.
7. Al-Oqabi, A. (2009). *The Act of Change and the Shifts of the Social Architectural Identity.* Baghdad: Department of Architecture at the College of Engineering, University of Baghdad.
8. Al-Razi, M. b. (1983). *Mukhtar Al-Sahah.* Kuwait: Dar Al-Resala Kuwait.
9. Al-Shuwaili, F. (2004). *The formal structure of color in contemporary Iraqi painting.* Basra: College of Fine Arts at the University of Basra.
10. Al-Taie, L. (2006). *The relationship between form and meaning in some designs issued by UNICEF.* Baghdad: College of Fine Arts. Baghdad University.
11. eanad, D. (2010). The effectiveness of the unit in designing the logos of the colleges of the University of Baghdad. pp. Academic Journal, No. 54. College of Fine Arts, University of Baghdad.
12. Faris, M. (2007). *Form transformations in contemporary sculpture in Iraq and Egypt.* Baghdad: College of Fine Arts / University of Baghdad. Baghdad.
13. Farman, Z. (2015). *The evolution of formal structures in branding.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
14. Ghazwan, M. (2006). *The heritage symbol in contemporary print design.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
15. Hammoud, F. (2011). Levels of the formation of social identity and its relationship to the main component domains for a sample of first-grade secondary students of both genders. *Damascus University Journal*, p. Volume 27.
16. Lalland, A. (2001). *Laland Philosophical Encyclopedia Complete Volumes A-Z.* (K. A. Khalil, Trans.) Beirut- Paris: Second Edition.

17. Mahmoud, A. (2016). *Variables affecting the design of the commercial advertisement.* Baghdad: Al Fath for printing and reproduction.
18. Mohammed, I. (2012). Political propaganda and its impact on public opinion. pp. Babylon University Journal - Human Sciences - Volume 20 - Issue 3.
19. Mohammed1, N. (2019, October 21). *The design is an idea. The World Newspaper*. Retrieved from www. alaalem. com.
20. Munroe, T. (2014). *Development in the arts and some other theories in the history of culture* (Vol. 1). (M. A. Abu Dora, Trans.) Cairo: Write Memory Series 161.
21. Naim, M. (2005). *Taming form and the authority of meaning.* Baghdad: architecture. Technology University.
22. Najmuddin, R. (2015). *Blogs on Art and Design.* USA: CreateSpace / Amazon.
23. Reed, H. (1986). *Present of Art.* (S. Ali, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
24. salabia, J. (1982). *The philosophical attacker.* Beirut: Lebanese Book House. school library.
25. Wajdi, M. (1953). *The Explanatory Qur'an, Linguist and Moral, . .* Cairo: Cairo Library.

Government slogans and the reflection of visual identity in their designs

Esam Ibrahim Mohammed
Ammar Sabah Shaker Naji
Wissam Abdul Amir Karim

Abstract:

There is no doubt that development is a human necessity and an urgent technical imperative that science imposes on all aspects of societal life. Especially in the field of graphic design, as logos are among the most prominent graphic achievements of an interactive nature with the requirements of the technical and functional era to serve the recipient and the continuity of interaction with him through a visual message sent to him constantly to remind him of what he interacted with in advance, which is known as visual identity, and during the process of developing logos especially And by providing designs that suit the contemporary technical and functional development, we often see the logo lose its visual identity. Therefore, the research presented a question that represents a problem that the research tried to solve, and it is as follows: “How can the institutional visual identity be strengthened through the design change of government slogans in accordance with contemporary requirements?

The methodological framework included: the importance of research and the need for it, the purpose of the research, the limits of research and the most important terms.

The theoretical framework contains two topics: the first topic: the concept of identity, the second topic: the relationship of form and content in designing the logo of the institution, and the indicators of the theoretical framework.

The research procedures were: the research community: research models and methods of selection: and analysis of models:

The research concluded with the results and conclusion, including:

1. The general structure of the Logo Board, which was formed according to the circular body or something close to it in shape, as in Models 1 and 2.
2. Logos are based on the shorthand graphic elements and symbols as in Model No. 1,2.
3. Diversity of intellectual principles in designing corporate logos, losing the functional purpose of the slogan for the governmental institution.

Keywords: logos, reflection, visual identity.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1233

العلاقات الجمالية ودورها في تحقيق الإثارة الحسية بين الفضاءات الداخلية والخارجية

عمار نعمه كاظم حسين[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

يتناول البحث الحالي دراسة العلاقات الجمالية في مجال التصميم الداخلي ومدى تحقيق آلياتها للأثارة الحسية بين الفضاءات الداخلية والخارجية، ليولد اتصالا بصريا مستمراً يكون امتداداً لها محققا بدوره إثارة حسية لمستخدمي تلك الفضاءات، وقد أتضحت **مشكلة البحث "هل العلاقات الجمالية لها دور في تحقيق الإثارة الحسية بين الفضاءات الداخلية والخارجية تستوفي الغاية المرجوة منها في الشعور بالمتعة والجمال"** إذ يهدف البحث الحالي الى **"الكشف عن طبيعة العلاقات الجمالية ما بين الفضائين الداخلي والخارجي ومدى إمكانية تحقيق آلياتها للاثارة الحسية في الفضاءات السكنية"** وقد تضمن **المبحث الاول مفهوم العلاقات الجمالية والاثارة الحسية** والادراك على مستوى **العلاقة بين الجزء والكل** من جانب، **والاثارة الحسية وقوانين التنظيمات الادراكية وفق قوانين الجشتالت** من جانب آخر، فيما تناول المبحث الثاني مفهوم الفضاءات الخارجية والفضاءات الداخلية وحدودها، **وصولاً للمبحث الثالث الذي تناول العلاقات الجمالية بين الداخل والخارج** مع التطبيقات للفضاءات الداخلية العالمية من نوع (outdoor living room) لفضاء المعيشة في المبنى السكني بما يؤمن التقرّب من الاكتمال الجمالي للعلاقات ويثير لدى المتلقي الاحساس بالمتعة والجذب، الأمر الذي جعل المصممين يؤكدون العمل على وفق هذا النوع من الفضاءات وفق التقنيات الحديثة لعصرنا الحالي وعلى مستوى الخامة والاضاءة، وقد توصل البحث الى مجموعة استنتاجات والتي مثلت تحليلاً موضوعياً للعلاقات الجمالية التي تجعل من الاثارة الحسية قابلة للتحقق في التصميم الداخلي، ونذكر منها:

1-جسدت العلاقات الجمالية من خلال الوحدة والتكرار في أستخدام النباتات المحققة للاثارة الحسية على مستوى مبدأ التنظيم الإدراكي (الجشتالت)، عبر مبدأ التقارب بين الفضاءات الخارجية والداخلية بتوظيف النباتات الخضراء ليعزز الإنتماء لبعضها، فضلاً عن مبدأ التقارب في توظيف الخامات الصديقة للبيئة في العناصر التأثيثية لتعزيز الوحدة.

[1] - كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد. amar.neima@cofarts.uobaghdad.edu.iq

2- يسهم الاتزان البصري بتحقيق الاثارة الحسية عبر تباين درجة الشفافية وما تحققه من انفتاحية من خلال الإستمرارية وبامتداد للاختراقية البصرية بين الفضائين الخارجي والداخلي وبإنسيابية، عبر توظيف المواد الشفافة كالزجاج في الواجهات والجدران والحواجز المطلة على الخارج وبإسلوب متواصل.

الكلمات المفتاحية: العلاقات الجمالية، الاثارة الحسية، الفضاءات الداخلية والخارجية.

مدخل :

الاحساس بالجمال امرا مهما منذ الازل حيث يعيش الانسان في بيئته السكنية ويتنقل ضمن فضاءاتها الداخلية والخارجية وقد اعتادت عيناه وجميع حواسه على مايراه ويحس به يومياً ضمن هذه الفضاءات بحثاً عن هذه الاثارة لقضاء اوقات مريحة ضمن اجواء تجدد من حيويته وتكون حافزاً في ايقاظ حواسه واثارته بالفضاءات الداخلية من خلال ما تحققه العلاقات الجمالية من تلاعب بين المحددات وعناصرها التأثيثة وبين ما تشتمل عليه مكونات تصميم الفضاءات الخارجية كالنباتات والضوء والمكونات الاصطناعية، ولكون النباتات والضوء والماء لديهما خصائص كالحركة والديناميكية وتأثير ذلك على التكوين النهائي بشكل عام، والاثارة الحسية التي يحققها للمتلقي بشكل خاص.

الفصل الأول:

مشكلة البحث:

نظراً لافتقار قطرنا العزيز لفضاءات معيشة للمنازل السكنية مفتوحة على الفضاءات الخارجية تحتوي معالجاتها التصميمية علاقات جمالية تحقق اثارة حسية وباسلوب تقني حديث و الذي نعتقد ان سببه هو قلة الدراسات التي توفر قاعدة معلوماتية للمصممين في البلد، ولما تؤديه التقنيات الحديثة في العالم من دور مهم في التصميم الداخلي، إذ تؤثر العناصر الجمالية للطبيعة على احاسيس الانسان والتي لعبت دوراً هاما لدى المصمم ليتبنى مضامينها وعلاقاتها الجمالية في عملية التصميم الداخلي ولهذا السبب تناولنا فضاءات داخلية عالمية لاشتمالها على متطلبات البحث، تمثلت بالفضاء الداخلي للمعيشة (outdoor living room) وعليه تبلورت مشكلة البحث وفق التساؤل: **هل العلاقات الجمالية لها دور في تحقيق الإثارة الحسية بين الفضاءات الداخلية والخارجية تستوفي الغاية المرجوة منها في الشعور بالمتعة والجمال؟**

أهمية البحث:

تمثلت اهمية البحث الحالي بتوفير قاعدة معلوماتية تعين المصمم الداخلي في صياغة علاقات ذات قيمة جمالية تتوافق مع الفضاءات الداخلية ولا تنفصل عن الفضاءات الخارجية لجعلهما بيئة وسطية متناغمة حسيا وإبداعيا بترابط إنسجامي بين نقاط الضعف والقوى لذات الفضاء في تكامل الأسلوب الذي يرتقي بمستوى القيمة الجمالية والحسية التي تتسم بها فضاءات الدور السكنية.

هدف البحث:

يهدف البحث للكشف عن طبيعة العلاقات الجمالية ما بين الفضائين الداخلي والخارجي ومدى إمكانية تحقيق آلياتها للاثارة الحسية في الفضاءات السكنية.

حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة العلاقات الجمالية وآلياتها الرئيسة بما يحقق الاثارة الحسية بين الفضاءات الداخلية والخارجية على مستوى الفضاء الداخلي للمعيشة (outdoor living room) في المباني السكنية.

تحديد المصطلحات:

1- العلاقات الجمالية: عرفت العلاقات الجمالية من نواحى مختلفة، فهى يمكن أن تكون علاقات موضوعية فى الشئ أو علاقات ذاتية فى من يدركه أو أن تكون مزيجا بين الموضوعية والذاتية أى علاقة بين الشئ ومن يدركه (Abu Sheikha, 2010, p. 22)، ولقد عرف فلاسفة علم الجمال والمختصون بدراسة الجمال العلاقات الجمالية انها عدد من العناصر أو العوامل منها، المنفعة والتناسق بين الاجزاء ووحدة العلاقات الشكلية، وتحقيق الشئ لغرضه واتقان الصنع وبساطة الشكل والتجريد والنـــــقاء الهندسى (Al-Husseini, 2008, p. 74) . **وتعرف العلاقات الجمالية إجرائياً بأنها العلاقات التي تنشأ بين العناصر لتضفي عليها اشكالا يتذوقها المتلقي عبر أدراكه لها تحقق لديه المتعة والاحساس بالجمال.**

2- الاثارة الحسية: عرفت انها الشعور بالسعادة والرضا والارتياح، وسرور الحواس، والاسترخاء والتســـلية بشيء مميزوبعيداً عن الروتـــــين اليومي، وهـــــي المصدرللســـــــعادة والفرح والرضا (Goldie, 2007, pp. 27-47)، **وقد عرفت انها كل مايتعلق بالحواس (السمع والبصر واللمس والذوق والشم) والاثارة الحسية كل مايولّد الرِضا والسرورمن خلال الحواس** (bernard, 1977, p. 530)، **وتعرف الاثارة الحسية اجرائياً على أنها كل ما ينتج من أحاسيس البهجة والسرور والمتعة للاشياء عبر ادراكنا الحسي لها سواءا بالمشاهدة أوالاستماع أو اللمس أو الشم.**

3- الفضاءات الداخلية: الفضاء الداخلي هو المادة الاولية في لوحة المصمم فهو عنصر رئيسي مهم في التصميم الداخلي وبالنسبة لحجم الفضاء فلا يقتصر على الحركة ولكن يتيح لنا ان نرى الاشياء ونسمع الاصوات ونستشعر نسيم الهواء ودفئ حرارة الشمس ونشم عطر الزهور المتفتحة، حيث يمتلك الفضاء الخصائص الحسية والجمالية لتلك العناصر في مجاله (Chinq, 1987, p. 10)، والفضاء الداخلي هو الحد الملموس لرؤية الاشكال والهيئات والمكان والابعاد ضمن علاقات قياسية فتبدأ الفضاءات بالظهور من خلال احتوائها او تحديدها بواسطة عناصر ،ويتكون من العلاقة بين الاشكال بما يتضمنه من حدود ومستويات تمثل بحد ذاتها سطوحا مستمرة (Al-Asadi, Interior space and coping mechanisms, 2017, p. 9). **ويعرف الفضاء الداخلي إجرائياً بأنه الحيز الذي يتحدد بسقوف وجدران وارضيات وفتحات و اثاث، ويتمثل بالتركيب الفيزيائي للمادة التي تتكون منها هذه العناصر ونوعيتها و اثرها الحسي المنظور كاللون والملمس والشكل ويحدد علاقة هذه العناصر بعضها ببعض.**

4- الفضاءات الخارجية: يعرف (الفضاء الخارجي) باللغة على الأختصاص الذي يعمل على تكامل الفن والعلم في ادارة وتخطيط وتصميم البيئات الخارجية فيزيائياً وحضارياً (John M. , 2001, p. 349)، ويعرف الفضاء الخارجي بأنه الحيز المادي الذي يشغل فراغاً بين الأبنية، ويعد وعاءً يحتوي النشاط الانساني، ويشكل وفق مفاهيم وتوجهات فكرية وإنسانية، تمثل حصيلة تفاعل الإنسان مع بيئته الطبيعية والثقافية

(Al-Asadi, Design requirements in the open spaces environment of the city of Baghdad, 2005, p. 4). **ويعرف الفضاء الخارجي إجرائياً بأنه كل ما يحيط بالمبنى سواءا محددات اصطناعية تتمثل بسقوف وجدران وارضيات وفتحات و اثاث، أو محددات طبيعية متمثلة بالاشجار والنباتات والانهار والبحاروالجبال.**

الفصل الثاني: الاطار النظري:

المبحث الاول : العلاقات الجمالية والاثارة الحسية:

تحقق العلاقات الجمالية المؤسسة لإثراء الجانب الجمالي دورا فاعلا في تنظيم العناصر التصميمية ، اذ تؤدي الى ربط العناصر البنائية في التصميم، لان المصمم يسعى الى تنظيم علاقات ربط العناصر ربطاً شكلياً وموضوعياً وفقاً لأنظمة معينة يرتئيها المصمم وتحديد اختيار الاثاث ومكملاته قربا أو بعدا بما يتلائم والفكرة لأظهار الفضاء كوحدة متنوعة متماسكة ومستحدثة تحفز العين وتجذب الانتباه اليها في سياق تسلسلي متناغم لتلبية حاجات ومتطلبات الانسان وظيفيا وجماليا ليشعره بالاثارة والاستمتاع والاطمئنان (Al-Ghabban, 2019, pp. 93-94)، فالاثارة الحسية هي كل ما يثير الانسان أكان مصمما او متلقيا على التصميم، فيحفز وينمي الرغبة من خلال اعلى مستوى من الجهود في تحقيق احتياجات الفرد مما يؤدي الى جذب الانتباه من ما تم ارساله والذي يوجهه عبر تحديد الهيئة في الفضاء فتحقق الاثارة بمبدأ العلاقات الجمالية، التناقض، التضاد، التعقيد، الغموض والغرابة، وغيرها من العلاقات (Al-Asadi, Concepts in Design Structures, 2017, pp. 105-106)، وعليه ينبغي أن يمتلك الشكل بناءا عضويا ينتظم فيه الجزء من خلال كيان كلي لا يأذن بإزالة بعض مكونات بناؤة الشكلي دون خسارة تذكر في جماليته وإستقراره وينعكس ذلك على مشاهدتنا للمخلوقات الطبيعية التي يعوقها أي زوال لجزء من بناؤها الشكلي، وفيما أن أهم العلاقات الجمالية القادرة على إثراء الجانب الجمالي والتعبيري للفضاءات من خلال فعل ما هي: الوحدة (Unity) - التنوع (Varity)- التنوع (Balance)- التناسب (Proportion)- الإيقاع (Rythm)- الهيمنة (Dominance)- التوافق (Harmony)- التضاد (Contrast) (Imam, Aesthetic structure in interior design, 2014, pp. 102-107)، وقد ذكر شاكر عبد الحميد العلاقات الجمالية بأنها تتمثل بالقياس و الحجم (SCALE) , النسبة و التناسب (PROPORTION) , الوحدة (UNITY), التنوع (VARIETY) , التكرار(REPETITION) , الإيقاع (RHYTHM) , الاتزان (BALANCE) , و القوى الموجهة (DIRECTIONAL FORCES) , و التأكيد (EMPHASIS) , و علاقة الأعلى بالأدنى أو التراتب (SUBORDINATION) , و التضاد (CONTRAST) فالتصميم الجيد ليس بالضرورة محصلة و لا حاصل جمع كل هذه العلاقات, لكونه قد يشتمل على بعضها دون البعض الآخر, كما انه قد يضيف أيضا مبادئ جديدة خاصة به، إذ إن المهم الإحساس بالتصميم , أي أن يكون لدى المصمم حسه الخاص المتميز بالتصميم (Shaker Abdel Hamid, 2008, p. 154)، فالعلاقات الجمالية تربط بين عناصر التصميم في الفضاء فقد تكون متعمدة من قبل المصمم لكي لا تكون صعبة وسريعة الادراك، او بالاحرى هي عبارة عن خطوط توجيهية للطريقة الممكنة لعناصر التصميم ان تترتب بها الى انساق معروفة لتحقق الاحساس البصري بالفضاء والمعنى المدرك من قبل مستخدم الفضاء فهي قادرة على تطوير الحس المرئي بين عناصر

التصميم كي يتلائم مع الغرض من الاستخدام والوظيفة المقصودين (Chinq, 1987, p. 130)، فمثل هذه العلاقات توجد بطريقة تلقائية عندما يفتح فضاءا ما، لابد للأسقف أن تسند بعماد صلب وسيفرض الإنشاء الناتج نفسه على حواس الناس الذين يمرون حوله من خلال مواقع مختلفة ومتغيرة ،فمثلا الاقترانات اللمسية للشكل مهمة في التصميم (التي تستطيع منتجاتها اعطاء اثارة حسية حتى للرجل الاعمى)، فأن شكل الفضاء الاجمالي لا يعني فقط الشكل العام للبناية من مكان واحد ثابت وانما سجل ذكريات مجموعة متكاملة من الانطباعات المتراكمة (Goldie, 2007, p. 114)، كما وإن أهمية عنصري التناقض والتضاد تكمن في خلق التنوع والمفاجأة، فالتناقض يكون ما بين المظهر الخارجي والصورة الذهنية المتوقعة للمحتوى الداخلي، أما التضاد فيبدو فيه الفضاء في صراع غير محسوم يولد الشد والحيوية ومما يساعد المشاهد في إختراق الواقع الفيزياوي للفضاء ذهنياً واكتشاف مستويات متعددة للمعنى، ليتم تحقيق الإثارة والخصوصية في آن واحد (Imam, The formal structure and its symbolic dimensions of the deanships of Baghdad colleges, 2002, p. 68)، فالاثارة الحسية هي الاثارة المتحققة بين الفضاءات الداخلية والفضاءات الخارجية والتي تجذب المتلقي من خلال العلاقات الجمالية كالتضاد والايقاع والديناميكية والتناغم والتكرار، والتي تجمع أجزاء العمل التصميمي مع بعضها البعض من حيث طريقة تنظيمها للأجزاء ضمن نظام التكوين وتعتمد على طريقة الإدراك الحسي بها وطبيعة العقل الإنساني، فهي بذلك أكثر عمومية وتكون أساس التفاعل وردود الأفعال (Al-Asadi, Concepts in Design Structures, 2017, p. 106)، ولا جدال في أن الشكل أساسي وضروري للتعبير عن أي فكرة أو مضمون فإن الأشياء ليس لها وجود بمفردها بعيدا عن المواقف التي تبدو فيها وحيث توجد تأخذ شكلا من خلال العلاقات وهذا التركيب الشكلي هو الوحدة والتنوع، والشكل يتكون من هذه العناصر المتفاعلة معا والمرتبطة إرتباطا منسجما فإن من شأن أي عملية حذف أو إضافة على هذه العناصر أن يغير من العلاقات بينها وهذا يؤدي بدوره إلى تغيير مستوى الاحساس بالفضاء (Hakim, 1986, pp. 14-15)، وهذا يعني ان العلاقات هي المتعلقة بالناحية المرئية من التصميم، أي التكامل بين أجزاء التصميم وبين كل جزء والتصميم العام، لخلق الوحدة فيه والمتعلقة بعناصر التصميم من ملمس ولون وشكل وقيمة ضوئية وإتجاه، ومن خلال ظواهر الهيمنة والتوافق والتعارض والتناسب والتوازن التي تؤدي إلى الاحساس بالاثارة والإهتمام والحيوية (Sherzad, 1985, p. 193)، وتعتمد العلاقات الجمالية على الادراك، لذا سنقوم بتناول مفهوم الادراك لفهم الآليات التي تعتمد عليها تلك العلاقات.

الادراك: هو محصلة لعمليات الانظمة العصبية المتعلقة بتنظيم المعلومات التي يحصل عليها عبر الحواس لاعتماد المصمم في عملية الإحساس على حاسة البصر، لمشاركة الحواس الأخرى لها في استسقائها للمعلومات البصرية (Al-Harith, 2007, p. 139)، ويعتبر الإحساس من العوامل الرئيسة المحققة للادراك، حيث إننا نكون الصورة التي تخص عالمنا المحيط من خلال الإحساس ولكن ليس الإحساس وحده هو ما يكون هذه الصورة لان الواقع يؤكد غير ذلك لكون أنظمة الأشكال غير مقتصرة على نطاق الإدراك الحسي المحيط بالشكل، وإنما تشمل كل الأشكال الأخرى التي أخذها المتلقي للتفسير بنظر الاعتبار، بالرغم كانت موجودة فيزياويا في المحيط البيئي عبر الشكل ام لا (Ponta, 1996, p. 113)، أي إن الإحساس بعنصر ما

يعد عاملا أساسيا في تقييم مدى أهمية ذلك العنصر وقابليته على الاثارة، فكلما كان تأثير العلاقات الجمالية اشد من غيرها على الأحاسيس كلما زاد تميزها في الخارطة الذهنية للمشاهد وكلما كانت انجح كعنصر مثير في الفضاء الداخلي، ومن خلال القوانين الجشتالتية لادراك للشكل التي تشتمل على:

أولاً: العلاقة بين الجزء والكل: يحدد مستوى الاثارة الحسية من خلال إدراك العلاقات بين الأشياء والاجزاء، إذ الجميل هو الذي يحتوي في نفسه وفي خارج نطاق الذات على ما يثير إدراك المرء فكرة العلاقات ومعنى العلاقات، إننا لا نستطيع أن ندرك الاثارة في الشيء دون أن نقف على ما يخصه من آليات إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب والتناسق والملائمة وهي المعاني التي تحقق من قبل الشكل و التي تدفعنا إلى إدراكه (Sarmak, 2009, p. 415)، لتحقق اللذة التي يجدها الذهن، وقد تقع هذه العلاقات بين العمل الكامل وبين أجزاءه أو بين بعض الأجزاء وبعضها الآخر أو بين كليات فنية مختلفة من أنواع شتى، فنجد الفضاءات الداخلية تمثل من خلال علاقات شكلية متعددة كنسب إرتفاع الفضاء إلى عرضه والحجم النسبي للأبواب والنوافذ وشكلها والتضاد بين المساحات المضاءة بقوة وتلك التي توجد في الظل والإستجابة التجاوبية بين الأقواس والمنحنيات والزوايا او بين مختلف الأشكال الهندسية في التكوين الكامل كذلك العلاقات الكامنة في التكامل الضوئي اللوني ومن خلال إدراك الذهن لهذه العلاقات (huntermaid, p. 391)، فان ربط المواد المختلفة وتركيبها مع بعضها بعلاقات قد ينتج موادا جديدة تثبت الإختبارات بأنها تتصف بأوصاف جديدة تجمع أوصاف عناصر مكوناتها من خلال علاقاتها الفضائية (Sherzad, 1985, p. 262)، وتحكم بضواغط التقنيات التصميمية الحديثة، ويقدم الباحثين علاقات الجزء بالكل بالنسبة لعلاقات الفضاء وفق التعاقب النظامي: لتسلسل الفضاءات، وامتداد الفضاء بصورة أبعد من الأحتواء، تعاشق الفضاء والشكل، التداخل الفضائي، التوتر الحركي خلال التضاغط والإتساع، المنظور، تسخير المقياس، وحيوية التأثيث (Agha, 2001, p. 54).

اضافة للعلاقات المذكورة أعلاه تعد الأحتوائية من العلاقات المهمة أذ تؤثر طبيعة المقطع الفضائي المفتوح كتكوين كتلي من حيث مقياس الكتل المحددة للفضاء المفتوح من جهة، والعلاقة التناسبية بين إرتفاع الكتل وسعة الفضاء من جهة أخرى، فهنالك حدود معينة ذات علاقة بعوامل نفسية واجتماعية، فيشعر الإنسان بالأمان والإحتواء للفضاء المفتوح، ويتمكن من توجيه حركته وإحساسه وإنتماءه بالمكان (Al-Asadi, Interior space and coping mechanisms, 2017, p. 25)، فالأحتواء الفضائي حالة الإنغلاق نتيجة لوجود محددات فيزيائية للفضاء سواءا كانت هذه المحددات حواجز أو جدران أو تكون مجرد إيحاء بصري لعملية الإستمرارية لمعنى معين دون قطع الرؤية ويمكن كسر هذا الإيحاء أو التقليل من درجته، عن طريق الحواجز شبه الشفافة أو عن طريق التغيير في نمط الرؤية (Al-Aqili, 2019, p. 315)، فالاثارة الحسية في الفضاء لا وجود لها خارج مبدأ العلاقات وبما يتلائم مع حاجة المتلقي في الفضاء الداخلي.

ثانياً: الاثارة الحسية وقوانين التنظيمات الادراكية: ان الاثارة الحسية تعتمد على ادراك الشكل المرئي والذي يتم من خلال التناوب والتعاقب والاستمرارية الإتصالية بإنتقال الجزء ضمن علاقات إفتراضية إلى مرجعية ذات قوى بصرية فسلجية موجهة نحو الجذب البصري بشدة كما جاء في نظرية الجشتالت التي تتناول عملية الإيهام في الأشكال الثابتة والمستقرة، وكأنها تتحرك من خلال تجـــــــاور المفصل

(Al-Khalidi, 2000, p. 51)، وهذه القوانين هي التقارب Proximity والذي ينص هذا المبدأ على نزوع الوحدات المتقاربة إلى تكوين كليات خاصة، فمثلا في الفضاء الداخلي عند وضع آنية الزهور بالقرب من المرآة في مدخل المنزل فتكون كأنها تنتمي للعناصر التأثيثية في المدخل، في حين الإغلاق Closure ينص على أن المساحات المغلقة أكثر إستعدادا لتكوين الوحدات وأن الشكل الجيد هو الشكل الكامل الذي لا ترى فيه الفجوات الصغيرة، كذلك أكد مبدأ التشابه Similarity على ميل الأجزاء المتشابهة لتكوين وحدات معا، فعناصر الرؤية التي تحمل اللون والشكل والترتيب نفسه عادة ما تظهر كأنها تنتمي إلى بعضها، وصولا للتماثل Symmetry الذي ينص على أن عناصر الرؤية التي تتكون من أشكال منتظمة بسيطة ومتوازنة عادة ما ترى كأنها تنتمي إلى بعضها، ومن خلال الإستمرارية Continuity يمكن لعناصر الرؤية التي تسمح للخطوط والمنحنيات والحركات بالإستمرار في الإتجاه المستقر، تميل إلى تجميعها مع بعضها (Imam, Aesthetic structure in interior design, 2014, p. 112)، (Al-Harith, 2007, p. 139).

وفي التصميم الداخلي يدرك الفضاء المادي بفعل إستمرارية الكتل المحددة له بشكل حافة سطحية متواصلة، تتسم بالوحدة والوضوحية والغنى في التنوع والمقياس الملائم، أي غير قابلة للتجزئة، وذات تكاملية حديثا مع البنية المكانية المحيطة بها (Al-Asadi, Interior space and coping mechanisms, 2017, p. 24)، وتعتمد إكمال التجارب البصرية للأشكال الناقصة على حالة ما بعد التصور إذ تتشكل الصورة الكاملة في الذهن إعتمادا على مؤشرات أساسية من الظاهرة وما موجود منها فعلا، وإن هذه الحالة تعتمد على إتجاه ومقدار ما ظاهر من أجزاء الموضوع المرئية (Al-Aqili, 2019, p. 314)، وإضافة إلى المبادئ المذكورة أعلاه هنالك مبدأ الترابط ضمن قوانين التجميع كونه ينص على الميول القوية للنظام البصري لإدراك أي جزء مترابط متجانس مثل النقطة، الخط، المساحة كوحدة مفردة (Al-Harith, 2007, p. 140)، فالاستمرارية تدرك من خلال تحقق الأختراق البصري للفضاء الداخلي، ومما سبق نرى بأن علاقات التجميع ضمن التنظيمات الادراكية لها دوراً فاعلا في أدراكنا للاثارة الحسية بين الفضاء الداخلي والفضاء الخارجي.

المبحث الثاني : الفضاءات الخارجية والفضاءات الداخلية:

أولا: الفضاءات الخارجية: الجدار الخارجي للمبنى يربط كل من البيئة الخارجية والداخلية ليحدد خصائصهما ليعبران عن تمييز واضح ما بين بيئة داخلية مسيطر عليها من الفضاء الخارجي او يكون شفافاً يدمج ما بين الداخل والخارج ولهذا تنتمي الفضاءات الانتقالية الى البيئتين الخارجية والداخلية كما هو حال الشرفة او فضاءات المعيشة المفتوحة على الحدائق لتحقيق الاثارة الحسية ما بين البيئتين (Chinq, 1987, p. 13)، و تتضمن الفضاءات الخارجية نوعين أساسيين من المكونات التصميمية وهي المكونات الطبيعية المتوفرة في الطبيعة كالأرض والسماء وضوء الشمس والمكونات المصطنعة التي تروض من قبل مصمم الفضاءات الخارجية ضمن تكويناته وإحدى وظائفها تحقيق الجمال ومنح المتلقي الشعور بالمتعة والاثارة الحسية، وتعد النباتات من العناصر الحسية المهمة، فبصرياً تمتلك اشكال والوان وملمس متنوع وسمعياً تصدر اصوات بفعل حركتها بالهواء ولمسياً تمتلك انواع مختلفة سواء بالاوراق او الاغصان او

الجذوع او الازهار، وأن هذه الأحاسيس تعمل معاً، وأيضا هناك تأثير النباتات على الأنسان وتوفير الراحة الفسيولوجية والتي تعتبر مسألة حسية رئيسية في توظيف النباتات، كما تلعب حاسة السمع دوراً لا بأس به، فأن صوت حركة الأشجار أو أوراقها يولد نوعاً من الأحساس بديناميكية النباتات (John M. , 2001, p. 87)، ومن العناصر التصميمية للفضاءات الخارجية هو عنصر الماء، ومن السمات البصرية للماء هي (المرونة ،الحركة ،الأنعكاسية،الديناميكية) وأيضا تتأثر هذه السمات بحجم المحتوى وشكله وملمسه ودرجة حرارة الهواء المحيطة وحركته وأيضا الأضاءة الموجودة سواء الطبيعية أو الأصطناعية (Booth, 1983, p. 66)، كذلك تضم الفضاءات الخارجية كلاً من الأرضيات والسلالم والحواجز والأسيجة وأثاث الحديقة والتي تضم كلاً من المصاطب وأماكن الجلوس وأعمدة الأضاءة، إذ إن جميع هذه المكونات تؤثر على التصميم للفضاءات الداخلية سواء بصرياً عن طريق خطوطها وأشكالها وألوانها وملمسها وتأثيرات الضوء والظل عليها، أو عن طريق المواد المصنعة منها وإنعكاسيتها وشفافيتها أو صلادتها، ولكن بشكل أبسط لبعض العناصر أو بفعل حركة بعض العناصر بفعل مقصود تصميميا (Harris, 1988, p. 52)، ومن الوسائل الطبيعية في الفضاءات الخارجية كمكامن للاثارة الحسية نحو الابداع عن طريق التصميم هي:

النور: التمتع بقدومه، تسربه، تحولاته، تصفيته، تركيزه، انعكاسه، تلوينه، تشربه، مع الماء والاخضر، ينعش الاثارة الحسية بتبدل الزمن لينبض خطوة في طريق الالهام حيث الجمال والمتعة.

الماء: به ننهض بيولوجيا، ومن رؤياه ننتشي، حتى الاحجار التي تحتوي الماء ستتحرك فيها الاطياف الضوئية كأنها موسيقى زاخرة بالحياة، الهواء ينزع قطرات الماء رذاذ ضوء يقفز، يحيا، يتطاير، وتنتشر حركة الأنامل لتعزف بك ينابيع خير حيث لا تنتهي الحياة.

الاخضر: ضع نباتا مورقا في نهاية ممر أو أمام نافذة أو في حوش صغير موجه للجنوب حيث شلالات الضوء ثم لنتأمل لنرى دهشين ونحن في الظل تحول النور الابيض المهر يمر خلال الاوراق منسابا اطيافا خضرا تفيض بها المادة الحية فتهتز مع كل دفقة زمن (Salkini, 2004, pp. 26-28).

ويتم توجيه الفضاءات نحو المنظر الجميل وذلك بفتح فتحات باتجاه المنظر وقد يكون داخليا ولكن هو جزء من الفضاء الخارجي مثل فتح (outdoor living room) او فضاء يحتوي على اشجار ونباتات ومياه ويكون مفتوحا على الفضاءات المحيطة ، والفتحة الكبيرة تفتح الفضاء على الافق الواسع مما يسبب بينهما اتصالا فضائيا وتداخلا وانسيابية (Diba, 2002, p. 42)، فالمستعمل للمكان يدركه من خلال التتابع الحركي داخل الفضاءات المكونة في ترابطه مع الكتلة، والمصمم االداخلي يهتم بعناصر الكتلة والفضاء لإبداع تشكيل كفوء يدعم الجمال ويحقق متطلبات المستخدم ، فالفضاء الخارجي هو من الفضاءات المعمارية التي تتضمن تصميم البيئة الخارجية المحيطة والمتصلة بالفضاء الداخلي.

ثانياً: الفضاءات الداخلية: تم تصنيف تصميم الفضاء الداخلي بانه نظام معرفي أدائي خليط بين علوم الهندسة وفنون التشكيل، فأن الفن المتعامل مع الفضاءات الداخلية يتحدد بأهداف وغايات التصميم الداخلي لإيجاد ما هو المناسب للفضاء وتحقيق الراحة النفسية عن طريق توزيع وتوظيف عناصر التصميم الداخلي والتي تشمل اللون والأثاث والضوء والشكل والفضاء والخامات والأعمال التشكيلية

والمواود البنائية (Hassan, 2003, p. 27)، ويذكر المعمار والمنظر الفرنسي Viollet Le duc أن كل جزء من الفضاء الداخلي يمتلك عقلانية يتم التعبير عنها في الشكل، وأن على المصمم أن يجد أدواته للتعبير عن العلاقات بين الوظيفة والشكل (Imam, Aesthetic structure in interior design, 2014, p. 25)، فالعناصر الهندسية كالنقطة والخط والمستوي والحجم يمكن ترتيبها للتعبير والتعريف عن الفضاء كما هو حال الاعمدة والجسور الخطية والجدران المستوية والسقوف ، ولهذ يتضمن الفضاء الداخلي مجموعة مختارة من عناصر التصميم نظمت وفق علاقات مقصودة لتلبي الحاجات الوظيفية والجمالية حسب فعل صنع الانساق ولا يوجد عنصر مستقل وهذا يعني في التصميم تعتمد جميع العناصر والاجزاء على بعضها البعض لتحقق الاثارة الحسية (Chinq, 1987, p. 131)، ان العلاقات الجمالية للاشكال في الفضاء تعتمد على الطريقة التي يعالج بها المصمم المساحة والاتفاع والاشارات التي يمكن بها تقدير الحجم كما يعتمد ايضا على كمية الضوء الموجود وحتى في الغرفة الواحدة فان الاثارة الحسية تنطوي على التفاعل مع العناصر الداخلية مع بعضها بحسب بنية العلاقات التي تربط بينها فمثلا يؤثر الضوء على الاحساس بحجم الفضاء كما تقدر العين وبدوره يتأثر بالفضاءات المجاورة والعلاقات الجمالية التي تحكمها (Goldie, 2007, p. 74)، فالفضاء الداخلي هوالحيز المحصور بالعناصر المعمارية للمبنى وبنطاق فعاليات الأنشطة الحيوية من حيث الأداءات الوظيفية والإنتاجية والمعنوية والحسية وصولا إلى الراحة و المتعة والأمان.

حدود الفضاء الداخلي: في التصميم الداخلي يوجد عناصر منظمة لاعطاء الشكل للمبنى وتميز بين الداخل والخارج كما تحدد الحدود للفضاءات الداخلية (Chinq, 1987, p. 11)، فالجدران تعد عناصر اساسية والتي بها يحدد الفضاء الداخلي ويكتمل بوجود الارضية والجدران والسقوف حيث تحتوي الجدران حجم وهيئة الغرفة ويمكن رؤيتها كحواجز تحدد بها حركتنا وتفصل فضاء عن اخر وتعطي شاغلين الفضاء خصوصية صوتية ومرئية (Chinq, 1987, p. 180)، وللنوافذ دور أساسي وضروري للتمكن من السكن أو العمل داخل مكان مقفل لما تؤمنه من نور طبيعي، لذلك أصبحت النوافذ والفتحات إحدى أهم العناصر المعمارية خلال مرحلة التصميم الداخلي حيث إن حسن توزيع الأبواب داخل المبنى أمر أساسي ذلك أن سوء التوزيع يؤثر سلبيا على وظيفة المبنى ويؤدي إلى هدر بعض المساحات خاصة مساحات الترتيب والتخزين، نميز بين الأبواب التي تفتح نحو داخل الغرفة والأبواب التي تفتح نحو الممرات، إجمالا تعتمد الأبواب التي تفتح نحو الداخل، وتصنف الأبواب حسب وضعيتها ووظيفتها ووجهة فتحها ونوعية إطاراتها وشكلها إلى الابواب الخارجية والابواب الداخلية (Imam, Aesthetic structure in interior design, 2014, pp. 102-107)، كذلك تلعب الأرضية دورا في توجيه المُتلقي في أن العين تنتقل بدون إنقطاع من الأرضية المُغطاة بالسجاد في الداخل إلى الأرضية المرصوفة بقطع الحجر في الخارج حتى عندما تكون النافذة المُنزلقة مُغلقة، هناك علاقة جمالية بصرية ووظيفية بين ما هو حقاً في الداخل وما هو حقاً في الخارج (Al-Saeedi, 2005, p. 96)، وادراكنا لنمط الارضية متأثر بقوانين المنظور، لذا فنمط المقياس الصغير من الممكن رؤيته كخامة جيدة او نغمة ممزوجه عوضا عن تكوين عناصر التصميم الفردية بالاضافة الى كل العناصر الخطية المستمرة في نمط الارضية لهيمنة الانماط الاتجاهية في كثير من الاحيان للتأثير في نسب الارضية اما المبالغة او التقصير في احدى الابعاد (Chinq, 1987, p. 167)، ويمكن تعزيز الارتباط بين

الداخل والخارج من خلال تقليل التحديد كالتخلص من الاركان كما هو في معظم اعمال رايت وتحريف الشكل الهندسي للفضاء عن طريق استبدال او تدوير اجزاء من الغطاء الهندسي لتنظيم الاستمرارية الفضائية التي يرغب في تحقيقها ، وجود عناصر تعود لكلا الفضائين الداخلي والخارجي كامتداد الجدران نحو الخارج او امتداد السقوف والارضيات فكلما ارتفعت المحددات يقل التواصل وكلما انخفضت زاد التواصل وقد يكون من خلال الشفافية باستخدام الفتحات الكبيرة (Al-Asadi, Interior space and coping mechanisms, 2017, p. 34)، وعليه فان لمحددات الفضاء الداخلي دوراً رئيسا في تحقيق الاثارة الحسية لما لها من دور مهم كعناصر تنشأ من تكويناتها علاقات جمالية في الفضاء الداخلي.

المبحث الثالث: العلاقات الجمالية بين الداخل والخارج:

أن معالجة المصمم للفضاء الداخلي تحقق أشياء اخرى بالاضافة الى توفير مساحة معينة من الامتار المربعة، فالمصمم يؤثر على مشاعرنا من خلال اقترانات مختلف الفضاءات كما تبدو لنا، ومهم جدا أن نعرف أننا لا نتفاعل فقط مع حجم ومساحة الفضاء الفعلية ولكننا نتفاعل ايضا مع نوعية العلاقة بين الداخل والخارج، اي بين الفضاء الذي نحن بشأنه والفضاءات المجاورة، ان فكرة الداخل (مكاني وملجأي الخاص) والخارج (فضاء واسع) تتعايش مع المحيط، فعندما نغير العلاقة بين الداخل والخارج حتى في بعض التفاصيل البسيطة مثل موقع النافذة انما نحدث تغييرا كبيرا في نوعية الشعور الذي يولده لدينا الفضاء الداخلي، وعندما نتحدث عن حرية الحركة يجب ان نضيف الى حرية الحركة الجسمية، حرية الحركة في الخيال، انها الفضاء المحسوس الذي يمكن قياسه بالاضافة الى الفضاء الذي يمكن للعين والخيال الوصول اليه، والاثنان معا يكونان الفضاء الداخلي (Goldie, 2007, p. 73)، وعلى سبيل المثال في جوتنبورغ نجد قاعة ذات فضائين خارجي وداخلي و المصمم هنا هو آسبلند، اختار الربط بينهما بأعطاء القاعة حائطاً زجاجياً خارجياً بأتجاه الفضاء الخارجي وبهذا فأن ضوء النهار يدخل الى القاعة من الجانب وقد وجد آسبلند ان من الضروري دعمه بفتحة من السقف أشبه ماتكون بسقف اسنان المنشار بحيث يكون الضوء الداخل منها مثيرا اضافة الى ان هذا الترتيب يحقق اضاءة ناجحة للغاية تمنح توزيعاً عادلا للمواد المشغولة في المبنى (Rasmussen, 1993, p. 215)، فالشفافية توظف كعنصر مرئي ليشكل سعة التواصل بين الخارج والداخل من خلال استخدام الفـــــــتحات
(العناصر الانتقالية) من مادة الزجاج سواءا اكانت للابواب او للشبابيك، ومن خلال اسلوب توظيفه يعكس تغيرات نوعية على اسطح الجدران عبر الانعكاسات الضوئية لينساب الفضاء الداخلي مع الفضاء الخارجي بكل خفة وشفافية (Al-Asadi, Interior space and coping mechanisms, 2017, p. 60)، فان مفهوم الجمال في الفضاء الداخلي ينبثق من درجة تحقيق المفهوم الوظيفي فأذا كانت هذه البيئة جيدة من الناحية الوظيفية اذن فهي جميلة وهذا ما اكده قول رواد الحداثة (الشكل يتبع الوظيفة)، فمثلا منزل والتر كروبيوس والذي قال عنه ان اهم فكرة تصميمية هي التفاعل مع المنظر الخارجي الخلاب والبيئة الطبيعية المحيطة، فجعل صالة المعيشة الرئيسية بارتفاع دورين تطل على هذا المنظر من خلال واجهة زجاجية كبيرة حيث يتمكن الجالسون من الاستمتاع بأكبر زاوية رؤية رأسية ممكنة للمنظر الخارجي

(Asfour, 2006, p. 163)، وذكر بروس جوف في وصف مدخله للتصميم من الداخل الى الخارج وهو يحب ان يتعامل مع مواد طبيعية متناقضة، كالتراب والهواء والنار والماء ، وهو يسعد بالتعامل معها في الكتل الحجرية الثقيلة والحوائط الزجاجية والاسقف الخفيفة والفضاءات الممتدة مع الزوايا الحادة والمواد الطبيعية مع الجاهزة كما في منزل بافنجر بنورمان اوكلاهوما (Raafat, 2006, p. 197)، ونلاحظ (منزل عائلة جيرالدس بلوبج وزوجته إستير بلوج) والذي يجسد العلاقات الجمالية وكيف تتحقق الاثارة الحسية بين الفضاءات الداخلية والخارجية، والذي صمم من قبل احد الشركات العالمية في مجال التصميم: وهومنزل سكني فيه فضاء داخلي للمعيشة مطل على الفضاء الخارجي (outdoor living room) يقع في دولة Holland - مقاطعة Frisia - منطقة Surhuisterveen، صمم من قبل شركة solarlux architecture company على يد Eva designer، تبلغ مساحة البناء 200م2 صمم في سنة 2017م، ومساحة الفضاء الداخلي للمعيشة 15م وبطول 4.80م وعرض 3.00م، وقد اتضحت العلاقات الجمالية بين المحددات للفضاءات الخارجية والداخلية لفضاء المعيشة بدءا من الحديقة والتي وفرت العرض الكامل لفضاء المعيشة، حيث تم تصميم الجدران بطريقة مزدوجة من مواد الطابوق وتم انهائها بمادة الجبس وغلفت بورق جدران عبارة عن لوحة من الزهور ليحاكي طبيعة الفضاء الخارجي من جانب ومن جانب اخر تم استخدام الجدارن الزجاجية المنزلقة والمكون من 4 أجزاء صممت اطرها من الالمنيوم الرصاصي اللون، وتحيط بواجهة المنزل بالكامل مع زجاج حراري، وكان السقف يمتد بحوالي ثلاثة أمتار مع الجدار الأصلي للمنزل لتوفير مساحة معيشة للعائلة الامر الذي سمح لأسطحها الزجاجية والمصممة من خامة مكسية بالبولي كربونات والمتناسبة بسخاء بدخول الكثير من ضوء النهار إلى الداخل الامر الذي جعل الاضاءة تلعب دورا كبيرا عن انعكاسها بالمساحة الخضراء الخارجية مع الانارة الاصناعية التي استخدمت بالصمام المضيئ LED X 12 مع جهاز تحكم عن بعد، مما يمنح المستخدمين شعورًا بأنهم قريبون من محيطهم الطبيعي ليعمل على تحقيق الاثارة والمتعة لمستخدميه أثناء تواجدهم في غرفة المعيشة الخاصة بهم ،فأصبح فضاء المعيشة أحد المعالم البارزة في التصميم العام للمنزل، وكما هو واضح في الصورة (1) و(2) (https://solarlux.com) (https://www.verasol.nl).

(1) الفضاء الداخلي للمعيشة
المصدر (https://solarlux.com)

(2) الفضاء الخارجي الذي يطل عليه
المصدر (https://solarlux.com)

أكد المصمم أحد آليات العلاقات الجمالية في الفضاء الداخلي للمعيشة على التناسب بين طول وعرض الفضاء الى أرتفاعه، أضافة للعلاقة التناسبية بين مقياس المحددات الافقية والعمودية وأرتفاع مقاعد الجلوس وسعة الفضاء الكلي مع الفضاء الخارجي وحجم الابواب المتضاد مع سعة الفضاء، حيث عززت الانفتاحية عبر الابواب المنزلقة الزجاجية، فالواجهة الطويلة التي تواجه الحديقة، والتي تم تزويدها بباب ثنائي الطي منزلق يمكن فتح هذا الباب بعرضه بالكامل لإنشاء تواصل بصري سلس كاستمرارية بين الداخل والخارج والذي حقق جذب بصري عمل على توجيه الحركة والاحساس بالانتماء المكاني، والتي أكدت بمجملها على الامتداد الادراكي الذي عزز مفهوم العمق الفضائي لعلاقة الجزء والكل المحققة للاثارة في الفضاء، وكما هو واضح في الصورة(3)و(4)، اضافة لخلق الاثارة الحسية عبر مسار الأرضية مع السجاد الدائري تكرارا بصريا مع المظلات والستائر المطوية الامر الذي جعله منزل مشرق بالاضاءة ويعطي ايحاءا بالسعة حيث يعمل كل من الداخل والخارج في انسجام تام، عبر التكامل الضوئي اللوني بتمازج لون الاضاءة مع الوان الخامات لتجسيد الوحدة والتنوع التي تؤدي الى جلب الجذب البصري مما يحفز الاثارة لمستخدمي الفضاء.

صورة (3) الانفتاحية عبر الابواب المنزلقة الزجاجية من الداخل المصدر (https://solarlux.com)

صورة (4) الواجهة الزجاجية من الخارج المصدر (https://solarlux.com)

كذلك أكدت العلاقات الجمالية بمبدأ التشابه بين العناصر التأثيثية للداخل من نباتات خضراء وخامات الكرسي والارجوحة المعلقة من الخيزران والذي يمثل اثاث صديق للبيئة مع طبيعة الفضاء الخارجي التي ضمتها الحديقة الخارجية جعلها تظهر وكأنها تنتمي لبعضها البعض متحدة في وحدة متكاملة كما هو واضح في الصورة(5)، والتي تم تنظيمها بطريقة جمالية متناغمة في الربط بين العناصر التأثيثية كالكرسيين الابيضين والمنضدة الخشبية من جانب وجلستي الاسترخاء من الجانب الايمن والتي خلقت علاقة توازن بصري مع حجم النباتات وارتفاعها في حديقة الفضاء الخارجي لتكون مركز تنوع بصري للشخص الداخل للفضاء، فضلا عن الباب الرئيس في الواجهة الزجاجية والذي يمثل فتحة أنتقالية رئيسة للدخول الى الفضاء الداخلي للمعيشة ويتحدد هذا الفضاء بمحددات السقف والجدران التي تمثل أمتداد للفضاء الخارجي ومكسية بمادة البورك باللون الابيض لتكامل العلاقة الجمالية من خلال التوازن البصري بين الداخل والخارج والذي ادى الى تحقيق الاثارة الحسية المتميزة في غرفة المعيشة للمنزل اضافة لتحقيق

التنوع وكسر الرتابه، حيث من خلال هذا التكرار والتنوع جسد الاتزان عبر ورق الجدران الذي تضمن منظرا خلاباً للزهور كما هو واضح في الصورة(6) بجانب الاريكة البنية والسجادة والذين اخذا لونهما من الفضاء الخارجي الامر الذي حقق اثارة حسية من خلال امتداد الاستمرارية البصرية بين كلا الفضائين واصبح بمثابة عملية ربط بين الفضاء الداخلي والخارجي للتمهيد عن وظيفة الفضاء الداخلي السكنية .

صورة (5) توظيف عناصر تأثيثية صديقة للبيئة لتكون كوحدة متكاملة مع الفضاءالخارجي
المصدر (https://solarlux.com)

صورة (6) توظيف ورق جدران تضمن منظرا للزهور
المصدر (https://solarlux.com)

الفصل الثالث: النتائج والتوصيات

نتائج البحث:

أسفر الاطار النظري عن جملة من المؤشرات يمكن اعتمادها كنتائج للبحث الحالي كونها تمخضت من طروحات ادبية وتطبيقات عملية لشركات تصميم جسدت دور العلاقات الجمالية في تحقيق الاثارة الحسية بين الفضائين الداخلي والخارجي، وكما يلي:

1-أكدت العلاقات الجمالية على التناسب بين الجزء والكل بأسلوب يعزز الاثارة الحسية في الفضاء الداخلي للمعيشة المفتوح على الفضاء الخارجي (outdoor living room)، عبر التضاد الحاصل بين الحجم الصغير للعناصر التأثيثية في الداخل مقارنة مع كبر المنظر الطبيعي للفضاء الخارجي الناتج من الواجهات الزجاجية للفضاء.

2- جسدت العلاقات الجمالية من خلال الوحدة والتكرار في أستخدام النباتات المحققة للاثارة الحسية على مستوى مبدأ التنظيم الإدراكي (الجشتالت)، عبر مبدأ التقارب بين الفضاءات الخارجية والداخلية بتوظيف النباتات الخضراء ليعزز الإنتماء لبعضها، فضلاً عن مبدأ التقارب في توظيف الخامات الصديقة للبيئة في العناصر التأثيثية لتعزيز الوحدة.

3- يسهم الاتزان البصري بتحقيق الاثارة الحسية من تباين درجة الشفافية وما تحققه من انفتاحية من خلال الإستمرارية وبامتداد للاختراقية البصرية بين الفضائين الخارجي والداخلي وبإنسيابية، عبر توظيف المواد الشفافة كالزجاج في الواجهات والجدران والحواجز المطلة على الخارج وبإسلوب متواصل.

4-تحقيق الاثارة الحسية للعلاقات الجمالية لفضاء المعيشة من خلال تناغم الاضاءة النهارية الداخلة للفضاء مع الاضاءة الصناعية بوساطة فتحات النوافذ والابواب، فضلا عن الانسجام الحاصل نتيجة التكامل الضوئي اللوني بين الفضاء الداخلي والمشهد الخارجي.

5- يسهم أستخدام عنصر الماء المتحرك والساكن في خلق ايقاعا ديناميكاً في الفضاءات الداخلية (outdoor living room) مع الفضاءات الخارجية المحيطة، عبر أستخدام النافورات والشلالات المصطنعة الصغيرة، لتجسيد مركز جذب يعزز التوازن البصري مع البيئة الخارجية فتتحقق الاثارة الحسية في الفضاء.

التوصيات:

الإهتمام بالدراسة الحالية للعلاقات الجمالية من قبل المؤسسات ذات الصلة بالتصميم الداخلي في المباني السكنية، وتسليط الضوء من قبل الأكاديميين المتخصصين في مجال التصميم الداخلي بهدف تحقيق الاثارة الحسية في تلك الفضاءات لكي يتحقق السرور والمتعة لمستخدمي تلك الفضاءات.

References:

1. Al-Harith, A. (2007). *Psychological Language in Architecture (Introduction to Architectural Psychology)*. Damascus: Dar Pages for Studies and Publishing.
2. Goldie, S. (2007). Taste the architecture. (M. Al-Brahim, Trans.) Riyadh: King Saud University.
3. Ponta, J. (1996). *Architecture and its interpretation (a study of expressive systems in architecture)*. Baghdad: House of General Cultural Affairs.
4. Abu Sheikha, Y. (2010). *Studies in aesthetics.* Amman: Arab Society Library for publication and distribution.
5. Agha, R. (2001). *The impact of technology on the relationship between form and origin*. Baghdad: A published master's thesis, Department of Architectural Engineering, University of Baghdad.
6. Al-Aqili, J. (2019). *Industrial Design (History - Concepts - Operations)*. Baghdad: The Memory for Publishing and Distribution.
7. Al-Asadi, F. (2005). *Design requirements in the open spaces environment of the city of Baghdad*. Baghdad: PhD thesis submitted to the College of Fine Arts - University of Baghdad.
8. Al-Asadi, F. (2017). *Concepts in Design Structures.* Baghdad: Al-Fath for printing and printing preparation.
9. Al-Asadi, F. (2017). *Interior space and coping mechanisms*. Baghdad: Al-Fath for printing and printing preparation.
10. Al-Ghabban, B. (2019). *General concepts in design philosophy*. Baghdad: Dar Al-Zakira for publication and distribution.
11. Al-Husseini, I. (2008). *The Art of Design* . Sharjah: Department of Culture and Information.
12. Al-Khalidi, A. (2000). I*nterior design architecture in the great halls*. Baghdad: Unpublished PhD thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
13. Al-Saeedi, H. (2005). *Design treatments for the internal determinants in the interior space*. Baghdad: Master's thesis submitted to the College of Fine Arts, University of Baghdad.
14. Asfour, K. (2006). *Aesthetic and functional symmetry in housing and urbanization*. World of Thought Magazine, 34, 163.

15. bernard, T. (1977). *The Pleasure of Architecture* . New York: in theorizing a new Agenda for architecture by Nesbitt Kate Princeton architectural press.
16. Booth, N. (1983). *Basic Elements of Landscape Architectural Design*. New York: Elseiver Science Publishing co.
17. Chinq, F. D. (1987). *Interior Design Illustrated* . New York: Nastrand Reinhold Company.
18. Diba, R. (2002). *Architectural Analytics*. Beirut: Dar Qabes.
19. Hakim, R. (1986). *Philosophy of Art at Suzanne Langer*. Baghdad: House of General Cultural Affairs.
20. Harris, C. D. (1988). *Time Saver Standards for Landscape Architecture.* New York: Mcgraw-Hill Book Company.
21. Hassan, B. M. (2003). *The dialectic of the relationship between the functional structure and the aesthetic structure in interior design*. Baghdad: Unpublished PhD thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.
22. https://solarlux.com. (n.d.). *Retrieved from (https://solarlux.com/en/news-press/reports/2020/wintergarden-surhuisterveen.html).*
23. https://www.verasol.nl. (n.d.). *Retrieved from (https://www.verasol.nl/inspiratie/gezien-op-tv/vtwonen-mijdrecht).*
24. https://www.verasol.nl/inspiratie/gezien-op-tv/vtwonen-mijdrecht. (n.d.).
25. huntermaid. (n.d.). *Philosophy and its types and problems*. (F. Zakaria, Trans.) Cairo: Misr Library.
26. Imam, A. (2002). *The formal structure and its symbolic dimensions of the deanships of Baghdad colleges*. Baghdad: Master's thesis submitted to the College of Fine Arts - University of Baghdad.
27. Imam, A. (2014). *Aesthetic structure in interior design.* Amman: Dar Majdalawi for publication and distribution.
28. John, F. (1998). *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture* (Vol. fifth edition). New Yurk: The Penguin group.
29. John, M. (2001). I*ntroduction To Landscape Architecture*. New York: Published by John Wiley & Sons.
30. Raafat, A. (2006). *Green environmental architecture and urban development*. World of Thought Journal, 34, 197.
31. Rasmussen, S. (1993). *The sense of architecture*. (E. Al-Kayyali, Trans.) Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
32. Salkini, M. (2004). *environmental architecture.* Beirut: Dar Qabes.
33. Sarmak, H. (2009). *Philosophy of Art and Beauty Creativity and aesthetic knowledge.* Beirut: Dar Al-Hadi.
34. Shaker Abdel Hamid. (2008). *Visual Arts and Perceptual Genius.* Egypt: Al-Ain Publishing House.
35. Sherzad, S. (1985). *Principles in Art and Architecture*. Baghdad: The Arab Awakening Library.

Aesthetic relations and their role in achieving sensory excitement between interior and exterior spaces

Ammar Nema Kazem Hussein[1]

Abstract:

The current research deals with the study of aesthetic relations in the field of interior design and the extent to which its mechanisms achieve sensory stimulation between the internal and external spaces, to generate a continuous visual connection that is an extension of it, achieving in turn sensory stimulation for the users of those spaces. The internal and external spaces meet the desired purpose of feeling pleasure and beauty." The current research aims to "discover the nature of aesthetic relations between the internal and external spaces and the extent to which mechanisms can achieve sensory stimulation in residential spaces." The first topic included the concept of aesthetic relations, sensory excitement, and perception at the level The relationship between the part and the whole on the one hand, and sensory stimulation and the laws of perceptual organization according to the Gestalt laws on the other hand, while the second topic dealt with the concept of external spaces and internal spaces and their borders, leading to the third topic that dealt with the aesthetic relations between the inside and the outside with applications for global internal spaces of the type (outdoor living room) for the living space in the residential building in a way that secures closeness to the aesthetic completion of relations and arouses in the recipient a sense of pleasure and attraction, which made the designers emphasize working according to this type of space according to modern technologies of our current era and at the level of material and lighting. The research reached a set of conclusions, which It represented an objective analysis of the aesthetic relationships that make sensory excitement achievable in interior design, including:

1-Aesthetic relations were embodied through unity and repetition in the use of plants that achieve sensory stimulation at the level of the principle of perceptual organization (gestalt), through the principle of convergence between the external and internal spaces by employing green plants to enhance belonging to each other, as well as the principle of convergence in the employment of environmentally friendly materials in the furnishing elements. to enhance unity.

2-Visual equilibrium contributes to achieving sensory excitement through varying the degree of transparency and what it achieves of openness through continuity and an extension of visual penetration between the external and internal spaces and in a smooth manner, by employing transparent materials such as glass in the facades, walls and barriers overlooking the outside in a continuous manner**.**

[1] - College of Fine Arts, University of Baghdad. amar.neima@cofarts.uobaghdad.edu.iq

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1234

فاعلية التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الأخبار التليفزيونية ودورها في تسهيل عمل المذيع

فاضل جتي سلمان[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

المستخلص:

ان التأثير الذي تركه التلفزيون يجعلنا امام تقنية لا يمكن الاستغناء عنها وفي كل الظروف والأحوال قياساً لحاجة المجتمع اذ ان البعض يرى انه ليس هناك وسيلة اعلامية اقوى من التلفزيون في تعريف شعوب العالم بعضها ببعض، فهو اقواها اثراً وأكثر اجتذاباً للآلاف بل لملايين المشاهدين. واقدرها على اداء وظيفة تتطلب الصوت والصورة فالصورة وحدها كفيلة بأن نتفاعل معها وتتلاقح مع افكارها , في ضوء مما تقدم أن هذه الوسيلة التفاعلية (التلفزيون) تطورت تطوراً ملحوظاً بفضل التقنيات الحديثة التي طرأت عليه بمرور السنين والتي أضافت عليها عنصر المصداقية بينه من جهة والمتلقي وتفاعله من جهة أخرى وذلك بفضل النقل الحي والإرسال وتواجد القائم بالاتصال في مكان الحدث لحظة وقوعه , يعد التلفزيون هو المصدر الرئيسي للحصول على الأخبار بالنسبة للأغلبية من الناس في مختلف المجتمعات المعاصرة .بيد أن الأخبار والبرامج الإخبارية والتلفزيونية ما زالت تشكل مركز الثقل الأساسي في عملية التأثير في المشاهدين وعلى وجه الخصوص عند مشاهدة النشرة الإخبارية في (أي قناة) فأننا سرعان ما نتنصت لمشاهدة ما تطرحه النشرة من أخبار وتقارير واستطلاعات لها المساس بحياة المجتمع . بِعَدْ أن نشرات الأخبار هي تلك البرامج التي تهدف الى الأخبار عما يحدث (الآن) على مستوى المجتمع المحلي وعلى مستوى الوطن كله وعلى مستوى العالم. اذ يجري عرضها وفق طبيعة الوسيلة التي تعرضها بمساعدة مجموعة من العاملين في النشرة من مخرج ومذيعين ومراسلين ومصورين ومسجلي الصوت وموزع ومنفذ الإضاءة.

الكلمات المفتاحية: الفاعلية، التقنيات، المذيع

[1] جامعة بغداد / كلية الاعلام fadhiljatti35@gmail.com

الإطار المنهجي

أولاً. مشكلة البحث : تعد التقنيات الحديثة (التكنولوجيا) واحدة من اهم الثورات التي ساهمت في تغيير خارطة التلفزيون بشكل خاص وباقي العلوم الانسانية والعلمية بشكل عام ، وعبر مشاهدة ومتابعة الباحث للنشرات الإخبارية وعمل المذيعين العراقيين منذ عام 2022 وحتى الان ، وجد ان هناك اهتماماً متواصلاً في توظيف التقنيات الجمالية للنشرات الإخبارية وتجانس المذيعين معها ، وفي ضوء ذلك صاغ الباحث مشكلة البحث في السؤال الاتي : **(ما فاعلية التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الاخبار التليفزيونية ودورها في تسهيل عمل المذيع ؟). وقد تفرع من هذا التساؤل الرئيس عدد من الأسئلة الفرعية وهي :**

1. ما مدى اعتماد المذيعين على التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الاخبار التليفزيونية ؟
2. ما أبرز التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الاخبار التليفزيونية ؟
3. ما أبرز المضامين التي يفضلها المذيعين في القنوات الفضائية الإخبارية؟
4. ما اسباب تفضيل المذيعين للعمل في القنوات الفضائية الاخبارية؟

ثانياً : اهمية البحث والحاجة اليه : لقد تجلت اهمية البحث كونه يبحث في التكنولوجيا المتقدمة وتوظيفاتها في النشرة الخبرية التليفزيونية فضلا عن اهمية تلك التكنولوجيا في تسهيل عمل المذيع لخلق التواصل ما بينه وبين المشاهد. كما يمكن للمهتمين في مجال النشرات الخبرية التليفزيونية تجديد توظيفاتهم لتلك التقنيات لما لها من دور مهم وأساس في تدعيم الخبر ، كما انه يفيد الباحثين والمتخصصين في هذا المجال ، وكذلك الدارسين في كليات الاعلام والفنون الجميلة قسم السمعية والمرئية ولضرورة توفر دراسات كافية ومكثفة حول السؤال (المشكلة) اصبحت الحاجة ملحة للشروع في هذا البحث.

ثالثاً : هدف البحث :

1. الكشف عن فاعلية التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الاخبار التليفزيونية ودورها في تسهيل عمل المذيع.
2. معرفة مدى اعتماد المذيعين على التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الاخبار التليفزيونية.
3. التعرف على أبرز التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الاخبار التليفزيونية.
4. معرفة أبرز المضامين التي يفضلها المذيعين في القنوات الفضائية الإخبارية.
5. كشف اسباب تفضيل المذيعين للعمل في القنوات الفضائية الاخبارية.

رابعاً : حدود البحث

أ. **الحدود الزمانية** : 2023 .

ب. **الحدود المكانية** : القنوات الفضائية العراقية .

ج. **الحدود الموضوعية** : فاعلية التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الاخبار التليفزيونية ودورها في تسهيل عمل المذيع .

خامساً : تحديد المصطلحات :

1 . الفاعلية : (Effectiveness)

تعرف (الفاعلية) لغويا على أنها " الفعل (فعل) الذي مشتقاته (فاعل) و(فعّال) ، والفاعلية مصدر صناعي ... للدلالة على وصف الفعل بالنشاط والإتقان "(Al-Bustani, without date, p. 37)

ويُعرّف مالك بن نبي (الفاعلية) ، على انها " حركة الإنسان في صناعة التاريخ ، قال ـ رحمه الله ـ " إذا تحرّك الإنسان تحرّك المجتمع والتاريخ ، وإذا سَكَنَ سكن المجتمع والتاريخ ، وهذا يضعني أمام مشكلة تَتَّصِفُ تحت عنوان الفعّالية " (Bataher, 1997, p. 87)

كما تعرف (الفاعلية) اصطلاحا على انها " ذلك الشعور القوي في الإنسان الذي تصدر عنه مخترعاته وتصوراته ، وتبليغه لرسالته ، وقدرته الخفية على إدراك الأشياء ". (Gibran, without date, p. 205)

التعريف الاجرائي للفاعلية : وهو الشيء الفعال وتمثل حركة الانسان في صناعة اي منجز معين فحركة الانسان تعني حياته وسكونه يعني الموت .

2 . تعريف التقنيات: (Technologies)

تعرف (التقنيات) لغويا ، وعلى وفق ما جاء في (لسان العرب) ، على انها " تقنيات ، تَقِنْ ، أَتْقَنَ الشيء أَحْكَمَهُ وإِتْقانهُ إحكامُه ، والإتقانُ الإحكام للأشياء وفي التَّنزيل العزيز ، الله الذي أَتْقَنَ كُل شيء ، ورجلٌ تِقْن مُتْقِنْ الأشياء " (Ibn Manzoor, without date, p. 231)

كما جاء في صحاح التاج تعريفا لغويا (للتقنيات) ، على انها " تِقْن ، إتْقان الأمر وإحكامه ، ورجلٌ تِقْن حاذقْ " (Al-Jawhari, 1988, p. 2086)

اما التقنيات (اصطلاحا) فإنها تعني " جملة المبادئ ، أو الوسائل التي تُعينْ على إنجاز شيء ، أو تحقيق غاية .. وتَختلفُ عن العِلْمِ من حيث أنَّ غايتها العمل والتطبيق ، في حين أنَّ العِلْم يرمي إلى مجرد الفهم الخالي من الغرض العملي " (Saliba, 1982, p. 329)

التعريف الاجرائي للتقنيات : هي المعدات والأجهزة والاختراعات الجديدة التي تخدم المذيع في مهماته العملية وصولا الى تقديم صورة متميزة عن طريق وسائل المعالجة الصورية في التليفزيون .

تعريف المذيع: (Presenter)

يعرف (المذيع) ، لغويا على انه " مُذِيع مُذِيع :1 ـ اسم فاعل من أذاعَ / أذاعَ بـ .

2 ـ من يتولّى النقلَ في دُور الإذاعة المسموعة والمرئيَّة :ـ مُذيع تليفزيونيّ :ـ

• مُذيع الرَّبط بين الفقرات : من يربط بين فقرات البرامج الإذاعيّة ، ـ مُذيع النَّشرة الإخباريّة : قارئ نشرة الأخبار " (Omar, 2008, p. 50)

ويعرف (غرين) اصطلاح (المذيع) ايضا على انه ذلك " القارئ للعرض الاخباري والممهد للقصص الإخبارية ، ويقوم بالربط بين خبر وأخر ، فهو العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه في اخبار التليفزيون وبدونه لا يمكن ان يقوم عرض الاخبار " (Green, 1972)

كما يعرف (المذيع) على انه " هو الشخص الذي يحترف نقل وتقديم المعلومات بصوته الى الجماهير بواسطة الاذاعة ، اي الراديو والتليفزيون وبطريقة تخضع لمواصفات معينة " (Saliba, 1982, p. 19)

التعريف الاجرائي للمذيع : تبنى (الباحث) ، التعريف الخاص بـ (موري جرين) كتعريف اجرائي كونه يتماشى ونسق البحث وأهدافه .

الإطار النظري : المبحث الاول : التلفزيون (الفورية والإقناع في الصورة)

لقد مر التلفزيون وعلى مر العصور بمراحل عدة في الجانب التقني والفني ، تبعاً للتطورات التي رافقت الشاشة وما مدى تفاعل المتلقي مع برامجها وأخبارها ، بعدّها وسيلة ترفيه وتوعية وتعليم ، فضلاً عن الجانب التثقيفي ، مما يعكس مدى ارتباط الفرد بالنواحي الاجتماعية والثقافية التي يطرحها هذا العالم الصغير ، فبعد ان كانت البرامج والأحداث تسجل وتعرض للمتلقي اصبح التلفزيون اليوم " وسيلة من وسائل الاتصال تعتمد علي الصوت والصورة في آن واحد ، ومن ثم جمعت خواص الإذاعة المسموعة وخواص الوسائل المرئية . (Saliba, 1982, p. 59)كما ان تلك الوسيلة لم تجعل المذيع في قالب محدد غير قابل للتطور ، فبعد ان اقتصر دور المذيع في قراءة الاخبار والتعليق على الاحداث في الاذاعة قبل التلفزيون مر هذا المذيع بتجربة متطورة على مستوى الالقاء والصوت والصورة ولكن هذه المرة عبر شاشة التلفزيون لان " في التلفزيون صورة الحدث اصبحت تنقل مباشرة فالمشاهد يرى ما يحدث ، وعمل المذيع هنا اتمام الصورة بالتعليق عليها وإضافة معلومات حالية او سابقة ولاحقة ، اي انه يقوم بإضافات لما يراه هو والمشاهد لاغناء الحدث " (Jacob, 2012, p. 168) اذ تتجلى تلك الصياغات بوساطة المذيع عبر تلك المؤتمرات والاستعراضات والاحتفالات والمهرجانات الكبيرة التي تنقل من اقصى بقاع العالم والمذيع يؤدي دوره من خلال الاستوديو ويبدأ بالتعليق عليها بل ويحللها بمساعدة الضيوف ذوي الاختصاص بقصد جمع المعلومات التي تتعلق بالحدث من قبل الضيف حول المادة الفيلمية المعروضة على الهواء مباشرة . وقتها تجعل المتلقي دائماً في موقع الحدث بدلاً من ذهاب هذا المتلقي او ذاك لموقع الاستعراض فهو بالتأكيد اختصارا للزمن والسرعة في التفاعل مع الطروحات الجديدة . سواء بالمشاركة الفعالة من خلال اجهزة الاتصال الحديثة او عبر استطلاعات وتقارير تقدم للمذيع ضمن المادة المعروضة سواء كان برنامج او ندوة ... الخ بقصد دعم المادة الفيلمية المنقولة عبر التلفزيون وبعيداً عن موضوع التعليق على الاخبار . فالمذيع او مقدم البرامج امام وضع جديد في التلفزيون وأمام كاميرات وإضاءة ومستلزمات اخرى في الانتاج التلفزيوني يسعى لان يملي على المتلقي وهو في بيته ، بان يفكر ويستنتج عما يقدمه المذيع تزامناً مع الصورة (المعادل الصوري) . كذلك من الممكن ان يخرج هذا المتلقي بتصورات وأفكار قد تفتح له افاقاً جديدة انطلاقاً بوصف ان العمل التلفزيوني عنصر توعية وتثقيف وتعليم ، اذ شهدت برامج التلفزيون نقلة نوعية في مجال عرض الصور وبثها ضمن غاية واحدة هي بلوغ الفورية . وهذا ينعكس على المراسل ، والمندوب في التلفزيون بخصوص المواد المصورة وكيف ومتى عرضها ، مما جعل (التلفزيون) يتمتع بقوة حضور وتأثير غير مسبوق لدى وسائل الاتصال الاخرى .

وفي ضوء ما تقدم يرى (الباحث) بأن الوسيلة التفاعلية (التلفزيون) تطورت تطوراً ملحوظاً بفضل التقنيات الحديثة التي طرأت عليه بمرور السنين والتي أضافت عليها عنصر المصداقية بينه من جهة والمتلقي وتفاعله من جهة أخرى ، وذلك بفضل النقل الحي والإرسال وتواجد القائم بالاتصال في مكان الحدث لحظة وقوعه.

المبحث الثاني : (المذيع وتقنيات الأستوديو)

يُعَدُ التلفزيون هو المصدر الرئيس للحصول على الأخبار بالنسبة للأغلبية من الناس في مختلف المجتمعات المعاصرة . بيد أن الأخبار والبرامج الإخبارية والتلفزيونية ما زالت تشكل مركز الثقل الأساسي في عملية التأثير في المشاهدين وعلى وجه الخصوص عند مشاهدة النشرة الإخبارية في (أي قناة) فأننا سرعان ما نتنصت لمشاهدة ما تطرحه النشرة من أخبار وتقارير واستطلاعات لها المساس بحياة المجتمع . بِعَدّ أن نشرات الأخبار تمثل " مجموعة من القصص الاخبارية والتي اصبحت هي الشكل السائد للخدمات الاخبارية التلفزيونية ، يتخللها مجموعة من الاخبار القصيرة والمتفرقة ، والتي لا يتم ترتيبها بشكل عشوائي بل يجري تقييمها وفق مكانتها وطريقة تسلسلها ، ويعتبر تنسيق الاخبار وترتيبها داخل نشرة اخبار التلفزيون بمثابة المفتاح الذي يكسبها فعالية فائقة ، وتحتوي النشرة على جميع القصص الاخبارية العالمية والمحلية ، بالإضافة الى جميع الاخبار القصيرة والهامة المتاحة " (Moawad, 2000, p. 159) وهذا يعود بنا الى موضوع الفورية في نقل الأخبار بغرض الحصول على السبق الأعلامي والذي تتنافس عليه أغلب القنوات الفضائية مصحوباً بأخبار تحريرية للمذيعين على وفق شروط محددة تجعل المتلقي قادرا على فهم اوسع بمضمون الخبر, كما ان عناصر أنتاج البرامج أو النشرة الإخبارية تعد من الأهمية بمكان بعدها عناصر تساهم في بقية النشرة الخبرية التي يتشارك معها المذيع ليشكلا عنصرين فاعلين مؤثرين في المتلقي ، لذلك فأن المذيع هو العنصر الاساسي في عملية التلقي وعلى عاتقه تقع الكثير من الوسائل التي عليه التعامل معها بمهنية عالية ، وهو يُعَد بمثابة (موظف الكشف) . اذ يجب ان يتصف بمجموعة من الصفات منها " ان تتوافر لديه الموهبة ، وان تتوافر لديه الخبرة المهنية. وان تتوافر لديه القدرة على التكيف مع الجماهير حسب مستوياتهم الثقافية والفكرية والاجتماعية. ومعايشة الواقع ومصادر الحصول على المعلومات . وان يكون مؤمنا برسالته والمبدأ والعقيدة يدافع عنها ويعمل من اجلها ". (See: Youssef, 1986, p. 14) وللوقوف على معطيات جميع العناصر في الاستوديو والتي يتشاركها المذيع لابد من تحديد دوره الفاعل مع تلك العناصر .

اولا : الاخراج : يتلخص دور المذيع في نشرة الاخبار بالالتزام بالنص المكتوب من قبل المحرر من جهة وما بين المخرج ورؤيته الفنية في اظهار شكل النشرة النهائية من جهة اخرى, وعلى المذيع ان يكون ملزم بتفاهمات خاصة مع كادر الاخراج وكذلك منفذ النشرة ، ويقصد بالتنفيذ تقديم نشرة الأخبار وبثها على الهواء مباشرة من الأستوديو ، ويحمل المخرج ومساعده مسؤولية إخراج النشرات الإخبارية ، وتنفيذ بثها على الهواء مباشرة الى المشاهدين بالدرجة الأولى ، والتأكد من صلاحية المادة الإخبارية من حيث الجودة الفنية والمضمون ، وكذلك التأكد من سلامة تشغيل الأجهزة الفنية ؛ لضمان تنفيذ النشرة على أحسن وجه . (Ahmed, 2002, p. 85)

ثانيا : كاميرا التصوير الالكترونية VIDEO CAMERA : ويطلق عليها كاميرا التلفزيون وأساس عملها هو تحويل الصورة من موجات ضوئية الى موجات كهرومغناطيسية يمكن تجميعها مرة اخرى في موجات ضوئية تستقبل عن طريق اجهزة الاستقبال دون ان تفقد العناصر المكونة لها وهي " الكاميرا الالكترونية او الة تصوير الفيديو ، والتي تستخدم للتصوير التلفزيوني وحده ، ويمكننا بواسطتها نقل المرئيات والأصوات

الحية من داخل الاستوديو او خارجه ، وكما يمكننا تسجيلها على الاشرطة المغناطيسية لتسجيل الصوت والصورة " (Radi, 2013, p. 152)

ثالثا : **الأستوديو الافتراضي** : بالرغم من أنه صغير نسبياً إلا أن إمكاناته غير محدودة وأهم ما فيه أنه ليس بحاجة الى ديكورات وصور ، اذ " يتم الاستفادة من برامج الحاسوب لتحقيق الاستوديو الافتراضي باعتماد التقنية الرقمية والاستغناء عن الموقع والديكور الحقيقيين واستبدالهما بموقع او ديكور تخيلي يتم انتاجه بواسطة الحاسوب " (Al-Azazi, 2020, p. 84)لذا فأن وجود الديكور الافتراضي سهل من مهمة مذيع النشرة .

رابعا : الكرافيك والمؤثرات الصورية : قد تبدو اللقطات التلفزيونية بدون أية مؤثرات وانتقالات باهتة الى حد ما ، وقد تخلق اللقطات الطويلة حالة الملل لدى المتلقي ببقائها لفترة أطول على الشاشة ، لذا فان " من عوامل الجذب والتشويق استخدام فن الكرافيك فضلا عن المؤثرات الصوتية والصورية والتقطيع السريع للقطات الفيلمية داخل الخبر ... كما يعد استخدام رسوم الكرافيك الحديث العملي الذي يصاحب القصة الخبرية لتوضيح معناها عندما لا تتوافر مادة فيلمية " (Sidhom, 2019, p. 34)وعلى المذيع أن يتقن الحرفة كي لا يقع في إشكالات بين المادة على الشاشة وما بين اللقطات الأرشيفية وتأطيرها على الشاشة.

خامسا : مصادر الصوت : بدون الصوت يفقد التلفزيون احدى سماته . ويجب أن يكون الصوت واضحاً لا غموض فيه . وهذا يعتمد على تنوع المايكروفونات طبقاً لاستجابتها للصوت . ولكل منها استخدام خاص . هناك مايكروفونات ذو اتجاه واحد . ومايكروفونات ذو اتجاهين وأخرى متعددة الاتجاهات والتي تستخدم في نقل الصور الحية من مواقع الأحداث , في حين " يستخدم في نشرات الأخبار المايكروفون ثنائي الاتجاه ويستخدم في برامج المقابلات التي يجلس فيها شخصان على مائدة واحدة " (Ragheb, 1999, p. 546) , فضلا عن وجود الـ (nik mik).

سادسا : جهاز قراءة الأخبار outo cue : على الرغم من التقنيات الحديثة في قراءة الأخبار . الأ أن المذيع " يحتل مكانة هامة بالنسبة لفريق العمل بغرفة الأخبار ، وهو الناقل الرسمي لأفكار و كلمات المحررين ، فيجب ان يكون على درجة عالية من الوعي والإدراك والخبرة التي تمكنه من اجتياز المشاكل والأخطاء على الهواء دون أن يجعل المشاهد يدرك اي خطا كان مع الاحتفاظ بالنص الخبري على الرغم من انهم يستخدمون عادة جهاز التلقين او جهاز القراءة المرئية يغني عن وجود النص الأصلي " (Muhammad, 2009, p. 209)وهو جانب احترازي للمذيع في الحالة التي يحصل فيها خلل أثناء القراءة . فيلجأ المذيع الى النص الأصلي لمواصلة قراءة الأخبار .

سابعا : المونتاج : قد تأتي المادة الفيلمية الى استوديو البث وهي جاهزة للعرض بعد أن تمت عليها عملية المونتاج . الأ أن المخرج يصبح مونتير أو مازج الرؤية switcherثان في التلفزيون فـ" قد يقوم بإجراء التوليف بنفسه فيجلس بجانب جهاز التحويل التوليف الفوري أثناء المونتاج أو التنفيذ .ويقوم بنفسه الضغط على الأزرار لينتقل من كاميرا الى Mixer visio أخرى ، أو من لقطة تصورها أحدى الكاميرات الى لقطة أخرى

مسجلة على فيلم أو شريط .فينتقل ذلك حياً على الهواء مباشرة أو الى شريط تسجيل الفيديو " (Aql, 2009, p. 87)

ثامنا : الإضاءة : تلعب الإضاءة دوراً رئيسياً في نقل الصورة التلفزيونية من مواقعها، والعمل الرئيسي لموزع الإضاءة في التلفزيون هو توفير الإضاءة والنور اللازم والكافي لإضاءة جميع أجزاء المنظر بطريقة وبتشكيل يجعل هذا المنظر يبدو واضح المعالم وذا معني أمام المتلقي.

الفصل الثالث.. اجراءات البحث

1. **مجتمع البحث :** تحدد مجتمع البحث بمجموعة من مذيعي نشرات الاخبار من عدة قنوات فضائية .
2. **عينة البحث** : تم اختيار مجموعة من العينات تم اختيارها من مجتمع البحث بصورة قصدية وطبقية والبالغ افرادها (190) مبحوث شملت العاملين من المذيعين في القنوات الفضائية العراقية إذ سيتم تحليلها على وفق الكشف عن فاعلية التقنيات الحديثة المستخدمة في نشرات الاخبار التليفزيونية ودورها في تسهيل عمل المذيع .
3. **منهج البحث :** اعتمد البحث على المنهج (الوصفي ـ التحليلي) ، في إجراءات البحث لغرض تحليل عينة البحث والتوصل الى النتائج .
5. **أداة البحث : خطوات بناء الاستبانة والمقياس :**

أ. الاستبانة الاستطلاعية: اعتمد الباحث في اعداد استمارة الاستبيان على عدد من الدراسات السابقة (الأكاديمية)، والكتب الإعلامية، وعلى تصورات وآراء مهنية واكاديمية وتمثلت الخطوة الاولى باستخدام الباحث الاستمارة الاستطلاعية اذ قام الباحث بتوزيع الاستبانة الأولية على (5%) من المجتمع الاصلي وبواقع (15) مبحوثاً كعينة محددة من المجتمع الأصلي للبحث الذي بلغ عدد (190) مبحوثا وتضمنت مجموعة من الاسئلة المفتوحة بشأن المحاور والمتغيرات الرئيسة للاستبانة لتكون الافكار الواردة بمنزلة مدخلات لإعداد الاستبانة وصياغتها بشكلها العلمي , وكان عدد الاسئلة قد بلغ عشرة اسئلة من أجل الحصول على بيانات ومؤشرات عن المعايير التي استنبطت من إجابات جزء من مفردات العينة عن طريق الاسئلة المفتوحة التي تضمنتها الاستمارة الاستطلاعية . واعتمد الباحث في الاستبانة النهائية على تحليل عينته وصولا الى ادق النتائج المتوخاة اذ تم تصميم استمارة استبانة خاصة بالفئة المقصودة بالبحث وهم المذيعين.

5. الصدق والثبات :

أ. **الصدق** : صمم الباحث استمارة استطلاع اولية لمعرفة استجابة المبحوثين للأسئلة التي تضمنتها الاستمارة والتي احتوت على (10) اسئلة وزعت بشكل عشوائي على عينة بلغت (50) مبحوثا بعد ان اخضعت الى التحكيم من قبل عدد من الاساتذة من ذوي الاختصاص والذين ابدوا توافقا مع ما جاء من الاسئلة اذ بلغت نسبة الاتفاق عليها (92%) وبعد ذلك تم تصميم استمارة البحث النهائية .

$$\text{نسبة الصدق} = \frac{\text{الصدق = مجموع الفقرات المتفق عليها}}{\text{مجموع الفقرات الكلي}} \times 100$$

ت	اسم الاستاذ	التخصص
1	ا . د حسين دبي حسان الزويني	اعلام / قسم الصحافة التليفزيونية
2	ا . د حسين علي نور الموسوي	اعلام / قسم الصحافة التليفزيونية
3	ا . د علي عباس فاضل	اعلام / قسم الصحافة التليفزيونية
4	ا . د علي صباح سلمان	فنون جميلة / تليفزيون
5	ا . د طالب عبدالمجيد ذياب	اعلام / قسم الصحافة التليفزيونية
6	ا . م . د حكمت مطشر مجيد	فنون جميلة / تليفزيون
7	ا . م . د مصطفى عبيد دفاك	فنون جميلة / تليفزيون

ب. الثبات : استخدم الباحث معامل (الفا) للاتساق الداخلي اذ تزودنا بتقدير جيد في اغلب المواقف ، وتعتمد هذه الطريقة على اتساق اداء الفرد مع نفسه من فترة الى اخرى ، ولاستخراج الثبات على وفق هذه الطريقة تم استخدام جميع الاستمارات البالغ عددها (190) ثم استخدمت معامل (الفا) وقد بلغ معامل الثبات (94%) ويعد المقياس متسق داخليا . معادلة (كرونباخ) هي :

$$OC = \frac{N\,C}{V + (N - 1)} . C$$

N = عدد العناصر (عدد عبارات المقياس)

C = متوسط التباين الداخلي بين العناصر

V = متوسط التباين الكلي للعناصر

نتائج الدراسة الميدانية للجمهور:

تمهيد : يسعى هذا المبحث ضمن فصل الدراسة الميدانية الى مناقشة عملية التحليل الوصفي لإجابات المبحوثين (العينة) الذين وُزعت عليهم الاستبانات ، وبهدف الخروج بجملة مؤشرات ونتائج علمية مع دلالات الفروق للمتغيرات الديموغرافية للمبحوثين ، لا سيما بعد تطبيق العمليات الاحصائية عليها والتعامل معها كميا لتحقيق أهداف الدراسة والخروج بالنتائج ، ويمكن الاشارة اليها على النحو الاتي : المحور الاول : الخصائص الديموغرافية للمبحوثين :

1. **نوع المبحوثين :** في سياق الإشارة الى الخصائص العامة للجمهور ضمن عينة البحث الحالي والبالغ (190) مبحوثا توزعوا على وفق نوعهم الى "الذكور" وبلغ عددهم (120) مبحوثا ونسبتهم (63.15%) ومثلوا المرتبة الأولى، (والإناث) بلغن (70) مبحوثة ونسبتهن (36.84%) ومثلن المرتبة الثانية ينظر الجدول (1).

جدول (1) / افراد العينة حسب النوع

النوع	العدد	النسبة
ذكر	120	%63.15
انثى	70	%36.84
المجموع	190	%100.0

نستنتج مما سبق أن نسبة الذكور تفوق نسبة النساء , ويلاحظ أن عينة الذكور غلبت على المجموع الأمر الذي يدل على أن الذكور أكثر إقبالا على العمل في مجال الإعلام من الإناث ويعود السبب في ذلك الى انهن يواجهن ضغوطاً مجتمعية كبيرة فيما يخص العمل الإعلامي.

2. **الفئات العمرية :** توزعت الفئات العمرية للمبحوثين على خمس فئات عمرية بلغ عدد الفئة الأولى المحددة من (33-37) سنة (40) مبحوثاً وبنسبة (21.05%) وحلت بالمرتبة الأولى، في حين جاءت بالمرتبة الثانية الفئة العمرية (28-32) سنة بواقع (38) مبحوثا بنسبة (20%) أما الفئة الثالثة (38-42) حلت بالمرتبة الثالثة فقد بلغ عدد افرادها (36) مبحوثاً وبنسبة (18.94%) اما الفئة العمرية (23-27) سنة فقد جاءت بالمرتبة الرابعة وبلغ عدد افرادها (33) مبحوثاً بنسبة (17.36%), وقد حصلت فئة من (18-22) سنة والبالغ عدد افرادها (24) على نسبة (12.63%) , وأخيرا بلغ عدد افراد الفئة الأخيرة المحددة بين (43 سنة فاكثر) فقد كان عدد مبحوثيها (19) مبحوث وبنسبة (10%). ينظر الجدول (2).

جدول (2) / افراد العينة حسب الفئات العمرية

الفئة العمرية	العدد	النسبة
22-18 سنة	24	%12.63
27-23 سنة	33	%17.36
32-28 سنة	38	%20
37-33 سنة	40	%21.05
38 -42 سنة	36	%18.94
43 سنة فأكثر	19	%10
المجموع	190	%100.0

تبين ان الفئة العمرية (33-37 سنة) هي الفئة التي حصلت على المرتبة الاولى لامتلاكها الخبرة والقدرة على متابعة الأحداث وإمكاناتها في التغطية الفورية ، لاسيما وان العمل الإعلامي يحتاج من القائم بالاتصال إلى الخبرة المتراكمة للعمل , ويؤثر العمر بدرجة كبيرة إذ كلما كبر عمر الإنسان وازدادت تجربته في الحياة كان تفكيره أدق.

3. **التحصيل الدراسي :** توزعت عينة البحث الحالي على وفق التحصيل الدراسي على ثمان فئات جاءت فئة (شهادة البكالوريوس) بالمرتبة الأولى إذ بلغ عدد المشاركين في البحث من الحاصلين على شهادة (البكلوريوس) (74) مبحوثاً وبنسبة بلغت (38،94%). وفئة (شهادة الثانوية) جاءت بالمرتبة الثانية إذ بلغ عدد المشاركين في البحث (29) مبحوثاً وبنسبة شكلت (15،26%). فئة (شهادة الدبلوم) جاءت هذه الفئة بالمرتبة الثالثة إذ بلغ عدد المشاركين (28) مبحوثاً وبنسبة شكلت (14،73%) و(شهادة الاعدادية) جاءت بالمرتبة الرابعة إذ بلغ عدد المشاركين (26) مبحوثاً وبنسبة بلغت (13،68%). وجاءت فئة (شهادة العليا) بالمرتبة الخامسة إذ بلغ عدد المشاركين (21) مبحوثا وبنسبة شكلت (11،05%). وجاءت فئة (متوسطة) بالمرتبة السادسة فبلغ عدد المشاركين في البحث ضمن هذه الفئة (12) مبحوثاً وبنسبة بلغت (6،31%)، وحلت فئة (شهادة الابتدائية) بالمرتبة الاخيرة إذ لم تسجل أي نسبة ينظر جدول (3).

جدول (3) / افراد العينة حسب التحصيل الدراسي

التحصيل الدراسي	العدد	النسبة
شهادة ابتدائية	-	-
شهادة متوسطة	12	%6.31
شهادة الثانوية	29	%15.26
إعدادية/ معهد	26	%13.68
شهادة الدبلوم (خريج معهد)	28	%14.73
شهادة البكلوريوس	74	%38.94
شهادة عليا	21	11.05
المجموع	190	%100.0

نتبين عبر هذه النتائج بان يكون المذيع ذا ثقافة موسوعية يستطيع عبرها معالجة شتى المعلومات فضلا عن وجوب أن يكون مطلعا على ثقافات متعددة ، وعلى أبرز سماتها ورموزها المختلفة , كما إن الحوادث المفاجئة قد تضعه في أماكن غير مألوفة لديه ولا يمكنه التعامل معها بجدية ما لم يكن متسلحا بثقافة قادرة على إنقاذه من المواقف المخجلة والمحرجة .

4. **سنوات ممارسة العمل الإعلامي :**

من إجابات المبحوثين تبين أن مدة العمل من **(9سنة ـ فما فوق)** جاءت بالمرتبة الأولى ، إذ بلغ عدد الذين لديهم ممارسة إعلامية ضمن ذلك المستوى(55) مبحوثا بنسبة بلغت (28.94%) تلتها فئة (3-5 سنة) بالمرتبة الثانية، إذ بلغ عدد الذين لديهم ممارسة اعلامية ضمن ذلك المستوى (51) مبحوثا بنسبة بلغت (26.84%) في حين جاءت مدة العمل (6-7 سنة) بالمرتبة الثالثة ، إذ بلغ عدد الذين لديهم ممارسة إعلامية ضمن ذلك المستوى (45) مبحوثا بنسبة بلغت (23.68%) تلتها مدة العمل (1-2) إذ بلغ عددها (39) وبنسبة بلغت (20.52%)، ينظر الجدول (4).

جدول (4) / افراد العينة بحسب عدد سنوات الخدمة في المؤسسة التي تعمل بها

المهنة	العدد	النسبة
من (1-2) سنة	39	%20.52
من (3-5) سنة	51	%26.84
من (6-7) سنة	45	%23.68
من (9- فما فوق) سنة	55	%28.94
المجموع	190	%100.0

ومن أبرز ما تشير إليه البيانات إن عدد سنوات الخدمة في المؤسسة التي يعملون بها حيث يلاحظ أن النسبة الأكبر للعاملين هم من المتواصلين في العمل.

5. **حسب مجالات العمل التي نعمل على تغطيتها :**

في سياق السؤال الآتي (حسب مجالات العمل التي نعمل على تغطيتها) جاءت فئة (السياسة) بالمرتبة الاولى بعدد (82) مشاركا وبنسبة بلغت (43.15%) تلتها فئة (كل ما ذكر) بالمرتبة الثانية، إذ بلغ

المبحوثين (40) مشاركا بنسبة بلغت (21.05%) في حين جاءت فئة (الرياضية) بالمرتبة الثالثة، إذ بلغ عدد المبحوثين (36) مراسلاً بنسبة بلغت (18.94%) تلتها فئة (الاقتصادية) بالمرتبة الرابعة اذ بلغ (32) مشاركا بنسبة بلغت (16.84%)، ينظر الجدول (5).

جدول (5) / توزيع افراد العينة بحسب المجالات الآتية التي تعمل على تغطيتها

الفئة	العدد	النسبة
السياسية	82	%43.15
الرياضية	36	%18.94
الاقتصادية	32	%16.84
كل ماذكر	40	%21.05
المجموع	190	%100.0

ومن أبرز ما تشير إليه البيانات تركيز القناة على كل ما ذكر ، إذ أنها احتلت المرتبة الأولى في القناة ، وهذا ما يعكس عدم اهتمام تلك القنوات في الجانب التخصصي الإخبارية .

6. **عدد نشرات الاخبار في القناة التي تعمل بها :**

بهدف معرفة عدد نشرات الاخبار جاءت فئة (2 نشرة) بالمرتبة الأولى، إذ بلغ عدد المبحوثين (73) مشاركا بنسبة بلغت (38.42%) تلتها فئة (5 نشرة) بالمرتبة الثانية، إذ بلغ عدد الذين اجابوا في هذا السياق (41) مشاركا بنسبة بلغت (21.57%) في حين جاءت فئة (3 نشرة) بالمرتبة الثالثة، بواقع (30) مشاركا بنسبة بلغت (15.78%)، وجاءت فئة (6 نشرة) بالمرتبة الرابعة بعدد (24) وبنسبة (12.63%) وجاءت فئة (4 نشرة) بالمرتبة الاخيرة بواقع (20) مشاركا وبنسبة (10.52%) ينظر الجدول (6):

جدول (6) / توزيع افراد العينة بحسب عدد نشرات الاخبار في القناة التي تعمل بها

الفئة	العدد	النسبة
2 نشرة	73	%38.42
5 نشرة	41	%21.57
6 نشرة	24	%12.63
4 نشرة	20	%10.52
3 نشرة	30	%15.78
المجموع	190	%100.0

ومن البيانات أعلاه نستطيع أن نقول بأن المذيعين لديهم التزام بالجوانب الاحترافية العالية في تغطيتهم الإخبارية للموضوعات المختلفة , بالرغم من إنه قد يؤثر في أحيان أخرى على الأداء الإعلامي.

7. **وجود اوتوكيو في القناة التي تعمل بها :**

تباينت اجابات المبحوثين بخصوص الاجابة على هذا التساؤل، إذ جاء عدد المبحوثين الذين قالوا (نعم) بالمرتبة الأولى بواقع (189) اجابة بنسبة بلغت (99.47%) تلتها فئة (لا) بالمرتبة الثانية، بواقع (1) اجابة بنسبة بلغت (0.52%)، ينظر الجدول (7):

جدول (7) / توزيع افراد العينة بحسب وجود اوتوكيو في القناة التي تعمل بها

الفئة	العدد	النسبة
نعم	189	%99.47
لا	1	%0.52
المجموع	190	100.0

ومن واقع البيانات يتبين لنا أن أغلب المذيعين اهتموا بالجانب التقني ، إذ أكدوا أن الفائدة كانت كبيرة ، وهذا ما يعكس وعي واهتمام المؤسسة الإعلامية لتطوير ملاكها ، ولما لتلك التقنيات والتجهيزات من تأثيرات ايجابية على تقديم تغطية إخبارية متميزة.

8. **وجود واسطة العمل بالاتوكيو :**

بهدف معرفة ,واسطة العمل بالاتوكيو جاءت فئة (فني اخر) بالمرتبة الأولى ، إذ بلغ عدد المبحوثين (78) مشاركا بنسبة بلغت (41.05%) تلتها فئة (كيبورد) بالمرتبة الثانية، إذ بلغ عدد الذين اجابوا في هذا السياق (54) مشاركا بنسبة بلغت (28.42%) في حين جاءت فئة (يدوي) بالمرتبة الثالثة، بواقع (36) مشاركا بنسبة بلغت (18.94%)، وجاءت فئة (بالقدم) بالمرتبة الرابعة بعدد (22) وبنسبة (11.57%) ينظر الجدول (8):

جدول (8) / توزيع افراد العينة بحسب واسطة العمل بالاتوكيو

الفئة	العدد	النسبة
كيبورد	54	%28.42
فني آخر	78	%41.05
يدوي	36	%18.94
بالقدم	22	%11.57
المجموع	190	%100.0

ومن واقع البيانات يتبين لنا أن أغلب المذيعين اهتموا بالجانب التقني ، واعتمادهم على الفني المتخصص للعمل على التجهيزات التقنية , واعتماد المذيعين على جهاز الاوتوكيو ودوره في نجاح عملهم بمهنية.

9. **عناصر ابراز الشكل في النشرة :**

بهدف معرفة عناصر ابراز الشكل في نشرات الاخبار جاءت فئة (ديكورات مع الشاشة) بالمرتبة الأولى، إذ بلغ عدد المبحوثين (66) مشاركا بنسبة بلغت (34.73%) تلتها فئة (شاشة وول سكرين) بالمرتبة الثانية، إذ بلغ عدد الذين اجابوا في هذا السياق (48) مشاركا بنسبة بلغت (25.26%) في حين جاءت فئة (كروما) بالمرتبة الثالثة، بواقع (35) مشاركا بنسبة بلغت (18.42%)، وجاءت فئة (ديكورات فقط) بالمرتبة الرابعة بعدد (25) وبنسبة (13.15%) وجاءت فئة (ديكورات مع الكروما) بالمرتبة الاخيرة بواقع (16) مشاركا وبنسبة (8.42%) ينظر الجدول (9):

جدول (9) / توزيع افراد العينة بحسب عناصر ابراز الشكل في النشرة

الفئة	العدد	النسبة
ديكورات فقط	25	%13.15
ديكورات مع الشاشة	66	%34.73
شاشة وول سكرين	48	%25.26
كروما	35	%18.42
ديكورات مع الكروما	16	%8.42
المجموع	190	%100.0

اتضح من خلال النتائج اعلاه انه قد تم توظيف هذه التقنيات في عدة مستويات كعملية البث وما يتعلق به وأصبح التنافس على أشده بين مختلف هذه القنوات التلفزيونية لشد وجذب أكبر عدد من المشاهدين , عن طريق ابراز موقع التصوير وما يحتويه من عناصر تضفي جمالية على اللوكيشن باعتبارها عنصر مكمل للإبراز الشكلي للنشرة من ديكورات.

10. **مصادر الصوت في النشرة :** بهدف معرفة مصادر الصوت في نشرات الاخبار جاءت فئة (الصوت المسجل) بالمرتبة الأولى، إذ بلغ عدد المبحوثين (71) مشاركا بنسبة بلغت (73.36%) تلتها فئة (صوتي) بالمرتبة الثانية، إذ بلغ عدد الذين اجابوا في هذا السياق (49) مشاركا بنسبة بلغت (25.78%) في حين جاءت فئة (شريط تسجيل) بالمرتبة الثالثة، بواقع (27) مشاركا بنسبة بلغت (14.21%)، وجاءت فئة (على الشريط المغناطيس) بالمرتبة الرابعة بعدد (16) وبنسبة (8.42%) وجاءت فئة (الفلم) بالمرتبة الخامسة بعدد (14) وبنسبة (7.36%) وجاءت فئة (الأسطوانات) بالمرتبة الاخيرة بواقع (13) مشاركا وبنسبة (6.42%) ينظر الجدول (10):

جدول (10) / توزيع افراد العينة بحسب مصادر الصوت في النشرة

الفئة	العدد	النسبة
الصوت المسجل	71	%37.36
شريط تسجيل	27	%14.21
الفلم	14	%7.36
الأسطوانات	13	%6.84
على الشريط المغناطيس	16	%8.42
صوتي	49	25.78
المجموع	190	%100.0

وفي ظل التغيرات السريعة والحديثة في مجال الإعلام ، نجد أن الإعلام التلفزيوني يسعى إلى التنافس مع هذه المعطيات ، وذلك باستخدام التقنيات التلفزيونية الحديثة بشتى أنواعها وذلك من أجل تحسين أداءها وزيادة متابعتها من قبل الجمهور.

11. **تأثير طول أو قصر النشرة على أداء المذيع :** تباينت اجابات المبحوثين بخصوص الاجابة على هذا التساؤل ، إذ جاء عدد المبحوثين الذين قالوا (نعم) بالمرتبة الأولى بواقع (119) اجابة بنسبة بلغت (62.63%) تلتها فئة (لا) بالمرتبة الثانية ، بواقع (71) اجابة بنسبة بلغت (37.36%) ، ينظر الجدول (11):

جدول (11) / توزيع افراد العينة بحسب تأثير طول أو قصر النشرة على أداء المذيع

الفئة	العدد	النسبة
نعم	119	%62.63
لا	71	%37.36
المجموع	190	100.0

تبين من النتائج اعلاه ان المذيعين يحتاجون الى جانب المطاولة في الاداء للحصول على أداء متميز , من خلال الالتحاق بالدورات التأهيلية المتخصصة.

12. تأثير العناصر المتعددة على الأداء في النشرة : بهدف معرفة تأثير العناصر المتعددة على الأداء في النشرة جاءت فئة (الضيوف) بالمرتبة الأولى ، إذ بلغ عدد المبحوثين (53) مشاركا بنسبة بلغت (27.89%) تلتها فئة (التقارير الخارجية) بالمرتبة الثانية ، إذ بلغ عدد الذين اجابوا في هذا السياق (43) مشاركا بنسبة بلغت (22.63%) في حين جاءت فئة (التقارير الداخلية) بالمرتبة الثالثة ، بواقع (39) مشاركا بنسبة بلغت (18.42%) ، وجاءت فئة (الاخبار المجردة) بالمرتبة الرابعة بعدد (35) وبنسبة (18.42%) وجاءت فئة (استطلاعات الرأي) بالمرتبة الاخيرة بواقع (30) مشاركا وبنسبة (15.78%) ينظر الجدول (12):

جدول (12) / توزيع افراد العينة بحسب تأثير العناصر المتعددة على الأداء في النشرة

الفئة	العدد	النسبة
الاخبار المجردة	35	%18.42
الضيوف	53	%27.89
التقارير الداخلية	39	%20.52
التقارير الخارجية	43	%22.63
استطلاعات الرأي	30	%15.78
المجموع	190	%100.0

عبر البيانات اعلاه تبين لنا ان مقابلة الضيوف في الاستوديو الاخباري من قبل المذيعين هو التآلف مع القصة الإخبارية فهي من الضروريات الإعلامية بحيث تساهم في إنشاء علاقة ثقة مع جمهور الوسيلة الإعلامية ، وذلك عندما يحس الجمهور بأنَّ ما يقدم له جديد ومستوعب لكل ما يقوله ؛ بحيث يكون من الضروري أن يتعايش مع كافة الأنباء التي يطرحه عن طريق الحصول على المعلومة من الضيوف في داخل الاستوديو.

13. **التأثير على أداء المذيع عند تقسيم النشرة بين مذيعين :** تباينت اجابات المبحوثين بخصوص الاجابة على **التأثير على أداء المذيع عند تقسيم النشرة بين مذيعين** ، إذ جاءت فئة (يؤثر بدرجة متوسطة) بالمرتبة الأولى بواقع (69) اجابة بنسبة بلغت (36.31%) تلتها فئة (لا يؤثر مطلقا) بالمرتبة الثانية، بواقع (67) اجابة بنسبة بلغت (35.26%)، وجاءت بالمرتبة الاخيرة فئة (يؤثر بدرجة كبيرة) بعدد (54) وبنسبة بلغت (28.42%) ينظر الجدول (13):

جدول (13) / توزيع افراد العينة بحسب التأثير على أداء المذيع عند تقسيم النشرة بين مذيعين

الفئة	العدد	النسبة
يؤثر بدرجة كبيرة	54	%28.42
يؤثر بدرجة متوسطة	69	%36.31
لا يؤثر مطلقا	67	%35.26
المجموع	190	%100.0

أن الحوار بين المذيعين بمحبة وتعاون يزيد من فرصة نجاحهم أكثر وبالتالي استقبال المشاهدين بعد الفاصل بابتسامة , وتؤثر علاقات الزمالة في مقدار التفاعل داخل الجماعات في المؤسسة ومن ثم في الانتاج والابتكار ومستوى الروح المعنوية للعاملين.

14. **مصادر الصورة داخل النشرة الإخبارية :** بهدف معرفة مصادر الصورة داخل النشرة الإخبارية في النشرة جاءت فئة (وكالات عالمية) بالمرتبة الأولى ، إذ بلغ عدد المبحوثين (62) مشاركا بنسبة بلغت (32.63%) تلتها فئة (وكالات محلية) بالمرتبة الثانية ، إذ بلغ عدد الذين اجابوا في هذا السياق (53) مشاركا بنسبة بلغت (27.89%) في حين جاءت فئة (مصادر ذاتية) بالمرتبة الثالثة ، بواقع (42) مشاركا بنسبة بلغت (22.10%) ، وجاءت فئة (مواقع التواصل الاجتماعي) بالمرتبة الرابعة بعدد (23) وبنسبة (12.105%) وجاءت فئة (اخرى تذكر) بالمرتبة الاخيرة بواقع (10) مشاركا وبنسبة (5.263%) ينظر الجدول (14):

جدول (14) / توزيع افراد العينة بحسب مصادر الصورة داخل النشرة الإخبارية

الفئة	العدد	النسبة
مصادر ذاتية	42	%22.10
وكالات عالمية	62	%32.63
وكالات محلية	53	%27.89
موقع التواصل الاجتماعي	23	%12.105
أخرى تذكر	10	%5.263
المجموع	190	%100.0

تمثل وكالات الأنباء مصدرا مهما رئيسيا للأخبار والمعادل الصوري ضمن مسار العملية الإعلامية لقد تبوأت هذه المؤسسات مركز الصدارة في التعامل مع الأحداث ومتابعتها وتغطية مجرياتها للجمهور عبر شبكاتها ومراسليها في مختلف البلدان والمناطق الساخنة من العالم.

15. **الكاميرات الموجودة بالاستوديو :** في سياق السؤال الآتي (**الكاميرات الموجودة بالاستوديو**) جاءت فئة (ثلاث كاميرات) بالمرتبة الاولى بعدد (101) مشاركا وبنسبة بلغت (53.15%) تلتها فئة (أكثر) بالمرتبة الثانية، إذ بلغ المبحوثين (56) مشاركا بنسبة بلغت (29.47%) في حين جاءت فئة (كاميرتان) بالمرتبة الثالثة ، إذ بلغ عدد المبحوثين (26) مراسلاً بنسبة بلغت (13.68%) تلتها فئة (كاميرا) بالمرتبة الرابعة اذ بلغ (7) مشاركا بنسبة بلغت (3.68%)، ينظر الجدول (15).

جدول (15) / توزيع افراد العينة بحسب الكاميرات الموجودة بالأستوديو

الفئة	العدد	النسبة
كاميرا واحدة	7	%3.68
كاميرتان	26	%13.68
ثلاثة كاميرات	101	%53.15
أكثر	56	%29.47
المجموع	190	%100.0

التصوير التلفزيوني أيا كان سواء (داخل أو خارج) الاستوديو ، فإنه يعتمد على عدة مقومات تسمى بالنظام وهو : مجموعة من العناصر و الأدوات تعمل معاً لإخراج هدف محدد من ضمنها الكاميرات للوصول الى رسالة اتصالية متكاملة وبأبعاد مختلفة ومتعددة , واستخدام ثلاث كاميرات يعطي مساحة ومرونة في اختيار اللقطات المناسبة.

16. **وجود كاميرات معلقة في القناة :** تباينت اجابات المبحوثين بخصوص الاجابة على هذا التساؤل، إذ جاءت فئة (كرين) بالمرتبة الأولى بواقع (115) اجابة بنسبة بلغت (60.52%) تلتها فئة (شاريو) بالمرتبة الثانية، بواقع (75) اجابة بنسبة بلغت (39.47%)، ينظر الجدول (16):

جدول (16) / توزيع أفراد العينة بحسب وجود كاميرات معلقة في القناة

الفئة	العدد	النسبة
كرين	115	%60.52
شاريو	75	%39.47
المجموع	190	100.0

ان للأدوات والمعدات دورا كبيرا تساعد على حركة الكاميرا بكل يسر وسهولة ، فالتصوير الاحترافي بالكرين في كل مراحله يخضع الى التخطيط بما في ذلك تحديد حركة الكاميرا.

17. **ابراز الاخبار بالنشرة :** تباينت اجابات المبحوثين بخصوص الاجابة على هذا التساؤل ، إذ جاءت فئة (SNG) بالمرتبة الأولى بواقع (112) اجابة بنسبة بلغت (58.94%) تلتها فئة (سكايب) بالمرتبة الثانية ، بواقع (78) اجابة بنسبة بلغت (41.05%)، ينظر الجدول (17):

جدول (17) / توزيع أفراد العينة بحسب ابراز الاخبار بالنشرة

الفئة	العدد	النسبة
سكايب	78	%41.05
SNG	112	%58.94
المجموع	190	100.0

أن طبيعة الأخبار آنيّة وسريعة ، وتحتاج إلى آليات اتصال لدعم الحدث كالسكايب و sng، ويعتبر قصورا في العمل وإضعافا لجودة الأخبار ان كان عكس ذلك , وأخبار المجتمع متنوعة فمنها الاجتماعي والسياسي والرياضي والترفيهي.

18. **استخدام القناة للكرافيك :** تباينت اجابات المبحوثين بخصوص الاجابة على هذا التساؤل، إذ جاء عدد المبحوثين الذين قالوا (نعم) بالمرتبة الأولى بواقع (117) اجابة بنسبة بلغت (93.15%) تلتها فئة (لا) بالمرتبة الثانية، بواقع (13) اجابة بنسبة بلغت (6.84%)، ينظر الجدول (18):

جدول (18) / توزيع افراد العينة بحسب استخدام القناة للكر افيك

الفئة	العدد	النسبة
نعم	177	%93.15
لا	13	%6.84
المجموع	190	100.0

فهذا المجال ضروري لكل جوانب العمل الاعلامي دليل على الاهتمام بتقديم المعلومات بكل تفاصيلها ودعمها عن طريق تقنية الكرافيك ان تعذر وجود تقنية اخرى او صورة ثابتة او متحركة. الاسلوب المستخدم للكرافيك :

19. **الاضاءة المستخدمة بنشرة الاخبار:** كما في **جدول (19) / توزيع أفراد العينة بحسب الاضاءة المستخدمة بنشرة الاخبار**

الفئة	العدد
الطبيعية	57
الرئيسة	22
البيضاء الباردة	25
سوفت	23
اضاءة استوديو	26
مصابيح	23
بيبي لايت	10
وان كي	11
دي لايت	13
داخلية	8
حارة	14
حمراء	18
اصفر	12
مركزة	17
كول لايت	14
جميع الانواع	24
المجموع	317(*)

تعد اضاءة الاستوديو بمثابة (سيدة المكان) الغاية منها هو الحصول على صور مميزة احترافية لذلك تعمل القنوات على التوازن المناسب في الاضاءة الموجهة على الشخص .. وتزيد من جمال الصورة وترضي الجمهور بالنهاية , وكانت الإضاءة المستخدمة في نشرات الاخبار كما موضح في الجدول وازاء كل نوع من أنواع الاضاءة.

20. **انواع المايك المستخدم بنشرة الاخبار:** في سياق السؤال الآتي (انواع المايك المستخدم بنشرة الاخبار) جاءت فئة (NECK MIC) بالمرتبة الاولى بعدد (150) مشاركا وبنسبة بلغت (78.94%) تلتها فئة (ذو اتجاهين)

(*) في هذا السؤال مجموع الاجابات بلغ (317), لوجود ملاحظة في هذا السؤال بوصفه سؤال مفتوح, وأن الاجابات تكون, اكثر من عدد العينة للاجابة باكثر من خيار.

بالمرتبة الثانية ، إذ بلغ المبحوثين (17) مشاركا بنسبة بلغت (8.94%) في حين جاءت فئة (ذو اتجاه واحد) بالمرتبة الثالثة ، إذ بلغ عدد المبحوثين (15) مراسلاً بنسبة بلغت (7.89%) تلتها فئة (جميع الاتجاهات) بالمرتبة الرابعة اذ بلغ (8) مشاركا بنسبة بلغت (4.21%)، ينظر الجدول (20).

جدول (20) / توزيع أفراد العينة بحسب انواع المايك المستخدم بنشرة الاخبار

الفئة	العدد	النسبة
ذو اتجاه واحد	15	%7.89
ذو اتجاهين	17	%8.94
جميع الاتجاهات	8	%4,21
NECK MIC	150	%78.94
المجموع	190	%100.0

اغلب القنوات الفضائية تستخدم النك مايك NECK MIC لصوته الواضح والنقي وبدقه عالية الجوده والذي من الممكن ان يستخدم أو يعمل على الموبايل والكاميرا والحاسبه بنفس الوقت وسهولة الحركة به

21. **القنوات الفضائية التي يفضلها المذيع لتقديم افضل الاداء فيها :** في سياق السؤال الآتي (القنوات الفضائية التي يفضلها المذيع لتقديم افضل الاداء فيها) تصدرت قناة (العراقية) المرتبة الاولى بعدد (97) مشاركا تلتها قناة (الشرقية) بالمرتبة الثانية ، إذ بلغ المبحوثين الذين اختاروا القناة (86) مشاركا. في حين جاءت فئة (السومرية) بالمرتبة الثالثة ، إذ بلغ عدد المبحوثين الذين اختاروا القناة (44) مشاركا , ينظر الجدول (21).

جدول (21) / القنوات الفضائية التي يفضلها المذيع لتقديم افضل الاداء فيها

الفئة	التكرار
العراقية	97
الشرقية	86
السومرية	44
العهد	32
الفرات	23
الاتجاه	37
افاق	23
دجلة	36
هنا بغداد	8
الرشيد	6
الغدير	8
NRT	4
البغدادية	2
بلادي	7
بغداد	2

المسار	4
النجباء	6
الديار	2
اسيا	5
هنا صلاح الدين	4
الانوار	3
الانبار	2
التغيير	2
الموقف	2
الموصلية	1
الوفاق	3
الولاء	2
الاتحاد	2
الاوفياء	3
سامراء	4
الاباء	3
تركمن ايلي	4
ديوان	2
الاشراق	2
الرافدين	3
السلام	1
CBC	5
HGPVM	6
BBC	24
MBC	27
CNN	34
NRT	22
UTV	26
فرانس 24	23
DW	13
FOX NEWS	11
التغيير	2
الصينية	2
المانيا	1
التركية	1
قطر	9
MTV	2
RT	17
TV5	3
رودوا	4

العربية	28
الحدث	13
سكاي نيوز	11
العالم	15
قناة الجديد	3
الميادين	12
I NEWS	7
المجموع	799(*)

حصول قناة العراقية على المرتبة الأولى كونها قناة الشعب وممولة من المال العام وبالتأكيد تمتلك تقنيات متطورة وحديثة لإسناد العمل الاعلامي بطرق حديثة تسهل على العاملين والمذيعين أداء عملهم بيسر وسهوله .

22. **درجة الحرص في متابعة الاداء اليومي وتقييمه :**

تباينت اجابات المبحوثين بخصوص الاجابة على درجة الحرص في متابعة الاداء اليومي وتقييمه ، إذ جاءت فئة (أحرص بشدة) بالمرتبة الأولى بواقع (135) اجابة بنسبة بلغت (71.05%) تلتها فئة (أحرص) بالمرتبة الثانية ، بواقع (55) اجابة بنسبة بلغت (28.94%)، وجاءت بالمرتبة الاخيرة فئة (يؤثر بدرجة كبيرة) من دون ان تسجل أي عدد , ينظر الجدول (22):

جدول (22) / توزيع أفراد العينة بحسب درجة الحرص في متابعة الاداء اليومي وتقييمه

الفئة	العدد	النسبة
أحرص بشدة	135	%71.05
احرص	55	%28.94
لا احرص مطلقا	-	-
المجموع	190	%100.0

الحرص بشدة على العمل ومتابعته وتقيمه ما يزيد من عبء مهنة الصحافة على العاملين في المجال والملتزمين بأخلاقياتها ومبادئها هو أن يتصرف الصحفي بمسؤولية.

23. **المزايا التي تدفع المذيع لتقديم أداء متميز في النشرات الإخبارية :** جاءت فئة (المهنية لدى فريق أنتاج النشرة) بعدد (46) مبحوثاً وبنسبة شكلت (24.21%)، تلتها فئة (عدم الانحياز وحرية التصرف) بعدد (40) مبحوثاً، مثلوا الفئة الثانية ضمن عينة البحث وبنسبة شكلت (21.05%)، وجاءت فئة (تناسب الوقت المحدد لكل نشرة) بالمرتبة الثالثة بعدد (33) مبحوثاً، مثلوا الفئة الثالثة ضمن عينة البحث وبنسبة شكلت (17.36%). وبلغ عدد المبحوثين في البحث من فئة (تناسب وقت تقديم النشرة) (23) مبحوثاً، مثلوا الفئة الرابعة ضمن عينة البحث وبنسبة شكلت (12.10%)، وجاءت فئة (استخدام التكنولوجيا الحديثة في أنتاج النشرات الإخبارية) بالمرتبة الخامسة إذ بلغ عدد المبحوثين المشاركين في البحث من هذه الفئة (20)

(*) في هذا السؤال مجموع الاجابات بلغ (317), لوجود ملاحظة في هذا السؤال بوصفه سؤال مفتوح, وأن الاجابات تكون, اكثر من عدد العينة للاجابة باكثر من خيار.

مبحوثاً، وبنسبة شكلت (10.52%) وحلت فئة (الاستوديوهات الكبيرة) بالمرتبة السادسة ضمن عينة البحث وبلغ عددها (18) مبحوثاً وبنسبة شكلت (9.47%), وجاءت فئة (الديكورات المتميزة) بعدد (10) بالمرتبة الاخيرة وبنسبة (5.26%) ينظر جدول (23).

جدول (23) توزيع أفراد العينة بحسب المزايا التي تدفع المذيع لتقديم أداء متميز في النشرات الإخبارية

الفئة	العدد	النسبة
تناسب وقت تقديم النشرة	23	%12,10
تناسب الوقت المحدد لكل نشرة	33	%17.36
عدم الانحياز وحرية التصرف	40	%21.05
المهنية لدى فريق أنتاج النشرة	46	%24.21
الاستوديوهات الكبيرة	18	%9.47
الديكورات المتميزة	10	%5.26
استخدام التكنولوجيا الحديثة في أنتاج النشرات الإخبارية	20	%10.52
المجموع	190	%100.0

يعتمد نجاح العمل الإعلامي المهنية على عناصر عديدة أهمها المصداقية والموضوعية ، اللذان يكفلان إيصال المادة الخبرية بصيغة يمكن الوثوق بصحتها وتصديقها. وقد ظل هذان العنصران سمة مميزة يجب الالتزام بهما من خلال حرص مذيعي النشرة وحرصهم على تقييم أدائهم في عملية الالقاء وتقديم المعلومة المتمثلة بالأخبار والتقارير والمقابلات الصحفية.

24. **اسباب تفضيل العمل في القناة :** بهدف معرفة اسباب تفضيل العمل في القناة : جاءت فئة (مصداقيتها وموضوعيتها في تناول الأحداث مما يؤثر في أدائي) بالمرتبة الأولى، إذ بلغ عدد المبحوثين (70) مشاركا بنسبة بلغت (63.84%) تلتها فئة (التنوع في المصادر يزيد من قدرتي في التعامل مع المعلومة) بالمرتبة الثانية، إذ بلغ عدد الذين اجابوا في هذا السياق (42) مشاركا بنسبة بلغت (22.10%) في حين جاءت فئة (حرصها على تقديم التغطيات الفورية يؤثر على أدائي) بالمرتبة الثالثة، بواقع (31) مشاركا بنسبة بلغت (16.31%)، وجاءت فئة (استخدامها للتقنيات الحديثة يساعدني في تقديم أداء أفضل) بالمرتبة الرابعة بعدد (26) وبنسبة (13.68%) وجاءت فئة (التنوع في استخدام المعادلات الصورية يبرز قابلياتي في تقديم أداء وحرية أكبر) بالمرتبة الاخيرة بواقع (21) مشاركا وبنسبة (11.05%) ينظر الجدول (24):

جدول (24) / توزيع أفراد العينة بحسب اسباب تفضيل العمل في القناة

الفئة	العدد	النسبة
مصداقيتها وموضوعيتها في تناول الأحداث مما يؤثر في أدائي	70	%36.84
حرصها على تقديم التغطيات الفورية يؤثر على أدائي	31	%16.31
التنوع في المصادر يزيد من قدرتي في التعامل مع المعلومة	42	%22.10
استخدامها للتقنيات الحديثة يساعدني في تقديم أداء أفضل	26	%13.68
التنوع في استخدام المعادلات الصورية يبرز قابلياتي في تقديم أداء وحرية أكبر	21	%11.05
المجموع	190	%100.0

ان الاداء المهني والمتميز بالمصداقية والموضوعية ينعكس ايجابا على سمعة المؤسسة بشكل عام وبالتالي ينسحب الموضوع بايجابياته على أداء العاملين وسمعتهم ومن ضمنهم المذيعين.

25.بحسب فروق اداء المذيعين حسب القناة: تباينت اجابات المبحوثين بخصوص الاجابة على وجود فوارق في الاداء لدى المذيعين في تغطياتهم للقنوات (العراقية) ، إذ جاءت فئة (أجدها متشابهة) بالمرتبة الأولى بواقع (93) اجابة بنسبة بلغت (48.94%) تلتها فئة (أجدها أفضل) بالمرتبة الثانية، بواقع (67) اجابة بنسبة بلغت (35.26%)، وجاءت بالمرتبة الاخيرة فئة (لا استطيع التحديد) بعدد (30) وبنسبة (15.78%), ينظر الجدول (25):

جدول رقم (25) يبين توزيع أفراد العينة بحسب وجود فوارق في الاداء لدى المذيعين في تغطياتهم للقنوات (العر اقية)

الفئة	العدد	النسبة
أجدها أفضل	67	%35.26
أجدها متشابهة	93	%48,94
لا استطيع التحديد	30	%15.78
المجموع	190	100.0

تبين من اجابة المبحوثين ان اداء المذيعين في تغطياتهم للأحداث في القنوات العراقية يجدونها متشابهة , بسب الاداء الروتيني الرسمي وعدم القدرة على الابداع بسبب سياسة القناة الداخلية والقوانين الخاصة بها.

26. **استخدام المذيعين في القنوات للتقنيات الحديثة** : جاءت اجابة المبحوثين كما يلي: فئة (**تعالج الموضوعات بأنسيابية اكثر**) جاءت بالمرتبة الاولى بعدد (99) مبحوثاً وبنسبة شكلت (52.10%)، تلتها فئة (**تجعل انتقالاتي افضل واسرع**) بعدد (97) مبحوثاً، مثلوا الفئة الثانية ضمن عينة البحث وبنسبة شكلت (51.05%)، وجاءت فئة (**التقنيات تجعل الموضوعات أكثر قبولا**) بالمرتبة الثالثة بعدد (96) مبحوثاً، مثلوا الفئة الثالثة ضمن عينة البحث وبنسبة شكلت (50.52%). وجاءت فئة (**تعالج ضعف الاداء لدى من بعض الحالات**) بعدد (50) بالمرتبة الاخيرة وبنسبة (26.31%) ينظر جدول (26).

جدول (26) / افراد العينة حسب استخدام القناة للتقنيات الحديثة

الفئة	اتفق بشدة		اتفق		محايد		لا اتفق		لا أوافق مطلقا	
	ت	%	ت	%	ت	%	ت	%	ت	%
التقنيات تجعل الموضوعات أكثر قبولا	96	%50.52	51	%26.84	32	%16.84	11	%5.78	-	
تسهم في عرض وجهات النظر المختلفة	88	46.31	52	%27.36	34	%17.89	16	%8.42	-	
تزيد من تركيزي على محاور محددة	95	%50	48	%25.26	29	%15.26	18	%9.47	-	
تجعل انتقالاتي افضل واسرع	97	%51.05	44	%23.15	33	%17.36	16	%8.42	-	
تعالج الموضوعات بأنسيابية اكثر	99	%52.10	69	%36.31	17	%8.94	5	%2.63	-	
تشعرني بأرتياح أكثر من الاداء	87	%45.78	67	%35.26	29	%15.26	-		7	%3.68

تعالج ضعف الاداء لدى من بعض الحالات	50	%26.31	46	%24.21	43	%22.63	44	%23.15	3	%1.57
تتيح لي تقديم اداء اكثر ارتكازا وتعبيرا عن حالاتي مع الموضوعات	66	%34.73	51	%26.84	39	%20.52	27	%14.21	7	%3.68

تبين من خلال الاجابات للمبحوثين على عمل المذيعين بانسيابية أكثر لتوفير التقنيات السهولة والحرية وسرعة انتقال المعلومة والتواصل المباشر من موقع الحدث.

استنتاجات الدراسة:

1. نستنتج ان أغلب المذيعين اهتموا بالجانب التقني، إذ أكدوا أن الفائدة كانت كبيرة ، وهذا ما يعكس وعي واهتمام المؤسسة الإعلامية لتطوير ملاكها.
2. كما ان أغلب المذيعين اهتموا بالجانب التقني، واعتمادهم على الفني المتخصص للعمل على التجهيزات التقنية, واعتماد المذيعين على جهاز الاوتو كيو ودوره في نجاح عملهم بمهنية.
3. ان مقابلة الضيوف في الاستوديو الاخباري من قبل المذيعين هو التآلف مع القصة الإخبارية فهي من الضروريات الإعلامية بحيث تساهم في إنشاء علاقة ثقة مع جمهور الوسيلة الإعلامية، وذلك عندما يحس الجمهور بأنَّ ما يقدم له جديد ومستوعب لكل ما يقوله, بحيث يكون من الضروري أن يتعايش مع كافة الأنباء التي يطرحه عن طريق الحصول على المعلومة من الضيوف في داخل الاستوديو.
4. تمثل وكالات الأنباء مصدرا مهما رئيسيا للأخبار والمعادل الصوري ضمن مسار العملية الإعلامية لقد تبوأت هذه المؤسسات مركز الصدارة في التعامل مع الأحداث ومتابعتها وتغطية مجرياتها للجمهور عبر شبكاتها ومراسليها في مختلف البلدان والمناطق الساخنة من العالم.
5. استخدام نظام أو اسلوب الكارتات هو بمثابة القدرة على إيصال الأفكار بطرق متنوعة ومختلفة وفريدة من نوعها.
6. ان للادوات والمعدات دورا كبيرا تساعد على حركة الكاميرا بكل يسر وسهولة، فالتصوير الاحترافي بالكرين في كل مراحله يخضع الى التخطيط بما في ذلك تحديد حركة الكاميرا. ان حركة الكاميرا المتقنة تحمل أهمية كبيرة جدا في خروج المادة بشكل مرضي واحترافي.
7. فاعلية التقنيات الحديثة في التليفزيون اصبحت تنقل صورة الحدث مباشرة على وفق التطورات التكنولوجية مما سهل عمل المذيع للتفاعل مع الخبر وتسويقه للمتلقي , والتي بدورها ساهمت بالفورية المطلقة صوتا وصورة اينما كان .
8. التقنيات الحديثة منحت النشرة الإخبارية جذبا وتشويقا للمتلقي عبر التطور التقني وتوسع مجال الانتاج فضلا عن النمو الاقتصادي في صناعة الخبر, وان التقنيات الحديثة وتفاعل مقدم النشرة معها قدما وسائلا لإقناع المتلقي .
9. التقنيات الحديثة في نشرات الاخبار وتفاعل عمل المذيع معها منحت النشرة والمذيع على حد سواء نوعا من المصداقية, وساهمت في اعطاء المذيع نوعا من الحماس والصدق في نقل الخبر

10. ان التقنيات الحديثة في التليفزيون وتحديدا بالاستديو خلقت نوعا من التفاهمات ما بين الكادر التقني والمذيع من جهة وما بين المذيع ومخرج النشرة من جهة اخرى سهل عمله في قراءة مضامين مختلفة من النشرات, وحاضنة مهمة تتشكل فيها الخبر عبر عناصر فنية اخرى تساهم في تسهيل عمل المذيع.

التوصيات:

1. ضرورة استخدام التقنيات الحديثة والمتطورة في تقديم البرامج الاخبارية والنشرات التلفزيونية وبالذات في النشرات الرئيسة واستخدام الوسائط المختلفة والغرافيك والانفوغرافيك وغيرها من التقنيات ذات الابراز الحديثة .
2. ضرورة عقد اتفاقيات مع المؤسسات الإعلامية الإقليمية والعالمية للإستفادة من تجاربهم وخبراتهم في مجال استخدام التقنيات الحديثة والمتطورة، عن طريق الزيارات والتدريب.
3. العمل على رفع وعي العاملين بالمؤسسات الاعلامية بأهمية استخدام التقنيات الرقمية والعمل على استخدامها في العمل الصحفي.

References:

1. Al-Bustani, (Fouad Ephrem), *Munjid Al-Talaba*, 3rd Edition, Beirut: (Dar Al-Mashreq), DT, p. 37.
2. Bataher, (Ben Isa), *The Effectiveness of the Contemporary Muslim - A Vision in Reality and Ambition*, Amman: (Dar Al-Bairaq), 1997, p. 87.
3.Gibran, (Masoud), *Pioneer of Students*, Beirut: (Dar Al-Ilm Li'l Millions), DT, p. 205.
4. Ibn Manzoor, (Jamal al-Din Muhammad ibn Makram al-Ansari), *Lisan al-Arab*, Cairo: (The Egyptian House for Authoring and Translation), BT), p. 231.
5. Al-Jawhari, (Ismail bin Hammad), *Al-Sahih Taj al-Lughah wa Sahih al-Arabiyya*, Part 4, investigation: Ahmad Abd al-Ghafour Attar, Beirut: (Dar al-Ilm Li'l Millions – Mishkat Islamic Library), 1988, (Material about), p. 2086.
6. Saliba, (Jamil), *The Philosophical Lexicon in Arabic, French, English and Latin Terms*, Beirut: (The Lebanese Book House for Printing, Publishing and Distribution - The International Book Company), 1982, p. 329.
7. Omar, (Ahmed Mukhtar), *Lexicon of Contemporary Arabic Language*, Cairo: (The World of Books), 2008, p. 50 .
8. Green, (Maury), TV news. See: Saadi Qandil and Ahmed Saeed Abdel Halim, Cairo: *(The Egyptian Renaissance Bookshop* - The Franklin Foundation for Printing and Publishing), 1972, p. 36.
9. Shalabi, (Karam), *The Broadcaster and the Art of Presenting Programs on Radio and Television*, Beirut: (Al-Hilal Library House) 2008, p. 19.
11. Jacob, (student), *Media Technologies*, 1st Edition, Damascus: (Dar Afkar for Publishing), 2012, p. 168.
12. Moawad, (Muhammad), *radio and television news*, Cairo: (Dar Al-Kitab Al-Hadith), 2000, p. 159.
13.Youssef, (Muhammad Khair Ramadan), *Characteristics of presenters of Islamic programs on radio and television*, 1st edition, Riyadh: (Al-Jeraisy Foundation for Distribution and Advertising - Al-Farazdaq Commercial Press), 1986, p. 14..

14. Ahmed, (Kamal Babiker Muhammad), *TV news program production*, unpublished master's thesis, Sudan: (College of Information - Omdurman University), 2002, p. 85.
15. Radi, (Wissam Fadel), *International Radio and Television Media (Concepts – Means – Purposes)*, Baghdad: (Dar Mesopotomia), 2013, p. 152.
16. Al-Azazi, (Wadih), *Modern Technologies for Television Production and News Work in Satellite Channels*, Amman: (Dar Al-Yazuri Al-Alamiyyah for Publishing and Distribution), 2020, p. 84.
17. al-said, (George Latif Zaki), *The Role of Modern Graphic Technologies in the Development of TV Programs on Satellite Channels*, an unpublished Ph.D. thesis, Cairo: (Cairo University - Radio and Television Department - Faculty of Information), 2019, p. 34.
18. Ragheb, (Nabil), *Journalistic Work (read, audio and visual)*, Cairo: (The Egyptian) International Publishing Company - Longman), 1999, p. 546.
19. Muhammad, (Khaled Majd Al-Din), *The News Industry in the Age of Informatics*, Cairo: (Dar Al-Amin), 2005, p. 209.
20. Aql, (Nashwa Suleiman), *radio and television directing*. Cairo: (Arab House for Publishing and Distribution), 2009, p. 87.

The effectiveness of modern technologies used in television news bulletins And its role in facilitating the presenter's work

Fadhil Jati Salman
Specialization: Radio and Television Journalism
Place of work: Lecturer at Baghdad University / College of Media
Email: fadhiljatti35@gmail.com

Abstract

The impact of television has made it an essential technology that can't be dispensed with in all circumstances and situations, measuring the society's need for it. Some argue that there is no stronger media than television in introducing people of the world to each other, as it has the most powerful impact and attracts millions of viewers.
Television is deemed as the most effective tool of media as it is designed to capture both sound and image. The image, in itself, has the ability to engage and interact with our thoughts. In light of the aforementioned, it is noticeable that this interactive medium (television) has significantly evolved over the years, thanks to modern technologies that have been introduced over time. These advancements have added an element of credibility between both the broadcaster and the audience's interaction. It has been made possible through live broadcasts, transmissions, and the presenter's presence at the scene of the event at the time of its occurrence.
Television is the main source of news for the majority of people in various contemporary societies. The television and news programs still constitute the main center of gravity in the process of influencing viewers, and in particular when watching the news bulletin on (any channel), we quickly expect to see the news, reports and polls offered by the bulletin that affect the life of our society.
The purpose of news bulletins is to inform viewers about the current events happening in the local community, the nation as a whole, and even at the global level. It is presented through the medium of television, aided by a team of professionals such as the directors, presenters, correspondents, cameramen, sound recordists, lighting technicians and editors, who work together to create a coherent and engaging news bulletin.

Keywords: effectiveness, technologies, presenters.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1235

ميتافيزيقا الأداء المسرحي" مسرحية كلكامش أنموذجاً "

ليلى محمد الحسيني[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص:

يغوص البحث من خلال مباحثه الثلاثة للتفتيش عن اللاوعي واللاوعي الجمعي بهدف التعرف على المحفزات والبواعث الادائية ودافعيتها لإنتاج أداء يتوافق مع ميتافيزيقة الاسطورة او الملحمة وشخصياتها المختلفة عن الشخصيات الانسانية الأخرى ويكشف البحث في مبحثه الثاني عن نوع من الطاقة الادائية المقدسة وبتحفيز من الخيال واشغال للاوعي الجمعي يتناغم مع ماورائية النص الاسطوري وشخصياته واحداثه الملحمية.

الكلمات المفتاحية: المؤدي، الطاقة الادائية المقدسة، اللاوعي الجمعي.

المبحث الاول / مشكلة البحث:

يمتاز الاداء المسرحي بخصوصية فريدة ما يجعله مختلفا عن الانواع الادائية الفنية الاخرى، سواء امام الكاميرا او خلف المذياع ، ولا شك ان العلاقة المباشرة بين المؤدي والمتلقي تفضي الى انسياب المشاعر والاحاسيس فيما بينهما ، مما يجعل احدهما يتأثر ويؤثر بالأخر، وحيث ان الاداء المسرحي يقوم على الانفعالات العاطفية ويتطلب انتقاء تعبيريا صوتياً وحركياً يمارس تأثيره على المتلقي فالمؤدي بحاجة الى البحث عن اداء خارق للعادة ومثير للدهشة، اداء ميتافيزقي يتوافق مع التسامي الدرامي والاحداث غير الواقعية للشخصيات الاسطورية / التاريخية/ المركبة، ومن هنا يذهب البحث الى الروافد المعينة للمؤدي والتفتيش عن مسالك تقود الى الافكار المغذية للأداء الخارق او الاداء الميتافيزيقي ، بهدف التماهي مع الماضي الاسطوري للشخصيات او الاحداث الاستثنائية لها .

