مجلة
فنون البصرة

مجلة دولية علمية مُحكَمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

العدد
28

ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

bjfa.uobasrah.edu.iq

Basrah Arts Journal

مجلة فنون البصرة

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

مجلة فنون البصرة
مجلة دولية علمية مُحَكّمة تتخذ سياسة الوصول المفتوح
تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة
العـــــــدد : (٢٨) .
تاريخ النشر: ٢٨ / ٢ / ٢٠٢٤م

مجلة فنون البصرة
Basrah Arts Journal

هيئة التحرير

رئيس التحرير	أ.م.د. علي عبد الله عبود الكناني	العراق	ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq
مدير التحرير	م. حيدر جعفر الدغلاوي	العراق	hayderjs@uobasrah.edu.iq
المحـــــررون	أ.د. بهاء عبد الحسين مجيد	العراق	bahaa.majeed@uobasrah.edu.iq
	أ.د. سالم عمر الشائبي	ليبيا	s.shaibi@yahoo.it
	أ.د. ريان عبد الله	المانيا	ra@rayan.de
	أ.د. ناصر هاشم بدن	العراق	nasser.badan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. علي حسين علوان	العراق	ali.alwaan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. كاظم نوير كاظم	العراق	fine.kadhim.nawir@uobabylon.edu.iq
	أ.د. سافرة ناجي إبراهيم	العراق	safera1951@gmail.com
	أ.د. سامي علي حسين	العراق	sami@uowasit.edu.iq
	أ.د. محمد جلوب الكناني	العراق	mohammedkinanh2020@gmail.com
	أ.د. جبار خماط حسن	العراق	dr.jabbarkhamat@gmail.com
	أ.د. هشام زين الدين	لبنان	hishamzd@hotmail.com
	أ.د. علي الحبيب الفريوي	تونس	alifrioui1234@gmail.com
	أ.د. فريد خالد علوان	العراق	fareed.alwan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. منال هلال ايوب	مصر	drmnlhelal@gmail.com
	أ.د. جميلة مصطفى الزقاي	الجزائر	Jamila.ezzegai@gmail.com
	أ.م.د. ماهر عبد الجبار الكتيباني	العراق	maher.ibrahim@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. سيف الدين عبد الودود	العراق	sayaf_adeen.uthman@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. حسن عبود النخيلة	العراق	hasan.abboud@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. قيس عودة قاسم	العراق	qays.qasim@uobasrah.edu.iq

التنضيد الطباعي
مدير اعلامي اقدم . شذى مرسال محبوب
هيام سعد خضير

رقـم الإيداع في المكتبة الوطنية / بغـداد ، (٧٤٧) لســـنة ٢٠٠٢م
ISSN: (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303
Email: basrah.finearts.journal@uobasrah.edu.iq
Website: bjfa.uobasrah.edu.iq

شروط النشر في مجلة فنون البصرة

١- تُـــعنى مجلة فنون البصــرة بالبحث العلمي الأكاديمي المتصــل بالموضــوع الجمالي الذي يشــمل مجالات الفنون التشكيلية ، والمسرحية ، والموسيقية ، والفنون السمعية والمرئية ، فضلاً عن بحوث التربية الفنية .

٢- تخضع جميع البحوث المقدمة للتحكيم العلمي من خبراء متخصصين في موضوع البحث .

٣- أن يكون البحث (جديد) ولم يسبق نشرهُ او قبول نشرهُ في مجلة أخرى .

٤- أن لا تزيد عدد كلمات البحث عن (٧٠٠٠) كلمة (١٥ صفحة حجم A4) .

٥- يجب ان يكون توثيق المصادر والمراجع بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط .

٦- توضــع الاشــكال والصــور والمخططات والجداول حســب ورودها في متن البحث ، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية .

٧- أن يحتوي البحث على ملخص (٢٥٠ كلمة) وخمسة كلمات مفتاحية باللغتين العربية والإنكليزية .

٨- يكتب عنوان البحث واســماء الباحثين وجهة انتســابهم والبريد الالكتروني ورابط صــفحة هوية الباحث العالمية (ORCID) في الورقة الاولى للبحث باللغتين العربية والإنكليزية ، علماً انه يتم اعتماد اســماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم .

٩- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

١٠- يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود .

محتويات العدد (٢٨) لسنة ٢٠٢٤

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحات
التوظيفات البيئية للنحت في جامعة البصرة	علي عبد الأمير بناي/ محسن علي حسين	٥ - ٢٠
الاستعارة التركيبية لخزفيات ادريان اريليو النحتية	نسرين سمير غدير / صباح احمد حسين الشايع	٢١ - ٣٥
القيمة اللونية في متغيرات المشاهد في الفيلم الدرامي فيلمTHE HATEFUL EIGHT نموذجا	عبد الناصر مصطفى إبراهيم	٣٧ - ٥١
التجديد التقني في فن الو اقعية المفرطة	ميعاد موسى حسن	٥٣ - ٦٥
فاعلية الدلالة لانتاج التغاير المكاني في العرض المسرحي العراقي	لينا اسماعيل خليل / أسعد عبد الرضا حسين	٦٧ – ٧٩
البعد التقني لأعمال الفنانين روبرت راوشنبرغ وجاسبر جونز دراسة مقارنة	نورس حميد مجيد	٨١ – ٩٢
العلاقة الجدلية بين عالم التصميم الداخلي وبين عالم الخطاب اللغوي	رفيقة عبد الله بن رجب / اماني علي العالي	٩٣ – ١٠٢
الوسائط وهيمنتها في الرسم العراقي المعاصر	زين العابدين قيس حنون / ياسين وامي ناصر	١٠٣ – ١١٥
التأويل الجمالي للنص الموسيقي في عروض الاوبرا الرومانتيكية اوبرا دون جيوفاني نموذجا	عدنان خلف ساهي	١١٧ - ١٣١
Hayder Jaafar Aldaghlawy	A proposed system for using augmented reality technology in actor training	133-142

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.02/28.1

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Environmental uses of sculpture at the University of Basrah

Ali Abdul Amir Banai [1], Mohsen Ali Hussein [2],

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[1] *ORCID : https://orcid.org/0009-0003-3005-5440*
[2] *ORCID : https://orcid.org/0000-0003-1057-0667*
E-mail addresses: ali.sculpt1992@gmail.com , muhsen.ali@uobasrah.edu.iq
Received: 13 October 2023; Accepted: 3 December 2023; Published: 28 February 2024

Abstract

The current study is concerned with highlighting the importance of sculptural work in terms of its environmental use within the spaces of the University of Basra and the aesthetic and environmental treatments it creates within those spaces. Therefore, in this thesis, the researcher sought to present proposed sculptural designs. Implemented by computer through the Blender program, which specializes in creating three-dimensional models. The study included four chapters:

Chapter One: Research Framework This chapter presents the research problem, which is summarized in the question: "How can the environmental utilization of sculptural work address the spaces of the University of Basrah?" The significance of the research is discussed, emphasizing the need to shed light on the important aspects that motivated this study. The research's objective is to develop proposed sculptural designs for environmentally addressing the University of Basrah's spaces and utilizing the environmental elements of the university environment.

Chapter Two: Theoretical Framework and Previous Studies. This chapter is divided into two sections: Section one: Concept of the Environment and Its Types, Section two: Functions of the sculptural work, and the Chapter three (research procedures): This chapter explains the research methodology and the research sample, It also covers the analysis of the research sample. Chapter four: (Results and Conclusions) This chapter presents the key findings and conclusions of the study, including: Empty spaces are creatively and environmentally utilized through artistic treatment methods using Blender software for 3D modeling, resulting in sculptural designs that reflect the social or historical characteristics of the place.

Keywords: ***employment, environment, sculpture***

التوظيفات البيئية للنحت في جامعة البصرة

علي عبد الأمير بناي ١ ، محسن علي حسين ٢

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

تعنى الدراسة الحالية بتسليط الضوء على أهمية العمل النحتي، من حيث توظيفه بيئياً ضمن فضاءات جامعة البصرة، وما يحدثه من معالجات جمالية وبيئية ضمن تلك الفضاءات، لذا سعى الباحث في بحثه إلى تقديم تصاميم نحتية مقترحة منفذة بواسطة الحاسوب من خلال برنامج (Blender) المتخصص في انشاء النماذج ثلاثية الأبعاد، وقد تضمنت الدراسة أربعة فصول وهي:

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث): شمل عرض مشكلة البحث التي تلخصت بالتساؤل الآتي: كيف يمكن معالجة فضاءات جامعة البصرة من خلال التوظيف البيئي للعمل النحتي؟، ومن ثم أتت أهمية البحث والحاجة اليه لتسلط الضوء على الجوانب المهمة التي من أجلها أعد الباحث هذهِ الدراسة، أما هدف الدراسة فتمثل في: اعداد تصاميم نحتية مقترحة لمعالجة فضاءات جامعة البصرة بيئياً، وتوظيف المعالم البيئية الجامعية، نظراً لما تحمله تلك البيئة من مفردات ثقافية مختلفة، تبعاً لتعدد الكليات وتخصصاتها، وكذلك حدود البحث التي تضمنت الحدود الزمانية (٢٠٢٣ م) مدة كتابة البحث، والحدود المكانية (العراق/ البصرة/ فضاءات جامعة البصرة)، وقد أُختتم الفصل بتحديد مصطلحات البحث وتعريفها.

الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة): جاء متضمناً مبحثين توزعت على الشكل الآتي: المبحث الأول: مفهوم البيئة وأنواعها، المبحث الثاني: الأبعاد الوظيفية للعمل النحتي، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث): وفيه توضيح لمنهج البحث، وكذلك تحديد مجتمع البحث، ومن ثم تحليل عينة البحث، فيما عرض الفصل الرابع: أهم ما توصل إليه الباحث من نتائج واستنتاجات، ومن أبرز تلك النتائج التي توصل إليها الباحث (إشغال الفضاءات الخالية وتوظيفها جماليا وبيئياً عَبرَ الاستعانة بأساليب المعالجة الفنية بواسطة برنامج (Blender) المختص بالنمذجة ثلاثية الابعاد، والخروج بتصاميم نحتية ترتبط بما يحتويه المكان من خصوصية اجتماعيه أو تاريخية).

الكلمات المفتاحية : التوظيف، البيئة، النحت

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:

تعد البيئة من أهم المرجعيات التي كانت ولا زالت تضغط على الفكر الإنساني، إذ تعامل الإنسان منذ بداياته مع بيئته على وفق محددات معينه، تتناسب مع مدركاته وتلبية حاجاته، بوصفها (البيئة) المحيط العام الذي يحيط الإنسان، وإن صح التعبير هي بمثابة الرحم الذي يحوي بداخله جميع العوامل والمظاهر المتعددة، فالإنسان القديم بفكره البسيط، سعى للسيطرة على تلك البيئة عن طريق الخرافات والأساطير كمحاولة منه لخلق التوازن والانسجام مع الظواهر البيئية المتعددة، والوصول إلى تفسير معين لها، فمنذ حياة الكهوف وحتى إنشاء القرى والمدن كان هاجسه الجمالي قائماً حتى وإن اختلفت أغراضه حينها، فحيثما وجد الإنسان وجدت آثاره الفنية التي تجمل بيئته على الرغم من بساطة المواد المتوفرة، فالبيئة بصورة عامة سواء كانت طبيعية أم صناعية تشكل مصدراً مهما للفنان (النحات) في كل زمان ومكان، والفن عبر الحقب التاريخية الطويلة قد مرَّ بالعديد من التحولات المختلفة على مر الأزمنة، حيث يأخذ التعامل الفني مع البيئة مستويات وأشكال عدة، مختلفة باختلاف تلك الأزمنة، وعند الاطلاع على مسيرة الفنون التشكيلية عبر تاريخها الطويل يمكن ملاحظة حقيقة لا يمكن تجاوزها إلا وهي تناول تلك الفنون البيئات المتنوعة بتنوع واختلاف الزمان والمكان، لذا فهي من العوامل المحيطة المؤثرة بالنحات بشكل أو بأخر، كونها تساهم في تعزيز مدركاته الحسية، إذ تشكل مصدراً ملهما للعديد من المنجزات النحتية، فالعلاقة ما بين النحات وبيئته هي علاقة تجسيد بسيط لانتمائه للطبيعة، كون الطبيعية **((هي المنبع الروحي للقواعد، والطبيعة قد تكون ممثلة في جسم الإنسان وعاداته وغرائزه... والطبيعة هي المحراب الذي نتجه إليه في معبد الفن))** (Abdel Fattah, 1973, p. 11).

وبعد أن وجد الباحث تلك الأهمية للتوظيف البيئي للعمل النحتي، وما لاحظه من فضاءات ضمن واقع بيئته الجامعية في حدود جامعة البصرة وانها تتطلب معالجات فنية تخرجها من واقع السلب الفضائي البيئي، نحو واقع جمالي ليكون للعمل الفني توظيفه البيئي المناسب لتلك المعالجات، وبما يُجسد من الدور المهم والفاعل في أهمية الفن للمجتمع، ولكون النحات عنصراً فاعلاً في منظومة البناء المجتمعي بما فيه الجامعة وما لها من دور في رفد الواقع المعرفي والارتقاء بالذائقة الجمالية، ومن جملة ذلك أنبرى الباحث الى تقديم هذا البحث سعياً منه للإجابة عن تساؤل مشكلة البحث المتجسدة في: كيف يمكن معالجة فضاءات جامعة البصرة من خلال التوظيف البيئي للعمل النحتي؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى أهمية البحث بتسليط الضوء على أهمية البيئة وانعكاسها على الأعمال النحتية والتي يمكن من خلالها توظيف الأعمال النحتية لمعالجة الواقع الفضائي للبيئة الجامعية، وكذلك السعي الى بيان دور فن النحت ضمن حدود الجامعة ومعالجات واقعها البيئي بمفردات من واقعها الدراسي لكل كلية، وبما يضمن إحداث نوع من التفاعل والإثارة وشد الانتباه بين الجمهور (المتلقي) والعمل النحتي لخلق محيط بصري جمالي جديد يهدف الى الارتقاء بالذائقة الجمالية.

اما الحاجة الى البحث فتتحدد بتقديم رسالة جمالية ثقافية وتعريف الجمهور وعلى نحو خاص الطلبة من التخصصات المجاورة بطبيعة فن النحت في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة.

ثالثا: هدف البحث:

إعداد تصاميم نحتية مقترحة لمعالجة فضاءات جامعة البصرة وتوظيفها بما يتلاءم مع الواقع البيئي للجامعة.

رابعاً: حدود البحث: ١. الحدود الموضوعية: توظيف أعمال نحتية مستمدة من الواقع البيئي الجامعي. ٢. الحدود المكانية: العراق/ البصرة/ فضاءات جامعة البصرة. ٣. الحدود الزمانية: (٢٠٢٢-٢٠٢٣م).

خامساً: تعريف المصطلحات:

- **التوظيف لغة: ((وظف الشيء على نفسه، ووظفه توظيفاً أي يتبعه وألزمه إياه، وقد وظفت له توظيفاً، يضعه ويقال وظف فلاناً توظيفاً وظفاً إذ تبعه مأخوذاً من الوظيفة، ويقال استوظف، استوعبه ذلك كله))** (Ahmed Hassan, 2006, p. 1042).
- **التوظيف اصطلاحاً: ((العمل الخاص الذي يقوم به الفرد أو مجموعة معينة... وتطلق في علم النفس على جملة من الأسباب والعمليات الموجهة إلى هدف واحد مثل وظائف الإدراك، والانفعال، والتخيل... تعد الوظيفة Functionalism إحدى نظريات علم الجمال، وهي القول إن جمال الأثر الفني يرجع إلى منفعته))** (Saliba, 1982, p. 581).

