الأكاديمي

AL-ACADEMY

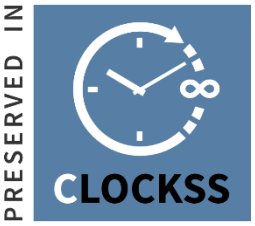
تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

110



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

Al-Academy

الأكاديمي

مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة

تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

العدد 110

تاريخ النشر 15\12\2023

هيأة التحرير

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

تصميم الغلاف: أ.م.د. أكرم جرجيس نعمة

رقم الايداع في المكتبة الوطنية – بغداد، 238 لسنة 1976

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

Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq

https://doi.org/10.35560/jcofarts

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. تُـــعنى المجلة بالبحث الأكاديمي المتصـــل بالموضـــوع الجمالي الذي يشـــمل مجالات الفنون التشكيلية، والموسيقية، والمسرحية، والسينمائية، وفنون التصميم، والخط والزخرفة، فضلا عن البحوث النظرية والتطبيقية في مجال التربية الفنية.
2. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
3. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
4. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (B5).
5. حجم الخط (13) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمســـافة بين ســـطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010 أو أحدث.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط.
7. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول حسب ورودها في البحث، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية.
8. أن يحتوي البحث على ملخص وكلمات مفتاحية باللغتين العربية الانكليزية.
9. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني في الصفحة الاولى للبحث باللغتين العربية والانكليزية، علماً انه يتم اعتماد اســـماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم.
10. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
11. يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود.
12. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
13. يستوفى مبلغ (200) مئتان دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

ملاحظة مهمة:

معدل المدة الزمنية من تاريخ تسليم البحث للمجلة إلى تاريخ اعلام الباحث بالقبول لغرض النشر أو الرفض غير محددة، وحسب إجراءات المجلة العلمية، وسيأخذ البحث المقبول طريقه للنشر حسب الاصول والضوابط المعتمدة.

المحتويات

المُعالجات الفنية للمَشاهِد العاطفية في الفيلم الروائي	علي انور رشيد	5
تركيبية الصورة المتشظية لأداء الممثل في العرض المسرحي العراقي	عقيل ماجد حامد الملا حسن	23
جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية	سفيان احمد عوسج أ. د. اخلاص ياس خضير	35
استعمال المعدن في سوريه القديمة في صناعة الحلي (ادوات الزينة في الألف الثالث والثاني قبل الميلاد والقوالب المستعملة في صناعتها)	حيدر حميدي الجنابي أ. م. د. رويدة فيصل النواب	51
الدلالات الرمزيَّة في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا	د. خلود بنت حمد العبيكان	69
الخصائص الجمالية والتعبيرية في أعمال جان دوبوفيه	رائد حسن مخيلف أ.م.د. صاحب جاسم البياتي	91
دور الذكاء الإصطناعي في إحداث ثورة في صناعة الملابس والنسيج	د. رشا سمير محمد مجلد	109
فلسفة الزمن في الفنون المعاصرة	د. عبير أحمد الفتني	129
جماليات فن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة دراسة تحليلية	عزيزه بنت عبد العزيز بن محمد صقر الدريس	159
المضامين الجمالية في تصوير البيانات مدخل لأنسنتها	أمل محمد الموسى مها محمد السديري	179
الاستفادة من استخدام برامج التصميم في تحويل الأواني الوظيفية إلى اعمال خزفية	الاء عبد الله الجحدلي منال صالح عثمان الصالح	195
البيداغوجيا وتطبيقاتها في مناهج التربية الفنية	فادية علي جعفر الزيرجاوي أ. م. محمد جويعد حسينة	207
دَوْر اَلمُشْرِف الفنِّيّ المسْرحيّ فِي تَطوِير مهارَات مُتَعلمِي المرْحلة الإعْداديَّة	أسماء سعدون علي د. أمان الشبيب	221
جدلية الشكل والمعنى في فنون ما بعد الحداثة	م. د. فراس محمود محسن علوان	237
التشفير الصوري وعلاقته بالذائقة الجمالية لدى طلبة قسم التربية الفنية	أ.م.د محمد عبد الله غيدان	259
الواقع الإفتراضي وأثرة في المنتج الصناعي	د. مصطفى محمد بركات	277
السياقات التصميمية في تصميم الفضاء الداخلي (ورش الخياطة انموذجاً)	مكارم صلاح حسن أ.د. فاتن عباس لفتة	297
الفينومينولوجيا بوصفها منهجا لرؤية جماليات القبح في تصميمات الفن المعاصر	د. تهاني بنت محمد بن ناصر العريفي	315
تمثلات الميتافيرس في اعمال الخزّاف جيسون والكر	ميادة حسن مرهج	351
تاريخ فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art بالمملكة العربية السعودية	نجلاء بنت راشد المبدل	369
الريادة ونمو معطيات الرؤية التشكيلية في الفن الحديث	أ.د. هادي نفل مهدي	393
تجليات الأنوثة في رسومات محمود فهمي	م. ياسر إبراهيم حمادي	407
مدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال (SOS) في الأردن	أ. د. يحيى سليم سليمان عيسى أ. د. نضال محمود نصيرات	419
التشكيل اللوني واشتغالاته في فضاء العرض المسرحي العراقي المعاصر	ايات سامي احمد ا.د. اسيل ليث احمد	439

المقاربات الجمالية وتمثلاتها في التكوينات الخطية "المدرسة البغدادية – ياقوت المستعصمي وتلامذته انموذجا"	أحمد ناجي عبدالحسن أ.م.د. امين عبد الزهرة ياسين	453
السمات الكابوسية في الافلام النفسية	اسيا علي محمود علاء الدين عبد المجيد جاسم	473
جدلية التقني والفني للبناء الصوري في المسرح العراقي المعاصر	ايمان حربي محمد أ.د. جاسم كاظم عبد	489
الاندماج التفاعلي في تصاميم اغلفة المجلات الالكترونية	شهد عباس فاضل	501
التعبوية السياسية في الفن الجرافيكي المعاصر	أ. م. د. ياسين وامي ناصر	517
العمل الفني التصويري: أسبقية المادة وظهور المعنى	د. حافظ محمد الرقيق د. سوسن البشير الزراد	543

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1280

المُعالجات الفنية للمَشاهِد العاطفية في الفيلم الروائي

علي انور رشيد[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 15/9/2023 Date of acceptance: 25/9/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يتناول البحث الموسوم: " المُعالجات الفنية للمَشاهِد العاطفية في الفيلم الروائي "، وكيفية مُعالجة تلك المَشاهد العاطفية وتجسيدها. حيث أن هناك مُعالجات مُعينة تلعب دوراً فعالاً في تعميق الإحساس لدى المُشاهد بأهمية تلك المَشاهد، وأن وجودها في الفيلم ضروري وحتمي، ولا يُمكن الاستغناء عنها، لأنها تُشكل نسيجاً مُترابطاً مع بقية مَشاهد الفيلم، إضافةً الى قيمتها الجمالية والدرامية في الفيلم في بلورة عواطف المُشاهد، واندماجه في المشهد.

وقد قُسم البحث على أربعة فصول، شمل الفصل الأول: الإطار المنهجي، والذي تمثل بمشكلة البحث، التي جاءت بالتساؤل التالي: ما هي المُعالجات الفنية للمشاهد العاطفية في الفيلم الروائي ؟. والهدف: تحدد في الكشف عن المعالجات الفنية للمَشاهد العاطفية في الفيلم الروائي.

أما الفصل الثاني فشمل الإطار النظري، وتضمن المبحث الأول: مفهوم العاطفة. والمبحث الثاني: البُنية الفنية للمشاهِد الرومانسية. والفصل الثالث فتضمن تحليل العينات، والفصل الرابع قد تضمن النتائج والاستنتاجات وختم البحث.

الكلمات المفتاحية: المشاهد العاطفية، المعالجات الفنية، الفيلم الروائي.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

اهتمت عدد من الدراسات والبحوث السينمائية بموضوعة الحُب، ولكننا لم نجد دراسة وافية للموضوع باحتوائها على كل الحالات السيكولوجية عند الإنسان (كالأحاسيس، والمشاعر، والعواطف)، وعليه فقد قام الباحث بإشباع تلك المفاهيم في بحثه.

وإضافة لما تقدم فإن الباحث لم يرصد في الدراسات والبحوث السينمائية عن طرق معالجة المشاهد العاطفية وتجسيدها، لذا وجد الباحث من خلال اطلاعه الى ضرورة دراسة هذا الموضوع، ومن خلال هذه الأهمية التي وجدها الباحث فإن مُشكلة البحث تتمثل بالإجابة على التساؤل التالي : ما هي المُعالجات الفنية للمشاهد العاطفية في الفيلم الروائي ؟

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه يمثل إضافة للمكتبة السينمائية، وللبحوث الأكاديمية في دراسة موضوعة الحُب، وكيفيات معالجة المشاهد العاطفية في الفيلم الروائي. كما ويمثل البحث أهمية بالغة للمخرجين

هدف البحث:

يهدف البحث الى : الكشف عن المُعالجات الفنية للَمشاهد العاطفية في الفيلم الروائي ؟.

حدود البحث :

أ. الحدود الموضوعية : تكمن حدود البحث الموضوعية بدراسة موضوعة الحب، وكيفيات معالجة المشاهد العاطفية في الفيلم الروائي .

ب. الحدود الزمانية : العالم 2000

ج. الحدود المكانية : إيطاليا .

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول / مفهوم العواطف

إن الحُب ليس عَلاقة قائمة بين رجلٍ وامرأة على أساسٍ ما ومهما كان، بل هو فِطرة إنسانية . وحتى الله (سبحانهُ وتعالى) عندما خلق آدم (عليه السلام) فقد خلقهُ حُباً بهِ . وهو من علامات النفس السوية النقية الخالية من أي شوائب . وحُب الله للبشر هو الذي شكلَ الكون في توازن دقيق، ونظام مُحكم ثابت لا يتغير ولا يتبدل .

وقد قدم عالم النفس الأمريكي " إبراهام ماسلو " نظريته للحاجات الإنسانية بترتيب سلم الإحتياجات ترتيبا هرميا، فيصف في قاعدة الهرم (الحاجات الفيزيولوجية)، والتي تتمثل كما قال " في المتطلبات الأساسية الفطرية للحفاظ على بقاء الإنسان كالحاجة الى الطعام والماء والهواء والنوم والجنس، وعندما يتم إشباع هذه الحاجات تأخذ مكانها مباشرة حاجات المستويات الأخرى " (Al-Meligy, 2001 , p62) ، وحسب الترتيب التالي : حاجة السلامة والأمن، والحاجات الإجتماعية، و حاجات تقدير الذات، و حاجات تحقيق الذات . وهذا يعني بأن الحُب من أولويات حاجات الإنسان، ولابد من إشباعها لإنتقال الإنسان الى المراحل الأخرى من تلبية إحتياجاته .

وشرح عالم النفس الأمريكي " روبرت ستيرنبرغ " في نظريته حول علم النفس العاطفي والتي تُبين بأن " الحُب يتألف من ثلاثة مكونات أساسية، والتي تُعتبر رئيسية في صياغة وتشكيل العَلاقات العاطفية، و هي : 1 ـ الالتزام، و 2 ـ الشغف، و 3 ـ الحميمية " (kochhar & sharma , 2015 , p14) . وأما الالتزام فهو الرغبة في استمرار العَلاقة المُشتركة، والتفاني فيها لتحقيق التوازن والعطاء، والشغَف فهو يُمثل الجاذبية العاطفية والجنسية الشديدة، وأما الحميمية أو الإعجاب فيُعبر عن الاتصال والتواصل العاطفي القوي بين الشريكين بثقة وتفاهم . وتؤكد هذه النظرية بأن هذه المكونات الثلاثة قد تختلف في درجتها وتوازنها في عَلاقات الحُب، وطبيعة

جودتها .والحُب هو ذلك الشعور القادر على جعل الحياة تمضي بِشكل مُختلف عما هو مُعتاد، فهو الطاقة التي تمنح النفس والأشياء حركة وديناميكية جبارة قادرة أن تستوعب حتى ما هو غير منطقي !. وبالتالي السيطرة، أو على الأقل التحكم في قِوى النفس، حيث تتواجد هناك في حياة العاشقين فسحة واسعة من القدرة على تحمُل المتاعب والإنكسارات التي تُشكلها الحياة بشكل مُستمر " أن الحب هو الشيء الوحيد المطلوب للتعامل مع العقبات في العلاقة " (Hfner & Wilson, 2013, p9). ولنفرق بين أنواع من الحُب فالمغرمان ينظرُ أحدهما في عيني الآخر، وبالتالي يخترقان قلبيهما، وأنفسهما، وأرواحهما !. وأما الحب الأخوي فهو حب عاطفي فطري، والصديقان فلا ينظرُ أحدهما في عيني الآخر، لأنهما غالباً ما يسيران جنباً الى جنب !. ولكن تبقى الصداقة مهمة في كونها تعطي للحياة معنى.

و قدسية الحُب في ديمومته، لأن الجنس حالة مُؤقتة، ومن الممكن أن يتواجد الحُب بدون جنس، ولكن من الجائز جدا أن يكون هناك جنس بدون حُب !. ف " الجنس فهو علاقة بين الاجساد، الجنس مجرد حاجة جسدية لالتقاء جسد مع جسد اخر " (Sadiq ,1993,p73) ، كما ويمكن أن يتواجد الجنس مع الحُب استكمالا لحالة الاتصال و السمو بنشوة الحُب !. هذا وإن أساس الحُب العاطفي هو الفطرة الحيوانية في الإنسان، والتي أسست على المحبة الغرامية الجنسية، ولو لا وجودها لما كان هُناك وجوداً للبشر !.

وقسم عالم النفس النمساوي " سيغموند فرويد " الشخصية الى ثلاثة انظمة، وهي : الهو، و الأنا،والأنا الأعلى . وحدد الهو بأنه " الجزء اللاشعوري الذي تنشأ فيه الرغبات الغريزية الحيوانية، ويتكون الهوا من كل ما هو موروث وموجود سايكلوجيا بما في ذلك الميول الفطرية والغرائز يعمل الهو وفق مبدأ اللذة " (Al-Meligy, 2001 , p37) وما جاء يؤكد بأن الغريزة الجنسية مُتأصل في الإنسان، لأنها متوارثة فيهِ.

وفي المُستوى الروحاني في الحُب يكون حتى الغيابُ له سمةَ الحضور، فإحساس المرأة بوجود الرجل لا يتطلب بالتأكيد حضورهُ !. والعكس صحيح فقد يتواجد الرجل، ولكن ليس هناك أدنى إحساس بوجودهِ، وينطبق هذا بطبيعة الحال بإحساس الرجل أو عدم إحساسه بالمرأة وجوداً أو غياباً ويظل المستوى الروحاني أكثر سحراً في عَلاقات الحُب من المستويين الآخرين " الجسدي والنفسي . لأنه أثرى حياتنا، وأثر فيها، والشيء المؤثر يُحركنا لكي نشعر، وبالتالي نلمسهُ . فعندما نشعر بشكل عميق بشيء فإنه يحركنا، إذن الجسد يتحرك إستجابة لشعوره، ويشعر أنه يتحرك !. ولهذا تكون الصلة قوية بين الحركة والشعور . والقصد من الحركة ليس تلك الحركة المادية للجسد، حيث أن لشعور الحُب " القدرة على أن يُغير شيئاً ما بداخلنا، فهو حدث يُحدث تغييرا وتبديلا في شيء ما، وينعكس في الوعي بحالة متحركة أو مستقرة، وبالتالي يؤثر على العواطف والمزاج والحالات العقلية " (Frosh, 2011,p14). فالمشاعر هي التعبير عن نجاح أوإنكسار، وهي تتمركز في كل من العقل والجسد .

وعشق الروح أسمى من أي عِشق !. ولا يُدركها إلا العاشقين في صمتهم، لأن عندها لم يعد للكلمات من معنى !. وليست هُناك حتى مُجرد الرغبة في التفكير لإشباع جسدي، أو إنبهار شكلي، أو أي

مطمع مادي وتصبح الكلمات في هذه اللحظات ليست ذا قيمة ، فالموقف أكبر من أن يعبر عنه بالكلمات ، فملامحهما تكون كفية بما كل ما يختلج دواخلهما من غبطة ونفرح ونشوة " ففي كثير من المواقف نجتهد في صمت اللسان ، ونترك صمت الملامح حرا معبرا عما في دواخلنا من فرح أو وجع وألم " , Anthony , 2005) (p41 إنها ببساطة حالة التسامي التي وإن غادر الحُب فيها من القلب، لكنهُ يبقى هناك مُستقراً لا يبرح مكانهُ في الروح التي يستطيع الجميع إيذائها، ولكن لا أحد يعرفُ مكانها .

وإن كثيراً من الأشخاص " رجالاً ونساءاً " الذين لم يُدركوا ما قد يفعلهُ الحُب في حياتهم كانوا قد خسروا لحظة إقتناص الفرصة التي قد لا تتكرر أبداً، ويتبنى عالم النفس الألماني إريك فروم مفهوما عن الحب مفاده " أن الحب هو القوة التي ستحرر البشر من قيودهم و أنها الحل الوحيد لمشكلة الوجود البشري " (De almedida & Bittencourt, 2020, p12) . وكان عليهم أن يُدركوا لتحريك مشاعرهم بالوجهة الطبيعية، بأن كل شيء طاقة !. وأن كل الذي حولهم وهم، وأنهم سبب وجودهِ، وبالتالي فهم القادرون على إيجاد أي شيء وبالشكل الذي يناسبهُم، وعليهِ يُمكنهم تغيير معالم حياتهم وفتح الأبواب للطرقات التي يرغبون بها ويريدونها . فعقل الإنسان جبار، ومسرحية الحياة مسرحيتكم وأنتم أبطالها !. والدور دوركم في تغيير مسار الطاقة والتلاعب بها لخلق حالة التوازن والإرتقاء بالحُب لحالة الرُقي والتسامي، و الذي يبتعِد عن مَحبة الخلق، فبالتأكيد فإنه سيبتعد عن محبة الخالق . ناهيك من أن عِبادة الله دون مشاعر الحُب تجاهه فإن عبادته تشوبها شائبة، فليس عبادة الله خشية منه هي العبادة المرجوة . وكانت قد قالت شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية " اللهُ إنكَ تعلم أني ما عبدتُك إلا حُباً فيك، إن كنتَ تعلم إني عبدتُك خشيةً من نارك فإقذفني فيها، وإن كنت تعلمُ إني كنتُ أعبدُك طمعاً في جنتُك فأحرمني منها، ولكنك أعلم بأني ما عبدتُك إلا حُباً فيكَ فأنتَ أهلٌ أن تُعبد "(Badawi, 1962, p91). هذا وعلينا أن نعي بأن التردد مقبرة الفرص !. فالأبواب المُغلقة قد لا تُفتح إلا مرة واحدة في الحياة، فإن لم تقنص فتحها ستظل خارجها والى الأبد !. وقد قالوا قديماً : " إذا هَبَتْ رياحُكَ فاغتنمها " .

إن استمتاعنا برائحة الزهور يظهر نتيجة إحساسنا بتأثير خارجيً، وهو سريع الزوال، بينما يُعبر الشعور عن الحالة العاطفية، التي تتجسد بتحليلات العقل للمشاعر والعواطف، وهي بطبيعة الحال تتأثر وتستجيب لتجارب الإنسان وذكرياتهِ، ومواقفه تجاه أحداث الحياة . وعليه فالمشاعر عمرها الافتراضي أطول من عُمر الأحاسيس .

وأما الحُب فدائماً ما يكون مُرتبطاً بمشاعر مُعينة، وهو ارتباطها جميعاً في وقت واحد، وعندما نكون بحالة توازن في مشاعرنا تجاه أنفسنا، فهذا يعني أننا نرسل لمن حولنا مشاعر إيجابية وطيبة سيشعرون بها ويبادلونها معنا، والعكس صحيح فيما لو أرسلنا للآخرين مشاعر سلبية، فدليلُ ذلك أن مشاعرنا الداخلية غير مُتزنة وغير إيجابية، وبالتالي سنلقى من الآخرين ما يشابه تلك المشاعر السلبية، " فنتيجة للتفاعلات الكيميائية في المخ تنبعث هرمونات في الدم، فتؤثر على " شاكرا القلب " تحديداً، كما وتؤثر على الهالة المحيطة بجسم الإنسان، وكلما كانت (الشاكرا) سليمة كلما بدت (الهالة) مُنيرة ومُشعة " (De almedida & Bittencourt, 2020, p17) . فمشاعرهم كانت إنعكاساً لنوعية الذبذبات

المُرسلة من قِبلنا إليهم . وبعض الناس تعتقد بأن هناك أفعالا بمقدورها أن تحبب الناس فيهم، ولا يُدركون بأن هذه الأفكار مُستمدة من طاقة سلبية، وأنها ستبحث عما يُشابهها ويجذبها .

والمرأة التي تطيع زوجها خوفاً من أن يتركها، فإنهُ بالفعل سيتركها !. لأن طاقتهُ حاكت وانسجمت من طاقة زوجتهِ التي أرسلتها، فطاقة الخوف المُرسلة ستجذب إليها الفعل الذي يؤدي الى التخلي، وهذا هو قانون الجذب في الكون في تعامله مع أنماط الطاقة على حدٍ سواء إن كانت إيجابية أو سلبية . والورقة البيضاء لا يُمكن أن تتحول الى أي لون آخر بمجرد كتابة اسم اللون عليها، فالمهم في هذه المفاهيم هو الفعل، وليس طاقة الفعل ذاتهُ، فتسمية الخوف بأنهُ حُب لن يُثنيه عن كونه خوف، وبالتالي ستُجذب إليها الذبذبات الطاقية للخوف !. فالحُب لم يكُن أفعالاً نقوم بها، بل يبقى هو السيطرة في إدراك نوعية الطاقة التي نبعثها بأحاسيسنا، وبمشاعرنا، وبعواطفنا، وبأفكارنا لمن حولنا .

والحُب يتمحور بشكل أساسي بحُب الإنسان لنفسه أولاً بمُساندة الأفكار الإيجابية والمشاعر الصادقة النقية . وإذا كانت أحاسيسنا هي استجابة لحواسنا الخمسة في اقتناص المعلومات من المحيط الخارجي، ومشاعرنا هي إدراكاتنا الداخلية، حصيلة أحاسيسنا، وكردة فعل على عواطفنا، وأن عواطفنا هي مجموعة لتلك المشاعر والأحاسيس الجسدية لوعيها وإدراكها وردة فعلها تجاه المواقف الحياتية . فالحب في مفهوم علم النفس هو " مجموعة متنوعة من المشاعر الإيجابيَّة والحالات العاطفية والعقلية قوية التأثير " (kochhar & sharma , 2015 , p8) وما دام الحُب حالة فطرية سليمة، فكل إنسان لهُ الحق والرغبة في إقامة عَلاقة عاطفية، ولنعلم بأن إحتياجهِ لمثل هذه العَلاقة، إنما يتجسد في ثلاثةِ أمور (1. الصدق، و2. الأمانة، و3. الإلتزام) . هذا وأن مفاد " أحبُك " إنما تعتمد على ثلاثة أعمدة أساسية :.

1. عَهْد : بصدق المُحب مع محبوبتهِ .
2. وَعْد : بأمانة المُحب مع محبوبتهِ .
3. عَقْد : بإلتزام المُحب مع محبوبتهِ، بأنهُ سيكونُ مسؤولاً عنها .

والحُب هو علاقة مستديمة، في حين أن التعلق مكتوب عليه عدم الاستمرارية . فالتعلق عبارة عن عملية مشاعرية، وقد يتعلق الشخص بالآخر بسبب كونه يشعر بأنه مرفوض من الآخرين !. وقد يتعلق الرجل بالمرأة، أو العكس بدون مقدمات ولا معرفة مُسبقة في ما إذا كان هناك توافقاً ما بينهما، أو انسجاما في أفكارهما، وما الى غير ذلك، وقد يحسبونه حُباً ؟. ولكن " الحب هو حالة إستقرار ونمو وإزدهار الطرفين المُحبين، بينما التعلق يولد الرغبة بالتملك والتحكم مُعيقا النمو الطبيعي والتجدد " (Al-khaladi, 2020, p274) .

وإن أروع ما في الحُب هو ذلك الشعور المُتجدد في استكشاف الآخر، وبأنك لا تعرفُ لماذا تُحب ؟. فلا المال، أو الجاه، أو الجمال ما دفعا الى الحُب، بل هو ذلك الشعور الذي لا يُفسر بالكلمات، والذي لا يتجاوب مع التفسيرات المنطقية، إنه ببساطة حالة من الرُقي والتسامي في المشاعر التي تناغي وتدغدغ الأرواح !. فما تفسير حُب أميرٍ لبائعة مُتجولة، بائسة وفقيرة ؟. وما تعليلُ حُب مُترفة الجاهِ والمال لرجلٍ لا يملكُ سوى كونهِ إنسان ؟. إنهُ ذلك الشعور النابع مَن شغاف القلب، والنفس، والروح !. ولا شيء بعد ذلك، فلا اعتراف بالأسباب التي أدت إليهِ، ولا انتظار للنتائج .

وليس هُناك إتفاقاً مُسبقاً على تعريف الحُب !. قد يستطيع المُحب أن يُحدد بعض سمات وملامح الحُب، لكنهُ بالتأكيد لا يعرفُ ماهيتهُ سوى كونهُ ذلك الشعور من الرضا، والغبطة، التي سارت في روحه، وشرايينهِ.

المبحث الثاني / البُنية الفنية للمَشاهد الرومانسية

إن المَشاهد العاطفية في الفيلم الروائي حالة سايكولوجية خاصة، ويصعب مُعالجتها إلا بوسائل تعبير فيلمية مُعينة، ومن هذه الوسائل في المُعالجة : .

1. اللقطة الطويلة

هُناك العديد من وسائل التعبير الفيلمي، ولكن البعض منها هو الأقدر والأعمق في التعبير عن خلجات النفس !. ومنها " اللقطة الطويلة "، وذلك من خلال " قُدرتها على إطالة الزمن الحقيقي، وجعل إحساسا لا متناهياً بعدم كسِر المكان والزمن بالنسبة للشخصية، والمُشاهد على السواء " (Rasheed , 2016, P17)، وبالتالي فإن إحساس الشخصية المُتمثل بحواسها، ومشاعرها المُتولدة عَبر إدراكها الداخلي، وردة فعلها عاطفياً تجاه ما يجري، ومزيج كل هذا المُتجسد في الحُب !. إنما ليظهر جلياً عبرَ إستخدام اللقطة الطويلة، حيثُ بإمكانها أن ترينا تفاعل لغة الجسد عبر حركاته، وإيماءاته وكشفهِ لما يعتمر في دواخل الشخصية من صراع، وحيرة، وألم، وحُب لم يعش الحياة بعد

وإذا كان المكان محدد بتكويناته المغلقة، فإنه يبث شعور الملل لدى المُشاهد، كما ويبث الإحساس بتباطىء الزمن، ولكن المخرج البارع يتدارك الأمر بشحن اللقطة الطويلة بما يغير من أحاسيس الملل المُتولدة لدى المُشاهد مُبيناً " تأثير وعطاء التوليف المضمر في اللقطة الطويلة مع حركة الموضوع أو حركة الكاميرا أو كليهما معا " (Al-muhandis , 1989, P144). وأما التقطيع الى عدة لقطات، إنما يولد الإحساس لدى المُشاهد بتسارع الزمن بكسره لإستمرارية الزمان والمكان، وعلى العكس يتولد

الإحساس بالتباطىء بإستخدام اللقطة الطويلة، ولاسيما بإيجاد العُمق الذي يُسهم بإحداث معانٍ سايكولوجية ، فعند استخدام عمق المجال يؤدي الى " ادماج الشخصيات في الديكور في مناظر ثابتة تستغرق زمنا طويلا ، ويؤدي ثبات الكاميرا الى تعزيز قيمة الدراما السايكولوجية "(Martin , 1964,p173) .

وقد إتضحت تلك المعاني السايكولوجية بثبات آلة التصوير، وهي تلتقطُ مشاعر الحُب الحقيقية قبل إلتقاطها للصور، حيث الأفقُ شاهداً بلونه الأحمرالقاني وقت الغروب !. والحديث عما ما جاء في الفيلم السوفيتي" الغجر يصعدون إلى السماء " اخراج اميل لوتينو الذي يُعد كونه تحفة فنية !. جسد مُخرجهِ والشاعر " إميل لوتينو " لقطاتهِ، كما فعل كبار التشكيليين في لوحاتهم الفنية !. يحكي الفيلم عن قصة الحُب العنيفة، بين الفتاة الغجرية الساحرة " رادا "، وبين الغجري سارق الخيول " زوبار " اللذين أحبا بعضهما بإستماتة، كما وأحبا حُريتهما .

وفي مشهد فني رائع الجمال، ب " لقطة عامة طويلة "، حيثُ الطبيعة بسحرها، بالرمل والأشجارِ والبحر، كشفت " رادا " عن صدرها ذي النهدين النضرين، ثم عادت وغطتهما بشعرها المنسدل وسط ضحكاتهما، وبدأت تخلع عن جسدها ملابس الغجر المُبللة الواحد تلو الآخر، حتى تعرت !. فمارسا الحُب

وعاشا اللحظة التي كأنها ألبستهم الحُرية بدل الثياب!. فإلتحامُ جسديهُما بكل معانِ الطمأنينة والرضا إستطاع أن يُفكُ عنهما قيود التملك للغير، والإستحواذ على مشاعرهم، وراح يُعبرا عما في أعماقهما من غبطةالحُب التي تتملكهما . وكأن للغير، والإستحواذ على مشاعرهم، وراح يُعبر عن عما في أعماقهما من غبطة الحُب .

وكأن حُبهما أغلى من يُستر عليه، لأنه صادقاً ويحمل كل المعاني السامية، وجاءت اللقطة الطويلة لتجسد وتعلن ذلك الحُب على الملأ . ولما تملك حُب " رادا " قلب " زوبار " بسحرها وجمالها البريء، حاول الزواج منها، إلا أنها وعلى الرُغم من حبها لزوبار لم تستغ فكرة الإستحواذ عليها وسلبها لحُريتها، الأمر الذي جعلها تطلب منهُ حين جاء لطلب يدها من أبيها، وبحضور أهالي القرية أن ينحني ويُقبل قدميها إرضاءاً لجمالها وسحرها وحريتها . فرفض بكبرياء الغجري المُقاتل أن يستجيب لنزوة إمرأة قد أحبت !. فطعنها بخنجره في صدرها، وضمها الى صدره، بينما هي تنزفُ، وعلى إثرِ ذلك جاءهُ أبيها من الخلف وطعنهُ بخنجره في ظهرهِ، فسقطا الإثنين " رادا وزوبار " صريعين والدماءُ تسيلُ منهما حتى ماتا معاً في اللحظة ذاتها، وفي الزمن ذاتهُ . فما أروع مشاعر الحُب التي تنتصر حتى في الموت .

2 . اللقطة القريبة

وإذا ما تناولنا " اللقطة القريبة " فسنجد بأن زمنها على الشاشة غالباً ما يكون أقصر من زمن " اللقطة العامة "، لإحتواء الأخيرة على عناصر كثيرة، وبالتالي تحتاج الى زمن أكبر لقراءة عناصرها، ولكن قد يحدث العكس إذا إحتوت اللقطة القريبة على قيمة تعبيرية عالية، بمعنى أن " تكون القيمة الدرامية مقدمة على مجرد الوصف "(Martin , 1964,p43) حتى أن زمنها يبدو متثاقلاً بثقل المعاني الدرامية والتعبيرية التي تُجسدها بعاطفة وحميمية . واللقطة القريبة هي الأوفر حظاً في شحن العواطف " اللقطة القريبة جدا تعطي عاطفة قوية ، كما أنها قد تستخدم لتوحي بقدر كبير من التأكيد الدرامي " , Danziger) (2009, p126. وتكون الأقرب والأقدر في إيصال المعاني الحقيقية لما يختلج داخل نفس الشخصية، من خلال قدرة اللغة التعبيرية للوجه بشكل أساسي، حيث نظرات العينين وما تهبهما من معاني الحسرة، والضيق، والضجر، أو ما تمنحهما من معاني الفرح والسعادة .

وأشياء أخرى تستغلها اللقطة القريبة لتجسيد شُحنة عاطفية وحميمية، وهي الأكثر حميمية، كونها مشحونة عاطفياً وهذا ما يُولد الإحساس لدى المُشاهد بتباطىء زمنها، وبالتالي مُشاركته لتلك العواطف " اللقطة القريبة تحملنا الى علاقة أكثر جوهرية وحميمية مع الموضوع الذي يدور على الشاشة " (Lanier & Nicholas, 2005 , p173). ، أو تأكيد فعل درامي مهم !. كحركة اليد المُنسجمة ببسط أصابعها، أو الغاضبة بكمش أصابعها الى الداخل، بل وحتى حركة الشفاه إنبساطاً، أو إنزعاجاً، ناهيك عن الصوت الذي يخرج من خلالها بلقطة قريبة بهجةً، أو إلتماساً عندما تكون الشخصية بموقف رهيب، فعندما تعيش المرأة وحيدةً، ولاسيما إذا فاقَ جمالها الجمال الطبيعي، فستكون في غابة، وهذا ما كانت عليهِ أحداث الفيلم العربي " حلاوة روح " اخراج سامح عبد العزيز ، فروح والتي أدت الدور المُغنية والمُمثلة (هيفاء وهبي) كانت تعيشُ وحيدةً بإنتظار عودة زوجها الذي يعمل خارج البلاد . تتعرض لشتى أنواع التحرش

الجنسي من قبل القواد (عَرَفة) الذي أدى الدور الممثل (باسم سمرة) لحساب " طلعت " التاجر البسيط، والذي أدى الدور الممثل (محمد لطفي) .

وفي أغلب الأحيان مطمعاً جنسياً للرجال، خاصةً إذا كانوا من طبقات المُجتمع البسيطة، وغير المُتعلمين . وتجري أحداث الفيلم على هذه الشاكلة حتى المشهد الأخير، الذي يدخل فيه عرفة الى بيت روح لتهيئة مرحلة الإغتصاب للتاجر طلعت . فيوجَعَها ضرباً الى أن تبدأ بالإنهيار ! ليخرج من البيت، تاركاً روح الضحية فريسةً سهلة بيد طلعت .

وب " لقطات قريبة " مُتتالية وسريعة لوجهي وجسدي " الفريسة والمُفترس "، مع الإضاءة الخافتة للغرفة، وصرخات الموسيقى التي إمتزجت مع صرخات " روح " في مُحاولتها مُقاومته، إلا أنه زادها ضرباً، حتى سقطت على فراشها بلا مُقاومة !. ولا شيء يحركهُ سوى الغريزة الجنسية العارمة لديه في تلك اللحظة، فأجهشَ عليها لتتحول الإضاءة تدريجياً الى اللون الأحمر الذي يُشبهُ الكدمات التي في وجهها، والدم السائل من فمها وأنفها، وإفترسها، كما يفترسُ الجائع وليمة طيبة وشهية . وخرج، وكأنهُ قد خرج مُنتصراً من المعركةِ !.

3. المكان بتكويناته وإضاءته

إن المكان المُحدد والضيق قد يبدو مُختلفاً ومُتجدداً وأكثر وسعاً عما هو في الحقيقة، ولاسيما إذا صُور من وضع وزاوية ومسافة مُختلفة، وهذا بطبيعة الحال سيكون قادراً على توسيع المكان في ذهنية المُشاهِد " يمكن للتقطيع أن يظهر المكان بشكل أوسع وبضع لقطات لزنزانة سجن من مواضع مختلفة سوف تعطي عند مشاهدتها متتابعة انطباعا ذهنيا بالاتساع أكبر بكثير مما تعطيه رؤية الزنزانة الحقيقية من الداخل") Stevenson& Dupree , 1993, p84) . إن المكان الذي تجوب فيه " آلة التصوير " باللقطات القريبة هي القادرة على رصد تلك النظرات القلقة، والحائرة المُعبرة عما يجيش داخل النفس الإنسانية، والمُجسدة للوحدة، والعُزلة والمُوحية بإطالتها للزمن النفسي للقطة " فاللقطة القريبة ليست مجرد صورة بمقياس نسبي كبير لجزء من المكان، وإنما هي مرحلة ينبغي الوصول إليها زمنيا ، تماما مثل المقطع العالي للصوت في التأليف الموسيقي " (Stevenson& Dupree , 1993, p165) .

إن المكان الواحد بتكويناته المُغلقة إنما يُولد الإحساس بالضجر والوحدة، ولاسيما في حالة مُشاركة الإضاءة في تجسيد تلك الأحاسيس عبر تباينها وخلقها للجو الخانق في كل شيء من حولها، فللإضاءة أثراً واضحاً في " تأكيد إيحاء الديكور بضيق المكان الخانق ، فالطابع السائد فيه أنه مظلم ، انه يبدو مكانا للشعور بالوحدة "(Danziger , 2009, p233) . وبتفاعل الشخصية مع مكنوناتها الداخلية يضيق المكان أكثر، ويبدو مُكبلاً وزمنه يمر عليه ثقيلاً .

يتبين مما تقدم بأن المكان الواحد الذي تعيش وتتحرك في أرجاءه الشخصية، والمُشبع بالوحدة، يصبح خانقاً الى الحد الذي يؤثر فيه على الزمن النفسي للشخصية بإبطاءه، بل ورُبما بالشعور بتوقفهِ، وبالتالي تأثيرهُ لا شُعورياً على المُشاهد كما أن القطع بين اللقطات في المكان الواحد له علاقة هو الآخر بتباطىء الزمن نفسيا، ولكن ليس نسف المعنى بقدر سعيه " لخلق لقطات يُمكن تأويلها على وجوه شتى، بمعنى آخر تقديم أكثر من حكاية، أو حكاية بعدة أوجه من أجل الوصول الى جوهر الشيء " , Jassim) 2009 , P22)

فالتكوينات المُغلقة لا تُحفز المُشاهد لأن يتخيل ما هو أبعد مما يراه، ولا شيء يسهم في تباطىء الزمن الحقيقي للحدث أو تسارعهِ . وإذا كانت الإضاءة تُعد أحد أهم معالم التكوين، فإن تباينها الطاغي لهُ الأثر الكبير والواضح في تجسيد الحدث الدرامي، والتعبير عما تضمرهُ دواخل الشخصية من آلام وصراعات، لأن بإستطاعتها تهيأت المُشاهد وإغرازهِ في الحدث، وذلك لقدرتها على توحيد عناصر التكوين في المشهد" تستطيع الإضاءة تأمين وصول التكوين الى بنية موحدة "(Machelli , 1983 , p53) . لذا فإن للإضاءة التأثير الكبير في إلهام المُشاهد بالجو النفسي في المشهد، من خلال تباينها، وطبيعة اللون المدمج في اللقطة، في فيلم " روميو وجوليت " للمخرج " باز لورمان " كان الشكل الإضائي معبرا عن العاطفة الجياشة عبر تأثيرات ضوئية ناعمة ، وتباين منخفض وألوان ناعمة وخلال الصراع تتغير التأثيرات الضوئية الى درجة الحدة الإنفعالية الى أن يصل الصراع الى النهاية فتزداد مساحات السواد في الصورة وترتفع نسبة التباين ويزداد اللون تباينا "(Radi, 2005, p228). وفيما لو أستخدمَ اللون، على الرُغم من بهاتتهِ في المكان والتوقيت المُناسبين فإنهُ سيخلق التأثير الدرامي الكبير " واللون الذي هو في ذاته باهت أو لا يتسم إلا بقدر بسيط من الجاذبية، يصبح موضوعا دراميا متألقا حين يوضع داخل النمط الذي تكونه " (Stolnitz, 1974, p357).

وفي الحالات التي تطغى فيها الإنغلاقات المكانية، وتباينات الإضاءة العالية، يلجأ المخرج الى إدخال أحد عناصر الصوت التي تأتي من خارج الكادر، لإطالة زمن اللقطة وفسح مجال لدى المُشاهد بشكله الواسع في قراءة تفاصيل مجرى الأحداث، وأيضاً في مجال آخر للمُشاهد بخلقه صوراً ذهنية أوسع من حدود المكان الذي تجري فيه الأحداث " الاحساس بمجريات الأمور خارج الشاشة وراء الكاميرا يزيد استغراق المتفرجين في الحدث الدرامي" (Stevenson& Dupree,1993, p214)

كما أن الإضاءة التي تميل الى الرماديات لها قدرة التعبير عن حزن الشخصية وما يعتمر في دواخلها، وقد لا تعمل بمفردها بل من خلال تشكيل التكوين في بنية موحدة كونها (أي الإضاءة) عنصرا بارزا في التكوين وعليه تبرز خلجات نفس الشخصية واضحة باينة للعيان، فهناك " إستعمالات رمزية للإضاءة قائمة للتعبير عن المأساة التي يتناولها الحدث، حتى تبدو الشخصيات، وكأنها تُنتزع من الظلام إنتزاعاً " (Alton,1964,p69) . وإذا كان المشهد يسوده الحزن المتمثل في توحيد التكوين عبر أشكاله المغلقة باستخدام إضائي درامي خلاق ، وعبر لغة جسد الشخصية ، كتعابير الوجه أو حركات الجسد الأخرى والذي جاء انعكاسا لآلام نفسية حادة كل هذا يؤدي بالنتيجة الى تثاقل الزمن النفسي وإبطأه على مستوى الشخصية والمشاهد معا ، وذلك لأن الإضاءة في هذه الحالة ولدت الضيق النفسي لكليهما معا، حيث يُمكن " إستخدام الإضاءة للتركيز على الضحايا، وعلى الذين يحولونهم الى ضحايا "(Danziger , 2009, p136) .

في فيلم " ساعي البريد يطرقُ البابَ مرتين " اخراج بوب رافلسون, يلتقي " فرانك " الذي أدى الدور الممثل (جاك نيكلسون) ب " كورا " والتي أدت الدور الممثلة (جيسيكا لانج) لأول مرة بشكل مُنفرد أثناء غياب الزوج " نيك باباداكيس " الذي أدى الدور الممثل (جون كوليكوس) عن البيت .

يلتقيان في المُطبخ، في جو شُبه مُظلم، وفي مساحة ضيقة بتكوينات مُغلقة، حيثُ كانت تُعد لعمل الفطائر، وفرانك رجل مُتسكع، توقف بالصدفة عند مطعمهم الريفي، ثم إشتغل عندهم كمُساعد .

وقف ينظُر إليها بنظرات حائرة، وغريزية . ولا سيما أنها كانت شُبه عارية الصدر ، فشعرت بأنهُ يلتهمها بنظراتهِ، فقالت لهُ :

هل الباب مُغلق ؟.

فرد : لابد أنني أغلقتهُ !.

فقالت : إفتحها، هل سمعتني ؟.

وتتحرك فيخطفها إليه بقبضة سريعة ومُحكمة، ويضُمها بكل نهم وشبق إليهِ !. فتصرخ ، ولكن ليس هناك من مُستجيب لصرخاتها، و يدخلُ صوت الموسيقى، وكأنها الشاهد الوحيد على إقامة عَلاقة جنسية تامة وبرضا الطرفين !. و وصلت الموسيقى لأوج إنفعالاتها، ولاسيما عند تلك اللحظات الجنسية العارمة بينهما، ثم بدأت تهدأ لما بدأت إنفعالاتهم تهدأ . أجل لقد كانت " كورا " أكثرُ رغبة وجموحاً لهذه العَلاقة منهُ، فحرمانها وعلى مدى بعيد من العَلاقة الحميمة مع زوجها بسبب حالة السُكُر المُستمرة، واللامُبالاة جعلها تستسلمُ لمُحاولة أول رجل أعلن عن رغبتهِ بها .

4. الصمت والموسيقى

إن البعض يعتبر الصمت لا مبالاة، ولم يعوا بعد بأن الصمت هو أوج الإنفعال !. ففي اللحظات الإنفعالية العالية يصعب علينا أن نُعبرَ بالكلمات . والصمت في الفيلم الروائي " يأتي دائما بشكل بصري يبين مفهومه بطريقة رمزية قابلة للتأويل، ولكن في كل الأحوال، هو يُسوغ على أساس دواعي ظهوره في القصة الفيلمية، ويتشكل بمعانٍ تعبيرية مُغايرة في كل سياق يبدو فيه ضمن النسيج الناطق والمسموع " (Kadim, Jabarullah, 2009,P245)، والصامتين لا يتكلمون إلا عما في دواخلهم !. وإن صمت الشخصية في الفيلم من خلال إدماجها في أحداث الفيلم التراجيدية له الأثر الكبير في تغير طبائعها من حالة مرح على سبيل المثال الى حالة يأس وإحباط عبر تكالب الأزمات، والصراعات التي تمر عليها سواءاً كانت نفسية، أو جسدية، أو إجتماعية، وكأنه يفقد إتصاله بالعالم ويكون في حلم ف " العالم الخالي من الصوت عالم غير حقيقي من عدة وجوه، وقد إستغل بعض المخرجين الصمت كوسيلة سريالية للإيحاء بحالات الغرابة والحلم " (De Janetti,1981,p270).

والجرح ليس بالضرورة أن يكون موجه من الإنسان الآخر، فقد تتولد الجراحات نتيجة الوحدة، والحرمان والمرض وهذا ما وصلت إليه بطلة الفيلم الفرنسي " الحُب " اخراج مايكل هانكة , حيث تناول الفيلم الحياة اليومية العادية لزوجين مُحبين لبعضهما البعض، ومتقاعدين كبيران في السن، تُصاب الزوجة بسكتة دماغيّة، فيقوم الزوج بمهام الزوج المُحب لزوجته ومساعدتها في تخطي مرحلة مرضها . وفي خضم الأحداث يقدم لنا المخرج " مايكل هانِكه "، درساً في أن التصورات التي نتبعها عن مجرى الأمور لا تنسجم، أو توافق الواقع، بل على العكس قد تُعارضها تماماً، إذ أن الواقع أقسى بكثير مما نتصوره . فمن يعرفُ شيئاً عن ألم الآخر ؟. ومن يسمعُ أنينهُ ؟. وعن أحداث يوم تتكرر ببطء، وبإحساس، وضجر لا يُولد سوى مشاعر الموت !. وهنا يكمن السر في عدم تصديق التصورات مالم نعش الحياة ونتعلم منها .

والفيلم يُحدثنا بصمت عن مشاعر الحُب والخوف معاً !. مشاعر الحُب في إعتناء الزوج " جورج " الذي أدى الدور الممثل " جان لوي ترينتيتيان " بزوجته " آن " والتي أدت الدور الممثلة " إيمانويل ريفا " . وإظهار مدى إهتمامه بها، حين قال لها ليطمئنها : لا بأس، لا بأس، أنا هُنا معكِ .

والخوف من الزمن، بمعنى الخوف من (العجز، والوحدة، والمرض، . . . الخ) من الحالات التي تُصاحب الإنسان بتقدمه في السن .

وتتضح هذه المفاهيم، ولا سيما بمحاصرة الزوجين وطيلة أحداث الفيلم بمكان واحد، وهو شقتهما، وبالإيقاع البطيء من خلال " اللقطات الطويلة " وصمت المكان، وتلميحات الموسيقى ليجسدوا معاً معاني المرض الذي يأكل جسد " آن "، تدريجياً، والخوف الذي ينخرُ روح " جورج " .

وإهتم الفيلم في ثناياه بإظهار مشاعر الحُزن المتعلقة برغبة " جورج " في شفاء زوجته ومحبوبته " آن "، وفي المُقابل تضاءل الفرص أمامه في وجودها وإستمراريتها في حياتهِ . وفي مشهد صادم أقدم " جورج " على خنقها بالوسادة، حتى لفظت أنفاسها الأخيرة !. ويبدو بأنه إستسلم أخيراً لمعاناتها، وتؤوهاتها، وعدم رغبتها بالبقاء على قيد الحياة . أو أنه فقد السيطرة على تحمل هكذا حياة بروتينها المُمل الى الدرجة التي جعلتهُ يقتُل وحيدتهُ ومحبوبتهُ في الحياة زوجته " آن " .

وبعدها عاد لممارسة حياته الطبيعية، ويحسبها بأنها لازالت على قيد الحياة !. فيلبسا معطفهما، ويسيران الى خارج الشقة، وكأن الزوج " جورج " يلتحمُ مع زوجته " آن " حتى في موتها !.

إن السماح للموسيقى بالدخول على الصمت الجاثم على المشهد ليس إلغاءاً لتأثيره الدرامي، بل على العكس من ذلك تماماً، فالموسيقى في هذه الحالة كانت قد أعطت للصمت بُعداً آخر في تجسيده لقيمهِ الدرامية والجمالية، إضافةً الى إضفاءها قيمها الفعالة، فالموسيقى " تعملُ بطريقة جدا مُعبرة، أو حتى رمزية مثل الصور المُستقلة حاملة عُمق المغزى قدر ما تحمل الصور المرئية "(Yuggs, 1995,p125) . وتصعيد حالة التوتر لدى الشخصية في المشهد، وإبراز ملامح إنفعالاتها النفسية بمُضاعفتها للمؤثرات البصرية " حاسة البصر لم تكن بقادرة على تقديم أفضل ما عندها إلا عبر توظيف ملائم للحقل السمعي " (Almuhandis, 1990, p118).

فالموسيقى ليست إضافة للمشهد، بل هي لتعميق أحاسيسنا، ومشاعرنا، وعواطفنا عبر تدفقها الموائم والمُنسجم مع الحدث الدرامي .

مؤشرات الإطار النظري :.

بعد دراسة طرق مُعالجات المَشاهد العاطفية في الفيلم الروائي، خرج الباحث بالمؤشرات التالية :.

1 . إن لبنائية اللقطات في المشهد دوراً حاسماً في بلورة العواطف في الفيلم الروائي .

2 . إن لتباين المكان بإضاءته وتكويناته أثرا عميقا في تجسيد المشاهد العاطفية في الفيلم .

3 . يتجلى تأثير الصمت من خلال لغة الجسد التي تنعكس على المشاهد العاطفية في الفيلم .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا / منهج البحث : . إعتمد الباحث في بحثه على المنهج الوصفي التحليلي ، كونه يمثل أنسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وأهداف البحث .

ثانيا / أداة البحث : . إعتمد الباحث على ماورد من مؤشرات في الإطار النظري لإستخدامها كأداة للتحليل.

ثالثا / وحدة التحليل :. تلزم عملية تحليل العينة المختارة وحدة تحليل معينة . لذا سيعتمد الباحث (اللقطة والمشهد) كوحدتي تحليل للعينة القصدية .

رابعا / عينة البحث : . بعد أن قام الباحث بجرد الأفلام التي تمكن من الحصول عليها ، والتي تناولت موضوعة الحُب، فقد إختار الباحث عينة واحدة قصدية هي :.

(Malena) للمخرج الإيطالي (جيوزبي تورنتوري)

وذلك لكون الفيلم لمخرج مهم ، ولممثلة بارعة " مونيكا بيلوتشي "، كما نال الفيلم اهتماما كبيرا من النقاد السينمائيين ، فضلا عن تلبيته لكل متطلبات البحث .

قصة الفيلم

فيلم " مالينا " هو فيلم دراما، رومانسي إنتاج عام 2000. والفيلم من بطولة الممثلة الإيطالية " مونيكا بيلوتشي " و " جوزيبي سيلفارو "، سيناريو إخراج " جيوزبي تورنتوري " ، والقصة ل " لوتشيانو فينسينسوني " . تجري أحداث الفيلم عام " 1940 " في مدينة صقلية الإيطالية، خلال الحرب العالمية الثانية، يرى " ريناتو " المراهق ذي ال 12 عاماً والذي جسد الدور الممثل " جوزيبي سيلفارو " الفتاة الشابة رائعة الجمال " مالينا " والذي جسدت الدور الممثلة " مونيكا بيلوتشي " ويظل يُلاحقها طوال أحداث الفيلم بخيالاته الجنسية .

و مالينا تعيش في بيت مُتواضع لوحدها، حيث زوجها يحارب البريطانيين في أفريقيا . ووالدها المعلم لريناتوا في المدرسة يعيش هو الآخر في بيت آخر ولوحده أيضا . وكثيراً ما تذهب مالينا الى منزل والدها للإعتناء والإطمئنان عليه وكون مالينا تتمتع بالقدر الفائق من الجمال، إضافة الى كونها تعيش وحيدة أصبحت مطمع جميع رجال البلدة، كما أن النساء يمقتنها بسبب الغيرة، وخوفا على أزواجهن منها أيضاً .

وبتطور أحداث الفيلم تتشوه سمعة " مالينا " على ألسنة رجال ونساء القرية، الخبر الذي وصل الى مسامع أبيها، وتبعا لذلك يترك عمله كمعلم، كما ويرفض إستقبالها في بيته . فتعيش حالة وحدة أشد وأقصى . وتتلقى فيما بعد خبر مقتل زوجها الذي يضيف الحزن والحداد لوحدتها، وبالمقابل تزداد الشائعات حولها، فتعيش حالة صعبة من العوز والفقر وتتطور الأحداث وتدخل البلدة صقلية في قصف الحلفاء لها، وعلى أثره يُقتل من يُقتل، ومن ضمن من قتلوا والد مالينا ، فتسوء حالتها وحدةً وحُزناً وفقراً، ما جعلها تنقاد الى عالم الدعارة !. إن الصبي " ريناتو " عندما إلتقى بالمرأة بارعة الجمال " مالينا " قد أحبها !.، ولكن كان عمره صغيرا من أن يحب إمرأة أكبر منه بسنين عديدة، ومازال يرتدي السراويل الطفولية القصيرة . لقد قمعت الأنا الأعلى لرغبات " ريناتو " بسبب عدم إشباع الهُو فقد سيطرت الأنا على الهُو، وإستجابة لرغبة الهُو عملت الأنا على تغيير مظهره وجعله بما يُشبه مظهر الكبار، ويُمكن إعتباره أصبح بالغا وبذلك لعله يتمكن من أن يسعى في رغبته ب " مالينا "، وبطبيعة الحال كانت هذه دوافع الهُو .

وبرجوع زوج " مالينا " الذي كان غائبا إثر ظروف الحرب غادر " ريناتو " عالم " مالينا " والى الأبد، وهو مازال يُحبها !. وفي المشهد الأخير من الفيلم جاء صوت " ريناتو " من خارج الكادر، وهو بعمر كبير، وقال : لقد عرفتُ نساءا كثيرات ونسيتهن، ولكن مالينا هي المرأة الوحيدة التي لن أنساها أبداً .

1. إن لبنائية اللقطات في المشهد دوراً حاسماً في بلورة العواطف في الفيلم الروائي .

وقد إعتمد مخرج الفيلم " جيوزبي تورنتوري " على إستخدامهِ المُتكرر للقطات الطويلة زمنياً، كلما سارت " مالينا " في الطُرقات العامة، وحقاً كان هذا الإستخدام بليغ جداً في توصيل المعنى من كونها بحاجة ماسة لهذا السير الطويل في تفريغ شحناتها السلبية التي تعصف بداخلها .

ومالينا تسير ونحنُ نسمع آهاتها، ورغباتها، وحتى كلمات الحُب التي تشتاق لسماعها، فما أبلغ التعبير الذي يصل دون أن نسمعه، بل الذي نُحس بهِ، ونشعرُ ونتعاطف تجاههُ .

وإستطاع المخرج بهذا الإستخدام " للقطة الطويلة " من إبراز مفاتن الحُسن والجمال الذي تتمتع به " مالينا " وهي تسيروَضَاءة الوجهِ الذي ترقُد فيه حلاوةَ عَينيها، زهراءةَ الوجنتينِ كأنها البدرُ، وسيمةً كأنها الرسمُ ! هيفاءَةً مدقوقةَ الخصرِ ومُضمرةَ البطنِ بشعرها الأسود الفحمي المُنسدل على الكتفين .

ومن يرى " مالينا " وهي تسير يشعر بأن الذي يسير هي كُتلة مُلتهبة من الأنوثة العطشى للإرتواء ! فكلُ كيانها، كأنهُ يصرخ ويُعلن مدى احتياجه الى الحُب !. أجل هذا ما أرادهُ المخرج عبرَ إستخدامهِ " للقطات الطويلة " من أن يُحرر الرغبات المحبوسة، ويُفجر الأفكار البالية ليعلنها صراحةً عبرَ حركات " مالينا " الأنثوية الناعمة بالتواءات جسدها وتمايلهُ من إن الرغبة في الحُب هي أول علامات السواء النفسي .

وأن الذي يستهينُ بمشاعر الحُب لا يُمكن أن يرتقي الى ذلك الصفاء النفسي، وكأن هذا ما أرادت قولهُ " مالينا " لكلِ رجال صقلية من أنها إنسانة سوية، لذلك فهي خاوية، ومُتعبة وعطشى للحُب !. أجل أنها تتحرك فاتنةَ الجمال، لكنها كأنثى ترغبُ في أن تعيش علاقتها الطبيعية الحميمة مع من أحبت، وهو زوجها الغائب في الحرب، أو على الأقل أن تسمع كلماتَ الغزل لعلها تُنعش بعضَ ما تبقى من حياة قبل أن ترقدُ رقدتها الأبدية، وكما قال غسان كنفاني " نحنُ لا نموتُ حين نفقدُ مَن نُحب !. فقط نكمل حياتنا بقلب ميت " وهذا هو حال " مالينا " التي تعيش بقلبها الميت .

ويبدو أن " مالينا " قد صدرت تلك الأحاسيس، والمشاعر والعواطف التي تختلجُ جسدها ونفسها وروحها لمن حولها من الرجال، كأنعكاسات داخلية لما تشعر بهِ، فالطاقة الصادرة منها هي إنعكاس لما في داخلها، وبالفعل كأنت معالم تعطشها للحُب قد وصلت لرجال صقلية، لكل الرجال، فهاجوا معلنين إفتتانهم بجمالها، ورغبتهم الجامحة بمضاجعتها !. دون أي شعور لما يُمكن أن يُقدموه لها ليُعمر قلبها المكسور .

وتحركت لديهم فقط الشهوة الحيوانية، إلا المُراهق " ريناتو " فعلى الرُغم من أنه يشتهيها، ويتصورها في خيالاتهِ عارية ويُضاجعها !. إلا أنهُ أحبها وعشقها وهامَ بها هياماً، وفي آخر مشهد من الفيلم، فبينما " مالينا " تسير، وهو يسير ب " لقطة عامة طويلة " راحلاً عنها بدراجته بالإتجاه المُعاكس، نسمعُ صوت من خارج الكادر يُمثلهُ عندما كَبُرَ " إن المرأة الوحيدة التي لن أنساها هي مالينا " .

ويبدو بأنه لا مفر في خَضُم أحداث الفيلم من الإستخدام المُتكرر ل " اللقطة القريبة " كونها الأقرب والأصدق في التعبير عما يُخالج مكنونات العالم الداخلي ل " مالينا " و " ريناتو " على السواء، فهما المحورين الرئيسين في الفيلم، وبالتالي كان على " آلة التصوير " الإقتراب منهما أكثر، وسبر أغوار عالمهما، ومعرفة ومُحاكاة أسرار تلك النظرات المتلهفة أحياناً، والشاردة أحياناً أخرى .

إن اللقطة القريبة في هذا الفيلم عرجت الى دغدغة وتفسير ألمهما، ألم و وجع " مالينا " المُتجسِد بالإنكسارات المُرتسمة في تعابير وجهها، نتيجة الفقر، والجوع . حتى أن رجلاً عندما كان يُضاجعها !. قالَ لها : سأأتي إليكِ كل يومِ خميس . فأجابته : تعالَ، ما دُمتَ تأتي بالطعام !!.

كما وإختزلت " اللقطة القريبة " كل معاني الحرمان ل " مالينا " من صدق المشاعر التي كانت تعيشها مع زوجها المفقود في الحرب .

وبالمُقابل فقد أبرزت " اللقطة القريبة هوس وهيام " ريناتو "بمحبوبتهِ " مالينا " . من خلال نظراتهِ الوقحة أحياناً، وهو يتلصصُ عليها عاريةً، وأحياناً أخرى من خلال نظرات أكثرُ إنسانية، حيثُ تكون ممتلئة نقاءاً، ورأفةً، وحناناً، وكأنهُ المُنقذ الوحيد لها من براثن المجتمع الذي لا يرحم !.

والشيء المُثير والمُدهش في الوقتِ ذاتهُ، وعلى الرُغم من كل تلك المشاعر المكبوتة والمُتفجرة على السواء لم يحدث أي لقاء وتبادل كلمات بينهما طيلة أحداث الفيلم !. عدا المشهد الأخير من الفيلم، فينما كانت " مالينا " تحملُ بيديها سلال الفواكه، تعثر فيسقط البرتقال من إحدى السلال، فيهرع " ريناتو " على دراجته يلم لها البرتقال . فيتبادلا النظرات البرئية التي تُشعر بالحُب والألفة، والمودة . فقالت له : شُكراً لكَ مُساعدتي . وتنهضُ وتكمل سيرها . و " بلقطة قريبة " لوجههِ، لتعلن تعابيرهُ عن حزن الحبيب الذي فقد حبيبته الى الأبد !. وقال لها : حظ طيب سيدة مالينا . فتستدير تجاههُ،

ويتبادلا النظرات الحائرة، ثم توماً براسها له شاكرةً . وسادَ على المشهد شعوراً بأن " ريناتو " أراد أن يقول لها : يمكن لأي شخص أن يختاركَ في توهُجك، ولكنني سأختارُك حتى حين تنطفىء ! وتأكدِ بأنني وإن رأيتُ النورَ في غيرِكَ سأختارُ عتمتُكَ !!. لكنه لم يقلهُ حقيقةً، ولم تسمع " مالينا " ما كان يُمكن أن تسمعهُ !. وسارت بطريقها مُبتعدة، وسار " ريناتو " ب " لقطة طويلة " بدراجته مبتعداً بالإتجاه المُعاكس، ولم يلتقيا بعد ذلك .

2. إن لتباين المكان بإضاءته وتكويناته أثرا عميقا في تجسيد المشاهد العاطفية في الفيلم الروائي

تُكاد " مالينا " لا تتحرك إلا ضمن مكانين مُحددين (الشارع، والبيت)، وهذا يعني بأنها تعيشُ سجينة في سجنٍ أكبر قليلاً من السجن المُتعارف عليهِ، على الرغُم من أنها تعيش في بلدة صقلية المُزدحمة بالناس . وهذا ما يُفسر بطبيعة الحال بأنها هي من إختارت لنفسها هذه العُزلة والإبتعاد عن مُخالطة الناس، فلعلها عرفت أن في التخلي تجلي !.

والوحدة قرار إتخذتهُ " مالينا " بالبقاء وحيدةً، مُنطويةً، ومُنعزلةً عن الآخرين، فغريزتُها الداخلية لا تُشجعها على التواصل مع الآخرين، على الأقل في هذه المرحلة من حياتها، حيثُ لا شيء يُعادل خسارتها

لزوجها ولحظات الحُب الحميمة بينهما، فهي مشاعر الضيق العاطفي الذي تشعُر به بفقدانها لرغباتها المُتأصلة في العَلاقة الحميمة .

وبيتها ضيقاً، كضيقِ نفسها وروحها، وهذا ما أسبغَ بعداً آخر لوحدتها التي من المُمكن أن تُعدُ غريبة، ولكن لا غرابة عندما تحدث كإنعكاسة لضجيج الأزمات المُتتالية التي تعصف بإمرأة في مُقتبل العُمر، فتُحاصرها التكوينات المُغلقة، بإضاءة خافتة، بل تُكاد أن تكون مُعدمة، ولا شيء يُرى سوى جسداً وحيداً يتلوى في فراشهِ عطشاً وشبقاً .

وتبقى رحلة الوحدة رحلة ذاتية، فقد لا يشعُر الإنسان بالوحدة وهو بمفردهِ، وقد يشعرها وهو ضمن زحمة الناس والحياة . وهذا ما يشعر تجاهه المُشاهد في حالة مالينا، فعلى الرُغم من أنها تعيشُ وحيدة في بيت ضيق إلا أنها تُجسد حالة من الإنسجام والرضا تجاه نفسها، وتجاه العالم من حولها، فليس هناك معالم للإكتئاب في حياتها، ولا للعُصابية، أو الإنطواء !.

فنجدها وقد تلائمت مع واقعها، فتسمع الموسيقى وتتراقص عارية على أنغامها، وكأنها تقول : بأن وراء وحدتي وحدة أبعد وأقصى، أو أنها تلمس جرحها الغائر عميقاً وتطمئنهُ بأن الآتِ سيكون أفضل !. لأنها أدركت من خلال رحلة الحياة المُتعبة حقيقة، كما قالها ويليام جامس ومفادها " من إيمانك ستُخلق الحقيقة " .

ورينا تو جالس في الفضاء الواسع يتلصص، ويسرق أجمل اللحظات، حيثُ إستمتاعهِ بمُشاهدة محبوبتهِ التي أحبها بصمت وهي ترقُصُ عاريةً بلا سترٍ أو حجاب، تتمايل أمام عينيهِ بكل أنوثتها، وكأنها تهزُ له، ولهُ وحدهُ أثداءها النضِرة الفتية .

وما أروع الإحساس والشعور والعاطفة لدى " ريناتو " وهو يرى العالم الواسع وهو يدخل من خلال عينيهِ الى ذلك البيت الضيق، الشُبه مُظلم ليتجسد في جسد إمرأة جُمعت فيه كل سمات النساء . فصارَ المكان الذي ترقصُ فيه أوسع بطاقتهَ الفرحة، وطاقة الأشياء التي يحتويها، ولا سيما وهو يمتزجُ بأنغام الموسيقى وهي تُداعب الروح التي لا أحد يعرفُ مكانها !. ومالينا إتخذت القرار بوحدتها، العيش وحيدة في بيتها، وحتى وحيدةً وهي تسيرً في الطرقات، بعدَ أن وجدت بأن الوحدة هي الملاذ الوحيد للتخلي عن عالم لا يُشبهها، ولا يثيرها، أو يُطمئنها، على الرُغم من أنهُ الأكثرُ حسرةً في النفس أن يعيش الإنسان وحيداً في عالم يضُجُ بالكلماتِ، والأصواتِ، والرغباتِ، والأحلام

3. يتجلى تأثير الصمت من خلال لغة الجسد التي تنعكس على المشاهد العاطفية في الفيلم .

على الرُغم من كون فيلم " مالينا " ناطقاً، إلا أن من يُشاهدهُ بتمعن وتأني، يحسبُهُ فيلماً صامتاً، فبطلة الفيلم " مالينا " تُكاد لا تنطق طيلة أحداث الفيلم سوى " كلمات معدودة " وكانت كلمات إضطرارية، بمعنى أنه لابد أن تتكلم فيها عند تلك اللحظات، وعلى سبيل المثال عند إستدعائها للمحكمة لسماع إفادتها بشأن علاقتها برجل متزوج، والتي لا أساس لها من الصحة . . وهنا تكلمت جملتين أو ثلاثة و إنتهى .

وإن الذي كان يتكلم هو جسدها الأنثوي المُتمايل الخُطى والمُثير للرغبات الجنسية وبجمل فصيحة ومعانٍ واضحة، ولا شيء بعد ذلك بإمكانه سرد معاناتها بفقدها الحُب، وإقامتها لعَلاقة حميمة !. وأن عُري صدرها، وفتنة ساقيها، وضيق ملابسها، و ، و ، وكل ما فيها من مُغريات هي التي كانت تتكلم

وبالمُقابل فإن ذلك السحر الأنثوي الفارع الطول بشعرها الأسود المنثور على أكتافها، فإنه لا يتطلب لمن ينظر إليها الرغبة بالكلام، بل الى مزيداً من النظرات لثورة الأنوثة العارمة التي تنطق بكل حروف الهجاء " أنا هُنا " .

وقد إستعانَ مخرج الفيلم " جيوزبي تورنتوري " بالموسيقى لشحن المشهد عاطفياً في اللحظات التي كان لابد فيها أن تتكلم فتصمت حيال الحدث، أو حيال ما تتفجر في دواخلها من مشاعر الغضب أو الحنين، وما شابه ذلك من المشاعر .

وتهدأ الموسيقى عندما يهدأ تفكيرها ، و تستقر مشاعرها وتصمت، ولا شيء يُعادل الصمت في اللحظات التي تكون بحاجة الى مَن يُنصت إليها ! لتسمعَ صوت روحها الذي تفهمهُ ويفهمها، وعندها تكون في مُنتهى البوح .

ولا يفوتنا أن نذكر بهذا المجال من أن اللجوء الى الإستخدام المُتكرر ل " اللقطة القريبة " قد أفصحَ بشكل صريح عما يُخالج نفسها وروحها من آهات الحرمان الجسدي، والمادي . من وجع حرمانها من الحُب لفترة طويلة، إضافةً لآلام أيامَ الفقر التي عاشتها .

فتعابير وجهها بحُزنهِ وحرمانهِ جاءت صادقة بصمتها الذي تُختزن فيه كل الكلمات، وما فائدة البوح بالكلمات، ولاسيما بعد أن أدركت، أو بالأحرى إستغنت عمن حولها من الناس ليقينها بأن كل الرجالِ من حولها ذئاب تريد إفتراسها !. وكل النساء مُثرثرات عنها بالشائعات .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات:

النتائج :

1 ـ إن المُعالجات في الفيلم الروائي تتفاوت في قدرتها على تجسيد المَشاهد العاطفية، بحسب طبيعة المَشهد.

2 ـ يكون التأثير أكثرعُمقاً في حالة إشتراك أكثر من عنصر تعبيري في مُعالجة المَشاهد العاطفية

3 ـ إن المُعالجات الصوتية، مثل (الصمت) أبلغ في التعبير عن المَشاهد العاطفية من المُعالجات المرئية .

الاستنتاجات:

1 ـ ليس كل عناصر التعبير الفيلمي قادرة على مُعالجة المَشاهد العاطفية في الفيلم الروائي .

2 ـ تكاد تنحسر طريقة مُعالجة المَشاهد العاطفية بوسائل تعبيرية معينة، وتتكرر إستخداماتها .

Reference:

1. Al-Khalidi , A. M & Abdel Aziz, M. M,(2020), *Neuropsychology, Wael Publishing and Distribution House, Amman, Jordan, 1st edition*,
2. Al-Meligy, Helmy ,(2001) *Personality Psychology*, Arab Nahda Publishing House, Beirut, 1st edition, ,
3. Al-Muhandis ,H. Helmy, (1989), *Screen Drama*, Part 1, Egyptian General Book Authority.
4. Al-Muhandis ,H. Helmy, (1990), *Screen Drama*, Part 2, Egyptian General Book Authority.
5. Alton , John, (1964), *Painting with Light*, published by Soraya Hamdan, Egyptian Authority for Publishing and Printing, Egypt.
6. Anthony , Robert,(2005), *Beyond Positive Thinking*, translated by: Dr. Al-Sayyid Al-Mutawali Hassan, Jarir Bookstore, Riyadh, 1st edition.
7. Badawi , Abd al-Rahman, (1962), *Martyr of Divine Love*, Rabaa al-Adawiya, Egyptian Nahda Library for Printing and Publishing, 2nd edition.
8. Danziger , Ken, (2009*), The Idea of Film Directing*, 1st edition, translated by Ahmed Youssef, Cairo: National Center for Translation,
9. de Almeida& Bittencourt, ,(2020) , *The concept of love: an exploratory study with a sample of young Brazilians* , International Journal of Advanced Engineering Research and Science .
10. De Janetti , Louis, (1981), *Understanding Cinema*, Trans., Jaafar Ali, Al-Rasheed Publishing House, Baghdad.
11. Frosh , Stephen, (2011) , *Feelings*, translated by: Abdullah Askar, National Center for Translation, Cairo, 1st edition.
12. Hefner&Wilson, (2013) , *From love at first sight to soul mate: The influence of romantic ideals in popular films on young people's beliefs about relationships*, Article in Communication Monographs journal.
13. Hussein Helmy *Al-Muhandis, Screen Drama*, Part 2 (Egyptian General Book Authority, 1990).
14. Jassim , Alla Al-dean ,(2009) , *Traits and features of postmodern cinema* , University of Baghdad, College of Fine Arts, published research, Al-Academy Magazine.
15. Kadim, Jabarullah ,(2009) , *the sound and its expression value in narrative film*, University of Baghdad, College of Fine Arts, published research, Al-Academy Magazine.
16. Kochhar&Sharma , (2015) , *Role of Love in Relationship Satisfaction*, The International Journal of Indian Psychology Volume 3, Issue 1.
17. Lanier& Nicholas, (2005), *film direction*, translated by Atef Motamed Abdel Hamid, reviewed by Mona Al-Sabban ,Cairo: Al-Tanani Publishing and Distribution.
18. Machelli ,Joseph, (1983), *Composition in the Cinematic Image*, translated by Hashim Al-Nahhas, Egyptian General Book Authority.
19. Martin , Marcel, (1964), *The Cinematic Language*, translated by Saad Makkawi, Cairo: Egyptian House for Authoring and Translation, 173.
20. Radi , Maher, (2005), *The Art of Light*, Damascus: Ministry of Culture Publications.
21. Rasheed, Ali Anwar,(2016), *the relationship of psychological time to the elements of film expression*, University of Baghdad, College of Fine Arts, published research, Al-Academy Magazine.
22. Sadiq , Adel, (1993) , *The Meaning of Love*, Dar Al-Sahwa for Publishing and Distribution, Egypt, 1st edition.

23. Stevenson&Dupree, (1993), *Cinema is an Art*, translated by Khaled Haddad , Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Organization for Cinem.
24. Stolnitz, Jerome, (1974), *Art Criticism*, translated by Fouad Zakaria, Ain Shams University Press, (1974).
25. Yuggs , Joseph, (1995), *The Art of Watching Films*, trans. Widad Abdullah, Egyptian Book Authority, Cairo.

Artistic processing of Emotional Scenes in the Narrative Film

Ali Anwar Rasheed [1]

Abstract:

This research entitled: "Artistic processing of Emotional Scenes in the Narrative Film" deals with how to process and embody those emotional scenes. As there are certain filmic elements that play an effective role in deepening the viewer's sense of the importance of those scenes, and that their presence in the film is necessary and inevitable, and cannot be dispensed because it forms an interconnected connection with the rest of the film's scenes, in addition to its dramatic and aesthetic value in the film in crystallizing the viewer's feelings and integrating him/her into the scene.

The research was divided into four chapters, the first chapter includes: the methodological framework, which represented the research problem, and brings the following question: What is the artistic processing of emotional scenes in the narrative film? The aim is to detect artistic processing of emotional scenes in the narrative film. The second chapter, covered theoretical framework. The first topic includes: the concept of emotion and feeling, the second topic: the artistic structure of the romantic scenes. The third chapter includes the research procedures and methodology and its performance, which are the theoretical indicators that come out from the theoretical framework. The research sample has included the narrative film (Malina starring the Italian actress "Monica Bellucci" and "Giuseppe Silvaro") screenplay and directed by "Gio Giuseppe Torrentor Re". The fourth chapter includes analysis and results .

Keywords: Artistic processing, Emotional Scenes, the Narrative Film**.**

[1] **College of finearts, University of Baghdad**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1201

تركيبية الصورة المتشظية لأداء الممثل في العرض المسرحي العراقي

عقيل ماجد حامد الملا حسن [1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 13/7/2023 Date of acceptance: 26/7/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

تُمثل الصورة المسرحية احدى ادوات التواصل مع الآخر لخلق لغةً تواصلية ينتجها ويبثها الممثل وجسده عبر الفضاء المسرحي ولإرسال المعنى بكافة أشكاله وأنواعه، فإما صورة (ثابتة أو متحركة) فالثابتة تتمثل بالقطع الديكورية، أما المُتحركة ففيها حركة الممثل وتحولاته الجسدية والتعبيرية وتشكيلاته في فضاء العرض، ويعمل الممثل على تركيبية تلك الصور وبناءها، فتاتي الصورة متشظية ومتعددة مختلفة، لذا وبناءً على ما تقدم فإن الباحث قد قسم بحثه الى أربعة فصول، تمثل (الاطار المنهجي) ضم اولاً: مشكلة البحث، التي تتجلى بالسؤال الاتي(ما هي تركيبية الصورة المتشظية لأداء الممثل المسرحي العراقي)، وثانياً: أهمية البحث والحاجة و هدف البحث وحدود البحث، و(الاطار النظري) بمبحثين ضم المبحث الاول: تركيبية الصورة المسرحية / في حين جاء المبحث الثاني: الصورة المتشظية لأداء الممثل المسرحي العراقي) واختتم بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري. وتضمن (اجراءات البحث) تحليلاً لعينة البحث التي اختارها الباحث بصورة قصدية. المتمثلة بعرض مسرحية (اهريمان)، أما (النتائج ومناقشتها والاستنتاجات) فقد ظهرت مجموعة من النتائج خرج بها الباحث:

1. حقق الفعل الادائي للممثل المعنى وابراز اشتغالاته وتحريك ارسالاته، عن طريق الصورة التركيبية والفكرية للعرض المسرحي وفق دلالات ثابتة ومتغايرة عملت على بث مجموعة من الدوال بواسطة الاستعارة للمفردات عبر رموز جديدة قابلة للتأويل.

الكلمات المفتاحية: التركيب، الصورة المتشظية، الأداء، العرض المسرحي.

المقدمة:

تُشكل الصورة المسرحية اهمية في عملية توصيل المعنى لدى المتلقي عن طريق عناصر العرض المتنوعة كالإضاءة والديكور والازياء وصولا الى الممثل وأداءه الحركي والذي بدوره يُقدم أداءً حركياً يرسل عن طريقه رسالة صورية واشارية الى المتلقي تحمل معاني تركيبية متعددة ومتشظية كما ان للصورة المسرحية مهمة خاصة كونها قابلة للتأويل لأنها تفتح الافاق نحوى تأويلات متعددة ولأنها تمتلك دلالات متعددة ومتشظية ومعنى فكري واسع ومتعدد الحالات، فالصورة تمثل الدال ومعناها الفكري يمثل المدلول ولكون الاداء المسرحي يدخل ضمن الصورة المسرحية لذا ومن هذا المنطلق اصبحت الصورة المتشظية معنى قابل للبحث

[1] جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة.

والحفر في مدخلاته وبناءً على ما سبق صاغ الباحث مشكلة بحثه في التساؤل الاتي: ما هي تركيبية الصورة المتشظية لأداء الممثل المسرحي العراقي؟

وتكمن اهمية البحث في فهم تركيبية الصورة المتشظية لأداء الممثل المسرحي العراقي التي يتم استخدامها في العروض المسرحية، لذا نسلط الضوء عليها في متن البحث، كما تكمن الحاجة اليه في كونه يفيد طلاب المعاهد والكليات والفرق المسرحية ذات الشأن الفني نفسه.

في حين يهدف البحث الى التعرف على: تركيبية الصورة المتشظية لأداء الممثل المسرحي العراقي.

أما حدود البحث: حدد الباحث حدود بحثه بما يلي: **الحد الزماني:**2010-2020 **الحد المكاني**: العراق-بغداد، **الحد الموضوعي**: دراسة تركيبية الصورة المتشظية لأداء الممثل المسرحي العراقي.

الإطار النظري

المبحث الاول: تركيبية الصورة المسرحية:

للصورة دلالات معرفية تدل على معناها الوجودي منذ الازل عبر الكتابات الصورية القديمة التي اعتمد عليها الانسان القديم في تبادل المعلومات والمعاني مثلا الكتابة الهيروغليفية القديمة وصولا الى عصرنا الحديث ،ولا يزال الانسان يعتمد على الصورة في تفسير معاني المفردات بالإضافة الى قدرتها اللغوية في تحقيق المعنى، فعلم "المعنى هو العلم الذي يتصل بمختلف جوانب الحياة وهو غاية الخطاب وهدفه، وبهذا تختلف اللغة باختلاف الشعوب، وباختلاف استعمال الاصوات الذي يؤول لاختلاف الالفاظ" (Ibrahim, 2021, p. 61). ويدخل المعنى في مختلف جوانب الحياة بدءً من الحوارات العادية بين الافراد الى الاعمال التجارية وكذلك الاعمال الفنية وغيرها وصولا الى اختلاف اللغات بين الشعوب ويمكن للمعنى ان يختلف باختلاف استعمال نبرة الصوت لدى المتكلم اثناء نطقه بنفس الكلمات لكن بأسلوب مختلف هنا يختلف معنى هذه الكلمات حسب طريقة القائها للمتلقي. كما "ويثار حول مفهوم المعنى جدلا كثيرا، فضلا عن أن موضوع الكلمات لا تزال بمثابة الموضوع وثيق الصلة بالمعنى في السيميائية. فقد جاءت الكلمات عبارة عن دلالات لأشياء متعددة في المجال اللغوي، ولا يزال المعنى بالنسبة لعلم اللغة والفيلسوف كلمة غير واضحة المعالم تماما، حيث ان حتى الذين يترددون في استعمال هذا المفهوم لا يزالون يتصرفون بحذر فضلا عن ميلهم النزوع الى توسيع الدراسات حول ذلك" (Al-Saadi, 2019, p. 12). وللمعنى مفاهيم عدة وتفسيرات متعددة كونه يخضع الى جدل كبير، ويعد المعنى بالنسبة لعلم اللغة غير مكتمل بالنسبة لعمليات التواصل غير المتشابهة كون إنّ جميع الاشياء التي تحيط بالإنسان تدل على معنى متعدد لأن "البحث عن معنى الصورة ورهاناتها المعرفية والدلالية يعني المراهنة على قوة الخطاب البصري وعلى سلطة اغراءاته وقوة اقناعه، دون اغفال افق الصورة القابل للتأويل المفتوح،(...) إن للصورة علاقة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل، فهي تنفتح على جميع الاعين التي تنظر فيها واليها، اذ تمنحنا امكانية الحديث عنها، وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة بخصوصها" (Yakhlef, 2012, p. 117). فيعتمد تحليل الصورة على ما تحمله من سيميائيات بصرية، وما تحمله من معانٍ ودلالات، وعلى عملية تحليل وتركيب هذه الصورة فهي قابلة للتأويل المفتوح اي انها قابلة لتحمل اكثر من معنى متشظي، إذ "تملك الصورة من الجاذبية ما يجعل اثرها يفوق احيانا الكلام، وذلك بتعددية دلالاتها وانغراسها في المتخيل الرمزي والاجتماعي للكائن، انها قد تكون

علامة ودليلا، غير انها علامة ودليل يحملان مظهر دلالتهما في مظهرهما حتى وهي تستحضر الغائب وتعيّنه لذا اذا كانت اللغة قادرة على صياغة المرئي ومفهومه اللامرئي فإن قدرة الصورة تكمن بالأساس في تحويل المرئي واللامرئي الى كيان محسوس" (Al-Zahi, 1999, p. 116). لتمتلك الصورة دلالة فكرية ظاهرية ومعنى متعدد متشظي في حالات مختلفة عن طريق تحليلها البصري، كما ان لها القدرة على تحويل المواضيع المرئية واللامرئية الى رموز ملموسة عبر عملية التحليل، لذا تمتلك الصورة القدرة على بعث الافكار وخلق التعبير البصري القابل للتأويل. " فالصورة هي نسق، يتألف من دال ومدلول، ويحتاج الى عملية تحليل فكري وبنائي لبلورة الرؤية الجمالية لها من خلال مجموعة سمات، الامر الذي يستدعي استعراض مجموعة من الآراء والطروحات الفلسفية التي ستلقي الضوء على هذا الموضوع" (Al-Hali, 2017, p. 19). ان كل صورة في حياتنا تشكل رمزاً مركباً من معنىً، (دال ومدلول) ويحتاج الى تفكيك عن طريق القراءة لهذا الرمز كما "وتستعمل كلمة الصورة عادةً للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق احيانا مرادفةً للاستعمال الاستعاري للكلمات، وقد يظن ان ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحيّ اكثر صوابا لأنه اكثر تحديدا" (Nassif, 1983, p. 3). فالصورة تُمثل فكراً ومعنى ودلالة، للتعبير عن الاشياء الحسية منها وغير الحسية، وتستعمل للاستعارة بديلاً عن الكلمات في معظم الاحيان اي أن الصورة لها معانٍ واسعة فيمكنها ان تحمل معنى متعدد مركب/متشظي اي معنى مبطن يُقرأ حسب شفرة معينة، فالكلمة تعني مفردة واحدة هي ما ترمز اليها. فالصورة رمزٌ دلالي تركيبي يحمل معنىً وهو المدلول، يذكر هايدغر "ان جوهر اي عصر ينعكس في صورة العالم التي يتبناها هذا العصر او ذاك، وقد تميز الانتقال الى الحداثة في رأيه ليس فقط باستبدال صورة العالم الحديثة بصورة العالم القديمة، ولكن ايضا بتحول العالم نفسه الى صورة (...) ولم تعد هذه الصورة تعني مجرد نسخة او محاكاة للعالم فكلمة صورة تعني الان صورة منظمة او متشكلة والتي هي ناتج للقدرة التمثيلية الخاصة بالذات" (Abdel-Hamid, 2005, p. 80). فصورة العصر الذي تنتمي اليه تمثل الرمز الذي يُفهم عن طريق ذلك العصر الذي يتبناه المعنى وتشظياته لتعطيه تلك الصورة، وهذا المعنى يُفسر بمعانٍ عدة عبر فك الرموز والشفرات الصورية، ويرى سارتر أن "صورة العمل الفني بين المعنى واللاواقعي أي أن العمل الفني هو موضوع مُدرك يضَع بأيدينا شيئا من جهة، ويزوغ منا كمعنى من جهة اخرى، اي انه يجعل المعنى متضمنا في ذلك الشيئ الواقعي" (Al-Hali, 2017, p. 70). فالصورة الفنية مادة مُدركة تنتج معانٍ وأفكاراً يمكن ايضا ادراكها فكرياً وفلسفياً وكثيراً ما تُعبر هذه الافكار عن حالة الفنان وعن المشاكل التي يعاني منها "فالصور ليست ابدا صورا فقط، اي مجرد صور، بل هي صور تمتلك ما تحتها وما خلفها وجانبها وما وراءها انها تؤلف عوالم متعددة " (Vial, 2018, p. 155). وترسم تلك العوالم ملامح وثقافة الشعوب المختلفة وبأزمنة متعددة تخفي في طياتها جوانب تحليله متشظية المعنى او ثابتة المعنى. "وهكذا اضحت الصورة في المعاجم السيميائية المتخصصة تعني وحدة متمظهرة قابلة للتجلي، وهي فضلا عن ذلك رسالة متكونة من نظامين متلازمين قوامهما علامات ايقونية وألسنية خطية او تلفظيه وقد تطورت الصورة بتطور انماط الاتصال والتكنولوجيات الرقمية، لتصبح صوراً ذات انواع واصناف عديدة" (Yakhlef, 2012, p. 118). وعدت الصورة مصدراً للدلالة من معانٍ عدة، وهي بذلك تساند اللغة في التعبير عما يجول في خاطر الفنان، وعما يريد طرحه في مادته الفنية، كما وقد وصلت الصورة الى اعمال

التكنولوجيا فاصبحنا نرى العديد من الاعلانات الضوئية والصورية الدالة عن مادة معينة سواء كانت مادة تجارية او رأياً فلسفياً او حتى سياسياً، من دون دمجها مع اللغة لكنها تعبر عن معناها وعن الفكرة المراد طرحها عن طريق المعاني التي تحويها تلك الصورة وتركيباتها المتعددة، فأما صورة شمولية(موحدة) ذات اتجاه ومعنى واحد وأما صورة متعددة المفردات تشتغل ضمن الحدث وتركيباته لانتاج معانٍ متشظية، وللمعنى تفسيرات ودلالات عدة فالمعنى لدى سوسير مثلا " مرتبط بالعلاقة، اذ يعمد الى اغلاق المعنى من خلال تعريفه للعلامة بانها المجموع الناتج عن ارتباط الدال بالمدلول، كما واشار الى وجود علامة اخرى فضلا عن العلامة المعجمية وهي العلامة الوضعية او العلامة القواعدية وهي علامة لا تحيل الى معنى محدد فهي علامة تركيبية تكون الجملة نواتها الاساسية او اكبر منها او اصغر منها" (Ibrahim, 2021, p. 65).

إذ يربط سوسير المعنى بالعلاقة ويحيله بأنه ناتج ما بين الدال والمدلول اي ما بين العلامة ومعناها المشار اليه اي الحامل والمحمول وبالتالي يربط المعنى بالوحدات الثلاث لعلم العلامة (المرسل – الرسالة – المرسل اليه) لأن الانسان يبقى يبحث عن المعنى في كل شيء. يذكر ميرلوبونتي " ان الانسان لا ينفك يكتشف في الحقيقة قيما ودلالات ويقرأ فيها رموزا ومعان والمعنى يختلف عن الحقيقة، فهو يتصل بها وينفك عنها، فهو يتصل بها من جهة كونه شرط امكان التصور (...) ولكنه ينفصل عنها من جهة كونه اوسع وارحب منها، فالحقيقة تُحدّ وتُستقصى، في حين المعنى يصعب حصره واستقصاؤه. وليس كل ما له معنى حقيقي" (Harb, 2012, p. 267). ويقارن (ميرلوبونتي) المعنى مع الحقيقة ،بيد أنه يعطي للمعنى سعةً اكبر من الحقيقة بوصف أن المعنى لا يمكن حصره في دلالة واحدة وانما يمكن ان يتشظى الى معان عدة بينما الحقيقة يتم حصرها في المعنى عن طريق البحث والتقصي للوصول الى دلالاتها الثابتة. ويبقى المعنى ودلالاته قيد التأويل، والبحث فضلاً عن ذلك يتميز بالتولد والانفتاح وقد "يوحي تعبير المعاني القابلة للتولد (...) بتعددية اشكال التلقي التي لا يستبعد اي منها الاخر، وهذه التعددية لا تستلزم اي تبرير علمي ذلك لان هذه التعددية نجدها ماثلة أمامنا في العديد من افعال التلقي المختلفة لعمل واحد" (Hilton, 1995, p. 79). ويظهر المعنى بقدرته على التشظي والتعددية لأن المعنى يختلف بالأرسال والتلقي من شخص الى اخر، لذا يظهر بتعددية وفي جميع الاعمال الفنية سواء كانت لوحات تشكيلية او عرضاً مسرحياً او عملاً ادبياً فالصورة التركيبية والمعنى يكونان قابلان للانفتاح والانغلاق عن طريق عمليات التأويل والتفكيك." فالمعنى يبتدأ حسيا ليدخل مساحة التحليل والتركيب داخل الدماغ الانساني ضمن كم من الايعازات لينتهي بالمدرك الذهني الذي يصرح بالتفسير بما ان المعرفة نتاج تأملي فهي خاضعة الى التأويل الناتج عن عملية التداول المستمر لمعنى الموجودات" (Mohsen, 2017, p. 7). ويتمثل المعنى حسيا بواسطة صورة مادية أو كلغة حوارية وغيرها من اشكال المعنى، ثم يدخل حيز التحليل الفكري لدى الانسان ومن خلال كم من المعلومات المكتسبة ذهنيا بالمدرك التاريخي لدى الانسان إذ يتم تفسير مفردات المعنى ودلالاته المستمرة للوصول الى فكرة يتم الثبات عليها في نهاية التفسير الذهني للمعنى والوصول الى صورة ذهنية متكاملة.

المبحث الثاني: الصورة المتشظية لأداء الممثل المسرحي

يتداخل عمل الممثل عبر أداءه الحركي وتحولاته في الشخصية المسرحية مع اي عمل ادبي أو مشاهدة صورة معينة في فضاء العرض ، كما وتتشكل للممثل صورة ذهنية معينة عن طريق خياله لتلقي صورة العمل والشخصية ، كما يتفاعل المتلقي والقارئ مع الصورة التركيبية عبر حل رموز هذا العمل اثناء التوقف قليلا عند القراءة لفترة معينة وهذا ما يسمى (بالعصف الذهني) الذي يستخدمه القارئ التحليلي، لهذا العمل وبالتالي يخرج بحلول لتلك الرموز الموجودة في العمل الفني ويجد لها معانٍ لكل رمز "فالمعنى انزياح مستمر على توقف فضاء التواصل الانساني القصدي الذي يحاول استنساخ العلاقة المركبة بين الشكل والوظيفة بهدف الوصول الى مضمون او فكرة ضمن حدود كل مرحلة فكرية على وفق معطيات الخطاب" (Mohsen, 2017, p. 8). او وفق معطيات العمل الفني بشكل عام، فعند قراءة او تجسيد الشخصية المسرحية تتم العملية التركيبية ما بين شكل هذا العمل والوظيفة الادائية لعمل الممثل التي يقوم بها كل جزء منه مثلا صورة تشكيلية او بناء الفعل الحركي لأداء الممثل ، فيتوافق الشكل مع وظيفة الادوات المستخدمة في العمل لتركيب وتأويل الدلالات المنبثقة من توظيف الفضاء الادائي، التي تتناسب وطبيعة فضاء الممثل والصورة وهنا يبحث المتلقي عن حل لهذه الاسئلة عند مشاهدته للصور المُتعددة للوصول الى مضمون الفكرة المطروحة بواسطة المعنى " لأن المعنى هو مضمون الرسالة او الهدف منها ، الذي يقصده المرسل ويفهمه المتلقي، إلا ان المعنى لا ينحصر حدوثه التام من خلال بنية التركيب ومادته، اي العلاقة بين الدال والمدلول فقط، فهناك الاطار اللغوي الذي يحدد دلالة كلمة او تركيب ما، وهناك الاطار الاجتماعي والثقافي الخاص الذي يشكل خلفية ذهنية ينبغي ان تكون مشتركة بين المتلقي والمرسل لتوحيد المعنى بينهما" (Al-Sheidi, 2011, p. 9). فالمعنى بوصفه رسالة يريد الفنان او الممثل ايصالها الى المتلقي عن طريق افعاله وحركاته وايماءاته وتركيباته مع فضاء العرض فالمعنى هنا يمكن تفسيره عبر تركيب المادة او تركيبية الفكرة المراد طرحها.

ويمكن للمعنى ان يُفهم عن طريق سياق الحوار اي بوساطة الاطار اللغوي والصوري واسلوبه ضمن الانساق الاجتماعية والثقافية الذي تشكل عبر الحالات الاجتماعية والثقافية المشتركة ما بين الباث وهو الممثل ورسالته الحركية والادائية وبين المتلقي ،وبالتالي يمكن ان يعطي فكرة وصورة ذهنية وصورية تتركب عبر مفهوم المعنى وتوحيد الصورة المتشظية لدى المرسل والمتلقي وايصال فكرة العرض او الحالة الادائية. كما "وتفرض عملية توليد المعاني نفسها من خلال التأرجح بين الرمز والمجاز، وبين الاحالة للذات والى السياقات الجمعية، وهذا لا يمكن وصفه بعملية تأويل هدف الى فهم العرض، بل هي عملية تدخل في حلقة التغذية الذاتية المرتدة للمشاركة الفعالة في انشاء العرض، يدفع من الاثر الذي خلفته عملية توليد المعنى" (Lichte, 2012, p. 278). إن عملية تركيبية الصورة المُتشظية للمعاني ودلالاته، تتوالد علائقياً بين الرمز والمفهوم اي بين(الدال والمدلول) فهي عملية ايقاظ المعنى وصوره الادائية عبر حركية الممثل التي يرسلها الى المتلقي عبر طرح التساؤلات المتعددة لديه وتفعيل مفهوم ما وراء المتلقي اي ماذا بعد عملية الفهم هل ستتم عملية التغيير وهل الفكرة المطروحة في انظمة العمل المسرحي (نصاً وعرضاً) تلاقي اقبالاً لدى المتلقي وغيرها من عمليات التغيير التي قد تحصل عند تقديم العروض المتنوعة، ويتم ذلك بدافع الاثارة التي تولدها

تركيبية الصورة المتشظية عبر المعنى ومدلولاته التي يحققها أداء الممثل وبناء نظام علائقي مع المتلقي ففي العرض المسرحي "يمنح الحدث المسرحي نفسه عدداً من المعاني المحتملة الى الجمهور ومن الصعب تحديد هذه المعاني لأنها تتكون لدى كل متفرج على حدة بواسطة الانطباعات التي تتشكل على مستويات عديدة: ذاتية وموضوعية، وواعية، لا واعية، وعاطفية، ذهنية" (Whitmore, 2021, p. 62). ان العرض المسرحي كبقية انواع الفنون يَحمل العديد من المعاني والدلالات في احداثه وهذه المعاني تُرسل الى الجمهور بوصفه مُستقبلا للحدث المسرحي عبر اداء الممثل وتعبيراته وسلوكياته وافعاله وبالتالي فان هذه الافكار المترجمة على شكل معاني متنوعة فإنها تصل لكل متلقي على مستوى يختلف عن الاخر بحسب مدى رؤية وتطلع هذا المتلقي وايضا على حسب ادراكه ووعيه للمواضيع.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1. يمتلك أداء الممثل قدرة أدائية في بناء وتركيبية الصور ذات دلالات فكرية وظاهرية تعمل على تحويل المواضيع والافكار والرؤى المرئية واللامرئية الى معنى متشظي ويتم بثه عبر نسقٍ من (الدوال) لتشكيل الصورة البصرية وتعبيراتها المتعددة التي ينسجها الممثل المسرحي .
2. تتركب الصورة المتشظية من عمليات وشفرات ورموز متعددة الملامح والإحالات ومتشظية ، تُعبر عن العصر الذي تنتمي اليه، وهنا يُركب الممثل عبر أداء الحركي تلك العمليات والتحولات والتأويلات للمعنى والصورة ، فالصورة زمن قابل للانفتاح والتأويل عبر إدراك معنى اللحظة، وتمتلك ما تحتها وما خلفها وجانبها فهي تؤلف عوالم متعددة وترسم ثقافة الشعوب المختلفة.
3. يبرز أداء الممثل المعنى عن طريق البحث والتقصي والاشتغال والانفتاح والتوالد والتعددية والتشظي فهو قابل للانزياح وفق معطيات الخطاب والعمل الفكري والادبي وهذا ما ذهبت اليه تمرحلات ما بعد الحداثة في تحقيق فعل التواصلية والاتصال ما بين الممثل وتعبيراته وحركاته وبين المعنى وصوره المتشظية .

اجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة على مسارح العاصمة بغداد للفترة من (2010-2020).

عينة البحث: عمد الباحث الى اختيار عينة البحث اختيارا قصديا بوصفها نموذج منتخب لموضوع بحثه وهي مسرحية اهريمان وتم اختيار العينة بموجب المصوغات الاتية :

1. اقتربت العينة المنتخبة من هدف البحث بمستوى اقرب من غيرها.
2. توفرها على الاقراص المدمجة مما يسهم بدراستها بصورة دقيقة.
3. تماثل العينة المنتخبة الفترة الزمنية للبحث.

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينته وذلك لملائمته هدف البحث.

تحليل العينة مسرحية: اهريمان زمن العرض:37 دقيقة

كيروغراف: علي دعيم مكان العرض: بغداد / المسرح الوطني /سنة العرض: 2014

ملخص العرض: تدور احداث العرض حول الصراع الازلي بين الخير والشر، إذ استعان المخرج بأسطورة قديمة من الديانة زوورووأستر وهو اله الشر الذي يخوض الحرب الدائمة مع الخير، فيبني المخرج فكرته وفق هذه الفكرة التي يجسدها بواسطة (الكيروغراف) التعبير الحركي للممثل في فضاء العرض بعيدا عن اللغة المنطوقة.

المنظر: مسرح خالي من قطع الديكور فقط اعلى وسط المسرح ظل لسلم درج (خيال ظل) مع اجزاء خشبية تعلو السلم، فالفضاء هو لحركة الممثلين الذين يرسمون الفضاء بأجسادهم وحركاتهم الدلالية والتعبيرية المتعددة.

التحليل: تدخل مجموعة الممثلون على ايقاع مؤثر صوتي لنبضات القلب التي اشبه بغرفة الانعاش لمرض القلب لتصل الى منتصف صالة العرض، في حين يظهر في اعلى الخشبة عرض لخيال الظل لمجموعة من الممثلين وهم يعتلون السلم الى الاعلى عبر تشكيل لصورة الحدث، تستمر المجموعة بسحب سرير المريض وهم ويرتدون ملابس العمليات دلالة الى اجراء عملية لشخص، يبدأ الممثلون بأداء افعال وحركات تبدأ بطريقة طبيعية اولاً وصولاً الى تشظي الفعل الادائي عبر الاداء الكيروغرافي، بينما الصورة الاخرى التي في الاعلى ما زالت تتداخل وفكرة المشهد. يقوم الممثلون بتقليب صفحات كتاب ضخم موضوع على السرير يرمز الى التاريخ والاساطير التي بنا المخرج والمؤلف فكرته عليها، فالتاريخ صورة لمعنى متشظي غير مستقر أشبه بالمريض الذي يخضع للعديد من العمليات بأمل النهوض به عبر حتميته التاريخية، ويتم تحويل المادة والمعنى بشكله الاصلي الى معنى جديد يرسم صورته الكلية والشمولية عبر اداء الممثل المسرحي وحركاته الادائية والجسدية ، في حين يستمر الممثلون بالفعل الادائي عبر خيال ظل وهم يستمرون بفعل الصعود والنزول للسلالم ويعلوا على المجموعة الاولى دلالة على تسلط قوة من الشر والظلم في حقبة معينة من الزمن على مدينة معينة وعلى مجموعة معينة من الناس، وما ان يصل الظل الى اعلى السلم حتى يبدأ الممثلون بتمزيق صفحات الكتاب، ليشمل المعنى انواعاً عدة من السياقات المعرفية والثقافية واللغوية، عبر فعل الممثل وأداءاته الحركية والتي تبنت المعنى فهو يظهر اوسع من الحقيقة، ويستمر الممثلون بتمزيق الكتاب في حين يستمر ظل المجموعة الاخرى بالصعود أعلى السلم والاستقرار في اعلاه، ويأخذ الايقاع الصوتي والحركي للممثلون بالتزايد وصولاً الى توقف المؤثر الصوتي فتتفرق المجموعة ويحمل ممثلين اثنين بقايا الكتاب ويغادروا المسرح في حين يخرج الممثلين الاخرين مع السرير من الجهة الاخرى.(اظلام) تفتتح الستارة في أعلى وسط المسرح باللون الاحمر دلالة على لون الدم والقتال والحرب، بقعة ضوء وسط ظلام شديد ترمز الى بصيص من الامل والانطلاق والنهوض من جديد، يظهر ممثلَين مستلقيين على خشبة المسرح ثم حركات دلالية تناسقية متشابهة (صراع الاضداد) بحركات متماثلة مندمجة مع بعضهم البعض، في حين تدخل مجموعة اخرى من اعلى الخشبة متداخلين والفضاء اللوني (الاحمر) في حين ما زالت الاضداد تعيش وسط الضوء الابيض، فهناك فعلين في آن واحد، وهنا تتركب الصورة من عمليات وشفرات ورموز متعددة ومتشظية الملامح تعبر عن العصر الذي تنتمي اليه وهنا يُركب الممثل عبر أداء الحركي تلك

العمليات والتحولات والتأويلات للمعنى والصورة ، تلك الافعال والحركات الاسطورية والتاريخية التي تذهب باتجاه تفعيل فكرة العمل، ثم تستمر الحركات التعبيرية (للأضداد) التي ترمز الى معنى وتعبير للأشياء حسية وغير الحسية فهي بديل عن الكلمات المنطوقة، فالمستوى الاول (الجسدي) عبر حركات الممثلين والثاني (التركيبي/ المادة) التي عن طريقها ظهرت في الفضاء الاعلى للخشبة، فهناك (صندوق / ملابس / حبال / مستويات/ رجل طويل يسير على خشب) جميعها أثرت في الفضاء التركيبي لانتاج المعنى عبر تشظيات الصورة المُركبة من قبل الممثل وأداءه الحركي . فتأخذ المجموعة بتركيب حركاتها المتعددة المعنى / المتشظية التي تنم عن مرجعيات مختلفة (اسطورية / تاريخية / حداثوية) يتجمعون في مجموعتين يمثلون احتياج احدهم للآخر وللعمل الجماعي والمساعدة لبعضهم البعض، كذلك في اعلى وسط المسرح مجموعة الممثلين الذين يتوافق اداءهم الحركي مع المجموعة الاولى، يتجمع المجموعة الاولى وبقيادات مختلفة، تظهر بقعة في الجهة اليسرى من المسرح ليظهر ممثلين اثنين مختلفين في الزي والحركات عن المجموعة الاولى، اما الفضاء الاعلى فما زال يتناغم وينسجم مع فضاء العرض وعليه صنع مخرج العمل فضاءات عدة (الاول / الاعلى) الثاني (مجموعة الممثلين) والثالث (الممثلين الاثنين) وهذه العملية تركبت بفعل الصورة اولاً وثانياً بفعل التركيب النسقي والدلالي للفضاء الشمولي للحالات الادائية التي نسجها الممثل ، يستمر الايقاع الصوتي والموسيقي مع حركة الممثلين التي تماشت وحركة الممثل الاول (الخير) بوصفه صراعاً حتمياً عبر حركات تعبيرية متناسقة، التي رُكبت صورياً ذات دلالة فكرية ظاهرية تعمل على تحويل المواضيع والافكار والرؤى الى معاني متعددة ومتشظية تتداخل مع حركة الممثل، بالمقابل المجموعة الاولى ترقب المجموعة الثانية، أعلى يمين المسرح ممثلين يتصارعون فيما بينهم داخل تابوت دلالة على الصراع الدائم بين قوة الخير وقوة الشر، تستمر المجموعة الاولى بتقليد حركات المجموعة الثانية في حين تلتف المجموعة الثانية حول الاولى دلالة على المراقبة المستمرة لهم ثم تتحرك المجموعة الثانية لتحيط بالمجموعة الاولى، شخص من الامام والاخر من الخلف لتسوق المجموعة حول خشبة المسرح في مشهد تعذيب دلالة على الوحشية التي تتمتع بها المجموعة الثانية، ثم تظهر ستارة بلون الاحمر تمثل لون الدم لتحاكي النهر الذي تحول لونه بلون الدم بسبب قتل الابرياء ورمي الجثث فيه اثناء عمليات التصفية الجماعية التي حصلت في المدينة، فيتم تصفية الواحد تلو الاخر وتحويلهم خلف الستارة وكأنهم يُرمون في النهر لتتعالى صيحات النساء على شهدائهم الابرياء وهنا قارب المخرج عن طريق حركات وأفعال الممثلين وتشكيلاتهم الجسدية والصورية فكرته وصورته من احداث مجزرة (سبايكر) فهناك توافق حركي ما بين الحادثة الحقيقية وحركة الممثلين على خشبة المسرح، ويتم ذلك بعملية التصفية بمشهد خيال الظل خلف الستارة، تخرج مجموعة جديدة من اعلى وسط المسرح فتتحرك المجموعة الثانية التي تمثل قوة الظلام والشر بنفس الحركات الشيطانية التي تسيطر بها على المجاميع لكنها تفشل بالسيطرة الفكرية والجسدية على المجموعة الجديدة، إذ ترمز حركات المجموعة الجديدة التي تمثل القوة المقاومة (للشر والظلم) بقوة وثبات وعزيمة وحركات تدريبية دلالة على التدريب الجيد والقوي فيقاوم كل شخص منهم على السيطرة الفكرية التي يتعرض لها من قبل الظلم، المعنى والصورة التركيبية يعدان وسيلة واداة للممثل في فضاء العرض المسرحي، اعلى وسط المسرح تتعالى صيحات النحيب عبر حركات الممثلين التي تمثلت بالحزن على الشهداء الذين سقطوا اثناء القتال

لتحرير المدينة من ظلم المجموعة الارهابية. تستمر المجموعة الجديدة بالمقاومة وعدم الانصياع الى سيطرة مجموعة الشر فتعمل المجموعة الاولى على السيطرة على مجموعة الظلم ليتقدم احد الافراد من المجموعة الظالمة لجلب كتاب ضخم لكن هذه المرة يمثل الكتاب القوانين الصارمة التي وضعوها لحكم المدينة فيقلب به بحثا عن مخرج لكنه لا يجد فيتركه ويتم السيطرة على مجموعة الظلم وانهاء الشر وتغلب قوة الخير على قوة الشر، ليؤسس الممثل عبر مجموعة من العلاقات التي تربط الفعل الجسدي مع المفردات بهدف انتاج معاني جديدة يشكلها الكل منزاحة عن مألوفية الجزء.

يظهر شخص بزي حديث عصري يحمل جهاز لابتوب يفتحه ويجلس على أرضية المسرح ليرمز لاستمرار السيطرة الخارجية والقوة الظالمة على المدينة، ترمز احداث العرض الى ما حصل في بعض مدن العراق وفي مدينة الموصل اثناء سيطرة جماعات داعش الارهابية إذ توقفت الحياة فلا زراعة ولا بناء ولا تقدم ولا تطور فكري ولا تكنولوجي، كذلك فهي تحاكي عمليات التصفية التي تعرض لها ابناء البلد لا سيما في عمليات سبايكر وغيرها من عمليات التصفية الجسدية التي راح ضحيتها عشرات الابرياء من ابناء البلد والذين يختلفون بانتماءاتهم الدينية والعرقية ولأن عصابات داعش لم تكن تفرق في تصفياتها بأي عرق او دين فكل من يقف امامهم يتم تصفيته، إلا ان القوات الامنية بكافة صنوفها وعمليات التحرير التي سطرت أسمى صور الشجاعة والتضحية والبطولة اثناء تحرير المدن من سيطرت الجماعات الارهابية وعادت هذه المدن للعمل والتقدم والازدهار من جديد.

نتائج البحث :

1. حقق الفعل الادائي للممثل المعنى وابراز اشتغالاته وتحريك ارسالاته، عن طريق الصورة التركيبية والفكرية للعرض المسرحي وفق دلالات ثابتة ومتغايرة عملت على بث مجموعة من الدوال بواسطة الاستعارة للمفردات عبر رموز جديدة قابلة للتأويل .
1. استند المعنى عبر صوره المتشظية وحركات الممثلين وأدائهم الحركي على مفهوم البحث والتشظي والتعدد وفق معطيات الخطاب النصي والحركي لدى الممثل إذ يتعامل الممثل مع المعنى بوصفه مادة قابلة للتوالد في المسرحية عبر تفاعل الممثل وحركاته وسلوكياته التي انتجت صور تركيبية متداخلة مع فضاءات العرض المسرحي.
2. فعّل الاداء التمثيلي الصورة التركيبية والمُتشظية في فضاء العرض عن طريق بث الدلالات الثابتة والمتغايرة التي عملت على بث مجموعة من الدوال بواسطة الاستعارة للمفردات عبر رموز جديدة قابلة للتأويل وحققها الفعل الادائي للممثل مع ابراز اشتغال وتحريك المعنى وارسالاته.
3. عمّد الممثلون في المسرحية على تحويل المادة المستخدمة لانتاج معانٍ جديدة لها دلالاتها الظاهرية المتعددة للوصول الى معنى دلالي تركيبي نسقي متمثلة بتوظيف المفردات المادية والنصية بصيغ مختلفة لتعطي صورة موحدة للفكرة المراد طرحها في العرض.
4. اعتمد الفعل الادائي للممثلون على تنوع مصادر الطبيعة ودراسة الواقع والتاريخ التي اظهرت الفضاء الاجتماعي بمستويين الاول المتمثل الاسطورة والثاني الواقعة .

الاستنتاجات:

1. يتعامل أداء الممثل الذي شكل قدرته على التناسق والتركيب والتأويل في فضاء العرض المسرحي عبر تمازج المفردات والمواد المختلفة فيما بينها وخلق صورة تركيبية لانتاج المعنى. عبر مغادرة المركز وانتاج وتركيب مراكز متعددة / متشظية / ثابتة / متحركة لتحقيق فعل التشظي.
2. برز أداء الممثل قدرته على اظهار تركيبية الصورة المتشظية عن طريق التنظيم الادائي للصورة النسقية والتركيبية في فضاء العرض المسرحي.
3. اتسم أداء الممثل قدرته على التعامل والتوافق مع مجمل التنظيرات والاساليب المسرحية المختلفة عن طريق سلسلة العلاقات والافعال الجسدية والحركية التي يمتلكها الممثل.

التوصيات: يوصي الباحث ما يلي :

1. اقامة ورشة تدريبية للممثل تقوم على تبيان اهمية المعنى وصوره المتعددة في بنية الفضاء المسرحي.

المقترحات: يقترح الباحث ما يلي :

1. دراسة الايقاع الصوتي للممثل وآليات تشكيل المعنى الصوري في عروض ما بعد الحداثة.

References:

1. Abdel-Hamid, S. (2005). *The Age of the Image, Negatives and Positives.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
2. Al-Hali, S.-D. (2017). *The Image of the Icon Meaning and Concept.* Amman: Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution.
3. Al-Saadi, M.-H. (2019). *The Effectiveness of Expressive Meaning in the Works of the Artist Hashim Tayeh.* Basra: University of Basra, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
4. Al-Sheidi, F. (2011). *Meaning outside the text The effect of the context in determining the semantics of the discourse.* Dar Nineveh for Printing and Publishing: Damascus.
5. Al-Zahi, F. (1999). *The Body the Image and the Sacred in Islam.* Morocco: East Africa House.
6. Harb, A. (2012). *The Game of Meaning: Chapters in Human Criticism.* Dubai: Dar Al-Madarik Publishing House.
7. Hilton, J. (1995). *New Directions in Theatre.* (A. A.-R. Fikry, Trans.) Cairo: The Press of the Supreme Council of Antiquities.
8. Ibrahim, S. (2021). *Genealogy of Meaning in Contemporary Dramatic Discourse.* Baghdad: University of Baghdad - College of Fine Arts - PhD thesis unpublished.
9. Lichte, E. (2012). *Aesthetics of performance, theory in the science of aesthetics.* (M. Mahdi, Trans.) Cairo: General Authority for Amiri Press Affairs.
10. Mohsen, M. (2017). *The dialectic of meaning and expectation in the experiences of contemporary Iraqi theater.* Baghdad: University of Baghdad - College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
11. Nassif, M. (1983). *The Mental Image.* Beirut: Dar Al-Andalus for Printing, Publishing and Distribution.
12. Vial, S. (2018). *Being and the Screen: How Digital Changes Perception.* (I. Katheer, Trans.) Manama: Bahrain Authority for Culture and Antiquities.
13. Whitmore, J. (2021). *Directing in Postmodern Theatre.* (S. A. Hamid, Trans.) Basra: Dar al-Funun al-Adab for printing, publishing and distribution.
14. Yakhlef, F. (2012). *The Semiotics of Discourse and Image.* Beirut: Arab Renaissance House.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

The composition of the fragmentary image of the actor's performance in the Iraqi theatrical show

Aqil Majid Hamed Mohammed Al-Malahassan[1]

Abstract:

The theatrical image represents one of the tools of communication with the other to create a communicative language that is produced and transmitted by the actor and his body through the theatrical space to convey the meaning in all its forms and types. The actor is concerned with the composition and construction of these images. My girl, the image is fragmented and multiple and different. Therefore, based on the foregoing, the researcher has divided his research into four chapters, representing the (methodological framework). First, the research problem, which is manifested in the following question (what is the structure of the fragmented image of the actor's performance? The Iraqi playwright), and secondly: the importance of the research, the need, the goal of the research, the limits of the research, and (theoretical framework) with two sections that included the first topic: the composition of the theatrical image / while the second topic came: the fragmented image of the performance of the Iraqi theatrical actor) and concluded with the indicators that resulted from the theoretical framework. The (research procedures) included an analysis of the research sample chosen by the researcher intentionally, which is represented by the play (Ahriman), while (results, discussion and conclusions), a set of results emerged that the researcher came out with:

1. The show activated the synthetic and intellectual image according to fixed and variable connotations that worked on broadcasting a set of functions by means of metaphor for the vocabulary through new symbols that can be interpreted, achieved by the performative act of the actor, while highlighting the functioning and moving of the meaning and its messages.

Keywords: composition, fragmented image, performance, theatrical performance.

[1] **University of Mosul / College of Fine Arts**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1143

جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية

سفيان احمد عوسج [1]
أ. د. اخلاص ياس خضير [2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 4/3/2023 Date of acceptance: 29/3/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

قسم البحث الموسوم (جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية) الى أربعة فصول وقد تضمنت في..

الفصل الأول :(الإطار المنهجي) للبحث وتتلخص مشكلة البحث من خلال التساؤل (ما جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية) وكذلك تضمن الفصل مدى أهمية وهدف البحث الحالي حيث كانت الأهمية (تسليط الضوء على جماليات الرسوم التعبيرية التجريدية ومدى انعكاسها في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية).

اما هدف البحث فكان (الكشف عن جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في نتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية). وكذلك الحدود الزمانية والمكانية التي انحصرت في جامعة بغداد من عام (2021-2022) ومن ثم تحديد المصطلحات (الجمال، التعبيرية التجريدية) .

وتضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثين، الأول (جماليات) اما المبحث الثاني فتضمن (التعبيرية التجريدية) إضافة الى مؤشرات الإطار.

وفي الفصل الثالث (إجراءات البحث) تضمن مجتمع البحث مجموعة من الاعمال الفنية التي انجزها طلبة قسم التربية الفنية ضمن سنة (2021-2022) ومن ثم اختار عينه قصدية والبالغ عددها (4)، وقد تضمن منهج الوصفي التحليلي وتضمنت ايضاً أدلة البحث استمارة تحليل العينات.

اما الفصل الرابع تضمن النتائج وخرج الباحث بستة نتائج وكان من بينها

1.اعتمد الطالب في تنفيذ التجربة الفنية على الأسلوب التعبيري التجريدية والتنوع الشكلي في الخطوط والمساحات اللونية في صياغة التكوينات الشكلية لا سيما اختزال التفاصيل الشكلية موديا الى التبسيط والتجريد كما في الاشكال (1،2،3، 4).

2.ان تكوين الاشكال التجريدية من (خطوط لونية واشكال هندسية) افقية وعامودية وبحركات فيزيائية تخلق لنا اشكال تعبيرية تجريدية كما في الشكل (1،2،3، 4).

[1] طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

[2] تدريسية/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.

3.اختزال الاشكال والاسطح لبراز المضمون او الجوهر الداخلي للعمل الفني كما في الشكل (1،2،3،4).

الكلمات المفتاحية: التعبيرية التجريدية، النتاجات الفنية، طلبة قسم التربية الفنية.

مشكلة البحث: -

يتسع مفهوم الجماليات التعبيرية التجريدية بأتساع المناهج والطرق والأساليب المنتشرة في العالم ولمعرفة التباين للجماليات والاشكال التعبيرية التجريدية المتمثلة في نتاجات الطلبة ولكشف تنوع الفلسفة الجمالية ولمعرفة أوجه الاختلاف الحاصل بينهما وبين الأساليب والمناهج من اجل كشف وتعميق هذه الجماليات وتطويرها بما يخدم الفنان بصورة عامة والفنان العراقي بصورة خاصة الذي يسهم بالارتقاء من وضعه الراهن الى افاق جديدة عبر الدراسة والتحليل لتطوير هذه الجماليات التعبيرية التجريدية في نتاجات الطلبة لذلك مارس الطالب الاعمال التعبيرية التجريدية بشتى الأساليب والتقنيات معبر عن الجانب الجمالي في الاشكال التعبيرية التجريدية الذي يحمل جوانب فكرية وثقافية اجتماعية ومضامين أخرى وبصورة جمالية بعيدة عن التعابير الفوضوية فعمد الطالب على توظيف وكشف الجماليات في التعبيرية التجريدية وإعادة تصميم الاعمال وفق معطيات الحاضر الجديد لأنه كل شي متطور و متغير في جوانب غداً سيكون اقل جمالية مما سبق في بعض الجوانب لذلك عمدا الطالب على إعادة الرؤية الجديدة للأعمال التعبيرية التجريدية التي فرضها الواقع الذي نعيشه لذلك يجب لهذه الاعمال ان تصاغ وتنصهر وتتوافق مع النظام العام . ومن هنا تأتي أهمية ودراسة المنجز الفني من جميع مجالاته الفنية والبحث عن المعطيات الجمالية ولكشف عن الخامات والمواد والأساليب المتنوعة ولمعرفة التقنيات التي تم توظيفها.

لذا فإن مشكلة البحث الحالي تتحدد بتساؤل الاتي:

ما الجماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية؟

أهمية البحث:

1. تسليط الضوء على جماليات الرسوم التعبيرية التجريدية ومدى انعكاسها في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية.
2. إمكانية إفادة هذا البحث طلبة قسم التربية الفنية خصوصاً وكلية الفنون الجميلة عموماً لما وردة في هذا البحث من أطر جمالية ونظرية وتقنية.

يهدف البحث الحالي الى:

الكشف عن جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في نتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية.

حدود البحث:

-الحد المكاني: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية.

-الحد البشري: طلبة الصف الرابع الدراسة الصباحية.

-الحد الزمني: نتاجات الطلبة للعام الدراسي (2022،2023)

-الحد الموضوعي: جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية \ماده مشروع تخرج تشكيلي.

تحديد المصطلحات:

اولاً: الجمال اصطلاحاً: " (Ibn Manzoor, 1955, pp. 134-133)

"عرفه ابن منظور بانه بوجه عام صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفس السرور والاطمئنان والراحة"

وعرفه نوبلر: (Nobler, 1987, p. 42)

"بانها الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معا بنسبة، وعلاقه من الدقة وهو وحدة قياس فكل انسان يراه الجمال بشكل مختلف، كما انه الجمال يفسر الأشياء وتوازنها وانسجامها مع الطبيعة ويعتمد علة تجارب الانجذاب والعاطفة والبهجة في الأشياء"

التعريف الاجرائي للجماليات:

هي البهجة الناتجة من الجوانب الفنية وعن الإيهام بالحركة للخطوط والاشكال وتوظيفها في جماليات الشكل باعتماد على الشكل التعبيري التجريدي في العمل الفني والتي مثلها طلبة قسم التربية الفنية.

ثانياً التعبيرية التجريدية: (smith, 1995, pp. 20-33)

(هي الأسلوب او الحركة الذي يستخدم في الرسم بحرية كاملة دون التقييد وهي اول الحركات التي ظهرت الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في نيويورك جذورها تمتد الى السريالية، وتعد من اهم الحركات الفنية لحقبة ما بعد الحرب)

وعرفها وليم كونت: (Amhaz, 1981, p. 203)

بانها الأسلوب الذي يستخدم في الرسم بحرية كاملة الذي يبرز كفعل متحرك او لا شعوري كما انه لا يخضع الى تعاقب او نظام مسبق اذ ان الفن اللاشكلي يهدف لبلوغ الصورة في إطار ما قبل الشكل الذي لم يتكون بعد.

التعريف الاجرائي:

هي الاتجاه او الحركة الذي يتفق وجوده مع زمن مبدعيه في اللوحة وطبيعة العلاقات فيها التي تظهر بحركات وبأسلوب جمالي وتلقائي ويتجلى هذا النوع من الفن عبر المخرجات للبنية الشكلية للعمل التعبيري التجريدي لنتاجات طلبة قسم التربية الفنية التي تنوعت وتعددت باختلاف خاماتها وانواعها المتعددة.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

(جماليات التعبيرية التجريدية وتمثيلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية)

اختلف المهتمون بالجمال في الاتفاق على مفهوم موحد للجمال، فمنهم من وجدوه في الفن وآخرون في الطبيعة، ومنهم من وجدوه في مناطق المثل العليا وهذه التباينات والمقاربات في موضوعة الجمال إنماً ترجع في عدم امتلاكهم معيار موحد لقياس الجمال فضلاً عن اختلاف الملكات العقلية والذهنية لدى الافراد، لذلك يصبح الجمال هنا نسبياً ،قبل أن أمضي قدماً في إلقاء الضوء على فلسفة الجمال والفن لدى هيجل، أرى أن من المهمّ الوقوف على بعض الآراء في فلسفة الجمال و الفن، لعل هذا يعيننا على فهم إسهامات هيجل في

هذا الشأن عندما يأتي الحديث عن مفهوم الفن والجمال لديه.رغم أن الإنسان أهتم بالفن والجمال منذ القدم.

رغم شبه الاتفاق بين الفلاسفة على أن جوهر الفن هو فلسفة الجمال إلا أنهم اختلفوا بعد ذلك حول جوهر هذا "الجمال": أقصد الإجابة على ما هو الجميل؟ وما هي الشروط التي ينبغي توفرها في "الشيء" حتى يحق لنا أن نقول عنه جميلاً؟ وهل لابدّ أن يكون الجميل خيراً؟ وغير ذلك من الأسئلة التي تم تناولها في الفلسفة.

(اذ ان الجمال عند الفيلسوف فريدريك شيلر يفهم شيلر الجمال بأنه ميزة خاصة بالموضوع الجمالي نفسه إنه خاصيّة، تمتلكها الكائنات الحية والأعمال الفنية على حد الجمال عنده كما قال في مقولته هو "الحرية كما تظهر للعيان، والاستقلالية كما تظهر للعيان" لا يمكننا إطلاقاً رؤية الحرية في العمل الجمالي في حدود عالم الزمان والمكان أو رؤيتها متجسّدةً فيه، بالتالي ففي حالة المواضيع الجميلة سواءً كانت نتاجاً للطبيعة أو للخيال البشري فكل ما يهم هو أن هذه المواضيع الجمالية تظهر على أنها حرّة أو معتنقة من القيود بينما هي ليست كذلك.) (Jaafar, 2002, p. 68)

ونجد مفهوم الجماليات لدى (شوبنهاور)schopenhauer(1788 – 1860 م) (قد وضع شوبنهاور قيمة الجمال في أعلى مرتبة ممكنة لأنه كان يتهيأ بواسطتها الوصول إلى ما يشبه "الفناء التام" التي تحققه إرادة الفنان يقول شوبنهاور لو استطاع الإنسان، مدفوعاً بقوة العقل أن يطلق الطريق المألوف في رؤية الأشياء نجد أن جماليات الحداثة تتفاوت، في حدود الفن تبعاً لنسبة تحقيق مفهوم الإرادة موضوعياً اننا نجد في الإنسان اعلى درجة من درجات التحقيق الموضوعي للرادة قابلة للأبصار ، فالأراد هنا ما هي إلا صور الإنسان بوجه عام معبراً عنها في هيئة مبصرة) (Badawi, 2008, p. 150) .

اما الفيلسوف (ميخائيل باختين)Michael Bakhtin فالجمال في فلسفته كان غريباً نوعاً ما (فأعتبر ميخائيل العمل الفني الذي يقوم به الفنان ليس بالضرورة ان يكون جمالياً (Crochet, 2009, p. 111) (واعتبر الحدث جزء من الفعل الفني والحدث الفني من المفترض ان يكون داخل العمل الفني او الحدث الفني وليس بالضرورة ان يكون الحدث الفني او العمل نفسه ككل جمالي وان الجمال متحقق سواء كان داخل العمل الفني او في الأسلوب الفني واكد ميخائيل ان الجمال يمكن ان يخرج من الحس ويتحول الى مدركات فنية ملموسه امام اعيننا وان الجمال متعدد لا يقتصر على عما ينتجه الفنان وان الفنان عمل على نقل الطبيعة مع ضافة أشياء مماثله مع الموجود فتحقق الجمال وان تحقق فلا يصل الى الجمال الكامل المطلق) (Crochet, 2009, p. 123)

(اما الجمال عند سوزان لانجر (suzane K.Langer) (اذ تنطلق لانجر في فلسفتها الجمالية من نظرة الموضوعية اذ تؤسس حكمها الجمالي على العمل الفني نزعة شكلية حيث تحكم على العمل الفني من خلال الصفات الكامنة فيه ، فقد ذهبت الى ان الفن صورة معبرة وأن الجمال في العمل الفني يتبلور من خلال إمكاناته التعبيرية وكلما كان العمل الفني معبراً كان جميلاً. (Hakim, 2014, p. 96)

" لهذا فان نظرة لانجر للجمالية مرتبطة بالنظرية الشكلية التي تعطي اهتماماً للشكل والصورة الفنية، فضلاً عن ذلك فإنها تبدي اهتماماً أعظم بالمشاهد على اعتبار أنه وحده القادر على إدراك هذا الشكل وتذوقه وقد

كشفت النظرية الشكلية بالفعل عن قيم عجزت نظرية المحاكاة وغيرها من الطرق النقد ادراكها " (Langer, 2009, p. 109)

ويرى الباحث ان فلسفة سوزان لانجر كانت ترمز على التعبيرية للفنان وعلى التناسق في الاشكال الفنية وعلى وحدة الموضوع وعلى الانسجام الداخلي للعمل الفني وكل هذا الأساليب التي يمكن من خلالها ان يظهر لنا عمل فني جمالي معبر تعبيراً جمالياً متكاملاً ذات شكل مضمون.

المبحث الثاني

التعبيرية التجريدية

(جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية)

اول حركة فنية ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في اميركا (نيويورك) جذورها تمتد الى السريالية والتعبيرية التجريدية في الرسم كغيرها من مدارس واتجاهات الفن التشكيلي الحديث لم تأتي تسميتها من فناني المدرسة انفسهم بل جاءت من وسط نقاد الفن التشكيلي الذين تربطهم علاقات تواصل مع هؤلاء الفنانين وامام سيل المصطلحات التي عرفت وسميت بها التعبيرية التجريدية كالتجريد الغنائي والفن اللاتشبيهي والفن اللاشخوصي والالية والتلقائية والفن الحركي او التصوير الحركي والفن الكلغرافي وغير ذلك من التسميات التي عرفت بها التعبيرية التجريدية الى جانب تنوع الأساليب وتداخلها في ضمنها إضافة الى ذلك أدى ظهور تسميات فرعية فيها كا الصورة والجدران واللوحة البنيوية واللون والواحدي والتصوير الحركي وامام هذا السيل من المصطلحات التي وجدت تدبيراً لها هوه تنوع في الأساليب المرتبطة بتنوع التقنيات والخامات في اخراج اعمال التعبيرين التجريدين.

على ان الفنان الذي ارتبط اسمه بمفهوم الرسم الحركي او التصوير الحركي هوه جاكسون بولوك الذي كان يستخدم تقنية صب الألوان بطرق متنوعة على السطح المراد الرسم علية وهوه مفروش على الأرض والدوران حوله بحركات يخلب عليها الانفعال والتلقائية علماً ان هذا الأسلوب كان يخضع الى تطبيق مسبق كما انها تمر عبرة عملتي النظام والترتيب على) الشكل (1) ومن هنا كانت رسوم بولوك ترتبط بالقوانين الفيزيائية للحركة التي ينتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابكة الدائرية أو البيضوية , المتنوعة الكثافة والتناغم (Amhaz, 1981, p. 203)

شكل (1)

وقد انجز بولوك الكثير من لوحاته تحت تأثير تأويلات التداعي الحر والتلقائية ومن خلال محاولاته الهروب من سيطرة الوعي ويؤسس بولوك بذلك دونما قصد لما سمي فيما بعد التعبيرية التجريدية التي تنوعت وتداخلت أساليب الرسم الحديث فيما كان ينجزها فنانوها واتصف كل منهما بسمات أسلوبه الخاص ،" وقد اطلق الناقد هارولد روزنبرغ الذي يعد المنظر الرئيسي للتعبيرية التجريدية اطلق على أسلوب جاكسون بولوك في انجاز العمل الفني ظاهرة انقلاب في المعتقد" (Smith, 2010, p. 29)

ونجد ذلك في عمل (بولوك) المعنون (القمر امرأة) شكل (2) حيث إن قوة انفعال الشكل المصور تأتي من نظرته الشخصية، ومرجع هذا العمل يعود إلى أسطورة هندية من أمريكا الشمالية. فهو يظهر الربط بين القمر والأنثى من خلال رؤية إبداعية باستخدام قوة الروح النسائية) (Catherine, 2002, p. 131) .

شكل (2)

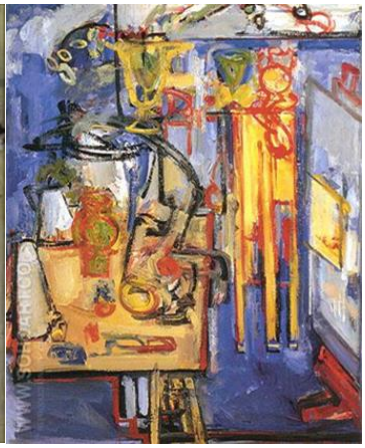
اذ يصف جاكسون بولوك طريقة أنجازه لعمله الفني قائلاً "حين أكون في لوحتي لا اعي ما افعله ولكن بعد فترة من التعارف اتبين ما انا فيه ان لا اخشة ان اغير فاهدم الصورة الا انه اللوحة لها حياتها الخاصة وانا أحاول أن ادعمها تمر وحين افقد اتصالي باللوحة عندئذ تكون النتيجة فوضى وخلال ذلك فهنالك انسجام تام كأخذ وعطاء يسيرين وتتبدى اللوحة ذات جمال للمشاهد" (Nobler, 1987) .

اذ يلاحظ الباحث ان اهم ما امتاز به جاكسون بولوك هو خروجه من منطقة الرسم وطرائقها التقليدية في انجاز العمل الفني كما امتاز عمله بالإحساس الحركي واللوني والايقاع النافر من خلال وجود بقع لونية تتنافر ومساحات لونية أخرى تبدو اكثر انسجاماً اذ ان جاكسون اثناء شروعه على الرسم في لوحاته انه يعي ما يفعله ويوفر له حاله من التعارف وهذا التعارف تمنحه القدرة على التميز وتحديد معالم الأشياء وتحديد النقاط الحيوية التي تقوده الى تأسيس مناطق ونقاط أخرى الذي يقوم عليها العمل الفني برمته وهوه كثير من الأحيان عندما يتحقق الشي الذي يريد ان ينجزه يتجه الى أسلوب التغير والحذف واحياناً الإلغاء ما تم تخطيط اليه .

لقد سبق بولوك عدد من الفنانين الاميركيين الذين كانوا على صلة مباشرة بالرسم الأوربي الحديث وحاولوا إيصال اخر المستجدات والتحولات الحاصلة فيه، الى دراسي الفن في بلادهم ويعد (هانز هوفمان) واحد من اهم الفنانين كما صنفت فيما بعد كألمع الفنانين التعبيريين التجريديين (كان أسلوب هانس متنوع تتكون

اعماله من اشكال هندسية ذات قياسات منتظمة تتركب فوق خلفية اعدت بتداخلات لونية تلقائية الشكل كثيفة القوام خشنة الملمس تبدو نافرة عن السطح الذي شكلت عليه في بعض اجزائها الشكل (3) في حين يبدو بعضها الاخر مستوياً مع ذلك السطح منبسطاً غر ذو بروز ، ولكنة يشكل مع القيم والدرجات اللونية الأخرى انسجاماً متناغماً معبراً عن هيجان المشاعر الداخلية للفنان بصياغاته الديناميكية العالية الشكل (4) (Bahnasi, 2009, p. 44)

شكل (4)



شكل (3)

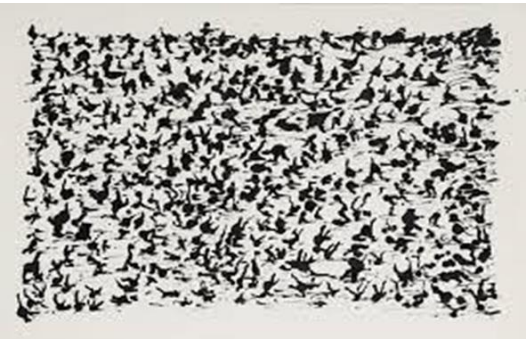
اما في اعمال دي كونغ هناك صفة موضوعية على الرغم من ضربات الفرشاة العريضة السريعة التي تعمل على توءميه الاشكال وتجعلها غامضة وضبابية احياناً في لوحاته التي انجزها في منتصف الخمسينات من القرن العشيرين ذات الاحجام الكبيرة نسبياً (يبدو فيها اكثر تحرراً في تعامله مع الألوان خلافاً مع المرأة الثيمة الأساسية فيها فقد اختفت الاشكال ذات التمثيل الواقعي وتحولت الى بقعة متسعة الألوان ذات ابعاد غير منتظمة التي اما تحدد بالوان داكنة مشتقة منها او تبقى منبسطة فوق مساحات ذات قيمة لونية لونيه عالية تخلق احساساً بوجود المنظور بفعل تراكبها والمساحات ذات قيمة لونية لونيه عالية تخلق احساساً بوجود المنظور بفعل تراكبها والمساحات اللونية الضيقة للخطوط اللونية الداكنة) (Amhaz, 1981, p. 121) شكل (5).

شكل (5)

اما ربوت موذرويل الذي عده بعض النقاد المنظم الأول للتعبيرية التجريدية وليس بولوك (اذ كان ربوت موذريول يمتلك طاقة عالية ومواهب متعددة وكبيرة وكان بوذريول متأثر في السرياليين وتحديداً بالفنان السريالي ميتي ازداد أنشطة موذرويل اتساعاً حينما شق طريق التعبيرية التجريدية بنجاح واسس عام 1948 مدرسة فنية مكونة من ثلاث فنانين بارزين هم : وليم بازوتين – وبارت نيومان – ومارك روثكو .

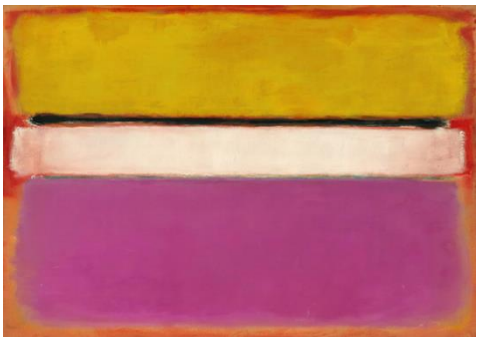
رغم تعدد الأنشطة لم يمنعه من اين يكون غزير الإنتاج في الرسم واستطاع من خلال سلسلة من القماشات التي عرفت باسم مرثيات الجمهورية الاسبانية) (ريد هبرت ، 1994، 215) شكل (6)

شكل (6)



شكل (7)

اما هنري ميشو (فكان سلوب هنري في الرسم غريباً نوعاً ما كان يحاول ان يصل الى مرحلة من فقدان الوعي فكان هنري ميشو يلتجا الى تعاطي مخدر (المكسالين) ليتيح له الحرية للتعامل مع سطح لوحته مهما كانت طبيعته دون قيود وبتلقائية ليتبين بعد ذلك ما يمكن ان تأويل اليه من دلالات العلامات والخطوط والتكوينات المتداخلة التي انتجها مخيلته المتداعية تلك العلامات والخطوط التي تذكرنا بالتصوير الجداري الصخري التي تعطي ايحاءات بصور حيوانات بأوضاع مختلفة) (Saleh, 2010, p. 78) الشكل (7)



شكل (8)

اما مارك روثكو الذي يعد الأكثر ميلا الى التجريد من بين رفاقه اللاشكليين(ويتصف أسلوبه بالنزعة الصوفية وقد غادر محطات الرسم التشخيصي مبكراً ملتجئاً الى بناء علاقات لونيه متداخلة على وفق مستويات محددة من التدرج أولى الأهداف المتوخاة منها هوه ان يضع المتلقي في دوامة من التأملات والتأويلات) الشكل (8) (Smith, 2010, p. 233) .

الفصل الثالث

مجتمع البحث:

تمثل مجتمع البحث بمجموعة من الاعمال الفنية التي تم إنجازها طلبة قسم التربية الفنية للصف الرابع للعام (2022-2023) واستطاع الباحث إحصاء مجتمع البحث ب (30) لوحة فنية تصور فيه التعبيرية التجريدية.

عينة البحث:

عمدا الباحث على اختيار عينة بصورة قصدية والبالغ عددها (4) عملاً فنيا ضمن مجتمع (طلبة قسم التربية الفنية – للصف الرابع وضمن حدود البحث 2022-2023).

منهج البحث:

نظراً لطبيعة البحث الحالي ولمعرفة جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية لذلك اعتمد الباحث في بحثه الحالي المنهج الوصفي التحليلي لكونه اكثر ملائمة لتحقيق هدف البحث.

اداة البحث:

لتحقيق هدف البحث الحالي (الكشف عن جماليات التعبيرية التجريدية وتمثلاتها في النتاجات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية) قام الباحث ببناء اداة التحليل المقترحة بصيغتها الاولية بعد اعتمادها على ادبيات الدراسات السابقة ومؤشرات الإطار النظري وقت تألفت الاداة بصيغتها الاولية من (6) فقرات رئيسية وتفرعت منها (30) فقرة ثانوية. ملحق رقم (1).

صدق الاداة:

تم عرض استمارة التحليل بصيغتها الاولية (ملحق رقم 1) على مجموعة من المحكمين ذو الاختصاص والبالغ عددهم (5) موزعين بين الاختصاص (التشكيلي والتربية الفنية

العينات :

اضطرابات

اسم الطالبة : زهراء جودة

القياس: 100×120

المواد : زيت على قماش

السنة : (2022،2023)

ت	الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	تظهر	تظهر الى حداً ما	لا تظهر
1	الوصف البصري				
2	المرجعيات الضاغطة	موضوعي			
		ذاتي			
		ذاتي موضوعي	*		
		تناص			
3	تقنيات الاظهار	التنقيط		*	
		التسييل			
		الرش			
		تبقيع			
		استشفاف	*		
		تجميع وتركيب			
		تقطير			
		الإضافة			
		الالصاق			
		السكب			
		فرشاة	*		
		أخرى			
4	الأسلوب الفني على وفق التعبيرية التجريدية	تلقائي			
		قصدي	*		
		وعي	*		
		لاوعي			
5	الخامات	أكريليك على كنفاس	*		
		زيت	*		
		كولاج			

		لاينر			
6	جماليات العمل الفني	حسي			
		حركي	*		
		تجريد	*		
		موضوعي		*	
		تلقائي			
		انفعالي		*	
		شكلي			

اسم العمل : انعكاسات
اسم الطالبة : زينب حسن
القياس: 100×120
المواد : زيت على قماش
السنة (2022،2023)

ت	الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	تظهر	تظهر الى حداً ما	لا تظهر
1	الوصف البصري				
2	المرجعيات الضاغطة	موضوعي			
		ذاتي	*		
		ذاتي موضوعي		*	
		تناص			
3	تقنيات الاظهار	التنقيط	*		
		التسييل		*	
		الرش			
		تبقيع		*	

		استشفاف		*	
		تجميع وتركيب			
		تقطير			
		الالصاق			
		السكب			
		فرشاة	*		
		اخرى			
4	الأسلوب الفني على وفق التعبيرية التجريدية	تلقائي			
		قصدي		*	
		وعي			
		لاوعي	*		
5	الخامات	أكريليك على كنفاس	*		
		زيت		*	
		كولاج			
		لاينر			
6	جماليات العمل الفني	حسي			
		حركي			
		تجريد	*		
		موضوعي		*	
		تلقائي			
		انفعالي			
		شكلي			

اسم العمل: إيقاع الخريف

اسم الطالبة : ضحى عادل

القياس: 100×120

المواد : زيت على قماش

الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	تظهر	تظهر الى حداً ما	لا تظهر
الوصف البصري				
المرجعيات الضاغطة	موضوعي			
	ذاتي			
	ذاتي موضوعي			
	تناص	*		
تقنيات الاظهار	التنقيط	*		
	التسييل	*		
	الرش			
	تبقيع			
	استشفاف			
	تجميع وتركيب			
	تقطير			
	الإضافة			
	الالصاق			
	السكب	*		
	أخرى			

الأسلوب الفني على وفق التعبيرية التجريدية	تلقائي			
	قصدي	*		
	وعي	*		
	لاوعي			
الخامات	أكريليك على كنفاس	*		
	زيت		*	
	كولاج			
	لاينر			
جماليات العمل الفني	حسي		*	
	حركي	*		
	تجريد	*		
	موضوعي	*		

الفصل الرابع

النتائج:

1.اعتمد الطالب في تنفيذ التجربة الفنية على الأسلوب التعبيري التجريدية والتنوع الشكلي في الخطوط والمساحات اللونية في صياغة التكوينات الشكلية لا سيما اختزال التفاصيل الشكلية موديا الى التبسيط والتجريد كما في الاشكال (1،2،3، 4).

2.ان تكوين الاشكال التجريدية من (خطوط لونية واشكال هندسية) افقية وعامودية وبحركات فيزيائية تخلق لنا اشكال تعبيرية تجريدية كما في الشكل (1،2،3، 4).

3.اختزال الاشكال والاسطح لبراز المضمون او الجوهر الداخلي للعمل الفني كما في الشكل (1،2،3،4).

الاستنتاجات: -

1.اعتمد الطالب على التقنية الرئيسية التي سار عليها الفنان التجريدي في تنفيذ تجربته الفنية مما حقق نتائج إيجابية ملموسة في تلك الاشكال (1،2،3،4).

2. خروج الطلبة عن الواقع الأشياء المألوفة في تجربتهم الفنية كما في الشكل (1،2،3،4).

3.تم اختزال الاشكال للبحث عن البنى العميقة داخل العمل الفني للأشكال التجريدية كما في الاشكال (1،2،3،4)

4.وذلك بسبب عدم محدودية الطالب باعتماده على تقنية واحدة في تنفيذ نتاجه الفني كما في الاشكال (1،2،3،4).

التوصيات:

من خلال ما أظهرت نتائج هذا البحث فقد تم التوصل الى توصيات التالية.

1.ضرورة متابعة طلبة قسم التربية الفنية في اكتساب المهارات الفنية للدروس العملية من خلال توجيههم لدراسة المدارس الفنية الحديثة كالتجريدية والسريالية وغيرها.

2.دعم وتوجيه طلبة قسم التربية الفنية وحثهم على توظيف الخامات التي يمكن ان تعمل على اثارة الدهشة عند المتلقي بطرائق إبداعية.

المقترحات:

1.يقترح الباحث بأجراء بحث تكميلي للبحث الحالي يكون بعنوان الاختزال الشكلي للرسوم التعبيرية التجريدية.

2.اجراء دراسة تحليلية لنتاجات طلبة قسم التربية الفنية في الفن التجريدي.

References

1. Amhaz, M. (1981). *Contemporary Fine Art.* Beirut,Lebanon: Dar Al-Muthalath for Design, Printing and Publishing.
2. Badawi, A.-R. (2008). *Schopenhauer.* Beirut - Lebanon: Dar Al-Qalam.
3. Bahnasi, A. (2009). *Contemporary Plastic Arts Trends.* Damascus: Ministry of Culture and National Guidance.
4. Catherine, M. (2002). *Contemporary Art* (1st Edition ed.). (R. Sadek, Trans.) Cairo: Dar Sharqiyyat for Publishing and Distribution.
5. Crochet. (2009). *The Synopsis in the Philosophy of Art* (first edition ed.). (T. b. Al-Droubi, Trans.) Beirut - Casablanca: The Arab Cultural Center.
6. Hakim, R. (2014). *the Artistic Philosophy of Suzanne Langer.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
7. Ibn Manzoor, A. a.-F.-D. (1955). *Lisan al-Arab* (Vol. Part 4). Beirut: Dar Sader for printing and publishing.
8. Jaafar, A. S. (2002). *Art in the Philosophy of Beauty.* Damascus: Dar Horan.
9. Langer, S. (2009). *The Aesthetic Philosophy of Art.* New York.
10. Nobler, N. (1987). *Dialogue of Vision.* (t. b. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing.
11. Saleh, Q. H. (2010). Creativity in Contemporary Plastic Art. *published master's theses*. Beirut: Dahiya University.
12. smith, E. L. (1995). *The Artistic Movement After the second World War.* (t. b. Khalil, Trans.) Baghdad: General Cultural Affairs House.
13. Smith, E. L. (2010). *Artistic Movements After World War II.* (T. b. Khalil, T
14. Abdulghaffar Feda, L. (2020). Recycling evening dresses into modern dresses with traditional features. *Al-Academy*, (97), 321–342. https://doi.org/10.35560/jcofarts97/321-342
15. Saud Alrasheed, E. (2020). Digitization is a contemporary reality and its importance in the Saudi plastic arts. *Al-Academy*, (96), 213–228. https://doi.org/10.35560/jcofarts96/213-228

16. Mohammed Alamri, M. (2020). Inspiration Of Typed Paintings From Folk Architecture In Asir Region. *Al-Academy*, (96), 229–250. https://doi.org/10.35560/jcofarts96/229-250
17. Murshed Alharbi, M., Alahmad, H., & Alsenan, M. (2020). Saudi society's trends towards visiting museums and art galleries. *Al-Academy*, (96), 251–272. https://doi.org/10.35560/jcofarts96/251-272

The aesthetics of abstract expressionism and its representations in the artistic productions of the students of the Department of Art Education

Sufian Ahmed Awsaj
Dr. Ikhlas Yas

Abstract:

The research section tagged (Aesthetics of Abstract Expressionism and its Representations in the Artistic Products of Students of the Department of Art Education) into four chapters and it included in.

The first chapter: (the methodological framework) for the research, and the research problem is summarized through the question (what are the aesthetics of abstract expressionism and its representations in the artistic productions of the students of the Department of Art Education). In the products of students of the Department of Art Education).

The aim of the research was (discovering the aesthetics of abstract expressionism and its representations in the artistic products of the students of the Department of Art Education). As well as the temporal and spatial boundaries that were confined to the University of Baghdad from the year (2021-2022) and then defining the terms (beauty, abstract expressionism).

The second chapter included (theoretical framework) two sections, the first (aesthetics), while the second topic included (abstract expressionism) in addition to the indicators of the framework.

In the third chapter (research procedures), the research community included a group of artistic works accomplished by the students of the Department of Art Education within the year (2021-2022), and then chose an intentional sample of (4), and it included the descriptive analytical approach, and the research evidence also included a sample analysis form.

Keywords: Abstract expressionism, artistic productions, students of the Department of Art Education.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1191

استعمال المعدن في سوريه القديمة في صناعة الحلي (ادوات الزينة في الألف الثالث والثاني قبل الميلاد والقوالب المستعملة في صناعتها)

حيدر حميدي الجنابي [1]
أ. م. د. رويدة فيصل النواب [2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 20/6/2023 Date of acceptance: 4/7/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص

يسلط هذا البحث الضوء على استعمال المعدن في صناعة الحلي التي تتمثل بأدوات الزينة في الفترة الواقعة ما بين الألف الثالث والثاني قبل الميلاد بالإضافة إلى أهم القوالب المستعملة في صناعتها, فنجد اهتمام الانسان بالمعادن منذ العصور المبكرة, وتمكن من صنع أدواته التي يستعملها في حياته اليومية لاسيما الحلي, وتعرف الأنسان السوري على أنواع المعادن وخصائصها وكيفية التعامل معها ولعبت المعادن دور فعال وبارز في اقتصاد سورية القديمة, وعلى الرغم من افتقار أرض سورية نسبياً لهذه المعادن, إلا اننا نجد أنهم تمكنوا من جلبها عن طريق التجارة مع البلدان المجاورة.

الكلمات المفتاحية: المعدن، سورية القديمة، صناعة الحلي، أدوات الزينة، القوالب.

مشكلة البحث

يعد الالف الثالث قبل الميلاد بداية الانطلاقة الحقيقية لاستعمال المعدن, وان شرقنا القديم اول مكتشف المعادن بكافه انواعها وأول من عمل على استخراجها وقام باستعمالها والاستفادة منها في صناعه من هذه المعادن وكافة ادواتها ومستلزماتها, معلنا بذلك نهاية العصور الحجرية وبداية عصور المعادن وعصر البرونز وعصر الحديد, اما الانطلاقة الحقيقية الاستعمال البرونز تعود الى الالف الثالثة قبل الميلاد, ومن المعقول ان اكتشاف القصدير جاء ليفتح عصرا جديدا في صناعه المعادن الا وهو عصر البرونز (3200 الى 1200 ق.م) ومن الاجدر ان اكتشاف معدن البرونز كان نتيجة الصدفة بسبب تواجد العناصر المكونة للنحاس والعناصر المكونة للقصدير القريبة من بعضها, وتتلخص مشكلة البحث الحالي في التعرف على استعمال المعدن في سوريه القديمة في صناعة الحلي وادوات الزينة في الألف الثالث والثاني قبل الميلاد والقوالب المستعملة في صناعتها.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

- التعرف على استعمال المعدن في سوريه القديمة في صناعة الحلي.

[1] طالب دراسات عليا، كلية الآداب، جامعة بغداد.

[2] أستاذ مساعد، كلية الآداب، جامعة بغداد.

- التعرف على القوالب المستعملة في صناعة المعدن وتشكيله.

حدود البحث

يهتم البحث الحالي بدراسة استعمال المعدن في سورية القديمة للفترة (3000-2000 ق.م).

الإطار النظري

أولاً: استعمال المعدن في صناعة الحلي

تعود رغبة الانسان في التزين بالحلي والتجمل بها في عصور مبكرة لاسيما المصنوعة من المعدن البراق ذي الأثر الكبير في نفس الانسان ومنها الذهب والفضة والمعادن الأخرى, وترك لنا سكان سورية القديمة العديد من أدوات الحلي والمصنوعات الذهبية والفضية سواء في القصور أو في المقابر الملكية, أو التي صورت على الاختام والجدران, فضلاً عن النصوص المسمارية, وكان انتاج الحلي والزينة الذهبية نشاطاً حرفياً اساسياً في مناطق البحر المتوسط ابتداءً من الالف الثالث قبل الميلاد وتحديداً في عصر البرونز القديم (3100 – 2100 ق.م) وكانت من ممتلكات الملوك والنبلاء لما كانت تظهره من فخامة وأبهة (Dandrion,2008, p 10), فالفقراء لا يستطيعون اقتنائها, أما الأغنياء المتعطشون إلى الترف والتباهي بها واقتناء الكثير منها, وكانوا يفرضون أذواقهم على الصائغين, ويحثون على التجديد والابتكار, وصناعة الحلي تتطلب ذوقاً فنياً ومهارة صناعية وخبرة واسعة في ميادين عديدة تتعلق بالكيمياء والفن والقدرة على الابداع, وخبرة في العمل ودقة في التنفيذ (Alkhatib,2010 , p 53).

وحسب النصوص الابلائية كانت المعادن الثمينة تصل الى ابلا على شكل سبائك أو قوالب عن طريق التبادل التجاري جاء في النص (3569 منا ,223كيلو من الفضة على شكل سبيكة, 340 كيلو في قوالب مختلفة) ثم تبدأ عملية الصياغة بصهر المعدن , وجاء في نص (فقدت بالانصهار) وهذا اشارة الى أن المعدن عند تعرضه للنار يفقد بعض الوزن نتيجة ما كرر عليه من الصهر, وهذه العملية كانت معروفة في ممالك الشرق القديم, وعرفت عندهم (الغسل) أي الفضة التي تغسل أو الذهب وحتى النحاس فيذكر (شيقلان ذابت أثناء الغسل, 4 منا من الفضة مغسولة من خامتها) لذلك ركزت النصوص الإبلائية على نوعين المعادن حسب النقاوة, فتذكر الذهب عالي النقاوة, والذهب الأقل نقاوة, وأيضاً على وجود معايير لدى الصاغة الابلائيين كما جاء في النص (96 منا و 56 شيقل (يعني 26, 121, ما يعادل 55 كيلو) من الذهب عالي النقاوة , 405 منا و 47 شيقل (نحو 71. 190 كيلو) من الذهب الأقل نقاوة عيار 1.2/2 على مدار 6سنوات) بعد عملية الصهر تأتي عملية الصب على شكل سبائك في قوالب خصصت لهذا الغرض, وتتم معالجة ما فقد من المعدن أثناء الصهر بإضافة الزرنيخ الى سبيكة الذهب والفضة, لكي يعطي المعدن صلابة أكثر, وأيضاً اضافة النحاس الى الذهب أو اضافة الذهب مع الفضة ليصبح المعدن أكثر صلابة, وبعد ذلك تسلم الى الصائغ, ثم يتم وضع معدن الذهب في بوتقة الفخار من أجل الصهر, ثم تحريك البوتقة بعد ذلك تصب في قوالب مصممة لأشكال مختلفة, ثم يستخرج المعدن وتجري عليه عملية التنظيف بالأحماض. (Ahmed, and Al-Dulaimi ,2020, p83 -84).

وكشفت أعمال التنقيب في مختلف الأراضي السورية على مدى ازدهار فن الصياغة وتفنن الصائغ السوري في ابداع نماذج جديدة من الحلي الذهبية توارثت الاجيال السورية فن الصياغة حيث ظهرت صياغة الحلي

في الألف الثالث قبل الميلاد كحرفة فاخرة تحت سيطرة القصر الملكي, وكانت مقدراتها التزيينية ترضي النخبة لما تظهره من فخامة وأبهة, وسرعان ما عدت كقيمة للتبادل والتجارة(alrahal, 2018 , p 186) وهناك من الطرق لتصنيع الذهب حسب حالته الاولية ضمن الممكن اذابته وصبه في قوالب, أو يمكن جدله ليستعمل كأساور أو في اشكال زخرفية للمجوهرات او تحويله الى كرات صغيرة أو حبيبات يمكن ان تلتحم معاً لإعطاء أشكال مخرمة أو يمكن طرقه للحصول على أوراق الذهب التي كانت تستخدم في التذهيب, كما كان الذهب يخلط احياناً مع الفضة في نسب تتراوح ما بين (20-50%) لإنتاج سبيكة تدعى الالكتروم : fortan,2010 (133).

ولقد اكتشفت التنقيبات الاثرية التي اجريت في ماري (1933م) والتي يرأسها الاستاذ بارو على وعاء يحتوي على مجموعة من الأساور الفضية والبرونزية, وتمثال صغير برأس أسد, وهو حيوان اسطوري يسمى بالسورية انزو (Anzo) ويرمز لإله مدينة لجش (ننجرسو) وسمي هذا الوعاء لمحتوياته كنز أور, ويرجع تاريخه الى منتصف الألف الثالث قبل الميلاد(ghazala, 2010 ,p 87).

واستعمل معدني الذهب والفضة في صناعة الحلي في الألف الثالث مثل الأقراط والأساور والدبابيس بتزيين الأحزمة والخناجر كما في النص (منا واحدو فضة تخلط مع 3 / 2 و6مثقال لصنع اسوارتين) وفي نص آخر (أساور يزن مينا واحدة (470غرام) يقايض بـ (...) 5شيقل) , وفي نص آخر (أقراط للنساء (... مع زوجين آخرين , 50 شيقل 390 غرام لأغراض أخر) وفي نص آخر (ألبسة وأسوارتان مزينتان باللازورد هدية من أبي زكير بمناسبة زواج كيش دوت بملك كيش) .(Ahmed, and Al-Dulaimi ,2020, p78).

واتقن الصياغ التقنيات الاساسية في إظهار الشكل والزخرفة مثل التطريق على أوراق الذهب والمواضع الزخرفية ذات الرؤوس المنفذة بالطرق او الضغط كما على الشريط الجبهي المكتشف في القبر (300) في ماري حوالي (2700 ق.م) ان معالجة الذهب وهو بشكل ورقة والمهيأة من خلال ليونته كان أمراً مستخدماً في كثير من الاحيان من قبل الصياغ القدماء, وكان يمكن استخدام الورقة كحامل للحزات, ومن أجل توسيع مساحة وحجم المعدن وذلك بفضل تقنيات الطرق والسحب والرشم اي الختم وبالتالي اعطاء الشكل والزخرفة المطلوبين للقطعة, وقد استمرت هذه الطرق في شغل الذهب تدريجياً خلال عصر البرونز كما بالنسبة للأقراص الشمسية أو اقراط عشتروت في اوغاريت خلال عصر البرونز الحديث (1600 – 1200 ق.م) كان الصاغة يعملون في مجال عبادة المعبد, وكان مسؤولين عن تصميم المجوهرات وصيانتها وتزيين التماثيل الدينية للمعبد, وكانوا ملازمين لصائغي البرونز ومسؤولين عن صهر الذهب والفضة ومعاير الذهب .(Payne,2007 ,p 203)

وكشفت الحفريات الاثرية في مجموعة المقابر في اريحا تعود الى الألف الثالث احتوت على ادوات جنائزية ضمن هذه الأدوات ادوات للزينة منها الامشاط والدبابيس النحاسية والخواتم (Yasin 1991,142). كما عثر على خاتم من البرونز في ابلا يعود الى الألف الثالث (Ahmed, and Al-Dulaimi ,2020, p91). **(الشكل1)**

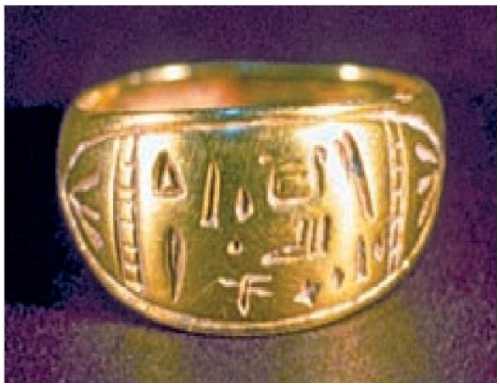
(الشكل 1) خاتم مصنوع من البرونز

وكشف في ماري جرة مليئة بأشياء ثمينة بينها دبابيس تستعملها المرأة لتشبيك ثيابها, وتمثال من البرونز والذهب, وطوق من الذهب تتدلى منه حجرة كبيرة ثمينة, ونسر كبير يفرش جناحيه, وأساور من الذهب وأشياء ثمينة ارسلها ملك اور الى زمري - ليم ملك ماري في الالف الثالث قبل الميلاد, وفي نهاية الالف الثالث تزامناً مع الطبقة الثالثة من حفريات اوغاريت وجدت مصنوعات برونزية ومجوهرات للزينة (اساور وأقراط وأطواق) كما اهتمت المرأة السورية بلباسها وأناقتها وزينتها, حيث كانت مغرمة بارتداء الخلخال والأقراط والخواتم وعقود الرقبة, وكانت اغلبها مصنوعة من الذهب والفضة والبرونز (Ayyash, 1989 ,p 25) .

وتجدر الاشارة إلى أن ارتداء الحلي لم يقتصر على النساء فقط فحتى الرجال يلبسون الأقراط والقلادة, كان يلبس حول العنق (عزم) (ti- gi – nal) من الذهب حوالي (392- 157 غم) ويجب استخدام شريط من الذهب الخفيف وزنه (16-24غم) كنوع من القلادة, ثم ارتداء الاساور (157 – 78غم) على الذراعين كانت سبائك الذهب تعطى للرجال ذو المرتبة العليا (Archi, 2013, p782)

وبرع السوريون في صناعة الحلي بكل دقة ومهارة منها القلادة الذهبية يوجد على هذه القلادة شخصية انثوية عارية وهي تحمل ماعزا في كلتا يديها في كل جانب وتحت قدميها اسد يمشي الى اليسار وهناك ثعابين على كل جانب من ساقيها وهي موجودة في متحف اللوفر عثر عليها في ميناء البيضا ١٩٢١ ق.م **(الشكل2)**, وخاتم ذهب يحتوي على نقش باللغة الهيروغليفية الحثية, تشير إلى شخص يدعى باتيلو **(الشكل3)** , وقلادة على شكل أنثى عارية, التمثيل مقصور على الوجه والصدر والفخذين (Yon, 2006, p167) **(الشكل4)**.

(الشكل2) قلادة ذهبية لأنثى عارية



(الشكل3) خاتم ذهب يحتوي على نقش باللغة الهيروغليفية

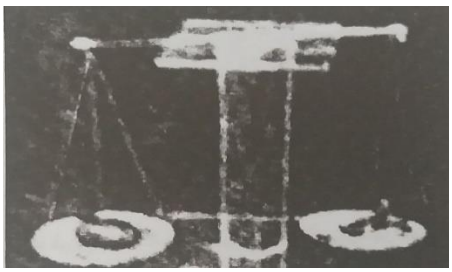
(الشكل4) قلادة على شكل أنثى عارية.

وتميزت فترة العصر البرونزي المبكر (3200-2200 ق.م) تطور ملحوظ في تقنية صناعة الحلي والمجوهرات وبشكل خاص الذهبية اذ تم استخدام الذهب على هيئة لفائف وقيقة في صناعة المجوهرات التي حملت لبعض الزخارف البسيطة إضافة إلى استخدام مادة الفضة بكثرة في صناعة المجوهرات وظهر تقدم ملحوظ في صناعة الحلي في العصر البرونزي حيث ظهرت تصاميم منوعة ذات تأثير مصري وامتازت تقنية صناعة الحلي والمجوهرات الفضية والذهبية بالدقة العالية واهتم الصانع السوري القديم باستعمال الأحجار الكريمة بالتعرف عليها واستعمالها في تزيين مجوهراته (Aamir,2004, p27) قدمت لنا المكتشفات الاثرية في ايبلا مجموعة كبيرة من الآثار الفنية في صناعة فن التطعيم بالأحجار الكريمة النادرة مثل اللازورد والعقيق والفيروز وعثر المنقبون في العصر الملكي قطع من الحلي مصنوعة من اللازورد والاساور الذهبية السورية المزينة الحبيبات الدقيقة تعتبر نماذج نادرة واكثر رقيا من نماذج الاقراط المكتشفة في قبرص ومنها الدبوس المفصلي المصنوع من الذهب والذي يعتبر تحفه من تحف الصياغة الذهبية (Elqim, 1997, p128) **(الشكل5).**

(الشكل5) دبوس ملابس اكتشف في إيبلا

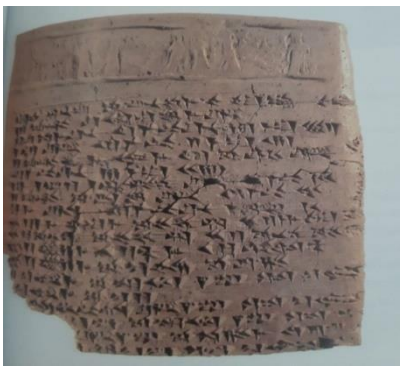
واستعمل المعدن في تصنيع ادوات الزينة والابداع في تطويرها فصنعت منها اساور واقراط ومجوهرات من الذهب والفضة والنحاس والبرونز (Hbo, 1999, p 229), وكانت أثمن هدية تقدم إلى النساء فهو الأساور المصنوعة من البرونز او الفضة او الخرز تتدلى منها قطع مزخرفة وجميلة وكان الرجل الغني يتميز بحلية التي يعتبرها كالخواتم والاساور الذهبية اما الفقراء فأنهم يكتشفون بعده اساور نحاسية خفيفة للذراع مع قلائد تتألف من احجار ملونة(Elqim, 1997, p 77) وكان من يملك افضل الحلي في سوريا هي الأسرة الحاكمة ، وكان الشعب ينظر إلى هذه الحلي الثمينة "كأنظار دمامل ملتهبة وكانت الغالية العظمى لقطع الحلي تصنيع محلي وكانت المرأة السورية مهتمة بلباسها وزينتها حيث كانت مغرمة بارتداء الخلخال والاقراط والخواتم وعقود الرقبة وكان يحملن في صدورهن بعض العقود بحيث تجذب الروح وتحبب الناظر وتغريه(alrahal, 2018 , p 187)

ان الاعمال التي تم العثور عليها ضمن اطار جنائزي ملكي في جبيل وايبلا هي قطع تمثل النوعية الحرفية والجمالية لصياغة الذهب السوري خلال عصر البرونز الوسيط ٠ (2000- 1600 ق.م) وفضل حرفيو سورية على تزيين الاسلحة بواسطة حبيبات كروية صغيرة وخيوط ملفوفة مجدولة وملموسة بدقة من خلال تعشيق حجارة نصف كريمة في حويصلات صغيرة من خيوط محيط بها حبيبات(Dandrion,2008, p 11) واتبع الحرفيون السوريون بتصنيع الاساور والاقراط والقلائد اسلوباً واحداً هو صهر المادة وشبكها في القالب ثم نقشها وطرقها وكلما كان القالب متقنا كانت المادة المنتجة خالية من الشوائب وحصلوا على انواع ممتازة(alrahal, 2018 , p 188), وقد وصل فن الصياغة إلى اقصى ذروة في القرن السادس عشر قبل الميلاد وعثر في اوغاريت على ميزان الجواهري ووزانه واساور من الذهب والفضة والبرونز فضلاً عن الاقراط والخلاخيل (**الشكل6**) (Alkhatib,2010, p.152).



(الشكل6) ميزان الجواهري

ويمثل مركز سوريا الاقتصادي المتفوق والفرد للتقنيين والحرفيين السوريين من خلال عشرين حلية وجدت في قبو ملكية في لنهاية عصر البرونز الوسيط (١٨٠٠-١٧٠٠ ق.م) ويثبت الكعب الاسطواني المقابل وحده المزين بأكثر من ٢٠٠٠ حبيبة حقيقة و٤٠٠ حبيبة كبيرة وحواف ملفوفة المهارة ودرجة الاتقان التي تمنع بها صياغ ذلك العصيان ، الصياد في تلك الفترة كانوا منهرين بلمعان الذهب وبألوان الحجر المحتفظة ويسهم اكتشاف الفير الملكي ألاني باللغة الاثرية في قطنا مجموعة من الحلي التي ترجع إلى عصر البرونز الحديث (١٧٠٠-١٢٠٠ ق.م) في تجديد النمط النخبوي المزدهر والطرق الزخرفية المميزة بالفائدة المزدوجة لتزيين هذه الأشكال(Dandrion,2008, p 13), وتسوق لنا الوثائق الاوغاريتية لائحة جهاز عرس أحاتمياكو... أميرة آمورو التي تزوجت من ملك اوغاريت عميشتامرو ولائحة عرسها مختومة بخاتم عاهل هذه المملكة محفوظة في قصر اوغاريت وتذكر فيها الحلى الذهبية المزينة بحجر ثمينة وأثاث من خشب الأبنوس المرصع بالازورد وملبس بالذهب , وهذا يدل على مدى ما وصلت إليه سوريا القديمة من الغنى والترف والتطور والمدنية(laba, 2018, p160) **(الشكل7).**



(الشكل7) رقيم يحمل تفاصيل جهاز العرس الملكي.

وعندما تزوج نائب ملك ماري من ابنة ملك قطنا تم تحديد المهر (١٤٤) شيقل من الفضة وكان يجب أن ينفقها العريس على حلقة الأنف erretu والخواتم الفضية šewiru(stol, 2018, p38), ويتضح من خلال اللقى الأثرية المكتشفة في ايبلا كانت صناعة الحلي تأخذ عناية خاصة واهتمام من قبل الحرفيين وعناية في خلط المعدنين الثمينين في صناعة الأقراط والأساور مما يتضح في النص الذي يأتي تخصيص (منا واحدة تخلط مع (6,2/3) شيقل من الذهب لصنع اسورتين) وهذا يعطيه دليلا على مدى غنى سوريا وازدهارها (Jasem, 2003, p101), ولابد من الإشارة إلى الدور الكبير الذي لعبه الأخشاب في ازدهار صناعة المعادن سواء في الصحراء أو في التبادل التجاري حيث توفرها في هواية كما ونوعا جلب تجار البلدان إلى سوريا للحصول عليها و مقايضتها بالمعادن و الغير متوفرة في سورية وتوفرت أشجار هذه الأخشاب الجبال الساحلية وازدهرت سورية سبك وتصنيع المعادن والأحجار الكريمة التي كانت تتصل لصنع المجوهرات والحلي والتماثيل(Marei, 2015,p 68), وجاء نص عن الهدايا الجنائزية لاخت ملكة ايبلا (taburdanu) المشبك من سلسلة الخرز على شكل بلوطين (alg-la-na) وهناك سوار (gū-li-lam) و دبوس شعر ذهبي (a-naū-bi-tam) ويذكر انه أُستعمل (٥٢) شيقل من الذهب (407) حجم هذه الهدايا(Archi, 2013, p764).

ويشهد التعشيق على حجرين نصف كريمين من الكورنالين واللازورد مقطعين ومصقولين بين حويصلات من شرائط دقيقة من الذهب على التنسيق المتميز بين مشغل الجواهري ناحية الحجارة الكريمة والصائغ وهذا يدل على وجود كفاءات متميزة داخل القصر(Dandrion,2008, p 14), عثرت البعثات الأثرية العاملة في تل المشرفه الأثري في قطنا على الكثير من المصوغات الذهبية التي دلت على وجود ورشة لتصنيع ذهب وصياغته وكانت ذات تأثير مصري ورافدي وايجابي ودليل على ذلك وجود طائر العنقاء الاسطوري المجنح جسده جسد اسد مع اجنحه وله راس طير جارح, (**الشكل8**), واللوحة الذهبية للإله حورس المصري (**الشكل9**), وعثر على أنواع من القطع ذهبية تمثل كف الإنسان (**الشكل10**), وعثر كذلك على تراجي عليها صور حيوانات وبشر وزخارف هندسية, كما عثر كذلك على لوحة الشمس الذهبية (**الشكل11**).

(الشكل8) شكل يمثل طائر العنقاء الأسطوري

(الشكل9) تمثال على لوحة أثرية للإله حورس

(الشكل10) شكل يمثل كف أنسان

(الشكل11) شكل يمثل لوحة الشمس الذهبية

ويؤكد ان غالبية هذه القطع الذهبية السورية تم صنعها في ورش تصنيع الذهب في سوريا, وتميزت اللقى الذهبية المكتشفة في قطنا بوجود مجموعة مصنوعة بطريقة النقر(Al-Fakhoury, 2014, p106), ووصلت سوريا إلى درجة عالية من الانتعاش الاقتصادي والدليل على ذلك مجموعة كمية الذهب الوارد إلى خزنة القصر يصل إلى ١٤٧٠ من الذهب أي يعادل ٨٧٠ كغم, ويتضح من خلال نصوص ايبلا المكتوبة بأن المعادن الثمينة كانت تدخل في العديد من الصناعات وخاصة ماخزين الأدوات المختلفة مثل الاخرسه والخناصر والأقراط والأساور والدبابيس في يتضح في النص ١٢٧٧.قا-tm.45 (٨) مينا فضة لصنع اسوارتين، ١٥ مينا فضة ستة مثقال فضة تخلط مع ٣ مينا ذهب لصنع تمثال(Moatasem, 1992, p70-71), ولابد من الإشارة إلى الحلي اللافتة للنظر ذات الذوق الفني الرفيع التي تعكس جمال الفن السوري القديم التي تعود إلى ماري والمحفوظة في متحف حلب فقد عثر على قرط للأذن مصنوعة من الذهب الخالص (**الشكل12**), بالإضافة إلى قلادة من الذهب واللازورد والمرو البنفسجي(Bahnasi, 2014, p86-87) (**الشكل13**).

(الشكل12) قرط اذن ذهبي عثرعليه في ماري (الشكل13) قلادة من الذهب واللازورد والمرو البنفسجي

ولابد من الإشارة إلى الهدية التي اطلق عليها (مجوهرات الفتاة) كلها مصنوعة من الذهب بعثها الملك الميثاني توشراتا Tušratta (١٣٦٥-١٣٣٥ ق.م) مع وعاء من الزيت الجيد كهدية لأخته في مصر وتشمل دبابيس وأقراط ، يزن القرط الواحد (6) شيقل مصنوعة في الغالب من ذهب (stol, 2016, p36) وعثر في اوغاريت على أدوات زينة مخصصة للرجال والنساء وتشمل مرايا من الفضة, وملاقط وشفرات حلاقة معدنية ومدقة لمساحيق التجميل على هيئة قدم من البرونز ((Annie (Kobe, 2018,p230-231) **(الشكل14)**

(الشكل14) أدوات زينة مخصصة للرجال والنساء

وعثر على غطاء علبة للحلي مصنوعة من عاج الفيل الذي يعد أشهر الأعمال التي عثر عليها في مينة البيضاء , حيث تصور العلبة آلهة جالسة جذعها عارٍ مصور من الأمام, والفخذان جانبياً فوق مذبح مقعر موضوع على صخرة مرشوشة بالنقط تقدم سنابل لعنزتين واقفتين على مدرجات تنورتها التي ذات كشكاش, وتزين بعقد ذي نوط حول عنقها وبأساور ومبتسمة الوجه وأنفها طويل وشعرها تجمعه طاقية لها ذيل حصان, والصدر الثقيل والذراعان الممتلئان ذات تأثير إيجي يمكن وجود مصنع له في أوغاريت (**الشكل15**).

(الشكل15) غطاء علبة للحلي مصنوعة من عاج الفيل

وتجدر الاشارة إلى وجود علبة مسحوق تجميل بشكل بطة ملتفته إلى الوراء, في مينة البيضاء من عصر البرونز الحديث الثاني تعود الى نهاية الألف الثاني, وهذا النموذج من العلب ذات فن سوري بحت, إذ أبدع به السوريين في صنع العاجيات منذ العصر البرونزي الوسيط(Bizolon,2018, p183) (**الشكل16**).

(الشكل16) علبة مسحوق تجميل بشكل بطة

وتجدر الاشارة الى العثور على مسوط بشكل إيل مصنوع من البرونز قد استعمل كأداة زينة (مساوط لمساحيق التجميل) جرى نحت أطرافها لاستعمالها كمسوط لمواد التجميل **(الشكل17)**

(الشكل17) مسوط بشكل إيل مصنوع من البرونزقد استعمل كأداة زينة (مساوط لمساحيق التجميل)

وعثر على عقد غاية الروعة والذوق الغني في رأس شمرا في عصر البرونز الحديث صنع من الفضة والعقيق والحجر, يتألف هذا العقد على مجموعة أشياء من العصرين البرونزيين الوسيط والحديث من تجمع عدة أنماط من الجواهر والمناجد المميزة للزينات الثرية في سورية تصور المناجد الفضية والذهبية إلهه الخصب (عشتار) في أشكال مختلفة وهكذا يذكر قناع الظهور وهو عبارة عن وجه انثوي ذي عينين كبيرتين ومحاط بخصل من الشعر الاجعد بصورة الإلهة حاتور, وعلى رأس هذه المناجد مثلث جنسي وردتان صغيرتان تشيران إلى النهدين فتحول مظهر الاله البشري إلى العلامات الرمزية لنوعية جنسها وفي هذا العقد مناجد معدنية اخرى تصور شكل نجم مشع وتذكر بطبيعة الالهة النجمية التي تشترك بها مع الاله فينوس بعض الجواهر الكبيرة معينة الشكل ذات عدة وجوه نحتت في العقيق الغامق جدا الذي يرجع أن هذه الأحجار تأتي من الهند حيث تسمح معالجتها بالتسخين بتكثيف لونها (Marchinge, 2018, p244) (**الشكل18**).

(الشكل18) عقد مصنوع من الفضة والعقيق والحجر

ولابد من الإشارة إلى مدى التأثيرات الفنية, السورية على البلدان المجاورة حيث تأثرت صناعة المجوهرات والمشغولات الذهبية المصرية بالأذواق التي كانت سائدة في بلاد سورية القديمة إذا أعجب بها المصريون القدماء وطبعوا ما تأثروا به من أذواق ونماذج وافدة إليهم من الخارج بطابع مصري خالص ودليل على ذلك ما ضمته مقبرة منحوتة بالصخر جنوب وادي الملكات أجساد ثلاث زوجات سوريات لتوحتمس الثالث (١٤٩٠-١٤٣٦ ق.م) عثر عليهم في الألف الثاني قبل الميلاد احتوت المقبرة على طرز وأغطيه للرأس والباروكات المستعارة المزينة بالحلي المرصع بزهور من عجائن الزجاج كما وجدت عصابة الرأس محلاة بحليتين على شكل رأس غزال صغير من الذهب وترجع جميعها الى اصل سوري (Mohsin, 2019, p 167).

ثانياً : كيفية صناعة قوالب الحلي (الزينة)

ان اقدم القوالب التي توجد في سوريا هي الفلقة تشبه حصيات صغيرة مفلطحة يتم صهرها وتجهيزها للقطع المراد صبها ويتم سكب المعدن بشكل عمودي ولابد من الاشارة الى أن القوالب المزدوجة الفلقة المتوازية السطوح تعطي اهتماما بتنسيق المساحة ومردودية الحجر وإمكانية نحت الفلقة على وجهها, الامر الذي يسح وبالتالي الحصول على نماذج أوسع من الاشكال ويمكن التعرف على القوالب ذات الفلقة الواحدة بوجود فلقة ثانية كانت تركب فوقها بواسطة اوتاد من اخشاب من خلال وجود ثقوب تشير إلى أن فلقة ثانية كانت مركبة فوقها, وتمكن هذه الطريقة في سوريا القديمة الحصول على قطعة حلي ذات نتوء من جهة ومسطحة من جهة اخرى ويستعمل الفرجار في رسم محيطها ويجب الإشارة الى تقنية السبك بالرمل لإنزال الصفة الغالبة في سوريا تقنية السبك بالشمع المذاب كانتا تستعملان من أجل صهر وسبك القطع الكبيرة وهاتين الطريقتين المعروفتين في سوريا منذ عصور قديمة لا تتركان سوى آثار قليلة جدا بحيث يكون من الصعب الكشف عنها في حقل اثري وان اكتشاف القوالب الحجرية كأحد اشكال تصنيع الحلي يعد اكتشافا ثميناً فهي تفيدنا حول التقنيات والمعادن والمواضع المستعملة وهي عباره عن مؤشرات من اجل تحديد اماكن المشاغل ولابد من الإشارة الى اهم قوالب الحلي التي عثر عليها في سوريا القديمة(Dandrion,2008, p 7)

ثالثاً : أهم قوالب الحلي في سوريا القديمة

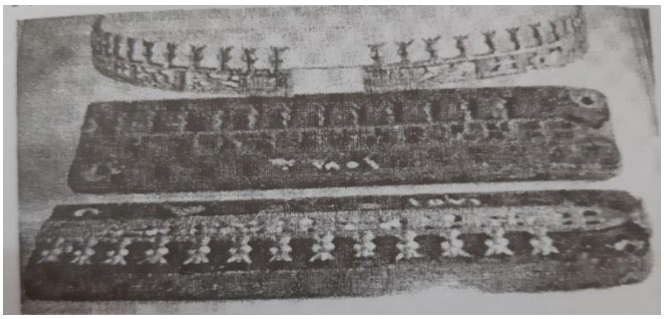
أولا: جزء من قالب لصناعة الحلي مستطيل الشكل على حجر الستياتيت يحمل زخارف غائرة لحلي تمثلت بخواتم اقراط قلادة على شكل حيوان وأيضا نلاحظ وجود ثقبين يدلان على وجود قسم اخر للقالب حيث يشكلان معاً قالبا كاملاً, عثر عليه في رأس شمرا في اوغاريت (عصر البرونز الحديث(1500-١٣٠٠ق.م) (Dandrion,2008, p 21) (**الشكل19**).

(شكل19) جزء من قالب لصناعة الحلي مستطيل الشكل من حجر الستياتيت الأبعاد الطول(٨.١) العرض (٣.٧) السمك (١.٦سم)

ثانيا : قالب الحلي يتكون من قطعتين وهو نادر ذات تأثير مصري وايضا رافدي نوع من الزرد المتشابك شبيه ببعض الحلي في بالقبور الملكية في أور الالف الثالث قبل الميلاد وكما أشرنا وجود ثقوب عند الزوايا تسمح بتثبيت الجزئين عند الشكل, ويسيل المعدن في اقمعة صغيرة منحوتة على حواف المصراعين(Dandrion,2008, p 194) **(الشكل20)**.

(الشكل20) قالب للحلي عثرعليه في رأس شمرا.

ثالثاً : قالب لصب المعدن اوغاريت -عصر البرونز الحديث (١٥٠٠-١٣٠٠ق.م) من حجر الستياتيت (حجر عازل للحرارة) وجدت هاتان القطعتان من القالب في بيت احد الصاغة وكانوا مثبتتين في وقت سابق الواحدة فوق الاخرى بمسمار وكان احد الثقوب على الجانبين يستعمل للربط بقطع إضافية وثمة فرضات على هذا الجانب من اجل الاستقرار في المكان المناسب عند التركيب(alrahal, 2018 , p 195) (**الشكل21**).



(الشكل21) قالب لصب المعدن من حجر الستياتيت اوغاريت يعود لعصر البرونز الحديث الأبعاد الطول (١٤.٥سم) العرض (2.٨سم), المتحف الوطني حلب الرقم (٤٥٧١).

رابعاً : قالب لصنع الاشياء بشكل الرمان والوردة وهو واحد من رقي قالب اكتشف في القصر الملكي يختلف عن القوالب الأخرى بوجود عنصر وحيد مركزي تناظري وعلامات على شكل كتابات مسمارية منقوشة في أحد جوانبه الفراغ الموجود يشغله عدد كبير من القوالب التي يضع فيها المعدن الثمين حين سيلانه وتحتل النماذج المنقوشة الرمانة والوردة ذات الأوراق الثمانية أساليب العصر البرونزي الحديث وكانت الرمانة عنصراً مقدرا ومخلدا في شكل نقط من الذهب أو منقوش على احد راسي الاكربول الذهبيتين والأوراق الثمانية فهي منحوتة على قوالب سورية أو على عاجيات مينية أو على كأس من قبرص(Matwayan, 2018, p159) (**الشكل22**).

(الشكل22) قالب لصنع الاشياء بشكل الرمان والوردة الابعاد (١X٣.٨X٤.٩) متحف دمشق،(٤٠٦١).

خامسا: قالب من الحجر الاسود وهو واحد من دفتي قالب اكتشف في العصر البرونز الحديث في اوغاريت . وهو مربع الاضلاع مخصص لصناعة الحلي علبة نقوش غائرة لقلادتين تمثلت بشكلين حلقتا الوصل لهاتين القلادتين متصلين بقناة مركزية تسع سيلان المعدن المتصدر داخل القالب ويبدو ان هذا القالب غير منجز بالكامل او صنع بشكل خاطئ(Dandrion,2008, p 22) (**الشكل23**).

(الشكل23) قالب من الحجر الاسود مربع الأضلاع ,العصر البرونز الحديث في اوغاريت الأبعاد : الطول (٥،٥) العرض (٤،٥) المتحف الوطني في دمشق

سادسا : قالب لصب الحلي من الحجر الاسود حفرت عليه ثلاث دوائر لصب الاقراط غيرها من ادوات الزينة - القاعة الاولى- الخزانة التاسعة في القصر الملكي(alrahal, 2018 , p 196) (**الشكل24**).

(الشكل25) قالب لصب الحلي من الحجر الاسود, الطول (١٢،٤ سم) العرض (٥،٢ سم) الارتفاع (١،٩سم)

سابعاً : جزء من قالب مربع الاضلاع من حجر غامق اللون حمل زخارف غائرة لحلي تمثلت الخواتم، قلادات صغيرة دائرية الشكل وهلالة، اقراط وقلادات ذات زخرفة حلزونية مضاعفة ، اما جهته الخلفية عليها زخارف غائرة تمثلت بخاتم او اقراط مفتوحين عليها نقوش على شكل حبيبات صغيرة وجد في اوغاريت عصر البرونز الحديث(Dandrion2008, p 23) (**الشكل25**).

(الشكل25) جزء من قالب مربع الاضلاع من حجر غامق اللون, الأبعاد : الطول (٧،٦سم) العرض (٧،2 سم) السمك (١،٨ سم) المتحف الوطني في دمشق

ثامناً : وجد جزء من قالب مستطيل الشكل من حجر الستاتيت عليه زخارف غائرة تمثلت بأقراط وخواتم حملت بعض اجزائها خزوز غائرة وقلادة معقدة الصنع مؤلفة من عدة اشكال هندسية وخرزه مثقوبة قلادتين صغيرتين متصلتين بقضيب مستطيل الشكل إضافة إلى قلادتين اخذت كل منها شكلا لحيوان طائر إضافة إلى الفجوات التي تسمح بمرور المعدن المنصهر توضع في قناة واحدة موضوعة على جميع سطح القالب ماعدا قناة القلادة التي تمثلت بطائر منحوت بشكل دقيق جدا ويكون طرف القالب ذات شكل دائري وهي ذات سطح خشن(alrahal, 2018 , p 198) (**الشكل26**).

(الشكل26) جزء من قالب مستطيل الشكل من حجر السيتاتيت ,رأس شمرا أوغاريت, الأبعاد الطول (7.6) العرض (7.2) المتحف الوطني في دمشق

تاسعاً : جزء من قالب من حجر السياتيت مستطيل الشكل وهو بحاله حفظ سيئة مخصص لصناعة حلية معقدة مؤلفة من زخارف هندسية دائرية جميعها متصل غير نشعب من خطوط مخرزه بقناة مركزية معلق

عليها عدة قلادات دائرية متشابهة, عثر عليه في رأس شمرا - اوغاريت يعود لعصر البرونز الحديث(Dandrion,2008, p 26) (**الشكل27**).

(الشكل27) جزء من قالب من حجر السياتيت مستطيل الشكل, رأس شمرا, الطول (١٢،8 سم) العرض (٥،٤سم) السمك (١،٨سم) المتحف الوطني دمشق

عاشراً: قالب حلي من اوغاريت يعود لعصر البرونز الحديث، وهو قالب حجري يستعمل من اجل صنع المجوهرات في (١٤٠٠ ق.م), ومن خلال ذلك نرى صياغة الحلي والمجوهرات في سوريا القديمة لم تركز على جمالية المظهر فحسب بل هي ذات بعد حفاري واجتماعي واقتصادي وفني(alrahal, 2018 , p 198) (**الشكل28**).

(الشكل28) قالب حلي من اوغاريت، عصر البرونز الحديث، الأبعاد : الطول(9,1X9سم) العرض : (7,1X7,2سم) الارتفاع (٢،٢ X ٢،٢سم) ، المتحف الوطني دمشق.

الاستنتاجات

1. تمكن السوريون القدماء ابتكار طرق غاية, الأهمية, في تطور استعمال المعدن, حيث قاموا بمزج معدنين أو أكثر لإنتاج معدن أكثر جودة,, كمزج النحاس مع القصدير أو الرصاص لإنتاج البرونز, ومزج الذهب بالفضة, لإنتاج معدن الإلكتروم.

2. أن صناعة, المعدن في سورية, القديمة, والأدوات المعدنية, على مختلف أنواعها كانت ذات دور مؤثر ومتأثر بالأدوات المعدنية, الرافدية, والمصرية, والأناضولية, والإيجية, وغيرها, إلى جانب مهارة, السوري القديم في تسخير المعدن لخدمته .

3. أن صناعة, المعدن واستعماله في سورية, القديمة, هي أحدى تقنيات العالم القديم, وإلى يومنا هذا تستعمل المعادن نفسها, وهذا يدل على أن العقل البشري القديم كان في ذروة, الدراية, والمعرفة,, وهذا ما لمسناه في اللقى المادية, على أرض الواقع.

4. كانت هناك ندرة, في الأدوات المصنوعة, من معدن الحديد, وربما يعود ذلك لتأكسده وتلفه.

5. يعد أكتشاف القوالب الحجرية إكتشافاً ثميناً فهي تدلنا على تقنيات تصنيع الحلي وهي مؤشرات على تحديد أماكن المشاغل .

References:

1. Abu Asi, Alamuddin (2002). *The economy of the Kingdom of Mari*: the eighteenth century BC - a historical study. Publications of the Ministry of Culture, Damascus
2. Ahmed, Suhaila Majeed, and Al-Dulaimi- Muhannad Khamis (2020). *Metal Industry in the Kingdom of Ebla (3000 BC),* Journal of Historical and Civilizational Studies, Volume (11), Issue 1, 78-101.
3. Al-Rahal, Muhammad Adel (2018). *Metal industry and trade in the Kingdom of Ugarit in the modern bronze age between (1400-1200 BC).* The General Book Organization, Damascus.
4. Al-Khatib, Eva Ahmed (2010). *Trade in Syria in the Roman period 64 BC - 305 BC*, unpublished master's thesis, Damascus University, Faculty of Arts, Damascus.
5. Amer, Ilanit Hani (2004). *Byzantine ornaments and jewelry from the tomb of Khirbet Yajur*, unpublished master's thesis, University of Jordan, Graduate Studies, Jordan.
6. Al-Fakhouri, Muhammad Hayyan (2014). *Economic and social life in the Kingdom of Qatana in the second millennium BC*. Unpublished master's thesis, Damascus University, Faculty of Arts, Syria.
7. Annie Kobe (2018). *Queen of Ugarit, the origin of the alphabet*, tr.: Yamam Bashour, Ministry of Culture, Damascus.
8. Archi, Alfonso,(2013). *ritualization at Ebla, journal ancient, Near eastern religions.*
9. Ayyash, Abdel Qader (1989). *The civilization of the Euphrates Valley, the cities of the Euphrates*, the Syrian section. Al-Ahali for printing, publishing and distribution, Damascus.
10. Bahnasi, Afif (2014). *Syrian archaeological heritage. The Syrian General Organization for Books* - Ministry of Culture, Damascus.
11. Bezolon, Jacqueline Gachet (2018). *The Kingdom of Ugarit, the origin of the alphabet,* , Ter: Yamam Bashour, , Ministry of Culture, Damascus.
12. Continu, C (2001). *The Phoenician Civilization,* TR: Mahmoud Abd al-Hadi Shaira, Middle East Books Center, Beirut.
13. Dandrion, Ella - Prevale (2008). *Roman, Kingdom of Ugarit*, *the origin of the alphabet*, Ter: Yamam Bashour, Ministry of Culture, Damascus.
14. .Even, Philip (1958). *History of Syria, Lebanon and Palestine*. House of Culture, Beirut.
15. Ghazala, Hodeib Hayawi (2010). *Ugarit, the ancient trade center of the world*, Studies in the Antiquities of the Arab World, No. (4), 860-887.
16. Habo Ahmed Erhim (1999). *History of the Ancient East*, 1st Edition, Dar Al-Hikma Al-Yamani, Sana'a.

17. Elqim, Ali (1997). *Women in the ancient Levantine civilization*, Al-Ahaly Library, Cairo.
18. Fortan, Michelle (2011). *Syria is the land of civilizations*. Publications of the Ministry of Culture, Damascus
19. Jasim, Israa Abbas (2003). *The Kingdom of Ebla and its Relationship with Mesopotamia*, an unpublished master's thesis. Baghdad University, College of Arts, Baghdad
20. Lappa, Lawrence Malbaran (2018). *Ugarbet is the origin of the alphabet, tr.: Yamam Bashour*, Ministry of Culture, Damascus.
21. Marchingi, Sophie (2018) *The Kingdom of Ugarit, the Origin of the Alphabet*, Ter: Yamam Bashour, Ministry of Culture, Damascus.
22. Malle, Joel and Paleri, Mattu Ayan (2018). *The house located near the temple*. TR: Yamam Bashour, Ministry of Culture, Damascus.
23. Mohsen, Lina (2019). *The influence of the Syrian civilization on the Egyptian civilization in the era of the modern state*. The Syrian General Organization for Books, Damascus.
24. Mari, Eid, (2015). *History of the Kingdom of Ebla and its effects*. Publications of the Syrian General Authority, Damascus.
25. Yassin, Khair Nimr (1991). *Southern Levant: Its History and Antiquities in the Bronze Ages.* Publications of the Jordan History Commission, Amman.
26. Payne, Elizabeth (2007). *the crafts men of neo– Babylonian period*: a study of the textile and metal workers of the Eanna temple, yale university.
27. Stol, marten, *woman in the ancient near east* , Berlin :De Gryter ,2016.
28. Yon, Marguerite (2006). *the city of Ugarit at tell Ras shamra*, London : Winona Lake.

The use of metal in ancient Syria in the manufacture of jewelry (ornamental tools in the third and second millennium BC and the molds used in their manufacture)

Haider Hamidi Al-Janabi
Ruwaida Faisal Al-Nawab

Abstract:

This research sheds light on the use of metal in the manufacture of jewelry, which is represented by ornamental tools in the period between the third and second millennium BC, in addition to the most important molds used in their manufacture. Man has been interested in metals since early ages, and was able to make tools that he uses in his daily life, especially jewelry. And the Syrian people got acquainted with the types of minerals, their characteristics, and how to deal with them. Minerals played an effective and prominent role in the economy of ancient Syria. Trade with those countries and secure their roads.

Keywords: metal, ancient Syria, jewelry industry, ornamental tools, moulds .

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1206

الدلالات الرمزيَّة في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا

د. خلود بنت حمد العبيكان[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 20/7/2023 Date of acceptance: 15/8/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يُعدُّ استخدام الرمز جزءًا مهمًا من التعبير البصري منذ الحضارات القديمة حتى يومنا هذا. وتهدف الدراسة الحالية إلى الكشف عن إيضاح مفهوم الدلالات الرمزية وأهميتها في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا، من خلال الوصف والتحليل الفني، ومحاولة رصد الجوانب الفنية لهذه الدلالات واستخداماتها في تكوين العمل الفني.

استخدمت الدِّراسة المنهج الوصفي التحليلي؛ للكشف عن هذه الدلالات وتحليلها؛ للوصول إلى نتائج مرتبطة بأهداف البحث. تكونت عينة البحث من لوحات فنية من أعمال الفنان خلال الفترة الممتدة بين عامي (1822-1837م)، حيث تم فرز الأعمال وفق الفترة الزمنية المحددة، آخذين بالنظر المراحل والتحولات بالأسلوب الفني. وتم اختيار الأعمال الفنية كعينة قصدية؛ إذ بلغ عددها (4) أعمال، تُمثِّل مرحلتين مهمتين عند الفنان، وهما: المرحلة الأوروبية، ومرحلة المغرب العربي.

وقد توصلت الدِّراسة إلى عدة نتائج، من أبرزها: ارتباط الصياغات التشكيلية في أعمال ديلاكروا وفق المرحلتين الفنيتين اللتين عاشهما في أوروبا والمغرب، إضافة إلى أن الفنان استخدم في بعض أعماله دلالات رمزية متنوعة (مباشرة وغير مباشرة) أهمها: الدلالات الرمزية الاتفاقية والتعليلية والجمالية، كما استخدم الدلالات الإيحائية والاحتمالية، وجميع هذه الدلالات ذات معانٍ ضمنية. وعلى إثر نتائج الدراسة توصلت الدارسة الحالية إلى مجموعة من التوصيات، من أهمها: تشجيع الدراسات والأبحاث المرتبطة بتحليل الدلالات الرمزية في الأعمال الفنية المحلية.

الكلمات المفتاحية: دلالة، رمز، ديلاكروا.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

عُرف الرمز منذ قدم التاريخ، فهو جزء من الحضارات الإنسانية، حيث ظهرت الرموز قديمًا للتعبير عن فلسفة ومفاهيم وقيم معينة، كما يُعَدُّ نمطًا من أنماط التعبير عن النفس، حيث يُعَدُّ نوعًا من التواصل غير اللفظي الذي يتم فيه التعبير عن الأفكار والمشاعر دون استخدام العبارات المنطوقة. ويتباين مفهوم الرمز وفق التوجُّه الفني الذي سيتم توظيفه فيه، كما يتغيَّر شكلًا ومضمونًا بناء على ارتباطه بمفاهيم ومعطيات مختلفة، تتلاءم مع العمل الفني وتوجهه وقراءته وتفسيره.

[1] أستاذ مشارك / كلية الفنون – قسم الفنون البصرية- جامعة الملك سعود.

ويرتبط الرمز بدلالاته المختلفة بشتى أنواع الفنون على مر المكان والزمان، والفنون البصرية تتميز عبر التاريخ بسمات رمزية تميّزها عن غيرها من الفنون الأخرى، حيث يشكّل لغة شاملة وعالمية، يمكن أن يحظى بتفسيرات متعددة من قبل المتلقّي بناء على المضامين الفلسفية والجمالية. فالرمز أو الإشارة يختلف اختلافًا كليًا عن الحركة الرمزية في تاريخ الفنون البصرية، فالإشارات هي علامات فنية تقدّم لنا المزيد من البصيرة عن مصدر العمل ومعناه، وتتبع أسسًا ومعايير بلغة تصويرية، أو بمعنى آخر هي لغة تصويرية كتابية، كما عرفها العلماء بالسيمائية "Semiotics " فالإشارة تختزل صورة كاملة أو معنى وتحوله إلى رمز مختصر بلغة عالمية، تدل على جملة من التعبيرات في شكل هندسي أورسم لكائن مبسط (AL-Omar,2016).وأكدت دراسة الخطيب (Al-Khatib,2016) أن الرمز أحد المعطيات التي اعتمدها الفنان التشكيلي؛ للتعبير عن كثير من المضامين الفكرية والجمالية؛ ليمتلك العمل الفني أبعادًا غير الظاهرة منه، فالرمز يحتمل دلالة أبعد مما يبدو عليه في الواقع، وما يدخل الرمز في تركيبه يمتلك أبعادًا فكرية وفلسفية وجمالية، حيث تتمثّل بحالة الغموض التي تحيط العمل الفني أو الأدبي، ويؤكد عطية (Attia,2007) أن لكل عمل فني جانبه اللا مرئي المرتبط بالفكرة وبالمواقف العاطفية.

كما استخدمت الرمزية الرمز والاستعارات لتصنع لدى المتلقي الدافع؛ للتفكير والغوص في المعنى بدلًا من الأسلوب الفني والمتعارف عليه في بعض الأعمال الفنية، وتشير دراسة جاسم (Jassim,2020) إلى أن الرمز يجعل المتلقي يتذوّق الفن بشكل أفضل عن طريق فك الرموز في العمل الفني، وفهم دلالاته وعناصره الشكلية. وتعدُّ الدلالات الرمزية إشارة للمعاني والرموز المستخدمة في العمل الفني للتعبير عن أفكار ورسائل معينة. وتضم المدرسة الرومانتيكية قيمًا فنية وجمالية، تمثّل في واقعها لغة فنية عبّر عنها أحد روّادها، وهو الفنان أوجين ديلاكروا Eugène Delacroix بأسلوبه الفني الذي يحمل فكره الثقافي ومضمونًا معينًا ليخاطب به العالم الخارجي، مما يؤكد الارتباط بين الدلالة الرمزية للشكل والمضمون، حيث يستمد كلٌّ منهما كيانه من الآخر بشكل لا يمكن فيه الفصل بينهما، فجاءت تجربته غير منفصلة عن المرجعيات ذات العلاقة بالرمزية، حيث عكست لوحاته أسلوبًا فريدًا بين الرومانتيكية والرمزية، سواء من حيث الأشكال أو الألوان أو الموضوع.

يعدُّ الرمز من نشاطات الفكر الإنساني التي استُخدِمت منذ القدم للتعبير عن الفكر والمشاعر، من خلال رموز بصرية يُوصِل من خلالها ما يريد طرحه بإيجاز. وهذه الرمزية كما أشار إليها جاسم (Jassim,2020) جعلت الفن أكثر متعة جمالية وتذوّقًا، فلم يعد الفن محاكاة للواقع بتفاصيله، بل جاء الرمز ليجعل من المتلقّي يتذوّق الفن بشكل أفضل، من خلال فك الرموز في العمل الفني وفهم دلالتها. ويؤكد الموسوي (Al-Mousawi,2017) أن الفن الرمزي ليس رمزًا فحسب، ولكنه يؤدّي أكثر من الوظيفة الرمزية؛ ذلك لأن العمل الفني مُعبّر بالطريقة التي تكون بها القضايا معبّرة؛ كصياغة لفكرة أو مفهوم، فالعمل الفني ككل هو ضرورة للوجدان، بحيث يمكن أن نطلق عليه الفن الرمزي، فهو فردي وعضوي، بحيث إن عناصره معبّرة عن ذاتها وفي ذاتها.

ومن خلال استطلاع الباحثة لأعمال أوجين ديلاكروا Eugène Delacroix تكشّف لها أن بعض العناصر والأشكال في أعماله الفنية تهدف إلى بث أفكاره برموز تحمل في طياتها مضمونًا لا مرئي، وهذا ما

جعل الدراسة الحالية تبحث في الدلالات الرمزية في أعماله الفنية، فاللوحة لديه ما هي إلا توثيق محلي وعالمي من خلال استخداماته الرمزية. وقد ظهرت كثير من الدراسات عن الفنان أوجين ديلاكروا، ومعظمها – حسب علم الباحثة - تنظر لأعمال الفنان من زاوية فنية بحتة دون الخوض في مضامينها الفلسفية والمرتبطة بالدلالات الرمزية، حيث تزخر الأعمال الفنية للفنان بأشكال رمزية تحمل مضمونًا معينًا بما تحتويه من قوة رمزية؛ للتدليل عن آرائه التشكيلية ورؤيته وفلسفته في التعبير بالرموز والألوان؛ إذ تظهر قدرته في توظيف الصورة الرمزية واللون في عناصره الفنية، والتعبير عن أفكار ومفاهيم ذات دلالات عميقة، تتجسَّد في مختلف العناصر التشكيلية لإعطاء قيم جمالية في أعماله الفنية، فهو يصوّر كل العناصر والأشكال الفنية بكل ما تحتويه من الرموز والمعاني التي تعكس العلاقة بين الدال والمدلول؛ ليعطي المتلقّي قراءة العمل الفني في أبعاده الجمالية والفنية. وتعدُّ لوحة "الحرية تقود الشعب" من أشهر أعماله التي أصبحت رمزًا للثورة والحرية، حيث أكد الحمداني (Al-Hamdani,2016) أن ديلاكروا وظّف جسد الفتاة شبه العاري كرمز للحرية.

وتتضح المشكلة في أن الدراسات المرتبطة بالدلالات الرمزية لمثل هذه الأعمال الفنية الخالدة تساعِد على الرؤية الجمالية لها، كما أنها تساعد على قراءة الأعمال الفنية بشكل عام بطريقة مختلفة، وتساعد في الكشف عن الجانب اللامرئي المرتبط بالفكرة والموقف. لهذا سعت الدراسة الحالية لاختيار مجموعة من أعمال الفنان أوجين ديلاكروا؛ بغرض دراستها والكشف عما تحمله من دلالات رمزية، ومن هنا برزت مشكلة الدراسة الحالية، والتي تمثّلت بالسؤال التالي:

- ما الدلالات الرمزية في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا؟

أهمية البحث:

ترجع أهمية الدراسة في كونها تسلّط الضوء على جانب مهم من جوانب الفنون البصرية، من حيث:

- إفادة الدارسين في مجال الفنون البصرية، وتحليل الأعمال الفنية بشكل خاص.
- رصد الدلالات الرمزية وتحليلها.
- إضافة علمية للمجال الثقافي عامة والفني خاصة.

أهداف البحث:

تهدف الدراسة الحالية إلى:

- التعرف على الدلالات الرمزية وظهورها في رسوم الفنان ديلاكروا

حدود البحث: حُدِّدت الدراسة الحالية بما يأتي:

- الحدود الزمانية: الأعمال الفنية للفنان أوجين ديلاكروا في الفترة الممتدة بين عامي (1822-1837).
- الحدُّ الموضوعي: الدلالات الرمزية في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا.

مصطلحات الدراسة:

الدلالة (Signification): هو العلم الذي يبحث عن المدلول في الرسم ونظمه وخصائصه (Al-Douri,1996). وقد عرَّفها كيروزويل Kerozweel (1985) بأنها: "العلامة التي تربط بين الصورة (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول)".

أما الرمز (Symbol) فهو: "علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفعل قانون، غالبًا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة" (Alloush,1985:p101-102) .

الدلالة الرمزية: "ليست مجرد علامة بديلة نستجيب لذاتها وكأنها الأصل، بل هي تستدعي تصوراتنا عن الأشياء وليست الأشياء ذاتها" (Abdul Hameed,1997:p7).

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث:

المبحث الأول:

- **الرمزوفاعليته في الفنون البصرية:**

لعبت الرموز دورًا مهمًا منذ الحضارات القديمة إلى وقتنا الحالي، حيث أشار ياسين (Yassin,2006) إلى أن استخدام الرمز بمثابة المرحلة الأولى التي خطّتها الإنسانية لغرض التعبير عن النفس. واهتم علماء الأنثروبولوجيا بدراسة الرموز؛ لأن الإنسان وحده الذي ينفرد عن باقي الكائنات الأخرى بالسلوك الرمزي، وبالقدرة على استعمال الرموز. لقد صنع الإنسان البدائي من رسوم وأشكال، بعض الأشياء طواطم يلتفون حولها، ويرفعونها شعارات، ترمز إلى الجماعة أو القبيلة التي ينتمون إليها (Attia,2007)، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على أن الرمز نشأ مع نشوء الإنسان، فهو من الحضارات الأولى التي استخدمته في التعبير عما يشعر به من خوف أو فرح أو كممارسات دينية.

وقد أشارت دراسة الخطيب (Al-Khatib,2016) إلى أن الرمز بمثابة الطاقة الفكرية التي بواسطتها يصبح مضمونًا معينًا من الدلالات الفكرية، مرتبط بعلامات حسية وواقعية متطابقة، ومن هنا احتلَّ الرمز مكانة أساسية في تحليل الثقافة؛ لأنه ينتج الواقع وليس انعكاسًا له، لذلك لا نستطيع فهم الممارسات المختلفة للإنسان في أي ثقافة معينة، من دون الدور الذي يمكن أن تقوم به الرموز التي تشكّل الأدوات المساعدة للإنسان في معرفة العالم.

وأضحى الرمز من المفاهيم التي اختلف الفلاسفة في وضع تعريف محدد له، فظهرت العديد من المفاهيم والآراء المختلفة التي تناولت الرمز بالدراسة والتحليل، حيث فسَّر الفلاسفة الرمز كل بحسب رؤيته الخاصة: فقد ذكر كرم (Karam,2014) أن أفلاطون ينكر حقائق الأشياء المحسوسة ولا يرى فيها سوى صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي. ويرى هيغلHegel (1986) أن الرمز هو "دلالة خارج الذات، تحتوي مضمون التمثيل الذي تستحضره منها...، ولا يلزم أن يكون الرمز مطابقًا للمعنى، إلا أنه يمتلك معنى مزدوجًا، فهو يظهر كشكل له وجود مباشر، ومن ثم يظهر أمامنا موضوعًا أو صورة له. وبحسب رأي كانط Kant (2015) فالصورة الرمزية توحي بالشيء الذي ترمز إليه، وهذا الإيحاء لا يتأتى بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشيء، بل بواسطة علاقات داخلية بينهما مثل النظام والانسجام ...، وبهذا

فالرمز هو جامع لدلالات العقل، وعندها يصبح العقل خالقًا للرمز، وقام هيربرت ريد Herbert Read(1975) بتصنيف الرمزية إلى نوعين، وهما:

1- الرمزية المجردة: تستخدم أشكالًا ذاتية، لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة أو ظواهر الطبيعة، ولكنها مرتبطة بموضوعات مطلقة.

2- الرمزية المحددة: تستخدم صورًا محددة مشيدة في أثناء ذلك، وخيالات لا عقلية، مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابط بينها، فعندما تتجاوز الرمزية تفصيلات الأشكال الطبيعية فهي تحقق بذلك عنصر الإيحاء بالمضمون للموضوع أو الشكل المرسوم.

أما كاسيرر Cassirer فيُعَدُّ من آخر الذين بحثوا في الرمز وتعمّقوا بدراسته، ويُعَدُّ أول من أطلق على الفن صفة اللغة الرمزية، وسيطر هذا المفهوم على الدراسات الفنية في القرن العشرين، حيث ظهر تاريخ جديد للثقافة يستند على فكرة: الفن تعبير رمزي (Rönthal, M, and Youdin,1981).

تقوم الفنون البصرية بدور مهم في التعبير عن المشاعر والأحاسيس وإشباع حاجات الإنسان جماليًا؛ فقد ذكر عالم النفس فريزي Frazer ليس الرمز شيئًا أو إشارة محددة، ولكنه وسيلة فنية أو أدبية تكشف حالة من حالتنا النفسية، فمن خلاله نصل إلى ناحية من ذاتنا لا نستطيع بلوغها إلا بالرمز (Hassan,1994)، ولعل هذا ما يبرر لجوء الفنان في أثناء صياغته لعناصره وأشكاله الفنية إلى عدم التقيد بالأوضاع الطبيعية للأشكال ونسبها؛ لأن جُل تفكيره مُنصبٌّ على اللامرئي والمضمون الذي يحمله.

إن استخدام الرمز في الفن نقل المتلقي إلى ملكة الخيال التي تمكّنه من إدراك الحقيقة، خاصة وأن النظرة الرمزية قد ارتبطت في حقيقتها بعالم الماهيات الخفية، والمظاهر التي كانت تشير إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الخفي (Al-Khatib,2016) ، وقد ميّز موريس Morris بين الرمز الفني وبين الرمز العلمي، حين أشار إلى أن العلوم تستعمل رموزًا مختلفة أو إشارات، مثل الحروف والأشكال والأعداد، والفرق بين الإشارة والرمز إنما يرجع إلى أن الإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها، وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، بينما الرمز يحمل معنى خاصًا به، ونستمده من تأملنا له، فكأن الشكل والمضمون يكونان معًا وحدة عضوية، من هنا تصبح الصلة بين الشكل والمضمون في العمل الفني صلة طبيعية، وليست مصطنعة كالتي نجدها في الرموز العلمية (Zyadh,1988).

إن الرموز التي يضعها الفنان في عمله الفني تحتاج أن يبذل المتلقّي جهدًا في إدراك اللامرئي؛ للوصول لمضمون الفكرة واستيعابها، ومن الممكن أن يؤدي ذلك إلى إدراك جماليات العمل الفني، وهذا لا يعني الإكثار من الرموز وزيادة الغموض في العمل الفني؛ لأن ذلك سينعكس سلبًا على العمل نفسه وعلى المتلقي الذي لن يدرك المضمون؛ لكثرة الرموز الفنية.

حدد العبيدي (Al-Obeidi,2022) الشروط الواجب توافرها لمعرفة الرمز، وهي:

1. خاصيته التشكيلية التصويرية، وهذا يعني اعتبار الرمز فيما يرمز إليه.
2. قابليته للتلقّي، بمعنى أن هناك شيئًا مثاليًا غير منظور يتصل بما وراء الحس، ثم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعيًا.
3. قدرته الذاتية؛ أي: أن الرمز له طاقة خاصة به ومنبثقه عنه.

4. تلقيه كرمز، ويُقصَد به أن الرمز عميق الجذور إنسانيًا واجتماعيًا، فيصبح من الخطأ تصوُّر قيام الرمز ثم تقبُّله بعد ذلك؛ لأن عملية تحول شيء إلى رمز وتقبّله على هذا الأساس تُعَدُّ عملية واحدة لا تتجزّأ.

وأشار رندل كلارك Randle Clark (1988) إلى أننا إذا تجاوزنا الفحص السطحي للرموز للنظر بشكل أعمق لوجدنا أن الرمز -بحد ذاته- ليس مهمًا، بل المهم ما تجمع حوله من أفكار، تُعطِي له مغزى. وأكد البسيوني ((Al-Bassiouni,1980) أن كل رمز يستخدمه الفنان في التعبير لا يصل لقوته التعبيرية إلا إذا كان محملًا بتجربة طويلة في ماضي الفنان، وحتى لا يصبح سطحيًا لا بد أن يعبر الرحلة الرمزية التي تجعله يتفجّر بالمعاني وينقلها للناس. وهذا يؤكد دور العقل البشري في استخلاص الرموز وفهم معناها، فهي على اختلافها تُعَدُّ وسيلة من الوسائل التي يحاول العقل باستخدام استراتيجيات التفكير أن يربط فيما بين ما هو وجداني للفنان وبين ما هو مادي مرتبط بالأشكال والعناصر، بحيث يظهر لنا الرمز حاملًا مضمونًا فكريًا وفلسفيًا وجماليًا.

المبحث الثاني:

- **الدلالات الرمزية في الفن الرومانتيكي:**

تشير إلى المعنى الذي يمثّله الرمز بطريقة غير مباشرة، حيث إن الرمز يعدّ أداة تعبيرية تُستخدَم للإشارة إلى مفهوم أعمق لما هو ظاهر أمامنا، وقد تختلف التفسيرات المرتبطة بها بناء على السياق الذي وُضِعت فيه؛ فقد أكد الحيدري (Al-Haidari,1984) أن الفن غالبًا ما يمثّل بصورة عامة فكرة جوهرية معينة تُصوَّر بأشكال رمزية؛ إذ قد يحدث تحوير روحي في تصوير الأفكار عن طريق الفنان لتركيبة فنية معينة لشيء ما. ومما لا شك فيه أن الغموض يُعَدُّ من دلالة الرمز، حيث إن الفنان يرسم أشكاله وعناصره الفنية بطريقة غامضة، وبالتالي توحي بمعانٍ بعيدة، تستتر خلف معاني اللامرئي، وقد ظهر ذلك الغموض في أعمال فنية عدة منذ قدم التاريخ، ويتضح ذلك جليًا في أعمال الإنسان البدائي التي رسمها على جدران الكهوف. وهذا ما يحدث مع الفنان التشكيلي، والذي يأخذ من عالمه الخاص أشكاله وعناصره، ويسقطها على أعماله الفنية، فيضيف إليها السمات الجمالية من خلال المعالجات الفنية، فيبدو العمل الفني حاملًا مضامين تحتاج للتفسيرات من قبل المتلقي.

وأكد صادق (Sadiq,2006:p17) "أنه بالرغم من أن اكتشاف المعاني الرمزية تحدث من خلال التفكير الشعوري الواعي، إلا أنه يجب على المصمِّم أن يجد المعنى الرمزي لفكرته في العالم المحيط، ومن ثم يجعلها مرئية بتحويلها إلى معانٍ رمزية". وذكر العبيدي (Al-Obeidi,2022) أن لكل عمل فني تشكيلي نوعين من الدلالات الرمزية، يتحكّمان بشكل مباشر وفعال في عملية إخراجه كعمل فني إبداعي متكامل، وهما:

- التكوين الدلالي الذاتي (منغلق): هو الموضوع المعروض بكل ما يحتويه من أشكال وعناصر ومعنى مباشر، وأن العلاقات الظاهرة من تفاعل العناصر فيما بينها هي التي تتحكّم في اشتغال هذا الموضوع لإنتاج معانيه ودلالته التعبيرية؛ وذلك لكون بنية أي شيء ليست صورته أو وحدته...فحسب، وإنما هي القانون الذي يفسِّر تكوّن الشيء، فتنشأ اللوحة لتصبح نظامًا منغلقًا، يضم في ذاتيته مجموعة متفاعلة من العلاقات البنائية والدلالية.

- التكوين الدلالي العام (منفتح): هو الموضوع الموحى به، وهو الذي بواسطته تتم عملية التحول في اللوحة التشكيلية من النظام المنغلق إلى بنية رمزية، لا تحدد طرقها إلا بالتأويل والتفسير.

وأوضح الجزيري (Al-Jaziri,2005) أن الدلالة الرمزية هي إحدى صور التمثيل غير المباشر، والتي تدل على شيء ليس له وجود قائم بذاته، وتتولد عبر العلاقة بين الشكل والمعنى، ومفهوم الدلالة يرتبط بالرمز، ويكون نتيجة لنظام شكلي (دال) ومضمون (مدلول)، وعلاقة الدال والمدلول يحقق معنى الدلالة، فالدلالة قائمة بناء على علاقة الدال والمدلول من جهة وبينهما وبين المتلقي من جهة أخرى. وأشار عبد السلام (Abdel Al-Salam,1994) إلى أنها جاءت مصاحبة لبداية الوعي الإنساني، فهي ليست فقط رمزًا يدل على الشيء المدلول، وإنما نوع من الشحنة التي ترافق الرمز، ويقع من خلالها تأثيره على المتلقِّي، مما يساعد على تميّز دلالة الرمز، بما يساعد على توافر حرية الخيال في الفن. وقد أكد ميتياس Mitias "أن الفنان من خلال التشكيلات الفنية التي تكشف عن ذاتيته، وندرك من خلالها القيم التعبيرية الخاصة به تقودنا بدورها إليه" (Mitias,1992,p.52).

كما أشار العبيدي (Al-Obeidi,2022) إلى أنه من خلال سيطرة الفكر المنتج للرموز، وديمومته الفاعلة في تجسيدها وإدراكها، تتكون منظومة دلالية على قدرٍ عالٍ من الأهمية، ليس في اللوحة التشكيلية فحسب، وإنما في مختلف أنواع الفنون، وهي تُعرَف بالنظم الدلالية، والتي صُنِّفت كالآتي:

أولًا: دلالات الرمز المباشرة: هي مظاهر رمزية ذات معنى مباشر (ظاهري أو ضمني)، تنشأ عن حالات استدلالية آنية، وتشمل:

1- دلالات أيقونية: تظهر رمزيًا من خلال الشبه القائم بين الشيء وموضوعه.
2- دلالات انفعالية: تتحقق فيها حالة الإثارة الرمزية المباشرة؛ لارتباطها المباشر بالحالة النفسية للفنان والمتلقِّي على حد سواء، وهي تنقسم إلى:

- دلالات رمزية تنبيهية: إدراك مباشر ومفاجئ لأشياء أو موضوعات معينة.
- دلالات رمزية تعليلية: ناتجة عن العلاقة بين الشيء ومدلوله وما يترتب عليها من تفسير.
- دلالات جمالية: المتحققة انفعاليًا، والناتجة عن اللذة المثارة لدى الإنسان المتحسِّس للجمال.