فكيف يتوصل المؤدي الى ماورائية الاداء للشخصيات؟

وهل هناك الية بأماكنها ان تعنيه على ذلك؟

وهل يستطيع اي مؤد الوصول الى هذه الالية ؟

هذه الاسئلة واخرى ترد في سياق البحث، سنحاول الاجابة عليها من خلال البحث الموسوم:

ميتافيزيقا الاداء المسرحي" مسرحية كلكامش انموذجاً "

[1] رئيس قسم الاعلام- كلية المنصور الجامعة https://orcid.org/0000-0001-9461-3251 , Laila.mohamad@muc.edu.iq

اهمية البحث: وتكمن في التعرف على الية للوصول الى العلاقة بين الاداء والميتافيزيقا كما يفيد منه الطلبة والعاملين في الحقل الادائي بعامة.

هدف البحث: يهدف البحث للكشف عن طاقة المؤدي المسرحي الميتافيزيقية .

حدود البحث: يتحدد البحث في مسرحية (كلكامش).

زمانياً- 2001

مكانياً – مسرح الرشيد

منهج البحث – يتخذ البحث المنهج الوصفي نهجاً.

تعريف المصطلحات:

الميتافيزيقا: (Metaphysic) يتكون المصطلح من كلمتين اغريقيتين (meta) وتعني ما بعد وكلمة (physique) وتعني الطبيعة، ويقول (ابن سينا) عن علم الطبيعة ان هذا العلم يبحث عن الوجود المطلق وينتهي في التفصيل (Jamil, 1982, p. 304) وفي تعريف اخر للميتافيزيقا، هو علم يتناول دراسة الظواهر الروحية والنفسية ، وهو احد فروع الفلسفة التي تهتم بدراسة المبادئ الاولى والوجود الانتولوجيا (ethnology) (Wikipedia, n.d.)

تعريف الاداء:

الاداء : هو سلوك الانسان في حالة الانهماك في فعل معين، اما الاداء الفني او الانجاز (performance) فيشتمل على قدر من الكفاءة والسيطرة على الادوات والوسائل والاساليب، وهو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، ويتطلب الاستعداد، والتهيؤ، والتدريب للوصول إلى الكفاءة في الإنجاز (Mary & Kassab, 2006, p. 14) .

وفي مصدر آخر يعرف الاداء "بأنه عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والالقاء والتعبير بالوجه والجسد والتأثير الذي يخلقه حضور المؤدي على الخشية واستثمار الفضاء" (Hayes, 2004, p. 38) .

التعريف الاجرائي لميتافيزيقا الاداء: هو التمكن من الغوص في العوالم القبلية للأداءات البدائية والمتحضرة بوساطة اللاوعي والوعي المراقب، بهدف الحصول على الطاقة الجمعية المقدسة (SACARD) ، بغية تحقيق الجودة والاتقان لانجاز الاداء المسرحي للشخصيات الاسطورية او الملحمية .

المبحث النظري

وظف الانسان البدائي جسده لكسب رضى الطبيعية بعد ان شغل وذهل عاجزاً امام الغازها وتقلباتها فالجسد اهم واكبر واقوى ما يملك البدائي ويمثل مكافئاً متاحاً لقوة الطبيعية وهيجانها، فاذا ما نجح مصادفة في اسكات رعد او انزال مطر عرف نجاعته ثم اتخذه وسيلة للحوادث الطبيعية المتكررة وفصولها المتناوبة، بمعنى ان البدائي تمكن من استخدام جسده اداة ووسيلة لإرغام الطبيعة على تغيير مزاجها المتقلب -على وفق فهمه - فصار الجسد البدائي يبتكر اللغة الخاصة به للتواصل والتفاهم مع الكون، وحينما تكون الطبيعة اكثر عناداً، قد يصعد الى تلة قريبة او يتسلق شجرة عالية بهدف تقريب المسافة بينه وبين السماء التي تكمن فيها اسرار تلك القوة الخفية، وشيئا فشيئا بدء يتشكل لديه مفهوم

قطبي القوة والضعف متمثلاً بالأعلى / القوي والاسفل / الضعيف، اصبحت السماء هي الحاكم المطلق – فضلاً عن الشمس – الذي يتوجب التودد اليها والخوف منها، ولعل وجود الكهوف البدائية العديدة في مختلف بقاع العالم يؤكد لجوء الانسان البدائي الى الاسفل / كملاذ امن من السماء /الاعلى، ما تطلب التوسل الدائم الى الاقوى/ السماء بوساطة حركات جسدية وايماءات صوتية وحركية تشكل لغة للتفاهم ووسيلة للتواصل مع الاقوى/السماء/ الاله.

ان الحركات والاصوات التي قام الجسد البدائي بارتجالها تؤشر لعلاقة برغماتية / عاطفية حيث تختلط مشاعر الخوف والحب والاقتراب الحذر والتوسل والتحذير وغيرها، لتشكل مزيجاً من المشاعر المتناقضة التي تخلق سيلاً غريباً من الاحاسيس الجديدة غير اليومية، فهو بذلك ((يخلق ما هو بالنسبة اليه، تعبيراً عن المطلق. إنه للحظة واحدة قد وضع شيأً واحداً ثابتاً وصلباً)). (Maher Abdel Mohsen, 2009, p. 103) انه يصنع اللحظة (الان) بلغته الجسدية، لحظة مطلقة تتسامى فيها مشاعره المتناقضة، حيث ينبري الجسد ليشكل لغته الخاصة والمطلقة في ان واحد بإيقاع يستحث مكنون الطاقة الكامنة في داخله، الا ان السؤال الملح هو: كيف ابتكر البدائي الحركة الجسدية؟

وماهي مصادره في التعبير عن المشاعر والاحاسيس المتناقضة؟

ان البدائي كان محاكياً بارعاً لبيئته المكتنزة بالكثير من المقتنيات الطبيعية (الاشجار ،الحيوان ،الرياح، اصوات المياه) فكل ما حوله يتحرك بحركة خاصة به وبإيقاع متنوع في تلك البيئة المشكلة بعفوية وبتناقض صارخ ، فصار يقفز كما النمر او الغزال، ويصرخ كما الاسد ويتمايل كما الشجر ولعله استعان بمشاعر حالة انتصار لصيد حيوان أو استرجع مشاعر الزهو والفخار لحالة ما، فالطبيعة وما تجود به كانت المعلم الاول لجسد البدائي لابتكار لغة خاصة يتواصل بها مع اخطار الطبيعية نفسها، ولعل اثار ذلك نجده الى يومنا هذا في الاشكال الحركية (الفلكلور الحركي) للشعوب والقبائل التي حافظت على موروثها الى حد ما ضد المدنية والتطور التكنولوجي (الهنود الحمر، قبائل المايا، قبائل الامازون) وغيرها، وتأكيداً لاستنتاجنا هذا ، ما نراه من ازياء محاكية للحيوانات الريش، الجلود، الالوان التي ترسم او توشم على الاجساد والوجوه فضلا عن الاصوات والصرخات المحاكية لأصوات الحيوانات، هذه الاثار التي مازالت تمارس الى اليوم، تؤكد المحاكاة الاولية التي قام بها الانسان البدائي للطبيعية.

قاد نجاح البدائي الاول في مسعاه الحركي الى تهدئة الطبيعية والى ظهور المحاكي الثاني له، حيث تحول جسد الاول الى جسد محاكى من قبل الاخر/ الثاني، فتضاعف العدد واصبحوا جماعة محاكيين للمحاكي الاول للطبيعة ، ومبتكرين لأشكال حركية اخرى لتتوسع المجموعة وتصبح حلقة كبيرة تضم افراد القبيلة جميعاً وبصورة دورية مكررة على وفق حاجة المجموعة الى (مطر، صيد، شمس) وفي كل مناسبة تفضي الى نجاعة اللغة الجسدية للبدائيين يزداد الاصرار والاستمرار وتكبر الحلقة وتتسع لتضم ما يمكن من اجساد تحكي بلغة خاصة ومتواصلة مفجرة لطاقة كبيرة ممتدة من اولهم الى اخرهم ، ولعل تساؤلاً يفرض نفسه، لماذا عمد البدائي الاول الى محاكاة الطبيعة في حين توجه البدائي الثاني الى محاكاة الاول وليس الى محاكاة الطبيعة ؟

إن الانسان الاول لم يلجأ الى محاكاة الطبيعة الابعد ان تعرض الى تهديدها، فضلاً عن ان الانسان الاول لم يكن يشكل خطراً على البدائي الثاني ، فهو مثله يرزح لأخطارها، بمعنى ان المحاكاة من قبل الانسان الاول للطبيعة استخدمت كسلاح ضد الطبيعة ومن الطبيعة ذاتها، لذا وتعزيزاً لطرحنا في هذا البحث، نجد ان المحاكاة (Imitation) تحولت شيئا فشيئا الى غريزة لدى الانسان – فضلا عن الحيوانات – وان الانسان يعبر عن نفسه اما بالغريزة واما بالفطرة، ولعل غريزة المحاكاة نراها متمثلة بشكل واضح وصريح لدى الاطفال في السنوات الاولى بوساطة محاكاة افعال (الام والاب) وباستخدام (ملابس، ادوات) لضمان افضل محاكاة ممكنة للفعل. ((ان وجود ميل قوي للتقليد في الانسان مستقل عن الارادة الواعية وهو امر محتم)) (Darwin, 2010, p. 398) ، فالمحاكاة / التقليد ليست جيناً موروثاً، بل انها لا وعيا مشتركاً منذ الأنسان البدائي الى الانسان الان .

الطقوس – Rituals

يعد الطقس بيئة فعالة لتقوية العلاقة الجماعية وتعزيزاً للحمة الاثنية / الدينية / الدنيوية ، ويتشكل الطقس من الحركات الجسدية والايماءات والاصوات المتناسقة بإيقاع معين (Rhythm) وادوات وملابس تساعد المؤدين لطقس معين للإحساس بروح الانسجام الادائي والتلاحم النفسي، فهو نظام من ((الحركات القريبة من الرقص يؤديها المشاركون في المجتمعات القديمة....تهدف الى استنزال المطر والتحكم في حركات الشمس والرياح، : ان هذا النوع من الاداء قد يعد بداية لظهور الطقوس))، (James, 2009, p. 25) والشعائر التي تؤدى في المناسبات الدورية وتعمل على اشاعة روح الرضى بين المشاركين وتهدف الى استرضاء الاله / الحاكم / الكهنة، ويمثل الطقس الجانب العملي للأسطورة التي ما كان بإمكانها الاستمرار لحقبات طويلة لولا الطقس، ومن اجل اقامته لزم تخصيص مكان محدد وزمان، ومن ثم اكتسب المكان قدسية في اوقات الممارسة للشعائر الطقسية ليتحول الى معبد او مكان للعبادة بعد تخصيص الاله المسؤول عن الظاهرة (مردوخ - زيوس)، فالطقس وتكراره وسيلة لتجديد نظام ثقافي معين وتمكينه من الاستمرار والمحافظة على بقائه ، حيث ((يهدف الفكر الطقسي الى تكرار الالية التأسيسية عبر اجماع منظم)) (Rene, 2009, p. 196) .

ان الطقوس والشعائر تهدف الى خلق حالة من التوحد مع الاخر/الاله، حيث يتساوى جميع المؤدين من الحاكم الى المحكوم بوساطة خلق علاقة لحظوية بين الاله والمؤدين، ويبث حالة من السلام الذي يسببه الاتصال مع الاله والتشارك مع ممثل الاله او من ينوب عنه (الشامان / الكاهن/ الحاكم) بهدف تحقيق الخصب للإنسان والطبيعة والنبات والحيوان .

ان جسد البدائي قاده الى ابتكار الخيال لاختراع السحر/ الدين، الذي اسهم في تفعيل الحالة العاطفية / الروحية مما انتج عنه نشوء الاساطير الكونية / الدينية، فالخيال الديني ((يتطور عادة من محركات حول تمجيد التناسل والخصب، الى محركات اكثر ارتقاءً تتوصل الى عبادة اله واحد)) (Doran, 1997, p. 18) حيث كان لكل قبيلة / جماعة الهاً واحداً يدرئ عنهم المخاطر وتحدده حاجتهم المعيشية لإيجاد تسمية لذلك الاله، الا ان تكون الاسطورة بفعل الخيال عمل على تحويل الطقوس والشعائر الى افعال حياتية

تتشح بطابع ديني/ مقدس يقرره من ينوب عن الاله في الارض. ان الطقس سابق للأسطورة لدى البدائيين على الرغم من تمازج الاسطورة بالطقس ولعله هو المؤسس للأساطير.

الاسطورة (Myth)

تعد الاساطير نتاج المخيلة الابتكارية للإنسان البدائي بغية التوافق مع الكون وتسبيبه للأحداث والظواهر المتكررة ، فالأساطير قصص تتعلق بالموجودات الكونية وقبل ان تكتب كانت تنقل شفاهاً وقد شكلت حقيقة مقدسة للعقل البدائي (دين)، وبعد التحول الى المرحلة المدنية والاستقرار، اصبحت الاسطورة ضرورة روحية تعبر عن وعي المجتمع وطاقته التخيلية في النظر الى العالم، فالأسطورة ((حكاية تقليدية تلعب الكائنات الماورائية ادوارها الرئيسة)) (Claude Levi, 1986, p. 234) فيها، الا ان العقل البدائي اضفى على هذه الكائنات الماورائية صفة البشرية ، فالآلهة تحب وتكره وتتزاوج وتغضب، وكذلك نسج فيما بينها رابطة القرابة وانسب لها المهام الخاصة بها، فالأسطورة ((منظومة ديناميكية تتوصل الى الشكل كحكاية ، تحت تأثير نسق ما، والاسطورة هي بداية تعقلن لأنها تستخدم سياق الرواية التي تتحول فيها الرموز الى كلمات والانموذجات الى افكار)) (Doran, 1997, p. 39) . على الرغم من ان الاسطورة سابقة للفلسفة، الا انها تستند الى متكأ فلسفي بطرحها لأسئلة عن الكون والمصير والحياة والموت، الم يذهب (كلكامش) في رحلته للبحث عن الخلود؟

وتحدى (بروميثيوس) الإلهة جميعها ليجلب النار للبشرية؟

إننا لا يمكننا التقليل من اهمية الاسئلة التي طرحها الانسان البدائي حول الكون ومظاهره، لانها بداية تفتح العقل الكوني / التجريبي، والذي كان يخضع الاشياء من حوله للتجربة والمراقبة ، اليس هذا هو النهج العلمي ؟

ان استمرارية الاسطورة بعد اختراع الكتابة وتوثيقها اسهم في تشكيل خزين حركي / جسدي متراكم لاستخدامه مناسبا ودوريا كما في اعياد الحصاد والعبور والاعياد الديثورامبية وطقوس دفن الاله (تموز) حيث كانت تقام مراسيم العزاء في حضارة وادي الرافدين بمشاركة النساء والرجال وهم يرفعون ايديهم الى الاعلى / السماء، يصرخون ويضربون على الصدور مولولين، ولاشك هناك العديد من المناسبات الدورية التي لا يسعها بحثنا هذا في ثقافات اخرى.

ومن خلال ما سبق نرى بان الجسد عمل على ابتكار وتخزين حركات وايماءات واصوات معبرة عن الحالة الاحتفائية والتي تؤدي الى تراكم كمي باستمرارية المناسبة ولعل هذا يقودنا الى اللاشعور الجمعي collective unconscious الذي يتراكم من رواسب قديمة في التاريخ البشري ويطلق عليه النماذج البدئية / الاولية (archetypes) - بحسب كارل يونغ - وان الانسان قد اطلع على هذه النماذج بالحدس واللاشعور الجمعي الذي انحدر الينا من الاجداد الاوليين وتجاربهم المتعلقة بالحياة الاجتماعية (Contemporary Writings Magazine, 2014, p. 63) ، وهي صور اجتماعية تراكمية مترسبة في العقل البشري يلعب الخيال دوراً فعالا في تحويلها والارتقاء بها الى صور دلالية جديدة تخدم اهدافاً تلبي حاجات عاطفية / روحية في حياة الكائن (الان)، على سبيل المثال تلك الحركات التي يؤديها المتصوفون في حلقات الذكر، كالحركة الدائرية المحورية للجسم كله بمصاحبة حركة اليدين الافقية او العامودية ، وحركة الراس الدائرية مع اسدال

الشعر الطويل والتي تتشابه الى حد كبير مع حركة الراس والشعر الدائرية التي تؤديها نساء الغجر في العراق والعديد من الثقافات الاخرى.

من الملاحظ انتشار هذا النوع من المحاكاة للرقص الغجري في الوقت الحالي وتبنيه من قبل مناخات ثقافية متنوعة (اوربية/ افريقية) ولعل ذلك يدعم طرحنا للمرجعية البدائية لحركات الجسد والتي تعود بنا الى المحاكاة الاولية لحركات الحيوانات من قبل الانسان البدائي، فالأوضاع والاشكال الحركية لها مرجعية اسطورية مثل انتصار الجيوش على الاعداء وتقديم القرابين للإلهة كما في المنحوتات التاريخية (Roland, 2012, pp. 21-22)

ان العديد من الشعوب مازالت تحتفظ بتراث جسدي حركي يؤكد انتسابها الثقافي اوما يسمى ب(الفلكلور الحركي) ولعل السؤال الملح في بحثنا هذا هو : ما الذي يميز ذلك التراث الحركي ويمنحه الديمومة والاستمرار؟

الطاقة -(Energy)

الطاقة هي احدى خصائص المادة الفيزيائية، أما طاقة الحركة (motion) فهي الطاقة المختزنة في الاجسام المتحركة وكلما ازدادت سرعة حركة الاجسام يزداد تخزين الطاقة فيها وعندما تتوقف حركة الاجسام فان الطاقة تتحرر وتنبعث عند التوقف .

اما الطاقة الحركية (kinetic energy) فهي الطاقة المنبعثة من الاجساد المتحركة ادائيا والتي تتولد بفعل استمرارية الحركة وتواصلها ، وكلما ازدادت حركة الاجساد المؤدية كلما ازداد خزان الطاقة الحركية المختزنة فيها (Motion) كما في الفيزياء ايضا، حيث يبدأ المؤدي باستشعارها في جسده من خلال الاحساس بالسعادة الادائية والتي تنعكس بشكل واضح يتمثل في احمرار الوجه وحرارة الجسد ثم الاحساس بالنشوة وارتفاع الادرينالين وصولا الى حالة الانهاك والهدوء التام ، ومن ثم فالطاقة الحركية تبث شحناتها الى المتلقي ايضا ويشعر بها كما المؤدي ،لان الخبرات والتجارب ذات المرجعية الجمعية لها قوة تأثير على من يشاهدها حيث يتمكن من استشعارها ويتبناها الا انه لا يستطيع احالاتها او ربطها بخبرة او واقعة او حدث ما (Fisher, 2012, p. 258) .

ان الطاقة التي نؤشر عليها في بحثنا هذا هي طاقة ازلية مرتبطة ب(اللاوعي الجمعي) الذي يمتد لحقب بعيدة منذ الانسان البدائي، وهي طاقة متباينة بدرجتها من مؤدي الى اخر، على وفق معرفته الثقافية لجسده المؤدي، فالجسد هو كينونة ثقافية وتاريخية (كما يرى بونتي)، ولعل المؤدي لا يصل الى هذه الطاقة الا عن طريق التدريب والمران الطويل، فضلا عن الوعي المعرفي، بمعنى ان المؤدي يمارس على جسده شيئا من القسوة الجمالية بمفهوم (ارتو) بهدف ابعاد الجسد المؤدي عن الحركات اليومية المعتادة والولوج الى عالم اللاوعي الجمعي بوساطة العقل الذي يشكل حركة الجسد وتكويناته وتشكيلاته، ولعل الصعوبة تكمن في الغور الى اللاوعي او التجارب اللاواعية بوساطة الوعي، وهي عملية بحاجة الى الكثير من المران الذهني، ومن المؤكد ان الخيال هو بطاقة الدخول للغوص في اللاوعي الجمعي، وهنا تكمن القسوة التي اشرنا اليها اعلاه .انه نوع من التدريب الذهني والتفكر في ماهية الشعور البدئي وتلمسه ومن ثم محاولة التعبير عنه بالحركة او الايماءة الجسدية والصوتية، حينها يشعر المؤدي بانه ليس هو نفسه وانما مجموعة حيوات اخرى، ولا

يتحسس اللحظة (الان)، بل انه يمر في ازمنة غابرة (شخصية)، وفي ذات الوقت عليه ان يكون مدركا لهذا التنقل ما بين الغوص في لا وعيه الجمعي فضلا عن وعيه لدوره المسرحي الان .

ان البحث يوكد على اهمية هذه التقنية الذهنية للأداء، حيث تدور حول ثلاثة محاور وهي:

شخصيات غابرة ------ لاوعي جمعي

شخصية/ دور ---------- وعي ادائي

مؤدي / س /ص -------- مراقب واعي

ان هذه التقنية الادائية بحاجة الى الكثير من الجهد الاستثنائي (الذهني والمعرفي) وحينما يتمكن المؤدي من الوصول الى هذه التقنية الادائية ونجاعتها، بإمكانه الاحساس بطاقة من نوع خاص جدا، طاقة ازلية / مقدسة (sacred) وهي طاقة تستحق الاحترام لأنها ترتبط بالإلهة المقدسة (Cambridge) والمقدس في بحثنا هذا ليس المقصود منه (الالهي)، بل ذلك الذي يكمن في لا وعينا الجمعي ويمارس حضوره غير المعلن.

لقد ابتدأ المسرح باستعارة المكان المقدس / المعبد، ليصبح مساحة دائرية توحي بالحميمة واللحمة والتواصل والالتقاء، واعتمد الاساطير المقدسة / الدين، فكرا روحيا وفلسفيا واضفى على الممارسة المسرحية دثار الطقس الشعائري، والذي أنتج طاقة مقدسة تنبعث من المؤدي لتشمل جميع المتلقين، وذلك ما يجعل الممارسة المسرحية أكثر قبولا وتداولا بهدف التقرب والتواصل مع الطاقة المقدسة المنبعثة في المكان بتأثير الالهة، فكلما تقربنا من المقدس ازددنا اتصافا بصفاته.

ما أسفرعنه المبحث النظري:

1- تمثل المحاكاة الجسدية والصوتية للطبيعة حجر الاساس لميتافيزيقا الاداء.

2- أسهم الطقس وشعائره في استدامة التواصل الروحي / الديني، ما بين العلاقة الميتافيزيقية والممارسين لها.

3- يمتلك الاداء المسرحي طاقة ميتافيزيقية جمعية ناتجة عن اللاوعي الجمعي وانتماءه للأسطورة الدينية او الملحمة التاريخية.

المبحث الثالث

اجراءات البحث:

مسرحية (كلكامش) ترجمة (طه باقر) واخراج (سامي عبد الحميد)

تعد ملحمة (كلكامش) -على اهميتها وريادتها من الملاحم المتعددة للشعوب على اختلاف ثقافاتها - مساحة خارقة لتوالد الاسئلة المصيرية حول الحياة والموت والخلود والاخلاق، فضلاً عن الابعاد الدينية ومسببات الاحداث والتقسيمات الطبقية الالهية والاجتماعية، مما يستوجب تعدد الشخصيات وتنوع الامكنة وتعدد الازمنة، ويتجسد ذلك في الرحلة التي يذهب بها (كلكامش) بعد موت صديقه (انكيدو) للبحث عن الخلود، فالرحلة تمثل استكشافاً للعوالم والقدرات والشخصيات الحقيقية والاسطورية وصولا الى معنى الخلود والمتمثل بفعل الكثير.

عمد (المخرج) في هذا العرض* الى المزج بين المفاهيم والقيم الميثيولوجية للأسطورة مع الحاضر المعاصر والمتمثل بالأزياء والاداء للشخصيات المعاصرة التي أضافها للعرض في محاكاة للجوقة الاغريقية وكذلك ادخل الرواة الثلاثة ، فقد مازج (المخرج) بين الاسطورة/ الملحمة والحاضر/ الان، وقد اتخذ العرض الطابع الملحمي ومن خلال الحضور الواسع للمجاميع المتمثل في الجوقة / الشعب، مع المحافظة على روح الاسطورة وشخصياتها الرئيسة والتمسك بتاريخانية (الملحمة) معتمدا على الاداء وبمساندة العناصر السينوغرافية ، حيث ازياء الجوقة معاصرة تتكون من بنطال أسود وقميص ابيض، الا ان ازياء الرواة الذين مثلوا حلقة الوصل ما بين ملحمية الاحداث المتسارعة والرؤية الاخراجية، مازجت ما بين الزي المعاصر واضافة عباءه مطرزة بحروف اللغة المسمارية وانعكس استخدام الاشكال الهندسية والحروفية في توظيف للأشكال الحركة الجسدية وتكويناتها للمجاميع فيما بينهم ومع الشخصيات الرئيسة ايضا .

شخصية (ننسون)

اختارت (المؤدية) لهذه الشخصية طبقة صوتية تقترب من القرار الصوتي، للنساء بهدف ابراز الصفات الالهية للشخصية، والمتمثلة بالحكمة والتعقل، فضلا عن عدم السرعة في القاء الكلمات، متخذة من الصمت القصير بين الجمل ايقاعا صوتيا يتناسب مع مهابة الالهة (ننسون) التي تتنبأ لكلكامش بتفسير حلمه الذي يقصه عليها، اما الحركة الجسدية فقد اتصفت بالهدوء والبطء ، حيث بدت الشخصية اقرب منها الى تمثال ينطق ويخبر عن مستقبل واعد ينتظر (كلكامش) ، بغية الابتعاد عن الاداء اليومي للشخصية الادمية، كما اسهم الزي الطويل والقبعة التي تأخذ شكل (الزقورة) في زيادة الطول وصلابة القول للاقتراب من ميتافيزيقية الشخصية الاسطورية ، فضلا عن الاضاءة المسلطة عليها في بقعة كبيرة جدا واطفاء ماخلفها تماما ، حيث بدت شخصية (ننسون) وكأنها تمتلك المكان وجودا وحضورا وتفرض سلطة الهية / ميتافيزيقية وتتحكم في المكان والزمان، عبر سردها في تأويل الرؤية الشخصية لكلكامش.

شخصية (الغانية)

تمثل هذه الشخصية مطلبا كلكاميشياً لاستدراج (انكيدو) وتمزيق قوته التي لا تضاهى، ولذلك فان شخصية (الغانية) تمثل شركا ومصيدة للإيقاع ب(انكيدو) ، وفي ضوء المعطيات السردية لنص الملحمة فقد اختارت (المؤدية) الاعتماد عتى الحركة الجسدية (الايروتيكية) للتعبير عن رغبتها به وايقاعه في شباكها، فقد كانت الحركة مزيج من الالتفاف والتمايل والانحناء والدوران مع المحافظة على المسافة البعيدة بينها وبين (انكيدو)، بمعنى سعي المؤدية الى اسقاط الية التفكير المخادعة على الحركة الجسدية وعدم التقرب اليه مما دعا الى اصرار انكيدو على ملاحقتها طوال المشهد محاولا التقرب منها او الامساك بها وكأنه مشدود اليها برباط.

* قدمت مسرحية (كلكامش) عام (1977) على مسرح كلية الفنون الجميلة وفي مهرجان بابل وعلى مسرح بابل الاثاري عام (1983) وعرضت على مسرح الرشيد برعاية (اليونسكو) عام (2001). واخرجها المخرج نفسه

اما الاداء الصوتي فقد تميز بالمكر الممزوج بالحيلة والغنج بهدف تصعيد الحالة الايروتيكية عند (انكيدو) فضلا عن مساندة الموسيقى والاضاءة المسرحية للوصول الى هدف الغانية بإخضاعه والذي تمثل بتلاحم الجسد الايروتيكي للشخصيتين راسما تكوينا محاكياً لتمثال (اسد بابل) الشهير.

ان هذه المحاكاة الجسدية تعبر عن مزيج حركي غير مألوف متشكلاً من صورة حيوانية ورغبة ايروتيكية عالية تفضي الى اصطباغ الاداء بصبغة ميتافيزيقية تعكس طاقة عالية تمظهرت في حركات (انكيدو) متمثلة بالقفز والصراخ الذي يقترب من الهيجان الايروتيكي الحيواني بهدف اتمام عملية الايقاع ب(انكيدو) وامتثالا لمطلب كلكامش.

شخصية (عشتار)

عشتار هي الهة الحب والحرب مما يجعلها حيوية جدا ومتناقضة احياناً ومتباينة في حالات بين جملة واخرى، وفي ضوء ذلك عمدت (المؤدية) الى اختيار طبقة صوتية قوية تمتاز بالأمر تتلاءم مع كونها الهة (الحب) والاغواء والجمال وقوة الحرب، فالصوت قوياً متسلطاً يعلن عن الرغبة والسلطة في عرضها ل(كلكامش) والمتمثل في طلب الغواية بالقوة التي تمنحها اياها السلطة الالهية. اما الحركات الجسدية فكان توحي بالمهارة والاتقان ، كما لجأت (المؤدية) الى استنباط الحركة الجسدية من الرقم الطينية والنقوش الاثارية للآلهة (عشتار) ومزاوجتها بحركات تكشف عن الرغبة المراوغة مثل (الاقتحام والدوران والمباغتة) سواء كانت حركة مستقرة او في اماكن متعددة، بمعنى ان الحركة حاولت تجاوز المسافة الشخصية لتتحول الرغبة الامرة الى قوة وحشية في نهاية المشهد بعد رفض (كلكامش) لطلبها وتعداد مثالبها، وتتمثل القوة المتوحشة للآلهة (عشتار) في اعلان الحرب على (كلكامش) ، حين تطلب من والدها ان يخلق ثوراً سماوياً لينتقم لها منه.

إن ترادف المشهدين بين (عشتار وكلكامش) جعل استكشاف الاختلاف الادائي واضحاً جلياً وبما يتوافق مع الحالة الدرامية لشخصية (عشتار) ففي مشهد الغضب على (كلكامش) اصطبغت الحركات الجسدية بالقوة والاصرار الذي انعكس بالحركة المتنقلة في المكان وعدم الاستقرار لتترجم الغضب العارم، وتحول الصوت الغنج الى صوت وحشي اجش مخشوشن، بل ان صوتها بدء اشبه بصوت حيوان مفترس، بمعنى ان الاداء حاول التقرب من الروح الميتافيزيقية للشخصية الاسطورية ، مستندا الى طبيعة النص وملحميته ، فضلا عن الضوء والمؤثرات الصوتية التي ساهمت في تصعيد المشهد ليكشف التنوع الادائي في المشهدين المتتاليين.

شخصية (كلكامش)

ان شخصية (كلكامش) هي الشخصية المحورية في الملحمة وفي العرض ايضا ، فهي تتمتع بمساحة ادائية واسعة فضلا عن ادارتها للأحداث ، وقد تم اختيار المؤدين للعروض المختلفة الثلاثة على وفق المواصفات المظهرية الخارجية ، فالمؤدي طويل ضخم ويزداد ضخامة بوساطة الزي، يتمتع بصوت جهوري ويفخم الصوت اكثر من المعتاد ، اما الحركة الجسدية فقد اتصفت بالبطء والرتابة احياناً مع قلة استخدام الاطراف العليا – عدا مشهد المبارزة – ولعل هذه الفرضية الأدائية تقترب من المذهب الكلاسيكي في الاداء، الا ان العرض الذي يتصدى له بحثنا هذا فقد تميز بالتجريب والمعاصرة الاخراجية والادائية للعديد من

الشخصيات ، لكن شخصية (كلكامش) ضلت متمسكة بأيقونتها المظهرية والادائية مما جعلها تبدو شخصية متحفيه بعيدة عن التجديد او التجريب في الاداء، الا ان المؤدي لشخصية (كلكامش) ذهب الى الاداء المغرق في الدرامية في مشهد موت (انكيدو) بغية اظهار الجانب الانساني / البشري للشخصية ، فكلكامش وكما تذكره (الجوقة) خلق من ثلثي اله وثلث انساني ، الا ان هذا التحول الميلودرامي في الاداء قد مثل قفزة ادائية غير ممهد لها ، مما جعلها عصية التلقي وصعبة التبني عاطفيا من قبل الحضور، ولربما شكلت اغترابا ادائياً للمتلقين والمؤدين للعرض نفسه ، فالأداء الايقوني لا يسهم في تفعيل الخيال وقد يبعد المؤدي عن ميتافيزيقا الشخصية وعلى وجه الخصوص الشخصية الملحمية او الاسطورية .

شخصية (انكيدو)

ابتكر المؤدي للشخصية مفتاحاً ادائياً من روح النص، يتمثل بالحركة الجسدية المحاكية للحركة الحيوانية، وحيث ان (انكيدو) كما تذكر الاسطورة وعلى لسان (الجوقة) في العرض، بأنه قد تصارع مع الحيوانات وتغلب على اقواها ، فالمؤدي وفي اكثر من مشهد كان محاكيا لتجسد الحيواني في الهيئة او المشية او القفز وحين التنقل في المكان، ففي المشهد بين (الغانية وانكيدو) عمد المؤدي الى التحرك الادائي بإيقاع الحذر والتوجس كما لو كان حيواناً يحاول اكتشاف خصمه، ثم استخدم الابتعاد المكاني او ما يشبه التهيؤ للخطر القادم والمتمثل (بالغانية) وصولا الى وقوعه في الفخ الايروتيكي ومحاكاة التمثال (اسد بابل) في نهاية المشهد، فالحركة الخارجية للأداء كانت توكيدا للانتماء للمكان والزمان الذي عاشه (انكيدو) قبل ان يكتشف الجانب الانساني في داخله بعد تعرضه لفخ الغانية، حيث يتحول الى اداء يحاكي (الغوريلا) في القفز والصراخ وحركة الراس واليدين ليؤشر انتماءه السابق لعالمه البدائي .

اما في مشهد القتال مع (كلكامش) فقد عمد المؤدي الى محاكاة الحركة الحيوانية الهجومية والتي اصطبغت بطاقة عالية جدا بوساطة القفز والدوران والتدحرج ، فضلا عن اصدار الاصوات المحاكية لصوت الحيوان البري مثل (الزئير) وكان استثمارا موفقا يتوافق مع معطيات النص الاسطوري في التوصل الى ميتافيزيقية الشخصية عن طريق الحركات المحاكية للإنسان البدائي، مما ترك حضورا مميزا لهذه الشخصية وفي كافة العروض باختلاف ازمنة عرضها ، بحيث انتج الاداء صبغة ميتافيزيقية وحيوية عالية حركيا وصوتيا، فضلا عن مساندة العناصر السينوغرافية والذي لابد من توفرها في العروض الملحمية والاسطورية.

النتائج ومناقشتها:

1- لقد افاد (المؤدي) من الاتكاء على المرجعية الاسطورية للنص بأظهار ميتافيزيقية النص الدرامي، لتوظيفها في العرض المسرحي حركيا وكما في مشهد (انكيدو والغانية) ومشهد (عشتار وكلكامش)، بهدف الكشف عن ميتافيزيقا الاداء وأعلانها مع المحافظة على الحيوية الدرامية للشخصية للوصول الى مسرحة الشخصية الاسطورية وعصرنتها.

2- يعد الامتثال الايقوني للشخصية الاسطورية تحدياً كبيرا اذا ما اعتمده المؤدي كأسلوب لأداء الشخصية، ذلك ما يجعله عالقاً في مأزق الاداء الشكلاني الرتيب، كما حدث مع المؤدين لشخصية (كلكامش) وعلى اختلاف ازمنة العروض واختلاف مؤديها، ما اضفى على الشخصية المبالغة والرتابة،

كما جعل الشخصية المقابلة لها تحوز على الاهتمام والاعجاب والمقارنة وربما المفاضلة الادائية ايضا كما في شخصية (انكيدو، عشتار) .

3- يلعب الخيال دوراً كبيراً في الوصول الى ميتافيزيقية الشخصية ، فالممازجة بين المرجعية الحركية والحركة الجسدية المبتكرة، يبعدها عن الاشكال الحركية الايقونية او المتحفية وبقربها من درامية الشخصية المؤداة ويرفع سقف طاقتها الادائية كما في الحركات والاوضاع الايروتيكية كما في المشهد بين (انكيدو والغانية) .

الاستنتاجات

1. استنطاق الجسد للشخصية الاسطورية يقرب المؤدي من ميتافيزيقية الاداء.
2. تفعيل الخيال في محاكاة الحركة الجسدية والصوت للانسان البدائي يقرب المؤدي من الأداء الميتافيزيقي.
3. تتولد طاقة مقدسة (sacred) بتفعيل الخيال بوساطة اللاوعي الجمعي.

التوصيات

1- توصي الباحثة بمزيد من الدراسات في الميتافيزيقا للتخصصات كافة بهدف اغناء الموضوع.

References

1. Cambridge. (n.d.). *Cambridge dictionary Wikipedia.*
2. Claude Levi, S. (1986). *The Legend and the Meaning.* (S. Abdul-Hussein, Trans.) Al-Muthanna Bookshop.
3. Contemporary Writings Magazine. (2014). (91).
4. Darwin, C. (2010). *The Expression of Emotions in Humans and Animals* (1st ed.). (D. M.-S. al-Sheikhly, Trans.) Lebanon (Beirut): The Arab Organization for Translation.
5. Doran, G. (1997). *Anthropology, its symbols, its myths, its systems* (1st ed.). (M. Al-Samad, Trans.) Beirut: University Institute for Studies and Publishing.
6. Fisher, E. (2012). *Performance Aesthetics, A Theory in Aesthetics* (1st ed.). (M. Mahdi, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
7. Hayes, J. (2004). *Theatrical Acting and Performance.* (M. Sayed, Trans.) Sharjah : Sharjah Center for Intellectual Creativity.
8. James, F. (2009). *The Mental Branch, A Study in Magic and Religion* (Vol. 1). (A. A. Zaid, Trans.) The Egyptian Book Organization.
9. Jamil, S. (1982). *The Philosophical Lexicon.* Beirut: The Lebanese Book House.
10. Maher Abdel Mohsen, H. G. (2009). *The Concept of Aesthetic Consciousness in Philosophical Hermeneutics.* Beirut: Enlightenment for Printing Publishing and Distribution.
11. Mary, E., & Kassab, H. (2006). *Theatrical Lexicon,Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts* (4th ed.). Beirut: Library of Lebanon.

12. Rene, G. (2009). *Sacred Violence* (1st ed.). (S. Richa, Trans.) Beirut: The Arab Organization for Translation.
13. Roland, B. (2012). *Myths of Daily Life* (1 ed.). (Q. Al-Miqdad, Trans.) Damascus: Nineveh for Darbisat and Publishing.
14. *Wikipedia*. (n.d.).
15. Fadel Ismail, M. ., & Imran Mousa alomran, K. (2022). The functional diversity of the directorial vision in the political theater cinema as a model. *Al-Academy*, (106), 271–286. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/271-286
16. mahdi Hassoon Rahi, M., & Ahmed Ghani, H. (2022). The dramatic act and its transformations in the Iraqi theatrical show "Black Astronomy play as a sample". *Al-Academy*, (106), 287–296. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/287-296
17. mubarak sliwa , N., & Abdulghani Mohammad, B. . (2022). The philosophy of physical and sensory communication in the dramatic show. *Al-Academy*, (105), 211–228. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/211-228
18. Abdul Ghani Muhammad, B. . ., & Ibrahim Muhammad , M. . (2022). Mechanism of feedback in the theater of the oppressed. *Al-Academy*, (104), 19–34. https://doi.org/10.35560/jcofarts104/19-34
19. mohammed Sharif, mothana. (2022). The aesthetics of the symbol in the Iraqi theater scene. *Al-Academy*, (104), 115–136. https://doi.org/10.35560/jcofarts104/115-136

Metaphysics of theater performance

Laila Mohammed Al-Husseini

Abstract

The research explores through its three parts, to search for the unconscious and the collective unconscious in order to identify the per-formative stimuli and motives and their motivation to produce a performance that is consistent with the metaphysics of the myth or the epic and its different characters from other human characters. The paper also explores in its second section a sort of sacred performance energy. Together, along with motivating the mind and engaging the subconscious, comes a metaphysical text and with its characters and epic events.

Key word : performer, collective unconscious, sacred energy, metaphysics.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1236

توظيف العناصر البصرية في تصميم الفضاءات الداخلية للمسابح المغلقة

مارينا نصرت فرنسيس [1]
رجاء سعدي لفته[2]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

مُستخلَص البَحث

تخصص البحث في (**توظيف العناصر البصرية في تصميم الفضاءات الداخلية للمسابح المغلقة**) ويسعى البحث في تقديم دراسة تسهم في توفير مادة علمية ومعرفية تعد مرجع للباحثين ولطلبة التصميم الداخلي والعمارة و لشركات أنشاء المسابح المغلقة وتمثل هدف البحث بالكشف عن واقع حال التصميم الداخلي للمسابح المغلقة والتعرف على اهم المعايير والتقنيات المستخدمة في تصميمها وتقديم الحلول التصميمية المناسبة اذا تطلب الأمر، بالإضافة لوضع مقترحات تطويرية للتصميم الداخلي للمسابح المغلقة، وتضمن الإطار النظري مبحثين الأول عن نشأة المسابح المغلقة ومكوناتها والثاني عن التصميم الداخلي للمسابح المغلقة متحددا في عناصره البصرية، واتبع المنهج الوصفي في تحليل العينة واهم النتائج التي توصل لها البحث كانت: (لم تحقق المسابح المغلقة المتمثلة بعينة البحث كافة المعايير التصميمية للعناصر البصرية الواجب توافرها عند تصميم المسابح المغلقة المعاصرة، بل حققت بعضا منها وبنسب متفاوتة) ثم الاستنتاجات وأهمها: (يجب اتباع المعايير التصميمية العالمية في تصميم المسابح المغلقة إذ أن للعناصر البصرية في الفضاء الداخلي من ألوان وإضاءة وملمس ذات دور مهم في تحقيق الراحة البصرية، وبالتالي سلامة شاغليها)

الكلمات المفتاحية: العناصر البصرية، الإضاءة، الألوان، مواد الإنهاء، المسابح المغلقة.

مشكلة البحث

تعد المسابح الرياضية المغلقة من الأماكن المهمة لممارسي السباحة، فيأتي الفضاء بما يحتويه من أنظمة تصميمية ليسد حاجة المستخدم في الحصول على فضاء متكامل وظيفياً، ومن الضروري الاهتمام بالمعالجات التصميمية والأسس الواجب اتباعها في تحديد وتصميم العناصر البصرية التي يجب توافرها في المسابح المغلقة وذلك لضمان السلامة والراحة لشاغليه.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة Marina.n.francis@gmail.com
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة rajae.lafta@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ومن هنا تظهر الحاجة لتسليط الضوء على اهم الجوانب التي يجب أخذها بنظر الاعتبار عند أنشاء أو إعادة تأهيل المسابح المغلقة، وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث عبر التساؤل الاتي: **(ما هي العناصر البصرية والمعالجات التصميمية التي تحقق التميز في أدائها الوظيفي في التصميم الداخلي للمسابح المغلقة وفقا لتطلعات المستخدمين؟)**

أهمية البحث

تقديم دراسة تسهم في توفير مادة علمية ومعرفية تعد مرجع للباحثين ولطلبة التصميم الداخلي والعمارة وشركات أنشاء المسابح المغلقة للاستفادة منها، لاحتوائها على المعايير والأسس الواجب اتباعها في تحديد وتصميم العناصر البصرية المسابح المغلقة.

هدف البحث

يهدف هذا البحث الى:

1- الكشف عن واقع حال التصميم الداخلي للمسابح المغلقة والتعرف على اهم المعايير والتقنيات المستخدمة في تصميمها وتقديم الحلول التصميمية المناسبة لها

2- وضع مقترح تطويري للتصميم الداخلي للمسابح المغلقة

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بالآتي:

الحدود الموضوعية: دِراسة المعايير والتقنيات التصميمة المستخدمة في تصميم الفضاء الداخلي للمسابح المغلقة الحدود المكانية: صالات السباحة للمسابح المغلقة المعاصرة في مدينة بغداد – الرصافة.

الحدود الزمانية: المسابح المغلقة التي تم إعادة أنشاءها أو إعادة ترميمها في الفترة ما بين 2017- 2021 م.

تحديد المصطلحات

العناصر البصرية: العناصر لغويا هي" أصل الحسب جاء عن الفصحاء بضم العين ونصب الصاد، والعنصر: الهمة والحاجة" (Ibn Manzoor, 1955, p. 3131) البصرية لغويا اسم منسوب إلى بَصَر: ذو علاقة بالعين أو الرؤية (almaany, n.d.)

والعناصر البصرية: اصطلاحا هي أولى المفردات المادية التي تترجم الفكرة التصميمية ويطلق عليها أيضا الوحدات البنائية وهي تلك الأبجدية الأولى التي يتوجب على المصمم إتقانها ومعرفة دلالاتها وطاقاتها التعبيرية لأجل استخدامها بطريقة صحيحة (Al-Husseini, 2008, pp. 39-40)

العناصر البصرية: إجرائيا هي الأجزاء والوحدات التي يتكون منها الفضاء الداخلي ويمكن إدراكها بصريا كالألوان والإضاءة بنوعيها الطبيعية والصناعية والألوان والملمس أو مواد الإنهاء المستخدمة ويمكن القول إن العناصر البصرية في التصميم الداخلي هي مكون أساسي أو غير قابل للاختزال لكيان مركب وأيضا يمكن اعتبارها مبادئ أساسية لتشكيل الفضاء.

نشأة المسابح المغلقة ومكوناتها

نبذة عن المسابح

كما هو الحال مع معظم الرياضات الحديثة، ولدت السباحة من الضرورة، إذ كانت قدرة البشر على الجري والرمي والقفز والتحرك عبر الماء جزءا مهارات التي تسهم في البقاء على قيد الحياة، وظهرت السباحة كرياضة تنافسية في أوائل القرن التاسع عشر في إنجلترا، ففي عام 1828 تم افتتاح أول حمام سباحة داخلي، بأسم سانت جورج للجمهور (History of swimming - Wikipedia, n.d.) ، وتتنوع حمامات السباحة أذ يمكن تقسيمها من ناحية الاستعمال الى المسابح الخاصة والتي يتم أنشاؤها في ضمن حيز الفضاء السكني ويستخدم هذا الفضاء أصحاب المنزل فقط، والمسابح العامة والتي يمكن تحديدها بانها جميع المسابح فيما عدا المسابح الخاصة وهي تستعمل بواسطة مجموعة أشخاص بالإضافة الى المسابح المخصصة للعلاج الطبيعي والتمرينات العلاجية والمسابح الترفيهية(The Arab Contractors, n.d.)

ويمكن تقسيم المسابح العامة وظيفياً الى (INTERNATIONA SWIMMING POOL AND SPA CODE PUBLIC VERSION1.0, 2011, p. 19)

أ- المسابح الأولمبية: أي مسبح مخصص للاستخدام في الأولمبيات والمسابقات الرياضية المائية التنافسية المعتمدة مثل الاتحاد الدولي للسباحة (FINA).

ب- المسابح الترفيهية العامة: وهي المسابح التي تخصص للاستخدام الترفيهي، مخصصة لممارسة السباحة لهواة السباحة أو الرياضيين، (وفي هذا البحث سنتحدث بالتفصيل عن العناصر البصرية والتصميم الداخلي لهذه المسابح العامة المغلقة).

ت- المسابح العلاجية: حمامات السباحة المستخدمة للتعليمات أو اللعب أو العلاج وبدرجات حرارة أعلى من 86 درجة فهرنهايت.

مكونات المسابح المغلقة

يتكون الفضاء الداخلي من مجموعة من العناصر الفيزيائية المحددة له عبر ارتباطها مع بعضها أهمها:

1. **الجدران**: وظيفتها تحديد الفضاء الداخلي وتعريفه وهي من العناصر الضرورية والأساسية للفضاء الداخلي، وذلك لاتصالها بالأرضية والسقف إذ لها وظيفة توفير الحماية والخصوصية، ويمكن معالجة الجدران بمواد ذات ألوان فاتحة، أو غامقة أو يكون لها تأثير ملمسي مختلف (Von Meiss, 1990, p. 129)

ومن الضروري توظيف اللوحات الإرشادية في الجدران والتي تشمل (Public-Health-Authority, 2021, p. 7)

- لوحات العلامات التحذيرية مثل (خطر، مياه ضحلة) أو المخاطر الصحية، أو لا يوجد منقذ في المسبح.

- لوحات للحظر والمنع والتي توضح قواعد وشروط الاستخدام الآمن للمكان مثل (ممنوع الغوص، ممنوع الجري، ممنوع الزجاج، ممنوع التدخين، ممنوع التدافع ومنع التصوير دون موافقة مسبقة من الإدارة... وغيرها) كما في الشكل (1)

الشكل (1) يوضح بعض النماذج للعلامات الإرشادية
المصدر: safety signs for swimming pools - Bing images

- لوحات علامات عمق حوض السباحة، توضع في مكان يمكن رؤيتها من الماء ومن جوانب حوض السباحة لضمان معرفة المستخدمين أعماق الحوض، ومن المهم ان تكون بألوان ذات تباين حاد مع ألوان المنطقة المحيطة.
- لوحة سياسة إدخال الأطفال توضع بوضوح في جميع مداخل صالة السباحة

ومن اهم صفات هذه اللوحات أن تكون باللغتين العربية والإنجليزية وتوضع بمرأى من المستخدمين أو على ارتفاع لا يقل عن 10 سم، وبألوان وتصاميم واضحة.

2. **السقوف:** لها دور مهم في تحديد الفضاء الداخلي بعد الجدران ويعد السقف العنصر الموفر للحماية الفيزيائية لمستخدميه، ومن المهم أن تكون السقوف في الفضاء الداخلي للمسابح المغلقة عالية (South-Dakota-department-of-health, 2019)
3. **الأرضية وحوض السباحة:** تعتبر الأرضية السطوح الأفقية التي توفر القاعدة الأساسية للفضاء الداخلي ويتم ممارسة الأنشطة الإنسانية عليها وتتحمل إثقال كافة العناصر الأخرى، وتستخدم الأرضيات بأساليب مختلفة تضمن تحقيق غايات تصميمية معينة
4. **الفتحات:** والمتمثلة بالأبواب والنوافذ، تعمل أيضاً كمفاصل انتقالية للربط بين الفضاء الداخلي والفضاءات المحيطة سواء كانت هذه الفضاءات داخلية أو خارجية (Ching, 1979, p. 58) ويمكن الاعتماد على هذه الفتحات في عملية الإضاءة والتهوية للفضاء الداخلي.
5. **حوض السباحة:** يعد العنصر المميز للفضاء الداخلي للمسابح المغلقة وهو عبارة هيكل مصمم لاحتجاز المياه لتمكين السباحة، ويتم بناءه من مواد مثل الخرسانة أو الحجر الطبيعي أو المعادن أو البلاستيك أو الألياف الزجاجية، والموزاييك والواح السيراميك وغيرها من المواد (South-Dakota-department-of-health, 2019, p. 12)

يتبين لنا مما سبق أن العناصر المحددة للفضاء الداخلي من أرضية وجدران وسقوف تعمل كمفاصل انتقالية بين الفضاء الداخلي للمبنى والمحيط وأن أسلوبها وطريقة معالجتها تكسب الفضاء الداخلي خصوصيته التي تميزه عن غيره من الفضاءات وتمنح مستخدميه الراحة والسلامة أثناء التواجد فيه

وكذلك فأن استخدام اللوحات الإرشادية يساعد في تامين سلامة مرتادي المسابح المغلقة لأنها التي توضح أماكن مخارج الطوارئ وعمق المياه في الحوض وضو ابط استخدام حوض السباحة

الشكل (2) يوضح توزيع الإضاءة الطبيعية والصناعية
المصدر: indoor swimming pool by type - Bing

العناصر البصرية في المسابح المغلقة

الإضاءة

تعد الإضاءة أحد اهم العناصر البصرية للفضاءات الداخلية ويحقق المصمم بها الوظيفة المطلوبة من خلال الأساليب التقنية الحديثة التي يستخدمها، وتلعب الإضاءة دورًا حيويًا في إدراك الإنسان للمحيط وتساهم بشكل مباشر في الشعور بالراحة، ويضمن نظام الإضاءة المتوازن والمدروس في صالات السباحة الداخلية بيئة آمنة وبالتالي فهي تؤثر بشكل مباشر في الراحة الذاتية لشاغليها (Barbara, 2021, p. 2) ويمكن تحديد أنواع الإضاءة في صالات السباحة المغلقة الى:

أولا: الإنارة الطبيعية – Natural lighting: من المهم السماح بدخول أكبر قدر من ضوء النهار للمبنى، وهذا لتجنب استخدام الإضاءة الصناعية في النهار قدر الإمكان ليس فقط لأنها توفر الطاقة التي تستهلكها تراكيب الإضاءة الصناعية بل لان استخدام الضوء الطبيعي يوفر بيئة بصرية أكثر راحة، ويمكن الحصول على الإنارة الطبيعية من الفتحات في السقف والفتحات الجانبية المتمثلة بالنوافذ كما في الشكل (2) (Al-Bakri, 2008, pp. 120-122)

ثانيا: الإضاءة الاصطناعية -Artificial Lighting: من الضروري توفير إضاءة صناعية في جميع حمامات السباحة التي سيتم استخدامها ليلاً، أو التي لا تحتوي على إضاءة طبيعية كافية، بحيث يمكن رؤية جميع أجزاء المسبح، بما في ذلك الجزء السفلي من حوض السباحة حيث يجب توزيع الإضاءة توزيعًا منتظما وموفرا للضوء في كل الفضاء (South-Dakota-department-of-health, 2019, p. 20) كما في الشكل (2).

هناك تحديات تواجه المصمم تتعلق بعملية تصميم وتوفير الإضاءة بنوعيها (الطبيعية والصناعية) فتوفير ضوء النهار والتحكم فيه، وتحديد موقع الإضاءة الصناعية وتوجيهها وحساب شدتها هذه كلها عوامل

تؤثر في الفضاء بشكل مباشر فمثلا إذا لم يتم حساب شدة السطوع من تراكيب الإضاءة الصناعية وبوجود الأسطح العاكسة كالماء في هذا الفضاء قد يزيد من احتمالية الوهج وعدم توفر الراحة البصرية (Barbara, 2021, p. 2)

ويعد من الضروري أن توفر الإضاءة بنوعيها ثلاثة شروط رئيسية:

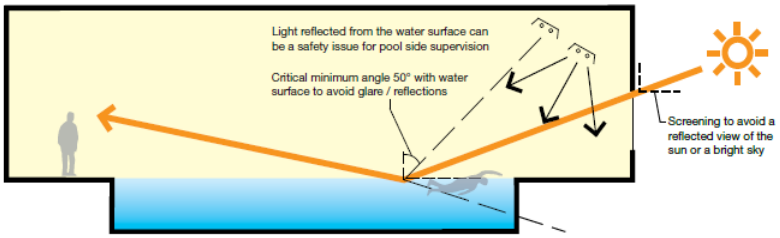
1- أن تضمن الرؤية الجيدة لجميع المشاركين (السباحون، الرياضيون، ورجال الإنقاذ).
2- أن تخلق الإضاءة محيطًا ممتعًا لجميع شاغلي الفضاء.
3- دمج الإضاءة الصناعية، والإضاءة الطبيعية في تصميم الفضاء العام، لتوفير مستويات مرضية من الإضاءة لكامل الفضاء، بالإضافة لبعض الشروط الإضافية كضرورة توحيد توزيع مصادر الإضاءة، شكلها، ارتفاعها وشدتها في الفضاء

أما اهم المشاكل التي ترافق الإضاءة غير المدروسة فهي:

1- الوهج أو السطوع (**Glare**) وينتج الوهج عندما يوفر مصدر الضوء كمية كبيرة من الإضاءة مثلا ضوء الشمس المباشر أو تركيب إضاءة صناعية، أذ يقع في داخل المجال البصري وينتج بشكل مباشر من مصدر الإضاءة أو بشكل غير مباشر من انعكاس الضوء عن سطح عاكس كسطح الماء في بركة السباحة (Barbara, 2021, p. 21) ، وفي جميع الأحوال يؤثر السطوع بشكل سلبي في الفضاء وبالتالي على شاغل الفضاء ويسبب الشعور بعدم الراحة ويقلل من الأداء البصري لهذا الفضاء بالإضافة لأنه يشكل مشكلة تتعلق بسلامة المستخدمين(Kellwood, n.d.) والعوامل الرئيسية التي تؤثر على السطوع هي زوايا الرؤية والتحكم في إضاءة المصباح وشدة مصدر الضوء بالنسبة لارتفاع تراكيب الإضاءة لذلك يجب العناية بتصميم الإضاءة بحيث تهدف الى التقليل من السطوع باعتماد هذه العوامل(IES, 2011) .

2- انعكاسات السطح **Surface reflections** يصف انعكاس السطح نسبة الضوء المنعكس بالنسبة الى إجمالي كمية الضوء الساقط على السطح العاكس، وانعكاس الأسطح الموجودة ضمن الصالات الفضاء الداخلي له تأثير كبير على مستويات الإضاءة (Barbara, 2021, p. 18) أن أحد اهم الصفات الواجب توافرها عند تصميم أضاءه قاعات السباحة هو تقليل الانعكاسات والوهج لتقليل

الانزعاج البصري المصاحب لها، حيث يعمل سطح الجسم المائي مثل المرآة، بالإضافة للانعكاسات المتناثرة بسبب المياه المضطربة الناتجة عن أعمال السباحة (IES, 2011) كم في الشكل (3)

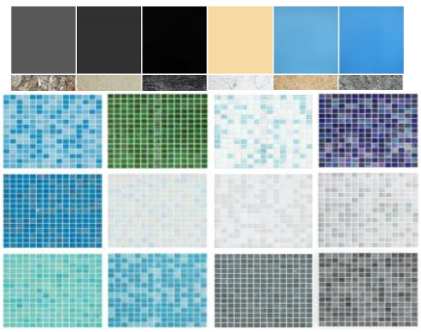


الشكل (3) يوضح تأثير التوزيع الغير مدروس لمصادر الإضاءة ما يسبب مشاكل مثل السطوع والانعكاس
المصدر: Razek Barbara, **Visual Conditions in Contemporary Swimming Pool Halls in the City of Vienna**, theses, Technischen Universität Wien, 2021, p21

الألوان ومواد الإنهاء

تتنوع أنواع المواد والإنشاءات المستعملة في الفضاء الداخلي بشكل عام والتي تستخدم في إكساء الأرضيات والجدران والأسقف، وأن المصمم الداخلي ملزم بان يعرف احتياجاته الدقيقة للمواد التي يجب عليه استخدامها في تصميم الفضاء الداخلي بالإضافة لمواصفات هذه المواد ومدى ملاءمتها لوظيفة الفضاء الذي يصممه فالخامات المستخدمة في تصميم المنشئات المائية تختلف عن غيرها من المواد، (Lafta & Mahmoud, p. 11) إذ من الضروري أن يتم بناء وأنشاء المسابح وملحقاتها من مواد غير مضرة أو سامة وتتحمل الإجهادات والضغوط الواقعة عليها ومانعة لتسرب المياه وتمنع الانزلاق وغيرها من المعايير التي تضمن سلامة شاغلي الفضاء (INC, 2011, p. 29) أما ألوانها فتبرز أهميتها بكون اللون ذو تأثير في الإدراك الحسي للمتلقي والذي بوساطته تبرز أيضا جمالية محددات التصميم، وفي المسابح المغلقة لا يوجد معايير ثابتة في اختيارها لكن يفضل استخدام الألوان ذات الدرجات اللونية الزرقاء أو الأخضر المائل للأزرق لكونها تلائم مع الطبيعة المائية للفضاء، **ومن أمثلة مواد الإنهاء المستخدمة في الفضاء الداخلي للمسابح المغلقة:**

1-الكوربلان - Alkorplan: وهي عبارة عن أغلفة PVC ناعمة، سمكها يبدأ من 1.5 مليمتر، تستخدم كطبقة واقية بالإضافة لتحسين ملمس السطح الذي تستخدم في أنهائه، تتميز بقدرتها العالية على التحمل، وهي سهلة التنظيف وتمنع تكون الترسبات والأعشاب البحرية وتمنع تكون البكتيريا التي تعد مشكلات شائعة في مثل تلك الفضاءات الرطبة، ومقاومة للتشققات، مرنة وغير قابلة للكسر (ALKORPLAN, n.d.) وتمنح هذه المادة

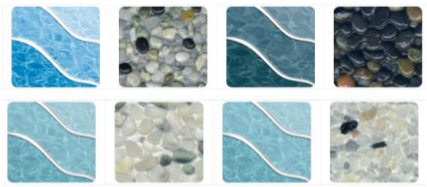


الشكل (5) يوضح تنوع ألوان الواح الفسيفساء
المصدر: https://www.pooltile.com.au/

المصمم اختيارات عدة ومواصفات إضافية تتعلق بالألوان والنقشات والملمس كما في الشكل (4)

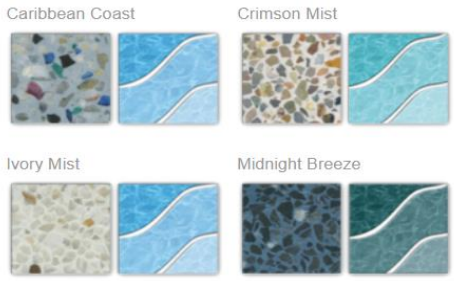
2- الواح الفسيفساء أو الموزاييك Mosaic Tails: وتعد من المواد الشائعة الاستخدام في انهاءات أحواض السباحة أو الأرضيات، لأنها تلبي حاجات متعددة جمالية وأدائية فهذه الألواح عموما ذات متانة عالية ومن السهل استبدال الأجزاء التالفة عند الصيانة، وهي تحتاج لصيانة مستمرة وإزالة التكوينات العشبية التي تتكون فوقها، أما من الناحية الجمالية فتوفر عدد كبيرا من الألوان كما في الشكل (5) (Florida-Pool-Patio, n.d.)

3- مادة Pearl Matrix: وتعد من أفضل أنواع مواد الإنهاء التي تعطي مظهرا طبيعيا لحوض السباحة، وتشكل من خلط مجموعة من الأحجار الطبيعية بألوانها الطبيعية كما في الشكل (6)



الشكل (6) يوضح تنوع الوان مادة بيول ماتركس
http://pooltransformation.com/products/primera-stone

4-حجر بريميرا - Primera Stone: (Primera, n.d.)ويعد من مواد الأنهاء المميزة فهو مكون من خليط من الأسمنت المعدل والمعادن المصبوغة كما في الشكل (7) ويوجد منه نوعين: فالنوع الأول طبيعي 100% وهو عبارة عن خليط من أحجار طبيعية مثل اللازورد الأزرق، اليشب الأحمر، الكوارتز الخضراء الطبيعية وأحجار العقيق. اما النوع الثاني يتكون بنسبة 100% من معادن يتم تطويرها ومعالجتها، تتميز باستقرارها التام ومقاومتها للأشعة فوق البنفسجية



الشكل (7) يوضح تنوع ألوان مادة بريميرا
المصدر:
http://pooltransformation.com/products/primera-stone

5- مادة ETFE : [3]المقاومة للماء وهي مادة يمكن استخدامها كبديل للزجاج في تشكيل النوافذ والفتحات الجدارية أو السقفية في المسابح المغلقة وتتميز عن الزجاج بكونها خفيفة وتمثل نسبة 1% من وزن نفس المساحة من الزجاج وتتميز أيضا بانها تسمح بدخول ضوء اكبر وتعتبر عازل افضل ولا تحتاج الى هيكل داعم عند أنشاءها وتتوفر بالوان مختلفة أو تكون شفافة أو شبه شفافة (Structurflex-ETFE, n.d.) وتنكمش عند نشوب الحرائق بالقرب منها مما تسمح بخروج الدخان وعدم حبسه في الفضاء المغلق والاهم أنها مادة قابلة لإعادة التدوير (Water-Cube, n.d.) كما في الشكل (8)

الشكل (8) يوضح استخدام مادة ال (ETEF) في مركز بكين الوطني للسباحة

المصدر: Détail de la structure - ETFE - Wikipedia

6-الايبوكسي - Epoxy : وهو أحد أنواع اللدائن وهو مادة شديدة الالتصاق ومقاوم للاحتكاك والمواد الكيميائية سواءً كانت أحماض أو قواعد أو مذيبات، حيث تشكل طبقة عازلة عند جفافها (homesthetics, n.d.) ،يتميز الايبوكسي بالصلابة، فهو مادة صلبة عالية الأداء بنسبة 100٪ وأيضا يتميز بالمقاومة الكيميائية العالية نسبياً فيتميز بمقاومة الكلور، الأحماض، المياه المالحة، وغيرها من المواد الكيميائية وأيضا مقاوم للتأكل والتصاق الطحالب وهو كذلك طلاء غير مسامي سهل التنظيف (AquaGuard-5000, n.d.) ، يتوفر بالوان عديدة، وينشئ سطحًا لَمَّاعًا، ما يضفي لمسةً جذَّابة على الجدران أو السقوف التي يطلى بها كما في الشكل (9) ويعدُّ من الحلول الصديقة للبيئة وكذلك فأن الأرضيات الإيبوكسي توفر السلامة عن طريق إنشاء أسطح مقاومة للانزلاق والحرارة على الأرضيَّات الخرسانية ويوفِّر سطحًا متينًا وقويًّا وقادرًا على تحمّل الحركة الثقيلة والمستمر (homesthetics, 5 Best Epoxy Pool Paint | Reviews + Guide (homesthetics.net), n.d.)

الشكل (9) يوضح الطلاءات المستخدمة في طلاء سقوف المسابح المغلقة

المصدر: indoor swimming pools epoxy wall paints - Bing

[3] ETEF (Ethylene Tetrafluoroethylene) is a material with fluoropolymer properties. It was made by DuPont for the aircraft industry but is also used in modern architecture because of its light transmittance and light weight (www.tensaform.com)

مؤشرات الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن مؤشرات يمكن اعتمادها كمعايير تطبق عند تصميم الفضاءات الداخلية للمسابح المغلقة وتتمثل بالآتي:

1. يعتمد توزيع الإنارة الطبيعية داخل المسابح المغلقة على الفتحات (النوافذ الجانبية أو السقفية، والأبواب) المسؤولة عن تدفق الضوء للفضاء الداخلي للمسابح المغلقة، أما الإضاءة الصناعية فتوضع على جانبي حوض السباحة في الجدران بالإضافة لتراكيب الإضاءة في داخل حوض السباحة.
2. يتألف الفضاء الداخلي للمسابح المغلقة من عناصر متعددة تتمثل بالجدران والأرضيات والسقوف وحوض السباحة والفتحات تتم معالجتها بمواد ذات خصائص ملائمة لطبيعة الفضاء مثل الكوربلان والموزاييك وأصباغ الايبوكسي والزجاج العازل.
3. تتميز مواد أنهاء الفضاء الداخلي للمسابح المغلقة بتنوع الألوان المستخدمة في الجدران، السقوف، والنوافذ، ويتم اختيار هذه الألوان بالاعتماد على توافق تلك الألوان مع بيئة ووظيفة المكان وفق معايير خاصة وبالاعتماد على الصفات اللونية من حيث قيمة اللون (فاتح، غامق).
4. تتصف المسابح المغلقة بمجموعة من المعايير التي يجب مراعاتها عند عملية تصميمها لضمان راحة وسلامة شاغلي هذا الفضاء والمتمثلة باللوحات الإرشادية ومخارج الطوارئ وغرفة للإسعافات الأولية واستخدام مواد أنهاء مقاومة للرطوبة ومقاومة للانزلاق وتحقيق الراحة البصرية لشاغلي الفضاء عبر التحكم بالوهج وانعكاسات الضوء عن السطوح وشدة الإضاءة وموقعها.

إجراءات البحث

منهج البحث:

تم اعتماد منهج البحث الوصفي في تحليل نماذج البحث.

مجتمع البحث وعينته:

تمثل مجتمع البحث بالفضاءات الداخلية للمسابح الترفيهية المغلقة في مدينة بغداد جانب الرصافة وتحديداً منطقة الكرادة، أما عينة البحث فتم اختيار مسبح النادي الأرثوذكسي المغلق قصديا وسوف يتم تعميم نتائج العينة على جميع المسابح الترفيهية المغلقة في محافظة بغداد جانب الرصافة.

شكل (10) الفضاء العام لصالة السباحة

التحليل:

مسبح النادي الأرثوذكسي المغلق الكائن في الكرادة، تم أنشاءه عام 2017م

مكونات الفضاء الداخلي وعناصره البصرية

أن الفضاء الداخلي لصالة السباحة تتحقق فيه صفة الاتساع إذ أن الجدران ذات ارتفاع متناسب مع كبر الفضاء خال من الأعمدة الساندة في المنتصف فاصبح الفضاء مفتوح لا تعيق حركه شاغليه أو رؤيتهم أية أعمدة إنشائية مما عزز صفة الاتساع فيه كما في الشكل (10)، أما الفتحات ففي هذا الفضاء تنتشر النوافذ على جانبي صالة السباحة بشكل متناظر موفرة بذلك إضاءة طبيعية للفضاء في وقت النهار، واستخدم فيها زجاج سميك تمت معالجته ليصبح زجاج ابيض غير شفاف لكن يسمح بمرور الضوء مع إعطاء الخصوصية ،

شكل (11) السقف وتراكيب الإضاءة الصناعية

وبشكل عام جاء السقف مراعياً للمعايير العالمية في هذا الفضاء فهو مرتفع، بسيط وخالي من الهياكل المعدنية التي توضع لدعم السقف في الفضاءات المماثلة مما وفر راحة بصرية وعززها طلاءه بالوان هادئة من اللون الأبيض والبيج الفاتح مع خط من هيكل معدني باللون الأزرق يحمل تراكيب الإضاءة الصناعية كما في الشكل (11)، وتم اختيار لون مطابق للون المصبوغ به السقف في صبغ منظومه التهوية الميكانيكية كي لا تسبب تشتيت بصري لمن ينظر للأعلى، وأخيرا فالسقف خالي من فتحات للإنارة الطبيعية.

أما في ما يخص الإضاءة العامة للفضاء فتتوفر الإضاءة بنوعيها الطبيعية والصناعية في الطبيعية تسمح بدخولها النوافذ الموزعة على جانبي صاله السباحة في الجدران، وتحقق التواصل بين الداخل والخارج أما الأبواب فلا يربط هذا الفضاء أبواب خارجية مباشرة، إذ أن الأبواب حتى وان كانت شفافة فهي تربط فضاء صاله السباحة بالفضاءات الخدمية المجاورة وليس بالخارج كما في الشكل (12) أما الإضاءة الصناعية فتراكيبها توزعت بشكل متناظر على جانبي حوض السباحة في السقف حققت هذه تراكيب جزءا من معايير موقع الإضاءة بكونها بجانبيه وليست موضوع مباشره فوق حوض السباحة لكن وجودها في

شكل (12) الزجاج المستخدم في الأبواب والنوافذ

السقف وليس في الجدران الجانبية قد تتسبب بالإزعاج البصري لمن يسبح سباحة ظهر موجها نظره نحو السقف بسبب وهج الضوء إذ تقع هذه التراكيب في مدى النظر، وكان من الممكن أن يقوم المصمم بتوظيف تراكيب الإضاءة ذات مفاصل متحركة حتى يتم توجيهها نحو الجدران الجانبية فلا تعترض أشعتها مدى النظر بشكل مباشر كما في الشكل (10) و (11).

أما الجدران فحققت البساطة والهدوء فهي لا تحتوي على أي إضافات أو الوان مغايرة للألوان الموجودة في السقف سوى في الجدار الأمامي للصالة حيث اختيرت لوحة من الوان متناسقة ومبهجة تتناسب مع الطابع الوظيفي للفضاء بكونه فضاء سباحة من ناحية موضوع اللوحة والألوان المستخدمة فيها التي تعزز النشاط وتحقق الإثارة والتحفيز لشاغليه من السباحين كما في الشكل (10)، وفيما يخص حوض السباحة صُمم ليتوسط الفضاء الداخلي للصالة موفراً مساحة مناسبة للسباحين واستخدمت فيه الواح السيراميك المقاوم للماء باللون الأزرق وتدرجاته مما اعطى سياده لهذا الجزء كون الأرضية المجاورة له بألوان فاتحة كما في الشكل (13)، على الرغم من ذلك فأن اكثر ما يهم في مثل هذه الفضاءات أن تكون ملائمة ومطابقة لمعايير السلامة والأمان والتي على ما يبدو لم تؤخذ بنظر الاعتبار بشكل كامل في الأرضية المجاورة لحوض السباحة حيث تم استخدام الواح من السيراميك على الرغم من كونه عازل جيد للماء إلا انه لم ينجح في توفير سلامة من الانزلاق لشاغلي الفضاء فهو ذا سطح أملس، كما وجاءت معالجاته ومواد الإنهاء متلائمة الى حد ما مع طبيعة الفضاء المائية إذ استخدمت مواد الإنهاء العازلة للماء والمقاومة للرطوبة كالايبوكسي والسيراميك وغيرها في كافة أنحاء الفضاء وتكويناته، إذ كانت الجدران ذات سطوح ملساء ساعدت في سهوله تنظيف الأوساخ والطحالب التي قد تتكون عليها، لكنها سببت مشكله ألا نتيجة لقابليتها على الانزلاق أكثر من المواد ذات السطوح الخشنة

شكل (13) مواد الانهاء في الأرضية

أما من جانب السلامة والأمان فهنالك القليل من العلامات الإرشادية في الفضاء لكن العلامات الأخرى المتعلقة بعمق المسبح أو بعمق حوض السباحة أو منع الغوص وغيرها فلم يتم توظيفها في الفضاء على الرغم من وجود مساحات مناسبة لذلك ولا يوجد في أي أدوات للإنقاذ سهل الوصول لها في الفضاء مما يؤدي الى وجود قصور في جانب السلامة والأمان المتعلقة بإنقاذ المستخدم من الغرق.

النتائج ومناقشتها

اعتمادا على استمارة التحليل التي استخدمتها الباحثة في تحليل النموذج توصلت الى نتائج أهمها:

1- لم تحقق المسابح المغلقة المتمثلة بعينة البحث كافة المعايير التصميمية للعناصر البصرية الواجب توافرها عند تصميم المسابح المغلقة المعاصرة، بل حققت بعضا منها

2- حققت منظومة الإضاءة الطبيعية في الأنموذج نسبة كبيرة من دخول الضوء الطبيعي الى الفضاء بسبب انتشار النوافذ بحجوم أكبر ومساحات أوسع مقارنة بحجم الفضاء مع مراعاة استخدام الزجاج الغير شفاف لتحقيق الخصوصية أما تراكيب الإضاءة الصناعية والموجودة ضمن السقف في الأنموذج فقد كان لها الدور في إضاءة الفضاء إذ حققت نسبة عالية من الإضاءة وفي نفس الوقت موقعها وتوزيعها المنظم لم يسبب مشاكل تخل بالراحة البصرية

3- حقق الأنموذج استخداما مناسبا للعناصر البصرية اللونية مما حقق نوعا من الراحة البصرية ذلك بسبب طلاء عناصرها أو بألوان فاتحة ذات خصائص مريحة للعين كاللون الأبيض والبيج ودرجات الأزرق الفاتح، المتناسب مع البيئة المائية، لكن يظهر الأنموذج تنوعا في مواد الإنهاء المستخدمة في معالجة سطوحه إذ نجد استخدام السيراميك في حوض السباحة كونه الأكثر توفرا في السوق وتحقق استخدام طلاء الايبوكسي فيه لأنه من الطلاءات المقاومة للماء والرطوبة كما نجد استخداما للزجاج الغير شفاف في النوافذ يعمل على تحقيق خصوصية.

4- تحقق وجود اللوحات الإرشادية في الأنموذج وبألوان متضادة مع ألوان الفضاء العامة كاللون الأحمر والأسود.

الاستنتاجات

توصل البحث الى مجموعة من الاستنتاجات ارتبطت وهدف البحث، وكما يلي:

1- يجب اتباع المعايير التصميمية العالمية في عملية تصميم العناصر البصرية للفضاء الداخلي فتقليل التوهج والانعكاسات عبر التحكم بموقع الإضاءة والتقليل قدر الإمكان من السطوح العاكسة في الفضاء بالإضافة لاستخدام تراكيب إضاءة يمكن التحكم بشدتها، تضمن للمستخدم الراحة البصرية التي يجب توفيرها لضمان سلامته وراحته أثناء تواجده في المسبح ويمكن توظيف الألوان بحسب رؤية المصمم والفكرة التصميمة ولا يحددها معايير ثابتة لكن يفضل استخدام الألوان ذات التدرجات الفاتحة من اللون الأزرق لان الفكرة التصميمية لهذا الفضاء تتمحور حول البيئة المائية التي تتمثل الوانها الطبيعية بتدرجات اللون الأزرق فتوفر انسجاما مع البيئة المائية مع استخدام الألوان المتضادة كالأحمر في العلامات الإرشادية لتحقيق الجذب البصري.

2- يفضل دمج الإضاءة الصناعية، والإنارة الطبيعية في تصميم الفضاء العام، لتوفير مستويات عالية من الإضاءة لكامل الفضاء، ومن الضروري توحيد توزيع مصادر الإضاءة، ارتفاعها وشدتها في الفضاء فتوزع تراكيب الإضاءة الصناعية المستخدمة لإضاءة صالة السباحة أفقيا على جوانب حوض السباحة في الجدران المحيطة به فلا توضع أي تراكيب إضاءة في الجدران المقابلة لخط السباحة كي لا تعترض نظر المستخدم وتسبب تشتته أثناء تواجده في حوض السباحة لضمان سلامته ومن المهم السماح بدخول أكبر قدر ممكن من ضوء النهار للمبنى، إذ يفضل أن يتم استغلال الفتحات الموجودة في الفضاء وهذا

لتجنب استخدام الإضاءة الصناعية في النهار قدر الإمكان ليس فقط لأنها توفر الطاقة التي تستهلكها تراكيب الإضاءة الصناعية بل لان استخدام الضوء الطبيعي يوفر بيئة بصرية أكثر راحة.

3- أن للعناصر البصرية في الفضاء الداخلي من ألوان وإضاءة وملمس ذات دور مهم في تحقيق الراحة البصرية، بالإضافة لما تؤديه من وظيفة وهذا يعتمد على قدرة المصمم في اختيار علاقاتها المدروسة بشكل جيد لكي يحقق القيمة المطلوبة.

4- يتألف الفضاء الداخلي للمسابح المغلقة من عناصر متعددة تتمثل بالجدران والأرضيات والسقوف والتي تتم معالجتها بمواد خاصة ملائمة للبيئة الرطبة التي تتشكل داخل هذا الفضاء كونه مغلقا. فالمواد المستخدمة في أنشاء المسابح المغلقة وجميع ملحقاتها، غير فعالة كيميائيا ومستقرة وغير سامة للإنسان والبيئة وسطوحها ملساء ومقاومة للماء وغير منفذه له ومتينة وغير زلقة.

المقترح التصميمي

بالاعتماد على ما توصلت له الدراسة من نتائج واستنتاجات وتحقيقا لهدف البحث حول وضع مقترحات تطويرية للتصميم الداخلي للمسابح المغلقة تتوافق مع متطلبات العصر، قامت الباحثة بتقديم مقترح تصميمي يتصف بالمعايير الخاصة بتصميم الفضاءات الداخلية لصالات السباحة في المسابح المغلقة، فقد تم تصميم المبنى على مساحة قدرها 30*20متر وبارتفاع متدرج من 4-6 متر كما في الشكل (14) أما صالة السباحة فهي على مساحة وقدرها 25*14 متر وبارتفاع من 4-6 متر يحتوي على مرافق خدمية لتغيير الملابس والحمامات، بالإضافة لفضاءات توفر الخدمات الترفيهية.

الشكل (14)

وسيتم التركيز في النماذج الثلاثية الأبعاد على تصميم الفضاء الداخلي لصالة السباحة، إذ تمت معالجة السقف والجدران والأرضيات بمواد تتصف بمعايير محددة تتلاءم والبيئة الداخلية الرطبة للفضاء فاستخدمت أصباغ الايبوكسي لطلاء الجدران لكونها مقاومة للرطوبة والماء وفي الأرضية المحيطة بحوض السباحة استخدمت الواح من السيراميك الخشن الذي لا يساعد على الانزلاق، أما أرضية وجدران حوض السباحة فاستخدمت الواح من الموزاييك لما لها من خصائص ملائمة للماء الموجود في حوض السباحة كما في الشكل (15) و(16)

الشكل (15)

الزجاج في النوافذ غير شفاف مما اعطى خصوصية للفضاء ومع ذلك وفر دخولاً للضوء الطبيعي كما موضح في الشكل (17) وتراكيب الإضاءة الصناعية موزعة في الجدران الموازية لخط السباحة وموجهة نحو السقف لتحقيق الراحة البصرية كما في الشكل (18)و(19) وتم مراعاة قواعد السلامة والأمان المتمثلة باللوحات الإرشادية المتمثلة بقواعد حوض السباحة حيث تم تصميمها برموز واضحة والوان متضادة لتحقق جذبا بصريا وباللغتين العربية والإنكليزية وتم توزيعها في الجدران وبالنسبة لعلامات توضيح عمق السباحة فوضعت في الأرضية المحيطة بحوض السباحة وكذلك في اعلى جدار الحوض لضمان ان الموجودين في الحوض وحول الحوض سيتمكنون من رؤيتها ويتوخوا الحذر كما في الشكل (16)

الشكل (16)

وتم تصميم السلام من مادة الستنلس ستيل المقاومة للصدأ بالإضافة للمقابض المعدنية التي يمكن استخدامها من قبل السباحين للراحة في الجزء العميق من الحوض وكذلك يوجد غرفة للإسعافات الأولية ومخرج للطوارئ وكرسي للمنقذ وأدوات الإنقاذ موزعة بوفرة في الفضاء لضمان سلامة شاغليه .

الشكل (17)

الشكل (18)

الشكل (19)

استمارة تحليل محاور التحليل

المحاور الأولية	المحاور الثانوية			متحقق	متحقق جزئي	غير متحقق
مكونات الفضاء الداخلي للمسابح المغلقة وعناصره البصرية	المحددات	الجدران				
		السقوف				
		الأرضيات				
		الفتحات				
		حوض السباحة				
	مواد الأنهاء المستخدمة واللوحات الارشادية	الموزاييك				
		الجص				
		السيراميك				
		الكوربلان				
		اصباغ الايبوكسي				
		زجاج عازل				
		وغيرها				
	الإضاءة	طبيعية	أبواب			
			نوافذ جانبية			
			نوافذ سقفية			
		صناعية	جانبية جدارية			
			إضاءة خاصة لحوض السباحة			
		الراحة البصرية	تقليل توهج الضوء			
			تقليل انعكاس الضوء			
			التحكم بشدة الضوء			
	اللون	فاتح				
		غامق				
		اخرى				

References

1. (n.d.). Retrieved from The Arab Contractors: https://t.me/civiil50/1148
2. Al-Bakri, I. H. (2008). *Integration of Architectural Design for Sports Stadium Buildings.* Baghdad: College of Engineering, Department of Architectural Engineering - University of Baghdad.
3. Al-Husseini, I. H. (2008). *The Horizon of Design and Philosophy for His View of Application* (2nd Edition ed.). United Arab Emirates: Department of Culture and Information, United Arab Emirates.
4. ALKORPLAN. (n.d.). *The different ranges RENOLIT ALKORPLAN provides*. Retrieved from RENOLIT ALKORPLAN2000/3000 are high range swimming pool reinforced membranes with a protective lacquer: https://renolit-alkorplan.com/collections
5. *almaany*. (n.d.). Retrieved from https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B5%D8%B1%D9%8A/
6. AquaGuard-5000. (n.d.). Retrieved from Epoxy swimming Pool Paint for pool resurfacing: https://www.aquaguard5000.com/epoxy-pool-paint-aquaguard-5000/
7. Barbara, R. (2021). *Visual Conditions in Contemporary Swimming Pool Halls in the City of Vienna.* Technischen Universität Wien.
8. Ching, F. D. (1979). *Architectare Form , Space And Order.* New Yourk, U.S.A: Van Nostrand Reinhold.
9. Florida-Pool-Patio. (n.d.). Retrieved from Are Mosaic Tiles the Best Solution for Your Swimming Pool? : https://floridapoolpatio.com/are-mosaic-tiles-the-best-solution-for-your-swimming-pool/
10. *History of swimming - Wikipedia*. (n.d.).
11. homesthetics. (n.d.). Retrieved from 5 Best Epoxy Pool Paint | Reviews + Guide (homesthetics.net)
12. homesthetics. (n.d.). *5 Best Epoxy Pool Paint | Reviews + Guide (homesthetics.net)*. Retrieved from https://homesthetics.net/best-epoxy-pool-paint/
13. Ibn Manzoor, J. a.-D. (1955). *Lexicon of Lisan al-Arab.* Lebanon: Dar Sader for Printing and Publishing.
14. IES. (2011). *IES The lighting handbook. Reference and application* (10TH ed.). New York: Illuminating Engineering, Society of North America.
15. INC. (2011). *INTERNATIONA SWIMMING POOL AND SPA CODE PUBLIC VERSION1.0.* USA: INTERNATIONA CODE COUNCLE, INC,.
16. *INTERNATIONA SWIMMING POOL AND SPA CODE PUBLIC VERSION1.0.* (2011). USA: INTERNATIONA CODE COUNCLE, INC.
17. Kellwood. (n.d.). Retrieved from Commercial Indoor Swimming Pool Lighting: kellwoodlighting.co.uk
18. Lafta, R. S., & Mahmoud, S. N. (n.d.). *Interior Design Materials and Supplements.* Baghdad, Iraq: Dar Al-Zakira for Publishing and Distribution.
19. Primera. (n.d.). *Primera Stone (pooltransformation.com)*. Retrieved from pooltransformation.com
20. Public-Health-Authority. (2021). *Preventive Guide to Safety in Swimming Pools.* Kingdom of Saudi Arabia: Healthy Environments and Communities Affairs.
21. South-Dakota-department-of-health. (2019). *Recommended Standards for Swimming Pool Design and Operation Policies for the Review and Approval of Plans and Specifications for Public Pools.* South Dakota: South Dakota department of health.
22. Structurflex-ETFE. (n.d.). Retrieved from https://www.structurflex.com/materials/etfe/
23. Von Meiss, P. (1990). *Elements of Architecture from to plans.* New York: Van Nostrand Reinhold.

24. Water-Cube. (n.d.). Retrieved from Beijing National Aquatics Center (Water Cube) chinahighlights.com: chinahighlights.com
25. AL-AQL , W. (2023). The Effect of a Training Program in Introducing Saudi Traditional Fashion in Local Museums. *Al-Academy*, (108), 315–332. https://doi.org/10.35560/jcofarts108/315-332
26. Ahmed Aboud, A., & Abbas Laftah , F. (2023). Design requirements according to the formal integration in the design of interior spaces. *Al-Academy*, (107), 93–112. https://doi.org/10.35560/jcofarts107/93-112
27. Mustafa Khalaf, R. . (2022). Color works in highlighting the functional and aesthetic aspects of interior designs. *Al-Academy*, (105), 133–146. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/133-146
28. shafee, wafa H., & aboabat, A. A. (2021). Recycling waste toys to accessories suggested uniform for educational units in kindergarten stages. *Al-Academy*, (102), 63–80. https://doi.org/10.35560/jcofarts102/63-80

Usage of the visual elements in the interior designing of indoor swimming pools

Marina Nasrat Francis
raja' saedi lafatuh

Abstract

The research specializes in **(Usage of the visual elements in the interior designing of indoor swimming pools)**, the research seeks to provide a study that contributes to providing scientific and knowledge material, as a reference for researchers, students of interior design and architecture, and companies constructing indoor swimming pools.

The objective research is to detect the actual state of the interior design of the indoor swimming pools, and recognize the most important standards and techniques used in its design to provide appropriate design solutions if needed also Proposing a development proposals for the interior design of indoor swimming pools, the theoretical framework of this study, included two sections, The first one talked about the emergence of indoor swimming pools and their components, and the second section talked about the visual elements in the interior design of the indoor swimming pools, as the descriptive approach was followed in the process of analyzing the research sample, so the most important result was: (The research sample did not achieve all of the standards required to be available in the proses of designing its visual elements, it did accomplish some of them), and the most important conclusion was: (international design standards must be followed in the processes of designing the visual elements (colors, lighting and finishing materials) of indoor swimming pools, because these elements are directly related to ensuring the comfort and safety of their users).

Keywords: visual elements - lighting - colours - finishing materials - indoor swimming pools.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1237

أثر استراتيجية الصف المقلوب في تنمية مهارات التواصل الصفي

مالك حميد محسن[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

أسهمت وسائل التكنولوجيا الحديثة والاتصال في تغيير الكثير من مفاهيمنا حول التعليم إلى حد كبير، اذ خلقت هذه التطورات تحديات جديدة للمدرس من جهة ووهبته وسائط ونماذج واستراتيجيات تعبيرية تعجز عن الإيفاء بها الأساليب القديمة، ومن بينها استراتيجية الصف المقلوب التي تعد احدى الحلول التقنية الحديثة والاستخدام الأمثل لعلاج ضعف التعلم التقليدي وتنمية مهارات التواصل الصفي ككل لدى المتعلمين. من اجل خلق طالب إيجابي نشط ومتفاعل مع الأخرين.

اذ احتوى البحث الحالي- أربعة فصول – تضمن الفصل الأول على الاطار المنهجي والمتمثل بهدف الدراسة (تعّرف اثر استراتيجية الصف المقلوب في تنمية مهارات التواصل الصفي لدى طلبة التربية الفنية)، أما حدود البحث فتضمنت طلبة الصف الرابع- قسم التربية الفنية –الفصل الدراسي الثاني للعام الدراسي (2022م-2023م) – مادة تاريخ الفن الحديث والمعاصر – والاستعانة بإحدى وسائل التواصل (التلكّرام)، وقد تم وضع فرضية صفرية لذلك . مرورا بالفصل الثاني المتمثل بالاطار النظري وما احتواه من مبحثين، أولهما : استراتيجية الصف المقلوب ، أما الثاني : فتطرق إلى مهارات التواصل الصفي. وصولا إلى الفصل الثالث المتمثل بإجراءات البحث التي تتضمن عرض مجتمع وعينة البحث واستخدام التصميم التجريبي المناسب كذلك بيان كيفية أعداد أداتي البحث و المتمثلة بمقاطع فيديو تعليمية- بالإضافة إلى بطاقة الملاحظات . بعد ذلك تم إجراء التجربة، ومن ثم الفصل الرابع الذي يتضمن نتائج البحث وتفسيرها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وختم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: استراتيجية الصف المقلوب ، التواصل الصفي .

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة malik.muhsin@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الفصل الأول/الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يشهد العالم في عصرنا الحالي ثورة معرفية في شتى مجالات العلوم، وقد صاحب ذلك استحداث الكثير من طرائق واستراتيجيات التدريس الحديثة، والتي كانت جُل اهتمامها جعل المتعلم محوراً للعملية التعليمية، مما يضمن إعداد جيل قادر على تنمية مهارات تفكيره من خلال اندماجه مع مواقف وممارسات يومية.

أن تعدد الاستراتيجيات في مجال التعليم من الأساسيات الضرورية لعمل المدرس في حقل التدريس، إذ برز الكثير من تلك الاستراتيجيات القائمة على توظيف التقنية في العملية التعليمية، والتي من أهمها استراتيجية الصف المقلوب التي توظف التقنية الحديثة بذكاء لتقديم تعليم يتناسب مع حجم متطلبات وحاجات الطلاب في عصرنا الحالي.

ومن المسلم به أن التواصل من اقدم السمات التي رافقت الإنسان البدائي الأول، إذ تمظهر (التواصل) هنا في أشكال مختلفة منها الكلام والحركات والصور والموسيقى وغيرها. كما شكل عنصر هام وضروري للوجود والتفاعل بين الناس، كما أن العملية التعليمية هي عملية تواصلية، أي خلق التواصل الصفي ذلك الجانب المهم والحيوي داخل غرفة الدرس، ليكون مدعاة لتطوير مستوى الأداء التعليمي والذي بدوره يؤدي إلى تحقيق الأهداف المرجوة .

وفي ضوء ذلك تبرز مشكلة البحث الحالي في معرفة هل لاستراتيجية الصف المقلوب اثر في تنمية مهارات التواصل الصفي؟ من خلال الإجابة عن السؤال الاتي: ما اثر استراتيجية الصف المقلوب في تنمية مهارات التواصل الصفي .

أهمية البحث:

1. قد يمثل هذا البحث حالة من التفاعل العلمي والتقني والفني فيكشف عن العلاقة بين العلم والفن والإنسان.
2. يلقي الضوء على اهم الاستراتيجيات الحديثة (استراتيجية الصف المقلوب) وطريقة توظيفها للوسائط التكنولوجية .
3. قلة الدراسات (حسب علم الباحث) التي تطرقت إلى موضوع تنمية مهارات التواصل الصفي.

هدف البحث :

التعرف على أثر أستراتيجية الصف المقلوب في تنمية مهارات التواصل الصفي .

حدود البحث :

الحدود المكانية : قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة –

الحدود الزمانية : الفصل الدراسي الثاني للعام الدراسي (2022م-2023م).

الحدود البشرية : طلبة الصف الرابع – قسم التربية الفنية .

الحدود الموضوعية : استراتيجية الصف المقلوب - مادة تاريخ الفن الحديث والمعاصر(التكعيبية، السريالية، التعبيرية، التجريدية)- وسائل التواصل الاجتماعي (التلكَرام)

. **فرضية البحث :**

- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية التي درست باستخدام استراتيجية الصف المقلوب في التطبيقين القبلي والبعدي لتنمية مهارات التواصل الصفي ككل (اللفظي – غير اللفظي).

تعريف المصطلحات :

- **استراتيجية الصف المقلوب : عرفها (Hung) :** استراتيجية الصف المقلوب : هي ((نوع من أنواع التعليم المدمج ويقصد به قلب مهام التعلم بين الفصل والمنزل، بحيث يقوم المعلم بإعداد الدرس عن طريق فيديو ليطلع الطلاب عليه في المنزل، ومن ثم يقومون بإداء الأنشطة التي كانت واجبات منزلية في الفصل)) . (Hung, 2015, pp. 81-96)

- **التعريف الإجرائي:** استراتيجية تعليم قائمة على جعل الطالب محور للعملية التعليمية، إذ يتلقى الطالب في منزله المحتوى الدراسي عن طريق وسائل التواصل (التلكَرام) في صورة مقاطع فيديو اعدها المدرس، ومن ثم يخصص زمن الدرس لإجراء المناقشة والحوار لإثراء الموقف التعليمي وبإشراف مدرس المادة.

- **التواصل الصفي:**

عرفه (المزين واسماعيل): بانه ((عملية يتم من خلالها نقل وتبادل بيانات ومعلومات وأفكار وإشارات ورموز من المعلم إلى الطلبة، ومن الطلبة للمعلم، وبين الطلبة بعضهم بعضاً)). (Suleiman Al-Muzayen, 2011, p. 7)

التعريف الإجرائي: عملية تحدث في الموقف التعليمي بين المدرس والمتعلمين لتبادل البيانات والأفكار والمعلومات التي تخص موضوع الدرس وقد تتضمن مهارات التواصل اللفظي أو غير اللفظي والتي تقاس من خلال بطاقة ملاحظة أعدت لذلك.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول / استراتيجية الصف المقلوب ، مميزاتها ، ركائزها ، مراحل تطبيقها

مقدمة :

تسعى معظم الدول إلى تطوير المناهج وتحديثها لتلبية متطلبات التطورات الحديثة، ويأتي تحديث أنظمة التعليم ومواكبة التطور والمتغيرات الداخلية والخارجية خطوة رائدة، وكما هو معروف فإن العملية التعليمية عملية متحركة ومتطورة ومتغيرة بحكم تطور الحياة والمجتمعات، ومن الملائم أن تواكب المناهج التعليمية هذا التغير الحتمي، لكي يكون التعليم محققا لطموحات الأمة وملبيا لآمالها في حياة أكثر رقياً وتطوراً وازدهاراً.

"إذ تشهد عملية التدريس في جميع مستوياتها اهتمام العديد من الدول العربية والعالمية باكتشاف وتجريب الطرائق والوسائل الحديثة للانتقال من طرائق وتدريس تقليدية إلى طرائق تتلاءم مع عقل الإنسان وكيفية عمله للوصل بالمتعلم إلى مستوى من الكفاءة والفاعلية في الأداء ". (Amer, 2015, p. 15)

وتحديث عملية التدريس وتطويرها هو السبيل الأمثل لما تمتلكه من أهمية كبيرة في تحقيق الأهداف ومسايرة روح العصر وتحقيق الاهداف والطموحات (ولا سيما ونحن في هذا العصر الذي يتسم بالعلم والتقنية والتطورات العلمية والاقتصادية والتربوية والتطور المعرفي الهائل وثورة المعلومات والاتصالات، نسعى إلى معلم اكاديمي تربوي تكنلوجي موهوب متقن وممارس لمهارات التدريس الفعال ومخطط ومصمم ومنفذ ومقوم وقادر على إيجاد بيئة تعلم نشطة يتفاعل فيها المتعلم بكل قدراته وإمكاناته) . (alheela, 2002, p. 15)

ومن هنا كانت الحاجة لاستخدام استراتيجيات تؤدي لنمو القدرات والمهارات العقلية وتؤدي إلى تنمية مهارات التواصل الصفي في المؤسسة التعلمية (وتعمل على تفعيل دور كل من المعلم والمتعلم بصورة متكاملة ولقد ظهرت في السنوات الأخيرة كثيراً من الاستراتيجيات والأساليب التربوية التي تعتمد على تطبيق أسس ومبادئ مستمدة من نظريات التعلم بغرض تحسين العائد التعليمي، وتعد استراتيجية الصف المقلوب من اهم هذه الاستراتيجيات). (Amer, 2015, p. 15)

إذ يؤكد **(الزهراني 2015)** (بان ظهور استراتيجية الصف المقلوب تعزى الى حركتين عالميتين رئيسيتين ,الحركة الأولى هي التطور التكنولوجي على مستوى العالم من ناحية الاختراعات والأدوات والأجهزة التكنولوجية التي أتاحت بشكل كبير انتقال المعرفة وانتشارها على مستوى العالم باقل تكلفة وبأسرع وقت , والحركة الثانية المرتبطة بشكل كبير بتطور الأدوات التكنولوجية في كونها حركة تطور لأساليب واستراتيجيات نقل المعرفة ومحاولة تفعيلها والاستفادة منها). (Al-Zahrani, 2015, p. 8)

وبالرغم من أن مفهوم الصف المقلوب (هو مفهوم حديث وما زال يتشكل إلا أن فكرته وببساطة تتعلق بأن ما يتم عمله في البيت ضمن التعلم التقليدي يتم عمله خلال الحصة [المحاضرة الصفية] وأن ما يتم عمله خلال الحصة المحاضرة الصفية في التعلم التقليدي يتم عمله في البيت، فيكون تعرض الطالب للمادة الدراسية خارج الحصة الصفية سواء من خلال فيديو تعليمي يقوم المعلم بتسجيلهُ لشرح درس معين أو قراءات تتعلق بموضوع الدرس). (Al-Sharman, 2015, pp. 159-160)

مميزات استراتيجية الصف المقلوب:

أن استراتيجية الصف المقلوب تؤدي إلى نشاط جماعي في الفصول الدراسية، وبناء تفاعلية في التعلم، وتؤدي إلى التعلم النشط، وأن المتعلمين لديهم وقت كبير لتبادل الأفكار وتوضيح فكرتهم خلال المناقشة في الصف ، " فهي لا تلغي دور المعلم داخل الصف الدراسي، ولا تقوم بإحلال التقنية والتكنولوجيا الحديثة مكان المعلم، ولكنها تساعد المعلم على استغلال وقت الحصة لزيادة التفاعل داخل البيئة الصفية بين المعلم والمتعلم". (Al-Sharman, 2015, p. 191). وقد حدد (Al-Khalifa & Mutawa, 2015) ، اهم المميزات بما يلي :

- (ضمان الاستغلال الجيد لوقت الفصل ،وبناء علاقة اقوى بين المعلم والمتعلم.
- منح الطلاب حافز للتحضير والاستعداد قبل وقت الفصل وذلك عن طريق إجراء اختبارات قصيرة أو كتابة واجبات قصيرة على الأنترنت أو حل أوراق عمل مقابل درجات ، وكذلك منحهم الفرصة للاطلاع على المحتوى قبل وقت الفصل .

- تحسين تحصيل الطلاب وتطوير استيعابهم، وتشجيعهم على الاستخدام الأمثل للتقنية الحديثة .
- توفير آلية لتقييم استيعاب الطلاب ، فالاختبارات والواجبات القصيرة التي يجريها الطالب هي مؤشر على نقاط الضعف والقوة في استيعابهم للمحتوى ، مما يساعد المعلم على التركيز عليها
- توفير تغذية راجعة فورية للطالب من المعلمين في وقت الفصل وإعطائهم الحرية الكاملة للطلاب في اختيار الوقت والزمان والسرعة التي يتعلمون بها.
- تحفيز التواصل الاجتماعي والتعليمي بين الطلبة عند العمل في مجموعات تشاركية صغيرة ، والمساعدة على سد الفجوة المعرفية التي يسببها غياب الطالب القسري أو الاختياري عن الفصول الدراسية.
- توفير أنشطة تفاعلية في الفصل تركز على مهارات المستوى الأعلى من المجال المعرفي) . (Al-Khalifa & Mutawa, 2015, p. 57)

ركائز استراتيجية الصف المقلوب:

إن استراتيجية الصف المقلوب تعمل على ((عكس الأنشطة والإجراءات التي يقوم بها الطالب من خارج الصف الى داخلة ومن داخل الصف الى خارجة ،وهي تعتبر تطوراً عن التعلم المدمج وشكل من أشكال التعلم النشط)). (Lage, 2000, p. 32)

أن استراتيجية الصف المقلوب تقوم على مجموعة من الركائز الأساسية حددها (Khalifa, 2013)كما يلي:

- (أن تكون البيئة التعليمية بيئة مرنة حيث يمكن لها أن تختار أساليب معينة في التدريس بما يوافق الهدف من الدرس.
- ثقافة التعلم القائمة على فكرة إفساح المجال أمام المتعلم لكي يقوم بمجموعة من الأنشطة المتنوعة من اجل الوصول إلى أهدافه .
- إعداد المدرس بطريقة تتلاءم مع المتطلبات المتعددة لهذه الاستراتيجية.
- إعادة تصميم وتخطيط المنهج الدراسي بما يتلاءم مع طبيعة استراتيجية الصف المقلوب ويعتمد ذلك أيضا على طبيعة المتعلم وفهمه لهذه الاستراتيجية ومتطلباتها) .

(Khalifa, 2013, p. 56)

مراحل تطبيق استراتيجية الصف المقلوب :

تعد استراتيجية الصف المقلوب إحدى الوسائل التي من خلالها تلعب التكنولوجيا دوراً أكبر في حل مشكله الفجوة القائمة بين الدراسة النظرية وبين الجانب التطبيقي لها في الحياة العملية , مما يجعل هذه الأنشطة الصفية تساعد على القضاء الجمود في العملية التعليمية , وهذا بالتالي سيعالج أحد الأسباب التي تدفع المتعلمين نحو العزوف عن التعلم بشكل عام وعن المسار التعليمي بشكل خاص .

لكي نتمكن من تطبيق الصف المقلوب بفاعليه وكفاءة لابد من التركيز على توافر (أربعة أركان رئيسية حددها (Rashida & Ahmed, 2017) :

1. (البيئة المرنة : لابد من وجود المرونة الكافية في بيئة التعلم ولدى القائمين عليها لتسهيل المهمة أمام المعلم للقيام بتطبيق الاستراتيجية بكل يسر وسهوله.
2. ثقافة المتعلم : في التعلم التقليدي يكون المعلم هو محور العملية التعليمية وهو مهم وضليع ويعد مصدر أساسي للمعرفة, لكن في الصف المقلوب يأخذ هذه الدور المتعلم فيكون محور العملية التعليمية ومستكشف وباحث عن المعلومات .
3. مهنية المعلم :يجب أن يكون المعلم كفء ومدرب على تطبيق استراتيجية الصف المقلوب ولديه قدره على التعامل مع أي عقبه تعترض طريق تعلم الطلبة فدوره في هذه الاستراتيجية موجه ومرشد ولا يمكن الاستغناء عنه .
4. المحتوى المقصود : فيجب تحديد ما سيتم تقديمه من المحتوى عن طريق التدريس المباشر في غرفه الصف وما من الممكن أن يتم تقديمه للطلبة بطرق أخرى ,ويعتمد هذا الأمر على قرارات يتخذها المعلم بناءاً على طبيعة المادة والطلبة). (Rashida & Ahmed, 2017, p. 27)

ولكي يستطيع التدريسي تطبيق هذه الاستراتيجية عليه أن يتبع الخطوات اللازمة التالية والتي حددها **(الشرمان ، 2015)** بما يلي:

1. أن يقوم الطالب بمشاهدة الفيديو التعليمي في البيت قبل أن يذهب الى المدرسة
2. يقوم الطلبة بتسجيل ملاحظاتهم حول الفيديو على شكل أسئلة أو استفسارات.
3. يحضر الطالب الى القاعة الدراسية لكي يجيب المدرس عن أسئلته ويطبق بعض النشاطات المهمة. (Al-Sharman, 2015, p. 200)

المبحث الثاني / مهارات التواصل الصفي :

يعد التواصل أحد المفاهيم الأساسية في العصر الحديث، وهو عملية حيوية تفاعلية يتم من خلالها تبادل الوسائل بين **(المرسل)** مصدر الإرسال، ووجهة تستقبل الأفكار، والمعلومات المرسلة **(المستقبل)**، باتصال لفظي وأسلوب واضح ومفهوم، أو اتصال غير لفظي ذي دلالة واضحة يعرفها ويفهمها المستقبل.

إذ غدا امتلاك مهارات التواصل الصفي أحد متطلبات النمو الشخصي للمتعلم للوصول إلى الأهداف التعليمية المنشودة، ويقاس مدى نجاح مهارات التواصل في مدى توفيرها للجهد والوقت.

ويمكن تقسيم مهارات التواصل الصفي إلى قسمين رئيسيين هما:

1. **مهارات التواصل اللفظي**: قدرات تتطلب استخدام الفاظ لغوية منطوقة ورموز صوتية، أثناء العملية التعليمية، بما تتضمنه من تبادل للمعلومات بهدف إيجاد فهم مشترك بين أطرافها. (Al-Ayasrah, 2013, p. 10)

إذ تم تقسيم مهارات التواصل اللفظي إلى قسمين هما : **(مهارات التواصل الشفهي و مهارات التواصل الكتابي).**

أ. **مهارات التواصل الشفهي:** هي ممارسات التواصل الشفهي، عبر الصوت المسموع في حالة الإرسال، أما نطلق عليه بالتحدث أو الخطاب اللفظي الشفهي، أو غير ذلك **(أنصات)** في حالة الاستقبال للرسائل الصوتية، وقد أولى القران الكريم مهارة الاستماع مكانة أوسع من بقية مهارات التواصل، قال تعالى **((وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَا تَشْكُرُونَ (78)))**.

(المؤمنون-الآية 78)

((وما للصوت من أهمية بالغة (للتحدث والاستماع) من تأثير واضح في غرفة الصف، إذ يشكل الصوت أداة فاعلة في نقل المعاني، لذلك أن (30%) من كم المعلومات تنقل من خلاله)). (Habib & others, 1425, p. 121)

ولتنفيذ مهارات استماع فاعلة يشير كل من(Qasim, Jaber, & Khalfan, 2005) إلى عدة نقاط أهمها:

1. يتطلب من المدرس التركيز على الطالب المتحدث وعدم الانشغال عنه.
2. التدخل عند الحاجة إذا أراد إيقاف الطالب المتحدث دون مقاطعته.
3. إتاحة الفرصة الكافية للطالب المتحدث للتعبير عن أفكاره.
4. استكمال المعلومات الناقصة في حديث الطالب عن طريق الأسئلة التي يطرحها عليه بعد الانتهاء من حديثه. (Qasim, Jaber, & Khalfan, 2005, p. 210)

أما بخصوص مهارة التحدث فيشير كل من(Abdel-Hadi & others, 1424) إلى أن هنالك سمات يجب أن تتوفر في هذه المهارة:

1. النطق السليم للحروف بشكل واضح نطقاً يعين الفهم.
2. التسلسل المنطقي للمعلومات والأفكار.
3. لفت انتباه الطلاب وإثارتهم ومراعاة أحوالهم.
4. توظيف المفردات اللغوية؛ إذ أن الألفاظ قوالب المعاني.
5. الترتيب السليم والمحدد للكلام بشكل يساعد على تحقيق ما يهدف إليه المتكلم والمستمع.

ب. **مهارات التواصل الكتابي:** هي ممارسات كتابية (تعد احدى وسائل التعبير وتوصيل المعلومات والمفاهيم الأخرى داخل الصف، وعند الكتابة يجب مراعاة أن يتضمن التقرير أو المذكرة اختيار أفكار وثيقة الصلة، مع تحويل الفكرة العامة إلى فكرة ملموسة، كذلك اختيار الأمثلة والأدلة المناسبة، مع التركيز على الدقة والوضوح عند الصياغة وكذلك الإيجاز والموضوعية وتجنب الأخطاء اللغوية والإملائية). (Hayat, 2007, p. 39)

2. مهارات التواصل اللفظي: هو التواصل الذي لا تكون مادته الكلمة المقروءة أو المسموعة، إذ يستخدم المرسل هذا النوع من التواصل جنباً إلى جنب مع التواصل اللفظي، سواء الشفهي منه أو الكتابي، وتشير الدراسات التجريبية قدرة المدرس على التحكم في انتباه الطلاب واستجابتهم عن طريق استخدام مهارات التواصل غير اللفظي.

ومن أنماط التواصل غير اللفظي، الأيدي إذ يستخدم المرسل **(المدرس)** حركة اليد للتعبير عن موقف معين، أو حالة انفعالية، إيماءات الراس، الضرب بالقدم، نظرات العين، تقطيب الجبين، الابتسامة، كل هذه الحركات لها دلالات ثابتة، ويذكر أحد خبراء التواصل أن الوجه قادر على عكس (250,000) تعبير مختلف، فهو يعكس ستة أنواع من الانفعالات هي : السعادة، الغضب، الحزن، الدهشة، الخوف، الاشمئزاز. (Kapoor, 2011, pp. 290-291)

إذ يستخدم المدرسون هذا الأسلوب للتواصل، بما يحقق مكاسب تعليمية غنية بالأفكار والمعلومات، قد لا يحققها التواصل اللفظي الشفهي لوحده، وبفاعلية وتأثير أكثر إيجابية.

ويشير(Al-Youssef, 2013) ، إلى أن مهارات التواصل الصفي غير اللفظي تتمثل في :

- التعبير الانفعالي: الذي يشير إلى إرسال الرسائل الانفعالية من خلال تعابير الوجه وكامل الجسد.
- الحساسية الانفعالية: هي مهارة استقبال انفعالات الأخرين وقراءة وتفسير رسائلهم الانفعالية غير اللفظية. (Al-Youssef, 2013, p. 334) .

أهداف التواصل الصفي:

حدد **(الزعبي،2002م)** أهداف التواصل الصفي بما يلي: -

1. تحقيق الأهداف التعليمية، فالتواصل الصفي هو حلقة ربط بين جهد ذهني وجهد جسمي للطالب.
2. تسهل الحصول على الأفكار والمعلومات، من خلال العمل ككل متعاون ومتفاعل داخل الدرس.
3. تعزيز ثقة الطالب بنفسه، من خلال فسح مجال واسع أمام الطلاب في التعبير عن وجهات نظرهم وتقديم المقترحات البناءة.
4. التركيز على طبيعة العلاقة بين المدرس وطلابه، من خلال التركيز على تنمية الاتجاهات الإيجابية نحو المدرس. (Al-Zoubi, 2002, p. 275).

معوقات التواصل اللفظي:

يذكر (Shuqair, Hellas, & Darwish, 2010) معوقات التواصل الصفي وهي :

أ. اللفظة الزائدة : سواء أكانت من جانب المدرس أم من جانب الطالب تؤدي إلى التداخل، وعرقلة التواصل فيما بينهم ومع الأخرين، فعلو صوت المدرس واستمراره بالتحدث فترة طويلة مع ارتفاع صوت الطلاب داخل الصف يؤدي كل ذلك إلى نقصان الانتباه وضعف التواصل الصفي .

ب. تشتت الانتباه أو شرود الذهن : يقلل من فعالية عملية التعلم والتعليم، فصعوبات التعلم وقلة الاهتمام بالمادة الدراسية، والانشغال الزائد بالأمور الشخصية ليست إلا أمثلة كثيرة تبين بعض مشتتات الانتباه في غرفة الصف.

ت. التباس المعنى: كثيرا ما يندمج المدرس في شرح الدرس مفترضا أن الطلاب يفهمون ما يقوله، غير أن الأمر عكس ذلك، مع ذلك فهو يستمر بالشرح، وتبقى الرسائل تتوالى من جانب المدرس والطلاب عاجزون عن فهم معناها.

ث. الظروف الفيزيقية غير المريحة: تعد هذه الظروف نوعا اخر من العوائق، فالحجرات الدراسية ذات الحرارة المرتفعة، والمقاعد غير المريحة، كل ذلك له تأثير على دافعية الطالب وتواصله داخل غرفة الدرس. (Shuqair, Hellas, & Darwish, 2010)

مؤشرات الإطار النظري:

1. استراتيجية الصف المقلوب تعمل على تفعيل دور كل من المعلم والمتعلم.
2. ظهور هذه الاستراتيجية يرتبط بالتطور التكنولوجي من ناحية الاختراعات والأدوات والأجهزة التكنولوجية التي أتاحت بشكل كبير انتقال المعرفة وانتشارها.
3. مفهوم الصف المقلوب (ما يتم عمله في البيت يتم عمله خلال الحصة الدراسية، وما يتم عمله خلال المحاضرة الصفية – يتم عمله في البيت) .
4. تؤدي استراتيجية الصف المقلوب إلى تعلم نشط، وبناء تفاعلية في التعلم، ونشاط جماعي في الفصول الدراسية.
5. توفر هذه الاستراتيجية تغذية فورية راجعة للطالب.
6. جعل الطالب محورا للعملية التعليمية، من خلال المناقشة والتعبير عن الأفكار والآراء والمعلومات.
7. ضمان الاستغلال الأمثل لوقت الحصة الدراسية.
8. تعد مهارات التواصل اللفظي ككل اهم متطلبات النمو للمتعلم للوصول إلى تحقيق الأهداف التعليمية المرجوة.
9. تقسم مهارات التواصل الصفي إلى قسمين : مهارات التواصل اللفظي، ومهارات التواصل غير اللفظي.
10. تقسم مهارات التواصل اللفظي إلى قسمين : مهارات التواصل الشفهي ، ومهارات التواصل الكتابي.
11. شكل الصوت أداة مهمة في نقل الأفكار والمعلومات ، إذ يشكل (30%) من كم المعلومات تنقل من خلاله.
12. تعد مهارات التواصل الكتابي أحد اهم وسائل التعبير داخل الصف تعتمد الدقة والوضوح عند الصياغة.
13. التواصل غير اللفظي هو الذي لا تكون مادته الكلمة المقروءة أو المسموعة.
14. من أنماط التواصل غير اللفظي: إيماءات الراس، تقطيب الجبين، نظرات العين.....الخ.

15. تتمثل مهارات التواصل الصفي غير اللفظي بالتعبير الانفعالي والحساسية الانفعالية.

الدراسات السابقة :

المحور الأول / استراتيجية الصف المقلوب

دراسة حسن (2021م)

((اثر استراتيجية الصف المقلوب في تحصيل طلاب الصف الأول المتوسط في مادة الأدب والنصوص و الاحتفاظ بها)).

هدفت هذه الدراسة التعرف على (اثر استراتيجية الصف المقلوب في تحصيل طلاب الصف الأول المتوسط في مادة الأدب والنصوص و الاحتفاظ بها)، ولتحقيق الهدف اتبع الباحث المهج التجريبي، واختار التصميم التجريبي ذا الضبط الجزئي مكونا من مجموعتين الأولى تجريبية تدرس مادة الأدب والنصوص على وفق استراتيجية الصف المقلوب والأخرى ضابطة تدرس مادة الأدب والنصوص بالطريقة الاعتيادية واختار الباحث عشوائيا متوسطة الجمهورية للبنين، إذ بلغ عدد أفراد عينة البحث (67) طالباً، وبواقع (34) يمثلون المجموعة التجريبية ، و(33) يمثلون المجموعة الضابطة، وبعد ذلك كافئ الباحث المجموعتين بعدد من المتغيرات، واستعمال الباحث الوسائل الإحصائية، وبعد تحليل النتائج إحصائيا توصل الباحث إلى وجود فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي لمادة الأدب والنصوص للصف الأول المتوسط، الذين درسوا وفقاً لاستراتيجية (الصف المقلوب) على طلاب المجموعة الضابطة الذين درسوا وفقا للطريقة الاعتيادية وفي ضوء نتائج البحث أوصى الباحث بعدد من المقترحات والتوصيات والاستنتاجات.

المحور الثاني/ مهارات التواصل الصفي

دراسة (al-naqa & others, 2011)

((مهارات التواصل الصفي ومستوى أدائها لدى معلمي اللغة العربية والعلوم في المرحلة الأساسية)).

هدفت هذه الدراسة التعرف على(مهارات التواصل الصفي ومستوى أدائها لدى معلمي اللغة العربية والعلوم في المرحلة الأساسية)، بالإضافة إلى صياغة رؤية التنمية مهارات التواصل الصفي لدى معلمي المرحلة الأساسية، وقد استخدم الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، إذ بلغت عينة الدراسة(110) معلمين ومعلمات، كما استخدمت بطاقة الملاحظة كأداة للدراسة، وقد أظهرت نتائج الدراسة، وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين أداء معلمي اللغة العربية ومعلمي العلوم في البعد الأول المتعلق بمهارة التواصل الشفهي، وذلك لصالح معلمي اللغة العربية، وعدم وجود فروق دالة إحصائيا بين أداء معلمي اللغة العربية ومعلمي العلوم في باقي الأبعاد.

وقد أوصى الباحثان بضرورة الاهتمام ببيئة ووسيلة ورسالة التواصل الصفي من خلال عقد دورات تدريبية وورشات عمل وأيام دراسية للمعلمين، وكيفية التغلب على معوقات التواصل الصفي، مع تدريب المعلمين على الاستفادة من وسائل التقنية الحديثة في عملية التواصل.

مناقشة الدراسات السابقة:

هدفت دراسة(حسن، 2021م) إلى تعرّف اثر استراتيجية الصف المقلوب في تحصيل طلاب الصف الأول المتوسط في مادة الأدب والنصوص والاحتفاظ بهما، بينما هدفت دراسة (الناقة والعيد،2011م)، إلى تعرف مهارات التواصل الصفي ومستوى أدائها لدى معلمي اللغة العربية والعلوم بالمرحلة الأساسية، في حين هدفت الدراسة الحالية إلى تعرّف اثر استراتيجية الصف المقلوب في تنمية مهارات التواصل الصفي لدى طلبة التربية الفنية. أما بخصوص المنهج فقد اتبعت دراسة (حسن،2021م) المنهج التجريبي، واختار الباحث التصميم التجريبي لمجموعتين متكافئتين ذو الضبط الجزئي، بينما اتبعت دراسة (الناقة واخرون،2011م) المنهج الوصفي التحليلي، في حين اتبعت الدراسة الحالية المنهج التجريبي لمجموعة تجريبية واحدة ذو الضبط الجزئي، أما بخصوص العينة فقد بلغت عينة (حسن2021م)- (67) طالبا، بينما بلغت عينة (الناقة واخرون،2011م)-(110) معلمين ومعلمات، في حين بلغت عينة الدراسة الحالية (26) طالبا وطالبة، أما بخصوص اهم النتائج فقد أثبتت دراسة(حسن 2021م) تفوق المجموعة التجريبية التي درست باستخدام استراتيجية الصف المقلوب على المجموعة الضابطة التي درست بالطريقة الاعتيادية، بينما جاءت اهم نتائج دراسة (الناقة واخرون،2011م) بتفوق أداء معلمي اللغة العربية على أداء معلمي مادة العلوم في مهارة التواصل الصفي.

الفصل الثالث

منهجية البحث إجراءاته

يتضمن هذا الفصل عرضاً للخطوات الإجرائية التي اتبعها الباحث لتحقيق هدف البحث.

أولاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث في البحث الحالي المنهج التجريبي، لكونه أكثر ملائمة لتحقيق هدف البحث.

ثانياً: التصميم التجريبي :

اختار الباحث التصميم ذا الضبط الجزئي لمجموعة تجريبية واحدة، إذ يتضمن هذا البحث متغيراً مستقلاً واحداً وهو (استراتيجية الصف المقلوب) ومتغير تابع هو (مهارات التواصل الصفي) إذ تطبق (بطاقة الملاحظة) قبلياً وبعدياً على المجموعة التجريبية حتى يتمكن الباحث من معرفة مقدار التنمية الحاصلة في الاختبار البعدي.

ثالثاً: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من طلبة الصف الرابع – قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، المستمرين بالدراسة الصباحية للعام الدراسي (2022م-2023م) الذين يدرسون مادة تاريخ الفن الحديث والمعاصر- المقرر للصف الرابع والبالغ عددهم (103) طالباً وطالبة، وبواقع (52) طالباً و (51) طالبة موزعين على اربع شعب دراسية .

رابعاً : عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث بطريقة عشوائية، والتي مثلت المجموعة التجريبية الواحدة والبالغ عددها(26) طالباً وطالبة شعبة (د) بعد استبعاد (ثلاث طلاب راسبين).

خامساً: أداتا البحث:

أ. أعداد الفيديوهات التعليمية :

أعد الباحث فيديوهات تعليمية وفق استراتيجية الصف المقلوب وتم توزيع مفردات المادة المقررة في الحدود الموضوعية خلال الفترة الزمنية للتجربة الرئيسية، حيث طبقت هذه الفيديوهات التعليمية فيما يخص استراتيجية الصف المقلوب، وفق الاتي:

- **خارج الدرس:** يكون فيه التعلم ذاتياً بالاعتماد على وسائل التواصل الاجتماعي، إذ تم الاتفاق مع الطلاب على تحديد (التلكَرام) أحد وسائل التواصل المناسبة، وتم إعداد محاضرة لكل درس، عبارة عن مقطع فيديو مدته (30) دقيقيه تم فيه التطرق لموضوع المدرسة الفنية وإدخال بعض الصور والرسومات والشرح، شرط أن يتم إرسال الفيديو قبل (2-3) أيام من محاضرة من اجل فسح المجال أمام الطلاب لمشاهدة الفيديو والاطلاع على محتواه ومراجعته.
- **داخل الدرس:** هنا يتم تطبيق الجزء المهم في التجربة، إذ يتم مناقشة الفيديو مع الطلاب وطرح الأسئلة، وإعطاء تغذية راجعة وتقويم أدائهم (من خلال بطاقة الملاحظة) التي أعدت لهذا الغرض والتي تتضمن المهارات الفرعية للتواصل الصفي، والتي سوف يتطرق الباحث أدناه إلى طريقة إعدادها.

ب. بطاقة ملاحظة مهارات التواصل الصفي:

*** أعداد بطاقة الملاحظة :**

تم إعداد بطاقة الملاحظة التواصل الصفي باتباع الخطوات التالية :

- **تحديد الهدف من البطاقة :** استهدفت بطاقة الملاحظة قياس مستوى أداء طلبة التربية الفنية في مهارات التواصل الصفي التي تم تحديدها وشملت ثلاث مهارات رئيسية للتواصل الصفي وهي : التواصل اللفظي، والتواصل غير اللفظي، والتواصل السمعي.
- **صياغة عبارات البطاقة:** راعى الباحث عند صياغة عبارات البطاقة عدة نقاط أهمها :
  2. أن تبدأ العبارة بفعل سلوكي في زمن مضارع.
  3. أن يكون الأداء محدد حتى يمكن ملاحظته وقياسه.
  4. أن تصف العبارة أداء واحد فقط.
- **التقدير الكمي للأداء:** تم تحديد أسلوب تسجيل الملاحظة وتقديره كمياً من خلال مقياس متدرج يتضمن ثلاث مستويات (2،1،صفر) لكل أداء بحيث يعطى الطالب درجتان إذا قام بالأداء بمستوى عال، وتعطى درجة واحدة إذا قام بالأداء بمستوى مقبول، وتعطى صفر إذا لم يقم بالأداء مطلقاً، وذلك من خلال مواقف التدريس الفعلي داخل حصة الدرس.
- **صدق البطاقة :** تم عرض البطاقة على مجموعة من المحكمين وذلك للتأكد من مدى ملائمة المهارات الفرعية للمهارات الرئيسية وقدرتها على وصف الأداء المراد ملاحظته، وبذلك يتحقق الصدق الظاهري للبطاقة .

- **ثبات بطاقة الملاحظة:** تم حساب ثبات البطاقة من خلال طريقة اتفاق الملاحظين، إذ تشارك الباحث مع اثنين من التدريسيين في قسم التربية الفنية في عملية الملاحظة، وذلك بالملاحظة المزدوجة لعينة مكونة من خمس طلاب خارج العينة الأصلية وتم استخدام معادلة (**Coper**) لحساب ثبات نسبة الملاحظة وكانت نسبة الاتفاق (85%) وتشير هذه النسبة إلى ثبات جيد لبطاقة الملاحظة .
- تطبيق بطاقة الملاحظة: عمد الباحث إلى تسجيل المحاضرة التي تتم داخل الدرس، من خلال وضع كاميرا فيديو، ليتسنى له تطبيق الملاحظة بدقة وسهولة فيما بعد، من خلال ملاحظة أداء كل طلاب العينة، إذ كان زمن الملاحظة (حصة دراسية) بعد كل مقطع فيديو.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

عرض النتائج وتفسيرها:

يتضمن هذا الفصل عرضا للنتائج التي توصل إليها الباحث في ضوء فرضية البحث المعتمدة وتفسير النتائج فضلا عن الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

- الفرضية الصفرية / لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية التي درست باستخدام استراتيجية الصف المقلوب في التطبيقين القبلي والبعدي لتنمية مهارات التواصل الصفي ككل(اللفظي- غير اللفظي- السمعي) .

للتحقق من هذه الفرضية قام الباحث باستخدام الاختبار التائي لعينتين مترابطتين للكشف عن الفروق بين القياسين القبلي والبعدي فيما يتعلق بمتوسطات درجات مهارات التواصل الصفي ككل. والجدول (1) يوضح النتائج المتعلقة بهذه الفرضية.

جدول (1) يبين نتائج تطبيق الاختبار التائي على نتائج البحث

عدد أفراد العينة	المتوسط الحسابي للفروق بين الأداءين	الانحراف المعياري	قيمة ت المحسوبة	قيمة ت الجدولية بدرجة حرية (ن-1)	دلالة الفرق
26	22.25	3.77	5.90	1.697	دال إحصائيا

من خلال النظر إلى نتائج الجدول (1) يظهر ان قيمة (T) المحسوبة تساوي (5.90) وهي اكبر من القيمة الجدولية البالغة (1.697) عند مستوى دلالة (0,05) لذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل البديلة التي تشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية لصالح الأداء البعدي للطبة في مهارات التواصل الصفي .

تفسير النتائج:

أن استراتيجية الصف المقلوب لها اثره واضح في تفوق المجموعة التجريبية بالمقارنة مع المجموعة الضابطة التي تدرس بالطريقة الاعتيادية في تنمية مهارات التواصل الصفي، وهذا يعود إلى أن استراتيجية الصف المقلوب تخلق جواً إيجابياً يساهم بشكل كبير في عملية التواصل الفعال بين الطلاب من خلال المناقشة والحوار فيما بينهم، مما يولد دافعية كبيرة لدى الطلاب في الاطلاع على المادة واستذكارها وزيادة التركيز.

الاستنتاجات :

1. في ضوء نتائج البحث الحالي يمكن القول أن استراتيجية الصف المقلوب أسهمت بشكل واضح بتفعيل دور الطالب في المواقف التعليمية، وهذا يؤدي بالتالي إلى زيادة الدافعية نحو التعلم الذاتي.
2. أن استراتيجية الصف المقلوب ساهمت بشكل كبير في إعادة تنظيم المحتوى وبما يتناسب مع تحقيق الأهداف التعليمية.
3. تبعاً لنتائج البحث الحالي فان استخدام استراتيجية الصف المقلوب أسهمت بشكل فعال في تنمية مهارات التواصل الصفي.

التوصيات :

1. الاهتمام بأعداد وسائل تعليمية جذابة تساهم في تنمية مهارات التواصل الصفي.
2. تشجيع المدرسين على استخدام التقنيات الحديثة في التعليم ودورها الإيجابي في تنمية مهارات الطلبة.

المقترحات :

- فاعلية استخدام استراتيجية التعلم المقلوب في تنمية التفكير الابتكاري.

References

1. Abdel-Hadi, N., & others. (1424). *skills in language and thinking.* Amman: Dar Al-Masirah.
2. Al-Ayasrah, M. (2013). The Use of Verbal and Non-Verbal Communication Skills by Islamic Education Teachers in the Sultanate of Oman in Some Variables. *Journal for Humanities Research, 27*(11).
3. alheela, M. M. (2002). *Classroom teaching skills* (1 ed.). Amman: Dar Al Maysara for Publishing and Distribution.
4. Al-Khalifa, H., & Mutawa, Z. (2015). *Effective Teaching Strategies.* Saudi Arabia.
5. al-naqa, & others. (2011). *Classroom communication skills and their level of performance among teachers of Arabic language and science at the basic stage.* Gaza, Palestine: Islamic University.
6. Al-Sharman, A. A. (2015). *Blended learning and flipped learning* (1 ed.). Amman: Dar Al-Masra for Publishing and Distribution.
7. Al-Youssef, R. M. (2013). Social skills and their relationship to perceived self-efficacy and academic achievement. *Journal of Islamic Studies for Educational and Psychological Studies, 21*(1).
8. Al-Zahrani, A. R. (2015). The effectiveness of the flipped classroom strategy in developing the level of cognitive achievement of the e-learning course among students of the Faculty of Education at King Abdulaziz University. *Journal of the Faculty of Education, 2*(162).

9. Al-Zoubi, M. A. (2002). *Effective communication between the teacher and the student and its educational and psychological obstacles.*
10. Amer, T. A. (2015). *Mind maps and learning skills your way to building smart ideas* (1 ed.). Cairo: Egyptian Book House,The Arab Group for Training and Publishing.
11. Habib, R., & others. (1425). *skills and means of communication.* Jeddah : Dar Jeddah Library.
12. Hayat, K. (2007). *The internal communication strategy in the organization, the case of the National Company for the Implementation of Channels, Master Thesis,.* Algeria: Boumerdames University.
13. Hung, H.-T. (2015). Flipping the Classroomfor English language Learners to Foster Active Learning. *Computer Assisted Language Learning Journal, 1*(28).
14. Kapoor, H. (2011). *The effectiveness of a training program to develop communication skills between the teacher and the learner and its impact on the learner's academic achievement, PhD thesis,.* Syria: University of Damascus.
15. Khalifa, M. Z. (2013). Flipped classrooms are an introduction to creating an inclusive learning environment. *Higher Education Studies Journal*.
16. Lage, M. P. (2000). Inverting the classroom: A gateway to creating an inclusive learning environment. *Journal of Economic, 31*(1).
17. Qasim, A.-N., Jaber, M., & Khalfan, A. (2005). *Classroom communication skills and the level of their performance among teachers of Arabic language and science at the basic stage, studies in curricula and teaching methods.* Egypt: Faculty of Education, Ain Shams University.
18. Rashida, A., & Ahmed, A. (2017). *The effect of using the flipped classroom strategy on the development of mathematical thinking and the motivation towards learning mathematics among first year secondary scientific students(Master's thesis).* Al al-Bayt University.
19. Shuqair, A., Hellas, M. S., & Darwish, D. (2010). *Effective Teaching Skills* (1 ed.). Gaza, Palestine: Afaq Bookshop.
20. Suleiman Al-Muzayen, a. S. (2011). *Classroom communication and its relationship to the problems of discipline in secondary schools in Gaza Governorate in the light of some variables, research in the Conference on Dialogue and Educational Communication,.* College of Education, Islamic University.

المـــلاحق

ملحـق رقـم (1)أسماء السادة المحكمين

ت	اسم المحكم	اللقب العلمي	التخصص العام والدقيق	طبيعة الاستشارة	
				أ	ب
.1	د. صالح احمد الفهداوي	أستاذ	تربية فنية – مناهج وطرائق التدريس	/	/
.2	د.محمد سعدي لفتة	أستاذ	تربية فنية – تقنيات تربوية	/	/
.3	د. هيلا عبد الشهيد مصطفى	أستاذ	تربية فنية – فلسفة تربية فنية		/
.4	د.حيدر خالد فرمان	أستاذ	فنون تشكيلية – رسم	/	
.5	د. إخلاص ياس خضير	أستاذ	فنون تشكيلية – رسم	/	/
.6	د. كريم حواس علي	أستاذ	تربية فنية – طرائق تدريس	/	/

طبيعة الاستشارة :

أ. فديوهات تعليمية. ب . بطاقة الملاحظة.

The impact of the flipped classroom strategy on developing the communication skills in classes among art education students

Malik Hamid Mohsen

Abstract:

The technology and modern social communication medias have contributed to changing many of our concepts about education to a large extent; these technological advancements have created new challenges for the Instructor of course, but on the other hand it did provided him with expressive media, models and strategies that the old methods cannot fulfill, including the flipped classroom strategy, which is one of the modern technical solutions and in it's optimal use it can correct the weakness of the traditional education and can develop the communication skills as a whole among the students, in order to create a positive, active and interactive student.

The current research contained - four chapters: the first one included the methodological framework represented by the aim of the study ((to know the impact of the flipped classroom strategy in developing class communication skills among students of art education)), the research included only the students of the fourth grade - Department of Art Education - the second semester For the year (2022_ 2023) - the subject of modern and contemporary art history - and the use of one of the means of social media communication (Telegram), and a zero hypothesis has been set for that. The second chapter include the literature review, focusing on two topics, the first is the definition of the flipped classroom strategy, while the second dealt with classroom communication skills. leading to the third chapter which is the research methods that include the presentation the sampling of the population and the the method of using educational video clips - in addition to the observation card - then the conducting of the research.The fourth chapter ,includes the research results and their interpretation. The fifth provide the conclusions, recommendations and suggestions. Finally the research ended with a list of references

Key words: flipped classroom strategy , communication skills.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1238

التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الأطفال التلفزيونية

محمد أكرم عبد الجليل [1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

مستخلص البحث

شكلت معطيات التواصل دعامات اساس اسهمت في التأثير على الافراد والمتلقين اسواء كانت بالسلب او الايجاب عبر ما ينشر و يطرح فيها من رسائل بمحاور ووجهات نظر متعددة شملت كل بقاع الارض وجميع الفئات العمرية ويبرز من بين هذا الكم الهائل من وسائل التواصل الوسيط الصوري التلفزيوني وفي برامجه ونتاجاته الموجهة للأطفال المخاطبة لمراحل الطفولة بمختلف فئاتها ، اذ تحاكي اهداف كثيرة ومنها ما موجه من خلال التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في النتاج التلفزيوني ، كونها تعد حقيبة فكرية وذهنية لإيصال افكار ودلالات تعبيرية وجمالية الى الاطفال المساهمة في ترسيخ رؤى ومفاهيم بتوظيف النتاج البرامجي التلفزيوني من دراما وبرامج واغاني ورسوم متحركة حاملة بين طياتها معطيات تعنى بالتربية والتعليم . ضمن علاقات متجاورة وباتجاه متبادل يتآزر كلاهما البعض لتحقيق المعنى والادراك .ومما تقدم فقد تبنى الباحث الخوض في ثنايا هذا العنوان ومحاوره في مجموعة من الافق والغور في مضامينها من ناحية المضمون والشكل . والتعرض الى منظومة القيم التربوية في التعليم والفئات العمرية للأطفال فضلا عن استعراض التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية وطريقة المعالجة الفنية لها . يهدف البحث الى دراسة الموضوع بجوانبه ومن هذا المنطلق فقد صاغ الباحث مشكلة البحث لإطلاق دراسته بالتساؤل الآتي ماهي التوظيفات والمعالجات الفنية والرقمية لمعطيات التربية والتعليم في النتاج التلفزيوني ، وبما انه يهدف الى الكشف عن التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية ، فقد اعتمد المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) كونه أكثر ملاءمة لتحقيق الأهداف والوصول الى النتائج المتوخاة ،التي كان من بينها تكمن اشتغالات وتعددية المضامين والقيم التربوية في البرنامج التلفزيوني للأطفال من انتاج معطيات تسهم في ارساء التربية والتعليم عبر البرمجيات الرقمية لإنتاج مستوى تعبيري ودلالي وجمالي . واوصى بدراسة الاشتغالات البرامجية الرقمية في عالم الصورة المتحركة في الدراما والبرامج

الكلمات المفتاحية : توظيف ،الرقمي ، التربية , التعليم ، التلفزيون ، الأطفال

[1] جامعة النهرين/ مركز التعليم المستمر mhmdalhdethey@yahoo.com

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مقدمة :

تناولت البحوث العلمية مختلف مجالات الحياة وفي جميع المحاور وصولا لأهداف تخدم المجتمع ومن بينها حقول التربية والتعليم ومعطياتها عبر المضامين والقيم التربوية والتي تغرز بالأنفس منذ الطفولة سواء كانت بالبيت او المجتمع او وسائل ايصالها لتحقيق الاثر الراجع بمحتوى رسائل معدة لتحقيق التواصل الفعال من قبل المرسل في رسالة تحمل في طياتها مضامين التربية والتعليم عدت من قبل مرسل يبغي بهدف اشاعتها وترسيخ مفاهيم لغرزها في نفوس المتلقين ومنهم الاطفال و تسخير برامج التلفزيون بمختلف انواعها وتطبيقاتها التي تحاكي مختلف مراحل الطفولة لتلقي المعلومات وبناء محتوى يسهم في الارتقاء وتثقيف العلم والتربية للطفل ووفقا لمفاهيم راسخة تتناسب مع المجتمع العربي حيث يستعرض البحث مفهومي التربية والتعليم مع توائمهما لمراحل الطفولة المتعددة مع استعراض انواع البرامج التلفزيونية معدة للعرض التلفزيوني سواء كانت واقعية او وفقا لتطبيقات خيالية وافتراضية رقميا مع البرامج والاغاني والتمثيليات الموجهة للأطفال في القنوات الفضائية العربية والتي اصبحت تشغل حيزا كبيرا من حياة الطفل ووسيلة في ايصال مفاهيم ورؤى في العلم والتعلم باشتغال التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية .

مشكلة البحث:

تسهم النتاجات البرامجية التلفزيونية الموجهة للأطفال وتوظيفاتها الرقمية التي تحاكي معطيات التربية والتعليم كونها تشغل حيزا حيويا من حياتهم وتوجهاتهم وصقل مواهبهم ومعارفهم في مختلف مجالات الحياة ، فلم تعد الاسرة والمدرسة وحدها تسهم في بناء شخصية الطفل بل اصبح للنتاج التلفزيوني دورا هاما في هذا الاتجاه من الناحية الاجتماعية والنفسية والجسدية وما يندرج تحتهما ما يمليه الخطاب التلفزيوني ومحتواها الفكري وما يتضمنه من محاور واهداف في الشكل والمضمون ومن هذا المنطلق فقد صاغ الباحث لإطلاق دراسته تساؤلا يمثل مشكلة البحث كالاتي :

ماهي التوظيفات والمعالجات الفنية والرقمية لمعطيات التربية والتعليم في النتاج التلفزيوني ؟

اهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن اهمية البحث والحاجة اليه في كون الاهمية الكبيرة لمعطيات التربية والتعليم في محاكاتها في تطبيقات النتاجات التلفزيونية المختلفة وتوظيفاتها الرقمية والمؤثرة في جوانب عدة على الاطفال ، فضلا عن الكشف عن معطيات التربية والتعليم للأطفال وفقا للمضامين والقيم التربوية السائدة وتوظيفاتها بمضمون الصورة التلفزيونية المتحركة . بالإضافة الى ان يكون البحث معينا للطلبة والباحثين بحقل الاختصاص والاطلاع على جوانب توظيفاتها .

اهداف البحث :

يهدف البحث الحالي الى دراسة التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في النتاج البرامجي التلفزيوني للأطفال . والتعرض لمفاهيم الطفولة مع استعراض تنوع تطبيقات التربية والتعليم في النتاج التلفزيوني

الموجه للأطفال والاستعانة بنماذج منها ضمن معطيات الاطار النظري وتحليل عملي لعينات تطبيقية للوصول الى النتائج والاستنتاجات .

حدود البحث:

الحد الموضوعي: يتحدد البحث في حده الموضوعي بالكشف عن التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في النتاج التلفزيوني للأطفال.

الحد المكاني : وباءا على ما تقدم فان البحث غير معني بحد مكاني لانفتاح البحث على رقعة جغرافية واسعة من نتاجات برامج التلفزيون المعنية بالأطفال والمحاكي لمعطيات التربية والتعليم ببثها .

الحد الزماني : يتحدد البحث بالمدة الزمنية للأعوام (2018 -2022) كاشتغال يشمل توظيف معطيات التربية والتعليم في التوظيف الرقمي لنتاج البرامج التلفزيونية للأطفال.

تحديد المصطلحات:

توظيف : ورد لدى منظور بانه "وظف فلانا ، وظفاءاذ تعبه مأخوذا من الوظيف ويقال توظيف الشيء على نفسه ، ووظفه توظيفا الزمها اياه ، وقد وظفت له توظيفا أي وظفه " (Perspective, 1979, p. 949) ، والتوظيف القدرة على الاشغال والتحكم فالتوظيف " استوطن الشيء أي استوعبه " (Gardener, Dateless, p. 1200)

الرقمي : هو " التقنيات الالكترونية المستعملة بوساطة الاجهزة والمعدات والحواسيب التي اشتقت من النظام الرقمي الحاسوبي الثنائي المعروف بنظام الصفر والواحد التي تم توظيفها في الانتاج التلفزيوني " (ohanian, 1993, p. 348)

فيما وردت لدى ضيف بانه " صفة لكل ما تستخدم به الارقام لتمثيل الاعداد او البيانات او الرموز " (Guest, 1995, p. 56)

التربية : "هي عملية بناء الإنسان بناءا متكاملا من جوانبه جميعها العقلية والجسمية والوجدانية والنفسية والاجتماعية والثقافية و المهارية والذوقية وهذا يؤهله ذلك للتعامل أخلاقيا مع ذاته ومع مجتمعه ومع بيئته ليصبح مواطنا صالحا يكسب عيشه ويعمل في بناء مجتمعه" (Jaafari, 1998, p. 472) فيما ورد في تعريف لغوي "إن كلمة تربية، مشتقة من الفعل الماضي (ربا) ومضارعه (يربو) وهو على وزن دعا يدعو، وتتضمن معنى النمو والزيادة العينية" (Alkhawaldeh, 2003, p. 86)

الاطفال : " مفردها: طفل، مرحلة من الميلاد إلى سن البلوغ الثانية عشر تقريبا، وتتميز مرحلة الطفولة بأنها تتسم بالمرونة والقابلية للتلقي ، وهي مرحلة التربية والتعليم، وفيها يكتسب الطفل العادات والمهارات والاتجاهات العقلية، والاجتماعية، والحسية" (Alqosi, 1975, p. 107) فيما عرفت لغويا " مفرده: طفل، والطفل: المولود مادام ناعما رخصا، الولد حتى البلوغ " (Others, Dateless, p. 560)

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول :معطيات التربية والتعليم للطفولة ومراحلها في برامج التلفزيون

يعد التلفزيون احدى الركائز الاساس في بث ونشر الكثير من المفاهيم وتحديدا بعد انتشار البث الفضائي التلفزيوني والعالم الرقمي وتكنولوجيا المعلومات في المواد المبثوثة عبره و شبكات التواصل الاجتماعي وشبكات الانترنيت وامتلاك القدرة على نقل الصوت والصورة المتحركة ، اذ حاكت جميع الانشطة لمختلف الميادين ،ويبرز من بينها ما يوجه للأطفال ، فتخضع المنظومة التربوية والتعليمية للأطفال الى انماط وفئات متعددة وقسمت وفقا للعلوم المعرفية الى تعدد مجموعات المراحل العمرية ، التي يعنى بها مضمون البحث المتوائمة مع معطياته وبما يحقق الفهم والإدراك لهذه المراحل العمرية من الطفولة بعد مرور الطفل بمرحلة المهد والرضاعة تبديء معطيات مرحلة الطفولة المبكرة والتي تمتد من بعد عمر السنة الثانية لغاية اكتمال السنة السادسة حيث " يستمر في هذه المرحلة نمو اجهزة جسم الطفل وتتطور قدرته العقلية ويزداد تطور وظائف المخ ، وتتميز هذه المرحلة بمعدل سريع في مسار النمو يشمل مكونات النمو المختلفة الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية ، ففي هذه المرحلة يكون الطفل قد تعلم الاتصال الحسي والحركي في عملية المشي والحركة " (Al-Ashwal, 2008, p. 42) حيث ينفتح الطفل في هذه المرحلة على العالم المحيط في محاولة لتحقيق الفهم والإدراك والحصول على خبرات ومهارات جديدة يكتشفها من بيئته ومحيطه و تطوير قدراته على التميز بين الصواب والخطأ بتطبيقات مهارات التربية والتعليم المكتسبة ضمن هذه المرحلة العمرية من الطفولة , فيتلقى جميع المهارات من لغوية وتربوية وتعليمية وترفيهية بصورها الابتدائية بمحتوى تعليم غير موجه بصورة مباشرة بأساليب تتسم بالسلاسة والتلقائية وبساطة التلقي وبما يتناسب مع قواهم العقلية والجسدية والفكرية والنفسية والاجتماعية في التربية والتعلم في غرز مجموعة من المفاهيم المتعلقة بالقيم والمضامين التربوية ويستعين الباحث بأنموذج برامجي موجه لهذه الفئة من الاطفال وظفت فيه التقنيات الرقمية كجزء اساس من المعالجة الفنية وهو برنامج حكايا جنى والمبثوث على قناة طيور الجنة حيث يحاكي مضمون البرنامج فئة مرحلة الطفولة المبكرة ، فهو يقدم من قبل طفلة في نهايات هذه الفئة العمرية تقدم حكايات عبارة عن ترفيه وتعليم في نفس الوقت واستعراض معلومات متعددة وموجهة تتناسب مع هذه الفئة العمرية تكون جديدة وملفتة للنظر لهم مع التركز على مبدأ الاخوة والتسامح والمحبة والتعاون بشكل سرد حكايات بهذا المضمون معززة بالمعالجة الفنية الاخراجية بتوظيف البرمجيات الرقمية لترسيخ مفاهيم التربية والتعليم عبر تقنيات الانتاج والعرض ، اذ يستعين المخرج بتوظيف الاحداث ضمن المتن الحكائي للقصة المقدمة في البرنامج الى ابتكار الشخصيات الخيالية من الرسوم المتحركة والمنتجة ببرمجيات الحاسوب ومعاملتها رقميا بتقنيات الصوت الالكترونية وفقا لتنوع اصوات الشخصيات من حيث الغرائبية او الواقع و المؤثرات الصوتية المجسدة للأفعال وردود الافعال والموسيقى الالكترونية لتسهم في منح انطباعا ذهني وفكري عن معطيات العلم والتربية ، فيما جسد التوظيف الرقمي للألوان والاضاءة وحركات الكاميرا والديكور وشكل المكان واكسسواراته مع دلالات الزمان معطيات ونواتج تسهم في ايصال المعنى والهدف الى الطفل لترسيخ مفاهيمه ومعطيات المضمون بجماليات تعبيرية الشكل المنفذ في التوظيفات الرقمية والتي كانت تمتزج بينها وبين

التقديم الحي للشخصية المنفذة لتقديم البرنامج لإذكاء مفاهيم التربية والتعليم باشتغال التوظيف الرقمي لبرامج الاطفال التلفزيونية . فيما تمثل المرحلة الثانية والمسماة مرحلة الطفولة المتوسطة فتمتد من السنة السابعة وصولا لنهاية تسع سنوات وفيها " تستمر خصائص نمو الطفل من المرحلة التي سبقتها و يتم الانتقال تلقائيا واستمراريا ، وان اهم ما يميز هذه المرحلة هي استمرارية خصائص النمو حتى مرحلة النضج ، وفيها يصبح الخيال عند الطفل ابداعيا موجها الى غاية عملية وهي توجه الطفل نحو تخيل الاشياء والظواهر الطبيعة ، فهو يسأل عن الاشياء غير المألوفة وينمو خياله نمواً سريعا " (Ma'al, 2005, pp. 20-21) وهنا تبدئ دواعي التعرف واتخاذ القرار والانضمام إلى اصدقاء جدد خارج محيط العائلة فتطلق هذه المرحلة مدارك الطفل العقلية والمعرفية مع اكتمال امتلاكه القدرة اللفظية الكاملة وبدئ خطواته الاساس في التعلم للكتابة والقراءة والعلوم الاخرى والمضامين التربوية والتي تعتمد توسيع مدارك الطفل وممارسة مختلف الانشطة والالعاب التفاعلية والتفاعل المباشر مع الواقع النفسي والشخصي والجسماني والاجتماعي ، ويعتمد الباحث انموذجا برامجيا للأطفال وظفت التقنية الرقمية كمعالجة فنية لمعطيات التربية والتعليم وهو برنامج العبقري الصغير حيث يحاكي هذه الفئة العمرية باستضافة احد الاطفال ممن يتميزون بمهارات علمية وفكرية عن اقرانهم ليكونوا عنوان لتحفيز وتشجيع الاخرين لحذوا حذوهم ، أذ يركز البرنامج على مضمون القيم التربوية الصحيحة لهذه الفئة العمرية ، فضلا عن طرح معلومات تعليمية علمية ، فكل استضافة تكون لطفل باهتمام معين ومختلف عن سابقه في اشتغالات جمالية وتعبيرية توظف التقنيات والبرمجيات الرقمية صوتيا وصوريا في معالجات مذهلة تمثلت في الديكورات والاشكال المعتمدة في تنفيذ البرنامج وصناعة الواقع والمكان ببرمجيات التقنية الرقمية وتحقيق معطيات المضمون والاستعانة بها في بيان المحتويات وفقا للتوظيف الرقمي والتي تسهم في جذب الاطفال في المادة والمحتوى والتعبير للتربية والتعلم داخل البرنامج " لذا اصبح واضحا ان التكنولوجيا الرقمية بشكل عام قد فرضت تغيرا كبيرا في قواعد العملية الفنية " (Jamal, 2006, p. 49) , فيما تمثل مرحلة الطفولة المتأخرة الممتدة من عمر التاسعة لنهاية الثانية عشر ففي " هذه المرحلة يجب ان تقترن بالتفسير المنطقي فالأطفال ضمن هذه المرحلة العمرية قادرون على ادراك العمليات الشكلية بالاستناد الى المنطق المدعوم بالتجربة ، ومتهيئون لتصنيف الاشياء ضمن مجموعات معينة ، كما تطغي على الاطفال ضمن هذه المرحلة غريزة المغامرة وحب الصراع والمقاتلة والرغبة في السيطرة والفوز " (Mukhaimer, 2015, p. 32) وهي مرحلة ذهنية وعقلية تتميز في كونها تهيء المستقبلات العقلية لمجموعة القيم التربوية والعلمية في منظومة العلم والتعلم والتي تتميز بمعدلات نمو جسماني وعقلي والتي تسهم في صقل تلك القيم ومضامينها وفقا لتباين الاتجاهات والميول والاهتمامات ، التي تعد مرحلة اساس في تكوين شخصية الطفل وجوانب اهتماماته عبر التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية اذ " ساهمت البرامج المنوعة الى نقل القيم وانماط السلوك وبأشكال فنية مختلفة ... وان تطويرها يرتبط بتطوير مضمونها وتحقيق التكامل بين الشكل والمضمون وتحديد دقة الافكار التي يراد توصيلها الى المتلقي وتحديد الاهداف " (Muslimani, 2015, pp. 82-83) ويستعين الباحث بأنموذج برامجي بث على قناة ام بي سي ثري الموجهة للأطفال ولهذه الفئة العمرية برنامج تسالي احلى عالم حيث يحاكي هذا البرنامج اذكاء وتفعيل القدرات الفكرية والذهنية

والعقلية لدى الاطفال ، فضلا عن تحفيز روح المنافسة لديهم وتقديم معلومات تربوية بأهداف تحاكي السلوكيات الحميدة وبطريقة سلسلة وبسيطة واستغلال الطاقات الذهنية عندهم علميا وتربويا وثقافيا وترفيهيا في الوقت نفسه حيث تتم المعالجة الفنية عبر توظيف البرمجيات الرقمية بالاعتماد على الخلفيات الالكترونية ومضامينها الرقمية في استعراض المضامين الفكرية للحلقة بالتزامن مع ظهور الشخصية وتقديمها للبرنامج حيث يتميز بالابتكار والاسلوب الجذاب في مشاركة المعلومات كوسيلة تربوية وتعليمية بابتكار شخصيات وصور والاستعانة بالتقنيات الرقمية لتنفيذ البرنامج لإيصال مضمون الشكل في التوظيف الرقمي واظهار اهمية البنية الكاملة للبرنامج كمحتوى الفكري ضمن الفضاء المرئي للشاشة المرفقة كأداة عرض للبرنامج حيث كانت تحقق الشد والانتباه لدى الطفل وتحقق الابهار الدلالي والجمالي التعبيري لإيصال المضمون التربوي والعلمي بالشكل البرامجي التلفزيوني بتعاضد توظيف الرقميات والبرمجيات الالكترونية لصنع الواقع وتحقيق هدف البرنامج .

ولابد من الاشارة الى معطيات التربية والتعلم في مراحل الطفولة المختلفة منها المضمون المعرفي والتي تهدف الى تنمية الملاحظة واذكاء المعارف والعلوم في تنمية الملاحظة في العلوم المتعددة وتطوير القدرات العقلية ، " المضمون الاخلاقي ، المضمون العلمي ، المضمون الانساني ، مضمون العمل ، المضمون الوطني ، المضمون الثقافي ، مضمون القوة والاقتدار " (Salman, 2002, p. 1) فضلا عن الولوج في عالم تنمية الفكر والابداع بمضامين معرفية تسهم في معطيات التربية والتعليم والتي تتدفق مضامين نتاجات التلفزيون المتعددة .

ومن بين معطيات التربية والتعليم المضامين التربوية الاجتماعية للأطفال والتي تهدف الى تعزيز قيم حب العطاء لدى الطفل وتنمية الروح الجماعية وتفعيل محبة الناس والآخرين وفق الاحترام والتعامل الحسن مع الزملاء والاصدقاء بنفس الفئة العمرية وتعظيم مبدأ التعاون ومساعدة الاخرين والتعاون معهم بمعايير المواقف الانسانية وتفعيل الحلقات الدراسية العلمية والتعاون مع المجتمع في مساعدة المحتجين والفقراء والايثار بالنفس والابتعاد عن الانانية وحب العطاء واحترام الآخر والاهل والاصدقاء . فيما المضمون التربوي والعلمي الاخلاقي" وهي المبادئ والمعايير التي توجه الفرد وتضبط سلوكه في الحياة ويتحدد بموجبها مدى فاعلية في المجتمع " (Wahab, 2016, p. 8) والموجه للطفل بإذكاء مجموعة من المحاور وفي مقدمتها حب العلم والتعلم والتأدب في التعامل مع الاخرين وحسن التعامل مع الالتزام بالصدق والامانة وآداب الحديث والسلوك والتسامح واحترام وجهات نظر الاخر والوفاء والاستقامة ، فيما تعتمد المهارات لتنمية الطفل الشخصية التربوية والعلمية بتوظيف مجموعة من القيم والتي تندرج في القدرة على حسن التكيف وتفعيل قوة الارادة في الانجاز واذكاء الطموح التربوي والعلمي " والتي تعني الاهتمام بالمعرفة واكتشاف الحقيقة والسعي الى التعرف على القوانين وحقائق الاشياء" (The executioner, 2007, p. 19) في صياغة اهداف التفاؤل في المستقبل وهدف التحصيل والنجاح والتميز كمعطيات اساس لمفاهيم الأطفال كأسلوب تربية وتعليم ، ولابد من الاشارة الى القيم الترويحية في التأكيد بالاستمتاع بالخبرات الجديدة وحب الرحلات والسفرات في اذكاء حب الطبيعة وعلومها والتي تسهم في اكتشاف عوالم جديدة والتعرف الى سماتها وخصائصها ، والتي تؤسس الى مفاهيم تربوية وعلمية ثقافية في حب المطالعة والقراءة والاطلاع على مختلف العلوم وترصين الحكم الجمالي والاهتمامات في اختيار النوع والمحور العلمي وتفعيل حب المضمون

التربوي والعلمي الصحي لدى الاطفال بالحفاظ على النظافة والصحة العامة سواء الجسد والآخرين او البيئة المحيطة والواقية من الاخطار والامراض "حيث عد التلفزيون قد غدا الوسيلة الاعلامية المسيطرة في سائر المجتمعات بحيث غدا يمثل القوة الاجتماعية الرئيسة في المجتمع وذلك دون ان يدرك احدنا كيف حدث ذلك وان التلفزيون قد عمد وبشكل عميق جدا على تغيير المسار الذي يسلكه الطفل من نشأته الاولى وحتى يغدوا كائنا انسانيا واعياً" (Slim, 2007, p. 61) والتشجيع على المضامين التربوية العملية في حب المثابرة واتقان العمل والتي تعتد من الاسس الرئيسة في بناء الانسان والمجتمع والتكافل الاجتماعي والتربوي والعلمي في مساعدة الضعفاء والمرضى ورفض التميز العنصري واشاعة حب الوطن والمواطنة الصالحة والتمسك بالاعتزاز بالانتماء للوطن ووحدة البلاد وتفويض التعليم في مجالات بنية الجسم وممارسة الهوايات المتعددة والرياضة والحفاظ على الملكية العامة واغلب ما ذكر من معطيات التربية والتعليم للطفولة حيث ترفدهم بثوابت تربوية وعلمية والارتقاء بواقعهم وتطوير قدراتهم ومهاراتهم ببنى تربوية وعلمية تسهم ترسيخ الجوانب المعرفية والادراكية تكون قاعدة للانطلاق بمناحي الحياة كافة.

المبحث الثاني / انماط الشكل و المضمون في النتاج التلفزيوني الرقمي البرامجي للأطفال لامست التلفزيون محاور الحياة بكافة مناحيها حيث اصبح يحاكي الحواس بالصوت والصورة المنتجة عنها افعال وردود افعال عبر الاثر الراجع فضلا عن قدرته على تجاوز حدود الزمان والمكان مع التجوال في عوالم مثل اعماق البحار والفضاء والوديان والجبال مخاطبا جميع الفئات العمرية والمستويات الفكرية وبمختلف اللغات وباشتراك لغة الصورة الموحدة وتنبري من هذه الفئات فئة الاطفال والتي اخذت لها حيزا واسعا في نتاجات التلفزيون بل اصبحت الكثير من القنوات الفضائية المبثوثة برامجها الى لأطفال بمختلف النتاجات ، التي تنتهج جوانب متعددة من جوانب الطفولة ومن بينها حقلي التربية والتعليم , ويستعرض الباحث عدد من الانماط في الشكل والمضمون للنتاج التلفزيوني الرقمي البرامجي للأطفال ، حيث تعد مراحل الطفولة جزءا هاما من تكوين شخصية الانسان وتطوير مداركه العقلية وفيها يكتسب العلوم والمعارف " ومع تطور النظريات التربوية والنفسية ، اخذت تظهر اتجاهات حديثة في تربية الطفل تعتمد على ضرورة الجمع ما بين المتعة والفائدة ، والاخذ بميول الطفل المختلف ذهنيا وعاطفيا ونفسيا " (Hoteit, 2001, pp. 14- 15) فأضحت حياته مرتبطة بعوامل خارجية تلازمه في كل وقت بل عدت جزءا من تكوين شخصيته ونهله المعارف والعلوم او العكس ، مع التقدم التكنولوجي الهائل الذي يسابق الزمن والتارك معطياته واثاره على المتلقي بمختلف الاتجاهات والمحاور لكل الفئات العمرية والاجتماعية للأفراد ومن بين هذه الفئة الاطفال حيث تقع عليهم المؤثرات الخارجية بصورة مباشرة وتترك فيهم مبتغاها ، ومن بين تلك النتاجات ما يقدم لهم من برامج ودراما و افلام واغاني ورسوم متحركة وعروض مسرحية للأطفال على قنوات البث الفضائي وما يبث بمضمون مواقع التواصل الاجتماعي وشبكة الأنترنيت ويستعرض الباحث اهم انماط البرامج الموجهة للأطفال من حيث الشكل والمضمون وتداخلات المعالجات الرقمية عبرها ، ومن بينها برنامج الحديث المباشر للأطفال : حيث يعد هذا النوع من البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال بوجود طرف واحد في الاستوديو يطرح رسالة معينة الى المتلقي وغالبا ما تكون ترويحية وترفيهية وتعليمية وصحية وتوجيهية وبتركيز مباشر ، ويتمثل هذا البرنامج بسمات متعددة في جاذبية شخصية المقدم كان تكون

شخصية محببة للأطفال او شخصية تمثيلية لها حضور في شخصياتهم وغالبا ما يتم مزج التقديم بموسيقى او اغاني بمعالجات فنية اخراجية عبر الصوت الرقمي والمصنع ببرمجيات الحاسوب لكي تنسجم مع الموضوع المقدم بثنايا البرنامج لإبراز جوانب واقعية افتراضية تكون اداة شد وجذب وتشويق للطفل والتي تعالج رقميا في اضفاء شخصيات افتراضية مصنعة رقميا تكون بديلة في بعض الاحيان عن شخصية المقدم لأسباب سيكولوجية تسهم في اسعاد الطفل واثارة اندهاشه وسهولة تلقيه للرسالة المنجز لأجلها البرنامج حيث يتم "التفاعل بواسطة العلامات والرموز المبثوثة ، اذ تكون عبارة عن حركات وصور او لغة او أي شيء اخر تعمل كمنبه للسلوك وهو نوع من التفاعل يحدث فيه " (Irons, 1998, p. 24) فيما مثل المحور الثاني لبرامج الاطفال في المقابلة والحوار والذي يكون مضمونه تقديم معلومات وبيانات تستهدف موضوع ما لتكون مصدرا علميا يسهم في نشره وايصاله بيسر وسهولة الى الاطفال فهي تخضع لزمن معين وتحاكي هدف ما بوجود طرفي الحوار والمقابلة بين المقدم والضيف ويجري الحوار باتجاه محدد بمجموعة من الاسئلة تدور في محور ومضمون موضوع الحلقة والتي توجه للأطفال وغالبا لا تتجاوز 30-40 دقيقة لطرح جوانب شرح وتفسير لجوانب محتوى الحلقة بطرح الاسئلة وتبادل الآراء ووجهات النظر وبمستوى فطري يتناسب مع كل محلة عمرية للطفولة في شكل ومضمون البرنامج ، ما يسهم في تعزيز معلومات المشاهد بمختلف التوجهات وتقديم المعلومات والحقائق بطريقة مبسطة وسلسلة وقريبة اليهم ، وغالبا ما تعزز تلك البرامج بتوظيفات رقمية بإضفاء وسائل صوتية وصورية رقمية او ابتكار شخصيات افتراضية رقمية كالحيوان او النبات او الجماد تسهم في اضافة المعلومات والحقائق وتدعيم المقابلة الحوارية ، وعده مصدر لتزويد المعلومة ويعتمد الباحث انموذجا لبرنامج الحوار والمقابلة وظفت فيه معطيات البرمجيات الرقمية تحت عنوان توتة توتة والمبثوث على قناة ام بي سي ثري وهو برنامج يقدم من قبل مقدمة ويرافقها في الحوار شخصية افتراضية مصنوعة ببرمجيات الحاسوب الرقمية من تحاكي الاطفال وتطرح مواضيع علمية وتربوية واخلاقية بمضمون حكايات قصص تحاكي السلوك والتصرف الامثل في المجتمع خلال مقابلة بين الشخصيتين وحوار يتخلله المؤثرات الصوتية والرقمية لتجسيد المضمون باعتماد الشكل الجاذب للمشاهد الطفل وعده اداة اتصالية لتوجيه رسالة لغرض الحصول على وجهات النظر الموجهة بالاستعانة بالرسوم المتحركة الرقمية وشخصيات حقيقية بالحضور مع المقدمة فضلا عن تداخلات شخصيات رقمية من العالم الافتراضي في ثنايا الحوار والقص التي تهدف الى " التعرف الى موضوعات المعلومات التي تقدمها البرامج التلفزيونية الى عدة فئات فرعية حسب موضوع المعلومة ، وهي المعلومات العلمية الفنية الدينية الجغرافية التراجم الاقتصادية الرياضية الترويحية واللغوية " (Al-Abd, Dateless, p. 18) اما فما يتعلق بالنمط الاخر لبرامج الاطفال الموظفة عبر البرمجيات الرقمية والمعنون الحكي والقص حيث يعتمد هذا النوع في نسقه الاساس كون مقدم البرنامج وسيلة لتدفق المعلومات الى المشاهد ، ومعالجة محتوى تم اختيار حكاية تعزز جميع المحتوى طبعا لوظيفتها المعد لأجله البرنامج والتي تعد اساس تقديم الآراء والافكار والمعلومات في اتباع طريقة يكون فيها المضمون عبارة عن تساؤلات واجابات ضمن الحكي تتسم بالوعي والارشاد وتوجيه ثنايا الحلقة المستهل من قبل الشخصية التي تقدم الحكي والقص يتخللها توظيف اشتغالي جمالي للتقنيات الرقمية في اضفاء الجو العام على الحدث لجذب انتباه المشاهد

وتركيز بث المحتوى المطلوب من قيم ومضامين تربوية وعلوم مختلفة اليه . بتوظيف المناظر والشخصيات والتكوين والاطارات لصنع الواقع الافتراضي وتحقيق واقعية المضمون عبر التنوع الشكلي. حيث يتمتع جوهره البرامجي الرقمي " بالقدرة على استحضار الازمنة والامكنة وقدرتها المتميزة على استثمار الحاضر واستشراق المستقبل ، لأنه على اتصال دائم بكل المتغيرات وقدرتها على تشكيل الصور والاحداث ، مما يجعل الحياة في متناول متلقيه عندما يرى ضربا من الخيال الجامح" (Ibrahim, 2009, p. 42) والتي تسهم في عملية المحاكاة الفعلية بتقنيات البرامج الرقمية لتفعيل التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية كشكل ومضمون . ويستعين الباحث بانموذج يحاكي هذا الاسلوب من البرامج الموجهة للأطفال وهو برنامج نصائح رمضانية والمبثوث على قناة طيور الجنة حيث يقدم البرنامج شخصية حي وبعنوان يحث على اهداف سامية ويستعين المقدم بحكاية تنفذ بتقنيات البرمجيات الرقمية لتحقيق المضمون والمحتوى بحكايات تتضمن نصائح وتوجيهات تتكون " من عناصر جوهرية في حاكية تصاغ في شكل حدثي لا سردي وفي كلام له خصائص معينة " (Amili, 2020, p. 157) ، فيما تتمثل برامج التحقيق التلفزيوني الموجه للأطفال وبما يسمى السفاري اذ يعد هذا النوع من البرامج من اكثر انواعها اشتغالا وتميزا حيث تستدعي امكانات في التهيئة والمعالجة الفنية فهي تقدم معلومات تعليمية وتربوية بطابع مثير وجذاب فهي تجمع بين المغامرة والاثارة والتشويق والامتاع برحلات يقوم بها مقدم البرنامج بمفرده او بفريق من ضيوف البرنامج بمحاكاة الجبال والبحار والمدن والبلدان وتنفذ بتطبيقات محاكاة الواقع ميدانيا بالتجول ضمن الموقع الجغرافي من قبل المقدم مستعرضا معطياته وما يحتويه من معطيات علمية وتربوية تكون شاهد حي ينطلق من المكان وان تكون جاذبة بالتعرف الى المصدر والاحوال لمجموعة من السمات في خلق جو الاثارة وبث روح التشويق عبر اظهار المصاعب والمواقف التي يتعرض لها المقدم اثناء البرنامج وما يتخلله من افعال وردودها وخوض التجارب التي تسهم في رفد مضامين محددة في التربية والتعليم موجهة الى الاطفال برامجيا ، فهي تستعرض الفكر والاستكشاف وبصورة مباشرة ويتركز الاشتغال الرقمي في هذا البرنامج من خلال توظيف لغة الصورة السينمائية حيث توظف البرمجيات الحاسوبية لتجسيد مخيلة الفكر في اضفاء مرونة لتوليد حركة المكونات ضمن الصورة المتحركة واضفاء دلالات تعبيرية وجمالية تسهم في تعزيز المعنى وتعميق الوعي لمعطيات التربية والتعليم للطفولة باستخدام انماط الشكل و المضمون في برامج التلفزيون حيث ان " التكنولوجيا الحديثة قد اضافت امكانيات جديدة للإنسان لم تكن موجودة من قبل مما ضاعف من قدرة الانسان على الابداع الفني واضافت فنونا جديدة مثل فن الكومبيوتر والفن الرقمي واسهمت الادوات الجديدة في اكتشاف صور واشكال من الجمال " (Bastawisi, 2000, p. 256) ويستعين الباحث بأنموذج تطبيقي لبرنامج تعلمي وتربوي موجه للأطفال بعنوان عيش سفاري حيث يتم تدعيم المضمون باختبار تحديات لقدرات المقدم والضيوف والتي تتم خلال الحلقة تدعيم ما هو مطلوب من مضامين تربوية وعلمية ورياضية وصحية ووطنية ودينية و ثقافية وغيرها بتجارب الشعوب والامم التي تنفذ فيها الحلقات وباستعراض روح الاخوة والمحبة والتعاون والايثار بالنفس اضافة الى ما يقدم من اثراء عام باشتغال والتوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم لأنماط الشكل والمضمون في برامج الاطفال التلفزيونية ، فيما يمثل نوع المسابقات هذه البرامج بالتميز بقدرتها العالية

على تدفق المعلومات بغزارة في مختلف المناحي ، والتي تسهم في ترسيخ المعلومات واثرائها بمصادر وبيانات تقود الى دلالات معينة بالتزامن مع الترفيه والتشويق والامتاع ببث اسئلة واجوبة يكون الهدف منها ايصال المضامين الى الاطفال في تنوع شكلي برامجي ويستدعي المقدم المتسابقين ليكونوا الطرف الثاني في تدفق الرؤى المعد لأجلها البرنامج وعبر انماط متعددة تمنح فسح معرفية كبيرة وفيها مساحات حرة للتفكير بنسق مفتوح يمنح الحرية في الاجابة للمتسابق او بنمط مقنن يلزم المتسابق بأجوبة محددة على ان يتم اضفاء الشد والترفيه وتخضع برامج مسابقات الاطفال محتواها في تأكيد المادة والهدف وتعد من اكثر البرامج انتشارا ،. فيما تمثل برامج الاطفال المباشرة المبثوثة المتخطي حدود الزمان والمكان " فان الفضائيات الموجهة للأطفال قد دخلت في كل منزل وصارت هي المصدر الاول الذي يستقطب اهتمام الاطفال ، حتى تحولت الى جليسهم المفضلة واصبحت القنوات التلفزيونية هي المربي الاكثر تأثيرا على الاجيال في هذا العصر ومن جانب اخر فان التلفزيون وسيلة فريدة للغرس الثقافي لدى الطفال فتكرار تعرض الاطفال لبرامج التلفزيون يحدث فرقا في طبيعة ادراكهم للواقع الذي يعيشونه كما يؤثر على المنظومة القيمية لديهم بصورة تراكمية" (Alkaabi, 2017, pp. 6-7) ويتم توظيف البرمجيات الرقمية فيها لإضفاء معالم الشد والاثارة والتشويق باعتماد تقنيات الوظائف في محاكاة معطياتها من خلال نسج بنية تركيبية تعتمد اضفاء الصورة والصوت بالحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية وبتصميم وتحريك الابعاد التي تخص بيئة الحلقة ومضمونها لمعطيات التربية والتعليم للطفولة ومراحلها في برامج التلفزيون الموظفة لبرامج الحاسوب ، أذ يعد هذا النوع بالاعتماد على تبني حوار مباشر بين المقدم والمشترك بمضمون مادة تربوية وعلمية تكون محور اساس للحلقة حيث يتألف البرنامج من محور اساس ولقاء بصورة مباشرة بمجموعة من الاسئلة المقننة لمن يمتلكون محتوى معلوماتي او تربوي لغرض تقديمها في حلقة تسهم في وصولها الى المشاهدين ," وهي التي تقدم بشكل اني ومباشر للبث التلفزيوني على الهواء وتتم معالجتها عبر تقنيات الاتصال الحديثة والتقنية الرقمية كعامل اساس من اعدادها وتنفيذها " (Galilee, The soft power of TV talk shows in threatening civil peace, 2020, p. 132) في تقديم معلومات عامة للطفل بأهداف تعليمية وتقديم مهارات ومعارف وسلوكيات من خلال المحتوى واختيار ما يتناسب مع مضمون الحلقة للحصول على نتائج ايجابية في التوجيه والمعنى في هذه الطريقة في الحوار المباشر لبث المعلومة بفاعلية البرنامج الموجه للأطفال بأهداف مختلفة المدى بان تكون آنية او بعيدة للجانب التنفيذي ولابد من تحليل الخطوات القائم عليها البرنامج وهدفه التعليمي والتربوي في المكان والزمان المناسبين واحيان كثيرة تضاف معالجات في البرنامج عبر التفاعلية بين الشخصيات وتعزز بأغاني حوارية تسهم في ايصال المعنى والادراك والفهم اضافة الى التعليق وتتم المعالجة الجمالية بثنايا التوظيف الرقمي وبرمجيات الحاسوب كمعطيات المكتوب والمقروء والمرئي و المسموع .

المبحث الثالث / اسس المعالجة الفنية الصورية للنتاج التلفزيوني في التربية والتعليم الموجه للأطفال

عدت القنوات الفضائية مصدرا هاما في التواصل بين الشعوب والامم ووسيلة اساس لا يصل المفاهيم والرسائل فيم بينهما ، فضلا عن اكتسابها ميزة تجاوز حدود الزمان والمكان وتخطي حواجز اللغة عبر برمجيات الترجمة المكتوبة او المطبوعة او المنطوقة بالإنتاج الفني ، وبمختلف تنوعاتها من افلام

ومسلسلات وافلام وثائقية وبرامج بتوجهات مختلفة الى جميع الفئات العمرية ومن بينه ما يوجه للأطفال وما يتعلق بالبرامج التلفزيونية التي تعمل بأهداف لهم وهذا ما يتضمنه البحث في ثناياه .وبعد تعرض الباحث الى محور معطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية ومحور انماط الشكل والمضمون في النتاج التلفزيوني الرقمي البرامجي للأطفال وفي هذا المحور سيتعرض الباحث الى مبنى اسس المعالجة الفنية الصورية التلفزيوني في التربية والتعليمية . فيتم تحديد الفكرة ومن ثم الاعداد لها وتحديد السيناريو الخاص بالتنفيذ وتحديد المستلزمات الانتاجية والتنفيذية والتي تمثل مرحلة تجهيز الاساسيات ، حيث يكون جوهر البرنامج محتوي بنية النص والبنية الصورية والبنية الصوتية وبنية المونتاج الرقمي ، وتتحدد بنية النص في مجموعة من السمات والتي تتحدد في الفكرة والتي يتم العمل عليها وفقا لحاجات او غايات بأهداف معينة بالتعرف لاهتمامات معينة بمضمون التربية والتعليم والموجهة الى الاطفال واختيار موضوع يتناسب مع المشاهدين ، فضلا عن تحديد غرضه ونوع الهدف والرسالة وطريقة توجيهها لتجهيز النص الكامل مع البحث عن اوليات المعلومة من المصادر الموثوقة بمحتوى الافكار والتعامل بمهنية تامة في تقديم المعلومات وتحقيق المبتغى بنتائج الاثر الراجع عند كتابة النص والاعداد الفعلي للحلقة بمضمون التحضير للبرنامج بالحصول على معلومات وافية وكافية عن المحتوى على ان يراعى فيها الابتكار والتجديد ورصانة المادة المقدمة من فقرات ومحاور ومحتويات فكرية وبما يتناسب مع الفئات العمرية للأطفال والتي تحدد شكل البرنامج ونوعه وعدد حلقاته ونوعية الضيوف المستضيفين بالحلقة وآليات توظيف التقنية الرقمية بمضمون الوسائل المتعددة في تبني " مجموعة ادوات وتقنيات تتيح استعمال اجهزة متعددة في نظام متكامل واحد يوسع آفاق الاستخدام من بيئة صغيرة محدودة الى بيئة متعددة الخدمات مستفيدا من كل التطورات بأسلوب سهل ونظام عمل مبسط " (Shalbyya, 2002, p. 15) في تنفيذ معطيات البرنامج والتي تسهم في زيادة المعرفة بفحوى اعداد تساؤلات واجوبة تعزز من مفاهيمها وتسهم في بناء الفهم والادراك ومعرفة الثقافات والحصول على معلومات تصنع التفاعل ولتعددية المواضيع للتسلية والترفيه بالمشاركة بعرض الاحاسيس والمشاعر لمحاكاة تنوع الاعداد للبرنامج في فقرات تتخلل الوقت الفعلي للبرنامج وتتم معالجتها عبر البرمجيات الرقمية بإضفاء الصور والاصوات والشخصيات الافتراضية من صنع برمجيات الحاسوب في برامج الاطفال لغرض بث معطيات التربية والتعليم ، فضلا عن اضفاء الجاذبية بطرق تسهم في شد المشاهدين الي المضمون و احداث تفاعل مباشر في احيان وفي اخرى غير مباشر بين المقدم والجمهور وبما يناسب البيئة والحالة الاجتماعية والنفسية فضلا عن تحديد الوقت وزمن العرض وتحديد الجمهور المستهدف من الاطفال ونوع العرض سواء كان يومي او اسبوعي او نصف شهري او شهري بصورة حلقات متسلسلة او مستقلة لغرض تحقيق الامتاع والاقناع " وهو كسب تأييد الافراد لرأي او موضوع او وجهة نظر معينة ، وذلك عن طريق تقديم الادلة والبراهين المؤيدة لوجهة النظر وبما يحقق الاستجابة لدى الافراد والمقدرة الاقناعية لدى المتحدث الناجح بوساطة مجموعة من السمات في القدرة على العرض والتعبير والقدرة على التحليل والابتكار " (Jufairi, 2015, p. 37) فضلا عن مصداقية المعلومات المقدمة في البرنامج والبحث عن مصادرها الموثوقة والمعرفة الكاملة بكل معطيات الموضوع والتعامل بحيادية تامة لغرض تقديم المعلومة وتحقيق الهدف من البرنامج واحترام مشاعر المشاهدين

الاطفال مع المحافظة على مشاعرهم دون المساس بالقيم والاعراف المجتمعية والثقافية ، مع تحديد الغرض سواء كان بالترفيه والتوجيه حيث تعد مقومات اعداده من الناحية الفكرية بالمضمون والشكل لتحقيق معطيات بناء المحور الاول في البرنامج التلفزيوني الموجه للأطفال ومعالجته عبر البرمجيات الرقمية " والواقع ان كل برامج التلفزيون يمكن ان يكون لها اثر في التكوين الثقافي للفرد والمجموع ، سواء كانت برامج سينمائية او حلقات مسلسلة اجنبية او عربية بل ان مثل هذه البرامج تترك اثرا ثقافيا في الفرد والمجموع بطريق غير مباشر بأكثر ما تفعله البرامج والدراسات والندوات الجادة المتصلة اتصالا مباشرا بالأدب او الفن او العلم ، والاثر الثقافي الذي تتركه قد يكون مباشرا او غير مباشر " (Jad, 1984, p. 14) وفيما يمثل المحور الثاني البنية الصورية في مضمون اسس المعالجة الفنية الصورية للنتاج التلفزيوني في التربية والتعليم الموجه للأطفال ، اذ يتم توظيف مضمون الصورة المتحركة في البرنامج وفق محور الصوت فهو من المقومات الاساسية للبرامج التلفزيونية وعماد رئيس لتنفيذها عبر عناصره فالحوار هو فن ادائي ووسيلة هامة كأداة للتعبير عن الافكار والمضامين التي يحملها البرنامج من خلال استعراض جوهر الاحداث ونقل محتواها الى الاخر والذي يقدم شروح وتحليلات ووجهات نظر مع الاجابة على هدف البرنامج المحدد والتي تنقل وقائعه الى المتلقي وهو يمثل السمة الاساس للبرامج التلفزيونية للأطفال وتوظيف المعطيات في التربية والتعليم حيث يكون الحوار هو حامل المعنى والمجسد له والقادر على احاطة موضوع البرنامج من اغلب المحاور والتي تتم عبر حوارات متعددة كان تكون موجزة او قصيرة او متوسطة او طويلة حس ما اسس له هدف البرنامج في تقديم وضخ معلومات تربوية او تعليمية عبر ايضاح المضامين والحقائق بغية تحقيق اثر راجع على الطفل يسهم في تغذية مداركه وتوسيع افقها ، وبما يتناسب مع فئته العمرية وتحقيق الفكرة الرئيسية "فالحوار يمثل فن مسموع بطبيعته وهو صلب التعبير الفني من خلال الحوار يستطيع الكاتب ان يصور الشخصيات والموضوع ويوحي بالزمان والمكان " (Maarawi, 2020, p. 234) ويفضل تقديمه بشكل سلس واضح للطفل بدون تعقيدات او مغالاة وللدلالة على اكبر عدد من المعاني ، فيعد هو الثيمة الرئيسية للمضمون والمتجسد عبر شكل ونوع يختلف من فئة الى آخري ومن توظيف الى آخر والذي يعد هو الشكل والمظهر للبرنامج ويتم التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعلم في برامج الاطفال كمعالجة فنية عبر ابتكار توظيفات في التنوع بمعطيات الصوت لشخصيات واقعية او افتراضية كان تكون في هيأة حيوان او نبات او جماد او كائنات فضائية فيما تعمل المؤثرات الصوتية الرقمية على اغناء المحتوى والمضمون فهي طبيعية وصناعية ورقمية تحاكي ايصال واقع البرنامج التلفزيوني للأطفال وتعزيز مفاهيم التربية والتعليم المجسدة للجو العام لغرض تحقيق الاقناع والامتاع وتحقيق المعطيات الجمالية والتعبيرية حيث تشكل عنصرا هاما فهي تسهم في "اتمام فهم المتلقي للصورة التي يراها على الشاشة ،كما انها تعبر عن خلق الاحساس بوجود اماكن غير موجودة ، اذ يمكن استخدامها للإيحاء بأحداث خارج حدود الشاشة والتي تمنح صورة ذهنية للمتلقي عن الاحداث كذلك فأنها تسهم في التعبير عن خلق الجو النفسي العام مع الاسهام في خلق جو من الاثارة بالشد والانتباه " (Galilee, Promotional content for the work of elements of pictorial expression, 2018, p. 152) فيما تكون تعبيرية الموسيقى داعم دلالي وتعبيري جمالي لمضمون البرنامج وفتحت له افاقا واسعة كونها جزء يضيف البهجة ولأثارة والتشويق وهي تمنح بعدا

بالإحساس وتفعيل المشاعر عبر ايقاعاتها المتعددة فتصبح جزء حيوي وفاعل ضمن البناء العام للبرنامج لغرض تقديم المضمون التربوي والتعليمي ، فيما تعمل عناصر الصورة الاخرى بالتعاضد لإنتاج التوظيف الرقمي من خلال ابتكار شخصيات رقمية تجسد احداث بعوالم افتراضية ضمن البرنامج التلفزيوني والتعامل بتلك الشخصيات الوهمية ، التي تدمج غالبا ما بالتزامن مع الشخصيات الحقيقية المقدمة او المشاركة في البرنامج من خلال برمجيات الحاسوب وتقنياتها الالكترونية حيث خلقت الثورة التكنولوجية اتاحة تامة للخلق والابداع وساعدت على تجسيد المتخيل في شتى التوجهات ومنها التربية والتعليم وتتميز بالدقة والنقاوة العالية للصوت والصورة وتحقيق الانتشار الواسع عبر خلق شخصيات بتسميات تكون معلومة تتكرر في البرامج التلفزيونية للأطفال لتكون مصدرا لرسالة تنتقل بواسطة البرنامج الى الطفل لتحقيق الغرض والفحوى من اعداده ، وغالبا ما توظف تلك الشخصيات الرقمية بالغرائبية والفنتازيا وفي اضفاء اجواء الى البرنامج تتسم بالإبهار والادهاش والجمال فتعمل التقنيات الرقمية على اذكاء المكنونات البنائية للبرنامج فتصنع الديكور والاكسسوار والمكان حيث تمكنت من خلق عوالم مدهشة بأدق التفاصيل تحاكي الواقع والخيال بهدف معالجة مضامين البرامج للوصول الى الهدف منها ، حيث يتم تجسيد التقنيات بتصنيع الديكور والإكسسوار واشتغالات الالوان داخل الفضاء التوظيفي للمنجز الفني وتسهم هذه البرمجيات الرقمية في تخفيض الكلف الانتاجية للشواخص ضمن التكوين العام سواء المتحركة او الثابتة ، وما يتعلق بالمكان فتعمل تلك التقنيات على صناعته باي صورة مطلوبة وبأبعاد تتجاوز المألوف وبما يتطلب المنجز الفني عبر " التقنيات الالكترونية المستعملة بوساطة الاجهزة والمعدات والحواسيب التي اشتقت من النظام الرقمي الحاسبي الثنائي المعروف بنظام الصفر والواحد التي يتم توظيفها في الانتاج التلفزيوني " (Hido, 2015, p. 25) وبأبعاد فنية متقنة وتمتلك تلك التقنية فضاءات واسعة في الانتاج وتجسيد وخلق المكان وتنفيذ افكار صانع العمل محققة اذكاء ، فيما تعمل التقنية الرقمية على منح الزمن امكانيته والقدرة على التحكم فيه عبر تعبيرات الاضاءة الداخلية والخارجية واظهار الاكسسوار والديكور والملابس والشواهد كدلالات زمانية ، فيما تعمل التقنيات والبرمجيات الرقمية على انتاج حرية اكبر في البرامج التلفزيونية التربوية والتعليمية الموجهة للأطفال من خلال الكاميرا والتي تحاكي تقنيات السينمائية منها في الفعل والابداع والانتاج الفني بالتعبير والدلالة من لقطات وزوايا وحركات مجسدة وتعبيرية العدسات ومواقعها " اذ يمكن تعديل موقع الآت التصوير وحقل رؤيتها عبر برنامج 3 STUDIOلمضاعفة او تقليص المقياس الظاهري في الصورة " (Peterson, 1996, p. 31) حيث يتم تعديل مقاطع الصور والتنوع في حركات واحجام وزوايا وابعاد الكاميرا رقميا ، فضلا عن اضافة المؤثرات الصورية الرقمية لإنتاج المعنى ، كذلك اضافة مكونات الصوت من حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية عبرها الى معطيات البرنامج لإنتاج دلالات جمالية وفكرية سواء كانت واقعية او خيالية عبر ادوات متعددة تعالج المضمون والشكل لعمل المقاطع المطلوبة ضمن البرنامج ، ومنها المتغيرات التي تنتج عن طريق برامج الصور الثلاثية الابعاد واعتماد الكروما والخلفية الخضراء لوضع خلفيات حسب ما يتطلب الموضوع حيث توفر الكلف الانتاجية ، اضافة الى الاضاءة واللون وما تنتجه من انطباعات ومؤثرات على الصورة " حيث تؤدي الاضاءة دورا مهما بالنسبة للصورة التلفزيونية على النحو الاتي : الوظيفية الايحائية وخلق الاحساس

بالواقع ، او اضفاء حالة الترقب والتوقع على جزء معين من محتويات اللقطة او المشهد ، والوظيفة الشكلية والتي تتداخل مع الاغراض الجمالية للإضاءة " (badee, 2019, p. 76) ويسهم عمل المونتاج في البرامج التلفزيونية وهو عملية هامة واساس في تشكيل معطيات تشكيل المضمون للبرنامج التلفزيوني الموجه للأطفال والمعالج بالتقنية الرقمية لإنتاج معطيات التربية والتعليم ويستعين الباحث بأنموذج تطبيقي برنامج الاطفال حديقة المعلومات جسدت فيه اسس المعالجة الفنية الصورية للنتاج التلفزيوني الموجه للأطفال عبر التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية ، اذ يحاكي هذا البرنامج مجموعة من العلوم والمعارف ومعطيات التربية عبر مضمونه وتتجسد فيه جميع المعطيات الرقمية لاشتغال برمجياتها وتوظيفها بالمعالجة الفنية لإنجاز البرنامج فيجمع بين انماط وفقرات متعددة للإنجاز فيشترك التمثيل الحي عبر الشخصيات والرسوم الرقمية والمشاهد الدرامية والتي تجمع بين تلك الانماط وتصنيع المكان والإكسسوار والاضاءة واللون مع المؤثرات الصورية ومعطيات الصوت من موسيقى ومؤثرات وحوار نفذت عبر البرمجيات والتقنية الرقمية ، حيث تمثل فقراته محتوى ثقافي متنوع يحمل في مضامينه المعلومات المتعددة في مختلف العلوم والتربية ، وتمثل احداثا تحاكي حياة الطفل وبمواضيع تأخذ حيزا من اهتمامه وتطلعاته عبر التمثيل الحي والاغاني والاناشيد واللوحات الرقمية ومشاهد الرسوم المتحركة بنتاجات التقنية البرمجية فتعد" كفن فالتقنية الحديثة أصبحت نتيجة يمكن من خلالها قد اضافت ابداعا فنيا وجماليا ، ودخول التقنيات الحديثة جعلها تخطو خطوات متصاعدة وتحقق اعلى درجات الحرية لخلق مناظر وخلفيات مذهلة " (Alrikabi, 2019, p. 28) لغرض ايصال رسالة الى المتلقي بهيئة تعتمد الابهار لغرض الشد والتشويق لصدى راجع يتمثل في ايصال رسالة الى الطفل لمعطيات التربية والتعليم في تلك البرامج عبر التوظيف الرقمي

مؤشرات الاطار النظري

اولا : تعمل المعالجة الفنية عبر البرمجيات الرقمية على انتاج معطيات تسهم في منح مضامين للتربية والتعليم عبر برامج الاطفال التلفزيونية .

ثانيا : يعتمد البناء في المضمون والشكل على تنوع ملامح وسمات برامجية تلفزيونية للأطفال متعددة تتمثل بين توظيف البرمجيات الرقمية والاداء التمثيلي والدمى والرسوم المتحركة لمعطيات التربية والتعليم .

ثالثا : تعمل المعالجات الاخراجية الفنية الصورية للبرامج التلفزيونية في التربية والتعليم الموجه للأطفال على انتاج تعبيرات جمالية ودلالية عبر توظيف البرمجيات الرقمية باشتغالات عناصر اللغة السينمائية والتي تسهم في انتاج المعنى

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اولا : منهجية البحث وإجراءاته

بما ان البحث الحالي يهدف الى الكشف عن التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية ، فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) كونه أكثر ملاءمة لتحقيق الأهداف والوصول الى النتائج المتوخاة .

ثانيا : مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة برامج الاطفال التلفزيونية المعتمدة على المعالجة الفنية عبر التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم والتي استعان بها الباحث ضمن اطاره النظري ويقود هذا الاختيار إلى تمثل حقيقي واقرب الى الموضوعية في تمثله كمجتمع اصلي للبحث ومعطياته

ثالثا : عينة البحث

بما ان مجتمع البحث يتضمن أعداداً كبيرة من الاعمال لذلك لجأ (الباحث) الى اختيار عينة قصدية تمثل مجتمع البحث للتحليل واستعان ضمن اطاره النظري بنماذج تتلاءم ومعطيات البحث ، واهم ما تميزت به هذه العينة هي جودتها في استيعاب المؤشرات التي تم الخروج بها من الاطار النظري.

رابعا : أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذا البحث أعتمد الباحث على أدبيات الاختصاص واعد استمارة التحليل المتضمنة مؤشرات الإطار النظري وتحقيق الأهداف التي وضعت لأجلها استمارة وبذلك أصبحت جاهزة للتطبيق .

وتمثلت بالاتي :

اولا : تعمل المعالجة الفنية عبر البرمجيات الرقمية على انتاج معطيات تسهم في منح مضامين للتربية والتعليم عبر برامج الاطفال التلفزيونية .

ثانيا : يعتمد البناء في المضمون والشكل على تنوع ملامح وسمات برامجية تلفزيونية للأطفال متعددة تتمثل بين توظيف البرمجيات الرقمية والاداء التمثيلي والدمى والرسوم المتحركة ومحاور تفاعلية وغنائية لمعطيات التربية والتعليم .

ثالثا : تعمل المعالجات الاخراجية الفنية الصورية للبرامج التلفزيونية في التربية والتعليم الموجه للأطفال على انتاج تعبيرات جمالية ودلالية عبر توظيف البرمجيات الرقمية باشتغالات عناصر اللغة السينمائية والتي تسهم في انتاج المعنى

خامسا : وحدة التحليل

أعتمد الباحث على اشتغالات التوظيف الرقمي لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية المتنوعة واعتمد المشهد كوحدة للتحليل ضمن معطيات المعالجة الفنية له لان الفكرة لا تكتمل الا ضمن سياق بنائها في البرنامج

سادسا : خطوات تحليل العينة

قام الباحث بمشاهدة عينة البحث عن طريق مشاهدتها على موقع اليوتيوب واختار جوهر المعالجات البرمجية الرقمية و الاخراجية والجمالية التعبيرية لمعطيات التربية والتعليم في برامج الاطفال التلفزيونية والمؤدية الى تحقيق النتائج والاستنتاجات وتتلاءم مع طبيعة البحث باعتماد الية التحليل ثم تحليل عينة البحث

سابعا: تحليل عينة البحث

اسم البرنامج : تيلا وتولا

الحلقات : مهندسة الكومبيوتر ، رجل الاطفاء،

انتاج : قناة براعم

تقديم : المذيعة جيهان

سنة : 2018 -2022

زمن الحلقة : 00:27 س

اداء : مجموعة من الاطفال

مضمون البرنامج : برنامج تفاعلي يبث على قناة براعم الفضائية ويقدم بلغة عربية فصحى وهو يحاكي مختلف الفئات العمرية للأطفال عبر تنوع فقراته في تقديم مضامين تربوية وتعليمية عبر توظيف التقنيات والبرمجيات الرقمية ، ويعكس المضمون عبر شكل العاب واغاني وفقرات لقاءات تعمل على اذكاء النشاط الفكري بأفكار وقادة وجميلة ، حيث تقدم جيهان مع تيلا وتولا بفريقين ضمن البرنامج وهو بنشاطات متنوعة عبر المعالجة الفنية بالشخصيات الحية والدمى والمناظر الرقمية والرسوم والمتحركة .

التحليل

اولا : تعمل المعالجة الفنية عبر البرمجيات الرقمية على انتاج معطيات تسهم في منح مضامين للتربية والتعليم عبر برامج الاطفال التلفزيونية .

حلقة مهندسة الكومبيوتر: منذ المشهد الاستهلالي الاول للحلقة فقد استعرضت المقدمة مضمون البرنامج بصورة موجزة ومكثفة عبر ، حيث تضمن اغنية تعريفية يتزامن معها حوار بين شخصيتي تولا وتيلا تفصح عن ما يدور من اسئلة واجوبة بينهما بإيقاع موسيقي يتجاور مع المؤثرات الصوتية الرقمية فيما تعمل

الصورة المتحركة والمعالجة عبر البرمجيات الرقمية على منح انطباعا وصورة ذهنية الى المتلقي احدثت مستوى جمالي يحاكي مخيلة الطفل في الشد والجذب والابهار عبر تنويع الحركة بين مضمون المقدمة والتنقل بين مجموعة من المعطيات المتمثلة في دولاب الالعاب وافعوانيات التزحلق في اجواء خارجية عمل اللون المعالج رقميا على اضفاء جمالية خاصة ومن ثم الانتقال الى الأستوديو عند طاولة تيلا وتولا وتشير اغنية المقدمة الى ان المجموعة تلهو وتغني وتلعب وترقص وتضحك وتتسابق في رفقة بيننا ، ان هذه الكلمات قد اكدت مجموعة من المضامين المساهمة في التربية والتعليم والتي حاكت مختلف الفئات العمرية للأطفال ومنها تفعيل المضمون التربوي المعرفي والعلمي والاخلاقي في تنمية روح الجماعة والتعاون واتضح المضمون الترويحي والاخلاقي الانساني واذكاء الرياضة والصحة ضمن معطيات البرنامج كمضامين علمية وتربوية تهذب النفس والشعور ، اذ اسهمت الرسومات الرقمية والمعالجة عبر البرمجيات في تعزيز المفاهيم عبر المقدمة الاستهلالية للبرنامج وتجسيد العالم الافتراضي في محتوى وابتكار الشخصيات الافتراضية والامكنة والازمنة المصنعة برمجيا مع الالعاب ومكنونات المكان من ديكور واكسسوار ، واسهمت البرمجيات في اضفاء سمات تعبيرية ودلالية جمالية عملت عبر المعالجة الفنية بالبرمجيات الرقمية على انتاج مستوى انتج مضامين التربية والتعليم عبر الحلقة ،وعند دخول جهان مقدمة البرنامج حيث يدور حوار بين تيلا وتولا عن اختفاء صور الرحلة المدرسية من على سطح الحاسوب وعدم رد تحية جهان ومطالبتها لهم في رد التحية بأحسن منها في توظيف رقمي بأشكال مجسمة تحاكي الحدث عبر المضمون التربوي والأخلاقي ، حيث جمعت هذه التقنية قدرة على الخلق والابداع ضمن المسار العام للبرنامج وجعلها اكثر حيوية وتفاعلية تسهم في شد وجذب المتلقي فيما تؤدي مقدمة البرنامج فعل استدعاء ضيوفه من الاطفال مختلفي الفئات العمرية لطرح اسئلة مجموعة اسئلة تفاعلية عن توقعاتهم لمن سيكون ضيف الحلقة مع بيان السمات العلمية والتربوية لها لمعرفتها على المشاركين ، اذ تؤكد من خلال حوارها مع الطفل محمد المطلوب منه معرفة الضيف والذهاب به الى الرجل الآلي الذي يمثل وجهه لوحة رقمية الكترونية بشاشة ذكية حيث يتم طرح التساؤل عبره بان ضيفة اليوم عملها مرتبط بالتكنولوجيا والعلوم والمعارف ، هنا يجيب عن انها المخترعة اذ تقوم المقدمة بالتعريف عن عمل المخترعة في رسالة تربوية تعليمية الى المتلقين عن مفهوم الاختراع والمخترع وفي استطالة ذكية تبلغه انه لم يتوصل الى ضيفة اليوم وفي نفس الوقت قدمت معلومة اضافية في حين تم التوظيف الفني بخلفية مصممة تدعم الحدث توسطها الرجل الالي لإضفاء المعلومات المتعددة بتوظيف الاصوات والالوان والمؤثرات الصورية عبر المعالجة الفنية ببرمجيات رقمية ، وفي العودة الى تيلا وتولا وهما يتصفحان جهاز الكومبيوتر حيث تخاطبه تيلا بان هناك صورة على الحاسوب وامكانية تعديلها ، فيجيبها بانه بإمكانه عبر البرمجيات تغيير واضافة معادلات كثيرة على الصورة وفقا لما يريد من حاجة لها في دلالة تحمل مضمون معرفي وعلمي وثقافي ، يحاكي الفئات العمرية المختلفة للأطفال حول توظيفات الكومبيوتر ، تحدد مقدمة البرنامج مجموعة من الاطفال بمراحل عمرية مختلفة ولكلا الجنسين وتدعوهم للاشتراك في مسابقة بين فريقين في اذكاء وتفعيل المضامين التربوية والتعليمية في روح العمل الجماعي والترويحي والاخلاقي والرياضي والصحي ضمن توجهات واهداف البرنامج عبر طرح مضامينه عبر هذا الشكل المجسد لما تم ذكره من مضامين وتم اشتغال البرمجيات الرقمية في

اضفاء اجواء الشد والتشويق وصناعة الواقع الحركي الجذاب للطفل كوسيلة تعبيرية بتوظيف الالوان والاضاءة التي يتم تغيرها وتحريكها ببرمجيات رقمية تندمج مع اداء السباق بين الفريقين فتتحول الالوان تباعا في اندماج بين الاداء الحركي للشخصيات الحية والبيئة الواقعية لمضمون البرنامج وبين المحيط الافتراضي المجسد عبر الرسومات الرقمية ومؤثراتها سواء كانت على الصورة او الصوت وبكل معطياته بأشكال دعمت المضمون تعبيريا وجماليا عبر هذا التمازج الحركي بينهما ، اذ تستمر احداث الحلقة محققة معطى جمالي وتعبيري ودلالي في المعالجة الفنية عبر البرمجيات الرقمية لإنتاج معطيات تسهم منح مضامين للتربية والتعليم عبر برامج الاطفال التلفزيونية .

ثانيا : يعتمد البناء في المضمون والشكل على تنوع ملامح وسمات برامجية تلفزيونية للأطفال متعددة تتمثل بين توظيف البرمجيات الرقمية والاداء التمثيلي والدمى والرسوم المتحركة ومحاور تفاعلية وغنائية لمعطيات التربية والتعليم .

حلقة رجل الاطفاء : يدور محور الحلقة الرئيس حول شخصية مرجل الاطفاء وطبيعة مهامه والاعمال المناطة به في خدمة المجتمع ومجابته للأخطار وتستهل الحلقة في ضل اجواء من البهجة والفرح عبر تنوع الالعاب والاغاني والمسابقات والنشاطات التي تسهم في تفعيل النشاط الذهني وبأفكار مبتكرة وجميلة فيها الجذب عبر اشكال والوان عولجت عبر البرمجيات الرقمية تساعد الطفل على اكتساب معارف العلوم والتربية واضافة رصيد هادف الى مدركاتهم ضمن مضمون البرنامج ، حيث تستهل الحلقة بمقدمة غنائية حوارية يستعرض محتواها عن التعريف بتيلا وتولا وانه دائم السؤال في دلالة على ان البرنامج محتواه مستمر في تدفق المعلومات وتشير كذلك الى ان البرنامج دائم الرفقة الطيبة والسباق يترافق مع توظيف التقنيات الرقمية في التصوير والمونتاج بالأشكال المبتكرة التي تعزز وتدعم الحدث في البرنامج وهذه التعبيرية تشير الى مفهوم تساؤلي يثير الانتباه لدى الاطفال بان هناك اسئلة واجابات كثيرة وهناك تسالي والعاب وسباق في اشارة عبر شكل ومضمون الى معطيات مضامين متعددة اضافة الى المعرفي التربوي والعلمي والترويحي والصحي والاخلاقي والتعاوني وعند انطلاق البرنامج يتم توظيف مجموعة من السمات اعتمدت البناء كمضمون وشكل في تنوع برامجي يقع ضمن دائرة البرنامج لتحقيق المعطى العلمي والتربوي حيث يتسهل تولا حيثه عن سماعه حالة استغاثة وخروجه فورا ليجد قطة تستغيث وقد سقطت عليها الصخور وعلقت هناك ولا تستطيع التخلص منها ، وقام برفعها عنها وانقاذها وتمت محاكاة هذا الحدث عبر نسق برامجي متمثل بحوار مباشر بحضور تولا وجيهان حيث عولج فنيا هذا الجزء باعتماد النسق البرامجي بالحكي والقص ، حيث كانت ردود افعال تيلا وجيهان بتشجيعه على هذا العمل الكبير ووصفه بالشجاع والفخر به على هذا الفعل الكبير ، بإنقاذ القطة وتحريرها ، في اشارة ضمن هذا النسق القصصي الى تفعيل المضمون التربوي والعلمي الاخلاقي والانساني والاخلاقي في حب الايثار والتعاون والتضحية وحب الاخرين والرفق بالحيوان ، حيث حاكت هنا توظيفات المعالجة الاخراجية عبر البرمجيات الرقمية القدرات التعبيرية للشخصيات واندماجها في تقديم النسق البرامجي التلفزيوني عبر القص والحكي في اضفاء اشارات وانفعالات كوسيلة لإيصال مشاعر التعاطف بغية تجسيد الحدث لإعطاء مظهر اقناعي للأطفال عن ايصال مضامين العلم والتربية لهم ، فيما يتمثل المحور الثاني من البرنامج بهيئته التفاعلية بين المقدم

والضيوف فريق الاطفال وعن استعدادهم للعب على الاغاني وانغام الموسيقى والرياضة كسمة برامجية تسهم في اذكاء التفاعلية وتواصل المشاهدة لدى الاطفال بالمعالجة الاخراجية التي تسهم في ابعاد الملل والاطالة بل تعتمد التركيز والتكثيف والشد والانتباه عبر هذا النسق البرامجي والذي تجسدت جميع معطياته في ايصال مضمون العلم والتربية عبر البرمجيات الرقمية ، وفي محور آخر ضمن بث البرنامج يتم نقل الحوار الى نسق ونوع آخر يتمثل في حديث مباشر يجمع الشخصيات وهو معادلة بيم مرسل ومتلقي وهنا تمت المعالجة الفنية للبرنامج عبر طرفين الاول من جهان وضيفها والثاني متمثل في الشخصية الرقمية بسمات جذابة ومتعددة حيث يمثل وجهها عبارة عن لوح الكتروني وبصوت يحاور الآخرين بتوظيف مؤثرات صوتية رقمية فيكون هو من يجيب على سمات التساؤلات للشخصية التي يسعى البرنامج الى التعريف بها للأطفال ، حيث يشير بان الضيف يتمتع بالجرأة والشجاعة والمغامرة والاقدام ، حيث عكست الفكرة الاساسية عبر هذه الشخصيات للبرنامج ترابط المفهوم العام والربط بين المعطيات والشخصيات بإبهار عبر التمازج بين الشخصيات الواقعية والافتراضية لخلق الجو النفسي العام عبر الوان زاهية وديكورات تنتج شكلا يتعاضد مع المضمون في ايصال المضامين التربوية والعلمية الى الطفل بالتوظيف الرقمي ، اما الحوارات بين تيلا وتولا كانت تنتهج سمة برنامج البث المباشر حيث يقدمون معلومات واحداث بصورة برنامج بث مباشر تكون بشكل حوارات بينهما لمنح صورة ذهنية عن الموضوع وتؤسس للقادم من فقرات في البرنامج ، حيث صممت هذه الشخصيات الافتراضية الرقمية لتكون عماد حيوي واساس في تقديم البرنامج وايصال المبتغى من اعداده ، فيما تتوالى معطيات البرنامج وصولا الى تفعيل النسق البرامجي المعتمد على المعالجة الفنية بالتحقيق التلفزيوني ، اذ يتم عرض ملخص عن تقرير مصور يوضح طبيعة عمل رجل الإطفاء عبر شاشة رقمية من ضمن مكونات ديكور مكان البرنامج ليستعرض نمط التحقيق التلفزيوني البرامجي يحاكي منظومة المضامين التربوية والتعليمية بعمل رجل الاطفاء بأحدي الشخصيات التي تشارك في حلقات البرنامج ، بمعادل صوري عبر تقنية الخلفية الصورية الرقمية للحرائق وبتمازج مع اداء الشخصية الممثلة لرجل الاطفاء وبشكل متكامل يحمل بين طياته دلالات مكانية وزمانية وطبيعة بناء الحدث بمكونات عناصر الصورة المتحركة اثراءا للتكوين الشكلي والعاكس للمضمون بمؤثرات بصرية وصوتية بمؤثرات رقمية لتحقيق التناسب والتناغم وتحقيق الجمالية التعبيرية والحسية وتحسين الذائقة لدى الطفل في معالجة دعمت مضامين ومعطيات التربية والتعليم عبر مفهوم الكلمات التي رافقت التحقيق والتي تشير الى شجاعة وفداء رجل الاطفاء وسرعة استجابته للنداء مع حمله خرطوم المياه ، فضلا عن مواجهته الاخطار واطفائه النيران ليحمي السكان من الاخطار ويعم الاستقرار حيث اسهمت في منح فكرة ذهنية تتعاضد مع الصورة لإيضاح شخصيته الى الاطفال عبر اعتماد البناء في المضمون والشكل على تنوع ملامح وسمات برامجية تلفزيونية للأطفال متعددة تتمثل بين توظيف البرمجيات الرقمية والاداء التمثيلي والدمى والرسوم المتحركة ومحاور تفاعلية وغنائية لمعطيات التربية والتعليم

ثالثا : تعمل المعالجات الاخراجية الفنية الصورية للبرامج التلفزيونية في التربية والتعليم الموجه للأطفال على انتاج تعبيرات جمالية ودلالية عبر توظيف البرمجيات الرقمية باشتغالات عناصر اللغة السينمائية والتي تسهم في انتاج المعنى

حلقة البطريق :تعتمد هذه الحلقة على ارساء مفاهيم علمية عن حياة البطاريق ، فضلا عن تعزيزها بمضامين تربوية وترسخ تلك المفاهيم عبر المعالجات الاخراجية الفنية للصورة التلفزيونية المتحركة اذ تستهل الحلقة من البرنامج من خلال ابتكار مجموعة من التساؤلات الفكرية والتي تستدعي ذهن الطفل الى التفكير والاكتشاف لعوالم اخرى ، في مضمون ترويحي بأنماط موجهة وهادفة تعمل على تنشيط وتهذيب مدركات الاطفال وما يدور حولهم وتعزيز القدرة على الانتباه والتركيز ، حيث تعمل المعالجات الاخراجية على عناصر الصورة المتحركة باشتغالات فنية على مستوى الصوت والمعالجة بالبرمجيات الرقمية وتطبيقاته لعكس الجو العام الى الاطفال عبر البرنامج حيث عمل الحوار على تقديم المعلومات التامة عن ما هو مطلوب لغرض ايصاله الى الاطفال عبر اسئلة واجوبة او بصورة تساؤلات تدعوا الى التفكير والتأمل للوصول الى الحلول او الشرح بصورة مباشرة وقد وظفت التقنيات والبرمجيات الرقمية في التلاعب بنسق الصوت لشخصيات البرنامج وتحديدا الشخصيات الافتراضية حيث يتم انتاج اصوات رقمية بنبرات متعددة وبشكل صوتي جذاب يسهم في شد انتباه الطفل وتحديدا شخصيتي تيلا وتولا ما شخصية الرجل الالي فيتم خلق صوت رقمي الكتروني خاص بها ويميز برؤية فضائية ، فيما تختلف اصوات الشخصيات حسب دورها في البرنامج وطبية مشاركتها فيه بتوظيف جمالي دلالي وتعبيري ، فيما حاكت الموسيقى تنوع رقمي عبر البرمجيات مجريات الحلقة من اللقطات الاستهلالية وصولا الى الختامية منها ، حيث حاكت الموسيقى الالكترونية والاساليب الرقمية الحديثة الالعاب والمسابقات بتصاعد هورموني يتناسق مع مجريات وفعاليات البرنامج التلفزيوني حيث عملت بنية الشكل الصوتي على تحقيق تفاعلات جميع عناصر قدرة التقنيات على اظهار المضمون عبره وعوالم البطاريق ، فيما عملت الموسيقى على انتاج بيئات متعددة تتناسب مع كل محور من البرنامج بالمعالجة الاخراجية بالموسيقى الرقمية التي تحاكي حركة المستقبل وتحديدا في المسابقات والالعاب ومصاحبة حوار الشخصيات ، وتعمل على تركيز الايحاءات والافعال المستندة الى حركة الشخصيات ومتطلبات البرنامج للإنتاج المعطيات الفكرية في التربية والتعليم وكخلفية لها بدور اساس ،فيما تمت المعالجة الفنية عبر المؤثرات الصوتية حيث تسم في اتمام الفهم والمعنى ، فضلا عن رسم الصورة الذهنية لدى الطفل عن القادم من الاحداث وخلق جو نفسي يتناسب مع متطلبات محاور البرنامج والايحاء بمعطيات نفسية وتكريس لواقع الحلقة عبر المكونات الافتراضية او الواقعية فيها ، فيما يتم اضفاء التعليق كجزء من محاور الصوت كمعادل صوري يختزل ويكثف الزمن ويوضح المفاهيم والمعلومات ، ويعرف بالأشياء ويكشف عنها م فيما وظفت المعالجات الاخراجية عبر انواع واحجام وزوايا لقطات الكاميرا كمعادل مرئي لمعطيات الصوت بغرض ايصال مضامين التربية والتعليم الى الطفل فكان اشتغال حركات الكاميرا في البرنامج تفصح عن مكنونات المكان ومحتوياته ، فضلا عن الاجواء السائدة في الاستوديو ومعطياته بأدق التفاصيل عبر كشف وجوه الشخصيات المشاركة وتفاصيلها سواء الحقيقية او الافتراضية والتي منحت حرية اكبر في التعبير وبيان كل اجواء الحلقة والتي تفصح عن طريقة حياة البطريق والتعريف به في الشاشات الرقمية الملحقة بأستوديو البرنامج والتي تمت معالجة الكاميرا وحركاتها وزواياها عبر البرمجيات الرقمية لتكون اداة توضيحية وتعليمية وتتعاضد معها معطيات الاضاءة واللون في تجسيد الالوان الزاهية والناصعة التي تسهم في شد انتباه الطفل والمعالجة رقميا بتدرجات لونية

تسهم في ارساء المتعة والرضا عبر الشخصيات الرقمية بالألوان المضيئة والمتغيرة والمتحركة بمحاور البرنامج التي تمنح الاحساس الواقعي بالحدث والشخصية ، لترسيخ مجموعة العلوم والمعارف ومعطيات التربية والتي تندمج معطيات الاكسسوار والديكور والمجسدة لمضمون الحلقة في ملابس الاطفال والشخصيات الافتراضية التي منحت صورة واقعية تحاكي ذهن الطفل بالإقناع والامتاع لخلق خلفيات ومناظر تندمج وتعكس مضمون البرنامج عبر شكلها ، فيما تحاكي معطيات المكان لتنفيذ الافكار لصالح العمل الفني وقدرة البرمجيات على صنع مكنونات المكان بما يتطلبه الانتاج الفني وبكافة معطياته كما ظهر بالحلقة والتي عملت بالتزامن مع الدلالات الزمانية ، باشتراك الشخصيات سواء كانت بالتمثيل الحي او الشخصيات الرقمية المنفذة بالرسوم الرقمية عبر مقاطع تمثيلية مشتركة تعزز المفاهيم في البرنامج ، وعمل المونتاج الرقمي على اكمال بنية العمل وسماته لغرض تحديد الرؤى المعد لأجلها البرنامج ، فيما اختتم البرنامج بفلم قصير ضمن معطياته يوضح مجموعة من المضامين كأسس للتعلم والتربية عن البطريق ، حيث تعمل المعالجات الاخراجية الفنية الصورية للبرامج التلفزيونية في التربية والتعليم الموجه للأطفال على انتاج تعبيرات جمالية ودلالية عبر توظيف البرمجيات الرقمية باشتغالات عناصر اللغة السينمائية والتي تسهم في انتاج المعنى .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج

- تكمن اشتغالات وتعددية المضامين والقيم التربوية في البرنامج التلفزيوني للأطفال من انتاج معطيات تسهم في ارساء التربية والتعليم عبر البرمجيات الرقمية لإنتاج مستوى تعبيري ودلالي وجمالي .

- ان تعددية انماط الشكل والمضمون للنتاج البرامجي التلفزيوني ضمن الحلقة الواحدة يسهم في انتاج المعنى وايصال الرسالة الى الاطفال بالتعاضد مع البرمجيات والتقنيات الرقمية .

- تسهم البرمجيات الرقمية التي توظف في البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال في انتاج تعددية لمعطيات العلم والتربية وكمرتكز اساس لتجسيد المعنى وانتاج دلالات تعبيرية وجمالية .

- اسهمت المعالجات الاخراجية الفنية عبر البرمجيات التقنية في البرامج التلفزيونية للأطفال في بناء افتراضي وواقعي لعناصر الصورة المتحركة عبر البنية الصورية والصوتية لتحقيق المدرك العقلي والتربوي والتعليمي للأطفال .

-كان لتنوع الشخصيات في التمثيل الحي والشخصيات الافتراضية المعالجة عبر التقنيات البرامجية تمثيل اساس لتطبيقات معطيات التربية والتعليم في البرامج التلفزيونية للأطفال .

الاستنتاجات

- ان اشتغال البرمجيات الرقمية في البرامج التلفزيونية للأطفال تسهم في منح ابعادا جمالية وتعبيرية لإرساء مفاهيم التربية والتعليم .
- ان توظيف البرمجيات الرقمية في التربية والتعليم ان تحاكي الواقع والخيال في معطيات البرنامج التلفزيوني للأطفال .

- يتحقق المعطى العام لمضامين التربية والتعليم في البرنامج التلفزيوني للأطفال عبر المعالجات الفنية لعناصر اللغة الصورية رقميا .
- ان تعاضد الشكل مع المضمون بالمعالجة عبر البرامج الرقمية يسهم في تعزيز مفاهيم مضامين التربية والتعليم وايصالها الى الطفل عبر البرامج التلفزيونية .
- ان التنوع الفني في حركات وزوايا وحجوم لقطات الكاميرا عبر البرمجيات الرقمية يسهم في تعزيز البناء الجمالي والتعبيري لمعطيات التربية والتعليم في البرنامج التلفزيوني للأطفال .

المقترحات

- يقترح الباحث اضفاء دراسات حول التوظيفات الرقمية في عالم الصورة المتحركة للطفل ومحاكاة ما يحيطه من معارف وعلوم .

التوصيات

يوصي الباحث بدراسة الاشتغالات البرامجية الرقمية في عالم الصورة المتحركة في الدراما والبرامج

المراجع

1. Al-Abd, A. A. (Dateless). *Children's television programs - an analytical study.* Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
2. Al-Ashwal, A. A. (2008). *Developmental psychology from fetus to old age.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.
3. Alkaabi, H. M. (2017). *Children's satellite channels and their dangers.* Najaf: Islamic Center for Strategic Studies.
4. Alkhawaldeh, M. M. (2003). *Introduction to Education.* Oman: Dar Al-Masirah for Publishing, Distribution and Printing.
5. Alqosi, A. A. (1975). *Foundations of mental health.* Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
6. Alrikabi, H. A. (2019, April). Employing modern techniques to embody the dramatic act in contemporary cinematic film. *Journal of Humanities and Social Sciences*(Third), p. 28.
7. Amili, S. H. (2020). *Fantasy in children's cinema* (Vol. 1). Jordan: Dar Safaa for Printing, Publishing and Distribution.
8. badee, M. M. (2019). *Radio and television directing in the modern era* (Vol. 1). Cairo: Dar Al-Jundi for Publishing and Distribution.
9. Bastawisi, R. (2000). *Aesthetics and Technology.* Cairo: House of Knowledge.
10. Galilee, M. A. (2018, Nissan). Promotional content for the work of elements of pictorial expression. *Media Researcher*(University of Baghdad - College of Media), p. 152.
11. Galilee, M. A. (2020, September). The soft power of TV talk shows in threatening civil peace. *Academic Magazine*(26), p. 132.
12. Gardener, P. (Dateless). *Ocean Dictionary* (2 مجلد ed.). Beirut.
13. Guest, S. (1995). *Dictionary of computers* (Vol. 1). Cairo: Arabic Language Academy.
14. Hido, N. A. (2015). *The dialectical relationship between technology and creativity in a cinematic film* (Vol. 1). Baghdad: Library and Documentation House.
15. Hoteit, F. (2001). *Children's literature in Lebanon* (Vol. 1). Beirut: Lebanese House of Thought.
16. Ibrahim, A. n. (2009). *Employing the exotic form in science fiction movies.* Baghdad: Unpublished Master's Thesis: College of Fine Arts: University of Baghdad.

17. Irons, H. (1998). *Communication and its contemporary theories.* Egypt: Egyptian Lebanese House.
18. Jaafari, M. I. (1998). *Environmental Education.* Baghdad: Ministry of Education, Directorate General of Preparation and Training.
19. Jad, S. A. (1984). *Cultural programs on television.* Cairo: Cairo University : Faculty of Mass Communication.
20. Jamal, H. (2006). *Digital technology in modern cinematography.* Egypt: Al-Ahram Commercial Printing Press.
21. Jufairi, M. (2015). *Preparation and presentation of radio and television programs.* Qatar: Qatar House of Books.
22. Ma'al, A. f. (2005). *Children's literature* (Vol. 1). Oman: Dar Al Shorouk for Publishing and Distribution.
23. Maarawi, O. (2020). *Radio and television advertising.* Syria: Syrian Virtual University.
24. Mukhaimer, A. b. (2015). *Values in children's programs.* Jordan: Middle East University.
25. Muslimani, J. A. (2015). *TV programs and the cultural role of satellite channels* (Vol. 1). Jordan: Dar Amjad for Publishing and Distribution.
26. ohanian, T. (1993). *Digital non linear editing.* london: focal press.
27. Others, I. M. (Dateless). *Intermediate Dictionary* (Vol. 8). Turkey: Dar Al Nahda.
28. Perspective, S. (1979). *Lisan Al Arab* (Folder 3 ed.). (M. Amin, Ed.) Beirut: Arab History Foundation.
29. Peterson, M. (1996). *Learn 3D STUDIO.* Beirut: Arab Science House.
30. Salman, F. M. (2002). *Educational contents in traditional theatrical texts presented to children in Iraqi theater* (Vol. Unpublished PhD thesis). Baghdad: University of Baghdad : College of Fine Arts.
31. Shalbyya, M. (2002). *Multimedia Applications* (Vol. 1). Oman: Dar Al-Maysara for Publishing, Distribution and Printing.
32. Slim, R. (2007). *Child with media and television* (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Hadi for Printing and Publishing.
33. The executioner, M. Z. (2007). *Teaching and teaching values* (Vol. 2). Oman: Dar Al Maysara.
34. Wahab, B. A. (2016). *Employing television programs to promote social values for university youth.* Rabat: National Ribat University.
35. رمضان بسطويسي. (بلا تاريخ).

Digital employment of education data in children's television programmes

Mohamed Akram Abdel Jalil

ABSTRACT

The communication inspiration formed an essential foundations for contribute the influence individuals and recipients, whether negatively or positively, through the messages that were published and presented in them with multiple themes and viewpoints that covered all parts of the world and all age groups; it is directed to children addressing the various stages of childhood, as it simulates many goals, including what is directed through the digital use of educational data in television production, as it is considered an intellectual and mental bag to deliver ideas and expressive and aesthetic connotations to children, where the songs and cartoons carrying data on education; within adjacent relations and in a mutual direction, both of them support each other to achieve meaning and awareness. So that, the foregoing, the researcher has taken to delving into the folds of this title and its axes in a group of horizons and depth in its contents in terms of content and form; also, the exposure to the system of educational values in education and the age groups of children, as well as a review of the digital use of educational data in children's television programs and the method of technical treatment of them; the research aims to study the subject in its aspects, and from this point of view, the researcher formulated the research problem to launch his study with the following question; what are the technical and digital uses and treatments of education data in television production, and since it aims to reveal the employment of digital employment of educational data in children's television programmes, the approach was adopted for descriptive (content analysis) being more appropriate to achieve the goals and reach the desired results, among which lies the plurality of contents and educational values in the children's television program from the production of data that contribute to the establishment of education through digital software to produce an expressive, semantic and aesthetic level.

Keywords: Employment, Digital, Education, Television, Children

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1239

التصميم المستدام في الصناعات الحِرفية العر اقية وسبل تطويرها

محمد علي حسين القيسي [1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

يُعدّ البحث عن التصميم المستدام في الصناعات الحرفية العراقية وطرق تطويرها أمراً ضرورياً للحفاظ على التراث الثقافي وأصالة هذه الصناعات مع تعزيز الممارسات المستدامة بيئياً قد يؤدي عدم الوصول إلى التقنيات والمعرفة والموارد الحديثة إلى إعاقة نمو هذه الصناعات وقدرتها على المنافسة في السوق العالمية, تدور مشكلة البحث حول إيجاد طرق لتطوير التصميم المستدام في الصناعات الحرفية العراقية. تشمل نتائج هذا البحث تعريفاً واضحاً للتصميم المستدام وفهم تاريخ التصميم المستدام في الصناعة الحرفية وتحديد أنواع مختلفة من الصناعات الحرفية في العراق ، استكشاف المفاهيم الأساسية للتصميم المستدام وتقييم فاعلية معالجة القصب وسعف النخيل وتحديد المواد الطبيعية التي يمكن استخدامها في المنتجات الصناعية الحرفية في العراق ويمكن أن يساهم هذا البحث في تطوير الصناعات الحرفية المستدامة والتنافسية في العراق التي تتوافق مع مبادئ التصميم المستدام وتحافظ على التراث الثقافي للبلاد وتعزز التنمية المستدامة.

الكلمات المفتاحية: التصميم المستدام . الصناعات الحرفية. معالجة القصب. معالجة سعف النخيل

اهميه البحث: يُعدّ البحث عن التصميم المستدام في الصناعات الحرفية العراقية وطرق تطويرها أمراً بالغ الأهمية لعدة أسباب أولاً يمكن أن تساعد في الحفاظ على التراث الثقافي وأصالة هذه الصناعات مع تعزيز الممارسات المستدامة بيئياً وثانياً يمكن أن يعزز الجدوى الاقتصادية والقدرة التنافسية لهذه الصناعات في السوق العالمية من خلال تعزيز ممارسات التصميم المستدامة التي تتماشى مع تفضيلات المستهلكين ومتطلباتهم أما ثالثاً يمكن أن يساهم في التنمية المستدامة للبلد من خلال تعزيز ممارسات الاستهلاك والإنتاج المسؤولة التي تقلل من الآثار البيئية وتعزز التنمية الاجتماعية والاقتصادية. لذلك فإن البحث في هذا المجال ضروري لتحديد التحديات والفرص وأفضل الممارسات التي يمكن أن تؤدي إلى تطوير الصناعات الحرفية المستدامة والمزدهرة في العراق.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة mohammed.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مشكلة البحث: تتمحور مشكلة البحث حول موضوع التصميم المستدام في الصناعات الحرفية العراقية وطرق تطويرها وتتمثل في أن العديد من هذه الصناعات تعتمد على طرق إنتاج تقليدية غير مستدامة بيئياً وقد لا تكون مجدية اقتصادياً على المدى الطويل فضلا عن ذلك فإن الافتقار إلى الوصول إلى التقنيات الحديثة والمعرفة والموارد قد يعيق نمو هذه الصناعات وقدرتها التنافسية في السوق المحلية والعالمية.

حدود البحث: تشمل حدود البحث طرق تطويرالحدود الجغرافية والزمنية والموضوعية. جغرافياً و يركز البحث بشكل خاص على الصناعات الحرفية , تتضمن حدود الموضوع تركيزاً خاصاً على مبادئ وممارسات التصميم المستدام و الإنتاج الحرفي و الحفاظ على التراث الثقافي فضلا عن توافر البيانات والموارد و الطرق والآليات لمعالجة سعف النخيل في جعله مقاوم للظروف البيئية.

مقدمة

التصميم المستدام هو نهج تصميم يهدف إلى خلق منتجات ومشاريع تحقق التوازن بين الاحتياجات البشرية والاحتياجات البيئية والاجتماعية والاقتصادية ويهدف التصميم المستدام إلى تحقيق هدف الاستدامة البيئية والاجتماعية والاقتصادية عن طريق توفير منتجات وخدمات فعالة من حيث استخدام الموارد والنفايات وإدارة الطاقة والمياه. كما يهدف التصميم المستدام إلى تحسين صحة الإنسان والمجتمع وخلق فرص عمل جديدة وتحسين جودة الحياة بشكل عام (UNEP, 2002, p. 1).

فالتصميم المستدام هو عملية تصميم يتم فيها توظيف الموارد الطبيعية بشكل فعال ومستدام وتقليل النفايات والتأثير البيئي السلبي وتحسين جودة الحياة بشكل عام. يتضمن التصميم المستدام استخدام مواد صديقة للبيئة وتقنيات تقليل استهلاك الطاقة والمياه وإدارة النفايات بطرق صحيحة كما يشمل التصميم المستدام التفكير في الأثر البيئي والاجتماعي والاقتصادي للمنتجات والمشاريع على المدى الطويل. يمكن تحقيق التصميم المستدام من خلال مجموعة من الاستراتيجيات التصميمية والمواد المستدامة والتقنيات المتاحة ويتضمن ذلك استخدام مصادر الطاقة المتجددة مثل الطاقة الشمسية والرياح والمياه واستخدام مواد قابلة لإعادة التدوير والمواد الطبيعية وتحسين كفاءة الطاقة وإدارة المياه وإدارة النفايات وتصميم المباني المستدامة والحد من استخدام السيارات وتشجيع استخدام وسائل النقل العام والدراجات الهوائية والمشي. كما يشمل التصميم المستدام أيضاً الاهتمام بصحة الإنسان والتنوع البيولوجي والحفاظ على المناطق الطبيعية والمحمية (UNEP, 2002, p. 2).

التصميم المستدام يساعد على تحقيق الاستدامة في مختلف القطاعات والمجالات بما في ذلك البناء والصناعة والزراعة والسياحة والنقل والتعليم والصحة والمجتمعات المحلية ويمكن أن يؤدي التصميم المستدام أيضاً إلى توفير فرص عمل جديدة وتحسين الاقتصاد المحلي وتقليل تكاليف الطاقة والمياه وإدارة النفايات. من المهم للمصممين والمهندسين والمخططين والمصنعين والمستهلكين البحث والعمل على تحقيق التصميم المستدام وتبنيه كنهج واضح في كل مرحلة من مراحل العملية التصميمية و يمكن تحقيق ذلك من خلال الاهتمام بتحليل الأثر البيئي والاجتماعي والاقتصادي للمنتجات والخدمات والمشاريع وتقييم الاختيارات المتاحة لتحقيق الاستدامة واستخدام التقنيات والمواد المستدامة وتحسين عملية الإنتاج والتوزيع والتسويق وتشجيع المستهلكين على الاختيارات المستدامة(Abu Shaar, 2021, p. 3) (UNEP, 2002) .

إن التصميم المستدام هو نهج شامل للتصميم يهدف إلى تحقيق الاستدامة البيئية والاجتماعية والاقتصادية في جميع مراحل العملية التصميمية وفي جميع المجالات المختلفة ويعتمد التصميم المستدام على مبادئ وأسس متعددة تشمل تقليل استهلاك الموارد الطبيعية وتحسين كفاءة استخدامها وإدارتها وتقليل الانبعاثات الضارة وتحسين جودة الهواء والماء والتربة وإدارة النفايات وتحسين جودة المنتجات والخدمات والمشاريع وتحسين صحة الإنسان والتنوع البيولوجي والحفاظ على المناطق الطبيعية والمحمية وتحسين الاقتصاد المحلي وتوفير فرص عمل جديدة. يمكن تحقيق التصميم المستدام من خلال اتخاذ القرارات المستدامة في جميع مراحل العملية التصميمية وتحسين العمليات والتقنيات والمواد المستخدمة وتشجيع الاستهلاك المستدام وتوعية المستهلكين بأهمية الاستدامة وتشجيع التعاون بين جميع الأطراف المعنية (Abu Shaar, 2021, p. 4).

التصميم المستدام يمثل نهجاً هاماً لتحقيق الاستدامة في جميع المجالات المختلفة ولتحقيق التوازن بين الاحتياجات الحالية والاحتياجات المستقبلية للجيل القادم. يمكن أن يؤدي التصميم المستدام إلى تحسين جودة الحياة والبيئة وتحقيق التنمية المستدامة وتحقيق الأهداف الإنمائية المستدامة المتفق عليها دولياً ومن المهم بالتالي دعم وتشجيع التصميم المستدام من خلال الإعلام والتعليم والتشريعات والسياسات الحكومية وتعزيز الوعي بأهميته في جميع المجالات المختلفة. يحتاج المصممون والمهندسون والمخططون والمهتمون بالاستدامة إلى العمل بشكل مستمر على تحسين مهاراتهم ومعرفتهم بأحدث المعلومات والتقنيات المتعلقة بالتصميم المستدام وتوسيع دائرة تعاونهم مع جميع الأطراف المعنية لتحقيق الاستدامة والتنمية المستدامة (Abu Shaar, 2021, p. 5).

فالتصميم المستدام يمثل انتقالاً نحو مستقبل مستدام وصحيح إذ يتم الحفاظ على البيئة وتحسين جودة الحياة للأجيال الحالية والمستقبلية ويساعد على تحقيق التوازن بين الاحتياجات الحالية والمستقبلية ومن المهم أن تتبنى المجتمعات والحكومات والشركات والأفراد نهج التصميم المستدام ويتم تشجيعه ودعمه لتحقيق الأهداف الإنمائية المستدامة وبناء مستقبل أفضل للجميع .

التصميم المستدام

يعد التصميم المستدام مفهوماً اكتسب اهتماماً متزايداً في السنوات الأخيرة كوسيلة للتعامل مع التحديات البيئية والاجتماعية التي تواجه كوكبنا. هناك العديد من التعاريف للتصميم المستدام ولكن في جوهره و ينطوي على تصميم المنتجات والمباني والأنظمة التي تقلل من التأثيرات السلبية على البيئة وتعزز العدالة الاجتماعية والازدهار الاقتصادي. يتمثل التصميم المستدام في التكامل الدقيق للهندسة المعمارية مع احترام البيئة الطبيعية والاستخدام المسؤول للطاقة والمياه وغيرها من الموارد وتصميم الأماكن الصحية والمريحة والإنتاجية للناس للعيش والعمل فيها (McDonoug, & Braungart، 2022، صفحة 63).

فضلا عن الاستدامة البيئية، يتضمن التصميم المستدام أيضاً الاستدامة الاجتماعية والاقتصادية وهذا يعني تصميم المنتجات والأنظمة التي تعزز العدالة الاجتماعية والازدهار الاقتصادي في حين تحمي الموارد الطبيعية وتقلل من التأثيرات السلبية على البيئة. التصميم المستدام يتعلق بخلق توازن بين النمو الاقتصادي والعدالة الاجتماعية وحماية البيئة فهو يتضمن تصميم المنتجات والأنظمة التي تكون مستدامة

اقتصادياً وعادلة اجتماعياً وبيئياً, ان تحقيق التصميم المستدام يتطلب التعاون بين المصممين والمهندسين والمخططين من جميع قطاعات المجتمع كما يتطلب التعليم والتوعية حول أهمية التصميم المستدام وأحدث المعلومات والتقنيات المتعلقة بالتصميم المستدام. كما يشير أبو شعار (2021) إلى أن "المصممين والمهندسين والمخططين والمدافعين عن الاستدامة يحتاجون إلى تحسين مهاراتهم ومعرفتهم بأحدث المعلومات والتقنيات المتعلقة بالتصميم المستدام وتوسيع تعاونهم مع جميع أصحاب المصلحة لتحقيق الاستدامة والتنمية المستدامة .(Abu Shaar, 2021, p. 5)

ومما سبق يمثل التصميم المستدام خطوة نحو مستقبل مستدام وصحي إذ يتم الحفاظ على البيئة وتحسين جودة الحياة للأجيال الحالية والمستقبلية وايجاد توازن بين الاحتياجات الحالية والمستقبلية ومن المهم على المجتمعات والحكومات والشركات والأفراد اعتماد نهج التصميم المستدام وتشجيعه ودعمه لتحقيق أهداف التنمية المستدامة وبناء مستقبل أفضل للجميع.

المفاهيم الأساسية للتصميم المستدام

ذكرت العديد من المصادر المفاهيم الاساسية للتصميم المستدام ووجد الباحثون ان المفاهيم التالية الاكثر شمولاً في تغطية تلك المفاهيم هي:

1-التفكير في دورة الحياة: يأخذ التصميم المستدام دورة الحياة الكاملة للمنتج أو المبنى من استخراج المواد الخام إلى التخلص منها أو إعادة استخدامها ويهدف هذا النهج إلى تقليل التأثير البيئي للتصميم عن طريق تقليل النفايات والتلوث واستهلاك الطاقة طوال دورة حياته بالكامل (McDonoug, & Braungart، 2022، صفحة 45) .

2- تقليد الطبيعة: التصميم المستدام يستلهم من الطبيعة وعملياتها لخلق تصاميم أكثر كفاءة واستدامة و يعتمد هذا النهج على فكرة أن الطبيعة قد حلت بالفعل العديد من المشكلات التي نواجهها وأنه من خلال محاكاة الأنظمة الطبيعية يمكننا إنشاء تصميمات أكثر استدامة .

3-كفاءة الطاقة: يسعى التصميم المستدام إلى تقليل استهلاك الطاقة من خلال استخدام تقنيات وممارسات فعالة مثل التسخين الشمسي السلبي والتهوية الطبيعية والأجهزة عالية الكفاءة والإضاءة ان هذا النهج لا يقلل من انبعاثات غازات الاحتباس الحراري فحسب بل يساعد أيضاً في خفض تكاليف الطاقة وزيادة الراحة . (Benyus, 2002, p. 33)

4-اختيار المواد: يعطي التصميم المستدام الأولوية لاستخدام المواد غير السامة والمتجددة والمصادر محلياً ويقلل هذا النهج من التأثير البيئي للتصميم عن طريق تقليل النفايات والتلوث وإعادة تشكيل الطريقة التي نصنع بها الأشياء كما يدعم الاقتصادات والمجتمعات المحلية.

5-العدالة الاجتماعية: يأخذ التصميم المستدام في الاعتبار التأثير الاجتماعي للتصميم بما في ذلك قضايا الوصول والقدرة على تحمل التكاليف والعدالة الاجتماعية ويسعى هذا النهج إلى إنشاء تصميمات شاملة وعادلة وتفي باحتياجات المجتمعات المتنوعة (Orr، 2002).

الصناعات الحرفية

تشيرالصناعات الحرفية إلى قطاعات التصنيع التي تنتج السلع باستخدام اليد العاملة والمهارات المتخصصة والتقنيات التقليدية وتنتج هذه الصناعات عادةً سلعاً على نطاق أصغر وتعتمد على الخبرة البشرية بدلاً من الماكينات أو الأتمتة. قد يعمل الحرفيون المشاركون في هذه الصناعات بشكل مستقل أو كجزء من منظمة أكبر وقد تتراوح منتجاتهم من المجوهرات المصنوعة يدوياً والفخار إلى الأجبان المصنوعة يدوياً والاثاث المصنوعة يدوياً فغالباً ما ترتبط الصناعات الحرفية بإحساس قوي بالمجتمع والتقاليد لأنها تعتمد على المواد والتقنيات الإقليمية التي تم تناقلها عبر الأجيال كما أنهم كثيراً ما يعطون الأولوية للجودة على الكمية مع التركيزعلى إنتاج منتجات فريدة وأصلية تعكس قيم وجماليات الثقافة التي ينتمون إليها ومع ذلك أدى صعود التصنيع والإنتاج الضخم في القرنين التاسع عشر والعشرين إلى تراجع العديد من الصناعات الحرفية التقليدية إذ أصبحت السلع الرخيصة المنتجة بكميات كبيرة متاحة على نطاق أوسعوتجدد الاهتمام بالصناعات الحرفية في السنوات الأخيرة إذ يبحث المستهلكون عن منتجات أكثر تخصيصاً وأصالة واستدامة وقد أدى هذا الاتجاه إلى تجديد التركيز على التقنيات التقليدية وأساليب الإنتاج الحرفية فضلاً عن تطوير مناهج جديدة ومختلطة تجمع بين الحرفية التقليدية والتكنولوجيا الحديثة (McRobbie, 2016, p. 112) . ناقش بعض المدافعين عن الحركة الحرفية بأنها توفر طريقة لمواجهة التجانس والتوحيد القياسي للثقافة المعاصرة وللحفاظ على الهويات والممارسات الثقافية الفريدة للمجتمعات المختلفة والاحتفاء بها. (Pink, 2018, p. 42)

تاريخ التصميم المستدام للصناعات الحرفية

مفهوم التصميم المستدام للصناعات الحرفية له تاريخ طويل يعود إلى ممارسات الصناعة التقليدية التي كانت متجذرة في الاستدامة في العديد من الثقافات وكانت الممارسات الحرفية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالبيئة المحلية إذ يستخدم الحرفيون مواد محلية وتقنيات مناسبة تماماً للموارد المتاحة ومع ذلك أدى تصنيع الصناعات الحرفية في القرنين التاسع عشر والعشرين إلى ظهور تحديات جديدة للاستدامة وقد أدى الإنتاج الضخم للبضائع إلى الإفراط في الاستهلاك والهدر وفقدت العديد من الممارسات الحرفية التقليدية إذ تم استبدالها بأساليب إنتاج موحدة واستجابة لهذه التحديات شهد القرن العشرين ظهور الحركات والمنظمات التي تدعم التصميم المستدام للصناعات الحرفية ومن بين هذه المنظمات مجلس الحرف (The Crafts Council) التي تأسست في المملكة المتحدة في عام 1971 والتي تهدف إلى تعزيز استخدام المواد المستدامة وأساليب الإنتاج في الصناعة الحرفية (Gwilt, 2011, p. 102).

شهد القرن الحادي والعشرون تركيزاً متجدداً على التصميم المستدام للصناعات الحرفية إذ أصبحت الآثار البيئية والاجتماعية السلبية للإنتاج الصناعي واضحة بشكل متزايد وقد أدى ذلك إلى اهتمام متزايد بالممارسات الحرفية التقليدية والمستدامة فضلاً عن اعتماد تقنيات ومواد جديدة تعزز الاستدامة إذ يسعى المصممون والحرفيون إلى تعزيز الاستدامة والعدالة الاجتماعية من خلال عملهم وأحد الأمثلة على حركة معاصرة تروج للتصميم المستدام للصناعات الحرفية هو حركة الموضة البطيئة

(The slow fashion movement)[1]التي تسعى إلى مواجهة الممارسات سريعة الخطى والمهدرة لصناعة الأزياء وتؤكد الموضة البطيئة على استخدام المواد المستدامة وأساليب الإنتاج فضلاً عن تعزيز العدالة الاجتماعية والتراث الثقافي (Stoner, 2017, p. 64).

يرى الباحث ان التصميم المستدام للصناعات الحرفية له تاريخ طويل ومعقد يعود تاريخه إلى الممارسات الحرفية التقليدية المتجذرة في الحياة والاستدامة وتصنيع الصناعات الحرفية في القرنين التاسع عشر والعشرين جلب تحديات جديدة للاستدامة ولكنه أدى أيضاً إلى ظهور حركات ومنظمات تروج للتصميم المستدام. شهد القرن الحادي والعشرون تركيزاً متجدداً على التصميم المستدام للصناعات الحرفية إذ أكدت الحركات المعاصرة مثل حركة الموضة البطيئة على أهمية المواد المستدامة وممارسات الإنتاج والعدالة الاجتماعية.

التصميم المستدام للصناعات الحرفية

التصميم المستدام هو مفهوم مهم لصناعات الحرف التقليدية إذ يمكن أن يساعد في تعزيز الاستدامة البيئية والعدالة الاجتماعية والازدهار الاقتصادي ويمكن لصناعات الحرف استخدام مبادئ التصميم المستدام لإنشاء منتجات صديقة للبيئة ومسؤولة اجتماعياً واقتصادياً ويتضمن التصميم المستدام لصناعات الحرف الاستفادة من الموارد المتجددة والحد من إنتاج النفايات والتلوث وتعزيز العدالة الاجتماعية والازدهار الاقتصادي من خلال الممارسات المسؤولة في الإنتاج والاستهلاك (Gwilt, 2011, p. 23). واحدة من المبادئ الرئيسية للتصميم المستدام لصناعات الحرف هي استخدام الموارد المتجددة وتقليل النفايات والتلوث ويمكن تحقيق ذلك من خلال استخدام مواد صديقة للبيئة مثل المواد المعاد تدويرها أو القابلة للتحلل الحيوي واعتماد ممارسات الإنتاج التي تقلل النفايات والتلوث ويمكن لصناعات الحرف أن تلعب دوراً هاماً في تعزيز الاستدامة من خلال استخدام مواد صديقة للبيئة وممارسات الإنتاج التي تقلل النفايات والتلوث (Gwilt, 2011, p. 42). جانب آخر مهم للتصميم المستدام للصناعات الحرفية هو تعزيز العدالة الاجتماعية والازدهار الاقتصادي, تحقيق ذلك يمكن من خلال استخدام التجارة العادلة وممارسات الإنتاج الأخلاقية مثل ضمان الأجور العادلة وظروف العمل الآمنة للعمال وتعزيز التنمية الاقتصادية المحلية ودعم المجتمعات الحرفية. يتضمن التصميم المستدام للصناعات الحرفية تعزيز العدالة الاجتماعية والازدهار الاقتصادي من خلال دعم التجارة العادلة وممارسات الإنتاج الأخلاقية التي تفيد العمال والمجتمعات المحلية(Stoner, 2017, p. 13) فضلا عن الاستدامة البيئية والاجتماعية فإن التصميم المستدام للصناعات الحرفية يتضمن أيضاً الاستدامة الاقتصادية وهذا يعني تصميم منتجات مجدية اقتصادياً

[1] - لا يوجد لحركة الموضة البطيئة مؤسس واحد أو تاريخ تأسيس محدد لأنها حركة شعبية ظهرت استجابة للتأثير البيئي والاجتماعي السلبي لصناعة الأزياء السريعة ومع ذلك فإن مصطلح "الموضة البطيئة" ابتكرته كيت فليتشر لأول مرة في كتابها "الأزياء والمنسوجات المستدامة: رحلات التصميم" الذي نُشر في عام 2008 وقد اكتسبت الحركة منذ ذلك الحين زخماً واعتنقها عدد متزايد من المصممين والعلامات التجارية و المستهلكين الملتزمين بتعزيز ممارسات الموضة المستدامة والأخلاقية , تسعى حركة الموضة البطيئة في جوهرها إلى تحدي الطبيعة وتسريع الخطى الموجهه نحو صناعة الأزياء ، والتي يمكن أن تؤدي إلى زيادة الإنتاج والهدر من خلال الترويج لعادات الاستهلاك الأكثر وعياً وتشجيع المستهلكين على الاستثمار في القطع الجيدة الصنع المعمره التي ستستمر لفترة أطول ، تهدف حركة الموضة البطيئة إلى خلق صناعة أكثر استدامة وإنصافاً (Fletcher K. , 2010, p. 157).

ويمكن أن تنافس في السوق العالمية مع تعزيز ممارسات الإنتاج والاستهلاك المستدامة. (Gwilt, 2011, p. 68). يتطلب تحقيق التصميم المستدام للصناعات الحرفية تعاوناً بين المصممين والحرفيين وأصحاب المصلحة من جميع قطاعات المجتمع كما يتطلب التثقيف والتوعية بأهمية التصميم المستدام وأحدث المعلومات والتقنيات المتعلقة بالتصميم المستدام للصناعات الحرفية, ان التعاون والتعليم أساسيان لتحقيق التصميم المستدام للصناعات الحرفية وهذا يشمل العمل مع الحرفيين والمصممين وأصحاب المصلحة لتعزيز ممارسات الإنتاج والاستهلاك المستدامة وزيادة الوعي بأهمية الاستدامة.

جانب آخر مهم للتصميم المستدام للصناعات الحرفية هو النظر في دورة حياة المنتج بأكملها من الإنتاج إلى التخلص ويتضمن ذلك تصميم منتجات يمكن إصلاحها بسهولة أو إعادة استخدامها أو إعادة تدويرها وتقليل التأثير البيئي لعمليات الإنتاج والتخلص إذ يتطلب التصميم المستدام للصناعات الحرفية التركيز على دورة حياة المنتج بأكملها من الإنتاج إلى التخلص منه واعتماد استراتيجيات التصميم التي تقلل التأثير البيئي لهذه العمليات (Tsekleves, 2017, p. 23) علاوة على ذلك يمكن أن يشمل التصميم المستدام للصناعات الحرفية استخدام التقنيات والمواد المبتكرة التي تعزز الاستدامة فعلى سبيل المثال يمكن استخدام الطباعة ثلاثية الأبعاد لإنشاء منتجات مخصصة وفعالة والتي تنتج الحد الأدنى من النفايات بينما يمكن استخدام مواد مثل الخيزران والقصب و سعف النخيل كبدائل مستدامة للمواد التقليدية مثل الخشب والقطن. يذكر (Gwilt and Rissanen 2011) "يتطلب التصميم المستدام للصناعات الحرفية اعتماد تقنيات ومواد مبتكرة تعزز الاستدامة وتقلل من الأثر البيئي" (Gwilt, 2011, p. 87).

جانب آخر مهم للتصميم المستدام للصناعات الحرفية هو دمج المعارف والممارسات التقليدية مع مبادئ التصميم الحديثة, يمكن أن يساعد ذلك في الحفاظ على التراث الثقافي ودعم المجتمعات المحلية مع تعزيز ممارسات التصميم المستدامة ويتضمن التصميم المستدام للصناعات الحرفية ايضاً تكامل المعارف والممارسات التقليدية مع مبادئ التصميم الحديثة لتعزيز الاستدامة البيئية والاجتماعية والاقتصادية (Stoner, 2017, p. 15).

يرى الباحث ان التصميم المستدام مفهوماً مهماً للصناعات الحرفية إذ يمكن أن يساعد في تعزيز الاستدامة البيئية والاجتماعية والاقتصادية. يمكن للصناعات الحرفية استخدام مبادئ التصميم المستدام لإنشاء منتجات صديقة للبيئة ومسؤولة اجتماعياً ومجدية اقتصادياً ويتطلب تحقيق التصميم المستدام للصناعات الحرفية تعاوناً بين المصممين والحرفيين وأصحاب المصلحة فضلا عن التثقيف والتوعية بأهمية التصميم المستدام لمستقبل كوكبنا كما يتطلب التصميم المستدام للصناعات الحرفية التزاماً بالتحسين المستمر والابتكار وهذا يشمل التقييم المستمر وتقييم ممارسات التصميم المستدام واعتماد استراتيجيات وتقنيات جديدة عندما تصبح متاحة. يُعد التصميم المستدام للصناعات الحرفية مفهوماً مهماً يتضمن اعتماد مواد صديقة للبيئة وممارسات الإنتاج المحلى وتعزيز العدالة الاجتماعية والازدهار الاقتصادي ومراعاة دورة حياة المنتج بأكملها. يتطلب تحقيق التصميم المستدام للصناعات الحرفية التعاون والتعليم ودمج المعارف والممارسات التقليدية مع مبادئ التصميم الحديثة والالتزام بالتحسين المستمر والابتكار من خلال تبني

مبادئ التصميم المستدام إذ يمكن للصناعات الحرفية أن تلعب دوراً مهماً في تعزيز مستقبل أكثر استدامة لكوكبنا.

أنواع الصناعات الحرفية في العراق منذ القدم وحتى الآن.

كانت الصناعات الحرفية جزءاً لا يتجزأ من المجتمع العراقي منذ العصور القديمة واشتهر البابليون بإنتاجهم للفخار بينما اشتهر الآشوريون بمهاراتهم في صناعة المعادن فقد كان السومريون ماهرين في صناعة المنسوجات وكانت تقنياتهم في النسيج متقدمة للغاية. كان البارثيون[1] الذين حكموا العراق خلال القرن الأول قبل الميلاد إلى القرن الثالث الميلادي ماهرين في صناعة المعادن وصناعة المجوهرات وإنتاج الفخار,لم تنتج هذه الحضارات القديمة الحرف لاستخدامها الخاص فحسب بل قامت أيضاً بتبادل بضاعتها مع الحضارات الأخرى مما جعل العراق مركزاً للحرف اليدوية والتجارة في المنطقة. استمر العراق في كونه مركزاً للحرف اليدوية في العصر الذهبي الإسلامي ،إذ عملت بغداد كمركز للتجارة والتبادل الفكري وشجعت الخلافة العباسية إنتاج السلع الكمالية مثل المنسوجات والسيراميك والأشغال المعدنية والأواني الزجاجية كما تطورت التقاليد الإسلامية للخط خلال هذه الفترة واستخدم الشكل الفني لتزيين الكتب والمخطوطات والمباني. اشتهرت بغداد بإنتاج المنسوجات الفاخرة وخاصة الحرير والذي كان مطلوب بشدة في أوروبا وآسيا (Al-Dabbagh, 2018, pp. 4-5).

مثال آخر على الحرفة العراقية التقليدية هو فن النسيج. مورس النسيج في العراق منذ القدم ويعتبر من أقدم الحرف اليدوية في المناطق الجنوبية من العراق ، مثل البصرة والناصرية ، دأبت النساء منذ فترة طويلة على نسج الحصائر والسلال التقليدية من سعف النخيل , تم استخدام هذه المنتجات المنسوجة لأغراض مختلفة بما في ذلك حصائر الأرضيات وأغطية الطعام وحتى كمواد بناء للمنازل فضلا عن استخدام الصوف والقطن أيضاً في نسج المنسوجات والملابس في مناطق مختلفة من العراق. واجه فن النسيج تحديات بسبب نقص الدعم الحكومي وتراجع الحرف التقليدية في السنوات الأخيرة في العراق. اشتهر العراق بإنتاج السجاد وخاصة في المنطقة الكردية وفقاً لنزيه ريشاني (2013) فقد كان الشعب الكردي ينسج السجاد منذ أكثر من 2500 عام ولكل قبيلة تصاميمها وألوانها المميزة وطور الأكراد تقنيات نسيج متطورة باستخدام الأصباغ الطبيعية المصنوعة من النباتات والحشرات لخلق تصميمات نابضة بالحياة ومعقدة, السجاد الكردي ذو قيمة عالية لجماله وقوة تحمله وقد تم تصديره إلى دول حول العالم (Al-Rawi, 2018, p. 89) .

خلال العصر الذهبي الإسلامي (القرنان الثامن والثالث عشر الميلادي) أصبحت بغداد مركزاً للفنون والحرف اليدوية وأصبحت صناعة الخزف على وجه الخصوص صناعة مهمة مع وجود مراكز إنتاج في أجزاء مختلفة من المدينة. اما الفخار العباسي أشتهر بتصميماته المعقدة وألوانه الزاهية والنقوش الخطية. شملت الحرف الأخرى المنتجة في بغداد خلال هذه الفترة الأعمال المعدنية والنجارة والمنسوجات ويمكن العثور على بعض

[1] خلال الفترة من القرن الأول قبل الميلاد حتى القرن الأول الميلاد، كان العراق تحت حكم الإمبراطورية البارثية الفارسية. وتعرف هذه الفترة بفترة الحكم البارثي في العراق. والبارثيون هم شعب إيراني أسسوا دولتهم في منطقة بارثيا التي تقع في الجزء الشمالي الشرقي من إيران الحالية. وقد امتدت سيطرة البارثيين إلى مناطق واسعة بما في ذلك العراق وجزء من سوريا وتركيا الحالية. وقد انتهت حكم البارثيين في العراق عندما غزاها الإسلاميون في القرن السابع الميلادي.

الأمثلة على الحرف العباسية الباقية في مجموعات المتحف العراقية (Al-Ali, N., & Al-Najjar, D., 2014, p. 22).

اشتهرت مدينة الموصل في الفترة العثمانية (القرنين السادس عشر والتاسع عشر الميلاديين) بصناعة المنسوجات وخاصة بإنتاج الأقمشة الحريرية والقطنية واشتهر حرفيوا الموصل بمهارتهم في النسيج والتطريز وكانت أقمشة المدينة مطلوبة بشدة في جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية. تراجعت الصناعة في أواخر القرن التاسع عشر بسبب المنافسة من المنسوجات الأوروبية وآثار الحرب العالمية الأولى. اشتهر الحرفيون العراقيون العصر الذهبي الإسلامي بمهاراتهم في إنتاج المنسوجات الراقية مثل الديباج الحريري والمخمل والدمشقي. اما اليوم تشتهر مدينة الموصل بسجادها التقليدي المنسوج يدوياً وهو أمر مرغوب فيه للغاية لتصاميمه المعقدة وجودته العالية خلال فترة الانتداب البريطاني (1920-1932) ، خضعت الصناعة التقليدية في العراق لتغييرات كبيرة إذ سعت الحكومة الاستعمارية إلى تعزيز الصناعات المحلية. في عام 1923 ، أنشأت الحكومة مجلس الحرف اليدوية العراقي لدعم وتنظيم الصناعة وركز المجلس على إحياء الحرف التقليدية والترويج لها محلياً وعالمياً و تضمنت بعض الحرف التي أعيد إحياؤها خلال هذه الفترة صناعة السجاد والجلود والأواني النحاسية (Al-Najjar, D & ,.Al-Ali, N.، 2014، الصفحات 31-32).

بعد استقلال العراق عام 1932 استمرت الصناعة الحرفية في التطور والتحديث قفي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي كان هناك اهتمام متجدد بالحرف التقليدية إذ أنشأت الحكومة مراكز حرفية في جميع أنحاء البلاد لتدريب الحرفيين والترويج لعملهم. قدمت هذه المراكز التدريب في مختلف الحرف بما في ذلك السيراميك والنسيج والصناعات المعدنية ومع ذلك واجهت الصناعة العديد من التحديات في العقود التالية بما في ذلك عدم الاستقرار السياسي والعقوبات الاقتصادية والحرب (Al-Dabbagh، 2018، الصفحات 7-8).

في العراق المعاصر لا تزال هناك عدة أنواع من الصناعات الحرفية بما في ذلك صناعة المعادن ونسج السجاد وصناعة الفخار . صناعة المعادن تعد حرفة تقليدية تعود إلى العصور القديمة في العراق ولا تزال صناعة المعادن تمارس في عدة مناطق من العراق بما في ذلك الموصل إذ ينتج الحرفيون مجموعة متنوعة من الأشياء المعدنية مثل المصابيح والصواني والمزهريات ويُعد نسج السجاد هو حرفة تقليدية أخرى لا تزال تحظى بشعبية في العراق اليوم إذ ينتشر بشكل خاص في المناطق الكردية في شمال العراق ويتم نسج السجاد باستخدام تقنية تقليدية تناقلها عبر الأجيال ويُنسج السجاد بتقنيات تقليدية متوارثة عبر الأجيال أما صناعة الفخار هي أيضاً حرفة تقليدية لا تزال تمارس في عدة مناطق من العراق بما في ذلك مدينتي النجف وكربلاء إذ ينتج الحرفيون مجموعة متنوعة من الأصناف الفخارية مثل الأطباق والمزهريات والجرار (Al-Juboori, 2015, p. 29).

لقد شهدت الصناعات الحرفية في العصر الحديث في العراق تغيرات كبيرة بسبب عوامل مثل التحضر والعولمة وعدم الاستقرار السياسي كما تأثرت الصناعات الحرفية بنمو السلع ذات الإنتاج الضخم وتراجع ممارسات الصناعة التقليدية ومع ذلك استمرت بعض الصناعات الحرفية التقليدية مثل إنتاج السجاد المنسوج يدوياً والذي لا يزال صناعة مزدهرة في العراق إن الحرف التقليدية العراقية بقيت على الرغم من

الصراعات والحروب التي شهدتها البلاد ولا تزال حرفة نسج السجاد على وجه الخصوص من أهم الحرف التي توارثتها جيل واحد إلى آخر .(Ikhafaji, 2015, p. 68).

واجهت الصناعة التقليدية في العراق في العصر الحديث العديد من التحديات بما في ذلك عدم الاستقرار السياسي والصعوبات الاقتصادية والمنافسة من السلع المستوردة ومع ذلك كانت هناك جهود لإحياء الصناعات التقليدية وتشجيع أشكال جديدة من الإنتاج الحرفي ويتمثل أحد هذه الجهود في إنشاء مراكز وورش عمل حرفية إذ يمكن للحرفيين تعلم مهارات جديدة وعرض أعمالهم على الجماهير المحلية والدولية وهناك مبادرة أخرى تتمثل في الترويج للمنتجات المصنوعة يدوياً والصديقة للبيئة والتي يمكن أن تجذب المستهلكين المهتمين بالبيئة والذين يرغبون في دعم الحرفيين المحليين. (Al-Jabbari، 2020، صفحة 32)

في السنوات الأخيرة كانت هناك جهود لإحياء وتحديث الصناعة الحرفية في العراق وقد لعبت مدرسة بغداد للفنون التي تأسست[1] عام 1964 دوراً مهماً في تدريب الأجيال الجديدة من الفنانين والحرفيين, تقدم المدرسة برامج في مختلف الفنون والحرف اليدوية بما في ذلك الرسم والنحت والسيراميك والأعمال المعدنية بالإضافة إلى ذلك كان هناك اهتمام متزايد بالحرف العراقية محلياً ودولياً إذ سعى الحرفيون والمصممين إلى دمج التقنيات التقليدية مع التصميم المعاصر وظهرت صناعات حرفية جديدة في العراق في السنوات الأخيرة مثل إنتاج الفخار والخزف في النجف وإحياء فن الخط التقليدي في بغداد وتأثرت هذه الصناعات أيضاً بممارسات وتقنيات التصميم الحديثة كما يتضح من استخدام المواد والتقنيات الجديدة في إنتاج الفخار والخزف. وكما أشار الخفاجي (2015) ، فإن "تصاميم الخزف المعاصرة من صنع حرفيين عراقيين تأثروا بالتصاميم والأفكار الحديثة ، ودمجوها في تقنياتهم التقليدية (Ikhafaji، 2015، صفحة 70) .

يرى الباحث ان الصناعات الحرفية لعبت دوراً مهماً في المجتمع العراقي لآلاف السنين إذ تركت كل حضارة بصماتها الفريدة على التراث الفني للبلاد في حين أن العديد من هذه الصناعات تواجه تحديات اليوم إلا أنها لا تزال مصدراً مهماً للهوية الثقافية والفرص الاقتصادية للعراقيين. يمتلك العراق تأريخاً غنياً بالصناعات الحرفية يعود إلى آلاف السنين مثل نسج السجاد وصناعة الفخار إلى الحرف الحديثة مثل صناعة المجوهرات. يمتلك العراق صناعة حرفية متنوعة وحيويةعلى الرغم من التحديات التي تفرضها الحروب والصراعات في البلاد واستمر الحرفيون العراقيون في الحفاظ على هذه التقاليد القديمة حية ومزدهرة ولا تزال جزءاً مهماً من الثقافة والتراث العراقي.

[1] تأسست مدرسة بغداد للفنون عام 1964 في العاصمة العراقية بغداد. وهي مؤسسة تعليمية تعنى بتدريس الفنون الجميلة، وتقع في منطقة الكرادة. تم إنشاؤها بمبادرة من الفنان العراقي فتحي زكي، وبالتعاون مع الفنانين العراقيين الآخرين الذين أسسوا هذه المدرسة كمنصة لتطوير الفنون وتعزيز التفاعل الثقافي والفني في العراق والمنطقة العربية بشكل عام. تخرج من المدرسة عدد كبير من الفنانين العراقيين المشهورين، وهي ما زالت تعمل حتى يومنا هذا كمؤسسة فنية مهمة في العراق.

معالجة القصب لجعله مقاوماً للبيئة الخارجية

القصب مادة طبيعية تستخدم على نطاق واسع في الحرف المختلفة من السلال إلى الأثاث وديكور المنزل ومع ذلك ولغرض مقاومتها الظروف البيئية الخارجية مثل الرطوبة والتعرض لأشعة الشمس والآفات يجب معالجة القصب بشكل صحيح , هناك عده طرق لمعالجه القصب نذكر منها :

الطرق التقليدية لمعالجة القصب: تتضمن الطريقة التقليدية لمعالجة القصب نقع القصب في الماء ثم غليه في خليط من الطين والجير والرماد ثم يتم تجفيف وتدخين القصب مما يضفي عليه لوناً بنياً ويجعله مقاوماً للحشرات والفطريات والظروف الجوية إن هذه الطريقة تستغرق وقتاً طويلاً وتتطلب قدراً كبيراً من الموارد.

استخدام عوامل كيميائية: مثل البورون وهو أحد أكثر العوامل الكيميائية فعالية في معالجة القصب و يمكن تطبيق مركبات البورون على القصب من خلال عملية تسمى التشريب بالضغط الفراغي والتي تتضمن وضع القصب في غرفة مفرغة ثم حقن محلول البورون تحت الضغط وقد ثبت أن هذه الطريقة تزيد بشكل كبيرمن متانة وقوة القصب وتجعله مقاوماً للرطوبة والحشرات والفطريات ومع ذلك فإن استخدام العوامل الكيميائية يثير مخاوف بشأن التأثير البيئي للمواد المعالجة وسلامتها.

استخدام الزيوت الطبيعية والشموع : يمكن استخدام الزيوت النباتية مثل زيت بذر الكتان وزيت التونغ على القصب لجعله أكثر متانة ومقاومة للماء ويمكن أيضاً وضع شمع العسل وشمع كرنوبا[1] على سطح القصب لإنشاء طبقة واقية هذه المواد الطبيعية قابلة للتحلل البيولوجي وصديقة للبيئة مما يجعلها خياراً مستداماً لمعالجة القصب (Wahba، 2019، الصفحات 680-682) .

استخدام الطرق الفيزيائية : يمكن تحسين الخواص الميكانيكية للقصب من خلال دمجها مع مصفوفة بوليمرويتم تحقيق ذلك من خلال عملية تسمى التشريب المنصهر والتي تتضمن إذابة البوليمر ثم إدخال القصب في المادة المنصهرة ويتم بعد ذلك بثق الخليط وتبريده لتشكيل مادة مركبة تجمع بين قوة ومتانة البوليمرمع الشكل والمظهر الطبيعي للقصبة. ثبت أن هذه الطريقة تزيد بشكل كبير من صلابة وقوة القصب وتجعله مقاوماً للرطوبة والتعفن.

استخدام تقنية النانو : يتم طلاء القصب بطبقة رقيقة من جزيئات الفضة النانوية باستخدام طريقة غمر بسيطة وأظهرت النتائج أن القصب المعالج أدى إلى تحسين مقاومة الماء وكذلك زيادة مقاومة الأشعة فوق البنفسجية والحرارة. خلص الباحثون إلى أن استخدام الجسيمات النانوية الفضية يمكن أن يكون نهجاً واعداً لتعزيز خصائص القصب كمواد مستدامة لمختلف التطبيقات (Al-Fatlawi, M. A. H., & Al-Khayat, F. M. , 2020) .

[1] وشمع كرنوبا هو نوع من الشموع الطبيعية المصنوعة من شمع نبات الكرنوبا الذي ينمو في مناطق واسعة من البرازيل. يتم جمع الشمع عن طريق قطف الأوراق الخارجية للنبات وغليها، ثم يتم فرز الشمع وتنقيته لإزالة الشوائب. يستخدم وشمع كرنوبا في صناعة الشموع والمستحضرات التجميلية والأغذية والأدوية والمواد اللاصقة والدهانات، ويعد بديلاً مستداماً وصديقاً للبيئة للشموع البارافينية التي تعتمد على النفط. كما أنه يتمتع بميزات مثل درجة انصهار عالية وقدرة عالية على التحمل، مما يجعله مثاليًا للاستخدام في مناطق ذات درجات حرارة عالية.

يرى الباحث ان القصب مادة متعددة الاستخدامات ومستدامة تم استخدامها في الصناعات الحرفية المختلفة لعدة قرون. خصائصه الطبيعية تجعله مناسباً للتطبيقات مثل النسيج والقش وصناعة السلال. ولتعزيز متانته ومقاومته للبيئة الخارجية تم تطوير معالجات مختلفة تتراوح هذه المعالجات من الطرق التقليدية مثل التدخين والغليان إلى الأساليب الحديثة مثل المعالجات القائمة على تكنولوجيا النانو. مع زيادة الطلب على المواد المستدامة من المرجح أن يستمر استخدام القصب ويتطور مع إجراء المزيد من الأبحاث لتعزيز خصائصه.

معالجة سعف النخيل لجعله مقاومًا للبيئة الخارجية

تم استخدام سعف النخيل لعدة قرون في الحرف التقليدية في أجزاء مختلفة من العالم بما في ذلك الشرق الأوسط ومنها العراق من التحديات التي تواجه استخدام سعف النخيل في الصناعات اليدوية جعلها مقاومة للبيئة الخارجية مثل الماء والشمس وهناك عدة طرق تقليدية لمعالجة سعف النخيل لزيادة متانتها وطول عمرها ومن هذه الطرق:

غلي سعف النخيل: يغلى سعف النخيل بخليط من الماء والملح لقد استخدم البدو في شبه الجزيرة العربية هذه الطريقة لصنع السلال والحصائر من سعف النخيل وبحسب الصافي والفارسي (2012) فإن سعف النخيل تُغسل وتنظف أولاً ثم تُغلى في محلول من الماء والملح لفترة من الزمن ثم يتم إخراج السعف وتركه ليجف في الشمس لعدة أيام وهذه الطريقة لا تجعل السعف مقاومة للماء والشمس فحسب بل تمنحه أيضاً لوناً وملمساً مميزاً.

نقع سعف النخيل: ينقع سعف النخيل في الماء الممزوج بالرماد أو روث الحيوانات لعدة أيام وبعد ذلك تُترك لتجف في الشمس وتم استخدام هذه الطريقة من قبل السكان الأصليين في المكسيك لصنع القبعات والحرف الأخرى من سعف النخيل تساعد هذه الطريقة أيضاً في جعل السعف مقاوماً للماء والشمس فضلا عن إضافة لون وملمس جيد (Al-Farsi & Al-Safi، 2012)

تدخين سعف النخيل: استخدم السكان الأصليون في أمريكا الشمالية هذه الطريقة لصنع السلال والحرف الأخرى من سعف النخيل وتُحفظ سعف النخيل فوق النار حتى تصبح طرية ومرنة وبعد ذلك تنقع في الماء وتترك لتجف هذه الطريقة لا تجعل السعف مقاوماً للماء والشمس فحسب بل يمنحها أيضاً رائحة دخانية مميزة .

استخدام تقنية النانو: استخدم الباحثون محلولاً من جزيئات ثاني أكسيد التيتانيوم النانوية لتغليف السعف لجعل سعف النخيل مقاومًا للماء والشمس وبعد ذلك تعرض لأشعة الشمس والماء لاختبار متانتها. أظهرت النتائج أن السعف المعالجة كانت شديدة المقاومة للماء والشمس وأن الطلاء بتقنية النانو لم يؤثر على مرونتها أو ملمسها (Hassan, A. S & ,.Al-Hamdani, S. S، 2019) .

استخدام الأصباغ الطبيعية والمعالجات الكيميائية: قامت دراسة أجراها العبدلي والبخيتي (2019) بفحص تأثير الأصباغ الطبيعية والمعالجات الكيميائية على قوة وثبات لون سعف النخيل و وجد الباحثون أن الأصباغ الطبيعية المشتقة من الرمان والحناء والكركم كان لها تأثير إيجابي على قوة وثبات لون سعف النخيل بينما كان للعلاجات الكيميائية مثل برمنجنات البوتاسيوم والفورمالدهيد تأثير سلبي. خلصوا إلى أن الأصباغ

الطبيعية يمكن أن تكون بديلاً واعداً للعلاجات الكيميائية لتحسين متانة سعف النخيل (Al-Abdali & Al-Bukha, 2019).

استخدام تركيزات مختلفة من حمض التانيك والشبة: دراسة أخرى للفارسي وآخرون. (2013) درس تأثير استخدام تركيزات مختلفة من حمض التانيك والشبة على متانة وقوة سعف النخيل لقد وجد الباحثون أن كلاً من حمض التانيك والشبة يمكن أن يحسن متانة وقوة سعف النخيل مع تركيزات أعلى تؤدي إلى تحسن أكبر واقترحوا أنه يمكن استخدام هذه العلاجات لتعزيز استخدام سعف النخيل في مختلف التطبيقات بما في ذلك الحرف اليدوية التقليدية (Al-Farsi، 2013).

تأثير استخدام برمنجنات البوتاسيوم : بحث الأسدي وآخرون (2019) في تأثير استخدام برمنجنات البوتاسيوم كصبغة طبيعية ومعالجة سعف النخيل لتحسين متانته وأظهرت النتائج أن سعف النخيل المعالج كانت مقاومة للماء وأشعة الشمس بشكل أفضل من غير المعالجة. اقترح الباحثون أن هذه التقنية يمكن استخدامها في الحرف التقليدية مثل نسج السلال وكذلك في التطبيقات الحديثة مثل الأثاث والتصميم الداخلي (Al-Asadi et al, 2019).

تأثير العلاجات الطبيعية المختلفة: درس الشهري وآخرون (2020) تأثير العلاجات الطبيعية المختلفة على الخواص الفيزيائية والميكانيكية لسعف النخيل واستخدم الباحثون مقتطفات من أوراق الأكاسيا والأوكالبتوس لعلاج سعف النخيل ووجدوا أن السعف المعالجة تتمتع بمقاومة أعلى للماء وقوة شد وقوة انحناء مقارنة بالأخرى غير المعالجة. واستنتجوا إلى أن استخدام المستخلصات الطبيعية يمكن أن يكون وسيلة مستدامة وفعالة من حيث التكلفة لتحسين خصائص سعف النخيل وتعزيز استخدامها في الحرف التقليدية.

استخدام تقنيات الدباغة: تم استخدام الدباغة لتحويل جلود الحيوانات إلى منتجات جلدية متينة في الصناعات الحرفية العراقية التقليدية كما تم تطبيق هذه التقنية على سعف النخيل وتتضمن عملية الدباغة نقع سعف النخيل في محلول من الماء والعفص وهي مركبات طبيعية توجد في النباتات واللحاء والأوراق وتتفاعل العفص مع الألياف الموجودة في سعف النخيل لإنتاج مادة أكثر متانة ومقاومة للماء. تتم عملية دباغة سعف النخيل عن طريق نقع السعف في محلول التانين لفترة معينة مما يساعد في إنتاج مادة أكثر متانة ومقاومة للماء والحشرات والشمس (Al-Shehri, et al, 2020).

التبييض: التبييض عملية كيميائية تتضمن معالجة سعف النخيل بالكلور أو بيروكسيد الهيدروجين لإزالة أي شوائب أو تغير في اللون لا تعمل هذه العملية على تحسين مظهر سعف النخيل فحسب بل تجعلها أيضاً أكثر مقاومة للماء وأضرار أشعة الشمس إن التبييض طريقة شائعة لحفظ سعف النخيل إذ يساعد على إزالة الشوائب وزيادة مقاومة الماء وأضرار أشعة الشمس.

استخدام الالوان الطبيعية: يستخدم بعض الحرفيين الأصباغ الطبيعية لتلوين سعف النخيل وزيادة مقاومتها للبيئة فالأصباغ الطبيعية مصنوعة من مستخلصات نباتية ويمكن استخدامها لتحقيق مجموعة واسعة من الألوان لا توفر هذه الأصباغ قيمة جمالية للمنتج فحسب ، بل يمكنها أيضًا زيادة مقاومته لأضرار

أشعة الشمس والماء ويمكن صبغ سعف النخيل باستخدام الأصباغ الطبيعية والتي لا توفر قيمة جمالية للمنتج فحسب بل تعزز أيضاً مقاومته لأضرارأشعة الشمس والماء .

استخدام مزيج من شمع العسل وزيت الزيتون: بحثت إحدى الدراسات في تأثير أنواع مختلفة من الزيوت الطبيعية والشموع على الخواص الفيزيائية والميكانيكية لألياف سعف النخيل و وجد الباحثون أن معالجة الألياف بمزيج من شمع العسل وزيت الزيتون أدى إلى تحسين مقاومة الماء فضلاً عن زيادة قوة معامل الانحناء كما أشاروا إلى أن الألياف المعالجة لها نسيج سطح أكثر اتساقاً مما قد يعزز جاذبيتها الجمالية. تقترح الدراسة أن مزيجاً من الزيوت الطبيعية والشموع يمكن أن يكون وسيلة فعالة لتحسين متانة وظهور منتجات سعف النخيل(Al-Jabbari, 2020, pp. 6-7) .

استخدام النانوسليلوز: استكشفت دراسة أخرى إمكانية استخدام النانوسليلوز كمواد طلاء لألياف سعف النخيل والنانو سليلوز هو نوع من السليلوز الذي تم تكسيره إلى جزيئات صغيرة وله خصائص فيزيائية وميكانيكية فريدة. وجد الباحثون أن طلاء ألياف سعف النخيل بالنانوسليلوز أدى إلى تحسين مقاومتها للماء وخصائصها الميكانيكية بما في ذلك قوة الشد والاستطالة. تقترح الدراسة أن النانوسليلوز يمكن أن يكون مادة طلاء واعدة لتعزيز متانة منتجات سعف النخيل (Al-Sharafi, et al, 2020)

من ما سبق يتضح ان سعف النخيل مادة متعددة الاستخدامات ومستدامة تم استخدامها لقرون في العديد من الحرف التقليدية في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا لجعلها مقاومة للماء والشمس و تم تطوير تقنيات مختلفة مثل نقعها في الماء أو الأصباغ الطبيعية أو معالجتها بالمستخلصات الطبيعية. لا تعزز هذه التقنيات متانة سعف النخيل فحسب بل تضيف أيضاً قيمة جمالية إلى المنتجات النهائية. مع استمرار تطور الحرف التقليدية والتكيف مع الاحتياجات الحديثة من المتوقع أن يستمر استخدام سعف النخيل كمواد مستدامة وذات أهمية ثقافية.