- **التوظيف اجرائياً:** هو عملية معالجة من شأنها أن تحيل التصورات والأفكار المتصورة ذهنياً للنحات وأحالتها إلى أشكال مادية ملموسة لتؤدي دوراً جمالياً وتعبيرياً من أجل تحقيق هدف وغاية معينة.
- **البيئة لغة: ((بوأ المكان، حل فيه، تبوأ المكان: أقام به، استباء المنزل: اتخذه مقاماً له، الباءة والبيئة والمبوأة: المنزل الحالة))** (Louis, ed, p. 53).
- **البيئة اصطلاحاً: ((العوامل الخارجية التي يستجيب لها الفرد والمجتمع بأسره استجابة فعلية واحتمالية وذلك كالعوامل الجغرافية والمناخية والعوامل الثقافية التي تسود المجتمع والتي تؤثر في حياة الفرد والمجتمع وتشكلها وتطبعها بطابع معين))** (Ibrahim, 1975, p. 143).
- **البيئة اجرائياً:** هي مجموعة من العوامل المحيطة بالإنسان (النحات) التي تكون ذات تأثير مباشر أو غير مباشر في سلوكياته وحياته وأفكاره، بما تتضمنها من جوانب سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية ودينية ذات تأثير فعال في طرحه الفني، بوصفها (البيئة) المرجع الأساسي الذي يستلهم منه النحات أشكاله ضمن حيز زمكاني يتناسب مع خصوصية تلك البيئة.
- **التعريف الإجرائي للتوظيف البيئي:** هو عملية إعلاء للقيمة الفنية والجمالية للمدركات الحسية البيئية المختلفة من خلال صياغتها في منجزات نحتية معاصرة ووضعها في مكان ما لتؤدي دوراً جمالياً وتعبيرياً لها الدور الفعال في إضفاء قيمة معنوية وخصوصية معينة على تلك البيئة بما فيها البيئة الجامعية.

الفصل الثاني/ الإطار النظري:

المبحث الأول: مفهوم البيئة و أنواعها:

إن مصطلح البيئة إذا ما تناولناه من حيث المضمون العام نجده مصطلحاً يدل على ما يحيط الإنسان بما يوفره له هذا المحيط من إمكانية البقاء والاستمرار، وكذلك يمكن أن نطلق على البيئة إنها مكان إقامة الإنسان ومسكنه (منزله)، إلا أن ما يشهده العالم والحياة الإنسانية من تطور متسارع في مجمل الحياة الإنسانية بجميع مظاهرها أدى إلى تحولات كبيرة في طرق التعامل الإنساني مع بيئته التي يزاول فيها انشطته وعلاقاته الاجتماعية، الأمر الذي وضع مصطلح البيئة محط اهتمام الباحثين ما أعطاه مضامين واستخدامات أوسع ليتجاوز دلالاته اللغوية الصرفة، فشغلت البيئة اهتمام الكثير من المفكرين والباحثين وذلك نظراً لكونها تحتل مركزاً هاماً بين الدراسات العلمية والإنسانية.

فالبيئة من المفاهيم الإنسانية المتشعبة، التي تنطوي على معطيات مختلفة باختلاف حاجة الإنسان لها، ليكون بذلك مفهوم البيئة أكثر شمولية واتساعاً للعديد من المجالات الإنسانية المختلفة ذات العلاقة بالإنسان والمحيط الذي يعيش فيه، فتعد البيئة مجموعة من النظم الطبيعية والاجتماعية والثقافية التي يتفاعل ويعيش فيها الإنسان، كون مدلولها (البيئة) مرتبط بطبيعة العلاقة بينها وبين مستخدمها (تختلف في معناها عند الحاقها بكلمة أخرى)، أي إن مدلولها مرتبط بنمط العلاقة بينها وبين مستخدمها فمثلاً نقول البيئة الصناعية، والبيئة الدراسية، والبيئة الاجتماعية، والثقافية، والبيئة الزراعية وغيرها من البيئات المتعددة، وبنظرة شمولية أوسع يعد الكون بأجمعه بيئة، لذا فيمكن تحديد طبيعة البيئة من خلال تعدد وتنوع الأنشطة البشرية المختلفة، كون البيئة **((تدل على جميع الأشياء أو العوامل المنظورة وغير المنظورة التي تحيط بالكائنات الحية في هذا العالم))** (Rabie, 2011, p. 16).

- **أنواع البيئة:** بناء على ما تقدم من طرح حول مفهوم البيئة، ومن خلال ما اطلع عليه الباحث من عدة مصادر، تبين ان البيئة قد قُسمت الى قسمين رئيسين:

أولاً. البيئة الطبيعية (Nature Environment):

المقصود بالبيئة الطبيعية هي كل ما يحيط بالإنسان من ظواهر حية وغير حية ليس للإنسان أي فضل او تدخل في وجودها ونشأتها، كونها بيئة طبيعية ناشئة من دون أي تدخل لعامل خارجي، وبمعنى اصح هي بيئة ربانية أتاحها الله للإنسان ليستقي من خلالها مقومات حياته، إذ يقول الباري عز وجل ﴿**إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ**﴾ (سورة القمر، الآية ٤٩)، لذلك هي بيئة حفظها الله سبحانه وتعالى ولا تحتاج الى التدخل البشري لاستمرارها، وتتمثل البيئة الطبيعية بمجموعتين: **الأولى:** العناصر البيئية الحية المتمثلة بالإنسان والنباتات والحيوانات، **الثانية:** العناصر البيئية الجامدة المتمثلة بالصحراء والجبال والبراكين والرمال وغيرها، فالبيئة الطبيعية تختلف من منطقة إلى أخرى تبعاً لنوعية المعطيات المكونة لها وهي التي تحدد طبيعة ونمط الحياة للمجتمعات الإنسانية، فللبيئة الطبيعية الأثر الواضح في التأثير على المجتمعات البشرية بصورة مباشرة أو غير مباشرة، كونها هي **((مكونات الوسط**

الذي يتفاعل معها الإنسان مؤثراً ومتأثراً بشكل يكون العيش مريحا فسيولوجياً ونفسياً)) (Alkhataat, 1990, p. 17).

وللبيئة الطبيعية تأثيراً كبيراً بشكل او بآخر في العمليات والأنشطة الإنسانية، فهي بذلك تعد عاملاً أساسياً في تمييز الفنون عند الشعوب، وذلك لانعكاس تأثيرات العامل البيئي على ذائقة الفنان وابداعاته الفنية، لأن هذا الابداع هو نتيجة لتفاعل النحات مع محيط بيئته الطبيعية من حوله، فالعملية الإبداعية تختلف باختلاف الوسط البيئي للفنان/ النحات وما يحيطه من مؤثرات تؤثر في ذهنه وعملية تفكيره الإبداعي، بمعنى إن التمايز والاختلاف بين فنون الشعوب نابع من تأثير العامل البيئي الطبيعي المتحكم في إبداعات تلك الشعوب واختلاف أذواقها، فلو كان النحات وسط بيئة مزدحمة وعشوائية يختلف بالتأكيد عن وجوده في بيئة طبيعية هادئة مليئة بالأنغام الموسيقية الهادئة، فالاختلاف في طبيعة المكان (البيئة) يولد اختلافاً في الاستجابة الجمالية للبيئة من حوله وذلك بسبب العلاقة المتبادلة ما بين النحات وبيئته، كون كل منهما له وجوده وتأثيره الفاعل في الآخر **((لأن تأثير البيئة الطبيعية على سير حياة الانسان هي التي أدت إلى هذا التلازم بين هذين العاملين والذي قوامه التأثير المتبادل بين الأنسان والبيئة الطبيعية كون كل منهما له وجود ظاهر وفاعل في الآخر))** (Ismail, 1998, p. 165).

ثانياً. البيئة الصناعية (Industrial Environment):

تشمل البيئة البشرية أو ما تُسمى بالصناعية، المظاهر الحضارية والعمرانية، وما فيها من ظاهرات بشرية أسهم الإنسان في تشييدها عن طريق ما وفره له التقدم والتطور العلمي من تقنيات حديثة ما أكسبه إمكانيات وقدرات حضارية وثقافية، فيعد الإنسان هو العامل الأساسي في تشييد البيئة الصناعية، نتيجة حاجته إلى بيئة مادية جديدة تساعده على سد احتياجاته ورغباته وطموحاته، ولهذه الضروريات شيد الإنسان المستوطنات والمدن ووسائط النقل والمواصلات، سعياً منه إلى إحداث نوع من التوازن ما بين الإنسان والنظام البيئي الطبيعي، فتكون البيئة الصناعية هي **((التدخل الإنساني الإيجابي لمواجهة ضروريات الطبيعة تجاوباً مع إرادة التحرر في الإنسان، وتحقيقاً لمزيد من اليسر في إرضاء حاجاته ورغباته، ولانقاص العناء البشري))** (Issa, 1997, pp. 24-25).

فتعد بذلك البيئة المشيدة، هي تلك البيئة التي أسهم الإنسان في بناء منظومة عناصرها ومفرداتها، معتمداً بذلك على التطور الفكري والقابلية العقلية والتقنية في استثمار الموارد الطبيعية، وتوظيفها للخروج ببيئة جديدة تحقق طموحاته، وبناءً على هذا لم تعد البيئة بمفهومها السابق كونها نظاماً قائماً بذاته، فبعد أن تدخل الإنسان في تكوينها والتعديل عليها، أصبحت بيئة أكثر تعقيداً على ما كانت عليه بطبيعتها، ويعود ذلك إلى التطور الحاصل في حياة الإنسان، الذي كان يعتمد وبشكل مباشر على الطبيعة، بما تقدمه له من مأكل ومشرب ومسكن، إلا أن التطور الذي شهدته الإنسانية، وتكون المجتمعات، وتزايد الأعداد، دفعه الأمر إلى التفكير والتخطيط لاستغلال تلك البيئة وتوظيفها لسد ما ينقصه من الاحتياجات، فكانت النتيجة من ذلك هو الخروج ببيئة مادية جديدة من صنيعة الإنسان، توفر لهُ ما لم تستطيع البيئة الطبيعية أن توفره لتحقيق رغباته، فـ**((البيئة المادية "الصناعية" لأغلب الناس هي من صنع الانسان إلى حد كبير، السطوح التي يمشي فوقها الانسان، والجدران التي تؤويه، والملابس التي يرتديها، والأدوات التي يستخدمها... والعادات التي يتبعها والسلوك الذي يمارسه... هي كلها من صنع البشر))** (Skinner , 1980, p. 204)، وقد قُسمت البيئة الصناعية إلى:

١. البيئة الاجتماعية (Social Environment): هي ذلك الجزء من الكل المتمثل بالبيئة، تلك البيئة التي تحوي الأفراد والجماعات والنظم الاجتماعية وشتى مظاهر المجتمع، كذلك تشمل جميع ما يتعرض له الإنسان/ النحات من مؤثرات المجتمع، فهي ذلك **((المحيط الذي تحدث فيه الإثارة والتفاعل لمن يعيش في ظله من أفراد المجتمع))** (Faleh Dahim, 2017, p. 270)، التي لها دوراً في تشكيل وتنظيم شخصيته وطباعه، وإن هذه المؤثرات على نوعين، منها ما هو مادي متمثل بكل ما ينتجه الإنسان من مكائن وآلات وإنشاء المدن والطرق والحدائق الصناعية المحاكية للطبيعية وجميع المعالم الحضارية التي ينشئها الإنسان، ومنها ما هو معنوي متمثلاً بعقائد الإنسان وعاداته وتقاليده وأفكاره وثقافته وجميع ما تنطوي عليه نفس الإنسان من قيم وآداب وعلوم مكتسبة، وكذلك اللغة والسلوك الذي يمارسه، فالبيئة الاجتماعية تشمل **((النظم والقواعد والقوانين واللوائح والعادات والتقاليد والقيم والمعايير والأعراف والعلاقات الاجتماعية واللغة والدين والأوضاع الاقتصادية والنظم السياسية والتعليم والأعلام والفنون والآداب...، وجميع عوامل البيئة مترابطة بعضها مع بعض ومؤثرة في الإنسان وتتأثر به))** (Issawi, 1997, p. 15)، وبذلك تكون البيئة الاجتماعية بمثابة الأرض الخصبة التي ينشأ فيها الإنسان، وعلى قدر غنى وخصوبة هذه الأرض أو فقرها تأتي الثمار، فللبيئة والمحيط الذي يعيش فيه الإنسان/ النحات تأثير فعال وعمق في حياته وبلورة شخصيته، ابتداء بالبيئة العائلية التي

تُعد الأساس الاجتماعي الأولي الذي تُبنى على أساسه سلوكيات الفرد في التنشئة الاجتماعية واكسابه الغرائز والعادات كون الاجتماعية **((هي المحيط الذي تحدث فيه الإثارة والتفاعل لمن يعيش في ظله من أفراد المجتمع))** (Al-Qahtani, 2005, p. 5).

وللبيئة الاجتماعية بما تحمله من قيم وعادات وسلوكيات أثر واضح في نفس الإنسان/ النحات كونها الوعاء الإنساني الذي يتحرك داخله النحات، وإنه من غير الممكن النظر إلى الفنان/ النحات بمعزل عن محيطه وتنشئته الاجتماعية، فضلاً عن ذلك يُعد الإنسان بطبعه كائن اجتماعي، ومن ثم عليه أن يسعى للتكيف مع بيئته ليؤثر ويتأثر بها كونه لا يمكنه العيش منعزلاً عن بيئته، وكذلك أيضا للبيئة دوراً في تهيئة وصقل قدرات وأفكار النحات؛ لأنه مهما امتلك من إمكانيات وموهبة مميزة تبقى هناك سمة واضحة لطبيعة البيئة التي عاش واندمج فيها حاملاً مكونات ذلك المجتمع بداخله كون النحات هو **((مخلوق أرضي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة، بحيث إنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغيير بالضرورة انقلاب هائل في نوع انتاجه الفني))** (Zakaria, 2004, p. 121)، وبذلك يعد النحات جزءاً من منظومة اجتماعية يتأثر ويؤثر بظروف بيئته الاجتماعية شأنه شأن افراد مجتمعه، فتنعكس تلك التأثيرات بما تحمل من مرجعيات مختلفة على أفعاله ونتاجاته النحتية التي يسعى من خلالها إلى إضافة كل ما هو جميل لبيئته بفعل توظيفاته النحتية المميزة.

٢. البيئة الثقافية (Cultural Environment): تعد البيئة الثقافية من أوسع الدراسات التي ركز عليها الباحثين، نظراً لأهميتها وأثرها الكبير في تنمية الذائقة الفنية لدى النحات ومقياساً للنضج العقلي والتحرر الفكري، فالثقافة هي كل ما يرثه الإنسان أو يتعلمه كميراث اجتماعي وليس بيولوجي، ليكون قابل للتطور والتغير والتعديل، بحيث يصبح المقبول من العناصر الوافدة أو المتعلمة جزءاً من التراث الثقافي الذي ينتقل من جيل إلى آخر، فتعد بذلك عاملاً أساسياً في بلورة شخصية الإنسان/ النحات وتنمية ذائقته الفنية كونها مدخلاً هاماً في بناء العمل النحتي، فهي الأساس الذي يدفعه الى العمل الابتكار، وإن وعي وإدراك الأبعاد البيئية والفكرية هو أساس تكوين الثقافة العامة للعصر أو المدة الزمنية التي يُشخص فيها العمل الفني الذي يُعد أنعكاساً لذلك العصر (René, 1978, p. 45)، فأصبح موضوع الثقافة محط اهتمام الباحثين والدارسين والمهتمين في العلوم الإنسانية، حيث يرى (رالف لنتون Ralph Linton -1893-1953) إن الثقافة هي **((كل متناسق من السلوك المتعلم ونتائج هذا السلوك، وإن العناصر المكونة لهذا الكل تكون مشتركة بين أفراد المجتمع الواحد وتنتقل بواسطتهم من جيل إلى آخر))** (Istitiyeh, 2014, p. 209).