3- دلالات اتفاقية: من خلال رؤية علامات رمزية، تم الاتفاق مسبقًا على مدلولاتها وما تحتويه من معانٍ.

ثانيًا: دلالات الرمز غير المباشرة (المتغيرات): مظاهر رمزية ذات معانٍ ضمنية، تنشأ عنها حالات استدلالية تزامنية، من خلال خلقها لصور أخرى ومعان في اللامرئي، ويكون للعقل دور في التفسير والتحليل، وتنقسم إلى:

- دلالات افتراضية للرمز: تُبنَى على العلاقة القائمة بين الصورة في الواقع، وما يترتب عليها من تصورات ذهنية، وما ينتج عنها من افتراضات استبدالية.
- دلالات إيحائية للرمز: تتحقق نتيجة إثارة فكرة أو إيحاء لدى شخص بمجرد إشارة إلى توجيه من شخص آخر دون أمر أو نهي، ويكون مقصودًا أو غير مقصود، وتظهر في هيأتين:

أ. دلالة رمزية واقعية: تقع في حدود الواقع والطبيعة، وغالبًا تظهر من خلال الأساليب الواقعية والكلاسيكية في الفن.

ب. دلالة رمزية تجريدية: يحاول الفنان البحث عن الحقيقة بالهروب من الصورة إلى المعنى واللامرئي، وغالبًا تتأثر بالعامل النفسي، وتظهر في الأساليب الفنية المرتبطة بالحداثة والتجديد.

- دلالات احتمالية للرمز: وتظهر حدسيًا، من خلال تفعيل الملكة الذهنية للعقل البشري، وهي من الدلالات التي يمكن أن يتحقق فيها توقعات الحدوث الحالية أو المستقبلية.
- دلالات وهمية للرمز: تنبع من خيال الإنسان بشكل مجازي لصور مركبة بعيدة عن الواقع.

ولا تقتصر الدلالات الرمزية على الأشكال فقط، بل تشمل الألوان؛ لما لها من أهمية في الأعمال الفنية، وما تحمله من مدلولات كان لها تفسير منذ الحضارات القديمة، وارتبطت بطقوسهم الدينية وحياتها اليومية، وعكست قيمة جمالية لكل من يشاهدها. وقد أشار دملخي (Damlkhi,1983) إلى الدور الرمزي للون في الفنون القديمة؛ فكل حضارة فضّلت مجموعة لونية على أخرى، تعتمد على توفر اللون من عدمه، ودور اللون في العادات والدِّين، فعلى سبيل المثال: في مصر القديمة أضافوا لمجموعة الألوان التي استخدمها الإنسان البدائي ألوان الأزرق الفاتح والغامق، والذهبي، والأخضر، وظل الأصفر الداكن هو الأكثر استخدامًا في تراثهم الفني (Haider,2004). أما عند الآشوريين فذكرت دراسة الصابوني والسرميني (Al-Sabouni, Al-Sarmini,2009) استخدامهم اللون الأسود؛ لتحديد الألوان الأخرى، والأحمر، والأسود، والأبيض، والعسلي ألوانًا أساسية، في حين شكّل البنّي، والبرتقالي، والأصفر، والبنفسجي المُحمر، والبنفسجي ألوانًا ثانوية.

اهتم الإنسان قديمًا باللون، وأصبحت علاقته باللون رمزية، فكل لون يحمل مدلولًا معيّنًا لديه، فضلًا عن كونه عنصرًا مهمًا من عناصر العمل الفني؛ لما يحمله من دلالة حضارية ورمزية، ويُعدُّ اللون من الأدلة المادية الدالة على المستوى الذي وصلت إليه الحضارة(Motawa2016). و يذكرالبزازو نصيف(Al-Bazzaz, Nassif, 2001) أن الألوان ترتبط بمعانٍ راسخة في عقلنا الباطن؛ نتيجة الخبرات؛ إذ إن بعضها موروث في الجنس البشري، وبعضها مكتسب من الحياة؛ فقد يستخدم الفنان اللون؛ ليعبّر عن عواطفه الخاصة، وهذه الألوان لا تُستمَدُّ من الطبيعة، بل من إحساس الفنان الخيالي والعاطفي، إضافة إلى ذلك فإنه لا يمكننا إدراك الشكل إدراكا تامًّا بدون اللون؛ لما له من علاقة بالقيمة الضوئية، والتي من خلالها نُطلق على الألوان لونًا داكنًا ولونًا فاتحًا (Ghouli, Al-Araj,2012).

لقد أكد عبد الحافظ (Abdel Hafez,2017) أن العلاقات الفنية والأشكال والألوان، جميعها رموز، تحمل دلالات رمزية؛ لسبب بسيط، وهو أن الفنان عندما يرسم على لوحته شكلًا ما أو لونًا فإنه يصبح رمزيًا، وأن هذا الشكل أو اللون يصبح رمزًا تلقائيًا، حيث إن العمل الفني بطبيعته يعطي أكثر مما هو عليه، فتتعد المفاهيم للرمز بتعدد الفنون، فنجد في بعض الأحيان رمزًا يعني ما يوحي به وليس ما هو عليه. إن لمنظومة الدلالات أهمية كبيرة في تأسيس اللوحة من جهة وتفعيل آلية الفكر (لدى الفنان والمتلقي) في إنتاج وإدراك الدلالات الرمزية للعمل الفني من جهة أخرى (Al-Obeidi,2022).

مما سبق يمكننا القول: إن الدلالات الرمزية تخضع لأصول فكرية وفلسفية ونفسية نابعة من الفنان نفسه، وأي عمل فني لا يحقِق هدفه إلا من خلال تجسيد عالمين متناقضين، هما: عالم الحقيقة،

وعالم الخيال. فالصفة الجوهرية للدلالات الرمزية تتضمن باستمرار صورة الفكرة بداخلها، فالمظاهر الطبيعية وغيرها ليست مقصودة لذاتها، ولكن بوصفها مظاهر يقصد بها تمثيل علاقاتها الخفية بالأفكار اللامرئية.

المبحث الثالث:

اوجين ديلاكروا-الأسلوب الفني:

فنان فرنسي، ولد في 26 أبريل 1798م، وهو أحد أشهر رسامي القرن التاسع عشر، اشتُهر بالأدب والسياسة والدبلوماسية، ,ارتبط اسمه بالحركة الرومانتيكية، حيث صور من خياله أعمالًا تمثِّل مشاهد عنيفة ومؤثرة من الحروب التي خاضها الشعب اليوناني؛ لغرض الاستقلال عن الدولة العثمانية، كما صوّر كذلك صورًا من خياله لأحداث الثورة الفرنسية وما تلاها من انتفاضة الشعب الفرنسي عام 1830م ضد حكم عائلة دي بوربون على أمل استعادة النظام الجمهوري الذي نشأ مباشرة بعد اندلاع الثورة الفرنسية الأولى في عام 1789م، حيث رسم ووثّق أحداث تلك المدة من الزمن في لوحته المشهورة (الحرية تقود الشعوب) (Daoud,2009).

درس أساليب الرسم عند كبار الفنانين، حيث تأثَّر بلوحات الفنانين (روبنزوجيريكو) اللذين كانت أعمالهما مدخلًا مهمًا إلى المدرسة الرومانتيكية، وفي عام 1825م قام برحلة إلى إنجلترا، واطلع على رسوم كبار الفنانين هناك، وأخذ يرسم لوحات وأعمالًا رومانسية، ومنذ عام 1833م بدأ ديلاكروا يتلقى عروضًا عديدة؛ لتزيين المباني العامة والدينية في باريس. يعدُّ ديلاكروا من أهم الفنانين الذين تأثروا بالشرق، وبالفنون العربية بصورة خاصة، حيث سافر إلى المغرب في عام 1832م، وتعدُّ هذه الرحلة محطة فاصلة في إبداعه الفني، حيث كانت نقطة تحوُّل في التصوير الفرنسي، وبداية التحول من الرومانتيكية الاستشراقية إلى بدايات الانطباعية، رسم خلالها مئات الرسوم ذات المواضيع الشرقية، ظلت تشغله حتى وفاته في باريس عام 1863م، وتحوّل بعدها منزله إلى متحف دائم (Al-Khaleej,2017).

تميَّزت أعماله الأولى بتأثُّره بالفنان جيريكيو Gericault، فاستمد منه حماسته للتصوير والأدب الإنجليزي، فظهرت أعماله الأولى من موضوعات مستمدّة من شكسبير وجوته وغيرهم، أُعجِب بلوحة (طوق ميدوزا) التي رسمها جيريكيو، وظهر تأثّره بها وبالحادثة من خلال عمله (قارب دانتي). كان يرى بداية الأمر أن موضوعاته تكوّن جزءًا من الأسلوب الكلاسيكي، ويرفض وصفه بالأسلوب الرومانتيكي، لذلك نرى أن أعماله تتصارع بين الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية. رفض ديلاكروا ما كان ينادي به الفنان آنجر Ingres رائد الكلاسيكية الجديدة بأن الخط هو أساس فن التصوير، حيث يعتقد أن اللون هو الأداة المباشرة لتكوين الشكل، لذلك تميّزت لوحاته بأنها تنبض بالحياة المليئة بالألوان والحركة، وأكسب موضوعاته صفة تراجيدية بطولية وتعبيرًا انفعاليًا متدفقًا، واستبدل موضوعات الأساطير الإغريقية بموضوعات تصوّر بطولات وأحداثًا كلوحة (اليونان تنتهي في خرائب ميسولنجي 1827)، ولوحة (الحرية تقود الشعب 1830م). تردد في قبول زعامة المدرسة الرومانتيكية، إلا أن زيارته للندن وإسبانيا والمغرب أكَّدت على أسلوبه الرومانتيكي من حيث الألوان واللوحات الشاعرية التي لا تخلو من الخيال والألوان الزاهية والحركة، كلوحة (نساء من الجزائر في مسكنهن 1834) (Allam,2010).

تُعَدُّ مرحلة انتقاله إلى المغرب والإقامة بها (6 أشهر) مرحلة مهمة في حياته؛ فقد كانت هذه الرحلة ذات تأثير كبير في تثبيت اتجاهاته التي كان يحاول تطويرها سابقًا. ويرى أحمد (Ahmed,2003) أن هذه المرحلة تعني تجربة الإدراك الحسي التي مارسها الفنان بعد عودته؛ لاحتفاظه بالانطباعات الحسية التي كان قادرًا على أن يعيشها ثانية، ويضفي عليها أسلوبه، فكل إنتاجه الفني بعد هذه المرحلة محاولة للكشف عن شكل العلاقة التي قامت بينه وبين الظروف البيئية المحيطة، فانقطع عن أسلوبه السابق ليقيم توليفًا يتطور باتجاه رمزية رؤيوية، هيأت للفنانين من بعده اتجاهاتهم.

ديلاكروا ظاهرة فنية متميزة في الفن الأوروبي الحديث، ولعل الأحداث التي عاصرها كالثورة الفرنسية وانتقاله إلى المغرب والتطوُّر الذي صاحب أعماله الفنية بعد ذلك أحدثت نقلة فنية مهمة في أسلوبه الفني، لقد ساعدته براعته الحسية في عناصره وألوانه على التجديد وتطوير نهج فني يُحتذَى به في القرن التاسع عشر، وبوفاته ترك لنا إرثًا فنيًا كبيرًا في تطوير الفن الحديث، ولازال تأثيره يُستشهَد به حتى اليوم.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث:

يهدف الإطار التطبيقي إلى فهم الدلالات الرمزية التي يحتويها العمل الفني، من خلال وصف عام للعينة المختارة من أعمال الفنان، وتحليلها وفق الوصف العام للوحة، ومن ثم تحليلها والكشف عن دلالاتها الرمزية.

مجتمع البحث: ضم مجتمع الدراسة الأعمال الفنية للفنان أوجين ديلاكروا المنجزة في الفترة الزمنية الممتدة بين عامي (1822-1837)، ونظرًا لكثرة الأعمال وتواجدها في أكثر من مكان في العالم، وعدم إمكانية الاطلاع المباشر عليها أو إحصائها بدقة؛ بسبب توزعها على أماكن عديدة من المتاحف العالمية؛ فقد استفادت الدراسة الحالية من الصور المتوفرة على شبكة الإنترنت.

عينة الدراسة: تم فرز الأعمال الفنية للفنان أوجين ديلاكروا وفق الفترة الزمنية المحددة في حدود البحث الزمانية، آخذين بالنظر المراحل والتحولات بالأسلوب الفني. وتم اختيار الأعمال الفنية كعينة قصدية؛ إذ بلغ عددها (4) أعمال، تمثّل مرحلتين مهمتين عند الفنان، وهما: المرحلة الأوروبية، ومرحلة المغرب العربي.

منهج الدراسة: استُخدِم المنهج الوصفي التحليلي؛ لمناسبته في تحقيق أهداف الدراسة.

تحليل العينة:

لوحة رقم (1) اسم اللوحة: الحرية تقود الشعب. الخامة: زيت على قماش. المقاسات:260-325 سم. مكان الحفظ: متحف اللوفر/فرنسا. تاريخ العمل: 1830م.	 (Morvan, 2006,p.141)

الوصف العام:

من أهم اللوحات التي رسمها ديلاكروا، وهي مستوحاة من الثورة الفرنسية التي قادتها المعارضة الليبرالية؛ للإطاحة بالملك شارل العاشر وعودة الجمهورية الفرنسية، ظهرت اللوحة بتكوين إنشائي هرمي، مُكوّن مِن ثلاث طبقات؛ الطبقة الأولى مِن الأسفل: هم القتلى الذين دفعوا أرواحهم في سبيل مبادئ الثورة، أما الطبقة الوسطى فهم الثوار، والطبقة العليا في الهرم هي ماريان امرأة، ترتدي فستانًا أصفر، وعلى رأسها قبعة حمراء، وتظهر عارية الصدر حاملة بيدها اليمنى راية، وبيدها الأخرى بندقية، وتقود الشعب على جثث الذين سقطوا ما بين جنود ومواطنين. يظهر باللوحة بعض الرجال بأزياء مختلفة، تعكس مكانتهم الاجتماعية، ويشاركون في هذه الثورة.

الدلالات الرمزية في اللوحة:

وظّف الفنان في هذا العمل أيقونات رمزية، بدءًا من عنوان اللوحة التي خلّدتها كرمز للحرية، وانتهاء بالعناصر الفنية التي تحمل في طياتها دلالات رمزية عدة. عمل الفنان على توجيه أنظار المتلقّي للمرأة بوسط اللوحة؛ ليجعل منها رمزًا يمتد لخارج حدودها. أخذت المرأة حيزًا كبيرًا في العمل الفني، والتي يشار إلى أنها ماريانا رمز للطهارة والقداسة في الثورة الفرنسية (Massad,2017)، واعتُبرت رمزًا للثورة؛ لأنها قتلت تسعة من الحرس بعد أن قتل الملك شارل شقيقها. ترتدي المرأة قبعة حمراء ترمز للحرية، وهذا النوع من القبعات كان يرتديه العبيد بعد تحريرهم قديمًا (SERULLAZ,1989)، فستانها الكلاسيكي يكشف عن صدرها العاري وهو رمز للحرية؛ لعدم وجود مشد عليه كالذي ترتديه النساء، تقف هذه المرأة بوجه جانبي وبوضعيه ترمز لها كقائدة للثورة، وكأنها تدعوهم للتقدُّم للأمام، حاملة بيدها علمًا بثلاثة ألوان: الأزرق للحرية، والأبيض للمساواة، والأحمر رمز الإخاء، وحاليًا هو علم فرنسا، وبيدها الأخرى بندقية كرمز للحرب والقتال، وهي تقف حافية القدمين كما الآلهة الإغريقية على جثث جنود ومواطنين؛ كرمز تعليلي بأن الفرنسيين اختاروا إما الموت أو الحرية، وأن الحروب والثورات لا ترحم ولا تفرّق بين الطبقات. ظهرت امرأه من بين الجثث وكأنها تحتضر عند أقدام مريان، مستلقية على بطنها، ورافعة رأسها متطلعة لها، ترتدي ألوان العلم نفسها: الأزرق، والأبيض، والأحمر، وكأنها ترمز للوحدة، وأن قوة فرنسا بقوة شعبها.

يظهر في يسار اللوحة رجل يمثِّل الطبقة البرجوازية من خلال ملابسه، ويحمل بيده بندقية صيد، ويقف بجانبه رجل آخر يمثل الطبقة العامة من الشعب من خلال ما يرتدي من ملابس، وخلفهما يظهر علم باللون الأزرق والأصفر، وقد يكون دلالة افتراضية للألوان الشهيرة لنابليون. في يمين اللوحة شاب آخر يمثِّل طلبة المدارس (رمز لجيل المستقبل القادم)، يرتدي قبعة سوداء مخملية، تُعرَف بالفريجية وهي رمز الحرية (Harris,1981)، ويحمل حقيبة كبيرة على كتفه، ويلوح بمسدسات وذراع واحدة مرفوعة بمسدس للأعلى، الشفتان تعكس صرخة حرب على شفتيه وهو يحث على القتال، هذا المشهد الدرامي يعكس مشاركة جميع طبقات المجتمع في هذه الثورة.صوّرت الخلفية اليمنى عناصر من مشهد حضاري، إلا أنها تبدو بدون تفاصيل وبعيدة مقارنة بالمعركة الحاصلة حينها، والتي تملأ الجانب الأيسر من المشهد، كما تظهر أبراج نوتردام والمنازل والكاتدرائية والنهر كنتاج لخيال الفنان؛ ليصور منظر غروب الشمس الممزوج بدخان الحرب، لقد حاول الفنان التوفيق بين المثالية في الفن والحياة الواقعية والطابع الخيالي.

لجأ ديلاكروا إلى وضع دلالة رمزية انفعالية، تتحقق فيها حالة الإثارة الرمزية المباشرة؛ لارتباطها المباشر بالحالة النفسية، وتحقّقت في حركة شفاه الطفل الصغير على يمين اللوحة، بينما نجد الدلالات الجمالية في التكوين العام للوحة وما تحتويه من قيم فنية جمالية، كالحركة والوحدة والتناسب وغيرها، كما أن أسلوب التصوير اختلف في أجزاء اللوحة، فبينما رسم الأشخاص في الأمام بدقة عالية، نجد أنه رسم الأشخاص في الخلفية والسماء والدخان بضربات فرشاة سريعة؛ لإعطاء الانطباع بالحركة والاضطراب الذي يتناسب مع موضوع اللوحة كدلالة وهمية، كما أن وجود دلالة إيحائية تتحقق نتيجة إثارة إيحاء المرأة المستلقية على بطنها من خلال الأساليب الواقعية والكلاسيكية في الفن.جاء ارتباط الألوان في هذا العمل ليس كوظيفة فنية فحسب، بل ارتبط بالنفس البشرية، فهو يعبّر عنها وعن معانيها وما تثيره من أحاسيس، كما تؤكِّد الدراسة الحالية على ضرورة انسجام وتوافق دلالة اللون مع رؤية المجتمع وثقافته، فاللون الأحمر مثلًا ظهر هنا كدلالة للغضب والحرب، والأصفر يرمز للذبول والخداع والخيانة. إن لجوء الفنان إلى هذه المساحات الملونة ما هي إلا محاولة منه للتنويع اللوني، وإضفاء الجاذبية والحيوية على اللوحة.

برزت الدلالات الجمالية في اللوحة في قيم متعددة، لعل أبرزها مراعاة الفنان في أثناء الصياغة التشكيلية لعناصر العلاقة بين الشكل والأرضية، مِمَّا ينتج عنه انسجام وتساوٍ في الدور بينهما؛ فالشكل هو العنصر الأساسيّ والمهم في العمل، أما الأرضية فهي المنطقة (الحيز) التي تحيط بالشكل، واللوحة الفنية قائمة على العلاقة بين الموجب (الشكل) والسالب (الأرضية)، حيث إن كليهما له دور وتأثير على العمل الفني بشكل عامّ، هذا التأثير قد يكون إيجابيًّا ويزيد من قيمتها الجمالية وقد يكون سلبيًّا فيحدث العكس، وإيمانًا بدورهما وعلاقتهما ومدى تأثيرهما على العمل الفني راعى الفنان في أثناء توزيع العناصر أن يوفّق بين هذين العنصرين المهمين من خلال صياغة تبادُل إدراكيّ بين الشكل والأرضية، ويؤكد غندور (Al-Ghandour,1998) أن الشكل والأرضية هما أساسَا كلِّ الفنونِ، وعلى الفنان أن يعطى للأرضية ما للشكل من قيمة جمالية.

اعتمد الفنان في تجسيد عناصره وأشكاله الفنية بكل ما تحمله من أبعاد تعبيرية على دلالات رمزية مباشرة كالعلم وغير مباشرة كالصدر العاري ورمزه للحرية، لقد أسقط رموزه على أشكال معينة في اللوحة؛ ليتيح للمتلقي تفسير هذه الرموز وتحليلها؛ وذلك من خلال استعارته للأحداث والشواهد التي صاحبت تلك الفترة، بالإضافة للدلالات العاطفية والمرتبطة بشخصية الفنان نفسه، والتي أضفت على العمل الفني بعدًا حسيًا. إن الدلالات الرمزية في هذا العمل، سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة، سهّلت الاتصال بين المتلقّي والفنان في استيعاب الاستعارات الرمزية وتفسيرها.

لوحة رقم (2) اسم اللوحة: نساء جزائريات. الخامة: زيت على قماش. المقاسات:180-229 سم. مكان الحفظ: متحف اللوفر/فرنسا. تاريخ العمل: 1834م.	 (https://cutt.us/hozm1)

الوصف العام:

تظهر في هذه اللوحة مجموعة من النساء الجزائريات ذوات البشرة الفاتحة، يجلسن في غرفة، ثلاث منهن يجلسن على جلسة أرضية بسجاد شرقي فاخر وأثاث عربي، يرتدين الزي الجزائري، إحداهن ترتدي المجوهرات وملابس المغرب العربي (قفطان)، وواحدة واقفة بشرتها سمراء داكنة متجهة للخروج من الغرفة، إحدى الجالسات تمسك أنبوب الشيشة وبجانبها طبق بداخله فحم. يظهر في خلفية اللوحة أثاث الغرفة، المتمثّل في الستائر والمرآة المؤطرة بإطار ذهبي كلاسيكي، ومجموعة من الأواني الزجاجية وضعت في تجويف أعلى الباب الخشبي المفتوح قليلًا، كما زُيّنت جدران الغرفة بالبلاط القيشاني.

الدلالات الرمزية في اللوحة:

تعكس هذه اللوحة أسلوبًا جديدًا للفنان الذي تعوّدنا على أن أعماله تتسم بالصراعات والموضوعات الثورية، فعكست لنا هذه اللوحة ثراء النسوة وترفهن وجمال المرأة الشرقية. يصعب علينا التأكُّد ما إذا كان ديلاكروا قد دخل فعلًا إلى المنزل وصوّر ما شاهده بدقة في لوحته، خاصة وأن العادات الإسلامية والشرقية تمنع دخول الرجال إلى هذه الأماكن؛ فقد أكّد سعد الله (Saad Allah,1998) أن ديلاكروا ادّعى أنه رأى نساء داخل أحد المنازل، وهذا يُعَدُّ مُحرَّمًا عليه، ويُعتقد أن الفنان صوّر منظرًا لأحد المنازل اليهودية؛ لأنه وصف أيضًا بعض الأعراس اليهودية، ويبدو أنه انبهر بما شاهده، ثم بدأ في عمل رسوماته الأولية المختزنة في ذاكرته؛ ليتم تنفيذها، وهنا تظهر الدلالة الافتراضية المبنية على العلاقة القائمة بين الصورة التي شاهدها في الواقع وما يترتب عليها من تصوُّرات ذهنية، اختزلها وقام برسمها لاحقًا.

تظهر الدلالات الواقعية من خلال الرسم والتصوير الواقعي لموضوع العمل، وقد ارتبطت هذه الدلالة بالدلالة الاتفاقية، من حيث المكان (المنزل)، وطبيعة تصميمه، بزخارفه المستمدة من فنون المغرب العربي، والملابس والمجوهرات، والتي تعكس حالتهن الاقتصادية الجيدة، بعكس المرأة الواقفة، والتي أظهرت مستوى ماديًا واجتماعيًا أقل منهن، بناء على رمزية ملابسها. ظهرت هيئات النساء بأوضاع مختلفة، فالمرأتان الجالستان بجوار بعضهما بعضًا بدت إحداهن بالاستناد على الساق اليسرى وثني اليمنى، بينما المرأة الأخرى تظهر بهيأة ترتُّع، وكلاهما يعكسان وكأن ثمة حوار كان بينهما، وهو يظهر من الدلالة الإيحائية لنظرة إحداهن للأخرى، حيث تبدو عليها المعاناة من حركة إغماض عينيها. نجح الفنان هنا في إبراز دلالة رمزية تنبيهية، من

خلال حركة المرأة الواقفة والتفاف وجهها نحو السيدة الجالسة، وكأنها تنتظر توجيهًا منها قبل أن تهم بالمغادرة، أما المرأة الرابعة فظهرت بهيأة مختلفة بدلالة إيحائية على الاسترخاء، من خلال وضعية جلوسها واستنادها على يدها اليمنى، ولم تدخل بالحوار الدائر بين النسوة، إضافة إلى نظرة عينها الساهية، والتي تحمل كثيرًا من المعاني، وهذا يرمز إلى أنها هي سيدة المكان، بينما السيدتان الأخريان كانتا مرافقتين لها، ورغم خلو المكان من الأثاث إلا أنه أعطى انطباعًا عن مستوى الترف، وهي هنا تنطبق عليها أيضًا دلالة رمزية تعليلية ناتجة عن العلاقة بين ما ترتديه النساء ومدلوله وما يترتب عليها من تفسير.

جاور الفنان الألوان القريبة في الدائرة اللونية: الأحمر، والبرتقالي، والأزرق، وهو ما يُعرَف بتناسق المماثلة التي ذكرها بتقة (Betqa,2014)، فالعلاقة التنظيمية اللونية تظهر من خلال سيادة أشكال النساء، الذي خصَّها الفنان بألوان متعددة كاللونين الأخضر والبرتقالي؛ لشد الانتباه إليها؛ بوصفها مركزًا للعمل، وفي محاولة لإبراز ملامح النساء استُخدِمت الخلفية ذات الألوان القاتمة. أسهمت الألوان في تقسيم الملابس، وإظهار ثنياتها وزخرفتها بالألوان، كما أعطت البُنيات اللونية للأخضر والأحمر والبرتقالي والأزرق مساحة لجذب المتلقي.

إن استخدام اللون المائل للوردي على وجوه النساء الثلاث ما هو إلا دلالة على الرقة والهدوء والنبل، وهو ما أكده داود (Daoud,2009). لقد سعى الفنان إلى توظيف الضوء بطريقة مذهلة، أذهلت نُقَّاد الفن التشكيلي، حيث لم يُعرَف مصدر الضوء في اللوحة وكأنه طبيعي رغم عدم وجود نوافذ كبيرة تسمح بهذا الضوء، والذي انعكس على وجوه النساء فأكسبها إشراقة لا مثيل لها (Betqa,2014)، وفيما يرتبط بالدلالة اللونية نجد الأبيض يدل على النقاء والرفعة في المكانة الاجتماعية، فهو مرتبط بالكتان الأبيض الذي يرتديه النبلاء (Hawass,2016). كما استُخدِم اللون الأسود بوصفه لون شعر النساء؛ بهدف التعبير عن الملامح العربية التي تميّزت بشدة سواد الشعر والعين، أما الأزرق فهو من أكثر الألوان التي ظهرت في اللوحة بدرجاته المختلفة، سواء بالملابس أو البلاط القيشاني، وهذا يدل على الفضاء الواسع واللامنتهي خاصة في الزخارف الهندسية القيشانية، حيث يكون الإيحاء موجودًا فيها، فيُضيف الأزرق؛ ليقوي هذا المعنى ويجمّله، واستخدام اللون الأزرق قد يكون الغرض منه التفكُّر والتأمُّل. كما يتضح في اللوحة الثراء اللوني، حيث ظهرت الألوان الحارة والباردة، الأولية والمكملة؛ لتقديم صورة عن الشرق الغني بالألوان، والذي كان مجهولًا تلك الفترة عند فناني أوروبا، وكان هذا أحد أسباب انبهار الأوروبيين عامة والفنانين خاصة بأعمال ديلاكروا هذه الفترة، حيث إن الألوان المشرقة في شمال أفريقيا كانت فرصة مواتية لدراسة اللون وفق الضوء وانعكاساته. لقد سعى الفنان بالبحث عن حقيقة داخلية من خلال الألوان التي حملت مضمونًا مرتبطًا بالموروث الثقافي للمجتمع العربي وتحديدًا دول المغرب العربي، فالدلالات اللونية لكل لون مرتبط تفسيرها من خلال علاقتها بالموضوع، فليس هناك دلالة لونية ثابتة لا تتغير مع تغير المكان والزمان. لقد ظهرت الدلالات اللونية بشكل عام في أعماله الأخيرة؛ نتيجة تأثير كمية الضوء واللون التي ملأت خياله خلال رحلته للمغرب العربي، فانعكست على اللوحة الألوان الزاهية مقارنة بألوانه القاتمة سابقًا.

برزت الدلالات الجمالية بقيم متعددة، لعل أبرزها الإيقاع الذي ظهر من خلال تكرار الأشكال النسائية والوحدات الزخرفية، كما سعى الفنان إلى تطبيق النسبة والتناسب، من خلال تقسيم العمل بمستويات

رأسية وفق متطلبات الموضوع المتمثِّل في العناصر النسائية، فضلًا عن التناغم اللوني في الزخارف التي زيّنت الملابس والأرضيات، وهذا بدوره انعكس على اهتمام الفنان بمراعاة الشكل والأرضية، حيث أكَّد عبد الكريم (Abdel Karim,1985) على أن الشكل والأرضية لهما قوة جذب واحدة، وعند انتقال الإدراك والانتباه من الشكل إلى الأرضية أو العكس تحدث عملية التبادل وتزيد من الإيقاع.

تُعدُّ هذه اللوحة من أجمل ما رسم ديلاكروا، حيث إن حركة الألوان والأشكال فيها، وتلقائية شخصياتها وتفاصيلها؛ جعلها تحفة فنية من اللون والضوء والتفاصيل الدقيقة الأخرى، وفتحت المجال أمام فناني أوروبا؛ للاستلهام من سحر الشرق، ومن بينهم الفنان بيكاسو الذي رسم سلسلة لوحات فنية (نساء من الجزائر) بعد مشاهدة للوحة ديلاكروا وتأثره بها.

لوحة رقم (3) اسم اللوحة: قارب دانتي. الخامة: زيت على قماش. المقاسات: 189-246 سم. مكان الحفظ: متحف اللوفر/ فرنسا. تاريخ العمل: 1822م.	 (https://cutt.us/UNmtV)

الوصف العام:

لوحة بتصميم هرميّ تصوّر القصة التي تناولتها القصيدة الملحمية (جحيم دانتي) للشاعر الإيطالي دانتي اليغييريDante Alighieri (Honour & Fleming,1982). يصف فيه الشاعر الإيطالي كيف توجه فليجياس قائد المركب براكبيه دانتي وفرجيل على متن المركب المنكوب إلى مدينة (ديتي) في الجحيم، وقد تعلّق بالمركب عدد من الموتى والعصاة (Al-Ares,2021). صوّرت اللوحة قاربًا في النهر وبداخله مجموعة من الرجال يصارعون الأمواج؛ خشية الغرق، في مركز العمل يقفل رجلان بملابسهما وهما (الشاعر دانتي، والمرشد فيرجيل)، بينما أشخاص آخرون عراة في البحر يحاولون التمسُّك بالقارب والنجاة، خلفية اللوحة عبارة عن دخان متصاعد ومدينة تحترق.

الدلالات الرمزية في اللوحة:

بعد أن شاهد ديلاكروا لوحة (طوق ميدوزا) للفنان جيريكيو Gericault بثلاث سنوات عرض لوحة (قارب دانتي) في صالون باريس عام 1822م، ومع أن هذه اللوحة راعى فيها أسلوب الكلاسيكية الجديدة من حيث نبل الموضوع وسمو المعاني، إلا أنها خرجت عن القواعد من حيث أسلوبها العام، فالشخصيات لا تتسم بالجمود كما في اللوحات الكلاسيكية الجديدة، بل تفيض حيوية وقوة درامية (Allam,2010).

وزَّع الفنان عناصره الفنية لتحتل فضاء اللوحة بألوانها القاتمة، في محاولة منه أن يجد المتلقي المعنى والدلالة على خلفية الصورة الدينية والأسطورية الموجودة في محتوى فكرة اللوحة، ويعدُّ هذا العمل رغم موضوعه وتكوينه الهرمي عملًا مميزًا من الناحية الفنية، فنجد ديلاكروا قد تحرَّر من القيود الجامدة للكلاسيكية الجديدة والظاهرة في حيوية أشخاصه وكمية المشاعر الظاهرة فيها كدلالة على الحالة النفسية المنعكسة على وجوه الأشخاص الذين يصارعون الموج في محاولة للنجاة، بعكس دانتي وفيرجيل، فهم في وضع أكثر ثقة وثباتًا رغم الاضطرابات حولهم. وبغض النظر عن القصة وفكرتها الدينية، إلا أن الفنان يحاول توضيح الكفاح اللامتناهي للإنسان، فهو هنا يعيش الصراع بين العقل وغريزة البقاء، ومن خلال الدلالة الرمزية الإيحائية استخدام التناقضات ببراعة كالتماسك والهدوء مقابل الخوف لتحقيق الاستقرار، ويتضح ذلك من خلال حركة اليد التي يرفعها دانتي من أجل منح الثقة وإثبات صموده رغم الصعوبات التي يعيشونها في البحر، وكذلك المرشد فيرجيل ومحاولة مسك يد دانتي؛ لإعطائه الدعم بعدم الخوف. المتلقي وهو يشاهد هذا المشهد الدرامي المحبوك يشعر بالخوف ويعيش اللحظة، وهو ناتج عن حيوية العمل والإحساس بالحركة التي طبَّقها ديلاكروا، من خلال تفاصيل الأشخاص والألوان كنوع من الدلالات الرمزية الاتفاقية. لقد حقق العمل في الوقت نفسه أسلوبًا كلاسيكيًا، من خلال رسم الأشخاص العراة بتفاصيل أجسادهم، التي تعدُّ من سمات الفن الكلاسيكي الجديد المشتق من الفنون الإغريقية، كدلالة رمزية أيقونية بارتباط أحداث القصة بالأساطير القديمة. يعكس الموج المصطدم بقاع القارب، والذي أبدع الفنان في تصويره؛ فظهرت الموجة وكأنها بين الصعود والهبوط من قوتها، والتي جعلت قاعدة اللوحة منطقة محفوفة بالمخاطر، ويبدو أن الفنان رسمها بهذا الوضع كدلالة رمزية تنبيهية، تتوافق مع هول الموقف. وعندما نتأمّل تفاصيل عضلات فليجياس الذي يقوم بالتجديف (ذو الوشاح الأزرق) ندرك صعوبة الرياح التي واجهت القارب، حيث عبّر عنها الفنان من خلال إبراز عضلاته كدلالة رمزية انفعالية تعكس الحالة النفسية للرجل وقتها.

استمدت اللوحة بُعدها الدرامي من درجات اللون البنى والأزرق والأحمر، فيما كان للإسقاطات الضوئية على جسد الرجال تكريس الإيقاع الجمالي للوحة، ويعدُّ هذا العرض المسرحي للألوان وقطرات الماء المتساقطة على أجساد الغارقين طريقة نادرة ومميزة؛ فقد أكد بيوت Piot (1931) أنها رُسِمَت بأربعة ألوان مختلفة غير مختلطة، بكميات مُطبَّقة بشكل منفصل، تشتمل على صورة قطرة واحدة وظلها، بحيث يستخدم اللون الأبيض للإبراز، بينما تشير ضربات الأصفر والأخضر على التوالي إلى طول القطرة. ظهور اللون الأحمر لغطاء رأس دانتي يبدو أنه دلالة رمزية افتراضية؛ للتعبير عن الجحيم المرتبط بموضوع القصة الدينية، بينما ظهر اللون الأبيض في ملابس فيرجل وكأنه نور وسط العتمة، وحسب السياقات القديمة في دلالة اللون الأبيض يشير ابن مسعود (Ibn Masoud,2013) إلى أنه مرتبط بموضوع الحياة والموت، أما اللون الأزرق فظهر كرمز للقوة، وهو دلالة رمزية احتمالية بناء على ظهور اللون على فليجياس الذي يصارع الرياح والأمواج. وبشكل عام؛ فهذا العمل استخدم الألوان الداكنة المتلائمة مع الموضوع الدراماتيكي؛ لإعطاء جو عام من الرعب والخوف؛ ليتناسب مع موضوعها المرتبط بالجحيم. لقد وفق ديلاكروا باختيار هذه الألوان بما تحمله من معانٍ ورمزيات لتتناسب مع الموضوع، وبحيث تظهر المشاهد المأساوية في خلق جو من الرعب.

ظهرت العديد من الملامح الجمالية في هذا العمل كالاتِّزَان الذي يُعد من الأسس الفنية التي لها دورٌ مُهِمٌّ في جماليات التصميم؛ لِمَا يحققه من إحساس بالراحة النفسية، وهو ما تحقَّق حين جعل دانتي وفيرجيل في مركز اللوحة، وتوزيع بقية الأشخاص بشكل يتلاءم مع الموضوع ولا يُخل بالاتزان، كما يظهر الإيقاع عندما حاول الفنان أن يحقق الوحدة والاتزان في تصميماته؛ فقد أكد رشدان (Rashdan,1971) أن الإيقاع يعبِّر عن الحركة، ويتحقّق عن طريق التكرار بغير آلية باستخدام العناصر الفنية. كما ظهر الجمال بالتكوين الذي يعكس العلاقة القوية بين دانتي وفرجيل؛ ليلتقي رأسهما عند قمة الهرم في منطقة مناظرة للجذب البصري، وليحقق ذلك توازنًا بين عناصر العمل.

في المجمل فإن هذا العمل هو عمل مميز في تاريخ الفن الرومانتيكي، حيث يجمع بين العناصر الدرامية والرمزية؛ لإيصال قصة من النص الأدبي، تختصر على المتلقي قراءتها من خلال اللوحة.

لوحة رقم (4) اسم اللوحة: سلطان المغرب. الخامة: زيت على قماش. المقاسات: 126-98 سم. مكان الحفظ: متحف الفنون الجميلة في نانتس/ فرنسا. تاريخ العمل: 1837م.	 (https://cutt.us/RqNz6)

الوصف العام:

يصور الفنان في هذا العمل موكب السلطان المغربي (مولاي عبد الرحمن) وهو يمتطي صهوة جواده، وخلفه حملة الأعلام والجنود، ويحيط به مجموعة من أهل القرية الي يمر بها الموكب يقدّمون له إناء به ضيافة، في يمين اللوحة تظهر هضبة مرتفعة قليلًا، عليها شجرة وتحتها مجموعة من الأشخاص وحيوان الماعز. وفي يسار اللوحة تظهر طفلة صغيرة وبيدها غصن، اللوحة بشكل عام يغلب عليها اللونان الأصفر والبرتقالي.

الدلالات الرمزية في اللوحة:

تُعبّر كل لوحة من لوحات ديلاكروا عن فكرة يستطيع المتلقي أن يفهم جزءًا منها من عنوان اللوحة، فهذا العمل يمثّل أحد مراسم استقبال السلاطين المغاربة، والتي ظهرت فيها هيئات متعددة من الأشخاص، مركز العمل يتمحور حول السلطان في وسط اللوحة، حيث هو مركز العمل الفني، ويظهر الاهتمام بإبراز تفاصيل ملابسه المغربية التقليدية: الجلابية الطويلة البيضاء وفوقها السلهام البني، وهذه دلالة رمزية اتفاقية على مدى أهمية هذا الشخص ومكانته، ويظهر ممسكًا بيده اليسرى لجام الفرس، وباليمنى يتناول من الطبق المُقدَّم له من فتاة؛ ترحيبًا بقدومه، وقد أشار متحف الفنون الجميلة المحفوظة به اللوحة إلى أن

هذا الطبق من الحليب وهو دلالة رمزية تعليلية للكرم والاحترام (https://cutt.us/PIUsT). أما حملة الراية والجنود فيرتدون أيضًا اللباس المغربي التقليدي مع العمامة على الرأس، بينما ظهر البقية من النساء والأطفال بملابس شعبية بسيطة، بعضهم يرتدي طربوشًا وبعضهم شالًا يغطي الرأس، وهذه دلالة رمزية اتفاقية أيضًا للمكانة الخاصة للأشخاص في اللوحة. يظهر في الجزء السفلي أن الأشخاص تم وضعهم في مستوى أقل، بحيث تظهر وضعية رؤوسهم مرتفعة للسلطان، وهي دلالة رمزية إيحائية للسلطة والهيمنة التي يتمتع بها على الأشخاص، وكذلك على الجنود. اللوحة بشكل عام صوّرت الجانب الطبيعي للمغرب، والذي انبهر به ديلاكروا والمستشرقون، حيث أظهر في هذه اللوحة الهضاب والجبال والأنهار والطبيعة التي تميّز هذه البقعة من العالم.

تميَّز هذا العمل الفني بألوان ناصعة ومشرقة كدلالة رمزية تنبيهية للمتلقي بجمال الطبيعة المغربية، وهي مختلفة تمامًا عن ألوانها التي رسمها في أعماله في أوروبا. استُخدِم اللون البني للبشرة للأشخاص؛ كدلالة على لون سكان المنطقة التي تميَّزت بالسحنة السمراء. أما الملابس فقد استُخدِم اللون الأبيض؛ ليكون بارزًا وناصعًا؛ لأهمية الشخص، وليكون بارزًا في العمل الذي يغلب عليه درجات الأصفر والبرتقالي. أشار عمر (Omar,1997) إلى أن اللون الأبيض استُخدِم في تعبيرات مرتبطة بالرفعة والنقاء والضوء، حيث أشار ابن مسعود (Ibn Masoud,2013) إلى أن الأبيض يعكس كل الضوء الذي يسقط عليه، أعطت البُنيتين اللونيتين للأصفر والبرتقالي مساحة لجذب المتلقّي، فأظهرت له دلالة رمزية جمالية تدل على قرب المنطقة من الطبيعة الصحراوية، كما أن اللون الأصفر يمثّل الخلود والديمومة، وأكبر ظاهرة لذلك أشعة الشمس (Hawass,2016). لقد سعى الفنان إلى توظيف اللون البني لتوضيح لون بشرة الرجال، وهو لون البشرة السائد لتلك المنطقة، إضافة إلى أنه عُرِف منذ الحضارة المصرية القديمة أن الرجال تُلوَّن أجسادهم باللون الأحمر، والأحمر الترابي؛ لتعرّضهم للشمس، والنساء تُلوَّن بشرتهن باللون الأصفر (Akasha,1990). وأشار داود (Daoud,2009) إلى أن اللون الأزرق الغامق على طرحة المرأة التي تحمل الإناء والمضاف لها اللون الأزرق الفاتح هي دلالة على الضوء الساقط على الجلابية وطرحة رأس المرأة، وتُعد دلالة رمزية تعليلية. أما اللون الأخضر، والذي هو نتاج دمج اللونين الأزرق والأصفر، فهو لون تكميلي (الأزرق قد يدل على الماء والسماء، والأصفر قد يدلّ على الضوء)، فهو غالبًا ذو دلالة على الحياة المنعَّمَة والخضرة والنماء، ولون الطبيعة بشكل عام، أما لون العلم الأخضر الغامق والفاتح فهو دلالة على الضوء والظل على الراية .

انعكست الدلالات الجمالية في هذه اللوحة من خلال عدة دلالات، من أهمها: تأكيد الفنان للسيادة من خلال مركز العمل، فجعل السلطان بمركز اللوحة، وذلك رمز حقيقي لمكانته، ولتفادي الرتابة الناجمة عن التكرار في الأعلام والأشخاص حاول الفنان إظهارها في مستويات مختلفة، أما التطابق فقد تحقَّق من خلال تطابق توحيد اتجاه نظر الأشخاص وحركتهم المتجهة إلى السلطان. كما سعى الفنان إلى توزيع الألوان بشكل متوازن، حيث نجد اللون الأحمر على عمائم الجنود وثوب أحد الجنود خلف السلطان وملابس الطفل أسفل الشجرة، سعى الفنان في هذه اللوحة إلى إيجاد نَسَق لوني يتلاءم مع طبيعة المنطقة، حيث حرص في ألوانه على تطويعها مع الرؤية العامة للجَمَال الذي يعكسه موضوع العمل. لقد سعى الفنان إلى

تصميم اللوحة بِنَاءً على تأملات عقلية منظّمة لفترة إقامته في المغرب العربي، من خلال المواضيع والألوان؛ ليؤكِّد لنا أنه يمتلك مهارة إبداعية ظهرت في موضوعاته وألوانه في هذه المرحلة من حياته الفنية، حيث أضفى هذا التغيير نُظُمًا إيقاعية وأكسب لوحاته حيويةً.

تَجَسَّدَت الوحدة والتنوع في هذا العمل من خلال تقسيم سطح اللوحة إلى (3) أقسام أفقية مختلفة المساحات مُزَيَّنة بعناصر تشكيلية مختلفة؛ رغبةً من الفنان في إحداث التنوع ليتلاءم مع الوحدة، حيث يرى الألفي (Al-Alfi,2009) أن التنوع هو تقسيم السطح إلى مساحات مختلفة، وبداخل هذه المساحات توجد العناصر، ورغم تشابُه هذه المساحات المختلفة وتكرارها إلا أنها بَدَتْ وكأنها كيانٌ واحدٌ، وظهر التكرار واللون في علاقة ترابطية بينهم، متناسقة مع المساحة الكلية التي تشغلها العناصر، محقِّقَةً بذلك قيمةً فنيةً للوحدة، والتي نشأت نتيجةَ الإحساس بالكمال الذي ينبعث عن الاتساق بين الأجزاء.

الفصل الرابع: النتائج

النتائج:

تناولت هذه الدراسة الدلالات الرمزية في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا، وخرجت بالنتائج الآتية:

- الرمز عنصر مهم في الأعمال الفنية، ووسيلة اتصال بين المتلقِّي وبين العمل الفني.
- ارتباط الصياغات التشكيلية في أعمال ديلاكروا وفق المرحلتين الفنيتين اللتين عاشهما في أوروبا والمغرب.
- استخدم الفنان في بعض أعماله دلالات رمزية متنوعة، أهمها: الدلالات الرمزية الاتفاقية والتعليلية والجمالية، وهي من ضمن الدلالات الرمزية المباشرة، كما استخدم الدلالات الرمزية غير المباشرة كالدلالات الإيحائية والاحتمالية، وجميع هذه الدلالات ذات معانٍ ضمنية.
- أسقط الفنان رموزه على عناصره التشكيلية؛ ليعطي للمتلقي الفرصة في تحليل دلالات هذه الرموز وتفسيرها، والكشف عما تحمله من معانٍ ومضامين.
- ساعدت الدلالات الرمزية المباشرة وغير المباشرة على عملية استيعاب الأعمال الفنية، وسهَّلت عملية الاتصال بين المتلقي وبين العمل الفني.
- تحقَّقت الرؤية الجمالية في أعماله من خلال ثلاثة محاور، الأول: الأسس البنائية التي قامت عليها الأعمال الفنية، والمحور الثاني: الموضوع، والمحور الثالث: الألوان.
- تنظيم العناصر الفنية جاء متوافقًا مع التنوع والاتزان والتكرار والتناسُب والإيقاع والحركة والشكل والأرضية؛ لتحقيق وحدة العمل الفنيّ.

التوصيات:

- تشجيع الدراسات والأبحاث المرتبطة بتحليل الدلالات الرمزية في الأعمال الفنية المحلية.
- إجراء المزيد من الدراسات؛ للكشف عن الدلالات الرمزية في الأعمال الفنية العالمية.
- تدريب طلبة الفنون في الكليات والأقسام الفنية على تفسير الدلالات الرمزية في الأعمال الفنية.

References:

1. Al-Alfi, Abu Saleh. (2009). *Concise in the History of Public Art*. Arab Renaissance House.
2. Al-Ares, Ibrahim. (2021, August 31). "*Dante and Virgil, as depicted by Delacroix in apainting that sparked noisy controversy*." The Independent Arabic Newspaper, retrieved on 5/7/2023 at the link: https://cutt.us/8mKSs
3. Al-Bassiouni, Mahmoud. (1980). *Secrets of Fine Art*. The World of Books.
4. Al-Bazzaz, Azzam Muhammad, and Nassif, Jassim. (2001). *Fundamentals of Technical Design*. Baghdad University.
5. Al-Douri, Ayad Abdel Rahman Amin. (1996). *Color Semantics in Arab Islamic Art* [PhD thesis, University of Baghdad].
6. Al-Ghandour, Mohsen Muhammad. (1998). *Artistic methods of Islamic ceramic paintings as an introduction to ceramic surface treatment* [Master's thesis, Mansoura University].
7. Al-Haidari, Ibrahim. (1984). *Anthology of Traditional Arts (a sociological study of the arts, industries and folklore of traditional societies).* Al Jawar Publishing House.
8. Al-Hamdani, Fayez Yacoub. (2016). *Sound in the Painting: Studies in Modern and Contemporary Global Formation*. Tamouz for Printing and Publishing.
9. Al-Jaziri, Magdy. (2005). *Cassirer's Fine Art and Knowledge*. Dar Al-Wafaa for the World of Printing and Publishing.
10. Al-Khaleej. (2017, January 16). "*Eugène Delacroix... A Revolution in French Painting"*. Al-Khaleej Newspaper, retrieved on 7/2/2023 at the link: https://cutt.us/L1OlV
11. Al-Khatib, Ibrahim Ahmed. (2016). *Semantics of the symbol in the works of the fine artist Ismail Shammout*. Humanities and Social Sciences Studies, Jordan, Vol. (43), Appendix 6.
12. Al-Mousawi, Hashem Aboud. (2017, December 16). *"Symbolism in Art"*. Talsqof Newspaper, Retrieved 6/30/2023 at the link: https://cutt.us/jZwAL
13. Al-Obeidi, Issam Nazim. (2022). *Symbolic Semantics in the Works of Painter*, Mahmoud Fahmy "A Descriptive Analytical Study". Journal of the College of Basic Education, Al-Mustansiriya University, 28 (14).
    AL-Omar, Huda. (2016, April 8). *The Difference Between Symbolism and Symbol in Fine arts*. Al-Riyadh Newspaper, retrieved on 6/30/2023 at the link: https://www.alriyadh.com/1144998
14. 15-Al-Sabouni, Hala and Al-Sarmini, Ali. (2009 AD). *Assyrian Wall Art*. Damascus University Journal of Engineering Sciences, 25 (1).
15. Abdel Hafez, Ibrahim Issa. (2017). *The symbolic and expressive semantics in the drawings of the artist*, Hamdi Abdullah as an introduction to enriching the pictorial painting of supplementary diploma students. The Scientific Journal of the Amsia Association - Education through Art, Egypt, No. (10).
16. Abdul Hameed, Shaker. (1997). *Fine Vocabulary; Symbols and Semantics "Inscriptions Series"*. The General Authority for Cultural Palaces.
17. Abdel Karim, Ahmed Mohamed Ali. (1985). *Producing decorative designs based on the analysis of rhythmic systems for selections of Islamic geometric art*. [Master's thesis, Helwan University].
18. Abdel Al-Salam, Nabil. (1994). *Selections from contemporary Egyptian art that expressed national events as an introduction to artistic appreciation* [Master's thesis, Helwan University].
19. Ahmed, Janan Muhammad. (2003). *The influences of the Maghreb in the artistic vision of the artist*, Delacroix. Journal of Educational Sciences, Journal of the University of Babylon, 8 (2).

20. Akasha, Tharwat. (1990 AD). *Egyptian Art "Encyclopedia of the Eye Hears and the the Ear Sees"*. (P.2). Egyptian General Book Authority.
21. Allam, Nemat Ismail. (2010). *Western Arts in Modern Times*. Dar Al-Ma'arf.
22. Alloush, (1985). Dictionary of Contemporary Literary Terms (The House of Lebanese Book, Translated). Al-Dar Al-Bida'a.
23. Attia, Mohsen. (1996). *Art and the World of Symbol*. (P. 2). Dar Al-Ma'arf.
24. Attia, Mohsen. (2007). *Semantic Interpretation of Art*. The World of Books
25. Betqa, Saleem. (2014). *The mirage of orientalism, a semiotic approach to the painting "Eugene Delacroix" Algerian women in their bedroom*. Annals of Literature and Languages, Mohamed Boudiaf University, Algeria, No. (4).
26. Clark, Randall. (1988). *Symbol and Myth in Ancient Egypt* (Ahmed Saliha, Translator). Egyptian General Book Authority.
27. Damlkhi, Ibrahim. (1983). *Colors Theoretically and Practically: a physical, psychological and artistic study of colours*. Al-Kandy Press.
28. Daoud, Saad Shams El Din. (2009). *The impact of Arab and Islamic art on the work of the artist Eugene Delacroix*. Journal of Arts, University of Baghdad, No. (90).
29. Ghouli, Anwar Ali Aloun and Al-Araj, Diaa Hammoud. (2012). *Aesthetics of color and movement in visual art.* Babylon University Journal of Human Sciences, 20
30. Haider, Farida Shaaban. (2004 AD). *Historical Foundations of Color Theory. Research Journal in Art Education and the Arts*, Helwan University, Egypt, No. (12).
Hassan, Hussein Abdel Basset. (1994). *Symbol and Myth as an Introduction to Enriching Imagination in Sculpture* [Unpublished Master's Thesis]. Helwan University.
31. Hawass, Zahi. (2016, November 17). *Colors of the Pharaohs*. Asharq Al-Awsat Newspaper, retrieved on 4/7/2023 at the link: https://cutt.us/abRqH
32. Hegel, Frederick. (1986). *Classical Romantic Symbolic Art*. (George Tarabishi, translator). Dar Al-Talea'a.
33. Ibn Masoud, Wafiah. (2013). *Color Semiotics and Semantic Strategy in the novel of The People of Whiteness.* Maqarabat Magazine, Maqarabat Foundation for Publishing, Cultural Industries and Communication Strategy, Algeria, No. (13).
34. Jassim, Israa Qahtan. (2020). *Employing the symbol in the achievements of the artist Alaa Bashir*. Babylon University, Journal of Human Sciences, 28 (11).
35. Kant, Immanuel. (2015). *Criticism of pure mind* (Musa Wahba, Translator). House of Enlightenment.
36. Karam, Joseph. (2014). *History of Greek Philosophy*. Hindawi Foundation for Education and Culture.
37. Kirozwill, Aneth. (1985). *The Era of Structuralism* (Jaber Asfour, translator). Arab Horizons Press.
38. Massad, Hind. (2017, April 16). "*Freedom Leads the People ... Art at the Service of the Revolution."* Al-Jazeera news channel website, retrieved on 7/3/2023 at the link: https://cutt.us/Z25kz
39. Motawa, Hanan Abdel Fattah. (2016). *Colors and their significance in Islamic civilization with an application on models of Arabic manuscripts*. The Nineteenth Conference of the General Union of Arab Archaeologists, Mansoura University, Egypt.
40. *Museum of Fine Arts of Nantes*, retrieved on 9/7/2023 at the link: https://cutt.us/PIUsT
41. Omar, Ahmed Mukhtar. (1997). *Language and Color*. (P. 2). The World of Books.
42. Rashdan, Ahmed and Abdel Halim, Fath Al-Bab (1971). Design in Fine Arts. The World of Books.
43. Reid, Herbert. (1975). *Art and Society* (Fares Mitri, Translator). The House of Pen.
44. Rönthal, M, and Youdin, B. (1981). *The Philosophical Encyclopedia* (Samir Karam, Translator). (P.3). Dar Al-Tale'a Publishing House.

45. Saad Allah, Abu Al-Qasim. (1998). *Algerian Cultural History*. Dar Al-Basa'er for Publication and Distribution.
46. Sadiq, Rania Mamdouh Mahmoud. (2006). *The impact of fear culture of on idea innovation in television advertising. The Eleventh International Philadelphia Conference*, College of Arts and Sciences, Philadelphia University, Jordan.
47. Yassin, Abdel Nasser. (2006). *Religious Symbolism in Islamic Decoration*. Zahra'a Al-Sharq.
48. Zyadh, Ma'an. (1988). *Symbolic Arabic Philosophical Encyclopedia*. Vol 2. Arab Development Institute.

Symbolic Connotations in the Works of the Artist Eugene Delacroix

Dr. Kholoud H. A. Al-Obaikan[1]

Abstract

The use of symbols is considered an important part of visual expression since ancient civilizations till the present time, and detecting the significance of these symbols is a communication means between the artwork and the recipient. The current study aims to detect the clarification of the concept of symbolic connotations, and to detect their importance in the works of the artist Eugene Delacroix, through description and technical analysis, and trying to monitor the technical aspects of these connotations and using them in forming the artwork;

The study used the descriptive analytical approach for detecting and analyzing these connotations to reach results related to the research objectives. The research sample consisted of paintings of the artist's works during the period (1822-1837 AD), where the works were sorted according to the specified time period, taking into account the stages and transformations in the artistic style. The artworks were chosen as a purposive sample; The number of artworks reached (4), they represent two important stages for the artist: the European stage, and the Arab Maghreb stage.

The study reached several results, the most prominent of which are: the association of formative formulations in Delacroix's works according to the two artistic stages that he lived in Europe and Morocco. Also, the artist used in some of his works various symbolic connotations; the most important of which are: the conventional, explanatory and aesthetic connotations, which are among the direct symbolic connotations; The artist also used indirect symbolic connotations such as suggestive and probable connotations, and all these connotations have implicit meanings. Following the results of the study, the current study reached a set of recommendations, the most important of which are supporting the studies and researches associated to analyzing symbolic connotations in the local artworks.

Keywords*:* connotation, symbol, Delacroix

[1] **Associate Professor / College of Arts - Department of Visual Arts - King Saud University**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1162

الخصائص الجمالية والتعبيرية في أعمال جان دوبوفيه

رائد حسن مخيلف[1]
أ.م.د. صاحب جاسم حسن البياتي[2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 2/5/2023 Date of acceptance: 14/5/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

عرضَ البحث الموسوم (الخصائص الجمالية والتعبيرية في أعمال جان دوبوفيه) ، فكان هدف البحث هو: تعرف الخصائص الجمالية والتعبيرية في اعمال(جان دوبوفيه)، وقد تضمن البحث أربعة فصول أهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث وقد تضمن مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه، فضلا عن هدف البحث وحدود البحث وتحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني فقد تضمن اربعة مباحث. المبحث الأول عرض الجمالية الماهية والأسلوب أما المبحث الثاني فقد عني بالتعبيرية: مقاربات في المفهوم والمعنى، في حين انشغل المبحث الثالث بعرض الجمالية والتعبيرية في رسوم الحداثة وما بعدها، اما المبحث الرابع فتناول: جان دوبوفيه وتجربة الفن الخام. أما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث. وتحقيقاً لهدف البحث تم التوصل في الفصل الرابع الى عدد من النتائج نذكر منها:

1-تجلت الخصائص الجمالية والتعبيرية في جميع نماذج العينة ومنها: الغريزة/ العاطفة/ المزاج/ العنف/ الجنون/ الإبتذال/ القبح/ التشوه/ التمرد/ الجرأة/ البحث والتجريب والابتكار.

2-تجسدت قيمه اعماله وتجربته الفنية من خلال اهتمامه وولعه بالفن الخام المستمد من نتاج الاطفال والمجانين والسجناء، وعد الفن البدائي والشعبي مصدرا للقيمة الجمالية لديه على حساب كل المفاهيم الجمالية والفلسفية، كما ظهر في نموذج (1 و 3).

الكلمات المفتاحية: الجمالية، التعبيرية.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث

اولا: مشكلة البحث

تعد جمالية الرسوم وتعبيرها ذات جذور ضاربة في عمق التاريخ، فهي موجودة منذ اكتشافها على جدران الكهوف، التي اراد الانسان التعبير في رسومه عن رغباته الفطرية والغريزية من خوف وجوع وصولا الى العصور المتلاحقة من العصر الحجري الحديث الى عصر حضارات بلاد الرافدين والحضارة الفرعونية والاغريقية وصولا الى العصر الحديث. فجميع الاعمال الفنية هي تعبيرية بل انها سبقت تأسيس المدرسة التعبيرية الحديثة والمعاصرة في ميونخ.. الا ان كل حقبة من تلك العصور والازمنة تتميز بخصائص جمالية

[1] وزارة الثقافة.

[2] تدريسي في كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد/ قسم الفنون التشكيلية.

وتعبيرية فنية في اعمالها .. وفي الفنون الحديثة المتخمة بالتحولات والحركات والاتجاهات والاساليب نتيجة للتطور بعوامل عده وخاصة في القرن التاسع عشر جاءت بأساليب حديثة في الرسم غير مألوفة، شكلت بدورها في احداث ثورة وتنوع في الفن مثلما حدث حصل لاحقاً فيما عرفت باسم ما بعد الحداثة والتي اختلفت عن سابقها في الكثير من الجوانب، والمحاولة للخروج بأسلوب فني تأويلي متلاعب بالأشكال للوصول الى تعبير مناسب لمضامين العمل الفني، ومن الاساليب التي اعتمدت التجريب المغاير هي ما تناوله الفنان التعبيري التجريدي ما بعد الحداثة وامتازت بالأفكار والتحوير بالشكل باستخدام تقنيات مختلفة في تكوين العمل، ومن بينهم الرسام(جان دوبوفيه) الغزير بالإنتاج والانجاز للأعمال المتعددة بأسلوب مختلف وتقنيات متنوعة في الرسم خارج دائرة التقليد والمألوف من الجانب الشكلي والتقني فهو يعي كيف يستخدم مواده ويتحكم بإداوته لتطبيق أفكاره مستعين بفنون المجانين والاطفال والكتابات على الارصفة والجدران مستكشفا لكل الامكانات المتاحة التي توفرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب العالمية ومؤسسا لاتجاه فني سمي بالفن الخام الذي ضل بعيدا عن تسليط الاضواء عن ذلك الاتجاه، مقوضا لكل المفاهيم والاسس وقواعد الفن المتعارفة والمألوفة، خارج عن فخ ونطاق التقليد والتكرار بعدته وادواته وموضوعاته ومضامينها الساخطة على الحروب والاوضاع الاجتماعية وضواغط الواقع التقليدية من ثقافات متقوقعة رافضه لعوالم اخرى من الفنون.

ومن هنا يسلط الباحث الضوء على التجربة الفنية لدوبوفيه من خلال التساؤلات الآتية:

1- ماهي الخصائص الجمالية والتعبيرية في اعمال جان وبوفيه؟
2- ماهي التقنيات والأساليب التي اعتمدتها تجربته الفنية؟
3- ماهي الضواغط والمرجعيات المؤسسة لإنجاز دوبوفيه؟

ثانيا: اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في التعرف على الخصائص الجمالية والتعبيرية في اعمال دوبوفيه، وتسليط الضوء على تجربته في تأسيس الفن الخام. ويعد رافدا للمكتبات الفنية والمشتغلين في المجال النقدي وكذلك طلبة الفنون التشكيلية لاسيما طلبة الدراسات العليا.

ثالثا: هدف البحث: تعرف الخصائص الجمالية والتعبيرية في اعمال(جان دوبوفيه)

رابعا: حدود البحث: الحدود الزمانية: 1947 - 1956

الحدود المكانية: اوروبا وامريكا.

خامسا: تحديد المصطلحات:الجمالية (Aestheticism)

1- الجمال: ورد الجمال في القران الكريم: قال تعالى (وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)[1]

أ- **في اللغة** : ورد في معجم لسان العرب لابن منظور في باب جمل "الجمال مصدر جميل والفعل جمل.. الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق وقد جمل الرجل بالضم، جمالا، فهو جميل بالضم والتشديد اجمل من الجميل، وجمله اي زينه والتجميل (Manzoor, Lisan Al-Arab,, 1966, p. 685)

[1] الآية (6) من سورة النحل

ب- **اصطلاحا:** "الجمال صفة تلحظ في الاشياء، وتبعث في النفس سرورا ورضى، والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف (Saliba, 1973, pp. 407-409) والجمالية "علم غرضه صياغة الاحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتميز بين الجمال والقبح والجمالية تكون نظرية، او عامة، اذا ما استهدفت ان تحدد ما هي الصفة، او ماهي مجموعة الصفات والخصائص المشتركة، التي يمكن ان تتلاق معا في ادراكنا لجميع الموضوعات التي تثير فينا الحس الجمالي (Asi, 1974, pp. 14-15)

ج- **التعريف الاجرائي للجمالية:** هو كل ما يثير البصر وكافة الحواس ويبعث الدهشة والاعجاب في النفس.

2-التعبيرية (Expressionism)

أ- التعبير لغةً:

في لسان العرب في باب عبر "عبر الرؤيا عبرا وعبارة وعبرها، فسرها واخبر بما يؤول اليه امرها (Manzoor, Lisan Al-Arab, 1955, pp. 529-533)

ب-التعبيرية **اصطلاحا:** عرفها (مصطفى حسيبة) في المعجم الفلسفي "التعبيرية هي مذهب ادبي فلسفي، يهتم بالتجربة الانسانية ويعطيها بعدا ذاتيا ونفسيا، فالعبرة فيه بجوهر الشيء لا بمظهره، لانه لا يوجد اي تشابه بين الظاهر والباطن (Hassiba, 2009, p. 142)

ج-التعريف الاجرائي للتعبيرية: التعبير هو البوح بكل ما يجول في النفس، سواء كانت عن طريق النطق، او الرسم، اما التعبيرية فهي الاهتمام بالمضمون والموقف الاخلاقي في الاحداث وطرحها بأشكال وموضوعات مستفزة.

الفصل الثاني (الإطار النظري للبحث):

المبحث الاول- الجمالية: الماهية والاسلوب

تُعد (الاستطيقا) علم يبحث في معنى الجمال من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده، والاستطيقا في الشيء تعني ان الجمال فيه حقيقة جوهرية وغاية قصدية فما وجد الا ليكون جميلا، وعلى هذا المعنى نشأت سائر الفنون الجميلة بشتى اشكالها التعبيرية والتشكيلية (Huisman, 2015, p. 7) وفلسفة الجمال احد المفاهيم الثلاث التي تنسب اليها احكام القيم، الجمال، الحق، الخير، الذي يبحث في الجمال ونظرياته واحكامه حسب رؤية فلسفية، وغاية فلسفة الجمال هي البحث عن ماهية الجمال وليس احصاء انواعه، كما اكد ذلك الفيلسوف اليوناني (سقراط) ان (سقراط) يربط بين مفهوم الجمال والفائدة لبلوغ اهداف بعينها.. فان الجميل وفقا لنظرة (سقراط) "كل شيء خير وجميل بالمقارنة الى اي نوع من الخير هدف اليه (Muhammad, 2010, p. 113) اما الجمال عند (افلاطون) وموقف افلاطون الجمالي وماهية المعيار الجمالي لديه " هناك صورة الجمال اي مثال، براي افلاطون، وهي صورة كلية ازلية مطلقة ، وهي تدخل في بنية هذا الشيء او ذاك، حسب درجة تركيبة واستعداده لقبول الصورة فالأشياء تبدو اذا جميلة او غير جميلة حسب درجة استعدادها والغاية التي تؤديها، فالوردة جميلة في تفتحها لا حين تذوي او تذبل، الجمال كصورة ، هو اذا اعلى من الاشياء الطبيعية الحسية (Knox, 1985, p. 18) اما العلاقة بين جماليات (افلاطون) وجماليات (ارسطو) فهي العلاقة بين فلسفتين متفقتين ومختلفتين في ان واحد، "

فلسفة افلاطون هي العقلانية المتوجة بالمثالية الصوفية، بينما فلسفة (ارسطو) هي العقلانية المحكومة بالواقعية في جمالياته .. يرى (ارسطو) ان التناسق والانسجام والوضوح هي اهم خصائص الجميل، وهي صفات يمكن تبينها على نحو موضوعي الجمالي، اذا، موجود على نحو موضوعي في الاشياء والموجودات ومن خلال نسبها واحجامها وتناسقها الصحيح، وهكذا فان هناك جمالا حقيقا في هذا العالم وهو مصدر وعينا الجمالي واعمالنا الفنية (Knox, 1985, p. 20) ويحدد (ديكارت) رؤية الجمال بالذات من خلال نسبة المشاهدين ، واعطى لدراسة الشخصية اهمية في التقدير الجمالي من خلال الاهتمام بمجال قياس الاحساسات ، والعواطف والامزجة في ميدان الفنون، كما افتتح باب العقل امام الفلسفة الحديثة ، واجتهد في تأسيسها (Abbas, p. 77) وشهد تاريخ الفكر الجمالي في العصر الحديث بظهور النزعة الذاتية في مفهوم الجمال القائم على الاحساس الذاتي لموضوع الجمال. اما (بومجارتن)(1714-1762) فهو يعد المؤسس الحقيقي لفلسفة الجمال الحديثة او لعلم الجمال الذي اطلق عليه لفظ استطيقا والمقصود بهذا الاسم هو علم الجمال او العلم الذي يدرس الظاهرات الجمالية ، اما (ايمانويل كانت) فيحدد مفهوم الجمال في كتبه نقد العقل الخالص ونقد الحكم اي الحكم الجمالي على الاشياء من خلال ملكة التذوق الجمالي ، وما يميز حكم الذوق عند كانت هو انه حكم استطيقي اي حكم يرجع الى الذات. اما (هيكل) فقد قام بتطوير علم الجمال الكانتي تطويرا موضوعيا ، ويستخدم هيكل مصطلح الروح المطلق في فلسفته المثالية ليدل على الموضوع اللامتناهي الابدي وغير مشروط والكامل فالمطلق هو الكامل في ذاته وفي فلسفته روح اساسها الفكر " يرى هيكل ان الجمال في الفن يرجع الى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي ، والنظر الى الفكرة ذاتها يكون الحق ، والنظر الى مظهرها الحسي يكون الجمال (Hamid, p. 109) اما رؤية (هنري برغسون) في الجمال فقد حاول " ايجاد حل منهجي توفيقي بين الذاتية المطلقة والموضوعية المطلقة ، اللتين تحكمان العمل الفني لفهم عمليات الفن الاساسية : الخلق والتأمل والتفسير (Muhammad R. B., 2015, pp. 17-18) وباتجاه اخر نذهب للفيلسوف الامريكي المعاصر (جورج سانتيانا) بفلسفة الطبيعة نحو المثالية الموضوعية اذ يربط (سانتيانا) بين الجمال والفن في ترابط وثيق ، ولكنه يميز بين قيم الجمال وقيم الاخلاق ، وذلك لان الجمال هو مجال السعادة واللذة والاستمتاع ، اما الاخلاق فهي مجال الالتزام والتكيف والصراع بين الخير والشر. اما افكار (جان بول سارتر) في موضوع الجمال فهي لا تنفصل عن نظريته العامة في الخيال التي يعتبرها ان الخيال هو تلك الحرية التي تملك القدرة على رفع العالم من الواقع المرفوض المقيت. ويرى سارتر ان الموضوع الجمالي " هو موضوع متخيل تلعب الارادة الواعية دورا فيه ، بحيث يصبح الموضوع الجمالي لا هو تلقائي ابداعي ، ولا هو واقعي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وان هو يجمع بين التخيل والوعي ، او هو التخيل الواعي بالقياس الى الفنان (Al-Ashmawy, p. 234)

المبحث الثاني/ التعبيرية: مقاربات في المفهوم والمعنى.

التعبير كمفردة عامة لازمت الفنان وجميع مضامين الفنون التشكيلية ، منذ رسومات الكهف مرورا بالعصور التاريخية والمدارس والاتجاهات والحركات الفنية وصولا الى الاختزال والتجريد ، ولكل تلك الفنون كما تم ذكرها انفا ، لها مادة تعبير مختلفة ، متأسسة بضواغط فسلجيه وسيكولوجية وسيسيولوجية وتجمعهم ضواغط البيئة المتأثرة في زمنها التداول المعرفي " التعبيرية كمذهب فني واسلوب

متميز له ابعاده المتحررة في القيم التشكيلية والخلفية النفسية والخيالية البعيدة عن الواقع المرئي ، موجودة في عالم الفن والنشاط الفني ، فهي لها صداها في الفنون القديمة (Yahya, 1993, p. 17) .

ونسعى هنا في محاولة لتبيان ما تم تناوله من مقاربات التعبير في الفكر الفلسفي حيث ورد التعبير عند الفلسفة اليونانية، فقد وصف (سقراط) التعبير في تطابق الصور وهي مثال او معيار الجمال " التوافق بين الشيء وصورته وهذا التوافق اساس التعبير الفني عن الشيء (Ovnsianikov, 1979, pp. 18-19) يضيف ايضا "على النحات ان يجعل الشكل المرئي ممثلا لتفاعلات الروح (Rene, 1978, p. 237) اي تعبير مثالي، ونجد التعبير عند (افلاطون) يرتبط بالتجريد " العقل كائنا بينما في عالم المحسوسات فلابد ان يكون هناك عالم عقلي لهذه المثل كلها ولكن ما الفرق بين الدائرة والدائرة في عالم الحس بين مثال الشجرة والشجرة في عالم الحس (Naguib, 1963, p. 202) يبتعد بل يرفض محاكاة الواقع ويفضل تجريد الشجرة، والاقرب لتلك الفلسفة اعمال التجريد في العصر الحديث ويؤكد في كتاب الجمهورية " ان الذي اقصد بجمال الاشكال لا يعني ما يفهمه الناس من جمال في تصوير الكائنات الحية بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا واوكد لك بان هذا الاشكال جميلة جمالا مطلقا (Aflatoun, 1948, p. 200) اما (ارسطو) فيرى غير ما ذكره معلمة (افلاطون) في المحاكاة ، فالتعبير عنده عملية انسانية يديرها الفنان "الفن يتجه الى الانفعالات فيثيرها لا ليجعلها ذات طابع مرضي بل ليعيد الى الحياة الاتزان فهو على صلة وثيقة بالحياة (Mostafa, 1969, p. 35) التعبير نجده هنا في الانفعالات الذاتية.. ونجد ذلك المفهوم ايضا عند الفيلسوفة الأمريكية المعاصرة (سوزان لانجر) " الفن هو خلق او ابداع اشكال رمزية للوجدان البشري ..هناك شيء ما ينبثق او يبرز من ترتيب النغمات والالوان ذلك الشيء الذي يكون موجودا من قبل وهذا الشيء اكثر من المادة المرتبة هي رمز الحساسية وتكوين هذا الشكل المعبر هو العملية الخلاقة التي تضع اقصى مهارة تقنية للإنسان في خدمة اسمى قوة تصويرية لدية وهي المخيلة (Khallaf, 2000, pp. 135-136) يرى (كانت) التعبير عن لذة الجميل ينتج عن عملية التوافق بين الخيال والفهم بمعنى اخر بين الذهن والعقل، يقترب هنا من اغلب العمليات الذهنية للفن الحديث والتعبيرية ويصرح " بأن الاحساس انفعال، وان التخيل فعل، فاذا كنت أحس نفسي منفعلا فيجب أن اعتبر نفسي خاضعا لتفسير شيء فعال (Karam, p. 210) اما (هوسرل) (Husserl, 2007)مؤسس المذهب الظاهري (الفينومينولوجيا) تتحقق مفهوم وموقف الظاهراتيه بالسمو والتفكير بخاصيته الذاتيه وخاصية المواقف الطبيعية السمو بها في الوعي العلمي. اما الفيلسوف (جان بول سارتر) ومع نظرية العبث والعدم في الفن وما صاحبته من القاب (بفيلسوف الحرية) واراءه العبث في القيم والرفض والجدل والاختلاف والفكر الوجودي بنظرياته، استطاع ان يثبت وجوده وانجازاته الحداثة وما بعدها ويمكن ان نصف

الاعمال التي اجتاحت القرن العشرين بإثارتها تساؤلات واسعة ونقد مختلف لأنها لم تلتزم في معايير الجمال السائدة، ومثال على ذلك الفنان(دوشامب) وعملة (الينبوع) او (النافورة) (شكل1) الذي هو عبارة عن مبولة قام بازدراء كل القيم الفنية والجمالية السائدة، فيرى (سارتر) التعبير في الفن هو " ذلك اللعب العابث الرافض، الذي يشوبه اللاواعي في بعض الاحيان والوعي المقصود في احيان اخرى، وهو انتاج حي يحاول ان يغير من عالم المحسوسات والمحددات العقلية والواقعية في عالم يتصف باللامحدود واللامعقول واللاواقعي ، وهو فن فردي يرتبط بفردية الفنان اولا وفردية المتذوق ثانيا، وهو وعي انفرادي وليس وعي جماعي، والعمل الفني يحرر الانسان من القيود والكبت (Haider, p. 143) يرى سارتر في الفن يجب ان يكون ثوريا، وخيال الفنان يجب ان يغير الواقع المعاش، فالإنسان عنده خلق ليكون حرا، ويمكن ان نصف التعبير عند (سارتر) " تالقا للمخيلة عن طريق تحرر الوعي وهنا يكون النتاج نتاجا ابداعيا او جماليا (Haider, p. 139)

ان التعبيرية تحتوي على خزانة من الاعمال متوغلة في القدم ، فهي تنحدر من الفنون البدائية مستوحاة من الاحساس بالخوف الدفين في قلب الانسان منذ ان وجد على الارض ، وراح محتميا ليحيا بظلمة الكهف من الاخطار " ليس للتعبيرية في الفنون البدائية القديمة فحسب بل في الفنون الشعبية وفنون الاطفال ايضا ، وقد شغف فنانون كثيرون عبر العصور بتوصيل انفعال قوي الى المتفرج.

(شكل 1917

المبحث الثالث/ الجمالية والتعبيرية في رسوم الحداثة وما بعدها.

تتوالى التحولات في الاساليب الجمالية والتعبيرية الى مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما شهد من تحولات في مختلف المجالات الفكرية والعلمية والاجتماعية، وتمثل ذلك التحول على ظهور اسلوب فني جديد عرف باسم المدرسة الانطباعية او المدرسة التأثرية ، التي ساهمت في بفتح الابواب الكبيرة لانطلاق العديد من الاتجاهات والافكار الفنية والجمالية ، فهي تعد المؤسس الاول لتحولات وتبدلات الفن الحديث ، وهنا التعامل مع جماليات تبدو مرفوضة في زمن الرومانتيكية وما قبلها." ومن ابرز ميزات الثورة التي عرفها الفن في مطلع القرن العشرين انها حطمت فكرة وجود المدارس الفنية وحررت الفنان من سيطرة اي مذهب فني مهما كان نوعه ، وقد بدأت هذه الثورة في الفن الحديث ب سيزان و فان كوخ و غوغان ، الذين تمردوا على الانطباعية واختار كل منهم اسلوبا خاصا به ، صالحا لان يكون نواه مدرسة جديدة ، ولكنهم رفضوا جميعا انشاء مدارس فنية، لانهم كانوا يرون ، كما يقول غوغان ان الفنان امام لوحته لا يخضع لأي اثير ، ولأي تقليد ، انه هو ، نفسه كل شيء في كل حين (Sidqi, 2011, p. 199) وهناك اتجاه فني انبثق من هذه التقاليد التي سبقته وهو فرادة المدرسة الوحشية ، بل ان خيوط الفن الاسلامي ظهر في اعمالهم ، ووصف العديد من النقاد بان الفن الوحشي هو بدائي او فن شعبي او فن الاطفال" اهتم الوحشيون بالضوء المتجانس والبناء

المسطح ، فكانت سطوح الوانهم تتألف من دون استخدام الظل والنور، اي دون استخدام القيم اللونية فقد اعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون ، ثم اعتمدوا اسلوب التبسيط في التشكيل فكانت اشبه بالرسم البدائي الى حد ما (Al-Jadeed, 2019) هكذا وتستمر التحولات الجمالية والتعبيرية للفنون لتاتي بعدها (التكعيبية) التي هي لا تبتعد في الزمن كثيرا عن الوحشية ، بل هي معاصرة لها، يعد المكتشف والمبتدع الاول للتكعيبية الفنان سيزان ، الا انه تم اعتمادها من قبل جورج براك وبيكاسو. "وبدا كاندنيسكي في التوليف الذي كان المحور الاساسي بالنسبة الى التعبيري، وخاصة صوره التي من اللون الأزرق ، ووقف اعضاء الفارس الازرق لجعل ذلك ممكنا من خلال وسائل اخرى وقد اشتكى الاخرون لفصل الفن والفنون الشعبية وكذلك فن الاطفال والفن والاثنوغرافيا ، وما الى ذلك (MÜNTER, p. 21) وفي احدى المعارض من عام 1911 كان قد استخدم لأول مرة لمصطلح التعبيرية " كان في مقدمة فهرس المعرض الثاني والعشرين لجماعة برلين الذي اقيم في ابريل سنة 1911 .. وفي ذلك المعرض سمى الفنانين المشاركين بالتعبيريون بعد ما كانوا يسمون بالوحشين والتكعيبيون (Yahya, 1993, p. 76)

ومع مرور عام لاستخدام مصطلح التعبيرية ، تكرر الامر في السنة الاخرى من ذلك الوقت وقد اطلق مصطلح التعبيرية على جماعة الفارس الازرق تعرف كاندنيسكي على" اللون الجديد للانطباعيين الجدد والوحشية ، ولكن كل هذا ارتبط بالنسبة له بذكريات قديمة للفولكلور الروسي النابض بالحياة ، وهو يواجه الآن مرة أخرى في فن الفلاحين في بافاريا العليا ، مما أجبره على البحث عن احتمالات التعبير الروحي والعفوي والساذج وراء الزخرفية وبناء القيم الفنية للون (Haftmann, p. 54) اضافه الى ذلك كان تأثير الفن الاسلامي كبيرا على كاندنيسكي، وفي مجال اتاحة الفرصة لتطور تاريخ الفن الذي احدثه الفارس الازرق ، كنا قد اسلفا سابقا في المبحث الاول عن النسيج والترابط للفنون خلال تحولاتها وتطورها ، فهي تواصل واستكمال للأخرى .. وبعد الحرب العالمية الاولى تفككت مجموعة الفارس الازرق، ويستمر الامر ليشمل التحول في قواعد الجمال والتعبير ومفاهيم الفن بتاسيس (الدادائية) سنة (1916) التي جاءت نتيجة المتغيرات في التبدل الذوقي للمجتمعات تحت وطأة الحرب العالمية الاولى وما انتجته تلك الحرب من خراب ساهم بتبني المجتمع لأفكار الدادائية ، وهي بذلك تهدف لصناعة فن جديد ضد الفن يعكس الخراب والدمار بسبب الحرب، فتأسيس الدادائية جاء كرد فعل ضد الحرب العالمية الاولى تقوم الدادائية ضد التفليدية للفن، وايضا انها تؤكد على ضرورة منح الفن بعده الاجتماعي " تشترك الدادائية في المعتنق الطليعي المحدد القائل بان الراديكالية الاجتماعية والسياسية تنبغي ان ترتبط بالابتكار الفني ، كانت مهمة الفنان ان يتجاوز المتعة الجمالية ويؤثر على حياة الناس ، وان يحملهم على رؤية وتجربة الاشياء بشكل مختلف (Hopkino, p. 16) لقد اخذت الدادئية فن التجميع تقنية الكولاج المستوحاة من التكعيبية لتصبح مفهوما شاملا لأشكال متعددة من التعبير.

"لم يكن الفن الامريكي ذا شان في عام 1939 ازاء الفن الطليعي الاوربي على الرغم من ان فئة قليلة من المهاجرين المتميزين امثال جوزيف البرز وهامز هوفمان كانت تهئ الارضية في حقل التدريس تمهيدا للتغيير الذي كان قادما .. ومع ذلك لم يكن الفضل ليعزى كله الى هؤلاء بل الى السرياليين الذين قدموا بعدهم فأمدوهم بالحافز الحاسم والاقوى ولولا حضور هؤلاء في نيويورك لما كان للتعبيرية التجريدية ان تولد ابدا

(Smith, p. 20) والتعبيرية التجريدية جمعت التعبير والتجريد والسريالية والتكعيبية وكل الاساليب القديمة جمعتها في بودقه واحده ووضعت شرط واحد حتى يكون الفن تعبيري تجريدي الاداء على سطح اللوحة لا يمسح بل يحتفظ به الفنان كما عند بولوك" ان العامل المشترك للتعبير هنا والشامل والاكثر انتشارا الذي يجمع بين مختلف الظواهر هو اللاشكلي "لكون هذا الفن لا يرتبط ، في مفهومه العام ، بشكل او اشارة ، بقدر ما يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة وهو ما سيقود الى تمثيلات قد تكون شبيهة بالأشكال والاشارات دون ان ترتبط باي شكل، اي ان الفنان الذي تخلى عن التصاميم والدراسات الاولية المعدة سلفا ، لا يهتم سوى بما يولد اثناء العمل ، استنادا للمادة وطريقة استخدامه او اختباره لها (Smith, p. 20) نجد هنا المباشرة الفورية للعمل دون التحضير لها ، اي انها على لا تعتمد كما سبقوهم من فنانين لتحضير الفكرة او الموضوع وتدوينها على سكيتج ونقلها على سطح اللوحة ، وهذا الطريقة من المباشرة الفورية هي تعبير اني لما يشعر به الفنان وافراغه على سطح اللوحة معتمدا الاداء الظاهر على سطح العمل "يقول غوركي حين نفرغ من عمل شيء ما فذلك يعني انه صار في عداد الموتى ، انا اؤمن بالأبدية لذا لم اكمل رسما قط ، انا احب الرسم لأنه شيء لا ابلغ نهايته قطعا ، احيانا انهمك بالعمل على خمس عشرة او عشرين قطعة في الوقت ذاته ، افعل ذلك لأني ارغب في فعله لأني احب ان اغير افكاري مرارا ، لكن المهم هو الاستمرار في الرسم وعدم اكمال الرسم (Smith, p. 26) ان هذه الوسائل او الوسائط المتعددة من الخامات لا تتطلب سوى نشاط الفنان الذي يلعب دور الوسيط بينها وبين العمل الفني ليحول تلك العناصر الى نتاج فني ومن بين فنانين التعبيرية التجريدية الذي تعددت الخامات والعناصر وادخلها على العمل الفني هو بولوك ، قد كان اسلوب عمله قريبا الى التجريد الحر وغير مقيد يعتمد على تقنية التقطير على قماش الرسم واضافه الزجاج والرمال المسحوقة كما في لوحته (الاقطاب الزرقاء) (شكل 2) ، ويصف بولوك عند العمل في ما يلي: "رسمي لا يأتي من مسند اللوحة، انا نادرا ما اشد قماشتي على اطار قبل الرسم ، انا افضل ان اثبت القماشة على حائط صلب او على الارض بالمسامير وعلى الارض احس براحه اكبر اشعر بالألفة لأني احس باني جزء من الصورة ما دمت بهذه الطريقة استطيع ان ادور حولها استغلها من الجهات الاربع واكون حقا في الصورة ، مكثت بعيدا عن ادوات الرسم المألوفة مثل المسند وطبق الالوان الباليت والفرشاة ، انا افضل الاعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر او الطلاء الثقيل مع الرمل والزجاج المهشم ، او اية مواد اما(ويليم دي كونينغ) فقد جسد التعبيرية التجريدية بافضل حال، فهو يقف في اعماله الى جوار جاكسون بولوك ، حيث يميل في اسلوبه الى التاكيد على تكوينات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد (شكل3)" ان رسوم دي كوننغ ذات حس سريالي فهو يعتمد اللاوعي كمحرك فعلي لتحطيم الشكل الانثوي داخل الاطار العام للوحة فثمة تجريد خطي ولوني يقلب الشكل او التكوين الى صورة ايمائية قابلة للتعبير عن نفسها على وفق مفارقات الفهم الموضوعي الدلالي للعلاقات البنائية التي تحيط بثيمة الصورة الناشئة (Al-Qarah Ghuli, 2011, p. 192)

(شكل 2)

(شكل 3)

والتعبيرية التجريدية يمكن احالتها الى مرجعيات مؤسسة لها سابقا كما تناولنا في المبحث الثاني لجماعة الفارس الازرق وبشكل خاص لكاندنيسكي وتجريديته الموسيقية الروحية "ان ما وصف بالتعبيرية التجريدية ليس كحركة فنية سوى امتداد وتطور لمحاولات اللاشكلية كما عند كاندنيسكي (Imhaz, p. 206)

المبحث الرابع: جان دوبوفيه وتجارب الفن الخام.

من خلال الحياة البسيطة التي يركز عليها دوبوفيه، ويتخذها منطلقا وهدفا لموضوعاته يقول بهذا الصدد "اهدف الى فن مرتبط مباشرة بحياتنا الحالية، فن يبدا من هذه الحياة الحالية التي تنبثق على الفور من حياتنا الحقيقية ومزاجنا الحقيقي (DUBUFFET, 1951, p. 1) (شكل 4-5)

(شكل4) جين دوبوفيه (جورج ليمبور) 1920

(شكل 5)

وفي المدة التي سبقت الاربعينيات قام بالتخلص او اتلاف اغلب اعماله التي تحمل مواضيع تجاريه متداوله لرغبه السوق الفني "دمر معظم اعماله الاولى ويصنف مؤرخو الفن هذه الفترة تتألف في الغالب من الاعمال الفنية التي تنتمي الى النمط الكلاسيكي ربما كان ذلك بسبب بدا عمله مشتقا مما كان موجودا

بالفعل في السوق ، وأن الفنانون شعروا بالحاجة الى تحرير انفسهم من خلال البحث عن معالم وقيم جديدة متنوعه (Journal of Theatre and Performing Arts, p. 14) لقد" بدأ في اتباع نهج جديد في مادة الطلاء، إذ جمع بين الرمل والحصى والقش في لوحاته ، لخلق مادة سميكة كونت الخلطات سطح متماسك، مما وفر الارضية المثالية لأشكاله الاولية البدائية ، عندها اصبح دوبوفيه مهووسا بشكل متزايد بالملمس ، بدا بشكل كبير في أعماله بالتركيز على الاسطح والاشكال المظلمة احادية اللون (theartstory, n.d.)

ولم يكن دوبوفيه وحده من شارك في اعمال تحمل مضامين سياسية او المقاومة للحرب واستخدام تقنيات واسلوب جديد مثلما في الصحف، وبشكل عام يمكن قراءة كتب الفن في الحرب باعتبارها تكشف لنا عن مجموعة كبيرة من الاعمال والاسماء الفنية والعلاقة بين الفن والحرب (في فن القرن العشرين)

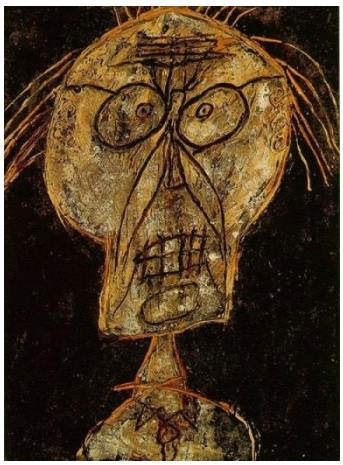
"تعكس الاعمال التي تم انشاؤها خلال هذه الفترة جوانب مختلفة جدا من الحياة اليومية لأولئك الذين عاشوا خلال هذه الفترة، احلامهم وكوابيسهم وتطلعاتهم، كل هذا الجو الفكري والحساس والعاطفي، في مختلف طبقات المجتمع، وهذا السياق المظلم من فوضى النفوس والمجتمع لم يمنع العصر من ان يكون خصبا في الفن، الذي تجدد واستمر، من خلال اختراق مظاهر الذوق الرسمي في مواجهة الاضطرابات والمحن، لقد استمر العديد من الفنانين في العمل حتى النهاية مع ما لديهم من وسائل ومواد وخامات، للتعبير لمقاومة الظروف المأساوية (González, 2013, p. 1) لقد تم استخدام تقنيات حديثة تم توظيفها ابتغاء لمقاومة الحرب في معرض لعام (1942) وضم اسماء عديدة "يعكس الذوق السائد زمن الاحتلال في الجناح المخصص للفن في المتحف الوطني للفن الحديث، وخلال افتتاح المعرض ، ظهرت حقيقة الاحتلال على الرغم من الرقابة الذي حكم على فناني المعرض بالنبذ من أمثال: جان ارب ، كونستانتين برانكوسي ، مارسيل دوشامب ، ماكس إرنست ، فاسيلي كاندينسكي ، بول كلي ، جوان ميرو ، بيير موندريان ، بابلو بيكاسو (González, 2013, p. 3) لأهمية الفن وتأثيره جاء ذلك النبذ من خلال مشاركة الفنانين في مقاومة الاحتلال الالماني من خلال اعمالهم والادوات والتقنيات المستخدمة في التعبير، إلا ان ما يميز ما يميز دوبوفيه هنا، هو التفرد في التنفيذ والاخراج وتوظيف الصحف لمواكبه احداث الحرب، فهو يتنقل باستمرار باحثا ومستكشفا لتأسيس هويته، وهنا ينتقل الى تجربتين جديدتين في ان واحد بين اواخر عام 1944 و 1945، حيث اقيم اول معرض شخصي له برسومات الطباعة الحجرية بالليثوغراف، لقد" تم تنفيذ الأعمال بين يناير ومارس من عام 1945، وتتألف من خمسة عشر مطبوعة حجرية توضح مجلدا لشعر يوجين جيليفيتش حول موضوع الجدران، كان موضوع(الجدران) ثاني كتاب مصور لدوبوفيه، بعد كتابه (المسألة والذاكرة) في العام السابق ، والذي قدم تكريما للفيلسوف المتوفى حديثًا (هنري بيرجسون) من قبل الشاعر (فرانسيس بونج).

تحمل اعمال الجدران على توسيع البحث والاستكشاف الموجود مسبقا عند دوبوفيه وخاصة مع سلسة الرسائل يتم توظيفها بلوحات على القماش ، وبذلك يعود مره اخرى الى الشكل واللون الذي غادره في تجربة الأولى في الرسائل، لكن مع تقنيه مستحدثه "كان الفنان قد انتج بالفعل مجموعة الرسائل، وهي مجموعة من النقوش المرسومة على ورق الصحف مشتق من كتابات على الجدران، بعد ذلك بوقت قصير، رسم

سلسلة من الأعمال بالوان الغواش وعلى القماش (DUBUFFET, 1951, p. 12) لقد اقام تجربته الجديدة المستنبطة من سلسلة الجدار باعمال ذات سطوح بارزة مستخدما تقنيات لمواد مختلفة ليعرضها في معرض شخصي ثاني بعنوان (ميروبولوس) "تم تحديد النماذج الاصلية، التي تم رسمها في مايو 1945 بعد الجدار مع النقوش مباشرة على انها اول عمل في سلسلة (ميروبولوس Mirobolus)، وبالتالي فهي بداية عمل دوبوفيه مع السطوح البارزة، تميزت بتمثيلات تقنية للمواد التي طبق فيها دوبوفيه طبقات سميكة من الطلاء غالبا ما تمتزج بمواد مختلفة وادخل فيها اشكاله، مثلما توضحت في واجهات المباني (DUBUFFET, 1951, p. 8) إذ تظهر طبقة من المواد شديدة العتمة موضح ملامحها بخطوط بيضاء كما في (شكل6) واللوحة الاخرى لرجل يقف امام جدار نفذ بطريقة اشبه بالعمل الكرافيتي (شكل7)" لقد قام دوبوفيه اولا بتغطية القماش بارضية تشبه الجص، واضاف عليها طبقة خفيفة من الطلاء الرمادي، ومن ثم واصل ببناء تركيباته بمساحات كبيرة من الطلاء الاسود والرمادي ، واضافة مزيد من التفاصيل بالابيض والاسود، كما تظهر بقع حمراء وخضراء وصفراء زاهية من الطبقات المختلفة، وعلى ما يبدو تثير عملية دوبوفيه في الرسم وحفر العلامات على ارضية القماش ما تثيره اعمالا شائعة من رسومات الشوارع ، وهو عالم خارج الفن سعى دوبوفيه الى دمجه في اعماله (DUBUFFET, 1951, p. 8)

(شكل6) دوبوفيه، واجهات المباني 1946

(شكل7) دوبوفيه، جدار مع نقوش 1946



الفصل الثالث (إجراءات البحث)

نموذج (1)

اسم الفنان: جان دوبوفيه

عنوان اللوحة: العميد الكبير من الخارج

المادة: الوان زيتية على القماش وحصى

القياس: 116 × 89 سم

التاريخ: 1947

العائديه: مقتنيات ويليام إتش وبنتروب

الوصف:

تتكون اللوحة في الطول على وجهة لرجل بهيئة كاريكاتير ووضع بعض الخطوط في اعلى وجوانب الراس للدلالة على الشعر مع خطوط لتلغد الجهة ونظاره واظهار الاسنان وخطوط الاوجه بشكل غاضب مع ربطه عنق لإعطاء اهميه للشخصية اما خلفية اللوحة شغلها اللون الاسود فقط.

التحليل:

تبدا اللوحة بالطابع الشخصي لنموذج اختاره دوبوفيه لنقله الى خطة عمله اوليه اشرف على تنفيذها بخطوات منها الجانب التقني والاخرى الطابع السيكولوجي والية التخيل والتحفيز التي زادت من القوة التعبيرية للوحته التي يظهر لشخص غريب الاطوار وغاضب وعصبي ، وما لهذه الصفات الا فرصه ذهبية يبحث عنها دوبوفيه فهي تجذبه لحدا كبير جدا ومباشرته في رسمها مغامرة ممتعة لديه فهي في مجملها ليست بعيده عن افكار دوبوفيه الغريبة الاطوار، يظهر البورتريه بشكل مباشر يخترق اللوحة كانه عمل كاريكاتيري اكثر من كونه شخصية بشرية وتبدو على ملامح وجهة التوتر وهو ما زاد من تاثير الراس المتضخم شدة الانفعال العمل، التلوين بأحادي اللون القريب الى الذهبي او اشعة الشمس اعطا اندهاشا ومتعة وكان موفقا في اختياره فهو جعل من العمل متوهجا وخاصه بعد ان اغلاق خلفية اللوحة بعتمة اللوم الغامق اعطى للون الشخص اهميه بارزه في الوانه وتفاصيل خطوط وجهة ، وتعمل العيون كنقطة وصول الى اللوحة بينما تلفت انتباهنا الى وراء حدودها، خطوط الوجهة المنكمشة وفمه المطبق بأسنانه بغضب شديد والاجهاد الواضح على وجهة ما هي الا علامات عن نقل احساس داخلي للشخصية المرسومة التي اخترقها دوبوفيه كعالم النفس ، هذه الشخصية التي اختارها دوبوفيه يسعى الى اضفاء الطابع الشخصي على نموذجه بإحساس واضح بالأهمية المادية التي احبط النمط التقليدي للصورة وابدل النظرة السطحية التي تمثل الصورة للمشاهد باختراقه للشكل .. ينفذ هنا الالوان والمواد التي استخدمها من حصى ورمل مما اعطى طبقات علية لسطح اللوحة وتعامل معها بدراية وخبرة وتلاعب بالمواد اعطت اهمية ناجحة للعمل وخدمت مصدر القلق الواضح للبورتريه ، يعمل الشكل هنا مخالفا للمفهوم الفني الذي عرفه تاريخ الفن من رسم البورتريهات التي امتازت بتشخيصها العالي وجماليات رسمها بل حتى في تغيير نمط الفن في الحداثة وما بعد الحداثة بقيت الشكل الواقعي والاختلاف كان بالتلاعب اللوني والانطباعات الذاتي تمارس عليه

وهنا ترى تمردا واضحا على الشكل فهو بعيدا جدا عن الواقعية بل حتى التجريدية وقريب جدا الى الكاريكاتير يحمل دلالات ورمز جما بالعمل بأكمله هو ساخر يسخر من الشخصية المرسومة ويسخر من التقاليد الفنية الكلاسيكية، ونرى البعد النفسي واضح جدا من الغضب والقلق والتهيئة للهجوم للشخصية المرسومة يصوره على شخصية الهجومية التي لا نستبعد ان تكون شخصية عسكرية ديكتاتورية فهنا دوبوفيه يخترق شخصية من الداخل ويظهر حقيقته .. عند مشاهدته العمل هذا دون الطلاع على تجارب دوبوفيه السابق سنحكم عليه بالفشل وعدم امتلاكه الامكانية الفنية وهرب من الى هذا الاسلوب من الرسم، الا ان خبرته وتمكنه من ادواته وعدته الفنية يمكن الكشف على محاولات دوبوفيه في البحث عن هوية خاصة به واسلوب فني يلتصق باسمه فهو تبحث عن فلسفة خاصه بفنه محاول التجديد وازاحه المفهوم الجمالي التقليدي للفن وحتى اذا قارنا عمله مع قاربه في وقته من تجاربهم فكذلك الامر سنجد عمله مختلف تماما عنهم.. نرى جمالية لوحته هنا صارخه بتعبيرها عن لشخص غريب الاطوار استطاع دوبوفيه بخطوط بسيطه وتلقائية وعفوية ان يصل فكره اللوحة للمشاهد . وما يميزها العامل النفسي وانطباع الذات والمواد المستخدمة التي اطهر العمل متوهجا ومخيف بعض الاحيان ومضحك في احيانا اخرى.

إنموذج(2)

اسم الفنان: جان دوبوفيه

عنوان اللوحة: جدار مع نقوش

القياس: (99.7 × 81سم)

تاريخ العمل: 1956

المادة: ألوان زيتية على قماش

العائديه: صندوق نينا وجوردون بونشافت

الوصف:

يظهر في اللوحة الطولية رجل يقف على يسار العمل ينظر الى حائط نقشت علية كتابات ورسم مع وجود ثقوب على الجدار يشغل الحائط باللون الرمادي كافة اللوحة مع وجود مساحه صغيرة للارض اسفل العمل باللون الاوكر والازرق المائل الى البنفسجي

التحليل:

عمل دوبوفيه هذا، يحيلنا الى علاقة الشكل بالبيئة المحيطة به ، وتحديدا البيئة للمباني في باريس في ذلك الوقت ، والاهتمام المتكرر بتحرير الشكل لجسد للانسان من واقعيته و الحضور البصري والجسدي للكتابة لفن الجرافيتي يحاكيها بوضوح على واجهة الجدار، شكل دوبوفيه بناء تركيبته بمساحة كبيرة من اللون الرمادي ، واضاف مزيد من التفاصيل من كتابات ورسم بالابيض والأسود مع بقع حاول اظهار اتساخ الجدار، على ما يبدو تثير عملية دوبوفيه للرسم وحفر العلامات على الحائط اعمالا شائعة من رسومات الشوارع ، وهو عالم خارج الفن في وقته سعى دوبوفيه الى دمجه في اعماله ، استغل دوبوفيه ذلك النوع من فن الشوارع وصاغه بذكاء بعمل اخرجه من مرجعيته لصالحة بعد ادخاله بموضوعاته وتكنيكه المتفرد،

عملية التخريب التي تم اجراؤها على الحائط ، تم استخدام التقنيات المرتبطة بالكتابة على الجدار لبناء وإعطاء شكل لفهم الجدار الذي يتكون منه المشهد في هذه اللوحة ليوسع دوبوفيه رؤيته من الجدار لرؤية العالم الاخر او الحياة والواجهات للمباني خلف ذلك الجدر من خلال الثقوب لرؤية النوافذ والناس التي تسكنها، في تلك الواجهة يتم تحويل الجدار بشكل صريح إلى حاجز خارجي يمكن مواجهته، يفصل ويعزل الأفراد عن حياة المدينة في الخارج، يفصل جدار الواجهة المشاهد عن المساحة الموجودة خلفه ، مما يحجب رؤية العالم خلفة، تعمل واجهة دوبوفيه ايضا كأداة تنظيم في مساحة التكوين يستكشف أيضا علاقة الشخصيات بمحيطها في المناظر الطبيعية الريفية، والمناظر الطبيعية المأهولة فقد اعتاد في بداية تجربته الفنية على رسم طبيعة الريف والحياة اليومية للحقول وكان مولع بها في مثل هذه المشاهد تتناثر الأشكال في جميع أنحاء المناظر الطبيعية المزدحمة إلى جانب الأشجار والمنازل على عكس هذا المنظر، يصبح الهيكل المادي للواجهة بنية تركيبية للرسم على عكس الريف ، مع وقوف الشخص المرتدي قبعة اشبه بالشرطي الذي يميل وجهة ونظرة باتجاه الحائط الذي يمنع من ابداء اي ملاحظة تكتب على الحائط للتعبير عن الحرية وكذلك الحجب الصادم للعين الذي اخنق اللوحة وحجب رؤية الحياة والتواصل مع العالم خلفة، يدعو دوبوفيه لتدمير ذلك الحجب وازالته لتوسيع مشاهدة افق النظر والاستمتاع بالمناظر والتواصل مع الناس مع رفع القيود الذي فرضها الشخص الواقف ، فهذا الكم الهائل من الاختناق والقيد والحجب الذي يفرضه البشر على الانسان هو بحد ذاته مصادرة للحياة كما اوضحها دوبوفيه باختزاله للالوان البراقة والزاهية والاقتصار على الالوان الرمادية الباردة التي تشير الى الضعف والموت البطيء للإنسان وافقاده حريتة ومتعة الاستمتاع بجمال الطبيعة للحياة.

إنموذج(3)

اسم الفنان: جان دوبوفيه

اسم العمل: راجمان

تاريخ العمل: 1954

مواد العمل: بقايا المعادن على قاعدة من الحجر المصبوب

قياس العمل: (69.4 × 24.2 × 18.6سم) شاملاً القاعدة

العائدية: مقتنيات شخصية نينا وجوردون بونشافت.

الوصف:

يقف تمثال على قاعدة من الحجر يكاد ان تجردت ملامحة فلا يمكن التعرف عليه ان كان ذكر ام انثى

التحليل:

ينتمي هذا العمل الى سلسلة من المنحوتات التي بداءها دوبوفيه في مطلع الخمسينات من القرن العشرين كما في الشكل (1) لعمل اخر من ضمن تلك السلسلة اسماه الساحر، ابتكر هذه الأعمال من خلال عملية التجميع باستخدام مواد مختلفة كان قد جمعها على مدار وقت طويل بدءا من خلط الورق والصوف ، ثم الحطام مثل قطع غيار السيارات ، واستخدام المواد الطبيعية مثل الاسفنج والخشب وأنواع مختلفة من الحجر ، بالتاكيد يجب أن تؤخذ تجربته وأسلوب عمله وفلسفته الجمالية بحذر لما يحتوي عمله على الحديد ، مما يعقد وضعه باعتباره تجميعا ، وبينما يشتمل العمل على مادة حصل عليها من خبث الفحم المستخدم في تعزيز تسليح العمل ، تم تجميعها من عدة قطع ، ومعالجتها وتلوينها ، مما اعطى مظهرا متكاملا ومتماسكا ان طريقة عمله مبالغ بشكل مميز في تبسيط عملية معقدة ومفتعلة للغاية يمكن وصف هذا العمل على انه المبالغة في تبسيط الخصوصية المادية لخبث المواد المستخدمة كذلك يحيلنا هذا العمل الى الفن البيئي الذي يحول المواد المهملة والنفايات الى عمل فني، فقد جمع دوبوفيه مواد عمله والتقطها من علب القمامة في المنزل السكني الذي كان يعيش فيه بالإضافة الى انواع مختلفة من القمامة (الحبال القديمة ، والزجاج المكسور ، والمسامير الكبيرة الصدئة) من الناحية المادية تجعل عمل دوبوفيه دراسة حالة رائعة لاستجواب العلاقة بين الشكل والأرض في غاية الأهمية اي بمعنى علاقة المواد التي مصدرها الارض والشكل الناتج عن تلك العلاقة المترابطة من خلال المواد، فلا شك هنا قد اصبح الجسد منظرا طبيعيا، وتجسد المشهد كجسم ، وبهذه الطريقة تصبح المواد مهمة، فراجمان هو الجسد كمخلفات في المدينة الحديثة ، هنا اعطى دوبوفيه الاهمية لمواد محتقره ولم يبالي بها احد وغير ضرورية وسلط عليها الضوء واستطاع ان يلفت الانظار اليها والعمل بها والاستفادة منها وقد نجح بتلك المهمة، ايضا يمكن الاستفادة من مقارنة عمله هذه بابرز نحات في باريس في ذلك الوقت وهو ألبرتو جياكوميتي، وتبدو ان اجساد جياكوميتي الفنية تتضاءل بشكل متزايد إلى درجة الاختفاء تقريبا ، بينما تبدو ان اعمال دوبوفيت تتراكم وتتجمع وتنمو وتمتد الى الفضاء يعني ضمنا ان العشوائية او الفوضى قد بنيت في نظام، ومع ذلك فهي بعيدة كل البعد عن كونها عشوائية ، وبتلك المقارنة استطاع دوبوفيه تحويل المواد القبيحة الى جمال فقد سعى من خلالها للوصول الى شكل من أشكال التعبير غير المرتبط بالتقاليد الفنية.

شكل(1) دوبوفيه، الساحر 1954 خبث المعدن وخشب العنب 109.8 × 48.2 × 21) سم)

الفصل الرابع/ نتائج البحث:

1-تجلت الخصائص الجمالية والتعبيرية في جميع نماذج العينة ومنها: الغريزة/ العاطفة/ المزاج/ العنف/ الجنون/ الإبتذال/ القبح/ التشوه/ التمرد/ الجرأة/ البحث والتجريب والأبتكار.

2- تجسدت قيمه اعماله وتجربته الفنية من خلال اهتمامه وولعه بالفن الخام المستمد من نتاج الاطفال والمجانين والسجناء، وعد الفن البدائي والشعبي مصدرا للقيمة الجمالية لديه على حساب كل المفاهيم الجمالية والفلسفية، كما ظهر في نموذج (1 و 3).

3- تمثلت الخصائص الجمالية والتعبيرية في تقنياته المرتبطة بالجدار من خلال حفر العلامات، فهي تعد تارةً جزءً من فن الشارع، وتارة اخرى ترتبط بمرجعيات توسع من رؤية العالم الآخر، بعدهِ عازل يحجب حياة الفرد عن حياة المدينة في الخارج. مثلما في انموذج(2).

4- دوبوفيه مبتكرا لا هوادة فيه ، حيث جرب ادوات ومواد غير تقليدية وهي أحد الخصائص التعبيرية إذ خلط الحصى مع الالوان الزيتية مثلما في نموذج (3).

5- تم تأسيس هوية دوبوفيه المتمردة من خلال الاسقاط الاستفزازي لأعماله وتقنياته البعيدة عن التقليد السائد للفن مثلما في عمله النحتي نموذج(3).

الاستنتاجات:

1-يمكن تسميه دوبوفيه بالكيميائي والجيولوجي لعمله بسلاسة بين وسائط المواد الكيميائية وتعامله مع الاحبار والمواد السائلة من الدهانات والورق وترجمها لتراكيب خيالية على القماش مما كوّن مناظر تشير الى عين ترى من خلال المجهر.

2- اعمال دوبوفيه لا تهم للجمال وتتحدى مصطلح مثيرة للاهتمام، تتعارض الصياغة المرئية مع المفاهيم المقبولة ، وهو لا يهتم بما هو استثنائي بجميع مجالاته، فهو يتغذى الى الابتذال وكل ما كان الشيء مبتذلا كان يناسبه بشكل افضل.

3-إن الخصوصية الجمالية في اعمال دوبوفيه تكمن في تمردها واستفزازها للمتلقي.

4- التنوع في الاساليب والانتقال من تجربة الى اخرى منحت أعماله تفردا جماليا وتعبيرياً.

5- السخرية والكوميديا والكاريكاتير والحزن شغلت حيزا كبيرا في اعماله مما منحها خصوصية التفرد والأصالة.

6-مواجهته للمفاهيم الجمالية الكلاسيكية وحرصة على التحرر منها اعطت لتجربته خصوصية لتشكيل هويته الخاصة.

7-أن خصوصية أعمال دوبوفيه الفنية تشبه تفكيكه دريدا القائمة على الهدم والبناء لتوليد الافكار والتطور، وبالتالي فهي تعود الى مرجعها الاصل عند نيشته عندما دعا الى تقويض المفاهيم الميتافيزيقا.

8- الجرأة والقوة في الاداء والسرعة والغزارة والتمرد على كافة اساليب ومفاهيم الفن شكلت اسلوباً جمالياً وتعبيرياً خاص به.

9-العفوية والبساطة في اعماله استمدها من الفن البدائي والفن الشعبي وفن الخام المتمثل برسوم الاطفال والمجانين، صاغة بطريقته واستثمره لنتاجه الفني الخاص به.

10-لم تخلو اعماله دوبوفيه من التكرار الا ان ذلك التكرار جاء في الخطوط للشكل في الرسم، ومع ذلك هناك تكرار في الفكرة او المفردة في اعماله وقد تم تحويلها من جنس الرسم الى النحت.

References:

1. Abbas, r. A. (n.d.). *Aesthetic Values.*
2. Aflatoun. (1948). *Al-Jumhuriya* (2nd ed.). (S. H. Khabbaz, Trans.) Al-Motakaba Al-Asriyya.
3. Al-Ashmawy, M. Z. (n.d.). *The Philosophy of Beauty in Contemporary Thought.*
4. Al-Jadeed, A.-S. (2019, December 25). The Revolution Against Artistic Traditions and Its Restrictions. *Al-Sabah Al-Jadeed*.
5. Al-Qarah Ghuli, M. A. (2011). *History of Modern Art.* Baghdad: Al-Dar Al-Arabiya.
6. Asi, M. (1974). *Concepts of Aestheticism and Criticism in the Literature of Al-Jahiz* (Vol. 1st Edition). Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
7. DUBUFFET, J. (1951). *ANTICULTURAL POSITIONS.*
8. González, F. (2013). *Le Musée Guggenheim Bilbao ،L'art en guerre France, 1938–1947: de Picasso à Dubuffet.*
9. Haftmann, W. (n.d.). *German art of the twentieth century.*
10. Haider, N. (n.d.). *Aesthetics.*
11. Hamid, S. A. (n.d.). *Aesthetic Preference.*
12. Hassiba, M. (2009). *The Philosophical Lexicon* (1st edition ed.). Jordan: Osama House for Publishing and Distribution.
13. Hopkino, D. (n.d.). *Dada and Surrealism.*
14. Huisman, D. (2015). *Aesthetics (Aesthetics).* (A. H. Matar, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
15. Husserl, E. (2007). *The Idea of Phenomenology* (1st ed.). (F. Anqzo, Trans.) Beirut, Lebanon: The Arab Organization for Translation.
16. Imhaz, M. (n.d.). *Contemporary Fine Art.*
17. Journal of Theatre and Performing Arts. (n.d.). 14.
18. Karam, Y. (n.d.).
19. Khallaf, J. (2000). *Conscience in the Philosophy of Suzanne Langer.* Cairo: The General Authority for Cultural Palaces.
20. Knox, a. .. (1985). *Aesthetic Theories* (1st ed.). (M. D. Chia, Trans.) Beirut,Lebanon: Bahsoun Cultural Publications.
21. Manzoor, I. (1955). *Lisan Al-Arab* (Vol. Four). Beirut: Dar Lisan Al-Arab.
22. Manzoor, I. (1966). *Lisan Al-Arab,* (Vol. Part 3). Cairo: The Egyptian Institution for Authoring and Publishing.
23. Mostafa, S. (1969). *The Psychological Foundations of Artistic Creativity in Poetry in particular* (3rd ed.). Cairo: Dar al-Maarif in Egypt.
24. Muhammad, A.-S. I. (2010). *The Meaning of Beauty* (1st ed.). Jordan: Dillr Al-Mamoun Publishing.
25. Muhammad, R. B. (2015). *(Esthetics) Aesthetics.* (A. H. Al-Ahwany, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
26. MÜNTER, G. (n.d.). *GRÜNDUNGSMITGLIED DES BLAUEN.* (L. EDDELBÜTTEL, Trans.)
27. Naguib, M. Z. (1963). *Philosophy and Art.* Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop.
28. Ovnsianikov, Z. S. (1979). *Brief History of Aesthetic Theories.* (B. Al-Sakka, Trans.) Beirut: Dar Al-Farabi.
29. Rene, H. (1978). *Art is Interpreted by its Way* (Vol. 1). (S. Barmada, Trans.) Damascus: Ministry of Culture and National Guidance.
30. Saliba, J. (1973). *The Philosophical Lexicon* (Part 1 ed.). Beirut: The Lebanese Book House.
31. Sidqi, I. (2011). *Reflections on Art for My Global Art* (1st ed.). Damascus: Syrian General Book Authority.

32. Smith, E. L. (n.d.). *Art Movements After World War II.*
33. *theartstory*. (n.d.). Retrieved from www.theartstory.org
34. Yahya, M. (1993). *Plastic Values Before and After Expressionism* (1st ed.). Cairo: Dar Al-Maarif.

Aesthetic and expressive characteristics in the works of Jean Dubuffet

Raed Hassan Mikhilif
Sahib Jassim Hassan Al-Bayati

Abstract

The research presented the tagged (aesthetic and expressive characteristics in the works of Jean Dubuffet), so the research objective was: to know the aesthetic and expressive characteristics in the works of (Jean Dubuffet), and the research included four chapters. The aim of the research, the limits of the research, and the definition of terms. The second chapter included four topics. The first topic presented the aesthetic essence and style, while the second topic dealt with expressionism: approaches in concept and meaning.

While the third topic was preoccupied with presenting the aesthetic and expressiveness in the drawings of modernity and beyond, while the fourth topic dealt with: Jean Dubuffet and the experience of raw art. The third chapter was devoted to research procedures. In order to achieve the aim of the research, a number of results were reached in the fourth chapter, including:

1- The aesthetic and expressive characteristics were manifested in all samples of the sample, including: instinct / emotion / mood / violence / madness / vulgarity / ugliness / distortion / rebellion / audacity / research, experimentation and innovation.

2- The value of his works and his artistic experience was embodied through his interest and fondness for raw art derived from the products of children, insane, and prisoners. He considered primitive and popular art as a source of aesthetic value for him at the expense of all aesthetic and philosophical concepts, as shown in Model (1 and 3).

key words: Aesthetics, Expressionism.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1274

دور الذكاء الإصطناعي في إحداث ثورة في صناعة الملابس والنسيج

د. رشا سمير محمد مجلد[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 29/8/2023 Date of acceptance: 19/9/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يُحدث دمج تقنيات الذكاء الاصطناعي ثورة في مختلف جوانب صناعة الملابس والنسيج، من التصميم والتصنيع إلى تجربة العملاء والاستدامة. من خلال استخدام خوارزميات الذكاء الاصطناعي، يمكن للعاملين في مجال صناعة الملابس والنسيج الاستفادة من ثروة من الفرص للابتكار والكفاءة والإبداع.

يهدف البحث لعرض الإمكانات الهائلة للذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج من خلال المقالات المنشورة التي تتصل بعنوان البحث بالاستعانة بمحرك البحث Google Scholar ، ويسهم البحث في تطور الفكر الثقافي للباحثين والمصممين والتجار والمستهلك بأهمية دمج تقنيات الذكاء الاصطناعي في مجالات صناعة الملابس والنسيج لمواكبة التغيير التكنولوجي.

وتوصل البحث إلى أن عدد النتائج للمقالات المنشورة بـ Google Scholar في الفترة الزمنية من عام (2016م -2023م) بلغت 1724، وكانت 523 مقالة منشورة بنسبة (30%) وهي أعلى نسبة للمقالات المنشورة بـ Google Scholar وكانت أقل فترة زمنية من 2016م – 2017م بلغت 50 مقالة منشورة بنسبة (3%)، وأوصى البحث بإجراء المزيد من الدراسات في مجال الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في صناعة في الملابس والنسيج.

الكلمات المفتاحية: الذكاء الاصطناعي، صناعة، صناعة الملابس والنسيج.

المقدمة

صناعة الملابس والنسيج هي صناعة تقليدية تعتمد بشكل كبير على الشركات الصغيرة والمتوسطة ذات القدرة المحدودة على استثمار التقنيات الهندسية المتقدمة، نظراً لأن تصنيع الملابس والمنسوجات يتكون من سلسلة طويلة جداً من العمليات من المواد الخام إلى المنتج النهائي، وتعتبر صناعة الملابس والنسيج من أهم القطاعات الاقتصادية المهمة في الحياة اليومية والاقتصاد العالمي، فإنتاج الملابس يمر بثلاث عمليات رئيسية؛ تصميم الملابس، والتصنيع، والبيع بالتجزئة (He, & at al, 2021).

تضغط المنافسة العالمية المتزايدة على الشركات في هذا المجال الصناعي لمواجهة تحديات خفض التكلفة وتحسين الأداء، في حين أن المخاوف العامة المتزايدة بشأن البيئة، تفرض المزيد من القيود على مُصنعي الملابس والنسيج لاستغلال الطاقة والمياه والموارد المرتبطة بها (Xu J,& Li S, 2020).

من المتوقع أن تكون عمليات التصنيع أكثر ذكاءً مع تفاعلها السريع مع السوق والتكيف مع بيئة البيانات الضخمة، تُعتبر التقنيات الذكية بمثابة التقنيات الرئيسية التي تحاكي التفكير والإدراك البشري،

[1] أستاذ النسيج المشارك، قسم التربية الأسرية، الكلية الجامعية بالليث، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية.

فالذكاء الاصطناعي سيتمكن من الوصول إلى سلسلة التوريد بأكملها من مراحل الإنتاج الأولية إلى المنتجات النهائية، من خلال البيانات الضخمة (He, & at al, 2021).

الذكاء الاصطناعي هو تقنية ثورية في تطور مستمر وتوسع. لذلك تستثمر الشركات والمؤسسات موارد كبيرة في البحث والتجريب، تقوم كل صناعة حاليًا بتطبيق الذكاء الاصطناعي بانتظام في مهام سير عملها. إن نطاق أبحاث الذكاء الاصطناعي واسع ومتنوع ، لذا فهو أمر بالغ الأهمية في مجال صناعة الملابس والنسيج عموماً والتصميم خاصةً يبدو أن أنظمة الذكاء الاصطناعي وسيلة قوية لتعزيز إبداع المصممين. تم اختبار هذا الافتراض في ورشة عمل حيث تعاون ستة عشر مشاركًا مع ثلاثة أنظمة للذكاء الاصطناعي خلال المراحل الإبداعية للبحث والرسم واختيار الألوان. تُظهر النتائج أنه يمكن للمصممين الوصول إلى مستوى أوسع من التباين والإلهام من خلال تحفيز التفكير الجانبي من خلال البيانات التي تم إنشاؤها بواسطة الذكاء الاصطناعي. لذلك ، يمكن أن يؤثر الذكاء الاصطناعي بشكل كبير على المراحل الإبداعية لعملية التصميم إذا تم تطبيقه بوعي (Angeli, 2022)

يلعب الذكاء الاصطناعي دوراً حاسماً في دفع عجلة الاستدامة والابتكار في صناعة الملابس والنسيج، مما يسمح للصناعة بمعالجة المخاوف البيئية وتعزيز الممارسات المسؤولة، ومع ذلك يجب مراعاة الاعتبارات الأخلاقية مثل الخصوصية وممارسات العمل العادلة عند دمج الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج (Sareen, 2022)، لذلك أصبح الذكاء الاصطناعي مفهوماً شائعاً، فهو العلم الذي يضم كل الخوارزميات والطرق النظرية والتطبيقية التي تُعنى بأتمتة عملية اتخاذ القرار بدلاً عن الإنسان سواء كان ذلك بطريقة كاملة أو جزئية بمعية الإنسان، مع القدرة على التأقلم أو التنبؤ، ويكون البرنامج ذكياً إذا قام تلقائياً بسلوك غير مبرمج مسبقاً حيث يستطيع من نفسه أخذ قرارات جديدة للتكيف مع حالته وحالة محيطه عبر الزمن، فإمكانيات الذكاء الاصطناعي أعادت تعريف الجوانب المختلفة لصناعة الملابس والنسيج، من التصميم والتصنيع إلى تجربة العملاء والاستدامة، من خلال الاستفادة من خوارزميات الذكاء الاصطناعي (قمورة وآخرون، 2018)، وكذلك تمكين المصممين بأدوات ذكية تمكنه من الابتكار بجهد ووقت أقل، مما يعزز الإبداع والكفاءة في عملية التصميم، وفي التصنيع تعمل الأتمتة والروبوتات بالذكاء الاصطناعي على تبسيط خطوط الإنتاج وتحسين سير العمل ومراقبة الجودة (Giri,& at al,2019)، (Guan,& at al,2016).

حيث يساهم الذكاء الاصطناعي في مجالات مختلفة في صناعة الملابس والنسيج، فالذكاء الاصطناعي مصطلح عام يشمل مجموعة من التطبيقات منها الشبكة العصبية الاصطناعية، تعلم الآلة، المنطق الضبابي، الأنظمة الخبيرة، الخوارزميات الجينية (Yuldashev, & Tursunov ,2018)، واستخدمت صناعة الملابس والنسيج تقنيات الذكاء الاصطناعي الأساسية وغيرها من التقنيات المتقدمة، مثل أنظمة التحقق من الهوية الرقمية، والواقع المعزز (AR) أو الافتراضي (VR) وثلاثي الأبعاد (3D)(Guo,& at al,2011) .

وللأبحاث والدراسات السابقة في الذكاء الاصطناعي وعلاقته بالملابس والنسيج أثر واضح ساهم في مواكبة التطور التكنولوجي وتنمية مهارات التفكير العلمي والإبداعي للمهتمين بصناعة الملابس والنسيج، حيث هدفت دراسة Sikka, & at al (2022) على عمل تحليل شامل لتطبيقات الشبكات العصبية

الاصطناعية في قطاع النسيج، وتوصلت إلى تحسن عمليات الصناعة بشكل عام على عمليات التشغيل في صناعة النسيج وبشكل خاص على كفاءة الماكينة المدعومة بالذكاء الاصطناعي، ويمكن استخدام الذكاء الاصطناعي لأتمتة العمليات في ظروف مختلفة، وأكدت Noor, & at al (2022) أن صناعة الملابس في الوقت الحاضر تواجه منافسة عالمية متزايدة وتغيرات غير متوقعة في الطلب، تجبر الشركات المصنعة على تحسين كفاءة عملية التصنيع باستمرار للحصول على المنتج النهائي ضمن الجدول الزمني وبأقل تكلفة للإنتاج باستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي (AI) في مجموعة من التطبيقات الصناعية، فهدفت الدراسة لمعرفة المشكلات التي تواجه تنفيذ تقنيات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس، وتوصلت الدراسة أن البحث لا يزال محدودًا على تطبيق الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس، كما اتفقت دراسة Giri, & at al. (2019)، ودراسة Pereira, &at al &. (2022) أن الدراسات في تطبيقات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس لا يزال محدوداً، بناءً على التحديات البحثية التي تواجه هذه الصناعة، من خلال مراجعة وتحليل وتصنيف الدراسات السابقة، وأوصوا بضرورة مناقشة الآفاق المستقبلية للذكاء الاصطناعي من الباحثين والعاملين في هذا المجال.

من خلال ما سبق يرى هذا البحث أن هنالك حاجة ملحة إلى إلقاء الضوء على الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج للاستفادة من تطبيقات الذكاء الاصطناعي المتعددة التي تُطور وتُحسن من عمليات صناعة الملابس والنسيج، لتواكب تطورات المستقبل.

مشكلة البحث

صناعة الملابس والنسيج تتغير وتتطور منذ بداية الثورة الصناعية، وبالرغم من ذلك تواجه هذه الصناعة بعض المشكل مثل؛ أعداد العمال وتكلفتهم، وهدر الوقت والجهد والمواد في صناعة الملابس والنسيج وغيرها من المشاكل، لذلك كان ضرورياً أن نلقي الضوء على دور الذكاء الاصطناعي وثورته في صناعة الملابس والنسيج من حيث مجالاته وتطبيقاته وإيجابيات، من خلال التساؤلات التالية:

- ماهية الذكاء الاصطناعي؟
- ما المجالات التي يتم فيها دمج الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في صناعة الملابس والنسيج؟
- ما أبرز مميزات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج؟
- ما أفضل منصات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج؟

أهداف البحث

- التعريف بالذكاء الاصطناعي.
- تحديد المجالات التي يتم فيها دمج الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في صناعة الملابس والنسيج.
- التعرف على أبرز مميزات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج.
- عرض لبعض منصات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج.

أهمية البحث

يؤكد البحث على أهمية البيانات الضخمة والذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج بتحسين هذه الصناعة، ويساهم في تطور الفكر الثقافي للباحثين والمصممين والتجار والمستهلك بأهمية دمج الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج لمواكبة التغيير التكنولوجي.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي وهو يُعنى بدراسة الواقع ويهتم بوصفها وصفا دقيقا ويعبر عنها تعبيراً دقيقاً كما يعبر عنها تعبيراً كيفياً أو تعبيراً كمياً، فالتعبير الكيفي يصف لنا الظاهرة ويوضح خصائصها، أما التعبير الكمي فيعطينا توضيح لمقدار هذه الظاهرة أو حجمها و درجات ارتباطها مع الظواهر المختلفة الأخرى (عبيدات وآخرون، **2004**)، وذلك بالرجوع إلى مختلف المصادر والمراجع المتاحة والي تتعلق بالذكاء الاصطناعي في مجال صناعة الملابس والنسيج.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: تحليل محتوى محرك البحث العلمي Google Scholar للمقالات المنشورة المتصلة بعنوان البحث للتعرف على الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج، والكشف عن تطبيقاته ومجالاته وإيجابياته واستعراض لبعض منصات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج

الحد الزمني: لعرض أهم المقالات المنشورة التي لها علاقة بالذكاء الاصطناعي وصناعة الملابس والنسيج في الفترة من **2016**م إلى **2023**م

مجتمع البحث وعينته وأدواته:

- هو مجتمع مادي وهو (جميع المقالات المنشورة السابقة التي تناولت أحد مصطلحات البحث الحالي (العنوان – الملخص –- في أي مكان في المقالة) في Google Scholar.

أما عينة الدراسة فهي عينة مقصودة اعتمدت الباحثة على اختيار مقالات محددة تحقق أهداف البحث وفق المعايير التالية:

- المقالات المنشورة في الفترة من عام (**2016**م إلى **2023**م).
- المقالات المنشورة التي أشارت في عنوانها إلى أحد مصطلحات البحث الحالي أو (العنوان – الملخص –- في أي مكان في المقالة).

أدوات البحث مراجعة منهجية للمقالات البحثية المرتبطة بالذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج باستخدام تحليل محتوى محرك البحث العلمي Google Scholar.

مصطلحات البحث

الذكاء الاصطناعي (AI) Artificial intelligence:

هو التيار العلمي والتقني الذي يضم الطرق والنظريات والتقنيات التي تهدف إلى إنشاء آلات قادرة على محاكاة الذكاء عن طريق البيانات الضخمة التي يزود بها (Jha,& Eric,2018). ويُعرف البحث الحالي أن الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج هو قدرة الآلة على عرض قدرات شبيهة بالعاملين في هذه الصناعة مثل التفكير والتصميم والتعلم والتخطيط والإبداع.

صناعة الملابس والنسيج Clothing and textile industry:

هي العمليات التي تمر بها الخامات المعدة للإنتاج منذ أن كانت أقمشة حتى تصبح قطع ملبسية من خلال مرورها للعمليات الإنتاجية (فرغلي, 2006)

ويُعرف البحث الحالي أن صناعة الملابس والنسيج هو جميع العمليات التي يمر بها المنتج الملبسي باستخدام المواد الخام (النسيج) والمواد المساعدة (الكلف، الإكسسوارات) في إنتاج سلعة ملبسيه معدة للاستهلاك

الإطار النظري

الذكاء الاصطناعي تاريخه ومفهومه:

برز مفهوم الذكاء الاصطناعي في بداية الخمسينيات من القرن الماضي عندما أثار العالم البريطاني Alan Turing التساؤل حول هل الآلة قادرة على التفكير؟ إلى أن وصل إلى الانتشار الواسع الذي نشهده اليوم في مجالات مختلفة (Benko, & Lányi, 2009)

ولقد عرف الباحثين الذكاء الاصطناعي كلٌ من وجهة نظره، واختلفوا في تعريفه فلا يوجد حتى الآن تعريف موحد متفق عليه، ويرجع ذلك إلى صعوبة تعريف ماهية الذكاء البشري، إضافةً إلى اختلاف المنظور الذي يمكن أن يصف الذكاء الاصطناعي، يوجد الكثير من التعريفات للذكاء الاصطناعي تدور حول قدرة الآلة على التصرف مثل البشر، ويمكن تعريف الذكاء الاصطناعي بأنه: أنظمة تستخدم تقنيات قادرة على جمع البيانات واستخدامها للتنبؤ أو التوصية أو اتخاذ القرار بمستويات متفاوتة من التحكم الذاتي، واختيار الإجراء الأفضل لتحقيق الأهداف (Haenlein, & Kaplan,2019)، (Kaul, & at al, 2020)

يُعرف أيضاً الذكاء الاصطناعي Artificial intelligence الذي يسمى اختصاراً (AI) ويعد فرعاً من فروع علوم الحاسوب من خلالها محاكاة قدرات الذكاء البشري التي تُظهر مجموعة من الخصائص المتعلقة بالسلوك البشري (Badaro, & at al,2013)

فقد أصبح الذكاء الاصطناعي مصطلحًا شاملًا للتطبيقات التي تؤدي مهام مُعقدة كانت تتطلب في الماضي تدخل البشر، فاليوم تطبيقاتُ الذكاء الاصطناعي تحيط بنا في كل مكان، وتؤثر في جميع جوانب حياتنا؛ في البيوت، والمدارس، وأماكن العمل، ودُور السينما، والمعارض الفنية، ولا تُقدر قيمة الذكاء الاصطناعي بثمن في شتى مجالات العلوم حاليا، فهي تعمل على تحسين الأداء وتلبية الاحتياجات في أسرع وقت وأقل جهد، ويتميز الذكاء الاصطناعي بالعديد من الميزات، فهو يوفر كثير من الأجهزة الافتراضية التي تجري العديد من أنواع معالجة البيانات، فالهدف الأساسي من الذكاء الاصطناعي هو تمكين أجهزة الحاسب الآلي من تنفيذ المهام التي يستطيع العقل تنفيذها، كمهمة التفكير الذي هو صفة للذكاء بالإضافة لمهارة الإدراك الحسي، والربط بين الأفكار، والتنبؤ، والتخطيط (Boden, 2018)

وتحرص المملكة العربية السعودية على مواكبة التطورات الحديثة وذلك باعتماد تقنيات الذكاء الاصطناعي و تشجيع البحث والابتكار ورفع الوعي وتعزيز النمو الاقتصادي؛ لتحقيق الرؤية وتم وضع مبادئ واخلاقيات الذكاء الاصطناعي بهدف تعزيز حوكمة البيانات والذكاء الاصطناعي للحد من الآثار السلبية للذكاء الاصطناعي (منصة استطلاع، 2023)

مميزات الذكاء الاصطناعي (النجار،2013)، (مطاي،2012):

- قابلية التعلم.
- حل المشكلة مع غياب المعلومة الكاملة.
- اكتساب الخبرة وتطبيقها.
- القدرة على استنتاج حلول ممكنة لمشكلة معينة من خلال المعطيات والخبرات السابقة.
- القدرة على استخدام التجربة والخطأ لاستكشاف الأمور.
- الاستجابة السريعة للمواقف الجديدة.
- التعامل مع المواقف المبهمة والغامضة.
- التعامل مع المواقف الصعبة.
- استخدام الخبرات القديمة في مواقف جديدة.
- القدرة على التفكير والابداع.

تقنيات الذكاء الاصطناعي

يندرج عدد من التقنيات ضمن مجال الذكاء الاصطناعي، ومن أبرزها في الوقت الحاضر:

النظم الخبيرة Experts Systems

هي برامج تحاكي أداء الخبير البشري في مجال خبرة معين، وذلك عن طريق تجميع واستخدام معلومات وخبرة خبير أو أكثر في مجال معين، باختصار هذه النظم أوجدت من أجل استخلاص خبرات الخبراء -وخصوصاً في التخصصات النادرة – وضمها في نظام خبير يحل محل الإنسان ويساعد في نقل هذه الخبرات لأناس آخرين بالإضافة إلى قدرته على حل المشكلات بطريقة أسرع من الخبير البشري (Dong, & at al, 2013)

علم الروبوتات Robotics

يعد علم الروبوتات من التقنيات الأساسية في العالم الحديث؛ فقد خطت الروبوتات في الآونة الأخيرة خطواتها الأولى داخل المنازل والمستشفيات، وحققت نجاحاً كبيراً في مجال استكشاف الكواكب، وأصبحت جزءاً راسخاً من عدد كبير من عمليات التصنيع وأتمتة المخازن على سبيل المثال، ولها نوعين:

- الروبوت الصناعي: يستخدم في المجالات الصناعية لأتمتة العمليات والتطبيقات.
- الروبوت الخدمي: يستخدم في المجالات التجارية أو الشخصية لإنجاز مهام أو خدمات معينة (Winfield, 2012).

التعلم الالي Machine Learning

- التعلم الموجه: يتم تدريب الخوارزميات على بيانات مصنفة تسمى المدخلات ومخرجات محددة بإشراف المستخدم، وهو الأكثر استخدامًا.
- التعلم غير الموجه: تتعلم أجهزة الحاسب الآلي استخلاص أنماط عن طريق مجموعة بيانات غير مصنفة وهو غير خاضع لإشراف المستخدم والبيانات لا تحتوي على تصنيفات أو مخرجات محددة.

- التعلم العميق: يستخدم الشبكات العصبية بطبقات متعددة لمعالجة البيانات، بإشراف المستخدم أو بدون وقد يعمل كمعزِزاً للقدرات البشرية في إنجاز المهام (Sharma, & at al, 2021)، (Shinde, & Shah, 2018).

الشبكة العصبية Neural Network

هي محاكاة لسلوك العقل البشري في نمط تفكيره والتعلم من البيانات الضخمة التي تسمح لبرامج الحاسب الآلي بالتعرف على النماذج وحل المشاكل (Wang, & Wang,2003)

المنطق الضبابي Fuzzy Logic

هو المنطق الغامض أو المبهم يشير إلى نظام التفكير التقريبي فهو يحاول تقليد خبرة الإنسان المنطقية في تصنيف الأمور واتخاذ القرارات فالمنطق الضبابي تقنية لتمثيل المعلومات غير المؤكدة ومعالجتها في شكل يشبه مبدأ نظرية الاحتمالات (Trillas, & Eciolaza,2015)

معالجة اللغة الطبيعية Natural Language Processing

- وليد النصوص: إنشاء نصوص مفيدة تتوافق مع المتطلبات.
- الإجابة عن الأسئلة: الرد على أسئلة المستخدمين آلياً.
- الترجمة الآلية: ترجمة النصوص إلى لغات مختلفة (Brem, & at al, 2021).

بعض المجالات التي يتم فيها دمج الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في صناعة الملابس والنسيج:

- **تصميم المنتج وتطويره:**

يمكن استخدام الذكاء الاصطناعي لإنشاء تصميمات مبتكرة من خلال تحليل الاتجاهات وتفضيلات المستهلك والبيانات التاريخية، فيمكن أن يساعد المصممين في إنشاء أشكال وصور جديدة، مما يؤدي إلى تعزيز الإبداع والكفاءة في عملية التصميم (Noor,& at,2021)، (Guo,& at,2011)، وتقوم شركات صناعة الملابس والنسيج بدمج الذكاء الاصطناعي في عملية تصميم المنتجات من خلال استخدام الخوارزميات وأدوات التصميم الحاسوبي، لإنشاء تصميمات متنوعة (Sareen, 2022)، وأكدت دراسة حجاج (2023) على قدرة الذكاء الاصطناعي في ابتكار تصميمات طباعية لإثراء القيمة الجمالية للتصميم الملبسي من خلال استخدام - ميدجورني - بهدف ابتكار تصميمات تصلح للطباعة على الملابس مستوحاة من بعض رموز الحضارة الفرعونية، بعمل عدد (52) تصميم طباعي.

- **التجربة الافتراضية:**

تتيح تقنيات التجربة الافتراضية المدعومة بالذكاء الاصطناعي للعملاء تصور كيف ستبدو الملابس عليهم دون تجربتها جسديًا، وهي تتفاعل مع العميل من خلال إثارة المعلومات حول المنتج، والألوان المتوفرة والمخزون والمقاس فهي قادرة على تحليل قياسات الجسم والتوصية بالمقاسات المناسبة (Mohammadi, & Kalhor,2021) (Guo,& at,2011) وتخلق التجربة الافتراضية رؤى جديدة في صناعة الملابس والنسيج عموماً وخاصةً في الموضة، فالواقع الافتراضي (VR)، والواقع المعزز (AR) تجعل إمكانيات تحويل الموضة والصناعة نحو الرقمية من خلال تقديم معارض الأزياء الافتراضية، وصالات العرض الافتراضية، غرف التجهيز الافتراضية، والأدوات الافتراضية (Park,& at al, 2018)، فقد أطلقت شركة Asos البريطانية لبيع

الأزياء بالتجزئة ميزة تجريبية جديدة، تسمى Virtual CatwalkK كان الهدف هو تقديم طريقة جديدة لعملائها لمشاهدة المنتجات في الحياة الواقعية بنقرة على شاشة أجهزتهم (Sareen, 2022).

على الرغم من أن العاملين في مجال البيع بالتجزئة لم يستخدموا الواقع الافتراضي كثيراً حتى الآن، إلا أن الواقع الافتراضي يمكن أن يكون أداة جذابة للغاية للباحثين المهتمين بالتحقيق في تجارب المستهلكين داخل المتجر لأن الواقع الافتراضي يمكنه إنشاء وتعديل المتاجر الافتراضية بسهولة بالغة، إلا أن هناك بعض الصعوبات التقنية التي تفرضها تقنية الواقع الافتراضي على تجار التجزئة للأزياء غير معروفة إلى حد كبير بسبب نقص دراسات الواقع الافتراضي التي أجريت في سياق بيع الأزياء بالتجزئة (Park,& at al, 2018).

- **تحسين إدارة سلسلة التوريد:**

سلسلة التوريد هي مفهوم معقد ومتكامل يغطي خطوط الإنتاج والتوزيع بأكملها من الموردين والمصنعين والموزعين والعميل، من أهداف سلسلة التوريد هي؛ تلبية طلب العملاء، وتحسين الاستجابة، وإنشاء شبكة بين مختلف أصحاب المصلحة، فالمشكلة الرئيسية في صناعة الملابس والنسيج هي أن سلسلة التوريد بأكملها ودرجة المعلومات المتاحة داخل الشركة ليست مثالية (Seyedghorban et al,2020)، لذلك فإن الهدف من إدارة سلسلة التوريد هو رقمنة أو أتمتة العمليات بالذكاء الاصطناعي، لدمج مختلف أصحاب المصلحة لضمان توافق المنتجات مع احتياجات العميل وتحقيق الأهداف المتعلقة بالميزة التنافسية للنظام الكلي (Tammela, & Citation,2008).

واجهت صناعة الملابس والنسيج في الوقت الحاضر منافسة عالمية متزايدة وتغيرات غير متوقعة في الطلب تُجبر الشركات المصنعة على تحسين كفاءة عملية التصنيع باستمرار لإنتاج المنتج النهائي ضمن الجدول الزمني وبأقل تكلفة للإنتاج (Abid, & at al, 2022).

يمكن أن يساعد الذكاء الاصطناعي في تحسين سلسلة التوريد للملابس والمنسوجات من خلال تحسين دقة التنبؤ وتخطيط الطلب وإدارة المخزون (Noor,& at,2021)، وتستفيد إدارة خطوط الإنتاج من التحليلات التنبؤية للذكاء الاصطناعي وقدرات التنبؤ بالطلب، مما يسمح بمعرفة المخزون، وتقليل الفاقد، وتحسين الكفاءة (Nayak, & Padhye,2018)(Guo,& at al,2011).

قدمت دراسة Petri & Yuqiuge (2022) تحليل لنماذج الأعمال القائمة على الذكاء الاصطناعي في إدارة عمليات الإنتاج لشركات مختلفة، كما اقترحت نهجًا لتصميم نماذج الأعمال لتطبيقات سلسلة التوريد بالذكاء الاصطناعي.

وهناك العديد من تقنيات وأدوات الذكاء الاصطناعي الأخرى المستخدمة في صناعة الملابس والنسيج، فعلى سبيل المثال يتم استخدام خوارزميات التعلم الآلي للتنبؤ بالطلب وتحسين سلسلة التوريد (Thomassey, & Zeng,2018).

- **مراقبة الجودة واكتشاف العيوب:**

أنظمة الذكاء الاصطناعي قادرة على اكتشاف العيوب في الأقمشة والخياطة تلقائيًا، ستعمل هذه التقنية على تمكين عمليات مراقبة الجودة بكفاءة، وتقليل الخطأ البشري، وضمان جودة المنتج (Mohammadi, & Kalhor,2021)، تُستخدم الشبكات العصبية الاصطناعية Neural Networks (ANN) في فحص الأقمشة والتعرف على الأشكال وتحليل الصور ومراقبة الجودة، وتصنيف مكونات الملابس المختلفة، واكتشاف العيوب، أو حتى التنبؤ بأداء المنتج بناءً على البيانات التاريخية للتغلب على المشكلات التي يتم تنفيذها بالطرق التقليدية، فهي نوع من نماذج الذكاء الاصطناعي المستوحاة من بنية الدماغ البشري وعمله (Mohammadi, & Kalhor,2021).

ولخصت دراسة Mathew, & Brintha (2023) مجالات التطبيق المختلفة للشبكات العصبية الاصطناعية (ANN) في صناعة النسيج من خلال الجدول رقم (1)

جدول (1) مجالات التطبيق المختلفة للشبكات العصبية الاصطناعية (ANN) في صناعة النسيج (Mathew, & Brintha ,2023)

مجال التطبيق	المزايا
تطبيق الشبكة العصبية الاصطناعية في قطاع الألياف	توقع تكوين البوليمر تصنيف الألياف الحيوانية تصنيف القطن التحكم في الإنتاج والتنبؤ بخصائص الألياف
تطبيق الشبكة العصبية الاصطناعية في قطاع الغزل	تحسين مراقبة جودة الغزل في عملية التمشيط
تطبيق الشبكة العصبية الاصطناعية في قطاع النسيج	فحص الأقمشة بحثاً عن العيوب وتصنيف العيوب التنبؤ بقوة الشد
تطبيق الشبكة العصبية الاصطناعية في قطاع الملابس	التنبؤ بالموضة والمبيعات ورغبات العملاء
تطبيق الشبكة العصبية الاصطناعية في الأقمشة غير المنسوجة	يتم الفحص للتأكد بأن المواد ذات جودة عالية

أجرت دراسة Güven & Şimşir, (2020) التنبؤ بالطلب باستخدام اللون في صناعة الملابس بالتجزئة باستخدام أساليب الشبكات العصبية الاصطناعية (ANN)، وتوصلت نتائجها إلى أن أساليب الشبكات العصبية (ANN) تفوق في الأداء على (SVM) وهي خوارزمية للتعلم الآلي تستخدم في التصنيف الخطي أو غير الخطي والانحدار.

ويتم استخدام المنطق الضبابي Fuzzy Logic وهو أحد تطبيقات الذكاء الاصطناعي، للتعامل مع العوامل الذاتية والغامضة في قياس جودة النسيج أو تقييم مستوى الراحة الذاتية للملابس بناءً على عوامل مثل نعومة النسيج وقابلية التمدد والتهوية، فالمنطق الضبابي هو إطار رياضي يتعامل مع عدم اليقين والمعلومات غير الدقيقة في صناعة الملابس والنسيج (Yeo,& at al ,2022).

الأنظمة الخبيرة Expert Systems تُستخدم في تصنيع الملابس لتمثيل معرفة المهنيين ذوي الخبرة، مثل مصممي النماذج أو خبراء مراقبة الجودة، يمكن أن تساعد هذه الأنظمة في عمليات صنع القرار وتوفير التوجيه، وهذه الأنظمة الخبيرة من تطبيقات الذكاء الاصطناعي تحاكي الخبرة والمعرفة البشرية في مجال معين، ويتم تصنيف الأنظمة الخبيرة كمحرك للاستدلال وقاعدة المعرفة (Noor,& at al,2021).

يعد وجود نظام خبير لإجراء تقييم اقتصادي مسبق للتدخلات المحتملة في عمليات ومعدات تصنيع المنسوجات ضرورياً لدعم اتخاذ القرار على مستوى الإدارة (Metaxiotis ,2004)، وتُستخدم أنظمة الرؤية الحاسوبية التي تم تمكينها بواسطة الذكاء الاصطناعي بفحص النسيج، واكتشاف العيوب، ومطابقة الألوان، وتعمل الروبوتات والأتمتة، التي تعمل بتقنيات الذكاء الاصطناعي على تحويل المهام أمثل الخياطة ومناولة المواد وعمليات التجميع (Thomassey, & Zeng,2018).

وتساهم تطبيقات الذكاء الاصطناعي المتنوعة في تحسين الكفاءة والجودة والإنتاجية في صناعة الملابس والنسيج، من خلال تسخير قوة الذكاء الاصطناعي، فيمكن للمصنعين تحقيق دقة أكبر، وخفض تكاليف الإنتاج، وتقليل النفايات، والاستدامة، وتلبية المتطلبات المتطورة للسوق (Sareen, 2022).

- **التنبؤ بالطلب وإدارة المخزون:**

خوارزميات الذكاء الاصطناعي قادرة على تحليل كميات كبيرة من البيانات، بما في ذلك بيانات المبيعات، واتجاهات السوق، واتجاهات العملاء بوسائل التواصل الاجتماعي، للتنبؤ بالطلب على الملابس بدقة يساعد تحليل بيانات العملاء وسلوك التصفح وسجل الشراء للتنبؤ بالاتجاهات وتوقع الطلب على عناصر الملابس المختلفة وتحسين مستويات المخزون والتأكد من أن لديهم المنتجات المناسبة المتاحة في الوقت المناسب (Noor,& at,2021) (Guo,& at al,2011)

يمكن استخدام الخوارزميات الجينية Genetic Algorithms لتحسين مستوحاة من عملية الانتقاء الطبيعي والوراثة الجينية، يمكن استخدام الخوارزميات الجينية لتحسين تخطيطات القطع، أو جدولة الإنتاج، أو استخدام المواد، أو التنبؤ بالطلب وإدارة المخزون، ويمكن للخوارزميات الجينية تحديد التكوينات الأكثر كفاءة أو الأمثل من خلال محاكاة العمليات التطورية وإنشاء حلول متعدد (Mok, & at al ,2007).

- **خدمة العملاء و Chatbots:**

روبوتات محادثة مدعومة بالذكاء الاصطناعي ومساعدين افتراضيين قادرين على تحسين خدمة العملاء في صناعة الملابس (Noor,& at al,2021) (Mohammadi, & Kalhor,2021)

(ChatGPT) أو (Chatbot) "شات بوت" وهو روبوت محادثة يعتمد على الذكاء الاصطناعي لإجراء محادثات مع البشر، يمكن أن توفر روبوتات الدردشة تجارب تسوق جديدة على العملاء، والإجابة على

استفسارات العملاء، والمساعدة في نصائح المقاس والتصميم، والتعامل مع تتبع الطلبات عبر الإنترنت، فهي تسهل التجارة الإلكترونية للأزياء لتجار التجزئة (A. R. D. B, & at al, 2022).

- **الاستدامة و ابتكار المواد:**

يلعب الذكاء الاصطناعي دوراً كبيراً في تعزيز الاستدامة في صناعة الملابس والنسيج من خلال تحسين استخدام المواد وتقليل النفايات ودعم ابتكار المواد (Guo,& at al,2011)، خوارزميات الذكاء الاصطناعي قادرة على تحليل البيانات لتحديد خيارات المصادر المستدامة، والمواد الصديقة للبيئة ، وعمليات الإنتاج الفعالة.(Sareen, 2022)

تشير دراسة Giri, & at al. (2019) إلى أن معظم العمل في مجال صناعة الملابس والنسيج قد تم تنفيذه في العقد الماضي (2009-2018) مع أكثر فئات الذكاء الاصطناعي تطبيقاً هي "التعلم الآلي" و "الأنظمة الخبيرة". وقد لوحظ أن التقنيات الأكثر استخداماً في التعلم الآلي كانت الخوارزميات التنبؤية، بينما "الشبكة العصبية الاصطناعية" و"الخوارزمية الجينية " و"المنطق الضبابي" استخدمت لنمذجة مشاكل سلسلة التوريد في صناعة الملابس والنسيج وأكد البحث على قلة المقالات البحثية التي تتحدث عن "البيانات الضخمة" في مجال صناعة الملابس والنسيج، فصناعة الملابس والنسيج عموماً لم تدرك تماماً إمكانات تحليلات البيانات والذكاء الاصطناعي وبالأخص التصميم.

ايجابيات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج:

يسمح الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج بتوفير الوقت والجهد والمال، وذلك بفضل الخوارزميات التي يمكن أن تأخذ في الاعتبار كمية كبيرة جدًا من البيانات لتحديد الحلول المثلى في هذه الصناعة. وفيما يلي بعض ايجابيات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج:

- **التصميم:** تصميم الأقمشة والملابس هو عملية إبداعية تنطوي على الكثير من التجربة والخطأ، والآن بمساعدة الذكاء الاصطناعي، يستطيع المصممين إنشاء تصميمات جديدة بشكل أكثر كفاءة ودقة، ويمكن لخوارزميات الذكاء الاصطناعي تحليل كميات كبيرة من البيانات من وسائل التواصل الاجتماعي ومدونات الموضة وعادات الشراء للمستهلكين لتحديد الاتجاهات الناشئة والتنبؤ بالأشكال والألوان التي ستحظى بشعبية في المواسم القادمة، مما يسمح للمصممين وتجار التجزئة بالبقاء في الطليعة، ويمكن للذكاء الاصطناعي أيضاً إنشاء مفاهيم التصميم بناءً على مدخلات محددة ، مثل اللون والنسيج والأسلوب، مما يوفر للمصممين وقتًا وجهدًا كبيرين مع السماح لهم بالتركيز على تحسين التصميمات بدلاً من البدء من نقطة الصفر، وتقليل مخاطر إنتاج تصميمات لا تلقى إقبالاً من العملاء(Lam, & Stylios, 2006).
- **خطوط الإنتاج:** يعمل الذكاء الاصطناعي على تحويل عملية تصنيع الملابس في صناعة الأزياء، فيمكن للخوارزميات تحسين خطوط الإنتاج وتقليل الفاقد وزيادة الكفاءة والتنبؤ بالطلب على منتجات محددة وتعديل جداول الإنتاج وفقًا لذلك، مما يقلل الإنتاج الزائد ونقص الإنتاج، وتسريع عمليات الإنتاج، وتحسين تدفق المواد والمعدات وتحسين تسلسل العمليات وتقليل الهدر

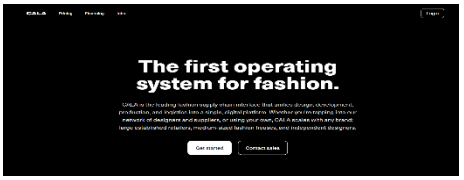
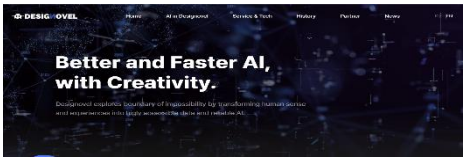
لزيادة سرعة ودقة الإنتاج وتقليل الأخطاء البشرية، وإدارة المخزون وتحليل البيانات واتخاذ القرارات لتحسين فعالية الإنتاج (Yuldoshev,& Qozoqov, 2018).

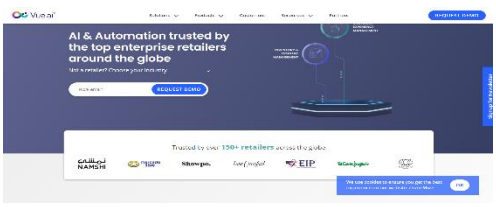
- **أداء المبيعات:** التنبؤ بالمبيعات المستقبلية، يمكن للشركات اتخاذ قرارات أكثر استنارة حول ما يجب تخزينه ومتى يمكن أن يساعد ذلك في تقليل الهدر وتحسين رضا العملاء وزيادة الأرباح (Guo,& at al,2011)
- **التسويق:** الطريقة التي تسوق بها شركات الأزياء منتجاتها .باستخدام أدوات التسويق التي تعمل بالذكاء الاصطناعي، فيمكن للشركات تحليل البيانات لتحديد أفضل استراتيجيات التسويق، واستهداف العملاء المناسبين، وقياس تأثير إعلاناتهم .هذا لا يوفر الوقت والمال فحسب، بل يساعد أيضًا الشركات على التقدم في المنافسة من خلال تحديد الاتجاهات الجديدة والأسواق الناشئة .يعد هذا تطوراً مثيراً لصناعة الملابس والنسيج، لأنه يعني أنه يمكن للشركات الآن الوصول إلى عملاء جدد وتحقيق المزيد من المبيعات، وزيادة أعمال التجارة الإلكترونية في صناعة الملابس والنسيج (Kaplan, 2023).
- **تحسين الاستدامة باستخدام الذكاء الاصطناعي:** يساعد الذكاء الاصطناعي في معالجة هذه المشكلة من خلال تحليل البيانات المتعلقة بالمواد وعمليات الإنتاج وسلاسل التوريد، يمكن لخوارزميات الذكاء الاصطناعي تحديد المجالات التي يمكن تحسين الاستدامة فيها ، باستخدام المواد الصديقة للبيئة أو عمليات الإنتاج الأقل إهدارًا، وتقليل انبعاثات الكربون (Ikram,2022).
- **تغيير تجربة البيع بالتجزئة للعملاء:** يمكن لروبوتات الدردشة المدعومة بالذكاء الاصطناعي تقديم توصيات للعميل، والإجابة على الأسئلة، ومساعدة العملاء في العثور على المنتجات التي يبحثون عنها، ويمكن أن يوفر الذكاء الاصطناعي أيضًا رؤى حول سلوكيات التسوق وتفضيلاته، مما يسمح لتجار التجزئة بإنشاء تجربة تسوق أكثر جاذبية، كأن يستطيع العميل عن طريق الواقع الافتراضي برؤية كيف ستبدو الملابس عليهم قبل الشراء (Giri,& at al,2019)، (Hossain,& at al, 2022).

منصات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج:

تقدم منصات للذكاء الاصطناعي لمصمم الأزياء والمنسوجات أو بائع تجزئة أو المستهلك رؤى قيمة، وتعزز تجربته في عالم الموضة، تتيح للمصممين الرقميين إنشاء وتحويل الرسومات والنصوص إلى تصميمات ثلاثية الأبعاد، وإثراء المنتجات الخيالية من خلال دمج الأفكار الجديدة واستخدام العينات الموجودة، تعد منصة Cala و Designovel من أفضل منصات تصميم الملابس بالذكاء الاصطناعي، جدول (2) يوضح بعض منصات تصميم الملابس بالذكاء الاصطناعي.

جدول (2) بعض منصات تصميم الملابس بالذكاء الاصطناعي (من تصميم الباحثة)

المنصة	التعريف
Cala 	عبارة عن منصة توفر تصميم أزياء مدعومة بالذكاء الاصطناعي وأدوات أخرى، توحد الواجهة الخطوات المختلفة لعملية المصمم، بدءً من فكرة المنتج إلى تمكين التجارة الإلكترونية تتيح المنصة للمستخدمين إنشاء تصميمات تستند إلى النص والرسومات، والجدير بالذكر أن المنصة مناسبة لكل من المصممين وتجار التجزئة، ويسمح للمصممين بالاتصال بزملائهم في الفريق والمصنعين بسهولة وسرعة. https://ca.la/?ref=Welcome.AI
Designovel 	هو منصة لتصميم الأزياء يعمل بالذكاء الاصطناعي، ويستخدم خوارزميات متقدمة لمساعدة المصممين على إنشاء مجموعات جديدة، تتضمن اقتراحات التصميم الآلية، وتوصيات النسيج، والتعليقات في الوقت الفعلي على خيارات التصميم، تتيح أيضاً للمستخدمين تحميل رسوماتهم الخاصة وصورهم الملهمة لإنشاء تصميمات مخصصة تتوافق مع رؤيتهم، توفر المنصة ميزات مثل التعرف على الاتجاهات وتحليل السوق للمنتج، وتحلل مجموعة البيانات لاتجاهات وسائل التواصل الاجتماعي، لتزويد المصممين بأحدث الأفكار حول ما هو في الأناقة وما يبحث عنه المستهلكون. بشكل عام، تهدف المنصة إلى تبسيط عملية التصميم، وتقليل تكاليف الإنتاج، ومساعدة المصممين على إنشاء مجموعات مبتكرة وأنيقة. https://www.designovel.com/index_en.html#DN-AI
Zmo.ai	يمكّن الذكاء الاصطناعي العلامات التجارية والمصممين من تطوير صور افتتاحية قد تستغرق ساعات لإنشائها في الحياة الواقعية، يمكن أن تساعد المطالبات المكتوبة جيداً في تطوير حملات الموضة التي تعرض عارضات أزياء متنوعة في أماكن يصعب تصويرها، عبارة عن نظام يوفر العديد من أدوات إنشاء الصور التي تعمل بالذكاء الاصطناعي، إحدى ميزاته هي Models والتي تمكن المستخدمين من عرض أزياء الملابس على آلاف العارضات في دقائق، تنتج المنصة صوراً رقمية عالية الجودة للنماذج البشرية، مما يسمح للمصممين بإنشاء دفاتر بحث وصور تحريرية لمجموعاتهم في دقائق. https://www.zmo.ai/
Vue.ai	هي عبارة عن منصة أتمتة للبيع بالتجزئة تعمل بالذكاء الاصطناعي وتساعد شركات التجارة الإلكترونية على تحسين تجربة عملائها وزيادة المبيعات، تقدم المنصة حلولًا متنوعة، بما في ذلك الترويج المرئي والتوصيات المخصصة ووضع

	علامات على المنتج وتحرير الصور، تستخدم تقنية Vue.ai رؤية الكمبيوتر وخوارزميات معالجة اللغة الطبيعية لتحليل صور المنتج والأوصاف وبيانات العملاء، لتقديم توصيات منتجات مخصصة واستراتيجيات تسويق مرئية للمتاجر عبر الإنترنت، تساعد ميزة وضع علامات المنتجات الآلية في النظام الأساسي على تبسيط عملية تصنيف المنتجات وفهرستها، مما يسهل على المتسوقين العثور على ما يبحثون عنه. https://vue.ai/
Heuritech 	تقدم المنصة تحليلًا عميقاً استناداً إلى رؤى مستمدة مباشرة من المستهلك، يقوم بتحليل ما يقرب من ثلاثة ملايين صورة يومياً ويمكنه التعرف على أكثر من 2000 من تفاصيل الملابس، والجدير بالذكر أن المنصة تحلل الصور المشتركة على وسائل التواصل الاجتماعي من قبل شرائح مختلفة من العملاء؛ من المشاهير والمؤثرين إلى عامة الناس، هذا يعني أن التطبيق يمكن أن يوفر تحليل اتجاهات محدثًا بناءً على احتياجات العملاء. https://www.heuritech.com/

يثبت هذا البحث أن تقنية الذكاء الاصطناعي يمكن أن تحقق ثورة في صناعة الأزياء والملابس، وذلك لتمتع الذكاء الاصطناعي بإمكانية كبيرة لتقليل العمالة الوقت والتكاليف، وأتمتة العمليات، وتحسين الجودة وابتكار التصاميم وزيادة العملاء، فالتطبيقات المختلفة للذكاء الاصطناعي تضيف قيمة كبيرة في مجالات كثيرة في صناعة الملابس والنسيج، وعلى الرغم من إيجابيات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج إلا أن هناك أيضاً تحديات يجب مراعاتها في هذه الصناعة، أحد أكبر المخاوف هو إمكانية أن يحل الذكاء الاصطناعي محل العمالة البشرية، نظراً لأن خوارزميات الذكاء الاصطناعي قادرة على أداء وظائف العاملين في المصانع والمصممين والمسوقين وغيرهم من لهم صلة بمجال صناعة الملابس والنسيج.

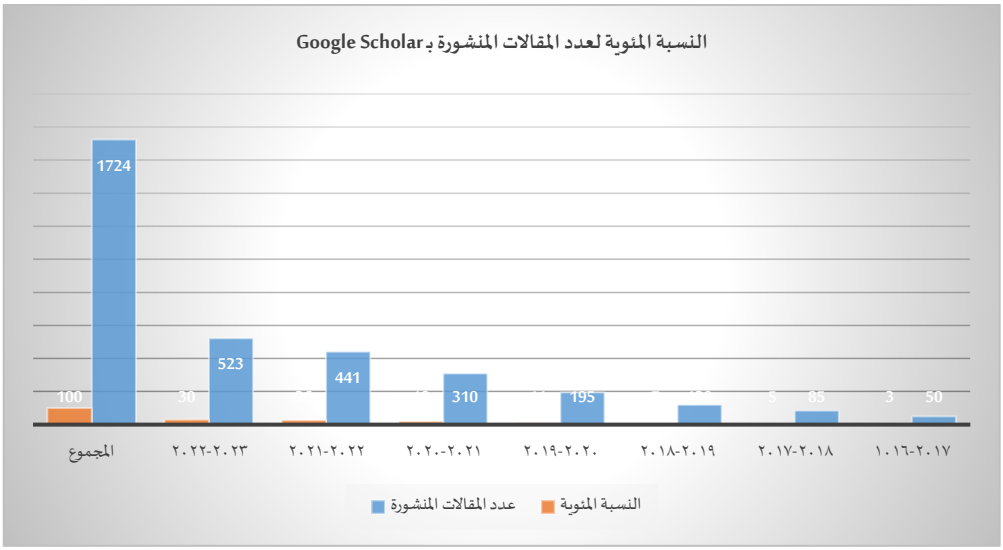
الجزء التطبيقي:

تم تحليل المحتوى لمحرك البحث Google Scholar بناءاً على التالي:

- تحديد نطاق البحث من حيث الفترة الزمنية للمقالات المنشورة في الفترة من عام (2016م - 2023م).
- مراجعة المقالات المنشورة التي أشارت للكلمات الرئيسية في مصطلحات البحث الحالي سواء في (العنوان – الملخص –- في أي مكان في المقالة).

artificial intelligence in revolutionizing the clothing and textile industry، بالإضافة لأي كلمة من كلمات البحث المستهدفة وفقاً لتقنيات الذكاء الاصطناعي (AI)، في صناعة الملابس والنسيج (F & A):النظم الخبيرة Experts Systems، علم الروبوتات Robotics، التعلم الالي

Machine Learning، الشبكة العصبية Neural Network، المنطق الضبابي Fuzzy Logic، معالجة اللغة الطبيعية Natural Language Processing.



الشكل رقم (1)

النتائج:

- بلغت عدد النتائج 1724 للمقالات المنشورة بـ Google Scholar في الفترة الزمنية من عام (2016م -2023م)، ويتضح من الشكل البياني رقم (1) أن الفترة الزمنية من 2022م – 2023 م بلغت 523 مقالة منشورة بنسبة (30 %) وهي أعلى نسبة للمقالات المنشورة بـــ Google Scholar وكانت أقل فترة زمنية من 2016م – 2017م بلغت 50 مقالة منشورة بنسبة (3 %)
- قلة المقالات المنشـــورة العربية في الذكاء الاصـــطناعي في صـــناعة الملابس والنســـيج من خلال اســتعراض المقالات المنشــورة وجد البحث الحالي قلة في المقالات المنشــورة Google Scholar وهذا يتفق مع دراســة Giri, & at al (2019) ودراســة Pereira, &at al (2022) وبالأخص في الدراســات العربية في مجال الذكاء الاصــطناعي وصــناعة الملابس والنســيج، فمازالت هذه التقنية في بدايتها وتحتاج من الباحثين المزيد من الابحاث والتجارب العملية للاســتفادة القصــوى من الامكانيات التي يقدمها الذكاء الاصطناعي في مجال صناعة الملابس والنسيج عموماً ومجال التصميم خاصة.
- الذكاء الاصــطناعي غير من الطرق التقليدية في صــناعة الملابس والنســيج وذلك يتضــح من تنوع المقالات المنشورة في مجالات مختلفة من صناعة الملابس والنسيج
- استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي في مجال الملابس والنسيج سيساعد في خفض تكلفة صناعة الملابس والنسيج
- يُمكن للذكاء الاصــطناعي أتمتة وتحســين العديد من أجزاء التصــميم والتصــنيع وعمليات البيع بالتجزئة لتقليل التكاليف وتسريع الإنتاج وتخصيص تجربة العميل وتحسين مراقبة الجودة.

- تحديد المجالات التي يتم فيها دمج الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في صناعة الملابس والنسيج.
- من أبرز مميزات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج بأنها تفتح أبواباً جديدة للابتكار
- تنوع منصات الذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج في مختلف مجالات هذه الصناعة.
- الذكاء الاصطناعي يعتبر ذكاءً معززاً للعنصر البشري وليس ذكاءً اصطناعياً فمن المستحيل إزالة العامل البشري من المعادلة، فعندما يعملون معاً تكون النتائج عبارة عن إنتاجية فائقة، ومشاركة أفضل للعملاء، وأرباح أعلى.
- ينبغي تعليم وتدريب الطلاب والعاملين والمصممين وخبراء التسويق والمبيعات وموظفي قسم خدمات العملاء على كل ما يستجد من تطبيقات لها صلة بالذكاء الاصطناعي في صناعة الملابس والنسيج.

التوصيات

- تبني المتخصصين في صناعة الملابس والنسيج والباحثين في تسخير قوة الذكاء الاصطناعي بطريقة مسؤولة ومستدامة لإطلاق العنان لإمكانيات جديدة تحفز الابتكار وتخلق مستقبلًا أكثر شمولاً وأكثر وعيًا بالبيئة.
- إجراء المزيد من الدراسات في مجال الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في صناعة في الملابس والنسيج.
- من الضروري صقل مهارات طلبة كلية التصاميم والفنون وتعليمهم المفاهيم الرقمية الناشئة وكيفية التعامل معها، واستثمارها الاستثمار الأمثل.

المراجع العربية

حجاج, محمد عبد الحميد محمد فتحي. (2023). "استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي في ابتكار تصميمات طباعية لإثراء القيمة الجمالية للتصميم الملبسي". مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية, 9(45), 2275-2331. doi: 10.21608/jedu.2023.196720.1842

عبيدات، ذوقان وعبدالحق، كايد وعدس، عبدالرحمن. (2004). "البحث العلمي مفهومة و أدواته و أساليبه"، دار الفكر، الأردن، الطبعة الثامنة، ص 309.

فرغلي، زينب عبدالحفيظ. (2006). "الملابس الجاهزة بين الإعداد والإنتاج"، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، ص 215.

قمورة، سامية شهي وباي ، محمد وكروش، حيزيه .(2018). "الذكاء الاصطناعي بين الواقع والمأمول دراسة تقنية وميدانية"، الملتقى الدولي "الذكاء الاصطناعي: تحد جديد للقانون؟، الجزائر، 26-27 نوفمبر.

مطاي، عبدالقادر (2012). تحديات ومتطلبات استخدام الذكاء الاصطناعي في التطبيقات الحديثة لعمليات إدارة المعرفة في منظمات الأعمال، الملتقى الوطني العاشر حول أنظمة المعلومات المعتمدة على الذكاء الاصطناعي ودورها في صنع قرارات المؤسسة الاقتصادية، جامعة سكيكدة، الجزائر.

النجار، فايز جمعه (2013). نظم المعلومات الإدارية منظور إداري، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الرابعة، ص 407.

References:

1. A. R. D. B. Landim, A. M. Pereira, T. Vieira, E. de B. Costa, J. A. B. Moura, V. Wanick & Eirini Bazaki (2022). *Chatbot design approaches for fashion E-commerce: an interdisciplinary review*, International Journal of Fashion Design, Technology and Education, 15:2, 200-210, DOI: 10.1080/17543266.2021.1990417
2. Abid Noor, Muhammad Asad Saeed, Tehseen Ullah, Zia Uddin & Raja Muhammad Waseem Ullah Khan (2022) *A review of artificial intelligence applications in apparel industry*, The Journal of The Textile Institute, 113:3, 505-514, DOI: 10.1080/00405000.2021.1880088
3. Angeli, Franco. (2022). *Artificial intelligence in the design process*, Milan, Serie di architettura e design, Furniture design Artificial intelligence.p106
4. Badaro,S.,Ibanez,L. & Aguero,M. (2013). *Expert Systems: Fundamentals,Methodologies and Applications*. Ciencia Tecnologia,13,349-364.
5. Benko, A., & Lányi, C. S. (2009). *History of artificial intelligence*. In Encyclopedia of Information Science and Technology, Second Edition (pp. 1759-1762). IGI global
6. Boden, A, Margaret, 2018, *Artificial Intelligence: A Very Short Introduction* (Very Short Introductions, Oxford University ,p164
7. Brem, A., Giones, F., & Werle, M. (2021). *The AI digital revolution in innovation: A conceptual framework of artificial intelligence technologies for the management of innovation*. IEEE Transactions on Engineering Management.
8. Dong, A. H., Shan, D., Ruan, Z., Zhou, L. Y., & Zuo, F. (2013). *The design and implementation of an intelligent apparel recommend expert system*. Mathematical problems in engineering, 2013.
9. Giri, C., Jain, S., Zeng, X., & Bruniaux, P. (2019). *A detailed review of artificial intelligence applied in the fashion and apparel industry*. IEEE Access, 7, 95376-95396.
10. Guan, C., Qin, S., Ling, W. and Ding, G. (2016), "*Apparel recommendation system evolution: an empirical review*", International Journal of Clothing Science and Technology, Vol. 28 No. 6, pp. 854-879.
11. Guo, Z. X., Wong, W. K., Leung, S. Y. S., & Li, M. (2011). *Applications of artificial intelligence in the apparel industry*: a review.Textile Research Journal,81(18), 1871-1892.5
12. Güven, I., & Şimşir, F. (2020). *Demand forecasting with color parameter in retail apparel industry using artificial neural networks (ANN) and support vector machines (SVM) methods*. Computers & Industrial Engineering, 147, 106678.
13. Haenlein, M., & Kaplan, A. (2019). *A brief history of artificial intelligence: On the past, present, and future of artificial intelligence*. California management review, 61(4), 5-14.
14. He, Z., Xu, J., Tran, K. P., Thomassey, S., Zeng, X., & Yi, C. (2021). *Modeling of textile manufacturing processes using intelligent techniques*: a review. The International Journal of Advanced Manufacturing Technology, 116(1-2), 39-67
15. He, Z., Xu, J., Tran, K. P., Thomassey, S., Zeng, X., & Yi, C. (2021). *Modeling of textile manufacturing processes using intelligent techniques*: a review. The International Journal of Advanced Manufacturing Technology, 116(1-2), 39-67.
16. Hossain, M. A., Agnihotri, R., Rushan, M. R. I., Rahman, M. S., & Sumi, S. F. (2022). *Marketing analytics capability, artificial intelligence adoption, and firms' competitive advantage: evidence from the manufacturing industry*. Industrial Marketing Management, 106, 240-255.
17. https://istitlaa.ncc.gov.sa/ar/Transportation/NDMO/*AIEthicsPrinciples*/Pages/default.aspx

18. Ikram, M. (2022). *Transition toward green economy: Technological Innovation's role in the fashion industry*. Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry, 100657.
19. Jha, Saurabh, and Eric J. Topol. "*Information and artificial intelligence*." Journal of the American College of Radiology15.3 (2018): 509-511.
20. Kaplan, A. (2023). *Innovation in Artificial Intelligence: Illustrations in Academia, Apparel, and the Arts*. In Oxford Research Encyclopedia of Business and Management.
21. Kaul, V., Enslin, S., & Gross, S. A. (2020). *History of artificial intelligence in medicine*. Gastrointestinal endoscopy, 92(4), 807-812.
22. Lam Po Tang, S., & Stylios, G. K. (2006). *An overview of smart technologies for clothing design and engineering.* International Journal of Clothing Science and Technology, 18(2), 108-128.
23. Mathew, D., & Brintha, N. C. (2023, June). *Artificial Intelligence in the Field of Textile Industry: A Systematic Study on Machine Learning and Neural Network Approaches*. In Recent Trends in Computational Intelligence and Its Application: Proceedings of the 1st International Conference on Recent Trends in Information Technology and its Application (ICRTITA, 22) (p. 222). CRC Press.
24. Metaxiotis, K. (2004). RECOT: *an expert system for the reduction of environmental cost in the textile industry*. Information management & computer security, 12(3), 218-227.
25. Mohammadi, S. O., & Kalhor, A. (2021). *Smart fashion: a review of AI applications in the Fashion & Apparel Industry*.arXiv preprint arXiv:2111.00905.
26. Mok, P. Y., Kwong, C. K., & Wong, W. K. (2007). *Optimisation of fault-tolerant fabric-cutting schedules using genetic algorithms and fuzzy set theory*.European Journal of Operational Research,177(3), 1876-1893.
27. Nayak, R., & Padhye, R. (2018). *Artificial intelligence and its application in the apparel industry*. InAutomation in garment manufacturing(pp. 109-138). Woodhead Publishing.
28. Noor, A., Saeed, M. A., Ullah, T., Uddin, Z., & Ullah Khan, R. M. W. (2022). *A review of artificial intelligence applications in apparel industry*. The Journal of The Textile Institute, 113(3), 505-514.
29. Park, M., Im, H., & Kim, D. Y. (2018). *Feasibility and user experience of virtual reality fashion stores*. Fashion and Textiles, 5(1), 1-17.
30. Pereira, F., Carvalho, V., Vasconcelos, R., & Soares, F. (2022). *A review in the use of artificial intelligence in textile industry*. In Innovations in Mechatronics Engineering (pp. 377-392). Springer International Publishing.
31. Petri Helo & Yuqiuge Hao (2022) *Artificial intelligence in operations management and supply chain management: an exploratory case study, Production Planning & Control*, 33:16, 1573-1590, DOI: 10.1080/09537287.2021.1882690
32. Sareen, S. (2022). *The AI Couturiers: Redefining Fashion with Artificial Intelligence*. Scandinavian Journal of Information Systems, 34(2), 186-189.
33. Seehorn, Z., H. Tahernejad, R. Meriton, and G. Graham. 2020. "*Supply Chain Digitalization: Past, Present and Future*." Production Planning & Control 31 (2-3): 96–114. doi:10.1080/09537287.2019.1631461 .
34. Sharma, N., Sharma, R., & Jindal, N. (2021). *Machine learning and deep learning applications-a vision*. Global Transitions Proceedings, 2(1), 24-28.
35. Shinde, P. P., & Shah, S. (2018, August). *A review of machine learning and deep learning applications*. In 2018 Fourth international conference on computing communication control and automation (ICCUBEA) (pp. 1-6). IEEE.
36. Sikka, M. P., Sarkar, A., & Garg, S. (2022). *Artificial intelligence (AI) in textile industry operational modernization.* Research Journal of Textile and Apparel.
37. Tammela, I., A. G. Canen, and P. Helo. 2008. *"Time-Based Competition and Multiculturalism: A Comparative Approach to the Brazilian, Danish and Finnish*

Furniture Industries." Management Decision 46 (3): 349–364. doi:10.1108/00251740810863834.

38. Thomassey, S., & Zeng, X. (2018). *Introduction: Artificial Intelligence for Fashion Industry in the Big Data Era*(pp. 1-6). Springer Singapore.

39. Trillas, E., & Eciolaza, L. (2015). *Fuzzy logic. Springer International Publishing*. DOI, 10, 978-3.

40. Wang, S. C., & Wang, S. C. (2003). *Artificial neural network. Interdisciplinary computing in java programming*, 81-100.

41. Winfield, A. (2012). *Robotics: A very short introduction*. OUP Oxford.

42. Xu J, He Z, Li S, Ke W (2020) *Production cost optimization of enzyme washing for indigo dyed cotton denim by combining kriging surrogate with differential evolution algorithm*. Text Res J 90(15–16):1860–1871.

43. Yeo, S. F., Tan, C. L., Kumar, A., Tan, K. H., & Wong, J. K. (2022). *Investigating the impact of AI-powered technologies on Instagrammers' purchase decisions in digitalization era–A study of the fashion and apparel industry*.Technological Forecasting and Social Change,177, 121551.

44. Yuldashev Nuritdin, & Tursunov Bobir (2018). *Applying of artificial intelligence in the textile industry as factor of innovative development of the branch*. Бюллетень науки и практики, 4 (4), 396-403.

45. Yuldoshev, N., Tursunov, B., & Qozoqov, S. (2018). *Use of artificial intelligence methods in operational planning of textile production.* Journal of process management and new technologies, 6(2), 41-51.

46. Hajjaj, Mohamed Abdel Hamid Mohamed Fathi. (2023). *"Astikhdam Tiqniaat Aldhaka' Alaistinaeii Fi Aibtikar Tasmimat Tibaeiat Li'iithra' Alqimat Aljamaliat Liltasmim Almulabasi"*. Majalat Albuhuth Fi Majalat Altarbiat Alnaweiati, 9(45), 2275-2331. doi

47. Obeidat, Thouqan, Abdel-Haq, Kayed, and Adass, Abdel-Rahman. (2004). *"Albahth Aleilmiu Mafhumat W'adawatuh Wasalibha"*, Dar Alfakri, Al'urduni, Altabeat Althaaminatu, s 309.

48. Farghali, Zainab Abdel Hafeez. (2006*). "Almalabis Aljahizat Bayn Al'iiedad Wal'iintaji"*, Dar Alfikr Alearabii, Alqahirati, Altabeat Althaaniatu, s 215.

49. Kammoura, Samia Shahbi and Bey, Muhammad and Kroush, Hezieh. (2018*). "Aldhaka' Alaistinaeiu Bayn Alwaqie Walmamul Dirasat Taqniat Wamaydaniatu"*, Almultaqaa Alduwalii "Aldhaka' Alaistinaeii: Tahudin Jadid Lilqanun?, Aljazayar, 26-27 Nufimbir.

50. Al-Najjar, Fayez Juma (2013). *nazam almaelumat al'iidariat manzur 'iidari,dar alhamid lilnashr waltawziei*, al'urduni, altabeat alraabieata, s 407.

51. Mattai, Abdel Qader (2012). *tahadiyat wamutatalabat aistikhdam aldhaka' alaistinaeii fi altatbiqat alhadithat lieamaliaat 'iidarat almaerifat fi munazamat al'aemali, almultaqaa alwatanii aleashir hawl* 'anzimat almaelumat almuetamadat ealaa aldhaka' alaistinaeii wadawriha fi sune qararat almuasasat alaiqtisadiati, jamieat skikdati, aljazayir.

52. https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/53627

The role of artificial intelligence in revolutionizing the clothing and textile industry

Dr Rasha Sameer Mohammad Mujallid [1]

Abstract:

The integration of AI technologies is revolutionizing various aspects of the apparel and textile industry, from design and manufacturing to customer experience and sustainability. Through the use of artificial intelligence algorithms, workers in the apparel and textile industry can take advantage of a wealth of opportunities for innovation, efficiency and creativity.

The research aims to display the enormous potential of artificial intelligence in the clothing and textile industry through published articles related to the title of the research using the Google Scholar search engine. The research contributes to the development of the cultural thought of researchers, designers, merchants and the consumer with the importance of integrating artificial intelligence technologies in the fields of the clothing and textile industry to keep pace with technological change.

The research found that the number of results for articles published in Google Scholar in the period of time from (2016-2023 AD) amounted to 1724, and 523 articles were published at a rate of (30%), which is the highest percentage for articles published in Google Scholar, and it was the lowest period of time from 2016-2017 AD. 50 published articles (3%), and the research recommended conducting more studies in the field of artificial intelligence and its applications in the clothing and textile industry.

Keywords: Artificial Intelligence , industry ,Clothing and Textile Industry.

[1] **Associate Professor of Textiles, Department of Family Education, Al-Leith University College, Umm Al-Qura University, Makkah Al-Mukarramah, Saudi Arabia**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1277

فلسفة الزمن في الفنون المعاصرة

د. عبير أحمد الفتني[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 9/9/2023 Date of acceptance: 3/10/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص

يمثل الفن التشكيلي جزءً من ثقافة المجتمع؛ وقد واكب تطور الفن اقتحام عوالم جديدة عرفت بالبعد الرابع، فبعد أن دخل الفن حدود الهندسة والاختزال؛ بدأ يقتحم اللامعقول، فتغير شكل الفن وفلسفته، وانتقل من الحداثة إلى ما بعدها إلى المعاصرة؛ متحولاً من الهيئة الشكلية إلى هيئة رمزية ذات مضامين فلسفية ترتبط بالمؤثرات الضوئية والسمعية والحركية كونها تجسد الزمن، فأصبح المفهوم هو سيد الفكرة. ويهدف البحث إلى التعرف على مفهوم الزمن وأنواعه، ثم المفهوم الفلسفي للزمن وانعكاسه على الفن المعاصر، من خلال الدراسة التحليلية لمختارات من الفنون المعاصرة القائمة على تحقيق فلسفة الزمن.

الكلمات المفتاحية: فلسفة الزمن، الفنون المعاصرة.

مقدمة:

استدل الانسان منذ بدء الخليقة على مرور الزمن، وأهميته؛ لكونه من أهم العناصر الكونية، فقد استدل عليه الإنسان البدائي في عصور ما قبل التاريخ من خلال مشاهداته لظواهر الطبيعة المختلفة كالليل والنهار واختلاف الأهلة القمرية، وغيرها من مظاهر الحركة الكونية، كذلك مع الايقاع الحركي المنتظم لدقات قلبه، فظل منشغلاً بقضية الزمن حيث يجده في كل ما يحيط به، "إلا أنه ليس له معنى إلا في وجود حركة لأشياء تميزه تماماً كالألوان التي لا نشعر بها إلا في وجود العين المبصرة" (Hasab Alnabii, p. 4) .

ولقد انشغل العديد من الفنانين بإظهار دلالات الزمن والإيحاء به خاصة في خضم مجتمع سريع الحركة تحول إلى مجتمع الكتروني؛ "لم تعد الحركة الحقيقية فيه تحدث بواسطة البشر؛ مثلما تحدث بواسطة المعلومات الالكترونية، فأصبح الزمن والحركة جوهر الحياة في سياق المجتمع الحالي" (Zettl, 1990, p. 238) ، لذلك أصبح الزمن من القضايا المحورية بالنسبة للفن التشكيلي، ويواجهه الفنان حينما يريد التعبير عنه أو عن الأشياء التي هي جزء منه أو حتى يدخل الزمن كعنصر أساسي في تحديد كيانها" (Ismail, 1974, p. 207) .

لقد أثبتت العلوم الحديثة أن الزمن ليس كياناً مادياً له حدود، وأن كل لحظة بمفردها هي في الوقت نفسه لحظة شاملة ومستوعبة للزمن بأكمله، يحدث فيها عدد لا يحصى من الأشياء، مما جعل

[1] كلية التصاميم والفنون /جامعة جده- جده/ المملكة العربية السعودية.

الفنانين يعيدوا النظر في الطريقة التقليدية لتناول الزمن في العمل الفني؛ ويدركوا أنهم في حاجة إلى لغة فنية جديدة تستخدم مفردات ووسائل تعبير جديدة تستوعب الزمن في حركته الممتدة (Ismail, 1974, p. 244) .

ومروراً بفنون الحضارات كان للزمن أهمية بارزة في تسجيل كافة الأحداث اليومية والمشاهد المختلفة التي شملت كافة مناحي الحياة وعبرت عن الاستمرارية والتطور، مع ظهور المدارس الحديثة كان للزمن أهميته الكبرى في أعمال المدرسة التأثيرية التي كانت ترتبط ارتباطاً وثيقاً بزمن تأثير ضوء الشمس على كافة الأشياء، فبدأ التأثيريون يدرسون تأثير ضوء الشمس على الأشكال ومدى تغيرها خلال ساعات النهار المختلفة، فاعتمدوا على التوقيت الزمني، والذي يعد "أي وقت محدد من الليل والنهار، والذي يتضح من طبيعة الاضاءة، وكيفية الانعكاسات واختلاف الألوان (Sobhi, 1995, p. 242) ، وبذلك اهتم كلود مونيه Claude Monet بتسجيل لحظات من الزمن في أعماله من خلال الضوء. ومع ظهور المدرسة المستقبلية فقد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالزمن، وأثبتت أن الزمن غير مطلق ولكنه نسبي، من هنا كانت فكرة التزامن Simultaneity التي تعد امتداداً للبعد الرابع، حيث يحدث تزامن بين كل الأحداث في وقت واحد محدد(http://www.idwald/surrealismspaper(wep).htm1)، ثم أكد مارسيل دوشامب Marswl Du Chamb فكرة الزمن من خلال عمله (عارية تنزل الدرج Nude Descending the Stairs) حيث صور ايحاءً بامرأة في حركات تنازلية متزامنة، فأوجد الحركة والزمن بصورة ضمنية (htpp://www.artandculture.com/arts/movement?movementId=1037)، وبتطور الفنون ظهرت اتجاهات عديدة خاصة فيما بعد الحداثة والفنون المعاصرة؛ كان تسجيل الزمن فيها هو العامل الرئيسي وسوف تلقي الباحثة الضوء على ذلك في محاور البحث.

مشكلة البحث:

مما سبق تتحدد مشكلة البحث في التساؤل الآتي: هل يمكن إثراء العملية الإبداعية من خلال الدراسة والتحليل لماهية الزمن ومفاهيمه الفلسفية وانعكاساتها على الفن المعاصر؟

فرض البحث: يفترض البحث أنه يمكن إثراء العملية الإبداعية من خلال الدراسة والتحليل لماهية الزمن ومفاهيمه الفلسفية وانعكاساتها على الفن المعاصر.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى:

1- إلقاء الضوء على الزمن .. مفهومه وأنواعه وفلسفاته.
2- الكشف عن المفهوم الفلسفي للزمن وانعكاساته على الفن التشكيلي المعاصر.
3- الكشف عن أنواع الزمن وطبيعته داخل العمل الفني التشكيلي.
4- دراسة تحليلية لمختارات من الفنون التشكيلية المعاصرة القائمة على تحقيق فلسفة الزمن.

أهمية البحث: يهتم البحث بالآتي:

1- التعرف على بعض مفاهيم وأنواع وفلسفة الزمن وطبيعته داخل الأعمال الفنية.
2- التعرف على المفهوم الفلسفي للزمن وانعكاساته على الفن المعاصر.
3- إلقاء الضوء على الصياغات التشكيلية المتنوعة للزمن في الفنون المعاصرة.

4- اثراء المكتبات الأكاديمية بموضوع البحث.

حدود البحث: يقتصر البحث في حدوده الموضوعية على دراسة:

1- الزمن .. مفهومه وأنواعه وفلسفاته.
2- المفهوم الفلسفي للزمن وانعكاساته على الفن التشكيلي المعاصر.
3- أنواع الزمن وطبيعته داخل العمل الفني التشكيلي.
4- مختارات من الفنون المعاصرة القائمة على تحقيق فلسفة الزمن.

وقد تم تصنيف الأعمال المختارة التي عبرت عن الزمن وفقاً للمعايير التالية:

- أعمال فنية قائمة على اللحظة الزمنية في الصور الثابتة والمتحركة.
- أعمال فنية تعبر عن الزمن من خلال الضوء.
- أعمال فنية تعبر عن المفهوم التتابعي للزمن.
- أعمال فنية تعبر عن الزمن الضمني من خلال الايحاء بالحركة.

منهج البحث: يقوم البحث على المنهج الوصفي القائم على التحليل، وذلك من خلال دراسة:

1- الزمن .. مفهومه وأنواعه وفلسفاته.
2- المفهوم الفلسفي للزمن وانعكاساته على الفن المعاصر.
3- أنواع الزمن وطبيعته داخل العمل الفني.
4- دراسة تحليلية لمختارات من الفنون المعاصرة القائمة على تحقيق فلسفة الزمن.
5- الإطار العملي للبحث.

المبحث الأول: الزمن .. مفهومه و أنواعه وفلسفاته:

ماهية الزمن:

1- التعريف الاصطلاحي للزمن:

استعمل الانسان العديد من الكلمات الدالة على الزمن منها ما يأتي بمعنى الفعل: "أبد، دهر، امتد، حان، وقت"، ومنها ما يأتي بمعنى الاسم: "الأبد، الدهر، الحين، السرمد، المدة، الوقت"، كل هذه الكلمات للدلالة على مدة أو وقت طويل أو قصير، وأيضاً للدلالة على ما يجري في هذه الأوقات من أحداث أو أفعال أو قوى يتم بها الفعل" (Al-Alusi, 1977, p. 416) ، و"الزمن والزمان في اللغة العربية كلمتان مترادفتان من حيث المعنى والدلالة" (Al-Alusi, 1977, p. 370) ويقول هارتنر W. Hartner أن الكلمات المستعملة في العربية الدالة على الزمان موجودة في اللغات السامية الأخرى عدا كلمة زمان فهي في اللغة العربية فقط" (Al-Alusi, 1977, p. 416) ، ولفظ الزمن أو Time يستخدم عادة للدلالة على لحظات التغيير، وهذا ما يشير إليه معنى اللفظ في اللغة العربية أو الإنجليزية. أما في اللغة الفرنسية فإن كلمة Temps تستخدم بمعنى حسي أكثر، حيث تعني الطقس أو الحالات المتتابعة للجو، والكلمة اللاتينية Tempus وهي التي اشتقت من منها كلمة Temps وكلمة Time، أما الأصل السنسكريتي للكلمة فإنه يعني "يضيء أو يحرق" وقد يشير هذا الاستعمال إلى الطبيعة الأساسية لخبرتنا بإيقاعات الليل والنهار، فكلمة نهار Day لا تزال تستخدم بمعنى الضوء.

أما في المعاجم والموسوعات العربية والأجنبية فتم تعريف المصطلح كالآتي:

"الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره"(Manzur, 1997) ، أما "الحين" فهو اسم كالوقت يصلح لجميع الأزمان (Manzur, 1997) ، "والوقت" هو مقدار زمن الزمان (Manzur, 1997) ، و"الزمان هو الوقت قليله وكثيره، والمتزامن هو ما يتفق مع غيره في الزمن" (المعجم الوسيط)، وعرفت الموسوعة البريطانية Encyclopedia Britannica الزمن بأنه: مفهوم أساسي يتعامل مع وقوع الأحداث، فيكون هناك ترتيب محدد عندما يقع أي حديث غير متزامن في مكان واحد، فإذا كان الحدثين (أ، ب) فقد يحدث (أ قبل ب) أو (ب قبل أ)، وبين كل حدثين غير متزامنين تقض فترة من فترات الزمن، ويستلزم قياس الزمن وجود نظام دقيق يمثل مرجعية لتحديد وقت حدوث أي حدث ويقوم بتقديم فترات زمنية ثابتة (Benton, 1973, p. 115) , وتعرف الموسوعة القياسية الجديدة New Standard Encyclopedia الزمن بأنه: المفهوم الذي يستخدم لوصف كم من الوقت يستغرق وقوع الأحداث، ويتم تسجيله وقياسه بوسائل عديدة، أكثرها شيوعاً ساعات المدد الزمنية التي تقل عن اليوم، والتيجة للمدد الزمنية الأكثر طولاً، ولكن يوجد وسائل أخرى لرؤية الزمن وقياسه كما في النظرية النسبية لأينشتاين على سبيل المثال، فالزمن يعد غير منتظم كما هو في الحياة العادية، ولكنه يتمدد (يتقلص) تبعاً للحركة النسبية، كما يعتمد قياس الزمن على التغيير والحركة أو كلاهما، فبدونهما يكون قياس الزمن مستحيلاً (New-Standard-Encyclopedia, 1991, p. 269) ، كما تعرف موسوعة ستانفورد الفلسفية Stanford encyclopedia of philosophy الزمن على أنه: شيء يمكن أن ندركه ونشعر بمروره بجميع حواسه، ويتم ادراكه من خلال تغيير الأحداث خلال الزمن (http://www.plato.stnprod.edu/entries/time-experience).

2- ماهية الزمن لدى بعض المفكرين والفلاسفة:

يقول (الطبري) أن الزمن هو: ساعات الليل والنهار، وقد يقال ذلك للطويل من المدة والقصير منها (Al-Alusi, 1977, p. 416) ويقول (الخوارزمي) "أن الزمن مدة تعدها الحركة (Al-Alusi, 1977, p. 471) ويقول (ابن سينا) في رسالة الحدود؛ أن الزمن هو: مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر (Ibn Sina, 1989, p. 92) وورد عنه أيضاً في (النجاة) وفي (عيون الحكمة) أنه يؤكد الارتباط التام بين الزمن وبين الحركة، فمتى لم يحس بالحركة لم يحس بزمن(http://www.baiajg.com/moson/falsafah/u512cdms.htm)، ويفسر (الأشعري) الوقت بأنه: "الفرق بين الأعمال، وهو مدى ما بين عمل إلى عمل، وأنه يحدث مع كل وقت فعل" (Al-Alusi, 1977, p. 416) ويفرق (البضاري) بين المدة بأنها: "حركة من البداية إلى النهاية، وبيّن أن الزمن قسم من المدة، وأما الوقت فإنه جزء من الزمن، ويرى (أندريه لالاند) Lalande في معجمه الفلسفي والنقدي أن الزمن هو نظام تتابع الأشياء أو الحادثات في تتالي وتلاحق وتقارن (Muhammad, 1986, p. 220) كما يرى (جورج كوبلر) George Kubler في كتابه نشأة الفنون الإسلامية "إن الزمن كالعقل لا يمكن معرفة ذاته أو جوهره، فنحن لا نعرف الزمن إلا بصورة غير مباشرة عن طريق ما يحدث فيه أو بملاحظة التغيير والدوام، وإدراك تتابع الحوادث في الأوضاع المستقرة، والانتباه إلى التباين في سرعات التغيير المختلفة" (Assab, 1989, p. 11) .

3- المفاهيم المتعددة للزمن:

يعتمد مفهوم الزمن على عدة عوامل وجوانب تؤثر فيه وفي تشكيله كمفهوم مرتبط بهذه الجوانب، فمفهوم الزمن قد يتشكل من خلال ثقافة المجتمع ومفاهيمه الاجتماعية والعقائدية، والتطورات الاجتماعية والثورات الاجتماعية الهائلة، التي تتقدم بشكل سريع، وتختلف من مجتمع لآخر، وتقوم الباحثة بعرض مجموعة من المفاهيم المختلفة التي أثرت على تشكيل مفهوم الزمن من عدة جوانب، كما أثرت على دلالاته التعبيرية، في المفاهيم المتعددة للزمن.

- **المفهوم الديني للزمن:**

المفهوم الديني للزمن ليس مفهوم تشريعي تعبدي ارتبط بالعبادات التي ارتبطت بمواعيد زمنية محددة وثابتة كالصلاة والصيام والحج، بحيث أن أدائها لا يتحقق إلا عن طريق الالتزام بأوقات حسب اليوم والشهر والسنة، بل لقد ربط الله الزمن في القرآن الكريم بعدة نواحي وجعل منه مادة تأمل للإنسان من أجل أن يكشف عظمة الله وقدرته من خلال مفردة الوقت ووحدات عناصر الزمن، وضرورة التأمل فيها ودراستها بنظرة موضوعية، كما أقسم به أحياناً ليبين مدى أهميته كما ورد في الآيات: (وَالْعَصْرِ، إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ) (القرآن الكريم: سورة العصر، آية 1، 2)، (وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى، وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى) (القرآن الكريم: سورة الليل، 1، 2)، ولقد وردت فكرة الزمن في القرآن الكريم على مستويين؛ الأول اصطلاحي والثاني نظري فلسفي. أما المستوى الاصطلاحي فيخص مصطلح الزمن، حيث ألفاظه دالة عليه كالدهر والحين والآن والمدة واليوم والأمد والأجل والسرمد والأبد والخلد والوقت والعصر، وغيرهم (Ati, 1980, p. 118) وهي معالجة اصطلاحية ولكنها كانت من الدقة والشمول بحيث أفادت الفلاسفة والمتكلمين المسلمين في تجديد مفهوم الزمن، وتساعدهم أيضاً على الانتقال نحو تأصيل المشكلة وطبعها بالطابع الإسلامي. أما المستوى الثاني فيمكن أن نجد في القرآن الكريم بوادر التقسيم الذي سيعتمده بعض الفلاسفة المسلمين للزمن، وهو تقسيم إلى قسمين، زمن مطلق من خلال مفاهيم السرمد والخلود والدهر الذي يعني الزمن الذي ليس له بداية ولا نهاية (Ati, 1980, p. 123) وقد شكل هذا المفهوم الديني للزمن فلسفة الفن لدى الفنان المسلم، ولم تأتي الفنون الإسلامية بعيدة عن هذا المفهوم، فالفن الإسلامي هو فن المطلق، حيث كان الفنان حراً إلى أبعد حد في اختيار الصيغة والتكوين الذي يؤلفه ويبدعه، ولقد ارتبط الفن الإسلامي بمنظور التوحد الذي قامت عليه العقيدة الإسلامية، وهو مفهوم قديم ولكنه مع الإسلام أصبح أساساً لحضارة المسلمين، ونجده من الوحدات التجريدية الرياضية، الزخرفية لفكرة فناء الدنيا وخلود الآخرة، تلك الوحدة المعروفة باسم الأرابيسك، والتي استمرت عبر العصور مميزة للفن الإسلامي. والقسم الثاني هو الزمن الطبيعي الذي يتضح في اليوم والشهر والساعة وغير ذلك، وقد ظهر هذا النوع في التصوير الإسلامي بالتعبير عن مشاهد الليل والنهار في الوحدات التصويرية، وأحياناً كان الفنان يجمع بين مشاهد الليل والنهار في لوحة واحدة إعطاء الاستمرارية أو الإشارة إلى تسلسل الأحداث. ونجد أن فنون العصر الإسلامي عما عداها من الفنون، تتسم بالتكامل بين القيم المادية والروحية، ولم يكن هناك فن للدنيا وآخر للدين، بل فن واحد للحياة بشقيها.

- **المفهوم العلمي للزمن:**

تؤكد جميع فروع العلم بأن الزمن يعد إطار لهذا الوجود، وكل علم من العلوم له اعتماده الخاص على مفهوم الزمن، فالحياة لا توجد إلا بمقدار ما تتطور في زمن، والمعرفة العلمية على اطلاقها تتشابك تشابكاً خاصاً مع الزمن، فقدرة العلم على التنبؤ التي تتعاظم يوماً بعد يوم وتزداد دقة تعد اقتحام لآفاق المستقبل، أي آفاق الزمن الذي لم يوجد بعد، وكما يوجد التنبؤ العكسي الذي يقتحم الماضي، كأن يستدل العلماء على أوضاع فلكية أو T.dhzdm كانت منذ زمن قريب أو بعيد، فإن تنامي القدرة على اقتحام آفاق الزمن معيار مهم من معايير التقدم العلمي الذي يحرزه الإنسان.

إن حدوث طفرة في العلم والتكنولوجيا وظهور الأجهزة والوحدات الرقمية التي تقوم بتخزين المعلومات والصور وتعيد استدعائها مما حث الفنان المعاصر إلى التجديد والبحث العلمي لخلق علاقات فنية تتوافق مع العالم الذي يعيش فيه، مما أسهم في ظهور الحركة الفعلية من خلال الطاقة المتحركة لإعطاء الأعمال الفنية حركة فنية ومتطورة وممتدة في الزمن حتى أصبحت مشكلة الزمن بالنسبة للفنان المعاصر مشكلة جوهرية ذات أبعاد جديدة لا تكتفي فقط بفكرة الإيحاء بالزمن بل بتجسيده فعلياً مستفيداً بإمكانيات التكنولوجيا الحديثة مما أدى إلى ظهور ما يسمى بالفنون الزمنية Time based-art والتي مكنت الفنان من التحكم في زمن عرض العمل الفني والزمن الذي يستغرقه المشاهد لإدراك وتذوق العمل الفني، وذلك في الأعمال التي يستخدم فيها وسائط إلكترونية ورقمية بعكس الأعمال الفنية ذات الوسائط التقليدية حيث يتحكم المشاهد في زمن الإدراك والتذوق هو كم من الوقت يستغرقه لمشاهدة العمل الفني، وبذلك يكون الزمن من المفاهيم الأساسية في خبرة التذوق، وأحدثت المتغيرات الجديدة في الأشكال والصور وأسلوب عرضها بتوالي معين وزمن محدد مكبرة ومصغرة بنوع من التحكم الذي لم يكن موجوداً من قبل، وكذلك إمكانية استخدام أصوات مجسمة واستدعاء أصوات حية ودمجها بمعادلات رياضية نتيجة للطفرة التي حدثت في عالم الاتصال وبث المعلومات واستقبالها، كل ذلك أدى إلى تغيير إدراك الزمن داخل العمل الفني، هذا وقد تناول الدكتور زويل الزمن بأن له وحدة حددها علمياً، ونال على اكتشافها جائزة نوبل.

- **المفهوم السيكولوجي للزمن:**

لقد مهد كانط Kant السبيل أمام علماء النفس لدراسة المفهوم السيكولوجي للزمن فأصبح المفكرون وعلماء النفس من بعده أقل اهتماماً بفكرة الزمن منهم بإدراك الزمن، ومن هنا تحولت المشكلة بالتدريج بعد كانط من مجال نظرية المعرفة إلى مجال علم النفس، وتبع ذلك ميل متزايد لدراسة المظهرين الأساسيين للزمن وهما التتابع والمدة (Al-Alusi, 1977, p. 377) وأضح علماء النفس أن فكرة التتابع الزمني لا يمكن التوصل إليها والشعور بها إلا عن طريق إدراك وفهم العلاقات التي تربط بين الأشياء والأحداث المتتابعة، وإدراك التتابع في العمل الفني يتطلب إدراك بصري وذهني ونفسي. والتتابع في الفن هو عبارة عن مجموعة من العناصر أو الأحداث التي يتم ترتيبها في تتابع فراغي أو زمني في تغيير إدراك الزمن داخل العمل الفني (Walker, 1992, p. 582)

والفنون التتابعية Serial arts تتطلب نوع من الإدراك الشامل حيث يتم إدراك التتابع بصرياً من خلال إدراك مكونات العمل الفني في رؤية شاملة، كما يتطلب إدراك مفهوم العمل الفني ومضمونه والتعايش مع

أحداثه سيكلوجياً، كما يتضح هذا المفهوم في فنون التحول Transformation art والعمليات Process art حيث يتم تحول المواد المصنوع منها العمل الفني من حالة إلى حالة خلال عملية واحدة أو عدة عمليات في فترة زمنية، كأن يتحول الثلج من حالته الصلبة إلى ماء فيكون في حالة سائلة من خلال عمليات الذوبان، فهنا تنتقل الخامة من حالة إلى حالة في فترة زمنية محددة واحدة، وفي بعض الأعمال الفنية يكون هناك عدة عمليات تقوم بتحويل المواد إلى أكثر من حالة، وبالتالي يكون هناك أكثر من مدرك في العمل الفني، وقد قدم الفنان جان تانجلي J. Tinguely نموذجاً من الأعمال الفنية الحركية التي تقوم بتفجير نفسها ذاتياً بعد فترة من الزمن، مما يدخل المتلقي في حالة تفاعل مع العمل الفني خلال مراحل تحوله من كيان فني إلى حالة الانهيار والفناء كنهاية حتمية لكل شيء في العالم، فيحدث لدى المتلقي تداعيات تؤثر عليه سيكولوجيا وتنقله من حالة نفسية إلى حالة نفسية مغايرة في فترة زمنية محددة.

وقد كان للأبحاث العلمية ونظريات الإدراك أثر كبير في إضافة البعد الرابع (الزمن) كبعد جديد للأبعاد المكانية الثلاثة، والذي يدرك ضمنياً من خلال حركة جسم معين في الفراغ، فأصبحت الأعمال الفنية تتميز بالإدراك المتحرك، فالشكل قد يكون ثابتاً إلا أن الإدراك متحركاً كما في أعمال المدرسة المستقبلية.

وفي الربع الأول من القرن العشرين تحول علم النفس إلى دراسة السلوك المنظم جمالياً، وقدم بول جريس Paul Grease –عالم النفس الفرنسي- تصوراً لمفهوم الزمن يهتم بشكل أساسي بدراسة الطرق المختلفة التي بها يحاول الإنسان أن يتلاءم والفوارق الزمانية الخاصة بوجوده (Al-Alusi, 1977, p. 380) ، وقد استفاد الفنانون من هذا التأثير الزمني على السلوك في الأعمال الفنية في النصف الثاني من القرن العشرين، فبدراسة العلاقة بين الفنان والعمل الفني والمتلقي استطاعوا أن يؤثروا على رد فعل المشاهد للعمل الفني خلال فترة زمنية محسوبة ومحددة من خلال وضع المتلقي في بيئة نفسية تؤثر على تلقيه للعمل الفني وتفاعله معه بحيث يعكس الفنان على المتلقي شعوراً بالتوتر، الترقب، الخوف، الدهشة، ثم ينتقل به إلى جزء آخر من العمل لفترة زمنية أخرى تعكس عليه شعوراً آخراً بالارتياح أو البهجة كما في الأعمال الفنية المجهزة في الفراغ Installation والتي يدخل فيها الفنان المتلقي مثلاً في حيز مظلم لفترة محددة يلعب الزمن فيها دور كبير في التأثير على الحالة النفسية والسلوكية للمشاهد، فإن قلت هذه الفترة الزمنية لا تأتي بالتأثير المرجو منها، وإن زادت تُفقد العمل إثارته ويصاب المشاهد بالملل أو بالخوف الزائد، وبذلك تفقد التأثير المرجو منها لذلك يقوم الفنانين بدراسة التأثير السيكولوجي لتجاوب وتعايش المتلقي مع العمل الفني خلال زمن معين، وعن طريق هذه التأثيرات النفسية يقوم الفنان بتنظيم سلوك المشاهد زمنياً من خلال المراحل التتابعية في إدراك العمل، وذلك قد يكون أيضاً عن طريق استخدام التأثيرات النفسية للألوان المختلفة بمساحات معينة وتعريض المشاهد لها لفترات زمنية محددة، وكذلك الأصوات واختلاف التأثير النفسي لقوة الصوت وتردده وزمنه وإيقاعه الرتيب أو المتغير أو المتوتر، وكذلك قد يستخدم الفنان أنواع من التآلفات في العمل الفني تعطي شعوراً نفسياً بالراحة، وقد يحدث بعض التنافرات التي تعطي شعوراً بالقلق والتوتر مما يؤثر على المتلقي من خلال الزمن النفسي.

- **المفهوم الاجتماعي للزمن:**

يرتبط مفهوم الزمن ارتباطاً وثيقاً بالإنسان الذي يحدده بناءً على معايشته للبيئة التي يعيش فيها من ناحية والمجتمع الذي ينتمي إليه من ناحية أخرى، والزمن الاجتماعي يربط بين التقسيمات زمنية مثل السنة والفصل والشهر واليوم والصباح والمساء والليل والنهار والشرق والغرب وغير ذلك، وبين أحداث ووقائع اجتماعية يمارسها كل مجتمع في كل وقت من هذه الأوقات كالاحتفال بالمناسبات والأعياد المختلفة في مواقيت زمنية تختلف من مجتمع لآخر ويقوم الفن بدور التعبير عن مثل هذه المناسبات وفقاً لكل مجتمع، وأيضاً تختلف المفاهيم الاجتماعية لهذه الأزمنة والأوقات المختلفة من مجتمع لآخر، فوقت الظهيرة مثلاً في المجتمعات العربية يعني الراحة والقيلولة بينما يعني وقت العمل في المجتمعات الغربية، كما يعني وقت الفجر عند المجتمعات الإسلامية الاستيقاظ للصلاة وبداية اليوم والنشاط، فلكل مجتمع مفهومه الخاص عن الزمن، كما يختلف أيضاً هذا المفهوم في المجتمعات الباردة عن المجتمعات الحارة، فقد يقف الزمن وتقف حركة الحياة والعمل في المجتمعات الغير معتادة على البرودة في وقت الشتاء القارص إذا اشتدت برودة الجو وهطلت الأمطار في حين أنه لا يتوقف، وتظل حركة الحياة وينشط أفراد المجتمع في المجتمعات الباردة المعتادة على البرودة والأجواء الضبابية التي عبرت عنها لوحات الفنانين في هذه المجتمعات، في حين عبرت الأعمال الفنية عن الجو المشرق المشمس في وقت النهار في البلاد الحارة والدافئة الذي ظهر في ألوان الشرق الساخنة والساطعة التي توحي بالنهار المشرق.

ويرتبط الزمن الاجتماعي بمجموع الأفراد الذين يكونون العقل الجمعي للمجتمع الذي يشارك بدوره في اعطاء الزمن تصورات مختلفة تتباين من مجتمع لآخر وفقاً للبيئة التي يعيش فيها الإنسان والأسلوب الذي يحيا به في مجتمعه، إلى جانب نوع العمل الذي يقوم به ومعتقده الديني ومستوى تعليمه، كل هذه العوامل تساهم بدور فعال في تحديد مفهوم الزمن في ذهن أفراد المجتمع، ولكل فرد لغته التي يكتسبها من مجتمعه والتي تعكس ثقافة المجتمع، وتحمل تصوره ورؤيته لكل ما حوله، ويقوم الفن بدور كبير في ترجمة هذه الرؤيا فيعبر الفن عن الزمن الخاص بكل مجتمع وبكل عصر، فكلما تقدم الزمن أصبحت المجتمعات تسير نحو السرعة والحركة وأصبح إيقاع الحياة سريع وإيقاع الفن أيضاً، فظهرت أنواع جديدة من الفنون تتماشى مع الزمن الذي يعيشه المجتمع، ففي القرن العشرين مع ظهور تكنولوجيا التصنيع التي أحدثت ايقاعاً مغايراً جعل الناس تتحرك بآلية معينة ظهر معها المجتمع المستهلك لهذه التكنولوجيا، مما أدى إلى ظهور فن العامة pop art الذي عبر عن ايقاع المجتمع السريع الذي قامت ثقافته على الوجبات السريعة والثقافة الاستهلاكية، واتخذ هذا النوع من الفن من الموضوعات التي تشغل الجماهير مادة للتعبير وهدف إلى نقد حياة الإنسان المعاصر السريعة باستخدام الصور الشعبية المتداولة في هذا الوقت في المجتمع الأمريكي كإعلانات السلع والمعلبات المختلفة وعبوات الكوكاكولا وغيرها من الصور، وظهرت في أعمال بعض الفنانين مثل الفنان آندي وارهول Andy Warhol الذي اعتمد على تكرار بعض العناصر الاستهلاكية وصور نجوم السينما كصورة مارلين مونرو تعبيراً عن ثقافة المجتمع التي أثرت على مفهومه للزمن في العمل الفني الذي يتم تلقيه في ضوء المفهوم الاجتماعي للزمن، وفي زمن الثورة الصناعية والتكنولوجية ظهرت فنون الحركة ثم ظهر استخدام الزمن الفعلي في فنون الحركة الفعلية.

أشكال (1،2،3) الفنان أندي وارهول: مجموعة من الأعمال التي تعبر عن الثقافة الاستهلاكية.

وعندما صارت المجتمعات أكثر تقدماً وأصبحت في سباق مع الزمن؛ حل الكمبيوتر محل فرشاة الفنان في ثوان معدودة، فأصبح الزمن زمن الفنون الرقمية في عصر الانترنت التي اختصرت الزمان والمكان، فتغير مفهوم الزمن في المجتمعات المعاصرة وما كان يحسب بالأيام والشهور قديماً أصبح يحسب بالجزء من الثانية في مجتمعاتنا الحالية، وقد فرضت هذه التكنولوجيا الهائلة نوع من العزلة الاجتماعية وزيادة الفجوة والانفصال بين أفراد المجتمع مما جعل فنون ما بعد الحداثة تسعى في المقام الأول لسد هذه الفجوة وإزالة الحواجز بين الفنان والعمل الفني والجمهور، والعمل على مشاركة المتلقي مع العمل الفني والفنان من خلال خروجه للفراغ المطلق للتوحد مع الجمهور مما أوجد تغير في مفهوم العمل الفني وعلى رؤيته وتلقيه خلال الزمن بتغير مفهوم المجتمع للزمن ومعالجته من خلال الفن.

المبحث الثاني: المفهوم الفلسفي للزمن و انعكاساته على الفن المعاصر:

يعد مفهوم الزمن من المفاهيم التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان، ويتحدد هذا المفهوم بعاملين:

الأول: عامل مادي، يتمثل في البيئة الطبيعية التي يعيش فيها الإنسان.

الثاني: عامل معنوي، يتمثل في ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، فكل مجتمع وكل عصر أيضاً عاش تجربته مع الزمن، وعاشها أهل هذا العصر، وصاغها فلاسفته، كما انعكس بشكل كبير على فنون هذا العصر.

وفيما يلي عرض لمفهوم الزمن من وجهة نظر بعض الفلسفات المختلفة:

1- خلود الزمن في الحضارة المصرية القديمة:

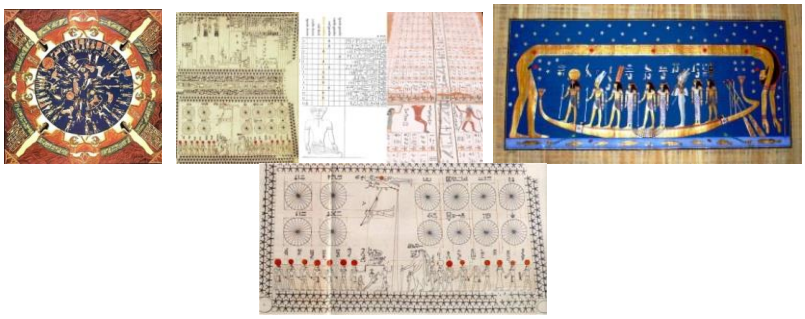
أثرت فكرة الخلود كعقيدة وفكر عند الفنان المصري القديم على تصوره للزمن، فصور كل ما هو دائم وليس عرضي، فقدم نوعاً من البعد الزمني في لوحاته حيث قام بتصوير عدة أحداث متعاقبة تمثل أحد الأنشطة التي يمارسها في حياته اليومية، فجمع بذلك بين أزمنة عدة في عمل فني واحد"(Nasr, 1993) كما كان يصور التسلسل الزمني في مجموعة من الصور المتجاورة التي تحكي لحظات الحدث في مواقف متتابعة، وإن ظلت كل صورة مستقلة عن غيرها من الصور، أي ظلت كل صورة مجرد تعبير عن لحظة زمنية بعينها

من ذلك التسلسل الزمني الذي تحكيه مجموعة الصور كمشاهد محاكمة الموتى ببردة آني (كتاب الموتى)، ومشاهد تتويج الملك، ومشاهد الولادة الملكية، والحساب والعقاب، ورسوم الفلك والأبراج، وغيرها من المشاهد المتتابعة التي تصور حدث معين.

شكل (4) مشاهد الحساب في مصر القديمة، كتاب الموتى الفرعوني ، شكلي (5، 6) الجرائم والعقوبات في مصر القديمة.

(https://www.google.com/search?q=%D9%85%D8%B4%D8%A7%D9%87%D8%AF)

كما كان للفنان المصري القديم رموزه التي عبر بها عن أقسام الزمن كفصول السنة والمواسم من خلال مشاهد الحصاد والاحتفالات والأعياد، كما عبر عن الليل والنهار من خلال أشعة الشمس والنجوم الذهبية المرصعة بها أسقف المعابد والمقابر، وبذلك نجد أن هناك مفهوم سائد وموحد للحضارة المصرية القديمة عن الزمن الخالد، والذي أثر على مفهوم الفن وأهدافه، وبالتالي على أساليبه ورموزه التعبيرية الدالة على الزمن.



أشكال (7، 8، 9، 10) مشاهد لعلوم الفلك والحسابات الزمنية في مصر القديمة

(https://www.google.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D9%83).