أنواع الخامات الطبيعية التي يمكن استخدامها في تصميم المنتجات الصناعية الحرفية في العراق

العراق غني بالموارد الطبيعية التي يمكن استخدامها في تصميم منتجات الحرف اليدوية و تختلف هذه المواد الخام من منطقة إلى أخرى ان اكثر المواد شيوعاً في إنتاج الحرف اليدوية تشمل الطين والصوف والقطن والجلد وسعف النخيل. فالطين مادة شائعة تستخدم في صناعة الفخار ولها تاريخ طويل في العراق يعود إلى العصور القديمة تم استخدام منتجات الفخار للأغراض المنزلية والأغراض الزخرفية وغالباً ما كانت بتصاميم وأنماط معقدة. يُستخدم الصوف والقطن في صناعة النسيج وهي أيضاً ممارسة قديمة في العراق ويتم نسج السجاد والبسط والمنسوجات باستخدام أنوال يدوية وغالباً ما تتميز بالتصاميم والألوان التقليدية. يشيع استخدام الجلد في إنتاج الأحذية والحقائب والأحزمة من ناحية أخرى تُستخدم أوراق النخيل في إنتاج الأدوات المنزلية المختلفة مثل السلال والحصائر والمراوح (Al-Hadithi, 2018, p. 22) .

الخشب مادة خام طبيعية أخرى شائعة الاستخدام في إنتاج الحرف اليدوية يمتلك العراق مجموعة متنوعة غنية من الأخشاب التي تستخدم في إنتاج الأثاث والمواد الزخرفية والآلات الموسيقية وأكثر الأخشاب شيوعاً تشمل الجوز والأرز والتوت وتشتهر هذه الأخشاب بمتانتها وجمالها وغالباً ما يتم نحتها في تصاميم وأنماط

معقدة فضلا عن ذلك يستخدم خشب النخيل أيضاً في الصناعات اليدوية في العراق كونه خفيف الوزن ومتين مما يجعله مثالياً لإنتاج الأثاث والأدوات المنزلية وقطع الديكور .(Al-Hadithi, 2018, p. 16)

تعد صناعة المعادن من الصناعات التقليدية اليدوية في العراق وتستخدم معادن مختلفة مثل النحاس والنحاس الأصفر والفضة وتشمل منتجات تشغيل المعادن المجوهرات والأدوات المنزلية وقطع الديكور. يُعد النحاس هو المعدن الأكثر استخداماً في صناعة المعادن وغالباً ما يتم نقشه بتصاميم وأنماط معقدة بالإضافة إلى المواد المذكورة أعلاه تستخدم الأصباغ الطبيعية أيضاً بشكل شائع في تصميم منتجات الحرف اليدوية فالأصباغ الطبيعية مشتقة من النباتات والجذور والحشرات و تستخدم لتلوين المنسوجات والصوف وغيرها من المواد. أكثر النباتات شيوعاً في الصباغة تشمل الرمان والنيلي هذه الأصباغ الطبيعية ليست صديقة للبيئة فحسب ولكنها تنتج أيضاً ألواناً نابضة بالحياة وطويلة الأمد .(Al-Ansari, 2019, p. 16)

فضلا عن استخدام الخرز والأحجار أيضاً في تصميم منتجات الحرف اليدوية غالباً ما تُصنع الخرزات من الزجاج أو الطين أو المواد الطبيعية مثل البذور والأصداف ويتم استخدامها في إنتاج المجوهرات والحقائب وغيرها من العناصر الزخرفية كما تستخدم الأحجار مثل الفيروز والمرجان والعنبر في صناعة المجوهرات (Al-Hadithi، 2018، صفحة 17).

تم استخدام المواد الخام النباتية ذات الأصل الحيواني أيضاً في الصناعات اليدوية العراقية مثل الجلود على سبيل المثال تم استخدامها لعدة قرون لإنشاء مجموعة واسعة من المنتجات بما في ذلك الأحذية والحقائب والأحزمة وكانت عملية الدباغة تتم تقليدياً باستخدام مواد طبيعية مثل لحاء البلوط وقرون الأكاسيا مما ساعد على إنشاء منتج جلدي متين وطويل الأمد, كما تم استخدام عظام الحيوانات في الحرف العراقية التقليدية مثل صنع المجوهرات ومواد الديكور ويتم تنظيف العظام وتبييضها ونحتها في تصميمات معقدة قبل استخدامها في المنتج النهائي (Al-Sudani, 2019, p. 53) . لعبت المعادن أيضاً دوراً مهماً في الصناعات اليدوية العراقية لا سيما في صناعة المجوهرات ومواد الديكور. تم استخدام الفضة والذهب لعدة قرون لإنشاء تصميمات معقدة غالباً ما تتميز بالأحجار الكريمة مثل الياقوت والزمرد كما تم استخدام النحاس على نطاق واسع لا سيما في صنع العناصر اليومية مثل الصواني وأواني القهوة. لا يزال عمال المعادن العراقيون يستخدمون التقنيات التقليدية التي ورثوها عن ابائهم واجدادهم حتى يومنا هذا (Al-Sudani, 2019, p. 53).

من ما سبق يتضح ان العراق غني بالموارد الطبيعية التي يمكن استخدامها في تصميم المنتجات الصناعية الحرفية. وتشمل هذه المواد الخام الطبيعية الطين والصوف والقطن والجلد و سعف النخيل والخشب والمعادن والأصباغ الطبيعية والخرز والأحجار. الصناعات التقليدية في العراق لها تاريخ طويل وهي متجذرة بعمق في ثقافة وتقاليد البلاد. لا يعزز استخدام هذه المواد الخام الطبيعية التصميم المستدام فحسب بل يحافظ أيضاً على التراث الثقافي الغني للعراق.

النتائج والاستنتاجات

1- يمكن أن تسهم نتائج البحث في تطوير الصناعات الحرفية المستدامة والتنافسية في العراق التي تتماشى مع مبادئ التصميم المستدام وتحافظ على التراث الثقافي للبلاد وتعزز التنمية المستدامة.

2- تعريف واضح للتصميم المستدام ومبادئه وصلته بالصناعات الحرفية في العراق.
3- فهم تاريخ التصميم المستدام في الصناعات الحرفية وكيف تطورت بمرور الوقت.
4- تحديد وتصنيف الأنواع المختلفة للصناعات الحرفية في العراق وخصائصها والمواد الطبيعية التي تستخدمها.
5- استكشاف المفاهيم الأساسية للتصميم المستدام بما في ذلك تصميم المتانة وقابلية إعادة التدوير.
6- تقييم جدوى وفعالية معالجة القصب وسعف النخيل لجعلها مقاومة للبيئة الخارجية في سياق مبادئ التصميم المستدام.
7- تحديد المواد الطبيعية التي يمكن استخدامها في تصميم المنتجات الصناعية الحرفية في العراق بما في ذلك توافرها وقوة تحملها وتأثيرها على البيئة.

References:

1. Abu Shaar, A. (2021). Sustainable design for the built environment: . *Opportunities and challenges., 71*, 102986. . https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.scs.2021.102986
2. Al-Abdali & Al-Bukha. (2019). (2019). Enhancing the strength and color stability of Phoenix dactylifera palm fronds using natural dyes and chemical treatments. *Journal of Natural Fibers, 16(4),* ., *16*(4), 500-512. https://doi.org/doi: 10.1080/15440478.2018.1521866
3. Al-Ali, N., & Al-Najjar, D. (2014). Textiles and Identity in the Near East. In M. C. King, *From the 4th to the 1st Millennium BC* (pp. 25-34). Oxbow Books.
4. Al-Ansari, H. A. (2019). Revitalizing Iraqi handicrafts: Challenges and opportunities. . *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development, 9*(1), 14-27. . https://doi.org/DOI: 10.1108/JCHMSD-11-2017-0065
5. Al-Asadi et al. (2019). The use of potassium permanganate as a natural dye for coloring and improving the durability of palm fronds. . *Journal of Natural Fibers, 16*(5), 665-677. https://doi.org/doi: 10.1080/15440478.2018.1550529
6. Al-Dabbagh, A. R. (2018). Traditional craft industries in Iraq: Challenges and opportunities. *nternational Journal of Heritage Studies, 1*(24), 1-8.
7. Al-Farsi, e. a. (2013). Enhancing the durability and strength of date palm fronds for handicrafts applications using different tannic acid and alum concentrations. *Journal of Natural Fibers, 10*(3), , 253-266. https://doi.org/doi: 10.1080/
8. Al-Fatlawi, M. A. H., & Al-Khayat, F. M. . (2020). Enhancing Reed Properties by Nanotechnology. *Journal of Nanotechnology Research, 2*(2), 13-17. https://doi.org/DOI: 10.11648/j.jnr.20200202.11
9. Al-Hadithi, A. (2018). Handicrafts and traditional industries in Iraq. *Journal of Islamic Marketing and Consumer Behaviour in MENA, 3*(1), 20-24. https://doi.org/DOI: 10.1108/JIMCB-03-2018-0026
10. Al-Hamdani, S. S., & Hassan, A. S. (2019). Nano-titanium dioxide coating to improve the weatherability of date palm leaflets. *Journal of Coatings Technology and Research, 16*(1), 213-222. https://doi.org/https://doi.org/10.1007/s11998-018-00175-4
11. Al-Jabbari, M. (2020). Traditional craft industries in Iraq: An overview. . *Journal of Arts and Humanities, 9(9), , 9*(9), 1-8.

12. Al-Juboori, A. A. (2015). . The Role of Traditional Crafts in Heritage Tourism Development in Iraq. *Journal of Tourism and Hospitality Management, 1*(3), 23-33. . https://doi.org/DOI: 10.15640/jthm.v3n1a3
13. Al-Rawi, A. A. (2018). The revival of traditional crafts in Iraq: Challenges and opportunities. *international Journal of Heritage Studies, 1*(24), 87-100. https://doi.org/doi: 10.1080/13527258.2017.1339707
14. Al-Safi & Al-Farsi. (2012). Traditional uses and properties of Phoenix dactylifera L. (Date Palm) among the Omanis. *World Applied Sciences Journal, 20*(11), 1573-1578. https://doi.org/doi: 10.5829/idosi.wasj.2012.20.11.2867
15. Al-Sharafi, et al. (2020). Nanocellulose coatings for enhancing the properties of date palm frond fibers. *Journal of Natural Fibers, 17*(5), 696-707. https://doi.org/doi: 10.1080/15440478.2019.1640669
16. Al-Shehri, et al. (2020). Investigation of natural treatment of palm fronds. *Journal of Natural Fibers, 17(6),, 16*(7), 792-803. https://doi.org/doi: 10.1080/15440478.2019.1678508
17. Al-Sudani, F. (2019). Traditional Iraqi tanning and leather craft. J, 6(2), . *ournal of Islamic Archaeology, 6*(2), 51-64. . https://doi.org/https://doi.org/10.1558/jia.38768
18. Alqaisi , M. (2020) .Taqyim al-muntajat al – sinaeiat eatfyaan biastikhdam al -rumuz al - taebiria [Evaluating industrial products emotionally using emoji. *Al - academy Journal*, (98), 287–304. https://doi.org/10.35560/jcofarts98/287-304
19. Alqaisi , M. (2022) . A l-taathirat al-ainfiealiat lil'alwan fi al -muntaj al- sinaei [The emotional effects of colors in the industrial product]. *Journal of the college of basic education, 114*(28), 103-120. https://doi.org/10.35950/cbej.v28i114.5396
20. Alqaisi .A. (2019) Tatbiqattasmim al -misahat al -daakhiliat hasab 'anzimat tawlid al – shakl [Applications of Interior space design according to shape generation systems]. *Al-academy Journal*, (94),5–22. https://doi.org/10.35560/jcofarts94/5-18
21. Benyus, J. (2002). *Biomimicry: Innovation inspired by nature.* . Harper Perennial. . https://doi.org/DOI: 10.1007/978-0-385-72474-2_4
22. Fletcher, K. (2008). *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys.* Routledge. . https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9781849770708
23. Fletcher, K. (2010). Slow fashion: An invitation for systems change. *Fashion Practice,, 2*(2), 155-160. https://doi.org/https://doi.org/10.2752/175693810X12756629232709
24. Gwilt, A. &. (2011). *Shaping sustainable fashion: changing the way we make and use clothes.* . Routledge. . https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203840029
25. lkhafaji, A. A. (2015). Destination Marketing and Management: Theories and Applications. In K. W. M. Kozak, *The Development of Iraqi Traditional Crafts* (pp. 67-79). Springer. .
26. McDonoug, & Braungart. (2022). Cradle to cradle: Remaking the way we make things. *North Point Press.* https://doi.org/DOI: 10.1016/s0016-3287(03)00087-7
27. McRobbie, A. (2016). *Be creative: Making a living in the new culture industries.* John Wiley & Sons. https://doi.org/https://doi.org/10.1002/9781509507314
28. Orr, D. W. (2002). *The nature of design: Ecology, culture, and human intention.* . Oxford University Press. https://doi.org/DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195175505.001.0001
29. Pink, S. (2018). *Doing sensory ethnography.* Sage. https://doi.org/ https://doi.org/10.4135/9781526416035
30. Stoner, L. &. (2017). *Sustainable design for craft industries.* . Bloomsbury Publishing. https://doi.org/ https://doi.org/10.5040/9781474294243
31. Tsekleves, E. C. (2017). Designing for craft-based manufacturing: insights from the sustainable product innovation network (SPIN. *The Design Journal, 20*(1), 517-535. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/14606925.2017.1353194

32. UNEP. (2002). *Sustainable design and innovation: Bringing together ecology, economy, and equity. United Nations Environment Programme.* Retrieved from https://wedocs.unep.org/bitstream/handle/20.500.11822/27647/-Sustainable_design_and_innovation_bringing_together_ecology
33. Wahba, M. G.-S.-R. (2019). Improvement of some properties of woven fabrics made of treated reed. . *Journal of Natural Fibers, 16*(5), 679-688. . https://doi.org/doi: 10.1080/15440478.2018.1511845

Sustainable design in the Iraqi craft industries and ways to develop them

Muhammad Ali Hussein Al-Qaisi

Abstract:

Research on sustainable design in Iraqi craft industries and ways to develop them is essential to preserving the cultural heritage and authenticity of these industries while promoting environmentally sustainable practices. Lack of access to modern technologies, knowledge and resources may hinder the growth of these industries and their ability to compete in the global market. The research problem revolves around finding ways to develop sustainable design in the Iraqi craft industries. The expected outcomes of this research include a clear definition of sustainable design, understanding the history of sustainable design in the craft industry, identifying different types of craft industries in Iraq, exploring the basic concepts of sustainable design, evaluating the effectiveness of processing reeds and palm fronds, and identifying natural materials that can be used in craft industrial products in Iraq. Finally, this research can contribute to the development of sustainable and competitive craft industries in Iraq that comply with sustainable design principles, preserve the country's cultural heritage, and promote sustainable development.

Keywords: sustainable design. Craft industries. Reed processing. Palm frond treatment

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1240

أدوات التصميم البارامتري وكيفية الإفادة منها في تصميم النحت المجسم

منال هلال ايوب[1]
ايمان محمد السيد حبيب[2]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الملخص :

تميز التصميم في أواخر القرن الحادي و العشرين بأساليب جديدة و مستحدثة والتي من خلالها تحققت القدرة على تطويع كافة الوسائط التقنية في تشكيل المجسمات و الأشكال ثنائية الأبعاد و ثلاثية الأبعاد . مما أدى الى الخروج بمجموعات لا نهائية من الأفكار التصميمة تتميز و تغاير الأشكال التصميمية و الحلول التصميمية التي سبقتها

ولم يكن باستطاعة المصمم الوصول الى تلك الابداعات في شتى المجالات المعمارية و الفنية الا من خلال برامج الحاسوب خاصة تلك التي تتعلق بتفعيل المنطق الرياضي وما يعرف باسم الخوارزميات في تشكيل و بناء الشكل وهو ما أدى الى ظهور " الإتجاه البارامتري " و تتلخص إشكالية البحث في مدى تأثير البارامترى على الفكر التصميمى للعمل النحتى المعاصر؟ ويهدف البحث الى القاء الضوء على نشأة البارامترى القاء الضوء على مفهوم البارامترى واداوته يتخذ البحث المنهج (الوصفي و التحليلي) الحدود المكانية بعض دول العالم على سبيل المثال لا الحصر منذ ظهور البارامترى وحتى الان وعرضت الباحثة قراءة تشكيلية لبعض المجسمات النحتية البارامترية المتحفية وقراءة تشكيلية لبعض المجسمات النحتية البارامترية في الهواء الطلق

ومن نتائج البحث ان تمكن النحات من خلال استخدام البارامترى من تصميم اعمال للعرض داخليا بالمنشات او خارجيا بالساحات والحدائق و ان فنان البارامترى لدية دراية بالعناصر التي يجب مراعاتها عند تصميم مجسمات للعرض المتحفى او العرض الحدائقى وفى الهواء الطلق ويوصى الباحث بضرورة الاهتمام بالتقنيات المعاصرة في مجال الفنون و توجيه البحث العلمي في مجال الفنون عامة والنحت خاصة الى مناقشة التطورات والاكتشافات الحديثة في مجالات التصميم وتنفيذ المجسمات في مختلف دول العالم.

[1] أستاذ التصميم- كلية الفنون التطبيقية -جامعة حلوان drmnlhelal@gmail.com
[2] مدرس مساعد بالمعهد العالي للفنون التطبيقية بمدينة السادس من اكتوبر emanhabib157@gmail.com

الكلمات المفتاحية: أدوات التصميم البارامتري، تصميم المجسمات النحتية.

المقدمة:

تميز التصميم في أواخر القرن الحادي و العشرين بأساليب جديدة و مستحدثة والتي من خلالها تحققت القدرة على تطويع كافة الوسائط التقنية في تشكيل المجسمات و الأشكال ثنائية الأبعاد و ثلاثية الأبعاد . مما أدى الى الخروج بمجموعات لا نهائية من الأفكار التصميمة تتميز و تغاير الأشكال التصميمية و الحلول التصميمية التي سبقتها

ولم يكن باستطاعة المصمم الوصول الى تلك الابداعات في شتى المجالات المعمارية و الفنية الا من خلال برامج الحاسوب خاصة تلك التي تتعلق بتفعيل المنطق الرياضي وما يعرف باسم الخوارزميات في تشكيل و بناء الشكل وهو ما أدى الى ظهور " الإتجاه البارامتري " وهو ذلك الإتجاه المعني بحل المعضلات التصميمية برؤى مختلفة تحمل من المقومات و الخصائص الهندسية التي تتيح بناء تصميمي مترابط العلاقات المرتبطة و المعتمدة على بعضها البعض

حيث أصبح الحاسوب الذي فرض نفسه في مجال التصميم ذو قيمة و أهمية كبيرة مما أدى ذلك الى تسهيل عملية التصميم والتطبيق

ومن هنا فقد أصبح المصمم قادر على تمثيل مجسمات ذات بنية معقدة تتصف بالغرابة و الفرادة ، وأصبح باستطاعته قياس ما كان غير ممكن قياسه من قبل

ولذلك كان التفكير في نقطة هذا البحث هى الكشف عن بعض الخصائص البنائية و الاداوات البارمترية و توظيفها في التوصل الى فلسفة في التصميم النحتي المجسم .

مشكلة البحث: تتلخص إشكالية البحث في التساؤل التالى ,

مدى تأثير البارامترى على الفكر التصميمى للعمل النحتى المعاصر؟

هدف البحث : يهدف البحث الى :

1- القاء الضوء على نشأة التصميم البارامترى .
2- القاء الضوء على مفهوم التصميم البارامترى واداوته.

أهمية البحث:

1- يعرض البحث العوامل المؤثرى في نشأة التصميم البارامترى.
2- ذكر وتوضيح كيفية تأثير الأسلوب البارامترى في التصميم النحتى.

منهجية البحث:

يتخذ البحث المنهج (الوصفي و التحليلي).

حدود البحث: الحدود المكانية بعض دول العالم على سبيل المثال لا الحصر.

حدود زمانية: منذ ظهورالتصميم البارامترى وحتى الان.

النشأة التاريخية للتصميم البارامترى:

لقد ظهر التصميم البارامتري في مجالات تصميمية غير العمارة منذ منتصف القرن العشرين، فقد استخدم في تصاميم الطائرات والتصاميم التي لها علاقة بالـ aerodynamics ، لكنه بدأ يظهر في المجال المعماري في الربع الأخير من القرن العشرين، وازداد وضوحه عندما ظهرت تصاميم استخدم فيها من قبل بعض كبار المعماريين مثل زها حديد وفرانك جيري ، فإزداد توجه العمارة نحوه. يشير الباحثون في هذا المجال إن جوهر التصميم البارامتري اساسه تداخل المؤثرات المتنوعة على التصميم المعماري، فمنذ الأهرامات التاريخية الى المؤسسات المعاصرة، تم تصميم الأبنية وبنائها من خلال علاقات عدد من المؤثرات المتنوعة من ضمنها : المناخ ، الاستخدام ، الطراز، المحيط ، وأيضا مزاج المصمم. ولكن الاشارة المعاصرة المهمة ظهرت عندما عقد المؤتمر المعماري في بوسطن في عام 1964في المركز المعماري وتم فيه بحث اثر البرمجيات في توليد الاشكال في المجالات المتنوعة الاخرى , وقد بدا واضحا أن العصر الإلكتروني سوف يكون له تأثيرا كبيرا على التصميم المعماري لاحقا، فقد كانت الصناعات الفضائية aerospace قد بدأت استخدام برامج الحاسوب لحساب مساحات وتوليد اشكال الأسطح المعقدة، فضلا المسار الفضائي simulations animated flight path وهو ما أبهر المعماريين واثار اهتمامهم للاستفادة من هذه التقنية في توليد الشكل وحينها أشار بعض الباحثين الى أنها مسألة وقت فقط حتى يتمكن الكومبيوتر من المساهمة في خلق أشكال مثل الاشكال التي خلقها مندلسون Erich Mendel son وانتونيو كاوودي Antonio Gaudi وفري اوتو Frei Otto وكيزلر. Keesler ولكن في ثمانينات القرن العشرين أمكن حصول انجاز كبير في التصميم البارامتري في العمارة كان منطقية للمعماريين .اذ توجهت الدراسات المعمارية بهذا الاتجاه إلى الطبيعة والى تعقيد الاشكال الموجودة في الطبيعة (التي حاول الانسان الاستفادة من محاكاتها وخاصة ما قدمته من نظم منشأية لها تعقيدات متعددة فقد قام الكثير من المعماريين والمصممين باستعارة قواعدها لإخراج أشكال وهيئات معمارية وحضرية، ولكن ما كان واضحا أنه كان من الصعب جدا أن يتم قياس ورسم الأشكال والنظم النابعة من الطبيعة بدقة).

الأدوات البارامترية:

زادت الأدوات البارامترية في الآونة الأخيرة بشكل بارز في الممارسة المعمارية مع التأكيد حول إمكاناتها كأداة تساعد على الإبداع في التصميم ودعم وصنع القرار وحل المشكلات، وهنا سنحاول ايجاد تحليلا لعدد من الأدوات البارامترية والتي يمكن أن تساعد بقوة في مراحل التصميم المبكرة. وتؤدي الى بزوغ أفكار غير تقليدية.

وجدير بالذكر أن تحديد العلاقات بين المتغيرات في النموذج البارامتري هو عمل ذهني معقد يتضمن استراتيجيات ومهارات رياضية (Mathematical) محددة، بعضها جديد للمصممين. وسنحاول هنا ايضاح بعضا من هذه الاستراتيجيات وربطها بما يمتلكه المصممون بالفعل في ذخيرتهم، وتكيفها مع أوضاع التصميم المختلفة. سوف تلعب هذه الاستراتيجيات الجديدة دورا فعالا في التصميم لرسم المهام المعقدة التي يمكن للمصممين القيام بها بالأدوات الجديدة. بذلك يعتمد المصممون على المراقبة والعمل باستخدام

نماذج بارامترية، وليس على تخمين ما قد يحتاجه التصميم من توليد أفكار جديدة أو معالجات. وفيما يلي نقدم بعض الأدوات البارامترية التي يمكن من خلالها خدمة الاتجاهات التصميمية المختلفة، وفيما يلي استراتيجيات وأدوات النماذج البارامترية[1].

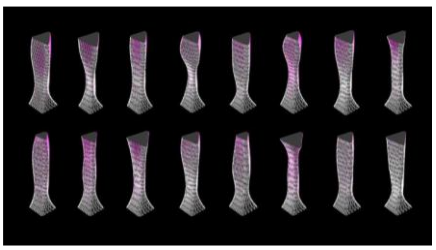
1- الإستمثال (Optimization) :

الإستمثال أو التحسين (Optimization) هو مصطلح عام في علوم الحاسب الألي والرياضيات ويعني الوصول للأحسن او الأمثل أو الأفضل. وفي الهندسة المعمارية الاستمثال أو إيجاد أفضل الحلول بشكل مطلق صعب جدا، وغالبا ما تكون غير ممكنة إلا من وجهة نظر معينة، لذلك يجب استخدام خوارزميات معينة. وعموما فإن الحالة المثلى تكون دائما نسبة إلى تفاصيل النظام الذي يتم البحث عنه. تم استخدام الإستمثال في الهندسة المعمارية كأداة للبحث عن النموذج الأمثل بدءا من النموذج في حالة ملائمة تقريبا للغرض، ويتم إجراء تعديلات عليه، ويتم تقييم النموذج لمعرفة ما إذا كان الأداء الكلي قد اقترب من الهدف. ويتم إجراء التغييرات بشكل متكرر، بحثا عن تحسن تدريجي في الحالة المؤقتة الجديدة للنموذج. وتقدم الحوسبة الإلكترونية طرقا آلية عالية السرعة لنشر مجموعات مختلفة من الخوارزميات لإجراء هذا المسار الإنتاج النموذج المطلوب. نقدم فيما يلي بعض منها:

- اتجاهات حتمية (deterministic patterns):

مجال القوة (Force field):

عند التفكير في ما يؤثر على شكل جسم أو مبنى، من الطبيعي أن نتخيل مجازا القوى المختلفة أو المتجهات التي تؤثر عليه تقوم هذه المتجهات بتغيير الاتجاه أو الشكل أو الشدة بشكل إيقاعي بناء على موقعها في مجال القوة ووجود أو عدم وجود قوى مختلفة تعمل عليها.



شكل (1)

باستخدام برنامج الجراس هوبر لإجراء تحليل النظام الإنشائي الذي يغلف البرج بنا ء على ما يغيره المصمم من متغيرات في شكل القطاعات الأفقية التي يتكون منها البرج وبالتالي يبحث على أفضل تركيبة ممكنة من المنحنيات التي تتحكم في الشكل التي تبحث عن التوازن الأمثل بين الشكل والهيكل.

[1] http://www.iaacblog.com/programs/structural-form-finding-genetic-optimization

2- حركة السرب (Swarming):

تحاول الخوارزمية الحسابية لتحسين جزيئات السرب (Particle Swarm Optimization) محاكاة السلوك الاجتماعي لسرب من الطيور أو الأسماك(تتحرك بحثًا عن الطعام)، يتصرف الفرد في هذه المجموعة وفقًا لذكائه المحدود، وكذلك لذكاء المجموعة يلاحظ كل فرد سلوك الأفراد المجاورة ويعدل سلوكه وفقًا لذلك . إذا اكتشف أحد الأعضاء مسارًا جيدًا للطعام، فإن الأعضاء الآخرين يتبعون هذا المسار بغض النظر عن مكان تواجدهم في السرب شكل (2) وشكل (3)

شكل (2): جناح صممه فريق MSA في جامعة مازاندران في ديسمبر 2017 والذي تم فيه استخدام خوارزمية حرب السرب. [1]

شكل (3) : يوضح شكلاً من أشكال سرب الطيور المهاجرة [2]

2- اتجاهات عشو ائية (Random patterns)

-الآلية الخلوية (Cellular Automata):

الآلية الخلوية هي الطريقة الحسابية التي يمكنها محاكاة عملية النمو من خلال وصف نظام معقد من قبل وحدات مفردة بسيطة تتبع قواعد بسيطة.

سبب اتصال هذه الآلية بالهندسة المعمارية هو قدرة الآلية الخلوية على توليد الأنماط، هذه الأنماط المنظمة قد تعطي لنا القدرة على تكوين أشكال معمارية. وتختلف الآلية الخلوية التي تظهر على أنها اتجاه حسابي، عن الأساليب المحددة التقليدية في أن النتائج الجارية هي أساس للمجموعة التالية من النتائج. تستمر هذه الطريقة التوليدية حتى تتحقق بعض الحالات، تنشأ الأنماط الهندسية المتكررة أو الكسوريات (Fractals) ورد الفعل (Reactor) المختلف بطريقة مماثلة، ويتم تشغيل العديد من الطرق الرقمية في الهندسة المعمارية بشكل أساسي. وتستخدم مجموعة أولية من المتغيرات لإنشاء نتيجة واحدة. إذا كان هناك بديل مطلوب، يجب تعديل المتغيرات ويتم تكرار الجيل من جديد. في الطرق البارامترية يمكن توقع النتائج بسهولة، بينما في الطرق التعاودية (Recursion) لا يمكن أن تكون النتيجة عادية. وهذا يوفر منصة غنية يمكن من خلالها تطوير أنماط معمارية محتملة، شكل (4) مثال للتوضيح.

[1] https://parametric-architecture.com/pavilion-number-2-msa-team/

[2] https://unanimous.ai/two.new-patents

شكل (4) عندما نظر ولفرام إلى مبنى كامبريدج نورث، أدركه كنمطه المفضل دائما" القاعدة " 30 تشتهر القاعدة 30 بإنتاج نتائج عشوائية فوضوية، والتي يمكن رؤيتها في العشرات من التكرارات الأولى فقط، إذا نظرنا بعناية إلى الجهة اليمنى لنمط القاعدة 30 ، من الواضح أنه يتكرر .وتتزايد فترة التكرار بشكل كبير مع قرب النمط من الحافة اليسرى[1].

2-التكرار(Repetition):

يمكن اعتبار التكرار بمثابة فعل بسيط لنسخ عنصر ما عدة مرات. في الأنظمة البارامترية، يمكن أن تصبح أداة التكرار أكثر إثارة للاهتمام، لأن العنصر المتكرر يمكن أن يتغير مع الحفاظ على الهيكل الأساسي له دون الحاجة إلى أن يكون مطابقا تماما له. باستخدام نظام قائم على القواعد، يمكن للمصمم تغيير العنصر المكرر وفقا لأي عدد من المتغيرات (مثل المسافة والوقت والموقع وما إلى ذلك). من الناحية الرياضية، يمكن أن يكون التكرار البسيط في شكل 2، 2، 2، 2، 2 كمقدار حركة شكل (5)[2].

شكل (5) [3]

3-التعاودية (Recursion):

تعمل هذه الاداة عن طريق تكرار الفكرة بشكل متكرر مع دمج التسلسل الهرمي في التصميم بين جميع أجزائه هذه الأجزاء تنسخ وتحول الكل يؤدى هذا بشكل طبيعي إلى طبقات من المعلومات ذات التركيب الهرمي، حيث تشتق خصائص كل طبقة من الطبقة الأعلى منها على الفور .الخوارزميات التعاودية

[1]https://unanimous.ai/two.new-patents

[2]https://boingboing.net/2018/01/04/a-train-station-with-walls-des.html

[3]https://www.archdaily.com/84165/passive-house-karavitz architecture

(Recursion)هي الممثل الطبيعي لمثل هذه الهياكل الهرمية، ويتم استخدام هذه الأداة عندما يحتاج المصمم العمل بالتسلسل الهرمي في التصميم شكل (6).

شكل (6)

ثلاث تكرارات تعاودية لبناء اسفنجي منجر Manger sponge [1]

تستخدم الأداة التعاودية قاعدة نسخ توليدية فان لاستنساخ الفكرة ثم تستدعي نفسها عند كل استنساخ، بنفس قاعدة النسخ المتماثل .لذا فان كل خطوة، تأخذ الأداة التعاودية فكرة موجودة وتكررها وتتطلب كل وظيفة تعاودية شرط إنهاء لتحديد متى يتم إيقاف هذه العملية ويمكن أن يكون هذا الشرط في شكل اختبار حجم النمط المراد إنشاؤه (أي تحديد الحد الأدنى للحجم)، أو العدد الإجمالي للعناصر المولدة أو مستوى التعاودية الذي حدث حتى الآن (بمعنى تحديد الحد الأقصى لعدد التكرارات التعاودية.

4-النمط الهندسي المتكرر /الكسوريات) : (Fractals النمط الهندسي المتكرر (Fractals) :

هي مثال كلاسيكي آخر على التعاودية يعتمد انتشار هذا النوع من النمط على نفس الإجراء الذي يتم القيام به على نمط التفرع (branching). على سبيل المثال، إذا كان النمط يتطلب إنشاء مربع ثانٍ يكون طول ضلعه نصف مساحة طول ضلع المربع الأصلي، فعند التكرار التالي، سيكون المربع الذي تم إنشاؤه حديثًا هو ربع حجم المربع الأساسي في الطبيعة عادة ما يكون النمط التعاودي محرف ومحدود بالبيئة التي يحدث فيها وعندما يتكرر النمط، فإنه يأخذ في الاعتبار بشكل أساسي ظروف النمط الأم بالإضافة إلى قوى الطبيعة التي تعمل عليه، كما هو موضح في نبات براسيكا رومانيسكو (Brassica Romanesco) شكل (8) ، وكما هو موضح بالمعبد الهندوسي بشكل (7).

شكل (7) نبات براسيكا رومانيسكو (Brassica romances

شكل (8) المعبد الهندوسي كنموذج لعلم الكونيات الكسورية بالهند[2]

المفهوم الرئيسي الآخر في الهندسة الكسورية هو التشابه الذاتي، والتي تم تمثيلها في الواجهة الكسورية لمشروع ساحة الاتحاد في ملبورن بأستراليا من خلال نظام مثلث التماثل المتشابه self-similar **(شكل9)**

[1]Jabi, Parametric Design for Architecture, 2013.

[2]https://www.architecturaldigest.in/content/8-temples-india-architecture-lessons-design-tungnath-

هناك طريقتان رئيسيتان لتوليد بنية كسورية :نموها بشكل متكرر من بنية واحدة، أو بناء أقسام في الوحدات الأصغر على التوالي من الشكل الابتدائي المقسم كما في قاعدة سيربينسكي والتي سيرد ذكرها فيما بعد.

شكل (9) [1]

ساحة الاتحاد Federation square في أستراليا من تصميمLAB-architecture-studio, 2014

5-السلسلة والتسلسل : (Series and Sequences) :

في علم الرياضيات، السلسلة هي مجموع كل الإجراءات في تسلسل لا نهائي. والتسلسل الرياضي هو قائمة مرتبة من الأشياء (أو الأحداث) والتي قد تكون لانهائية. والترتيب الذي تظهر به الإجراءا ت مهم، وقد يظهر الإجراء نفسه عدة مرات في الترتيب.

تسلسل الفيبوناتشي (Fibonacci) (89.55.34.21.13.8.5.3.2.1.1.0) شكل (10) هو مثال معروف للتسلسل الرياضي حيث يكون كل إجراء هو مجموع الإجراءين السابقين يمكن تفسيره شكليا، ويوجد بشكل شائع مؤثراً على الهندسية المعمارية خاصة في علاقته بالنسبة الذهبية شكل (11).

شكل (10) تسلسل فيتوناتشي [2]

شكل (11) يلعب تسلسل فيبوناتشي دورا هاما في الشكل الذي يبدو عليه الدرج الحلزوني الذي هو من أبرز المعالم على متن يخت كوزموس[3].

[1]https://www.broadsheet.com.au/melbourne/city-file/article/federation-square-has-been-added-victorian-heritage-register:

[2]**http://vidaday.onlearning.us/?p=191**

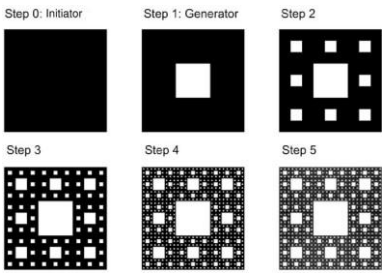
[3]**https://www.boatinternational.com/yachts/news/project**

6-سيربينسكي (Sierpinski):

مسطح سيربينسكي (Sierpinski) هو كسورية (Fractals) مستوية، وهي شكل تعاودي ومماثل. اكتشفه Wada Sierpinski في عام 1916. ويبدأ بنائه بمربع. من الناحية النظرية، يتم قطع المربع إلى تسعة مساحات فرعية متطابقة في شبكة 3 × 3، ويتم إزالة المربع الفرعي المركزي. ثم ينطبق الإجراء نفسه بشكل متكرر على الأقسام الفرعية الثمانية المتبقية كما في شكل (12) ويمكن تطبيق القاعدة على أشكال أخرى غير المربع كما في شكل (13).

وفي كل مستوى تكراري، يتكون المسطح من شكل: مربع بحجم 1/3 حجم المسطح عند هذا المستوى ويوضع كمركز للمسطح. ثم يتولد لدى الدالة ثمانية مسطحات إضافية مرتبة حول المربع الأساسي. وتعكس كل من الوظيفة التعاودية وبنية البيانات هذا الترتيب.

شكل (12) واجهة المتحف المصري الكبير طبقت القاعدة على شكل المثلث[1]



شكل (13) في كل مستوى تعاودي "يقطع" مسطح سيربينسكي 9/1 من المربع المتبقي وتطبق الخوارزمية نفسها على البقية[2].

7- النسيج (Weaving):

يتكون النسيج من تشابك خيطين بزاوية قائمة لبعضهما البعض. الخيوط العرضية لا تتموج وتسمى "اللحمة" "Weft"، بينما الخيوط الطولية تشابك اللحمة وتسمى "السداة" "Warp" شكل (14). لا تزال هذه الطريقة هي الطريقة الأساسية لإعطاء القوة السطحية الهيكل النسيجي.

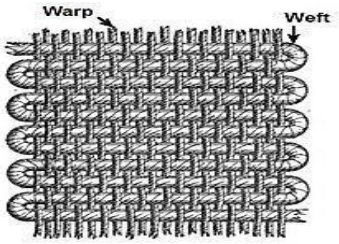
أولا: يجب أن يكون النسيج قادرا على احتواء أي سطح منحني أو متموج وليس فقط المستويات المسطحة البسيطة.

ثانيا: تحتاج خيوط النسج إلى الحفاظ على استمراريتها على طول السطح. وعلى عكس التغطية/التبليط (Tiling) والتقسيم (Subdivision) والتي سيأتي شرحها فيما بعد، لا يمكن للنسيج في حالة الإلتواء تقسيم السطح إلى وحدات قابلة للتكرار ومتشابهة. يجب الأخذ بعين الإعتبار ظروف الدوران والإنحناءات ووضع السطح من أجل ربط السطح بالكامل بإستمراره بطريقة سلسة. لإضافة المزيد من التعقيد، يعكس الالتواء

[1] https://magazin.mannesmann-linepipe.com/ en/ 04/ 2016/ projects/ grand-egyptian-museum-kairo

[2] https://www.researchgate.net/figure/Sierpinski-carpet-fig15-254559207

اتجاهه مع كل صف. ثالثة، لا يمكن أن تتقاطع خيوط الحياكة، وهو الوضع الذي يحدث بسهولة في عالم النمذجة ثلاثية الأبعاد شكل (15).



شكل (14) مكونات النسيج[1]

شكل (15) واجهة لمبنى setella McCartney بطوكيو عبار عن شبكة خارجية للمبنى وضح فكرة النسيج[2].

8-انتشار التفاعل (Reaction diffusion):

انتشار التفاعل هو عملية تنطوي على نوع من التفاعل بين مكوناتها أو مزيج منها، في حين أنها تتحرك من خلال الانتشار العشوائي. قد تولد هذه الأنظمة مجموعة متنوعة من الأنماط مثل الموجات المتحركة أو البقع الثابتة.

كان التفسير الوحيد لشرح لماذا الحيوانات لديها هذه العلامات هو التمويه شكل (16) وبصورة أخرى لشرح كيف يحدث ذلك مع نمو المخلوق. التفسير المقبول الآن على نطاق واسع هو أن هذه الأنماط يتم إنتاجها في عملية التنظيم الذاتي (self-similarity) التي تعمل أيضا في أنواع مختلفة جدا من الظواهر الطبيعية. إنها تشبه المقارنات في الطريقة التي تتكون بها تموجات الرمال أو ترتب الحيوانات أعشاشها في المستعمرات. وبعبارة أخرى، فإن الوصف في النهاية وصف رياضي لا يعتمد على التفاصيل البيولوجية حتى لو تم تكييفه وضبطه عن طريق الإنتقاء الطبيعي شكل (17)

شكل (16) أنماط مختلفة لجلود الحيوانات في الطبيعة، وتتبع آلية انتشار التفاعل

[1] https://en.wikipedia.org/widi/weaving, https://www.technicaltextile.net/articles/smart-textile-2592

https://www.architecfuraldigest.com/gallery/tokyo-best-designed-stores[2]

شكل (17) يمكن استخلص آلية انتشار التفاعل في تصميمات بعض مشاريع المعمارية زها حديد[1].

Major leisure and entertainment venue in Sharjah

-tvarem-s- hub-central-aljada-oddechovy-stavi-architects-hadid-zaha-

9-التقسيم (Subdivision):

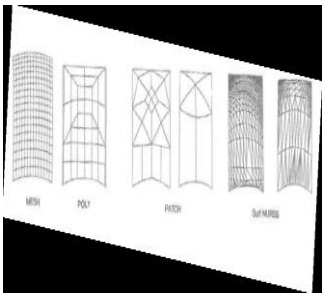
في كثير من الحالات، يحتاج المصممون الذين يتعاملون مع الأسطح والأشكال الملساء إلى تقسيمها من أجل فصلها إلى مكونات مستوية يمكن تصنيعها رقميا على آلات CNC أو قواطع الليزر.

إنها عملية فصل سطح متواصل إلى مكونات أصغر من خلال تتبع الخطوط أو تسجيلها أو قطعها عبر السطح. يمكن المعظم برامج النمذجة ثلاثية الأبعاد الحديثة تقديم أسطح ناعمة والسماح بتقسيمها وتقريبها التلقائي.

ومع ذلك، بدون قوة البرمجة النصية، لن يكون لدى المصمم سيطرة تذكر على طريقة التقسيم الفرعي وسيكون عليه قبول ما يقدمه البرنامج. على سبيل المثال، يمكن أن يؤدي تحويل سطح NURBS في Ds Max3 بإستخدام إحدى تقنيات تقريب السطح القياسية إلى العديد من التقسيمات الطوبولوجية المثيرة للاهتمام، ولكن يمكن أيضا إنشاء تقسيمات غير مرغوب فيها شكل (18)، شكل (19).

إذا كان التحكم الدقيق في التقسيم الطوبولوجي مطلوبا، وعلى وجه الخصوص، إذا كان الحل المطلوب هو الحل الذي لا يمكن تحقيقه بسهولة من خلال معالجة واجهة المستخدم لبيئة النمذجة، فيجب كتابة برنامج نصي مخصص كما تم عمله في مبنى المرطز الثقافي من أعمال زاها حديد شكل (20).

[1] http://www.designmag.cz/architektura/77689dy.htmlvo-kapek.



شكل (18) طرق مختلفة لتقسيم السطح[1]

شكل (19) تقسيم السطح الخارجي لدار أوبرا فوانغتشو Guangzhou opera house.

شكل (20) آلية التقسيم للأسطح من الآليات البارامترية القوية التي ساعدت على سهولة تنفيذ الخطوط المنحنية بشكل دقيق جدا في مبنى حيدر حليف الثقافي من أعمال المعمارية زها حديد[2]

10- التعبئة (Packing):

ترتبط فكرة التعبئة (Packing) ارتباطا وثيقا بإثنين من الاعتبارات العامة الأخرى وهما : ملء الفراغ والتناظر. يتعلق ملء الفراغ بتقسيم المساحة بطرق لا تترك سوى أقل قدر ممكن من الفراغات، أو لا شيء على الإطلاق، حتى لو استمرت هذه التقسيمات إلى ما لا نهاية. يأخذ التناظر معناه الأكثر شمولا من أكثر مظاهره شيوعا في الهندسة الإقليدية (المرآة، التناظر الدوراني والتقليدي). عندما لا تكون هناك أهمية للحجم، وعندما نتكرر نفس الأجزاء، يتم العثور على نفس الشكل في العديد من المقاييس، وهناك أنماط أساسية تشهد على الروابط الأعمق بين الأشياء. كما هو الحال في كثير من الأحيان. تحدث التعبئة (Packing) في الطبيعة بمقاييس مختلفة وتؤدي القوة الطبيعية للنمو داخل مساحة مقيدة إلى مفهوم التعبئة، في كل من شكل (21) ويمكن النظر إلى التجويف والتآكل على أنها عكس التعبئة - يمكن أن نعتبر ونفكر في التجاويف الفارغة كمواد معبأة، كما في نبات الفطر شكل (22). وفي مرجان البحر شكل (23).

[1] https://www.researchgate.net/figure/Different-methods-of-surface-modeling-mesh-Poly-Patch-NURBS_fig22_228793186

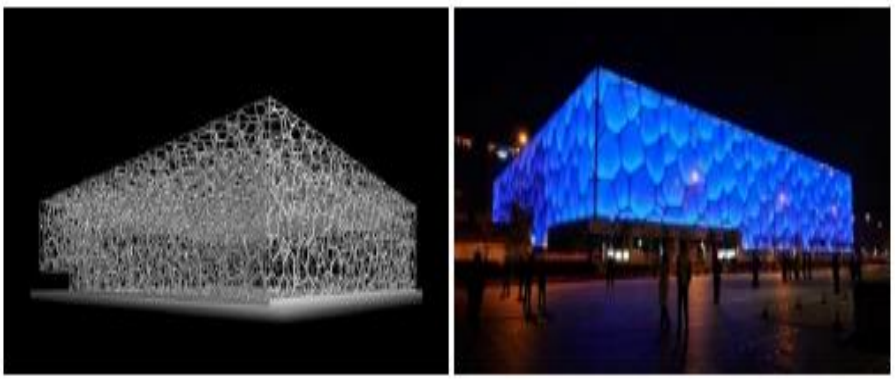
[2] https://www.azernews.az/travel/129613.html https://homesthetics.net/azerbaijan-cultural-centre-by-zaha-hadid/notorious-fluid-design-the-azerbaijan-cultural-centre-by-zaha-hadid-architects-homesthetics-2

شكل (21) [1]

شكل (22)[2]

شكل (23)[3]

تختلف خوارزميات التعبئة أيضًا في كفاءتها لأنها تحتوي على مقايضات بين عدد العناصر المراد حزمها والوقت اللازم لإنشاء حل .ويجب على المهندسين المعماريين أيضًا إيجاد طرق لتقسيم المساحة التي لا تترك أي مساحة داخل الحدود غير المستخدمة، وتتعلق بالتكرار الدقيق للشكل أو الحجم داخل الخلايا الفردية قد تكون الخلايا نفسها صالحة لتكوين المبنى، كما هو الحال في الاطار الانشائي فخلايا الفراغات الذي يسمح بخدمة المساحات الكبيرة المغلقة، والتي تكون غير مزودة بالدعم الهيكلي، مثل تلك الموجودة في مبنى مكعب الماء لأولمبياد بكين 2008 شكل (24).



شكل (24) مبنى مكعب الماء لأولمبيات بكين 2008

11- التغطية/التبليط : (Tiling)

هو تقليد معماري، حيث يتم استخدام الأشكال لتغطية سطح الأجزاء الداخلية المبنية والواجهات الخارجية بالسيراميك والجص والطوب والحجر والأخشاب، وتكرار الوحدات العادية

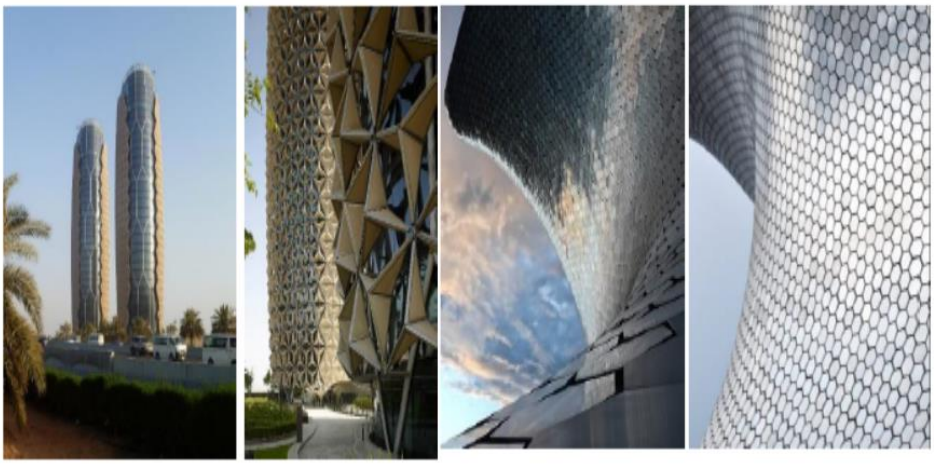
[1] https://www.pinterest.compin/ 126804545738427080

[2] https://www.pinterest.compint/7 4450200060479989

[3] https://www.pinterest.co.uk/pin/ 153112456054125569

ومجموعات الأشكال، أو الشرائح غير المنتظمة في المساحات المعماري في الرياضيات، يتم تعريف **التغطية/التبليط (Tiling)** على أنه ترتيب الأشكال المستوية المتطابقة لتغطية منطقة معينة تمامًا دون تداخل **شكل (25)** وبالتالي، يمكن للمصمم أن يفكر في التبليط باعتباره امتدادًا طبيعيًا لمفهوم التكرار، ولكن ثنائي الأبعاد في كثير من الأحيان، يعتمد نمط التبليط على شبكة أساسية من الصفوف والأعمدة يمكننا استخدام هذه الدورات لإنشاء التكرار.

من أجل إنشاء نمط التغطية/التبليط (Tiling) فانه يمكن الاستفادة من عدة دورات متداخلة لتكرار نص برمجي ينشئ وحدة التبليط الواحدة على العدد المطلوب من الصفوف ولكن ذلك أيضا داخل كل تكرار إنشاء صف يكرر وحدة التبليط على العدد المطلوب من الاعمدة سيؤدي هذا إلى مستوى ثنائي الأبعاد من وحدات التبليط بشكل جزئي يمكن تغيير أي جانب من جوانب التكرار والوحدة أثناء تكرارها مثل: حجم الوحدة الفردي، وعدد الصفوف والأعمدة والتباعد بين الوحدات شكل (26).



شكل (25) واجهة متحف museo soumaya في المكسيك من أعمال المصمم fernando romero [1]

شكل (26)[2]

1- التغطية بالمضلعات (Tessellation):

عندما يتكرر الشكل الهندسي مرارا وتكرارا، ويغطي سطحا من الوحدات بدون اي فجوات أو تداخلات فإنه يؤدي إلى التغطية بالمضلعات (Tessellation)، وهو نمط ذو تأثير بصري متميز، على الرغم من انها مستمدة من مجموعة من القواعد القائمة على الأشكال الهندسية الرياضية والحسابات، وهي في الحقيقة قد تعطي الانطباع بأنه لا يوجد مساحة للإبداع إلا أنه تم قبول هذا النوع من التغطية أو الكسوة

[1] https:www.livinspacesnet/Is-tv/discussing-the-design-an-indepth-look-at-the-design-of-the-al-bahar-towaers-in-abu/dhabi-by-aedas-architects

[2] https://cfileonline.org/architecture-tile-museo-soumayas-facade-may-be-its-best-feature-contemporary-cermaics

بالمضلعات على نطاق واسع في عدد كبير من الثقافات ويتم توظيفها في العديد من المجالات من الحياة مثل التصميم والفن شكل (27).

شكل (27): الأنماط الإسلامية والفسيفساء في مدخل أيوان مسجد الأمام أصفهان بإيران [1]

التصنيف الأساسي من أنماط التغطية بالمضلعات: (Tessellation patterns) استنادًا إلى أنواع الوحدات، يتم تصنيف التغطية بالمضلعات (tessellation) على أنها مضلعات منتظمة ومضلعات شبه منتظمة ومضلعات غير منتظمة.

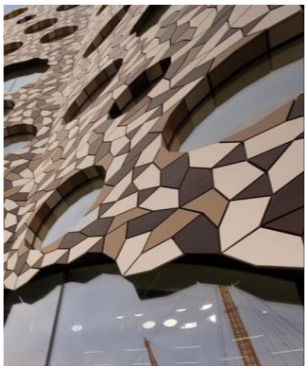
المضلعات المنتظمة قطعها متناظرة للغاية وتتكون من مضلعات منتظمة كلها من نفس الشكل وكلها تلتقي في قمة الرأس .المضلع المنتظم هو(الشكل الذي تتساوى فيه جميع الجوانب والزوايا) يوجد أشكال مختلفة للمضلعات المنتظمة وهي مصنوعة من شبكة مثلثات ومربعات وسداسيات متساوية الأضلاع .يشكل مجموع زوايا المضلعات في التغطية بالمضلعات العادية 360 درجة حول كل نقطة تلاقي شكل (28) تتكون التغطية بالمضلعات شبه المنتظمة من نوعين أو أكثر من المضلعات العادية .يتم ترتيب هذه المضلعات المنتظمة بطريقة تتطابق فيها كل نقطة تلاقي، مما يعني أن كل نقطة تلاقي محاطة بنفس المضلعات مرتبة بنفس الترتيب الدوري هناك ثمانية مضلعات شبه منتظمة تشمل مجموعات مختلفة من المثلثات، المربعات، السداسيات، المثمنات وذات الإثني عشر ضلعا شكل (29).

التغطية بالمضلعات غير المنتظمة هي تلك التي لا توجد فيها قيود فيما يتعلق بالأشكال المستخدمة أو ترتيبها حول نقطة التلاقي .يعتقد أن هناك عدد لا نهائي من المضلعات غير النظامية شكل (30).

[1] https://www.amazon.com/Laminated-Islamic-patterns-Entrance-poster/dp/Bo7k83D2D7

شكل (28) : مثال على التغطية المنتظمة.[1]

شكل (29) : مثال على التغطية شبه المنتظمة. مبنى مكتب Tri-Tessellate في نوبدا، الهند صممه مكتب أميت خانا. [2]



شكل (30): مثال على التغطية غير المنتظمة، كلية التصميم والاتصالات في شمال Greenwich [3]

2-11- فورونوي (Voronoi):

هو تقسيم المساحة إلى خلايا متجاورة ترتبط الخلايا بمجموعة من النقاط (مواقع) Voronoi في تلك المساحة تحتوي كل نقطة على خلية مرتبطة تتكون من جميع النقط الأقرب يعرف مخطط Voronoi ، الذي سمي بإسم عالم الرياضيات (1868-1908) Georgy voronoi أيضا عرف باسم فسيفساء Dirichlet بعد Lejeune Dirichlet (1805-1859) الذي استخدم مخططات voronoi ثنائية وثلاثية الأبعاد في دراسته للمعادلات الرباعية تحتوي مخططات Voronoi على العديد من التطبيقات المحاكاة في العلوم المكانية وشكل (31).

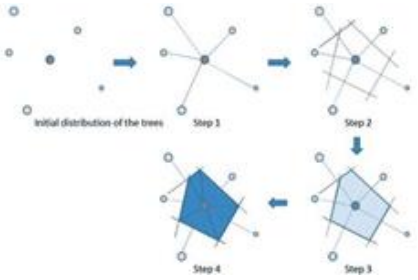
تتضمن كل تجربة من هذه التجارب إنشاء نمط من الـ vorooi من مجموعة نقاط ينتج عنها أنماط خلوية حيث تحتوي كل خلية على المساحة الأقرب إلى نقطتها من أي نقطة أخرى أنها تشكل مجموعة من الأشكال التي يمكن أن تبدو مثل المربعات أو خلايا النحل، أو البلورات، أو الصخور شكل (32).

شكل (31) : أنماط مختلف من الطبيعة لمخطط الـ Voronoi[1]

[1] https://www.archdaily.com/89/2991/tri-tessellate-akda?ad medium=gallery#

[2] https://www.behance.net/gallery/62082093/Blue-Hexagon-Tiles

[3] https:www.building.co.uk/buildings/seeless-acts-of-beauty/5005822.articlens



شكل (32) خطوات مخطط الفورونوي voronoi

2

شكل (33) في المقر الرئيسي لشركة Alibaba في هانغشو في الصين، قام المهندس المعماري بتجسيد نمط مخطط Voronoi

التصميم النحتى :

يعتبر فن النحت من أقدم الفنون التي عرفها ومارسها الإنسان منذ نشأته حتى الآن في شتى المجتمعات الإنسانية عراقة فى القدم أو الحداثة. حيث تميز فن النحت بالتنوع في الفكر والفلسفة القائمة على إنتاجه منذ القدم، فهو يختلف من مجتمع إلى آخر تبعاً للحضارات الفكرية القديمة، حيث إن الفن هو وليد العصر ومرآته . فلقد قدمت الفنون القديمة في مجال النحت للعالم أعمالاً فنية متنوعة من حيث الفكر وارتباطه بالدين أو السياسة، أو المعتقدات عبر العصور تزخر بها المتاحف والمناطق الأثرية في شتى أنحاء العالم. حيث تتنوع وتختلف هذه الأعمال النحتية بشكل كبير فى أشكالها وأساليبها الفنية وأغراضها التعبيرية . فعلى الرغم من قدم تلك الأعمال الفنية إلا أنها لا تزال تؤثر فينا وتشد مشاعرنا تجاهها لفهم طبيعتها والمضمون الفكرى وراءها، هم الإعجاب بعظمتها وقوتها وصمودها عبر تلك العصور الطويلة تحكى لنا ، مع قصة الحضارة ورسوخها وقوتها وضعفها.

فهناك أعمال تتحقق وتتكامل فيها كل القيم التعبيرية والجمالية والتشكيلية في اتساق تام، كما أن الأعمال النحتية الحديثة والمعاصرة لا تقل من حيث القوة التعبيرية والفلسفيه القائمة على تشكيلها عن النحت القديم، فكل عصر له فلسفته ومنطقه في تحليل وتقديم رؤى إبداعية متلاحقة من الأعمال، مما دفعت النقاد لمحاولة تفسيرها وربط الظواهر المتيافيزيقية بالفكر الحديث، وبتطوره عبر مراحل ومدارس النحت الحديث ، فتلك الأعمال في العصر الحديث أخذت تتزايد بشكل مضطرد، فهي تشكل رصيداً كبيراً من التراث الفنى العالمى والمحلى الذى نتعامل معه في حياتنا الثقافية.

[1]https://spring-of-mathematics.tumbir.com/post/85519358219/the-beauty-of-voronoi-diagram-in-nature-how.https://blogs.scientificamerican.com/observations/voronoi-tessellations-and-scultoids-are-everywhere

[2] https://www.researchgate.net/figure/steps-involved-to-construct-a-voronoi-diagram-and-its-subdivision-around-a-selectred-tree-fig4-304370883

ويتضمن فن النحت الأشكال المجسمة ذات الأبعاد الثلاثة، ولوظيفته أهمية كبرى من حيث الإحساس بالكتلة والحركة المتجهة إلى الفراغات، وتتيح أعمال النحت قديماً أم حديثاً المتعة الفنية ليس من خلال مشاهدتها فحسب بل عن طريق التوازن والحركة الفعلية.

أى أن فن النحت بوصفه أحد فروع النشاط الإنساني في إطار الفن العام تتأثر أشكاله ومضامينه الجمالية بما يطرأ على المفاهيم الجمالية من تغير بشكل عام والأعمال النحتية الميدانية بشكل خاص تتأثر من حيث الشكل والمضمون بما يطرأ المفاهيم الجمالية من تغير. ولا سيما تلك النوعية من الأعمال النحتية المقامة في الميدان والتى تعرف حديثا باسم "Out Door Sculpture" والتي لا تمثل ظاهرة محدثة في القرن العشرين على وجه الخصوص، إذ أن جذورها ممتدة في عمق التاريخ الحضارى فى إطار الطرز الفنية المتنوعة، إلا ان الهدف من إقامتها هو الذي طرأ عليه بعض التغيرات نتيجة لتطوير بعض المفاهيم الجمالية الخاصة بفن النحت. فمنها ما يرتبط بالمفاهيم التشكيلية التى تخص العناصر المكونة للعمل النحتي، ومنها ما يرتبط بالدور الوظيفي تبعا للهدف الذي أنشئ من أجله العمل.

ويعد التعبير النحتى الميداني الطريقة الأكثر شمولية لوصف شكل الفن والمتمثل في حياتنا العامة، ويعتبر فن النحت الميداني والأماكن العامة قضية من قضايا البحث في المجتمع المعاصر الأن قضية ما زالت مثاراً للبحث ومحلاً للتجربة وهى قضية جديرة بأن تثار وتحتشد بها الأفكار والجهد، إزاء الحاجة إلى إبداع فن يضيف إلى الأماكن العامة قيم الجمال ويحقق الارتباط بين الجمهور والعمل الفنى، وكذلك الارتباط بين أفراد المجتمع وقضايا عصرهم في سجل قائم في ميدان أو مكان عام[1]. وفيما يلى تعرض الدراسة بعضا من الاعمال النحتية والتي استخدم في تصميمها البارامترى

وفيما يلى تعرض الباحثة نماذجا من الاعمال النحتية والتي تم تصميمها باستخدام البارامترى ، حيث قسمت الباحثة الاعمالى الى منحوتات تم تصميمها للعرض الداخلى او العرض المتحفى وأخرى تم تصميمها للعرض الخارجي سواء كان في الحدائق او الميادين والساحات ، ومن المسلمات ان لكل نوع منهما متطلبات في التصميم بما يتناسب والفراغات المحيطة بكل منها ن وكذلك مراعاة العوامل المحيطة بها من اضاءة وعناصر أخرى بيئية مثل الأشجار والنباتات والاضاءة الطبيعية او الصناعية وكذللك جمهور المتلقى لكل منهما.

[1] أمينة رشاد سعد الدين: الرؤية الحديثة لتمثال الميدان وكيفية الاستفادة منها في المدن الجديدة ، ماجستير - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان ، ٢٠٠٢

قراءة تشكيلية لبعض المجسمات النحتية البارامترية المتحفية :

نحت السلسلة شكل (34) :

اسم العمل : بلو سكاي
اسم المصمم: كين كيلير ken kelleher
ابعاد العمل :12m * 1.5m * 3m
وصف العمل :اطلق على هذا العمل الفني اسم الدمعة وهو مصنوع من الألمنيوم المصقول ، وهو مكون من 7 قطع مختلفة في الحجم والشكل مثبتة مع بعضها البعض الشكل (34).

ويلاحظ هنا قيام المصمم باختيار ما يتناسب والعرض الداخلى حيث جاء التصميم في هيئة هرم مقلوب قمته لاسفل وفى وضع راسى ولا توجد به نتوءات او خروجات كثيرة لعناصر الشكل حتى لا يعيق حركة المارة بالفراغ المحيط ، وكذلك راعى المصمم التجانس اللونى بين المنحوتة واللعناصر اللونية المحيطة بها في الحيز العمرانى الداخلى، وجاءت الاسطح منبسطة مصقولة لامكانية استقبال الضوء بما يتيح اظهار تفاصيل العمل

النحت التجريدي شكل (35) :

اسم العمل:circling spire
مكان العمل: الولايات المتحدة الامريكية
اسم المصمم: lyle london
ابعاد العمل :30.5 x 190.5 x 30.5 cm
وصف العمل: نحت تجريدي مصنوع من الفولاذ المقاوم للصدأ، هذا النوع من النحت المعدني فريد من نوعه ولن يكون متاحًا للشراء بمجرد بيعه الشكل (35).

جاء التصميم في هيئة حلزونية تشبه ورقة الشجر منشأها لاسفل متصل بالقاعدة وقمتها لاعلى ، وعمد المصمم الى إيجاد تنوع في اتجاه اسطح العمل والتي جاءت انسيابية تتحرك بعين المتلقى من اسفل

الى اعلى ، كما ساعد تنوع الاتجاهات والمساحات في سريان الضوء في هدوء مع إيجاد تنوع بين الفاتح والداكن ، ولم يوجد المصمم تفاصيل كثيرة تدعو لتوقف المتلقى بجانب العمل للتحقق منها ن ولكنه عمد الى إيجاد لمسة فنية كحلول تشكيلية للفراغات والمساحات المعمارية الموجودة داخل المبنى.

اسم العمل :"Momentum"

اسم المصمم : McConnell

مكان العمل : هوليوود هيلزلوس انجلوس

أبعاد العمل: 9m × 14m × 2m

وصف العمل :نحت حركي تفاعلي مع عنصر صوتي يعكس حركة الدودة الألفية (الشكل 36).

شكل (36)

النحت السلكي

قراءة تشكيلية لبعض المجسمات النحتية البارامترية في الهواء الطلق :

اسم المشروع : Passio Musicae

المصمم: إيلا فيلهلمينا هيلتونين

السنة: 1967

الموقع: هلسنكي،فنلندا

تكريما للملحن الفنلندي جان سيبيليوس في عام 1957، نظمت جمعية سيبيليوس مسابقة في النحت فاز بها النحات الفنلندي إيلا هيلتون(الشكل 37).

شكل (37)

يزن التصميم النهائي 24 طنًا بشكل لا يصدق ويبلغ قياسه 8.5 على 10.5 على 6.5 متر. على الرغم من أن بواسطة الكمبيوتر ، فقد استخدم التكرار الرسمي - المعروف من تصميم حدودي معاصر - لتحديد النصب التذكاري والمساحة المحيطة به. بموجب هذا ، من المفترض أن تشبه الأنابيب الفولاذية الـ 600 أنابيب الأعضاء ، ومع ذلك ، من الواضح أن الملحن أداة نادرًا ما يستخدمها الملحن.

للتعامل مع النقد وتجنب الغموض ، أضاف هيلتونين وجه سيبيليوس على جانب النصب التذكاري. بالإضافة إلى ذلك ، هناك نسختان أخريان من هذا النصب موجودان: نسخة أصغر في مقر اليونسكو في باريس ونسخة مشابهة من الناحية المفاهيمية في مقر الأمم المتحدة في مدينة نيويورك 36

في هذا التصميم يلاحظ مراعاة المصمم الفراغ المحيط بالعمل وعناصره النباتية، فقد قام المصمم باستلهام تصميمه من الروح الغالبة على المكان فقد جاء التصميم اقرب ما يكون لهيئة مجموعة من الأشجار، وإنما يحاول المصمم استكمال العناصر الموجودة بالفراغ المحيط ن بإيجاد مجسم يحاكى العناصر الأخرى محققا الانسجام الشكلى، ليعطي إحساسا للمتلقي بوجود معايشة في الشكل العام ، مبتعدا عن إيجاد عناصر غريبة في الشكل العام ، حتى وان كانت بخامات مختلفة عن العناصر الطبيعية والتي تتمثل في الأشجار المحيطة.

اسم المشروع: القراءة بين السطور

المصمم: Gijs Van Vaerenbergh :

السنة: 2011

الموقع: بورجلون ، ليمبورغ ، بلجيكا

(الشكل 37)

شكل (37)

تم تصميم كنيسة مذهلة للغاية من قبل المهندس المعماري والمصمم الهولندي Gijs Van Vaerenbergh. تقع الكنيسة خارج بلدة بورغلون الصغيرة ويبلغ ارتفاعها 10 أمتار. تعتمد الكنيسة على 100 طبقة مكدسة من الألواح الفولاذية المكسوة بالعوامل الجوية لتحقيق ذلك. تم تشييده كجزء من برنامج أوسع نظمه معرض Z33 في مدينة هاسيلت المجاورة ، بلجيكا ، بهدف خلق الفن في الأماكن العامة. من الممكن التنقل داخل الكنيسة واعتمادًا على وجهة النظر ، تختفي الكنيسة تقريبًا من منظرها الطبيعي. أصبح هذا ممكنًا فقط من خلال تصميم بسيط ومتكرر يذكر بقوة اللغة المرئية للعمارة البارامترية. كان Gijs Van Vaerenbergh مسؤولًا أيضًا عن إنشاء قبة صاعدة داخل كنيسة موجودة في لوفين ، بلجيكا. أثبت فن الكنيسة وهندستها المعمارية مرة أخرى أنها من بين أكثر النماذج إبداعًا ، مما يسمح باختبار طرق ومواد البناء الجديدة بحثًا عن تجربة مكانية إلهية.

تعرض الباحثة هنا لهذا التصميم والذى جاء في هيئة منشأ كنسى ، وهو ما يتناسب وطبيعة المكان والمحيط الذى يتم التنفيذ لوضعه به ، حيث قام المصمم باستلهام الشكل العام من العمارة المحيطة وقام بتصميم التفاصيل في المساحات الداخلية للعمل والتي جاءت على هيئة كتابات ، مما يعطى فرصة للمتلقى بتفحص أجزاء العمل وتفاصيله ناقلا من خلالها رسالة العمل بهذ المكان ، استكمالا للروح العامة بالمكان محافظا ومؤكدا على هوية المكان في إيصال رسالة دينية ، وهنا يلاحظ نجاح المصمم الى حد كبير في الالتزام بروح المكان وهى من عناصر إنجاح اى عمل فنى

اسم المشروع: نصب نيلسون مانديلا
المصمم: ماركو سيانفانيلي سنة 2012
الموقع: هويك ، بالقرب من ديربان ، جنوب أفريقيا(الشكل 38).

شكل (38)

قبل 60 عامًا ، تم القبض على نيلسون مانديلا من قبل شرطة الفصل العنصري في جنوب إفريقيا. يتأمل الفنان الجنوب أفريقي ماركو تشيانفانيلي في هذه اللحظة الحاسمة في تاريخ جنوب إفريقيا من خلال هذا النصب التذكاري الذي يظهر مانديلا خلف القضبان. بنيت عام 2012، وتمثل الأعمدة الفولاذية الخمسين الذكرى الخمسين للحدث. يبلغ ارتفاع أعلها تسعة أمتار وفقط من منظور أمامي معين ، يصبح وجه مانديلا مرئيًا. ومع ذلك ، وفقًا لـ Cianfanelli ، يمكن أيضًا تفسير الأعمدة على أنها شخصيات مجردة أو أشخاص ، تظهر من إحدى الزوايا على أنها تقف جنبًا إلى جنب قبل أن تجد نفسها متضامنة للسماح برؤية وجه مانديلا. جميع الأعمدة المعدنية لها فتحات مختلفة ويتم فصلها بحيث يمكن للمرء أن يمشي خلالها كما لو كان في متاهة.

فى هذا العمل والذى يطلق عليه عملى تشخيصى ، وهو ما يقابل تفاصيل الأشخاص في فن النحت بتقنياته المختلفة ن فقد قام المصمم باستخدام البارماترى في تجسيد هيئة احد الزعماء محققا الالتزام بالنسب والملامح وروح العمل ن بتقنية حديثة ، مما لا يفقد العمل الرسالة التي صمم من اجلها وهى احياء سيرة ذاتية وذكرى زعيما شعبيا لدى بعض الشعوب، موضحا التفاصيل والتي من شانها الحفاظ على الشكل والهيئة العامة لتماثيل الأشخاص ن وهو ما يعرف بالمصطلحات الدارجة فن البورتريه او تماثيل الأشخاص.

نتائج البحث :

1. البارامترى يساعد الفنان في تصميم مجسمات نحتية في شتى الموضوعات
2. تمكن النحات من خلال استخدام البارامترى من تصميم اعمال يمكن عرضها داخليا بالمنشات او خارجيا بالساحات والحدائق
3. فنان البارامترى لدية دراية بالعناصر التي يجب مراعاتها عند تصميم مجسمات للعرض المتحفى او العرض الحدائقى وفى الهواء الطلق

توصيات البحث :

1. ضرورة الاهتمام بالتقنيات المعاصرة في مجال الفنون
2. توجيه البحث العلمي في مجال الفنون عامة والنحت خاصة الى مناقشة التطورات والاكتشافات الحديثة في مجالات التصميم وتنفيذ المجسمات في مختلف دول العالم

References:

1 -Omnia rashad saad elden: alroaa alhadetha letemthal almaydan w kayfeyt alestefada menha fe almodon algadeda, majester, koleyet alfonon algamela,gamete helwan,2002.

2- http://www.iaacblog.com/programs/structural-form-finding-genetic-optimization(Accessed 19-2-2023)
3- (https://parametric-architecture.com/pavilion-number-2-msa-team/(Accessed 19-2-2023)
4- https://unanimous.ai/two.new-patents (Accessed 28-2-2023)
5- https://boingboing.net/2018/01/04/a-train-station-with-walls-des.html (Accessed 28-2-2023)
6-)https://www.archdaily.com/84165/passive-house-karavitz architecture (Accessed 3-3-2023)
7- (https://www.architecturaldigest.in/content/8-temples-india-architecture-lessons-design-tungnath-(
8-)http://vidaday.onlearning.us/?p=191 (Accessed 3-3-2023)
9- (https://www.boatinternational.com/yachts/news/project(Accessed 3-3-2023)
10- https://magazin.mannesmann-linepipe.com/ en/ 04/ 2016/ projects/ grand-egyptian-museum-kairo (Accessed
11- https://www.researchgate.net/figure/Sierpinski-carpet-fig15-254559207_(Accessed 3-3-2023)
12- https://en.wikipedia.org/widi/weaving, https://www.technicaltextile.net/articles/smart-textile-2592 (Accessed 3-3-2023)
13- http://www.designmag.cz/architektura/77689dy.htmlvo-kapek. (Accessed 10-3-2023)
14- https://www.researchgate.net/figure/Different-methods-of-surface-modeling-mesh-Poly-Patch-NURBS_fig22_228793186 (Accessed 10-3-2023)
15- https://www.azernews.az/travel/129613.html (Accessed 10-3-2023)
16- https://homesthetics.net/azerbaijan-cultural-centre-by-zaha-hadid/notorious-fluid-design-the-azerbaijan-cultural-centre-by-zaha-hadid-architects-homesthetics-2 (Accessed10-3-2023)
17- https://www.ptw.comau/ptwproject/watercube-national-swimming-centre (Accessed 4-4-2023)
18- https://www.fickr.com/photos/8996989@No2/8143294969 (Accessed 9-4-2023)
19- https://cfileonline.org/architecture-tile-museo-soumayas-facade-may-be-its-best-feature-contemporary-cermaics (Accessed 10-4-2023)
20- https://www.amazon.com/Laminated-Islamic-patterns-Entrance-poster/dp/Bo7k83D2D7 (Accessed 10-4-2023)
21- https://www.archdaily.com/89/2991/tri-tessellate-akda?ad medium=gallery# (Accessed 14-4-2023)
22- https://www.behance.net/gallery/62082093/Blue-Hexagon-Tiles (Accessed 14-4-2023)
23- https:www.building.co.uk/buildings/seeless-acts-of-beauty/5005822.articlens (Accessed 25-4-2023)
24- https://parametric-architecture.com/11-eye-catching-parametric-public-sculptures-around-the-world/ (Accessed 25-4-2023).

Parametric design tools and how to take advantage of it in 3D sculptural design

Prof. Manal helal ayoub
Professor of Sculpture Design, Faculty of Applied Arts, Helwan University
Assist.Lect. Eman mohammed habib
Teacher assistant at The Higher Institute of Applied Arts, 6th of October

Abstract:

The design was distinguished in Late Twenty-First Century With new and new methods Through which the ability to adapt all technical media in the formation of two-dimensional and three-dimensional figures and shapes was achieved .

Which led to the emergence of endless sets of design ideas characterized by the heterogeneity of design forms and design solutions that preceded it. The designer could not access these creations in various architectural and artistic fields only through computer programs, especially those related to the activation of mathematical logic and what is known as algorithms in the formation and construction of the form, which led to the emergence of the "parametric direction" and the problem of research is summarized in the extent of the influence of parametric on the design The research aims to shed light on the emergence of parameter to shed light on the concept of parameter and its tools the research takes the approach (descriptive and analytical) spatial boundaries of some countries of the world, for example, but not limited to since the appearance of parameter until now, and the researcher offered a formative reading of some objects Museum parametric sculpture and a formative reading of some parametric sculptural objects in the open air One of the results of the research is that the sculptor, through the use of parametric, is able to design works for display internally in facilities or externally in squares and gardens, and that the parametric artist has knowledge of the elements that must be taken into account when designing models for museum display or garden display and outdoors, and the researcher recommends the need to pay attention to contemporary techniques in the field of Arts and direct scientific research in the field of Arts in general and sculpture in particular to discuss recent developments and discoveries in the fields of design and implementation of models in different countries of the world.

Keywords: Parametric design tools, 3d sculpture design.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1241

الإيهام البصري في الخزف الامريكي المعاصر

مهند عبد الكاظم غانم [1]
زينب كاظم صالح البياتي [2]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

يعد فن الخزف المعاصر احد اهم حقول الفن التشكيلي، اذ استطاع ان يتحرر من قيمه التداولية السائدة وحدوده الوظيفية، نحو اتجاهات جديدة يتنافس خلالها وفنون التشكيل الاخرى، ومن خلال ازاحته وانفتاحه وجد الباحث من الضرورة التعريف والتوثيق لأحد اهم اتجاهاته المعاصرة، الاتجاه الذي يعد حليفا بين الفن التشكيلي وفلسفة العلم بأبعادها القائمة على الرياضة والفيزياء من خلال العلاقة الجدلية بين التشكيل ونظريات الضوء واللون، وعليه ومن خلال هذه الرؤية، جاءت دراستنا بالبحث الموسوم (الايهام البصري في الخزف الامريكي المعاصر) والذي يقوم على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول منها الإطار المنهجي للبحث، والذي يحتوي على مشكلة البحث المتركزة على التساؤل الاتي : هل نجح الخزاف الامريكي في تحقيق الغايات الفنية والجمالية لفن الخزف كما هو الحال مع فنون التشكيل الاخرى ؟ لاسيما وان فن الخزف له من المميزات والحدود ما جعلته متفردا لا سيما على مستوى الخامة والتقنية . اما هدف البحث فقد ارتكز في التعرف على الايهام في الفن البصري لنماذج خزفية تعود لمجموعة منتخبة من الخزافين الامريكان. فيما تتجلى أهمية البحث في تسليطه الضوء على اساليب وتقنيات الفن البصري (Optical art) في الخزف الامريكي المعاصر.

يقتصر الباحث على حدوده البحثية المكانية على الاعمال الخزفية في الولايات المتحدة الامريكية، ضمن حدوده الزمانية (2000-2020)، مع التطرق لاهم المفاهيم الاصطلاحية الواردة في عنوان البحث.

أما الفصل الثاني، والذي يتضمن الإطار النظري للبحث، فقد جاء على وفق محورين. تضمن الأول منه على توظيف الايهام البصري في الفنون التشكيلية، فيما يتناول المحور الثاني اسلوب الايهام البصري في فن الخزف المعاصر بشكل عام.

اما الفصل الثالث، من البحث فيقوم على تحليل عينات البحث المتكونة من (4) عينات، اتخذ الباحث المنهج الوصفي لتحليل العينات لغرض تحقيق نتائجه، وصولا الى الفصل الرابع من البحث والذي يتضمن نتائج البحث، ومن ثم الاستنتاجات والمصادر والمراجع مختتما البحث بملخص اللغة الانكليزية.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة Mohannad.Abdulkadim1102a@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة Zainab.albayati@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الايهام، الخزف الامريكي، المعاصر

الفصل الاول

مشكلة البحث:

لقد برز الفن البصري في الخمسينات من القرن العشرين ضمن مجموعة من التيارات التي سميت تيارات (ما بعد الحداثة)، حاملا في طياته اساليب وتقنيات وظواهر فيزيولوجية ونفسية تعمل على ايجاد ايهام بصري داخل بنائية الاعمال الفنية، وتجسدت هذه الاساليب والتقنيات في اعمال مجموعة من الفنانين المعاصرين مثل (فازاريلي، وبريجيت ريلي، وستو)، وغيرهم من الفنانين الذين قدموا انموذجا متكاملا عن الفن البصري بأساليب متنوعة، اعتمد فن الايهام البصري على استخدام القوانين الرياضية لأبداع لوحات تشكيلية توحي بالقيم الجمالية المتمثلة في الحركة والسكون والعمق وبروز اللوحة على الاشكال المسطحة، وجد الخزاف ان هناك حاجة ملحة لأبداع اعمال من شأنها ان تحقق قيم ثقافية مهمة ليس في محتوى العمل فحسب بل في البناء التشكيلي فأهتم الخزافون في الفن البصري لما له من قدرة على احداث الابهار المرئي للمتلقي على وفق الاساليب والتقنيات التي يتبعها الخزاف في اظهار الايهامات البصرية والبعد الثالث.

برز العديد من الخزافين في الولايات المتحدة الامريكية، والذين واكبوا التطورات الاسلوبية والتقنية المعاصرة التي حدثة على صعيد الشكل والمضمون بإزاء المنعطفات الفكرية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية والتي اسهمت في ظهور اساليب وتقنيات متنوعة ونتيجة ذلك ظهر تنوع في الادائية والتقنية والاخراج في الجسم الخزفي وهذا بدوره انعكس على الجانب الجمالي للجسم الخزفي ضمن منظور معاصر يتناسب مع الثورة العلمية. ويمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل الاتي، هل نجح الخزاف الامريكي في تحقيق الغايات الفنية والجمالية في فن الخزف كما هو الحال في فنون التشكيل الاخرى، لعد هذا الفن أي (الخزف) له مميزاته وحدوده من ناحية الخامة والتقنية.

اهمية البحث:

تأتي اهمية هذا البحث في كونه يسلط الضوء على اساليب وتقنيات الفن البصري (Optical art) في الخزف الامريكي المعاصر.

هدف البحث:

التعرف على الايهام في الفن البصري لأعمال خزفية مختارة من خزافين امريكان عملوا ضمن هذا الاتجاه الفني

حدود البحث:

تتحدد حدود البحث كالاتي:

1- الحدود الزمانية: (2000 – 2020).

2- الحدود المكانية: الولايات المتحدة الامريكية.

3- الحدود الموضوعية: الابعاد الفكرية للإيهام البصري في الفن الخزف المعاصر.

تحديد المصطلحات:

الوهم لغويا: توهم الشيء تخيله وتمثله، كان في الوجود او لم يكن، وقال توهمت الشيء وتفرست وتوهمت بمعنى واحد، ويقال توهمت في كذا وكذا، واوهمت الشيء اذا اغفلته، ويقال وهمت في كذا وكذا اي غلطت (Ibn Manzoor, 1968, p. 49).

الايهام اصطلاحا: انطباع او ادراك، لا يطابق الواقع، بل يدفع (المتلقي المتوهم)، الى الاعتقاد في وسيط الرمز، وينتج عن (الايهام)، ابتكار عوالم تخيلية، وتحقق مصداقية، قد تكون اقوى من الواقع (Alloush, 1985, p. 136).

التعريف الإجرائي للإيهام: تكوين احساسات بصرية مظللة للعين ناتجة عن توظيف اساليب الخداع البصري من تباين في الكتلة الحجية والقياسات وخداع الالوان والانكسار والانعكاس والحركة وتنظيم العناصر الشكلية والحركية لإيجاد بعد ثالث ناتج من تداخل الاشكال والخطوط والالوان داخل بنائية العمل الخزفي المعاصر لإنتاج اعمال بصرية تعبر عن روح العصر.

الفصل الثاني

المحور الأول: توظيف الايهام البصري في الفنون التشكيلية :

يعتبر فن الايهام البصري (Optical art) احد المظاهر الابداعية التي تؤكد على انصهار الفن والعلم في بودقة واحدة لتحقيق رؤى تشكليه تتميز بالإبهار البصري وفق احداثيات رياضية لعلم المنظور وعلم الضوء " اذ ان البحث عن ماهية الفن وعناصره يكشف عن جدلية الترابط القائم بينهما ويلقي الضوء على العلاقة بين جوهر العمل الفني والوسائل المختلفة في اخراجه والفنان في ابداعه عبر العصور سعى الى خلق وحده متماسكة النسيج متقنة الصنع ومتكاملة الاهداف اي خلق حالة بصرية لتصبح بدورها موضوع مادة لاستجابة المشاهد" (Nobler, 1992, p. 16). فأحيانا كانت الاعمال المبكرة لفن الايهام البصري تعتمد على اللونين الابيض والاسود لأن هذين اللونين يضيفان مزايا بصرية فالتضاد بين الخطوط يصل الى اقصى مداه من خلال استخدام هذين اللونين وبذلك تظهر التأثيرات البصرية المتداخلة، يتبين لنا ان فن الايهام البصري هو عبارة عن رؤية الصورة بشكل مغاير لحقيقتها التي عليه في الواقع وهو احد الفنون الحديثة نسبيا ويستخدمه الكثير من الفنانين التشكيلين من اجل توصيل فكرة معينه، حيث يتم استخدام الالوان المتداخلة والاشكال الهندسية المتنوعة من اجل جذب الانتباه وتحفيز عامل الاثارة البصرية للعين عند النظر الى الصورة او الشكل، " اي ان الايهام البصري يقوم كما يشير (كارل غرستنر) على مبدأ التبادل بين الفنان وشريكه المشاهد، وهو ما اشارت اليه (جماعة تقصي الفن البصري) في بيانها (طروحات حول الحركة) الى اهمية العلاقة الدائمة بين الشيء التشكيلي والعين الانسانية، وتبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصورة والحركة وعنصر الزمن" (Amhaz, 1981, p. 244). ويعد فكتور فازارلي (Victor، Vasarely) المؤسس والمصدر الرئيسي لهذا التيار، اذ ان فن فازارلي بالغ الثراء والتعقيدات، واكد فازارلي على التأثيرات الحركية وتوصل فكتور فازارلي من خلال استخدام اللون الاسود والابيض في رسم خطوط الايهام البصري من خلال اثارة بصر المتلقي " تمثلت اعماله ذات البنى الحركية التي انتجها ابتداء من 1952 بالأسود والابيض وتراكم الخطوط على مواد شفافة الا انها في صميم ما سمي بعد ذلك بالفن البصري (أوب آرت) اذ

ان عناصره التشكيلية لم تكتسب كل تنوعها وتناقضها وعلاقاتها الداخلية إلا بإدخال اللون" (Amhaz, 1981, p. 243)، ولم يقتصر الفن البصري على نتاجات الفنان فكتور فازارلي فحسب بل انطوى تحت هذه الحركة الفنية مجموعة من الرسامين ومن ابرزهم الرسامة الانكليزية (برجيت رايلي) والتي لم يقتصر استخدام اللون الاسود والابيض في لوحاتها بل استخدمت فيه الالوان مما ساهم في خلق سلسلة من الصور الملونة المدهشة " اذ تكون هذه النقاط الملونة المتلألئة نتيجة انتقالات العين الانطباعية فوق العمل الفني" (Wade, 1988, p. 105)، وظهر هذا الاسلوب في الخمسينات من القرن العشرين معتمدا على علم الحركة وعلم البصريات، وانعكست مفاهيم هذا الاتجاه على الكثير من مجالات الفنون مثل الرسم والنحت والخزف حيث ظهر رواد لهذا الاسلوب الجديد في الفن مثل فيكتور فارارلي، وكونشلير، وجوزيف انتوني، حيث استخدم الفنانين انواع مختلفة من الظواهر المرئية التي تحدث بصورة مستمرة في مدركاتنا اليومية "وان التحرر الذي انتجته الحداثة وما بعدها وما رافقها من تبدلات وتحولات في الاساليب، مكن الفنان من تخطي المقاييس الكلاسيكية، منطلقا ليس من الظواهر الحسية فحسب، بل من المعاناة الحية لواقع جديد ومن تجربة الفن الحديث، ان تلك التجربة قادته الى الاستنباط والتوصل الى مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير" (Amhaz, , 1996, p. 21)، ومع نهاية الخمسينات اصبح فن الايهام البصري اتجاه او اسلوب محدد حيث اصبح هذا الفن ظاهرة صحفية عندما اطلق عليه احد الصحفيين الامريكان تعبيرا صار شائعا وهو أوب- آرت (Op-Art) او الفن البصري (Optical art) وذلك بعدما قام بعض من الفنانين بإقامة معرض تحت عنوان (العيون المستجيبة) ومنذ ذلك الوقت اصبح فن الايهام البصري ممثلا لأحد الاتجاهات الفنية الحديثة، " حيث ان عملية بناء العمل الفني، هو ثمرة لامتزاج الفكرة بالمادة والتقنية واتحاد التناظر بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع، بوحدة فنية تجعل منه موضوعا إيهاميا جماليا، يتمتع بالأبداع والغرائبية بالتنفيذ" (Al-Husseini, 2002, p. 117).

وهناك عدة انواع من فن الايهام البصري وهي:

- ايهام متعلق بالألوان:

وهذا النوع من الايهام يعتمد بشكل اساسي على استخدام الالوان بطريقة معينه حيث تتداخل الالوان لتراها عين الناظر بطريقة مختلفة عن الحقيقة.

- ايهام بصري يتعلق بالأشكال الهندسية:

يعتمد هذا النوع من الايهام البصري على الاشكال الهندسية، حيث يتم استخدامها بشكل مدروس يتسم بالتداخل وتطبيق بعض النظريات الرياضية.

- ايهام بصري متعلق بتحريك الصور:

يعتمد هذا النوع من الايهام البصري على مجموعة من الصور المتحركة ثلاثية الابعاد، اذ ان هناك بعض الصور التي يمكن النظر اليها اثناء تحريك الرأس في اتجاهات مختلفة وتبدو وكأنها تتحرك الا انها في الحقيقة ثابته تماما.

- الايهام البصري الخاص بالقياسات والاحجام:

هو عباره عن ايهام يتعلق بالأحجام والقياسات اذ نلاحظ في بعض الاحيان وجود اختلاف في طول او قياس خطين متواجدين على نفس السطح لكن في الحقيقة ان الخطين هما بنفس القياس الا انه من خلال اضافة بعض التفاصيل توحي بالاختلاف في المقاسات اذ ان الايهام البصري هو احد وسائل او اساليب الايصال في الفن التجريدي حيث يعمد الفنان الى العمل بهذا الاسلوب لتحقيق الاثارة وابهار المتلقي او المشاهد "ويلعب السياق احيانا دورا هاما في عملية التعرف على الشكل، اذ ان السياق يعني النمط العام لمثيرات المشهد البصري، ويرى العلماء ان السياق ينقسم الى نوعين، النوع الاول يمثل مجموعة المثيرات التي تحيط بالمنبه المستهدف والتي تؤثر على ادراك الفرد لهذا المنبه، اما النوع الثاني من السياق، فأنه يتمثل في الخبرة السابقة للفرد عن هذا السياق، بمعنى ان الخبرة السابقة عن السياق تجعل الفرد يفسر الاشكال التي يحتويها هذا السياق القائم على خبرته السابقة" (Sayed Ahmed, 2001, p. 69).

كما ان لفن الايهام البصري الاثر البالغ على الابهار المرئي والامتاع البصري باستخدام صور واشكال مختلفة من الايهامات البصرية مما مهد الطريق لاستحداث رؤى فنية ابداعيه وابتكار مظاهر جمالية بصرية حديثة باستخدام التكنلوجيا والتقنية الحديثة، بالإضافة الى ان التطور التكنلوجي الذي اكتسح العالم بأسره اسهم بشكل فعال في تطور فن الايهام البصري وخاصه باستخدام الكمبيوتر والاجهزة الحديثة والبرامج الالكترونية الخاصة بفن الايهام البصري "وتشكل الحركة اهمية بالغة بالنسبة للإيهام البصري وخاصة بالمجال الذي يستثمر التأثيرات البصرية التي توجد اساسا في عين الناظر وذهنه، انه يكتمل فقط عند النظر اليه" (Smith, 1995, p. 150).

المحور الثاني: تأثير اسلوب الايهام البصري في فن الخزف المعاصر:

ان ما يميز الحداثة وما بعدها كفكر هو التجاوز المستمر وحركة لا تنتهي بالخروج عن الأنساق المألوفة اصبحت حركة ترتبط بمفاهيم التحول والتجدد والتقدم، وهذا بدوره انعكس وبشكل كبير على الفنون بصوره عامه وعلى فن الخزف بصوره خاصة في العصر الحديث واصبح لفن الخزف مكانه مرموقة واصبح من الفنون الراقية واصبح الخزافون يبتعدون عن الاهتمام بالناحية الوظيفية للخزف عاملين على ابتكار اشكال معينه تقدم افكارا جديدة ومبتكره زاخرة بالقيم الجمالية ومحمله برسائل تؤكد على ماهية العمل الخزف "حيث ادت عوامل التغير التي ساقتها حركة الحداثة بالخزف الى سمات لا تنفصل عن التحولات الشاملة التي عصفة بالرؤية الفلسفية والاجتماعية وكان دور في بناء شخصية الخزاف المعاصر ومكانة الخزف كعلامة بين الفنون الحديثة والتي ولدتها مكونات وشروط وسياقات دفعة به لتمثل مع تيار التحديث العام كعلامة ثقافية وفنية ومعرفية" (Al-Rubaie, 2004, p. 51)، وبما ان فن الخزف اكثر تعاملا مع الشكل المجسم من الرسم، فأن فكرة ادخال التحديث الى فن الخزف سرعان ما اصبحت نمطا تغريبيا شائعا استطاع من خلاله توسيع نطاق التأثير الدلالي لفن كان يشتغل ضمن حدود معينه لكنها انفتحت بصورة اوسع لتحتوي داخل بنية العمل او التكوين الخزفي اشياء من الغموض والاشارات والدلالات " فضلاً عن ذلك يسهم المنطق بلغته الرمزية والصورية في مفهوم لغة التشكيل الخزفي المعاصر عبر دلالاته الايقونية المفروضة على السطوح والتكوينات الموظفة لكل الامكانيات الفنية من خط ولون وظل، ومسترشداً بكافة رموز التكنولوجيا وما تدعو اليه لغة الحداثة في الفن لتجسيد هذه الخاصية، التي يتم

رصدها على نحو واضح ضمن حركة التكوين الخزفي المعاصر" (Al-Bayati, 2009, p. 92)، "اذ ان فن الخزف يمكن ان يكون زاخرا بالإيقاع والحركة والخيال وحينما يتحرر الخزف من المألوف يحقق تناغما متحركا (ديناميكا) وحركة حية، متحررة من كل رغبة في التقليد والمحاكاة" (Reid, 1986, p. 56)، وكما ان للخزف سمات جمالية خاصه بالرغم من ان النظرة السائدة على فن الخزف او على الخزف كتكوين وظيفي، فمنذ نشأته كان يحمل مضامين وافكار دينية رمزية روحية مع وجود الوظيفة وتطور إنتاج الاشكال الخزفية واصبح الخزاف يضيف اثناء التشكيل لمسة جمالية في الاواني والاشكال الخزفية اما من خلال الالوان المستعملة او من خلال الاضافات او الزخارف، وعلى المنجز الخزفي لعبت "الحركة على اختلافها قوى مثيرة للانتباه وفعل ينطوي على التغير وردود الافعال عليها محسوسة او على هيئة احاسيس وانفعالات" (Scott, 1980, p. 47)، اذ ان التكوين الفني الخزفي يحمل جمالية فكرية في دلالاته من خلال الادراك الحسي للعمل، ويخلق لنا التكوين الخزفي شعور خاص لطبيعة المادة المنفذة منها لمجرد النظر اليها تتحكم خبراتنا ومعرفتنا السابقة، قد يكون نسيج السطح والملمس اصيلا ناتجا عن طبيعة المادة او مصطنعا من خلال محاولات الفنان لجعل النسيج السطحي خاصا به، ان النسيج السطحي خليط يجمع بين كل من الاحساس الناتج عن الملمس والناتج عن الادراك البصري، ان السطوح الخزفية قد تكون ناعمه صقيله او خشنة محببه وذلك بحسب رؤية الخزاف وبحسب ما يتطلب التكوين المراد تنفيذه، حيث ان عالم التكوين الخزفي هو عالم واسع وله خصوصية مميزه وهويه مميزه تميزه عن باقي مجالات الفن التشكيل، لأن فن الخزف يعتمد وبشكل كبير على الجانب التقني اذ يستطيع الفنان الخزاف من خلاله ان يبدع من خلال نوع وطبيعة السطح ويصل به الى نوع من الانسجام التقني والجمالي اذ ان الفنان الخزاف يستطيع من خلال خياله الخصب ومن خلال تمكنه من ادواته ان يضيف لسطح التكوين الخزفي خصوصية وان يستغلها لصالحه في اظهار المنجز الفني كوحدة متكاملة شكلا ومضمونا " وان النسيج السطحي هو خليط يجمع بين كل من الاحساس الناتج عن الملمس وذلك الناتج عن الادراك البصري معا، وعملية الايحاء بالملمس ذات اهمية وهي اما ناتجه عن طبيعة المادة المستخدمة في التكوين او عن حركة الخطوط واتجاهاتها" (Hussein, 1987, p. 228).

وتأتي اهمية الخزف كفن له خصوصيته في كونه منجز متعدد الابعاد او السطوح (ثنائي او ثلاثي الابعاد) وهذا يعطي للفنان الخزاف مساحة وحرية اكبر لإظهار التفاصيل واغناء التكوين الخزفي من جميع الجوانب، وهنا تكون للسطوح في الخزف اهمية كبرى في الخزف اذ يظهر جهد وخبرة الخزاف من خلال خلق سطح خاص به له تأثير واضح ومباشر على الادراك البصري، " اذ ان عملية الايحاء بملمس السطح ذات اهمية كبيرة وهي اما ناتجه عن طبيعة المادة المستخدمة في التكوين او من حركة الخطوط واتجاهاتها" (Reid, 1986, p. 228)، وبالتالي لقد تأثر العديد من الخزافين بظاهرة فن الايهام البصري وظهر ذلك في الكثير من اعمالهم الفنية، اذ ان" الوهم ما هو الا موضوع للتواصل في اعادة التمثل الذي ينفي عن الصورة حضورها الواقعي وكثافتها الحسية وتحولها بالتالي الى تصور. أي ان الوهم يستلب الصورة ويتم نفيها لصالح تصور ما(Khudair, 2005, p. 51) . وكان ذلك من مبدأ مواكبة التيارات الفكرية المعاصره عموما وتلبية لتحقيق الغرابة التي تؤدي الى جذب انتباه المتلقي واثارة الدهشة لديه وهذا فتح الباب واسعا امام هؤلاء

الخزافين لابتكار افكار وتصاميم جديدة حيث يركزون اهتمامهم على الرؤية البصرية والعقلية والاستجابات المرئية، لقد وجد الخزافون في هذه المفاهيم مداخل مستحدثة للكشف عن ما هو غير مألوف في صياغتهم الشكلية واكتسبت اعمالهم وتصاميمهم متغيرات جمالية وتشكيلية مستحدثه حيث استفادوا من الدراسات العلمية والنظريات التي اهتمت بالظواهر البصرية والايهامات والتي لها تأثير على الادراك الحسي من خلال تنظيم العناصر بحيث يتبادل او يتباين الشكل مع الارضية او الاعتماد على التقارب والتباعد بين الوحدات، او احداث خلخلة في نظام ثابت، او الاعتماد على التباين الحركي بين الاشكال " وتحويلها الى كتلة او خط او لون تماشيا مع مفهوم الايهام البصري، باستثمار جوانب الايقاع الحركي المتكرر وتحويل هذه الايقاعات الى مركز للحركة الجمالية، فضلا عن الاصرار على توفير التناغم والتآلف" (Al-Hajul, 2006, p. 58)، ان فن الخزف من الفنون التشكيلية الذي حقق تطور بالقدرة والحرفة والتقنية نتيجة التطور الحاصل في المجالات التقنية والتكنلوجية والثقافية واخذ يتفاعل مع المجتمع من خلال تجسيده لأفكار ورؤى ومضامين رمزيه وجمالية، لقد توفرت للخزافين ارضيه صلبه وتهيأت لهم ظروف اجتماعية وحضارية لعبت دورا فاعلا في ظهور اعمالهم الفنية ذات الخصائص الشكلية والتكوينية والدلالات الرمزية " وان التناسب بين اجزاء التكوين الفني يخلق ايقاعات معينه للمتلقي فلعلاقة بين الطول والعرض والخطوط بعضها ببعضها والكتل والحجوم والمساحات ضمن حدود المساحة الواحدة وعلاقة هذه العناصر مع الفراغ له تأثير على المتلقي"(Hussein, 1987, p. 56) ، اضافه أن فن الخزف لا يقل اهمية من ناحية الاداء الفني والقدرة على صياغة الافكار التي تعمل في داخل الفنان الذي يعيش عصر الحداثة وتناقضاتها، فقد ابدع الخزافون في انتاج اعمال خزفية تنتمي الى ذات الروح التعبيرية التي اثارت المشاعر والاحاسيس كما هو الحال في سطوح اللوحة " فقد ارتبطت صور الايهام البصري بالهندسة، مثلما ارتبطت العديد من الفنون مثل العمارة وغيرها، واوجد هذا الترابط علاقة تناسبية بين الكتل واجزائها، عبرت عن العلاقة الجمالية والوظيفية بينهما، وكان لهذه العلاقة تأثير على تلك التجارب الايهامية" (Al-Husseini, 2002, p. 39).

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

1- وجد الفنانون في الايهام البصري تقنية جديدة واستفادوا من خلاله في تحقيق معالجات فنية وتقنية ارتبطت بالتقدم التكنلوجي.

2- استثمر اسلوب الايهام البصري لتحقيق عملية الايهام لعين المتلقي واستفزاز مدركاته باستخدام الالوان المتضادة وتكرارات المفردات والاشكال الهندسية.

3- اسهم اسلوب الايهام البصري بطرح شيء مهم في الفن وذلك من خلال تفاعل المشاهد او المتلقي جسديا ونفسيا مع مكونات التكوين الفني وتفاعله مع العلاقات بين هذه المكونات.

4- تعتبر تقنيات الايهام البصري ادوات محركة للفعل الايهامي البصري مثل التدرجات اللونية والضوئية والكتل والخطوط وطبيعة تشكيلها.

الفصل الثالث

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الحالي الاعمال الخزفية المنشورة على وسائل الاعلام والمعارض الفنية، للخزافين الامريكان والمنتجة للفترة (2000-2020) لعد هذه الفترة متميزة بما شهدته من تيارات مهمة منها تيار او اتجاه الايهام البصري ودوره المهم على المستوى التقني والاسلوبي.

عينة البحث:

تكونت عينة البحث من (4) عينة، وقد تم انتخابها بطريقة قصدية ووفق ما يخدم البحث الحالي وبواقع عمل واحد لكل خزاف.

منهج البحث (التحليل):

اعتمد الباحث في تحليله على المنهج الوصفي لتحليل عينة البحث.

تحليل العينات:

،انموذج (1) :

اسم الخزافة : ساندرا فيكتورينو (Sandra Victorino)

اسم العمل : تكوين خزفي

القياس : 35 ×37 سم

تاريخ انتاج العمل : 2010

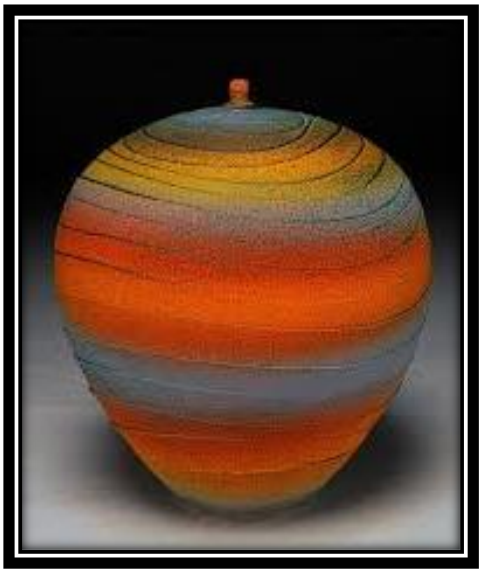
عمل خزفي (فازة) تقليدية الشكل وبمعالجات اسلوبية معاصرة يكون بدنها على هيئة بيضوية تحوي اشكال هندسية منتظمة بتكرارية محققة عبر تكرارها ايهاما بصريا يجذب نظر المتلقي لجمالية انتظامها، يتوسط الانية خط على هيئة شريط لولبي متصاعد من قاعدة التكوين الى اعلها وهي باللونين الاحمر والاسود والذي حقق ايضا ايهاما بصريا بإيقاعية متصاعدة نحو مصافي الجمال والابداع الفني واكدت الخزافة ساندرا في هذا الانموذج على تكرار المفردة لتحقيق الايهام البصري الناتج بمساعدة التضاد اللوني الذي يوحي للمتلقي بالبعد الثالث من خلال الايهامات المتعلقة باللون والتباين الحجمي للشكل وابعاده بالنسبة للمتلقي معتمده على التضاد اللوني وعلى التمويه لأثارة اضطرابات بصرية مظلله لعين المتلقي وان الايهام اللوني والبعد المنظور تحققا من خلال التباين بالأحجام والقياسات داخل بنائية تكوين العمل الخزفي فقدمت لنا الخزافة خيالا ذا قيمة بصرية جمالية.

انموذج (2) :

اسم الخزاف : مايكل ويزنر
(Michael Wisner)
اسم العمل : تكوين خزفي
القياس : 32×19 سم
تاريخ انتاج العمل : 2019

يتمثل التكوين الخزفي بهيئة (فازة) دائرية عريضة ومضغوطة الارتفاع ويكمن الايهام البصري في هذا المنجز بحركة الخطوط المتكررة على سطح العمل حيث تكون شبيهة بالفسيفساء وعند تعقب منمنمات حركة الخطوط المتكررة سيسهم في ابراز الحركة الايهامية للخطوط فايقاعية تكرار الخطوط على التكوين الخزفي طغت على باقي الاسس والعناصر الفنية ليرتقي الايهام البصري بحركة استمرارية بتمثل وتشابه وتقارب الخطوط المنفذة على سطح المنجز الخزفي حيث عمد الخزاف على توحيد اللون ليهيم توحدا وتماسكا لمنح خطوطه واشكاله درجات عالية من التفاعل الايهامي البصري ومحققة فاعلية امتزجت بالإثارة والجذب البصري لدى المتلقي كما حققت تكرارية الخطوط واحادية اللون ايقاعا تناغما مع اتجاهية حركة الخطوط لتعمل سوية على ابراز الجانب الأيهامي بالحركة وتشتيت عين المتلقي نحو تباين الاتجاهات موهمة اياه بالاستمرارية والتداخل والمزج محقق البعدين الجمالي والايهامي.

انموذج (3) :



اسم الخزاف : نيكولاس برنارد
(Nicholas Bernard)
اسم العمل : موجة الغروب المظلمة
القياس : 36 ×27 سم
تاريخ انتاج العمل : 2007

عمل خزفي (فازة) بيضوية الشكل منفذه عليها مجموعة من الخطوط المستديرة تحيط حول التكوين الخزفي مع مجموعة من التدرجات اللونية اعتمد الخزاف نيكولاس في هذا الانموذج على الايهام بصري من خلال التدرج اللوني الذي عمل على تشويه المنظور البصري للمتلقي فالتباين والتداخل اللوني أي تفاعل الالوان بصريا وامتزاجها مع بعضها ترك لدى المتلقي انطباعا ايهاميا بأن الالوان غير محددة وهذا الانتقال التدرجي بالألوان قد اعطى تأثيرات

ضوئية وظليه على سطح المنجز الخزفي ومن خلال ايقاعات حركية المتمثلة بالخطوط المستديرة جميها ساهمة في تكوين ايهام بصري للمتلقي وبهذا الاسلوب استطاع الخزاف نيكولاس احداث اضطرابات بصرية محققة الايهام البصري من خلال تدرج الخطوط والالوان داخل بنائية التكوين الخزفي معتمده على حركة الخطوط المستديرة في ايجاد ايهامات بصرية مظلله للعين.

انموذج (4) :

اسم الخزافة : جينيفر مكوردي

(Jennifer McCurdy)

اسم العمل : تكوين خزفي

القياس : 33 ×45 سم

تاريخ انتاج العمل : 2009

تكوين خزفي على هيئة اشرطة متكررة منحنية للحصول على شكل يمتاز بالمرونة محققة بتكرارها بإيقاعية معينة ايهاما بصريا يجذب نظر المتلقي لجمالية الحركات المترابطة بشكل اشرطة متصاعدة من قاعدة التكوين الخزفي الى الاعلى فضلا عن التأثيرات النفسية الفاعلة لدى المتلقي من خلال الايهام الحركي للأشرطة وخلق وحدة مترابطة بين تجاور حركة الاشرطة وتكرارها في الشكل ذاته والتي تعمل سوية على ابراز الجانب الايهامي بالحركة لتشتيت عين المتلقي نحو تباين الاتجاهات المنحنية موهمة اياه بالاستمرارية والتداخل عمقا وعمدت الخزافة جينيفر مكوردي على توحيد اللون الا وهو الاسود في التكوين الخزفي وله اثر واضح على العلاقات التنظيمية للمنجز الخزفي لتوحي جميعها

الفصل الرابع

النتائج :

1- سعى الخزافين الامريكان الى احداث الاستفزاز والدهشة واخراج فن الخزف من شكله وحدوده التقليدية من خلال التصرف والتحويل في بينة التكوين الخزفي ونجد هذا واضحا في جميع عينات البحث.

2- عمد الخزافون عينة البحث الى التلاعب بسطوح الاشكال الخزفية لتوليد ايهام بالحركة وهذا شكل مؤثر اضافي للشكل الخزفي.

3- استثمر الخزافون عينة البحث التنوع في منظومة الالوان المتعددة والدرجات اللونية المتعددة والمختلفة ليؤسس من خلالها ايهام بصري فاعل.

4- ان الاشكال الهندسية بمختلف مفرداتها وحركاتها الايهامية وبما تحمله من ابعاد جمالية وتعبيرية النصيب الاكبر في تحقيق فاعلية الايهام البصري في اغلب عينات البحث.

5- كان لآلية العلاقة بين الخطوط المتجاورة والمتقاطعة دور مهم في احداث تغيير في مسار الرؤية وتشتيت في المدركات الحسية وتحقيق سطوح متباينة متحركة وتبرز وترسخ الايهام البصري.

الاستنتاجات :

1- ان التكوينات الفنية الحاوية على ايهامات بصرية تمتلك استمرارية في توليد الفعل الابداعي الذي لا يقف عند حدود الفنان او العمل الفني بل يمتد الى المتلقي ايضا لذلك اصبح الفن البصري اكثر ارتباطا بالمجتمع.

2- ظهور مؤثرات شكلية وتقنية في الاعمال الايهامية البصرية في الفن عموما والخزف خصوصا مستمدة من التطورات العلمية والتكنلوجية الحاصلة بفعل الثورة الصناعية والعلمية والتقنية.

3- اثرت ظاهرة الايهام البصري للأعمال الخزفية بوصفها فنا غايته الاساسية محاكاة القيم الجمالية والتعبيرية من خلال استخدام عناصر واسس تعمل على تعزيز الفاعلية الادراكية للمتلقي.

التوصيات :

اجراء دراسة اوسع في مجال الايهام البصري وتوظيفه في فن الخزف وتمسح الدراسة عينه اوسع من عينة البحث الحالي على مستوى اوسع عالميا.

References:

1. Al-Bayati, Z. (2009). *The Aesthetic Transformations of Contemporary Ceramic Composition*. University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished doctoral thesis.
2. Al-Hajul, M. (2006). *On the Justifications for Distinctive Sculpture Experience in Iraq, One Hundred Flags from the Iraqi Formation.* Baghdad: Iraqi Media Network.
3. Al-Husseini, I. (2002). *Artistic Formation of Arabic Calligraphy According to Design Principles.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
4. Alloush, S. (1985). *Contemporary Literary Terms.* Beirut: The Lebanese Book House.
5. Al-Rubaie, N. (2004). *Systems of Contemporary Arab Ceramic Forms.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished doctoral thesis.
6. Amhaz, , M. (1996). *Contemporary Artistic Currents.* Beirut: Dar Al-Muthalath for Design, Printing and Publishing.
7. Amhaz, M. (1981). *The Art of Contemporary Photography (1870-1970).* Beirut: Dar Al-Muthalath for Design, Printing and Publishing.
8. Hussein, K. (1987). *Intellectual Contents and Elements of Artistic Design.* University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
9. Ibn Manzoor. (1968). *Lisan Al-Arab.* Beirut: Dar Sader.
10. Khudair, S. (2005). *The Problem of Illusion in the Art of Painting (Kazem Haidar as a Model).* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
11. Nobler, N. (1992). *Vision Dialogue.* (F. Khalil, Trans.) Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.
12. Reid, H. (1986). *The Meaning of Art.* (S. Khashaba, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
13. Sayed Ahmed, A.-S. (2001). *Perceptual Visual and Auditory Perception.* Cairo: Al-Nahda Al-Masria Bookshop.
14. Scott, R. (1980). *The Foundations of Design.* (A.-B. M. Ibrahim, Trans.) Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing.

15. Smith, E. (1995). *Artistic Movements After World War II.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
16. Wade, N. (1988). *Optical illusions, their art and science.* (M. Muzaffar, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ma'moon for translation and publishing.

The Visual Illusion in American Contemporary Ceramics

muhanad A Ghanim
Zainab kadhim salih

Abstract:

The research entitled (The Visual Illusion in American Contemporary Ceramics) includes four chapters، the first chapter of which includes the methodological framework for the research، which contains the research problem focused on the following question: Has the American potter succeeded in achieving the artistic and aesthetic In the art of ceramics، as in the art of drawing and graphics، the fact that the art of ceramics has its advantages and limits in terms of material and technology? The aim of the research was to identify visual illusions in visual art in the works of a selected group of American potters. While the importance of the research was evident in that it sheds light on the methods and techniques of optical art in contemporary American ceramics While the research limits were limited to ceramic works including the United States of America and the temporal limits (2000-2020)، and the chapter was concluded by specifying the most important terms mentioned in the title of the research As for the second chapter، it is the theoretical framework for the research and it contain 2 paragraphs. The first is concept of visual illusion and the employment of visual illusion in the plastic arts. The second paragraph included the influence of the optical illusion style in contemporary ceramics As for the third chapter، the research included the research procedures. It included the research samples consisting of (4) American ceramics and The chapter included the descriptive analytical approach as a method of research، and the fourth and final chapter included From the research on the results of the research، the researcher provided a set of conclusions that emerged from the research

Keywords: Contemporary, illusion American porcelain,

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1244

تمثلات البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض المسرحي للأطفال

ميادة مجيد أمين الباجلان[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الملخص

حدد البحث بدراسة تمثلات البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض المسرحي للأطفال, انطلقت الباحثة من أهمية البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض لتقدم دلالات مغايرة ومتنوعة على مستوى الشكل الفني الابداعي للمنجز ومضمونه من خلال تحولاتها التي تساهم في تكوين مضامين العرض ودلالاتها المعرفية, التقنية الفنية والفكرية تساهم في ديناميكية العرض التفاعلي, وايصال الفكرة المرتبطة بالرؤية الاخراجية والتصميمية للأبداع الفكري والجمالي, مما يساهم في عملية التشويق والإحساس والانتباه والجذب للمتلقي0الطفل), ويقع البحث في أربعة فصول: تضمن الفصل الأول الاطار المنهجي للبحث, مشكلة البحث المتمركزة على الاستفهام الآتي: (ما تمثلات البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض المسرحي للأطفال)؟ وتكمن أهمية البحث في البنى المجاورة للمسرح وفاعليتها في تكوين مضامين العرض المسرحي للأطفال, ويهدف التعرف على آلية تلك البنى المجاورة وفق أساليب واتجاهات وطرق تصميمها واخراجها, والبحث يخدم العاملين والمهتمين والمختصين في مجال فن مسرح الطفل واختتم الفصل بتحديد المصطلحات, في حين تناول الفصل الثاني(الاطار النظري) وشمل مبحثين, عنى الأول: (مسرح الطفل وجماليات التلقي), فيما عنى المبحث الثاني: (البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض المسرحي للأطفال), وأختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري, فيما خصص الفصل الثالث لإجراءات البحث, حيث حددت بالطريقة القصدية في اختيار العينة التي تم تحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي, واحتوى الفصل الرابع على النتائج التي توصلت اليها الباحثة وأختتم بمجموعة من التوصيات والمقترحات, وقائمة المصادر والمراجع, والملاحق, فضلا عن ترجمة الملخص باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية: تمثلات, التشكيل, الفضاء, مسرح الطفل .

[1] وزارة التربية- مديرية تربية نينوى Mayadameme68@gmail.com

الفصل الأول / الاطار المنهجي

أولا. مشكلة البحث :

في ظل الثورة التكنولوجية الحديثة والاتصالات, والتطورات الفنية ومع متغيرات الحياة بجميع جوانبها وما تمثله اليوم من تحولات سريعة, ومنها في جانب الفنون عامة والفن المسرحي خاصة, وعلى أثرها تزايدت البحوث والدراسات في موضوعات مختلفة في توظيف تقنيات العرض البصري وفق ديناميكية متفاعلة في تشكيل فضاء السينوغرافي للعرض المسرحي الموجه للأطفال ليصبح شكلا يدل على المعاني من خلال تمثلاته الشكلية بمعية الفنون المجاورة المختلفة والتي يسهم في عملية التشويق في الإحساس والانتباه والجذب في ايصال الفكرة المرتبطة بالرؤية الاخراجية والتصميمية للأبداع الفكري والجمالي عن طريق معالجات عديدة ومتنوعة في تجسيد بيئة قريبة من ذهن المتلقي(الطفل) بأسلوب فني جمالي يساعد في تشكيل فضاءات متنوعة لسينوغرافيا العرض ويعمل على شد انتباه الطفل والإبقاء على تركيزه لفترة أطول للعب الدرامي باستغلال عنصر الدهشةِ وتوفير مساحات جمالية تحاكي أو تغازل أفق التوقع تتماشى والمستوى العقلي والنفسي للطفل لذا يمكن أجماله في مشكلة البحث المتمركزة على الاستفهام الآتي: ما المعالجات التي يمكن استخدامها لتوظيف جماليات البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض المسرحي للأطفال ؟.

ثانيا. أهمية البحث والحاجة إليه :

يعد مسرح الطفل أحد أهم الوسائل الفاعلة في تشكيل ثقافة الطفل لبث المعلومات والقيم وفق ديناميكية متفاعلة تساهم في التربية والتعليم من خلال ما يراه المتلقي(الطفل) من وسائل جذب واثارة, فيتفاعل معها بطريقة جمالية جاذبة تحقق له التشويق، والمتعة الجمالية والفكرية, اذ تجلت أهمية البحث كونه يسلط الضوء على بنى الفنون المجاورة للفن المسرحي ويعد دراسة مهمة موضوعية للفن المسرحي وتكمن أهميته في رفد المؤسسات الثقافية والفنية, وتفيد هذه الدراسة المهتمين باختصاص المسرح, فضلا عن طلبة كليات الفنون ومعاهدها, والتربويين, والباحثين .

ثالثا. هدف البحث :

يهدف البحث الحالي التعرف الى تمثلات البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض المسرحي للأطفال .

رابعا. حدود البحث :

أ. **الحد الزماني : 2023**

ب. **الحدود المكاني**: العراق- بغداد

ج. **الحد الموضوعي**: دراسة تمثلات البنى المجاورة لفضاء العرض المسرحي للأطفال

خامسا. تحديد المصطلحات :

التمثلات : (representations)- مفردها- تمثل :

لغة: "مثل- نحت رسم مشهدا بالرسم- عرض على المسرح- ممثل على المسرح- تمثيل: تعبير فكرة برسم أو لوحة- تجسيد- تشخيص- مظهر غايته إحداث تأثير- امتثل: بينه وأفاده-تماثلي: دال على تماثل, تناظري, تناسقي, ترتيب تماثلي" (Nehme & others, 2000, p. 1320)

وعرفه الرازي "تمثل الشيء: ما يضرب به الأمثال- والتماثل بالفتح-والتمثيل بالكسر-ومثله تمثيلا, وجمعها: أمثلة, مثل بضم الميم, والتمثال: الصورة" (Al-Razi, 2008, p. 332)

اصطلاحا: " سواه وشبه به وجعله على مثاله-تمثل الشيء تصور مثاله, ومنه التمثل, وهو حصول صورة الشيء في الذهن- أي تصور صورة ذهنية- أي ادراك مضمون مشخص, أو تصور مثال ينوب عن شيء ما" (Saliba, 1982, p. 342) .

التعريف الاجرائي: التمثلات : (تمثيل وتصوير العرض المسرحي عن طريق طرح الأفكار المغايرة التي تقوم مقام الصورة النمطية بصورة حداثوية بما يلائم العصر) .

التشكيل : pasticiz : (من فعل شكل, شكل الشكل, والجمع أشكال, تشكيل الهيئة, الأشكال, والتشكيل هو نوع من الفنون, الفن التشكيلي القائم على النمذجة, أو التشكيل ثلاث الابعاد, ويشمل الفن التشكيلي النحت, والكولاج, وغيرها من الاعمال الفنية التشكيلية) . (Riyad, 1973, p. 69)

التعريف الاجرائي: التشكيل: (التجميع, والتنظيم والربط لمحتوى عناصر الفن المسرحي ككل للشكل والمضمون بطريقة ابداعية ضمن المعالجات الاخراجية لفضاء سينوغرافيا العرض المسرحي من شأنها تثير المتلقي) .

الفضاء(space): "هو مليء وإشغال الفضاء بحسابات جمالية دقيقة, تربط ارتباطا وثيقا بالخطة الإخراجية تبعا للأماكن المختارة من خشبة المسرح, وإطار الصورة في الفن التشكيلي يمثل لنا حدود الفضاء الذي يقابل الإطار المسرحي(البرسينيوم)" (Attia, 2012, p. 115) .

التعريف الاجرائي : (فن تشكيل فضاء العرض المسرحي للعناصر البصرية والسمعية والحركية ومعالجة الفراغ بمساندة البنى المجاورة للفنون والتعبير عن الدلالات الفكرية والجمالية الجاذبة للعرض) .

(**مسرح الطفل**) : تعرفه (وارد) "(المسرح الموجه للأطفال وملتزم بتقديم أفكار جديدة واخراج شيق، جمهوره من الصغار وتعريفهم بألوان مختلفة من الفن)" (Ward, 1986, p. 12)

وعرفه (ابو معال) (مسرح الطفل) هو: "(جزء من مسرح الكبار ويتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص والتقنيات, والأهداف والأفكار فهي تعالج امورا تهم الأطفال وتعطي أهدافا وأفكارا تتناسب مع مستوياتهم وعقلهم)" . (AbuMaal, 1984, p. 19)

التعريف الاجرائي: مسرح الطفل: هو(عرض مسرحي موجه للأطفال تهتم بقضاياه وعصره, وعرضه بطريقة جاذبة مشوقة ومثيرة للرؤية الفنية الجمالية المتكاملة للحدث والشكل والمضمون في التكوين الكلي لكل العناصر المكونة للعرض المسرحي السمعية والبصرية والحركية تحدث تأثيرا كبيرا في نفوس الأطفال, وتحقق أهداف وقيم وغايات تربوية, ثقافية, فنية, ترفيهية بما ينسجم ومدركاته العقلية والنفسية) .

الإطار النظري: المبحث الأول: مسرح الطفل وجماليات التلقي

يشكل المسرح مرتكزاً معرفياً ثقافيا, وجمالياً كونه وسيلة من وسائل التواصل الإنساني وأحد وسائل التعبير الفني والجمالي, وبعد مسرح الطفل النواة الاساسية في تكوين جيل يأخذ دوره في المجال الفني والثقافي, له مدلولاته الفكرية والحسية وما تستقبله الحواس في تكاملية الخطاب الفني الجمالي والدلالات الزمانية والمكانية, وتنويعاته الذهنية والحسية تحمل كل المعاني الانسانية الباعثة على العواطف النفسية للروح

والذات في اقامة التواصلية الفاعلة مما يسهل عليه التجاوب والتفاعل مع مفردات العرض .

يعد فن المسرح من أقوى عوامل الاثارة والالهام, فهو الحياة والأداة الفاعلة يمكن من خلاله اثراء الثقافة المعرفية لدى المتلقي(الطفل) ونقل الخبرات المعرفية والادراكية, والحسية وبث رسائل ودلالات ومضامين ثقافية واجتماعية, وفنية.. وغيرها, لذا يسعى مصممو ومخرجو العرض المسرحي للأطفال في تقديم كل ما هو جاذب ومثير للخطاب الفكري الجمالي, والاستعانة بالبنى المجاورة للفنون في تشكيل فضاء العرض المسرحي لتقدم دلالات مغايرة ومتنوعة على مستوى الشكل الفني الابداعي للمنجز ومضمونه الى أشكال مستحدثة تقنيا وشكليا, عبر تحولاتها التي تساهم في تكوين مضامين العرض ودلالاتها المعرفية, بهدف اثراء الثقافة المعرفية لدى المتلقي(الطفل) واستعداده لتحسس وادراك الخطاب المقدم له, والتجربة والمعرفة التي تساعد على خلق حالة من المتعة الفكرية والجمالية, فتتولد رؤى جديدة يكتمل فيها الوعي منسجما مع المواضيع المطروحة للخطاب المسرحي الجمالي تحقق التلاقح المباشر ذات معامل أكثر ايجابية وتفاعلية في نقل الخبرات والمعارف, وبلغة تتسم بالبساطة والسلاسة والجمال, ومن أهم هذه المرتكزات: (Al-Kaabi, 2009, p. 33)

- **التشويق :** وهي من العناصر الهامة في تشخيص الأبعاد الجمالية وابهار المتلقي(الطفل) والامتاع .

التفاعل : مخاطبة وتنشيط حواس الطفل, ولتحقيق الأثر الجمالي والمعرفي لاستبيان المفاهيم والرؤى عبر عناصره الشكلية للمحتوى والمضمون .

- **الخيال :** قدرة العمل المسرحي على التحليق بمخيلة المتلقي (الطفل) نحو آفاق بعيدة يحفز مهاراته ومواهبه نحو الابتكار .
- **الايهام :** قدرة العمل المسرحي على خلق الإيهام بين اللعب المسرحي واللعب الطفولي بتحفيز الحواس والمهارات للاستمتاع والمؤانسة .
- **المرح :** توظيف المواقف الكوميدية للحكايات الظريفة وذلك لإدخال الفرح والبهجة والسرور في قلب المتلقي الطفل فضلا عن الموسيقى والأغاني .
- **الاثارة :** تجسيد عنصر الإثارة في سير الأحداث متناسبة مع تلقائية الطفل وذائقته الفنية .
- **التنوع :** من أهم المرتكزات للتشكيل الدلالي والمعرفي والمعادل الموضوعي في تعزيز خطاب العرض البصري .

يعد الشكل الصورة المعبرة للعمل الفني ضمن شبكة العلاقات المتداخلة للتشكيلات التي تثير المتلقي لفضاء العرض السينوغرافي للتعبير الفني الجمالي, وتمثل البنى المجاورة للمسرح الفن السينمائي, والفن التشكيلي من العوامل التي تساعد في جذب وتشويق وخلق المتعة عند الاطفال, على مستوى تأسيس فضاء العرض تحقيقا لخيالات الرؤيا الفنية للمصممين والمخرجين الذين يسعون الى تجديد المسرح شكلا ومضمونا وذلك من خلال سعيهم للتغيير والتجديد في بنية فضاء المسرح للتقنيات المسرحية عبر التماثلات في تعددية ابعاد التشكيل البصري وفق قانون العلاقات بين مفردات العرض للعناصر البنائية وضمن اشتغال معادلات الجذب الايقاعي البصري من أجل خلق لغة ايقاعية بصرية جديدة تتسم بالحيوية وتحقق الشد الفضائي, والمتعة الجمالية, وتحقق عنصر الإبهار لدى المتلقي, حيث اتجهت التقنيات البصرية في مسرح ما بعد الحداثة

الى أفق منظور وحديث نحو التشكيل البصري رسمت لغة جديدة معاصرة للخطاب البصري, وبرؤية واضحة وأساليب متنوعة ومثيرة من خلال التقنيات الحديثة في الكولاج المسرحي والرقمي, والداتاشو, والليزر, والأفلام السينمائية.. والفنون التشكيلية وغيرها, بغية ايجاد صورة بصرية أكثر تحفيزا للتفاعل بين العرض ومتلقيه, أصبحت حاجة المسرح اليوم نحو الصورة المعبرة والتي لها تأثيرها المباشر على المتلقي, في بعث رسائل شد انتباههم للمدرك التشكيلي وتشويقهم وجذبهم لها . (Al-Bajlan M. M., Equations of Visual Attraction in Children's Theater Performances, 2020, pp. 46-47)

أن الاشتغال الجمالي على المنظومة البصرية في عروض مسرح الطفل له أهميته في استقطاب الطفل لمتابعة سير العرض بشوق واهتمام وتركيز وتمعن, بكل ما يقدم لهم على خشبة المسرح من دروس تعليمية تربوية, ومقدرته على الإثارة والجذب من خلال استدعاء صور مؤثرة ذهنيا عبر طرح الأبعاد النفسية والجسدية لكل العناصر ضمن فضاء فانتازي تخيلي ذهني يعكس صورة الواقع ومعالجتها عبر التفصيل والتكميل إلى صور جديدة مرنة تقدم المعنى في إنتاج تأويلات تتماشى مع صوره الذهنية المخزونة لديه عن التجربة، والتوافق في أكثر من وحدة مشهدية, مع باقي الوسائط المادية في الفضاء اللعبي لإيصال الخطاب الفكري الجمالي الفني ومعالجتها عبر إعادة تركيبها وإنتاجها في صور ذهنية مغايرة تعتمد التمازج بين الفنتازيا والواقع، اذ تشترك عناصر السينوغرافيا بمساندة البنى المجاورة للفنون عبر التغيرات التحولات والانتقالات في إنشاء تكوينات بصرية مؤثرة معتمدة نجاح علاقات عناصر العرض المسرحي على مدى التفاعل المتبادل بين الأشكال وفضائها والذي بدوره يحقق التأثير والجذب وابراز القيم الجمالية, والفكرية, والعاطفية .

تتطلب في عروض مسرح الطفل متغيرات وتباينات في كافة العناصر البصرية والسمعية والحركية توظيفا جماليا عبر تشكيلات الفضاء السينوغرافي, والتبادل الجمالي والفكري عن طريق الخطوط, والاتجاه, والملمس, والتناسق, الايقاع, والانسجام للعلاقات التركيبية مع المحافظة على وحدة الموضوع لتحقيق مدى واسع من المؤثرات والجذب, منها التحقيق الدرامي مما يحقق متعة التلقي والتشويق في العروض المسرحية المقدمة للأطفال . تزداد فاعلية الجذب للمثيرات البصرية على مدى نجاح تنظيم العناصر, واحتوائها على عناصر الحركة, وعلاقاتها البنائية ومدى تفاعلها المتبادل بين الأشكال وفضائها, والعناصر البصرية التي تسير بوتيرة ثابتة تؤدي الى عدم الجذب والإثارة, أو تقلل الانتباه, فتذهب متعة المتلقي(الطفل) .

تحقق فاعلية عامل التلقي في عروض مسرح الطفل من خلال تفاعل عناصر العرض عبر نظم وتشكيل الفضاء السينوغرافي نسق في القياس, والتناسب, والتوازن, والتكثيف الشكلي المؤثر لمفردات البناء التصميمي, وتنظيم وتنويع العناصر البصرية, وتباين الأشكال والكتل على وفق قوانين وأسس النظم المدروسة اعتماد توزيع العناصر البصرية في فضاء العرض المسرحي وإظهار المثيرات البصرية بشكل جاذب وممتع مما تساهم في شد المتلقي(الطفل) وتحفيز الرغبة بالاستمرار .

تساعد البنى المجاورة للفن المسرحي على مساندة العلاقات التصميمية في التكوين لاعتماد الهيمنة التشكيلية للصورة الكلية للعرض لأحداث مؤثرات بصرية هدفها سحب المتلقي(الطفل) نحو مجريات العرض المسرحي من خلال التراكيب لتحقيق الغرض الوظيفي الجمالي, والفكري, وتحقيق الوحدة, والتكامل للتكوين من خلال العلاقة الجزء بالجزء أو الجزء بالكل وتحقيق أسلوب العرض المثير واقعيا وغرائبيا والأشكال

الهندسية والعامل الجمالي في تنسيق مكونات العرض تعطي قوة في التأثير على جذب الانتباه, والتأثير, وتحقيق الشد البصري, وهو بذلك يزيد من خلق معمار المسرح والسينوغرافيا للفضاء اللعبي, وبالتالي تزيد من قوة تكامل الوسائط في العرض البصري, محققا إيهاما وجذبا لحدث حقيقي, والاندماج مع مجريات الأحداث .

ان فنون البنى المجاورة للفن المسرحي تساهم وتعزز معطيات الفضاء في إنشائية المشاهد بهدف تحقيق عوامل الجذب, والتلقي, والشد والإثارة للأشكال المكتسبة والمانحة, وعلاقة التفاعل المتمثلة في التباين أو التضاد, والترابط, والتباين, والتناسب, التماثل, والتوازن, والانسجام, والتكرار, والهيمنة, والوحدة, والتتابع, والإيقاع ...للمنظر, والألوان, والإضاءة.. وفق ضرورات الميزانسين والايقاع البصري الذي يخطط له كل من المخرج والمصمم في اشتباكات العلاقات البصرية تحمل دلالاتها التركيبية, وفق معادلات تحقق الانفعال الجمالي والحسي دافعية مثيرة تعمل على حركة التقنيات البصرية تتناسب مع فكرة وموضوع الطرح للعرض المسرحي, يحقق الانفعال الجمالي والحسي دافعية مثيرة تتناسب مع فكرة العرض المسرحي المقدم, وتحقيق إثارات مرئية والتي قد يمكن الاستحواذ على مدركات المتلقي(الطفل)الحسية, وتوجيهه نحو الأهداف المرجوة, وتؤثر به إيجابيا ويجذبه بصريا (شد وانتباه المتلقي الطفل) .

يسعى كل من المخرج والمصمم السينوغراف على توظيف مفردات العرض البصري في تشكيل المكان المتكامل شكلاً ومضموناً ورؤية جديدة منفتحة على العالم, يحمل رؤية إنسانية شاملة ومنسجمة ومتناسقة في نظرته الى الكون والإنسان والحياة والقيم, المجتمعية, وفق التوافق والانسجام والتوازن للأشكال المختلفة الثابتة والمتحركة, وتحولاته داخل الخطاب البصري الجمالي ومعالجاتها الجمالية في تشكيل المنظر السينوغرافي, يرتكز على مجموعة من القواعد والمبادئ والمفاهيم الفكرية والجمالية, وصياغة الفروض بالتصورات والأشكال والصور الناتجة عن الوعي الجمالي عبر المنظر مجسدا للواقع الحقيقي في لغة بصرية جديدة وبتقنياتها الحديثة في الشكل والمضمون, لتحقق المطلوب ويجعل المتلقي (الطفل) يدرك من خلال الإصغاء ومتابعته لتسلسل الأحداث بشغف, وتعاطفها والذي هو أحد عناصر التشويق عبر الانتباه والإحساس, وتحريك مشاعره المتشكلة في حركة المنظر, والحركات الإيمائية, والرقص التعبيري لكتلة جسد الممثل والحوار المشحون والمفعم بالحياة, ودلالة عنصر الأزياء, والأقنعة والماكياج, والملحقات الشخصية, وملحقات المنظر لطبيعة التجسيد بجانب الأغاني والرقصات والحوار الغنائي والمؤثرات الصوتية مع ألوان الإضاءة وتوظيفها, وإغناء الحركة الضوئية على مساحة العرض بسينوغرافيا العرض الجمالي لها آثارها المدهشة في تفاعل المتلقي(الطفل) مع العرض واندماجه .

ترى الباحثة أن تشكيل فضاء العرض المسرحي في إنتاج الخطاب الفني هو تخطيط الفضاء المسرحي بأيديولوجية معمارية تثري المنظر المسرحي بجماليات ودلالات جديدة في التعبير والوضوح لمحتوى الفكرة, والذي يمكن التوصل الى الانطباع الحقيقي لحيوية التعبير الشكلي في استخدام أمكانيات وسائل التعبير, والمؤثرة معبرا للفكرة, وهذا ما يتطلب في العملية التصميمية استحضارا فكريا, ومداديا, جماليا, تعيد صياغتها وفق الحاجات المستجدة وبما يلبي حاجة التلقي, فعملية تصميم الخطاب البصري ككل بناء متكامل, متناسق, ودقيق, يتوازن فيها الشكل مع المضمون, ضمن بنية تكوينية وتشكيل بصري متكامل ضمن بيئة تتلاءم حاجة المتلقي(الطفل), ومتطلبات العصر, والدوافع السيكولوجية, لتحقيق الاستجابة الفعلية,

والقدرة على التواصل والتفاعل مع عناصر العرض وديمومتها للتنظيم الموجز الشكلي السينوغرافي القابل للجذب على وفق عدد من المثيرات البصرية منها فنون البنى المجاورة .

المبحث الثاني: البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض المسرحي للأطفال

تعد الفنون وانواعها من العوامل المساعدة في تنمية الابداع الجمالي, وتعد أقوى عوامل الاستثارة , والالهام, والاحساس لدى المتلقي, فهي رسالة تعبر عن مشاعر الانسان وانفعالاته وتفجر طاقاته وقدراته الكامنة على تحقيق المتعة والتواصل للمنجز الفني في تحويل المعرفة التجريبية في انجاز الخطاب الفني للوصول الى غاياته, ولتحقيق ذلك تتطلب ايجاد طرائق مؤثرة للمسار الابداعي في الطاقة الكامنة لهذا الابداع لتحقيق التفاعل في المتعة والافادة .

رافقت الفنون المجاورة مسرح الطفل تتمثل بالأغاني والاناشيد, والرسم والنحت, والمشاهد السينمائية قد يتجاوز النص وطروحاته بمنظومة بصرية وسمعية وحركية متكاملة بمعايير حديثة دراميا وتقنيا وفكريا بما ينسجم وروحية العصر وحاجاته الابداعية والتطويرية عبر توظيفها السينوغرافي جماليا ومعرفيا لها تأثيرها على روحية ومخيلة المتلقي(الطفل) ومدركاته العقلية ليفرز العرض نوع من التغريب الحداثوي تفاعليا جماليا للتنويع التقني ليفرز انساقا دلالية باطار حركي مشوق لخلق التنويع والاثارة والمتعة والجذب للصور والألوان التي تشد انتباه المتلقي(الطفل) وتأثيراته في وجدانه تحرك مشاعرهم واثارة حالة الفرح واشباع رغبته في المعرفة وتدفعهم للبحث عن المعلومات والمشاركة الايجابية ووجدانه .