وبذلك تكون الثقافة الاطار والمضمون الفكري الذي يميز مجتمع ما عن غيره من المجتمعات ويحدد سماته، وبذلك تُعد الثقافة أحد العوامل المهمة، بل أكثرها أهمية في تصنيف المجتمعات والأمم وتميز بعضها عن بعض، وذلك لما تحمله الثقافة من دلالات وخصائص ذات أبعاد فردية واجتماعية وإنسانية، كونها تلعب دوراً بارزاً في مختلف العلوم والمجالات المختلفة ما أدى الي تعدد تعريفاتها ومفهوما، الأمر الذي دفع الباحثين والدارسين التركيز عليها، ويعد التعريف الذي قدمه (ادوارد تايلور Edward Tylor 1832-1917) في كتابه (الثقافة البدائية Primitive Culture) الأكثر شيوعاً والأقدم، كونه من الأوائل الذين قدموا تعريفاً شاملاً للثقافة في أواخر القرن التاسع عشر، حيث ذكر في كتاباته بأن الثقافة بمعناها الواسع هي **((كل مركب يشتمل على المعرفة والمعتقدات، وغير ذلك من الإمكانيات أو العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع))** (authors, 1997, p. 9)، وبناءً على ذلك تُعد الثقافة من الموروثات المميزة لشعوب ما دون غيرها من الشعوب الأخرى، فلكل مجتمع ثقافته الخاصة التي يتفرد بها، وإن هذه الثقافة غير ثابتة عند مجتمعات محددة دون غيرها، بل هي ثقافة تنتقل للمجتمعات الأخرى من جيل إلى آخر عبر الأفراد من خلال الممارسات الحياتية، ولذلك لا يمكن عدها فطرية، وإنما هي ثقافة يكتسبها الفرد من خلال سياق نموه وتطوره وسط الجماعة، لذلك تعتبر الثقافة أحد أهم المؤثرات الأساسية في تكوين شخصية الإنسان/ النحات، فالبيئة الثقافية هي **((بيئة مصطنعة الوجود والتحقيق ومصدر للتأثير المتبادل بين الأفراد بما ينعكس عنه مجموعة محددة من الأفكار ذات معاني مكتسبة من قيم وعادات متوارثة، وأديان ومذاهب وقوميات... ليتشكل بواسطتها الأساس المنظم لقواعد السلوك التي تنتقل من جيل إلى جيل، بإطار من العلاقات الاجتماعية التي ترتبط مع بعضها في كل متكامل يحافظ على استمراريتها في بيئة واحدة أو بين بيئات متباعدة))** (Critics, 2010, pp. 18-19).

وعلى وفق تلك الرؤية يمكن أن نعد الثقافة بمثابة النسيج المتكامل من الأفكار والسلوكيات التي تُعطي الفرد الشعور بالانتماء لجماعة (مجتمع) معين وتميزه عن الجماعات الأخرى، وبذلك تعد البيئة الثقافية ذات أثر مهيمن وعنصر ضاغط على النحات، لكونها نتيجة التفاعل الحاصل بين النحات والبيئة، وإنها تؤثر على تحديد خصائص البيئة؛ لأن العلاقة بين الثقافة والبيئة هي علاقة

تكيفية، والثقافة ليست ثابتة، بل تتغير باستمرار مع التغيرات البيئية لتحدد بذلك نوع من التميز السلوكي للنحات بالاعتماد على ما اكتسبه من عادات وقيم المجتمع؛ لأن **((الثقافة هي بمنزلة "روح" المجتمع التي تنفخ فيه الحياة، وفن المجتمع هو الأشد تعبيراً عن هذه الروح))** (David & John, 2007, p. 17).

المبحث الثاني: الأبعاد الوظيفية للعمل النحتي:

إن مجمل الأنشطة الإنسانية التي يقوم بها الفرد، لا بد أن تكون لها وظيفة وغاية معينة، لها مردودها المادي أو الفكري على الفرد نفسه أو المجتمع بصورة عامة، وبما إن الفن والنحت خاصةً هو أحد تلك الأنشطة الإنسانية، لا بد أن تكون لهُ وظيفة معينة ينشدها النحات من وراء عمله، والتي لها مردوداتها على المتلقي، فلكل مفردة أو عنصر من العناصر البيئية التي يسعى إلى تجسيدها في عمله النحتي هدف أو غاية معينة يقصدها، فضلاً عما يحمله من دلالات ومضامين فكرية متعددة، وإذا ما نظرنا إلى الأعمال النحتية ولا سيما النصبية منها بكونها لغة رمزية غايتها الأولى ووظيفتها الأساسية تكمن في وضوحها وإيصال رسالة ما أو معلومة إلى المتلقي، وعلى هذا الأساس يتوجب على تلك الأعمال أن تكون بمثابة أداة تواصل، ولكل أداة تواصل جملة من العناصر يمكن تلخيصها بالآتي (Al-Ahmad, 2005, p. 331):

١. **المُرسل (النحات):** هو الطرف الأول في عملية التواصل، صانع المنجز النحتي المتمثل بالنحات نفسه أو يكون مجموعة من النحاتين.

٢. **المُستقبل Receiver:** وهو المتلقي للعنصر الأول (المُرسل) والمتمثل بمجموعة من الأفراد المتذوقين للمنجز الفني (العام والخاص) على حد سواء.

٣. **الرمز (الكود):** يتمثل بالمخزون الثقافي وما يحمله من رموز ودلالات لها تأثيرها في العملية الإدراكية الحسية للمتلقين.

٤. **الأحتكاك Contact:** هو العلاقة الجسدية والنفسية التي تحدد مستوى التفاهم، وبصورة خاصة في الأعمال النحتية النصبية تُشير إلى ضرورة التواصل المرئي بين المتلقين والعمل النحتي، ومدى فهمهم ما يتضمنه العمل من أشكال ورموز.

٥. **السياق (بيئة الاتصال):** البيئة العامة التي تحدث فيها عملية الاتصال بين المنجز الفني والمتلقي، المتضمنة جملة الظروف الاجتماعية والثقافية والدينية والوطنية...الخ، التي لها تأثير في البنية الأساسية للنصب.

٦. **البيان (العمل النحتي):** مراحل انجاز التكوين الفني واظهاره للوجود في هيأته المادية.

وعليه فإن الأعمال النحتية لا سيما النصبية من خلال تواصلها الحاصل مع المستقبل (المتلقي) تصبح ذات صفة تفاعلية مع المجتمع من خلال الإشارات المعنوية التي يبثها العمل والمتحققة عبر الحوار المادي، فالفن بصورة عامة مرتبط بالبنى الحياتية للمجتمعات وبتماس مباشر مع الأحداث التي تمر بها عجلة الإنسانية، فهو مرتبط منذ وجوده بالبيئة والمجتمع، فالنحات عن طريق عمله النحتي يُحاول إخبار المتلقي بشيء ما عن الإنسان أو طبيعة الحياة لتلك المجتمعات، ففن النحت **((هو القادر على نقل الأفكار والأهداف ويعكس المعارف والمو اقف السياسية والاجتماعية ويؤثر في المتلقي حين تتبدل الظروف))** (Al-Ghurairi, 2013, pp. 145-146)، وبذلك تعد تلك الأعمال الوسيلة المُثلى التي عن طريقها يمكن للنحات أن يوصل أحاسيسه وانفعالاته إلى الجمهور المتلقي عن طريق استخدام عناصر التكوين الفني الذي من خلالها يحاول صياغة خطابه الجمالي الذي يستقي مقوماته الأساسية من محيطه البيئي، فهو يتأثر بقضايا معينة تُثير انفعالاته لا يلبث أن يفرغها في قوالب فنية متمثلة بأعمال نحتية تُثير بدورها المتلقي ويتأثر بها، وإن هذا الارتباط بين تلك الأعمال الفنية والحياة يتمثل بدوره الوظيفي الذي يقُدمه للمجتمع، لأن أي عمل نحتي لا يخلو من وظيفة مناطة به تقوم على تحديد أهدافه، وهذا ما يمنحه صفة النجاح والديمومة والاستمرارية في مختلف العصور، وإن **((الدليل على حقيقة أي شيء إنما هو أثر هذا الشيء وعمله ووظيفته))** (Yaequb , 1936, p. 155)، فالأعمال النحتية غير منقطعة الصلة عن تأدية وظيفة معينة، بل تعددت وظائفها نتيجة ما تشهده المجتمعات البشرية من تحولات فكرية منذ العصور القديمة، وحتى يومنا هذا، فوظيفتها في العصر القديم ليست كوظيفتها في العصر الحديث، فالوظيفة هي ((علاقة اعتماد متبادل ذات أهداف معينة، كالحفاظ على نسق ثقافي معين... حيث تُفهم الوظيفة دائماً كوسيلة لغاية معينة))، وبهدف الإحاطة بالوظائف التي تقدمها الأعمال النحتية سيستعرض الباحث جملة من تلك الوظائف وما تبثه في المكونات العامة للمجتمعات البشرية، وعلى النحو الآتي:

١. البعد الوظيفي التوثيقي:

تفاخرت الأمم على مر الحضارات المختلفة بإرثها ورموزها الوطنية وأعلامها من خلال تجسيدها بنصب نحتية تخلد ذلك الإرث الحضاري وللشخصيات المؤثرة، ففن النحت شأنه شأن الفنون الأخرى من حيث مساهمته ودوره في تسجيل علوم الحضارة وتوثيقها، بل كان له دوراً بارزاً في توثيق تلك الأحداث بما تحمله من رمزية وقيمة معنوية تتفاعل معها الأجيال المتعاقبة، وبما أن النحات في تفاعل مستمر مع مجتمعه شأنه شأن بقية الأفراد، فإنه يسعى دائماً إلى إثبات كيانه ووجوده الفعلي لإبراز دوره الحياتي مستعيناً بأعماله النحتية التي تعكس ذلك التفاعل داخل المجتمع، إذ جاءت تلك الأعمال انعكاساً لذلك المجتمع بجميع عناصره، فَلم ينشأ العمل النحتي **((كوسيلة للمتعة، والترفيه، بقدر ما نشأ كشكل متميز في المعرفة الإنسانية عن الكون والحياة، معرفة فكرية وعملية لاكتشاف الو اقع الاجتماعي))** (Obaid C. , 2005, p. 51).، ولكل نوع من الفنون المختلفة آلياته وطرق اظهاره المختلفة عن غيره من الفنون الأخرى، وإن ما يميز فن النحت عن غيره من تلك الفنون هو تميزه بطرق الإخراج المختلفة بأبعاده الثلاثية او ذات البعدين، ما أضفى عليه نوع من الخصوصية ومنحه الديمومة والبقاء والاحتفاظ بقيمته على مر العصور المختلفة، بدليل الاعمال النحتية التي تعود إلى العصور القديمة التي لا زالت شاخصة ليومنا هذا بعدها وثيقة تاريخية تعكس حقبة زمنية معينة من التاريخ الإنساني ومرجع مهم لكل الباحثين والمتخصصين في مجال الفنون التشكيلية عامة وفن النحت بصورة خاصة، وهذا ما نراه في المنحوتات العراقية القديمة التي وثقت مجريات العصر حينها لتصبح مرجعاً تاريخياً مهماً للدارسين والباحثين وكذلك لعامة الناس كونها توجه رسالة إلى الأجيال والمجتمعات اللاحقة، حيث **((يجتهد الفنان/ الموثق في أن تكون الوثيقة/ العمل الفني التي يوثق بها ذات عمر طويل لتلافي تلفها أو فقدانها ولاسيما تلك التي أعتمد فيها النحت بوصفه موثقاً لمجريات الحدث))** (Majli Abis, 2018, p. 24)، كما في **(مسلة حمورابي، شكل١)** التي عُدت واحدة من أهم التحف الفنية لبلاد العراق القديم لما لها من رمزية ثقافية وحضارية كبيرة، إذ تعد أول وثيقة قانونية كُتبت في مسار الحضارة البشرية.

شكل (١) مسلة حمورابي، متحف اللوفر

وبذلك تُحسب للأعمال النحتية وظيفة أخرى هي وظيفة التوثيق التاريخي من خلال تصويرها للحوادث والوقائع في المجتمع وتوثق مجرياته والاحتفاظ بها عن طريق الأعمال النحتية كجزء مهم من التراث الحقيقي المثبت للعصور والأجيال اللاحقة، وبهذا المعنى فالعمل النحتي يُعد بمثابة الهوية الشخصية لمجتمع معين يمكن من خلاله معرفة وتحديد ذلك المجتمع، كونه لغة تفاعلية مع ما يمر به العصر من أحداث مختلفة يُعبر عنها عن طريق التوثيق الفني**(شكل٢)**، وهذا ما يجعل فن النحت **((على علاقة وثيقة ومباشرة بمختلف القوى الفاعلة في تاريخ تطور المجتمع ولا ينفصل عن مجموعة العلاقات الاجتماعية، لذلك يحاول الفن في جميع اشكاله التي ابتدعها الإنسان أن يخبرنا بشيء عن الإنسان أو مظاهر الحياة التي يعيشها))** (Al-Hattab, 2017, p. 13).

شكل (٢)، نصب آشور بانيبال، الولايات المتحدة

٢. البعد الوظيفي الجمالي:

للفن بصورة عامة والنحت تحديداً القدرة على تجميل الواقع لما له من قدرة على تصوير المرئيات وإعادة انتاجها في تكوينات نحتية لتضفي على الوسط الذي تُوضع فيه الصفة الجمالية، وذلك من خلال عبقرية النحات وقدرته الفنية بالاعتماد على التقنيات والأساليب الفنية المتعددة، فمن خلال النحات وما يقدمه من اعمالٍ نحتية تتيح للمتلقي فرصة تذوق تلك الأعمال الجمالية والاستمتاع بها، كون الجمال ضروري لحياة الإنسان في البيئة التي يعيش فيها، كونه يتمتع بحاسة جمالية تُميزه عن غيره من المخلوقات الأخرى، والتي تساعده على السمو وتهذيب المشاعر لديه، فالجمال **((لا ينفك عن التكوين العام للمجتمعات البشرية))** (Hussein, 2007, p. 93)، وهو مرتبط مع بداية الوجود الإنساني منذ العصور القديمة وحتى زمننا المعاصر، وهذا ما يقودنا إلى حقيقة أن الإحساس بالجمال من الحاجات الأساسية المتعلقة بالإنسان والمرتبطة ببنية المجتمعات البشرية على الرغم من الاختلاف في الفهم العام لمصطلح الجمال، فلا وجود لتعريف ثابت متفق عليه، بل اختلفت التعريفات باختلاف العصور تبعاً لتباين الأبعاد الفكرية المختلفة لكل عصر، والتي تنعكس على مستوى التذوق الجمالي لتؤثر بالنتيجة وبصورة حتمية في الوعي الجمالي لذلك العصر، فمنهم من كان يرى في المحاكاة الحرفية من الطبيعة والنسب الصحيحة والتفاصيل الجسمانية الدقيقة هو الجمال الحقيقي **(شكل٣)**، ومنهم من ذهب إلى أن الجمال الحقيقي لا يمكن تحقيقه إلا من خلال الانطباعات والتعبيرات نحو الأشياء **(شكل٤)**، بينما يذهب بعضهم إلى ربط الجمال بطبيعة الحركة والتفاعل الذي يبثه العمل النحتي في نفس المتلقي **(شكل٥)**.

شكل (٣) ديفد ، فلورنسا،المتحف الاثري، ايطاليا

شكل (٤) عصر البرونز، متحف اللوفر، فرنسا

شكل (٥) استمرارية في الفضاء،الولايات المتحدة

٣. البعد الوظيفي البيئي:

تعد البيئة وما تتضمنه من خصائص جغرافية ومناخية، فضلاً عن المواد الخام المتاحة في مكانٍ ما، أحد أهم العوامل التي تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر على الفن، والإنسان (النحات) هو نفسه عنصر من عناصر تلك البيئة التي ينتمي إليه، فهو **((ظاهرة طبيعية من ظواهر هذا الكون... وهي (البيئة) المحراب الذي نتجه إليه في معبد الفن، وهي أيضاً مصدر الالهام في العمل الفني))** (Abdel Fattah, 1986, p. 11)، ووفقاً لذلك يكون المنجز الفني (النحتي) متفاعلاً وبشكل إيجابي مع محيطه البيئي بما يحتويه ذلك المحيط من علاقات وتداخلات مختلفة، إذ إن النحات بما يمتلكه من حساسية جمالية ورؤية خاصة تجاه بيئته، لهُ القدرة على طواعيتها وتحويلها إلى وقائع موضوعية تعبر عن موجودية ذاتها، فهو يستوعب مفرداتها ويقوم بتحليلها وتوظيفها ليقدمها بأنماط جمالية جديدة مُعبرة تعمل على تغذية الجانب الروحي (الجمالي والفلسفي) الذي نفتقده في بيئتنا، ما يزيد من وعينا الجمالي الذوقي للبيئة.