2- الثبات والتغير في مفهوم الزمن عند الإغريق:

كان لفلاسفة اليونان نظرتهم الخاصة تجاه البعد الزمني، فتميزت معاملتهم لمفهوم الزمن بتأمل طبيعته وماهيته، وكانت الفلسفة من الفروع الهامة التي أثرت في توجهات الفنانين التشكيليين، والتي تحرك ضمنها النظام الفني، خاصة وأن الاتجاهات الفن الفردية والجماعية تعتمد على نظريات الفلسفة، حيث كان الإغريق يصورون الزمن دائرياً لا بداية له ولا نهاية، يعود دائماً إلى نقطة بدئه، وقد اتسم بالرتابة والتجانس وتشابه الأجزاء، وسرى على نفس النهج الفكر اليوناني بأسره من قيم النظام والتناسب والتحديد، وهي القيم التي عبر عنها فن هذه الحضارة التي اتسمت بالسكون والاستقرار، ودار الجدل بين فلاسفة تلك الحقبة في مقابل الثبات، ونجح أفلاطون في بيان خصائص العالم المتغير الذي يخضع للزمن والعالم الثابت الغير متغير الذي لا يخضع للزمن، فالزمن في نظره هو الصورة المتحركة للأزلية والتي تكشف عن نفسها في

عالم تحكمه دورات من التغير المستمر، ثم عالج ارسطو مشكلة الزمن في مواضيع عديدة من كتبه وأورد لها فصلاً هاماً في كتاب (الطبيعة)، واهتم اهتماماً كبيراً بطبيعة الزمن وخصائصه، على وجه الخصوص بقابليته للقياس أكثر من اهتماماته بوضعه في الكون كحقيقة أو كمظهر (Ati, 1980, p. 67)وخرج بنظرية تكاد تكون متكاملة حلل فيها الزمن من الناحيتين الذاتية والموضوعية تحليلاً دقيقاً ومتعمقاً، فالجانب الذاتي يرتبط بالنفس والشعور، والجانب الموضوعي يرتبط بفكرة الحركة، وبكل ما هو محسوس، وقسم أرسطو الحركة إلى ثلاثة أشكال هي:

أ- حركة نوعية او كيفية: وتأخذ شكل التناوب alternation، ويمكن أن تفهم كدرجات من التحول كالتغيير من البارد إلى الساخن، وهو عملية تسخين أو تحول إلى الساخن، وقد قامت بعض أنواع الفنون المعاصرة على هذا النوع من الحركة كفنون العمليات Process والتحول Transformation، وظهرت في مجال الفن الحركي التحورات المادية حيث الانتقال من حالة الحركة إلى حالة السكون، ومن الحالة الغازية إلى حالة السيولة أو التجمد، وهكذا التحول يحدث في زمن.

ب- حركة كمية: وهي التغيير في الحجم بالزيادة او النقصان.

ج- حركة موضوعية: وهي التغيير في المكان، وهي بالنسبة لأرسطو أساس كل صورة الحركة (Ghoneim, 1977, p. 374) ، وبذلك نجد ارسطو قد ذهب إلى القول بأن الزمن هو قياس الحركة والتحرك، ومن أهم خصائص الحركة:

- أنها متصلة: فوجب أن يكون الزمن متصلاً مثلها.
- أن الحركة يمكن أن تقسم إلى (ما قبل) و (ما بعد) فوجب أن يقسم الزمن إلى قبل وما بعد، فنحن ندرك الزمن كلما أدركنا (ما قبل) و (ما بعد) من أحوال الحركة، وعندها نتحقق من أن الزمن قد مر (Ati, 1980, p. 70) وبذلك فالحركة من العناصر الهامة التي ارتبطت بالزمن، وقيس بها في الفنون البصرية، فكان مبدأ التصوير القديم لدى الفنان الايحاء بالزمن عن طريق الحركة، أما في العصر الحديث فقد أصبح هدف الفن هو تصوير الحركة الكاملة للأشياء بتحقيق عنصر الزمن.

3- الزمن المطلق في الفكر الإسلامي:

قامت العقيدة الإسلامية على مبدأ التوحيد، واعتبار الزمن الدنيوي زمن فاني؛ والزمن في الآخرة زمن أبدي لا متناهي، فأتت الزخارف الاسلامية متصلة لا متناهية، كما أتى تعبيره عن الزمن في الأعمال التصويرية أيضاً موافقاً لهذا الفكر، فقد عبر عن مشاهد الليل والنهار منفصلة، ولكنه قد اعتاد بشكل عام رسم صورة في وضح النهار؛ لذلك كانت ألوانها ساطعة زاهية على الرغم من رسمه بعض الصور التي تمثل أحداثاً تدور ليلاً فيرسم النجوم والقمر ولكن ألوانها ساطعة وزاهية (Farghali, 1991, p. 242) ولم يكتفي الفنان المسلم في هذا الأسلوب بجمع الأحداث والأشخاص في مجال فراغي واحد؛ أو تكرار الأشخاص في عدة مواقف، بل نجده أيضاً جمع الأشكال ذات الطرز والأزمنة المختلفة في مجال الرؤية الفراغية الواحد، وبذلك قد تخطى قيود الزمان (Sobhi, 1995, p. 156) .

ولقد ربط ابن سينا بين الزمن والحركة والمسافة، وأكد أنه لا يمكن أن نتصور الزمن بدون الحركة؛ ولا الحركة بدون المادة، "والزمن ينتج عن تميزنا لأطوار الحركة المتعاقبة، وهو مبني على المادة التي تصير بها الحركة قابلة للقياس، لأن المادة مؤلفة من أجزاء منتقلة من حال إلى حال، ومن موضوع لآخر" (Ati, 1980, p. 70) . وبذلك أكد ابن سينا وغيره من الفلاسفة المسلمين أن الزمن عبارة عن حركة، أو تغير؛ فلولا الحركة لن نشعر بالزمن، ولكن الاختلاف بين الزمن والحركة أو التغير يكمن في كون الزمن شمولي في كل مكان وكل ما هو موجود، أما الحركة أو التغير فيحدثا في الشيء نفسه أو الحيز الذي يوجد فيه الشيء، كما أن الحركة قد تكون أبطأ أو أسرع، أما الزمن فغير ذلك، وأن السرعة والبطء يقاسا بالزمن. وعن توالي وشمولية الزمن عند أبو العلاء المعري؛ فإنه يرى أن للزمن كم ومقدار ولكنه ليس مقدار الحركة، فهو مقدار الحوادث أو كمها، فلا يمكن أن نعرف حقيقة الزمن قبل أن نعرف الحوادث، وبذلك ركز في رؤيته على العلاقة التي تربط بين الزمن والحوادث المنسوبة إليه. وأهم خصائص الزمن عند أبي العلاء المعري هي: التعاقب، التوالي، والجريان المستمر، كتعاقب الليل والنهار والماضي والمستقبل.

أما عن الزمن عند أبو بكر الرازي فيرى أنه ينقسم إلى:

- الزمن المطلق: الذي لا تعده حركة فتكون المدة هي الدهر.
- الزمن النسبي: المرتبط بالحركة.

وتقترب نظرية الرازي من نظرية نيوتن في الفلسفة الحديثة لرؤية الزمن حيث قسم نيوتن الزمن إلى:

- الزمن الحقيقي الرياضي: وهو قائم بذاته، مستقل بطبيعته من غير نسبة على شيء خارجي.
- الزمن النسبي: وهو قياس حسي خارجي لأية مدة بواسطة الحركة، والزمن المستعمل في الحياة العادية على هيئة ساعات وشهور وأعوام (Ati, 1980, p. 188) .

4- مفهوم الزمن قبل القرن العشرين:

أ- تتابعية الزمن عند جون لوك John Lock :

يعتبر جون لوك فكرة الزمن من الأفكار المعقدة التي نحصل عليها عندما نتأمل في ظهور أفكار عديدة الواحدة تلو الأخرى في عقولنا محدثة بذلك فكرة التتابع Succession، أو عندما نتأمل المسافة التي تفصل بين أجزاء هذا التتابع محدثة بذلك فكرة المدة أو الفترة الزمنية أو الأمد Duration، وعلى ذلك فالزمن هو نوع من التغير الكوني للأحداث. ولقد أصبح التتابع أو التسلسل الحدثي يجسد من خلال الأعمال الفنية الزمنية Time-based art التي تتعامل مع الزمن الفعلي مثل أعمال الفيديو Video art وأعمال الفيديو المجهزة في الفراغ Video Instillation.

ب- الزمن والحدس عند كانط:

يرى كانط أن الزمن صور الحدس؛ والحدس هو الخبرة المباشرة ذات المحتوى الحسي والتي يسمها ظواهر، وأن الزمن لا يمكن أن ينتج في رأيه عن تعدد اختلافات الاحساسات وإنما يتضح فقط من الطريقة التي يقوم بها العقل في ربط هذه الاحساسات" (Ghoneim, 1977, p. 376) . ويضيف أن الزمن هو وسيلة لفهم الظواهر فنحن لا نفهم الزمن بشكل مباشر ولكننا نستشعره بمرور الأحداث. وعلى ذلك يرى كانط أن الزمن:

- له خصائص أساسية (الوجود والتتابع معاً)، ولا يمكن ادراكهما ما لم تكن لدينا فكرة مسبقة عن الزمن في عقولنا أي أن الاحساسات لا يمكن ملاحظتها باعتبارها زمنية إذا لم نكن نعرف من قبل ماذا نعني بالوجود والتتابع معاً (Al-Kholy, 1990, p. 24) .
- لا يمكن أن نفكر في الظواهر باعتبارها خارجة عن الزمن، ومع ذلك يمكننا أن نفكر في زمنٍ خالٍ أو فارغٍ، أي أنه يمكن أن نلغي الأشياء من الفكر ولا يمكن أن نلغي الزمن؛ وهذا من شأنه أن يجعل الزمن سابقاً منطقياً على الظواهر.
- هو فقط صورة للحدس، وعليه يمكن أن نفسر استحالة أن نفكر في زمن ذو بعدين أو في زمنين موجودين معاً، فعجز عقولنا يرجع إلى حقيقة أن الخبرة لا تكشف عن هذه الأفكار، لخصوصية الأفكار التي لا تقبل التفكير فيها.

وبذلك فالأعمال الفنية تعبر عن الصورة الحدسية التي تنبع من أعماق اللاشعور، مما يتيح الفرصة أمام المشاهد للجمع بين ذكريات الماضي وإثارة خياله إلى المستقبل؛ وذلك تبعاً للحالة النفسية والذهنية بمعنى أنه يستطيع وفق الحركة أن يضيف البعد الرابع (الزمن) أو يلغيه فيكون العمل الفني استاتيكي شبيه باللوحة التقليدية (Ibrahim & Zaki, 1992, p. 3)

5- **فلسفة الزمن في القرن العشرين:**

- **ديمومة الزمن عند هنري برجسون:**

يعد برجسون من الفلاسفة المعاصرين الذين جعلوا الزمن محوراً لفلسفتهم، فقد اكتشف في الديمومة المعنى الايجابي للزمن، ورأى فيها مصدر الوجود الحقيقي، والديمومة في المصطلح البرجسوني هي الزمن اللاعقلاني، أي الخاص بالنفس الإنسانية الذي يدرك بواسطة الحدس- الخبرة الداخلية الحية (الخولي، يمنى طريف: مرجع سابق. ص92)، كما تعني الديمومة ايجابية الزمن واقترانه بالخلق والإبداع، وهو بذلك يعيد فكرة الزمن الكيفي الذي لا يدرك بالأفكار العقلية المجردة بل يدرك بالحدس، والتجربة الفنية لديه ما هي إلا حدس مباشر يصل إلى الكيفيات الخاصة بكل موجود وبحركته وتغيره المستمر. وكانت لآراء برجسون أثرها على الفن الحديث الذي اهتم بالتعبير عن قضية الزمن، وأصبح بمثابة الملهم للفنانين بحركة الجسد في الزمان والمكان خاصة في فنون الأداء التي اعتمدت على الزمن كأحد أهم عناصرها، حيث ربط بين الحدس والإدراك الحسي في مفهوم الزمن (Rush, 1999, p. 12)

- **الزمن والوجود عند هيدجر:**

نظر هيدجر M. Heidegger إلى الوجود من خلال الزمن، في كتابه (الوجود والزمان) والذي اكتسب أهمية فلسفية بالغة، حيث ربط الزمن بالوجود، واستحالة التفكير في أحدهما دون الآخر. فالوجود منذ فجر الفكر الفلسفي مرادف للحضور، والحاضر في التصور الشائع يعد من الأبعاد الثلاثية التي تلازم تصورنا للزمن الذي يسير على طريق لا رجوع فيه من ماضٍ إلى حاضر إلى مستقبل، حيث يقول هيدجر: "إذا كان الزمن أحد المقولات الأساسية للوجود فإننا نعني بهذا الزمن الذي يختبره الفرد ذاته لا كما يسجله العالم الطبيعي، وبما أن حياة الإنسان تعاش في ظل الزمن؛ فإن الزمن جزء من خبرتنا الذاتية، وليس فقط جزء من الطبيعة" (Mayrhei, 1973, pp. 34-35))، وبذلك فإدراك الإنسان للزمن مرتبط بعوامل نفسية

وسيكولوجية وبيئية وفسيولوجية؛ تعكس تأثيرها على شعور الإنسان بالزمن، وتنعكس بشكل كبير على متلقي العمل الفني حين تطبع عليه أجواء العمل تأثيرات وانعكاسات سيكولوجية تؤثر على إدراكه للمدة الزمنية التي يلتقي فيها العمل الفني.

المبحث الثالث: أنواع الزمن وطبيعته داخل العمل الفني:

قسم العلماء والفلاسفة الزمن إلى عدة أنواع، وعدة مستويات للإدراك، تختلف باختلاف طبيعة الزمن التي تتخذ من خلال خصائصه واتجاهاته التي يوجهها الفنان خلال اعتماده للعمل الفني ليؤهل المشاهد لمستويات متعددة لإدراك العمل من خلال وحدة الزمن، ولذلك تقوم الباحثة في هذا المحور بدراسة ما يلي:

- **أنواع الزمن.**
- **طبيعة الزمن.**

أولاً: أنواع الزمن:

هناك عدة أنواع للزمن أوضحها عالم الفلك والفيزياء جيمس جينز J. Jeans فيما يلي (Al-Kholy, 1990, p. 21)

1. **الزمن الموضوعي:** وهو مقياس الحركة، ويقاس بالساعات أو الأيام أو السنين، أي يقاس بالمدة التي يقطعها شيء متحرك مثل الأرض حول نفسها أو حول الشمس، أو التي يقطعها الضوء عبر مسافة معينة، أو التي تقطعها عقارب الساعة في تحركاتها (http:www.suhuf.net.sa/1999ja2/may/14/arl.htm)، والعقل الإنساني هو المسئول عن اختراق الزمن الموضوعي الذي يشترك فيه جميع البشر، والذي يتألف من معطيات القياس والحساب والآلات، ولهذا النوع من الزمن أجهزة تقيسه قياساً موضوعياً ثابتاً.

ومن خصائص الزمن الموضوعي أنه من نتاج ظواهر الطبيعة أي أنه ليس نابعاً من خبرات ذاتية للإنسان، ومن ثم فإن قياس الوقت وتحديده يتم وفقاً لدورتين احداهما كونية Cosmic cycle، والأخرى إنسانية Hemicycle (International encyclopedia of social science, Vol.,16, p30)، وغالباً ما يشعر الإنسان بفقد الزمن الموضوعي وضياعه ولا يستطيع استرجاعه. والإنسان يدرك الزمن من خلال عاملين أساسيين هما:

أ- التتابع أو التسلسل الذي يلاحظه خلال التغيرات المحسوسة فيما حوله.

ب- الديمومة (المدة التي يستغرقها الحدث- الأمد الزمني للحدث) أو الاستغراق الذي تقتضيه هذه التغيرات.

وهناك أربعة عوامل لإدراك الزمن الموضوعي هي (http:www.plat.stanford.edu/entries/time-experience):

أ- المدة الزمنية التي يستغرقها الحدث، والتي توصف بالطول أو القصر، وتكون فقط في الماضي، ويطلق عليها الأمد الزمني.

ب- ترتيب الأحداث بالقبل والبعد.

ج- الماضي والحاضر.

د- التغير في الحالة التي تنتج عن مرور الزمن.

وهذه العوامل تدخل ضمن إدراك المتلقي للعمل الفني، فيشعر بمرور الزمن ليس فقط من خلال ما يلحظه من تغيرات تلحق بما حوله، ولكن هناك أيضاً تغيرات على المستوى الجسمي والذهني ينتج عنها نمو في الخبرة والإدراك الذي ينعكس على خبراته البصرية والمعرفية ونمو إدراكه الفني، فيستطيع لإدراك أنواع أكثر تعقيداً من الزمن داخل الأعمال الفنية من خلال الحركة الفعلية والامتداد الزمني للصوت والصورة في البيئة الحية التي أصبح يشغلها العمل الفني ويدخل فيها المتلقي أيضاً كجزء فعال فيها.

2. الزمن النفسي (الادراكي- الحسي):

يستخدم مصطلح الزمن النفسي تعبيراً عن سرعة مرور الزمن الذي يدركه الإنسان والتي تتغير بحسب عمر الشخص وخبرته ومشاعره وحالته الجسمانية وميوله والمواقف التي يتعرض لها، فالزمن النفسي الذي يشعر به كل انسان يختلف تقديره من شخص لآخر، فهو زمن نسبي مختزن في الذاكرة، يستطيع الإنسان أن يسترجعه ويستعيده بكل تفاصيله. ويشير كريم زكي حسام الدين في كتابه (الزمان الدلالي) أن هناك ثلاثة مظاهر لإدراكنا للزمن النفسي وهي:

- المظهر الأول: الإحساس بزمن اليوم من خلال ما يقوم به الإنسان من جدول يومي وممارسته لعمل معين خلال ساعات محددة.
- المظهر الثاني: الإحساس بديمومة الزمن، ويتوقف ذلك على حالة الإنسان النفسية.
- المظهر الثالث: الإحساس بامتداد الزمن، فالماضي يصير إلى المستقبل الذي يتحول بدوره إلى مستقبل، وهذا الإحساس بامتداد الزمن يتوقف على عمر الإنسان وما يمر به من ظروف (El-Din & Zaki, 1999, p. 25)

والزمن النفسي ليس له مقياس ثابت، كما يخضع لعوامل فردية متغيرة، فهو يمثل إحساسنا الداخلي بالزمن، ولا يسير بسرعة منتظمة فيختلف إدراكنا له بحسب اللحظة التي نعيشها، فقد يطول هذا الزمن نسبياً كما في لحظات الخوف؛ الانتظار؛ الترقب؛ الألم، وقد ينكمش ويمر مروراً سريعاً خاطفاً كما في أوقات الفرح؛ السعادة؛ المتعة.

ويقع المتلقي للعمل الفني تحت تأثير الزمن النفسي، فالعمل الفني يستغرق فترة من التأهيل تتابع فيها استجابات الفرد وردود فعله، ويتخذ فيها احساسه بالفترة الزمنية التي قد تطول أو تقصر نتيجة الحالة النفسية التي يضع فيها الفنان المشاهد، والتي تكون على درجة كبيرة من الأهمية في عملية التذوق والإدراك، وقد يختلف إحساس المتلقي بالفترة الزمنية من فرد لآخر فيحدث إدراك نسبي للزمن النفسي، كما يختلف قياس وحدة الزمن وفقاً لطبيعة المكان وتجهيزه والتهيئة النفسية التي يحدثها الفنان للمتلقي، ففي بعض الأعمال الفنية التي تعتمد على تجهيز الفراغ Installation تسمح للمشاهد بالتجول عبر فراغاتها وقنواتها، وتضعه في بيئة نفسية معينة، وربما يعرضه لأكثر من حالة نفسية في العمل الواحد، ومن هنا يتضح أن هناك علاقة قوية ترابطية بين الزمن الموضوعي وتأثيره النفسي على المتلقي من خلال وحدة الزمن التي يقوم الفنان بحسابها جيداً لإحداث الأثر المطلوب لدى المتلقي.

- **الزمن الفيزيائي:** هو عبارة عن الزمن الذي يتم قياسه بالساعات، والذي يتقدم إلى الأمام بشكل منتظم، ويتمثل في التعبير عن أوقات الزمن اليومي المختلفة، والزمن الفيزيائي أشد صورة يمتلكها العقل الإنساني دقةً واحكاماً، وقد تطور مع علم الفيزياء وانقلب انقلاباً جوهرياً بظهور النظرية النسبية التي أحدثت ثورة في جميع الأوساط العلمية والفنية في القرن العشرين، وأدت إلى ظهور العديد من الاتجاهات الفنية التي قامت على أسس علمية استفادت من علم الفيزياء كالاستفادة من نظرية الضوء التي أدت إلى ظهور نظريات اللون، والاستفادة من النظرية النسبية التي أدت إلى ظهور الصورة المتحركة التي مهدت لظهور فن السينما، وبتطور علم الفيزياء والرياضيات ظهر الفن الرقمي في أواخر القرن العشرين، وقد مر الزمن الفيزيائي بمرحلتين هما (Al-Kholy, 1990, p. 117) **الزمن المطلق:** عند نيوتن Newton، والتصور المطلق للزمن، حيث يرد المادة إلى الزمن، أي يدرك المادة أو يتصورها خلال مفهوم الزمن، والزمن المطلق بحكم طبيعته يتدفق باطراد بدون أن يكون له علاقة بأي شيء خارجه، وأن الزمن شيء لا نهائي يمضي وينقص بنفس المعدل بالنسبة لأي راصد في أي موقع في الكون (Parker, 1999, p. 10) ، ويستند مفهوم نيوتن للزمن بشدة على فكرة التزامن أي وقوع الأحداث المتزامنة (التي تقع في توقيت واحد) في مواقع متفرقة من المكان (Demphis, 1996, p. 10) ، وهذا المفهوم كان له دور في تغيير مفهوم الفن وتوجهاته، وكان بمثابة بداية تفاعل الفنان مع مفردات جديدة؛ ومداخل جديدة في الفن، وظهرت فكرة التزامن بوضوح في أعمال المدرسة التكعيبية فكان المشاهد يستطيع رؤية جميع زوايا اللوحة في آن واحد بالرغم من أنها مسطحة من خلال تعدد زوايا المنظور، كما استفادت أيضاً المدرسة المستقبلية من خاصية التزامن وخصوصاً في مجال السينما.
- **الزمن النسبي:** جاء أينشتاين Einstein بالنظرية النسبية التي قلبت الأمور رأساً على عقب، وغيرت الفكر الفيزيائي تغييراً جذرياً وفتحت صفحة جديدة في تاريخ العلم في مطلع القرن العشرين وقامت على عدة أسس هي:

أ- جعلت النظرية النسبية الزمن بعداً غير منفصل عن أبعاد المكان الثلاثة الطول والعرض والارتفاع، ويؤلف منها متصلاً رباعي الأبعاد، يعرف بالمتصل الزمكاني Time- Space (El-Din & Zaki, 1999, p. 38)

ب- جعلت النسبية من الزمن نسبياً بعدما كان مطلقاً والزمن في النسبية يطول أو يقصر حسب أمرين:

الأول: هو السرعة، فيتباطأ الزمن كلما زادت السرعة.

الثاني: هو الكتلة (Al-Kholy, 1990, p. 13) .

ج- لم تعد المسافة هي البعد بين نقطتين مكانيتين بحتتين، بل هي البعد بين نقطتين متحركتين أو حادثين يفصل بينهما فترة زمنية (Al-Kholy, 1990, p. 136) .

د- نفت النسبية خاصية عدم قابلية الزمن والأحداث للارتداد، فالأحداث توجد بحيث يمكن افتراض تتابعها الزمني في الاتجاه المعاكس، حين أصبح الذهن البشري يستطيع إدراك نظم مختلفة للترتيب الزمني.

وقد كان لقوانين الحركة بالغ الأهمية في ظهور النسبية في الفن، وكان أبرز عامل فيها هو استبدال البعد الثالث (وهو العمق في اللوحة) بالبعد الرابع، والبعد الرابع للصورة هو البعد الزمني، فديناميكية الحياة والأشياء تقتضي بأن يأخذ المصور في اعتباره هذا البعد الزمني للأشياء الواقعية، وأن تعكس أعماله هذه الديناميكية التي ترتب عليها ظهور إبداعات متعددة استطاع الفنان من خلالها إضافة الحركة الفعلية في الفن التشكيلي، فظهر الفن الحركي الذي اعتمد على الحركة الفعلية للعمل وظهر بعد ذلك فنون أخرى اعتمدت على الحركة الفعلية كفنون الحدث Happening وفن الأداء performance.

1. **الزمن البيولوجي:** هو الزمن الباطن أو الساعة البيولوجية Biological Clock، كما يطلق عليها العلماء، وهي ليست مقصورة فقط على الإنسان، ولكن نراها تحدد للكائنات غير المدركة فترات زمنية محددة (Saleh, 1977, p. 313) ، فعن طريقها يستطيع الكائن الحي أن يعرف أول النهار من آخره ومساءه من صباحه، وقدر ما هو عليه من وقت من خلال العمليات البيولوجية مثل الجوع والعطش والنعاس، فكل مخلوق يحمل معه زمنه الذي يضبط به نشاطه ويحدد ميقاته.

وهناك عدة عوامل في العمل الفني تؤثر في الزمن الكامن داخل الإنسان كالصوت والضوء والحركة والحيز، فهذه العوامل قد تشعر الإنسان بمرور الزمن، فقد يلعب الحيز الفراغي الذي يدخل فيه المتلقي دوراً في شعوره بالزمن مع وجود تواترات في العمل الفني، تولد بداخله أحاسيس بالصمت والتوتر والملل، وتؤثر على ساعته البيولوجية مما يجعلها تعطي قياسات غير حقيقية، ويلعب الفنان على القياسات المختلفة لهذه الساعة البيولوجية لتأكيد بعض المعاني والحالات الشعورية التي يريد توصيلها للمتلقي، والتي تتوقف على زمن تلقي المشاهد للعمل الفني. فالساعة البيولوجية هي ساعة قياسية تختلف من إنسان لآخر نتيجة لخبراته وذكرياته وتداعياته ونظام حياته والمؤثرات المحيطة به، وعوامل المكان والتهيئة النفسية التي تجعل شعور المتلقي بالزمن يطول أو يقصر.

ثانياً: طبيعة الزمن:

يستخدم الإنسان في تعبيره عن الزمن مفردات قد تكون واضحة في شكل أوصاف مباشرة تكشف عن مظاهر الزمن كما يعرفه الفرد، وقد يستخدم تشبيهات غامضة أحياناً، فالناس يستخدمون لغات وأفكار مختلفة في حديثهم عن الزمن، فالفنان قد يعبر عن الزمن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فعلى الرغم من أن الزمن غير مرئي إلا أنه من الممكن التعبير عنه بدلالات وصور مرئية في الفن، بحيث يصبح أحد العناصر الهامة في العمل الفني، وقد قنع الفنان طوال العصور الماضية بفكرة الايحاء بالزمن أو لحظية الحدث، حتى أصبح الآن يعبر عن الزمن الفعلي بطريقة مباشرة وحقيقية في العمل الفني. وتتميز طبيعة الزمن من خلال عاملين:

الأول: خصائص الزمن:

الثاني: اتجاه الزمن:

1- **أما عن خصائص الزمن: فإن للزمن مجموعة من الخصائص تتحدد فيما يلي:**

- الزمن أمر نسبي يعرف عن طريق الأحداث المتغيرة أو الأشياء الثابتة التي تتصل بها في حياتنا، لكن في بعض الأحيان نشعر أن الزمن المقاس في ضوء الأحداث يبدو مستقلاً عن الأحداث التي تجري في الزمن، فقد يبدو بطيءً أحياناً أو سريعاً أحياناً أخر.
- الزمن يكشف عن صفتين من صفات الترتيب، وهذه الصفات هي:
  - الصفة الأولى: هي علاقة (قبل وبعد) والتي تجمع بين لحظتين، وتكون مستقلة عن الزمن عندما تقوم بعملية اختيار، فبرغم أن الأحداث يمكن أن تحدث معاً وفي نفس الوقت، إلا أن اللحظات الزمنية لا يمكن أن تحدث معاً، فإذا أخذنا النقطتين (أ)، (ب) فإن (أ) قد يسبق (ب) أو العكس، لكن ما أن يحدث الاختيار بين هذين البديلين فإن مرور الزمن لا يمكن أن يغير منه.
  - الصفة الثانية: هي العلاقة بين (الماضي، الحاضر، المستقبل) وهي علاقة بين حدود ثلاثة، فالحاضر يجب أن يكون دائماً بين الماضي والمستقبل، فإذا كانت (أ) قبل (ب) فإنها ستظل كذلك للأبد، ولن تتغير هذه الحقيقة مع مرور الزمن.
- يرتبط الزمن ارتباطاً وثيقاً بأفكار التغير والثبات، وإذا كان هناك تغير فلابد أن يكون هناك شيء يتغير، فإذا كان العالم يتغير؛ فإنه يجب أن يظل مع ذلك عالماً في الوقت الذي يخضع فيه للتغيير، إذا كان تغير يكون نسبياً إلى أرضية ثابتة، وبدون هذه الأرضية الثابتة لن يكون هناك معنى للتغيير (Ghoneim, 1977, p. 38) .

ونستخلص مما سبق أن الزمن يفهم من خلال خصائصه في ثلاث:

أ- أنه نسبي في صفته، ولكنه مستقل إلى حد ما عن الأحداث في الزمن.

ب- أنه يتضمن رابطاً لمجموعتين من اللحظات (قبل – بعد)، و(الماضي، الحاضر، المستقبل).

ج- أنه يتضمن نوعاً من التوفيق بين التغير والثبات.

2- **أما عن اتجاه الزمن:**

تشير ظواهر الزمن في الكون إلى أن سهم الزمن يسير في خط مستقيم أو في اتجاه واحد نحو المستقبل متمثلاً في مظاهر مختلفة أهمها التطور البيولوجي الذي يبدو بلا رجعة، لأن الزمن لا يرجع للوراء (El-Din & Zaki, 1999, p. 23) ، فالزمن يمضي دوماً إلى الأمام، فحياة الإنسان مثلاً تمر بمراحل متعددة، تبدأ بمرحلة الطفولة فالصبا ثم الشباب ثم الشيخوخة.

ويقصد باتجاه الزمن ثلاثة أبعاد هي:

- البعد الأول: هو اتجاه الزمن من الحاضر للماضي حيث يكون فيه أي حدث حاضراً قبل أي حدث ماضٍ بشكل مؤقت، وذلك البعد بعداً فلسفياً.
- البعد الثاني: هو ترتيب الأحداث التي تحدث في الكون مرتبة ترتيباً زمنياً من حيث القبل والبعد، وذلك يعد البعد العلمي لاتجاه الزمن (www.utm.edu/research/iep/t/philosopht#philosphy).

- البعد الثالث: هو المؤشر النفسي لاتجاه حركة الزمن الموجود في عقولنا، فالإنسان يملك حالة نفسية معينة لاتجاه حركة الزمن، حيث يتذكر الماضي ويعيش الزمن الحاضر، بينما يجهل المستقبل ولا يعلم عنه شيئًا، مما يعني أن الزمن يشير للأمام (Parker, 1999, p. 168)

.

وقد استخدم الفنانون البعد الفلسفي والبعد العلمي للتأثير على البعد النفسي عند المتلقي في عملية تلقيه للعمل الفني خلال وحدة الزمن، من خلال دمج المضي والحاضر والمستقبل معاً في لحظة واحدة في بعض أنواع الأعمال الفنية المجهزة في الفراغ أو أعمال الفيديو المجهزة عن طريق وضع بعض العناصر التي تمثل جزءً من الماضي في الوقت الحاضر فتجعل المشاهد يستدعي ذكريات الماضي مع لحظات الحاضر، أو أن يهيأ له فراغ العمل أو مادته المعروضة بصورة تأخذه إلى زمن المستقبل، فتحدث عملية الدمج بين الأزمنة، وبالتالي التأثير على اتجاه زمن التلقي من خلال التهيئة النفسية للمتلقي.

المبحث الرابع: دراسة تحليلية لمختارات من الفن التشكيلي المعاصر القائم على فلسفة الزمن:

لا ينفصل الزمن عن الفنون البصرية على مر التاريخ، بل هي تعبير مباشر يجمع بين التصريح والإيحاء لمفهوم الزمن، وفيما يلي دراسة وتحليل لمختارات من الأعمال الفنية القائمة على التعبير عن الزمن، وقد تم اختيار تلك الأعمال وفقاً للتصنيف التالي:

- أعمال فنية قائمة على اللحظة الزمنية في الصور الثابتة والمتحركة.
- أعمال فنية تعبر عن الزمن من خلال الضوء.
- أعمال فنية تعبر عن المفهوم التتابعي للزمن.
- أعمال فنية تعبر عن الزمن الضمني من خلال الايحاء بالحركة.

أولاً: دراسة تحليلية لمختارات من الأعمال الفنية المعبرة عن اللحظة الزمنية في الصورة الثابتة والمتحركة:

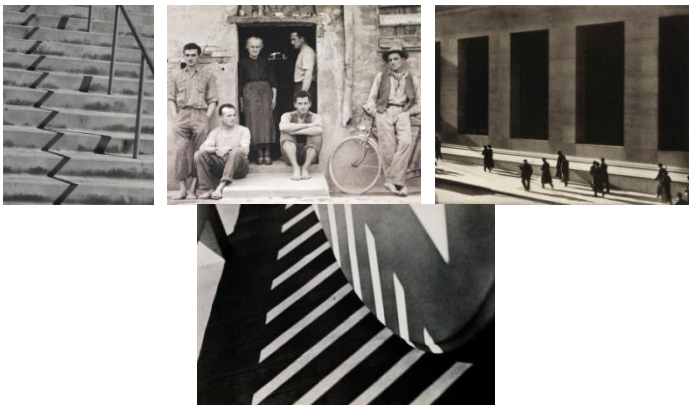
1- التعبير عن اللحظة الزمنية من خلال الضوء:

تعد المدرسة التأثيرية Impressionism من أهم الاتجاهات الرائدة في تسجيل اللحظة الزمنية في العمل الفني من خلال الضوء، حيث خرج فنانو هذا الاتجاه للطبيعة محاولين رصد اللحظة الضوئية وانعكاسها على الألوان والظلال للحصول على لحظة من الزمن في أعمالهم الفنية، فاعتمدوا على الانطباع المباشر للطبيعة، وعبروا عن تلك اللحظة في نفس الوقت عدة أيام متتالية للحصول على نفس التكوين بنفس الرؤية النهارية المحدودة الضوء، لكون الضوء متغير من آن لآخر حسب طبيعة البيئة التي يعيشونها، ويعد كلود مونيه Claude Monet من أشهر الفنانين الذين عبروا عن اللحظة الزمنية من خلال الضوء، فصور المشهد الواحد عدة مرات في أوقات مختلفة طيلة اليوم لدراسة تأثير الضوء وتغيراته على الشكل، ومدى ارتباطه بتغير الزمن، ولسرعة التعبير المرتبط باللحظة قبل تغير اتجاه الشمس نتجت ضربات فرشاة سريعة متلاحقة للتعبير المباشر عن اللحظة السريعة، ويتضح ذلك في عمله الفني (شجر الحور)، حيث رسم نفس المشهد في أوقات مختلفة من النهار موضحاً تغير الضوء من مشهد لآخر.

أشكال (11- 14): كلود مونيه: شجر الحور على ضفاف الأبت في وقت النهار والغروب، زيت على توال، 40×26سم، 1891.

2- تسجيل اللحظة الزمنية في الصور الثابتة والمتحركة:

مع تحمس الكثير من الفنانين لفكرة الحركة والتغير أصبحت الصورة الفوتوغرافية بمثابة تسجيل للحظة زمنية لأشياء متحركة أو أحداث أو أزمنة منقضية تسجلها وتحتفظ بها الصورة الفوتوغرافية كصورة من صور التوثيق للأحداث الزائلة.

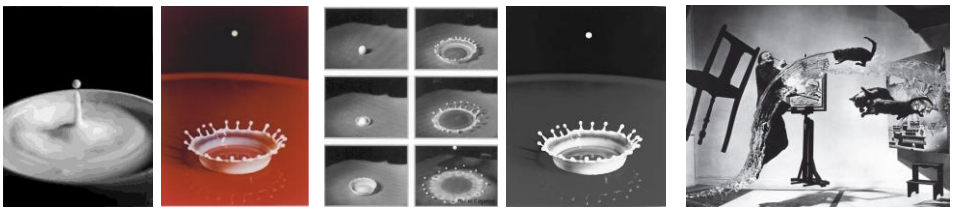


أشكال (15- 18) بول ستراند: شارع الجدار، تصوير فوتوغرافي، نيويورك، 1915. تاريخ الناس، الدرج، حفر ضوئي 1917.

3- تجميد الزمن في الصورة الفوتوغرافية الثابتة:

يعد عام 1970 لحظة خروج الصورة الفوتوغرافية الثابتة من مكانها المتمركز في الثقافة العامة، عندما حل التليفزيون محل الصحافة كوسيلة أولية للمعلومات، حينها انتقلت الصورة الفوتوغرافية من مجال الإعلام إلى مجال الفنون البصرية، وصاحب ذلك ازدهار في معارض فن التصوير الفوتوغرافي والاتجاه إلى دراسة تاريخه الفني (Smith & ring, 1996, p. 327) وفي البداية كان من الممكن تسجيل العناصر الثابتة وذلك لأن المواد الحساسة للضوء المستخدمة كانت تتطلب التعريض للضوء لفترات طويلة، ومن ثم أدى التطور في تقنيات التصوير إلى امكانية تصوير الأشخاص في فترة زمنية أقصر من خلال الوقوف أو الجلوس أمام الكاميرا في وضع ثابت لفترة قصيرة، وفي عام 1853 أصبح من الممكن التقاط صور للأشخاص في حالة الحركة (Duan & Preble, 1985, p. 96) ، وتسجيل حركاتهم؛ وأيضاً تسجيل الزمن المحيط بهم وما يدل عليه من رموز وظلال، وكذلك تصوير العناصر والأشياء المتحركة. ومن خلال

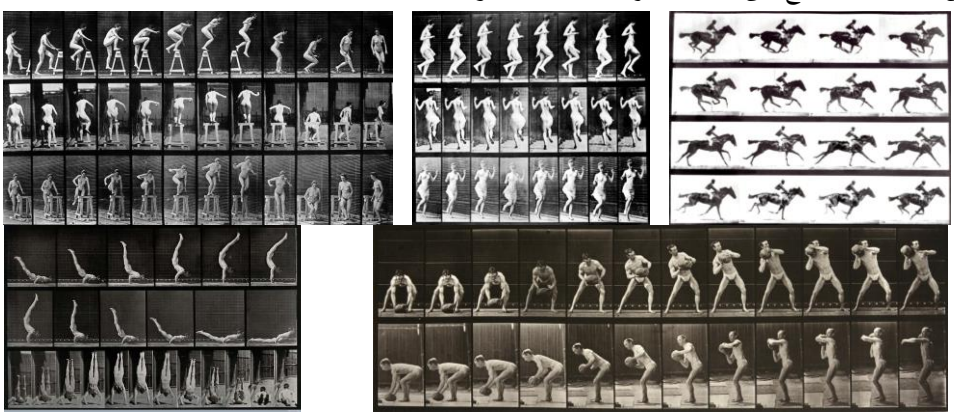
تجميد الحركة السريعة يتضح لنا المظهر الخارجي للأشياء بطريقة يصعب أن ندركها بالعين المجردة، وتحفظ لنا الصورة فقط الأثر المتبقي الذي قد يبدو على سبيل المثال في تعبير عارض على وجه أحد الأشخاص كما في الصورة التي التقطها المصور فيليب هالسمان Philip Halsman للفنان سيلفادور دالي وهو يقفز في الهواء. وعن طريق الصورة الفوتوغرافية نستطيع أن نأخذ جزءً من الزمن كالدقيقة أو الثانية والاحتفاظ بها للأبد في شكل صورة، ووجد بعض المصورين في الزمن كموضوع مادة للتعبير فاتجهوا لتصوير عناصر الزمن التي تشير إلى لحظة بعينها من زمن اليوم، كما قاموا بالتعبير عن موضوعات مرتبطة بالزمن كالنمو والتغير من خلال الزمن، كما استخدمت الصورة الفوتوغرافية الثابتة كأحد وسائط التعبير ذات التأثير الدلالي في أعمال التجهيز في الفراغ Installation كعنصر له قيمة فنية يقوم باستحضار الحدث داخل مكان العرض، من خلال استرجاع حادثة أو موقف حياتي معين.



شكل (19) فيليب هالسمان: متحركات دالي، طباعة، 9×12بوصة، 1948. شكلي (20- 23) هارولد ادجرتون: تصوير فوتوغرافي متعدد اللقطات، قطرة لبن تتناثر، 1938.

4- الايحاء بمرور الزمن في الصور المتحركة:

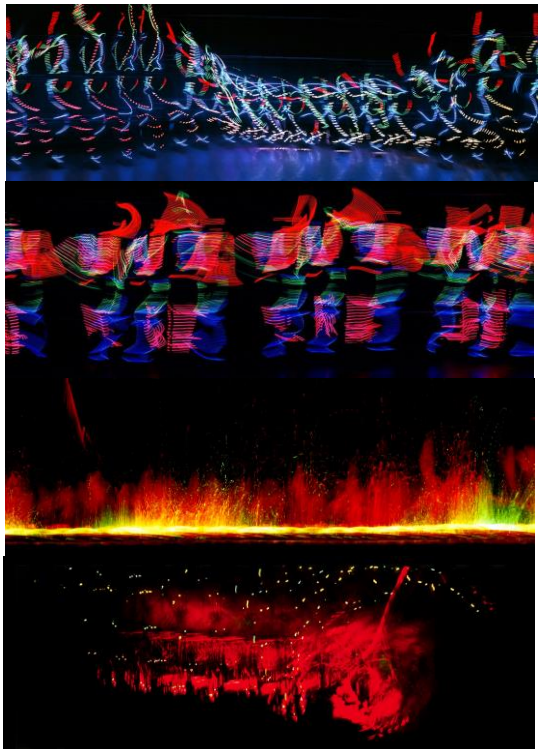
في الولايات المتحدة عكف الفنان إدوارد مايبريدج Edward Muybridge على تجربة التقاط الصور بلقطات ساكنة- متحركة، للنماذج الحيوانية والإنسانية في حركة متتابعة، فقام بتصوير الخيول وهي تعدو، وكانت هذه الصور هي أول مجموعة تظهر كصور متحركة متتابعة، وبعد ذلك قدم مجموعة صور لدراسات في حركة الحيوانات، واستطاع أيضاً أن يحقق بنجاح تعريف الزمن الفوتوغرافي بالتقاط الصور في 1/ 2000 من الثانية واستطاع على صعيد آخر باستخدامه صوره.



أشكال (24.28) من أعمال الفنان إدوارد مايبريدج Edward Muybridge: دراسات لحركة الإنسان والحيوانات، 1878.

ثانياً: دراسة تحليلية لمختارات من الأعمال الفنية المعبرة عن الزمن من خلال الضوء:

تعددت أساليب التعبير عن الزمن من خلال تأثير الضوء كمتغير إبداعي اختلف من فنان لآخر، فقد عبر يوجور أوكو Ugur Okcu من خلال صراع شمعة عن مؤثرات ضوئية متناغمة توحي بالحركة من خلال الوميض المتناوب والمختلف من حيث طبيعة الأثر الفني، لأن جميع هذه الصيغ تمثل التغيرات المتناغمة للانطباعات الحركية الواقعية في الزمن.



أشكال (29- 32) يوجور أوكو Ugur Okcu: مجموعة حلول مختلفة للتعبير عن الزمن من خلال المؤثرات الضوئية.

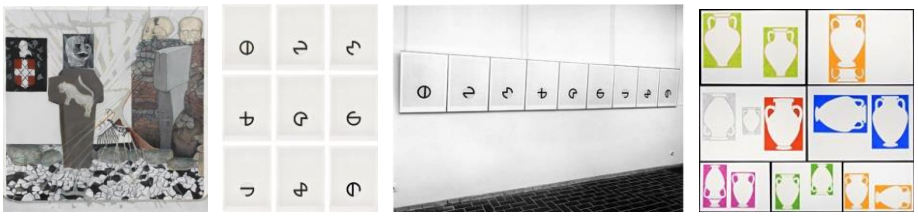
ثالثاً: دراسة تحليلية لمختارات من الأعمال الفنية المعبرة عن المفهوم التتابعي للزمن:

يقوم الفنان بتوظيف الأبعاد السيكلوجية لعملية التتابع في العمل الفني لإيجاد معادلة زمنية نتيجة لتحول العناصر والأشكال من حالة إلى حالة أخرى، ومن هيئة إلى هيئة أخرى، ومن حجم إلى حجم آخر، مما يستدعي ردود فعل لدى المشاهد تعتمد على مدة الزمن اللازم لعملية التغيير، أو التدرج الذي يحدث من خلال التتابع، فالتغير الذي ينتج عن التتابع يستدعي في ذاكرتنا فكرة الزمن، ويكون لدينا اتجاهات وردود فعل مرتبطة بمدة الزمن، وطبيعة هذا التغير، وهناك محورين للتعبير عن الزمن من خلال مفهوم التتابع:

أ- الاشارة إلى الزمن من خلال التتابع في العمل الفني:

التتابع أو التسلسل هو: مجموعة من الأشياء أو الأحداث التي يتم ترتيبها أو حدوثها في تتابع فراغي أو زمني (Walker, 1992, p. 487) ، وبذلك فالفن التتابعي هو: نوع من الفن يتم إدراكه عن طرق مشاهدة العمل

ككل، حيث أن كل قطعة منه بمثابة جزء من وحدة كلية، ويتم عرضه في صورة متتابعة بترتيب منطقي يحقق إحساساً إيهامياً بالزمن بحيث يتم تقسيم الزمن فراغياً ليدل على تتابع الحدث. ويؤكد (أول فراهام Oal fraham) على الطاقة التفكيكية الموجودة في هذا النوع من الفن، فيقول أن لهذا الفن قدرة على تأكيد الوحدة من خلال التفكيك، حيث أن الحدث يتطور من خلال أشكال أو عناصر متتابعة بينهما فواصل، ويقوم المشاهد بملء هذه الفواصل البصرية عقلياً فتحدث الحالة التتابعية التي يقصد الفنان بوجوده من خلال العناصر المتتابعة، وقد تنقلنا النقلات الزمنية في الأشكال من لحظة لأخرى، أو من زمن لآخر تماماً، وقد يعب الجزء الواحد عن اللحظة الراهنة فقط وأي جزء قبله يعبر عن الماضي وما يأتي بعده يعبر عن المستقبل، فيصبح أي مكان تركز عليه عين المشاهد يمثل الحاضر، ولكن في نفس الوقت، تدرك العين الماضي والمستقبل لأنه داخل نطاق رؤيتها (Ragheb, 2003, p. 172)



أشكال (33- 36) جو باير كاردينيشنز Joe Baer, Cardinations: مجموعة من الأعمال الفنية التجميعية المطبوعة بتقنية سيلك سكرين، ورسوم تتابعية، مركز ديا للفنون، نيويورك، 2002.

ب- مفهوم التتابع في التعبير عن البعد الزمني في العمل الفني:

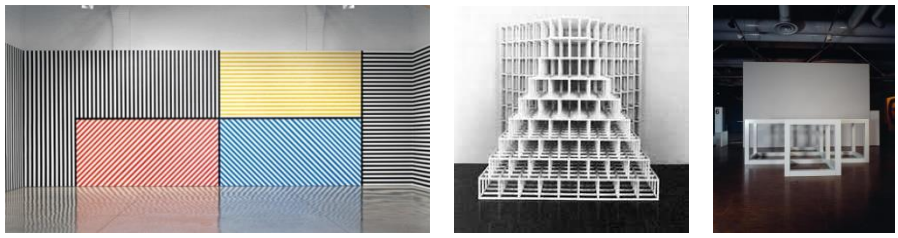
أثار التعبير عن مفهوم الزمن الكثير من فناني المفهوم الذين عبروا عنه أحيان كثيرة من خلال اللغة والأرقام باعتبارها علامات تشير لمفهوم الزمن، فقد تعاملوا مع الأنظمة الرقمية بأساليب اختزالية وتكرارية، ويعتبر الفنان رمان أوبالكا Roman Opalka من أكثر فناني المفهوم اختزالاً في التعبير عن مفهوم مرور الزمن من خلال رسم متتابع من الأرقام، فمنذ بداية عام 1965 بدأ في تنفيذ سلسلة من الرقم (1) إلى مالا نهاية، حيث كان يملأ لوحاته بأرقام لا نهائية، وإلى جانب ذلك كان يقوم بقراءة الأرقام من سجل وفقاً للكيفية التي يتم كتابتها بها ليسجل الزمن الحقيقي الخاص به، فنجح بهذا الأسلوب الاختزالي في التعبير عن مفهوم مرور الزمن برؤية فلسفية، كذلك الفنان أون كاوارا On Kawara حيث استخدم "اللغة والأنظمة الرقمية في التعبير عن مفهوم الزمن، فاهتم بفكرة تسجيل مرور الزمن من خلال رسم تسلسل التواريخ باللون الأبيض على خلفية داكنة، ولم يكن مهتماً بتوضيح معنى كل يوم، ولكنه اكتفى باختزال أحداث اليوم إلى مجرد علامات تشير إلى تاريخ اليوم.

أشكال (37، 38، 39) أون كاوارا: سلسلة تاريخ اليوم، أكريلك على كانفس.

شكل (40) الفنان رمان أوبالكا Roman Opalka: التعبير عن مرور الزمن. شكلي (41، 42) الفنان رمان أوبالكا Roman Opalka: مفهوم التتابع من خلال تتابع الأرقام من 1 إلى مالانهاية.

رابعاً: دراسة تحليلية لمختارات من الأعمال الفنية المعبرة عن الزمن الضمني من خلال الايحاء بالحركة:

يعد الزمن من أهم عوامل إدراك الفنون ثلاثية الأبعاد كالنحت والعمارة، حيث تتغير زاوية الرؤية كلما تحركنا حول العمل، وتبعاً لاختلاف زوايا الرؤية يتغير الاحساس والانفعال بالعمل، وبالتالي يتغير الزمن تبعاً لتغير انعكاسات الضوء ومسارات سقوط الظلال.

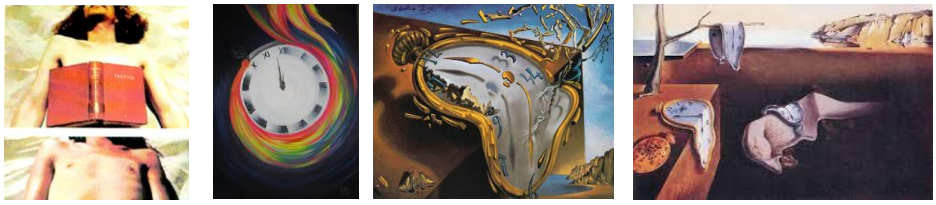


شكل (43، 44، 45) سول لويت، 5 أجزاء (مكعبات مفتوحة) على شكل صليب، مركز بومبيدو/ توظيف قسري.

شكلي (46، 47) جياكومو بالا: كلب وشخص في حركة، زيت على قماش، 95.57 × 115.5 سم، 1912/ سرعة وبطء السيارات، زيت على توال، 1913. شكلي (48، 49) مارسيل دوشامب: إمرأة تنزل الدرج، زيت على توال، 58×35 بوصة، متحف فلاديلفيا للفنون، 1912. / عجلة الدراجات، 1913.

خامساً: دراسة تحليلية لمختارات من الأعمال الفنية المعبرة عن الدلالات الزمنية والتي تصنف وفق الزمن الايهامي:

تعددت في القرن العشرين التجارب الإبداعية التي عبرت عن الزمن داخل العمل الفني، إما برموز واضحة مقروءة كساعة الزمن مثلاً؛ أو تأثير الشمس ومرور الزمن والأثر الناتج عن شدة الشمس في زمن محدد، وهذه الرموز الواضحة أو ذات الايحاء بالزمن استفاد الفنانين من فلسفة التعبير هذه في انتاج أعمال فنية حافلة بالقيم الفنية والجمالية وذات تأثير فلسفي واضح.



شكلي (50، 51) سلفادور دالي: ألم الذكرى. شكل (52) عمل يعبر عن الزمن. شكل (53) ديفيد أوبنهايم، وضع القراءة، 1970

المبحث الخامس: الاطار العملي للبحث:

يُشكل الزمن كافة تفاصيل الحياة؛ وبالتالي يُشكل الإبداع كونه نتاج فكر إنساني خاضع لتلك الفلسفات، إن فلسفة الزمن هي فلسفة الحياة والقدر، هي فلسفة الوجود والخلود، فالزمن هو نسيج الحياة ومنه تشكل الليل والنهار والوقت.. وكانت نبضات القلب وهول يوم الحساب. فالزمن يزداد طولاً أو يقصر حسب الحالة النفسية للإنسان في موقف معين.. ويأتي عصر التكنولوجيا ليستفيد من تلك الفلسفات ويضع الإنسان في حالة من التأمل الدقيق للتفرد الإبداعي وتحقيق الفكرة التشكيلية من منظور الفنان الخاص.

بيانات العمل:

اسم العمل: السلحفاة الأخيرة:

مقاس العمل: يتكون العمل من 23 قطعة من نموذج السلحفاة بمقاسات قطرية 50سم – 35سم -20سم , سلحفاة حقيقية – كبسولة معدنية بطول 180سم-عرض 50 سم – كمية كبيرة من الرمل الأبيض.

فكره العمل: السلحفاة الأخيرة:

عالم القرية اليوم يمر بحالة الغليان الذي يرافق التطور تحت ضغط المدنية المتزايد، مما يسبب عادةً أصعب المشاكل التي يواجه عصرنا، تكمن دائماً في كل الحوارات إعادة للسؤال المركزي الجذري لعودة الحياة الإنسانية إلى مكان الصدارة بعد طول وغياب، فالأشياء الشبيهة تنتج عن نظائرها، من البذرة أو من البرعم، حيث أن الطبيعة هي قوة كامنة في كل الأشياء، حيث تولد الأشياء الشبيهة من المنظومات الشبيهة في تكرار لا نهائي.

إن النظر إلى عصرنا من مسافة معينة يشبه النظر إلى من خلال الناحية الخطأ للتليسكوب؛ وعلى نحو ما؛ يكتسب عصر المرء ذاته الخاصية البعيدة لفترة تاريخيه، وتتغير جوانب التركيز؛ وتبدو القيم التي اعتبرها المرء من المسلمات؛ فجأة! موضعاً للتساؤل، ويكتسب العصر برمته خصائص لم تخطر أبداً على بال المرء مما يجعل من حضارتنا تجربة تاريخية إلى حد كبير، ونتائجها غير مؤكدة بشكل حاسم. إن التفكير العلمي يمتلك ميلاً متأصلاً للتقدم من الاستبصار الذي يليه، مما يمنحه مظهر تقدم ديناميكي متصل، والنتيجة أننا نشهد باستمرار انجازات مدوية للتقدم العلمي، فماذا يمكن أن يبدو أكثر طبيعياً من الاعتقاد بأن حضارتنا تمثل الانتصار النهائي للعقل الإنساني في التاريخ، ثمة بضعة أشياء خاطئة في هذا المفهوم. حيثما يبدأ السلوك الإنساني تتوقف التكنولوجيا، ولابد لنا أن نواصل حياتنا كما كنا نفعل في الماضي، وبما تعلمناه من الخبرة الشخصية أو من مجموعات الخبرات الشخصية التي تسمى التاريخ، وبما تمخضت عنه الخبرة مما نجده في الحكمة والقواعد العملية المتبعة، إذ أن هذه كلها ظلت دائماً متيسرة عبر القرون، وكل ما علينا فعله الاستدلال عليها وتوضيحها بعد أن ننظر في حالة العالم اليوم.

وصف العمل:

عمل تركيبي في الفراغ يضم كبسوله فضائيه و23 سلحفاه حديديه، حجرة سوداء بأبعاد 4×4 متر والارتفاع 5 متر، تتوسطها كومة من الرمل الأبيض منتشرة عليه مجموعة من السلاحف الحديدية وسلحفاة حقيقية وتسقط عليه من الأعلى كبسولة حديدية بداخلها سلحفاة حديدية.

تحليل العمل:

إن إعادة اكتشاف الطبيعة الإنسانية والتي تكمن دائماً في كل الحوارات وفيها إعادة للسؤال المركزي الجذري لعودة الحياة الإنسانية إلى مكان الصدارة بعد طول وغياب، أن يستعاد الإحساس بكلية التجربة الإنسانية وبمباشرتها، وعلينا من أجل ذلك أن نحدد أين وصلنا الآن (المسافه = السرعه × الزمن). يتناول العمل فلسفة التطور التي تتحقق عبر الزمان منذ خلق الانسان الأول إلى عصر الفضاء، وقد تم اختيار نموذج السلحفاة الكائن الاكثر بطئاً من جميع الكائنات المتحركة؛ وتم تطبيق معادلة الزمن والتي

تساوي المسافة على السرعة ليتم التساؤل عن المسافة التي تم قطعها عبر التاريخ الانساني في الوصول إلى نموذج التقدم أللانهائي للعوالم المفتوحة (الفضاء) وهل حقق الانسان عبر رحلته الزمنية مطلبه الحقيقي للحفاظ على نفسه لتوفير حياة أكثر سعادة وطمأنينة أم أنه وصل لمرحله من افساد كامل لحياته وفقدان توازنه، والتضحية بنفسه وفنائها. ان العمل ينادي بإنقاذ الكائن البشري عن طريق تمييزه لمفهوم الرقي والتقدم وتكون السلحفاة الأخيرة والتي تمثل الحل هي أحد النموذجين، النموذج الحديدي الموجود داخل الكبسولة الفضائية أو النموذج الطبيعي الأولي والمتمثل في السلحفاة الحقيقية والموجودة ضمن السلاحف الحديدية على الأرض الحقيقية.

من أعمال الباحثة: 23 سلحفاة حديديه بمقاسات قطريه 20 – 30 -40 سم، كبسولة فضائية مقاس 50 × 180 سم، سلحفاه حقيقيه، رمل، مساحة الأرضية 3×4م، دار الأوبرا المصرية، القاهرة، 2012.

العمل الفني الثاني:

اسم العمل: سهم الزمان

مقاس العمل: ثلاثة قطع مربعة الشكل معالجة برمل الأرض الممزوج بالألوان الأكرلك، الأولى بمقاس 50×50سم والقطعتين الأخرتين 20×20سم، أسهم حديدية، قطع حديدية.

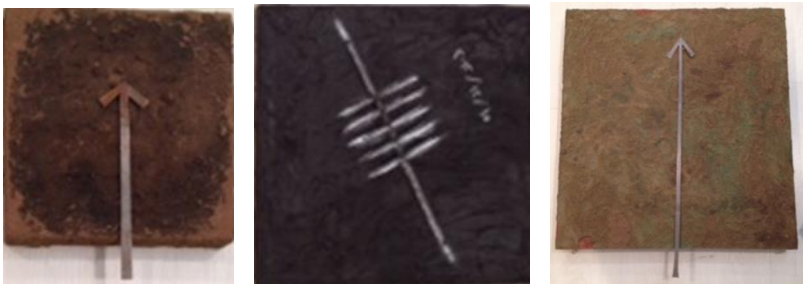
وصف العمل:

ثلاثة قطع متراصة طولية تبدأ من الأسفل بالقطع الكبيرة ومثبتة بسهم متجه للأعلى وتليها قطع مربعة سوداء كتب عليها تاريخ 2012/12/15م وعليها تأشيرات خطية تشير إلى تعداد – القطعة الثالثة بالأعلى وعليها سهم متجه إلى الأعلى أيضاً.

تحليل العمل:

(تبدأ قراءة العمل من أسفل إلى أعلى) يوصف العمل حركة الزمان وانقضائه وفق نسق خطي يبدأ من المسافة الكبيرة والتي تسير إلى الزمن الكبير لعمر الأرض والممتد منذ ألاف السنين وسهمها يتجه إلى القطعة الثانية بالأعلى والتي تحمل تاريخ 2012/12/15م هذا التاريخ الذي يكمله التعداد الخطي بعدد ستة تخطيطات ليكمل التاريخ 2012/12/21م وهو التاريخ الذي حدده شعب ألمايا لنهاية العالم، ونهاية الزمان الأرضي، ومن ثم تليه القطعة الأخيرة العلوية ذات الحجم الصغير والتي تشير إلى الزمان المتبقي للكون وتحمل سهم متجه إلى أعلى أيضاً وفيه دلالة على استمرار الزمن في التقدم وعدم توقفه، إن حجم القطعة

الصغير هو دلالة على قصر الوقت المتبقي استناداً لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم (بعثت أنا والساعة كهاتين وأشار إلى السبابة والإبهام)



من أعمال الباحثة: سهم الزمان، مقاس العمل: ثلاثة قطع مربعة الشكل معروضة بشكل رأسي، معالجة برمل الأرض الممزوج بالألوان الأكرلك، الأولى بمقاس 50×50سم والقطعتين الأخرتين 20×20سم، أسهم حديدية، قطع حديدية.

النتائج:

1- تخضع بنية الأعمال الفنية التشكيلية على مر التاريخ لمفهوم الزمن وفلسفته.
2- يشكل مفهوم الزمن أحد الركائز الهامة التي تمثل بنية العمل الفني التشكيلي مما يثري المضامين الفلسفية والجمالية والتعبيرية بالفن المعاصر.
3- تغيرت طبيعة الأعمال الفنية المعاصرة عن ما سبقها من اتجاهات وأصبحت خاضعة لكافة الجوانب الفلسفية، وخاصة فلسفة الزمن.
4- للزمن في الأعمال الفنية التشكيلية التي تعتمد على الزوال أهمية كبيرة.
5- يقوم الزمن في الأعمال التشكيلية التعبيرية بدور رئيس حيث يرتبط بالجوانب النفسية للتلقي.
6- يزداد أو يقصر الاحساس بالزمن حسب طبيعة الأعمال الفنية التشكيلية، وبخاصة فنون الأداء لكون المتلقي يعد جزء من جزئيات العمل.

التوصيات: توصي الباحثة بالآتي:

1- المزيد من الدراسات حول فلسفة الزمن في فنون الحضارات لكونها تقوم على المشاهد المتسلسلة والمتتابعة التي تصور مواقف متتالية كل منها له زمنه.
2- المزيد من البحوث حول الأعمال الفنية القائمة على فكرة الزوال.
3- المزيد من البحوث حول انعكاس مفاهيم الزمن على الفنون اللحظية كفن الحدث وفنون الضوء وغيرهما.
4- إعداد دراسات بحثية مقارنة بين الاتجاهات الفنية المعاصرة لإظهار أهمية فلسفة الزمن في كل اتجاه على حده وفي مجالات الفن التشكيلي المختلفة كالرسم والتصوير والنحت والمشغولات الفنية.

References

1. Al-Alusi, H. a.-D. (1977). *Time in ancient religious and philosophical thought,July, April, September,*. Alam al-Fikr.
2. Al-Kholy, Y. T. (1990). *Time in Philosophy and Science.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
3. Assab, M. M. (1989). *The influence of time and place on Egyptian graphic art in the works of (Al-Hussein Fawzi, Abdullah Gohar, Kamal Al-Ahsin), Master's thesis.* Faculty of Fine Arts, Minya University.
4. Ati, I. A. (1980). *The idea of time in Islamic thought during the fourteenth century (Ibn Sina - Al-Razi Al-Tayyib - Al-Maarri), Master's thesis.* Faculty of Arts, Ain Shams University.
5. Benton, W. (1973). *Encyclopedia Britannica* (Vol. 21). USA.
6. Demphis, B. S. (1996). *The Modern Concept of Space and Time.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
7. Duan, & Preble, S. (1985). *Art forms.* New York: Harper & Row publishers.
8. El-Din, H., & Zaki, K. (1999). *Semantic Time.* Dar Gharib.
9. Farghali, A. A.-H. (1991). *Islamic Photography.* Al-Dar Al-Arabiya Al-Lubaniyya.
10. Ghoneim, S. M. (1977). *The concept of time among children.* World of Thought (July-August-September).
11. Hasab Alnabii, M. M. (n.d.). *The Time Between Knowledge and the Qur'an*. Cairo: Dar Al-Ma'arif.
12. Ibn Sina, S. A.-H. (1989). *Nine Treatises on Wisdom and Natural Things.* Cairo: the Fourth Treatise in Dar Al-Arab.
13. Ibrahim, A. R., & Zaki, M. (1992). Aspects of the contributions of the arts of movement and light to achieving the element of time in modern art. *Science and Arts Magazine fourth year, July*(3).
14. Ismail, E. E.-D. (1974). *Art and Man.* Cairo: Gharib Library.
15. Manzur, I. (1997). *Lisan al-Arab.* Beirut, Lebanon: Arab Heritage Revival House.
16. Mayrhei, H. (1973). *Time in Literature.* Cairo.
17. Muhammad, A. A. (1986). *Issues and Discussions of General Philosophy.* Alexandria: University Knowledge House.
18. Nasr, A. A. (1993). *Dealing with dimensions in the art of photography, Master's thesis.* Faculty of Fine Arts, Alexandria University.
19. New-Standard-Encyclopedia. (1991). *standard educational cooperation.* Chicago.
20. Parker, B. (1999). *Travel in Cosmic Time.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
21. Ragheb, Y. N. (2003). *The potential of serial strip drawings as an introduction to enriching expression in photography, Master's thesis.* Faculty of Art Education, Helwan University.
22. Rush, M. (1999). *new media in late 20th century art.* new York: thamaes and Hudson.
23. Saleh, A. M. (1977). *Biological Time (July, August, September).* World of Thought.
24. Smith, E. L., & ring, L. (1996). *Visual ant in the 20th century.*
25. Sobhi, M. A.-S. (1995). *Multiple viewing angles in modern photography as an experimental approach to producing and training photography for students of the Faculty of Art Education, doctoral dissertation.* Faculty of Art Education, Helwan University.
26. Walker, J. A. (1992). *Glossary of Art, Architecture and design Since 1945* (3 ed.). Library Association publishing Ltd.
27. Zettl, H. (1990). *Sight Sound and motion applied media aesthetics* (2 ed.). California: Wadsworth, Belmont, .

Websites:

1. htpp://www.artandculture.com/arts/movement?movementId=1037
2. http://www.baiajg.com/moson/falsafah/u512cdms.htm
3. http://www.idwald/surrealismspaper(wep).htm1
4. http://www.plato.stnprod.edu/entries/time-experience
5. http:www.plat.stanford.edu/entries/time-experience
6. http:www.suhuf.net.sa/1999ja2/may/14/arl.htm
7. https://www.google.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D9%83
8. www.utm.edu/research/iep/t/philosopht#philosphy

The Philosophy of time in contemporary arts

Dr. Abeer Ahmed Al-Fatni[1]

Abstract

Fine art represents part of society's culture. The development of art was accompanied by the penetration of new worlds known as the fourth dimension. After art entered the boundaries of geometry and reduction; He began to break into the absurd, and the form and philosophy of art changed, moving from modernity to what came after it to contemporary. Transforming from a formal form into a symbolic form with philosophical implications linked to the light, audio and kinetic effects as they embody time, the concept became the master of the idea. The research aims to identify the concept of time and its types, then the philosophical concept of time and its reflection on contemporary art, through the analytical study of a selection of contemporary arts based on investigating the philosophy of time.

Keywords: philosophy of time, contemporary arts.

[1] **College of Designs and Arts / University of Jeddah - Jeddah / Kingdom of Saudi Arabia**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1230

جماليات فن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة

"دراسة تحليلية"

عزيزه بنت عبد العزيز بن محمد صقر الدريس[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 31/7/2023 Date of acceptance: 5/9/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

ضم بحث (جماليات فن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة دراسة تحليلية) أربعة فصول الأول لبيان مشكلة البحث الملخصة بالتساؤل: هل يحقق فن اللوميا قيما جمالية في فنون النسيج المعاصرة ؟،ويهدف إلى: التعرف على جماليات فن اللوميا واستخداماته التطبيقية في فنون النسيج المعاصرة، ضمن الفترة الزمنية (2013-2022). والفصل الثاني تضمن مبحثان أولهما: الدراسات السابقة، والثاني: ضم عدة محاور عن مفهوم فنيّ اللوميا ولنسيج ، والابعاد الجمالية والصياغات التشكيلية لفن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة. وضم الفصل الثالث: إجراءات البحث وتحليل العينة (4) نماذج وفق المنهج الوصفي التحليلي، والفصل الرابع تناول: النتائج والاستنتاجات والتوصيات فضلا عن المصادر.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، فن اللوميا، فنون النسيج، المعاصرة، فن التجهيز، الفن الادائي.

المقدمة:

تشهد الفنون المعاصرة تحولات في ظل تطور المعرفة والتكنولوجيا واستخدام تقنياتها الالكترونية التي أحدثت تغيرات في المنجز التشكيلي وتحقيق ابعاد جمالية مختلفة والبحث عن كل جديد بوسائل جديدة، فالعمل الفني لم يعد ذو صفة محددة وثابته كما كان عليه قبيل القرن العشرين، ويفيد (Sahib,2020) أن الفن لم يعد تقنية فقط، بل أصبح مشاركة، ووسيط ،واستعمال للفكر الإلكتروني بتحولات ليس لها حدود.

ومن ذلك استخدام الضوء الذي كان الاهتمام به محدود وفي مجال الرسم والتصوير كعنصر إضاءة، أو وسيط يتم التشكيل به، ولكن مع التقدم العلمي برزت تكنولوجيا الضوء كفن بتكويناته وتقنياته المتفرد بها ومن أبرز التطورات لها فن اللوميا التي أوجدت جماليات خاصة، أشار وايت (Whyte,2019) الى رائد هذا الفن توماس ويلفريد والذي جمع بين الإضاءة الملونة والحركة والموسيقى في منظومة تكوينية بأبعاد جمالية خاصة، تلك المكونات أصبحت تستخدم في الاعمال الفنية المعاصرة ومنها في مجال فن صناعة النسيج.

وتسعى تلك الفنون للتجديد والخروج عن المألوف معتمدة على تأثرها بالتغير التكنولوجي والعلمي في فكر وفلسفة الفنانين المعاصرين وصياغاتهم ومعالجاتهم بتكنولوجيا الضوء وتأثيراتها على الخامات

[1] جامعة شقراء/المملكة العربية السعودية.

المختلفة، حيث ابرزت الى ضرورة البحث كونها من الدراسات التي تهتم في ألقاء الضوء على جماليات فن اللوميا خاصة في فنون النسيج المعاصرة كمحاولة لإيجاد رؤى جديدة من خلال تحليل اعمال فنية تحوي مكونات اللوميا الجمالية.

من هنا فقد اشارت دراسة (Obeido ,2021) أن مجال النسجيات يبحث في إيجاد معالجات وجماليات باستخدام الضوء كعنصر وخامة، وهي من الدراسات القليلة التي تناولت الضوء والنسيج على اعتبار الضوء خامة، وكذلك اشارت دراسة (Akasha 2019) التي تناولت الضوء في النسيج من خلال الصبغات المضيئة، أما دراسة كيم (Kim,2018) فتناولت فن اللوميا بشكل عام والتركيز على الضوء.

مشكلة البحث:

يعتبر فن اللوميا (Lumia art) من الفنون الحديثة المرتبطة بتكنولوجيا الضوء واللون ،والتي تحمل تشكيلات فريدة اثرت على الفنون بصياغاتها المبتكرة والتي عززت من القيم الجمالية وتقدم اعمال تتميز بالجدة والاصالة. ومع التقدم التكنولوجي طرأت مستجدات خاصة في الفكر الحديث والمعاصر ومنذ 1960 اي في فنون ما بعد الحداثة للاستفادة من جمالية الضوء التقليدية التي لم تعد تقتصر على فن الرسم والتصوير، بل إلى إيجاد جماليات تقنية ضوئية جديدة متأثرة بالعلوم الرقمية ومأثرة على المستوى الجماهيري وعلى الفنانين وطرق تعبيرهم وخاماتهم في شتى مجالات الفنون.

ويعد فن النسيج من أعرق الفنون الا انه يحمل القابلية الجمالية المعاصرة بمكوناته وخاماته في ظل المستحدثات السابق ذكرها وكما أشارت دراسة (Al-Badri,2020)أن فن النسيج يشهد نقلة نوعية من حيث الخامات والخصائص، والمواضيع، واستخدامه للضوء ،وجمالياته ،والدراسات التي تناولت فن اللوميا وفن النسيج ركزت على فن الضوء وتقنياته او الصيغ التشكيلية لفن اللوميا في فنون ما بعد الحداثة أو اعتبارها كخامة .

وعليه تتبلور المشكلة من تساؤلات تبحث في الذي يجمع بين فن اللوميا وفن النسيج المعاصر والتوجه له مؤخرا ، هل لجمالية الصياغات الشكلية الضوئية الناتجة منها؟ أم لارتباطها بمؤثرات خارجية او تقنية ؟ هل لها علاقة مع الغرض الاستخدامي لتعطي قيم جمالية؟،لذلك يأتي هذا البحث ليبرز القيمة الجمالية لفن اللوميا على فنون النسيج المعاصرة، والإفادة منها، وعليه تتمثل مشكلة البحث في السؤال التالي:**(هل يحقق فن اللوميا قيما جمالية في فنون النسيج المعاصرة ؟)**

أهمية البحث:

- إلقاء الضوء على القيم الجمالية لفن اللوميا من خلال إبراز أهميتها الاستخدامية والوظيفية في فنون النسيج المعاصرة.
- الافادة المعرفية والعلمية للباحثين والدارسين من طلبة والأكاديميين والتقنيين المهتمين بالبحوث التي تتناول فن اللوميا وتطبيقاته في الفنون التشكيلية والتصميم.
- قد تسهم نتائج كمدخل معرفي علمي وتطبيقي تقني لتطوير المؤسسات التعليمية والثقافية للمعرفة التطورات التكنولوجية المعاصرة وعلاقتها في الفنون بشكل عام والفن التركيب النسجي بشكل خاص.

- امكانية تنمية الرؤية الجمالية فن اللوميا وانعكاساته على المتلقي في العديد من المجالات.

هدف البحث: يهدف البحث الى التعرف على جماليات فن اللوميا واستخداماته التطبيقية في فنون النسيج المعاصرة.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: يقتصر البحث على دراسة جماليات فن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة.

الحدود الزمانية: أعمال فنية من فنون النسيج المعاصرة استخدمت فن اللوميا من عام 2013م إلى2022م .

الحدود المكانية: أعمال فنية نسجية معاصرة لثلاثة فنانين ضمن عروض في(بريطانيا ،فرنسا، المملكة العربية السعودية)

مصطلحات البحث:

الجمالية Aesthetic :

تعرف الجمالية على انها "حالة من الترابط الخيالي للعواطف عندما تتحد مع الفكر أو الحس عندما يتحد مع الرؤية" (Attia,2009,p.7).كما عرفت بأنها تصورات ذهنية قد لا يتصل بالإحساس للصفة الخارجية للأعمال، بل بالانفعال الناتج من القيمة الجوهرية لها (Raji& Ali ,2016).

التعريف الإجرائي: بأنه القيمة المتحققة من العلاقات بين مكونات العمل الفني فضلا عن تأثرها بالمعرفة وفلسفة الفكر المعاصر التي تثيرها الفنون _فن اللوميا_ بأبعاده المادية التكنولوجية ولتحقيق لاستجابة المتلقي حسياً ومعنوياً.

فن اللوميا Lumia Art:

عرفها وايت (2019) Whyte بأنها نوع جديد من الفنون يستخدم الضوء الملون المتحرك مع الموسيقى .

كما عرفت بأنها شكل من أشكال الفن ابتكره توماس ويلفريد كوسيلة للتعبير الفني باستخدام الضوء الملون المتحرك والموسيقى (Eskilson,2003) .

التعريف الإجرائي: هو فن يستخدم التراكب بين تكنولوجيا الضوء الملون المتزامنة مع الحركة والمؤثرات الصوتية في فضاء مظلم مع اعمال نسجية معاصرة لتحقق رؤية جمالية.

فنون النسيجTextile Arts:

تعرف فنون النسيج بانها اعمال ابداعية تعتمد على فكر الفنان الذي يعبر من خلال الأساليب والتقنيات النسجية التي تبرزها الخامات والأدوات المتنوعة وتقوم على التفاعل مع المتلقي وتحمل سمات فنية متفردة .(Abu Zaid,2013).

التعريف الإجرائي: بأنه فن يجمع بين الحرفة والفنون التشكيلية يستخدم الياف النسيج بمختلف الخامات وبأسلوب بنيوي حرمن خلال اتجاهات ما بعد الحداثة.

المعاصرةcontemporary :

تعرف المعاصرة على انها الفنون التي تهدف الى" الهدف دائما هو الارتقاء الى مستوي مدركات العصر، وكلما ارتبط العمل الفني بالعصر الذي يتم فيه، أعطاه ذلك قوة وعززه " (Attar, 1986,p.17). كما عرفت بأنه الفن الذي" يقاس بما يوفره من احتفالية، أي الانتقال من دائرة الذوق البرجوازي إلى دائرة الحشود والجماهير" (Al-Hussein,2016,p.110)

التعريف الإجرائي: بالفن الذي يشمل اتجاهات فنون ما بعد الحداثة كالمفاهيمية والأدائية والتجهيز في الفراغ.. الخ، وعلاقتها بالفنان والواقع المرئي من تكنولوجيا وخامات متنوعة وأساليب فنية متعددة، ويعكس اراء وقضايا معاشه.

فن التجهيزInstallations Art:

يعرف Abd Qtayeh et al(2010)فن التجهيز بأنه منظومة فراغية تجمع مكونات العمل الفني المتفاعلة مع بعضها البعض وتعتمد على الفنان بأدواته واشكاله وخبراته بحدود الطبيعة وخصائص البيئة التي فيها العمل.

التعريف الإجرائي: بأنه قدرة الفنان على تنسيق وترتيب وتنظيم عناصر عمله الفني في مجال فراغي محدد سواء كان داخل بيئة فنية داخلية أو استخدام البيئة الطبيعية كمجال تشكيلي لصياغة الأعمال بمختلف مجالاتها الفنية .

فن الاداء Performance Art:

عرف على انها " فن استخدام عدة عناصر يرأسها الجسم في إيجاد عمل فني يختلف في مفهومه عن الأعداد المسرحي ويحمل فكرة ومفهوم يعملان معا" (Al-Samri,2001,p.181).

التعريف الإجرائي: هو فن مكون من أنشطة تقدم أمام الجماهير تحتوي على عدة عناصر الموسيقى والحركة والأدب بمختلف أنواعه مثل الشعر والخواطر والفيديو وتشمل فن الجسد ومن الممكن تطبيقها في مجالات الفن المختلفة مثل فن النسيج.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

اولا :_ الدراسات السابقة ومناقشتها

ويتناول الدراسات المرتبطة الابعاد الجمالية لفن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة من الاحدث الى الأقدم:

تعددت الدراسات في الادبيات العربية والعالمية عن جماليات التقنيات الضوئية العامة في الفنون المختلفة من حيث تناولها لفن اللوميا الذي يتميز عن فنون الضوء الأخرى بالتراكب بين تكنولوجيا الضوء الملون والصوت والعرض في الفضاء المظلم ، ولقة الدراسات التي تناول جماليات اللوميا في فنون النسيج المعاصرة وجدت الباحثة بعض الدراسات التي تقترب في بعض محاورها واخرى تختلف عن موضوع الدراسة الحالية ، لذا سيتم تناول محورين من الدراسات التي ترتبط بالضوء وجمالياته ومنه فن اللوميا في بعض المجالات الفنية واخرى تتناول الضوء وفنون النسيج المعاصرة ، وكالاتي :_

- **الدراسات التي ترتبط بالضوء وجمالياته ومنه فن اللوميا في بعض مجالات الفنون:**

دراسة سوسن هاشم العلي،بحث منشور، جامعة بابل -كلية الفنون الجميلة (2021) بعنوان:" الابعاد المفاهيمية والجمالية للضوء في فنون ما بعد الحداثة".

هدفت الدراسة الحالية التعرف على الأبعاد المفاهيمية والجمالية للضوء في فنون ما بعد الحداثة ،وتناول الاطار النظري الضوء بين المفهوم والجمال واستعراض تمثلات الضوء في الفن ، عينة الدراسة أربعة نماذج لأعمال مجسمة باتجاهات مفاهيمية، بصرية ، حركية استخدمت الضوء في أوروبا وأمريكا من عام 1985-2013،اتبعت الباحثة المنهج الوصفي والتحليلي وخلصت الدراسة الى تمثل الأبعاد المفاهيمية من خلال الكشف عن المرئي والمحسوس لمفاهيم الضوء التعبيرية والجمالية والنفسية وأن الأبعاد الجمالية للقيم اللونية ليست ثابتة للأشياء بل ناتجة عن تبدل الضوء الساقط عليها ، واصبح وجود الضوء ه ليس وصفيا بل يعبر عن الزمن الذي تجري فيه الأحداث و المؤثر الفعلي في استجابة المتلقي وردود أفعاله العاطفية والنفسية .

ويتفق البحث الحالي مع الدراسة في الاستفادة من جماليات الضوء في الفنون المعاصرة خاصة التعبير عن الزمن والتعبير عن الموضوع باستخدام الضوء ويختلف عنه بأن الضوء هو جزء من فن اللوميا.

دراسة مرام جميل ملائكة ،وأمل صبري عبده، بحث منشور، جامعة بدربالقاهرة(2019) بعنوان: "تقنيات Lumia الفنية وتطبيقاتها في الجداريات المعاصرة".

هدفت الدراسة الحالية إلقاء ضوء على تأثير دخول هذه التقنيات على الأعمال الجدارية المعاصرة، وتناول الاطار النظري اربع تقنيات ضوئية من حيث تاريخها وانواعها وطريقة عملها وتطبيقاتها على الجداريات، عينة الدراسة اربع تقنيات ضوئية طبقت على 23جدارية في مختلف المجالات والفنون مثل الإعلان والمتاحف وكأعمال فنية معاصرة، اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي ،وخلصت الدراسة إلى أن التصوير الجداري لم يعد محصورا على اللون والفرشاة وأن هناك إمكانية واسعة للاستفادة من جهاز الكمبيوتر والبرامج في إنتاج الأعمال الجدارية بالإضافة إلى تطور واضح للفن الجداري إلى فن يحقق البعد الزماني ويحقق بيئات جديدة ،وأن التقنية المستخدمة في الجدارية تعزز من تجربة المتلقي والفنان والمهندس التقني الذي يجي يجب أن يعمل بالتوازي.

وتتفق الدراسة مع البحث الحالي في التقنيات الضوئية وجمالياتها التي تستخدم كجزء من فن اللوميا وتختلف في مكونات وجماليات فن اللوميا الأخرى.

دراسة رالف و ايت، بحث دكتوراه منشور، جامعة كولومبيا، كلية الدراسات العليا للفنون (2019) بعنوان:

"A light in sound, a sound-like power in light": Light and/as music in the history of the color organ."

هدفت الدراسة الحالية إلقاء الضوء على العلاقة بين الضوء واللون والصوت مع مقارنة لمفاهيم الفنانين لما يجب ان يكون عليه الفن الجديد، تناول في الاطار تناغم الحواس وموسيقى الألوان للويس

كاستل ثم موسيقى الألوان لالكسندر ريمنجتون ومقطوعات بيتهوفن ورسم ماري غرينوالت واخيرا الموسيقى المرئية لوميا توماس ويلفريد، عينة الدراسة اربع فنانين مخترعين من القرن 18 حتى منتصف القرن 20، اتبع الباحث المنهج الوصفي والمنهج التاريخي ،وخلصت الدراسة إلى ان التشابه بين الصوت والضوء قوي لكن يرفضها ويلفريد، وشركة جيرين والت والأخيرة تؤكد على ترابط خصائص الضوء المرتبطة بالموسيقى، ويؤكد ويلفريد ان المشاعر تعبر بشدتها اذا ارتبطت الضوء بالموسيقى والحركة والضوء الملون كشكل من فن الأداء ويرى كلا من كاستيل و ريمنجتون ان الضوء مستقل اللون وسيط مثالي اكثر من الموسيقى، وأن الشاشات التي عرضت بها اللوميا لويلفيريد اثارت الشركات وان الضوء الملون ملأ الفراغات في الفنون المعاصرة ،وأن فن اللوميا فن مستقل بذاته له قاعدة موسيقية وحركية وشكل من أشكال الفن.

ويتفق البحث الحالي مع الدراسة في تناولها إشارة توماس ويلفريد بأن فن الضوء مستقل درس علاقته بالموسيقى المرئية والحركة الضمنية والتي عند الدمج يأتي فن آخر هو فن اللوميا ويختلف بتناولها في فنون النسيج.

دراسة ندى عايد يوسف، الجامعة المستنصرية، بغداد(2017) بعنوان: تقنية الضوء و أثرها على الفن التشكيلي المعاصر فن الضوء انموذجا".

هدفت الدراسة الحالية الكشف عن التقنيات المستخدمة في الأعمال الفنية المعاصرة لتصعيد القيم الجمالية للضوء وبيان أثرها على الفنون التشكيلية و الأنساق المعتمدة فيها ،وتناول الاطار النظري التحول التقني للمعالجات الفنية والنسق التاريخي لها وتصنيف الأساليب الفنية الحديثة(فن النيون-فن ضوء led وفن الليزر، عينة الدراسة ثلاثة أعمال اختيرت بشكل قصدي حسب الاتجاهات الفنية في البحث من عام 2013-2016،اتبعت الباحثة المنهج الوصفي والتحليلي وخلصت الدراسة إلى إسهام التكنولوجيا الصناعية في إيجاد أنساق تتكيف مع البيئة التقنية الجديدة وإيجاد لغة فنية تشكيلية عن طريق توظيف المصابيح والأشعة الضوئية بالإضافة إلى اعتماد فن الضوء على الشكل ووسائط العرض التي تتميز باختيار أماكن غير المتاحف والمعارض والمؤسسات الثقافية مع إيجاد هوية خاصة بالفنانين تعتمد على الفوارق الخاصة بالوسائط الضوئية، صارت البنية الضوئية من الوسائط المهمة لضمان التواصل والاتصال وإعادة البناء الوعي الثقافي وفرض الأفكار الجديدة وإعلاء القيم الجمالية.

ويتفق البحث الحالي الاستفادة من جماليات وانساق الضوء وهو جزء أساسي من فن اللوميا ويختلف بالجماليات الأخرى من الحركة والصوت في فنون النسيج.

- **الدراسات التي تتناول الضوء وفنون النسيج المعاصرة:**

دراسة ساره صفوت عبيدو، جامعة حلوان -كلية التربية،(2021) بعنوان: "صياغات تشكيلية بالضوء لتحقيق قيم جمالية في النسجيات المعاصرة".

هدفت الدراسة الحالية إلى تكوين خبرة معرفية جديدة في مجال النسيج باستخدام التكنولوجيا واستخلاص أهم الصياغات التشكيلية للضوء في النسيج المعاصر والربط بين النظريات العلمية الحديثة والصياغات والعناصر ووسائط التشكيل الفني المختلفة المستحدثة في النسيج المعاصر،يتناول الاطار النظري النسيج بالخامات الضوئية وصبغ الخيوط النسجية بالصبغات والألوان المضيئة والنسج بفراغات

واسـقاطات الظل، عينة الدراسـة عشـرة أعمال نسـجية فنية معاصـرة اعتمدت على الضـوء الصـناعي في القرن ال20، اتبعت الباحثة المنهج الوصـفي التحليلي ،وخلصـت الدراسـة إلى برضـه اعتبار الضـوء وسـيلة لتحقيق قيم جمالية في النسـجيات المعاصـرة سـواء كانت وسـيط أو عنصـر ،تشـكيلي وإضـافة رؤية إبداعية لصياغة الأعمال السجية يدوية تمكن الباحث من الكشـف عن بعض إمكانيات الضوء التشكيلية في مجال النسـيج تعاون الفنان والعالم والحرفي بالإفادة من التطورات الحديثة لإيجاد بنيات ضـوئية تنتج أعمال بصـرية تثير الدهشـة وتفعل عنصـر الجذب للمتلقي، بالإضـافة إلى نتيجة لكل محور تمثلت في الآتي أصـبح الضـوء خامة ينسـج بها ومن الممكن الحصـول على أكثر من تصـميم مترك في النول الواحد الاعتماد على التكرار سواء لعناصر العمل الفني أول ظلالها حتى ولو كانت عنصر واحد.

يتفق البحث الحالي مع الدراسـة في الاسـتفادة من جماليات التقنيات النسـجية والضـوء وهو ما يسـاعد على إيجاد رابط بين اللوميا وفن النسـيج وتختلف بالتركيز على الجماليات لمكونات فن اللوميا ككل وليس كتقنية فقط.

دراسة سهام علي البدري، بحث منشور، الجمعية العربية للفنون بمصر(2020) بعنوان: "التصميم بالخامة الضوئية و أثره في تطوير صناعة المنسوجات".

هدفت الدراسـة الحالية من التطرق إلى أنواع جديدة من الأقمشـة الضـوئية التي تتوفر فيها الخواص الجمالية والقيمة النفعية وكيفية إنتاجها وتحقيق أسـلوب تكنولوجي مبتكر من خلال خصـائص الألياف الضـوئية المسـتخدمة لإبراز القيم الفنية والجمالية للمنتج،ويتناول الاطار النظري التصـميم بالخامة الضوئي وطريقة نسجها وكيفية سريان الضوء داخلها، عينة الدراسة ستة تصاميم يمكن تنفيذها بالخامة الضـوئية، اتبعت الباحثة المنهج التحليلي والتجريبي ،وخلصـت الدراسـة إلى الأخذ في الاعتبار خصـائص الألياف الضـوئية وتحديد أماكن الإضـاءة بالتصـميم وكيفية توصـيلها بموصـل معدني عند التصميم، بالإضافة إلى أهمية الضوء كأحد العناصر المؤثرة على الشكل النهائي للتصميم الفراغي بما له من تأثيرات على إدراك وملامس الأسـطح وأيضـا على إدراك حجم وهيئة عناصـر التأثيث الأسـاسـية وتأثيراته على إدراك مسـاحة وأبعاد الفراغ الداخلي وتكنولوجيا الإضاءة بواسـطة الألياف الضـوئية تتلاءم بشـكل كبير مع فلسـفة الهندسـة لتحقق أفضل شكل نهائي في التصميم ،وضحت الدراسـة أهمية التصميم بتأثيرات الضـوء وألوانه وليس بالضـوء نفسـه حيث أن إدراكنا يعتمد على هذه التأثيرات وخلق أفكار جديدة لم تكن لتوجد إلا باسـتحداث تكنولوجيا الإضـاءة للألياف الضـوئية وهذا يعمل على جذب المزيد من المتخصـصـين في التصميم.

ويتفق مع البحث الحالي في الحاجة للتطور باسـتخدام التقنيات الضـوئية النسـجية كخامة والتي يمكن اسـتخدامها في فن اللوميا وتختلف بشـموليتها في تناول جماليات النسـيج والضـوء كوسـيط وخامة وفضاء بوجود الصوت والحركة.

ويتضح مما سبق -على حد علم الباحثة- لا يوجد دراسة تناولت جماليات فن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة مما يعطي أهمية لهذه الدراسة.

ثانيا: الإطار النظري:

مفهوم فن اللوميا

للضوء أهمية كبرى في مجال الفنون التشكيلية عموما نتيجة التطور العلمي واستخدام التطبيقات التكنولوجيا والنظريات العلمية والتي أسهمت في إحداث نقلة في الفنون بما يسمى بفن الضوء وكتطور لفن الضوء ظهر ما يسمى بفن اللوميا الذي يعد الضوء فيه عنصر رئيسي بالإضافة إلى ما يذكره وايت (Whyte ,2019) من ضرورة أن يكون الضوء ملون مع امتزاج الصوت سواء موسيقى أو مؤثرات صوتية مع الحركة ضمنية أو حقيقية في العمل.

تشير كلا من Jamil Malaikah& Abdou(2019) أن اللوميا تستخدم النحت لينتج ضوء أو العكس من خلال التلاعب بالضوء واللون والظلال مما ينتج أعمالا دائمة أو مؤقته حسب نوعية العمل ومجاله، ويضيف كيم (Kim,2018) أن توماس ويلفريد أول فنان في الولايات المتحدة استخدم الضوء كوسيلة وحيدة للتعبير عن عمله الفني واستخدم بها أجهزة متعددة سمحت بإنشاء وإعطاء أداء مختلف للوميا 1921 وأنشأ ويلفريد أول جهاز محمول ينشئ اللوميا يا باسم (كلافيلوكس) وهو مصطلح يعني اللعب بالضوء، وعليه أسس أول مركزا للبحوث في اللوميا وأغلق ذلك المعهد خلال الحرب العالمية الثانية، أوائل الثلاثينات من القرن ال20 أصبحت العناصر الرئيسية لفن اللوميا الشكل واللون والحركة في الفضاء المظلم ثم أضاف لها بعد ذلك البعد الرابع وهو الوقت ، ومنذ عام 1924 صاحب فن اللوميا الموسيقى والرقص والدراما .

مما سبق يتضح أن فن اللوميا ما هو إلا تطور لفنون الضوء مثل فن النيون والليزروالاسقاط الضوئي والتي بدأت في جميع مراحل التاريخ البشري لكن بدأ الاهتمام بها في الفنون من خلال تجارب الفنانين في الحركات الفنية الحديثة مثل الباوهاوس وغيرها ثم الفنون المعاصرة وخاصة مع تطور التكنولوجيا والعلوم فأصبح فن اللوميا مزيج من عدد من الفنون منها فن النيون والليزر والفنون الحركية، والفنون الموسيقية، وغيرها.

مفهوم فنون النسيج المعاصرة

يعد إنتاج المنسوجات من أقدم الممارسات الفنية، وتحظى بأهمية كبرى لاعتمادها على الشكل والرمز المعبر عن الثقافة والفترة الزمنية التي صنع فيها العمل النسجي والمكانة مثل الملابس الملكية وأنواع من السجاجيد واللوحات الحائطية والتركيز فيها باعتبارها حرفة وصناعة.

تذكر مارتينيك (Martinique,2016) تغير مفهوم النسيج الحرفي، رغم أنه قديما توجد اعمال من الحضارة المصرية والبيروفية والصينية تثبت استخدام النسيج بنظرة أكثر عمقا من وظيفتها وبغايات أخرى لكنها تعتبر من النوادر، لذلك مع بداية القرن 19 أصبح النسيج فن مستقل ويرتبط بالمعارض لكن من الصعب فصله عن الحرف والمهارات المكتسبة المرتبطة بصناعته عن فن تصميمه وتنفيذه، كونه لايزال يعتبر سجلا تاريخيا للشعوب مثل جميع الفنون.

ولذلك يعد النسيج المعاصر فنا متداخلا مع الفنون المختلفة يجمع تعقيدات عدة بين التكوين والخامة والتقنية ويحمل السمات التشكيلية لفنون ما بعد الحداثة كما يذكرها (Al-Samri,2001) منها أنه فنون غير تقليدية يكشف عن إمكانيات الخامات والمواد وإحداث تأثيرات ومعاني ورمزيات جديدة مع الخيال والعفوية

بالاستفادة من التكنولوجيا والتحرر من الذاكرة البصرية حول العالم البصري لخلق تشكيلات مختلفة تتآلف مع الفكر المعاصر وتسمح بعمليات التجريب ،والاهتمام بالأحداث وارتباطها بالتاريخ والتراث ليس كزمن محدد ولكن لتحقيق الإبداع في المستقبل ،مع كون الفراغ وهو الفضاء جزء أساسي وملموس في العمل الفني عدم الاهتمام بقاعات العرض لخلود العمل بل لحملها أفكار يمكن توثيقها بالأجهزة التكنولوجية الحديثة والاهتمام بحقيقة الطبيعة والاتصال .

ولذلك تأثرت باتجاهات ما بعد الحداثة مثل فن التجهيز بالفراغ وفن الفيديو، وفن الأداء، والحدث، وغيرها.

الصياغات التشكيلية لفن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة

لا يقتصر فن اللوميا على الرسم والموسيقى والضوء، بل هي نظام متكامل من الممكن التجديد فيها وتتداخل مع الفنون(Kim,2018)، أما بورستريل (Postrel,2020) ان العلماء في القرن 20 أصبحوا يدرسون الألياف النسجية لتعطي خصائص في هندسة الآداء فاختلف النسيج وأصبح اختياره يعتمد على الهدف منه ،كما يوضح داير (Dyer,2021) تأثير التغيير الاجتماعي والثقافي والتكنولوجي باستمرار على فن النسيج ولم يعد يركز على الشكل والنمط، بل أصبح يعتمد على تجربة متعددة الحواس. وعليه ، يتضح أن الفنانون المعاصرون يستخدمون لإنشاء أعمال النسيج المعاصرة، التقنيات الحديثة والمواد الاصطناعية التي وسعت من الإمكانات الجمالية خاصة فن اللوميا.

وتشير الاعمال النسجية المعاصرة ل"مايلين بوكيد " كما مبين في الشكلين رقم (1و2) الى الاتي:

- تزامن الصياغات النسجية مع المؤثرات الصوتية .
- تبدأ غالبا الصياغات من تراكيب الاشكال الهندسية والحرة البسيطة.
- تقوم على نظام مدروس بنائي متحول يضمن وجود لحركة في العمل النسجي والمجهز معه .
- ويستخدم أنواع من تقنيات الاسقاط الضوئي مباشر، أو وفق نسق سردي ،أو تفاعلي باللمس ،أو مسجل مسبقا بالفيديو.
- تعتمد على فضاء العمل المظلم والتنوع في الوسائط المكونة للعمل.

شكل(1) مشبع بالحب،2022،
https://www.brucemunro.co.uk/work/cantus-arcticus

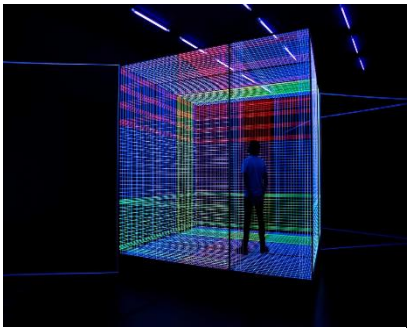
شكل(2) أولئك الذين اثرو بي،2015،
/https://theweaveshed.org/1611/exhibition-malin-bobeck

الأبعاد الجمالية لفن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة:

يعتبر الجمال، من المواضيع الفلسفية ولا تقتصر على الأكسيولوجيا (القيم) وموضوعها الأساسي هو معاينة العوامل والمؤثرات المساهمة في تشكيل الوعي الجمالي لدى الإنسان، والجمال لدى كانط كل الأفكار والتصورات النظرية العامة للفلاسفة ويرجع إلى الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن، الفيلسوف الألماني بومغارتن يرى أن الجمال دراسات تدور حول منطق الشعور والخيال الفني، ويختلف عن منطق العلم والتفكير العقلي، وعن مجال السلوك الأخلاقي يذكر (Al-Zahid,2016) ان الموضوع الأساسي للجمال هو معاينة العوامل والمؤثرات المساهمة في تشكيل الوعي الجمالي لدى الإنسان.

فللجماليات علاقة وطيدة بالحضارات تسير جنبًا إلى جنب مع التقدم المادي والنمو العقلي، ولها مضامين ثقافية مجتمعية سياسية وغيره، وتعتبر فلسفة قديمة وجديدة، تتطور لان الفن متجدد وله تلك القابلية ومن ذلك ، الجماليات لا تنفصل عن طبيعة الحياة بأسلوبها وعاداتها ومفاهيمها لتبلور الجماليات والطراز الذوقي للإنسان في فترة معينة وعليه تتغير المقاييس والمعايير التي نستطيع استخدامها في اصدار الحكم على الأعمال الفنية فيشير (Younis,2015)ان معايير الجمال قديما تقوم على الموضوع المعبر عنه او وسيلة التعبير المستخدمة او الحجم الذي خرجت عليها والزمن المستغرق للتنفيذ والعصر الذي ينتمي له لكن في العصر الحالي اصبح من خلال العمل الفني نفسه ومواصفاته وما يحمله من علاقات تشكيلية وجمالية تعبيريه وفكرية بمقومات متنوعة فيها تظهر حرية الفنان.

شكل(3) جيد،2018،https://www.kang-contemporary.com/jeongmoon-choi



شكل(4) ،قفص الطيور،2017،*https://www.kang-contemporary.com/jeongmoon-choi*

شكل(5) ،ابتسامات الوقت،2012،
https://lightartblog.wordpress.com/2014/11/12/roseline-de-thelin-/brilliant-light-sculptures

لذلك تتغير معايير الجمال في الوقت المعاصر في الفنون ومنها فنون النسيج استجابة للحاجات الجمالية لعصر التكنولوجيا والمعلوماتية فظهركما تذكر (Yusef,2017) تجديد وتغيير في نظم العلاقات والانساق والاساليب لإيجاد أنماط رؤية مختلفة تتفق مع اتجاهات ما بعد الحداثة التي أعطت الأولوية للضوء والصوت والحركة.

في شكل (3) يتضح الحركة من خلال الضوء واتجاه خيوط النسيج وإيجاد عناصر سيادة مختلفة من الاستقامة وتوزيع الإضاءة الملونة العاكسة على الخيوط مع إضافة الصوت والحركة التي يتم التحكم بها تكنلوجيا في إيقاع متنوع يرى من كل اتجاه بصورة مغايره تتاثر بتجاه الفن الحركي،وفي شكل (4) يظهر اتجاه التجهيز بالفراغ والامتزاج مع فن الأداء في تكورن هندسي مركب تتقاطع فيها الالياف الضوئية مع استغلال الظلام في الفضاء ليظهر علاقات عميقة فيما يخص المكان والزمان مع تاثير فن الفيديو المصاحب والأداء لتتكامل في علاقات جديدة لايحكمها معيار تتغير باستمرار عند كل عرض وفي شكل(5) يظهر التوزيع العشوائي مع التراكب في كل تكوين لتعدد التكوينات في فن التجهيز بالفراغ والاستفادة من القيم الجمالية مثل القيم الملمسية الحقيقية للخيوط والإيهامية بانعكاس الضوء على الخيوط في تتراكب في التكوين الواحد مثل شكل الشخوص وتكرار الانعكاس بالمرآة اسفل التكوين ،

هذا يؤكد على ان ما يشكله فن اللوميا مع الفنون الأخرى في علاقة تفاعلية مع عناصر التكوين لتحقيق وتأكيد الإحساس البصري حيث يذكر وايت Whyte (2019) أن جماليات اللوميا تعتمد على أسلوب الفنان وهي أشبه بالنماذج الهندسية أو الرياضية وتهتم بالعلاقات بين مكوناتها سواء كانت هذه العلاقة ظاهرة أم خفية وأن تكون في أنساق داخلية وخارجية بأسلوب مفاهيمي تتداخل فيها المعاني والمضامين والرموز في وحدة ونظام كلي.

مما سبق يتضح أن من اساسيات جماليات فن اللوميا الوحدة واللون في الضوء والاتزان والايقاع والترابط والحركة تلك الجماليات مع فنون النسيج ما يوضحه تحليل الاعمال النسجية المعاصرة.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

منهجية البحث: أعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي كمنهج علمي مواءم مع تشخيص الخصائص الجمالية لفن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة للوصول الى هدف البحث.

مجتمع البحث: وتضمن مجتمع البحث الاعمال الفنية لتطبيقات فن اللوميا في الفنون النسجية المعاصرة ضمن عروض لفنانين ضمن المدة الزمنية من عام (2013-2022) .

عينة البحث : تم اختيار عينة البحث ممثلة عنها وبطريقة قصدية والبالغ عددها (4) انموجاً لتحقيق نتائج متنوعة لجماليات فن اللوميا .

تحليل الاعمال الفنية:

انموذج رقم (1) :

اسم الفنان : بروس مونرو

اسم العرض ومكانه :القطب الشمالي،the Coach House

سنة العرض :2013

التحليل:

عمل نسجي بأسلوب تجريدي معاصر مع اتجاهات ما بعد الحداثة من فن التجهيز في الفراغ وفن اللوميا، العمل مصنوع من الخيوط الالياف الضوئية معلقة في سقف قاعة مستطيلة مظلمة بشكل قوسين ملتصقين وتتدلى باستقامة للأسفل كستائر لتنتهي بأقماع ضوئية تصدر الألوان الأحمر والازرق والاخضر والبنفسجي فوق قطعة من الفولاذ تماثل اقواس السقف ويتكرر الشكل في القاعة التي تحيط بجدرانها في المنتصف على امتدادها المرايا على شكل شرائط متموجة، مع مؤثرات صوتية موسيقية لمعزوفة القطب الشمالي وحركة ظلاليه لطيور من خلال الضوء .

العمل بأسلوبه المعاصر يحقق قيم جماليات للتعبير عن خيال ملهم للمناظر الطبيعية في القطب الشمالي من خلال الخطوط والفضاء والضوء والصوت والحركة في منظومة جمالية تقود المتلقي في تجربة لا زمانية ولامكانية (فقط للتذكير بالجذور ولتخيل الحياة في المستقبل فهي غير محددة بتاريخ او فترة محددة بل بعدد من الأزمنة ولا مكانية لأنها تجسد اللحظة الخاصة بالمعنى من خلال تفتيت المسافات المادية باستخدام المؤثرات من ظلام وفضاء وموسيقى وفنون كفن الفيديو ليحصل العمق الروحي واضافة بعد سيكولوجي) من خلال تناغم وانسجام الألوان وقيمها الضوئية والغموض فيها وما تعطيه من احاسيس بالوان الإضاءة في الفضاء المظلم والتي تنعكس على الخيوط المنسدلة باستقامة ومنحنية من خلال تشكيلها لشكل هندسي يمثل عنصر السيادة في العمل وهو عبارة عن قوسين متصلين والتي يؤكدها شكل قاعدة كل وحدة من مجموعة العمل تشكل مساحات هندسية نصف أسطوانية ضخمة، و تتوزع تلك وتكرر بتوزيع متزن محوري، مكونات العمل واضاءته توحي بالحركة الضمنية من خلال الانعكاس على المرايا مما يخلق إيقاع متنوع ومتموج غير تقليدي بالإضافة الى حركة ظل الطيور في ارجاء العمل حركة متناسقة مع موسيقى اغنية القطب الشمالي.

يعبر الفنان بأسلوب مجرد عصري تفاعلي عن الخيال الملهم من شفق القطب الشمالي وبيئته فخطوط النسيج اللامعة بألوان الاضاءة وانعكاسها على المرايا تعبر عن وقت الشفق في ذلك المكان، العمل مستلهم من النوتة الموسيقية لأغنية القطب الشمالي الذي سمي العمل بنفس اسمها.

أبدع الفنان في ايجاد التجربة الملهمة والمرتبطة بالبيئة من خلال جماليات العمل وصياغته من خلال النسيج وامكانياته وفن اللوميا فأبدع في استثارة الخيال والابهار من خلال مكونات العمل.

انموذج رقم (2) :

اسم الفنان : جيونجمون تشوي

اسم العرض ومكانه: نبض الأرض، برلين معرض كانغ المعاصر

سنة العرض :2020

التحليل:

عمل فني نسجي معاصر لفن اللوميا بالإضافة الى استخدام أسلوب اتجاهات ما بعد الحداثة لفن التجهيز في الفراغ والفن الادائي، العمل مصنوع من الخيوط العاكسة للإضاءة مشدودة باستقامة مكونة اسطح هندسية متصلة تتكرر باتجاه راسي ثم عرضي وتعود للوضع الراسي مجسم في مجمعات مثل الز كزاك، تسمح بالاهتزاز اثناء مرور المؤدين وهما فتاة ورجل ثم الجمهور بشكل تفاعلي في فضاء مظلم تسقط إضاءة الاشعة فوق البنفسجية على الخيوط فتعكس الوان الأبيض والبنفسجي والاحمر والأخضر والازرق الذي يغلب على العمل، يوجد صوت موسيقي تحمل مؤثرات صوتيه لنبضات متسارعة.

العمل بأسلوبه المعاصر يحقق قيم تشكيلية جمالية مثيرة للجانب العقلي والوجداني للتعبير عن مواجهة البشر لأثار الكوارث البيئية باستخدام الخط وتفاعل الضوء والصوت والحركة والزمن والجسد في الفضاء ليشكل منظومة جمالية من خلال تناغم الألوان والغموض فيها وما تعطيه من احاسيس بالوان الإضاءة في الفضاء المظلم والتي تنعكس على الخيوط المشدودة باستقامة مشكلة عنصر السيادة في العمل ،وبإيقاع منتظمة وغير منتظمة، مما يوحي بالحركة الضمنية من خلال اتجاه الخيوط أو الحركة الحقيقية من خلال المؤدين التي تتناسب حركاتهم وتنسجم مع المؤثرات الصوتية ،عناصر العمل مترابطة في علاقاتها المختلفة وزمن حدوثها ،مع تحقيقها للاتزان في توزيع العناصر في ارجاء الفضاء مع تنوع في اللون والحركة والصوت تحمل تعابير واشارات رمزية للمعاني في وحدة منظومة في فضاء العمل.

يعبر الفنان بأسلوب تجريدي ورمزي عن الشعور اللحظي اثناء الكوارث فخطوط النسيج المستقيمة تعبر عن مخططات الزلازل، الألوان في الإضاءة وحركة المؤدين تذكر بموجات تسونامي التي أدت الى كارثة فوكوشيما النووية والمساحات المستطيلة تعبر عن حركة الصفائح التكتونية للأرض لزلزال توهوكو 2011،ثم يلها أصوات تشبه النبضات وحركات المؤدين مع اهتزاز الخيوط المتوافقة مع الإضاءة عبر فيها ببراعة عن التجربة الإنسانية وقت وقوع مثل تلك المحن من الخوف والضعف ثم الاستقرار والمجابهة.

اجاد الفنان في التعبير عن شعور الانسان في الكوارث من خلال جماليات العمل وصياغته من خلال مهارته وتقنياته، بالإضافة للنسيج وامكانياته وفن اللوميا فأبدع في المعاني من الشعور بالتهديد وعدم الاستقرار عبر صوت نبضات القلب والانطباعات المتناقضة من خلال حركة الخيوط ومرور الاجسام، يظهر من خلال التجربة المرئية السمعية والمعاشه للنشاط البشري اثناء الكوارث.

انموذج رقم (3) :

اسم الفنان : مهند شنو

اسم العرض ومكانه: هروب سفينة العقل ،مهرجان نور الرياض

سنة العرض :2021

التحليل:

التحليل:

عمل نسجي بتأثير الاتجاهات الفنية لما بعد الحداثة وبأسلوب رمزي تكون الخيوط القطنية والمعدنية ملتفة مع بعضها البعض على أرضية مستطيلة ومتموجة بارتفاعات مختلفة وثلاثة شبكات من الفولاذ اثنان منها اسطوانية بوضع عرضي اعلى التموج واسفله والثالثة مسطحة على تموج عالي آخر، في قاعة مظلمة وبأضواء معلقة في سقف القاعة تصدر الألوان الأحمر والاصفر والأبيض واسطوانتين مفرغتين من البلاستيك تتحركان اثناء العرض لتحدثا انكسارات للضوء فينتج تموجات ضوئية متحركة وأصوات مترافقة مع مقطوعة ماري راب الموسيقية وترانيم هندية .

حقق العمل الفني النسجي بأسلوبه المعاصر قيماً جمالية للتعبير عن فكرة فيمنولوجية عن تبلور الأفكار في العقل من خلال الخطوط والفضاء والضوء والصوت والحركة في منظومة جمالية تقود المتذوق في تجربة لا زمانية ولا مكانية من خلال تناغم وانسجام ألوان الإضاءة فنصاعة اللون الأحمر وتمازجه مع الأصفر

الفاتح والابيض على سطح العمل واللمعان في الالياف الضوئية مع المعدن وما تعطيه من احاسيس في الفضاء المظلم والتي تنعكس بإيقاع متنوع ومتكرر توحي بالحركة الضمنية مع الحفاظ على الاتزان الوهمي الذي يمثله التكوين ككل ،على مساحة مستطيلة ذات ملامس خشنة تحمل رمزية تعبيرية ،تبرز بها ارتفاعات راسية يمثل عنصر السيادة في العمل يتوافق مع الموسيقى والمؤثرات البصرية مع أجزاء العمل في نظام متسق ومتآلف يمكن ادراكه من خلال وحدته بأرجاء فضاء العمل.

وقد عبر الفنان مفاهيمية تجريدية معاصرة باستخدام رمزيات من خامات غير تقليدية لفن النسيج مثل المعدن الصلب ليرمز لتحجر الأفكار القديمة ،والاضاءة المنتشرة في الظلام على العمل بتأثيرات تموجيه متحركة والوان الإضاءة التي ترمز لما يحدث في العقل فالحمراء ثورة الأفكار والرمادي تشوشها و والأبيض نقاط النور فيها، في حركة تموجيه تشبه تلاطم الأمواج في البحر المعبر عن الغموض والصعوبة ،الشبكة الاسطوانية تمثل سفينة هي رمز لفكره في العقل تلتطم بعدد من العوائق او المشتتات على اختلافها والتي يظهرها المؤثرات الصوتية الحديثة منها مقطوعة الراب والقديمة وهي الترانيم التي تعود 3000سنة، ليوصل بالإفادة من جماليات العمل إلى ما يمر من تغيرات في الوعي والادراك وما ورائهما لتحقق افكارا ابداعية جديدة.

وقد اظهر الفنان عن أهمية العقل في القدرة على في التعبير إيجاد حالات من التفكير المتغيرة باستغلال الانسجام والتناغم في صياغته ومن خلال مهارته وتقنياته فضلا عن دور النسيج وامكانياته التفاعلية مع فن اللوميا فأبدع بإيصال معاني جمالية جديدة.

انموذج رقم (4) :

اسم الفنان : مهند شونو

اسم العرض ومكانه: راك في الظلام، الملز، معرض نور الرياض

سنة العرض :2022

التحليل:

عمل فني معاصر متعدد المجالات من نسيج وهندسة وميكانيكا فضلا عن تعددية الاتجاهات من الفن التفاعلي والتجهيز بالفراغ وبأسلوب رمزي تتكون الخيوط القطنية والالياف الضوئية المشدودة باستقامة على أرضية أربعة طوابق بمبنى قديم بالملز يعود للثمانينات، بدءاً من الطابق السفلي في الظلمة الخيوط المضيئة مشدودة تتجه إلى السقف كأنها تخترقه مشكلة مثلثات مع خيوط تتقاطع معها من النوافذ التي تنعكس اضاءتها على الخيوط لتصل للطابق الثاني الذي يحوي مجموعتين متقابلتين من بكرات الخيوط

معلقة على المعدن بشكل منتظم يخرج منها خيوط خفيفة تتجه الى عمود في الأرضية يتوسطها ثم يخرج من البكرات الجانبية القريبة من البوابة خيوط تتقاطع مشكلة صفين من المثلثات المتقابلة بالقاعدة يفصل بينها اضاءة البوابة، في الطابق الثالث تمر الأوتار عبر (النول) في محاولة للنسج بحركة ميكانيكية تستمر الى السطح لتصبح قطعة قماش واحدة منسوجة، ويظهر انكسارات للضوء فينتج عنه تموجات ضوئية متحركة مؤثرات صوتية شعبية للمغني الصومالي فيصل صول .

اظهر العمل بأسلوبه المفاهيمي يحقق قيم جماليات للتعبير عن الرحلة التي يمر بها الانسان من الماضي ليصل الى المستقبل من خلال الخطوط والفضاء والضوء والصوت والحركة في منظومة جمالية تقود المتذوق في تجربة لا زمانية ولا مكانية من خلال تناغم وانسجام الإضاءة الطبيعية والصناعية البيضاء مع سقوطها على الالياف الضوئية والخيوط القطنية وما تعطيه من احاسيس في الفضاء المظلم والتي تنعكس بايقاع متنوع للخيوط المستقيمة المستمرة والمتكرر بتكرارات مختلفة والمتدرج في كل طبقة مثلت عنصراً سيادياً في العمل، لتوحي بعد ذلك بالحركة الضمنية من خلال تكسر الخطوط وتداخلها وتكوينها للأشكال الهندسية بمساحات متنوعة ، والحركة الحقيقية المنتظمة للخيوط في النول او البكرات والمتسقة مع بعضها البعض بتقنيات ميكانيكية ،مع الحفاظ على الاتزان الوهمي الذي يمثله التكوين ككل مع تنوع الاتزان في كل طابق من اتزان محوري أو اشعاعي يتوافق مع المؤثرات الصوتية مع أجزاء العمل في نظام متسق ومتآلف يمكن ادراكه من خلال وحدته بأرجاء فضاء المبنى .

ينسج الفنان ما هو غير ملموس بمبنى من الثمانينيات في الملز ليوضح رحلة من الفقد والذاكرة والقبول باستخدام الخيوط التي يعتبرها الفاصل بين المرئي والغير مرئي وانه لا يمكن الوصول للمستقبل دون العودة للماضي، يوجه المتلقي بمكونات العمل فبالألياف الضوئية ومن خلال جماليات العمل فهناك الضوء الطبيعي والصناعي واتجاه سقوطه في الظلام يعبر عن من فقد في الماضي، المؤثرات الصوتية الشعبية والمؤثرة بتباينها وشدتها ونعومتها، ثم بطريقة تشكيل الخيوط في كل طابق من المبنى لأشكال هندسية وخطوط تعبير عن الشدة والليونة ليرمز لقصص الحياة بمواقفها ،ويؤيده إيقاع الخيوط وتجمع بكراتها كرمز للذكريات المحفوظة، واعتماد الفنان على التنوع في حركة الجمهور الصعبة للتعبير عن التعب والجهد ،مع حركة الخيوط من خلال تقنيات الفنان واستخدامه للميكانيكا مع محتويات المبنى و معناه القيمي وفي النهاية عند سطح المبنى تتشابك لتصل لقطعة نسيج كاملة كتعبير عن نتيجة الماضي والتحرر من عوائقه وصولا الى النتائج المرجوة من العمل.،وهذا ما اكده الفنان في التعبير عن أهمية الماضي وما نعانيه فيه من حزن أو صعوبة لنصل الى مستقبل لامع يراه الجميع من خلال مهاراته الابداعية في توظيف فن اللوميا مع فنونو النسيج .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث:

من خلال ما جاء في الدراسة النظرية وتحليل الاعمال توصل البحث إلى النتائج التالية:

1. تتضح العلاقة بين فن اللوميا وفنون النسيج المعاصر من خلال الياف الخامات المستخدمة ،الحركة والضوء والصوت في فضاءا العمل الفني للوصول الى التأثيرات الجمالية كما في نموذج(2)
2. تحقق جماليات اللوميا في فن النسيج خروجه عن النظم التقليدية المتداولة بشكل غير تقليدي،كما في النماذج (2،3).
3. تحققت القيم الجمالية في فنون النسيج ، في القيم الضوئية المنعكسة أو الصادرة عن الخيوط النسجية من خلال التوزيع المنتظم والغير منتظم لها كما في النموذج (4,3).
4. حققت السيادة والتناغم والانسجام والتكرار والايقاع والحركة ومتغيرات الزمان والمكان كمؤثرات جمالية في العمل الفني النسجي تكامل وابهار للمتذوق بالإضافة الى التسلسل السردي والحركي فيها، كما في النموذج(1،3،4).
5. تؤدي الهندسة الميكانيكية المرتبطة بفن اللوميا دورا في تحقيق مؤثرات جمالية حركية ايقاعية وديناميكية في فنون النسيج ،كما في النموذج(3).
6. لا تخضع جماليات اللوميا في النسيج المعاصر لقوانين ومعايير فهي تتضح بشكل منظومة يجمع بين التنظيم والارتجالية وبين الحسي الحقيقي والإيهام ،كما في النموذج(3) والشكل(4).
7. تؤثر اتجاهات ما بعد الحداثة من فن الاداء ، فن التجهيز ، البيئة وغيرها على فنون النسيج بفلسفتها والحرية المطلقة للفنان في التعبير ومواكبة العصر وقضاياه بالإضافة لتداخل تلك الفنون وتطويرها لفنون النسيج لتخرج بأسلوب مغاير كما في النموذج 1،2،3،4.

الاستنتاجات:

1. أضفت جماليات فن اللوميا لفنون النسيج المعاصرة بمزجها بين المؤثرات الصوتية والضوئية والبصرية والتفاعلية مع الاشكال الواقعية .
2. تسهم جمالية اللوميا في النسيج المعاصر في اختزال الوقت والجهد وايصال المعنى بإعطاء انطباع شامل لفضاء العرض ومكوناته مما يؤثر على المتلقي.
3. يتجلى في جماليات فن اللوميا امكانية مزاوجتها بالعيد من الفنون المعاصرة كما ثبت في الدراسة الحالية مع فن النسيج المعاصر.

استناداً الى ما سبق من نتائج توصي الباحثة بما يلي:

1. تشجيع المؤسسات المعنية بالفنون في الإفادة من تطبيقات فن اللوميا في فنون النسيج المعاصرة.
2. المساهمة من قبل الأكاديميين واهل الاختصاص في مجال النسيج بعمل دراسات عن جماليات الفنون الجديدة في فنون النسيج لتكون مصادر موثوقة للباحثين في هذا المجال.
3. ان يتم استحداث مقررات مختصة في تدريس فن اللوميا وتطبيقها في مجال النسيج في كليات الفنون.

References:

1. Abd Qtayeh, Hani, El-Sherbiny, Hanan, and El-Sayed, Marwa. (2010). The aesthetic movement in postmodern art and its impact on decorative design. *Journal of Specific Education Research*. Egypt.
2. Abu Zaid, May. (2013). A study of some applied and technical problems in textile material. *College of Education Journal. Port Said, 13(13)*, Egypt.
3. Akasha, Rasha. (2019). *Benefiting from luminous dyes to enrich plastic and expressive values in hand-woven textiles inspired by the Egyptian environment* [PhD thesis, Ain Shams University].Egypt. http://srv4.eulc.edu.eg/eulc_v5/Libraries/Thesis/BrowseThesisPages.aspx?fn=PublicDrawThesis&BibID=12557011.
4. Al-Badri, Siham. (2020). Optical texture design and its impact on the development of the textile industry. *Journal of Architecture, Arts and Humanities, 5 (24)*, 254-271.
5. Al-Hussein, Ibrahim. (2016). From Modern Art to Contemporary Art - *Thresholds of Transformation and Characteristics of Change. Contemporary creativity and the difficulties of passing from modernity to contemporary*. Sfax: The General Foundation for the Cultural Village - Katara.
6. Ali, Susan. (2021). Conceptual and aesthetic dimensions of light in postmodern art. *Naboo Journal of Research and Studies, 26(29).Eraq.*
7. Al-Samri, Ayman (2001*). The philosophical and artistic concepts of ancient civilizations and their connection to post-modern arts as an introduction to inspiration in photography* [Unpublished doctoral dissertation]. Helwan University. Egypt.
8. Attar, Mukhtar. (1986). *Art and modernity between yesterday and today*, the world of thought. Egypt.
9. Attia, Mohsen. (2009). *Aesthetic Analysis of Art*. The world of books.
10. Dyer, S. (2021). The fabric of civilization: how textiles made the world. https://a.co/d/b5dQzhS.
11. Eskilson, S. (2003). Thomas Wilfred and Intermedia: Seeking a Framework for Lumia. *Leonardo*, 36(1).
12. Jamil Malaikah, Maram, and Abdou, Amal (2019). Lumia Art Technologies and their Applications in Contemporary Murals. *International Design Journal, 9(4)*. https://digitalcommons.aaru.edu.jo/faa-design/vol9/iss4. Egypt.
13. Kim, T. (2018, March). *Reflection of light as a methodology for new lumia*. In Seeing Sound. https://research-portal.uws.ac.uk/en/publications/reflection-of-light-as-a-methodology-for-new-lumia.
14. Martinique'E. (2016, July 27). The Versatility of Contemporary Textile Art. *Widewalls*. https://www.widewalls.ch/magazine/contemporary-textile-art-artists.

15. Obeido, sara (2021). Plastic formulations with light to achieve aesthetic values in contemporary textiles. *Journal of the Faculty of Art Education, Helwan University, 22 (2).* Egypt.
16. Postrel, V. (2020). *The fabric of civilization: How textiles made the world*. Basic Books.
17. Raji, Makki, and Ali, Samra. (2016). The Aesthetics of Content in Conceptual Art. Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences, *University of Babylon, (30).*Eraq.
18. Sahib, Haider. (2020). Visual and aesthetic vision variables in plastic art. Safa House.
19. Whyte, R. (2019). *"A light in sound, a sound-like power in light": Light and/as music in the history of the color organ*. Columbia University.
20. Younis, Eid (2015). *Scientific research in art and art education*. The world of books. Egypt.
21. Yusef. Nada. (2017). Light technology and its impact on contemporary plastic art, light art as a model. *Journal of the College of Basic Education, 23 (97*)Eraq.
22. Al-Zahid, Mustafa (2016, June 23). *From the philosophy of beauty to aesthetics, a general introduction to aesthetics*. Middle East https://aawsat.com/home/article/.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

The Aesthetics of Lumia Art in Contemporary Textile Arts, An Analytical Study

Azizah Abdulaziz Mohammd Saqr Aldrees[1]

Abstract:

The research (The Aesthetics of Lumia Art in Contemporary Textile Arts: An Analytical Study) included four chapters, the first to explain the research problem summarized by the question: Does the art of Lumia achieve aesthetic values in contemporary textile arts?, and aims to: Identify the aesthetics of Lumia art and its applied uses in contemporary textile arts, within the time period (2013-2022). The third chapter included: research procedures and sample analysis (4) models according to the descriptive analytical approach, and the fourth chapter dealt with: results, conclusions and recommendations as well as sources.

Key words: Aesthetic, lumia art, textile arts, contemporary, Installation Art, Performing Art.

[1] **Shaqra University/Kingdom of Saudi Arabia.**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1203

المضامين الجمالية في تصوير البيانات
مدخل لأنسنتها

أمل محمد الموسى [1]
مها محمد السديري [2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 18/7/2023 Date of acceptance: 1/8/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

ملخص:

تعد المضامين الجمالية في تصوير البيانات أحد المجالات المعاصرة التي استطاع علماء ومصممو البيانات من خلالها ربط البيانات بالإنسان. توجد محاولات ناجحة لنماذج من تصوير البيانات إلا أنها غير ممنهجة، بحيث لا تكشف عن الكيفية التي أسهمت في اختيار المضمون الجمالي مدخلا لأنسنة هذه النماذج. لذا يهدف هذا البحث باستخدام المنهج الوصفي التحليلي الى التعرف على المضامين الجمالية في تصوير البيانات التي فسرها الباحثون من خلال الفلسفة البراغماتية وفلسفة كانط وتحليل عينة من نماذج تصوير البيانات للكشف عن المداخل الجمالية فيها لتفسير كيفية أنسنتها. وقد توصلت الباحثتان الى عدة نتائج وهي تطبيق الزخرفة والتجريد الهندسي من خلال مدخل التجريد الرياضي القائم على الإدراك الفردي في فلسفة السُّموّ عند كانط، كما تمت الإفادة من الأيقونات المجتمعية والتقاليد الموروثة من خلال مدخل الأحداث الحياتية القائمة على الخبرة الجماعية في الفلسفة البراغماتية، وكلا المدخلان يؤديان الى الإثارة الجمالية والشعور بالمتعة لوصولها الى حقائق إنسانية.

الكلمات المفتاحية: المضامين الجمالية، تصوير البيانات، أنسنة البيانات.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

كان تصوير البيانات يتوارى خلف الرسوم البيانية والمخططات التي تقوم على أسس ترميز مقيدة وأدوات محدودة بعيدة عن الإبداع والجمال، إلا أنه في عام 2001م لفت تافت Tufte عالم الإحصاء أنظار متخصصي البيانات الى أهمية الجمال بعد أن أثنى على بعض النماذج الجمالية لتصوير البيانات (Brinch,2020)، ومن ثَمَّ اتجه مجال تصوير البيانات نحو آفاق جديدة انعكست على مفهوم البيانات وأسهمت في أنسنتها من خلال الجمال . فقد واكب هذا التطور لمجال تصوير البيانات تخصيص جائزة سنوية لأجمل تصوير للبيانات يطلق عليها جوائز المعلومات الجميلة "Information is Beautiful Awards". واستمراراً لهذا الحراك التطويري للجانب الجمالي ظهر في عام 2020 م دعوى الى ربط تصوير البيانات

[1] طالبة دكتوراه، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية.
[2] أستاذ مشارك، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية.

بالفلسفات الجمالية حيث ذكر كايرو Cairo (2020) بأن مجال تصوير البيانات لن يصل للنضج حتى توازيه فلسفة ما. إلا أن هناك دراسات سبقت تصريح كايرو تعد محاولات من الباحثين لفهم القيم الإنسانية في الفلسفات الجمالية لتصوير البيانات.

بناء على ما سبق تحاول الباحثتان تحديد مفهوم المضامين الجمالية في تصوير البيانات بناء على نتائج وتوصيات الدراسات السابقة ومدى تطبيقها في بعض النماذج الشهيرة من تصوير البيانات لتفسير مداخل أنسنتها ، ومن ثَمَّ تتشكل مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

كيف يمكن للمضامين الجمالية في تصوير البيانات أن تُسهِمَ في أنسنتها ؟

أهمية البحث:

1- تسليط الضوء على الفلسفات الجمالية في مجال تصوير البيانات.
2- إثراء مجال علم البيانات بالمداخل الجمالية تحقيقا لدعوة المختصين في ربط تصوير البيانات بالفلسفات الجمالية.
3- لفت أنظار المصممين في مجال علم البيانات إلى مرحلة تصوير البيانات.
4- الإسهام في قضايا أنسنة العلوم من خلال الفلسفات الجمالية في فنون التصميم .

أهداف البحث :

1- التعرف على المضامين الجمالية في تصوير البيانات.
2- الكشف عن المداخل الجمالية في تصوير البيانات لأنسنتها .

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تتمثل في المضامين الجمالية في تصوير البيانات التي تمت دراستها والتوصية بها في الدراسات السابقة ، و تحليل أشهر نماذجها لتفسير كيفية أنسنتها عبر المضامين الجمالية.

الحدود المكانية: هي أشهر النماذج المعروضة في موقع جوائز المعلومات الجميلة "Information is Beautiful Awards"

الحدود الزمانية : تنحصر في ما بين عامي 2022م -2023م .

مصطلحات البحث:

المضامين: تعرف Al-Sudairy (2011) بأنه " التناول من قبل الفنان لما يحسه ويراه ويعرفه ويتفاعل معه محولا إياه وفق تصوراته الخاصة ، إلى شكل قائم على علاقات الخطوط والألوان والضوء والملامس، مؤلفا من ذلك الشكل وذاك الحس كلا تصوريا "(p23).

ويعرف أيضا بأنه "هو خلاصة ما يعبر عنه أو يتضمنه من خيال ومشاعر وفكر ، فقد يعبر العمل الفني عن انفعالات أو تصورات وأفكار أو عن صور خيالية ، وهذا ما يعرف عند النقاد باسم المضمون الشعوري أو الفكري أو الخيالي، وهو ما نستخرجه من العمل الفني " (Al-Sudairy,2011,p22)

المضامين إجرائيا: فلسفة أو فكرة أو استجابة المصمم للبيانات من منظور اجتماعي او فردي من الزاوية التي يراها ومن وجهة نظرة أو من خلال تأمل عقله وبصيرته بهدف تصويرها لإيصالها الى المتلقي.

الجمالية: "ظاهرة ديناميكية نسبية متغيرة تشمل جميع الإدراكات المتوالدة لدى المتلقي من خلال دراسة الموقف النظري الجمالي في نتاجات الفن الرقمي" (Al-Saadi & Jam,2018,p231).

الجمالية إجرائيا: ظاهرة حسية تتجلى فيها المضامين الجمالية لدى الرائي من خلال مجموعة من العلاقات داخل العناصر الشكلية ذات القيم الإنسانية في التصورات البيانية.

تصوير البيانات: يعرف Cairo (2013) تصوير البيانات بأنه عرض بصري يتم فيه ترميز البيانات الرقمية برموز لها أشكال وألوان ونسب مختلفة

تصوير البيانات إجرائيا: ترميز البيانات الكمية الى أشكال وألوان ذات مضمون فلسفي جمالي يعزز البعد القيمي الإنساني.

أنسنة البيانات: هي طريقة جديدة في التفكير في البيانات من خلال تضمين العواطف والبعد عن المثالية وتأكيد القيم الإنسانية المرتبطة بثقافة المجتمع(Rechards,2022).

أنسنة البيانات إجرائيا : استخدام المضامين الجمالية مدخلاً لإدراك القيم الكمية واستشعارها والتعمق فيها وربطها بالفرد والمجتمع.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: المضامين الجمالية في تصوير البيانات:

لا يزال الجانب الجمالي في تصوير البيانات جانبا جدليا نظرا لقلة الإنتاج البحثي المتعلق بالمنظور الفلسفي في تصوير البيانات ، فقد استنتجت Quispel et al. (2018) أن الدراسات لا تكاد تتناول الفلسفة الجمالية في تصوير البيانات. لذا جاءت الحاجة إلى تقصي الأدبيات التي أسهمت في اعتماد مرجعية فلسفية لتصميم تصورات جميلة.

يعد Manuvetsh (2002) من أوائل المناقشين للجانب الفلسفي الجمالي في تصوير البيانات، حيث يرى بأن على التصورات أن تقترب من مفهوم الفلسفة الأفلاطونية التي تبحث وراء الحقيقة في الشكل المجرد الذي يحمل في هيكله البيانات ، واستشهد بفن بيت موندريان Piet Mondrian حيث قال إن تصوير البيانات مثل تجريد جديد يعبر عن فكر موندريان للتجريد المنهج، جاء بعد ذلك Sack (2011) ليؤكد ما توصل اليه Manuvetsh حول التجريد ، إلا أن Sack ربط التجريد بالتجريد الرياضي في فلسفة السمو عند كانط المعبرة عن قوة العقل في الفهم حيث ترى الباحثتان أن Sack كان أكثر عمقا في توضيح منظومة تلقي الشكل المجرد لدى الفرد في تصوير البيانات، ثم اقترح Kosara (2007) في مؤتمر معهد مهندسي الكهرباء والإلكترونيات Institute of Electrical and Electronics Engineers الفلسفة البراغماتية للجمال من خلال مسمى التصورات البراغماتية . ويقصد بالمفهوم الجمالي البراغماتي في التصميم كما وضحته Ansari (2017) بأنه المفهوم الذي يؤكد على اتصال الخبرة الجمالية بواقع الحياة لكونها خبرة نفعية تتشكل ضمن الخبرات الحياتية . في المقابل لاحظت الباحثتان اختلافات جوهرية بين الفلسفة البراغماتية والسمو عند كانط من خلال قراءة Awada (2012) لفلسفة كانط للجمال بقولها إن الجمال عند كانط لا يرتبط بالمنفعة بل يتداخل مع إدراك الفرد للنظام والانسجام الذي يؤدي الى الفكر المطلق الذي يتخطى الخبرة.

ورغم هذه الاختلافات الجوهرية بين الفلسفة البراغماتية والكانطية إلا أنها تصب في الإثارة الجمالية المؤدية لإدراك البيانات. بناء على ذلك سيعتمد البحث الحالي المضمون الجمالي للفلسفة البراغماتية والسمو عند كانط في الوسائط المرئية الناتجة عن عملية ترميز البيانات لتحليل المضامين الجمالية وتفسير مداخل أنسنتها.

المبحث الثاني: تصوير البيانات:

ينظر الى البيانات على أنها أصول لا تقدر بثمن، فقد اشتهرت العبارة المعروفة للعالم كليف هومبي Clive Humby عام 2006م التي قال فيها (البيانات هي النفط الجديد) وذلك نظرا لقدرتها على التأثير على دول العالم بشكل أفضل (Kirk et al. ,2016)، ولفهم ماهية البيانات يتعين النظر إليها بصورتها المتدرجة والمعروفة بمسمى هرم البيانات الذي يقوم عليه ويهدف إليه علم البيانات ، وهو تحويل البيانات Data إلى معلومات Information ثم معرفة Knowledge وأخيرا حكمة Wisdom ، فهرم البيانات يتكون من أربعة أجزاء، كل جزء من الأسفل الى الأعلى يضيف قيمة للبيانات ويجيب عن أسئلة إلى أن يصل الى قمة الهرم التي تتبلور فيها الغاية من البيانات، و يُعدُّ هرم البيانات النموذج الأساسي لتخصصات المعلومات، كما يطلق عليه هرم المعلومات أو هرم المعرفة كما يعرف باختصار DIKW (McDowell,2021) .ويوضح كل من Van & Heather (2020) الفرق بين أجزاء هرم البيانات وهو ما أبرزته الباحثتان في مخطط رقم (1) في الملاحق.

وهنا لابد من بيان أن تصوير البيانات هو آخر مرحلة في دورة حياة علم البيانات التي وصفها Cairo (2016) بخمس صفات عامة، وهي الصدق لكونها تستند إلى بيانات حقيقية ، والدقة فهي مبنية على أدلة وبراهين ، والوظيفية لمساعدة المتلقي على إدراك البيانات ، وجذابة لأنها مثيرة جماليا ، وأخيرا المفيدة لدعمها للقرارات. وتجدر الإشارة إلى أن تصوير البيانات في الأصل هو رسوم ومخططات بيانية بعد أن تم دمجها مع الفلسفات والنظريات الحديثة ، ومزجها بصفتها علماً بالفن ، ودخول التقنيات المتطورة عليها، وليس ذلك فقط، بل احتراف المصممين والفنانين هذا المجال بعد أن كان محصورا على علماء البيانات ليتحول من مسمى الرسوم والمخططات البيانية إلى تصوير البيانات (Kirk,2012).

إذن فتصوير البيانات هو الوسيلة البصرية لعلم البيانات لتحويلها من حالة غير مدركة إلى حالة يمكن إدراكها من خلال ترميزها إلى أشكال وألوان (Cairo,2013)، ولعل من المناسب هنا توضيح العلاقة بين الترميز والإدراك من خلال الإبصار ؛ فالفرد يستقبل ويفهم ما يقارب 70% من خلال حاسة البصر وتحديدا الصور والرسوم والأشكال والألوان (Few,2012). وتعرف Meirelles (2013) مصطلح ترميز البيانات Encoding بقولها إن الترميز هو تهجئة أو إنشاء الرمز المجرد باستخدام الشكل واللون من جانب المصمم. فعلى المصمم أن يكون واعياً بعملية الترميز التي من خلالها يتم أنسنة البيانات تطبيقيا.

المبحث الثالث: أنسنه البيانات:

بعد ما كان تطور تصوير البيانات في القرن العشرين مرتبطاً بالجوانب التقنية والتشغيلية ظهر جانب تطويري آخر في القرن الواحد والعشرين نابع من عملية التصميم الذي أسفر عن عدة قضايا منها قضية أنسنة البيانات يقول Rechards (2022) في محور حديثة عن كيفية أنسنة البيانات بأنه بدلا من التبسيط والتوجه نحو رسم بياني يرضي الجماهير فقط، يجب التفكير بطريقة تكون فيها التصورات ذات عمق فكري

إبداعي جمالي . وقد وضح Lupton (2017) في دراسته لهذا التوجه عدة مداخل للتفاعل مع البيانات وهي الذات الفردية والعلاقات الاجتماعية وتجارب الحياة اليومية ومن جهة أخرى تقول .Alamalhodaei et al (2020) ، في مقال تم تداوله عبر وسائل التواصل الاجتماعي لمصورة البيانات جيورجيا لوبي Giorgia Lupi عن كيفية إضفاء الطابع الإنساني على البيانات بأن ذلك يتم من خلال خلق الشعور العاطفي والإثارة الجمالية وربطها بحياة الجمهور. يتضح مما سبق بأن دعاة أنسنة البيانات ربطوا طرق أنسنتها بمضامين فلسفية تلتقي مع الدراسات الجمالية في تصوير البيانات التي تناولت أبعاد كل من الفلسفة الجمالية البراغماتية وفلسفة كانط الجمالية.

وتلخص الباحثتان الدراسات السابقة التي تم اعتمادها في البحث الحالي بناء على المضمون الجمالي لتصوير البيانات والفلسفات الجمالية الواردة فيها وهي الآتية :

الدراسات السابقة:

أجرى Manovich (2002) دراسة هدفت إلى الكشف عن البعد الفلسفي للجمال في تصوير البيانات، واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي لأدبيات علم الجمال وعلم البيانات. واستنتج الباحث بأن التصورات يجب ان تقترب من مفهوم الفلسفة الأفلاطونية التي تسمح برؤية الحقيقة من خلال الأنماط والهياكل خلف مجموعة البيانات الضخمة ، حيث أطلق عليها مسمى التجريد الجديد. واقترح الباحث فكر موندريان Mondrian في التجريد بصفته أفضل عملية تجريد ممنهجة لتكون أساسا للترميز في تصوير البيانات. تلتقي هذه الدراسة بالدراسة الحالية في مفهوم التجريد في البعد الفلسفي لجماليات تصوير البيانات.

قدّم Kosara (2007) دراسة هدفت إلى تصنيف عدة أنواع من تصوير المعلومات وفق معايير الجمال المبنية على الفلسفة البراغماتية، واعتمد الباحث على المنهج الوصفي (الاستقصائي) لعدد من أدبيات النقد وعلم الجمال وتصوير البيانات. وتوصل الباحث إلى اقتراح الفلسفة الجمالية البراغماتية لسد الفجوة بين الفن وتصوير المعلومات عبر مفهوم الخبرة. ويوصي الباحث بمزيد من البحث للحاجة الكبيرة إلى معايير واضحة للمقاربة بين تصوير المعلومات والفن. و تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في اعتماد فلسفة جمالية مبنية على الخبرة الحياتية وتصوير البيانات.

أنجز Sack (2011) دراسة هدفت إلى معرفة القيمة الفنية لتصوير المعلومات، واعتمدت على المنهج الوصفي لأدبيات علم الجمال. واستنتج الباحث توافق مفهوم الجمال لتصوير المعلومات مع فلسفة كانط. ويرى أن أفضل طريقة لمعرفة قيمة الفن والإسهامات الجمالية في تصوير المعلومات هو استخدام الفن القائم على فلسفة السمو الرياضي عند كانط. تلتقي هذه الدراسة بالدراسة الحالية في أن الفلسفة الجمالية لتصوير البيانات يجب أن تكون مبنية على قوة إدراك العقل.

مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة:

توصلت الباحثتان إلى نقاط الاتفاق والالتقاء بين طرق أنسنة البيانات والمضامين الفلسفية الجمالية في تصوير البيانات وتتمثل في ثلاثة مداخل رئيسة يمكن من خلالها أنسنة البيانات عبر المضامين الجمالية في تصويرها وهي الآتية :

1. مدخل واقع الحياة اليومية في البراغماتية لربط البيانات بالمجتمع.
2. مدخل النمط التجريدي في السمو عند كانط لربط البيانات بالفرد.
3. مدخل الإثارة الجمالية عند البراغماتية وكذلك عند كانط لربط البيانات بالشعور.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث

مجتمع البحث: موقع جوائز المعلومات الجميلة "Information is Beautiful Awards"

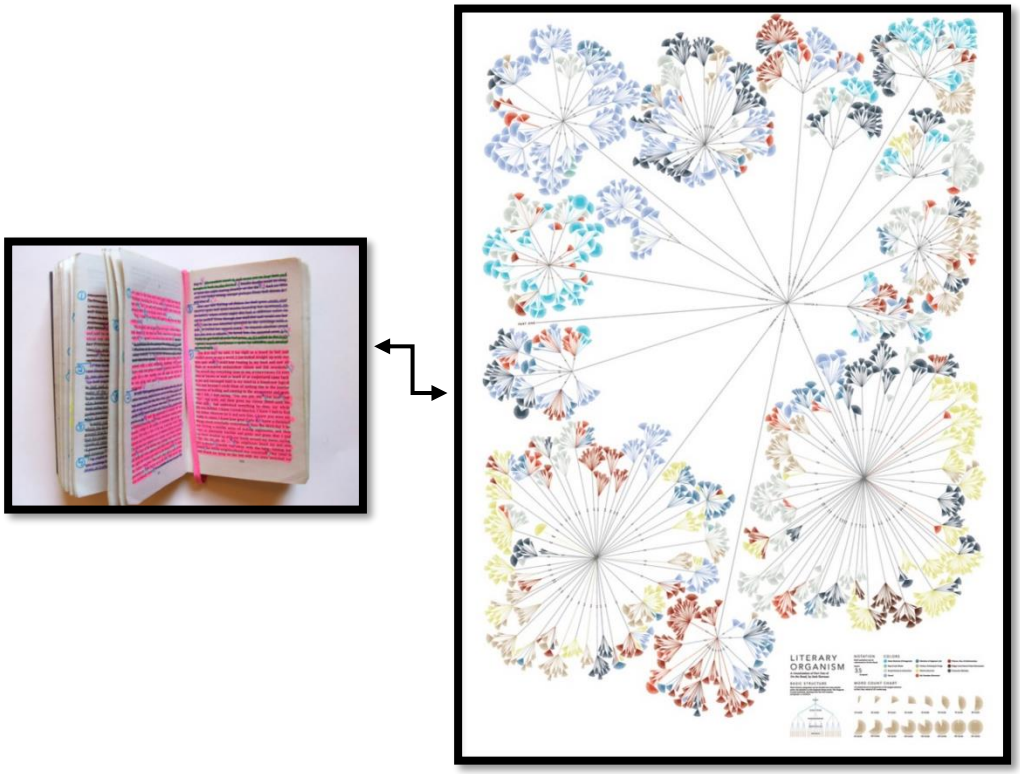
عينة البحث: عينة قصدية لبعض نماذج تصوير البيانات وعددها ست عينات من اختيار الباحثتان من موقع جوائز المعلومات الجميلة "Information is Beautiful Awards"، ويوضح Al-Baldawi (2007) العينة القصدية "بأنها العينة التي يتم اختيار وحداتها وفق وجهة نظر الباحث لاعتقاده بأنها تعطي نتائج مرضية" (p72)

منهج البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي عرفة كل من Al-Dulaimi & Saleh (2014) "بأنه الطريقة التي تتبع للكشف عن الحقائق بواسطة استخدام مجموعة من القواعد العامة ترتبط بتجميع البيانات وتحليلها حتى نصل الى نتائج ملموسة" (p147)، وقد تم تحديد القواعد بناء على مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة للبحث بهدف الإجابة على سؤال البحث وهو : كيف يمكن أنسنة البيانات عبر المضامين الجمالية في تصوير البيانات ؟ وذلك من خلال تحديد المضامين الجمالية وربطها بطرق أنسنة البيانات ثم بلورة المداخل الجمالية بهدف فهم كيفية إجراء الأنسنة .

أداة البحث : بطاقة تحليل المحتوى للقيام بتحليل وصفي للعينة بناء على القواعد التي تم تحديدها ثم تصميمها في بنود بمخطط أنسنة البيانات رقم (2) في الملاحق.

تحليل العينة:

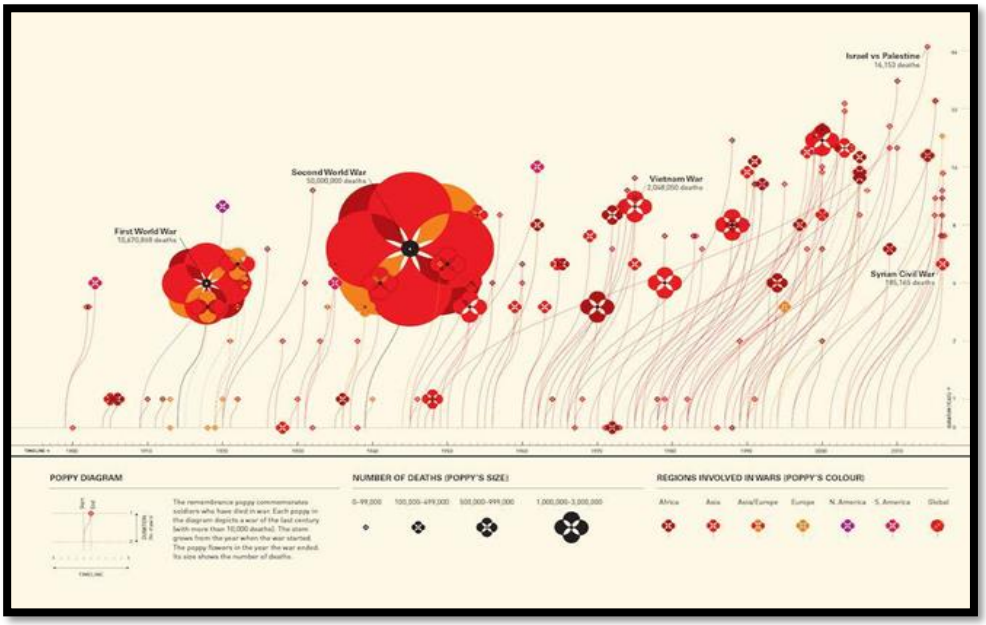
النموذج الأول:



موضوع تصوير البيانات: Writing Without Words
أسم مصور البيانات: Stephanie Posavec
سنة تقديم تصوير البيانات: 2006
تم الاسترجاع من: Information is Beautiful Awards
https://www.informationisbeautifulawards.com/showcase?page=1&type=awards

النموذج الأول عبارة عن تصوير لبيانات بنية ومحتوى الكتاب الشهير on the road للمؤلف Jack Kerouac من خلال تحليل السرد الأدبي في الكتاب إلى بيانات رقمية، قامت Posavec بتقسيم الأجزاء إلى فصول ، والفصول إلى فقرات ، والفقرات إلى جمل ، والجمل إلى كلمات؛ باستخدام خطوط متفرعة كفروع الأغصان ، وفي نهايتها عنصر زخرفي مستوحى من أوراق الأشجار الدائرية ، فكل ورقة يتغير اكتمال شكلها الدائري بحسب عدد الكلمات. واستعانت Posavec بالألوان لتحديد نوع الأحداث في كل فقرة فمثلا اللون الأصفر يمثل حدثاً في العمل واللون الرمادي لحدث اجتماعي واللون الأسود لحدث غير قانوني. يتضح مما سبق أن Posavec استخدمت مدخل النمط التجريدي الرياضي الذي كون شكلاً نباتياً زخرفياً يعتمد على إدراك الفرد (ذات القارئ) للحسابات المنطقية التي توصل القارئ إلى الإثارة الجمالية نتيجة للوصول الى حقيقة فحوى الكتاب (البيانات). بناء على ما سبق تجلت طرق أنسنة البيانات عبر أبعاد فلسفة السمو عند كانط.

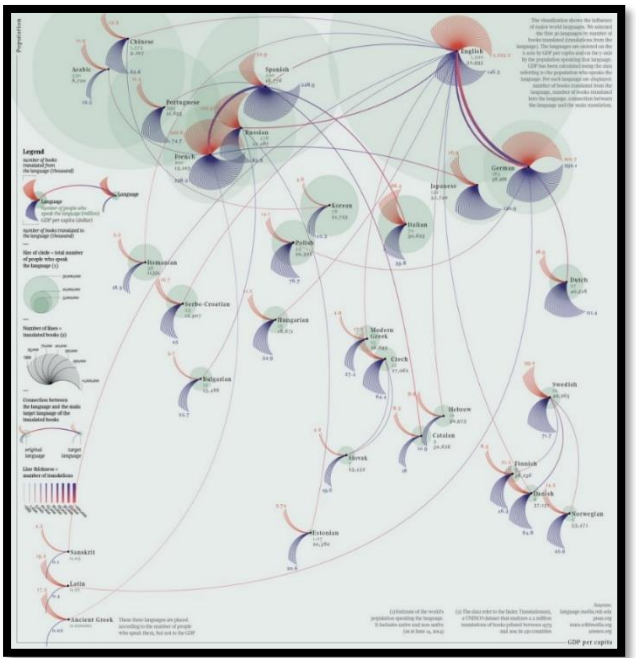
النموذج الثاني:



موضوع تصوير البيانات: POPPY FIELD
أسم مصور البيانات: Valentina DeFilippo
سنة تقديم تصوير البيانات: 2013
تم الاسترجاع من: Information is Beautiful Awards
https://www.informationisbeautifulawards.com/showcase?page=1&type=awards

النموذج الثاني عبارة عن تصوير لبيانات عدد ضحايا الحروب العالمية في خط زمني من عام 1900م الى 2010م الذي فاق عشرات الملايين من الضحايا في كل من قارة آسيا وأروبا وإفريقيا وأمريكا الشمالية والجنوبية. قامت DeFilippo بتصوير ضحايا كل قارة بلون مختلف في شكل دوائر مصممة بطريقة متداخلة لتكوين شكل زهرة الخشخاش؛ حيث ارتبط شكل الزهرة بذكرى ضحايا الجنود البريطانيين في الحرب العالمية الأولى، ويلاحظ في التصوير بأنها تكررت في كل عام بأحجام مختلفة تبعا لقيمة عدد الضحايا لتشكل بذلك حقلا من أزهار الخشخاش الممتدة. يتضح مما سبق أن DeFilippo استخدمت مدخل واقع الحياة الذي كون شكل زهرة الخشخاش أيقونة مجتمعية مرتبطة بخبرة القارئ بحيث توصله إلى الإثارة الجمالية نتيجة الوعي بما تحمله هذه الزهرة من حقائق لأعداد الضحايا كل عام (البيانات). بناء على ما سبق تجلت طرق أنسنة البيانات عبر أبعاد الفلسفة البراغماتية.

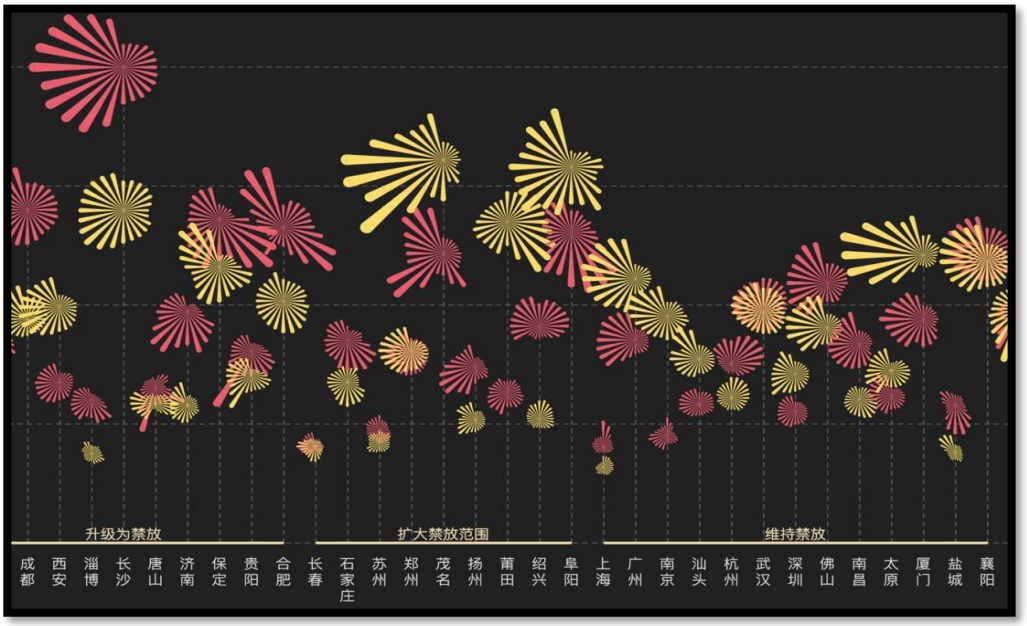
النموذج الثالث:



موضوع تصوير البيانات: Translating worlds
أسم مصور البيانات: Federica Fragapane
سنة تقديم تصوير البيانات: 2015
تم الاسترجاع من: Information is Beautiful Awards
https://www.informationisbeautifulawards.com/showcase?page=1&type=awards

في النموذج الثالث يظهر تصوير بيانات أكثر لغات العالم تأثيرا بحسب معدل كتب الترجمة التي وصلت إلى ثلاثين لغة ، فقد قسمت Fragapane التصوير بحسب متغيرين، الأول عدد السكان الذين يتحدثون اللغة و الثاني عدد الكتب المترجمة ، حيث صممت Fragapane على المحور (س) عدد السكان الذين يتحدثون اللغة من خلال شكل دائري يتغير حجمه بحسب معدل السكان ، وفي المحور (ص) صممت عدد الكتب المترجمة بخطوط منحنية تتجه إلى الأعلى باللون الأحمر ترمز الى اللغة المستهدفة بالترجمة ، و خطوط تتجه إلى الأسفل باللون الأزرق ترمز للغة الأصلية للسكان . يتضح مما سبق أن Fragapane استخدمت مدخل النمط التجريدي الرياضي الذي كون شكلا تجريديا هندسيا يعتمد على إدراك الفرد (ذات القارئ) للحسابات المنطقية التي توصل القارئ إلى الإثارة الجمالية نتيجة للوصول الى حقيقة معدل كتب الترجمة (البيانات) . بناء على ما سبق تجلت طرق أنسنة البيانات عبر أبعاد فلسفة السمو عند كانط.

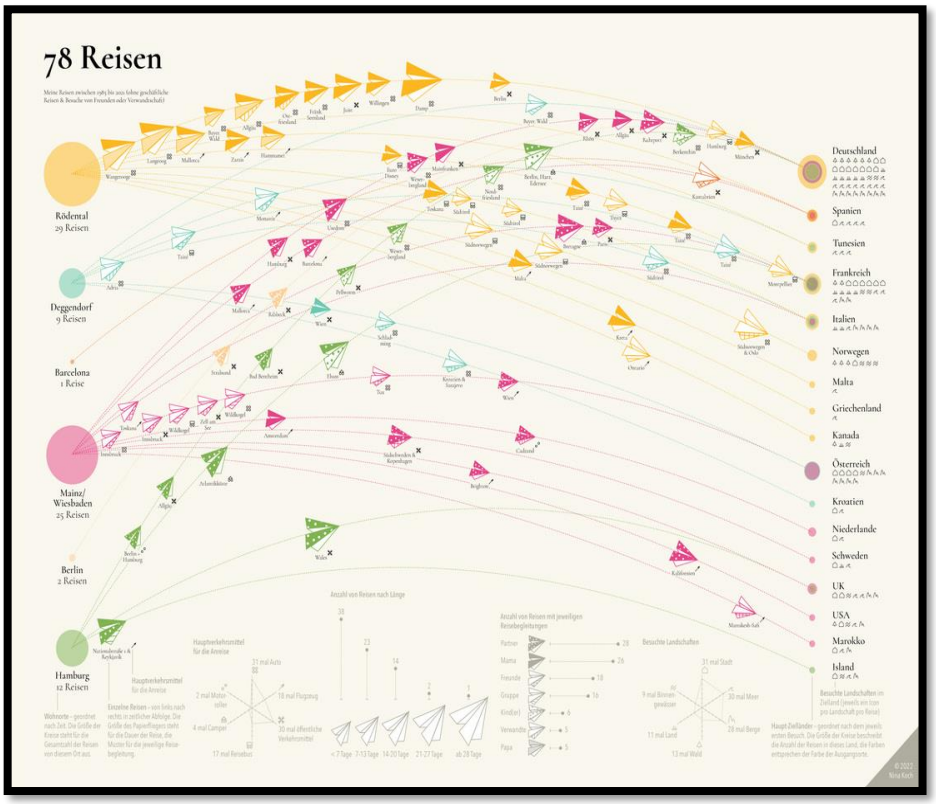
النموذج الرابع:



موضوع تصوير البيانات: Fewer Fireworks For Celebration, Better Air Quality To Start The New Year
أسم مصور البيانات: Yasai Wang; Liangxian Chen; Jingran Zhang; Yan Lu
سنة تقديم تصوير البيانات: 2019
تم الاسترجاع من: Information is Beautiful Awards
https://www.informationisbeautifulawards.com/showcase?page=1&type=awards

في النموذج الرابع تصوير بيانات نسبة تأثير تقاليد الألعاب النارية في الصين على جودة الهواء لليلة رأس السنة ،فقد استخدم المصممون المخطط القطبي polar لعدد 50 مدينة صينية حيث مثلت كل مدينة عرضا مرئيا ، فكل شريط يخرج من العرض المرئي إما باللون الأصفر أو الأحمر يرمز الى ساعة من 24ساعة في يوم رأس السنة . وكلما زاد طول الشريط زاد التلوث في المدينة . يتضح مما سبق أن المصممين استخدموا مدخل القضايا المجتمعية التي مثلت نقد التقاليد الصينية المجتمعية المرتبطة بخبرة القارئ بحيث توصله إلى الإثارة الجمالية نتيجة الوعي بما تحمله هذه العروض الرمزية من حقائق لنسب التلوث بالأدخنة والغازات الخطرة (البيانات) . بناء على ما سبق تجلت طرق أنسنة البيانات عبر أبعاد الفلسفة البراغماتية.

النموذج الخامس:

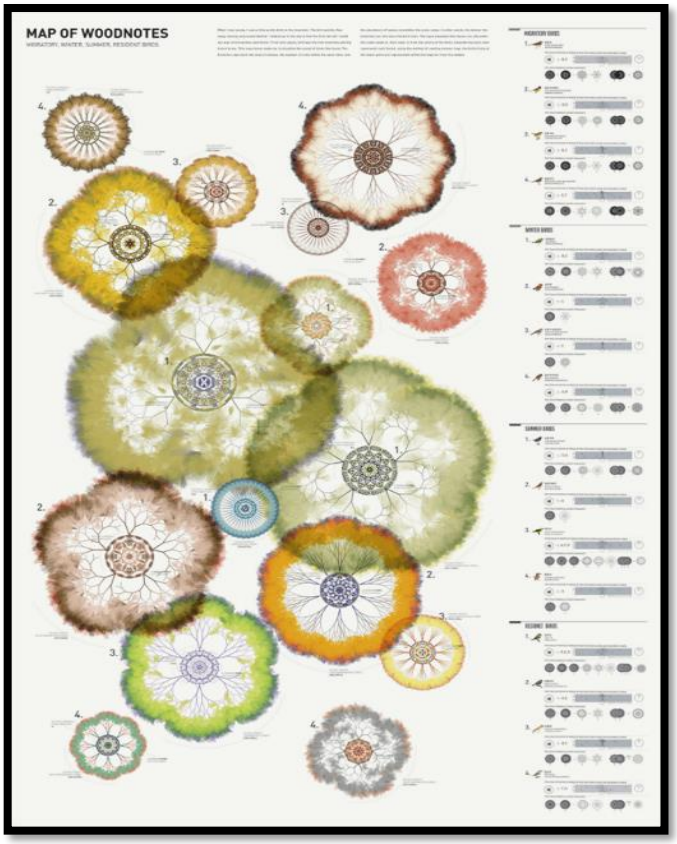


موضوع تصوير البيانات: 78 Reisen
أسم مصور البيانات: Nina Koch
سنة تقديم تصوير البيانات: 2022
تم الاسترجاع من: Information is Beautiful Awards
https://www.informationisbeautifulawards.com/showcase?page=1&type=awards

النموذج الخامس عباره عن مسروع مقدم إلى Effective Data Visualization: Transform Information into Art" حيث يتمحور موضوع التصوير في تصوير بيانات رحلات مصورة البيانات Nina Koch التي امتدت إلى ثمان وسبعين رحلة في مراحل حياتها، فقد استخدمت شكل الطائرة الورقية التي يكبر حجمها ويصغر بحسب طول الرحلة ، كما عمدت Koch إلى تغيير التأثيرات على الطائرة الورقية وذلك لتميز شركاء الرحلة بحسب نوع العلاقة إن كانوا أصدقاء أو من الأسرة ، كما استخدمت Koch الشكل الدائري لتمثل نقطة الانطلاق والوصول ، و تتغير ألوانها بحسب المدن وتزيد وتقل أحجامها بناء على طول مدة الإقامة. يتضح مما سبق أن Koch استخدمت مدخل واقع الحياة الذي أسهم في استخدام شكل الطائرة الورقية أيقونة مجتمعية متعارفا عليها بصفتها ثقافة يعلمها الأهالي للأبناء منذ الصغر . ومن ثَمَّ فهي مرتبطة بخبرة القارئ بحيث توصله إلى الإثارة الجمالية نتيجة الوعي بما تحمله هذه الطائرة الورقية من حقائق عن الرحلات التي

قامت بها Koch في حياتها (البيانات). بناء على ما سبق تجلت طرق أنسنة البيانات عبر أبعاد الفلسفة البراغماتية.

النموذج السادس:



موضوع تصوير البيانات: Chirming
أسم مصور البيانات: Sugko
سنة تقديم تصوير البيانات: 2016
تم الاسترجاع من: Information is Beautiful Awards
https://www.informationisbeautifulawards.com/showcase?page=1&type=awards

بتحويل الصوت إلى صورة بحسب مقياس التردد الصوتي . وقام Sugko بترجمة طنين الطيور إلى خطوط متفرعة بحسب التردد الصوتي . ومن ثَمَّ كونت هذه الخطوط هياكل زخرفية مستوحاة من فن الماندالا. ويتضح مما سبق أن Sugko استخدم مدخل النمط التجريدي الرياضي الذي كون شكلا هندسيا زخرفيا يعتمد على إدراك الفرد (ذات القارئ) للحسابات المنطقية التي توصل القارئ إلى الإثارة الجمالية نتيجة للوصول إلى حقيقة الطنين (البيانات). بناء على ما سبق تجلت طرق أنسنة البيانات عبر أبعاد فلسفة السمو عند كانط.

الفصل الرابع: النتائج

النتائج:

توصلت الباحثتان بعد تحليل النماذج السابقة وتفسيرها الى عدة نتائج تلخص المداخل الجمالية التي يمكن أنسنة البيانات من خلالها وهي:

1- أنسنة البيانات من خلال الزخرفة الناتجة عن مدخل التجريد الرياضي القائم على الإدراك الفردي للوصل للمنطق.

2- أنسنة البيانات من خلال الأيقونة المجتمعية في مدخل الأحداث الحياتية القائمة على الخبرة الجماعية.

3- أنسنة البيانات من خلال الشكل الهندسي الناتج عن مدخل التجريد الرياضي القائم على الإدراك الفردي للوصول للمنطق.

4- أنسنة البيانات من خلال التقاليد المتوارثة في مدخل الأحداث الحياتية القائمة على الخبرة الجماعية.

5- رغم تعدد طرق الأنسنة إلا أنها تتفق في مدخل الإثارة الجمالية والشعور بالمتعة لوصولها إلى حقائق إنسانية .

وفي ضوء ما تقدم من نتائج توصي الباحثتان بما يأتي :

1- ضرورة إفادة المصممين من جمالية الفنون ذات المضمون الفلسفي والإدراكي والتعبيري والمجتمعي في ترميز البيانات بمجال تصوير البيانات لإنتاج تصورات بيانية مبتكرة تحمل الطابع الإنساني.

2- إجراء المزيد من الأبحاث حول المضامين الجمالية في تصوير البيانات لاستحداث مداخل جمالية جديدة تسهم في أنسنة البيانات.

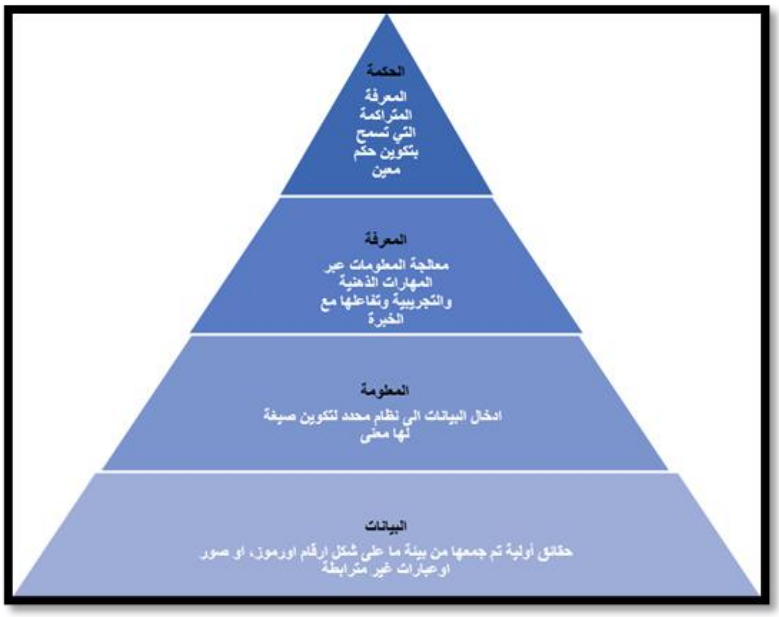
3- التركيز على الجمالية العربية والإسلامية كونها تحمل عمقا إنسانيا مجتمعيا مرتبطا بقيم الفرد العربي المسلم ، يمكن من خلالها استحداث مدخل جمالي أصيل لأنسنة البيانات.

References:

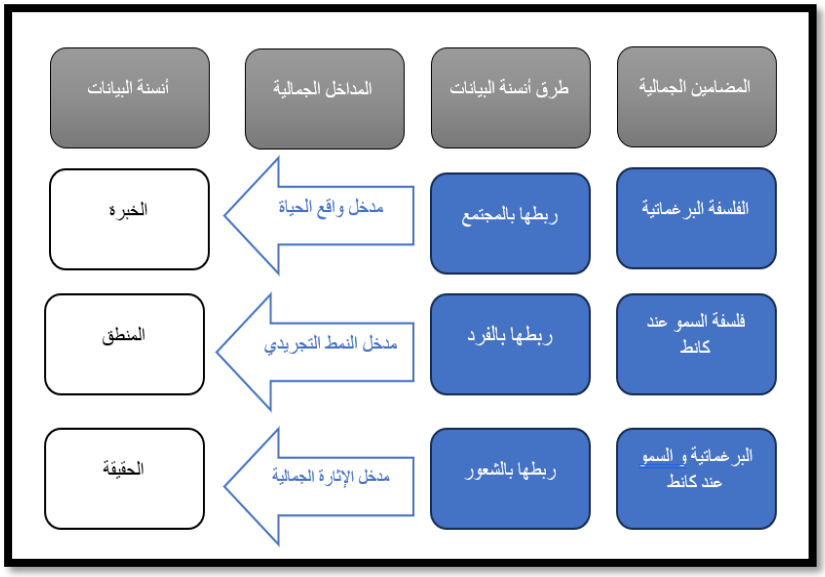
1- Alamalhodaei, A., Alberda, A. P., & Feigenbaum, A. (2020). Humanizing data through 'data comics': An introduction to graphic medicine and graphic social science. In *Data visualization in society*, (pp.348-365). Amsterdam University Press.
2- Ansari, A (2017). *The pragmatic aesthetic in the art of infographics To enrich The graphic design of the digital course in art education*. [Unpublished doctoral dissertation]. King Saud University. Riyadh.
3- Awada, H.; 2012. Kant's Philosophy: Its Nature and Lore. Al-Ustad Journal for Humanities and Social Sciences, (203). 642-660. https://search.emarefa.net/detail/BIM-336939
4- AL-Baldawi, A (2007). *Scientific research and statistical analysis: Manual data collection and analysis scheme using SPSS*. Sunrise House.
5- Brinch, S. (2020). What we talk about when we talk about beautiful data visualizations. In *Data visualization in society*, (pp.259-275). Amsterdam University Press.
6- Cairo, A. (2013). *The Functional Art An introduction to information graphics and visualization*. New Riders.

7- Cairo, A. (2016). *The truthful art: Data, charts, and maps for communication*. New Riders.
8- Cairo, A. (2020). Foreword: The dawn of a philosophy of visualization. In *Data visualization in society* (pp. 17-18). Amsterdam University Press.
9- data visualizations. (2022) in *Information is Beautiful Awards*. Retrieved from https://www.informationisbeautifulawards.com
10- AL-Dulaimi, A. and Saleh, A (2014). *Scientific research foundations and methods*. Radwan for publication and distribution.
11- Few, S. (2012). *Show me the Number: Designing Tables and Graphs to Enlighten.* (2thed). Jonathan G. Koomey.
12- Kirk, A. (2012). *Data Visualization: a successful design process*. PACKT publishing.
13- Kirk, A., Timms, S., Rininsland, A., & Teller, S. (2016). *Data Visualization: Representing Information on Modern Web*. Packt Publishing Ltd.
14- Kosara, R. (2007, July). Visualization criticism-the missing link between information visualization and art. In *2007 11th International Conference Information Visualization (IV'07)* (pp. 631-636). IEEE. https://doi.10.1109/IV.2007.130
15- Lupton, D. (2017). Feeling your data: Touch and making sense of personal digital data. *New Media & Society*, *19*(10), 1599-1614. https://doi.org/10.1177/1461444817717515
16- Manovich, L. (2002). Data visualization as new abstraction and anti-sublime. *Small tech: The culture of digital tools*, *3*(9),1-12. https://2u.pw/DZlc8IQ
17- McDowell, K. (2021). Storytelling wisdom: Story, information, and DIKW. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, *72*(10), 1223-1233. https://doi.org/10.1002/asi.24466
18- Meirelles, I. (2013). *Design for Information: n introduction to the histories, theories, and best practices behind effective information visualizations*. Rockport.
19- Quispel, A., Maes, A., & Schilperoord, J. (2018). Aesthetics and clarity in information visualization: The designer's perspective. In *Arts* .7(4). 72. MDPI. https://doi.org/10.3390/arts7040072
20- Richards, N. (2022). *Questions in dataviz: a design-driven process for data visualisation*. CRC Press.
21- AL-Saadi, A& Jam, R. (2018). Design Aesthetics in Digital Art Drawings. Babylon University Journal - Human Sciences. 1 (26). 1 228 - .2. http://search.mandumah/Record/1259190
22- Sack, W. (2011). Aesthetics of information visualization. *Context providers: Conditions of meaning in media arts*, 123-50. https://press.uchicago.edu
23- Search. Informit. (2022). DIKW Pyramid [diagram].in Van Meter, H. J. (2020). Revising the DIKW pyramid and the real relationship between data, information, knowledge, and wisdom. *Law, Technology and Humans*, *2*(2), 69-80. https://search.informit.org
24- Al-Sudairy, M (2011). *The artistic and expressive features in the works of His Highness Prince Khaled Al-Faisal in the light of poetic texts as an introduction to expression in the visual art*. [Unpublished doctoral dissertation]. Princess Noura University. Riyadh.
25- Van. M, Heather. J. (2020). Revising the DIKW pyramid and the real relationship between data, information, knowledge, and wisdom. *Law, Technology and Humans*, *2*(2), 69-80. https:// doi/10.3316/agispt.20210112042035

الملاحق:



المخطط رقم (1) هرم البيانات DIKW (المصدر:search.informit) (ترجمة الباحثتان)



المخطط رقم (2) مخطط بنود أنسنة البيانات لبطاقة تحليل المحتوى (تصميم الباحثتان)

Aesthetics Contents of Data Visualization as an Input to its humanization

[1]Amal Muhammad Al-Mousa
PhD student, Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia.
[2] Maha Mohammed Al-Sudairy
Associate Professor, Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia.

Abstract:

The aesthetic contents of data visualization is one of the contemporary areas through which data scientists and designers have been able to link data to humans, and even after reaching successful attempts to model data visualization, it wasn't clear how that reveals how it contributed to choosing the aesthetic content as an input to humanize these models, so the goal of the current research is to use The analytical descriptive approach aims to identify the aesthetic contents in data visualization, which the researchers interpreted through pragmatic philosophy and Kantian philosophy, and analyze a sample of data visualization models to reveal the aesthetic entrances in them to explain how to humanize them. The two researchers reached several results, namely the application of ornamentation and geometric abstraction through the entrance of mathematical abstraction based on individual perception in Kant's philosophy of sublimeness. Community icons and inherited traditions were also utilized through the entrance of life events based on collective experience in pragmatic philosophy. Both approaches lead to Aesthetic excitement and a sense of pleasure due to its access to human realities.

Keywords: Aesthetic Contents, data visualization, data humanization.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1186

الاستفادة من استخدام برامج التصميم في تحويل الأواني الوظيفية إلى اعمال خزفية

الاء عبد الله الجحدلي [1]
منال صالح عثمان الصالح [2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 11/6/2023 Date of acceptance: 28/7/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص

تأثرت الفنون المعاصرة بالتقنية بشكل واسع ونتيجة لذلك خرجت لنا اتجاهات فنية متنوعة، وكان فن الخزف من الفنون التي تأثرت بفلسفة العصر من حيث التقنية والمدارس الفنية. واحد هذه الاتجاهات لتفكيكية فقد أثرت فن الخزف وأتاحت له مداخل معاصرة لم تكن مطروحة من قبل، من حيث العلاقات الداخلية بين العناصر المتكررة وتناولها بشكل مبتكر داخل العمل الفني الواحد. ونظرا لأهمية التراث كقيمة ثقافية تعكس صورة المجتمع السعودي أصبح لزاما على الفنان أن يربط بين التقنيات التكنولوجية المعاصرة والموروث الثقافي. فتبلورت مشكلة البحث حول امكانية الاستفادة من برامج التصميم AutoCAD في استحداث أعمال خزفية مستوحاة من الاواني التراثية، فتناول البحث المنهج التجريبي من خلال ابتكار تصاميم لمفردات تراثية (الدلة) مستوحاة من المدرسة التفكيكية. وبالنسبة للخامة فقد عملت الباحثة على تحسين خواص أحد أنواع الطين وإجراء عدد من التجارب للتوصل إلى صورة محسنة ومناسبة للتطبيق على التصميم، فتضمنت الأهمية على تجديد الرؤية الفنية لفن الخزف المعاصر من خلال الاتجاهات الفنية المعاصرة بصفة عامة والاتجاه التفكيكي بصفة خاصة، واظهرت النتائج الخاصة بالبحث إمكانية الوصول إلى تحسين خواص الطينات بما يناسب التصميم، أما بالنسبة للتوصيات فإن البحث يوكد على اهمية تحديث الرؤى الفنية الخاصة بفن الخزف مع المحافظة على الموروث الثقافي والهوية السعودية

الكلمات المفتاحية: برامج التصميم، خزف، دله، تفكيكية، تراث، اواني، ما بعد الحداثة

[1] طالبة دراسات عاليا جامعة جده، المملكة العربية السعودية.
[2] أستاذ مشارك/ كلية الدراسات العليا جامعة جده، المملكة العربية السعودية.

Utilising modelling software to convert functional utensils into ceramic art.

Alaa Al-jhadali[1]
Prof. Manal Al-Saleh[2]

Abstract

Contemporary art has been widely affected by technology, and ceramics production is no exception. As an ancient art that originates from clay and other humble materials found in the ground, ceramics is considered one of the most adaptable art forms. Once it is realised how flexible ceramics as a material is, it can be easily altered into endless forms and shapes. Therefore, it is vital for ceramics practitioners to find a relationship between this wonderful material and the media of contemporary art, culture and modelling software or technology in general so that they can take their deformable art pieces to a whole new level. Such a relationship is worth investigating. Thus, for the purposes of this research, several ceramic pieces were identified using AutoCAD software to design authentic artworks with a contemporary look and feel. Throughout the research, these artworks will be examined from different perspectives. This will show in detail how art became not only a technical form or design but also a representation of expressive values stemming from diversity and unity. In this paper, the possibility will be discussed of experimenting with modelling software to develop traditional utensils into contemporary ceramic art by applying an advanced method of deconstruction. In addition, this paper will explain how technology is used to improve the quality of clay utilised in the production of art, producing a composite suitable to be formed, modelled, and dismantled in and through modelling software.

Keywords: Modellingsoftware, Ceramics, Dallah, Deconstruction, Traditional utensils, Postmodernism

[1] PhD candidate at University of Jeddah
[2] University faculty at University of Jeddah

I. Introduction

The technological progress of the twentieth century affected art movements by granting them new vision. This opened horizons for artists to develop relationships between the arts and advanced technology. One of the movements that made an impact on postmodern art was deconstructivism. This movement introduced a philosophy, a form of contemporary theory and a context that could be applied to this kind of art. Ceramic art and its element could thereby be reconstructed/reproduced in an innovative way. It was one of the art forms influenced by deconstructivism. The purpose of applying this theory is to produce a static piece of ceramic design using modelling software. The use of such programmes confirms the interaction between contemporary ceramicists and modern tools. The advent of deconstruction has enriched ceramic art and provided it with contemporary directions that were not available before. As used here, it places a focus on the internal relationship between the repetitive elements and the way they were used to form unique art pieces. It does so by Applying this approach to local traditional utensils that are aesthetically transformed. This contributes to ceramic art becoming not only a technical form or style but also a representation of expressive values stemming from diversity and unity.

II. The theory of deconstruction and ceramic art

What is deconstruction?

Deconstruction is a philosophical approach that was established by literary critic Jacques Derrida in the 1960s as a method for reading literary texts and then turned them into a philosophical theory that influenced postmodernist art and architecture. The effects of this theory were reflected in wider cultural trends, as it required, in the field of politics, to deny European centralism and dismantle its structures, while in the field of fine arts [1]. Deconstruction is the method of understanding the relationship between a text and its meanings – or, in art, the relations between the material and design and the form and content. It consists of linking the reading of a text to what contradicts the intended meaning or structural unity of that particular text.

Postmodernist art aimed at consolidating aesthetics in a contemporary perspective. Artists who followed this movement generated aesthetic ideas based in environmental circumstances [2]. Deconstruction is a form of postmodernist art that puts the emphasis on changes to previous aesthetic standards, which become more flexible. Apparently, the concept of the creative process thereby changed completely, provoking controversy. The artist, described as a philosophic thought, used their artistic talent as a platform to raise issues about the nature of art and its function in society through art itself [3]. The deconstructive method will be applied in this research through modelling software to test using ceramic as a material.

Ceramic art

Clay is one of the oldest materials used by humans due to its availability and diversity of production methods [4]. It is undoubtedly one of the most widely used materials in the world [4]. Indeed, the use of clay in architecture, traditional techniques and cultural identity [5] is taken as evidence of human civilisation. The uses of clay can be divided into two main categories. First, it is used in construction. One of the oldest urban construction methods is building with mud or green, raw, non-fired clay, known as mudbrick. The latter is made by squeezing the clay into a rectangular mould for use as building blocks in traditional building. To improve its quality and bearing capacity, clay is made sticky by adding straw; manure is also added to reduce shrinkage and increase water resistance [5]. This building method was used in several

countries, such as Yemen and Saudi Arabia. This increases the strength of the buildings and raises them higher [6]. Mudbricks were used for building until the discovery of regular bricks.

The second main use of clay – the formation of utensils – was associated with domestic living. Its general uses were to preserve food and liquid during transportation, which led to improvement in the design and quality of production [7]. For instance, grease and tar were used to reduce the clay's absorbency, preserving liquid and food. Art of Ceramics is one of the arts that was developed after the general variables established by postmodern art. This contributed to the development of ceramic art from a craft into works presented at exhibitions and art shows. It is possible to artistically apply modern theories, such as deconstruction, to the production of ceramic works, given the nature of the material, which can be a result of another dimension by being manipulated to present a joint intellectual work between deconstruction and ceramic design techniques. Therefore, Postmodern art is one of the direct influences on ceramic art [3]. In order to make modern works that have a distinctive character, the history of ceramics and traditional production must be studied [8].

The effects of modelling on ceramic work

Technology has made a huge leap in contemporary art, prompting artists to search continuously and develop different versions of art. Thus, it occupies a vital role in the artist's interactions with updated tools. Which plays an effective role in artistic thought and performance and the emergence of new and advanced images in all fields, especially artistic ones. Technology provides many opportunities to find solutions that can benefit art generally and ceramics specifically. Utilising modern technology in ceramic art creates a contemporary intellectual language with artistic outcomes and formulations to keep up with the technological age. This enriched ceramic art and contributed to its transition from traditional to contemporary methods [9]. Distinctive outcomes emerged in contemporary art through the collaboration between technology and ceramics, which articulated technological thinking. This allowed ceramicists to study and test the relationship between technical thought and technological applications. In turn, this helped to create an intellectual harmony between ceramics techniques and digital design software, raising its quality and providing access to the highest levels of ceramics achieved either in aesthetic or functional outcomes [3].

Modern technology contributed to change the concepts underlying artistic approaches. Furthermore, contemporary ceramics deals with modern elements as tools that benefit the process of work, such as innovation through design programmes, including AutoCAD and 3D Max. Using these programmes is a fundamental approach in contemporary ceramic art to exceeds it limit [9]. The use of such Software to implement and translate ceramicists' ideas in an aesthetic, high-tech style by formulating and modelling intellectual content to reach an advanced level. For instance, modelling a design on one of the software's mentioned above can be produced and printed through 3D printing. Which can result in enhancing ceramics by reducing the time and quantity of materials needed. This is one way where designing was benefited from such technology.

In addition, ceramic works have become characterised by a contemporary aesthetic philosophy that draws the observer to different perspectives. As a result of using technology for ceramic output, ceramics is liberated from the hardness of expression that was once dictated by the nature of the material. The excessive use of these techniques may negatively affect ceramic art by depriving it of part of its identity and original creative outcomes. Therefore, we note that technology and the techniques it enables are in harmony with ceramic art. It has both technological and traditional perspectives, and this illustrates the importance of the role of technology in ceramic theory and process.

III. Method and methodology

The method of this study is a combination of investigating modelling software and carrying out a visual analysis of traditional pots. These approaches are used to apply deconstructive styles to develop traditional materials resulting in renewed design.

The methodology of the research was designed in two parts:

- Choosing the utensils that will be worked on, experimenting with the deconstructive method in the AutoCAD program and verifying the results. This was the application of the design.

- Working on improving the material to comply with the design that was produced in the first stage. The material chosen was clay, and the technique was thin layers.

IV. Experiment

Modelling software and design

The experiment was divided into two parts. The first part was the design stage, in which a traditional utensil was chosen and converted from a functional piece into a work of art. Specifically, an Arabic coffee dallah (Figures 1). A dallah is a Saudi symbol and an important element in the tradition of Arab hospitality. It was chosen as it is compatible with the data required in the program for the deconstructive approach. These data are referring to the pot dimensions, thickness and symmetry of its design. The measurement of the Dalla was taken and added to the AutoCAD to create a front elevation of the dallah design. This elevation was then divided into multilabel cut sections creating 5 different sections that can be resampled to create a deconstructive an artistic new design of the traditional dallah (Figures 2).

Fig 1: The dallah: an Arabic coffee pot

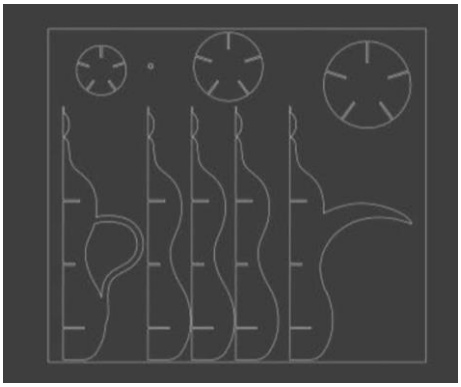


Fig 2: The dallah design in AutoCAD

Material improvement and production

At this stage, the design from the software of the dismantled dallah (Figures 2) was moulded and casted with medium white clay. However, the clay formal was not suitable for the project design. Hence to reach satisfying result certain percentage of subsidising materials were added with the aim of reaching a specific consistency with clay that matched the required thickness in the created design (Clay experiment schedule). Therefore, it is necessary to understand the nature of the clay as a design material.

Characteristics of local clay

Clay is formed in nature through geological processes. Influenced by direct factor like where it is found, i.e., whether it is found on a mountain or by the riverside. Whereas indirect factors include minerals the material was exposed to and time. It is essential to analyse each region individually, as clay varies according to the geographical area. Clay in the kingdom Saudi Arabia (KSA) is likely to be existed since the Permian era [1], leaving deposits in most areas of the Arabian Peninsula. The geographical diversity of Saudi Arabia has contributed to the diversity of the clay formed in terms of textures and colours. For instant, The marine retreat of the Red Sea's coast helped raise the percentage of kaolin in the clay so that it could be produced as bricks. The different characteristics and a gradient of colours, ranging from beige to dark red. The substance found in the central of KSA is red clay, which can by fired at 1,050°C, making it suitable for art and industrial use. The type found in the eastern part of the Kingdom is light-coloured clay, which has manufacturing potential; it is applied in stoneware, which can be used in health facilities [10].

To sum up, after explaining the classification of local clay types and their nature, we note that these types are not compatible with the intended use of the clay in the dallah project. Therefore, it is desirable to raise the efficiency of the used clay in a practical experiment and by following certain measures, as illustrated within the schedule below:

Clay experiment

Experiment No.	Clay	Materials added	Percentage	Application description	Result
1	Liquid white clay	• Fibres • polyester	5%	Fibres are added to the clay after cutting it	The fibres are used to support the tenacity of the clay, but a trace is left after burning (the result was not approved).
2	Liquid white clay	• Fibres • polyester	3%	Fibres are added without cutting the clay after pouring it into the upper part of the shape	The percentage of fibres was reduced to support the shape after drying with a thickness of 3 mm. However, the fibres left an impact on the surface of the mud after burning (the result was not approved).
3	Liquid white clay	• Feldspar • Ceramics • kaolin • fibre polyester	20% 20% 20% 1%	All materials were chosen to improve the resistance of the liquid and increase its transparency.	Materials were added to the liquid with hot water to reduce the density of the liquid. The liquid became thick and foamy, rapidly becoming consistent and drying, but the liquid colour became greyish, and the trace of the fibres is still clear with slight shining.

4	Liquid white clay	• Feldspar • Chinese clay • kaolin	10% 10% 10%	Materials were added one by one after being mixed with the clay slurry	The clay became less dense and non-foaming, started to have a new consistency and dried in a timely manner, with the ability to be poured at a thickness of 4 mm. The effect of kaolin was evident in the colour and consistency during burning, but the clay was slightly porous, and the application of glaze is not suitable.
5	Liquid porcelain	• Feldspar • Chinese clay • kaolin	5% 10% 20%	The ratio was changed to test the kaolin's effect	The clay became bright white and cohesive after being fired at a temperature of 1060°C . It also became heat-resistant and possibly transparent if fired at a temperature of 1305°C.
6	Clay porcelain powder	• Feldspar • Chinese clay • kaolin • silicate	5% 10% 20% 2%	The dry materials were ground together; 50% hot water was added and mixed with the silicate	The liquid became light and could not be poured into the mould. Its colour became yellowish, but after 5 days, the liquid solidified and could be poured at a thickness of 5 mm.

By applying these measures to increase the flexibility, improve the fusion and bonding characteristic of the used clay, the result was a production of clay that has certain properties that complied with the design requirements explained in the previous sections and illustrated in detail in the following table:

Firing results

Experiment	Photos after firing	Cone degree	Thickness
1		06 = 999c	6 mm
2		05 = 1046	4 mm
3		06	4 mm
4		Glazed 04 = 1060 Bisuc 06	4 mm

5		04	3 mm

V. Results

The experiment demonstrated that the produced clay formula could reach a high temperature and was suitable for the intended artistic use. The benefit of using modelling programmes was that they help to produce ceramic works with a unique character and renewable outputs. Applying theories such as deconstruction contributed to raising the level of artistic expression and thus producing contemporary ceramic outcomes.

As for the compositions, understanding the nature of the raw materials helped in highlighting the artistic works and distinguishing the ceramic outcomes. The experiment successfully produced the required material by the fifth combinations when the ratio of feldspar was reduced to 5 % and ratio of kaolin was doubled, which fulfilled the design and theory of the scientific experiment by producing a 3-mm-thin slab and applying it in a contemporary ceramic work of art.

VI. Discussion

The heritage of the KSA can be captured in the production of contemporary ceramic art. Focusing on contemporary movements and philosophies, such as the deconstructive school, enriches ceramic art with contemporary artistic formulations through the repetition of elements and achievement of unity between them. The diversity of local traditional elements can be used to create ceramic pieces within a contemporary style inspired by inherited features. We created contemporary ceramic artworks through the employment of the philosophy of the deconstructive movement in art. The local artistic vision of contemporary ceramic art was practically updated by demonstrating the association between postmodernism and ceramic art. Thus, the results were applied in the research project (Figures 4, 5). Art is important to reflect the cultural value of Saudi society, by connecting contemporary culture with tradition through art. Furthermore, this relationship between originality and the contemporary in modern art and design can be articulated through the art of ceramics. Thus, ceramic art becomes not only a form or a technical style but also an expression of values stemming from diversity.

In this paper, I have addressed the lack of research on the possibility of drawing from the deconstructive movement to develop ceramic works inspired by the heritage of the KSA. This research used the descriptive analytical method in dealing with contemporary artwork that were influenced by the deconstructive approach. As for the experimental method, it involved

creating designs for a traditional product (the dallah) that were inspired by the deconstructive movement. Regarding the material, the researcher developed features of one of the types of clay and conducted several trails to produce an improved and appropriate material for the created design. The results of the research demonstrate the possibility of improving the characteristics of different clays to match a certain design. In summary, the research concentrates on the importance of updating artistic visions of ceramic art while preserving the Saudi cultural heritage and identity.

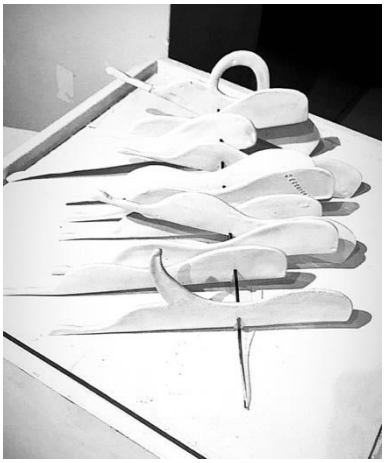


Fig 4. The project outcome: a design made of ceramic slab, white glaze, fired electric kiln (04)

Fig 5. Outcome of the clay experiment: glazed ceramic slab, verity of firing between 06 and 04 electronic kiln.

VII. Conclusion

This research relied on several elements that were linked to the research methods, including the study of functional utensils and the extraction of a piece of art, through design programmes. A different medium was chosen to carry out the work and understand its nature, such as the medium of digital modelling software and the medium of ceramic studies. However, the most important goal was to benefit from local wealth. This study will benefit local research by looking at the different elements of the study introduced to the scholars who are interested in the Saudi heritage, which would create useful research and artistic dialogue.

There are some challenges that I encountered as a researcher, such as the lack of availability of materials, but they were replaced by alternative materials. There was also a lack of information about the traditional utensils, so I relied on collecting information from the sources directly.

References

1. AC Fab Lab. *Comparative methodologies for 3D printing in clay*. Available here: [23:47/54:32].
2. Al-Mawka, H.G.S. (2019) *Artistic features in the works of contemporary potters in the Kingdom of Saudi Arabia and their use in creating contemporary pottery*. PhD Thesis, University of Hail.
3. Al-Thunayan, M. (2019) 'Types of Islamic pottery discovered in the Kingdom of Saudi Arabia', *Journal of Architecture, Arts and Human Sciences*, 4(18), pp. 392-356.
4. Araujo, G. (2010) 'Dallah, Gahwa and the senses: "Know that access to that by which our soul becomes knowing begins by way of the senses"'. Seminar.
5. *Avicenna*. (Erzen 71) Virginia Commonwealth University Qatar – MFA in Design Studies DESI 602.
6. Bloomfield, L. (2013) *Contemporary tableware*. UK: Bloomsbury.
7. Bushbandar. (1992) 'Deconstruction and reading poetry', 11.
8. Hammer, F. and Hammer, J. (2004) *Pottery dictionary of materials and techniques*. 5th Ed. London: A&C Black.
9. Houben, H. and Glade, H. (2017) *Building with mud, the comprehensive guide*. Translated by Mansour Abdel Aziz Al Jadeed House and Muhammad Kasir Abdel Aziz. Riyadh: King Saud University Publishing House, 2017.
10. https://www.academia.edu/9294719/Urban_Sustainability_in_Theory_and_Practice_Circles_of_Sustainability_2015_
11. https://www.luxresearchinc.com/materials-and-chemicals-innovations.com
12. Khalil, A.R. *Introduction*. Abdul Raouf Khalil Museum.
13. Laurent, D. *Atlas of industrial minerals in the kingdom of Saudi Arabia*. Translated by Saber Hussain Muhammad. 1419 AH.
14. Mohamed, R. (2012) *Development and production in local industries*. School of Environmental Art Design.
15. Mohsen, B.W. (2011) *The cultural heritage and its impact on contemporary Iraqi plastic art*. Syria, Damascus: Tamouzah Publishing.
16. Muhammad Zaid Al-Issa, A. (2004) *Dictionary of folklore in the Kingdom of Saudi Arabia*. Second ed. Saudi Arabia: Ministry of Education, Agency for Antiquities.
17. Myers, B. (2004) *Plastic arts and how we appreciate them*. Al-Nahda Bookshop.
18. Saad, A. and Sobhi Gomaa, T. (2015) *Qualitative studies and the requirements of society and the labor market*. 3D printing and its potential in ceramic formation: the second scientific conference. Ain Shams University.
19. White, H. (2017) *The content of the form, narrative discourse and historical representation*. Translated by Danayef Al-Yassin. Bahrain Authority for Culture and Antiquities.
20. www.globalfootprints.org. (2018) *What is sustainability*? [Online]. (Accessed: 2 May 2018).

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1147

البيداغوجيا وتطبيقاتها في مناهج التربية الفنية

فادية علي جعفر الزيرجاوي [1]
أ. م. محمد جويعد حسينة [2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 9/3/2023 Date of acceptance: 4/4/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يهدف البحث الى (التعرف على البيداغوجيا وتطبيقاتها في التربية الفنية)، وركز البحث في الفصل الاول منه على مشكلة البحث واهميته وحدوده وتعريف لبعض مصطلحاته، اما الفصل الثاني فتناول مفهوم البيداغوجيا وانواعها وخصائصها، وفي الفصل الثالث استعرضت الباحثة مفهوم التربية الفنية للمرحلة الابتدائية واختتم هذا الفصل بمؤشرات ودراسات سابقه ترتبط بموضوع البحث واجراءاته وفي الفصل الرابع استعرضت الباحثة اهم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات التي توصل اليها البحث وكان من بين استنتاجاته:

1-- وجود ضعف عام في آلية اعداد دليل مدرس التربية الفنية للمرحلة المتوسطة.

3- يركز محتوى الدليل على جوانب مفردات دون الأخرى والتي ينصب معظمها على المهارات الأدائية دون الالتفات إلى الجانب المعرفي بالشكل الوافي لمفهوم الفن.

اما اهم التوصيات فقد كانت:

1- الاهتمام بالمناهج الدراسية التربوية لمادة التربية الفنية للمراحل الدراسية كافة في ضوء الاطر والاستراتيجيات الحديثة في تدريس المادة واهدافها التعليمية المتنوعة.

1- مراعاة التوازن المعرفي في استعراض المعلومات والمفاهيم الفنية ضمن محتوى الدليل الخاص بمادة التربية الفنية.

الكلمات المفتاحية: البيداغوجيا، منهج التربية الفنية.

الفصل الاول

اولاً: مشكلة البحث:

نظرا للانفجار المعرفي الهائل في كافة المجالات والثورة التكنولوجية التي تعتمد على المعرفة العلمية المتقدمة والاستخدام الامثل للمعلومات فقد اصبح تسليط الضوء على المنظومة التربوية امرا ملحا من اجل اصلاحها وهذا ما يتطلب منا السعي الحثيث للبحث والتطوير في هذه المنظومة والخروج من دائرة الاساليب والاطر الاجرائية التقليدية في العملية

[1] طالبة ماجستير، جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية.
[2] أستاذ مساعد، جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية.

التعليمية وأركانها التي تستند عليها (معلم , متعلم , منهج) وما يتضمنه هذا المنهج من محتوى تعليميا من المفترض ان يضم خبرات ومعارف ومعلومات تؤدي في النهاية الى التنمية الشاملة لشخصية المتعلم في مجالاتها المعرفية والمهارية والوجدانية ومحاولة تطبيق هذه المعلومات بشكل انشطة متنوعة والاهتمام في كيفية توظيف هذه المعارف والمعلومات و الانتقال بالمتعلمين الى نظام انتاج المعرفة وتطبيقها في مجالات الحياة .

لقد ركزت البيداغوجيا الحديثة على مجمل العملية التعليمية واصبحت من الفنون التدريسية والمصطلحات الحديثة والمقررة في بعض الدول، اذ لابد من ان تكون مقررة لتدريس مادة التربية الفنية التي تعد من اهم المواد التعليمية في النظام التعليمي لأنها وسيلة من وسائل الارتقاء بسلوك الفرد وجعله قادرا على مواجهة مشكلاته والارتقاء الفني والعلمي ومساعدته على تذوق الاشياء جماليا.

و يمثل منهج التربية الفنية محورا رئيسيا وعنصرا فعالا ومؤثرا في العملية التعليمية , لذا فأن عملية اعداده علميا وتربويا ومعرفيا لمواكبة التطور العلمي الحاصل في حقول المعرفة الانسانية والفنية والثقافية تتطلب الانفتاح اكثر على مجمل المستحدثات الخاصة بطرائق واساليب التدريس وما يحتويه المنهاج من معلومات وخبرات تساهم في تنمية شخصية المتعلم في نواحي متعددة معرفية ومهارية ووجدانية وعلى ها الاساس جاء البحث الاساسي الحالي ليجيب عن التساؤل الاتي :

ما االبيداغوجيا ؟ وما تطبيقاتها في مناهج التربية الفنية ؟

ثانياً : اهمية البحث :

1- أهمية موضوع البيداغوجيا كونه يعد من المفاهيم والمصطلحات التربوية المستحدثة في ميدان التربية والتعليم ويمثل عدة انواع .

2- اهمية التربية الفنية كونها تعد مادة دراسية تخص شريحة كبيرة من المتعلمين وتضم الكثير من المفاهيم والمهارات .

3-يسلط البحث الضوء على المكونات الخاصة بدليل التربية الفنية بوصفه منهاجا نظريا ارشاديا لمدرس التربية الفنية توخيا لتحقيق اهداف المادة ومجالاتها المعرفية والمهارية والوجدانية

4- يعد هذا البحث اضافة للمكتبة التربوية والفنية ويمكن ان يشكل مساعدا للدارسين وللباحثين في مجال التربية الفنية.

ثالثا: هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى :-

التعرف على البيداغوجيا وتطبيقاتها في مناهج التربية الفنية .

رابعا: حدود البحث :

الحدود الزمانية: دليل التربية الفنية لسنة (2009)

الحدود المكانية : وزارة التربية , مديرية التربية الرصافة 2

الحدود الموضوعية : البيداغوجيا , التربية الفنية – (الاهداف – محتوى المادة العلمية والفنية)

خامسا: مصطلحات البحث :

اولا: البيداغوجيا pedagogue:

عرفها (الفارابي) 1994في معجم علوم التربية بأنها: "كل أشكال وسيرورات ومظاهر العلاقة التواصلية بين المدرس والتلميذ، أو بين التلاميذ أنفسهم، وإنه يتضمن نمط الإرسال اللفظي وغير اللفظي، كما يتضمن الوسائل التواصلية و المجال و الزمان، وهو يهدف إلى تبادل ونقل الخبرات والتجارب والمواقف مثلما يهدف إلى التأثير في سلوك المتلقي "(Al-Farabi et al., 1994, 44)

البيداغوجيا اجرائيا : عملية منظمة تتضمن اصدار احكام تقويمية على اعداد وتصميم دليل مدرس التربية الفنية للمرحلة المتوسطة وفق معايير محددة .

ثانياً: التربية الفنية (Art Education) :-

عرفها (الامام 2011) بأنها : "تنمية الحس الجمالي وصقل مواهب الطفل تجاه البيئة (العناصر الحية والعناصر غير الحية) الموجودة على الارض والتعبير عن هذا الحس الجمالي بالرسم والنشاطات المختلفة ". (al-imam, 2011, 61)

وتعرف الباحثة التربية الفنية اجرائيا : مادة دراسية تجمع بين التربية والفن تستهدف فئة التلاميذ والطلبة خلال فترة المراحل الدراسية , وتسعى الى تحقيق تنمية الطالب معرفياً وسلوكياً ومهارياً في جميع انواع الفنون المختلفة

ومنهج التربية الفنية اجرائيا: هو مجموعة خبرات معرفية متضمنة في منهج التربية الفنية الصادر عن وزارة التربية العراقية , ويهدف الى إكساب المتعلمين معارف ومهارات يدوية , وبذلك يسهم في تحقيق الثقافة والممارسة الفنية لدى الطلبة.

الفصل الثاني : الاطار النظري:

المبحث الاول : البيداغوجيا , مفهومها و انواعها وخصائصها:

تتكون كلمة (بيداغوجيا pedagogie)في الاصل اليوناني , من حيث الاشتقاق اللغوي من شقين هما peda وتعني الطفل , agogoe وتعني القيادة والسياقة , وكذلك التوجه وبناء على هذا كان البيداغوجي (هو الشخص المكلف بمراقبة الاطفال ومرافقتهم الى المدرسة وقد كان العبيد يقومون بهذه المهمة في العهد اليوناني القديم فقد اخذت كلمة البيداغوجيا معان كثيرة من حيث الاصطلاح حيث عدها (دور كهايم) نظرية تطبيقية للتربية تأخذ مفاهيمها من علم النفس وعلم الاجتماع واما العالم التربوي السوفيتي (أنطوان مارونكو) اعتبرها هدف عملي) (hajji,2005,13

والبيداغوجيا- من بعض وجوهها- هي مجموعة القواعد أو المعايير والمبادئ، أو الأسس التي يضعها المربون، أو المنظرون والتربويون لتنظيم عمل المربي وتوجيهه بغية تحقيق الأهداف المنشودة وبلوغ مستوى راق من الجدوى, وفي هذا الصدد يقول (دوركهايم ١٩١١)إن

"البيداغوجيا نظرية علمية. فهي لا تدرس علميا الأنظمة التربوية ولكنها تفكر فيها لتوفر نشاط المربي الأفكار التي توجهه " (E. Durkheim, 1980,p79)

اذ اصبحت مادة فكرية فاعلة (فالبيداغوجيا هي مجموعة الأفكار والرؤى التي تتشكل في نظريات، أو مذاهب تدعوا إلى منهج تربوي معين، أو إلى طرائق وأساليب تعليمية محددة توجه عمل المدرس ولكنها لا تعبر عن الواقع ولا تطابقه بالضرورة بمعنى أن بعض الأفكار والنظريات البيداغوجية قد تكون مثالية و غير مستندة إلى الواقع المدرسي ولكنها بلا شك تحاول تمس الواقع لتطوير وتحفيز المتعلمين على النقد والتجديد) (djekharab,2010,94)

بيداغوجيا المشروع : نقصد بيداغوجيا المشروع ذلك النوع الذي يعتمد على المشروع كأداة من أدوات البيداغوجية وتهدف بيداغوجيا المشروع إلى (تعليم الطفل مجموعة من المهارات، يكتسبها المتعلم أثناء المراحل المختلف من المشروع بداية من مرحلة الإعداد، والإنجاز والتخطيط والتقييم. يتكون المشروع من عدة مكونات من بينها، تحليل الوضعية، وتنظيم الأعمال، وتحديد الهدف، ودراسة الحاجات، والتقييم النهائي فيما تظهر خصائص المشروع في التفاوضية، والنهائية، والتحديد الزمني؛ حيث تعمل التفاوضية على تقسيم المهام بعد دراسة المقترحات ومن ثم إشراك جميع أطراف العملية التعليمية في اتخاذ القرارات الصائبة، فهي بدورها تعمل على إتمام المشروع وفقا للخطة الزمنية الموضوعة).(djekharab,2010,95-96)

تحمل بيداغوجيا المشروع في طياتها العديد من المميزات: فمن أبرزها إنها توحد الحياة المدرسية والاجتماعية، فتخلق روح المحبة والتعاون بين الأطفال في المدارس، (كما تعضد من فرصة التعليم وتمنحهم فرصة للابتكار، والسعي للحصول على المعلومات وحل المشكلات، كما تهدف بيداغوجيا المشروع إلى جعل المواد الدراسية بأكملها تدور حول موضوع موحد بهدف ربط المواد الدراسية, اذ ان المعلم يقوم بتنظيم النشاطات التربوية واللا صفية والاشراف عليها عن بعد ويكون المعلم مشرف وموجه ومرشد) (al-haila,2002,33)

بيداغوجيا الإدماج : (ان الغاية الاساسية لبيداغوجيا الادماج هو تنمية قدرات المتعلم ومكتسباته المعرفية وتنظيمها من خلال دمج كل التعليمات التي تلقاها في وضعية اشكالية مركبة أي عند محاولة المتعلم حل تلك الوضعية المشكلة يجد نفسه امام اشكالات تستوجب في حلها استحضار كل المعلومات المعرفية والمهاراتية التي تلقاها داخل الفصل ، وفي هذا السياق يتحدد مفهوم بيداغوجيا الإدماج) . (mohammed, 2019,221)

وبالإمكان تحديد خصائصها بالاتي :

1. عملية تكوينية بنائية تكون بعد التعلم .
2. يتمكن المتعلم من تنظيم وتجميع كل المعارف والكفايات السابقة واستحضار مضامينها في اي وقت وجد الاشكالية تستوجب ذلك .
3. دمج التعليمات والمكتسبات المعرفية والمهاراتية وفق وضعية اشكالية تكون قريبة من الواقع المعاش للمتعلم .

بيـداغوجيا اللعـب :- هـي بيـداغوجيا – مـن حيـث بيـان أهـدافها ومبادئهـا – تقـوم علـى اسـاس اعتبـار اللعـب اسـتراتيجية للـتعلم (وخاصـة عنـد تـدريس فئـة الأطفـال) ، وهـدفها تلقـين المـتعلم المعرفـة بأسـلوب يغلـب عليـه الاسـتمتاع والمـرح أثنـاء عمليـة الـتعلم , كمـا يركـز عليهـا جـاك روسـو "وهـي ان الغايـة مـن التربيـة ألا نحشـو رأس الطفـل بالمعلومـات , انمـا نهـذب قـواه العقليـة , ونجعلـه قـادرا على تثقيـف نفسـه بنفسـه , واهـم مبـادى التربيـة عنـد روسـو هي (مبـدأ الحريـة ومعنـاه الـتعلم التلقـائي , ومبـدأ المشـاركة , يظهـر في الـرحلات والتنزه ومبـدأ تشـجيع التعليـم على مهنـة يدويـة ". (El-tayeb, D.T,29)

ومـن اجـل اعـداد نشـاط للعـب بيـداغوجي مـن قبـل المعلـم يكـون ذو هـدف وغايـة تعليميـة ، لابـد مـن أن يمر من ثلاث مراحل :

1- مرحلـة الاعـداد : – (وفيهـا يحـدد المعلـم الهـدف التعليمي الـذي يريـد تبليغـه للمتعلمـين مـن خـلال النشـاط الترفيـه المقـدم لهـم , اختيـار طريقـة للعـب تكـون متوافقـة مـع الهـدف التعليمي المرجـو منهـا , تهيئـة مكـان اللعـب وتحفيز التلاميـذ للنشـاط الترفيهي, شـرح للتلاميـذ قواعـد اللعـب).(nabil , 2004, 75)

2 – مرحلة الانجاز : وهي المرحلة التي يشرع فيها المتعلمين في اللعب .

3 – مرحلـة التقـويم : وفيهـا يقـوّم المعلـم أداء التلاميـذ أثنـاء وبعـد انتهـاء اللعـب مـن حيـث : مـدى اسـتيعاب التلاميـذ وادراكهـم للـدرس التعليمي المقـدّم لهـم ضـمنيا مـن خـلال اللعـب البيـداغوجي). (2008,175 , alsaify)

بيداغوجيا التعاقد:

إن التعاقـد هـو تنظـيم لوضـعيات الـتعلم عـن طريـق اتفـاق متفـاوض بشـأنه بـين شـركاء العمليـة التعليميـة (المدرسـة والمعلمـين والمتعلمـون)، يتبـادلون الاعتـراف فيمـا بينهم قصـد تحقيـق هدف ما، سواء كان معرفيا أو منهجيا أو سلوكيا.

يندرج مفهوم التعاقد في إطار تيار "استقلالية الإرادة الذي ينطلق من مبدأين أساسيين هما :

1. لا يمكن إكراه أي فرد على إنجاز عمل بدون رغبته .

2 . الالتزام يعطي المشروعية و القوة للقوانين." (hamed, 1982, 96)

(وتسـتند بيـداغوجيا التعاقـد إلـى ثلاثـة مبـادئ أساسـية هـي (مبـدأ حريـة الاقتـراح والتقبـل والرفض)، ويتضمن العناصر التالية :

1- تحليل الوضعية من طرف المتعلم و المدرس .

2- اقتراح تعاقد يرمي إلى تحقيق هدف معرفي أو منهجي أو سلوكي .

3- إيصال المعلومات الضرورية للمتعلم حتى يتمكن من التعبير عن رأيه).(Amina, 2014, 280)

البيداغوجيا الفارقية :

البيـداغوجيا الفارقيـة طريقـة أو أنمـوذج تربـوي معاصـر يصـلح في مجـال الإرشـاد التربـوي والتوجيـه المهني والتعليمي (إذ يختلـف الأفـراد بعضـهم عـن بعـض مـن حيـث قـدراتهم وسـماتهم الشخصـية،

كذلك تختلف قدرات الفرد الواحد وسماته من حيث القوة والضعف، فقد يكون الفرد رفيع الذكاء، لكنه ضعيف الإرادة، أو سيء الخلق، أو مصابة بمرض نفسي، وقد يكون متفوقا في القدرة الموسيقية، ودون المتوسط في القدرة اللغوية، أو يكون ماهرا في إدارة الآلات، وغير ماهر في إدارة الناس... وما إلى ذلك، وبناء على هذا، فمن يصلح لدراسة أو عمل معين قد لا يصلح لدراسة أو لعمل آخر، ومن يفشل في دراسته أو عمل معين لا يتحتم أن يفشل في أعمال أخرى، ومن يكون بارزا في عمل ما لا يتحتم أن يحتفظ بمركزه هذا إن نقل أو رقي إلى عمل آخر، وهذه حقيقة يجب أن تؤخذ بالنظر في عمليات التوجيه التعليمي والمهني والاختيار والتدريب المهني وفي توزيع الطلاب على الشعب الدراسية المختلفة أو على الكليات الجامعية المختلفة) (Ahmad,1970,308)

بيداغوجيا حل المشكلات :

تعتمد بيداغوجيا حل المشكلات" مبدأ فعالية المتعلم حيث تضعه امام مشكلة مستمدة من محيطه السوسيو ثقافي فتدفعه الى استدعاء موارده المختلفة للبحث عن حل لها .

تعود هذه البيداغوجيا الى (جون ديوي) الذي كان يرى ان الانسان يتعلم عن طريق حل المشكلات التي تواجهه ويقول يجب ان يكون كل درس جوابا وحلا لمشكلة ما"."(Al-farabi, 2001,69)

أهداف تقنية حل المشكلات :

1-يكتسب المتعلم معارف و كفاءات و مواقف و سلوكيات من خلال التعود على حل المشكلات المقترحة للتعلم.

2- تحسين اداء الفرد من اجل تهيئته مع الجماعة و من ثمة إعداده للحياة المهنية وإدماجه في المجتمع .

3- تحسين نتائج المتعلمين و تطوير خبراتهم و مهارتهم .

4- تغيير علاقة المتعلمين بالمعرفة بعد تحويل موقفهم السلبي منها إلى موقف إيجابي). (Al-farabi, 2001, 255)

الفصل الثالث:

منهج التربية الفنية:-

لقد تطورت مناهج التربية الفنية كما مرت بقية المناهج الدراسية الاخرى بتطورات الحداثة والابتعاد عن التقليد فقد كانت الآراء مختلفة لواضعي المناهج حول موضوع التربية الفنية فقد مرت مرحلة (الستينيات من القرن العشرين بنقطة تحول حول تطوير منهج التربية الفنية في الولايات المتحدة الامريكية , وعلى اثرها وضع علماء التربية الفنية منهج معد ومختص في جعل المنهج ينظم عملية التدريس من معرفة ومفاهيم وطرائق ووسائل تناسبه, وشمل اربعة مجالات اساسية هي تاريخ الفن , والنقد الفني , وعلم الجمال, والانتاج الفني منظمة ومترابطة ومكملة

واحدة للأخرى وعلى هذا الاساس اصبح من الممكن التطوير المستمر لمناهج التربية الفنية)-Al (fahdawi,alanoz,2012,66)

ولقد كان " اول المناهج المعتمدة للتربية الفنية في المراحل التعليمية المختلفة الابتدائية والمتوسطة والثانوية قد وُضع بين عامي (1957- 1958) وأدمجت فيه الاشغال الفنية مع الرسم واطلق عليها في ذلك الحين مادة (الرسم والاشغال) حيث كان الهدف هو تدريب الطلاب على المهارات اليدوية في استخدام الخامات وتشكيلها وتعويدهم على الصبر والمثابرة والثقة بالنفس, وفي عام (1962) تم تعديل اسم المادة الى مادة التربية الفنية , واصبح الهدف عندها هو تربية التلاميذ وتعديل سلوكهم جمالياً وفنياً من خلال دروس الرسم والاشغال الفنية عن طريق التعبير التلقائي والرسم الخيالي والرسم من الذاكرة " (al-harbi,2014, 26)

لقد وصفت (سوزان لانجر) التربية الفنية (بأنها تربية للجانب العاطفي الوجداني , وتستطيع تربية الفكر والمعارف وتسهم في تنمية افكار سليمة وذائقة مهذبة وتربية العين على رؤية الجمال , ووصفت العمل الفني بأنه مكون من الفكر والخيال فهو تصميم منظم يسقطه الطالب على شكل لوحة او رسمة يرسمها)(Matar,1989,14)

(تعد التربية الفنية بانها التمثل الرئيس للفنون الجميلة عند الطلبة في مراحل الدراسة كونها المادة الدراسية الوحيدة التي تجمع بين المعرفة ومهارات الفن في شخصية الطالب وهذه اهم صفة في هذه المادة التي تجمع بين الفن والخيال ثم الابداع والابتكار للوصول الى النجاح المحقق) (Nasser,2019,4)

اذ يعتبر منهج التربية الفنية جزء من فلسفة واعداد معلم لهذه المادة يتوجب عليه ان يكون ذلك المعلم الشامل الذي يضم جوانب التربية , وهذه الفلسفة هي فلسفة المجتمع حيث يتكيف مع المجتمع بما اذا كان المجتمع اسلامي او مدني فلا بد من منهج التربية الفنية يتلائم فهو بالأساس ينمي الفرد نمو سليم.

فأن اهداف منهج التربية الفنية بغض النظر عن الفكرة السائدة في كل مجتمع هي تهذيب النفس واصلاح ما تفسده البيئة المحيطة فهي تجعل الطالب في راحة ذهنية ونفسية ويعبر عن ما بداخله بكل ثقة تحت ضوابط تربوية, وكذلك يجب ان (يحقق منهج التربية الفنية بالإضافة الى فلسفة المجتمع فانه يساعد على اكتشاف حاجات الطلبة والوسائل والطرق التي تلبي حاجات المجتمع وان يقوم المنهج على برنامج مبني على الدقة العلمية والمعرفية وان يكون ذات مواصفات جيدة , وان يساير المنهج التطورات العلمية والتقنية التي يمر بها المجتمع المعاصر فالتطوير عملية مهمة وضرورية لأي منهج)(Ali,2020,214).

ان اصل منهج التربية الفنية هو مجموعة (أدلة) موزعة على ثلاث مراحل دراسية فهناك دليل معلم التربية الفنية للمرحلة الابتدائية والمتوسطة والاعدادية فهو يخاطب المعلم وليس الطالب, حيث يعد هذا الدليل مصدراً مهما من مصادر المعرفة لاستخدامه في المواقف التعليمية بالطريقة التي تمكن المدرس من توصيل المعارف والمفاهيم والمهارات بصورة مناسبة.