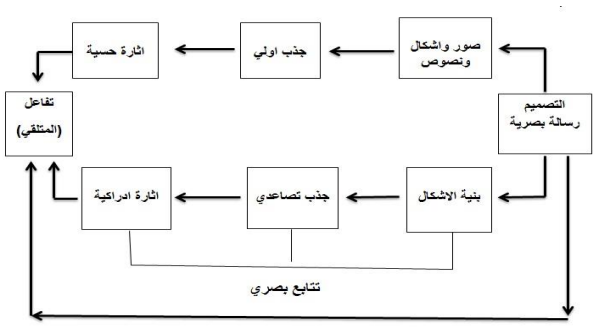
يتكون العرض المسرحي من إيقاعين أساسيين هما الإيقاع السمعي والإيقاع البصري بجانب الحركي، يحدث تأثيرا كبيرا ويرتبط الايقاع بالوسائل التقنية والحرفيات التي يديرها الفنانون ومصمم الإضاءة, والديكور, والأزياء, والماكياج, والاكسسوار, والموسيقى, والمؤثرات السمعية والبصرية يقودهم المخرج الذي يوصف بأنه المصمم الاول بتوحيد الايقاعين في التنظيم والتناغم والتناسق اللانهائي للخطوط، والاشكال، والكتل، والالوان والضوء والظل، والفراغ" (Al-Bajlan M. M., Visual Rhythm in Theatrical Performance, 2009, p. 2) . وغيرها من العناصر بهدف التحولات الذهنية والتناسق الادائي والميزانسين, في التكوين الكلي, وتوحيد مختلف عناصر العرض بطريقة متماسكة ومعبرة لنمو شبكة العرض المسرحي ليجعل العرض متماسكا مما يخلق عنصر التشويق والالهام والايهام .

تلعب عملية الادراك الدور الأمثل في تفسير المثيرات التي تصل إلينا ويتشكل الإدراك الحسي نتيجة الجذب والإثارة, ورؤية تشكيل مفردات الأشياء المحيطة بنا, وهو الوسيلة الأساسية لمعرفة الأشياء, والخطوة الأولى في طريق تلقي المعلومات واكتساب المعرف, وهذا ما تؤكده النظرية (الجشتالتية)[1] و(الإيكولوجية)[2]

[1] الجشتالت : مدرسة نشأت في المانيا وأنطلقت من سيكولوجية الادراك فعدته يتجه في بادئ الامر نحو الشكل الكلي لا نحو الاجزاء بحيث يتم ادراك الجزء ضمن اطار الكل. للاطلاع ينظر: قاسم حسين صالح، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982، ص8.

[2] الإيكولوجيا : علم يعنى بدراسة التفاعلات بين الكائنات الحية وبين بيئتها ومحيطها، أي علاقة الكائن الحي العضوية وغير العضوية، وأصبح المهتمون بهذا العلم يعملون على نشر الوعي بأثر البيئة في حياة الكائنات والمحافظة عليها.ينظر : المعاني الجامع :=
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

التي تعد ربط وتفسير العلاقة بين الإنسان والمثير البصري (المنجز الفني), وفي إدراك المنجز الفني للعمليات الذهنية العقلية للصورة في الإدراك الكلي للشكل (Al-Saadi, 2013, p. 27) والقابلية على تحسس الصور والأشكال, والمشاهد المثيرة للأشكال البصرية, اذ اعتمدت هذه النظرية في تكوين مفاهيمها للإدراك الحسي المباشر وكما في الشكل الاتي:



عملية اثارة المتلقي من خلال عناصر الجذب البصري

يسعى المصمم والمخرج توجيه الى رسالة تحمل في ثناياها الكثير من المعاني ضمن معطيات ودلالات فكرية, وتربوية, وجمالية للغة العرض البصري في الألوان المستخدمة الديكور, الممثل أزياؤه, ومكياجها, واكسسوارته, والاضاءة تعتمد على الدلالات في عملية التواصل والتفاعل, تستدعي تشكيلا فضائيا, ودلالات زمكانية في صياغة المعاني, وبوساطة ومساندة البنى المجاورة للفنون يمكن ان ينتج مدلولات اخرى جديدة بما يلائم الفكرة المراد ايصالها, اذ تساهم البنى المجاورة للفن المسرحي اشكالا متعددة لها مدلولاتها في تشكيل فضاء العرض المسرحي السمعي, والبصري, والحركي لتقدم دلالات مغايرة ومتنوعة على مستوى الشكل الفني الابداعي للمنجز ومضمونه (شعر, قصة, رواية, تشكيل, فن العمارة, رسم, خط, نحت, سينما, تلفزيون, موسيقى...والرياضة..) في الباليه والرقص, في حال كان الشغل في اداء الممثل للحركة الرياضية.. تشكل بأساليب متنوعة ومختلفة مستحدثة في الشكل والمضمون تخضع بقوانين وقواعد عبر تجسيد التقنيات البصرية والسمعية والحركية وتحولاتها في فضاء العرض المسرحي لعناصر التكوين وبناء وحدات الحدث والموضوع وتشكيلاتها للفضاء السينوغرافي والتي لابد ان تمتاز بالجاذبية والغرائبية, والخيال, والتداول, والاختلاف.. ولتحقيق ذلك لابد ان تتميز بخصائص منها :" (Al-Bajlan M. M., The Dramatic Miracle in Child Theater Performances, 2021, p. 493)

اولا: حداثة الموضوع : من خلال انتاج موضوع مستحدث خارج حدود مدارك المتلقي التقليدية, يسهم في بناء الدهشة والتفاعل الايجابي للتكوين الصوري الحداثوي الابداعي .

ثانيا: غرابة الموضوع : من خلال المواضيع المهمة التي تساهم في اضفاء طابع التفرد والتميز لتأسيس بنى جديدة تشبع الخيال الفطري

ثالثا: عنصر المفاجأة : من أهم العناصر لفاعليته الشديدة في أحداث فعل الدهشة, وشد انتباه المتلقي(لطفل) واستفزاز مشاعره .

يعتمد جوهر الخطاب المسرحي على الدلالات والعلامات والاشارات المتعددة تبثها معطيات العناصر السمعية, والحركية للعرض وفق التوظيف الدلالي والجمالي للمنطلق الابداعي في التجسيد والتشكيل وايصال الشكل والمضمون للفكرة المعبرة للأحداث, فبوساطة ومساندة البنى المجاورة للفن المسرحي يمكن الحصول على فضاء متعدد الدلالات في التشكيل والتي تسهم في هندسة فضاء العرض المسرحي وتنسيقه لكل

العناصر المادية والحركية بما يتناسب مع رؤية المصمم والمخرج وفق المعالجات في فضاءات هارمونية متجانسة في التوزيع, والتنويع, وايقاعات متناغمة ومتباينة للعناصر البصرية التي تسهم في تعددية الصور المشهدي وتراتبها والمساهمة في تصعيد المفاهيم الدالة على القيمة الفكرية الدرامية والجمالية للعرض, فضلا عن اثارة ذهن المتلقي(الطفل) جذبهم وشد انتباههم وتوسيع مدركاتهم الحسية بجمالية عالية وتذوق تساعد على جذبه واندماجه مع سير الاحداث بلهفة ومرح .

يشكل الاثر الجمالي في عروض مسرح الطفل من خلال تجسيد خطاب العرض للرؤية الاخراجية والتصميمية وفق معالجات الفضاء السينوغرافي للعناصر السمعية والبصرية والحركية للكتل والألوان والشخصيات وزيها تبعا للخطة المدروسة وفقا لمعطيات المؤلف, والمرجعيات, بما تلاءم أحداثها وثقافة الطفل, والأسلوب الذي يسعى المصمم والخرج الى تجسيد فكرة العرض لخلق حالة من انسجام وتوازن عبر اشتغالها للمنظومة البصرية ودلالاتها المعرفة والحسية لكل ما طرح على خشبة المسرح, وخلق بيئة قريبة الى واقع الطفل, وأهم المشاكل التي تواجه الطفل وفق معطيات أنطلق منها العرض, وهذا ما يستدعي الاستعانة بالفنون المجاورة في تشكيل فضاء العرض السينوغرافي لخلق تقارب جمالي بما يتناسب ووعي المتلقي(الطفل)

.

تبلورت مفاهيم ورؤى في القرن العشرين مجموعة من الابتكارات، والمهارات الفنية الإبداعية أدت الى ظهور العديد من المذاهب والمدارس، وولادة فنانين لهم الفضل في ظهور أفكار جديدة ومتنوعة مضافة الى كل ما هو جديد من عالم الفن في تجارب وإيقاعات ذات دلالات متنوعة في التعبير عن الصورة الجديدة تاركة وراءها كل التقاليد الكلاسيكية القديمة، وبمعالجاتهم الجمالية الجديدة أذواقاً فنية بعيدة عن لغة الحوارات الشعرية للتعامل مع الجوانب التشكيلية البصرية لإظهار صورة تحتوى على الطابع التشكيلي المنسجم لتحقيق الايهام للمتلقي، والتطلع الى الكشف عن عالم الروح, فاستعانوا فنون البنى المجاورة بفنانين تشكيليين في تشكيل المسرح هندسيا, رسم المنظر والشاشات السينمائية في المسرح، وهذا ما يسعى الى تحطيم المألوف ليقدموا رافداً جديداً في تشكيل فضاء العرض المسرحي (Al-Bajlan M. M., The Work of Attraction Elements in Child Theater Performances, PhD thesis, 2019) .

ركز(كريك) بالفضاء المسرحي وأن المنظر هو المفسر لمضمون النص الذي تناوله كمادة للعرض فذهب يركز على فخامة المنظر المسرحي وتطوره في التصميم والهندسة, لذا أهتم بفن الرسم وفن العمارة ضمن المعطيات الجمالية والفكرية لتشكيل سينوغرافيا العرض, يؤكد ضرورة تواجدهما بتشكيل زمني خاص داخل العرض المسرحي من خلال المنظر المسرحي ذات خصوصية, وما تحمله من رسالة فكرية, ورؤية شمولية, وذائقة جمالية وحسية عالية, تترك بصمتها الخاصة, وتسمح للتصوير السينوغراف بخلق الإيهام بالواقعية الدرامية الجاذبة من خلال الترقب والمتابعة والاستجابة للمعطيات الوعي الجمالي والفكري, الإلهام والخيال, والخبرة في تنامي وتصاعد وبناء يبعث على الإثارة والتشويق, وبراعة تحقيق الجذب . (Al-Bajlan M. M., Equations of Visual Attraction in Children's Theater Performances, 2020, p. 28)

يخضع النص المسرحي حسب الرؤية الاخراجية للمخرج ومرجعيات المصمم معا, فنرى(كوردن كريك) قد قدم(هاملت) ل(شكسبير) مستعينا بالفن السينمائي, وقدم(ستانسلافسكي) مسرحية(هاملت)مستعينا

بالفن التشكيلي في صناعة الديكور(الستائر), واستعان (مايرهولد) الديكور ستائر وحبار يتدلى فوق النظارة, بجانب استخدام الموسيقى التصويرية, وقدم المخرج (سامي عبد الحميد) تجربته(عطيل في المطبخ) برؤية مغايرة جاعلا البيئة السينوغرافية بديلة لبيئة شكسبير(الانكليزي) وفق بيئة (عربية) صحراوية, وابتعاده عن الطرازي الشكسبيرية القديمة, بثيمة جديدة وعنوان جديد(عطيل في المطبخ) بفضاءات سحرية طقوسية سعى الى مغادرة البنية وتفكيكها حينما نقل العرض الى بيئة جديدة تماما تتفق وصيغ التقديم في كافتيريا(دائرة السينما والمسرح) وامتدادات البصرية للفضاء وذلك لخلق بيئة جديدة تواكب تطور العصر وثقافاته, واعتمد (القصب) الفضاء المفتوح للصورة المنتجة وخروجه من مسرح العلبة التقليدي الى أماكن مغايرة لتؤسس معمارية مفتوحة للفضاء, والتعامل مع عوامل الطبيعة, واستخدام مجموعة من البراميل, والعربات" (Musa & Muhammad, 2021, pp. 74-75) وازالة الحواجز بين الملقي والمتلقي, أراد (القصب) وخلق بيئة مكانية فريدة, بيئات حلمية واستخدام رموز ديكورية من أدوات, وملابس, واستخدام لوني من خلال العمق الفلسفي للحدث, (إنارة-ألوان) وربط النسيج المكون للعرض بصلة مرتبطة بعناصر العرض بخلق الجو السينوغرافي وتسخير الموجودات لمفردات العرض بصورة متحركة, متصادمة بعضها مع بعض مثل(أدوات, ألوان, حركة, أزياء, ايقاع, فراغ... وغيرها)وجعلها لغة العرض المسرحي يربط أحداثه للمسرح الصوري, لتصبح الصورة لغة التواصل وفق إيقاع بصري للعلاقات الشكلية المتغيرة والفاعلة في إيصال المعنى بشكل يقرب من (أنتونين آرتو, وشاينا) في اعتماد الصورة المسرحية ومفهوم الرؤية التشكيلية لسينوغرافيا العرض, فهو يربط مكان المساحة المفتوحة بالرؤية للمأساة الكونية, والوصول الى التشكيل الجمالي في رسم خطوطه, وتشكيلاته الثابتة والمتحركة, ونظم العلاقات الفضائية على وفق رؤية تشكيلية تثير وتجذب المتلقي (Al-Bajlan M. M., Equations of Visual Attraction in Children's Theater Performances, 2020, p. 56)

وقد عاكسا كل من تجربة(سامي, والقصب) بذلك تجارب الوعي الجمعي لدى المتلقي في تأسيس بنية العرض السنوغرافي ضمن المعالجات الاخراجية المعاصرة في التحويل التشكيل الى أشكال مستحدثة تقنيا وشكليا لخلق ترابط تفاعلي لعناصر العرض المسرحي في إرسال رسالة بصرية, واستخدام لمنظومات علاماتية جمالية, وأهداف فكرية, تشكيلية, تسعى الى تقديم عرض متميز متكامل بمساعدة فنون البنى المجاورة في أهمية التشكيل الصوري التي تؤدي الى فاعلية نابضة في المشهد المسرحي يضع المتلقي إزاء الصورة أمام إشكالية وظيفية وجمالية, فهم بذلك سعوا الى تقديم عروض مسرحية تخرج من فضاء المألوف الى فضاء الإبهار والجذب في توظيف الأماكن المغايرة, وتأليف نص جديد, وبنية جديدة معصرنة, ورؤية إخراجية جديدة, ويصبح للعرض قراءة جديدة لعالم الممكنات التصورية في ذهن المصمم, الى الزمن المعاصر, بأحداث معاصرة انطلاقا من وظيفة التشكيل في الفضاء وطرق آلية تشكيل الفضاء السينوغرافي عبر اشتغال العناصر البصرية في الأداء الجمالي الذي يشكل وحدة متجانسة مع رؤية المخرج المعاصرة, وكذلك حركة الرؤية الإبداعية في إنشائية المكان, وإنشائية عناصر العرض البصري في لوحات استعراضية تحقق دلالاتها التربوية والجمالية لروح العصر .

أن تعدد رؤى المدارس الفنية, والاتجاهات الحديثة للمنطلقات الفكرية الجمالية والفلسفية, للإفادة التي يكسبها العرض المسرحي المتمثلة بجماليات الانشاء السينوغرافي للتجربة الابداعية من الرؤى والأحلام, ساعدت في تشكيل تقنيات عناصر العرض المسرحي للتجارب المعاصرة باستخدام البنى المجاورة والوسائط الحديثة المتطورة, شكلت أساسا لما عرف بفن التصميم وأسهمت بشكل فاعل في تفعيل المفردات والمعالجات البنائية التصميمية, وقد خطت خطوات واسعة في العصر الحديث للوصول الى المستوى المطلوب في تحقيق نظام جمالي قائم على أنساق صورية وفضاءات متعددة الرؤية البصرية والسمعية والحركية لتؤسس منطلقات جمالية في لغة تشكيل فضاء العرض الإبداعي بديناميكيتها الحركية والصورية التي تجذب المتلقي(الطفل).

يتضمن بنية الشكل المرئي في الواقع التطبيقي الكثير من المعالجات المحورية ودلالاتها بـ(المورفولوجيا)*,النابعة من تنوع الصياغة الشكلية والتشكيلية في سياق المضمون والدلالة, ويتوقف نجاح البناء التشكيلي البصري على مدى نجاح الفنان (المصمم) في البنائيات التصميمية المتوائمة والتنظيم والتنسيق المرتبط بطبيعة العلاقات البصرية للتكوين, والتكاملية بين أسلوب البنية التصميمية, إذ لابد من أن تظهر المحورية الجاذبية للتشكيل كأحد أهم المداخل البنائية المسؤولة عن نقل الوسائل البصرية بصورة شاملة في عملية الشد والانتباه في عروض مسرح الطفل, فيتشارك وجدانيا مع ما يعرض أمامه فيثير فيهم الفضول في التساؤلات في البحث, والكشف, والاستطلاع . (Al-Bajlan M. M., The Work of Attraction Elements in Child Theater Performances, PhD thesis, 2019, p. 9)

ترى الباحثة أن تشكيل تقنيات العناصر المسرحية لا تقف عند حدود التعبير الشكلي في العناصر, وإنما تهدف الى التعبير في جوهر الموضوع داخل العرض المسرحي, حيث يسعى المصمم حسب الرؤية الاخراجية ضمن المعالجات الى تأكيد قيمة العناصر باستخدام كل مثيرات الإنتباه لتحقيق المتعة الفكرية والجمالية للتكامل الفني, المعبرة عن الفكرة من خلال الايقاع, الألوان, التكرار, التدرج, التباين, السيادة, في الأشكال والأحجام للعناصر البصرية, وان التغيير الحاصل في معمار المسرح من خلال استخدام البنى المجاورة للفنون شكل الكثير من مصممين ومخرجين في تطوير أدواتهم, وأساليب جديدة تميزت بطريقة التجريب والمغايرة, وفضاءات متنوعة تتواشج مع الوظيفة الإبداعية في خلق عوالم افتراضية, وإمكانيات في التحولات والتشكيلات الحركية للصورة البصرية يتماشى شكلا ومضمونا لخلق بيئة تنبض بالحياة تبث على روح التشاركية, والتفاعلية, وتأثيرها المباشر في المتلقي(الطفل) .

وترى الباحثة أن استخدام فنون البنى المجاورة للفن المسرحي للأطفال يسهم في ديمومة العرض المسرحي من خلال تشكيل أبعاد الفضاء والقادرة على خلق أشكال مختلفة تساهم في المواقف الدرامية, والمشهدية, والتي يمكن للمتلقي(الطفل) أن تفتح أفاق واسعة في ذهنه وفهمه لفكرة العرض المسرحي, مما يدفعه للمشاركة واسقاط مخيلته وتصوراته في ضوء ما يراه من رؤية واضحة مؤثرة بالحالة النفسية والشعورية, ورؤية الأشكال الهندسية التي تبدعها الفنون المجاورة تنوعا في والأشكال, الألوان, انسجامها وتآلفها بجانب

المقاطع الموسيقية تبث صورا ونصا منطوقا داخل وحدة العمل الفني الدرامي للبيئة المسرحية وبالتالي تزيد من قوة تكامل هذه الوسائط في العرض المسرحي وهو بذلك يزيد من خلق أشكال جديدة للعرض المسرحي فيعزز الإحساس بالاندماج والتلقي في تلك البيئة .

المؤشرات

- يعد المسرح محور من محاور الثقافة فهو الحياة والأداة الفاعلة يهدف الى اثراء الثقافة المعرفية لدى المتلقي(الطفل) .
- يركز خطاب مسرح الطفل على نقل الخبرات المعرفية والادراكية, والحسية في بث رسائل ودلالات ومضامين ثقافية واجتماعية, وفنية.. وغيرها .
- تتخذ المعالجات الاخراجية من فنون البنى المجاورة المتنوعة لخلق الفضاء السينوغرافي في عروض مسرح الطفل .
- يتأثر المسرح بالبنى المجاورة, شعر, رسم, خط, نحت, سينما, موسيقى, اغاني.. وغيرها تشكل بأساليب متنوعة ومختلفة مستحدثة في الشكل والمضمون عبر تحولاتها التي تساهم في تكوين مضامين العرض ودلالاتها المعرفي .
- يساهم البنى المجاورة المتنوعة اشكالا متعددة لها مدلولاتها في تشكيل فضاء العرض المسرحي لتقدم دلالات مغايرة ومتنوعة على مستوى الشكل الفني الابداعي للمنجز ومضمونه .
- يسعى مصممو ومخرجو العرض المسرحي الى تجسيد تمثلات البنى المجاورة ضمن المعالجات الاخراجية المعاصرة تشكيلا حداثويا تتسم بالجمال للخطاب الفكري .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا : منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي لاتساقه مع هدف البحث وغاياته .

ثانيا : مجتمع البحث: تعرض الباحثة في هذا الفصل الاجراءات التي تتبعتها لتحقيق هدف البحث اعتمدت في بنائها على البنى المجاورة للفنون .

عينة البحث: اختارت الباحثة عرض مسرحية(اميرة الاحلام) بشكل قصدي كونه يتلاءم مع موضوع البحث وغاياته .

اسم المسرحية	سنة العرض	مكان العرض	تأليف	اخراج	تصميم
اميرة الاحلام	2022	مهرجان الحسيني/كربلاء	فالح حسين العبدالله	حسين علي صالح	سهيل البياتي

ثالثا : أداة البحث : اعتمدت الباحثة في بحثها على الأدوات الآتية :

ا- أهم ما أسفر عنه مؤشرات الاطار النظري .

ب- الوثائق: الكتب, الدوريات, المقابلات .

ج- الخبرة الذاتية للباحثة .

عن المسرحية و أفكارها

جاءت فكرة مسرحية (أميرة الأحلام) عن الصيغة التي أراد بها المؤلف والمخرج والمصمم إيصالها إلى جمهور الأطفال في التربية والخلق الكامن في جماليات العرض المتنامي للعناصر البصرية, والسمعية, والحركية بمساندة فنون البنى المجاورة, تمحورت فكرته عبر حكاية بسيطة لها الدور الكبير في نفوس وتربية الأطفال, في اطار فني مسرحي مشوق وممتع, يزاوج بين فنون البنى المجاورة للتشكيل بدراما كوميدية ضمن المضامين التربوية وعلى المستوى التوظيف السينوغرافي بتعددية التقنيات المغايرة وتراكيبها التشكيلية المنسجمة النابضة بإيقاعات حيوية وفقا لرؤية المخرج والتقني التجديدية مصحوبة بالمتعة والاثارة, اضاف طابع الجمال على الصورة وتقريبها لأذهان الأطفال جعل منه متشوقا لتلقي المعلومة وهو يتابع سير الاحداث يحقق له المتعة والمتابعة, والمشاركة الفعلية .

مسرحية(أميرة الأحلام) مسرحية تربوية, تعليمية, جمالية ترفيهية تناقش المواضيع السيئة والغير صحيحة للأطفال كموضوع(الكسل)وتأثيره في تربية وتنشئة الطفل وتدعوه الى نبذه والاهتمام بواجباته المدرسية عبر حكاية فانتازيا مليئة بالخيال والمواقف الكوميديا, وظفت العناصر البصرية عبر أجواء غرائبية وظفها مخرج العمل لترجمة النص على خشبة المسرح ضمن نسق جمالي لصور ذهنية محفوظ مستمدة من الواقع تمت معالجتها وإعادة تركيبها بتدخل الخيال لتقريب لذهن المتلقي بأسلوب تربوي جمالي, افتتح العرض ليكشف لنا بيئة الشخصيات تم فيه استغلال فضاء الخشبة بصياغة متن العرض الحكائي والتحكم فيه بصريا جماليا فضلا عن المنظومة السمعية التي تخللت الحوارات والموسيقى والغناء، أذ تكاملت فيه المنظورات البصرية بدلالاتها وما حملت من رموز تولدت عن تلك الدلالات واضحة مبسطة يفهما الاطفال المتلقين .

اعتمد العرض على الصورة المسرحية في الدلالات على الأحداث للعناصر المعبرة في تشكيلاتها المتعددة في لوحات جمالية بمساندة البنى المجاورة وظفت ضمن المعالجات السينوغرافية في بنائية الفضاء بصيغة جمالية في انتاج المعنى, اذ نقلت معطيات المنظر المسرحي بنسق علاماتي وبأجواء فنتازية الحدث من الكينونة الواقعية إلى مديات خيالية عبر اشتغال المنظومة البصرية والسمعية ودلالاتها للبنى المجاورة للعرض على مستوى الشكل الفني الابداعي للمنجز ومضمونه الحكاية, التشكيل, النحت, العمارة, الرسم, الخط, شاشات السينما, الموسيقى, الرقص, الباليه, الكاراتيه, والتقنيات الحديثة للتقنية الرقمية(الداتا شو, وخيال الظل) للتراكيب الصورية, والسمعية, تشكلت بأساليب متنوعة ومختلفة مستحدثة في الشكل والمضمون خضعت بقوانين وقواعد, ومعالجات عبر تجسيد هذه التقنيات وتحولاتها في تشكيل فضاء العرض السينوغرافي لعناصر التكوين في بناء وحدات الحدث والموضوع

جسدت فكرة عرض مسرحية(اميرة الاحلام) في صور ذهنية تولّدت عبر فضاء سيميائي حلمي لعبي في

إنتاج علامات التكوين الجمالي والدلالي بوساطة ومساندة البنى المجاورة للفن المسرحي, اذ ارتكزت الرؤية الاخراجية والتصميمية على بناء الفضاء السينوغرافي المتعدد امتازت المسرحية في تمثلاتها للبنى المجاورة وتشكيلاتها عبر الفضاء السينوغرافي ملنظومة العناصر البصرية للديكور والاضاءة والشخصيات المسرحية بأزيائها ومكياجها وشكلها لكل صفة من صفات الشخصيات المؤدية ودلالاتها المكونة لطبيعة القصة وتجسيدها أمام النظارة المتلقين الصغار بانشغالاتها المتحولة على خشبة المسرح في أجواء مفرحة والوان مبهجة للنظر في اختيار الضوء وألوانها والوان الديكورات المكملة لبيئة العمل والممثلين, ممادى الى جذب المتلقي(الطفل) فجاءت شخصية الصبي الطفل(الكسول) بحركاته الجسدية المظهرية وطبيعة الزي الذي دل على بيئة الشخصية وهي (بدلة النوم) ثم التحول إلى بدلة الخروج إلى المدرسة كما الوان وطبيعة ما ارتدته شخصية (الساعة) المتمثلة (بالسنفور) معبرة بدلالاتها الرمزية, والأيقونة (الوقت)لصورة(الساعة) بجمالية حكرتها والوانها الأخضر والأحمر المشع البرتقالي والأبيض وبعض الضربات من الاسود التي كسرت حدة الألوان الفسفورية على الخشبة مع ألوان الإضاءة والتي لعبت دورا مهما في نفوس الأطفال

.

عبرت شخصية (الأميرة) دلالة الفخامة من خلال زيها فستانها الأزرق المرصع وطبيعتها, وطريقة اشتغالها ومع ما يسلط عليها من ضوء على خشبة المسرح بتجانس جمالي يجذب الأطفال بتشويق المتابعة للتصوير الحركي ورسم صور واضحة تترسخ في أذهان الأطفال, وتفاعلهم مع كل ما قدم اليهم من شكل ولون وحركة وصورة كما في الاغاني والحوارات والتجاذبات حتى ظهر الممثلين بنتيجة أن يتعلم الأطفال كيفية النهوض مبكرين إلى دراستهم للعلم والنجاح تاركين الكسل والسهر والنوم لأوقات طويلة, هذا ما حثه رسالة العمل المسرحي .

تمكن المخرج من رسم خطوط الصراع الدرامي انساقا دلالية لخلق التنويع والاثارة التي اتسمت بالحركة المتدفقة بالعلامات المستمرة والجاذبة تتفق مع واقع وفئة الأطفال في ايصال المشاعر والاثارة المطلوبة تحمل أهدافا تربويا وتعليميا برؤية معاصرة لصياغة الحبكة البسيطة, والصراع, والشخصيات بمساندة فنون البنى المجال للفن التشكيلي بعدا فلسفيا للمنظومة القيمية الجمالية والفكرية والتي بدورها حققت التفاعل والتلقي في المعلومة والتعرف على أنواع الفنون, ففي اللوحة الثانية يتحول المشهد الى حلمي وسط احداث كوميدية للأداء الحركي في رسم التشكيلات جمالية بمساندة البنى المجاورة للفنون التشكيلية, والسينمائية, والموسيقية, والحركات الرياضية(الكاراتيه, والباليه) اذ ركز المخرج على الميزانسين في توزيع الصور المنتظمة للعناصر لعبت تناسق الشكل التصميمي ل(المنظر, الأزياء, والماكياج, الأقنعة, والإكسسوار, الاضاءة)أبعادها الاجتماعية, والنفسية, والوظيفية, وتركيبتها السيكولوجية, وعلاقاتها التواصلية, والتلقي, وصياغتها الأسلوبية ذات قيمة دلالية والتي تلاءمت الشخصيات المجسدة وبعدها الجمالي عن طريق لون, وخط, وملمس, وتنوع ألوانه, وزخارفه التشكيلية الدرامية حيث ساعدت على جذب المتلقي(الطفل) وسرعة فهمه وإدراكه .

لعبت لغة الحوار دورا أساسيا مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية تأثيرا واضحا وجاذبا ساعدت الموسيقى والاغاني بجانب الحركات الرياضية الراقصة وقعها الجمالي المعبر من تفاعل الملقي (الطفل) بصورة مباشرة لدى الاطفال, ربط المشاهد, والأفعال, والأحداث, وعلاقاتها مع الشخصيات وحركاتها الإيقاعية داخل المنظر

المسرحي, والتحولات العاطفية للحضور البصري والسمعي في العرض المسرحي في أن ترسل للمتلقي(الطفل) ايقونات بصرية وشكلية المرئية والسمعية في خلق ايقاع جمالي متميز في جميع المسرحيات المقدمة للأطفال مما جعلت العروض أكثر قدرة في الجذب والتأثير, وتفاعل الأطفال واندماجهم طوال وقت العرض .

قدمت مسرحية(اميرة الاحلام) بلغة عربية فصحى القريبة من لغة الأطفال الى جانب بعض الكلمات العامية الدارجة بطابع فانتازيا مبني على البساطة والوضوح في أحداثه, من خلال تفاعل الشخصيات الدراماتيكية وتحاورها وتداخلها بشكل مباشر مع الأطفال للمواقف التي كشفت عن حالات سيئة ومقيتة في المجتمع الكذب, والغش, والخداع..وغيرها, وامتزج الخير والشر والحق والباطل, وروح التعاون وتنتهي بانتصار الانسان الايجابي لصالح الخير والفضيلة, وفضائل الأخلاق والمواقف الطيبة والروح الإيجابية في التعاون والاحترام ..مما تولد نشاط الحركة الفكرية والجمالية في حب العمل والتفاني وتأدية الواجب ومكامن الأخلاق والتفاني وتقبل الآخر في السؤال والجواب يجعل من المتلقي(الطفل) المشاركة الفعلية التواصلية الى متابعة الأحداث بشغف, مفادها أننا بالعلم والمعرفة نستطيع أن نتغلب ننتصر ونحارب الأفكار والأخلاق السيئة, وأن العلم هو أساس بناء مجتمع وحضارة الأمة .

حملت الشخصيات الدرامية المتنوعة للبيئة المنظر المسرحي دلالات جمالية وفكرية في الاداء المعبر ونقل الأحداث, وعدت أداة عامل تشويق وجذب وابهار في العملية التفاعلية والتشاركية ضمن الاشتغال الجمالي على المنظومة البصرية في استقطاب الأطفال للمتابعة والتلقي للخطاب المسرحي, ومقدرته على الإثارة والجذب من خلال استدعاء صور ذهنية ذات تأثير في ذهن المتلقي بمحاكاة فنتازيا للشخصيات المتنوعة وعلاقاتها حياتية عبر طرح الأبعاد النفسية والجسدية لكل شخصية وابعادها اجتماعية ضمن فضاءٍ تخيلي ذهني عكست صورة الواقع للمعنى بشكل يسمح بتفاعل ذهن المتلقي في إنتاج تأويلات تتماشى مع صوره الذهنية المخزونة لديه عن التجربة، التي ظهرت بأنماط تصورية إلى طبيعة شخصياتهم وأبعادها، وتوافق الوحدة المشهدية, مع باقي الوسائط المادية في الفضاء اللعبي لإيصال الخطاب الفكري الجمالي, ومعالجتها عبر إعادة تركيبها وإنتاجها في صور ذهنية مغايرة اعتمدت في التمازج بين الفنتازيا والواقع والتي بدورها ساعدت على جذب المتلقي(الطفل) وسرعة فهمه وإدراكه .

ترى الباحثة التأكيد على تجسيد فنون البنى المجاورة في تشكيل فضاء العرض المسرحي لتقدم دلالات مغايرة ومتنوعة للمشاهد على مستوى الشكل الفني الابداعي للمنجز ومضمونه لمصممو ومخرجوا العرض المسرحي الى تجسيد تمثلات البنى المجاورة تحول في التشكيل الى أشكال مستحدثة تقنيا وشكليا تتسم بالجمال للخطاب الفكري يعتمد التشويق وإشاعة المرح من روح المواقف الدرامية الأقرب الى قلب المتلقي(الطفل), بهدف تعزيز حالة الفرح وروح التعلم.

النتائج

- جسدت فكرة عرض مسرحية(اميرة الاحلام) في صور ذهنية تولّدت عبر فضاء سيميائي حلمي لعبي في إنتاج علامات التكوين الجمالي لتمثلاتها للبنى المجاورة .
- ارتكزت الرؤية الاخراجية والتصميمية على بناء الفضاء السينوغرافي المتعدد الدلالات بوساطة

ومساندة البنى المجاورة للفن المسرحي للأطفال .

- وظفت البنى المجاورة من خلال المعالجات السينوغرافية بمساندة البنى المجاورة في بنائية الفضاء بصيغة جمالية في انتاج المعنى .
- امتازت المسرحية في تمثلاتها للبنى المجاورة عدة استخدامات في تحقيق عناصر العرض المسرحي ادى الى جذب المتلقي(الطفل) .
- نقلت معطيات المنظر المسرحي بنسق علاماتي وبأجواء فنتازية الحدث من الكينونة الواقعية إلى مديات خيالية عبر اشتغال المنظومة البصرية والسمعية ودلالاتها للبنى المجاورة للعرض .
- اعتمد العرض على الصورة المسرحية في الدلالات على الأحداث للعناصر المعبرة في تشكيلاتها المتعددة في لوحات جمالية للبنى المجاورة للفنون .
- جاءت فكرة مسرحية (أميرة الأحلام) عن الصيغة التي أراد بها المؤلف والمخرج والمصمم إيصالها إلى جمهور الأطفال في التربية والخلق الكامن في جماليات العرض المتنامي .
- ساعدت الموسيقى والاغاني بجانب الحركات الرياضية الراقصة وقعها الجمالي المعبر من تفاعل الملقي (الطفل) بصورة مباشرة لدى الاطفال .
- حملت الشخصيات الدرامية المتنوعة للبيئة المنظر المسرحي دلالات جمالية وفكرية في الاداء المعبر في نقل الأحداث أداة عامل تشويق وجذب وابهار في العملية التفاعلية والتشاركية .

- **التوصيات**

توصي الباحثة في تعزيز دور فنون البنى المجاورة في عروض مسرح الطفل للإسهام في ديمومة العرض المسرحي, وذلك من خلال :

- إقامة ورش تدريبية للمصممين خاصة بالعروض المسرحية للأطفال .
- اقامة ندوات تعريفية بثقافة فنون البنى المجاورة وكيفية توظيفها في العرض المقدم للأطفال .

المقترحات

تقترح الباحثة :

- دراسة فنون البنى المجاورة وأهم الرؤى والتنظيرات الاخراجية الحديثة للفن المسرحي للمقدم للأطفال .
- دور فنون البنى المجاورة في ترسيخ القيم التعليمية والتربوية والجمالية في عروض مسرح الطفل .

- * (المورفولوجيا) (morphology):علم التشكل، علم دراسة أشكال الأشياء، ودراسة في بنية الشكل، وقد أدخل الفنانون والباحثون في أمور الفن البصري هذه العبارة في سياق الفن للتأكد على ما قامت به الإنطباعية منذ عام 1890، وهي دراسة بنية الشكل.

الملحقات

References

1. AbuMaal. (1984). *Children's Theatre* (1 ed.). Amman: Al Shorouk Press.
2. Al-Bajlan, M. M. (2009). *Visual Rhythm in Theatrical Performance.* Iraq: Al Diyar Bookshop.
3. Al-Bajlan, M. M. (2019). *The Work of Attraction Elements in Child Theater Performances, PhD thesis.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
4. Al-Bajlan, M. M. (2020). Amman: Dar Efficiency of Knowledge.
5. Al-Bajlan, M. M. (2021). The Dramatic Miracle in Child Theater Performances. *Al-Academy Journal*(101).
6. Al-Kaabi, F. (2009). *Children's Theater, a study in the semantic and technical dimensions of children's theater* (1 ed.). Emirates: House of Culture and Information.
7. Al-Razi, M. b. (2008). *Mukhtar Al-Sahah, the new edition.* Cairo: Dar Al-Hadith.
8. Al-Saadi, M. K. (2013). *Theater and Visual Reception* (1 ed.). Iraq: Difaf Publications ,Arts Library for Printing and Publishing.
9. Attia, A. S. (2012). *directorial trends and their relationship to the theatrical view* (1 ed.). Jordan: Dar Safaa for printing and publishing.
10. Musa, F. O., & Muhammad, S. (2021). *Directive Treatments of Scenographic Space in the Iraqi Theatrical Show.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
11. Nehme, A., & others. (2000). *Al-Munajjid,Al-Munajjid in the Arabic language, modern edition.* Beirut: Dar Al-Mashreq.
12. Riyad, A.-F. (1973). *Formation in Plastic Arts* (1 ed.). Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabia.
13. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Lexicon* (2 ed., Vol. 1). Beirut: Lebanese Book House.
14. Ward, W. (1986). *Children's Theatre, Refer.* (M. Shaheen, Trans.) Baghdad: Al-Mataba' Al-Asriyyah.

The shapes of adjacent structures for informing the stage show for children.

Mayada majeed. Ameen Al- Bajelan.

Ministry of Education. Ninawah education directorate Fine Arts Institute

Abstract

This research talked about the importance of adjacent structures for informing the stage show for children. The researcher began from the importance of adjacent structures for informing the show to introduce the various and different proofs, on the level of creativity and artistic shape of the accomplishment over it's shifts that contribute to formation the show and it's intellectual, artistic, technical and cognitive Marks that contribute in dynamism the interactive show and contact the idea that connect with the design and directional vision for the beauty and cognitive. Lead to the eager operation in attention, sensitive and attractive the child. The research consist of four chapters: The first chapter include methodological framework of the research. The problem of the research is based on the question: What is the shapes of the adjacent structures in informing the stage show for the children? The importance of the research concerning in the adjacent structure of the art stage and it's work in informing the state show for children and it's aim to know the mechanism of the adjacent structures or the art age stage according to the styles and directions of its designers. The research benefit the workers' interestings and specialist in the child art stage. The research conclude to set the expressions. The second chapter concerning about the adjacent structures of informing the presentation of a stage show for children. The research concluded over the results of theoretical fram. As for the third chapter concerning about the research measures, the sample was chosen according to the analyzing descriptive approach. While the fourth chapter include the results that the researcher founded in informing the adjacent structures of the stage show to introduce different evidences on the level of the creative and artistic shape of the project. The research concluded with several suggestions and recommendations and the list of references and attaches and additions of translation the abstract into English.

Keywords: Presentations , Forming, space, child states

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1245

قراءة الجمال عبر آراء الفلاسفة و اِنعكاسه في التصميم الجر افيكي

شذى كريم فرحان [1]
نعيم عباس حسن[2]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

أن النتاج الإبداعي لفلسفة الجمال في الاعمال الفنية يشكل خطوة نحو التطور والتقدم عن طريق تلبية لحاجات الإنسانية المتنامية والمتغيرة على وفق عوامل متنوعة منها ما يرتبط بالموقف الانساني وآخر ما يرتبط بالمخرجات التقنية فضلاً عن تعدد المجال لظهور تيارات وحركات فنية جديدة تعنى بنتاج الجرافيكي وعمليات الإتصال والتواصل الذي يرتبط بالخيال والتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ويسعى فيها النتاج التصميمي إلى ربط مضامين فكرية أكثر واقعية مع منجزات العمل الفني الابداعي كمنظومة تواصلية لإشراك المتلقي (المشاهد) في تحقيق مسارات التطور في الذائقة الجمالية فهي قراءة لهويته المنجزات وربطها بالشخصية الابداعية عن طريق التوافق الذهني لقبول المنجز الجرافيكي ، بل البحث والتنقيب والاستكشاف لمكامن الجمال واهدافه الفنية بغية أنتقال المتلقي من دور المشاهد أو المستمع الى دور المشارك كقاريء وناقد له فلسفته وخبرته وثقافته التي تحددها ظروفه الاجتماعية والثقافية وتوجهاته الفكرية ولا سيما لتلك المشاركات عبر مواقع التاواصل الاجتماعي التي غزة الفكر عبر الانفتاح والتحرر من جميع القيود ، وعليه فقد أصبح للمتلقي المشاهد دوراً في ابداء الرأي والاعجاب والتحليل والتوصيف تبعاً لمهارات تم أكتسابها تدريجياً مشترطة وغير مشروطة ، تسعى اغلب المؤسسات أن تحقق قراءاتها في جميع الابعاد ومنها البعد الجمالي للوصول إلى أعلى مستوى من تحقيق التلقي والاستيعاب الجمالي للنتاجات بكل تصنيفاتها الجرافيكية والفوتورقمية الثابتة والمتحركة.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة Shatha.Farhan@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة dr.naeim12@gmail.com

الفصل الاول

1-مشكلة البحث:

السعي وراء فلسفة الجمال في المنجزات الإبداعية يشكل خطوة نحو التطور والتقدم في حقل التصميم الجرافيكي عن طريق تلبية لحاجات الإنسانية المتنامية والمتغيرة على وفق عوامل متنوعة منها ما يرتبط بالموقف الانساني وآخر ما يرتبط بالمخرجات التقنية فضلاً عن تعدد المجال لظهور تيارات وحركات فنية جديدة تعنى بنتاج الجرافيكي وعمليات الإتصال والتواصل الذي يرتبط بالخيال والتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ويسعى فيها النتاج التصميمي إلى ربط مضامين فكرية أكثر واقعية مع منجزات العمل الفني الابداعي كمنظومة تواصلية لإشراك المتلقي (المشاهد) في تحقيق مسارات التطور في الذائقة الجمالية , فهي قراءة لهويته المنجزات وربطها بالشخصية الابداعية عن طريق التوافق الذهني لقبول المنجز الجرافيكي ، بل البحث والتنقيب والاستكشاف لمكامن الجمال واهدافه الفنية بغية أنتقال المتلقي من دور المشاهد أو المستمع الى دور المشارك كقاريء وناقد له فلسفته وخبرته وثقافته التي تحددها ظروفه الاجتماعية والثقافية وتوجهاته الفكرية ولا سيما لتلك المشاركات عبر مواقع التاواصل الاجتماعي التي غزة الفكر عبر الانفتاح والتحرر من جميع القيود ، وعليه فقد أصبح للمتلقي المشاهد دوراً في ابداء الرأي والاعجاب والتحليل والتوصيف تبعاً لمهارات تم أكتسابها تدريجياً مشترطة وغير مشروطة ، تسعى اغلب المؤسسات أن تحقق قراءاتها في جميع الابعاد ومنها البعد الجمالي للوصول إلى أعلى مستوى من تحقيق التلقي والاستيعاب الجمالي للنتاجات بكل تصنيفاتها الجرافيكية والفوتورقمية الثابتة والمتحركة.

من هنا وجدت مشكلة البحث التي تحدد أطر القراءة التحليلية للجمال وبحسب التسأول الآتي:

-ما هي آراء الفلاسفة في الجمال و أنعكاسه في التصميم الجر افيكي؟

لذلك وبعد هذه التغيرات المتسارعة في كل مجالات الحياة وصلت التجربة الفنية والجمالية التي يؤديها المبدع إلى مستويات متقدمة من الذائقة الجمالية التي ترتقي بالمنجزات التصميمية إلى القبول والتفاعل ، بل ويتعدى ذلك إلى الوصف والتحليل العميق كثقافة منفتحة على الآخر في تجلياتها وما تحمله من رؤى تتناغم مع شعور المتلقي لحب الحياة الذي يمتد إلى حب الجمال.

2-أهمية البحث

تتجلى اهمية البحث الحالي بكونه ينطلق من المبادئ الجمالية المستنبطة من فلسفة الفكر المعاصر التي مرت بتحولات وازاحات كبيرة وتأثيرها في الخطاب الجمالي المعاصر لاسيما في مجال الفن المفاهيمي لرغبة الفنان الدائمة الى المغايرة للبنى الثابتة والخروج عن المألوف ليصبح الفن اكثر حركة و فاعلية لذلك تجلت اهمية البحث بالاتي :

أ-يؤسس دراسة الخطاب الجمالي في مفاهيم الجمال في التصميم الكرافيكي.

ب-يسهم في تعريف الجانب الفكرية التقنية لجمال عن طريق قراءات جديدة لتحديد أطر الجمال.

ج-يقدم موضوع الجمال الى كل المعنيين بالجانب الفني والابداعي في دراسة الخطاب الجمالي المعاصر.

د-اثراء مكتبة الفن والتصميم بالثقافة الجمالية وأنعكاسها لدى العاملين في هذا المجال.

3-هدفا البحث: يهدف البحث الحالي الى:

أ-تعرُف مستوى الخطاب الجمالي وانعكاسه في المنجز الجرافيكي.

ب-تعرُف الفروق لآراء وطروحات متعددة للجمالي وأنعكاسه فنياً وابداعياً.

4-حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بمن خلال:

أ-الحدود الموضوعية: دراسة المنجز الجرافيكي على وفق آراء فلسفية في الجمال لبعض تصاميم منصة(Pinterest).

ب- الحدود المكانية: نماذج موقع وتطبيق بيهانس(Behance) صنفت كأفضل معالجات تقنية لهذه السنة.

ج- الحدود الزمانية : العام 2022، يتم تحديد الافضل في نهاية كل عام.

5-تحيد المصطلحات:

الجمال لغةً:

أ-قال "البستاني": " جَمُل– جَمالاً.. حَسُن خَلقاً وخُلقاً فهو.. جميل، وهي.. جميلة.. جَمَّلهُ صَيَّرَهُ جَميلاً ... الجَمال: مصدر الحسن" (Ibrahim, (Bit)., p. 79).

ب-جاء في لسان العرب الجمال مصدر الجميل، والفعل جمل، وقوله عز وجل : وَلَكُمْ فِيها جَمالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ , أي بهاء وحسن والجمال الحسن يكون في الفعل والخلق ،وقد جمل الرجل بالضم جمالاً فهو جمَيل وجمُال ،وامرأة جمَلاء وجميلة (Manzoor, 2003, p. 209)

ج-جمله بمعنى حسنه وزينه، ويقال في الدعاء: جمّل الله عليك: جعلك جميلا حسنا (Anees, 2004, p. 136)

الجمال اصطلاحاً:

-والجمال هو "استجابة لإثارة مرئية أو شعورية أو مادية تسبب المتعة لنا" (Nobler, 1987, p. 42).

التعريف الإجرائي للقراءة:

القراءة هي النشاط العقلي الذي يستند إلى نسق مشترك وموحد من المعارف كنسيج يتسم بدلالة المعنى ووضوح المفاهيم على وفق الانسجام والتكامل في التنظيم والتركيب.

التعريف الإجرائي للجمال:

الجمال هو الصفات والخصائص التي تثير فينا الدهشة والسرور وتحفيز المشاعر والتذوق النفسي، وعليه أتفاق بالاجماع.

الفصل الأول (الاطار المنهجي)

اولاً: القيم الجمالية و انعكاسها في التصميم:

لقد ورد ايضاً ان الجمالية (صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا) (Al-Gohary, 1974, p. 682) . كما و انها تمثل (ما حسن شكله واخلاقه) (Massoud, 1960, p. 524).

كما وردت كلمة **الجمالية** " بمعنى صفة تلحظ في الاشياء ، وتبعث في النفس سروراً ، كما وتعتبر ايضاً من الصفات التي تتعلق بالرضا واللطف" (Saliba, 1971, p. 407).

والجمالية هي تمثل ايضاً (علم وفلسفة الجمال .. وهي دراسة الشعور بجمال العناصر الكامنة في العمل الفني) (Wahba, 1979, p. 255) كما وانها تمثل "وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا"

(Reed, 1986, p. 37). وكذلك فأن الجمالية تعبير عن (الأنسجام الحاصل بين الأجزاء المنسقة ، ضمن علاقات التي تتسم بالدقة بحيث لا يكون هناك مجال لأضافة شيء اخر او تغيره) (Schaefer, 1984, p. 29) كما تعد (تعبير عن النظام والترتيب والنسب) (Barthelemy, 1990, p. 382)

الجمالية تمثل نظام العلاقات المنسجمة ذات الخصائص المميزة ، والتي لها تاثير على المتلقي، **بينما تظهر لنا مفهوم في حقل الجمال وهو القيمة الجمالية (Aesthetic Value)** وأن (القيمة الجمالية تأتي من قيمة العمل ، بجودة بناءه الداخلي ، وذلك عن طريق علاقات الترابط والتوافق بين عناصر الشكل ، اللون ، الضوء ، الايقاع ، الحركة ، على أعتبار أنها تمثل القوانين والقواعد القابلة للدراسة لأي عمل فني) (Shammout, 2003, p. 226) ، بينما يصنف الفنان التشكيلي (ليونارد دافنتشي) نظام القيم إلى (قيم خطية تحدد محيط الشكل، الظل والنور ، الفاتح والغامق ، الحجوم و المساحات) (Anger, 1988, p. 251) مع الأخذ بنظر الاعتبار أن قوة القيم الجمالية تتضمن (الحكم على الخبرات من خلال التناسق والملائمة .. وهو تقييم يتصف به المبدعون) (Youssef, 1992, p. 141).

القيم الجمالية هي فيض القدرة الإبداعية والناتج الأيجابي المتحقق بفعل نظام العلاقات البنائية التي تحققها خبرة المصمم لتحقيق (أداء وظيفي وجمالي) تتماسك فيه جميع الابعاد الفكرية والتقنية.

أن التصميم الكرافيكي بوصفه عملية تنظيم للعناصر الفنية وترتيبها لتكوين الشكل أو الهيئة (Sherzad, 1985, p. 12) يمثل صياغة العلاقات الجمالية بما يخدم فكرة وبناء المنجز الفني (Al-Samman, 1997, p. 129) كما يعد التصميم الكرافيكي الخطة الكاملة لتشكيل شيء ما أو تركيبة صورية تيبوغرافية تتردد قيمها عبر المعاني والدلالات (wahed, 1984, p. 9) ، مع الآخذ بنظر الاعتبار قوة التعبير الذي يوصف "بالتخطيط العام أو الفكرة الكلية للجمال الفني" (Bassiouni, 1994, p. 7) على اعتبار أن جمال التصميم يمثل صياغة وترجمة موضوع معين لفكرة هادفة لها علاقة كاملة بوسيلة التنفيذ والتي تحمل في مضامينها قيماً جمالية) (Hammoud, 1992, p. 98) وأن عملية الترتيب والإبداع ، تحقق نظاماً وتعبيراً ملموساً لفكرة النسق الجمالي.

وقد ارتكز البحث على بيان بعض من التعابير في مجال اللغة العربية لمعنى الجمال وما توصفه كل مفردة منها إلى دلالة ومعنى قد يختلف فيه الموصوف وهذا دليل على أن منبع المعاني الجمالية تحددها طبيعة (الكلمة-الكلمات) في موضعها اللغوي مثل (البشارة، البهاء، البهجة، التشريق، التطهيم، الجمال، الحِبر، الحسن، الديسق، الروقة، الزهرة، الزهو، السَبر، السَنع، الصباحة، الطلاوة، الطوس، العتق، الغرى، القسام أو القسامة، المليح، النظارة والنظرة، الوسامة والميسم، الوضاءة) (Hassan, 2017, pp. 19-32)

إن دراسة علم الجمال بجوانبه وتراكيبه ومفرداته يوصف بأنه بحر كبير وعميق غاصَ فيه الكثير من الفلاسفة والمفكرين والعلماء، فحاولوا تفسيره وتحديده بعلامات وضوابط معينة بالرغم من صعوبة الأمر نظراً لأتساع المفهوم وقوته التأثيرية مع إيجاد علاقة تربط بين مفهوم الجمال وعلم وفن التصميم الكرافيكي ، فمنهم من رأى بأن هذا الجمال هو جزء لا يتجزأ من الشيء (Khogli, 2017, p. 9) ومنهم من رأى النقيض في كون أن تعبير الجمال يكمن في ذهن المتلقي فقط بحيث يكون مدى تأثيره في رؤية جمال الأشياء, وليس في كيفية تجسد الجمال في الأشياء على نحو مادي وملحوظ وإنما يتجسد في الفكر, وهي النظرية التي

اتضح فيما بعد ضعفها بسبب أن الجمال إذا وجد فإنه سيكون ملحوظاً حيث اجمع الكثيرون على أن الأشياء في أغلب الأحيان لا يظهر جمالها إلا بعد تدخل البشر, الذي بدوره يحورها ويبلورها لأشياء تحاكي ذلك الحس الذي يستشعر ويتلقى الجمال (Othman, 2003, p. 453) إذ أن جمال الطبيعة سابق لجمال التصميم وأن عوامل التصميم لا تصبح وسائط إلاّ حين تساعد المصمم على التعبير عن الجمال في حين أن جوهر الجمال يبقى سراً من الأسرار، لذا فأنه يهتم بتحديد السياق النفسي الذي ينشأ فيه الجمال وهو الحدس ، فالحدس هو الذي يوصل إلى الجمال، وهو الذي يسبق التصور الجميل والمصمم لديه تصور وآضح عن الجمال كونه يتشكل في أثناء صناعة المنجز الفني (Al-Mubarak, 1993, pp. 95-96)

ثانياً: آراء الفلاسفة في وصف الجمال:

إن الجمال في هذا العصر يلاحظ تاثره بفلسفة (أفلوطين) ونظرته إلى مجمل الحياة الفكرية الفلسفية وكذلك الدينية ، فالجمال هو حقيقة علوية لها طبيعة نورانية ، يتم إدراكها من خلال الذات الإنسانية الصافية الخالية من الشوائب .. فالجمال هنا كمفهوم هو مزيج من فلسفة الإغريق وصوفية الدين المسيحي (Hassan M. , 1976, p. 174) ، وهذا ما يبدو واضحاً في تأثر القديس (اوغسطيين) بـ(أفلوطين) إذ يقول "أن الله حقيقة كل جمال .. فهو الجمال بطبيعة المطلقة" (Ovsyannikov, 1979, p. 76)

كما يُرى أن الجمال "يقوم على الوحدة والانسجام بين الأشياء ، لذلك فالجميل ما هو ملأم لذاته وما يكّون من انسجام مع الأشياء الأخرى" (Badawi, 1996, p. 156) بينما يشير (توما الأكويني) أحد فلاسفة العصور الوسطى من الذين تأثروا (بأفلوطين) وفكره الصوفي إلى " أن أعلى درجات الجمال موجودة عند (الله) والذي يعبر فيها عن أصل الجمال في الفن والطبيعة" (Rashid, 1985, p. 10).

في حينأشار (فيثاغورث) إذ أن الجمال يقوم على أساس النظام والتماثل والأنسجام ،بينما (ديمقرطيس) يخضع الجمال الى الأخلاق وربطه بالاعتدال ،وقارنه (سقراط) بالخير والمنفعة في حين اعتبره (افلاطون) صورة عقلية تنتمي لعالم المثل ، وربطه (أرسطو) بالتألف والنقاء والأشعاع والتوازن والنظام (افلاطون) أن الجمال لا شأن له بالهيئة الظاهرة وأنما هو ما وراء ذلك ، بمعنى أنه جمال علوي مطلق ، وتطلع إلى عالم آخر هو عالم المثل ، أما عالمنا الحسي فهو تقليد ومحاكاة لذلك العالم ومن اجلها وجد الشيء ، فهو مغاير لأفلاطون وعنده الجمال ليس في عالم ما فوق الحس ، انما نستدل عليه فيما هو لنا .... أي أنه جعل الجمال متصلاً بالعالم الحسي (Barthelemy, 1990, p. 4) أما الجمال عند (ارسطو) فهو مغاير لأفلاطون وعنده الجمال ليس في عالم ما فوق الحس ، انما نستدل عليه فيما هو لنا ... أي أن جعل الجمال متصلاً بالعالم الحسي وهذا ما أكده أرسطو (Bargaub, 1989, p. 50) وقورن (أوغسطين) بتناسق الأجزاء وتناسب الألوان، وحدده (توما الاكويني) بأنه الذي لدى رؤيته يسر (Abdel Hamid, 2001, p. 8) وقد أشار(كانت) (إلى أن النشاط الجمالي يمكن اعتباره نوعاً من اللعب الحر للخيال العبقري) (Abdel Hamid, 2001, p. 98) بينما يُعبر (هيغل) عن الجمال بأنه "الفكرة التي تعبرعن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع ، وهذا الجمال لا يتحقق في أقصى درجاته إلا في الجمال الفني .. بينما يشير الى أن جمال الطبيعة يمثل أول صورة من صور الجمال الحسية" (Al-Rabadi, 1995, p. 7) ، (فالجمال هو جمال نسبي.. وأن الفن تنتصر فيه الفكرة على المادة) (Hegel, 1979, p. 250) ، ولهذا فأن الفكرة عند (هيغل) هي المضمون (ذلك لأن الاعمال الفنية

الحقيقية هي تلك الاعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون ضمن هوية كاملة) (Imam, 1981, p. 238) وبذلك يمثل الجمال المظهر الحسي لفكرة التصميم.

أما رأي (كورتشيه) فيرى الجمال بقدرته على التوصيف المثالي بأعتباره "التعبير الناجح ...لأن التعبير الذي لا يكون ناجحاً فأنه لا يكون تعبيراً (Shammout, 2003, p. 61) فالجمال بالنسبة اليه يمثل مظهراً لنشاط الذات الداخلية والتي تعتمد على المعرفة الحدسية المتمثلة بالمخيلة والتي غايتها الجمال.. بينما ينظر (برجسون) إلى أن الجمال هو بمثابة رؤية وتأمل حدسي صوفي خالص ، منفصل عن الوجود الواقعي) (Abraham, 1998, p. 74) ، وقد عول هذا المفكر كثيراً على طاقة الحدس كمقدرة على فهم الحقيقة الجمالية في الفن إذ "أن الحدس شكل خالص أو سامي في المعرفة" (Abdullah, 1985, p. 118)، بينما أعُتبر الجمال عند (سانتيانا) (متعة pleqsure) وهو "ايضاً قيمة والقيم تنتج من رد الفعل المباشر" (Santayana, 2015, p. 20) ،(وكذلك اعتبر الجمال حسب رأيه هو سعادة تأخذ بعين الاعتبار نوعيه ذلك الشيء ، وأنه ايضاً قيمة بسبب كونه انفعالاً ، او إحساساً وكذلك في كونه ايجابياً لأنه يجلب السعادة) (Al-Kilani, 1989, p. 3) ، هذا فضلاً عن أن الجمال عند (سانتيانا) (هو إخراج للنشوة الذاتية المعبرة عن إحساس ايجابي على الشيء الحسن الماثل امام المتلقي) (Santayana, 2015, p. 21) ، اذ أنه يمثل قيمة ايجابية خالصة ، فهو بمثابة شعور يتجسد في موضوع معين.. في حين يشير (تولستوي) إلى أن (الجمال يمكن إدراكه من طريق المتعة التي يعطيها) (Joy Minico, 1992, p. 11) ، في حين يؤكد (لافريد نورث) أن الجمال هو جزء من الحقيقة .. وأنه ادراك (للقيم) الحيوية الموجودة في الواقع ..كما ويرى أن هناك مبدأين متصلين في طبيعة الأشياء وهي (روح التغير) و(روح المحافظة) وأن الجانب الجمالي هو جزء من نسيج هذه الحقيقة) (Wade, 1976 , p. 188). بينما يشير (جون ديوي) إلى (أن الجمال يجب أن يخدم القضايا النفعية.. وأن كل شيء يثبت أنه نافع فهو جميل) (Youssef p. M., 1988, p. 57) كما أشار (ديوي) إلى أن "الجميل هو الذي لدى رؤيته يسر ، لكونه يمثل موضوعاً للتأمل ، سواءً كان من طريق الحواس ، أو داخل الذهن ذاته" (Johnson, 1982, p. 72)، أن مفهوم الجمال عنده يتمثل في الهارمونية بين الأجزاء ، فالجميل هو كمال المعرفة الحسية ونقصها هو القبح (Shammout, 2003, p. 16).

وفي رأي (بومجارتن) أن الجمال قريب من النفس، فالمشاعر والوجدان والتخيل ليست بغريبة عن النفس، بأعتبارها تمثل الأساس الفاعل في الإحساس بالجمال (Mujahid, 1980, p. 17).

وقد صب (كانت 1724 – 1804) جل اهتمامه على الذات المدركة المتذوقة والتي سماها بملكة الحكم، حيث وضع كانت حداً وسط بين المعطى الحسي من جهة والعقل من جهة أخرى، فجعل الفهم أداة للربط بين الحدس الحسي والمدرك العقلي حيث قال " إن المفاهيم بدون حدوس حسية – جوفاء، كما أن الحدوس الحسية بدون مفاهيم عمياء" (Abraham, 1998, p. 1).

وعلى اساس ذلك التعدد في الآراء يمكن تقسيم الجمال في العمل التصميمي إلى ثلاثة أقسام رئيسة وعلى النحو الآتي:

1-الجمال الحسي (المادي): وهو آتي من الاحساس المادي المباشر، عن طريق الحواس (السمع، البصر، الشم، اللمس) والتي يمكن من خلالها ادراك المحيط فكل انسان تؤثر فيه الالوان وتدرجاتها والاشكال وايقاعاتها.

2-الجمال العاطفي: ويتم ادراكه من خلال العاطفة، وما يرتبط به من اشكال (الرموز، المعاني، الدلالات) اذ توظف انفعالات تستدعي حالة اعجاب وسرور عند النظر اليها فضلاً عن المظهر الجمالي المرتبط مع ثقافة وتقاليد وبيئة المجتمع.

3-الجمال الفكري: وينتج عن التفكير اذ انه يمثل حالة متقدمة من المفهوم الفردي للجمال الذي يرتبط بالمحتوى الفكري للشكل ومدلولاته والتي تكون كالآتي:

أ-جمال فكري تجريدي: ويدرك من خلال الاشكال الداخلية وحدها دون النظر الى الغرض او الفائدة الموجودة منها وذلك من خلال مراعاة اختيار ابعاد الفضاء الداخلي وبما يحقق النسب الجمالية الذهبية.

ب-جمال فكري وظيفي: ويدرك من خلال فهم الغاية النفعية التي يؤديها الشكل التصميمي للفضاء الداخلي وبالتالي يمكن ادراك الجمال من خلال مثالية تعبير المصمم عن الوظائف والاحتياجات المؤلفة للتصميم وبقدر ما تعبر عن ذلك فإنها تكون جميلة (Abu Zarour, 2013, pp. 60-61).

ثالثاً: أساسيات الجمال و أنساقه البصرية في التصميم:

1-الأبتكار:

ان الأبتكار والجمال وجهان لصفة واحدة وأن الفروق بينهما اكاديمي سطحي ، فلا بد أن يكون المصمم مبتكراً ليصبح مبدعاً ، ولابد أن يكون مبدعاً ليستطيع الأبتكار والتجدد ، لان الأبتكار هو البدء ببزوغ الفكرة والجمال هو تعزيز لتلك الفكرة وأخراجها "الابتكار هو نقطة أنطلاق للأبداع" (Tawfiq, 2006, p. 17) ومن خلال مبدأ (الفردية) تنشأ الذات التي تعبر عن (التكوين) والأبتكار ، فالإنسان يمتلك طاقة هائلة للانتقال من مهمة إلى أخرى وهذا الانتقال هو التغير الذي يتم بفعل الإرادة التي تخضع الأشياء للتأويل والتحويل والتبدل والمعنى يتحول إلى معنى آخر تماماً عن المعنى السابق ليصبح التأويل ذاته تأويلاً جمالياً قابلاً للتأويل باستمرار وهذا يعود بالأصل إلى إرادة القوة عبر صيرورتها التي تنسخ ذاتها وتتجاور باستمرار كقدرة دائمة على التجاوز (Al-Bakari, n.d, p. 71) فالابتكار هو عملية انتاج شيء جديد له قيمه ، فهناك العديد من الافكار والمفاهيم الجديدة الاصيلة ولكنها بدون قيمة، ومن ثم قد لا نعدها مبتكرة اما الجمال هو " العملية التي يتم فيها خلق شيء جديد، او فكرة جديدة لها قيمه ملحوظة للفرد او المجموعة او المؤسسة او المجتمع ، لذلك فالابداع هو ابتكار له قيمة ذات معنى ودلالة " (Tawfiq, 2006, p. 17).

2-التنسيق:

يعتبر التنسيق من المواضيع المعقدة في تصميم بيئة الفضاء الداخلي فقد سعت كثيراً من الدول للحد من المؤثرات السلبية على البيئة الداخلية بسن التشريعات والانظمة لتحقيق التنسيق (Levy, 1994, p. 250) أي ان النواحي الجمالية للبيئة الداخلية ذاتية غير موضوعية ولا يمكن الاتفاق عليها بين أفراد المجتمع (Worth, 1982, p. 76). وبهذا الصدد يتضح ان التنسيق يطرح شكلين من الذاتية في النواحي الجمالية: الاولى :الذاتية الفردية لايشترك فيه الاخرون , اما الثانية: فهي الذاتية المشتركة وهي أن الرؤيا الجمالية

للشخص تتلاقى مع رؤى الاخرين لتشكل حقيقة متفق عليها, لذلك قد يكون هناك اختلاف في الرؤى بين شرائح المجتمع نابعًا من تباين الخلفيات الثقافية إلا أنه يبقى هناك توافق جماعي على النواحي الجمالية بين أفراد كل شريحة، وبناءً على ما تقدم فقد قسمّ الباحث التنسيق من خلال الروية الجمالية الى:

الشكل الاول: أن الموضوعية تعني وجود أشياء مشتركة متفق عليها .

الشكل الثاني: أن هناك اختلافات موضوعية مبنية على أسس ثقافية بين شرائح المجتمع (Taylor, 1994, p. 22).

يدل ذلك على أن الرؤى الجمالية المتفق عليها تندرج تحت النوع الثاني من الموضوعية ولذلك يمكن وصفها وذلك بواسطة التنسيق الذي يكون بعدة أنواع :

١- بصري (شكلي) : التشابه في الشكل .

٢- حسي : التشابه في المشاعر .

٣- اللفظي : التشابه في استخدام لفظ الكلمات (Taylor, 1994, p. 22).

3-السلوك:

يعد السلوك نسقاً ثقافياً عاماً ويمثل مجموعة من القواعد او الاعراف او المبادىء تمثل مركزاً يتبلور حوله النمط . . . والادراك للإنسان الذي يعيشه وهو بذلك يمثل نظاما من المعاني او نظاما للاتصال كما يمتلك قواعد متفق عليها ولها علاقة مشتركة بين الناس (Razouqi, 1996, p. 64). وأن جماليات الصورة الإلهية لا تدرك بالأبصار وانما تدرك بالبصائر ، فالمدركات العقلية أعلى وأشرف في المرتبة من المدركات الحسية ، فجماليات الصورة الألهية هي أعلاها في المرتبة . وهي أبعد منا في التحصيل إلا بمعونة الله تعالى (Bahnasi, 1979, p. 35) أي أن الجمال هو صفة وهبها (الله تعالى) لأغلب مخلوقاته ، وقد جعل الإنسان هو الكائن الوحيد الذي وهبه الله عزل وجل القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه في كل ما يدركه حوله من مظاهر الحياة .. فالجمال هو ذلك الإحساس الذي يسري في نفوسنا في كل لحظة وقد يتجسد في اشياء كثيرة امامنا .. فالحياة بدون الاحساس بالجمال تفقد معناها الحقيقي ، وهنا يصبح الجمال ذات قيمة ، لذلك فأن تلبية الحاجة الجمالية تُحمل ثلاثة مستويات يمكن أن نعتبرها معايير سايكولوجية:

اولاً : المعيار الحسي والذي يمثل(المتعة ، التذوق ، الاحساس بالراحة).

ثانياً : المعيار الوجداني وهو يمثل (الاحساس بالأطمئنان ، الاحساس بالرضا ، والعمق النفسي).

ثالثاً: المعيار العقلي والذي يعتمد على:- (متعة الاكتشاف ، الاثارة الذهنية ، التوافق العقلي الذهني) (Ismail, 1986, p. 50)

4-الترتيب:

إن الترتيب بوصفه نسق من التنظيم لتحقيق المعرفة بهذا العالم المتحول والمتغير انطلاقا من وجود ثابت يطلق عليه (دريدا) مسميات عديدة (المركز الثابت ،الجوهر ، مركز الوجود ، الوعي ، الحقيقة ، الإنسان) وهي مسميات تشير إلى (المدلولات العليا التي تمثل أرضية ثابتة تقف فوقها متغيرات العالم الخارجي الذي يمدنا بالمعرفة، وينظم من حولنا كل الاشياء وهذا المركز الثابت هو ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف به) (Bahnasi, 1979, p. 300)

كما إن النظرية الجمالية و اتجاهاتها المعاصرة رفضت إي مضمون فكري عاطفي خيالي أو درس أخلاقي اجتماعي على اعتبار أن الترتيب حول للجمال وإن التأكيد على الشكل الفني والتعبيري الخالص بدون محمولات أو وسائل يمثل نسقاً للنظام الذي تنتظم فيه مسارات الحياة وفن التصميم أحدها.

رابعاً: محددات الجمال في المنجز التصميمي:

1-التذوق الجمالي :- (*Aesthetic Tasting*)

لقد ظهر مصطلح التذوق (taste) خلال القرن الثامن عشر ، حين عرض (هيوم Hume) افكاره عن التذوق في مقال له بعنوان معيار الذوق (the stander taste) إذ اشار (بوجود عدة تنوعات من الذوق في العالم ، مثلما توجد هناك تنوعات عدة للآراء حتى فيما بين الناس الذين عاشوا في المكان نفسه ، وخضعوا للانظمة الاجتماعية) (Carritt, 1991, p. 333) لذلك فقد اعتبر (أديسون Adeson) (الذوق هو ملكه العقل التي تقوم بتميز كل الاخطاء الظاهرة في كل مظاهر الاكتمال الدقيقة التي تنتبه الى مظاهر الجمال والتي تستجيب النفس بالشعور لها بالسرور) (Frye, 1985, p. 457) ، (كما انه يمثل ايضاً قوة النفس التي تجعلها تحب او تكره بما يواجه المرء من اشياء) (244، ص89)..في حين أكد (سكروتن) (أن تجربة التذوق تُترجم الى اشارة في العقل من خلال تقويم عميق) (Scurtton, 1979, p. 108).

2-الحكم (التقييم) الجمالي :-*(Aesthetic Evaluation)*

لقد تطرقت دراسة كل من (عز الدين) و(نظمي) الى هذا الموضوع واعتبروا (ان النقد هو الحكم او التقييم.. فالاحكام هي أدوات تستخدم للأقناع الاجتماعي .. وان صحة الحكم والادلة هي التي تبحث عن الاسباب التي نقدمها ، وكل هذا يتوقف على ما نعنيه بالتقييم) (Ismail, 1986, p. 28) في حين تباينت الادبيات من خلال طروحاتها في تحديد أنواع الحكم الجمالي والتي يمكن تصنيفها كمايأتي:-

اولاً: الاعتماد على نمط الحكم (التقييم) :- وهذا ما طرحه دراسة كل من (عز الدين) ، (كرين)،(ستولنتز) والتي تضمنت :-

أ- (نوع تقف عنده بمجرد القول (بالقبح والجمال) وبذلك لايكون الحكم بالمعنى الصحيح لان البشرية بما تملكه من فنون على مر العصور تقف هذا الموقف وهو ما يطلق عليه بالنقد الشعبي.

ب-النوع الاخر تتحدد فيه القيم الجمالية المدركة من خلال وضع العمل الفني في مكانه او ضمن مستواه ، وذلك من خلال تحليله بحسب المقومات التي أعتمدها علم الجمال) (Ismail, 1986, p. 30) ، (Creene, 1965, p. 32)

ثانياً: الاعتماد على اساس الحكم (التقييم) وهذا ما اظهرته دراسة كل من (ريد Reed) و(محمد علي ابو ريان) والتي تضم :-

أ- الحكم (التقييم)الشمولي:- ويسمى ايضاً بالتقييم الذاتي وهو تقييم فردي يعتمد على إنجازات وميول المقيم.

ب-الحكم (التقييم) العقلاني :- ويسمى ايضاً بالتقييم الموضوعي وهو يستند على المعايير الواضحة التي تمتاز بالموضوعية).

ثالثاً :- الاعتماد على مراحل العملية التصميمية :- وهو ماذكرته دراسة كل من (ويد Wade) والنجيدي والتي تشمل :-

أ- (الحكم (التقييم) الجمالي اثناء عملية إتخاذ القرارات التصميمية والذي يخص المقترحات والبدائل للاختيار الافضل او بشكل خاص يعتمد فيه على نواحي معينة لتطوير (المشروع) الذي يقوم به المصمم.

ب- الحكم (التقييم) الجمالي لنتائج العملية التصميمية (التصميم النهائي) والذي يقوم به خبراء من ضمن حقل الهندسة والتصميم.

ج-الحكم (التقييم) الجمالي وأن الحكم (التقييم الجمالي) يأتي من بعد ما يتم تذوق العمل الفني أو التصميمي (Carritt, 1991, p. 290).

3-الخبرة الجمالية:- (***Aesthetic Expertise***)

(إن عملية التذوق تتأثر الى حد كبير بالخبرة والتي يمكن تعريفها على انها تمثل الاندماج مع موضوع جمالي معين من خلال مواصلة التفاعل معه وقد يكون ذلك ايضاً نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف.. فهي حالة من الاندماج التي يعتمد فيها على الممارسة ، كما يعتمد ذلك ايضاً على المعايشة مع الشي والشعور به) (Funch, 1997, p. 195).

(كما تشير العديد من الدراسات الحديثة الى أن بعض المراكز في المخ عندما تنشط فأنها تعمل على رفع الشعور بالمتعة ، كما وتشير هذه الدراسات الى الاهمية الكبيرة التي تقوم به هذه العمليات في (ادراكنا للجمال) ، حين يزداد نشاطها عندما نتلقى خبرة جمالية أو ندرك موضوعاً جمالياً اياً كان فضلاً عن ذلك (فأن الابداع والتذوق هما نشاطين للتوقعات الداخلية المصاحبة "للأستمتاع بالعمل" وقد يرتبط ذلك بالخبرة من خلال التأمل الجمالي) (Funch, 1997, p. 196) ولذلك ينبغي على المصمم أن يطور خبراته الجمالية وأن يكون على دراية كاملة بما يتضمنه التصميم من تعبير ودلالة.

4-التعبير الجمالي :- ***(Aesthetic Eexpression)***

إن المقصود بالجانب التعبيري الجمالي هو (أن يكون العمل الفني (التصميم) من الاعمال التي تهدف الى جذب الانتباه ، وأن تؤدي دورها التعبيري في تنظيم عناصره) (Scott, 1980, p. 12)، بحيث يكون لها ذات فعل تأثيري في تجسيد الفكرة التصميمية وبالتالي تحقق الجذب البصري ، ولهذا يتجسد التعبير على أنه "الانفعال الجمالي الذي تولده الوسائط المادية الحسية والتي يتكون منها العمل الفني ضمن صورته المرئية" (Yassin, 1985, p. 44). ويتميز التعبير الجمالي الفني عموماً بعدد من المميزات وهي كالاتي :-

1- (الوحدة الكلية ، فهو لا ينقسم الى عدد من الاجزاء كما ويمثل ثمره لمجموعة من التأثيرات المتتابعة التي تدرك لأول وهلة وبطريقة مباشرة) (Moneim, 1987, p. 329)

2- (قد يمثل أيضاً حقائق ومعلومات مفيدة تقترن بالتراث الثقافي للمجتمع) (Abdel Moneim, 1987, p. 329).

3- (بروزهُ عن طريق وجود مادي ، فهو تعبير معني بوسائله .. ووسائله تبين لنا إننا لا نكتفي بمدلول التعبير او بالمضمون او بالحقيقة التي ينقلها الينا وإنما يرتبط التعبير ايضاً بالصورة) (Matar, 1986, p. 49) ، هذا

فضلاً عن (أن العمل الفني الاصيل هو الذي ينطوي على غزارة في المعنى والتعبير بحيث لا يكون ثراؤه ناتجاً عن غموض بل عن عمق وتنوع) (Shukr, 1989, p. 104).

5-المتعة الجمالية :- *(Aesthetic pleasure)*

أن للمصمم دور مهم في الإبداع وإضفاء المتعة الجمالية ..وهي مهمة لا يقوم بها أي إنسان عادي .. أنها قدرة وموهبة تعبر عن دراسة لتقاليد وسلوك البيئة الاجتماعية التي تأثر بها ، (ذلك لان خصائص الحضارة ووظيفتها تقوم على اشباع الحاجات الاساسية وذلك لاضفاء المتعة الجمالية لافراد المجتمع) (Khalil, 1994, p. 48) ، الأمر الذي جعل تأثيرها واضحاً في عملية التصميم بشكل عام والتصميم الداخلي بشكل خاص تلبيةً للحاجات الإنسانية .. (كما تشترك ايضاً الشخصية الإنسانية بكامل عناصرها وابعادها ومدركاتها في التقاط كل ما هو جميل ، أضافةً الى تذوقها والتأثر بها ، وبهذا تكون صفة الجمال من الأشياء التي تؤثر بكيان الأنسان فيستجيب لها بغمرة من الارتياح) (Asi, Bit, p. 80).

كما إن من أهم مميزات (الجمال ، يكمن في كونه عامل ذاتي عميق يرتبط بالتعبير لما يسر متعه العين) (Santayana, 2015, p. 147) (ذلك لان العمل الفني الذي يتسم بالمتعة الجمالية هو العمل الذي يدركه المتلقي ويفهمه .. اذ يتم التعامل معه ، من خلال عملية الإدراك للمثيرات، والذي يشكل بدوره الإحساس المنطقي للجماليات) (Berlyne, 1991, p. 116) (لذلك فان الاحساس بالفضاء الداخلي الممتع الراقي الجميل له أهمية ، في تلبية الحاجات الجمالية والعملية ، ولكن قد يفقد هذا الفضاء متعة الجمالية بسبب التأثير غير المنتظم لمكونات التصميم) (Basil, 2002, p. 102) لذلك يمكن أن نستخلص المتعة الجمالية في الفضاء الداخلي من خلال ما يأتي:-

- (دخول المتلقي إلى محيط التجربة الجمالية في الفضاء الداخلي).
- (تبدأ أفعال الإدراك الحسي بعملها نتيجة لوجود (المنبهات) وهي من الظواهر المرئية المحسوسة وهذا ما يمثل الجانب الرئيسي لإبراز المتعة الجمالية ي التصميم.
- (علاقة نوع وشكل الفضاء الداخلي ، بما يجاوره إن كان فضاءً خارجياً أم داخلياً، حيث تظهر قيم بارزة تساهم في درجة تحديد أو عزل الفضاء والمتمثلة بعلاقة الانفتاح والانغلاق)
- (بفعل المؤثر الزمني وعلاقة التجربة والخبرة الذهنية يبدأ إصدار الاحكام بوجود المتعة الجمالية من عدم وجودها) (Basil, 2002, p. 103).

6-الوظيفة الجمالية :- (*Aesthetic Function*)

هناك علاقة متداخلة في الفضاء الداخلي وذلك لما يتضمنه من علاقات تصميمية أساسها تحقيق الوظيفة الجمالية .. وهي وظيفة جوهرية ، (فبعد أن يتوصل المصمم الى حلول للمشكلة الوظيفية يظهر إمامه متسع من المجال لأختيار الترتيب النهائي لتكوين التصميم .. وأن هذا الاختيار يكون على أساس تلبية الوظيفة الجمالية بعد تلبية بقية الحاجات ، بحيث تكون الحلول التي يتوصل إليها المصمم ذات مغزى ومعنى) (Jenck, 1982, p. 74) وذلك من خلال تنظيم اشكالاً ذات وجود جمالي ملموس يؤثر في نفوس المشاهدين (المتلقين) من أجل أخراج عمل تصميمي يحمل كل الصفات ومقومات العمل الفني .. فضلاً عن

ذلك فأن المصمم يتعامل مع الفضاء التصميمي على أساس جمال الشكل والوظيفة المساحية والتي تعتبر من المرتكزات الأساسية في تكوين الصوري (Hamed, 2003, p. 56).

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

1-منهج البحث: اتبع البحث مساره العلمي وفقاً للمنهج الوصفي لغرض التحليل.

2-مجتمع البحث: منشورات صورية معالجة جمالياً وفقاً لتقنيات برنامج (فوتوشوب) (10) صور كرافيكية التي صنفت كأفضل مجموعة اعمال ذات معالجات جمالية في موقع وتطبيق بيهانس (Behance) العالمي لعام 2022. وبحسب الموقع (www.Behance.cim)

3-عينة البحث: تم انتخاب عينة قصدية لتمثيل مجتمع البحث لـ(3) نماذج وبنسبة 15%تتسم بمخرجاتها الجمالية بناءً على ماجاء به الموقع المذكور في تصنيف المنجزات في برنامج (فوتوشوب).

4-أداة البحث: تم اعتماد محاور التحليل التي تستند في ما جاء به الاطار النظري من قاعدة علمية.

5-التحليل: نماذج تعتمد الجمال وانعكاسه في التصميم الكرافيكي من خلال محاور التحليل الآتية:

أ-المفاهيم الجمالية وتمظهرها الشكلي في التصميم الكرافيكي

ب-الأنساقه البصرية الجمالية في التصميم الكرافيكي

وقد اعتمد التحليل عن طريق مقاربة فكرية لآراء الفلاسفة من خلال:

1- جمال الفكرة:

2- الدمج الصوري:

3- الرسم والمعالجة الرقمية:

نموذج (1)

الوصف:

مساحة لونية باللون الأصفر المائل للبرتقالي كأرضية بشكل شبه مربع ، مع تصوير لعنصر (الفلفل الاحمر) عدد اثنين .

التحليل:

أ-المفاهيم الجمالية وتمظهرها الشكلي في التصميم الكر افيكي:

بنيت فكرة التصميم على معالجة شكلية جمالية لعملية التباين بين قيم درجات عنصر (الفلفتين) باللون الاحمر على شكل هيئة شفاه فتاة ، ان تلك الفكرة في الواقع تشير إلى مستوى متقدم من المعالجة الجمالية التي ترتقي فيها المفردات التصميمية ، فضلاً عما تقدمه من دلالة ومعنى وآضح لشفاه الفتاة وهوتعبير يرتكز في مساراته عبر آراء الجمال الكامن (الذاتي) في الاشياء وما يتضح من ذلك التوجه الجمالي في تكوين واستخراج شكل مبتكر من أشكال أخرى مع الاخذ بنظر الاعتبار خصائص تلك المفراد في ايصال الفكرة

وجمالية التعبير، فأن وضعهما يمون مدروس مع معالجة حرة مميزة في مفردة الفلفلة في الاعلى لتحقيق المقاربة والمشابه الشكلية.

ب-الأنساقه البصرية الجمالية في التصميم الكر افيكي:

وفي الجانب الآخر من النسق البصري الذي يستمد مقوماته من وحدة التماسك الشكلي جمالياً وفي الوقت نفسه نجد ذلك الترابط يحيلنا إلى التنسيق والترتيب على وفق تقبل سلوكي لتحريك الاحساس لدى المتلقي مما ينتج عنه جمالية اخاذة بصفاتها المظهرية الجذابة وهو ما يتفق عليه في تقييم تلك المنجزات في موقع (بهانس) للتصميم بالفوتوشوب ومعالجة الاشكال وظيفياً وجمالياً.

أن الاحالة في المتعة الجمالية في هذا التصميم جاءت على وفق تنظيم أولي وتناغم بدرجات اللون لتطابق المعاني وهو مدعاة للتعبير الجمالي الذي يستند في تقييم (الحكم) النتاج الفني جماليا.

النموذج (2)

الوصف:

المساحة الاعلانية المستطيلة وفقاً لنسبة الذهبية في القياس معالجة بالقيم اللونية للبرتقالي المتدرج مع وجود مفردات وعناصر طبيعية من فاكهة البرتقال على شكل غصن يحمل برتقالتين، ووجود كأس من الزجاج وعبارة بالانكليزية وصورة في احد الزوايا للمنتج .

التحليل:

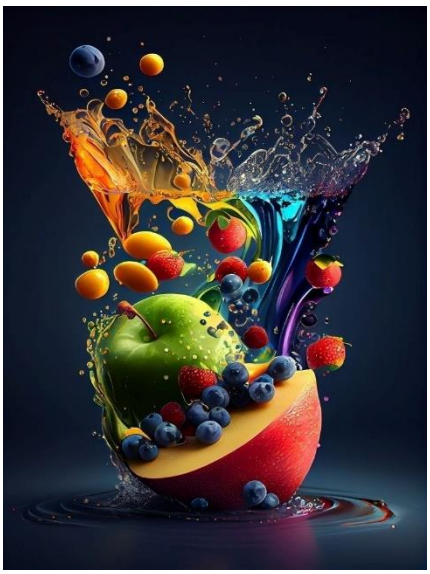
أ-المفاهيم الجمالية وتمظهرها الشكلي في التصميم الكر افيكي:

أن الدمج الصوري الذي جاء به بناء فكرة التصميم تخضع للعناصر الاساسية في الترتيب بالاعتماد على مكونات المادة التي يعلن عنها بوصفها نمطاً فنياً في معالجة المفردات داخل الحقل البصري ، وهذ الامر يعطي قوة جمالية عبر تداخل الجنس الواحد من قيم الدرجات اللونية ، وان التباين الحاصل بفعل درجات اللون البرتقالي والاصفر مع تغميق اللون في الزوايا أتاح للمتلقي أن يربط المحتوى مع الموضوع ، وأن صورة غصن النبات التي يتدلى منها برتقالتين تمثل واقع طبيعي تم الاستعانه به للوصول إلى نسبة من الجمال المدرك، وأن تلك المعادلة الشكلية التي تمت من خلال غطاء اعلى عبوات العصائر المعدنية تشير إلى انها تحمل المكون الطبيعي للعصير. كما نجد أن تداخل الصوري لنزول العصير تمت معالجته بدقة واحكام للوصول إلى تباين لوني عالي مع تحقيق الحركة عبر الانتشار والتوزيع لردة فعل العصي وهو ينزل في الكأس الزجاجي. فضلاً عن وجود عبارة (تروبيكان Tropicana) اسم المنتج كهوية ورمز، وكذلك عبارة (تذوق حقيقي taste the real) مع وجود العلبة الورقية للمنتج التسويقي.

ب-الأنساقه البصرية الجمالية في التصميم الكر افيكي:

أن الانساق البصرية الجمالية توالدت بفعل قيم الدرجات المتباينة والتي توحي بالصفاء القيمي لتحقيق فعل التباين الجمالي في وجود تلك الانساق البصرية بين الترتيب والتنسيق لتحقيق البعد الوظيفي والجمالي والمتعة البصرية التي تساهم بشكل فاعل لتحقيق الادراك والاحساس اتجاه ذلك المنتج ، مع الاخذ بنظر الاعتبار تفسير الهوية اللونية وتدردات الدرجات البرتقالية التي تحقق اثارة للعاب لدى المتلقي وهذا ما جاءت به محفزات البرتقالي السيوكلوجية عبر السلوك الانساني وصولاً إلى فاعلية المتعة الجمالية والتقييم (الحكم) الجمالي باتفاق الجميع على أنه يمتلك طاقة تعبيرية جمالية بين التكوين الصوري وفكرة ومحتوى التصميم.

نموذج (3)



الوصف:

صورة لمجموعة من المفردات النباتية لفاكهة متنوعة من ا(المنكا والتفاح والتوت الازرق والاحمر والفراولا والخوخ والمشمش) في تشكيلة متناثرة التوزيع ضمن كتلة واحدة مع وجود انتثار للماء وتداخل الخلفية والارضية باللون النيلي الغامق مع وجود اضاءة من احد الزوايا في الاعلى.

التحليل:

أ-المفاهيم الجمالية وتمظهرها الشكلي في التصميم الكر افيكي:

فكرة هذا التصميم جاءت على وفق مجموعة من الفواكه مرسومة ومعالجة بتقنية الذكاء الصناعي ، كتصميم صوري يرتقي إلى الجمال على وفق حركة لسائل متعدد القيم اللونية وكأنه ايحاء بين الماء والعصائر التي تنتجها تلك الانواع من الفاكهه وما يدلل على ذلك تعدد مسارات الالوان نحو الاعلى مع تطابق القيم اللونية وتوافقها الشكلي. انها تحمل في تشكيلها نوعاً من الحيوية والقوة التي تثير في المتلقي الشعور والادراك بأنها طازجة مع وجود المعالجة بالضوء وكأنها تتوهج مما تتيح لتباين أن تظهر تلك الاشكال وكأنها تخرج من حدود التصميم بتجسيمها والالوانها وحركتها.

ب-الأنساقه البصرية الجمالية في التصميم الكر افيكي:

صممت الاشكال (الفاكهة) بتكوين واحد وكأنه كتلة تسقط من الاعلى على ارضية من سطح مائي بالالوان النيلي الغامق مع تدرج لوني متباين، فضلاً عن وجود حركة لحلقات الماء في الاسفل ، وأن التنسيق والترتيب مع وجود عشوائية التوزيع بين الانزلاق والميلان في الحركة إلا أنها تعبر عن ابتكارية متميزة تثير الاعجاب كونها تمتلك خصائص الفعل الجمالي وأن الاجماع على أنها صورة متكاملة وظيفياً تحقق بعدها الوظيفي في التوزيع الذي يعطي توازناً بصرياً للمشاهدة والقييم الجمالي، كذلك نجد فيه متعة بصرية جمالية يتفق الجميع على تميزه وطريقة اخراجه.

الفصل الرابع

1-نتائج التحليل: جاءت نتائج البحث بشكلها العام في النماج جميعها وعلى النحو الآتي:

أ-يكمن الجمال في قراءة الصفات الظاهرية اولاً ثم يرتقي إلى المضامين الدلالية وعلاقاتها الشكلية.

ب-ترابط القيم الجمالية مع الشعور والادراك الذهني كقراءة للبعد الجمالي عبر توليفية الاحساس والذائقة الجمالية.

ج-تأتي قراءة العلاقات الجمالية من ارتقاء مستوى اللامألف إلى المألوف عبر الانسجام النفسي بين الواقعي والخيالي.

د-جاءت قراءة المفاهيم الجمالية وفق رؤيا مثالية لقيم الاشكال ومعالجاتها اللونية وما تتصف به من روحية تتدفق من الاشعاع المتولد للألوان غير المألوفة في الحقل التصميمي سابقاً.

هـ-تتمظهر المعالجات اللونية والمساحية بتناسق الالوان وتكاملها وكأنها تنتمي لجنس وآحد في التردد الدلالي.

و-يتناغم الجمال الحسي مع العاطفي ليعطي جاذبية مريحة للعين عند مشاهدة صفاتها المظهرية.

ز-تحقق فعل الجمال بانعكاسه الوظيفي والفكري وما اتسمت به الآراء من أن الجمال ينبع من ذاتية الاشكال وصفاتها المرئية.

ح-تحقق نمط الترتيب والتناسق والابتكار على وفق سلوك المصمم ويناسب مع سلوك المتلقي كون الاجماع على أنه جميل ويتصف بالجمال من خلال المعيار الوصفي والاسلوب الاظهاري.

ط-تمتد الانساق البصري لتعكس تقييمنا لتصاميم كنماذج لوصف الجمال في التعبير والمعنى الذي يستند إلى الحكم الجمالي ، وما ينعكس لدينا في المتعة الجمالية.

ي-ظهرت الوظيفة الجمالية من خلال التعبير الجمالي الذي عكس بعده الإدراكي لقيم التكوين الكلي في علاقة مترابطة ، تنطلق نحو الارتقاء الجمالي.

2-الاستنتاجات:

أ-أن كل جمال ينبع من التطابق بين رؤية المتلقي والمنجز التصميمي بين التوافقي والتكاملي.

ب-تندرج معالم الجمال من الثقافة والمعرفة العميقة لتحديد الحكم الجمالي الذي يستند إلى الاحساس والذائقة الجمالية.

ج-قراءة الجمال تعتمد على صيغة الفكر وانسجامه مع معايير الذوق العام موضوعياً وذاتياً.

د-الارتقاء الجمالي يستند إلى معايير النسبة والتناسب في اظهار البعد الآخر لقيم الدرجات اللونية التي تعكس صيغ البناء الشكلي في التصميم.

هـ-الابتكار والترتيب والتناسق في معالجة التصميم يساهم في تهذيب السلوك الانساني ويحديد مسارات الجمال في بناء التصميم.

و-أن نتائج التعبير في التصميم تتحقق عبر قيم لونية تعكسها اللاّمألوفية كلما ارتفعت مستويات الإحساس بالجمال.

ز-تشترك محددات الجمال فيما بينها لتعكس حالة الجمال الذي نستقبله ونستشعره داخلياً عن طريق التذوق الجمالي ومن ثم الاحساس به والشعور بالمتعة الجمالية ثم التقييم باعتباره حكماً جمالياً.

References:

1. Abdel Hamid, S. (2001). *Aesthetic preference. The World of Knowledge series.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
2. Abdel Moneim, R. (1987). *aesthetic values* . Aleskandria: University Knowledge House.
3. Abdullah, M. p. (1985). *Gypsum decoration in the Gulf. Folklore Centre.* Qatar - Doha: Doha Press.
4. Abraham, Z. (1998). *Philosophy of art in contemporary thought.* Cairo: Dar Misr for printing.
5. Abu Zarour, R. h. (2013). *The impact of interior design on the success of the content of interior and exterior architectural spaces, detached buildings (villas) in Nablus as a model, unpublished master's thesis.* Palestine: Department of Architectural Engi.
6. Al-Bakari, K. (n.d). *The metaphysics of will at Schopenhauer and Nietzsche.* moroko.
7. Al-Gohary, A. a. (1974). *Correctness in language and science.* Lebanon -Beirut: House of Arab Civilization.
8. Al-Kilani, M. (1989). *Aesthetics in the artwork.* Beirut: Journal of Contemporary Arab Thought..No. (67).
9. Al-Mubarak, p. (1993). *The main trends in modern art. I 1.* Cairo: Ministry of Information.
10. Al-Rabadi, A. (1995). *Aesthetics between philosophy and creativity.* Amman- Jordan: Dar Al-Fikr for publication and distribution.
11. Al-Samman, S. a. (1997). *Encyclopedia of clothing* . Egypt: Alexandria University, Department of Home Economics.
12. Anees, E. (2004). *And the intermediate dictionary. 4th Edition.* Lebanon: Al Shorouk International Library.
13. Anger, S. H. (1988). *Architectural art and general plastic engineering in Islamic mosques and holy shrines, Popular Heritage Magazine, Issue (8)* . Baghdad: Dar Al-Hurriya for printing and publishing.
14. Asi, M. (Bit). *The art and literature.* Beirut: Lebanon Press.
15. Badawi, A. a. (1996). *Supplement to the Encyclopedia of Philosophy.* Beirut- Lebanon: The Arab Institute for Studies and Publishing.
16. Bahnasi, A. (1979). *Aesthetics at Abi Hayyan Tawhidi and issues in art. Ministry of Information.* Baghdad: Directorate of Public Culture. Thanayan Press.
17. Bargaub, A. a. (1989). *Classes in aesthetics.* . Beirut: New Horizons House.
18. Barthelemy, J. (1990). *Research in Aesthetics, translated by: Anwar Abdel Aziz, 4th Edition.* Cairo: Dar Al-Nahda.
19. Basil, G. (2002). *Meeting the Aesthetic Need in Residential Interior Space Design, Unpublished Master's Thesis.* Baghdad: College of Architecture, University of Baghdad.
20. Bassiouni, M. (1994). *The inventive process.* Cairo: Dar Al-Maarif for publishing.
21. Berlyne, D. (1991). *Aestheties and Phsychology.* New york: Appletion, Century Grofts.
22. Carritt, E. (1991). *Philosophies of Beauty.* london: Oxford University press.
23. Creene, T. M. (1965). *The Arts and the Art of Criticism Princeton University.* Press, Princeton.
24. Frye, N. a. (1985). *The Harper Hand Book to Literature.* New york: Harper and Raw Publishers.
25. Funch, B. S. (1997). *The psychology and Art Appreciation Copenhagen* . Museum: Tusculanum Press.
26. Hamed, A. (2003). *Interior Design.* Saudi Arabia: Saudi Al-Binaa Magazine, Issue (45).

27. Hammoud, H. p. (1992). *Decoration art.* Cairo: The Egyptian General Book Authority Press.
28. Hassan, M. (1976). *The aesthetic origins of modern art.* Kuwait: Arab Thought House.
29. Hassan, N. p. (2017). *Philosophical concepts in graphic design.* Baghdad: Al-Fath for printing and reproduction.
30. Hegel. (1979). *Introduction to aesthetics. TR: George Trablish. I 1.* Beirut: Dar Al-Talee'a for printing.
31. Ibrahim, Z. ((Bit).). *art problem. Cairo: .* baerot: Modern Printing House.
32. Imam, A. a. (1981). *Hegel's dialectical method.* Cairo: House of Culture Press for printing and publishing.
33. Ismail, A. a. (1986). *Aesthetic Foundations in Arabic Criticism (View, Interpretation and Comparison). I 1.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
34. Jenck, C. (1982). *The Architectural Sing, Bunte and jenckes , Sing , Symboles, & Architectare.* New York: John, wiley and sons.
35. Johnson, R. (1982). *Aesthetic - Encyclopedia of Critical Term. TR: Abdul Wahid Lulua.* Baghdad: Dar Al-Rasheed for publishing.
36. Joy Minico, a. V. (1992). *The Interiors Dimension –Atheoretical Approach To Enclosed Space* . New York: , Van Nostrand Reinhold .
37. Khalil, F. (1994). *How do you taste works of art.* Baghdad: Arab Horizons Magazine, Issue (1).
38. Khogli, K. A. (2017). *Sudan University of Science and Technology. Journal of Human Sciences, Volume 18.* . Sudan - Khartoum: College of Fine and Applied Arts. Coloring section.
39. Levy, J. (1994). *Contemporary Urban Planning.* london: Third Edition; Prentice.
40. Manzoor, I. (2003). *The tongue of the Arabs, camel material.* Cairo: Dar Al-Hadith.
41. Massoud, J. (1960). *Al-Raed, a modern linguistic dictionary.* Lebanon-Beirut: House of Knowledge for Millions.
42. Matar, A. h. (1986). *Introduction to aesthetics.* . Baghdad: General Cultural Affairs.
43. Moneim, R. A. (1987). *Aesthetic Values.* Aleskandria- Egypt: University Knowledge House.
44. Mujahid, M. p. (1980). *Studies in aesthetics.* Cairo: Anglo Egyptian Bookshop.
45. Nobler, N. (1987). *Vision Dialogue, An Introduction to Art Appreciation and Aesthetic Experience, Refer: Fakhry Khalil, Revised by: Jabra Ibrahim Jabra, vol. 1.* . Baghdad: Dar Al-Ma'moun for translation and publishing.
46. Othman, p. (2003). *Architectural Decorations in the Old Suakin Buildings. PhD thesis, unpublished.* Khartoum: University of Khartoum. Graduate School.
47. Ovsyannikov, N. (1979). *Brief History of Aesthetic Theories. TR: Bassem El Sakka.* Beirut: Al-Farabi House.
48. Rashid, p. (1985). *Studies in Aesthetics, 1st Edition* . Beirut - Lebanon: Arab Renaissance House for printing and publishing.
49. Razouqi, G. M. (1996). *The city of stories. Baghdad: Department of Architecture.* Baghdad : College of Engineering. Baghdad University.
50. Reed, H. (1986). *The Meaning of Art, translated by: Sami Khashaba.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
51. Saliba, J. (1971). *The Philosophical Lexicon, in Arabic, French and English words, Vol. (1).* Lebanon: The Lebanese Book House.
52. Santayana, J. (2015). *The sense of beauty. TR: Muhammad Mustafa. Zaki Mahmoud.* Cairo: The Anglo-Egyptian Library.
53. Schaefer, H. (1984). *Simmern : The unfolding of Artistic* . Calif: Berkeley.
54. Scott, R. .. (1980). *Foundations of Design, translated by: Abdel-Baqi Muhammad Ibrahim and Muhammad Mahmoud Youssef.* Cairo: Dar Al-Nahda Al-Masria.

55. Scurtton, P. (1979). *Aesthetics (of Architecture),* . New Jersey: Princeten- Univ, Press.
56. Shammout, p. a. (2003). *The value of plastic work between money and beauty,.* Syria - Damascus: The National Museum.
57. Sherzad, S. a. (1985). *Principles of architecture.* Baghdad: Arab Vigilance Office.
58. Shukr, p. p. (1989). *Theories of beauty and their applications to Arab-Islamic architecture, an unpublished master's thesis.* Baghdad: College of Architecture, University of Baghdad.
59. Tawfiq, p. a. (2006). *We are all creative though.* Cairo: Professional Experience Center for Management, PMIC.
60. Taylor, N. (1994). *Aesthetic Judgement And Environmental Design.* usa: Town Review Vol., Bweland Smorgan.
61. Wade, D. (1976). *Pattern.* London: In Islamic Art.
62. Wahba, M. A. (1979). *the Dictionary of Arabic terms in language and literature.* Beirut: Lebanon Library.
63. wahed, p. a. (1984). *Design in Fine Arts.* Cairo: Dar Al Thaqafa for publication and distribution.
64. Worth, C. (1982). *J.B Town & Country Planning In Britain.* London: , Eighth Edition, George Allen Unwind.
65. Yassin, R. (1985). *Searching for the Meaning of Beauty,* . Baghdad: Journal of the Contemporary Writer, No. (18).
66. Youssef, F. (1992). *The necessary social values for students of education.* Ciro.
67. Youssef, p. M. (1988). *Aesthetics between taste and thought. I 1.* Baghdad: Salma Modern Art Press.

Reading beauty through the views of philosophers and its reflection in graphic design

Shatha Karim Farhan
Naim Abbas Hassan

Abstract:

The creative production of the philosophy of beauty in artistic works constitutes a step towards development and progress by meeting the growing and changing needs of humanity according to various factors, including those related to the human situation and others related to technical outputs, as well as the multiplicity of the field for the emergence of new artistic currents and movements concerned with graphic production and communication and communication processes that It is associated with imagination and freedom from social and cultural constraints, in which the design production seeks to link more realistic intellectual contents with the achievements of the creative artwork as a communication system to involve the recipient (the viewer) in achieving paths of development in the aesthetic taste. Rather, research, excavation, and exploration of beauty and its artistic goals in order for the recipient to move from the role of the viewer or listener to the role of the participant as a reader and critic with his philosophy, experience, and culture that are determined by his social and cultural conditions and intellectual orientations, especially for those posts through social networking sites that strip thought through openness and freedom from all restrictions. Accordingly, the viewer recipient has a role in expressing opinion, admiration, analysis and characterization according to skills that have been acquired gradually, conditional and unconditional. Most institutions seek to achieve their readings in all dimensions, including the aesthetic dimension, to reach the highest level of achieving aesthetic reception and absorption of the productions in all their graphic, photodigital, fixed and mobile classifications.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1247

الفاعلية الإتصالية لتصميم وإخراج الصحف الرقمية المقترنة بتوظيفات الإنفوجر افيك

هدى فاضل عباس[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

نتيجة التطورات التي طرأت على التقنيات التكنلوجية والرقمية التي كان لها الدور الأساس في تغيير مسارات العلوم ومنها علمي الاتصال وفن التصميم، لاسيما ان تلك التطورات كانت نتاج الثورة المعلوماتية التي دعت الى ضرورة إيجاد بدائل تسهم في تنظيم العروض التقديمية للمعلومات والنصوص بما يتوافق وصناعة المحتوى البناء لإيصال رسالة اتصالية للمتلقي لتحقيق المثاقفة والتواصل معاً، إذ بات لزاما توظيف التطورات التقنية والرقمية في تنظيم تلك المعلومات وفق قواعد وقوانين التصميم وإخراج الصحف المقترنة بتقنية الانفوجرافيك التي منها يتجسد التمثيل البصري للرسالة الاتصالية بصيغتها المختزلة، وبما ان تلك التقنية تسهم بشكل كبير في تحويل المعلومات المعقدة المربكة لمدركات التلقي الى معلومات مبسطة لها القدرة على اختراق فكر التلقي بعيدا عن الارباك، لذا تولد لدى الباحثة التساؤل التالي: ما الفاعلية الاتصالية لتصميم وإخراج الصحف الرقمية المقترنة بتوظيفات الانفوجرافيك؟.

لقد تضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) المبحث الأول: الفاعلية الاتصالية للتصميم والإخراج الرقمي. و المبحث الثاني: الانفوجرافيك واقتراناته التوظيفية في تصاميم الصحف الرقمية، اما الفصل الثالث (إجراءات البحث ومنهجيته) تحدد في إختيار مجتمع البحث والعينات الخاضعة للتحليل وفق استمارة التحليل التي تم بنائها وفق مؤشرات الاطار النظري، وأخيرا الفصل الرابع تخصص لاستعراض النتائج التي افرزها التحليل من أهمها: نتج عن الاقترانات والمشتركات المتحققة بين التصميم الكرافيكي والانفوجرافيك الذي يمثل احدى اهم فروع التصميم على تقديم تمثلات شكلية متنوعة حاملة لقيم ودلالات وظيفية وجمالية واتصالية متعددة المعطيات والاتجاهات التي شملت العينات اجمع. اما الاستنتاجات فقد ارتكزت على ان توظيفات الانفوجرافيك لها دور فاعل في تبسيط المحتوى المعلوماتي المقترن بقوانين التصميم الاظهاري، لاسيما ان تلك المقترنات ستُسهم بشكل فاعل في زيادة فاعلية

[1] جامعة بغداد / كلية الاعلام drhudafadihil@comc.uobaghdad.edu.iq

التواصل، وعلى الرغم من تلك الأهمية الا ان توظيفات الانفوجرافيك في تصاميم الصحف لازالت ضعيفة وغير فاعلة.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث: ترتكز مشكلة الدراسة على آلية التعامل مع الثورة المعلوماتية الناتجة عن المتغيرات الرقمية التي اضفتها التقنيات الحديثة، والتي أسهمت بشكل فاعل في ضغط والتقليص الاظهاري للمعلومات والأرقام لتمكين القارئ من اكتسابه الجرعة المعلوماتية بيسر وببساطة، بالنتيجة سيتحقق الفهم الادراكي حول القضايا التي تطرحها الصحف في فضاءات مختزلة وجاذبة.

وعلى ضوء ما تقدم من أهمية تلك التطورات، تبين للباحثة من متابعتها لتصاميم الصحف المحلية والعالمية استخدام توظيفات الانفوجرافيك ضعيف قياسا بتصاميم الصحف العالمية، وعليه انحسرت مشكلة البحث في التساؤل التالي: ما الفاعلية الاتصالية لتصميم وإخراج الصحف الرقمية المقترنة بتوظيفات الانفوجرافيك؟

هدف البحث: رصد اقترانات توظيف الانفوجرافيك بفاعلية الاتصال لتصاميم الصحف الرقمية واخراجها.

أهمية البحث:

1. يعد البحث من الدراسات المعاصرة في مجالها، لرصد توظيفات الإنفوجرافيك المعززة لفاعلية الاتصال في تصاميم وإخراج الصحف الرقمية.
2. الإنفوجرافيك يحوي على قدرات عالية في تبسيط المعلومات المعقدة بأسلوب سلس وسريع حامل لقيم جمالية تسهم في استدراج المتلقي للمتابعة وتنشيط الاتصال التفاعلي، وهذا يقتضي ضرورة رصد خصائصه والاستفادة منها في تصاميم الصحف.

حدود البحث: الحد الموضوعي: الفاعلية الاتصالية لتصميم وإخراج الصحف الرقمية المقترنة بتوظيفات الانفوجرافيك، **الحد المكاني:** تصاميم الصحف الأجنبية المنشورة على شبكات الانترنت الدولية، **الحد الزماني:** الصحف التي تم نشرها عام 2023 كونها الفترة الزمنية المتوافقة مع مجريات البحث.

مصطلحات البحث: فاعلية الانفوجرافيك: يمثل احدى اهم الأساليب الحديثة في تقديم وعرض المعلومات والبيانات وفق توظيفات العناوين والعناصر البصرية بما يحقق تلاقي الأنظمة اللفظية وغير اللفظية (Hassan, 2017, p. 61).

التعريف الاجرائي لفاعلية الانفوجرافيك: فن يعمل على ترجمة ما في عقل المصمم من أفكار غير مرئية وتحويلها الى أفكار مرئية عبر تمثيل البيانات والمعلومات الإخبارية على شكل خطوط صور ورسوم مختزلة، تُسهم في تحقيق الفهم والادراك والوعي الناتج من بساطة العرض المعلوماتي المنعكس على تحفيز مدركات التلقي وانجاح مهام الاتصال التفاعلي.

التعريف الاجرائي للاتصال التفاعلي: هو الاتصال التشاركي الذي انتجته التطورات الرقمية المنعكس على تفعيل دور المتلقي وجعله جزء من العملية التصميمة والاخبارية عبر فتح نافذة التعليق والحوار لإبداء الآراء وتشاركية الأفكار ما بين الوسيلة والمتلقي.

الاطار النظري

المبحث الأول: الفاعلية الاتصالية للتصميم والإخراج الصحفي الرقمي

فاعلية التواصل تتجسد في التمثيل البصري للمعلومات في العصر الراهن والتي باتت من الضرورات التي اعتمدتها وسائل الاعلام الرقمي لتصبح لغة تواصل اعلامي عالمي ومحلي بديل عن الكلمات المجردة، والتمثيل البصري للمكونات التصميمية للصحف يبنى على التصورات المتجسدة بالرسوم والبيانات للمعلومات والمفاهيم بأشكال وإظهار مبسط خالي من التعقيد عبر توظيفات الانفوجرافيك البياني او الخرائطي او أي نوع يسهم في تحفيز فاعلية التواصل من جهة، وأخرى لمواكبة الركب المعرفي وتدعيم التقارب مابين تنوعات ثقافات الشعوب من خلال تحفيز الحواس اجمع في عملية استلام المعلومة عبر مستويات التمثيل البصري المنبعثة من قيم الجمالية لتلك التمثلات البصرية.

أيضا اكدت العديد من الدراسات ان نسبة 12% من مستخدمي الويب تم جذبهم للعروض التقديمية المدعمة بالانفوجرافيك، كذلك فرضت تلك العروض قوتها الاقناعية على المتلقين بنسبة 67%، تلك النسب ربطها الخبراء الى سيادة الصور الإخبارية لما تحمله من ثراء معلوماتي ومصداقية للخبر اضفت لها شعبية لدى القراء (Laquatra, 2018, pp. 1-5). ومن هذا المنطلق اعتمدت العديد من الصحف الرقمية في تصميماتها للاخبار على تفعيل الصور والرسوم والألوان، أي عمدت تحويل النصوص المكتوبة الى تمثيلات بصرية تحفز عملية التوصيل للمعلومة المختزلة بطريقة تمتاز بسرعتها وبساطتها تسهم في خلق الشعور بالرضا من المتلقي او مستقبل تلك المعلومات، لاسيما ان التصميم وظيفته الأساس توظيف كل ما يسهم في تحقيق الوضوح والجاذبية والبساطة للمحتوى، لتحقيق مخاطبة البصر والعقل وصولا للفهم والتفسير.

التنظيمات المحفزة لفاعلية الاتصال في تصاميم وإخراج الصحف الرقمية

وفق البيانات العلمية للعديد من الدراسات المتخصصة بالانفوجرافيك اكدت ان هناك العديد من التنظيمات التي تسهم في زيادة فاعلية الاتصال منها: البساطة والوضوح والدقة والاختزال المقترنة بالافكار المتجددة المعاصرة، لان الأفكار النمطية التقليدية في عرض المعلومات لاتتوائم مع الثورة المعلوماتية ولا مع متطلبات التلقي الجديد للمعرفة (Al-Jahmi, 2016, p. 289). ولان المستقبل العصري تغذى معرفيا على تقنيات الحوسبة الرقمية ومواقع السوشيال ميديا، لذا بات لزاما على المصمم مراعاة تلك المتغيرات لتحقيق التوافق بين تصميم الصحف ورغبات وميول المتلقي الجديد الذي يضع معيار التعلم وكسب المعرفة عن طريق الاستفسار والاستقصاء ليبني فكره النقدي والابداعي. فنجد ان مصمم الصحف الرقمية توجه نحو الانفوجرافيك وتوظيفاتها التي تخدم عملية استيعاب واستقبال المعلومات إلاخبارية المنظمة وفق معيار السرد القصصي الممتع والجمالي، بالتالي تنعكس تلك التنظيمات على خلق وتحفيز قوة المشاركة الفاعلة.

ولان الانفوجرافيك يمثل تقنية واعدة للتعلم والبناء المعرفي، فضلا عن انها تحقق اهداف خمس منها: تنظيم الفكر، وتساهم في شرح المعلومات ومزجها بالصور، وتستخدم لتحقيق المقارنة ما بين المعلومات وبيان الأنسب والأفضل، تحول البيانات النمطية الى معلومات غنية، وتخلق بيانات ذا مغزى من خلال توفير الأمثلة والقياسات (Hamada, 2015, p. 196). لذا حرص مصمم الصحف الرقمية على تعزيز

التمثيل البصري الرمزي للمحتوى الاخباري باعتماد تلك التقنية التي تدعم ذاكرة التلقي وخلق دافعية الاهتمام، واضفاء الطابع الجمالي للعرض المعلوماتي بوصفه لغة بصرية مثالية.

المبحث الثاني: الانفوجر افيك و اقتراناته التوظيفية في تصاميم الصحف الرقمية

لابد من الإشارة الى ان بدايات استخدام الانفوجرافيك في عام 1988 كان للصحف الامريكية الإخبارية (Associated press)، (Tribune News)، فقد توجهت الصحف الامريكية لادخال موادها الإخبارية ضمن العالم الرقمي المعاصر، لذا أدخلت الانفوجرافيك في تصاميم صحفها الرقمية، لاسيما ان تللك التوظيفات ستسهم بشكل فاعل في زيادة مبيعات الصحف وتحقيق التواصل والتنافس مع الصحف الأخرى، اما الصحف الأجنبية كان لصحيفة (El Mundo) الاسبانية وهي ثاني اكبر الصحف الداعمة لتوظيفات الانفوجرافيك،حيث تم تخصيص قسم متخصص بالانفوجرافيك الرقمي الذي اسسه (Alberto Cairo) وكان من المؤيدين لفكرة تحويل كتابة الاخبار من الطريقة التقليدية النمطية الى الأسلوب المعاصر البصري المختزل والرمزي (Mohamed, 2018, p. 117).

التصميم بعتمد بشكل كبير على مقترنات شكلية ورمزية لاظهار فكرة الرسالة الاتصالية، ولتحقيق ذلك لابد من توافر أدوات الاستخدام التي تمثلها تقنيات وبرامج التنفيذ إضافة الى توظيفات أنواع من فنون الانفوجرافيك لتحقيق الاختزال الشكلي وتكثيف رمزية التواصل الفاعل، وللوصول الى افضل نتاجات التصميم والإخراج للصحف الرقمية لابد من توظيف عدد من أنواع الانفوجرافيك منها:

1. **الاشكال الإحصائية:** بتم اعتماد هذا النوع عندما تكون هناك كم معلوماتي يحوي الكثير من الموضوعات، وتعد الاشكال الاحصائية من احدى اهم أنواع الانفوجرافيك التي تحول البيانات الى ارقام سهلة الاستيعاب والفهم على الصعيدين العالمي والمحلي، ولان الأرقام تمتاز ببساطتها فمن الممكن تقديم الاخبار والموضوعات الأخرى وفق تلك التنظيمات الشكلية التي تسهم في توضيح الأفكار ممكن تفسيرها والتعامل معها بشكل تواصلي (skirbekk, 2011, p. 29)، ومن اهم تلك الاشكال:

- **الاشكال الرمزية:** تمثللغة تحمل رموز تصويرية تمثيلية تجسد ما يماثلها في الواقع من اشكال لكل منها رمز تحدده البيئة والأعراف والتقاليد والموروثات، وان اقترانات تلك الاشتغالات مرهون بالحاجات الوظيفية التي تفرضها الوفرة المعلوماتية للصحيفة من جهة، والمساحة المحددة للصحيفة من جهة أخرى، بالتالي ستفرض سلطتها على المصمم في اعتماد على تلك الاشتغالات.
- **الجداول:** تتمثل من مجموع الصفوف والاعمدة المتقاطعة افقيا ورأسيا التي توظفها تصميمات الصحف لعرض وتبسيط واختزال المعلومات والبيانات بما يدعم المادة المنشورة، ويسهل للقارئ معرفة المقارنات والمتغيرات ونتائج تلك الموضوعات بشكل دقيق وسلس بعيدا عن التعقيد.
- **التخطيط البياني:** هي نوع من التخطيطات التي تقدم وتنظم عدد كبير من الأرقام والبيانات للإجابة عن أسئلة تخدم الجوانب المعرفية للمتلقي وبشكل بصري سريع وممتع (Smiciklas, 2012, p. 22). ومن الموضوعات الأكثر استخداما لهذا النوع من التصميمات هي موضوعات استخراج نتائج الانتخابات، ميزانيات الدولة والشركات، معدلات النمو، أسعار العملات والتضخم، وعدد كبير من الموضوعات التي

بات من الصعب اظهارها بشكل نصي تفصيلي في فضاءات امتدادات الصحف الرقمية، وتماشيا مع جاء به متخصصو الانفوجرافيك الذين اكدوا ان التخطيطات البيانية فرضت أهميتها في زمن التسارع والبحث عن المعلومة والقصص الإخبارية التي تحتاج الى العروض الترقيمية لاستيعاب وفهم تلك القصص الانف ذكرها أعلاه.

2. الاساليب التوضيحية (التمثيل البصري):

- **اساليب الترقيم:** يعتمد اظهار المعلومات وفق ترتيبات رقمية تستند على حقائق وبيانات إحصائية دقيقة تختزل الانقرائية مع سرعة الاستيعاب والتلقي.
- **أسلوب السرد المتسلسل (الزمني):** يعتمد على تتابعية الاحداث وتنظيمها وفق مقياس زمني تحدده اسبقية الموضوعات الإخبارية واهميتها وفق اشكال خطية منحنية او اشعاعية.
- **أسلوب الخرائط البيانية:** استخداماته محددة وفق متطلبات الموضوعات المقترنة بالجغرافية والبيئ.
- **الأسلوب المقارن:** يكثر استخدام هذا النوع في الصفحات الرياضية والصحية وغيرها من الموضوعات ويقترن استخدامه في الصفحات الداخلية في اغلب الأحيان.
- **الأسلوب القوائمي:** يعتمد اظهار وتوظيف العناصر والخطوط الإبداعية بألوانها الجاذبة لابراز المحتوى وفق تعداد تتابعي باعث على المتعة وبساطة استقبال المعلومة فضلا عن قوة اختزالها وتكثيفها ضمن مساحة محددة.

توظيفات العناصر البنائية وفق تطبيقات الانفوجر افيك

1. **العناوين:** يقترن اظهار الأساليب الاخراجية للعناوين بالدرجة الأساس على أهمية الموضوع والمساحة المخصصة له، لذا المصمم الصحفي يلتزم بتلك الاشتراطات قبل عملية التخطيط. أيضا يتم تحديد اشكال ونوع العناوين سواء كانت سطورها فردية او متعددة، بما يتوافق وموضوعاتها (Selim, 2014, p. 22). علما ان العناوين يتم تمييز اساليبها من زاويتين هما: (Ibrahim, 2015, p. 73) اطوال السطور وتساوي تلك الاطوال مع المساحة المخصصة للعنوان: **فيما يلي نعرض أنواع من الأساليب المعتمدة في تصميم العناصر الكرافيكية للصحف واخراجها المقترن بالانفوجر افيك:**

أ- **العنوان المليان:** يأخذ مساحة عمود او أكثر او يتكون من سطر او اكثر (Abd El-Hadi, 1993, p. 185). وهذا النوع من العنوانات يقتصر اظهار البياض على جانبي السطر (Ibrahim, 2015, p. 74).

ب- **العنوان الهرمي المقلوب:** يسهم هذا النوع من الأساليب الاخراجية في تحديد المسار البصري للقارئ نحو الداخل للصفحات، وهذا النوع يحوي سطرين او أكثر تتدرج قياسات سطورهم (al-Qadi, 2005, p. 205).

2. **الايقونات والرموز:** تتمثل توظيفات الرموز والايقونات ضمن تطبيقات الانفوجرافيك من الضرورات التي يعتمدها المصمم في محاولة لعرض الموضوعات الإخبارية، كون تلك الايقونات منافسة للمادة التحريرية في الصحافة المعاصرة كونها ناقلة للمضمون بشكل أسرع، مع ضرورات اظهار وظائفها الجمالية الباعثة للحيوية والحركة دافعة الملل والجمود بعيدا عن القارئ لتحقيق التواصلية

والتفاعلية. وهذا النوع من الأساليب الاخراجية التي تسهل لغة الادراك، لذا يكون تنظيمها المكاني متوسط المركز لبصري لتحقيق الجاذبية (Salih, B.T, p. 165). فضلا عنه ذلك تعمل الرموز على اظهار فاعلية التعبير الجمالي والايضاحي للفكرة، كونها تمثل لغة ابداع مصمم باستخدامه الخطوط والتدرجات اللونية لتقريب صورة الحدث وإمكانية استيعابها بدون جهد.

3. **الألوان السيميولوجية:** تُعد من اثرى واغنى الرموز اللغوية لما تحمله من طاقات تزيد من فاعلية الإشارات الحسية للمتلقي، إذ تمثل بنية فاعلة للتصميم بما تعكسه من عناصر جمالية تمثل اضاءات دلالية للرسالة الاتصالية تضيف ابعاد تفاعلية، فالون يضفي لغته الخطابية على التصميم بكل تفاصيله الشكلية والضمنية، لما له من مدلولات تغني وتوسع مديات الرؤيا، وهو يعد ثيمة بارزة تحمل دلالات فكرية واجتماعية ودينية وسياسية لما يملكه من طاقات فاعلة وقوى دلالية.

يعد اللون بكافة تمظهارته قيمة تعبيرية مضافة لاي عمل فني قادر على تفجير طاقات البعد السيميائي لما يحمله اللون من بلاغة وبنية بصرية تضفي لغتها الادراكية على الشكل الذي من الصعب ادراكه دون حضور اللون وانعكاساته (Hassan M. , 1996, p. 93).

إجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي الذي يرتكز على معرفة الية تطور الظاهرة ووصفها بطريقة تحليل المحتوى وصولا للموضوعية والدقة، اذ يمثل منهج متوافق مع الدراسات الاتصالية في تحليل المحاور لاستخلاص النتائج المحققة لرصد اقترانات توظيف الانفوجرافيك بفاعلية الاتصال في تصميم وإخراج الصحف الرقمية.

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث عدد من الصحف الرقمية الأمريكية المنشورة على مواقع الانترنت المعتمدة على توظيفات الانفوجرافيك في عرض الاخبار. والتي تم اختيارها وفق المسوغ الاتي: اعتماديتها على اظهار المعلومات وفق تنظيمات الانفوجرافيك.

عينة البحث: اعتمدت الباحثة بما يتوافق ومجريات البحث على اختيار ثلاث عينات قصدية تم اعتمادها واخضاعها للتحليل بعد استبعاد عدد من العينات غير المتوافقة مع بيئة الدراسة الحالية.

أداة جمع البيانات: اعتمدت الباحثة تصميم اداتين لتعزيز فاعلية التحليل وصولا للنتائج الرصينة منها:

تصميم استمارة الاستبانة وتوزيعها على 45 من طلبة المرحلة الرابعة / كلية الاعلام لمعرفة اراءهم حول موضوع الدراسة،اشتملت الاستمارة على بعض المحاور لمعرفة نسبة متابعتهم للصحف الرقمية، ومحور عن مقترنات توظيفات الانفوجرافيك المنعكسة على زيادة فاعلية الاتصال، ومحور توظيفات عناصر التصميم وفق تقنيات الانفوجرافيك ودورها المعزز والداعم لفاعلية الاتصال. وتم استبعاد 8 استمارات غير صالحة للتحليل، والاعتماد على 37 استمارة تم افراغ بياناتها واخضاعها للتحليل.

تصميم استمارة التحليل وفق اهم مؤشرات الاطار النظري حددت منها المحاور الرئيسة والفرعية وعرضها على عدد من الخبراء المحكمين[2]*.

التحليل:

الانموذج رقم (1)

الوصف العام: صحيفة Daily Sun احدى اهم الصحف الامريكية

التحليل:

1. **التنظيمات المحفزة لفاعلية الاتصال في تصاميم وإخراج الصحف الرقمية (البساطة، الوضوح، الدقة . الاختزال – المعرفة- الفكر- الجمال):** اعتمد المصمم الصحفي على اظهار كم معلوماتي بطريقة مختزلة امتازت بالبساطة والوضوح، فقد استطاع ان يختزل المحتوى النصي لتحويله الى رسوم واشكال متوافقة مع الدلالات الضامنة للنصوص التي استطاع من خلالها نقل فكرة الموضوع بما يتوافق وثرائها المعرفي، لتعد الاختزالات الشكلية هنا معززة للجوانب المعرفية التي تعطي مساحة للقاري من المشاهدة الخاطفة لها لمعرفة اتجاهات الموضوع، بذلك استطاع المصمم ان يخترق اختزال المعلومة فقط بل تعدى الى اختراق زمن التلقي والكسب المعرفي المقترن بجمالية التصميم التي تجتمع جميعها لتحفز عملية الاتصال التفاعلي.
2. **أنواع الانفوجرافيك واقتراناته التوظيفية في تصاميم الصحف الرقمية (الاشكال الإحصائية (الرمزية – الجداول – التخطيط البياني) والأساليب التمثيلية البصرية (المقارن – الترقيمي- الخرائطي- الزمني - القوائمي):** عمد المصمم لخلق توليفة بصرية متوافقة مع فضاءات العرض الرقمي بأعتماد الأسلوب القوائمي والزمني في آن واحد، اذ ان تلك الخيارات تعدد من الاشتراطات التي تحكم المصمم اعتمادها لاسيما ان المعلومات المكثفة مع الفضاء المحدد قد حتم على المصمم اعتماد

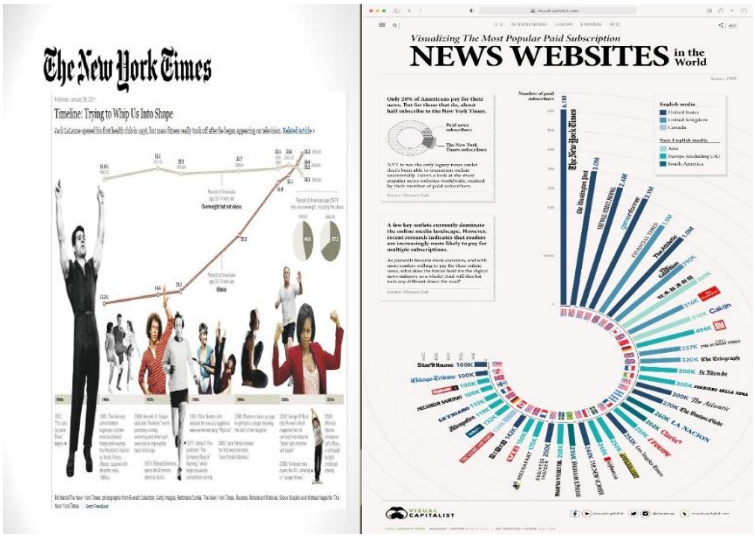
* أسماء المحكمين:

1. أ.م.د. سحر علي سرحان: أستاذ تصميم طباعي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.
2. د. انمار وحيد فيضي، أستاذ مساعد الصحافة الالكترونية - كلية الاعلام - جامعة بغداد.

الأسلوب الزمني الذي اظهرته الترميزات التي منها يستطيع القارئ تتبع قراءة الموضوعات التي نجح المصمم في تنظيمها بشكل متوافق استطاع من فرض سيطرته على تتابعية التلقي لتلك الموضوعات، مع الاخذ بنظر الاعتبار حرصه على الحفاظ على الذائقية والشد الانتباهي التي تسهم في زيادة فاعلية الاتصال من جهة، ومن جهة أخرى محاولة عرض اكبر قدر ممكن من تلك المعلومات لتحقيق الكسب المعرفي والمفاهيمي، اما الأساليب الأخرى المقارن او الخرائطي فقد تم اهماله لعدم توافقيته مع الموضوع.

3. **توظيفات عناصر التصميم الداخلة في بنية تصميم الصحف واخراجها المقترن بالانفوجر افيك (العناوين بأنواعها – الايقونات- الرموز-الالوان):** اظهر التصميم الخاضع للتحليل اعتماد المصمم على توظيفات العناوين الرئيسة التي توسطت فضاء الصحيفة لتتخذ موقع سيادي جاذب للمدركات البصرية وفي الوقت ذاته تمثل قوة تقود القارئ نحو الموضوعات بشكل تتابعي سلس بعيدا عن الارباك ليتخذ الموضوع هنا مفتاح الدخول للموضوعات، فضلا عن بيان أهمية الموضوع الذي تفرد له اكبر حجم للحروف، اما بقية العناوين الفرعية فقد ارتكزت على الجانب الايسر للصحيفة المرفقة بنصوص مختزلة حفاظا عل فضاءات العرض المقترن بالانفوجرافيك الذي اعتمد على الاشكال الهندسية (المربعات الحاوية للنصوص) لتحقيق الوضوح والراحة في كسب المعلومة، إضافة لذلك وظف المصمم بقية الموضوعات الخبرية بأعتماد الرموز والايقونات المكررة لكن باتجاهات متعددة وفق ما حددته الأرقام المتسلسلة التي وضعت داخل المربعات ابتداء من رقم (1-5) على عدد المربعات التي نظمت بشكل تتابعي متوافق مع الخطوط المنحنية للطرقات، والمقترنة بألوان وردية زاهية ومميزة تعكس قيمها الجمالية على النص والفضاء لتكون قوة داعمة للحفاظ على تواصلية المتلقي.

الانموذج رقم (2)



صفحة داخلية لجريدة new York time اصدار2023

1. **التنظيمات المحفزة لفاعلية الاتصال في تصاميم وإخراج الصحف الرقمية (البساطة،الوضوح، الدقة . الاختزال – المعرفة- الفكر - الجمال):** تميزت تنظيمات صحيفة (New York time) بأعتمادها على إضفاء الجوانب المعرفية والثقافية قوة كبيرة من خلال العرض الاظهاري المتميز بالبساطة والوضوح، الذي عززه أيضا ترك فضاءات واسعة نتاج الاختزال المعلوماتي الي من الممكن ان يثير من رغبات التلقي في متابعة الموضوعات بدقة ووضوح، ولان الاظهار الجمالي لتلك البيانات المعلوماتية تجعل المتلقي مستقبلا رحب لتلك المعلومات وان كانت اعدادها هائلة.
2. **أنواع الانفوجر افيك و اقتراناته التوظيفية في تصاميم الصحف الرقمية (الاشكال الإحصائية (الرمزية – الجداول – التخطيط البياني) والأساليب التمثيلية البصرية (المقارن – الترقيمي- الخرائطي- الزمني - القوائمي):** لقد حدد المصمم اعتماد الاشكال الإحصائية المقترنة بأعلام الدول التي تمثل رمز معلوماتي لكل دولة، أيضا اعتمد المصمم على أساليب التمثيل البصري المقترن بأسلوب المقارن المقترن بالأسلوب الرقمي لبيان ووضع تصوات بصرية لاكثر الدول شهرة بمواقع الويب عالميا (NEWS WEBSITES in the world)الذي جسدة وفق تتابعية تنظيمات الاعلام بأتجاه الأعلى استخداما ثم الأقل.
3. **توظيفات عناصر التصميم الداخلة في بنية تصميم الصحف واخراجها المقترن بالانفوجر افيك (العناوين بأنواعها – الاقونات- الرموز-الالوان):** في تصميم صحيفة (New York time) استطاع المصمم توظيف جميع عناصر التصميم الكرافيكية الرسوم والرموز والأرقام والألوان والخطوط العناوين بأنواعها الرئيسة والثانوية بأعتماد تقنية الانفوجرافيك عبر الصفحات الداخلية للصحيفة ولم يظهر في واجهة الصفحة، لان الانفوجرافيك توظيفاته مرتهنة بالحاجات التي تفرضها المعلومات، والتي منها استطاع تجسيد فكرة الرسالة الإعلامية بطرق مختزلة ومنظمة وواضحة حققت توجها بصري مختزل جسدته الرموز الفاعلة التي اختزلت المعلومة الى اشكال مرتسمة وبدائل عن النصوص والقراءات المستفيضة التي تبعث الملل والضجر للقارئ مما قد تسهم في ابعاده عن منطقة التواصلية والتفاعلية، فنجاح التصميم هنا قد اقترن بفوة الجذب الفاعلة للعملية الاتصالية التي عززها المصمم باللون الأزرق بتدرجاته اللونية المدمجة مع اللون الأحمر وبقية الوان الاعلام التابعة لعدد كبير من الدول، فقد استطاع المصمم هنا من فرض فوة الاظهار المعرفي عبر الاشكال الخطية واللونية معا، وهذه التوظيفات تبين فاعلية توظيفات الانفوجرافيك تعمل بشكل فاعل على تقديم اكبر قدر ممكن من البيانات والمعلومات بطريقة مختزلة وفاعلة في الوقت نفسه.

الانموذج رقم (3)

صحيفة DAILY TRUST الامريكية 2023

1. **التنظيمات المحفزة لفاعلية الاتصال في تصاميم وإخراج الصحف الرقمية (البساطة،الوضوح، الدقة. الاختزال – المعرفة- الفكر- الجمال):** مصمم صحيفة ((DAILY TRUST ركز فكره التصميمي نحو خلق مختزلات بسيطة وسلسة لعرض المعلومات بشكلها الواضح والدقيق التي استطاع عن طريقها عرض التنوعات الفكرية للموضوعات الإخبارية بما يسهم في تفعيل الابعاد المعرفية التي تفرزها تلك التنظيمات الجمالية الباعثة على اثارة رغبات التلقي والمتابعة.
2. **أنواع الانفوجر افيك و اقتراناته التوظيفية في تصاميم الصحف الرقمية (الاشكال الإحصائية (الرمزية – الجداول – التخطيط البياني) والأساليب التمثيلية البصرية (المقارن – الترقيمي- الخرائطي- الزمني - القوائمي):** اعتمد المصمم على دمج أنواع عدة من الانفوجرافيك وفق الاشكال الإحصائية البيانية والخرائطية معا وهذا الدمج بين أنواع الانفوجرافيك قد تم تحديده وفق مقياس الحاجة التي فرضته المعلومات بشكل كبير، ولان عملية الاختزال تحتاج الى تكثيف ضمني اكثر من التكثيف الشكلي لذا لجأ المصمم الى التوظيفات المدمجة لانواع الانفوجرافيك.
3. **توظيفات عناصر التصميم الداخلة في بنية تصميم الصحف واخراجها المقترن بالانفوجر افيك (العناوين بأنواعها – الاقونات- الرموز-الالوان):** حقق المصمم اكتمالية الفكرة التصميمية الناتجة من ارتباطية عناصر التصميم الكرافيكي المتمثلة بالعنوان الرئيسي ذا السطرين وحجوم ابناط كبيرة أدت الى تميزه عن باقي الموضوعات بعناوينها الفرعية والتي تم ربطها بمقترنات الانفوجرافيك الخرائطية والبيانية، والتي اسهت بشكل رمزي على تفعيل الجوانب الجمالية والتكاملية للرسالة الاعلانية وفق المختزلات اللونية والرمزية معا، فقد عمد المصمم الدمج بين الألوان الباردة والحارة جسدها باللون البرتقالي والازرق والاصفر والرصاصي، علما ن توظيفات الألوان في تصميم الصحف لايمتاز بالعشوائية فلكل لون دلالة ضمنية تضفي قوة للمعلومة.

النتائج والاستنتاجات

النتائج :

أ- نتائج الدراسة الميدانية

1. قلة نسبة متابعة الصحف الرقمية على الموقع الرسمي للصحيفة اتخذت المرتبة الأولى بنسبة 90%، والمتابعين بنسبة 10% بالمرتبة الثانية، وتلك النسب ناتجة عن تغيير مسار الطلبة نحو السوشيال ميديا في متابعة الاخبار بديل عن الصحف الرقمية.
2. قياس فاعلية الاتصال الموجهة للمبحوثين مرتهن بالتنظيمات التي يعتمدها المصمم في اظهار المحتوى بشكله الخرائطي او البياني او أي نوع، بعيدا عن الفوضى والاسهاب في عرض المعلومات المتشابهة او المتقاربة اتخذ المرتبة الأولى بنسبة 68%، اما الوصف المفاهيمي تضمن اهم الموضوعات الأساس التي غلب عليها طابع البساطة والوضوح بنسبة 32%.
3. العناصر الجاذبة لانتباه المبحوثين التي تزيد من فاعلية اتصالهم بالصحيفة حصلت المرتبة الأولى للعناوين بنسبة 45%، ثم الرسوم والرموز اتخذت ترتيبها الثاني بنسبة 33%، وفي الترتيب الثالث بنسبة 22% الألوان وتدرجاتها والنسق الاظهاري للاشكال ضمن تطبيقات الانفوجرافيك.
4. توظيفات الألوان في تصاميم الصحف من وجهة نظر المبحوثين، في المرتبة الأولى محفزة لجذب النظربنسبة 44%، وفي الترتيب الثاني بنسبة 38% تمثل حافزا مثيرا للاهتمام يشجع على الاتصال التفاعلي المنبعث من التفاعل الحسي الناتج عن جمالية التصميم، وثالثا وبنسبة 18% ترشد الى الموضوعات الأكثر أهمية المنشورة في الصحف.