شكل (٦) المنشار والنشر، اليابان

فالأعمال النحتية الموجهة للبيئة والمتفاعلة معها تكون أكثر تأثيراً وحساسية في نفس الجمهور المتلقي، ومن المحتمل أن يكون سبب ذلك هو الاقتراب من الطبيعة واحترامها، وهذا ما عملت عليه بعض التوجهات الفنية الحديثة التي ارتبطت أعمالها النحتية ارتباطاً وثيقاً بالبيئة والعمل على تجميلها وتحسينها، ويعد الفن البيئي أحد هذه التوجهات التي دعت إلى تجاوز حدود القاعات **((والعمل في الفضاءات الخارجية كالحدائق والأماكن المفتوحة، وكان مبدؤهم أن المنحوتات الموضوعة في مثل هذه الأماكن، ليس أن تكون بالضرورة شيئاً له معنى، و إنما يجب أن تختار بشكل دقيق لإيجاد علاقة بينها وبين الأشياء من حولها))** (Carter & Finn, 1980, p. 14) بهدف تعزيز الذائقة البصرية للجمهور وبث رسالة جمالية تحمل طابعاً فكرياً في قوالب تشكيلية متميزة والتوجه نحو مفردات لا مألوفة وغير ومتداولة في الوسط الفني لجعل المتلقي أكثر أنفتاحاً نحو بيئته الصناعية بألوانها الناصعة والاحجام الضخمة التي لها تأثير كبير في منح القيمة الجمالية للعمل النحتي، وهذا ما يمكن ملاحظته في أعمال (كلايس اولدنبورغ Claes Oldenburg 1929-2022)، الذي انتقل **((من الشيء "اللوحة" إلى المدى المحيط به، مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود، حيث يجد الفنان فضاءً تشكيلياً لا حدود لهُ، يمكنه من القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم))** (Mahmoud, 2009, p. 489)، **(ينظر شكل٦)**.

فالأعمال النحتية الشاخصة في الساحات والحدائق العامة تعمل على إشراك الفن في البيئة وتجميلها وإنتاج أعمالٍ نحتية موجهة للبيئة نفسها والحث على استلهام الإرث الحضاري لها وتوظيفها جمالياً بقولبة فنية من خلال تحويل ما هو مهمل ليس له أهمية إلى قيمة فنية بصرية، فالفن البيئي **((يساعدنا على تحسين علاقتنا ببيئتنا المحيطة، وهو الذي يقوم بإخفاء أو حذف أو تغيير شكل البيئة المحيطة بنا، ما يعزز علاقة الفنان والانسان أيضاً بالمكان))** (William, 2007, p. 37)، ويسعى إلى تجميل بعض القضايا البيئية ومعالجتها، أو بعض المشاكل البيئية التي يحاول النحات من خلال منجزه الفني أن يُقدم الحلول لها، كالتلوث البصري الحاصل نتيجة لبعض المخلفات المتمثلة بأكوام السيارات وما تتركه من تشوه جمالي للبيئة، فعمد الكثير من الفنانين إلى توظيف تلك الأكوام من حطام السيارات وقولبتها في اعمالٍ نحتية لها قيمة جمالية ترقى بالذائقة البصرية للمتلقي، وفي الوقت نفسه تعمل على الحد من التلوث البيئي للطبيعة، فتلك **((المواد والقطع المعدنية العارضة التي لم تخضع لتفكير مسبق، تأخذ دورها في الطبيعة من خلال العمل الفني بعد أن يتم ترويضها من قبل الفنان ومخيلته في خلق التكوينات))** (Bernard, 1985, p. 227)، **(ينظر شكل٧)**.

شكل (٧) مقبرة سيارات الكاديلاك، الولايات المتحدة

في حين اتجه بعض النحاتين الى أحضان الطبيعة نفسها من حيث الخامة وفكرة العمل نفسه ليكون المنجز النحتي نابعاً من البيئة الطبيعية نفسها من دون اشراك عناصر صناعية تدخل في بناء العمل، حيث حاول النحات المعاصر أن يجعل من بيئته الطبيعية خامة مناسبة للتعبير الفني واستغلال جميع عناصرها، ليستغني عن جميع المواد التقليدية وتصبح الأرض بما تحمله من خامات هي العمل، إذ بات واضحاً أن تلك الاعمال **((بما تُمثله من إرادة لدمج الفن بالحياة... والتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية، ويسعون من منطلقات فكرية خاصة للتخلص لا من الفن بحد ذاته بل من اشكاله وطرق استهلاكه... والانحياز الكامل الى جانب العمل بدلاً من التمثيل "الشيء الفني"))** (Mahmoud, 2009, p. 483).

شكل (٨) الشعور، الهند

إن تلك الأعمال بصورة عامة تسعى إلى إثارة المشاعر لدى المتلقي وبث الشعور بالانتماء إلى البيئة الطبيعية، حيث يتم تنفيذ أغلبها في الفضاءات المفتوحة متخذين من الأرض والبيئات الطبيعية خامةً أساسية لهم، فيعمد النحات إلى التدخل والتغيير في هيأة تلك الأماكن بغية التعديل عليها وتجميلها بـ**((مشاريع نحتية لمو اقع محددة تستخدم مواد من البيئة لخلق أشكال جديدة أو تعديل انطباعاتها للمنظر العام))** (Qantrah, 2017, p. 62) لتحقيق أقصى قدر ممكن من التأثير في نفس المتلقي والتأكيد على التفاعل المستمر ما بين الانسان والبيئة، فتكون الأعمال المنتجة في المكان نفسه الذي يتم فيه التدخل، أي انها تكون في الهواء الطلق ما يعرضها إلى التلف والزوال الكلي أو الجزئي نتيجة للمتغيرات الطبيعية ما دعا الفنانين إلى توثيق أعمالهم عن طريق التصوير الفوتوغرافي **(ينظر شكل٨)**، فتوصف تلك النتاجات البيئية بأنها **((عملية خلق ديالكتيكية وهي عملية تتداخل وتتلاحم مع العناصر الحقيقية للبيئة وصولاً إلى صورة أكثر جمالية من الو اقع ليقيم بعد ذلك كل عنصر له شكلاً وملامحاً خاصة به))** (Obaid S. H., 2018, p. 63).

الفصل الثالث/ إجراءات البحث:

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي لوصف وتحليل محتوى نماذج عينة البحث للتوصل إلى نتائج ذات علاقة بتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: تم تحديد مجتمع البحث من خلال إنجاز الباحث لثمانية نماذج/ تصاميم نحتية مقترحة لفضاءات جامعة البصرة (موقع مجمع كليات باب الزبير، موقع مجمع كرمة علي).

عينة البحث: قام الباحث بعرض تفصيلي للنماذج التي أنجزها والبالغ عددها (٢) تصاميم نحتية مقترحة، تم فيها تجسيد التوظيف البيئي للعمل النحتي مع معالجة بعض فضاءات جامعة البصرة، بعد أن قام الباحث بتطبيقها عملياً على الحاسوب بما يتلاءم مع عنوان البحث الحالي.

أداة البحث: اعتمد الباحث في بحثه على أداة الملاحظة للنماذج المنفذة ومراحل تنفيذها من قبل الباحث بواسطة برنامج **Blender** استناداً الى التخطيطات الاولية، فضلاً عن مؤشرات الإطار النظري.

وصف وتحليل عينة البحث:

أنموذج (١)

اسم العمل	**تصميم نحتي مقترح/ كلية الفنون الجميلة**
سنة الإنجاز	**٢٠٢٣**
المادة المقترحة	**ستانلس ستيل، حديد**
القياس المقترح	**ارتفاع ٧ أمتار**
القياس المقترح	**جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة/ الساحة المجاورة لمطعم الكلية**
برنامج التصميم	**Blender**

يتكون التصميم من قاعدة من خامة الستانلس ستيل على شكل

متوازي مستطيلات ويعلوها طبقة أخرى بنفس الشكل وبحجم أصغر، يرتكز التكوين النحتي على الطبقة الثانية من القاعدة، هو عبارة عن قيثارة موسيقية صُممت بشكل عمودي بهيأة عمود يستقر فوقه شكل دائري يمثل عدسة كاميرا، ويرتبط بالقيثارة من الأسفل باليته رسم مع فرشاة رسم، واحتوت حاملة الألوان على حرفي الـ(ف،ج) التي جاءت اختصاراً لعبارة **(فنون جميلة)**، صُمم العمل بمجمله بمادة الستانلس ستيل ذي الملمس الصقيل.

يعكس التصميم النحتي الموظف بيئياً بمفرداته البسيطة والواضحة السمة الأساسية لكلية الفنون الجميلة وذلك من خلال توظيف بعض المفردات التي تُجسد أهم التخصصات الموجودة ضمن الكلية والتي تُعد تعبيراً دلالياً واضحاً على طبيعة عمل الكلية، ليتبين هنا دور العمل النحتي الموظف بيئياً عن طريق تجسيد ما تحملهُ الكلية من تنوع في التخصصات الفنية ومحاولة تضمينها في التصميم المقترح الذي أعده الباحث ليتلاءم مع الفضاء البيئي للكلية، ابتداءً من القيثارة التي ترمز إلى قسم الموسيقى الذي يُعد أحد أهم تخصصات الكلية، وعمد الباحث/ المصمم الى ادخال القيثارة تعبيراً عن الموسيقى وذلك نظراً لمكانتها التاريخية وأهميتها، وهي جزء لا يتجزأ من ثقافات الشعوب المختلفة حول العالم كونها من وسائل التواصل والتعبير غير اللفظي، وكذلك لما لها من قدرة على نقل الرسائل والأفكار وإثارة المشاعر والتعبير عن فكر وثقافة المجتمع.

وكذلك قام الباحث/ المصمم بادخال حاملة الألوان كتعبير واضح وصريح لقسم الفنون التشكيلية بصورة عامة وفن الرسم تحديداً، وإن شكل الحاملة المرتبط بشكل القيثارة جاء ليعكس علاقة فن الرسم بفن الموسيقى من حيث التعبير الفني والإبداع البشري، كونهما نوعان من الفنون تتشابه في تأثيرها على العواطف وتعبيرها عن الجمال والرؤية الفنية على الرغم من الاختلاف في وسائل التعبير والأدوات المستخدمة، إلا أنهما يشتركان في القدرة على نقل الأفكار والمشاعر من خلال تجربة فنية فريدة، فقد يتأثر الفنانون في الرسم بالموسيقى والعكس بالعكس، فمثلاً يمكن أن يتأثر فنان بَصري بنغمات موسيقية محددة ويحاول ترجمتها إلى تجربة بصرية، وبالمثل يمكن للموسيقي أن يتأثر بالألوان والتراكيب البصرية ويحاول تجسيدها في الموسيقى التي يؤلفها.

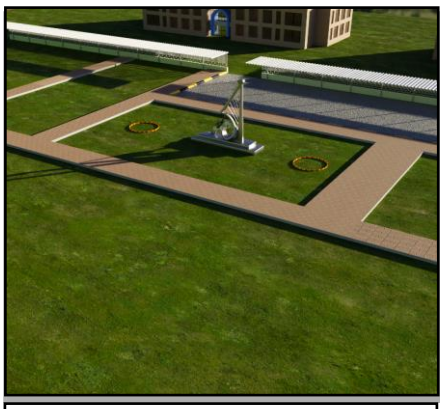
قام الباحث بتوظيف عدسة الكاميرا التي تعلو القيثارة تعبيراً عن أحد أقسام الكلية المهمة (قسم السمعية والمرئية) بفرعيه السينما والتلفزيون، الذي يعتمد بشكل أساس على الجمع بين العناصر السمعية والمرئية لإنتاج أعمال فنية متكاملة، وجاءت عدسة الكاميرا ضمن التكوين النحتي لما لها من أهمية في عمليات التوثيق الفني في مجمل تخصصات الكلية (فنون تشكيلية، قسم الفنون الموسيقية، قسم الفنون المسرحية، قسم التربية فنية).

(إنموذج١- أ). إضاءة ليلية (صناعية)

(إنموذج١- ب). إضاءة نهارية (طبيعية)

واستخدم الباحث/ المصمم خامة الستانلس ستيل بمجمل العمل، تلك الخامة التي تتميز بملمسها الصقيل ذي اللون الفضي التي أضفت على التكوين جمالاً وصلابة، كذلك تميز العمل بالخطوط المائلة والمنحنية التي تترك على العمل انعكاسات ظلية متدرجة تبعث في نفس المتلقي انطباعاً بالحركة والحيوية نتيجة الإضاءة المسلطة عليها بنوعيها الطبيعي والصناعي كما في (إنموذج١- أ، ب).، وكذلك الفضاءات الداخلية قد توزعت بين الأشكال بشكل متناسق ومنسجم، حيث تخلل الفضاء الأشكال النحتية ولاسيما في القيثارة وكذلك في منتصف الباليته مكان التقاء حرفي الـ(ف،ج) حيث توسط هذا الفضاء كُتلة نحتية صغيره بشكلها الدائري متدلية من حرف الـ(ف) والتي جاءت تجسيداً للنقطة لحرفي الـ(ف،ج). يعالج التصميم النحتي الذي أعده الباحث مساحة واسعة من الفضاء الواسع في الساحة المجاورة لكافتيريا كلية الفنون الجميلة، إذ يمكن ملاحظة التفاعل والانسجام ما بين تلك المساحة والنصب النحتي من حيث تعدد زوايا النظر والقراءات الصحيحة والمتعددة للعمل، وكذلك ما يمكن للعمل أن يحدثه من تفاعل ما بين المشاهد (المتلقي) والعمل نفسه، كون تلك الرقعة تتمتع بنشاط وتواجد طلابي كثيف من جميع الكليات عل حد سواء، (إنموذج١- ج، د).

(إنموذج١- ج)



(إنموذج١- د)

أنموذج (٢)

اسم العمل	**تصميم نحتي مقترح/ كلية الزراعة**
سنة الإنجاز	**٢٠٢٣**
المادة المقترحة	**برونز**
القياس المقترح	**ارتفاع ١٠ أمتار**
المكان المقترح	**جامعة البصرة/ كلية الزراعة/ الساحة المواجهة لمدخل الكلية**
برنامج التصميم	**Blender**

يحتوي التصميم على مجموعة من الأشكال ذات الصلة بطبيعة كلية الزراعة، يرتكز التكوين النحتي على قاعدة برونزية دائرية الشكل بمستويين مختلفين، وقد صُمم العمل بمجمله من خامة البرونز الصقيل متخذاً شكلاً عمودياً عبارة عن رأس ثور ذي قرون بشكل تبسيطي يحيطه شكل دائري يتخذ هيأة عجلة، ويخرج من منتصف الرأس والعجلة بذرة تتوسطها سنبلة قمح، وكذلك أحتوى العمل على قطرة الماء التي تظهر في الجزء العلوي من التصميم مرتكزة في منتصف البذرة.

واجتمعت الأشكال المتعددة بعضها مع بعض لتُضفي على التكوين الارتباط والانسجام الشكلي ليكون أكثر جمالاً وتعبيراً عن مضمون التصميم النحتي وما يحمله من دلالات رمزية وموضوعية ذات علاقة مباشرة بطبيعة عمل ودراسة الكلية (كلية الزراعة)، بدءاً برأس الثور المقرن الذي يرمز الى أهمية الثروة الحيوانية الذي جاء كدلالة واضحة على قسم الثروة الحيوانية الذي يُعد أحد الأقسام المهمة في الكلية، وكذلك العجلة المحيطة برأس الثور المستوحاة من عجلة حراثة الأراضي الزراعية تعد تجسيداً لقسم المكائن والآلات الزراعة الذي هو كذلك أحد أقسام كلية الزراعة، وكذلك قد عمل الباحث/المصمم إلى إدخال البذرة ضمن التصميم واعطائها الهيمنة والمركزية بضخامة حجمها مقارنة ببقية المفردات نظراً لما تحمله من معانٍ عديدة في مختلف المجالات ولاسيما في الزراعة، إذ ترمز البذرة إلى الحياة والنمو والازدهار والتطور، وكذلك تُمثل نقطة الانطلاقة للمستقبل وبداية العمل لتحقيق الطموحات، وقد جاء شكل البذرة كدلالة على الابداع والإنتاجية الذي تتميز به كلية الزراعة، فمثلما تنمو البذرة لتُعطي نباتاً، يمكن للإنسان أيضاً أن ينمي قدراته ويحقق إنجازاته، وجاءت السنبلة التي

(انموذج٢- أ) إضاءة نهارية (طبيعية)

(انموذج٢- ب) إضاءة ليلية (صناعية)

(انموذج٨- ج)

تتوسط البذرة لما لها من دلالة فعلية ضمن تخصصات الكلية التي تهتم بالجانب الزراعي ودراسة النباتات بأصنافها وانواعها كافة، وكذلك كدلالة على الغذاء والاستدامة كون القمح أحد الحبوب الأساسية التي تمد الإنسان بالعناصر الغذائية الأساسية، فضلاً عن رمزيتها للعطاء الدائم والتطور المستمر في المسيرة العلمية، أما قطرة الماء التي تظهر أعلى البذرة فقد جاءت كدلالة واضحة على أهمية الماء للزراعة، فضلاً عن ما تحمله من معانٍ عديدة كالحياة والنقاء والصفاء كون الماء جزءاً أساسياً من التوازن الطبيعي في الكوكب والحفاظ على البيئة، فتميز العمل ككل بملمس المادة البرونزية التي منحت العمل بريقًا من خلال الضوء الساقط عليه، ما أضفى على العمل تنوعًا وتغيرًا في قيمة الألوان وفقًا لجودة الإضاءة، سواء كانت طبيعية أم اصطناعية، لإنشاء انعكاسات وظلال مختلفة (أنموذج٢- أ، ب)، وتميز العمل بالخطوط المائلة والمنحنية أنتج انتقالات ظلية متدرجة نتيجة لنوعية الخامة وطبيعة الإضاءة المسلطة عليه.