إذ يساعد المدرس على إدراك العلاقة بين التخطيط والتنفيذ لتعليم موضوعات تلك المادة "على وفق نظام متكامل العناصر له مدخلاته وعملياته بهدف إحداث تأثير إيجابي مرغوب في أداء المدرسين ليسهم في تحسين عمليات التعليم والتعلم وتوجيه المدرس الوجهة الصحيحة. لبلوغ اهداف المادة الدراسية " (sami, 2011,453-454)

و يفترض بالكتاب الخاص الموجه الى معلم التربية الفنية والذي يسمى بالدليل باحتوائه على جملة نقاط وكالاتي :

1- الاهداف التربوية العامة والخاصة والسلوكية.
2- وصف لخصائص الطلبة لكل مرحلة دراسية .
3- المقدمة وتشمل التوجيهات والتلميحات.
4- . المحتوى المعرفي ويتضمن عرض موجز حول طبيعة المادة واهميتها الدراسية.
5- عرض المحتوى بصورة خطوات اجرائية تتصف بالاختصار.
6- تقسيم المحتوى إلى فصول او اشهر
7- التعريف بالمصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالمادة الدراسية.
8 - استراتيجيات التعلم والتعليم المقترحة .
9 - الوسائل التعليمية , ... قائمة بالمصادر والمرجعيات للمدرس والطالب... استراتيجيات التقويم المقترحة.
10- اخراجه بمواصفات خاصة " (shanta,2016,21)

ان مراعاة النقاط اعلاه تجعل المعلم على اطلاع ومعرفة تامة بما سوف يقدمه للطلبة ويلتزم بتوزيعه على شكل خطة كأن تكون يومية او اسبوعية وحتى سنوية يسير عليها المعلم فان الشكل الخارجي للدليل اي كتاب التربية الفنية مقسم على شكل وحدات دراسية وكل موضوع له شرح بسيط مع التوضيح بالصور مع ان الاعتناء والتطوير بشكله الخارجي والصور التوضيحية امر مهم جدا حيث نستمد هذه الاهمية من نظرية جشتالط للشكل (فهي مرتبطة بالنفس الانسانية التي تتعلق برؤية الاشكال والذكاء الصوري وتعتمد على الادراك الحسي فالتربية الفنية تعلم كيف للطالب رؤية الكل ومن ثم الانتقال الى الجزء, فان تنمية هذه الذائقة تجعل المتعلم في علاقة جدلية وهو ماثل امام اي منظر فيكون على ثقافة فنية تمكنه ان يميز جمال الاشياء)(Mahmoud,2011,209).

تطبيقات البيداغوجيا في منهج التربية الفنية

في ضل التطورات وازدهار مختلف العلوم ولاسيما العلوم التربوية فقد اتسع مفهوم البيداغوجيا واصبح يطبق تطبيقا حرفيا في جميع المؤسسات ولقد شملت جانبين نظري وتطبيقي , لذلك اصبح تطبيق البيداغوجيا معتمد في المدارس الرصينة كونها تعد الممارسة الفعلية للعملية التربوية وكونها تتضح فيها علاقة الطالب بالمعلم .

لقد نتج عن تطبيقات البيداغوجيا في التربية مردوداً ايجابياً وعلاقة تفاهم وحب واحترام بين الطالب والمعلم فاصبح كل فرد يعرف واجباته ويستخدم اسلوب الحوار والمناقشة سواء مع المعلم او مع مجاميع المتعلمين , فهذا الاسلوب استمد افكاره من فروع البيداغوجيا وانواعها المتعددة

ويعد الدليل التعليمي احد تمثلات المنهج الدراسي للمواد الدراسية ومن بينها مادة التربية الفنية والذي يضم عناصر بني عليها من بينها الاهداف التعليمية والمحتوى العلمي والفني لمادة التربية الفنية وان تصميم المنهج الدراسي يتطلب من القائمين عليه مراعاة جملة امور توجزها الباحثة بما ياتي :

1- ان يحوي الدليل المعلومات والمعارف العقلية ويزود المتعلم بالمتطلبات الازمة لتعلم لمهارات الفنية والقيم الوجدانية
2- ان يراعي المرحلة العمرية للفئة المستهدفة من حيث القدرات العقلية والنضج البدني
3- ان يضم خبرات متنوعة تلبي ميول وحاجات المتعلمين
4- ان يراعي مبدا التفاوت في الاستعدادات والفروق الفردية بين المتعلمين
5- مراعاة الاخراج الفني من حيث التصميم الطباعي ووضوح المحتوى الفني والعلمي .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ودراسات سابقة

1. البيداغوجيا هي علم نظري ذو هدف عملي يقدم لنا الحل لمشكلة التعليم الفني، نظريا وتطبيقيا .

2. تطبيقات البيداغوجيا هي الممارسات التربوية التي تؤكد على الطرائق المثالية والظروف الملائمة والشروط الضرورية التي يتحقق فيها التعليم الجيد وصولا إلى تحقيق التواصل مع المتعلم.

٣. تركز تطبيقات البيداغوجيا على المتلقي (التلميذ) في مفهوم التواصل البيداغوجي الحديث ومظاهر العلاقة التواصلية بين المرسل والمتلقي، أو بين المتلقين أنفسهم.

4. تعد مادة التربية الفنية من المواد الدراسية المهمة التي تنمي الذائقة الفنية والجمالية عند المتعلمين مع مراعاة الظروف التربوية الحديثة المتبعة.

5. تسعى التربية الفنية الى تعديل سلوك المتعلمين معرفيا ووجدانيا ومهاريا فهي تعدهم اعدادا سليما للحياة .

6. ان منهج التربية الفنية المقرر في المراحل الدراسية معتمداً على فلسفة الدولة , ويكشف حاجات المتعلمين والسعي لتلبيتها.

7. يبنى الدليل بصورة عامة على مجالات (٨) هي المقدمة، الأهداف العامة التعليمية، السلوكية) ، المحتوى (المادة العلمية) ، طرائق العرض، الأنشطة التعليمية التعلمية، الرسوم و الصور التوضيحية، اساليب التقويم.

الدراسات السابقة ومناقشتها:

اولاً: دراسة (حسين, 2009) رسالة ماجستير

الموسومة :" تقويم تطبيق المهارات الفنية لمنهج التربية الفنية المقررفي مدارس المرحلة الثانوية على وفق أهدافها "

• هدف الدراسة : الكشف عن مدى تطبيق المهارات الفنية لمنهج التربية الفنية في المرحلة الثانوية على وفق الاهداف العامة.

• مجتمع البحث وعينته: تألف مجتمع البحث من مدارس المرحلة الثانوية (المتوسطة والاعدادية) (الذكور والاناث) لمدينة بغداد (الكرخ والرصافة) البالغ عددهم (933) مدرسة تم اختيار عينة (52) مدرسة موزعة على مديريات تربية بغداد- الرصافة/1, 2, 3.

• منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي – تحليل المحتوى كمنهج للبحث الحالي.

• اداة البحث: تم بناء اداة للبحث من خلال تحليل محتوى منهج التربية الفنية اذ اقتصر التحليل على الاهداف العامة والمهارات الفنية.(تصميم الاداة التقويمية للمهارات الفنية).

• الوسائل الاحصائية: معادلة نسبة الاتفاق(copper) , معامل ارتباط بيرسون , معادلة فيشر, الوزن المئوي.

• النتائج التي توصل اليها البحث : تراوح عدد المهارات للصفوف الستة كالآتي (32, 38, 22, 9, 17, 14) من الصف الاول الى السادس على التوالي وقد تراوحت درجات الحدة للصفوف جميعها بين اعلى حد بلغ (1,90) وادنى حد بلغ (0,03) وتراوح متوسط درجات الحدة بين (1,6) و(0,53) , وقد اتضح للباحث ان جميع المهارات للصفوف الستة مطبقة بشكل ضعيف عدا مهارات الصف الرابع فهي مطبقة بشكل (جيد) .

ثانيا: دراسة (العامري , 2019) اطروحة دكتوراه

"التوظيف البيداغوجي للأغنية في عروض مسرح الطفل"

-هدف الدراسة : الكشف عن التوظيف البيداغوجي للأغنية في عروض مسرح الطفل.

-وتحدد مجتمع البحث : بعروض مسرح الطفل التي تتضمن الأغاني المقدمة من قبل (دائرة السينما والمسرح، ودائرة ثقافة الأطفال، والمركز الثقافي العراقي للطفولة وفنون الدمى) للمدة من 2003- 2017 وقد تم اختيار عينة البحث بالطريقة العشوائية، وبلغ حجم العينة سبعة عروض مسرحية تضمنت (١٨) أغنية.- واداة التحليل لهذه الأغاني قام الباحث بتصميم اداة تحليلية وفقا لمكونات الأغنية (النص، و الموسيقى، والأداء التمثيلي الحركي). استعمل الباحث مجموعة من الوسائل الإحصائية، منها (معامل ارتباط بيرسون) لحساب معامل الثبات الأداة التحليل، ومعامل الاتفاق (كوبر) فضلا عن النسبة المئوية لاستخراج نتائج الحل .

وتوصل البحث إلى مجموعة من نتائج نسب تحقق معايير التوظيف البيداغوجي الأغنية بمكوناتها الثلاثة (النص، والموسيقى، والأداء التمثيلي الحركي)، ومن أهمها: 1. تحقق التوظيف

البيداغوجي للأغنية على مستوى النص في جميع المسرحيات نماذج العينة)، وقد كان متوسط النسب يتراوح بين ١٠٠%-٩٣,٣. 2. تحقق التوظيف البيداغوجي للموسيقى بجميع فقراته في جميع المسرحيات، وقد كان متوسط النسب المئوية للمسرحيات يتراوح بين61 - ٨٣,٣ %، خرج الباحث بمجموعة من التوصيات و المقترحات.

الفصل الرابع

استنتاجات وتوصيات ومقترحات البحث

اولا: استنتاجات البحث : في ضوء المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري للبحث الحالي تستنتج الباحثة ما يأتي :

1- تساهم التربية الفنية في الاثراء المعرفي والفني للمتعلم وتنمي الذائقة الجمالية لدية من خلال المنهج الدراسي الهادف والمتنوع بما يحويه من معلومات وخبرات مباشرة وغير مباشرة .

2- وجود ضعف عام في آلية اعداد دليل مدرس التربية الفنية للمرحلة المتوسطة كدليل مدرس يخضع لشروط ومعايير الأدلة التعليمية التي يعد على اساسها الدليل، وبما يواكب التطور الحاصل في جميع مفاصل الحياة ومن ضمنها المناهج والتربية والتعليم .

3- يركز محتوى الدليل على جوانب مفردات دون الأخرى والتي ينصب معظمها على المهارات الأدائية دون الالتفات إلى الجانب المعرفي بالشكل الوافي لمفهوم الفن .

4- افتقار منهج التربية الفنية في توظيف الصور التوضيحية وعدم وضوح الالوان فيها.

ثانيا: التوصيات : في ضوء استنتاجات البحث فان الباحثة توصي بالاتي :

2- الاهتمام بالمناهج الدراسية التربوية لمادة التربية الفنية للمراحل الدراسية كافة في ضوء الاطر والاستراتيجيات الحديثة في تدريس المادة واهدافها التعليمية المتنوعة.

3- مراعاة التوازن المعرفي في استعراض المعلومات والمفاهيم الفنية ضمن محتوى الدليل الخاص بمادة التربية الفنية

4- الاستفادة قدر المستطاع من الخبرات الوطنية و التجارب المتقدمة لبعض البلدان المتطورة في اعداد الدليل الخاص بمادة التربية الفنية

5- ضرورة اعداد كتاب خاص للطالب لمادة التربية الفنية بطبعات حديثة مواكبة للتطور التكنولوجي وباستخدام التقنيات الحديثة مع امكانية اعتماد الرسم بالحاسب الآلي بالإضافة الى الرسم بأنواع الاقلام والالوان المناسبة للمحتوى العلمي للكتاب المنهجي .

ثالثا : مقترحات البحث :-

1- التوظيف البيداغوجي في مناهج معهد الفنون الجميلة .

2- البيداغوجيا الفارقية وتطبيقاتها التربوية في مناهج التربية الفنية .

References:

1- Al-Imam, Ahmed Ghayath (2011). *Art Education* Damascus University Publications, Faculty of Education, Damascus.

2- El-Tayeb, Ahmed Mohamed (DT), *Fundamentals of Education*, Modern University Office, Azarita, Alexandria.

3- Al-Farabi, Abdul Latif et al. (1994). *Dictionary of Educational Sciences*, Pedagogical and Didactic Terms. (1st floor), part 1, series of educational sciences, Rabat, Dar Al-Khattabi for printing.

4- Al-Farabi, Abdul Latif and others (2001): *Dictionary of Educational Sciences*, Pedagogical and Didactic Terms, (3rd Edition) Publications of the World of Education.

5- Mohammed, Bakadi, (2019), *Differential pedagogy and the role of its adoption in the quality of Arabic language teaching*, Journal of Arabic Language, Volume 21, Issue 48.

6- Nabil, Abdulhadi (2004). *The psychology of play and its impact on children's learning*, (1st floor), Amman, Wael Publishing House.

7- Hajji, Farid (2005) *Pedagogy of teaching with competencies*, Algeria, Dar Khalduniya for Publishing and Distribution.

8- Hamed, Abdul Salam Zahrat (1982). *Social Psychology*, Cairo, World of Books.

9- Al-Ameri, Karim Muhammad Hussein (2019), *pedagogical employment of song in children's theater performances*, PhD thesis (unpublished), Department of Art Education

-10- Amina, Misak (2014), *Obstacles to Pedagogy*, at the University of Algiers, Journal of Wisdom for Educational and Psychological Studies, Volume 2, Issue 4, Ali Lounici University - Blida.

11- Al-Fahdawi, Saleh Ahmed, and Elham Ali Al-Anoz (2012). *Cognitive Art Education, Baghdad*, Dar Al-Farahidi for Publishing and Distribution.

12- Djekharab, Mohamed Arafat (2010), *The effectiveness of project pedagogy in teaching scientific subjects and its impact on the educational return - physics and technology as a model*, University of Algiers, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Psychology and Educational Sciences, Algeria.

13- Al-Haila, Mohamed Mahmoud (2002). *Classroom Teaching Skills*, (1st Floor), Amman, Jordan, Dar Al-Masara for Publishing.

14- Sami, Mohammed Melhem (2011). *Measurement and Evaluation in Education and Psychology*, (5th floor), Amman, Dar Al-Maysara for Publishing and Distribution.

15- Shanta, Hala Jabbar (2016), *Evaluation of the art education teacher's guide for the intermediate stage from the point of view of specialization, Master Thesis, College of Fine Arts*, Department of Art Education, University of Baghdad.

16-Al-Harbi, Amani bint Mohammed bin Hamed (2014), *analysis of the content of the art education curriculum for the first grade of primary school in...*

-17- Hussein, Harith Mohammed (2009), *Evaluation of the application of technical skills for the art education curriculum prescribed in secondary schools according to its objectives*, Master Thesis (unpublished), Department of Art Education, College of Fine Arts, University of Baghdad.

18-Ali, Nawar Abdullah (2020), *A model for evaluating cognitive and skill concepts for the content of the art education teacher's guide scheduled for the preparatory stage \ Karkh III*, Journal of Educational Studies, Issue 49, Ministry of Education, Iraq.

19-Mahmoud, Ivan Abdul Karim (2011), *The relationship between form and content in the designs of Iraqi newspapers (Al-Mada as a model)*, Al-Akadi Magazine No. 61, issued by the College of Fine Arts - University of Baghdad.

20- Matar, Amira Helmy (1989). *Introduction to Aesthetics and Philosophy of Art*, Dar Al Maaref, Cairo.

21- Nasser, Muhammad Obaid (2019), *Evaluation of the art education teacher's guide for the intermediate stage, a comparative study between Iraq and Egypt*, Ministry of Education, Iraq.

22- E. Durkheim, Education et sociologie ,puf, paris, 4emeedition 1980

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Pedagogy and its applications in art education curricula

Fadia Ali Jaafar Alzerjawi
Muhammad Jwwaid Hasina

Abstract:

The research aims to (identify the applications of pedagogy in art education), the research community included, art education for the primary stage, so the community consisted of (8) main areas in art education, either the research sample was chosen, two main areas (objectives, and content), and included the research methodology (descriptive and analytical), the researcher built the research tool represented (the validity form of the tool) and presented to a group of experts to indicate its validity as well as to measure its stability, To show the results, the researcher used the percentage, and the researcher recommended - modifying the curriculum every period of time, such as every four years, others.

Keywords: pedagogy, art education

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1176

دَوْر اَلمشْرِف الفنِّيّ المسْرحيّ فِي تَطوِير مهارَات مُتَعلمِي المرْحلة الإعْداديَّة

أسماء سعدون علي [1]
د. أمان الشبيب

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 26/5/2023 Date of acceptance: 1/6/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

هدفت الدراسة الحالية إلى معرفة دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية المهارات لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد، تألفت عينة الدراسة من (32) مشرف فني مسرحي، في مديرية تربية الرصافة الأولى والثانية والثالثة وتربية الكرخ الثالثة، استخدمت الدراسة الحالية الاستبانة كأداة لجمع البيانات تم بناءها على ثلاث محاور وهي المهارات المعرفية التي يطورها المشرف الفني المسرحي، ومهارة الصوت والإلقاء التي يطورها المشرف المسرحي، ومهارة حركة الجسد التي يطورها المشرف المسرحي، توصلت نتائج الدراسة إلى أن للمشرف الفني المسرحي دور كبير في تطوير وتنمية مهارات متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد، كما جاءت تنمية مهارة حركة الجسد بالمرتبة الأولى تليها تنمية المهارات ومن ثم تنمية مهارة الصوت والإلقاء، يليها لعب المشرف الفني المسرحي دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية المهارات (المعرفية) لدى المتعلمين، وفي ضوء تلك النتائج أوصت الدراسة بضرورة تنظيم دورات وبرامج تدريبية لتزويد المعلمين بالخبرات لضمان استخدام مسرح المدرسة كأحد أهم أدواتها التعليمية.

الكلمات المفتاحية: المسرح المدرسي، المشرف الفني، الإلقاء، حركة الجسد، المهارات المعرفية.

أولًا: المقدمة

يأخذ المسرح مكانة مهمة في المدارس الحديثة في الدول المتقدمة، حيث يُلاحظ من خلال الكتب التربوية المختلفة اهتمام دول مثل فرنسا وإنجلترا وألمانيا وروسيا بالمسرح المدرسي أو التعليمي. تحاول هذه الدول تحقيق بعض الأهداف التربوية أو الأخلاقية أو السياسية، وتغيير بعض المفاهيم السياسية القديمة واستبدالها بمفاهيم جديدة. فالمسرح يتحول إلى وسيلة تعليمية وتربوية أكثر من كونه غاية أدبية أو فنية. ومن هذا المنطلق، لا يتطلب المسرح في هذه المرحلة تخريج ممثلين صغار أو مخرجين أو فناني ديكور، بل يهدف إلى توظيف المسرح في العملية التعليمية لتنمية قدرات المتعلمين وإمكانياتهم على أفضل صورة. ويساعد هذا النوع من النشاط المتعلم على تشكيل شخصيته، كما يقدم المسرح المدرسي السرور والبهجة للمتعلمين، بالإضافة إلى تقديم المثل الأعلى مثل الإخلاص والشجاعة والأمانة والبطولة والعدالة والتعاون.

[1] طالبة ماجستير/ جامعة الجنان.

إن المسرح وسيلة لإيصال التجارب المفرحة للمتعلمين وكذلك يسعى لتوسيع مدركاتهم العقلية وجعلهم أكثر فهماً للحياة والناس، وهو وسيلة للتدريب على التخيل والقدرة على التفكير المبدع المستقل (Eastman, 2017, p. 8)

والمسرحُ ليسَ فقطْ مدرسةً منْ مدارسِ الحياةِ وحركتها وديمومتها؛ بلْ هوَ صورةٌ منْ صورها فالمتعلمَ يعيشُ بحركاتهِ يؤدي ويمثلُ، ويفكرَ، فهوَ لاقطٌ للثقافةِ عنْ طريقِ التقليدِ والتقمصِ ويلتقطُ الصورَ والأشكالَ المرئيةَ، كما يعتبر المسرح المدرسي ركيزة أساسية من أركان الأنشطة التربوية التي تسهم في نمو شخصية المتعلم على الصعيد الفكري والبدني والروحي، مما يؤدي إلى تكوين شخصية واعية ومتكاملة قادرة على ربط النظري بالواقع العلمي الملموس، ومواجهة المواقف الحياتية بشجاعة وثبات (Al-Maliki, 2010, p. 164)

لا يحتاج المتعلمون في المسرح المدرسي إلى دراسة فنون المسرح لكي يتمكنوا من التمثيل، خاصةً أن المتعلم يحب اللعب، ولكن يتم توجيه وتنظيم اللعب في الفن المسرحي بشكل يستغل الطاقة الكامنة لدى المتعلم. ولكي يصبح المتعلم ممثلاً، يجب أن يتقمص الشخصية والحدث المقدم له، ويتم تقسيم الأدوار والالتزام بالدور والحركة حتى ينتهي الدور المقدم له، بالإضافة إلى القدرة على التذكر وتكرار الحركات، وترتيب الأحداث. وهذه المتطلبات هي ما يميز المسرح المدرسي وتساعد على تنمية مهارات وقدرات المتعلمين في التعبير الفني والتفكير المنطقي والتعاون وتحسين قدراتهم اللغوية والتواصلية (Milad, 2011, p. 158)

ويمكن الاستفادة من طاقات المتعلمين الذين يمتلكون حسًا كتابيًا، وتدريبهم على كتابة المسرحيات، وتزويدهم بالمفاتيح اللازمة لذلك، واختيار المتعلمين الذين يتناسبون جسديًا ونفسيًا وفيما يتعلق بميولهم، مع تحديد الأدوار المناسبة للمسرحية. ويعتبر من الأهمية بمكان أن يتعرف المربي على مراحل نمو الأطفال والشباب ليتمكن من تقديم مسرحيات مناسبة لأعمارهم، وتحقيق التأثير المطلوب، والتأكد من حماسة المتعلمين للمشروع، وترك المجال للأفكار والاقتراحات بغض النظر عن كونها طريفة أو غير علمية، وبناء الديكور والخلفيات بالتعاون بين المعلم والمتعلمين، يجب أن يتحلى المشرف الفني المسرحي بصفات عديدة ليكون قادراً على قبول تحديات مهمته وتحقيق النجاح في أدائها. من بين هذه الصفات، أن يمتلك الموهبة في تأليف المسرحيات، ويتميز بالإبداعية والخبرة التربوية. كما يجب أن يكون قادراً على التعبير وفهم المتعلمين بشكل جيد، وأن يحترمهم ويدرك وجهات نظرهم، ويعرف مستويات مراحل الطفولة ويتفاعل معها بشكل فعال. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن يكون على دراية بسيكولوجية المتعلمين وسلوكياتهم التربوية والخلقية، وأن يتابع تطورات دراما الطفل. ويجب أيضاً أن يكون ملماً بألوان أدب الأطفال ومسرحياتهم، حتى يتجنب الوقوع في الأخطاء الممكنة في هذا المجال (Al-Ayyash, 2013, p. 35) .

نظرًا إلى ما أشارت إليه دراسات سابقة عديدة كدراسة صيفي (2022)، ودراسة الرحيلي (2019) أنّ للمسرح المدرسي وجميع القائمين عليه وعلى إنتاج المسرحيات ضروري جدًا لتنمية وتطوير مهارات المتعلمين، حيث أنه يلبي حاجاتهم الفسيولوجية والنفسية، ويكسبهم خبرات تربوية هادفة، ولكل ما سبق يعتبر العلماء في مجال التربية المسرح المدرسي من أعظم الاختراعات التربوية في العصر الحالي، حيث يتضح قيمته التعليمية الكبيرة والمفهومة بوضوح، ويعد المسرح المدرسي أقوى معلم للأخلاق وأفضل دافع للسلوك الطيب. يقوم المسرح المدرسي على تنمية ولع المتعلم بالتقليد والمحاكاة، ويمكن استثمار هذا الولع بشكل

تربوي في جميع مراحل التعليم، يتضح أهمية المشرف الفني المسرحي في تطوير مهارات المتعلمين في المرحلة الإعدادية. فهو يعد مصدرًا مهمًا يحمل في داخله وفرة من مصادر الثقافة المهمة في الحركة المسرحية، ويتم نقل هذه المصادر إلى المتعلمين لتطوير مهاراتهم في العمل المسرحي، كما يتم إعلامهم بأن المسرح يناقش دائمًا قضايا الإنسان، أفراحه وأحزانه، فكره ووجدانه، ماضيه وحاضره وتطلعاته نحو المستقبل. وتظهر أهمية هذا الدور بشكل جلي في المرحلة الإعدادية حيث يحتاج المتعلم فيها إلى مشرف فني ذو موهبة حقيقية أو دراسة تمثيلية تمكنه من اختيار الأعمال المناسبة لأعمار المتعلمين، واختيار الأدوار المناسبة لكل متعلم، بالإضافة إلى اختيار الأدوار، حيث نجد أن المشرف الفني المتمكن قادر على انتقاء مسرحيات مترابطة مع المنهج المدرسي ومنسجمة مع غالبية مواده، فيقوم بتقسيمها وتوزيعها على المتعلمين بالإضافة إلى تكليفهم بإعداد بعض ما تحتاج إليه التمثيلية من مناظر وأدوات وأقنعة وغيرها.

ثانيًا: إِشْكاليَّة الدِّراسة

على الرغم من جميع الجهود التي تبذلها المؤسسات التعليمية لتفعيل دور المسرح المدرسي، وإدراكها للدور المهم والأثر الإيجابي الفعال له في العملية التربوية، إلا أن المتابع لواقع التعليم في المدارس الإعدادية في جمهورية العراق يلاحظ أن المسرح المدرسي لا يتم إعطاؤه الأهمية التي يستحقها، ويعتبر في أغلب المدارس أمرًا ثانويًا، يتم تنظيمه كنشاط فني ضمن مفردات الخطة السنوية المركزية التي وضعتها وزارة التربية العراقية لكافة مديريات النشاط الرياضي والمدرسي، ولا يتم ممارسته خلال العام الدراسي إلا قليلاً وفي عدد قليل من المدارس، ولا يحظى بالاهتمام الذي يحظى به التربية الفنية والموسيقية والرياضية. وقد تبيّن من نتائج دراسة استطلاعية أجرتها الباحثة مع عدد من المشرفين الفنيين للمسرح المدرسي أن هناك معوقات تحول دون تفعيل أدوارهم في العملية التعليمية، وجاءت الإجابات التي حصلت عليها تشير إلى أن غالبية العاملين في القطاع التربوي التعليمي، وكذلك المتعلمين وأهاليهم، يرون المسرح المدرسي على أنه نشاط غير ملزم، خاصة في المدارس التي لا يوجد بها مسرح. وحتى في المدارس التي يوجد فيها مسرح مدرسي، فإنه لا يستغل إلا بشكل نادر، وربما لا يتعدى مرة واحدة في العام، كما أشارت الدراسة الاستطلاعية إلى عدة عوامل تحول دون تفعيل دور المسرح المدرسي في المدارس الإعدادية بصورة مُرضِيةٍ، من بين هذه العوامل عدم وجود مواد تدرس أساليب فن التمثيل وتقنيات المسرح ضمن مفردات درس التربية الفنية، وصعوبة مسرحة المناهج، وقلة خبرة المدرسين وبعض المشرفيين الفنيين الذين يتخصصون بمجالات بعيدة عن المسرح، وهذا الأمر يجعل دور المشرف الفني المسرحي مهمشًا بعض الشيء ولا يؤدَى المسرح المدرسي بصورة كافية في المدارس الإعدادية.

وانطلاقًا من أهمية المسرح المدرسي ودور المشرف الفني المسرحي في تخليص المتعلمين من الخجل والارتباك والعزلة، ويزيد من حضورهم الاجتماعي، ويوطد علاقاتهم بالإدارة المدرسية، كما أنه يزيد من حصيلة المتعلمين اللغوية، من أجل تنمية مهارة الإلقاء والتحدث على المسرح، إضافة إلى تنمية مهارة حركة الجسد أثناء تأدية الأدوار المسرحية وذلك نتيجة عملهم الفعال، ويعد المسرح المدرسي من الأنشطة المدرسية الأكثر قربًا إلى نفوس المتعلمين، حيث يرتبط بالتمثيل الذي يعتبر شكلًا من أشكال اللعب بالنسبة لهم، ويستخدم المشرف الفني المسرحي أساليب تربوية متنوعة مثل القصة والقدوة والمناقشة والحوار لتحقيق أهدافه

التربوية لذا، ينبغي استغلال هذا النوع من الأنشطة التربوية لتشجيع المتعلمين في المدرسة وزيادة حوافزهم، يمكن تحقيق ذلك عن طريق إضافة فقرات مسلية مع تقديم جوائز رمزية مختلفة لهم، وعلى الرغم من أن مدارسنا في العراق بشكل عام، تحرص على وجود مثل هذه الأنشطة؛ إلا أن تفعيل نشاط المسرح المدرسي يواجه العديد من العوائق التي تعتبر سدًا منيعًا أمامه، تتضمن هذه العوائق الجوانب المادية، مثل قلة الإمكانات المادية ونقص التجهيزات والأدوات اللازمة لتلك الأنشطة المسرحية، كما تشمل العوائق عدم وجود عدد كافٍ من المشرفين الفنيين المسرحيين وزيادة الأعباء الملقاة على عاتقهم نظرًا لندرتهم، بالإضافة إلى زيادة عدد المدارس التي يتوجب عليهم الإشراف عليها، وتتعلق بعض العوائق بالإدارة المدرسية، مثل عجز الإدارة المدرسية عن قيادة الأنشطة المدرسية المسرحية بصورة فعالة وديمقراطية، والتواضع في عنصر المتابعة من قبل الأجهزة المسؤولة في الإدارات التربوية. وتأتي الدراسة الحالية كإضافة لجهود الدراسات السابقة في كشف دور المشرف الفني المسرحي في تنمية مهارات المتعلمين في المهارات المعرفية والصوت والإلقاء، وحركة الجسد، في المرحلة الإعدادية.

ويتم صياغة مشكلة الدراسة في سؤالها الرئيسي وهو:

ما دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية المهارات لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد؟

ينبثق من السؤال الرئيس الأسئلة الفرعية التالية:

1- إلى أي مدى يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا في تطوير وتنمية المهارات (المعرفية) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد؟

2- إلى أي مدى يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا في تطوير وتنمية مهارات (الصوت والإلقاء) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد؟

3- إلى أي مدى يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا في تطوير وتنمية مهارات (حركة الجسد) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد؟

ثالثًا: فرضيات الدراسة

الفرضية العامة للدراسة هي:

للمشرف الفني المسرحي دوراً كبيراً في تطوير وتنمية مهارات متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

وينبثق من الفرضية الأساسية الفرضيات الفرعية التالية:

1- يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية المهارات (المعرفية) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

2- يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية مهارات (الصوت والإلقاء) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

3- يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية مهارات (حركة الجسد) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

رابعًا: أهداف الدراسة

يتمحور هدف هذه الدراسة حول كشف دور المشرف الفني المسرحي في تنمية مهارات المتعلمين على خشبة المسرح، وتحديدًا في المهارات المعرفية، الصوت والإلقاء، وحركة الجسد، للمرحلة الإعدادية.

ويتفرع من هذا الهدف الرئيسي الأهداف الفرعية التالية:

1- تحديد مفهوم المسرح المدرسي من حيث الأهمية.
2- التعرف على مفهوم دور المشرف الفني المسرحي.
3- الكشف عن طرق تفعيل دور المشرف الفني المسرحي في تطوير مهارات المتعلمين للمرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.
4- تعرف الوسائل التي يعتمدها المشرف الفني بهدف تطوير مهارات المتعلمين في الفن المسرحي.

خامسًا: أهمية الدراسة

- **الأهمية النظرية:** تتمثل الأهمية النظرية لهذه الدراسة في توفير دراسة علمية حديثة قد تكون مفيدة للباحثين والمختصين ومراكز الأبحاث والمكتبات في تحديد أهمية دور المشرف الفني المسرحي في تنمية مهارات المتعلمين في المرحلة الإعدادية، وتقييم تأثيرها على المنظومة التعليمية.

- **الأهمية التطبيقية:** تتمثل الأهمية التطبيقية للمشرف الفني المسرحي في دوره الحيوي في نجاح الأعمال المسرحية المدرسية، إذ يعتبر مخرجًا مسرحيًا لها، ويقوم بتطوير أداء المتعلمين وتزويدهم بالخبرات اللازمة لحل مشكلاتهم النفسية وتحفيزهم على استثمار طاقاتهم الإبداعية وتوظيفها خارج نطاق الصف والمدرسة.

سادسًا: أطر الدراسة

- **أطر موضوعية:** دور المشرف الفني المسرحي في تطوير مهارات المتعلمين (المعرفية، الصوت والإلقاء وحركة الجسد) للمرحلة الإعدادية.
- **أطر مكانية:** كافة المدارس الإعدادية/ محافظة بغداد/ العراق.
- **أطر زمانية:** الفصل الدراسي الأول والثاني من العام 2023/2022 م.
- **أطر بشرية:** المشرفين الفنيين المسرحيين على المدارس الإعدادية لمحافظة بغداد.

سابعًا: مصطلحات الدراسة الرئيسية

- **المشرف الفني المسرحي:** هو قائد العمل، حيث يشرف على أداء المتعلم في عمل معين، واستكشاف الأخطاء وإصلاحها، كما ويدير وينسق جميع العناصر الفنية للإنتاج المسرحي، ويعمل بشكل وثيق مع مستخدمي المكان؛ لإنتاج منتجات مسرحية بما في ذلك الإضاءة والصوت والمناظر الطبيعية (Bou Allam, 2019, p. 10)

وتعرفه الدراسة الحالية إجرائيًا على أنه الشخص المسؤول عن قيادة العمل المسرحي والذي يعمل على توظيف خبرات ومواهب المتعلمين الفنية، وكذلك تنمية قدراتهم العقلية في المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

- **المسرح المدرسي:** وسيلة تربوية تستخدم الفن المسرحي كشكل للتعليم والتربية، وتتناول مضمون التربية والتعليم من خلال استخدام تقنيات مسرحية بسيطة (Manasra, 2018, p. 44)

وتعرفه الدراسة الحالية إجرائيًا بأنه نوع من النشاط يقوم به المتعلمون في المدرسة، داخل وخارج الفصل أو في قاعة المسرح بالمدرسة وعلى خشبة مسرحها، وهو من الفنون الأساسية شديدة قريبة من الدراما؛ لأنها تحافظ على فلسفة خاصة، وأهداف تتناسب مع طبيعتها ووظيفتها الأساسية.

- **المهارات المعرفية:** سلسلة من العمليات المعرفية والعقلية التي يتم تعلمها واكتسابها من خلال المتابعة التدريجية لمستويات الصعوبة التي يتعرض لها المتعلم (Moussa, 2021, p. 149)

وتعرفها الدراسة الحالية إجرائيًا بأنها المهارات الأساسية المستخدمة في التربية المسرحية، وتشمل حب الاستطلاع، والإبداع، والتعاون، والتذوق الجمالي، وهي تعمل بشكل متناسق لتمكين المتعلمين من استخدامها في جميع مجالات الحياة.

- **مهارة الإلقاء:** مهارة لغوية تتيح للمتعلمين نطق الكلمات وتنظيمها في عبارات وجمل للتواصل مع الآخرين والتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم (Ismail, 2020, p. 106) .

وتعرفها لدراسة الحالية إجرائيًا بأنها مهارة تجعل المتعلمين قادرين على فهم طبيعة اللغة، والقواعد التي تضبطها وتحكم ظواهرها، والخصائص التي تتميز بها مكوناتها من أصوات، ومفردات، وتراكيب، ومفاهيم والقدرة التواصل اللغوي بشكل دائم.

- **مهارة حركة الجسد:** هي عبارة عن عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الأداء الجسدية فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل من خلال حركة الجسد (Muhammad, 2021, p. 215)

وتعرفها الدراسة الحالية إجرائيًا بأنها شكل من أشكال التواصل وتبادل المعلومات دون استخدام لغة اللسان، كنظرات العيون، وتعبيرات الوجه يستخدمها المتعلمون في العروض المسرحية.

ثامنًا: الدراسات السابقة

1- دراسة صيفي (2022): عنوان الدراسة فاعلية المسرح المدرسي على التربية والتعليم في المدارس العراقية. هدف الدراسة إلى تقويم الأنشطة المسرحية في المدارس والمساهمة والارتقاء بالواقع التعليمي على مستوى البلدان المتقدمة؛ لمعرفة وكشف المعوقات التي تعاني منها المدارس في الأنشطة المسرحية ومحاولة تذليلها والوقوف عليها، تم توزيع (30) استبانة على بعض المدارس وبعض من ذوي الاختصاص والمشرفين، ولخص البحث إلى أن لدرس الرياضة في المدرسة له علاقة مشتركة والنشاط المسرحي لغرض رفد المتعلمين بالثقافة الجسدية لاكتشاف مواطن الضعف والسلبيات ورصدها من اجل ضبط حركة المتعلم وهو يؤدي دوره، وهناك ارتباط وثيق بين الأسلوب العملي وتطور النشاط المسرحي المدرسي لخلق عروض مسرحية تتسم بسمة الإبداع، لان من مهام المسرح هو خلق واقع تعليمي متطور، تهدف أنشطة الدراما المدرسية إلى استثمار الكثير من طاقة ومواهب المتعلمين في الفصل الدراسي أو داخل المدرسة على

نطاق واسع لجعل العملية التعليمية أكثر حيوية واستكشاف ما يتم تجديده وتطويره باستمرار. (Saifi, 2022)

2- دراسة نصار (2020) تحت عنوان فاعلية برنامج أنشطة المسرح التفاعلي البنائي في تنمية بعض مهارات حل المشكلات الرياضية الحياتية لدى الطفل اليتيم من 5-6 سنوات يهدف البحث لدراسة فاعلية برنامج أنشطة المسرح التفاعلي البنائي في تنمية بعض مهارات حل المشكلات الرياضية الحياتية لدى الأطفال الأيتام الذين تتراوح أعمارهم بين 5-6 سنوات، تم اختيار عينة من 30 طفلاً وطفلة من دار "الأمل الإيوائية للأطفال الأيتام" بمدينة كفر الشيخ، حيث تم تقسيمهم إلى مجموعة تجريبية ومجموعة ضابطة، حيث بلغ عدد الأطفال في كل مجموعة 15 طفلاً وطفلة. تم إعداد وتطبيق اختبار مهارات حل المشكلات الرياضية الحياتية للأطفال قبل وبعد تطبيق برنامج أنشطة المسرح التفاعلي البنائي على المجموعتين. تضمن البرنامج تطوير مهارات حل المشكلات الرياضية الحياتية مثل التصنيف والتسلسل. أظهرت النتائج تحسناً في أداء أطفال المجموعة التجريبية بعد تطبيق البرنامج مقارنة بالأداء القبلي، وأظهرت المجموعة التجريبية تفوقاً على المجموعة الضابطة في الأداء بعد تطبيق البرنامج.(Nassar, 2020)

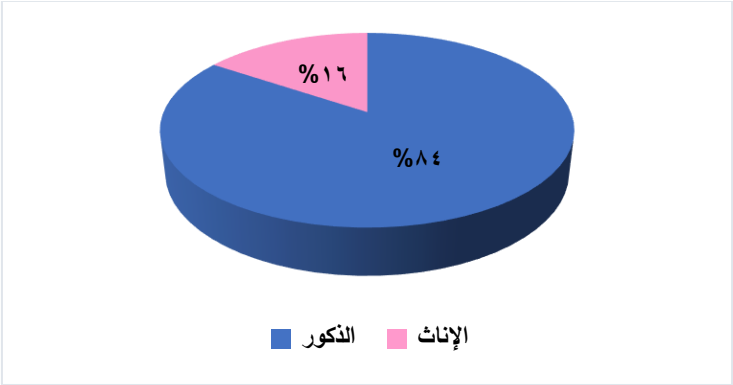
3- دراسة Bournelli & Mavroudis (2019) تحت عنوان مساهمة الدراما في التعليم في تنمية المهارات تحسين العلاقات الشخصية لطلاب الصف متعدد الثقافات The Contribution of Drama in Education to the Development of Skills Improving the Interpersonal Relations of Multicultural Classroom Students هدفت هذه الدراسة إلى إظهار مساهمة الدراما في برنامج التعليم، الذي يتم تنفيذه بين متعلمي مدرسة ابتدائية متعددة الثقافات، لتطوير المهارات التي تعزز التمكين الشخصي، وتطوير التعاطف والتعاون، وتحسين العلاقات الشخصية. البحث عبارة عن دراسة حالة، أدواتها هي المقابلات، والملاحظة، وسجل الباحث، بالإضافة إلى التقييمات والتقييمات الذاتية للطلاب الذين شاركوا في العمليات. المشاركون هم 21 طفلاً من أصول ثقافية مختلفة، من أدنى الطبقات المالية في اليونان. وكشفت النتائج إلى أن الدراما في التعليم كأداة تربوية قيمة تعمل على تطوير عدة سلوكيات اللازمة في العديد من جوانب الحياة اليومية. (Mavroudis & Bournelli, 2019)

تاسعًا: عينة الدِّراسة تم اختيار عينة الدراسة بنسبة (73%) من عدد المشرفين الفنيين في المجتمع الأصلي بطريقة عشوائية، بحيث تشمل المشرفين الفنيين المسرحيين العاملين في مديرية تربية الرصافة الأولى والثانية والثالثة وتربية الكرخ الثالثة، وبذلك سيبلغ عدد العينة (32) مشرف فني مسرحي، وأما مديرية الكرخ الأولى والثانية فقد استخدمتها الباحثة عينة استطلاعية لدراسة صدق وثبات أداة الدراسة وبلغ عددها (12) مشرف فني مسرحي. والجدول الاتي متبوعًا بالرسم البياني يبين خصائص العينة (الأساسية) من منظور النوع الاجتماعي.

جدول (1) خصائص العينة من منظور النوع الاجتماعي

م	اسم المديرية	عدد الذكور	عدد الإناث
1	تربية الرصافة الأولى	9	3
2	تربية الرصافة الثانية	6	1

3	تربية الرصافة الثالثة	9	1
6	تربية الكرخ الثالثة	3	0
المجموع		27	5



شكل (1) خصائص العينة من منظور النوع الاجتماعي

عاشرًا: أداة الدِّراسة

1) وصف الأداة

من خلال الاطلاع على الدراسات السابقة وعدد من أدواتها، قامت الباحثة ببناء الاستبانة بحيث تكون أداة الدراسة الحالية على النحو التالي:

تتكون الأداة من ثلاثة أبعاد، يشمل كل بعد على عدد (7) عبارات، أمام كل عبارة خمس خيارات (أتفق بشدة، أتفق، محايد، لا أتفق، لا أتفق بشدة)، والأبعاد الثلاثة هم:

المحور الأول: المهارات المعرفية التي يطورها المشرف الفني المسرحي، يشمل على عدد (7) عبارات.

المحور الثاني: مهارة الصوت والإلقاء التي يطورها المشرف المسرحي، يشمل على عدد (7) عبارات.

المحور الثالث: مهارة حركة الجسد التي يطورها المشرف المسرحي، يشمل على عدد (7) عبارات.

2) **صدق الأداة :** هناك عدة طرق تدل على صدق الأداة تم اختيار طريقتين:

الطريقة الأولى: الصدق الظاهري

تم تقديم الاستبانة في شكله الأولي إلى عدد من الأساتذة المتخصصين (ملحق:1)، لأخذ الرأي والتأكد من صدق العبارات ظاهريًا عما إذا كانت تلك العبارات ذات صلة بتلك المصممة لقياس الآراء المعبر عنها، وأيضًا من حيث إذا ما كانت تنتمي إلى البعد الذي ينتمي إليه أو لا، ثم قيامهم باقتراح التعديلات التي يرونها مناسبة، وفي ضوء التعديل المقترح، سواء بالحذف أو الإضافة، لكل بعد، أدى ذلك إلى مراجعة صياغة عدة عبارات من قبل الباحثة بعد تعليمات المشرف.

الطريقة الثانية: الصدق البنائي: تم استخدام معالج ارتباط بيرسون (R) والذي يظهر مدى ارتباط كل عبارة بالمحور الذي تندرج داخله ومدى ارتباط المحور بالأداة ككل وفيما يلي النتائج:

جدول (2) قيم معالج الارتباط(R)

العبارة	الارتباط مع المحور	الارتباط مع الاداة
المحور الأول: المهارات المعرفية التي يطورها المشرف الفني المسرحي		
1) يشجع المشرف الفني المسرحي المتعلم على التفاعل الصفي والاهتمام بالمادة العلمية	0.907**	0.944**
2) يحرص على بناء علاقات إنسانية مع المتعلمين وإعطائهم الفرصة في التعبير عن آرائهم	0.800**	
3) يطور جوانب شخصية المتعلم الأخلاقية والجمالية والتربوية ليعده فردًا سويًا للحياة	0.866**	
4) ينمي عند المتعلم حب الاستطلاع، والإبداع، والتعاون، والتذوق الجمالي	0.866**	
5) يحفز المتعلم على طرح القضايا والمشكلات الاجتماعية والتربوية بحرية لان التربية المسرحية تتصف بالمرونة والحيوية	0.865**	
6) يشجع المتعلم على تقديم المقررات الدراسية في شكل مسرحة المناهج	0.957**	
7) يساعد المتعلمين على اكتشاف الأفكار والحلول بأنفسهم مما يولد عندهم شعورًا بالرغبة في مواصلة التعلم.	0.832**	
المحور الثاني: مهارة الصوت والإلقاء التي يطورها المشرف المسرحي		
1) يساعد المتعلم لاستكشاف التنوع الصوتي واستحضاره وتنمية الطبقات الصوتية المتدرجة لدى المتعلم	0.953**	0.814**
2) يكسب المتعلم مهارات لغوية ويحفزه على ابتكار أنشطة لغوية ترتبط بما يدرسه من موضوعات	0.761**	
3) يساعد على تنمية قدرات المتعلمين لأنواع القراءة (الجهرية –الصامتة)	0.871**	
4) يساعد المتعلم على فهم معنى الكلمة وتصويرها من خلال الأداء الصوتي أي تكييف نغمة موسيقية حسب المعنى	0.739**	
5) يجعل المتعلم يلقى دوره النصي بثقة دون ارتباك	0.897**	
6) يوجه المتعلم لمراعاة الإيقاع من حيث السرعة والبطء	0.762**	
7) يضبط النبر لدى المتعلمين أثناء نطق النص المحدد له	0.871**	
المحور الثالث: مهارة حركة الجسد التي يطورها المشرف المسرحي		
1) يساعد المتعلم على استخدام لغة الجسد في بيان الجمل الخيالية	0.741**	0.762**
2) ينمي لدى المتعلم مهارة استخدام تواصل العينين أثناء الأداء المسرحي	0.759**	
3) يزيد من ثقة المتعلم أثناء الأداء عن طريق الحركة على المسرح	0.944**	
4) يوظف الضحك والسعال والتصفيق عند المتعلم أثناء الأداء على المسرح	0.825**	
5) ينمي لدى المتعلم استخدام تعابير الوجه أثناء الأداء المسرحي	0.935**	
6) يوظف حركات الرأس (الإيماء، الانحناء، التنكيس) عند المتعلم أثناء الأداء على المسرح	0.952**	
7) ينمي المظاهر غير اللسانية من (وقوف، جلوس، اتكاء) لدى المتعلم أثناء الأداء	0.942**	

(**) عند مستوى دلالة أقل من 0.01

يتضح أن جميع العبارات ترتبط مع المجموع الكلي للمحور ارتباطًا ودالًا، وكذلك المحاور الثلاث ترتبط مع الأداة ككل ارتباطًا موجبًا ودالًا، وهكذا تم التأكد من صدق البنائي للأداة الذي يقيس مدى تحقق الأداة للأهداف المراد تحقيقها، اذ تبين أن الأداة توفر بيانات ذات صلة بموضوع الدراسة وأنها مصممة لأجله.

3) **ثبات الأداة :** هناك عدة طرق لقياسه تم اختيار طريقتين:

الطريقة الأولى: ألفا - كرو نباخ:

جدول (3) قيم معالج الثبات باستخدام كرونباخ

المحور	ت	قيم الثبات
الأول: المهارات المعرفية التي يطورها المشرف الفني المسرحي	7	0.934
الثاني: مهارة الصوت والإلقاء التي يطورها المشرف المسرحي	7	0.921
الثالث: مهارة حركة الجسد التي يطورها المشرف المسرحي	7	0.944
المحاور ككل	21	0.916

تراوحت القيم بين (0.916-0.944) وهي قيم مرتفعة جدًا، كما أنها مؤشراً على الثبات واستطاعة الاعتماد عليها بمرحلة تحليل البيانات وإصدار النتائج؛ لأنها أثبتت فاعليتها في قياس الخاصية المرادة قياسًا داخليًا ومتسقًا وتعطي نتائج ثابتة.

الطريقة الثانية: التجزئة - النصفية

تمت تجزئة عبارات الاستبانة إلى جزئين الأول للأرقام الفردية والثاني للأرقام المزدوجة وتم تصحيح معالج الارتباط بينهما بمعادلة جوتمان.

جدول (4) معالج الثبات باستخدام معادلة جوتمان

الارتباط بين الجزئين قبل التصحيح	الارتباط بين الجزئين بعد التصحيح
0.860	0.918

بلغت القيمة المصححة (0.918) وهي مرتفعة، واستنادًا إلى مؤشرات الثبات تم التأكد من المحتوى البحثي للأداة وملائمتها لأهداف الدراسة.

إحدى عشر: عَرْض النَّتائج

بغرض الكشف عن دور المشرف الفني المسرحي في تطوير مهارات المتعلمين (المعرفية، والصوت والإلقاء، وحركة الجسد) على خشبة المسرح للمرحلة الإعدادية وقياس دوره في ذلك، تم اللجوء إلى الإحصاءات الوصفية والاستدلالية لاستجابات المشرفين الفنيين المسرحيين في مديريات التربية التابعة لمحافظة بغداد وفيما يلي عرض للنتائج:

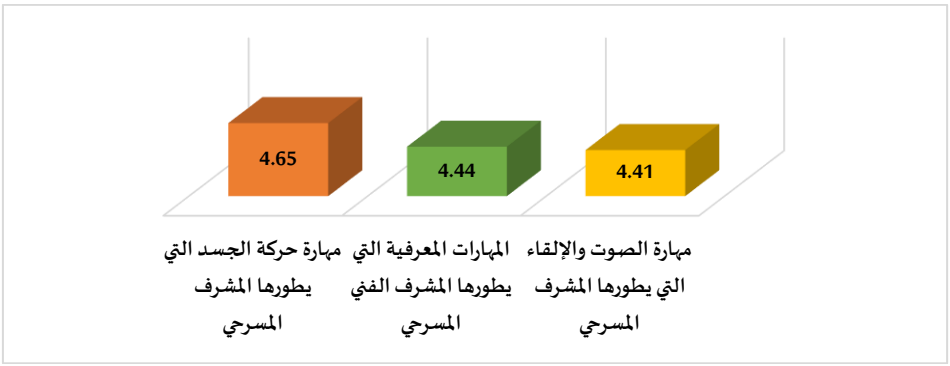
النتائج المتعلقة بالفرضية العامة: للمشرف الفني المسرحي دور كبير في تطوير وتنمية مهارات متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

جدول (5) تحليل الإحصائي لآراء المشرفين حول دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية مهارات المتعلمين

الرتبة	المحاور	م	ع	الوزن%	"ت"	الدلالة	الدور
2	1) المهارات المعرفية التي يطورها المشرف الفني المسرحي	4.44	0.419	88.8	19.466	0.000*	كبير
3	2) مهارة الصوت والإلقاء التي يطورها المشرف المسرحي	4.41	0.403	88.2	19.759	0.000*	كبير
1	3) مهارة حركة الجسد التي يطورها المشرف المسرحي	4.65	0.318	93	29.358	0.000*	كبير

محاور ككل	4.50	0.281	90	30.106	0.000*	كبير

إن المتوسط العام لجميع المحاور يساوي (4.50) والوزن النسبي (90%) وجاء عند مستوى دلالة أقل من (0.001) مما يعني وجود فروق بين متوسط المشرفين والمتوسط الفرضي (3) لصالح متوسط المشرفين الفنيين المسرحيين، وتدل نتائج التحليل الإحصائي على أن للمشرف الفني المسرحي دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية مهارات متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد، وجاءت مهارة حركة الجسد بالمرتبة الأولى بمتوسط (4.65) و بوزن نسبي (93%) تليها المهارات المعرفية بمتوسط (4.44) وبوزن نسبي (88.8%) ومن ثم مهارة الصوت والإلقاء بمتوسط (4.41) و بوزن نسبي (88.2%)؛ والشكل الاتي يبين التراتبية:



شكل (2) دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية مهارات المتعلمين

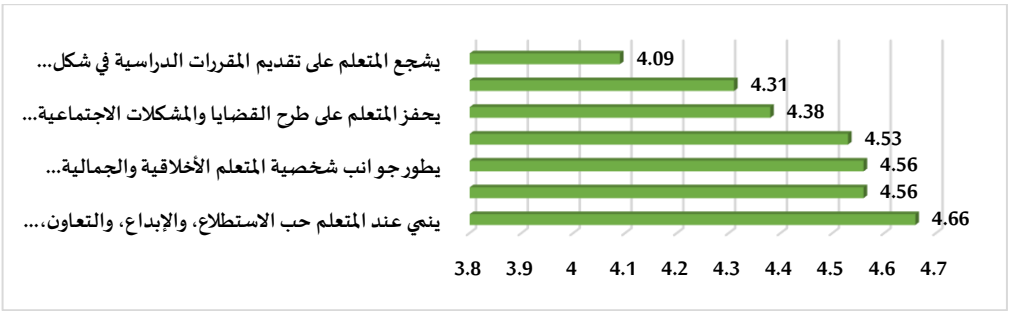
النتائج المتعلقة بالفرضية الفرعية الأولى: يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية المهارات (المعرفية) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

جدول (6) التحليل الإحصائي لآراء المشرفين حول دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية مهارات (المعرفية)

الرتبة	العبارات	م	ع	الوزن%	ت	الدلالة	الدور
2	يشجع المشرف الفني المسرحي المتعلم على التفاعل الصفي والاهتمام بالمادة العلمية.	4.56	0.716	91.2	12.351	0.000*	كبير
3	يحرص على بناء علاقات إنسانية مع المتعلمين وإعطائهم الفرصة في التعبير عن آرائهم.	4.53	0.671	90.6	12.904	0.000*	كبير
2	يطور جوانب شخصية المتعلم الأخلاقية والجمالية والتربوية ليعده فردًا سويًا للحياة.	4.56	0.564	91.2	15.661	0.000*	كبير
1	ينمي عند المتعلم حب الاستطلاع، والإبداع، والتعاون، والتذوق الجمالي.	4.66	0.545	93.2	17.181	0.000*	كبير
4	يحفز المتعلم على طرح القضايا والمشكلات الاجتماعية والتربوية بحرية لان التربية المسرحية تتصف بالمرونة والحيوية.	4.38	0.707	87.6	11.000	0.000*	كبير
6	يشجع المتعلم على تقديم المقررات الدراسية في شكل مسرحة المناهج.	4.09	0.995	81.8	6.215	0.000*	كبير
5	يساعد المتعلمين على اكتشاف الأفكار والحلول بأنفسهم مما يولد عندهم شعورًا بالرغبة في مواصلة	4.31	0.644	86.2	11.521	0.000*	كبير

	التعلم.						
	المحور الأول: المهارات المعرفية التي يطورها المشرف الفني المسرحي	4.44	0.419	88.8	19.466	0.000*	كبير

من خلال نتائج التحليل الإحصائي يتبين أن الآراء جميعها جاءت إيجابية إذ أن مستوى الدلالة لكل عبارة أقل من (0.001) ومتوسط كل عبارة أكبر من الوسط الفرضي (3)؛ مما يشير إلى أن المشرف الفني المسرحي يلعب دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية المهارات (المعرفية) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية. احتلت العبارة: "ينمي عند المتعلم حب الاستطلاع، والإبداع، والتعاون، والتذوق الجمالي" بالرتبة الأولى بمتوسط (4.66) وبوزن نسبي (93.2%) بدرجة دور كبيرة، تليها العبارة " يشجع المشرف الفني المسرحي المتعلم على التفاعل الصفي والاهتمام بالمادة العلمية" بمتوسط(4.56) وبوزن نسبي(% 91.2) بدرجة دور كبيرة، وجاءت العبارة "يطور جوانب شخصية المتعلم الأخلاقية والجمالية والتربوية ليعده فردًا سويًا للحياة" بالرتبة الثانية أيضًا بمتوسط (4.56) وبوزن نسبي (91.2) بدرجة دور كبيرة، وفي الرتبة الخامسة جاءت العبارة "يساعد المتعلمين على اكتشاف الأفكار والحلول بأنفسهم مما يولد عندهم شعورًا بالرغبة في مواصلة التعلم" بمتوسط (4.31) وبوزن نسبي(% 86.2) بدرجة دور كبيرة، تليها العبارة "يشجع المتعلم على تقديم المقررات الدراسية في شكل مسرحة المناهج" بمتوسط (4.09) وبوزن نسبي (81.8%) بدرجة دور كبيرة؛ والشكل الاتي يبين التراتبية:



شكل (3) دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية مهارات (المعرفية)

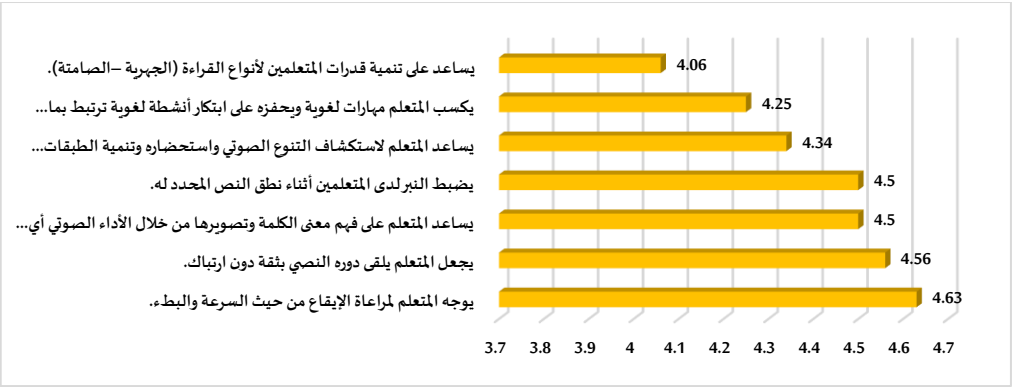
النتائج المتعلقة بالفرضية الفرعية الثانية: يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية مهارات (الصوت والإلقاء) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

جدول (7) تحليل الإحصائي لآراء المشرفين حول دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية مهارات (الصوت والإلقاء)

الرتبة	العبارات	م	ع	الوزن%	ت	الدلالة	الدور
4	يساعد المشرف الفني المسرحي المتعلم لاستكشاف التنوع الصوتي واستحضاره وتنمية الطبقات الصوتية المتدرجة لدى المتعلم.	4.34	0.701	86.8	10.849	0.000*	كبير
5	يكسب المتعلم مهارات لغوية ويحفزه على ابتكار أنشطة لغوية ترتبط بما يدرسه من موضوعات.	4.25	0.622	85	11.365	0.000*	كبير

6	يساعد على تنمية قدرات المتعلمين لأنواع القراءة (الجهرية –الصامتة).	4.06	1.190	81.2	5.052	0.000*	كبير
3	يساعد المتعلم على فهم معنى الكلمة وتصويرها من خلال الأداء الصوتي أي تكييف نغمة موسيقية حسب المعنى.	4.50	0.568	90	14.940	0.000*	كبير
2	يجعل المتعلم يلقى دوره النصي بثقة دون ارتباك.	4.56	0.619	91.2	14.281	0.000*	كبير
1	يوجه المتعلم لمراعاة الإيقاع من حيث السرعة والبطء.	4.63	0.554	92.6	16.605	0.000*	كبير
3	يضبط النبر لدى المتعلمين أثناء نطق النص المحدد له.	4.50	0.672	90	12.627	0.000*	كبير
المحور الثاني: مهارة الصوت والإلقاء التي يطورها المشرف المسرحي.		4.41	0.403	88.2	19.759	0.000*	كبير

يتبين من خلال نتائج التحليل الإحصائي أن الآراء جميعها جاءت إيجابية إذ أن مستوى الدلالة لكل عبارة أقل من (0.001) ومتوسط كل عبارة أكبر من الوسط الفرضي (3)؛ مما يشير إلى أن المشرف الفني المسرحي يلعب دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية المهارات (الصوت والإلقاء) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية. احتلت العبارة: "يوجه المتعلم لمراعاة الإيقاع من حيث السرعة والبطء" بالرتبة الأولى بمتوسط (4.63) وبوزن نسبي(92.6%) بدرجة دور كبيرة، تليها العبارة " يجعل المتعلم يلقى دوره النصي بثقة دون ارتباك" بمتوسط4.56 وبوزن نسبي(91.2 %) بدرجة دور كبيرة، وفي الرتبة الخامسة جاءت العبارة "يكسب المتعلم مهارات لغوية ويحفزه على ابتكار أنشطة لغوية ترتبط بما يدرسه من موضوعات" بمتوسط (4.25) وبوزن نسبي(85 %) بدرجة دور كبيرة، تليها العبارة "يساعد على تنمية قدرات المتعلمين لأنواع القراءة (الجهرية – الصامتة)" بمتوسط (4.06) وبوزن نسبي (81.2%) بدرجة دور كبيرة؛ والشكل الاتي يبين التراتبية:



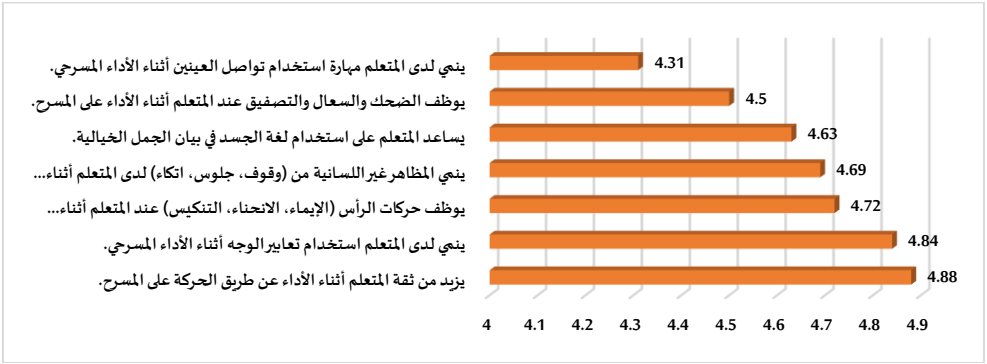
شكل (4) دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية مهارات (الصوت والإلقاء)

النتائج المتعلقة بالفرضية الفرعية الثالثة: يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية مهارات (حركة الجسد) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

جدول (8) تحليل أراء المشرفين حول دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية مهارات (حركة الجسد)

الرتبة	العبارات	م	ع	الوزن%	ت	الدلالة	الدور
5	يساعد المشرف الفني المسرحي المتعلم على استخدام لغة الجسد في بيان الجمل الخيالية	4.63	0.660	92.6	13.930	0.000*	كبير
7	ينمي لدى المتعلم مهارة استخدام تواصل العينين أثناء الأداء المسرحي	4.31	0.693	86.2	10.718	0.000*	كبير
1	يزيد من ثقة المتعلم أثناء الأداء عن طريق الحركة على المسرح	4.88	0.421	97.6	25.181	0.000*	كبير
6	يوظف الضحك والسعال والتصفيق عند المتعلم أثناء الأداء على المسرح	4.50	0.568	90	14.940	0.000*	كبير
2	ينمي لدى المتعلم استخدام تعابير الوجه أثناء الأداء المسرحي	4.84	0.369	96.8	28.273	0.000*	كبير
3	يوظف حركات الرأس (الإيماء، الانحناء، التنكيس) عند المتعلم أثناء الأداء على المسرح	4.72	0.581	94.4	16.731	0.000*	كبير
4	ينمي المظاهر غير اللسانية من (وقوف، جلوس، اتكاء) لدى المتعلم أثناء الأداء	4.69	0.471	93.8	20.270	0.000*	كبير
المحور الثالث: مهارة حركة الجسد التي يطورها المشرف المسرحي		4.65	0.318	93	29.358	0.000*	كبير

من خلال نتائج التحليل الإحصائي يتبن أن الآراء جميعها جاءت إيجابية اذ أن مستوى الدلالة لكل عبارة أقل من (0.001) ومتوسط كل عبارة أكبر من الوسط الفرضي (3)؛ مما يشير إلى أن المشرف الفني المسرحي يلعب دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية المهارات (حركة الجسد) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية. احتلت العبارة: " يزيد من ثقة المتعلم أثناء الأداء عن طريق الحركة على المسرح" بالرتبة الأولى بمتوسط4.88 وبوزن نسبي (94.4%) بدرجة دور كبيرة، تلها العبارة " ينمي لدى المتعلم استخدام تعابير الوجه أثناء الأداء المسرحي" بمتوسط4.84 وبوزن نسبي(% 96.8) بدرجة دور كبيرة، وفي الرتبة السادسة جاءت العبارة "يوظف الضحك والسعال والتصفيق عند المتعلم أثناء الأداء على المسرح" بمتوسط (4.50) وبوزن نسبي(% 90) بدرجة دور كبيرة، تلها العبارة "ينمي لدى المتعلم مهارة استخدام تواصل العينين أثناء الأداء المسرحي" بمتوسط (4.31) وبوزن نسبي (86.2%) بدرجة دور كبيرة؛ والشكل الاتي يبين التراتبية:



شكل (5) دور المشرف الفني المسرحي في تطوير وتنمية مهارات (حركة الجسد)

ثالثًا: خُلاصة النتائج

- يؤدي المشرف الفني المسرحي دوراً كبيراً في تطوير وتنمية مهارات متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.
- جاءت تنمية مهارة حركة الجسد بالمرتبة الأولى تليها تنمية المهارات المعرفية ومن ثم تنمية مهارة الصوت والإلقاء.
- يلعب المشرف الفني المسرحي دورًا كبيرًا في تطوير وتنمية المهارات (المعرفية) لدى متعلمي المرحلة الإعدادية في محافظة بغداد.

رابعًا: توصيات الدراسة

من خلال عرض النتائج ومناقشها سابقًا تقدم الدراسة الحالية عدة توصيات تتمثل فيما يلي:

- تنظيم مؤتمرات ودورات للفنون المسرحية لتزويد المدرسين بالخبرات والمهارات لضمان استخدام مسرح المدرسة كأحد أهم أدواتها التعليمية.
- تكثيف عقد الدورات التدريبية وورش عمل فنية واقامة المهرجانات والمسابقات الفنية للمشرفين الفنيين لإغناء معلوماتهم وتزويدهم بكل جديد من نظريات وأساليب وتقنيات حديثة تخص الفنون المسرحية.
- إجراء دراسات مشابهة لهذا البحث لإلقاء المزيد من الضوء على أهمية دور المشرف الفني في العملية التعليمية.
- -تبني الأنشطة المسرحية ووضعها في الأنشطة الأسبوعية الثابتة في المدارس لتقوية وتعزيز الروح الوطنية والوعي الوطني لدى المتعلمين وإعلاء القيم الصحية في المجتمع العراقي.

References:

1. Al-Ayyash, A. (2013). *The reality of school media and a proposed vision for activating it from the point of view of teachers and students of the second year in the basic education stage in Damascus city schools, unpublished master's thesis.* Damascus: College of Education, University of Damascus.
2. Al-Maliki, M. (2010). The importance of school theater and children's theater and their interaction to achieve educational goals and their absence in schools and educational institutions. *Journal of Educational Studies*(11).
3. Bou Allam, K. (2019). *Theatrical Work Management Standard.* Oum El Bouaghi University, Department of Arts.
4. Eastman, W. (2017). *participation of Puppet theater in the learning process.* California: Saga publishing.
5. Ismail, H. A. (2020). Children's theater between directorial thought and educational behavior: an aesthetic study in theatrical presentation. *Journal of the Scientific Society for Sustainable Educational Studies, 6*(2), 300-322.
6. Manasra, J. (2018). *Lights on the School Theater.* Amman: Al-Hamid Publishing House.
7. Mavroudis, N., & Bournelli, P. (2019). The Contribution of Drama in Education to the Development of Skills Improving the Interpersonal Relations of Multicultural Classroom Students. *Journal of Educational, 5*(2).
8. Milad, M. (2011). School theater and raising the level of achievement of basic education students in schools in my region. *Damascus University Journal, 27*(1+2).

9. Moussa, A. A. (2021). The effectiveness of a training program to improve the cognitive skills of students with mental disabilities. *Education Journal, 202*(50), 145-155.
10. Muhammad, A. K. (2021). Performative harmony between the actor's internal feeling and external movement on stage. *Maysan Journal of Academic Studies, 40*(20), 212-222.
11. Nassar, H. (2020). The effectiveness of the constructivist interactive theater activities program in developing some life mathematical problem-solving skills among orphan children aged 5-6 years. *Scientific Journal*(fifteen).
12. Saifi, S. d. (2022). The effectiveness of school theater on education in Iraqi schools. *Lark Journal of Philosophy*(44), 556-576.

The role of the theatrical technical supervisor in developing the skills of preparatory stage learners

Asmaa Saadoun Ali[1]
Aman Al-Shabib

Abstract

The current study aimed to identify the role of the theatrical technical supervisor in developing and enhancing the skills of middle school students in Baghdad. The sample consisted of 73% of the original community of theatrical technical supervisors, randomly selected from those working in the first, second, and third educational directorates in the Rassafa and Karkh areas. The sample size was 32 theatrical technical supervisors. The study used a questionnaire to collect data on three axes: the cognitive skills developed by the theatrical technical supervisor, the voice and speech skills developed by the supervisor, and the body movement skills developed by the supervisor. The results showed that the theatrical technical supervisor plays a significant role in developing and enhancing the skills of middle school students in Baghdad, with body movement skills being the most developed, followed by cognitive skills, then voice and speech skills. The study recommends organizing training courses and programs for teachers to use the school theater as an educational tool, preparing a guide for school theater activities, and conducting further studies from the perspective of students to shed more light on the role of school theater in the educational process.

Keywords: school theater, theatrical technical supervisor, speech, body movement, cognitive skills.

[1] Master's student at Jinan University

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1180

جدلية الشكل والمعنى في فنون ما بعد الحداثة

م. د. فراس محمود محسن علوان[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 3/6/2023 Date of acceptance: 19/7/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

لقد نظر البعض الجدلية في الشكل والمعنى من وجهات نظر مختلفة ، وتفكيكهم عن بعضهم البعض ، وهذا الرأي صحيح إذا اعتمدنا حسب منطق أرسطو عندما يتعلق الأمر بالجدلية ، فإن جدلية الشكل والمعنى لها جوانب مختلفة ولا تشترك في خط واحد من حيث المعنى المفاهيمي ، الشكل هو المظهر الذي يراه المستلم بمساعدة الأدوات المعرفية المضمون او المحتوى هو المعنى العقلي الذي يعتمد بدوره على أدواته الخاصة وإلى هذا الحد يكون هذا الرأي صحيحًا والمحتوى الفكري أو معنى العمل الفني أو الرسالة الإنسانية التي يريد الفنان إيصالها إلى المشاهد.

اشتمل البحث على أربع فصول تضمن الفصل الاول مشكلة البحث والتي تحددت بالسؤال التالي ما مدى فاعلية الجدلية بين الشكل والمعنى؟

واهمية البحث وتمثلت بالعلاقة المتبادلة بين الشكل والمعنى تساعد على تنمية الذوق الفني للمتلقي من خلال التعامل مع الأعمال الفنية والأعمال الفنية الأخرى والجدلية في الشكل والمعنى تساهم في الذوق الفني للمتلقي. اما هدف البحث فهو تحديد الجدلية للشكل والمعنى في فن ما بعد الحداثة.

اما الفصل الثاني تضمن مبحثين تناول المبحث الاول الجدلية بين الشكل والمعنى والمبحث الثاني تضمن تيارات ما بعد الحداثة اما الفصل الثالث تضمن اجراءات البحث والفصل الرابع تناول الاستنتاجات تمثلت بإسهام إبداع وابتكار فناني الحد الأدنى في نشر هذا الفن في أمريكا وأوروبا، حيث كان له آلياته وأساليبه وتقنياته على جميع المستويات الفنية وترك المألوف في الخارج والغوص بعمق باطنيا كان مفهومًا يعمل عليه فن الحد الادنى في جميع الاتجاهات، مما أدى إلى علاقة وثيقة بين الشكل والمعنى في هذا الفن.

الكلمات المفتاحية: الجدلية، الشكل، المعنى، ما بعد الحداثة

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

الفصل الاول

أولاً: مشكلة البحث

لقد نظر البعض الجدلية في الشكل والمعنى من وجهات نظر مختلفة ، وتفكيكهم عن بعضهم البعض ، وهذا الرأي صحيح إذا اعتمدنا حسب منطق أرسطو عندما يتعلق الأمر بالجدلية ، فإن جدلية الشكل والمعنى لها جوانب مختلفة ولا تشترك في خط واحد من حيث المعنى المفاهيمي ، الشكل هو المظهر الذي يراه المستلم بمساعدة الأدوات المعرفية المضمون او المحتوى هو المعنى العقلي الذي يعتمد بدوره على أدواته الخاصة وإلى هذا الحد يكون هذا الرأي صحيحًا والمحتوى الفكري أو معنى العمل الفني أو الرسالة الإنسانية التي يريد الفنان إيصالها إلى المشاهد.

ونجد أن الفنان يسعى لاستكشاف المعنى الفكري من خلال العمل الفني الذي يجسده ولا ينفصل عنه أي عن الشكل وكما يرى أفلاطون في دور الفن كمحاكاة للواقع المعيشي فإن الفنان لا يحاكي فكرة مجردة ، لكنه يحاكي ظاهرة أو تجسيدًا ماديًا للفكرة ، لذا فهو يحاكي محاكاة سابقة ، وليس له رسالة فلسفية جديدة خاصة به المشكلة الرئيسية التي يواجهها الباحث في دراسة الآراء التي تثير مسألة الجدلية الشكل والمعنى التي نشأت فيها هذه الآراء الجمالية كجزء لا يتجزأ ومن منطلقات الفلسفية (في المقام الأول) ، وليس نتيجة للممارسة والدراسة التفصيلية والعميقة للفن واستكشاف أعماقها بحثًا عن الرؤية الجمالية. في الغالب بشكل عام، وإذا كانت بعض الآراء تجعل المعنى أساسًا، بينما ترى الميول الأخرى عكس ذلك أي وجود آراء معينة حاولت استكشاف عمق العلاقة جذريًا، مع مراعاة خصوصية الفن وخصائصه وعلاقة مع البشر.

ما مدى فاعلية الجدلية بين الشكل والمعنى؟

ثانيًا: أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث الحالي في:

1-العلاقة المتبادلة بين الشكل والمعنى تساعد على تنمية الذوق الفني للمتلقي من خلال التعامل مع الأعمال الفنية والأعمال الفنية الأخرى.

2- الجدلية في الشكل والمعنى تساهم في الذوق الفني للمتلقي.

3- العلاقة المتبادلة بين الشكل والمعنى تحافظ على مستوى تعبير الفنان ما هو إيجابي ولائق، الابتعاد عن الأفكار الشاذة.

تكمن حاجة البحث الحالية في المجالات التالية:

1-يحتاج بحثنا الحالي إلى تطوير العلاقة بين الشكل والمعنى، وكذلك ما يتعلق بالموضوعات التربوية والفنية على المستوى الفني (خاصة الرسم).

2- يساعد البحث الحالي على فتح أفق التفكير لفهم العلاقة العلمية والنفسية والفنية بين الشكل والمعنى ، وانعكاس التفكير في المتلقي.

3- أنها تشكل متطلبًا معرفيًا آخر للمكتبات لتقديم هذا النوع من المنح الدراسية.

4-تلبية احتياجات المشرفين التربويين ونقاد الفن التشكيلي واثراء مكتبة الفن العراقي.

5-بالتعامل مع الشكل والمعنى يعزز الجانب الإيجابي للمتلقي في أفكاره ومشاعره.

ثالثا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تحديد الجدلية للشكل والمعنى في فن ما بعد الحداثة.

رابعاً: حدود البحث

يتم تحديد البحث الحالي من خلال:

1- **الحدود الموضوعية:** يتم تحديد البحث الحالي من خلال دراسة (الجدلية في الشكل والمعنى في فن ما بعد الحداثة) وجميع المنتجات المصنفة تحت هذا الفن وفقًا لموادها الخام المختلفة وتقنيات التنفيذ.

2- **الحدود الزمانية:** (1959-2020).

3- **الحدود المكانية:** (أوروبا – أمريكا).

الفصل الثاني المبحث الاول

الجدلية في الشكل والمعنى

"الجدلية او الديالكتيك مصطلح يستخدم لوصف طريقة حجاج الفلسفية التي تتضمن نوعًا من التناقض بين الأطراف المتعارضة على سبيل المثال ، اقترح الفيلسوف اليوناني القديم أفلاطون فيما يمكن اعتباره الشكل الأكثر كلاسيكية للديالكتيك أو التواصل أو المناظرة عادة ما تدور حججه الفلسفية بين شخصيات سقراط ، من جهة ، والشعب من جهة أخرى يقدم محاورو سقراط تعريفات للمفاهيم الفلسفية أو يعبرون عن أفكار يسألها أو يعارضها سقراط. ينتج عن الحوار المتبادل بين الأطراف المتعارضة تقدمًا خطيًا أو ارتقاءاً في الآراء أو المواقف الفلسفية المتبعة: يغير المحاورون أو يراجعون وجهات نظرهم حول الأسئلة السقراطية طالما أن الحوار مستمر ، وينتقلون إلى تبني وجهات نظر أكثر تعقيدًا وأكثر رقياً يصبح الديالكتيك المتبادل (الحجج) بين سقراط ومحاوريه طريقة أفلاطون لمعارضة الآراء والمواقف الأولية الأقل تعقيدًا ورقياً ضد وجهات النظر والمواقف الأكثر تعقيدًا يشير مصطلح "الديالكتيك الهيجلي" إلى الاسلوب الجدلي بواسطة جدلية خاصة تبناها الفيلسوف الألماني جورج فيلهلم فريدريش هيجل في القرن التاسع عشر ، والتي تعتمد ، شأنها شأن الاساليب الديالكتيك الأخرى ، على "عملية التناقض بين الاطراف المتضادة "بما أن الإنسان هو "الاطراف المتضادة" عند أفلاطون (سقراط ومحاوره) ، فإن "العكس" في عمل هيجل يعتمد على الموضوع الذي يدرسه. على سبيل المثال، في كتاباته عن المنطق، "الاطراف المتضادة" هما تعريفات مختلفة لمفاهيم منطقية متعارضة بشكل متبادل. (Hijazi, 1988, p. 123)

في "فينومينولوجيا الروح"، والتي تمثل نظرية المعرفة لدى هيجل، فإن "الأضداد" هي تعريفات مختلفة للوعي وما يدركه الوعي أو يدعي أنه يعرفه يقدم هيجل وجهة نظره الأكثر شمولاً عن طريقته الديالكتيكية في الجزء الأول من موسوعة العلوم الفلسفية، والتي يشار إليها غالبًا باسم موسوعة المنطق قال: للمنطق شكلا وظاهرة ثلاث مظاهر أو لحظات:

اللحظة الأولى - لحظة الفهم - هي لحظة الثبات، حيث يبدو أن للمفهوم أو الشكل تعريف أو تعيين مستقر، اللحظة الثانية - اللحظة الديالكتيكية أو "اللحظة السلبية للعقل" - هي لحظة عدم الاستقرار هنا تأتي الحتمية أو أحادية الجانب التي تنشأ في لحظة الإدراك، عندما يتجاوز التحديد الثابت في

البداية نقيضه. (Matar, 1998, p. 221) وصف هيجل هذه العملية بأنها "عملية (تجاوز)" ذاتي - يترجم للفعل الإنجليزي "استخدام هيجل التقني للفعل الالماني ، وهو مفهوم أساسي في أسلوبه الديالكتيكي, يقول هيجل أن هذا الفعل له معنيان: يعني الإلغاء (أو النفي) ، وفي نفس الوقت يعني تجاوز لحظة الفهم نفسه ،بسبب صفته أو طبيعته – كونها جزئية أو محددة - تهز تعريفه وتسببه. لتمريرها إلى نقيضها، الرابط الديالكتيك يتألف من عملية تحسين الذات، أو تجاوز "حدود" ارتباط فهم الذات، أو نفي نفسها مع الحفاظ على معناها الخاص، كما لو أنها تدفع نفسها نحو نقيضها. (Al-Bolsi, 1980, p. 71)

اللحظة الثالثة - لحظة "نظرية" أو لحظة "إيجابية" بالنسبة للعقل - هذه هي اللحظة التي يدرك فيها المرء وحدة الأضداد في المصطلحين الأولين، أو النتيجة الإيجابية لتحول هذه الحدود وانحلالها. هنا يرفض هيجل حجة "برهان الخلف" التقليدية، " والتي تقول بأنه عندما تقود المقدمة المنطقيّة لحجاج ما إلى تناقض، فيجب حينئذٍ التخلص من المقدمة كليّاً وتجاهلها، دون ترك شيء، كما أشار هيجل في الفينومينولوجيا، فإن هذه الحجة هي في الواقع شكوك لا ترى إلا في المنتج الصافي فقط، لذا فهو يستبعد ما هو غير الذي ينشأ عنه. في الواقع، على الرغم من أن اللحظة تقضي نظريًا على التناقضات، فهي كذلك محتوى أو تعريف غير محدد لأنه نتاج عملية محددة وفريدة من نوعها. (Attali, 2008, p. 239)

هناك شيء محدد حول المحتوى الملموس للحظة الفهم - بعض الضعف ، أو بعض الجوانب التي تم إهمالها في أحادية الجانب أو التقييد - يتسبب في انهيارها في اللحظة الديالكتيكية تحتوي لحظة النظرية على تعريف أو تحديد أو محتوى لأنها تنشأ وتوحد هذه السمات من التحديد الأصلي ، أو أنها "وحدة من افتراضات مختلفة" وبالتالي ، فإن اللحظة النظرية ليست "عدمًا فارغًا أو مجردًا ، بل نفيًا لأسئلة نوعية ملموسة" , على حد تعبير هيجل ، عندما يكون المنتج "بقدر ما يتم الحصول عليه بواسطة (وليس) ما أتى منه" ، فإنه "في الواقع النتاج الحقيقي ، فعندئذ يكون (غير) مرتبطًا بذاته وذو مضمون ما يعبر عنه ، "عندما يُنظر إلى المنتج - على العكس - كما هو في الواقع ، أي باعتباره نفيًا محدودًا (مقيدًا) ، فإن فأن صورة جديدة نجمت مع ذلك في الحال أو على حد تعبيره ،" لأن المنتج ، النفي هو مقيد - له مضمونا ما , في كل من الفينومينولوجيا والمنطق ، ادعى هيجل أن فلسفته اعتمدت على عملية "نفي مقيد" ، والتي دفعت الباحثين أحيانًا إلى وصف ديالكتيك بأنه طريقة أو عقيدة " للنفي المقيد ",اعتقد هيجل أن لهذا التفسير العديد من المزايا ، مما جعل منهجه الجدلي يفوق تعسفية جدل أفلاطون ووصل إلى مستوى العلم الحقيقي نظرا لان التعينات "تتعدى ذواتها" في لحظة الفهم ، فإن جدل هيجل لا يتطلب أن تنشأ فكرة جديدة بشكل عشوائي. (Abu Ismail, 1979, p. 552)

بدلاً من ذلك ، فإن عمليات الانتقال إلى التحديدات الجديدة (القيود) مدفوعة بخصائص محددة مسبقًا في الواقع ، بالنسبة لهيجل ، فإن التحول مدفوع بـ "الضرورة" إن طبيعة القرارات نفسها تجعلها أو تجبرها على العبور إلى نقيضها فكرة أن الطريقة "الجدلية" تحتوي على أفكار قسرية من اللحظات المبكرة الى اللحظات المتأخرة - تقود هيجل إلى رؤية الجدل باعتباره شكلاً من أشكال المنطق كما يقول في الفينومينولوجيا ، "البيان الخاص بالمنهج فإنما هو من غرض المنطق، أو هو المنطق برأسه إن الضرورة – بمعنى أنها دفعٌ أو إجبار للوصول إلى الاستنتاجات أو الخلاصات – هي سمة " المنطق " المميزة في الفلسفة

الغربية ولأن الشكل أو المضمون الذي يظهر هو نتاج تجاوز "التعيين" منذ لحظة فهم ذاته ، فلا داعي لأفكار جديدة تنشأ من الخارج. بدلاً من ذلك، يأتي الشكل أو الاسم الجديد بالضرورة من لحظة سابقة، وبالتالي فأنه ينشأ من العملية نفسها. على عكس جدل أفلاطون التعسفي - الذي يجب أن ينتظر حتى تنبثق فكرة أخرى من الخارج - لذلك مع جدل هيجل، "لا شيء عرضي أو خارجي"، على حد تعبيره الجدل هو" الدينامية التي تضفي وحدها الارتباط الضرورة الكامنة في جسم العلم. (Abdel-Gawad, 2002, p. 354)

نظرًا لأن التعيينات السابقة "تلغي" التعيينات اللاحقة، فإن التعيينات السابقة لا تُلغى أو تُلغى تمامًا. بدلاً من ذلك، يتم الاحتفاظ بالمواعيد السابقة، حيث لا تزال مستخدمة ضمن نطاق التعيينات اللاحقة عندما يتم تقديم "الوجود لذاته" بشكل منطقي على أنه المفهوم الأول للمثالية أو الكلية، ويتم تعريفه على أنه يحتوي على مجموعة من "الشيء الاخر"، فإن "الوجود لذاته" يحل محل "الشيء الاخر" كمفهوم جديد، ولكنهم "الشيء الاخر" يبقى نشيط في تعريف تخيل الأشياء لذاتها. ويجب على هذه "الأشياء الأخرى" أن يواصلوا اصطفاء "الأشياء" الفردية، بحيث يمكن لمفهوم الوجود الذاتي الحصول على تعريفه الخاص كمفهوم جماعي إن الوجود لذاته يحل محل "الشيء الاخر"، ولكنه يحتفظ بهم أيضًا، لأن تعريفه لا يزال يتطلب منهم القيام بعمل اختيار الأشياء الفردية. (Abd al-Ridha, 2012, p. 135)

يكشف الوجود لذاته عن حدود مفهوم "الآخر" ويتجاوزها لأنه يستطيع أن يفعل ما لا يستطيع مفهوم "الآخر" القيام به يتيح لنا الديالكتيك من تجاوز المحدود للوصول إلى العام ، كما قال هيجل ، سيظهر مبدأ الديالكتيك كمبدأ يشكل الشيء الحقيقي والفعلي مقابل الشيء الخارجي ، وبالتالي يتجاوز اللانهائي ولأن صياغة اللحظة النظرية تجسد وحدة اللحظتين الأوليتين ، فإن منهج هيجل الديالكتيكي يؤدي إلى مظاهر أو أشكال عامة وشاملة بشكل متزايد على حد تعبير هيجل ، فإن نتاج العملية الديالكتيكية "هو مفهوم جديد ، لكنه مفهوم أعلى وأكثر ثراءً من سابقيه - أكثر ثراءً لأنه ينكر أو يعارض أسلافه ، وبالتالي يحتويهم، حتى أكثر مما يحتوي ، ما يكون وحدة نفسه و معارضتها مثل "الوجود لذاته" ، تكون المفاهيم اللاحقة أكثر شمولاً لأنها توحد التعريفات السابقة أو تبني عليها وتتضمن تلك التعريفات السابقة كجزء من تعريفها. في الواقع، يمكن أيضًا التفكير في العديد من المفاهيم أو التعريفات الأخرى على أنها تحيط بالمفهوم السابق، حيث تؤدي العملية الديالكتيكية إلى زيادة في العمومية والكمال، مما يؤدي في النهاية إلى إنتاج سلسلة كاملة، أو دفعها إلى "الاكتمال"، باستخدام مصطلحات هيجل، يقود الديالكتيك نحو "المطلق"، وهو المفهوم أو الشكل الأخير أو النهائي أو الشامل أو المتعالي أو غير المشروط.

إن مفهوم أو شكل "المطلق" غير مشروط لأن تعريفه أو تحديده يشمل جميع المفاهيم أو الأشكال الأخرى التي سبق تطويرها في العملية الديالكتيكية للموضوع المعني. علاوة على ذلك، نظرًا لأن العملية تتطور بالضرورة وبشكل شامل من خلال كل مفهوم أو شكل أو قيد، فلن يتم ترك أي قيد خارج العملية. وبالتالي ، لا يمكن لأي أثر للمفهوم أو الشكل - يقع خارج نطاق "المطلق" - تعريفه أو تحديده ومن هنا يترتب على أن المطلق غير مشروط لأنه يحتوي على كل الشروط في محتواه وليس مشروطًا بأي شيء خارجه ،(أي محتواه) هذا المطلق هو أعلى مفهوم أو شكل للكونية الخاصة بذلك الموضوع إنها فكرة أو مفهوم مجموعة كاملة من المعرفة المتعلقة بالموضوع قيد الدراسة على سبيل المثال ، يمكننا تخيل "الفكرة المطلقة"

باعتبارها قطع ناقص محاط بالعديد من الأشكال والدوائر الأصغر من محيطها ، مما يمثل تطور المنطق من جميع القرارات السابقة والأقل كونية . (Al-Hourani, 2007, p. 88)

المبحث الثاني

.تيارات ما بعد الحداثة:

مثل النصف الثاني من القرن العشرين، نهاية تيار الحداثة وبداية اتجاه جديد أوجدته الحداثة، يسمى اتجاه "ما بعد الحداثة" هو نتيجة للتغييرات المستمرة في الثقافة الغربية والعادات والتقاليد الاجتماعية، حيث كان أول من ذكرها هو الكاتب الإسباني((1967) .Onís, 1885-1966) في مختاراته من الشعر الإسباني هنا يمكننا أن نشير إلى ما بعد الحداثة وهي عملية تحول وتغيير وانتقال من وقت ما قبل هذا التاريخ، تتعلق بالمتغيرات الرئيسية للمجتمع على مستوى النظام الاقتصادي المعاصر، بعد ظهور التطورات التي غيرت طابع الحياة في المجتمعات الغربية، وهو ما أصبح يعرف بالمجتمع الاستهلاكي والمهمش.

بدأت ما بعد الحداثة أولاً في مجال الأدب والفلسفة، ثم علم الاجتماع والعلوم السياسية للتكيف مع التغيرات في المجتمع وثقافته وفقًا لهذه المتغيرات، تحت مسببات هو أن الحداثة وما بعد الحداثة قادران على دخول المجتمع بعيدًا عن آليات الحضارات السابقة، فهنا قام الفلاسفة والكتاب وعلماء الاجتماع بتتبع آثار أو متغيرات لما بعد الحداثة، ولا سيما في كتاب "الدولة ما بعد الحداثة" ، الذي يقول فيه إنه لا مكان ولا وقت ولا فكرة ليس لها تاريخ ، لأن كل هذه المتغيرات تتحول جذريًا ، خارج المركز ، بعيدًا عن العقل.

ما بعد الحداثة هو اتجاه يغطي جميع جوانب الحياة، بما في ذلك قضايا مثل الثقافة والفن والسياسة والاقتصاد، لا سيما في المجتمع الرأسمالي حيث قضايا مثل صراع الحضارات والتعددية وتغيرات الهوية هي نتيجة للتنمية الاجتماعية. سيستغرق التطور السريع للصناعة والتكنولوجيا وسرعة الاتصال واستيعاب كل هذه المتغيرات بعض الوقت. باختصار، لم يعد الفن هنا بعيدًا عن كل شيء، خاصة في تراكم المعرفة التاريخية والتداخل الثقافي بين العلوم الأخرى في هذا المجال ولذلك لم تعد العقلانية مناسبة لكل هذه التغيرات على الرغم من وجود العديد من أتباع ما بعد الحداثة، خاصةً من الفكر الكلاسيكي، إلا أن هذا الأمر محدد بشكل رسمي وموضوعي، مما أدى إلى أن تصبح العديد من التقاليد السابقة بلا شكل ولا معنى لها في التاريخ المعاصر. يساعد منظرو الحداثة وما بعد الحداثة، باستخدام وسائل الإعلام والاتصالات الحديثة، على فصل تقاليد الماضي عن الحاضر تتميز ما بعد الحداثة بالتنوع والاختلاف والتهميش والفوضى لذا فإن مرحلة ما بعد الحداثة هي مرحلة انتقالية بين العصور، خاصة في الفن والأدب. (Poltzer, p. 12)

يعتبر العالم الفرنسي جان بودريلار من أبرز المنظرين لما بعد الحداثة، لأنه يعتقد أن تطور التكنولوجيا الإلكترونية أدى إلى حد كبير إلى انهيار جميع التقاليد السابقة، وتأثر بودريلارد بشدة بالفلسفة الماركسية، التي تركز على جمعيات العوامل الاقتصادية ثم جاءت البنيوية لاحقًا على يد (سوسير) ، فحول كل شيء إلى إشارات ودلالات ، مما أدى إلى تغيير العديد من الآليات المستخدمة في الماضي ، خاصة على

مستوى الشكل والمعنى. هنا، تسعى الحداثة الفنية وما بعد الحداثة إلى إزالة حواجز الماضي وإدخال التكنولوجيا الحديثة، خاصة عندما يستخدم الفنانون التراكيب الغريبة في الشكل والمعنى للتعبير عن أفكار غريبة ذات صلة أيضًا بالاستهلاك وترتبط ارتباطًا مباشرًا بالحياة الاجتماعية.(Shehab, p. 37)

فن ما بعد الحداثة هو امتداد لرؤية الحداثة، أي الاستثمار في ما توفره الحداثة ، واستخدامه بمظهر جديد ، أي لتكملة عملية الحداثة وعمقها. بالتعارض مع المتغيرات التي أحدثتها الحرب والتغيير الشمولي ، فقدت الحداثة تأثيرها كحركة ثورية قائمة على الأنا والعقل ، مما أدى إلى قبول ما بعد الحداثة وتياراتها كنموذج مختلف وغريب لذلك ، فإن البنية الشكلية في فن ما بعد الحداثة تزيل البنية القديمة وتفكك الثقافات المختلفة ، لذلك تبتكر ما بعد الحداثة أساليب جديدة قائمة على التجديد وحرية التعبير ، ورفض كل تقليدي وثابت أدى ذلك إلى تغيير في المقترحات الفكرية والثقافية لفن ما بعد الحداثة (Lotfi & Al-Zayyat) ،حيث أبعد الفن بشكل عام عن معناه الموروث ، بحيث أنه بدلاً من التركيز على صورة واحدة فقط ، اتبعت وسائل إنتاج هذه الصورة باستخدام الوسائل والتقنيات المتاحة للفنان ، وخاصة المبتذلة والمهمشة والمستهلكة ، لتوليف نوع من الخطاب الفني الجمالي غير معهود في عملية الابتكارات الجديدة للخصائص والتقنيات والمواد الخام المستخدمة في أشكال ومعاني غير مألوفة ومن اهم هذه التيارات ما يلي:

اولا: التعبيرية التجريدية

أول تيارات ما بعد الحداثة الأولى التي ظهرت في الأربعينيات ، وخاصة في الولايات المتحدة ، أحدثت تحولات مهمة في جميع مجالات الحياة ، بما في ذلك الثقافة والفن والسياسة، والتي أكدت على البناء التلقائي للوحات في الفن ومنحت الفنانين الحرية الكاملة لإكمال أعمالهم الفنية ، خاصة في عملية وضع اللون على سطح اللوحة ، ويطلق العاطفة والإبداع ، ويعبر عن الدوافع المكبوتة من خلال العمل الفني ، ويستخدم البناء الآلي التجريبي في الفن ، والغوص في عالم الأفكار والسياسة و الاجتماع يمكن القول أن التعبيرية التجريدية هي استمرار للحركة الدادائية التي سبقت العصر الحديث ، وخاصة قبل الحرب العالمية الثانية ولقد سميت التعبيرية التجريدية بعدة اسماء منها (الالية) أو (البقعية) يشير إلى النقاط التي تظهر على سطح اللوحة ، والمعروفة في الولايات المتحدة باسم (التصوير الحركي) أو (الفعلي) . (Fayyad, 2018, p. 7)

كل تسمية لها تفسيرها الخاص. تهتم الشكلية بالفن، ليس بمفهومه العام في الشكل أو الرمز، ولكن بطريقة استخدام اللون الذي يعبر عن المشاعر المباشرة، مما يؤدي إلى تمثيلات شبيهة بالعلامات والرموز والأشكال، لا ترتبط بأي شكل، بمعنى أن الفنان يتنازل عن التصميم المُعد مسبقًا، ولا يهتم بأي شيء، سواء ولد في عمل فني أم لا تأثر بعض الفنانين التعبيريين التجريديين بالانطباعية بسبب استخدامهم لطريقة (البقع). أما الاسم الآخر (التجريد الغنائي)، فيرجع هذا الاسم إلى أسلوب بعض الرسامين الذين يتبعونهم، مثل كاندينسكي. كانت التجريدية الغنائية عاملاً مهمًا في ظهور التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة. سميت الحركة الأمريكية الجديدة (الرسم الحركي) لأن السرياليين فسروا العفوية على أنها نشاط حركي يمكن أن يتطور إلى فن رمزي دون تدخل الإرادة الواعية. ومن أبرز فنانين هذا التيار هم (فرانز كلاين، جاكسون بولاك، جان دوبوفي، مارك روثكو، ارشيل كوركي، بارنيت نيومان)، مشكلين بؤرة ثقافية، للإعلان

عن التجديد الفني، والدعوة للتغيير على الرغم من تنوع الأساليب التعبيرية للفنانين التجريديين، إلا أن اللوحات التعبيرية التجريدية لها اتجاهان: الاتجاه الأول: مثله جاكسون بولوك أما الاتجاه الثاني: مثله مارك راثكو. (Omar, 2013, p. 30)

ثانيا: الفن الشعبي pop art الدادائية الجديدة

حركة فنية نشأت في بريطانيا العظمى في منتصف الخمسينيات، في نفس الوقت مع الولايات المتحدة، وهي ذات صلة بالواقع الاجتماعي المعاصر، لا سيما في فترة ما بعد الحرب. أما المعنى فهو يعكس كل معاني محيط الإنسان، وهو محاكاة للواقع الثقافي الجديد للمجتمع الحديث، بما في ذلك تدفق العاطفة والتعبير العفوي لإيصال فكرة إلى المتلقي، مثل الصور الإعلانية وكل المنتجات الاستهلاكية كان روبرت راوشينبيرج أحد رواد فن البوب

الفنان الآخر الذي قدم روائع فن البوب (آندي وارهول) اشادت بها تيارات ما بعد الحداثة، الذي تأثر ، مثل غيره من فناني فن البوب ، بالأشكال المادية في الحياة اليومية. ومن اهم رواد فن البوب ايضا (مارسيل دوشامب) (روي ليشتنشتاين) ويرى الباحث أن تأثير التطور التكنولوجي السريع والتغيرات الهيكلية الهائلة في جميع جوانب الحياة في الخمسينيات من القرن الماضي ساهم في ولادة الفن الشعبي الذي يناسب كل هذه المتغيرات ، لأن هذا الفن يعبر عن شكل آخر من أشكال الواقع نفسه ، وقد لا يكون ذلك بالاشارة المباشرة إلى متغير تلك الفترة ، لكنه منتج فني جمالي أظهر وجوده بين بقية خيارات فنون ما بعد الحداثة.

شكل(1) روي ليختنشتاين (لوحة الفتاة الغارقة)

ثالثا: الفن البصري op art

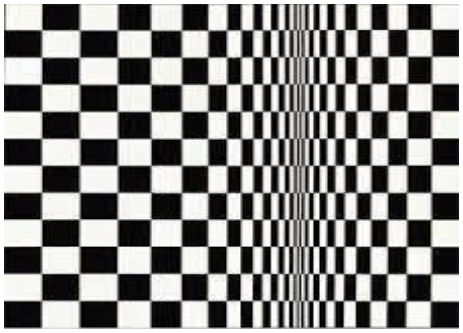
هي حركة فنية ظهرت في أوائل الستينيات بسبب تطور التكنولوجيا وانتشار طرق الإعلان ، وحاول فنانيها خلق انطباع ديناميكي على سطح الصورة. ظهر الفن الشعبي (البوب) في الخمسينيات من القرن الماضي ، أدرجت عناصر فنية مشتركة غير موجودة في الاتجاهات السابقة التي شملت الموضوعات الاجتماعية والسياسية والعلمية ، وخاصة في مجال الفيزياء سمي هذا الاتجاه بأسماء مثل (الفن البصري الحركي، السبرانية، الفن الحركي، البنائية المبرمجة) ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتطورات التكنولوجية المتعلقة بالجوانب المرئية والأنظمة الإدراكية والأوهام البصرية والوعي الذاتي. وبرؤية ذاتية للعمل الفني على مستوى الشكل، يتعامل الفن المرئي مع بنائية الحركة للشكل من وجهة نظر علمية، حيث يستهدف الإدراك البصري الأبعاد الثلاثة للشكل هذا الاتجاه، خاصة في النظريات النفسية التي تتعامل مع الشكل بدلاً من الأجزاء، مثل نظرية الجشطالت. أن هذا الفن يظهر بوضوح في التصاميم والآليات الهندسية المستقبلية المحتملة وهنا تم

استخدم العلاقات الجسدية في الإنجاز الفني الذي يعتبر عقليا ومثاليا، خاصة في عالم الحركة الديناميكية. يعتقد أنصار هذه النظرية أن الإدراك البصري يحدث من الكليات إلى الجزيئات، ثم يبدأ في حذف العناصر وإضافتها، حيث تظهر اللوحة الفنية كنظام بصري متكامل. (Hijazi, 1988, p. 123)

يلعب الفن البصري في استخدام الالوان دورًا في الإلهام البصري لهذا الاتجاه ،وان كل هذه الآليات ادت إلى استحضار جمالية معينة لهذا الاتجاه وإن فن (Op Art) ليس سوى الاستخدام المتعمد للظاهرة الوهمية التي تظهر أمام العينين ، فهذا الفن ليس الفن الذي ظهر فجأة في أيدي مجموعة من الفنانين ، ولكنه مرحلة متقدمة من الاهتمام بالألوان والأوهام البصرية نجد جذورها في العديد من الاتجاهات الفنية التي تطورت في مجال الرسم ويمكن رؤيتها بوضوح في الانطباعية التي كانت مهتمة بتفاعل الألوان ، حيث مثل هذا الفن تطور الاتجاه التجريدي ، فقد كان حجر الزاوية الأول للعديد من الاتجاهات الفنية ومن اشهر أسلافها (مثل كاندينسكي ، موندريان ، ومالیفیتش) ، يمكن إرجاع جذورها إلى مدرسة (باوهاوس) ، التي كانت تهتم بالتعبير عن قيمة اللون والسطح في نتاجاتها والى حركات لفنية مثل التكعيبية والمستقبلية ، والتي كانت تهتم بعرض عناصر الحركة على السطح التصويري.

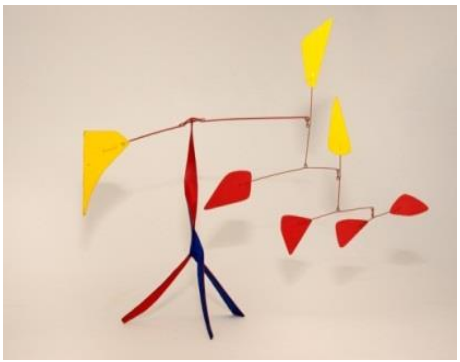
كل الاتجاهات الفنية تلقي بظلالها على حركة الفنون البصرية التي تمثل استمرارًا وتطورًا للفنون التشكيلية بأبعاد وآفاق جديدة. أولى علامات هذا الفن التي ظهرت في أمريكا تعود للفنان (جوزيف البرز) يتم استخدام التجارب الهندسية والألوان وتداخلها وتفاعلها وتباينها المتزامن والمستمر ، مما يؤدي إلى نظم جمالية نتيجة المزج البصري ودعم العناصر التشكيلية ومشاركة النظام المتلقي في العمل الفني لاحظ أن هذه التجارب العلمية والتكنولوجية عكست محاولات الفن الجمالي باستخدام الصناعة ، علما ان هذه التجارب عززت الجوانب الثقافية والعلمية للفنان والمتلقي .لا شك أن الفنون البصرية تمثل مرحلة متقدمة في الثقافة الشعبية التي كان مؤسسها ورائدها الفنان (فيكتور فازر يلي).

وجدنا أيضًا أن الفنانة البريطانية (بريجيت رايلي) التي ربما كانت واحدة من أبرز فناني الفنون المرئية استخدمت مجموعة متنوعة من الأشكال لإكمال التراكيب الديناميكية المرئية التي تم إنشاؤها من خلال استخدام الضوء والخطوط التي تقود العين إلى الزوغان .



شكل (2) بريجيت رايلي (الحركة في الساحات)

أشهر الفنانين الذين ارتبط اسمهم بالفن الحركي هو (ألكسندر كالدر) ، الذي يركز عمله على تبني أشكال من الذات تتحرك دون ضوابط معينة صمم البصري خطوطه لإبراز قيمة الحركة بين الأعمال الفنية ثلاثية الأبعاد في السيرك المصغر والألعاب الهلوانية ، بالاعتماد على التيارات الهوائية ، كما هو موضح في الشكل (3).



شكل (3) الكسندر كالدر (الاحمر مقابل الاصفر)

يتفوق الفنان البصري في استخدام الهياكل الهندسية ذات الأشكال المختلفة ، وتجاوز الخطوط ، وتوزيع الألوان بأعماق مختلفة وتباين بين الألوان الباردة والحارة ، وكل ذلك يؤدي إلى ظواهر مختلفة مثل الخفقان أو التموجات وانتشار الالوان وتداخلها وامتدادها وكل هذا الخلط البصري والتقلب الدائم ناتج عن توزع وحركة العناصر البلاستيكية مسببة تهيج الشبكية وتشنجاتها ، بحيث يصبح المشاهد شريكًا في هذه اللوحة ، العمل الفني غير مكتمل بدون متلقي ، يتم تهميشه خلال مسيرته الفنية ، لذلك كل اهتمام الفنان بهذا العمل يصب كل قدراته في صنعه ، وغالبًا ما يعبر العمل عن طبقة معينة أو محاكاة ساخرة أسطورية لذا فإن الفن البصري هو فن يتعامل مع استجابة الصور الحسية لعيون المتلقي ، مما يعني أن الانطباعات ترفع الجوانب النفسية. من المتلقي من خلال اللوحة البصرية دون أي تأمل فكري أو عاطفي أي إثارة الاستجابات التي تجلب المتعة أو عدم الراحة.

رابعا: حركة الفلوكسس: (ما بعد الدادائية الجديدة)

هذه حركة أوروبية نشأت في أوائل الستينيات، وفي عام 1962، أقيمت حفلة موسيقية ضمت خمسين عاشقًا للموسيقى في فيسبادن بألمانيا، بهدف التعبير عن آرائه ضد المفاهيم الفنية التقليدية ، وبدأت الحركة في عام 1961-1962و كلمة فلوكس تعني حالة من التغيير المستمر ، وكان أول من صاغ مصطلح الفلوكس (جورج سيونار) الذي وصفه بـ (الألعاب والعروض ، الأشياء المتداولة ، مزحة مسرحية) في الحركة ، كان هناك مزيج من النحاتين و شعراء من جنسيات مختلفة ، وكذلك موسيقيين وراقصين ومصورين.

حاول فلوكسس الحد من قيمة الفن التقليدي من خلال ممارساته الغريبة والمنحرفة، مما يعني التخلص من جميع الاعتبارات والقيم الفنية والجمالية. وقد نتج عن ذلك أعمال فنية بأسلوب منطقي غريب وصادم. ، بمعنى أن كل انسان فنان ، وكان الفنان (مارسيل دوشامب) والفنان (بييرو مانزوني) أول من مهد الطريق لهذه الحركة و (إيف كلاين) تمثل أنشطة الفنان صلة بين عدمية الدادئية والفن المفاهيمي ، والتي تتجلى من خلال عمل فنانها على مستوى الشكل ، تعبر هذه الحركة بطريقة عفوية تمامًا عن الأشكال التي يمر بها الناس في حياتهم اليومية بأشكال منظمة مألوفة تتعامل مع التغيرات اليومية في المجتمع ، وقد مثل معظم الفنانين هذه الحركة في أعمالهم .

تهتم حركة فلوكسس بالفكرة المقدمة أكثر من اهتمامها بالعمل نفسه، حيث إنها تقدم فكرة ولكن باستخدام أي مادة متاحة ومستخدمة في الواقع ، فإن فكرة أن الفن يمكن صنعه بأي مادة ، هو سمة من سمات فن ما بعد الحداثة وأحد أهم فنانيها (إيف كلاين وبييرو مانزوني) تتجلى جميع مظاهر الاستفزاز والقبح في فنهم ، حيث يتحررون ليس فقط من الفن ولكن أيضًا من أشكال وأساليب استهلاكه. هذا الفن التافه هو ضربة للذوق والمنطق والعاطفة في الفن والإنسانية، وهو أيضًا فن يتعارض مع واقع المجتمع

الرأسمالي الاحتكاري الذي أنتجه يمكن تحويلها إلى فن ، لذا فإن جميع العروض المقدمة تستند إلى مبادئ استفزازية وتحمل معنى ساخرًا للغاية ، لأن ما يفعله الفنان يقوم على مشروعية ضرورة هدم حدود الفن. في الحقيقة كل شيء تم تجربته في الفن ، لذا فإن الهدم مهم جدا في هذا الفن ، على سبيل المثال ، أعمال الفنان (جوزيف بويس) بسيطة جدا وليس فيها اثارة للتذوق الجمالي, فالعمل المولود من فن الحدث (حركة الفلوكسس) هو إزاحة كاملة معبر عنها في شكل من خلال البيئة الجديدة ، والتي أصبح شكلها جاهزًا بالتعبير شأنه شأن كل ما هو استهلاكي معبرة عن الزوال والموضة في مجال واحد فقط ، ولكن أيضًا في تداخل الأحداث مع الفن المجاور (الفن المتداخل) مثل الفن (المسرح والرقص المسرحي) والتصور النفسي لجميع المقترحات الجديدة للنحت الحي.

يوثق الفلوكسس ظهورها كسطح تصويري، ممثلة كمواد خام لفن ما بعد الحداثة، والتي تبدأ بموضوع تحضير واستهلاك الجسم كشيء أو سلعة لزيادة نشاطه الجنسي والحسي والاستفزازي في ايصال مفهوم الخطاب البصري في الوقت نفسه، يعد رسالة ذات معنى تواصلي وخالدي لبعضهم البعض في بيئة ثقافية حيث تتداخل الثقافة الشعبية والثقافة السامية. وهكذا، يطمح الفلوكسس الدادائي إلى التحرر من أي نوع من القمع العقلي أو الجسدي أو السياسي.

خامسا: السوبريالية

حركة فنية نشأت في الولايات المتحدة وأوروبا في أواخر الستينيات ، عُرفت بعلامات متعددة باسم بالواقعية المفرطة , وواقعية الصور الفوتوغرافية ، والاعلامية ، ، وكانت واحدة من أبرز فناني الحركة (مالكولم مورلي ، ريتشارد أسيتس ، تشارلز بيل ، فرانج ليدان ، و ودوان هانسون) ، واشتملت على الرسم والنحت ، والتي أظهر فنانها كيفية زيادة أعمال الكاميرا الواقعية ، من خلال تسجيل أصغر التفاصيل في الطبيعة لنقل الواقع ، واختيار الموضوعات من الواقع ، والسريالية هي حركة يمثلها المرئي والانطباعات المادية والتجريدية والتعليم الفني ، لكن فنانها يركزون على نظرة نقدية لما يمكن أن تقتضيه العين العابرة تعاملت السوبريالية مع الشكل والمعنى ، وخاصة فن الرسم ، الذي يتحدث عن الموضوعات الطبيعية ، وليس الآليات الواقعية. قريبة من فكرة الواقعية لأنها تشبه معنى الصورة التي تحتوي على تعبير عن الرغبة الدفينة في الروح. فنان، وهو إعادة إنتاج الإنجاز الفني لتيارات معينة في الفن الحديث الجديد (ريتشارد إستس)، أحد فناني السريالية. (Abdel-Gawad, 2002, p. 37)

على مستوى المعنى، تظهر الأعمال بمعانيها الخيالية، كما لو أنها جاءت من الواقع فالخداع البصري هنا يجعلنا نشير إلى أشياء حقيقية من خلال نظرة التلاشي والحركة الناتجة عن الخداع البصري للعمل وهي هنا إشارة إلى مشاركة المتلقي مرة أخرى في تذكر معنى الأشكال والعناصر المحددة بشكل عام.

شكل(4) رون موك(القناع 2)

مما سبق نلاحظ أن السوبريالية تجسد في مرحلة يتم فيها السعي إلى تجديد دائم وفريد من نوعه ، على الرغم من أن هذا يتحقق من خلال صيغ تناظرية جديدة ، وهو في حد ذاته خروج عن المعتاد في البحث عن قيم جمالية غير مألوفة ، إذا كان النمط هو تناظري ، والغرض منه تغيير الواقع وإدخاله في علاقات جديدة. تتوافق القيم الجمالية الجديدة التي تصورها الفنان مع رؤيته الجديدة ، حيث تقوم على أصول الحرفة وتحاول مواءمة التكنولوجيا المعاصرة في الإعلان الفوتوغرافي ووسائل الاتصال الحديثة.

سادسا: الفن المفاهيمي- الفن لغة- فن الجسد- فن الأرض

ظهر الفن المفاهيمي في الولايات المتحدة بعد الحركة الطلابية وموجة ثقافة الروك ، ويمكن إرجاع جذور هذا الفن إلى الدادائية الجديدة في أوائل القرن العشرين ، في كل من أوروبا والولايات المتحدة ، أصبح هذا المفهوم مشهورًا في الستينيات ، عندما أصبحت حركة عالمية ، تم تصور هذا الفن على أنه ثورة ضد فنون وعادات وتقاليد العالم دون التأثير على جوهر الفن نفسه.

شكل (5) جوزيف كوزوث (واحد وثلاث كراسي)

تتمثل خاصية مفهوم الفن في التعبير عن الأفكار بأقل عدد ممكن من العناصر ، لذا فقد تبنوا طريقة التبسيط أو التصغير ، وظهر اتجاه جديد في مفهوم الفن نفسه ، يسمى التصغيرية ، أي التعبير عن الأفكار بأقل عدد من العناصر نظرًا لعدد الأدوات والعناصر الممكنة في عمل فني ، ينسب العديد من النقاد ظهور الفن المفاهيمي إلى مارسيل دوشامب (1887-1968) ، رواد الحركة السريالية في القرن العشرين ، والبلجيكي لو رينيه ماغريت (1898- 1967) ، وينسب إلى الحركة السريالية بأكملها التي حملت بذور الفن المفاهيمي ، وإلى تأثير فناني حركة التعبيريين والفلوكس (بييرو مانزوني ، إيف كلاين).

بدأت اتجاهات الفن المفاهيمية في استبدال اللوحات بالمفاهيم والأفكار التي أثرت على الفن، واتسع نطاق الاهتمام ليشمل مجموعة واسعة من الموضوعات والمعلومات والاهتمامات ودخل في مجال الفن أشياء كثيرة مثل المستندات والأثاث وحتى جسد الفنان جزءًا منه من عمليات الإنتاج المستمر للأعمال الفنية.
أصبحت جميع السلع الاستهلاكية المتداولة في الحياة اليومية أدوات فنية ومواد أولية وعناصر للعملية الإبداعية، وأصبحت الأفكار هي الأدلة الرئيسية لصنع الأعمال الفنية التي تتطلب إعادة التفكير. فيما يتعلق بالأشياء والمفاهيم، يؤكد الفن المفاهيمي أن المعنى هو العنصر الرئيسي الوحيد المتبقي في الفن، بينما اللون والأدوات عناصر غنية في عملية نقل الأفكار، لكنها لا تزال ثانوية ويمكن تجاهلها على مستوى الفن (اللغة) ، يكون الشكل هو نفسه جوهر الفن حسب الظروف الاجتماعية والبيئية لكل شعب. هناك أشكال شرقية (فن ياباني) وأشكال غربية (فن أمريكي). على مستوى المعنى، لكل بيئة معناها الخاص لنفس المجتمع. بالنسبة لفن الجسد، هناك أشكال مختلفة تمامًا من الفن الغربي عن الفن الشرقي، كل منها يمثل حالة من مجتمعه، إيجابيًا وسلبيًا.

على مستوى المعنى ، يتبنى الجميع مقاييس جمالية خاصة حسب البيئة والمجتمع والعادات والتقاليد ، لذا فإن ما يرسم على الجسد في الفن الغربي له معنى مختلف تمامًا عن الشكل المرسوم على الجسم في الفن الشرقي كان من أوائل الفنانين الذين مارسوا فن الأرض (والتر دي ماريا ، الذي رسم لوحة بطول ميل في صحراء موهافي في عام 1968 ، ولكن اشهرهم فنان أمريكي (روبرت سيمبسون) الذي أطلق عليه في عام 1970 (دوامة جيتي) (في عام 1970) متخذ من الشكل الحلزوني المصنوع من الحجر الطبيعي في مواقف مختلفة ، يتخللها حاجز منحني في الاتجاه المعاكس ، يحيط بالطبيعة يثير العمل أنظار العديد من المشاهدين وخاصة الماء ومحيطه وهي صورة تعبر عن الطبيعة بطريقة واقعية وساحرة في هذا العمل الفنان يعمد الفوضى والحتمية والمصادفة أما بالنسبة لاتجاه المعنى فقد أراد (سيمبسون) أن يقترح جانبا من المثالية وهو الاشارة الى الزمان والمكان بشكل غير مباشر صورة ذات أهمية جمالية شاملة في أعماله الفنية.

وبالمثل ، فإن عمل الفنان (ريتشارد لونج) يوصف بأنه في الطبيعة ، على اتصال مباشر مع محيطه ، بينما يعبر عن النظام والفوضى بطريقة عرضية وحتمية مثل الظواهر نفسها المرتبطة بالطبيعة ، في سياق آخر للفن المفاهيمي ، قد يبدو اختفاء العنصر المادي مثيرًا للجدل ، أو انحرافًا بمعنى آخر كما في عمل الفنان (دينيس أوبنهايم) ، تلتقي بعض أعماله بفن الجسد أو بطريقة عرض الفن. اشتهر دينيس من خلال عمله الفني (وضع القراءة) الذي اكتمل في عام 1970، والذي يتضمن صورتين تمثلان فن الجسد، وهو عمل يوثق آثار حرارة الشمس على جسد الفنان ، وبعضها مغطى بكتاب مفتوح. غالبًا ما يتم تصنيف أشكال التعبير على أنها فن الأداء أو فن الجسد أما بالنسبة للشكل والمعنى، فإن معنى العناصر والأشكال التي يأمل الفنان التعبير عنها قريب من الواقع الذي تعكسه الصور، خاصة عند الإشارة إلى الرموز المتعلقة بحياة الإنسان والمجتمع.

سابعا: فن الحد الادنى

نشأ هذا الفن في الولايات المتحدة، وكان أول شخص أدخل مصطلح التقليلية هو الفنان الروسي "جون جراهام" ، في كتابه "الترتيب والخلاف في الفن" في باريس عام 1937. كان هدف جون جراهام هو تجريد اللوحة ليس فقط من الموضوع، ولكن أيضًا من الألوان المتعددة والظلال المختلفة وضربات الفرشاة وغيرها من التقنيات المستخدمة في تجريد الألوان، كما هو الحال في أعمال الفنان كاندينسكي، والاكتفاء بلون واحد فقط في نفس الدرجة موزعة على المنطقة المطلية. في عام 1966، نشر الفيلسوف البريطاني ريتشارد ويليام مقالًا بعنوان "الحد الأدنى من المحتوى الفني"، أكد فيه على إزالة الرسم من أي موضوع، وأكد أن الرسم هو عملية محو منتج. الحد الأدنى يعني، أي أقل شيء أو ازدراء لشيء ما. وهي مناسبة للأعمال الفنية التي تتميز بالقسوة والصرامة والبساطة. تستخدم لوصف أعمال النمذجة المرئية. ميزة هذه الأعمال هي أنها أكثر صلابة وخشونة من كونها مجردة، بدون أي تفاصيل زخرفية، حتى مع الأشكال البسيطة، أستبدلها بأشكال هندسية صارمة مثل المستطيلات والمربعات، متجنبة تقنيات التعبيرية التجريدية، ويرجع تاريخ العمل (المينيمال) الى الفن الروسي واعمال الفنان الهولندي (موندريان) و (كازمير مالفيج).

كان هذا الفن استجابة للممارسات الفوضوية والعبثية لمعظم الحركات التي ظهرت في الستينيات ، مثل (فن الجسد وحركة الفلوكسس) فإن علم المنظور والأوهام البصرية المرتبطة به في سياق الفضاء ثلاثي الأبعاد يعني أن اهتمام الفنان يقتصر على اهتمامات المادة والألوان التي تحملها ، بحيث يصبح العمل الفني مفهومًا مفاهيميًا بحتًا هذا التحول الجديد في الفن المفاهيمي هو عودة إلى النظام ، حيث تتجسد الأعمال الفنية المتواضعة في منحوتات ثلاثية الأبعاد مثل المكعبات ، حيث إنه فن أقرب إلى النحت من الرسم ، ومن أحد أشهر الفنانين في هذا الاتجاه (روبرت ريمان) نظرًا لأن عمله يتميز فقط بالأسطح الملونة ، دون تشويه في التصميم والتركيب ومن دعاة هذا الفن كان هو دونالد جود ، الذي تخلى تدريجياً عن التصوير الفوتوغرافي لصالح النحت.

وجد دونالد أنه بغض النظر عن مدى تجريد اللوحة، فإن التلميحات المكانية لم تكن موجودة. كان النحت في نظره بديلاً لأنه كان أكثر جذرية ولأنه يعتمد فقط على المساحة والأحجام الهندسية، مثل النحت ثلاثي الأبعاد، واقتصر الفن الاختزالي على المحتوى القائم على الرسم والنحت. نظرًا لأنه يعيدها وفقًا لأكثر مبادئ التجريد الهندسي ثباتًا ، فقد ظهرت في الولايات المتحدة بين عامي 1960-1970 م ، مما يعني استخدام أقل عدد ممكن من العناصر المرئية ، نظرًا لأن هذا الفن يتميز بالنحت أكثر من الرسم من اشهر الفنانين المعروفين بهذا الفن ،(روبرت موريس ، ودان فلافين ، ودونالد جود ، وجون كراكن ، وكارل أندريه ، وسول ليويت) ، فقد تم ترميم أعماله بشكل كبير قد يكون هذا التزامًا بالتجريد الهندسي ، والذي يشمل الفن البصري ، وفن البوب ارت ، والفن المفاهيمي ، وفن الخداع البصري ، مما يؤدي إلى اتجاه تقليدي يتأثر بالتكنولوجيا وأنماط الاتصال الحديثة ابتكر الفنانون نزعة إبداعية في هذا الفن ،الا وهي الأبعاد الثلاثة في الفضاء الحقيقي ، والتي تجاوزت مشاكل الأوهام البصرية في الشكل والمساحة واللون. هنا يتبنى الفنان (دونالد جود) أسلوباً انعزالياً خاصاً، خصوصاً في النحت. يتميز هذا النوع من العمل الفني

بالبساطة، لا يقتصر على التفاصيل، مما يبعد المشاهد عن الفكرة الرئيسية، مثل الإضاءة والمراكز البصرية ، باستثناء استبعاد أي قيمة فكرية مشتركة ، وفي هذا الاتجاه يتحرك العمل الفني. من الأفكار والرموز إلى مفاهيم ذات معنى تنبثق مباشرة من العقل. تعتبر هذه الأعمال محاولات للاختزال أو يعتبر بيان من الفنانين حول الفن، من خلال تعامله مع وسيط معين أو عدة وسائط بشكل مستمر، بهدف اختزال فينومينولوجيا الشكل إلى الجوانب المفاهيمية للأفكار، بغرض النقاء التام واختزال الفن. من خلال تقليل ما هو غير موجود إلى ما هو موجود بالفعل، باستثناء المواد الجاهزة ذات الأشكال الهندسية المعدنية غير الموجودة، والمضغوطة بنفس حجم وشكل كما في اعمال الفنان جود، فإن الغرض من الاختزال الفني البسيط هو توضيح الفن في ظروف موجودة في العالم وتشجع الفنانين المرئيين على العمل بشكل مستقل. يعمل الفنانون في هذا الاتجاه على الابتعاد عن المواد الفنية لصالح فكرة العمل الفني لأنه يعتبر المحرك الأول لبناء العمل. باستخدام المواد الخام واساليب صناعية تتسم بالحيادية، واعتمدوا على الأشكال الهندسية دون أي دلالات رمزية أو سطحية للتركيب الهندسي الذي ليس له معنى في حد ذاته، ويصبح حضورا لا يمكن إنكاره من خلال البساطة، وبالتالي أطلق عليه فن الشكل الواحد.

توصف أعمال هذا الفن بأنها مؤلفة من أحجام هندسية مصنوعة من الخشب والزجاج أو الفولاذ والحديد والألمنيوم لتحديد نظام مكاني جديد، حيث أن عددًا كبيرًا من هذه الأعمال تقوم به نساء مصنع أو محترفات، مثل النحاتين (روبرت موريس ودونالد جود)، في كثير من الحالات كانت توضع الأعمال مباشرة على الأرض بدون قاعدة، أو معلقة على الحائط، وأبعادها لا تتجاوز أبعاد الإنسان، إلا في حالات نادرة. هذه الاعمال إما قطعة واحدة أو مجموعة من العناصر بأحجام مختلفة، تبدأ من الأشكال الأساسية وتعطيها التنوع، وتتميز هذه القطع بكثافتها وحيادها الجمالي واللامبالاة، فهي تعتمد بشكل أساسي على بعض الأشكال الهندسية، ومن الأمثلة على ذلك مكعبات (توني سميث)، أنابيب نيون ملونة (دان فلافين) ، صفائح معدنية مدفونة (كارل أندريه) ، مكعبات روبرت موريس ، مكعب زجاجي من سلسلة لاري بيل

تمثل فن الاعتدال الآلية الأوروبية المستمرة لجميع الفنون الهندسية حتى وُلد أساس فني جديد من خلال تقليل العناصر واستبدال الأساليب القديمة بالتقنيات الحديثة، من خلال جعل البيئة مواصفات كاملة. إن الهوية الخاصة لهذا الفن، إلى جانب بساطة ترتيب العناصر وتقليلها واستخدام المساحات المفتوحة والجدران، هي إنجاز فني علمي يتناسب مع طبيعة الفضاء المحيط والمكان الحاوي ومع ذلك، فإن القيم القديمة هي قيم حقيقية، وهي قيم وتقاليد مرتبطة بالتجارب في اتجاهات مختلفة، تتم على أساس مبسط، ووحدة وظيفية خاصة وموضوعًا تلو الآخر ، والذي كان يسمى في ذلك الوقت فن ما وراء الاستوديو .

وخلاصة القول، نلاحظ أن فنان الحد الأدنى حاول أن يحقق شكلاً مرئيًا بطريقة غامضة، أي من خلال توصيف شكله تمامًا وبسيطًا وواضحًا، وفقًا لتصوير عادل ومنهجي أعده النظام، بالإضافة إلى أنه يتميز بدرجة عالية من الكمال، لأن فنانين الحد الأدنى بدأوا بنقلة رسمية، كما حدث في مجال التصوير التكعيبي، استخدم فنانو هذا الاتجاه الاختزال كمرجع أو تصوير جمالي لذلك تميزت اعمالهم باستخدام مواد بسيطة مثل الخشب أو الزجاج أو القماش.

الفصل الثالث

إجراءات ومنهجية البحث

أولاً: مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث الحالي إنجازات الفن المعاصر في فن ما بعد الحداثة، ويتوافق مع قيود البحث في هذه الفترة (1959-2020 م) ، فضلاً عن قدرات مجتمع البحث وعموم إنجازات الفن المعاصر التي لا يستطيع الباحثون احصاءها تمكن الباحث من عرض مجموعة خاصة من الأعمال لفنانين مختلفين من مصادر ذات صلة بالموضوع ومن خلال الوصول إلى شبكات المعلومات الدولية (الإنترنت) وبعض الأعمال الموجودة.

ثانياً: منهج البحث

اعتمدت الباحث المنهج الوصفي (بطريقة التحليل) لمحتوى نماذج عينة البحث في فن ما بعد الحداثة لأجل التوصل الى نتائج البحث من خلال تحليل العينات.

ثالثا: تحليل العينات

نموذج رقم (1)

اسم الفنان: لاري بيل

عنوان العمل: بدون عنوان

تاريخ الإنتاج: 1964

المادة: البزموت والكروم والذهب والروديوم على نحاس مطلي بالذهب

العائدية: متحف هيرشورن وحديقة النحت

الوصف العام:

يتكون هذا العمل الفني النحتي من قاعدة مربعة تمثل أساس العمل. وضع الفنان مستطيلاً زجاجياً شفافاً على هذه القاعدة في أعلى هذا المستطيل الشفاف، تم تثبيت صندوق ذهبي مربع مصنوع من الكروم والراديوم والنحاس.

تحليل العمل:

يكشف توجه الفنان أو النحات في هذا النموذج النحتي عن رغبة هندسية بناءة لتشكيل مستطيل ومربع كمحور رئيسي للتكوين، للوصول من خلال هذه الأشكال الهندسية إلى نوع من التناقض الشكلي مع ما هو شائع ومتداول، وبذلك نحقق صفات جمالية وتعبيرية خالصة، ليس لها تأثيرات حسية، ثم يخرج من الدور. أعظم شيء بالنسبة للمشاهد هو الاستفسار عن المعاني الكامنة وراء تجليات هذا الشكل وفي الاستقراء الأوسع للمشهد الذي يتم من خلاله عرض نموذج الشخصية هذه، حيث تبين أن الفنان كان قادرًا على تجاوز الأفكار الموضوعية من خلال الأشكال الهندسية يستخدم بطريقة مبسطة وجمالية للبناء على أساس أسلوبه الفني التعبيري التجريدي الأقلية.

إن توجه الفنان إلى هذه الطريقة هو مجرد وسيلة لتحرير نفسه من قيود الماضي وبناء علاقة نصية جديدة قائمة على التجريد الخالص كأسلوب فني لمواكبة العصر. يعتمد معنى هذا النص على التفسير وفقًا للمعطيات الثقافية والفكرية للمتلقي، في الواقع الحالي بالإضافة إلى ذلك، اعتمد الفنان على عنصر الوهم البصري باستخدام مستطيل زجاجي شفاف في الجزء السفلي من العمل، وفي الجزء العلوي استخدم مكعبًا ذهبي اللون، وكأنه يريد أن يشير إلى نوع الاتصال الروحي. التي تقود المتلقي إلى تحديد رؤيته الخاصة للفنان. الأسلوب الفني في هذا النموذج هو نوع من الارتجال القائم على وجود شيء وغيابه يبدو أن المكعب الذهبي يطفو على لوح الزجاج وفي نفس الوقت يشير وجوده إلى نوع من المحتوى التعبيري المتعلق بالعوامل النفسية والفكرية في ذهن الفنان يشير الإنجاز الفني إلى وجود معنوي من خلال فعل ارتجال استخدمه الفنان عن عمد في بناء هذا النص لتحقيق قيم جمالية وتعبيرية تعبر عن روح عصر صناعي تهيمن عليه التكنولوجيا المتقدمة. الذاتية، لذا فهم يسعون جاهدين ليكون فهم موضوعيًا على الإطلاق وبالتالي، غالبًا ما تضمنت منتجات بساطتها أشكالًا هندسية مكعبة تمت إزالتها من العديد من أوجه التشابه والتكرار في الأجزاء لصالح الأسطح المحايدة واستخدام المواد الصناعية المبتكرة.

نموذج رقم (2)

اسم الفنان: سول لويت

اسم العمل: حائط "260"

تاريخ الإنتاج: 1975

المادة : رسم الجدار رقم "260"على قماش رسم سول ليويت

العائدية: متحف سان فرانسيسكو للفنون.

الوصف العام:

يضم العمل لوحة جدارية كبيرة رسمها الفنان على جدار متحف سان فرانسيسكو ، حيث أظهر العمل مجموعة من الخطوط المتقاطعة التي ابتكر بها أشكالًا هندسية مثل المربع والمستطيل، بالإضافة إلى الخطوط المائلة والموجة. الخطوط مطلية باللون الأبيض على خلفية سوداء، وقد تم العمل على جدار منحن ينعكس من أعلى ، ويهدف إلى إنارة السقف العلوي لإضفاء وهج من الألوان والخطوط.

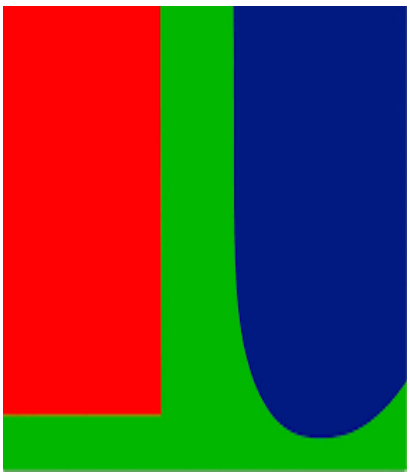
تحليل العمل:

هذه الرسومات التي تم إنشاؤها باستخدام خطوط مستقيمة أو متقاطعة أو متوازية باللون الأبيض على خلفية سوداء لها مسارات مختلفة تلتقي أو تتباعد من مكان إلى آخر ، مما يخلق ، مع حركاتها وتقاطعاتها المختلفة ، أشكالًا هندسية أحادية اللون للمربعات والمستطيلات والمنحنيات ، وتظهر بشكل عام كخطوط دقيقة تطفو عبر مساحة واسعة من اللون الأسود تتفق مع مفاهيم الحد الادنى، حيث يرفض الفن الاقلي المعنى التقليدي ليد الفنان وحرفته ، مما يجعل هذا العمل بمثابة رحلة اكتشاف في مجال الهندسة المعمارية ، حيث توضح حركات الأشكال طبيعة المساحات الخاصة التي تتحرك فيها.

يشهد هذا العمل على اهتمام الفنان المبكر بتقاطع الفن والعمارة ، وبما أن النهج التجريدي هو أسلوب الاختزال والإلغاء والتركيز ، فهو يعتمد بشكل فريد على حجم وطبيعة تصور المشاهد ، ويتطلب مستوى معينًا من حضوره ، ومساهمته الإيجابية النشطة ، والكثير من الاستقراء المستمر للخيال ، مما يعني أن كل هذه المتطلبات تبدو مختلفة وفي بعض الأحيان يتعارض هذا مع متطلبات موقف المشاهد من الفن الواقعي والتشخيصي ، والذي يتميز أحيانًا بالسلبية ، وغالبًا بالحياد الناتج عن عدم وجود أسئلة وتحديات مشحونة بدلالات ورموز تحتاج إلى فك رموزها واسترجاعها. معاني ورموز الموضوعات، بدلاً من تشخيصها ومواجهتها بدلاً من الاكتفاء بأن تكون روائياً.

إن بساطة العمل، الذي تم تقليصه إلى مجرد خطوط ولون، تم تكليفه بوسائل مختلفة للتعبير من خلال الفن والتصميم. سعى الفنانون الأصغر إلى تبسيط الخطوط والأشكال في أعمالهم. جميع عناصر التعبير، والسيرة الذاتية، والمعقدة تتم إزالة الموضوعات والأجندات الاجتماعية من مظهر العمل، مما يترك للمشاهدين مسؤولية تفسير المنتجات الفنية للأقليات كما هي بالفعل، كأشكال نقية للجمال والحقيقة. يتكون قاموس الرسم الخاص بسول لويت من خطوط وألوان أساسية وأشكال مبسطة، رتبها وفقًا للصيغ التي اخترعها، وهي قريبة من المعادلات الرياضية والمواصفات المعمارية، ولكنها ليست مصممة مسبقًا، ولكنها مرتجلة لتأكيد مبدأ الحد الأدنى من الفن، وفقًا إلى أن إنتاج العمل الفني هو عمل بحد ذاته.

بينما يسبح الفنان في ظلام الأرض السوداء، يتحدى المعتقدات الأساسية الموروثة للفن من خلال الخطوط والحركات التي تصاحبها، من أجل أسر المتلقي ونقله إلى عالم آخر ، يتخيله المرء ويفسره ويصنعه من قبله.



نموذج رقم (3)

اسم الفنان: السورث كيلي

العنوان: أحمر ، أزرق ، أخضر

تاريخ الإنتاج: 1963

المادة: زيت على قماش ، فن تجريدي

الأبعاد: 91 × 82 بوصة (231.1 × 208.3 سم)

العائدية: متحف سان دييغو للفن المعاصر.

الوصف العام:

يتكون العمل في تركيبته التجريدية من ثلاثة ألوان: الأحمر والأخضر والأزرق، وهي متوازنة حسب التكوين العام للعمل، حيث يمثل اللون الأخضر أساس العمل ويظهر الأحمر كشكل هندسي مستطيل الشكل. شغل العمل شكل آخر باللون الأزرق بزاوية حادة من الأعلى، شكل منحني مصمم لتغيير إيقاع العمل من خلال الحركة واللون.

تحليل العمل:

على عكس العديد من الرسامين، هو فنان حقق تجريده من خلال مراقبة محيطه وتتبع الظلال وتفاعلاتها. كان لرسومات مونيه المتأخرة تأثير كبير على فنه وتجريداته الرسومية حيث اكتشف مفاهيم التسلسل

الهيكلي من خلال اللون في اللوحات أحادية اللون أو ثلاثية الألوان. الانتظام وتركيزه على الشكل المستطيل يعيد تعريف علاقة الرسم والتلوين، مما يجعله جوهر العمل ويخلقه بزوايا منحنية في مخطط ألوانه العام الفردي ، بحيث تصبح اللوحة القماشية تركيبة وتقلب الجدار خلفها في ركيزة اللوحة لإبقاء اللوحة الفنية مفتوحة وترتيبًا غير مكتمل لتحقيق نشوة التأمل والبصر. سعى الفنان إلى تبسيط عمله، حيث برع في الحفاظ على معنى الصورة في جوهرها الأساسي وإرسالها إلى المشاهد لأقصى معبراً عن نمط الطرح وتفعيل الاقتراح الدرامي وتصعيده فعلياً ، أو رد فعل باختيار حجمه يعتمد على نوع رد الفعل ودرجة توتره وشدته أو هدوءه وثباته مع الهوس بالبحث عن قيم جديدة في فن ما بعد الحداثة ، مما قلب المفاهيم الجمالية.

نموذج رقم (4)

اسم الفنان: مارك روتكو.

اسم الشركة: رويال بلو ريد.

الحجم: 171 × 304.

تاريخ الإنتاج: 1958.

المادة: زيت على قماش.

العائدية: نيويورك.

تعتبر لوحة (مارك روثكو) من أهم القطع التي تم بيعها في مزاد في نيويورك بمبلغ 75.1 مليون دولار، وقد وصفت بأنها تحفة عامة تتميز بالشكل (التجريد الهندسي) ولكنها واجهت صعوبة في إيجاد فواصل جمالية وبناءة ووصف جمالي خالص من خلال إلهامه لدلالاتي (التعبير والتجريد).

حيث نرى في لوحته مشهدًا واحدًا مترابطًا يغطي كامل مساحة اللوحة بألوان متكاملة مرتبة على شكل مستطيلات أفقية على القماش سطح الصورة هنا ملون باللون الأحمر لأنه يمثل السيادة الواضحة والمطلقة للصورة ، مع وجود شريط أزرق في أسفل الصورة لتباين صارخ بين الأحمر والأزرق وجاذبية بصرية مميزة ومع ذلك ، وبحسب وجهة نظر الباحث ومعرفته بلوحة الفنانة (روتكو) ، فقد أعجب باللون الأحمر لقوته وحركته ، وقدرته على إثارة الارتباطات العاطفية بالإضافة إلى ذلك ، يهيمن التأمل على عمله ، والذي يقترح أجواء ومزيجات مختلفة ، باستخدام اللونين الأحمر والأزرق الذي ينظر إليه لفترة طويلة ويتساءل هذا يثبت أن الإطار غير الرسمي للفنان (روتكو) متعدد الإيحاءات وينتج عن حالة اللاوعي والاكتئاب المطول الذي يأتي إليه الفنان نتيجة لتعاطي المخدرات منذ ذلك الحين ، تم تبسيط البناء (غير الرسمي) للرسم وتقليله إلى تفاصيل خطية ولون وملمس وحجم ، مما يخلق علاقات رسمية وتصويرية هذا هو التفرد الأسلوبي للإنتاج الفني (روثكو) في إطار التعبيرية التجريدية.

الفصل الرابع

اولا: الاستنتاجات

وبناءً على نتائج البحث توصل الباحث إلى الاستنتاجات التالية

1- لم تبتعد الجدلية بين الشكل والمعنى بعيداً في كل اتجاهات المجتمع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية والفنية، وكان لها حضور بارز في ذلك.

2- ساهم إبداع وابتكار فناني الحد الأدنى في نشر هذا الفن في أمريكا وأوروبا، حيث كان له آلياته وأساليبه وتقنياته على جميع المستويات الفنية.

3- ترك المألوف في الخارج والغوص بعمق باطنيا كان مفهومًا يعمل عليه فن الحد الادنى في جميع الاتجاهات، مما أدى إلى علاقة وثيقة بين الشكل والمعنى في هذا الفن.

4- لم يختلف فن الحد الادنى، من خلال تبادل الشكل والمعنى، عن المفاهيم المثالية، بما في ذلك التجريد الخالص، وفق الفلسفة المثالية الأفلاطونية.

5- استخدم فن الحد الادنى الرموز والعلامات والدلالات من خلال الجدلية الشكل والمعنى في معظم أعماله، ولعب دورًا رئيسيًا في نشر الأعمال وتفسيرها وفقًا للظروف الاجتماعية.

6- كان للتكنولوجيا أثرها في خلق الأعمال الفنية المشهورة بين اتجاهات وتيارات فنون ما بعد الحداثة الأخرى، لأنه كان هناك تبادل بين الأشكال والأشكال الأخرى في نفس العمل والمعنى المختلف.

ثانيا: التوصيات

1- قبول فن ما بعد الحداثة، وخاصة فن الحد الادنى، كصفوف منهجية في الجامعات والمؤسسات الفنية ذات الصلة لأهميتها الفنية والفلسفية والعلمية.

2- إثراء المكتبات بمجموعات الكتب التي توثق هذه المجالات الفنية بما يتناسب مع مكانة الثقافة والفن في نظر طلاب هذه الكليات.

3-تكثيف البحث الأكاديمي لبحث آليات فن ما بعد الحداثة واتباع مساراته الفنية لخدمة البحث العلمي والجوانب الفنية والثقافية للمجتمع.

4-توسيع آفاق المعارض الفنية بهذه الفنون لإثراء الثقافة الفنية بين الأجيال ومتابعة تطورها من الدول الأخرى لمواكبة الثقافة الفنية العامة والخاصة.

5-الحاجة لوجود اسطوانات مدمجة مع أرشيف لتوثيق حياة وأعمال فناني الحد الأدنى في مكتبة الجامعة.

رابعاً: الاقتراحات

تقترح الباحثة إجراء الدراسة المستمرة التالية لتكملة الفائدة العلمية وتقترح إجراء الدراسة التالية:

1- دراسة مقارنة حول تبادلية الأشكال والمعاني بين اتجاهات فن ما بعد الحداثة.

2- قابلية تبادل الشكل والمعنى في الفن العراقي المعاصر.

References:

1. Abd al-Ridha, N. J. (2012). *History of Economic Thought* (1 ed.). Lebanon: Dar Revival of Arab Heritage.
2. Abdel-Gawad, M. K. (2002). *Contemporary Readings in Sociology* (Vol. 1). (M. El-Gohary, Ed., & M. Khalaf, Trans.) Center for Research and Social Studies.
3. Abu Ismail, A. (1979). *Economics.* Cairo: Arab Renaissance House.
4. Al-Bolsi. (1980). Beirut: The Lebanese Committee for the Translation of Human Masterpieces.
5. Al-Hourani, M. A.-K. (2007). *Contemporary Theory in Sociology* (1 ed.). Irbid, Jordan: Dar Majdalawi For publication and distribution.
6. Attali, J. (2008). *Karl Marx or the Thought of the World.* (M. Sobh, Trans.) Damascus: Dar Kanaan.
7. Fayyad, H. E.-D. (2018). *The Theory of Social Action at Max Weber* (1 ed.). Library Towards an Enlightening Sociology.
8. Hijazi, M. (1988). *Social Theories* (1 ed.). Cairo: Wahba Library.
9. Lotfi, T. I., & Al-Zayyat, K. A.-H. (n.d.). *Contemporary Theory in Sociology.* Cairo: Dar Gharib for Printing and Publishing.
10. Matar, A. H. (1998). *The Philosophy of Beauty, Its Signs and Doctrines* (1 ed.). Cairo: Dar Quba for Printing and Publishing.
11. Omar, M. K. (2013). *Contemporary Social Theory* (1 ed.). Riyadh: Dar Al Zahraa for Publishing and Distribution.
12. Onís, F. d. (1885-1966. (1967)). Federico de Onís. *Journal of Inter-American Studies, 9*(1). doi:10.1017/S088531180000291X
13. Poltzer, G. (n.d.). *The Origins of Marxist Philosophy* (Vol. 2). (S. Barakat, Trans.) Beirut: Modern Library Publications.
14. Shehab, M. (n.d.). *Pioneers of Sociology.* Cairo Arabic Books: The Electronic Library.

The dialectic of form and meaning in postmodern art

feras mahmmod mehsen alwaan [1]

Abstract

Some have considered the dialectic in form and meaning from different points of view, and dismantled them from each other, and this view is correct if we adopt according to the logic of Aristotle when it comes to dialectic, the dialectic of form and meaning has different aspects and does not share a single line in terms of conceptual meaning, the form is the appearance What the recipient sees with the help of cognitive tools, the content or content is the mental meaning, which in turn depends on his own tools, and to this extent this view is correct, and the intellectual content or meaning of the artwork or the human message that the artist wants to convey to the viewer.

The research included four chapters. The first chapter included the research problem, which was determined by the following question: How effective is the dialectic between form and meaning?

And the importance of research and the need for it 1- The mutual relationship between form and meaning helps to develop the artistic taste of the recipient through dealing with artwork and other artwork.

2- The dialectic in form and meaning contributes to the artistic taste of the recipient.

As for the goal of the research: The current research aims to define the dialectic of form and meaning in postmodern art.

And the limits of the research: 1- Objective limits: The current research is determined by studying (the dialectic in form and meaning in postmodern art) and all the products classified under this art according to its different raw materials and implementation techniques. 2- Temporal borders: (2020-1959). -3 Spatial borders: (Europe - America).

As for the second chapter, it included two topics. The first topic dealt with the dialectic between form and meaning, and the second topic included postmodern currents.

As for the third chapter, it included research procedures, and the fourth chapter dealt with the conclusions 1- The creativity and innovation of minimalist artists contributed to spreading this art in America and Europe, as it had its mechanisms, methods, and techniques at all artistic levels.

2- Leaving the familiar outside and diving deeply into the interior was a concept that minimalist art worked on in all directions, which led to a close relationship between form and meaning in this art.

Recommendations

1- Acceptance of postmodern art, especially minimalist art, as a systematic course in universities and related art institutions for its artistic, philosophical and scientific importance.

2- Enriching libraries with collections of books that document these artistic fields in proportion to the status of culture and art in the eyes of the students of these faculties.

Suggestions1 - A comparative study on the reciprocity of forms and meanings between postmodern art trends.

2- The interchangeability of form and meaning in contemporary Iraqi art.

Keywords: dialectic, form, meaning, postmodernism

[1] College of Fine Arts / University of Babylon.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1173

التشفير الصوري وعلاقته بالذائقة الجمالية لدى طلبة قسم التربية الفنية

أ.م.د محمد عبد الله غيدان[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 18/5/2023 Date of acceptance: 23/7/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يهدف البحث الحالي الى التعرف على التشفير الصوري وعلاقته بالذائقة الجمالية لدى طلبة التربية الفنية، تكون مجتمع البحث من (10) اعمال فنية تشكيلية، وتم اختيار (3) اعمال فنية كعينة لتحليلها وفك شفرتها وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي(اسلوب تحليل المحتوى) كونه يتلائم مع هدف البحث، وتم اعداد الاداة الخاصة بالبحث حيث تكونت من استمارة تحليل، واستخدم الباحث الوسائل الاحصائية : معادلة (كوبر) لإيجاد نسبة الاتفاق بين المحكمين ومعادلة (سكوت) لحساب صدق الاداة، ومعامل ارتباط (بيرسون) لاستخراج الثبات بطريقة التجزئة النصفية اما اهم النتائج: ظهرت الفقرات الثانوية (اجتماعي، ثقافي، بيئي) المرتبطة بالفقرة الرئيسية للتشفير الصوري بقوة حيث عدت تكوينات الأشكال وتحقق التشفير للصورة التشكيلية من خلال فك الرموز والمعاني ودلالة الشكل واللون والتقنيات الفنية. اما اهم الاستنتاجات: ادى التشفير الصوري الى نجاح تنظيم العناصر بأسلوب ذو قيمة جمالية عالية تدفع بالمتلقي الى تواصل بين مفردات الصورة التشكيلية والغوص في بنائية الموضوع.

الكلمات المفتاحية: التشفير الصوري، الذائقة الجمالية.

مشكلة البحث

يعد التشفير الصوري هو احد الاساليب المتبعة في الفنون التشكيلية التي يمارسها الفنان باستخدام اسلوبه الفني الخاص ليجعل اللوحة مركبة بأشكال واشياء مختلفة وقد تكون متكونة من خامات متنوعة ويتم من خلالها قراءة وفك الشفرة للصورة من قبل المتلقي او المحلل وترجمة محتوياتها ومعانيها ودلالاتها وفك ورموزها ، واتخذ التشفير الصوري في الفن التشكيلي طابعاً فنياً وجمالياً وذات دلالة ورمزية للواقع الذي يعيشه الانسان متخذا منها التعبير والتجريد للفن وقراءة للنص البصري، وان الفنون التشكيلية واحة بصرية مفتوحة على الرمز ودلالاته المعرفية والتي تجسد مرجعيات متنوعة معبرة عن البناء التشكيلي والتقني ودلالات المعنى (المضمون الفكري) ليشكل حالة فريدة من الخصوصية التعبيرية والتفرد الاسلوبي، لذلك نجد ان طلبة قسم التربية الفنية يقومون بتوليفة من النتاجات الفنية التشكيلية معبرين من خلالها عن ذائقتهم الجمالية وتحتاج للوقوف الى الاطلاع وتحليل وفك الرموز المشفرة لتلك

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

الاعمال وكشف ما يدور في مخيلة الطالب من تعبيرات فنية لمضمون تلك الصور التشكيلية وما هية دلالاتها وتعبيراتها الرمزية.

وعليه يمكن طرح السؤال الآتي:

هل هنالك علاقة بين التشفير الصوري والذائقة الجمالية لدى طلبة قسم التربية الفنية؟

اهمية البحث

1- يسهم البحث الحالي في أغناء المكتبة العامة والمكتبة الفنية التشكيلية بوجه خاص لإثرائها إلى مثل هذه الدراسات الأكاديمية في ميدان الفنون التشكيلية في عرض مفاهيم وأفكار جديدة.

2- يشكل هذا البحث حلقة مهمة في أظهار الافكار الفنية والتي قد يؤدي الى وضع الصورة الواضحة للدلالات التعبيرية من قبل الطالب وآليات اشتغالاتها في الفنون وطبيعة علاقاتها.

3- يمثل البحث قراءات تحليلية وفك للشفرات التشكيلية في اعمال طلبة قسم التربية الفنية كونها حلقة وصل مع حركات الرسم الحديث بمرجعياتها وأصولها وطرق تطورها.

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى

التعرف على التشفير الصوري وعلاقته بالذائقة الجمالية لدى طلبة التربية الفنية

حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على:

اعمال طلبة المرحلة الرابعة– قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد للعام الدراسي 2018 – 2022 م - مادة مشروع تخرج تشكيلي.

تحديد المصطلحات

التشفير الصوري

استكشاف العلاقات غير المرئية في النص البصري للصورة التشكيلية والوقائع والاحداث البصرية من خلال التجلي المباشر لها، وقراءة وتحليل وكشف الدلالة وفك الرموز للاعمال الفنية المنجزة من قبل طلبة التربية الفنية.

الذائقة الجمالية

قدرة المتلقي على الاحساس بما يتعامل معه من اعمال فنية تشكيلية, وامكانية الكشف عما تتضمنه تلك الاعمال من قيم فنية وجمالية وما تعكسه من قيم تعبيرية وكذلك ما تحمله من مضامين فكرية متنوعة بهدف تنمية القدرة على وصف و تحليل و تفسير مضمون العمل الفني.

الفصل الثاني

المبحث الاول: التشفير الصوري

الصورة ملموس مرئي للتعبير عن مجرد لا تدركه العين المجردة وطبيعة الصورة هي العلاقة بين الصورة والشيء الذي تقوم بتمثيله فهي لا تحاكي وجوده بل تحاكي غيابه انها شكل مرئي لجوهر من طبيعة تجريدية.(Guy, 2012, p. 18)

وتخضع الصورة في تشكيلها دوماً لتأثير بنيات عميقة مرتبطة بالممارسة اللغوية وبالانتماء الى منظمة رمزية (ثقافة ما او مجتمع ما) فالرمزيات التي تنقلها هي مكونة من الناحية الافتراضية ولكن على غرار الرمزيات اللغوية الرموز الموجودة في صورة ما لا يتم تأكيدها ولا تقديمها من خلالها ، فالرمزية هي دائرة قصيرة الفكر وهي ليست سوى تعبير عنها، ويمكننا تفسير الصورة الرمزية بشكل مغاير وليس من خلال نوايا مبدعها.(Jack, 2013, p. 241)

ولهذا فأن الصورة التشكيلية تحيلنا الى معنى يحتوي على دلالة لا متناهية اخذت من سلسلة التحولات التي لا يمكن ان تتوقف عند نقطة محددة بل تأخذنا من موضوع الى اخر جديد أي الى ما لانهاية وبالتالي تعطينا هذه السلسة تحولات دلالية ذات معاني متعددة من خلال فك شفرات الصورة الفنية التي تعتبر ان كل عنصر داخل هذا الشكل يتحول بدوره الى علاقة قادرة على انتاج معنى يساهم في استثارة الاحساس الجمالي للمتلقي.

وان الاساس في عمل الصورة هو الاستعمالات الرمزية،وان ما يشكل لغة الصورة هو ما يقود الى انتاج المعاني داخلها. فالوجود الانساني في مجمل المواقف واشكال السلوك المحتملة والالوان والاشكال والخطوط والاضاءة والاعداد الفضائي والظلال كلها مداخل اساسية لاستيعاب ممكنات التدليل داخل الصورة .ويتوقف الغنى الدلالي في داخل الصورة على قدرتها بالاستعانة بالخبرة الانسانية في كل ابعادها الرمزية .وهي تصنف ضمن النمط المحاكي ، فالنسق الايحائي يتشكل داخلها اما من رمزية كونية،او من بلاغة خاصة وانه يتشكل عامة من خزان من المسكوكات القبلية الشيم والالوان والايماءات والتعابير الفنية المشفرة.(Guy, 2012, p. 21)

وان تحليل الصورة يمكن ان يحقق وظائف مختلفة منها امتاع المحلل وزيادة معارفه وتمكينه من قراءة المراسلات البصرية او ادراكها بصورة اكثر فاعلية.اما الاستعداد للقيام بالتحليل ايا كان موضوعه فهي تخص مخيلة الفنان المحلل ورغبته في فهم افضل للصورة ويتطلب تفكيكاً اصطناعياً لها من اجل رصد مختلف آلياتها والنظر في كيفية اشتغالاتها والتعلل بأمل القيام بإعادة بناء تأويلي يتصف بمزيد من المشروعية والسيطرة على دلالاته وجوهره ،وان ممارسة التحليل استدلالياً ان تزيد من المتعة الجمالية والتواصلية للاعمال الفنية.وان قراءة الصورة وتحليلها يمكن الفنان المحلل في فك شيفرة الدلالات التي تنطوي عليها التلقائية الظاهرية للمرسلات البصرية.(Martin, 2011, pp. 53-54)

وان النص البصري للصورة مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مرسل الى متلقٍ بأتباع شفرة او مجموعة شفرات ومتلقي هذه المجموعة من العلاقات يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرات مناسبة.(Saadia & Al-Fadhli, 2010, p. 52)

ويرى الباحث ان الصورة التشكيلية هي إبداع ذهني تعتمد اساساً على الخيال، والعقل وحده هو الذي يدرك علاقتها. وترتبط الصورة بالخيال ارتباطاً وثيقاً فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه تنفذ الصورة الى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ناقلة إحساس الفنان تجاه الأشياء وانفعاله بها وتفاعله معها.

يرسل العالم رسالته وينبغي على الفنان ان يقوم بترميزها او تحويلها الى شفرات فنية وينبغي علينا ان نتعلم قراءة الشفرات تلك التي سماها (السيروينستون تشيرشل) الرسالة السرية المكتوبة بالشفرة الموجودة على قماش الرسم وباستخدام التقنيات الفنية .(Shaker, 2007, p. 245)

ان قراءة التشفير للصورة وتحليلها يمكن فك شيفرة الدلالات التي تنطوي عليها التلقائية الظاهرية للمرسلات البصرية، وتعتبر الصورة منزلة مرسلة بصرية مكونة من انماط مختلفةمن العلامات والرموز المشفرة وهي اداة للتعبير والتواصل .(Martin, 2011, p. 70)

ويشمل التحليل لنص ما أو لصورة او عمل فني يشمل دراسة جوانبه مثلاً: العنوان – الاشكال- الألوان- والخطوط- والمساحة- والضوء- والمنظور. (Saadia & Al-Fadhli, 2010, p. 54)

ويرى الباحث ان التشفير الصوري من الفنون التشكيلية استخداماً للبنية التخيلية التي تعكس صياغة الافكار والتعبير لدى الفنان، وهي قادرة على شد المتلقي وتحفيز مكنونه الذهني وتمنح من يشاهدها التأمل والتفكير في معانيها ومحولة منه لفك رموزها عبر دفعه الى مستويات خيالية تحدث من خلال نشاطاً خلاقاً مقصودا لذاته يعمل على تجاوز الواقع المادي والفكري.

لذلك ان الصورة التشكيلية في العمل الفني تشمل الجانب الحسي والعقلي والمعرفي والابداعي فهي تجعل المحسوس اكثر حسية واكثر لمساً، فهي مكون رمزي وتاويل مرئي يقدم الافكار وجزيئات الواقع لتغدو ثقافات بصرية يتفاعل معها المتلقي.(Abd, 1984, p. 187)

واشار ارسطو الى ان الشكل أو الهيئة او الصورة هو حدث ناتج من فاعلية لها نفس الصفة ، بحيث تنتقل من المسبب الى الناتج ، وهنا يمكن القول بان الفعلي يسبق المتولد عنه ، اذ لا تولد الاشكال الجديدة من العدم وانما نتيجة شكل يسبقها ، فالأشكال تكرر نفسها ، وقد تغير شكلها بفعل فاعل الى شكل اخر.-Al) Omari, 2011, p. 38)

والتشفير للصورة ما هي إلا تعبير عن معنى أو انفعال أو إثارة يحسمها الفنان في العالم الخارجي فيترجمها بأسلوب يتوفر فيه البحث عن علاقات الخطوط، والمساحات، والألوان، والأشكال، واستخدام التقنيات في صيغ جمالية لها وحدتها وطابعها المميز. (Saadia & Al-Fadhli, 2010, p. 138)

ويؤكد (باشلار) ان رؤية الفنان تكتمل اثناء تنفيذه للعمل الفني هو نوع من الكشف عن طبيعة الإبداع الذي لا يعد مجرد نشاطٍ روحي يتم على مستوى الخيال الفني والصورة هي نتاج المبادلة الجمالية بين الفنان والطبيعة فالصورة هي مثول الخيالي في الواقعي. (al-Imam, 2010, pp. 384-385)

وان الفنان استطاع تحقيق انجازات عديدة عن طريق استخدامه التقنيات والآليات بأشكال جديدة بصرية وبلا تقييد وبمنطقيات واهداف تختلف عن السابق بل انه بدأ يشترك الخامة والاستعارات المتعددة من الطبيعة وغيرها فتنوعت أساليبه الفنية حسب رؤيته وبالتالي تعددت التقنيات التي يستخدمها من اجل خدمة فنه بشكل خاص ومصممة بشكل عام ومن هنا فقد كان لكل اتجاه تقنية او اسلوب يتبعها بدءاً. (Mueller, 1988, p. 53)

المبحث الثاني: الذائقة الجمالية

للتذوق الفني اهمية كبرى في مجال التربية الفنية إذ ان يعد الجسر الذي يوصل بين الطالب والعمل الفني فمن خلال مراحله الثلاث (الوصف- التحليل- التفسير) يستطيع الطالب التحدث عن العمل الفني واصفا لعناصره الشكلية والتشكيلية ومحللا للمعاني والرموز والعلاقات التشكيلية ومفسرا لمضمونه ومغزاه.

والذائقة الجمالية يقصد بها جمال النفس ودفع الطالب الى تذوق الجمال من خلال مثيرات الذائقة الجمالية المرتبطة بالدوافع والانفعالات وتجعل الطالب يقرأ الجمال في كل شيء من حوله في الفعل والقول والسلوك والاشياء واصدار الحكم الجمالي على الاشياء وتذوقها.

وتؤدي أي عناصر ومفردات الشكلية الى جانب وظيفتها في البناء التشكيلي دوراً جمالياً يرتبط بوضع هذه العناصر على مسطح التصميم وعلاقتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية. ونعني فيها قيم الايقاع والاتزان والوحدة والتناسب التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشكلية على سطح التصميم وهي تظهر متضافرة ومتحدة في كل ممارسات الفن.وتمثل الهدف الجمالي الرئيسي الذي يحاول الفنان تحقيقه بصورة تعكس الغرض الجمالي والوظيفي من العمل المصمم محمل بذاتية الفنان وفرديته التعبيرية وتتعد الصور والاساليب التي تحقق هذه الاسس التصميمية بحيث ان لكل منها كيفيات خاصة تتطلب من المصمم مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الفكرية او الجمالية التي يؤدي بها العمل الفني.(Ismail, 2007, p. 242)

وان للفن علاقة ثلاثية بين العمل الفني والفنان المبدع والمتلقي والمتذوق الواعي فالعمل الفني هو ثمرة ابداع الفنان من خلال خبراته وثقافته التي تعكس عصره وبيئته ومجتمعه وهو بمثابة خلاصة متبلورة من كل ذلك من خلال الرؤية الذاتية للفنان.

نجد ان المشاهد الذي يتأمل عملا فنيا ، يثير اهتمامه ما فيه من قيم تشكيلية مميزه له او بمعنى اخر مافيه بالفعل مما يهم العين فان الاستمتاع بالفن التشكيلي يقتصر على الخطوط والالوان والاشكال والحجوم التي يشتمل عليها العمل . واول خطوة في طريق التذوق والتقدير الجمالي لاعمال فنية هي استرجاع العين فطرتها الاولى في سرعة الاندماج في موضوع الرؤيه بحثا عما يستمتع به النظر وكأن المشاهد مقدم على تجربة عاطفية مباشره بينه وبين الصوره (فالمرء لايتمتع بالفن العظيم الا اذا جاءه، كما يجيء اصدقاؤه المقربون ، بانفتاح وتعاطف فمن لايتمتع بالصورة الرائعة لايراها حق الرؤيه).(Eliot, 1979, p. 16)

ويرى (هربرت ريد) ان الهدف الاسمى لتذوق الاعمال الفنية ليس هو الاستمتاع ببعض القيم، بل هو الوصول الى التثبت من بعض الحقائق، وان للفن لغته القائمة على الرمز وان لهذه اللغة نسق خاص من القواعد وان الشيء القابل للادراك ، هي الصورة التي تنقل معنى من معاني الوجود، او قطعة من الحقيقة هي من صنع الانسان .(Nehme, 2005, p. 38)

وتعد الجوانب الجمالية التي تشع في بيئة ما على تنوعها فرصة اساسية للفنان يلجأ اليها كقاموس ثري للالوان والخطوط والاشكال والعلاقات التي تربط بين العناصر في تكوينات جميلة معبرة والفنان الجيد هو الذي يملك القدرة على تأمل الطبيعة وتمييز مواطن الجمال فيها حيث انها منبع اساسي للفنان.(Ismail, 2007, p. 22)

وقد عرف الفن بأنه (محاولة لخلق اشكال ممتعة، ومثل هذه الاشكال تشبع احساسنا بالجمال ،واحساسنا بالجمال انما يشبع حينما نكون قادرين على ان نتذوق الوحدة او التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الاشياء التي تدركها حواسنا).(Herbert, n.d, p. 50)

وقد اكد (كروتشه Croce) في فلسلفته على الذاتي للنشاط الفني ،ومن رأيه (ان كل من يتذوق الفن انما يدير بصره نحو تلك الجهه التي يدله عليها الفنان لكي ينظر من النافذة التي اعدها له الفنان ، محاولا ان يعيد تكوين تلك الصورة في نفسه.(Zakaria, 1976, p. 43)

ان ما يستطيع ان يقدمه العمل الفني من صور خياليه وافكار توحى بما في العمل من ثراء سيكون له قيمه ايجابية في عملية التذوق والحكم الجمالي ، ذلك ما سينقل حتما حماسته للفن ويشجعه على الاقبال على العمل الفني بخيال خصب فيجعل ادراكه اكثر مرونه وابداعا وحيوية وتلقائية مشبعة بالاستمتاع. وان الذائقة الجمالية لا تعتمد على التحليل المقارن او التقاط اوجه الشبه والاختلاف البارز بين الاعمال وانما يميل طابعه الى العزل والفردية فالتعرف العقلي يختلف عن الاستمتاع الجمالي.

وعملية التذوق ذات مجال متسع. تمتد من تذوق الاشياء المتداولة العامة الى ان تصل الى الاعمال الفنية عالية المستوى التي تحتاج الى مستوى ثقافي وفني رفيع حتى تتم عملية التذوق وربما لا تكون الا بتوفر الجانب الحسي والمعرفي والاول يرتبط بصورة او بأخرى بالاختلافات البشرية بين الافراد (الفروق الفردية) والثاني يتعلق بالثقافات والكمية المعلوماتية التي توفرت في شخص ما وبصوره اخرى واما الجانب المعرفي فهو الذي يتأكد وجوده عند وصفه ويضاف اليهما حواس الانسان التي يحكمها قدر من القيم الطبيعية الموروثه وبناء عليه يمكن اقتراح بعض العوامل التي قد تساعد في تنمية التذوق الفني وتجعل الفرد ان يحس بالمحيط الجمالي وتنمية رؤيته الجمالية وثقافته الجمالية ،وان الخبرة السابقة تلعب دورها في مضمار التذوق للفن وحسب نوع هذه الخبره ووجهتها تتأثر تلك العملية .

وعليه يمكن وضع امام الفرد قدرا من الجماليات والتوعيه برسالة الفنون التشكيلية الانشائية الجماليه والنفعية حتى تستطيع بما فيها من امكانيات ووسائل ان تخاطب الوجدان وتشرح شرحا جديدا على مقتضى ما استجد من ظروف التقدم فتكشف عن الافكار والاراء والقيم الحديثه.
(Al-Shall, 1960, p. 19)

والرؤية الجمالية هو ادراك العلاقات التي تهز المشاعر الانسانية وتؤثر فيها فيرتاح لها وجدانيا ويحس بالسعادة حين يستمتع بها كما ان الرؤية الجمالية تعني ضمنا اصدار الاحكام الجمالية التي تميز بين القبيح والجميل فتلفظ الاول وتختار الثاني وتؤكده.(Al-Basiouni, 1981, pp. 133-134)

وعلى ذلك فالاستمرار في زيادة الخبره الجمالية في جميع الاعمار يسهم بشكل قوي ومباشر في تنمية التذوق وفي الرقي بمستواه وبناء عليه يجب ان تقدم عوامل زيادة هذه الخبره الجماليه في جميع الاتجاهات. وبشتى الطرق

لتناسب شتى الميول وتقدم مفاتيح الرؤيه التي تربط بين الفنان ورؤيته الخاصه وبين كافة مستويات المشاهد وتخصصاته المختلف.

اذن من اجل فهم عملية التذوق الفني لابد من دراسة ثلاثة عناصر يتكون منها هو (الموقف الجمالي والشخص الذي يبدعه والشخص الذي ادركه) وبما ان الفن حسب رأي "تولستوي" يمثل احد وسائل الاتصال فان هذه العناصر تتفاعل فيما بينها في عملية الاتصال التي تقوم على مبدأ (المثير – الاستجابة) وهنا تتدخل عمليات الانتباه والادراك الحسي والوعي والتأمل والتفكير.(Al-Hashemi, 2007, p. 92)

مؤشرات الاطار النظري

1- من خلال التشفير الصوري يبرز التحليل لتفكيك النص البصري ودراسة ذلك النص من جميع جوانبه دراسة سيميائية تغوص في أعماقه وتستكشف مدلولاته المحتملة مع محاولة ربط النص البصري بصورة مشفرة بعيدة عن الواقع.

2- يشمل التشفير الصوري تحليل وفك الرموز المشفرة لنص ما أو لصورة او عمل فني دراسة جوانبه مثلاً: العنوان – الاشكال- الألوان- التقنيات- والخطوط- والمساحة- والضوء- والمنظور، فضلا عن تحليل الدال والمدلول للشكل الفني.

3- ان قراءة التشفير للصورة وتحليلها يمكن فك شيفرة الدلالات التي تنطوي عليها التلقائية الظاهرية للمرسلات البصرية.

4- تكون الصورة التشكيلية في العمل الفني الجانب الحسي والعقلي والمعرفي والابداعي فهي تجعل المحسوس اكثر حسية واكثر لمساً، فهي مكون رمزي وتاويل مرئي.

5- يعتبر التشفير الصوري من اكثر الفنون استخداماً للبنية التخيلية التي تعكس صياغة الافكار والتعبير لدى الفنان وهي قادرة على شد المتلقي وتحفيز مكنونه الذهني وتمنح من يشاهدها التأمل والتفكير.

6- شهدت الصورة التشكيلية عدة تحولات فنية أثرت بشكل كبير في إنتاج مفاهيم جديدة أسهمت في إثراء كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية والقيم والمعان الجمالية لتصبح الصورة قوة تعبيرية عالية المستوى.

7- وإن تحليل الصورة بما فيها الصورة الفنية يمكن ان يحقق وظائف مختلفة منها إمتاع المحلل وزيادة معارفه وتمكينه من قراءة المرسلات البصرية او ادراكها بصورة اكثر فاعلية.

8- ان الاستمتاع بالعمل الفني ليس شيئا نهائيا فهو ينمو ويتطور وعلى هذا فان الاستعداد الفطري لتذوق الاعمال الفنية لا يكفي وحده اذ لابد من تغذيته والارتقاء به بكل الوسائل المتاحة حتى تبلغ مراتب التذوق العليا.

9- ان للمتعة الجمالية صفة كلية وعامة على الرغم من ان الحكم الجمالي يتوقف على الذات التي تدرك الاتساق بين قوى النفس وملكتها اذ ان الجميل يقع في حدود قدرة الادراك العقلي.

10- ان الذائقة الجمالية عملية مركبة تعتمد على مجموعة من العوامل كالخبرة الجمالية والموقف الجمالي والاستجابة الجمالية.

11- تعتمد عملية الذائقة الجمالية للاعمال الفنية التشكيلية على مراحل الادراك الحسي والمتمثلة بالانتباه والتمييز والتفضيل والتقييم.

الدراسات السابقة

من خلال الدراسة المسحية التي أجراها الباحث والتي هدفت للتعرف على الدراسات والبحوث التي تناولت في إجراءاتها موضوع التشفير الصوري لم يجد ما يحقق هدف البحث الحالي، لذلك اكتفى بعرض الإطار النظري والخروج بالمؤشرات التي يسفر عنها للاستفادة منها في إجراءاته.

الفصل الثالث

منهجية البحث واجراءاته:

يتضمن هذا الفصل عرضاً لمنهجية البحث واجراءاته المتبعة لتحقيق هدف البحث، بدءاً بتحديد مجتمع البحث وعينته، وبناء أداة مقترحة، فضلاً عن المعالجات الاحصائية المستعملة في تحلل البيانات، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي كونه أقرب المناهج وأكثرها ملاءمة لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث:

يتألف مجتمع البحث الحالي من (10) لوحات فنية منجز من قبل طلبة قسم التربية الفنية الصف الرابع للعام الدراسي 2022/2018 والتي تمثل حدود البحث الحالي.

عينة البحث:

قام الباحث باختيار عينة البحث من مجتمع البحث والتي بلغت (3) أعمال تم اختيارها بشكل عشوائي.

اداة البحث:

لتحقيق هدف البحث وللتعرف على التشفير الصوري وعلاقتها بالذائقة الجمالية في نتاجات طلبة التربية الفنية وبحسب ما تحتاجه الضرورة العلمية لذلك استلزم بناء اداة تتسم بالصدق والثبات حيث اعتمد الباحث المؤشرات النظرية التي اسفر عنها الاطار النظري في بناء فقرات الأداة ، وقام الباحث بأعداد اداة لقياس الذائقة الجمالية وأداة لتحليل الاعمال الفنية المنجزة من قبل الطالب بالاعتماد على اجراء مقابلات مع بعض الخبراء والمختصين في مجال الفن التشكيلي والتربية الفنية والاطلاع على مجموعة من الدراسات السابقة حيث استفاد الباحث من هذه الدراسات في التعرف على كيفية اعداد الاداة الخاصة بالبحث حيث تكونت استمارة تحليل الاداة بصورتها الاولية والتي تكونت من (30) فقرة .

صدق الأداة:

لغرض التأكد من صدق الأداة قام الباحث بعرضها على مجموعة من الخبراء والمختصين في مجال الفن التشكيلي والتربية الفنية وبعد ورود اجابات الخبراء حول مدى صلاحية فقرات الاداة الحالية او عدم صلاحيتها والفقرات التي تحتاج الى تعديل وملائمتها وتحقيق هدف البحث استخدم الباحث معادلة كوبر لمعرفة مدى اتفاق الخبراء حول فقرات الاداة الحالية ، وبلغت الفقرات بصورتها النهائية (3) فقرات رئيسية وتشتق منها (5) فقرات ثانوية وتشتق منها (20) فقرة فرعية وقد بلغت نسبة الاتفاق (85%) وهي نسبة اتفاق مقبولة في البحوث وبذلك تُعد الأداة الحالية صادقة.

ثبات الأداة:

من أجل التأكد من اداة البحث قام الباحث بالاستعانة بخبيرين لغرض تحليل عينة البحث، وتم إعداد استمارة التحليل وتطبيقها على عينة البحث بتاريخ 2022/1/12 أي بعد مرور اسبوعين من التطبيق الأول وباستخدام معامل ارتباط (بيرسون) بين نتائج التطبيق الأول ونتائج التطبيق الثاني ، تبين ان معامل الثبات بين التطبيقين بلغت 87% وهي معامل ارتباط مقبولة من حيث البحوث الوصفية وبذلك تعد اداة البحث الحالية ثابتة.

الوسائل الاحصائية

معادلة كوبر Cooper

استخدمت لايجاد نسبة الاتفاق بين المحكمين وكذلك بين المصححين لاختبار كلفورد والاختبار المهاري.

2-معادلة (SCOOT) : لحساب صدق الأداة .

3-معامل ارتباط بيرسون : (Pearson) - ذلك لاستخراج الثبات بطريقة التجزئة النصفية.

تحليل نماذج العينات

عينة رقم (1):

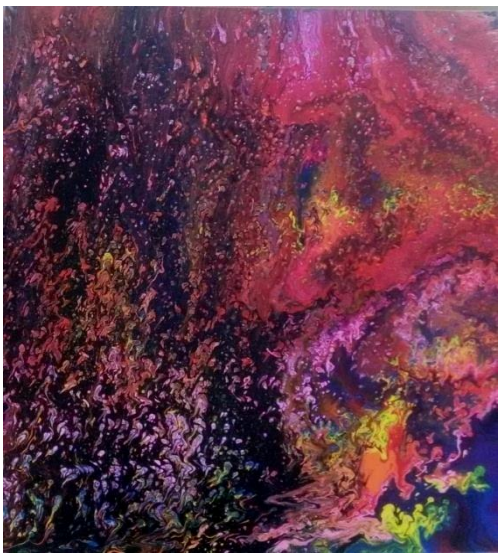
اسم المنجز: التكوين الشكلي

الخامة: خشب ومواد مختلفة

القياس: 60 × 120 سم

يتألف العمل الفني من مفردات مجردة توحي لأشكال تكعيبية متجسدة بألوان الأخضر والأسود والاوكر والبني بطريقة التلصيق (الكولاج) ، وكان لهذه التعددية والتنوّع مع الفنون الأخرى تأثيرها على فن ما بعد الحداثة التي تمتاز بسمة التعددية ، وهذا مايقابله المتكونة من لوحة مثبتة على الجدار مكوّن من لوح من الخشب . يظهر لنا الفنان في هذا التشكيل ، عدة أجزاء هندسية بمستويات متعددة في بناء متراكب ، إلاّ أنهما يختلفان من حيث المفردات الكتابية فالجزء الاعلى من اللوحة تمثل يمجموعة قباب باللون الاخضر التركوازي ومن الاسفل مجموعة اشكال هندسية كالمثلث والمربع والدائرة ليجعل منها مستويات هندسية متجاورة ومتراكبة أحياناً ، فالشكل الهندسي المثلث الملامس لخط الوسط يحتوي ،وتم تلوين تلك الاعمال بمجموعة من الالوان الازرق والاخضر والاصفر والبنفسجي الا وفي أعلى اليسار منها شكل هندسي دائري آخر يبدو انه يجسد لوحة تجريدية ثبت إلى جانبها مجموعة من التقنيات بضربات الفرشاة ، مما يوحي للمشاهد عملية التفكيك والتشفير التي استخدمها الفنان التكعيبي ولإضافة قيمة جديدة للواقع أو لاشتراك الاشكال الهندسية مع الخط واللون، كونها قيمة تشكيلية مكتفية بذاتها من جانب، وتأكيد هوية الواقع المرئي بطريقة أخرى غير موصوفة لغوياً ، بل موصوفة في بنائيتها الجديدة المشكلة وفق قوانين

الرسم وهناك وسط اللوحة أمام المتلقي ، جزء هندسي آخر يجسد شكل هرمي ومزج الفنان ما بين الرسم وادخال خامات المواد كالورق بطريقة تكنيكية كولاجية ، وهو نموذج للكثير من فنون ما بعد الحداثة التي تحاول الجمع لأكثر من جنس فني ، وهو امتداد لما قامت به التكعيبية في فنون الحداثة ، كما يلاحظ التغريب باستخدام مواد مختلفة ومتعارضة ومن ثمّة معالجات للفضاء أحدثها في هذه اللوحة ، من خلال فتح المرئيات أو الأشكال الحسية على الفضاء المحيط .أما اعلى يسار شبه الوسط من التشكيل هناك مقاطع لأشكال أخرى يمتاز عموم التكوين بحضور هندسي تصميمي واضح ، إذ الخط يشتغل عبر سلسلة من الأشكال فقد منحها عزله تكوينية ، فهناك رغبة بإعادة إنتاج الصورة والأشكال ، بما يعزز من الطبيعة التخطيطية الحرفية لتصميم التشكيل ، ولتأكيد عمق الطبقات والتأثير الثنائي الأبعاد للطلاء وهذه الحالة تعزز المحاولات التي أجرها الطالب الفنان بذات النغمات اللونية داخل الاشكال الفنية وبغية التأكيد على فكرة تفكيك العمل عبر علامات أيقونية يراد منها تحريك فاعلية الزمن وحضور طارئ للأشكال المتلاشية في التكوين العام ، فضلاً عن بنية التكوين المجرد ذي اللون المائل إلى الأزرق في الجزء الأسفل من التكوين وكذلك تعمل العلامات ووفق دلالاتها الرمزية ، على تتويج الإدراكات المجازية غير المحددة ، وضمن سياقها اللوني والبنائي التجريدي؛ فالأبنية المفتوحة ، إزاء التغير السريع للتكوين يستدعي تركيبات آنية ، إذ افتراضات اتجاهات التشكيل ، إذ تعمل فاعلية المواد المختلفة ذات الطابع الاستهلاكي الشعبي ،المعبر عنه بتداخل تقنيات الرسم والنحت والتصميم والكرافيك، ويشتغل وفق تركيبات آنية يتجذر فيها الفعل الإبداعي الخيالي اللاواعي من حيث تفعيل العاطفة الغامضة فتتواصل الدلالات وعبر الوحدات الجزئية والمفككة ، وبهذا المعنى يتنامى الإحساس بالتحولات وفي سياق فضاءات أنظمة التكوين تتداخل وتتضاعف الممكنات وتتفكك عبر سلسلة التأويلات النسبية ، إذ تعارضات وإزاحات واستعارات وحدات تكوين الأجناس.



عينة رقم (2):

اسم المنجز: تكوين

الخامة: قماش واللوان

القياس: 100 × 120 سم

يتألف العمل بصرياً من بعض تكثيفات لونية متدرجة الامواج استخدمت بواسطة الفرشاة التي يحتل فيها اللون الاحمر الزهري حضوراً فعالاً الى جانب اللونين الازرق النيلي المتموج بتدرجاته والاصفر مع ضربات من اللون الابيض الزهري وتدرجاته ، وقد تم الاعتماد على عنصر اللون كعنصر فاعل في بناء الشكل بعد تحرره من قيود البنية التشخيصية في الواقع المرئي ، فهو الشكل والموضوع في آن واحد ، وهذا ينتمي لسياقات وأنظمة لاعقلانية والتي هي إحدى سمات ما بعد الحداثة . وقد

حوّل الفنان بنية التمثل اللاعقلاني إلى نمط من التعاقب الوظيفي اللوني والخطي للوصول إلى غاية تجريدية تهدف بشكل محوري لتصور التداخل والتباين و التضاد والانسجام والتوازن (اللاشكلي) في الاستخدام العفوي للون في هذه اللوحة.

ونفذ المنجز الفني من تركيب بنائي قائم على تجريد عناصرها الشكلية المتعددة وتقنياتها المستخدمة (الالوان المتمثلة بالحارة والباردة لينجم عنها تضاد لوني قائم على انجازات مختلفة في الشكل واللون ومتعددة القيمة والدرجة وهذا ما يجعل السطح يحمل مناخات ملمسية متعددة ليتولد عنها البعد الثالث (العمق).أما عناصرها الفنية فهي تمثل تقنية لونية وشكلية والتي برز في (الازرق وتدرجاته، الاحمرالزهري وتدرجاته، الاصفر) مع اندماج في الخامة وضربات الفرشاة من جهة وتوظيف تقنية الطباعى من جهة أخرى مع تراكمات خطية وضربات فرشاة سريعة وتثبيت الحدث. ونفذ العمل وفق تقنية في توظيف الخامات اللونية مع دخول مواد أخرى لخلق ذلك للسطوح مما تحقق عبر ذلك طاقة حيوية مقسمة بالحركة.

وقد احتوى الشكل إحساساً بالحركة والإيقاع البصري تطورت عبر الأنساق البنائية في الشكل البصري الواقعي بعد التخلص من الأبعاد التجسيمية وإحالة التكوين إلى منظومة تسطيحية من الألوان المتجاورة عن طريق الاعتماد على القيم اللونية وترتيبها وفق نظام معين فتصبح هذه البنى الشكلية إحساسا بترابطها وتناغمها التي تثير في نفوسنا مؤثراً وتنافراً وانسجاماً بما يجعلها تستجيب إلى التعبير عن الانفعالات الوجدانية الداخلية . وأن حركة الألوان والخطوط العفوية تعطي أشكالاً متعددة تبحث عن ماهية المرئي خلف ما هو مرئي إذ تبث تأثيرات سيكولوجية على المتلقي وفق انتقالات لولبية أو خطية أو منحنية حول السطح التصويري وبسياقات متغيرة تضمن استمرارية إثارة المتلقي وجذبه وصولاً الى تأويلات متعددة وقراءات متغيرة وتفكيك سياق العمل الفني ومن ثم تكوين أشكال داخل ذهن الفنان لأخراج دلالات بصرية متغيرة الإدراك ، إلى نمط من التعاقب الوظيفي اللوني والخطي للوصول إلى غاية تجريدية تهدف بشكل محوري لتصور التداخل والتباين و التضاد والانسجام والتوازن (اللاشكلي) في الاستخدام العفوي للون في هذه اللوحة ، فهذا انعكاس للرؤية الفنية في فنون ما بعد الحداثة ، وكان عنصر اللون في هذا العمل عنصراً بنائياً أساسياً وذلك بالاعتماد على القيم اللونية المنفذة بتكوينات مرتجلة واتجاهات مختلفة تتسم بعصر ما بعد الحداثة .

عينة رقم (3):

اسم المنجز: خطوط متنوعة

الخامة: قماش ومواد مختلفة

القياس: 100 × 120 سم

يتكون العمل من تكوينات لدوائر وخطوط على شكل انسيابي مائلة بدوائر متداخلة باللون الازرق على أرضية صفراء مائلة الى الاوكر ، لجأ الفنان إلى التجريب والاختبارية وخاصةً مع ظهور الفن اللاشكلي الذي أصبح يشكّل أحد المكونات الأساسية لعملية الخلق الفني ، وقد نفذ العمل الفني بالألوان الطلائية الصافية من اللون الازرق الفاتح والغامق والبنفسجي مع التواء لحركة للخطوط لتداخل مع بعضها واظهار الملمس باستخدام البورك وضربات الفرشاة باللون الاوكر وكأنها شبكة الوان متشابكة لتتغاير فيها الأنظمة البنائية على نحو تفعيل دور التدفق الديناميكي التلقائي للخط من حيث درجة سمكه ، ووضوحه ، ومدى ارتداده عبر شبكة الخطوط الموصلة في نهاياتها إلى بقع لونية .

اتصف هذا العمل باللاموضوعية بشكل عام كونه يتصف بالتجريد الذي يتخطى فكرة الموضوع إلى اللاشكل؛ إذ نلاحظ أن الفنان اعتمد التقنية في إظهار مفرداته من خلال الخامة المستعملة في تنفيذ مفرداته (الوتر بروف- ألوان الأكريلك - خامة النسيج) فالموضوع يتمحور حول جمالية البيئة؛ إذ سعى الطالب (الفنان) انتهاج أسلوب التعبيرية التجريدية التي تشتغل على زعزعة المعنى والعمل على إيجاد إضاءة في تطرف اللغة واللعب واللانهائي داخل حركة المعنى العام للعمل الفني مما تسبب في نسف النظام التكويني له كذلك عمد الى تفكيك الثنائيات التي يفترض ظهورها عند تصوير البيئة. واستخدم الفنان اللون الأزرق بكثرة في العمل الفني مع ادخال بعض الألوان الأخرى كالاحمر والاخضر والبنفسجي، اذ يحاول ان يكون بعض الحروف والكلمات في العمل مستخدم الرسم الصوري للحروف العربية وبعض حركاتها، وقد استخدمت مادة البورك من خلال وضعه على اللوحة ويتركه ينشف ثم يقوم بتلوينه وظهر لنا هذا البروز والعمق في العمل الفني. وفي محتوى العمل نلاحظ التلقائية والعفوية التي تدل علىأن الطالب قد اتجه إلى أسلوب اللعب الحر عن طريق استعمال الخامات المتنوعة التي وظفها في عملية الإظهار؛ إذ تلاحظ أنه استعمل عجينة البورك التي برز من خلالها مركز العمل كذلك تطويعه لخامة اللون المتمثلة بألوان الأكريلك التي تلاعب فيها لإظهار لون السماء الازرق ولون الأرض الاخضروالماء السمائي التي شكلت إيهاما بصريا للدلالة على العمق في هذا العمل. هنا وظف الفنان التقنية في إظهار اللاشكل على حساب فكرة العمل، فرفض بذلك أن يكون العمل انعكاسًا أو تكرارًا للبيئة الواقعية، وإنما فعل صورة للبيئة بطريقة تجريدية وهي تمثل وسيلة استعراضية انتهجها فنان التعبيرية التجريدية (بولوك - كلاين) الذي يستخدم التقنية ذاتها بشكل عفوي واستعمال خامات مختلفة لإظهار فكرة العمل، وهذا يدل على تأثر الطالب بهذا الاتجاه، وقد اعتمد الفنان أسلوب التعبيرية التجريدية لإظهار الأشكال على سطح اللوحة من خلال تكوين المفردات بمساعدة خامة عجينة البورك والوان الاكرليك التي تم معالجتها بواسطة أداة السكين التي استعملت للحذف والإضافة لهذه الخامة.

الفصل الرابع

نتائج البحث

مما تقدم من تحليل عينة البحث في الفصل الثالث، وإضافة إلى ما جاء به الإطار النظري وبعد مناقشة موضوع البحث وتحليل نماذجه وفي ضوء ما جاء في أداة البحث التشفير الصوري وآلية اشتغالاتها في اعمال الطلبة وتحقيقاً لهدف البحث ، بناءً على ذلك توصل الباحث إلى النتائج الآتية :-

1- تحقق التشفير للصورة التشكيلية من خلال فك الرموز والمعاني ودلالة الشكل واللون لا سيما في عينة رقم (1،2،3).

2- تحقق التشفير الصوري من خلال اعتماد معالجات فنية تعتمد حقلاً من الإشارات والعلامات العائمة ،والتي تتقبل مختلف أبعاد التأويل وذلك عبر تفكيك المراكز الدلالية الثابتة القادرة على إنتاج رؤية بصرية متغيرة دائماً مرتبطة بذائقة الطالب الجمالية مما تعيد تشكيل معانيها باستخدام التقنيات والأشياء الجاهزة والحروف التي تغاير معانيها وهذا ما نشاهده في العينة (1،3) .

3- تأكيد الطالب الفنان على تغير مؤثرات الضوء واللون والإيقاع التي تولدها الحركة المستمرة للأشكال مع تغير أنساق العلاقات الفنية التي لا ترتبط برؤية بصرية ، وبأسلوب قراءة التقنيات في النصّ البصري ، مما ادت الى ظهور العلاقة بذائقة الطالب الجمالية كما في عينة (1،2،3).

4- ظهرت الفقرات الثانوية (اجتماعي، ثقافي، بيئي) المرتبطة بالفقرة الرئيسية للتشفير الصوري بقوة حيث عدت تكوينات الأشكال بمثابة فن واقعي مرتبط بالجمال البيئي المتوارث ،وبتأثير حضارات متوارثة ،وهو ما ظهر جليا في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية ،وكما ظهر في تحليل عينة البحث رقم (2،3)

5- ظهرت الفقرات الثانوية (شكلي،لوني,حروفي) المرتبطة بالفقرة الرئيسية للتشفير الصوري بقوة حيث ظهرت الأشكال والتكوينات التي تولدها الحركة المستمرة للأشكال مع تغير أنساق العلاقات الفنية التي لاترتبط برؤية بصرية ، كما في الشكل(2،3).

6- ان التقنيات المستخدمة في العمل التشكيلي0 ادت الى تفعيل قيمة الخط واللون من خلال القيم والأنظمة في التشكيل الفني ومساهمة بالفعل الفني والإبداعي، وهذا يثبت ذائقة الطالب الجمالية .وهو ما نشاهده في العينة (1،2،3).

الاستنتاجات

1- ان تشفير الصورة تحمل العديد من الدلالات الرمزية والفكرية المختلفة وتنقل الرسائل المتنوعة ذات الرموز المحددة والتي يصعب فهمها وتحليلها وفك رموزها من خلال الخبرة الفنية.

2- ان التشفير الصوري أشتمل على علامات ورموز وقواعد ودلالات لها جذور في القضايا الاجتماعية والفكرية السائدة في المجتمع.

3- نجد ان التشفير الصوري يؤكد على فهمنا لتفكيك الرموز والقواعد والدلالات الموجودة بالصورة التشكيلية مما تؤدي الى امكانية قراءتها ومعرفة دلالاتها.

4- ادى التشفير الصوري الى نجاح تنظيم العناصر بأسلوب ذو قيمة جمالية عالية تدفع بالمتلقي الى تواصل بين مفردات الصورة التشكيلية والغوص في بنائية الموضوع.

5- يمكن لكل عناصر التكوين من الأشكال ،والألوان ،والخطوط والفضاءات ،أن يكون لها دورا في إدراكها وكأنها كلا متكاملا غير مجزئ وذلك ما لوحظ في نتاجات الطلبة.

التوصيات

في ضوء الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث يوصي بالآتي:

1- تدريس مواضيع تتعلق بالتشفير الصوري وعلاقتها بالذائقة الجمالية لطلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة بعد ان ثبتت فاعليتها في التدريس ونجاحها في فهم وزيادة الخبرة الجمالية للأعمال فنية.

2- مشاهدة للنماذج واللوحات الفنية التشكيلية التي تتعلق بالتشفير الصوري من قبل الطالب لزيادة المعرفة وتطوير القدرة الفنية وفك الرموز المشفرة وتحليلها.

3- اضافة موضوع التشفير الصوري في مادة مشروع تخرج تشكيلي للمناهج الدراسية المقررة في قسم التربية الفنية لما لها من اهمية كونها تدخل في اساسيات بناء اللوحة التشكيلية للطلبة ومدى تقدمهم من تلقي الخبرات والمعلومات.

مجموعة الخبراء المتخصصين الذين استعان بهم الباحث

ت	الاسم	اللقب العلمي	الاختصاص	مكان العمل
1	د.صالح احمد مهيدي	أستاذ	طرائق تدريس	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد
2	اخلاص ياس خضير	استاذ دكتور	تشكيلي (رسم)	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد
3	كريم حواس علي	استاذ مساعد دكتور	فلسفة التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد
4	اباذر عماد محمد	استاذ مساعد دكتور	تشكيلي(نحت)	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد
5	اسعد يوسف الصغير	استاذ مساعد دكتور	تشكيلي(رسم)	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

استمارة تحليل التشفير الصوري

ت	الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	تظهر بشدة	تظهر بدرجة اقل	لا تظهر
1	التشفير الصوري	التعبيرية التجريدية			
		البوب آرت			
		الفن الرقمي			
		فن الشارع			
	الدال	حروفي			
		شكلي			
		لوني			
	المدلول	تراث			
		موروث			
		اجتماعي			
		سياسي			
2	المواد المنفذ بها	زيت			
		احبار			
		اكريلك			
	خامات	خشب			
		معدن			
		قماش			
		رمل			
3	تقنيات الفنية وألية اظهارها	الفرشاة			
		السكين			
		حفر خشب			
		المواد المهمشة			
		طباعة كرافيكي			
		التجميع والتركيب			
		كولاج وتلصيق			
		مواد انشائية مختلفة			

References:

1. A. a.-R. (1984). *A Philosophical Encyclopedia.* Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
2. Al-Basiouni, M. (1981). *Education of Aesthetic Taste.* Egypt: Dar Al-Maarif.
3. Al-Hashemi, S. S.-M. (2007). , *Modern Features and Techniques of Contemporary Plastic Art and Their Role in Enriching Artistic Appreciation, unpublished PhD thesis.* Baghdad: University of , College of Fine Arts.
4. al-Imam, G. (2010). *Bachelard, Gaston, Image Aesthetics* (Vol. 1). Beirut: al-Tanweer for printing and publishing.
5. Al-Omari, M. A.-Q. (2011). *Innovations in the teaching and learning process and a step-by-step guide to their use* (Vol. 1). Irbid - Jordan: The World of Modern Books for Publishing and Distribution.
6. Al-Shall, M. A.-N. (1960). *Artistic Appreciation* (Vol. 1). Cairo: Dar Manfees for Printing.
7. E. A. (1979). *Horizons of Art* (Vol. 2). (I. J. Jabra, Trans.) Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
8. G. G. (2012). *Image Comoonents and Interpretation* (Vol. 1). (S. B., Trans.) Beirut: Arab Cultural Center.
9. H. R. (n.d). *Education of Artistic Taste.* (Y. M., Trans.) Egypt: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
10. Ismail, I. S. (2007). *Art and Design* (Vol. 4). Riyadh: Knowledge Treasures Library for Publishing and Distribution.
11. J. A. (2013). *the image* (Vol. 1). (R. Al-Khoury, Trans.) Beirut: Center forArab Unity Studies for Publishing and Distribution.
12. M. J. (2011). *An Introduction to Image Analysis.* (A. A., Trans.) Damascus: Dar Al-Yanabe.
13. Mueller, J. A. (1988). *One Hundred Years of Modern Painting.* (F. K., Trans.) Baghdad: Al-Mamoon Publishing House.
14. Nehme, M. H. (2005). *An educational program to develop artistic taste among students of the Institute of Fine Arts Department of Fine Arts.* Baghdad: Arab Institute for Educational and Psychological Studies.
15. S. A. (2007). *Visual Arts and the Genius of Perception* (Vol. 1). Cairo: Dar Al-Ain for Publishing and Distribution.
16. S. M., & Al-Fadhli. (2010). *Image culture and its role in enriching the artistic taste of the recipient.* Saudi Arabia: Umm Al-Qura Universit a study submitted to the Department of Art Education, College of Education.
17. Z. I. (1976). *The Philosophy of Art in Contemporary.* Egypt: Dar Misr for Printing.
18. A. a.-R. (1984). *A Philosophical Encyclopedia.* Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
19. Al-Basiouni, M. (1981). *Education of Aesthetic Taste.* Egypt: Dar Al-Maarif.
20. Al-Hashemi, S. S.-M. (2007). , *Modern Features and Techniques of Contemporary Plastic Art and Their Role in Enriching Artistic Appreciation, unpublished PhD thesis.* Baghdad: University of , College of Fine Arts.
21. al-Imam, G. (2010). *Bachelard, Gaston, Image Aesthetics* (Vol. 1). Beirut: al-Tanweer for printing and publishing.
22. Al-Omari, M. A.-Q. (2011). *Innovations in the teaching and learning process and a step-by-step guide to their use* (Vol. 1). Irbid - Jordan: The World of Modern Books for Publishing and Distribution.

23. Al-Shall, M. A.-N. (1960). *Artistic Appreciation* (Vol. 1). Cairo: Dar Manfees for Printing.
24. E. A. (1979). *Horizons of Art* (Vol. 2). (I. J. Jabra, Trans.) Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
25. G. G. (2012). *Image Comoonents and Interpretation* (Vol. 1). (S. B., Trans.) Beirut: Arab Cultural Center.
26. H. R. (n.d). *Education of Artistic Taste.* (Y. M., Trans.) Egypt: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
27. Ismail, I. S. (2007). *Art and Design* (Vol. 4). Riyadh: Knowledge Treasures Library for Publishing and Distribution.
28. J. A. (2013). *the image* (Vol. 1). (R. Al-Khoury, Trans.) Beirut: Center forArab Unity Studies for Publishing and Distribution.
29. M. J. (2011). *An Introduction to Image Analysis.* (A. A., Trans.) Damascus: Dar Al-Yanabe.
30. Mueller, J. A. (1988). *One Hundred Years of Modern Painting.* (F. K., Trans.) Baghdad: Al-Mamoon Publishing House.
31. Nehme, M. H. (2005). *An educational program to develop artistic taste among students of the Institute of Fine Arts Department of Fine Arts.* Baghdad: Arab Institute for Educational and Psychological Studies.
32. S. A. (2007). *Visual Arts and the Genius of Perception* (Vol. 1). Cairo: Dar Al-Ain for Publishing and Distribution.
33. S. M., & Al-Fadhli. (2010). *Image culture and its role in enriching the artistic taste of the recipient.* Saudi Arabia: Umm Al-Qura Universit a study submitted to the Department of Art Education, College of Education.
34. Z. I. (1976). *The Philosophy of Art in Contemporary.* Egypt: Dar Misr for Printing.

Formal coding and its relationship to aesthetic taste among students of the Department of Art Education

DR. Mohammed Abdullah Ghaidan

Abstract:

The current research aims to identify pictorial coding and its relationship to the aesthetic taste of art education students. The research community consisted of (10) plastic artworks, and (3) artworks were selected as a sample for analysis and decoding. With the aim of the research, the research tool was prepared as it consisted of an analysis form, and the researcher used statistical methods: Equation (Cooper) to find the percentage of agreement between the arbitrators and the equation (Scott) to calculate the validity of the tool, and the correlation coefficient (Pearson) to extract stability in the method of segmentation half. Shape formations and achieve encryption of the plastic image through decoding symbols, meanings, and the significance of shape, color, and artistic techniques. As for the most important conclusions: The pictorial coding led to the success of organizing the elements in a manner of high aesthetic value that prompts the recipient to communicate between the vocabulary of the plastic image and dive into the structure of the subject.

Keywords: Formal coding, Aesthetic taste.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1227

الواقع الإفتراضي وأثرة في المنتج الصناعي

د. مصطفى محمد بركات [1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 31/7/2023 Date of acceptance: 29/9/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

تبحث الدراسة الحالية والموسومة (الواقع الافتراضي وأثرة في المنتج الصناعي). على تطوير المنتجات الصناعية التي تستخدم تقنية الواقع الافتراضي وتحديداً على التأثيرات التي تحدثها هذه التقنية في النتاج المظهري والأداء الوظيفي والتصميمي لتلك المنتجات، تتناول الدراسة في الفصل الأول مشكلة البحث وهي التركيز على أثر تكنولوجيا الواقع الافتراضي المستخدمة في المنتجات الصناعية، مما يظهر معالم التحول التقني في هذه المنتجات. وبناءً على ذلك، صاغت الدراسة مشكلة البحث التي أثارت تساؤلات متعددة، والتي تتمثل في مدى تأثير استخدام تكنولوجيا الواقع الافتراضي في تحسين وظائف المنتجات الصناعية. وتبرز أهمية الدراسة في الكشف عن استخدامات تقنية الواقع الافتراضي في المنتجات الصناعية. كما تهدف الدراسة إلى فهم أثر الواقع الافتراضي على تصميم المنتجات الصناعية، وذلك لتحسين جودتها وملائمتها لاحتياجات وتوقعات المستخدم. كما تناول الفصل تحديد المصطلحات والمفاهيم المتضمنة في نطاق البحث، وهذا سيساهم في توضيح الإطار النظري للدراسة.

ولتحقيق هدف البحث قام الباحث بجمع المحاور الأساسية للتحليل استنادا الى مباحث الإطار النظري والتي شملت ثلاث مباحث تناول المبحث الأول مفهوم تكنولوجيا الواقع الافتراضي في المنتج الصناعي، وفي المبحث الثاني تناول البحث فاعلية الأداء الوظيفي والتفاعل بين المستخدم ومنتجات الواقع الافتراضي أما المبحث الثالث تم استعراض أثر تكنولوجيا الواقع الافتراضي على الأداء الوظيفي والبنية الشكلية للمنتجات الصناعية ومن ثم تم تحديد المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. وفي الفصل الثالث، تم توضيح إجراءات البحث وطريقة اختيار العينة التي تم اختيارها بشكل قصدي وفقًا لأهداف البحث ومنهجيته. وتم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي في دراسة الحالة، نظرًا لملاءمته لموضوع البحث. واشتملت العينة على الشركات إلكترونية لصناعة الحاسوب. فيما كان الفصل الرابع، محتويا على النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث ومن ثم تضمن التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الواقع الافتراضي، المنتج الصناعي.

[1] وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ الجامعة التقنية الجنوبية /المعهد التقني الناصرية.

الفصل الأول

مشكلة البحث

يعد الواقع الافتراضي واحدًا من التطورات التكنولوجية الحديثة التي تشهد تقدمًا متسارعًا. يتطلب فهم تأثيره على المنتج الصناعي. لهذا يتطلب البحث في هذا المجال تحليل الاستخدامات الحالية والمحتملة لتكنولوجيا الواقع الافتراضي وأثرة في المنتج الصناعي، ودراسة كيفية توظيفها لتحقيق وظائف محددة في التصميم والأداء. كما ينبغي دراسة تأثير تلك التكنولوجيا على ابتكار المنتجات الصناعية وتوقع كيفية تحول الصناعة نتيجة لاعتمادها على تكنولوجيا الواقع الافتراضي.

ومن خلال ما تم التطرق له تتمحور مشكلة البحث الحالي حول معرفة أثر استخدام تكنولوجيا الواقع الافتراضي في تحسين الأداء الوظيفي والشكلي للمنتج الصناعي.

أهمية البحث:

1. الواقع الافتراضي يمثل تقنية حديثة ومتقدمة وأن فهم تأثيرها على المنتجات الصناعية يعزز فهمنا للتقنيات الحديثة ويمكن أن يفتح الأبواب أمام إمكانيات جديدة لتحسين المنتجات والتصاميم الصناعية.
2. باستخدام التقنيات الافتراضية مثل الواقع الافتراضي، يمكن توفير تجارب تفاعلية وواقعية للمستخدمين.
3. يمكن استخدام الواقع الافتراضي لاختبار وتقييم المنتجات الصناعية قبل إنتاجها بشكل فعلي، مما يساهم في تحسين الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي وتجربة المستخدم بشكل عام.
4. استخدام التقنيات الحديثة مثل الواقع الافتراضي في تطوير المنتجات الصناعية يمكن أن يسهم في تحقيق التميز التنافسي بين المنتجات الصناعية.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى: الكشف عن أثر الواقع الافتراضي في تصميم المنتج الصناعي.

حدود البحث:

يتحدد البحث بالمنتجات الصناعية الافتراضية من الحاسبات التي وظفت فيها تقنية الواقع الافتراضي للأعوام من 2018 – 2023والمتوفرة على مواقع الأنترنت لشركات مختلفة ولمصممين صناعيين.

تحديد المصطلحات:

❖ الواقع

عرفة أبن منظور على أنه ما حصل وتعين وأصبح عيانا منظورا او حدث، وهو بذلك وقع في زمن محصور وغير ممتد (Ibn Manzur,1999,p426).

* أفتراض

أفتراضا :على نحو أفتراضي , على نحو ظني أو أحتمالي المعرفة العلمية بالافتراض(omar,2008,p284)

الو اقع الافتراضي في اللغة:

ورد مصطلح الواقع الافتراضي لغويا في معجم اللغة العربية المعاصر انه الواقع التقريبي، محاكاة يولدها الحاسوب لمناظر ثلاثية الأبعاد لمحيط أو سلسلة من الأحداث تمكن الناظر الذي يستخدم جهازا إلكترونيا خاصا من أن يراها على شاشة عرض ويتفاعل معها بطريقة تبدو فعلية(omar,2008,656) .

الواقع الافتراضي اصطلاحا:

ورد تعريفه اصطلاحا بانه تجسيد تخيلي بوسائل تكنولوجية متطورة للواقع الحقيقي، لكنه ليس حقيقيا، بحيث يعطينا امكانيات لا نهائية للضوء والامتداد والاحساس والرؤيا والاضطراب بالمشاعر كما لو اننا في الواقع الحقيقي (Al-Khafaji,2001,p22) .

❖ **اما تعريفه اجرائيا :**

هو مفهوم يساهم في تحقيق تجارب ممتعة ومفعمة بالحيوية، حيث يمكننا الاندماج داخل بيئات افتراضية تقترب بشكل كبير من الواقع وتعزز تفاعلنا وتجربتنا الحسية من خلال تجارب تفاعلية مبتكرة ومثيرة للمستخدمين، مما يفتح الأبواب أمام إمكانيات جديدة في مجالات متعددة مثل التعليم، التدريب، وتطوير المنتجات والخدمات الصناعية. ومن خلال هذه التجارب الافتراضية، يمكنهم من تجاوز القيود الموجودة في الواقع الحقيقي والوصول إلى حالة مثلى تسهم في تحقيق تطلعاتهم وأهدافهم في تصميم منتجات صناعية.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول

أولا /مفهوم الو اقع الافتراضي في المنتج الصناعي ومكوناته وتطبيقاته

1- الو اقع الافتراضي

الواقع الافتراضي هو واقع يحاكي الواقع الحقيقي، ولكن من خلال عمليات إلكترونية رقمية ترتبط بعالم الكمبيوتر والشاشات والأدوات التكنولوجية المتقدمة. يتمثل هذا الواقع في تجارب مثل دخول "الطائرة الافتراضية" أو ارتداء أزياء أو خوذات محددة، حيث ينقل كامل جسدنا ومشاعرنا إلى العالم الرقمي. يتميز العالم الافتراضي بالصور والحركات والأصوات التي تبدو وكأنها تمثل الواقع اليومي، على الرغم من أنها ليست كذلك بالفعل. (Abdul Hamid,2009,p28)

صاغ العالِم المعلوماتي والفنان التشكيلي الأمريكي جارون لانير هذا المصطلح لوصف تجربة مستخدمي الكمبيوتر وألعابهم، حيث يعايشون العوالم التي يخلقها الكمبيوتر في نظم تجمع بين التصوير والصوت والحواس المحوسبة. هذا يسمح للأفراد بالاندماج داخل هذا العالم والتفاعل معه بشكل واقعي، حيث يشعرون كأنهم جزء منه. تتضمن هذه التجربة عوالم بصرية شبه واقعية ثلاثية الأبعاد تم إنشاؤها باستخدام الحاسوب. يتفاعل الأفراد مع هذه البيئات، سواء من خلال اللعب والحركة أو من خلال استكشاف مثلاثية الأبعاد كالغابات، والمعارك العسكرية، والفضاء الخارجي، وأعماق البحر، والأسواق وغيرها. وهذا يوفر تعريفًا للفن الافتراضي، حيث يتيح لنا التفاعل مع التكنولوجيا أن ننغمس في الصورة وعالمها، ونتفاعل معها بطرق مبتكرة. (Surkin, M & Cartright, L. (2001) .p129)

في كتاب "من الفن التكنولوجي إلى الفن الافتراضي"، قام فرانك بوبر بالتطرق إلى مفهوم المنطق الجمالي-التكنولوجي، الذي كان وراء عملية الإبداع التي سهمت في تشكيل ظهور تعبيرات فنية متميزة، والتي وجدت تجسيدها من خلال وسائط تكنولوجية. بالإضافة إلى ذلك، قام بوبر بوصف العلامات والتيارات الفنية البارزة في هذا المجال، والتي امتدت من عام 1918 حتى عام 1983، وشملت استخدامات متعددة مثل التصوير والحركة والإلكترونيات. تجلى هذا في فنون مثل الليزر والهولوغراف، بالإضافة إلى فنون الكمبيوتر والاتصال، وغيرها من المجالات التي ساهمت في تهيئة الأرضية لظهور عوالم افتراضية وفنونها، وذلك بفضل التقدم الكبير في مجالات الاتصالات والأقمار الصناعية والإنترنت وغيرها.

ومن ثم استعرض بوبر أيضًا الأعمال الرقمية وفنون الوسائط المتعددة، بالإضافة إلى الأعمال الإبداعية الرقمية التفاعلية. تناول أيضًا الوسائط المتعددة التي يمكن بثها مباشرة أو عبر الإنترنت، وهو ما يؤكد، وكما صرح، أن "الفن هو ما جعل التكنولوجيا أكثر إنسانية، وأن الفنون الافتراضية قدمت نموذجًا جديدًا للتفكير في القيم الإنسانية، وفتحت أفقًا جديدًا للاستفادة من الخيال في عصر التكنولوجيا. (p471 (Popper, F (2007) يمكن اعتبار الأعمال السينمائية التجريبية والتسجيلية، بالإضافة إلى أعمال الفيديو المبكرة، كتجارب أولية أرست الأساس لما يعرف بفنون الواقع الافتراضي. هذا النوع من الفن يعتمد بشكل كبير على تقنيات الكمبيوتر والإنترنت، ويجمع بين الفن واللعب والسياسة والاقتصاد وجوانب حياة الإنسان.

ظهر أول كمبيوتر في عام 1945، وكان استخدامه في البداية مقتصرًا على القطاع العسكري، ولم ينتشر استخدامه في القطاع المدني إلا في ستينيات القرن العشرين. أشارت روى أسكوت إلى أهمية مفهوم السيبرنطيقا في الفن عام 1966. وقد قام برنهام بالتطرق إلى مفهوم فن السيبورج (الإنسان المعدني)، الذي يبحث في علاقة الإنسان بالآلات وأنظمة المعلومات بعد ذلك بسنتين. في العام 1968، قدم دوغلاس أنجلبرت مخترع الفأرة محاضرة ضمن مؤتمر علوم الكمبيوتر، حيث قدم تصورًا عمليًا يتضمن مجموعة من الكمبيوترات المتصلة ببعضها عبر شبكة اتصالات. وقدم أمثلة مهمة حول مفهوم المؤتمرات المنظمة من خلال أجهزة الفيديو والتلفزيون(Video Conferencing) ، وكذلك مصطلح "النص الفائق أو الأفتراضي " .(Hypertext)بدأت أول كمبيوترات شخصية تظهر في عام 1975، وأعلنت شركة IBM عن أول نموذج لها في عام 1981. خلال تلك السنوات، ساهم تقدم تكنولوجيا المعالجات الدقيقة (Micro Processors) وتجارتها في ميلاد حقبة جديدة من التطور التكنولوجي. شهدت هذه الحقبة تطورات مهمة في مجالات الإنسان الآلي والأتمتة (Automation) وغيرها. (Popper, F (2007) p473)

لهذا تعد تكنولوجيا الواقع الافتراضي هي واحدة من أهم التطبيقات التي تم تحقيقها في مجال تطوير الحوسبة حتى الآن. تستخدم هذه التقنية بشكل فعّال في مجالات متعددة مثل الطب والتصميم والهندسة والعمارة والمجالات العسكرية. بدأت فكرة الواقع الافتراضي في منتصف الستينيات تحت أسماء مختلفة مثل المحتوى التشبيهي عالي المصداقية، والبيئة الافتراضية، والواقع الاصطناعي أو المصنع. (Azuma, R. (T.1997 P4

ظهر مصطلح "الفضاء الفائق(Cyber space) في عام 1984، وقد صاغه وليم جيبسون في روايته Neuromancer، التي تندرج ضمن أدب الخيال العلمي. من خلال هذه الرواية، أصبحت العلاقة بين الفن والتكنولوجيا أكثر وضوحًا، حيث أصبح من الصعب تمييز الحدود بينهما. (Popper, F (2007) p475)
وعلى الرغم من أن الواقع الافتراضي ليس واقعا بالمعنى الحرفي للكلمة فأنه ينتج تأثيرات واقعية على مستخدميه انفعالات وصيحات وفرح وحزن وغيرها

ستكون التكنولوجيا المتقدمة للتصوير هي تكنولوجيا الكاميرا الافتراضية. ستتكامل هذه التقنية في أجهزة الهواتف النقالة وستتيح للأفراد نقل صورة ثلاثية الأبعاد لأنفسهم من خلال الهاتف ومشاركتها مع الآخرين. وستتيح هذه الكاميرات الافتراضية للمستخدمين تجربة غير مسبوقة في التصوير، حيث يمكنهم التقاط صور واقعية جدًا وتبادلها بطريقة تشعر وكأنها حقيقي(https://www.vrs.org.uk/virtual-reality/what-is-virtual-reality.html) وستوفر تقنية الكاميرا الافتراضية إمكانية استكشاف الصور ثلاثية الأبعاد دون الحاجة لنظارات خاصة. وسنتمكن من استعراض الصور من زوايا متعددة وتفاصيل دقيقة، مما يوفر تجربة مشاهدة مدهشة وواقعية.

شكل (1) يوضح أحد أنواع الكاميرات الافتراضية

ستستخدم هذه التكنولوجيا في تطبيقات الملاحة والخرائط. وسنتمكن من استكشاف الخرائط والمعالم الأثرية ثلاثية الأبعاد بشكل واقعي وتفصيلي. وكذلك سنتمكن من تصفح الشوارع ورؤية المباني والمعالم البارزة كأننا نشاهدها في الواقع، مما يسهل التوجيه والاستكشاف في البيئة المحيطة. وبفضل تقنية الكاميرا الافتراضية، ستتوفر ألعاب أكثر واقعية وتفاعلا. وسنتمكن من الانغماس في عوالم افتراضية مدهشة والمشاركة في تجارب تفاعلية غامرة. ستكون الألعاب ثلاثية الأبعاد جزءا من واقعنا، حيث سنعيش تجارب ألعاب مذهلة ومثيرة للمشاعر. (Weinrich, T., Wölfelqq C., & Grote, B. 2018 p17)

من خلال ما تقدم يمكن الوصول إلى حقيقة أن تكنولوجيا الكاميرا الافتراضية ستحقق ثورة في عالم التصوير والترفيه، وستمنحنا تجارب غير مسبوقة في التواصل والتجربة البصرية. ستكون هذه الكاميرات جزءا أساسيا من حياتنا في المستقبل القريب وستجعلنا نشاهد ونشعر بالعالم بشكل جديد ومثير.

المبحث الثاني: فاعلية الأداء الوظيفي والتفاعل بين المستخدم ومنتجات الو اقع الافتراضي

لكي يبدو الواقع الافتراضي واقعيًا، يتعين عليه أن يستجيب لحركات المستخدم ويتفاعل معها، مما يؤدي إلى تحقيق تجربة تفاعلية تقرب المستخدم من الواقعية. يُعد الحاسوب جزءًا أساسيًا في تحقيق هذا التفاعل، مما يجعله عملية سهلة. وبذلك، يصبح المستخدم جزءًا نشطًا في التفاعل مع العناصر المختلفة،

مثـــــل الأجســـــام والشخصـــــيات والأمـــــاكن، فـــــي عالمـــــه الخيـــــالي الافتراضي(http://en.wikipedia.org/wiki/Virtual_reality)

يُعرَّف الواقع الافتراضي بأنه بيئة ثلاثية الأبعاد تفاعلية تم تصميمها بالكامل باستخدام الحاسوب. تتيح هذه البيئة للمستخدم الشعور بالواقعية، حيث يمكنه التفاعل مع العناصر المحيطة بها بطريقة تجعله يشعر كأنه يعيش واقعًا مختلفًا تمامًا. على سبيل المثال، يمكن للمستخدم أن يشعر وكأنه جزء من المشهد الذي يُعرض أمامه.

وفيما يخص الوجهة نحو هذا النوع من التكنولوجيا، يُشير (جاكسون) إلى أن الواقع الافتراضي يعتمد على تكنولوجيا تصميم الكمبيوتر لإنشاء بيئة تُحاكي الواقع الحقيقي، لكن بطريقة تختلف عن واجهات الاستخدام التقليدية. يقوم الواقع الافتراضي بدمج المستخدمين في تجربة فعلية، حيث يشعرون بالغمر في البيئة ويتفاعلون معها بشكل وثيق. يتم تحقيق هذا من خلال محاكاة الحواس المختلفة، مثل الرؤية والسمع واللمس حتى الشم. هذا التفاعل يحوّل الكمبيوتر إلى نافذة إلى عوالم مختلفة، ويُظهر القدرة الاستثنائية للحواس البشرية على استيعابها(https://alwafd.news/essay/31980 .)