ب- نتائج الدراسة التحليلية

1. نتج عن الاقترانات والمشتركات المتحققة بين التصميم الكرافيكي والانفوجرافيك الذي يمثل احدى اهم فروع التصميم على تقديم تمثلات شكلية متنوعة حاملة لقيم ودلالات وظيفية وجمالية واتصالية متعددة المعطيات والاتجاهات التي شملت العينات اجمع.
2. نتج عن توظيفات الانفوجرافيك في تصاميم وإخراج الصحف من حيث المضمون قد تخطت الشكل المجرد الى الشكل الضامن الحامل لقيم إخبارية اظهرتها توظيفات انفوجرافيك الأرقام كما في الانموذج رقم والرسم البياني كما في الانموذج رقم (1،2) ، تلك التوظيفات ساهمت في تعزيز القصة الخبرية بأضفاء جوانب تشويقية مقترنة بتجسيد بصري ابرزته الرسوم الايضاحية سهلت عملية استيعاب وادراك مفاهيم تلك المضامين المطروحة وفق تسلسل بصري منتظم.
3. مقترنات تصميم الصحف بتقنيات الانفوجرافيك قد اسهم بشكل فاعل في معالجة وصناعة محتوى متنوع من اخبار ومقالات وتحقيقات من جهة، وتفعيل الرسالة الاتصالية عبر صيغ تعبيرية افرزتها أنواع واصناف الانفوجرافيك المتوافقة مع اتجاهاتها الموضوعية والذي اظهرته العينات اجمع.
4. نتج عن تحديد أنواع توظيفات الانفوجرافيك اعتماد اكثر من نوع مدمج في التصميم الواحد لتحقيق متطلبات المحتويات الإخبارية فقد أظهرت العينة رقم (3) دمج نوعي الانفوجرافيك

الخرائطي والبياني لتعزيز المحتوى، اما العينة رقم (2) فقد أظهرت اعتماد توظيفات (الأسلوب المقارن مع الأسلوب الرقمي)، والعينة رقم (1) فقد تفردت بأعتماد الأسلوب القوائمي المدمج والمقترن مع الأسلوب الرقمي لتحقيق تتابعية بصرية ارشادية لجميع المحتويات الإخبارية، ومن تلك التوظيفات فقد أظهرت النتائج اشتراطات المحتوى قد فرضت على فكر المصمم تحديد وتفعيل عملية الدمج في أساليب وأنواع الانفوجرافيك لتفعيل العملية الاتصالية.

الاستنتاجات:

1. ان توظيفات الانفوجرافيك لها دور فاعل في تبسيط المحتوى المعلوماتي المقترن بقوانين التصميم الاظهاري، لاسيما ان تلك المقترنات قد اسهمت بشكل فاعل في زيادة فاعلية التواصل، وعلى الرغم من تلك الأهمية الا ان توظيفات الانفوجرافيك في العديد من تصاميم الصحف لازالت ضعيفة وغير فاعلة.
2. التصميم والإخراج الصحفي المقترن بتوظيفات الانفوجرافيك دورا فاعلا في زيادة احتمالية إنجاح وديمومة العملية التواصلية.
3. الرموز والايقونات المستخدمة في تصاميم الصحف دورها فاعل في تحقق توجيه القراء نحو المحتوى وتحقيق الاتصال التفاعلي.
4. ان توظيفات الانفوجرافيك أسهمت بتطوير الرؤى الاخراجية والمضامين الإخبارية التي تراعي بها القارئ العصري الذي لم يعد بحاجة الى المعلومة بقدر حاجته للتفسير.
5. ان عملية دمج أنواع واساليب الانفوجرافيك في تصاميم الصحف الرقمية اصبح سمة تتصف بها السياسة الاخراجية لتلك الصحف، وذلك لتجسيده أدوار بارزة في رسم الهوية البصرية المتفردة والمميزة، وهذا التميز يعطي دورا مبررا اخر تتطلبه العملية الاتصالية في ضرورة استخدامات الانفوجرافيك لتفعيل التواصلية والاستمرارية مقترنا مع الاصالة والابداع.
6. توظيفات الانفوجرافيك لعدد قليل من الصحف، يرجع ذلك أساسًا إلى القيود التقنية والوقت المطلوب لإنتاج مخطط المعلومات الرسومي، والذي دائمًا ما يستغرق وقتًا أطول بكثير من وضع نص وصورة على الإنترنت، اذ يستدعي رسم بياني ديناميكي وتفاعلي جهود مختلف المهنيين، وهو أمر لا يخدم فورية المعلومات لتحقيق السبق الصحفي المقترن بتوظيفات تصاميم الصحف الرقمية.

التوصيات

1. إيلاء توظيفات الانفوجرافيك الاهتمام الأكبر في تصاميم الصحف الرقمية المحلية لاهميتها في اختزال وتبسيط المعلومة.
2. انشاء مراكز تطويرية للعاملين في مجالات تصميم وإخراج الصحف الرقمية للتدريب على الية توظيف الانفوجرافيك في تصاميم الصحف وفق قواعد علمية ممنهجة.
3. اعتماد فن الانفوجرافيك في الدراسات المنهجية لطلبة التصميم وطلبة الاعلام.

References:

1. Abd El-Hadi, E.-D .(1993) .*Typographic elements in the evening newspaper - a comparative study of its production methods in Egypt and the United States* .Cairo: Cairo University, Faculty of Information, Department of Journalism and Publishing, unpublished Ph.
2. Al-Jahmi, A.-S .(2016) .*The effectiveness of using electronic mental maps in developing creative thinking and academic achievement among industrial secondary school students* . Egypt: Journal of the College of Education in Assiut, Vol. 32, No. 4.
3. al-Qadi, N.-N .(2005) .*Directing Arab sports magazines* .Egypt: Menoufia University, Faculty of Arts.
4. Hamada, I .(2015) .*The effectiveness of using the infographic technique (lists-relationships) in developing visual design skills among independent and accredited art education students at the College of Education* .Egypt: Arab Studies in Education and Psychology, Issue 62.
5. Hassan, A.-S .(2017) .*Standards for Educational Infographic Design* .Egypt: Studies in University Education Journal, Issue 35.
6. Hassan, M .(1996) .*The Semiotics of Poetic Discourse from Formation to Interpretation "Readings in Poems from the Land of Narcissists* ."Jordan: Dar Majdalawi.
7. Ibrahim, I .(2015) .*Modern Trends in Journalistic Direction* .Egypt: Dar Al Nasher for Printing and Distribution.
8. Laquatra, H .(2018) .*Using Infographics to Teach the Evidence Analysis Process to Senior Undergraduate Students. ,pp 1-5* .USA: Journal of the Academy of Nutrition and Dietetics.
9. Mark, t Smiciklas .(2012) .*he Power of Infographics* .USA: Printed in the united of America.
10. Mohamed, M .(2018) .*The Effect of Using Infographics on Readers 'Recollection and Understanding of the Content of News Stories Published on the Internet* .Egypt: The Arab Journal for Media and Communication Research, Issue 22.
11. Salih, A.-L) .B.T .(*Journalistic Direction - Theoretical Foundations and Practical Applications* .Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
12. Selim, F .(2014) .*Typographic Elements in Egyptian Newspapers* .Cairo: Faculty of Information, unpublished doctoral thesis.
13. skirbekk, M .(2011) .*The current state of graphic British newspapers and news magazines* .UK: University of Reading, the Department of Typography & Graphic Communication.

The communication effectiveness of designing and producing digital newspapers associated with infographics

Huda Fadel Abbas

Abstract:

As a result of the developments that occurred in technological and digital technologies, which had a fundamental role in changing the paths of science, including the sciences of communication and the art of design, especially since these developments were the result of the information revolution, which called for the need to find alternatives that contribute to organizing presentations of information and texts in accordance with the manufacture of constructive content to deliver A communication message for the recipient to achieve culture and communication together, as it has become necessary to employ technical and digital developments in organizing that information according to the rules and laws of design and producing newspapers associated with infographic technology, from which the visual representation of the communication message is embodied in its abbreviated form, and since this technology contributes greatly to the transformation of complex and confusing information Perceptions of receiving turn into simplified information that has the ability to penetrate the thought of receiving away from confusion, so the researcher raises the following question: What is the communication effectiveness of designing and producing digital newspapers associated with infographics?

The second chapter (theoretical framework) included the first topic: the communicative effectiveness of design and digital output. And the second topic: infographics and its employment associations in the designs of digital newspapers, while the third chapter (research procedures and methodology) determines the selection of the research community and the samples subject to analysis according to the analysis form that was built according to the indicators of the theoretical framework, and finally the fourth chapter is devoted to reviewing the results produced by the analysis, the most important of which The couplings and partnerships achieved between graphic and infographic design, which represents one of the most important branches of design, resulted in providing various formal representations that carry values and functional, aesthetic and communicative connotations of multiple data and trends that included all samples. As for the conclusions, it was based on the fact that infographics have an effective role in simplifying the informational content associated with the laws of visual design, especially since these associations will contribute effectively to increasing the effectiveness of communication. Despite this importance, the infographics in newspaper designs are still weak and ineffective.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1249

Digital modeling and its technical variables in contemporary interior design

Wisam Hassan Hashim [1]
Osama Ghanem Nouri[2]
Riyad Hamid Marzouk[3]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

Abstract

The current research sheds light on an important aspect of the great and rapid development in the field of science and technology and modern manufacturing methods as a result of the scientific revolution resulting from the accelerated cognitive development, which prompted designers in general and interior design in particular to exploit and invest in digital technology and the development of digital control in the process of designing the industrial product for the purpose of creativity and innovation through these digital programs Digital models achieve the requirements and desires of the interior designer according to the creative skill using modern software with high efficiency And extreme accuracy that is consistent with the requirements of the user, interior designer and beneficiary companies.

Therefore, the research problem can be identified by the following question: What is the nature of the variables in the modeling patterns in the stages of contemporary interior space design through the use of virtual reality techniques?, While the aim of this study was: to reveal the importance of digital models in the real internal space through virtual reality outputs, the current research included three topics The first topic: variables and their relationships Interior space design, The second topic: modeling in interior design between reality and simulation, and the third topic: digital models in interior design, and the research reached a set of conclusions, the most important of which are:

1. Digital models allow the designer, beneficiary organizations and people to explore the interior space before it is designed.
2. Designers use Digital Prototyping to design, optimize, validate, and visualize their spaces digitally throughout the design stages.
3. Innovative digital models can be created through creative designs, achieving multiple design objectives (best performance, high efficiency, space effectiveness, appropriate cost)

Keywords: Digital, modeling, interior design

Search problem:

Testing the outputs of the design process and verifying the extent to which they achieve the goals and address failures or development on the design itself is one of the first priorities of companies and design centers and is widely used in digital models since the start of the process and achieves its goals by increasing revenues, reducing cost, speed of delivery, and achieving quality conditions, and companies that use digital models achieve 86%

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts wisam.hashim@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] University of Baghdad / College of Fine Arts osama.g@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[3] University of Baghdad / College of Fine Arts reyadhamed@cofarts.uobaghdad.edu.iq

superiority of their counterparts that use traditional prototypes, as well as a precedence rate from the design stages to the start of production in record time. It costs relatively less, which gives it priority in competition as well as speed of implementation (Aberdeen Group, October 2006,p. i)

The rapid development in the cognitive systems pushed designers in general and the interior designer in particular to exploit and invest in digital technology and the development of digital control in the process of designing the industrial product for the purpose of creativity and innovation through these digital programs Digital models achieve the requirements and desires of the interior designer according to the creative skill using modern software with high efficiency and extreme accuracy consistent with the requirements of the user, interior designer and beneficiary companies.

Therefore, the research problem can be identified by the following question: What are the digital modeling techniques in the design of the virtual indoor space and what are their variables?

The importance of research:

The importance of the current research lies in:

1- Addressing a topic that enriches the knowledge of modeling patterns variables in the inner space.
2- The results of the study serve the relevant institutions of designers and researchers.

Research Objectives :

The current study aims to:

Revealing the employment of digital models in the internal space and their effectiveness through design in virtual reality

Define terms:

the variable:

-He defined change as "the transformation of one or more of the qualities of a thing, or the substitution of one adjective in place of another, which is types: a change in quality and is called impossibility, or in quantity by increase and decrease, or in place and is called transition, while the change in essence is a change in the universe or corruption" (Philosophical Dictionary, 1983, p 50)

-André Laland defined the variable in his philosophical encyclopedia as: what can change, what can be made to change, and what tends to change (Laland, 2001, p1525).

Procedural definition: It is an influential force that leads to a transformation in a medium in .quantity or type or both in the design of the internal space in reality or virtually

Digital Design

Digital design is a type of visual communication that presents information, product, or service through a digital interface. It is a graphics designed specifically for use on computers (https://99designs.com/blog/web-digital/digital-design)

The researcher defined it procedurally: as the technique through which virtual spaces are designed using design programs and through computers .

Prototype

Primitive style, primitive style, primitive or predecessor form or type, original model, prototype (airplane, ... etc) are made on the basis of other models (Baalbaki, 2010, p 927)

-**Modeling**: It is the process of identifying and discovering traits, skills, practices and abilities, coding them and building the ability to repeat, transfer or show them. There is a clear difference between modeling and traditional cloning, both of which can transmit qualities and possibilities, and the difference lies in the quality Ahmed of the qualities, possibilities or skills transferred. (Mustafa,2012,p2)

-Modeling in language:

Model: - It is an example of the thing that is being done and collected (models and models) (Mustafa, 1989, p 31) as defined as: the one from which the body to be accessed is copied (Al-Alayli, 1975, p 614)

-Procedural definition of modeling: It is the imitation and simulation of a real space in order to verify its suitability and achieve the goals for which it was designed

-Assumption:

The Oxford English Dictionary defined it as "undefined or realistic, but it depicts something real or has an actual existence ".(Al-Khafaji,2001,p22)

-It means an interactive self-directed multi-path visualization produced by computer systems that shows us an artificial shape of the virtual environment .(Al-Khafaji,2001,p23)

-Procedural definition:

-Virtual reality allows you to check and move through the integrated project and feel it through a virtual world in which you look and move . (Abdo,2005, p8)

-It can be defined in a simplified way as an imaginary embodiment by advanced technological means of real reality, but it is not real, so that it gives us endless possibilities for light, extension, sensation, vision and disturbance of feelings as if we were in real reality .(Campbell, 1997,p126)

-Procedural definition of assumption: It is the process of expressing the design product derived from the designer's imagination and carrying a certain pattern.

The first topic: variables and their relationships to the design of the internal space

Both the change and the variable overlap, the change is the fact that the thing was not his before that, which is the transfer of the thing from one side to the other (from the quadruple verb change and its source change). Change is a subjective feature of the phenomenon outside any intentional act of the individual or society.

While change is an intentional act that requires awareness and its reference is either objective knowledge in the analysis of need, or a unique mood attitude calling for excellence only.

While the balance between need and technology represents unintentional change, the individual represents intentional change through two sources of change: objective knowledge and mood attitude .

Change is a conscious intentional act (from the quadruple act is and its source is a change) through human intervention to change one or more elements of a particular cultural structure or cultural form and the design of industrial products is one of the goals of this change, a causal act based on an intellectual base that believes in deviating from the prevailing norms of culture and that the advantage of change is one of the features of the creative production, but it is the one that achieves creativity when this change in the system leads to a change in the perception of the recipient Venturi associated the effective system as the result of changes and differences to previous systems, enrichment of meaning and vitality of industrial product designs, and difference is change.

But the variable on the other hand suggests that its causes are not in it, and that it came with the above and that it is in a series of conditions, the different is distinguished by the fact that it may suggest the same properties of the variable, but it does not stop then and remains characterized by the nature of the unverified or latent, which will explode, which is an achievable standard project

- .Variable types:
- Configurable variable
- Technical variable

The change according to Al-Jurjani is the fact that the thing in the case did not have it before, or is the transition of the thing from one state to another It is the change that is in the

essence, which is called the absolute universe, and from it what is in the quality, which is called impossibility, and from it what is in quantity, which is called growth and shortage, and from it what is in place, which is called a transition and from it what is in time, which is called a sequence, if The change in the thing itself at once was changed batch and if it changed in quantity or quality little by little was gradually changed,(Salib,1979,p311) the change can be classified according to social studies into four main levels of renewal and change of culture.(Razouki,1996,p81)

- Variation
- Cultural borrowing
- Invention
- Temptation

A – Variation:

They are sequential changes and modulating operations on the model presented in order to improve the specifications or modify the system in successive steps with a deliberative recursive character, representing a simple modification in the usual behavior, and a gradual change, and the repetitive feature is present in a large proportion and the differences in it are simple and few.

B- Cultural borrowing:

It means the process of changing and embodying historical and heritage landmarks in a contemporary template or transferred literally, and may take ideas from sources and references outside the field of industrial products and from different and divergent cultures for the purpose of expanding the range of semantics and the possibility of several readings of these superimposed texts from diverse cultures, but the realization of this type of change is clear because there are no radical changes on the one hand and easy identification of the reference of metaphors on the other hand, Borrowed elements have been dealt with in a variety of ways such as overlay, stratification or condensation.

C- Invention:

It is a renewal that includes the conversion or arrangement of elements in a new form while maintaining the previous system and its organized principle, and with this direction there is a new reference based on the original old reference (original pattern), by changing the relationships of the parts after re-installation in a new way, so a distinct displacement of possible relationships is achieved within the rules of that system and new interconnections are achieved.

D- Temptation:

It is the last level of change in which the prevailing norms are violated and the main laws of the system are challenged, and a new system is established where new elements arise that did not exist previously, and it may be difficult for the interpreter to understand the dimensions of the new form or meaning.

The second topic: modeling in interior design between reality and simulation

The model is considered one of the rich words complex, it refers to mental patterns that help to understand reality, and natural and mathematicians, for example, can study shapes in themselves regardless of their scientific applications, the model is the structure that includes a set of perceptions and symbols, which does not exist except in human thought, but in other sciences, including design, it happens on the contrary, where the model is determined by realistic elements, which makes it apply to the structure as the essence Hence we can distinguish in the use of the term structure two trends that are often suspected:

•A trend that calls structure a set of mental elements that provide specific perceptions of reality.

•Another approach calls structure the set of relationships that exist between things in the same reality.

In the first case it is a mental model and in the second case a realistic essence

The model is represented as the practical applied part that memorizes designs in general and can be imitated, and from it the formal relationships appear more clearly, the model is a clear and well-defined image of the pattern for the required design, which carries with it the intellectual and symbolic dimensions inherent in the mind and can be achieved physically by the model.

The idea of the model is related in three directions and can be considered model levels (Silk .J, 1997, P 137)

•**The first level:** (abstract) means the set of beliefs, myth, vision, metaphysical meditation.

•**The second level:** It is considered a scientific achievement that depends on a set of scientific contexts.

• **The third level:** the fixed is a real work (simulation).

The model provides room for individual reflection, encouraging creative displacement and communicative difference by creating a difference between distinctive work and repetitive deliberative work.

In addition, the acquisition of basic prototypes that present a set of problems and solutions for a particular design topic to facilitate access to ideas and to solve new problems through similarity, where the unknown problem is clarified within a known and familiar idea and research is carried out to reach an appropriate link to it. The transformation is not complete in the beginning, as the good model retains many useful characteristics of the old but puts it in a new framework in a new form and a new meaning.

Analogy and simulation :

Simulation is used in many contexts, such as technology simulation or development, occupational safety safety, testing, training, games and other fields (Banks, 2001, p 3), as well as the scientific modeling of natural systems or human systems to gain a clear view of the phenomenon and its performance as in economics. Simulations can be used to show the potential real effects of alternative conditions and courses of action. Simulation is also used when the real system cannot be handled, because it may not be accessible, it may be dangerous or unacceptable to share, it has been designed but not yet built, or perhaps it simply does not exist .

Key issues in simulation include obtaining valid information about the selection of key characteristics and behaviors relevant to the model, the use of simulation estimates and assumptions, and drawing simulation results.

Historically simulations used in different fields have evolved largely independently, but twentieth-century studies of systems theory and cybernetics along with the widespread use of computers in all those fields have led to some standardization and a more systematic view of the concept.

Physical simulation refers to simulation in which physical components are replaced by the real product through computer simulation (Sokolowski,2009,p 6), To describe the simulation and how close it is to the realistic analogue accuracy is broadly classified as one of three categories: low, medium and high. Specific descriptions of similar levels are subject to the required design and are(Sokolowski,2009, p 8)

.1Low - minimal simulation required for design

.2Medium - highly responsive to design requirements, with limited accuracy

.3High - almost indistinguishable or as close as possible to the real system

Human simulations of a model can involve through a virtual artificial environment, simulation in failure analysis refers to simulations in which we create an environment. (Bruzzone ,2003,p 315)

Digital simulation:

Digital simulation has become a necessary part of the modeling of many natural systems and in physics, chemistry and biology, and human systems in economics and social sciences (such as sociology) as well as in design and architecture as a means of demonstration that allows decision-making and determination of design efficiency and the use of digital programs as well as the impact of the simulation process according to the set of information available for the design environment.

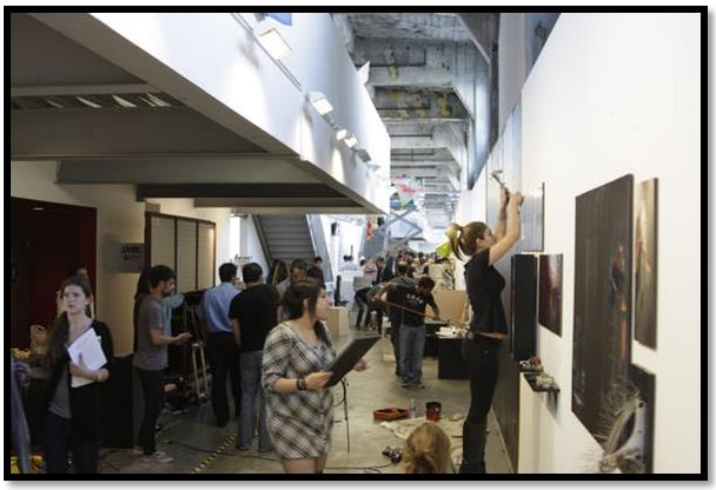
Through the digital model, the designer seeks to find analytical solutions that allow predicting the design as well as the behavior and efficiency of the internal space user, which in turn led to computer-based simulation modeling programs that are divided into (Davidovitch, 2008,p 86)

"**Live" simulation:** where the designer uses the actual model with real systems in a real environment.

"**Virtualization" simulation:** The designer uses a model with simulation systems in an artificial environment.

Structural simulation: where the designer uses simulation of simulation systems in an artificial environment.

Simulation "live: models uses standard tests, and its characteristics are high accuracy



The figure shows the simulation of the realistic environment virtually
https://archinect.com/schools/release/88/sci-arc-

The third topic: digital models in interior design

The concept of digital models spans more than a decade, especially as software companies have started introducing computer-aided design (CAD) software capable of creating accurate three-dimensional models.

Although the concept of Digital Prototyping has been an endeavor of companies and designers for a long time, it has only recently become a reality for design organizations and designers alike that cannot afford to implement complex and expensive solutions.

Default forms:

Prototyping is an effective means in the product development process. The use of computer-aided design to validate the design before conducting a physical prototyping involves creating geometric shapes (usually three-dimensional) that are generated by the computer and testing the designs under different usage conditions and verifying their

functionality and aesthetic performance by simulating the behavior of the space user in reality (Schaaf , 1997, p 941).

The process of designing and developing the product is primarily used to the designers' experience and judgment in producing a hypothetical prototype, then building and testing the physical prototype in order to evaluate its performance, it is often unlikely that the prototype will meet expectations, designers usually had to redesign the initial several times to address the weaknesses revealed in the tests. (Thomas ,2014,p82).

The figure shows all the details that can be verified simultaneously and shared by others https://www.archdaily.com/948832/hga;g

Companies are under pressure to reduce the time required to design and implement interior spaces and bring them to higher levels of performance and reliability through virtual model designs in which engineering simulation software is used to predict performance Before embarking on the implementation process, designers can quickly explore the performance of thousands of design alternatives and invest the time and money needed to build physical prototypes, the ability to explore a wide range of design alternatives leads to improvements in performance and design quality through what virtual models can achieve. Physical primacy (Ghazaleh, 2004,p47).

The early availability of these physically realistic virtual models allows testing and performance confirmation when making design decisions, as well as enabling accelerated design phases and providing more visibility into the space-user relationship than can be achieved through building and testing physical prototypes. Benefits include lower costs in both design and implementation as physical prototypes are significantly reduced and tested, and uncomplicated and appropriate implementations are chosen (El- Khaldi, 2010, p78)

Digital models go beyond just creating three-dimensional designs, but they give design development teams a way to evaluate and evaluate designs in all

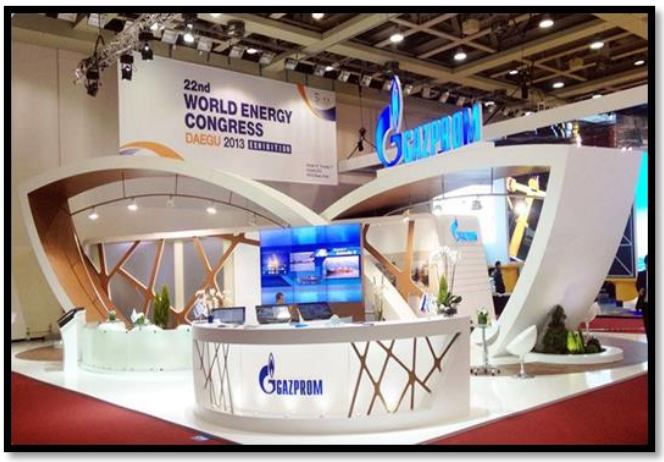
Its space elements and details, to determine the extent to which the design conforms to the required standards, and to know how the different design components interact with the architectural structure and subsystems, by simulating the real-world performance of the interior space design and digitally validating it, which reduces the cost and time required for physical prototypes, so digital models change the traditional product development cycle (Rowe. 2006.p89)

The figure shows the design team evaluating the design throug immersive /virtual techniques https://www.nstands.com/moscow

The designer can also perform simulations in the early stages of the design development cycle, avoiding failure situations during testing or implementation stages. (Aberdeen Group, 2008 February,p 11.)

Design Phase:

The design stage includes general concepts, user requirements and data for detailed drawings of the design, and the designers accompanies digitally starting from the first scheme, during the conceptual design stage, then they share this data with the engineering team from other disciplines involved in the design architecturally and engineering, then the design data is standardized in the digital model to ensure feasibility and technology.



The figure shows the design of a digital interior space for a source ttps://www.pinterest.com/pin/326722147940257815/

Designers prepare high-quality digital images or presentations to make appropriate decisions about the design of the space in general and its constituent spaces and their spatial relationships, where they are flexible and adjustable, and make the best possible design

decisions and avoid costly mistakes, using the digital model, and provide the stage of designing the digital model Digital, and provides the design phase of the digital model.(Hallerbach, 2018, p91)

1. Perform integrated calculations and simulate motion within the inner space and validate designs.
2. Test the relationship of the parts with each other and the parts in the whole and the interaction between them.
3. Evaluate different solutions to sensory stimuli problems in the inner space.
4. Test how design works under real-world conditions.
5. Stress analysis and selection of appropriate materials in the components of the inner space.

Conclusions:

1. Promotes rapid and continuous changes in change in parallel formally, which allows unspecified options for the designer to show in his design and find appropriate solutions.
2. Digital models allow the designer, beneficiary institutions and people to explore the interior space before designing it.
3. Designers use Digital Prototyping to design, optimize, validate, and visualize their spaces digitally throughout the design stages.
4. Innovative digital models can be created through creative designs, achieving multiple design goals (best performance, high efficiency, space effectiveness, appropriate cost)
5. 8. Designers and companies alike use digital prototypes to create realistic image renderings and animations of spaces before they are implemented.
6. 9. Provide prior reasons for the relations between space with all its components and users, as well as appropriate fields of movement.
7. 10. Allows the best possibilities of space distribution among the options that can be easily selected and changed.
8. 11. Companies often adopt digital models with the aim of improving communication between designers, experts and clients benefiting from projects, by providing innovative designs and speed in their completion.
9. 12. Many companies use digital prototyping instead of physical prototyping or as a complement to them.
10. 13. Digital virtual models allow communication with designers or beneficiaries in remote areas through communication via the network at each stage of the design.

References:

1. Abdo .A ; Al-Moqaddam. A.(2005, March)**The Digital Revolution and its Impact on Architecture and Urbanism**". Sixth International Architectural Conference. Department of Architecture. Faculty of Engineering. Assiut University .
2. Aberdeen Group (2006 October). "**Simulation-Driven Design Benchmark Report: Getting It Right the First Time**".
3. Aberdeen Group,(2008 February)"**Complementary Digital and Physical Prototyping Strategies: Avoiding the Product Development Crunch**".
4. Academy of the Arabic Language. (1403 AH -1983 AD).**Philosophical Dictionary,** Arab Republic of Egypt: General Authority for Princely Printing Affairs.
5. Al-Alayli, A: **Al-Sahih in Language**, Beirut: Dar Al-Hadara Al-Arabiya.

6. Al-Baalbaki M; Al-Baalbaki. Dr. R. M. (2010). **Modern Resource**. Beirut: Dar Al-Ilm Al-Malayan.
7. Al-Khafaji, M. K. (2001).**Visual Perception of the Details of the Architectural Image:A Study Using a Computer**. Master Thesis submitted to the Department of Architecture. University of Technology .
8. Banks, J;Carson , J. S. Nelson; B.L. Nicol,D.M. (2001). **Discrete-Event System Simulation**:Prentice Hall.
9. Bruzzone A.G. ; Massei .M, (2003),**Simulation-Based Military Training, in Guide to Simulation-Based Disciplines**, Vol.1.
10. Campbell, D. A and Wells , M.(1997). **A Critique of Virtual Reality in the Architecture .Design Process**, USA, University of Washington .
11. Davidovitch, L.; Parush .A. & . Shtub .A (2008). "S**imulation-based Learning: The Learning-Forgetting-Relearning Process and Impact of Learning History**". Computers & Education.
12. El- Khaldi,F; Raymond ,Ni.(2010)."**Recent Integration Achievements in Virtual Prototyping for the Automo bile Industry**". ESI-group.com; ESI Group. Presented .
13. Ghazaleh, T. (2004). "**Virtual Prototyping**" (PDF). Printed Circuit Design & Manufacture Magazine.
14. Hallerbach, S; Xia, Y; Eberle, U; Koester, F (2018 April). "**Simulation-based Identification of Critical Scenarios for Cooperative and Automated Vehicles"**. SAE Technical Paper .
15. Lalande, A. (2001). **Lalande Philosophical Encyclopedia**, (second edition), translation, Khalil Ahmed Khalil, Beirut:Paris, Oueidat Publications.
16. Mustafa .A. W.(2012).**Introduction to Design and Knowledge.**(Part 2).
17. Mustafa .I. and others.(1989). **Intermediate Dictionary**,Istanbul: Dar Al-Da'wa.
18. Razouki, G. M.(1996). **Creative Thought in Architecture**, University of Baghdad .
19. Rowe ,J, (2006 March 2)"**Virtual Reality**" ,Cadalyst,.
20. Salib ,J. (1979).**The Philosophical Dictionary**,Beirut: Dar Al-Kitab Al-Liban
21. Schaaf, Jr. J. C.,.; Thompson, F. L. (1997). **Systems Concept Development with Virtual Prototyping**. 29th conference on Winter simulation.
22. Silk. J; Rees .M;Blanchard .A; Abel. T .(1997) **The Astrophysical,** iopscience.iop.org.
23. Sokolowski, J.A; Banks,C.M.(2009). **Principles of Modeling and Simulation : A Multidisciplinary Approach** . John Wiley & Sons . Hoboken. New Jersey.
24. Thomas, G. (2014). **Research methodology, methods and design**. In Researching the Police in the 21st Century: International Lessons from the Field . London: Palgrave Macmillan UK .
25. https://99designs.com/blog/web-digital/digital-design.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1250

الإستنطاق الشَّكلِي وَتَمَثُلاتهُ فِي تَصمِيم الغُرَف السَكَنِية المُعاصِرة لأطفال التَوَحُد

وعود غالب داود النعيمي[1]
علاء الدين كاظم منصور الامام[2]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الملخص:

يُعد الاستنطاق الشَكلي للفَضاءات الداخلية لغُرف النوم السَكنية لأطفال التَوحد إحدى المَهام الأساسية التي يَنبغي مَعرفَتها مِن قِبل المُصمم الداخلي، ويتمثل بتصميم بيئات داخلية تتسم بتأثيرها المباشر على الواقع النفسي لشاغليها بشكل عام وللطفل بشكلٍ خاص سيما طفل التوحد، عبر ايجاد فضاءات داخلية ذات تَمثُلات شَكلية وابعادٍ وظيفية تحقق اجواء تتوافق وحالته الصحية، مِما يُسهم بتولد شعور الأُلفة المَكانية عِبر البعد التصميمي الذي يقدمه المصمم الداخلي وسعيه الدؤوب لتلبية احتياجات الطفل في بيئة داخلية تحقق البعد الوظيفي ومقاربات روحية تعزز شعور الانتماء المكاني للطفل وتسهم بتحسن حالته المزاجية وانعكاس ذلك ايجابا على سلوكه واندماجه الاجتماعي، وَقَد تَوصَل البَحث الحالي الى اهم المَعايير التَصميمة الواجب تَوافرها لتَصميم الفَضاءات الداخلية الخاصة بأطفال التَوحد والمُتَمَثلة بـ (غُرفة النَوم) والتي سَتكون الأولى من نَوعها على مُستوى التَصميم الداخلي للفضاءات السَكنية في العراق.

الفَصل الأوَل

مُشكِلة البُحث وَالحاجَة اليهِ

1-1 مُشكلة البَحث The research problem:

تُعد الطفولة من أهم المَراحل العمرية التي يمر بها الانسان لما يكتسبه من مثيرات ذات علاقة مباشرة في صَقل شَخصيتهُ في مرحلة الطفولة وتتحكم بسلوكهُ في المستقبل، وقد أكد عُلماء النَفس على قابلية الطفل على استلام المعلومات واكتساب الخبرات في مَراحلهِ المُبكرة، وغالباً ما تَتضح مَعالم الشَخصية الثابتة أواخر الطُفولة، الا اَن كثير من الاطفال يعاني من مُشكلات نَفسية كـ(اضطراب التوحد) الذي يعد من الاضطرابات التي تُصيب الانسان وأكثرها غُموضا وصعوبةً، سيما في المجتمعات التي تجهل ماهيته وضعف

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
[2] تدريسي /جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة alaa.alimam@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الالمام بأعراضه في مراحله المبكرة مما يؤدي إلى صعوبة التدخل والتعامل مع الحالة في أوقات لاحقة، الامر الذي يُشكِل مسؤولية على عاتق الابوين لإيجاد تَكيف خاص للطفل مع بيئتهِ.

وقد بينت الدراسات حقيقة تأثير البيئة الداخلية في نفسية وسلوك الأنسان بشكل عام وطفل التوحد بشكل خاص، وبذلك تبرز اهمية المصمم الداخلي في تحديد المتطلبات اللازمة لإنشاء بيئات داخلية تلبي الاحتياجات الانسانية لهم لدورهِ الفاعِل في تَعزيز العلاج الحسي للأطفال التوحد، على الرغم من وجود فروقات فردية فيما بينهم والتي تختلف من طفل لآخر، ما بين فرط الحركة وانعدام التركيز والتشويش او الانطوائية والانعزالية، الا ان الفضاء الداخلي المخصص لنوم الطفل يمُثل ملاذهُ الامن كبيئة تتسم ببعدها التعبيري وفق اطار وظيفي تسهم في جَعل طفل التوحد قادرا على تخطي ازمته النفسية وتحقق له الاندماج الايجابي مع أفرد أسرته ومجتمعه، عبر ما تشتمل عليه متغيرات البيئة الداخلية ومكوناتها الشكلية ومدى ذكاء المصمم في استنطاق المعاني تحقق التفاعل الايجابي للطفل مع ما يحيطه.

وفي هذا السياق يمكن ايجاز مشكلة البحث وفق التساؤل الاتي: ((ما هي ملاءمة الشكل للوظيفة التي ينبغي اعتمادها في تصميم الفضاءات الداخلية لغرف النوم الخاصة بالأطفال المصابين بمرض التوحد؟)).

2-1 أهمية البحث The importance of research:

تتحدد اهمية البحث بما يأتي:

1- يقدم البحث افاقاً معرفية للمؤسسات ذات العلاقة بتصاميم فضاءات اطفال التوحد، لبيان لاهم المرتكزات والقواعد التصميمية اللازمة لإنشاء بيئات داخلية خاصة تتسم بالإيجابية السلوكية.

2- يقدم بيئات داخلية خاصة ذات المقاسات عالمية تتوافق مع احتياجات اطفال التوحد من الناحية الوظيفية والشكلية اذ انهم يمثلون شريحة مهمه من المجتمع.

3- يغني البحث الافاق المعرفية لطلبة التصميم الداخلي والتخصصات المناظرة وطلبة الدراسات العليا والمهتمين والمتخصصين في الامراض النفسية وخاصه اطفال التوحد ضمن إطار تخصص التصميم الداخلي والعمارة.

3-1 أهداف البحث Research objectives :

1- الكشف عن المحددات التصميمية التي تستنطق المعان الشكلية والوظيفية في تصميم غرف النوم لأطفال التوحد ودورها في تطوير مهارات اطفال التوحد.

2- تقديم مقترح تصميم داخلي لغرفة نوم خاصة بأطفال طيف التوحد.

4-1 حدود البحث Borders search:

تتحدد حدود البحث في ما يأتي:

1- الحدود الموضوعية: تحديد العناصر التصميمية لغرف نوم اطفال التوحد وفقاً للاعتبارات التي تستنطق المعان الشكلية والوظيفية لطفل التوحد و تسهم في تطوير مهاراته وفق الضوابط والاحتياجات الضرورية الخاصة .

2- الحدود المكانية: الفضاءات الداخلية الخاصة لغرف نوم اطفال التوحد في المساكن.

3- الحدود الزمانية: الفئة العمرية للأطفال المصابين بمرض بطيف التوحد من 2-10سنوات.

5-1 تحديد المصطلحات Determine the terms:

1-5-1 الأستِنطاق: The Interrogation:

- **لُغَةً:** نَطَقَ، نُطقاً وَمَنطِقاً أي تَكَلَمَ، و(أستَنطَقَهُ) أي طَلَبَ مِنهُ أن يَنطِقَ وَكَلَمَهُ، وَ(المُستَنطِق) هُوَ مَن يَستَجوِب المُتَهَم في الشُرطة أو القَضاء (Academy, 2008) .
- وَهُوَ التَعبير اللَفظي عَن القَضِية أَو المَسألة أَو الأَمر، وَالمَنطُوق هُوَ ما وِضِعَ اللَفظُ لَهُ، فَيَدُلُ عَلَيهِ بالمُطابَقَةِ أِو بالتَضمينِ(Saliba, 1982)
- **اصطِلاحاً:** يُعَرَف النُطقُ بانهُ النَبرات الصَوتِية المُستَخدَمة في لَفظ الحُروف المُكونة لِلجُمَل الكُلامِية وَالتي تَختلف مِن فَرداً لِأخر (Norbert, 2001, p. 2572) .
- وَقَد أشارَ Kant الى النُطق بأنهُ: قُوَة الأدراك القائِمة على ثَلاثةُ مُرتَكَزات تُحَقِق الوِحدَة التامة في الفِكر وَتَستَند اليها جَمِيع المَعارِف وَهي (الله (جل جلاله)، العالَم، النَفس) (Murad, 2007, p. 647) .
- **فلسفيا:** عرفه ميشيل فوكو* Michel Foucault بانه: الـ (المنطوق) هو الوحدة الاولى من الخطاب والجزء الاساس المكون له، والمنطوق يرتبط بالخطاب كعلاقة الجزء بالكل الا انه يمكن ان يستقل بذاته ولا يكون وجوده مشروطا بوجود الخطاب، وما لا يدع مجالا للشك فهو حدثاً Evenement وحدثا غريب، اذ يمتاز بصفته المادية لأنه قابلاً للتشكيل فضلا عن امكانية التجديد والتحول والتكرار .(Al-Zawawi, 2000, pp. 95-96) .

2-5-1 الشَكلي The Formality

- **لُغة:** عُرف "الشَكل بالفُتح يَعني المَثَل وَالجَمعُ أشكالٌ وَشُكول يَقول هذا أشكَلٌ بِكَذا أي أشبَهُ وَقَولَهُ تَعالى: ﴿ قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَىٰ سَبِيلًا ﴾ (The Holy Quran, Surat Al-Israa, verse 84.) ، إي على منهجه وطريقته وجهته" (Al-Razi, 1982, p. 344) .
- والشكل: هُوَ الشَبه وَيَعني الهَيئة الحاصِلة لِلجِسم بَسَبب أحاطَتَهُ بِحدٍ واحد كَالكُرة أو أحاطَتَهُ بِحدودِ كَالمُرَبَع وَالشَكل السُداسِي (Ahmed, 1960, p. 358) .
- **اصطلاحاً:** يعني هيئة الشيء وصورته، والشكل ايضاً يمثل النظير والشبيه (Saliba, 1982, p. 707) .
- وعرفه كلايف بِل** Clive Bell بمفهومٍ فلسفي بانه: تؤليفات وتضافرات من الخطوط والالوان التي يمكن ان تثير المُشاهد استاطيقيا** وتعرف بـ (الفنون البصرية) (Mustafa, 2012, p. 12) .
- **اجرائيا: الأستِنطاق الشَكلي هُوَ التَعبير عَن المَعنى التَصميمي لِلفَضاءات الداخِلية لغرف اطفال التوحد، عَلى وِفق أُسلوب عالَمي وَلُغَةً مُشتَرَكة بَينَ كَافة المُجتَمَعات يُسَهُل أدراكُها، اذ يَستَهدف ذائِقة المُستَخدِم وَيَستَقرِئ أحتِياجاتَهُ المادِية وَالمَعنَوية عِبَر الصِياغات الشكلية التي يُقدمها المُصَمِم الداخِلي تَنطَلِق مِن الابتِكار الذي يَتَناغَم مَع مُتَطَلَبات الزَمَان وَالمَكان بِما يَخدِم أحتِياجات الطفل يُعزز تأقلمه مع الفضاء.**

3-5-1 التمثلات The Representations

لغةً: مِن مَثَلَ، أي تَمثيل الشَّيءُ لِفُلانٍ أي صَوَرَهُ لَهُ بالكِتابةِ وَنَحوِها كَأنه يَنظُر إليه، وَتَمثيل الشَّيءُ شَبَهَهُ بِهِ وَجَعَلَهُ مِثلُه (Lewis, p. 746) وقاله تعالى" ﴿ فَوَرَبِّ ٱلسَّمَآءِ وَٱلۡأَرۡضِ إِنَّهُۥ لَحَقّٞ مِّثۡلَ مَآ أَنَّكُمۡ تَنطِقُونَ ﴾ (The Holy Qur'an, Surat Al-Dhariyat, Verse 23.) .

كَما عُرِفَ بِأنَهُ: تَمثِيل الشَّيء أَي تَصَوُرَهُ وَتَخَيلَهُ، فَيُعَبِر عَن الفِكرَة المَاثِلة في الذهنِ لِلعيان (Ahmed M. O., 2008, p. 206)

اصطلاحا: يَعني مُثُول الصُورَة الذِهنِية بأشكالِها المُختَلِفة في عالَمِ الوَعي أَو حُلُول بَعضِها مَحَل بَعضِها الأخر (Murad, 2007, p. 213).

كَما وَرَدَ التَمَثُل فَلسَفِيا على وِفق مَنطِق افلاطُون بِأنهُ الحُكم على شَيءٍ مُعين لِوجود ذلك الحُكمَ في شَيءٍ اخر مُشابه لَهُ في صِفات مُعَينة، كَتَشبِيه الخَيرُ بالشَمسِ انطِلاقاً مِن تَصَوِرِهِ لِلخَيَر في عالَم المَعقول الذي يَتَجَسَد بِهيئَة الشَمس في عالَم المَحسوس (Abd al-Rahman, 1984, p. 426) .

اجرائياً: تُعَبِر التمثلات عَن الأفكار التَصمِيمة التي تُنَظم عَلى وِفق أنساقٌ تَفسِيرية يُوظِفها المُصَمِم الداخِلي عِبرَ صِياغاتٌ شَكلية لِلصُورة المادِية ضِمنَ مُتَطَلَبات الزَمان وَالمكان بِما يَخدُم المَعنى الوَظيفي وَالنَفعي وَالجَمالي لِتَلبية احتِياجات طفل التوحد بِشكلٍ خاص.

4-5-1الغرفة السكنية The Residential Room

الغرفة: عرفها الأصفهاني "والغُرفة: عُلِّيَّةٌ من البناء، وسمي منازل الجنة غرفا" (Al-Isfahani, 1991, p. 360) .

السكن: عرفه ابن منظور السُّكُونُ: ضِدُّ الْحَرَكَةِ. سَكَنَ الشَّيْءُ يَسْكُنُ سُكُونًا: إِذَا ذَهَبَتْ حَرَكَتُهُ، وَأَسْكَنَهُ هُوَ سَكَّنَهُ غَيْرُهُ تَسْكِينًا. وَكُلُّ مَا هَدَأَ فَقَدْ سَكَنَ كالريح وَالْحَرِّ وَالْبَرْدِ وَنَحْوِ ذَلِكَ (https://www.al-jawaab.com, n.d.) .

اصطلاحا عرفتها فاتن عباس بانها " عالم خاص للأطفال يتعايشون بها منذ نشأتهم" (Al-Asadi, 2010, p. 94) .

اجرائيا: هي الفضاء الداخلي الخاص بطفل التوحد ضمن البيئة السكنية والذي يحقق له الخصوصية والامان والراحة الشخصية، بما يتوافق مع متطلباته الانسانية وابعاده النفسية والصحية والبدنية، الى جانب الاستخدامات المتعددة كالنوم واللعب وممارسة الهوايات المتعددة

4-5-1 المعاصرة: The Contemporary

لُغةً: (عَ ص رٌ) تعني الدهر والجمع (اعصار) و(عصور) و(اعصر)، وتشير الى كل مدة زمنية ممتدة وغير محدودة تحتوي على امم وتنتهي بانقراضهم (Ahmed R. , 1960, p. 120) .

وَ(المُعاصَرة) تَعني مُعايَشةُ الحاضِر بالوِجدانِ وَالسُلوك وَالأفادة مِن كُلِ مُنجَزاتَهُ العِلمِية والفِكرية وَتسخيرها لِخدمة الانسانُ وَرَقيهُ (Ahmed M. O., 2008, p. 1508) .

أصطلاحاً: (المُعاصَرة) تُعبِر عَن عِلاقة كُلية لا تَتَجزأ وَمُتأصِلة بَينَ الماضِي والحاضِر وَالمُستَقبل عِبرَ أنعِكاس الماضِي عَلى الحاضِر وَتأثِيرهُ في المُستَقبل (Ramadani, 1987, p. 79) .

كَما عَرَفَها طارِق البِشري*: بِأنها المَعايير المُكتَسبة مِن الغَربِ كَالنَشاط الذِهني وَالنُظُم وَالسُلوك الفَردي وَالاجتِماعي التي يُمكِن لِمُجتَمَعاتِنا العَرَبية أن تَستَثمِر مِنها ما يُعِينَها على النُهوض عِبرَ تَرتيب الأوضاع وِدِراسة تَجارِب السِنِين الماضِية بِما يُفرِضُهُ الحاضِر وَالمُستَقبل مُواجَهات سِياسية وَحَضارِية (Al-Bishri, 1996, p. 7) .

وَيُمكِن تَعريف الفضاءات الداخلية المُعاصِرة اِجرائياً: بِأنها الفَضاءات الداخِلية التي يَتم تَصمِيمُها بِما يَنسُجم مَعَ مُتَطلبات العَصر الحالي دُون الانفِصال عَن المُورُث الثَقافي وَالاجتِماعِي مَع مُراعاة الفُروقات الفَردية لأحتِياجات شَاغِلِيها، سيما طفل التوحد ضمن كبيئة داخلية تحقق له الخصوصية والامان والراحة الشخصية، بما يتو افق مع متطلباته الانسانية و ابعاده النفسية والصحية والبدنية، الى جانب الاستخدامات المتعددة كالنوم الجلوس واللعب والتعلم.

1-5-5التوحد The Autism

لغة: كلمة يونانية الاصل وتعني الانفراد او الانعزال، وفي اللغة العربية تعني (الذات) وهي مفردة غير متداولة (google/viewer , n.d.)

وفي اللغة الانكليزية تعني Autism وتعني الاشارة الى عدة اختصارات مثل (دائما Always، فريد Unique، تماما Totally ، مثير للاهتمام Interesting، بعض الاحيان Some times، غامض Mysterious) (Arafat, 2011) .

اصطلاحا التوحد او الذاتوية أو اضطراب طيف التوحد الكلاسيكي، (ويستخدم بعض الكتّاب كلمة "توحد أو ذاتوية" عند الإشارة إلى مجموعة من الاضطرابات طيف التوحد أو مختلف اضطرابات النمو، فضلا عن هو اضطراب النمو العصبي الذي يتصف بضعف التفاعل الاجتماعي، وفرط الحركة وصعوبة والتواصل اللفظي وغير اللفظي، والانماط السلوكية المقيدة والمتكررة (Atta, 2015, p. 6).

كما عُرف في الدراسات والطروحات السابقة بانه خلل يرتبط بنمو الدماغ أثناء الحمل أو بعد الولادة، وقد أظهرت دراسات مختلفة نشاطًا غير طبيعي أو عيوبًا تركيبية في مناطق من الدماغ لدى بعض المصابين بطيف التوحّد، كما تمّ تحديد مستويات غير طبيعيّة لبعض النواقل العصبيّة مثل السيروتونين* لدى بعض المصابين بالتوحّد، وهذا قد يلعب دورًا في تشويه الرسائل المستقبلة والمرسلة من الدماغ (Shreem, 2021) .

اجرائيا هو اضطراب عصبي ينم عن خلل في تطور خلايا الدماغ، نتيجة عوامل بيئية ووراثية، مما يجعل الطفل المصاب به يعاني من صعوبة التواصل مع الاخرين والاندماج الاجتماعي، الى جانب صعوبة التركيز والتشتت وعدم الانتباه وفرط الحركة.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الاول

1-2 استنطاق المعان الشكلية في التصميم الداخلي لأطفال التوحد

1-1-2: مفهوم التوحد

تناولت العديد من الدراسات مُصطلح التَوحد أو تَضمنت مُفردات رَديفةٌ تُشير الى مَعنى الذاتوية أو الانشغال بالذات لبيان مَجموعة من اضطراباته، ومُصطَلح التَوحد Autism يُوناني الأصل يَتَكون مِن جزئين aut وتَعني الذات و ism الحالة، ويُستخدم لوَصف الاطفال والبالغين مِمن يُعانون مِن اضطرابات تُؤثر سَلباً في نَمو الجهاز العَصبي الذي يؤدي الى ضُعف التَفاعل الاجتماعي والتواصل اللفظي، فَضلاً عَن الأنماط السلوكية المُكررة وفَرط النَشاط الحركي وقُصور التَركيز والانتباه (Colbin Terrell, 2013, p. 48) . يُعَرف طِبياً بأنهُ اضطراب الطَيف الذاتويّ (Autism Spectrum Disorders) ويُرمز لهُ اختصاراً (ASD)، كَما عرفته جَمعية الأطباء النَفسيين الامريكية American Psychiatric Association (APA) مُوضحاً بانه: " اضطراب تَطوري مُتعدد الجوانب يَتضمن ثَلاث خَصائص تَتَمثل بقصور التَواصل الاجتماعي واللُغوي والحِسي"، ويَظهر عادةً قبل بلوغ الطِفل الثَلاث سَنوات الأولى من عمرهِ ولا يَعني هذا حتمية تشخيصه في ذلك العمر، إذ يُمكن أن تُشخص الاصابة في أي سن وعلى الاغلب تَستمر مَدى الحياة، وعلى الرغم مِن انّه اضطراب مُزمن إلا أنّ هُناك العَديد مِن العِلاجات التي تُحسن من حالة المُصاب سَواء كان طفلاً أم بالغاً وتزيد من قدرتهِ على التَفاعل (Autism spectrum disorder, n.d.) ، وبحسب دَراسة عِلمية أجراها عدد من مُختصي الامراض النَفسية والعَصبية ان من بين (18) طِفلا مُصاب بالتوحد فقد تَماثل (10) مِنهم للشفاء التام و(8) مِنهم كان شَهدت حالاتهم تَحسن خِلال سَنة ونِصف تَضَمنت العلاج الطبي والسُلوكي واللفظي (Al-Seyouf, 2020) ، وَيُذكر ايضاً ان اضطراب التَوحد يُسمى "الطيف" وذلك نِسبة للاختلاف الواسع النطاق في أنواعهِ وشِدّته من مصابٍ لآخر فَهو يُمثل عَجز أو خَلل في النمو، كما نُشر في مجلة الأكاديمية الأمَريكية للطب النفسي للأطفال والمراهقين Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry عام 2017 م، اذ وِجد ان نسبة الاصابة للذكور أكثر من الإناث، و مقابل كل ثلاثة أطفال ذكور مُصابين بالتوحد توجد طفلة واحدة مصابة الا ان اصابتها تكون اشد (Loomes & others, 2017) ،ويعود سببه لوجود خَللاً في وَظائف المُخ يحدث نَتيجة تَغيير كيمياء الدَماغ المرتبط بالتلوث البيئي وانبعاث الغازات السامة، الى جانب عدة عوامل وراثية وتَأثير العَقاقير الطبية التي تَتَناولها الام اثناء فترة الحمل(Majeed, 2020) .

ويسهم طيف التَوحد بجعل الطِفل متذبذب سلوكيا ما بين مفرط للحركة او انطوائي منعزل لا يندمج مع الاخرين ولا يشعر بهم ولا يميل إلى اللعب مع اقرانه، وأحياناً يضحك او يبكي دون سبب الى جانب نوبات الغضب والصراخ وحالات الهيستيريا التي تنتابه (Shabib, 2008, p. 26) ، وقد أوضَحت الدراسات بأن ايجاد بيئة داخلية مناسبة له تُسهم بتعزيز بعلاجه حسيا، اذ اكد Hans Asperger* بان تفاعل الطفل مع الفضاء الداخلي له تأثير في سُلوكياتهِ وتَحسين قدراته الحسية والتواصلية، فعند ملاحظته ردود الافعال المغايرة للأطفال اتجاه المثيرات الحسية وجد ان العديد منهم له القدرة على توظيف موهبته الخاصة في

مرحلة البلوغ في مهن ناجحة(Grandin Temple, 2013) ، وعَادة تتم ملاحظة هذه الانماط السلوكية عند بلوغ الطفل السنة الثانية من عمره وبشكل تدريجي حتى يبلغ السنة الخامسة، كما ان لبيئته الداخلية تأثيراً كبيراً على سلوكياته الحياتية ومنها (Al-Jabri) :

1- السلوك النمطي stereotyped behavior
2- ضعف التواصل الاجتماعي Poor social communication
3- السلوك العدواني Agressive behavior
4- السلوك المخجل Shameful behavior

2-1-2: تمثلات المعنى الشكلي في التصميم الداخلي لأطفال التوحد

يتسم التصميم الداخلي بلغتهُ الشمولية غير المنطوقة التي يتجاوز مضمونها الخطابي حدود الترجمات اللغوية، وفقاً للاعتبارات المقترنة بمتطلبات المنفعة والتعبير التي تستنطق المضمون الجمالي لفضاءات الغرف السكنية من قبل طفل التوحد، عبر انشاء بيئة محفزة ذات تأثير إيجابي على و اقعهم النفسي والصحي، وفق عملية التقائية تحقق التوازن بين متطلبات البيئة الداخلية والمحيط الخارجي.

وفي ذلك اكد المنظر Ching: "لابد للمصمم الداخلي معرفة الشخصية المعمارية وادراكها، فالتصميم الداخلي لا يتحدد بتعريف الفضاء الداخلي على انه الحدود الداخلية للمبنى وانما يعبر عن اغناء المعنى لشكل الفضاء الداخلي وانسجام المقاسات والتنظيمات الشكلية ذات البعد الوظيفي والجمالي الذي ينسجم مع القيم التعبيرية" (Al-Bayati, 2005, p. 21) ، فضلا عن دوره الفاعل في خلق الاستجابة السلوكية التي تحققها جمالية البيئة أو المكان، فبعض الفضاءات تدعونا لتأملها وربما إلى حب الإقامة فيها، الا ان الاخر منها يثير النفور وتشعرنا بالكآبة والملل (Imam, 2013, p. 74) .

شكل رقم (1) يوضح دور المادة في ملائمة احتياجات طفل التوحد من ناحية السلامة والامان وسهولة الاستخدام
https://www.bing.com/images/searci

ويقترن الشكل بالوظيفة ولا ينفصل عنها، لاقترانه بالمواد والاساليب المستخدمة في تصميم الفضاء الداخلي مما يسهم بتعزيز اداءهُ الوظيفي (Jaber, 2005, p. 49) فالاعتبارات الجمالية التي يسعى المصمم الداخلي لتحقيقها تكون ذات دور فاعل بجعل الفضاء الداخلي قادراً محاكاة احتياجات طفل التوحد، وفي ذلك اكدت الطروحات ان الهدف الاسمى من التصميم الداخلي يتمثل بإيجاد بيئات داخلية يقترن فيها الشكل بالوظيفية، فلا يتم تمثيل الاشكال اعتباطياً من قبل المصمم الداخلي وانما على وفق وضوح الوظائف، فلا قيمة لجمالية شكل الفضاء الداخلي مالم يحقق اداءه الوظيفي المتمثل بترابط

الخصاص الشكلية والوظيفية .

وثمة ارتباط بين الشكل والية العمل على المادة واعادة صياغتها وتوظيفها في الفضاء الداخلي وهذا الارتباط يؤكد على أن الشكل في التصميم يرتبط بالاحتياجات النفسية والبدنية لشاغلي الفضاء الداخلي عبر تعزيز ادائها الوظيفي من ناحية تحقيق السلامة والامان والحماية والعزل فضلا عن تحقيق الراحة التي تؤدي الى انسجام طفل التوحد مع بيئته الداخلية، كما في الشكل رقم (1).

كما ان تعدد وظائف الفضاء الداخلي يعد المبرر المنطقي لاتخاذ المادة اشكالاً متعددة وجديدة، لان الشكل يعتمد على المجموع الكلي للوظائف، وقد تطورت فكرة الشكل والوظيفة اذ ولدت تصور لمبادئ العلاقة بينهما الذي اكده لويس سوليفان (form follows function)(الشكل يتبع الوظيف) (Diba, 2002, p. 187) ، وفي ذلك اشارة واضحة للقواعد والاسس التصميمية المستخدمة لرفع كفاءة الاداء للفضاءات الداخلية الجديدة ذات وظائف معينة (Imam, interior space design and its relationship to job performance, 2011) ، ولتنوع المواد المكونة بنطوي على مضمون الوظيفية التي يعكسها الفضاء الداخلي مما يعزز الاحساس الجمالي له (Kazem, 2013, p. 11) .

ومما تقدم فاستنطاق المعنى الشكلي والوظيفي ما هو الا اسلوب تصميمي يعبر عن ملائمة شكل الفضاء الداخلي لوظيفته التي تحقق المنفعة الاستخدامية لطفل التوحد، عبر استخدام المواد المناسبة لِتَجسد الفِكرة التَصمِيمة وَتحويلها لِو اقِع يُحاكِي حاجَة طِفل التوحد الرُوحية وتحقق وتأقلمهُ وفق مسوغات نفعية وجمالية، كَخِطاب لُغوي ذُو أبعاد عِلميةٌ وَعَملية يتسم بالملاءمة الاستخدامية وسهولة الوصول والسلامة والامان والادراك الحسي.

ثالثاً: اعتبارات تصميم الغرف السكنية لأطفال التوحد الاعتبارات الجمالية:

من أهم الأمور التي تشغل فكر المصمم الداخلي هو تصميم فضاء داخلي يلاءم المتطلبات والاحتياجات الإنسانية لمستخدميه، ففضاءات الغرف السكنية لطفل التوحد تعد بيئة خصبة للمعاني الجمالية وضرورة أساسية لراحته ورضاه، وتؤثر في مزاجيتهُ وسلوكه، ويرتبط جمال الفضاء الداخلي للغرفة السكنية بتحقق المنفعة والملاءمة الاستخدامية عبر الاتساق الالوان والاشكال والخطوط التي تشكل خطاباً بصرياً يُحقق لطفل التوحد عناصر الجذب والانتباه (Matar, p. 19) فالجمال لا ينطبق على الأشياء الجميلة كاستخدام الالوان والاضاءة المناسبة والمكملات فحسب وانما يشمل كل مفردة ملموسة في الفضاء، وفي دراسات سابقة ذكر ان جماليات التصميم الداخلي:" تعتبر عن وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها الحواس"،

شكل رقم(2) يوضح جماليات الخطاب التصميمي في توظيف المواد المدركة عبر الحواس
https://www.bing.com/images

فجمال الفضاء الداخلي يمثل هدف من مجموعة أهداف ينبغي أن تؤخذ بنظر الاعتبار في العملية التصميمية فهو ليس صورة مرئية للعين فقط وإنما يستند إلى اعتبارات واشتراطات اسندوها منظري علم الجمال لنوعين من القيم (Ibrahim, 2014, p. 42)

أولا: التعبير المادي يتعلق بالشعور الجمالي الذي يدركه طفل التوحد عبر الحواس الخمس كجماليات الألوان والإضاءة والمواد والتنظيم الحراري والشكلي العام وجماليات السمع والشم داخل فضاء نوم طفل التوحد (Salih, p. 41) ،ترتبط القيم المادية بكفاءة المواد المستخدمة في تصميم الفضاء الداخلي والتي تكون ذات تأثير في تحقيق القيمة الجمالية للتصميم و تُعزز الكفاءة الوظيفية للفضاء السكني لطفل التوحد عبر تلبية احتياجاته من الناحية المادية والمعنوية، الى جانب ملائمة المواد لطبيعة الطفل التوحد والبيئة(Katz, 2016) كما في الشكل رقم(2).

شكل رقم(3) يوضح دلالات الأشكال والالوان المنسجمة مع ذاكرة طفل التوحد
https://www.bing.com/image

ثانياً:التعبير الجمالي يشمل الدلالات والمعاني التي ترتبط بذاكرة طفل التوحد وتجعله يتفاعل مع الأشكال المعبرة كالارقام والحروف والالوان التي تسهم بتطوير قدراته اللغوية وتوسيع مفرداته التواصلية والتكامل الحركي البصري بين اليد والعين (Al-Habba, 2000, p. 71) ،كما في الشكل رقم(3)

1- **الاعتبارات الوظيفية:** تعني المطابقة للهدف التصميمي عبر تصميم بيئة داخلية مريحة بالنسبة لطفل التوحد وترتبط برضاه وقُبوله لاقترانها بالمتطلبات والاحتياجات الانسانية عبر الاسلوب المستخدم في التمثلات الشكلية للمفردات التصميمة مما تؤثر ايجاباً على نفسية الطفل وسلوكه في الداخل، من ناحية انسيابية حركته داخل الفضاء وتوفر عنصر السلامة والامان، فضلا عن تحقيق الانسجام بين مساحة الفضاء الداخلي للغرفة السكنية وعدد شاغلي في حال كانت غرف طفل التوحد يشترك فيها مع اشقاءه (Al-Mubarak, 1982, p. 102)

ومما تقدم ينبغي ان تكون للمصمم الداخلي تصوراً عن الية حركة طفل التوحد ونشاطاته داخل فضاء غرفته للوصول بالفضاء الداخلي الى مستوى ادائي متميز من ناحية الوظيفة والتعبيرية، على وفق العلاقات التكاملية التي تحقق المنفعة التي تنطلق من الاسلوب التقني المستخدم في توظيف الاشكال والالوان والملمس للوصول بالنتاج التصميمي للصورة الأفضل الذي يعزز الجذب البصري في اطاروظيفي ونفعي.

المبحث الثاني

2-2متطلبات تصميم الفضاء الداخلي لغرف لأطفال التوحد

2-2-1الخصوصية The privacy:

يتخذ مفهوم الخصوصية في التصميم الداخلي اتجاهين، الاول يتمحور حول الخصوصية الاستخدامية التي تعني توفير بيئة داخلية تلائم احتياجات طفل التوحد على وفق متطلبات حياته اليومية وتو افق ظروفه الاجتماعية والنفسية عبر توفر مساحة من الحرية التامة له بعيداً عن تطفل الآخرين، فضلاً عمّا يحققه له الفضاء من سيطرة وامان وحماية وعزلاً صوتياً وبصرياً، مما يعزز الاستجابة الحسية للعناصر المادية المدركة عبر الحواس المختلفة عبر توظيف الصور التجسيدية التي تعزز الاستجابة التفاعلية بين حاستي البصر واللمس وينمي شعور الطفل بالألفة والتأقلم مع بيئته الداخلية، مع الاخذ بنظر الاعتبار اهمية التعبير بالنسبة للطفل بشكل عام وطفل التوحد بشكل خاص والتي تتحدد بإتاحة الفرصة له بممارسة الرسم والتلوين، وهذا ما يعبر عن الاتجاه الثاني للخصوصية التصميمة عبر توظيف الاساليب التصميمة التي تو افق بنية الشكل الجمالي وسماته التعبيرية ومعانيه الخطابية كمقومات تعززانسجام الطفل مع و اقع بيئته.

فالخصوصية تُتُمثل بحيز أو فقاعة وهمية كمسافة بينية بين مستخدمي الفضاء الداخلي فهي امتداد للنفس البشرية خارج البدن وان التجاوز عليها يعد اقتحاما لخصوصية الفرد، مع الاخذ ينظر الاعتبار توفير الخصوصية الصوتية التي لا تعني العزل التام عن الوسط او المحيط وانما فلترة الاصوات والسماح لبعض درجات الصوت بالانتقال لداخل الفضاء، فضلا عن الخصوصية البصرية التي تتطلبها الاحتياجات الصحية والنفسية لطفل التوحد وتتيح له القيام ببعض الأنشطة الشخصية بعيدا عن الآخرين كالنوم وتغير الملابس وتناول الطعام (Ghazal, 2015, p. 9) .

شكل رقم(4) يوضح الخصوصية التصميمية لاهمية الجدران المغناطيسية للطفل
Forget a Whiteboard and Create a Dry Erase Wall Instead
https://hip2save.com/product-reviews

وتتطلب الخصوصية الاستخدامية تنمية شعور الطفل بامتلاك فضاءه الخاص مما يعزز لديه شعور الراحة والتأقلم المكاني مع بيئته الداخلية وتقبله للتعايش ضمن غرفته السكنية و القيام بكافة انشطته دون قيود(Mohamed) ،فضلا عن اهمية توظيف المجسمات في قطع الاثاث والالعاب او المكملات التي تعلم الطفل أن للأشياء هوية منفصلة و تتيح له فهم عالمه والتواصل معه، ومما تجدر اليه الاشارة ان طفل التوحد موجه بصريا و يحتاج للأشكال بمسمياتها للربط بين الأشياء وهويتها(SafeSleep, 2021) ، مما يسهم بزيادة تركيزه ويؤثر ايجابياً على سلوكه وقدرته على التواصل و تحسين مهاراته وتطويرها (Atta, 2015) كما يمكن استخدام ورق الحائط المغناطيسي الجاف القابل للمحو والخالي من المواد العضوية يعد آمنا للاستخدام داخل فضاء غرفة طفل التوحد، اذ يقوم بتحويل الجدار لمساحة مغناطيسيّة قابلة للكتابة والرسم مما يعزيز تلك الموهبة وقابلية التعبير بطرق تلائم نموه وتطوره الجسدي والعقلي والانفعالي (htt5) ، كما في الشكل رقم(4).

2-2-2الهوية والانتماءIdentity And Belonging

تعد الهوية السمةً التعريفية للفضاء الداخلي وتميزه عن غيره من الفضاءات ضمن المبنى وتَدُل عليه وتشير لأبعادِه الوجودية اذ تعزز سماته التعبيرية التي تعكس المهام المنوطة به، مما تتيح للطفل التواصل مع بيئته عبر صياغة المصمم الداخلي لخطابه التصميمي الذي يستنطق المعان الجمالية التي ترتبط بذاكرته وتحقق تأقلمه المكاني.

الشكل رقم(5) يوضح الخطاب الشكلي ومعنى الهوية التصميمة وارتباطها بالوظيفة والتعبير
https://www.bing.com/image

فالهوية تعني جوهر الشيء وحقيقته و في الاصطلاح الفلسفي القديم فأنها تدل على الشيء بوصفه وجود منفرد متميز عن غيره (Academy, 2008, p. 821), و تعد من الانظمة الدلالية للتصميم الداخلي اذ تعبر عن حقيقة العلاقة بين وظيفة الفضاء الداخلي واستخدامه، كمسوغات لتحقيق التواصل بين المصمم الداخلي والمتلقي

عبر التمثلات والصياغات الصورية للأفكار المرتبطة بمعالجة للفضاءات الداخلية (Al-Fran, p. 4) وفي ذلك اشار الجادرجي الى ان الهوية مفهوم متبلور في التصميم الداخلي والعمارة عبر ما يتضمنه الشكل وخصائصه, فالهوية ترتبط بالنتاج التصميمي من خلال كياناته مادية مترابطة زمانياً ومكانياً (Chadirji, 1995, p. 296) ومن الجدير بالذكر ان الهوية اداة تعبيرية تعرف الفضاء الداخلي كشكل مختلف عن باقي الفضاءات مما يعزز ارتباط الطفل به من الناحية العاطفية والنفسية، كما في الشكل رقم(5)، وتنطلق من المرتكزات الاساسية التي يستند اليها جمالية الخطاب في العملية التصميمية وفي ذلك اكد Claude Lévi-Strauss[1] بانها تعبير عن الطراز التصميمي الذي يتلاءم مع البيئة الثقافية والاجتماعية من جهة ومع المستخدم من جهة أخرى وفق انتماء الفرد الى حضارته وجذوره (Imam, 2013, p. 71) ، وقد نوقش مفهوم الهوية بانها شخصية الفضاء الداخلي التي تلائم وظيفته مما يجعل تصميمه خطابا مميزاً عن غيره واكثر ألفة للطفل في الوقت نفسه، كحقيقة متولدة ونامية بفضل المعطيات الوجودية مما يكسب الفضاء الداخلي خصائصه وميزاته التعبيرية التي تعكس حقيقة وظيفته النفعية والجمالية(Al-Taie, 2016)

3-2-2 النظام The System :

يمكن عد النظام جملة من الانساق ذات العلاقات المنطقية اذ ترتبط بموجبه المفردات المادية للتصميم انطلاقاً من اسس علمية وعملية تحقق اظهاراً شكلياً متكاملا لفضاء نوم طفل التوحد، وفق ما يحققه من ارتباط مادي بين العناصر من جهة وارتباطها بالفضاء الذي يحويها من جهة اخرى، مما يسهم في ايجاد بنية شكلية تلائم الو اقع الحيوي للفضاء وفعاليات مستخدميه، فضلاً عن اتصاله بالجانب الادراكي والحسي الذي يفصح عن معان متوارية تخاطب فلسفة الطفل الفكرية وذائقته الجمالية.

شكل رقم(6) يوضح معنى النظام في بنية الشكل عبر ترابط تناسق المفردات بما يناسب ادراك طفل التوحد
https://www.bing.com/images/searchthid

لا يقتصر النظام في التصميم الداخلي على تشكيل وترتيب العناصر التصميمية المكونة له وانما يتعداه لإظهار فاعلية كل العناصر وعلاقتها التصميمية بالنسبة للفضاء الداخلي (Al-Maliki, 2019, p. 70) ، وفي ذلك يؤكد Schulz ان التكوين الشكلي يتضمن عدة اقطاب وفق أولوية لتلك الاقطاب عمّن سواها تنطلق من الاهمية والفاعلية وعلاقاته بالأقطاب الاخرى، واي تغير يمسها يؤثر في المنظومة ككل، فالشكل لم يوجد من فراغ وانما

[1] كلود ليفي شتراوس عالمًا أنثروبولوجيًا وعالمًا إثنولوجيًا فرنسيًا كان عمله أساسيًا في تطوير نظريات البنيوية والأنثروبولوجيا البنيوية، أسس مكانته كواحد من الشخصيات المركزية في مدرسة الفكر البنيوية. بالإضافة إلى علم الاجتماع ، وصلت أفكاره إلى العديد من المجالات في العلوم الإنسانية ، بما في ذلك الفلسفة. فاز بجائزة نونينو الدولية لعام 1986 في إيطاليا.. https://en.wikipedia.org/wiki/Claude

من محصلة اجزاء تنتظم في كل متكامل تسعى لغرض وظيفي وحضور شكلي ينطلق من كفاءةً ادائية وملائمة استخدامية (Imam, 2013, p. 68) ، ويتضح النظام كنتيجة لتحكم المصمم الداخلي بالأجزاء المادية المكونة للفضاء الداخلي، وفق ترابط ونسق يؤهلها لتكون وحدة بنائية متكاملة لاستقطاب وعي وادراك المتلقي سيما الطفل، مما يسهم بالوصول لفهم صياغة الشكل ودلالاته ومعانيه المجسدة للخطاب، فالفضاء الداخلي يفقد دلالته ومعانيه في حال تجزئة عناصرهُ وعزلها عن بنيتها الشمولية، فانتظام الاجزاء وفق علاقات رابطة يحقق للفضاء الداخلي اهدافه بفعل التكامل المنظم للتكوين الكلي فالعناصر حين تكون ضمن نسق معين تكون اكثر جاذبية ولفت للانتباه من العناصر غير المنظمة (Al-Maliki, 2019, p. 71) ، كما في الشكل رقم(6).

و من الجدير بالذكر ثمة فرق واضح بين النظام والتنظيم فالأول يمثل اداة تكوينية او تشكيلية, فيما يمثل الثاني اداة إظهارية، فلا يمكن ان يوجد التنظيم ما لم يوجد النظام الذي يؤسس الفاعلية المؤسسية للنظام ،وفي ذلك يقول Luis Khan [1] :" ان النظام لايعني الترتيب والتنظيم"، وفي ذلك اشارة واضحة للدور الذي تلعبه بنية الشكل في تقديم المضامين الفكرية والمقاصد الدلالية ذات الحضور المؤثر في عملية التلقي، تتوارى خلف واقعها التنظيمي والتكوني (Imam, 2013, p. 67) .

ومما تقدم فالنظام التصميمي لفضاء طفل التوحد يقترن بالعملية الإدراكية للمشهد الفضائي الذي يراه الطفل، وينطلق من أنماط شكلية وعلاقات بنائية منسجمة تعتمد على توزيع المفردات المادية بأسلوب يستهدف الوصول لاستجابات فعلية وردود أفعال من الطفل اتجاهها، عبر تعامله مع سمات تنطلق من الاثارة والجذب التي تشكل مرتكز قوة، ينشأ من العلاقات التنظيمية للمفردات المادية والحسية وفق انساق بنائية تستهدف الجانب الوظيف والجمالي.

4-2-2 الاثارة والتحفيز Excitement And Motivation:

يعد مفهوم الاثارة والتحفيز من الاعتبارات التصميمية التي تستهدف الجوانب الوجدانية والعاطفية للطفل سيما طفل التوحد، عبر ما تحققه لديه من استثارات حسية اتجاه فضاءه الخاص، و ما يتضمنه الشكل من صياغات خطابية متفردة تخرج عن المألوف وتغادر التقليد والتكرار، مما يسهم في جذب انتباهه الاطفال كمحاولة ذهنية تسعى لاستنطاق المعنى المكاني بأسلوب معاصر، وفق علاقات تفاعلية ذات مستوى عالٍ من الجمالية التعبيرية و الحضور الشكلي الذي يتلاءم متطلبات الطفل، نتيجة توظيف مفردات مادية تخاطب افكار الطفل الحسية وتدعم الجانب الترفيهي.

وثمة مبررات منطقية تجعل الفرد يفضل بيئة داخلية عما سواها سيما الطفل وفقا للطبيعة البشرية التي تميل لتفضيل ما تعرفه والتخوف من الشي المجهول مما يولد لديه الالفة مع بيئته الداخلية، الا ان هذا الامر يأخذ بعداً اخر ويثير حالة من الملل لعدم لتكون خرائط معرفية لدى الطفل تتيح له الاكتشاف

[1] لويس ايسادور كان مهندس معماري أمريكي من مواليد 1901 وتوفي في 1974 في الولايات المتحدة الأميركية، عمل في عدة شركات، وابتكر أسلوبًا معماريا يتسم بالضخامة والتجانس، وقام بتأسيس استوديو التصميم الخاص به في عام 1935م، كان من أكثر المهندسين المعماريين تأثيرًا في القرن العشرين اهم النتائج التي حققها المهندس المعماري في مشاريع بناء الحرم الجامعي الجديدة الحالية مثل تلك الموجودة في جامعة ييل، وجامعة بنسلفانيا. https://ar.wikipedia.org/wiki

واكتساب الخبرات الجديدة مما يعزز لديه تفضيل ما هو جديد وغير مكرر، وينطلق ذلك من اساس معرفي لبناء الافكار والتصورات الذهنية الناتجة عمّا يتضمنه الخطاب التصميمي من تنوعات شكلية تولد للطفل استجابة فعلية والاندماج مع الفضاء غرفته (Abdel-Hamid, 2001, p. 407) لارتباط الخطاب الجمالي بالاثارة والتحفيز في التصميم الداخلي من خلال المفردات التصميمة التي تحقق جذب النظر والانتباه لدى الطفل، والتي تنطلق من خبرة المصمم الداخلي في كيفية توظيف خبراته الذهنية لتكوين بنية شكلية تختلف عن الصورة المخزونة في ذاكرة الطفل والمتوقعة لديه عبر استخدام اسلوب التضاد او الخطوط المنحنية مما يؤدي الى كسر افق التوقع (Al-Asadi, Concepts in Design Structures, 2017, p. 105)

فمفهوم الاثارة والتحفيز يعد من الاعتبارات التصميمة المهمة لما يتضمنه من مفردات تصميمة تتسم بفاعليتها الوظيفية وتحقق مستوىً عالٍ من الجمالية التعبيرية والحضور المظهري الذي يحقق الاثارة والتحفيز ويعزز شعور طفل التوحد بالانجذاب نحو الفضاء الداخلي لغرفته، عبر الانطباع الذهني الذي يتولد لديه بالصوروالدلالات الحسية ومن اهمها:

2-2-4- اولا: المحفزات البصرية:

1- اللون The color:

يُسهم اللون في إضفاء السمات المرئية والتعبيرية للأشكال ويمثل عنصر جذب بصريو خلق تأثيرات حسية تحقق إدراك وتستنطق المعنى الجمالي من للفضاء الداخلي لغرفة طفل التوحد، فتوظيف الألوان بما ينسجم وحاجة الطفل يسهم بتطوير مهاراته داخل فضاء غرفته الخاص ودعم ادراكه الحسي.

شكل رقم(7) يوضح حالتين كيفية لتوظيف الالوان فالشكل على اليمين يبين ماهية الالوان للطفل الذي يعاني فرط الحركة فيما الشكل على اليسار يوضح الالوان المستخدمة للطفل الذي يعاني الخمول
https://design.technoluxpro.com/ar/detskaya/rekomend

يبرز دور اللون من الناحية الوظيفية والجمالية في الفضاء الداخلي عبر انسجامه زمكانياً مع البيئة كلغة تواصلية يمكن فهمها وتفسيرها وتؤثر في نفسية مستخدمي الفضاء الداخلي سيما الاطفال منهم (Al-Husseini, p. 60)، اذ اكدت عدة دراسات نفسية اجريت لأطفال التوحد على ضعف رغبة البقاء داخل فضاء معين نتيجة لانفعالاته اتجاهه، لذلك فإن اختيار اللون المناسب من الأمور المؤثرة في الجانب النفسي للأطفال (Al-Jabri, 2014) ، اذ يمثل اداة ديناميكية تزود الفضاء الداخلي بالطاقة الإشعاعية، اذ ينبغي

استخدام الالوان غير اللامعة التي تساعد على انتشار الضوء دون أي تأثير سلبي على طفل التوحد، كالأخضر الباهت الذي يرتبط بالطبيعة والنمو، والازرق الذي يثير الشعور البهجة والهدوء يساعد على تبديد علامات الانفعالات والفوضى التي يعاني منها الطفل الذي يتسم بالانفعالية وفرط الحركة، كما يمثل اللون الوردي الباهت والبنفسجي الباهت من الالوان المحببة ويثير مشاعر الأمان والحب، اما اللون البرتقالي الناعم فيستخدم لطفل التوحد الذي يعاني من الخمول وضعف النشاط الحركي، فيما تساعد الألوان المحايدة المتمثلة بدرجات اللون الرمادي والابيض والبيج بتحقيق الهدوء النفسي وتشجيع التفاعلات الإيجابية مما يسهل على طفل التركيز في فعالياته التي يقوم بها والاسترخاء والنوم الهادئ (The 5 Best Bedroom Colors For Children With Autism, n.d.) ، كما في الشكل رقم(7).

2- **الضوء The light:**

تكمن اهمية الضوء في التصميم الداخلي في اظهار الصفات الشكلية له والتعريف به، سيما الفضاءات الخاصة بطفل التوحد لدورها بتحقيق الإدراك البصري للفضاء الداخلي، وإن السيطرة على الإضاءة تزيد من الراحة الطفل وتلبي احتياجاته، لارتباطها بالحالة المزاجية للطفل نظرا لتأثير شدتها و سطوع مصادرها بشكل سلبي مما يسبب بضرر للعين، فضلا عن التحسس العالي للطفل لمصادرها لأصوات الطنين مشتتة للغاية ومؤلمة في بعض الأحيان. الا اذ تم التحكم بشدة وكمية الاضاءة الداخلة الى الفضاء الداخلي للغرفة، عبر استخدام الستائر المعتمة اوزجاج النو افذ المضلل

اكدت دراسات عدة ان اطفال التوحد أكثر حساسية للضوء الذي يمكن ان تسبب شدته الصداع وإجهاد العين وزيادة سلوكهم النمطي المتكرر، و أن الاضاءة الطبيعية تسهم في تحفيز القدرات المعرفية وتحسين الصحة العامة للطفل، ونظرًا للحساسية الشديدة للتحفيز الحسي للإضاءة الطبيعية فقد تؤدي النوافذ والمناور الخارجية إلى لنتائج عكسية فتغيير أنماط ضوء النهار يمكن أن يعقد الية الادراك لدى الطفل، كما ان العديد من اطفال التوحد يزعجهم ضوء الشمس المباشر وغالبًا ما تسبب نوبات الغضب والقلق والصراخ (Henry, October 19, 2011) ، وان استخدام إضاءة قابلة للتحكم تسهم في إحداث تأثير مهدئ عبر مستويات وألوان معينة من الضوء(Foxcroft) اما بالنسبة للإضاءة الصناعية فان لطفل التوحد حساسية من الضوء الناتج عن الفلوريسنت لما تسببه لهم من صداع وشعور بالتشتت ويرجع سبب ذلك الى

شكل رقم(8) يوضح الاضاءة الصناعية الهادئة الملائمة لاحتياجات طفل التوحد
https://www.bing.com/images52E0423334E418AC91924D&thid=O

التركيب الفسلجي لعين طفل التوحد (Bullock, 2018) ،اذ يعاني ما يقارب 52٪ من اطفال التوحد نوعاً من التشوهات العينية، اذ يعاني7٪ منهم من تفاوت الانكسار و 11٪ يعاني من كسل العين، فيما يعاني27٪ منهم من وجود خطأ انكساري و41٪ منهم مصابون بالحول، فضلاً عن ذلك ثمة نسبة 1.6 من اطفال التوحد يعاني من تهيج العين (Black & others, 2013) مما يفضل استخدام الإضاءة المخفية أو المنتشرة المريحة والبعيدة عن الوهج والضوضاء البصري والتأكيد على ثبات مصادر الإضاءة، فحركة الضوء تسبب تشتتاً للطفل وترهق عينه، فضلاً عن اهمية مصابيح LED التي ذات المرونة الاستخدامية القابلة للتحكم بلون ودرجة الاضاءة المطلوبة داخل فضاء الغرفة بما ينسجم مع حاجة الطفل (Sensory Lighting Do's & Don'ts for Children with Autism, n.d.) كما في الشكل رقم(8).

2-2-4-ثانيا: المحفزات الصوتية

يعد الصوت الامر الاكثر حساسية بالنسبة لطفل التوحد فقد تكون درجات الصوت اليومية التي يأخذها الآخرون كأمر مسلم به يمكن أن تكون مؤلمة للغاية وتسبب تدخلات غير مرغوب فيها، وثمة ارتباط بين مرض التوحد والحساسية السمعية اذ يبالغ طفل التوحد برد فعله اتجاه الأصوات العادية و يرجع سبب هذا الامر إلى أنهم يعالجون المعلومات عبر حواسهم بشكل مختلف عن الأشخاص الآخرين، و تكون بعض الأصوات غير مريحة ومشتتة للانتباه بالنسبة اليهم(Mayer-Benarous & Others, 2021) ، وتعد حساسية الصوت من خصائص أطفال التوحد وتتمثل برفضهم الاستماع لأي صوت رغم سلامة حاسة السمع لديهم، فمثلا رنة جرس الباب يكون تأثيرها يفوق صوت القنبلة بالنسبة اليهم، وذلك لقابلية طفل التوحد للاستماع للأصوات حتى الخافتة بدرجة كبيرة منها، اذ يسمعون أصوات المياه داخل أنابيب المياه المدفونة بالجدران، فضلاً لقابليتهم لسماع أصوات الخطى في الخارج والداخل (Voice sensitivity for the autistic, how to deal with the autistic, 2013) ، **وبهذا يتضح تأثير الصوت على طفل التوحد فبعض الاصوات تثير غضبه وتربك تركيزه وتصل به الى حالة من الخوف والغضب والهستيريا وعلى النقيض فأن لأصوات الموسيقى الهادئة تأثير ايجابي في تحفيز ادراك الطفل عبر لدورها في تهدئته واسترخاءه، لذا ثمة اهمية للعوازل الصوتية في تغليف المحددات الافقية والعمودية وعزل فتحات الابواب والنو افذ علاوة على دورها في تحقيق العزل الحراري لحساسية طفل التوحد لدرجات حرارة معينه**، اذ يمكن استخدام الواح الصوف الزجاجي لتحقيق العزل الصوتي و الحراري للمحددات الافقية والعمودية لما تتسم به قدرة عالية على امتصاص الموجات الصوتية ومقاومة الرطوبة والصدأ (Mahmoud & Lafta, 2019, p. 187) .

المبحث الثالث

3-2 السلامة والامان في الفضاء الداخلي لأطفال التوحد

1-3-2 متطلبات السلامة والامان للغرف السكنية لأطفال التوحد

يعد مبدأ السلامة والامان أمراً في غاية الاهمية ينبغي عدم التهاون عن الشروع في تصميم الفضاء الداخلي، اذ ثمة بعض المخاطر التي يمكن أن تؤثر على سلامة وأمان طفل التوحد، فإذا نظرنا إلى مسببات الحوادث بالمنزل نجد منها ما يكون نتيجة لسلوكيات خاطئة أو عدم إتباع الطرق الصحيحة

للاستخدام، أو يكون بعضها نتيجة الاختيار والترتيب الخاطئ لفع الأثاث، مما يتطلب معالجة التهديدات محتملة للسلامة و اتخاذ التدابير والاحترازات كخطوات إضافية داخل فضاءات المنزل وفضاء غرفة الطفل ذلك يتمحور مبدأ السلامة والامان في فضاء نوم طفل التوحد في عدة نقاط ابرزها:

1- السلامة والامان في العناصر الانتقالية

غالبًا ما يهرب طفل التوحد الى خارج المنزل لعدم وعيه بخطورة الامر، الا إن وجود أبواب ذات نظام إنذار يمكن أن يمنعه من المغادرة عبر ايصال جميع الابواب للفضاءات الداخلية للمنزل بجهاز استشعار تمنع الطفل من المغادرة ولا يمكن فتحها الا عبر تحكم الابوين، و تثبيت اجهزة الاستشعار على باب غرفة نوم طفل تحسباً لمغادرته لغرفته ليلاً أثناء نوم ابويه إذ تصدر هذه الاجهزة اصواتا للتنبه إذا تم فتح الباب، سيما حماية الطفل ايضاً من دخوله فضاءات المنزل الاخرى كغرفة غسيل الملابس والمطبخ والحمام، فضلاً عن ضرورة أقفال النوافذ باستخدام القضبان المعدنية او اجهزة الضبط الذكي التي تتيح فتح النوافذ بدرجة معينة للحصول على الهواء النقي في فضاءات المنزل وغرفة الطفل تحديداً، اذ تفتح بقدراً محدد لتحمي الطفل من الهروب أو السقوط من النافذة (Herskovitz & MA, April 17, 2012)

2- السلامة والامان في مصادر الكهرباء والحرائق

ثمة مخاطر اخرى تهدد حياة الاطفال كالكهرباء التي يمكن ان تصعق الأطفال و تعرضهم للموت او الإصابات البالغة التي قد تؤدي لتلف العين أو إحداث ضرر بوظائف الجسم قد تصل إلى الشلل في بعض الأحيان، لذا ينبغي التأكد من عدم وجود أي أسلاك مكشوفه و الحذر من تلامسها مع الأرض، علاوة على ضرورة استخدام المفاتيح العازلة للكهرباء وبارتفاع لا يتمكن الطفل من الوصول اليها وتغطية جميع المقابس(Tholen, 2021) فضلا عن اهمية تركيب أجهزة كشف الدخان في غرف النوم واستخدام مطافئ الحريق وصندوق الإسعافات الأولية(Autism Safety: 10 Tips to Protect Your Child, n.d.)

3- السلامة والامان في الارضيات

أظهرت العديد من الدراسات ان لدى أطفال التوحد حساسية كيميائية تزداد غالبًا حول مادة الفينيل المستخدمة في انهاء الارضيات، فالنسبة للعديد من العوائل اللذين يكون لديهم طفل توحد يكون السجاد هو الخيار المنطقي لحماية الطفل في حالات السقوط وتقليل الضوضاء (AHN-Team, 2017) ، فضلا عن الأرضيات المطاطية ملائمة لرياض الاطفال وصالت الالعاب والمعاهد والمدارس و غرف النوم، كما في الشكل رقم(9) لميزاتها المتعددة منها(HEWITT, 2022) :

1- قوة تحملها للظروف المناخية طيلة فصول السنة عندما وتدوم لفترات طويلة ما تم الاعتناء بها بصورة صحيحة.

الشكل رقم(9) يوضح الارضيات المطاطية المناسبة لغرف اطفال التوحد
https://www.bing.com/images/search?view=detailv2&id

2- تساعد الأطفال على الهدوء والتركيز على أنفسهم حتى يكونوا مستعدين بشكل أفضل للتعلم والتفاعل مع الآخرين.
3- سهولة التنظيف فعادة ما تكون الأرضيات المطاطية أكثر مقاومة للبقع بالإضافة إلى قابليتها على تقليل الضوضاء التي تصل إلى 18 ديسيبل.
4- آمنة وغير سامة ومقاومة للصدمات تمثل توسيدًا إضافيًا لسقوط الطفل العرضي.
5- خفيفة الوزن وقابلة لتحمل الاوزان.
6- سهل التركيب وناعمة الملمس ومريحة وذات ألوان وأنماط ممتعة.
7- تفاعلية وتنمي المهارات والمدركات الحسية كاللغز وحصائر الأبجدية.
8- مقاومة للانزلاق بدرجة عالية وتصبح في الواقع أكثر مقاومة للانزلاق عند البلل.

شكل رقم (10) يوضح توظيف اشكال الرفوف في غرف اطفال التوحد https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid

السلامة والامان في الاثاث والمكملات

تتطلب عناصر الأثاث المستخدمة لتصميم غرفة طفل التوحد خصائص شكلية كاستخدام الهيئات البسيطة للأثاث البعيدة عن التعقيد واعتماد الخطوط الملساء وتجنب الزوايا الحادة، فضلا عن اهمية عنصر المتانة و ثقل وحدات الاثاث و تثبيتها بالجدران لعدم امكانية سحبه او تحريكهُ او انزلاقهُ يمثل أمراً غايةً في الاهمية، وذلك لميول الأطفال لنقل الأثاث أو قلبه اثناء نوبات الغضب، كما ان تقليل العناصر الزُخرفية يُسهم بالحد من حالات التهيج والغضب عند الطفل وتعزيز الهدوء النفسي والادراك الحسي لديه (Moffitt, Jun 11, 2011) ،كما يمكن ان يواجه الطفل مخاطر اخرى تتعلق بالسلامة داخل فضاءات المنزل او فضاء غرفة نومه كالتسلق فوق الأثاث للوصول للأشياء (Organization for Autism Research, SAFETY IN THE HOME FOR CHILDREN WITH AUTISM, 2020) ، فمسالة التسلق

شكل رقم (11) يوضح اهمية توظيف جدار التسلق لتعزيز الادراك الحسي لطفل التوحد https://www.bing.com/images/search?

لـدى الاطفـال خاصـة بعـد عـامهم الثـاني تمثـل مـدخلاً حسـياً لـديهم ومصـدراً للمتعـة والاكتشـاف، الا انـه يعـد سـلوكاً غير امناً مما يـؤدي لحـوادث واصـابات قـد تكون بليغـة (Ryan, August 05, 2021) ، لـذا يستحسـن ترتيـب الخـزائن والأرفـف ليكـون كـل شـيء في متنـاول الطفـل ضـمن فضـاء غرفتـه اذ يسـهم ذلـك في تعليمـه كيفيـة الوصـول احتياجاتـه (Autistic Home Decorating: Make your home autism friendly, n.d.) كما في الشكل رقم(10).

وللحفـاظ على سـلامة الطفـل ولتجنـب جعـل التسـلق سـلوكاً ممنوعـاً يمكـن توظيـف جـزء مـن جـدران غرفـة الطفـل كجـدار مخصـص للتسـلق لإشـباع رغباتـه الحسـية والسـلوكية، اذ اثبتـت البحـوث ان هـذا السـلوك ينمي القـدرات الذهنيـة للطفـل اذ يمثـل تمرينـاً للجسـم بالكامـل، كمـا يعـزز افـراز هرمـون الإنـدورفين الـذي يثير شـعورًا إيجابيًـا بالراحـة والتحسـن في جسـم الطفـل بشـكل عـام وطفل التوحد بشكل خاص (Russell, Jan 22, 2018) ، كما في الشكل رقم(11).

ومما تجـدر اليـه الاشـارة ضـرورة تقسـيم فضـاء غرفـة النـوم لعـدة مسـاحات على وفـق الأنشـطة المخصصـة لهـا كاللعـب والـتعلم والنـوم، وكمـا هـو متعـارف ان الأرق سـمة شـائعة لـدى أطفـال التوحـد، لـذا يفضـل فصـل مسـاحة السـرير عـن الألعـاب ومصـادر التحفيز الأخـرى لتكـون خاليـة مـن المشـتتات لمسـاعدة الطفـل على الهـدوء والاسـترخاء، فضـلا عـن ضـرورة تـوفير المسـاحات البينيـة في غرفـة الطفـل التي تتـيح لـه انسـيابية الحركـة بحريـة وأمـان عـن طريـق تنظيـم وحـدات الاثـاث بشـكل الحـرف L لتكـوين (منطقـة اللعـب) التي تُعـد الجـزء الأكثر أهميـة في غرفـة النـوم لفوائـدها العلاجيـة في التكامل الحسي(Designing the Perfect Bedroom for a Child with Autism, 2021) **كما يمكـن دمـج منطقـة اللعـب والنـوم عبرتصـميم الأسـرة غيـر المرتفعـة عـن الارض اوذات الارتفـاع المحـدود بهيئـة الخيـام اوالاكـواخ لتحقـق الغرضـين معـا**، فضـلا عـن مراعـاة انسـجام حجـم السـرير مـع عمـر الطفـل مـن دون زيـادة، و يفضـل ان يكـون ذو النهايـات المفتوحـة اذ يُسـهم ذلـك بتعزيـز تفاعـل الطفـل مـع الآخـرين واللعـب بأشـيائه، مـع ضـرورة أن يكـون سّـريراً مريحـاً وواسـعاً وذو ألـوان وطـابع محبـب للطفـل، وقـد يغفـل الابـوين عـن بعـض الامـور التي تشـكل خطـراً على الاطفـال كالنباتـات الطبيعيـة المنزليـة التي تكـون سـامة بعـض الاحيـان إذا تـم تناولهـا، سـيما وان الأطفـال وخاصـة اطفـال التوحـد غالبًا مـا يحبـون التجربـة الحسـية لتـذوق الأشـياء (Autism, Autism Proof Your Home: Making A Secure Environment) ، الا ان ثمـة دراسـات عديـدة اشـارت الى اهميـة توظيـف اشـكالاً مـن الطبيعـة في بيئـة طفـل التوحـد لتأثيرهـا الايجـابي في سـلوكياته ولـدورها الفاعـل في تحفيـز ادراكـه وزيـادة تركيـزه، لِمـا للنباتـات ولمـادة الخشـب دوراً ايجابيـاً في تقـويم السـلوك وتقليـل مسـتويات التـوتر ودعـم التواصـل الاجتمـاعي للأطفـال المصـابين بالتوحـد (Benefits of Nature for Children with Autism.) .

شكل رقم(12) يوضح توظيف اشكال المواد الطبيعية في غرفة طفل التوحد
https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid

ومما سبق يمكن توظيف النباتات الصناعية والمواد المعبرة عن الطبيعة في فضاء غرفة طفل التوحد، بدلا من النباتات الطبيعية لما تسببه الاخيرة من ضرر على الطفل كتحسسه لبعض انواع الروائح الصادرة عنها، او قد تكون بعضها نباتات سامة، كما في الشكل رقم(12)

وغالبا ما يحتاج طفل التوحد التشجيع على اللعب بالألعاب التي تحفز حواسه، لذا يتطلب ان تكون الألعاب حسية مصنوعة بطريقة غير مهددة لحياتهم ومدركاته الحسية كاللمسية التي تشجع على التعاون التفاعل الاجتماعي ، وكذلك الألعاب المصممة لتعزيز المهارات الحركية (Toys for Autistic Kids) ، لذا ينبغي وجود خزانة للألعاب لما لها من دور في تعليم الطّفل التّرتيب والنّظام وأهميّة المحافظة على ممتلكاته الخاصّة وحمايتها من التّلف عبر وضعها في الخزانة الخاصّة بها، اذ أكدت هيئة سلامة المنتجات الاستهلاكية (CPSC)[1] * على ضرورة تجهيز صناديق الألعاب بالمعايير التي تحقق سلامة الطفل وامانه عبر تزويدها بدعامات غطاء تجعل الغطاء مفتوحًا او ان يتضمن غطاءها فتحات تهوية تمنع الاختناق في حال علق الطفل داخله(Rzucidlo, MAY 5, 2011) كما في الشكل رقم (13).

شكل رقم (13) يوضح صندوق الالعاب الامن للأطفال
https://www.bing.com/images/search?

[1] هيئة سلامة المنتجات الاستهلاكية: (CPSC)وكالة حكومية أمريكية تحمي الجمهور الأمريكي من المنتجات التي قد تشكل مخاطر على السلامة، كما تركز على العناصر الاستهلاكية التي تشكل خطرًا فادحا كنشوب حريق أو التعرض للمواد الكيميائية أو الأعطال الكهربائية أو الميكانيكية، وتعتبر المنتجات التي تعرض الأطفال للخطر والإصابة أولوية عالية بشكل خاص لـ CSPC. المصدر
.Will Kenton, Consumer Product Safety Commission (CPSC), June 05, 2020

نتائج واستنتاجات البحث

أسفر الإطار النظري عن مجموعة مؤشرات تناغمت مع هدف البحث الحالي، اذ يمكن اعتمادها كنتائج لعملية التحليل ضمن اجراءات البحث وهي كالاتي:

1- ترتبط خصوصية التصميم الداخلي بتحقيق العزل (البصري والصوتي) للفضاءات الداخلية فضلا عن العزل الحراري، إذ تؤدي دوراً وظيفياً أدائياً وجمالياً ونفسياً كبيراً يسهم في تحديد خصوصية الفضاء والمتطلبات الانسانية لشاغليه سواء خصص لطفل واحد او اكثر، فضلا عن ارتباطها بانسيابية الحركة داخل الفضاء الخاص بطفل التوحد بعدد قطع التأثيث المستخدمة وحجمها وآلية تنظيما

2- للإثارة والتحفيز دور في تعزيز الشعور بالجذب والانتباه لطفل التوحد نحو الفضاء الداخلي المخصص له، عبر المدركات الحسية والانطباع الذهني الذي يتولد لديه بالصور التجسيدية التي تحقق استجابة تفاعلية بين حاستي اللمس والبصر .

3- قد يتأثر طفل التوحد بخصائص وسمات الفضاء الداخلي عبر توظيف مبدأ السلامة و الامان التي تتمثل بكيفية تقليل التهديدات المحتملة للسلامة عبر اتخاذ التدابير والاحترازات والطرق الصحيحة لاستخدام عبر العناصر الانتقالية ومصادر الطاقة الكهربائية فضلا عن الارضيات والاثاث والمكملات وانظمة التحكم البيئي.

4- ثمة أمكانية للألوان في تغيير سلوك ومزاج المستخدم (شاغل الفضاء)، سيما طفل التوحد، منها ما يسهم في تهدئته والتقليل من انفعالاته، فضلا عن دعم النشاط الحركي للطفل الخامل، وما يعزز لديه من مشاعر الحب والامان، كما تسهم في تعزيز الادراك والتركيز لديه..

5- يسهم التحكم بأنواع بالإضاءة الطبيعة عبر استخدام (الزجاج المضلل والستائر المعتمة)، فضلا عن الانارة الصناعية عن طريق استخدام الاضاءة المخفية والمنتشرة والتحكم بشدتها واستخدام اضاءة الـ LED بتحقيق الراحة البصرية لطفل التوحد وتحقق الاكتفاء لحاجة الضوء لفضاء نومه.

6- تتيح الجدران التفاعلية لطفل التوحد التعبير عن نفسه بطرق مختلفة تلائم نموه وتطوره الجسدي والعقلي والانفعالي، كما تمثل مواد امنة على صحته، فضلا عن دورها في وتعزيز ممارسة هوايته في الرسم او التلوين، كما يسهم جدار التسلق في دعم النشاط الحركي واشباع حاجاته السلوكية.

7- يراعي المصمم الداخلي تصور عن الية حركة طفل التوحد ونشاطاته داخل فضاء غرفته للوصول بالفضاء الداخلي الى مستوى ادائي متميز من ناحية الوظيفة والتعبيرية عن طريق تنظيم الاثاث بشكل حرف L لتوفير مساحات بينية كافية للحركة والانتقال الآمن .

8- ترتبط وظيفة التصميم الداخلي بالمستخدم بشكل عام وطفل التوحد بشكل خاص بالمنفعة الاستخدامية عبر استنادها للسمات والخصائص الشكلية التي تنطوي على الخصوصية الاستخدامية التي نعزز الجانب النفسي.

9- يقترن ضعف تطبيق المعايير التصميمية للفضاءات الداخلية لاطفال التوحد بضعف تلبية احتياجاتهم الخاصة من الناحية النفسية.

10- تتحدد اهمية التصميم الداخلي لفضاء طفل التوحد بالاستجابة الحسية للعناصر المادية المدركة عبر تعزز تجمع المعلومات والخبرات الذهنية للطفل، اذ يمكن ادراكها عن طريق تزامن تفاعلية حاسة البصر اللمس.

التوصيات

بناءاً على ما جاء به البحث العلمي من نتائج واستنتاجات، تم التوصل الى عدة توصيات يمكن ان تسهم في تعزيز البحث العلمي وكما يأتي:

1- يوصي البحث اعتماد الدراسة الحالية كأساس لتصميم الفضاءات الداخلية السكنية لأطفال التوحد بما يتوافق مع الامكانيات الاقتصادية المتاحة للعائلة العراقية.

2- يوصي البحث بضرورة اعتماد المعايير التصميمية من قبل ذوي اطفال التوحد للفضاءات الداخلية لا طفالهم لتحقق اعلى مستويات في ادائها الوظيفي.

4-4 المقترحات

1-4-4 المقترحات العامة

1- إعداد بحث مكمل لما توصلت إليه الدراسة الحالية، يتضمن دراسة مستفيضة لأبعاد الاستنطاق الشكلي والتي تشمل (الفكرة- المادة- الأسلوب- الوظيفة) في التصميم الداخلي لفضاءات اطفال التوحد لمعرفة فاعلية اقتران الشكل والوظيفة وفق آليات جديدة تستند إلى المواد والإمكانيات المتاحة من التقنيات الحديثة.

المقترحات التصميمية

استناداً إلى ما توصلت إليه الدراسة من نتائج واستنتاجات، قدمت الباحثة مقترحاً تصميمياً بهدف تعزيز المرتكزات التصميمة (هدف البحث) لبناء معيار انموذجي لـ "الاستنطاق الشكلي وتمثلاته في تصميم الغرف السكنية المعاصرة لأطفال التوحد" لفتح افاق معرفية وتصورات تصميمية ابتكارية وابداعية جديدة وافادة الجهات المعنية بتصميم نماذج مشابهة وتنفيذها عبر استخدام برنامج 3DMAX .

References:

1. (n.d.). Retrieved from https://www.al-jawaab.com: https://www.al-jawaab.com
2. (n.d.). Retrieved from google/viewer : https://docs.google.com/viewer
3. (n.d.). Retrieved from Autism spectrum disorder: https://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/autism-spectrum-disorder/symptoms-causes/syc-20352928
4. (n.d.). Retrieved from https://blog.smartersurfaces.ae/%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%88%D8%AD-%D8%A
5. Abd al-Rahman, B. (1984). *Encyclopedia of Philosophy* (1st ed., Vol. 1). Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
6. Abdel-Hamid, S. (2001). *Aesthetic Preference - A Study in the Psychology of Taste for an Artistic Artist.* Kuwait: The World of Knowledge for Publishing and Distribution.
7. Academy, T. A. (2008). *Al-Mu'jam Al-Waseet* (4th ed.). Al-Shorouk International Library.
8. Ahmed, M. O. (2008).
9. Ahmed, R. (1960). *The Dictionary of Matn Al-Lugha* (Vol. 3). Beirut: Dar Al-Hayat Library.
10. AHN-Team. (2017, Jan 26). *Designing Living Spaces for Autism on a Budget*.
11. Al-Asadi, F. A. (2010). *The Basics of Designing Residential Interior Spaces.* Baghdad: Dar Al-Hana Printing House.
12. Al-Asadi, F. A. (2017). *Concepts in Design Structures.* Baghdad: Al-Fath Publishing and Distribution.
13. Al-Bayati, N. Q. (2005). *Alif Ba Interior Design* (1st ed.). Diyala University.
14. Al-Bishri, T. (1996). *What is Contemporary* (1st ed.). Cairo: Dar Al-Shorouk.
15. Al-Fran, H. K. (n.d.). *Determinants of Arab Cultural Identity Confirmation in Architectural Design through the Modern Structural Style.* Damascus, Syria: Damascus University, College of Fine Arts, Department of Interior Architecture.
16. Al-Habba, S. Z.-H. (2000). *An Analytical Study of Interior Design Treatments in Theatrical Performance Spaces in Iraq, Master Thesis (unpublished).* University of Baghdad, College of Arts, Department of Interior Design.
17. Al-Husseini, I. H. (n.d.).
18. Al-Isfahani, A. A.-Q.-H. (1991). *Vocabulary in Gharib Al-Qur'an.* Beirut: Dar Al-Qalam.
19. Al-Jabri, M. (2014). *Recent trends in diagnosing autism spectrum disorders in light of the new diagnostic criteria.*
20. Al-Maliki, A. A. (2019). *Semiotic Analysis of Design Systems in Tourism Ads, Master Thesis.* College of Fine Arts, University of Baghdad, Department of Graphic Design.
21. Al-Mubarak, A. (1982). Form and Function. *Arab Arts Magazine*.
22. Al-Razi, M. b.-Q. (1982). *Mukhtar Al-Sahah.* Kuwait: Dar Al-Risala.
23. Al-Seyouf, H. (2020, December 7). *a success story for autism treatment*. (Fuchsia satellite channel) Retrieved from https://www.foochia.com/health-fitness/baby-healthcare/436927
24. Al-Taie, D. I. (2016). *The Impact of Cultural Attitudes in Society on Identity.* Qalyubia, Egypt: Benha University, Faculty of Applied Arts, Department of Design and Decoration.
25. Al-Zawawi, B. (2000). *The Concept of Discourse in the Philosophy of Michel Foucault.* Cairo: Press of the General Authority for Amiri Press Affairs.
26. Arafat, F. (2011). *Autism Disorder. Its concept, causes, symptoms, and treatment.* Al-Noor Institute for Autistic Disorders.
27. Atta, A. D. (2015). *Privacy in Designing Spaces of Autism Schools*. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Design, Interior Branch.

28. *Autism Safety: 10 Tips to Protect Your Child*. (n.d.). Retrieved from https://hes-extraordinary.com/protect-autistic-child-from-wandering-and-abuse?msclkid=db5a0aeeaa6b11ecab10341b2da6a44d
29. *Autism, Autism Proof Your Home: Making A Secure Environment.* (n.d.). Retrieved from Article of Interest: https://www.bridges4kids.org/articles/2003/3-03/AboutAutism3-3-03.html?msclkid=b09
30. *Autistic Home Decorating: Make your home autism friendly*. (n.d.). Retrieved from https://www.friendshipcircle.org/blog/2012/04/10/autistic-home-decorating-make-your-home-autism-friendly/?msclkid=1efd9a54ad1711ec94078b51d38d2099
31. *Benefits of Nature for Children with Autism.* (n.d.). Retrieved from https://www.thechildrenswood.co.uk/benefits-of-nature-for-children-with-autism/?msclkid=9ee39e7aaa3911ecb88d0425792c7eeb
32. Black, K., & others. (2013, Jun 21). *Ocular manifestations of autism in ophthalmology*. Retrieved from https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23713930
33. Bullock, G. (2018, Mar 11th). *Light Sensitivity and Autism Spectrum Disorder*. Retrieved from https://www.theraspecs.com/blog/light-sensitivity-autism
34. Chadirji, R. (1995). *Dialogue on the Structuralism of Art and Architecture.* London: Riyadh Al-Rayyes House for Office and Publishing.
35. Colbin Terrell, T. B. (2013). *Autism Hyperactivity / Dysfunction in Reading and Performance* (1st ed.). (M. Abboud, Trans.) Riyadh, Saudi Arabia: Al-Muthaf Publishing House.
36. *Designing the Perfect Bedroom for a Child with Autism.* (2021, 11 1). Retrieved from Aspergers Syndrome LIKE.
37. Diba, R. (2002). *Architectural Analytical Studies* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Dar Qabes for Printing, Publishing and Distribution.
38. Foxcroft, C. (n.d.). *Calming Sensory Lights Can Help Calm and Soothe.* May 11, 2021: Sensory Solutions. Retrieved from https://www.autismparentingmagazine.com/sensory-mood-lighting-can-help-calm-and-soothe
39. Ghazal, N. A.-R. (2015). *The Specificity of Visual Scenes in the Design of the Interior Spaces of Tourist Institutions, unpublished master's thesis.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Interior Design.
40. Grandin Temple, R. P. (2013). *The Autistic Brain: Thinking across the Spectrum.* Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
41. Henry, C. N. (October 19, 2011). *Designing for Autism: Lighting.* Retrieved from https://www.archdaily.com/177293/designing-for-autism-lighting
42. Herskovitz, J., & MA, A. (April 17, 2012). *Autism Topic Expert Contributor, Autism and Flight Risk: Five Ways to Keep Your Child Safe.*
43. HEWITT, C. (2022, MARCH 2). *The Best Flooring for Sensory Rooms*.
44. Ibrahim, B. A. (2014). *The Formal Organization of the Modern Interior Spaces of Private Medical Complexes, unpublished master's thesis.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Interior Design.
45. Imam, A. K. (2011). interior space design and its relationship to job performance. *Al-Academy Journal*(61).
46. Imam, A. K. (2013).
47. Jaber, H. I. (2005). *Folklore between Reality and the Future.* Cairo: The Egyptian General Book Authority, The Family Bookshop.
48. Katz, T. (2016). *Advice needed: Child with autism obsessed with letters and numbers.* Retrieved from https://www.autismspeaks.org/expert-opinion/advice-needed-child-autism-obsessed-letters-and-numbers

49. Kazem, A. N. (2013). *Modern Technological Methods and Their Relationship to Functional Performance in Interior Design.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts,Department of Interior Design.
50. Lewis, M. (n.d.). *Al-Munajjid in Language and Flags.*
51. Loomes, R., & others. (2017, March). What Is the Male-to-Female Ratio in Autism Spectrum Disorder A Systematic Review and Meta-Analysis. *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*.
52. Mahmoud, S. N., & Lafta, R. S. (2019). *Interior Design Materials and Supplements* (1st Edition ed.). Baghdad, Iraq: Al-Dakhira for Publishing and Distribution.
53. Majeed, S. S. (2020). *The Reality of Autistic Children in Iraq* (Vol. 1). Center for Secular Studies and Research in the Arab World.
54. Matar, A. H. (n.d.). *The Philosophy of Beauty, Its Signs and Doctrines.* Cairo: Dar Al-Maarif.
55. Mayer-Benarous, H., & Others. (2021, Apr 9). *Music Therapy for Children With Autistic Spectrum Disorder and/or Other Neurodevelopmental Disorders*. Retrieved from https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8062803
56. Moffitt, S. (Jun 11, 2011). *Interior Design For Children With Autism.*
57. Mohamed, A. H. (n.d.). *The Concept of Privacy in the Architecture of Contemporary Egyptian Cities.* Egypt: Assiut University, Faculty of Engineering, Department of Architecture.
58. Murad, W. (2007). *The Philosophical Lexicon.* Cairo, Egypt: Dar Quba for Publishing and Distribution.
59. Mustafa, A. (2012). *The Significance of Form (a study in formal aesthetics and reading in the book of art)* (2nd ed.). United Kingdom wedensor: Hindawi. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Clive_Bell
60. Norbert, S. (2001). *The Encyclopedic Dictionary of Psychology.* (W. Asaad, Trans.) Damascus: Publications of the Syrian Ministry of Culture.
61. *Organization for Autism Research, SAFETY IN THE HOME FOR CHILDREN WITH AUTISM*. (2020, August 26). Retrieved from https://researchautism.org/safety-in-the-home-for-children-with
62. Ramadani, M. (1987). Employing Heritage and the Problematic of Rooting in Arab Theatre. *Alam Al-Fikr*(4).
63. Russell, D. (Jan 22, 2018). *Benefits that climbing can bring children with Autism.*
64. Ryan, M. (August 05, 2021). *Why Is Your Toddler Climbing on Everything.*
65. Rzucidlo, S. (MAY 5, 2011). *Thousands of kids injured in furniture accidents.* Pennsylvania State University.
66. SafeSleep. (2021). *Ways To Design An Autistic Child's Bedroom For A Peaceful Night's Sleep.* Autism.
67. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Lexicon* (Part 1 ed.). Beirut, Lebanon: The Lebanese Book House.
68. Salih, N. M. (n.d.). *Moving Water Formations in the Designs of the Public Interior Spaces of Hotels, Analytical Study, Master Thesis (unpublished), Baghdad Mosque.* Baghdad: College of Fine Arts, Department of Interior Design.
69. *Sensory Lighting Do's & Don'ts for Children with Autism*. (n.d.). Retrieved from https://sensominds.com/blogs/news/sensory-lighting-for-autism
70. Shabib, A. J. (2008). *What are the psychological, social and mental characteristics of children with autism from the point of view of parents, a master's thesis.* Britain: the Virtual Academy for Open Education, Department of Psychology.
71. Shreem, S. (2021). *What is autism and what are its causes.* Retrieved from Mawdoo3 platform.

72. *The 5 Best Bedroom Colors For Children With Autism*. (n.d.). Retrieved from https://www.bing.com/search?q=autistic+children%27s+bedrooms&cvid=e75a021bdf4347dfbe7000143ced48b1&aqs=edge.0.69i59i450l8.1158872555j0j4&FORM=ANAB01&PC=U531
73. *The Holy Qur'an, Surat Al-Dhariyat, Verse 23.* (n.d.).
74. *The Holy Quran, Surat Al-Israa, verse 84.* (n.d.).
75. Tholen, C. (2021, October 14). *What Are Common Electrical Hazards and How Do I Fix Them*. Retrieved from https://www.safewise.com/home-security-faq/common-electrical-hazards
76. *Toys for Autistic Kids.* (n.d.). Retrieved from https://sensorytools.net/pages/sensory-toys-for-autistic-childrenspecial
77. Voice sensitivity for the autistic, how to deal with the autistic. (2013, 5 3). *The Smile Magazine,The Journal of People with Special Needs*.
78. Saad Adnan Al-Hindawi, A. (2022). color methodology to Re-reading the musical notes. *Al-Academy*, (106), 39–58. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/39-58
79. Mahmood omar, hoda, & Ali Hussein, F. (2022). Evaluating the education quality in the College of Fine Arts "Design Department as a model". *Al-Academy*, (106), 385–406. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/385-406
80. Mustafa Khalaf, R. . (2022). Color works in highlighting the functional and aesthetic aspects of interior designs. *Al-Academy*, (105), 133–146. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/133-146
81. Ali Hussein alqaisi, M. . (2022). Mechanisms of designs inspired by nature and ways to develop them. *Al-Academy*, (105), 185–210. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/185-210

Formal questioning and its representations in the design of contemporary residential rooms for children with autism

Waeud Ghalib Dawood Al-Nuaimi
Aladdin Kazem Mansour Imam

Abstract:

The formal investigation of the interior spaces of the residential bedrooms for children with autism is one of the basic tasks that should be known by the interior designer. Achieving an atmosphere compatible with his health condition, which contributes to generating a sense of spatial intimacy through the design dimension provided by the interior designer and his tireless endeavor to meet the needs of the child in an internal environment that achieves the functional dimension and spiritual approaches that enhance the child's sense of spatial belonging and contribute to improving his mood and this positively reflects on his behavior and social integration. The current research has reached the most important design criteria that must be available for the design of the interior spaces for autistic children represented by (the bedroom), which will be the first of its kind at the level of the interior design of residential spaces in Iraq.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1251

مؤثرات الموضة على تصميم الأقمشة والأزياء في زمن التحولات الإجتماعية المعاصرة

رؤيا حميد ياسين [1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

يتمظهر تصميم الأقمشة والأزياء بمزايا جمالية متراهنة مع حركة المجتمع في سعيه الى التطور باعتباره فنا مستقلا بذاته يرتبط بالقيم والمفاهيم الجمالية للفنون الاخرى وما يتراءى فيها من منظومات فكرية داعية الى التجديد والحداثة ، وكان من ابرز العوامل التي ساعدت على تطور فن تصميم الاقمشة والازياء هو ظهور الموضة التي احدثت تغييرا واسعا في الذائقة العامة كما أحدثت رغبة على الابتكار ، مما جعل الموضة ظاهرة جمالية مثيرة للاهتمام والتذوق تخضع دائما للتغيير باستمرار للتوافق مع المتغيرات الاجتماعية التي تطرأ على حياة الانسان ، إذ ان الموضة التي تظهر في حقبة معينة من الزمن وتأخذ مسافة كبيرة من الانتشار بوصفها شيئا جديدا وخارجا عن المألوف هي في الواقع ثمرة تطور تصميم الازياء الذي أصبح يخضع اليوم لدراسات عديدة في البنية الجمالية والتاريخية والاجتماعية .

تضمن البحث ثلاثة فصول تناول الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وهدفه وحدوده وتحديد مصطلحاته ، وقد تحددت مشكلة البحث في موضوع الموضة التي انشطرت عن تصميم الاقمشة والازياء واضحت فنا مستقلا في التمظهر والتأثير على المتلقين وهو موضوع جدير بالبحث ، من هنا جاءت أهمية البحث في الضرورات الجمالية لموضوع الموضة وتأثيرها على تطور تصميم الاقمشة والازياء ورفع مستوى التذوق لدى المتلقين وتعميق مستوى الادراك الجمالي للنظريات والمفاهيم المتعلقة بالموضة ، ويهدف البحث الى الكشف عن مؤثرات الموضة على تصميم الاقمشة والازياء في زمن شهد العديد من التحولات الاجتماعية ، وتحدد البحث مكانيا في دور تصميم الازياء في العالم وزمانيا من عام 2019 الى عام 2023 اما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين تناول المبحث الاول مفهوم الموضة في تصميم الاقمشة والازياء والمبحث الثاني تناول مؤثرات الموضة في زمن التحولات الاجتماعية المعاصرة ، اما الفصل الثالث حيث أتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل نماذج الازياء المنتقاة من دور الازياء العالمية وقامت بتحليلها فتوصلت الى

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة Roayahamid@cofarts.uobaghdad.edu.iq

أهم النتائج وهو أن تمظهر الموضة سببا مهما في تحديث تصميم الأقمشة والأزياء وان هناك تطور مشترك بين تصميم الاقمشة والازياء والموضة حيث يبدو أحدهما مكملا للآخر .

الكلمات المفتاحية : مؤثرات ، الموضة ، المعاصرة.

الفصل الاول:

مشكلة البحث :

تحتل الموضة في تاريخنا المعاصر مرتبة متقدمة بين الفنون والآداب الانسانية ولعل ما تنطوي عليه من ضرورات واحكام تتعلق بالبنية الجمالية للاشياء دفعنا للبحث في جوانبه لبيان اهمية الموضة واثرها في الميادين الاجتماعية وما تحمله من تأثيرات ايجابية تجد فاعليتها وجوهرها بشكل خاص في الأزياء الذي كانت ولا تزال مظهرا مهما من مظاهر الحياة اليومية على ما فيها من مؤثرات ابداعية تتجلى في التمظهر المثير للرؤى والاحاسيس البصرية ، ولعل الموضة هي ابرز تلك المؤثرات الجمالية التي تحملها الازياء وتبرز فيها مهارة المصممين في الاقمشة والازياء على حد سواء والموضة ضرورة يفرضها التجديد وينعشها الابتكار الذي يعد هو الاساس الذي تنبني عليه تصاميم الموضة وهي تزهو بمظاهر تبعث على الافتتان في الواقع الجديد

أهمية البحث :

1. يفيد البحث مصمم الاقمشة والازياء على ضوء ما تكشفه الموضة وتلخص له الافكار والمفاهيم والمعايير المستحدثة للإفادة منها والخروج بنص تصميمي ناجح .
2. يضيف البحث قيمة فنية واستدلالية للعملية التصميمية في الأقمشة والأزياء عبر التحليل الدينامي الذي يأخذ على عاتقه معرفة الأسس الناجحة في تكوين البنية التصميمية

هدف البحث:

التعرف على الموضة ومؤثراتها على تصميم الاقمشة والازياء

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول : مفهوم الموضة

لابد من الرجوع الى عدد من الاراء المهمة في مجال تصميم الازياء والموضة اطلقها عدد من المفكرين ومن تلك الاراء ما قاله العالم النفسي غوستاف يونك الذي يعتقد فيه ان الموضة هي الطراز السائد في زمن معين والطرز بشكل عام تمثل عصرا ما (Salah edeen.2000.p.58) ، ولما كان الطراز هو الاسلوب فان النتاجات التصميمية لعدد من مصممي الازياء الكبار كانت تتباين بين من يذهب الى الحرية المطلقة ومن يذهب الى التجديد الملتزم

بينما يقول الباحث ادور سابير ان من الخطأ الكبير ان نتصور الموضة هي مجرد بدعة قصيرة تنتهي حال ظهور بدعة اخرى ، اذ ان الموضة هي نتاج ابداعي لزمن معين تنشأ عن افكار تدعو الى التطور والى ملابس تزهو باشكال والوان مبتكرة لا علاقة لها بجذور الماضي، وانما هناك الكثير من تلك البدع تظهر خلال تعاقب الازمنة ومنها ما يمكث في الذاكرة الاجتماعية والتراث الاجتماعي(Jill.2017.p.71)

وما قاله يونك بإن الموضة هي الطراز او الاسلوب (style) السائد في المجتمع ، كما هو السبيل المميز لتعبير الفنان عن افكاره ، وبعبارة اخرى يؤكد يونك على أن الموضة تطلق على الاسلوب المنتشر السائد في اشياء

وامور من شأنها أن تخضع للتغير في الشكل والهيئة والطراز ، ان هذه الطرازات تظهر وتختفي في ميدان الازياء بل حتى فيما هو اكثر جدية من هذا كله من قبيل الفن والفلسفة (Alia.2008.p.91)

بينما يرى المصمم الفرنسي الكبير (إيف سان لوران) **(ان الأزياء تتلاشى ، والأسلوب يبقى خالدا)** (Jill.2017.p.122)

غير ان الاسلوب يعبر عن مجمل المعطيات الفنية والبيئية والتاريخية والطبيعية والانسانية وهو بذلك اذن يترسخ في ذاكرة المتلقين ، حيث يكون بمقدورهم القيام بعملية استرجاع متواصلة لجميع تلك المعطيات وجعلها شاخصة في رؤاهم مما يجعل تصميم الاقمشة والازياء فنا ابداعيا خالصا ، وعلى ذلك يعتبر الاسلوب هو الجوهر الابداعي

من جانب اخر فان الموضة ظاهرة جمالية هدفها ان تضع الانسان امام مظهر جديد للازياء وتكيف بين وجهات النظر والمفاهيم والنظم الجديدة التي طرأت على تصميم الازياء واتخذت شكلا انتشاريا غير مسبوق ، اذ يمكن القول بانها طراز لملابس يرتديها الانسان ويتحلى بها بوصفها شيئا جديدا ينطوي على مزايا فنية ترضي الناس جميعهم وتدعوهم لاعتبارها تمثل طابعا جديدا يسر الناس ويجعلهم فرحون

تتعرض الموضة عند ظهورها الى استغراب شديد من قبل البعض وربما الرفض غير انها تأخذ سبيلها الى الاقناع رويدا رويدا فتلقى بعد ذلك رواجا وقبولا واسعا لما تتضمنه من تغييرات غير مألوفة بتصميمها وما انطوت عليه من علامات واشارات ورموز وما اتسمت به من طابع لوني يبدو نافرا لاول وهلة ومن ثم يصبح مألوفا شيئا فشيئا ومتوافقا مع ذائقة جديدة مزجت القديم بالجديد وقبلت بالتغيير الذي اضحى يؤنسها ويجعلها راضية عنه

إن الموضة ليست كما يراها البعض مجرد عملية تغيير هدفها الكسب المادي بل تتضمن الكثير من المعاني والمفاهيم الاجتماعية والشعبية والاقتصادية والثقافية والبيئية ، فهي انعكاس لاحساس الانسان في الحاضر وحيويته وقياس توقه الى تغيير المظاهر اليومية بما يتلائم مع شعوره بالتجديد والحيوية المنتجة ، والقدرة على أجتذاب الذوق العام وإيصال الافكار الجمالية التي تبدو بوصفها نوعا من الحليات ، ولكنها في واقع الامر هي انعكاس لمفهوم كامل يأخذ على عاتقه ضرورة ايجاد بدائل جديدة على أسس تراعي جميع تلك المقومات (Tahia.2002.p.53) .

وهكذا يمكن أعتبار الموضة بأنها تتمثل بأي أسلوب جديد او مجموعة مبتكرات او أضافات حققها المصممون في بنيات تصميمية جمالية مبتكرة راعى المصمم فيها الاختلافات التي تظهر عبر المؤثرات الجغرافية والبيئية والتقاليد الاجتماعية والدينية ، فهي أذن ليست مجرد أضافة أراد المصمم أن يضيفها الى تصاميم سابقة من وجهة نظر تجميلية زخرفية بل عبر وعيه لفهم قائم على الاسس الجوهرية التي قامت لاجلها الموضة عبر العصور وما أتسمت به من مزايا عميقة الجذور .

إذ يرى (وليم هارت) **(ان الموضة هي الشكل المرهف الذي يهرب دائما من الابتذال)** وتتسم بطبيعة جمالية لها تأثير كبير على اغناء الذوق العام واجتذابه للتذوق ، بينما يرى (امبروزوبرك) **(إن الموضة هي الهيمنة على العقل وجعلها الفن السائد)** اذ تتعرض الموضة دائما لسخرية الآخرين لانها تحتاج الى الادراك الجمالي الذي يجعل المتلقي قادرا على ادراك اسلوب المصمم (Elizabeth.2010.p.78)

إذ تتميز الموضة بتوقها الى التغيير والتجديد وقيمتها تكمن في الابداع الفني الذي يطرأ عليها وهي تسعى الى الابتعاد عن المضامين التقليدية ، ومن الممكن القول بان الموضة تبتعد في جوهرها عن التقليد وتذهب الى تغييرات غير متوقعة ، وبذلك تكون الموضة قد اتجهت الى ايجاد ثوابتها الاساسية في التغيير وانطلاقها الى الابتكار .

المبحث الثاني : مؤثرات الموضة في زمن التحولات الاجتماعية المعاصرة

إن من ابرز الامور التي رافقت تطور الازياء هو ظهور الموضة التي احدثت تغييرا واسعا في الذائقة العامة وفي الذوق الخاص كما احدثت مجالا واسعا للابتكار والتطور مما جعل الموضة ظاهرة ملفتة للنظر ومثيرة لاهتمام المجتمعات بما اتسمت به من مزايا تجديدية جعلت من تصميم الازياء شيئا اكثر جمالية واثارة من الازياء التي اعتادوا عليها في الازمان السابقة

وعلى ذلك كانت الموضة عند ظهورها تأخذ مساحة واسعة من الانتشار بوصفها شيئا غريبا عن المألوف الا انها في الواقع كانت ثمرة التطور الذي ابداه مصممو الازياء عبر استيعابهم وفهمهم لمراحل التطور وحاجة الانسان الى شئ جديد يتغنى به ويلهيه عن الاكتراث بالقديم

في الوقت الذي يطلق على الموضة بانها طراز للملابس هدفها التغيير في كل فصل من الفصول وهي تتطلع الى ارضاء الناس وجعلهم ينظرون اليها باعتبارها زيا جديدا تتراءى فيه رؤية حداثوية لا يمكن فصلها باي من الاشكال عن حركة تطور الفنون والحداثة بشكل عام

واثبتت التجارب ان الموضة استطاعت خلال ازمان عدة ان تحتل مكانتها بين المتلقين والمتذوقين وحتى النقاد واصحاب الرأي ، اذ استطاعت ان تنقل الذوق من حالة اخرى عبر مبتكراتها من مستوى الذوق العام الى الابتكار والتجديد ورؤية المستقبل بمنظور جديد او متفائل

والموضة كلما كانت تخطو خطوات واسعة في الوصول الى المجتمعات ورفع مستوى الذوق العام الى منابع التجديد والحداثة وجدت انها في الاخير تلتقي مع الافكار الجمالية التي كانت محط بحث واستقصاء من قبل الباحثين والمفكرين وامتازت عن غيرها بخضوعها للتحليل السايكولوجي الذي اخذ ينظر بعين الاعتبار مجمل المتغيرات التي طرأت على حياة الانسان وما تلاها من تأثيرات سلبية وايجابية

ظهرت الموضة بأواخر النصف الثاني للقرن التاسع عشر ونعني بالظهور هو النتاجات الاولى للموضة قد ظهرت لدى المجتمعات الارستقراطية الاوربية قبل ان تصبح اسلوبا متبعا للمصممين وقبل ان تجد سبيلها الى التعاطي مع التكنولوجيا والافلات من الطبقة الارستقراطية التي تهيمن على الذوق العام بما يتوافق مع وجهات النظر الجمالية القديمة وتصبح فنا شائعا بين الناس فالتكنولوجيا اخصبت الموضة وجعلتها فنا يصل الى كل مكان بصناعاتها للالبسة الجاهزة (Jill.2017.p.114

غير انها لم تصل عند اول ظهورها الى الطبقات الفقيرة لكونها كانت تعبر عن ملابس الطبقات الراقية لذلك قلنا بان الموضة قد بدأت قبل مائة عام عندما اصبحت فنون الحداثة تأخذ منزلة كبيرة في المجتمعات وعندما وجدت الموضة سبل نشأتها الاولى التي اتسمت بافكار جمالية انطبعت الى حد كبير بما انجز في الفنون الابداعية الاخرى قبل ان تجد استقلاليتها وعوامل وجودها وامكاناتها على النشأة كفن له خصائصه المتفردة ، اذ كانت الازياء قبل الموضة تأخذ اشكالا وانماطا مختلفة من الرقي الارستقراطي الذي اصبح

يضمحل يوما بعد اخر كلما تقدمت الموضة بنتاجات جديدة تلقى رواجا من قبل اوسع الجماهير الشعبية في المجتمعات ، فتشكلت رويدا رويدا ذائقة فردية تعي الاهداف التي سعت اليها الموضة واصبحت تلقى رواجا مهما في الاسواق الذي كان سببا كبيرا بظهور المنشآت الصناعية للالبسة المزدانة بالجديد (Tahia.2002.p.76) ، ووجدت رواجا كبيرا في الاسواق وتطورا في الميادين الاقتصادية واذ اصبح للتكنولوجيا دورا كبيرا في انتاج تلك الازياء المبتكرة التي استطاعت ايجاد رؤية جديدة للذوق العام من شأنها ان ترى الماضي قد انحسر دوره في الحاضر اذ كان المصممون في البدء يصممون الازياء الراقية للطبقات الارستقراطية وينهلون في مفاهيمهم الكثير مما عرفناه بتطور فنون الرسم والمسرح والعمارة وغير ذلك وبمعنى ادق ان تلك المرحلة من تصميم الازياء كانت تعبر عن عصر خاص يتجلى بالدقة والاتقان والرقي بشكل عام

لم تصبح الموضة صناعة راسخة بالمعنى الصحيح حتى بدايات القرن العشرين التي شهدت ظهور العديد من مصانع الاقمشة والازياء ومهدت السبيل لانتشار الموضة على مستويات واسعة حيث ظهرت اتجاهات جديدة ضد التقليد وانهاء المظاهر الكلاسيكية القديمة لاحلال مظاهر جديدة تتسم بالتجديد والحداثة ، ظهرت الموضة بمعناها الحديث لتؤشر الى مرحلة جديدة من الزمن تشهد استمرارا لعملية تجديدية في تصميم الازياء امتدت على قرن كامل واستأثرت بالعديد من البحوث والدراسات التي استبصرت حالة جديدة في تصميم الازياء كان لها اثر واسع على اشاعة الوعي الجمالي عن الناس والاحتفاء بالجمال

انهاء العصر التقليدي للموضة ودخولها الى مرحلتها الفنية الحديثة تلك هي الحركة التي اتمها المصمم تشارلز فريدريك وورث ، منذ ان برز اسم وورث في تصميم الازياء في مطلع ظهور الموضة باعتباره مصمما مبدعا لها كانت موهبته سببا بذيوع تصاميم الموضة وانهاء العصور التقليدية لها ووصولها الى مرحلة متقدمة من الحداثة التي لمعت على يد وورث واحدثت تغييرات مهمة على الشكل الجمالي للاقمشة والنقوشات ، وكان وورث الذي يتربع على عرش الشهرة انذاك في تصاميم الازياء له الفضل الاكبر بتأسيس اول دار للازياء والموضة تفتحت عليه افاق المستقبل.(Tahia.2002.p.88) ، الدار التي استأثرت باهتمام العديد من الكتاب والنقاد والفنانين الذين اعتبروها مؤسسة ثقافية تدفع بالازياء الحديثة الى منطقة الحداثة ، بل كان المصممون يحرصون على تصميم الازياء التي تستطيع ان تصل الى جميع المجتمعات وتحقق التكيف بين الماضي والحاضر وبين القديم والجديد وربما فتحت الموضة ابصارها على الحداثة

تصميم للمصمم فريدريك وورث

ولعل ظهور الموضة بشكل ملفت للنظر اواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين قد تعرى عن تلخيص مهم للمفاهيم الجمالية التي انتجت على ضوءها الازياء فاضحت لها رؤية تجديدية قادها مصممون كبار الى ان تكون طرازا جديدا للازياء يتأثر بالحاضر تأثرا كبيرا من شأنه الاهتمام المحض بالجديد والاهتداء بمفاهيم الحداثة التي كانت تنبذ الماضي وتدعو الى بناءات مبتكرة تنظر الى المستقبل بتفاؤل فاصبح مصمم الازياء مبدعا حرا من حيث المبدأ يعمل بلا قيود في الواقع ، حيث تغيرت المفاهيم والمنظومات الفكرية التي ترعى تصميم الازياء باعتباره فنا يمثل الحياة العامة وما تزهو به من جماليات لها تأثير كبير على نشأة الحرية والافكار الداعية الى الجمال باعتباره الغاية المثلى للمجتمعات المتقدمة

كانت المصممة العالمية المبدعة (كوكو شانيل) أول من أستفاق على التطورات التصميمية الجديدة وكانت رائدة في تصاميم الاقمشة والازياء التي أحدثت ثورة في عالم الازياء وذلك بالعودة الى الاساسيات التي أحتفظت بالاناقة والاصالة وعلى ما أنجزته كوكو شانيل خلال تلك التأثيرات المهمة التي أحدثتها ، ولقبت بالقائدة المصممة حتى وفاتها في 1971 وظلت تأثيراتها فيما بعد الى يومنا هذا ، إذ لا يستطيع مصمم الازياء المعاصر أن ينسى ما أحدثته شانيل وما جادت به من عطاء ثر سيظل خالدا على مر الزمن ، وقد أثرت في تحرر المرأة بما حققته من تصميمات مستحدثة تركت بصمة جمالية مهمة على أزياء النساء في القرن العشرين بل أحدث ثورة في صناعة الموضة ، اذ كانت تصميماتها تتماشى مع الجسد وكانت ادواتها هي الجودة والراحة والنسب التي تبرز جاذبية الجسد دون كشفه (Justine.2009.p.98)

تصميم المصممة ايف سان لوران

ولا ننسى موهبة المصممة شابريللي التي استلهمت العديد من المفاهيم الجمالية التي تفاعلت مع الفن التشكيلي والاداب والمسرح فشاريرللي هي المصممة التي لخصت تلك المفاهيم في تصميم الازياء واوعزت الى ظهور الموضة بما انجزته من تصميمات مبتكرة على غرار ما شهدناه بالفنون الاخرى من تغييرات عميقة في الجوهر الابداعي وكانت شابريللي من ابرز المصممين الذين ظهروا في تلك المرحلة الى جانب عدد اخر من المصممين الموهوبين (Alia.1995.p.75) (♥)

تصميم للمصممة السا سكابريللي

أثرت التغيرات التكنولوجية والعلمية في التطور الصناعي والتقني على الموضة ، الامر الذي ساعد على تغيرها بشكل أسرع ومختلف عن ذي قبل ، كما ظهرت بدايات الانتاج الميكانيكي في مجال النسيج مع تحسين في خواص الالياف من خلال المعالجات الكيميائية المختلفة وبالتقنيات المتعددة ويعد بول بواريه من أهم المصممين الفرنسيين الذين ظهروا في العقد الاول من القرن العشرين بما تميزت به تصميماته من تحرر وتجديد وأبتكار ،ولارسائه افكارا جديدة لم تكن موجودة من قبل ، وقد أثر في تحرر المرأة بما حققه من تصميمات مستحدثة تركت بصمة جمالية مهمة على أزياء النساء في القرن العشرين بل أحدث ثورة في صناعة الموضة (Albasioni.1983.p.103)

♥ ولدت إلسا سكاباريللي في ايطاليا عام 1890 ، انتقلت الى باريس عام 1920 وافتتحت محل للملابس الرياضية وأسمته (pour le sport) وكانت نقطة الانطلاق لها في عالم الازياء ، تعد سكاباريللى من أبرز مصممي الازياء على مر التاريخ نظرا لما قدمته من ابتكارات غير مسبوقة في عالم الازياء ، في عام 1954 اغلقت بيت ازيائها الشهير وتفرغت لكتابة مذكراتها ، وفي عام 1973 توفيت عن 83 عاما

تصميم للمصمم بول بواريه

اما المصمم الذي يعد واحدا من أبرز مصممي الازياء في العالم خلال النصف الثاني من القرن العشرين هو المصمم (أيف سان لوران) (♥) الذي عرف بأسلوبه الثوري وكان يسعى الى إيجاد تغييرات كبيرة عبرت عن روح المعاصرة ، وأحتلت تصاميمه مركزا لامعا في تصميم الازياء النسائية التي تأثر بها الكثيرون من مصممي الازياء كما تأثر بها المتذوقون على ما أتى به من تمظهرات أبداعية متجددة حملت في بيانها علامات العبقرية التي كان يتمتع بها هذا المصمم (Alia.1995.p.87)

تصميم المصمم ايف سان لوران

أصبح العديد والكثير من مصممي الأزياء من مشاهير المجتمع بأكمله، وتوجد العديد من العلامات التجارية التي قادها مصممو أزياء يمتازون بشخصياتهم الطموحة والجذابة، وظلت الازياء تتقدم وفق وتائر منتظمة

♥ - **إيف سان لوران** بالفرنسية Yves Saint-Laurent ، مصمم أزياء فرنسي ولد في وهران بالجزائر، التحق بدار كريستيان ديور في باريس عام 1954 بعد فوزه بمسابقة للتصميم عندما كان عمره 18 عاما ، وبعد 3 سنوات فقط عين رئيسا لدار الأزياء بعد وفاة صاحبه ديور ، يعتبر من أشهر مصممي الأزياء في القرن الماضي أفتتح دار أزياء خاصة به عام 1962 وبعد 40 عام من تصميم الأزياء الفريدة والراقية أعلن اعتزاله عام 2002 بسبب ظروفه الصحية ، وتوفي في 1 يونيو عام 2008 في باريس بفرنسا

تبعا الى حالة التطور الابداعي والتكنولوجي الذي فتح المجال امام العديد من المصممين لانشاء دور خاصة بالتصميم ومتراهنة مع حركة التطبيق التي وجدت في التكنولوجيا هدفا ناجحا

غير ان تطور الموضة بأضطراد كان قد تسبب في تطور أساليب التصميم وبشكل خاص التنافس الذي ظهر عبر حركة التطور ، وثمة دراسات وأبحاث ميدانية كثيرة حول المؤثرات التي تفرضها ضرورات التطور والابتكار مما جعل المصمم يشعر بارتهان الممارسة التصميمية مع التقدم الثقافي والفكري الذي يتحكم بها العمل الابتكاري وينتجه المصممون وما خلص اليه من الدراسات الجمالية وما تتركه من أثر على الطبائع الاجتماعية والسلوكية للانسان وما توصلت اليه تلك الدراسات والابحاث الى نتائج مستنبطة من الفكر الجمالي عموما وخلال حركة تطور الفنون عامة .