ويعالج التصميم المقترح الذي أعده الباحث الفضاء المقابل لمدخل كلية الزراعة من حيث كونها مساحة واسعة لم يتم استغلالها بالصورة الصحيحة، وذلك لخلوها من أي معلم فني يرمز إلى الكلية، وقد جاء اختيار الباحث لهذا الفضاء بطريقة قصدية بغية معالجة الفضاء الواسع الذي يتناسب مع طبيعة التصميم المقترح، وكذلك عدم وجود أي مقتربات تؤثر سلباً على عملية تلقي النصب النحتي، وهذا ما يمكن ملاحظته في (أنموذج٢- ج) تعدد زوايا النظر وبقراءات صحيحة للتكوين النحتي من دون مقتربات تُعيق رؤية المتلقي للعمل، فكانت تلك المعالجات الفضائية لهذا العمل هي ما يمكن تُحقق حالة التوظيف البيئي لهُ ضمن بيئة الكلية نفسها، ومن خلال استلهام العناصر والأشكال المميزة لهوية الكلية.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات:

النتائج: من أبرز النتائج التي توصل اليها الباحث:

١. احتوت جميع النماذج النحتية المقترحة على دلالات معرفية وجمالية وذلك تبعاً لتخصص كل كلية ضمن جامعة البصرة (مجمع كرمة علي، مجمع باب الزبير)، ليكون التصميم تجسيداً لهوية تلك الكلية وعاكساً طبيعة عملها بفروعها وتخصصاتها المختلفة، ليكون العمل عبارة عن صورة ناطقة لهوية تلك الكلية عن سواها من الكليات الأخرى.

٢. إشغال الفضاءات الخالية وتوظيفها جمالياً وبيئياً من خلال الاستعانة في جميع نماذج العينة بتقنيات الحوسبة الحديثة كبرنامج **(Blender)** المختص بالنمذجة ثلاثية الأبعاد، والخروج بتصاميم نحتية ترتبط بما يحتويه المكان من خصوصية اجتماعيه أو تاريخية مع التركيز على خصوصية كل كلية والاستفادة من مفرداتها.

٣. تناسبت التصميمات النحتية المقترحة جميعها من قِبل الباحث وفضاءات جامعة البصرة بمختلف كُلياته ضمن حدود البحث، حيث وزعت الأعمال بشكل متوازن من الناحية التكوينية والبيئة الجامعية من خلال خضوع تلك النماذج للدراسة من حيث وملاءمتها للمكان (الفضاء) الذي سيتم فيه وضع التصميم النحتي المقترح، من حيث الحجم والمساحة وكذلك المقتربات التي قد تكون عائقاً في عملية التلقي وذلك للتوصل إلى معرفة ما إذا كان ذلك المكان ملائم أو غير ملائماً بيئياً لإقامة النصب النحتي.

٤. جاءت جميع النماذج التي قدمها الباحث ثلاثية الأبعاد (مجسمة) وذلك بما يتناسب مع الفضاء الواسع الذي يشغله التصميم، وكذلك لما تحققه تلك الأشكال المجسمة من ارتباط وإنسجام مع المقتربات المحيطة بالعمل ما يُعطي للمتلقي إمكانية المشاهدة من أكثر من جانب والتجوال حوله أيضاً، فكان لتوظيف العمل النحتي ضمن تلك الفضاءات البيئية فاعلية مؤثرة وبشكل إيجابي من حيث التناسق والإنسجام مع البناء العام للكليات.

الاستنتاجات: أستنادً إلى ما تم التوصل إليه من نتائج، أستنتج الباحث الآتي:

١. للنصب النحتية المقترحة لمعالجة فضاءات جامعة البصرة بيئياً وظيفة تربوية وثقافية وجمالية، ليكون لتلك التصاميم دور في إكساب المتلقي السلوكيات المرغوبة والإرتقاء بالذائقة الجمالية من خلال عملية التفاعل بين المتلقي والعمل النحتي.

ضرورة الاستعانة ببرامج الحاسوب المختصة بالتصميم ثلاثي الأبعاد وتوظيف إمكاناتها لصالح العمل النحتي، وذلك لما تتمتع به تلك البرامج من إمكانيات كبيرة في المعالجة الدقيقة وإعطاء تصور كامل للتصميم وفي المكان الذي يرغب به المصمم.

References

A. R. (1986). *Training in Plastic Arts* (Vol. 1st edition). Cairo, Egypt: Dar Al Nahda Al Arabiya.

Abdel Fattah, R. (1973). *Training in Plastic Arts* (Vol. 1st edition). Cairo, Egypt: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

Ahmed Hassan, A.-Z. (2006). *Al-Mu'jam Al-Wasit.* Istanbul: Dar Al-Da'wa.

Al-Ahmad, A. (2005). The Memorial and its Place in Peoples' Civilization.

Al-Ghurairi, Q. H. (2013). *The Art of Sculpture between Tradition and Modernity* (Vol. 1st edition). Baghdad, Iraq: House of General Cultural Affairs.

Al-Hattab, Q. M. (2017). *The Philosophy of Beauty and Art between Theory and Practice* (Vol. 1st edition). Amman, Jordan: Dar Al-Bedaya Publishers and Distributors.

Alkhataat, S. I. (1990). *Environmental Art.* Mosul, Iraq: Dar Al-Hikma for Printing and Publishing, Ministry of Higher Education and Scientific.

Alkinane, A. A. (2022). Constructivist Approach to Analysis of Sculptural Productions. *Basrah Arts Journal*(23), pp. 5-16.

Al-Qahtani, M. b. (2005). *he Impact of the Social Environment on Da'wah, unpublished master's thesis.* Kingdom of Saudi Arabia: Department of Da'wah and Ihtisab, College of Da'wah and Media, Imam Muhammad bin Saud Islamic University.

authors, A. g. (1997). *The Theory of Culture.* (A. S. Al-Sawy, Trans.) Kuwait: World of Knowledge Series.

B. M. (1985). *Plastic Arts and How We Taste Them.* (S. A.-M., & M. A.-Q., Trans.) Cairo, Egypt: Nahdet Misr Library.

Carter, J., & Finn, B. D. (1980). *Sculpture at Storm King.* New York: Abbeville Press INC, Publishers.

Critics, A. G. (2010). *Culture and Culture in the Twentieth Century* (Vol. 1st edition). Baghdad, Iraq: Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing.

D. I., & J. H. (2007). *ociology of Art, Ways of Seeing.* Kuwait: World of Knowledge Series (341).

Faleh Dahim, A. M. (2017, October). The Impact of the Environment (Economic, Social, and Cultural) on Socialization. *College of Education, King Saud University*.

Hussein, M. A. (2007). Functional Concepts of the Art of Sculpture - An Analytical Study. *ournal of Historical Studies, a peer-reviewed scientific journal issued by the University of Basra*.

I. M. (1975). *Dictionary of Social Sciences.* Cairo, Egypt: Egyptian General Authority.

Ismail, Q. M. (1998). *Cultural Sociology and Personality Problems in Social Construction* (Vol. 1st edition). Alexandria, Egypt: Mansha'at Al-Ma'arif.

Issa, I. S. (1997). *Aspects of Islamic Civilization.* Cairo, Egypt: Supreme Council for Islamic Affairs.

Issawi, A. R. (1997). *Environmental Psychology.* Alexandria, Alexandria, Egypt: Al-Ma'arif Establishment.

Istitiyeh, D. M. (2014). *Social and Cultural Change* (Vol. 3rd edition). Amman, Jordan: Dar Wael for Publishing and Distribution.

L. M. (ed). *Al-Munajjid fi Language, Literature and Science* (Vol. 19th edition). Beirut, Lebanon: Catholic Press.

M. A. (2009). *Contemporary Artistic Currents* (Vol. 2nd edition). Beirut, Lebanon: Publications Company for Distribution and Publishing.

Mahmoud, A. (2009). *Contemporary Artistic Currents* (Vol. 2nd edition). Beirut, Lebanon: Publications Company for Distribution and Publishing.

Majeed, H. A., & Hussain, M. A. (2023). Sculptural proposals for the logos of the faculties of Iraqi Universities - an applied study. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 111-118. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1989

Majli Abis, M. R. (2018). Documentation in Contemporary Iraqi Sculpture. *unpublished master's thesis, College of Fine Arts*. Basra, Iraq.

Obaid, C. (2005). *Fine Art Criticism of Creativity and the Creativity of Criticism* (Vol. 1st edition). Beirut, Lebanon: Dar Al-Fikr Al-Lubani for Printing, Publishing and Distribution.

Obaid, S. H. (2018). Systems of Global Environmental Sculptural Ceramic Forms. *unpublished master's thesis, ceramics specialty, Department of Fine Arts, College of Fine Arts*. Basra, Iraq: University of Basra.

Q. H. (2017). The Technological Impact on Contemporary Fine Art in Algeria - Environmental Art as a Model. *unpublished master's thesis, specialty of studies in plastic arts, Department of Arts, Faculty of Arts and Languages, Department of Arts*. Algeria.

R. H. (1978). *Art, its Interpretation and its Way.* (S. B., Trans.) Damascus, Syria: Publications of the Ministry of Culture and Artistic Guidance.

Rabie, A. M. (2011). *Environmental Awareness* (Vol. 1st edition). Amman: Arab Society Library.

Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English, and Latin Words.* Beirut, Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubani.

Skinner , B. F. (1980). *Technology of Human Behavior.* (Y. Abdul Qadir, Trans.) Kuwait: Al-Anbaa Press.

W. M. (2007). *Land Art A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art.* United Kingdom: Crescent Moon Publishing.

Yaequb , P. (1936). *Pragmatism or the Doctrine of Instruments* (Vol. 1st edition). Cairo, Egypt: Press of the Authorship, Translation and Publishing Committee.

Z. I. (2004). *he Problem of Art (Philosophical Problems "3").* Egypt: Misr Library, Misr Printing House.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.02/28.2

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The structural metaphorical abstraction in Adrian Arleo's sculptural ceramics

Nisreen sameir ghudir [1] , Sabah ahmed hussin [2],

[1] College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
[2] College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
[1] ORCID : https://orcid.org/0009-0003-4617-1788
[2] ORCID : https://orcid.org/0009-0005-4154-2564
E-mail addresses: fac.pdr15@avicenna.uobasrah.edu.iq , sabah.hussin@uobasrah.edu.iq
Received: 21 October 2023; Accepted: 19 November 2023; Published: 28 February 2024

Abstract

This research delves into the philosophical concept of compositional metaphor and its artistic application, particularly in the works of the ceramic artist Adrian Aurelio. It aims to illustrate how compositional metaphor serves as a conduit for conveying philosophical insights and profound meanings through art. The structure of the research comprises four chapters.

The initial chapter (General Framework) addresses the research problem encapsulated in the question: "How was compositional metaphor activated to achieve ceramic output, and what visual elements did the ceramist employ in realizing these compound metaphors?" The research aims to identify compositional metaphor and its application mechanisms in the sculptural ceramics of Adrian Aurelio.

The second chapter (Theoretical Framework) encompasses two sections. The first section examines the concept of metaphor and compositional metaphor, while the second section explores the artistic outputs of the ceramicist Adrian Aurelio.

The third chapter (Research Procedures) delineates the research's scope, selecting four artistic works for analysis. The fourth chapter presents the results and conclusions. Among the key findings is the ceramist's adeptness in reaching a level of expressive semantic encoding through her sculptural ceramic discourse. She amalgamated fragments of the same gender (human parts) to create a human figure, rendering the pieces complementary to each other, inviting interpretative narrative readings that mirror reality with profound connotations. Compositional metaphor, therefore, emerges as a conscious construct, intertwining artistic vision with technology and culture. This fusion engenders aesthetic innovation and serves as a conduit for expressing her philosophy and societal concerns, amalgamating diverse components to formulate multi-layered messages pertaining to environmental, cultural, and social realms.

Keywords: Metaphor, Structural, Metaphorical, Abstraction, Contemporary Ceramics

الاستعارة التركيبية لخزفيات ادريان اريليو النحتية

نسرين سمير غدير ١، صباح احمد حسين الشايع ٢

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

يتناول البحث، مفهوم والاستعارة التركيبية من منظور فلسفي وكيف يمكن تطبيقه في الفنون التشكيلية من خلال تحليل نماذج من أعمال الخزافة أدريان أريليو. يعكس البحث كيفية استخدام الاستعارة التركيبية كوسيلة لنقل الرؤى الفلسفية والمعاني العميقة من خلال الفن، وعليه تأسست هيكلية البحث ضمن أربعة فصول، أحتوى الفصل الأول (الإطار العام) على مشكلة البحث والتي أوجزها الباحث بتساؤله (كيفه تم تفعيل الاستعارة التركيبية لتحقيق نتاج خزفي وما هي الاشتغالات البصرية التي تم تفعيلها من قبل الخزافة في تحقيق الاستعارات المركبة؟ وهدف البحث في (التعرف على الاستعارة التركيبية والية تطبيقها في خزفيات ادريان اريليو النحتية)، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تضمن مبحثين تناول المبحث الأول: (مفهوم الاستعارة والاستعارة التركيبية)، وتناول المبحث الثاني: (المخرجات الفنية للخزافة ادريان اريليو النحتية)، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث)، فقد تضمن تحديد مجتمع البحث وقد تم اختيار (٤) اعمال فنية، فيما أحتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات، ومن اهم النتائج ، تمكنت الخزافة ومن خلال خطابها النحتي الخزفي الوصول الى مستوى تشفير دلالي تعبيري مميز، فمازجت بين الأجزاء المصغرة من نفس الجنس (اجزاء بشرية) للخروج بشكل بشري حتى بدت الكتل مكملة لبعضها تدعو لقراءة تعبيرية سردية تحاكي الواقع بدلالات عميقة، فالاستعارة التركيبية بناء واعي فضلا عن رؤية فنية تدمج بين الفن والتكنولوجيا والثقافة، مما يجعلها إبداعًا جماليًا وتعبيرًا عن فلسفتها وقضاياها الاجتماعية فتجمع هذه الاستعارة بين مكونات متنوعة لتكوين رسائل ذات معاني متعددة، تتعلق بالعالم البيئي والثقافي والاجتماعي.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة، التركيبية، الخزف، المعاصر

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

ظهر الفن كأداة تعبير عما يجول في ذهنية الإنسان منذ نشأته فاخذ بالتعبير بأساليب متعددة يعمل من خلالها على توثيق وإيصال أفكاره بأشكال غير موجودة في الواقع كتعبير مجازي من خلال استعارة بعض الأجزاء ودمجها مع أخرى والوصول إلى أشكال مركبة لان الاستعارة حظيت باهتمام بالغ في مجالات الحياة كافة لأنها تتجاوز اللغة من خلال صنع واقع جديد من خلال إعادة وصف وتجسيد الواقع ذاته.