ومع ذلك يُلاحظ أنه في بعض الأحيان قد تكون هناك قيود تكنولوجية تمنع تحقيق الواقعية الكاملة للتجربة، مما يجعل من الصعب الوصول إلى درجة كاملة من الواقعية المطلوبة. وقد يتجه الناس نحو سماع عن مفهوم الواقع الافتراضي دون فهم دقيق لطبيعته والتجهيزات المستخدمة فيه. كما في الشكل رقم (1) الذي يمثل بيئة افتراضية

شكل (2) البيئة الافتراضية التي تنقل مستخدم الواقع الافتراضي الى عالم واقعي

المصدر www.masrawy.com580 × 290

حيث يمكن للمواقع الافتراضية أن تكون تمثيلًا متطابقًا جزئيًا أو كليًا لأماكن حقيقية موجودة أو لتصور عوالم خيالية. ومع ذلك، فإن الخاصية الأساسية للفضاء الافتراضي والتي يتمتع بها بشكل عام هي القدرة على التأثير في وعي المستخدم وتوجهه ليصبح جزءًا من هذا العالم الخيالي.(https://www.computer.org)

يُعَدُّ الفضاء الافتراضي حالةً من التنظيم الذاتي واللامركزية والمرونة الفائقة، وقد يصل حتى حد الفوضوية. فهو يتميز بالقدرة الهائلة على التطور والنمو، وهذا ما ألهم خيال المصممين لاستخدام هذه التقنية في مجموعة متنوعة من المجالات. يُمكن تطبيق الواقع الافتراضي في الألعاب المنزلية والمحاضرات الجامعية، ويُعَدُّ ثورة في صناعة أجهزة العرض. وتوجد آفاق كثيرة ستنفتح بتطبيق هذه التقنية. حيث يركز

الفضاء الافتراضي على إنشاء بيئات تفاعلية تعزز مشاركة المستخدم وتفاعله مع العالم الافتراضي. يُعدُّ استخدام الواقع الافتراضي مثيرًا للإبداع، حيث يمكن استغلاله في تصميم ألعاب مثيرة وتجارب تفاعلية رائعة. وتوفر تلك التقنية إمكانيات هائلة للتطوير في مجالات مثل التعليم والتدريب والعلاج وتصميم المنتجات. (https://developer.oculus.com)

باستخدام الواقع الافتراضي، يمكننا الانغماس في بيئات ثلاثية الأبعاد والتفاعل معها، مما يتيح لنا تجربة تجسيد الأفكار والتخيلات بطرق لم يكن ممكنًا تحقيقها من قبل. وبفضل قدرته على خلق تجارب شبيهة بالواقع، يمكن لنا الاستفادة من الفضاء الافتراضي للتفاعل مع بيئات ومحتوى مبتكر يعزز التعلم والترفيه والتواصل الاجتماعي. وبشكل عام يمثل الفضاء الافتراضي تقنية مبتكرة تعد مصدر إلهام للابتكار والتطوير في مجالات متعددة، وتوفر تجارب استثنائية للمستخدمين في عوالم واقعية أو خيالية. فالتصور الافتراضي يمكن تطبيقه على مجموعة متنوعة من الأغراض الترويج للتجارة، كأكشاك لعرض وكواجهات افتراضية في السيارات والطائرات ولعب الأطفال وغيرها من الأجهزة التي تستخدم فيها تقنية الواقع الافتراضي.

(https://docs.unity3d.com/Manual/XR.html).

هذه التكنولوجيا المبتكرة ستغير طريقة تفاعلنا مع الصور وستفتح لنا أبوابا جديدة في عالم التصوير والتجربة البصرية. ستضيف بعدا إضافيا من الواقعية والتشويق إلى تجربتنا اليومية مع الصور، وستمنحنا إمكانية استكشافها بطرق لم نكن نحلم بها من قبل. في المستقبل، ستكون خرائط جوجل متاحة على الأجهزة الإلكترونية بتقنية مجسمة ثلاثية الأبعاد. سيتمكن مستخدمو الأجهزة الافتراضية من التفاعل مع هذه الخرائط والمجسمات المعمارية كما لو كانت واقعا افتراضيا، مما يتيح لنا قراءة وتحليل المناطق الجغرافية بسهولة. وباستخدام هذه التقنية ستتاح لنا ألعاب مجسمة جديدة أكثر واقعية ومثيرة. وقد يتم تطبيق هذه التقنية في مجالات أخرى غير الترفيه. فمن الممكن إنشاء متاحف أثرية تعرض الأعمال النادرة والقيمة بأبعاد حقيقية، وتستخدم في مجال الصناعة والتصميم. وكذلك في عملية تسويق المنتجات.(p39 .(Benavides, X., Mejía, J. F., & Ma, L. 2019

ومن خلال ذلك نستنتج بأن الو اقع الافتراضي يعزز تفاعل المستخدم مع الحاسوب ويتيح له تجربة بيئات و اقعية أو خيالية بصريًا في الأبعاد الثلاثة. يعتبر الو اقع الافتراضي أداة فعالة في مجالات مختلفة مثل الطب والتصميم والهندسة والعمارة والمجالات العسكرية، ويعد مصدر إلهام للمصممين لتحقيق الابتكار والكمال في منتجاتهم وتوفير الجهد والوقت والموارد.

المبحث الثالث: أثر تكنولوجيا الو اقع الافتراضي على الاداء الوظيفي والبنية الشكلية للمنتج الصناعي

الواقع الافتراضي هو مفهوم جديد يضيفه التكنولوجيا إلى مجال التصميم المعاصر. يعتمد نجاح البيئة الافتراضية سواء كانت محاكاة للواقع الحقيقي أو تجسيدًا لعالم خيالي على قدرتها على جعلنا نتعايش حسيًا وننندمج داخلها كأنها واقعية. يعد الواقع الافتراضي بيئة اصطناعية تمكننا من ممارسة الخبرات بصورة تقترب من الواقع. يمكن أن ننظر إلى الواقع الافتراضي على أنه نقلة نوعية في مفهوم المحاكاة الرقمية، حيث يمثل ذروة التقنية في هندسة الخيال ويجمع بين العلم والفن والتكنولوجيا. يستغل الواقع

الافتراضي خداع الحواس لخلق منتجات صناعية افتراضية أكثر تطوراً. وباستخدام التكنولوجيا المتقدمة في الواقع الافتراضي، يمكننا الانغماس في بيئات افتراضية والتفاعل معها بطرق واقعية. يمكننا أن نتجول في عوالم خيالية، نستكشف أماكن غير مألوفة، ونعيش تجارب فريدة دون الحاجة إلى التواجد الفعلي في هذه الأماكن. ويتيح لنا الواقع الافتراضي استكشاف وتجربة أشياء جديدة وتوسيع آفاقنا بطرق مذهلة. (p934 .(Weinrich, T., Wölfel, C., & Grote, B. 2018

ومع تقدم ثورة تكنولوجيا المعلومات الرقمية، دخلت التكنولوجيا مجالات متعددة وركزت البرامج الجديدة بشكل كبير على مساعدة المصممين في تمثيل أفكارهم بصورة بصرية. ومن بين هذه التقنيات الجديدة يأتي الواقع الافتراضي كأحد المفاهيم التكنولوجية التي بدأت تستخدم مؤخرًا من قبل المصممين والخبراء في عدة مجالات.

تكنولوجيا الواقع الافتراضي . تغير الطريقة التقليدية التي يتم بها تصميم المنتج , لأنها تساهم في وضع التصور للمنتج , واظهار وعرض الفكرة , ورؤية المنتج وتحليله وتعديله بشكل سريع وأكثر سهولة , واختباره والتحقق منه واتخاذ القرار بدلا من الطرق التقليدية المتبعة في تقديم التصميمات ثنائية الأبعاد ثم عمل نموذج أولي .(الحويفي , 2023 ,ص323)

تحقق تقنية الواقع الافتراضي باستخدام المحاكاة Simulation في مجال التصميم الصناعي كل من الأتصال عن بعد Tele-communication , التعاون عن بعد Tele-Cooperation , التنسيق عن بعد Tele-Coordination التعلم عن بعد Tele-Education , وذلك يتيح لأكثر من مصمم المشاركة معا في وضع تصميم ما من خلال التلاقي في نفس البيئة الافتراضية المقترحة , الاتصال بين كل من المصمم الصناعي وبين رجال الصناعة . وتحقيق الأظهار لمستندات عملية التصميم بالأقناع المطلوب للمهتمين. وتتعدد المجالات التي يستطيع المصمم استخدام تقنيات الواقع الافتراضي فيها .(Al-Huwaifi,2023,p324)

عن طريق ذلك عززت هذه التكنولوجيا طبيعة الاستخدام والتفاعل مع المنتجات الصناعية التي تغير نظامها التصميمي بشكل كبير تبعا للإمكانيات التي تتيحها تكنولوجيا الواقع الافتراضي وتستخدم تكنولوجيا الواقع الافتراضي في المجال العسكري إذ بعد تنفيذ المناورات الحربية بصورة حقيقية عملية مكلفة مادياً، وقد ينتج عنها إصابات وخسائر كما أنها معرضة للتجسس والمراقبة يتم استعمال الواقع الافتراضي لمحاكاة المعارك وعمليات الإنزال والتسلل وتخليص الرهائن ، أما في حقل الفضاء فإن وكالة أبحاث الفضاء والطيران الأمريكية (NASA) تستخدم نظام واقع افتراضي لتدريب رواد الفضاء على المناورة والحركة والتنقل في الفضاء , وهكذا نجد أن الواقع الافتراضي هو وسيلة تتيح لنا الذهاب إلى أماكن لم نكن لنستطيع الوصول إليها يوماً ما والقيام بإعمال من الصعب أو المكلف القيام بها ، كما أنه وسيلة لجعل الكمبيوتر يتأقلم ويتكيف مع المستخدم بدلاً من العكس . (Okafor, C. C., & Kirsch, D. J. 2020 .P380)

حيث يعتبر الواقع الافتراضي تقنية تمكن الحاسوب من التفاعل مع حواس الإنسان والتعامل معها، ويعتمد على ردود الفعل لتصرفات المستخدم بشكل تلقائي. ويمثل الواقع الافتراضي واجهة افتراضية تمكن الإنسان من التفاعل مع الحاسوب بشكل واقعي، حيث يعمل كوسيط بينهما. وباستخدام الواقع الافتراضي، يمكن للمصممين والمستخدمين التفاعل مع بيئة الكمبيوتر بشكل غير حقيقي، حيث يمكنهم

تجربة محاكاة واقعية لمفاهيمهم وأفكارهم. يعتمد الواقع الافتراضي على استشعار وتحليل حركات المستخدم وردود فعله لتوفير تجربة تفاعلية فعالة.

لهذ يمكن القول إن الواقع الافتراضي هو تقنية تجمع بين الحوسبة والتفاعل البشري، حيث يتيح للمصممين والمستخدمين التعامل مع الحواس البشرية بشكل افتراضي. تعتبر هذه التكنولوجيا وسيلة مبتكرة لتحقيق تفاعل وتجربة مستخدم مثيرة وواقعية في عالم الحاسوب (Okafor, C. C., & Kirsch, D. J. 2020 .P382). تقدم التكنولوجيا في عصر ثورة تكنولوجيا المعلومات الرقمية فرصًا عديدة في مجالات مختلفة. واحتلت البرامج الجديدة مكانة مهمة في تمثيل الأفكار بصورة بصرية، ومن بين هذه البرامج يأتي الواقع الافتراضي كتكنولوجيا حديثة يستخدمها المصممون وخبراء متخصصون.

ويعتبر الواقع الافتراضي تقنية تحاكي الواقع أو تسعى لاقترابه في التمثيل وتأثيره على المستخدم. يتم إنشاء الواقع الافتراضي عبر تقنيات رقمية تسمح للمستخدم بالتفاعل في بيئات ثلاثية الأبعاد تختلف تمامًا عن الواقع الحقيقي، وتقدم له تجربة تفاعلية بصرية في الوقت الحقيقي مع جميع الحواس. تستخدم هذه التقنية مجموعة من الأجهزة الرقمية والتقنيات لتحقيق ذلك. وتعزز هذه التقنية طبيعة استخدام وتفاعل المستخدمين مع المنتجات الصناعية، حيث يتم تعديل تصميمها بشكل كبير لتلبية متطلبات التكنولوجيا الافتراضية. تظهر هذه التقنية لغة جديدة للتواصل من خلال الخيال والضوء الليزري والشاشات الافتراضية.

(Xu, X., Li, Y., & Xie, S. Q. 2017 p139.).

تمتاز التكنولوجيا الرقمية بإمكانها تحفيز حواس الإنسان من خلال الواقع الافتراضي، حيث يتم إنشاء بيئات افتراضية تمتلك حرية كبيرة تجاوز حدود الواقع الحقيقي. وتعتبر هذه التقنية مصدرًا للإبداع الكبير، حيث يمكن للإنسان التعبير عن احتياجاته المختلفة وتحقيق حالة مثالية للمنتجات الصناعية الجديدة. وبفضل التكنولوجيا الافتراضية، يتمكن المصمم الصناعي من خلق منتجات ذات فعالية وظيفية وتصميم شكلي جديد باستخدام تقنيات تكنولوجية متقدمة. فهي تساعد في توفير الوقت والجهد وتقليل التكاليف الاقتصادية المرتبطة بعملية التصميم والتطوير. بهذه الطريقة، يتمكن الإنسان من الوصول إلى حالة مثالية للمنتجات التي يسعى إليها، حيث يتم تلبية احتياجاته بشكل أفضل وتحقيق تجربة مستخدم متميزة. يعتبر الواقع الافتراضي واحدًا من أدوات المصمم الصناعي لتحقيق الابتكار وتحسين عملية التصميم والتطوير(Okafor, C. C., & Kirsch, D. J. 2020 .P383).

من خلال ما تقدم يمكن الوصول إلى حقيقة بأن الو اقع الافتراضي يشكل مصدرًا لتحفيز حواس الإنسان عبر استخدام تقنيات تكنولوجية رقمية. يهدف من خلالها الو اقع الافتراضي إلى خلق بيئات ومساحات افتراضية تتمتع بدرجة عالية من الحرية، حيث يتم تجاوز قيود الو اقع الفعلي . هذا التفاعل مع الو اقع الافتراضي يولد مستويات عالية من الإبداع، مما يتيح للإنسان التعبير عن احتياجاته المختلفة والوصول إلى حالة مثلى لتصميم منتج صناعي جديد.

حيث ترتكز الأهمية على كيفية استخدام المصممين الصناعيين لتقنيات التكنولوجيا في خلق منتجات ذات فعالية ووظائف متطورة، بالإضافة إلى تصاميم شكلية جديدة. تساهم هذه التقنيات في توفير

الوقت والجهد، وتقليل التكاليف الاقتصادية. هذا النهج يدفع باتجاه تطوير منتجات تلبي تطلعات واحتياجات المجتمع، بما يتوافق مع التقدم التكنولوجي والتغييرات في رغبات المستخدمين . وباستخدام التكنولوجيا الو اقع الافتراضي يمكن للمصممين الصناعيين تحقيق تحسينات كبيرة في عمليات التصميم والإنتاج مما يسهم في تطوير منتجات مبتكرة تلبي احتياجات المستهلكين بشكل فعال وذكي.

مؤشرات الإطار النظري

1- يعتبر الواقع الافتراضي أداة قوية يمكن استخدامها لتحسين عمليات التصميم والتطوير والإنتاج الصناعي. يمكن استخدام الواقع الافتراضي لتوفير محاكاة واقعية للعمليات الصناعية، مما يساعد على تحسين كفاءة العمل وتقليل الأخطاء.

2- يمكن استخدام الواقع الافتراضي لتطوير نماذج افتراضية للمنتجات واختبارها قبل تصنيعها بشكل فعلي. هذا يسمح للشركات بتحسين تصميماتها وتجربة مختلف الخيارات قبل الاستثمار في عمليات الإنتاج.

3- يمكن استخدام الواقع الافتراضي لتدريب العمالة الصناعية وتعليمهم عن عمليات الإنتاج والصيانة بطرق تفاعلية وواقعية. يساعد ذلك على تحسين مستوى المهارات والسلامة في مكان العمل ويقلل من وقت التدريب التقليدي.

4- يمكن للواقع الافتراضي أن يقلل من التكاليف والوقت المستغرقين في تطوير وتجربة المنتجات الجديدة. من خلال استخدام المحاكاة الافتراضية، يمكن للشركات اختبار المفاهيم والتصميمات قبل بدء عملية الإنتاج، مما يقلل من الأخطاء ويحسن كفاءة العمل.

5- يمكن استخدام الواقع الافتراضي لتوفير تجارب مستخدم واقعية ومذهلة للمنتجات الصناعية. يمكن للعملاء التفاعل مع المنتجات واختبارها في بيئة افتراضية، مما يساعدهم على اتخاذ قرارات أفضل وتحسين رضاهم العام.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1- منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل نماذج العينة بوصفه الاسلوب الملائم للوصول الى نتائج علمية تطويرية يعتمد عليها من خلال الوصف للظاهرة والتمكن من ايجاد حلول لمشكلة البحث.

2- مجتمع البحث:

تحدد مجتمع البحث الحالي بالحاسبات الإلكترونية التي تعتمد على تكنولوجيا الواقع الافتراضي والمتوافقة مع موضوع وهدف الدراسة، للأعوام (2018 – 2023) لشركة NEC وشركة مايكروسوفت وشركة آبل فيجن برو .

3 -**عينة البحث:**

لقد اعتمد الباحث على اختيار عينة قصدية (عمدية) لتلافي التكرار في المواصفات العامة لأغلب مفردات مجتمع البحث ووفقا لهدف البحث فقد تم اختيار (3) نماذج من منتجات الشركات مختلفة لصناعة الحاسوب

4: اداة البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث لابد من تصميم اداة تستعمل لتحليل نماذج العينة التي اختارها الباحث في بحثه الحالي، لذلك قام بتصميم استمارة تحديد محاور التحليل على وفق مؤشرات الإطار النظري وما جاءت به المصادر والادبيات التي تناولت موضوعات البحث، اذ تحددت محاور هذه الاستمارة

5- صدق الاداة:

لغرض التأكد من ملاءمة استمارة تحديد محاور التحليل وصحتها تم عرضها على عدد من المحكمين المختصين[1] من ذوي الخبرة والدراية في مجال التصميم الصناعي ومناهج البحث العلمي وتم تبنيها بعد الأخذ بوجهات النظر المطروحة من قبل لجنة الخبراء[2] وبما ينسجم وتحقيق أهداف البحث.

6- ثبات الاداة:

لغرض التأكد من صحة وثبات الاداة تم الاستعانة بمحللين خارجيين " من ذوي الخبرة والدراية في مجال التصميم الصناعي وأكدوا ثبات الاداة للخبراء المحكمين بعد اطلاعهم على نماذج التحليل وكانت نسبة الاتفاق بين المحللين 85% وبذلك تمكن الباحث من القيام بعملية تحليل العينة.

---

[1] **لجنة المحكمين:**

أ.م.د محمد علي حسين / اختصاص تصميم صناعي / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

م.د عصام نوري / اختصاص تصميم صناعي / كلية الفنون التطبيقية.

[2] **لجنة الخبراء:**

أ.د. نوال محسن علي/ اختصاص تصميم صناعي/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

أ.م.د. عبد الكريم علي حسين القيسي تصميم صناعي/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

أ.م.د. جاسم أحمد زيدان/ اختصاص تصميم عي / جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

م.د. علي غازي مطر / اختصاه تصميم صناعي / جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

م.د. جاسم خزعل بهيل / اختصاص تصم / جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

الفصل الثالث

وصف وتحليل عينة البحث

نموذج رقم (1) حاسوب نوع p-ISM-5PEN PC

Fig.1 5 Pen PC Technology

الوصف العام

الشركة المصنعة: NEC

الشكل: منظومة متكاملة مكونة من خمس وحدات أسطوانية الشكل ضمن قاعدة مربعة الشكل تمثل الحاسوب

محتويات الحاسوب: شاشة افتراضية تعمل بتقنية Wi-Fi ومعالج رقمي ثنائي النواة

1-المتغيرات الشكلية (الجمالية، والوظيفية) للمنتج الصناعي الافتراضي.

الشكل الجديد للمنتج يمثل تغييرًا شاملاً وهيئة جديدة، كما يوفر الأداء المتعدد للوحدات الخمسة قيمة أدائية جديدة تختلف عن المنتجات المشابهة في الواقع. تجسد الإمكانيات التكنولوجية المستخدمة تصميمًا حديثا، حيث تساهمت المتغيرات الشكلية الجديدة في التصميم في تعزيز القيم التعبيرية التي تعبر عن واقع تكنولوجي . يرتبط بالتحول في الفكر التصميمي لهذا المنتج بالتطورات العلمية والتكنولوجية الافتراضية التي تتجه إليها، مما يؤدي إلى تميز هذا التصميم بالحداثة في كافة مكوناته الشكلية والنظم الوظيفية والتعبيرية.

3- أثرالو اقع الافتراضي على المتغيرات التكنولوجية والتقنية في الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي.

تم تحقيق فاعلية تصميمية مؤثرة بشكل كبير في الناتج الكلي لهيئة التصميم لهذا الحاسوب، حيث ساهم في تفعيل جذب الانتباه من خلال الشكل العام للتصميم. الذي يتميز التصميم بالبساطة والخفة، حيث تم تصميم الحاسوب على شكل وحدات اسطوانية تشبه القلم بسمك قليل، مما أدى إلى تقليل الحجم وتحقيق تبسيط واضح. ومع ذلك فإن التصميم يظهر تفوقًا شكليًا يتميز بالبساطة وسهولة الاستخدام من خلال الأجزاء الصغيرة في التصميم. حيث تم تحقيق الأداء الوظيفي من خلال استخدام نظام تشغيل واقع افتراضي يعمل على توجيه الصور الذهنية للمستخدم وتفعيل الوظيفة المرغوبة. تحقق هذه التقنية وسيلة اتصال فعالة وأداء وظيفي فعّال، وبالتالي يمثل هذا التصميم تقدمًا في عالم تصميم الحواسيب المحمولة.

ويتمثل التطور العلمي والتقني في تصميم هذا النموذج في تحول وتغيير النظم المعتادة في التصميم الحالي، وذلك من خلال تجزيء وتركيب مكونات التصميم الخمسة التي تشكل نظام الحاسوب. تم ترتيبها وتحريكها وتوجيهها وفقًا للاحتياجات أثناء الاستخدام، مما يجعلها فريدة ومختلفة عن الأجيال السابقة من تصاميم المنتجات. يتميز تصميم هذا النموذج بأسلوب جديد في تنفيذ وظائف تسهّل عملية الاستخدام وتحقق تجربة مستخدم محسنة.

4- فاعلية الو اقع الافتراضي للمنتج الصناعي و أثرة على المستخدم.

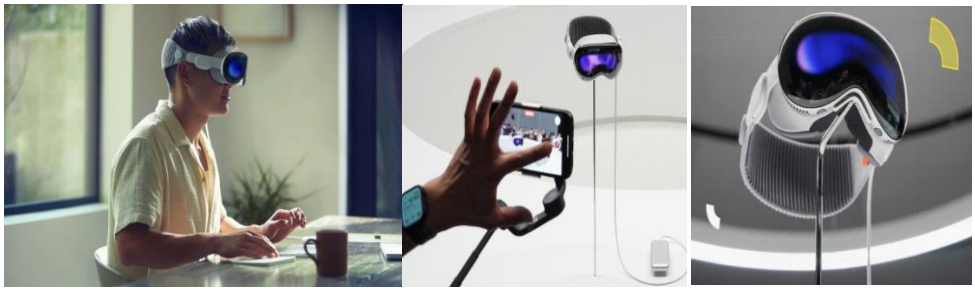
يتم التركيز على استخدام أنظمة وواجهات الواقع الافتراضي في التصميم الصناعي للمنتجات، لتعزيز تفاعل المستخدم مع المنتج والشعور به. حيث يتم تصميم المنتج الحالي ليكون نموذجًا للمنتجات الافتراضية المميزة، ويتم تحقيق ذلك من خلال توظيف فعاليتين افتراضيتين: الشاشة الافتراضية ولوحة المفاتيح الافتراضية. يمكن لمستخدمي الواقع الافتراضي في المنتج الصناعي استخدام الوظائف بشكل طبيعي وحر.

حيث تم تصميم المنتج بوجود عمليتين افتراضيتين تساهمان في إضافة مساحة تفاعلية من قبل المستخدم، وتعزز العناصر التفاعلية في التصميم وتزيد من مساحة السطح الظاهري للمنتج. لتُضيف تكوينات افتراضية من خلال لوحة المفاتيح الافتراضية والشاشة الافتراضية، وتُظهر طريقة التفاعل الافتراضية في المنتج من خلال استخدم المصمم الواقع الافتراضي لإضافة عناصر جديدة إلى التصميم التي لا تظهر بوضوح في الشكل الأولي، ولكن عملية إظهارها افتراضيًا تعتبر تحولًا تصميميًا جديدا في نوعية التصميم. يميز هذا النهج في الظهور وعملية التفاعل الافتراضية تصميم جديد للمنتج. بالإضافة إلى ذلك، توجه المصمم في التفكير نحو إضافة أجزاء تكميلية للتصميم خارج الشكل المادي والتعامل معها بشكل افتراضي، مما يضفي خاصية الحداثة على الفكر والتصميم للمنتج.

النموذج رقم (2) الحوسبة المكانية

نظارة الواقع المعزز "فيجن برو(Vision Pro) "أو نظارة "الواقع المختلط"

الشركة المصنعة / آبل فيجن برو



الوصف العام للجهاز

تم تصميم "فيجن برو" لتقديم أداء حوسبي عالي الجودة في تصميم صغير الحجم يمكن ارتداؤه. تبرز هذه النظارة بنظام عرض فائق الوضوح المبني فوق شريحة سيليكون من شركة "أبل". تستخدم "فيجن

برو" تكنولوجيا "ميكرو أولد" المبتكرة لتضمين 23 مليون بكسل في شاشتين، حيث يبلغ حجم كل منهما حجم طابع بريدي، وتتميز بتنوع ألوانها ونطاق ديناميكي عالٍ.

تُعَدُّ هذه النظارة جهازًا للحوسبة المكانية يمزج بين العالم الرقمي والعالم المادي، وتشكل ثورة في مجال التكنولوجيا الرقمية. تهدف النظارة "الثورية" إلى دمج الواقع مع المحتوى الرقمي، مما أدى إلى تسميتها بنظارة "الواقع المختلط". تعتمد النظارة على شريحة معالجة "M2" ونظام تشغيل مخصص يُعرَف بـ "VisionOS"، الذي تم تطويره خصيصًا ليكون ملائمًا للحوسبة المكانية وتجارب الواقع المعزز والافتراضي.

1-المتغيرات الشكلية (الجمالية، والوظيفية) للمنتج الصناعي الافتراضي.

التصميم الحديث للمنتج يركز على تحقيق المواءمة الشاملة بين التقنية والوظيفة والجمالية. استند المصمم إلى فلسفة معرفية في عملية التصميم، حيث قام بتحويل هذه المعرفة إلى مجموعة متغيرات استخدمها في تحسين المنتج الافتراضي. هذا النهج المعرفي المبتكر ساعد المصمم على صياغة شكل مبتكر ومتنوع يتمتع بالقيم الأدائية والمعرفية.

حيث أظهر التصميم القيمة الجمالية الشكلية من خلال توظيف التكنولوجيا الافتراضية والتنوع والحداثة في مفردات التصميم. كما نتج عن استخدام التكنولوجيا الافتراضية في جهاز كمبيوتر مكاني، يمزج بين المحتوى الرقمي والعالم المادي، ما يعتبر ثورة في عالم التكنولوجيا الرقمية حيث أظهرت المتغيرات الشكلية الجديدة في التصميم تحولًا في الفكر التصميمي، حيث تم إدخال قيم تعبيرية جديدة تعكس واقع تكنولوجي جديد . يمكن ربط هذه المتغيرات الشكلية بالتطورات العلمية والتكنولوجية الافتراضية التي يتجه لها الفكر التصميمي الحديث

2-أثر الو اقع الافتراضي على المتغيرات التكنولوجية والتقنية في الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي.

في تصميم هذا المنتج تم الاعتماد على التكنولوجيا الافتراضية المتاحة في المنتجات الصناعية الافتراضية. عمل المصمم على توظيف هذه التكنولوجيا في المنتج الحالي ليكون متطابقًا مع عصر التكنولوجيا ومتوافقًا مع الميزات المتطورة التي تعتمد على الواقع الافتراضي. تجسد التصميم الحالي مجموعة من المتغيرات التكنولوجية والتقنية التي تلبي متطلبات الضرورة في الفكر التصميمي، والتي تنبعث من الروح العصرية عبر اكتشافات علمية وتطورات تقنية.

حقق النموذج أعلاه مجموعة من التأثيرات الانفعالية كقيم تعبيرية، حيث أضفى التصميم الجديد فعالية وظيفية نتيجة لاستخدامه لتقنيات وتكنولوجيا متطورة، كما ظهرت أنظمة جديدة في الأداء. أبرزت هذه القيم تحديدًا في وحدات المنتج مثل شاشة العرض ووحدة الكيبورد. هذا التحول التصميمي أسهم بشكل كبير ومؤثر في الناتج الكلي للهيئة التصميمية للحاسوب، وساهم في تحقيق الحركة وتفعيل قوى الجذب في الشكل العام للتصميم. وتميز التصميم بالبساطة واختزال والخفة، إذ صُمم الحاسوب على شكل نظارة، مما أدى إلى تحقيق تفوق عالٍ في اختصار الحجم واختزاله بشكل واضح. وعكست هذه التغييرات التصميمية التحسينات الشكلية والوظيفية، حيث سهلت استخدام الأجزاء المنظومة الصغيرة الحجم وتحقيق الأداء الوظيفي كنظام تشغيل عن طريق الواقع الافتراضي، مما أضاف قيمة اتصال وفاعلية وظيفية أدائية للمنتج.

3-فاعلية الو اقع الافتراضي للمنتج الصناعي و أثرة على المستخدم.

تُقدم التكنولوجيا الحالية نموذجاً للمنتجات الافتراضية النموذجية، حيث يتم استخدام الشاشات ولوحات المفاتيح الافتراضية كأدوات افتراضية تعمل على تعزيز تفاعل المستخدم مع البيئة الافتراضية وتمكينه من الشعور بالتحكم التام والحرية في استخدام وظائف المنتج.

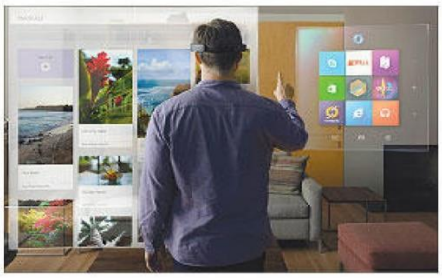
كما يتمثل التصميم الحالي في إضافة مساحة فضائية تفاعلية تُمثِّلها العناصر التفاعلية الجذابة المتكاملة مع التصميم المادي للمنتج. ويتم ذلك من خلال تكامل لوحة المفاتيح الافتراضية والشاشة الافتراضية لإضفاء جاذبية ووظائف إضافية على المنتج. ويلاحَظ في هذا المنتج طريقة تفاعل المستخدم مع المنتج باستخدام التقنيات الافتراضية. وقد تم استخدام التصميم الواقع الافتراضي لإضافة عناصر جديدة غير ظاهرة في التصاميم السابقة، حيث تظهر هذه العناصر افتراضياً، مما يمثل قفزة تصميمية لحقبة جديدة في الفكر التصميمي وفي نوعية التصميم من خلال آليات الظهور والتفاعل الافتراضية.

كما أن طريقة تفكير المصمم في إضافة الأجزاء المكملة للتصميم خارج نطاق التصميم المادي والتعامل معها افتراضياً، أضافت سمة جديدة للفكر الإبداعي والتصميم الحديث. بجانب تغيير الطريقة التي يتفاعل بها المستخدم مع هذا المحتوى. يتميز جهاز "فيجن برو" بأنه يمتلك مساحة شاشة لا محدودة، تمكّن المستخدم من القيام بمهام متعددة، مع دعم لاسلكي. وتقدم النظارة واجهة مستخدم ثلاثية الأبعاد بالكامل يتم التحكم فيها من خلال المدخلات الطبيعية مثل عيون المستخدم ويديه وصوته، وذلك عن طريق نظام «فيجن أو إس» وهو يعتبر أول نظام تشغيل مكاني في العالم، حيث تتيح «فيجن برو» للمستخدمين التفاعل مع المحتوى الرقمي بطريقة تشعر بأنها موجودة فعلياً في مساحتهم.

نموذج رقم (3) نظارات مجسمة للو اقع «هولولنز» HoloLens

الشركة المصنعة: مايكروسوفت

الوصف العام: جهاز كومبيوتري متكامل يوظف في ابتكار تصاميم تفاعلية والتعليم والترفيه



1- المتغيرات الشكلية (الجمالية، والوظيفية) للمنتج الصناعي الافتراضي.

استند المصمم في هذا التصميم إلى فلسفة معرفية في عملية التصميم. حيث تم تحويل هذه المعرفة إلى مجموعة من المتغيرات التي خدمت المنتج الافتراضي، مما أتاح للمصمم تكوين شكل مبتكر ومتنوع يحتوي على قيم ادائية ومعرفية متميزة. استُظهرت القيمة الجمالية نتيجة توظيف التكنولوجيا الافتراضية وتنوع المفردات التصميمية وانسجام أجزاء المنتج حيث تم إضافة قيمة تعبيرية عبر التغيرات في أجزاء المنتج لتعزيز الوظيفة وتحقيق خفة واختزال المنتج، وأثرت الشاشة الافتراضية ولوحة المفاتيح الافتراضية بشكل

كبير في تحسين تصميم المنتجات من خلال استخدام التكنولوجيا الافتراضية ومنحها جمالية وقيم تصميمية تناسب التطور الحالي الذي يشهده العالم.

تمثل الهيئة الشكلية الجديدة متغيرًا عامًا بشكل جديد، كما تم تحسين أداء المنتج بفضل التطور التكنولوجي المكونة للمنظومة وتطورها الأدائي الجديد الذي يتفوق على المنتجات المشابهة في السوق. تم تجسيد الإمكانيات التكنولوجية في تصميم مبدع ومثير من خلال المتغيرات الشكلية الجديدة التي أدخلت تغييرات تعبيرية جديدة وتعكس واقعًا تكنولوجيًا متطورا.

2- أثر الو اقع الافتراضي على المتغيرات التكنولوجية والتقنية في الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي.

تم تبني التكنولوجيا الافتراضية في تصميم هذا المنتج الصناعي، حيث استفاد المصمم من إمكانياتها المتطورة ليجعل المنتج متوافقًا مع عصر التكنولوجيا الحديث. استُخدمت المتغيرات التكنولوجية في مجال التصميم الصناعي بما يتناسب مع متطلبات الضرورة في الفكر التصميمي، متأثرًا بالتطورات العلمية والتقنية. والمنتج يُعَدُّ نموذجًا يجسد تلك المتغيرات التكنولوجية والتقنية، حيث يحمل في طياته المواصفات والقدرات التقنية المذكورة أعلاه. ويُعتبر أيضًا تطبيقًا عمليًا لتكنولوجيا الواقع الافتراضي وتطبيقاتها بشكل دقيق.

استخدم المصمم التكنولوجيا الافتراضية بطريقة تحوّلت بها التصميمات العادية إلى تصميم مبسط وخالٍ من التعقيد، من خلال تغيير النظام الشكلي والأدائي للمنتج. نتج عن هذا التحوّل جمالية متطورة وحداثة في التصميم، بالإضافة إلى اختلاف نمط التصميم واستخدام التقنيات التكنولوجية المتطورة.

حقق هذا التصميم مجموعة من التأثيرات الانفعالية، حيث أضفى قيمًا تعبيرية تُعزِّز الوظيفة والفاعلية، نظرًا لاستخدام التكنولوجيا المتطورة في هذا التصميم. ظهرت هذه القيم في الوحدات التي تمثل شاشة العرض وحدة الكيبورد، حيث أثرت إيجابيًا على الأداء والوظائف الجديدة للمنتج، وأضافت له جاذبية وجمالية تصميمية تلائم المتطلبات المستخدم.

3- فاعلية الو اقع الافتراضي للمنتج الصناعي و أثرة على المستخدم.

يهدف هذا التصميم إلى دمج التقنيات الافتراضية في المنتج الصناعي لتحسين تجربة المستخدم وزيادة تفاعله مع المنتج. حيث يتم التركيز فيه على إنشاء بيئة افتراضية تساعد المستخدم على التفاعل مع المنتج بشكل طبيعي ومثير للاهتمام. وتمثل الواقع الافتراضي للمنتج نظامًا حاسوبيًا يقدم تجربة واقعية تفاعلية للمستخدم، وتضاف عناصر مبتكرة مبهرة تعزز جاذبية التصميم. يعتمد هذا التصميم على استخدام نظام نظارات «هولولنز» لدخول عالمي الواقع الافتراضي والمعزز. من خلال عدسات هولوغرافية وهناك ما يسمى بشاشة البدء المجسمة التي يمكن من خلالها المستخدم تشغيل التطبيقات وتعديل ما يراه عبر نظارة هولولنز حسب رغبة المستخدم، وكل هذا عبر تحريك الأصبع في اتجاه معين. وفيما تتحرك الشاشة الافتراضية في فضاء مكان العمل فإن التطبيقات المجسمة تتبع المستخدم أينما يذهب، وهذا يعني أنه بالإمكان المستخدم في الحديث عبر سكايب من أي مكان داخل مجال العمل. وكذلك بالإمكان أيضا «لصق» التطبيقات المفضلة على جدران المنزل أو مكان العمل أو وضعها على طاولة، وإذا مر المستخدم في هذا المكان مرة أخرى، يظهر له التطبيق في هولولنز. وإذا كان هناك تطبيق ملصق على حائط يمكنه أن «ينزع

اللاصق» بإصدار أمر صوتي مثل «اتبعني» ليتحرك التطبيق بصحبته أينما ذهب. وبأماكن المستخدم أيضا تعديل حجم التطبيقات وجعل مساحة مقاطع الفيديو المعروضة تشغل مساحة الجدار بأكمله أو تصغير حجم موقع تصفحه، حيث يمكن لتطبيقات هولولنز أن تعمل في بيئة ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد. هذه العملية تمثل نقلة تصميمية تعزز جودة التصميم وتحافظ على الأصول المادية للمنتج. كما يعكس تفكير المصمم في إضافة أجزاء مكملة للتصميم خارج نطاقه المادي الحقيقي، مما يجعل التفاعل مع هذه الأجزاء افتراضيًا. هذا النهج يمنح التصميم صفة الحداثة وابتكارية في الفكر ويجعله أكثر جاذبية وتفاعلية للمستخدم.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج: خرج البحث بعد عملية التحليل لنماذج عينة البحث بعدد من النتائج وكما يأتي:

1- المتغيرات الشكلية (الجمالية، والوظيفية) للمنتج الصناعي الافتراضي.

1- حققت المتغيرات الشكلية الجمالية والقيمة الأدائية الوظيفية بشكل كبير في النماذج (2,3) أي بنسبة 80% من عينة البحث ولم يتحقق في النموذج رقم (1) وبنسبة 20% بما تطرحه النماذج من أفكار تصميمية وغير مألوفة أسهمت في طرح هيئات جديدة لم تكن مطروحة سابقا تتعلق بالمتعة الحسية للجمال نتيجة الأثر الذي يتركه الواقع الافتراضي من قيمة جمالية وتعبيرية أثناء الاستخدام

2- حققت المتغيرات الشكلية بشكل عام نسبة عالية من خلال القيم الجمالية والأدائية والوظيفية كذلك إمكانية التواصل ومستوى الخطاب البصري نتيجة الدور التفاعلي بين المستخدم والمنتج وفي النموذج رقم (1) من عينة البحث وبنسبة 60% ولم تتحقق في النموذجين (1,3) وبنسبة 40%

3- كانت المتغيرات الشكلية على المستوى المظهري والشكلي متحققة بشكل كبير من خلال تأثير الواقع الافتراضي في النماذج (3,2) أي بنسبة 80% من عينة البحث ولم يتحقق في النموذج (1) وبنسبة 20% .

2- أثر الو اقع الافتراضي على المتغيرات التكنولوجية والتقنية في الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي.

1. أسهم الواقع الواقع الافتراضي وبشكل كبير في المتغيرات التكنولوجية والتقنية التي كانت متحققة في جميع النماذج، أي بما نسبته 100% فكانت المتغيرات التقنية في جميع النماذج مما أسهمت في الانتقال بالمنتج من الاستخدام التقليدي إلى اسلوب المحاكات التكنولوجي الافتراضي لتحاكي المستخدم في أدائها الوظيفي.

2. أسهمت المتغيرات التقنية في تعزيز النمو الفكري والثقافي للمستخدم في جميع النماذج وبنسبته 100%، بفعل تلك التكنولوجيا المتطورة التي تنتقل بالمستخدم من حال الى حال وقد أسهمت هذه المتغيرات التكنولوجية والتقنية بفاعلية في المتغيرات الشكلية والوظيفية والجمالية للوصول الى منتجات تلبي متطلبات المستخدم.

3. كان للتكنولوجيا المتقدمة والمتمثلة التكنولوجيا الرقمية الأثر الكبير في المتغيرات التقنية التي أسهمت في طرح منتجات الواقع الافتراضي لطرح منتجات تلبي الحاجات الإنسانية للإنسان في النماذج (3,2) أي بما نسبته 80%. ولم تتحقق في النموذج (1) وبنسبة 20%.

3- فاعلية الو اقع الافتراضي للمنتج الصناعي و أثرة على المستخدم.

1- أسهمت التكنولوجيا المتقدمة ومن خلال الشاشات الافتراضية في المتغيرات الوظيفية التي كان لها الأثر الكبير في تلبية الحاجات الإنسانية المتغيرة وزيادة فاعلية الاداء الوظيفي على المتلقي وفي النماذج (3,2) أي بما نسبته 80% . ولم تتحقق في النموذج (1) وبنسبة 20%

2- حقق الفضاء الافتراضي نظاماً شكلياً وتكنولوجيا مغايراً من خلال الشاشات الافتراضية التي ظهرت في نماذج العينة (3,2) اي بنسبة 80% ولم تتحقق في النموذج (1) وبنسبة 20%.

3- كان للواقع الافتراضي الأثر الكبير في فاعليته على المستخدم في جميع النماذج وبما نسبته 100% في طرح منتجات تعزز من التفاعل الفكري والمعرفي للمستخدم نتيجة الأداء الوظيفي للنماذج الذي يحقق الحاجات الأساسية للإنسان والأثر الذي يتركه الأداء الوظيفي في نفس المستخدم.

الاستنتاجات:

1- أحدثت تقنية الواقع الافتراضي ثورة في مجال تصميم المنتجات الصناعية، حيث أدت إلى تطوير متغيرات تصميمية متطورة في الوظيفة والشكل الجمالي والأداء. فقد أتاحت هذه التقنية بعدًا فكريًا جديدًا لدور التكنولوجيا الافتراضية في تطوير المنتجات الصناعية.

2- أسهمت هذه التقنية المبتكرة في إحداث ثورة إبداعية في مجال تصميم المنتجات الصناعية، حيث أصبح من الممكن تصميم منتجات أكثر تطورًا وانسجامًا مع احتياجات المتلقي وأصبح الواقع الافتراضي جزءًا لا غنى عنه من عملية التصميم الصناعي الحديث، مما يساهم في تقديم منتجات مبتكرة وذات جودة عالية تلبي تطلعات المستخدمين وتحسن من تجربتهم في استخدام هذه المنتجات.

3- يساعد الواقع الافتراضي على إبراز جمالية وظيفة المنتج الصناعي بشكل فعال، ويضفي عليه شكلاً أكثر إبهاراً وجاذبية للمستخدمين. كما يساعد هذا النهج في تلبية احتياجات ومتطلبات المستخدمين بطريقة متقدمة ومبتكرة، مما يسهم في تحسين تجربتهم ورفع مستوى الرضا عن المنتجات الصناعية المقدمة

4- شهدت الشاشات الافتراضية في المنتجات تطورًا هائلا، حيث أتاحت إمكانيات عالية في الأداء وتمكنت من تنفيذ معظم الفعاليات التشغيلية ضمن الواقع الافتراضي. هذا الاندماج التقني والتكنولوجي الجديد قد أسهم في إحداث ثقافة تكنولوجية وتقنية جديدة لدى المستخدمين، مما أدى إلى تحقيق اتصال وتفاعل متعدد الجوانب والجمالية في المنتجات الصناعية.

5- أحدث الواقع الافتراضي تحولًا في تصميم المنتجات الصناعية حيث تمكن من تجاوز المحددات التقليدية للوظائف الجزئية المختلفة من خلال تبني هيئة وشكل المنتج بطريقة غير تقليدية واستبدالها بالوظائف التفاعلية الافتراضية.

التوصيات:

1- تكنولوجيا الواقع الافتراضي تمثل محفزًا أساسيًا لفكر وخيال المصمم الصناعي، حيث تساهم في تعزيز العملية التفاعلية بين الإنسان والمنتج، مما يُمكِّن من الوصول إلى منتجات ذكية وتفاعلية.

2- عد استخدام منتجات الواقع الافتراضي في المناهج الدراسية ضرورة ملحة. فهو يوفر منصة تفاعلية وواقعية للتعليم والتعلم في مجالات متعددة، بما في ذلك العلوم والتقنية والفنون والطب والهندسة وغيرها.

بهذه الطريقة يتم تزويد الطلبة بالمعرفة والمهارات التي تساعدهم في التعامل مع التحديات المستقبلية.

المقترحات:

يقترح الباحث اجراء الدراسات التالية:

1- دراسة أثر الواقع الافتراضي على الاختزال الشكلي والأداء الوظيفي للمنتج الصناعي.

2- دراسة مقارنة بين رضا المستخدم للمنتجات الصناعية التقليدية ومنتجات تقنية الواقع الافتراضي.

References:

1. Lakhbaji, Nafe' Al-Jawhari, *The Abridgment in Grammar*, Titled Az-Zuhur An-Nadiyah in Grammar Lessons, Adab Library, Cairo, 2001 AD."
2. Ibn Mandour, Abi al-Fadl Jamal al-Din Muhammad, *lisan-alarab* Dar Sader, Beirut, 1999.
3. Azuma, R. T. (1997). *A survey of augmented reality*. Presence: Teleoperators and Virtual Environments.
4. Weinrich, T., Wölfel, C., & Grote, B. (2018). *Virtual reality in production engineering*: potentials and challenges. Procedia Manufacturing.
5. Benavides, X., Mejía, J. F., & Ma, L. (2019). *Virtual Reality for Manufacturing: Current State and Future Perspectives*. Procedia Manufacturing.
6. Xu, X., Li, Y., & Xie, S. Q. (2017). *Virtual Reality and Its Application in Manufacturing Engineering.* Journal of Manufacturing Science and Engineering.
7. Okafor, C. C., & Kirsch, D. J. (2020). *Virtual Reality in Manufacturing: State of the Art and Future Research Directions*. Journal of Manufacturing Systems, 56(Part B).
8. Popper, F. *From Technological to Virtual Art*. MIT Press (Leonardo). Cambridge-London, 2007.
9. Surkin, M & Cartright, L. (2001). *Practices of Looking*. An introductio to visual culture. Cambridge: Oxford university
10. "Al-Huwifi, Ayman Mohammed Mohammed Mohammed Mustafa: *The Relationship between Physical Reality and Virtual Reality in Light of Product Presentation"* In the context of the Journal of Architecture, Arts, and Humanities – Volume Eight – Issue Thirty-Seven, 2023 AD.
11. "Abdulhameed, Shaker, *Imagination from the Cave to Virtual Reality*, World of Knowledge 360 Series, National Council for Culture, Arts, and Letters, Kuwait, 2009."Omar, Ahmed .
12. Mukhtar, *"Dictionary of Contemporary Arabic Language*," Al-Alam Al-Kutub, Cairo: Publication Year: 2008.
13. www.*masrawy.com580 × 290*
14. http*://en.wikipedia.org/wiki/Virtual_reality*
15. https*://alwafd.news/essay/31980*
16. https*://www.computer.org*
17. https*://developer.oculus.com*
18. https*://docs.unity3d.com/Manual/XR.html*
19. *https://www.vrs.org.uk/virtual-reality/what-is-virtual-reality.html*

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Virtual reality and its impact on industrial products

Dr. Mustafa Muhammad Barakat[1]

Abstract

This current study explores the effects of virtual reality technology on industrial product development, specifically focusing on its influence on the visual, functional, and design aspects of these products. The research begins by addressing the research problem, which centers on the technological shift brought about by virtual reality in industrial products. Consequently, the research formulates the research problem, which raises multiple questions concerning the extent to which virtual reality technology enhances the functionality of industrial products. The study's significance lies in uncovering the applications of virtual reality technology in industrial products and understanding its impact on product design to enhance quality and user satisfaction. The study also defines the terms and concepts within the research scope, contributing to the theoretical framework.

To achieve the research objective, the researcher gathered key points for analysis based on the theoretical framework. The framework comprises three sections: the first section defines the concept of virtual reality technology in industrial products, the second section discusses the effectiveness of functional performance and user interaction with virtual reality products, and the third section reviews the impact of virtual reality technology on functional performance and structural design of industrial products. This review led to the identification of indicators as derived from the theoretical framework.

In the third chapter, the research methodology and sample selection procedures are explained. The sample was intentionally chosen from electronic computer manufacturing companies based on research objectives and methodology. A descriptive-analytical approach was adopted for the case study due to its suitability for the research topic. The sample included various electronic computer manufacturing companies.

The fourth chapter presents the results and conclusions drawn by the researcher. The chapter also encompasses recommendations, suggestions, and a bibliography.

Keywords: Virtual reality, industrial products.

[1] **Ministry of Higher Education and Scientific Research / Southern Technical University / Nasiriyah Technical Institute.**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1193

السياقات التصميمية في تصميم الفضاء الداخلي (ورش الخياطة انموذجاً)

مكارم صلاح حسن[1]
أ.د. فاتن عباس لفتة[2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 5/3/2023 Date of acceptance: 23/7/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يعد موضوع السياق من المواضيع المهمة، التي وردت كمفهوم في عدة مجالات وحقول مختلفة وتعددت وجهات النظر التي عرفت ذلك المفهوم.

إذ حدد عنوان بحث (السياقات التصميمية في تصميم الفضاء الداخلي) إذ سع البحث الى التعرف على مفهوم السياق في التصميم الداخلي لفضاءات ورش الخياطة، وقد قسم البحث الى أربعة فصول:

الفصل الاول والذي يتكون من الإطار المنهجي، مشكلة البحث والحاجة اليه واهمية البحث وهدف وحدود البحث لورش الخياطة للمدارس المهنية من (2020-2021).

الفصل الثاني: تكون من الدراسات السابقة والإطار النظري من مبحثين هما:

المبحث الاول: مفهوم السياق في التصميم الداخلي.

المبحث الثاني: فضاءات ورش الخياطة.

الفصل الثالث: تكون من اجراءات البحث وهي مجتمع البحث وتم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل العينة والذي يُعدّ من المناهج البحثية المهمة، بغية دراسة الظواهر وتحسينها وحل المشكلات فهو يشخص الظاهرة تشخيصاً دقيقاً لتحليل المعلومات وكونه الانسب مع توجه البحث. حيث تم الخروج في نهاية الفصل بعدة نتائج تبعاً لاستمارة التحليل ومؤشرات الإطار النظري.

الفصل الرابع: تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات التي تم التوصل اليها من هذا البحث واهمها:

1- يعد سياق من المرتكزات الرئيسة، لتحقيق المعنى من خلال العناصر المتزامنة والمتسلسلة.
2- ضعف التناسب في مقياس الفضاء ادى الى ضعف إدراك واستيعاب مكونات الفضاء الداخلي.

الكلمات المفتاحية: السياقات، التصميم، الفضاء، الداخلي، ورش الخياطة.

[1] طالبة دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.
[2] تدريسية/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.

مشكلة البحث:

دأبت الكثير من الدراسات التصميمية للارتقاء بالذائقة الجمالية والوظيفية، لغرض استحضار المضامين الفكرية والجوانب الوظيفية عبر علاقات تصميمية، يمكن من خلالها ان تساهم في تكوين فضاءات تفي بمتطلبات الوظيفة، فتشكل السياقات التصميمية في فضاءات الورش جزءاً مهما لمعرفة هوية الفضاء وتوجيه المعنى ودلالاته التصميمية فضاءات الورش.

كما ان هناك قصور واضح في الجانب التصميمي لتلك الوظائف والعلاقات في تكوين السياقات التصميمية، التي تتجلى في اعطاء قيمة واثراء المعنى داخل فضاءات الورش، لذلك يمكن صياغة وتشخيص المشكلة بالتساؤل الآتي:

ماهي فاعلية السياقات التصميمية في تصميم الفضاء الداخلي؟

أهمية البحث:

1- يقدم البحث دراسة معززة للورش المهنية من خلال تناول السياق وأنماطه في اغناء وتعزيز الفضاء الداخلي.

2- يسهم هذا البحث في زيادة المعرفة العلمية للاختصاص والدراسات الأولية والمعاهد المناظرة الفنون الجميلة والتطبيقية، من خلال تقديم اسس تساهم في اعطاء معطيات للفضاء الداخلي.

هدف البحث: الكشف عن السياقات التصميمية ودورها في تصميم الفضاء الداخلي.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

1- الحدود الموضوعية – دراسة السياقات التصميمية ودورها في تصميم الفضاء الداخلي.

2- الحدود المكانية: (فضاءات ورش الخياطة في المدارس المهنية الرصافة الاولى وزارة التربية).

3- الحدود الزمانية: 2020-2021م

تعريف المصطلحات:

السياق في اللغة: مِن سوقِ واصله سِواَق، فقُلبت الواو ياءً بكسرة السين (Ibn Manzoor, B.T, p. 435) وقيل: انساقت وتَساوَقتَ الابلُ تَساوُقاً. اذن تتابعت والمُساوقة، المتُابعة، كأن بعضها يسُوق بعضاً.

السياق اصطلاحا

في الادب: عرفه الدكتور فضل بانه ذلك الكل الذي يتضمن مجموعة من الاجزاء والرموز المختلفة في الوظائف كما يعد السياق احدى المقومات الاساسية التي يقوم عليها المعنى في الكلام (Fadl, 1987, p. 455).

في المسرح: هو أحد المرتكزات الرئيسية التي يتحقق بها المعنى والتي تربط بشكل مباشر بالمتلقي فيعد المسلك الاساس لبلوغ المعنى، فيخاطب السياق عبر مجموعة من المفردات من خلال الصورية المتزامنة والمتسلسلة مثل الحركة والاضاءة والحوار فضلا عن العناصر الأخرى (Odeh, 2015, p. 370).

في التصميم: هو أحد ركني اية علاقة بين طرفين الاول العلاقة بين المصدر وايحاء العناصر والثاني العلاقة بين المرجع وتوزيع العناصر. فيعد العنصر المؤثر في فهم وأدراك الفضاء الداخلي (LANGER, 1973, p. 50)

التعريف الاجرائي: هو مجموعة من الحالات المكونة للكل التصميمي وفق الشروط المكان والزمان فهو الذي يتضمن الرموز والاجزاء المختلفة لتحقيق المعنى.

الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحثة على الدراسات والبحوث والرسائل الجامعية وجدت بعض الدراسات المشتركة في موضوع السياقات التصميمية ومنها

1-دراسة حسنين علي سعيد كربول "اثر النصب في السياق الحضري مدينة النجف الأشرف حالة دراسية، رسالة ماجستير. الجامعة التكنولوجية. قسم الهندسة المعمارية، 2014م.

إذ تناول الباحث مشكلة البحث والتي برزت في التساؤل الآتي (عدم شمولية الدراسات السابقة لأثر أبنية النصب المعاصرة في سياقها الحضري). وايضاً موضوع مفهوم النصب في المدينة من خلال دراسة أنواعها وخصائصها وكيفية التعامل معها في مشاريع التطور الحضري ودورها في بناء المدينة، على مر العصور والأزمنة والذي يمثل المقياس لمدى نضوج المجتمع وتطوره، إذ ركّز في المبحث الأول الأبنية المعمارية وخصائصها السياقية وكلّ ما طُرح حولها. وفي المبحث الثاني تعريف السياق الحضري وخصوصية تعامله مع أبنية النصب المعاصرة في المدن العالمية والعربية، وتم تحديد مجتمع البحث الأبنية المعاصرة في سياقها الحضري بصورة عامة ومدينة النجف بصورة خاصة والتي تبدأ من النصف الثاني من القرن العشرين الى سنة 2014، حيث تميزت هذه الفترة بتعبيرات جذرية في شكل واسلوب هذه الأبنية عالمياً وانحسار دورها وتأثيرها محلياً ومن ثم قام الباحث بتحليل مجتمع بحثه والتوصل إلى عدة استنتاجات أبرزها.

تزيد الاحساس بالثراء والغنى العمراني في سياقها المحيط من خلال ما تملكه من خصائص شكلية (عناصر وعلاقات) لا تتوفر غالبا في الابنية التقليدية.

2-دراسة مها حقي المحمدي "التحول في السياق الحضري دراسة تحليلية في النظام بين الكامن والظاهر لمدينة دمشق القديمة باستخدام تقنيات التحسس النائي -رسالة ماجستير -الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية -2008م.

حيث تناول البحث أحد أهم المفاهيم المهمة في البيئة الحضرية ألا وهو السياق الحضري، ومعالجة المشكلة من خلال طرح الأفكار وفق المنظور لتحديد مشكلة البحث هي "عدم وجود تصور واضح حول طبيعة التحول في خصائص النظامين الكامن والظاهر للسياق الحضري، وعليه تم تحديد هدف البحث والتوصل إلى تفسير العلاقة بين التحول في خصائص النظام الكامن والتحول في خصائص النظام الظاهر ضمن السياق الحضري. وتناول في متن الرسالة حيث خصص المحور الأول طرح الدراسات التي عرفت التحول وعلاقته بالزمن وأنماط التحول والمحور الثاني أهم الطروحات التي تناولت التحول في السياق الحضري وبرز القصور في المعرفة وتحديد المشكلة البحثية والأهداف لحلها ومن أبرزها:

يتكون السياق من عناصر مرتبطة بعلاقات ضمن انظمة معقدة تمتلك معاني ضمنية غامضة ومعاني واضحة مباشر، فان اهمية السياق في علاقة الجزء مع الاجزاء الاخرى ومع الكل.

الفصل الثاني

المبحث الاول: مفهوم السياق في التصميم الداخلي

مفهوم السياق:

برزت أهمية السياق بشكل ملحوظ بعد انتشار نتاجات العمارة الحديثة، التي نادت بتجاهل كلّ ما هو موجود مسبقاً وأكدت على التعامل مع البناية والفضاءات على انها كيان قائم بحد ذاته دون اجراء اي ربط مع المحيط الفيزيائي، ولذلك انتشرت الطروحات نادت بالعودة للارتباط مع السياق كمحاولة ربط اي بناية وفضاء مع مجاوراتها بعلاقات على جميع المستويات. فقسم السياق على نوعين، الذي يؤثر على المتلقي في استقبال وتفسير صورة الفضاءات الداخلية والظروف المحيطة ومنها: (Al-Kubaisi, 2000, p. 25) .

- عوامل ملموسة مادية مثل الهيكل الفيزيائي، الذي يمثله الفضاء الذي يضم المتلقي.
- عوامل غير ملموسة مثل الأصوات، التي يضمها المكان والروائح والرموز والاضاءة المسلطة على الفضاء والظل والظلال الساقط عليها.

فيعدّ من المرتكزات الرئيسة، التي يتحقق بها المعنى والتي تربط بشكل مباشر المتلقي ومستخدم الفضاء فيخاطب السياق من الفضاء عبر مجموعة من المفردات من خلال العناصر المتزامنة والمتسلسلة مثل (الاضاءة- الرمز- اللون)، فضلاً عن العناصر الأخرى (Odeh, 2015, p. 369).

2-1-2 أنواع السياق

2-1-2-1 السياق الوظيفي

يعرف هذا السياق بمجموعة من العوامل المختلفة المتعلقة بوظيفة المبنى ككل وأجزائه. والوظيفة قد تكون الوظيفة الفعلية أو تكون الوظيفة انشائية. فيعمل على توظيف علاقاته في بناء أنظمة جديدة وبتجديد العناصر الشكلية من مدلولاتها السابقة واعادة استخدامها بمدلولات جديدة (Al-Dabbagh, 2005, p. 112).

إذ يمكن تحديد العوامل المؤثرة والتي حددها المعمار **برنارد تشومي*** بثلاثة أنواع هي:

- جمع الوظائف المختلفة مع توافقها مع بعضها البعض.
- جمع الوظائف المختلفة بدون توافقها مع بعضها البعض، وذلك للسماح بالتجاوزات العنيفة بين الوظائف.
- ادخال وظيفة لا تنتمي الى برامج او تغيير الاستخدام.

* برنارد تشومي: معماري سويسري يعتبر من رواد العمارة التفكيكية. للاستزادة/https://ar.m.wikipedia.org/wiki

شكل رقم (1) يبين السياق الوظيفي في الفضاء الداخلي المصدر
https://www.bayut.com/mybayut/ar

2-1-3 السياق في التصميم

يعدّ السياق في التصميم الداخلي أحد ركني أي علاقة بين طرفين الأول يمثل العلاقة بين المصدر وايحاء العناصر (الاسلوب الخاص للمصمم قبل التصميم) والثاني العلاقة بين المرجع وتوزيع العناصر (يمثل الخاصية الاسلوبية للمصمم لمرحلة قبل التصميم)، فيكونه الفضاء عن طريق العلاقات والسياق من النتاجات من التركيب والعلاقات او من خلال نتاجات أخرى (Kazem, 2008, p. 26).

ويمكن تأثير العملية التصميمية والسياقات، التي تحدد علاقاتها وهي: -

- سياق التصميم: يحمل مقاربة بين (الفضاء -المصمم) ويمثل فكراً أو مستوى من مستويات التغيير.
- سياق المستخدم: يحمل مقاربة بين (الفضاء – المستخدم) ويستمر هذا التأثير بالإقناع أو الافهام ويمثل النتاج سلطة تمارس تأثيراً فيه.

فيشير السياق في التصميم الى مجموعة من المعالم الشكلية الفيزيائية، التي تتكون على تلك المعالم التي تحول في المعنى والسياق العام. فيتكون من وحدات وترتبط هذه الوحدات فيما بينها بعلاقة مكونة بذلك الصفة السائدة للسياق التصميمي. فيمكن ربط الفضاءات أكثر بالمجاورات عن طريق الألوان أو المقياس أو الملمس...وغيرها (Karboul, 2014, p. 58).

كما إن العمارة والتصميم لخصت السياق لديها كمفهوم بأن اي بناية عبارة عن سياق متكامل وإن اجزائها ترتبط فيما بينها بعلاقات مكونة بذلك سياقاً خاصاً وهذه العلاقات هي (Al-Saeedi , 2018, p. 38):

1. العلاقات التركيبية: تربط أي جزء مع بقية الأجزاء بحسب قوانين البناء والهيكل الانشائي (الفضاء الداخلي).
2. العلاقات الدلالية الايحائية: تمثل ما يوحيه ذلك التركيب من تصورات ودلالة.

فالسياق في التصميم له معان متعددة من الهيئات المحسوسة والكتل والبنى ومفردات مرادفة يتضمن كل منها معنى مختلف، ويمثل الشكل الجزء الظاهر من السياق، كما يشير الشكل الهيكل الأساسي غير المرئي للجسم فمعنى الشكل يتركز في التفاعل بين الاجزاء الداخلية والخارجية للسياق.

يتبين من ذلك ان سياق متعدد الوظائف والمعاني ويسهم في تنوع انواعه والتي تعمل على زيادة الخصائص الشكلية و اثراء المعنى وربطها بالانفعالات الحاصلة من القوة والضعف والتأكيد.

المبحث الثاني: الفضاءات الداخلية لورش الخياطة

2-2 مفهوم الفضاء الداخلي:

الفضاء الداخلي هو الحيز المنقطع من الفضاء العام ليحتوي نشاطاً انسانياً. والنشاط الانساني يعني الفاعلية الانسانية وفق شروط هذا الفضاء امكانية السيطرة عليه وتشكيله بما يتلاءم ومعطيات النشاط، فكل نشاط يعطي شروط خاصة في تحديد الفضاء واسلوباً معيناً في محاولة السيطرة عليه وتكييفه (Jabr, B.T, p. 209) .

إذ يُعدّ العنصر الأساس والمادة الأولية، التي يتعامل معها المصمم الداخلي، فنحن لا نتحرك فحسب، ولكن نرى الأشكال ونسمع الأصوات ونشعر بالدفء او البرودة(Ball, 1980, p. 11) .

ويمكن تغيير حجم الفضاء الداخلي بتغيير المحددات الافقية والعامودية لتتناسب مع الغرض أو الأغراض الوظيفية(Ching, 1987, p. 75)، فهي تمتلك خصائص معينة، التي من خلالها تحول الابنية من الاشياء المادية الى مواضيع ثقافية واجتماعية، التي تتجسد بثنائيتين:

الأولى: بين الشكل المادي والشكل الفضائي.

الثانية: بين الوظيفة المادية والوظيفة الثقافية والاجتماعية.

يتبين مما سبق ان الفضاءات الداخلية تؤدي الى فهم معنى التصميم الداخلي والذي يعكس وظيفة الفن.

2-2-1 أُسس تصنيف الفضاءات الداخلية

ان تقدم الحاجات البشرية استدعى الى استحداث الفضاءات مع زيادة الوظائف في الماضي كانت وظائف الفضاء محددة فالوظائف الخاصة تتمثل بالسكن اما العامة بالمسجد والمشفى، اما في وقتنا الحالي زادت الوظائف والحاجات ولم يعد ممكناً وضع حد لتنوع هذه الفضاءات كالمعاهد او الفنادق والمعامل والمعارض وغيرها (Bahnasi, 2003, p. 65).

وقد صنف المصممان الداخليان (Fried man and Pile) الفضاءات الداخلية وفقاً لوظائفها المختلفة الى (Al-Asadi, 2017, p. 11):

1. **فضاءات العمل:** وتشمل كافة الفضاءات المصممة على اساس وظيفي مثل المعامل والمختبرات او على اساس الكفاءة والجمال مثل فضاءات المكاتب والورش التعليمية.
2. **فضاءات المعيشة:** وتشمل كافة الفضاءات ذات الاعتبارات الشخصية الخاصة بالسكن.
3. **الفضاءات العامة:** وتشير الى كافة الفضاءات الداخلية التي تحقق نوعاً من الارتياح الخاص وتتمثل بالأبنية الدينية والحكومية.
4. **فضاءات ذات أهداف خاصة (ترفيهية):** وتشمل المسارح والمطارات وتؤكد تسهيل الخدمات وتوفر اجواء خاصة بها.
5. **الفضاءات الشخصية:** وهي خاصة من حيث مستخدميها او من حيث نوعيتها كالمكاتب والمطابخ مثلاً.

وعليه نجد ان تصنيف الفضاءات تبعاً لوظائفها والتي تتضمن فضاءات العمل لاعتباراتها التصميمية من ناحية اهميتها للجانب الوظيفي (الجمالي والادائي) الحالية لفضاء ورش الخياطة.

2-2-2 أشكال مباني الورش وسياقاتها التصميمية:

بشكل عام فإن المبنى يضم عدة فضاءات للعمل موزعة بأشكال مختلفة. وقد تتخذ شكلاً طولياً او تتجمع حول فضاء وسطي او بشكل شقق في بناية متعددة الطوابق وهناك شكلان اساسيان في مباني الورش وهما:

2-2-2-1 مباني ذات الطابق الواحد:

يفضل هذا النوع من التصاميم في الفضاءات التي تحتوي على اجهزة والآلات ثقيلة ومن اهم مزايا هذه المباني:

أ- التوسع بسهولة افقياً لعدم وجود السلالم.

ب- نقل المواد بأقل جهد في الورشة.

ت- المرونة في تغيير اماكن الآلات واعادة تنظيمها.

ث- عزل الحرائق والسيطرة عليها.

ج- الحصول على سقوف مرتفعة وخزن أكبر كمية من المواد بطريقة رأسية (Abdul Ghani, 1961, p. 122).

2-2-2-2 المباني ذات الطو ابق المتعددة

على الرغم من وجود بعض الميزات التي تتميز بها المباني ذات الطوابق المتعددة على ان توجد فيها بعض السلبيات: -

أقل مرونة في ترتيب المكائن.

1. عدم ملائمته من ناحية الاستفادة من الاضاءة الطبيعية والصناعية.
2. صعوبة الاشراف، صعوبة تنقل الافراد مما يزيد في نسبة الحوادث.
3. عدم امكانية التوسع المستقبلي.
4. صعوبة السيطرة على الحرائق. (Hassan, 1976, p. 140)

2-2-3 اللون:

ان توظيف اللون في فضاءات الورش يأتي كنظام متكامل لمستوى بيئة الورش ومستخدمي الفضاء فاللون ذو تأثير قوي وواضح على الانسان نفسياً وجسدياً لأضفاءه احساس بالانتماء المكاني وتفاعله مع البيئة المحيطة.

فالمعالجات اللونية في الورش تؤكد الجانب الوظيفي للفضاء بفضل الآلات والمكائن من جهة ومراعاة الجانب النفسي من جهة اخرى باستخدام المتممات اللونية او التناقض (Al-Badri, 2009, p. 359).

2-2-4 الأثاث:

هو العنصر الذي يتوسط الفضاء ومستخدميه من خلال الشكل والمقياس، للقيام بوظائف معينة فقسم الاثاث وظيفياً الى قسمين:

- الأثاث الذي يخدم اجسادنا ويحقق الراحة كالمقاعد والمناضد.
- الأثاث الذي يخدم ممتلكاتنا كالخزانات والرفوف.

فيعدّ عنصر اساس لإنه أحد متطلبات إدراك الفضاء وتلبية الحاجة الوظيفية، وان لكل فضاء وظيفة مختلفة تحتاج الى اثاث خاص ليحقق تلك الوظيفة ومن أهم أثاث ورش الخياطة:

أ- **المقاعد:** تؤدي المقاعد دور مهم في رفع مستوى الاداء للعمل حيث تسهم في توفير الظروف الملائمة لاداء العمل المطلوب والمقاعد يجب ان تكون جيدة ومريحة ولا تؤثر صحياً في جسم العامل خلال مدة العمل وهناك عدة بحوث ودراسة تبحث في أحسن التصاميم المطلوبة لتهيئة حالة جلوس جيدة(Al-Gharawi, 2002).

ب- **الخزائن:** اعتماداً على طبيعة المخزون من المواد (عدد –ادوات –مقص -اقمشة) سيكون هناك تنوع في وحدات الخزن ولسهولة خزن المواد يجب ان توضع المواد او الادوات الثقيلة والخطرة أسفل الرفوف والخفيفة في الاعلى لتقليل الجهد واحتمال حدوث اصابات نتيجة سقوط بعض المواد.

ج- **ماكنة الخياطة:** تمتاز هذه الماكنة بسرعتها الانتاجية ويستطيع العامل التحكم فيها وتعطي اعمالا اكثر جودة واتقان مقارنة بالعمل اليدوي كما في الشكل (2-3)

الشكل (2-3) يوضح ماكينة الخياطة المصدرhttps://www.alarabiya.net

مؤشرات الإطار النظري:

استنادا الى ما أسفر عنه الإطار النظري توصل الباحث الى مجموعة من المؤثرات التي تتماشى مع هدف البحث وهي كالاتي:

- يعد السياق من المرتكزات الرئيسية لتحقيق المعنى من خلال العناصر المتزامنة والمتسلسلة.
- يعمل السياق الوظيفي على توظيف علاقاته لبناء انظمة جديدة لتشديد عناصره الشكلية.
- تصنف الفضاءات الداخلية للوظائف المختلفة ومن ضمنها فضاءات العمل لاعتبارات تصميمية اهمها الجانب الوظيفي والادائي لفضاء ورش الخياطة.
- الفضاء الداخلي يصمم ليتلاءم مع العملية التصميمية لتلبية المتطلبات الوظيفية عن طريق المعالجات التصميمية للفضاء من اللون – الاضاءة – التأثيث فتُعدّ من المبادئ الاساسية في تصميم الورش.
- اللون له علاقة وظيفية بشكل خاص كوظيفة اما الجانب الجمالي فهو ثانوي في فضاءات ورش الخياطة.

اجراءات البحث

منهجية البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث، بغية دراسة الظواهر وتحسينها وحل المشكلات، فهو يشخص الظاهرة التي تم بحثها تشخيصاً دقيقاً لتحليل المعلومات وكونه الأنسب مع طبيعة توجه البحث.

مجتمع البحث وعينته: يتكون مجتمع البحث الفضاءات الداخلية لورش الخياطة في المدارس المهنية في محافظة بغداد. ثم تناول مفردات البحث في الدراسة وبذلك كان مجتمع البحث وعينته.

المدرسة	القاطع
خديجة الكبرى	الرصافة / الشعب
عائشة	الرصافة / الشعب
المركزية المهنية	الرصافة / شارع المغرب

واعتمدت الباحثة الطريقة القصدية اسلوباً لاختيار هذه العينات ضماناً لتوفر الجوانب التي ستخضع للتحليل والتي تمثل (3) مدارس.

قسم التعليم المهني الاول/ الرصافة

1-اعدادية عائشة المهنية للبنات / الشعب

2-الاعدادية المركزية المهنية للبنات / شارع المغرب

3-اعدادية خديجة الكبرى المهنية للبنات / الشعب

أداة البحث: لتحقيق هدف البحث تم إعداد استمارة محاور التحليل* مستندة الى مؤشرات الإطار النظري حيث شملت محاور متعددة ذات تفاصيل دقيقة لمتطلبات البحث وتساهم في تحقيق هدفه.

صدق الأداة: لغرض التأكد من ملائمة أداة البحث وصحتها تم عرض استمارة تحديد محاور التحليل على عدد من الخبراء المختصين في مجال قسم التصميم الداخلي. وبعد ابداء آرائهم من حيث صلاحية محاور التحليل وتشخيص ما يحتاج منها الى تعديل*.

تحليل مجتمع البحث

ورشة الخياطة في إعدادية عائشة المهنية للبنات:

انشئت هذه الاعدادية في عام 1979 في منطقة الشعب في شارع المدارس وتقع الورشة في الطابق الاول وكان بناء الورشة من مادة الطابوق وتحتوي ورشة الخياطة على بابين.

أولاً: مفهوم السياق في التصميم الداخلي

* ملحق (1)

* السادة الخبراء

أ.د رجاء سعدي لفته: كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم / الفرع الداخلي

أ.د علاء الدين الامام: كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم / الفرع الداخلي

م.د اسمى عبدالحميد عبد المهدي: كلية الفنون الجميلة/ قسم التصميم/الفرع الداخلي

تحقق السياق الوظيفي وذلك من طبيعة ونمط وتوجه الفضاء فكانت الوظيفة الفعلية في الفضاء، من خلال الاعتبارات وعلاقة الاسس والأنظمة مع بعضها فالوظيفة حققت في توزيع قطع الاثاث والمناضد على هذا الأساس أما السياق الثقافي في تحقق نسبياً في إيصال معنى وثقافة الفضاء، فلم يستخدم الرموز التي تعبر عن الفضاء.

ثانياً: محددات فضاءات الورش وأهميتها كمقياس وظيفي

حققت نسبياً المحددات البيئية داخل الفضاء من خلال الضوء الطبيعي عبر النوافذ والاضاءة الصناعية باستخدام فلورسنت أبيض جميعها أعطت شعور بالارتياح والهدوء داخل الفضاء ولكن لم يراعى نظام التبريد والتدفئة في فصلي الشتاء والصيف كما في الشكل (3-4)

الشكل (3-4) يوضح ورشة الخياطة اعداد الباحثتان

ثالثا: أشكال مباني الورش

كانت الورشة ضمن فضاء مبنى ذات الطابق الواحد اما بالنسبة للحجم والمقياس والتناسب فتحقق مع توزيع الأثاث وعدد المقاعد ومقياس جسم الانسان واستخدمت الهيئة الهندسية في الفضاء وان شكل الفضاء أشبه بالمستطيل.

رابعاً: المقومات التصميمية لفضاء الورش

– المحددات الأفقية

حققت الأرضية في فضاء الورشة المرونة وسهولة الحركة وقوة التحمل...وغيرها بسبب عدم تغليفها (بالمطاط، الفينيل) كما أستخدم بلاط الكاشي الاعتيادي بأبعاد (40x 40سم) باللون (البيج الترابي) وأدى وظيفته الفعلية، لإنه لا يظهر الأوساخ والأتربة وآثار الأقدام ويقلل من الصوت بالإضافة الى الانسجام اللوني مع بقية المحددات داخل الفضاء.

2- الاعدادية المركزية المهنية للبنات

انشئت هذه الاعدادية سنة 1957 وتقع في منطقة الوزيرية بجانب القسم المهني الاول / رصافة، تقع الورشة في بداية ممر الدخول الى المدرسة على الجانب الغربي وتحتوي على باب واحد.

اولا: مفهوم السياق في التصميم الداخلي:

بحكم الواقع لفضاء ورشة الخياطة حُققت الوظيفة الفعلية داخل الفضاء والمطلوب تأديتها، فوظفت الاثاث والمحددات والمكملات ومناضد العمل بطريقة وظيفية من الناحية الشكلية، اما السياق الثقافي والعاطفي فحُقق في ايصال المعنى ولكن بطريقة فوضوية لم تعتمد على المقومات لتوزيعها وترتيبها بالشكل المطلوب كما في الشكل (3-5).

الشكل (3-5) يوضح فضاء الورشة اعداد الباحثتان

ثانياً: أشكال مباني الورش

الورشة وقعت في بداية ممر دخول المدرسة وهذا لم يمنحها الخصوصية او الاهمية فكانت ضمن الطابق الواحد اما بالنسبة للحجم والمقياس والتناسب فلم يتحقق في الفضاء فلم يراعى حجم الفضاء مع حجم وعدد المقاعد والاثاث ومنضدة الالقاء والتوجيه واللوحة التعريفية فوزعت بطريقة عشوائية

ثالثاً: محددات فضاءات الورش وأهميتها كمقياس وظيفي

حُققت المحددات البيئية داخل فضاء الورشة بالضوء الطبيعي عبر النوافذ والتهوية الجيدة والاضاءة الصناعية الموزعة على اعلى الجدار ولكنها لم تحقق من ناحية التبريد والتهوية والعزل الصوتي والحراري.

رابعاً: المقومات التصميمية لفضاء الورش

- **المحددات الأفقية**

الارضية في فضاء الورشة حققت المرونة لسهولة الحركة وقوة التحمل...الخ وهذا يرجع الى عدم تغليفها (بالمطاط- الفينيل) واستخدم البلاط العادي بقياس (40x40) باللون البيج والذي ادى وظيفته الفعلية لإنه سهل التنظيف ويقلل الصوت اثناء المشي عليه ولا يظهر الاتربة والاوساخ فهو ينسجم مع باقي الوان المحددات فعنصر الوحدة هي البارزة في الوان فضاء الورشة كما في الشكل (3-6).

- **المحددات العامودية**

الجدران في فضاء الورشة لم تحقق وظيفة العزل الصوتي والحراري وطليت الجدران من الاسفل بدهان زيتي (بيج) سهل التنظيف ومتناغم مع بقية المحددات اما من اعلى الجدار فاستخدم طلاء البنتلايت البيج. فنتيجة لافتقار سطح السقف والمحددات العامودية بصورة عامة الى معالجات تصميمية ولونية مناسبة ادى الى عدم تحقيق راحة نفسية وبصرية لمستخدمي الفضاء.

الشكل (3-6) يوضح ارضية وسقف الورشة

- إعدادية خديجة الكبرى المهنية للبنات

انشئت عام 1990 في منطقة الشعب قرب مستشفى الزهراء الاهلي ويقع فضاء الورشة في الطابق الارضي ويحتوي على بابين.

أولاً: مفهوم السياق في التصميم

حقق السياق الوظيفي والثقافي والعاطفي دوره في اغناء الفضاء فبرزت الوظيفة الفعلية في الفضاء من خلال الاعتبارات والاسس والأنظمة فوزعت قطع الأثاث واستخدمت الاعلانات وبعض الرموز والتي زادت من غنى الفضاء وتعريفه للوظيفة. كما في الشكل (3-7).

الشكل (3-7) يوضح فضاء الورشة

ثانياً: أشكال مباني الورش

الورشة وضعت ضمن فضاء ذات طابق واحد اما الحجم والمقياس والتناسب فتحقق في توزيع الاثاث وانسيابية الحركة وملائمة قياس جسم الانسان، كما ان الهيئة الهندسية في الفضاء وان شكل الفضاء مستطيل أعطى حرية في توزيع الاثاث.

ثالثاً: محددات فضاءات الورش وأهميتها كمقياس وظيفي

المحددات البيئية حققت داخل الفضاء من خلال العوامل الفيزيائية بمرور الضوء الطبيعي عبر النوافذ والاضاءة الصناعية مما أعطت شعور بالارتياح وتوفير الحرارة الملائمة لاعتماد التهوية الجيدة واجهزة التكييف لملائمة البرودة والحرارة خلال فصلي الشتاء والصيف.

رابعاً: المقومات التصميمية لفضاء الورش

- **المحددات الأفقية**

الأرضية حققت توازناً من الناحية الوظيفية في فضاء الورشة مع عامل المرونة وسهولة الحركة ... وغيرها واستخدمت بلاط الكاشي الاعتيادي بقياس(40x40) والذي يمتاز بسهولة التنظيف واداء الوظيفة لذلك الفضاء كما في الشكل (3-8)،أما السقف فلم يحقق امكانية تحديده وتعريفه للفضاء واستخدم في طلاءه البنتلايت باللون (البيج) الفاتح والذي اعطى شعوراً باتساع الفضاء مع بقية المحددات، كما في الشكل(3-9).

الشكل (3-8) يوضح ارضية الورشة الشكل (3-9) يوضح سقف الورشة مع الاضاءة الصناعية

- **المحددات العامودية**

من الناحية الوظيفية لم تحقق الجدران العزل الصوتي والحراري وطليت الجدران باللون البيج الفاتح كم الاعلى واللون البيج الغامق بدهان زيتي من الاسفل والذي يمتاز بسهولة تنظيفه وملائمته فالوحدة في اللون ادت الى الملل داخل الفضاء وعدم وجود علاقات لونية تساعد على جذب الانتباه والشعور بالراحة داخل الفضاء، كما في الشكل(3-10).

الشكل (3-10) يوضح جدران الورشة

النتائج:

1- تحقق السياق الوظيفي في النماذج الثلاث لتحقيق الوظيفة اما السياق الثقافي فتحقق نسبيا لعدم تحديد وايصال المعنى المطلوب.

2- التناسب الحجمي حقق في النماذج لمراعاته قياسات وابعاد حجم الورشة مقارنة بحجم جسم الانسان (الطول، العرض، الارتفاع) وهذا مالم يحقق في النموذج الثاني.

الاستنتاجات:

1- التناسب في مقياس الفضاء يؤدي الى إدراك واستيعاب مكونات الفضاء الداخلي.

2- يُعدّ الشكل المستطيل للفضاءات هو الانسب لورش الخياطة التعليمية لسهولة تقسيمه.

التوصيات:

1- التأكيد على المكاتب الهندسة التابعة لوزارة التعليم العالي بضرورة النهوض بواقع حال تصاميم فضاءات الورش، لاسيما الخياطة، من خلال مواكبة التصاميم والتقنيات الحديثة.

2- القيام بدراسة أوسع تعتمد على الدراسات والآراء العالمية للسياق (ورش الخياطة) ولجميع انواع الورش في كافة المدارس المهنية لعموم العراق.

المقترحات:

– بناء مقترح تصميمي وفق مرتكزات تصميمية لفضاءات الورش الداخلية (فضاءات ورش الخياطة للمدارس المهنية).

ملحق رقم (1)

استمارة التحليل

	المحاور الاولية	المحاور الاولية الثانوية				متحقق	غير متحقق	متحقق نسبي
السياق التصميمي ودوره في اغناء الفضاءات الداخلية (ورش الخياطة)	مفهوم السياق	انواع السياق	السياق الوظيفي					
			السياق الثقافي					
			السياق العاطفي					
	الفضاءات الداخلية لورش الخياطة	اشكال مباني الورش وسياقاتها التصميمية	مباني ذات الطابق الواحد					
			مباني ذات الطوابق المتعددة	طبيعية				
				رمزية				
			الحجم والمقياس والتناسب	هندسية				
			الهيئة					
		محددات فضاء الورش واهميتها التصميمية كمقياس وظيفي	المحددات البيئية					
			المحددات النفسية					
			المحددات الادائية					
			المحددات الجمالية	الجمال الحسي				
				الجمال الرمزي				
				الجمال الشكلي				
		مقومات التصميم الداخلي لفضاءات الورش	محددات افقية	الارضية				
				السقوف	السقف الاساسي الانشائي			
					السقف الثانوي غير الانشائي	معدنية شريطية		
						خشبية		
						جبسية		
						الصوتية		
			محددات عامودية	الاعمدة				
				الجدران	جدران حاملة			
					جدران غير حاملة			
			الفتحات	الابواب	خشبية			
					حديدية			
					المنيوم			
				الشبابيك	العليا الافقية			
					الوسطية المركزية			
					النهائية الركنية			
		المحددات البصرية	الاضاءة الطبيعية					
			الاضاءة الصناعية	عامة				
				مركزة				
			اللون					
			الملمس					
		الاثاث	المقاعد					
			خزائن					
			مناضد العمل					
			ماكنة الخياطة					
		العلامات والاشارات	علامات دالة والمعرفة					
			علامات الاتجاهية					
			العلامات التوجيهية					

References:

1. Jabr, F. (B.T). *Introduction to Architecture.* wahran: University of Science and Technology.
2. Abdul Ghani, N. (1961). *Industrial projects, their organization and management.* Baghdad: Al Maarif Press.
3. Al-Asadi, F. (2017). *Interior Space and Conditioning Mechanisms.* Baghdad: Dar Al-Fath for Printing and Publishing.
4. Al-Badri, A. (2009). *color integration in the environment of technical and productive laboratories and workshops.* Baghdad: University of Baghdad, Department of Architectural Engineering, published research, Issue (11) .
5. Al-Dabbagh, A. (2005). *Enriching Meaning in Architecture.* Baghdad: University of Technology - Department of Architectural Engineering, PhD thesis (unpublished).
6. Al-Gharawi, R. (2002). *Protection from Machines.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, Technical Education Authority.
7. Al-Kubaisi, S. (2000). *The Inspired Image in the Urban Context.* Baghdad: University of Technology, Department of Architectural Engineering - Master Thesis (unpublished).
8. Al-Saeedi , H.-R. (2018). *The Narrative Language in Interior Design.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished doctoral thesis.
9. Bahnasi, A. (2003). *architecture - identity - the future.* Sharjah: Department of Culture and Information, Arab Center for the Arts.
10. Ball, V. k. (1980). *Architecture and interior Design.* New york: John Wiley and sons.
11. Ching, F.-D. (1987). *interior Desgin lll ustrated.* New york: Van Nostrand Reinhold Compand.
12. Fadl, S. (1987). *The Synthetic Theory in Literary Criticism.* Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing.
13. Hassan, A. (1976). *Industrial Organization and Production Management.* Beirut: Arab Renaissance House for Printing and Publishing.
14. Ibn Manzoor, M.-F. (B.T). *Lisan al-Arab.* Cairo: Dar al-Ma'arif.
15. Karboul, H. (2014). *The Impact of the Monument in the Urban Context.* Baghdad: University of Technology--Department of Architectural Engineering- Master Thesis (unpublished).
16. Kazem, I.-L.-H. (2008). *The principle of conformity in the context of architecture.* Baghdad: University of Technology / Department of Architectural Engineering.
17. LANGER, S. (1973). *Feeling and Form: A Theory of Art.* London: Feeling and form.
18. Odeh, R. (2015). *Context and Meaning in the Iraqi Theatrical Show.* Baghdad: Journal of the College of Basic Education, Volume 20, Issue 86.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Design contexts in interior space design (sewing workshops as a model)

Makarem Salah Hassan[1]
Faten Abbas Lafta[2]

Abstract:

The topic of context is one of the important topics, which was mentioned as a concept in several fields and different fields, and there were many points of view that defined that concept.

He specified the title of the research (design contexts in the design of the interior space), as the research sought to identify the concept of context in the interior design of the spaces of sewing workshops. The research was divided into four chapters:

The first chapter, which consists of the methodological framework, the problem of research and the need for it, the importance of research, the goal and limits of research for sewing workshops for vocational schools from.(2021-2020)

The second chapter: consists of previous studies and the theoretical framework of two topics:

The first topic: the concept of context in interior design.

The second topic: spaces for sewing workshops.

The third chapter: It consists of research procedures, and it is the research community. The descriptive approach was adopted in the sample analysis, which is considered one of the important research methods, in order to study phenomena, improve them, and solve problems. It diagnoses the phenomenon accurately to analyze the information and being the most appropriate with the direction of the research. At the end of the chapter, several results were produced according to the analysis form and the indicators of the theoretical framework.

The fourth chapter: includes the results, conclusions, recommendations and proposals reached from this research, the most important of which are:

1- A context is one of the main foundations for achieving meaning through simultaneous and sequential elements.
2- Poor proportionality in the scale of the space led to poor perception and assimilation of the components of the internal space

Keywords: contexts, design, space, interior, sewing workshops**.**

[1] College of Fine Arts/University of Baghdad
[2] College of Fine Arts/University of Baghdad

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1307

الفينومينولوجيا بوصفها منهجا لرؤية جماليات القبح في تصميمات الفن المعاصر

د. تهاني بنت محمد بن ناصر العريفي[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 6/11/2023 Date of acceptance: 12/11/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

تتناول مفهوم الفينومينولوجيا كمنهج لرؤية جماليات القبح كأحد المفاهيم المرتبطة بالتجربة الجمالية في تصميمات الفن المعاصر حيث إنها نتيجة التواصل بين الإنتاج الفني، والمتلقي، والذي يؤدي إلى إيجاد حالة من المتعة الجمالية، بمنهج وصفي تحليلي. محاولة للكشف عن جماليات القبح بمنهج فينومينولوجي، والربط بين القبح والجمال كون القبح في علم الجمال ينطوي على جمال كرؤية جمالية معاصرة من منظور المنهج الفينومينولوجي، قد تقصت الدراسة الاستطيقا كونها ظاهرة إدراك، ومعرفة حسية، والاستجابة الجمالية لإنتاج التصميمات في الفن المعاصر، والمتمثلة بتحقيق حالة من المتعة الجمالية، ويمكن تطبيق منهج الفينومينولوجيا لرؤية جماليات القبح في التصميم المعاصر، وهناك علاقة بين استطيقيا القبح، وبين التجربة الجمالية في إنتاج تصميم معاصر، وتوصلت الى إمكانية تطبيق المنهج الفينومينولوجي لتذوق، والنقد برؤية جمالية للقبح، بتحويل تأثير فكر الفينومينولوجي كمنهج إلى مفهوم جمالي لبناء التصميم لرؤية أكثر عمق في قراءة جديدة تحليليه، ولتقنية فضل في دراسة وإنتاج التصميمات ابتدأت بفن الحدث وانتهت كفن رقمي بالمؤثرات التقنية، بمقوماته (القصدية).

الكلمات المفتاحية: المنهج الفينومينولوجي، تصميم الفنون المعاصرة، جماليات القبح.

المقدمة:

في كل عصر وعلى مر التاريخ البشري يشهد العالم تحولات كبرى، وفي مجال الفن والأدب، ويعمل المفكرون، والفلاسفة والباحثين والدارسين على تقصي المعني الحقيقي لعلم الجمال (Aesthetics) بمعنى الإدراك الحسي، وخلال ما بذله المفكرون فقد قدمت دراسات تاريخيه لتطور الأفكار الجمالية عبر العصور لكن هذه العملية المعرفية لم تتحدث فيما يتعلق بمفهوم القبح بصفته جمالا كمدرك حسي، ويذكر العتابي (2009) "**بعد التحليلات الأفلاطونية للوجود التي نتج عنها ... عالم المثل وعالم الحس ظهر تصور آخر له أهميته في تحديد مسار الفكر الإنساني و تصفيته من الشو ائب والخرفات، هذا التصور يقوم على دمج العالمين الأفلاطونيين و عالم المثل أو الماهيات وعالم الحس في عالم واحد قوامه الماهيات الثابتة بالمغلفة**

[1] تخصص علم الجمال في التصميم الرقمي- نقد وتذوق في فلسفة التربية الفنية - بقسم التصميم - كلية الفنون -جامعة الملك سعود- الرياض.

بالمحسوس ..الباعثة فيه الحركة و الحياة ..فكان هذا التصور الثالث للوجود جوهر الفكر الأرسطي ". (Al-Atabi, 2009, p. 505)

ويتضح الاتصال الوثيق بين الفن، والثقافة والتطور الإنساني. فاتساع فكر الانسان عكس في فنونه وموقعه الجغرافي والزماني، ومع تزايد الاهتمام بإدخال المفاهيم الفلسفية في الأعمال الفنية تبلور الفن بحساسية جمالية عالية متلاصقة بين الفنان والمتلقي ليتسع الاستخدام الرمزي باستعمالات غير مقيدة رياضيا داخل البناء الفني للعمل، وعلى سبيل المثال فقد تناول فنانين العصر القوطي (جماليات القبح) كموضوع في قضياه المشاهدة بأعماله الفنية حيث كان مفهوم القبح في أغلب الفترات يعرف على أنه نقيض مفهوم الجمال، ولا وظيفة له تذكر.

مع الانفجار المعلوماتي المعاصر، والتطور التكنولوجي، والتقني المتسارع ظهر ما يعرف بجماليات القبح، وبرز ذلك بشكل جلي في الفن المعاصر، وبالأخص الفنون الرقمية ليعبر بواقعية عن حقيقة الأشياء بجماليات كروعة التركيب غير المنظمة بجماليات فكرية باعثه حسيا على الجمال. أن انتهاج الفينومينولوجيا وتطبيقه لرؤية جماليات القبح ليس تجربه فنيه جميلة بسيطة كإيقاع متقن، بل هو منهجا ظاهرتي قائم بحد ذاته يمارسه الفنان، والمتلقي كمدرك حسي لظاهرة الجمال.

ويرى العتابي (2009) نقلا عن القصب (2000) ان "أعظم ما حصل في فهم الشكل وتجذيره جماليا كان من خلال التيار الفينومينولوجي (الظاهراتي) ، -والذي يشكل محور الدراسة - إذ أن استخدام نظام من الرموز غير المقيدة رياضيا داخل الصورة هو تطوير كبير يدفع بالفن أو الشعر إلى احترام اعلى، وان أعظم التنظيرات في فهم الصورة وتجذيرها العقلي كانت مع التيار الفينومينولوجي (لظاهراتي)، فقد اقترب التصور الفلسفي الفينومينولوجي كثيرا من الفن والشعر وأصبحت الصورة رهنية الداخل البشري برغم مصدرها الخارجي". (Al-Atabi, 2009, p. 506)

بالرغم من الإنجازات التقنية الهائلة المتسارعة في الحياه المعاصرة إلا أن هاجس الفنان مازال شغوفاً بإبداعات أكثر وقعاً وأثراً وحرية لأفكاره الفنية، والفن المعاصر يقدم لنا الجديد المتجدد بشكل دائم متواصل فقد منحت الثورة العلمية التكنولوجية الرقمية والاقتصادية مجال واسع للفنون المعاصرة ، فهي تتطور تبعاً لتقنية الإلكترونية والتقدم العلمي ليمنح مزيد من الحرية والسلاسة، ولدى لفنان المعاصر الآن إمكانية التحكم بالتكنولوجيا بدقتها المتناهية لينجز عروضاً تفاعلية تنهض عبر وسيط تقني أو واقعي، اظهرت من القبح جمالا" كحقائق لا تنكر بقالبها والتكنيك المتفنن فيها فالمعطيات في العمل الفني المعاصر لغة تحكي وتصف ماهيتها كمدركات ذات معني في الخبرة المباشرة القصدية .

ان الفينومينولوجيا كمنهج " يهتم أساسا وفي الدرجة الأولى بدراسة ووصف الماهيات المدركة والقائمة بالفعل في الشعور دون النظر إلى الشروط الخارجية والعوامل الطبيعية التي تؤدي إلى تكوين هذه المعطيات العقلية، بالرغم أنها هي السبب في ظهور هذه الصورة وتلك الماهيات في الشعور (Al-Atabi, 2009, p. 507)، وقد يعتبر تاريخ القبح في الفن هو النظير المقابل لتاريخ الجمال وباستمرار بالنظر إلى مفهوم القبح -كمعطيات عقيليه- أنه النقيض لمفهوم الجمال، وعلى ذلك يكون الجمال، والقبح مترادفان لبعضهم بحيث يخدمان بعضهما البعض، وقد يظهر الجمال للمشاهد الجمال من خلال القبح في تصميمات الفن المعاصر .

مشكلة الدراسة:

في ضوء ما تقدم يتضح ان المنهج الفينومينولوجي يعد أسلوب فكري جذري يبحث عن الأصالة والحقيقة الخالصة، وانه اتجاه لكشف الظاهرة الجمالية كمدرك حسي فالفنان المعاصر شغوفاً بإبداعات أكثر وقعاً وأكثر تحرراً بأفكار فنية مستحدثه، وقد يكون من الممكن استخدام المنهج الفينومينولوجي لرؤية جماليات القبح في تصميمات الفن المعاصر، وقد راج في ساحة الفن المعاصر استخدام القبح كإحدى المقومات الجمالية الممتعة كشعور حسي، وكإحدى مقومات العمل الفني، ومما تقدم ذكره يمكن لدراسة الحالية تحديد المشكلة في التساؤل الرئيس التالي: هل يمكن لمنهج الظاهرية (الفينومينولوجيا) الكشف عن جماليات القبح في تصميمات الفن المعاصر برؤية فنيه.

فرض الدراسة:

تفترض الدراسة انه يمكن تطبيق منهج الفينومينولوجيا لرؤية جماليات القبح في تصميمات الفن المعاصر.

أهداف الدراسة:

يهدف البحث إلى دراسة الفينومينولوجيا كمنهج لرؤية جمالية للقبح في تصميمات الفن المعاصر.

استخلاص معني محدد وواضح لمعني استطيقيا القبح كتجربة جمالية.

الكشف عن العلاقة بين استطيقا القبح والتجربة الجمالية بالتحليل، والتقصي لكيفية تمظهر الأشياء (كظواهر) في التصميمات الفنية المعاصرة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذه الدراسة من الناحية النظرية في تكوين خبره معرفية وافيه عن منهج الفينومينولوجيا والتجربة الجمالية في تصميمات الفنون المعاصرة.، ولأثراء مكتبة التصميم والفنون في البلاد العربية، ومحاولة إيجاد مدخل تجريبا جديدا للاستفادة من فلسفة علم الجمال بشكل عام وباتجاه ومنهج الفينومينولوجيا بشكل خاص كتجربة جمالية غير تقليديه تسلط الضوء على أهمية تلقي المتذوق الجمال في القبح كاستشعار حسي مما يثري مجال الفن والتصميم المعاصر ، فالمذهب الفينومينولوجي يتفق مع جماليات القبح في انه منطقيا، وحسيا باعتباره جميل، والوقف على كيفية إدراك ماهيات الفنون المعاصرة وعلاقاتها التي لا تستخلص استدلاليا أو استقرائيا، وإنما تدرك عن طريق العيان، والتحليل والوصف، والكيفية التي بها تظهر الأشياء أو الظواهر.

ومن الناحية التطبيقية تعمل هذه الدراسة على إيجاد مدخل جديد يتناسب مع معطيات العصر الحالي يعتمد على اثراء مجال فلسفة علم الجمال، والفن المعاصر باستخدام اتجاه، ومنهج الفينومينولوجيا كما تسهم في تطوير التجربة الجمالية من خلال جماليات القبح كمعطيات معاصره في الفنون، وقد تسهم في إضافة علميه جديد للبحوث، والدراسات المتخصصة في مجال الفن المعاصر والرقمي، والمنهج الفينومينولوجي، والتذوق، وعلم الاستطيقا.

حدود البحث:

حدود زمانية: ما بعد الستينات وحتّى تاريخ اجراء الدراسة.

حدود موضوعية: التصميمات لفنون الحداثة، ما بعد الحداثة (الفن المعاصر) التي تناولت القبح.

إجراءات البحث:

منهج الدراسة: انطلاقا من طبيعة الدراسة، وأهدافها استخدمه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، حيث ستقوم بدراسة مفهوم المنهج الفينومينولوجي، والقبح الاستطيقي، وجماليته.

أدوات الدراسة: استبانة (من تصميم الباحثة) لتحكيم صور العينة بالتطبيق لاستخراج جماليات القبح في تصميم الفنون المعاصرة بمنهج فينومينولوجي .

عينة الدراسة: أعمال فنية مختارة تناولت جماليات القبح في تصميمات الفنون المعاصرة.

مصطلحات البحث:

الفينومينولوجيا (phénoménologie): الأصل باللاتينية (phenomenon) وتعني باللغة العربية (الظاهرة)، ويقابله (Nomenon)، وتعني (الباطن)، ويقصد بـ (الظاهر): "ما ظهر من الشيء مقابل ما خفي منه (Muhammad, 1991, p. 52)

ويري خضر إبراهيم في مقالة الكترونية ان الباحثون يجمِعون على "أنَّ أول مَن استعمل لفظة فينومينولوجيا كان لامبرت-1764، ثمَّ كانط-1786، ومن بعده هيغل-1807، ثمَّ وليام هاميلتون-1840، وإدوار فون هارتمان-1879. غير أنَّ أوّل مَن تَعامل مع هذه الكلمة للدَّلالة على منهج فكري واضِح المَعالِم، هو إدموند هوسِّرل 1859-1938, وعندما تَلَقَّف الفلاسفة الوجوديُّون المنهج الفينومينولوجي فيما بعد.

وتعني ببساطة الظواهر التي نلاحظها بوعينا من خلال الحواس الخمس لتعرف على الأشياء من حولنا، وبالفلسفة اليونانيين تعني " الموضوعات الجزئية الحسية المتغيرة التي تقف في مواجهة الكليات العقلية الثابتة أي الماهيات بهذا المعني في العصر اليوناني تعتبر معرفة غير صحيحة وليست يقنيه لاعتمادها في عملية الأدراك على الحواس عكس المعرفة القائمة على الماهيات الكلية التابة والمعتمدة على العقل وبديهياته اليقينية ". (Muhammad, 1991, p. 53)

لقد كان هوسرل رفضا لنزعة السيكولوجية وهو يؤكد على أن الأنسان يتأثر من الخارج والداخل باعتبارها أسباب تودي إلى معرفة معينه لتعطي انطباع قبلي ويقول هوسرل أنها " فلسفة جذرية فهي بتبسيط شديد تؤسس لمنهج للتفكير بالأشياء لا من خلال ما يقال عنها أو من خلال الأفكار السائدة عنها، بل من خلال ما تظهر لنا مباشرة ومن دون حواجز. إنها تؤسس لأن ننسى كل شيء سابق لمشاهدة الظاهرة(نعلقه) ونتوجه لها مباشرة من خلال إدراكنا لها وفقط بوعينا لها. الظاهرة هنا تشمل كل شيء، إنسان، أفكار، أحداث...الخ "..." يسأل هوسرل: أي ضرب من المنهج، المنهج الفينومينولوجي؟ وكيف لعلم بالمعرفة أن يقوم إن كانت المعرفة بعامّة موضع سؤال؟ أي كيف نبدأ من الصفر؟ يجيب هوسرل أن هذا السؤال لا ينتج عن فهم صحيح للمنهج الفينومينولوجي سببه عمومية الخطاب غير المحددة. فالقول إن المعرفة عموما هي موضع

سؤال لا يعني قطعا أننا ننفي بعامة وجود أي معرفة (الأمر الذي يفضي إلى شناعة). إذن بماذا نبدأ؟ نبدأ بالشعور المحض. وهو مطلق بمعنى أنه لا يحتاج في قوامه إلى أي شيء واقعي"

ويرى سعيد توفيق (1992) أن الفينومينولوجيا ليست مذهباً أو فلسفة بعينها إنما اتجاه أو منهج ولا يستطيع أحد أن يقول إن هذه هي الفلسفة الفينومينولوجيه، وقد ساهم الفلاسفة في الفينومينولوجيا لا كمؤسس للاتجاه، بل مطورين، ولكي نفهم الفينومينولوجيا يجب أن نفهم تطورها على يد أتباع هوسرل وفهمهم لها. (Tawfiq, 1992, pp. 16-17-18-19)

ويرى عبد المنعم الحفني بان الفينومينولوجيا " هي علم دراسة الظواهر أو المعطيات التي تبدو للوعي كي نعرف هذا الذي نعيه أو ندركه أو نعقلها ونفكر فيها و نتحدث عنه دون أن نحاول اصطناع الفروض وتقديم التفسيرات، ولذلك كانت مهمتها البحث عن المنهج الفلسفي الذي يضمن إقامة الفلسفة على علم فلسفي حقيقي يتجاوز الصفات أو المحمولات العرضية لموضوعات الشعور أو المعطيات ويكشف عن ماهياتها الثابتة التي بدونها لا تكون موضوعات ". (Al-Hafni, 1999, p. 1487)

وتعني اصطلاحا " اهم وأشهر تعريف ساد للفينومينولوجيا يرتبط في نفس الوقت بالهدف من تأسيسها _ هوانها العلم الكلي للمعرفة الإنسانية ولكافة العلوم الممكنة، وأنها اسبق من شتى المعارف والعلوم الأخرى وهي المنبع الذي يجب أن تنبثق منه كل هذه المعارف وتلك العلوم التي لابد أن تستمد شرعية وجودها من الفينومينولوجيا باعتبارها الفلسفة الأولى لكل المعارف الممكنة وهي أيضا العلم الدقيق الذي سيصبح معيارا لبقية العلوم الأخرى ". (Muhammad, 1991, p. 93)

و بعد ما تقدم تعرف الفينومينولوجيا في الدراسة الحالية إجرائيا بأنها: منهج مفتوح لكافة المعارف والعلوم لا يسبقه تصورات ولا اعتقادات , و أداة مرنه تحور لتطور باستمرار ,تتناول مجالات الأدراك الحسي والفن واللغة , وهو أن (تعلق الحكم) للعالم الخارجي الممتد من المكان وبالتوالي مع الزمان في حاله من التأمل للمعرفة بالأشياء من حولنا , أن وجودها قبلي جذري (حدسي) تكتشفه الحواس بعلاقات محكمة , لتحوله بالتشكيل من المحسوس ألي المفهوم , يشكل أجزاءها الفنان بعد أن يفكك تلك الأجزاء ليعيد تشكيلها بأسلوب عقلي حسب تجربته الفنان في العمل الفني باعتبارها تجربة جمالية محضة .

علم الجمال (Aesthetics) :

يعرف إجرائيا في هذا الدراسة بكونه لفظ استخدم في نهاية القرن الثامن عشر كعلم مختص بالمعرفة الحسية، أي الادراك الحسي ليصبح موازيا ومكمل لعلم المنطق، يشقيه المعرفي يدرك بالحس (الاستطيقيا") كطريقة فنية متعلقة بالأفكار الحسية، والشق المعرفي العقلي الخالص المتجلي وضوحه التام (المنطق).

القبح (Ugliness) :

يعرف إجرائيا في هذا الدراسة الضد للجمال، ولقطب السالب لتجارب الجمال، وانعكاس للثقافة السائدة في الزمان والمكان نسبيا، كنقيض للحسن او الجميل، وكيفية ظهور الأشياء حسيا ونسبيا للمتلقي.

جماليات القبح كمفهوم فينومينولوجيا أصيل:

يعرف إجرائيا في هذا الدراسة بمنهاج فلسفي يبحث فيه المتلقي عن أبرز مواطن الجمال في أقبح عناصر التصميم كالخطوط والأشكال، والأحداث، والوقائع فـ لله لم يخلق في الكون شيء قبيح أو جميل بشكل مطلق

فالحسن والقبح يثبتان بالعقل أي كحقيقة قائمة في ذات الشيء، ويمكن للعقل التوصل له. انه البحث عن أبرز مظاهر الجمال من خلال تمظهر القبح كشيء وذلك بالوعي والإدراك في التصميم ومعايشته وتذوق كيفيته بالرد والتكوين كشيء ظاهري.

الفن المعاصر (Art contemporain):

يعرف إجرائيا في هذا الدراسة بانه مصطلح (ما بعد الحداثة) مجريات ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو يشير إلى التغيرات التي شهدتها التطورات الغربية نتيجة التحول من عصر الصناعة الى عصر الثورة المعلوماتية والتطور التقني، وكانت الأعمال الفنية تتصف بالتقاء الفن بالمجتمع للتعبير عن زمن (استحالة التحديد) كالتجميع والمعارضة والترميز والفراغ، والبحث سعيا للوصول جوهر الفن.

2-الدراسات السابقة: اطلعت الباحثة على الكثير من الدراسات العلمية التي ارتبطت بالفينومينولوجيا، والجمال في القبح، والفنون المعاصرة، ومن هذه الدراسات ما يلي:

أولاً:دراسة غراب، بهاء الدين يوسف خليفة (2001م) **"دور المتذوق في التجربة الجمالية لفنون الحداثة وما بعد الحداثة - دراسة نقدية مقارنة "** تناول مفهوم دور المتذوق في فنون الحداثة، وما بعد الحداثة، ويسعي الباحث للوصول للشروط التي تمد خصائص المتذوق في المرحلة المعاصرة نظرا للاختلاف الناتج عن تغير مفاهيم الفن، وطبيعته خلال العصور، واختلاف الأساليب، وتنوع التقنيات، والمذاهب، ولتغير معايير الذوق الفني لتحديد مكان المتذوق بالنسبة للعمل الفني ودورة في مجابهة العمل الفني، وكيفية استيعابه – فنون الحداثة، وما بعد الحداثة المرحلة الحالية عن الطرق السابقة لتلك الفنون، ويتم تحديد ذلك الدور بدراسة تحليلية لمختارات من فن التصوير في مرحلة الحداثة بداية (الكلاسيكية الجديدة وانتهاء بالسريالية)، وفي ما بعد الحداثة تم اختيار عدة مذاهب (فن البوب ارت، فن المفهوم، فن الأرض)، وذلك لاستنباط دور المتذوق في هذه الفنون باستخدام المنهج التحليلي لاستخلاص الأسس التي ينبغي أن يستند إليها المتذوق في التجربة الجمالية، والمنهج المقارن للتوصل للأسس، والمعايير التي تقوم عليها نصوص ما بعد الحداثة عن طريق المقارنة مع فنون الحداثة، وتهدف الدراسة إلى الكشف عن دور المتذوق في فنون ما بعد الحداثة، وتميزه عن دور المتذوق في فنون الحداثة، وتوصل إلى أن العمل الفني اصبح في عصر ما بعد الحداثة مندمجا مع البيئة الطبيعية، وأيضا المشاهد يشارك في التجربة الفنية قد أصبحت من السمات الجوهرية لظاهرة الفن في عصر ما بعد الحداثة، وأن الجمهور فيما بعد الحداثة يستمتع بالتوليف بين الثقافات، والتقنيات، والرموز المتناقضة بينما كان لا يرضى في فن الحداثة إلا بوحدة الطراز، وهذا الموضوع هو عصب الفن ما بعد الحديث، وأيضا يرتبط فن ما بعد الحداثة بعصر ما بعد الصناعة و التكنولوجيا) عصر المعلوماتية(أما فن الحداثة فكان مرتبطا بالصناعة لإنتاج فعناصرها اصطناعية مؤقته)، والفنان مثل الصانع تقنى، ويوصي الباحث بمراعاة الاختلاف في معايير الحكم، وتذوق فنون الحداثة عنها في فنون ما بعد الحداثة، والاهتمام عند تحليل الأعمال الفنية بالكشف عن القيم التعبيرية الجمالية في العمل الفني، وليس القيم التقنية، واللونية فقط .(Ghorab, 2001)

ثانيا: دراسة المصري، امنيه محمد على نوار (2004م) **"جمالية الرمز في فنون الحداثة وما بعد الحداثة . دراسة نقدية مقارنة "** استخدمت الباحثة المنهج الوصفي والتحليلي، وتناولت الباحثة العلاقة بين فنون

الحداثة، وما بعد الحداثة لتحدد الجذور التاريخية لفنون ما بعد الحداثة، وتحديد دور الفنان في صياغة رموزه من خلال تحليل أعمال فنية، وأيضاً الكشف عن القيم الجمالية في فنون الحداثة، وما بعد الحداثة، وتحليل جماليات الرمز لتأكيد جمالية الرمز الفني في كلا الاتجاهين، وما يتضمناه من اتجاهات مختلفة لتأكيده في فنون ما بعد الحداثة، وتهدف الدراسة إلى الكشف عن القيم الجمالية للرمز في فنون الحداثة، وما بعد الحداثة حيث توصلت الباحثة إلى عدة نتائج، وهي استخدام الواقع نفسه كماده فنية في العمل الفني في فنون ما بعد الحداثة في مقابل استخدام ماده وسيطة في فنون الحداثة أيضا ارتبطت الجمالية الرمزية في اتجاهات ما بعد الحداثة بالوسائط التكنولوجية، والفيديو، وأيضا هناك اختلاف في الجمالية الرمزية في اتجاهات الفنون المختلفة من الحداثة، وما بعد الحداثة تبعا لسمات، ومضمون كل اتجاه ، والجمع بين المتناقضات في العمل الفني يعد أهم سمات فنون ما بعد الحداثة مما ساعد على تحقيق جمالية رمزية جديدة تختلف عما تحقق في فنون الحداثة، وقد أوصت الباحثة بعمل دراسات متعددة عن اتجاهات فنون ما بعد الحداثة.(Al-Masry, 2004)

ثالثا: دراسة مصطفي، حورية (2005م) "**القيم الجمالية لتوليفة في فنون الحداثة وما بعد الحداثة في مصروالعالم** " تتناول هذه الدراسة توضيح مفهوم القيم الجمالية للتوليفة في فنون الحداثة يهدف البحث إلى دراسة الفينومينولوجيا كمنهج لرؤية جمالية للقبح في تصميمات الفن المعاصر. استخلاص معني محدد وواضح لمعني استطيقيا القبح كتجربة جمالية الكشف عن العلاقة بين استطيقا القبح والتجربة الجمالية بالتحليل، والتقصي لكيفية تمظهر الأشياء (كظواهر) في التصميمات الفنية المعاصرة، وما بعد الحداثة بالتوضيح والتميز بينهما، وتبصير دارسي الفن بالمعايير الجمالية لفنون ما بعد الحداثة ليرتبط أكثر بعصرة، واستخدمت الباحثة المنهج الوصفي تناولت الأصول التاريخية والفلسفية المرتبطة بمفهوم التوليفة، والكشف عن القيم الجمالية في أعمال فنية معاصرة تقوم على فكرة الدمج، ومفهوم وسمات فن الحداثة وما بعد الحداثة، وتهدف الدراسة إلى إثراء الإطار المرجعي بالمفاهيم المرتبطة لفنون ما بعد الحداثة، وما يكون له من أثر فعال في تدريسه لطلاب الفن، وتبصيرهم بالمعايير الجمالية لفنون ما بعد الحداثة لجعلهم أكثر ارتباطا بالعصر، وتوصلت الباحثة إلى أن لعمل الفني أصبح في عصر ما بعد الحداثة مندمجا مع البيئة الطبيعية وقد جمع بين المتناقضات، ودمج الجمهور مع العمل الفني، واختفت القيم الجمالية للتوليفي في فن الحداثة، وما بعد الحداثة من حيث (الغاية، والهدف، والأسلوب). وتوصي الباحثة بأهمية الأخذ بالدراسات التبعية الخاصة بفنون الحداثة، وما بعد الحداثة، وإجراء المزيد من الدراسات حول فنون ما بعد الحداثة، وأيضا السعي لتجديد المصطلحات، والمعايير الفنية لاتجاهات الفنون المعاصرة.(Mustafa, 2005)

رابعا: دراسة العتابي، رياض خماط (2009م)" **المفهوم الجمالي للفلسفة الظاهرتية في العرض الصوري** " وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي للبحث عن معني التأسيس المسرحي شكلا، ومضمونا، ومدى التوافق بين النظرية، والتطبيق، وقد وضح دوافع ومنطلقات الفينومينولوجيا، والفن، والتأسيس الفينومينولوجي، وتوصل الباحث دوافع، ومنطلقات الفينومينولوجيا، وهي الحركة في الماهيات لا الوقائع والحركة من الأشياء لا التصورات، وان الفينومينولوجي لها أسس، وهي القصدية، والرد والتأسيس،

وفكرة العالم المعيش، وان المنهج الفينومينولوجي مرتكز على ثوابت متجاوزه الذات، والموضوع، وتمارس الابوخية، وتصف المعطيات، وتدرآك الماهيات، والعلاقات الماهوية، وان للفينومينولوجيا خصائص استطيقية، ولا تفسر باي معيار قبلي، ولا الجميل بالجميل أنما اتبعت التحليل البنيوي لماهية الظاهرة، وان الفينومينولوجيا انعكست في الفلسفات الجمالية عند الفلاسفة. (Al-Atabi, 2009)

خامسا: دراسة طاهر، أسماء نيازي (2009 م) " **جمالية القبح في العمارة** " واستخدمت الباحثة المنهج الوصفي تناولت مفهوم جمالية القبح كأحد طروحات ما بعد الحداثة، والمقصود بالجمالية هنا هو الاستطيقا (علم الجمال)، والذي هو مفهوم أكثر شمولية، ويتضمن عدة مفاهيم منها الجميل، والقبيح، والجليل ....، وقد تناولت عدة دراسات بشكل عام مفهوم القبح، (وفي ميدان فن العمارة بشكل خاص)، وتعد مشكلة البحث عدم وجود تعريف واضح ومحدد لمفهوم القبح الاستطيقي، ودوره في التجربة الجمالية لفن العمارة، وهو ما يهدف البحث إلى استكشافه، وبالاستناد إلى فرضية البحث التي تنص على أن هناك علاقة بين استطيقيا القبح وبين التذوق الجمالي لفن العمارة، وتبرز أهمية البحث هنا لاستيعاب مقاييس وأسس تقييم جمالية أكثر تنوعا، ويزيد من إمكانيات الاستمتاع بالتذوق الجمالي لفن العمارة. أما منهج البحث فقد تمثل بدراسة مفهوم القبح الاستطيقي من خلال محورين رئيسين تم تأسيس قاعده معلوماتية نظرية للتعريف بمفهوم القبح الاستطيقي من خلال تقصي، وتحليل الطروحات، والأدبيات في الحقول المعرفية المختلفة التي تناولت المفهوم سواء بشكل مباشر أو ضمني غير مباشر، واستثمار القاعدة المعلوماتية، وتعزيزها بالطروحات، والدراسات المعمارية لاستخلاص خصوصية مفهوم القبح الاستطيقي في الفن، وتوصلت إلى أن للقبح قيم جمالية استطيقية يمكن استكشافها من خلال الحكم الجمالي لنتاجات فن العمارة عبر التذوق، والنقد الجمالي للتجربة الجمالية وفق أسس نقدية جمالية (ذاتية الموضوعية أو كلاهما) كمنظور أكثر اتساع للظاهرة الجمالية في فن العمارة .(Niazi, 2009)

سادسا: دراسة فرحة، محمد (2009م)" **المفهوم الفينومينولوجي للنظرية القصدية عند هوسرل** " استخدم الباحث المنهج الوصفي، وتناولت أهمية الفينومينولوجيا كعلم شامل، ومنهج فلسفي وصفي جديد، وتوضيح المشكلات الميتافيزيقية، والانطولوجية المتعلقة بقصدية أفعال الشعور، ومراتب المواضيع التي تتجه لها الظواهر القصدية وضح الاختلاف بين المضمون، والموضوع، وبين النوئيما، والنوئزيز، ودورهما في إتمام الفعل القصدي، وتناول أيضا العلاقات القصدية استخدم الباحث المنهج الوصفي لدراسة المعاني، وتوصل الباحث إلي أن العلاقات ذات طابع فريد تبدو كأنها شاذة ميتافيزيقيا، وأيضا أن العلاقة القصدية تتحقق في فعل ما بالاعتماد على الكيفية التي تدرك بها الموضوع المقصود من خلال فعل الذات، وان اهم ما يميز تفسير هوسرل مفهوم المضمون الفينومينولوجي للفعل هو العنصر الذى اسماه المعنى النوئيمي، وهو تفسير قصديه الفعل ضمن سياق المضمون لذلك لابد من كينونة المعنى في القصدية، ويوصي الباحث أن تكثف الدراسات في محاوله فهم الفينومينولوجي لتكن جاهزة للتطبيق .(Farha, 2009)

سابعا : دراسة إدريس، نجلاء (2010) "**مفهوم التفاعل بين الفنون في الخبرة الجمالية لفنون ما بعد الحداثة** " تناولت هذه الدراسة مجال الفنون التفاعلية، والتي تركز على تفاعل الجمهور كجزاء هام في استكمال العملية الإبداعية ليس كونها مشاركة، بل صناعة للعمل، من خلال تفاعل الجمهور المباشر، وغير

المباشر مع الفنان لتكشف عن إثر تفاعل الفنون على التجربة الجمالية خاصة النقدية، والتذوقية للجمهور، والفنان، وتدعيم خبرة المتذوق بالقيم الجمالية للفنون الأخرى .(Idris, 2010)

ثامنا : دراسة الباحثان علوان، محمد، جاسم، عباس (2010م) " **السمات الجمالية في رسوم ما بعد الحداثة**" استخدام الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، وتوصلا إلى أن الرسم الحديث يمثل إطاراً مفاهيمياً، وذهنياً تستتر به، وفيه ممارسات الاختلاف، والتنوّع ضمن طابع العقلانية التي تتمخض في تجاوز حدود التخصيص، والتحديد إلى الإطاحة بكل المعايير، والقيم التي أرسى دعائمها المنهج الكلاسيكي في الفن، والذي عملت عليه الحداثة في رسوم النصف الأول من القرن العشرين هو أنها إنبات وفق أسس تنظيمية عقلانية اعتمدت في أغلبها على النظام الهندسي رغم إن الحداثة ساهمت في خلخلة النظم الفنية، والفكرية ،والمعرفية لبنية اللوحة، وفعلّت من الجدل، والحراك الذي دفع بمصطلح (الحديث) إلى تغيير معناه من الآن ليصبح الآن مباشرة، ومن ثم حينئذ ولفترة من الزمن أصبحت دلالته تنصرف إلى الماضي الذي يصبح المعاصر مناقضاً له من حيث هو الحاضر.

تاسعا: بوعثمان، كريمة (2017) " **جماليات القبح في أعمال جيرار غاروست**" ، تناولت المقالة بالوصف حيث تناولت اراء غاروست حول القبح، والجمال في حيثيّات رؤيته اليومية، وتوصلت ا الى انه يكمن في تمظهرت القبح، والجمال معاً في عمل ذهنه على حدٍّ سواء فهذه الكائنات القبيحة أو المشوّهة تحمل على عاتقها ضرورة تكوين لحظة من لحظات الفن أو ما يسمى "استطيقا القبح". لتبقى الفكرة في أعمال جيرار غاروست هي المهمّة بدلا من العمل ذاته فالقبح بالنسبة إليه هو الأمر الدّافع إلى التّعبير، وهو أوّل تحدّ يواجه تحرّره، وربَّما يكون تقديم الموضوع القبيح فنياً يحمل قصدية الفنان على إشعار المتلقي بوظيفة الفن فليس بلازم أن يأتي العمل الفنّي موافقًا للطّبيعة من حيث الجمال، والقبح فقد يتناول حقيقة من حقائق الطبيعة التي تتّسم بالقبح أو ليس فيها ملمح جمالي، والفن كما أكّد ذلك مانويل كانط ليس تصويرا لشيء جميل، وإنّما تصوير جميل لشيء ما كيفما كان هذا الشي(Bouthman, 2017) .

عاشرا: دراسة زكي، ولاء (2022)" **استطيقيا الجمال والقبح والاستفادة منه في عمل تصميمات مبتكره وعصرية تصلح للأقمشة المعلقات المطبوعة**" تناول البحث ماهيه "الجميل"، و" القبيح" ، وناقشت المفاهيم الجمالية على مر التاريخ، وأكدت ان هدف الفن هو خلق حالته من الشعور بالجمال، وحاولت الكشف عن طبيعة الإدراك، والمتعة الروح وان استساغة الجمال، واستنفار القبيح حق انساني، وأكدت على أن تذوق الجمال، والتمتع به يختلف بين الأشخاص، وان الجمال ما هو تلاقى الخبرات والتجارب المحفورة في الخيال مع صفات الشيء فالجمال يوجد في ذات ودراك الإنسان، وبالتالي فحقيقة القبح الجمال، والاختلاف في المطلق من شخص لأخر، وان اختلاف الأيديولوجيات لم تكن ثقافة الجمال كذلك ثقافة القبح ما هو جميل عند قوم فهو قبيح عند قوم، ولحسن الحظ كلما أرتقى الإنسان بفكرة ، ونظر إلى الملامح للأشياء التي تبدو قبيحة لوجد بين ثناياها جمالا خفيا مستتر فمفهوم القبح لا يمكين فصله عن مفهوم الجمال بل إنه جزء لا يتجزأ منه، وإذ جرد أن يضع معايير محددة ومعايير مدروسة، بينما ارتبط القبيح باختراق هذا والمعايير جميعا "فلا حدود للقبيح" إذ مجرد أن تضع معياراً للجمال فإن معياراً تماماً للقبيح يظهر، وكأنه يبرز

نفسه تلقائياً ليعززا للجمال، قد توصلت الى ان ما يهم فنون معاصرة ذات مفهوم متعدد، وهي مفهوم "استطيقا متنوع"، ويُمْكِن التعبير عبره عن رؤية اقتصادية واجتماعية وسياسية .(Zaki, 2022)

3- الإطار النظري:

المبحث الأول. منهج الفينومينولوجيا:

أ_ **دو افع ومنطلقات الفينومينولوجيا** :إ دموند هوسرل (1859-1938) هو المؤسس الحقيقي لفلسفة الظواهر الفينومينولوجيا وأستاذ بجامعة جوتنجن ثم بجامعة فريبورج (ألمانيا) كان رياضيا وانتقلت به إلى الفلسفة، استوقف نظره المنطق البحت في الرياضيات، ومتانتها واتفاق العقول عليها ولفت انتبه العكس في الفلسفات، ونظرياتها لتحثه الرغبة في إيجاد أساس يفوق الفلسفة، والعلم لا يسمح بالشك أو الاعتقادات مبني بصارمة فابتكر الظاهرتية أو الفينومينولوجيا، وهي مدرسة فلسفية تعتمد على الخبرة المباشرة، و لحدسية للظواهر بالذات الواعية كنقطة بداية لتنطلق منها كخبرة تحليل الظاهرة، وأساس متين لها، ولا تسعى، وتدعي إيجاد الحقيقة المطلقة الخالصة في الفلسفة أو الميتافيزيقا أو في العلم ، وتراهن على فهم نمط الحضور الإنساني في العالم الخارجي . بداياتها مع هيغل تلاه في التأثير هايدغر وسارتر وموريس ميرلو بونتي وريكور، ويقوم الاتجاه الفينومينولوجي على العلاقة الديالكتية بين الفكرة ، والواقع انها فلسفة جذرية تبسط بشدة، وتؤسس منهج لتفكير بالأشاء، وما تظهر مباشرة لادركنا، وبوعي (كل شيء من حولنا الفكرية أو المادية أو الأحداث) دون حواجز لا من خلال ما قد قيل عنها، ولا عن الأفكار السائدة، وهي بتبسيط شديد تسعي لتأسيس منهج للتفكير بالأشياء، ويذكر هوسرل،(2007) "أن الموقف الطبيعي أذن مبني على تدرج منظم للمعرفة الطبيعية ,واقصى أسسه البداهة والعفوية التي نفترض التسليم بوجود " الواقع الفعلي" وحضوره واستقصائه مضمونا لهذه المعرفة يحيط بها من كل جهة ".(Husserl, 2007)

مهمة فلاسفة الفينومينولوجيا: أن مهمة الفينومينولوجيا وصف عملية الإدراك ، وتحليل الشعور لاكتشاف الماهيات الكلية الكامنة فيه، والتي تقوم عليها كل المعارف، والعلوم لتصبح الفينومينولوجيا علما كليّا شاملا، وأساسا يقينيا للعلوم الأخرى، وعمل هيجل للدلالة على المراحل التي يمرّ بها الإنسان حتى يصل إلى الشعور بالروح، والفيلسوف الألماني لمبرت للدلالة على نظريّة الظواهر الأساسية للمعرفة التجريبيّة، وكانط للدلالة على مثل هذا المعنى، وبحد ضيق هاملتون للدلالة على فرع من علم الفكر ليلاحظ مختلف الظواهر الفكريّة ليعممها، ويقول هوسرل أن عملية إدراك الماهيات هي جوهر الفينومينولوجيا شعار الفينومينولوجيا الاتجاه إلى الأشياء ذاتها بالوعي البشري الخالص الصرف ، وهدف هوسرل في الفينومينولوجيا الوصول إلى الماهيات لذلك انتهج الابوخية، ينهي بها التوقف عن الحكم، ووضع العالم المكاني الزماني بين أقواس بلا اعتماد على الاعتقادات في العالم مهما كانت.

وأيضا التوقف عن اتخاذ موقف إثبات أو نفي أي كان إزاء وجود الموضوعات، وقد ظهرت الفينومينولوجيا عام 1901م مع ظهور البحوث المنطقية لتتجلى كعلم وصفي مهاوي خالص، وتساءل ميرلوبونتي (1945م) مالفينومينولوجيا ؟ لم يتم الإجابة عليه أبداً أن هوسرل لم يقتنع بالعلم والفلسفة معاً كنقطة بداية انطلاق ونقدها ليقدم أساساً جديداً لخدمة البشرية يسبق العلم والفلسفة في معرفة منطقية قائمة على الوعي، والمنطق، ليست صيغة جاهزة، بل منهجاً مفتوح وأداة سمتها المرونة قابلة للتطور

باستمرار، وكل موقف فلسفي لفيلسوف يتضح فهمة لمعنى الفينومينولوجيا، وهوسرل يهدف إلى أن يكسب الفينومينولوجيا أبعاداً جديدة داخل مدارات الإدراك الحسي، واللغة، والفن.

يرى سعيد توفيق أن الفينومينولوجيا ليست مذهباً أو فلسفة بعينها إنما اتجاه أو منهج، ولا يستطيع أحد أن يقول أن هذه هي الفلسفة الفينومينولوجيه إنها تبدأ مما تركه العلم بلا توضيح أي ما ينظر إليه العلم كوقائع جاهزة، وبديهيات، وأسس للحقائق، والمعارف لقد بدأت من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء، وشبهها بالمريض المنسي، وقال بأن الطب يداوي الجروح، وليس هناك علم يداوي الروح ، وهذا فيه قصور في العلم والحاجه إلى نوع أخر من العلوم، ورفض ربط المعرفة، والشعور بعلم النفس في صورته التجريبية ليؤسس علم نفس (المهاوي الفينومينولوجيه)، واهتم بعلم النفس القبلي الخالص كوحدة أساسية تتأسس عليها علم نفس تجريبي صارم ليصف خبرتنا القصدية عن طريق عملية التأمل الانعكاسي أي من حالة التخيل إلى التأمل، ويقول ميرلوبونتي: "إيجاد معنى لما يعيشه المرء نفسه أو شخص أخر أنه فعل وليس ملاحظه وهو جهد فعال ليفهم معنى خبرته وهو فعلاً محايداً لا يتصل بالخبرة التجريبية الذاتية، وهو الأنا المفكر فعل مفتوحاً للمعرفة ولا ينفصل عن الأخرين لذلك فهو محايد". (Tawfiq, 1992, pp. 16-17-18)

ب-الفينومينولوجيا بوصفها منهجاً لمعرفة علاقة الوعي بالعالم: ولكي يفهم علاقة الوعي بالعالم يجب أن يفهم الموضوع كما هو الخبرة المباشرة، وبذلك تكمن اهميه الفينومينولوجيا في تطورها بأدوات منهجية.

ب_ **القصـدية** : في الفينومينولوجي هي قصدية الوعي، ويقول جارودي (**الفكرة الرئيسية التي ادخلها هوسرل في الفلسفة المعاصرة هي فكرة الاتجاه القصدي**)، ويرى هوسرل بأن القصدية استبصاراً مسبق و رئيسياً في تحليله للوعي، وخاصية مميزه للخبرة فالقصدية تميز الوعي (**الإدراك هو أدراك لشيء ما والحكم هو الحكم على قضية معينة والتقييم لقيمة ما**) فالوعي يتجه نحو موضوع مرتبط به في لحظة ما أي كل وعي يكون وعي بشيء ما، ومباشرة، وقد أخذ هوسرل الفكرة من أستاذه برنتانو الذي أكد أن القصدية هي الخاصية الأساسية لكل الخبرات أو الظواهر النفسية فـ(**كل ظاهرة ترتبط بموضوعها ارتباطا تلازمياً**)، وهو الاكتشاف العظيم لهوسرل، ودونه لا فينومينولوجيا. (Tawfiq, 1992, pp. 29-30-31)

ج_ **الرد والتأسيس الفينومينولوجي:** إن الرد، والتكوين في وجهة نظر هوسرل هما وجهان لعملة واحدة إنها عملية واحده تهدف إلى تأسيس العالم الساذج، وهي معتقدات حس مشتركة إن الأبوخية هي المرحلة السلبية التمهيدية في عملية أجراء الرد الفينومينولوجي، وتحدث هوسرل عن خطوتين إيجابيتين أساسيتين في عملية الرد: الرد المهاوي، والرد الفينومينولوجي، واسماهما الرد الترانسندنتالي، والرد المهاوي ليس حدس، وإنما هي رؤيه مهاوية يقوم التخيل فتنقل إلى الأدراك بخيال حر، وبتغير ملامحها كاللون، والحجم، والمادة المصنوعة منها والأشياء المحيطة والخلفية إلى أخره من التغيرات، ولكن لا تمس الخصائص المميزة العامة.

من خلال الطرح السابق في هذه الدراسة يتضح الرد، والتأسيس فالتصميم الفني قائم على الخيال فالمكعب في الخيال يختلف من شخص لأخر فمثلا مصنوع من الزجاج قائم الزاوية ..... فهي تعتبر خصائص عامة جوهرية تسمى الماهية للمكعب او أي مثال اخر كالدائرة حيث تكمن أهمية التخيل في الفينومينولوجيا كأسلوب من أساليب التي قصديه كنوع من الوعي بالشيء ذاته، وهو ما يتخيل بالذهن اثناء تصميم الفنان او بتصميم العمل الفني في ذهن المتلقي كعملية تكاملية، ولقد اهتم سارتر بالتخيل أثناء تفسيره للخبرة

الجمالية في العمل الفني بوصفه موضوعاً تخيلاً لا واقعي إذا فالابوخية بلا شك تساعد على أجراء الرد المهاوي بصرف النظر عن معتقداتنا لنفهم ماهية الشيء، ونحلله، ونصفه لننتقل من الموقف الطبيعي للموضوعات إلى عالم الخبرة الخالصة.

د_ومن اهم الأساس التي تميز الفينومينولوجيا كمنهج تطبيقي :

أشار توفيق (1992) الي تجاوز ثنائية (الذات – الموضوع) كأول خطوة بالمنهج الفينومينولوجي، ويقصد بها تجاوز مبدأ القسمة الثنائية إلى ذات، وموضوع فلا يستحوذ أحداهما على الآخر او يلغيه، وممارسة الأبوخية: خطوة مهمه غايتها تعليق الاعتقادات، والأحكام ورفض المعتقدات التي تنشأ في الموقف الطبيعي الساذج، ويسلم بها الحس المشترك، ووصف ما هو معطى :ان الوصف يساء فهمه، وهو ملاحظة حسية أو تجريبية لما هو معطاء فالخبرة أو الوصف المباشر ليس، وخبرة حسية إنما وصف للخبرة الحسية ذاتها ، وإدراك ماهيات، وعلاقات ماهية : إن عمليات الوصف الفينومينولوجي تنصب على ماهيات الظواهر فالماهيات لا تستخلص استدلاليا أو استقرائيا، وإنما تدرك عن طريق العيان، والتحليل، والوصف، ومشاهدة أساليب ظهور الظواهر :هدف الفينومينولوجيا هو كشف الأساليب أو الكيفية التي بها تظهر الأشياء أو الظواهر، وملاحظة تأسيس الظواهر : ملاحظ الظواهر، ووصف عملية (التأسيس السلبي - التأسيس الإيجابي)، والتأسيس (السلبي الذاتي، وهو ملاحظة لبنيتها الوجودية التي تكون علها، والتي تفرض نفسها على وعينا (التأسيس الإيجابي)، وهو ملاحظة للعمليات التي بها يؤسس الوعي معنى موضوعه . (Tawfiq, 1992)

من خلال الطرح اعلاه يتضح في هذه الدراسة ان هذه الأسس تعتبر الحد الأدنى باعتبارها معيار تطبيقي لشيء ما ويمكن الجوا اليه للحكم على المنهج الفينومينولوجي كتطبيق .

- **المبحث الثاني. تطبيق المنهج الفينومينولوجي في مجال البحث الجمالي:**

كان مراد (هوسرل) أن يبين لنا كيف يمكن أن نتعلم الفلسفة كمنهج للتفلسف، ولقد أسهم انجاردن إلى المنهج الفينومينولوجي كتعديل لموقف هوسرل، ولقد كانت إسهاماته في التطبيق فالخبرات الإنسانية، وخاصتاً ظاهرة الفن، وظاهرة الوجود الإنساني هي الأكثر خصوبة، ولقد كان هناك لقاء بين الثالوث الفينومينولوجيا، والفن، والوجودية.

أ-مسلك الفن ومنهج الفينومينولوجيا. لماذا يعد مجال ظواهر الفن خصباً كتطبيق لمنهج الفينومينولوجيا؟ إن الظواهر بوجه عام هي خبرات وهي ما تظهر للوعي فظواهر الفن خبرات بنمط معين كموضوعات فنية جمالية مثل: خبرة الفنان كإبداع أو خبرة جمالية إدراكية كخبرة المتذوق أو خبرة الناقد، وهنا يظهر لنا التشابه بين الفينومينولوجيا كمنهج لإعادة صياغة خبراتنا الإدراكية، والتخيلية، والشعورية كالخبرات الفنية، والجمالية لذلك اصبح هناك لقاء خصب بين الفن كموضوع أو مجال للخبرة، والفينومينولوجيا كمنهج للخبرة كعلاقة بكر قبل التطبيق إن الرؤية الفينومينولوجيه يحكمها منهج دقيق صارم، والرؤية الفنية على المستوى الإبداعي، والإدراكي للفن لا تسير لمنهج بحثي دقيق صارم هي رؤيه يعضدها الخيال، وينسجها التأمل، والشعور، ولقد لاحظ (هوسرل) التشابه بين الرؤية الفنية، والفينومينولوجيه.

ويتضح من خلال الطرح انه يوجد نوع من التقاطع بين الفن، والفينومينولوجيا، والقبح كجمالية من حيث رؤيتهما للظواهر كخبره اوليه مباشرة بالأشياء التي تميز كل منهما بالرجوع إلى الأشياء ذاتها كخبرة مباشرة، ويملأها بقصدياته، وفي الفن أو الرؤية التي تبدع ا التصميمات الفنية فهي تهب المعني، وتكشفه كرؤية اوليه، وادرك حسي كشعور خفي يضفي صورة متخيلة الأشياء على سبيل المثال الخطوط السوداء الصغيرة (الفارس يمتطي جوادا والموت والشيطان) في حالة الأدراك الجمالي ملفتا للنظر كتصميم لوقائع المصورة (الفارس) الفينومينولوجيا ترى في هذا التصميم ان موضوعاتها لها وجود، واقعي متحقق في الخارج على غرار وجود الخطوط، والخامة، والأشكال الصغيرة المنقوشة فهي مصورات فقط.

إن المتلقي لا يبالي بالموضوع الواقع في تصميم خامة العمل الفني (خشب – رخام ..)، ولكن يهتم بما هو معطى في تصميم العمل الفني، وخبرته كخبرة جمالية تلقائيه، وليس نتاجا لعملية ذهنية تصميمية إذا فخبرة الفن تشبه الرد التلقائي، كما في الخبرة الجمالية فالرد الفينومينولوجيا كذلك لا يتطلب جهدا ذهنيا، بل خبرة اتصال مباشرة بالعالم. وأيضا هناك علاقة وثيقة بين الفن و الفينومينولوجيا في ما يتعلق بالماهيات إنما يقوم بها الفنان حينما يستبصر الماهية أو المعنى في الواقعة المعطاة لخبرته عن طريق الخيال أو العيان المباشر فالفن كالفينومينولوجيا لا يلجأ إلى عملية استدلال أو استقراء في استخلاص المعنى أو الماهية بل يقدمها بشكل عياني في الفردي أو الجزئي الفرق أن الفن يلمح و الفينومينولوجيا تصرح وفي عملية التأسيس كخاصية فإن القصد في الفينومينولوجيا يتميز بأنه يؤسس موضوعه من مادة معطائه ليضفي عليها المعنى أو الدلالة والنشاط الفني في جوهرة نوع من التكوين لا تركيب ولا إيجاد من العدم بل التأسيس لظاهرة أو موضوع جمالي عن طريق وسائط مادية متاحة.

أيضا يتضح في هذا الدراسة ا انه كلما التقت الفينومينولوجيا بالفن التقت أيضا بالوجودية فالفينومينولوجيا تهدف إلى فحص مسائل الخبرة العياني بعيدا عن التجريد العقلي أو الاستدلال فيصف الخبرة كما هي والوجودية تهدف إلى دراسة الواقع العياني أو الوجود في مجال الفعل فالتقت الوجودية والفن في كونها لاتصف مظاهر الوجود الإنساني بل تقدم حالة وجودية لا فكرا تعقلي فالوجود عندهم جميعا ليس فكره عامه مجرده بل فعل مبدئي تترتب عليه أفعال أخرى كثيرة فيكسب الأشياء معانيها إن الفن يقدم لنا الأشياء وظواهر الوجود في عيانتها رأت الوجود الفينومينولوجي وسيلة جيده لفهم الوجود الإنساني .

ب_ الأسس المنهجية في التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية:

أن الموقف الفينومينولوجي في محاولة التعرف على ظاهرة الخبرة الجمالية يتميز بطابع المنهجية في البحث لأن المبادئ التي يقوم عليها مستمدة من المنهج الفينومينولوجي ذاته أن الفيلسوف الفينومينولوجي عند تناوله لظاهرة الخبرة الجمالية أو غيرها من الظواهر لا يبدا من إطار نظري أو على أساس نظريات أو فروض فلسفية بل من قوالب منهجية فارغه يبدأها من جديد، ولا يسترشد ألا بحقائق تأسست على منهج فينومينولوجي بواسطة فيلسوف أخر أن الاستطيقا الفينومينولوجيه ترفض كل الاتجاهات التقليدية للخبرة الجمالية التي لا تلتزم بهذا الموقف المنهجي المحايد فلا تفسرها تبعا لمعايير أولية مثل (كانت) الذي وضع

شروط قبلية للحكم على الجميل، وأيضا ترفض طريقة (هيجل)، و(كانت) التفسير النقدي، وطريقة (شوبنهاور) ،و(برجسون)، و(كروتشه) الحدسي التأملي فالشعور باللذة، والألم عند كانت حلقة وسيطة بين ملكة المعرفة، وملكت الإرادة، و(هيجل) يصفه تجليا محسوسا للفكرة كلحظة في المسيرة الزمانية للروح (شوبنهاور) تأملا خالصا (أفلاطون) رؤيه ميتافيزيقية حدسيه للمثل، والاتجاه العملي البراغماتي الذي استمد مفهومة عن الخبرة الجمالية من رؤيته للخبرة بوجه عام فلا يفهمها ألا من خلال سياق خبرة الحياة اليومية أن الاستطيقيا الفينومينولوجية لا ترفض هذه الاتجاهات من حيث مضمونها، وإنما من حيث مناهجيتها فهي تحاول أيضا إبراز البعد الميتافيزيقي للفن، والخبرة به فقط إنها تبدأ من جديد لتصف الخبرة.

وفي الاتجاهات النفسية نجد اتجاهين رئيسيان وهما اتجاه التحليل النفسي، والاتجاه النفسي التجريبي، وسنبدأ باتجاه التحليل النفسي الذي أسسه (فرويد) ، والذي يفسر عملية الأبداع الفني بالرجوع إلى الحياة اللاشعورية لدى المبدع فالعمل الفني كالحلم أو الجنون نوع، من التحرر من صراعات اللا شعور في الحياة الشعورية للرغبات التي لم ينجح الرقيب في كبتها ليكون العمل الفني نوع من الإسقاط أو تسامي للاشعور، ويرى الفينومينولوجيين أن في ذلك حصر للخبرة الجمالية داخل نطاق عملية الأبداع، ويهمل مستوى التذوق، وأيضا الخطأ الجسيم بان يفسر العمل.

إذا فالتناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية يقوم على فهم الفينومينولوجيا للخبرة بوجه عام بوصفها إطارا منهجيا معرفيا لصياغة خبراتنا بالعالم والأشياء، وستضل هذه الحقيقة نظرية عامة مجرده لابد ان تكسي وتملى تفاصيلها بنماذج تطبيقيه ، ومن خلال الطرح البحثي يتضح أن ذلك الطريق أصبح ممهدا، وأكثر ثراء بتطبيق المنهج الفينومينولوجي بأعماله الفنية وفي عملية تلقي الجمهور المتذوق لها أيضا.

جـ_ القبح الاستاطيقي والجمال الاستاطيقي: لقد تطرق العديد من المفكرون، والفلاسفة إلى القبح في طرحهم لمفهوم الجمال فقد كان الجمال عند أفلاطون في الأشياء ة متفاوت ، ويصل لمرحلة يفقد فيه الشي صفة الجمال، ولكنة ينتقل إلى المرحلة الدنيا (مرحلة القبح)،ويذكر أسماعيل (1986) وقد تأثر افلوطين بافلاطون في فلسفة علم الجمال فالجمال هو الخير، ومصدر كل شيء، ومبدؤه، والروح الجميلة هي التي تكشف عن الأشياء التي تدخل ميدان الإشعاعات الصادرة عن الجمال المطلق، والمحك هو موافقة هذه الأشياء اقبح هو ما يدمنا لأنه نقيضنا والشبة بين الأشياء الجميلة، وأروحنا التي تدركها له اصل في الفكرة التي يصدر عنها هذه وتلك جميعاً. (Ismail, 1986, pp. 37-42)، وهيغل يري بانها مسالة حيوية، ويقيمها على أساس من طبيعة الموجودات فالجمال نسبي يرجع للفرد نفسه، (الأنسان أجمل المخلوقات لأنه أكثرهم حيوية) ، والعكس هو القبح فأي شيء يناقض الحيوية يعتبر قبيح والقبح نسبي، ويفرق بين الجمال الطبيعي والجمال في الفن فالعمل الفني عندما يحاكي الأشياء القبيحة لا تلتصق في العمل تلك القباحة فالعمل الفني له قيمة جمالية منفصلة عن الشي القبيح.

فالقبح، والاستطيقا كمدلول يوناني يعني الأدراك الحسي أو المعرفة الحسية، ليتسع أكثر ويتحول إلى علم الجمال كمعني واسع له لذلك من الممكن أن ينطوي القبح تحته كمفهوم ورؤية جمالية. من خلال ذلك

يتضح مفهوم القبح من أراء الفلاسفة، واختلافات تعريفاتهم فيما يتعلق بمفهوم القبح، ولم يتفقوا على تعريف واضح لصعوبة تحديده .

القبح كمفهوم في الشريعة الإسلامية : للإسلام منظورا فلسفيا مرجعه هو (**القران الكريم**) ولقد نظر إلى الجمال والقبح بعميق الإحساس فكما كانت التوبة تجب ما قبلها كذلك المفاهيم كانت أساس المفاهيم أي كانت واضحة ومرنه وكأنها المنهج الفينومينولوجي، فيظهر ويصف ما يراءه ويجرده ويعيد تركيبه بصرامة وتنظيم مدهش .

ومن أهم الأطروحات في الجميل والقبيح في الإسلام في علم الفقه "مسالة التحسين والتقبيح " ويذكر الشامي (1985) انه تم تقسم الأفعال إلى قسمين حسن وقبيح، ولكل ذاتيته، والغالبية يؤيدان الحسن والقبح يثبتان بالعقل أي أن الحسن حقيقة قائمة في ذات الشيء، ويمكن للعقل التوصل له وايد ذلك ابن القيم، ويقول الغزالي " **والصورة ظاهرة وباطنة ,والحسن والجمال يشملهما , وتدرك الصور الظاهر ,والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة**. (Al-Shami, 1985, pp. 119-120)، ومن خلال ذلك يتضح لمفهوم القبح بمنظور الفلسفة الإسلامية، ويعولها على الظاهرة والحقيقة وليست غير ذلك .

القبح في الأدب والأخلاق :يعرف القبح بانة مضاد ونقيض للجمال، أي مؤشر لخلو الأشياء من القيم الجمالية، ومن المفكرين من يرى بان القبح نوعاً من الجمال، ويري أخرون بان له لذة مستقلة، وقيمة استطيقية .فالقبح ليس مضاداً للجمال، وإنما يكون نوعاً، ومجال من الجمال، وهذا ما أكدته الضدان لا يجتمعان اذا كان القبيح مضاد للجميل في حين من الممكن إيجاد جمالاً في القبح فلو نظر إلى (لوحة قبيحة تمثل صورة لمأساة) يمكن أن تملك قدر من الجمال رغم انه من الناحية النظرية قبيحاً، ولكن يظل فن أصيل لأنه يثير متعة استطيقية.

هناك أدبيات توكد على التضاد ستيس (2000) فالقبيح هو نقيض للجميل والعكس والقبيح لابد أن يكون بالضرورة مضادة للجميل، حتى لو وجد بالفن فانه يكون وظيفيا كصور للشيطان المنافقة التي خارجها جميله وباطنها قبيح كقيم وأخلاق بنوايا الشر. (Stace, 2000, pp. 27-93)، ويذكر جلبي (1998) ان القبيح يخلو من القيمة الاستطيقية كالقيمة الاستطيقية للجمال مثل الوحد، والتناسب، والتناغم. يمكن للمتلقي رؤية جماليات القبيح، ولها لذه مستقلة تبهر المشاهد، ولو بقدر اقل مما يبهر الجميل.

بالنسبة لارتباط القبيح بالأخلاق لم يتفق المفكرين براي واحد في معني الاستطيقي (علم الجمال)، كانت آراؤهم بعدة اتجاهات، وهناك سؤال يطرح نفسه أزليا: هل القبح مرتبط بمضامين أخلاقية؟ وهل يجب أن يكون هناك حد فاصل بين الأخلاق والقبح؟

يتفق في ان هناك أخلاق جمالية، ويذكر الشامي (1985) وهي الفضيلة كالنزاهة، والشرف، والشفافية، والصدق. وقد اسمها (سانتيانا) (فضائل جمالية) تنبعث من نفور الضمير من (القبح والدمامة) ينطوي علها كل سلوك أخلاقي لا يراعي أمثال هذه المبادئ (Al-Shami, 1985, p. 64)، أي انه يرى بان القبح احدى قيم الأخلاق، وبذلك اختلاف مع أراء علماء آخرين فعلم الأخلاق يتعارض تماماً مع علم الجمال من ناحية الاتجاه الذى ينهجه، يقول برتملي (1970) " هناك نوع من القبح الأخلاقي غير أجمالي لا يختفي حين لا تعمل الحواس لان ممارسة الشر الأخلاقي تتم لا بالنسبة للحواس بل بالنسبة لقاعدة العقل والفهم وفي نهاية

المطاف للعقل المبدع نفسة، معنى هذا أن هناك ما يمكن تسميته ما بعد الجمال وما بعد القبح، ولكن لا يوجد ما يسمى ما بعد الجمال، والقبح معا . لذا فان الحكم الأخلاقي في نهاية الأمر يسبق الحكم الجمالي ألا أن التمييز بين الخير ، والشر أو بين الجميل، والقبيح لا يحدث من قبل مركز معرفة قابل للزوال، وإنما بالنسبة لمركز معرفة ثابت هو العقل المطلق، وبالنسبة لله في نهاية الأمر" (Bertemley, 1970, pp. 512-513)،

ويرى ستولنيتز (1981) يرى انه عندما ينسب القبح هنا الى المجال الاستطيقي ,وتكون التجربة مملة او مؤلمة، فالقبح اذن يقصد به هو الاستهجان الأخلاقي لانعدام الاستطيقية أي الجمال في موقف ما , ندها تقويم أخلاقي للقبح اكثر من جمالي ، ولا يجوز أن تكون الخبرة، والنظرة العمياء أي ما لقمته لنا الحياة كمعايير، وهي التي تحول بين اتخاذ موقف استطيقي من الموضوعات كأن تكون لها ارتباط بما يعد وضيعاً او محظور، ويثير الكراهية الأخلاقية او الدينية، وربما ببساطة غير مألوفة فالنفس تنفر مما لم تعتاد عليه تحت شعار (الفن لأجل الفن) الفنان ذو النزعة الجمالية بمعزل عن الخير، والشر يتذوق المتعة الانفعالي المثيرة للخيال في كل تجربة أما الاعتبارات الأخلاقية فهي ببساطة خارجة عن الموضوع . (Stolnitz, 1981, pp. 415-539)

يرى ولتر ستيس(2000) أن احدى المفاهيم التي ارتبطت بالقبح هي الصورة المرتبطة بالشيطان، والوحشية، والشر الأخلاقي فالوجة البشري القبيح يعني الشفاه الغليظة الوحشية، والعينين القاسيتين فهذا الوجه قبيح لأننا نرى أمامنا التصورات العقلية للشر الأخلاقي، ويشكل الحق، والخير، والجمال ثالوث من القيم المطلقة، وهي الشر، والقبح، والكذب، وهذا سبب الخطأ، وعدم الحكم السليم الخالص انتهي إلى الفشل بالتميز بين ما هو قبيح، وجميل، وهما مفهومان متمايزان أتم التمايز (Stace, 2000, pp. 94-102) من خلال ما طرح من أراء يتضح الغموض في المفاهيم الجمالية والأخلاقية، ويذكرا اسماعيل (1986) طة حسين تساؤلاً **هل يستطيع الفن أن يتخذ الشر موضوعاً ويستخلص منه صوراً فنية جميلة؟ وبعبارة أدق وأوضح هل في الشر جمال يصلح موضوعا للفن ؟ .** (Ismail, 1986, p. 32)

إذن من خلال ما سبق طرحه بهذه الدراسة في بيان معنى القبيح نلاحظ أن البعض اعتمد على خصائص شكلية والأخر تبنى قيم أخلاقية او أحكام سيكولوجية، وأيضا هناك تبنى بان القبيح يكون في ذاته أما في الأثر الذي يتركه على المشاهد الذي يتذوق ذلك العمل، ويتضح بان هناك صعوبة في معرفة العلاقة بين القبح، والقيم الأخلاقية، والقيم الجمالية، فاذا كان هناك اندمج بينهم، وافتقار في المعايير الأخلاقية عندما نريد تقدير القيمة الجمالية الاستطيقية للأعمال الفنية إذا كان بالإمكان صنع القبح والجمال من الخطيئة.

د_علم الجمال (Aesthetic)، والجمال (Beauty) والفرق بينهما: يذكر ستولنيتز(1982) ان الجمال ذا معنى ضيق لا يدل ألا على واحد من عدة أنواع من القيم الاستطيقية ليأتي مفهوم القبح، ويكسبه قيمة استطيقية ضمن الأنواع الأخرى. (Stolnitz, 1981, pp. 7-8) ويذكر إسماعيل (1986)، وعندما نمت نظرية القبح، وشكلت حجما، وقضية، وأصبحت جزء لا ينفصل عن النظرة الاستطيقية، وهذا ما ميز النصف الثاني من القرن التاسع عشر " التغلب على مشكلة القبح" للانتقال من المجرد إلى المحسوس، ويرجع الفضل،

والأثر الكبير في ذلك لهيجل. (Ismail, 1986, p. 55) ويقول ستيس (2000) إذا كان الجمال الاستطيقي بنظر البعض يشمل : الجليل، والرهيب، والمرعب ،والمخيف والهجائي، والكوميدي فلم لا يشمل القبح كذلك ؟ فالقبح يودي إلى انطباع استطيقي يمكن أن يكون ممتعاً أو كوميديا بدلاً من الانطباع المؤلم المحزن الذي يفترض عادة. (Stace, 2000, p. 105) ويرى ستولنيتز (1981) إذا كان الشي غير معبر أو خاليا البتة يسمي قبحاً، ورغم ما قيل فان هناك اعتقاد موجود منذ القدم بانه لا وجود لما يسمى بالقبح الميؤوس منه أو المطلق فحتى هذا القدر من القبح الميؤوس منه ليس انعداماً للقيمة الاستطيقية فالموضوعات القبيحة في نظر الجمهور إلى حد ميؤوس منه يمكن أن توصف بانها استطيقية بصورة مبدئية او نظرة أولية لأنها معبرة ألي حد ما. (Stolnitz, 1981, pp. 412-414) ويرى ستيس (2000) ان الغياب السلبي المحض للجمال يعد غير جميل في أي موضوع مطروح، ولا يكون قبيح، ولا يخلق مشاعر بالمتعة الاستطيقية في الأعمال الفنية غير الناجحة (الفاشلة)، و مالا قيمة لها لا يقال عنها أنها قبيحة، وإنما هي غير جميلة فلا تثير أي مشاعر، وبذلك فـ اللا جمال هو ضد الجمال، وليس القبح لكون القبح ذو مضمون استطيقي إيجابي. (Stace, 2000, pp. 25-95)

إذن من خلال ما سبق طرحه في هذى الدراسة يتضح أن الاستطيقيا يشمل مفهوم الجمال ومفهوم القبح، ولكل منهما قيمته الاستطيقية، ويسمي بـ (جماليات القبح) لتتسع دائرة الأدراك الحسي الاستطيقي، ليكون القبيح ذو قيمة استطيقية، ليكون الرديء وليس القبيح هو الذي تنعدم فيه الاستطيقيا بشمل تام .

هـ -الإتقان في الفن وجماليات القبح : قال تعالى في محكم التنزيل العزيز : **صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌبِمَا تَفْعَلُونَ (سورة النمل .آية .88).(القران الكريم)** . لقد تناول الفن والقبح في إنتاجاته الفنية فالفن يتجاوز الجمال ليتضمن المخيف، والحزين، والمنفر، والشاذ، والقبيح لذلك سيتم تناول القبح الاستطيقي، وعلاقته بالفن من خلال منظور محدد، وهو التذوق والنقد، والحكم الجمالي لارتباطه الوثيق بمنهج الفينومينولوجي .

يذكر ستولنيتز (1981) ان لقبيح في الحياة ممكن أن يكون جميلا في الفن، فالفن والقبح لا يتعارضان، بل يرتبطان بالنهاية كتوجه استطيقي إيجابي أي كالعملة لها وجهان، وأثر ذلك تسأل **ستولنيتز** "هل يمكن أن يكون الفن قبيحاً، وان كان الجواب بالإيجاب فهل يمكن أن تكون له قيمة جمالية؟ ويري أن ما يسمي قبيحاً هو في حقيقته راجع إلى ضعف المتذوق أثناء التأمل، فالأشياء لا تبدو قبيحة الا بسبب الافتقار إلى قدرات اللازمة لتقدير قيمتها الاستطيقية. (Stolnitz, 1981, pp. 403-412)

فالتصميم يعالج القبيح كموضوع كما يعالج الجميل أيضا، وكمثال على ذلك (بودلير) حين مجد الشيطان في موضوعه (أزهار الشر) فالقبح قد يكون أداة إبداعية عبقرية تستدعى الجمال شرط اصالة التصميم.

ويذكر زكريا (1965) "فما يكون في الواقع قبيحا يكون بالفن رائعا شرط الصدق، والحقيقة وان يكون الفن يشف عن مابدخله، ويضرب زكريا ابراهيم العمل الفني لـ موريلو (الشحاذون ياكلون العنب) كمثال في ذلك، ونموذج جيدا بعيد عن العذاري، والحسناوات فالفن لايسعي للمثل كما يجب ان يتصف به الانسان بالاوامر الربنيه الامر يختلف مع الفن. الفن لغة، ورمز، وحقيقة تاملية وذلك مايراها فلاسفة المنهج الفينومينولوجي،

ويقول زكريا ابراهيم عن كانط " (أن الجمال الطبيعي لهو شيء جميل ، و ما الجمال الفني فانه تصوير جميل لشيء) سواء اكان هذا الشيء جميلا ام قبيحا في الطبيعة نفسها، (Ibrahim, 1965, p. 4) وهنا يعلل زكريا بأن وظيفة الفن ليس نقل الجميل كنسخ منه بالضبط هو الفن الجميل بل لا يعد فن ابد .

أذان القبح عندما يتبع منهج فينومينولوجي بالتطبيق أو الحكم يتجرد فيه الفنان يمكن أن يكون مثيرا للفنان ليعبر بتجرد عما يشعر به، ويخالج نفسه بأبداع لينطوي القبح إلى الجمال بحضوره المتجلي الخالص ليبهر المتلقي بالعبقرية الحسية في العمل الفني، وبذلك يمنح الفن القبح فرصة جديده إيجابية استطيقية فيتناول بأبداع موضوعاته، وجميع معطيات الحياة الحسية، والمادية فالقبيح، والجميل في العمل الفني مكملنا ليعضهما البعض، ومتساويان.

ويرى **ستيس** (2000) أن القبيح اذا دخل كعنصر استطيقي في الفن تكون مفارقة لأنه شعور بالاستياء لكن في العمل الفني فالأمر مختلف لأنه يؤدى إلى المتعة فاذا كان للقبيح مكان في الفن فلا بد التسليم في انه يشارك في إنتاج المتعة الاستطيقية والاستياء معاً إلا انه يشير إلى مشكلة ما إذا كان الفنان قد تخطي الحدود أو لم يتخطاها فالواجب الالتزام بها في إدخال القبح إلى الفن، وذلك عندما يكون الألم، والنفور يفوق المتعة الاستطيقية عند تبني القبح في العمل الفني فان النتيجة سوف يفشل في أحداث الأثر الاستطيقي الذي يرمى له إما أين يرسم الخط الفاصل؟ فيري ذلك سؤال لا تستطيع المبادئ الفلسفية أن تحسمه، ويترك لعبقرية الفن وقدرته المبدعة. (Stace, 2000, pp. 26-103)

من خلال ما تم طرحة طرحه في هذى الدراسة تظهر مشكلة فيما يتعلق بمفهوم القبح في الفن الذاتية، والموضوعية أو كلاهما معا في الحكم الجمالي كما سبق أن قسمها الجبلي، ولتفريق بينهما اتضح في هذه الدراسة الأحكام التالية : **الحكم الجمالي الموضوعي**، ويعني معايير وخصائص موضوعية في العمل الفني أن وجدت أطلق علي تصميم العمل الفني وصف الجميل، و**الحكم الجمالي الذاتي** هو ما يطلقه الفرد من رأى شخصي كحكم على تصميم العمل الفني، وتدخل فيه الفروق الفردية، والتربية، والثقافة ،وهنا يكون الحكم صادر من ذهن المشاهد كمتلقي، ومتذوق للعمل الفني فيحكم عليه بانه جميل **أما الحكم الجمالي الموضوعي الذاتي** فهو خليط بين الحكم الموضوعي والحكم الذاتي، فيربط بين إيجابيهما ليطلق الحكم على العمل الفني، واتضح دور الفن الأكيد بمنح القبح صفة استطيقية لتوسيع مفهوم معني الجمال، وهو ما تجسده الأعمال الفنية في الفنون المعاصرة يستطيع الفنان إيجاد مداخل عديدة، وواسعة للقيم الاستطيقية بمنهج فينومينولوجي، أن القبح في الفن تربطهما علاقة خالصة والقيم في علم الجمال تخضع للحكم الجمالي من نقد، وتذوق مستندة على أسس نقدية لتقييم العمل الفني الجمالي المتباين بين الذاتية والموضوعية والمزج بينهما .

المبحث الثالث الفن المعاصر والقبح والجمال:

في الحضور الفني خلال التصميمات الفنية المعاصر قد يظهر الجسد البشري بالبشاعة، والتحوير الشديد والحدة والإثارة والعمق للمتلقي فيصل به "حدود الصدمة البصرية في أحيان كثيرة من خلال العمل على أنه الحيوان و حيونه الإنسان تشكل امتداداً لأعمال كبار الفنانين التعبيريين المعاصرين

الذين ساهموا في تغيير الأذواق الفنية وقلبها رأساً على عقب. فما كان في الماضي قبيحاً أصبح منذ عقود جميلاً في منظور تطور علم الجمال الحديث، ولهذا تقع الكتابات في مغالطة كبيرة حين تطلق عبارة القبح والبشاعة على بعض الأعمال الفنية الحديثة، وبالتالي يجب إعادة تقييم تلك الأعمال على ضوء علاقاتها الجمالية التشكيلية الجديدة القائمة على فكرة تغييب الجماليات التقليدية والاستعاضة عنها بجماليات تعبيرية حديثة ومعاصرة ."

http://thawra.alwehda.gov.sy/_kuttab_a.asp?FileName=17982319820110428232327L/23/9L2023

ونظراً لكون القبح ، والفينومينولوجيا مفاهيم لم تتناول حديثا، ويكاد يندر وجود دراسات تناولت القيم الجمالية في الفن المعاصر بشكل مباشر سوف تتناول الدراسة المفاهيم المرادفة للقبح، وعلم الجمال لتطبيق المنهج الفينومينولوجي، وأول تلك المفاهيم التي تناولت القبح هو الغروتسك (Grotesgue) لـ **بيتر ايزنمن** هو احدي المفاهيم الجمالية التي برزت ضمن طروحات ما بعد الحداثة، ومصطلح الغروتسك اهتم به الغربين منذ اكتشافه في القرون الوسطي، ويخضع لاعتبارات الثقافة التي ينتمي لها، ومخيلة المبدع، وتقنية العمل الفني فتناول الغريب غير المألوف ,الشذوذ ,التنافر, التضخيم ,التباين ,التناقض, الاشمئزاز كي يصدم المتلقي فما يسمي قبيح هو الناقص المشوه الغروتسك تتصل بالجوهر الحقيقي فيظهر الغامض في الأشياء، ويبرزه، ويظهر هذه الأشياء الغامضة للتلقي بحس استطيقي يخاطب جوهر الأشياء فالحركة والون والشكل والتصوير جعلت من القبيح جميلاً كاثرها أثناء التلقي شعر به المشاهد .

والمفهوم الثاني هو **الخشن لـ كولن** وهو الخشن، والمنفر الوحشي القاسي قد وظهر في الفن والأدب بالقرن التاسع عشر، واظهر الفن المعاصر من وحشية، وتشوية، وصرامة فتناول الفنان المعطيات، والمواضيع ليعطي اثر استطيقي من القبح ., والمفهوم الثالث هو **الغريب لـ فدلر**، وهو الغير اعتيادي الأسطوري العجيب الخارق، وجميع المفاهيم التي تبعث على الرعب مثل الغرتسك مرعب، وفخم، وجليل، وبذلك يكون مقدمه تكشف عن الغريب فترتبط بالغموض الباعث على الرعب، والهلع، والقبيح اذا مزج بالغريب اصبح جليلا، واثأر الرعب فالغريب لا يرتبط مباشر بمفهوم القبح ألا انه لفدلر يمثل منظور جديد للقيم الاستطيقية، وارتباطه بالرعب ،والخوف كاثرة المتلقي حين مشاهدة العمل الفني، وهو ما يثيره في الفنان عند تطبيق الفينومينولوجيا فاستخدم مفهوم الغريب الفن المعاصر بأشكاله المتعددة، وأوجهه المختلفة فظهر جليلا ، والمفهوم الرابع، وهو **الرهيب لـ رسكن** المهيب والضخم، وقبيح ،ومهجن ليكون رهيبا.

وخلال ما تم طرحة في هذه الدراسة اعتبر المربك غامض من الناحيتين الشكل والمعني ,فالغموض في الفن المعاصر يتجلى بحلة رائعة واثر يريد الفنان أسقاطه ليعطي للمتلقي تحليله واستنتاجه كسلسة راجعة لتجربته الذاتية ,أما الهائل البشع تعتبر قبحاً كونها تجعل الشكل لا يتماشى مع النمط المتوقع أو النمط المقبول ,ويمكن ربطة بالعرف أي يرتبطاً بما هو ملائم ,وغير المألوف يعتبر بشع ,أما صعب المراس ترتبط بالشعور بالخوف والرعب "عندما يكون انفجار الطاقة خارج عن تحكم الفرد ,وبينما الغرض الرئيسي هو إيصال الفكرة في فن الفيديو بهذه الجوانب كمعطيات ذات قيمة استطيقية

أ_القبح الاستاطيقي والأسس الجمالية النقدية في الفن المعاصر: إسماعيل (1996) انها "مجموعة من الأسس التي تؤثر على تقبل الأشخاص بمختلف ثقافاتهم للفن، وللأعمال الفنية يمكن تلخيص هذه الأسس في الأساس النفعي، والمعرفي، والأخلاقي، والتاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والجمالي البحت" (Ismail, 1986, pp. 88-126) ويرى ستولنيتز(1981). ان الأسس النقدية الجمالية هي الحكم بالجمال ، والقبح، وتعتمد على تجربة المتلقي "يستند إلى التجربة التي يمر بها المتلقي (الناقد) عندما يدرك العمل جماليا، فالناقد الذاتي يتحدث عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل فعندما يشعر بالاستمتاع يقول العمل جميل، ويصفه بالقبح فعندما يشعر بالاستمتاع يقول العمل الجماعي، ويصفه بالقبيح عندما تكون مشاعره خلية من الاستمتاع أي أن الحكم الجمالي الذاتي يقوم على فرض أو أسقاط صفات خاصة في عقل الناقد أو في نفسه على الأشياء التي يصفها فيما بعد بالجمال، أو القبح. (Stolnitz, 1981, p. 619)

ويرى إسماعيل (1986) ان من الأسس الجمالية **الأساس النفعي** وظيفة الفن النفعية، **والأساس المعرفي** : ويعنى مضمون العمل الفني، ورسالته، أي أن جمال العمل الفني قائم على معلومات معرفية، **والأساس التاريخي** حيث يرتبط بالعاطفة، والذكريات، والماضي، وتقديم القديم على الحديث كقيمة جمالية، **و أيضا الأساس النفسي**، وهي مدى تقبل المتلقي أي أن الحالة النفسية لناقد العمل الفني تؤثر في الحكم فالإقبال أو النفور، **والأساس الاجتماعي**، وهو مدى ارتباطه بالحياة الحضارية، والاجتماعية، وما يؤكد عن طريق الفن لتلك القيم التي تحدد القيمة الجمالية بربطة بظروف الحياة الحقيقية ليتحدد موقف المجتمع منه فيتفاعل مع فمن الفيديو تبعا لما يقدمه، وهكذا يتحدد موقف المجتمع من الأعمال الفنية فيتقبل منها ما يتفاعل ورغباته السياسية والاقتصادية والأخلاقية وكل الظواهر الاجتماعية ويرفض منها ما يفل بينة وبين الحياة القائمة لذا فالأساس الاجتماعي يحتضن الأساس المنفعي والتعليمي والأخلاقي ,لان النظرية الاجتماعية أوسع وتربط بين الفن والحياة في شتى مظاهرها وبالتالي يتسع مفهوم الجمال. (Ismail, 1986, p. 104)

وفي الفن المعاصر تنطلق إبداعات الفن بحس وهاج يعيش المتلقي، والفنان في الحدث، ويحقق اعلى قدر من التأثير فإنتاجه يحقق أهداف سياسية، واجتماعية، وعقائدية، ويتمتع بقيمة جمالية عالية، ويذكر إسماعيل (1986) ان الاسس **جمالية موضوعية** يحكم علي العمل الفن بالجمال أو القبح معتمد على صفات الشي نفسة، ومواطن الجمال في الجمال ذاته كونها غاية لتمنحي القدرة على التميز بين الجميل والعادي متبعاً القواعد والأساسيات الموضوعية التي تنظم العلاقات الجمالية بين العناصر ليحقق المتعة الجمالية، ولها قانونان عامان (**الإيقاع**)،ويقصد به النظام، والتوازن، والتكرار، والتلازم، والتساوي، (**العلاقات الاستطيقية**)، ويضمن مفهوم الوحدة في التنوع، ونظرية الكشتالت التي تناولها هيغل، وهي أن الكل يتألف من أجزاء، ووجود العلاقة العضوية بين الأجزاء يجعلها اكثر من مجرد تجميع إلي لها. (Ismail, 1986, pp. 65-412) وفي الفن المعاصر يحكم على العمل الفني بعلاقاته أيضا من خلال الاتجاه العديدة للفنون ما بعد الحداثة، وتقنيات ،وآليات فنية متقدمة ,لتتعدد الآراء (جميل , قبيح , مرعب , هائل , جليل ...) متبعاً الأسس، والمعايير، والقواعد الفنية، والجمالية، و**أسس جمالية نسبية** لنحكم بالجمال أو القبح حسب المتلقي، وتجربته فيكون بذلك وسطاً بين الذاتي، والموضوعي.، ولا يكون هناك قواعد أو مبررات عند

القاء الحكم حيث يرجع إلى نسبيته كنظرية أما الحكم وفق نظرية النسبية فلا يمضي إلى اقصي القطبين بل يكون بالنصف ليستفاد من النتائج الإيجابية لكل من النظريتين السابقتين، ولكنها ليست مجرد نظرية للحكم الجمالي يحاول التوسط بين الأضداد المتطرفة. (Stolnitz, 1981, pp. 633-634)

والفن المعاصر لا يمكن تجاهل درجة قبول العمل تبعاً لما يشعر له الفرد تجاه الشي نفسه فمثلاً عمل عابدين (أهلا بك في بغداد),تلعب الثقافة دورا واضحا فيه فوقعه على المسلم يختلف عن غير المسلم ، وأيضا العربي عن الغربي راجعاً لنسبية الشي نفسه للمتلقي، هناك محاولات مؤخرا في مجال علم الجمال، واجتهادات في منهج الفينومينولوجيا ،وبالاستعانة بالبرامج الحاسوبية لاستثمارها في تطوير قواعد أحكام جمالية، والرمزية، وذلك بتوظيف الذكاء الصناعي كلغة تصميمة فنية تشكيلية.

يلاحظ خلال ما تم طرحة في هذه الدراسة أن النقد الجمالي يختلف عن حكم التذوق الجمالي فالنقد الجمالي يستند إلى أسس نقدية للحكم الجمالي في إنتاج فن الفيديو ذاتيه، وموضوعية، ونسبية، ولكل عم فني خصائصه، وجماليته التي يستند اليها وقراءة خاصة به، وبما أن الاستطيقيا في الفن المعاصر يستخدم ما هو جاهز أمامنا من تقنيات: الفن الجاهز. فن التجهيز والإنشاء والتركيب. الفن المفاهيمي. فن الفيديو. فن الحدث. فن الإداء الجسدي. فن الأرض. كلها تسميات استنبطت من التقنية المستعملة من أجل التعبير عن الفكرة، وغير متفقة على نمط معين يطبق فيها المنهج الفينومينولوجي ليتوصل ألي الحقائق الخالصة بقيمة جمالية استطيقية متنوعة، ويعد القبح واحد من اهم تلك القيم

ب-تطبيق منهج الفينومينولوجيا في تصميمات الاعمال الفنية المعاصرة.: في الفنون المعاصرة قد يتعذر على المتلقي الحكم على العمل الفني بعد تحليله، وقد استعرضت كلود عبيد أساسيات مهمه لقراءة العمل الفني عامة، والمعاصر خاصة لتقترب من المنهج الفينومينولوجي في تقصي الحقائق الظاهرة والمبنية على بعضها البعض كمعرفة، ووصف، والأساسيات كالتالي :

أولا : يجب أن تقرا اللوحة بأخذ الاعتبار بالمعلومات التي تتصل بحياة الفنان، وظروفه وحالته النفسية والانفعالية والاجتماعية، وأيضا الاقتصادية، وهل انعكست على فنه فالفن عند الموهوب متصل بحياته ،ونتاج لها لذلك، وجب التقصي عن تلك المعلومات مثل الجرنيكا، والحرب ،وأيضا المرأة في حياة بيكاسو.

ثانيا: تذكر عبيد (2005) انه يجب أن تدرس الأعمال الفنية، ومن الضروري فهمها لتفهم الفنان المبدع لها فالفنان يشبه عملة، والموضوع الجمالي يعبر عن الفنان أيضا، ووجه نظرة، وليست سيرة الفنان كون السيرة لا تثبت العبقرية بل العمل الفني أن العمل الفني بلورة للفنان، ونراءه بالأثر في عملة الفني الذي مزجة بإحساسه، وعواطفه، ومشاعرة التي تقبع في نفسة ،ويري كروتشة "أن مهمة العمل الفني هي أن يعبر عن الإلهام الذي لا يتجزآ، والذي صدر عن شخصيته بكاملها , أما فرويد اعتبر "الفن بمنزله الميدان الوحيد الذي مازال الفنان يحتفظ فيه بقدرة هائلة، ويندفع بتأثير رغباته اللاشعورية إلي إنتاج ما يشبه إشباع تلك الرغبات فتأتي أعماله الفنية معبرة عن حياته اللاشعورية مثل أعمال فلامنك، ومنوش، وماكس أرنست ". (Obaid, 2005, p. 149)

ثالثا: تذكر عبيد (2005) ان العمل الفني هو الحقيقة نفسها، وهو مستقل، وواقعي له وجودة، ويميزه الديمومة عبر الأزمنة، واعتبر شارلو لالو : " أن العمل الفني شيء فريد لذلك العمل الفني نسخة طبق الأصل عن شخصية مبدعة ،وان كثيرا من الأعمال الفنية الرائعة أبدعتها شخصيات ذات نفسيات مضطربة مثل فان جوغ ،وهناك لوحات رائعة لم يعرف مبدعوها درست بشكل مستقل فالعمل الفني له وجود مستقل، وكيان خاص له مضمونه، وحدوده، ويشهد بنفسه علي نفسه، ويدل عليه، ويتحدث عنه، وهو رمز للصراع ضد الفناء، والعدم يدل على قدرة الأنسان المبدعة التي فجرت الحياة، والجمال في قلب الرخام الأصم " (Obaid, 2005, p. 154). من البديهي أن الفن وسيلة معبرة لها استقلاليتها، ولغتها، ودلالتها التعبيرية، لكنها ليس كذلك في الحياة الثقافية فالتواصل بدء من المعارض من خلال الأعمال الفنية التي اكدت علي الرؤيا الميتافيزيقية يقول كانط "الجمال الطبيعي شيء جميل ,أما الجمال الفني فهو تمثيل جميل لشي ما ليس بالضرورة أن يكون جميلا ." (Obaid, 2005, p. 154)، ومن امثله ذلك لوحته (الخروف المذبوح – رابراندات)، و(حذاء فان جوغ – فان جوخ) .

خلال ما تم طرحة في هذه الدراسة يتضح أهمية التركيز علي الرؤية الميتافيزيقية في قراءة، وتحليل التصاميم في العمل الفني فالنقد هو جوهر العمل الفني، ويتضح أيضا أهمية وجود تطبيق منهج الفينومينولوجي في أثناء التحليل، والحكم على أي تصميم فني على أسس سليمة، وصادقة، وموضوعية بتتبع الحقائق البحتة المتصلة بتصميم العمل الفني، والعالم الخارجي، والفكري بعيد عن الإحساس المبني على الموروثات الاجتماعية، والتربية ،والأعلام فمن خلال طرح الفنان المعاصر الذي اتجاه في عمله الفني ألي استحداث استطيقيا من المنطق المعيش، والخالص في تجربة حسية يعيشها مع المتلقي .

الوعي والإدراك بتطبيق المنهج الفينومينولوجيا في الفن المعاصر:

إن الفينومينولوجيا تسعي إلى إدراك العلاقة بين الذات، والموضوع بقصدية، ويذكر حنفي (2000) **"أن الفينومينولوجية تتعلق عموما بدراس، وصفية أولية للمعطى الظاهراتي لأجل تشكيل صورة مجردة، وهذه الوصفية ترتبط بضرورة تحديد الشروط للظاهرة باعتبارها هي تمثل بعدا جوهريا للكائن**". أن الوعي الذي تعيشه الفنون المعاصرة لم يعهد من قبل، وقد ظهر بصورة جليه في أعمالهم الفنية التي تحاكي واقعهم وتخاطب المجتمع بطبقاته جميعا، وليس كما مضى تخاطب طبقة راقيه فقط، وتنحصر في بلاط الملوك والوزراء والتجار، بل نزلت إلى الشارع، وخاطبت المجتمع جما فأبدع الفنان، ومارس فنه بطقوس جديدة، وبتقنية أكثر دقة، وفعالية، وأيضا بوفره ليصور الفنان أعماله.

لقد تغير الفن، وهو تغير لابد أن يحدث بعد سجل حافلا من الإنجازات الفنية فلا أدوات نقدية، ولا وسائل فنية محدده انه الوعي الجديد للفن، ويقول فاروق في مقالة الكترونية "**نحن إذاً نقف إزاء وعي جديد بالفن يستلهم خلاصاته من حيوية فكرة جديدة للعيش**"

/http://www.qafilah.com/q/ar/71/11 ,2013-11-10

ان الحياة المعاصرة ترفض البرجوازية، والأقنعة المزيفة في وعي حضاري، أن الأحداث التي يشهدها البشر اليوم تبعث على الخوف، والقلق بشأن المستقبل الجوع، والتشرد، والعوز، والحرمان، والفاقة، والتهديد بالإبادة، والسجون، والنفي، والكبت، وقمع الحريات، والاستهانة بالكرامة الإنسانية لأكثرية البشرية

ماعدا اقليه من البشر المرفهين،" وهي واحدة من حالات كثيرة يعيشها عالمنا المعاصر لن تكون الحياة جميلة. كيف يمكننا أن نتخيلها جميلة؟ كل هذا القبح الذي يحيط بنا ينبغي أن يدفعنا إلى التفكير بوظائف أخرى للفن غير إنتاج نوع من الجمال يمكن أن يلتهمه القبح بكل يسر ويمكن أن يكون وسيلة للكذب." وهنا يظهر التطبيق الفينومينولوجيا بوصف الفن للحياة بمعطيات معاشه، وأيضا تحافظ على الهوية في الفنية للبشر التي انصهرت فيها الفوارق والفروقات بين الأقاليم والحضارات والاحتياجات".

• /http://www.qafilah.com/q/ar/71/11 ,2013-11-10

خلال الطرح السابق يتضح الانصهار التام بين الفنان، وبين العالم المعيش، ووصف واقعه من خلال المعطيات في عمله الفن، وهذا كفيل بان يجعل من الفنان مفكر، ومفسر لما يحدث بصدق، وإخلاص، ومقترحا للحلول ومختبرا لها في محاولات تجريبيه بتقنية فنية فيتناول أعماله الفنية بالحس العاطفي الجياشة مستخدما من الحقائق البديهية قصة تروا بصمت لتخوض في ذهن المتلقي، وتبوح بأسرارها، ويشركه في اكتشاف حقائق، وتحليلات، وحلول مستقبلية بأفكار سباقة تجعل من تلك الحلقة الفنية اجتماع استطيقي حاضر في الروح المجردة من عوالق الماضي، وتوقعات المستقبل بانتهاج التطبيق الفينومينولوجي للبحث عن الحلول، وتبصر المستقبل، ومن خلال الطرح السابق يتضح دور انتهاج الفينومينولوجي الخالص في تقصي الحقائق كطبيعة فرضها الزمن على الفن مما يبرز دور الفن كرائد ثقافي لتحقيق مستوى عالي من الوعي في ميادين الحياة .

بدايات الفن المعاصروسماته ونبذة عن اهم اتجاهاتها المؤثرة بالفن في القرن الواحد والعشرين:

ظهرت حركة الحداثة في الفترة ما بين ثمانينات القرن التاسع عشر بعد الحرب العالمية الثانية لتنهض "ما بعد الحداثة"، ويذكر سرجه (2006) أن هذا المصطلح ظهر في الأربعينيات، والخمسينيات، وشاع استخدامه في الستينات كمصطلح نقدي لرصد أدق التغييرات الطارئة على المعايير الثقافية.، وقد أحدثت تغيرا شاملا الفكر، والفن، فأصبحت حيوية وحره قائمة على منطلقات فلسفية وفنية جديدة .

وظهرت مضامين جاء بعضها من بروز ظاهرة علم الجمال الواعي الذي أنتج فنا غير واقعي خاليا من المضامين الإنسانية يركز على القضايا الأسلوبية، والتقنية، والشكلية ممثلا بقول (نيتشه) أن على الفنان ألا يحابي الواقع. أن مهمة الفن تجاوز ما هو تقليدي، ومتفق عليه، ومثله (فلوبير): الذي يقول كلما أريد أن افعله هو أن أنتج كتابا جميلا حول لا شيء، وغير مترابط ألا مع نفسه، وليس مع عالم خارجي يفرض نفسه بحكم قوة أسلوبه.

اعتبرت فترة الحداثة بمثابة نمط إنتاجي حيث أثرت الثورة الصناعية على الحياة الأدبية، والإبداعية تأثير قويا، ومن هذا المبدأ أصبح كل شيء في الفن ممكنا، وجائزا حيث أخذ الفنان من أسلوب اللعب بالاحتمالات، وبالتهكم طريقا لإبداعه، وأصبح الفنان متمردا باحث عن التفرد، والإبداع حيث ثبت أن الفنان في عصر الحداثة له دوره قيادي، ليقابل العالم وحده، وعليه مسئولية حل جميع الإشكالات لذا فهو متمرد ثائر رافض بعد ما تركته الحرب العالمية الأولى من اضطراب جعل رؤية الفنان للعالم تنحسر في كونه فوضويا، وهذا الجو الفوضوي هو ما جعلهم يعتقدون أن الفن قادر على إعادة النظام (Mustafa, 2005, p. 64)،

وترى مصطفي (2005) ان عصر ما بعد الحداثة هو عصر المعرفة، إذ يتميز بالتعقد التقني، وسرعة الاتصال بوسائل متطورة، والتي من شأنها أن تسبب نوع من القلق للإنسان بسبب السرعة التي ينبغي عليه أن ينجز بها المهام المطلوبة منه، أو أن يتخذ قرارا معينا أو يجد وقتا للتأمل، والتدبر في القيم الأساسية التي يؤمن فهو عصر العولمة أو الكوكبية ".

ولتميز بين الفن المعاصر، وما قبله ترى أرين بربها بمقالة الكترونية (Difference Between Modern and Contemporary Art) " من الطبيعي أن يختلط عليك معنى الكلمتين، فالحديث يعني شيئا ينتمي إلى هذا العصر، فهو عملٌ جديد يثير بنا الحماسة، وعندما نتأمل كلمة معاصر فهي توحي لنا بأعمال تنتمي إلى الوقت، والتاريخ الحاضر. لكن في عالم الفن هناك فرق كبير بين الاثنين ، فالكلمتان تستعملان لوصف شيئين مختلفين تماماً، ومتداخلين من حيث الزمن . " فالحديث " بالنسبة لفنان ما تعني عملاً يعود تأريخه إلى حقبة معينة، نفس المعنى بالنسبة " للمعاصر" رغم ذلك فالفن الحديث لا يمكن مقارنته مباشرة بالفن المعاصر فهنا تكمن الصلة بين الاثنين التي تربطهما معا عبر الزمن وفي نفس الوقت تفصلهما ككيانات مختلفة تماماً " وبالتدقيق في معني الفن المعاصر يجب أن نعرف ما هو الفن الحديث تحديدا برواده والفن المعاصر "من وجهة نظر تاريخية فالفن الحديث هو مجموعة من الأعمال الفنية تقع بين أواخر القرن التاسع عشر (حوالي 1860) إلى أواسط القرن العشرين (حوالي 1970).

وينتمي لهذا العالم رسامين مثل فنسنت فان جوخ، بابلو بيكاسو ، بول سيزان ، وهنري ما تيس .الفن الحديث ممثل بأعمال مثل آنسات أفينيون لبيكاسو ، وروح الميت تراقب لغوغان، تتضمن أيضا كل القوالب التقنية التي أنشأت في تلك الفترة مثل التعبيرية ، الانطباعية ، مرحلة ما بعد الانطباعية ، فوفية ،التكعيبية ، الدادائية ، السريالية والبوب" أما " الفن المعاصر يعرف حسب الوقت الذي وجد به وليس حسب النوع الذي ينتمي له فهو الذي يحدد الزمن ، عليه فالفن الذي تراه حولك ألان ما هو ألا فناً معاصراً . بالطبع ليس هذا هو الفرق الوحيد الذي يفصل الفن الحديث عن المعاصر فعندما تقول "هذه القطعة الفنية معاصرة" فأنت تقصد أنها وجدت حديثاً، وإن القطعة لا تحاكي الفن التقليدي أو الفن الحديث . إذا ناقشنا الموضوع من وجهة نظر تاريخية فمن الممكن القول إن الفن المعاصر بدأ حوالي الخمسينات، واستمر إلى يومنا هذا.

وأشارت أمية المقداد (2023) في مقالة الكترونية بعنوان (السمعة السيئة للفن المعاصر) تطبيق منهج الفينومينولوجيا في تذوقه للفن المعاصر، وممارسته، و تشير الى إن الأعمال الفنية تشبه إلى حد بعيد الفنانون الذين قاموا بإنجازها وتركيبها، ولان هؤلاء الفنانون مختلفون ثقافيا، ونفسيا، وفكريا، وفنيا، وجغرافيا اختلفت أشكال هذه الأعمال، فمنها الجميل، ومنها القبيح (رمزيا)، والجميل هنا هو ما يتفق مع مخزوننا البصري، والثقافي، والفكري، والنفسي، والجمالي تجاه ما نشاهد، والقبيح هو كل شيء مختلف، وصادم، وجديد بالنسبة لمخزوننا، والتي لم تعتد ذاكرتنا على رؤيته.

ومن خلال ذلك يتضح توافق الرؤية للفن بمنهج فينومينولوجي وإمكانية ذلك كأسلوب معاصر يتوافق مع التطور المتسارع بشكل مثير مع عجلة الزمن، والتي ينبغ تغير الرؤية الجمالية للأشياء من حول الانسان المعاصر في كون الا معقول معقول، والمستحيل ممكن، وتقبل التغير كمنهج فينومينولوجي تطويري اصيل نابع من الحضارة الإنسانية نفسها.

التحليل بمنهج فينومينولوجي لمختارات من التصميمات الفنية المعاصرة لفنانين عالميين ومعاصرين استلهموا من القبح جمالا.

4- الدراسة التحليلية للدراسة:

تكمن أهمية الدراسة الحالية ففي تطبيق المنهج الفينومينولوجيا لرؤية فنية لمختارات من الأعمال الفنية لفنانين عالميين، واعمال تصميمه لفنانين معاصرين استلهموا من القبح جمالا

التحليل بمنهج فينومينولوجي لمختارات من الأعمال الفنية لفنانين عالميين استلهموا من القبح جمالا:

أولاً: تحليل ووصف لمختارات من الاعمال الفنية العالمية استلهمت من القبح قيمها الجمالية :

بنود التحليل : تعتمد الدراسة التحليلية للوحات الفنية على البنود التالية: أسم الفنان- منشى الفنان -أسم العمل الفني - العصر الذي أنتجت فيه - القيم الجمالية-الأبعاد-صف وتحليل جماليات القبح في اللوحة الفنية بمنهج فينومينولوجي .

التصميم في العمل الفني الأول	
اسم العمل الفني	اثنان من نفس النوع
اسم الفنان	فينست فان جوخ Vincent Willem van Gog ولد 30 March 1853 توفي 29 July 1890
منشى الفنان	زندرت بهولندا
العام الذي انتجي فيه	1887
تواجد العمل	متحف بالتيمور ماريلاند بالولايات المتحدة
الابعاد	13.4×16.3
وصف وتحليل جماليات القبح في اللوحة الفنية بمنهج فينومينولوجي	
التصميم عباره عن زوج من الأحذية أحداها، والأخر معتدل، ولكن ما تراءه العين في العمل الفني يختلفان تماما فاحدهما مقلوب راس على عقب، وبغض النظر عن كونهم زوج، ويلاحظ بانها ومصنوعه من الجلد الأسود لسان الحذاء باليمين مهتري الأطراف، وتظهر القاعدة السميكة المائلة، والقاسية المضروبة بعدد كبير من المسامير، وبالتوالي يضر اثنان المسامير بين الجلد، والقاعدة الربلة البرتقالية، وبها بقع خضراء لقد ساند جوخ الفلاحين، والعمال المضطهدين، وفي العمل الفني تعبير عن تضامن فان جوخ مع العمل	

الدؤوب لقد اشتره الفنان من بائع متجول بالشارع يبيع الأشياء المستعملة، وقد استعمل الحذاء مرة واحدة قبل أن يشتريه فان جوخ فمظهرة الخام جذب الفنان، وأثار مشاعرة . علماء الفينومينولوجي تحدثوا عن عمل فان جوخ في حذاءه فالموضوعات الصناعية تقترب منهم كونها تقيدهم في الحياة كغرض مهم لا يستغني عنه الأنسان وليفهم العمل الفني يجب أن نكشف الجانب النفعي له فالفلاح لا يهمه الحذاء الذي يرتديه، وربما لا يراءه بالنسبة له الا وسيلة ليودي بها عمله في الحقل فلا يتأمل الفلاح حذاءه أو يلاحظه مادام صالح للاستخدام فصلابته تجعله نافعا، وعندم تقل الصلابة لا يعد نافعا، ويتحول لمجرد شيء فالنفعي يرتبط بالفائدة، حضور الأحذية بحقيقتها، وبشفافية كموضوع أبداعي تمثل الوجود الحاضر، والجمال فكثير من حولنا أشياء جميلة نستعملها باستمرار دون أن نتوقف قليلا عندها، والعكس صحيح عندما يتحول الشيء النفعي إلى عمل فني حينها يمنحه الفن حضور فني ليتأمل لذاته هو باعتباره موضوعا جماليا، وحقيقة واقعية بذلك يفصح فان جوخ بدلالات جمالية استعان الفنان بالصبغة اللونية ليصل لدرجة النصع، ويقول هيدغر في هذا العمل الفني "العمل الفني ليس مجرد ناتج صناعي ,نحكم عليه بالنظر إلى مدى تلاؤم صورته مع مادته , وإنما خو – على حد تعبير هيدغر – كائن متفتح يخفق تحت وقع وجوده باعتباره عملا مبدعا " (Ibrahim, 1965, pp. 225-226) , لقد كان حذاء فان جوخ ضخم، وعنصر أساسي في اللوحة لدرجة أن نستطيع مشاهدة الاهتراء، والتفاصيل التصميمية داخل الحذاء، ويظهر لنا ثقل، وصلابة الحذاء لندرك مباشرة انه حذاء فلاح يشق بهما طريقة إلى الحقل يوميا بنشاط وجد، وتبدوا اثأر التراب والزرع الرطب بالنعل ,لنتخيل وقع الحذاء، والخطوات، والطريق الموحش الذي يسلكه ذألك الفلاح يوميا عندما يعود لبيته بالمساء جائعا، ومنهك هو وزوجته .عبر فان جوخ عن نداء الأرض الصامتة المعطاءة بالجهد، والكد، وخوف الفلاح، وقلقة لأجل لقمة الطعام، وفرحته بالبقاء، والانتصار على العوز والحاجة، ويقول هيدغر " أن لوحة فان جوخ ليست عملا فني ألا لأنها قد كشفت لنا على وجه التحديد عن حقيقة الحذاء الذى اعتدنا أن نستخدمه دون أن نقف على صميم كينونته " (Ibrahim, 1965, p. 226) أذن اصبح العمل الفني رغم قبحه جميل لأنه الحقيقة التي يجب أن يخلص الفنان من خلال تصميمه في كشفها للمتلقي ليمر، ويشارك عبر التأمل الخالص حد الانفصال عن العالم الذى يعيشه فيستشعر تلك الأحاسيس والألم والقلق والربكة التي تلازم الفلاح أنها الحضرة الفنية والحقيقة في الظلام الدامس جعله من حذاء الفلاح عمل فني تجلى بالحقيقة .

شكل (1) العمل الفني الأول

التصميم في العمل الفني الثاني	
اسم العمل الفني	**دانيال في عرين الأسد** Daniel in the Lions' Den
اسم الفنان	**بيتر بول روبنز Peter Paul Rubens** **ولد** في 28 June 1577 وتوفي 30 May 1640
منشى الفنان	ستفليا تسمى الأن المانيا
العام الذي انتجي فيه	1614 – 1616
تواجد العمل	المتحف الوطني للفنون واشنطن – الولايات المتحدة الأمريكية
الابعاد	330. سم × 224.2 سم.

وصف وتحليل جماليات القبح في اللوحة الفنية بمنهج فينومينولوجي

يعتبر حالة من الدراما والتراجيديا مستلهم من قصة في العهد القديم لنبي دانيال، عندما حكم عليه الملك الفارسي داريوس كعقاب له في جب الأسود، وصور الفنان روبنز الخلاص حيث أصبحت الأسود المتوحشة كالبهائم، وأخذت بالتثاؤب في ضوء الصباح فرسم أوضاع الاضطجاع لتلك الوحوش لقد أنقذ الله نبيه دانيال. التصميم يجمع عدد من العناصر عشرة من الأسود بوضعية الانصياع ليوحي العمل الفني للمتلقي بالأسلوب الباروكي بعظمة الله، وحفظه، واستجابته تعالى لابتهال النبي، لقد كان النبي دانيال هو المحور على الرغم من موقفه في التصميم كعنصر خارج المركز، جسده و شد العضلات بداء في مرحلة فتية رغم شحوب الوجه، وكثرة الابتهال إلى الله، ويغطي جسده جلباب احمر حول الفخذين، السماء الزرقاء، شجرة الكرم الأخضر في سماء الفوهة أنها المعية الإلهية، لقد احتضنت الأسود دانيال، والتفت حوله بسكينة، وتذلل هذه الفصيلة من الأسود المغربية انقرضت في الطبيعة.

عبر الفنان روبنز في تصميمة في الوجوه الوحشية المرعبة عن الانصياع، والخوف، والرهبة، لتذل عند اقدم النبي دانيال لقد حاول الفنان، وسعى لإظهار الحقيقة التي تجلت بالخضوع التام لله، والثقة بقدرة لتخضع الأسود بقوة الأيمان، والثقة بالله فلم يستحوذ الخوف على قلبة بل سيطر الرجاء، وطلب الغفران، والهلع إلى الله، ظهر بأعلى اللوحة عنقود الكرم يتدلى لتسد جوع دانيال في الجب المظلم في اسفل اللوحة جمجمة بشرية لقد سعي الفنان بان يكون التصميم الفني متكامل البنية وذا حضور فنيا بغض النظر عن الحقائق المدركة والحضور المادي .

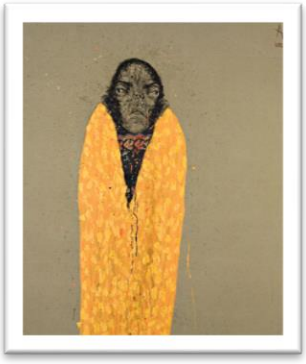
اتخذ روبنز منهج جلي كفنان عظيم يسعي خلف الاستشفاف، والبحث، والاكتشاف، والحقائق السماوية، والقيم الدينية لقد تجرد روبنز عن البحث خلف الجمال فاستخدم الوجوه المرعبة لهذه الوحوش، والتضرع، والتذلل في حركة جسد النبي، وكسافة ملامح وجهه الصادق ليتعلم الأجيال المتلقية الحكمة، وهو ما يفسر التراجيديا كتجربة مؤلمه فالاندماج بالرموز والشخصيات الدينية ماهي الا محاكة للاعتقادات، والقيم و الأيمان ,فيندمج المتلقي، ويمر بالتجربة المؤلمة، فالقوة الانفعالية، والسرد الحي في التصميم تعبير سردي له مفعول التجربة، وبالتأمل والاندماج يشعر المتلقي بالألم والتي أحدثتها الوحدات التشكيلة والعناصر فالتراجيديا لا تسعي إلى الجمال هنا بل ألي أحداث لذة الألم، فكما يرى كاسير بان التصميم الفني "يجب أن يربط بالحرية والتنظير العقلي, لان الفن يحول الألم والهياج وسيلة لتحرير الذات ,و للفن رسالة التطهير " (Abd-Almonem, p58) منحى القصة جمالية التراجيديا المؤلمة اللذيذة، فجعل من القبيح جمالا بالإتقان ومن الألم تحرر وصفاء.

شكل (2) العمل الفني الثاني

ثانياً :تحليل، ووصف لمختارات من تصميمات فنية من القرن الواحد والعشرين، استلهمت من القبح جمالا :

تتناول الدراسة تصميمات فنية لفنانين عالميين في هذا العصر بهدف تطبيق منهج الفينومينولوجي كرؤية فنية في تصميمات الفنون المعاصرة .

-**بنود التحليل :** تعتمد الدراسة التحليلية على البنود التالية : اسم العمل الفني -أسم الفنان- منشى الفنان -العام الذي انتجي فيه - الأبعاد- وصف وتحليل جماليات القبح في اللوحة الفنية بمنهج فينومينولوجي.

التصميم في العمل الفني المعاصر الأول	
	
اسم العمل الفني	الرقم في معطف اصفر
اسم الفنان	ادم سبهان
منشى الفنان	عراقي من مواليد الحسكة بسوريا، يعيش في لندن
العام الذي انتجي فيه	2007
تواجد العمل	لندن، المتحف البريطاني

نوع العمل الفني	رسم على قماش بألوان زيت وبالقار
وصف وتحليل جماليات القبح في اللوحة الفنية بمنهج فينومينولوجي	
يظهر لنا في تصميم العمل الفني رجل مرتديا معطفا اصفر عنصر أساسيا متوسط في العمل الفني، وهذا الرجل قبيحا جدا ويكاد أن يكون مسخ بعيونه المحدقة، وشفتاه المقلوبة، ولونه الأغبر، وتجاعيد منتشرة بكافة الوجه، ويحيط الشعر بالوجه لتظهر الأذنان الكبيرتان، وجسده الذي لا يظهر اطرفه التي غطيت بمعطف ذا درجتان من اللون الأصفر الناصع الجميل الباعث لسرور الناظر اليه ليبدو بشكلة الكلي، وكانه حيوان الخفاش .لو تأملنا تصميم ادم سيهان لبدا لنا الواقعية في الحقيقة المعيشة -التمثيل الفجائي- والمعترك التراجيدي في التصميم، والعنف، والفجيعة، والتألق، والانسياب ، وقد استخدم الاسفلت الاسود باحترافيه ليتدرج به إلى الرماديات من الأسود بتكنيك وبتوظيف محترف. العمق ،والواقعية، و تصادمت الفوضى فيه، أعاد إنتاج ملامح المسخ لمعاني بصرية لتكشف عن المجال الحيوي الذي ينفي الإنسانية ألي العزلة، والاغتراب في العالم المعاصر، واختزل الملامح التشخصية من خلال اللون البراق، والخط الحاد بترددات، وتقاطعات وانحناءة، وامتدادات لتتسق مع المضامين العميقة مستمرة التجدد، ولتحيل التصميم لصيرورة المتجلية كادرك حسى داخلي للفنان، والمتلقي صادق في التصميم الفني يلحظ استطالت الأطراف، وضخمة الراس، وتحور الشكل الإنساني بإضافة عين ثالثة بعيده في شكلة عن الطبيعة، وعن الجمال بإيقاع تعبيري وتحويري خطي في كامنا في قسوة اللون وقتامته وحدة الخطوط في التشخيص ليبدي جرات الحوار التصميمي بجماليات جديدة تلتقي بالمتلقي، وتتحرر في ذهنه بلا تفكيك لمفردات التصميم في شكل الجسد، والوجه وعناصر التصميم في ذهن المتلقي بحيوية، وحركة مباغتة، ومستمرة لا تتوقف، انها تبدو كـ أسقاط حوار مفتوح بلغة الإحالة، لقد استحضر المصمم بخطوطه، وعناصره، والوانه روح، وجوهر التجربة الجمالية في التصميم في محاولة للكشف عن حقيقة الإنسانية المعاصر المحبوسة في الوجود العدمي لقد عرى التصميم المعاصر هنا الواقع الإنساني بمخزونة البصري الثري.	

شكل (3) العمل الفني المعاصر الأول

التصميم في العمل الفني المعاصر الثاني	
اسم العمل الفني	الملحمة المثيرة في البلقان
اسم الفنان	مارينا_أبراموفيتش Марина Абрамовић ولدت 30 نوفمبر 1946
منشى الفنان	صربية - البوسنة والهرسك
العام الذي انتجي فيه	1997
تواجد العمل	بنيالي البندقية – إيطاليا، يوجد العمل الفني كمشهد تركيبي لعظام، وفيديو بمتحف الفن الحديث في نيويورك
نوع العمل الفني	فن الأداء،

وصف وتحليل جماليات القبح في اللوحة الفنية بمنهج فينومينولوجي

في التصميم امرأة ترتدي ملابس بيضاء، تجلس على كومة كبيرة من لحم بالعظام الضخمة الطازج، وتسيل منها الدماء بمنظر يشعر المتلقي بالاشمئزاز حيث تقوم المرأة بتقطيع، وتمشيط اللحم عن العظم، وهي تغني أغنية قديمة، وطفولية، ورائحة اللحم تطغي على المكان. حاز جائزه الأسد الذهبي تصميم الفنانة الصربية مارينا يناقش قضية رئيسية، وهي المجازر التي حدثت في صربيا بمرحلة طفولتها، والتي راح ضحيتها، والدها ووالدتها، وفي هذا العمل تقوم مارينا بارتداء فستان أبيض، وتصعد على كومة من العظام الممتلئة بالدماء جلبت حديثاً من أحد الجزارين، وتغني فوق تلك الكومة أغنية كانت والدتها تغنيها لها في طفولتها مجسدة في تصميمها مأساة المجازر الصربية، وبعد فترة قصيرة فسدت تلك العظام، وبعثت رائحة منتنة نتيجة للدماء التي كانت فيها مما جعل الناس الذين يسكنون في جوار المكان الذي كانت تعرض فيه (الملحمة المثيرة في البلقان) إلى إبلاغ الشرطة التي أتت، وكسرت المكان لتزيله لتخلص منه قبل أن يتسبب في كارثة صحية. لقد بد احداث الطفولة المؤلمة عالق في بنفسها، وكأنها تعيشها يوما بيوم في مراحل حياتها قربت الفنانة المتلقي إحساس شعب عاصر حصاد أروحا بتات يتألم ذويهم، ويتذوقوا ويلات الوحشة، والفقد يبدو كرساله للعالم لأيقاظ القيم والأخلاق ودعوه للسلام. تناولت اللحم الضخم كنايه عن قيمة الأنسان العظيمة رائحة الدماء هي الألم الذي لا يستطيع أحد تجاهله نبض القلوب النازف بالروح ليشارك المتلقي بعدم قبول اللحم العفن الذي أصبح ملوثا للبيئة الصحية، كنتاج للحرب ، وكأنه لوثة

روحية علقت بروح، وطفولة حرمة من الرعاية والحب والحنان.، انها تبعات من الحروب، والظلم، والطغيان، والكوارث المتتالية تبقى اثاره، عبرت في معطيات التصميم بدلالات حية، وبأداء جرى مباشر. في محاولة وصف الموقف النفسي للمتلقي بفعل الأداء، وحضورها الفني التراجيدي فاللحم بالشحم ورائحته، والدماء، وملابسه البيضاء الملوثة، والتي ترمز لقلب الطفلة الصغير البري الذي لا يعرف من الحياة سواء العاطفة الخالصة. تتجلى في عملها عبر ترديد أغنية صربية تغنيها الأم لأطفالها لتكشف الفنانة عبر أعماق التجربة من المشاعر ما يلامس ذلك الوجع لدى المتلقي. أحلامه، وذكريته، وأماله، وما هو العالم الحقيقي، والواقع المعيش . تقارب فلسفي لما عليه العالم بعيد عن الأحلام في عصر اتسم بالتهديد، والفقد، والخوف، والصراع في محاولة منها لدعوه لتوازن، والسلام، والكشف عن حقائق العالم من حولنا. لقد صممت الفنانة الفكر بقالب تصميمي تراجيدي عبر حركة الجسد، والأداء بالحضور، والتسلسل الزماني، والمكان لتغوص في أعماق المتلقي لعيش التجربة الجمالية من خلال التراجيديا والتي تعتبر أحد جوانب الألم (القبح). تأثرت الفنانة بالفلسفات المعاصرة في تصميمها، وأداءها الابتكاري الذي منحه الأصالة ،والجمال رغم قبح الموقف في الأدوات، والألم الجسدي، والنفسي المعاش. أن الفن لم يعد يصنع فقط من مواد قد تفسد، بل مواد سوف تفسد بالتأكيد، ويعلم المصمم أنها ستفسد، وسيتم التخلص منها. فلا ديمومة أيضا كسرت قاعدة فكرة (لا يوجد منه سوي نسخة واحدة)، وهي ما تعيش عليها مزادات الفنون في بيع اللوحات بدعوي أنها النسخة الأصلية الوحيدة، فمع الأشكال الحديثة للفنون المعاصرة يصمم الفنان معرضه في كل مرة، ويقيمه مرات، ومرات كلما أراد عرضه في مكان مختلف دون أن تكون النسخة الأولي للعرض هي النسخة الأصلية أو الفريدة، وعززت التكنولوجيا إنتاج نسخ لانهائية من الصور، وملفات الفيديو.

شكل (4) العمل الفني المعاصر الثاني

مناقشة نتائج الدراسة:

من خلال أدبيات الدراسة وأدواتها توصلت الدراسة إلى عدة نتائج يمكن إيضاحها من خلال فرض الدراسة حيث تفترض الدراسة انه يمكن تطبيق منهج الفينومينولوجيا لرؤية جماليات القبح في تصميمات الفن المعاصر.

وكان من اعتبارات الدراسة التحليل بمنهج فينومينولوجي لمختارات من التصميمات الفنية المعاصرة لفنانين عالميين ومعاصرين استلهموا من القبح جمالا، وبالتالي تم بناء محاور الاستمارة، وتم تحكيمها، والتأكد من صدقها وثباتها من خلال تعديل محاورها وفق ملاحظات المحكمين، وتم تحليل العينة التي تم تحديدها بطريقة قصدية، وتوصلت الدراسة يمكن تطبيق منهج الفينومينولوجيا لرؤية جماليات القبح في تصميمات الفن المعاصر، وقد اتضح ان تطبيق منهج الفينومينولوجيا لرؤية جماليات القبح في تصميمات الفن المعاصر أتاح الفرصة للمتلقي في اثراء التجربة الجمالية من خلال القصدية بجماليات لم تكن معهوده من قبل، وأيضا من خلال ما تم طرحة سابقا في هذه الدراسة عن الفينومينولوجيا كمنهج تتضح علاقة الإدراك بمنهج الفينومينولوجيا التي تحاول فصلة عن العلم، والفلسفة، وعلم النفس، وقد ساهم سارتر، ودوفرين، وانجاردن باستشهاد تطرقت له الدراسة لتفسير الأدراك الجمالي بانتهاج الفينومينولوجيا ليتناسب مع

العصر بالمعطيات، والتقنيات، وتحليلها بفعل الوصف الحسي الفني، ويتضح في الدراسة ان هوسرل أراد أن يحل مشكلة الأدراك الحسي، والمعرفة بثنايات الذات، والموضوع، وتجاوز العقلانية، والتجريبية، وبذلك فهو يقصد شيء بذاته أو جسيمته أمام الوعي، وبقصد موضوعه بوصفة غائبا، وغاية الأدراك الجمالي هي رؤية القصد أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته، وفي العمل الفني لـ فان جوخ (حذاء الفلاح) انتهي هيدغر ان الحدث في العمل الفني هو الحقيقة فقد كشف ماهية هذا الحذاء، وحقيقته، فالعمل الفني ليس إعادة إنتاج وجد بوقت معين بل بالعكس إعادة إنتاج للجوهر العام للشيء، وهو نزع الغطاء عن وجودة الحقيقي أذان اصبح الموقف الجمالي خبرة بحدوث الحقيقة نشيطة في العمل الفني لا تتوقف، ويتشابه هيدغر مع هيجل ففي الفن دور فائقا في الخبرة، ويري سارتر بان العمل الفني يجب أن يقصد على مستوى الخيال ليتجلى فحدوث الخبرة في الخيال فيعني أن الموقف التأملي هو انقطاع الصلة بالواقع ليتحول التأمل إلى حكم ممتع، ويؤكد ميرلوبونتي الذي كان له كبير الأثر في الفينومينولوجيا على أهمية الفصل بين الموضوع المحسوس، والموضوع الجمالي فالفن اعتبره لغة ونظر إلى الإدراك الحسي بانه كيف نفهم الجسد الحي، والمحيط به بين الذهن، والبدن ،والمخ، والتفكير، والإدراك الحسي، والموضوع الجمالي , فكل منهما يفسر الأخر، وقد طور ميرلوبونتي نظرية الإدراك، واهتم بالتحليل المفصل، والعلاقات بين الشكل، والخلفية في الفن، والتصوير، واعتبره أساسا للفهم ونشاط الرؤية، وأساس الوجود الإنساني، ويرى بان التصوير هو التجسيد المناسبة للرؤية باعتبار الرؤية شرط الوجود الإنساني, فيحول الفنان جسده عمل فني يسلمه للفن كوسيط فني لعمل فني، والخيال مهم للإدراك الجمالي، والفهم، والتعبير، والتأمل بأنماطه، والاتجاه الجمالي، والجميل، والحقيقي، والمحبوب، ومراحل الإدراك الجمالي، وهي الجوهر بالحضور، والتمثيل، والتأمل الباطني ، وأبداع الفنان يحتاج إلى متلقي يشترك معه في العملية الفنية، ويكشف عن المعني والهدف بمعنه الرمزي فيتحقق الذات المتمثلة في العمل على نحو رمزي يشترك الفنان، والمتلقي كذوق عام، وفهم مشترك، وحقيقة .

5- الخاتمة:

خلاصة النتائج:

- يمكن تطبيق المنهج الفينومينولوجي لتذوق، ونقد برؤية جمالية للقبح في تصميمات الفن المعاصر، وذلك بتحويل تأثير فكر الفينومينولوجي كمنهج إلى مفهوم جمالي في بناء العمل الفني لرؤية أكثر عمق في قراءة جديدة تحليليه للعمل الفني، وكشف ماهيته.
- تستند الرؤية الجمالية الفينومينولوجية في تصميمات الفن المعاصر للقبح على عامل المفاجأة، والألم بالتأمل الحسي، والاستجابة الواعية العميقة لقيمة الأنسان الوجودية.
- تقوم البنية التشكيل الفينومينولوجي في التناول لجماليات القبح في الفن المعاصر يعتمد تصميمها على توزيع العناصر على أفكار ابتكارية، وقضايا مجتمعية ثقافية عالمية، والجوهر الفني انعكاسه على المتلقي.

- أن وصف التصميم الفني الفينومينولوجي حيوي، ومتجدد لاعتماده على التطور من قبل الفنانين، والنقاد، والمتذوقين، ليري القبيح جميل فالقبح ينطوي تحت الجمال بحضوره الفني كما يرى كأنط وهيدغر، وهيجل، ميرلوبونتي، وزكريا إبراهيم.
- يصعب وضع تعريف محدد للقبح كمفهوم بالمنهج الفينومينولوجي كون القيم الجمالية غير ثابتة في تعريف واضح، ومحدد، بل هي متباينة تبعاً للفكرة، والقصد، والتوجهات، والأدبيات والفلسفة، ورغم ذلك اعتبرت الغالبية أن القبح ذو قيمة استطيقية جمالية بمعني إيجابي .
- توجد قيم جمالية للقبح يمكن أن تؤدي دوراً فاعلاً لتحقق قصدية، وشعور الفنان في ذهن ومشاعر المتلقي في الفنون المعاصرة بتطبيق المنهج الفينومينولوجي.
- أن القبح في الفن المعاصر بتطبيق المنهج الفينومينولوجيا يعطي انطباع استطيقيا" ممتعاً كتجربة جمالية يستمتع بأثرها المتلقي.
- الجمال والقبح مترادفان يخدمان بعضهما البعض، ويستشعر المشاهد الجمال من خلال القبح في الفن المعاصر عبر العلاقات، والقصديات، والدلالات ومن تحدثه تلك العلاقات في الإدراك الحسي لدى المتلقي، ومن الممكن اعتبار تاريخ القبح هو النظير المقابل لتاريخ الجمال تبعا للأيدولوجيات ،والثقافة في المجتمعات، وما يخص التطور الفكري، والحضاري، والعلمي، والتقدم التكنولوجي ،والاقتصادي.
- ان للتقنية الرقمية فضل كبير في دراسة، وإنتاج التصميمات المعاصرة كفنون ابتدأت بفن الحدث، وانتهت كفن رقمي مدعوما بالمؤثرات التقنية المتعددة، والمخزنة في المتاحف كارث فني اصيل بمقوماته الجمالية الصرفة (القصدية) في الفينومينولوجيا.

توصيات الدراسة ومقترحاتها:

- القيام بالمزيد من الدراسات حول الفكر الفينومينولوجي، وتطبيقه كمنهج تذوق، ونقد في التصميمات الفنية المعاصرة، وايضا منهج تطبيقي يرتبط بالفن وبالقيم الجمالية.
- أهمية تنمية، وتطوير، وتطبيق لمنهج الفينومينولوجي في التذوق الجمالي لتصميمات الفنون المعاصرة فيما يتعلق بالقبح كتجربة جمالية بمنظور متسع كون القبح ذا قيمة استطيقية بإحساس المتلقي وشعوره بالمتعة أثناء التواصل الفني.
- البحث، والكشف عن أهم القيم الاستطيقية الجمالية لمفهوم القبح من خلال الحكم النقدي الجمالي في تصميمات الفن المعاصر الذي يستند على الأسس النقدية الذاتية، والموضوعية، والنسبية.
- القيام بمزيد من الدراسات في مجال علم الفينومينولوجيا.
- تبصير متعلمي الفن بأهمية علم الفينومينولوجي كمنهج تطبيقي لتذوق القيم الجمالية في القبح واستغلاله في إيصال فكرة الفنان كتجربة فنية ممتعة.
- الاستفادة من إطار هذا البحث في التصميم، والفن البصرية، والفلسفات المعاصرة بالمراحل الجامعية.

- ضرورة تزويد المكتبات العربية بالمراجع التي توضح الاتجاهات التصميمية الفنية المعاصرة، وجماليات القبح حتى يمكن تفهمها، وتذوقها مما يسهل ذلك على الدارسين، والباحثين في مجال التصميم والفنون البصرية.

References

1. Al-Atabi, R. K. (2009). The aesthetic concept of apparent philosophy in formal presentation. *Journal of the College of Basic Education*(60), 505-530.
2. Al-Hafni, A. M. (1999). *Encyclopedia of philosophy and philosophers.* Egypt: Madbouly Publishing House.
3. Al-Masry, O. M. (2004). *The aesthetics of the symbol in the arts of modernity and postmodernism.* Egypt: Unpublished master's thesis. Department of Criticism and Artistic Appreciation, Faculty of Art Education, Helwan University.
4. Al-Shami, S. (1985). *The aesthetic phenomenon in Islam.* the Islamic Library.
5. Bertemley, J. (1970). *Research in aesthetics.* (A. Abdel Aziz, Trans.) Egypt : Dar Al Nahda.
6. Bouthman, K. (2017). *The Aesthetics of Ugliness in the Works of Gerard Garous.* Algeria: Scientific article, Aesthetics Magazine, Abdelhamid Ben Badis University - Mostaganem.
7. Farha, M. (2009). The phenomenological concept of Husserl's theory of intentionality. *Journal for Research and Scientific Studies, 31*(1), 91-112.
8. Ghorab, B. Y. (2001). *The role of the connoisseur in the aesthetic experience of modern and post-modern arts.* Egypt: Unpublished master's thesis. , Faculty of Art Education, Helwan University.
9. Husserl, E. (2007). *The Idea of Phenomenology.* (F. Naqro, Trans.) Beirut: Arab Organization for Translation.
10. Ibrahim, Z. (1965, 3). Aesthetics of ugliness. *Al-Qafila Magazine, 12*(11).
11. Idris, N. M. (2010). *The concept of interaction between the arts in the aesthetic experience of postmodern arts.* Egypt: Unpublished doctoral dissertation. Department of Criticism and Taste, Faculty of Art Education, Helwan University.
12. Ismail, E. E.-D. (1986). *Aesthetic foundations in Arabic criticism.* Iraq: House of General Cultural Affairs. Ministry of Culture and Information.
13. Muhammad, S. R. (1991). *Phenomenology according to Husserl* (1 ed.). Baghdad: Ministry of Culture and Information: House of General Culture.
14. Mustafa, H. A.-S. (2005). *The aesthetic values of synthesis in the arts of modernity and postmodernism in Egypt and the world.* Egypt: A magister message that is not published. Department of Criticism and Artistic Appreciation, Faculty of Art Education, Helwan University.
15. Niazi, T. A. (2009). The aesthetics of ugliness in architecture. *Iraqi Journal of Architectural Engineering*(5).
16. Obaid, C. (2005). *Plastic Art, Criticism of Creativity and Creativity of Criticism.* Beirut: Dar Al-Fikr.
17. Stace, W. (2000). *The meaning of beauty is a theory in aesthetics.* (I. Abdel Fattah, Trans.) Supreme Cultural Council.
18. Stolnitz, J. (1981). *Art criticism is an aesthetic and philosophical study.* (F. Zakaria, Trans.) Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
19. Tawfiq, S. (1992). *Aesthetic experience is a study in the philosophy of apparent beauty to come.* Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.