الفصل الثالث:

النتائج والاستنتاجات :

1. تمظهر الموضة كان سببا جادا بتحديث تصميم الأقمشة والأزياء وهناك تطور مشترك بين تصميم الاقمشة والازياء والموضة حيث يبدو أحدهما مكملا للآخر .
2. اهم المميزات التي تتجلى بها الموضة هي التغيير الدائب والمتواصل الذي يطرأ عليها وعلى مظاهرها الجديدة التي تتغير من فصل الى آخر .
3. للموضة تأثير كبير على اتساع حركة التجارة وتسويقها وما تبعث به على سهولة الانتاج والتداول .
4. التنوع الكبير الذي طرأ على حركة الموضة أفضى الى المزيد من التطور والتجديد .
5. للموضة أثر بارز على تطور الحياة الاجتماعية والتذوق الجمالي الذي ينشأ في الذائقة العامة بين الريف والمدينة .
6. مصممو الازياء في العالم والمجتمعات الجديدة قد توصلوا الى حقيقة جوهرية تجمع بين الآفاق الفنية والجمالية والآفاق الوظيفية .
7. ان تطور الموضة بأضطراد كان له أثره الفاعل على تطور الاساليب في تصميم الاقمشة والازياء .

References:

1.Albasioni, Mahmood,1983, *Art in the twentieth century*,1,daralmaref
2.Alia.Ahmed Abdeen,2008, *Studies in the psychology of clothing*, ,amman
3.Alia,Ahmed Abdeen,1995, *Theories of innovation in fashion design*.dar alfiker alarbi,alkahera
4.Elizabeth bye ,2010, *fashion design*, first published in by berg , new York
5.Jill,Lebofetksi,2017, *The kingdom of fashion is a renewed demise* ,alkahera
6.Justine Picardie ,2009, *Coco chanel : The legend and the life* , published
7.Salah edeen,Oaese,2002, *Fashion and clothing design* ,alshorook,alkahera
8.Tahia,Kamel Hussein,2002, *Fashion in a language for every era* ,alkahera

The influences of fashion on the design of fabrics and fashion at the time of contemporary social transformations

Roaya Hameed Yaseen

Abstract :

The design of fabrics and fashion is manifested by aesthetic advantages betting with the movement of society in its quest to develop as an independent art in itself that is linked to the values and aesthetic concepts of other arts and what appears in them of intellectual systems calling for renewal and modernity. Which brought about a wide change in public taste, as well as a desire for innovation . Which made fashion an interesting aesthetic phenomenon and taste is always subject to change constantly to comply with the social variables that occur in human life, as the fashion that appears in a certain era of time and takes a great distance from spreading as something new and out of the ordinary is in fact the fruit of the development of fashion design Today, it is subject to many studies in the aesthetic, historical and social structure .

The design of fabrics and fashion, and became an independent art in appearance and influencing the recipients, which is a topic worthy of research. Hence the importance of research in the aesthetic necessities of the subject. Fashion and its impact on the development of textile and fashion design, raising the level of taste among the recipients, and deepening the level of aesthetic perception of theories and concepts related to fashion . he research aims to reveal the influences of fashion on the design of fabrics and fashion in a time that witnessed many social transformations, and the research identifies spatially in the role of fashion design in the world and temporally from 2019 to 2023. The second topic dealt with the influences of fashion in the time of contemporary social transformations. As for the third chapter, the researcher followed the analytical descriptive approach to analyze the fashion models selected from the international fashion houses and analyzed them. Designing textiles, fashion, and fashion, as one complements the other.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1252

فاعلية الذكاء الإصطناعي في التصميم الكرافيكي الرقمي المعاصر

فؤاد احمد شلال[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الملخص:

في عالمنا اصبح التطور التكنولوجي ملازما لكل مناحي الحياة وما يمتاز به من سرعة في الاداء والاستخدامات , ولازم هذا التطور ظهور تقنيات جديدة تمثل ثورة مستقبلية لثورة صناعية رابعة في مختلف المجالات والتي اسهمت في ايجاد العديد من البدائل والحلول التقنية المبتكرة التي اختصرت الزمان والمكان من حيث جعل الالات اكثر ذكاءا ودقة وسرعة في انجاز المهام المراد منها , ونجد ظهور مايسمى الذكاء الاصطناعي (artificial intelligence) وهو تقنية المستقبل والتي تعد من اهم مخرجات الثورة الصناعية الرابعة, وقد أصبح الذكاء الاصطناعي مصطلحًا شاملاً للتطبيقات التي تؤدي مهام مُعقدة كانت تتطلب في الماضي إدخالات بشرية مثل التواصل مع العملاء عبر الإنترنت والتطبيقات الرقمية المتعددة حيث وفرت الكثير من الوقت والجهد والاموال بفضل امكانيتها المختلفة , وتحديدا في مجال التصميم الكرافيكي والتي تبلورت فكرة هذا البحث من خلال التساؤل التالي ما فاعلية الذكاء الاصطناعي في التصميم الكرافيكي الرقمي المعاصر , وكيفية الافادة منه من خلال توظيف امكانيته في التصميم الكرافيكي , وهدفت الدراسة الى التعرف على فاعلية الذكائ الاصطناعي في التصميم الكرافيكي الرقمي المعاصر والافادة من تطبيقاته من خلال توظيفها في مجال التصميم الكرافيكي ,وجاءت هيكلية الاطار النظري على وفق عناوين تصدرت منها 1- التعرف على مفهوم الذكاء الاصطناعي تقنياته وخصائصه 2- أنواع الذكاء الاصطناعي 3- الأدوات والتقنيات المستخدمة لتصميم وتطوير تطبيقات الذكاء الاصطناعي 4- أهمية الذكاء الاصطناعي وفاعليته في تنمية مهارات التصميم الكرافيكي. وما يتمتع به من قدرات ذات فاعلية تمكن وتسهل عمليات التصميم الكرافيكي الرقمي المعاصر . كما خرج البحث باستنتاجات وتوصيات ومقترحات جاء منها, النتائج: 1- يختصر الذكاء الاصطناعي للمصمم الكرافيكي تنفيذ التصاميم المختلفة وتحليل المشكلات بدقة وسرعة عالية، مما يتيح تحقيق الابداع وتنمية مهاراته .2 - الذكاء الاصطناعي يستطيع معالجة كماً هائلاً من البيانات والمعلومات في

[1] تدريسي/جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة foad.ahmed@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مدة زمنية قصيرة مقارنة بالوقت المستغرق في التصميم التقليدي الرقمي. 3- يُمكن الذكاء الاصطناعي المصمم الكرافيكي من إيجاد الحلول للمشكلات الغير مألوفة التي تواجهه عند تنفيذ العمل التصميمي. وخرج الباحث باستنتاجات جاء منها :1 - إن الثورة في عالم الذكاء الاصطناعي مستقبلاً سوف تجعل التطبيقات قادرة على القيام بمختلف مهام التصميم الكرافيكي واغلب مجالات حياتنا. 2- يساعد الذكاء الاصطناعي المستخدمين على انشاء أنماط جديدة وتصاميم مختلفة باقل خبرة ودراية في مجال التصميم .كما اوصى الباحث بتوجيه المصممين الكرافيكين والطلبة العمل والاستعانة من تقنيات الذكاء الاصطناعي في مراحل التصميم المختلفة لتوفير الوقت والجهد وتجنب الوقوع في الأخطاء. واقترح الباحث ايضا بدراسة تطبيقات الذكاء الاصطناعي واستخداماتها في المنجز الكرافيكي الرقمي. كما ادرج البحث بقائمة المصادر العربية والاجنبية .

الكلمات المفتاحية : الفاعلية ,الذكاء الاصطناعي , التصميم الكرافيكي الرقمي

الذكاء الاصطناعي: (artificial intelligence)

الفاعلية في اللغة: effectiveness الأصل اللغوي للفاعلية هو الفعل "فعل" الذي مشتقاته "فاعل" و"فعّال"، والفاعلية مصدر صناعي، اختاره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، للدلالة على وصف الفعل بالنشاط والاتقان .(Saliba, 1982 p 182)

الفاعلية اصطلاحا : قابل كلمة "الفاعلية" العربية كلمة (Efficancy) في المعاجم الغربية وهي تتحدد عندهم بكونها وصفاً لكلِّ شيء فعّال، وجاء في كتاب البحث التحليلي لأوروبا أنّ الروح – ويقصد بها الفاعلية – هي "ذلك الشعور القوي في الإنسان الذي تصدر عنه مخترعاته وتصوراته، وتبليغه لرسالته، وقدرته الخفية على إدراك الأشياء".- وعرفها (غيث) بأنها:- (الكفاءة التي يوصف بها أداء معين) (others, 1979 p 135).

الفاعلية اجرائيا : وهي الكفاءة ومدى تأثيرها على إنجاز الأعمال والوصول إلى النتيجة بأقل جهد ووقت وتكلفة.

الذكاء الاصطناعي: (Artificial Intelligence):

يعرف كلا من "أندرياس كابلان (Andreas Kaplan) ومايكل هاينلين (Michael Haenlein)الذكاء الاصطناعي بأنه قدرة نظام معين على تحليل بيانات خارجية واستنباط قواعد معرفية جديدة منها، وتكييف هذه القواعد واستخدامها لتحقيق أهداف ومهام جديدة" (Hassanein, 2020p 63).

ويعرفه معجم البيانات والذكاء الاصطناعي بأنه هو مجال من مجالات علوم الحاسب يركز على بناء أنظمة قادرة على أداء مهام تتطلب عادة ذكاءً بشرياً، مثل: التعلم والاستدلال والتطوير الذاتي. ويطلق عليه أيضاً ذكاء الآلة . (alghamedy abdulah shraf, 2022 p42).

ويعرفة الباحث: هو العلم الذي يمكن الحاسب الآلي من العمل بطريقة تشابه الذكاء البشري للمصمم الكرافيكي من حيث التفكيروالقيام بالاستنتاجات المختلفة وتجنب الأخطاء في تأدية المهام والعمل بسرعة واختصارالخطوات بمهارة عالية.

التصميم الكر افيكي الرقمي : هو تصميم رسومي مصمم خصيصًا للاستخدام على أجهزة الكمبيوترويشمل استخدامات متعددة وتشمل كافة المنجزات الكرافيكية الثابتة والمتحركة .

مفهوم الذكاء الاصطناعي وتقنياته:

في بداية الخمسينات وتحديداً عام 1951م تمكن طالب دكتوراه في قسم الرياضيات بجامعة (برنسن الامريكية) يدعى مارفن منسكي تنفيذ اول حاسوب يستعمل الشبكات العصبية الاصطناعية واطلق عليه اسم snak , وقد استخدم هذا الحاسوب 3000 صمام الكتروني مفرغ من الهواء وجهاز طيار الي فائض من قاذفة القنابل b-24 فقط لمحاكاة 40 عصباء((Al-Toukhi, (January 2020, p. 30), و يعد الذكاء الاصطناعي هو ذكاء من صنع الإنسان، ويهدف كذلك إلى فهم طبيعة الذكاء الإنساني عن طريق عمل البرامج الحاسوبية القادرة على تحليل ومحاكاة السلوك الإنساني , حيث تكون مصممة للتفكير والتصرف مثل الناس ويمكن أن تؤدي بشكل شامل المهام البشرية بسهولة وسرعة دون تدخل أي شخص فضلاً عن امكانية تطوير وأداء مهارات خارج الخبرة البشرية ، بمعنى آخر الذكاء الاصطناعي هو محاكاة للذكاء البشري وهو جزءاً لا يتجزأ من الآلات والتفكير البشري ،. كما نقل عن ستيفن هوكينج "الذكاء هو القدرة على التكيف" ، ومن المفترض أن الذكاء الاصطناعي ، حتى الآن ، ليس لديه القدرة على التغيير والتكيف بكفاءة مثل الذكاء البشري، ولكن في جوانب مثل المعالجة البيانات ، يتفوق الذكاء الاصطناعي على البشر من خلال معالجة كميات كبيرة من البيانات بسرعة. ، مثل البريد الإلكتروني ، والتنقل ، والحجوزات ، والتسوق عبر الإنترنت ، وما إلى ذلك ، وأصبح الذكاء الاصطناعي الآن جزءًا من كل شيء تقريبًا من الهواتف المحمولة إلى الأقمار الصناعية ، وأجهزة الكمبيوتر البسيطة إلى مواقع الويب ، حتى الرسم والتصميم والعمارة والفن ، ومع تقدم التكنولوجيا تتم عملية التصميم الجرافيكي على أجهزة الكمبيوتر ، وبالتالي إدخال الذكاء الاصطناعي في اللعب. ظهور واستخدام الذكاء الاصطناعي في الصناعة لهما تتزايد بسرعة منذ عام .2016 (Atiyat, 2006 p. 8). وفي عالم اليوم برز تصميم الجرافيك على أنه الأكثر قطاع مهم حيث يساهم في تعزيز التواصل وتحسين جهود التسويق ، والإعلان عن منتج وإنشاء شعارات العلامة التجارية وتصميم الألعاب والتطبيقات وتصميمات مواقع الويب وكل ما يحتاجه المستخدم . إنه مجال يعتمد على نطاق واسع على الإبداع والأصالة و قدرة المصمم على تقديم أفضل التصميمات ، فإن ساحة صناعة التصميم الجرافيكي امتدت في مجالات عديدة ومختلفة ، بما في ذلك الألعاب الافتراضية ، وتصميمات الويب ، وتصميمات التطبيقات ،والافلام وأصبح الذكاء الاصطناعي مصطلحًا شاملاً للتطبيقات التي تؤدي مهام مُعقدة كانت تتطلب في الماضي إدخالات بشرية مثل التواصل مع العملاء عبر الإنترنت واستخدام تطبيقاته المتعددة في انشاء الصور والشعارات والافلام المتحركة. يُستخدم هذا المصطلح غالبًا بالتبادل مع مجالاته الفرعية، والتي تشمل التعلم الآلي اختلافات.. على سبيل المثال، يُركز التعلم الآلي على إنشاء أنظمة تتعلم أو تحسّن من أدائها استنادًا إلى البيانات التي تستهلكها. ويهدف الذكاء الاصطناعي الى محاور رئيسة ويشمل على نطلق واسع من المشكلات والاساليب , ففي الواقع ان هذا النطاق شديد الاتساع لدرجة انه غالبا مايبدو لبعض باحثي الذكاء الاصطناعي ان غيرهم من الباحثين في هذا الامجال لايقومون بالعمل نفسه بصورة علمية , وليس من اليسير تحديد الهدف الرئيس الذي يمكنه ضم كافه اعمال الباحثين بالذكاء الاصطناعي باساليبهم البحثية كافة (ان الهدف الرئيس للذكاء الاصطناعي يميل الى التاكيد على تطويرمستويات الذكاء الاصطناعي للبشر) (sham, 2022 p31), ومن المهم أن نلاحظ أنه على الرغم من أن كل سُبل التعلم الآلي ، وللحصول على القيمة الكاملة من الذكاء الاصطناعي،

تقوم العديد من الشركات باستثمارات كبيرة في فرق علوم البيانات,والذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي، هو طريقة تقوم فيها أجهزة الكمبيوتر بالتصميم مثل إنشاء الصور وتحسين جودة الصور وتصحيح الألوان وعمل الرسوم التوضيحية أو النماذج ثلاثية الأبعاد. إن علوم البيانات، التي تُعد مجالاً متعدد التخصصات يستخدم الأساليب العلمية وأساليب أخرى لاستخلاص القيمة من البيانات، تجمع بين المهارات المستمدة من مجالات مثل الإحصاء وعلوم الكمبيوتر مع المعرفة العلمية لتحليل البيانات التي يتم جمعها من مصادر متعددة فالذكاء الاصطناعي مجال عالمي يصلح لجميع التوجهات (Atiyat, 2006 p. 8) .

ومما تقدم يرى الباحث ان الذكاء الاصطناعي على سيغير وجه التصميم الجرافيكي عن طريق أتمتة المهام المتكررة ، وتعزيز الإبداع ، وتحسين تجربة المستخدم ، وتوفير حل فعال من حيث التكلفة. مع استمرار تطور تقنية الذكاء الاصطناعي ،ويمكننا أن نتوقع رؤية المزيد من التطبيقات المبتكرة في مجال التصميم الجرافيكي في المستقبل.

أنواع الذكاء الاصطناعي : يمكننا التمييز بين ثلاثة أنواع وهي

1**الذكاء الاصطناعي الضعيف** :Weak artificial intelligence (weak (A) هو شكل من أشكال الذكاء الاصطناعي مصمم خصيصاً لكي يقوم بمهمة معينة يقوم بإتقانها بدقة متناهية، أي أنه لا يمتلك ذكاءً عاماً، ومحدد بسلوك معين خاص به ويعرف بأنه "هو أبسط أنواع الذكاء الاصطناعي، وتتم برمجته للقيام بوظائف معينة داخل بيئة محددة، ويعتبر تصرفه بمثابة رد فعل على موقف معين، ولا يمكن له العمل إلا في ظروف البيئة الخاصة به ((Al-Toukhi, (January 2020, p. 30).

2**الذكاء الاصطناعي القوي** :Strong Artificial Intelligence (strong (AI) إن الذكاء الاصطناعي القوي " هو مصطلح يستخدم لوصف عملية تطوير الذكاء الاصطناعي إلى الدرجة التي تكون فيها قدرة الآلة الفكرية مساوية وظيفياً للإنسان في فلسفة الذكاء الاصطناعي القوي، لا يوجد فرق جوهري بين قطعة البرمجيات القائمة على الذكاء الاصطناعي، والتي تحاكي بالضبط تصرفات الدماغ البشري، وأفعال الانسان الطبيعي، بما في ذلك القدرة على الفهم وحتى الوعي (Musa, 2019 p4) فالذكاء الاصطناعي القوي يعد من خلاله الحاسوب بمثابة عقلاً بشرياً ذكياً بمعنى الكلمة، بحيث يتضمن القدرة على التفكير والتفاعل في بيئة ذكية، والتخطيط والتعلم وإصدار الأحكام بموضوعية.

3 **الذكاء الاصطناعي الفائق** : يعرفه الفيلسوف (أكسفورد نيك بوستروم) الذكاء الفائق بأنه "فكر أذكى بكثير من أفضل العقول البشرية في كل مجال تقريبًا، بما في ذلك الإبداع العلمي والحكمة العامة والمهارات الاجتماعية"، وبسبب هذا النوع يعتبر مجال الذكاء الاصطناعي مجالاً شيقاً للتعمق به. :(Super A هي بمثابة "نماذج" لاتزال تحت التجربة وتسعى لمحاكاة الإنسان، ويمكن التمييز بين نمطين أساسيين، الأول: يحاول فهم الأفكار البشرية، والانفعالات التي تؤثر على سلوك البشر، ويملك قدرة محدودة في التفاعل الاجتماعي، أما الثاني فهو نموذج لنظرية العقل، حيث تستطيع هذه النماذج التعبير عن حالتها الداخلية، وأن تتنبأ بمشاعر الآخرين ومواقفهم وتتفاعل معها، فهي الجيل القادم من الآلات فائقة الذكاء. (Khalifa., 2017 p63).

الاساليب والتقنيات والطرق الاعتيادية والتصميم بالذكاء الاصطناعي :

الذكاء الصنعي دائم بمعنى أنه متى حصلنا على نظام خبير برمجي فهو يبقى لدينا، في حين لا نستفيد من خبرة وذكاء البشر إلا أثناء وجودهم بيننا .الحصول على نسخ مكررة من النظام البرمجي الذكي ممكن وسهل المنال، في حين لا يمكن بسهولة نقل خبرة الخبير البشري إلى شخص آخر لنحصل على نسخة جديدة من خبرة الخبير .يتطلب الحصول على الخبير البشري، في غالب الأحيان، تكلفة أعلى بكثير من الحصول على البرنامج الذكي .الذكاء الصنعي متسق، بمعنى أننا في غالب الأحيان نستطيع أن نعلم على ماذا اعتمد البرنامج الذكي في اتخاذ قراراته، أما القرارات البشرية فلا نستطيع تفسيرها تفسيراً متسقاً ولا نستطيع التنبؤ بها . ولكن بالمقابل، الذكاء البشري خلاق ومبدع أما الصنعي فهو نمطي وموثق وليس فيه مفاجآت .(Musa, 2019 p4) ان المبدأ الرئيسي للذكاء الاصطناعي هو أن يحاكي ويتخطى الطريقة التي يستوعب ويتفاعل بها البشر مع العالم من حولنا. الأمر الذي أصبح سريعًا الركيزة الأساسية لتحقيق الابتكار. بعد أن أصبح الذكاء الاصطناعي مزودًا بأشكال عدة من التعلم الآلي التي تتعرف على أنماط البيانات بما يُمكّن من عمل التنبؤات، يمكن للذكاء الاصطناعي إضافة قيمة إلى أعمالك من خلال توفير فهم أكثر شمولية لفيض البيانات المتوفرة والاعتماد على التنبؤات من أجل أتمتة المهام ذات التعقيد الشديد فضلًا عن المهام المعتادةإلى جانب الخوف من استيلاء الروبوتات على وظائف في صناعة الجرافيك ، والذكاء الاصطناعي (AI) جعل العمل أسهل كما هو الحال في أي مجال آخر، من الواضح الآن أن العلاقة بين الرسومات والذكاء الاصطناعي آخذ في الازدياد على نطاق واسع ، يتم تطبيقه على نطاق واسع مستخدم. من الأهمية بمكان أن المصممين بحاجة إلى إكمال عملية التصميم بإبداع عالٍ وبطريقة سريعة. لذا فإن فهم العلاقة بين التصميم والتكنولوجيا يساعد المصممين لتكون أكثر كفاءة ، والفرق بين أساليب التصميم الأصلية والتصميم المدفوع بالذكاء الاصطناعي هي العملية والأدوات المستخدمة للحصول على التصميم المطلوب. اليوم أي شخص يمكنه إنشاء شعار أو تصميم موقع ويب عبر الإنترنت بمساعدة البرامج والأدوات التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي والتي طورتها بعض الشركات حيث يمكن استخدام العديد من البرامج والأدوات لتصميم وتطوير النظم الذكية وتطبيقات الذكاء الصناعي. لذلك "أصبحت صناعة التصميم الكرافيكي الآن كياناً لا ينفصل عن التكنولوجيا الرقمية حيث يعطي الذكاء الاصطناعي للمصممين المزيد من الوقت للإبداع والاستلهام، بينما تتعامل أجهزة الكمبيوتر مع المهام التكرارية المعقدة التي تعتمد على البيانات بشكل أساسي، إن مفهوم الذكاء الاصطناعي يعيد تعريف دور المصمم بشكل كبير بداية من التصميم إلى التنفيذ وتؤدي إلى التحرر من النماذج القديمة التقليدية لدور المصمم" ((Al-Toukhi, (January 2020, p. 30)، حيث يمكن للمصمم الكرافيكي من خلال تطبيقات الذكاء الاصطناعي تحقيق جودة عالية في التصميم والاخراج والتنفيذ للمشروعات في مدة زمنية بسيطة، مما يساعد على فتح أفاق إبداعية جديدة، تعتمد على عمليات تحليل بيانات الآلاف من الصور ومقاطع الفيديو المخزنة بواسطة رؤية الحاسوب.

ومما تقدم يرى الباحث أن تقنيات وأدوات الذكاء الاصطناعي قدمت حلولاً ابتكارية قيمة في معظم المجالات، وساهمت وبشكل فعال في مجال التصميم الكرافيكي في حل المشاكل بين طلبات المستهلكين والتطبيق العملي للحلول المختلفة، حيث مكنت المستخدم من اجراء تصور للمكان المراد تصميمه بكل سهولة والاطلاع على

مختلف الحلول التصميمية، واختيار العناصر التصميمية وانظمتها ، واجراء التعديلات بناءاً على الرغبات، مما ساعد المصمم الكرافيكي والمستخدمين على تجنب الأخطاء واختصار الزمن وتعدد الخيارات المتاحة .

وفيما يلي بعض البرامج والأدوات الشائعة التي يمكن استخدامها:

بايثون (Python): يعد Python من أكثر اللغات استخدامًا في مجال الذكاء الصناعي، حيث يمكن استخدامه لتطوير العديد من التطبيقات الذكية والنظم الذكية. ويعد Python من أكثر اللغات استخدامًا في مجال الذكاء الصناعي، حيث توفر للمستخدمين العديد من المكتبات والأدوات الخاصة بتطبيقات الذكاء الصناعي، مثل TensorFlow وKeras وPyTorch وغيرها. يتميز Python بسهولة التعلم والاستخدام، كما أنه يتضمن العديد من الميزات المفيدة مثل الأداء العالي والقابلية للتوسع والمرونة في التعامل مع البيانات.

تستخدم Python في تصميم وتطوير العديد من التطبيقات الذكية، مثل نظم التعلم الآلي والتحليل البياني ومعالجة اللغة الطبيعية والتحكم في الروبوتات وغيرها. يمكن استخدام Python لتصميم النماذج الذكية العميقة والشبكات العصبية، كما يمكن استخدامه في تحليل البيانات وتصميم التطبيقات الخاصة بالذكاء الصناعي تنسورفلو (TensorFlow): يعد TensorFlow من أشهر الأدوات المستخدمة في تصميم وتطوير النظم الذكية، حيث يتضمن مكتبة Python لتصميم نماذج الشبكات العصبية وتحليل البيانات.

كافيه (Caffe): يعد Caffe منصة تصميم الشبكات العصبية المفتوحة المصدر والتي تدعم معالجة الصور والفيديو والكشف عن الكائنات والتعرف على النص.

سكايكيت- ليرن (Scikit-Learn): يتميز Scikit-Learn بالسهولة في الاستخدام، حيث يمكن استخدامه لتطبيق تقنيات التعلم الآلي مثل التصنيف والتحليل العاملي والتجمع الهرمي.

باي تورش (PyTorch): يتميز PyTorch بسهولة التعلم والتطبيق وتطوير النماذج الذكية العميقة.

كيراس (Keras): يعد Keras منصة تصميم النماذج الذكية بسهولة، حيث يتيح العديد من الوظائف التلقائية لتسريع عملية التصميم. (Helal, 2021p21)

هذه بعض البرامج والأدوات الشائعة المستخدمة في تصميم وتطوير النظم الذكية وتطبيقات الذكاء الصناعي. ومع ذلك، يتم تطوير أدوات وبرامج جديدة باستمرار لتسهيل عملية التصميم والتطوير في مجال الذكاء الصناعي.

وافضل المواقع التي تعمل بالذكاء الاصطناعي:
كما في الشكل (1) (www.fihm ai, n.d.)

شكل (1)

اشهرتطبيقات الذكاء اصطناعي للتصميم والتصوير:

-1Let's Enhance:

يتعلق التصميم الجرافيكي إلى حد كبير بجودة العناصر المرئية المستخدمة في التصميم، إذا لم يكن التصميم واضحًا بدرجة كافية، فلن يلقى التصميم إقبالاً من المستخدمين Let's Enhance. هو موقع يعمل بالذكاء الاصطناعي يمكن المصمم من تحسين الصور وتكبيرها دون تشويهها، حيث قد يصل تحسين جودة الصور أكثر من 16 مرة، مع هذه الأداة لن تواجه مشاكل إنخفاض جودة الصور بعد الآن.

تحتوي الأداة بشكل أساسي على ثلاثة مرشحات:

مرشحAnti-JPEG ، الذي يفصل عيوب JPEG ويحول الصورة إلى تنسيق.PNG

مرشح أخر يمكنه رفع مستوى الصورة 4 مرات مع الحفاظ على كل التفاصيل.

المرشح السحري، والذي يمكّن المصممين من إضافة تفاصيل مهمة إلى صورهم. كما في الشكل (1)

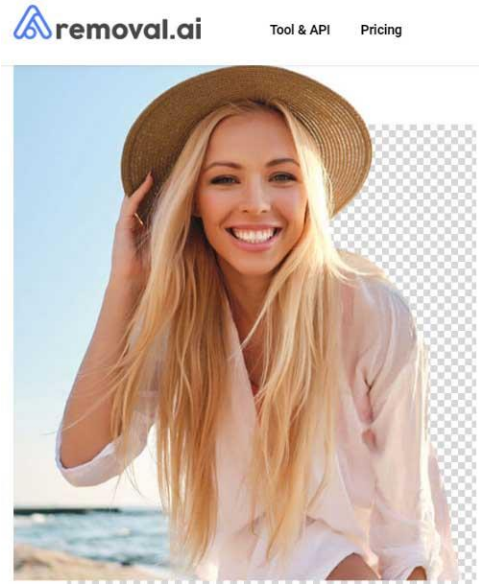
وهذه الخاصية تستخدم بشكل كبير في طباعة الصور كبيرة الحجم .

شكل (2)

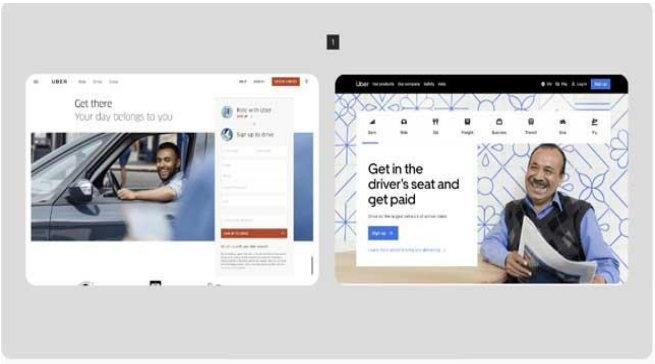
2 - Removal.AI :

افضل موقع ذكاء اصطناعي للتصميم، يستخدمه المصممون باستمرار ويعد أحد الحلول عبر الانترنت الأكثر فاعلية لإزالة الخلفية من الصورة بشكل تلقائي، هو موقع مجاني يساعدك على توفير المال والوقت في المهام المرهقة لإزالة خلفية الصورة، ومن خلال تقنية الذكاء الاصطناعي الخاصة به، يمكنه متابعة سير العمل الخاص بك وجعله أسرع بكثير حيث يمكن للأداة معالجة آلاف الملفات بنقرة واحدة .

Removal.AIهي أفضل أداة للمصورين، وأصحاب التجارة الإلكترونية، و وسائل الإعلام، ومجموعات التسويق ، وكذلك الأفراد الذين يرغبون في الحصول على صور مفرغة png كما في الشكل 2 . (www.decormatters.com, n.d.)

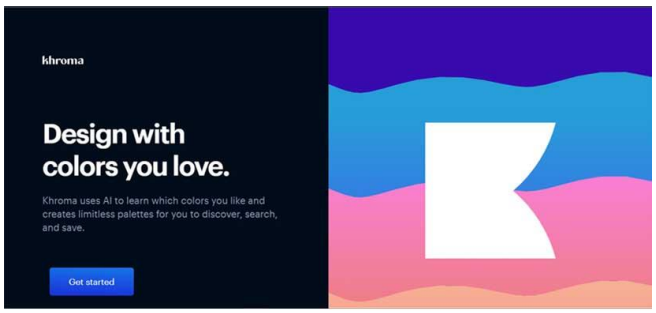


شكل رقم (3)



شكل (4)

3- Khroma : هو تطبيق ويب مجاني يستخدم الذكاء الاصطناعي (AI) لمساعدتك في تصميم الألوان وإنشاء لوحات غير محدودة لك لاكتشافها والبحث عنها وحفظها. التطبيق سهل التشغيل، ما عليك سوى النقر فوق الزر "إنشاء لوحة" ، وسيتم إنشاء لوحة بناءً على الألوان التي تحددها، يمكنك أيضًا إختيار الألوان من الصور التي تلتقطها أو تحميلها. تستخدم أداة khroma تقنيات الذكاء الإصطناعي لفهم مجموعة الألوان التي تحبها أو تستخدمها دائماً وإنشاء لوحة تلقائيًا لتصميماتك المستقبلية.



شكل (5)

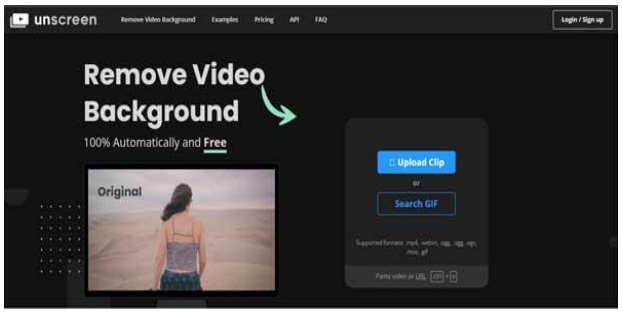
Fontjoy-4

fontjoyهي أداة تستخدم الذكاء الاصطناعي (AI) لتسهل على المصمم إنشاء مجموعة الخطوط التي يحتاجها في التصاميم، ففي بعض الأوقات يكون إختيار الخطوط المناسبة للتصميم أمر صعب ومتعب، وهنا يأتي دور أداة fontjoy، التي تقدم لك عدد كبير من أزواج الخطوط المتشابهة، ما عليك سوى تجربة بعض أزواج الخطوط ومعرفة ما إذا كانت مناسبة لمشروعك أم لا كما أن الأداة توفر لك أفضل تشكيلات الخطوط من خلال الإعتماد على تصاميم لعدة مصممين محترفين .

شكل (6)

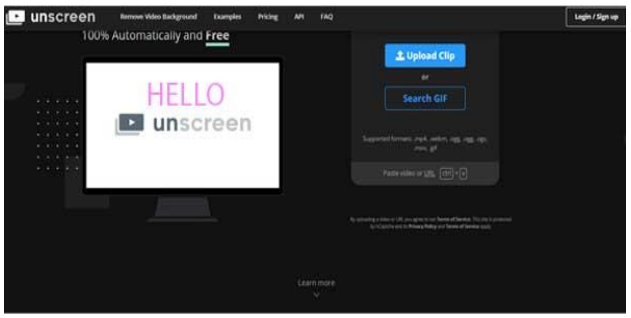
5 - VisualEyes :

تطلب التصميم الجرافيكي الدقة و الجودة في التصميم و الصور وهنا يأتي دور VisualEyes فهي أداة مجانية مذهلة تساعدك على تحسين جودة الصور والرسومات دون فقدان الجودة، كما تتيح هذه الأداة للمصممين زيادة حجم الصورة دون التأثير على جودتها . تتميز بسهولة الاستخدام، حيث يمكن لهواة التصوير الفوتوغرافي استخدامها لتحسين جودة الصور، يمكن الاستفادة من الأداة بحد أقصى 5 صور في الشهر إذا كنت مستخدمًا مجانيًا.

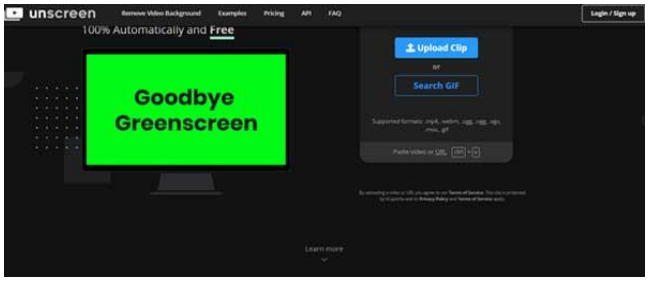


6- موقع Unscreen لحذف خلفية الفيديو :

انشاء فيديو شفاف أي بدون خلفية قد يبدو أمر صعب ومعقد مثل الشاشة



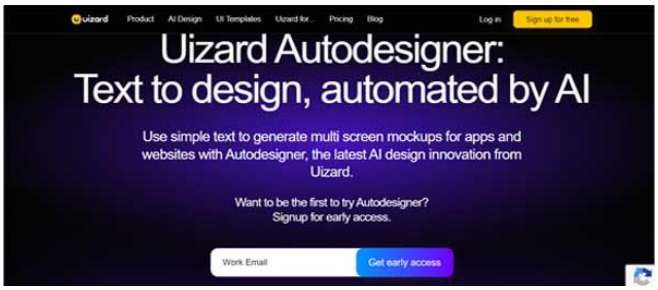
شكل (8)



شكل (9)

الخضراءchroma ، ومع ذلك، باستخدام موقع Unscreen ، يمكنك تسجيل الفيديو الخاص بك في أي مكان والتخلص من الخلفية تلقائيًا بكل سهولة . يستخدم الموقع تقنيات الذكاء الاصطناعي والتعلم الآلي لاكتشاف الطبقات الأمامية وفصلها عن الخلفية، كل ما عليك فعله هو رفع الفيديو إلى موقع Unscreen وبنقرة واحدة سيتم حذف الخلفية من الفيديو بكل سهولة. أهم ميزة لدى الموقع أنه يمكنك استخدامه اون لاين دون تثبيت أي شيء على الكمبيوتر، و هو حالياً يعمل بشكل جيد مع مقاطع الفيديو الخاصة بالأشخاص أو الحيوانات أو الكائنات، حيث يقوم بإزالة خلفية الفيديو بضغطة زر واحدة والعبارة وداعاً للشاشة الخضراء والتي وظيفتها عزل الفيديو عن الارضية وتسمى Unscreen. (www.tremplin-numerique.org, n.d.)

7- تطبيق Uizard :هو موقع تصميم بالذكاء الاصطناعي، بدأ في عام 2017 كمهمة بحثية للتعلم لاآلي. واليوم، تضم هذه الأداة أكثر من 400000 مستخدم وتتلقى أكثر من 8000 مشروع جديد من إنشاء المستخدمين كل أسبوع.



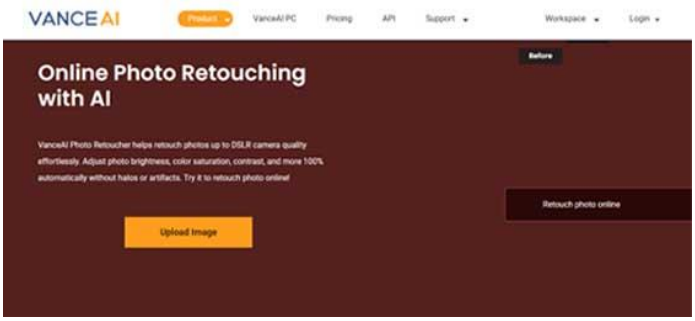
شكل (11)

تتيح لك أداة Uizard.IO تصميم مواقع الويب و واجهات سطح المكتب وتطبيقات الويب والهاتف بشكل سريع واحترافي في غضون ثوانٍ . إنها أداة مميزة تساعد المصممين على إنشاء منتجات رقمية يمكن للمستخدمين التفاعل معها.

تطبيق VanceAI:

وهي أداة احترافية تتيح لك تحسين الصور وتحريرها باستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي .توفر أداة AI Image Enhancerالخاصة بها حلاً سريعا لتحسين الصورة .في حين تقوم أداة AI Anime Portrait بتحويل صور السيلفي إلى صور شخصية إبداعية في غضون ثوانٍ.بالإضافة إلى ذلك، تتيح أداة VanceAI's AI Background Removerللمستخدمين حذف خلفية الصور والحصول على صور بدون خلفية(PNG) ،

بنقرة واحدة فقط. أخيرًا، يقوم برنامج AI Old Photo Repair & Colorize من VanceAI باستعادة الصور القديمة بكل سهولة عن طريق إضافة لون إليها تلقائيًا. (Shan Wu 2020 J. Phys.: Conf. Ser. 1533 - 032022., n.d.)



شكل (12)

الاستنتاجات :

1- إن الثورة في عالم الذكاء الاصطناعي مستقبلاً سوف تجعل التطبيقات قادرة على القيام بمختلف مهام حياتنا عموماً والتصميم الكرافيكي على وجه الخصوص.
2- عمليات التصميم المؤتمتة التي تتمتع تقنية الذكاء الاصطناعي بالقدرة على أتمتة العديد من المهام المتكررة التي ينطوي عليها التصميم الجرافيكي. على سبيل المثال ، يمكن لخوارزميات الذكاء الاصطناعي إنشاء تصميمات بناءً على مجموعة من المعلمات ، مما يتيح للمصممين التركيز على الجوانب الأكثر إبداعًا في عملهم.
3- للذكاء الاصطناعي امكانية تحليل التصميمات واقتراح التحسينات ، مما يجعل عملية التصميم أكثر كفاءة ويسمح للمصممين بإنجاز أعمالهم بشكل أسرع فاعلية .
4- الذكاء الاصطناعي يبسط ويسهل عمل التصميمات المختلفة وتحليل المشكلات بدقة وسرعة عالية، مما يتيح تحقيق الابداع وتنمية مهارات التصميم الكرافيكي.
5- تعد تقنية الذكاء الاصطناعي حلاً فعالاً من حيث التكلفة لمصممي الجرافيك. من خلال أتمتة المهام المتكررة ، ويمكن أن يساعد الذكاء الاصطناعي في تقليل مقدار الوقت والجهد المبذول في عملية التصميم ، ما يجعله في متناول المصممين لإنتاج تصميمات عالية الجودة.يساعد الذكاء الاصطناعي المستخدمين والمصممين .
6- يمكن لتقنية الذكاء الاصطناعي أن تساعد المصممين على استكشاف طرق إبداعية جديدة من خلال تزويدهم بأدوات وتقنيات جديدة ربما لم يفكروا بها من قبل. على سبيل المثال ، يمكن

لخوارزميات الذكاء الاصطناعي إنشاء تصميمات جديدة بناءً على مجموعة من المعلومات ، ما يسمح للمصممين تجربة أفكار جديدة واستكشاف إمكانيات إبداعية جديدة.

7- يمكن استخدام تقنية الذكاء الاصطناعي لتحسين تجربة المستخدم من خلال تحليل التصاميم واقتراح التحسينات. على سبيل المثال ، يمكن لخوارزميات الذكاء الاصطناعي تحليل موقع ويب واقتراح التغييرات التي تجعله أكثر سهولة في الاستخدام ، مثل تبسيط التنقل أو تحسين التخطيط أو تسهيل العثور على المعلومات التي يبحث عنها المستخدمون.

8- يعمل الذكاء الاصطناعي والتعلم الآلي على تغيير التصميم الجرافيكي وسيستمر في القيام بذلك في المستقبل ، والتكنولوجيا مهيأة لجعل عملية التصميم أسرع وأكثر كفاءة وأكثر سهولة في الوصول إلى نطاق أوسع من الناس.

التوصيات:

1. توجيه المصممين الكرافيكيين للعمل على الاستعانة من تقنيات الذكاء الاصطناعي في مراحل التصميم المختلفة لتوفير الوقت والجهد وتجنب الوقوع في الأخطاء.
2. إدراج الذكاء الاصطناعي كدرس ضمن المقررات الدراسية لطلاب المرحلة الاولية والعليا في قسم التصميم بكافة فروعه.
3. العمل على الافادة من مختلف تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التصميم االكرافيكي ودراستها بشكل يواكب التطور التكنولوجي المتعلق بالذكاء الاصطناعي .
4. توجيه طلبة الدراسات العليا في قسم التصميم بكافة فروعه بالبحث والتقصي وكتابة الرسائل والاطاريح بهذا المجال .

المقترحات :

1- تطبيقات الذكاء الاصطناعي واستخداماتها في المنجز الكرافيكي الرقمي .

References:

1. - *Shan Wu 2020 J. Phys.: Conf. Ser. 1533 032022.* (n.d.).
2. . *www.decormatters.com*. (n.d.).
3. alghamedy abdulah shraf. (2022 p42). A dictionary of data and artificial intelligence. King Salman International Language Complex.
4. Al-Toukhi, M. A.-S. ((January 2020, p. 30)). Artificial intelli Sharjah Police Command Magazine, Police Research, Volume 30, Issue 116. *Artificial intelligence techniques and technological risks*.
5. Atiyat, M. T. (2006 p. 8). *Introduction to artificial intelligence.* Amman, Jordan: Arab Society Library for publication and distribution.
6. Hassanein, S. A.-S. (2020p 63). *Industrial design process in light of artificial intelligence.* Journal of Architecture, Arts and Humanities.
7. Helal, S. A. (2021p21). *Artificial intelligence from basics to the end.* Beirut: Al Shorouk Bookshop.
8. Khalifa., E. (2017 p63). *Eh Artificial intelligence effects provide the role of smart technologies in the daily lives of human beings.* abu dabi: Ehab Khalifa. (2017 p. 63). Artificial intelligence effects provide the role of smart techn Future Center for Research and Advanced Studies.
9. Musa, A. (2019 p4). *Artificial intelligence revolutionizing the technologies of the age.* cairo: Cairo: The Arab Group for Training and Publishing.
10. others, G. A. (1979 p 135). *Cognitive Dictionary. Cairo:*. egypt: The Egyptian General Authority for Books.
11. Saliba, J. (1982 p 182). *Philosophical Lexicon.* . Beirut:: The Lebanese Book House.
12. sham, A. (2022 p31). Artificial intelligence techniques and their uses in visual media during crises. . *Al-Riwaq Journal for Social Studies*, Volume 8, Issue 1.
13. *www.fihm ai*. (n.d.).
14. *www.tremplin-numerique.org*. (n.d.).

The effectiveness of artificial intelligence in contemporary digital graphic design

Assistant Professor Dr. Fouad Ahmed Shallal
University of Baghdad - College of Fine Arts
Graphic design Design Department

Abstract :

In our world, technological development has become inherent in all walks of life and is characterized by its speed in performance and uses. This development required the emergence of new technologies that represent a future revolution for a fourth industrial revolution in various fields, which contributed to finding many alternatives and innovative technical solutions that shortened time and space in terms of making Machines are smarter, more accurate, and faster in accomplishing the tasks intended for them, and we find the emergence of what is called artificial intelligence (artificial intelligence), which is the technology of the future, which is one of the most important outputs of the fourth industrial revolution, and artificial intelligence has become a comprehensive term for applications that perform complex tasks that required in the past human inputs such as Communicating with customers via the Internet and various digital applications, as it saved a lot of time, effort, and money thanks to its various capabilities, specifically in the field of graphic design. in graphic design The study aimed to identify the effectiveness of artificial intelligence in contemporary digital graphic design and to benefit from its applications through its employment in the field of graphic design. And the techniques used to design and develop artificial intelligence applications 4- The importance of artificial intelligence and its effectiveness in developing graphic design skills. Its effective capabilities enable and facilitate contemporary digital graphic design processes. The research also came out with conclusions, recommendations and proposals that came from it. Results: 1- Artificial intelligence for the graphic designer shortens the implementation of various designs and analyzes problems with accuracy and high speed, which allows achieving creativity and developing his skills. 2- Artificial intelligence can process a huge amount of data and information in a short period of time compared to time spent on traditional digital design. 3- Artificial intelligence enables the graphic designer to find solutions to unfamiliar problems that he faces when executing the design work. The researcher came out with conclusions, including: 1 - The revolution in the world of artificial intelligence in the future will make applications capable of carrying out various tasks of graphic design and most areas of our lives. 2- Artificial intelligence helps users create new patterns and different designs with less experience and knowledge in the field of design. The researcher also recommended directing graphic designers and students to work and make use of artificial intelligence techniques in the various stages of design to save time and effort and avoid making mistakes. The researcher also suggested studying the applications of artificial intelligence and their uses in the digital graphic achievement. The search was also included in the list of Arab and foreign sources.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1253

الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في بناء الصورة المسرحية

كاظم عمران موسى[1]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الملخص

بين ثنائية الصوت والصورة، تأتي اكتمال شخصية الممثل عند المخرج ليُعلِنَ عن ولادةِ الدور المسرحي المناسب لتلك الشخصية بِصفتها العنصر الأساس والملازم للعمل الفني، ضِمن نظامهِ الإشتغالي في نمط السلوك الصوتي فضلاً عن السلوك الحركي / الاشاري وهو يبحث عن الإجادة الجمالية والمهارية في آنٍ واحد.

وذلك من خلال علاقة المُشاهِد بالحدث المسرحي الذي يعده المخرج كمنطقةِ نشاطٍ إبداعيٍ فاعل بالنسبة (لعمل الممثل) من خلال الإلقاء الصوتي والعلامات التي يبثها تحقيقاً لمتطلبات الموقف الدرامي وما يتطلبهُ من رؤية تشكيلية صورية تُرسَم على شكل صورةٍ فنية مُتكاملة وواضحة للدور وذات فهمٍ جماعي. لذا كان لِزاماً على الممثل ان يتقن فن الكلام مثلما يتقن تحكمهِ بالحركات والايماءات، فضلاً عن الإلقاء والإنشاد والصرخات والغناء بمرافقةِ الموسيقى.

لذا جاء هذا البحث ليتطرق إلى هذهِ الدراسة من خلال مبحثين مهمين وهما..

اولاً: مفهوم الإلقاء ودراسة أساليبهُ المسرحية.

ثانياً: المعالجات الإخراجية للإلقاء في بناء الصورة المسرحية.

وقد توصل من خلالهما الباحث إلى عدةِ نتائج مُهِمة أبرزت اهم الجوانب الجمالية في الخطاب المسرحي.. والتي عالجها المخرج لتتناسب وتتناغم بين الجانب الصوتي والجانب الصوري للعرض المسرحي

ومنها : أولاً :- ان الإلقاء هو الامتداد الصوتي في المكان , وما يحملهُ من سحاةٍ فنية تلعب الوسيط الخبري بين الأفكار والرغبات والدوافع التي يعمل على تحقيقها المخرج , لإنتاج صورهِ الدرامية ذات التأويلات المختلفة .

و ثانيا:- ان الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في العمل الفني يتمثل بوصفهِ أداة تحويل مظاهر العرض وتساهم في بنائه الصوري وصولاً إلى قراءة اجتماعية تسمح بفك رموز وشفرات العرض المسرحي .

ثالثا: - ان هذه المهارات لها أصول وقواعد نظرية تساهم في اكتمال الممثل الذي يشرع في مواصلة التدريب عليها بصورة دائمية.

الكلمات المفتاحية: الأثر، الإلقاء، الصورة المسرحية

[1]تدريسي/ جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة k.alomran@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الفصل الأول

المقدمة

اتخذت مسيرة تطور فن التمثيل ومعالجاته الإخراجية عبر المحطات التأريخية نُمواً مُتصاعداً، وانطوت في حيثياتها المرحلية سنواتٌ من جهود الممثلين والمخرجين من اجل تطوير العمل الفني من خلال ممكناتهِ الجسدية والصوتية بِأساليب مُتَعَدِدة تبحثُ عن طرق ووسائل أدائية في الصوت والإلقاء وتقنياته المتجددة ضمن العرض المسرحي الواحد إذ تتحدد معطيات المعالجة الإخراجية لبناء الصورة المسرحية من خلال تعدد أساليب الإلقاء المسرحي وآلية العمل بها ليس بوصفها لفظ النص المسرحي حسب.. بل تلك المهارات التي يتقنها الممثل ويراقبها المخرج من حيث التلوين في الكلام وطبيعة الآداء فضلاً عن مهارة نطق مخارج الحروف وحسن استخدام نبرة الصوت ونغمته وشدته وسرعة الكلام وإيقاعه والتلاعب في بنائه إذ تتفاوت طبيعة الإلقاء في المسرح ما بين إبراز قيمة الصوت كعنصر سمعي في لفظ أقرب الى الترتيل وهذا هو التنغيم وبين إبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه لهجة الحديث الدارج او الكلام العادي تِبعاً لاختلاف مدارس التمثيل.

فبعد ان تنوعت المذاهب المسرحية وتعددت طرق إخراجها على وفق ذلك التنوع منذ نشوئها وتشظيها الى أساليب مسرحية مختلفة في بنائها الدرامي , جاء الإلقاء المسرحي بوصفهِ جُزءاً مهماً من بِناء الدراما متنوعاً هو الآخر في أساليبهِ وقواعدهِ وأصول التخاطب بين الناس والتحاور على المسرح إذ ان الكلام المكتوب في نصٍ سوف يُلقيه (الممثل) على خشبة المسرح , ثم يفسر (المخرج) بِأساليبهِ والممثل للعرض المسرحي (بإلقاء الحوار) وإذاً فَإنَ قواعد الإلقاء المسرحي يجب أن ترتبط بِرسم الصورة المسرحية المُعَبِرة عن الفعل الدرامي عِبرَ رسم الشخصيات وصوغ العرض المسرحي وانطلاقا مما تقدم فَإنَ الحاجة قائمة إلى دراسة المشكلة التي تكمن في التساؤلات الآتية ..

ما الأثر الجمالي للإلقاء المسرحي في بناء الصورة الدرامية؟

ويفيد هذا البحث الدارسين والمشتغلين في الحقل المعرفي المسرحي من خلال معرفة أسلوب الإلقاء الذي يتحدث به الناس سواء كانوا ممثلين ام ملقين ويهدف الى التعرف عن الأثر الجمالي للإلقاء في بناء وتوظيف الصورة المسرحية ليقدم من خلال ذلك أسلوب الإلقاء المسرحي إجرائياً وكل ما يلفظهُ أو يتكلم بهِ أو ينطق بهِ الممثل المسرحي من معانٍ وألفاظ تقترنُ بماهرتهِ الفنية من خلال نطق مخارج الحروف وحسن استخدام نبرة الصوت ونغمته وشدته وسرعة الكلام وإيقاعه.

المبحث الأول

مفهوم الإلقاء ودراسة أساليبهِ المسرحية

يقول أرسطو في فن الشعر: لا شك أن من يملك ناصية الكلمة فهو يملك أقوى أدوات التأثير والتعبير فقد كان للكلمةِ ولا يزال أثرها الكبير ودورها الفعال في كل عمليات التطور الإنساني على مر العصور وتعاقب الأجيال، وعلى تغيير الظروف وتنوع الأحوال (Aristotle, 1982, p. 121) بل ان الكلمة إذا ما ركزت بعناية واستثمرت بفعالية فليس على وجهِ الأرض شيئاً أقوى تأثيراً منها، فهي القوة العجيبة المسؤولة عن كُلِ حركات البناء والهدم في التأريخ.

لذا كان لزاماً على كل العلماء والمعلمين ان يهتموا بالكلمة التي ساعدتهم في نقل أفكارهم الى السامعين او المشاهدين بوسائل متعددة وعن طريق المشافهة للتأثير فيهم فظهروا الدعاة والمرشدين والعلماء والمصلحين من خلال كلامهم وصولاً إلى كل المنظرين والمفكرين وليس إنتائها بشكسبير حين ينصح ممثليه عن طريق هاملت : "انطقوا الكلام أتوسل إليكُم , كما انطقهُ لكم بخفةٍ تنزلقُ على اللسان , فإذا تفوهتم بهِ من الحلق كما يفعل معظم ممثليكم اذاً لفضلتُ عليكم منادي المدينة ينطق بكلماتي ... انهُ ليزعجني ان أرى مُمَثِلاً يمزق الحماس الى اسمال , اسمال بالية , ويشقِقُ آذان المتفرجين القريبين منه .... لكم وددتُ ان يقرع بالسوط ذاك الذي يصخب ويبالغ ويصبح عنيفاً أكثر من هيروس نفسه "
(Abdel-Hamid & Farid, 1980) . انها أفضل نصيحة تأتي بفائدتها إلى الممثل ليُعَبِرَ عن ثنايا النص من خلال أدائهِ الصوتي بالإضافةِ إلى حركاته وإيماءاته (إلقائه) فإن فهم الكلام قبل إلقائه امراً لابد منه لإن العملية تتم ضمن إطار الفن الدرامي فلا مناص للممثل من الإيمان بالكلام الذي سيلقيه على مسامع المتفرجين ليعبر عن الأفكار والمشاعر بشكلٍ صادق يعرفنا من خلال ذلك على ابعاد الشخصية الطبيعية والنفسية والاجتماعية. فأن "لِكُلِ كلمةٍ على خشبة المسرح تصاحبها دلالةٌ حركية وقيمَةٌ جمالية كنتيجة نهائية لمجموعة من الانفعالات ومجموعة من المشكلات النفسية لذات الكاتب او المخرج يقدمها الممثل من خلال أدائه عبر اللغة والصورة لرفع قيم الاستجابة والتلقي" (Stanislavsky, 1973, p. 102)

فالإلقاء هو مهارة وتكنيك في استثمار الصوت البشري وتطويع نبراته حسب الموقف واللغة للتأثير على المتلقين بشكلٍ مثير يستند على دراية ومعرفة علمية، ورغم ان جميع الناس يمكنهم التعبير عن ذواتهم إلا انهُ قِلَ فقط هي التي تملك وتتقن فن الإلقاء بحيث يصل إلى هدفه من نقل أفكاره او أفكار غيره بشكلٍ واضحٍ ومحدد، ومن ثم التأثير على السامعين او المشاهدين بحيث يتفاعلون مع هذه الأفكار فالإلقاء يعد الوسيلة الوحيدة والفعالة في مخاطبةِ الجماهير كونهُ يُجَسِد الأفكار والأحاسيس بِشَكلٍ واضح. وفي الآونة الأخيرة أصبح التركيز واضحٌ على تتبع الأثر الجمالي لفن الإلقاء بعد ان تم حصرهُ بعدة أساليب على وفق التنظير والتطبيق وهي الإلقاء الارتجالي والذي ينقسم بدورهِ إلى قسمين (إلقاء من الذاكرة والإلقاء اللحظوي)، والثاني (الإلقاء من نصٍ مكتوب) وهذا بدورهِ يُقسَم إلى عدة أساليب منها: أسلوب الإلقاء الخطابي وأسلوب الإلقاء الشعري وأسلوب الإلقاء القصصي وأسلوب الإلقاء التمثيلي وأسلوب الإلقاء الغنائي (Adass, 2007, p. 87). ان هذه الأساليب تعتمد بالدرجة الأولى على إيصال المشاعر وعلى نقل المعاني فضلاً عن دراستها العوامل النفسية التي تحركُ نفوس الجمهور وتُأثِرُ في طباعه، وكلما كان شعور الجمهور موحداً سيطرت عليهِ روح الجماعة وهذا واحدٌ من أسباب تفوق الإلقاء بتعدد أساليبه.

أسلوب الإلقاء الخطابي:

كانت الخطابة ومازالت سِمَةً أساسيةً من سمات العصر تسير جنباً إلى جنب مع الاتجاه نحو إدراك الملقي بما يريدهُ الجمهور وكيف يتلاءم الأسلوب مع السامعين , من حيث ثقافتهم وتقبلهم للموضوع المطروح في الخطبة , فالأسلوب الذي نتعامل بهِ مع عامة الناس غير ذلك الذي نتعامل بهِ مع طَبقةٍ مثقفة منهم فلكل مقامٍ مقال فضلاً عن قدرة الخطيب في التعبير ومدى قوةِ صوته , وتمكنه , وأدائه , وسيطرتهِ على الموضوع الذي يُعالجه , وثقته بنفسه وإيمانه بما يقولهُ في الخطبة علاوتاً على قدرتهِ في مجابهة المواقف الطارئة وقدرته

اللغوية من حيث سلامة اللفظ وضبط أواخر الكلمات ضبطاً صحيحاً . وبمرور الزمن أصبحت الخطابة الأسلوب الأمثل لمخاطبة الناس في جميع الفترات، فالخطيبُ كثيراً ما كانَ يعول عليه الناس لتشجيعهم وشد أزرهم في كثيرٍ من الأُمور الحياتية لان الخطيب يعرف أكثر من غيره كيف يتمكن من إثارة الحماس في نفوس السامعين. وللإلقاء الخطابي أنواع عديدة نذكر منها الأهم:

الإلقاء الخطابي الديني – الإلقاء الخطابي الحماسي – الإلقاء الخطابي السياسي

أسلوب الإلقاء الشعري:

ان الكلام لا يكون شعراً إلا إذا أوحت معانيه بصورٍ خياليةٍ شاعرية تولد القناعة لدى المتلقي من خلال التعبير عن الكلمات بواسطة الإلقاء الصحيح الموحي بالأفكار والأقوال والمشاعر التي تتضمنها القصيدة، وبذلك سوف يصل الشاعر بإلقائه إلى مرحلة التعبير الفني المبدع فان معرفة الملقي وإلمامهِ بأصول وقواعد الإلقاء الشعري سوف يقوده إلى النجاح في مهمته الفنية لذلك على الشاعر ضرورة الالتزام بأن يكون لفظهُ رشيقاً عَذِباً وفخماً سهلاً وأن يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً وقريباً. لإن الرشاقة، والعذوبة في اللفظ، تعني الخفة والسهولة في ولوج الأسباع، وحسن التقبل، بحيث لا تخدش اذن السامع بل يترك فيها حالة من النشوة النفسية بحروفٍ مموسقة وجرسٍ ثابت، فالشعر الموزون والمقفى يثير المشاعر والانفعالات الإنسانية بالصورةِ الخيالية التي يقدمها الشاعر.

فالشاعر عندما يلقي إنما يلجأ إلى صدق الشعور في إبراز الانفعالات وتفاعله مع مكنونات الكلمة حين يستعين بتجاربه الحيوية القريبة الشبيهة بمعاني الشعر الذي يلقيه وهو ما يسميه ستاينيسلافيسكي: الذاكرة الانفعالية (Stanislavsky, 1973, p. 226) . ان قوة الصوت الكافية وشحن الكلمة والوضوح التام في النطق والتركيز على الكلمات المهمة الغارقة بالانفعالات الإنسانية وبالصورة الخيالية التي يقدمها الشاعر هي من أولى سمات هذا الأسلوب.

الأسلوب القصصي:

الأسلوب في هذا الإلقاء يتطلب منا ان نلجأ احياناً إلى الأسلوب التمثيلي لسرد الأحداث عن طريق تمثيل الشخصية في إلقائها لقصتها من حيث التأكيد والتمهيد للمفاجأة بطريقة الإلقاء والاهتمام بالوقوف والتركيز الذي يساعد الملقي على إظهار الذروة , ولكي ننجحُ في ذلك علينا ان نعبر بصدقٍ وحماسٍ يعبر عن إيماننا في أصوات الشخصيات الموجودة في القصة وهنا لابد أن يأخذ أسلوب الإلقاء طابع تقمص والتقرب من الشخصيات الموجودة في الرواية أو القصة المؤداة وهذا الطابع لابد ان يتسم بالاختلاف في طرق التعبير عن تلك الشخصيات وحاجاتها وتأثيرها بالظروف المتغيرة تبعاً لتغير بيئة الحكاية (Abdel-Hamid & Farid, 1980, p. 11)

أسلوب الإلقاء التمثيلي:

كل ما يلفظه الممثل أو يتكلمُ بهِ أو ينطقهُ من معانٍ وألفاظ وفق أساليب خاصة ومنوعة يضعها المخرج للوصول الى الهدف الرئيسي واكمال الرؤية الإخراجية إذ ان لكل مخرج مؤهلاته واصوله في تدريب ممثليه حين يعتمد اولاً على الموهبة التي لابد من توافرها في الشخص لكي يكون فناناً يساهم في تشكيل صورة العرض. وثانياً يعتمد على الإبداع والمقصود هنا بالإبداع "هي التلقائية في تنفيذ العمل الفني والاحساس بتدفق الغريزة

الدرامية فالإلقاء لا يعتبر فناً إذا لم يوضع في موضع خاص أي عندما يكون هناك من يتلقى ذلك العمل ويستجيب له" . (Abdel-Hamid & Farid, 1980, p. 146) .

عندما تنامت العلاقات الإنسانية وتطورت بحكم تطور المجتمعات وحاجاتها في استقبال الانطباعات الحسية وشعر الإنسان بالحاجة الى رموزٍ صوتية يمكن ان يتداولها مع أخيه الإنسان لغرض تنظيم تلك العلاقات وذلك لغرض المحافظة على الحياة وإدامتها أولاً واتساع المصالح المتبادلة ثانياً بدأ التمثيل يأخذُ أسلوبه الخاص وهو يعتمد على تقمص شخصيات مختلفة عن طريق الصوت وطريقة الكلام فمنذ احتفالات (ديونيزيوس) إله الخصب والنماء كان اليونانيون القدماء يجتمعون لكي يحتفلوا بعيد قُطِف الثمار ويطوفوا بشوارع المدن وانحاء الريف وهم يمرحون , ويرقصون , ويرتجلون الأناشيد , ويتغنون للإله حيث كان الممثل آن ذاك

(ثيسبيس) يعرض اشعارهُ على عربةٍ في الطُرقات وبذلك كان له السبق ان يصبح رمزاً للممثلين الجوالين (Ardash, 1979, p. 233) . ثم تطور الأداء التمثيلي عند الأغريق على يد شعرائهم الأوائل (اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس) حتى تحرر الإلقاء من نشيد الجوقة رويداً رويداً ليتخذ اسلوباً آخر أقرب ما يكون إلى المسرح الغنائي (Mustafa, 2006, p. 132) . ثم جاء الرومان الذين اتسموا بالفخامة الواضحة في كل مجالات فنونهم واصواتهم وإلقائهم المبالغ به وفي العصور الوسطى علمت الكنيسة ممثليها كيف يتناولون حوار المواضيع الدينية في عمليات التلوين والترتيل والتفخيم في الصوت، لكي يكون معبراً. ولم يكون العرب بمنئ عن استخدامهم للإلقاء التمثيلي فكان الحكواتي منذ أقدم العصور يشرع في تقليد الأصوات والحركات البهلوانية ولا ننسى ان أسلوب الالقاء الحكواتي كان اسلوباً قصصياً ولكنه سرعان ما امتزج بالأسلوب التمثيلي من خلال تقمصهِ للشخصيات، التي يقلدها بصوته المتلون وهكذا تطور فن الالقاء الصوتي وتفاوت من مكانٍ إلى آخر ومن مؤدي الى مؤدٍ آخر نجد هذا التفاوت واضحاً بين الممثلين في صحة الالقاء واتقانه ومشاركته في الصياغة النهائية للمسرحية. (Qajah, 2006, p. 88) . وكثيرٌ من الممثلين ينطقون بالكلمات بإتقانٍ مُحكَم موظفين كل ما يمتلكون من إبداع من اجل ابراز معالم الشخصية التي يؤدوها. وبما ان فن الالقاء لا يمد الى فن التمثيل فحسب، بل يشمل اغلب الأنواع الأدبية في حالة الأداء او التجسيد الدراماتيكي من تمثيلٍ وشعرٍ وخطابةٍ وغيرها من خلال القاء الكلمة المرتبطة بالشعور. فدور الكلمة على خشبة المسرح تستثير في الممثل مختلف المشاعر والرغبات والأفكار، والصور الداخلية البصرية، والسمعية وغيرها، هذه الصورة يجب ان تتولد عند المخرج ويعلمها للممثل لتصل الى الجمهور، ان معرفة المخرج فن الالقاء على نحو عام والمامه بأصول وقواعد اتقانه يقوده الى النجاح في مهمته الفنية فيما لو قام بتدريب الممثل لإنتاج عملٍ فنيٍ ما منذ بداية التمرين الى نهاية العرض.

المبحث الثاني

المعالجات الإخراجية للصوت والإلقاء في بناء الصورة المسرحية

حين يشرع المخرج بالتقديم الممكن لفكر المؤلف او الهدف الذي ينشدهُ في العرض ويراهُ مناسباً ومتوافقاً مع متطلبات جمهور العصر الذي سيتلقى معالم العرض مع إيضاح الشكل العام من خلال الإلقاء في تشكيل صورة العرض المسرحي التي لا تكتمل إلا من خلال الممثل الذي يمتلك المهارة الكاملة في فن الإلقاء. إذ ان فن

الممثل لا يقوم على مبدأ المحاكاة او التمثيل للآخرين فحسب بل تهيئة التدريب الكامل لمعالم الشخصية صوتاً وصورة وصولاً إلى المبتغى في فهم كيانها وانفعالاتها التي يمليها المخرج من خلال فهم الموقف الاجتماعي والنفسي والطبيعة الانفعالية وتفاعلها جميعاً وفقاً لإيقاع عام يرسم صورة الحدث. ولكي تنمو الصورة الصوتية في الحدث وفكرتها وهدفها في إتقان من خلال فن الإلقاء والتدريب عليه كان لابد ان يكون للمخرج ملكة التذوق والتأثير ما بين الملقي والسامع ليصبح قادراً على التميز بين النصوص المسرحية والتعرف على خصائص كُلٍ منها ومن ثم اصدار الاحكام عليها , ومقارنتها مع غيرها من النصوص الأخرى , وحتى تنمو ايضاً قدرة المخرج ف تجاربهِ الإخراجية كان لا مناص لهُ من ان يستوعب مضمون ما يقرأهُ ليمليه عن الممثل وان يتذوق الخطاب النصي وما يكتنزهُ من جمالٍ أدبي وتعبيري وما فيهِ من صورٍ وخيال والفاظ موحية بالمعنى لتؤسس كوناً مُزدَحِم من بناءات صورٍ مسرحية ليضعها المخرج في بوتقةٍ واحدة يؤسس من خلالها خطابه الفكري والجمالي من خلالِ صوت الممثل وطريقةِ إلقائهِ فضلاً عن حركاتهِ وأداء جسمهِ المُتَسِقَة مع هذا الإلقاء . ومن اهم هؤلاء المخرجين هنري إيرفينج وقسطنطين ستاينسلافيسكي ومايرهولد وبريخت وكروتوفيسكي ولي ستراسبيرج وآخرون.

اولاً: هنري إيرفينج (1838 – 1905)

منذ كان ممثلاً مسرحياً انكليزياً في العصر الفيكتوري اهتم بالإلقاء وأخذَ على عاتقهِ المسؤولية الكاملة للاهتمام بلعب الأدوار القيادية في مسرحِ ليسيوم معتبراً نفسهُ وشركتهُ بمثابة ممثلين للمسرح الكلاسيكي الإنكليزي وقد لعب دور الملهم لشخصية البطل في رواية (دراكولا) التي الفها ابرامستوكر مدير مسرح ليسيوم. كان إيرفينج واقعياً إيهامياً يريد من الممثل ان يوهم بإلقائهِ المتلقي فضلاً عن اهتمامه بالدقة التأريخية والجانب البصري للصورة المسرحية من خلال الإنارة واللعب بالغاز إذ اعتمد على النجومية على العكس من الدوق ساكس مننكن وأكدَ على الرمب على عكس ريتشارد فاغنر (Meyerhold, 2006, p. 160)

. واستكمل بذلك عناصر الفن المسرحي من تجربته الشعورية التي استوعبت مضمون استكمال الممثل للمنظر المسرحي ذو الأبعاد الثلاثة والمستويات المتحركة

ثانيا: قسطنطين ستانيسلافيسكي (1865 – 1938)

عند تجاوزه الحدود التقليدية للطبيعية عند اندريه أنطوان واجداً بذلك الفعل الداخلي للممثل الذي يؤدي الى فعلٍ سلوكيٍ خارجي أصبحَ الصوت والإلقاء عنده مادة دراسية مهمة حولت قوانين (الإلقاء المنطقي) الى الإلقاء الايهامي الذي ينبغي عليه معرفة المضمون الداخلي للشخصية. ومن خلال هذا الإلقاء الواقعي يجب على الممثل ان يطوع ويلون ادائهِ وإلقائه وفقاً لأساليب الإلقاء , من اجل إحداث الأثر المطلوب على المتلقي فكانت آلية الإلقاء عند ستانيسلافيسكي معدة سلفاً , وفقاً لقدرات الممثل نفسهُ , ويقصد بذلك تحقيق فهمه للدور , وكذلك ضمان التأثير للمتلقي , وإيقاظ ملكاته وقدراته بصورةٍ مستمرة , وكفالة الجرس العذب الجميل للكلمات المسرحية , وهي تتسم بانفعالية الحدث من خلال الرسم الفونتكي وتعبيرية النبرات لصورةٍ مستمرة , من اجل استذكار العمليات المخزونة في الذاكرة الانفعالية بكفاءة عالية عن طريق التعبير والاحتفاظ والتوازن عاطفياً وانفعاليا ليكون الإلقاء عندهُ واضحاً وصادقاً (Qajah, 2006, p. 88).

ثالثاً : فيسفولد مايرهولد (1874 – 1940)

أكد على الممثل ان يكون الصوت مسنوداً من الحجاب الحاجز لأن جسم الإنسان عنده والديكور مركب من أجزاء متماثلة من خلال تأكيدهِ على القوى (البيوميكانيكية) للممثل وهي علاقته في أعضاء الجسم إذ أنَ لكل عضو وظيفتهُ ومجتمعتاً تؤدي إلى وظيفة أعظم. (Imran Kazem, 2023, p. 102)

واستطاعَ بذلك ان يؤسس اسلوباً جديداً في الأداء الصوتي والحركي في انتقاء وابتكار تمارين خاصة للممثل كتجربة جديدة أسست آلية الأداء التي صيغت شعرياً وخطبت بالخلود إلى يومنا هذا، إنهُ أسلوب يختلف عن الأداء التمثيلي وفقاً للطبقة المقصودة كما كان سابقاً، أي ان الكلمات يجب ان تعبر عن روح العصر الحالي فمبادئ (البيوميكانيك) تفسر روح الإنتاجية في عشرينيات القرن العشرين، مستمدتاً من العلوم الأساسية. أرادَ ميرهولد من الأداء السردي التعليمي المعرفي البعيد عن الاهتزازات والتقمصات والبعيد ايضاً عن التوتر او الإيقاعات الحزينة أن يزاوج ما بين العاطفة والانفعال من جهة وما بين الإلقاء وما بين طريقة إلقاء الحروف من جهة اخرى التي تخلق نوعاً جديداً من الأداء يطلق عليه بالأسلوب الشرطي أو التعبيري واحياناً التركيبي لتؤدي اللحظة التراجيدية الى ابتسامة، أي الخروج من التقمص إلى اللا تقمص.

رابعا : برتولد بريخت (1898 – 1956)

اختلف بريخت عن ستاينسلافيسكي في طريقة الأداء فجاء الأول بالتغريب رافضاً الاندماج بالشخصية من خلال الفصل بين أداء الممثل والدور خارقاً بذلك مبدأ الإيهام، ومن ثم عزل الممثل عن الشخصية التي يجسدها، وهذا العزل لم يكن كافياً، بل أضاف لهُ أسلوب السرد كطريقة أخرى في الإلقاء استهدفت الفكرة وليس العاطفة (Brecht, 1973, p. 336). وهنا سيفقد الممثل القائه الجيد معناه، إذا لم يجيد اتقان النطق مع معناه، وعدا ذلك فأن وضوح النطق كشيء قائم بذاته لهُ وجوه متعددة ودرجات متعددة ايضاً أي انهُ يختلف باختلاف طبقات المجتمع يتلاعبُ بهِ الممثل من خلالِ مخارج النطق والألفاظ من أجل ان يوصل إلى الجمهور لغة مفهومة وواضحة ويسيرة.

خامساً: جيرزي كروتوفسكي (1933)

لقد صنف (كروتوفسكي) الصوت إلى صنفين احدهما ملائم للممثل والآخر ملائم للمعنى او الملقي، وهذا يعني ان المهام لكلا الإثنين تختلف، فكثيرٌ من مغني الأوبرا يعجزون عن إلقاء خطبةٍ طويلة من غير ان يجهدوا صوتهم، أو يتعبوا طبقتهم الصوتية ولذلكَ يتعرضون لخطر (البحة) لإن صوتهم مصنف للغناء لا للإلقاء (في المسرح) . (Krotowski, 1986, p. 105). أراد كروتوفسكي أن يتحكم الممثل بصوته وان لا يصغي الى صوتهِ من داخله بل من الخارج، لا يصغي إلى الصدى بصورةٍ سلبية بل يتعمد التأثير فيه عن طريق الاقتراب او الابتعاد عن حائط المسرح ورفع الصدى او خفضهُ وفق ما يريد وتبديل أجهزة تضخيم الصوت وطبقاتهِ حسب ما يرتأه المخرج.

ان التعبيرات الصوتية والنبرات المنطقية التي يرددها الممثل اثناء أدائه عند تجسيدهِ الدور تكاد تتفق واسلوبهِ المناط به وفقاً لرؤية المخرج، ووفقاً لإمكانيات الممثل. ففي كلا الحالتين يشتمل الإلقاء على الإيقاع والتعبير والنبرة المنطقية التي تجعل الأداء مُتكامِلاً.

سادساً : لي ستراسبيرج (1901 – 1982)

أكد على الممثل ان يكرر حركتهُ أثناءَ إلقائهِ للحوار أو ان يصدر الأصوات ولا يعني هنا أصوات او مقاطع او الحان الأغاني، بل يعني ما يصدره الممثل من أصوات، ويجب ان تساوي هذه الأصوات الجهد الذي تبذله العضلات، فقد اكتشفت أن النغمة والأصوات ترتبطان بجهد العضلات المبذول، ولا يجب ان تؤدي بشكل منفصل عن هذا الجهد. وعليه أن يكون الممثل له القدرة من الوعي والتركيز والانتباه في كل حركة يؤديها أو صوت ينطقه، من اجل الوصول إلى فهم معنى النظرية او المنهج الذي تعلمه.

لهذا جاء (ستراسبيرج) بمجموعة من الأساليب الفنية ليسوقها تحت مسمى عُرِفَ ب (التدريب على اختلاف الانفعالات) وفقاً لطريقة تتلخص في أن يجعل الممثل على وعي بعجزهِ عن التعبير الصحيح، على الرغم من قدرتهِ الفائقة على الخيال والتعبير العاطفي. (Strasberg's, 2002, p. 76).

ومن هذا وذاك وجد الباحث أن أساليب الإلقاء التي امتاز بها المخرجون في أعمالهم العالمية والتي تحلى بها ممثليهم تفاوتت بين مخرجٍ وآخر من خلال اشتراطات المؤلف أو القفز عليها لإنضاج التأثيث البصري ضمن عمليات الحفر والتفكيك وفاعلية الحوار ومعالجات الصورة ذات الأنساق الجمالية التي تولد مستويات التشكيل من خلال تنوع الأداء وتنوع الإلقاء وبالتالي تنوع الرؤية الإخراجية لتشيح عن الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في بناء الصورة المسرحية التي تُحَدِدُ معطيات العرض تِبعاً لرؤية المخرج واتجاهه , فقد ثَبُتَ أن هناك نوعٌ واحِدٌ من الدراما ولكن هناك عدة اتجاهات من حيث المعالجة والتجسيد ولابد ان يكون هناك اتجاه إخراجي مناسب . لكل مذهب درامي كما يكون هذا الاتجاه نابعاً من فكر المخرج نفسه إذ يتبعه أسلوب خاص في الإلقاء يحاول الإمساك بتتابع الثيمات وإنتاج المعنى ضمن تدفق الصورة المسرحية جمالياً.

ما أسفر عنهُ الإطار النظري من مؤشرات

1/ تنفيذ متطلبات بناء الصورة النهائية للمشهد المسرحي يتطلب فهم الكلام من قبل الممثل الذي يؤمن بأبعاد الشخصية (الطبيعية، النفسية، الاجتماعية) وصفاتها من خلال السلوك والتصرفات وطريقة الكلام والوشائج العلائقية بين الشخصيات الأخرى لإبراز القيم الدرامية.

2/ يتطلب الإجهاد في تحوير الكلام بأساليب مختلفة من الإلقاء ذات الفعالية الأساسية في مخاطبة الجمهور عن طريق الخطابة، الانشاد، الغناء، الإشارة على جذب وإثارة انتباه المتلقي.

3/ يتحدد أسلوب الإلقاء الخطابي عن طريق الملائمة مع الفكرة العامة للمادة الملقاة، الملائمة مع المتلقي والملائمة للملقي عبر اسلوبٍ قويٍ ومُباشرٍ ومُتَزِن.

4/ يتضح الأثر الجمالي في أسلوب الإلقاء الشعري بتوليد القناعة التامة لدى المتلقي من خلال التعبير عن الكلمات مع الاحتفاظ بالصورة المناسبة لها بوساطة الإلقاء الصحيح الموحى بالأفكار والأقوال والمشاعر التي تتضمنها القصيدة.

5/ يتحقق مبدأ البناء الصوري من خلال الإلقاء القصصي بالسرد والحوار معتمداً في ذلك على عنصري الزمان والمكان من دون ضياع احدهما وعن طريق التكوين (الصوت – الأسلوب) .

6/ في تحقيق مبدأ التفخيم والجرس الرنان يلجأ الممثل إلى أسلوب الإلقاء التمثيلي عن طريق حواره المسرحي معتمداً في ذلك على صوته وإلقائه، ويشتمل في ذلك (الألفاظ – الجمل – الكلمات) من اجل تجسيد الدور.

7/ عمد كل من (إيرفينج) و (ستانيسلافيسكي) على خلق نسق واقعي في إلقاء الممثل من حيث الصوت والموسيقى كمادة درامية.

8/ يؤكد (مايرهولد) و (بريخت) على قواعد الإلقاء المسرحي عن طريق التحول من التقمص إلى اللا تقمص وخرق مبدأ الإيهام من اجل عزل الممثل عن الشخصية فضلاً عن أسلوب السرد كطريقةٍ أخرى في الإلقاء.

9/ يتحكم في مسرح (كروتوفسكي) و (ستراسبيرج) تجسيم الصوت وقوة الإيصال ونقل الصوت من أجل ان يتفق مع آليته وفق معطياته الخاصة به من خلال الموازنة بين جهدين عضليين (الحركي – الصوتي) وإتيان القوة والتفخيم لإنتاج البناء الصوري الذي ينتهك المدلولات ويحاول الإمساك بالأثر الجمالي.

إجراءات البحث

اولاً **مجتمع البحث:** تم تحديد مجتمع البحث بما يتفق وهدفهِ وقد ضم عينة البحث.

ثانيا **عينة البحث:** تم اختيار عينة البحث مسرحية (ماكبث) وبطريقةٍ قصدية لتوفر آليات الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في بناء الصورة المسرحية.

ثالثاً **منهج البحث :** استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي طريقة لاستخلاص نتائج البحث .

رابعاً **أدوات البحث :** اتخذ الباحث الأدوات الآتية :

1/ اهم ما اسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

2/ المشاهدة والمشاركة في العرض

3/ الخبرة العلمية والعملية للباحث

4/ المقالات الفنية المنشورة حول العينة

خامساً **تحليل العينة :**

مسرحية : الذي ظل في هذيانه يقظاً

تأليف : احسان علي التلال

إخراج : غانم حميد

مكان العرض :

بغداد / مسرح الرشيد

في هذه العينة ستنكشف عبر خطابها الشعري ومن خلال قراءة المعد (احسان علي) الذي امتلك تجربة الإعداد بجهودٍ مسرحية أعطت ملامح وخواص تميزت عن سابقاتها إذ اقتبس مقاطع الذكريات بدلالات خاصة (أصدقاء الطفولة والصبا , سبورات الدرس الحبيبة , الجنود ....) , ليوظفها كعنصر معرفي ذو ملامحٍ فاعلة بأنساقِها الجمالية عبر مستويات التشكيل الصوري حين تستذكر الشخصية الرئيسية الجندي (عبدالله) تأريخَ حياتهِ في لحظةٍ واحدة هي لحظة إطلاق الرصاصة عليه من قبل القناص الذي رمقهُ وهوَ يوجه الرصاص صوبه ليقتله واثناء خروج الرصاصة من فوهة القناص وهي مُتَجِهةٌ إليه يمر شريط الذاكرة

بتسلسل الأحداث الماضية على شكل حكايات مترابطة من خلال عدة اسئلةٍ تحريضيةٍ جريئة وبأسلوب الإلقاء المفتوح الموجه إلى الجمهور علناً .. "متى تنتهي الحرب؟" , "لا نعرف كيف انتهت الحرب" , "من أين سنعثر على ماءٍ لنغسل اعيننا من مرأ الموت" , "لماذا نموت قتلاً بغيرِ إرادتنا؟ فما الذي فعلناه؟" , "إلى متى يبقى الإنسان يعيش بمأسايه؟" . اسئلةٌ حرجة احدثتها الحروب المتوالية جراء السياسات الخاطئة للأنظمة الحاكمة التي غيرت ملامح الجانب الاجتماعي. فكان لزاماً على الفنان ان يعي تلك المرحلة ويقف مناهضاً لتلك السياسات هذه الأسئلة التي طُرِحَت في هذه العينة انسجمت مع المعاني الدالة التي ميزت أساليب الإلقاء ظاهراً وباطناً، جهراً وهمساً مسكوب فنرى البطل يجهر بصوتٍ عال حين يقول اشتعل الرأس شيبا .. لم أعد ذلك الولد الراكض وراء ظله .... وبتحويلةٍ في الأداء نراهُ يهمس واضعُ المعدودة (شهداء ضائعين وقديسين وخونة) . هنا يعالج المخرج وهو يظهر القيم الجمالية والفكرية لدلالة الجندي المفروضة عليه الحرب يعالجها المخرج للوقوف على الظواهر والمواقف التي خلفتها الحرب وهو يبحث عن المسكوت ببناءٍ دراميٍ صوري جعل الكثير من المشاهد تتوالى بأصواتٍ متنوعة ينسجها البطل تارة وتنسجها المجموعةَ تارةً أخرى بإيقاعٍ متذبذب بين السرعة والبطيء إذ اتسم بناء الأحداث بالانتشار الافقي المتسارع , لا بالبناء المتصاعد فكان عبدالله الذي يجسد قصة المسرحية النموذج للشخصية الاجتماعية العراقية و ضيم الجندي المنفذ للحرب حين يعترض على رئيسه وهو يقول (سأهرب .. والله سأهرب) . ثم يتحول بإلقاءٍ خفي وباللهجةٍ الدارجة : لادكلي يعدموك؟ .. يكتلوك؟ .. ساهرب يعني أهرب ..... لقد هربت . انها محاوراتٍ يستعرضها المخرج ليوضح معاناة الجندي في صراعهِ مع الذات الرافضة الحرب من ناحية , والواجب الوطني ومرجعياتهِ من ناحيةٍ أخرى جاعِلاً من الفرار ومريداته امرٌ لابد منهُ فهو هروب نحو الحياة وهو هروب نحو الموت ايضاً فهذا الجندي الذي يبحثُ عن الحياة سَيُعدَم فيما لو مسكتهُ السلطة كدالٍ بصري فيه عمق الوعي الجمعي للمحاربين من خلالِ رمزهم (عبدالله البطل) نفسهُ , وهوَ أحد عباد الله المبتلين بآتون الحروب وويلاتها ان الأثر الجمالي في عملية تحويل قصيدةٍ طويلة عن محاربٍ إجتازَ مخاضات الحربِ كُلِها , ثم عاش انعكاساتها الخطيرة والمهمة على صعيد الحياة الاجتماعية والنفسية هي محور بناء الصورة المسرحية يجدُ بِها المخرج موقف موازي بين صورة الصراع الدرامي وإظهار حالة المجتمع كصراعٍ اجتماعي متمثل بالبطل وصراعهُ هوَ , مع ظروف الحرب الطارئة ولا تخلوا صراعاته من الحنين الى تلك الظواهر الاجتماعية وهو يُقَلِبُها في ذاكرتهِ كما حصل في مشهد الختان .. "أكرع مكركع بال بالطاوة ....." , ومشهد المغازلة بين جثث الموتى الشهداء المُتقَن في الأداء والإلقاء , ومشهد أبو جودي وكيل الحصة التموينية الذي يحولهُ المخرج فيما بعد إلى ممثل الأُمم المُتحدة ممن كانوا يستغلون ظروف البلد ويحققون مآربهم في استحصال أموالهم الخاصة بعيداً عن الهم العام يظهر من خلاله المخرج وبمعالجة ذكية صورة العالم الجديد ومبرراتهِ , وما يُتَخذ من أشكالٍ تؤطر مصالح ذاتية دون المصلحة العامة حين يقول : هذا هو سير العالم الجديد لا يسعك إلا ان تثني عليه . كل هذا الأداء الصوتي يكشف للمتلقي توليداً صورياً دلالياً حامِلٌ للعلامة الرمزية او الإشارية من خلال التأويل في الخطاب المنطوق وهو من سمات الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي على مسارِ خطاب العرض لينتجَ تِلكَ الدلالات التي تساوقت بين إشتراطات المؤلف أو المُعِد ورؤية المخرج في صناعةِ صورٍ تبحثُ عن الإجادة الجمالية من خلال مهارة الإلقاء سواءا ان كانت صادرة من البطل ام من المجموعة . جسدت طقسية العرض وملأت فضائهُ بالإحساس والدهشة نتيجةَ

الأثر الإشاري في صناعة المعنى في فضاء التلقي الذي أرسى دعائمهُ المخرج وفق آلية منهجٍ تطبيقي يظهر من خلاله مضامينهُ الفكرية والجمالية , وما ينطوي عليها من قيمٍ فلسفيةٍ معاصرة تخلقُ تأثيراً خارجياً لِتُشَكِل علاقة تواصلية متبادلة مع الجمهور , يجعلها القاء الممثلين المتنوع تخرج من حدود ذاتها لتنادي المتفرج وتكون علاقة معهُ ثم تدخل معهُ في جَدَلٍ ذهني نتيجةً لتركيباتها (الديكور المتحرك , الحوار المتصاعد , تكوينات المجاميع , الهمهمات والآهات , الخطوط والألوان , كونٌ مزدحم) . ومجموعٌ هائل من العوالم الداخلية التي تركن أعماقنا صوب العوالم التي يثيرها المخرج من خلال ذلك الأداء.

انهُ بِناءٌ صوري بمعالجةٍ إخراجيةٍ تتشكلُ من اجل إنتاج المعنى وتستنطق العلامة بهيئةِ صور لتجسيد الحوارات الى افعالها وحركاتها قد أكدت موضوع (الحرب) وبشكلٍ ركز عليه النص وأشتغلَ عليه المخرج من خلال تكوين عدة دلالات متحولة ومنسجمة بِأسلوبِها الشعري والبلاغي للخطاب الجمالي الذي أكدتهُ قوة المعالجة في مشهد النساء اللاطِمات وهُنَ يودعن أزواجَهُنَ الحرب ومشهد الهروب من الحرب ومشهد السماء حين تمطر القنابل بدل المطر ومشهد إنهض ياعبدالله ومشهد مأساة (الحسين <ع>) كُلها أظهرت تأثيرات المسرح الأرسطوطاليسي والمسرح الملحمي وتأثيرات مسرح القسوة والفقير أي تجارب ستاينسلافيسكي وبريخت وكروتوفيسكي وأرتو .... أمتازَ صوت الحرف في الكلمة كدال ثابت يشير إلى دلالاتٍ متشابكة , وخاصة في مشهد الحلم بالموت حيث افرزف المعطى الصوتي للحرف صورة كاملة عن معنى أو دلالة الحدث في سياق العرض العام . وكيف استخدم مايرهولد وكروتوفسكي أساليب التعبير الصوتي لإنتاج أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء الى كلمات اللغة فصوت حرف الهاء مع إضافة الصوائت اليه (هيهيهيهييييه هي هي , ها ها ها ها) , وكذلك حرف الميم الممزوج مع الهاء (همهمهم , هم هم هم , م م م , مي مي مي) . بإختلافاتٍ صوتية أوحت بمكان الحدث وآلياتهِ وشخوصهِ الفاعلية فيه الذين أدوا إلقاءاً صوتياً تناول قدراً كبيراً من التغاير والتمايز والإختلاف هذا التاول اقترن بالكثير من الظواهر المسرحية التي عالجت قضايا الحرب من خلال الأثر الجمالي للصوت والإلقاء وهي تكشف الدلالة الرمزية للصورةِ المسرحية من الثورة , أو الإنتفاضة , أو الهمة لتعكس دلالات أخرى تناهض موضوع الحرب ببعدٍ دلاليٍ مُميز يخضع تارةً إلى البناء الدرامي وتارةً أخرى يترجم العرف الاجتماعي الذي يحدد معناه ويضبط مدلولهُ فان إلتقاء الصورة القصرية التي تحددت في مصير الإمام (الحسين <ع>) وَ (عبدالله) لم يميزها إلا من يعرف قيمة ودوافع المبادئ التي من اجلها خرج (الحسين<ع>) في إرتباط هذا المدلول الصوري بذاك الدال . وإنَ هذا الخضوع للعرف الاجتماعي نفسهُ يكشف عن ميزته في حوار بائع الحكايات الذي يلقيه بأسلوب الإستهجان : ليس الوجه إلا خداعاً , وتساؤل الزوجة حين تطلب من زوجها ان لا يذهب للحرب بأسلوب الترجي والتوسل : (هل كان ضرورياً ان تمضي للحرب وتتركني؟ .. أما كان ممكناً إلا الذي كان ...) , وفي حوار العريف صباح حين يلقيه بأسلوب التساؤل الممزوج بالنصيحة : (سيقتسمون عمرك أطفالك وامرؤتك) . كل تلك الحوارات أسست صورة التوتر الجمالي وخلخلة افق التوقع بأثرٍ يشيحُ عن علاقة مركبة تقترنُ بظاهرة الحرب وويلاتها بخطابٍ دلالي يوحي الى تفوق الصورة فحين يتهالك (عبدالله) ويلقي حوارهُ بصورة الانكسار والتعب من هذا الليل المتساوي الأضلاع حين يقولها كرمزٍ دال على صورة وضع الجنود وهم في الجبهة ترمز صورة السجن واتساعه وحالة الانتظام القاتلة فيه . وتؤكدها عبارةً أخرى للتاجر حين يلقي وبإزدراء (اضلاع الأمم المتحدة) و هنا تنبثقُ صورٌ أخرى أمام عبارة

(الطلقة الرعناء) حين يقولها الجندي محمود وهو يضحك بأعلى صوته فكيف تتصف الطلقة ب(الرعونة) لأنها في الحرب لا تميزُ بين شخصٍ وآخر ولا تعير أي اهتمام لكل شيء ولا تتراجع ولا تتعاطف فهي (رعناء) رغم انها جماد . وإذا ما تحولنا إلى المشهد الآخر استوقفنا تكوينٌ صوري يتنفسُ أكسير التواصل في صناعةِ معنى الحريق الذي يصرخُ بهِ (عبدالله) وتؤيدهُ همهمات الجوقة وأدائها الحركي فقد صورت الأصوات حالة الإحتراق الداخلي ل(عبدالله) والإحتراق المادي كأنعِكاسٍ للحرب في أداء الجوقة المُمتزج مع الأهازيج ليتوج بإستقراءٍ آخر وفق بنى متوالدة وكأنهُ قرار رفض (عبدالله) للحرب حين يقول : تلثم ! .. ثم تظهر المجموعة بهمهماتٍ أُخرى وهي تبوح ب تلثم .. وتظهر (الأُم) وهي تقول : (تلثم فالأُفق مُلثَم) . هذا التنميط الصوري يحددهُ البناء الدرامي بمدلولهِ الواضح فالالتقاء الصورة القصرية مع صورة الاحتراق وعملية إخفاء الوجه هي صورة رافضة للحرب وهي أيضاً رافضة للخضوع كعرفٍ اجتماعي .

لقد استطاع المخرج ان يحصر الأثر الجمالي من خلال ممثليه (لغة , القاء , جسد , تكويناتٍ صورية) بحركةٍ وزعها على شكل تَدَفُقٍ جمالي يمارسُ تحرشهُ الفكري فقد كان معطيات الحركة مع الحوار محسوبٌ بدقة على مساحةِ خشبة المسرح إلى ان يصل المشهد الأخير ليعلن (عبدالله) إنسحابهُ وهوَ يقول وداعاً للبلاد التي أورثتنا الألم ثم يقول : الى ما الى ما الى ما ... وكأنهُ يقول إلى متى نبقى نعيش الحروب . وتدعمهُ الصورة من خلال حركة (سقالة البناء) التي تُشَكِلُ مع (عبدالله) نصبٌ اسطوري ليظهر القناص من فوقها وهو يصب السائل عليه كصورةٍ من صور المحاكمة وينتهي وهو المدان في تلك القصة ليعكس لنا مرسل العرض (المخرج) فهمهُ لتركيبة (بيرس) الثلاثية للدلالة والوجع المُبَطن بابتسامة من (مايرهولد) وغير ذلك من المعالجات التي كشفت وعي الصورة المسرحية في استخدام تقنيات العرض وتوظيف مفرداته قدمها المخرج على شكل قطعة حية من تاريخ معاناة المجتمع العراقي.

النتائج

1/ جاء الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي في بناء العلامات المرمزة صوتياً بشكلٍ مُكَثَف تارة وبشكلٍ اقتصاديٍ تارةً أُخرى فمرةً يبالغ المخرج في تكثيف الصورة ومرةً يبتعد عن التوسع في توصيل قصديتها .

2/ حقق الأثر الجمالي للإلقاء الصوتي وظيفةً على مُستوى الاتصال والتواصل في كُلِ مشاهد العرض وهذا يبرر إعتماد خطاب العرض فضلاً عن النص الشعري ليكون المخرج (مؤلفاً للعرض) وَ (مُرسِلاً) في آنٍ واحد أي ان المخرج هو من يرسمُ صورة العرض وعليه وقعت مسؤولية التوحيد والتوجيه في توظيف الملفوظ صوتاً وإلقاءاً .

3 / إرتسمت آلية التحول في المشاهد شكلاً صورياً تعبيرياً رمزياً من الأسلوب التعبيري والتقديمي إلى الأسلوب التمثيلي في عملية الإلقاء .

4 / أعطت شخصية البطل (عبدالله) صورة الصراع بدلالةٍ صوتيةٍ لتحويل طريقة الإلقاء المسرحي السردي إلى علاماتٍ ودوالٍ مُتتالية في صورة قوالبٍ جاهزة إعتمدت الخبرة والمهارة في ذلك .

5/ إستند الأثر الجمالي على صورٍ ترمز إلى واقعٍ متذبذب (بنية مركبة متحولة ومتغيرة) ترتكزُ على واقع حياة الحرب وعلى صورة تجسيد الموقف الذي يعيشهُ الفرد في الحرب ومعالجة هذا الموقف ب(المواجهة) مابين

الممثل / الدور / الإنسان / العرض / المتلقي، لذلك جاءت صور العرض متناسبة وطبيعة تحولات العصر، وصراعاتهِ التي أفرزت واقِعاً تفاعلياً غير مألوف.

6/ اللغة الشعرية المصحوبة بإلقاءٍ مُتميز من اهم عناصر الخطاب الدلالي في العرض المسرحي وقد اعتمدت العينة بالدرجة الأساس على تلك الشاعرية التي تخاطب الذاكرة الجمعية للفرد العراقي بصورٍ ورموزٍ وإشارات الصوت اللغوي ذات الثيمات المشاكسة لسلطوية النظام آن ذاك.

الاستنتاجات

1/ هناك توازن شكلي ووظيفي في كل صور العرض الذي يحوي على أثرٍ جماليٍ في الإلقاء يخلقهُ المخرج من خلال المواقف والصراعات الدرامية والانفعالية، على نحو المستوى الصوتي والحركي.

2/ أفرز الإلقاء الصوتي في أساليبهِ المتعددة صدقية التجسيد في عروض الحرب وكان لزاماً أن يرافقها أو يوازيها الأثر الجمالي الفني شكلاً ومضموناً من قبل المخرجين العراقيين.

3/ تمكن المخرج المسرحي من خلال المعالجات الإخراجية للأداء الصوتي من تطوير الفعل الدرامي عن طريق التلاعب بالطبقات واستعارة المواقف والأحداث الواقعية والتاريخية وبنائِها دراماً.

4/ جاءت عملية اتحاد الصوت مع الموسيقى أو الصوت مع التفخيم وتنوع مستوى درجات الصوت في الأداء الصوتي على مستوى الخبرة والممارسة وليس فقط على مستوى التمرين.

5/ ان أثر تنوع الأساليب على نحو قصدي، واستثمار أعضاء التصويت والتلفظ مع التنفس تشكل المكون الأساسي للأثر الجمالي والإلقاء أسلوبية التلفظ ولهُ مقوماته وتقنياته والاثنان جزء من الكلام وبالتالي اللغة، فعلى الملقي الذي يبغي التمكن أن يلم بالدراية والدربة (التدريب) على مظاهر التغيير الصوري في الصوت والإلقاء كألمامهِ بدراية وتدريب الجسد للتمكن الحركي، لإظهار دالٌ سمعي / بصري ذا أثر جمالي.

References

1. Abdel-Hamid, S., & Farid, B. H. (1980). *Methods of Teaching Recitation.* Baghdad: Dar Al-Maarifa.
2. Adass, M. A. (2007). *The Art of Recitation.* Jordan: Dar Al-Fikr.
3. Ardash, S. (1979). *Director in Contemporary Theatre.* Kuwait: The National House for Culture, Arts and Letters.
4. Aristotle. (1982). *The Art of Poetry.* (I. Hamada, Trans.) Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop.
5. Brecht, B. (1973). *The Theory of Epic Theatre.* (J. N. Al-Tikriti, Trans.) Baghdad: Dar Al-Hurriya Press.
6. Krotowski, J. (1986). *Towards a Poor Theatre.* (K. Q. Nader, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
7. Mustafa, M. (2006). *Preparation of the Actor or Preparation of the Spectator* (1 ed.). Beirut: Dar Al-Farabi.
8. Qajah, J. (2006). *Theatrical Schools and Methods of Directing them from the Greeks to the Present Era* (1 ed.). Damascus: Nour for Printing, Publishing and Studies.
9. Stanislavsky, K. (1973). *Prepared by the actor.* (M. Z. al-Ashmawy, Trans.) Cairo: Dar Nahdat Misr for printing and publishing.
10. Strasberg's, S. L. (2002). *Method for Training the Actor* (2 ed.). (A. Sakhsukh, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.

The aesthetic effect of vocal recitation in building the theatrical image

Kazem Imran Musa

Abstract:

Between the duality of sound and image, the completeness of the actor's personality at the director comes to announce the birth of the appropriate theatrical role for that character as the basic and inherent element of the artwork, within his working system in the pattern of vocal behavior as well as motor/signal behavior as he searches for aesthetic and skill proficiency at the same time.

This is done through the viewer's relationship with the theatrical event, which the director considers as an area of active creative activity in relation to (the work of the actor) through vocal recitation and the signs it broadcasts in order to fulfill the requirements of the dramatic situation and what it requires of a visual vision drawn in the form of an integrated and clear artistic image of the role with a collective understanding. Therefore, the actor had to master the art of speaking just as he mastered his control of movements and gestures, as well as recitation, chanting, screams and singing accompanied by music.

Therefore, this research came to address this study through two important topics, namely:
First: the concept of recitation and the study of its theatrical methods.
Second: Directorial treatments for diction in building the theatrical image.

Through them, the researcher reached several important results that highlighted the most important aesthetic aspects of the theatrical discourse, which the director dealt with in order to fit and harmonize between the vocal aspect and the visual aspect of the theatrical performance. Including: First: The recitation is the extension of the sound in the place, and the artistic expanse it carries that plays the informative mediator between the ideas, desires and motives that the director works to achieve, to produce his dramatic images with different interpretations.
And secondly: - The aesthetic effect of vocal recitation in the artwork is represented as a tool for transforming the manifestations of the show and contributing to its visual construction, leading to a social reading that allows decoding the symbols and codes of the theatrical show.
Third: - These skills have theoretical foundations and rules that contribute to the completion of the actor who proceeds to continue training on them permanently.

Keywords: impact, recitation, theatrical image

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1254

تأثير الاستبدال الجزئي للأكاسيد القلوية بأوكسيد الليثيوم (Li2O) على زجاج الخزف واطئ الحرارة

احمد هاشم الهنداوي [1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

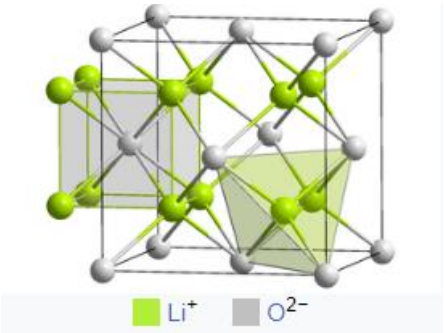
الملخص:

يهدف البحث دراسة تأثير إضافة (Li_2O) الى زجاج قلوي يحتوي (K_2O,Na_2O) وبالرغم ان كل الاكاسيد القلوية لها خواص مشتركة الا ان كل أوكسيد له ما يميزه، فالوزن الجزيئي (Li_2O) اقل بمرتين من وزن (Na_2O) وثلاث مرات من (K_2O) لذا يضاف بنسب قليلة، فضلا عن انه صاهر قوي جدا لذلك لا يستخدم لوحده وانما يحل بدل جزء من اكاسيد قلوية أخرى، فقد اضيف الى زجاج قلوي ينضج بدرجة 980مْ بنسب (2.0,1.4,1.2,0.8,0.4%) بدل (Na_2O) وقد استعملت كاربونات الليثيوم (Li_2CO_3) كمصدر للأوكسيد. طبقت خلطات الزجاج على جسم فخاري ابيض (Whiteware) وتم حرق النماذج وتبريدها على وفق توقيتات مبرمجة. بعدها أجريت الفحوصات والحسابات: الفحص الظاهري والمايكروسكوبي، الكثافة، اللزوجة، الشد السطحي، التمدد الحراري، الصلادة ومقاومة الخدش، وبعد تحليل النتائج ومناقشتها، تبين ان (Li_2O) له تأثيرات متفاوتة على خواص الزجاج بعضها مؤثر والبعض الاخر اقل تأثيرا.

1- المقدمة:

يصنف الزجاج بعدة تصنيفات منها الفيزيائية، الميكانيكية، الضوئية والكيميائية، والتصنيف الكيميائي يحدده خصائص وسلوك ونسب المواد المكونة للخلطات بحسب المجاميع الاوكسيدية (RO_2-$R2O_3$-R_2O,RO). فالزجاج القلوي هو أكثر أنواع الزجاج استعمالا في صناعة الخزف اذ تكون المواد الصاهرة فيه اكاسيد (Na_2O,K_2O,Li_2O) وبالرغم من انها تشترك بالعديد من الصفات العامة فان كل أوكسيد منها يمنح الزجاج خصائص تختلف عن الاخر. فأوكسيدي الصوديوم والبوتاسيوم هما التقليديين في زجاج الحرارة الواطئة (Earthenware) اما أوكسيد الليثيوم (Li_2O) وبرغم استخدامه القليل لندرته فانه يضفي على الزجاج تأثيرات متعددة تختلف عما في الزجاج المحتوي على الاكاسيد القاعدية والقلوية الأخرى.

[1] تدريسي/جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة dr.ahmed.al-hindawi@cofarts.uobaghdad.edu.iq



2- الجانب النظري:

1.2- أوكسيد الليثيوم-Lithia (Li_2O):

هو أوكسيد قلوي يعمل صاهر في الزجاج ونتائجه مقاربة لنتائج أوكسيدي (K_2O,Na_2O) ومصادره كاربونات الليثيوم (Li_2CO_3) والفلسبثويد (Fledspathoid) المحتوية على الليثيوم ولندرة هذه المصادر فانه من الاكاسيد الصاهرة الثمينة ، يضاف هذا الاوكسيد بنسبة لا تزيد 1-3% مع الاكاسيد القاعدية الأخرى (Britt, 2004, p. 23) (Singer & Singer, 1963, p. 121) ليحل محل جزء من هذه الاكاسيد وليس بديلا عنها (Hamer, 1975, pp. 183-184)، ويمتاز أوكسيد الليثيوم في انه شديد التفاعل وهذا يسبب سيولة عالية وبالتالي لزوجة منخفضة وزيادة في البريق (Rhodes, 1973, p. 21) وبهذا فان دورة حرق الزجاج المحتوي عليه تتقلص وقتا وحرارة بالمقارنة مع زجاج اخر لا يحتوي عليه نتيجة قوة الفعل الصاهر، وهذا يسمح بتضمين تركيب الزجاج كميات اكبر من (Al_2O_3,SiO_2) وهذا يؤدي الى زجاج ذو شد سطحي مرتفع (Taylor & Bull, 1986, pp. 20-22)، فضلا عن ذلك فان أوكسيد الليثيوم يعمل كمساعد صهر(Flux) فعّال مع الاكاسيد القاعدية الأرضية (BaO, MgO, CaO) . يمتلك أوكسيد الليثيوم معامل تمدد منخفض بالمقارنة مع الاكاسيد القلوية الأخرى لذا فانه يستخدم بديلا عن جزء من (Na_2O) مثلا ذو معامل التمدد العالي لخفض نسبة التجزع في الزجاج (Hamer & Hamer, 2004, pp. 165-167). الليثيوم (Li) من العناصر الخفيفة وزنه الذري (6.9) بالمقارنة مع Na (22.9) ، K (39.01) وCa (40.08) اما الاوزان الجزئية لأكاسيد العناصر Li_2O (29.88)، Na_2O (61.97)، K_2O (94.19) وهنا يلاحظ ان وزن أوكسيد الليثيوم هو الأقل، ولصغر قياس ذرة الليثيوم فان هذا يجعل أوكسيده مضغوطا مما يعني ان نفس الوزن من الاكاسيد أعلاه يكون لأوكسيد الليثيوم كمية أكبر من الجزئيات وهذا قد يؤدي الى خلل في بنية الزجاج ولهذا يضاف بنسب قليلة.

2.2- الزجاج الواطئ الحرارة:

يصف الزجاج حسب درجات حرارة النضج الى عالي، متوسط وواطئ، الواطئ الحرارة يكون مداه (750 – 1100 مْ) وفيه تكون العلاقة بين القاعدة (R_2O-RO) والحامض (RO_2) (1-2 او3)، يعتمد هذا الزجاج على الاكاسيد القلوية كمواد صاهرة (Alkaline) ونسبة اقل من الاكاسيد القاعدية الأرضية (Alkaline Earth)، اما نسبة (Al_2O_3-SiO_2) تكون منخفضة بالمقارنة مع أنواع الزجاج ذات درجات النضج الأعلى (Al-Zamzami & Al-Shaibani, 1996, pp. 184-185)، (Green, 1975, pp. 99-101).

3- الإجراءات والنتائج:

1.3- الجسم الفخاري (Body):

تم تحضير خلطة طينية متكونة من(كاؤلين دويخلة 80% ورمل أرضمة المطحون 20%)، واستخدمت هذه المواد للحصول على جسم فخاري بدرجة بياض

عالية لتقليل التأثير اللوني على الزجاج، شكلت النماذج بقياس (15سم×15سم×1سم) وبعد الجفاف حُرقت بدرجة حرارة 1000مْ.

2.3- الزجاج (Glaze):

1- تم اعتماد زجاج مفرّت (1455 W) (Winger Ltd., 1981-1983, p. 4) خالي من (Li_2O) قواعده (CaO,K_2O,Na_2O) وتم تعديله بإضافة 8% سيليكا.

2- تم اعتماد كربونات الليثيوم (Li_2CO_3) وأُضيف الى خلطة الزجاج الرئيسة بنسب (1،2،3،4،5 %).

3- اجريت عملية قياس التدرج الحجمي للمواد الزجاج بواسطة مايكروسكوب ذو قاعدة متحركة وذلك بعد عملية الغربلة بقياس (75 µm)، تم قياس حوالي 30-35 حبيبة لكل مادة داخلة في تكوين الزجاج لتحديد اصغر القياسات وهي (30.7 µm) واكبرها (µm63.8) فضلا عن المعدل (53.4 µm) لكل الحبيبات وقد اعتمد أطول محور للحبيبة في القياس.

4- ولغرض التجانس العالي تم خلط المواد بطاحونة بورسلينية (200م/ساعة) لكل خلطة ثم تمت عملية الغربلة في (60 µm).

5- طُبقت خلطات الزجاج بطريقة الرش (Spray) على النماذج الفخارية بسمك تقريبا 1.0 ملم.

Grs.	Ox.	*A-Li-0		A-Li-1		A-Li-2		A-Li-3		A-Li-4		A-Li-5	
		F.U.	%	F.U.	%	F.U.	%	F.U.	%	F.U.	%	F.U.	%
R_2O RO	Li_2O	--	--	0.037	0.40	0.076	0.80	0.110	1.20	0.144	1.60	0.178	2.0
	Na_2O	0.472	10.0	0.445	9.60	0.417	9.20	0.392	8.80	0.366	8.40	0.343	8.0
	K_2O	0.096	3.12	0.095	3.12	0.093	3.12	0.091	3.12	0.089	3.12	0.087	3.12
	CaO	0.431	8.28	0.422	8.28	0.414	8.28	0.406	8.28	0.40	8.28	0.391	8.28
R_2O_3	Al_2O_3	0.284	9.90	0.278	9.90	0.273	9.90	0.267	9.90	0.263	9.90	0.258	9.9
RO_2	SiO_2	2.745	56.2	2.689	56.2	2.636	56.2	2.585	56.2	2.543	56.2	2.489	56.2
	B_2O_3	0.522	12.5	0.511	12.5	0.501	12.5	0.491	12.5	0.483	12.5	0.473	12.5
T- C^O.		980		950		900		860		780		740	
Li_2CO_3		0%		1%		2%		3%		4%		5%	

*A = Alkaline Glaze, Li-0,1,2,3.4,5 = Percentage of Li_2CO_3

جدول (1.3) الصيغ الكيميائية ونسب الاكاسيد المكونة للزجاج

3.3- حرق وتبريد الزجاج:

1.3.3- برنامج الحرق:

بعد وضع النماذج في الفرن ولغرض التأكد من عدم وجود رطوبة قد تسبب خلل في طبقة الزجاج تم تسخين النماذج لدرجة 110مْ ولمده ساعتين ولتحديد معدل ارتفاع درجة الحرارة طُبقت العلاقة التالية:

(Abu Safiya, 1982, p. 42).

$$\text{معدل التسخين} = \frac{\text{مقدار الارتفاع في درجة الحرارة}}{\text{زمن الحرق}} = \frac{T1 - T2}{t}$$

T1= درجة حرارة النضج النهائية.

T2 = درجة الحرارة التجفيف (110مْ).

t = عدد ساعات الحرق (بعد 110مْ) الى درجة حرارة النضج.

Maturing temp./C°	Firing/h	Rate of temp. rise C°/h
980	8.7	100.0
950	8.5	98.8
900	8.0	98.7
860	7.6	98.6
780	6.8	98.5
740	6.4	89.4

جدول (1.3) عدد ساعات حرق الزجاج ومعدل ارتفاع درجات الحرارة.

2.3.3- برنامج التبريد

بعد الوصول الى درجه حرارة النضج ترك الفرن ليبرد مع بقاء فتحه المراقبة وفتحة التهوية مغلقة وذلك لعدم حدوث تبريد سريع يؤدي الى اجهادات قد تسبب مشاكل في طبقة الزجاج كزيادة نسبة التبلور (إذا كان هناك احتمال لحدوثها) او تكسر طبقة الزجاج (Crazing)، ولتحديد معدل انخفاض درجة الحرارة طُبقت العلاقة التالية:

$$\text{معدل التبريد} = \frac{\text{مقدار الانخفاض في درجة الحرارة}}{\text{زمن التبريد}} = \frac{T1 - T2}{t}$$

T1= درجة حرارة النضج.

T2 = درجة حرارة الغرفة (25مْ).

t = عدد ساعات التبريد.

Maturing temp./C°	Cooling/h	Rate of temp drop C°/h
980	9.55	100
950	9.25	100
900	8.75	100
860	8.35	100
780	7.55	100
740	7.15	100

جدول (2.3) عدد ساعات التبريد ومعدل انخفاض درجة الحرارة

4- الفحوصات والنتائج:

1.4- الفحص الظاهري والمايكروسكوبي:

اجري الفحص للتعرف على السمات الضاهرية للسطح والمحتوى النسيجي الميكروسكوبي لطبقة الزجاج وتبين ان (مكونات الزجاج في انصهار كامل وبالتالي لم تظهر جزيئات صلبة عالقة).

Glazes	Bubbles*		Glossy*		Transparency*		Rate of* crazing
	980C^0	ΔT-C^0	980C^0	ΔT-C^0	980C^0	T-ΔC^0	
A-Li-0	2	2	2	4	4	4	4
A-Li-1	2	2	2	4	4	4	4
A-Li-2	1	2	2	4	4	4	3
A-Li-3	1	3	1	3	4	2	2
A-Li-4	1	3	1	3	5	2	2
A-Li-5	1	4	1	3	5	2	2

(*) درجات التقييم (5,4,3,2,1,0) .

جدول (1.4) الخصائص الظاهرية والمايكروسكوبية للزجاج.

2.4- فحص التمدد الحراري:

تم حساب التمدد لأنواع الزجاج باعتماد معاملات التمدد الخطيLinear expansion) coefficient)، (glassproperties.com/expansion) (Fluegel, 2007, p. 8) (Singer & Singer, 1963, p. 548) وقد اجري هذا الفحص للتحقق من تأثير (Li_2O) على خاصية التمدد الحراري للزجاج والتي تعتمد على التركيب الذي كل عنصر فيه يساهم في اجمالي التمدد من خلال خاصيته (Taylor & Bull, 1986, p. 78)، نتيجة تغير درجة الحرارة.

Glazes	$X\ 10^{-6}\ (C^{o})^{-1} = (cm/cm/C^{o})$ at $(210\ C^{o})$
A-Li-0	7.93
A-Li-1	7.85
A-Li-2	7.68
A-Li-3	7.52
A-Li-4	7.34
A-Li-5	7.20

جدول (2.4) معاملات التمدد الطولي للزجاج.

3.4- اللزوجة:

أهمية اللزوجة تحكمها في مائعية المنصهر الزجاجي (Fluidity) وتحركه الى الأسفل بدفع من الثقل النوعي (Specific gravity)، (Shear layers) (Hamer & Hamer, 2004, p. 390)، و في اندماج الفقاعات ونموها وقدرة المائع على تغطية السطوح الطينية ، اما الذي يحدد قيمة الزوجة مكونات الزجاج ودرجات حرارة النضج (Taylor & Bull, 1986, p. 193) والكثافة (Chen & Halloy, 1987, pp. 168-169) ، وتم حساب اللزوجة الديناميكية (باسكال*ثانية، P*S) (glassproperties.com/viscosity) و(اللزوجة الكنماتية ستوكس .St) وهي (نتيجة تقسيم اللزوجة الديناميكية على كثافة المائع) (Bansal, 2007, p. 327).

Glazes	$\log_{10}$(visc/Pa*s) at $980C^{0}$	Stoke $(cm^2.s^{-1})$	$\Delta T\text{-}C^{0}$	$\log_{10}$(visc/Pa*s)	Stoke $(cm^2.s^{-1})$
A-Li-0	4.857	1.933	980	4.857	1.933
A-Li-1	5.051	2.011	950	5.574	2.219
A-Li-2	5.264	2.096	900	6.382	2.542
A-Li-3	5.499	2.191	860	7.631	3.041
A-Li-4	5.758	2.295	780	8.482	3.381
A-Li-5	6.046	2.411	740	8.732	3.482

جدول (3.4) لزوجة الزجاج بدرجات حرارة مختلفة.

4.4- الشد السطحي:

ان أهمية الشد السطحي انه عامل يسيطر على مواصفات سطح وطبقة الزجاج واللذان يحدث فيهما تغيرات كالتلين او الترطيب (Wetting) واللمعان (Gloss) والانسحاب (Crawling)، فضلا عن انه يتحكم في تحرر الفقاعات من الزجاج (Singer & Singer, 1963, pp. 538-539) (Taylor & Bull, 1986, pp. 218-219) وتم حساب قيم الشد السطحي بدرجات الحرارة المختلفة (glassproperties.com/surfacetension) (Kucuk & Clare, 1999, pp. 149-153).

Glazes	mN/m at 980C°	ΔT-C⁰	mN/m
A-Li-0	303.24	980	303.24
A-Li-1	304.44	950	304.84
A-Li-2	305.63	900	308.04
A-Li-3	306.81	860	310.83
A-Li-4	307.97	780	315.21
A-Li-5	309.14	740	319.14

جدول (4.4) الشد السطحي للزجاج بدرجات حرارة مختلفة.

5.4- الكثافة:

الكثافة ظاهرة تحدد بعض خواص المواد المتجانسة فالصلبة منها أكثر كثافة بالمقارنة مع اطوار المادة الاخرى وبالنتيجة أكثر متانة (Durability)، فضلا عن ان ارتفاع الكثافة يؤدي الى زيادة معامل الانكسار (R.I.) ودرجة بريق السطح (Al-Halwani, 2018, p. 211) (Fluegel, 2008, pp. 2622-2625).

Glaze	g/cm³
A-Li-0	2.5125
A-Li-1	2.5115
A-Li-2	2.5104
A-Li-3	2.5094
A-Li-4	2.5084
A-Li-5	2.5074

جدول (5.4) قيم كثافة الزجاج

6.4- فحص الصلادة والخدش:

اجري فحص الصلادة بنظام (Rockwell 15-N) (Thornton & Colangelo, 1990, p. 245) وقد سلط حمل 3 و15 كغم واخذت 6 قراءات لكل نموذج وكان المعدل لكل النماذج (76.6-84.1). اما قيم مقاومة الخدش وحسب (Moh`s scale of Hardness) (6.5-7.0).

5- مناقشة النتائج:

1.5- اللزوجة:

تم حساب اللزوجة الديناميكية والكينماتية، ففي درجة 980مْ ارتفعت اللزوجة مع زيادة (Li_2O) والذي تأثيره في رفع اللزوجة اعلى نسبيا من القلويات الأخرى (Hamer, 1975, p. 287)، وقد يكون سبب ارتفاع اللزوجة أيضا إعادة تكوين أواصر لمركبات جديدة في الزجاج المنصهر (Hamer, 1975, p. 287) (Fluegel, Varshneya, Earl, Seward, & Oksoy, 2004) اما ارتفاع اللزوجة بحسب درجة حرارة النضج سببها زيادة نسبة (Li_2O) وانخفاض درجة الحرارة، وهذا اثر في نسبة الفقاعات التي ترتفع مع ارتفاع درجة اللزوجة.

2.5- الشد السطحي:

ان قيم الشد السطحي ترتفع مع زيادة نسبة (Li_2O) وذلك لان معامل شده السطحي (4.6) عالي بالمقارنة مع (K_2O, Na_2O) (0.1,1.5) على التوالي، ويلاحظ ذلك في درجة 980 مْ وبحسب درجة حرارة النضج أيضا وفيها سبب اخر لارتفاع (S.T.) هو انخفاض درجة الحرارة، وبشكل عام فان الشد السطحي يؤدي الى إعادة امتصاص الفقاعات (Reabsorption) وزيادة نسبتها في الزجاج (Singer & Singer, 1963, pp. 538-539).

3.5- الكثافة:

انخفضت كثافة الزجاج عند استمرار اضافة (Li_2O) قليل الكثافة (2.013 غم/سم^3) بالمقارنة مع (K_2O , Na_2O) (2.329,2.270 غم/سم^3) ، وهذا أدى الى انخفاض طفيف بالبريق نتيجة انخفاض معامل انكسار (R.I.) الزجاج (Al-Halwani, 2018, p. 211). وقد يؤدي معامل انكسار (Li_2O) ($1.74\eta_D$) بينما (K_2O,Na_2O) ($1.52,1.60\eta_D$) الى الحفاظ على مستوى متقارب للانكسار وبالتالي البريق عند استمرار إضافة الأوكسيد، وهنا يجب الاخذ بنظر الاعتبار وجود الفقاعات وخاصة في درجات الحرارة الواطئة التي تعمل على تشتيت الضوء (Dispersion). علما ان كثافة زجاج الخزف (2.125-8.13غم/سم^3) (Allam, 1964, p. 133).

للكثافة علاقة عكسية بالنفاذية الضوئية (الشفافية) وهناك عوامل أخرى مأثرة كالتركيب الكيميائي وبنية الزجاج ومحتواه من المواد العالقة الصلبة والغازية، في درجة 980مْ تزداد الشفافية وبسبب القوة الصاهرة يكون الزجاج متجانس لذا ارتفعت الشفافية والعكس في انخفاض درجة الحرارة.

4.5- التمدد الحراري:

أظهرت النتائج ان قيم التمدد انخفضت باستمرار إضافة (Li_2O) كون معامل تمدده قليل (0.1896)، وإثر هذا في انخفاض نسبة التجزع دون اختفائه لوجود (K_2O,Na_2O) (digitalfire.com/oxide/li2o) ذو معاملي تمدد عاليين (0.4545, 0.5320) (Fluegel, 2007, p. 8)، وتتراوح معدلات التمدد الطولي للزجاج (10^{-6} X5.5) - (10^{-6} X8.0) (Taylor & Bull, 1986, p. 83).

5.5- الصلادة والخدش:

لم يحدث تأثير واضح على الصلادة ومقاومة الخدش عند إضافة (Li_2O) لان نسبة اضافته قليلة وان مكونات الزجاج المؤثرة في الصلادة (Al_2O_3,SiO_2) (Singer & Singer, 1963, p. 557) نسبتهما عالية وثابتة في خلطات الزجاج ، لذا ظهرت النتائج متقاربة في طريقتي القياس مع الاخذ بالاعتبار ان ارتفاع درجة حرارة النضج تؤدي الى صلادة اعلى نتيجة تآصر قوي وتجانس عالي، وقد تم الفحص في 25مْ.

الاستنتاجات:

تبين ان نسب واطئة جدا من أوكسيد الليثيوم (Li_2O) تعمل على تغيير خواص ومواصفات الزجاج بسبب تركيبته البنائية والكيميائية التي تميزه عن الاكاسيد القلوية الأخرى، فقد كان التأثير فاعل على بعض الخواص واقل تأثيرا على خواص أخرى.

References:

1. Abu Safiya, A. (1982). *Engineering Physical Methology.* Baghdad, Iraq: University of Technology.
2. Al-Halwani, Y. (2018). *The Guide to Physics.* Cairo, Egypt: Dar Al-Ilm and Al-Iman for Publishing and Distribution.
3. Al-Hindawi, A. (1997). *The Possibility of Using Local Raw Materials to Produce Opaque Ceramic Glass, Ph.D. Thesis.* Baghdad, Iraq: University of Baghdad.
4. Allam, M. (1964). *The Science of Ceramics: Glazing and Decoration, Part 2.* Cairo, Egypt: Anglo-Egyptian Library.
5. Al-Zamzami, M., Al-Shaibani, M., & Al-Zindah, A.-S. (1996). *Ceramic Technology: Raw Materials.* Tripoli, Libya: Tripoli International Scientific Library.
6. Bansal, R. (2007). *Solid and Fluid Mechanics.* New Delhi, India: Laylni Publication Pvt. Ltd.
7. Britt, J. (2004). *The Complete Guide to Mid-Range Glazes: Glazing and Firing at Cone 4-7.* Asheville, NC, USA: Lark Books, Imprint of Sterling Co.
8. Chen, C., & Halloy, F. (1987). *Turbulence Measurements and Flow Modeling.* London, England: Hemisphere Publishing Corporation.
9. Fluegel, A. (2007). *Thermal Expansion Calculation of Silicate Glasses at 210°C, Based on the Systemic Analysis of Global Databases.*
10. Fluegel, A. (2008, August 8). Global Model for Calculating Room-Temperature from the Glass Density from the Composition. *Journal of American Ceramic Society*.
11. Fluegel, A., Varshneya, A., Earl, D., Seward, T., & Oksoy, D. (2004). Melt Chemistry, Relaxation, and Solidification Kinetics of Glasses: The 106th Annual Meeting of the American Ceramic Society. *Improved Composition-Property Relations in Silicate Glasses, Part I: Viscosity.* Indianapolis, Indiana, USA: The American Ceramic Society.

12. *Glass Viscosity Calculation*. (n.d.). Retrieved from Glassproperties.com: http://glassproperties.com/viscosity/
13. Green, D. (1975). *Understanding Pottery Glaze.* London, England: Faber and Faber Limited.
14. Hamer, F. (1975). *The Potter's Dictionary of Materials and Techniques.* New York, USA.
15. Hamer, F., & Hamer, J. (2004). *The Potter's Dictionary of Materials and Techniques.* London, England: A&C.
16. Hansen, T. (n.d.). *Li2O (Lithium Oxide, Lithia)*. Retrieved from Digitalfire.com: https://digitalfire.com/oxide/li2o
17. Kucuk, A., & Clare, L. (1999, October). An Estimation of the Surface Tension Silicate Glass Melts at 1400°C Using Statistical Analysis. *Glass Technology*.
18. Rhordes, D. (1973). *Clay and Glazes for the Potters.* Rander, Pennsylvania, USA: Chilton Book Co.
19. Singer, F., & Singer, S. (1963). *Industrial Ceramic.* New York, USA: Chemical Publishing Co.
20. *Surface tension calculation of glass melts at 1400°C*. (n.d.). Retrieved from Glassproperties.com: http://glassproperties.com/surfacetension/
21. Taylor, J., & Bull, A. (1986). *Ceramic Glaze Technology.* London, England: The Institute of Ceramic, Pergamon Press.
22. *Thermal expansion of silicate glasses at 210°C*. (n.d.). Retrieved from Glassproperties.com: http://glassproperties.com/expansion/
23. Thornton, P., & Colangelo, V. (1990). *Fundamentals of Engineering Materials.* Englewood Inc.
24. Winger Ltd. (1981-1983). *Materials and Equipments for Craft Pottery.* Stokes on Trent, England.

Effect of partial substitution of alkaline oxides with lithium oxide (Li_2O) on low-temperature ceramic glaze

Prof. Dr. Ahmed Al-Hindawi

Abstract:

The research aims to study the effect of adding (Li_2O) to an alkaline glaze containing (K_2O, Na_2O). Although all the alkaline oxides have common properties, each oxide has something that distinguishes it. The molecular weight of (Li_2O) is two times less than that of (Na_2O) and three times that of (K_2O). Therefore, it is added in small proportions. In addition, it is a very strong flux, so it is not used alone, but rather replaces a part of other alkaline oxides. It was added to an alkali glass that matured at a temperature of $980C^O$ in proportions (2.0,1.4,1.2,0.8,0.4%) instead of (Na_2O), using lithium carbonate (Li_2CO_3) as an oxide source. The glazes mixtures were applied to a white pottery body, and the samples were fired and cooled according to programmed timings. After that, the tests and calculations were carried out: virtual and microscopic examinations, density, viscosity, surface tension, thermal expansion, hardness and scratch resistance. After analyzing and discussing the results, it was found that (Li_2O) has varying effects on the properties of glazes, some of which are effective and others are less effective.

Keywords: Alkaline oxides, Lithium oxides, Low temperature glaze, Glazes properties

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1255

الاشتغال التلقائي للمنظومة الضوئية في العرض المسرحي

عقيل عبد علي محمد[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

أخذت التقنيات المسرحية على عاتقها مسؤولية بناء وتنظيم الشكل المسرحي لمختلف اشكال العروض وكانت الاداة المهمة التي يمكن لصناع العرض الارتكاز عليها في تنفيذ الاعمال المختلفة على المستوى السمعي والبصري , والاضاءة من اهم عناصر التكوين البصري للصورة في العرض كونها ترتبط بعملية الابصار وما يمكن ان تحققه في عمليات التباين التي تشكل القيم الجمالية والفكرية للعرض المسرحي خاصة وان عملية ضبط عنصر الزمن والتوقيتات الخاصة بالاستلام او التسليم والتنقل وحركة الممثل هي ما يمكن ان يحدد ايقاع المشهد والذي بمجموعه يمثل ايقاع العرض وان عمليات التأخير والارباك في عملية تنفيذ مختلف انواع المؤثرات او التقنيات والضوء اهم عنصر يمكنه العمل على رفع القيم الجمالية والفنية والفكرية للعرض في حالة ضبط عمليات تنفيذه والتحكم به لذا عمل الباحث على ايجاد بديل تقني وفني بسيط يعمل على تلافي هذه الاخطاء يرافقه سهولة في عملية توزيع وتصميم الاضاءة واشكال مساقطها كون اغلب العاملين الان في مجال تصميم وتنفيذ الاضاءة هم عبارة عن فنيين باختصاصات مختلفة وبعيدة عن المسرح مما يجعل نسبة ورود الاخطاء كبيرة يتمكن هذا الجهاز من تلافي هذه الاخطاء التي قد تظهر سهوا او بخطأ تنفيذي لهذا يقترح الباحث عملية تصنيع جهاز يستطيع تنفيذ الاضاءة خلال العرض المسرحي يكون بديلا تقنيا عن منفذ الإضاءة مما يدعو الى عملية تقليل نسبة الاخطاء التي قد تحصل خلال العرض المسرحي بالإضافة الى سهولة برمجته والتحكم به اوتوماتيكيا مما يساهم في عملية انتشاره في مختلف انواع المسارح حتى تلك التي لا يوجد فيها فنيين او تقنيين اضاءة وبتكلفة تصنيع بسيطة لا تقارن بتكلفة اجهزة التحكم التقليدية الموجودة في المسارح العامة .ولقد تضمن البحث اربعة فصول ضم الاول الاطار المنهجي الذي احتوى مشكلة البحث ومجموعة التعاريف لكل المصطلحات التي وردت في عنوان البحث ومجموعة التعاريف الاجرائية التي عرف بها الباحث مجموعة المصطلحات يذكر منها :

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة.

المنظومة: The Components

التعريف الاجرائي : هو مجموعة العلاقات المتبادلة لكيان متكامل من اجزاء وعناصر متداخلة بعملية تفاعل مستمرة وفقا لمبادئ تقنية عامة او منهج المترابط وظيفيا تشكل في النهاية كلاً معقداً.

الاشتغال التلقائي : أجترح الباحث تعريفا لهذا المصطلح حيث يعرفه بأنه (عملية تنظيم تقني مبرمج لعناصر الاضاءة وفق قاعدة محددة تشترك فيه مجموعة من العناصر المادية والبرمجية المختلفة والمتوافقة لأداء وظيفة معينة

اما الفصل الثاني فلقد ضم الاطار النظري الذي احتوى على مبحثين هما :

المبحث الاول :المكونات البصرية للمنظومة الضوئية .

المبحث الثاني : الاشتغال التلقائي في العرض المسرحي

حيث توصل الباحث في نهاية الفصل الى مجموعة من المؤشرات التي استفاد منها في اجراءات بحثه يذكر منها :

1. تستطيع المتحسسات والمستشعرات اداء الكثير من الوظائف والمهام وحسب طبيعة وشكل المتحسس

اما الفصل الثالث فلقد تضمن اجراءات البحث التي احتوت طريقة تصنيع المنظومة وطريقة ربطها واشتغالها داخل المسرح فيما ضم الفصل الرابع مجموعة النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث :

1. امكانية خلق بديل تقني يمكنه تنفيذ مجموعة التقنيات المتمثلة بالإضاءة او مؤثراتها او بعض التقنيات الاخرى .
2. سهولة التنصيب والربط من خلال مجموعة المدخلات والخطوط الخارجة التي تشابه مداخل وخارج الاجهزة الاعتيادية والتقليدية

كما احتوى الفصل على مجموعة المصادر والمراجع التي استخدمها الباحث في كتابة بحثه .

الكلمات المفتاحية: اشتغال تلقائي, المنظومة الضوئية

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

لقد أخذت التقنيات المسرحية على عاتقها مسؤولية بناء وتنظيم الشكل المسرحي لمختلف اشكال العروض وكانت الاداة المهمة التي يمكن لصناع العرض الارتكاز عليها في تنفيذ الاعمال المختلفة على المستوى السمعي والبصري , والاضاءة من اهم عناصر التكوين البصري للصورة في العرض كونها ترتبط بعملية الابصار وما يمكن ان تحققه في عمليات التباين التي تشكل القيم الجمالية والفكرية للعرض المسرحي لأرتباطها بمجموعة العناصر الاخرى خاصة الممثل الذي يكون معها في شراكة عنوانها الضبط الزمني والتوقيت خاصة وان عملية ضبط عنصر الزمن والتوقيتات الخاصة بالاستلام او التسليم والتنقل وحركة الممثل هي ما يمكن ان يحدد ايقاع المشهد والذي بمجموعه يمثل ايقاع العرض وان عمليات التأخير والارباك في عملية تنفيذ مختلف انواع المؤثرات او التقنيات يمكنه ان يكون سببا في هبوط ايقاع العرض وتشويه صورته بشكل او اخر والضوء اهم عنصر يمكنه العمل على رفع القيم الجمالية والفنية والفكرية للعرض في حالة ضبط عمليات تنفيذه والتحكم به لذا عمل الباحث على ايجاد بديل تقني وفني بسيط يعمل على تلافي هذه الاخطاء يرافقه سهولة في عملية توزيع وتصميم الاضاءة واشكال مساقطها كون اغلب

العاملين الان في مجال تصميم وتنفيذ الاضاءة هم عبارة عن فنيين باختصاصات مختلفة وبعيدة عن المسرح مما يجعل نسبة ورود الاخطاء كبيرة يتمكن هذا الجهاز من تلافي هذه الاخطاء التي قد تظهر سهوا او بخطأ تنفيذي ناتج عن عملية ارباك وخوف اثناء العمل لذا صاغ الباحث عنوان بحثه (الاشتغال التلقائي للمنظومة الضوئية في العرض المسرحي العراقي) يتلخص بعملية تصنيع جهاز يستطيع تنفيذ الاضاءة خلال العرض المسرحي يكون بديلا تقنيا عن منفذ الإضاءة مما يدعو الى عملية تقليل نسبة الاخطاء التي قد تحصل خلال العرض المسرحي بالإضافة الى سهولة برمجته والتحكم به اوتوماتيكيا مما يساهم في عملية انتشاره في مختلف انواع المسارح حتى تلك التي لا يوجد فيها فنيين او تقنيين اضاءة وبتكلفة تصنيع بسيطة لا تقارن بتكلفة اجهزة التحكم التقليدية الموجودة في المسارح العامة .