لذا بات من الضروري البحث عن تلك الأشكال المركبة وأنماط الاستعارة التي كونتها وهي تعمل على تعدد أساليب التعبير فيها ومجاراتها بما ينسجم مع الطموحات المعرفية والثقافية التي تؤدي على إيصال الفكرة بصورة بلاغية إلى المتلقي بأسلوب مجازي يساعد على تبادل الأفكار وتوسيع مدارك الرؤية من خلال صياغة مفاهيم ونصوص بصرية تتجاوز الواقع.

إن استخدام هذه الصورة الاستعارية في الفنون التشكيلية وفن الخزف منذ نشاه الفنون ولازالت مع تعدد الأساليب وطرق إيصال الأفكار باعتمادها آلية توظيف الإشكال بالاستعارة يعمل على اكتشاف الطاقة التعبيرية وإمكانية توظيفها ضمن منظومة فكرية متكاملة تنسجم مع الواقع الفكري ومع متطلبات النتاج الفني لتكوين عدد أساليب ومدارس تحقق الاستعارة المركبة لهذا يتأسس البحث الحالي عبر التساؤل التالي: كيفه تم تفعيل الاستعارة التركيبية لتحقيق نتاج خزفي وما هي الاشتغالات البصرية التي تم تفعيلها من قبل الخزافة في تحقيق الاستعارات المركبة؟

أهمية البحث والحاجة إلية:

تنطلق أهمية البحث، من كونها دراسة تركز على تقديم (الاستعارة والاستعارة التركيبية) داخل النص الخفي لمنجزات ادريان اريليو، فتعزز الفهم العميق لأعمالها، وتمكن الجمهور من التفاعل مع القطع الفنية واستكشاف العلاقة بين الإنسان والطبيعة والثقافة والتكنولوجيا، مما يجعلها إضافة مهمة للفن الخزفي المعاصر، كما حاولت الباحثة تقديم دراسة فلسفية معاصرة في الخزف المعاصر، لتؤسس إلى أضافه معرفية بالشأن الجمالي_ الفلسفي، في مجال الفن التشكيلي، كما يفيد كل من الدارسين وطلبة الدراسات العليا والمهتمين بهذا الجانب.

اما الحاجة الية فتكمن في ما يلي:

١. يمنح المهتمين بموضوع الاستعارة في التشكيل المعاصر، لرفدهم معرفيا، كما انه يسهم في توسيع افاق الاطر المعرفية والجمالية وعلاقتها بالتشكيل المعاصر.

٢. امكانية افادة الباحثين في مجال الفنون التشكيلية في توضيح هذه المفهوم، ورفد المكتبة المتخصصة بجهد علمي يسهم في بلورة افكار لدراسات مجاورة في حقل الاختصاص.

٣. يسجل اضافة متواضعة في المعجم المعاصر للدراسات النقدية والفنية، لأجل معرفة هذا المفهوم واستخداماته داخل حقل التشكيل المعاصر.

أهداف البحث: الكشف عن الاستعارات التركيبية في خزفيات ادريان ارليو النحتية.

حدود البحث: الحدود الزمانية: تمتد بين (١٩٩٩-٢٠٠٧) اما الحدود المكانيـــة: الخزف الأمريكي المعاصر، الحدود الموضوعية: دراسة تحليلية لنماذج من أعمال الخزافة أدريان ارليو.

تحديد المصطلحات:

الاستعارة: (metaphor)

الاستعارة (لغاً): استعار الشيء من فلان، واستعار فلانا الشيء، طلب منة ان يعيره اياه، يقال، (ارى الدهر ان يستعيرني ثيابي)، اي يأخذها مني، يقال (الرجل إذا كبر وخشي الموت) (Malhof, 2003, p. 537).

-هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنة والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفه عن أرادة المعنى الأصلي، فالاستعارة ليست الا تشبيه مختصرا، لكنها ابلغ منة كالقول (رأيت أسد في المدرسة) فاصل هذه الاستعارة (رأيت رجلا شجاعا كالأسد في المدرسة)

الاستعارة (اصطلاحاً):

- الاستعارة على رأي (ليفي شتراوس) " تعني الكناية أو الإزاحة أو التحول أو الإشارة إلى جزء من الموضوع على أنه يمثل الكل" (Atiya, 2001, p. 184)

-هي سلسلة من الاستخدامات غير المألوفة التي تستطيع من خلال حقيقة عدم كونها لغة عادية أن ترتفع بالأسلوب فوق مستوى ما هو مألوف. (Hawks, 2016, p. 20)

- الاستعارة حسب رأي يكور: هي الوسيلة الفعالة لحمل المعاني الحية المرتبطة بالذات الانسانية وللإحالة على الواقع (Ricoeur، Living Metaphor، ٢٠١٦، الصفحات ٣٩-٤٠)، كما انها ليست نتيجة المشابهة بل نتيجة تواتر بين تأويلين، احداهما حرفي والاخر مجازي (Ricoeur, 2006, p. 90).

المبحث الاول: ماهوية البناء الاستعاري:

١. الاستعارة في الفضاء الفلسفي :الاستعارة ، تقنية لغوية تعبيرية تقوم على تحويل المعاني والمفاهيم عبر تعبئتها بمحتوى جديد أو تشبيهها بمفاهيم أخرى، بهدف توسيع مدى التفكير والفهم، وإن استخدامها في اللغة والأدب يعكس القدرة البشرية على إبداع معاني جديدة والتعبير عن الأفكار بطرق متجددة، كما تعد وسيلة لاستكشاف التناقضات والتعقيدات في الواقع وتقديمها بشكل مجازي أو مجسد، فضلا عن التعبير عن الجمال والفلسفة من خلال توظيف الكلمات والصور بطرق غير تقليدية، على سبيل المثال، في الشعر، يمكن استخدام الاستعارة لإيجاد تشابهات بين العواطف والظواهر الطبيعية، مما يعزز من عمق النص وتأثيره على القارئ فيذهب والاس ستيفنز Wallace stevens).الى "أن التغيير الطفيف في حقيقة الشيء يضع هذا الشيء في حالة استعارة" (Hawks, 2016, p. 11)

اما في البلاغة التقليدية هي استخدام أو تطبيق لكلمات أو مصطلحات أو صور أو مفاهيم في سياق غيرها من السياقات بهدف التعبير عن معاني جديدة أو إلقاء الضوء على مفاهيم معقدة، للمقارنة بين عناصر مختلفة وتوضيح العلاقات بينها، للتعبير عن معاني مجازية عن طريق التشبيه بين مفهومين مختلفين، حسب تحديد ديمرسية Dumarsais "صورة نستطيع بواسطتها ان نخص كلمة بدلالة ليست هي الخاصة بهذه الكلمة" (Logorn, 2018, p. 31).

يوجد العديد من الآراء حول الاستعارة منها من ينظر اليها باعتبارها اضافة زخرفية اثناء الكلام، ومنهم من يراها على انها ممارسة اعتياده في اوقات واماكن محددة من خلال الجمع بين الوضوح والاختلاف ومنها ما يعتبر الاستعارة "ضرب من التبجيل ومقوم مفعم بالحيوية، وهي سلسلة من الاستخدامات غير المألوفة التي تستطيع من خلال حقيقة عدم كونها لغة عادية، ان ترتفع بالأسلوب فوق مستوى ما هو مألوف" (Hawks, 2016, p. 20)

اما وجهة النظر الكلاسيكية، فإن الاستعارات والأشكال ذات الصلة للكلام تتكون أساسًا من استبدال المصطلح المجازي بمصطلح مناسب على هذا النحو، فهي محض زخرفة لغوية لا تنقل المعرفة في حد ذاتها وانما "تؤكد على أن خاصية التجريب، تقدم في كثير من الاحيان إضافات مؤثرة للاداء" (Alwan, 2013, p. 143). اما وجهة النظر المعارضة هي أن الاستعارات لها القدرة على إعادة وصف العالم، وتوفير طرق جديدة لرؤية الأشياء وبالتالي نقل المعرفة،وهي احد المظاهر الذهنية التي تعكسها اللغة، وقد تأخذ هذه الالية الذهنية في دراستها بالاعتماد على معطيات لغوية بشكل جلي بوصفها مرأة عاكسة لما يدور في الفكر، و واحدة من وسائل التفكير الرمزي والتعبير عن الأفكار والمفاهيم الفلسفية، لتجسيد تلك المفاهيم بطرق توضيحية ومجازية كما في كتابات الفلاسفة، يمكن استخدام الاستعارة لتوضيح الأفكار المجردة والمفاهيم الصعبة من خلال مقارنتها بأمثلة أو مفاهيم أخرى يمكن للقارئ تفهمها بسهولة، هذا يساعد في جعل الفلسفة أكثر إيصالًا وفهمًا للجماهير، بشكل عام، تعكس الاستعارة في الفلسفة القدرة على تحويل اللغة والرموز للتعبير عن الأفكار الفلسفية بشكل أكثر إيضاحًا" فهي عنصر من عناصر الوعي" (Kareem & Aldaghlawy, 2022)، إنها وسيلة للفلاسفة للتفكير بصورة مبتكرة وإيجاد طرق جديدة للتعبير عن الأفكار العميقة والمعقدة وذلك لان "اللغة من منظور معرفي هي نتاج للذهن البشري، فهي إذن تعكس سيرورات الفكر البشري وبنياته" (Dahman, 2015, p. 60).

اما الاستعارة كما يرها لايكوف وجونسن من وجهة نظرهما، هي آلية أدبية تستخدم لتعبير عن معاني أو أفكار من خلال مقارنة شيء بآخر بطريقة غير حرفية، في هذا السياق، يمكن القول إن الاستعارة تشبه ولكنها تعتمد على التشابه بين الشيئين في جانب أو جوانب معينة دون استخدام كأنه أو مثل كما يحدث في التشبية، من وجهة نظرهما، الاستعارة ليست مجرد تعبير أدبي بل هي طريقة للتفكير والتعبير عن الأفكار اي" ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الاعمال التي نقوم بها أيضا. ان النسق التصويري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس" (Johnson, 2018, p. 27) منتشرة في الحياة اليومية في الفكر والفعل، إن نظامنا المفاهيمي العادي، من حيث أننا نفكر ونتصرف على حد سواء، هو في الأساس مجازي بطبيعته، سيكون هذا، باختصار نقطة الانطلاق حول التنظيم المجازي للعالم من أجل التمكن من شرح الابتكارات في العالم الحقيقي، سواء كانت تقنية أو ناتجة عن معرفة جديدة أو حتى من تغيير في التفكير عند تفسير مجالات التجربة الملموسة أو المجردة "بما ان

التواصل مؤسس على نفس النسق التصوري الذي نستعمله في تفكيرنا وفي انشطتنا، فان اللغة تعد مصدرا مهما للبرهنة على الكيفية التي يشتغل بها هذا النسق" (Johnson, 2018, p. 27)،

٢. الاستعارة التركيبية: الاستعارة التركيبية هي نوع من الاستعارات تولد تأثيرات بصرية أو معنوية عبر ترتيب أو هيكلة النصوص، و ترتيب العناصر بطرق غير اعتيادية أو توظيفها لغرض يتجاوز المعنى الحرفي، لخلق صور بصرية أو للتعبير عن الأفكار بطريقة مبتكرة لإضفاء مظهر جديد على الواقع أو تشبيه الأمور بطريقة فنية، فهي تعزز الجمالية للنصوص وتتيح للفنان التعبير عن أفكاره "من اجل ان تؤدي وظيفتها في الاتصال داخل المجتمع الإنساني، ينبغي ان تتمتع بخواص تركيبية أي ان تتشكل في بنية، ومن خلال هذه البنية تقوم بتأدية وظائفها" (Maala, 2009, p. 176)

يعتمد فهم الاستعارات التركيبية على تحليل عناصر المنجز الفني وكيفية تركيبها بطرق تتجاوز المعنى الحرفي للنص، فتساهم في إغناء اللغة وجعلها أكثر تعقيدًا وإثراءً (فالاستعارة ليست لحظة من لحظات التشخيص في الخطاب الفلسفي، انها لحظة من لحظات بناء المفهوم ذاته، ولم يكن لجوء الخطاب الفلسفي الى الاستعارة بمعناه العام، لجواء الى المحسنات البلاغية، بل أداة من أدوات الاقناع، لعبت دورا في تكوين هذا الخطاب واشتغالته عبر تاريخه في بناء معناه) (Sergi, 2023) ، فهذا المفهوم يهتم بالأساليب والتقنيات التي يستخدمها الفنان لخلق تأثيرات من خلال التركيب بأنواعها، كما تقدم نظرة عميقة على كيفية تحقيق تأثيرات معينة في النصوص عن طريق دمج المعاني والصور بطرق مبتكرة لان "الخبرة بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبر عنها لأن اللغة، تمثّل نظاماً خاصاً يتصل بالأنساق، وتخضع لاعتبارات تتحكم في العلاقات" (Matloub, 1995, p. 152).

هذه الفلسفة تنظر إلى الاستعارة التركيبية على أنها أداة للإبداع وتتناول مفهوم الصورة والمعنى وكيفية تشكيل الأفكار من خلال التلاعب في بنية النص "فالنصوص حافلة بمخزونات التاريخ والعادات والثقافة والاسطورة" (Talla, 2023, pp. 45-57)، فيمكن أن تشمل الاستعارات التركيبية تشبيهات واستعارات تحتوي على معاني مختلفة وتستخدم لخلق تأثيرات بصرية أو توظيف مفاهيم معينة، وتشمل أيضًا تقنيات مثل الاستعارة البارزة والتشبيهات "اذ يستعار الموضوع الذي هو من شيء معتاد ويتحول الى شيء غير معتاد" (Altihawi, 2016, p. 995)، ولأنها تتعامل مع المفاهيم الفلسفية واللغوية الأساسية، مثل الدلالة والدلالة المجازية والبنية اللغوية. فيتعين على الفلاسفة والنقاد في هذا السياق فحص كيفية استخدام الفنان للشكل في النصوص من أجل نقل معاني معينة أو تحقيق تأثيرات بصرية "من خلال ربط الدلالات وذلك عن طريق قصدي واع كما ان خصوصيتها تتحدد بازدواجية الرؤيا" (Asfour, 1982, p. 395)، لتعمل على فتح "فضاءات سردية بثنائية تصويريتها" (Aloush, 1985, p. 145) من خلالها يمكننا فهم كيفية تحقيق الفنان توازن بين الأشكال والمضمون، وكيف يمكن للنص البصري أن يكون وسيلة لنقل الأفكار بشكل أفضل وأكثر إقناعً ويمكن أن يساهم أيضًا في فهم كيف يتفاعل المتلقي مع النصوص وكيف يفهمون الرموز والصور اللغوية فـ(العناصر الجمالية تنبثق من فاعلية الاتحاد بين المعنى والتركيب ومن هنا تأتي قدرة هذا التركيب على الاقناع والتأثير الفكري) (Jaber, 2004, p. 179).

تستنتج الباحثة إجمالاً، بأن الاستعارة التركيبية تلعب دورًا مهمًا في تحليل النص والتعبير الإبداعي، وتساعد في كشف الطرق التي يمكن للفنان من خلالها تحقيق تأثيرات بصرية ونقل الأفكار من خلال، الرمزية والتشكيل المجازي، للتجريب والابتكار لإنشاء تأثيرات جديدة، تتميز بالتوازن والتناغم بين الأشكال والعناصر المختلفة في النص من خلال إضفاء البعد والعمق في المنجز الفني من خلال الجمع بين عناصر مختلفة والتلاعب بالمقياس والنسب " اذ ان ذلك هو الذي يساعد في انتاج الصورة " (Fadl, 1992, p. 261)، كما يمكن أن تساعد في توجيه اهتمام المتلقي وإعطاء العمل الفني هوية مميزة، إذا تم تكرار عناصر معينة أو رموز في العمل، فإن ذلك يمكن أن يخلق تكرارًا وتوحيدًا يضفي وحدة واستمرارية على النص، كما تمكن الفنانين من إشراك المتلقي بطرق مختلفة بمراجعة عناصر الصورة والرموز المستخدمة وفهم أعمق للعمل واستخلاص تاويلات متعددة فتجمع بين الجمالية والعمق والتعبير لان "الاستعارة وسيلة إعلامية للتعبير عن حالة توصيل خطاب وذلك عن طريق علامات محملة بقدرات تهيئها لنقل تجارب الخطاب" (Fadl, 1992, p. 35).

المبحث الثاني: المخرجات المعاصرة منحوتات ادريان اريليو الخزفية.