20. Zaki, W. (2022). Estimating beauty and ugliness and benefiting from them in creating innovative and modern designs suitable for printed fabrics and hangings. *Journal of Engineering*,.

21. http://saraer.org/essaydetails.php?eid=313&cid=41610/ 11/2023.

22. http://www.alriyadh.com/2007/11/08/article292381.html.9/10/2023

23. http://www.artbma.org/educators/atg/pdf/atg_12-07.pdf,20/10/2023

24. http://www.sabhanadam.com/web/magazine.html,2/102/2023

25. http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.50298.html , 2/10/2023

26. http://ar.wikipedia.org/wiki,20/10/2023/ Phenomenology$_philosophy$

27. http://thawra.alwehda.gov.sy/_kuttab_a.asp?FileName=179823198201104282323 27L/23/9L2023

28. 10-11-2013, http://www.qafilah.com/q/ar/71/11/

29. https://www.dreamideamachine.com/?p=91057,21/10/2023.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Phenomenology as an approach to seeing the aesthetics of ugliness in contemporary art designs

Dr. Tahani Mohammed Nasser Al-Arifi[1]

Abstract:

With a descriptive and analytical approach, it discusses the concept of phenomenology as an approach to seeing the aesthetics of ugliness as one of the concepts associated with the aesthetic experience in contemporary art designs, as it is the result of communication between artistic production and the recipient, which leads to creating a state of aesthetic pleasure. A phenomenological method is being used to uncover the aesthetics of ugly and to connect ugliness and beauty since ugliness in aesthetics incorporates beauty as a modern aesthetic vision from the phenomenological perspective.

The study investigated aesthetics as a phenomenon of perception, sensory knowledge, and the aesthetic response to the production of designs in contemporary art, represented by achieving a status of aesthetic pleasure, and the phenomenological approach can be applied to see the aesthetics of ugliness in contemporary design, and there is a relationship between the aesthetics of ugliness and the aesthetic experience in producing contemporary design, and it reached the possibility of applying the phenomenological approach to appreciation and criticism with an aesthetic vision of ugliness, by transforming the influence of phenomenological thought as a method into an aesthetic concept. To build the design for a more in-depth vision in a new analytical reading, and to have a merit in the study and production of designs that began with the art of the event and ended as digital art with technical effects, with its components (intentionality).

Keywords: phenomenological approach, contemporary arts design, aesthetics of ugliness.

[1] Specialization in aesthetics in digital design - criticism and appreciation in the philosophy of art education - Department of Design - College of Arts - King Saud University - Riyadh.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1317

تمثلات الميتافيرس في اعمال الخزّاف جيسون والكر

ميادة حسن مرهج[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 15/8/2023 Date of acceptance: 14/9/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يدرس البحث الحالي (تمثلات الميتافيرس في اعمال الخزاف جيسون والكر) مفهوم يُعنى الى حد كبير بنقل شيء من الاحساس بالواقع الى المتلقي عبر نقل افكار ومضامين ودلالات متنوعة من ضرب المركز والتشتت والرفض لكل ما هو سائد فتحول موقفنا من النص المغلق الى النص المفتوح، عبر الدور الذي يؤديه التلاقح في اعمال الخزاف (جيسون والكر) والتي اسست رؤيه افتراضيه واضحة عن الصورة المتمثلة في بنائية المنجز الخزفي والفكر الذي تجسد بتلك الصورة المتمثلة بطبيعة تكويناتها اللاواقعية لتلك الاعمال الفنية الخزفية فهي بذلك تُعد بديل منطقي لزعزعة البنى السابقة ولإيجاد بنى جديدة بفضل التراكيب الفنية الجديدة. وقد تضمن البحث أربعة فصول، عُني الفصل الأول منه بمشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وهدف البحث (تعّرف تمثلات الميتا فيرس في اعمال جيسون والكر)، كما تضمن الفصل الحدود الموضوعية وهي الأعمال الخزفية المعاصرة للخزاف جيسون - والكر الحدود الزمانية بالمدة من (2009 . 2020) والتي انجزت في امريكا، كما تضمن الفصل تحديداً لاهم مصطلحات البحث. ودرس الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة، فجاء متكوناً من مبحثين المبحث الأول تضمن (الميتافيرس- معرفياً)، وقسم المبحث الثاني الى محورين تطرق الاول منه الى (المقاربات الفنية والجمالية في الخزف المعاصر) اما المحور الثاني فتطرق الى اسلوب الخزاف جيسون والكر، وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث إذ ضم إطار مجتمع البحث والبالغ (45) أُنموذجاً تم استخراج عينة منه بطريقة قصدية إذ بلغت (3) نماذج للعينية غطت حدود البحث باعتماد الطريقة الوصفية لتحليل عينة البحث. وتضمن الفصل الرابع النتائج ومناقشتها والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: تمثلات، الميتافيرس، الخزف، جيسون والكر.

الفصل الأول / الإطار لمنهجي

1 - مشكلة البحث:

يعد الفن ظاهرة متمايزة، وهو أحد اشكال النشاط الانساني الاجتماعي، وتتحدد أهميته كعامل اساس في هذا النشاط، اذ يستطيع الانسان ان يصل بواسطته الى فهم بيئته ووجوده الانساني، ويتفاعل البشر بالشخصيات الخيالية: avatar كمحفز روحي بعض الاحيان، وما وصل اليه المثاليين من فلسفة بعض

[1] جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون التشكيلية / فرع الخزف /الدراسات العليا / الدكتوراه.

المصطلحات مثل (المطلق، المثل العليا، المعقول،،، الخ)، حتى بدأ المؤلفون والادباء والفنانون استلهام وتوظيف تلك الافكار الى اعمال محسوسة ومنها في الفن الخزفي. وبعد ظهور البرامجيات ودخول الالة والتسارع التكنلوجي، بدأت ضرورات ايجاد مصطلحات اوسع واشمل من الفلسفة الكلاسيكية ودمج التكنلوجيا مع الانسان في عملية (انسنة) للمحيط الخارجي والبيئة الانسانية، وتطويع كل شيء لخدمة الانسان، ومن تلك المعطيات ما ظهر في العالم الافتراضي الثلاثي الابعاد ووسائل التواصل الاجتماعي، لذلك تم تطوير مصطلحات مثل (الميتافيزيقيا)، الى مصطلحات منها (الميتافيرس). ونتيجة للبحث عن آفاق جديدة في العمل الفني خارج الأطر التقليدية، فأسبغت هذه التجربة الفنية ضمن إطار المساهمة الجادة والفعلية من قبل الخزاف الامريكي جيسون والكر، الذي وصل مرحلة متقدمة في مجال الخزف الامريكي، من الناحيتين الفكرية من جهة، والتقنية والجمالية من جهة اخرى، إذ تنوعت مجالات توظيفه وطرائقها، وبناءاً على ما تقدم ترى الباحثة ضرورة إلقاء الضوء على تمثلات الميتافيرس في اعمال الخزاف الأمريكي جيسون والكر والمقاربات والكيفيات والأساليب التي وظف فيها الفنان للمصطلح، ومع ما وصل اليه الفن الغربي الخزفي المعاصر، وهنا تكمن مشكلة البحث الحالي في التساؤل الآتي:

ما تمثلات الميتافيرس في اعمال الخزاف الامريكي جيسون والكر ؟

2 - أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على الفنان جيسون والكر, وكذلك في أهمية مصطلح الميتافيرس، في المعالجات البنائية الاسلوبية التي اعتمدها الفنان المعاصر. أما الحاجة إلى البحث، فتكمن, إفادة الباحثين في الاختصاص الدقيق، وفي حقل الجمال والنقد الفني، لأنه يمثّل دراسة فنية، وجمالية في فن الخزف المعاصر.

3 - هدف البحث:

تعرف تمثلات الميتافيرس في اعمال الخزاف الامريكي جيسون والكر.

4 - حدود البحث:

الحد الزماني : الفترة من 2009 - 2022

الحد المكاني : امريكا

5 - تحديد المصطلحات:

1 – تمثلات (Representations)

***لغة**: "التمثل من مثل الشيء وتصوره حتى أنه ينظر إليه. وتمثلت تمثيلا إذا صورت له مثلاً بكتابة أو غيرها, وتمثيل الشيء يعني التشبيه به. تمثل فلان ضرب مثالا وتمثل بالشيء ضربه مثلاً" (IBNMANDHOOR, 1955).

***اصطلاحياً**: تمثل "هو حصول صورة في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثل الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه.(SULAIBA, 1985) ورد في موسوعة لالاند الفلسفية بأنه : استيعاب , تمثل , مماهاة. وأنه أ – في الفلسفة العامة : تحول ينطلق من المختلف إلى المماثل, من الآخر إلى الذات. ب – في علم النفس : فعل الروح الذي يؤكد خطأ أو صواب تماثلا وثيقا إلى هذا الحد أو ذاك بين أشياء متباينة

عدداً. ج – في علم الوظائف : مسار يجري بموجبه استيعاب الغذاء المهتظم, أي المتحول إلى عناصر حية من نوع معين. د – في علم التربية : فعل تمثل ما يعلم , بمعنى مقارب للمعنى الوظائفي الفسيولوجي" ,LALANDE) 1996).

*اجرائياً: تتبنى الباحثة تعريف صليبا للتمثل : هو حصول صورة في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثل الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه

2 – الميتافيرس (Metaverse)

***لغةً** : مصطلح "ميتا - فيرس "Metaverse بات متداولا على نطاق واسع، وهو يتضمن جزأين: الجزء الأول، "ميتا"Meta ، ويعني "ما بعد أو ما وراء" الأمر المطروح، أو ليعني "التغير أو التحول" في هذا الأمر. أما الجزء الثاني، "فيرس"Verse ، فهو اختصار لكلمة "يوني-فرس "Universe التي تعني "العالم" (ALHAG, 2022) ."

***اصطلاحياً** : "يعد ميتافيرس واحداً من أشهر مسميات مشاريع العالم ما وراء التقليدي , ولا توجد بداية محددة لظهور مصطلح الميتافيرس بوصفه مرّ بمراحل متعددة من الاكتشافات التقنية التي تم تطويرها على مدى العقدين الماضيين لتتشكل بعدها الصور التقريبية للعالم ما وراء التقليدي, لكن أول استخدام لهذا المصطلح جاء في رواية الخيال العلمي (تحطم الثلج) عام 1992 التي كتبها نيل ستيفنسون, حيث يتفاعل البشر كشخصيات خيالية (Avatar) مع بعضهم البعض ومع برمجيات في فضاء افتراضي ثلاثي الابعاد مشابه للعالم الحقيقي" (ALSEWIDI, 2022).

*اجرائياً : مدى ارتباط وفاعلية التقنية الممزوجة مع التكنلوجيا، في احداث استحضار عيني وعقلي لمجموعة من المعارف والتجارب الفنية الخزفية، والتي يقوم بإعادة بنائها وتحويلها إلى موضوع ذهني.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الميتافيرس في الفلسفة والعلم:

إن الإنسان هو الكائن الوحيد القادر على أن يبني أنساقا عقلية، بفضل ما أوتي من قدرة على تسمية الأشياء وتثبيتها في الفضاء العقلي؛ كما أنه قادر على تطوير الأداة التقنية، مما يمكنه من تجاوز حدود قوته العضلية، بل تجاوز حدود قوته العقلية كما هو الشأن اليوم مع الذكاء الاصطناعي؛ ومع هذا كله, يظل الإنسان في حاجة إلى ثقافة البيان، حتى يتبين الأبعاد الأساسية للوجود ومكانته في الكون. ويشكل (الميتافيرس)، "وهي كلمة تجمع كلمتي (ميتا) و(يونيفرس) بالإنكليزية، أي (الكون الفوقي/الماورائي)، نوعاً من البديل الرقمي للعالم المادي، ويمكن الوصول إليه عبر الإنترنت. (ميتافيرس) أو (الكون الماورائي) هو المرحلة المُستقبلية، مرحلة ما بعد الإنترنت أو ما الذي سيأتي بعد الإنترنت. إنه مساحة افتراضية حيث يمكن للبشر المرتبطين بالعالم المادي العمل باستخدام الصور الرمزية التي تعمل بالواقع الافتراضي والمعزز وتوجد في كلا المكانين، بحيث يفقدون الاتصال بما هو حقيقي وما هو غير حقيقي، إذ يمتزج العالمان الحقيقي والافتراضي إلى حد الاندماج، بفضل تقنيتي الواقع الافتراضي والواقع المعزز خصوصاً. فهو يمكن أن يوفر مثلاً إمكان الرقص مع أشخاص على بعد آلاف الكيلومترات، وشراء أو بيع سلع أو خدمات رقمية لم يتم بعد اختراع الكثير منها"(ALTARBAWY, 2022) . وقد استطاعت التكنولوجيا بالفعل أن تتخطى العوائق اللسانية

والثقافية والدينية فتطبّع سلوك الإنسان لتحوله إلى كائن صفته الإدمان على الشاشات الرقمية الذكية، حتى صار القاسم المشترك بين غالبية أطفال العالم اليوم ومراهقيه هو الجلوس أمام هذه الشاشات دون مبالاة بما يحدث من حولهم، وكأن الأداة التكنولوجية قد جردتهم من حس الانتماء إلى مكان وجودهم الأصلي لتزج بهم في أماكن افتراضية تهفو إليها عقولهم وأرواحهم.

إن الارتقاء بالتفكير الفني التشكيلي، عن طريق إبراز المشكلات الفلسفية في الفاظ وعبارات فنية ومصطلحات، تسائل وجودنا، وتخلخل كياننا، وترج وجداننا، من شأنه أن يساعد فلسفة الفن المبنية على الوعي المشترك، والمتابعة النقدية الواعية، على الاستمرارية في الوجود والصمود وتحفيز الفنان على البحث في المضامين الفكرية والكونية المشتركة، وإبراز المشكلات الحياتية النفسية والجماعية، ومحاولة تقديمها للمتلقي بهدف تحريك الجامد فيه وإيقاظ ما عف عنه الزمن، لكي يكون لفنه معنى، إذ إن الميتافيرس هو جمع ما بين مصطلحات عدة، منها ما ارتبط بالماورائيات، الغيبيات، المثاليات، الحقائق، الافتراضي، ومنها ما ارتبط بالنسبيات، المصطنعات، وهي ما عبر عنها بالكينونة (الحقيقة النهائية للوجود)، ما يكشف لنا أن الكينونة لها وجهان بطبيعتها الأساسية؛ وجه مطلق/افتراضي (حقيقي) والآخر نسبي(مصطنع). وهي ما نسميها بالاتجاه الانطولوجي (فلسفة الكينونة): وهي تلك النزعة الميتافيزيقية او الانطولوجية التي عبر عنها في انكلترا (صموئيل الكسندر - Samuel Alecsander) (1859 – 1938) و(وايتهيد -Whitehead) (1861 – 1947) وفي فرنسا انصار (فلسفة الروح) مثل (لويس لافل - Louis Lavelle)(1882 – 1951) و(رينيه لوسن - Rene Lawson)(1882 – 1954) و(هتمان – Hitman)(1882 – 1950) في المانيا" (Buchensky). وغالبا ما ترد كلمة (افتراضي) في الاستخدامات العادية للإشارة الى انعدام الوجود التام، بينما تفترض كلمة (الواقع) انجازا ماديا ووجوديا ملموسا، ينضوي الواقعي تحت مسمى (انا امسك به) بينما ينضوي الافتراضي تحت معنى (ستحصل عليه) او الوهم، وتتضمن هذه المقاربة جزءا من حقيقة جديرة بالاهتمام وتؤسس لنظرية عامة (Pierre، 2018).

إن مفهوم الميتافيرس متنوع الآراء والمعاني عند الفلاسفة, والمصطلحات القديمة والحديثة ك (الماوراء، الميتافيزيقيا، الحضور، الغيبي، الافتراضي، المطلق،الخ) تم تواردها عند فلاسفة ومفكرين عدة، تتداخل فيه عدة صور ومفاهيم، ترتكز على حكم المعنى والدلالة، وتكون في مجملها العودة إلى مفهوم الميتافيرس وذلك لأنه الأوسع و الأشمل، لاشك لنا ان دائرة البحث عن مفهوم الميتافيرس الا اذا تعرفنا الى هذا المفهوم عند الفلاسفة وما هي آراءهم، اذ عبرت نظرية المثل عند افلاطون على نموذج مثالي للفكر الثنائي وأقام افلاطون فكرة الإثنيني على ثنائية الحقيقي، اي المثل، واللا حقيقي، اي الموضوع الحسي الذي يمثل اللايقين، وهو موجود لأنه ظلّ، ومرآة تظهر ذلك المثالي.(فقد جمع افلاطون الى العقلية الرياضية الالهام والهوس الصوفي وأكد ان الإلهام المستمد من الآلهة يقترب من كشف الصوفية ومعاينة الحقائق الخالدة والماهيات المجردة في عالم المثل كذلك فقد شن حملة شعواء على فن عصره الذي مال إلى التحرر من التقاليد القديمة ومال إلى الدعوة للنزعة الحسية ورأى فيها تهديدا لاتزان النفس واتجاهها الى العالم المثالي، وعندما تعرض لتعريف الجمال ذهب إلى أن الجمال ليس كما يفهمه عامة الناس من تصوير للكائنات الحية بل يوجد في الأشكال الهندسية ذات التناسب والانسجام، إن الجمال المقصود عنده، هو الجمال المعقول المجرد الذي

ينتهي الى تأمل الحقيقة الخالدة للجمال المطلق)(ALDEOB, 2017 وقد تعرضت الحضارات الأولى قبل افلاطون عن (مبدأ الميتافيرس)، عبر اعتماد الفنان الرافديني على الإحاطة الروحية بالمشهد والاشتغال على لواحق المادة (زمان، مكان، حركة) من خلال تجريد الأشكال تجريدا نسبيا. وعلى العموم فإن معنى المادة والصورة يتداخلان عند ارسطو, فقد تكون الصورة مادة بالنسبة لصورة أخرى، فصورة البرونز تصبح مادة وهيولي لصورة التمثال . أما الصورة التي لا تصح ان تكون هيولي لغيرها والتي ينتهي عندها تسلسل الصور فهي الله او المحرك الأول (MATAR, 1998)

لقد اكد ارسطو في كتاب (الميتافيزيقا)[**] metaphysics) أهمية (الميتافيزيقيا) في صور مختلفة فقد عالج الموضوع بين الوحدة unity والتعدد multiplicity، وبين الوجود والعدم، ويقول (إن معظم الفلاسفة يدركون إن المبادئ ما هي إلا متضاداتcontraries فبعضها يحيل على الفردي وعلى الزوجي، وبعضها على الحار والبارد، وبعضها على المتناهي واللامتناهي وبعضها أيضا على المحبة والعداوة) (Arranz, 2005)

ان (الميتافيرس) فكريا وفلسفيا هو القوة الخلاقة الأساسية، وانه جوهر جميع الجواهر، وحتى وان كان واحدا وفي الأصل مبدآن الافتراضي مصطلح لمفردة واحدة لا يتم كمفهوم إلا من خلال تقابل مفردتين وان التجلي يكون من خلال التعارض لخلق حوار جدلي مبني على التحليل للوصول الى حقائق الاشياء والظواهر ولا يتم ذلك الا من خلال التقابل (MOHAMMED, 2001) . ومن هنا يمكن القول من إن ما يدعو للقلق هو أن التكنولوجيا لم تعد مجرد تقنيات وأدوات تُستعمل في تحريك رحى المعيشة، بل صارت ثقافة تُحدد علاقة الإنسان بالزمن والمكان، وتُملي عليه أشكال حضوره في العالم الطبيعي. فالتكنولوجيا، كما تتجسد في مشروع « الميتافيرس »، تؤشر على تجاوز العقل الإنساني لمرحلة « الوجود الأصيل »، حيث كان الإنسان « يحيى شعرا فوق هذه الأرض » كما يقول الشاعر الألماني « فريدرش هولدرلين » (Friedrisch Hölderlin)، أي حياة قوامها الشعور بالانغماس في الوجود الطبيعي المعطى، أو حيث يرفض الإنسان الانجرار داخل أنساق ضيقة تحجب عنه رؤية الكون الفسيح .

كما أن المشاريع التكنولوجية تؤشر على تجاوز مرحلة الفلسفة، حيث يسعى الإنسان إلى تَعقُّل العالم، أي الخروج من مضمار الشاسع المطلق، ثم دخول مضمار الضيق المغلق. فالعقل الفلسفي يقوم بتفكيك الواقع إلى أجزاء، يحدد ماهية كل جزء منها وفق منطق الحدود الذي قوامه « الجمع والمنع » (Inclusion/Exclusion)، أي الفصل بين الداخل والخارج، قبل أن يعيد تركيب هذه الأجزاء تركيبا نسقيا عقليا خالصا فالبيئة المبرمجة التي تخرج إخراجاً علمياوتقنياً عالياً يتسم بالدقة والمنهجية والموضوعية وهي عادة تعد وليدة مخرجات صناعية وتكنولوجية. ذات منحى عقلي استدلالي أو استكشافي أو إبداعي (WADI, 2007). إذ ان البيئة في الانثروبولوجيا الاجتماعية: إنها مجموعة الظروف والمؤثرات الطبيعية والجغرافية منها

[**] كتاب الميتافيزيقا: الميتافيزيقا أو ماوراء الطبيعة أو ما بعد الطبيعة، كتاب من تصنيف ارسطو، يعتبر اول مؤلف في فرع الفلسفة التي عرفت بنفس الاسم، فيه استعرض ارسطو آراء سابقيه في المبادئ النهائية لحقيقة الوجود، لكي يدعم آراءه الخاصة المتعلقة باستعراض العديد من المشكلات. للمزيد ينظر: (FOAAD KAMEL)

بخاصة والاجتماعية التي تؤثر في الانسان، وتحتم عليه إن يكيف نفسه لها , وينسجم معها , وللبيئة من حيث تأثيرها في المجتمعات البشرية من خلال الظواهر الطبيعية , وتعمل البيئة على تغيير الحضارة وتشكيلها بشكل معين , فإن الحضارة تؤثر في الوقت عينه في البيئة (MEIR, 1983). فالبيئة الطبيعية: جملة من المواد التي تمثل الماء والهواء والتربة والمعادن ومصادر الطاقة والنباتات والحيوانات , التي أتاحها الله للإنسان كي يحصل منها على مقومات حياته _ غذاء وكساء ودواء ومأوى . أما البيئة الاجتماعية: فتتكون من البيئة الاساسية المادية التي شيدها الانسان (البيئة المشيدة) كما يطلق عليها غالباً , ومن النظم الاجتماعية والمؤسسة التي اقامها ومن ثم يمكن النظر الى البيئة الاجتماعية على انها الطريقة التي نظمت بها البشرية حياتها والتي غيرت البيئة الطبيعية لخدمة الحاجات البشرية (ALJANABY, 1979)

بهذا الاعتبار يرى (هومبولت Humboldt 1845-1862) في كتابه (كوسموس) من الضروري الانفتاح على البعد الشاعري في المنظومة العلمية، كي تظل صلة الإنسان بنظام الحياة الطبيعي قائمة. فإذا كانت المعرفة العلمية والمهارة التقنية تمكن من تركيب حياة اصطناعية، فإن الحس اللغوي يكثف شعورنا بالحياة في حقيقتها، فأسلوبه يمزج بين لغة العالِم المتمكن من موضوع دراسته العلمية، ولغة الشاعر المُجلّي لباطن التجربة الشعورية. وفي هذا خروج عن حدود (الموضوعية العلمية) التي لا يرافقها شعور بالطبيعة . (HAJY, 2022)

المبحث الثاني : الميتافيرس .. مقاربة في الخزف المعاصر

ان التعبير عن عالم علوي من خلال منح الاشكال قابلية المغايرة والاختلاف (اشكال مصطنعة) كان هدف الفنان العراقي القديم "فالمنحوتات المجردة التي وجدت في تل براك تدلل بطريقة جديدة على الاحساس بتجريد يرمز الى قوى عليا" (Mortcart، 1975) كما في (شكل 1)

شكل (1) منحوتة سومرية

شكل (2) Katharine Morling

فقد اتخذ تمثيل (الحقيقي) فنياً اوجهاً مختلفة وذلك باختلاف القوى الماورائية، "لقد كانت هذه القوى متعددة المصادر لعل من ابرزها مبدأ الحيوية، او اللارواحية ثم مبدأ التشبيه والاعتقاد بالحيوية معناه ان الانسان تصور وجود قوى حية وخفية في الظواهر الكونية والطبيعة كالشمس والقمر والمياه والرياح، وانه لم يلبث ان جسد تلك القوى الخفية في آلهة خصها بالعبادة والتقديس"(ALI, 2000) يرتبط الخيال

بمعرفه ذات الفنان ويقسم إلى نوعين: الخيال الحر، والخيال المقيد، فالأول: مرتبط بحرية الرسام في توليد الأشكال وعدم خضوعها إلى أي نوع من التقييد، وهو يرتبط بالذات الحرة للرسام الحر معرفياً وجمالياً، فهو قدرة الرسام على الوصول إلى أشكال خيالية دون الخضوع لأي سلطه خارجية أو داخلية، فالأشكال صادرة من ذات الرسام الحرة، وقد انقسم إلى قسمين: خيال حر داخلي / ذهني محض، وخيال حر خارجي / موضوعي

.

اما العملية التركيبية في الخزف المعاصر تستند الى ربط الأجزاء المكونة للصورة الذهنية و تطبيقاتها العملية، من خلال تجميع عناصرها، وتوليفها الذهني في وحدة لا يمكن عزلها عن أهدافها الجمالية متجليا بالفن المفاهيمي والبوب أرت والفن الحركي وفن التجهيز كما في الشكل (2) للخزافة (كاثرين مورلنك) (Katharine Morling) لأن العلاقة بين التمثلات الذهنية و تطبيقاتها العملية قائمة بالدرجة الأولى على هذه العلاقة التي تجعل منه دائماً نشاطاً خلاقاً أو قدرة إبداعية غير جدلية، بما يتجسم به من صفة على الفنان سوى أن يفرده على حدة، لكي يكشف لنا عنها في وضوح و جلاء، فيقرر الفنان ديلاكروا: لابد ان يكون الفنان لنفسه معطيات فنية، مستعينا في ذلك بما لديه من قدرة بنائية او توليفية, إذ لم تعد (معرفة الكل) من خلال معرفة الجزء وخصائصه، فلا الجزء يمثل الكل ولا الكل هو مجموعة الأجزاء، بل الأهم هو العلاقة بين الأجزاء في ترابطه (SHAMKHY, 2022) .

فكلما كانت الخبرات التحليلية والتركيبية أكثر فاعلية كانت الإنجازات أكثر إبداعاً وعلماً وفناً . وعلى الرغم من تباين آلية التوصل إلى الإنجاز في العلم والفن والتي تتطلب قدرة فائقة في الوصول إلى الإنجاز في العلم بحكم القوانين التي تحكم الإنجاز قياساً بالفن فالمهمة أكثر صعوبة وذلك لأن القوانين التي تحكم الإنجاز وتؤسس آنياً وبشكل يتطلب سرعة وأداء علي يجعل من تلك القوانين (الافتراضية) نظاماً يبتكر ويركب ويلاحق التحولات على السطح التصويري التي تظهر بشكل عرضي ليؤسس لها قوانين جديدة تتناسب وتتكيف مع الحركة الكلية للإنجاز (SHAMKHY، 2022) . و عملية التشكيل في الخزف كغيره من الفنون التشكيلية الأخرى تعتمد على بصيرة داخلية أو رؤية حسية بالنسبة لكيفية التنسيق بين العوامل المتشابهة وغير المتشابهة في كل موحد جديد اذ لم يعد الخزف عبارة عن أواني استعمالية ولا جداريات تزيينيه بل تحول الى فن له قدرة على تنفيذ العمل الفني الخزفي والتماثيل النحتية (اذا بدأت تتطور صناعة الفخار مع تزايد الحاجات الملازمة لها فضلا عن الجانب الفني الجمالي الذي يتطلب تطوير واستحداث طرق تشكيل جديده ترتقي بصناعة الفخار التي اصبحت منذ ذلك الوقت من الفنون المهارية).(HAWZAR, 2008)

شهد فن الخزف إزاحات كبيرة خاصة عبر الانتقال من جانب الوظيفي الى جانب الفكري والجمالي، مواكباً بذلك تيارات الفن الأخرى من رسم ونحت وعمارة، هذا التحرر مما جعل الخزاف يخرج عن شكله القديم التقليدي ليتعدى حدود جماليات التوظيف النفعي الى حدود أوسع ان كما تقنيات التشكيل الفنية المؤسسة للقيم الشكلية في الخزف، فقد تطور الفن الامريكي بصورة عامة والخزف بصورة خاصة (عبر التنوع الهائل في استخدام المواد والتقنيات والمفاهيم وطرائق العرض وخصوصاً خلال العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية بطاقات الفنانين، وكان وراء هذا التحول هو ما أفرزته الفلسفة الحديثة وكذلك التغييرات التي حدثت بالمجتمع من خلال الطفرات الواسعة بمجال العلوم والمكتشفات ووسائل الاتصال التي جعلت

من الإنسان المعاصر لا يستغني عن التكنولوجيا في حياته اليومية، حتى أصبح كل ما تقع عليه يد الفنان يتم استخدامه في إنتاج خطاب خزفي مغاير للسابق، فالخزاف لم يتقيد بالمتغيرات التي أصابت العالم والتي تمثلت بالحربين العالميتين وتدهور دول أو صعود أخرى كقوى عظمى وتطور وسائل الاتصال والتقدم الهائل بالصناعة والأزمات الاقتصادية (SHAMKHY، 2022). فقد انطوى تحت رداء التعبيرية التجريدية عدد من الخزافين وأهمهم (بيتر فولكوس - peter voulkos) و(جون ماسون – john masson) ويعدان من رواد التعبيرية التجريدية في مجال الخزف فقد تجاوزوا الأشكال التقليدية واتجهوا نحو العفوية عبر تهميش الواقع المألوف والتوجه نحو فن اللاشكل والاهتمام بما يتولد أثناء العمل وفتح باب التأويل (SHAMKHY، 2022)

لقد قاد مفهوم البنى التركيبية في فنون ما بعد الحداثة إلى الإعلان عن تلاشي الحدود بين الأجناس الفنية (رسم، خزف، عمارة) عبر إعادة صياغة الأشياء عبر إشارة ادائية مغايرة للمألوف أضافت لقاموس الذائقة الفنية رؤية ابداعية عملت على شد وجذب متلقيها (SHAMKHY، 2022). فمحاولة الخزاف بطرح نتاجاته ِلهذه الاعمال واستساغت بهذا الشكل وعكس رؤية الواقع بطرق مغايرة والاقتراب أكثر من حياة الناس وأسلوب عيشهم والتعبير عن الثقافة الشعبية وكل ذلك قاد الى التركيز على كل ما هو هامشي وعرضي ومبتذل وآني . مما قاد الى تفكيك الأداء الخزفي الذي شكل تداخلاً مع الإنتاج السلعي (RADEEF، 2018)، وترى الباحثة من أن هذه المقاربة هي بدايات لتمثلات عالم الميديا في الحقل البصري الخزفي المعاصر، فهو عرض افتراضي جديد للشكل الخزفي الفني، ويتداخل بشكل مباشر مع التطور الحاصل بالتكنلوجيا الرقمية بتقديم الخزف المعاصر عدة افكار متاحة كاملة للتعامل معها بشكل تقني واخراج فني من نوع اخر، فنجد الفنان الأمريكي (ميتشل جرافتون – Mitchell grafton) ينغمس في خياله، ويبتكر فخارًا غريب الأطوار يدور حول الحيوانات. كما لو كانت مستوحاة من القصص الخيالية القديمة التي تتخذ فيها هذه المخلوقات أشكالًا رائعة وشخصيات شبيهة بالبشر وأكثر من ذلك الشكل (3)

شكل (3) ميتشل جرافتون

شكل (4) Marco Vargas

إن وسيلة طرح العمل بهذا الشكل كانت مغايرة للمألوف وما هو الا رفض للقديم التقليدي. فمضمون البنى التركيبية يدعو للثورية في اللامعنى. مما ادت الى ولادة (ايديولوجيا) شعارها (التقدم) محاولة التقرب من اللانهائي في المعنى، وتؤكد أنه لا حقيقة ثابتة او قيمة ضابطة أنجزت العمل الفني وشكلت بنيته التركيبية هذه . فالأشكال والألوان كلها دوال تنفتح على تأويل ذلك الغائب، ففعل البنى التركيبية للأجزاء يولد

التقارب والاندماج والاختلاف والتباين والتداخل بين الحاجات الانسانية اللامعقولة المتجسدة في خيبة امل العقل في الحقيقة الواقعية . ومعالجة ذلك عبر التجريب والاشتغال على استطيقا التركيب لكن برؤية جدلية مغايرة للمألوف عبر التمرد على انظمة وقوانين الفن السابقة (SHAMKHY، 2022). كما في اعمال الخزاف (ماركو فارغاس Marco Vargas) الشكل (4). اذ يتم انتاج هذا الواقع بتجارب متسلسلة لمراحل تحولات الصورة، يبدأ بإلغاء صورة الواقع الاصل (المرجع) لإعادة انتاجه مرة اخرى، ليس بقصد محاكاته كواقع حقيقي،حسب، بل من خلال عمليات مركبة، هي عمليات تحليل وتركيب ابستمولوجي تحمل ابعادا متفاعلة بين حدود تكوين ذلك الاصل وبنائه مرة اخرى، ليتداخل الحقيقي بالمحاكاة ثم التشبيه، وصولاً الى نتيجة نهائية تتمثل بسيادة صورة الواقع المصنع . اعادة تركيب الواقع ببنى تركيبية، وصولاً ابتداء من العمليات العقلية التي تحققها آلية الفكر في تشكيل الصورة الذهنية الى تحققها المادي (AHMED, 2014). نجده في اعمال الخزافة (آماندا شيلشير Amanda Shelsher) كما في الشكل(5).

شكل (5) Amanda Shelsher

الفصل الثالث / اجراءات البحث

أ- مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث كل الأعمال الفنية المنشورة في المجلات التي استطاعت الباحثة الوصول إليها فضلا عن المعروض منها في المعارض الفنية المنشورة في مواقع الانترنت وشبكات التواصل الاجتماعي، وقد تم حصر المجتمع الحالي والبالغ (30) عمل خزفي وضمن حدود البحث الحالي وللمدة من (2010..2020)

ب - عينة البحث :

ارتأت الباحثة اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية، والبالغة (3) نماذج، ممثلة بالأعمال الخزفية للخزاف(جيسون والكر)، وقد تمت عملية انتقاء النماذج على وفق المسوغات الأتية:

١. أن تعطي النماذج صورة واضحة للباحثة للإحاطة بموضوعة البحث وآلية اشتغالها في جوانبها الفكرية والدلالية.

٢. تباين النماذج المختارة من حيث الأسلوب الفني وتقنيات وآليات الإظهار.

ج- منهج البحث :

لقد توسمت الباحثة المنهج الوصفي معتمدةً الطريقة التحليلية لتحليل عينة البحث، من خلال وصف وتحليل لنماذج عينة البحث.

د- اداة البحث :

ومن أجل تحقيق هدف البحث فقد لجأت الباحثة الى المعطيات الفكرية والفلسفية والجمالية والفنية التي انتهى إليها الإطار النظري بوصفها محركات أساسية قد أستفادت منها الباحثة في تحليل عينة البحث.

هـ- تحليل عينة البحث:

انموذج (1)

اسم العمل : ايل في وسط

القياس : 35. 15

سنه الانتاج : 2009

التقنية: بورسلين

يصور هذا العمل حيوانا من فصيلة الغزلان وهو يقف منتصبا ينظر باتجاه المتلقي وقد تحول جسده الى ما يشبه الطريق السريع تسير فوقه السيارات وقد لونت قوائمه الاربع بالوان الخطوط الصفراء والسوداء المرورية من اعلاها فيما تحولت من اسفلها الى قوائم حديدية سوداء ذات طبيعة هندسية وقد رسم على بطنه صورة شارع محفوف بالبنايات من الجانبين وهو يمتد الى عمق الصورة، وقد استبدل ذيل الغزال بأداة تنظيف المجاري، والغزال يقف شامخا وسط كومة من البنايات الشاهقة وناطحات السحاب الشاهقة التي تبدو متزاحمة في فضاء ضيق رتبت من قبل الخزاف على مساحة مستطيلة من الواح الخشب التي تشكل منضدة وقاعدة للعمل الخزفي.

تقوم هذه التجربة المؤسسة على مفاهيم الميتافيرس بتحويل مكان الفن من حدود الواقعي المحسوس إلى ما وراء الحدود التقليدية والجغرافية وابعد من المحسوس المباشر الى حيث تزدهر افكار وفنون وثقافة مختلفة يتشاركها متلقون من جميع أنحاء العالم من خلال تكامل تقنيات التكنولوجيا العالمية، وهذا هو المكان حيث يمكن للجمهور تقدير الفن والمشاركة في ثقافة مختلفة للحصول على فهم أفضل لأجزاء مختلفة من العالم، وفي هذا المنجز الخزفي يجمع الخزاف بين مستويين متضادين من الوجود اولهما الوجود الطبيعي المتمثل في الحيوان والآخر هو الوجود الصناعي والتكنولوجي الذي يصنعه ويطوره الإنسان ويجعله ينزاح تدريجيا على المناطق البيئية الأخيرة التي يمكن للحيوانات اللجوء إليها فهو يوظف تقنيات وآليات الميتافيرس كوسيلة

جديدة لدمج الفن والتكنولوجيا معا لتحقيق هدف إنساني وأخلاقي رفيع قادر على أن يحول مكان الفن إلى ما وراء الحدود التقليدية والجغرافية لينجح في توسيع قاعدة الجمهور المستهدف الى حدود اوسع بكثير من الواقع لجذب انتباه الملايين من الناس باتجاه قضية مركزية تتمثل في الانحسار البيئي وضياع العلاقة الفطرية للإنسان مع الطبيعة التي زحفت عليها البنايات وناطحات السحاب والطرق السريعة فلم يعد هناك ملاذ أخير لهذه الكائنات الطبيعية التي تشارك الإنسان وجوده منذ الأزل، وقد عمد الفنان إلى تحويل قوائم الحيوان إلى أعمدة حديدية وظهره إلى طريق لمرور السيارات للإشارة الى ان التكنولوجيا بدأت تتغلغل إلى أعماق الطبيعة ولم يبق من الحيوان سليما سوى رأسه وأذناه وعيناه اللتان ينظر من خلالهما باتجاه المتلقي وكأنه يشير إلى مسؤولية الجميع ومشاركتهم في هذه الجريمة بحق البيئة والوجود الطبيعي الفطري، وهذه الأشكال المنفذة بتقنيات متطورة ثلاثية الأبعاد تسهم في تحقيق الإحاطة البصرية الكاملة المجسمة بالأشكال والتكوينات من أبعادها الثلاث مع امكانية الدوران حولها بشكل تام، وهذه الممارسة الفنية المعاصرة تساعد المتلقي على اكتساب تجربة عميقة من خلال وجوده وتأمله لهذه التراكيب المؤلفة من وسائط تفاعلية متعددة لتحقيق الإحساس بالحضور الكامل والتقاء البصر والبصيرة بالفن الحي, الأمر الذي يساعد على إنشاء اتصال أعمق بين الفن والمشاهد من خلال تجسيديات رقمية متحركة ومنحوتات مجسمة مقدمة لغرض التأمل والتحاور والتفاعل مع وجهات نظر مختلفة , إذ يمكن للمتلقين مواجهة العمل الفني والإحساس بوجوده الفعلي مثل التنزه في حديقة منحوتة مع وجود ارتباط أعمق بالفن في غضون فترة زمنية قصيرة، ففي كل مكان من العالم تجري عمليات قطع الأشجار لإقامة المباني والطرق فتضطر الحيوانات البرية إلى الهجرة لمناطق أخرى أو الموت في مواطنها الأصلية وهي جريمة يرتكبها الإنسان كل يوم، وقد اختار الفنان بناء التكوين الفني لهذا العمل وفق مبدأ الانشاء الهرمي, إذ يقف الغزال وسط التكوين فيصبح بمثابة رأس الهرم المرتفع للأعلى, فيما تمتد حوله البنايات والعمارات ذات الأبعاد المختلفة على الجانبين الأيمن والأيسر لتشكل جانبي الهرم وقمته رأس الغزال ذو الأذنين المرتفعتين نحو الأعلى، كما يحرص الفنان على الموازنة في المعالجات اللونية من خلال استعمال الألوان المضيئة البراقة في هيكل الغزال ليبدو أكثر وضوحا بينما لونت البنايات الممتدة على جانبيه بلون قليل الإضاءة لمنحه القدرة على البروز والهيمنة البصرية لكونه يستقر في وسط التكوين الفني، والفنان يضع المتلقي في وسط دوامة الحوار الجمالي بين مفهومي الوجود والمعنى، ففي شكل الحيوان الواقف يتمثل الوجود الطبيعي الفطري, وفي اشكال البنايات والشوارع يتمثل الجهد العملي والتكنولوجي الجبار الذي يهدد الحياة على الارض ومن بين هذين المفهومين يتوجب على المتلقي استخراج واستخلاص معنى ودلالات العمل الفني التي تفتح ابواب التأويل وآفاق التلقي , أما الذهنية البشرية لمواجهة سؤال المصير الحتمي الذي ينتظر الإنسان بوصفه كائنا حيا مثله مثل الغزلان، فهل سيأتي يوم يتوجب فيه على الإنسان مغادرة بيئته الطبيعية ؟ واين يمكن له العيش ؟ وكيف سوف يتمكن من الزراعة وانتاج الغذاء في ظل الزحف المتواصل للعمران والتكنولوجيا والأبنية الشاهقة على الارض.

انموذج (2)

اسم العمل :ضفدع

القياس: 25.30.35

سنة الانتاج:2020

التقنية: زجاج البورسلين

جاء العمل الخزفي بهيئة واقعية بشكل الضفدع في حالة جلوس و الخزاف اعتمد المبالغة في بعض اجزاءه , كالذيل الافتراضي والاطراف الامامية فضلا عن وجود الرسوم التي تمثل مناضر من الطبيعة في جميع حدود شكل الضفدع.

الخزاف هنا له قصدية في تجسيد شكل الضفدع مفارقاً خصائصه الطبيعية ومقترباً الى جسم ضفدع آلي, عبر وجود الحافات الحادة و التكوينات الدائرية في الرأس و باقي جسد الضفدع و الذيل و كذلك العين التي تشبه المسامير عزز ذلك وجود الاشكال الخلفية و تكوين الدائري في الذيل الذي لون بنفس ألية تلوين الجسد عبر استخدام اللونين الابيض و الازرق.

لقد نقل الخزاف شكل الضفدع الى واقع غير مألوف من خلال تشكيل خطاب فني يثير تسائل نحو وجوده الحيزي, إذ أظهر الخزاف تحولا في الشكل الواقعي بمعنيين مختلفين، المعنى الاول هو الحرفية التي تميز بها بناء الشكل أي (الضفدع) اما الثاني فهو تمكن الخزاف من الإشارة إلى إمكانية تحويل هذه الأشياء إلى اشياء أخرى لا يمكن توقعها لكي تجد هذه الاشياء المغايرة طريقها بالتحول عبر ارتباطاتها المعرفية و الذهنية التي تجذب المتلقي اولا.

لقد حول شكل الضفدع نحو وظيفة خطابية ذات دلالات جمالية، اذ عمد إلى تهميش الشكل الواقعي من خلال تقويض الثوابت القيمية الى التحولات الغيرية عبر الشكل الافتراضي لهذا الضفدع.

فالرسوم الموجودة على بدن الضفدع هي عبارة عن مجموعة من الأبنية التي توحي بالقدم، كنوع من استحضار الماضي و ذلك نراه جليا في الأشجار التي شكلت غابة، و البناء المتراتب كالزقورات او القصور القديمة، كما أن شكل الأنبوب الذي يظهر على شكل ذيل، فإنه حقق علاقة مع جميع الخطوط الحادة التي وظفها الخزاف حول رقبة الضفدع و الأطراف الأمامية حتى الخطوط التي حددت شكل الضفدع في أعلى و أسفل البدن، فضلا عن ظهور الأشكال الدائرية التي شكلت العين والتي استحضر الخزاف الخيال و فعل المخيلة في تحويل نسق النحت الخزفي إلى الشكل الحيواني والذي يمثل خطاب ذات أبعاد تأويلية، عزز ذلك توظيفه للون الفضي الذي اكد تقنية الصناعة التي اظهرها في هذا الشكل، لقد اقترب هذا العمل الخزفي من الشكل المعدني أقرب من الشكل الخزفي. رافق اسلوب الخزاف (جيسون) تطورا في جوهر الشيء وحدوث

شكلاً مغايراً، عبر تعقب الصورة الأولى، والتحول في ظاهر الشيء تغير مظهري من حال إلى حال . والتحول بمنطق الأشياء المتفاعلة داخل دوائر التخصص وذلك بانفتاح القبلي على البعدي وفق عمليات .«منظمة يقودها الوعي المتخصص، وتؤثر فيها مرجعيات ضاغطة تؤسس فعل التحول وتحققه، وبما إن الفن صيغة صورية ذات طابع فكري خيالي وتأملي ويتحقق عبر قنوات ناقلة هي الوسائط والخامات التي تكتسب بواسطتها الصورة الذهنية وحدودها البعدية المتمثلة على السطح الخزفي. فإنه يستدعي تجريب تقنيات مختلفة يمكن من خلالها تأسيس نسق مغاير في انتاج الخزف، وهو ما تحقق مع الميتافيرس.

انموذج (3)

اسم العمل : طائر

القياس : 182.9.114.3

سنه الانتاج : 209 م

التقنيه : بورسلين

نشاهد في هذا النحت الخزفي شكل طائر يقترب من شكل الصقر وهو في حالة تأهب للاصطياد، صاغ الفنان جناحاه كأنهما أسلاك ملفوفة، كما نشاهد الذيل وكأنه مصنوع من أسلاك، وقد توسط قطعة أشبه بصامولة، فيما انتهى الذيل بشكل شجيري ثبت الطير (بمراود) ينتهي من الأعلى بقاعدة دائرية كبيرة مثبتة عرضيا يستقر فوق بدن قاعدة عريضة.

يظهر على بدن الطائر من الأعلى اشكال تكوينات معمارية، ويتوسط البدن شكل اسماك في وسط مائي، فيما زين الجزء الأسفل برسوم أشبه بفتحات وكأنها نوافذ طائرة، يعد هذا النحت الخزفي من السياق التقليدي بشكل طائر ملفوف ومخادع للنظر، إذ يظهر الطائر وكأنه شكل معدني صرف، ما يؤكد على إمكانيه التحول التقني في الخطاب , فقد عمد الخزاف إلى التغريب في شكل الطائر وكسر أفق التوقع من خلال تحويله إلى شكل يثير تساؤلات حول تفعيل المضمون الفكري، فالبيئة المائية والشمس على بدن الطائر وشكله الذي يبدو عليه وكأنه يحاول الانقباض على فريسته، ان الطبيعة الواقعية لهذا النوع من الطيور الذي يعيش على الأسماك هو غير ما موجود وهذا يتناقض مع الشكل المعدني البحت للطائر، كما إن طريقة رسم الإنشاءات المعمارية في أعلى الطائرة تدل على أنه من الطيور التي تعتلي السماء لذا فإن النباتات تكون صغيرة عندما ينظر من الأعلى، يؤكد ذلك شكل النوافذ، وزعت الألوان بطريقة متجانسة، فدلالات العمل جاءت بإظهار قصدية الخزاف تغييب الواقع الصرف لمادة الطين والتي كانت طيعة لشكل الأسلاك التي هي أيضا مادة نحت خزفي بعد المعالجات التقنية، حاول الخزاف في هذا العمل انفتاح في النحت الخزفي إلى خامات ، فعند

مشاهده هذا العمل للوهلة الاولى لا يمكن تخيل هذه القطعة قد ادخلت الى الأفران مع معالجاتها اللونية بمواد الزجاج والفخر، فالمتلقي للوهلة الأولى قد يجدها قطعة خزفية ولكن من حيث البدن الذي رسم عليه فقط. الا ان باقي الأجزاء تبادر للذهن جميعها قد نفذت من الأسلاك والمعادن، هنا تكمن براعة الخزاف وتحوله إلى سلطة مفاهيمية تحرك نتاجاته الفنية كخطابات ورسائل وبلاغات تحفز المتلقي وتدعوه إلى وضع تأويلات متعددة وتفسيرات لمعنى الشكل. نجد منحوتات جيسون والكر الخزفية سردًا ثنائي الأبعاد وثلاثي الأبعاد. يروي الخزاف جزءًا من قصة تم تصويرها أيضًا بواسطة الكائن والأفعال التي قد يرتكبها. في حين أن العلاقة بين الطبيعة والتكنولوجيا هي مواضيع مشتركة تطرق إليها ووكر، فإن بعض القطع الحديثة تبدو أكثر اجتماعية. وبغض النظر عن الأيديولوجيات، فإن المهارة والتقنية الجديرة بالملاحظة أيضًا. والذي اعتمد الأيديولوجية الحالية على التكنولوجيا، وهي تعزز نشاطًا غير متجسد مثل التلفزيون و أجهزة الكمبيوتر، الفجوة بين ما يصنع الإنسان والطبيعية في تزايد مستمر.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

1 - النتائج ومناقشتها:

1. حقق الخزاف (جيسون والكر) التنوع التقني من خلال استخدام (الميتافيرس) في المنجز الخزفي وعمد إلى اظهار أشكال جديدة وصور لم يتم تداولها مسبقا.
2. ساهمت الأسلوبية في استخدام الفنان للتكنلوجيا الحديثة إضافة للرؤية التقنية والجمالية في النتاج الفني لدى الخزاف (جيسون والكر) وهذا واضح وجلي في اغلب عينات البحث.
3. اتبع الخزاف (جيسون والكر) في أغلب أعماله طريقة التحوير وازاحة الأشكال عن واقعيتها معتمداً على الخيال وصوره افتراضيه للواقع النموذج (2) (3). وعمد الفنان إلى تجسيد الشكل بأسلوب مبسط مبتعداً عن المألوف و بطريقة جديدة ومبتكره كما في النموذج (١)

4- حقق نوع من التباين الشكلي والتقني في إظهار اللون للمنجز الخزفي من خلال ما شكله في العالم الافتراضي .

5- الميتافيرس سمة ميزت أعمال الخزاف (جيسون)، ساهمت في إثراء التنوع الجمالي في أُسلوبه الفردي وقد تحقق ذلك في جميع نماذج العينة .

2 - الاستنتاجات:

1. إن التقنيات الحديثة تؤثر بشكل فاعل في النتاجات الفنية الخزفية المعاصرة .
2. ترتكز عملية انتاج الأعمال الخزفية المعاصرة على مخيلة الفنان التي تقترح أشكالا غير مألوفة تستدعي الانفتاح في التأويل.
3. يخلق الميتافيرس مفهوم التجنيس في الأعمال الخزفية بسبب ما يتم توظيفه من خامات وتقنيات متنوعة.

4- ظهرت مشاهد واضحه للطبيعة والبيئة بالإضافة الى انشاءات معماريه تشير الى دلالات الى التطور العمراني والجمالي للبيئة.

الملاحق:

السيرة الذاتية للخزاف جيسون والكر (Jason Walker) :

خزاف امريكي, مواليد 1973 يعيش في بيلينجهام واشنطن حصل على بكالوريوس الفنون الجميلة من جامعة ولاية يوتا، ودرجة الماجستير في الفنون الجميلة من جامعة ولاية بنسلفانيا حاليًا ، يقيم في سيدار سيتي ، يوتا (Walke، 2022)

References:

1. ABDALGHANY ALNABAWY ALSHAL .(1984) .*Dictionary of terms of art and art education* .Riyadh: King Saud University Press.
2. ALI SHENAWA WADI .(2007) .*The pictorial surface between philosophy - perception and marginalization* .HILLA: Al , Sadiq Press.
3. ALLAM MOHAMMED ALLAM .(بلا تاريخ) .*Porcelain* .Cairo: Arab Register Foundation.
4. ALSEWIDI, S. ,. (2022). *THE WORLD BEYOND CONVENTIONAL MITAVERSE* (154 ed., Vol. SECOND). ESTANBOL, TURKIA : ALASALA HUOSE.
5. ALSHAIKH AHMED REDHA .(1958) .*Dictionary of the text of the language* . Beirut: Dar Al-Hayat Library for Printing and Publishing.
6. AMEERA HILMY MATAR .(1998) .*Greek philosophy: its history and problems* . Cairo: Quba Printing and Publishing House.
7. ANDREI LALANDE .(1996) .*LALANDE PHILOSOPHICAL ENCYCLOPEDIA*) .(المجلد 1)AHMED KHALEEL (المترجمون، BARIS . BEIRUT: AOIDAT PUBLISHED.
8. Antoine Mortcart .(1975) .*Ancient Iraqi Art*) .SALEEM TAHA ALTIKREETY EISA SALMAN (المترجمون، BAGHDAD: Ministry of Information.
9. ARNOLD HAWZAR .(2008) .*Philosophy of Art History*) .Ramzi Abd Jeries and others (المترجمون، National Center for Translation.
10. Buchensky .(بلا تاريخ) .*History of Contemporary Philosophy in Europe* .)MOHAMMED ABD ALKAREEM (المترجمون، Libya.
11. FADHI ABD ALWAHID ALI .(2000) .*Sumer, legend and epic* .(المجلد 2) BAGHDAD: House of Cultural Affairs.
12. HAMZA ALTARBAWY .(2022 ,10 10) .*Everything you need to know about the metaverse* تم الاسترداد من .Al Arabi Electronic Magazine: ttps://www.alaraby.co.uk/entertainment_media/%D9%83%D9%84-%D9%85%D8%A7-%D8%AA%D8%AD%D8%AAي%
13. IBNMANDHOOR .(1955) .*LESAN ALARAB* .(المجلد 3) EIRUT: SADIR HOUSE.
14. JALAL ALASHRY , ABDALRASHEED ALSADIQ FOAAD KAMEL .(بلا تاريخ) . *Brief Philosophical Encyclopedia*) .FOAAD KAMEL (المترجمون، Cairo: Anglo-Egyptian Library.
15. JAMEEL SULAIBA .(1985) .*AL MOAGAM ALFALSAFY* .QM: THAWY AL QURBA HOUSE.
16. Jason Walke .(2022 ,1 13) .*Jason Walker Ceramics* تم الاسترداد من .Jason Walker Ceramics: http://jasonwalkerceramics.com/
17. JINAN MOHAMMED AHMED .(2014) .*Epistemolo Jia Contemporary and the Constructivism of Postmodern Morphology* .Lebanon: Difaf Publications.
18. KHALID HAJY .(2022 ,2 7) .*Does the metaverse improve human life or increase alienation* تم الاسترداد من . ?ALJAZEERA NET: https://www.aljazeera.net/opinions/2022/2/7/%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%8a%d8%aa%d8%a7%d9%81%d9%8a%d8%b1%d8%b3-%d9%87%d9%84-%d9%8a%d8%ad%d8%b3%d9%86-%d8%ad%d9%8a%d8%a7%d8%a9-%d8%a7%d9%84%d8%a5%d9%86%d8%b3%d8%a7%d9%86-%d8%a3%d9%85#:~:text=%D8%AD%D9%8A%D9%86%20%D
19. Levi Pierre .(2018) .*What is our virtual world*) ?RIADH ALKAHHAL (المترجمون ، BAHRAIN: Bahrain Authority for Culture and Publishing.
20. LOSY MEIR .(1983) .*Introduction to Social Anthropology*) .SHAKIR MUSTAFA SALEEM (المترجمون، Baghdad: Freedom Printing House.
21. MOHAMMED QASIM MOHAMMED .(2001) .*Introduction to Philosophy* .Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

22. NOOR ABDALHUSAIN SHAMKHY .(2022) .*The dialectic of structural structures in the works of the artist Jason Walker* .Babylon: University of Babylon , Faculty of Fine Arts.
23. Prieto ArranZ .(بلا تاريخ) .*Towards aglobal view of the transfer phenomenon* .The Reading Matrix.
24. RASHEED MOHAMMED SAEED ALJANABY .(1979) .*The environment and its problems* .National Council for Culture, Arts and Letters.
25. SAAD ALI ALHAG .(2022 ,12 22) .*METAVRSE THE WORLD OF SHIFT AND FUTURE DIRECTIONS* تم الاسترداد من .ALARABIYA: https://www.alarabiya.net/aswaq/opinions/2022/12/22/-%D9%85%D9%8A%D8%AA%D8%A7-%D9%81%D9%8A%D8%B1%D8%B3-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AD%D9%88%D9%84-%D9%88%D8%AA%D9%88%D8%AC%D9%87%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%AA%D9%82%D8%A8%D9%8
26. SAMAR ALDEOB .(2017) .*Opposite dualities - in the term and its significance* .(المجلد 7)KARBALAA: Abbasid Holy Shrine, Strategic Center for Studies.
27. SHAYMAA HAMZA RADEEF .(2018) .*The aesthetics of scenography in contemporary ceramic discourse* .BABYLON: University of Babylon Faculty of Fine Arts.

Representations of the Metaverse in the Works of Potter Jason Walker

Mayada Hassan Merhej[1]

Abstract

The current research studies (representations of metaphysics in the works of potter Jason Walker) a concept that refers to To a large extent, by conveying a sense of reality to the recipient by conveying ideas, contents, and connotations. A variety of center hit, dispersion, and rejection of everything that prevails, so our position on the closed text has shifted To the open text, through the role played by cross-pollination in the works of the potter (Jason Walker), which established a clear hypothetical vision of the image represented in the construction of the ceramic work and the thought that was embodied in that image represented by the nature of its unrealistic formations for those ceramic artworks. It is thus considered a logical alternative to shake the previous structures and to find New structures thanks to new technical installations.

The research included four chapters, the first chapter concerned the research problem and its importance And the need for it and the aim of the research (to know the representations of the meta virus in the works of Jason Walker), as well as included. Contemporary ceramic works by potter Jason - the chapter includes temporal boundaries for the period from (2009-2020) and Walker, which were completed in America, and the chapter also included a definition of the most important search terms. And he studied. The second chapter, the theoretical framework and previous studies, consists of two sections, the first section. It included (metaverse - cognitive), and the second topic was divided into two axes, the first of which dealt with (Artistic and aesthetic approaches in contemporary ceramics) The second axis dealt with. Contemporary (b- potter style Jason Walker), and the chapter ended with indicators of the theoretical framework and previous studies. The third chapter included the research procedures, as it included the framework of the research community and the adult.

key words: representations, Metaverse, Pottery, Jason Walker.

[1] University of Babylon/College of Fine Arts Department of Fine Arts / Ceramics Branch / Postgraduate/PhD

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1322

تاريخ فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art بالمملكة العربية السعودية

نجلاء بنت راشد المبدل[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 30/11/2023 Date of acceptance: 10/12/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يهتم هذا البحث بتوثيق وتأريخ فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art بالمشهد الثقافي الفني السعودي، والذي تنبع أهميته لانعدام المصادر العلمية التي توثق هذا المجال حتى اعداد هذا البحث، ويهدف إلى التتبع التاريخي لظهور مجال NFTs art بالمملكة العربية السعودية بقطاع الفنون عبر تجارب الفنانين السعوديين، وأبرز الأحداث لقطاع الثقافة والفنون والتقنية، والقطاعات السعودية الأخرى. وتناول البحث تاريخ نشأة مجال NFTs art التي تمتد من تاريخ الفنون الرقمية، و استعرض لأشهر أعمال NFTs art.

نتيجة للثورة التقنية والحراك الفني الذي يشهده العالم في الاتجاه نحو الاستثمار في الفنون الرقمية، فقد انتقل هذا الحراك إلى المشهد الثقافي الفني السعودي عبر تجارب الفنانين السعوديين وانبثقت من الفنان راشد الشعشعي، ومن بعده عهد العمودي. أما على مستوى القطاعات السعودية الكُبرى فبرز دور وزارة الاتصالات وتقنية المعلومات، ووزارة الثقافة ممثلةً في هيئة الفنون البصرية وذلك لتنظيمهما المؤتمرات التي مهدت لظهور هذا المجال بالمملكة، وتبعتها المبادرات لأنشطة بعض القطاعات بالاستفادة من الإمكانيات التقنية لمجال NFTs art.

الكلمات المفتاحية: فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art ، تقنية البلوكتشين، الفنون الرقمية.

الفصل الأول

مقدمة البحث

إن الثورة في مجال العلوم والتكنولوجيا التي يعيشها العالم من خلال التقنيات الناشئة، ساهمت في إيجاد حلول ذكية وعملية ساهمت في تحسين جودة الحياة، وذلك من خلال توظيف هذه التقنيات كتقنية النانو، والذكاء الاصطناعي، انترنت الأشياء، الطباعة ثلاثية الأبعاد، وتقنية البلوكتشين. فتعد تقنية البلوكتشين وتطبيقاتها حاليًا واحدة من أكثر التقنيات أهميةً في جميع أنحاء العالم باعتبارها إحدى أهم محركات الثورة الصناعية الرابعة، كتقنية لامركزية وذلك لما تتميز به من خصوصية من حيث هوية المستخدمين، وتتبع المعاملات، والشفافية. كما أن لديها القدرة على المحافظة على المعلومات والبيانات التي تسجل عليها من الحذف أو العبث أو التغيير فلديها القدرة على إحداث قفزةً بالقطاعات التي تستخدمها

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

(Zhao, 2021). فظهرت تطبيقات هذه التقنية في مختلف القطاعات المالية والصحية والتعليمية والصناعية، كما توفر الحماية للمنظمات والمؤسسات، وتتعامل مع إدارة البيانات الضخمة، وتساهم في إدارة الأصول الافتراضية في قطاع الألعاب والترفيه (Attaran, Gunasekaran, 2022/2019)

وفي سياق الدور الذي تلعبه تقنية البلوكتشين في القطاعات المختلفة نجد مساهمتها الفعالة في دخول الفنون إلى عالم التجارة والاستثمار فيها لاسيما الفنون الرقمية، التي نَشِطت خلال جائحة COVID-19 وأجبرت العالم أجمع للتحول الرقمي. فبرز اتجاه جديد يُدعى بفن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art)، وتُعرف بأنها فنون رقمية مشفرة تعتمد على تقنية البلوكتشين، تحتوي على صورة رقمية، أو فيديو، أو وسائط أخرى مرفقة بها، وكذلك بيانات وصفية للعمل (Alléhaut,2021). فالإمكانيات التقنية التي تتمتع بها (NFTs art) ساهمت في إحداث تغيير جذري في الفنون الرقمية كصناعة إبداعية، من خلال الأصالة، وإنشاء حقوق الملكية، وخلق الندرة الرقمية (Franceschet,2021). وتسجيل كافة العمليات من تسجيل لبيانات العمل والوصف والملفات الرقمية لـ (NFTs art) أثناء تداولها بالأسواق العالمية مثل OpenSEA, Foundation (Alléhaut,2021).

وتبعاً للنمو التقني الذي يعيشه العالم فإن رؤية المملكة العربية السعودية ٢٠٣٠ تتجه نحو منابع الثورة الصناعية الرابعة باستخدام التقنيات وتوظيفها بما يخدم القطاعات المختلفة كتقنية البلوكتشين، وذلك لتمتعها بخصائص من شأنها العمل على تطوير المجالات التنموية في العديد من القطاعات. وذلك لا يتعارض أيضاً مع أهداف رؤيتها في تطوير القطاع الثقافي بمجال الفنون، فنتج عن ذلك مواكبة لأحدث الاتجاهات الفنية عالمياً بتقاطع لمجالي الفنون والتقنية من خلال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art.

فالمتتبع لتاريخ NFTs art بالمملكة سيجد أنها بدأت كتجارب فنية لبعض الفنانين السعوديين لخوض غمار هذا المجال نتيجة التوجه العالمي نحو الاستفادة من التقنيات الناشئة في مجال الفنون ولاسيما الفنون الرقمية. كما ظهرت العديد من القطاعات التي استخدمت NFTs art لتعكس مدى التقدم التكنولوجي الذي تتمتع به المملكة العربية السعودية وتحقيقاً لما تصبوا إليه في رؤيتها، فظهر هذا المجال بالمملكة العربية السعودية بشكل جلي مطلع عام ٢٠٢٢م بعدة قطاعات تقنية، ثقافية، سياحية، أكاديمية، ترفيهية، إعلامية. ومازالت في طور النمو والظهور حتى اعداد هذا البحث. وسنستعرض مبادرات القطاعات السعودية بالاستفادة من NFTs art.

مشكلة البحث

في ظل نمو مجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art الذي يشهده العالم بالمشهد الفني، الذي ازدهر أثناء جائحة كورونا وتحديداً عام ٢٠٢١ ولحداثة هذا المجال حيث إنه لم يتجاوز الخمس سنوات من عمره (Nadini et al.,2021)، ولعدم توفر المراجع العلمية لتوثيق الحِراك الفني لهذا المجال وتاريخ ظهوره بالمملكة العربية السعودية ، من أعمال فنية رقمية لـNFTs art ، و تجارب الفنانين السعوديين، والمهتمين من التقنيين، والمبادرات من القطاعات السعودية التي استفادت من مجال NFTs art. لذا فإنه تتبلور مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي:

ما التتبع التاريخي لظهور فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art بقطاع الفنون بالمملكة العربية السعودية، ومبادرات القطاعات السعودية الأخرى في هذا المجال؟

أسئلة البحث:

- ما فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art؟
- متى ظهر فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art في مجال الفنون بالمملكة العربية السعودية؟ وما الشواهد الفنية عليه؟
- ما القطاعات السعودية الأخرى التي استخدمت فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art

أهداف البحث

- التعرف على فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art.
- التعرف على تأريخ ظهور فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art بالمملكة العربية السعودية في مجال الفنون.
- التعرف على مبادرة القطاعات التي استخدمت فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art في مشاريعها التنموية بالمملكة العربية السعودية

أهمية البحث

- سد فجوة معرفية من خلال مساهمة هذا البحث في إثراء المكتبة العربية لتقديمه مادة علمية تتناول فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art
- مساهمة هذا البحث في تأريخ المشهد الفني السعودي في مجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art من خلال توثيق أولى التجارب الفنية للفنانين السعوديين في هذا المجال.
- مساهمة هذا البحث في تأريخ المشهد الثقافي السعودي في مجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art من خلال توثيق أولى مبادرات القطاعات السعودية في هذا المجال باستثمار الإمكانيات التقنية لـNFTs art .
- مساهمة هذا البحث في اجراء المزيد من الدراسات والبحوث في مجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art بالمملكة العربية السعودية.
- هذا البحث يُسلط الضوء على تقاطع الفنون مع التقنية.

حدود البحث:

- **الحدود الموضوعية:** تقتصر الحدود الموضوعية على تاريخ فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs artفي المملكة العربية السعودية
- **الحدود المكانية:** الأعمال الفنية الرقمية السعودية بمجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art والقطاعات السعودية التي استخدمت NFTs art.

- **الحدود الزمانية:** سيتم تطبيق البحث في حدود تاريخ فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs art ، والقطاعات السعودية التي استخدمت NFTs art في مشاريعها التنموية مطلع القرن الحادي وعشرين.

مصطلحات البحث

تاريخ: لغةً تعريف الوقت وتحديده (Mkhtar:2006,p201).

التعريف الإجرائي: توثيق وتأريخ التجارب الفنية السعودية بمجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال(NFTs art)، والقطاعات السعودية الأخرى التي مهدت لظهورها بالمملكة العربية السعودية.

فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art)

عرّفها بيكمان (Beckman,2021,p.39) "بأنه "قطعة من الفن الرقمي أو الفيديو أو الصوت المرتبط بـ البلوكتشين".

التعريف الإجرائي

فنون مشفرة تكون على هيئة أعمال فنية رقمية، أو مادية، أو وسائط، أو صور، أو فيديو، تعتمد على تقنية البلوكتشين التي تميزه بامتلاك كل عمل رقمي مُعرفاً واحداً خاصاً به، وتتوفر بها خاصية الأصالة، الندرة، والملكية كعقود ملكية للأعمال الفنية الرقمية.

الفصل الثاني : الإطار النظري:

المبحث الأول: نشأة مجال (NFTs art):

إن الكثير من الدراسات والمقالات العلمية ذكرت بأن (NFTs art)مجال حديث اعتماداً على تاريخ انفجارها قبيل عام٢٠٢١م، على إثر بيع أشهر عمل فني لـNFTs art لمايك وينكلمان المعروف بـ(Beeple's Everydays: The First 5000 Days) الذي بيع في مزاد دار كريستيز Christie's. ووفقاً لفورتناو وتيري Fortnow, Terry (2022) فإنها تعود إلى عام ٢٠٠٨م وهو تاريخ إنشاء أول بلوكتشين، إلا أن ذلك القول يتجه إلى الرأي التقني بهذا الجانب، متجاهلاً رأي تاريخ الفن الذي شكّل المشهد الفني الحالي والذي لا يمكن فصله عنه (Farhia, Zahra, 2022). ولفهم تاريخ NFTs art لابد من إعادته إلى جذوره كفن رقمي إلى جانب الحركات الفنية التي مهدت لظهوره.

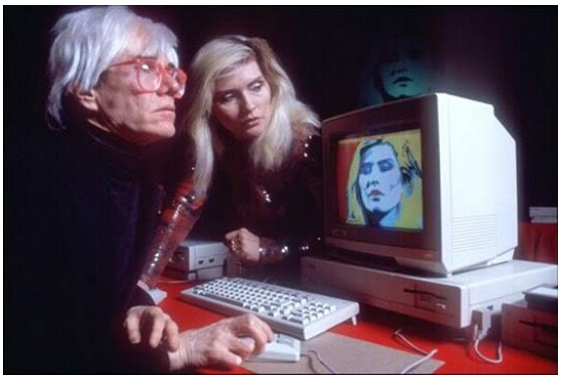
لقد كثر الجدل في تأريخ نشأة الفن الرقمي في الأبحاث العلمية والمؤلفات إلا أن النواة الأولى لظهوره تعود إلى الخمسينيات من القرن الماضي لفترة انبثاق الفن الرقمي، وهي على خطين متوازيين من خلال دراسة تاريخ الفن عبر مساهمات واندي وارهول في فن البوب Pop Art والفن المفاهيمي. والخط الثاني عبر دراسة تاريخ ظهور التقنيات انطلاقاً من مخلفات الحروب العالمية وحتى ظهور شركة IBM.

فقد استخدم ديزموند بول هنري Desmond Paul Henry جهاز لتحديد الأهداف بدقة كأحد مخلفات الحرب العالمية الثانية، بإدخال بعض التعديلات على الجهاز من خلال تثبيت قلم في نهاية الذراع على الآلة وبدأ في التعديل الميكانيكي عليه، فظهرت الرسومات عشوائية لبرمجته المُسبقة وعدم امكانية تخزين المعلومات عليه كما في شكل رقم (١) (Fortnow, & Terry 2022).

شكل رقم (١) أول عمل فني رقمي من آلة رسم هنري، المصدر Fortnow, Terry.

كما استخدمت التراكيب الكهربائية لإنشاء أعمال تجريدية عبر العديد من الدوائر الإلكترونية والكهربائية عبر أعمال عالم رياضيات لابوسكي Laposky عام ١٩٥٠م وعام ١٩٥٦م وظهرت أول تجربة للذكاء الاصطناعي من خلال برمجة أجهزة IBM والتي مهدت لظهور الفن المبني على الخوارزميات (Shaw, 2021).

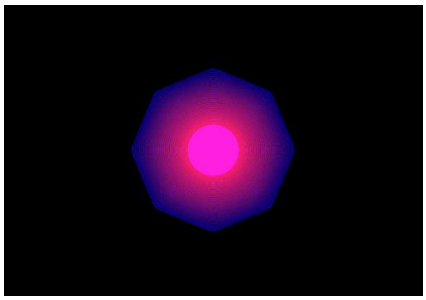
وفي سياقٍ متصل بتاريخ الفن فقد كان لآندي وارهول دوراً محورياً في صناعة الإرث الفني لانبثاق الفنون الرقمية وذلك من خلال حركة البوب آرت Pop Art (Fortnow, & Terry, 2022)، فقد عبر عن المجتمع الاستهلاكي باستخدام صورًا من الفن التجاري وثقافة البوب. كشف الفنان كوري أركانجيل Cory Arcangel وفريق عمله عام ٢٠١١م عن أعمال وارهول الرقمية، والتي أُتيحت للعرض بمتحف آندي وارهول لأول مرة بعد 25 عامًا، وتعود تلك الأعمال إلى عام 1985م حين استعانت به شركة كومودور للحاسوب Commodore في إظهار بعض المزايا الجديدة لأجهزة الكمبيوتر الخاصة بها، فقد ظهر أول عمل رقمي له من خلال صور رقمية التقطها وحملها على Amiga وبدأ في تغيير الصورة رقميًاكما في شكل رقم (٢) . اضافةً إلى إنشائه فيلم قصير لمارلين مونرو Marilyn Monroe من سلسلة من الصور الرقمية لها من عدة لقطات إخبارية (Lanier, 2023).



شكل رقم (٢)
آندي وارهول يستخدم ProPaint على جهاز Amiga 1000، المصدر Whatley

ويعود فينوكين Finucane,2018 بمجال NFTs art إلى سياق الفن المفاهيمي Conceptual Art وذلك لعدة اعتبارات كرفضها لصناعة الفن التقليدية، وإدخال اللغة القانونية لعرض الأعمال الفنية حين استخدم دوشامب ذلك على قطعته 119 .(1919) L.H.O.O.Q. للتأكيد على أنها الأصل عام ١٩٤٤م (Finucane, 2018) ، ومفهوم الملكية للعمل الفني (Steiner, 2021).

وحين أصدرت شركة Apple أول إصدار لها جهاز Macintosh عام ١٩٨٤م حدث نقلة في نمو الفن الرقمي، بواجهة المستخدم الرسومية (GUI) التي ميزته، ومن ثم ظهور برامج شركة أدوبي Adobe التي ساهمت في إنشاء فنون رقمية للمصممين والفنانين. وفي عام ١٩٩١م ظهرت تقنية البلوكتشين وعملة البيتكوين Bitcoin (Dolton, 2022)، ومن ثم ظهر ما يعرف بالعملات الملونة عام 2012 تشبه عملات البيتكوين العادية، ولكن مع عنصر (رمز مميز) مُضاف يحدد استخدامها، وبذلك اعتبرت كأول NFTs في التاريخ (Hamilton,2022) , (Pathak, Singh, Poojari, Dalvi, 2023).



وفي عام ٢٠١٤م أنشأ كيفن ماكوي Kevin McCoy صورة كوانتوم Quantum كما في شكل رقم (٣) (Creighton, 2022)، وبذات العام ظهرت منصة Counterparty وسمحت بإنشاء الأصول الرقمية (بأشكالها المختلفة من أصول الألعاب، وبطاقات التداول، والميمات) على تقنية البلوكتشين (Dolton, 2022).

شكل رقم (٣) Quantum المصدر Dolton

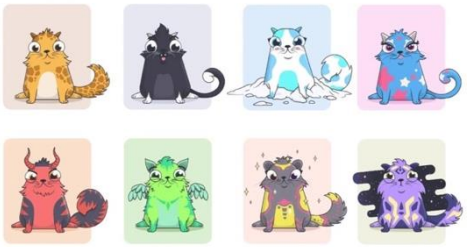
تُعد صورة الضفدع الأخضر (Rare Pepes) التي انتشرت عام ٢٠١٦م كما في شكل رقم (٤) أولى التجارب الفنية على تقنية البلوكتشين التي ساعدت على الظهور المبكر لمجال NFTs art حين انتقلت الميمز memes إلى البلوكتشين (Creighton,2022) December 15، ولإيضاح المقصود بالميمز memes هي "معلومات ثقافية تنتقل من شخص لآخر وتتطور تدريجياً إلى ظاهرة اجتماعية مشتركة"(Sundlöf, 2022, p1)، فعادة ما تستخدم لإرسال رسائل فكاهية عبر رسائل الإنترنت.

شكل رقم (٤) Rare Pepes المصدر Creighton

شهد عام ٢٠١٧م إطلاق أشهر وأهم مجموعتين، الأولى بشهر يونيو وهي مجموعة كريبتوبنكس CryptoPunks عام 2017م بأسلوب فن البكسل Pixel، وتحتوي على 10000 قطعة بحيث لا يوجد في هذه المجموعة شخصيتين متماثلتين شكل رقم (٥) (Fortnow, Terry 2022).

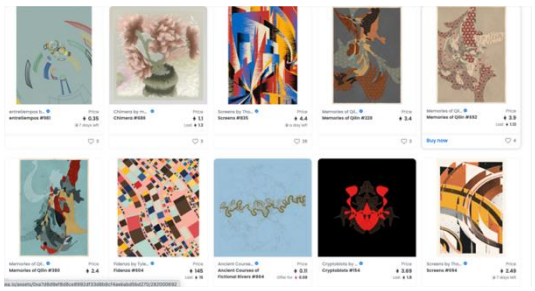
شكل رقم (٥) CryptoPunks المصدر Fortnow, Terry

والثانية بشهر نوفمبر مشروع القطط المشفرة CryptoKittiesبحيث تعد من أوائل ألعاب البلوكتشين، تسمح بشراء القطط الافتراضية وبيعها للمستخدمين كما في شكل رقم (٦)(Creighton, 2022).



شكل رقم (٦)CryptoKitties القطط المشفرة المصدر

كما أُطلقت منصة Art Blocks في العام الذي يليه كأول منصة تركز على الفن التوليدي Generative Art عبر إنشاء خوارزميات معينة فظهرت الأعمال الفنية كنماذج ثلاثية الأبعاد أو صور ثابتة كما في شكل رقم (٧) Fortnow, Terry (2022).



شكل رقم (٧) Art Blocks المصدر Fortnow, Terry

وعام ٢٠٢١م أطلق وينكلمان Winkelmann أول NFTs art له باسم (Beeple's Everydays: The First 5000 Days) كما في شكل رقم (٨)، وحقق أعلى مبيعات لمزاد عبر الإنترنت بلغ (69.346.250) دولار أمريكي، (Christie's, 2021, March 11)، لذا فإن هذا العمل يعتبر بمثابة أيقونة لـ NFTs art، والتي ساهمت عملية البيع هذه في ارتفاع الطلب على NFTs art وإقبال دور المزادات عليها.

شكل رقم (٨) Everydays: The First 5000 Days المصدر Christie's

كما ظهر مشروع نادي اليخوت Bored Ape Yacht Club (BAYC) في 30 أبريل كما في شكل رقم (٩)، في العام ذاته والذي يُعد أيضاً من مشاريع NFTs art التي حظيت باهتمام كبير من مجتمع NFTs art لما يتيحه من مزايا لمالكي NFTs art كالحصول على المنتجات الحصرية، وحضور بعض المناسبات، وحق التصويت وغيرها من المزايا (Suchow, Ashrafimoghari, 2022)

شكل رقم (٩) Bored Ape Yacht Club المصدر Suchow, Ashrafimoghari

وبذلك نجد بأن تاريخ NFTs art هو تاريخ ممتد وضارب بجذوره بتاريخ الفن والتقنية معاً نتيجة التراكم المعرفي والإرث الفني، الذي ساهم في ظهوره بشكل جلي تداعيات جائحة كوفيد ١٩ التي عجلت من سيادة الفن الرقمي في تطوير المشهد الفني في العالم بالاستفادة من الإمكانيات التقنية للبلوكتشين التي تقوم عليه NFTs art فظهر هذا المجال كأحد أبرز الاتجاهات الفنية لتقديم الحلول ورؤى لمتطلبات العصر الرقمي.

وفي ظل هذا الحراك الذي يشهده العالم في مجال الفنون وانتشارNFTs art ، فقد ظهرت أولى تجارب هذا المجال اقليمياً بدولة الكويت عبر تأسيس منصة باو (BAWA) عام ٢٠٢٠م والتي ساهمت بظهوره لاحقاً بشكل غير مباشر بالمملكة العربية السعودية. وعام ٢٠٢١م تأسست منصة نفتي سوق (NiftySouq) بدولة الإمارات العربية المتحدة فقد امتلك بنك دبي أول (NFTs art) (Alarabia, 2021)، وأُقيم مؤتمر (NFT MENA EXHIBIT 2022) عام٢٠٢٢ بمملكة البحرين (nftmenaexhibit, 2022).

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art)

عينة البحث: أعمال الفنانين السعوديين بمجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art)، والأنشطة بقطاع التقنية والفنون والمبادرات الثقافية، والقطاعات السعودية الأخرى في هذا المجال.

أداة البحث: المقابلة بغرض الحصول على المعلومات والبيانات، .

منهج البحث

المنهج الوصفي التحليلي لدراسة تاريخ فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art) بقطاع الفنون بالمملكة العربية السعودية، والقطاعات السعودية الأخرى التي استخدمت هذا المجال.

تأريخ فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs Art بالمملكة العربية السعودية

إن الحديث عن تاريخ NFTs Art بالمملكة العربية السعودية يقودنا إلى تتبع التجارب الفنية في هذا المجال والتي تمتاز بالجرأة في الطرح لحداثة التجارب بالمشهد الفني آنذاك، إلى جانب شغف التجريب واستكشاف وسائط عمل فنية جديدة باستخدام التقنيات الحديثة، إضافة إلى قلة المعرفة بالتقنيات الناشئة والتي تتقاطع مع مجال الفنون بتطويعها والاستفادة من امكانياتها، لاسيما تقنية البلوكتشين كبناء أساسي في تشكيل NFTs Art.

<u>التجارب الفنية السعودية بمجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFTs Art:</u>

<u>راشد شعشعي:</u>

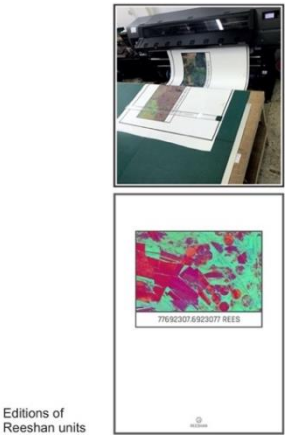
لقد قدم الفنان راشد الشعشعي تجربة فنية جريئة وفريدة من نوعها في معرض يحمل عنوان ريشان بالتزامن مع 2139 أسبوع الفن بمدينة جدة وذلك عام ٢٠١٨م (Rashed Shasha'i, personal communication, 2023 November 28) ، من خلال عمل يحمل اسم ريشان نفس عنوان المعرض، حيث بلور الفنان فكرة عمله استناداً لفكرة المقايضة بكيس من الجراد حين كانت منتشرة قديماً، ويعود اسم ريشان إلى اسم مزرعة صغيرة تمتلكها عائلته بجنوب المملكة. تقنياً استعان شعشعي بمبرمج لبرمجة هذا العمل على تقنية البلوكتشين في برنامج ايثيريوم للعقود الذكية، بحيث أن عدد وحدات ريشان الإجمالية يساوي عدد سكان الأرض آنذاك (Diriyah Biennale Foundation,2022)ويمكن تحويل هذه الوحدات إلى

عمل فني باستخدام برنامج طباعة ريشان كما في شكل رقم (١٠)و(١١)، بحيث أن هذا البرنامج مبرمج بناء على المدخلات لعدد الوحدات، وهوية المقتني ليختار جزء من الأرض باستخدام برامج التصوير الفضائي، وبناءً على عدد الوحدات المدخلة فإنه تختلف قيمة هذه الأعمال الطباعية لها. الجدير بالقول إلى أن طبعات ريشان تختلف فيما بينها فلا يوجد نسختين متماثلتين(Alshashai, ,2018) في إشارة إلى فكرة الندرة التي تُميز مجال NFTs Art.

ويشير الشعشعي بأنه يمكن مقايضة وحدات ريشان في المستقبل بأعمال فنية، معادن نفيسة، عملات رقمية، لمشاريع البلوكتشين، كمنصة مزاد الإلكترونية، برامج تسجيل وإثبات الأعمال الفنية، وبرنامج الاستثمار في الاقتناء المشترك للأعمال الفنية، وبرنامج الاستثمار في دعم مشاريع فنية جديدة، وبرنامج تسعير وبيع وشراء الأعمال الفنية في صالات الفنون، وطرح هذه الوحدات مستقبلاً بمنصات التداول العالمية بعد أخذ كافة التصاريح اللازمة. وفي سياقٍ متصل بملكية وحدات ريشان فإن المقتنين يمكنهم المحافظة على هذه الوحدات بامتلاكهم جزء منه، والذي بدوره يحافظ على سرية المعلومات لهويتهم، ولجميع حساباتهم للعمل الفني، وأرصدتهم المقابلة لها، كما يتمتع المقتنيين بامتلاكهم حسابات خاصة لإقتناء ريشان بحيث يمكنهم تحويل رصدهم من ريشان إلى حسابات أخرى (Alshashai, ,2018).

وفي سياق الفكر الفلسفي لإنتاج هذا العمل الفني فإن الأصل فيه التجريب لحالة الوعي الفردي الذاتي للفنان والمجتمع سواءً بالرفض أو القبول لأنماط وممارسات فنية جديدة كلياً بدخول التكنولوجيا والتقنيات المرتبطة بها، لإنتاج فنون مغايرة للمعهود الذهني لدى الفرد والمجتمع(Alshashai, ,2018) ، وفي هذا السياق يذكر الشعشعي بأنه لم يتفاعل مع العمل بالمعرض حينها سوى ثلاثة أشخاص (Diriyah Biennale Foundation,2022). خلاصة القول إن الفنان الشعشعي قدم تجربة غير مسبوقة ليست على المستوى الفني فحسب، بل تعدت ذلك بطرح رؤى جديدة تبحث في عمق التواصل مع عمل فني رقمي فريد من خلال ريشان، فيعتبر التجديد فيه من أصل النشأة والإنتاج والاستخدام ويُعد قفزة غير مسبوقة بين أواسط الفنانين السعوديين.

شكل رقم (١٠) لأجهزة التعدين للعمل الفني، المصدر Alshashai



شكل رقم (١١) صورة لأحد وحدات ريشان، المصدر

لولوه الحمود:

بعد تجربة ريشان لم تظهر تجارب فنية مُشابهة لها خاضت المجال التقني إلى عام ٢٠٢١م من خلال رقمنة أعمال لولوه الحمود وتحويلها إلى NFTs Art والدخول بأحد أعمالها لمزاد فني رقمي على منصة Atrum، واستمر المزاد يومي ٢٥و٢٦ نوفمبر، اضافةً إلى مشاركتها بعرض مجموعة مختارة من أعمالها. وأقيم المزاد بالشراكة مع مؤسسة VOX السعودية وCollective MORROW العالمية، والجدير بالذكر بأنه لأول مرة بالمملكة العربية السعودية يقام مزاد فني رقمي وذلك تماشياً مع مبادرة الرياض الخضراء (The Middle East, 2021)

عهد العمودي:

وفي سياق متصل شاركت عهد العمودي في معرض باوا BAWA كأول معرض رقمي لعرض وبيع أعمال الفنانين الخليجيين المعاصرين بدولة الكويت، فعرضت صور فوتوغرافية ومقاطع فيديو كـ NFTs. ومن أبرز أعمالها في هذا المجال مقطع فيديو بعنوان The Mirage مدته ١٠ ثوان، ومقطع آخر بعنوان Fly Right into the Futuer مدته ١٨ ثانية (UPYO, 2022).

نادي الأصول الرقمية Saudi NFT Club:

إن التوجه في هذا المجال لم يكن قاصراً على الفنون الرقمية، بل امتد إلى الفنون البصرية فقد تأسس نادي الأصول الرقمية Saudi NFT Club على يد محمد سمان عام٢٠٢١م، يهدف إلى استخدام NFTs Art كتوثيق للأعمال الفنية التشكيلية المادية ونشر الفنون البصرية في الجيل الثالث من شبكة الإنترنت، لبعض رواد ورموز الفن التشكيلي السعودي وتداولها على المنصة العالمية OpenSea، كما عقد النادي عام ٢٠٢٢م شراكة مع نفتي سوق (NiftySouq) (Saudi Digital Token Club , 2022). وبذات العام نظم معرضاً للفنانة التشكيلية أمل فلمبان بمدينة جدة ويحمل عنوان(أمل) من خلال عرض ١٢ لوحة جدارية تم رقمنتها وتحويلها إلى NFTs art، حيث يعتبر هذا المعرض الأول من نوعه لفنان تشكيلي سعودي، الجدير بالذكر ستشارك المنصة بعرضه في العالم الافتراضي الرقمي الجديد الميتافيرس (Saudi Press Agency, 2022).

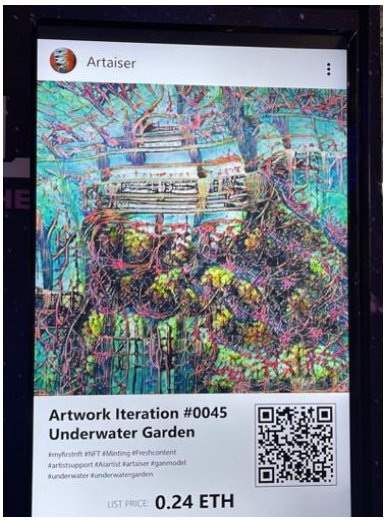
قطاع الفنون والقطاع التقني:

مؤتمر ليب LEAP ومنتدى الفنون الرقمية:

شهد مطلع عام ٢٠٢٢م ظهور العديد من الأحداث الكبرى الهامة بالمملكة العربية السعودية التي شهدت على ولادة مجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art)، إلى جانب المبادرات من عدة قطاعات للاستفادة من إمكانيات هذا المجال بما يحقق أهدافها وسنردها في هذا البحث حسب ظهورها الزمني. فقد أُقيم في شهر فبراير بمدينة الرياض حدثين بارزين الأول بالقطاع التقني والثاني بالقطاع الفني، وذلك يعود بنا إلى إشارتنا السابقة بتاريخ ونشأة مجال (NFTs art) التي تعود إلى تاريخ الفن والتقنية معاً. فالأول تمثل في استضافة مؤتمرLEAP التقني بتنظيم من وزارة الاتصالات وتقنية المعلومات والاتحاد السعودي للأمن السيبراني والبرمجة والدرونز Ministry of Communications and Information (Technology,2021)، والثاني لمنتدى الفنون الرقمية بتنظيم من هيئة الفنون البصرية بالشراكة مع دار سوذبيز للمزادات(Saudi Press Agency, 2022)

مؤتمر LEAP في نسخته الأولى هَدِفَ إلى التعرف على التقنيات المستقبلية والتي يمكن الاستفادة منها في عدة قطاعات عقارية وصحية وتعليمية، فشارك فيه ٧٠٠ شركة تقنية محلية وعالمية وعُقِد أكثر من ٣٠٠ جلسة حوارية، ناقشت تطبيقات تقنية البلوكتشين في العديد من المجالات، وجلستين حوارية لمجال لـ(NFTs art) كما تزامن مع فعاليات المؤتمر عرض مرئي لعشرون عملا رقمياً بالذكاء الاصطناعي منها ١١ عملا لـ(NFTs art) متداولة بالأسواق ويظهر سعر التداول لها من خلال الشاشات المنتشرة بالمعرض (Ministry of Communications and Information Technology,2020)، الجدير بالذكر بأن الاعمال الفنية الرقمية المعروضة مُنتجة بواسطة الذكاء الاصطناعي في أرتاثون الذكاء والفن من قبل سدايا، كما في شكل رقم (١٢) عمل رقمي لـ Artaiser .

وبعد نجاح هذه النسخة تقرر إقامة هذا المؤتمر سنويا بمدينة الرياض لتكون بذلك عاصمة المملكة وجهةً للتقدم التكنولوجي وتطور التقنيات الناشئة، فتبعاً لذلك أُقيمت نسخته الثانية بشهر فبراير عام ٢٠٢٣م وظهرت (NFTs art) في الشاشات الرقمية بالمؤتمر من خلال جهتين الأولى بجناح هيئة الذكاء الاصطناعي (سدايا) بعرض (NFTs art) لـ Artaiser الذي عُرض بالنسخة الأولى، والجهة الثانية في شاشة عرض خاصة بمنصة نقطة كأول منصة سعودية لتداول (NFTs art) في مشاركتها الأولى بهذا المؤتمر، وذلك من خلال عرض مجموعة من أعمال الفنانين الرقميين المشاركين بتداول أعمالهم لـ(NFTs art) بالمنصة كما في شكل رقم (١٣).



شكل رقم (١٢) مؤتمر ليب٢٠٢٢ (تصوير الباحثة) شكل رقم (١٣) مؤتمر ليب ٢٠٢٣ (تصوير الباحثة)

<u>هيئة الفنون البصرية (منتدى الفنون الرقمية):</u>

وفي نهاية شهر فبراير من عام٢٠٢٢م أُقيم منتدى الفنون الرقمية وشارك فيه مجموعة خبراء من فنانين رقميين وتقنيين ، وذلك لاستعراض الحِراك الفني عالميا و المواضيع ذات العلاقة بمجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال كما في شكل رقم(١٤) (NFTs art)(Saudi Press Agency, 2022)، وأسواق

التداول وما يرتبط منها عمليات، واستكشاف عالم الميتافيرس، وصاحبه أول معرض فني بمنطقة الشرق الأوسط لعرض (NFTs art) مكون من عشرة أعمال رقمية لعشرة فنانين رقميين من ضمنهم عمل سعودي The Mirage للفنانة عهد العمودي كما في شكل رقم (١٥)، والجدير بالذكر شمل المعرض لأبرز وأشهر الأعمال في هذا المجال كعمل Bored Ape Yacht Club 8817,2021, Quantum, CryptoPunk8348، Fidenza. والجدير بالذكر مشاركة كل من راشد شعشعي، وعهد العمودي بالحديث عن تجربتهما في هذا المجال كتجربتين سعوديتين تُصنف من أوائل التجارب السعودية بهذا المجال.

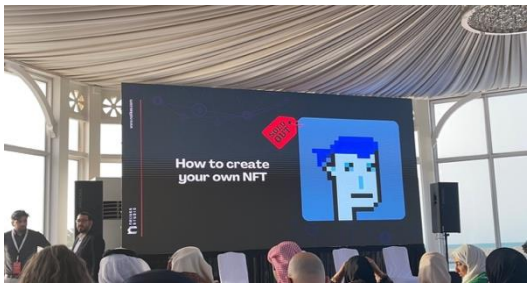
شكل رقم (١٤) لأحد جلسات مؤتمر الفنون الرقمية بمشاركة راشد شعشعي (تصوير الباحثة)

شكل رقم (١٥) عمل The Mirage (فن الفيديو) لعهد العمودي، مدته ١٠ ثوان (تصوير الباحثة)

ورشة تدريبية تحويل الأعمال الفنية لـNFT :

أُقيم أول معرض (NFTs art) سعودي على الميتافيرس في الثالث من فبراير عام ٢٠٢٢م وذلك بتنظيم من المهندس محمد الأحمري الذي يعمل في مجال التكنولوجيا الحديثة بإحدى الشركات العالمية، فأقيم هذا المعرض على إثرِ ورشة تدريبية قام بها لكيفية تحويل الأعمال الفنية لـ NFT وكيفية عرضها، وذلك بتدريب مجموعة من طالبات مرحلة الماجستير من قسم التربية الفنية بجامعة الملك سعود. وقد حلّت المصورة الفوتوغرافية ريم الفيصل آل سعود ضيف شرف للمعرض، وشاركت في عرض مجموعتها الخاصة بـ NFT التي أطلقت عليها اسم (مكة والمدينة) ، وتمثل خمسة عشر صورة للحرمين الشريفين في مكة والمدينة، إلى جانب ستة أعمال رقمية للطالبات المشاركات بالورشة التدريبية (Moshkes, 2022).

وتستمر مشاركات الفنانين السعوديين الرقميين بالمحافل المحلية والدولية ذات العلاقة، فقد أقيم مؤتمر NFT MENAA Exhibit بشهر مارس بمدينة بالمنامة على مدار ثلاثة أيام وتنوعت جلسات المؤتمر بمختلف المواضيع ذات العلاقة بمجال (NFTs art) كما في شكل رقم (١٦) (Al-Ibrahim, 2022)، والجدير بالذكر صاحب المؤتمر معرض فني رقمي لأعمال (NFTs art) ولأول مرة بمملكة البحرين بمشاركة ثلاثة فنانين رقميين سعوديين وهم عمروبوقري، ونوره العطيشان، ونوره العنقري.



شكل رقم (١٦) أحد جلسات المؤتمر (تصوير الباحثة)

عمرو بوقري

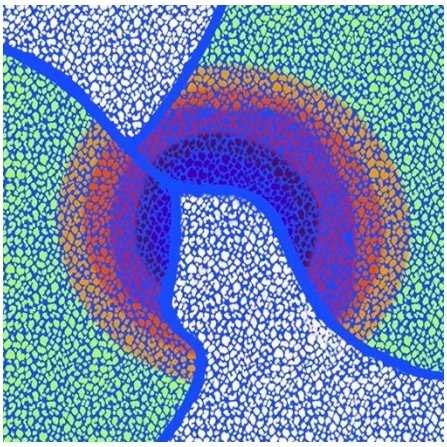
عُرض عمل رقمي لعمرو بوقري بعنوان جَنّة Paradise كما في شكل رقم (١٧)، عبارة عن رسم رقمي ٢٠٢٢م للتداول بمنصة Foundaition. وقد عبر الفنان في عمله الرقمي عن الحالة التي يعيشها الفرد بصرف النظر عن الظروف المحيطة به فتتشكل الألوان الزاهية ويصب نهر الحب الماء الأبيض على روح الإنسان.

نوره العطيشان

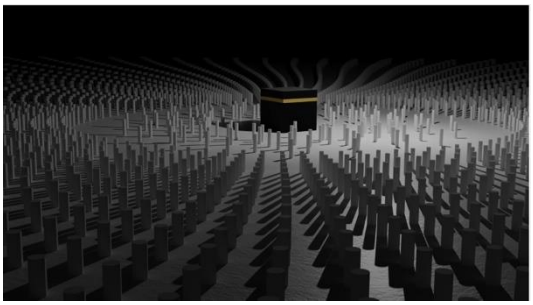
عُرض عمل رقمي لنوره العطيشان بعنوان الأزياء السعودية Saudi Fushion#9 كما في شكل رقم (١٨)، عبارة عن كولاج رقمي٢٠٢٢م للتداول بمنصة OpenSea. عكس العمل الرقمي عناصر تُمثل الثقافة السعودية بما تحمله من قيم وعادات وتقاليد ظهرت كمرتكزات في التكوين الفني للعمل، ظهرت صورة لمدائن صالح تعتليها عناصر رمزية (صقر، وجمل، رجل يحمل دله القهوة).

نوره العنقري

عُرض عمل رقمي لنوره العنقري بعنوان مكة {Makkah} Mecca تصميم بوسائط متعددة ٢٠٢٢م كما في شكل رقم (١٩)، ويعرض بمنصة Foundaition، بحيث تظهر شكل الكعبة في العمل وتدور حولها أشكال اسطوانية بحركة دائرية كناية عن حركة الطواف للمعتمرين، كما تظهر الصفوف منتظمة حول حركة الطواف تعبيراً عن صفوف المصلين أثناء أداء الصلاة في المسجد الحرام. فقد عكس العمل الرقمي مبدأ المساواة في الإسلام والتعبير عنها بشكل مبسط، وذلك بجعل الناس في أشكال اسطوانية متشابهة بصرف النظر عن الجنس واللون والعرق.



شكل رقم (١٧)Paradise لعمرو بوقري، المصدر Foundaition شكل رقم (١٨) Saudi Fushion#9 لنوره العطيشان، المصدر OpenSea



شكل رقم (١٩) {Mecca {Makkah لنوره العنقري، المصدر Foundaition

<u>قطاع التجارة وريادة الأعمال (منصة نقطة):</u>

تأسست منصة نقطة لتداول NFTs art عام ٢٠٢١م، وبشهر مارس ٢٠٢٢م قدمت منصة نقطة السعودية لتداول (NFTs art) ورشة تعليمية للفنانين والمصممين والمهتمين بعنوان (الفن في المجال الرقمي NFTs) بواجهة روشن بمدينة الرياض، وعرضت فيها ولأول مرة مفهوم (NFTs art) وعلاقة بالويب الثالث، والمجالات ذات العلاقة بالمجال كما في شكل رقم (٢٠).

شكل رقم (٢٠) ورشة تعليمية لمنصة نقطة (تصوير الباحثة)

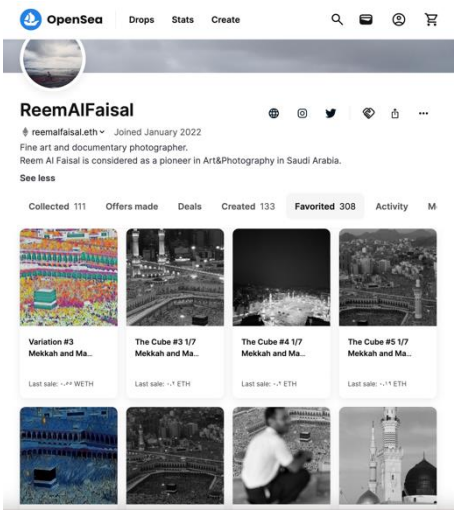
القطاع التقني (القمة العالمية للذكاء الاصطناعي):

عُقدت القمة العالمية للذكاء الاصطناعي النسخة الأولى بعنوان "الذكاء الاصطناعي لخير البشرية" ١٣-١٥ سبتمبر عام٢٠٢٢ م بتنظيم من الهيئة السعودية للبيانات والذكاء الاصطناعي، ناقشت فيها التقنيات الحديثة المرتبطة بالذكاء الاصطناعي وتسخيرها لخدمة البشرية. وظهرت (NFTs art) فيها من خلال عرض مرئي على الشاشات، وبعد نجاح هذه النسخة الأولى فقد تقرر اقامتها سنوياً بمدينة الرياض فأقيمت النسخة الثانية منه تحت عنوان (نحو آفاق جديدة) خلال الفترة من ٦-٩ فبراير لعام ٢٠٢٣ م، وشارك في هذه النسخة أكثر من ٩٠٠ شركة عالمية ومحلية، وتناول في هذه النسخة العديد من المواضيع ذات العلاقة بالتقنية والاقتصاد كالاقتصاد الابتكاري، والتقنيات المالية، البلوكتشين، إلى جانب العديد من المواضيع الأخرى، فظهرت NFTs art من خلال عرض مرئي لعملين اثنين على شاشات العرض، إلى جانب الأعمال الرقمية المنتجة بواسطة الذكاء الاصطناعي (Ministry of Communications and Information Technology, 2022).

مجال التصوير الضوئي:

الفنانة ريم الفيصل آل سعود:

تُعد الفنانة ريم الفيصل آل سعود من أوائل فناني التصوير الضوئي الذين خاضوا تجربة تحويل الصور الفوتوغرافية إلى NFTs art، وعُرضت أعمالها للتداول بمنصة Opensea (Ellis, 2023) كما في شكل رقم (٢١). إلى جانب دورها بالمشاركة في دعم الحراك الثقافي في هذا المجال برفع الوعي المجتمعي حول دور التقنيات الناشئة في مجال الفنون والتسويق لها، فشاركت ندوة حوارية تحمل عنوان " مخيلة التكنولوجيا ولعبة التسويق: تحالفات مستقبلية: NFTs art, Metaverse, Web3" التي نظمها البرنامج الثقافي المصاحب لمعرض جدة للكتاب ٢٠٢٢ م (Khalil, Al-Mawlid, 2022).



شكل رقم (٢١) لأعمال ريم الفيصل بمنصة Opensea

المجلس الثقافي بدار نوره الموسى:

قدمت الفنانة البحرينية لينا الأيوبي ورشة تعليمية بالمجلس الثقافي لدار نوره الموسى بمدينة الأحساء ١٧ مارس ٢٠٢٣ م، بعنوان ما وراء اللوحة: NFTs ومستقبل الفن، بحيث طرحت مناقشة للفرص التي يوفرها هذا المجال للفنانين وكيفية دخول هذا المجال الجديد، وتناولت بالورشة أكبر مشروع NFTs في

العالم العربي فنانيس والمقدم من مجموعة (MBC Group) وما يقدمه مجتمع فنانيس للمبدعين والفنانين (Dar Noura Al-Mousa. [dar_nora_art], 2023).

ورشة عمل الفن بالذكاء الاصطناعي من قبل Super Artistic AI (SAAI) Factory:

أقيمت ورشة عمل لSAAI بمركز الفن النقي في الفترة من 8 إلى 14 يونيو 2023 م بمدينة الرياض، ركزت على موضوع الذكاء الاصطناعي والإنتاج الفني. عملت هذه الورشة على تقاطعات الفن والتكنولوجيا وإمكانيات الإبداع الفني والعمليات الناشئة عن هذه التكنولوجيا الناشئة. قدم فيها العديد من الفنانين والخبراء عروض تقديمية قصيرة حول أساليبهم الفنية وسياقات عملهم، والعمل كذلك مع المشاركين على أفكار مشاريعهم الخاصة وذلك بتقسيم المشاركين إلى مجموعات عمل صغيرة تنتمي لأحد المجموعات الرئيسية كالفنون، والفيديو، والصوت. وقد شاركت الباحثة في مجموعة الفيديو مع مجموعتها التي تشاركها وهن أمل آل موسى، وفاريا أمين بإنتاج أعمال رقمية لفن الفيديو بواسطة الذكاء الاصطناعي، والتي تم تحويل أحدها إلى NFTs art كما في شكل رقم (٢٢) (Goethe-Institut, n.d).

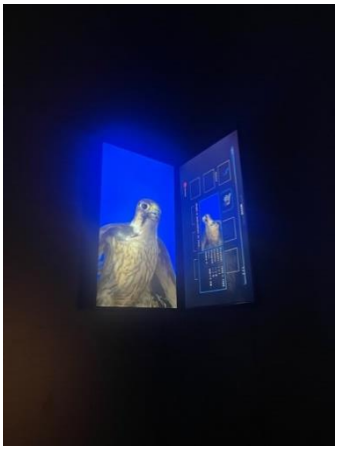
شكل رقم (٢٢) عمل من تصميم الباحثة مع فريق العمل باستخدام Runway وKaiber

مجال الفنون الرقمية (معرض طريق مع الضوء):

أقيم معرض طريق مع الضوء بصالة أثر مدينة جدة في الفترة من 27 سبتمبر إلى 27 ديسمبر 2023م، بالشراكة مع RFC Art كمعرض للفن الرقمي، لأكثر من عشرين عملاً فنيًا لفنانين مشهورين، محليين ودوليين كما في شكل رقم (٢٣). فمجموعة RFC Art Collection عبارة عن مجموعة فنية متعددة التخصصات يتجهون في إنتاجهم الفني إلى الفن والتكنولوجيا. عُرضت الأعمال الفنية الرقمية بهذا المعرض عبر مجموعة من الوسائط المرئية كالشاشات وأجهزة العرض. تم إنتاجه بالشراكة بين معرض ATHR ومجموعةRFC Art ، ويعد هذا المعرض بمثابة مقدمة للفن على البلوكتشين وعرضه كأعمال رقمية (NFTs art) (Akthr, 2023).

شكل رقم (٢٣) لمعرض طريق مع الضوء (من تصوير الباحثة)

استخدم الفنانون التكنولوجيا كأداة للتعبير الفني بدءًا من البرمجة وحتى التعلم الآلي المتقدم والذكاء الاصطناعي، لإنشاء أعمال فنية تحفز على التفكير في دور الابتكار في تشكيل المجتمعات والثقافات. يشارك ثلاثة فنانين سعوديين وهم أيمن يسري ديدبان، ودانية الصالح، وعهد العمودي بالمعرض وقدموا أعمالهم بدمج الأساليب الرقمية في ممارساتهم الفنية الحالية. أما الفنانين العالميين وهم أندريس رايزنجر، وتيم لاب، وجوناس لوند، وراندوم إنترناشيونال، ورفيق أناضول، وكوايولا (Akthr, 2023).



عهد العمودي قدمت عمل رقمي بمؤثرات صوتية بعنوان ماهذا (What is this?)، ٢٠٢٢م تركيب فيديو ثنائي القناة مدته ١:٥٨كما في شكل رقم (٢٤)، يهدف العمل إلى معالجة موضوعات الهيمنة والتكنولوجيا والقوة من خلال عدسة التغيرات المجتمعية سريعة الوتيرة التي تحدث داخل المملكة العربية السعودية، من خلال الحوار التفاعلي للتغيير الذي يدور بين صقرين، بالإشارة إلى العنصر الذي يمثل إرثاً حضارياً، والقيم والأخلاقيات التي ميزت الصقارين في المملكة منذ آلاف السنيين، اضافة إلى ارتباط الصقور بالرجال (Akthr, 2023).

شكل رقم (٢٤) لعمل عهد العمودي (What is this?)٢٠٢٢م
تركيب فيديو ثنائي القناة، مدته ١:٥٨
(تصوير الباحثة)

وقدمت الفنانة دانية الصالح عمل بعنوان تلاشى Evanesce ٢٠٢١م، فن فيديو مدته ٨:٤٥ كما في شكل رقم (٢٥)، ويعبر عن السينما المصرية كواحدة من أقدم وأكبر الصناعات السينمائية في الشرق الأوسط، ونتيجة انتشارها الكبير آنذاك فقد ساهمت في الثقافة الشعبية فقد شكلت الأفلام المصرية عنصراً ثقافياً أساسياً في بنية ونسيج الحياة السعودية قبل ظهور مشغلات الفيديو، وافتتاح السينما عام ٢٠١٨م. وتذكر الصالح بأن مشاهدة الأفلام المصرية تعد بمثابة حدثاً عائلياً، وتجمعاً لأفراد العائلة لمشاهدة قصص الحب والإنكسار والإنتقام. وخلال الأحداث التاريخية خلال الخمسين سنة الماضية مرت المناطق العربية بالصراعات الأهلية والحروب، فتآكلت الحياة الساحرة التي شوهدت على الشاشة بسبب صور التغطيات الإخبارية. أما في الوقت المعاصر فقد تغيرت المشاهدة العائلية الواحدة إلى تعدد خيارات المشاهدة وتنوع أساليب العرض (Akthr, 2023).

فمشروع Evanesce يعكس تآكل الذاكرة الجماعية للماضي، وتلاشي حقبة مليئة بالصور والمشاعر الإنسانية، وعبرت عنه

شكل رقم (٢٥) لدانيا الصالح Evanesce فن فيديو ٢٠٢١، مدته ٨:٤٥ (تصوير الباحثة)

دانية الصالح بالتركيز في لقطات العمل على الأفلام المصرية بالأبيض والأسود في الفترة ما بين الخمسينيات وأوائل السبعينيات لأفلام العصر الذهبي للسينما المصرية. واعتمد هذا المشروع في بنائه على بنية التعلم الآلي وتسمى StyleGAN بإدخال مجموعة بيانات كبيرة من الصور. فظهرت الصور مشوهة في إشارة إلى استنزاف الذاكرة وتفككها وتشظيها بحركة سريعة من اللقطات السينمائية (Akthr, 2023).

أيمن يسري ديدبان

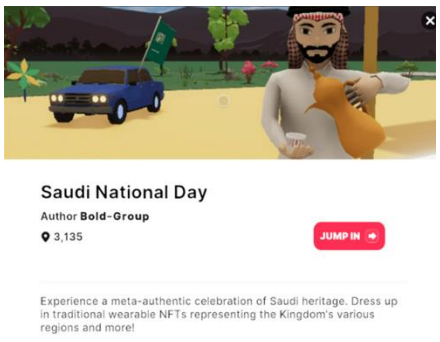
قدم الفنان أيمن ديدبان عمل بعنوان خذني إلى مكان جميل Take Me Somewhere Beautiful ٢٠١٨ كما في شكل رقم (٢٦)، تركيب فيديو متعدد القنوات، العمل متعدد تتكون من شاشات تحتوي على مجموعة من اللقطات من عدد كبير من الأفلام الوثائقية والتقارير الإخبارية وما إلى ذلك، يتم تسجيلها وتشغيلها بسرعة عالية جداً، فتظهر النتيجة البصرية للمتلقي مشابهة لرؤية ظلال الضوء المتحركة. فيعمد الفنان في عمله إلى تصدير بيانه الفني و اللحظات والأحداث والقصص التي شكلت حياته وحياة الآخرين خلف ضوء كل شاشة (Akthr, 2023).

شكل رقم (٢٦) Take Me Somewhere Beautiful
تركيب فيديو متعدد القنوات ٢٠١٨م

القطاعات السعودية الأخرى التي استفادت من الامكانيات التقنية لمجال NFTs art

<u>قطاع الآثار والمتاحف (دارة الملك عبد العزيز):</u>

ظهرت NFTs art احتفالاً رقمياً بمناسبة اليوم الوطني السعودي ٩٢ بالميتافيرسMetaverse ٢٢ سبتمبر ٢٠٢٢م كما في شكل رقم (٢٧) و(٢٨) و(٢٩)، من قبل دارة الملك عبدالعزيز بالشراكة مع شركة ذا بولد قروب The Bold Group ، من خلال مساحتها الافتراضية بمنصة ثلاثية الأبعاد باستخدام تقنية الميتافيرس من خلال موقع ديسنترلاند Decentraland، وتشتمل على العديد من الفعاليات كاستعراض لكلمات ملوك المملكة العربية السعودية ابتداءً من المؤسس الملك عبدالعزيز ومن بعده أبنائه الملوك رحمهم الله، كما اشتمل الاحتفال على عرض للأزياء التراثية السعودية لمختلف المناطق مصاحبةً لها الأهازيج الوطنية. كما تضمن الاحتفال أسئلة بالتاريخ السعودي بحيث يحصل المشاركين على



شكل رقم (٢٧) احتفالية اليوم الوطني ٩٢ (تصوير الباحثة)

جوائز من (NFTs art) مقدمة من الدارة على هيئة زي شعبي حسب كل منطقة، وقطع من المقتنيات التاريخية النادرة (King Abdul Aziz Foundation for Research and Archives, 2022).

شكل رقم (٢٨) الزي الشعبي النجدي (تصوير الباحثة) شكل رقم (٢٩) الأزياء الشعبية السعودية (تصوير الباحثة)

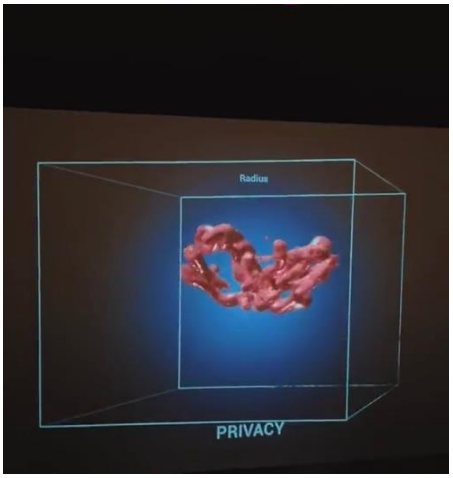
قطاع السياحة (وزارة السياحة):

في ذات السياق الذي يشير إلى اهتمام المملكة العربية السعودية بهذا المجال فقد قدمت وزارة السياحة هدايا تذكارية رقمية بصيغة (NFTs art) في سابقةٍ هي الأولى من نوعها، لرؤساء الوفود المشاركة في اجتماع الدورة ١١٦ للمجلس التنفيذي لمنظمة السياحة العالمية التابعة لأمم المتحدة (UNWTO) الذي عُقد في شهر يونيو ٢٠٢٢م بمدينة جده. كما قُدم عرض فني يعكس الإمكانيات التقنية للمملكة وتوجهها نحو التقنيات الناشئة من خلال توظيف الفنون الرقمية لمناظر طبيعية، مستوحاة من معالم سعودية بتقنية الواقع الافتراضي، وتحويلها لـ (NFTs art) (Ministry of Tourism, 2022).

قطاع الألعاب الإلكترونية (منتدى العالم القادم):

ظهرت (NFTs art) في قطاع الألعاب الإلكترونية بأكبر حدث عالمي في الرياضات والألعاب الإلكترونية شهر سبتمبر لعام ٢٠٢٢ بمدينة الرياض، بتنظيم من الاتحاد السعودي للرياضات الإلكترونية (nextword,2022). فقد عُرضت تجربة لزوار المعرض بتثبيت جهاز على الرأس يعمل على تصوير مشاعر وقيم الإنسان التي يحفزها العقل كالحرية، السلام، الحب..كما في شكل رقم (٣٠)، فيعطي الدماغ موجات ذات شكل ثلاثي الأبعاد للمفاهيم ويتحكم المصمم في تطور هذا الشكل باستخدام تخطيط الموجات الكهربائية للدماغ، فتأخذ القيم المحددة شكلاً ثلاثي الأبعاد يحمل اسماً ورقماً كما في شكل رقم (٣١) و(٣٢) فكل عنصر مُرقم هو عمل فني مسجل على تقنية البلوكتشين بصيغة (NFTs art) يمكن بيعها وشرائها وتداولها، ويعود هذا المشروع إلى (Value of Values) كمشروع فني قائم على تقنية البلوكتشين يهدف إلى معرفة القيمة الاقتصادية الحقيقية للقيم الإنسانية (Value of Values, n.d).

شكل رقم (٣٠) لأحد زوار المعرض وهو يثبت الجهاز على رأسه المصدر من Manal MA Artist



شكل رقم (٣١) تصوير قيمة الخصوصية،المصدر Manal MA Artist شكل رقم (٣٢) استعراض لأشكال القيم الإنسانية المصدر منManal MA Artist

قطاع الترفيه (هيئة الترفيه):

قدمت هيئة الترفيه بطاقة أكسس (NFTs موسم الرياض) لاستخدامها بفعاليات موسم الرياض ٢٠٢٢، والتي تتيح لحاملها الدخول السريع لأهم المناطق الترفيهية لموسم الرياض كبوليفارد سيتي وبوليفارد وورد، وحضور الفعاليات المتنوعة كالمهرجانات والحفلات الغنائية والمعارض والألعاب الإلكترونية (General Entertainment Authority, 2022)

القطاع الإعلامي (مجموعة MBC Group):

لقد خاضت مجموعة (MBC Group) تجربة جديدة كقطاع إعلامي مرئي ومسموع محلياً واقليمياً بمجال NFTs art، فخلال السنوات الماضية قدمت شخصيات فنانيس الأكثر شهرة في شهر رمضان على شاشة MBC كما في شكل رقم (٣٣)، و لشعبية تلك الشخصيات فقد قدمت المجموعة الأولى والحصرية من نوعها لـ (Genesis NFT) عام٢٠٢٢ م، تحتوي هذه المجموعة على سبعة شخصيات كرتونية رئيسية تتألف من ٢٠٠ صفة مختلفة من NFTs art وعملت شركة باراماونت ونيكلوديون على تطوير الشخصيات الكرتونية.

تتيح NFT لحاملها حضور الفعاليات ولقاء مشاهير من الوسط الفني وفرصة الظهور في برامج MBCالمشهورة، والحصول على منتجات مختلفة لمشروع فنانيس. اتاحة الفرصة لأعضائها دخول المنصة التعليمية Learn-To-Own، كما ستوفر المنصة دورات تعليمية بتقنية البلوكتشين (MBC Group, n.d).

شكل رقم (٣٣) تظهر شخصيات فنانيس السبعة، المصدر من فنانيس آرت

النتائج:

1) التعرف على نشأة وتاريخ مجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art).
2) تعود نشأة مجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art) إلى تاريخ استخدام التقنية في عالم الفن من قبل هنري بواسطة أحد الأجهزة لمخلفات الحرب العالمية الثانية.
3) القصور في عملية توثيق المشهد الفني بمجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art) بالمملكة العربية السعودية.
4) تاريخ مجال (NFTs art) بالمملكة العربية السعودية يعود إلى تاريخ ٢٠١٨م من خلال عمل ريشان لراشد شعشعي.
5) انطلاقة مجال (NFTs art) بالمملكة العربية السعودية قبل جائحة كورونا التي برز فيها هذا المجال مطلع عام ٢٠٢٠م.
6) ظهر مجال (NFTs art) بشكل واضح وجلي بالمملكة العربية السعودية قبيل عام ٢٠٢٢م.
7) ساهم قطاعين رئيسيين في بروز مجال (NFTs art) بالمملكة العربية السعودية وهما قطاع التقنية وقطاع الفنون.
8) ظهرت (NFTs art) بالمملكة العربية السعودية بقطاع الفنون في المجالات التالية التصميم والفنون الرقمية وفن الفيديو.
9) انتقلت (NFTs art) بالمملكة العربية السعودية إلى عدة مجالات فنية كالفنون البصرية، والتصوير الضوئي لتوثيق الأعمال الفنية والضوئية على البلوكتشين والويب الثالث.
10) مساهمة القطاعات السعودية في تشكيل المشهد الفني لمجال (NFTs art) كالقطاع السياحي، والآثار، الترفيهي، والألعاب الإلكترونية، والإعلامي.
11) الاتجاه نحو مجال (NFTs art) يمثله جيل الفنانين من الشباب بالفنون الرقمية.

التوصيات:

1) تشجيع عملية تأريخ وتوثيق مجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art) بالمملكة العربية السعودية.
2) إقامة المحاضرات والورش التدريبية لكيفية الاستفادة من مجال (NFTs art) بكافة المجالات الفنية.
3) فتح سبل التعاون بين الفنانين الرقميين لـ(NFTs art) والمؤسسات والقطاعات.
4) تشجيع حركة النشر العلمي لمجال فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال (NFTs art).

References:

1. Akthr. (2023). *Away with light- Digital Art Group Exhibition*. ATHR Gallery-Jeddaj,27.9.2023- 27.12.2023.
2. Artist, Manal MA. [@Soft_power_ma]. (2022, September 10). *Wow NFT# Artificial intelligence. X. Retrieved October 15, 2022, from the website*. https://twitter.com/soft_power_ma/status/1568545099323154434?s=52&t=-C2J2R65M9n_dxXlrNmtcQ

3. Alarabia. (2021 Augest 25). *Launching the first NFT platform in the Middle East.* https://www.alarabiya.net/aswaq/financial-markets/2021/08/25/ Launching-the-first-platform-for-NFT-in-the-Middle-East.
4. Alshashai, Rashed. (2018). Reeshan.
5. Al-Ibrahim, Rasha. (March 16, 2022). Under the patronage of the Chairman of the National Council for the Arts, the first exhibition of works of art using NFT technology was launched in the Middle East. Bahrain News Agency. https://www.bna.bh/.aspx?cms=q8FmFJgiscL2fwIzON1%2BDuYc5WdRYaPgGMOG3TJmJQo%3D.
6. Alléhau, Anne-Laure. (2021). *NFTs may come with rewards, but also legal risks*. https://www.pbwt.com/content/uploads/2021/07/NFTs-May-Come-With-Rewards-But-Also-Legal-Risks.pdf
7. Attaran, Mohsin, Gunasekaran, Injaba (2022). *Blockchain technology applications in business – opportunities and challenges* (Ahmed Al-Zahrani, translator). King Saud University Publications (original work published in 2019
8. Bold Group. (2022, September 20). *For the first time, Saudi National Day celebration on Metaverse*. https://saudionmeta.com
9. Creighton, Golene. (2022, December 15). *NFT Timeline: The Beginings and History of NFTs*. Nft Now. https://nftnow.com/guides/nft-timeline-the-beginnings-and-history-of-nfts/
10. Dar Noura Al-Mousa. [dar_nora_art]. (2023, March 17). *Beyond the Painting: NFT and the Future of Art*. https://www.instagram.com/p/Cp2YCJvI7Ya/
11. Diriyah Biennale Foundation. (2022, March 1). *Digital Art Fourm- Day Three.*]Video[YouTube. https://youtu.be/h42jv2fqKBY?si=U3QK-xAcCK57SMrf.
12. Dolton, Nathaniel. (2022). *Everything You Need to Know About Non-Fungible Tokens (NFT): The Secrets to Supercharge Your NFT Investing*.
13. Ellis, James. (2023, February 2). Saudi Princess Reem AlFaisal Launches Photography NFT Collection. *NFT Evening*. https://nftevening.com/saudi-princess-reem-al-faisal-launches-photography-nft-collection.
14. Fananis. (D.T.). The first and exclusive collection of the Fananis project. https://fananees.art/arabian
15. Farhia, Y., & Zahra, A. (2022). *Art History towards Digital Acculturation in a Non-Fungible Token (NFT) Art*. Proceedings of the 3rd Asia Pacific International Conference on Industrial Engineering and Operations Management, Johor Bahru, Malaysia, September 13-15. http://ieomsociety.org/proceedings/2022malaysia/588.pdf
16. Finucane, B. P. (2018). *Creating with blockchain technology: the" provably rare" possibilities of crypto art* (Doctoral dissertation, University of British Columbia).
17. Fortnow, M. Terry, Q. (2022). *The NFT handbook: how to create, sell and buy Non-Fungible Tokens*. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New jersy. https://ar.book4you.org/book/23120675/1e8e23
18. General Entertainment Authority. (2022, December 19). *Riyadh Season enters the world of and launches the Access Card*. https://www.gea.gov.sa/nft/
19. Goethe-Institut. (n.d). SAAI-Super Artistic AI. https://www.goethe.de/ins/sa/de/kul/eunic/24776908.html
20. Khalil, Yasser, Al-Mawlid, Fawaz. (2022, December 13). Princess Reem Al Faisal discusses future alliances between technology and marketing. *Al Bilad newspaper.* https://albiladdaily.com/2022/12/13/Princess-Reem-Al-Faisal-discusses-alliances-the /
21. King Abdul Aziz Foundation for Research and Archives. (2022, September 19). *Aldara celebrates National Day via metaverse technology.*

https://www.darah.org.sa/index.php/media-library/darah-news-menu22/542-2022-09-19-06-23-02

22. Lanier, Jackson. (2023). Copyright and Art's Monkey Business: How Andy Warhol Found.v.Goldsmith Could Reshape Fair Use and NFTs. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4420360
23. MBC Group. (n.d). *the first and exclusive group for the Fananis project*. https://fananees.art/arabian
24. Ministry of Communications and Information Technology. (2022 September 13). Under the patronage of His Highness the Crown Prince, the launch of the World Summit on Artificial Intelligence in its second edition, with the attendance of 10,000 people and 200 speakers from 90 countries. https://www.mcit.gov.sa/ar/news/
25. Ministry of Communications and Information Technology. (2021, November 18). *The LEAP Global Conference attracts the most prominent minds in the technology sector to the Kingdom to discuss global challenges*. https://www.mcit.gov.sa/ar/news /
26. Ministry of Tourism. (2022, June 10). The Ministry of Tourism amazes its guests with unprecedented digital souvenirs. https://mt.gov.sa/MediaCenter/News/MainNews/Pages/news-01-10-06-2022.aspx
27. Moshkes, Abeer. (2022, February 14). The Saudi Mohammed Al-Ahmari is behind the success of the first Saudi virtual art exhibition. *The Middle East*.
28. https://aawsat.com/home/article/3473631/The-Saudi-Mohammed-Al-Ahmari-behind-the-success-of-the-first-virtual-Saudi-art-exhibition Nadini, M., Alessandretti, L., Di Giacinto, F., Martino, M., Aiello, L. M., & Baronchelli, A. (2021). Mapping the NFT revolution: market trends, trade networks, and visual features. *Scientific reports*, *11*(1), 1-1 https://www.nature.com/articles/s41598-021-00053-8
29. Next World Forum. (2022, September 13). *Shaping and shaping the future of gaming and e-sports*.https://www.nextwrld.sa/ar/
30. Pathak, S., Singh, A., Poojari, A., & Dalvi, N. (2023). Evolution of NFTs & NFT Marketplace. *TIJER- Internationa Reaearsh Journal*. 10(4), 242-256. https://www.tijer.org/papers/TIJER2304440.pdf
31. Saudi Digital Token Club [@saudiNFTclub]. (2022). *We are pleased to announce a new partnership with Nefty Souq, which includes a team of pioneering artists in the field of fine art.*
32. Saudi Press Agency. (2022, December 21). *Jeddah Governorate will witness the holding of the first art exhibition using NFTs technology for digital documentation tomorrow.*
33. Saudi Press Agency. (2022, Feb 20). *The Visual Arts Authority and Sotheby's organize the Digital Arts Conference in the Kingdom at the Diriyah Biennale. https://www.spa.gov.sa/2331163*
34. Suchow, J. W., & Ashrafimoghari, V. (2022). *The paradox of learning categories from rare examples: a case study of NFTs & the Bored Ape Yacht Club*. *Available at SSRN 4082221*.
35. The Middle East. (2021, November 20). *Digital art auction by international Saudi artist Lulwah Al-Hamoud.*
36. UPYO. (2022 November 21). Ahed Al-Amoudi.. How did a Saudi girl exploit the NFT to document the radical transformation in her country?. Ahed Al-Amoudi.. How did a Saudi girl exploit the NFT to document the radical transformation in her country?
37. Value of Values. (n.d .) . When transactional aesthetics meet neuro-design on the Blockchain. https://www.v-o-v.io/about.
39. Whatley, Jack. (2019, August 5). The Moment Andy Warhol Digital by Painting Debbie Harry on an Amiga Computer. Far Out magazine.

https://faroutmagazine.co.uk/andy-warhol-debbie-harry-blondie-commodore-amiga-1985/

40. Zhao, Z. (2021). Fulfilling the right to follow: using blockchain to enforce the Artist's resale right. *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal, 39(1).* https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3871892

The history of non-fungible crypto tokens (NFTs) art In the Kingdom of Saudi Arabia

Najla Rashed Almubaddel[1]

Abstract:

This research is concerned with documenting and chronicling the art of NFTs art in the Saudi artistic cultural scene, the importance of which stems from the lack of scientific sources that document this field until the preparation of this research and aims to trace historically the emergence of the field of NFTs art in the Kingdom of Saudi Arabia in the arts sector through the experiences of Saudi artists. The most prominent events for the culture, arts and technology sector, and other Saudi sectors. The research dealt with the history of the emergence of the field of NFTs art, which extends from the history of digital arts, and reviewed the most famous works of NFTs art.

As a result of the technical revolution and the artistic movement that the world is witnessing in the direction of investing in digital arts, this movement has moved to the Saudi artistic cultural scene through the experiences of Saudi artists and emerged from the artist Rashid Al-Shasha'i, and after him the era of Al-Amoudi. As for the major Saudi sectors, the role of the Ministry of Communications and Information Technology and the Ministry of Culture, represented by the Visual Arts Authority, emerged for organizing conferences that paved the way for the emergence of this field in the Kingdom, followed by initiatives for the activities of some sectors to benefit from the technical capabilities of the field of NFTs art.

Keywords: NFTs art, blockchain technology, digital arts.

[1] **Doctoral researcher in the Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1264

الريادة ونمو معطيات الرؤية التشكيلية في الفن الحديث

أ.د. هادي نفل مهدي[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 17/8/2023 Date of acceptance: 4/9/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

إن منجزات الفن الذي نعرفه اليوم، موضع تساؤل في دوافع مخالفة لما عرفه الفن من قبل، بما تضمن من تحولات فنية دراماتيكية، أطلق عليه الفن الحديث.

ونظراً لضخامة موضوع كهذا وتشعبه وتعقده، كان لابد من حصر موضوعه في أصل دوافع التحولات لدى رواده الأوائل، ثم الوقوف عما نجم من ذلك من معطيات الرؤية في التشكيل وبالرسم حصراً، ومن خلال الاستطلاع في ذلك، تعرفنا على حيوية التغيير عن الفن سابق عهده.

و بتحري المفاهيم الفلسفية المعاصرة الحاكمة وبمعاييرها الجديدة و دورها المعرفي في الحياة المعاصرة، بما إن من ذلك قيم فنية و جمالية جديدة، كان الأجدى الأخذ بها في هذا البحث لفهم الاتساق بين الفكر والفن في العصر الحالي و من ذلك بواعث التحديث منهجاً على أيادي الرواد الأوائل فيما وطنوه من أساليب تجديدية في التجربة الفنية المعاصرة .

الكلمات المفتاحية: الريادة، الرؤية التشكيلية، الفن الحديث.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

هدف البحث:

الكشف عن الريادة في معطيات الرؤية وانفتاحها على التغيير وإنماء أساليب جديدة في الرسم الأوربي الحديث.

أهمية البحث:

يأتي البحث الحالي محاولة في عرض ومحاولة مناقشة حالات عديدة من التداخل و الخلط أحيانا بين الفن واللا فن، وضبط الموضوعات و في عرض التحولات في مفهوم الفن الجديد.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية ، المعطيات الرؤية في طلائع الأساليب الأوربية الحديثة.

الحدود الزمانية – مطلع القرن العشرين

الحدود المكانية – أوربا

[1] كلية الفارابي الجامعة.

تعريف المصطلحات:

الريادة:

تعريف إجرائي: هي التفكير بطريقه خاصة. لاستكشاف اتجاه جديد، يتفرد في الإحساس والتذوق الفني، لينتزع في موضوعاته ما ليس بذي بال في المنجز الفني، فيضيف إلى الأشياء ويحرف كما تدعو الحاجة أو كما يشعر بالإلهام، أو بما يحكمها عقل سليم ناقد بعد تأملات رزينة.

الرؤية: " تبصر" insight

تعريف : هي "سياق لتحويل فكره إلى صوره (Definition of image)

تعريف إجرائي : "الرؤية هي تبصر في شيء عن يقضه تصور، أو تجلي فوق المتوقع وهي الرابط بين المرئي. واللامرئي"

التحول : The shift

تعريف إجرائي : هو انحراف عن خط سير بسبب باعث أو مثير بوصفه حال سالب أو حال إيجاب يدفع نحو رفض أو نحو قبول، بإرادة قطيعه بين ما قبل ليكون إلى منتهاه ما بعد ، او ما ليس له بامتداد بل خروج المتحول عن المتحول عنه.

التداول : pargmatique

تعريف إجرائي: "هو الاهتمام المنصب على الحيازة الزمانية والمكانية"

الإيحاء : suggestion:

تعريف إجرائي : هو "ما يحدث في الذهن من فكره أو تصور بتأثير عامل خارجي"

الصورة : image

تعريف إجرائي: هي مثول بصري ينجم عن شيء ثابت أو عارض أو مشهد واقعي أو افتراضي، ويستدل بها جنس الأشياء.

التغيير: Change

تعريف إجرائي : كون الشيء مجنس فيما لم يكن له مثل ذلك من قبل ، أو انتقال الشيء من حال إلى حال أخرى.

التقليد : imitation

تعريف إجرائي : هو الإتباع ، أو تكرار الظواهر بإتباع الخلف للسلف في العقائد والعادات.

الفصل الثاني

الإطار المعرفي

المبحث الأول : مفهوم الفن الجديد

تقرأ في موضوعات الرؤية الفنية، مثل رؤية معاصره ، أو قديمة أو رؤية في التجديد أو الأصالة ، تفصح هذه المسميات عن صيغ فنية متضمنة مفاهيم أزمنه أو بيئات، هي بذلك تحمل دلالات عن فعاليات إنسانية روحيه أو مادية، نذكر في هذا الشأن مرتكزات الرؤية الفنية في مفهوم الفنان الانكليزي "كونتابل" فقد ميز الرؤية الفنية بين ناحيتين خص في واحده المهارة "التكنيك" واعتبرها ثانوية من حيث الأهمية والأخرى المفاهيمية في قيم العصر، إذ قال "هناك نمطان في الفن الأول إن الفنان باستقصائه الجدي لما أنجزه الآخرون ، فانه يقلد أعمالهم أو ينتخب أو يمزج سماتها الجميلة المختلفة (Critical Quarterly, 1979) .

والثاني هو البحث عن الروعة في مصدرها البدئي "الطبيعة".

إن في الأول يصوغ أسلوباً على دراسة التصوير، فتنتج فناً تقليدياً، أو بالاستدعاء الانتقائي، و أما في الثاني إنما يبحث ويكتشف بالملاحظة الاستقصائية الواعية لسمات وخصائص لم يتم تداولها على أنها نزعه من قبل في الفن. وهكذا يكشف عن تغيير في الرؤية الفنية، وفي الغالب تواجه الرؤية الجديدة نقداً رافضاً أحياناً، جراء التثمين التداولي بالمعيار القديم السائد لعصور عديدة، من مبدأ خبرات الحرفة، وهو فن في الغالب يقيم قيمة تداوله على مفهوم "التقنية"[1] ويقصد بها:

إجادة حرفه مثلما يشار بها إلى "المنجز التطبيقي الوظيفي ، واستمر الفن خاضعاً لهذا المفهوم بسبب تعزيزه بمنطلقات فكريه لفلاسفة يونانيين في التاريخ القديم، إلا انه ظهر فيما بعد التمييز بين الفن واللا فن وبشكل خاص برز ذلك في منتصف القرن الثامن عشر" فالأمر قد تغيير في فرنسا بحدود ١٧٥٠م فقد حصل فجأة فصل الرسم والنحت والموسيقى والشعر بصورة جذريه عن الفنون "الوظيفية" ، بشكل عام، آخذ بها قاموس الأكاديميين الفرنسيين للعام ١٧٢٥ م تحت مدخلين هما الفنان والحرفي فخلافاً للحرفي يتميز الفنان بامتلاكه العبقرية" وهذا مؤشر إن لكل عصر خطاب ولكل خطاب أسلوب في الفن مرتبط و متسق مع أبستمولوجيا عصره، وبالتالي للأساليب سماتها الحصرية كشاهد بمدلولها لمفهوم بعصرها، ووفق هذا الأمر يشكل الضاغط الفكري، واشتراطات البيئة وضاغط المعاناة تكون ذخيرة تحول إحساس الفنان بها أو ما يحاوره في مشكلات الإنسانية إبعاد في التحول المفهوم للفن.

[1] التقنية techno باللاتينية و ars باليونانية و art بالفرنسية و تداولها الحديثtechnique

فيما تقدم ثمة استنتاج يفرض نفسه في مطلع القرن العشرين كان الفنان متقدماً ومتحرضاً بحس للمجهول، وقد شغف بتساؤلات لا سابق لها، وهو يثمن التحولات الفنية التي يطرحها مما تقلص اهتمامه بتمجيد الفن التداولي ، وأثارت انفعالاته وبعثت التفكير بالتوجه إلى خطاب حداثي وذلك بالتحول من الفن الشمولي إلى فن فرادي ، بأفق التحرر وصولاً إلى أبواب المفهوم الجديد للفن، وان يرتد من تقليد الإسلاف ، وان يغير أساليبه بجديه عن طريق الابتكار المستمر مفارقاً العقل الجمعي من سجل أمجاد للفن الكلاسيكي في تاريخ الفن التشكيلي، ولما كان الأمر كذلك ، كان لابد من اختيار طرائق تصلح لتحرير الفن من مقدمات منهجيه تقليديه مهيمنة ، فقد أسهم رواد الفن الحديث في تعريف الفن بمفهوم جديد في إبعاد الشكل والمعنى وعلى نحو مختلف، تشير أعمالهم الفنية إلى كل أنواع الاستبدال ، وتعبر عن كل أنواع التحولات في نهل استعارات عكسية في الممكن والتمكن وبخصوصية من الخصوصية بوازع فردي، كل رائد يصنع علامته الأسلوبية على طريق التحول لنرى لوحاتهم الفنية بازغة التميز وراء رؤية خاصة.

المبحث الثاني

المفاهيم الفكرية في قيام الحداثة

ساعد في انبثاق قيم الحداثة، مرتكزات فلسفية بعثت نمطاً جديداً من الوعي الفني لرسامين رواد منذ منتصف القرن التاسع عشر، ارتكن وعيهم على معايير فرديه ميزت انجازاتهم الفنية عن معايير وقيم الفن كانت سائدة، وتتلخص المفاهيم الفكرية في قيام ما سمي في منجزهم فيها بعد بالحداثة في ثلاث مرتكزات هي : فاعلية كامن الذات، وفا عليه الكشوف العلمية ، وفاعلية رفض التداول.

أولا : فاعلية كامن الذات ويقصد بفاعلية الذات مبدأ الذاتية ، بمعنى فرادة النهج في المنجز الفني بالتفكر الحر، فالإنسان يتمدد بالحلول عن طريق التفكر، يذكر"فيتو" إن ((الحداثة هي أولية الذات، انتصار الذات، والرؤية الذاتية في العالم)) (Sheikh, 1996, p. 12) ويدعم ذلك ما قال "ديكارت" إن أفكر إذن أنا موجود، فجعل الذات الفكرة وجودياً مصدر للإرادة الحرة ،وما تحتم من مكونات أوليه في عالم النفس، وكذلك إمكانات التحقيق عن الوعي في خوض التجارب، والحكم بالقياس ومنها ما يتحتم من "خضم حالة الريبة، أي فقدان كل يقين أنسجت له حقيقة ساطعة عن حدس أولي وصولاً للتفكير فيما يزيد إثباتاً (Milla, 2005, p. 18) يأتي ذلك بقدر من حرية الاختيار إلى جانب التأويلات الذاتية.

ثانياً - فاعلية الكشوف العلمية :

الفن الحديث عاصف بالتحولات العميقة، وتغيراته أصبحت نهجاً مستمراً كأساس، وفي اتساق مع متغيرات الفكر الفلسفي المعاصر من وجوديه، وماركسيه و برجماتية وظاهراتيه وفلسفه العالم ، وما حوت الكثير مفاهيم فصلت بين العالم القديم بأساطيره وفعالياته، ان تلك المفاهيم جاءت على مبدأ البحث في الأسباب والقائل أن لكل شيء أو أثر سبب معقول ، فتحول الوعي الجمعي الحديث من الخيالي المحض إلى مبدأ المعقول ، فسعى الإنسان منقباً عن الحقيقة بوعي جديد، فاستعان بما توصلت إليه الكشوف العلمية ، فما عاد الفن تأمل حصري ، بل تنقيب تجريبي قائم على أسس علمية وبمفاعيل معقولة ، حتى منح الفن مسارات جديدة للتغيير عن طريق الملاحظة والتجريب ، أدى ذلك إلى تجاوز ظاهر الأشياء ، إنما الكشف عن الحقائق الجوهرية، فتكلل مساعي الرواد بدراسة الشكل واللون على تطبيقات

فيزيائية مبتعدين عن الافتراض المحض إنما الوقوف على الأسباب والعلل فقد وصف "ثوريه" معرض عام 1868 بالدور التقريري لدى "مانيه" فقال ((يهتم مانيه للون والضوء، ولا يهتم بعدها لشيء ... ربما عقد أهميه على باقة من الزهر أكثر منه على سيماء امرأة)) (Milla, 2005, p. 4) ربما صدمت هذه الظاهرة النقاد في الفن ، لكن أضواؤها انتشرت بسرعة إلى أن كانت الشرارة الأولى إلى حركه حديثة اكتسحت عالم الفن طيلة القرن العشرين وكانت تزاول فيه تجربة تحليل ضوء الشمس ، والجمع بين النير والمظلم وفي الإبراز للنور و كل ما هو أساسي وفيما تؤمّن الألوان وحدة اللوحة وتكاملها، و بدى الفنان يحسن ضبط الفوارق في الألوان ، فتحولت النقط اللونية الصغيرة ذا مغزى علمي في أعمال جورج سوراه مرتبه الوضع إلى جانب بعضها البعض بآلاف النقط وهي نقطيه تحليليه وقد رفع هذا الأسلوب فن جورج سوراه إلى مكانه مرموقة في تاريخ الفن الحديث.

ثالثاً : فاعلية رفض التداول :

جاء الاعتقاد بان العودة إلى تراث السلف وما تكفل به من ضابط أخلاقي لهو دليل على عبودية الفكر التقليدي، وان كافة القيم والقيم الأخلاقية ليس لها أي أساس يمكن الوثوق بها على إنها ملاذ من وحشية الحروب بعد حربين عالمية الأولى والثانية ، فظهر لدى بعض الفلاسفة أمثال شوبنهاور و فردريك نيتشه مفهوم الفلسفة العرقية ، مبادئها هي إقصاء القيم القديمة في حياة الناس وتعرية المثل والقيم والمبادئ السياسية و التهافت على ثبات المرجع وقد جاء هذا النهج أيضاً على تقويض العقلانية المفرطة، فعمت أوربا والغرب عموماً منطلقات للتفكيك في الحياة والفن وهو ما اوجد مناخاً اجتماعياً جديداً هو التمركز حول ذات الفرد ونقد العقل والى الاتساق مع كوامن الإنسان لتدلنا على مقدار التعبير الشخصي وعلى الابتكار التحولي عن المعيار السائد في الفن وجاء الفنانون بتمثل الصادم وعامل المفاجأة حتى صار الأثر الفني يحمل تفسيره في ذاته ، وكان رفض التداول بمثابة إعدام كل تكلف وتصنع و انبثاق تيار جديد يخضع لمعيار الابتكار.

المبحث الثالث

أولاً: الريادة في الرسم الأوربي الحديث :

شكلت منجزات الفن في القرنين التاسع عشر والعشرين فيما سمي فيما بعد بالانطباعية منعطفاً حاسماً في المفاهيم الفنية لم تكن معهودة من قبل ، أصبح الفنان من جرائها على درجة كبيره من حرية تناول موضوعه الفني مغايراً وغافلاً للجمالية الكلاسيكية "فأي لوحه فنية من إنتاج فنان، إنما هي تعبير عن شخصيته ، فكره، ووجدانه ، وفلسفته إزاء الكون (Al-Baysouni, 2006, p. 164)

الواقع ان الريادة ، إنما تأتي عن ، باعث لعوامل مختلفة منها باعث ذاتي و أخرى بواعث خارجية عن حراك اجتماعي يرفض النماذج الكلاسيكية في الفن، في مسعى الانقلاب على الأفكار والطرائق والانساق السائدة أو المعتمدة في مجال الإبداع، و الاهتمام الفريد وغير النمطي ، فالريادة تنطلق من الأنكار بهدف الكشف بحرية، فتنتزع من التداخل والفوارق وبشكل دراماتيكي قيم الأصالة وجديه تحقيق الجديد، وتدفع الفنان إلى تحقيق ما هو فوق العادة من اجل الرضا الذاتي نحو غاية معينه، ويتميز الرائد في الغالب بالتناقض مع ما يسود في المجتمع أحياناً، وأحياناً يعمل بالمتخيل والمحدوس في نهجه وتجسيد رؤاه الإبداعية

بهدف إيجاد الحلول الخاصة لمشكلاته الفنية وطبع ميزته الريادية، وهي ميزه تفترض موهبة واستعداد في الفرق بين الفنان والإنسان العادي وبالتالي هو معنياً بما لا يعرف فيجاري حدسه في ذلك ، فالفنان الريادي يبدل ما يملك من عالمه في تحويل الضغوط المقيدة والمحيطة به إلى طاقة انبعاثيه عن وعي وتدبر وحماس فيتخلى عن الواقع لكي يحقق هدفاً يمنحه الرضا، ويشير : فرويد في هذا بقوله ((هذا النوع من الرضا ، كفرح الفنان بالإبداع ، في تجيد رؤاه ... له ميزه خاصة تغنيها وتحددها)) (ShanaYader, 1984, p. 86)

ثانياً : الرواد ومعطيات الرؤية التحولية في الرسم الأوربي الحديث :

مما لا ريب فيه إن فن التشكيل الأوربي الكلاسيكي كان يتحكم فيه طبقة متنفذه من كبار رجال الإقطاع و رجال الكنيسة ، وان عرض هذا الموضوع يطول، لكن رغم ذلك حدثت تحولات بتأثير من الفنانين بينهم جورجيون ، و كارافاجيو، فقد أسهما في الخروج على سلطة القواعد والتحكم من كل واقعيه و كلاسيكية في الفن التشكيلي ، حتى انتصر الإنفتاح التحولي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر واستمرت التحولات حتى القرن الحالي، وبرع في تحولات التشكيل الحديث رواد في الفن الأوربي وهم كثر ندرج بين الأوائل منهم كل من جورج يون ، و كارافاجيو ، وكلود مونيه وادوارد مانيه ، وسيزان وفان جوخ ، وجوجان ، وجورج سوراه ، وهنري روسو، وغيرهم يطلعنا فينتوي كيف إن جورجيون ، بدأ في القرن السادس عشر التحول ، انطلاقا من مفهوم إعلاء الإنسان في المشهد التشكيلي بقوله ((إن الإنسان لم يعد مجرداً مخلصاً من الواقع، وإنما صار شكلاً مندمجاً في الواقع ، واصطبغت "هدفاً " مؤنسناً ، . . إنها صارت موضع اهتمام الإنسان)) (Fetnouri, 1957, p. 6) وكانت تلك الخطوة هي الأولى نحو تحرير الفن الحديث من سيادة الموديل البشري.

أما كارافاجيو فقد اظهر في القرن السابع عشر تجنب الموضوعات التاريخية ، وموضوعات الأشخاص في التاريخ فكان يقيم أهمية رسم التفاحة مثلما أهمية مريم العذراء، إذ كان الناظر ينشد الإدراك الفني للرسم وقد فتح الأبواب إلى حضارة تصويرية تطلبت حقيقة ذاتيه أكثر من حاجتها إلى الحقائق الخارجية.

أما كلود مونيه فقد طالعنا بجماليات تصوير الضوء والهواء المشبع بالماء وبألوان شفافة كالأثير، جاء هذه الرؤية الجديدة مع زملاء لكلود مونيه وهم بودان ، وجونك كند، وتوالى الاهتمام بالنهج الانطباعي من قبل ادوارد مانيه و اوجست رينوار وكاميل بيسارو والفرد سيزلي وادكا ديكا وبيرت موريسيو وجون يومان،

فقد فضل ادورومانيه أن ينحي الذوق الأكاديميين والجمهور، وعرض للجمهور رؤاه الناقصة عن الواقع فيقول ((لأفعالك طريقه تقليديه لتعليم الأشكال وإخضاع الأشياء للإبصار والرسم ، وأولئك الذين يتدربون على قبل هذه الأسس لا يستطيعون أن يوافقوا على غيرها وبهذا يصبحون متعصبين بسطاء ويصبح كل ما هو خارج نطاق قواعدهم شيئاً بلا قيمة... إن مانيه لم يدع بأنه آت ليقلب الشكل القديم في الرسم أو ليخلق شكلاً جديداً ، انه إنما يريد أن يكون نفسه ، لا آخر غيره)) (Dr. Fatnouri, 1957, p. 85) وجاء تسمية هذا النهج بالانطباعية عن صحفي يدعى لووروا كتبها سافراً في جريدته الفكاهية في العدد الصادرة ٢٥ أبريل سنه ١٨٧٤ تبعتها المرحلة الثانية وهي الأكثر تحولاً من الانطباعية الأولى وروادها، بول سيزان ، وبول جو جان ، فان جوخ ، وجورج سوراه .

ثم جاء منعطفاً آخر في التشكيل الحديث على يد هنري روسو الفنان البدائي الحديث ، والذي يؤثر الرسم بطريقته الخاصة، وبإصرار على إظهار الشكل الفني في صوره تحتم الخروج عن قواعد الرسم بتلقائية متفادياً نقل ما يراه بالضبط لتظهر محاولاته بمظهر بدائي ليعكس العمل غرائبيته ولإيجاد فن يكون بسيطاً بحثاً عن العاطفة البدائية من دون الرجوع إلى قواعد أكاديمية في الرسم.

المبحث الرابع

إجراءات البحث

يتناول المبحث بالعرض والتحليل مجتمع البحث ممثلاً بنزعات الرؤية التحولية إلى كل من الانطباعية والتجريدية، و المستقبلية والتعبيرية بهدف كشف معطيات الرؤية الفنية في القيم التالية :

1- قيمة الضوء واللون
2- القيمة الشكلية في الفن
3- القيمة الديناميكية في الفن، و التأملية في الفن
4- القيمة الذاتية في الفن "سيكولوجيا"

تلك هي معطيات رؤية تحولية تجديدية في الفن مرتبطة في مضمارين الأول ذاتي ، والثاني موضوعي سعياً وراء تخطي الذوق السائدة.

نموذج عينة التحول (1) Imperissionisine

معطيات الرؤية في الانطباعية

جاءت معطيات الرؤية فئ الانطباعية بتأثير مفاهيم فيزيائية متعلقة بالضوء، ففي أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهرت مفاهيم عن تجربة الحواس عند كل من "برجسون" و "ماخ " بأن الحقيقة الوحيدة الموجودة هي تجربة الحواس مقابل الطبيعة وبالكشف عن إبهارها الجمالي من خلال دفقات النور ومظاهر الانقلابات الجوية في فصول السنة الأربعة ،اخذ عن ذلك رواد الانطباعية الأوائل وهم ينضدون أشكالهم تعبيرا عن اللون في الضوء للحظات زمنية وكثافة الجو، اللذان يقدران القيم اللونية ، إلى نوع من حقل التجريب على مقاصد علمية لدى رواد الانطباعية فجاءت فرشاتهم في الإمساك بالطبيعة الخارجية دونما تفسير عاطفي و إنما ما يرافق رسم الطبيعة من ديناميكية الضوء فيها وما خفي في الضوء عن لون أمام العين، لذلك إن الانطباعية قام تحولها على قيمة الضوء واللون في العمل الفني وكما يلي :

- أولا - تصوير الأشكال والنماذج في الطبيعة عن طريق أطياف الضوء وعلى إن الطبيعة باعثه الأشكال والألوان في الضوء.
- ثانياً - إهمال الخطوط وتناول البقع اللونية.
- ثالثاً - رسم الواقع مباشرة في الزمان والمكان والكشف عن إبهار اللحظة اللونية.
- رابعاً - رسم الطبيعة في الهواء الطلق.
- خامساً – لا يرسمون الأشكال تخيلاً أو رمزاً والرسم في الرؤية البصرية حصرياً.
- سادساً - ترك الرسم تحت الإنارة الصناعية في الأستوديو.

نموذج عينه التحول (2)

معطيات الرؤية في التجريدية: abstract

يعود الفن التجريدي إلى البعد الروحي في الفن، وهو بالضد للفن التشخيصي المستند على التقاليد الوضعية، والحجة على قيام التجريد أن يهجر الفنان تمثيل الواقع المادي ليسمو فوق المحسوس ، وعليه سيكون روحياً بهذا الفرض أشار كاندنسكي على إن الرسم ليجد مثاله التراثي الأقرب إذ يتمثل بأثر فن الموسيقى ، إن إضفاء بعد روحي على الرسم يعني جعله موسيقياً في تنظيم إيقاعي للأشكال المبسطة.

كما اكتشف موندريان إن في فن الرسم نمواً بطيئاً باتجاه الروحانية ، و التجريد هو الأداة المقامة والمناسبة لبلوغ ذلك.

ما ينبغي اتخاذه أنموذجاً ليس الموجودات المحسوسة بل الأشكال الهندسية الخالصة ذات البعدين لا الأبعاد الثلاثة ومن أجل بلوغ البعد الروحي في الفن ينبغي التخلي عن الواقع أو استخدامه بأدنى درجه ممكنه ، لأن الواقع نقيض البعد الروحي ، وان اللجوء إلى الأشكال الأولية البسيطة والمجردة ، ترقى إلى أحوال النفس الداخلية فالنفس مستودع الذائقة الروحية.

إن مسيرة الفن الحديث منذ الفن التحليلي للطبيعة بالمكعبات عند سيزان ، كان قد مهد طريقاً بخطوة نحو التجريد، ومن المكعبات إلى التجريد دون المرور بالالتجاء إلى الطبيعة وعلى كل حال فان الاتجاه نحو التجريد كان ثوره ضد مناظر الطبيعة ، فمنذ سنة 1912 نشأ فن التجريد في أوربا وكان أهم تقدم لهذا الفن التجريدي قد نهض في شمال أوربا، في هولندا وألمانيا وروسيا، وهو فن لا يرتكز على الطبيعة ، فلقد تمت رؤية الفن التجريدي على يد الفنان الروسي فاسلي كاندنسكي Wassily Kandinsky ، الذي تأثره لفترة ما بحركة الفن الوحشي ثم سلك طريقاً عماده ترك الطبيعة كعامل الهام لم يعود إليه ثانيةً ، اعتقاداً منه أن يصور تحت تأثير دوافع العقل الباطن ، ونتيجة لحرية الفنان و دوافع إحساسه الشخصي ، وعدم الاعتبار لأية قاعدة موضوعيه ، لذلك وصفت الأعمال بالتعبيرية التجريدية نشط كاندنسكي بالتصوير عن الارتجال ، وكان سعيه تفصيل الحيوية في فن تجريدي خالص بهدف الكشف يحن الجمالية الخالصة و الفن التجريدي ينقسم إلى فن تجريدي تحليلي قائم على معطيات هندسية، وفن تجريد آخر قائم على اعتبارات تلقائية تحرر الشكل الفني من التشخيص.

ويعود التجريد الهندسي إلى الأصل في الدائرة و المربع والمستطيل، ويكون الشعور الجمالي بهذه الأشكال في الغالب بإيجاد التنظيم والتنعيم لهذه الأشكال المبسطة super matism وبالتالي بلغ الفن التجريدي الهندسي في النهاية إلى ما يسمى Nonplasticism وهو عبارة عن خطوط تتقاطع بمربعات أو مستطيلات ذات مساحات و أوضاع متباينة لتكشف عن القيمة الشكلية في الفن وهي انجاز ما يلي :-

1- خصائص القيمة الشكلية في الفن بنقل المعطيات الرؤية من ميدان الطبيعة الخارجية أو المحيط إلى الذاتية الإنسانية.
2- استبعاد مظاهر الحقيقة الموضوعية وتكريس ممكنات المادة الوسيطة في الرسم.
3- رسم الدالات البصرية في أشكال مجرده من الواقع.

نموذج عينة التحول (3)

معطيات الرؤية في المستقبلية والأوب أرت Futuristic and op art

جاء استهداف المعطيات الرؤية في المستقبلية والأوب أرت اقتفاء أثار الحركة أو التحريك.

كانت المستقبلية والأوب ارت أكثر انسجاماً في معطياتها الرؤية مع الطبيعة الديناميكية للثورة، التقنية للقرن العشرين، فالمستقبلية ثوره على النهج الأكاديمي في الفن، ورفضاً لجميع أنواع المحاكاة والتقليد ، ودعوه إلى جماليه جديدة تنسجم مع طبيعة العصر التقنية، عصر اندماج الإنسان بالأشياء ، فليس الجالس منفصلاً عن الكرسي ، وليس القطار السريع منفصلاً عن البيوت التي يجتازها بحركته ، هكذا تداخلت الأشكال في لوحات المستقبلين لكي تعبر عن الحركة ، فالحصان الراكض يصور بعشرين رجل و بحركة تتجسد فيها الديناميكية.

فكانت المستقبلية حال احتفاء بالمدنية الحديثة، و اغفلت الاحتفاء بالإنسان وماضيه الحضاري و التراثي، لقد كانت المستقبلية أكثر التصاقاً بعالم الإله والسرعة في هذا العصر، فإننا في هذا الزمن في حركه بلا توقف بأوجه متعددة ومختلفة، إننا في فيزياء الحركة في جهاز التصوير السينمائي ، كما الحال في الفن المستقبلي وفي تقنيات المحرك ، لذلك انفرد الفنان المستقبلي بالصورة المجزئة إلى أشكال وبمئات الخطوط ، وفي حالة الحركة تتضاعف الأشياء إلى ما لا نهاية ، حتى تختفي معالم الأشياء الساكنة ومن بين ابرز فناني المستقبلية بالا Bella ودوشامب Duchamp لقد أسهما في تكريس القيمة الديناميكية في العمل الفني في المعطيات التالية :

1- جاءت انسجاماً مع الكشف العلمي التقني في هذا العصر.
2- تكريس الإظهارات الحركية ومعالم السرعة وأثرها المغيب لمعالم الثابت.
3- تفكيك الثابت بمعالم الحركة.

أما الحركة في الأب أرت opart ، فهي عبارة عن أوهام بصرية ، فالفنانون قد تناولوا إظهار الحالة الحركية من خلال براعة فنية تختلف من فنان لآخر ، بعضها إظهار الإيهام الحركي المبسط والآخر الايهامات الأكثر تعقيداً ، وهم يطمحون بفنهم الإيهامي إثبات علم المدركات الحسية للرؤية البصرية ، في مستوى التوافق بين سرعة بث الأشكال المتغيرة وممكنات سرعه التلقي للعين البشرية ، مما يشكل ذلك إيهاماً حركياً ، ومن نماذج الانجاز في ذلك نذكر:

1- نماذج تظهر التموج الحركي بإيهام بصري.
2- - نماذج تظهر تزامن التضاد اللوني الذي يستغرق ظهوره لحظه قصيرة على شكل إيهام بصري.
3- النماذج التي تعتمد اللمعان المتزامن ما بين فاتح و معتم لتشكل وهم من قبل الخلايا المدركة في الابصار.
4- النماذج التي تعتمد على تبادل الخلفية بالنماذج.
5- استغلال تنافس العينين والاستفادة من الإهمال النسبي في التلقي لكل عين من اجل وحدة النظر ، بما يسبب حركة إيهاميه.

نموذج عينة التحول (4)

معطيات الرؤية السريالية والدادائية Surealisina and Dada

تعتبر السريالية رفضاً تاماً لكل الأفكار التي يقوم عليها الفن الحديث، إلا إنها تشترك معه في شيء واحد إنها تستمر في الثورة ضد المادية والتي تتصف بها ثقافة القرن العشرين ، تحاول السريالية أن تعود بالفن الحديث إلى الوراء رجوعاً إلى العصور الوسطى ، و ترسي السريالية على مجموعة نقاط هي :

1- التراث القديم من الفن الرومانسي والخيالي الذي يرجع إلى بوش Bosch وبيرانزي Piranesy و ديزيديريو Desiderio.
2- التأثير المباشر للشعراء في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر.
3- تأثر الفنانين الرومانيين، جيورجو و كير يكو Chirico.
4- الاتجاه الحديث في الفن الخيالي لدى كل من كلي وشاجال وهم رواد الحركة الرومانسية الحديثة.
5- كتابات سيجموند فرويدا.
6- رد فعل أسلوبي ضد التكعيبيين والكلاسيكيين والتجريديين في الفن.

و من ناحية أخرى فان السريالية على النقيض من الفن الحديث من وجهتين على الأقل :

- أولاً - يظهر في السريالية الاتجاه نحو تكريس المضمون الأدبي و السرد بوضوح تام.
- ثانياً - يتجنب السرياليين بين بنية البعد التصميمي في العمل الفني.

كما تتجلى العدمية واللاجدية واستبعاد القواعد التقليدية في الفن وصور الحضارة التي عرفها الفن في الغرب منذ عهد الإغريق حتى عصر النهضة ، والسعي أن يكون الفعل لصالح الخيال كي يطل المرء على عالم مدهش ، فصار السريالية أجواء أحلام ومعالم إشباع تنبئنا إن شيئاً ما كان مخبأ وراء المظاهر المألوفة ، أو عكس مزيج من الذكريات المكبوتة فتلك تستطيع أن تحرر المرء من كابوس اليقظة، فالحلم وسيله قويه من وسائل الرؤية العميقة ، لتعكس حالات مقموعات الوعي.

وفي العودة الى المسار التأملي المناهض للواقع المرير في الوعي نلتقي مع التجربة التي أطلق عليها الدادائية.

وكان ذلك عام 1916 في كل من زيوريخ و برلين و باريس ، فجاء هذا الفن ليمثل المقاومة العنيفة لانهيار القيم والتخريب من كارثة الحرب العالمية الأولى، وهو فن يمثل معنى أوسع في تحول الأسلوب الفني من طراز للفن إلى طراز آخر ، وهو فن قد جاء مضاداً لفن التجريد الحديث ، وثوره على المدنية الحديثة الكاذبة ، فبحث الدادائيون في حقل التجريب بواسطة أداة التخريب ذاتها وعن الانتهار بطريقة الاستهتار. وبالرغم من العزم الصادق عند الدادائيين للتقليل من أهمية الفنون والآداب، وقيم العقل ، بالرغم من الهزل والتفاهات التي كانوا يرددونها دائماً ، فقد كان يكمن وراء مرارة مذهب الدادا ذكاء حاد ودعاية أنارت فنانين كثيرين في السنوات التالية.

*وتخلص ما جاءت به الدادائيه بما يلي :

1- كانت الدادائية حركة تجريبية في الرسم و الأدب.
2- جاءت كرد فعل على كوارث الحرب الوضحية.
3- استعمال الدادائية الأشياء اللافنيه.
4- كانت احتجاجاً على الفنون الجمالية المقدسة التقليدية.
5- كانت حركة فنية حانقه يائسة ، كانت سبباً بظهور أعمال فنيه صادمة تعني شيئاً رغم زوال ظروفها.

حتى اتجه الفن الدادائي أخيراً إلى السريالية، ولوان ذلك لم يتم مباشره ، بل طور البعض من الحركة السريالية نفسها ليتغذى بنهج دادائي ، فكان مارسيل دي شامب له تأثير من حين لآخر على الدادائين ، ومن منطلق مهاجمة الجمالية لعالم القرن العشرين، وضاقوا ذرعاً أيضاً بتلك الفئة من الناس التي تقدس الفن كفن دون تفرقه ، و أحال دوشامب الفن إلى ما يسمى بالعمل الجاهز ليحل محل العمل الفني ، وذلك في محاولته الهجوم على الحركة الجمالية في الفن ، وكان الفن يطلق على كل شيء تافه في الحياة العادية وفي أي متجر و في أي غرض، وكان هدف دوشامب من ذلك تماماً هر السخرية المرة وباتت الغرابة مألوفة توحي لنا بعالم مدهش ينبئ عن كارثة وجدانيه.

عينة التحول (5)

معطيات الرؤية التعبيرية :

جاءت التعبيرية بمفهوم التعبير الذاتي للفن أو تعني الإحساسات الفردية في الفن، وكان ما تيس أول من استعمل في مطلع القرن العشرين مصطلح التعبيرية ، وكانت أول إشارة توثيقيه بارتباط مصطلح تعبيريه على النهج الفني الذي اتسمت به مجموعات من الفنانين في ألمانيا في معرض مجموعه من الفنانين في جناح مستقل باسم التعبيرين وهم رفقاء ماتيس في باريس ، إن التنوع الذي اعتمد فيه مزيج من التشبيه و اللا شكلية و بغموض لافت في السنوات المبكرة من القرن العشرين قد شاع في أوساط مجاميع من الفنانين تحت مسميات مثل جماعة الجسر وجماعة الحصان الأزرق في ألمانيا ، كانوا متأثرين بالفنون الأفريقية فضلاً عن تأثرهم بفان جوخ وجوجان منهم أميل تولده وماكس بكشتاين فكانوا عناصر أساسية بهذه الحركة وعملوا معا وكانت أساليبهم متقاربة ، لان مرجعياتهم و مناهجهم واحده إلا إن لكل فنان خصوصية، وتناولت التعبيرية المواضيع الدينية للكتاب المقدس ، ومن ابرز مزايا التعبيرية التشويه و الانحراف في الأوضاع ، أما جماعة الحصان الأزرق فهي ذات طابع رومانسي وتأسست في ميونخ وهي متعارضة نسبيا مع تعبيرية الألمان الشماليين و جماعة الجسر حيث تختلف في مضمون فكري يتعلق بأسرار الطبيعة تأسست من قبل فأسيلي كاند فسكي و فرانس مارك و آخرون .

وتخلص قيم التعبيرية بما يلي :

1- تقوم القيمة التعبيرية على تحريف الطبيعة عن طريق الحد من واقعيه الأشكال بإضفاء الطابع الذاتي عليها.

2- مثلت التعبيرية حياة الناس في النصف الأول من القرن العشرين الذي شهد حربين عالميتين ، حيث المتاعب والاضطرابات النفسية ، حيث النكبات والآلام التي شملت مناطق أوربا.

3- جاءت اتجاه مضاد للحركة الانطباعية.

4- أظهرت معالم الأجسام بأوضاع وتراكيب مبالغ فيها.

5- إظهار حيوية التعبير أشكال الأقنعة في الفن الزمني في أفريقيا.

نتائج البحث:

1- جاءت معطيات الرؤية في فن التشكيل على أنها متوقفة على التفاعل بين العوامل الخارجية - الطبيعة والمجتمع والعوامل الداخلية - النفسية وما ترتب من الآم عن حربين عالمين.

2- كشفت الرؤية في الفن الحديث عن معطيات ديناميكية في الشكل والمضمون و بتحولات متواترة وبتنوع قل نظيرها في الأزمنة القديمة.

3- جاءت الرؤية الفنية في التشكيل بمفهوم جديد للفن، وذلك تجنب التعويل على الحرفة.

4- اعتمدت الرؤية الفنية على الإبداع في محاض جميع المفاصل في التحول والانماء الاسلوبي.

5- اتسمت معطيات الرؤية الفنية الحديثة للفن الأوربي بالنزعة الفردية، واضفاء النزعة الذاتية والفرادة الفنية.

الاستنتاجات:

أولاً - إن الحكم على معطيات الرؤية التشكيلة في الفن الأوربي الحديث جاء للوفاء بتعريف جديد للفن في الجوانب العلمية والفلسفية التي كان لها التأثير في نمو المعطيات الرؤية خلال النصف الأول من القرن العشرين بعد إن تبلورت الجهود التي ظهرت أول الأمر بعوامل شتى موضوعيه وذاتيه <<فرديه>> أدت بريادات تحوليه ، لتكتسب تجنيسها في سرعه لم يعهدها الفن في أي عصر من عصوره الفنية والحضارية . وورد ذلك كما ذكرنا بعوامل شتى نذكر منها تواتر الأحداث وتنوعها من تقلبات سياسية واقتصاديه واجتماعيه وسرعة اتصال وتواصل برابط بين مختلف الشعوب على مستوى المعمورة.

ثانياً - إن الفن الحديث قد انحرف بعد سنة ١٩١٠ ليحقق مكاسب فنيه مبتكرة وبتجارب متطرفة - غير مألوفة، وفي أول العهد بها، ثم تحددت أهدافها واتضح تجنيسها في التداول الفني، وهذا يتطلب بتعاطي ذائقي وفق فهم وتعرف جديد لمعنى الفن وتتبع الخطوات التحول الحداثي.

ثالثاً - إن الفن الحديث وبما نطالع من متغير الرؤية في المعطيات الفنية وهو متغير هائل في الأساليب ينطوي على معنى فني عبقري ضخم أثار الجذب في المشاركة الوجدانية كنتيجة حتمية لديناميكية الحياة في القرن العشرين.

References:

1. Al-Baysouni, M. (2006). *Secrets of Plastic Art* (3 ed.). Cairo: Alam Al-Kutub Publishing, Distribution and Printing.
2. Critical Quarterly. (1979). *Critical Quarterly*, *21*(1), 81-83.
3. Definition of image. (n.d.). Retrieved from http://www.allwords.com
4. Dr. Fatnouri, L. (1957). *Modern Art.* (A. T. Hassan, Trans.) Baghdad : Asaad Press.
5. Fetnouri, L. (1957). *Four Steps Towards Modern Art.* (Z. Hassan, Trans.) Baghdad: Asaad Press.
6. Milla, M. (2005). *Modernity and Postmodernism.* Baghdad: Center for Studies in the Philosophy of Religion.
7. ShanaYader, D. a. (1984). *Psychoanalysis and Art.* (Y. A. Tharwat, Trans.) Iraq: Ministry of Culture and Information.
8. Sheikh, M. Y.-T. (1996). *Approaches in Modernity and Postmodernism* (1 ed.). Beirut: Dar Al-Tali'ah.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Pioneering and Growth of Plastic vision data in Modern Art

Dr. Hadi Nafal Mahdi[1]

The achievements of the art that we know today are questioned due to motives that are contrary to what art knew before, including dramatic artistic transformations, which was called modern art.

Given the magnitude, complexity, and complexity of a topic like this, it was necessary to limit its topic to the origins of the motives for transformations among its first pioneers, and then to examine what resulted from that in terms of visionary data in formation and drawing exclusively, and through exploring that, we learned about the vitality of change from the art of its past.

By investigating the ruling contemporary philosophical concepts and their new standards and cognitive role in contemporary life, since these include new artistic and aesthetic values, it would have been more useful to take them into account in this research to understand the consistency between thought and art in the current era, including the motives for modernization as an approach at the hands of the first pioneers. In terms of the innovative methods, they created in the contemporary artistic experience.

Keywords: leadership, plastic vision, modern art.

[1] **Al-Farabi University College.**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1204

تجليات الأنوثة في رسومات محمود فهمي

م. ياسر إبراهيم حمادي[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 16/7/2023 Date of acceptance: 15/8/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يعنى هذا البحث الموسوم تجليات الأنوثة في رسومات محمود فهمي بدراسة ورصد الحضور والكيفية التي مثلت بها المرأة في رسومات الفنان محمود فهمي. من خلال رسومات الفنان العراقي المغترب محمود فهمي في إبراز مظاهر الجمال للمرأة والتي تشكل صفة شكلية تظهر من خلال الجسد ويصورها فهمي في أجواء من الواقعية تارةً والواقعية السحرية تارةً أخرى، إذ يتكون البحث من أربعة فصول جاء الفصل الأول المتمثل بالإطار المنهجي والذي تناولنا فيه مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي: هل ظهرت الأنوثة في رسومات الفنان محمود فهمي؟ وتأتي أهمية البحث كونه يسلط الضوء على تجليات الأنوثة في رسوم هذا الفنان.

وتناول الإطار النظري مبحثين، الأول يتحدث عن مفهوم الأنوثة والأنثى في الفنون القديمة والمعاصرة، والمبحث الثاني تناول الفنان محمود فهمي وأسلوبه الفني مع الخروج بمؤشرات لهذا الإطار النظري، وضمت إجراءات البحث مجتمع البحث وعينات البحث وأداته، واتبعنا المنهج الوصفي التحليلي في تحليل ثلاثة نماذج مختارة بقصدية من رسوم الفنان وختم البحث بالنتائج والاستنتاجات ومنها:

1. جسد المرأة وأنوثتها هو الملهم الأول وأساساً لمحور العمل وهو بطل القصة وملهمها للموضوعات الفنية للفنان محمود فهمي.
2. التراث والانتماء والأصالة والمكان والأحياء صفة مهمة للفنان محمود فهمي.
3. بالإضافة إلى الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات للوصول إلى هدف البحث وهو التعرف على تجليات الأنوثة في رسومات محمود فهمي.

الكلمات المفتاحية: تجليات، الأنوثة، محمود فهمي.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: شكلت المرأة مركزاً مهماً وكبيراً في المجتمعات البشرية وديمومتها لما تملكه من ادوار فعالة ساهمت في بناء الحضارات الانسانية عموما، وقد انعكس هذا الدور المهم في الفنون على صعيد الانتاج او التمثيل اذ شكلت مركزا مهما بفضل مجموعة سماتها الشكلية (الجسد، الملابس، الاكسسوارات) التي تبرز جمالها وانوثتها فكانت بذلك عنصر جذب واثارة جمالية، سعى الفن منذ القدم وبكل صوره وقنواته لاستغلال هذا الموضوع، ففي حضارة الرافدين كان للمرأة حضور في ارتبط بأفكار وعقائد المجتمع آنذاك فشكلت اولى

[1] جامعة الموصل/ كلية الفنون الجميلة.

الصور لأشكال (الالهة الام) الذي يبرز فيها التأكيد والمبالغة على عناصر الانوثة والولادة والخصب، فضلا عن حضورها في فنون مصر القديمة بالتركيز على الفساتين المطرزة لأضافه عناصر جمالية جديدة تعزز قيم الجمال الانثوي، كذلك في فنونالحضارات اللاحقة ظهرت بصورة جلية في التماثيل الإغريقية والرومانية وكذلك في رسومات عصر النهضة الإيطالي والمدارس اللاحقة الكلاسيكية والواقعية، وحتى الاتجاهات المعاصرة في الفن العالمي وكذلك في الفن العراقي المعاصر؛ وهنا سنقوم بتحديد مشكلة بحثنا هذا من خلال طرح سؤال: هل ظهرت الأنوثة في رسومات الفنان محمود فهمي؟

أهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية البحث كونه دراسة تلقي الضوء على تجليات الأنوثة في رسومات الفنان العراقي محمود فهمي، وذلك من خلال دراسة أعماله الفنية التي تظهر فيها المرأة بوضعيات ومشاهد متنوعة تبرز جمالها الفائق وانعكاسه بصورة ايجابية على جمالية اعمال الفنان بأسلوبه الفني المتفرد.

أما الحاجة إليه فتكمن في:

1- يمكن أن يشكل هذا البحث إضافة علمية تغني المكتبات والمؤسسات الفنية.

2- قد يساهم ويفيد كلاً من النقاد والدارسين والباحثين وطلبة المعاهد والكليات المتخصصة بدراسة الفن.

3- وقد وجد الباحث أن هناك ضرورة لهذه الدراسة في معالجة وتسليط الضوء على الجوانب التي تثير الفنان كمظاهر الجمال والأنوثة والعناصر البيولوجية والجسدية في جسم المرأة.

هدف البحث: التعرّف على تجليات الأنوثة في رسومات محمود فهمي.

حدود البحث: الحد الزماني: 2018 -2022. الحد المكاني: العراق – كندا. الحد الموضوعي: تجليات الأنوثة في رسومات محمود فهمي.

تحديد المصطلحات

التجليات: لغة: "تجليات جمع تجلٍّ، ويقال: تجلى يتجلى تجلياً وهو متجلٍ، والمفعول متجلىً وتجلى الأمر، انكشف واتضح وبدا للعيان (والنهار إذا تجلّى)" (Mukhtar, 2008, p. 388).

التجليات اصطلاحاً: "تجلي الحقيقية: ظهورها وانكشافها، والتجليات في الفلسفة والتصوف ما ينكشف للقلوب من أسرار وأنوار للعيون فالتجلي عند النصارى هو إشراق بهاء المسيح بوجهه الذي أضاء كالشمس وثيابه التي صارت بيضاء نورانية يوم صعد مع بعض تلاميذه إلى جبل (تابور)" (Gibran, 1992, p. 195).

التجليات إجرائياً: يمكن لنا أن نعرف التجليات في الفن بقولنا: ظهور آثار معينة بصورة واضحة، وظهور عناصر الأنوثة في أعمال محمود فهمي له الأثر الواضح على أسلوبه الفني وطريقته في إبراز هذه المظاهر التي تعزز من الجمال الشكلي والروحي.

الأنوثة لغة: جاء في لسان العرب: "التأنيث: خلاف التذكير: يقال هذه امرأة أنثى، إذا مُدِحَت بأنها كاملة من النساء" (IbnManzoor, 2003, p. 146)، وذهب ابن فارس بالقول: "سميت أنثى من البلد الأنيث، وقيل أن المرأة أليَنُ من الرجل وسميت أنثى لينها". ويقال: " سيفٌ (أنيثُ) الحديد إذا كانت حديدته أنثى أي كانت حديدته لينة وهو السيف الذي ليس بقاطع" (Ibn Faris, 1979, p. 144).

الأنوثة **إجرائياً**: هي مجموعة من المظاهر والصفات التي تميز المرأة عن الرجل وتبعث النشوة والجمال في الجنس الآخر بغريزة الفطرة ولها مقومات تختلف من امرأة لأخرى وتشكل مركز اثارة وجذب للرجل تحديداً.

الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الأنوثة

ورد في القرآن الكريم في عدة مواضع ومنها قوله سبحانه وتعالى: (وأنه خلق الزوجين الذكر والأنثى)(سورة النجم:الآية45)، وفي سورة آل عمران: (وليس الذكر كالأنثى)(سورة آل عمران: الآية36)، وكذلك في سورة الشورى: (يهب لمن يشاء إناثا ويهب لمن يشاء الذكور)(سورة الشورى: الآية49).

إذ أخذت الأنوثة عدداً من المفاهيم على اعتبارها تقترن بصفة المرأة التي تختلف عن الرجل في كثير من الأمور البيولوجية وحتى ثقافية فقد ذهب جوليا كرستيفا بالقول: "أن مصطلح (الأنوثة feminte) مفهوم خلقته بنية الفكر الأبوي في تقنيتها بعلاقات القوة الاجتماعية؛ وهو مفهوم يضع المرأة في مكان هامشي ضمن منظومة علاقات القوة الرمزية في المجتمع الأبوي" (Hajji, 2013, p. 20). والأنوثة في فكر ابن عربي هي: "جوهر وليس صفة ولا يكتمل معناها إلّا بتمازجها مع العقل والروح وعندما يجتمع الثلاثة في مقام الأنوثة، والجمال والأخلاق" (Barada, 2008, p. 13).

أما نوال السعداوي فتقول: "وقد اتضح أن أول وأهم عامل يحدد إحساس الشخص كونه ذكراً أم أنثى، هو نظرة الأسرة أو من حوله إليه كذكر أو أنثى مؤكدة أن العوامل الاجتماعية والثقافية والتربوية تحدد أنوثة المرأة وذكورة الرجل" (Al-Saadawi, 1974, p. 79).

أما الأنوثة بنظر عبد الله محمد الغذامي هي: "مجموعة من صفات وحالات، إذا يمثلها الجسد النسوي فهو مؤنث، وإلّا فهو خارج الأنوثة" (Al-Ghadami, 1998, p. 57). وكذلك يقول: "المرأة ليست دائماً أنثى" (Al-Ghadami, 1998, p. 57). والأنثى ما ينعت بالأنيث، أي بالليونة والسهولة والجود، والأنوثة دالة على الانفعال والتنوع وهي اللطف والرضا وهي المكمل والذي يحقن صفة التكامل مع الذكورة (Barada, 2008, p. 13).

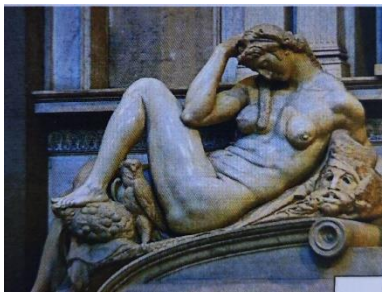
الأنثى في الفنون القديمة:

ظهرت الأشكال البشرية في المراكز الحضارية لوادي الرافدين منذ الألف السادس ق. م فحست الأنوثة بحالة الحمل والولادة والمبالغة في الاعطاء الأنثوية برمزية تجسد العطاء والخصب (Sahib, 2014, p. 17). أما في اليونان حست الأنوثة بالشكل البشري الواقعي؛ الذي كان متجهاً نحو الكمال الجسماني والتشريح الدقيق والمعبر عن جسد أنثوي مثالي (Matar, 1998, p. 133).

إذ قام النحات براكسيتيليس بتصوير الشكل البشري الكامل العاري للأنثى في تمثاله لأفروديت ربة الحب والجمال، ويظهرها بشكلها الأنثوي المثير بصيغته الجمالية للأنثى مع الابتسامة المرسومة بلطافة فوق شفتها المفتوحتين ونظرات العيون الذائبة والبراقة التي تنم عن السعادة والجمال (Zechter, 1987, p. 368).

ومن جهة أخرى صور الفن المسيحي الإنسان وخاصة المرأة بطبعتها البشرية بلوحات الفسيفساء والمواضع الدينية والدنيوية المستقاة من العهد القديم والجديد أيقونية محافظة مع إخفاء الجسد والأنوثة تحت الملابس ذات الطيات (Allam, 2005, p. 85).

"وفي عصر النهضة الإيطالي شهد الجسم البشري المثالي المستوحى من المواضع الإغريقية كما في لوحة ولادة فينوس للفنان بوتشيلي (Sandro Botticellie 1445-1510م) تجسيد الأنوثة بقامة كطويلة وسيقان طويلة وظهر المرأة العارية المتفجرة بالأنوثة ذات الشعر الذهبي اللون والبشرة الفاتحة" (Allam, 2005, p. 78).



على عكس النحات مايكل أنجلو في تجسيده للشكل الأنثوي الذي أظهره ببنية عضلية مقاربة لبنية الرجل وخاصة في منطقة الذراع فيفتقد الجسد الأنثوي جزءاً كبيراً من الأنوثة في أعماله وتلا ذلك في عصر الباروك في القرن السابع عشر الذي سار على خطى عصر النهضة في التشريح والتفاصيل الممتلئ بالتفاصيل المثيرة في إظهار الأنوثة بصور متعددة واستعراض الجسد (Dixon, 2018, p. 194).

ويرى الباحث أن الأنوثة مرت بمراحل رمزية ومعبرة وتطورت مع الزمن كانت المرأة مادتها الرئيسية والمعبرة عنها بمعيار الجمال المتوائمة مع كل عصر وزمان بمضمونها البيولوجية والجمالية.

الأنثى في الفنون المعاصرة:

وفي الفنون الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر ظهرت مواضيع الحياة اليومية للأشكال البشرية وخاصةً في المدرسة الانطباعية من أعمال مانيه في لوحته الشهيرة (غداء على العشب) والتي أثارت سخرية الجماهير وهي تجسد امرأة عارية مع رجال من النبلاء بمظاهر الأنوثة المفعمة بالجمال (Murad, 2005, p. 8).

"وصور رينوار الأنوثة في لوحته الشهيرة (المستحمات) نساء عاريات شابات نضرات الأجساد مليئة برفاهية العيش وكأن البشرة مصنوعة من ورق الورد" (Mueller, 1988, p. 33).

"وتنوع تناول الأنوثة في الفن المعاصر الحديث في كل الاتجاهات والحركات الفنية فالتعبيرية لدى موديلياني أخذت الأشكال البشرية والأنثوية نزعة التجريد والامتداد في الطول، إذ ركن إلى الأنوثة في لوحته (عارية على كرسي كبير) وأظهر التغير الداخلي" (Dixon, 2018, p. 90).

وفي التكعيبية لدى بيكاسو صورت الأنثى بأسلوب الجسم البشري المسطح كما في لوحة (آنسات أفنيون) لخمسة من الفتيات الشبه عاريات بطريقة أكثر تجريداً لكنها عبرت عن الأنوثة من خلال إبراز تفاصيل الجسد الأنثوي (Allam, 2005, p. 143).

واستخدم الجسم البشري وخاصةً الأنثى في التعبير عن العقل الباطن واللاوعي وظهر ذلك لدى السرياليين الذين أخذوا الشكل البشري الواقعي وصوره في جو فوق الواقع من خلال الحلم، متأثرين بنظرية التحليل النفسي لدى فرويد (Murad, 2005, p. 123).

"فالسريالية تنتج من الشكل البشري مواضيع عدة وبما أنها متصلة بآراء فرويد؛ فلابد لها من أن تكون متصلة بالإثارة الجنسية والدوافع الدفينة لإظهار الغرائز البشرية المكبوتة وتظهر في لوحة (العذراء الشابة) للفنان سلفادور دالي مثل الجسد الأنثوي بوقفة جمالية وإظهاره لمفاتن هذه المرأة الشقراء بصفاتها الأنثوية المبالغ فيها والمثيرة للنشوة" (Dabdoub, 2021, p. 82).

وتلى ذلك في استعراض الجسد من خلال فن الجسد (Body Art) من فروع الفن المفاهيمي والذي أخذ الجسد وخاصة جسد المرأة مادة له من خلال الرسم عليه أو وضع التأثيرات الخارجية من وشم أو أدوات وكانت الأنثى هي المادة الفاعلة في استعراض هكذا تيارات حداثية معاصرة في إبراز الجوانب الأنثوية لجسد المرأة (Dabdoub, 2021, p. 87).

ويرى الباحث أن الأنثى حاضرة في الأعمال مهما تغيرت الأساليب والاتجاهات فهي الملهم الأول للفنان والشيء الجميل بصفاته الملفتة للنظر والمعبرة عن كل شيء راقٍ ورقيق.

المبحث الثاني: محمود فهمي* الإنسان والفنان

هذا الرسام العراقي من المدرسة الواقعية التي تميل إلى الواقعية السحرية في بعض من مراحل حياة هذا الفنان وتارةً إلى الرومانتك الذي يجسد جمال الطبيعة والحدائق والأزقة، مع حضور ملفت للأصالة والانتماء للمكان والبلد، وأحياء عراقية بغدادية ذات قصص سردية للطفولة للحياة البغدادية، هذا الإنسان الذي درس الواقعية على أصولها في روسيا المفعمة بالانبهار البصري والمشحونة بالألوان والجرأة من أوربا الشرقية.

ومع التحول الذي مر به الفنان في الانتقال في المرحلة الأخرى إلى العيش في الغرب وتحديداً في كندا والذي تم دمج بين المدرستين الشرقية القائمة على التقنية الفنية والغربية الكلاسيكية مع الموروث الداخلي من العراق والتي أنتجت فناً ذا أصالة قائمة على الرقي يحمل عناصر الانتماء والعمق التراثي بألوان مفعمة

* فنان عراقي من مواليد بابل 1962م، درس الرسم في روسيا وأوكرانيا، انتقل إلى النرويج ودرس الرسم والتخطيط، ثم انتقل إلى الإمارات ومارس التدريس للفن في ثقافة الطفل، وانتقل إلى كندا، يتميز بأسلوب الواقعية السحرية والرومانتك. بناءً على مكالمة هاتفية بيني وبين الفنان في يوم الخميس الموافق 2023/2/16، الساعة العاشرة والنصف صباحاً.

بالجمال والتي تحاكي جميلات بغداد بحضور جسدي أنثوي على سطوح الأبنية البغدادية ومع وجود النهر والشوارع والطيور، إن أعمال محمود فهمي تدعونا إلى الاسترسال في التفكير عن ماهية المدينة، والمرأة بأبهى صورها وجمالها الذاتي والموضوعي والتي تحمل أنوثة والتي تصور الشرق بصورته الحقيقية لا كما صورها الاستشراق الغربي بالجارية الكسولة تحت سلطة سيدها والمستلقية في البلاط والعبث (Al-Azzawi, 2022, p. 25).

أسلوبه الفني:

هذا الفنان العراقي من المدرسة الواقعية السحرية والتي تأخذ الواقع بأسلوب يركز على إبراز المكان والرومانتك في إبراز جمال الحدائق وجمال المدينة، مع طريقة أخرى للواقعية الغنائية المفرحة والتي تكون مشبعة بالألوان وعادةً ما يكون بطل هذه القصة امرأة هي التي تشكل عنصر السيادة في اللوحة. ويستخدم الفنان في رسمه للأعمال تقنية (alla prima) وهو أسلوب الطلاء المباشر، يتم وضع لون الطلاء وهو مبلل دون ترك الطبقات السابقة جافة وهو مصطلح بالإيطالية بمعنى (المحاولة الأولى) ويتم الانتهاء من اللوحة التي تم انشاؤها في هذا النهج في جلسة واحدة (Dan, 2023).

ويضع محمود فهمي المرأة في اللوحة وهي البطلة في المدينة أو الحي السكني أو قرب دجلة بأسلوب مغاير خارج عن المألوف مع استعراض للأنوثة الجميلة بعمر العشرينات مع نقاوة الجمال الطبيعي بعذوبته وبساطته العفوية، إذ يدع المتلقي يفسر ويقرن العمل بأنفتاح القراءة والتأويل من شخص لآخر. وكان أسلوبه الفني قد مر بتحولات من الواقعية إلى الرومانتك إلى استعراض الرموز التاريخية والمناسبات الوطنية التي تمثل عناصر الأصالة والانتماء للمكان.

وقد جسد فهمي الأنوثة من خلال خواتين بغداد وهي شخصية المرأة البغدادية الخاتون التي تكون ممتلئة بالحياة والأنوثة والجمال، وهي تشكل حضوراً وجدانياً للأمومة والحب والعائلة والوطن، والأيام الجميلة والأمل وهي تحمل لغة بصرية هي لغة المدينة والشرفات والسطوح التي تعتليها المرأة في جو مشرق وهنا جميلات بغداد ذات الحضور الجسدي الأنثوي على السطح تارة وهي تبرد حرارة قدميها في مياه نهر دجلة الفيروزي اللون (Al-Azzawi, 2022, p. 30)..

ويرى الباحث أن الفنان محمود فهمي قد جسد بأسلوبه الفني فكرة الانتماء من خلال الانتماء إلى المكان وأصالة الأحداث مع استعراض للمدينة والمرأة ذات الأنوثة الجميلة والعفوية مع أسلوبه اللوني الذي يركز على الضوء مع الظل كقيمة تكاملية بتقنية ومهارة عالية.

مؤشرات الإطار النظري:

1- الأنوثة عبر التاريخ كانت لها صفة مميزة وفاعلة في المجتمع وهي الشيء الجميل والفاعل والمؤثر.

2- الأنوثة كانت حاضرة في أنواع الفنون كافة وهي الملهم الأول للفنان ومادته الأساسية والتعبيرية على مدى التاريخ.

3- للأنوثة صفة رمزية معبرة عن أشكال منذ العصور الأولى في الفن وكانت مثلاً للآهة الإغريقية القديمة بواقعية معبرة.

4- للأنوثة حضور رمزي وتجريدي في الفن المعاصر والاتجاهات المعاصرة.

إجراءات البحث

مجتمع البحث: من خلال البحث والتقصي والاطلاع فيما هو متوفر في الكتب والمجلات والشبكة العنكبوتية من مواقع التواصل الاجتماعية في أعمال الفنان محمود فهمي وجد الباحث أعمالاً للفنان بلغت 30 عملاً تمثل مجتمع البحث.

عينة **البحث:** لتحقيق هدف البحث اختار الباحث ثلاثة أعمال بطريقة قصدية لغرض الدراسة والتحليل ومن مجتمع البحث الكلي وفق المسوغات الآتية:

1- تقع ضمن الحدود الزمانية للبحث.
2- تتوافر فيها العناصر المسهمة من الأنوثة.
3- تنوع الأسلوب والطرح.

أداة البحث: من أجل تحقيق هدف البحث في الوصول إلى مظاهر الأنوثة في رسومات محمود فهمي أفاد الباحث من الإطار النظري وما أسفر عنه من مؤشرات في بناء بنود التحليل وإبراز عناصر الأنوثة.

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل نماذج عينات البحث.

تحليل نماذج عينة البحث:

نموذج رقم (1)

اسم العمل: فتاة.

القياس: 76×76 سم.

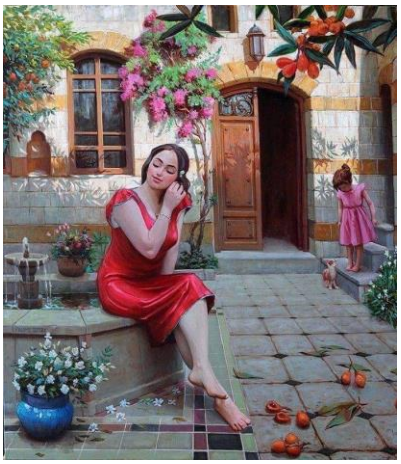
الخامة: زيت على كانفاس.

السنة: 2018

العائدية: مقتنيات خاصة.

لوحة مربعة الشكل واقعية تجسد امرأة تجلس على سرير نوم ترتدي فستاناً أحمراً قصير وهي تلبس قلادة في عنقها بحركة جميلة إذ جسد الفنان محمود فهمي هذا المشهد بواقعية وبألوان غنائية جعلت المرأة هي محور العمل وعنصر السيادة في اللوحة وكونها ترتدي فستان بلون حار يجعلها محطة النظر الرئيسية في العمل مع دراسة للضوء الساقط على جسد المرأة وملابسها والسرير جعل منها مركزاً مهماً لنظر المتلقي علاوة على تجسيد وإبراز مظاهر الأنوثة في جسد هذه المرأة من إبراز السيقان والأيدي والشعر وتناغمها مع اللون الأحمر وهنا جعل محمود فهمي الفتاة تجلس على سرير بهذه الحركة .

إن القلادة ذات الحجر الأخضر جعلت المشهد والجسد بحركة ايقاعية مع إبراز جمال الجسد المعبر الحقيقي للأنوثة لدى المرأة ببشرة بيضاء معبرة عن روح **وجمال** وأنوثة المرأة فقد نجح محمود فهمي باستدعاء كل مظاهر الأنوثة البريئة وغير الخادشة للحياء وبكل عناصرها الجمالية والمعبرة من خلال عمل محكم جمالي واقعي.



نموذج رقم (2)

اسم العمل: هذه دمشق.

القياس: 141×127 سم.

الخامة: زيت على كانفاس.

السنة: 2021 م

العائدية: مقتنيات خاصة.

لوحة شبه مربعة تجسد مشهداً لفتاة تجلس في إيوان دمشقي تراثي على دكة نافورة الماء وهي امرأة دمشقية ترتدي فستاناً أحمراً وهي تمسك أحد أقراط أذنها بحركة عفوية جميلة ذات تعبير ملفت للنظر بجمالها وأنوثتها الأخاذة وبشرتها البيضاء تحيطها الزهور وأشهرها ياسمين الشام الزهرة الدمشقية الأشهر مع أجواء من التراث الشامي وتقف خلفها فتاة صغيرة تنظر إلى قطة إذ صور محمود فهمي المكان بواقعية غنائية معبرة من خلال الألوان النابضة بالحياة مستعرضاً جمال وأنوثة المرأة الشامية بسحنتها الجميلة وبتعابير الوجه المائلة إلى البراءة والجمال. إن وضع المرأة في مقدمة اللوحة جعل منها مركزاً مهماً وعنصر سيادة في تكوين العمل بالإضافة إلى الفستان الأحمر الجذاب الملفت والمعزز لصفات الأنوثة، كذلك جَعْلُ المرأة حافية القدمين شيء يزيد من إبراز عناصر ومظاهر الأنوثة والجمال إذ صور فهمي مشهداً واقعياً معبراً ابطاله الرقة والعذوبة وألوانه البهجة والسرور ربما كانت الشام محطة مهمة في أسفار فهمي يخلدها في أعماله الواقعية وهنا يدخل في الواقعية التسجيلية التي بطلتها امرأة دمشقية بأجواء شامية وعناصر كانت المرأة هي الملهم .

نموذج رقم (3)

اسم العمل: وفيقة خاتون.

القياس: 120×140 سم.

الخامة: زيت على كانفاس.

السنة: 2022 م

العائدية: مقتنيات خاصة.

لوحة مربعة الشكل تجسد قصة حب لامرأة تدعى وفيقة خاتون من أحد عوائل البصرة المعروفة والذي وقع في حبها رجل من دولة الكويت، فقد صور فهمي المشهد بطريقة أشبه ما يكون بالواقعية السحرية وقد وضع المرأة وهي تجلس في مقدمة الجسر وترتدي عباءة وفستاناً أصفراً وحجمها كبير نسبةً إلى المدينة وكأنها عملاقة وهي تدلي إحدى رجلها في النهر الذي فيه زوارق ومن خلفها مشهدٌ لمدينة البصرة الجميلة بأجواء تراثية في خمسينيات القرن العشرين، إذ صور فهمي عناصر العمل بواقعية غنائية سحرية معبرة عن قلب الحدث ألا وهي وفيقة خاتون المرأة الجميلة المتفجرة أنوثة وجمال وهي وسط اللوحة المفعمة بالألوان بالإضافة إلى حركة وفيقة خاتون وهي تضع يدها اليسرى خلف

رأسها وتثني رجلها اليمنى واليسرى في الماء وهي ترتدي الحلي الذهبية من أساور وقلادة وخلخال وبشرة بيضاء ولون الفستان الحار .

لقد نجح محمود فهمي في استعراض وتصوير هذه القصة بإيقاع وجداني عناصره اللون والتركيب والحركة وبأسلوب تقني وجمالي مخالف للطرق التقليدية في التشكيل الواقعي للأعمال الفنية للبحث. إن استخدام عناصر واقعية بأجواء سحرية فنتازية جعل العمل يرتقي إلى مصافي الجمال وجعله يحمل مقومات العمل العالمي ويكون مادة دسمة للمتلقي الباحث عن مواطن الجمال الرومانسي.

النتائج

1- جسد المرأة والأنوثة هو الملهم الأول وأساس لمحور العمل وهي بطل القصة وملهم لموضوعاته الفنية كما في نموذج (1) و (2) و (3).

2- التراث والانتماء والأصل والمكان والأحياء صفة في أعمال محمود فهمي كما في نموذج رقم (3).

3- عرض محمود فهمي الأنوثة بطريقة لم تخدش الحياء وبصورة معبرة وعفوية وتحمل القيم الجمالية للأنوثة الحقيقية كما في نموذج رقم (1) و (2) و (3).

4- اللون الحار المتمثل باللون الأحمر والأصفر حاضرٌ في بطلات أعمال محمود فهمي وهو عنصر إشارة للأنوثة كما في نموذج رقم (1) و (2) و (3).

5- حركة المرأة في أغلب أعمال فهمي لم تكون جامدة بل حملت إيحاءً حركياً وجمالياً وهذه الحركة تعزز إبراز عناصر الأنوثة في المرأة كما في نموذج رقم (1) و (2) و (3).

6- أغلب أعمال محمود فهمي هي واقعية كما في نموذج رقم (1) و (2) بواقعية سحرية كما في نموذج رقم (3).

7- أغلب فتيات محمود فهمي يرتدين الحلي وببشرة بيضاء وشعر عفوي وهذه عناصر مهمة في إبراز الأنوثة لدى المرأة كما في نموذج رقم (1) و (2) و (3).

8- مظاهر الأنوثة ظهرت في أعمال فهمي بطريقة ليست مبالغاً فيها ولكن مدروسة بعناية وتأمل وجمال كما في نموذج رقم (1) و (2) و (3).

الاستنتاجات:

1- إن اختيار جسد المرأة بطريقة مميزة كان له الفضل في إبراز عناصر الأنوثة وهو المعبر الحقيقي والواضح عن الأنوثة الجمالية.

2- الفنان الحقيقي هو الذي ينطلق من الانتماء والأصالة والتراث وهو الذي يصل إلى العالمية بدون تكلف وهذا ما فعله فهمي.

3- لقد راعى محمود فهمي المتلقي واحترمه في عرض عناصر ومواطن أنوثة المرأة بطريقة لن تخدش الحياء وتحترم المتلقي.

4- الألوان الحارة مثيرة للانتباه وهي التي تشد نظر المتلقي وتتناغم مع جسد المرأة في إبراز مواطن الأنوثة والجمال.

5- الحركة والحلي عناصر ظلت المرأة تتحلى بها على مدى التاريخ في إبراز أنوثتها وقد نجح فهمي في تصوير هذه الحركات والإيقاعات الأنثوية الجمالية.

التوصيات: في ضوء هذه الدراسة وما أسفر عنها من نتائج واستنتاجات، يوصي الباحث بما يأتي:

1- إنشاء مراكز تعنى بالفنانين العراقيين المغتربين الذين يحملون الانتماء والأصالة والعراق في أعمالهم وطروحاتهم الفنية، والتوعية بهذا الفنان وطباعة أعماله والتعريف به من قبل المؤسسات الحكومية.

المقترحات: استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث دراسة بعنوان:

المقاربات الجمالية بين الواقعية السحرية في الأدب والفن التشكيلي. (غابرييل غارسيا ماركيز ومحمود فهمي أنموذجاً).

References:

1. Al-Araji, N .(1997) .*The Voice of the Female* .Damascus: Dar Al-Ahali.
2. Al-Azzawi, M .(2022) .*Iraqi Mahmoud Fahmy celebrates the sisters of Baghdad in a virtual exhibition* .London: Al-Arab newspaper.
3. Al-Ghadami, A .(1998) .*The Culture of Illusion (Approaches to Women, the Body, and Language)* .Beirut: The Arab Cultural Center.
4. Allam, N .(2005) .*Allam: Neamat Ismail: Art of the Middle East in the Hellenistic, Christian, and Sasanian Periods* .Cairo: Dar Al-Maarif.
5. Al-Saadawi, N .(1974) .*The Female is the Origin* .Cairo: The Arab Institute for Studies and Publishing.
6. Barada, F .(2008) .*Femininity in the Thought of Ibn Arabi* .Beirut: Dar Al Saqi.
7. Dabdoub, A .(2021) .*Aesthetic Approaches to the Human Form between Art and Plastic Medicine* .Basra: University of Basra, Plastic Arts, unpublished master's thesis.
8. Dan, S .(13 2 ,2023) .*Alla Prima (wet on wet) Painting Tips* .Retrieved from www.drwpaintacademy.com.
9. Dixon, A .(2018) .*Art The Definitive Visual Guide* .USA: B.D.
10. Gibran, M .(1992) .*Al-Raed, a modern linguistic dictionary* .Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
11. Hajji, K .(2013) .*The Arab Women's Displacement between the Case and the Formation, Visions (Fadila Farouk) as a Model* .Mouloud Mamari University - Tizi Ouzou, Master Thesis.
12. Ibn Faris .(1979) .*Standards of Language* .Beirut: Dar Al-Fikr.

13. IbnManzoor, M.-F .(2003) .*Lisan Al-Arab* .Beirut: Dar Sader for Printing and Publishing.
14. Matar, A .(1998) .*The Philosophy of Beauty, Its Signs and Doctrines* .Cairo: Dar Qabbah for Printing, Publishing and Distribution.
15. Mueller, J .(1988) .*One Hundred Years of Modern Art*) .F. Khalil, Trans (.Baghdad: Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing.
16. Mukhtar, A .(2008) .*The Contemporary Arabic Language Dictionary* .Beirut: World of Books.
17. Murad, T .(2005) .*Impressionism and the Dialogue of Vision, Encyclopedia of Artistic Schools of Painting* .Beirut: University Rateb House.
18. Sahib, Z .(2014) .*The Kingdom of Art a Study in Iraqi Civilization* .Beirut: Dar Al-Jawahiry for Printing, Publishing and Distribution.
19. Zechter, G .(1987) .*An Introduction to Greek Art*) .J. Al-Harami, Trans (.Damascus: Dar Amani for Printing, Publishing and Distribution.

Manifestations of femininity in Mahmoud Fahmy's drawings

Lecturer. Yasir Ibrahim Hummadi[1]

Abstract

This tagged research deals with the manifestations of femininity in Mahmoud Fahmy's drawings by studying and monitoring the presence and how women were represented in the drawings of the artist Mahmoud Fahmy. Through the drawings of the expatriate Iraqi artist, Mahmoud Fahmy, in highlighting the manifestations of beauty for women, which constitute a formal characteristic that appears through the body, and Fahmy depicts it in an atmosphere of realism at times and magical realism at other times, as the research consists of four chapters. Through the following question: Did femininity appear in the drawings of the artist Mahmoud Fahmy? The importance of the research is that it sheds light on the manifestations of femininity in the drawings of this artist.

The theoretical framework dealt with two sections, the first talks about the concept of femininity and the female in the ancient and contemporary arts, and the second section dealt with the artist Mahmoud Fahmy and his artistic style while coming up with indicators for this theoretical framework. From the artist's drawings, and the research concluded with the results and conclusions, including:

1. The woman's body and her femininity is the primary inspiration and basis for the focus of the work. It is the hero of the story and its inspiration for the artistic themes of the artist Mahmoud Fahmy.
2. Heritage, belonging, originality, place and neighborhoods are important characteristics of the artist Mahmoud Fahmy.
3. In addition to the conclusions, recommendations and proposals to reach the goal of the research, which is to identify the manifestations of femininity in Mahmoud Fahmy's drawings.

Keywords: manifestations, femininity, Mahmoud Fahmy.

[1] **University of Mosul/ College of Fine Arts.**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1172

مدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال (SOS) في الأردن[1]

أ. د. يحيى سليم سليمان عيسى [2]

أ. د. نضال محمود نصيرات [3]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 21/5/2023 Date of acceptance: 1/6/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يهدف البحث إلى التعرف على مدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال في الأردن، والمنهجيات التي تعتمدها الفنون المسرحية والموسيقية لتحقيق ذلك، ومن ثم التأكيد بأن للفنون المسرحية والموسيقية أثر في تحسين نفسيّة نزلاء قرى الأطفال في الأردن، وذلك من خلال مراجعة النظريات والآراء التي تتناول الموضوع من وجهة نظر علمية مثبتة من بالتجارب والخبرات، وجاءت الحدود الزمنية للبحث في الفترة الواقعة مابين (2019 -2020)، أما الحدود المكانية فجاءت ضمن قرى أطفال (sos) في الأردن. وتتمثل أهمية البحث في توفير إطار مرجعي للباحثين والمختصين في علاج المشكلات النفسية للأطفال باستخدام الفنون، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي والموسيقي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد وملحنين ومطربين ...الخ ، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالفنون المسرحية والموسيقية وبالعلوم النفسية والتربوية.

الكلمات المفتاحية: العلاج النفسي، العلاج بالفن، السايكودراما.

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

إن العلاج بالفنون المسرحية والموسيقية هو أحد أهم الوسائل التي تسهم في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى الاطفال، ولهذا الجانب أهمية في بناء وعي تربوي وخيالي وإبداعي لدى الطفل، وقد عبرت الفنون الموجهة للأطفال عن دلالات نفسية جمعت بين ما هو معرفي وإدراكي، لتشكل بذلك وسيلة أساسية من ضروريات الحياة من شأنها أن تساعد الطفل على أن يسمو بشخصيته وأن يعيش حياته بطريقة أكثر فعالية.

وفي ظل وجود أطفال نزلاء في قرى الأطفال (SOS) في الأردن والذين يعدون من مكونات المنظومة المجتمعية، فقد لاحظ الباحثان أنه يستوجب الوقوف على بعض المشكلات التي يعاني منها هؤلاء الأطفال كونهم فئة محرومين أسريا ويحتاجون الى رعاية خاصة من قبل المؤسسات المتخصصة في هذا الشأن،

[1]. أنجز هذا البحث بدعم من عمادة البحث العلمي في الجامعة الاردنية.

[2]- قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية.

[3]- قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية.

ومحاولة تشخيص بعض الحالات من خلال أخصائي نفسي، ومن ثم محاولة معرفة مساهمة الفنون المسرحية والموسيقيةفي تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها ومعرفة أثر ذلك على الطفل،ولهذا جاءت هذه الدراسة للتعرف على هذه الحالات ومن ثم تقديم مقترحات وحلول مناسبة مبنية على أسس علمية، من خلال الإجابة عن أسئلة الدراسة الآتية:

1. ما مدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال في الأردن؟.

2. ما الآليات التي تعتمدها الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال في الأردن؟.

أهداف الدراسة: تهدف الدراسة إلى التعرف على:

1. مدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال في الأردن.

2. المنهجيات التي تعتمدها الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال في الأردن.

3- أن للفنون المسرحية والموسيقية أثر في تحسين نفسيّة نزلاء قرى الأطفال في الأردن، وذلك من خلال مراجعة النظريات والآراء التي تتناول الموضوع من وجهة نظر علمية مثبتة من التجارب والخبرات.

. **أهمية الدراسة:** تتمثل أهمية الدراسة الحالية بالكشف عن مدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال في الأردن. كما ويسهم البحث في توفير إطار مرجعي للباحثين والمختصين في علاج المشكلات النفسية للأطفال باستخدام الفنون، ويمكن أن تفيد الدراسة المشتغلين في الفنون المسرحيةوالموسيقيةمن مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد وملحنين ومطربين ...الخ ، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالفنون المسرحية والموسيقية وبالعلوم النفسية والتربوية.

حدود الدراسة:

1- الحدود الزمنية: الفترة الواقعة مابين (2019 -2020)

2- الحدود المكانية: قرى أطفال (sos) في الأردن / عمان.

تحديد المصطلحات:

. العلاج بالفنون:

حددت جمعية العلاج بالفن الأميركية العلاج بالفن بأنه: " مجال للخدمة الإنسانية يقدم فرصا استكشافية للمشكلات الشخصية من خلال التعبير اللفظي وينمي الخبرات الجسمية والانفعالية والتعليمية من خلال ممارسة النشاطات الفنية العلاجية "(Fuhaid,2007,Al-p7).

ويرى (جبراييل) أن العلاج بالفن هو " نوع من العلاجات النفسية يجمع بين التواصل اللفظي وغير اللفظي" (Gabriel et al., 2000: 114).

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ويرى (موك) أن العلاج بالفن هو " عملية خلق إبداع مرئي، والفحص والترجمة اللفظية لهذا الإبداع يسهل الوعي المعرفي، والانفعالي، والنمو، والتطور في الجلسة العلاجية " (Mok, 2007: 4).

التعريف الاجرائي: يتفق الباحثان مع ما ورد في التعريفات السابقة كتعريف اجرائي لبحثهما.

- التشخيص:

مصطلح بلاغي مستحدث أشتقّ من فعل (شخص) الذي يدل على الوضوح والظّهور، ويعني اصطلاحا " إبراز الجماد أو المجرّد من الحياة من خلال الصورة بشكل كائن متميّز بالشعور والحركة والحياة " Abdel (Nour, 1984).

التعريف الاجرائي: يتفق الباحثان مع تعريف (عبد النور) كتعريف اجرائي لبحثهما.

- جمعية قرى الأطفال (sos) في الأردن:

هي جمعية وطنية غير ربحية تعمل تحت مظلة وزارة التنمية الاجتماعية، وقد تأسست عام 1983م، ولا تنتمي لأي تيارات سياسية أو دينية أو عرقية. تسعى الجمعية إلى تحقيق الحياة الكريمة لأطفال أردنيين من الأيتام وفاقدي السند الأسري وذلك برعايتها لهم وفقا للعادات والتقاليد المتعارف عليها في الوطن الحبيب منذ لحظة انتمائهم للقرى وحتى انطلاقهم إلى بيوت الشباب والشابات، ليخوضوا بعدها غمار الحياة باستقلالية واعتماد كلي على الذات كأفراد منتجين وفعالين في خدمة أنفسهم ومجتمعهم ووطنهم The (Jordanian Children's Villages Association (sos), 2018).

. الإطار النظري: منهجيات العلاج بالفنون المسرحية والموسيقية:

من الخصائص الفريدة والمميزة للعلاج بالفنون أنه يمنح الفرصة لمن يتلقون العلاج إمكانية التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم من خلال الفنون المسرحية والموسيقية والبصرية المختلفة بشكل حيوي وفعال.

وهذه العمليات الإبداعية تعد مصدراً للمعلومات لكل من المعالج والعميل، حيث تعطي استجابة فسيولوجية من الاسترخاء مما ينعكس ذلك على مزاج الفرد، ويعمل على خفض القلق وبذلك يصبح الفرد أكثر استعداداً للتعبير عن ذاته بشكل مكشوف، مما يساعده على إخراج انفعالاته الداخلية والتنفيس عن ذاته (Abdel-Wahhab, 2017).

وهكذا يتضح أن استراتيجيات العلاج بالفنون، كان لها دور كبير في تلبية حاجات الأفراد والمجتمعات، فهي تقوم على " المزاوجة بين علم النفس والفن، والمشارك في العلاج بالفن يدخل في حوار مع المعالج وذلك باستخدام التعبير الفني، والاستبصارات التي يحققها الفرد من خلال العلاج بالفن لا تقدر بقيمة، وهو يكون مفضلاً وذا فائدة مع الأفراد غير القادرين على التواصل اللفظي، والذين لديهم صعوبات في التعبير عن أنفسهم بالكلمات، حيث يتيح طريقاً ليخرجوا أفكارهم، وانفعالاتهم، ومخاوفهم، وتخيلاتهم، في العمل الفني"(Rivera, 2008). وقد تطورت استراتيجيات العلاج بالفنون مؤخراً لتصبح ذات فاعلية في مساعدة من يوجه إليهم العلاج على الاندماج والتكيف مع مجتمعاتهم، وبالتالي مساعدتهم في التعبير عن ذواتهم ومشاعرهم وانفعالاتهم في بيئة اجتماعية طبيعية.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

إن المعلومات التي تعبر عن حقيقة المشاركين في العمل الفني تصبح الأساس للوسائل العلاجية، لكون العميل قد يكون هنا قد عبر " عن نفسه، وعن تجاربه وخبراته في أسلوب آمن وغير لفظي، وهذا يساعد على تأسيس الثقة، ويشعره بالاطمئنان الكبير في عملية العلاج، ومن الخصائص المميزة والفريدة للعلاج بالفن، أنه يمنح الفرصة للعميل ليعبر عن أفكاره ومشاعره خلال الصور المرئية، والتي تكون رسماً أو تصويراً أو نحتاً، وهذه العمليات الإبداعية تعد مصدراً للمعلومات لكل من العميل والمعالج، والعمل بالأدوات الفنية مثل: الطمي، والأوراق الملونة، والأقلام يعطى استجابة فسيولوجية من الاسترخاء، مما يؤثر على المزاج لدى الفرد، وهذا يخفض القلق، وبذلك يصبح الفرد أكثر استعداداً للتعبير عن الذات بشكل مكشوف، كذلك التعبير الفني يساعد على إخراج الانفعالات الداخلية (التنفيس)"(Diehls,2008 :3,4).

ويعد الاطفال المودعون في مؤسسات الرعاية البديلة،من أكثر الاطفال عرضة واحتمالاً لإظهار مؤشرات الاضطرابات النفسية،ومشكلات الصحة النفسية ، فأسوأ ام تظل أفضل من احسن المؤسسات،حيث حذر العديد من علماء النفسوالاطباء النفسين،من المخاطر الناجمة عن فصل الاطفال عن أسرهم الاصلية،ومنهم العالمة التحليلية آنا فرويد (Anna Freud,1944)، التي تدربت على التحليل النفسي، والتزمت بدراسة تطور الآطفال، وقد استنتجت من خلال دراستها لمشكلة انفصال الأطفال عن أمهاتهم، أن الاطفال المودعين في مؤسسات، وبغض النظر عن كفاءة الرعاية الجسدية والاجتماعية الموفرة لهم، معرضون بصورة حتمية للفشل والاضطراب النفسي المرتبط بالحرمان الاموي، كما صادقت الجهود البحثيه التي أجراها لاحقاً، بولبي (Bowlby, 1951) على أفكار آنا فرويد بشأن الاضطرابات النفسية، التي يعاني منها الاطفال المودعون في مؤسسات، وفسر بولبي هذا الوضع بأنه يعود لتعطل الرابطة الخاصة بين الطفل والأم، التي يتطلبها التطور النفسي السوي (Ziyadat, 2015,p14).

يعد العلاج بالفنون من المجالات الأكثر أهمية في طرق العلاج المعاصرة، وقد جاء التركيز على الفنون في إطار عملية البحث عن علاجات لكثير من الأمراض البايلوجية والنفسية،ولكون الفن يعبر عن مكنونات الوجدان البشري، فإن اشراك أي فرد في العملية الابداعية الفنية، يمكن أن يقدم ومن خلال أسلوب التداعي تسجيلا لمشاعره، والعلاج بالفن يكون ناجحاً ومفيداً مع العديد من الأفراد؛ " لأنه يساعدهم على فهم أنفسهم، والأفكار تتواصل حينما تعجز الكلمات عن التعبير، ويتم الاستبصار بالذات خلال التعبير الفني،حيث يعبر العميل عن ذاته على نحو فني، ولا يحتاج العملاء إلى المهارات أو القدرات الفنية، فالعمل الفني يرى فيه الدلالة العلاجية، ولا يرى من الناحية الفنية" (Diehls,2008 :3, 5).

وأثناء الحرب العالمية الثانية، ظهرت الرغبة في توظيف الفنون في معالجة المشكلات النفسية والاجتماعية للأفراد، فكان استخدام الموسيقى لمساعدة المحاربين من نزلاء المستشفيات على تجاوز أزماتهم التي نتجت عن الحرب، وبانتهاء الحرب العالمية الثانية، بدأ استخدام الموسيقى بطريقة أكثر تخصصاً، فظهر شكل جديد للعلاج هو (العلاج النفسي الجسماني) وظهر من خلاله تعبيرات العلاج بالفن، بالابتكار، بالموسيقى، وبالسوفرولوجيا، وظهر أخيرا تعبير العلاج البديل أو (الطب البديل).