تكمن اهمية هذا البحث في انه

1. بديل عن المنظومة التقليدية للإضاءة (الدمر , مكسر التحكم)
2. اختصار للجهد وزمن التصميم وحفظ خطوات التنفيذ .
3. اقتصاد في التكلفة مقارنة بأجهزة تنفيذ الاضاءة التقليدية .

هدف البحث :

1. يهدف الى عملية تطوير تقنية تنفيذ الاضاءة لرفع تقنية اداء الممثل في عملية تحسسه لمناطق الاضاءة في العرض المسرحي وانتاج عرض متقن ومنضبط تقنيا .

حدود البحث :

مكانيا : مسرح كلية الفنون الجميلة قسم المسرح (مسرح الرواد)

زمانيا : 2021 .

موضوعيا : يتناول عمل التقنيات الحديثة واشتغالها اوتوماتيكيا .

تحديد المصطلحات :

المنظومة : The Components

لغةً: اسم مأخوذ من الفعل (نَظّمَ) أي (ألَفَهَ وجَمَعَهُ) ويقال (نَظَمَ الشعر) أي تأليف كلام موزون، و(المنظومة) اسم مؤنث لكلمة (منظوم) (Maalouf, 1956, p. 891)، و"المنظوم اسم مفعول من نَظَمَ ، أي مُرَتَب، منظوم معضه إلى بعض، والمنظومة الفكرية أطروحةٍ تتضمن مفاهيم حول قضية فكرية" (Traiba, 2003, p. 522.)، ومن اشتقاقات المنظومة كلمة نظام وكلمة مُنظم، وتنظيم، ونَظُم، وانتظام، ونظم الأمر على الميل "كل شيء قره بآخر أو ضم بعضه إلى بعض ونظمه " (Manzoor, no, p. 466.)، ولكل منظومة نظامه.

ويعرف النظام اصطلاحاً: على أنه "مجموعة العلاقات المتبادلة والمتفاعلة أو العلاقات المعتمدة على بعضها والتي تشكل في النهاية كلاً معقداً" (Mish, . 1973).

ويعرف (جونسون) النظام على أنه "الكيان المتكامل المتحقق من أجزاء وعناصر متداخلة ومتبادلة التأثير في أداء وظائف وأنشطة محصلتها الأخيرة الناتج الذي يسعى لتحقيق النظام، والمنظومة هي أجزاء النظام" (A,

(Ibrahim, "1967, p. 4، والنظام هو وضع الأشياء أو الأفكار على صورة مرتبة، وهو أيضاً الطريق والعادة 1983, p. 201).

النظام (System) هو " عملية تفاعل مستمرة لمجموعة من العناصر بحيث تشترك مع بعضها في الأداء والعمل لتحقيق هدف محدد"(Optener, 1968) .

وتعرف المنظومة بأنها "مكونات المادة الفنية على وفق نظام أو منهج أو طريقة يتبعها الفنان في العرض المسرحي وفقاً للمبادئ التقنية العامة ، ولطبيعة ونوع المسرحية وأسلوبها" (2016, p. 7 ,.(2016))

وهي ايضا " مجموعة العلاقات المتبادلة والمتفاعلة، او العلاقات المعتمدة بعضها على بعض والتي تشكل في النهاية كلاً معقداً"(Sykes, 1976, p. 444)

وهي "مجموعة العناصر المترابطة وظيفياً"(Webster, 1973, p. 184)

التعريف الاجرائي : هو مجموعة العلاقات المتبادلة لكيان متكامل من اجزاء وعناصر متداخلة بعملية تفاعل مستمرة وفقا لمبادئ تقنية عامة او منهج المترابط وظيفيا تشكل في النهاية كلاً معقداً.

الاشتغال التلقائي : يجترح الباحث تعريفا لهذا المصطلح حيث يعرفه بأنه (عملية تنظيم تقني مبرمج لعناصر الاضاءة وفق قاعدة محددة تشترك فيه مجموعة من العناصر المادية والبرمجية المختلفة والمتوافقة لاداء وظيفة معينة

الاطار النظري :

المبحث الاول :

المكونات البصرية للمنظومة الضوئية :

تتخذ إضاءة المسرح أوضاعاً متعددة في التعبير عن الجماليات المتنوعة في العرض المسرحي ، فمنذ أن وُجد المسرح لم يُعرف للضوء وظيفة أخرى غير الكشف عن مجريات الأحداث الدرامية كوظيفته الأعتيادية في الطبيعة ثم تحولت الى دلالات اخرى في فترات لاحقة ، في توفير النور الكافي للإنسان كي يرى بها الأشياء على حقيقتها وطبيعتها ، والاضاءة المسرحية تمتلك مجموعة من العوامل التعبيرية والجمالية التي تكون عنصرا للخلق والابداع يمكنها ترجمة فكر وفلسفة الاخراج ودعمها للاحداث الدرامية والقيم الفنية والجمالية من خلال عمليات التركيب اللوني وشكل المساقط وشدة ودرجة الضوء الذي تنتجه كونها تحمل مجموعة كبيرة من المضامين والدلالات يمكنها ان تتحد لتكون وحدة متكاملة وهذه العناصر ذات قيم جمالية متنوعة لكل عنصر بحد ذاته وقيم أخرى يمكن ان تتولد نتيجة ارتباطها مع بعضها البعض من الناحية التشكيلية والدرامية ، فيكون لها معاني بشكلها بذاتها أو بإرتباطاتها المتعدد أشكالا جمالية وفكريةً ، فتسهم مجتمعة أو كلاً على حدة في ايصال المعنى والهدف المقصود من ورائها من خلال الرؤية ذات البعد التحليلي ، ومن خلال التذوق وقيمته التي " ترجع الى ما تكتسبه العناصر من حيوية وإثارة ينظمها الشكل ، فالشكل لايجعل هذه العناصر مفهومة فحسب بل إنه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها " (Stallins, 1981, p. 97) فالعلاقات التشكيلية المتوافرة بين عناصر الشكل في الاضاءة تسهم بصورة فعالة في التعبير عن ماهية الأفكار المسرحية المطروحة ضمن سياقات العرض فهي تتجانس وتتآلف فيما بينها لتنهض بمعاني الشكل في العرض المسرحي من خلال مفردات التكوين التي ترتبط بها فالشكل يؤكد جمالية عناصره التي تسهم في خلقه وإعطاءه صبغة المعنى

المكتسب لتظهره بشكله الذي أصبح عليه ، وهذه العناصر التي تحمل معها قيمها الفنية المتنوعة لابد لها من أن تذوب في ذلك الشكل المتكامل كي تكتسب قيمتها المجتمعة من خلال الأشكال المتكونة فيه . فالاستخدام المختلف للعناصر بواسطة الإضاءة وتعاقب التنقلات والتغييرات للأحداث على الخشبة ، وبعلاقتها الجمالية مع باقي العناصر المركبة والمكونة للشكل والمساحات والفراغات حيث ان " الإضاءة والظل تسحب التركيب الحقيقي للمشهد الى هيمنة الخيال والوهم ، ويمكن أن يتحول الحدث الى رؤية ملموسة إن لم يتحول الى حلم " (Esgro, 1999, p. 81) فالصورة المسرحية المعروضة على خشبة المسرح بتفاعل جميع عناصرها في التعبير عن الشكل والمضمون تجد صدى إبداعها وتأثير جمالياتها في عين المتلقي وحواسه الأخرى ، من خلال تفاعله في صياغة المرئي والمسموع والملموس والمحسوس الى معاني يفهمها ويفسّر طبيعتها ، وهذا يحيلنا الى إبداع الفنان الذي أنتج شكلاً معبراً ، وإدراك المتلقي لهذا الشكل وطبيعته ومعناه " فالعناصر الإسلوبية تتضافر لتخلق الجمال ، لا مجرد أداء المعنى وحده ، بل صياغة الشكل الأروع " (Youssef, 2005, p. 168) على اعتبار ان الشكل هو الصورة التي يمكن من خلالها ادراك الاشياء لان الاضاءة يمكن ان تكون السبب الاكبر في اظهار شكل الاشياء لأرتباطها بعملية الابصار التي ترتبط بالحواس التي يعتبرها ارسطو بوابة للمعرفة حيث يقوم منهجه في المعرفة على " الصور بوصفها اشارة اصطلاحية الى الاشياء التي هي بنظره مكونة من مادة وصورة، وهذه الصورة هي مصدر الوجود والفكر " (Michelle, 1999, p. 74) فمن خلال الاحساس يمكن ان تتلاقى الذات المدركة مع الموضوع بوجود المشخص فيكون موضوعا صورته مجردة يمكن ان تحقق ماهية هذه الصورة او الشكل فمن خلال الحس الذي يبلغ اهمية كبرى عند ارسطو ولا ينكره افلاطون ايضا رغم مثاليته حيث ان الحس عند كليهما " لا غنى عنه , لانه يعطينا المادة الخام للمعرفة ، لكنه انما يعطينا اياها معلومات مفككة لا صلة بينها ، فلا بد ان تدخل العقل لتنظيم هذه المعلومات وربطها بعضها ببعض واستخلاص ما يمكن استخلاصه منها ، بأتباع قواعد معينة " (marhaba, 1988, p. 158) وهنا يمكن لعملية الفهم والتأويل ان تتدخل في تفسير الصورة او الشكل والتي تكون محكومة بمجموعة خبرتنا المعرفية والجمالية في عملية تنظيم وترتيب الاشكال والاشياء المرئية وفق قيم جمالية تكشف بشيء من السمو خاصة وان الضوء يمتلك قوة ديناميكية تستطيع تحريك كل العناصر المكونة للصورة المشهدية بقوة تأثيرها في ذائقة المتلقي من خلال مجموعة التنقلات والتحولات ، فالإضاءة هي المحرك الرئيسي لتشكيل الصورة المتكاملة للعرض أمام الجمهور وتتسيد المشهد من خلال تأثيرها المباشر في ذائقة المتلقي ، فهي عملية إبداعية يتمخض عنها نتائج جمالية مبهرة تتولد من الحركة المتاحة لها عبر حركتها في فضاء العرض ، وينتج عن ذلك متابعة المتلقي لها أكثر من أي عنصر آخر في التشكيل المشهدي " فالديناميكية الخاصة بالضوء تأخذ بالهيمنة على عملية التصميم في المراحل الأخيرة من تصميم الإنتاج أكثر من جميع العناصر البصرية " (al-Basri, no date, p. 18) .

المكونات البصرية للضوء :

1. **اللون :**

يتكون الضوء من مجموعة من الالوان التي تختلف في تدرجاتها ويمكن للعين ان تفرق وتميز بينها عبر حاسة البصر وعملية الادراك اللوني لان الضوء واللون رديفان متراكبان حيث ترتبط لان شدة الضوء تعمل على زيادة شدة اللون فتزداد القيمة الضوئية لسطوع الكُتل ، خاصة وان " أصل اللون وهو الصِفة اللونية

الواضحة التي تُفرّق بين لون وآخر" (colleague, 2001, p. 24) فعملية الرؤيا تكتمل عند الانسان من خلال وجود اللون والظل والضوء خاصة ان لكل لون مجموعة من التأثيرات التي تمنحه صفة مختلفة ترتبط بما يسمى بالبعد الموجي والتي يكون اللون الاحمر اطولها بالإضافة الى ان " الشعور والإحساس بالألوان له مجاله الفيزيائي والنفسي " (Al-Sheikhly, 1978, p. 184) الذي يحقق حالة الشعور والمزاج لدى المتلقي فسلجيا لان (الألوان كوسائط للتعبير عن انفعال وليست لِنَسخ الطبيعة ، وأن استخدام أبسط الألوان وتحويلها هي التي تُحدِث تغيُّراً أو يكون الهام) (harbirt, 1986, p. 142) فهي مهمة في حياتنا خاصة وان التأثيرات النفسية تأتي بشكل اكبر في الالوان من الضوء نفسه كونها مرتبطة بعقلنا الباطن ما بين الاشكال التي نعرفها من جهة او والظروف التي راينا فيها الالوان خاصة وان . الضوء أو النور هو المُؤثر ، أما التَحَسّس باللون هو الأثر ، أي أن الضوء هو المُسبّب للتحسّس باللون " (Sherzad, 1985, p. 155) فيكون لهذا الاثر مساحة في مخيلتنا وذاكرتنا يمكن ان يختلف حجم تأثيرها وان " مَرّت فترة زمنية طويلة على مُشاهدة هذه الألوان فإن الخبرة المرئية وإن غابت عن عقلنا ، إلا أنه تمّ الاحتفاظ بها في الذاكرة ويمكننا إسترجاعها حين نمرّ بظروف مماثلة " (Hamid, 2014, p. 58) لذا اهتمت الثقافات القديمة بدراسة الالوان ومدى تأثيرها على الانسان وذكرت في الكتب السماوية . وان عملية التدرج اللوني يمكنها ان تمنح الشكل او السطح عمقا حيث يبدو ان الجزء المضاء هو الاقرب عكس ذلك الذي يكون اكثر عتمة حتى يبدو بعيدا وهذا ما يركز عليه الفن التشكيلي او مصممو الاضاءة عند محاولة اضافة عمق للمساحات الضيقة او القريبة حتى تبدو اكبر واوسع فدرجة " النصوع النسبي بين المناطق الشديدة الإضاءة ومناطق الظلال ، يزيد الشعور بالعُمق الفَضائي " (Fattah, Composition in the plastic arts, 1973, p. 131)

2. **التباين :**

يحاول الانسان منذ القدم للبحث عن ماهيات الاشياء التي تحيط به ويتعامل معها للاستفادة منها بأقصى درجاتها ماديا وفكريا وجماليا حتى تكون اداة بيده لإنتاج اشكال يحتاجها او يتبناها والتباين من الاشياء والمواضيع التي بحث عنها وعن القيم التي يمكن ان ينتجها كما ان التباين ويُعد واحداً من ظواهر الكون التي فطر على مشاهدتها والتعايش الإنسان خلال وجوده في الحياة لذا عمل على إعادة إظهارها بأشكالٍ مختلفة لتوظيفها في انتاجٍ عناصر الفن المختلفة فهي ترتبط بعضها مع البعض الأخر بعلاقات تجاورية او تضاد يكون لكل منها قطب او مركز وان أي تغيير في هذا القطب او المركز يتغير المركز او القطب الاخر بسبب هذه العلاقة بالإضافة الى ان التباين يعمل على ابراز العناصر البنائية للأشكال بقدرته على اثارة مجموعة مدركات المتلقي وجلب انتباهه الى مراكز الاشياء واقطابها والمناطق المهمة من خلال عملية تنظيم مجموعة العناصر المكونة للتباين المتمثلة ب (اللون ، الخط ، الشكل، الاتجاه، الحجم ، الملمس) بفكر ومخيلة المصمم او المخرج ، لذا يمكن ان يعرف بأنه :" نوع من المقارنة بين الاختلافات التي تظهر في هيئتين او اكثر حيث يمكن ان تكون متشابهة في جوانب معينة ومختلفة في جوانب اخر" (Bassiouni, 1980, p. 213) وهذه المقارنة تكون من خلال عملية التجاور التي يظهر من خلالها عنصر التباين الذي نستدل من خلاله على مجموعة الفروقات التي تمنح الشكل عمقا اضافيا يرفع من قيمته الجمالية خاصة وان العين تبحث عن الاشياء المجسمة او تلك التي لها عمق او بعد ثالث كما يمتلك القدرة على انتاج الايهام والخداع

البصري الذي يمكن ان يقود العين نحو مجموعة المثيرات المتنوعة داخل أي شكل او تصميم كما يعرف ايضا بأنه :" العلاقة بين شيئين متطرفين ، فهو تعبير عن الاختلافات وهذا ما يشير الى الوحدة في التباين ، أي هناك صلة بين الاجزاء المتضادة" (Derrida, 1988, p. 26)

3. الكثافة

تعد الكثافة من الامور التي يمكن ان تحدد قيمة الضوء وشدته فهي "التباين داخل مساحة الصورة وهذا التباين يساعد ادراكنا للتعمق حيث يظهر الجزء المضاء اقرب الينا والجزء المظلم ابعد عنا " (Jamil, 2002, p. 20) حيث انها تمثل المسافات بين جزيئات المادة وكلما تزداد المسافات بين هذه الجزيئات تختلف كثافة المادة بدرجة معينة وتنطبق ايضا على الضوء والمساحات التي تقع بين جزيئاته والتي يمكن ان حدد قوة الضوء وتركزه وشدته ونقول بأن هذا ضوء كثيف وتعرف ايضا بأنها " درجة النقاء والتشبع وتبين شبه النقاء في اللون والكثافة هي تباين داخل مساحة الصورة المرئية وفق وظيفة كمية الطاقة الحاضرة في اشعاعات الضوء المنعكس من سطح يملك درجة نقاء معينة ونوعية ملمس معينة للوصول الى درجة اشراق لونية معينة تظهر مستوى التأثير في الاحساس " (Jamil, 2002, p. 28) ويكون ارتباطها بالعنصر الاخر وهي القيمة التي يمكن ان ترتفع قيمة الضوء من خلال كثافته .

4. التكوين

تعتبر عملية التنظيم في الشكل من العوامل المهمة في التكوين البصري ، ولكل منها قيمها التي هي تفسير لمعانيها ودلالاتها ووظائفها ، كما ان للتكوين مجموعة من العناصر التي تعمل على تشكيله هي " الخط والشكل والكتلة والحركة هي عناصر التكوين . وهذه العناصر لها لغتها العالمية التي تفجر استجابات عاطفية متماثلة تقريبا لدى المشاهدين " (Machelly, no date, p. 33) نستطيع من خلال مجموعة العناصر هذه تركيب مختلف الاشكال من مواد العناصر التي يمتلكها الضوء من خلال عملية التنظيم والتغيير بحجم وقوة كل عنصر بمكن ان يتغير حجم قوة تأثير كل عنصر بسبب تغير احساس ادراك المتلقي لهذه العناصر ومن خلال خاصية التكوين التي يمتلكها الضوء تجعل حضوره جماليا بعملية التركيز والتغيير بقوة عناصره لأنتاج بؤر تشكيلية داخل الفضاء يمكنها ان تخلق التوتر لان "لحظة تَغيُّر اللون وتَغيُّر حِدّة الضوء تستطيع أن تُغيِّر الموضوع بالتّجلي ، وأن تُضفي عليه كل المدلولات العاطفية " (Bently, 1975, p. 27) الا ان عملية التنظيم هذه العناصر يبقى الاساس في انتاج الشكل العام لصورة المشهد بعملية التركيب مع الكتل والاشكال الموجودة على الخشبة ليكون التكوين عبارة عن "عملية ترتيب وتنظيم العناصر التصويرية بهدف خلق وحدة مفاهيمية" (Frederick, 1993, p. 266) .

5. الصورة

تمثل الصورة الشكل النهائي لمجموع اشتغال وتركيب كل عناصر الضوء بعضها ببعض لذا فهي " تباين في القيم الضوئية المنعكسة في عين الانسان من بنية ملموسة ، تتشابك فيها شبكة من العلاقات القائمة بين العناصر ، وصولا الى حالة من الاستقرار ، لتتحول الى وسيلة ادراكية تنقل لنا فكرة يلتقي عندها مجموعة من المشاهدين " (Jamil, 2002, p. 36) وتختلف ترجمة الصورة تبعا لمجموعة العناصر التي تشكلها فهي تختلف في مفهومها الجمالي من خلال قيمة الموضوع او امتزاج عناصره فالصورة يكون لها

طابع ذهني تخيلي كونها " اعادة تكوين الاحساسات البصرية المستلمة بفعل قدرة الحواس، حتى تغدو فعلاً مادياً داخل وسائط الحمل والاشتغال،وان عملية التكوين البنائي للصورة لايتم الاعبر سلسلة من التوسطات تبدأ باللامرئي/التخيلي تنتهي بالمرئي/المركب الفني" (Al-Kenani, 2004, p. 227) فالصورة كيان مستقل يعمل على اسناد فعل التصور مع مجموعة كيانات اخرى تمتلك قدرات تعبيرية يجعلها مؤثرة .

6. **القيمة :**

تعرف القيمة بأنها الاسم الذي تمنحه الدرجات اللونية في الضوء والظلام وانها كمية الضوء التي بأمكان الجسم ان يعكسها حيث يكون الابيض في اعلى تسلسل الانعكاس والاسود في اسفل التسلسل " (Raby, 1995, p. 31) القيمة وهي" كمية الضوء التي يمكن أن يعكسها اللون " (colleague, Fundamentals of technical design, 2001, p. 24) فهي يمكن ان تمثل بالمسافات بين جزيئات المادة وكلما تقاربت المسافة بين تلك الجزيئات زادت القيمة وكلما تبتعد فالقيمة تختلف وتقل .

7. **الظل** : يعتبر الظل النقيض للضوء الذي يمكن ان يحدد قيمة الضوء وتعرف من خلالها والتي يمكن ان تحقق القيمة اللونية او التباين من خلاله " فالضوء هو اعلى قيمة واعلى درجة للظل في الصورة الضوئية وهي التي تحدد شكل الصورة " (Radi, 2010, p. 61) ومن خلال المسافة ما بين القيمة العليا واقل قيمة للضوء يمكن ان تتدرج وتختلف درجة التباين حيث يمكن ان ينقسم سلم التدرج اللوني او سلم التباين الضوئي حسب قربها من اللون الابيض او الابتعاد عنه بأتجاه الظلام فتزداد بريقا بقربها وتزداد عتمتها بالعكس وهذا ما يجعل الضوء لا " يفسر علميا او فنيا الا بوجود الظلام بل يظهر التفسيران العلمي والفني متراكبان " (Jamil, 2002, p. 20)

8. **الشكل :**

و يعّرف الشكل بأنه " منتج متذوق لموضوع ما عمل فيه العقل والوجدان و اتسقت فيه القيم بمختلف صنوفها، وأستند في إنتاجه على مجموعة متناسقة من المقومات المادية والمعنوية " (Al-Melegy, 2000, p. 6) فمجموعة العناصر يمكن ان تتخذ وضعا محددا داخل حدود التكوين تتوافق من خلال عملية تنظيم هذه العناصر بالتدرج او التباين بالموقع او درجات اخرى ودلالات حسية وتعبيرية يغني كل منها قيمة معينة حتى تمنح الشكل وضوحا موضوعيا يسمح بادراك العمل من خلال مظهره لان الشكل هو مدرك بصري يمكن ان يتحرك ويعمل من خلال أي منبه خارجي لان " إدراك الشكل ليس إدراكاً لمجموعة الأجزاء التي يتكون منها الشكل ، بل هو إدراك عام ، أي إدراك الشيء ككل " (Fattah, Composition in the plastic arts, 1973, p. 20) وتكون هذه وظيفة الدماغ الذي يقوم بتنظيم الاشكال وترتيبها بناءا على المعلومات التي يمتلكها والتي ترد اليه .

المبحث الثاني

الاشتغال التلقائي في العرض المسرحي

ساهم الوعي الانساني في فرض مجموعة من التحولات التي ارتبطت بالتطور والابتكارات التي يخترعها الانسان لتكون عبارة عن منظومات تعمل على تسهيل مهمات الانسان التي يقوم بها ولتختصر الجهد والزمن وبدقة اكثر يسعى من خلالها الانسان لتحسين شكل المنتجات اقتصاديا وفنيا وفي مختلف مفاصل

الحياة الاخرى فأخترع الانسان الالة لتكون اقوى منه او بديلا له خاصة في الاعمال الخطرة او تلك التي تتطلب طاقة كبيرة او سرعة في التنفيد حيث ثمة امور " اوشكت على النضوج في مجالات الروبورتات. والذكاء الصناعي , والتعرف على الصوت ستدخل المزيد من الفعالية حياتنا , عبر توفير المزيد من اشكال التفاعل السلس مع التقانة " (Schmidt, 2013, p. 26) كونها ستكون بديلا عن الكثير من المهن والاشخاص فقد حلت كامرات المراقبة بديلا عن رجال الحراسات ودخلت الالة في المصانع الكبيرة بديلا عن الكثير من العمال الذين استغنت عنهم الصناعة واصحابها ان التلقائية التي تبرمج بها الآلات نبعت عن الانسان نفسه ككائن يمتلك مجموعة من ردود الافعال خاصة وان هذه التلقائية " فيها الكثير من النفع والكثير من الضرر فهي منبع ديناميكية الحياة ومصدر فاعلية الإنسان ولكنها الأداة الناجحة لاستلابه وتطويعه إنه يتبرمج تلقائياً بثقافة معينة دون غيرها ويصبح معجوناً بهذه الثقافة ومحكوماً بقيمها ولغتها وبعادات التفكير السائدة فيها كما أنه كائن تلقائي في تكوينه الفسيولوجي فكل أجهزته الجسدية والنفسية تؤدي عملها بعيداً عن إرادته " (Al-Bulayhi, 2021) وهذا ما كان يؤكد عليه اصحاب نظرية (مبدأ تقسيم العمل) وان عملية التقانة التي يعمل بها العامل ضمن هذه النظرية بمرور الوقت يمكن ان يتحول الى الة تؤدي نفس الوظيفة كونه يحمل نفس ردود الافعال تجاه كل قطعة يعمل على انتاجة استجابة لفعل يرتبط بحركة من العامل المجاور له وعملية الاستجابة هذه تكون تلقائية كونها مبنية على نتيجة لفعل سابق تكون فيه هي سبب لفعل اخر يرتبط بالعامل الاخر حيث " تعمل الثقافة على برمجة الإنسان فتكون استجاباته لها تلقائية " (Al-Bulayhi, 2021) وهذا ما ولد افكارا عن اصحاب التقنيات الهندسية والميكانيكية في بناء الالات ومجسمات تعمل بتقنية تشبه التقنية التي يعمل بها هؤلاء العمال وبطريقة ميكانيكية تكون خالية من اي ارباك او بدقة تصل الى مستويات عالية تختفي فيها الاخطاء خاصة وان الانسان معرض لعمليات الخطأ والسهو في الكثير من اللحظات اثناء تأدية اي عمل تقني او فكري او فني وكانت هذه الخطوة الاولى او الشكل الاول الذي تعمل عليه البرامج التلقائية بطريقة ميكانيكية حيث تطورت هذه التقنية بظهور المستشعرات او الحساسات (sensors) التي يمكن ان نصادفها في حياتنا اليومية بشكل كبير منها ما هو موجود بالمصاعد او السيارات او حتى المنازل وتختلف اشكاله ووظائفه حسب نوعية العمل التي يمكن ان يعمل عليه حيث يعرف الحساس بأنه " عبارة عن جهاز يقوم بتحويل كمية فيزيائية مثل الضغط ودرجة الحرارة والإشعاع والموضع والشدة الضوئية إلى كمية كهربائية تتمثل في الجهد أو التيار أو الشحنة " (Zuhair..., 2019) اذ يرتبط عمل مثل هذه الانواع من الادوات بخواص الاشياء الفيزيائية كالحركة او الحرارة او الرزم الضوئية فتعمل على ترجمتها او تحويلها الى مجموعة من الاشارات الكهربائية التي ترتبط بأدوات واجهزة اخرى تؤدي وظائف معينة كما في شكل رقم (1)

شكل رقم 1

انواع الحساسات :

" تتنوع اشكال والحساسات وتختلف احجامها في النوع الواح منها تبعا للوظيفة والغرض الذي تقوم بها وشكل الوظيفة ويمكن ان يذكر الباحث مجموعة منها وكما يلي" (Al-Daradji, 2021/1/20) :

- الحساسات التقاربية: تستخدم مثل هذا النوع في الالات المتحركة كالسيارات والمعدات الثقيلة لي يتحسس الاجسام التي يمكن ان تقترب من بعضها البعض

حساس الموجات فوق صوتية

- حساسات الحركة : شاع استخدام هذا النوع من الحساسات بسبب سهولة استخدامه وحجم الوظائف التي يمكن ان يؤديها فهو يستخدم في المصاعد ومداخل البنايات المختلفة ومع الاضاءة
- حساس درجة الحرارة : يعتبر من اكثر انواع الحساسات استخداما ،وتتمثل وظيفة هذا الحساس في قياس تغيرات درجة الحرارة مثلما يدل على ذلك اسمه في المجالات الصناعية ومكائن التدفئة والتبريد والثلاجات
- حساس الموجات تحت الحمراء يتعامل هذا النوع مع الموجات تحت الحراء في اجهزة الحماية وبعض انواع منظومات الحراسات الليلية والكامرات الخاصة
- حساس الضغط : ينتشر حساس الضغط في الالات الكبيرة والصناعية والموازين لتحديد اوزان الكتل او تنفيذ المهمات الاخرى
- حساس المستوى: تعمل مثل هذه الانواع على تحديد مستويات السوائل المختلفة
- حساس الرطوبة : ازدادت اهمية مثل هذا النوع من الحساسات في بعض الصناعات التي تعمل بخصوصية مختلفة مثل صناعة الفقاسات او البحث عن مصادر المياه الجوفية وتسربات السوائل

- حساسات الروائح والدخان : من الانواع واسعة الانتشار التي يمكن ان يستفاد منها في منظومات الحريق ومنظومات الامان في المعامل والمصانع .

تختلف عمليات الاشتغال حسب نوع الحساس وحجمه ووظيفته بالإضافة الى اختلاف قدرته التي ترتبط بمدى حساسيته وحجمه لأن " كل حساس يختلف حسب الظاهرة المراد قياسها ولابد ان تكون له حساسية عالية لهذه الظاهرة " (Fadl, no date, p. 12) تكون الوظيفة هي التي يمكن ان تحدد نوع الحساس وشكله وحسب الوظيفة التي يمكنان يقوم بها وسيقوم الباحث بشرح عملية اشتغال بعض الانواع من هذه المتحسسات ولقد اختار نماذج مختلفة منها ولا يسع المجال شرح طريقة اشتغالها في موضوع البحث ولقد اختار الباحث (الحساس التقاربي الضوئي) شكل رقم (2)

شكل رقم 2

تكون طريقة اشتغال هذا الحساس بوجود الهدف والمرسل في نفس المكان وتكون طريقة عمله مثل عمل المرأة والجسم المقابل لها حيث يرسل الاول ضوءا فيما يستقبل الاخر هذا الضوء ويكون هناك " دايود الاول ينتج الضوء عند تزويده بالجهد (LED) واما الاخر فيعطي جهد عند تسليط الضوء عليه (photo diode) وكلا الدايوديتين مصنوعتان من مواد اشباه موصلات حساسة للضوء او منتج للضوء " (Fadl, no date, p. 14) حيث ا ن اي قطع لهذه الرزمة الضوئية الصادرة يمكن ان يرسل اشارة الى الاجهزة المربوطة على شكل تيار كهربائي متناوب تكون هذه الاشارة على شكل صوت او محركات والالات اخرى اما النوع الاخر وهو الاهم كونه يرتبط بموضوع البحث فهو (الحساس التقاربي الحثي (ملف)) يتكون هذا الحساس من مجموعة من المدخلات وعدد من المراحل التي يعمل بها مثل هذا النوع من الحساسات او المستشعرات فهو يعمل بنظام (24 v) لتشغيل الملف النحاسي بداخله فخلال عملية مرور تيار متردد داخل هذا الملف فيجب تحويل التيار الكهربائي الداخل المستمر الى تيار ترددي وهذه مرحلة تسبق مرحلة مرور التيار الى الملف الرئيسي وتتم هذه العملية عن طريق (المتذبذب) فتتحول هذه الاشارات الكهربائية الى تيار متردد من خلال قيم المكثف والتي تتحول الى اشارات تعمل على تكوين مجال مغناطيسي محدد يمكن تحديد حدوده لتتحول " طاقة هذا المجال الى تيار في المعدن وان التيار يصبح قليلا وبالتالي التيار الاصلي الموجود في الملف المولد لهذا المجال ايضا سيقل ومن ثم قيمة تيار الملف يختلف حسب وجود جسم قريب او لا ومن ادخال هذا التيار المقارن وهو عبارة عن مكبر تشغيلي يقوم بتقريب الجهد المدخل اما صفر او الجهد العالي ومن ثم بعد ذلك يوجد مكبر اخر ويقوم بتحسين التكبير " (Fadl, no date, p. 12) يكون المجال المغناطيسي على شكل مخروط دائري راسه عند المتحسس وقاعدته على الارض او السطوح التي تحتاج لكشف الحركة او التلامس عليها وان اي عملية اختراق لشكل محيط قاعدة المخروط الدائرية يمكن ان يعمل على تغيير شكل الاشارات وقوة الذبذبات داخل الملف مما يسمح بارسال اشارات الى الاجهزة الملحقة وحسب نوعها كما يمكن ربط اكثر من متحسس من هذا النوع في مكان واحد ومن خلال التحكم بارتفاعه عن سطح الارض والذي تزداد مع ارتفاعه قاعدة المخروط

ومحيط الدائرة ، حيث تكون عملية تناسب طردي يزداد حجم محيط الدائرة مع ارتفاع المتحسس عن سطح الارض .

مؤشرات الاطار النظري :

2. تستطيع المتحسسات والمستشعرات اداء الكثير من الوظائف والمهام وحسب طبيعة وشكل المتحسس
3. يرتبط عمل المتحسس الحركي بحجم محيط قاعدة المخروط الذي يكون على شكل دائرة والذي يتأثر بارتفاعه وانخفاضه عن السطوح

الفصل الثالث :

اجراءات البحث :

المكان : يستخدم الباحث قاعات قسم الفنون المسرحية لتنفيذ التجربة مع استخدام خطوط الاضاءة المتوفرة في منظومة التقليدية للمسرح

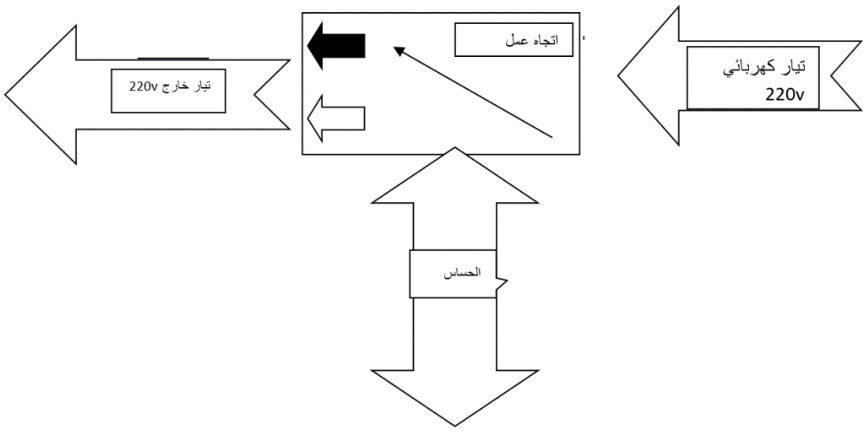
منهج البحث :

اتخذ الباحث المنهج التجريبي منهجا لبحثه وما يتطابق مع خطوات بحثه وعمله .

تشترك المنظومة الضوئية التقليدية المتكونة من (الدمر، ومكسر الاضاءة التي تعرف بوحدة السيطرة ومجموعة اجهزة الاضاءة) مع شبكة الهيرسات لتحقيق وتشكيل شكل المساقط الضوئية في الاعمال المسرحية المختلفة والتي تتحول وتتحرك تبعا شكل العرض المسرحي وحاجته ، حيث تحتاج هذه المنظومة التقليدية الى جهد ووقت خلال عملية التنظيم والتوجيه وتحفيظ خطوات العمل بالتتابع حسب مشاهد العرض المسرحي مما يدعو لحدوث الاخطاء الكثيرة اثناء عملية التنفيذ التي يعمل على تلافيها الجهاز موضوع البحث كونه يعتمد التنفيذ التلقائي الذي يرتبط مع حركة الممثل كل ممثل حسب موقعه بالاضافة الى سهولة التوجيه والتحريك والتي لا تحتاج الى عملية تحفيظ وما يمكن ان يرافقها من جهد ووقت مع سهولة تحكم اي تقني بقدرات هذا الجهاز بطريقة بسيطة جدا والتي لا تحتاج الى خبرة او مهارة كونه يتمتع بطريقة ربط وتوجيه سهلة وبسيطة .

مكونات الجهاز :

يحتوي الجهاز على مجموعة منن الترانسسترات التي تعمل على تحويل الكاقة الكهربائية من 220 فولت الى 12 فولت ومن ثم تحويلها الى 220 مرة اخرى , كما يحتوي الجهاز على حساس حركي نوع (الحساس التقاربي الحثي (ملف)) يكون خارجي يربط بسلك يساعد على التحكم بأرتفاعه الذي يساعد على تحديد حجم محيط الدائرة ومنطقة الاستشعار والذي يمكن ان يستشعر الحركة من خلال مجموعة من الاشارات التي يرسله كهرومغناطيسيا تستطيع تحسس الاجسام التي تتحرك داخل محيطها يمكن ان تكون الية دخول الاشارة وتحولها كما في المخطط ادناه :



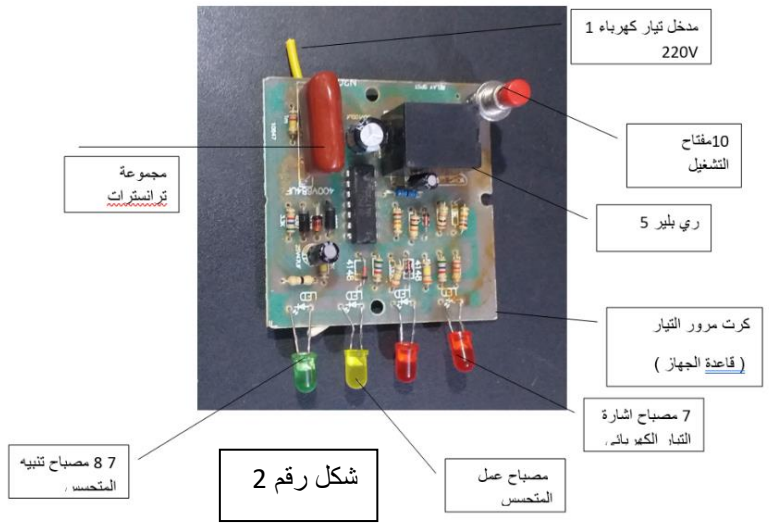
تكمن طريقة عمل الجهاز اشاريا في دخول تيار متواصل بقيمة 220v ليذهب ويتوقف عند المتحسس (السهم المتجه الى الاسفل والاعلى) والذي يعمل على تحويل هذا التيار(220v) الى تيار متناوب ومتردد بقيمة (12v) تتحول الى مجال مغناطيسي يمكن ان يغطي مساحة 2-4 متر مربع يمكن التحكم بها من خلال زيادة ارتفاع او انخفاض المتحسس عن سطح خشبة المسرح فيكون اتجاه عمل المتحسس المتمثل بالسهم داخل المربع الكبير الذي يمثل هيكل الجهاز باتجاه السهم باللون الاسود في حالة انطفاء تام وعند استشعار المتحسس لاي تغير بشكل محيط الدائرة او داخلها فأنه يقوم بتحويل شكل المجال المغناطيسي الى اشارة كهربائية متناوبة عن طريق الملف الموجود داخل المتحسس ليتحرك السهم داخل جسد الجهاز بأتجاه النقطة الثانية المتمثلة بالسهم الفاتح اللون ليسمح بتحول التيار من (12v) الى تيار (220v) خارج بأتجاه جهاز الاضاءة او اي مؤثر اخر موجود ومربوط بالمخرج الثاني والذي يمكن ربط اكثر من جهاز واحد بهذا المخرج مع مراعاة زيادة قوة المقاومات المتمثلة بالترانسسترات التي يمكنها ان تتحمل واطية اعلى قد تصل الى 2000 w او اكثر مما يسمح بزيادة قدرتها بوجود امان استخدام الجهاز الذي يضمن كفاءة العمل دون اي مخاطر ضمن هذه القدرة او السعة الاشتغالية له .

ان المرونة التي يعمل بها الجهاز ومجموعة مكوناته المادية يمكن ان تسمح له بربط موقت زمني يعمل وفقا لمبدا الاشتغال نسبة الى الوقت حيث يعمل على استلام الاشارة من المستشعر والاحتفاظ بزمن اشتغال محدد مربوط بزمن يمكن انطفاءه بعد تحرر محيط المستشعر بعدد من الثواني .

مكونات الجهاز :يتكون الجهاز من مجموعة من الترانسسترات والريبلير التي تعمل على التحكم وتحويل شكل الاتيار المار خلالها من مستمر الى متناوب وبالعكس ويكون شكل الجهاز بخارطة اولية كما في الشكل رقم (2) يتكون من :

1. مدخل تيار كهربائي بقيمة 220V
2. مخرج تيار كهربائي بقيمة 220V وهو غير واضح في الصورة كونه في اسفل الجهاز

3. حساس عدد (2) يعمل كل واحد على حدة مع امكانية ربط حساسان في نفس الوقت عند اقتضاء الحاجة في عملية اشتغال الجهاز لأكثر من مرة في مشاهد مختلفة
4. مجموعة من الترانسسترات
5. ري بلير
6. كرت مرور التيار الذي يمثل قاعدة الجهاز
7. مصابيح اشارة احمران كإشارة دخول وخروج التيار الكهربائي
8. مصباح اخضر عملية تنبيه ان المتحسس جاهز للعمل
9. مصباح اخضر اشارة على ان المتحسس يعمل
10. مفتاح التشغيل والاطفاء



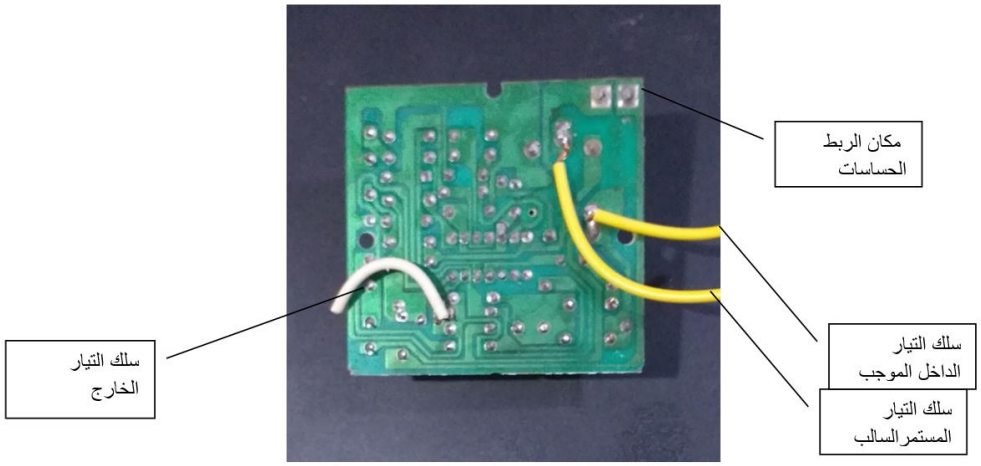
شكل رقم 2

يمكن ربط اكثر من نوع متحسس الا ان الحساس الذي استخدمه الباحث والذي يتلائم مع موضوعة الجهاز والذي يحقق نسبة عالية واكبر من الدقة هو حساس (الحساس التقاربي الحثي (ملف)) كما في الشكل ادناه :

تسمح مجموعة اسلاك الربط بسهولة ربط الجهاز بسبب المرونة التي تحملها الاسلاك العادية التي يمكن ربطها بمجموعة اسلاك الكهرباء المتوفرة في شبكات الكهرباء الموجودة اصلا في المسرح او تركيب خطوط جديدة تكون عبارة عن خط واحد بدل الشبكة وهذا نوع من انواع الاقتصاد في تكلفة وجهد تنصيب شبكة خطوط الكهرباء مما يرفع نسبة الامان التي تتمثل بتقليل نسبة التماس الناتجة عن كثرة الخطوط الموزعة فوق سطح الخشبة .

اما الشكل ادناه فيمثل مدخل ومخرج التيار الكهربائي ويتكون مما يلي :

1. سلكان باللون الابيض الاصفر لدخول التيار الكهربائي والاخر لخروجه
2. السللك باللون الابيض هو التيار الخارج بأتجاه جهاز الاضاءة
3. مكان ربط وتوصيل الحساسات



مميزات الجهاز:

يمتلك الجهاز مجموعة من الخواص والمواصفات يمكن ان تجعله بديلا تقنيا ناجحا ومتميزا عن المنظومة التقليدية يمكنه تنفيذ مجموعة التقنيات المتمثلة بالإضاءة او مؤثراتها او بعض التقنيات الاخرى .تتمثل خواصه بما يلي :

3. اشتغاله بتيار كهربائي عادي دون الحاجة الى اي تحوير وتحويل بخطوط المنظومات الكهربائية الخاصة بالمسرح والمثبتة اصلا وفق خطة وخارطة معينة
4. سهولة التوجيه وتحقيق الزوايا والمساقط باي مكان واي اتجاه.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات :

اولا : النتائج :

توصل الباحث من خلال التجربة الى ما يلي :

1. امكانية خلق بديل تقني يمكنه تنفيذ مجموعة التقنيات المتمثلة بالإضاءة او مؤثراتها او بعض التقنيات الاخرى .
2. سهولة التنصيب والربط من خلال مجموعة المدخلات والخطوط الخارجة التي تشابه مداخل وخارج الاجهزة الاعتيادية والتقليدية
3. القوة على تحمل تيارات عالية وعدد اجهزة اكثر من الخطوط العادية التي يمكن ان تتحكم بها اجهزة التحكم التقليدية
4. تقليل نسبة الخطأ الى اقل الدرجات وقد تكون بنسبة صفر من الاخطاء مما يضمن عدم ارباك اداء الممثلون وانشغالهم باماكن الاضاءة
5. سهولة نقل المنظومة وربطها بأي مكان او اي مسرح وبسرعة عالية
6. التكلفة البسيطة لسعر تصنيع الجهاز التي لا يمكن ان تقارن بسعر اي جهاز تقليدي
7. امكانية تطوير الجهاز عن طريق الرمونت كونترول او اجهزة التحكم عن بعد.
8. يمكن للاشتغال التلقائي لهذه المنظومة الضوئية ان ينتج عمل مسرحي منضبط شكليا من خلال انضباط تنفيذ الاضاءة ومؤثراتها
9. تساعد عملية الاشتغال التلقائي على بث عنصر الاسترخاء لدى الممثلين .

ثانيا : الاستنتاجات :

1. يمكن للانضباط بتنفيذ الاضاءة انتاج شكل لصورة العرض المسرحي بجمالية عالية
2. الاختصار بالجهد المستغرق في توزيع الاضاءة التقليدية وتحفيظها من خلال جهاز الاشتغال التلقائي ان يمنح فريق العرض المسرحي وقت اضافي كان مستهلكا في تصميم وتنفيذ الاضاءة التقليدية

References:

1. (2016)., M. O. (2016). *Aesthetics of the sound system in thetheatar.* غير منشورة.
2. al-Basri, I. a.-H. (no date). *light philosophy.* Cairo: Ramses Press.
3. Al-Bulayhi, I. (2021, 1 23). Automatic confusion confuses life. *Riyadh electronic magazine* .
4. Al-Daradji, A. (2021/1/20). sensors. *without* .
5. Al-Kenani, M. (2004). *Intuition of achievement in the creative structure between science and art.* PhD thesis (unpublished), University of Baghdad, College of Fine Arts.
6. Al-Melegy, A. (2000). *Technology in the plastic arts.* Cairo: Horus for printing and publishing.
7. Al-Sheikhly, I. I. (1978). *perspective.* . University of Baghdad College of Fine Arts.
8. Bassiouni, M. (1980). *Secrets of fine art.* Cairo: World of Books Library.
9. Bently, E. (1975). . *Modern theater theory.* (Y. A.-M. Tharwat, Trans.) Baghdad: Ministry of Information.
10. colleague, N. J. (2001). *Fundamentals of technical design.* Dar Al-Kutub for printing and publishing, University of Baghdad, College .

11. colleague, N. J. (2001). *Fundamentals of technical design*. Baghdad University, College of Fine Arts: Dar Al-Kutub for printing and publishing.
12. Derrida, J. (1988). *Writing and difference.* (K. Jihad, Trans.) Casablanca: Dar Toubkal.
13. Esgro, G. (1999). *Architecture and scenography in Italy.*
14. Fadl, M. (no date). sensors. *A study binding printed and published on the Internet* .
15. Fattah, R. A. (1973). *Composition in the plastic arts* (Vol. Volume II). Cairo: Arab Renaissance House.
16. Fattah, R. A. (1973). *Composition in the plastic arts* (Vol. Volume II). Cairo: Arab Renaissance House.
17. Frederick, M. (1993). *Drawing How do you taste it? configuration elements.* baghdad: House of General Cultural Affairs.
18. Hamid, S. A. (2014). *Visual arts and the genius of creativity.* Publications of the Ministry of Culture.
19. harbirt, R. (1986). *The Meaning of Art* (Vol. two). (S. Khashaba, Trans.) Iraq Baghdad: House of General Cultural Affairs.
20. Ibrahim, m. (1983). *Philosophical Lexicon.* Cairo: General Authority for Amiri Press Affairs.
21. J.B. Sykes , .(1976) *.the conscious oxford Dictionary* .Oxford University Press.
22. Jamil, J. (2002). *Concept of light and dark.* Egyptian General Book Authority.
23. Johnson, Kast and Rosanzwelg A .(1967) *.The Theory and Management of System, N. Y, Me Gark* .Hill Book, Co.
24. Maalouf, L. (1956). *Al-Munajjid in the Arabic language.* Beirut - Lebanon: Catholic Press.
25. Machelly, J. (no date). *Composition in the cinematic image.* (H. Al-Nahhas, Trans.) without a publishing house.
26. Manzoor, A. a.-F.-D. (no). *Arabes Tong.* Beirut: Dar Al-Maarif for printing and publishing.
27. marhaba, D. M. (1988). *with Greek philosophy.* Beirut: Oweidat Publications.
28. Michelle, L. (1999). *Advanced photography*. (A.-A. imprisonment, Trans.) Damascus: Dar Al-Bashaer.
29. Mish, F. (. 1973). . *Websters New Collegiate Dictionary.* , U.S.A, Grand and 1184, Merriam Co.
30. Raby, E. (1995). *Aesthetics between philosophy and creativity.* Amman: Dar Al-Fikr.
31. Radi, N. F. (2010). *Light between art and thought.* Press of the Supreme Council of Antiquities Sixteenth National Festival of Egyptian Cinema.
32. Schmidt, E. (2013). *The New Digital Age* (Vol. one). (A. Haidar, Trans.) Arab House of Science Publishers.
33. Sherzad, S. I. (1985). *Principles of art and architecture.* Baghdad: Al-Dar Al-Arabiya.
34. Stallins, J. (1981). *Art criticism.* (F. Zakaria, Trans.) Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
35. Stanford Optener . .(1968) *.L. Systems for Business .* ,Management N. Y. Prentice-Hell- Inc. 2nd. Ed.
36. Traiba, A. (2003). *The comprehensive dictionary in the Arabic language.* Lebanon, Beirut.
37. Webster .(1973) *.Organized society* , .Establishment.
38. Youssef, A. M. (2005). *The aesthetic consort in the philosophy of the art form.* Sharjah: Department of Culture and Information.
39. Zuhair…, H. (2019, October 11). What is sensitive? And how does it work. *inter net* .

Automatic operation of the optical system in the theatrical show

Aqeel Abd Ali Muhammad

Abstract:

Theatrical techniques took upon themselves the responsibility of building and organizing the theatrical form for the various forms of performances, and it was the important tool that the show makers could rely on in carrying out the various works at the audio-visual level, and lighting is one of the most important elements of the visual formation of the image in the show, as it is related to the visual process and what it can achieve in operations The contrast that constitutes the aesthetic and intellectual values of the theatrical show, especially since the process of adjusting the element of time and the timings for receiving or delivering, moving, and the movement of the actor is what can determine the rhythm of the scene, which in its totality represents the rhythm of the show, and the processes of delay and confusion in the process of implementing various types of effects or techniques and light are the most important element that can Work to raise the aesthetic, artistic and intellectual values of the display in the case of controlling its implementation and control processes. Therefore, the researcher worked to find a simple technical and technical alternative that works to avoid these errors, accompanied by ease in the process of distribution and design of lighting and the shapes of its projections, since most of the workers now in the field of lighting design and implementation are Technicians with different specializations and far from the stage, which makes the percentage of errors received large. This device can avoid these errors that may appear inadvertently or by an executive error. For this, the researcher proposes a process of manufacturing a device that can perform lighting during the theatrical show, as a technical substitute for the lighting port, which calls for a process to reduce the percentage Errors that may occur during the theatrical show, in addition to the ease of programming and controlling it automatically, which contributes to the process of its spread in various types of theaters, even those in which there are no technicians or lighting technicians, and at a simple manufacturing cost that is not comparable to the cost of traditional control devices found in public theaters.

Keywords: Automatic work, The optical system.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1256

الإيكولوجية و انعكاساتها الروحانية في تصميم الفضاءات الداخلية

عمار طه محمود نصيف [1]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

الملخص:

يمكننا استيعاب التصميم الداخلي بوصفه سلسلة مترابطة من المبادئ والغايات الانسانية تشكلها العلوم والمعارف لبناء ناتج انساني يكشف او يعطي المعنى للأشياء، ويمكن تقديم ذلك من خلال الايكولوجيا بوصفها منظومة تهتم بالجوانب البيئية وكجزء من التصميم الداخلي، تسعى لتحقيق قيم جمالية ووظيفية، في صورة تفاعلية بين الفضاءات الداخلية وشاغليها ضمن توازن بيئي مفعم بالحياة، ويعلق التصميم الداخلي الايكولوجي أهمية كبيره على تجسيد جوانب روحانية في البيئة الداخلية، الى جانب تأكيده على أهمية حماية البيئة وحفظ الموارد من خلال التوفير في استخدامها واستخدام الطاقة المتجددة.

الكلمات المفتاحية: الايكولوجيا، الروحانية

مشكلة البحث والحاجة إليه:

يسعى التصميم الداخلي من خلال الإيكولوجيا الى تأسيس منظومة تهتم بالجمع بين المساحة الداخلية والبيئة الطبيعية، تتجلى فيها المبادئ الجمالية والوسائل المادية لخلق بيئة شاملة تلبي احتياجات المعيشة المادية والروحانية، ومن خلال تجربة العلاقة المتناغمة بين الذات والبيئة المحيطة. وهو ما يحتاجه التصميم الداخلي بصورة عامة والتصميم البيئي بصورة خاصة عبر مفهوم ومبادئ الإيكولوجية (علم البيئة) والتي تنظر الى البشرية بوصفها واحدة مع الطبيعة، وكجزء لا يتجزأ من سيرورة التطور التي تمضي بالكون قُدُماً من المادة الجامدة إلى الحياة، إلى الوعي والتقبل الروحي لكل ما يحيط الانسان وتطبيقه ضمن مفاهيمه واستعمالاته المختلفة ومنها تشكيل البيئة التي يعيش فيها.

ومن خلال الدراسة المستفيضة على أغلب تصاميم الفضاءات الداخلية لمس الباحث وجود جانب من القصور في التوجه الايكولوجي نحو تصميم الفضاءات الداخلية، والتي يمكن ان تؤدي قيماً وخصائص تشكيلية روحانية، من شأنها اغناء الجانب الحسي البصري بتنوعات تحيل الفكر الى معان ارتباطية مطلوبة واضحة المعالم بطبيعة الاداء الوظيفي والجمالي في تلك الفضاءات. لذا يسعى البحث الى فهم الانعكاس

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

العام للأيكولوجية في تصميم الفضاءات عبر مجموعة من الاساليب الفكرية والسمات الشكلية التي تفرض متغيراتها وأصولها في صياغة التوجه الايكولوجي في تصميم الفضاءات، عبر موضوع البحث الحالي الموسوم: **" الإيكولوجية و انعكاساتها الروحانية في تصميم الفضاءات الداخلية"**

أهمية البحث: تكمن اهمية البحث الحالي في ما يأتي:

1. يقدم البحث بمعطياته المعرفية من خلال الدراسة المستفيضة والاحاطة بموضوع التوجه الايكولوجي في تصميم الفضاءات الداخلية اضافة علمية يمكن ان تخدم المختصين في التصميم الداخلي.
2. يسهم البحث في التحسين الوظيفي وتعزيز القيم في الجوانب الجمالية والتعبيرية في تصميم الفضاءات الداخلية.
3. ان الدراسة الحالية تدعم ثقافتنا الفنية كما وتعزز من صلتنا بالطبيعة.

هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن ماهية الأيكولوجية في التصميم الداخلي؟ وانعكاساتها الجمالية والروحانية في تصميم الفضاءات الداخلية.

حدود البحث: يتحدد البحث بدراسة السمات الفكرية والشكلية التي تفرض متغيراتها وأصولها في صياغة التوجه الايكولوجي في تصميم الفضاءات بوصفها عوامل مؤثرة تكفل إثراء المعنى في القيم الجمالية والتعبيرية وفي الاعتبارات الوظيفية في تصميم الفضاءات الداخلية.

التعاريف الاجرائية للبحث:

تعريف الإيكولوجيا في التصميم الداخلي: بأنها الوسائل والاجراءات لتصميم ومعالجة الفضاء الداخلي من خلال دمج الفضاء الداخلي مع عناصر البيئة الطبيعية، لتحقيق علاقة تبادلية (وظيفية وجمالية) بين البيئة الداخلية والخارجية.

تعريف الروحانية الإيكولوجيا في التصميم الداخلي: بأنها الاتجاه الذي يحمل تجربة إنسانية روحية شعور عميق بالحيوية والترابط، يُعبر عنها بطريقة تمثل ارتباط الفضاء الداخلي مع البيئة الطبيعية، وتعود فكرة انتاجها الى امتثال للعلاقة الروحية مع كل العناصر المادية للبيئة الطبيعية.

الإطار النظري

أولاً: مفهوم الايكولوجيا في التصميم الداخلي:

ان للروحانية فكر ومبادئ متجذرة تتولد باستمرار من عمق المشاعر والقيم الداخلية الانسانية، اذ تقدم الروحانية نفسها على وفق هذا المنظور على انها الوعي بالوجدان الداخلي الذي يتولد من الاعتبارات البيئية المحيطة والقيم الاجتماعية، والذي تشكلت بفعل الزمان والمكان والثقافات المختلفة، صاغت مفاهيم منحت الانسان ارتباطات حسية بالمعاني البيئية، وهو ما تتضمنه توجهات الايكولوجيا في التصميم الداخلي، في الصياغة الشكلية لمفردات الفضاء الداخلي من خلال عناصر البيئة طبيعية التي تمتلك تأثيرات الروحانية التي تبثها المشاهد البصرية والحسية الاخرى وما يصدر عنها من متغيرات على مستوى التأويل.

تطورت مفاهيم الحركة البيئية خلال القرن العشرين في مجتمع التصميم، لتصبح مخططات تصميم شاملة لحماية وحفظ وتجديد المصادر التي تشمل الحفاظ على الطاقة، وإدارة النفايات، وحفظ المواد، واستخدام الأراضي وإعادة استخدامها، والتحكم في المناخ فضلا عن التصميم القائم على الشهادات، ونظريات السلوك، والتصميم العالمي (Harwood, 2012, p. 794).

والايكولوجيا Ecology كلمة ترجمت الى اللغة العربية بعبارة "علم البيئة" بعد دمج كلمتين يونانيتين هما (Oikos) ومعناها مسكن و(Logos) ومعناها علم وتعرف بانها العلم الذي يدرس علاقة الكائنات الحية بالوسط الذي تعيش فيه (Al-Ghabban, 2015, p. 155).

ويمثل الانفتاح على فكر الايكولوجيا اتساع الرؤية المستقبلية في تشكيل الفضاء الداخلي، من خلال الاسهامات الفكرية المتجددة للإيكولوجيا، واتساع وتطور منظومتها المادية والتقنية في الاظهار والمعالجة في التصميم الداخلي، في حلقة متواصلة تصل الفكري المادي باللامادي(الروحانية) حتى تكاد تتلاشى فكرة الاولوية المؤثرة على التصميم الداخلي.

ان الاعتبارات التصميمية الداخلية الايكولوجية تعتمد على التصميم الهندسي، وتتعامل مع النظام البيئي الكلي في محاولة للتقليل من التأثيرات السلبية على البيئة من خلال التكنولوجيا وحصر التلوث والتقليل من استخدام الطاقة واعادة التدوير (Al-Ani, 2006, p. 58). فمن الضروري ايجاد تصميم مبتكر يتسم بالوضوح والجمال على اسس فنية صحيحة (Mahmoud, 2023, p. 264).

وكان المدخل لتصميم فضاءات داخلية إيكولوجية عالية الكفاءة تتوافق مع محيطها بأقل أضرار جانبية يتمثل بالعمارة الخضراء فضلا عن البحث الدائم عن البدائل التصميمية لحلول اقتصادية تتوافق مع المبادئ البيئية (Davies, 2017, p. 48). كما في الصورة رقم (1)

صورة رقم (1)مباني إيكولوجية عالية الكفاءة تُخرج طاقة نظيفة وصديقة للبيئة – مصدر الصورة : mail.casablancatoday

أن البشر يمتلكون ميلًا فطريًا للبحث عن روابط مع الطبيعة وصفها المحلل النفسي الأمريكي إريك فروم بأنها "الحب العاطفي للحياة وكل ما هو حي"، واقترح عالم الأحياء الأمريكي إدوارد أو. ويلسون أن ميل البشر للتركيز على الطبيعة وأشكال الحياة الأخرى والانتماء إليها له، جزئيًا، أساس وراثي.

ومن اجل الوصول الى قيم جمالية وتعبيرية ونفسية تضفي على الفضاء الداخلي والمتلقي بعدا روحانياً، تحتاج الفضاءات الداخلية الى الايكولوجيا التي تطرح نفسها وظيفيا وجماليا في التعبير عن المعنى في تشكيل المشهد البصري والحس المتكامل. وشملت الايكولوجيا في التصميم الداخلي على عدة مفاهيم منها: (Onions, 1964, p. 2095)

- المرونة الايكولوجية (Ecological Resilience): وتشير الى قابلية النظام الايكولوجي للتعافي وذلك بالرجوع الى التكوين الاصلي والشكل والوظيفة للفضاء الداخلي.
- الهندسة الايكولوجية (Eco-Engineering) والفضاء الاخضر (Green Space): ويشمل الفضاءات الداخلية والمباني وما حولها، من خلال دمج الهياكل وعناصر التصميم الداخلي والمواد في هياكل هندسية تقليدية من اجل الحماية والحفاظ على الوظائف الايكولوجية في المبنى.
- الاستمرارية (Connectivity): وهي صفة تميزت بها الفضاءات الداخلية والخارجية حيث تسمح بتدفق المكونات الحية وغير الحية ويمكن ان تكون بحجم ومقياس النظام الايكولوجي المخصص.
- البنية التحتية الزرقاء (Blue Infrastructure): يصف الادوات والتقنيات المتعلقة بعنصر الماء ضمن الفضاء الداخلي بالإضافة الى الاماكن الزرقاء كالمسطحات المائية والنافورات.

ثانياً: العناصر البيئية الايكولوجية في تصميم الفضاءات الداخلية:

يسعى التصميم الداخلي من خلال الايكولوجيا الى ايصال معاني روحانية في الفضاء الداخلي، عن طريق تنظيم عناصر البيئة الطبيعية في الصورة التصميمية الشمولية للفضاء الداخلي، من اجل اثراء الجوانب الحسية في التشكيل الظاهري لتحقيق الراحة الفسيولوجية للإنسان.

ان الفكرة التصميمية للأيكولوجية من منظور الروحانية في التصميم الداخلي هي رؤية شخصية واضحة المعالم لها القابلية على التطور والتفاعل وتشترك مباشرة مع العمل الفني (Nehme, 2022, p. 417).

وان التفاعل الحاصل بين الانسان والطبيعة والعلاقات المترابطة بينهما في التصميم الداخلي يتطوران على اساس وعي المصمم مع البيئة الطبيعية (Sarhan, 2019, p. 581). الذي يعمل على صياغة (مفردات الشكل كنسيج واحد يعكس روح واحدة برؤية فنية لا تخرج عن الإطار العام للتصميم) (Mohsen, 2023, p. 13). التي تحفز طاقات الإبداع والخيال عند المصمم لما لها من أهمية كبيرة في إثراء وتنمية تفكيره في الحس المكاني، وهذا الفعل يعد من التوجهات العامة في التصميم الداخلي (Majid, 2023, p. 353). ويعد الخيال اداة المصمم التي تجمع العواطف والاحاسيس الروحية التي يطرحها في قوالب جمالية محددة تتناسب مع التصميم، وتنسجم مع عمقه وسموه الروحي (Ghazwan, 2019, p. 341). وان الرؤية التصميمية من خلال الخيال لا تتعلق بواقعية المادة وصورتها الظاهرية فحسب بل تتجه الى رؤية اعم وصولا الى العالم الميتافيزيقي الذي يمثل ما وراء الشكل (Al-Mohammed, 2023, p. 166). فهو ذا اهمية

كبيرة في ايجاد اشكال وتصورات جديدة لمضامين قديمة" (Al-Atoum, 2023, p. 279)، وتتمثل العناصر الطبيعية في "الارض وما عليها من ماء وما حولها من هواء وما ينمو عليها من نبات وما تحتضنه من نباتات" (Hassan, 2019, p. 733)، والبيئة في مفهومها المعاصر تعني نظام متكامل من مجموعة من العوامل او العناصر الطبيعية التي تحيط بالإنسان ولا غنى له عنها (Taher, 2023, p. 30). والإيكولوجيا في التصميم الداخلي تهتم بكل من العناصر الاتية:

1. المياه والنباتات:

تمتلك المياه والنباتات خصوصية روحانية وأهمية رمزية واجتماعية، فالماء عنصر أساسي للحياة يمتلك أهمية أسطورية ودينية كوسط من النقاء، النظافة والطهارة فضلا عن الشعور المعنوي والمادي الذي يمنحه (Waziri, 2004, p. 65)، لقد جسد عنصر الماء الخاصية الأساسية للعديد من تصاميم الفضاءات الداخلية، لخصائصها الروحانية كعنصر مادي له رمزيته المجددة التي تضفي جانب حيوي في الفضاء الداخلي. وهو ما نراه في العديد من المباني الاسلامية من خلال النافورات الداخلية وتخطيط الحدائق الإسلامية، في صورة تعكس التكامل ما بين عنصري الماء والنبات ضمن الفضاءات الداخلية. وكما في الصورة رقم(2).

صورة رقم (2) الحدائق في حدائق قصر غرناطة يندمج الماء مع النبات: مصدر الصورة forums.roro44.net/622554.html

2. الإضاءة الطبيعة:

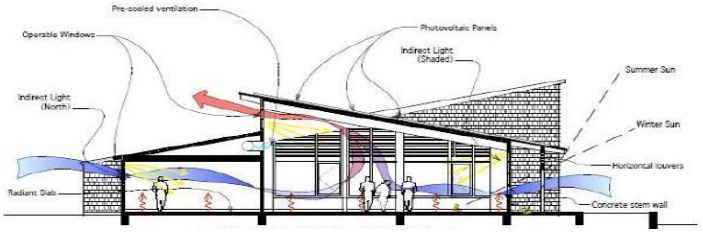
الضوء بكل ما يحمله من خصائص هو المصدر الأساسي للحياة البصرية وعنصر محرك هام ضمن منظومة الحياة بشكل عام، هو عالم ساحر يخاطب العقل والعين والوجدان، فهو موسيقى العيون، وترجمة حقيقية لحالة البشر النفسية مساهما في تشكيل الأجسام وتهيئة الجو الصحيح لإظهاره (Al-Sayed, 2022, p. 25). ويعد ويعد "الضوء من الخصائص الكامنة في الأشياء التي نبصرها وان هذه الاشكال والاجسام بدورها تقوم بعكس الاشعة الضوئية بالقدر الذي يتوقف على خصائصها، اذ ان هناك اجسام تعكس قدر كبير من الأشعة الضوئية ومنها من يعكس القليل بحكم خصائصه التصميمية" (Malouk, 2023, p. 251)، وكما في الصورة رقم (3)

صورة رقم (3): تصميم داخلي لغرفة النوم تأخذ مزايا وخصائص ضوء الشمس الطبيعي.
مصدر المصدر:continental-bulldog-zucht.com.

وللضوء الداخل إلى المبنى من خلال الفتحات وظائف تعبيرية، تتجلى من سماته المتغيرة بدءاً بشروق الشمس وانتهاءاً بضوء النجوم تنبعث الحياة وتتعدد المعاني للمكان الواحد، وبذلك فإن الضوء قد منح للمصمم وسيلة للتعبير تمنحها له الطبيعة لينقل رغبته في التعبير إلى الواقع فإمكانيات الضوء تتعدى الجانب الوظيفي لتروي قصة ولتعطي معنى من خلال امتزاج الضوء بالظلال، فالضوء يمثل لغة تعطي تأثيرات مختلفة تماماً، فالتشكيلات الضوئية تولد صيغاً درامية عندما تنفذ بشكل حزم إلى المبنى والتي جرى استخدامها لفترات طويلة كمؤثر جيد في المباني الدينية حيث تولد شعوراً عالياً بالدراما والغموض (Makkawi, 2016, p. 145)، وتوفر الاضاءة الطبيعية القدر الكافي من الراحة البصرية داخل الفضاءات الداخلية (Lafta, 2019, p. 552).

3. التهوية للفضاء الداخلي:

من اجل ضمان تحقيق روحانية داخل الفضاء الداخلي ضرورة الاهتمام بالتهوية الطبيعية للمبنى، التي تمثل إحدى العناصر الرئيسة في تصميم المبنى، لدورهما الكبير في تخفيف درجات الحرارة، وتوفير الهواء المنعش، فنقاء الهواء داخل المباني من المتطلبات المهمة لحياة الإنسان وصحته. ومن اجل الحفاظ على الراحة الحرارية، يمكن اعتماد تصاميم عديدة لعل أبرزها اعتماد تحريك الهواء نتيجة اختلاف الضغط بين ارتفاع واحجام الفتحات او استخدام المداخن الحرارية، وتلطيف الهواء بأستخدام النباتات (Al-Anbari, 2018, p. 16). وكما يظهر في الشكل (1).



الشكل رقم (1) رسم توضيحي لحركة التيارات الهوائية لدورهما الكبير في تخفيف درجات الحرارة من اجل تهوية الفضاءات وتوفير الهواء النقي. مصدر المصدر:
. ‹ https://ssb2012marcywheeler.wordpress.com

4. **المواد الطبيعية:**

تلفت مكونات الطبيعة الإنتباه إلى التفاعلات الحسية ما بين الأجساد وعناصر الطبيعة الأساس (الأرض، الحجر..) في البحث عن مفهوم التصميم الايكولوجي والتي تعتبر هي الأساس في روحانية أغلب ديانات العالم.

وتبرز أهمية اختيار المواد الخضراء غير السامة، منخفضة الطاقة، عالية المحتوى والقابلية لإعادة التدوير، وبما يقلل التأثير السلبي على البيئة، الى جانب استخدام المواد الطبيعية والتي تسهم اسهاما كبيراً في التصميم البيئي الأخضر، كتطبيقات لاستخدام المواد الطبيعة. وكما يظهر في الصورة (4)

صورة رقم (4) استخدامات المواد الطبيعية في التصاميم الداخلية. مصدر المصدر: designwanted.com

وتستند فكرة الروحانية من خلال الايكولوجيا الى الرضا الناتج عن التفاعل المباشر مع الطبيعة، من خلال الجاذبية المادية للطبيعة، واضحة في دورها كمصدر للروحانية للإلهام والسلام، والتعلق البشري بالطبيعة في شكل روابط عاطفية مع المناظر الطبيعية والمساحات. ان الإنسان استخدم الأنماط الطبيعة منذ القدم، عن طريق تشكيلات الحيوانات مثل الثور المجنح في بلاد الرافدين وتمثال أبو الهول في مصر، أو التشكيلات النباتية كتيجان أعمدة المعابد الإغريقية، واستخدمت الطبيعة في واجهات المباني والفضاءات الداخلية أيضا، مثال على ذلك الجنائن المعلقة في وادي الرافدين وباحات الحدائق لقصر الحمراء في إسبانيا (Ryan, 2017, p. 44). الصورة (5)

صورة رقم(5) الجنائن المعلقة في مدينة بابل الأثرية مصدر المصدر: https://www.alrasheedmedia.com

وتتجلى روحانية التصاميم الداخلية من خلال جلب خصائص الطبيعة إلى الفضاءات الداخلية، مثل الماء والمساحات الخضراء والضوء الطبيعي وعناصر مثل الخشب ذو الشكل الطبيعي والحجر. ويعد استخدام الكتل والأشكال النباتية بدلاً من الخطوط المستقيمة سمة من سمات التصميمات البيئية

(البيوفيلية)، بالإضافة إلى إقامة علاقات بصرية طبيعية، على سبيل المثال التباين بين الضوء الطبيعي والظلال، تمنح كل من هذه العلاقات القدرة والراحة الفيزيائية، والتنمية الفكرية والنضج العاطفي، القدرة الإبداعية، الاستعداد أو القناعة الأخلاقية، بالإضافة إلى المعان الروحي (Al-Shahri, 2018, p. 190).

ان مظهر الخشب يوفر اتصال بصري فريد في البيئة الطبيعية، وتستخدم الأخشاب في جميع أنواع الفضاءات الداخلية، سواء أكان يستخدم في الارضيات أو الجدران أو الأثاث، من اجل إضافة مظهر أكثر جمالًا من خلال استخدام الخشب والمساحات الخضراء مع وفرة من ضوء النهار الطبيعي لإنشاء لوحة غنية تعزز الرفاهية، لتعزيز الصلة البصرية والعاطفية مع الطبيعة.وكما يظهر في الصورة (6)

صورة رقم (6) توظيف الخشب والمساحات الخضراء مع وفرة من ضوء النهار الطبيعي في التصميم البيئي للفضاء الداخلي Insights› https://calibroworkspace.com ›

ان الايكولوجية تمثل شعور لروحانية إنسانية بالارتباط نحو الطبيعة، وهي السعادة الطبيعية الناجمة عن إحاطة الإنسان بكل ما هو حي وطبيعي. ويمكن ان تتجلى الروحانية في الفضاء الداخلي من خلال الطبيعة عبر الأنماط الآتية: (Ryan, 2017, p. 44)

1. الاتصال الحسي مع الطبيعة عن طريق الحواس (البصرية والسمعية والشمية واللمسية).
2. التغيرات الحرارية وتغيُّر جريان الهواء بما يحاكي البيئات الطبيعية المختلفة.
3. وجود عنصر الماء في الفضاء الداخلي وإدراكه بالنظر أو السمع أو اللمس.
4. الضوء والظل ومتغيراته في الفضاء الداخلي على نحوٍ مشابه لما يحدث في الطبيعة.

ومما سبق نجد ان هناك فئتين، تتجلى الايكولوجية من خلال الطبيعة في تصميم الفضاءات الداخلية وهي:

- الفئة الاولى الطبيعة في الفضاء الداخلي (الاتصال المباشر بالطبيعة):

وهي الاتصال المباشر بالطبيعة أو بالأنظمة الطبيعية، وتعتمد بشكل أساسي على الوجود المادي للعناصر، وتطبق بشكل مباشر باستخدام عناصر الطبيعة كالضوء والنار والماء والنبات والحيوان والمناظر والنظم الطبيعية.

- الفئة الثانية هي النظائر الطبيعية (الاتصال غير المباشر بالطبيعة):

وتتعلق بالأشكال والتمثيلات والصور المجردة المختلفة التي تحاكي الطبيعة، وتُطبق بشكل غير مباشر عن طريق استخدام أشكال هندسية طبيعية من صور ومواد وألوان، وتقوم بمحاكاة الضوء الطبيعي والهواء وتقليد واستحضار الطبيعة.

ثالثاً: الجوانب الجمالية والروحانية للإيكولوجيا في التصميم الداخلي:

ان للروحانية فكر ومبادئ متجذرة تتولد باستمرار من عمق المشاعر والقيم الداخلية الانسانية، اذ تقدم الروحانية نفسها على وفق هذا المنظور على انها الوعي بالوجدان الداخلي الذي يتولد من المعتقدات البيئة المحيطة والقيم الاجتماعية. فالجمال ليس متعلق بالشكل المنفصل او المنعزل عن مضمونه لكن يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتاثي الروحي (Al-Baldawi, 2023, p. 293).

والإيكولوجيا تؤسس لغايات تتجسد في البحث عن تلك المفاهيم، من خلال ما هو متأصل في مفهومها النبيل في المحافظة على البيئة وتحقيق قيم نفعية وجمالية، وهو ما ينعكس في التصميم الداخلي من التأثيرات الحسية التي للمشاهد البصرية والسمعية واللمسية والشمية من خلال عناصر البيئة الطبيعية في الفضاء الداخلي في مهمة الوصول الى تلك الغايات لتعبر الإيكولوجيا عن امكانيتها العالية في التعبير عن الغايات القصدية التي يمكن بثها داخل الفضاء الداخلي.

ويمكن ان نفهم الإيكولوجية الروحانية في التصميم الداخلي بأنها اتجاه يقوم للاحتكام بالذوق الناتج عن الفكر والتجارب السابقة، تقتضي استخدام المفاهيم العقلية والحسية والعاطفية لخدمة مبادئ وقيم سامية متعالية، من خلال توظيف عناصر البيئة الطبيعية في الفضاء الداخلي، لتحقيق علاقة تبادلية بين البيئة الداخلية والخارجية وعلاقتها بالإنسان. فالتصميم الداخلي يهدف توفير بيئة داخلية تفي باحتياجات الإنسان الظاهرة منها والخفية، وعلى المصمم الداخلي إضفاء فكرة تعبيرية وحس جمالي لتلبية الاحتياجات الروحية للإنسان (Al-Imam, 2014, p. 3).

وهو ما تسعى اليه الايكولوجيا في التصميم الداخلي في تلبية الحاجة الجسدية والعقلية للشاغلين مع الحفاظ على جريان المادة والطاقة في دورة حياة البيئة الداخلية لتحسين نوعيتها، وذلك من خلال اعتماد مواد صديقة للبيئة، وسياسات التوفير في الطاقة، واللجوء الى إعادة التدوير، واستثمار إمكانات المواد والتقنيات الجديدة والتعاون مع المصممين المحترفين، فضلا عن السعي لإدخال الطبيعة الى الأماكن الداخلية، وبما يحقق الجمال الايكولوجي، والراحة وإيجاد تصاميم صديقة للبيئة (Zhu, 2013, p. 568).

ويمكن نقل الطبيعة الخارجية الى الفضاءات الداخلية من خلال استخدام العناصر الطبيعية بالتصميم من حيث المواد والملمس واللون والشكل والضوء لتعمل الحياة النباتية والمياه والحيوانات، وكذلك النسائم، والأصوات، الروائح وغيرها من العناصر الطبيعية على اضافة لمسة طبيعية للفضاءات الداخلية وبما يجعلها اكثر اشراقا على نطاق أوسع، وتظهر المزيد من الحيوية والجمال لتكون على قيد الحياة، لا سيما من خلال التنوع والحركة والتفاعلات متعددة الحواس، كما يمثل الموقع وتوجيه الفضاءات الداخلية إلى المساحات الخارجية اعتباراً مهما في إدخال العناصر الطبيعية (Attia, 2013, p. 46). والتصميم الداخلي علم ينحو نحو الرقي بالإنسان الى مراتب عالية في التذوق والادراك الفكري والجمالي للفضاء الداخلي وما له من تأثير خطير على الفرد. فالفضاء الداخلي يهذب سلوك الفرد داخله

ويقومه. في الانسان حاسة في باطن النفس تحس الجمال وتستجيب له، وقد يتدخل الذهن في تقويم الجمال ووضع مقاييس له. ومن مظاهر الجمال الدقة والتناسق والتوازن والترابط، والجمال نظام يقتضي موازنة الكيان البشري كله في داخل النفس وفي واقع الحياة (Mahmoud m. , 2015, p. 40).

منحت صورة الايكولوجيا الحاملة للدلالات المتلقي مساحات للتأمل والتأويل، الذي يجسده المصمم الداخلي بما يمتلكه من قدرة معرفية وثقافة، يسهم في الارتقاء بمستوى ذائقيه المتلقي، وثقافة الاختصاص التي تبحث عن تصاميم تجديدية متعدد الدلالات لتحقيق استجابات حسية، لتعزيز دور بيئة الفضاءات الداخلية بالروحانيات التي تخاطب الوجدان. صورة رقم(7).

صورة رقم (7) جلب الطبيعة إلى التصميم الداخلي مصدر الصورة: https://mustaqila.com ›.

ان البيئة الطبيعة تعزز الجوانب الروحانية في الفضاء الداخلي من خلال تغذية الحواس البصرية، والسمعية، والشمية، واللمسية، من أجل إنتاج تجربة مكانية يمكن ان تضفي الروحانية على المكان، وتشتمل الاتي: (Mahmoud E. , 2023, p. 35)

أ- بيئة طبيعية مرئية: من حيث التناسق بالألوان والانماط والكتل، وتشمل محفزات روحية، مثل الفن أو الطبيعة (مشاهد طبيعية او طبيعة مباشرة). ويمثل للجانب البصري القدرة على تحقيق الاثارة والاقناع من خلال عملية الاشهار الشكلي.

ب- بيئة طبيعية صوتية: من حيث توفير الاصوات الطبيعية، حيث الفضاء الداخلي الصامت يولد شعور بالاسترخاء، ولكن من ناحية اخرى الاصوات يمكن ان تدل على الحياة، وبنفس الرمزية فان الصمت يدل على الموت، وتتأثر بكل من مواد البناء والعزل على التصميم الصوتي الامن، هذا وان بيئات المكاتب المفتوحة توفر تقليل للضوضاء.

ج- بيئة طبيعية شمية: لكل مساحة لديها رائحة فريدة من نوعها، وتتكون من كل من الروائح الايجابية لإيجاد صورة ايجابية من الفضاء، والروائح السلبية التي تعمل على ايجاد صورة سلبية من الفضاء.

د- بيئة طبيعية لمسية: ان المواد الطبيعية تؤثر بطريقة ايجابية على اللمس، هذا وبالتزامن مع الحجر والخشب التي تعمل على ايجاد احساس اقوى من المواد الاصطناعية.

هـ- بيئة طبيعية متعددة الحواس: ان الطبيعية هي بطبيعة الحال هي بيئة متعددة الحواس، بحيث تعمل على تغذية جميع الحواس.

نتائج البحث:

أسفرت تنظيرات الإطار النظري عن مجموعة نتائج للبحث الحالي وكما يأتي:

5. تتجلى الروحانية الايكولوجية على مستوى الشكل التصميمي في الفضاءات الداخلية من خلال العناصر البيئية (المياه، النباتات، الإضاءة الطبيعة، التهوية للهواء الداخلي المواد الطبيعية).
6. تعزز البيئة الطبيعية الجوانب الروحانية في الفضاء الداخلي بالكثير من الدلالات الروحانية، من خلال من خلال تغذية الحواس البصرية، والسمعية، والشمية، واللمسية، من أجل إنتاج تجربة مكانية (بيئة) طبيعية متعددة الحواس تحقق استجابة لمثيرات حسية معينة من خلال عناصر الطبيعة.
7. تنشئ الإيكولوجيا في التصميم الداخلي على اساس اعتبارات (وظيفية وجمالية وروحانية) من خلال سيرورة العناصر الطبيعية واندماجها مع اولوية عنصر على اخر في حركة تبادلية للوصول الى صيرورة معنى تتجسد في الفضاء التصميمي الداخلي لتحقيق استجابة روحانية يشعر بها المتلقي.
8. تمثل الاساليب التصميمة المستندة على معطيات المنظومة الايكولوجية الأساس الذي يشكل الروحانية داخل الفضاء الداخلي من خلال مجموعة سمات تتعلق بجاذبية التزيين والزخارف مع تفعيل المحفزات الحسية في التكوينات الشكلية الطبيعية.
9. يسعى المصمم الداخلي من خلال الإيكولوجيا الى ان يصوغ فضاءات داخلية تحمل صفات روحانية بشكل أفضل مع تحسين الوظيفة الإدراكية والإبداعية، عبر إنشاء علاقات بصرية مميزة مع الطبيعة في الفضاء الداخلي من خلال فئتين، وهما: الفئة الاولى (الاتصال المباشر بالطبيعة)، والفئة الثانية هي النظائر الطبيعية (الاتصال غير المباشر بالطبيعة).

References:

1. Al-Anbari, A. (2018). *Interior Ecological Living Architecture, Workplace Rest, Case Study*. Baghdad: University of Technology, Department of Architecture, Master Thesis.
2. Al-Ani, E. (2006). *The Impact of Ecological Theory on Urban Planning and Design in Iraq.* Baghdad: University of Baghdad, Master's Thesis.
3. Al-Atoum, Y.-T. (2023). *The Geometric Foundations of Shape in the Structural Design of Contemporary Pottery Utensils "The Artist" Ibrahim Saeed "Model"*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 107.
4. Al-Baldawi, M. (2023). *The relationship of aesthetics in the art of interior architecture and architectural criticism.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 107.
5. Al-Ghabban, B. (2015). *General Concepts in the Philosophy of Design.* Baghdad: Al-Fath Library.
6. Al-Imam, l. (2014). *The Structure of Aesthetic Form in Interior Design.* Amman: Dar Majdalawi for Publishing and Distribution.
7. Al-Mohammed, H. (2023). *New plastic media and their role in showing the aesthetics of artwork.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 107.
8. Al-Sayed, h. (2022). *The application of the physical properties of light as one of the optical phenomena in sustainable interior architecture.* B.M: Heritage and Design Magazine, Issue 9.
9. Al-Shahri, H.-D. (2018). *Design Characteristics of the Internal Environment that Rejuvenates Health.* Baghdad: University of Technology, Department of Architecture, Master Thesis.
10. Attia, D. (2013). *Positive Energy in Interior Design and Furniture.* Egypt: International Design Journal, Vol.4 No.1.
11. Davies, P. (2017). *Urban ecology: theory, policy and practice in New South Wales.* New South Wales: Australia.
12. Ghazwan, M. (2019). *Terrorism and extremism and its reflections in contemporary graphic discourse.* Jordan: Journal of Humanities and Social Sciences Studies, Issue 2.
13. Harwood, B. (2012). *Architecture and Interior Design: An Integrated History to the Present.* usa: prentice hall.
14. Hassan, W. (2019). *The local community and its relationship to adapting the interior spaces of traditional dwellings (Modif Al-Ahwar as a model).* Jordan: Journal of Humanities and Social Sciences Studies, Issue 2.
15. Lafta, R. (2019). *Applications of Virtual Reality in the Design of Interior Spaces of Smart Buildings.* Jordan: Journal of Humanities and Social Sciences Studies, Issue 2.
16. Mahmoud, E. (2023). *Visual appeal and reflection in advertising design.* Baghdad: College of Fine Arts, University of , Al-Academy Journal, Issue 107.
17. Mahmoud, G. (2023). . *(). Bauhaus influence in contemporary graphic design.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 107.
18. Mahmoud, m. (2015). *Discourse of Scenography in the Design of Interior Spaces.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Interior Design, Master's Thesis.
19. Majid, Y.-A. (2023). *Fractal and its implications for industrial product design.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 108.
20. Makkawi, M.-H. (2016). *Light curtains and their effectiveness in the interior space of Islamic architecture.* Egypt: The Arab Society for Islamic Civilization and Arts.

21. Malouk, H.-R. (2023). *Functional Enhancement and its Reflection on Industrial Products Systems.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 108.
22. Mohsen, A. (2023). *Visual looting on the covers of international magazines.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 108.
23. Nehme, A. (2022). *Visual effects in contemporary animation design.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 106.
24. Onions, C. (1964). *The Shorter Oxford English Dictionar.* Oxford: Clarendon Press.
25. Ryan, C. (2017). *Encyclopedia of Sustainability Science and Technology.* B.M: B.D.
26. Sarhan, S. (2019). *The Importance of Color in the Designs and Direction of Iraqi Press Ads.* Jordan: Journal of Humanities and Social Sciences Studies, Issue 2.
27. Taher, A. (2023). *The effectiveness of the harvesting strategy in the collection of environmental art by students of the Institute of Fine Arts.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 108.
28. Waziri, Y. (2004). *Islamic Architecture and the Environment, Tributaries that Shaped Islamic Reconstruction.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
29. Zhu, X. (2013). *Study on Natural Ecological Environment of Interior Design for Gyms.* London: Lecture in Electrical Engineering Volume 208.

Ecology and its spiritual reflections in the design of interior spaces

Ammar Taha Mahmoud Nassif

abstract:

We can understand interior design as a series of interconnected human principles and goals formed by science and knowledge to build a human product that reveals or gives meaning to things، and this can be presented through ecology as a system concerned with environmental aspects and as part of interior design، seeking to achieve aesthetic and functional values، in an interactive form between spaces The interior and its occupants are within an environmental balance full of life، and the ecological interior design attaches great importance to the embodiment of spiritual aspects in the internal environment، in addition to emphasizing the importance of protecting the environment and preserving resources through saving in its use and using renewable energy.

Keywords: ecology، spirituality

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1257

دوروسائل الإتصال والعرض الرقمي في عمليات التصميم الداخلي

زهراء حازم محمد [1]
حارث أسعد عبد الرزاق[2]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

مستخلص البحث

في ظل التقدم الفكري والتكنولوجي ضمن تطورات الزمن الحالية كذلك ظهور الأدوات الرقمية ووسائل العرض والتواصل التي كان لها الدور الكبير في نقلات زمن العولمة في شتى المجالات التجارية والإقتصادية كذلك مجالات نقل الصورة التصميمية ومراحل تطورها للعملاء وتقارب وجهات النظر بين العميل والمصمم الداخلي وهما أهم أركان العملية التصميمية ككل، وبناءً على ذلك هنالك حاجة مُلحة لعملية التوازن الفكري بينهما عبر الأدوات الرقمية من الناحية التقنية وعبر وسائل التواصل الإجتماعي من الناحية الفكرية وتكمن مشكلة بحثنا الحالي في ترسيخ إرتباطية هذه الأدوات بين المصمم والعميل لإستقطاب الأفكار الجديدة وإستقطاب العملاء وتوضيح الهوية التصميمية الخاصة بالمصمم وكذلك الحصول على تعليقات العملاء عبر وسائل التواصل الإجتماعي مما يسهل عملية توليد التغذية الراجعة للمصممين وتتجسد المشكلة في التساؤل الآتي : " كيف يمكن توظيف أدوات النمذجة الرقمية ووسائل التواصل الإجتماعي في حقل التصميم الداخلي للحصول على عملية تصميمية معاصرة"؟ و من ثم أهدافه وحدوده وتعريف مصطلحاته، كما تمثلت عينة البحث بالمكاتب الهندسية المسجلة لدى نقابة المهندسين العراقيين، وبعد الإطلاع على الدراسات السابقة وبناء الإطار النظري تناول البحث محورين الأول (مفهوم العملية التصميمية وإرتباطية متغيراتها بمتغيرات العصر والتكنولوجيا)، الثاني (دور مكانة العملاء في العملية التصميمية وسُبل تفاعلاتهم مع نماذج التصميم الداخلي) وبعد بناء الإطار النظري والتوصل إلى مجموعة مؤشرات تم بناء إستمارة الإستبانة ليتم التحليل على ضوئها، وبعد التأكد من صدق وثبات الأداة تم إختيار عينة عشوائية من عدد الإجابات التي تم الحصول عليها من مجتمع البحث وتم إستخدام طريقة التحليل الإحصائي للإستبانة وتم التوصل إلى مجموعة نتائج إحصائية ليتم النفوذ بمجموعة إستنتاجات يمكن تعميمها على مجتمع البحث ثم مجموعة التوصيات والمقترحات البحثية.

[1] . طالبة دراسات عليا/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم التصميم zahraa.hazem1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq-
[2] . تدريسي في جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم التصميم harith.asaad@cofarts.uobaghdad.edu.iq-

الكلمات المفتاحية: العملية التصميمية، التقنيات ، الإتصال والتواصل.

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

إن رحلة التصميم الداخلي تمر بعدة مراحل وخطوات معينة للعملية التصميمية بصورة عامة وللفضاء الداخلي بصورة خاصة، ولكن مع التقدم الزمني الذي نمر فيه ترتب عليه العديد من التقدمات والإمكانيات التكنولوجية الملحوظة بشكل فعّال في مجتمعنا الحالي، تطلّبت من المصمم أن تكون هذه الرحلة أكثر شمولية بالمعرفة التي تركز على المهارات الإبتكارية لوضع الحلول بدلاً من تعزيز هذه المعرفة بشكل موضوعي فقط، وهذه المهارات ممكن للمصمم أن يكتسبها عبر أدوات أو تقنيات معينة وهنالك حاجة مُلحة للبحث في إحتياجات المستخدمين وسياق إستخدامها الذي ينتج عنه تفاعل الإنسان مع المشروع نفسه ونتيجة لهذه الإمكانيات الحديثة التي ظهرت بات المستخدم أكثر وعياً وشمولية بتفاصيل التصميم أو سياق إستخدامه للفضاء وكذلك مثل تلك المنهجيات من شأنها أن تُعزز الإتصال بين فكر المصمم ورغبات المستخدم، وكذلك لسد الثغرات التواصلية بينه وبين المصمم نتيجة لتلك التطورات الحاصلة والإنفتاح المعرفي التكنولوجي كذلك قلة وعي مدراء الشركات الناشئة في ميدان عمل التصميم الداخلي حول تأثير الإنفتاح المعلوماتي لدى العميل ومعرفته بتشخيص إحتياجاته وإطلاعه على أحدث التقنيات التصميمية في الاختصاص مؤدياً إلى إجتهادات متضاربة في الرأي بينهما ومن ثُمَّ حصول فجوة بين سياقات العمل التصميمي المتعارف عليها ضمن النطاق الأكاديمي والعُرْف الإجتماعي المتداول ضمن نطاق العمل التجاري في ميدان التصميم الداخلي مُقللاً من نسبة نجاح المصممين الجدد وشركات التصميم الداخلي الناشئة وتتجسد المشكلة في التساؤل الآتي : " كيف يمكن توظيف أدوات النمذجة الرقمية ووسائل التواصل الإجتماعي في حقل التصميم الداخلي للحصول على عملية تصميمية معاصرة"؟.

أهمية البحث والحاجة إليه:

1. يثرى البحث مكتبات كلية الفنون الجميلة والكليات والمعاهد المناظرة لها بمادة علمية معرفية تتناول موضوع توظيف الأدوات الرقمية والتعامل معها في أثناء العملية التصميمية.
2. يقدم مادة نظرية تتناول تطبيقات علمية لوسائل العرض الرقمي مما يسهل في الحقل التنظيري للباحثين.
3. توفير أمثلة تطبيقية لنماذج تصميمية تحوي نمذجة رقمية للعملاء وسُبل للحصول على تعليقاتهم مما يغني مدارك وأذهان المصممين والعاملين بمجال التصميم الداخلي.

هدف البحث:

- التعرف على أدوات العرض الرقمي وكيفية توظيفها في عمليات التصميم الداخلي.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية : تناول الأدوات الرقمية وكيفية العرض الخاصة بها في عمليات التصميم الداخلي وتسليط الضوء على مكانة العميل بمراحل العملية التصميمية ومدى أهمية دوره التكاملي مع المصمم الداخلي ودراسة هذه التقنيات بالإضافة إلى دراسة سُبل الحصول على التغذية الراجعة من العملاء.

الحدود المكانية: المشاريع أو المخططات التصاميم الداخلية المشيدة أو المُفترض تشييدها في العراق للمكاتب الهندسية المسجلة لدى نقابة المهندسين العراقيين.

الحدود الزمانية : ضمن المدة (٢٠٢١-٢٠٢٢).

تحديد المصطلحات:

أولاً/ العملية التصميمية: سلسلة الإجراءات التي تحول بها حالة آنية إلى حالة مستقبلية مطلوبة. وللعمليات التي تحدث في عقل المصمم لمعالجة وتحويل المواد الداخلة إلى مواد خارجة أما الحالة المستقبلية تمثل المواد الناتجة نفسها .(Al-Aqili, 2010, pg. 31,32)

التعريف الإجرائي: مجموعة الخطوات التي تحدث بموجب تنفيذ الأداء التصميمي وممكن يكون التنقل بينها عشوائي أو متسلسل للتوصل إلى النتاج النهائي للتصميم بعد القيام بها.

ثانياً/ التقنيات الرقمية : مجموعة العمليات والنظريات العلمية أو المعرفية المرتبطة واللازمة لإنتاج أي عمل تصميمي، فالتقنية لا تقتصر على تصور الفكرة وتحقيقها فقط، بل تحتوي خلالها على كل ما يكتسبه المصمم من معلومات، مهارات أو نظريات تساعده على تحقيق الفكرة ويمكن أن تكون التقنيات مرتبطة بطريقة الأداء نفسها، وسائل مختلفة وتكنولوجيا حديثة وغيرها من الوسائل (Qadri Muhammad Samir, BT, p. 473).

التعريف الإجرائي: هي مجموعة الوسائل والأساليب التي يتم بواسطتها إيضاح العملية التصميمية وعرض التصميم في الفضاءات الداخلية بطرق رقمية وتفاعلية بين تلك التقنية والعميل نفسه بطريقة حديثة ومتطورة حيث إن تلك الطريقة هي التقنية نفسها.

ثالثاً/ الإتصال والتواصل: عملية تبادلية تشاركية تُرسل فيها الرسائل وتُستقبل عبر الوسائل اللفظية وغير اللفظية؛ كالكلام والتواصل الشفهي، والكتابة، والرسوم التخطيطية، الإشارات والسلوك. (https://mawdoo.com/%D3%8D%7A%8D85%9D%88%9D%87%9D%81%9D%85%9).

التعريف الإجرائي: منظومة تعاطي المصمم مع العملاء عبر أدوات معينة كوسائل الإتصال الإجتماعي للحصول على التغذية الراجعة كذلك عبر اللقاءات والحوارات المباشرة أو وسائل الإتصال الرقمية كبرامج الحاسوب والتقنيات التفاعلية لتقارب وجهات النظر مع العملاء بإتصالية مباشرة أو غير مباشرة معهم.

الإطار النظري.

وبعد الإطلاع على الدراسات السابقة وهي (بحث منشور بعنوان دور التوجهات الفكرية الرقمية في تطوير التصميم الداخلي المعاصر (٢٠٢٣)، و بحث منشور بعنوان دور شبكات التواصل الإجتماعي في نشر الفنون التشكيلية من خلال تصميم وتسويق أقمشة وأزياء السيدات المطبوعة (٢٠٢١). تم بناء الإطار النظري وتقسيم موضوعاته إلى محاور معينة وهي :

المحور الأول/ مفهوم العملية التصميمية وإرتباطية متغيراتها بمتغيرات العصر والتكنولوجيا:

إن الثورة الرقمية أنجبت تحولات في مختلف مجالات الحياة وبما فيها توجهات التصميم الداخلي بمساعدة الحاسوب و نتيجة لذلك حدث تغيير كبير في ماهيتة و أنشطته. لذلك يعدء التصميم الرقمي من أهم مظاهر

التصميم الداخلي المعاصر و الذي يؤدي إلى عملية تصميمية متنوعة بسبب البدائل التصميمة التي تمتلك مستوى من المرونة يسمح بتقييمها و تنقيحها و تحديثها بإستمرار عند إضافة أو تغيير أو حذف أحد المكونات بالتصميم. (Amina Muhammad, 2023, p. 1).

1. **العملية التصميمية في تصميم الفضاءات الداخلية:** هي نشاط فكري وتخيلي يقوم على حوار داخلي مستمر بين المصمم ونفسه حول طبيعة المشكلة التصميمية التي يواجهها، ويهدف الحوار إلى تفهم كافة الظروف المكونة للمشكلة وتأثير كل منهما في الآخر وإيجاد حل مُلاءم، و يأخذ الحل التصميمي كل الظروف والأبعاد إذ يمكن الوصول إلى تصور يحقق الأهداف والأغراض والمهام التي تقتضيها طبيعة المشكلة التصميمية والفهم الذي يراه المصمم لها. تبدأ العملية منذ إستلام العمل لحل مشكلة تصميمية وتنتهي عند تسليم الخرائط والمواصفات الخاصة بالمشروع، وعبر هذه العملية يستفيد المصمم من النظرية والنظريات الموجودة ويستخدم أساليب بحثية في مرحلة من العملية التصميمية أو عدة مراحل أو قد يكلف فريق بحث لإكتشاف وإيجاد الحلول الخاصة بمعالجة مشكلة فرعية وقد تؤدي نتائج التصميم إلى تقييم كفاءة الأداء للمبنى وبالتالي يمكن أن يقيد النظرية القائمة أو يعدل في منطوقها أو يتوصل إلى نظرية جديدة، فيكون الخوض بالعملية التصميمية مرتبط بعوامل عديدة بشكل مباشر أهمها سلوك الإنسان، الفضاء الداخلي ومدى درجة الإتصالية بهما وتُعطي دراسة سلوك الإنسان كمصمم والجهة المصمم لها (الجهة المستفيدة)، نتاجات تتبع أفكار وتُعبر عن أطر شكلية معبرة عن زمانها ومكانها ويمكن التعامل مع التصميم كعملية عبر كيفية عمل التصميم، فهم الجهات المستفيدة، الإهتمام بأن يكون هنالك تأثير مباشر في كل الجهات المعنية من مستخدمي التصميم وكذلك كيف يجري دعم تلك العملية بإستخدام الحاسوب والنظم الحديثة.
(Al-Husseini Ibrahim, 2019, pp. 120, 122, 123, 124, 145).

2. **علاقة عصر المعلومات والتكنولوجيا الرقمية بتطوير التصميم الداخلي:** وجد المصمم في عصر الثورة الرقمية الأداة التي يستطيع بها التعبير عن أفكاره التصميمة مهما بلغ تعقيد هذه الأفكار كما أن التكنولوجيا أتاحت الفرصة إختيار التشكيل والعرض الملاءم إضافة إلى إمكانية التعديل و إكتشاف نقاط الضعف التصميمية أثناء التصميم و ليس بعد التنفيذ، و لقد أصبح من المؤكد أن نتيجة النمو المعرفي و التقدم التكنولوجي الرقمي تغيير في بعض المفاهيم التصميمية لتتواكب مع التقنيات المتاحة بما يوفر للعملاء راحة أكثر و إمكانيات إستخدام أفضل للفضاء الداخلي. ومن هذه التقنيات هي وسائل التواصل الإجتماعي عبر الشبكة الدولية للمعلومات كذلك برامج الحاسوب الرقمية وبعض التقنيات النمذجية الثلاثية والرباعية الأبعاد لإنشاء محيط تفاعلي بين العميل والتصميم نفسه. (Engy Fawzi Orabi, 2010, pg. 98).

3. **خصائص شبكات التواصل الإجتماعي بين المميزات والعيوب:** تتسم وسائل التواصل الإجتماعي ببعض السمات التي تصب في جانب إيجابي وتخدم متطلبات العملاء منها توفر للعملاء خدمات إعلانية إضافة إلى التفاعل والمشاركة و تعتمد هذه الوسائل في عملها على القيام بجمع المعلومات عن كل العملاء، وما يقومون به من نشاطات حتى تتعرف على تطلعاتهم تمتاز مواقع التواصل بالتنوع الشديد، فمنها مواقع متخصصة في كل المجالات تقريباً مثل الفيسبوك، وهناك مواقع أخرى تتخصص في نوع واحد من المحتوى

مثل اليوتيوب المتخصص في الفيديوهات من جانب آخر تعمل وسائل التواصل الإجتماعي على تظليل أفكار العملاء لاسيما في مجال التصاميم المزيفة أو غير خاضعة للتنفيذ مما يؤدي إلى إلتباس الفكر بين توجهات المصمم وتطلعات العملاء . .(Al-Nahhas Mona, 2021, p. 4 and p. 5)

المحور الثاني/ دور مكانة العملاء في العملية التصميمية وسُبل تفاعلاتهم مع نماذج التصميم الداخلي:

إن دور العميل يأتي في مكانة لا تقل أهمية عن دور المصمم وهذا العميل قد يكون مستخدماً أو مسؤولاً وكل هذه المراكز تؤدي دوراً محورياً في العملية التصميمية و إن معظم المستخدمين في عملية التصميم الداخلي هم من الطبقة المالكة للمشروع أو في مراكز قيادية في مؤسسات تجارية، وهذه الفئة البشرية المشاركة في عملية (Murad Masoud, 2016, pg. 92, pg. 93) ، يختلف تصور الأفراد إتجاه عناصر التصميم من شخص لآخر لذلك يمكن لأي شخص أن ينظر إلى البيئة الداخلية على أنها مريحة وواسعة في حين قد ينظر إليها شخص آخر على أنها غير مريحة وضيقة ومُجهدة ترتبط الطريقة التي يتفاعل بها الشخص مع البيئة إرتباطاً وثيقاً بالقيم والتجارب الثقافية والإجتماعية فضلاً عن العوامل المادية والبيئية التي تحيط به، في حين يضم مكان المعيشة على العديد من عوامل الإعداد التي تؤثر في إدراك الفضاء الداخلي علاوة على ذلك تؤثر الأعراف الإجتماعية والثقافية في السلوك الشخصي ومفاهيمه، إن التصميم الداخلي الإيجابي يمكن أن يزيد من متعة المستخدمين وجدوى تجربتهم في الفضاء الداخلي وأن هناك نوعين من التفاعل وأنماط الرفاهية التي تفرضها البيئة الداخلية وهي موضوعية وذاتية. (Al-Ahmadi Reda Salih2018, p. 7, p. 8).

1. **معنى النمذجة:** إن تخطيط العملية التصميمية هو رابط حيوي بين التصميم والطريق نحو تحقيق ما يروم إليه المصمم الداخلي كما يجب التأكد من أن عملية التصميم قادرة على إنتاج المخططات اليدوية والمجسمات التي تجسد و تتوافق مع المتطلبات المحددة وتكون الوسائل هي عمليات أو المصنوعات اليدوية التي تؤدي إلى وظيفة النمذجة، ويتم هنا جعل الأفكار ملموسة عبر إنشاء نماذج أولية للتحقق من صحة النماذج الأولية للأفكار والتصميم مع مستخدمين حقيقيين وللتأكد من أن الأفكار تعمل مع الجمهور المستهدف، وتعني تحويل الأفكار إلى منتج في أبسط صوره في أقل وقت ممكن إذ يكون قابل للمشاركة والقياس وهي مرحلة متغيرة الهدف منها هو إختبار الفكرة ومعرفة جدوى الإستمرار من عدمها من أجل الحصول على تعليقات العملاء التي يمكن إستخدامها في التطوير. .(Walaa Hamed, 2021, p. 11)

2. **التغذية الراجعة وأهميتها للعملاء والمصمم الداخلي:** تؤدي الملاحظات دوراً مهماً في رعاية الإبداع ومع ذلك على وفق التطور الحالي لميدان عمل التصميم الداخلي وظهور وسائل التواصل الإجتماعي، فإن التعليقات إما تعزز أو تسلط الضوء على الأخطاء وأيضاً إعتماداً على كيفية تقديم الملاحظات وإن ممارسات التغذية الراجعة تختلف بإختلاف الأداة لجمع التعليقات منها الإستبانة وتوزيع الأسئلة، إستخدام منصات وسائل التواصل الإجتماعي، البريد الإلكتروني وغيرها من الطرائق التي تُمكِن المصمم الداخلي من جمع ردود الأفعال ومراقبتها ومراقبة النشاط الخاص بإنموذج التصميم بعد الإبلاغ عنه وتكون هذه الملاحظات على أنها إما مصدر إلهام أو تعلم وإستكشاف الأخطاء وتجنبها. (Hua Fu2021 p.1, p.2, p.5).

3. **تطبيقات وسائل العرض الرقمي لنمذجة التصاميم الداخلية:** عملية تحويل الأفكار إلى حلول ملموسة وإعتماداً على مستوى نضج الأفكار، يمكن أن تكون النماذج بدءاً من الإطارات التخطيطية

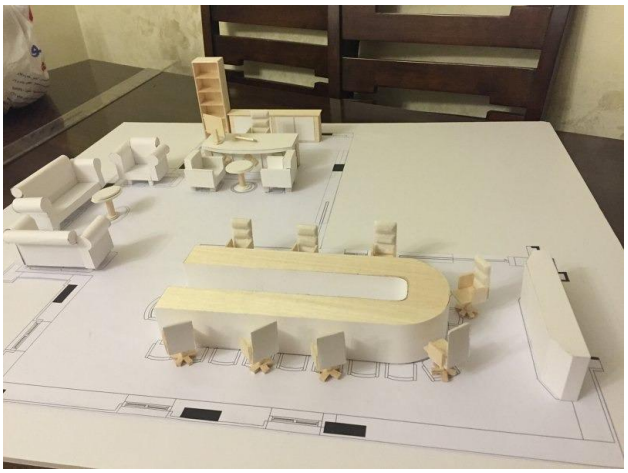
والمجسمات اليدوية إلى الحلول عالية الدقة التي تعمل بكامل طاقتها وهي النمذجة الرقمية لبرامج الحاسوب الثنائية والثلاثية الأبعاد إلى النمذجة التفاعلية بوساطة أجهزة معينة تتفاعل مع حواس الإنسان وشاشات للعرض وتكون النمذجة أولية في بادىء الأمر ثم نمذجة نهائية في نهاية التصميم بعد التكرار والتطوير ومن ثم التوصل إلى التنفيذ وإن الفكرة الأساس أو الهدف من النمذجة هي محاكاة التفاعل مع التصميم وتساعد هذه المحاكاة على تقييم التصميم بشكل عام. وتُبين الأشكال أدناه المخططات والمجسمات اليدوية ونظام المصفوفة للعلاقات الوظيفية كذلك النمذجة الثنائية، الثلاثية والرباعية الأبعاد.(https://www-shopify-com.translate.goog/partners/blog/human-centered-design?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ar&_x_tr_hl=ar&_x_tr_pto=sc).

الشكل رقم (1).نظام المصفوفة لتوضيح العلاقات الوظيفية بين الفضاءات الداخلية.المصدر:

Fbyarchlens.2%F2%A3%https://www.google.com/url?sa=i&url=https

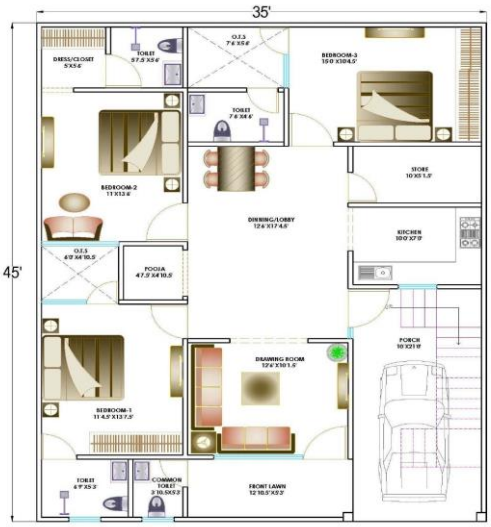
الشكل رقم(2).المخطط اليدوي لفضاء داخلي بالمنظورالهندسي. المصدر:

Fwww.pinterest.com2htt%3A%2F%ps://www.google.com/url?sa=i&url=https



الشكل رقم (3).مجسمات يدوية في التصميم الداخلي. المصدر:

F2%F2%A3%https://www.google.com/url?sa=i&url=https



الشكل رقم (4).نمذجة ثنائية الأبعاد في التصميم الداخلي. المصدر:

Fwww.planndesig2%F2%A3%https://www.google.com/url?sa=i&url=https

الشكل (5).نمذجة ثلاثية الأبعاد في التصميم الداخلي.

المصدر: Fwww.behance2%F2%A3%https://www.google.com/url?sa=i&url=https

الشكل (6).النمذجة الرباعية الأبعاد في التصميم الداخلي. المصدر:

Fstrang-i2%F2%A3%https://www.google.com/url?sa=i&url=https

مؤشرات الإطار النظري

1. تتجسد النمذجة للمقترحات التصميمية على هيأة أدوات منها المخططات، المجسمات، البرامج الرقمية والإظهارية الثلاثية الأبعاد والعالم التفاعلي بوساطة شاشات وأجهزة معينة.
2. تنوعت أساليب الحصول على التغذية الراجعة وهي الشفهية، الإستبانة اليدوية والرقمية، البريد الألكتروني، منصات التواصل الإجتماعي.
3. تتفاوت تصنيفات المستخدمين النهائيين لتصميم الفضاءات الداخلية وأهمها العملاء، الزبون، مالك المشروع، مسؤولي العمل، المستهلك، المستأجر، الزائر، العاملين بالمجال العقاري.

إجراءات البحث

منهجية البحث:

إعتمد البحث المنهج الإستقرائي التحليلي بالإتساق مع المنهج الوصفي التطبيقي بعلاقة تكميلية لتوظيف أدواته في تطبيق تحليل النماذج للوصول إلى تحقيق هدف البحث وجرى إستخدام أدوات

المنهج الوصفي وهي أداة الإستبانة لعمل الدراسة الإستقصائية حول مجتمع البحث وإعتماد المنهج الإحصائي في وصف وتحليل البيانات الكمية الناتجة من الإستبانة وبما يتلائم مع موضوع البحث بما يتيحه هذا المنهج من إمكانية إجراء التحليل و الإستدلال للوصول إلى إستنتاجات رصينة يمكن تعميمها على مجتمع البحث ككل بما يخدم ميدان التصميم الداخلي بصورة عامة ومجريات البحث بصورة خاصة بعد الإستعانة بالأدبيات والدراسات والمصادر المختلفة والمواقع الألكترونية في الشبكة الدولية للمعلومات ذات الصلة بموضوع الإتصال والعرض الرقمي في عمليات التصميم الداخلي.

مجتمع البحث:

جرى إختيار المكاتب الهندسية المسجلة لدى نقابة المهندسين العراقيين وهي (52) إثنان وخمسون مكتب لتوزيع أداة الإستبانة على العدد ككل لبحثنا الحالي وذلك لمبررات موضوعية وهي:

١.كون المكاتب الهندسية والتصميمية العامة والخاصة عديدة لذا تم اللجوء للمكاتب المسجلة لدى النقابة في سبيل حصر مجتمع البحث.

٢.يكون مصدر العملية التصميمية موثوق فيه بشكل قانوني ورسمي.

٣. للحصول على إجابات يمكن إعتمادها علمياً وعملياءوجرى مشاركة الإستبانة مع العدد ككل وكان عدد الإجابات من (52) مكتب على الإستبانة هي ٢٨ ثماني وعشرون مشارك في الإستطلاع فقط التي مثلت مجتمع البحث لأداة الإستبانة.

عينة البحث:

إن عينة البحث لإداة **الإستبانة** شَكلَّت 100% من مجتمع البحث إذ جرى مشاركة الإستبانة مع إثنان وخمسون مكتب عبر مواقع التواصل الإجتماعي وبشكل يدوي أيضاً أي مع المكاتب بأكملها وكانت عدد الإجابات هي 28 التي شكلت المجتمع والعينة للإستبانة وخضعت هذه العينة للوصف والتحليل.

أدوات البحث:

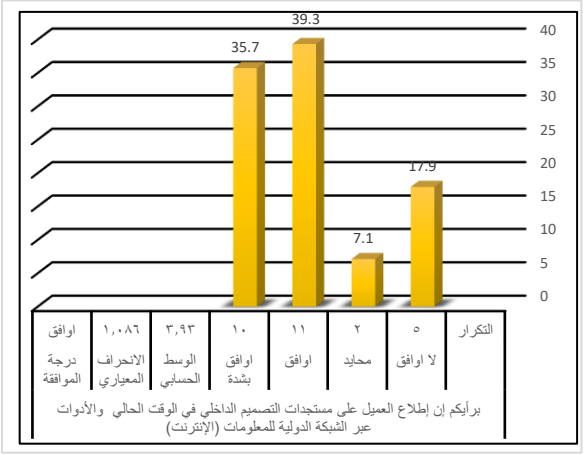
1. إستخدام برنامج نماذج google في إعداد الإستبانة.
2. وسائل التواصل الإجتماعي لمشاركة إستمارة الإستبانة.
3. برنامج Microsoft excel 2010 و Microsoft word 2010
4. برنامج spss ver 25 في إستخراج الإحصاء.
5. إستخدام الوسائل الإحصائية وهي مقياس ليكرت الخماسي كوسيلة في إجراء التساؤلات المقننة كذلك أسئلة الخيارات المتعددة وإجابات نعم أو كلا.

تحليل العينة:

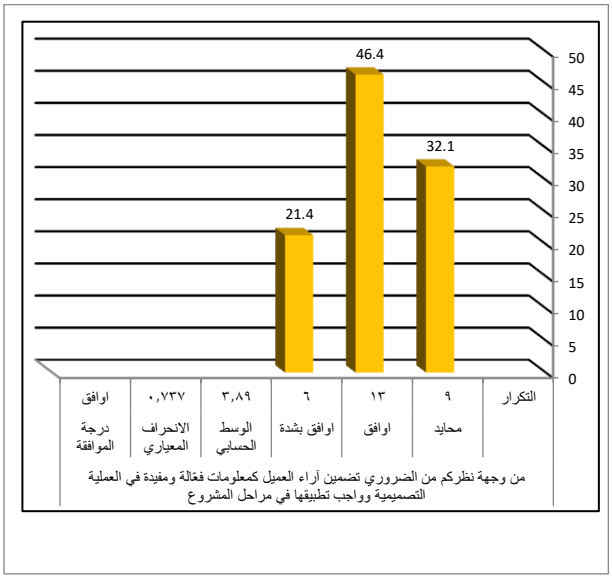
الوصف والتحليل الإحصائي لفقرات للإستبانة وجرى عن طريق:

- التحليل بإستخدام الإحصاء الوصفي اللابارمتري كون عدد إجابات المشاركين أقل من 30 ثلاثون.
- عرض الوسائط الحسابية والتكرارت وكذلك النسب المئوية فضلاً عن قيم الإنحراف المعياري لإظهار مدى تطرف إجابات العينة أو تناسقها وكذلك مقارنة المتوسطات.

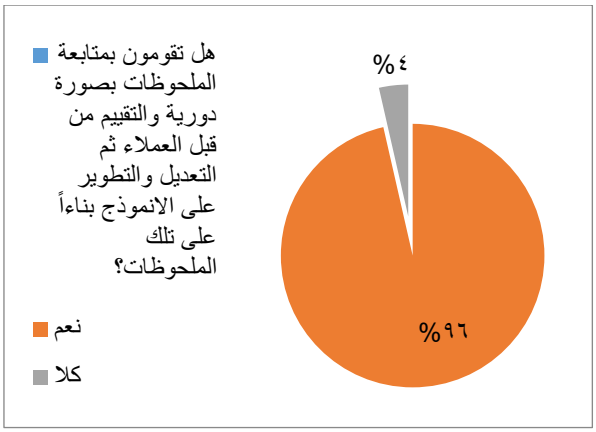
- توظيف الأشكال البيانية لتحليل البيانات الإحصائية المُدرجة من المبحوثين وجرى إستخدام الدوائر المجسمة في تحليل البيانات الأولية الديموغرافية كونها تحوي خيارات، وأشكال المدرج العامودي لتحليل بيانات مقياس ليكرت الخماسي وبيان درجة الموافقة، وإستخدام الدوائر المسطحة لإجابات نعم أو كلا كونها لا تحوي خيارات، وأما إجابات الخيارات المتعددة فقد جرى تحليلها وفق الأشكال الرُتبية.



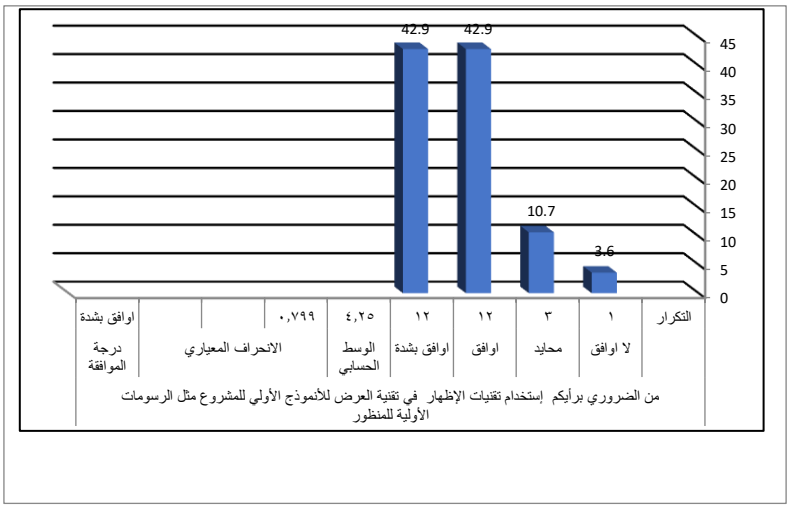
برأيكم إن إطلاع العميل على مستجدات التصميم الداخلي في الوقت الحالي والأدوات عبر الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) يسبب تحدي للمصمم وحاجز بينه وبين العميل.الشكل رقم (7). إنموذج بياني للمدرج العامودي في تحليل إجابات المبحوثين للبيانات الحسابية التابعة لمقياس ليكرت الخماسي.



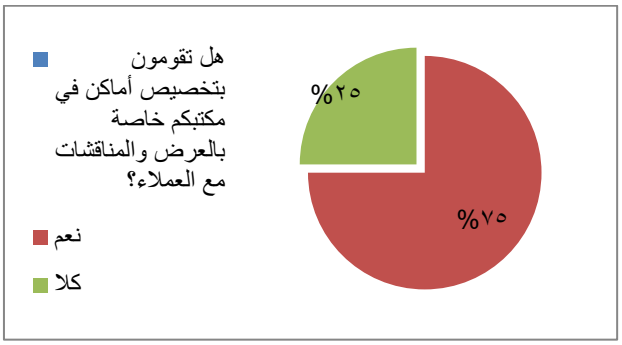
الشكل رقم (8). إنموذج بياني للمدرج العامودي في تحليل إجابات المبحوثين للبيانات الحسابية التابعة لمقياس ليكرت الخماسي.



الشكل رقم (9). إنموذج بياني للدوائر المسطحة في تحليل إجابات المبحوثين للبيانات التكرارية.



الشكل رقم (10). إنموذج بياني للمدرج العامودي في تحليل إجابات المبحوثين للبيانات الحسابية التابعة لمقياس ليكرت الخماسي.

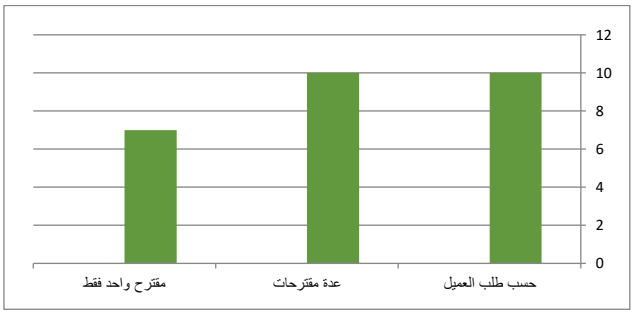


الشكل رقم (11). إنموذج بياني للدوائر المسطحة في تحليل إجابات المبحوثين للبيانات التكرارية.

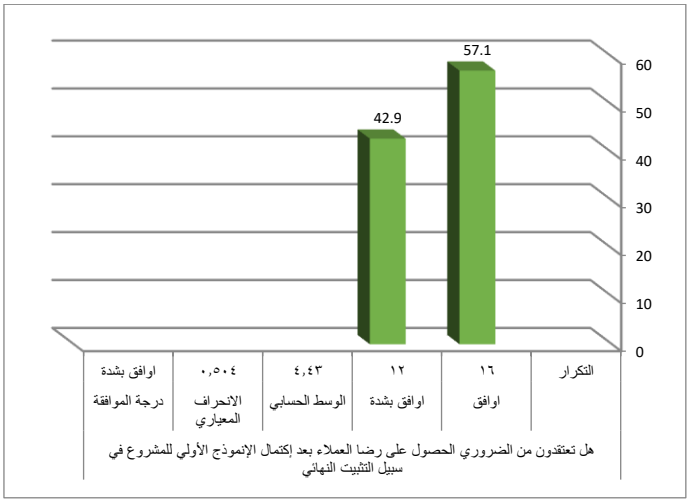
- هل يمتلك مكتبكم بيئة للعرض الخاص بالمشاريع؟

الشكل رقم (12). إنموذج بياني للأشكال الرُتبية في تحليل إجابات المبحوثين للبيانات التكرارية (الخيارات المتعددة).

- كم مقترح تصميمي تقدمون للعملاء؟



الشكل رقم (13). إنموذج بياني للأشكال الرُتبية في تحليل إجابات المبحوثين للبيانات التكرارية (الخيارات المتعددة).



الشكل رقم (14). إنموذج بياني للمدرج العامودي في تحليل إجابات المبحوثين للبيانات الحسابية التابعة لمقياس ليكرت الخماسي.

نتائج البحث ومناقشتها:

1. جاءت نتيجة الشكل الحسابي لمقياس ليكرت الخماسي رقم (7) بدرجة أوافق إذ بلغ الوسط الحسابي ٣.٩٣، وهذا ما يدل على إجماع العينة لصالح ضرورة إطلاع المصمم الداخلي على مستجدات تكنولوجيا الوقت الحالي كالشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) ووسائل التواصل الإجتماعي وتعد نقطة تحدي لمواكبة تطورات العصر مما سيغني مدارك المصمم الداخلي وإستدلاله العقلي لمعرفة متطلبات العميل وتنظيم أفكاره للتواصل والمحادثه معه ضمن رؤى العميل المكتسبة من التكنولوجيا الحالية.
2. تبين من درجة موافقة االشكل الحسابي لمقياس ليكرت الخماسي رقم **(8)** هي درجة موافق إذا بلغ الوسط الحسابي ٣.٨٩، وهذا ما يؤكد وجهة نظر العينة على ضرورة تضمين آراء العملاء والتمحور حول أقوالهم وأفكارهم أي ترجمة لخرائط تعاطفهم معه كذلك مما يسهم في تحليل المعلومات المدرجة من قبلهم مما يصب في مصلحة العملية التصميمية ككل. وهذا ما نجده في نتيجة الشكل الحسابي رقم**(14)** ما يؤكد على أهمية رضا العملاء على التصميم بدرجة أوافق بشدة إذ بلغ الوسط الحسابي ٤.٤٣ من مجموع العينة.
3. تبين لنا من نتيجة الشكل التكراري رقم**(9)** مدى تعاطف العينة مع العملاء وذلك بالتركيز على تحليل تعليقاتهم وتقييمهم على نماذج التصميم في أثناء العملية التصميمية والحرص على التكرار والتطوير والتعديل بناءً عليها فهذه النتيجة تبرهن مدى أهمية التغذية الراجعة من العملاء لدى العينة وكذلك جعل العميل هو محور التصميم ونسبة الإجابات تميل لصالح ضرورة متابعة ردود أفعال العملاء بنسبة ٩٦.٤٪ من مجموع العينة.
4. إن دلالة الشكل لحسابي لمقياس ليكرت الخماسي رقم (10) واضحة جداً لصالح محاكاة العملية التصميمية للتكنولوجيا المتاحة في الوقت الحالي وأهمية أداة النمذجة بالنسبة للمصمم والعميل لعرض النماذج سواء يدوياً التي عبر الخرائط التي توضح العلاقات الوظيفية بين عناصر الفضاءات الداخلية كالمخططات الجدولية والمقاطع الأفقية والعاموية والمنظور أو رقمياً عبر البرامج الحاسوبية وحتى تفاعلياً عبر تقنيات معينة مثل الهولوكرام وغيرها وهذه من أهم الأمور التي تفعل مهارات المصمم التقنية بقدرته على مواكبة التطورات الحالية وإدخال العميل في تجربة معايشة للمقترح التصميمي إذ كانت النتيجة أوافق بشدة وبوسط حسابي قيمته ٤.٢٥ وتظهر نتيجة هذه الفقرة أكثر في الشكل التكراري رقم (11) تأكيداً لأهمية النمذجة والعرض التصميمي للعملاء فأن ٧٥٪ من مجموع العينة تمتلك أماكن خاصة بالعرض والمناقشة مع العملاء وتأكيداً لذلك أكدت العينة على أهمية هذه الفقرة وبيئة العرض داخل المكتب لمشاريع التصميم الداخلي وقيمتها إدارياً وتعاطفياً لإشراك العميل وكانت إجابات العينة تميل بأعلى النسب بإمتلاك فضاء داخلي خاص للعرض بنسبة ٣٩.٣٪ وحيز خاص أيضاً بنسبة ٣٢.١٪ في االشكل التكراري رقم (12) وهذا ما يؤكد مراعاتهم بهذا الجانب التقني والتخطيطي في العملية التصميمية والمكتب ككل.
5. تشير دلالة الجدول التكراري رقم **(13)** إلى تعادل العينة بين الإجابات حول تقديم المقترحات التصميمية للعملاء بنسب متعادلة بين عدة مقترحات وأيضاً حسب طلب العميل وهي ٣٥.٧٪ مما غلب

الفئة التي تقدم مقترح واحد فقط وهي ٢٨.٦٪ والمقترحات العديدة هي دليل لإستيفاء المصمم من جميع الجوانب الإدارية، التشاركية، الإجتماعية والنفسية للعميل.

الإستنتاجات:

1. تعمل مواكبة الإطلاع على مستجدات الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) تحديث وتجديد لرؤى المصمم الفكرية بعد تراكم البصيرة لديه لاسيَّما أصحاب الخبرة الطويلة.
2. يُعقد الإطلاع الخاطئ للعميل على المواقع الإلكترونية الحوار مع المصمم بشكل يبتعد عن الواقع التطبيقي للتصميم والإهتمام بالشكل والجمال فقط مما يُسبب إهدار للوقت وتضارب وتغير الآراء.
3. تُشكل إستخدام أدوات متابعة التعليقات والآراء بصورة دورية من قبل العملاء في فعّالية للجانب التقييمي التي تصب في تشكيل التغذية الراجعة للمصمم.
4. للإهتمام بوجود فضاء داخلي أو حيز خاص لعرض النماذج والمقترحات التصميمية أهمية عالية تُنشط مكانة الإطار النمذجي في العملية التصميمية.

التوصيات:

1. التمكن من مقومات إنشاء عرض تقديمي للمشاريع التصميمية محدد عالي القيمة بأدوات رقمية وتفاعلية بجودة تضع العميل في قلب المشهد التصميمي و ذلك لمعرفة ما سيقوله العملاء المحتملون الذين التزموا الصمت والتفاعل معهم بصورة إيجابية مما يدفعهم في كثير من الأحيان إلى بدء مشروعهم على الفور وابداء رغبتهم في حجزه، حتى لو لم يكن لديهم خبرة عملية مسبقاً في ميدان عمل التصميم الداخلي.
2. عمل مواقع ألكترونية خاصة لنشر أعمال المصممين تحفظ حقوق الملكية الفكرية والمادية بالنسبة لهم وتجنب أخذ الأفكار والتصاميم دون أذن أو موافقة منهم ليتسنى المجال الألكتروني للنشر والعرض كذلك للتقليل من زيارات الموقع المجانية فضلاً عن الحد من تقديم النصائح المجانية، وتقديم المزيد من المقترحات المجانية من دون مقابل بالتعامل مع وسائل التواصل الاجتماعي بصورة فعالة متوافقة مع الخدمات التصميمية التي يقدمونها، أفضل من أي "عرض ترويجي"، يجذب انتباه عملائكم المحتملين .
3. وضع حقول خاصة للتعليق في المواقع الإلكترونية تسمح للعملاء بالتعليق على الأعمال والمخططات بمعايير ومفردات علمية في مجال التصميم الداخلي ولائقة للآخرين وكذلك في صُلب التخصص وأيضاً تثبيت فقرة التغذية الراجعة من قبل المصمم على المواقع والصفحات الأكترونية الخاصة بهم على شكل إستبانة أو تصويت مما يعمل كتسويق وترويج للأعمال وتكون متاحة للآخرين بتصفحها ومعرفة تقييم العمل من قبل شاغليه ومالكي المشاريع وأيضاً يمكن أخذ التغذية الراجعة من المستخدمين النهائيين الآخرين في المشاريع الأخرى كالتجارية والربحية مثل المطاعم يمكن إضافة فقرة الإستبانة للزوار وملئ حقل الإستفسار عن تصميم الفضاء الداخلي أو بشكل تصويت على الموقع بطريقة مبسطة للعملاء.

المقترحات العامة (المقترحات البحثية) :

إستناداً الى ما توصل به بحثنا الحالي من نتائج واستنتاجات وتوصيات ندعو الباحثين الى تناول العناوين أدناه ضمن اطار تواصلية الموضوع ضمن عناوين البحوث الأكاديمية في الاختصاص:

1. النمذجة الرقمية ودورها في عمليات التصميم الداخلي.
2. جدلية العلاقة بين المصمم والعميل في عمليات التصميم الداخلي.

References:

1. Amina Mohamed Ibrahim2023, *published research entitled The Role of Digital Intellectual Trends in the Development of Contemporary Interior Design*, Helwan University, Faculty of Applied Arts Issue 1 Volume 4
2. Engy Fawzy Orabi 2010, *Contemporary Trends in Architecture in the Light of Digital Architecture*, Master Thesis, Faculty of Engineering, Cairo University, Department of Architecture,
3. Al-Husseini Ibrahim Jawad Kazim 2019, *Architectural Design Theory*, University of Technology, Department of Architecture, Baghdad, Dar Al-Walaa for Printing and Publishing,
4. Al-Aqili Maysoon Mohi Hilal et al., 2010 *Architectural Design Methodology*, Al-Nahrain University, College of Architecture.
5. Qadri Mohamed Samir, *Ceramic Techniques and the Possibility of Teaching them in Cultural Palaces in Cairo*, Published PhD Thesis, Faculty of Art Education, Helwan University, Cairo, B.T., after reviewing the published research entitled "Aesthetic Technology and Product Shape Design".
6. Murad Masoud Faraj 2016, *Obstacles to Creative Design in Forming the Interior Space*, Published PhD Thesis, Sudan University of Science and Technology, College of Graduate Studies
7. Al-Nahhas Mona2021, *published research entitled The Role of Social Communication Networks in Spreading Fine Arts through the Design and Marketing of Printed Fabrics and Fashion for Women*, Al-Ahram Canadian University, Faculty of Mass Communication, Department of Visual Communication, Journal of Architecture, Arts and Humanities, Issue the Seventh International Conference "Heritage, Tourism and Arts between Reality and Hope
8. Walaa Hamed Mohamed 2021, published research entitled *Methodology for Applying Design Thinking Tools to Design Glass Tableware Accessories*, Helwan University, Faculty of Applied Arts, Glass Department, Journal of Architecture, Arts and Humanities the Seventh International Conference "Heritage, Tourism and Arts between Reality and Hope",

9.Al-Ahmadi Reda Salih 2018, *The Effect of Spatial Factors on Users' Satisfaction in Restaurants*, a published master's thesis, College of Natural and Applied Sciences for Architecture, Cankaya University, Turkey

10.https://mawdoo3).com/%D%85%9D%81%9D%87%9D%88%9D85%9D%8A%7D. %8

11.https://www-shopify-com.translate.goog/partners/blog/human-centered-design?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ar&_x_tr_hl=ar&_x_tr_pto=sc

12.Hua Fu 2021, Abimbula Asogo, published research titled Feedback in the Interior Design Studio and Student Creativity, Creativity Journal, College of Designs, USA

إستمارة الإستبانة بصيغتها النهائية في نماذج برنامج google إعداد (الباحثين).

ت	السؤال	أو افق بشدة	أو افق	محايد	لا أو افق	لا أو افق بشدة
1	برأيكم إن إطلاع العميل على مستجدات التصميم الداخلي في الوقت الحالي والأدوات عبر الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) يسبب تحدي للمصمم وحاجز بينه وبين العميل.					
2	من وجهة نظركم من الضروري تضمين آراء العميل كمعلومات فعّالة ومفيدة في العملية التصميمية وواجب تطبيقها في مراحل المشروع كافة وليس كعامل مساعد فقط.					
3	من الضروري برأيكم إستخدام تقنيات الإظهار في تقنية العرض للأنموذج الأولي للمشروع مثل الرسومات الأولية للمنظور، برامج الحاسوب الرقمية، لوحات العينات للمواد الموظفة في التصميم.					
4	هل تعتقدون من الضروري الحصول على رضا العملاء بعد إكتمال الإنموذج الأولي للمشروع في سبيل التثبيت النهائي.					

1. هل تقومون بتخصيص أماكن في شركتكم خاصة بالعرض والمناقشات مع العملاء؟

نعم.....، كلا.....

2. كم مقترح تصميمي تقدمون للعملاء؟

- مقترح واحد فقط
- عدة مقترحات
- حسب طلب العميل

3. هل يمتلك مكتبكم بيئة للعرض الخاص بالمشاريع؟

نعم.....، كلا.....

- فضاء خاص
- جناح خاص
- حيز خاص
- قاطع خاص

4. هل تقومون بمتابعة الملحوظات بصورة دورية والتقييم من قبل العملاء ثم التعديل والتطوير على الانموذج بناءاً على تلك الملحوظات؟

نعم.....، كلا.....

The role of digital communication and display in interior design processes

Zahraa Hazem Mohammed
Asst. Prof. Dr. Harith Asaad AbdulRazzaq
University of Baghdad - College of Fine Arts
Department of Design - Interior Design

Abstract:

In light of the intellectual and technological progress within the current developments of time, as well as the emergence of digital tools and means of display and communication, which had a major role in the shifts of the time of globalization in various commercial and economic fields, as well as areas of transferring the design image and its stages of development to customers and the convergence of views between the customer and the interior designer, which are the most important pillars of the design process As a whole, and accordingly, there is an urgent need for a process of intellectual balance between them through digital tools from the technical side and through social media from the intellectual side. Customer comments via social media, which facilitates the process of generating feedback for designers. The problem is embodied in the following question: "How can digital modeling tools and social media be employed in the field of interior design to obtain a contemporary design process?" And then its objectives, limits, and definition of its terminology, as the research sample was represented by the engineering offices registered with the Iraqi Engineers Association, and after reviewing previous studies and building the theoretical framework, the research dealt with two axes, the first (the concept of the design process and its variables' connection with the variables of the era and technology), and the second (the role of the customers' position in the process After building the theoretical framework and reaching a set of indicators, a questionnaire was built to be analyzed in the light of it, and after ensuring the validity and reliability of the tool, a random sample was selected from the number of answers obtained from the research community, and the statistical analysis method was used For the questionnaire, a set of statistical results were reached in order to influence a set of conclusions that can be generalized to the research community, and then a set of recommendations and research proposals.

Keywords: design process, techniques, communication

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