عرفت (ادريان اريليو)* بمنجزاتها التي تدمج بين الفن والطبيعة والثقافات الأخرى، جسدت نتاجات الخزافة بنماذج تجمع بين مصادر متعددة للإلهام والتأثير، هذا التنوع والتعددية في مصادر الإلهام يعكسان الطبيعة المعقدة والمتعددة الأوجه لتجربتها الفنية /الخزفية، من هذه المصادر الطبيعة والبيئة المحيطة بها لإضفاء مظهرات طبيعية وعضوية على أعمالها، هذا يشير إلى تفضيلها للأشكال والأنماط المستوحاة من العالم الطبيعي، والتأثير الثقافي المختلفة والتراث الإفريقي والأفريقي الأمريكي من خلال استخدامها لأنماط وزخارف مميزة لثقافاتً متعددة، اضافة الى التجربة الشخصية يمكن أن تكون هذه التجارب مصدر إلهام للمواضيع والأشكال التي تبتكرها، اما المواد والتقنيات لها تأثير على نمط الإبداع والتعبير بالمواد الخام وخصائصها لتسمح بالتعبير عن مفاهيم فنية وجمالية من خلال التلاعب بالخامات والتقنيات، ما يميز أعمال أدريان أريليو هو قدرتها على دمج هذه المصادر ببراعة في نتاجاتها وبالتالي تجسيد معاني متعددة وجماليات فريدة، نتيجة تأثرها بالعديد من الفنانين والحرفيين في مسيرتها الخزفية، ومن بين الفنانين الذين تأثرت بهم، يمكن ذكر(الخزافة اليابانية Shoji Hamada والخزاف البريطاني Bernard Leach، وهما من الفنانين الرائدة في حركة الخزف الحديثة، كما تأثرت بفنانين آخرين مثل النحات الأمريكي ويلارد بوينتنغتون والخزاف الأمريكي روبرت تيرانسي، الذي يستخدم اللون والنقوش بشكل كبير في أعماله الخزفية) (Prange, 2003, p. 50).

اما تقنياتها فأنها تجمع بين عدة تقاليد فنية، حيث تجمع بين (تقنيات الخزف اليابانية التقليدية والفن الحديث الأمريكي في حين ان اسلوبيتها في النتاج الخزفي مر بتحولات عبر مراحل تجربتها المختلفة، بدأت بالتركيز على تقنيات التقليد الحرفي وإعادة إنتاج الأشياء التي تم إنتاجها من قبل الخزافين التقليديين، ثم انتقلت إلى البحث عن طرق جديدة للتحدي القائم بين التقليد والابتكار، لذا تتميز أعمال أوريليو بالتفاصيل الدقيقة والتشطيب العالي، مما يدل على المهارة والحرفية العالية، من خلال دمجها للتقنيات التقليدية، مثل النمذجة اليدوية والصقل والزخرفة بالطريقة الحرة، مع تقنيات جديدة ومبتكرة في بعض أعمالها، مثل تقنية الطباعة الثلاثية الأبعاد وتقنية الحفر بالليزر، وهي تقنيات تستخدم لتحسين السطح الخارجي للقطع الفنية الخزفية) كما في الشكل (١) (Karim & Abood, 2023, pp. 24-35).

شكل (١)

ترى الباحثة ان تطور الفنانين في مسارهم الإبداعي والفني لا يمكن فصله عن تطورهم الشخصي والفلسفي، و ان تحوّل أدريان أريليو من تركيزها على الأشكال الهندسية والمجردة إلى الطبيعة والعالم الحي يعكس نضجًا في رؤيتها الفنية وتحولًا في تفكيرها الفلسفي، فبدأت من الأشكال الهندسية والمجردة، وهذا يمكن تفسيره على أنها تركز على الجوانب البنيوية والهياكل الأساسية، ومع تطورها، شرعت في استكشاف عناصر الطبيعة والكائنات الحية، هذا التحول في موضوعاتها يمكن تصوّره كتقدير عميق للجمال والتنوع الحيوي في الطبيعة، بالنسبة للتصوير الدقيق للنباتات والأشجار والكائنات الحية، يمكن رؤيته على أنه تعبير فني عن ارتباط أعمالها بالعالم الحي والطبيعة، و إن محاولتها تصوير هذه الكائنات بشكل مفصل تدل على رغبتها في التعبير عن جمال الطبيعة وقيمتها، ويمكن تفسير هذا التحول على أنه تطور في رؤية الفنانة للعالم وتفكيرها الفلسفي، وإن تركيزها على الطبيعة والكائنات الحية يمكن أن يعكس قدرتها على فهم الجمال والتنوع في العالم وتأملها العميق في قيمة الحياة والطبيعة. بالتالي، يمكن تصوّر أن هذا التحول في أعمالها له أبعاد فلسفية تعبر عن تطور ونضوج رؤيتها الفنية والفلسفية. كما في الشكل (٢). كما عملت الخزافة على إضافة اللون إلى أعمالها الخزفية، وهذا الأسلوب الفني لم يكن فقط تغييراً في تقنية الإنتاج، بل كان تغييراً في توجهها الفني وفي طريقة التعبير الفني الخاصة بها، مما أدى إلى نتاجات خزفية مبتكرة في عالم الخزف الفني حيث (استخدمت الأكاسيد الحرارية لتحقيق تأثيرات الألوان الجديدة والمبتكرة) (Karim & Abood, 2023, pp. 24-35) ، كما في الشكل (٣٤). تستشف الباحثة من خلال اطلاعها على نتاجات الخزافة ودراستها ان واحدة من المنطلقات الأساسية لإبداعاتها هي استخدام التكنولوجيا المتقدمة والتقنيات الجديدة لتطوير وتحسين عملية الإنتاج والإبداع الفني في الخزف، كما تعتمد على المواد الخام المتاحة محليًا، وتستخدم تقنيات مختلفة لتحقيق أفكارها "أنا مهتمة بجعل الشكل دقيقًا بما فيه الكفاية بحيث لا يوجد شيء يشتت الانتباه، ومن بين جميع سمات الجسد، فإن الوجه هو أكثر ما يثير اهتمامي ويتحداني، خلال العشرين عامًا التي عملت فيها مع الشكل، انتقلت

الوجوه بثبات من الغموض إلى زيادة الخصوصية" (Ghasemi, Lenjannejadian, & Sadeghi E, 2023, p. 9) في الشكل(٣) فنجد إبداعات الخزافة بدمجها بين الفن والتكنولوجيا والثقافة المحلية، وهذا يمكن تصوّره كجزء من الخزف كفن تطبيقي والتفكير الفلسفي حول دور الخزف في الفن والمجتمع، وقد تتجلى الرؤية الفلسفية في استخدامها الرمزي يعكس معاني عميقة ورموزًا ثقافية واجتماعية تنمو من داخلها، فالرموز والمعاني تلعب دورًا هامًا في إيصال رؤيتها يحمل العديد من المعاني الكامنة والرموز الثقافية والاجتماعية، التي تعكس رؤيتها الفلسفية وقضاياها الاجتماعية، والتي تعبر عن الهوية الثقافية والانتماء الجماعي، فهي تستخدم الخزف لتصوير العلاقة بين الإنسان والطبيعة كما في الشكل (٢-٣) وتعبر عن المحيط البيئي الذي تعيش فيه وتواجهه، وعن الثقافات الأمريكية والإفريقية التي أثرت في تشكيل هويتها، والأزمات البيئية التي تعرض لها مثل التغير المناخي وتدهور البيئة، لذا تشتهر بنتاجاتها ذات التصاميم المتميزة التي تجمع بين الطبيعة والأشكال شكل (٣)

الأنثوية، وتعد الطبيعة هي مصدر الإلهام والإبداع، للمحافظة على التنوع الحيوي والحفاظ على البيئة، مثل الحجارة والأوراق والأغصان و الأوركيدات، فتقول (تأتي أفكاري بشكل أساسي من خلال الملاحظة والفضول، مع ملاحظة ما يحيط بي من أعشاش الدبابير، ومسارات الطيور في الثلج، ولحاء الشجرة، ورعي الغزلان في الحقول، وكل هذه الأشياء تشبه تجاربنا الخاصة مع دورات حياة الولادة والنمو والتكاثر، وآليات الدفاع، والشيخوخة، والموت، والانحلال) (Suhita, Saddhono, & Hastuti, 2023, pp. 40-45) كما تتميز أعمالها بالألوان الناعمة والتركيبات الهادئة التي تعكس جواً من الهدوء والسكينة، كما تقوم بتركيب شكلين او ثلاث اشكال متباينة (تكوين مزدوج) وتدمجهم بأسلوبية ذات مغزى عميق ذو معنى مزدوج، يمكن رؤية شكل واحد، ولكن عند دراسته بعمق، يظهر أنه مكون من عدة أشكال مختلفة تم استعارتها وتوظيفها بما يخدم الية السرد وتكوين المشهد مما يجعل أعمالها ذات طابع جمالي، هذه الطريقة تمنح نتاجها طابعًا جماليًا وأبعادًا تعبيرية عميقة، بهذه الطريقة، تنقل الخزافة رؤيتها الفلسفية وتعبيراتها حول الطبيعة والثقافة والبيئة من خلال الخزف، مما يجعل أعمالها محملة بالمعاني والرموز. ومنها الشكل (٤)، (اكتشفت أنه من خلال جعل الجسد يشير إلى الماء والحجر والنباتات والحيوانات، يمكنني التلميح إلى شيء يتجاوز الجسد - شيء أكثر عاطفية / روحية / نفسية / سريعة الزوال، انجذبت الخزافة إلى العمل على وجه التحديد للشكل البشري، وبدأت في دمجه مع الاشكال من العالم الطبيعي، ممزوجًا بألوان وملمس الشعاب المرجانية في المحيط). ينبع هذا الاهتمام من الرغبة في العثور على ملجأ وعزاء من خلال الملاحظة، والسكون، والتعاطف مع وفي عالم الإنسان شكل (٣٩). وذلك بسبب دراسة ما يمكن أن نسميه "أعظم أعمال النحت المجسم (الأشكال السيكلادية، والتماثيل الرومانية واليونانية، وأعمال ليوناردو دافنشي، ومايكل أنجلو، وأوغست رودان، وألبرتو جياكوميتي، ومانويل نيري وستيفن ديستابلر ولويز بورجوا، لقد تعلمت أيضًا، كيف يمكن للإيماءات غير المخطط لها، أو الدفاعية أو العاجزة أن تؤدي إلى تأثير عاطفي مدمر من خلال القوة الهائلة للغة الجسد) (Ghasemi, Lenjannejadian, & Sadeghi E, 2023, pp. 9-12)، كما في الشكل دمجت بين الصورة البشرية والحيوانية والطبيعة، لخلق تراكيب استعارية كنوع من (الرمزية مع اتباع السرد مع المحافظة على مفهوم الوظيفة وغالبًا ما يكون هناك اقتراح بوجود ترابط حيوي بين العالمين البشري وغير البشري كما في الشكل (٥) ، تنبع الصور من ارتباطات والمخاوف والهواجس. وكثيرًا ما يشير العمل إلى الأساطير، من خلال التركيز على الطرق الأقدم والأكثر غموضًا لرؤية العالم، توحي حواف الوعي ومستويات الإدراك الأعمق بأنها نفسها) (Ghasemi, Lenjannejadian, & Sadeghi E, 2023, pp. 9-12) كما في شكل (٤٠-٤١). ترى الباحثة من خلال هذا الأسلوب ان الخزافة تحقق الجانب الفني الذي يجمع بين التقنية والجمال والفلسفة، وتحاول إثراء الفن الخزفي بأفكار جديدة وتقنيات حديثة، فتسعى لإنشاء أعمال تعبر عن رؤيتها الفنية الفريدة وتنطوي على رسائل ومعانٍ عميقة، باستخدام التقنيات لخدمة هذه الأفكار والرسائل، كما تتمحور منطلقاتها الفكرية حول البحث عن الجمال في التناقضات، بما يعكس العالم الحديث والمتغير الذي نعيش فيه، كما تعتمد في أعمالها على الأنماط التي تجمع بين الطبيعة والهندسة، وتنتج أشكال متنوعة تجسد مفهوم الأنماط والتجانس والتفرد في آن واحد، وتحمل في طياتها رسائل ذات رمزية عميقة،

تتحدث عن المشاعر الإنسانية والحياة والطبيعة والتقنية والتكنولوجيا، مما يجعل من منجزاتها الخزفية إضافة مهمة للفن الخزفي المعاصر،

مؤشرات الاطار النظري:

١.تعزز الاستعارة من القدرة الإبداعية للبشر على توسيع التفكير والفهم، كما تعكس الاستعارة التركيبية القدرة على إعادة تشكيل اللغة البصرية والتعبير عن الأفكار الفلسفية من خلال الأعمال الفنية. وتعتبر وسيلة للفلاسفة لإظهار العلاقات والتشابهات بين المفاهيم والأفكار الفلسفية، فضلا عن تطوير الأساليب البلاغية وإضافة جوانب إبداعية إلى النصوص.

٢.اللغة تعكس نسق التفكير والفهم البشري وتستخدم كوسيلة للتعبير عن الأفكار بطرق مجازية وإيضاحية، لإظهار العلاقات والتشابهات بين الأفكار والمفاهيم بطرق مبتكرة.

٣.الاستعارة تمثل واحدة من الآليات الذهنية التي تعكسها اللغة وتستخدم لتوضيح الأفكار والمفاهيم الفلسفية بطرق مجازية. تساعد الاستعارة في تفسير الأمور المعقدة وتجسيدها بشكل سهل فهم ومرئي.

٤.أن التحولًات في تركيز أريليو من التركيز على الأشكال البشرية والهندسة إلى الطبيعة والعالم الحي والمزج بين الاشكال والتراكيب يعكس نضوجًا في رؤيتها وفلسفتها الفنية مما يحقق توجيهه نحو الاستعارة التركيبية تحقق غائية اعمق وتكوين تص مفتوح لتعدد التاويلات.

الفصل الثالث ـ اجراءات البحث:

أولا ـ منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل المحتوى الفني لعينة البحث، كونه منهج يتضمن الوصف البصري، بغية تحقيق هدف البحث في التعرف على الاستعارة المركبة كالآليات تحليلية لخزفيات ادريان اريليو المعاصر، الكامنة داخل محتوى نماذج العينة، من اجل الوصول إلى نتائج فعلية تتوافق مع موضوع البحث ذاته.

ثانيا ـ مجتمع البحث: ضم مجتمع البحث المنجزات الخزفية لادريان اريليو النحتية، والمرتبطة بحدود البحث، وضم مجتمع البحث (١٧) عملا فنيا، حيث تم رصد الإنجازات الخزفية من عدة مصادر منها شبكة الإنترنت وموقع الخزافة الخاص، فضلا عن المجلات، وتم اختيارها بما يتلاءم مع هدف البحث.

ثالثا ـ عينة البحث: بما يتناسب مع حدود البحث قامت الباحثة بالاطلاع على الأعمال الخزفية لادريان، وبناءا على ذلك حددت الباحثة عينة بحثها المستخلصة من مجتمع البحث، والتي بلغت (٣) اعمال خزفية، بصورة قصدية من بين تلك الاعمال، بما يتضمن تحقيق هدف البحث.

رابعا ـ أداة البحث: بالنظر لطبيعة نماذج عينة البحث وخصائصها المختلفة، ومن اجل تحقيق هدف البحث. اتخذت الباحثة أداة الملاحظة بوصفها أحد أدوات المنهج الوصفي، فضلاً عن الملامح النظرية والمفاهيمية التي تحصل عليا الباحثة من مؤشرات الإطار النظري، واعتمدتها كمحكات في عملية التحليل.