وكان طبيعيا أن يبرز دور الفنون في ذلك عبر الإفادة من علم النفس ومقوماته في العملية الإبداعية، " إذ يمكن لعلم النفس أن يفسر الجذور الغريزية للدافع نحو التمثيل، وكذلك الدافع نحو تأليف الموسيقى، إنه يمكنه أن يفحص تلك العلاقة الثنائية بين المؤدي والمتلقين، وهي العلاقة التي تشتمل على بعض العمليات الاجتماعية: كالتوحد أو التماهي وسحر الشخصية أو قوة حضورها، والولع أو الاعجاب الشديد أو الافتتان والتيسير الجماعي. يمكن لعلم النفس أيضا أن يصف الطريقة التي يتم من خلالها انتقال الانفعالات إلى المتلقين من خلال عمليات غير لفظية، كالأوضاع الخاصة بالجسم، والتعبير الذي يرتسم على الوجه"(Wilson,2000, p11)، ولا يتوقف علم النفس عند ذلك، وإنما يتدخل ايجابيا باختيار النظريات الخاصة بالأداء وبالأنواع المسرحية والموسيقية، وبطرق التأثير بالمتلقي والسيطرة على أحاسيسه ومشاعره.

إن العلاج بالفن يهدف إلى مساعدة العملاء على أن يفسروا ويفهموا المعنى، والدلالة في أعمالهم الفنية، وعلى المعالج أن يهيئ المكان الملائم والمساعد ؛ لكي يعبر العملاء ويكتشفوا أعمالهم، وذلك بأن يكون مشجعاً ومدعماً، معطياً ومانحاً للرعاية، أميناً، صادقاً. وأن عملية الاستبصار وفهم الانفعالات والدفاعات تجعل العميل يتحرك نحو الأمام في العلاج، والمعالج بالفن يقوم بالبحث عن الرسائل الخفية في أعمال العملاء، ويمكن أن يعطى تفسيرات أثناء جلسة العلاج، مستنداً على فهمه لرموز السياق والتعليقات اللفظية (5 . Diehls,2008 ,p3). وقد يعمل العلاج بالفنون على تحسين الوظيفة الحركية الإدراكية والحسية، واحترام الذات، والوعي الذاتي ، والمرونة العاطفية لدى العملاء، وقد يصبح منهاجا نظريا وعمليا لحل المشكلات على اختلافها، والعلاج بالفنون أو (العلاج التعبيري)، قد يتضمن أشكالا متعددة للعلاج منها العلاج بالرسم، العلاج بالموسيقي، العلاج الدرامي، العلاج باللعب، العلاج بالرقص.

يتخذ العلاج الدرامي وسيلة في علاج المرضى النفسانيين عن طريق المسرح، ويتخذ من مفهوم السايكودراما طريقة من طرق العلاج النفسي الجمعي. ويرى (السندي) أن السايكودراما " هي وسيلة تسعى إلى استنباط أو استخراج المشاعر الكامنة في النفس وعلل المشكلات الشخصية وتعابيرها وذلك عن طريق أدوار مسرحية تتسم بالعفوية، وهي بذلك عمل جمعي يتركز حول تمثيل المشاعر العاطفية"-Al (Sindi,1987,p75).

وعرفها (سوين) بأنها: " استراتيجية علاجية جماعية تضمن أن يكون هناك عدة معالجين لمريض واحد، وذلك من خلال تشجيع المريض أو العميل على تمثيل مشاهد مختلفة من حياته بشكل يؤدي إلى وجود استبصارات حقيقية وتغيرات فعلية تحدث عندما يتاح له أن يعبر بالسلوك عن مشاعره"(834 .(Swain, 1979, p

وتأخذ عناصر العرض المسرحي أهمية كبيرة في بعض الحالات التي تكون فيها جزءً من العلاج النفسي، إذ تختلف وظائفها في عروض (السايكودراما)عن تلك المهام في عروض المسرح التقليدية، وخاصة فيما يخص الجوانب التقنية في العرض كالأزياء والديكور والإضاءة وغيرها.. وقد اقتصرت المسؤوليات في (السايكودراما) على :-

" 1- المسرح Stage.

2- العميل أو الممثل Actor.

3- المخرج أو المعالج Director.

4- مساعد المخرج Auxiliaryego.

5- المشاهدون (المرضى) Audience " (Al-Athari, 2007 , p83).

إن السيكودراما تسعى لتحقيق التطهير النفسي عن طريق التنفيس أو الإفراغ النفسي لدى العميل، واكتساب أنماط سلوكية جديدة، وحينما يتم اللجوء إليها لعلاج المرضى النفسانيين، فإن العملية تقوم هنا على استخراج المشاعر الكامنة في النفس الإنسانية وتعابيرها وذلك عن طريق أدوار مسرحية تتسم أحيانا بالعفوية، وهذا النوع من الدراما هو تقنية "علاجية، وقائية، تعليمية، تدريبية، يصبح استخدامها في الدراما المسرحية عبر مختلف مستوياتها أحد أبرز الأدوار التنموية الجديدة للمسرح في علاقته الإيجابية بالمجتمع. ولأن الدراما حاجة نفسية على مستوى التمثيل والإخراج، ومختلف عناصر الإبداع وقبلها التأليف، وعلى مستوى التلقي، يصبح استخدام السيكودراما ممتزجة بمنهج الاشتباك بين الممثلين والمشاهدين خطوة تنفيذية للعلاقة الإيجابية بين المسرح والمجتمع"(Abu Bakr,2005, p32)، حيث ينشيط ذلك الأفراد ذهنياً ووجدانياً وحركياً، حتى تم صهرهم داخل الجماعة المسرحية من خلال تقنيات لعب الأدوار، مما يمهد لإعادة تأهيلهم نفسيا واجتماعيا بعد تخليصهم من رواسب الأزمات العالقة بهم.

وإذا كانت السيكودراما تقنية مسرحية علاجية تستهدف الفرد وأمراضه النفسانية، فإن السوسيودراما تهدف إلى علاج الأفراد المضطربين نفسانياً داخل جماعات تمثيلية لتحقيق التوازن النفسي لديهم، وهي تقوم على تمثيل مجموعة من الأدوار المسرحية التي لها علاقة بالمشكلات الاجتماعية وبديناميكية الجماعة، وفي الحالتين لكي يخرج العميل إلى مجتمعه بشكل سوي ويمارس حياته بشكل طبيعي، ينبغي أن يقوم العميل وضمن اللعبة المسرحية بمجموعة من الأدوار محاولا ابراز طاقاته وأحاسيسه الشعورية للانتقال من مرحلة الانطواء إلى مرحلة الانبساط التي تساعده على القيام بدوره الاجتماعي.

ويرى (ملحم) أن السيكودراما تتميز بما يلي:

". حرية السلوك لدى الممثلين (العملاء) وتلقائيتهم.

. يتيح التداعي الحر والتنفيس الانفعالي للعملاء التعبير في موقف تمثيلي فعلي عن اتجاهاتهم وصراعاتهم وإحباطاتهم.

. تؤدي السيكودراما إلى تحقيق التوافق والتفاعل الاجتماعي السليم والتعلم من الخبرة الاجتماعية.

. يرى فيه عدد من المنظرين ابتكاراً من أهم الابتكارات الثورية في الإرشاد والعلاج النفسي.

. يكشف التمثيل عن جوانب هامة من شخصية العميل ودوافعه وحاجاته وصراعاته ودفاعاته ومشاعره مما يفيد في فهم ودراسة الحالة وفي عملية الإرشاد.

. يدور موضوع قصة التمثيل المسرحي عادة حول خبرات العميل الماضية والحاضرة والمستقبلية التي يخافها ويحتمل أن يواجهها مستقبلاً. من أجل التنفيس الانفعالي وحل الصراع وتحقيق التوافق النفسي ومواقف متخيلة غير واقعية وأخرى تهدف إلى تشجيع فهم الذات بدرجة أفضل"(Melhem, 2007,p294).

إن السايكودراما تكتسب أهميتها كأسلوب من أساليب الإرشاد الجماعي حيث تأخذ سياقها العلاجي لعدد من المشاركين. وهي " تفيد في عملية التشخيص والمعالجة الإرشادية والتعليم والترفيه، كما أنه عن طريقها يتم استخدام وتطبيق الفنيات الإرشادية وتعمل على تنمية المهارات الاجتماعية والخيال والتعاون والمحادثة، وتقوي الثقة بالنفس للخروج من حالة الكبت واطلاق المهارات اللغوية من خلال الأدوار التي يقوم بها العميل (المسترشد)، فالتعبير الحر التلقائي عن الصراعات الدفينة يساهم في التخفيف من التوتر واكتساب الاستبصار الذي يؤدي إلى تعديل السلوك في الأدوار الحقيقية، فالعميل هنا يندمج بشكل كامل في المشاهد التمثيلية، ليكون سلوكه معبراً عن أفكاره الحقيقية بتلقائية وحرية كاملة، وبعد الانتهاء من التمثيل يبدأ المسترشد والمتفرجون بمناقشة أحداث التمثيلية والتعليق عليها، ويقوم المرشد النفسي بتفسير ديناميتها ومضامينها مما يسهم في استبصار العميل بهدف تعديل سلوكه الاجتماعي (Alawneh, and Issa, 2017, p190).

وفي هذا السياق، شكلت تجربة الطبيب النفسي (جاكوب. ل. مورينو) إحدى التجارب الهامة في توظيف المسرح في العلاج النفسي، فانطلق في ذلك من كون المسرح يعد شريحة من الحياة، وقد برزت أهمية تجاربه حينما استخدم فن المسرح لتحليل أفعال الإنسان ودوافعه النفسية بهدف العلاج، وقد انطلق مبدأ العلاج باستخدام الدراما من طبيعة وجود الفرد في المجتمع، وحينما تحل المكاشفة بين افراد المجموعة، فإنها تنكشف الحالات النفسية التي يعاني منها المرضى، حيث تنجح المجموعة في الكشف عن الشعور الفردي للمريض، عبر حالة التداعي التي تبين حقيقة دواخله، مما يجعل الطبيب المعالج يستكشف الأسباب والعوامل التي تقف خلف الأزمة النفسية للمريض، والتي ظل يكبتها فترة من الزمن مما أثر في سلوكه الاجتماعي وواقعه النفسي.

إن السيكودراما عند مورينو تأخذ سياقات المسرح التفاعلي الذي يشكل مسرحا ملتزما داخلَ المجتمع يقوم على قلب أسس المسرح التقليدي، وإذا كانت تقنيات السايكودراما تطبق من خلال العمل الجماعي، فإن آلية التطبيق تستدعي تهيئة المرضى لذلك، " فقد لاحظ مورينو أن بعض المرضى لا يستجيبون لإجراءات العلاج بالسيكودراما إلا بعد المرور بعملية تهيئة تتيح لهم درجة عالية من الاستعداد للجلسات العلاجية مثل استخدام الألعاب الجماعية والتمرينات الرياضية والترفيهية، ووجد أن لهذا أثرا طيبا في تهيئة المراهقين والراشدين المشاركين في جلسات العلاج بالسيكودراما، ومن ناحية أخرى قد تكون عملية التهيئة . في صورتها التقليدية . في شكل مقابلات يلجأ إليها الموجهون مع أفراد المجموعة في محاولة من جانبهم للتعرف على مشكلاتهم، وحتى يصلوا في ذات الوقت إلى مستوى معين من التلقائية يرغب . هؤلاء الموجهون . في الوصول إليه قبل البدء الفعلي في جلسات التهيئة"(Suleiman, 1994, p410).

وعملية تحرير المشاركين في السايكودراما من الامتثال الآلي لرؤية أحادية الجانب، يمكن أن يحقق حرية الحركة بين عدد من الرؤى والأصوات المتشابكة والمتصارعة ضمن الأحداث الدرامية، من هنا ارتكز (مورينو) في تجاربه العلاجية على بنية الدراما في النص الأدبي، وجعلها تقترب من منظوره ومرجعياته المتعلقة بالواقع النفسي للعميل، لاسيما " أن الإنسان المضرب هو في حقيقة الأمر يعاني من اضرابات انفعالية، وأن هذه الاضطرابات تجبره على الانطواء والعزلة، بل والخوف من التفاعل مع الآخرين، أو هنا يتيح له العلاج السيكودرامي الجمعي الفرصة للشخص أن يتجاوب ويتفاعل حتى وإن كانت لغة الاتصال هي الإيماءات والإشارات، وبعبارة جامعة لغة الجسد، ثم يصبح في النهاية وسيلة . يكون قد تدرب عليها واكتسبها . للتعامل الناضج مع الآخرين. وما الجماعة العلاجية في السيكودراما إلا بروفة مصغرة للجماعات الكبيرة التي سيتعامل معها في المجتمع الأوسع" (Greenberg, 1994, p45-48).

إن الدراما قد تغلبت على حالة احجام المريض عن التعبير عن نفسه، لكونها وسيلة تتغلغل داخل الفرد وتدفعه للبوح والتصريح عن معاناته مع الأشخاص الذين يقفون أمامه ويذكرونه بطبيعة معاناته ومشكلته، وهنا فإن " المسرح يعطي الفرد الفرصة للتعبير عن نفسه بحرية ، سواء كان يقوم بتمثيل دور أو يستعيد مشهداً سابقاً في حياته او مشكلة حالية قائمة ، أما المخرج فمهمته أن يكون مخرجاً ومعالجاً ومحللاً في آن واحد ، أما الهيئة المساعدة فتساعد المخرج بتمثيلها الأدوار اللازمة لشخصيات تقع ضمن التجارب الحياتية للمريض ، أما الحاضرون فأنهم يمثلون الرأي العام ، وتتاح لهم فرصة مشاهدة مشاكلهم وهي تعرض أمامهم"(Kamal,1988, p498) .

لقد جعلت المقتضيات العلاجية الممثلين، لاسيما المرضى منهم، في مواجهة مباشرة مع الجمهور، حيث أطلقوا حواراتهم، وعبروا عن انفعالاتهم لتحقيق عملية الكشف عن المستور في دواخل الشخصية المريضة، وهذه العملية يطغى عليها الارتجال وعدم الالتزام بالنص المكتوب. إذ " لم يكن هناك أية سكريبتات، مكتوبة ، كما لم يكن هناك أي مؤدين محترفين او منظور جمالي ما او منظر مسرحي معين، فقد كان افراد الجمهور العاديون يكوّنون مع بعضهم البعض سيناريوهات تتناول المشاكل النفسية الشخصية والتي تشكل في ذات الوقت هماً عاماً للجماعة ، وكانوا يعدلون من ادائهم بناء على مقترحات أو بدائل يطرحها اولئك الذين حولهم"(Innes, 1996, p 97).

وتهتم السايكودراما بالغاء الحواجز بين المرضى وجمهورهم، ومن التقنيات التي تعتمدها تبرز تقنية الارتجال من قبل المشاركين لتحرير الانفعالات من كوامنها الشعورية واللاشعورية، " وقد عكست تلك البنية المسرحية التي طورها مورينو هذين العنصرين المطلوبين : التلقائية والمساواة . تقوم المرحلة التمهيدية الأولى لهذه البنية المسرحية على تحرير عوامل الكشف، ومحاولة ايجاد مشكلة مشتركة ، واكتشاف أكثر الأفراد ملائمة للقيام بدور البطل ؛ ثم يتبع ذلك سلسلة من المواقف التي تؤدى ارتجالياً واللعب الحر للعقل الباطن؛ وفي أثناء ذلك يؤدي الأبطال المحوريون دور الذات، ويودي آخرون أدوار الذوات المساعدة، أوخصماء الأبطال، وأثناء ذلك تؤدي الجماهير دورها في عقد المقارنات، واجراء التعديلات، وكان يعقب هذا كله مناقشة"(Cit-in Paul Portner .1967. P12.).

وبما إن السيكودراما هي مسرح جدلي تعتمد تكنيك المناقشة، فإن هذا يساعد العميل والمجموعة المشاركة بجلسات العلاج (العرض)، ببناء مواقف تلقائية للمشكلة المراد حلها من خلال مجموعة من الفنيات الاكلينيكية،وتبقى منهجية التعلم الحواري طاغية في طرق وفنيات السيكودراما، حيث تتطور الممارسة المسرحية من خلال انتاج المشاركين للحوار استنادا إلى خبراتهم الذاتية وقدراتهم الاحترافية، وهناك عدد من الطرق والفنيات التي اعتمدت منهج التعلم الحواري في السيكودراما، ومن بينها:

1. تأويل الأداء المعوق: " حيث يتم فيه اعتراض الأداء ومقاطعته أثناء قيام المجموعة به" Suleiman, 1994, (p427).

2. قلب الدور: فقد يمثل الفرد الأول دور الفرد الثاني أو العكس، أو قد يقدم الزوج (بطل الرواية) دور زوجته، أو تقدم الزوجة دور الزوج لتحل محل زوجها وتصبح بطلة للرواية.

3. مناجاة النفس: وهي وسيلة لتعبير الممثل عن أفكاره وأحاسيسه الكامنة في داخله عن طريق البوح" Abu) (Talib, 2015,p12. وفي هذه التقنية يؤدي المريض دوره في المشهد الدرامي معبرا عن الخلجات التي تعتمل في نفسه.

4. المرآة : " يمكن تطبيق فنية المرآة من خلال قيام الأنوات المساعدة بتصوير وتجسيد دور البطل، وبالتالي تهيئة الامكانات له لرؤية نفسه عبر تأدية دوره وتجسيده من خلال الآخرين في مواقف وثيقة الصلة به، وعندما يعجز المريض عن التعبير عن نفسه، فإن فنية المرآة تسهل له ذلك بصورة أقرب إلى أسلوب التداعي الحر، مما يمنح الشخص الاستبصارلتعديل سلوكه"(Ghanem, 2003, p171)، وبالتالي فإن العميل هنا يتحرر من الحالة النفسية التي تسيطر عليه، محاولا الوصول إلى مخرج علاجي يساعده في التخلص من أزمته.

5. أسلوب النمذجة أو التعلم الاجتماعي : وقد تم اشتقاق هذه الفنية من نظرية التعلم الاجتماعي لـ (باندورا)، وتتلخص في أنه " لكي نعلم الشخص سلوكا معينا فلا بد أن يكون هناك نموذج يقلده الشخص، سواء بمساعدة الأنا المساعدة للمخرج (المعالج)، أو بواسطة عرض فيلم سينمائي، ثم التدريب على السلوك الذي تم مشاهدته توا عن طريق لعب الدور وتلقي تدعيم اجتماعي من المخرج ومن أعضاء الجماعي الآخرين"(Ghanem, p172).

6. الشبيه / المثيل/ الدوبلير: وهذه الفنية يتم من خلالها تعزيز الأنا الآخر من خلال تقديم الأنا المساعدة لدور خاص يعبر عن دواخل المريض، وعن أحاسيس وانفعالات البطل الداخلية، وتكمن وظيفة الشبيه في : " . استثارة التفاعل عن طريق تسهيل عرض الخبرة النفسية للبطل وزيادة طاقتها القصوى.

. تزويد البطل بالتدعيم اللازم، والذي يساعده كي يتبروز كثيرا من العوائق والمخاطر ليدخل إلى التفاعل بطريقة كاملة"(Ghanem, p173).

إن توظيف المسرح له أهمية كبرى في العمليات العلاجية المختلفة للطفل، وذات فائدة بالنسبة لعلماء النفس، وذلك لأن المسرح يمثل جانبا حيويا مهما من جوانب الحياة، أما العلاج بالفنون الموسيقية، فهو وسيلة أخرى من وسائل العلاج النفسي في الفنون، ومنذ بدء الخليقة، شكل استخدام الموسيقى عند

الإنسان البدائي جزءاً من طقوسه السحرية، حيث استخدمها لطرد الأرواح الشريرة التي تسبب الأمراض حسبمعتقداته القديمة.

لقد اعتقد الإنسان الأول أن الموسيقى تشفي الأمراض بإبعاد الأرواح الشريرة وغفران الخطايا، وإدخال القوى الأخلاقية والأدبية في حياة البشر، وعمل التوازن المنشود بين الأمزجة الأربعة وأسلوبها الذي يرجع للعصور القديمة،نسبة إلى طبيعة المشاعر والأحاسيس المكتسبة تجاه عوامل خارجية، من بينها الموسيقى. وهذه الأمزجة تشمل جوانب أربعة: المزاج المائي، يوحي بالهدوء والبرود. المزاج الناري، يوحي بالعنف والثورة .المزاج الترابي، يوحي بالثبات والتوازن. المزاج الهوائي يوحي بالتشتت وعدم الاستقرارالتي كان يُظَنأنها تحدد الطبع الإنساني،مما يعمل على إرضاء الآلهة (Hussein2009, p49-50,).

ثم استمر استخدام العلاج بالموسيقى عند الفراعنة والهنود والاغريق القدماء، كذلك تم استخدام العلاج بالموسيقى في الحضارة العربيةوالإسلامية، وكان أبن سيناء من أوائل من استخدام الموسيقى في العلاج وشفاء الأمراض، حيث أورد آراؤه في كتابي (الشفاء) و(المدخل إلى علم صناعة الموسيقى)، كذلك ظهر استخدام الموسيقى في العلاج عند عدد من علماء المسلمين مثل: الرازي، والفارابي، وغيرهما..

وفي بداية عصر النهضة،أوصى (بيكون) بتوظيف الموسيقى لتنشيط الروح، واستخدمها في علاج (الاضطرابات التكوينية)، وكسلاح في مكافحة وباء الطاعون الذي اجتاح أوروبا في ذلك الوقت، وذلك بعزف الموسيقى وقتذاك للذين أصيبوا بالمرض، وكتب (هنري بيتشمان)في القرن السابع عشر، أن الموسيقى تطيل العمر، وتقضي على الحزن والكآبة وانخفاض الروح المعنوية. وآمن الزنوج الأمريكيون بأن للأغنية فاعلية في شفاء المريض، وطلبوا منه الغناء عدة ساعات يومياً. وحتى القرن الثامن عشر، كان ضحايا الأمراض العقلية يعدون مخلوقات خطيرة، فكانالهائجون يربطون بالسلاسل أو يجلدون، وقد نزع الطبيب الفرنسي (فيليب بينيل) الأغلال عنهم واستخدم أسلوب تنشيط الجسم والعقل، كبديل إنساني للأسلوب القديم. وأطلق على ذلك اسم (العلاج المهني) الذي يستخدم الإيقاع الحركي الموسيقي لعلاج النفس والروح(Hussein, p54-55).

ومع تطور تجارب العلاج بالموسيقى توصل العلماء إلى أن المتابعة الإكلينيكية وحدها لا تكفي للوصول إلى معرفة ميكانيكية العلاج بالموسيقى، فقد طالب المسئولون سنة 1971م بضرورةتوضيح العملية المعقدة ومعرفة فاعليتها باستخدام أبحاث سيكولوجية بمنهج إحصائي. وعلى ذلك فقد مرالعلاج بالموسيقى في هذه الفترة بثلاث مراحل:

" المرحلة الأولى: تم التركيز الكبير على الموسيقى دون الالتفات إلى دور المعالج.

المرحلة الثانية: تركيز الأفكار على دور المعالج مع إهمال نسبي لدور الموسيقى، وذلك من أجل تكوين علاقة متبادلة مع المريض .

المرحلة الثالثة: يحدث التوازن المنشود، فاتخذ وضع متوسط بين هذين الوضعين المتطرفين، فأصبح المعالج يستخدم تخصصه للتركيز على علاقته بالمريض، ثم يتحرك في الاتجاه المرغوب وبالسرعة المناسبة لإدماج كل من دور الطبيب ودور الموسيقي"(Hussein, p56).

وباستخدام مهاراتهم التقييمية والعلاج النفسي، يختار المعالجون بالموسيقى المواد والتدخلات المناسبة لاحتياجات عملائهم، وتصميم الجلسات لتحقيق الأهداف والغايات العلاجية، ويقومون باستخدام العملية الإبداعية لمساعدة عملائهم على زيادة البصيرة، والتعامل مع الإجهاد، والعمل من خلال التجارب المؤلمة، وزيادة القدرات المعرفية والذاكرة، والحسية العصبية، وتحسين العلاقات الشخصية وتحقيق قدر أكبر من الإنجاز الذاتي، وتعتمد الأنشطة التي يختارها المعالج بالموسيقى مع العملاء على مجموعة متنوعة من العوامل مثل الحالة العقلية أو العمر (Lusebrink, 2010 ,p168). وينبغي التأكيد هنا بأن الموسيقى تحدث تأثيرها في السلوك الإنساني، من خلال خصائصها الإيقاعية التي تستثير الاستجابات لدى المستمعين، حيث تتجلّى في شكل تغييرات ظاهرية في السلوك لديهم. وهكذا فإن للموسيقى آثارها الفسيولوجيةوالانفعالية والعقلية والتربوية على الفرد، وهي تتدخل في طبيعة البناء العقلي له، بل وتتدخل في تشكيل الطابع العاطفي والمعرفي للإنسان. وهناك شكلان رئيسيان للعلاج بالموسيقى:

1. العلاج الفردي بالموسيقى: يتضمن التفاعل الموسيقي بين المعالج والمريض وهو يركز على استغلال النشاط والحساسية الموسيقية للمريض والمعالج. ويهتم بتعديل بعض الاستجابات وأنماط السلوك المرضي، في إطار الخبرات الشخصية الفردية للمريض.

2. العلاج الجماعي بالموسيقى: يأخذ شكل العزف الجماعي أو الغناء الجماعي، أو كلاهما معاً، وهذا يشجع المشاركين المتقاربين في مشاكلهم واضطراباتهم ويستثير حماسهم واهتمامهم، وحياتهم العقلية والانفعالية التي تعزز من الأنشطة الجماعية العلاجية والعلاقات الاجتماعية(Muhammad, 2008, p133) ، (Hussein , p56).

إن العلاج بالموسيقى هو وسيلة لعلاج عدد من من الحالات والاضطرابات العاطفية والعقلية والنفسية، واضطرابات النوم، والإعاقات الذهنية كبطء التعلّم والتأخّر الدراسي، وحالات الذهان كالفصام والهوس، وحالات العصاب كالقلق والخوف والاكتئاب وغيرها..،وهناك أساليب متعددة للعلاج بالموسيقى أهمها p84 , (Hussein - 87):

1. العلاج بسماع الموسيقى: وتندرج تحتها العديد من التقنيات والفنيات، كالعلاج بالخلفية الموسيقية التي تساعد المريض على التحدث بكل سُهولة.

2. العلاج بالتأمّل الموسيقي: وذل بأن يكون لدى المريض اهتمامات بالفنون الموسيقية، فبعد سماعه للموسيقى، يتم مناقشته بالانفعالات التي تثيرها لديه، ويستخدم هذا الأسلوب بشكل فردي أو جماعي، على أن تناسب الموسيقى التي تم اختيارهاانفعالات المريض ومرضه.

3. العلاج بالعزف الموسيقي: يؤدي المريض مقطوعات موسيقية بنفسه، ولذلك عدد من الاساليب أوالفنيات مثل:

. العلاج بالأداء الموسيقي: كقيام المريض بالعزف الفردي،أو قيام المرضى بالعزف الجماعي وقد يصاحب العزف غناء، وفي حالة عدم إجادة المريض للعزف على آلة يمكن إشراكه في الآداء بأن يبدأ المعالج بالعزف

المرتجل، ويشجع المريض على استخدام الطبلة والمصاحبة الإيقاعية بالتدريج، مع ضرورة التأكيد هنا للمريض بأن الأَداء ليس أداءا احترافيا ولكنه أداء علاجي، مما يساعد على المشاركة بدون شعور بالنقص.

. العلاج بالابتكار الموسيقي: ويتم بالتركيز على الخبرات المثيرة للمشاعر، حيث يحدث التنفيس الانفعالي،إما بالتأليف الموسيقي الارتجالي، أو بالغناء. والموسيقى هنا تعد وسيلة تحويل انفعالي ينّفس عن الصراعات الشخصية والاجتماعية. ويمكن المزج بين الأداء الموسيقي والابتكار الموسيقي للتعبير عن الانفعالات القوية (المرح، الحزن، الغضب، والاشمئزاز...إلخ). وقد يتم ذلك من خلال الدراما النفسية أثناء الأداء نفسه.

إن العلاج بالفنون المسرحية والموسيقية يعد من الممارسات المبنية على البراهين، حيث قامت عدد من الدراسات باستخدام تصاميم بحثية نوعية وكمية متنوعة؛ وعند مراجعة تلك الدراسات نلاحظ أن التحليلات الوصفية في تجارب العلاج بالفنون لها تأثير إيجابي على تخفيف الآلام والقلق والاكتئاب وتحسين نوعية الحياة، وتحسين النمو الشخصي والتعبير عن الذات، بل والتخلص من حالات الانطواء والعزلة وتعزيز التفاعلات الاجتماعية والتعامل مع الآخرين.

الطريقة والاجراءات:

. **مبررات الدراسة:** يرى الباحثان أن هناك قلة في الدراسات التي اهتمت بمدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال في الأردن، ونظرا لأن العلاج بالفنون قد أثبت فاعليته في علاج العديد من الاضطرابات النفسية والأمراض العضوية للأطفال، فقد جاءت هذه الدراسة لتشخيص تلك المشكلات عند فئة من فئات المجتمع تمثلت بنزلاء قرى الأطفال (sos) في الاردن.

- **منهجية الدراسة:** استخدم الباحثان منهج دراسة الحالة وهو البحث الذي يقوم على دراسة حالة ما، أو دراسة أسرة ما الخ..، دون تحدد عينة ومجتمع للبحث، وإنما اختيار حالة محددة وفقًا لشروط محددة لتناولها وفحصها بشكل دقيق، وتتم عملية اختيارها للتوافق مع طبيعة الدراسة المختارة لها، وذلك بقصد الوصف أو التقييم أو المقارنة أو التطوير.

- **خطوات اجراء الدراسة:** للوقوف على مدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال (SOS) في الأردنتم اجراء ما يلي:

- للوصول إلى هدف الدراسة زار الباحثان قرية الاطفال في عمان زيارات متعددة، حيث تم وبالتعاون مع الخبيرة النفسية (أمل محمد)، اجراء عدد من المقابلات مع الامهات في القرية للوقوف على طبيعة أطفال(sos) مجتمع الدراسة (Nuseirat, 2020)، وتوصل الباحثان إلى وجود العديد من الاضطرابات النفسية والسلوكية مثل (الانطواء، سرعة الانفعال والاستثارة وحدوث نوبات من الغضب والعناد، الانسحاب الاجتماعي، النشاط الزائد، اضطرابات التواصل، اضطرابات التصرف والمسلك، الاكتئاب، عدم القدرة على التفاعل الاجتماعي لدى البعض منهم، والتخلف العقلي). كما تبين وجود شعور دفين لدى هؤلاء الاطفال بالحرمان الاجتماعي والعاطفي، ومن الممكن ان تتطور المشكلات السلوكية والنفسية لديهم نتيجة شعورهم بالاغتراب.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

- وجد الباحثان وفريق العمل أن هناك بعض الحالات النفسية التي يمكن علاجها، باستخدام ادوات ووسائل نفسية،ومنها السايكودراما والموسيقى فيما لو وظفت بشكل علمي مدروس. وان هناك ضرورة ملحة للتوعية الاجتماعية بتلك الحالات، بوصفها أمراض عادية موجودة في اغلب الناس، لكنهم يحاولون إخفاءها لأنها .حسب اعتقادهم .لا تنسجم مع الصورة المتكاملة الزائفة للفرد.

- قام الباحثان باختيار نص مسرحي تحت عنوان (أرض الوفاء) من تأليف الفنان (خليل مصطفى) واعداد (محمد حجات)، وشكلت معطيات النص مرتكزا أساسيا من مرتكزات العمل العلاجي، حيث حمل النص مضامين فكرية يمكن لها أن تلامس واقع المشاركين وتكوينهم الفكري والنفسي.

- تم اعداد عرض مسرحي لهذه الغاية، وتم فيه اشراك (5) اطفال من (sos)، حيث كون فريق العمل صورة كاملة عنهم وعن واقعهم النفسي، ومن خلال المضامين الاجتماعية والنفسية التي اشتمل علها النص، حاول الباحثان الافادة من تطبيق الفنون المسرحية والموسيقية، لايجاد علاج للمشكلات النفسية التي يعاني منها الأطفال المشاركون.

- استمرت التدريبات على المشروع لمدة ثلاثة شهور، ونهج الباحثان وفريق العمل في عملهما أسلوب الملاحظة، والتحاور مع الطلبة المشاركين، ومن ثم اشراكهم بالتدريبات مع الممثلين المحترفين.

- مع بدء المسرحية يدخل الممثلون يتبعهم الأطفال وهم يرقصون ويغنون أغنية ترحيبية يبينون من خلالها أنهم سيقدمون لنا حكاية، ويوضحون للجمهور طبيعة شخصياتهم وطبيعة التكوين الفكري والنفسي والاجتماعي لها، حيث تبدأ الأغنية بـ:

" اهلا وسهلا بمن جانا تيتسلى معانا.
ونشارك هذي القرية بأفراحه وأحزانه" (Mustafa, 2018,p1).

ومع تسلسل الأحداث، يظهر واضحا أن المسرحية اشتغلت على تثبيت طبيعة الشخصيات وأبعادها من خلال عرضها للطلبة، فقدمت لنا شخصيات (الاستاذ مخلص، الفلاحة عفاف أم بشر، المختار دعدوس، والغريب فيليب) وبينت للجمهور طبيعتها:

" مخلص اسمي وعنواني حافظ ديني وقرآني
معلم أجيال وباني والعداله ميزانه
أنا عفاف الفلاحة عندي جرأة وصراحة
ورغم التعب مرتاحة بهمة أهلا وجيرانا
أنا دعدوس المنحوس هي بحياتي الفلوس
صندوقي بيها متروس وألعب عابو الميجانا " (Mustafa,,p2).

تتناول المسرحية قصة الغريب (فيليب) الذي يأتي لتخريب حياة أهل القرية الذين يعيشون حياتهم بأمان، يساعده في ذلك المختار (دعدوس) الذي يعمل على تجريد الفلاحين من أرضهم بعد استغلالهم واغراقهم بالديون، بل ويقوما بحرق مزارعهم وتدمير بيوتهم، وهنا يتخذ الأطفال موقفهم من الاحداث حيث يقفون موقفا معارضا لشخصيتي المختار والغريب، وعند سؤال أحدهم عن موقفه أثناء التدريبات، تحدث بأنه لا

يمكن أن يسمح لغريب بدخول قريته التي نما وترعرع فيها. ويستمر الصراع بين الشخصيات، لكن محاولات الاثنين تفشل أمام اتحاد أهل القرية ، وأمام النصائح التي يرشدهم من خلالها الاستاذ (مخلص) الذي يمثل وجه الحقيقة والعلم والصواب.

وأمام ما اقترفه المختار (دعدوس) من جرائم بحق أهل قريته وتآمره مع الغريب، تكون نهايته أن يعاقبه الله بالشلل، بينما يحترق الغريب بالنار التي أشعلها بممتلكات أهل القرية، ويقرر المختار التوبة عما فعله بأبناء قريته من سوء، فيأتي لهم طالبا الصفح، حيث يوجه كلامه للأرملة (أم بشر / عفاف)، التي سعى للاستحواذ على أرضها كما استحوذ على أرض غيرها من أبناء القرية:

" المختار: سامحيني يا أم بشر..

أم بشر : اسمع يا مختار، اذا كان الكلام نابع من قلبك فإننا سنسامحك، ولكن يجب أن تعلم أن هذه الأرض هي أرضنا، وهذا الغريب الذي أحضرته ليس أولى بها منا، ويجب أن تعلم أنه لا مكان للغرباء بيننا..

مخلص: نحن وحدنا لا نملك الارادة بأن نسامحك، هناك الكثير ممن تضرروا من أفعالك، وعلينا أن نسألهم.." (Mustafa, 2018, p18)

وهنا يوجه (مخلص) حديثه للجمهور مستهدفا فئة الاطفال، فينقسم الأطفال إلى قسمين (مؤيد ومعارض)، ويطلب من أحد الأطفال واسمه (براء) الوقوف فيسأله : لماذا تريد أن نسامحه. فيجيب: المسامح كريم. أما الطفل (محمد) فيؤكد بأن علينا أن نمنحه فرصة أخيرة. ولأن الاطفال اقتنعوا بأن (دعدوس) هو ابن القرية وقد أعلن توبته عن أفعاله، فإنهم يقررون في النهاية مسامحته لغرض تحويل طاقته إلى طاقة ايجابية.

لقد استخدم الفريق البحثي فن التمثيل من خلال اشراك الاطفال ضمن مواقف تمثيلية معينة،وذلك للوقوف على طبيعة المشكلات النفسية لديهم، وتولت الشخصيات سرد حكايتها ضمن نظام للمشاركة العقلية والعاطفية مع الأطفال الذين تحاوروا مع الممثلين حول بعض القضايا مثل (المواطنة، التعاون، العدالة الاجتماعية، وغيرها..)، مما عزز من حالات التحرر من الانطوائية والخجل لديهم.

وفي ضوء ذلك تم من خلال الاخصائية النفسية توجيه الأسئلة لهم أثناء التدريبات لمعرفة مشاعرهم حول ما يعرض أمامهم، وتوصل فريق العمل إلى التأكيد بأن الأطفال فضوليين بطبيعتهم، فمنذ اللحظة التي يكتسبون فيها القدرة على التعبير والمشاركة وحسن المبادرة الاجتماعية، فهم يعملون على الخروج إلى العالم وبناء علاقات اجتماعية متطورة، إنهم يستكشفون ويلاحظون ويقلدون، ويحاولون معرفة كيفية عمل الأشياء وكيفية التحكم في أنفسهم وبيئاتهم. وهذا الاستكشاف غير المقيد يساعد الأطفال على تكوين روابط في عقولهم ، وعلى التعلم، وهذا اجراء ممتع بالنسبة لهم (Issa, 2019)، ومن الأمثلة على ذلك تقليدهم لبعض الشخصيات التي قدمت أثناء المسرحية، حيث استهوتهم شخصية (دعدوس) التي قام بتأديتها الفنان (خليل مصطفى) بوصفها شخصية من الشخصيات الاشكالية ضمن العرض.

إن استخدام الفنون الموسيقية والمسرحية في علاج المشكلات النفسية لدى أطفال (sos) يدفعنا لرصد الاضطرابات النفسية غير المرغوب بها لدى الطفل، والتي تعدّل بالفن، حيث ظهر من خلال

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التدريبات قدرة الفنون الموسيقية والمسرحية في زرع وتنمية بعض المفاهيم والقيم لدى الأطفال، وكذلك فاعلية الأغاني والمقطوعات الموسيقية فى تحسين بعض الجوانب النفسية وعلاج بعض الاضطرابات السلوكية والانفعالية، وإكساب الطفل بعض الصفات الحميدة وبث سلوكيات مرغوبة وذلك من خلال ممارسة الأطفال المشاركين للأنشطة الموسيقية الغنائية وللألعاب الموسيقية مع فريق العمل، واذا اعتمد المسؤولون عن الاطفال، في دور الرعاية والمؤسسات التعليمية، الفنون الموسيقية والمسرحية كنهج ثقافي وحياتي، فإن ذلك من شأنه أن يسهم بنمو الطفل الجسمي، والتقليل من الاضطرابات المتعلقة بالناحية النفسية، بالإضافة إلى الاضطرابات الخاصة بالنمو التعليمي الثقافي والنمو الاجتماعي، فإذا كان الطفل يعامل أخيه بعدوانية ويرفض اللعب معه، فمن الضروري اشراكه مع أقرانه بلعبة درامية جماعية، فثمة سلوكيات غير مرغوب بها أو تبدو غير سليمة من وجهة نظر الكبار، يستطيع الفن السيطرة عليها بطرق عديدة، مثل نوبات الغضب الحادة عند الطفل.

وقد تصل السلوكيات غير المرغوب بها عند الطفل إلى أن تكون مشاكل نفسية عندما تصبح عادة ورد فعل عنيف تجاه أي موقف حتى لو كان بسيطا.وفي هذا الإطار، ركزت تجربتنا المسرحية والموسيقية للعلاج بالفن على جعل الطفل يدرك مشكلته من جهة، ومن جهة أخرى على تفريغ الطاقة والغضب وفق بعض الاستراتيجيات والأساليب العلاجية التي تعمل في أوقات ليس لها علاقة بوقت نوبة الغضب وتعتمد على تقليل حساسية الطفل بشكل متدرج، وذلك من خلال محاولة اشراكه بالمشاهد المسرحية عبر توجيه الخطاب المباشر له.

إن مدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال (SOS) في الأردن تقوم على تنمية القدرات العقلية عن طريق الفن التي لطالما تم تقدير الفنون لمساهماتها الجمالية في التعليم والتعلم، وظهر واضحا أنه يمكن أن يساعد الفن الأطفال على تعلم وممارسة مهارات التفكير النقدي، ففي المشهد الذي حاول به (دعدوس) الاستحواذ على أرض الفلاحة الأرملة (عفاف) بعد اغراقها بالديون، ذهب فريق العمل إلى التأكيد على التمسك بالأرض من قبل المرأة لاسيما أن الأرض هي مصدر رزقها، وهي التي تساعدها على الوفاء لأولادها بالتزامات الحياة ومصاريفها لاسيما اكمال دراسة ابنها، ومن هنا جاءت المسرحية لتعزز القيم الفكرية الايجابية التي تشكل أحد الصفات الهامة التي يجب التدريب عليها في الطفولة, وجاءتهذه القدرة عن طريق تعاملهم مع الأشكال الفنية العديدة في المسرحية, ومن خلال وضع خطة ذهنية أو صورة لما ينوون اتباعه في حياتهم العملية.

وكما أن الموسيقى والمسرح يسهمان في علاج المشكلات النفسية والاجتماعية لدى الأفراد، فإن تطوير قدرات الطفل ومهاراته المختلفة يسهم في الحد من المشكلات السلوكية والنفسية، ومن الممكن أن يحلق الأطفال في مسرح الطفولة مع أخيلتهم، مما يمكنهم من الانفتاح نحو عوالم ابداعية جديدة لزيادة قدراتهم العقلية وتحقيق أهداف تنويرية، وتماشيا مع ذلك فقد تم اشراك الطلبة من قبل الممثلين ضمن عدد من المشاهد التي كان الهدف منها زرع قيم عقلية وعاطفية تقوم على التعاون والمحبة والتسامح، كما في المشهد الذي تم فيه التحاور مع الأطفال بهدف اقناعهم بمسامحة (دعدوس) على تجاوزاته بحق أبناء القرية، ليأخذ

التعبير الفني من خلال الموسيقى والمسرح دورهالفعال في المسرحية بهدف استعادة التوازن الانفعالي والتوافق الشخصي والاجتماعي للطفل والحفاظ على صحته النفسية، بل والتأسيس للعلاقة الايجابية مع الوطن كما يظهر ذلك واضحا في نهاية المسرحية، حينما تنتهي بأغنية هادفة يقرر فريق العمل من خلالها أهمية الارض، وطبيعة الدروس التي يمكن لنا أن نتعلمها من الحكايات المرتبطة بها، ولا يتوقف الممثلون عند ذلك وانما يفتحون حوارا مع الأطفال فيه شيء من التداعي حول حكاية المسرحية ومحمولاتها الفكرية والجمالية.

لقد جاء استخدام الموسيقى والمسرح في عمليات العلاج بالفن واحداً من أهم طرق العلاج النفسي السلوكي، وهو يقوم بتطويع الأنشطة الفنية المختلفة، وتوظيفها بأسلوب منظم ومخطط ، لتحقيق أغراض تشخيصية وعلاجية تنموية نفسية وسلوكية، عن طريق استخدام الوسائط والمواد الفنية الممكنة في أنشطة فردية أو جماعية، وهذا ما تجسد واضحا في الفنون المقدمة لأطفال قرى (sos) الاردنية.

لقد أكدت هذه التجربة أن استخدام العلاج بالفن يساعد الأطفال في المؤسسات التعليمية المختلفة ومؤسسات الرعاية الاجتماعية على إعادة بناء الطرق التي ينظمون بها حياتهم، ونقلهم من حالات الشعور بالاغتراب إلى التعاطف والرغبة في التعلم والنمو والإعجاب بالحياة والإقبال عليها والإحساس بالتوازن والسلام الداخلي، وذلك ضمن عملية تشعرهم بأهميتهم وقدرتهم على التواصل مع المجتمع الخارجي والاندماج معه بزمن قياسي، فعادة ما يستخدم المعالجون بالفن التعبير الفني على أنه تعبير رمزي يعكس شخصية صاحبه، ودوافعها وصراعاتها وحاجاتها الخاصة، وأحاسيسها ومشاعرها واتجاهاتها وعلاقتها ببيئتها الأسرية والاجتماعية.

النتائج:

أسفر البحث عن مجموعة من النتائج منها:

1- جاء استخدام الفنون المسرحية والموسيقية في العلاج النفسي لتطوير مهارات أطفال (sos) للحد من المشكلات الاجتماعية والسلوكية،فجاء توظيف الفن في إطار العلاج كأداة تشخيصية ووسيلة علاجية، تبعاً لخطة تم التركيز فيها على النمو العاطفي والنفسي وتدعيم الصحة النفسية للأطفال، وذلك بعد أن لاحظ الباحثان وبمساعدة الأخصائية النفسية والاجتماعية على أطفال القرية وجود العديد من الاضطرابات النفسية والسلوكية مثل(الانطواء، سرعة الانفعال والاستثارة وحدوث نوبات من الغضب والعناد، الانسحاب الاجتماعي، النشاط الزائد، اضطرابات التواصل، اضطرابات التصرف والمسلك، الاكتئاب، عدم القدرة على التفاعل الاجتماعي لدى البعض منهم، والتخلف العقلي).

2- ساعدت الفنون الموسيقية والمسرحية الأطفال على التمثيل البصري لمشاعرهم وأفكارهم الخاصة، ثم القيام بتفسير محتوى المنتج في إطار توجيهات نظرية وأساليب علاجية من زاوية الخصائص الجمالية، أو من حيث دلالاتها على تطور الأداء الفني والمهاري للمتعلم، ومن ثم نموه الإبداعي والإدراكي والمعرفي من خلال تفسير الرموز المتضمنة تفسيراً نفسياً.

3- في الوقت الذي يسهم فيه الفن بتنمية القدرات العضلية، فإن المشاهد الدرامية والمقطوعات الغنائية والموسيقية المسخدمة في التجارب الفنية التي أجريت مع أطفال (sos) قد اسهمت بتنمية القدرات الوجدانية، علما أن معنى الفن عند الطفل يختلف عنه عند البالغين. فالاطفال يستخدمون طريقتهم وخبراتهم الخاصة في التعبير الفني الذي يشكل لغة مليئة بالمعاني والرموز التي تعبر عما في دواخلهم من مشاعر ورغبات ومكبوتات، وهو يعطي المجال للأطفال كي يعبروا عما يعانون منه لا شعوريا، مما يساعدهم على التخلص من المكبوتات الموجودة داخلهم والبحث عن حلول لها.

4- يمكن أن تساعد المشاركة العقلية والعاطفية بين الممثلين والمشاهدين من الأطفال على التعرف على التعاون، التواصل ، التعاطف، والتنظيم العاطفي. فالأنشطة المتعلقة بالفن ممتعة للأطفال الصغار وهي طريقة جيدة لتشجيع الإبداع والمساعدة في تنمية المهارات الحركية الدقيقة والوعي المكاني، كما وأن الانخراط في الفنون مفيد أيضًا للتنمية الاجتماعية والعاطفية.

5- إن تنمية القدرات الوجدانية عن طريق الفنون الموسيقية والمسرحية يمثل عمليا حالة من حالات النمو الاجتماعي والعاطفي بالنسبة للأطفال، مما يساعدهم على التحكم في مشاعرهم والتوافق مع الآخرين ، وبناء علاقات مع البالغين ، والتعرف على مشاعر الأشخاص من حولهم وفهمها. ويبدو أن تلك الأنشطة الفنية قد ساعدت أطفال (sos) على تعلم كيفية تنظيم عواطفهم بشكل أفضل.

6- من المتعارف عليه أن التحاق الأطفال ببرامج تكامل الفنون التي تسمح بالمشاركة في الموسيقى والفنون المسرحية، قد يجعلهم أكثر قدرة على تنظيم مشاعرهم الإيجابية والسلبية بشكل مستقل، مقارنة بمجموعة لم تشارك في برنامج تكامل الفنون، وهذا ما أسس لاكتشاف شخصية بعض الأطفال والارتقاء بنمو عقولهم وأفكارهم، ورصد ميولهم وسماتهم الشخصية، من خلال محاورتهم من قبل فريق العمل، وكان مما ساعد على استكشاف شخصياتهم وميولهم السلبية والايجابية هو مقابلة معلميهم في القرية، والتحدث معهم للتعرف على سلوكياتهم وتصرفاتهم المختلفة مع اصدقائهم ومعلميهم.

7- ان هذا النوع من العروض المسرحية ، يدخل ضمن حدود المسرح التجريبي المختبري الذي يعتمد على المتغيرات ، والاستجابة والأثر والتأثير الواضح المحدد.

الاستنتاجات:

ومن خلال النتائج المستخلصة من البحث نستنتج مايلي:

1- إن توظيف الفنون المسرحية والموسيقية في علاج المشكلات النفسية يؤدي إلى نتائج ايجابية.

2- ضرورة تثقيف الناس، بأن العلاج النفسي مهم في علاج بعض الاضطرابات السلوكية لدى الأفراد.

3- إن للمسرح والموسيقى تأثيرهما النفسي والاخلاقي على أبناء الجنس البشري، وقد تسهم الفنون بشكلعام في تفعيل الجوانب الايجابية للفرد والتقليل من الجوانب السلبية.

- **التوصيات:** يوصي الباحثان بما يلي:

1- ضرورة إشراك مجاميع من خريجي المسرح والموسيقى وإرسالهم الى الخارج لتكملة دراستهم في مجالات العلاج بالفنون، وفي مجال علم النفس الفني.

2- ضرورة أن يتم اعتماد منهجيات وطرق العلاج بالفنون كآلية لعلاج كثير من المشكلات النفسية لدى نزلاء السجون،ونزلاء دور الايواء من الصغار وكبار السن.

- **المقترحات:** يقترح الباحثان اجراء الدراسات التالية:

1- فاعلية العلاج بالموسيقى في تخفيف اضطراب القلق والاكتئاب لدى نزلاء دور الايواء من كبار السن في مدينة عمان.

2- دور الأنشطة الفنية في تنمية الوعي الاجتماعي لدى نزلاء قرى الأطفال (SOS) في الأردن.

3-فاعلية السايكودرما في تقوية مهارات الاتصال وتحسين مفهوم الذات لدى اطفال قرى SOS.

References:

1. Abdel-Wahhab, Amani Abdel-Maqsoud, Shaaban, Abeer Abdullah, and Abu Qura, Fatima Muhammad. (2017). A proposed program based on art therapy (ceramics) to reduce attention deficit and hyperactivity in a sample of children. Practical Journal of the Faculty of Specific Education, (10), 437-456.
2. Abdel Nour, Jabbour, (1984), The Literary Dictionary, second edition, Dar Al-Ilm for Millions, Beirut.
3. Abu Bakr, Medhat, (2005). Methodical in the Art of Psychodramatic Engagement between Actors and Viewers, 1st Ed, Academy of Arts Publications, Cairo.
4. Abu Talib, Osama, (2015). Monodrama and Monologues - Notes on the Sermon Drama, Monologues, Opening and Revelation, Introduction to Siberia Play, No. 377, National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait.
5. Al-Athari, Tariq Abdel-Kadhim, (2007). Employing Psychodrama in the Treatment of Psychiatric Patients, University of Basra, Arabian Gulf Journal, Volume 35, Issue 1-2, 73-98.
6. Al-Harbi, Manar Muhammad, and Al-Shayji, Ohood Abdel-Latif. (2018). the role of artistic activities in developing environmental awareness among pre-school children from the point of view of kindergarten teachers in Riyadh. Journal of the Islamic University of Education Studies, 26(6), 510-536.
7. Al-Hawamdeh, Muhammad Fouad, and Rateb, QassemAshour. (2013). the degree of appreciation of kindergarten teachers for their practices in developing readiness skills for children to learn writing. Journal of Al-Quds Open University for Research and Studies, 1 (29), 11-40.
8. Al-Sadah, Aisha bint Hussein. (2019). Strategies for teaching some technical skills to people with mental disabilities. Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences, 42, 266-270.
9. Al-Sindi, Badr Khan, (1987). Psychodrama, Theater of Psychological Therapy, Arab Horizons Magazine, Issue 10, Arab Horizons House, Baghdad.
10. Al-Fuhaid, Fahd bin Suleiman, (2007). The role of plastic art therapy in rehabilitating people with spinal injuries in King Fahd Medical City, (unpublished master's thesis), College of Education, King Saud University, Saudi Arabia.
11. Alawneh, Mariana, and Issa, Yahya (2017). The Dialogue Learning Approach and its Employment Mechanism in Psychodrama of Jacob Moreno, University of Jordan, Journal of Humanities and Social Sciences Studies, Volume 44, Issue 14, Appendix 2, pp. (187-198).
12. Diehls, V. (2008). Art Therapy, Substance Abuse, and the Stages of Change, Master of Science, The Department of Psychology and Special Education, Emporia State University, Umi., N. 1455689..

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

13. Hussein, Noha Al-Sadiq, (2009).The Effectiveness of Music Therapy in Reducing Anxiety and Depression Disorder among Patients in Psychiatric Hospitals in Khartoum State, (unpublished doctoral thesis), Republic of Sudan, University of Khartoum.
14. Innes, Christopher (1996).the Vanguard Theatre, trans. SamehFikry, Cairo International Festival for Experimental Theatre, Cairo.
15. Issa, Yahya (2019). A personal interview conducted by the researcher with a psychological counselor, Amal Omar, Amman.
16. Gabriel. B., Bromberg, E., Vandenbovenkamp, J., Walka, P. Kornblith, A., Luzzatto, P. (2000). Art Therapy with Adult Bone marrow Transplant Patients in Isolation: a Pilot Study, PsychoOncology, V. 10, Issue 2, 114 – 123.
17. Ghanem, Mohamed Hassan, (2003). Combined psychotherapy between theory and practice, Arabic books, Cairo.
18. Greenberg, Ira A. (1994). Moreno Psychodrama and the Group,process (In) Psychodraman theory and therapy, Souvenir press (Educational and Academic), Ltd, Acondor Book.
19. Kamal, Ali (1988). The soul, its emotions, diseases, and treatment, Part 2, Dar Wasit, Baghdad.
20. Khader, Afra, and Musa, Muhammad. (2019). the role of artistic activities in developing social and emotional adaptation behaviors of kindergarten children. Al-Baath University Journal for Human Sciences, 41 (96), 155-179.
21. Levy Moreno. (1967). Jacob Das stegreiftheate, Cit-in Paul Portner .Theatre HeutePostdam.
22. Lusebrink, Vija B. (2010). Assessment and Therapeutic Application of the Expressive Therapies Continuum: Implications for Brain Structures and Functions, Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 27. 4.
23. Melhem, Sami (2007). Research Methods in Education and Psychology, Dar Al Masirah for Publishing and Distribution, Amman.
24. Mok, F. (2007). Combining Art Therapy with Cognitive Therapy in an Adult Psychiatric Program, Master of Arts in Art Therapy Counseling, Ursuline College Graduate Studies, Umi, N. 1442117.
25. Muhammad, Adel Abdullah, (2008). Music therapy for autistic children - foundations and applications, first edition, Dar Al-Rashad Publishing House, Cairo.
26. Mustafa, Khalil (2018). Land of Loyalty, (unpublished play), Amman.
27. Nuseirat, Nidal (2020). A personal interview conducted by the researcher with the teacher, Fatima Muhammad and Maram Issa, Amman.
28. Suleiman, Abdul Rahman Sayed, (1994). Psychodrama: Its Concept, Elements, and Uses, Yearbook of the College of Education, No. 11, Qatar University.
29. Swain, Richard. M, (1979), Psychological and Mental Pathology, translation. Ahmed Abdel Aziz Salama, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo.
30. Rivera, R. (2008). Art Therapy for Individuals with Severe Mertal Illness, Master of Arts, Faculty of the Graduate School, University of Southern California, Umi N. 145060.
31. The Jordanian Children's Villages Association (sos), (2018). an updated introductory leaflet, Amman.
32. Wilson, Glenn (2000). The psychology of the performing arts, translation. Shaker Abdel Hamid, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait.
33. Ziyadat, Houriya Muhammad. (2015). Strengthening communication skills and improving self-concept among children of SOS villages, Academic Book Center, Amman.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

The extent of theatrical and musical arts contributes to the diagnosis and treatment of psychological problems Inmates of Children's Villages (SOS) in Jordan ([1]).

.Prof. Dr. Yahya Salim Suleiman Issa ([2]).
.Prof. Dr. Nidal Mahmoud Nuseirat ([3]).

Abstract:

The research aims to identify the extent to which the theatrical and musical arts contribute to diagnosing and treating psychological problems among the residents of children's villages in Jordan, and the methodologies adopted by the theatrical and musical arts to achieve this. It moves on to prove the theory that theatrical and musical arts have an impact on improving the psychology of the residents of children's villages in Jordan by reviewing the theories and opinions that address the subject from a scientific point of view proven by experiences and expertise.

The research took place in the period between (2019-2020), and the spatial limits came within the (SOS) children's villages in Jordan. The importance of the research is to provide a frame of reference for researchers and specialists in treating children's psychological problems using the arts, and the research can benefit those engaged in theatrical and musical art, including authors, directors, actors, critics, composers, singers...etc, as well as providing benefit to academic institutions concerned with theatrical and musical arts and psychological and educational sciences.

Key words: psychotherapy, Art therapy, psychodrama.

- This research was carried out with the support of the Deanship of Scientific Research at the University of Jordan [1]
- Department of Performing Arts, College of Art and Design, University of Jordan [2]
-Department of Musical Arts, Faculty of Art and Design, University of Jordan [3]

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1310

التشكيل اللوني واشتغالاته في فضاء العرض المسرحي العراقي المعاصر

ايات سامي احمد [1]
ا.د. اسيل ليث احمد [2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 16/11/2023 Date of acceptance: 3/12/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يمثل التشكيل اللوني عدد متجانس من الألوان، ويسعى المصمم على إعادة تشكيل اللون بشكل جديد ومختلف عن العروض المسرحية التقليدية. ويشكل اللون بأشتغالاته فضاءات مختلفة ومعبرة عن أفكار ورؤى مغايرة ومتجددة. ويتعدى اللون وظائفه التشكيلية بالصبغات والاضاءات، اذ يحمل سمات ودلالات اجتماعية وتاريخية وجغرافية، ويخلق اللون وعياً خاصاً لدى المتلقي ليشير الى مضمون العرض المسرحي.

جاء البحث على أربع فصول، اذ تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) وتضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) اذ تضمن مبحثين: الأول: مفهوم اللون وجذوره، والثاني: تشكيل اللون واشتغالاته في فضاء العرض المسرحي. واستلخصت الباحثة بعض المؤشرات ومعطيات الإطار النظري، اما الفصل الثالث (إجراءات البحث) تضمن مجتمع البحث وأدوات البحث المؤشرات ومشاهدة العينة ومنهج البحث الوصفي التحليلي ثم تحليل عينة البحث، انموذج مسرحية حصان الدم اعداد وإخراج وسينوغرافيا المخرج (جبار جودي) وعرضت على المسرح الوطني. والفصل الرابع احتوى ايضاً على عرض النتائج ومناقشتها وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع وملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: التشكيل، اللون، الاشتغالات، الفضاء، العرض المسرحي.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يسعى المخرج والمصمم المعاصر لتأكيد دوره الفني، من خلال تقديمه بأسلوب تشكيلي وبعناصره الفنية، واللون يمثل القيمة التشكيلية المهمة والتشكيل اللوني يمثل تعددية في الرمز والفكرة والعاطفة، ويعمل المخرج والمصمم بالقيمة التشكيلية للفضاء في العرض المسرحي المعاصر ويعطي الإحساس بالاتساع. ويشكل اللون الركن الاساسي في التشكيل الصوري والبصري لبنية العرض وتشكلات الأداء للممثل وبلورة رؤية المخرج واستثمار اللون وفق نسق جمالي في فضاء العرض المسرحي، ويؤكد القدرة التشغيلية في

[1] طالبة دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
[2] تدريسية/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.

التشكيلات البصرية والصورية، وانطلاقا من ذلك يثير البحث الاستفهام الاتي: ما هو التشكيل اللوني واشتغالاته في فضاء العرض المسرحي العراقي المعاصر؟

وفي العروض المسرحية المعاصرة، برز التشكيل اللوني ودوره في اثراء العرض والتأثير النفسي وزيادة الفهم والادراك الواعي للون ولكل عرض مسرحي نظم لونية وعلاقات مترابطة من انسجام وتضاد لذا، صاغت الباحثة عنوان بحثها: **التشكيل اللوني واشتغاله في فضاء العرض المسرحي العراقي المعاصر.**

أهمية البحث: يفيد البحث المختصين والدارسين في الحقل المسرحي (ممثلون ومخرجون ومصممون وسينغرافيون) في معاهد وكليات الفنون والجهات الفنية ذات العلاقة (الرسمية وغير الرسمية.

هدف البحث: التعرف على التشكيل اللوني واشتغالاته في فضاء العرض المسرحي العراقي المعاصر.

حدود البحث:الحد الزماني: 2007-2015، الحد المكاني: بغداد: قاعة كولبنكيان للفنون، الحد الموضوعي:التشكيل اللوني واشتغالاته في فضاء العرض المسرحي العراقي المعاصر

خامساً: تحديد المصطلحات

التشكيل: لغوياً: شكِل (فعل) شكَلَ يشكل، تشكيلاً، فهو مُشكل والمفعول مُشكل. شكل الشيء صوره، عالجه بُغية إعطاء شكل معين، شكل الرسام لوحته: ركب الوانها وخطوطها. والتشكيل اسم لعدد متجانس من الأشياء وهو جمع تشكيلات بمعنى تشكيل المنظر، أي ألباسه صوره او شكل (Mustafa, 1969, p. 491).

والتشكيل اصطلاحاً "عملية تضفي على شيء مصنوع شكله، وتكييف مادة ونحوها، لاضفاء شكل معين عليها. والفن التشكيلي عموماً هو كل مايؤخذ من الواقع الطبيعي ويعيد الفنان صياغته بطريقة مختلفة أي انه يعاد تشكيله بشكل جديد ومختلف" (Giraud, 2007, p. 17).

والتعريف الاجرائي للتشكيل، هو عملية تنوع وتكيف تهدف لتحديث التقليد في ماهية ومنظر الشيء المراد توظيفه في ميادين العلم والفكر والفن.

اللون: لغويا: "لون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره، والجمع ألوان، وقد تكون ولونته" (Al-Andalusi, 1978, p. 103).

واصطلاحاً: وهو "ما نراه عندما تقوم الملونات بتعديل الضوء فيزيائياً بحيث تراه العين البشرية (تسمى عملية الاستجابة) ويترجم في الدماغ (تسمى عملية الإحساس التي يدرسها علم النفس)" (Odeh, 2014, p. 29). واللون في الطبيعة "تلك الاشعه الملونة الناتجة عن تحليل الضوء (الطيف الشمسي) مثلاً او غيره من أطياف الإضاءة الصناعية" (Hamouda, 1981, p. 7).

والتعريف الاجرائي للون: هو الفضاء الذي يعطي للاشياء وتعريفها ويعطى مسميات للاشياء

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم اللون وجذوره

ماهية اللون: اللون في الفن"المواد الصابغة (pigments) التي يستعملها الفنانون التشكيليون او المصممون وعمال المطابع الإنتاج التلوني ويعدون الألوان هي المثبت الذي يحافظ على ديناميكية الشعور الإنساني السامي بما يمثله في لغة تعبيرية" (Kubba, 1992, p. 14).

ان مفهوم اللون هو التأثير الناتج عن تفاعل الضوء مع السطوح وانعكاسه على شبكية العين، ويعد احد العناصر المهمة في تكوين البنية التصميمية بوصفه مثيراً مرئياً يشارك في التعبير عن القيم الجمالية والوظيفية في العمل التصميمي، ويتوقف تأثيره على قدرة المصمم على توظيفه الاخراجي.

واللون جزء من العالم المحيط بنا، وهو يلازمنا في حياتنا ويدخل في كل ماحولنا، وعلى الرغم من الحياة مليئة بالألوان سواء في طيورها وحيواناتها ونباتاتها وازهارها، فأن الانسان لم يقتنع بهذه الحياة فأضاف اليها في فنه وعمله ألافاً مؤلفة من الألوان والتركيبات اللونية، وأضاف اللون الصناعي في كل شيء من حوله حتى كادت الحياة الغير ملونة تختفي من حياتنا.

الجذور التاريخية للون: ظهرت فكرة استعمال المواد الطبيعية الحدوث على حساب لونها. "خلال العصر الحجري القديم وان الانسان الأول تنبه الى مابين الألوان من فروق، وربط بعض الألوان ببعض مشاهداته الطبيعية فميز لون النبات وهو اخضر عن لونه وهو اصفر، وميز لون السماء عن لون الرمال ولون الماء عن لون الدم، وتنبه الى لون الشمس ساعة الغروب" (Omar, 1997, p. 20). وبدء الإحساس تدريجياً باللون يتطور الى ان وصل الى ذروته.

وان اللون كالضوء خلق في بداية الزمن، وعلى مر العصور كان اللون له اثر هام في حياة الانسان والمدينة، لقد كان اللون للإنسان في الصور القديمة اكثر من ملهاة وتسلية، لقد كانت المساحيق الترابية الصفراء والحمراء والاحجار الملونة والعصارات النباتية أدوات اللون يصبغ بها الانسان نفسه وملابسه واسلحته ومأواه، كما كانت حمايه له ضد قوى الشر (Abu Jid, 1992, p. 57).

واللون هو شيء طبيعي في حياة الانسان الأول، فعمل الاصباغ من الدم وتراب الأرض والفواكه والخضروات، ولون كل من جسده وجدران الكهف، وهو تقليد للطبيعة او رمز للشخوص كالبشر الأقوياء او الحيوانات المفترسة، واستعمل بكثرة اللون الأحمر ويأتي بالدرجة الثانية الأبيض والأسود اذ اقترنت بالتعاويذ والسحر، فكانت الجسر الذي يربط بين العالم الحسي الطبيعي وعالم الغيب غير المنظور، فبقي اللون مرتبط بالرموز الدينية. "فالفرد البدائي يزين نفسه بالألوان وذلك تقرباً للعبادة والصلاة امام الطوطم، وكثير من العبادات الهندية والبوذية والفارسية تعتمد رموز الألوان التي يلبسها الكهنة حتى الان، كما نشاهدها بين رجال الدين في مختلف الديانات" (Abbou, 1982, p. 135).

وعرف سكان وادي الرافدين الألوان (الأحمر الداكن، الأزرق، الأسود، الأصفر، الأبيض) لا سيما في جداريات العصر البابلي الحديث في شارع الموكب بوابة عشتار إضافة الى الألوان في الملابس والاثاث والفخاريات، ولقد عرف المصريين اللون الذهبي واعتبروه لون اشعة الشمس والنشوء والخلق واستخدموه للتمييز بين مختلف الألهة (Haider, 1984, p. 95). واستعمل الألوان في الرسم منذ 150 ألف سنة، وقد عثر في اسبانيا على رسوم في حوائط بعض الكهوف تمثل بعض الحيوانات الالوان حمراء وسوداء وصفراء ترجع الى هذه الفترة السحيقة. ودفن انسان العصر الجليدي موتاه في لون اصفر محمر ودهن عظامهم بلون احمر، ولعله استمد ذلك من ملاحظة ان تدفق الدم الأحمر في الجسم يعني الفرق بين الحياة والموت، فأعتقد ان اللون الأحمر ربما منح الحياة للجسد الفاني (Omar, 1997, p. 19). ويدل ذلك على ان التأثير

السايكولوجي للون بالمعرفة الدقيقة لنفسية الانسان، وتستطيع الألوان ان تهيئ الفرح والحزن والمرح والكآبة لتدخل في مجال التطبيق العلاجي.

مفهوم التشكيل اللوني:

التشكيل اللوني يمثل عدد متجانس من الألوان وجمعه تشكيلات في الإضاءة والازياء والمناظر والفضاءات المسرحية والتشكيل اللوني، الباس الصورة في العرض الواناً، وصياغتها بطريقة مختلفة، والفنان المسرحي (المخرج والمصمم والسينوغرافي) يعمل على إعادة تشكيل اللون بأسلوب جديد ومختلف ليتلائم مع ما مطروح من أفكار في المسرحية. وتمثل الألوان بفضاءاتها المختلفة والمعبرة عن قيمتها وهويتها احد الأفكار الأساسية في اشتغالات الكثير من الفنانين الباحثين عن التجدد والمغايرة، كذلك بالنسبة لتجارب المصممين الحديثة والمعاصرة، وفي تنفيذ سينوغرافيا العرض المسرحي وبتوظيف لونين او اكثر ومعرفة مفردات (النص المسرحي) لتأسيس معمارية اللون نفسه في النص او تقديم مقترح جمالي جديد مغاير لما هو مكتوب بالنص او تأثير سلطة النص ونظامه ولغته البصرية والتي تعلن ازمنة ساهمت في بنائيته (Mustafa S. , 2006, p. 57).

ويعرف الضوء واللون بأنهما ظاهرة اهتزازية كالصوت، ولكل لون من الألوان ذبذبة خاصة (أي مجموعة من الاهتزازات في الثانية)، فاللون الأحمر له اوطأ الذبذبات، واللون البنفسجي له اعلى الذبذبات فهو أقصر الموجات طولاً، حسب ألوان الطيف الشمسي. وتوجد ألوان خارج الطيف غير مرئية بعين الانسان المجردة ويمكن معرفتها بواسطة أجهزة خاصة مثل اشعة تحت الحمراء (infra red) وفوق البنفسجية (Ultra violet) على ان الضوء واللون هو أحد اشكال الطاقة المشعة وهو جزء صغير من الطيف الالكترومغناطيسي، مثل موجات الراديو والاشعة السينية (x rays) واشعة كاما (Gama rays) واشعة ليزر (laiser rays) (Berns, 2000, p. 471).

ويسميها (اورين اوجان) الألوان مثل الأنغام وظائف للاهتزازات الضوئية والصوتية والاختلاف في درجة اهتزاز الاثير يؤدي فروق في اللون، ولهذه الألوان المختلفة صفات نوعية وتأثيرات عصبية ذاتية وهي تشبه الأصوات والاذواق والروائح، من حيث انها تستعصي على المحاكاة والنقل الى مصطلحات أخرى. اللون من العناصر الأساسية للتكوين في المنظر المسرحي ويمثل الخاصية الخارجية لجميع الاشكال المحسوسة، وبمعنى ذلك انه لا يوجد شكل غير ملون، واللون غير مضاف الى الطبيعة وانما هو الطبيعة بذاتها (Dawoud, 1996, p. 58).

ان للون دلالة اشتغالية في العروض المسرحية وتساهم بدورها في تكوين المنظر والازياء والاضاءة، للتعبير عن الفكرة "وتتغير الوان المناظر المسرحية والوان الأزياء والاكسسوارات بتغيير الوان الإضاءة، ويعد اللون العنصر الرئيسي الذي يعتمد عليه المخرج والمصمم في التشكيلات والتكوينات البصرية التي توحي الى حالات متعددة" (Al-Jaf, 2006, p. 67). وبذلك ان اللون يعبر عن حالات متعددة ومشاعر وأفكار للشخصيات، واحياناً يتفوق اللون عن المعنى المألوف لمخيلة المتلقي، لأكتشاف المعنى المرتقب للون، فاللون يدخل في خطة تشكيل المصمم ورؤيته وفي تصميم المناظر، "لذا فأن اللون هو حاصل للدال والمدلول ويتم استنطاقه بحسب الرؤية التي وضعها المصمم في عرض مسرحي ما، لذا فأن المصمم يجتهد في ابراز اللون في

المنظر وجعله اكثر استنطاقاً للافكار، ويمكن للون ان يكون متكهناً لفكرة تلوح في الذهن، وتكون بمثابة الشكل المهم المبهم الذي يصطدم بالمتلقي، ويعادل في نفس الوقت تلك الفترة التي تسبح في مخيلة الشخصية" (Othman, 1996, p. 57).

المبحث الثاني: تشكيل اللون واشتغالاته في فضاء العرض المسرحي:

يتعامل المصمم مع العمليات والظواهر والعوامل التي تتحكم في المجال الادراكي. بوصفها مدخلاً اساسياً للوعي بطبيعة الرسالة الاتصالية الجمالية، ومدى فعاليتها في التأثير على المتلقي، وبقدر وعي المصمم المسرحي بتلك القدرات الادراكية، ونجاحه في استعمال أسس التصميم وعناصره، وفي التحكم في اللون وفي إمكانية ربط العناصر البصرية وتحقيق اكبر قدر من الانساق، بين الهيئات والاشكال في تصاميم المناظر والازياء والاضاءة والألوان، والاشكال ذات الابعاد الثلاثة، وان "عملية الادراك تنطوي على قدرات فسيولوجية تتعلق بوظائف الحواس وتتحكم في اليات الادراك البصري كما تتعلق بالقدرات العقلية والنفسية التي تتظافر مع القدرات الفسيولوجية، وتتشكل مع منظور الفروق الفردية التي تعكس العوامل والبيئة لمستقبل العمل الفني" (Shawqi, 1999, p. 51).

ومن ضمن القوانين التي تنظم الادراك البصري للشكل (ثبات اللون) اذ يرى عدد من علماء النفس "ان ادراك اللون يشكل جانباً من سلوك الانسان، وان اللون غالباً ما يرتبط بالاحساس بالسرور او نقيضه، فيفضل معظم الناس بعض الألوان اكثر من غيرها" (Saleh, 1982, p. 115).

اذ ان الادراك يستند الى وجود أنظمة لأستلام الموجات الضوئية وترميزها عن طريق الجهاز العصبي، وايصال المعلومات الى الدماغ للتفاعل مع خبرات الفرد بالألوان او الصور او الخيالات الناتجة عن الاختلاف في الاطوال الموجية. ويرتبط ثبات اللون ارتباط وثيق العلاقة بثبات الضوء، ومعنى ثبات اللون اننا ندرك اللون كشيء في ضوء نفس تغيرات الإضاءة (Saleh, , 1985, p. 197).

ويختبر ثبات اللون، اذا ارتدينا مناظر شمسية بعدسات ملونة فعلى الرغم من حقيقة ان العدسات الملونة قد غيرت لون الضوء الواصل الى الشبكية، فأننا نبقى ندرك الأشياء البيضاء كبيضاء والاشياء الحمر كحمر، توازي التفسيرات لثبات اللون، تلك في ثبات الضياء، ويكمن تفسيرنا المقترح، بأن العدسات ظلت كل شيء باللون نفسه، مجردين ذلك اللون عن المشهد بلا قصد وتاركيها بلونها الأصلي (Al-Ahmad, 1996, p. 27).

(ثبات التشكيل) او (الشكل) ويعني النظر الى شيء له معرفة مسبقة به من زاوية ما، فأن ادراك الشكل يناظر شكله الطبيعي بلونه الطبيعي لا شكله المصور على الشبكية، ويقصد بثبات التشكيل التعرف على ماهية الشيء بغض النظر عن التباينات التي تقدمها الحواس عن ذلك الشيء "ويتوقف الثبات على درجة تنظيم الموضوعات الخارجية، فثبات الحجم واللون مثلاً يختلف في الموضوعات الثنائية الابعاد، عنه في الموضوعات الثلاثية الابعاد" (Saleh, 1982, p. 99).

اذ ان القيمة الفنية في العرض المسرحي والمتعة الجمالية تكمنان في التنوع في التشكيل اللوني الذي ينصهر في المحتوى، مع بقية العناصر المكونة له في السياق الواحد، وهذا ما تؤكده نظرية الجشطالت على أهمية تحقق الكل نتيجة في ادراك الصورة المرئية، اذ يتم الخضوع لهذا الكل نتيجة عدة مبادئ للتحليل

الجشطالت والتي تستعمل في تحليل الشكل وعلاقاته داخل العمل التصميمي والتنوع كما يلي: (Al-Wasiti, 2001, p. 10)

1. التقارب: ان عناصر التشكيل مثل النقاط والخطوط واللون والسطوح المتقاربة تميل لتكوين تشكيل وهيئة متكاملة مع بعضها. اذ تتجمع معاً بصرياً، وترى كمجموعة واحدة.
2. التشابه: العناصر المتشابهه لحقل النظر تميل لتشكيل وتكوين مجموعة، خصوصاً التي تمتلك نوعيات أساسية متشابهه في خصائصها البصرية (حجم، لون، ملمس) وان عامل التشابه يتغلب على عامل التقارب.
3. الاحتواء اوالانغلاق: وهو الميل الى اكمال الأشياء الناقصة وخاصة اللون بهدف إعادة توازنها والقضاء على التوتر الناتج من وجود النقص، فالمساحة المغلقة تميل لتكوين هيئة متكاملة حتى اذا كانت مقطوعة في بعض اجزائها.
4. الاتجاه: اذا كانت عناصر الشكل ومنها الألوان، ترتبط بأتجاه عام فأنها تميل لتشكيل مجموعة متكاملة يمكن ادراكها.
5. الاستمرارية الجيدة: للاشكال والخطوط والالون التي تكون معروفة للمتلقي بطريقة معينة لتكوين هيأه متكاملة.

تصميم وتشكيل الألوان:

يتعامل المصمم مع الألوان بصورة أقرب الى الرائي (المتلقي) في المسرح. ويتعرف على الألوان الأكثر قرباً من غيرها من الألوان التي تظهر هي الأخرى لعين الرائي نفسه، ومن نفس المسافة البعيدة، والألوان الدافئة عند وضعها على أي سطح تعطي تأثيراً بالقرب، وتعرف بتباعدها، وتعرف بالألوان المتأخرة (Hamouda,, 1985, p. 59). اذ ان الألوان تلعب دوراً هاماً في الإحساس بالعمق الفراغي للمجسمات والقطع الديكورية والظل والضوء واللون، لأستغلال هذا التأثير فيما يطلق عليه خداع البصر والذي ينتج عنه، احداث نوع من التكبير او التصغير الظاهر للأبعاد المجسمة، وعلينا كمصممين، ان نحدد ملائمة الألوان للعمل المسرحي، ونضعها في المساحة المناسبة لها لكي تخدم العمل المسرحي.

اللون والضوء:

مفهوم اللون في الفن، يمثل المواد الطابعة pigments التي يستعملها الفنانون التشكيليون او المصممون لانتاج التلوين، ويعدون الألوان هي المثبت الذي يحافظ على ديناميكية الشعور الإنساني السامي بما يمثله من لغة تعبيرية. واللون هو التأثير الناتج عن تفاعل الضوء مع السطوح وانعكاسه على شبكية العين، ويعد احد العناصر المهمة في تكوين البنية التصميمية بوصفه مثيراً مرئياً يشارك في التعبير عن القيم الجمالية والوظيفية في العمل التصميمي، ويتوقف تأثيره على قدرة المصمم على توظيفه الاخراجي (Kalash, 1996, p. 77). والمصمم يتطور احساسه بالضوء واللون تدريجياً حسب افق معارفه ويضيف من فنه وعلمه الاف مؤلفة من الألوان والتركيبات اللونية، ويضيف اللون الصناعي في كل شيء على المسرح – فضلاً عن "ظهور فكرة استخدام المواد الطبيعية الحدوث على حساب لونها، وميز بين لون الرمال والتراب والطين والحجر والحديد، ولون الماء والدم، ولون السماء ولون الشمس في الغروب" (Omar, 1997, p. 19).

يطلع مصمم المناظر والازياء والاضاءة والمكياج والملحقات المسرحية (الاكسسوارات) على أهمية الألوان ودلالاتها وارتباطاتها النفسية بالشخصيات المسرحية، لذا ظهر علم جديد وهو احد الفروع الحديثة في علم النفس، وهو علم النفس اللوني، ومن أوائل الذين اهتموا بهذه الدلالات هي شركات التسويق، اذ ربطو بينها وبين كيفية الترويج لمنتجاتهم وللفت انتباه المستهلكين، اذ ان (لكل لون دلالات معينة ارتبطت به ويتم استعماله للدلالة عليه من قبل المستخدمين انفسهم سواء اكانو افراد ام شركات ومؤسسات (Saleh, 1982, p. 35).

وفي العرض المسرحي يتقدم الضوء واللون للوهلة الأولى لبداية العرض على كل العناصر المسرحية الأخرى. ليطل علينا اللون من كل جانب وتستمتع بجماله في كل لحظة ونظره، ولا يمكن ان نتصور العرض بدون ضوء ولون. " والمصمم المسرحي يختار الوانه بحسب شعوره الفطري (ذوقه) ولا يستطيع ان يتحكم بالألوان، لان الألوان تخضع لقوانين من الممكن دراستها، للاستفادة من مزاياها وبالنتيجة لتجنب أخطاء استخدامها" (Shukri, 1985, p. 65). فاللون أداة طبيعية بيد الرسام ومهندس الديكور والمصور ومصمم الاقمشة والازياء، والماكير، اذ انه يشكل عنصراً اساسياً من عناصر التشكيل البصري ولأدراك ذلك التنوع ودلالاته واشتغاله في العرض المسرحي وكما يأتي:

الإضاءة واللون في المسرح: وتعد الإضاءة احد العناصر الأساسية للعرض المسرحي أذ لها صفة فاعلة ومكملة لجماليات العرض المسرحي، ولكي نقف عند معطيات العلاقة التركيبية بين اللون والاضاءة، لابد من التعرف على صفاتها، لأدراك دلالاتها وتنوعها.

صفات الإضاءة:

أ- الكثافة (او شدة الإضاءة) ويصاحبها اللون والبريق الى انفجار ضوئي ملون ومن عدة أجهزة، وقد يستفيد مصمم المناخ الضوئي واللوني من ذلك الوهج ويغرق المسرح وفضاءه بطرح كثافة لونية عالية من الضوء، لدرجة ان المتلقي سوف يوقن، انه اكثر تألقاً من اشعة الشمس، ومصمم الإضاءة اللونية يملك مرونة عظيمة في اختيار الكثافة الضوئية التي يحتاج اليها، أي جزء من أجزاء الفضاء المسرحي في أي وقت من الأوقات.

ب- اللون: وهو العنصر الثاني من صفات الإضاءة الذي يكون تحت تصرف المصمم، ويعتمد تلوين الضوء في المسرح على مايطلق عليه بالمرشحات اللونية (الجيلاتين)وهي رقائق رخوة من مادة البلاستيك الشفافة المنفذة لأشعة الضوء، وتوضع امام مصدر الإضاءة الغير ملونة، فينتج عن ذلك ضوء ملون، تبعاً للون المرشح اللوني، "وتتعدد الوان المرشحات اللونية، بعدد الوان الطيف ودرجاته المختلفة من الأحمر القاني الى البنفسجي، كما تتعدد درجات كل لون على حدة الى عدة درجات من الاغمق الى الافتح" (Shukri, 1985, p. 65).

وعليه فالمصمم يرصد تأثيرات الإضاءة على الوان المناظر المسرحية من حيث اللون والشدة ومن حيث المؤثرات الضوئية البصرية. وتلعب الإضاءة دوراً كبيراً في تشكيل وتكوين سينوغرافيا العرض المسرحي فمن خلالها يمكن خلق الجو الدرامي، والتعبير عن الزمان والمكان للحدث المسرحي، وابراز التكوينات.

ومن خلال رصد العلاقة بين اللون والاضاءة في الديكور نؤشر النقاط الاتية:

1. في حالة ما اذا كانت الديكورات مصبوغة بالألوان الأولية من قبيل (الأحمر والاخضر والازرق) واضيئت بكشافات ملونة بضوء احمر، فأن المساحة الزرقاء والخضراء لن تعكس أي ضوء من بعد ونشعر بصرياً بأن المساحة الحمراء تحولت الى مساحة داكنة اللون (Hamouda,, 1985, p. 62).
2. نفس الألوان السابقة المصبوغة بالألوان من قبيل الأحمر والاخضر والازرق واضيئت بكشافات ملونة بضوء ازرق، تتحول الألوان السابقة الى ألوان زرقاء قائمة، لذا تفضل الألوان المكملة لألوان الديكور.
3. التقسيم والتوزيع: ان التوزيع الجيد لأجهزة الإضاءة في المسرح اذ تضيء كل أجزاء منطقة التمثيل، بداية من مقدمة خشبة المسرح وحتى نهاية المنصة، بطريقة متساوية بالإضافة الى توزيع أجهزة الإضاءة للستار الخلفي اعلى المسرح وهي أجهزة خاصة يمكن التحكم فيها، ليعطي انارة للبانوراما الخلفية بكثافة متعادلة، وهذه الأجهزة وزعت مابين صالة المشاهدين ومنطقة التمثيل (Shukri, 1985, p. 75).

وفي ادبيات العرض المسرحي يفضل استعمال اللون الأصفر الشفاف القشي light straw واللون الأحمر القرنفلي pink لاضاءة العروض الكوميدية بينما يفضل اللون الأحمر scarlet للعروض الرومانسية، اما اللون الأزرق والاخضر في العروض التراجيدية، ويستعمل الضوء الأصفرالقشي المتوسط او الأحمر الكهرماني لمحاكاة ضوء الشمس، في حين يستعمل الأزرق القاتم والمتوسط لمحاكاة ضوء القمر (Metric, 1981, p. 16).

ما اسفر عنه الإطار النظري:

1. التشكيل اللوني، الباس الصورة في العرض الواناً، وصياغتها بطريقة مختلفة والمخرج والمصمم يعملا على إعادة تشكيل اللون بشكل جديد ومختلف عن العروض التقليدية.
2. يحقق اللون مدلولاً اشتغالياً في العروض المسرحية ويساهم بدوره في تكوين الفضاء المسرحي بالمناظر والازياء والاضاءة والمكياج.
3. اللون يعبر عن حالات متعددة ومشاعر وأفكار الشخصيات، وأفكار المتلقي واحياناً يتفوق اللون على المعنى المألوف. لذا فاللون يدخل في خطة تشكيل المصمم ورؤيته وفي تصميم المناظر.
4. ومن قوانين تنظيم الادراك البصري للتشكيل، ثبات اللون، وثبات التشكيل والقيمه الفنية في العرض المسرحي والمتعة الجمالية تكمنان في التنوع للتشكيل اللوني الذي ينصهر مع بقية عناصر العرض.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

مجتمع البحث: يضم العروض المسرحية المقدمة في دائرة السينما والمسرح الفرقة الوطنية للتمثيل في عام 2007.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل أنموذج عينة البحث.

عينة البحث: اختارت الباحثة مسرحية (حصان الدم) اعداد وإخراج (جبار جودي) كأنموذج عينة.

تحليل انموذج العينة:

(مسرحية حصان الدم) تاريخ العرض 2007/3/13 المسرح الوطني

اعداد وإخراج / جبار جودي

سينوغرافيا / جبار جودي

الممثلون حسب الظهور:

1. محمد هاشم – مكبث
2. فرح طه - ليدي مكبث
3. حيدر منعثر- بانكو
4. رياض شهيد – مكدف
5. كاظم نصار

حكاية المسرحية (حصان الدم):

المسرحية معدة عن مسرحية شكسبير(مكبث) تدور الاحداث حول السعي الى العرش ، وطموح (ليدي مكبث) لنيل العرش، وتتفق وتتأمر مع (مكبث) على نيل السلطة والتاج وركوب حصان الدم، فالغاية هنا تبرر الوسيلة، والباعث والحافز للوصول للسلطة هو عدم التهاون والتراخي (مكبث وليدي مكبث) للسعي للهدف، وان كان الهدف ملطخاً بالدماء التي لوثت يديهما به، ويقول مكبث في حواره مع ذاته في مونولوج منفرد (لو ان الاعمال الشريرة اذا تمت ولت. . دون ان تترك عواقبها الوخيمة في هذه الدنيا. . لكن الأسرع في تنفيذها هو الخير كل الخير. . ولكن الدماء تخلف دماء. وازهاق الأرواح انما هو من تلك الجرائم التي لها عقابها في هذه الدنيا. . فمن سفك دم غيره، فقد اهدر دمه للاقدار وحوادث الأيام. . اذ يعرض دمه للسفك. . من دس سماً في كأس غيره. . قضى العدل عليه ان يتجرع من نفس كأس السم هو الاخر).

وعلى الرغم من هذا قتل مكبث كل من وقف في طريق الملك الذي لم يسئ اليه وصديقه (بانكو)، وبقية الذين اعتقد انهم يقفون حائلاً بينه وبين العرش والتاج، ولم يستطع احد الهرب سوى المعارض (مكدف)، وغرقت البلاد في بحار من الدم على يد (مكبث) وعبر عن ذلك (لينوكس) حين سأل عن حال البلاد قائلاً (ايه يابلادي الحبيبة. . ماعاد فيك للحر مقام. . لقد أصبحت قبراً لاهلها. . لا يسمع فيها غير صوت الانين واليتامى والثكلى وهم يستصرخون السماء ان تنقذهم مما هم فيه. . او يستنزلونها اللعنات على مكبث الظالم. . الذي انفض الشعب من حوله. . واحاط نفسه. . بقتلة ومجرمين، يرتدون زيفاً ملابس الجند الشريفه. من ان لأخر يثور عليه البعض. . ولكنه يفلح بقمعهم، كالوحش المفترس والمتعطش للدماء. وفي النهاية يقتل (مكبث) على يد (مكدف)من اجل بلاده، لتبدأ مرحلة جديدة من تاريخ بلاده في الطريق نحو استتباب الامن والحرية وزوال الظلم، وكانت فكرة المخرج جبار جودي كفى قتل وتصفية دم، نريد السلام والامن، الا ان العرض المسرحي (حصان الدم) انفرد بمعالجة درامية فنية رسخ المضمون في الذهن.

تحليل العرض:

يعتبر اللون من العناصر المهمة في تشكيل وتكوين البنية التصميمة، بوصفه مثيراً بصرياً مرئياً يشارك في التعبير عن القيم الجمالية. منذ الومضة الأولى لبداية المسرحية في المشهد الأول لعب اللون دوراً مهماً في

تشكيل وتكوين البنية التصميمية، وحقق تأثيراً بتداخل اللون الأحمر والازرق والأبيض والأسود عن طريق الإضاءة والظلام، فلعبت الإضاءة دوراً واستعملت بحرفية نادرة، فمن جانب تسلط على (مكبث) لتخفي بعض ملامحه وتظهر الأخرى، للتدليل على معاناته والمه وتشتته، بين حبه للعرش وضميره وزوجته، وتاره من خلف (مكبث) و(بانكو) يقف امامه. وتارة من الجانبين وتلاقيها في منتصف المسرح اثناء الحديث بين (مكدف) و(مكبث) في ظلال من الضباب الممتزج بالاضاءة الخافتة، مشهد جنون (ليدي مكبث) حين تسلط عليها الأضواء الحمراء من فوق رأسها مباشرة، ثم ارتفعت تدريجياً لتسلط من اعلى وهنا اجاد المخرج استعمال الإضاءة شدة وخفوتاً و (الواناً) مما يدل على تفهمه العميق لتوظيفها مسرحياً، والتشكيل اللوني ودلالاته الدرامية ودوره في تعميق الحدث درامياً. اما فلسفة اللون وفكره فلها جذور فلسفية. في مشاهد العرض اقتربت وظيفة اللون الى الرمزية وعمقت الألوان الإحساس بمشاهدة الرموز والدلالات العميقة . وهذا الإحساس باللون من قبل المتلقي استثار الخيال، وتفاعله مع المادة الفنية في المشهد لتحقيق التوازن واللذة والاحساس بالجمال اللوني، في مشهد مكبث عبر السينما والمونتاج بين الممثل (محمد هاشم) والصور في الأعلى عبر (الداتاشو) مكبث بين الذات والواقع..

يساهم التشكيل اللوني ألباس الصورة في العرض الواناً، وصياغتها بطريقة مختلفة، وإعادة تشكيل اللون بشكل جديد. في المشهد الأول مكبث يمتطي (حصان الدم) واللون الأزرق يلبس صورة المشهد، واللون الأخضر سرج الحصان، وسقط الضوء الأزرق من الأعلى، وتداخل اللون الأبيض من جانب الكواليس مرة يميناً ومرة يساراً. مع تغطية الصورة بالضباب ، أن للون مجموعة من المدلولات تشتغل في العرض المسرحي وتساهم في تكوين الفضاء المسرحي بكل عناصره (الأزياء، المكياج، الإضاءة، المناظر) تشكل الفضاء في بناء الصورة، الفضاء منفتح على التأويلات واختزال فلسفي، حقق اللون مدلولاته النفسية، وانسجم بصرياً. والفضاء السينوغرافي اخذ حيزاً كبيراً، والصورة تغلبت على الخطاب النصي والفضاء تشكل وتفاعل مع بقية العناصر التقليدية.

يعبر اللون عن حالات متعددة ومشاعر وأفكار الشخصيات ، ويتفوق اللون على المعنى المألوف. في مشهد اللقطات السينمائية لشخصية (مكبث) المزدوجة. و(شخصية الليدي مكبث) والمنظومة متجانسة بين الممثل والتقنيات تعمل لتقديم منظومة بصرية لم تظهر سابقاً على المسرح العراقي، وعن طريق اللون والاضاءة التي عبرت عن حالات متعددة ومشاعر وأفكار الشخصيات. وعن طريق جماليات اللون الجديدة وكسر السائد، وتسييد المشهد الصوري السينوغرافي، فكان اللون يعبر عن الغضب (الأحمر) و (الأبيض) عن الهدوء والامل. والتقلبات النفسية والقلق وأفكار (مكبث) شكلت تشكيلات لونية مع الضباب والدخان الذي رافق المشاهد بين (الليدي مكبث) و(مكبث) قبل الشروع بقتل الملك. وتحقيق تنبؤات الساحرات التي ظهرت (صوت ولون) وضربات موسيقية، انسجمت بشكل واضح لتصعيد الفعل الدرامي للشخصيات.

تشتمل مجموعة عناصر الرؤيا التي تشكل (ثبات اللون) و(ثبات التشكيل) من قوانين تنظيم الادراك البصري للتشكيل اللوني والتنوع في التشكيل اللوني الذي ينصهر مع بقية العناصر. في مشهد (مكبث) و(الليدي مكبث) في وسط وسط المسرح والحركة الدائرية في حزمة الضوء (الأبيض، الأزرق، الأحمر) من مسقط الأعلى (والظل يمين ويسار) والظل على الوجه وفي قسمين بقعة يسار ظلام يمين وبالعكس، يؤكد

دقة التنفيذ وتنوع في اللون على الوجه للشخصيتين، و(ثبات اللون) والبخار الأزرق السائد في المشهد وبروز اللون الأبيض في مشهد الرقص مع موسيقى (جايكوفسكي) الراقصة. وفي مشهد دخول الشخصيات وحركة القرص الدوار كحركة الكاميرا على ماكنة (الكرين)كان يؤكد (ثبات التشكيل) وحركة الدوران على القرص الدوار والشخصيات المسرحية ثابتة، كانت تؤكد التنوع في التشكيل والدقة في الأداء والتنفيذ.

أن ارتباط دلالة اللون الفكرية والفنية بمنظومة علاقات تركيبية متحولة ومتطورة، وبفعل تطور ونمو الشكل وطبيعة حركة عناصر العرض (اضاءة، أزياء، مكياج، مناظر) ظهر واضحاً في مشهد (الليدي مكبث) والتي ارتدت (شعر مستعار احمر) وملابس حمراء ومكياج غامق على الحاجبين والوشاح الأحمر وخلق بيئة (هيبة العرش والقصر والملكية) وتحقيق طموحها. كل تلك العناصر ارتبطت بمنظومة علاقات تركيبية، تطورت مع تطور الإيقاع للاحداث وتحولت بفعل تطور ونمو الشكل، فعندما تقرر الانتقام ترمي الوشاح على الأرض، وتتحول من ملكة الى شخصية أخرى قاتلة، طامعة بالسلطة. في مشهد (زيلي ايتها البقعة زيلي) اللون الأحمر كان هو السائد عبر عن شكل الدم والقتل (بالاضاءة واللون) وهو ما يمكن أن بجعل لها مجموعة من المبادئ التي تعمل على تحليل التشكيل وعلاقاته داخل العمل التصميمي والتنوع تمثلت التقارب، التشابه، والاحتواء، والاتجاه والاستمرارية. ظهر التقارب في المشهد الأول عند ظهور (مكبث) ممتطياً الحصان (حصان الدم حصان السلطة) لانه حقق حلمه بتنبؤ الساحرات سيكون ملكاً، في اللون الأحمر والازرق والتقارب بين حالة (مكبث) بالانتقام والقتل، والتشابه عند (الليدي مكبث) تعاد نفس الألوان بالاضاءة، من ناحية الحجم والملبس واللون، مكبث ارتدى زي بدلة رجالية معاصرة والليدي مكبث ارتدت ملابس امرأه عصرية بنطلون كابوي ازرق وقميص ابيض، هذا التشابه بالزي واللون حقق خصائص بصرية، فتغلب عامل التشابه على عامل التقارب، وعامل الاحتواء كميل للاشياء الناقصة وعن طريق اللون، اعيد التوازن، وعالج المخرج المساحة المغلقة وعن طريق الاتجاه الذي ارتبط لتشكيل مجموعة متكاملة من الألوان يمكن ادراكها، وبالتالي حقق المخرج الاستمرارية للاشكال والخطوط والألوان التي باتت معروفة للمتلقي، فلم يكن هناك قطع ثم استمرارية وقطع ومشهد اخر، هذه تحسب للمخرج والمصمم بنفس الوقت على كسر المألوف في العروض السابقة.

يتطور إحساس المصمم بالضوء واللون، حسب افق معارفه ويضيف من فنه اللون الصناعي واللون الطبيعي. عمل المخرج والسينوغرافي على إضافة السينما كأنعكاس للضوء في شاشة العرض بلونه الأبيض والأسود باعتباره اللون الصناعي من الانعكاس في فضاء فارغ، يؤكد خبرة ومعرفة بالضوء والظل واللون من قبل المخرج المصمم في مشهد المونولوج والخطاب لشخصية (مكبث) واستعمال (الداتاشو) جهاز العرض عبر الشاشة وعملية المونتاج للقطتين (closeup) قريبة لوجه (مكبث) وحديث ممنتج (مكساج مزج) لصوت غير حقيقي لشخصية (مكبث) وظهر كطيف اشبه (بالهولوجرام) ثلاثي الابعاد ينتقل من مكان الى اخر، وهذا يدل على إحساس المصمم بالضوء واللون. ، أن توظيف اللون المناسب لادراك التنوع والملائمة والمنسجم مع الموقف والحدث في مشهد (جنون الليدي مكبث) كان لكل حركة لون مميز مع اضاءة مميزة اشبه بلقطات التصوير الفوتوغرافي وومضة (الفلاش الضوئي) في مشهد اللقاء الصحفي مع الكاميرا التلفزيونية وضوئها عبر الفلاش على وجه مكبث. كذلك الألوان المميزة للشخصيات الأخرى في المشهد الأخير

وهم يقدمون تعليقات على الاحداث التي جرت في مؤامرة (مكبث والليدي مكبث) وتصرف المصمم بتوجيه الإضاءة واللون حسب ظهور الشخصيات.

النتائج ومناقشتها:

1. مثل اللون الضوئي دلالات سايكولوجية، وبشكل فعال داخل العرض المسرحي، وكشف دوافع الشخصيات (مكبث والليدي مكبث) وخبايا نفسياتهما.
2. حقق اللون مدلولات تشتغل في العرض المسرحي، وساهم في تكوين الفضاء المسرحي بالمناظر والازياء والاضاءة والمكياج.
3. ساهم اللون في الجذب الجمالي لدى المتلقي في مشهد مكبث والليدي مكبث وانسجم مع الحركة والحوار في وسط وسط المسرح. وساهم في تكوين وتشكيل البنية التصميمية بوصفه مثيراً بصرياً مرئياً.
4. استعمل المخرج والمصمم (جودي) القصدية في استخدام اللون من اجل توصيل قيمة جمالية زمكانية لمكونات المنظر (بالاضاءة واللون) واستثمار مساحة المسرح، وحقق التشكيل اللوني وعمل على إعادة تشكيل اللون بشكل مختلف عن العروض التقليدية.

الأستنتاجات:

1. يشكل الجانب المعرفي للمصمم بتاريخ الألوان وارتباطاته النفسية معطى ثقافي جمالي، سيما في العروض الشكسبيرية والتاريخية.
2. استعمال القصدية للمصمم في استعمال اللون من اجل توصيل قيمة جمالية (زمكانية) لمكونات العرض (المنظر، الأزياء، الإضاءة. . الخ) ضمن تركيبات علاقاته اللونية، او مع عناصر العرض الأخرى، فضلاً عن قيمة المتعة (الميديا) السينما بالعرض المسرحي.
3. التوازن بين الدلالات الفنية والنفسية للون في تصميم المشاهد المسرحية لتحقيق البعد الجمالي، وبخلافه يؤدي الى اهمال التوازن والعجز في حمل دلالات أخرى.

التوصيات

1. نظراً لأهمية تشكيل اللون توصي الباحثة، بالتأكيد على مراعاة مصممي الإضاءة والازياء والمكياج والملاحق المسرحية، لمستوى الادراك الحسي والعقلي للمتلقي في عملية التصميم والتعامل مع اللون على وفق علاقاته اللونية والتركيبية مع سائر عناصر العرض، وتفعيل دلالاته الفنية.

المقترحات

1. الخصائص الفنية والنفسية لـ(للون) في عروض المسرح العراقي المعاصر.

References:

1. Abbou, F. (1982). *The Science of the Elements of Art.* Dolphin Milano: Italy.
2. Abu Jid, H. (1992). *Visual Phenomena and Interior Design.* Beirut: Beirut Arab University.
3. Al-Ahmad, A. (1996). *The Psychology of Perception.* Damascus: College of Education.
4. Al-Andalusi, A.-H. (1978). *Dictionary of Design.* Beirut: Dar Al-Fikr.
5. Al-Jaf, F. (2006). *On Contemporary Swedish Theater, Critical Ideas and Opinions.* Iraq: Naras Printing and Publishing House.
6. Al-Wasiti, K. (2001). *Gestalt Theory and its Applications in Design.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 31.
7. Berns, r. (2000). *Billmeyer and Sahzman's principles of color techndogy.* new York: edrfion.wileye.
8. Dawoud, A. (1996). *The Design and Semantic Importance of the Theme of Color.* Baghdad: Department of Arts, Ministry of Culture and Information.
9. Giraud, P. (2007). *Signology, Semiology.* (M. Ayashi, Trans.) halba: Center for Cultural Development.
10. Haider, K. (1984). *Planning and Colors.* Baghdad: Mosul University Press.
11. Hamouda, Y. (1981). *Color Theory.* Egypt: Dar Al-Maaref.
12. Hamouda,, Y. (1985). *Colors.* University Culture Foundation: Cairo.
13. Kalash, S. (1996). *Memory of Colors.* Baghdad: Arab Horizons Magazine.
14. Kubba, S. (1992). *Color Theory and Practice, Studies in Art and Architecture.* Baghdad: B.N.
15. Metric, F. (1981). *Light and color.* Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.
16. Mustafa, I. (1969). *Intermediate dictionary.* Beirut: Arab Heritage Revival House.
17. Mustafa, S. (2006). *Shaping Scenes in Amateur Theater.* Makboun Commercial Press: Egypt.
18. Odeh, Q. (2014). *The Psychology of Colors.* Yemen: Al-Zawya Printing and Publishing.
19. Omar, A. (1997). *Language and Color.* Cairo: World of Books for Publishing and Distribution.
20. Othman, O. (1996). *Elements of Vision among the Theater Director.* Egyptian General Book Authority: Cairo.
21. Saleh, , Q. (1985). *Creativity in Art.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.
22. Saleh, Q. (1982). *The Psychology of Color and Shape Perception.* Baghdad: Ministry of Culture and Information Publications.
23. Shawqi, I. (1999). *Art and Design.* Cairo: World of Books, Al-Omraniya Press.
24. Shukri, A. (1985). *Theatrical Lighting.* Cairo: Egyptian General Authority for Books and Publishing.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Color composition and its uses in the space of contemporary Iraqi theatrical performance

Ayat sami ahmed
Aseel Laith Ahmed

Abstract:

Color composition represents a homogeneous number of colors, and the designer seeks to reshape color in a new way that is different from traditional theatrical performances. Color, through its works, forms different spaces and expresses different and renewed ideas and visions. Color goes beyond its plastic functions with pigments and lighting, as it carries social, historical and geographical features and connotations, and color creates a special awareness among the recipient to indicate the content of the theatrical performance.

The research was divided into four chapters. The first chapter included (the methodological framework) and the second chapter included (theoretical framework), which included two sections: the first: the concept of color and its roots, and the second: the formation of color and its functions in the space of theatrical performance. The researcher extracted some indicators and data from the theoretical framework. The third chapter (research procedures) included the research community, research tools, indicators, sample observation, the descriptive analytical research method, then analysis of the research sample, a model of the play Blood Horse, prepared and directed, and scenography by director (Jabbar Jodi) and presented at the National Theater. The fourth chapter also included a presentation and discussion of the results, and the research concluded with a list of sources and references and a summary in English**.**

Keywords: composition, color, works, space, theatrical presentation.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1305

المقاربات الجمالية وتمثلاتها في التكوينات الخطية "المدرسة البغدادية – ياقوت المستعصمي وتلامذته انموذجا"

أحمد ناجي عبدالحسن [1]
أ.م.د. امين عبد الزهرة ياسين النوري [2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 7/11/2023 Date of acceptance: 15/11/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

تنطلق مشكلة البحث في ضوء استطلاع الباحث للتكوينات الخطية (المدرسة البغدادية) من خلال الإجابة على التساؤل التي : ماهي المقاربات الجمالية وتمثلاتها في التكوينات الخطية (المدرسة البغدادية – ياقوت المستعصمي وتلامذته انموذجا).

ويهدف البحث : الى الكشف عن المقاربات الجمالية وتمثلاتها في التكوينات الخطية (المدرسة البغدادية – ياقوت المستعصمي وتلامذته انموذجا) ويتحقق ذلك من خلال بيان صور المفاهيم وتجسيدها في ظل التكوين الخطي وأسلوب التمثيل لل (النص – التكوين) عبر الإفادة من ظواهر ومعان التي يفرزها المفهوم. ويتحدد البحث بالتكوينات الخطية (المدرسة البغدادية (ياقوت المستعصمي وتلامذته حصرا

واشتمل الفصل الثاني على الاطار النظي المتضمن عدد من المباحث تمثل الأول منها بنذة تعريفية عن المدرسة البغدادية وسيرة الخطاط ياقوت المستصمي ، والمبحث الثاني شمل المفاهيم الجمالية (الفلفسية – الأدبية – البلاغية) ومقاربتها مع معطيات النص والتكوين .

في شمل جسد الفصل الثالث منهجية البحث وطريقة انتقاء التكوينات استعراض النتائج والاسنتاجات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية: المقاربات، التمثل، الجمال، المدرسة البغدادية.

الفصل الأول

مشكلة البحث

تشكل المنطلقات الجمالية بعدا شموليا شمل المنجزات الفنية الخطية منها ذات الأثر الكبير في الزخم الإنتاجي الذي تتمع به الخط العربي ولمختلف انواعه ، اذ عززت الاتجاهات الفكرية والفلسفية ومقاربتها لصيرورة التكوينات الخطية التي تحمل الطابع التعبيري بصورة مباشرة او غير المباشرة وانعكاساتها على الشاهد الجمالي والظاهر البصري المستند الى الرسالى الخطابية بين النص والمتلقي في

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

كشف كينونته وعلاقته التلازمية مع بنية التكوين واخراجه النهائي في ظل مفاهيم (فلسفية – أدبية – بلاغية) يستجيب لها (النص – التكوين) في تجسيد معنه الظاهري والخفي لاسيما المنجزات الخطية على اختلاف مسمياتها وتصنيفها في المدرسة البغدادية وتحديد عند الخطاط ياقوت المستعصمي وتلاميذته التي شكلت الثراء المعرفي الكبير في عملية التحول والاستحداث ارست أسس بنائية فنية اكتسبتها صفه التفرد والتميز وأصبحت المرجع الام في هذا الاستحقاق وشكلت فيما بعد مرتكزات عولت عليها المدارس الخطية الأخرى عبر بوابة الخطاط ياقوت المستعصمي وتوسع مبدأ التلمذه تحت لواء المدرسة البغدادية

ووفقا لذلك سيتم اعتماد جمله من المفاهيم وبحث مقارباتها مع معطيات النص الخطي من عبر الإفادة من ظواهر المفهوم لذا ترتكز مشكلة البحث بالتساؤل الاتي :ماهي(المقاربات الجمالية وتمثلاتها في التكوينات الخطية (المدرسة البغدادية – ياقوت المستعصمي وتلامذته انموذجا)

هدف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن : (المقاربات الجمالية وتمثلاتها في التكوينات الخطية (المدرسة البغدادية – ياقوت المستعصمي وتلامذته انموذجا)

أهمية البحث :

1- اظهار نتاجات المدرسة البغدادية وبيان أصولها الفنية واستجابتها للتمثل المفاهيمي والفكري بأسلوب علمي كنقطة تحول في الطرح وتفسير المنجزات الخطية .

2- رفد عدد من المصطلحات والمفاهيم الخطية، و إمكانية الإفادة من نتائج البحث في تعزيز الجوانب الفكرية والتطبيقية لدى المعنيين بميدان الخط العربي ومنهم طلبة قسم الخط العربي والزخرفة في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

تحديد المصطلحات :

المقاربة :

يعرفها ابن منظور با بأنها: تقرب إليه تقرباً، واقترب وقاربه. (Ibnmanzur, 1955, p. 397)

ورد في معجم الكافي (1992) أن: " مصدر قارب (أفعال المقاربة) أفعال تعرف بـ (كاد وأخواتها). وهذه الأفعال ثلاثة أقسام ألأول يدل على قرب وقوع الخبر والثاني يدل على رجاء وقوعه والثالث يدل على الشروع فيه، وجميعها تسمى أفعال المقاربة من باب تسمية الكل باسم الجزء.

(Muhammad, 1992, p. 957)

ويرى مكفارلند (1994) المقاربة أنها:" نمط من أنماط الهيئة إذ تبدو مجموعة الأشياء المتباينة وكأنها مجموعة واحدة نظرا لقرب بعضها بجانب بعضها الآخر". (McFarland, 1994., p. 32)

ويعرف الباحث (المقاربة) إجرائيا بأنها: بيان اوجة التشابة والاختلاف واستعراضها عبر تجسيد معان المفهوم وإمكانية تصورها في بنية المنجز الخطي (النص – التكوين) واستحصال معنى مشترك يحقق ابعادا جمالية وتعبيرية)

الجَمَال :

يرى (جونسون) إن كلمة الجمالي: (تشير الى الجمال في حد ذاته ، كما تتضمن مفهوم الجمالية كذلك ، أي ذات الموقف الذي يجعل الجمال مقياساً عاماً). (Johnson, 1983, p. 274)

وعرّف (ريد) الجمال:"هو وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا". (Reid, 1986, p. 37)

وعدَّ (نوبلر) التنظيم الجمالي: (توليف العناصر التشكيلية والمفردات الأساسية لبناء عمل فني يعبر عن إستجابة ذاتية لتجربة الفنان والتي بموجبها يتخذ قراراته في عدد العناصر وأنواعها التي سيستعملها والطريقة التي ستنظم بها). (Nobler, 1987, p. 97)

في حين عرَّفه (التهانوي): (هو أن يكون كل عضو من الأعضاء على أفضل ما ينبغي أن يكون عليه من الهيئات). (Al-Tahanwi, 1996, p. 570)

وعدَّ (سانتيانا) الجمال: " قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشئ خلعنا عليها وجوداً موضوعياً ". (Santayana, 2001, p. 92)

ويعرف الباحث الجمال انه (ما يتطابق مع بعض معايير القواعد والاسس الفنية للخط العربي وما يتمع به حروفه من والمرونة والمطاوعة والتناغم والتوازن مع صفات وكيفيات أخرى ، مماثلة)

التمثل

يعرفه النوري هو : (هي عملية تجسيد الروافد الجمالية وتمثلها في صورة بنائية مستندة الى الفعل الاشغالي للنظام الداخلي للتكوين عبر ترابط العلاقات المظهرية يعكس تأثيرها في التشكيل الزخرفي ضمن إطار الشكل والمضمون وتقنيات الإظهار) . (Al-Nouri, 2015, p. 7)

ويتبنى الباحث تعرف النوري الانه يعده (اسلوب تجسيد رؤية المفهوم وتمثلها في صورة بنائية مستندة الى الفعل الاشغالي للنص داخل التكوين عبر ترابط العلاقات المظهرية يعكس اثراها في التشكيل الخطي .)

الفصل الثاني: المبحث الأول

نبذة تاريخية عن مدرسة بغداد للخط العربي :

يمثل التجلي الجمالي والمعنوي لفن الخط العربي وابعاده الفنية التي اخذت في التطور في الفترات الزمنية التي مر بها قد اخذت اثرها في الوعي العام للدولة العباسية " اذ اختط بنو العباس بغداد لتكون عاصمة دولتهم ومركزا للدولة العربية ، ودارا للاسلام استبحرت فيها العلوم والاداب وكان الخط البغدادي معروف الرسم ، حيث ان اشهر موجدي الخط الجميل ، وكاتبيه ، والمتفنين الأوائل ... قد نشأوا في مدينة السلام " (Ibn Khaldun, 1981, p. 527) ان المجتمع بطباقته المتعددة ، ابتداء من اعلى سلطة في الدولة الى المجتمع بشكل كبير ، استلهموا الظاهرة الفنية للقلم اذ بدأت تتجذر في الوعي الجمعي ، الأمر الذي يعطها صفة الضرورة للتداول اليومي في كافة شؤون الحياة، اذ ارتشح طابعها في هذا العصر، وهنا ندرك معنى تاصيلها، ومن هنا جاء الاهتمام بحسن الخط في كل دواوين الدولة واختير لها كبار الكتاب الخطاطين وأضرابهم وقد كانت هذه العملية الفنية الحضارية قد حضنت الأدب بشكل عام، للنهوض والرقي، فحفظت بذلك الكثير من المخطوطات وفي عهدها ظهر الخطاط والمهندس الأول لقواعد الخط العربي هو الوزير أبو علي ابن مقلة . ورث ابن مقلة موهبة. الخط عن أبيه علي، "فقد كان كاتباً مليح الخط" (Al-Hamawi, 1938, p. 30) ،

وعلى خطه كتب ولداه أبو علي وأبو عبدالله لقد " استوزر ابن مقلة ثلاث مرات في أيام الخلفاء : المقتدر بالله ، والقاهر بالله والراضي بالله" (Al-Jahishyari, 1938, p. 45). تنقل ابن مقلة في أعمال الدولة ، وكان قديراً طموحاً ، ولقد ظهر من بعده الخطاط البغدادي أبو الحسن علي بن هلال البغدادي ، كان أبوه هلال بواباً لبني بويه، ولذلك لقب بـ(الشثري) لأنه ملازم لستر الباب (Ibn Khalkan, 1948, p. 345) ، انصرف ابن البواب منذ صباه الى تحصيل العلم، فقرأ القرآن ، وأخذ العربية عن أبي الفتح عثمان بن جني وأخذ " ابن البواب الخط عن محمد بن أسد بن علي بن سعيد الكاتب المقرىء البزاز البغدادي ، المتوفى في المحرم من سنة عشر وأربعمائة ودفن بالشونيزي، وأخذ ابن البواب الخط كذلك عن محمد ابن السمساني ، والسمساني ومحمد بن أسد كلاهما أخذا الخط عن الوزير ابن مقلة ، والسمسماني نسبة الى السمسم" (Ibn Khalkan, 1948, p. 345) ، يعد ابن البواب أكبر كتاب الخط بعد ابن مقلة ، : "أن الأستاذ علي بن هلال المعروف بابن البواب ، هو الذي أكمل الخط وأتمه ، واخترع الكتابة بأفضل أسلوب مقبول، استناداً إلى خط ابن مقلة، وتدرج خط علي بن هلال في مدارج الكمال على مر الأيام، وارتقى كثيراً من بعد على يد ياقوت المستعصمي " . (Anwar, 1958, p. 20) وأكمل قواعد الخط وأتمها" واخترع غالب الأقلام التي أسسها ابن مقلة، وأبدع في أوضاع الحروف العربية وأبعادها، وبلغ شأوا بعيداً لم يبلغه أحد في عصره، وانتهت إليه الرئاسة في الخط في أيامه، ولم يقاربه أحد في خطه" (Ibn Khalkan, 1948, p. 345)، ويعود اليه الفضل في ابتداع الخط الريحاني الذي كتب فيه، وقد وصفه بقوله : " وأما الريحاني فهو بالقياس إلى المحقق كالحواشي الى النسخ ويروى أن ابن البواب كتب أربعة وستين مصحفاً، وأن أحد هذه المصاحف كتب بالخط الريحاني، وأن السلطان سليماً الأول العثماني أهدى هذا المصحف الى جامع (لا له لي) في استانبول ، وهو محفوظ فيه (Anwar, 1958, p. 33).

وقد أتم المصحف الذي كتبه ابن مقلة وكان ينقص منه جزء، وقدمه الى بهاء الدولة بن عضد الدولة (Al-Hamawi, 1938, p. 122)، ولقد ظهر من بعده الخطاط أبو الدر جمال الدين ياقوت بن عبدالله المستعصمي الطواشي البغدادي، الملقب بقبلة الكتاب يكنى بأبي الدر وأبي المجد (Anwar, 1958, p. 53) كان من مماليك المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين ببغداد فانتسب إليه ، وعلمه الخط "صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الارموري البغدادي، كان صاحب خزانة كتب الخليفة المستعصم ، وكانت له عناية بالموسيقى " (Al-Munajjid, 1985, p. 20)، تعلق بالخط العربي منذ صباه، وبرع فيه، وأظهر من المهارة والبراعة ما جعله في مصاف عظماء الخطاطين، وبقى ياقوت يتملى خطوط الأئمة المجودين ممن سبقوه في هذا المضمار حتى بلغ الغاية في جمال الخط وحسنه، وضبط قواعده وأصوله، وفاق ابن البواب في جمال الخط وحسن تنسيقه، والإبداع في تراكيبه ، وقيل إنه أخذ الخط عن ابن البواب بالواسطة ، إذ ولع بخطه فعكف على قطعة يقلدها ويحاكيها مدة طويلة ، (حتى برع ومهر في الكتابة بضروب الأقلام كلها، وخاصة الثلث ، وبلغ خطه أروع ما بلغه الخط العربي من جمال، وقصده الناس وبالغوا في اقتناء خطوطه، وأخذ عنه أبناء الأكابر في بغداد، وممن أخذ عنه : مظفر الدين علي بن علاء الدين الجويني صاحب الديوان، وكتب عليه أولاده وأولاد أخيه) (Al-Ketbi, 1974, p. 623)، وشرف الدين هارون زوج حفيدة الخليفة المستعصم، ونجم الدين البغدادي النحوي العروضي القارىء، وأبو المعالي محمد نجل ابن الفوطي

المؤرخ، وعلم الدين سنجر بن عبدالله الرومي، عمل ياقوت خازناً بدار الكتب في المدرسة المستنصرية، بإشراف المؤرخ الكبير ابن الفوطي وقد أفاد ياقوت من دار الكتب في تثقيف نفسه وتنمية مواهبه، وكان يجتمع بالأدباء والشعراء والعلماء والوزراء ، فعرفوا فضله وقدروا فنه ، ونال رعايتهم وتشجيعهم، وعُزل ياقوت عن خزانة كتب المستنصرية عند سقوط بغداد على يد هولاكو، لقد بلغ ياقوت القمة في الخط، وصار يضرب المثل بحسن خطه (فكان الناس إذا استحسنوا خطاً قالوا : خط ياقوتي، وكان لهُ الفضل في تطوير الخط وتهذيبه، وتشتمل خزائن الكتب في استانبول على مصاحف كثيرة كتبها ياقوت بخط النسخ والثلث والمحقق وقلم المصاحف، وزخرفت بزخارف جميلة، وبخطه كذلك مؤلفات بدار الكتب المصرية في القاهرة، وهناك خطوط كثيرة لياقوت في خزائن الكتب في أنحاء العالم من ذلك. (Brockelmann, 1962, p. 598)، واشتهر مع تلامذته الذين اكملوا طريقه وهم :

ارغون بن عبد الله الكاملي ،نصر الله الطيب ، يوسف مشهدي ، مبارك شاه بن قطب ، احمد السهروردي ، السيد محمد بن حيدر الحسيني ، عبد الله الصيرفي التبريزي ، يحيى بن ناصر الجمالي

الفصل الثاني: المبحث الثاني :

المفاهيم الفكرية ومقاربتها للتمثيل الصوري (التكوينات الخطية)

1. **الإدغـام:**

الإدغام ويعنى به " ادخال الشيء في الشيء يقال ادغمت الثياب في الوعاء اذا ادخلتها ، وهو أحد خصائص مدرسة بغداد للخط العربي ، ومعناه هو ادخال حرف في آخر ويؤتى به كفعل جمالي ، وغالباً ما يكون في نهاية الحرف او الكلمة مستقبلا الحرف الاخر بطريقة متصلة تكاد تكون حالة واحدة ، ويساعدهُ في ذلك حروف خط الثلث والتي تتمثل بالمرونة والمطاوعة تسهم في ايجاد بيئة مغايرة ومختلفة ولذلك " تتصل حروف ليس لها من عهدها ،الاتصال ، فنجد الحرف الذي لا يتصل بما قبله حسب قواعد الكتابة العربية قد يتصل خطيا ، مراعاة للتداخل الجمالي بين أجزاء الكلمة " (Al-Hassan, 2003, p. 320) وقد عُنونَ هذا التميز في عهد ياقوت وتلامذته بتعاقب اجيالهم ، اثرت في أعمالهم في مثل هذا النوع ، ويلاحظ انها اخذت مسارا جماليا متبعاً لاجيال متعاقبة ، وهنالك نوعان من الادغام وهما :

ادغام بسـيط :

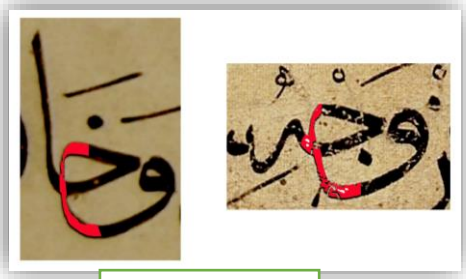
الشكل رقم (1)

يتكون هذا الادغام من حرفين او اكثر ، ويلاحظ في الشكل رقم (١) بخط الثلث الجلي من كتابات ياقوت المستعصمي (الله وليُّ الإجابة) وفيها شكل كلمتي (وليّ الإجابة) والتي ادغم فيها ثلاثة حروف ، وهي الياء المجموع ، والالف واللام الف ، وهنا سار بطريقة مختلفة ابتداءهُ من الأسفل الى الأعلى ، لكي يتحقق ادغامه من بداية صعوده من نهاية حرف الياء المجموع وحتى أعلاه وربطهُ مع حرف اللام الف، وهنا تبين اختيارالخطاط لنصٍ معين يتجلى فيه ابراز مهاراته اذ ان " من أراد انتاج رمز بصري لتجربة ما ، عليه ان يكون انتقائيا " (Nobler, 1987)

وهنالك اشكال أخرى منها عدت ، قاعدة يلتزم بها الخطاطون من ناحية الشكل ، وطريقة خطها وذلك في اطار التكوين السطري البغدادي ، ومن أوضح مصاديق هذا المفهوم هو في البسملة بخط الثلث ، والتي تسمى (بالكشيدة) ، اذطبق هذا المفهوم في كلمة (الرحيم) والتي ادغم فيها حرفي الراء المجموع مع الحاء اللوزي ، وتعد هذه البسملة هي من النماذج التقليدية الثابتة على مستوى التكوين السطري في هذا الخط ، وطريقة الادغام هو من ميزاتها التي استقرت أجيالاً متعددة من الخطاطين كما في الشكل رقم (٢) وهي من كتابات ياقوت المستعصمي ويلاحظ فيها الاتساق الذي يرتكز عليه تنظيم السطر ان "الوحدة الجمالية او أسلوب التنسيق في تنظيم الحروف والكلمات المعتمدة على مبدأ الاتصال والانفصال " (Al Saeed, 1986, p. 168) ،

الشكل رقم (2)

وهنالك نماذج اخرى من هذا المفهوم طبقت واصبحت مسارا تقليديا للخطاطين كما في كلمة (وجه وخا) وهي من خطوط ارغون بن عبد الله الكاملي الشكل رقم (3)



الشكل رقم (3)

ومن امثلة ذلك المفهوم ما كتبه الخطاط مصطفى راقم في سورة الفاتحة والتي كتبها بخط الثلث العادي في سنة1222 من الهجرة النبوية المباركة ، اذ اورده في نهايتها والاية (غير المغضوب عليهم ولاالضالين) ، كما في الشكل رقم (4) :

الشكل رقم (4)

ادغام مُتتالي :

هذا النوع من الادغام يتكون من عدة كلمات متصلة ، ويلاحظ في الشكل رقم (5) بقلم الخطاط مصطفى راقم وهو النص (رب يسر ولا تعسر رب تمم بالخير وبه ثقتي) ويلاحظ في كلمة (رب) و (يسر) وينتقل هذا المفهوم في الكلمات الأخرى وهي (رب تمم بالخير) حتى يختم السطر (وبه ثقتي) ان تجويد الخط بهذا المستوى الادراكي لدى الخطاط يعبر عن فهمه لتفاصيل البنية الخطية " فأن إضفاء الشخصية الكاملة للاحرف واشكالها وتعيين المسافات بين الحرف وسائر الكلمات بدقة ، تؤمن البنية المنتظمة للخط " (Sareen, 1993, p. 167)، وطالما شكل هذا النص هو بداية مهمة للخطاطين في تعليمهم الأول فضلا عن كونه دعاء تميز عند اهل الصنعة لذا ان " الشكل

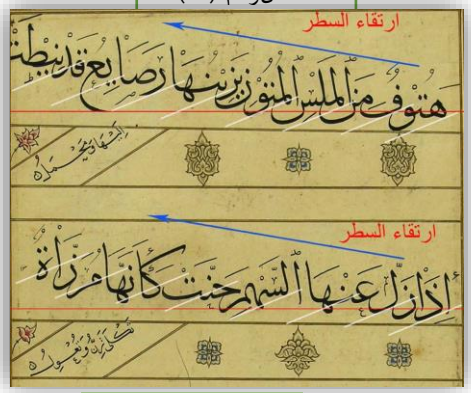
الشكل رقم (5)

والمحتوى يتحدان بشكل وثيق في تفاعل جدلي ، وهذا يتوقف على الفنان في إيلاء المحتوى شكلا ليس فقط من خلال عرضه وانما من خلال طريقة اخراج الشكل والسياق ودرجة الوعي لدى الفنان " وفق مبدأ التأسيس البغدادي ووضوح صوره انتج خلفهم اعمالا يشار لها بالجمال الفني والاصالة كما في الشكل (5)

ادغام معـقد :

وهو الادغام الذي يشمل عدة كلمات ونلاحظه في (البسملة الكشيدة) في خط التوقيع بقلم الخطاط البغدادي ارغون بن عبد الله الكاملي ويعد من توابع خط الثلث ويلاحظ فيه ميزات حروف خط الثلث مثل المشابه بين حروفه وذلك قد "أدى تشابه أجزاء الحروف الى نوع من التشكيل الفني في الخط العربي، يعمل فيه الخطاط على التلاعب البصري، وهو ما يسمى بالتوليد " (Al-Hassan, 2003, p. 329) يعد الشكل (6) بخط الرقاع والذي عدوه من توابع الثلث والتوقيع نسبة الى خصائص حروفه والتي تمتاز بالتقوير ولذلك " يكتب هذا الخط من غير تداخل والتواء ، بفاصلة منظمة وتسير اشكالها على نسق واحد وتركيب متعادل ، وهذا يعني ان حركات القلم فيه متناسقة" (Fadaeli, 2002, p. 279)بقلم الخطاط احمد السهروردي والذي يعبر عن امتزاج هذا المفهوم بمفهوم الاختزال ، لينتج هذا الشكل من البسملة كما في الشكل (6) .

الشكل رقم (6)



الشكل رقم (7)

2 . الارتقاء : يشير هذا المفهوم الى الصعود اذ يقال " ارتقى يرتقي وترقى : صعد ورقى غيره ... ورقى فلان في الجبل يَرقَى رقياً ورُقِيا اذا صعد. ويقال : هذا جبل لا مرقى فيه ولا مرتقى : ويقال : ما زال فلان يترقى به الامر حتى بلغ غايته" (Ibnmanzur, 1955, p. 331)، وقد أشار الى معنى الارتقاء احمد مطلوب في معجمه اذ يقول " هو الانتقال من الأدنى الى الأعلى في الوجه والمراد مثل : لا ابالي بالوزير ولا السلطان " (Matlub, 2007, p. 53) ، وفي فن الخط يتمثل هذا المفهوم بحالة الانتقال بالكلمات والحروف من الأدنى الى الأعلى ، صعودا تدريجياً اذ تساعده في ذلك معطياتها البنائية ، وهي تشكل مساراً تصاعدياً في ترتيبها وفق هذا المفهوم ومثلهُ هو التركيب السطري في خط الثلث العادي ، ويمثل الشكل رقم (7) ، وهو من خط ياقوت المستعصمي ابياتاً من الشعر وهي (هتوف من الملس المتون يزينها رصايع قد نيطت اليها ويحمل / اذا زل عنها السهم حنت كانها مرزاة ثكلى ترن وتعول) ويلاحظ فيه مسار ارتقاء الكلمات والاحرف بمسار تصاعدي ينطلق من بداية السطر حتى نهايته وقد ساعدته خصائص الحروف المجموعة والتي ترفع الكلمة او الحرف الذي يأتي بعدها مما يتسبب في حالة الرفع او الارتقاء الى الأعلى الى خاتمته ، واثر هذا النسق البنائي للتركيب السطري في خط الثلث العادي اغلب الخطاطين الذين خلفوه من الإيرانيين والعثمانين والى عهود متاخرة .

وهذا المفهوم يشمل خطي التوقيع والرقاع وبنفس أسس الارتقاء في السطر في خط الثلث وفي الشكل رقم (8) بخط جعفر التبريزي وهي بخط الثلث والتوقيع ما نصه (ما يفنى على العز في طلب ما يبقى والحمد لله وحده ، بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين ، قام شداد بن اوس الانصاري خطيباً بالبيت المقدس فقال) ويلاحظ ارتقاءالحروف والكلمات في السطر بشكل تدريجي اذ ان " التناغم الموسيقي الخفي ، الذي ينبعث من إيقاع الحروف في تكرارها ، واتصالها، وتطابقها وتشابهها ،وحركاتها، واتجاهاتها كما يكمن في رقة اشكال الحروف لتناسب اجزائها " (Al-Husseini, 2001, p. 81) ، وهذا يؤثر في فعله الجمالي في السطر .

الشكل رقم (8)

وفي الشكل رقم (9) نص بخط التوقيع وخط الرقاع كتبه الشيخ حمد الله الاماسي وهو مانصه (قلم التوقيع ، وبالشكر تدوم النعم كلها ، قلم الرقاع ، قال اميز المؤمنين وامام المتقين ليث الله الغالب علي ابن ابي طالب ، قال النبي الامي الهاشمي القريشي المكي) ويلاحظ حالة الارتقاء في الكلمات وبشكل تدريجي دلالة على ان الخطوط الثلاثة هي تحمل هذا المفهوم وعامل الوحدة الذي يجمعها في هذا الشكل السطري اذ " يتمثل في حركتها المتنامية الفعالة، فهي ليست وحدة ساكنة، حيث ان الحروف بخطوطها واتجاهاتها، ذات طاقة متحركة في جميع الاتجاهات" (Al-Husseini, 2001, p. 100)وهذا الذي يعطيها جمالا وحيوية واستمرارية على هذا النمط الذي ساد واثر في اعمال الخطاطين الذين خلفوا اسلافهم .

الشكل رقم (9)

ويلاحظ الشكل رقم (10) ما نصه أضاءت بكم بعد اذ بعد ظلمة ولا انتم في النهار شموسها وهو بخط الثلث للحافظ عثمان الذي" اخضع اعمال الشيخ حمد الله لنوع من التقويم الجمالي المعتمد على ذوقه الفني الخاص"(Hanash, 1990, p. 65) ويلاحظ ذلك من خلال اعماله الفنية التي انتهج فيها نمط سابقيه في الارتقاء السطري .

الشكل رقم (10)

ونلاحظ الشكل رقم (11) وهو سطر من سورة الفاتحة ونصه (مالك يوم الدين اياك نعبد واياك) بخط الثلث العادي كتبه الخطاط مصطفى راقم في سنة ١٢٢١هـ والذي ساعد " على تحويل الاهتمام من مظهر

الشكل رقم (11)

الكتابة البسيط ، واحلال قيمة روحية وجمالية ذات علاقة فنية مجردة عن المعنى البصري المباشر لها " (O'Gorderman, 1990, p. 32) ، ونلاحظ مسار ارتقاء الكلمات بشكل متدرج يتوضح في منتصف السطر ومن ثم الى ختامه ونلاحظ كيف ساعدت الحروف المجموعة في ذلك .

الزخرفية :

يعد مفهوم الزخرفية احد الفواعل المهمة في الإنتاج الخطي للاعمال الفنيةالخطية ، والزخرفة تاتي كجزء متتم فيها، في مختلف البيئات المستوعبة لها " ينطوي عدد من الخطوط العربية على خصائص تصميمية تنم عن الاستجابة الجمالية لاغراض تزيينية الى جانب الوظيفة التدوينية القرائية لا سيما خطي الثلث والكوفي ، الا ان الاستحواذ الوظيفي و الجمالي لخط الثلث ضمن العمارة الاسلامية يرجع لمرونته التكوين الفني بعدة هيئات عبر الافادة من مميزات الحروف البنائية المتمثلة بالمد والرجع وتشابه اجزاء الحروف " (Abdel Amir, 2014, p. 83)، وفي الشكل رقم (12) في مرقد زين الدين أبو بكر ، خراسان وهي من خط جلال الدين بن محمد بن جعفر تمثل بداية سورة الكهف بخط الثلث الجلي والخط الكوفي وهو ما نصه (بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله الذي انزل على) و(الملك لله) ، وهو تركيب سطري ذو مستويين ويلاحظ الاعتماد على خصائص هذا الخط من مرونة ومطاوعة ويتحقق ذلك مع الحروف التي يكون فيها قابلية التمطيط ، أمثال الحروف المنبسطة الممدوة كحرف الياء الراجع تنبثق منه عقداً زخرفية ، يكبر ويصغر قياسها بحسب حيزها المكاني لمعالجة تصميمة للفضاء ان " زخارف العمارة الاسلامية استند توظيفها من خلال المعالجة الجمالية للتكوينات الزخرفية " (Al-Nouri, 2015, p. 72) ، والتي انبثقت من التركيبات الخطية والتي نراها في هذا الشكل اذ تتفاعل مع الحيز المكاني بالنسبة لقياساتها وهي تشكل معالجة للفضاء إضافة لجانبها الجمالي ولذلك " يقوم الشعور الجمالي على عاملين اثنين أولهما مباشر ،ويتعلق بالاحساس والادراك ، والثاني غير مباشر ويتعلق بالتمثلات الصور وترابط الأفكار ، ويتفوق احدهما على الاخر حسب الفنون " (Saeed, 2004, p. 300)، الزخرفية المتكاملة والمتوافقة في الاتصال الموضوعي بين مظاهر الطبيعة التي حورت واختزلت ورحلت الى عناصر تزينية محركة ونشطة للبعد البصري داخل بنية التكوين الزخرفي بعضها وظف بشكل قريب من الواقع .

الشكل رقم (12)

الشكل رقم (13)

وفي الشكل رقم (13) ما نصه (سلام عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار) بخط الثلث الجلي المتراكب وهي بقلم الخطاط حمد الله الاماسي ويلاحظ الاشغال الزخرفي والذي انبثق من حرف الياء الراجع وفيه معالجة تصميمية للفضاء في كلتا العقدتين الزخرفيتين نلاحظ الاختلاف بين الأولى والثانية التي زادت عليها بعقدة فوقية ، يتوق الخطاط الى اظهار الكمال والجمال في تلك الاعمال الفنية اذ ان " الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو ان يوجد وجوده الأفضل ويحصل له كماله الأخير " (Al-Farabi, 1986, p. 52) ، ولذلك تجد الاجتهاد في استخراج كل ماهو جميل ليتلائم مع النص القراني والمكاني له.

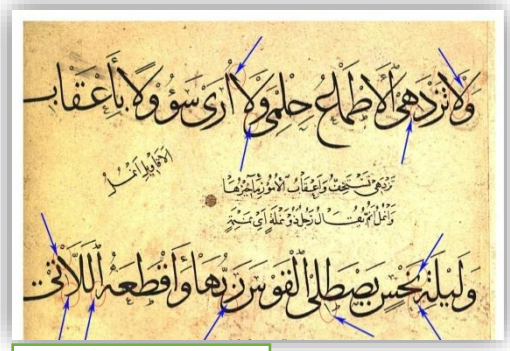
4. الارتجال:

يعبر هذ المفهوم عند ابي الفرج الاصفهاني هو " التكلم بكلام لم يكن قد اعده ، يقال تكلم قبلا فأجاد ، واقتبل الكلام والخطبة اقتبالا إذا ارتجلهما ولم يكن اعدهما" (Al-Isfahani, 1994, p. 128) ، وقد عبر عنه في في موضع آخر هو " جزء من عملية الابداع الفني التي تقوم على التوافق والتنبؤ والاندماج مع سياق العمل وفكرته ، معتمدا على استراتيجية فنية تقوم بالدرجة الأولى على احترافية الفنان والرؤية التي يتمع بها" (Issa, 2019, p. 4)، كما أن هذا المفهوم اثر واضح في فنون الخط العربي والذي يعد من اهم ارتكازات مدرسة بغداد الخطية ، من خلال ما يتوضح في أعمالهم الفنية التي تتجسد بالبساطة من لحظة خروج الحروف والكلمات من القلم مكتفيا بهيئته الشكليةالاولى ان " التوصل إلي تعبير إبداعي، مادي ملموس عن فكرة ما، أو موقف أو حتى شخصية أو نص ما، على أن يتم ذلك بتلقائية، وكرد فعل مباشر، لمؤثر ما نبع من البيئة المحيطة بالشخص في تلك اللحظة، فيبدو المرتجل وكأنه فوجئ بما يحدث تماما " (Frost, 1994, p. 10)لقد تجلى هذا المفهوم في اعمال الخطاط ياقوت المستعصمي وتلامذته ، وهو يأتي من عامل الخبرة المكتسبة من كثرة الاعمال الفنية تتبين هذه المهارات اثناء متابعة اثارهم من خلال نتاجهم الفني وذلك حين نرى الخطاط يكتب مرتجلا تركيبا سطرياً بخط الثلث لجملة معينة نرى يكون هنالك قطعاً في نهايتها لسبب عدم حساب الحيز المكاني له فيقطع ويضطر الى اكماله بقلم آخريتناسب مع الفضاء المستوعب له، وغالبا ما يتغير نوع الخط ونلاحظ انه يكتب بخط النسخ او التوقيع او الرقاع ، ان التلقائية هي حالة مهارية تكشف عن إمكانية الخطاط ، ولذلك يقول جون ديوي" ليست التلقائية في الفن سوى عملية استغراق تام لتطور منتظم جديد له من الجدية والنضارة ما يستحوذ على الانفعال ويعمل على تقويته" (Dewey, 1963, p. 124) ونلاحظ هذا المفهوم يشكل أساسا في جوهر تشريح الحروف في (الاقلام الستة) . ويمثل اصالة الشكل من دون اعمال الحذف او الإضافة بغية تجمليه ، ولذلك نرى أثره المهم في عملية تعليم الخط العربي " حيث وظف الخط العربي على نطاق واسع في تزيين المنجزات المنقولة والثابتة على حد سواء ، وذلك لتحقيق اهداف جمالية " (Daoud, 1997,

(p. 23 . التجويد الارتجالي في فن الخط هو حالة استمرت وتوالت عليها الأجيال الخط كما يخرج من القلم ، معتمدا على نسبه الذهبية وزواياه المتقنة ، ونلاحظ الشكل رقم (14) من كتابات الخطاط ارغون بن عبد الله الكاملي البغدادي وهي عبارة عن صفحة اشعار من لامية العرب يلاحظ ارتجاله في خط الحروف وتركها على طبيعتها ، من دوت التدخل في جماليتها ،" ان عملية الخلق عند الفنان انما غايتها هي اثارة عملية خلق أخرى عند المتذوق " (Matar, 1989, p. 51) ، ولذلك تجد ان ميلان الخطاط والمتلقي الاستئناس بالمشق الذي يكون مرتجلاإذ تجد أحيانا الحروف المروسة ، بدون ترويس ، واخرى يتبين فيها الاتصال بين الحروف بشكل تتوضح فيه وقفات القلم ، ونلاحظ ان اكمال خط الثلث بخط النسخ ، الذي اشتهر به البغداديون من اكمال السطر بخط اخر نتيجة العامل التلقائي ، والارتجالي ، وتتبين زوايا قلم الخط احيانا تكتب باجادة والاخرى يعوزها الجمال كما في الشكل رقم (14) نفسه .

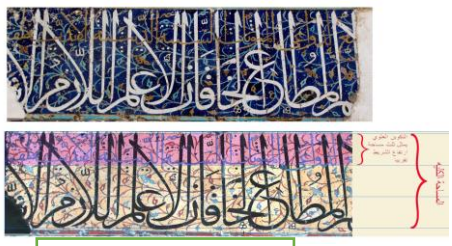
5 . الادماج :

ويعبرعن هذا المفهوم ب " ادمج الشيءُ : هو دخول الشيءُ في الشيءُ واستحكم فيه، وكل ما فتل فقد ادمج" (Ibnmanzur, 1955, p. 275)، ويقصد به التداخل بين نوعين من الخط مختلفين في الصفات المظهرية ، او نوع واحد مع اختلاف قياس سن القلم فيما بينهما، ولهذا مدخلية في مدرسة بغداد للخط العربي وأثر مهم قد بينته النتاجات الفنية للخطاطين في اعمالهم اذ يكون فيه اندماج شكلين مختلفين في فضاء واحد ، ويكون على نوعين وهما :



الشكل رقم (14)

أ . **المتجانس :** يمثل التجانس في البلاغة هوالاشتراك اللفظي واختلاف المعنى اذ يقال " سمي هذا النوع من الكلام مجانسا ، لان حروف الفاظه يكون تركيبها من جنس واحد وحقيقته ان يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفاً ، وعلى هذا فأنه اللفظ المشترك " (Matlub, 2007, p. 265)، يتمثل هذا النوع من الادماج من تكوينين لهما نفس الصفات المظهرية لبناء الحروف والكلمات يجمعهما مستوعب مساحي واحد، ويتجلى في الشكل رقم (15) وهي على طريقة ياقوت المستعصمي يعود تأريخها ٨٥٠ هـ في واجهة مسجد كبود (المسجد الأزرق) في تبريز ، ضم تكويناً سطرياً بخط الثلث الجلي والذي يعد الاساس في هذا العمل من خلال مظهرسيادته من خلال مقاس قلمه الأكبر اذ " ان مفهوم السيادة او الهيمنة بوصفه سيطرة جزء او حالة في التصميم على حساب الأجزاء او الحالات الأخرى، وان الجزء السائد



الشكل رقم (15)

او المهيمن يعامل كـ(مركز تشويق او اهتمام) " (Daoud, 1997, p. 162)، ان التداخل مع الاحرف الصاعدة والتي اخذت لونا مغايرا ، وحالة الادماج او التداخل تمثلت في جمع خط الثلث الجلي وخط الثلث العادي مع اختلاف القياس واللون في فضاء واحد قياس سن القلم ، والاخر بخط الثلث بقياس اصغر من الأول ويشغل الجانب العلوي من مساحة العمل والتي تمثل ثلثها تقريباً ، وتاتي بشكل كلمات متتابعة

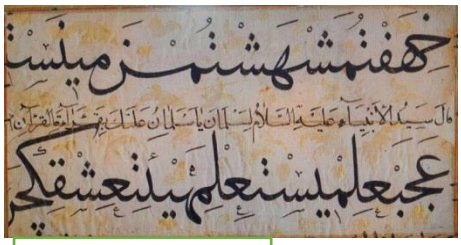
ب . **المتباين :**

يتمثل هذا النوع من الاندماج او التداخل من خطين مختلفين في صفاتهما المظهرية لاشكال الحروف والكلمات ولذلك يعتبر (التباين في أي درجة من درجاته يعطينا مجالا مرئيا غير متشابه وهو من شروط ادراك الهيئة) (Scott, 1980, p. 20) وخط الثلث الجلي وهو من الخطوط المنسوبة المقورة والتي تتسم بالمرونة والمطاوعة مقارنة بحروف الخط الاخر وهوالخط الكوفي الموزون ، وهذا النوع من الادماج يكون فيه التضاد بين نوعين من الخطوط في مساحة واحدة ، وحين ننظر الى الشكل رقم (16) وهوشريط خطي متراكب بخط الثلث الجلي ما نصه (الصالحين كتبه راجيا الى الله بايسنغر بن شاهرخ بن تيمور كوركا) في سنة ٨٣١هـ ، والشريط في الثلث الأعلى من مساحته تستقر كلمة (الملك لله) بشكل متكرر ، ويلاحظ انها كتبت بلون مختلف ، وعلى مستوى التكوينات الهندسية يتبلور مفهوم الاندماج من خلال الابعاد الفنية التي تنتجها الخطوط المختلفة .

الشكل رقم (16)

6. الوصـل :

يمثل هذا المفهوم هو الربط بين الحروف والكلمات وقد عبر عنه هو " وصل الشيء بالشيء : ربطه به وجمعهُ" (Saliba, 1982, p. 575)، ويعد أساسا مهما في تأليف الكلمة والمتكونة من الحروف ، وطريقة وصل حرف بآخروقد أشار الجرجاني الى ذلك اذ يقول " فالوصل في نقد النصوص إضافة بعض الالفاظ عي النص الأصلي لتوضيح معناهاو هو عطف بعض الجمل على بعض ، ويتبلور هذا المفهوم في مدرسة بغداد متمثلة بالخطاط ياقوت المستعصمي ، ومجايليه من تلامذته وكذلك اللاحقين به ، وعلى فترات زمنية مختلفة فقد ترك اثرا سار عليه الخطاطين ، ولعل هذه النتاجات الفنية هي من قبيل المهارة الادائية التي تميزه في ذلك اذ ان " البنية الحروفية للخطوط المنسوبة التي تتسم عموما بغلبة الاستدارات والانحناءات وقلة المسارات المستقيمة فانها تعبر ادراكيا ودلاليا عن النشاط الحركي والحيوية المحسوسة " (Daoud, 1997, p. 32)



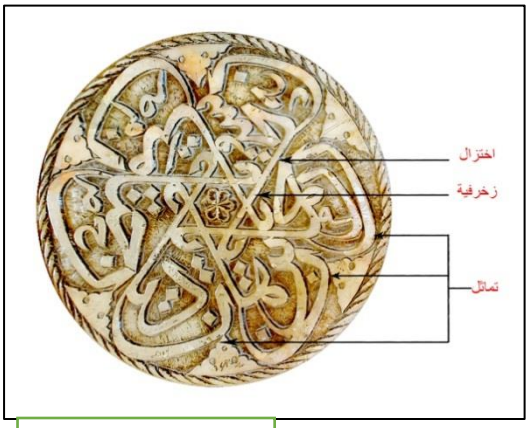
الشكل رقم (17)

والشكل رقم (17) يمثل سلسلة من الحروف بخط الثلث موصولة بعضها ببعض ، كتبها الخطاط ياقوت المستعصمي ، وهو يعطي انموذجا لطريقة الوصل ، وتمثل في نفس الوقت امكانيته الفنية في وصل هذه السلسة من الحروف ، يمتازبه للخطاط .

الشكل رقم (18)

وفي شكل يقارب هذا النهج نرى الشكل رقم (18) وهي حروف الابجدية موصولة بخط الخطاط مصطفى راقم ، قد أورد الحروف بشكل متصل ولذلك " ان غالبية الاحرف من النوع الموصل يساعد على ظهور اشكال خاصة ومتنوعة في التركيب ، ضمن تناسقها بنسب ومقاييس تفضي بها الى تكوين جمالي " (Sareen, 1993, p. 36) ، ويلاحظ المهارة في وصل هذه السلسلة من الحروف .

7 . التمركز:



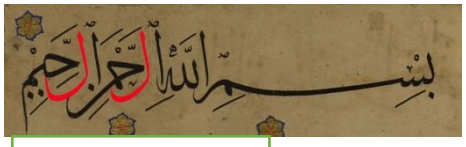
الشكل رقم (19)

مفهوم يبتني على ارتكاز شكلي في قلب العمل الفني، يتميز بموقعيته التي تجتذب كل العناصر الفنية، والتي تدور في فلكه " اذ تزدحم وحدة شكلية وتستحصل حول نقطة مركزية " (Wacius, 1972, p. 76))، ويتجلى في التركيبات الخطية الدائرية التي تزين بواطن القباب في العمارة الإسلامية والتي تمثل " البؤرة الأساسية التي تتدفق منها العناصر فضلاعن استقطابه لحركة التكوين ومركز الثقل الذي يستقر عنده الإنشاء العام) (Daoud, 1997, pp. 70-71) ، ان من خصائص هذه التراكيب هو الاستفادة من طواعية الحروفية ومرونتها ، اذ يشكل عامل المد بشقيه الطولي والذي يكون في الحروف الصاعدة (الطوالع) مثل حرف (الالف) والافقي والذي يشمل الاحرف المنبسطة مثل (الباء) والتي تحقق المطلوب في تحقق هذا التمركز الذي يقوم على " فكرة وجود بؤرة استقطاب تستحوذ نتيجة موقعها المكاني او الاعتباري على سائر ما حولها من مكونات وتتسيده في التأثير " (Abdel Amir, 2014, p. 50) ، ان امتدات الحروف وتقاطعها في التركيب التي تكون وسط القباب تولد مركز جاذبا يحتل موقع السيادة ، وهذا من امتياز مدرسة بغداد في الخط العربي التي أسست لهذه الاعمال من خلال مانراه اثارهم ، ونلاحظ الشكل رقم (19) وهو من خط علي رضا عباسي في مرقد الشيخ صفي الدين الاردبيلي وهو عبارة عن أسماء الله الحسنى بخط الثلث وهي (يا سبحان ، يا رحمان ، يا برهان ، يا ديان ، يا حنان ،يا منان) وهو تكوين جمع مفاهيم في شكل الهندسي الدائري وهي تتمثل بالاختزال في حرف الياء مع الالف الصاعد من الأسماء ، ويلاحظ من خلال التقاطعات التي ولدتها الحروف الطوالع انتجت شكلا

زخرفيا لنجمة سداسية توسطت قلب العمل الفني ، وطريقة ترتيب الأسماء دبجت بشكل متتابع والاستفادة من حرف النون المجموع لكل اسم ، ولد لنا تماثلاً لاجزاء هذه الكلمات .

8. الاختزال:

يعبر عن هذا المفهوم انه " خزل الكلام أي :كتبه مقتضباً برموز واشارات ، والشيء : حذفه وقطعهُ عن قوامه وافراده " (Masoud, 1992, p. 31)، وله وقع جمالي على العمل الفني الخطي ، والاختزال هو"كتابة مختصرة رمزية وسرية ، وأول من اختزل الكتابة الاغريقية كان تيرون ومنه التيرونية الاختزالية" (Bahnasi, 1979, p. 31) ، وأساسه ان مبداء الشكل في الحروف او الاعمال الخطية يعتمد الحذف والتبسيط في هيئة الحروف لضرورة جمالية لاحداث مغايرة معينة لاظهار النتاج الفني بصورة جديدة وياتي لاسباب اما جمالية إبداعية اومعالجة تصميمة تفرضها مساحة العمل الفني ، اذ يستقي معناه من المقاربات الشكلية للحروف او اجزائها محققا حذف بعض اجزائها معتمدا على هذا المبداء وهو " يكتفي بأي جزء مقارب في رسمه لتشريح الحرف ومتكافئ معه نوعاً ما , لكي تلائم مستوعبها المكاني ويشكل هذا المفهوم مصاديق متعددة في المدرسة الخطية البغدادية ، من خلال ما نجد من خطوطهم في التكوينات الخطية المتنوعة ، وتمثل (البسملة الكشيدة التي جودها الخطاط ياقوت المستعصمي احد الأمثلة في ذلك، يلاحظ انه اختزل اللام والراء في كلمتي (الرحمن والرحيم) كما في الشكل رقم (20) وهنا يعد جماليا .



الشكل رقم (20)

ونلاحظ الشكل رقم (21) وهو مواضع اختزال بخط ياقوت المستعصمي كتبها بخط الثلث الأولى هو بداية سورة ويلاحظ حرف الواو والنون المدغم :

الشكل رقم (21)

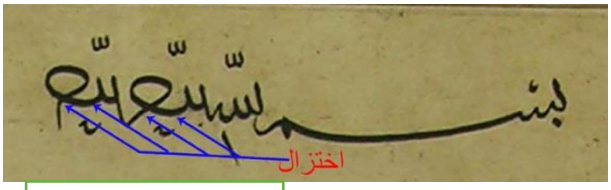
يمثل الاختزال قيمة فنية تحرك الفكر لايجاد الحلول والمعالجات للاعمال الخطية ، ولذلك تعد " ممازجة العناصر المجتمعة بوصفها نظائر تنتج نظاما يستلزم إدراكا يسبق استيعاب دلالتها ومعانيها (Nobler, 1987, p. 50)" ، ونجد انه ينتج ابداعا ، يخرج من تكوين معين ، ونجد في الشكل رقم (22) ما نصه (فازره فاستغلظ فاستوى على سوقه يعجب الزراع لنغيظ بهم الكفار) وهي بقلم احمد القره حصاري بخط الثلث الجلي نلاحظ ان الجزء المرسل من حرف الراء قد حل محل الجزء الثاني من الكاف السيفي ، بسبب الضرورة المكانية لتكوين كلمة (الكفار)

الشكل رقم (22)

ويلاحظ الشكل رقم (23) هو مواضع اختزال بخط الثلث المركب بقلم الخطاط مصطفى راقم وهي أسماء الله الحسنى (المجيب الواسع الودود الحكيم المجيد الباعث) ، وينظر الاختزال في كلمتي (المجيب والواسع) وذلك بالتقاء حرفي الباد المبسوط والعين المجموع واللام لكلمتي (الودود والحكيم) ، اذ ان " عمليات التماثل الجزئي والكلي ، والتقابل والقلب والعكس والتكرار والمزاوجة والتشابك والتقاطع والاختزال " (Hanash, 1990, p. 89) ، وكذلك حرف الميم المدغم بحرف الميم الوسطي ، والذي كشف عن الاشتراك البنائي في بعض أجزاء الحروف تساعد على تحقيق مفهوم الاختزال .

الشكل رقم (23)

ويمثل الشكل رقم (24) اختزلا بخط الرقاع وهي بقلم عبد الله الصيرفي ، يلاحظ فيها اختزال حرف الراء والميم لكلمة (الرحمن) وكذلك حرف الراء لكلمة (الرحيم) ، ولذلك يشكل هذا المفهوم حالة إبداعية اذ يكون الخطاط " معتمدا على ذائقته الفنية في ابداع تراكيب جمالية غير مسبوقة " (Al-Hassan, 2003, p. 321) :



الشكل رقم (24)

الفصل الثالث : الاطار الاجرائي للبحث

منهجية البحث :

نظرا لتوجة البحث الحالي في دراسة حاله ذات خصوصية فنية تتسم بالفرادة والتميز وإظهار المقاربات الفكرية المنتقه واستجابتها للتمثيل الصوري للنص الخطي وبيان مكامن التشابه لحاله المقاربة بغية الخروج بنتائج تحقق اهداف البحث المرجوة . لذا اعتمد الباحث استعراض النماذج وتفصيلها في متن الاطار النظري واستخلاص النتائج مبررا ذلك لتفرد الحالة (المدرسة البغدادية) واختيار منجزات الخطاط ياقوت المستعصمي وتلامذته دون ترجيح تكونيات على حساب التكوينات الأخرى وانما الانتقاء الأمثل لصيرورة المفاهم وتقاربه في تعزيز التلازم بين المعنى والتشكيل الفني.

مجتمع البحث :

التكوينات الخطية المتعلقة بالمدرسة البغدادية وللخطاط ياقوت المستعصمي وتلامذته حصرا .

عينة البحث :

استكمالا لطرح المفاهيم ومقاربتها سيتم استعراض اساليب التركيب الخطي كخاصية فنية ارست اسسه واساليبه المدرسة البغدادية .

الفصل الرابع :

نتائج البحث .

1. الاستجابة الثنائية بين المفهوم والنص الخطي وتجسيد صورة تماثلية لهما حقق بعدا جماليا وتعبيريا مع الالتزام الكامل باسس وقواعد الخط العربي .
2. .شكلت مرونة الحروف ومطاوعتها في التكييف بحدود النص المختار واشتراطات المساحة المتاحة شكلت عنصرا فاعلا في اظهار معطيات النص وما يحمله من معان كجزء من إمكانية الخط العربي وتكويناته وقدرته على المواكبة والتطور .
3. مفهوم الارتجال شكل من اهم مرتكزات المدرسة البغدادية الذي يستم بالبساطة من حالة انطلاق الحروف والكلمات واكتفائها بهيأته الشكلية الأولى .
4. التجويد الارتجالي مثل صفة توالت عليها الأجيال معتمدين على النسبية والتناسب وزوايا القلم المتقنه.
5. التداخل بين نوعين من الخط مختلفين في الصفات المظهرية ، او نوع واحد مع اختلاف قياس سن القلم فيما بينهما، ولهذا مدخلية في مدرسة بغداد للخط العربي وأثر مهم قد بينته النتاجات الفنية للخطاطين في اعمالهم اذ يكون فيه اندماج شكلين مختلفين في فضاء.
6. من الادماج من تكوينين لهما نفس الصفات المظهرية لبناء الحروف والكلمات يجمعهما مستوعب مساحي واحد.
7. هذا المفهوم اثر واضح في فنون الخط العربي والذي يعد من اهم ارتكازات مدرسة بغداد الخطية ، من خلال ما يتوضح في أعمالهم الفنية التي تتجسد بالبساطة من لحظة خروج الحروف والكلمات من القلم مكتفيا بهيئته الشكليةالاولى.

8. احد الفواعل المهمة في الإنتاج الخطي للاعمال الفنية ، والزخرفة تاتي كجزء متتم فيها ، في مختلف البيئات المستوعبة لها.
9. ويتجلى في التركيبات الخطية الدائرية التي تزين بواطن القباب في العمارة الإسلامية والتي تمثل " البؤرة الأساسية التي تتدفق منها العناصر فضلاعن استقطابه لحركة التكوين ومركز الثقل الذي يستقر عنده الإنشاء العام .
10. وهو أحد خصائص مدرسة بغداد للخط العربي ، ومعناه هو ادخال حرف في آخر ويؤتى به كفعل جمالي ، وغالباً ما يكون في نهاية الحرف او الكلمة مستقبلا الحرف الاخر بطريقة متصلة تكاد تكون حالة واحدة.

الاستنتاجات :

1. ان تحقق صفة الادماج متاتية من إمكانية التداخل بين خطين مختلفين مختلفين في الخصائص البنوية بين الطابع الهندسي المتمثل بالخطوط الموزونة والطابع المرن واللين الذي يمثل الخطوط المنسوبة وذلك من خلال مستوعب مساحي معين .
2. ان تحقق الادماج المتجانس والذي يتكون خط الثلث ، هو بمغايرة في قياس القلم الذي يكتب فيه النص الأساسي والأخر النص الذي يكون في الثلث الأعلى ، ان غايته جمالية إضافة لجانبه الوظيفي ، والتغير في قياس القلم الذي يعد عاملا تتناغم فيه الحروف والكلمات من خلال مقاساتها ، وتخلق طابعا متابينا في هذا الادماج .
3. ان تحقق مفهوم الارتجال بمعناه التلقائي في الخط العربي والذي يعكس صفة الاتقان والابتعاد عن التصنع الى تهذيب الحروف دال على الجانب المهاري والمكتسب من خلال المران الطويل ومشق الحروف على نحو اوصله الى الضبط والاتقان من اللمسات الأولى للانجاز الخطي .
4. ان تحقق صفة الزخرفية في التكوينات الخطية لا سيما في خطي الثلث الجلي والكوفي اقتضتها ضرورات تزينية وتجميلة للواجهات في العمائر الإسلامية ، وقد استمدت خصائصها البنوية من خلال قابليات حروف هذاين الخطين لتبلية الحاجة الزخرفية بسبب سمات المرونة والمطاوعة والاشغال المرن للفراغات البينية ، فضلا عن الحركات الاعرابية والتزينية .
5. يشكل الادماج عامل مغايرة بجزئيه المتجانس والمتضاد من خلال استيعاب مساحته لنوع من الخط تتباين فيه مقاساته او من خلال اجتماع نوعين من الخط وفق اطار معين تكون فيهما الصفات المظهرية للحروف متباينة ، والغرض إيجاد حالة مغايرة جمالية إضافة لبعده الوظيفي من خلال تجويد الخط بهذه الطريقة.
6. ان الادغام يمثل حالة إبداعية والتي تعتمد على الصفات البنوية للحروف والتي بدورها تسجيب لهذا الفعل .

References

1. Abdel Amir, W. K. (2014). *The Conceptual Transformation of Decorative Structure in Islamic Architecture, Department of Arabic Calligraphy and Ornamentation, (PhD thesis)*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
2. Al Saeed, S. H. (1986). *Arabic calligraphy is aesthetic and cultural.* ,, , (Vol. Issue 4). Baghdad: Al-Mawrid.
3. Al-Farabi, A. N. (1986). *Opinions of the People of the Virtuous City* (2nd ed.). (p. b. Nader, Ed.) Beirut: Dar Al-Mashreq.
4. Al-Hamawi, S. a.-D.-R. (1938). . *Dictionary of Writers, edited by Marjaliyev.* Cairo: Al-Mamoun Edition.
5. Al-Hassan, S. b. (2003). *Arabic writing from inscriptions to manuscripts.* Riyadh: Al-Faisal Cultural House.
6. Al-Husseini, I. A. (2001). *Technical formation of arabic calligraphy according to thr principles of design* (1st ed.). Beirut: Dar Sader.
7. Al-Isfahani, A. b.-H. (1994). *Songs* (1st ed.). Beirut: Arab Heritage Revival House.
8. Al-Jahishyari, A. A. (1938). *Ministers and Writers,*. (M. a. others, Ed.) Cairo: Al-Halabi edition.
9. Al-Ketbi, M. b. (1974). *Missed deaths* . (I. Abbas, Ed.) Beirut: the House of Culture.
10. Al-Munajjid, S. (1985). *Yaqut Al-Mustasmi.* Beirut: New Book House.
11. Al-Nouri, A. A.-Z. (2015). *The Aesthetic Tributaries of Islamic Thought and Its Representations in Ornamental Decoration,* . Baghdad: unpublished doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
12. Al-Tahanwi, M. A. (1996). *Kashaf Encyclopedia of Arts and Sciences Terms. Part 1,* ,, . (1st edition ed.). Beirut - Lebanon: Lebanon Library Publishers.
13. Anwar, S. (1958). *The Baghdadi calligrapher Ali bin Hilal, known as Ibn al-Bawab.* (A. S. Al-Athari, Trans.) Baghdad: Iraqi Scientific Academy.
14. Bahnasi, A. (1979). *The aesthetics of Arab art.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
15. Brockelmann, K. (1962). *History of Arabic Literature.* (A. H. Al-Najjar, Trans.) Cairo: Dar Al-Maaref.
16. Daoud, A. R. (1997). *Building semantic rules in linear configurations.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad (PhD thesis).
17. Dewey, J. (1963). *Art and experience.* (Z. Ibrahim, Trans.) Cairo: Dar Al-Nahda.
18. Fadaeli, H. a. (2002). *Atlas of calligraphy and fonts* (2nd ed.). (M. al-Tunj, Trans.) Damascus: Dar Talas.
19. Frost, A. a. (1994). *Improvisation in Drama.* Cairo: Languages and Translation Center, Academy of Arts.
20. Hanash, A. M. (1990). *Arabic calligraphy and the problem of artistic criticism* (1st ed.). Baghdad: Al-Umara' Library for Publishing, Publicity and Advertising.
21. Ibn Khaldun, A. a.-R. (1981). *The Introduction of Ibn Khaldun. 1st edition, 1981.* Beirut: Dar Al-Fikr.
22. Ibn Khalkan, A. A.-D. (1948). *Deaths of Notables* . (M. M.-D. al-Hamid, Ed.) Egypt: Al-Saada edition.
23. Ibnmanzur. (1955). *arabic tong,Abu Alfieda Gamal al-Din Muhammad.* Beirut: Dar Sader.
24. Issa, Y. S.-A. (2019). *Improvisation in the Arts, an applied study on the experience of Augusto Boal's Theater of the Oppressed.* Jordan: Dirasat Journal 288 June.
25. Johnson, R. 着. (1983). *Encyclopedia of critical terminology. Translated by: ,, ,, 1983.* (2nd Edition ed., Vol. Volume 1). (A. W. Lulua, Trans.) Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

26. Masoud, G. (1992). *Al-Raed Dictionary,,,* . Lebanon: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.
27. Matar, A. H. (1989). *Introduction to Aesthetics and the Philosophy of Art* (1st ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.
28. Matlub, A. (2007). *A dictionary of rhetorical terms and their development.* Beirut: Lebanon Library.
29. McFarland, H. T.-J. (1994.). *Psychology and Education* (1st edition ed.). Beirut: Arab House of Science.
30. Muhammad, A.-B. (1992). *Al-Kafi Dictionary, 1st edition,.* Beirut: Publications Company.
31. Nobler, N. (1987). *the dialogue of Vision* (1st edition ed.). (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing,.
32. O'Gorderman, M. (1990). *The art of calligraphy, its history and examples of its masterpieces.* (S. Saadawi, Trans.) Istanbul.
33. Reid, H. (1986). *Meaning of art* (2nd edition ed.). (S. Khashaba, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs (Arab Horizons).
34. Saeed, J. (2004). *A dictionary of philosophical terms and evidence.* Tunisia: South Publishing House.
35. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary* (Vol. 1). Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Lubani.
36. Santayana, G. (2001). *The sense of beauty (outlining theory in aesthetics).* (M. M. Badawi, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authority, Reading for All Festival.
37. Sareen, M. (1993). *We are made by sin.* (M. Hamza, Trans.) Damascus: Dar Al-Taqadum for Printing and Publishing.
38. Scott, R. G. (1980). *Basics of design* (2nd ed.). (M. M. Ibrahim, Trans.) Egypt: Dar Nahda.
39. Wacius, W. (1972). *principles of Tow-Dimensional Design.* New York: van nostrand Reinhold Company.

Aesthetic approaches and their representations in linear compositions (The Baghdadi School - Yaqut Al-Mustasimi and his students as an example)

Ahmed Naji Abdel Hassan
Amin Abdul Zahra Yassin Al-Nouri

Abstract:

This research delves into the aesthetic approaches and representations within the realm of calligraphic compositions, with a specific focus on the Baghdadi School, under the tutelage of Yaqut Al-Mustasimi and his students. By examining the intricate relationship between concepts and their visual manifestations, the study seeks to elucidate the intrinsic meanings embedded in linear compositions and the textual representations that emerge from this dynamic interplay.

Narrowing the scope to the exclusive exploration of calligraphy formations within the Baghdadi School, the theoretical framework, presented in the second chapter, not only introduces the Baghdad school and Yaqut al-Mustasimi's biography but also delves into various aesthetic concepts, encompassing philosophical, literary, and rhetorical elements and their interplay with textual data and composition.

Keywords: approaches, representation, beauty, the Baghdad school.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1292

السمات الكابوسية في الافلام النفسية

اسيا علي محمود [1]
علاء الدين عبد المجيد جاسم[2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 9/10/2023 Date of acceptance: 17/10/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يعد عالم الصورة السينمائية عالماً متكاملاً فنيا ودراميا، اذ تنطلق منه رؤى فنية مبتكرة وفق افرازات الواقع الحاوي على قصص واقعية ذات ابعاد اجتماعية ونفسية التي تتطور بسرعة وتترك بصماتها على واقع الانسان، فتلك الوقائع لها معالجات وفق ثنائية اشتغال الصورة والصوت، وذلك عبر ادواتها الإيجازية والبلاغية مما تعطي بنائية الصورة نصا قابلا للتأويل، فالصورة بممكناتها البنائية والأدائية تتوق للتعبير عن الحكايات النفسية ذات تأثيرات حادة وصعبة، ومعاناة مثيرة ادت الى تمزيق البنى الباطنية الداخلية للشخصية وتترك بصمتها على الواقع فجسدت الصورة السينمائية تلك المثيرات التي قادت في الكشف عن دلالات مضمرة وظاهرة تحاكي الواقع برؤية فنية تعبيرية. ومن هنا تبلورت مشكلة البحث المقدمة في السؤال الاتي : ما هي اليات اشتغال السمات الكابوسية في الافلام النفسية ؟ لتحقيق أقصى فائدة ممكنة عبر استقراء الآراء لتوافق اهداف البحث، وعليه ضم البحث المحاور الاتية: المقدمة وتضمنت مشكلة البحث وأهميته واهدافه وحدوده ومن ثم التعريف بالمصطلحات. اذ تكمن اهمية البحث في كونه يمثل اضافة معرفية لطلبة قسم السينما والتلفزيون في كلية الفنون الجميلة، أما اهداف البحث فقد اقتصرت على الكشف عن اليات اشتغال السمات الكابوسية في الافلام النفسية.

اما الاطار النظري فقد تضمن مبحثان، تناول الاول موضوعة الكابوسية في علم النفس. أما المبحث الثاني فقد تناول اشتغال السمات الكابوسية في بنية الفيلم. بعدها خرجت الباحثة بعدد من المؤشرات وهي ما اسفر عنه الإطار النظري.

كما احتوى البحث على اجراءات البحث التي اشتملت على المنهج البحث، ومجتمع البحث، واداة البحث، ووحدة التحليل، لاستخدامها في تحليل العينة المتمثلة بفيلم (كتاب الدم)، ليخلص البحث الى مجموعة من النتائج والاستنتاجات كان اهمها قدرة هذا الفيلم على تقديم خطاب قائم على بنى سردية معقدة ترتكز الى احداث ملغزة تثير الخوف والقلق والرعب.اما الاستنتاجات فقد استطاع الفيلم وعبر اشتغال منظوماته الفنية ان يقدم سرد كابوسي ينم عن الخوف والقلق والرعب. بعدها اختتم البحث بقائمة المصادر، وملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: علم النفس، الشخصية، السينما

1 وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة
2 جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / العراق

الفصل الاول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

يزخر الفن السينمائي بموضوعات كثيرة تعكس واقعنا الاجتماعي والسياسي والتاريخي والنفسي على حد سواء، وفي كل مفصل من مفاصل الحياة تناولته السينما لتعكس واقع الانسان لاسيما الواقع المحمل بالمآسي والالام ومعاناة التي شق طريقه اليها، فإثارة انفعالاته واضطراباته وجعلته يخاف ويقلق ويفزع ويرتعب بل اعده كابوس يلازم وجوده امام كل ما يواجه من اخطار معلومة ام مجهولة تلامس باطنه وتعكس على سلوكه، فأحيانا يواجه الخطر واحيانا لا يتحمل فينفي حياته من الوجود، ان تلك المخاوف وجدت طريقها في فن السينما وجعله تمتلك سيادة في كل الموضوعات العنيفة والمليئة بالسوداوية فجسدها صانع الفيلم دخل بنية الصورة الفنية، ومن هنا ننطلق في استقصاء ظاهرة الكابوسية وسماتها على الشاشة، عبر السؤال الاتي: **ما هي اليات اشتغال السمات الكابوسية في الافلام السينمائية ؟**

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على الانفعالات النفسية ك (الخوف والقلق والفزع والرعب) كونها تمس عاطفة المتلقي وهذه الانفعالات تجسدت في المشاهد الكابوسية وتعد من الفواعل التي بنيت عليها احداث الفيلم السايكولوجي فضلاً عن كونه من الممكن ان يشكل اسهامة علمية في مجال الفنون السينمائية وفلسفتها الفكرية خدمة للطلبة والباحثين والمختصين والمهتمين في هذا المجال.

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن اليات اشتغال السمات الكابوسية في الافلام النفسية.

حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية: السمات الكابوسية في الافلام النفسية
2. الحدود المكانية : الولايات المتحدة الامريكية
3. الحدود الزمانية : 2020

تحديد المصطلحات:

1. السمات

لغويا : السمة عند(إبن منظور) (واسْمُ الشيء وَسَمُهُ، وسِمُهُ، وسُمُه وسَماه) إذا أثر فيه بسمة وأتسم الرجل إذا جعل لنفسه وسمة يعرف بها) (Ibn Manzur,1956,p2109).

اصطلاحا : السمة هي (ميزة فردية في الفكر والشعور والفعل، وقد تكون متوارثة أو- تأتي - بوساطة الإكتساب والتعلم) (Rizk,1977,p10).

2. الكابوسية:

لغويا: وردت في المعجم الفلسفي (مختار الصحاح) وقد عرفها بأنها (ما يقع على الانسان بالليل ويقال هو مقدمة الصرع (Al-Razi,1989,p494).

اصطلاحا: تعرف بـ (الاعمال العجائبية، بالكابوسية واللا مألوفية، ذلك أن الزمن يسير وفق متغيرات، لا حقائق ثابتة، يولد من الموت والجنون، ومن العبث والانهيار، إنه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع

الاندفاع والنكوص والإحباط، انها هوية الكائن، وتجسيد لأزماته وحقيقته الكابوسية) (Halifi,2009,p192).

التعريف الاجرائي السمات الكابوسية:

السمة الكابوسية هي الأثر الحسي الناتج عن مضامين غائرة في النفس متمثلاً بسلوكيات واحداث تشاؤمية سوداوية تثير جملة من الاضطرابات والإحباطات النفسية فتشكل لها ازمات والآلام ومخاوف وقلق ورعب ينعكس من احداثه الدرامية فتحرك مشاعر المتلقي وتؤثر فيه.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول : الكابوسية في علم النفس

ولدت الكابوسية من رحم علم النفس فهي ترتكز على بواعث سايكولوجية الانسان ودوافعه وانفعالاته التي تنطلق اصولها من القلق والخوف والفزع والرعب الذي يعتري ذاته ويهدد وجوده، ونتيجة لكل ذلك يتولد الاضطراب الكابوسي الذي يتملك الانسان في وعيه ولاوعيه، بالشكل الذي يؤثر على ادراكه الحسي الذي يتمثل على هيئة انفعالات جسدية، كما ان الادراك العقلي المتعلق بالظواهر الباطنة لها الاثر على صيرورة الانسان مما يخلق لديه جملة من الصراعات الفكرية والنفسية نتيجة مواجهته لآفاق المجهول فتنشأ لديه رغبة غريزية نفسية نحو معرفة ذلك الاثر المجهول فيراقبه ويتابعه اينما ذهب، وعندما يجد نفسه وجها لوجه مع هذا المجهول ويصطدم به يتولد لديه نتيجة لذلك صراعين الاول نفسي داخلي مع ذاته، والثاني صراع خارجي مع الفاعل المجهول، فيسعى وفقاً لغرائزه ورغباته التي تتحكم بسلوكه سواء الاخلاقي منها واللا أخلاقي على مجابهتها، اما تلك الغرائز فهي نتاج اشتغال عنصري (اللذة والألم) اللذان يظهران حال اصطدام مقتضيات الذات مع الآخر، اي بين الفرد وذاته من جهة، والعالم الخارجي من جهة اخرى، لذا تسعى الذات لتحقيق غرائزها ورغباته وميولها فيتمثل سعيها هذا بتدمير الآخر لتحقيق ذاتها وطموحاتها ورغباتها السلبية كونها (لا تبالي الا بملذاتها الخاصة ولا تستطيع تأجيل مسراتها واشباعاتها الحسية، لا ترجعها أي قيم خلقية أو دينية) (Ahmed,2021,p155)؛ ليبدو وكانه مولود عدائي يستخدم أبشع الطرق ليلبي نداء ارادته وهذا ما كان يعتقده (سيجموند فرويد) اذ يرى بان (النزعة إلى العدوان استعداد فطري غريزي قائم بذاته في نفس الإنسان) (Freud,1952,p19)..

من هنا بدأت الانطلاقة الاولى لكينونة الفكر الكابوسي في النفس اي من الغريزة والارادة والحرية المطلقة التي نادت بها مختلف مجالات الفلسفة (السايكولوجية، والتشاؤمية، والوجودية)، والغريزة بحد ذاتها (افتراض يمثل مصدراً بدنياً داخلياً يمكن تهييجه واستثارته فيولد رغبة، وتكون الاستثارة أو التهيج نفسه حاجة، والغريزة داخلية وهي نفسها منبه، وقد يجئ تنبيهها من الخارج، والتنبيه من الداخل أقوى وأشد من التنبيه من الخارج... فالغريزة دافع للسلوك، وموضوع الغريزة هو ما يكون به إشباع الحاجة التي تستولدها) (Abbas,1996,p35) فكل غريزة تشبع رغباتها تتولد غرائز اخرى وتصبح تلك الغرائز غير المشبعة وكأنها مكبوتة في باطن الانسان ومن وجهة نظر فرويد فهي تنبع من مقومات بيولوجية ترتبط بغريزتين الاولى: غريزة اشباع لجوع البدن لسد حاجة بيولوجية، والثاني :الغريزة الجنسية (اللبيدو)

المكبوتة في باطن نفسه (Al-Khazen,1997,p429) ؛ وبالتالي نجد ان تلك الغرائز هي من يتحكم بمصير الانسان وتوجيهه نحو الافعال الشنيعة فهي تسلك كل انواع التعذيب والسرقة والقتل والاغتصاب لإشباع غرائزها مهما كلف الأمر لتحقيق غاياتها المرعبة، فالغرائز في صميمها هي كابوس خطر يهدم ويحطم الآخر ويخلق له البؤس والالم فيواجه جملة من الصراعات القاسية لتصل في بعض الاحيان الى إحداث الطعنات المسمومة الدامية في الآخر، فأينما حلت تلك الغرائز الكابوسية فستصل شرورها الى اعماق النفس فتعمل بالتالي على تمزيق كل من حولها من اجل تلبية تلك الغرائز الوحشية.

ينطلق الفكر الكابوسي ونزعاته الشريرة، ودوافعه الخبيثة اللئيمة من ذاته المتصلة بغرائز الجسد، كون (الجسد هو القاعدة الاساسية لنشوء الذات) (George,1986,p68) التي انقضت على ملكة العقل وتحكمت بمصير طاقة الانسان، وتلك الغرائز متلونه لا حدود لها؛ لأنها تبحث عن المزيد من الاشباع الذي لا ينتهي، ويتفق(وليام ماكدوجل) مع (جورج) في تعريفه للغريزة فهي عنده عبارة عن (استعداد فطري جسمي نفسي يدفع الكائن الحي لأن يدرك مثيراً خاصاً، وينفعل خياله انفعالاً خاصاً، ثم ينزع أو يشعر على الأقل خياله بالرغبة في النزوع منزعاً خاصاً) (Aweida,1996,p49) به وفقاً لنوع الغريزة التي يميل اليها. كما أن الغرائز متنوعة وتختلف من فرد لآخر صنفها علماء النفس كلُ بحسب اختصاصه، فقد قسم (وليم جيميس) الغرائز الى اثنين وثلاثين غريزة منها غريزة الغيرة والخجل والنظام، اما (ماكدوجل) فقسم الغرائز (مع الاشارة الى انفعالها) الى اربع عشرة غريزة وهي (الهرب انفعالها الخوف، والمقاتلة انفعالها الغضب، الوالدية انفعالها الحنو، الاستطلاع انفعالها التعجب، النفور انفعالها الاشمئزاز، البحث عن الطعام انفعالها الجوع، الجنس انفعالها الشهوة، الاستغاثة انفعالها الشعور بالضعف، السيطرة انفعالها الزهو، التملك انفعالها حب الملكية، الحل والتركيب انفعالها حب العمل، الاجتماعية انفعالها الشعور بالوحدة ، الضحك انفعالها المرح) (Murray,1988,p25) واذا توغلنا في دوافع سلوك الانسان نجد ان هناك الكثير من الغرائز والحاجات والميول والرغبات التي ارتبط وجودها بمتطلبات وحاجات الانسان وعمل على اشباعها كي يصل الى مستوى من الرضا النفسي وتحقيق الذات حتى وان تطلب منه ان يتزاح عن سلوكه وأخلاقه.

لقد انطلق **(فرويد)** في دراسته للغرائز من نظرته التشاؤمية الغريبة المستندة الى امتلاك الانسان للرغبة في القضاء على وجوده كانسان، وميل النفس الى الموت والتدمير واستلاب الذات، وهكذا اصبحت فكرة الموت ملازمة للإنسان. لذا قسم غرائز الانسان وفقاً للحاجة التي تلبيها مثل (غريزة الحياة - وعملها اشباع حاجات الانسان البدنية من جوع وعطش وغرائز(اللبيدو) الجنسية المحكوم بقانون مبدأ اللذة التي هي قوة حركة السلوك، وتهدف (غريزة الموت إلى الهدم وإنهاء الحياة. واذا اتجهت هذه الغريزة إلى الخارج بدت في صورة رغبة في العدوان والتدمير) (Freud,1982,p20) لأن ما يحكمها هو غرائزها، غرائز كابوسية تنشأ داخل البدن الطامع فتسيطر على ذاته الى درجة لا يستطيع معها كبحها فهي مستمرة ودائمة في ديمومة حياته ينادي بطلبها الملح لإشباع حاجاته، فتتولد لديه من الغريزة الواحدة جملة من الغرائز فهناك (غريزة التلذذ بالقتل، وغريزة تعذيب الآخر والتلذذ بآلامه، وغريزة الشهوات الجنسية، وغريزة تعذيب النفس، وغريزة الخبث وغرس الافكار المسمومة لإيذاء الغير، وغريزة السرقة، وغريزة السلطة والسيطرة على الغير واستضعافهم وهلم جرا من الغرائز) التي لاتعد ولا تحصى. ان تلك الغرائز في فيض ذاتها كابوسية لأنها

ترتبط بالواقع النفسي للإنسان، فأحيانا يتخفى تحت قناع مزيف مخادع ليوهم الآخر بدوافع خيّرة يكمن في باطنها المضمر شر لتحقيق غرائزه. هكذا هي طبيعة الفرد فهو عبارة عن سلوك نفسي متغير بدوافع شعورية ولاشعورية تتحكم بالشخصية وتمنحها سماتها التي يعرف بها، وهي التي تتحكم بغرائز الانسان البدنية والنفسية، اذ يرى (فرويد) (أن الشخصية الانسانية تتألف من ثلاث طبقات هي الايجو (الأنا) والايد (الهو) والسوبر اجو (الانا الاعلى)) (Freud,no date,p70) وهذه الدوافع الثلاث تتصارع فيما بينها لتحتل احداها مكان الصدارة وتسيطر على الاخريات وتسخرهن لخدمتها.

وعليه ترى الباحثة بان الفكر الكابوسي يرتكز الى ما ادلى به (فرويد) الذي أكد بان القوى الدافعة للسلوك هي قوى داخلية، ومن تلك القوى ينشأ الصراع الباطني بين مكونات الشخصية التي قسمها الى ثلاث جوانب متذبذبة يكون السلوك محصلة هذه الجوانب الثلاثة وهي (الانا Egoe) و(الانا العليا The super Ego) وكلاهما تُعدان من عناصر الذات العليا التي تتصل بالعقل الواعي فهي تقترب الى حد كبير من وعي الانسان وشعوره نحو ذاته، ولكن في الوقت ذاته تذهب الى منطقة اللاشعور او (اللاوعي) لان (الانا) الواعية هي مركز الشعور والادراك والحكم فهي تقوم بعملية ترقب (الهو) الذي تسيطر عليه غرائزه غير المقيدة فتقوى (الانا)الخلقية التي ترعى التقاليد لتقبض على زمام رغباتها وعدم الانفلات بغرائزها فهي احيانا تسمح بإشباع ما ترغب به، وتكبت في احيان اخرى رغبات الشخصية غير الضرورية فتقاوم رغباته، وتسعى جاهدةً لخلق التوازن ما بين الممنوع والمكبوت لتصبح بالتالي تلك المقاومة لا شعورية، أما (الانا العليا) فهي بمثابة الأب الصارم او الشخص الحاكم الذي يراقب (الأنا) في موازنة غرائزها، لان ملكة العقل هي من تسيطر على ارادة الانسان ودوافعه وسلوكه بمنطقية ومعقولية اثناء تعامله مع العالم الواقعي، ولكن في احيان اخرى تكون (الانا العليا) لا واعية حين تمارس الرقابة فتصبح دوافعها متباينة رغم حكمة وسلامة العقل في تحكمها بالغرائز فهي تمنع وتعاقب وتحمي الانسان من دوافعه نحو الشر واحيانا تؤدي افعال تجلب الشر فتصبح دوافعها متأرجحة ما بين الخير والشر، ولهذا سماها (فرويد) الضمير اللاشعوري.

اما الهو (ID) فهي لا واعية كلياً تنبعث من الطاقة البيولوجية والنفسية للفرد وغرائزه وميوله واراداته الحرة في تحركها لإشباع ذاته وارضاء طموحاته، فهو يضم الدوافع الفطرية منها الجنسية والعدوانية وغيرها وبالتالي تصبح مصدراً لخزن الرغبات الاخرى لأنها (تحوي مجموعة القوى أو النزعات بصورة غير خلقية، وغير منطقية، وغير منظمة، وغير شعورية، وهي تندفع بقوة لتحقيق اللذة) (Al-Qusi,1952,p109) السلبية مباشرة لإشباع دوافعه وبأي صورة سواء كانت متمثلة في عالم الواقع او عالم الخيال أي عالم الاحلام.

ووفقاً لما جاء به (فرويد) ترى الباحثة إن (الهو واللاوعي) هما احدى مطالب الفكر الكابوسي لانهما يمثلان منطقة تجتمع فيها الدوافع الغرائزية والذكريات المكبوتة وخزان اللبيدو الحتمي، الذي لا تقيده أية قيود قانونية او عقائدية او معايير اجتماعية، ولا يحترمان قواعد المنطق او الوقوف حدها لان العامل الوحيد الذي يحرك ذاتها غرائزها سواء كانت مكبوتة ام غير مكبوتة غايتها وهدفها التي تصبو اليها هي اشباع رغباتها سواء كان ذلك الاشباع بالقتل او الاغتصاب او افتعال امر خبيث مزيف لا يهمها الضمير ولا الانسانية ولا

الاخلاق فغرائزها حرة طليقة فنزوعها الاساسي هو تحقيق ما تتمناه لإشباع حاجاتها؛ وتلك الغرائز بحد ذاتها هي غرائز كابوسية شيطانية شريرة تفعل أي شيء مخالف للمنطق والعقائد والدين من اجل غاياتها وارادتها.

لقد سعى علماء النفس الذين حللوا مكنونات النفس في فيض ذاتها، ودوافعها الاساسية لتفسير سلوكها المتحكم بها وفق الغرائز الانسانية سواء بظهورها في الوعي او في اللاوعي المرتبطان بالعاطفة (اذ ينتج عن العواطف سلوكيات اجتماعية خصوصا للوظيفية البيولوجية للعاطفة اذ تشكل العواطف أساس التفكير البشري الواعي واللاوعي (Rashid,2023,p215) كما في الاحلام، فعند فرويد ترتبط تلك الغرائز باللاوعي (الاحلام) ذلك أن (الاحلام هي الطريق الملكي إلى اللاشعور، وانها مفتاح شخصية الإنسان، وانها لا تعني التنبؤ بمستقبل الحوادث بمقدار ما تجسد صوراً عن الواقع الحالي للفرد ورغباته وأمانيه بأسلوب رمزي يشبع فيه الدوافع اللاشعورية أو يحل صراعات لا شعورية يخجل من التفكير بها شعورياً) (Zaiour,no date ,p226) وهنا يصبح الحلم المكان الآمن ليفيض فيه كل مكبوتاته النفسية التي منعت قانونيا واخلاقيا وعرفيا في المجتمع فيصبح الحلم الملاذ الوحيد بإخراج رغباته الممنوعة ليمارس كل طقوسه بحرية مطلقة.

فضلا عن ان احد اهم العقد النفسية الكابوسية التي تشكلت عند فرويد (عقدة أوديب) التي ادت به الى ارتكاب افعال فاحشة كابوسية لا تقبلها النظم والاعراف الاجتماعية متمثلة بصراعات نفسية غائرة في شخصيته فتأرجحت غرائزه بين (غريزة عاطفية لطفل عشق والدته، وغريزة عدائية ادت الى مقتل والده) لتبقى (الهو) هي المسيطرة على شخصية (اوديب) وعلى ذاته لإشباع رغباته دون ان يكون هناك اي اثر للأنا او الأنا العليا) للسيطرة على غرائزه، فتصبح دوافعه الغرائزية كابوسية متمثلة بغريزتين التي نوه عنهما (فرويد) الاولى هي غريزة الحياة المتمثلة بالعشق المحرم جنسياً، وغريزة الموت عند قتل الاب ليحقق غريزته العدائية التي تمثلت بالخطيئة الكبرى التي كانت مرفوضة اخلاقيا واجتماعياً ودينياً وهو زواج الأم من ابنها، تلك الغرائز بحد ذاتها هي غرائز كابوسية جاءت من فعل الرغبات والميول والارادة العدائية في تحقيق الذات.

يتشكل الوعي واللاوعي الجمعي عند **(يونغ)** من مرحلتين متضادتين فعند غياب الوعي عن الواقع تتحول كل الاحداث المؤلمة التي يتعرض لها الانسان الى مرحلة اللاوعي متمثلاً بالأحلام الكابوسية المخيفة اذ تثير ضرباً من الصراعات الدفينة في اللاشعور ويقول (ان أحلام الرعب هي نتاج لأعمال ظل الشخص. فالحاجات الغريزية التي لا يمكن للشخص أن يعبر عنها في حياته اليومية تظهر في الأحلام وتترجم على شكل انفعالات وحالات غضب نتيجة لقمعها) (Al-Dulaimi,2006,p112) في الواقع الحياتي بسبب قوانين فرضت عليها مما شكل لدى انية الفرد عقد نفسية كابوسية جاءت نتيجة نزعات غرائزية كبتت دوافعها ورغبتها، فخزنت تلك الافكار والذكريات المؤلمة في مستودع الحافظة كبت في وعيه، ولكنها مازالت حاضره في ذاكرته وجاهزة عند الاستدعاء.

المبحث الثاني : اشتغال سمات الكابوسية في بنية الفيلم

ينم مفهوم الواقعية الكابوسية في مجمله عن صراع فكري إنساني يقع ضمن ثنائيات متضادة اي ما بين الوعي واللاوعي، والذات والاخر، والظاهر والباطن والواقع واللا واقع، الحس والعقل، اليقظة والحلم متمثلة بانفعالات (الخوف والقلق والفزع والرعب) التي هي واحدة من سمات ومقومات الذات الإنسانية التي تخشى الحياة بماضيها وحاضرها ومستقبلها، فهي الأكثر حضوراً في الواقع الحياتي الذي يعيشه (وهذا التقليد الذي يتم وفقاً للطبيعة واعادة صنع ما هو موجود في العالم الخارجي، كما هو موجود في الوسائل المتاحة للإنسان) (Younes,1999,p7) متخذاً أبعاداً اجتماعية ونفسية تسعى الى سبر اغوار نفس الإنسان فمنذ نشأته الاولى وهو يبحث عن الأمن والاستقرار ويسعى دائما في البحث عن كل وسائل الراحة وان يجعل نفسه سعيداً بعيدا عن عبء الحياة والآمها وسوداويتها، التي شكلت منعطفاً فكريا جعله يهيم بتساؤلات لا يجد لها تفسيرا فاصبح الخوف والقلق برمته مصدر كيان الإنسان في اول حياته البدائية التي كانت (محفوفة بالمخاطر التي ملأت قلبه رعباً، ثم أضاف إلى مخاوفه خوفاً أعظم هو رهبة الموت)(Al Ahwani,1951,p12) الذي شكل اكبر كوابيسه المتسلطة على كينونته وذاته.

لقد سيطرت سمات الكابوسية (الخوف، القلق، الفزع الرعب) على الواقعين الحقيقي والخيالي معا بسبب ارهاصات الواقع الحقيقي وانعكاساته على فكر الانسان بسبب معاناته من اضطرابات العولمة وهيمنها على المجتمع وعليه سوف تعرج الباحثة على سمات الكابوسية واثرها على واقع الانسان وهي كالآتي:

اولاً - الخوف Fear :

لقد كان ولا زال الخوف ملازما للإنسان منذ الازل، اذ لا تخلو حياة اي انسان من الاحساس بالخوف سواء كان على المدى القصير الذي قد ينشأ نتيجة ظروف حياتية بسيطة كالخوف من الاماكن العالية (الفوبيا) او الخوف من الغرق...الخ، اما الخوف على المدى الطويل الذي يستمر على فترات بعيدة قد ينشأ على ضوئها صراعات نفسية متمثلة بالقلق، والترقب، والتوقع من شر قد يقع به يسمى بالكابوسية، ونحن حذرين من كل شيء في حياتنا فطبيعة اي انسان يملك شذرة خوف صغيرة كانت ام كبيرة في مجمل حياته الطبيعية. فاذا (خاف الشخص: شعر بنوع من الاضطراب بسبب اقتراب مكروه او توقعه، تهيب، ارتعب، فزع (وقف خائفاً امام تهديداته)(Omar,2008,p707) لمخاطر خارجية التي لا يجد تفسير لمهاجمتها له فهي تخرج متى شاءت دون سابق انذار فتجعله يقلق يتوتر بل ويرتعب من تلك الاحداث فتشكل له تلك المخاوف كوابيس اذ (يميل الإنسان عادة إلى الخوف من المجهول والغريب والخفي وغير المتوقع... كثيرة مجهولة وغامضة، خفية وغير متوقعة) (Abdel-Khaleq,1990,p17) حوله وهذا ما يمكن مشاهدته في فيلم (Don'tBreathe) اخراج (فيدي الفاريز) اذ يسرد الفيلم في احد مشاهده الكابوسية المخيفة مشهدا كابوسيا، تظهر فيه الشخصيات وهي تحت الضغط النفسي الحاد فنرى مجموعة فتيان اصدقاء يذهبون الى بيت رجل اعمى لسرقته، فيحاصرهم الرجل الاعمى داخل منزله ويقبض عليهم ويقتلهم بأبشع وسائل القتل، وتتجلى في هذا الفيلم ادوات صانع العمل في معالجته الدرامية للأحداث الفيلمية من تكوينات وحركات كاميرا غير مستقرة وزوايا مائلة واضاءة ذات مفتاح واطئ فينتج عن هذه المعالجة تكوين مضطرب غير مستقر كابوسي خانق، ففي احد اللقطات وبإضاءة خافته تظهر شخصية (روكي) وهي مقيدة بسلاسل

ومعلقة بالسقف وفي حالة اغماء نصفي ثم تسترجع وعيها لترى نفسها معلقة بالسقف وبقربها الرجل (الاعمى) وفتاة اخرى تم حبسها واغتصابها لتلد له طفلاً، الا انها تقتل من قبل الرجل (الاعمى) اثناء صراعه مع الفتيان، فيقوم الاعمى بالاقتراب من (روكي) ويأخذ مقص وبلقطة قريبة لوجه الفتاة يسيطر عليها القلق والخوف والاضطراب النفسي وهي تترجاه (باسم الله) بان يتركها وهو يخبرها بان لا وجود لله انها مزحة سخيفة، ثم يقترب منها ويقص الجزء الاسفل من ملابسها القريبة لفرجها، وبيده السرنجة يسحب السائل المنوي من القدح ويحقنها به ويخبرها انه حال ان تحمل وتلد طفلاً سوف يتركها، فتبدأ بالصراخ والبكاء وجسدها يتصبب عرقاً من ذلك الفعل العنيف البشع، وبهذا يكون صانع العمل قد جسد لنا مشهدا يتصف بصفات الكابوسية ليدفع الشخصية إلى مصير مجهول مخيف كاشفاً ذلك الاثر الكابوسي الجاثم على صدر الشخصية والمتلقي معاً في مشهد كابوسي قائم على الرعب الجسدي، وقد اسهم الماكياج بتجسيد الصور المقنعة وتحقيق مالم يكن ممكن التحقق فقد (عملت خدع الماكياج على احيائها وسط الفيلم واعطائها صورة حية مقنعة للمتلقي، من خلال الغاء الشخصية الحقيقية للممثل وخلق شخصية جديدة تناسب والدور الذي يؤديه لتأكيد الأيهام البصري في الفيلم الغرائبي) (Mahmoud,2017,p146).

ثانيا- القلق:

هو ظاهرة نفسية انفعالية يحس بها الإنسان في ذاته اذ يجد نفسه محاصرا باستمرار بالخطر، او احساسه بوجود حدث يتصوره متوقع أو غير متوقع قد يكون متخيلاً وبتكراره ينتج الأثر الكابوسي فيخلق على ضوئه (نوعين من القلق في الاساس: النوع الأول هو الذي يخبره الناس في الاحوال الطبيعية كرد فعل على الضغط النفسي أو الخطر، عندما يستطيع الإنسان أن يميز بوضوح شيئاً يتهدد أمنه أو سلامته... وسوف نسمي هذا القلق الذي يكون استجابة سوية للضغط من خارج الفرد (القلق خارجي المنشأ) أو القلق المستثار Exogenous... وهناك نوع ثانٍ من القلق يسمى داخلي المنشأ Endogenous، وهو يبدأ عادة بنوبات من القلق تدهم المصابين فجأة أو بغتة، دون إنذار أو سبب ظاهر) (Sheehan,1988,p18) للعيان مما يخلق نوع من الاضطرابات النفسية التي تعيش مع الانسان ليلاً ونهاراً، فتؤدي به الى ارهاصات نفسية حادة على الدوام وتلك الانفعالات التي نعيش بها هي التي تجعلنا نحس على الدوام بكابوسية الواقع التي تضغط بشدة على الوجود الانساني اليومي وتضعه في زاوية ضيقة لا يستطيع الفرار منها فهي تثير قلقه وتصور له بان هناك مصدراً يهدد حياته وتشعره بالخوف دائما من خطر متوقع أو غير متوقع قد يؤدي به الى الموت وتلك الافكار المقلقة هي من تخلق له مخاوف كابوسية تستمر معه تعيش وتكبر ومصدر وجودها هو القلق والخوف الذي ينتابه. وهذا ما يمكن مشاهدته في فيلم (Hush) اخراج (مايك فلاناغان)، الذي تتمحور قصته حول فتاة صماء بكماء تدعى (سارة) تعيش في كوخ وسط غابة موحشة تكتب روايات، وفي احد المشاهد الكابوسية يظهر فجأة رجل مجهول يقوم بالهجوم عليها وتعذيبها من دون سبب سوى انه يتلذذ بالقتل والتعذيب، وبعد عدة محاولات للهرب منه، يرينا صانع العمل اروع المشاهد ذات البلاغة الصورية، وبحركة كاميرا بان وبلقطة قريبة تقف (سارة) والتشاؤم مسيطر على محياها وهنا يدخل صوت آخر وكأن هناك شخص آخر يتحدث لها فتتحرك الكاميرا بزاوية (180) درجة لنرى قرين (سارة) وهي تتحدث اليها بكلمات وهلوسات داخلية بان عليها ان تواجه القاتل وتسرد قرين (سارة) محاولات الهرب ثم يقطع صانع

الفيلم الى مشهد إستباقي لهذا الحدث المستقبلي (المحاولات)، ففي المحاولة الاولى تقترب من التيار الكهربائي فنراه يقترب منها من الخلف ويطعنها بالسكين، ثم تكمل الحديث والقرين مازال مستمر بالحديث وهي جالسة قلقة ترتعد خوفا مما يجري من حولها، فتخبرها في المحاولة الثانية بان تصعد الى الغرفة العلوية وتختبئ ولكن لكثرة شبابيك الغرفة قد يدخل ويقتلها، فتجلس يائسة محبطة من حياتها التي اصبحت سوداوية بسبب ذلك القاتل والمحاولة الثالثة اذا هربت سوف يلاحقك ويقتلك ويرينا صانع العمل المشهد كيف همت بالهرب فيلاحقها القاتل ويوقعها ارضا ويقتلها، ثم نرجع بالمشهد نرى القرين (سارة) مازال يتحدث لها وتخبرها لا يمكن (الجري أو الاختباء أو الانتظار) فالمحاولات كلها تؤدي الى نهايتك المشؤمة لذا فهناك نهاية واحدة لن يتوقعها هو اذ يجب (قتله)، في هذا المشهد الكابوسي يرينا صانع العمل بان معالجته للمشهد قد تمت وفق البناء السردي (استباقي واسترجاعي) للقطات الفيلم فضلا عن توظيف حركة الكاميرا وزواياها غير المستقرة، والصوت المخيف والمثير للترقب ناهيك عن معالجته الفنية الدرامية للإضاءة المعتمة لخلق صورة كابوسية تتماها معها الشخصية التي اعتراها القلق والدوار والهذيان مع المتلقي الذي شعر بحالة من الضغط النفسي في مواجهة ذلك الخطر المجهول المتربص بجسدها (فالجسد ليس مجرد وسيط بسيط، بل هو مرآة الفكر لان السينما تستطيع من خلاله ربط الصلات بين الروح والفكر) (Shweika,2012,p96) وفي كل مشهد تتخيله وفق الصورة الذهنية نرى رد فعل الفتاة في مواجهة القاتل وهو يحاول قتلها مع صوت قرينها المستمر بالحديث اليها. لقد جسد صانع العمل هذا المشهد الكابوسي من خلال معالجته الفنية مستندا الى الكابوس الذي سيطر على حياة الساردة التي لم تجد خياراً فإما الهرب او المواجهة للإفلات من ذلك الكابوس. لقد تمت معالجة المشاهد الكابوسية لهذا الفيلم بطريقة عملت على اشباع حاستي السمع والبصر لإثارة الحواس الاخرى (فلولا حاستي السمع والبصر لما استطاع الانسان امتلاك صور شمية أو لمسية أو ذوقية ضمن منظومته الذهنية والتي تسهم في إيصاله إلى المعنى المحدد للمثير(Jassim,2010,p93) الذي تجلى بناءه وفق معالجة البنية الصورية والصوتية الابداعية.

ثالثا - الفزع والرعب:

وهما عنصران مهمان يشكلان اهم سمات الكابوسية التي تلقي بضلالها على حياة الإنسان فتترك اثارا من القلق لينمو إلى ان يتم الوصول إلى اعلى درجات (الفزع والخوف معا) (Abdel Hameed,2012,p92) من المصير المجهول، وهنا يشعر الإنسان أن الخوف قد تملك منه وجعله يعيش وسط افكار وهواجس من الاحساس بأن نهايته قد ازفت واوشك على الموت؛ فيمكن في أي لحظة أن يتنبأ بموته الشنيع وقدره المحتوم، وتلك الهواجس هي من تخلق الفكر الكابوسي فيأتي بأشكال متعددة وبألوان مختلفة وذلك وفقاً لظهور المسبب لها كأن يصل الإنسان الى اشد مخاطر الخوف الذي يؤدي الى تغير ملامح وجهه وذلك كتغير لون بشرته من طبيعية الى بشرة شاحبة مصفرة، فضلا عن الشعور بالقشعريرة والرجفة، وتسارع دقات القلب، وارتعاش اليد ثم يبدأ الجسم بإفراز العرق الذي يتصبب منه من شدة الخوف، وتلك المسببات قد تأتي احيانا بسبب الخوف من خطر مفاجئ غير متوقع وسريع يؤدي إلى ردة فعل سريعة للغاية مما يؤدي بالتالي الى القضاء على الروح داخل الجسد فتغادره دون رجعه.

وفي احيان اخرى يأتي الخوف بشكل تلقائي تشعر الشخصية عندها بوجود خطر يتربص به، دون معرفة مصدره الحقيقي ومن اين اتى ولماذا يهدد امنه فيرافقه التوتر والقلق والاضطرابات والصراعات النفسية العنيفة بشكل متدرج بطئ الى ان يلاقيه وجها لوجه فيصل إلى اعلى درجات الخوف و(الاضطراب داخل الإنسان عن وجود شيء يهدد الجسم أو العقل أو الروح، نتيجة عوامل متضاربة واعية ولا واعية أو كليهما معاً) (Habib,1989,p22) لينتج على اثرها كابوساً متسلطاً مرعباً حيث (تسعى إليه الذات لتقليدها والوصول إليها) (Nasser,2009,p41) الى حد فقدان الذات. وهذا ما يمكن مشاهدته في فيلم (San Andreas) اخراج (براد بايتون)، اذ يسرد لنا صانع الفيلم حجم الكارثة التي ضربت مدينة (لوس انجلوس) بمشهد كابوسي تمت معالجته درامياً من خلال توظيف ادواته الفنية فيظهر لنا من خلال هذا المشهد زلزالاً يضرب المدينة ليهتز كل ما فوق الارض ويقتلع البنايات ويبتلع كل ما فوقها من منازل وسيارات وجسور.. الخ، كما ضرب الاعصار المدينة وهاجت البحار بأمواجها الكبيرة فأغرقت السفن والبواخر والناس يركضون مذعورين لا يعرفون اين المفر وكأنها نهاية العالم. لقد اعطى صانع الفيلم معالجة درامية محبوكة وكان نهاية العالم ستتمثل بذلك المشهد الكابوسي عبر التنوع بحجوم اللقطات ذلك ان (اللقطة الواحدة تضم لغات متعددة صورية، وصوتية، فللداخل الصوري هناك اللون والحجم، والمضمون، والضوء، والازياء...الخ والداخل الصوتي اللغة المكتوبة، والكلام، والموسيقى، والمؤثر)(Saleh ,2020,p161)، وعند اجتماعهما يمكن خلق مختلف المشاهد ومنها ذلك المشهد الكابوسي المروع.

الدراسات السابقة

بعد البحث في المكتبات المحلية والعالمية المختصة بالدراسات الاكاديمية لم تجد الباحثة اية دراسة سابقة للموضوع قيد البحث.

مؤشرات الإطار النظري:

بعد الخوض في الاطار النظري توصلت الباحثة الى المؤشرات الآتية:

1. تعمل البنى السردية على تقنيات معقدة قائمة على الصراع النفسي في تجسيد الانفعالات الكابوسية.
2. تساهم عناصر اللغة السينمائية بتجسيد البيئة النفسية للشخصية الكابوسية بسمات تثير الخوف والقلق والرعب.

الفصل الثالث / الاطار الإجرائي

مجتمع البحث

ارتأت الباحثة أن تحصر مجتمع بحثها بالعينات المنتجة من سنة (2015 - 2020) التي اختارتها بطريقة قصدية لغرض تحقيق أهداف البحث.

عينة البحث:

تضمنت عينة البحث فيلم (كتاب الدم) كونها تمثل احدى العينات التي تلامس البنى الكابوسية في الفيلم السينمائي.

اداة البحث:

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فإن البحث يتطلب وضع واستخدام أداةً للتحليل يتم الاستناد اليها في تحليل العينة القصدية لذا ستعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات في الاطار النظري كأداة لتحليل العينة وكما يأتي:

1. تعمل البنى السردية على تقنيات معقدة قائمة على الصراع النفسي في تجسيد الانفعالات الكابوسية.
2. تساهم عناصر اللغة السينمائية بتجسيد البيئة النفسية للشخصية الكابوسية بسمات تثير الخوف والقلق والرعب.

منهج البحث:

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي لأنه يتضمن وصف الظاهرة الراهنة والظروف السائدة وتوثيق ذلك وتحليله، للوصول الى تحليل العينة المختارة التي تهدف الى نتائج البحث.

تحليل العينة

اسم الفيلم: كتاب الدم BOOKS OF BLOOD

اخراج: رانون براغا.

الممثلون: بريت روبرتسون، فريدا فوه شين، نيكولاس كامبل، أنا فريل، رافي غافرون، يول فازكيز.

بلد الانتاج: الولايات المتحدة الامريكية.

سنة الانتاج: 2020.

ملخص قصة الفيلم

بنيت احداث الفيلم على ثلاث قصص درامية نفسية متشابكة معقدة تمر بها الشخصية الدرامية لتصل أحداثها المتشابكة الى نهاية مأساوية تتخلل داخل عالم شخصية فتمر بحالة نفسية حادة تؤدي بها في النهاية الى اختيار انعدامها والقصة الاخرى تدور حول شخص متسول قاتل يبحث عن كتاب الدم فتؤدي به الاحداث الى نهايته المأساوية، والقصة الاخرى عن ام تفقد طفلها فتذهب الى عوالم ما وراء الطبيعة لاستحضاره.

تحليل العينة

1. تعمل البنى السردية على تقنيات معقدة قائمة على الصراع النفسي في تجسيد الانفعالات الكابوسية.

يتمظهر الفيلم ببنى سردية مركبة تظهر الشخصية تدعى (جينا) وبلقطة قريبة يجسد لنا صانع العمل اثر الفعل النفسي المنعكس على ذاتها مولدة صراعات نفسية داخلية، فنرى تعابير وجها المليء بالتشاؤم والقلق النفسي فهي مضطربة دائما بسبب ما اصابها من ارتدادات الماضي المكرر فادت تلك المتكررات لحدث مأساوي الى كابوس يتكرر وفق استذكار الماضي، فنتعرف الى ان صديقها الذي توفي بسبب طلبها له بان ينتحر حتى يلتقيا في عالم اخر، وموته سبب لها كابوس ينتابها فيسبب لها الهلاوس والتخيل بأشياء غير موجودة، ففي المشهد نشاهد (جينا) جالسة بمنزل احد الشخصيتين المجهولتين الغريبتين وهي في غرفة مستلقية على الفراش تتصفح كتاب ثم تسمع اصوات غريبة لتقترب من الحائط واذا بوجود عدة فتحات به، وهنا صانع الفيلم وفق ادواته السردية يجسد صراعاتها النفسية، فيخلق من وحدة المكان

والزمان اثر نفسي وبلقطة بروفيل نرى تعابير وجها والخوف متسلق انفاسها، ثم وبلقطة قريبة من وجه نظر ذاتية تنظر في فتحة من الحائط لتشاهد شيء غريب، ثم بالقطة متوسطة ومن وجه نظر موضوعية تهرع من مكانها، ثم تقترب من الحائط فتشاهد على شكل باب يفتح وعندما تنظر الى المكان نشاهد المكان معتم ثم تقوم وتقرب الضوء الى المكان عبر هاتفها الجول فنشاهد امرأة مقتولة بمنظر بشع ثم ترجع (جينا) مهروعة من المنظر. لقد اعطى صانع الفيلم جو مشحون بالتوتر النفسي الذي ادى الى انعكاسه على المتلقي مولده لديه الشعور بالخوف والترقب جاء ذلك من التلاعب بأدواته السردية معطية معالجة درامية مفعمة بالشر المرعب.

ففي نهاية الفيلم يرينا صانع الفيلم مشهد بقمة الكابوسية منطلقا بحرية الابادة واختيار العدم اللامتناهي وهنا الشخصية باللقطة قريبة نشاهدها وهي تتصفح رسوماتها الغريبة وتنجذب نحو رسمة تستذكر بها ماضيها رجل من اعلى القمة يقع ويلقى حتفه، وهنا يبدأ السرد باسترجاع الاحداث (الفلاش باك) الماضية احداث حياتها لنشاهد وبلقطات وبزوايا متنوعة صديقها وهي ترغمه بالانتحار فيقوم الشاب يدعى (توني) تلبية لطلبها بالانتحار من اعلى البناية وهنا تقرر (جينا) الانتحار، فتذهب بنفسها بعدما هربت من الرجل والمرأة الساديين الذين يقومون بقتل البشر ودفنهم تحت منزل، وتستسلم الى الرجل والمرأة ليقوما بتنويمها وخياطة عينها واذنها ودفنها في القبو الذي تحت الغرفة كما في شكل رقم واحد.

الشكل رقم (1) تظهر الشخصية وفي اختيارها الموت الابدي

هنا صانع العمل قدم لنا بناء سردي قائم على الصراع النفسي وذلك من خلال الاسترجاعات المتكررة لكابوسه الذي تسلط على ذاتها لذا قررت ان تنهي وجودها من العالم باسره.

2. تساهم عناصر اللغة السينمائية بتجسيد البيئة النفسية للشخصية الكابوسية بسمات تثير الخوف والقلق والرعب.

ففي قالصة الثالثة التي جاءت محبوكة مع القصة الاولى والثانية يرينا صانع الفيلم امرأة تدعى (ماري) يصيبها اضطراب نفسي حاد، وبلقطة عامة وبحركة بان نشاهدها جالسة مع ابنها المريض بالسرطان

وهي تحتضنه وتبكي عليه، ثم بمشهد اخر تتعرف على شاب يدعى (سيمون) وبلقطة متوسطة نرى تقارب الشخصيتين وبعدما تكتشف امره تقرر ان تسلمه الى شياطين العالم السفلي، فتحبسه في غرفة وتغلق الابواب عليه وهنا وبلقطة عامة وبحركة بان حول محورها (360 درجة) من وجهة نظر ذاتية يشاهد كرسي متروك ثم يشاهد ابن (ماري) جالس على ذلك الكرسي، بعدها تنطفئ الاضواء وتصدر اصوات غريبة مع مؤثرات موسيقية مشحونة بالتوتر لنشاهد وبلقطات قريبة وجوها غريبة مخيفة وهي تنظر اليه ثم فجاءة يرتفع عن الارض، فيطفوا جسده وتعم ارجاء المكان المظلم بصرخاته المدوية مع صرخات غريبة وفي هذا الوقت نرى ان هناك من يكتب على اجزاء من جسده، وكان هناك من يقوم بالكتابة على جسده فيمزق جلده لتغمر جسده الدماء وبعد صراع عنيف نشاهد وبلقطة عامة من وجهة نظر موضوعية الشاب على الارض وجسده عبارة عن جسم مغمور بالدماء وعليه كتابات غير مفهومة كما في شكل رقم (2 - 3).

شكل(2) يظهر (سيمون) ببشرة طبيعية

الشكل رقم (2) تظهر الشخصية سيمون وهي متحولة من بشرة طبيعية الى بشرة مشوهة الشكل

لقد اعطى صانع الفيلم عبر توظيف سردية الة الكاميرا بسرد احداث مخيفة مرعبة فنشاهد التلاعب بحركات ولقطات وزوايا الكاميرا، فضلا عن توظيف الاضاءة ذات مفتاح واطئ ليجسد لنا الاحداث بشكل

تثير الهلع، فانعدام الضوء واعتلاء المكان الظلمة هو من يحقق الاثر النفسي المريب التي اعطى بعد نفسي عند المتوقع في ترقبه لأحداث كابوسية غير متوقعة مشحونة بالمفاجئات شحنت اجواء المنظر بالفزع والخوف.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج:

1.ادى السرد الحكائي المعقد في اثارة انفعالات الشخصية الكابوسية واثرها النفسي على الواقع.

2.استطاع فيلم (كتاب الدم) ان يقدم خطابا ينطوي على بنى سردية معقدة تحوي على احداث ملغزة تثير الخوف والقلق والرعب.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. يقدم الخطاب السينمائي شخصية مضطربة نفسيا تمارس افعال سلبية فتقتل وتعذب كل من يقف في طريقها فتثير على ضوئها انفعالات الخوف والقلق والرعب.

2.استطاع الفيلم وعبر اشتغال منظوماتها الفنية ان يقدم سرد كابوسي ينم عن الخوف والقلق والرعب.

References:

1.Abbas, Faisal, *Psychoanalysis and Freudian Tendencies*, (Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi), 1996.

2.Abdel-Khaleq, Ahmed Muhammad, *Death Anxiety*, Kuwait: a monthly cultural book series issued by the National Council for Culture, Arts and Literature, 1990.

3. Abdul Hameed, Shaker, *The Strangeness of the Concept and Its Manifestations in Literature*, Kuwait: A monthly cultural book series issued by the National Council for Culture, Arts and Letters, 2012.

4.Ahmed, Maha Faisal, *Structural Features of the Psychopathic Personality in Cinematic Discourse*, Baghdad: Al-Academy Magazine, No. 99, 2021.

5. Al-Ahwani, Ahmed Fouad, *Fear*, (Egypt: Dar Al-Maaref for Printing and Publishing), 1951.

6.Al-Dulaimi, Suleiman, *The World of Dreams* (Interpretation of Symbols and Signs), Lebanon: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya,2006.

7. Al-Khazen, Munir Wahiba, *Dictionary of Psychology Terms*, (Beirut: University Publishing House), ed ,1997.

8.Al-Qusi, Abdul Aziz, *Foundations of Mental Health*, Cairo: Egyptian Nahda Library, 4th edition, 1952.

9. Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qadir, *Mukhtar Al-Sahah*, (Beirut: Lebanon Library), 1989.

10. Amoush, Younes, Julia Cristva, *Visual Language and Photography*, Jeddah Windows Magazine, Seventh Issue, 1999.

11. Awaida, Kamel Muhammad Muhammad, *Personality Psychology*, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 1996.

12. Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, translated by: Ishaq Ramzi, Dar Al-Ma'arif, 5th edition, (Cairo: Dar Al-Ma'arif), 1952.

13. Freud, Sigmund, *his life and psychoanalysis*, translated by: Ahmed Okasha, Beirut: Al-Ma'arif Foundation for Printing and Publishing, undated.

14. Freud, Sigmund, *The Ego and the Id*, translated by: Muhammad Othman Najati, Cairo: Dar Al-Shorouk, 4th edition, 1982.
15. George Figar Yallo, *the body and the human self*, Ispery Magazine, No. 21, 1986.
16. Habib, Samuel, *Fear*, Cairo: Nubar Culture House for Printing, 1989.
17. Halifi, Shuaib, *The Poetics of the Fantastic Novel*, (Rabat: Dar Al-Aman Publishing ,2009).
18. Ibn Manzur, Abi al-Fadl Jamal al-Din: *Lisan al-Arab*, article (wasm), vol. 1, article (qanq), Dar Lisan al-Arab, Beirut, 1956.
19. Jassim, Aladdin Abdel Majeed, *The Constant and the Transformable in Cinematic Creativity*, (Baghdad: Journal of the College of Arts Magazine),2010.
20. Mahmoud, Asia Ali, *the expressive connotations of makeup in the exotic cinematic film*, (Baghdad: Al-Academi Magazine - a peer-reviewed quarterly scientific journal, No. 85), 2017.
21. Murray, Edward. C, *Motivation and Emotion*, Translated by: Ahmed Abdel Aziz Salama, (Cairo: Dar Al-Shorouk), 1988.
22. Nasser Building, *'Paul Ricoeur and Interpretation Racings'*, a study published on the website of the Human Sciences Magazine, sixth year, No. 41, Spring 2009, on the electronic link: www.ulum.nl
23. Omar, Ahmed Mukhtar, *Dictionary of the Contemporary* Arabic Language, (Cairo: World of Books for Publishing, Distribution and Printing), Volume 3, 2008.
24. Rashid, Samer Abdel Majeed Hamid, *Emotional motivation in industrial product design and its impact on the consumer*, Journal of Namibian Studies, Volume 33, 2023.
25. Rizk, Asaad, *Encyclopedia of Psychology*, Arab Foundation for Studies and Publishing, 1977.
26. Saleh, Wafaa Saadi, *The movement diversity of the camera in the structure of the cinematographic scene*, Baghdad, Al-Academy Magazine, No. 96, 2020.
27. Sheehan, David F., *Anxiety Disease*, translated by: Ezzat Shaalan, Kuwait: A series of cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Literature, 1988.
28. Shweika, Mohamed, *represents the body in Moroccan cinema*, Meknes, Signs Magazine, No. 38, 2012**.**
29. Zaiour, Muhammad, *Physiological Psychology*, Lebanon: Dar Al-Fikr Al-Arabi, no date.

Nightmarish Traits in Psychological Film

Asia Ali Mahmoud
Ministry of Education - Institute of Fine Arts
Alaa El Din Abdul Majeed Jassim
College of Fine Arts، University of Baghdad، Iraq

Abstract:

The world of the cinematic image is an artistically and dramatically integrated world, as innovative artistic visions emerge from it according to the secretions of reality containing realistic stories with social and psychological dimensions that develop rapidly and leave their mark on human reality. These events are treated according to the dual function of image and sound, through its concise and rhetorical tools. Which gives the structure of the image a text that is open to interpretation. The image, with its structural and performative capabilities, yearns to express psychological stories with severe and difficult effects, and exciting suffering that led to the tearing apart of the inner inner structures of the character and leaves its mark on reality. The cinematic image embodied those stimuli that led to the revelation of hidden connotations and phenomena that mimic reality. With an expressive artistic vision. Hence, the research problem presented was crystallized in the following question: What are the mechanisms by which nightmarish features operate in psychological films? To achieve the maximum possible benefit by extrapolating opinions to agree with the research objectives, the research therefore included the following topics: Introduction, which included the research problem, its importance, objectives, and limits, and then defining the terms. The importance of the research lies in the fact that it represents a knowledge addition for students of the Department of Cinema and Television at the College of Fine Arts. The objectives of the research were limited to revealing the mechanisms of operation of nightmarish features in psychological films.

As for the theoretical framework, it included two sections, the first dealing with the topic of nightmares in psychology. The second section dealt with the involvement of nightmarish features in the structure of the film. After that, the researcher came up with a number of indicators, which are what resulted from the theoretical framework.

The research also included research procedures that included the research method, the research community, the research tool, and the analysis unit, to be used in analyzing the sample represented by the film (The Book of Blood), so that the research concluded with a set of results and conclusions, the most important of which was the ability of this film to present a discourse based on structures. A complex narrative based on mysterious events that raise fear, anxiety, and horror. As for the conclusions, the film was able, through the work of its artistic systems, to present a nightmarish narrative that expresses fear, anxiety, and horror. The research was then concluded with a list of sources and a summary in English.

key words: Psychology, personality, cinema

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1300

جدلية التقني والفني للبناء الصوري في المسرح العراقي المعاصر

ايمان حربي محمد [1]
جاسم كاظم عبد[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 25/10/2023 Date of acceptance: 12/11/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

كان للتطور التكنولوجي اثر كبير على الفن المسرحي في بناء وتأسيس العرض الصوري وتوظيف التقنيات الحديثة كأحد عناصر التعبير، مما دفع العاملين في المسرح الى الاستجابة لهذا التطور على المستوى السمعي و البصري، وخلق آفاق جديدة امام المخرجين واكتشاف لإمكانيات قاموا بتوظيفها وفق رؤى جديدة اعتمدت التجريب والتجديد والتحرر من السائد والتقليدي، ولعل استخدام الحواسيب الرقمية قد حققت نجاحاً باهراً في تجسيد النموذج الصوري والتحكم في حركة الممثلين وامكانية تغيير المناظر حيث ينجز الصورة للدخول في مرحلة البناء والفاعلية وحمل الدلالات المتعددة مما خلق جدلية ما بين الفني و التقني في البناء الصوري تضمن البحث الفصل مقدمة للتعريف بالمشكلة واهمية البحث ثم التاسيس النظري من مبحثين هما: (مفهوم الفني والتقني)، (جدلية التقني والفني في البناء الصوري). ثم الاجراءات المنهجية التي تمثلت بتحليل عينة البحث عرض مسرحية (المقهى) وعض مسرحية (سجادة حمراء)، وبعد التحليل الخروج بمجموعة نتائج منها:

رغم ما قدمته التقنية الحديثة من خدمات وإيجاد بدائل للمشاكل في العرض المسرحي الا انها في بعض العروض همشت دور الممثل الذي هو عنصر اساسي لا يمكن الاستغناء عنه.

لقد أصبحت التقنية مهيمنة على العروض المسرحية واحدثت قطيعه مع المذاهب التقليدية، ولوجود رغبة جامحة لدى المخرج والمصمم في استخدامها لحد المبالغة مما أدى الى وجود رد فعل عكسي لدى المتلقي. ثم ختم هذا البحث بقائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الإنكليزية

الكلمات المفتاحية: جدلية، الفني والتقني، البناء الصوري، المسرح العراقي

المقدمة:

لقد حمل القرن العشرين الكثير من التحولات الكبيرة والتطور التكنولوجي السريع في استخدام التقنية، وهذا التحول السريع والمتلاحق انعكس على مستوى الفن المسرحي وخصوصيته عن بقية الفنون، فقد استطاعت التقنية أن تقف موقفاً جدياً من الأساليب والاتجاهات الاخراجية ولم تكن حيادية تجاه المتغيرات ما بين مؤيد و معارض، فقد تغيرت مفاهيم عديدة في بناء الصورة المسرحية ، فلم يعد العرض المسرحي يتمسك بأسلوب محدد أو هوية محددة ، بل غادر العرض صلابة الاتجاهات والتمسك بكل ما هو

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

تقليدي واتجه نحو كل ما هو غرائبي، وبرزت الصورة بأنها المغاير الذي يعطي قيمة بنائية جديدة للبناء المشهدي ، وفي جدلية التقني والفني يبرز البناء الصوري نموذجه التاريخي بعده الطريق الذي تقطعه الصورة لإنجاز مهام تقنية للاشتغال الفني والجمالي حيث ينجز مرحلة الدخول في منطقة البناء الصوري والفاعلية التي تجعل الصورة حاملةً دلالاتها المتنوعة واشكالها المتعددة بمرور الاجتماعي والسياسي لذا وجدت الباحثة ان التقنية بأغراضها المتعددة أحدثت قطيعة مع المذاهب الكبرى وخلقت فضاءاتها الجمالية والفكرية مسارات جديدة من الأساليب التجريبية التي اعتمدت تقنياتها على خلط الأساليب والاتجاهات لهذا وجدت الباحثة ان مشكلة بحثها تتمركز حول النموذج الذي تخلقه الأغراض التقنية في مسارها الاشتغالي (المعرفي و الادائي) لهذا جائت محاولة اقتفاء المسار الجدلي للتقني و الفني تاريخياً ومعرفياً بحمولاتها السمعية و البصرية والحركية بالسؤال التالي هل استطاعت جدلية التقني والفني في خلق أساليب جديدة بأشكالها ومضامينها التي تلائم المرحلة و العصر؟ وتكمن أهمية البحث في كونه يفيد العاملين والمشتغلين في الإخراج والتقنيات المسرحية لابراز العناصر الضرورية التي تقدم الفكرة باسلوب جمالي. اما هدف البحث فهو التعرف على جدلية التقني والفني وتأثيرهما في الإنتاج الصوري في العرض المسرحي.

حدود البحث: العروض المسرحية العراقية المقدمة في العقد الاخير في مدينة بغداد.

تحديد المصطلحات:

الجدل

الجدل هو " هو طريقة الفكر الذي يوجه حركته الى جهات متعارضة تؤثر تأثيراً متقابلاً يقضي في النهاية الى تقدمه والجدل هو موقف الفكر الذي يقرر على الأشياء لا يمكن ان يكون نهائياً، وأن هناك باباً مفتوحاً لإعادة النظر فيه دائماً" (Salibia, 2008) .

التعريف الاجرائي للجدلية: موقف فكري في تبادل الحجج والدفاع عن الآراء والمعتقدات بغض النظر عن مقدار الصحة والصواب فيه، يكون بين طرفين متضادين أو أكثر، تقرع فيه الحجة بالحجة، والجدل يكون هادفاً إذا اعتمد الحوار والنقاش على الدليل والبرهان الصحيح.

التقنية : Technique

التقنية في اللغة " التكنولوجيا الترجمة الحرفية للكلمة من خلال الرجوع الى الأصول اللاتينية فتذكر معاجم اللغة ان (تكنيك) يعني أسلوب أداء المهنة او الصفة و(تكنولوجيا) تعني العلم الذي يدرس تلك الصنائع واصطلاح التكنولوجيا هي دراسة الأساليب الفنية والتقنيات البشرية في صناعة وعمل الأشياء والتكنولوجيا هي علم التقنيات " (Memford, 1952)

يعرفها قاموس أوكسفورد بطريقتين "طريقة أداء شيء خاصة في الفنون والعلوم، اما الثانية استخدام المهارة في الأداء يقول (ممفرد) في المفردتين (ان الاستخدام كان ولايزال يذهب نحو توظيف المفردة الفرنسية techniques حيث ظهرت في اللغة الإنكليزية (technics)" (Angelil, 1997)

التعريف الاجرائي للتقنية: هي المهارة والوسيلة التي يوفرها العلم الحديث، تعتمد أضرارها ومنافعها على طبيعتها ونوع الاستخدام وكيفيته، ومدى قدرتنا على الاستغناء عن تحكمها بحياتنا وسلوكنا ووجودنا الإنساني.

البناء الصوري: لوسيان (غولدمان) يعرفها بأنها " النظام أو الكل المنتظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصرها والتي تتحدد طبقاً لعلاقتها داخل الكل الشامل" (Coldman, 1959)

مفهوم الفني والتقني

تعددت واختلفت الآراء في وضع تعريف واضح ومحدد لمفهوم الفن وذلك بسبب اختلاف طرق التعبير في مختلف مجالاته وكذلك لاختلاف الأذواق لدرجة اصبح مفهوم الفن مفتوح ومتغير من عصر الى آخر باعتباره نشاطاً إنسانياً ولكنه ارتبط برباط وثيق بالجمال ، فالفن بتعبير (ليف تولستوي) هو " ذلك النشاط الذي يُظهر الجمال " (Lev Tolstoy, 1991) كما ان مفهوم الفن ارتبط ايضاً بفروع المعرفة كالفلسفة وعلم النفس والتاريخ ان هذا التنوع ارتبط ايضاً في تعددية فهم للعملية الإبداعية ، فالفن قديم قدم الانسان لقد تطور الفن بتطور الانسان وتطور الحضارات حيث وجد الانسان البدائي نفسه أمام قسوة الظواهر الطبيعية التي عجز عن فهمها في كل عصر تطور الفن وتطورت معه التقنية التي اعتبرت الأداة التي استخدمها سواء كانت أداة مادية او اداة فكرية، وتقدمت التقنية وفقاً لتطور وحاجات الفن وباختلاف طرق التعبير حسب احتياجات الانسان ودوافعه وعواطفه واحاسيسه ويرى ارسطو (385 ق.م) ان الفن على انه" متأصل في ميل الانسان الى المحاكاة فهو اي (الفن) محاكاة و تقليد يعبر عنه بالألوان والأشكال والأصوات فهو صفة عامة لكل أنواع الفنون ومنها الشعر والموسيقى.. والعمل الفني الحقيقي هو الذي يعمل على تصفية الروح من الشوائب والغرائز الحيوانية عن طريق التطهير " و يؤكد ارسطو ان الفن " وسيلة وليس غاية ، فما يصنعه الانسان ما هو الا اثر أو حصيلة الفن في حد ذاته وان الفنان عليه ان يحاكي الأشياء على النحو الذي يجب ان تكون عليه لذلك فهو يرى ان الفن الجميل هو ان لا يكون تقليداً حرفياً وكذلك " ان من شأن الفن ان يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه فعمل الفنان لا ينحصر في امدادنا بصور مكررة لما يحدث في الطبيعة وانما العمل على التعبير عن طبيعة الطبيعة " (Herbert Read, 1997) لقد تداخل مفهوم الفن بالمفهوم الجمالي ولقد فسر فلاسفة الاغريق باختلاف اتجاهاتهم ومذاهبهم فكيف " للجمال ان يكتسب صفة الجمال و الجميل والجليل "منذ عهد افلاطون وحتى نظريات أيامنا هذه التي تبناها الجميع كانوا يجعلون باستمرار من الفن ملغم بالفانتازيا حول جوهر الأشياء والاسرار المتسامية ،التي كانت ترى بتعبيرها النهائي في نظرية الرائع المطلق " لقد نشأ مفهوم الفن وتطور بتطور المفاهيم الفكرية والفلسفات التي تأثرت في الثقافة اليونانية، ولقد فهموا ان الفن كمفهوم هو تجسيد للجمال وإظهار له ومهمة الفن هي في خدمة الاخلاق والخير ليصل الى المثال ، الا ان هناك من عارض وجهات النظر هذه في مهام الفن وحسب رأي فينكل مان "فأن قانون أي فن وهدفه هو الجمال فقط ،الجمال المنفصل تماماً عن الخير و المستقيل عنه ،الجمال ثلاث أنواع ، جمال الشكل ، وجمال الأفكار المعبر عنه في وضع الاجسام (بالنسبة الى فن النحت) وجمال التعبير ،الممكن فقط عند توفر الشرطين الاولين ،وجمال التعبير هذا هو هدف الفن السامي ،المحقق في الفن القديم و نتيجة لذلك يتوجب على الفن الحالي أن يطمح الى تقليد القديم

أن الفن في حقيقته نشاط روحي فوق طبيعي ، وان العمل الفني الحق إنما هو مظهر حسي لأفكار أزلية وفي مكنته أن يشي بالحقائق المقدسة وان يسدد الخطى باتجاه القيم السامية التي في العالم الآخر وعلى العكس من هذا الرأي فيما يؤكد الفلاسفة ذو النزعة الطبيعية والتجريبية عن ما تتصف به الفنون من طابع

حسي لا يمكن فصله عن الأنشطة الاجتماعية للإنسان ومع هذا فان للفن دور سامي لتطور المجتمعات والحياة بصورة عامة ،ويرجع نشأة الفن المسرحي حسب المؤرخين والباحثين الى تلك الاحتفالات والطقوس الدينية المرتبطة بالحضارات القديمة ،وقد رافق هذا التطور تقدم العلوم التقنية والعلوم التجريبية وحيث شكلت التقنية وخصوصاً في بداية القرن العشرين علاقة ترابطية وتكاملية مع الفن حيث ان التقدم العلمي كان احد اهم مرتكزات تقدم وتطور المجتمعات (Salal, 2022)، والتقنية عبر مساراتها ترى الباحثة ان من الضروري تتبع التطور التقني الذي رافق الفن المسرحي وما يحمله من خصوصية في عروضه عن بقية الفنون ، وكيف قام المسرح بتوظيف التقنيات المتاحة له في كل عصر وما لعبته التقنية من دور كبيرو من خلال التحولات الكبرى في تاريخ المسرح من اجل تسخيرها لخدمة العرض والتي حملها منتصف القرن العشرين حيث كانت هذه التحولات متلاحقة ومتطورة، لقد كان المسرح ومنذ بدايته الأولى هو اكثر الفنون استجابة وتأثراً بالتقدم التكنولوجي على المستوى السمعي والبصري والحركي، سواء في المسرح المفتوح او مسرح العلبة وان التغيرات التي طرأت على المسرح سواء كان في معماره الهندسي او تقنيات عناصر العرض فيه عبر سلسلة من التجارب المسرحية التي استجابت الى التطور والتحديث ، فلقد كان المسرح اليوناني في الأساس "مسرح متحرك وهو عبارة عن عربه عادية توضع منصة على هذه العربة ويقف عليها شخص واحد وكانت تقف على مكان مرتفع وفي بعض الأحيان يلزم الامر رفع المنصة قليلاً على اكتافهم ، او يجلبوا براميل ليضعوا عليها خشبة تمثل الخشبة المسرحية ، و يضعون خلف المشهد خلفية مسرحية يظهر بواسطتها جسم الممثل اشد وضوحاً وراء هذه الخلفية يخصصوا ايضاً مكاناً لتغير الملابس " (Meyerhold, 2011) وعلى وفق هذه البداية البسيطة واستجابة لحاجات الانسان ومتطلبات العرض المسرحي اذ ينقل لنا التاريخ استخدامهم لمعدات والآت أساسية في عروضهم وهي (الميكانا ،الاكسيكلييما ،البرياكتوس) وفي القرن السادس عشر تم إيجاد بدائل لعنصر الإضاءة الذي كان يعتمد العرض في المسرح المفتوح على ضوء الشمس و أضواء المشاعل "حين شهد المسرح ادخال تقنية الإضاءة الصناعية من قبل المخرج بيروتسي عام 1514 لقد كانت هناك إضافات فنية وتقنية متعلقة بالديكور" اذ عمد الاغريق الى استخدام المناظر المرسومة على عكس كواليس دواره اشبه بموشور ذي ثلاث واجهات يدور على محور في مركز قاعدته ، و بذلك يمكنهم الإشارة الى أكثر من مكان ،إضافة الى استخدامهم لآلة رافعة (الميكانا) لظهور وخروج الالهة ، و مسطح خشبي متحرك على عجلات يوضع خلف الباب الرئيسي ، ويُدفع لإظهار ما يشير الى حدوث وقائع درامية معينة مثل وقائع القتل وما شابه " (Rashid, 2013) توالت الإنجازات والتطور التقني في مسرح العلبة ، وهذا ما قاد المخرجين والمصممين الى التمسك باستخدام التقنيات حتى المعقدة منها والرغبة في التجديد ، مستعينين بما وفرته التقنيات الحديثة في خلق عوالم وفضاءات افتراضية ، وبهذا شكلت صياغات بصرية جديدة حققت أحلام المصممين السينوغراف ورؤى المخرجين المُحدثين في فضاءات العرض وفقاً لمتطلبات ومعطيات الحاجة اليها، منذ ان كانت وسائل بسيطة تهدف الى حل الإشكالات التي تواجه المخرج والقائمين على العرض المسرحي ،حتى وصلت الى متطلبات العصر الحديث ومع تطور التقنيات العلمية واختراع الآلات والحواسيب الرقمية ، كانت التكنولوجيا بوصفها وسيلة معاصرة للاستخدامات التقنية في المجالات الحياتية كافة ،ولخلق المشاعر و العادات وانماط السلوك المتجانس و المتقاربة لدى الجميع لقد اسهم التطور التقني و الاستخدام العلمي لهذه التقنيات الى توفير

الوقت و الجهد و تذليل العقبات التي تواجه العرض المسرحي، لقد سعى المخرجين المعاصرين الى تحويل الأساليب الاخراجية والاتجاهات والصورة الى معطى فني يحاول الاقتراب من متطلبات العصر في التعامل مع الفضاء والزمان والمكان وعناصر التصميم محاولين تحقيق الانسجام والتوازن لبناء صوري عند دمج الأساليب الفنية مع المسارات التقنية ،سواء على المستوى البصري او المستوى السمعي ولقد حققت تقنيات العرض تجسيد الفكرة المراد ايصالها الى الجمهور من خلال الاستخدام التقني للعرض والتحكم بكل تفاصيل عناصر العرض المسرحي ديكور واضاءة و مؤثرات صوتية الى درجة السيطرة والهيمنة ، ترى الباحثة ان التطور الفني بالرؤى والأفكار كان لازمه تطور تقني وان هذا التحديث المستمر للتقنيات ارتبط بحاجة الفن الى تحقيق عنصر الابتكار وتحقيق الابهار، لذلك كان لابد من رصد هذه العلاقة التي يتوجب ان تكون علاقة متوازنة ومنسجمة مع معطيات العصر ، وخصوصاً ما بعد الحداثة ،فالحداثة كما وصفها (يوجين هابر ماس) انها مشروع ولده جهد غير عادي من جانب مفكري التنوير ،لتطوير علوم موضوعية ،واخلاق كونية ،وقانون كوني ،وفن مستقل وفقاً لمنطقها الداخلي ومن هذا المنطلق يلزمنا فن مستقل و تقنية حيادية على اعتبار أن التقنية " شكل من اشكال الحقيقة و كيفية من كيفيات الوجود وهي الكيفية التي يختص فيها الوجود ليظهر المُستودع " (Jordan, 2015).

جدل التقني والفني في البناء الصوري

لقد كان لتطور التقنية باعتبارها وسيلة واداة دور كبير في تشكيل وبناء صورة العرض المسرحي بعيداً عن الأنماط السائدة والتقليدية من خلال البحث عن الجديد والمُبتكر، في فنون التشكيل وفنون الأداء الراقص والتمثيل والتعبير الحركي والتعبير المرئي والبحث عن الصيغ المختلفة والأساليب الجديدة وتنوع الاشكال المسرحية والرغبة في الاكتشاف وكان معظم أولئك المخرجين بدأوا نشاطهم الإبداعي بعد الحرب العالمية الثانية منصف القرن العشرين ، وكان لكل مخرج طريقته التي يختلف بها عن الآخر واسلوبه في التعامل مع تقنيات العرض المسرحي وكان منهم من قدم رؤى جمالية تجريبية اعتمدت في جوهرها على التشكيل ، في محاولة لخلق بنية صورية متكاملة على مستوى الشكل والمضمون وعلى المستوى البصري والجمالي وبالتالي تحولت الصورة في العرض الفني الى مجموعة من العلامات والشيفرات بغية تحقيق عامل جذب للمتلقي ولذلك فأن السعي الى تغيير الانماط الفنية ودمجها بالتقنية العلمية يولد علاقة تفاعلية مع الجمهور ذلك لإن" الإضافات الفنية التي أدخلت تهدف الى تطوير ما يسمى (مسرح العلم) وهي التي وضعت لدفع الجمهور الى التأمل و النقد " و (Bennett, 1995) كذلك تسخير التقنيات للحصول على شكل متقن للصورة فالشكل المتقن هو " العمل البصري للفن أو الأفكار والاتقان والاحكام في العمل الفني لإعطاء شكل متفرد للتكوين او القالب أو النمط حالة جيدة و متميزة و انموذج متفرد " (Jamil, 2007) .

ان الصورة الجيدة هي تلك الصورة المعبرة التي من خلالها ندرك المعنى فلا بد ان تكون ذات دلالات واضحة لإدراكها ، و" الشكل الواضح يجب ان يعطي بوضوح ويفهم قبل ان ينقل المعنى على الأخص عندما لا يكون هناك أي إشارات (اعتقادية) يمكن عن طريقها ان يتحدد المعنى .. ان جمال الشكل يرجع الى جمال الصورة كما ان جمال الصورة يرجع الى جمال التعبير وعملية التركيب التي يتكون منها الشكل هي عملية عقلية " (Hakim, 1986) الشكل الفني سواء ادركناه بالمدرك الحسي او المدرك العقلي يمكن ان نعرف معناه خلال

شبكة من علاقات الخطوط و الألوان والاحساس الجمالي ، وان غاية الصورة ومهمة الشكل هو التعبير عن المضمون وبهذا يكون " الفن ابداع اشكال و صورة معبرة ذلك لان قوانينه الخاصة التي هي قوانين التعبير.لذلك يجب ان نفهم الصورة لكي تعطي التعبير المناسب وان العمل الفني كبناء (structure) والغرض من هذا انه يجعلنا ندرك الأشياء الحسية بطريقة منطقية " (Hakim, 1986, p42) لكل شكل ما يدل عليه وهو المضمون ، ولكلاهما قيمة وصفات من حيث الكتل و الاحجام و الخطوط وصار للشكل أهمية بالغة في فنون ما بعد الحداثة ودخول التقنيات فقد تغير تعامل الفنانين مع الاشكال وتنوع توظيفها وتعددت من خلال تداخلها مع الضوء واللون والظل والحجم والمساحة ، واستخدامات الشاشات و الستائر الضوئية وعمدت هذه التوجهات ان لا تبقي هذه الاشكال ثابتة على مفهوم الصدفة والمصادفة والتوازن اذ انها سعت الى تحطيم الشكل ليعاد بناء شكل آخر جديد وفكرة جديدة للمحافظة على وحدة التزامن قائمة طوال العرض ، ذلك ان الزمن سيال متجدد لا يقف ابداً و ان اللحظة الحالية ستزول ضمن الزمن الماضي لتقدم لحظة أخرى من هنا يلاحظ ان الاشكال بالإمكان ان تتغير لكن المضمون لا يتغير، فالمضمون يتمظهر من خلال الشكل الذي يحدده " فالشكل عياني ظاهر غير أن المضمون على الدوام مستتر مخفي تحت مساحة الشكل ، وهو المحتوى و الفكرة والثيمة ووجهة النظر التي يحددها الفنان لعمله و إنجازه الابداعي والمضمون قد يكون فكرة فلسفية مثالية او مادية او وجودية أو عدمية او فكرة اجتماعية تبحث عن محتوى اجتماعي وربما يتنامى هذا المحتوى الى محتوى سحري او طقسي او ميتافيزيقي وربما محتوى رمزي في عوالم الاشكال لابد ان يكون هناك توافق و انسجام و تساوي في أهمية وقيمة الشكل و المضمون ويجب ان يكون الشكل معبراً عن المضمون والمضمون هو من يدل ويرمز للشكل لتحقيق جمالية الشكل والمضمون في بناء الصورة المسرحية ففي العرض المسرحي المتكامل يتحد الشكل والمضمون في وحدة فنية تتسم بالشفافية وهذه الوحدة تمس وجدان الجمهور فتحرك الساكن في داخله لقد أثرت التقنيات الحديثة على الرؤى الاخراجية لدى المخرجين والمصممين عندما وجدوا انفسهم امام هذا الانفتاح والتطور العلمي الكبير ومكتشفات الحواسيب الرقمية والذكاء الصناعي ،وما توفره تقنيات المسرح الحديث من وسائل وصيغ سواء في الإضاءة والتشكيل المكاني وافتراض عوالم وخلق الفضاءات المتعددة ورسم الشخصيات و التشكيل الضوئي (mohammad,2023)،فقد تعدى دور الضوء الانارة الى دور التشكيل في بناء صوري وخلق الجو العام والايهام بالإضافة الى خلق نوع من الاتصال مع المتفرج والتفاعل ولقد حاول الكثير من مبدعي المسرح إزالة الفاصل بين ما يدور على خشبة المسرح وصالة المشاهدين بهدف عمل اندماج وتواصل ما بين المشاهدين و الاحداث و اليوم وبعد بعد تطور التكنولوجيا الرقمية اصبح من الممكن إيجاد هذا الدمج وبالتالي فقد استعان الكثير من المخرجين ظاهرة تدفق المعلومات وتطور وسائل الاتصال، حتى اصبحت للمخرج خيارات متعددة و أفكار مبتكرة وذاكرة رقمية تعينه على تدوين التفاصيل وعقل صناعي يشاركه الأفكار القابلة للتطور والحذف والإضافة وتحديث وخطط وتصاميم مما جعلته معتمداً اعتماداً شبه كلي على الدعم التقني ،فالتجارب الاخراجية لكل ما هو جديد ومبتكر وخاصة في مجال آليات المنصة وغير ذلك من أدوات السينوغرافيا المتعددة والتي تجعل بالإمكان التحليق خارج الأزمنة والأمكنة والتعبير عن الأفكار الخيالية والاحلام والرؤى الميتافيزيقية للإنسان المعاصر " (Oda. 2020) والهدف هو تحقيق الابهار البصري وجذب

المتلقي لجعله مشاركاً وهذا ما سعى اليه المخرجين الذين استعانوا بالتشكيل في بناء الصورة من اجل احداث تأثير أكبر يستهدف المتلقي وجذبه.

لقد تأثر الفن المسرحي بكل التحولات المجتمعية والإنسانية والاقتصادية والسياسية والتي كانت تطورات متلاحقة و سريعة وخصوصا بظهور اتجاهات وحركات فنية كانت انعكاساً لهذا التطور والكشوفات العلمية التي مهدت لصناعة الآلة والتقنيات المتطورة.

استلهم الفنانون معالجات اخراجية جديدة قادتهم الى انتاج عروض مغايرة اتسمت بالتنوع والابتكار، الحركة والسرعة، واختزال الزمن من حيث كان لها دور في التطور التاريخي للمسرح وفي حل الكثير من المشاكل " فأن ما وصل اليه الفن من تقدم وما ادخل عليه من تقنيات حديثة ،وكما كان الحاسب الآلي الأثر الأكبر في تنفيذ التقنيات المتقدمة من قبل الليزر والهولكرام والواقع الافتراضي، وقدمت تجارب المختلفة مثل التكنولوجيا القناع الرقمي والممثل الرقمي الفوقي واسقاط الصورة الرقمية على شاشات العرض الخلفية المكملة للحدث عن طريق نظم الوسائط المتعددة" (Hussain, 2021).

اجراءات البحث:

اتباع المنهج الوصفي (دراسة الحالة) في تحليل عينة البحث

عينة البحث: اختيار قصدي تمثل في انوذجين هما : عرض مسرحية (المقهى) وعرض مسرحية (سجادة حمراء).

نموذج رقم 1

عرض مسرحية: المقهى*

فكرة المسرحية:

تعتمد فكرة مسرحية المقهى للكاتب والمخرج تحرير الاسدي على فكرة تجميع الزمن واختزاله بصرخة احتجاج على الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية من حروب وأزمات التي شهدها العراق منذ تأسيس الدولة العراقية.

تحليل المسرحية:

تدور احداث العمل في (المقهى) والرمزية في هذا المكان ،انه جامع لكل الفئات الانسان المثقف و البسيط ، الغني و الفقير، العامل والعاطل ، فيه يتبادل الناس أفكارهم وهمومهم وكل ما هو مسكوت عنه رغم الحذر من سلطة الرقيب، استطاع الممثلون في هذا العرض تجسيد الحياة اليومية للشاب العراقي واقتناص لحظات من البوح الذاتي للتعبير عن احلامهم وطموحاتهم في زمان الصمت والانكسار، يبدأ العرض بأغنية تراثية وفوضى الجمهور في دلالة على ان المشاهد الجالسين على أريكة مشارك في هذا العرض وجزء منه، يفتتح العرض بمشهد الممثلين مع اصوات اقداح الشاي مما يعطي انطباعاً ان المشاهد يجلس فعلاً في مقهى ، ثم يصدر صوت رقاص الساعة و حركة البندول في إشارة ان الزمن زمن متحرك يمضي، تسلط البقع الضوئية على الممثلين ، الأداء الجسدي عبر عن مشاعر الممثلين الذين يتحركون وفق إيقاع البندول بالتتابع،

* تأليف وإخراج: تحرير الاسدي ، تمثيل: مرتضى حبيب، ياس خضير، محمد بدر، وسام عدنان، حسين وهام، السينوغراف: علي السوداني ، الزمان: 14- ديسمبر -2014، المكان: مسرح الرافدين في بغداد، زمن العرض: 45 دقيقة

في استعراض حركي احدهم يشرب الشاي و الآخر يسعل أحدهم يفكر وآخر يلتفت من ثم يخرج ممثل آخر (عبوة موقوته) ليفجرها من ثم يسقط الجميع ، هذا هو المشهد الأول.

في المشهد الثاني ممثلان يجلسان على اريكة المقهى القديمة يتحاوران بشكل آلي وهم يشربون الشاي، إيقاع الحوار من همس الى صراخ يتحاورون في مواضيع شتى وبين فترة وفترة يحتسون الشاي، يلتفتان فجأة على اليمين والشمال يقول الممثل الأول (تعرف ذولاك منين) يعبران عن هاجس الخوف وعدم الاطمئنان، وكأنهم في لحظة رعب وخوف من ذلك الآخر الذي قد يكون لاوجود له الا في تفكيرهم وبعد كل موضوع يقولان (احنه شعلينا) في دلالة على ان ما يحدث في المجتمع لا يخصهما وهذا في دلالة واضحة ان هناك الكثير من الخائفين والمنعزلين عن قضايا وطنهم، يتجادلان ويصرخان واحدهما يوصي الآخر بالسكوت حتى يسلم من البطش، ثم يظهر ممثل آخر بزي عسكري قديم في دلالة ان تاريخ العراق حافل بالاعتقالات، ثم يظهر صوت الضمير للإنسان المثقف الذي يصرخ صرخة وعي ضد الحروب و الحصار والتهجير الذي عانى منه الشعب العراقي، لقد كان التعبير الجسدي منسجماً مع الحوار لدى الشخصيات بالإضافة الى البقع الضوئية التي اسقطت على الممثلين اثناء الحوار وكأنهم لوحات ضمن لوحة مركزية واحدة ،ويستمر الجدل بين الممثلين وهم يلعبون (الطاولي) ،ويرددون (احنه شعلينا) يناقشان الوضع المتأزم في العراق أيام الطائفية والقتل على الهوية والملثمين وهنا يرتفع صوت الراديو بالأغاني التراثية، وفي لوحة أخرى شاب يناقش همومه ويطلب من الاقدار (شوية فرح) والارائك تتغير والمقهى قديم أو جديد واحد لا يتغير المتغير الوحيد هو اسمه، ولوحة أخرى لشاب عسكري يرتدي البدلة العسكرية من حرب الى حرب في كل هذه المنولوجات يتحرك الممثل و يحرك معه اريكته و كأنها كرسي الاعتراف ،واللوحات تتابع في لوحة موحدة شكلت فضاء العرض المسرحي، ويظهر الممثلون الستة وهم يسحبون الارائك معهم ،في مشهد آخر يظهر الممثل وهو يحمل الاريكة ويخاطبها يتحدث عن امانيه واحلامه المسلوبة، ما بين قسوة الحصار وامنياته المكبوتة، وآخران يجلسان يلعبان (الطاولي) والزمن يمر ولا خلاص، لقد تركزت البقع الضوئية على الممثل وحده اثناء الحوار والبوح، عن تلك الأيام المريرة التي لم تستثني احد، لقد تداخلت الاحداث بتداخل الحوارات فكل مشهد يتنقل من مرحلة الى أخرى لم يراعى فيها التسلسل التاريخي ، لوحات مؤلمة لنخلص الى نتيجة (احنه تعودنا على الموت تلمسنا وجهه وتنفسنا الخوف ،خوف يكبر ويبعدنا عن الاحبة لأننا نصفق لهم) كل شخصية تحدثت عن مرحلة من مراحل العراق منذ العشرينات و لحد هذا اليوم، وفي مشهد الصحفي الثائر الذي صرخ منادياً بالحرية و في نهاية المطاف يطلق عليه الرصاص ، الخلاصة ان في الزمن السابق تخاف من صوتك والان تصرخ ولكن لا احد يسمعك، (القهوة القديمة او الجديدة لا فرق بينها غير التسمية ، الفراغ كبير و الهدوء أكبر) ثم تظهر الأضواء الحمراء لقد بدأت حرب أخرى و مصير مجهول قادم، في مرحلة القتل على الهوية، يرن الجرس، واستعراض التاريخ السياسي للعراق ،والممثلان في المشهد الأول لازالوا يحتسون الشاي، يفكرون بالاعتراض مشهد مؤثر مع موسيقى حزينة وصوت (استكان الشاي) مع كلمة (إإإإش) أضواء تظهر و تختفي ولازال الحلم بالحرية تحت الرماد .

نموذج رقم 2 للعينة:

عرض مسرحية: سجادة حمراء*

فكرة المسرحية:

لقد تنوعت التجارب الاخراجية وتنوعت أماكن عرضها أيضاً، وتعددت المعالجات الإخراجية التي قام بها مخرجو ما بعد الحداثة، في العرض المسرحي (سجادة حمراء) التي احتوت على فضاءات منوعة وتنوعات منسجمة مع فكرتها الاصلية وطرحها الجمالي باعتبارها لوحة مرئية بصرية، غادرها النص المكتوب واللفظ المنطوق فالفضاء لم يخضع لاشتراطات العروض السائدة.

ان المخرج (جبار جودي) أختار التشكيل البصري بالإضافة الى بقية العناصر الفنية والسينوغرافية، مكان العرض كان مغايراً وهذا ما ذهب اليه المخرج في رؤيته الاخراجية ، فكان العرض في (قاعة) تنوعت الأفكار البصرية وتوزعت في فضاء القاعة، ان عرض لوحة السجادة الحمراء للفنان (محمد ميسر) واما الصورة المعروضة كان موجود فيها شاشة تلفزيون لعرض الاحداث التي تجري، والتي كانت منسجمة مع نسق العرض والاصوات التي تسمع ، مع وجود اشخاص افتراضيين على السجادة الحمراء، وظفت لإنتاج معنى ذو ابعاد فكرية واشكال بصرية لجعل المشاهد مندمجاً ومشاركاً، بدت مواضيع الصور و اللوحات تفصح عن محتواها ،صور مختلفة و تقطيعات مكانية وبتقنيات متنوعة (سينما) وشاشة عرض للكشف عن الشخصيات الدرامية ، كما وظفت الأزياء و الإكسسوارات التي أسهمت في التعبير عن أفكار اعتمدها المخرج في عرضه المسرحي.

تنوعت المشاهد في ها العرض ففي المشهد الأول الذي انتج فكرة كشف عن صراع الشخصيات (لشخصين) يرتديان زي بلون الأبيض والأسود للتعبير عن دلالة هذان اللونان فقد يكون الخير أو الشر، الأخلاق والانحلال، الحرب او السلام ، ان طاقة اللونين وما يحملان من تضاد واختلاف صراع العنف وعدم التقبل في مواجهة المختلف، الأمر الذي ادى الى حمل السلاح كل واحد في وجه الآخر و ولادة فكرة القتل الذي أدى الى موتهما معاً ، وكأنما اندمجت الألوان بعد الموت وخسارة كلاهما ، ان اختلاف اللونين يشير الى الصراع الطائفي وموت الطرفين نتيجة معقولة للعنف في كل زمان و مكان.

وفي المشهد الثاني لوحة (السياسي ورجل الدين) لون الزي الذي ارتدته الشخصية هو الأحمر ، وما يحمله من دلالة على الموت والقتل وهذان اللونين المهيمن على الشخصية يحمل دلالة تعكس الواقع المعاش ، والمشهد الثاني هو نتيجة المشهد الأول ، عندما يتصدر التافهون وتسيد الجهلاء المنابر و منصات الاعلام ، يحيلنا الى دلالة رجل الدين المزيف ورجال السلطة الفاسدين وجهان لعملة واحدة، الشخصية تعمد الى تغيير الملابس امام الجمهور من سياسي يرتدي بدلة سوداء ليلقي خطابه و تصريحاته على المنصة الى رجل دين يرتدي عمامته ولحية مستعارة ليلقي خطبته ، وفي هذا دلالة على تفعيل الحدث الدرامي الصوري للصراع الطائفي .

* تأليف واخراج: السينوغراف جبار جودي تاريخ العرض: 12-6-2015 مكان العرض: بغداد -قاعة كولبنكيان ، زمن العرض: 21 دقيقة

في المشهد الثالث، لوحة عن شخصية المثقف المنعزل وهو ينام على أكوام من الورق ويقرأ الصحف ويتابع الأخبار بملل ولا يحاول الاختلاط بالناس ولا حتى المساهمة في توعية الشعب انه المثقف السلبي الذي يمارس الهروب من تحمل مسؤولياته ، لقد كان الفعل الجسدي خير معبر عن الصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصية ولا تحرك ساكن امام هذه الفوضى والانهيار، في إشارة الى أهمية دور المثقف العضوي عندما يساهم في النهضة المعرفية للمجتمع وهذا ما يخشاه الساسة، فهم يعلمون أهمية الثقافة في تثوير الشعوب. المشهد الرابع ، لوحة اعتمد المخرج على دمج العناصر التقنية لإنتاج معنى صوري ومن هذه العناصر(السينما مع المشهد الحي واللوحة التشكيلية و هذا المشهد تكوين بصري يمثل الصراعات السياسية التي أدت الى الخراب و القتل، ولم تقتصر هذه المشاهد بل قدم لوحة أخرى لشخصين بزي نفسه ولون نفسه احدهما يوقد الشموع و الآخر يطفئها وما لهذه اللوحة من مضمون انساني عميق ،في نهاية العرض صورة لطفل وهو يرقب صورة معلقة على جدار وفي اللوحة صورة الأصدقاء الذين تجمعوا لالتقاط صورة جماعية وهم بأعمار الطفولة وهم مبتسمين لكن عليها شريط الحداد ،فأخذ الطفل يتأمل الصورة بالم وحزن عميق لان الطفل هو شاهد العصر والحداد يدل على فقدهم جميعاً ، لقد اتحدت العناصر في هذا العرض واستخدمت التقنيات الحديثة من أجهزة اضاءة وموسيقى ضمن دلالات إنسانية عميقة.

النتائج:

1- في البناء الصوري كانت التقنيات الحديثة قادرة على خلق فضاءات وصور افتراضية عززت فرضيات المخرج التي ساهمت في التأكيد على الفعل الدرامي باعتبارها المؤثر السائد في العرض لتحقيق الابهار كما في نماذج تحليل العينات .

2- رغم ما قدمته التقنية الحديثة في المسرح العراقي من خدمات وإيجاد بدائل للمشاكل في العرض المسرحي الا انها في بعض العروض همشت دور الممثل الذي هو عنصر اساسي لا يمكن الاستغناء عنه.

3- لقد أصبحت التقنية مهيمنة على العروض المسرحية واحدثت قطيعه مع المذاهب التقليدية، ولوجود رغبة جامحة لدى المخرج والمصمم في استخدامها لحد المبالغة مما أدى الى وجود رد فعل عكسي لدى المتلقي.

4- لقد كانت المؤثرات الصوتية وأجهزة الضوء حاضرة في العروض وساهمت في تأسيس فضاءات وتعدد الأماكن بزمن مختلف وخلق مساحات وتشكيلات متنوعة.

5- ان التقنيات المستخدمة في العروض نموذج التحليل مكنت المخرجين من تكثيف الحدث واختزال الزمن وتعاقب اللوحات الفنية حققت جزء من الانسجام في العرض.

References:

1. Angelil, Marc. (1997). *technical and formal Exprwssion in Architecture*. Zurich, Paris 1959 mtrad Carcas.
2. fakher, S., & kadimoda, R. (2019). Reflecting the culture of community on the performance of theatrical actor. *Annals of the Faculty of Arts, Ain Shams University*, 47(January-March (B), 510-522.
3. Herbert Read, *The Meaning of Art*, published by: Sami Khashaba, Damascus, Arab Writers Union Publications, 1997, p. 46.
4. Hussain, S. K. (2021). The effectiveness of media communication and its problems in the contemporary theatrical presentation. *Al-Academy*, (99), 155-168.
5. Jalal Jamil. (2007). *The Concept of Light and Darkness in Theatrical Performance*, Cairo: Egyptian General Book Authority.
6. Jordan Pope & Maggie Jordan.(2015) *The Complete Guide to Digital Graphic Design*.
7. KAREEM SAHIB, A., & Kazem Abd, J. (2020). Procedures of Westernization for Legend In Iraqi Theater Show. *Al-Academy*, (96), 81–98.
8. Karim Rashid. (2013). *Aesthetics of Place in Contemporary Theatrical Performance*, 1st edition, Baghdad, Adnan House and Library, 2013, p. 59.
9. Lev Tolstoy. (1991). *What is Art*, , Dar Al-Hasad for Publishing and Distribution.
10. Memford,Lewiss. (1952). *Art and techniques*. New York: Columbia University press.
11. Meyerhold. (1885). *In theatrical art*. . New York: Columbia University press.
12. Mohammad, H. M., & Odeh, R. K. (2023). The Media Performance in the Theatrical Representation. *Online Journal of Art and Design*, 11(5).
13. Kadim oda, russil, & Khalaf Hussain, S. (2021). The effectiveness of media communication and its problems in the contemporary theatrical presentation. Al-Academy, (99), 155–168. https://doi.org/10.35560/jcofarts99/155-168
14. kadim oda, russil, & fuad fadhel, L. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. Al-Academy, (95), 5–18. https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18
15. Radi Hakim.(1986). *Susan Langer's Philosophy of Art*, Baghdad, House of Cultural Affairs.
16. Allawi Salal, A. ., & Kadim oda, russil. (2022). Actor's skills in pantomime theater performances. Al-Academy, (105), 121–132. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/121-132
17. Salibia,, J. (2008). *Art and techniques*. Beirut: Lebanese Book House.
18. Susan Bennett.(1995). *Theater Audiences Toward a Theory of Theatrical Production and Reception*, Supreme Council of Antiquities Press.
19. Youssef Karam(2000). Plato of the Republic, History of Greek Philosophy, p. 112.2006.

The technical and artistic dialectics of image construction in contemporary Iraqi theatre

Iman Harbi Muhammad / University of Baghdad - College of Fine Arts
Jassim Kazem Abd / University of Baghdad - College of Fine Arts

Abstract

Technological development has had a major impact on the theatrical art in building and establishing visual presentation and employing modern technologies as one of the elements of expression, which prompted theater workers to respond to this development on the audio-visual level, creating new horizons for directors and discovering possibilities that they employed according to new visions that relied on experimentation and innovation. And freedom from the prevailing and traditional, and perhaps the use of digital computers has achieved remarkable success in embodying the formal model, controlling the movement of the actors, and the possibility of changing the scenery, as it completes the image to enter the stage of construction and effectiveness and carrying multiple connotations, which created a dialectic between the artistic and the technical in the formal construction. The research included an introduction chapter. To introduce the problem and the importance of research, then the theoretical establishment consists of two sections: the first section (the concept of the artistic and the technical), the second section (the dialectics of the technical and the artistic in formal construction). Then the methodological procedures were carried out, which consisted of analyzing the research sample, showing the play (The Café) and performing a play (Red Carpet), and after the analysis came up with a set of results, including:

Despite the services provided by modern technology and finding alternatives to problems in theatrical performances, in some performances it marginalizes the role of the actor, which is an essential and indispensable element.

Technology has become dominant in theatrical performances and has created a break with traditional doctrines, and there was an overwhelming desire on the part of the director and designer to use it to the point of exaggeration, which led to an adverse reaction among the recipients. Then he concluded this research with a list of sources and references and a summary of the research in English.

Keywords: dialectics, artistic and technical, formal construction, Iraqi theatre.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1246

الاندماج التفاعلي في تصاميم اغلفة المجلات الالكترونية

شهد عباس فاضل [1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 5/8/2023 Date of acceptance: 25/9/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يعتبر الاندماج التفاعلي وسيلة اتصال حديثة يستخدمها المصمم لنقل الافكار، فضلا عن يجمع بين المتعة الجمالية للمتلقي لما تمتلكه من المرونة في دمج الصوت مع الصورة لأجل ايصال رسالة الاعلانية سواء اخبارية او ايضاحية تتلخص مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما هو الاندماج التفاعلي في تصميم أغلفة المجلات الالكترونية؟ وتأتي أهمية البحث كونه يسلط الضوء على موضوع الاندماج التفاعلي من ناحية فكرية وعملية.

وتناول الإطار النظري مبحثين، الأول الاندماج التفاعلي، والمبحث الثاني: تصميم اغلفة المجلات الالكترونية، مع الخروج بمؤشرات لهذا الإطار النظري، وضمت إجراءات البحث مجتمع البحث وعينات البحث وأداته، واتبعنا بتحليل ثلاثة نماذج مختارة وختم البحث بالنتائج والاستنتاجات ومنها:

1. يسهم الاندماج التفاعلي في الاعلان تحقيق جذب واثارة الاهتمام لدى المتلقي اتجاه الاعلان فضلا عن الوضوح والمقروئية.
2. لتنوع استخدام الصور الرقمية والرسوم المتحركة دورا في ابراز الاندماج التفاعلي عن طريف القيم اللونية المتنوعة والانسجام الكلي داخل مكونات التصميم.

الكلمات المفتاحية: الاندماج، التفاعل، التصاميم، اغلفة المجلات الالكترونية.

مشكلة البحث:

تعد شبكة الإنترنت من الوسائل التكنولوجية الحديثة الاي لها قدرة على التغير والتأثير المباشر في الوسائل التي يستخدمها الاعلان، فضلا عن نتاجاتها المنطقية التي تمتلك المرونة لتفاعل المتلقي بطريقة إيجابية، وهذا يعتمد على المصمم في استخدام الاندماج التفاعلي في الإعلانات من اجل تكوين رسالة اعلانية ذات أفكار إبداعية تصميمية غير مألوفة تعمل على بدورها في بناء صورة ذهنية تحقق أقصى غاياتها وصولا الى الاقتناع بالفكرة والتي تكون ذات مرونة وقابلة للصديق لها معاني متعددة تندرج تحت مفهوم واحد يحقق الترابط والتألف بين الافكار التصميمية ومن ثم توظيفها من اجل للوصول إلى الهدف ولغاية من الإعلان. وبذلك تتلخص مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: **ما هو الاندماج التفاعلي في تصميم أغلفة المجلات الالكترونية؟**

[1] كلية الفارابي الجامعة

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث بأنه يسلط الضوء على موضوع الاندماج التفاعلي من ناحية فكرية وعملية فهو يسهم في:

١. تطوير المهارات الفنية والتقنية للعاملين في مجال تصميم اغلفة المجلات الالكترونية.

٢. تقديم بعد معرفي وتطبيقي للعاملين والدارسين والطلبة في مجال تصميم الاعلان عن طريق بيان الاندماج التفاعلي في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية.

٣. رفد المؤسسات الحكومية ومؤسسات القطاع الخاص والشركات ورفد المكتبة من مصادر الاندماج التفاعلي التي تهم الكثير من الباحثين والعاملين في مجال إنتاج التصميم الإعلاني عن طريق توظيف الاندماج التفاعلي.

اهداف البحث: دراسة موضوع الاندماج التفاعلي في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة موضوع الاندماج التفاعلي في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية، **الحد المكاني. اغلفة** مجلة (TIME) الامريكية، **الحدود الزماني:** ٢٠١٧/١/١-٢٠١٧/١٢/٣٠.

تحديد المصطلحات.

الاندماج. وهو عبارة عن شبكة رقمية كاملة تكون قادرة على جمع كل أنواع المعلومات سواء كانت نصا او صوتا او فديو (vallath, 2000, p. 33).

تعريف اجرائي التفاعلية. هي اسلوب يعني على تحويل المتلقي السلبي إلى متلقي فعال نشط وبشكل متأثر في الاعلان بهدف توصيل الفكرة والاقناع بها.

الإطار النظري

مبحث الاول: الاندماج التفاعلي:

ان جوهر العملية الاتصالية بين المجتمعات البشرية هي المشاركة بالأفكار والمعاني التي تتبلور في محاكاة الإنسان وتفكيره على وفق خبرته ونشاطه وتفاعله تجاه المتغيرات الحياتية، لذا يعتبر مفهوم الاندماج من المتغيرات المعرفية التي لها تأثير المباشر والناتج من دمج او اتحاد العناصر مع بعضها سواء كانت عناصر تيبوغرافية او افتراضية مكونة بذلك شكلا جديدا ناتج من (اتحاد وحدة بصرية او اكثر عن طريق المزج الكامل وظهور كيان جديد) (Hammad, B.T, p. 6)، يجذب انتباه المتلقي ويتفاعل مع الرسالة الاعلانية بطريقة مباشرة محققة الاستجابة المطلوبة التي يسعى اليها المصمم يعد الاندماج عامل جوهري وفعال في المخرجات التصميمية والاجتماعية الايجابية لدى المتلقين) (Abdullah, 2011, p. 260)، كما يشر إلى أنه (عملية نفسية تنطوي على الاهتمام و الاستثمار الجهد وتوجيه نحو التصميم لمحاولة فهم وإتقان المعارف والمهارات التي يسعى اليها المصممين) (Knight, 2016, p. 379)، في إنتاج تصميم متكامل وبطريقة مدروسة وفق متطلبات الفكرة الإعلانية سواء كانت فكرة واقعية او افتراضية غرضها الأساسي تحقيق أهدافها بناءآ على (التفاعلات الأنشطة والمباشرة المستمرة والمركز على البنية التصميمية) (Ellen , 2003, p. 149)، والتي بدورها تكون دافعية في تغير ميولهم ورغباتهم نحو الشي المعلن وبذلك يمثل الاندماج ناتج من نواتج التفاعل التي تقوم على (محصلتين الدافعية الداخلية التي تؤثر على السلوك القائم على الرضا والذاتي وتوكيده والدافعية الخارجية المؤثرة في الاعلان) (Smaida, 2015, p. 394)، وما تحمله من صفات موظفة بطريقة تقنع المتلقي

بالإعلان وتؤدي الي عملية الاقتناء، ومن اجل تحقيق عملية الاندماج التفاعلي في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية لابد من توفير الوسائط المتعددة التي تعد من أبرز التقنيات الحديثة التي ربطت بين تكنولوجيا الاتصال والمعلومات التي تمزج ما بين (النص الكتابي، الصور والرسوم الكتابية و التسجيلات الصوتية لتضيف المزيد من الواقعية والتكاملية في عرض الرسالة الاعلانية) (Shafiq H. , 2008, p. 20)، فعالة قادرة على تلبية رغبات المتلقي ومتكيفة مع قدراته الادراكية، فالعناصر من الصورة، الصوت، الفيديو والنصوص الكتابية التي تمنح الاعلان (قيمة جمالية تتلأئم من خلال السمع والبصر) (Ahmed, 2006, p. 96)، تعمل على إضفاء الواقعية والمتعة البصرية التي تحقق جذب واقناع المتلقي، فضلا عن القيمة النفعية والوظيفية التي يحققها الاعلان، كما يعتبر الصوت احد العناصر التفاعلية التي تسهم وبشكل كبير في شد الانتباه وهذا يعتمد على المصمم من (توظيف عنصر الصوت للحصول على الاثير المطلوب للصورة او الحركة) (Al-Baydani, 2012, p. 11)، فالصوت يعزز الصورة المرئية ويزيد تفاعل المتلقي، اما الفيديو بأمكانه تقديم (معلومات باستخدام لقطات واطارات الثابتة مع نصوص ورسوم وأصوات وحركة) (Al-Shamalia, 2015, p. 124)، بمعنى انه يعرض لقطات مجزأة تتألف من تتابعات حركية، وهذا ما ينتج عنه الاندماج والتفاعل وقدرته على توصيل المعلومة بأسرع وقت ورسوخه في ذهنه.

مبحث الثاني: تصميم اغلفة المجلات الالكترونية:

يعد تصميم اغلفة المجلات الالكترونية الإلكترونية احد وسائل الاتصال الحديثة المهمة التي ظهرت نتيجة التطورات التكنولوجية المتسارعة التي ساعدت في تطوير مهارات المصمم وابداعاته وافكاره عن طريق الصور والنصوص و الالوان واضفاء الحركة وتخزينها و اخراجها بطريقة حديثة في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية وما تحتويه من مواضيع قد تكون عامة او متخصصة لفئة معينة من المتلقي، اذ تمتاز اغلفة المجلات الالكترونية الالكترونية بسرعة انتشار فائقة، فضلاً عن فاعليتها في جذب الانتباه ودورها في نقل الافكار، و المعلومات والخدمات المتنوعة منها الاجتماعية والتعليمية لتكوين فكرة أولية لمحتوى المجلة. اذ تمتاز بخصائص تصميمية تساعد في جذب انتباه المتلقي اتجاه ما تحتويه، اذ لكل مجلة اسلوب تتبعه في عرض معلوماتها ومضامينها. تتألف اغلفة المجلات الالكترونية من (صفحة متماسكة تضم خصائص سائرة عن جسم المجلة، اذ تختلف في بنائها حسب نظام الذي تتبعه المجلة في اخراجها) (Khalifa, 1976, p. 77)، أ ي يتكون غلاف المجلة من صفحة متناسقة التوزيع للعناصر التصميمية متماسكة تحتوي على محتوى الداخلي للمجلة توضيح معلومات الموجودة. اذ يلعب تصميم اغلفة المجلات الالكترونية دورا مهمآ عن طريق عده من وظائف التأثير، اذ استطاعت ان تؤثر في مخيله المتلقي بوساطة الصور والالوان وما تحمله من دلالات ومعاني وقيم جمالية تؤثر في المتلقي وتجذب انتباهه لمحتوى المجلة ومعرفة ما تحتويه. باعتبارها (اداة توصيل مهمة تخص عدد معين من القراء حسب نوع اغلفة المجلات الالكترونية قد يكون عامة او متخصصة، اذ يفترض ان تتمتع بالمرونة وبقيم جمالية ووظيفية) (Al-Zoghbi, 2008, p. 215). اي توصف بالأداة التي تساعد في نقل المعلومات للمتلقي قد تكون مجلة اجتماعية او جمالية وفنية على المصمم ان يتمتع تصميمه بالمرونة. لتصميم غلاف مجلة وظائف عدة اهمها: (

1. التمكن من تحقيق جاذبية للمجلات عن طريق وضع تصميم جميل وجذاب.

2. تحقيق اثارة الانتباه للصورة الغلاف، اذ يتصفح المتلقي مجلته مشدوداً الى سياستها التحريرية وموضوعاتها المتنوعة.
3. القدرة على تميز شخصية المجلة عن باقي المجلات الالكترونية الموجودة) .(Musa, 2004, p. 122)

أي عند تصميم اغلفة المجلات الالكترونية تحتوي على وظائف متنوعة منها جذب انتباه المتلقي لتميزها عن باقي المجلات الالكترونية الموجودة، فضلا عن الوظائف الاخرى، الاخبارية، والجمالية، واتصالية و وظيفة التسلية والامتاع) (Alam El-Din, 1981, p. 33). باعتبارها الواجهة الاولى للمجلة التي(تتضمن مجموعة من الصياغات لتعبير عن مضمونها وموضوعاتها عن طريق العناصر التيبوغرافية لكي تجذب انتباه المتلقي، فضلاً عن استخدام المعالجات الفنية واضفاء قيم جمالية ووظيفية وفق أسس ومبادئ متبعة) (Talib, 2009, p. 190، اذا تسهم العناصر التيبوغرافية (الصور، قيم اللون، الشعار والعنوان) في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية في ابراز القيم الجمالية واظهارها فضلا عن ما تحمله من قوة فاعلة و واضحة قادرة على جذب انتباه المتلقي اتجاها الغلاف عن طريق عناصرها باعتبارها (المفردات أو الادوات التي يستخدمها المصمم في توظيف للتعبير عن لغة الشكل في غلاف المجلات الالكترونية لتنقل مضمون معين مرتب تعريفي لمحتوى الداخلي للمجلة) (Shafiq, 2004, p. 176). اي انها مفردات يلجأ المصمم الى تنفيذها في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية لتعبير عن مضمون معين المراد ايصاله للمتلقي عن طريق الصورة تعتبر احد العناصر التيبوغرافية الهامة في تصميم الاغلفة أذ (تساعد في نقل الافكار والمعلومات الموجودة، باعتبارها اكثر وقوعاً في النفس من الكلمات) (Abed, B.T, p. 52). أي الصورة أقرب في ايصال الفكرة للمتلقي حيث تعد احد (العناصر الاساسية المؤثرة والمهمة في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية، لما تؤدي من دور اتصالي مهم في نقل الافكار بصورة سريعة وفعالة ومثيرة في ايصال مضمون) (Karim, 2022, p. 142). اذ يمكن ان يتم نقل الافكار بوساطة صورة بشكل بسيط وفعال وسريع اذ هنالك قسمين من الصور الأولى من حيث الشكل التصميمي توجد بثلاثة انواع منها (الصورة المفردة، سلسلة صور والمشهد المتعاقب) (Shafiq, 2004, p. 135). اما القسم الثاني من حيث المضمون ويقسم للانواع منها (الصورة الاخبارية، والصورة الموضوعية، والقيم الجمالية) (Alam El-Din, 1981, p. 33). فضلاً عما تضيفه الالوان للصورة من قيم جمالية وتعبيرية لما تمتلكه من قوة تعبيرية ودلالية رمزية تسهم في انجاح الاعلان واثارة اهتمام المتلقي. فضلا عن العناوين باعتبارها أحد العناصر المهمة في تصميم اغلفة اذ تسهم بشكل فعال داخل الغلاف لما (تقوم به من احداث تأثيرات سريعة في جذب انتباه المتلقي اتجاه اغلفة المجلات الالكترونية، وكذلك تساعد في تركيز انتباه المتلقي اتجاه نقاط معينة) (Jabbar, 2020, p. 85). اي اللون يلعب دوراً في التأثير على المتلقي وجذب انتباهه ونجاح الاعلان.

مؤشرات الإطار النظري

1. يتكون اي تصميم اعلان الالكتروني من مضمون قد يكون افتراضي ناتج من الواقع الافتراضي او قد يكون مضمون واقعي ناتج من الواقع مع اضفاء القيم جمالية وتعبيرية للتصميم لغرض اثارة الانتباه .
2. تتألف عناصر الاندماج التفاعلي في الاعلان الالكتروني من الوسائط المتعددة لتتكون من صوت ورسوم متحركة وفيديو مما تسهم في تحقيق الاندماج التفاعلي في تصاميم اغلفة المجلات الالكترونية.

3. تعتبر العناصر التيبوغرافية احد العناصر الهامة في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية منها الالوان، الشعار، الصور تتقسم من حيث الشكل التصميمي الى (صورة المتفردة، سلسلة صور والمشهد المتعاقب) ومن حيث المضمون (صورة الاخبارية، صورة الموضوعية، القيم الجمالية)، فضلا عن القيم جمالية وتعبيرية التي تضيفها العناصر.
4. هنالك اساسيات يوظفها المصمم عند تصميم اغلفة المجلات الالكترونية يفترض ان تنماز بها منها الوضوح، البساطة، التميز والتفرد لتحقيق جذب انتباه المتلقي.

اجراءات البحث

منهجية البحث: أتبعت الباحثة المنهج (الوصفي التحليلي)، لأجل تحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث الحالي تصاميم اغلفة مجلة (TIME) لسنة (٢٠١٧) ليتكون مجتمع البحث من (٣٠) انموذجا للأغلفة المجلة اعتمدتها كمجتمع للبحث الحالي.

عينة البحث: تم اختيار عينة بطريقة قصدية والبالغ عددها (٣) ثلاثة اغلفة من مجتمع البحث، أي بنسبة ١٠%من المجتمع الكلي بعد ان استبعدت الباحثة كلآ مما يأتي:

١.التصاميم الاغلفة ذات البناء المتشابه.

٢.التصاميم التي لا تحتوي على الاندماج التفاعلي.

اداة البحث: لأجل تحقيق هدف البحث تم استعمال ما يأتي: تم اعداد استمارة*تحديد المحاور التي استخلصها من مؤشرات الاطار النظري التي تضمنت ما يأتي:

1. مضمون الاندماج التفاعلي.
2. عناصر الاندماج التفاعلي._
3. العناصر التيبوغرافية.
4. اساسيات تصميم اغلفة المجلات الالكترونية.

*ينظر الى ملحق رقم (١).

الجانب التطبيقي/ تحليل نماذج العينة

أنموذج (١):

اسم الاعلان: (Noting to see here) لا شيء تراه هنا.

تاريخ الاصدار: Feb.27,2017.

نوع الاعلان: غلاف المجلة الالكترونية.

الزمن : 5/ثا.

الموقع: https: //images.app.goo.gl/kHeqDNrUH7AYAQGA6

شكل الغلاف الرئيسي

(3) **(2)** **(1)**

الوصف العام: تكونت الفكرة التصميمية لغلاف المجلة من فضاء اساس بالقيمة لونية الازرق الفاتح عليها صورة رقمية للرئيس الأمريكي السابق (ترامب) جالس على مكتب بقيمة لونية البني الغامق موضوع فوقها مجموعة من الأوراق البيضاء المتطايرة نتيجة عاصفة رعدية مع امطار غزيرة واظهرت الوسائط بفاعلية بوساطة الصوت والصورة واعلى الصورة أسم مجلة (TIME) واسفلها مادة كتابية (Noting to see here) بمعنى لا شيء تراه هنا.

التحليل:

1. **مضمون الاندماج التفاعلي.** أستعمل المصمم في تصميم اغلاف المجلة مضمون افتراضي عن طريق توظيف اشكال من الواقع واخرى من الخيال ودمجها معاً المتمثل في الصورة الرقمية لشخصية الرئيس السابق (ترامب) واشكال المستوحاة من بيئة متمثلة برعد والأمطار الغزيرة و الورق المتطاير .
2. **عناصر الاندماج التفاعلي.** اعتمد المصمم على الصورة والصوت للأحدث تأثير مباشر للمتلقي واستخدام اصوتا مرتبطة بمضمون الفكرة التي تمنح التصميم قيما جماليا تتلائم بوساطة استخدام الصورة الرقمية المتمثلة لرئيس السابق (ترامب) وهو جالس على المكتب موضع فوقه مجموعة اوراق مصحوب معها صوت لتحقيق جذب انتباه واثارة المتلقي فضلا عن اضفاء الواقعية والمتعة البصرية اذ تسهم الصورة والصوت بشكل كبير في شد انتباه بوساطة استخدام المصمم المؤثرات الصوتية مع الصور الورق المتطاير و عاصفة مع صورة رئيس ترامب وهو غارق في الفيديو لتحقيق تتابعات حركية وانتقالات واضحة من اول حركة الى نهاية الفيديو.
3. **العناصر التيبوغرافية في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية.** برزت الصورة من حيث صورة متسلسلة لتحقق جذب انتباه المتلقي اما من حيث المضمون جاءت هنا اخبارية عن طريق استعمال المصمم صورة الرئيس السابق(ترامب). فضلا عن القيم الجمالية التي ظهرت عن طريق استخدام الالوان المتنوعة الفاتح البني وغيرها و المادة الكتابية (Noting to see here)بمعنى (لا شيء تراه هنا)مما اضاف قيمة جمالية وتعبيرية للتصميم الغلاف وتعريف بمحتوى الرسالة المراد ايصالها للمتلقي.
4. **اساسيات تصميم المجلات الالكترونية.** استخدم المصمم اساسيات تصميم المجلات الالكترونية الوضوح عن طريق توظيف الشخصية رئيس الأمريكي السابق (ترامب) وهو جالس على المكتب موضع فوقه مجموعة اوراق مصحوب في امطار غزيرة وعاصفة رعدية بشكل واضح، فضلاً عن البساطة في طرح الموضوع واستخدام العبارات البسيطة(Noting to see here)بمعنى (لا شيء تراه هنا) التي اضيفت قيم جمالية وتعبيرية، فصلاً عن استخدام التميز والتفرد في التصميم الاعلاني.

إنموذج (٢):

اسم الإعلان / Dear washing ton wend to rebuild (عزيزي واشنطن نحن بحاجة لاعادة البناء).

الإصدار: April 10,2017.

نوع الاعلان: غلاف المجلة الالكترونية.

زمن : 7/ثا.

الموقع: http: //www.peter-greenwood.com/time-magazine

شكل الغلاف الرئيسي

(4) **(3)** **(2)** **(1)**

الوصف العام

تكون الشكل العام لغلاف المجلة من تقاطع طرق وجسور الممثل بحركة السيارات والطائرات والسفن على شكل حرف (x) بثلاث قيم لونية (البرتقالي، السمائي، الرصاصي الفاتح الغامق، الأخضر، الأبيض) على الفضاء الأساس باللون الأحمر، واسم المجلة Time بالقيمة اللونية السوداء واسفله تمثلت مادة كتابية تكونت من أربعة أسطر بالقيمة اللونية البيضاء، فضلا عن ثلاث اطارات رفيعة احيطت المجلة بالقيم اللونية (السوداء، البيضاء، الحمراء).

التحليل

١. **مضمون الاندماج التفاعلي.** جاء مضمون الاندماج واقعية التي تمثلت ب الجسور والطرق، السفن، سيارات، السكك الحديدية وحركة الطائرات تحلق في السماء وحركتها مائلة باتجاه معاكس المصاحب

الظهور الاختفاء التدريجي والتي تنشى حالة من التغير المستمر وهذا يضفي المتعة والتشويق للمتلقي، اذا وظف مصمم الفكرة الإعلانية بطريقة مدروسة ومشوقة، لدلالة في إعادة بناء وتجديد البنى التحتية للولايات المتحدة بعد أن كانت تعاني من عجز هائل في الطرق الجسور والمطارات .

٢. **عناصر الاندماج التفاعلي**. برزت الوسائط المتعددة عن طريق الصوت الذي أحدث تأثير مباشر للمتلقي واستخدام اصوتا مرتبطة بمضمون الفكرة، اذا تم توظيف خمسة رسوم متحركة بطريقة منتظمة ومتوازنة يتيح تتابع بصري مستمر والتي تمثلت ب السفن البحرية والسيارات والطائرات من اليمين إلى اليسار وتغير حركتها بشكل مستمر مع الحفاظ على هيئة الشكلية أثناء انتقالها وتغير حركتها ليدل على احداث تغيرا وتطورا في بناء البنية التحتية الولايات المتحدة، وهذا يسهم في إضفاء الحيوية وابعاد الرتابة والملل داخل التصميم، اما فيديو جاء بعرض مدة تستغرق ٧ /ثا.

٣. **العناصر التيبوغر افية في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية.** ظهرت العناصر التيبوغرافية باستخدام سلسلة من الصور مثلت الجسور والطرق وكيفية التي تظهر فيها السيارت، السفن وهي تسير والطائرات التي تحلق في السماء، وهذا أسهم في تكوين فكرة غير مالوفة والتي أعطت جاذبية وإثارة انتباه المتلقي نحو الاعلان والمتمثل في حركة الخطوط والطائرات التي تتلاشى بشكل تدريجي ثم تظهر أجزاء منها يعمل على أظهار حالة من التغير والتطور في الحدث المستمر، مما يضفي تنوتل داخل التصميم ويحقق بذلك الجانب الوظيفي والتعبيري بطريقة مشوقة متنوعة وصورة اخبارية ذات قيمة جمالية متعددة المعطيات التفاعلية كالمرونة وتأثير المباشر والمتمثل لهيئة الاشكال المتحركة المختلفة وسيادة شكل الطائرة وبحركتها كما يؤدي إلى أحداث ايحاءات متنوعة تجذب انتباه المتلقي وتقنعه وتحثه في الالتزام بالتعليمات وإرشاده من اجل المحافظة على سلامته وسلامة المجتمع من الحوادث وجاء العنوان يوضح الفكره للتوعية) (عزيزي واشنطن نحن بحاجة إلى إعادة بناء وتجديد البنى التحتية الولايات المتحدة) بالقيمة اللونية البيضاء على الفضاء باللون الأحمر الجاذبة للأنتباه، فضلا عن العنوان الفرعي بالقيمة اللونية السوداء التي شغلت المركز البصري لغلاف المجلة التي تسهم وبشكل فعال في أحداث تأثيرات سريعة في تركيز نحو نقاط محدودة.

٤. **اساسيات تصميم مجلات التفاعلية.** برزت اساسية تصميم غلاف المجلة الوضوح والبساطة عن طريق توظيف العناصر التيبوغرافية بأسلوب واضح، اذا تم توظيف الطرق، الجسور، السفن والسيارات بشكل رسوم متحركةدون تعقيد فضلا عن تنوع القيم اللونية المتنوعة التي. تعطي الجاذبية وقوة التأثير المباشر للمضمون الفكرة الإعلانية محققة بذلك الاستجابة المطلوبة والهدف بماينسجم مع وظيفة الاعلان.

إنموذج (٣):

اسم الإعلان: (The white palace) القصر الأبيض.

الأصدار: May.15,2017 .

نوع الاعلان: غلاف المجلة الالكترونية.

الزمن: 10/ثا.

الموقع: https: //gfycat.com/gifs/search/time+magazine

شكل الغلاف الرئيسي

(1) **(2)** **(3)** **(4)** **(5)**

(6)

الوصف العام

تكونت البنية التصميمية لغلاف المجلة من الفضاء الأساس باللون السمائي الفاتح وفي أعلى التصميم اسم المجلة Time بالقيمة اللونية السوداء، وموضوع الأساس تموت من صورة رقمية للبيت الأبيض ومن جهة يظهر للون الأحمر التي مثلث الدماء يغطي البيت الأبيض بالتدريج ثم تبرز الرسوم المتحركة (القباب) بألقيم اللونية المتنوعة (الحمراء، الزرقاء، خضراء والبرتقالي) يغزووو البيت الأبيض يغطها بالكامل، وايضا احيط الغلاف بثلاث اطارات رفيعة بالقيم اللونية (البيضاء، السوداء، الحمراء) الكاذبة للانتباه.

التحليل.

١. **مضمون الاندماج التفاعلي.** استعمل المصمم مضمون الاندماج افتراضي ناتج من أسلوب واقعي ويكون حدثا سياسيا مثيرا للجدل عن طريق توظيف صورة رقمية للبيت الأبيض التي يغزوها اللون الأحمر والتي مثلث الدماء وأسلوب تراكبي للدلالة على استيلاء روسيا على البيت الأبيض كان جريئا ونذيرا وزيادة تدخلها السياسي منذ وصول دونالد ترامب وظهور القباب بطريقة تدريجية وذا تتابع بصري متسلسل مبهر يثير انتباه المتلقي ويتفاعل معها بطريقة سريعة ومقنعة.

٢. **عناصر الاندماج التفاعلي.** ظهرت الوسائط المتعددة في تصميم غلاف المجلة من استخدام الصورة رقمية للبيت الأبيض مع رسوم المتحركة التي مثلت البعد السياسي التي بينت الخلاف بين رئيس وروسيا والمندمجة بعلاقة التراكب والداخل ويندرج بهيئة متصلة متتابعة ومتسلسلك تقود عين المتلقي، فضلا عن الإضاءة التي جاءت من اجل ابراز التفاصيل الدقيقة المكونات التصميمية، اذا أحتوت على وسائط متعددة تظهر بعرض فيديو مدته ١٠/ ثا عشر ثوان والصوت تمثل بالصمت وهذا يعطي ايحاء وقوة تعبيرية توضح مضمون الفكرة محققا الهدف والوظيفة من الإعلان.

٣. **العناصر التيبوغرافية في اغلفة مجلات.** تحققت العناصر التيبوغرافية عن طريق الصورة الرقمية للبيت الأبيض بالقيمة اللونية البيضاء ومن جهة اليمين يبرز اللون الأحمر متراكب على البيت الأبيض ليتخول إلى اللون الأحمر والتي مثلث عشرات القتلى في استيلاء روسيا على البيت الأبيض وتحول الشكل وظهور الرسوم المتحركة (القباب) مندمجة على البيت الأبيض بالقيم اللونية المتنوعة (حمراء، خضراء، زرقاء، صفراء، برتقالي) وتمثل ظهورها بشكل تدريجي وصولا للهيئة الكلية لبنية التصميمية اذا كان مضمون من حيث الشكل مشهد متعاقب في اظهار التدريجي الذي أعطى دلالات تعبيرية ووظيفية بواسطة الحركة المتغيرة التي تكون تفاعلا واندماج بهيئة متصلة ومتتابعة تقود بصر المتلقي من اليمن إلى اليسار، اما من حيث المضمون صورة موضوعية التي تهدف إلى نقل الحدث السياسي وغزو روسيا على الولايات المتحدة والتي جسدها البيت الأبيض والرسوم المتحركة التي أضفت المتعة والإثارة البصرية لفهم تفاصيل الاعلان بدقة والاحاطة بالموضوع بطريقة متكاملة، واستخدم المصمم قدرتهة الادائية وخزينه المعرفي في توظيف الفكرة اذا ركز على موضوع معين وبشكل مباشر ومؤثر، كما جاء اسم المجلة Time بالقيمة اللونية السوداء ويحيط المجلة ثلاثة اطارات بقيم لونية متنوعة (البيضاء، الحمراء، السوداء) فضلا عن التضاد اللوني والانسجام الكلي بين مكونات التصميم الذي اثارة الاهتمام بمضمون الفكرة الإعلانية.

٤. **اساسيات تصميم اغلفة المجلات الالكترونية.** اتسم الشكل العام البساطة والوضوح في الفكرة الإعلانية تجسدت في التدخل السياسي والتي تصور لاستيلاء روسيا على البيت الأبيض اي الاستعارة الشكلية المدمجة مع بقية الوحدات التصميمية، فضلا عن التفرد والتميز في اعطاء فكرة غير مألوفة وذات اثارة والطريقة التي تم توظيف الرسوم بأسلوب تفاعلي يبرز الإثارة والتشويق هو المتعة لدى المتلقي.

النتائج

١.جاء مضمون الاندماج التفاعلي في الاعلان الواقعي كما في انموذج العينة رقم (٢) وبنسبة٣٣.٣ %من نماذج العينة وظهر مضمون افتراضي ناتج من دمج الواقع معا الخيال كما في انموذجين رقم (١،٣) وبنسبة ٦٦.٦% من المجموع الكلي للعينة.

٢.برزت عناصر الاندماج التفاعلي لإضفاء قيمة جمالية وتعبيرية للغلاف الذي تجسد عن طريق توظيف الصوت والصورة في جميع نماذج رقم (١،٢،٣)اي بنسبة تحقق ١٠٠% من نماذج العينة.

٣. تحققت عناصر التيبوغرافية في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية عن طريق استخدام الصورة والالوان جاءت في جميع نماذج العينة (١،٢،٣) اي بنسبة تحقق ١٠٠% . والصورة من حيث الشكل مشاهد متعاقب كما في نموذج(٣) وبنسبة ٣٣.٣% من مجموع الكلي اما السلسلة من الصور كما في انموذج رقم (٢) وبنسبة٣٣.٣%.و الصورة اخبارية كما في انموذج رقم (١) اي بنسبة تحقق ٣٣.٣%.

٤. ظهرت اساسيات تصميم المجلات الالكترونية عن طريق الوضوح والبساطة والتميز والتفرد لتحقيق جذب انتباه المتلقي كما موضح في انموذج العينة جميعها (١،٢،٣) أي بنسبة تحقق ١٠٠%من نماذج العينة.

الاستنتاجات

توصلت الباحثة الى مجموعة من الاستنتاجات من أهمها :_

١.يسهم الاندماج التفاعلي في الاعلان تحقيق جذب واثارة الاهتمام لدى المتلقي اتجاه الاعلان فضلا عن الوضوح والمقروئية.

٢. اعتماد العناصر التيبوغرافية من الصورة من حيث الشكل والمضمون فصلاً عن استخدام المعالجات الفنية والالوان والشعار والعناوين لتحقيق الاندماج و تفاعلية لتحقيق الوظيفة المراد ايصالها بوساطة رسالة بصرية واضحة.

٣. للاساسيات تصميم المجلة دورت فعالا في أظهار الوضوح والبساطة والتميز وتحقيق الهدف المباشر والاستجابة المطلوبة.

٤.اعتماد المصمم الوسائط المتعددة في بعض النماذج كالصوت والرسوم المتحركة والمؤثرات البصرية التي تعمل على شد الانتباه والجذب البصري للإعلان وبشكل فعال في تحقيق الأهداف الوظيفية والجمالية.

٥.لتنوع استخدام الصور الرقمية والرسوم المتحركة دورا في ابراز الاندماج التفاعلي عن طريف القيم اللونية المتنوعة والانسجام الكلي داخل مكونات التصميم.

التوصيات:

١. الاهتمام في استخدام التقنيات الحديثة التي تساعد في توظيف وتحقيق الاندماج التفاعلي في الاعلان الالكتروني.

٢. عمل ورش تدريبية للعاملين والطلبة كذلك وخصوصا قسم التصميم الكرافيكي.

المقترحات: بعد عرض التوصيات تقترح الباحثة مايأتي:_

١.آليات الاندماج التفاعلي في الاعلان الويب.

References:

1. Abdullah, A.-E. (2011). *Modeling the relationships between goal orientations, self-*efficacy, *academic integration, and academic achievement among a sample of secondary school students.* Benha: Journal of Psychological and Educational Research, No. 26.
2. Abed, Z.-L. (B.T). *Principles of Advertising.* Jordan: Dar Al-Yazuri Publishing House.
3. Ahmed, M.-A. (2006). *Employing Multimedia in Arab Electronic Media.* Sharjah: Conference on Internet Journalism in the Arab World and Challenges.
4. Alam El-Din, M. (1981). *The Photograph in the Fields of Media.* Cairo: The Egyptian General Book Organization.
5. Al-Baydani, H. (2012). *The Voice in Cinema and Television.* Lebanon: Dar Al-Kholoud for Press Printing Publishing and Distribution.
6. Al-Shamalia, M. (2015). *New Digital Media.* Jordan: Dar Al-Easar Al-Alami for Publishing and Distribution.
7. Al-Zoghbi, A. (2008). *Effective Advertising.* Jordan: Dar Al-Yazuri.
8. Ellen , F. (2003). *Sense of Relatedness as a Factor in Children's Academic Engagement and Performance.* USA: Journal of Educational Psychology, Vol. 95.
9. Hammad, T. (B.T). *Merger and Privatization of Banks.* Egypt: University House.
10. Jabbar, N. (2020). *The Mechanism of Employing the Innovative Form in Commercial Advertising.* Baghdad: College of Applied Arts, Central Technical University, Master Thesis.
11. Karim, M. (2022). *Representations of Puns in the Cover Designs of Der Spiegel Magazine.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 104.
12. Khalifa, A. (1976). *he press.* Cairo: Modern Printing House.
13. Knight, N. (2016). *he effect of interaction between electronic discussion management patterns (controlled / group-centered).* Assiut: Scientific Journal of the College of Education, Issue 32.
14. Musa, n. (2004). *designing and producing electronic newspapers, magazines and advertisements.* Baghdad: Al-Zakira Library.
15. Shafiq, H. (2004). *Scientific Foundations in Designing Magazines.* Cairo: Scientific books house for publication and distribution.
16. Shafiq, H. (2008). *Graphic Design in Multimedia.* Cairo: Dar Al-Fikr wa Fann for Printing, Publishing and Distribution.
17. Smaida, H. (2015). *Predicting Academic Inclusion among Secondary School Students Through Perceived School Climate and Emotional Intelligence.* Egypt: Journal of the Faculty of Education, Alexandria University.
18. Talib, V. (2009). *Visual Formulations of the Image in the Cover Designs of Adventure Magazines.* Iraq: Lark Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences, Issue 35.
19. vallath, c. (2000). *the technolog of convergence.* new delhi: asia sage.

الملحق رقم (١)

المحاور				يصلح	لا يصلح	ملاحظات
1. مضمون الاندماج التفاعلي	الواقعية					
	الافتراضية					
2. عناصر الاندماج التفاعلي.	الوسائط المتعددة	الصوت				
		الرسوم المتحركة				
		الفيديو				
3. العناصر التيبوغرافية في تصميم اغلفة المجلات الالكترونية	الصورة	من حيث الشكل	صورة المفردة			
			سلسلة صور			
			المشهد المتعاقب			
		من حيث المضمون	الصورة الإخبارية			
			الصورة الموضوعية			
			القيم الجمالية			
	الألوان					
	الشعار					
	العنوان		رئيسي			
			فرعي			
4.اساسيات تصميم اغلفة المجلات الالكترونية	الوضوح					
	البساطة					
	التميز والتفرد					

Interactive integration into electronic magazine cover designs

shahid Abbas Fadhil
Al-Farabi University College

Abstract:

Interactive fusion is considered a modern means of communication used by the designer to convey ideas, as well as combining aesthetic pleasure for the recipient because of its flexibility in merging sound with images in order to deliver the advertising message, whether news or explanatory. The research problem can be summarized in the following question: What is interactive fusion in the design of electronic magazine covers? The importance of the research comes from the fact that it sheds light on the topic of interactive integration from an intellectual and practical perspective.

The theoretical framework covered two sections, the first being interactive integration, and the second section: designing electronic magazine covers, with indicators for this theoretical framework. The research procedures included the research community, research samples, and its tool. We followed by analyzing three selected models and concluded the research with results and conclusions, including:

1. Interactive integration into the advertisement contributes to attracting and arousing the recipient's interest in the direction of the advertisement, as well as clarity and readability.

2. The diverse use of digital images and animation has a role in highlighting the interactive integration through the diverse color values and overall harmony within the design components.

Keywords: integration, interaction, designs, electronic magazine covers.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1529

التعبوية السياسية في الفن الجرافيكي المعاصر

أ. م. د. ياسين وامي ناصر[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 1/11/2023 Date of acceptance: 15/11/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

في الوقت الذي يقدّمُ الفنُ تمثيلاتٍ سياسيةً مختلفةً تؤدي أحياناً إلى تحفيز تعبوي غير مباشر، نجد فنّاً آخر ذي أبعادٍ تعبويةٍ سياسيةٍ مباشرة ويترجمُ تصوراتٍ أيدلوجيةٍ بقصد الترويج السياسي عبر الإظهار الجرافيكي وممكناته الفنية المؤثرة، دون أن يكون هذا الفن الشائع والواسع الانتشار مادةً أساسيةً للدراسة الأكاديمية وهو مادفع الباحث إلى الخوض في هذه الموضوعة المهمة. يهدف البحث إلى تعرّف التمثلات التعبوية السياسية في الفن الجرافيكي المعاصر، وبعد مراجعة الطروحات التنظيرية المتعددة حول مفهوم التعبوية والاراء المختلفة فيها ثم استعراض تاريخ الفن التعبوي وأهم المحطات والاشتغالات الفنية التي تركت أثراً ومردوداً سياسيين، تم انتقاء عينة البحث في الفترة الواقعة بين عامي (1968-2007) وبعد تحليلها خلُصَ البحثُ إلى جملةٍ من النتائج والاستنتاجات، من بينها، انّ كلّ الفنون تعبويةٌ بنسبٍ متفاوتة، وإنها تنطوي على هدفٍ ما وتتضمن رسالةً أو مغزىً معينيين، وانّ الصراع السياسي والأيدولوجي أفرز تمثيلات جرافيكية تعبوية وأنتج أضدادها بالمقابل.

الكلمات المفتاحية: التعبوية، التعبوية السياسية، الفن الجرافيكي.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث

١. مشكلة البحث، أهميته والحاجة إليه:

في عصر يمكن فيه إعتبار كل شيء فنًا، وحيث يتم تشجيع المزيد من الفنانين اجتماعيًا ومهنيًا على دمج معتقداتهم السياسية في عملهم، يصبح من الصعب أحياناً فصل الفن عن الأبعاد التعبوية وأهدافها الدعائية المختلفة. وعندما يُنجَز الفن من أجل التعبير عن رسالة معينة أو الترويج لها وتصبح الرسالة هدفا وأولوية قبل العمل الفني نفسه يكون الفن عندها أداة لتحقيق مآرب بعينها ووسيلة لتحقيق غاية محددة، ومشروعا لكسب الدعم أو تشكيل الرأي العام وقد يكون أحيانا في خدمة ومصلحة شخص أو مؤسسة ذات سلطة سياسية أو اجتماعية.

من ناحية أخرى، يمكن للفن أن يكون سياسيًا بطرقٍ مختلفة خلافاً للمقاصد التعبوية الصريحة، ويمكنه تناول الموضوعات والقضايا الكبرى دون تورية وبشكل مباشر، مثل العدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان والحرب والسياسات الحكومية، ويمكنه أيضا أن يعكس المعتقدات أو الأيديولوجيات السياسية للفنان أو

[1] جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون التشكيلية

السياق الثقافي الذي ينتمي اليه، ويمكنه كذلك أن يتخذ شكلا من أشكال المقاومة أو الاحتجاج ضد الأنظمة السياسية أو الأيديولوجيات القمعية، وهو عبر أي من هذه الاتجاهات، له القدرة على تحقيق آثار سياسية، ويمكن لخطابه العام أن يؤثر على القيم والمعتقدات المجتمعية دون أن تكون له دوافع تعبوية دعائية.

غالبًا ما يتقاطع الفن مع التعبئة، رغم إمكانية تداخلهما، ومع ذلك، ليس كل فن دعاية تعبوية، وليست كل دعاية فنًا. يمكن للفن أيضًا أن يتحدى الدعاية أو يفسدها، وقد تكون له أغراضاً أخرى تتجاوز الرسائل السياسية، فالعلاقة بين الفن والتعبئة السياسية معقدة وتعتمد غالبًا على السياق الذي يتم فيه إنشاء العمل الفني والطريقة التي يتم بها استقباله. من جانب آخر ليس كل الفنانين الذين يتعاملون مع القضايا السياسية في أعمالهم ويصنعون أعمالًا سياسية يسمحون قصدياً باستخدام أنفسهم أو أعمالهم في مشاريع تعبوية دعائية تحسب لهذه الجهة او تلك، إذ يقف العديد من الفنانين بقوة وراء أعمالهم وما يؤمنون به صراحة من الأيديولوجيات التي يمثلونها بعيداً عن التطوع الدعائي المباشر، وإن كان من الصعب جداً فصل هوية الفنان وخبرته الحياتية عن تعبيره الإبداعي، ولعل "جرنيكا" بيكاسو أحد الأمثلة المهمة على ذلك. وقد شهدت الفنون الجرافيكية بفعل جماهيريتها البصرية وقابليتها للنسخ والانتشار السريع فاعلية تعبوية كبيرة خلال العقود الاخيرة وهو ما دفع الحكومات والانظمة السياسية لاستغلالها تعبوياً ومكّن الفنانين عبر طاقتها الفنية من الدفاع عن قناعاتهم الايدلوجية وإعلان تعاطفهم مع القضايا العادلة ومظلومية الشعوب .

وفي ضوء ما تقدم، يمكن إيجاز مشكلة البحث بالسؤال التالي:

ماهي تمثلات التعبوية السياسية في الفن الجرافيكي المعاصر؟

٢. أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن اهمية البحث في كونه يرصد الأبعاد التعبوية السياسية في الفن الجرافيكي المعاصر ويكشف تمثلاتها الفنية ودورها الفاعل في تبرير الأفكار والطروحات السياسية وكذلك بيان القدرات الاسلوبية للفن في الترويج والتأثير والإظهار الجمالي، فضلا عن إن الدراسة تعدّ جديدةً على الساحة الأكاديمية التشكيلية وهو ما يعزز الحاجة اليها لتلبيتها تطلعات الباحثين والمتخصصين في تَعَرّف الاشتغال السياسي ورسائله عبر الفن الجرافيكي.

٣. هدف البحث: كشف التمثلات التعبوية السياسية في الفن الجرافيكي المعاصر.

٤. حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الأعمال الفنية الجرافيكية التي امتثلت لدوافع الترويج أو دعم الأفكار السياسية بتقنيات وأساليب جرافيكية مختلفة.

الحدود الزمنية: يتحدد البحث زمنيا بالفترة من عام ١٩٦٨ - ٢٠٠٧، لكونها فترة معاصرة شهدت صراعات أيدلوجية وسياسية عديدة اتخذت كل منها طروحات جرافيكية خاصة.

الحدود المكانية: يتحدد البحث الحالي وتلبيةً للتنوع الجغرافي والسياسي خلال الفترة الزمنية للبحث بالدول الآتية: المملكة المتحدة، الولايات المتحدة الاميركية، فلسطين.

٥. تحديد المصطلحات:

التعبوية/ لغةً: "تَعْبَويّ" اسم منسوب إلى "تعبئة"، والتَّعْبِئة: دعوة وحدات الجيش وتهيئة موارد الدولة وإعدادها عند الحرب. وعَبَّأَ العمّالَ لنيل حقوقهم: شجّعهم وزوّدهم بالأفكار والآراء (almaany.com).

التعبوية اصطلاحاً:

التعبوية هي الآراء والأعمال التي يقوم بها الأفراد أو الجماعات عمدًا بهدف التأثير على آراء وأعمال أفراد أو جماعات أخرى لتحقيق غايات محددة مسبقًا (Ellul, 1973, p. xi). وهي نشرٌ أو ترويجٌ منهجي واسع النطاق لأفكار أو عقائد أو ممارسات معينة وما إلى ذلك بهدف تعزيز قضية خاصة أو الإضرار بقضية معارضة، وغالبًا ما تُستخدم التعبوية لخداع الجمهور أو تحريف المعلومات، وتتخذ أشكالًا مختلفة من الأعمال الفنية المرئية أو السمعيّة المرئية (moma, propaganda).

التعبوية السياسية: هي معلومات كاذبة أو مضللة في الغالب يتم نشرها وتداولها عمدًا لتشويه فهم الناس لقضية ما أو لتعزيز قضية سياسية أخرى أو لإلحاق الأذى بجهة ما (Elrick, 2021).

الفن الجرافيكي: هو العمل الفني المنجز بوسائط تقنية مختلفة على الأسطح كالورق أو القماش أو الجدران أو غيرها، بهدف الإعلام أو التوضيح أو الترفيه(Mayer,1992, p. 182) .

التعبوية الجرافيكية إجرائيا: هي العمل الفني الذي يهدف لتحقيق أثرٍ جماهيري أو توجيه أيدلوجي أو دعم لشخصية أو لموضوع سياسي بوسيط جرافيكي بغية التأثير العاطفي على قناعات جمهور عام، ويقدمه الفنان لقاء أجر معين أو تطوعاً تلبيةً لجهةٍ سياسيةٍ ينتمي اليها أو مقتنع بأفكارها.

الفصل الثاني:

أولاً: مفهوم التعبوية

يواجه مصطلح **التعبوية** اختلافات كثيرة في تحديده والاتفاق على تعريف مُرضٍ لمعناه، وبالنسبة لكثير من الباحثين والكتاب، تعدّ التعبوية أداة تضليل، ويُنظر للمشتغلين بها بوصفهم مروجين للأكاذيب لتحقيق غايات "سيئة"، ومخادعين يتلاعبون بالحقائق بإخفائها أحيانا وتشويهها أحياناً أخرى، وهم يستخفون بالجمهور الذي لا يقيمون له اي وزن ولا أدنى إعتبار (Mull, & Wallin, 2013, p.2).

تتعلق التعبوية بأية أفكار أو معتقدات يتم نشرها قصدياً بغرض التأثير سلباً أو ايجاباً، وباستخدام الكلمات والصور والرسوم والأغاني والاستعراضات وغيرها لتحقيق هدفها وإثارة الجدل، وهناك أنواع تعبوية مختلفة تتباين من الجهود الرامية للخداع والتخريب إلى الترويج الصادق والواضح للأفكار والمقاصد، كما يمكن أن تكون سرّية أو علنية، عاطفية أو منطقية، وقد تكون أحيانا مزيجا من النداءات العاطفية والطروحات التي تخاطب العقل. ويرى آخرون ان التعبوية لا تقتصر على فكرة الترويج بهدف التضليل او التحريض، او إنها موضوعة مرتبطة بالتحريف والتشويه بقصد قلب الحقائق بل انها يمكن أن

تكون ذات فائدة كبيرة ويمكن لها ان تؤدي دورا تنويريا فاعلا وخدمة اجتماعية سديدة، بل ويمكن أن تساند وتعاضد موقفاً أخلاقياً عبر نصرته ودعمه والوقوف معه، ويتجاوزون كل التوصيفات السلبية حولها ويعززون من توصيفاتها المحايدة والإيجابية وهم لا يكترثون بمنتجها أو بجمهورها المستهدف بل يحللونها من خلال التركيز على غرضها، وهي بالنسبة لهم نوع من الخطاب الذي ينطوي بشكل أساسي على مُثُل سياسية أو اقتصادية أو جمالية أو عقلانية، يتم حشدها لغرض سياسي (Jason, 2016, p.52) .

ومن الشائع جدا ان نجد كثيرا من الحقائق قد ذوت وتلاشت بسبب ضعف قدراتها التعبوية وهشاشة خطابها الترويجي وشحّة صورها الرمزية المؤثرة، في الوقت الذي تكون فيه كثير من الأباطيل قد تسلحت بقدراتها التعبوية الماكرة وتوطدت بما تمتلكه من خبرة ودهاء في تصدير خطابها المخادع وترسيخ مشروعها المشبوه. يعتقد البعض ان التعبوية تستند إلى الاشتغال الذي يستخدم النداءات العاطفية في الوصول إلى أهدافه، ويرى آخرون أنها حملة منظمة ترمي الى جذب الرأي العام وكسب تعاطفه بقصد التأثير عليه عاطفيا عبر تفكير منطقي مدروس، وهناك تصور يعتقد ان التعبوية موجودة فقط في المواقف المثيرة للجدل وإنها أداة للصراع والخلاف، تُستخدم عمدًا للتأثير على المواقف والقضايا المختلف عليها، لكن شبه إتفاق عند أغلب الدارسين لهذا الموضوع على أن التعبوية تتعلق بالأفكار والمعتقدات التي يتم الترويج لها بقصدية وبأساليب تتضمن خططاً مدروسةً مسبقاً، مستعينة من أجل الوصول إلى أهدافها بالكلمات والصور والرسوم والمعارض والاستعراضات والأغاني وغيرها. وتتعدد الأنواع التعبوية فمنها ماهو مخادع تخريبي المآرب ومنها ماهو صادق وواضح النوايا، كما يمكن أن تكون مخفية أو علنية، عاطفية أو منطقية. وهي إحدى الوسائل التي يتم من خلالها التأثير على سلوك الإنسان مناطقيا وعقائديا وسوى ذلك، ومن خلال العنف أحيانا والمراوغة واللين أحيانا أخرى، عبر اللهجة الدكتاتورية الصارمة من جانب أو عبر الإيحاء والإقناع الديمقراطي من الجانب الآخر (Lambert, 2021, p. 144) .

عادة ما يُفهم مصطلح التعبوية بالمعنى المرتبط بالرسائل الخادعة، وهي محل شك إذا أنتجتها جهة حكومية، وبخاصة إذا كانت من وزارتي الحرب أو الاعلام، كونها رسائل تهدف إلى إقناع الآخرين بفعل شيء ما أو دعم شيء ما، ومع قيام الأنظمة النازية والفاشية والشيوعية في القرن العشرين بإنشاء وزارات للدعاية واستخدام أكثر الرسائل خداعًا، أصبحت التعبوية مرتبطة بالمعنى الذي يشير الى الكذب على الجمهور المستهدف أو تضليله بأي شكل آخر (Walton, 1997, p. 384).

كتب "جورج أورويل" ان "**كل الفن دعاية**"، وشرح ذلك مبيناً أن كل الفن يحتوي على رسالة هادفة وتعبوية، سواء كانت للخير أو للشر. (Orwell, 2021, p.11) وهو ما يدفعنا إلى الوقوف على الأعمال الفنية بوصفها نواقل للأفكار الهادفة وذات محتوى دلالي يؤدي غرضا. ويعبّر الثوري والمنظر الماركسي السوفييتي "تروتسكي"، صراحةً عن موقفه القاطع بما يخص الفن والتعبئة بقوله إن "**الفن ليس مرآة تعكس صورة المجتمع، بل مطرقة لتشكيله**" (Trotsky, 2005, p. 120) وتصريح تروتسكي يقدم لنا وصفاً صارماً حول دور الفن في إعادة إنتاج المجتمع باستمرار وفق موجهات فوقية ايدلوجية، ورغم ان مقولته قد تنطوي

ضمنياً على معنى مرتبط بماهية الفن في استكشاف الأفكار والتعامل مع المفاهيم المجردة والجماليات بعيداً عن التركيز في صورة العالم اليومية ومحاكاتها بما يحد من آفاق الفنان وإبداعه، الا ان سياسياً ثوريا مثل تروتسكي لن يدع الموهبة الإبداعية تعمل في تشكيل العالم دون وصاية منه او توجيه يتفق مع آيدلوجيته، والأبعد من ذلك، إنه يحذر من استغلال الفنانين وأعمالهم من قبل قوى خارجية تمتلك أجندة تعبوية مضادة.

في كتابه "**الفن الشامل للستالينية**" (1987)، يناقش الفيلسوف الروسي "بوريس جرويس" تطور مفهوم "الواقعية الاشتراكية"، الذي أعلنه رسميًا "أندريه جدانوف"، رئيس قسم الدعاية والتحريض في اللجنة المركزية، باعتباره العقيدة الفنية المعتمدة من قبل ستالين في الاتحاد السوفييتي، وكان الهدف منه وضعَ حدٍ للتعددية النسبية للحركات الفنية التي كانت موجودة خلال سنوات حكم لينين،مبيناً أن مفهوم "الواقعية الاشتراكية" لم يكن له علاقة تذكر بفكرة التمثيل الدقيق للواقع الموضوعي ولم يكن من المفترض أن يُظهِر الرسامون والمصممون والنحاتون وصناع الأفلام والمعماريون الذين وُضِعوا تحت السيطرة الكاملة للدولة العالم كما هو، أو كما يعتقدون أنهم رأوه، بل وفقاً لخط الحزب الذي أملاه ستالين نفسه وبما يحقق التطور الثوري السوفيتي (Groys, 1992, p. 52).

و يطلعنا تاريخ الشيوعية على قرينة أخرى لمصطلح التعبوية مرتبطة بمصطلح التحريض، وقد أُستخدم المصطلحان لأول مرة من قبل المنظر الماركسي الروسي "جورجي بليخانوف"، ثم توسع "فيهما فلاديمير لينين" في كتيب بعنوان "ما العمل؟" (1902)، حيث عرّف التعبوية بأنها الاستخدام المعقول للحجج التاريخية والعلمية لتلقين المتعلمين والمستنيرين من الجمهور وعرّف التحريض بأنه استخدام الشعارات والأمثال ونصف الحقائق لاستغلال مظالم غير المتعلمين، ولأن لينين اعتبر الاستراتيجيتين ضروريتان للغاية لتحقيق النصر السياسي، فقد جمع بينهما في مصطلح "التعبئة التحريضية (Smith, 2022)**.**

من المفاهيم المرتبطة بالتعبوية بشكل ديناميكي مصطلح الحرب النفسية (**psychwar**)، وتعني استخدام الدعايات الممنهجة لإرباك وإضعاف معنويات الناس أو القوات المعادية أو حثهم على الاستسلام. وهناك مفهوم تعبوي آخر هو غسيل المخ (**brainwashing**) ويعني التلقين السياسي المكثف الذي يتضمن محاضرات أو مناقشات سياسية طويلة، ومهام قراءةٍ إلزاميةٍ بعيدة المدى، وما إلى ذلك، وهناك مفهوم آخر ذو صلة، وهو الإعلان (**advertising**)، ورغم دلالاته التجارية المباشرة، إلا انه يوظف أحياناً للتعبير عن التغليف السياسي وتسويق البرامج الحزبية والقضايا السياسية والمرشحين وطرحها للناس من قبل شركات إعلانية مختصة بهدف الترويج واستقطاب الجمهور لها (Anderson, 2021, p. 5) .

في كثير من الأحيان، من الصعب معرفة ما إذا كانت المعلومات الشائعة صحيحة أم خاطئة، دقيقة أم مضللة، لأن التعبوية السياسية تميل عادةً لجعل الزاعات مستمرة لفترة طويلة، وهو مايُصعّب الوصول إلى الحقائق من قبل عامة الناس، وإذا كان المعنى اللاتيني للكلمة في البداية يشير إلى "الأفكار التي يجب نشرها" فإنه تحول في الحرب العالمية الأولى إلى "الأفكار السياسية التي من المفترض أن تكون مضللة"

(Marlin, 1989, p. 47) إن وجود التعبوية والتعبوية المضادة أربكا كثيراً من الناس في كل مكان ودفعهم للتساؤل حول ما الذي يمكنهم تصديقه؟بخاصة في عصرنا الحالي حيث الكم اللامحدود من الترويج للافكار والافكار المضادة، وفي هذا الصدد لا يمكن القول الا ان العقل والمنطق والتحليل والتمحيص هي الحلول الوحيدة للتقليل من حجم التأثير التعبوي، فضلا عن تعزيز القناعات والآراء الخاصة بشأن أي مسألة سواء كانت سياسة دولية أو محلية، أو حتى اختيار منتج تسويقي معين بدلاً من آخر.

ثانياً: تاريخ التعبوية

لقد استُخدم الفن كأداة تعبوية باستمرار عبر التاريخ، لخدمة أجندات سياسية ودينية وثقافية مختلفة، وكانت الجهود المبذولة لتعبئة المواقف والآراء قائمة منذ العصور المبكرة وإن معركة السيطرة على العقول قديمة قدم التاريخ البشري، وكثير من الأعمال الفنية القديمة التي نقدرها اليوم ما هي إلا شكل من أشكال الدعاية السياسية والتعبئة.

شكل (١)

في بلاد النهرين كانت الفنون التعبوية أداةً أساسيةً لتدعيم القوة السياسية والسلطة الدينية والهيمنة الثقافية للكهنة والحكام القدماء، في راية أور (٢٥٠٠ ق. م.)، شكل (1) تُظهر هذه القطعة الأثرية المصنوعة من الصدف والحجر الجيري الأحمر واللازورد، مشاهد الحرب والسلام، مع ظهور الملك بشكل بارز في كلا السياقين، مما يعزز دوره كمحارب وحاكم لرعيته وبما يمنح السردية البصرية صوراً معبرة عن قوة الملك وازدهار حكمه، ونشاهد في مسلة النصر شكل (2) من العصر الأكدي (٢٢٥٠ ق. م.) الملك "نارام سين" وهو يرتقي جبلًا على جثث أعدائه مُصوَّراً بهيئة أكبر حجماً في إشارة لمكانته الإلهية وبراعته العسكرية..

شكل (2)

شكل (3)

أما مسلة حمورابي البابلية (1754 ق. م.) شكل (3)، المعروفة بقوانينها، فتتضمن عناصر تعبوية كذلك، حيث يصوَّر حمورابي وهو يتلقى القوانين من الاله شمش، مما يضفي الشرعية على حكمه بالتأييد الإلهي، وقد تم وضع هذه المسلة في مكان عام لتذكير المواطنين بسلطة الملك والأصل الإلهي للنظام القانوني. وفي العصر الآشوري الذي وُسمَ الفن فيه بفن الدولة، نشاهد على نطاق واسع الأعمال الفنية الضخمة والمهيبة التي تصور رحلات الصيد الملكية والمعارك ومشاهد تلقي الجزية، وكل ذلك لم يكن مجرد عرض لقوة الملك وتأكيد دوره بوصفه حامياً وحاكماً مطلقاً فحسب، بل كان أيضاً بمثابة ترهيب للأعداء وإبهار للرعايا بعظمة الإمبراطورية المترامية الأطراف (Fred, 2009, p. 29).

في مصر القديمة لم يكن الفن في القصور والمقابر والمعابد تزيينياً فحسب، بل كان يهدف إلى تمجيد الفراعنة وإثبات حقهم الإلهي وتخليد حياتهم الأبدية، ومن بين الأمثلة البارعة على ذلك، قناع "توت عنخ آمون" شكل (4) المصنوع من الذهب الخالص، فرغم ان الفرعون الشاب كان من الناحية التاريخية، ملكًا صبيًا وضعيفًا مات دون العشرين من عمره، الا ان المقدرة النحتية الاستثنائية خلدته ومنحته عظمة ومهابة دائمتين، والمهارة الفائقة في تسخير الخامة الفنية جعلت الناظر للعمل يتلقاه بصفته الفنية المطلقة وقيمته التي لا تنحصر في هوية وتاريخ الملك الفعليين بقدر التأثير السحري الكامن في عناصره الفنية وطاقته التعبيرية وهو ما يتعدى صورة الفرعون الشخصية إلى الصورة الملكية للفراعنة كسلالة وتاريخ مجيدين (Hawass, 2004, p. 56).

شكل (4)

يقدم لنا المنظر الاستراتيجي الصيني "سون تزو" في كتابه "فن الحرب" الذي يعد أطروحة عسكرية من القرن الخامس قبل الميلاد"، ثيمةً أساسيةً مفادها انّ "كل الحروب تقوم على الخداع"، وهو ما يشير بشكل أو بآخر إلى فاعلية الدور التعبوي والوسائل الدعائية كإستراتيجية حاسمة في خلخلة الخصم وهزيمته (Sun Tzu, 2000, p.19).

في أثينا، أدّى الاختلاف في الأمور الدينية والسياسية إلى ظهور التعبوية والتعبوية المضادة، وكان الأثينيون قادرين على استخدام محركات تعبوية مؤثرة في تشكيل المواقف والآراء الجماهيرية، إذ برع الإغريق بفن المسرح والخطابة واستخدم الكتاب المسرحيون الدراما لتقديم طروحاتهم السياسية والاجتماعية

والأخلاقية، ودعا أفلاطون إلى استلهام الأشكال البلاغية كوسيلة لإقناع الناس والتأثير فيهم. وفي العصور الوسطى كانت الأيقونات المسيحية تستخدم من قبل الكنيسة لتثقيف عامة الناس والأميين حول العقيدة المسيحية، من خلال اللوحات والزجاج الملون والمنحوتات في الكنائس التي توضح القصص التوراتية وحياة القديسين، مما يعزز التعاليم الدينية ومركزية السلطة. وفي عصر النهضة تم تكليف كبار الفنانين بإنشاء أعمال فنية مختلفة كاللوحات الجدارية والتماثيل التي تمجد الدولة والسلطة الحاكمة في الفاتيكان وتروج لقوة الكنيسة وشرعية البابوية (Jowett & O'Donnell, 2006, p. 40) .

يرى "مكيافيلي" ان من حق الأمير أن يسخّر كل الوسائل لتحقيق أهداف سياسية بحتة، وكل شيءٍ بالنسبة له "أداة ملكية" للسيطرة على الشعب وتوحيده (Machiavelli, 2009, p.103) وفي الأصول القديمة للمصطلح، تعتبر التعبئة كلمة مشرفة، وكانت الأنشطة الدينية المرتبطة بها تحظى باهتمام وتقدير كبيرين من المجتمعات، وقد دخل مصطلح (propaganda) وهو النظير الأقرب للتعبوية، إلى الاستخدام الشائع في أوروبا لأول مرة نتيجة للأنشطة التبشيرية للكنيسة الكاثوليكية، حيث أنشأ "البابا جريجوري الخامس عشر" عام ١٦٢٢ في روما "مجمع نشر الإيمان" وهو عبارة عن لجنة من الكرادلة المكلفين بنشر الإيمان وتنظيم شؤون الكنيسة في الأراضي الوثنية والمناطق التي لم تكن الكاثوليكية فيها العقيدة السائدة بغية تحويل الناس إليها باستخدام الحجج وأساليب الإقناع (Jowett & O'Donnell, 2006, p. 2).

طوال العصور الوسطى وفي الفترات التاريخية اللاحقة ووصولا للعصر الحديث، كانت هناك تعبئة للرأي، لم يخلُ شعب منها، وكان الصراع بين الملوك والبرلمان في إنجلترا صراعًا تاريخيًا شاركت فيه التعبئة الايدلوجية. وكانت التعبوية السياسية إحدى الأسلحة المستخدمة في حركة الاستقلال الأمريكية، كما استخدمت أيضًا في الثورة الفرنسية، وأشعلت فتيل التمرد أقلام "فولتير" و"روسو" المعارضة لحكم "بوربون" في فرنسا، وخلال الثورة عمل "جورج دانتون" ورفاقه على بلورة المواقف والخطاب الحماسي ضد الملك الفرنسي، وكان الفن محوريًا في نشر المُثل الثورية وأصبحت لوحات "جاك لويس ديفيد" مثل لوحة "موت مارا "شكل (5) أيقونات للثورة، حيث روّجت لنبل الاستشهاد وقيم الحرية والمساواة والأخوة (Dowd, 1951, p. 539).

شكل (5)

دائما ما تستخدم الحكوماتُ الدعاياتِ التعبوية أثناء الحروب، بغية إخبار الرأي العام بأن بلادهم تقاتل عدواً ببطولة وان هزيمته حتمية، ساعيةً لتجريمه وجعل الناس يكرهونه. لقد عملت الحرب العالمية الأولى على إضفاء طابع درامي على قوة التعبئة وانتصاراتها وكانت الفاشية والشيوعية في سنوات ما بعد الحرب بمثابة مراكز للتعبئة الثورية المكثفة، وبعد الاستيلاء على السلطة، سعى كل من الفاشيين والشيوعيين إلى توسيع سلطتهم خارج حدودهم الوطنية مستخدمين كل الوسائل التعبوية المتاحة. وقد مكّن الإبداع التقني الذي حققه الإنسان في تطوير آليات الاتصال من تسريع انتشار المعلومات والأفكار وتوسيع دائرة تأثيرها، وسهّل بالمقابل الطريق للايدلوجيات العرقية ومنحها نظامًا سريعًا وفعالًا لنشر طروحاتها واستخدام التقنية لصالح مشروعها، وبدا ذلك في سيطرة هتلر وموسوليني على هذا الجهاز الهائل لتحقيق غايات عنصرية شهد العالم عواقبها فيما بعد. بلغت التعبوية ذروتها في القرن العشرين، عندما وفر تطور وسائل الإعلام الجماهيرية والوسائط المتعددة أرضاً خصبة لنشرها، ووفرت الصراعات العالمية خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية الزخم اللازم لنموها، وراجت الفنون التعبوية إلى حد بعيد وبكل الوسائل المتاحة واستخدمت الأطراف المتنازعة الملصقات واللوحات والمنحوتات والأفلام لرفع الروح المعنوية وتعبئة الجنود وتشويه سمعة العدو، وخاصة في ألمانيا النازية حيث كان الفن خاضعًا لرقابة صارمة وتوجيه بالغ للترويج للمثل الآرية والنزعة العرقية (Lewis, 2005, p. 40).

مثلت الحرب العالمية الأولى نقطة تحول كبير في توظيف الملصقات التعبوية وجعلها أداة مهمة لحشد الدعم العام وتشجيع جهود الحرب، واستخدمت دول مثل المملكة المتحدة وألمانيا والولايات المتحدة الملصقات لأغراض التجنيد وبيع سندات الحرب وتعزيز الروح المعنوية. ويعد الملصق الذي صممه الفنان " Alfred Leete" وعنوانه" بلدك بحاجة اليك" شكل (٥) أحد الأمثلة المهمة في التعبوية السياسية وإثارة العاطفة الوطنية الهادفة لتحشيد المؤهلين للتجنيد والالتحاق بالجيش البريطاني في الحرب العالمية الأولى، وقد كان الملصق ملهماً للأمريكيين كي يقلدوه في ملصق آخر عام ١٩١٧ هو" العم سام"، شكل (٦) الذي استقطب المشاعر القومية للتجنيد في الجيش الأمريكي وإقناع المدنيين بالقيام بدورهم في المجهود الحربي والقتال من أجل الأمة الأمريكية وقد تم طباعة أكثر من أربعة ملايين نسخة منه في حينها ويعد العم سام رمزًا ثقافيًا أمريكيًا مرتبطًا بحكومة الولايات المتحدة والانتماء الوطني.

شكل (6)

شكل (7)

اعتمد البلاشفة بعد ثورة ١٩١٧ بشكل كبير على الفنون الجرافيكية، وقام الفنانون بعمل الملصقات التعبوية لتثقيف الجماهير حول المُثل الشيوعية وتمجيد القادة والترويج للتصنيع وتشويه الرأسمالية وكان الفنان "Dmitry Moor" شكل (٧) مجتهداً في هذا النطاق وأنجز الكثير من الملصقات والمطبوعات الجرافيكية التي تصف القمع الإمبريالي من جهة والبطولة البروليتارية من جهة ثانية (Zhdanov, 2018, p.420)

شكل (8)

شكل (9)

استخدم النازيون كذلك الفن الجرافيكي للتعبئة النازية والشحن السياسي والآيديولوجي ودعم المشاعر القومية وتبرير الحرب وتحريض الجماهير ضد اليهود والبلاشفة بداية، ثم ضد جميع معارضي الحرب لاحقًا، وقد تساءل وزير الدعاية النازية جوزيف جوبلز" :أليست الدعاية التعبوية أيضاً شكلاً من أشكال

الفن؟"، وحققت أعمال فنانين أمثال "Ludwig Hohlwein" شكل (9) و"Herbert Bayer" تأثيرا جماهيريا واسعا داخل ألمانيا وخارجها بما تمتلكه من بنية جرافيكية جاذبة ومعالجة تصميمية حديثة (Furstenau, 2020).

خلال الحرب الباردة، كان الفن سلاحاً فاعلاً في ميدان الحرب الإيديولوجية واستخدم الطرفان في جانبي الستار الحديدي الفنون الجرافيكية للتعبئة السياسية وتشويه صورة الآخر، وتحول الفن الحديث إلى أداة تستخدمها الحكومة الأميركية وأنفقت لأجل ذلك الكثير من الأموال لتعزيز الأنماط الفنية الأمريكية وخلق هويتها الإبداعية الخاصة فضلاً عن دعم مواضيع الحرية والديمقراطية ونشر الملصقات الجرافيكية الرامية لتشويه الأيديولوجيات الشيوعية التي يقدمها الاتحاد السوفييتي وجمهورية الصين الشعبية، مما مكّنها من التأثير على رأي الجمهور في الشيوعية باعتبارها شرًا يجب هزيمته، الأمر الذي حقق في النهاية الدعم القومي للأجندة السياسية الأمريكية. واستمرت في الجانب الآخر التعبئة السوفييتية في الترويج لفضائل الاشتراكية وتشويه صورة الرأسمالية عن طريق الملصقات والرسوم الكاريكاتورية التي غالبًا ما سخرت من الغرب (Harrison, Wood, 2002) .

في كوبا، أثناء الثورة، نشطت التعبوية السياسية وروّجت للمُثُل الثورية والأيدولوجيا الماركسية وسَعَت لاستمالة الجماهير وكسب التعاطف الشعبي بعبارات مثل ("Patria o Muerte"الوطن أو الموت) ونشط فنانون كثيرون في الترويج لرموز الثورة مثل الفنان الكوبي "Raul Martinez" شكل (10)

شكل (10)

شكل (١١)

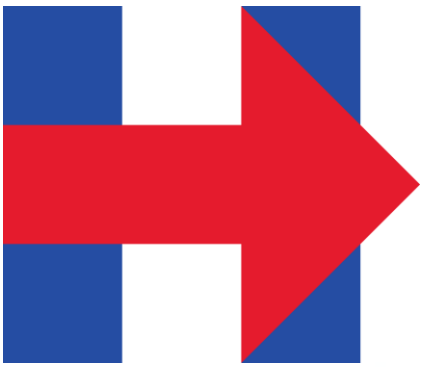
أثناء الحرب الأمريكية في فيتنام، أُنجز الكثير من الأعمال الفنية المناهضة لتلك الحرب لفنانين من كل العالم ومن بينها الملصق الشهير "إصنع الحب لا الحرب" من انتاج (Weisser) شكل (١١) وكان الهدف منه التعبئة ضد التدخلات العسكرية وضد اللجوء إلى القوة والسلاح لفرض القناعات السياسية.

من جانب آخر، استمرّت القضية الفلسطينية قضية محورية للشعوب العربية والإسلامية منذ النكبة عام ١٩٤٨ وحتى وقتنا الحالي، ولقيت تعاطفاً عالمياً من قبل فنانين ودول عديدة حول العالم تمثّلَ في الدعم التعبوي السياسي بمختلف الأشكال الفنية، وكانت الملصقات الجرافيكية من المظاهر التعبوية الفاعلة في صناعة الوعي والدفاع عن الحق الفسلطيني وإدانة الاحتلال الاسرائيلي والدعم الأمريكي الساند لها، كما في الشكل (١٢) للفنان السوفيتي "Kazhdan E. A." عام ١٩٧٨.

شكل (12)

كان التطور الحديث للسياسة حافزًا مهماً للتعبئة الدعائية كنوع من الترويج الضروري في الحملات السياسية والديمقراطيات الحديثة، حيث يجب على الزعماء السياسيين في السلطة أن يشرحوا ويبرروا مسارات عملهم للناخبين من خلال استخدام أساليب الإقناع، والتأثير على المواطنين من أجل جعل خط معين من السياسة مفهوماً ومقبولاً على نطاق واسع. وقد أدت التغيرات الاقتصادية والتقلبات السياسية إلى اتساع الدور التعبوي، وفي ظل ظروف الإنتاج والاستهلاك الضخمين تطورت التقنيات التعبوية والعلاقات الرامية الى التسويق السياسي والترويج للايدلوجيات خاصة مع ظهور الإنترنت وهيمنة الوسائط الرقمية وتطور الدعاية والأساليب التعبوية بما يعزز الانتشار السريع والواسع النطاق، وتتنافس الحملات السياسية الحديثة باستخدام الفنون الجرافيكية وإمكاناتها الإبداعية التي يقترحها الفنانون لتحقيق أثرٍ سياسي لافت ومؤثر في استقطاب الجمهور الناخب وتوجيه الرأي العام، كما في شعار حملة "باراك أوباما" الذي صممه "Shepard Fairey"عام ٢٠٠٨ شكل (١٣) وشعار حملة "هيلاري كلينتون" لعام ٢٠١٦ الذي صممه " Michael Bierut" شكل (١٤). (Sooke, 2014)

شكل (13)



شكل (14)

يستخدم الناشطون السياسيون الفن كذلك في أشكال تعبوية عديدة مثل فن الشارع والوسائط الرقمية الحديثة ووسائل التواصل الاجتماعي لتحدي الأعراف أو تسليط الضوء على المظالم أو الترويج للقضايا السياسية والاجتماعية، وتتعدى الفنون التعبوية كل ماسبق إلى تشكيل السرديات والهوية والذاكرة الجماعية، ما يجعلها وسيلة فاعلة في خطابها العقلاني والعاطفي على السواء، وتمتلك القدرة في أن تكون أداة قابلة للاستخدام من قبل السلطة لإحكام السيطرة أو من قبل المعارضين لمقاومة السلطة أو لانتزاعها. ورغم نجاح الكثير من الحملات التعبوية الترويجية الا إن البعض الآخر منها كان فاشلاً إلى حد بعيد، وهو ما يدل على أن العديد من العوامل، التي تتآزر معاً، لها القدرة في مواجهة الأجندات الهادفة للتأثير على الرأي العام وتشكيله.

مؤشرات الاطار النظري:

١. ترتبط التعبوية بالأفكار والمعتقدات التي يتم نشرها عمدًا بقصد التأثير سلبا أو ايجابا، وتستخدم لأجل ذلك الكلمات والصور والرسوم والمعارض والاستعراضات والأغاني وغيرها لتحقيق ذلك الهدف.

٢.التعبوية اشتغال له قاعدة معرفية تقوده نحو أهداف محددة مسبقا.

٣. للتعبوية جنور تاريخية قديمة نجدها في كل مسار حضاري وسياسي من أجل الرسوخ والهيمنة والديمومة.

٤. لاتمثل التعبوية عملا عدائيا فقط كما هو شائع عنها بل هي عمل له مقاصده الأخلاقية الهادفة أيضا.

٥. قدمت الفنون الجرافيكية دوراً فاعلاً في بلورة الطروحات السياسية وتعبئة المجتمعات وحققت في هذا الصدد مآرب كبيرة لصالح القرار السياسي والانتصار العسكري.

٦. تطورت الآليات التعبوية بما يواكب التطورات السياسية والتحولات الفنية.

٧. تتقاطع الطروحات التعبوية ديالكتيكياً بما يجدد خطابها وطرائقها باستمرار.

٨. عملت التعبويةُ على الجماهير شمولياً واستهدفت القواعد الشعبية الواسعة بصورة اوسع من النخب.

٩. تستخدم الحكومات الديموقراطية والاستبدادية الوسائل التعبوية وفقاً لمتطلباتها وايديولوجياتها التي تؤمن بها.

١٠. تشبه التعبوية الإعلان لكن الإعلان يحاول عادةً تسويق شيء ما، تجاريا في الغالب، في حين أن التعبوية تدور حول الأفكار، وهي غالبًا سياسية، وتستخدمها الدول أو الأحزاب السياسية.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولاً/ مجتمع البحث:

نظراً لأهمية الموضوع الفني وارتباطه بالأجندات السياسية للأمم والحكومات وجد الباحث ان مجتمع البحث يشتمل على المئات من النماذج الفنية الجرافيكية التي تتوزع بين العديد من الأجناس الفنية والتقنيات المختلفة.

ثانياً/ عينة البحث:

إختار الباحث قصدياً ثلاثة نماذج من مجتمع البحث لتمثل العينة، ووفقاً للآتي:

أ. الاتجاه السياسي التعبوي الممثَّل بالعمل الجرافيكي.

ب. التنوع التقني الجرافيكي للعمل التعبوي.

ج.زمكانية العمل التعبوي الجرافيكي.

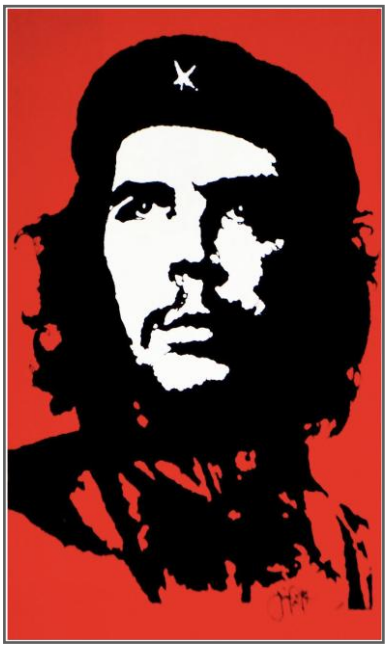
د. الشكل الفني للعمل التعبوي الجرافيكي.

ثالثاً/ منهج البحث:

اعتمد الباحثُ المنهجَ الوصفي التحليلي لموائمته موضوع البحث مع مراجعة تاريخية للنص البصري ومؤلفه والأشكال الساندة له من أجل الوقوف على الحيثيات التعبوية وأبعادها السياسية في نماذج العينة.

رابعاً/ أداة البحث:

اعتمد الباحثُ بغية تحقيق هدف بحثه على مؤشرات الإطار النظري بالإضافة الى الرصد والملاحظة كأداتي تمحيص وتنقيب في المتن البصري.



انموذج ١	
اسم العمل	تشي جيفارا Che Guevara
اسم الفنان	جيم فيتزباتريك Jim Fitzpatrick
الجنس الفني	ملصق Poster /
المادة	طباعة بالشبكة الحريرية بلونين)احمر، اسود (على ورق أبيض وزن ٢٨٠ جرام للمتر المربع.
التاريخ	1968
الأبعاد	(٥٩ سم × ٤٢ سم)
العائدية	متحف دبلن /ايرلندا
المصدر	https://jimfitzpatrick.com

تعد صورة "**تشي جيفارا**"، وعنوانها بالأسبانية "**Heroico Guerrillero**" وتعني "**بطل حرب العصابات**" التي التقطها له المصور الفوتوغرافي الكوبي "**ألبرتو كوردا**" أثناء حضوره برفقة "فيدل كاسترو" وآخرين، جنازةً في هافانا في ٥ آذار عام ١٩٦٠، الصورة الفوتوغرافية الأشهر في القرن العشرين وواحدة من أكثر الصور الفوتوغرافية إعادة إنتاج في العالم رغم الحظر المفروض على الصورة في دول عديدة في مقدمتها الولايات المتحدة الأميركية، وقد تم رسمها أو نحتها أو طباعتها أو رقمنتها، أو تطريزها، أو وشمها، على كل سطح يمكن تخيله تقريبًا، وتجاوزت بانتشارها ونسخها صور السيد المسيح والموناليزا ومارلين مونرو، مما دفع "متحف فيكتوريا وألبرت" للقول بأن الصورة قد تم إعادة إنتاجها أكثر من أي صورة أخرى في التاريخ (Ziff, 2006, p. 7).

الأشكال (١، ٢، ٣)

نُشرت الصورة أول مرة على غلاف كتاب يحوي مذكرات جيفارا البوليفية بعد مقتله عام ١٩٦٧، وتُبين الأشكال (١، ٢، ٣) النسخة الكاملة من الفيلم الفوتوغرافي، متضمناً الصورة الأصلية التي اشتقت منها الصورة الشهيرة بعد القص وزيادة التباين وإجراء تعديلات طفيفة أخرى، أعطى المصور من خلالها صورة جيفارا صفةً دائمةً، منفصلةً عن تفاصيل الزمان والمكان، وجيفارا وقت التقاط الصورة كان بعمر ٣١ عاماً، مرتدياً بدلةً عسكريةً وقبعةً سوداء في وسطها نجمة، شعره أجعد ووجهه حاد لا يقبل المهادنة، محدقاً بعينيه الحازمتين في الافق البعيد، الظل والضوء يتشاركان في اتزان الصورة، والتفاعل الحيوي للعناصر الفنية يسهم في التحقق الأيقوني لصورة المناضل الذي بذل حياته في سبيل ما يعتقد به من ضرورة العدالة وحق الشعوب في الحياة وتقرير المصير.

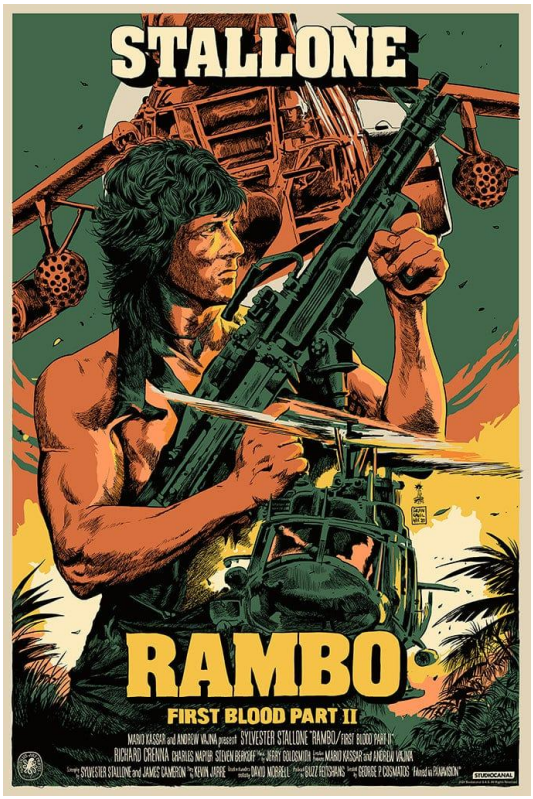
قام الفنان الإيرلندي "**جيم فيتزباتريك** ١٩٤٤- " بعد ذلك بمعالجة الصورة جرافيكياً وإعدادها للطباعة بالشبكة الحريرية مبادرةً منه لإحياء ذكرى جيفارا التي أسهم الملصق كثيراً بتخليدها في الوجدان الشعبي على امتداد العالم.

كان "آرنستو تشي جيفارا ١٩٢٨-١٩٦٧" الإيرلندي الأصول والارجنتيني المولد، طبيباً وكاتباً وثائراً ماركسياً وزعيماً لحرب العصابات، لعب دورًا رئيسيًا في الثورة الكوبية وتسنّم وزارات ومناصب عليا بعد ذلك في الدولة الكوبية التي يترعمها رفيقه "فيدل كاسترو ١٩٢٦-٢٠١٦" قبل أن يُقتل أثناء سعيه لتصدير الثورة إلى بوليفيا على يد جنود بوليفيين تدعمهم وكالة المخابرات المركزية في بوليفيا في ٩ تشرين الاول عام ١٩٦٧.

تمثل صورة تشي جيفارا أكثر من مجرد تمثيل لوجه، وتعدَّت كونها رمزاً سياسياً محدداً، واتخذت خصائص اجتماعية وثقافية وسياسية مختلفة وأصبحت واجهةً جماعيةً ومسلراً للتعبير وإرادة للتغيير، وهي بفعل قوة جاذبيتها تكسر الإطار الذي توضع فيه وتستمر بما تمتلكه من بساطة ومرونة من الانتقال الى التدفقات الجماهيرية الرافضة والمحتجة، وعبر تداولها المستمر من قبل الناس تقدم تحدياً رمزياً لكافة الأنظمة والسياقات الحاكمة، مشيرةً عبر وضوحها وقوتها معاً لشرعية افتراضية بديلة.

شقّت صورةُ جيفارا طريقها إلى كل اللغات والثقافات حول العالم وأصبحت بمثابة رمز أبجدي، وأيقونة حاضرة كلما كان هناك صراع، وعلى الرغم من تسليع الصورة واستغلالها من قبل الرأسماليين في كل مكان، الا انها لم تزل تحتفظ بقدرتها المؤثرة على التعبئة الثورية والتوجيه المعارض للسلطات ورفض الهيمنة ومجابهة الامبريالية العالمية، ولا تزال تلقى الصدى نفسه لدى الجموع الناقمة على واقعها السياسي والاجتماعي والاقتصادي، ويوحّد وجهُ جيفارا الناسَ الذين يرفعون صورته على اختلاف أعراقهم وأوطانهم مذكّراً بالصلة بين الآلام الإنسانية والقوى المستبدة في العالم، وعلى هذا فقد سارَ وجهُ جيفارا ضد حرب فيتنام، وضد حلف شمال الأطلسي، وضد بوش في حربه على العراق، وضد خصخصة التعليم في كولومبيا، ومع حقوق الأرض في المكسيك، ومع شافيز والآن مادورو في فنزويلا، وهو حاضر في كثير من بلدان العالم العربي التي ترى فيه صورة البطل المحرّض على العصيان والداعي إلى الثورة ونصرة المستضعفين، وهو تذكير أيضا لكل سلطة حاكمة بما تمتلكه الشعوب من قوة وإرادة في التغيير.

لقد ألهمت صورةُ" تشي "الحركات الاحتجاجية، وأصبحت رمزًا حاشدًا للجماعات الماركسية، وبحلول نهاية القرن العشرين، لم تكن صورة جيفارا مؤثرةً فحسب، بل كانت قابلة للتسويق أيضًا، وكان أحد الجوانب المثيرة فيها هو تأثيرها العابر للحدود الوطنية وتقديمها لجيفارا بوصفه شخصية ثورية عالمية وأنموذجاً مثالياً للتمرد والعصيان، وأسهمت بما تمتلكه من ديناميكية جاذبة وجودة فنية في نقل الفكرة الثورية الكوبية الى العالم، ورغم استياء كثير من الحكومات الغربية التي تصف جيفارا برجل العصابات الشيوعي القاتل، الا ان صورته كانت سلاحاً فعالاً في عصر الإعلام والتسويق الايدلوجي ومايحدثانه من فرق في التعبئة والتأثير، وقد كانت صورة جيفارا رمزًا سياسيًا أحياناً وغير سياسي أحياناً أخرى، وقد تحوّرت وتحوّلت باستمرار طيلة العقود التي تلت وفاته، لتكون شعاراً عصرياً تعبوياً ورمزاً احتجاجياً مناهضاً تستخدمه جماهيرٌ واسعة حول العالم لتأكيد تحررهم من خلاله.



انموذج ٢	
اسم العمل	رامبو ج ٢ Rambo, First Blood II /
اسم الفنان	فرانسيسكو فرانكافيلا Francesco Francavilla /
الجنس الفني	ملصق فيلم Movie Poster /
المادة	طباعة بالشبكة الحريرية Screenprint
التاريخ	1985
الأبعاد	(61 سم × 91 سم)
العائدية	Carolco Pictures, Anabasis Investment, N. V.

انموذج ٢	
المصدر	https://mondoshop.com/blogs/news/new-rambo-2-return-of-the-living-dead-posters

يصور الملصقُ رجلاً عاري الصدر، مفتول العضلات، حاد القسمات، غاضب الوجه، يتوسط مساحة الفضاء التصويري، ممسكاً بقبضتين متماسكتين بندقيةً امريكية الصنع، في بيئةٍ آسيوية تعلو سماءَها مروحيةٌ روسية تملأ المشهد وأخرى أصغر من البطل الذي صُوّر بوصفه مهيمنةً بصريةً في مركز الحدث ومحركاً للعناصر الأخرى في سردية استذكارية لحرب أمريكية في فيتنام حيث المناخ الحار للصورة يلهب الحماس والخطوط المنتشرة في الظلال تمنح المشهد حيويّة دراماتيكية تجذب المتلقي وتقدم له مفهوماً أمريكياً حول الإرادة الإمبريالية التي تتوغل بجيشها دائما حيثما كان لها مصلحة او لخصومها ضرر.

هذا الملصق المتقن في أدائه والفاعل بمهارة في تحقيق وظيفته الفنية الجاذبة هو من الملصقات اللافتة في تاريخ الصناعة السينمائية، وكان واجهة للجزء الثاني من فيلم "رامبو" أحد أهم أفلام الحركة الذي استخدمته الادارة الأمريكية على نطاق واسع لتحقيق البروباغاندا العسكرية التي صورت العمل العسكري وبررته على أنه عمل بطولي وضروري، وفي رامبو، يتضح هذا في الطريقة التي يتم بها تصوير الشخصية كقوة لا يمكن إيقافها، وحلاً وحيداً قادراً بمفرده على هزيمة جيش بأكمله والتغلب على الصعاب المستحيلة، وهو ما يعزز فكرة أن التدخل العسكري هو الخيار المقبول والنهائي.

حقق الفيلم، على الرغم من التقييمات المتباينة حوله، مردوداً مالياً هائلا، واصبح ثاني أعلى فيلم من حيث الإيرادات في شباك التذاكر المحلي وثالث أعلى فيلم من حيث الإيرادات على مستوى العالم، وقد ألهم الفيلم عددًا لا يحصى من عمليات التقليد والمحاكاة وألعاب الفيديو وغيرها (Wood, 2006). "رامبو" الصادر في ثمانينيات القرن العشرين، دعاية واضحة المعالم في معاداتها للسوفييت، وقد استغل المنتجون ومالكو الاستوديوهات الأمريكيون لتقديم هذه المروية السينمائية، خطابَ الرئيس الأمريكي "رونالد ريغان ١٩٨١-١٩٨٩" الذي وصف الإتحاد السوفيتي بـ "إمبراطورية الشر"، رافضاً الفكرة القائلة بأن الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي مسؤولان بالتساوي عن الحرب الباردة وسباق التسلح، مؤكداً ان المعركة بين الخير والشر ومشدداً على حتمية إنهيار الشيوعية العالمية.

استغلت الدعاية السياسية الأمريكية النجاحَ الواسع والانتشار الشعبي الذي حققه "رامبو" لتمرير مواقفها الأيدلوجية الهادفة الى التقويض الرمزي لصورة الخصم السوفيتي اللدود إبان الحرب الباردة، ويقدم لنا تاريخ الفن السينمائي العديد من الأفلام التي عملت على الترويج للنزعة العسكرية وتمجيد العنف، و"رامبو" أحدها، ويمكن اعتباره مثالاً بارزاً للدعاية العسكرية، بخاصة إذا ماعلمنا ان فترة الثمانينيات في الولايات المتحدة وبسبب حرب فيتنام وما تلاها من الشعور بالإحباط وخيبة الأمل بين الجمهور الأمريكي شهدت ميلاً حماسياً بإتجاه الأفكار الوطنية والقومية، وأصبح "رامبو"، بوصفه أحد

المحاربين القدامى في هذه الحرب، وبما يمتلكه من ملامح واثقة وقوة جسدية، رمزًا للإمكانات غير المستغلة والصورة المثالية للجندي والبطل الوطني.

لا يمكن إغفال تأثير "رامبو" على الثقافة الشعبية، إذ أصبحت الشخصية مرادفة لنوع معين من الذكورة المفرطة وأثرت على عدد لا يحصى من أفلام الحركة التي تلتها، ويعزز الفيلم أيضا هياكل السلطة والأيديولوجيات القائمة من خلال تمجيد العنف وترجيح العمل العسكري وإدامة فكرة أن القوة هي الوسيلة الأكثر فعالية لتحقيق الأهداف، ولا يؤثر هذا التصوير في الرأي العام فحسب، بل يؤثر أيضًا على قرارات السياسة والدعم العام للتدخلات العسكرية وتبرير العنف، وبذلك يعدّ "رامبو" مثالاً رئيساً للتعبوية السياسية والعسكرية، ومن خلال تصويره لبطل لا يقهر، تدعم صورته المرسومة بعناية وقصدية واضحتين، المُثلَ العسكرية وتبسّط الصراعات الجيوسياسية المعقدة، وتنزع الصفة الإنسانية عن العدو، وتلقي بتأثيرها الاجتماعي والثقافي بما يخدم العسكرة في المجتمع.

انموذج ٣	
اسم العمل	تفتيش Frisk /
اسم الفنان	بانكسي / Banksy
الجنس الفني	فن الشارع Street Art /
المادة	Multi-layered stencils, spray paints on a wall قوالب مفرغة، أصباغرش، جدار
التاريخ	2007
الأبعاد	(٢٠٠ سم × ١٨٠ سم)
الموقع	الضفة الغربية، فلسطين
المصدر	https://the8percent.com/wp-content/uploads/2017/06/Banksy_Disarm.jpg

قدّمَ بانكسي تاريخاً من العمل الإبداعي في قطاع غزة والضفة الغربية المحتلة، داعماً لفلسطين وحقوق الانسان، وله دور تعبوي مهم في لفت الانتباه العالمي إلى الصراع في الأرض المحتلة حين أنجز عام ٢٠٠٥ عددًا من الجداريات على الجانب الفلسطيني من حاجز الضفة الغربية، الأشكال (١، ٢، ٣).

الأشكال (١، ٢، ٣)

يخالف العمل الذي رسمه بانكسي على جدار في الضفة الغربية عام ٢٠٠٧ التوقع النمطي لصورة الجندي الاسرائيلي الذي اقترنت صورته بالعنف والقتل العمد، ويخضع هنا للتفتيش من قبل فتاة صغيرة وليس العكس حيث الواقع المأساوي في فلسطين، ويثير الجدل عبر المفارقة واللعب على موضوع الاضطهاد وكيف يزع الناس عن أنفسهم صفة الإنسانية من خلال النظر إلى بعضهم البعض باعتبارهم تهديدًا فقط، توضح هذه الصورة مساحة الحرية المحدودة للفلسطينيين من خلال عكس الأدوار، وتقدم مدلولاً واضحاً حول الصورة القاسية والمُذلة التي يتعرض لها الفلسطينيون صغارا وكبارا لآلة الحرب والغطرسة وبطش الدولة القمعية الاسرائيلية المستمرة منذ عقود. عبر إشاراتٍ متعددة يقدم بانكسي دحضاً للكيان الاسرائيلي، فبراءة الطفلة بضفائرها وثوبها الوردي وهي تُخضِع الجندي المجهّز ببدلة العسكر وعدة الحرب للتفتيش إنما إدانة وتجريم للصورة الفعلية على أرض الواقع، وإذا كانت الصورة الافتراضية التي يقدمها بانكسي على جدار العزل تعد صادمةً ومنفرةً للمتطرفين الاسرائيليين فإن جدار العزل نفسه والترويع الدائم هو الحقيقة الثابتة والصادمة للفلسطينيين، كما ان المشهد يمنح المتلقي إشارة ضمنية لاحتمالية التغيير الممكن عبر الأجيال القادمة وتحرير المستقبل الفلسطيني من سلطة السلاح والبطش.

اختار بانكسي عدم الكشف عن هويته وقد أتى هذا الاختيار بشهرة أكبر وفضول مستمر للتعرف عليه ومتابعة أعماله الفنية، ولا يزال اسم وهوية الفنان والكاتب الإنجليزي المثير للجدل غير معروفين بشكل مؤكد حتى اليوم على الرغم من المحاولات المختلفة للتعريف بالفنان الذي قد يكون امرأة أو مجموعة من الفنانين تجمَّعوا تحت هوية واحدة، أو لتجنب القبض عليه بسبب أنشطته الفنية غير القانونية، لكن المؤكد هو أن اسم بانكسي مرتبط ارتباطًا وثيقًا بفن الشارع الذي يُنجز في أماكن عامة بهدف توجيه رسالة مباشرة للناس بعيداً عن السلطة الرقابية وضدّها احياناً، وبموضوعاته التي تتناول بالسخرية والنقد قضايا إشكالية في السياسة والثقافة والمجتمع.

يعد بانكسي أول من استخدم "فن الاستنسل" بهذا القدر من الجدية والتأثير، وحققت هذه التقنية الجرافيكية "التي تستند الى مجموعة من القوالب المفرّغة التي تَنفذ من خلالها أصباغ الرش وتؤدي الى الإظهار المتسلل للعمل الفني" بفضل فنه، شعبية عالمية وتوجهات تعبوية واسعة اليوم. حقق بانكسي أيضاً بفاعليته الفنية في الفضاء المديني العام، وتأثيره التعبوي الملهم والمستفز بفن الشارع، الحضور الأمثل لأعماله وتصوراته التي يواجه بها عبث المجتمع الغربي، وفظائع الحروب، والتلوث، واستغلال الأطفال، ووحشية القمع، حريصاً على مغزى الرسالة الفنية وتداولها، وواقفاً بالضد من تسليع الفن وسطحيته.

الفصل الرابع

النتائج:

1. برهنت الفنون الجرافيكية عبر إظهاراتها المتعددة وتطبيقاتها المختلفة على قدرتها الفاعلة في التعبئة السياسية المؤثرة والمضادة في مساحة واسعة من الجماهير، وبدا ذلك في جميع نماذج العينة.

2. حققت الصورة الجرافيكية الأيقونية "أنموذج ١" عبر اختزالها وألوانها الصريحة تأثيراً تعبوياً غير مسبوق، وأصبح وجه "جيفارا" بوصفه تمثيلاً ماركسياً للثوري العالمي هو الوجه الاكثر إنتشاراً وتسويقاً عبر التاريخ، كما وحّدت صورته الحراك الجماهيري والاحتجاج الشعبي في أماكن كثيرة من العالم، بعيداً عن الانتماءات العرقية والدينية والأيدلوجية، وتحولت الصورة الجرافيكية إلى شفرة بصرية ودلالة تشير الى الرفض والثورة.

3. عمل الامريكان على رسم صورة البطل الذي لايقهر "رامبو"، أنموذج (٢)، من أجل التعبئة السياسية والعسكرية ضد الاتحاد السوفيتي السابق من جهة وتبييض صفحتها القاتمة في فيتنام من جهة أخرى، وقد تم ترويج الصورة المفهومية للبطل الامريكي عبر تطبيقات جرافيكية تعدت الفيلم السينمائي إلى العديد من الحقول الثقافية والميديوية بما يجعل من الشخصية الافتراضية أيقونة للمخيال الأمريكي العابر للحدود، ورغم ان شخصية "رامبو "خيالية إلا انها بفعل التوجيه والدعم التعبويين كانت ذات تأثير عالمي جعلها بمثابة رمز للقوة والبطولة الأمريكيتين.

4. حقق فنان الشارع البريطاني "بانكسي" انموذج ٣، تأثيراً تعبوياً واسعاً في العالم عبر طروحاته الجرافيكية الناقدة والساخرة لموضوعات سياسية وثقافية متعددة، وعبرت رؤيته التهكمية الحاذقة عن وعي إنساني وإبداعي لمشكلات العالم الراهنة، واستطاع من خلال أعماله الموقعية لفت أنظار العالم لموضوع الجدار العازل والفصل العنصري، منددا بالاستبداد والعسكرة الصهيونية القائمة على الايدلوجيات المتطرفة ورفض الآخر واستلاب حقوقه، وتمكن من خلال فاعليته الإبداعية في فن الشارع أن يجعل من رسوم الجدران لغة احتجاجٍ عصرية قادرة على التعبئة والتعريف بالقضايا المهمشة والمواضيع الملتبسة.

الاستنتاجات:

١. كل الفنون تعبوية بنسب متفاوتة، بمعنى انها تنطوي على هدف ما وتتضمن رسالة ومغزى معينيين.

٢. التعبوية الجرافيكية شكلٌ فاعل ومتطور من أشكال الاتصال، لديها القدرة على التنوير والخداع، والتوحيد والتقسيم، ويساعد فهم آلياتها في التعامل النقدي مع وسائل الإعلام المناوئة.

٣. تعمل الفنون الجرافيكية على التمثيل البصري للتوجهات الأيدلوجية التعبوية بما يحقق المآرب والأهداف التي ترمي اليها الأجندات السياسية.

٤. الصورة الايقونية بصفتها الجرافيكية التشخيصية تؤثر بشكل واسع على الجماهير التي تبحث عن مفهوم للبطل تكثفه الصورة التشخيصية.

٥. الصراع السياسي والأيدولوجي أفرز تمثيلات جرافيكية تعبوية متباينة في ثيماتها وأنتجت أضدادها بالمقابل.

٦. كان للفنان الجرافيكي دور تطوعي في تعزيز السياسات التعبوية من خلال قناعاته الايدلوجية ومبادئه التي يؤمن بها.

٧. برهن الفنّان الجرافيكي على إمكانية الفن التعبوي في صناعة الوعي وإحداث التغيير وبلورة الرأي المعارض.

٨. تقع التعبوية الجرافيكية عند نقطة التقاء الفن والسياسة وعلم النفس، وتستخدم بغية تحقيق هدفها العناصر الفنية المختلفة وممكنات الجذب البصري للتأثير على الرأي العام .

٩. أكدت التعبوية الجرافيكية فاعليتها وقدرتها على توصيل رسائل معقدة بسرعة قياسية عن طريق استخدام العناصر البصرية وممكناتها في تحقيق استجابات عاطفية وحشد الدعم أو المعارضة.

١٠. تستند التعبوية إلى المعرفة الواسعة والخبرة الفنية في الاشتغال التصويري، وغالبًا ما تنطوي على الإنتقائية والتلاعب بالشفرات بغية تشويه الحقائق لأغراض سياسية.

١١. لا تعكس التعبوية الجرافيكية الاهداف السياسية والاجتماعية والثقافية في عصرها فحسب، بل إنها أيضًا بمثابة شهادة على كيفية تسخير الفن لتحقيق أجندات مختلفة، والتأثير على الأجيال والهوية الثقافية والذاكرة وتشكيل السرديات التاريخية.

التوصيات:

دراسة التعبوية الجرافيكية في الفن العراقي المعاصر.

المقترحات:

تنظيم معارض دورية تعبوية في الفنون الجرافيكية المختلفة لتعزيز ثقافة التعايش والمواطنة والمحافظة على البيئة وحماية التراث والآثار العراقية.

References:

1. almaany.com/ar/dic.
2. Anderson, C. W., (2021). *Propaganda, misinformation, and histories of media techniques*, Harvard Kennedy School Misinformation Review, Vol. 2, Special Issue on Propaganda.
3. Camber, Maria (2019). https://thewire.in/culture/che-guevara-image-posters.
4. Dowd, L. David (1951). *Art as National Propaganda in the French Revolution*, The Public Opinion Quarterly, Vol. 15, No. 3, Autumn**.**
5. Ellul, Jacques (1973). *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*, Vintage Books, USA.
6. Elrick, Robyn, (2021, Nov. 24). https://www.liberties.eu/en/stories/political-propaganda.
7. Fred, S. Kleiner (2009). *Garden's Art through the Ages, The Wesrern Perspective*, Vol. 1, Wadsworth Cengage Learning, Boston.
8. Furstenau, Marcel (2020 Nov. 30) *How the Nazis used poster art as propaganda*, www.dw.com.
9. Groys, Boris (1992). *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, USA.
10. Harrison, Charles & Wood, Paul (2002), *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd Edition, Blackwell Publishing.
11. Hawass, Zahi (2004). *The Golden Age of Tutankhamun*, American University in Cairo Press.
12. Jowett, Garth, & O'Donnell, Victoria (2006*). Propaganda and Persuasion*, Sage publications, UK.
13. Lambert, Steve (2021). *Art and Fear of Propaganda*, The Journal of the New Media Caucus, Volume 17 Issue 2.
14. Lewis, S. William (2005). *Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art*, Journal of Speculative Philosophy, Vol. 19, No. 1.
15. Machiavelli, Niccolò (2009). *The Prince*, penguin classic, UK.
16. Marlin, Randal (1989*). Propaganda and the Ethics of Persuasion*, International Journal of Moral and Social Studies, Broadview Press. Ontario, Canada.
17. Mayer, Ralph (1992). *Graphic arts, or graphics*, 2nd ed., New York: Harper Perennial.
18. Mull, C., & Wallin, M. (2013). *Propaganda: A Tool of Strategic Influence*. American Security Project.
19. Orwell, George, & Gessen, Keith (2021). *All Art is Propaganda: Critical Essays*, Harpercollins Publishers INC.
20. propaganda. (2023, January, 25). https://www.moma.org/collection/terms/propaganda.
21. Smith, B. Lannes (Oct 06, 2022*). propaganda*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/propaganda.
22. Sooke, Alastair (2014). *Can propaganda be great art*, www.bbc.com.
23. Stanley, Jason (2016). *How Propaganda Works*, Princeton University Press, USA.
24. Sun Tzu (2000). *The Art of War*, Allandale Online Publishing, England.
25. Trotsky, Leon (2005). *Literature and Revolution* (1924; edited by William Keach , Ch. 4: Futurism.
26. Walton, Douglas (1997). *What is Propaganda, and What Exactly is Wrong with It?* Public Affairs Quarterly, Vol. (14). 27. Wood, M. (2006). *Kamula Accounts of Rambo and the State of Papua New Guinea*. Oceania, 76(1).
28. Zhdanov, Andrei (2018). *Speech to the Congress of Soviet Writers*, "Harrison and Wood (eds.), Art in Theory 1900-1990.
29. Ziff, Trisha (2006). *Che Guevara; Revolutionary & Icon*, Harry N. Abrams.

The Political Propaganda in the Contemporary Graphic Art

Asst. Prof. Dr. Yaseen Wami Nasser [2]

Abstract:

While art presents different political representations that sometimes lead to indirect propaganda, there is another art with direct political propaganda that translates ideological perceptions with the aim of political promotion through graphic display and its influential artistic potential. This research aims to identify political propaganda representations in the contemporary graphic art. After reviewing the various theoretical opinions on the concept of propaganda and reviewing the history of art from this perspective, and after selecting and analyzing the research sample, the research concluded with a set of results and conclusions, including, that all arts are propaganda to varying degrees, and that they involve a certain goal and include a specific message or meaning, and that the political and ideological conflict produced propaganda graphic representations and produced their opposites in return.

Keywords: propaganda, political propaganda, graphic art.

[2] University of Basrah, College of Fine Arts, Plastic Arts Department, yaseen.nasser@uobasrah.edu.iq

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1530

العمل الفني التصويري: أسبقية المادة وظهور المعنى

حافظ محمد الرقيق[1]
سوسن البشير الزراد[2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 2/11/2023 Date of acceptance: 25/11/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

ينطلق اهتمامنا البحثي من الإشارة إلى نسق التطور الذي شهده، ولا يزال، مفهوم العمل الفني ككيان مادي وفكري على مر العصور. ولذلك، جاءت هذه الدراسة لاستكشاف العلاقة الجدلية بين المادة التصويرية والمعنى والمضمون الفني للوحة في تاريخ الفن التشكيلي.

يقدم المقال تحليلاً لدور المادة باعتبارها ليس فقط وسيطاً تقنياً لتحقيق الصورة، بل أيضاً لغة تعبيرية مستقلة تُسهم في تشكيل هوية العمل الفني. لذلك انتهجنا التطرق إلى الكيفية التي تشكّلت بها المادة لتكون العنصر الأساسي للتعبير الفني ولتحقيق التوازن بين الصورة والتجربة الحسية.

يتتبع البحث تطور المادة في الفن التشكيلي من التمثيل التشخيصي الذي ساد لفترات طويلة في تاريخ الفن إلى التجريد المعاصر الذي أعاد تعريف العمل الفني بعيداً عن الصورة التقليدية. كما تناولنا التحولات للمادة التصويرية، خاصة مع ظهور حركات مثل الكولاج والفن الخام، التي كرست حضور المادة باعتبارها عنصراً حاسماً في إحداث الأثر البصري والنفسي. تحوّلات فرضت علينا الالتفات الى ما آلت عليه المادة التصويرية في سياق الفن الحديث والمعاصر وكيف أصبحت جزءاً من ديناميكيات التواصل بين العمل الفني والجمهور.

من المنظور الفلسفي، اعتمد البحث النظرية الظاهراتية لتحليل العلاقة بين العمل الفني والمتلقي، وكيف يتجاوز العمل التصويري البعد الفيزيائي ليصل إلى مستوى التجربة الإدراكية والذهنية. لذلك تطرقنا الى كيفية إدراك العمل الفني في الفضاء الحسي للعقل الإنساني، مما يمنحه بعداً وجودياً يتجاوز حدود المادة التقليدية.

كما تناولنا أيضاً أهمية الكتابات التجريدية للمادة، مثل اللون والملمس والعمق، في إعادة تعريف العمل الفني ككيان مستقل. وفي سياق هذه الحداثة الفنية، جاء تساؤلنا: هل يمكن فصل المادة عن الصورة؟ أم أن المادة هي الأساس الذي ينبثق منه المعنى الفني ويُعاد تشكيله باستمرار؟

الكلمات المفتاحية: المادة التصويرية – هوية العمل الفني – المادة والصورة – الظاهراتية – الفن المعاصر

[1] أستاذ تعليم عالي في علوم وتكنولوجيات التصميم-قسم العمارة- كلية العمارة والتخطيط - جامعة القصيم – المملكة العربية السعودية.

[2] أستاذة مساعدة في الفن وعلوم الفن-قسم الفن التشكيلي- كلية الفنون والتصاميم- جامعة القصيم – المملكة العربية السعودية.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

مشكلة البحث

عند مراجعتنا لتاريخ الفن التشكيلي، نلاحظ أن العلاقة بين المادة التصويرية والمعنى قد شكّلت محورا للبحث والمقاربات المتعددة. ذلك أن المادة ليست مجرّد وسيط تقني يُستخدم في انتاج الصورة، بل هي عنصر جوهري يساعد على تجسيد رؤية الفنان ويوجه في نفس الوقت التجربة الحسية للمتلقي. وبالتّمعّن في سجل التحولات التي شهدها الفن التشكيلي، وبالخصوص مع ظهور الحركات الفنية الحديثة والمعاصرة، أصبحت المادة التصويرية موضوع كل من المقاربات البراغماتية والمفاهيمية اعتبارا لقدرتها على خلق التأثير البصري والنفسي في تجاوز للأشكال التقليدية والتفسيرات الأيقونية.

يسعى هذا البحث إلى ضبط الدور الذي تلعبه المادة في تشكيل هوية العمل الفني. ولنا أن نتساءل بالتالي كيف يمكن للمادة أن تتحول من مجرد أداة تقنية إلى لغة إبداعية تحمل في طيّاتها أبعادا فكرية وجمالية؟ وكيف يؤثر هذا التحول على الطريقة التي يتم بها استقبال العمل الفني ومن ثم إدراكه حسيا وتفسيره؟

من جانب آخر، يعيد الفن المعاصر صياغة العلاقة بين الصورة والمادة، حيث دفعت التيارات الحديثة والمعاصرة حدود الفهم التقليدي. حقيقة لم تتوقف هذه التيارات عند التغيير فقط في شكل العمل الفني، بل أثارت تساؤلات حول دور المادة كمُكوّن أساسي وليس مجرد عنصر مُكمّل. وبناء على ذلك التزمنا في هذه الدراسة بتناول التساؤلات الأساسية التالية: هل يمكن للمادة أن تعمل بمعزل عن الصورة؟ أم أن التكامل بينهما هو الذي يمنح العمل الفني قوته ومعناه؟

أهمية البحث:

يحاول البحث من خلال دراسة الرسم الزيتي وتحولاته، تحليل العلاقة الجدلية بين المادة والصورة في العمل التصويري، كما يسعى الى ضبط دورها في فهم تطور الفنون البصرية وأهميتها في تشكيل المعنى الفني خارج التصور التقليدي.

ومن وجهة ثانية، اتجه البحث إلى تسليط الضوء على كيفية تطور المادة التصويرية وتحولها من وسيط تقني لا يتعدى الإطار الفيزيائي الملموس إلى عنصر جوهري ومصيري في بناء الهوية الفنية للعمل التشكيلي. وفي سياق أكاديمي، يعدّ البحث دعوة صريحة لإعادة النظر في الأسس الفلسفية والجمالية التي تحكم العلاقة بين المادة والتجريد.

أهداف البحث

1. الكشف عن طبيعة المادة التصويرية وتطورها في تاريخ الرسم الزيتي والحركات الفنية.
2. توضيح العلاقة بين المادة والمعنى في العمل الفني التصويري.
3. دراسة تأثير المادة التصويرية على تجربة المتلقي.
4. تسليط الضوء على التحولات الكبرى في دور المادة في الحركات الفنية.
5. استكشاف العلاقة بين المادة والصورة في مسار العمل التصويري.

حدود البحث

1. الحدود الموضوعية: مراجعة تاريخ الفن لاستكشاف المادة التصويرية كأساس في بناء كل من هوية العمل الفني وتجربة المتلقي. التصوير
2. الحدود المكانية: أوروبا
3. الحدود الزمانية: من عام 1600 إلى عام 2010

المصطلحات:

1. الفن التشخيصي Figurative Art: من أول التجارب الفنية في تاريخ الفنون التشكيلية، يُنسب غالبا الى العصور الكلاسيكية وعصر النهضة. يعتمد أساسا على محاكاة ما يحيط بالإنسان من أشياء وأشكال ومناظر طبيعية، يتيسُر تعريفها بصريا. يميل هذا الفن إلى تصوير الواقع أو العالم المرئي بأسلوب قريب من الحقيقة، سواء بأسلوب واقعي أو بأسلوب تعبيري معدل.
2. الفن التجريدي Abstract Art: ظهر الفن التجريدي بأنواعه مثل التجريد الهندسي والتجريد التعبيري في بداية القرن العشرين، وكان من أبرز رواده "فاسيلي كاندينسكي Kandinsky " و" بيت موندريان Piet Mondrian"وغيرهم. قدم هؤلاء رؤية جديدة تعتمد على الإحساس والإدراك البصري. وعلى عكس ما سبق من الحركات الفنية التشخيصية، تجاوز الفن التجريدي المقاربة التقليدية في المحاكاة وتمثيل الواقع والعالم المرئي لحساب التعبير من خلال الأشكال والألوان والخطوط والتراكيب البصرية.
3. الفن الحديث Modern Art: ترجع هذه الحركة الفنية إلى أواخر القرن التاسع عشر واستمرت حتى منتصف القرن العشرين. يُعرف هذا الفن بالتحرر من التقاليد الفنية الكلاسيكية والبحث عن أساليب جديدة في التعبير، حيث ركّز روّاده من خلال أعمالهم الفنية على التجريب والابتكار بهدف إعادة تعريف ماهية الفن.
4. الفن المعاصر Contemporary Art: وهو الفن الذي يمتدّ من النصف الثاني للقرن العشرين إلى يومنا هذا. تميز بتحدي المفاهيم التقليدية للفن وتعزيز دور الفنان كمفكر وناقد للمجتمع. فهو بالتأكيد فن مفاهيمي يستمد قوته من المقاربات الفكرية والفلسفية السائدة ليخدم بها طرق طرحه للقضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية حسب رؤية جمالية في غاية التحرر معتمدة المنهج النقدي والتجريبي. لذلك ظهر هذا الفن بتنوع كبير من حيث الوسائط والأساليب، فتراه يشمل الفيديو آرت والفنون Video Art الرقمية والفن المفاهيمي Conceptual Art وفن الأداء Performance Art وفن التنصيبات...
5. الظاهراتية Phenomenology: هي مدرسة فلسفية نشأت في أوائل القرن العشرين ومن مؤسسها الفيلسوف الألماني "إدموند هوسرل Edmund Husserl ". اهتمت هذه المدرسة بدراسة الظواهر كما تُدرك من قبل الوعي الإنساني. أما عن طبيعة تأثيرها في المجل الفني، فالاهتمام عندها موجه إلى تحليل التجربة الذاتية للأشياء بدلًا من التركيز على تفسيرها العلمي أو الموضوعي. وقد كان للظاهراتية وقع في فهم كيفية إدراك المتلقي للعمل الفني، وكيفية تفاعل

الحواس مع الألوان والخطوط والمادة التصويرية. وهو سياق ديناميكي جعل من التجربة الجمالية جزءًا من عملية الإدراك العقلي والتفاعل الحسي.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المقدمة:

يشكّل الإبداع الفني بكل تنوعه وثرائه، أحد ركائز النشاط الإنساني وتعبيرا عن تفاعله مع المنظومة الاجتماعية. فالعمل الفني ليس مجرد أفكار عابرة أو مشاعر عفوية تُعرضُ للمشاهد دون نظام أو ترتيب أو معنى، بل هو نتاج عملية واعية تتضمن تجسيدا للفكرة عبر مواد ملموسة، ويقوم على هيكلية ونمطية مدروسة تصل به إلى مرحلة الاكتمال. وبغضّ النظر عن نوعه أو مجاله، يتكوّن العمل الفني من خلال أسلوب فريد يتميز به الفنان، ويهدف من خلاله التفاعل باستمرار مع محيطه البيئي، ومع الأشياء والأشخاص الذين يشكّلون عالمه، وأيضًا مع التيارات الفنية والثقافية التي غالبًا ما تعكس الاهتمامات المفاهيمية والجمالية المرتبطة بزمنه ومجتمعه. هذا ما يساعدنا على تحديد مختلف العناصر المتشابكة التي تساهم في فهم المسار المعقد للعملية الإبداعية.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن العلاقة الجدلية بين الإبداع الفني والمواد المستخدمة فيه، باعتبار أن هذه المواد تمثل القيمة الجوهرية والإطار الحسي والوجداني الذي يقوم عليه العمل الفني.

مبدئيا، تنطلق كل عملية إبداعية من مواد أساسية سواء كانت مستخرجة من الطبيعة أو مواد مصنعة أو حتى تلك التي تُنتجها الثقافة وطرق العيش وإفرازات المجتمع الحديث. وقد يجد الفنان مثلا، قيمة فنية في بعض المخلفات المعدنية أو الصناعية ليحوّلها إلى منحوتات تحمل المعنى والقيمة الجمالية. بالتالي، فإن مفهوم المادة في العمل الفني يسمح بتجاوز الحدود التقليدية، ليشمل كل ما يمكن صياغته في موضوع إبداعي.

من خلال هذا الإطار، انتهجنا في هذا الطرح إعادة استكشاف مسار العمل التصويري، معتمدين التوقف عند محطات تاريخية مختلفة شكّلت معالم رئيسية في تطور تاريخ الرسم الزيتي. هذه المحطات تعكس التحولات التي طرأت على استخدام المادة التصويرية في تجاوز صريح للشكل لحساب التعبير عن مضامين فكرية ورمزية وجمالية.

المبحث الأول: العلاقة بين المادة والمعنى في الفن التصويري

تشير التسمية المزدوجة والمتداولة منذ زمن بعيد والمُعرّفة بفن الرسم الزيتي وكذلك مادية الفعل التصويري إلى كل من الممارسة الفنية وخامتها الملموسة. ينطلق هذا البحث من هذه المعاينة البسيطة، التي تبدو واضحة في ظاهرها، بهدف الغوص في العلاقة الجوهرية بين المادة والمعنى في اللوحة الفنية، وتوضيح كيفية مساهمة الفعل التصويري في صياغة أسس الفن البصري.

يطرح الفن المعاصر العديد من التساؤلات الأساسية، وأبرزها يتعلق بهوية الفنون وتطورها. لقد تميّز مبدعو هذا العصر برفضهم الصريح لأي تقاليد جمالية أو تقنية، مما أدى إلى تغييرات جذرية في التصنيفات الفنية التقليدية. لذلك، نجد أن هوية بعض الفنون القديمة أصبحت موضع التساؤل

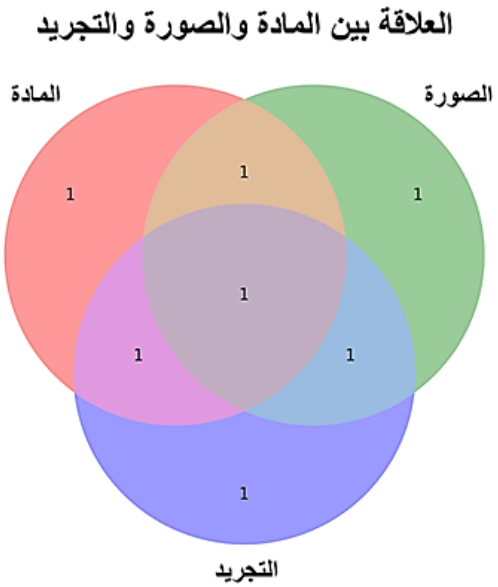
والمراجعة. وفي هذا السياق، اعتمدنا الرسم الزيتي كمثال يُحتذى به نظرًا إلى التحولات العديدة والعميقة التي طرأت عليه ولا زالت مستمرة، سواء على مستوى التقنيات أو على مستوى الإدراك الفني.

في هذا الإطار النقدي، غالبًا ما يُعتقد أن الأعمال التصويرية تُختزل في كونها انعكاسًا تصويريًا لعالم خارجي. ولكن، هذه الصورة التي تبدو وكأنها التجسيم الوحيد والهدف النهائي للعمل الفني ليست سوى سطح ضئيل لعالم أوسع وأكثر تشكيلا. مبدئيا، نعتقد أن الصورة لم تصل أبدًا إلى مستوى من العمق يسمح لها بتلخيص كل ما يمكن أن يُعبّر عنه العمل التصويري أو ما يحمله من دلالات.

المبحث الثاني: التحولات الفكرية: من التشخيص إلى التجريد

طالما أولى تاريخ الرسم اهتمامًا كبيرًا وبالغًا بالأعمال التي تحمل صورة تُمثل جزءًا من العالم. هذا المجال من النشاط الفني لم يعرف التشكيك والمراجعة إلا مع ظهور أولى الأعمال التجريدية لفنانين مثل "كاندينسكي KANDINSKY" و"موندريان MONDRIAN" و"كوبكا KUPKA".

بالتالي خضع العمل التصويري بشكل واضح لمجال المقاربة اللغوية والمناقشات والجدالات: هو مجال لجميع أنواع التفسيرات والتأويلات والتحويرات التي تسمح بها الممارسة والأحكام العقلية. تلك الأحكام التي تستند إلى مبدأ رفع قيمة الفن، وتؤسس إلى فصل العمل الفني عن مادته الأصلية، مما يكسبها قوة في التأثير والتوجيه لتصبح أداة للقراءة وإعادة الإنتاج للعمل الفني سواء كان كصورة/موضوع أو كموضوع للحكم العقلي.



العلاقة بين المادة، الصورة والتجريد

مخطط "فين Venn" يُظهر التداخلات بين هذه العناصر الثلاثة: المادة والصورة والتجريد.

(جون فين Jhon VENN عالم رياضيات ومنطق وفيلسوفًا بريطانيًا. يُعرف بابتكاره للرسوم البيانية الشهيرة التي تحمل اسمه والتي تُوظّف لتمثيل العلاقات المنطقية بين المجموعات بشكل بصري).

وفي هذا السياق، قال "ديدرو DIDEROT": «*إن اللوحة ليست جميلة إلا إذا علّمت شيئًا ما* ,Pierre) 1955)».

وفقًا لهذا التحديد الأيقوني، تشكّلت تاريخية الفن وأخذت مكانة رسمية، لكنها في الوقت نفسه ألقت بظلال من الإهمال والتجاهل على كل من مسار وتاريخ ولادة العمل التصويري. بدأ يترسخ هذا التجاهل التام وبوقعه الثقيل على أهمية المادة ودورها في عملية الإبداع، بشكل ملحوظ خلال القرن التاسع عشر، والذي يُنسب إليه وفرة الابتكارات والتجليات الفكرية والتقنية...

كما تجدر الإشارة إلى أن العمل التصويري، باعتباره تمثيلًا وباعتباره موضوعًا اجتماعيًا، قد نال اهتمامًا أكبر بفضل التقدم الكبير الذي شهده هذا القرن في مجال الصورة، مثل ظهور الصحافة، والتصوير الفوتوغرافي، وتقنية الطباعة الحجرية. كان ذلك بمثابة قرن الصورة الخالصة التي حققت تحررها تمامًا من المادة، وأعطت الأولوية للمعنى، وللأحكام العقلية، وللتأمل الفكري.

تبعا لهذا التوجه، تم ضبط إطار العمل التصويري وفق نظام تمثيلي مؤكد ومحدد. وكما يشير "أندريه مالروA. MALRAUX": « *إن مقارنة اللوحات الزيتية باعتبارها عملية عقلية، تتعارض بشكل جذري مع الثراء الذي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال التأمل البصري*» (André M. , 1955) .

واستنادًا إلى ذلك، يمكن اعتبار النقاشات والجدالات بين الفنانين حتى القرن الثامن عشر ذات أهمية استثنائية.

فقد أدت هذه النقاشات إلى ظهور نظريات صنّفت تقريبًا جميع الأعمال الفنية في إطار فكري محدد يستقي أسسه من النظريات السائدة آنذاك.

المبحث الثالث: الفن المعاصر: إعادة اكتشاف المادة ودورها الجوهري

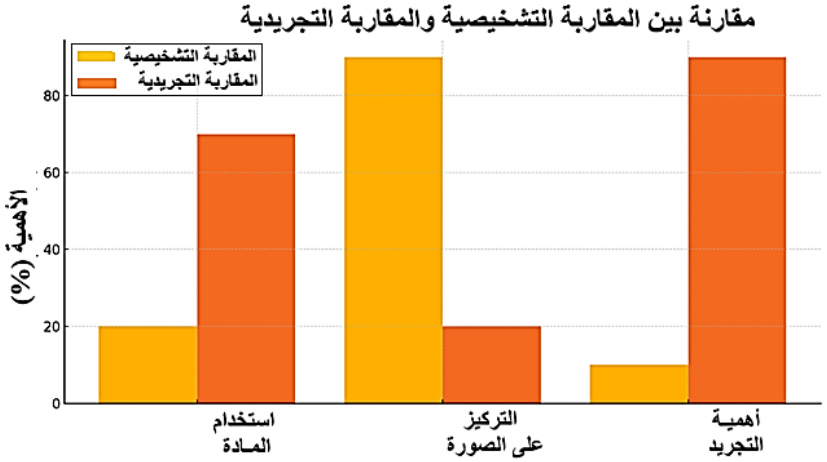
اتخذ هذا التوجه أهمية متزايدة خلال القرن التاسع عشر، مما سمح للعمل الفني بتأكيد هويته بشكل كامل واحتلال مكانة بارزة في التسلسل الهرمي للإنتاجات الفكرية. بذلك تحرر العمل الفني من كونه مجرد موضوع للمقاربة اللغوية أو الأحكام العقلية ليصبح نتاجًا لهما. في هذا السياق وحول منهج الارتقاء بالعمل الفني بعيدا على المحاكاة، يقول فرانز مارك: " *نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر التي تتستّر وراءه الأشياء في الطبيعة* " (خليل، 1991، صفحة 135).

وهذا يعني أن العملية المسؤولة عن ولادة ونشأة العمل الفني باتت مستندة إلى اعتبارات فكرية، ثم تطورت لتصبح ذات غايات مشابهة للمعلقات الإعلانية، حيث أصبح الهدف منها هو نقل الرسالة بشكل فعال.

تباعا لهذا التوجه، جاء القرن العشرين وتم تعزيز هذا الوضع، مما أعطى العمل التصويري مهمة جديدة أخرى مهدت المسار لتصبح نوعًا من التركيب والتوليف بين اللغة والصورة: وهي مهمة التواصل.

لكن هذه المهمة الجديدة لم تتناسب دائمًا مع الاهتمامات الفنية البحتة لجميع الرسامين في ذلك العصر.

ومع ذلك، ظهرت ردود فعل قوية تحمل تحديًا للاتجاهات التي صنفت هوية العمل الفني وحصرته في مجرد صورة خالصة لفترة طويلة.



مقارنة بين المناهج التشخيصية والتجريدية

رسم بياني بالأعمدة يقارن بين ثلاثة جوانب رئيسية (استخدام المادة، التركيز على الصورة، أهمية التجريد)

بين المناهج التشخيصية والتجريدية

والحقيقة أن هذا الطرح يتجلى بوضوح في أولى درجات التجربة التصويرية، أين يواجه الفنان حدود إمكانيات مادته في تحقيق التمثيل التشخيصي. ومن الجدير بالذكر أن الممارسة في الرسم لا تتوقف عند هذا الحد. حتى عندما يكون الهدف هو خلق وهم الصورة الخالصة، فإن الرسم يدمج المادة ويحبكها بطريقة تجعلها تبدو مغيبة.

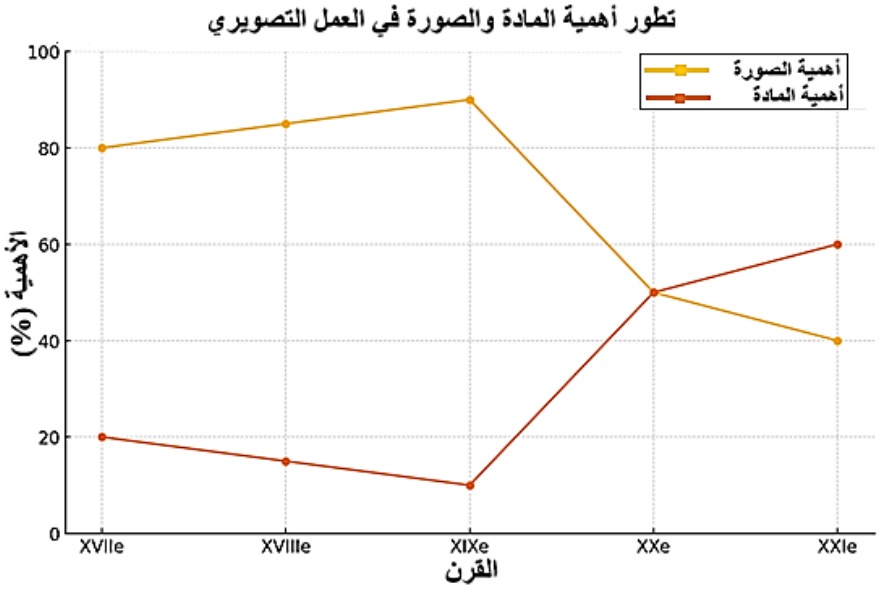
وهذا يعني أن المادة استطاعت تطوير "كتابات" الألوان، والخطوط، والعمق... بحيث يتم إخفاء وجودها الظاهر بشكل متقن، وهو الأمر الذي يُعتبر مرفوضًا في العمل الذي يسعى إلى خلق وهم الصورة.

هل يجب التأكيد مرة أخرى على الملاحظة العامة التي ظلت تظهر على السطح، واصفة العمل التصويري بأنه صورة خالصة، وأن فن توظيف المادة (الذي تنبثق منه هذه الأخيرة) ليس بالعمق أو القوة الكافية إلا لتوجيه هذه المادة ضمن نظام يكون في الوقت نفسه سخيًا وسلبيًا، ليصبح سواء مجرد مُولّد للمساحة أو الفراغ التصويري المفضل للتمثيل؟

لنؤكد بداية أن التوالف اللوني التي ينتجه ويُطوّره الرسام، لا يهدف بأي حال من الأحوال إلى إبراز حضور لافت أو جاذبية ساحرة للون في اللوحة الزيتية. بل على العكس، يُطمس اللون كعنصر قائم بذاته لصالح الصورة الخالصة.

في هذا السياق، تصبح مسألة التمييز بين الصورة والمادة في الإدراك أمرًا بالغ الأهمية. وغالبًا ما تصل هذه التصورات الإدراكية إلى درجة إقصاء إحداها للأخرى.

توافقا مع هذه التحولات وابتداءً من عام 1915 ومع ظهور تقنية "الكولاج Collage"، وحركة "البوب آرت Pop Art"، وفن "الآرت بروتArt Brut "، بدأت أبحاث الفنانين مثل "روشنبرغ RAUCHENBURG"، "شنابيل SCHNABBEL "، "تابيس TAPIES" وغيرهم تُبرز أهمية المواد، مشيرة إلى الاهتمام المتزايد بملمسها وحضورها الفيزيائي.



تطور أهمية المادة والصورة في الفن التصويري

رسم بياني خطي يوضح كيف تغيرت أهمية المادة (المحورY) والصورة (المحورX) على مر القرون، بدءًا من الفن التشخيصي الكلاسيكي وصولًا إلى الفن المعاصر.

لقد سجلت هذه الأعمال التي تمثل الفن المعاصر تحولًا كبيرًا في تاريخ الفن، ووضعت الأساس لنمط جديد من حضور العمل التصويري، يتجاوز كونه مجرد تمثيل للصورة الخالصة. وقد استند هذا التحول إلى إعادة الاعتبار لإبداعات العديد من الفنانين الموجهة إلى إظهار المادة، والتي كانت في السابق عرضة للتجاهل. وعلى سبيل المثال، تتجلى هذه الفكرة في أعمال روبرت رايمان ROBERT RYMAN"، التي لا تعدو أن تكون في ظاهرها الا تلك اللوحات الزيتية البسيطة والمغطاة باللون الأبيض، مُتخلّية تمامًا عن أي تمثيل للموضوع أو الشكل أو الكائن.

وعلى الرغم من هيمنة الرسم الزيتي التشخيصي، الذي يعتمد على الخداع البصري، ذلك الرسم الزيتي الذي يُصنّف بالموضوع والهدف الاجتماعي، تميز في المقابل الفن المعاصر بإنتاج اختلافات شكلية واضحة

للغاية مقارنة بالفترات السابقة. وقد نجح في إثارة تساؤلات جوهرية حول تاريخ الرسم الزيتي الذي كان في كثير من الأحيان مرتبطًا بالصورة.

ونتيجة لذلك، بدأ الفن المعاصر في صياغة تاريخ آخر لا يقل أهمية: تاريخ المادة في الرسم الزيتي، بعيدًا عن المقاربات التقليدية المتشبعة بهوس الشكلانية والأيقونية.

وهذا يعني أنه لم يعد هناك داعٍ للخلط أو الالتباس؛ إذ لا يمكن اختزال اللوحات الفنية في أعمال تشخيصية خالصة، طالما أنها تُعرّف فقط ضمن حدود إعادة إنتاج صورة للعالم. فالعمل التصويري ليس مجرد موضوع لوجه مرسوم، أو نظرة تحجب نفسها، أو يد ممتدة... بل هو أيضًا موضوع لمادة حية تنبض بالحياة، تتسع وتتماسك، تتلاشى وتتغير أشكالها... إنه لون نشط، يظهر هنا بقوة، ويخبو هناك بشكل غير محسوس، يمتزج هنا، وينفصل هناك...

لم تكن الصورة في اللوحة الزيتية مجرد تصوير تشخيصي، بل كانت شيئًا أعمق بكثير من الصورة. لقد كانت شعورًا يحمل في طياته جزءًا غنيًا ومعقدًا من التجريد. وكما قال محمد بلاسم:"...*منح الفنان الواقع قيمة إبداعية تتجاوز المحاكاة والتقليد*" (بلاسم، 2010، صفحة 28).

هذا الميل نحو إعادة النظر في أسس الرسم الزيتي يجد صداه في كلمات "هوبير داميش H. DAMISCH" حيث يقول: «*في كل مرة يعتقد الإدراك أنه قادر على تجاوز ما يُعطى له ليراه نحو ما هو صانع للمعنى، يُعاد فورا الى التجربة الأولى التي تجعله يتردّد في اعتبار هذا البياض كخلفية وذلك الأسود كشكل* ,Hubert) 1984)».

أمام هذا الأخذ والرد في المقاربات، هل يتعلق الأمر بمجال مقاومة يجعل من الرسم والصورة عنصرين رئيسيين بنفس الأهمية بالنسبة للفاعلين الرئيسيين في تاريخ الفن، حيث يتمحور النقاش دائمًا حول أسلوب ظهورهما دون الإشارة مسبقًا إلى أي إمكانية للفصل بينهما؟

أم أنه، في ظل هذا التعايش المتضارب بين ثنائية الرسم والصورة، يمكننا أن نؤكد على الطابع غير القابل للفصل في تأسيسهما.

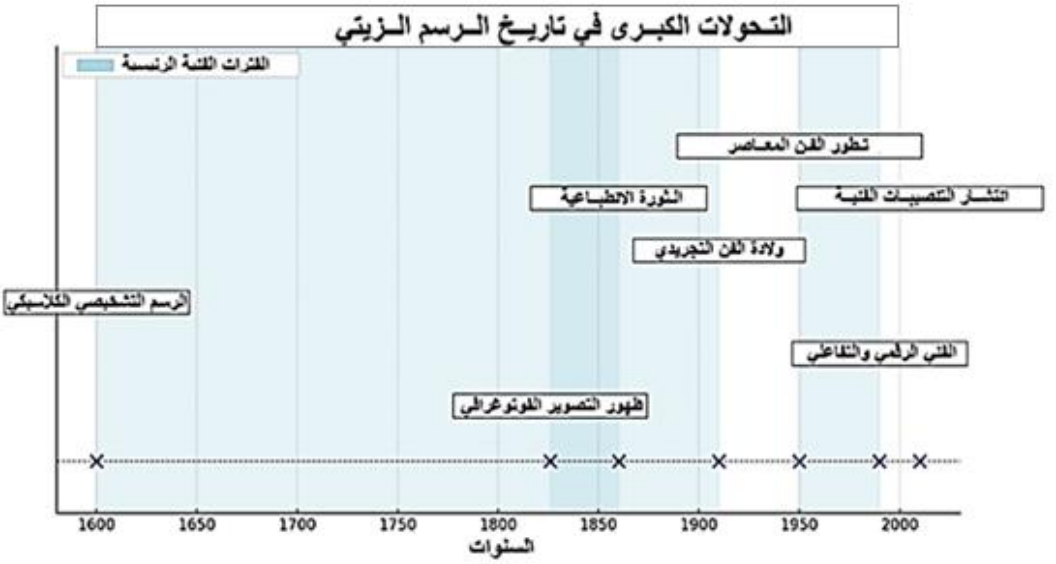
حقيقة يبدو أن هذه الثنائية لا زالت تثير تساؤلات جدلية حول التفاعل بين العناصر المادية للرسم الزيتي وأبعاده المعنوية، حيث يظل هذا التفاعل جزءًا أساسيًا من التجربة الفنية في معالجاتها وفي صيرورتها.

علنا نعتبر في نهاية المطاف، أن المهم في هذا الطرح يتجاوز التساؤل إلى أي مدرسة أو حركة فنية تنتمي هذه الأعمال الفنية، لأن هويتها هي بالأساس مستمدة من التعايش بين شكلين في الظهور: ظهور ثنائي ومتوازي تندمج فيه الكتابات التصويرية المتعلقة بالصورة والكتابات التجريدية المتعلقة بالمادة.

ومن خلال هذا التداخل يكتسب العمل الفني التصويري القدرة على تحقيق ثراء وتعقيد تشكيلي يخدم العمق التعبيري والجمالي لكل أثر فني.

بالتالي، يمكننا القول إن المادة في الرسم الزيتي قد أثبتت وجودها عبر مختلف المدارس والاتجاهات ودعمت صيرورتها عبر الحقب التاريخية باكتساب تشكّل مُتميّز يمنحها الوضوح إلى حد اعتبارها بديهية في تأمين أهدافها. فهي مادة لا غنى عنها في التجربة التصويرية، تفرض أصالتها وصلابتها وقوتها الداعمة وذات تأثير عميق يمنحها من أن تتميّز كفنّ مستقل بذاته.

اعتمادا على هذا التصور يتأكد لنا أن المادة ليست مجرد عنصر مساعد، بل هي أساس جوهري يساهم في تشكيل هوية الرسم الزيتي كفن مستقل في كل من أبعاده الحسية والمفهومية الفكرية.



التحولات الكبرى في تاريخ الرسم (الخط الزمني)

هذا الرسم البياني الزمني يبرز الأحداث الرئيسية التي شكّلت تاريخ الرسم، بدءًا من الرسم التشخيصي الكلاسيكي وصولًا إلى الفن المعاصر.

المبحث الرابع: العمل الفني وثنائية المادة والصورة

يبدو لنا من خلال كل هذه المقاربات أن مادة الطلاء موجودة بوضوح، وأن الرسم الزيتي والتجربة التشكيلية كفيلتان بأن تضفيان على الكتابات التصويرية ثراءً وخصوصية، وهو ما يحيلنا إلى جوهرها الأساسي. نحن نتحدث هنا عن جوهر الرسم، ذلك الجوهر، وبالرغم من طابعه التجريدي، فهو منهج براغماتي يسمح بتجلي القيم الجمالية خدمة لبناء الصورة والمعنى.

وفي هذا الإطار التجريدي الذي يُلخّص هذه المادة في طابعها الافتراضي، يمكننا كشف أسرار الكتابات التصويرية التي تستمد قوتها وأصالتها من تأثير عميق وانتشار واسع. هذه الكتابات أسهمت في إحداث ثورات تقنية بارزة في مجالات الرسم واللون والملمس والعمق...

ورغم ذلك، نجد أن هذه الكتابات قد واجهت في بعض مراحل تاريخ الفن تساؤلات وانتقادات وشيئا من التشكيك، ولنشير كذلك أنه قد تم أحيانًا إهمالها أو اعتبارها مجالا للتباين والتضارب في المقاربات التشكيلية. وهنا وجب التأكيد أن هذه التحديات كانت موجهة في الغالب إلى أسلوب التعامل مع الأداة

وليس إلى الأداة نفسها. فقد أثبتت الأداة، أي المادة التصويرية، قدرتها القوية على الاستمرار والتجدد، مما أتاح لها أن تستمد طاقة جديدة من التحولات الجذرية التي سجّلها عالم الرسم الزيتي.

في هذا السياق، نستنتج من تاريخ الفن وجدود العديد من الاتجاهات والحركات والمحاولات التي وُصفت بأنها تمثل قطيعة جذرية مع الرسم وفقًا للمفهوم التقليدي. إلا أن هذه الأحداث كانت تحمل تأثيرًا ضمنيًا بالغ الأهمية، أسهم بشكل كبير في إبراز المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه الرسم الزيتي. وتجسيما لهذا الطرح، نشير على سبيل المثال، الى أن الرسم الأحادي اللون(Monochrome) يعتبر دليلًا نموذجيًا في التعامل المفهومي مع مادة الرسم الزيتي ويدعم هذه الفكرة التي تنأى بالمادة عن مردودها التشخيصي في محاكاة الواقع. وكما ذكر الباحث محمد أحمد جنان في رسالته للماجستير:" *منجزات فنية تعبر عن توجهات المجتمع الفكرية ونوازعه...ليرتقي فيها المنجز بالمضمون على الشكل*" (جنان، 1997، صفحة 30).

في الواقع، بفضل مادة الرسم غير المرئية التي لم تكن تُدرك بشكل مباشر، وبفضل المبدأ العميق الذي ينظمها، تمكن تاريخ الرسم من شق طريقه عبر القرون، ليصبح غنيًا بتنوع منتجاته وطرقه التقنية المتعددة. لقد أتاح ذلك للفنانين حرية التعبير وابتكار لغات بصرية جديدة. مسار تفاعلي ونشط أضفى على العمل التصويري نوعًا من الشرعية والاستقلالية لتؤسس فضاء التقابل والتلاقح بين كل الحركات والاتجاهات والفترات التاريخية لفن الرسم. كما ساهم هذا الفضاء في تجاوز المرجعية التقليدية وظهور فكر نقدي يهتم بتعريف جوهر الرسم كفنّ يخضع الى المقاربة الحسية والعقلية.

وفي السياق الضمني لما تطرقنا إليه، ضروري أن نذكر أن الجمالية النيو-بلاستيكية (Neoplasticism) قدمت بُعدًا جديدًا للتفكير حول العمل الفني. من بين المحاور التي عملت عليها هذه الرؤية الجديدة، تركيزها على إلغاء المادة وأهميتها في العمل التصويري. وهو توجه لامادي يتناقض في بعض الجوانب مع المعادلة التقليدية القائمة بين الرسم والمادة. هذه المراجعة للمفاهيم قدمت إشادة خاصة بالجانب غير المادي للعمل التصويري، حيث أصبحت الأبعاد الدقيقة والخفية للعمل محورًا أساسيًا للتأمل والنقاش. تقييما لمدى هاته الرؤية وما يماثلها في مسار الفن التصويري، يمكن القول مبدئيًا إن المحاولات التي سعت إلى تحرير الصورة من حضور المادة لم تحقق نجاحًا كاملاً. ويكفي أن نشير إلى بعض الأعمال التي تنتمي إلى هذا الطرح الجمالي الجديد، والذي على الرغم من أقصى درجات نقائه وظهوره المتميز، فإن اللمسات التي يُشكّلها تظل دليلًا واضحًا على وجود المادة التصويرية فقط. لو تطرّقنا بالتحليل لأحد الأمثلة، وأخذنا سطحا مغطى باللون الأحمر، فهو لا يُعبّر عن صورة للّون الأحمر بقدر ما يُظهر مادة حمراء منتشرة ومُحلّلة يتم إدراكها كمادة بحدّ ذاتها. كذلك، عند رسم خط أخضر يعبُر السطح الأحمر، فهو بالتالي لا يشير إلى صورة للّون الأخضر، بل هو أيضا تعبير عن مادة خضراء موضوعة في طبقة نحيفة تحتل المقدمة بالنسبة للخلفية المسطّحة الحمراء.

ومن خلال الاستعراض الحاصل في هذا المثال، يتأكد حضور القوة الهائلة للمادة التصويرية من خلال إحدى خصائصها الأساسية. فهذه المادة تبقى حاضرة فيزيائيًا على السطح الذي تستقرّ عليه، وتتميّز بالتالي عن المواد الأخرى بفضل طبيعة مادة الطلاء الزيتي التي تُنظمها. لذلك ينتهي إدراكها إلى أكثر من مجرد سماكة سطحية. هذه السماكة كافية لإثبات قدرتها على المنافسة مع الصورة الخالصة. فالمادة هنا

ليست مجرد وسيط بل جوهر أساسي في التكوين الفني، تضفي على العمل بعدًا حسيًا وعمقًا يتجاوز حدود الصورة وحدها.

ولنا أن نستشهد بالرسام "موندريان MONDIAN" كإشارة الى المثال الأجدى في تلخيص هذه الأبحاث التي تؤكد هذه المحاولات. فقد جاء قوله في هذا السياق: «*نحن نسعى إلى جمالية جديدة تقوم على العلاقات الخالصة بين الخطوط والألوان الخالصة، لأن العلاقات بين العناصر البنائية الخالصة وحدها هي التي تمكّنها أن تؤدي إلى الواقع النقي*»(Louis, 2017) .

بالتالي، نلاحظ مرة أخرى أن الخلط الذي لطالما رافق تاريخ الرسم الزيتي متجه إلى شكل مختلف. فهو خلط يُظهر لنا أنه بفضل القوة الهائلة للمادة التصويرية فإنها قادرة على إخفاء نفسها. وهو من شأنه أن يخبرنا بأن الرسم الزيتي بدا وكأنه مجرد لعبة تعتمد على قواعد خالصة قابلة للتعديل بلا حدود، بينما كان يرتكز، في الواقع، على جوهر يمثل السبب الرئيسي لهذه التحولات المتعددة.

وعلى الرغم من التغيرات، والانقطاعات، والثورات التي شهدها تاريخ الفن، وبغضّ النظر عن جودة اللوحات الفنية المُنتجة، تظل هناك حقيقة واحدة ثابتة: العمل التصويري هو كيان فريد للغاية، له قوة وكثافة لا مثيل لهما. إنه شكل يربط بطريقة لا تنفصم بين رمزية الصورة والكتابات التجريدية للمادة.

لكن، علينا أن نضيف أن هذا الشكل الفريد والمتميز لا يكفي أن يكون مجرد منصة تتفاعل فيها هذه الكتابات المختلفة. فالعمل التصويري نفسه يصبح جزءًا لا يتجزأ من هذه الكتابات ويتأثر بها بشكل عميق ومُتحوّل بفعلها. وبالتالي، يُقدَّم العمل الفني ككل متكامل، حيث تتميّز جميع عناصر بنائه بطبيعة نشيطة ومترابطة بشكل يؤثر بعضها على بعض، بغضّ النظر عن درجة إدراكها. تخضع هذه العناصر لتعايش متكامل في إطار نظام من التأثير المتبادل. وبفضل ثراء مادتها، استطاعت اللوحة أن تكتسب مكانة بارزة بين الفنون المختلفة.

بناء على ذلك، يتأكد ثبات الفن التصويري باعتماده على مبدأ يعمل بشكل قوي، ويرتكز على أصل جوهري متجدّد ومواكب للتحولات وهو من شأنه أن يضمن كل الثراء والتنوع لتاريخ الرسم الزيتي عبر العصور.

المبحث الخامس: العمل الفني و أبعاده الحسية عند المتلقي

في نفس هذا السياق، ومع استمرار البحث عن الإلمام بالحدود الواسعة للرسم الزيتي، يمكننا أن ندعم رؤيتنا وتحليلنا من خلال الوقوف على كتابات "ميرلو بونتي MERLEAU PONTY"، حيث قال: «*أنا الذي أتأمل زرقة السماء، لست أمامها مجرد ذات منفصلة عن الكون، لا أمتلكها بالفكر، ولا أنشر أمامها فكرة عن اللون الأزرق تكشف لي سره. بدلاً من ذلك، أستسلم لها، أغرق في هذا اللغز، إنها تفكر في داخلي، أنا السماء نفسها التي تتجمع، تتأمل ذاتها، وتبدأ في الوجود من أجل ذاتها. وعيي مشبع بهذا الأزرق اللامحدود .*»(Maurice, 2018, p. 248) ويضيف الكاتب: «*عندما أرى شيئًا ما، أشعر دائمًا أن هناك وجودًا يتجاوز ما أراه في تلك اللحظة. ليس فقط وجودًا مرئيًا، بل وجودًا ملموسًا أو يمكن إدراكه عبر السمع، وليس فقط وجودًا حسيًا، بل أيضًا عمقًا للشيء لا يمكن لأي إحساس أن يستنفده.* » (Mauricep. 48)

من خلال ما تقدم في هذا الوصف، فإن الكاتب يدفعنا الى تسليط الضوء على تجربة تأمُّلية غامرة في العمل الفني أو الطبيعة، حيث تُبحر الإدراكات الحسية البسيطة إلى مستويات أعمق من الوجود. نحن في

غمار البعد الفلسفي الذي يتناول بالدرس العلاقة بين الإنسان والعالم المحيط به. هي رؤية تعيد صياغة العلاقة بين الإدراك والتجربة الحسية باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من الفهم الجمالي.

توسعا في البعد الفلسفي الذي ذكرناه آنفا في بحثنا، وبالتطرق إلى مصطلح الظاهراتية (*الفينومينولوجيا*)، يبدو أن العمل التصويري يتجسد ضمن علاقة متبادلة بينه وبين المُشاهد. إلا أن العملية تتجاوز مجرد التقاط النظرة العابرة والإدراك التأمُّلي ليستقل العمل الفني بقوة فريدة تُمكّنه من غزو وعي المتأمل.

بمعنى آخر، إلى جانب إتقانهم لفهم وإبراز مفهوم الشكل الذي يُطبّق غالبًا بمهارة فائقة، أظهر الرسامون قدرة مميزة على صياغة العلاقة المعقدة التي تربط بين المُشاهد والموضوع الذي يُشاهد. هذه العلاقة تُفضي إلى تأسيس رابط يتمتع بقوة استثنائية.

في هذا السياق، يجب علينا توضيح ما الذي جعل العمل التصويري متميزا عن باقي التعبيرات الفنية الأخرى: فعلى الرغم من مساراته المنفردة التي خاضها بهدف تحصيل المعنى والمرئي، استطاع أن يكتسب مكانة اعتباره "كائنا" ذو أهمية وظهور، ترقى به إلى مرتبة "موضوع" في فريد من نوعه.

ومع ذلك، وكما أشرنا سابقًا، فإن العمل التصويري، الذي يتمتع بهذه الخصوصية الفريدة، لا يوجد في الحقيقة داخل العلامة أو المادة نفسها. بل هو موجود في مكان آخر، إنه يتجسد فقط داخل فضاء الوعي الإنساني.

ومن هذا المنطلق، نجد أن التصوير الفوتوغرافي، على الرغم من قدرته التقنية العالية، يعجز عن إعادة إنتاج "التصويرية" الحقيقية للعمل الفني. فالصور الفوتوغرافية تظل محصورة ضمن حدود إعادة إنتاج الصورة، ولا يمكنها أن تتجاوز ذلك إلى أبعاد التجربة الجمالية التي يقدمها العمل التصويري. والصورة كما وصفها جابر أحمد عصفور:"*تثري المتلقي جماليا وتعمق وعيه بنفسه وخبرته بالواقع*" (عصفور، 1974، صفحة 8).

أما فيما يتعلق بالشكل المادي للعمل الفني، يمكننا القول، على سبيل المثال، إن الطبقات الرقيقة جدًا من الشفافية أو العتامة في المادة اللونية المستخدمة قد تبدو ماديًا غيرُ ذات أهمية. لكنها، في مجال الوعي الإنساني، تتحول إلى فضاء شاسع لا نهائي يدعو المشاهد إلى الغوص في تأمل عميق للمساحة والفراغ.

فالعمل الفني هو ببساطة لوحة مغطاة بآثار دقيقة من المادة. إنه كيان ساكن، حيث تكون الألوان، بلا شك، خالية من أي سيولة أو حركة أو حيوية محسوسة.

بالتالي، نفهم أن العمل التصويري لا يوجد في مادته الملموسة، لأن حقيقته الفيزيائية تكاد تكون ضئيلة إلى درجة ان تكون شبه منعدمة. ونعني بذلك أن حقيقته تتجاوز حدود المادة الفيزيائية لتعيش في فضاء الوعي الإنساني، حيث تُولد التجربة الجمالية.

بناء على ذلك، شاع تعريف العمل التصويري بآلاف الطبقات الدقيقة التي قد تكون ماديًا غير مرئية تقريبًا، لكنها تنتظر تأمل المشاهد لتحدث فيه أعمق التناغمات والذبذبات اللونية والضوئية وأقواها. وهنا، يمكننا الحديث عن علاقة اعتماد متبادلة، ملزمة وغير قابلة للفصل تربط بين العمل الفني والمشاهد. هذه العلاقة ليست مجرد ارتباط بصري أو حسي، بل هي تفاعل يعيد صياغة الوعي ويُضفي على العمل بُعدًا تواصليًا.

على هذا الأساس يرتقي العمل التصويري، ولن يقتصر على كونه كيانًا مرتبطًا بشكل محدد أو بكتابات مبهرة بتنوعها، ويتحول إلى ذلك "الكائن-الشكل" الذي يغزو وعي المشاهد، محتلا مكانًا داخله ويعيش فيه. وكما قال جوزيف جوبير J. JOUBERT: *« إن هدف الفن هو توحيد المادة بالأشكال التي تمثل ما هو أكثر صدقًا، وأكثر جمالًا ، وأكثر نقاءً في الطبيعة »* (Joseph, 2008, p. 101).

من هنا، يبدو أن العمل الفني قد نجح في إدماج الكائن إلى عالم الذات والموضوع، فالكائن لا يكتسب معناه إلا من خلال ارتباطه وإقامة العلاقة بالموضوع.

هذا الإنجاز الكبير الذي يظهر من خلال العمل التصويري يعيدنا دون شك إلى القوة الفريدة للكتابات التي تسمح بها مادة الطلاء الزيتية. هذه الكتابات كانت مصدرًا لجاذبية خاصة، وأساسًا لشكل تعبيري رائع قادر على تجاوز تناقضاته. وبفضل هذه الكتابات أيضًا، أصبح انتقال العمل الفني إلى المشاهد ممكنًا. ويُعتقد أن نشأة هذا التأثير تأتي من خلال رابط قوي ومكثف يربط بين العمل الفني ومتلقيه.

بالتالي، وعلى الرغم من الاتجاهات والتحولات المتنوعة التي ميزت تاريخ الرسم الزيتي، فإن العمل التصويري غالبًا ما يستجيب لحقيقة أساسية تجعله- وفقا لطبيعته الجوهرية ووفقا للمادة الطلائية الزيتية التي يتشكل منها- موضوعا متميزا يرفع من شأن نموذج الشكل ويجعل لكتاباته وقعا وتأكيدا في مجال الوعي الإنساني.

الخاتمة

يقدم هذا البحث محاولة في رسم تصوّر يهدف إلى توسيع حدود الدراسات الفنية والنقدية، حيث يسعى إلى إعادة الاعتبار لدور المادة في العمل التصويري من خلال التفكير في كيفية تشكُّل المعنى من خلال تفاعل الصورة مع المادة. وتأكيدا على أن المادة تتجاوز أن تكون مجرد وسيط تقني، ووصفها بالتالي بالجوهر الأساسي الذي يساهم في تحديد هوية الفن وطرقه التعبيرية، نكون قد أقمنا الدليل على أن تاريخ الفن التشكيلي وتحولاته باق في ديناميكية مستمرة وأن الكتابات الأدبية والفلسفية والتصويرية ليست إلا قيمة مضافة للأبعاد الحسية والفكرية للعمل الفني المُوجّه لإثارة وعي المتلقي.

الدراسات السابقة

مثّل موضوع بحثنا اهتماما محوريا للعديد من الكتابات توزعت بين النقدية والتوثيقية والوصفية. فنجد البعض منها مُوجّه نحو المقاربة التاريخية التي تقف على مختلف المحطات التي تُمثل الحركات والمدارس الفنية، تُستعرضُ فيها اللوحات مصحوبة بأدبيات تُقدّم السّير الذاتية للفنانين مع الوقوف على منتجاتهم وما تحمله من مميزات في الشكل والمضمون.

أما البعض الآخر من الكتابات، والذي يُصنّف في باب الدراسات، فالمحتوى فيها جاء متنوعا بسبب المرجعيات الفكرية لمؤلفيها. هي كتابات ترمي إلى معاينة الأعمال الفنية ومدى تقابلها مع النظريات الفكرية مثل ما أوردناه في بحثنا عندما تعرضنا الى الظاهراتية وما أثارته بخصوص العمل الفني وأبعاده.

إضافة إلى كل هذه الأدبيات، تأتي الكتابات الفلسفية وبالتحديد ما صُنّف بعلم الجمال. وهي نصوص ومؤلفات تقف في نفس الوقت على قراءة العمل الفني وتأويله ثم تتخلص الى وضع النظريات حوله. وإذا أردنا تبويبها فسنجد شطرا منها يهتم بهوية العمل الفني وأطواره، أما الشطر الآخر فهو معني بالمبدع

وبالمسار الإبداعي الذي يحدد ولادة الأثر الفني. وهذا الاهتمام الأخير كان ولا يزال له الوقع الهام في إعادة التفكير في العلاقة التي تجمع الفنان ومسار انتاج العمل الفني وبالأخير المتلقي. هذه الكتابات تنطوي تحت مُسمّى " الانشائية Poietics"، وهي منهجية تحليلية من رُوّادها الكاتب الفرنسي "ريني باسرون René Passeron"، تُعنى بفهم العملية الإبداعية في الفن بدلاً من التركيز فقط على المنتج النهائي أو التأويل النقدي للعمل الفني. يُميّز "باسرون" بين علم الجمال (Aesthetic) الذي يهتم بدراسة إدراك الجمال والمعنى في الفن، وبين الإنشائية التي تركز على الآليات الذهنية والعملية التي تقود الفنان إلى إنتاج العمل الفني.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث

مجتمع البحث: اعتبارا للبعد النظري للبحث، فهو مُوجّه إلى الباحثين والطلاب المهتمين بتطور الاتجاهات في الفنون البصرية وتاريخ الفن عموما.

عينة البحث: اعتمد البحث، في معالجة الموضوع، على تاريخ الحركات الفنية مثل الفن الخام والفن التجريدي... بالوقوف على أهم التحولات التي رسمت أثرها في المقاربة المُوجّهة إلى ثُنائية المادة والصورة.

منهج البحث: ارتكز البحث على المنهج التحليلي والنقدي بالأساس. وتوافقا مع طبيعة الموضوع اختار الباحثين اعتماد المنهج التاريخي أيضا لدراسة تطور استخدام المادة في الفن التصويري.

أما في مراجعة تاريخ الفن لرسم مدى تطور العمل الفني من خلاله، تم الاعتماد على المنهج الوصفي الذي مكّننا من دراسة واقع الرسم التصويري ومتابعة نسقه من خلال أداة كمية أنتجت وصفا رقميا من خلال الرسوم البيانية المندرجة في البحث.

الفصل الرابع: النتائج

النتائج

1. ساهم البحث في تبسيط المقاربات التحليلية وخاصة منها النظرية المُوجّهة إلى دراسة الفرق بين التشخيص الذي يعتمد على الصورة التقليدية والتجريد الذي يركز على المادة والملمس وعمق المفهوم.
2. إن المراجعة التاريخية للتحولات الكبيرة في تاريخ الفن، خاصة مع ظهور حركات مثل الكولاج والفن التجريدي والفن الخام، ساعدت على إبراز المادة كعنصر حاسم في إحداث الأثر البصري والنفسي.

الاستنتاجات

من خلال نتائج البحث نرفع الاستنتاجات التالية:

1. فهم الأسباب وراء التحولات النمطية في تاريخ العمل التصويري والتي تشكّلت في المُحفّزات المفاهيمية والجمالية في العملية التمثيلية، قبل أن تكون تقنية استعراضية لمهارات الرسامين.
2. أكدت الدراسة أن المادة التصويرية ليست مجرد وسيط تقني، بل هي أساس جوهري يساهم في تشكيل هوية العمل الفني.
3. الملاحظة التقنية للفرق بين التشخيص الذي يعتمد على الصورة التقليدية والتجريد الذي يُركّز على المادة والملمس.

4. كيف يتجاوز العمل الفني أبعاده الفيزيائية ليصبح تجربة إدراكية، وتأثير ذلك على تجربة المُتلقي والتفاعل البصري.

التوصيات

1. رغم النتائج الواعدة، فإن الدراسة اقتصرت على تحليل الفترات الهامة في تاريخ الفن مع الإشارة إلى بعض الأعمال الفنية والرسامين، مما يستدعي توسيع نطاق البحث في دراسات مستقبلية ليشمل عيّنات محددة من اللوحات الفنية.
2. أهمية متابعة الدراسات النقدية حول العلاقة بين المادة والتجريد في الفن الحديث والفن المعاصر.

المقترحات

1. توجيه الدراسات المُوجّهة لتاريخ الفن إلى المقاربات والتجارب المخبرية التي تساعد على الاستفادة من الاستنتاجات نظرا لأبعادها العلمية.
2. الاهتمام بمادة وخامة العمل الفني في أشكالها التقليدية وخاصة منها الحديثة والمواكبة للتحولات التكنولوجية واعتمادها كمسار لتطوير التجربة الإبداعية.
3. يمكن للدراسات المستقبلية أن تتوسع في تحليل تأثير المادة التصويرية على تجربة المُتلقي في سياقات فنية مختلفة وذلك باعتماد أدوات قيس علمية وتكنولوجية تُمكّن الباحث من استنتاجات دقيقة.
4. مساعدة طلاب الفنون على القراءة والاستفادة من تاريخ الفن بعيدا عن المقاربات الوصفية.

Conclusions

1. Through the research results, we raise the following conclusions:
2. Understanding the reasons behind the typical transformations in the history of pictorial work, which were formed in the conceptual and aesthetic stimuli in the representational process, before being a display technique for the painters' skills.
3. The study confirmed that the pictorial material is not just a technical medium, but rather an essential foundation that contributes to shaping the identity of the artwork.
4. Technical observation of the difference between the diagnosis that relies on the traditional image and the abstraction that focuses on the material and texture.
5. How the artwork transcends its physical dimensions to become a cognitive experience, and the impact of this on the recipient's experience and visual interaction.

References

1. Asfour, J. A. (1974). *The artistic image in classical and rhetorical criticism*. Dar Al-Thaqafa for Printing, Cairo.
2. Bahgat, A. N. (2016). *Material manifestations in visual arts*. Dar Al-Thaqafa, Cairo.
3. Bahnasi, A. (2009). *Plastic materials and modern art*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, Beirut.
4. Bahnasi, A. (2013). *Art throughout history*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, Beirut.
5. Belting, H. (2003). *Art history after modernism*. University of Chicago Press.
6. Blasim, M. (2010). *Acculturation and communication through art* (1st ed.). Dar Majdalawi, Amman.
7. Borràs, M. L. (2016). *Abstract art: A global history*. Thames & Hudson, London.
8. Bowness, A. (1991). *Modern European art* (F. Khalil, Trans.; J. I. Jabra, Rev.). Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing, Baghdad.
9. Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the 19th century*. MIT Press.
10. Damisch, H. (1984). *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Seuil, Paris.
11. Duve, T. de. (1996). *Kant after Duchamp*. MIT Press.
12. Elkins, J. (2000). *What painting is: How to think about oil painting, using the language of alchemy*. Routledge.
13. Ferry, L. (1990). *Homo aestheticus*. Ed. Gresset, Paris.
14. Francastel, P. (1955). *Histoire de la peinture française*. Meddens, Bruxelles.
15. Gombrich, E. H. (2020). *The story of art* (16th ed.). Phaidon Press, London.
16. Havel, M. (1974). *La technique du tableau*. Dessain & Tolra, Paris.
17. Al-Halabi, K. A. (2018). *Visual perception and material in contemporary art*. Dar Al-Jeel, Beirut.
18. Al-Jabri, M. A. (2010). *Introduction to the philosophy of art and beauty*. Dar Al-Tali'a, Beirut.
19. Al-Qarni, A. M. (2015). *Abstraction in contemporary art*. Dar Al-Kitab Al-Hadith, Cairo.
20. Malraux, A. (1955). *Les voix du silence*. Ed. Gallimard, Paris.
21. Mannering, D. (1994). *La vie et l'œuvre de Rembrandt*. Ed. S.D.P/Livre Club, Paris.
22. Merleau-Ponty, M. (1966). *Sens et non-sens*. Naget Ed, Paris.
23. Millet, C. (1977). *L'art contemporain*. Ed. Flammarion, Paris.
24. Nasr, A. R. (2017). *Aesthetics of material in visual arts*. Dar Al-Awael, Damascus.
25. Nasr, A. R. (2018). *Materialism and spirituality in visual arts*. Dar Al-Yazouri, Amman.
26. Nochlin, L. (1989). *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society*. Harper & Row.
27. Shaker, Z. I. (2008). *The problem of art* (5th ed.). Maktabat Misr, Cairo.
28. Shaker, Z. I. (2010). *Art and truth*. Maktabat Misr, Cairo.
29. Spiess, J. (1996). *Le Louvre*. Ed. Edita, Paris.

Artwork And The Pictorial Impact: The Material Preminence And The Emergence Of Meaning

Hafedh Mohamed Rekik[1]
Saoussen Albechir Zarrad[2]

ABSTRACT

The article analyzes the role of material not only as a technical medium for creating image but also as an autonomous semantically meaningful system of expression that provides the image with substance and shapes the identity of the artwork. We investigate how material became a central element of artistic expression, bridging the gap between visual image and sensory experience.

The study traces the development of material in visual art, from the dominance of representational forms throughout much of art history to contemporary abstraction, which redefined the artwork beyond traditional image. It highlights significant transformations in the use of material, particularly with movements such as collage and art brut, where material emerged as a decisive factor in creating visual and emotional impact. These shifts emphasize how material evolved into a core component of modern and contemporary art, shaping interactions between artworks and their audiences.

On a philosophical level, the study applies phenomenological theory to analyze how an artwork transcends its physical properties, engaging viewers in perceptual and cognitive experiences. We also consider the role of abstract elements like color, texture, and depth in redefining the artwork as an independent entity. This leads us to ask ourselves: can material be separated from image, or is it the foundation from which artistic meaning emerges and continues to evolve?

KEYWORD

Pictorial Materiality -Artistic Identity -Image and Material – Phenomenology - Contemporary Art.

[1] **Full Professor in Sciences & Technology of Design-Department of Architecture- College of Architecture & Planning- Qassim University. Saudi Arabia**

[2] **Associate Professor in Art & Sciences of Art-Department of Plastic Art- College of Arts & designs- Qassim University. Saudi Arabia**

The history of NFTs art in the Kingdom of Saudi Arabia	Najla Rashed Almubaddel	369
Pioneering and Growth of Plastic vision data in Modern Art	Dr. Hadi Nafal Mahdi	393
Manifestations of femininity in Mahmoud Fahmy's drawings	Yasir Ibrahim Hummadi	407
The extent of theatrical and musical arts contributes to the diagnosis and treatment of psychological problems Inmates of Children's Villages (SOS) in Jordan ( ).	Prof. Dr. Yahya Salim Suleiman Issa Prof. Dr. Nidal Mahmoud Nuseirat	419
Color composition and its uses in the space of contemporary Iraqi theatrical performance	Ayat sami ahmed Aseel Laith Ahmed	439
Aesthetic approaches and their representations in linear compositions	Ahmed Naji Abdel Hassan Amin Abdul Zahra Yassin	453
Nightmarish Traits in Psychological Film	Asia Ali Mahmoud Alaa El Din Abdul Majeed Jassim	473
The technical and artistic dialectics of image construction in contemporary Iraqi theatre	Iman Harbi Muhammad Jassim Kazem Abd	489
Interactive integration into electronic magazine cover designs	shahid Abbas Fadhil	501
The Political Propaganda in the Contemporary Graphic Art	Yaseen Wami Nasser	517
Artwork And The Pictorial Impact: The Material Preminence And The Emergence Of Meaning	Hafedh Mohamed Rekik Saoussen Albechir Zarrad	543

Contents

Artistic processing of Emotional Scenes in the Narrative Film	Ali Anwar Rasheed	5
The composition of the fragmentary image of the actor's performance in the Iraqi theatrical show	Aqil Majid Hamed Mohammed Al-Malahassan	23
The aesthetics of abstract expressionism and its representations in the artistic productions of the students of the Department of Art Education	Sufian Ahmed Awsaj Dr. Ikhlas Yas	35
The use of metal in ancient Syria in the manufacture of jewelry (ornamental tools in the third and second millennium BC and the molds used in their manufacture)	Haider Hamidi Al-Janabi Ruwaida Faisal Al-Nawab	51
Symbolic Connotations in the Works of the Artist Eugene Delacroix	Dr. Kholoud H. A. Al-Obaikan	69
Aesthetic and expressive characteristics in the works of Jean Dubuffet	Raed Hassan Mikhilif Sahib Jassim Hassan	91
The role of artificial intelligence in revolutionizing the clothing and textile industry	Dr Rasha Sameer Mohammad Mujallid	109
The Philosophy of time in contemporary arts	Dr. Abeer Ahmed Al-Fatni	129
The Aesthetics of Lumia Art in Contemporary Textile Arts, An Analytical Study	Azizah Abdulaziz Mohammd Saqr Aldrees	159
Aesthetics Contents of Data Visualization as an Input to its humanization	Amal Muhammad Al-Mousa Maha Mohammed Al-Sudairy	179
Utilising modelling software to convert functional utensils into ceramic art.	Alaa Al-jhadali Prof. Manal Al-Saleh	195
Pedagogy and its applications in art education curricula	Fadia Ali Jaafar Alzerjawi Muhammad Jwwaid Hasina	207
The role of the theatrical technical supervisor in developing the skills of preparatory stage learners	Asmaa Saadoun Ali Aman Al-Shabib	221
The dialectic of form and meaning in postmodern art	feras mahmmod mehsen alwaan	237
Formal coding and its relationship to aesthetic taste among students of the Department of Art Education	DR. Mohammed Abdullah Ghaidan	259
Virtual reality and its impact on industrial products	Dr. Mustafa Muhammad Barakat	277
Design contexts in interior space design (sewing workshops as a model)	Makarem Salah Hassan Faten Abbas Lafta	297
Phenomenology as an approach to seeing the aesthetics of ugliness in contemporary art designs	Dr. Tahani Mohammed Nasser Al-Arifi	315
Representations of the Metaverse in the Works of Potter Jason Walker	Mayada Hassan Merhej	351

Al-Academy Journal Publication Terms

1- The journal is concerned with academic research related to the aesthetic subject, which includes the fields of plastic arts, music, theatrical and cinematic arts, design arts, calligraphy and decoration, as well as theoretical and applied research in the field of art education.
2- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
3- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another journal.
4- The research paper should not exceed (16) pages size B5.
5- Font size (13) font type (Sakkal Majalla), Lines of the paper should be single spaced and file type Word2010 or newer.
6- References must be in APA format And in English only.
7- Figures, pictures, charts and tables are placed as they appear in the research, provided they with a high degree of clarity and their scientific source is indicated.
8- The research should contain an abstract, keywords and conclusions in both Arabic and English languages.
9- Write the title of the research, the name of the researcher, the researcher's affiliation, and the e-mail on the first page of the research in both Arabic and English, note that the names of researchers submitted at the beginning of the registration process are approved only, any changes to the names of researchers are not approved during or after the arbitration period.
10- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
11- The authors retain the copyright of their papers without restriction
12- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
13- $200 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Important note:

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

Al-Academy

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

Issue 110
Date of publication 15/12/2023

Editor-in-chief:

Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed	Iraq	Dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Managing editor:

Prof. Dr. Riyadh musa sakran	Iraq	Riad.Mousa@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Editors:

Prof. Dr. Jawad Al Zaidi	Iraq	jawad.Abd@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Maysam Hirmiz Toma	Iraq	Maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Aladdin Abdul Majeed	Iraq	ala.alamjed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. hella abdulshaheed	Iraq	hella.abdulshaheed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Assist. Prof. Akram jirjees neama	Iraq	Dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Assist. Prof. Ahmed Jumaa Zboon	Iraq	Dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Kobra Roshanfekr	Iran	kroshan@modares.ac.ir
Prof. Dr. Ali Sharaf Al Musawi	Oman	Asmusawi@squ.edu.om
Prof. Dr. Mohammed H. Al-Amri	Oman	Mhalamri@squ.edu.om

Linguist:

Assist. Prof. Adil Hussein Jouda	Iraq	Adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq

Website Manager:

Yousif Mushtak Lateef	Iraq	Yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD, 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

AL-ACADEMY

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