تحليل العيتة:

نموذج رقم (١)

اسم الفنان: Adrian arleo

اسم العمل: TRIAD

سنة الإنجاز:١٩٩٩

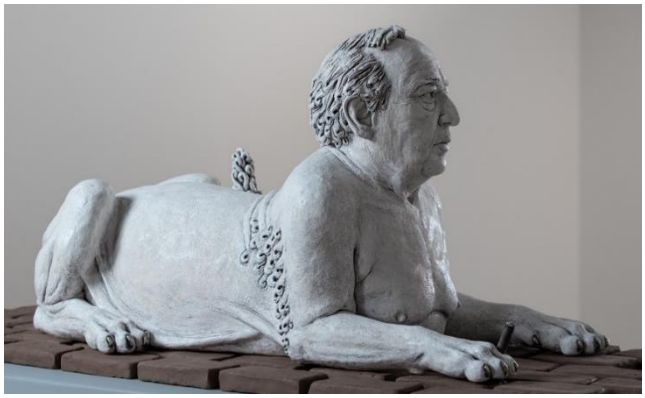
الابعاد: ٢٨ x 21 x 18

المصدر:https://www.adrianarleo.com/1994-2000-montana#/triad-i

جسدت الخزافة في منجزها تكوينا يمثل امرأة في وضعية الجلوس ذات ارجل بهيئة حيوان في وضعية الجلوس، الذي تجتمع فيه الاشكال وفق آلية منظمة قائمة على العلامة بين الشكل الخارجي وماهيته العميقة المستترة من خلال اعادة انتاج اشكال حقيقية في الواقع المعاش من اجل معايشة خالصة للمعنى المتخفي الذي يعد صيرورة لإزالة مادية الشيء واعادة اندماجه باللاوعي، فالخزافة تجسد خطاباتها النحتية من منظور شخصي (خاص) من خلال اسقاط أفكارها وأحاسيسها وتداعياتها اللاواعية على الشكل المنجز لتكوين استعارة قد تؤول وتتمظهر في النص البصري للعمل الفني الما بعد حداثي وفقا لصورة التي تعمل على تشكله، ليكون منطوقها الذي يعمل على تفعيل هذا الخطاب البصري مع المتلقي . فالاستعارة التركيبية في صورة ما بعد الحداثة يتنوع وفقا لتنوع العلامة التشكيلية

التي تشغل حيز فضاء الصورة كنص بصري، وهي تأخذ طابع علامات المروي لتمثل (الحدث) بصريا، عبر مستوى القص والحكي، فلا يمكن إقامة استعارة تركيبية، دون وجود قيمة سردية للحدث داخل فضاء الصورة، يقوم بتلقيها المشاهد. فكل نسق بصري يكون نسق دال يحمل مضمون يستطيع المشاهد سرده.

فتجسيد هيئة المرأة وهي جالسة في هذا الخطاب، يعد هيمنه بصرية تسبب ازاحة الطابع الواقعي واستبداله بآخر استعاري تعبيري تجريدي لتأسيس نوع من العلاقات التحويلية بين الخامة وبنائها لتكوين شكل تركيبي يؤسس بؤرة جذب تأملية تشد المتلقي، فالبناء الشكلي لموضوع الخطاب النحتي الخزفي قد اقترب من مضمون الفكرة، بحيث يكون الشكل دلالة موضوعية لفكرة الخطاب، فمضمون خطاب (Arleo،s) من خلال بنائه يرمز الى فكرة الحياة وتحدياتها واستمراريتها بفرض القوة والسرعة فقد شكل جسد المرأة علامة فاعلة داخل الخطاب بوصفها الشكل الاسمى المتحد بالطبيعة والحياة، وهنا تأتي أشكال الخطاب (المرأة والحيوان بوضعية التأهب والتحدي) بشكل نص يأخذ تأويله من خلال بنائية مادته التي تعمل على تأسيس نوع من العلاقات الرابطة والمشكلة لمجموعة من التأويلات ترتبط بمجموعة من الافكار الخاصة التي تعبر عن الحياة وعلاقة المرأة والآخر، هذا التصور ألمفهومي لقيمة الفن جعل من أعماله تحتل طابع البعد الأيقوني الذي يرسخ قيمة جمالية عبر (الصورة الذهنية) التي ترتسم عن العالم والأشياء، نقل المفردات والكائنات من وسطها الى وسط غريب عنها (الاستعارة) كي يتاح النظر اليها على غير رؤيتها المألوفة لخلق احساس بعدم الواقعية بتأكيده على مضمون النص لا شكله، ولهذا يبدو الخطاب ومن خلال تركيبية الاستعارة غامضا ومعقدا يحمل مضامين رمزية فكرية انفعالية تحتاج الى ترجمة من قبل المتلقي لأنها تنطوي على قدر كبير من التأويل والتي تعود بالمتلقي الى صورة حسية او مثالية ضمن تداعيات الطرح الميتافيزيقي للخطاب النحتي الخزفي. ومن خلال ما تقدم نلاحظ ان توظيف جسد المرأة في الخطاب النحتي الخزفي لـ (Arleo،s) يشكل سمة اسلوبية تحمل دلالات تعبيرية. فمنطوقات العلامة التشكيلية داخل فضاء الصورة باقترانها مع البعد الايقوني تنفتح الصورة الذهنية على الانفصال، والذي يحيل إلى انفتاح الإرجاء عبر تقويض بعد التمثيل، الذي يتيح انفتاح تعدد الصور الذهنية، وهذا ما يخلق حالة سردية متخيلة لدى المتلقي يأخذ من خلالها بترتيب الصورة الذهنية وفقا لحدث يتم تصوره من خلال تراكب الاشكال، ويتعدد هذا الانفتاح بتعدد المتلقين للعمل. وهذا ما يبيح سرديته لعدد كبير من المتلقين.



نموذج ٢ /

اسم الفنان: Adrian arleo

اسم العمل: بلا

سنة الإنجاز: ٢٠٠٧

الابعاد: _____

المصدر: https://www.adrianarleo.com/1994-2000-montana#/triad-

لقد عمل (ادريان) على إقحام عناصر متأتية من محيطه الشخصي من اجل تشكل نماذجها، وقد ضلت هذه الإعمال تتخذ شكل نحت خزفي مدور تشير دائما الى استعارت تركيبية رمزيتها من الفنون القديمة مثل الشكل المقتبس في اعلى المجسم ويدل في الفنون القديمة وما تحمله من دلالة سلطوية، فضلا على تركيب جزئين مختلفين مستعارين من بيئتين مختلفتين بجسد اسد و راس رجل بالشكل الواقعي المعاصر، أي مازج بين اسلوبين القديم والمعاصر، هذه التراكيب الاستعارية جعلت من خلال نفوذها السلطوي الذي أنتج معرفة جدلية الأفكار ليكشف من خلاله عن خطاب السلطة المضمر خلف التركيب الذي يجمع منطوقي لهذا الخطاب، وفقا للنص البصري تعمل على تحقيق(صورة أرشيفية) تتأسس على (الذاكرة)، فتشكل الرؤى التاريخية عبر الصورة، أو تجسيد الأفكار بشكل صوري، استطاعت الصورة الذاكرة المتحققة عبر هذا العمل من مساءلة الحدود بين الغياب والحضور، فمفهوم الغياب الذي اشتغلت عليه هو موضوع متكرر ومترسخ، حيث يمثل حضور الصور ذاكرة تعيد إحياء الغائبين، فالوجود الاستعاري

في هذا العمل يتأسس بشكل ذاتي، بمعنى أن الصورة تتحدث عن نفسها في غياب كامل للحدث ولاجزاء و المجسمات الخزفية المتعددة وهنا يأتي دور المشاهد وحده ليقوم بالوصل وليكون كاتبا للنص ولسيناريو الأحداث وليبحث في العلاقات العقلية والزمنية والمكانية ليربط بين الصور و المجسمات التي لا تمت بصلة لبعضها البعض، هذا ما يتطلب الكثير من الخيال والتخيل لكشف عن حيثيات العمل. هكذا يتشكل المعنى الحقيقي للصورة ليجعل منها ذاكرة تفتح على الماضي والحاضر، أي ذاكرة نابضة بالحياة، حيث يواصل الفنان عملية الاستذكار من خلال ذخيرة من الصور لمساءلة الحدود بين الغياب والحضور ضمن صور الذكريات. حيث يحمل المنجز الخزفي في هذا العمل الكثير من القصدية في الفعل، وأن الصورة هي المحدد الذي يربط الأحداث مع بعضها فهي التي تعطي فرصة الرؤية والسفر إلى الماضي.

فعلاقة الصورة بحضور السلطة هي علاقة غياب السلطة واستحضار الهامش، هذا الهامش الذي يجسد العلاقة الجديدة بالزمن عبر تقويضه واستحضار الماضي في مكان مغاير، فمسرحة الصورة الذاكرة بجعل الحدث الماضي منطوق تعبيري حاضر بشكل مادي، عبر اجتماع الأضواء بالضلال والصور ، مما يبرز فعل السلطة على الجسد الذي كان غائب في الماضي ، إما في استحضاره كذاكرة بشكل بصري يقوض حالة الغياب ويؤكد الحضور ، هذه العملية التي تعجل من الصورة خطاب بصري يمكن تداوله بشكل مادي ، هي التي تحيل المعنى الراسخ في الذاكرة إلى سلسلة من المنطوقات عبر عملية انزياحه من الماضي إلى الحاضر ، الحاضر الذي يريد إن يستنطق المتلقي كي يمارس عملية ألحكي الداخلي ، الذي يتطور عبر التفاعل بين العمل الفني والمتلقي إلى سرد بصري، جلب عين المتلقي نحو تكشف فضاءات جديدة عبر الصورة ، فقد أعطى لعملية الرؤيا نسقا مؤطرا ومتحكما في عين المشاهد تلك التي تجعله يتحول من مشهديه إلى أخرى حسب النسق التراتبي للصور ، فتنتقل العين من جزئية إلى أخرى لتستوقفها صورة أولى ثم صورة ثانية ، لتنتقل من جديد ضمن رحلة من التجوال البصري . من هنا تتأتى قيمة منظومة الرؤيا التي جعلها مبنية وممنهجة. فلمشهديه التي ابتدعتها ادريان وفق تكرار وتواتر صور الوجوه خلقت شكلا لخطاب الفرجة لدى المشاهد، هكذا قدمت تشكيلات ومشهديه مستوحاة من الفنون المسرحية والسينمائية داخل فضاء تشكيلي شاسع أشبه بفضاء مسرحي والتي ساهمت في إحداث الوصل مع المتلقي من حيث إثراء شاعرية الأجواء.

فالصورة الذاكرة في هذا العمل تتكون من بعدين، يتأسس باجتماعهما (السرد التاريخي)، الذي يحاول الفنان تأكيده من خلال الصورة الأرشيف، هما البعد التشكيلي والبعد الايقوني. حيث يتركب البعد التشكيلي من هذه المساحة المكانية التي تترتب فيها الأشياء والصور والإضاءة، هذا التركيب يجعل الأشكال في حالة إحالة لفعل التعبير الذي يستدعيه البعد التشكيلي، عبر استدراج حضور الزمن من الماضي إلى الحاضر بشكل سردي، من خلال الأجواء التي يحققها. إما البعد الايقوني الذي يمارس فعل الإزاحة للحاضر ويأتي بالذاكرة لتحل مكانه، ليجعل منها علامة إخبارية عبر تقديمها إعلاما يتعلق بموضوعها، لتحقق زمانية سردية تواترية، توجد خطاب بصري يحيل إلى أرشيفه بشكل مباشر، للامساك بممكنات التدليل للمعنى الذي يكمن داخل البنية الايقونه، الذي يتعدد ويتداخل بناءا على لعبة الاختلاف بين الدوال والمتلقي. هذا ما يجعل من البعد التشكيلي والبعد الايقوني عناصر سردية بصرية، فالبعد التشكيلي يأخذ جانب الشخصنة واللغة المادية والزمن والمكان، اما البعد الايقوني فيمثل الحدث الذي يشير له البعد التشكيلي، ومن خلال هذه العملية التفاعلية يكون السرد البصري للصورة الذاكرة حاضر لدى المتلقي.

ليوجد هذا التفاعل حالة من الانفتاح المقصدي الذي يقوم فيه المتلقي القارئ للنص البصري بمقاربة هذا النص ومساءلته وتأثيث إيحاءاته، عبر عملية التخيل والتخمين التي تنطلق من نسيج النص (الصورة الذاكرة)، ليبقى هذا النسيج البصري ثابت ولا يجوز خرقه، وانما يقع الانفتاح من خلال فعل القراءة الذي يكون تفاعل مركب بين ذاكرة المتلقي البصرية وبين الذاكرة التي يستدعيها النص البصري كونه منطوق له أرشيف حاضر، بهذا ينفتح التعدد للقراءة، فيتأكد فعل السرد التاريخي.

وهذا ما عمدت له (ادريان) في اغلب أعمالها التي هي أيقونات بصرية لها ظهور تشكيلي، فتحقق الاستعارة التركيبية التي هي مزيج من رموز تاريخية واخرى واقعية معاصرة، هذا التفاعل الذي يتمتع بمستويات من الحالة تجعل المتلقي في حالة استحضار سردية من خلال الذاكرة. عبر تفاعل مركب بين القارئ وبين ما يستدعيه النص من السياقات الممكنة ضمن نسيجه.

نموذج ٣/

اسم الفنان: Adrian arleo

اسم العمل: Hands Dreaming

سنة الإنجاز:٢٠٠٧

الابعاد: ٧٦,٢×٦٨,٦×٦٨,٦ cm

المصدر:https://www.adrianarleo.com/1994-2000-montana#/triad -

يتكون من كتله خزفيه تمثلت الكتلة بمجموعة من المجسمات لأيادي بشرية صغيرة الحجم كمستعارة من الجسم البشري تجسد نصف جسد بشري بأسلوبية معاصرة ان السمة الاسلوبية الواضحة التي سادت هي استعارتها للأجزاء البشرية والعمل على توظيفها بتشكيلات فنية جمالية تقترب إلى التعبيرية التجريدية, التي امتازت بالانفعالية والتعبير المستند أحيانا من الحركة التلقائية للخزافة أثناء إنجازها خطابها النحتي الخزفي، فهي تحاول صياغة الواقع المباشر بشكل وجداني كرغبة منها في تأكيد قراءة الواقع المادي من منظار تعبيري تجريدي ودفع الفكرة الموضوعية ذات البعد الانساني عندها الى مستوى اكثر تداولا بوصفها ضرورة اجتماعية وفكرية تأخذ ابعادا شكلية وتقنية واضحة .

ثمة تحولات فكرية وبنائية تنسجم مع ما آلت اليه التعبيرية التجريدية من عمليات بحث تجريبي لطبيعة الفن وتداوليه مفاهيمه في مرحلة ما بعد الحداثة , كان محاولة لتقصي ثنائيات، الثبات / الحركة, الحدس / التنظيم العقلي، على وصف ان هذا الخطاب في نزعته نحو التعبيرية التجريدية التي تتلبس تارة برؤية تصميمية واخرى انفعالية وثالثة تجريدية غنائية، فهي تتخذ من الاشكال بعدا تأويليا تعمق من خلاله الدلالة الطبيعية والدلالة الحسية المجردة المعتمدة على الصورة الذهنية الذاتية, كمحاولة من قبل الخزافة استحداث نماذج خزفية جديدة ومختلفة عن المعرفة القيمية من ناحية التعامل مع الخطابات ،اذ نجد دائما في خطاباتها نزعة تأويلية متمردة تكاد تعلن عن التجريد التعبيري الذي يضفي العديد من الحكايات والدلالات في رؤية بصرية مثالية تعطي رداء متخيلا عبر جدلية داخلية وخارجية معا, للوصول الى المدرك ذهنيا والى الجوهر الخالص للخطاب النحتي عن طريق التراكيب المستعارة .

فخطابها خطابا تأمليا يبحث عن الجمال الخالص من خلال طرحة دلالات الانسان المتباينة المقاصد، لمنح خطابها النحتي الخزفي طاقة التمرد على وجوده المادي، الاحباط حتى يصبح الخطاب عندها خارج حدوده الفيزيائية والمعتمد في ذات الوقت على الانفعال واعتماد اللون الحيادي فجاءت بدلالة فنية جمالية عميقة

نموذج ٤/

اسم الفنان: Adrian arleo

اسم العمل: بلا

سنة الإنجاز: ٢٠٠٣

الابعاد:

المصدر: https://www.adrianarleo.com/1994-2000-montana#/triad-

جسد انثوي نصفي انثوي ذو ملمس وهيئة لحاء الشجر، عند الاكتاف توجد اعشاش لطيور تقف على الكتف وأخرى داخل العش، مع راس انثوي واقعي، عملت الخزافة على إقحام عناصر متأتية من محيطها الشخصي من اجل تشكل نماذجها، تشير الى استعارات رمزيتها من البيئة و الأنسان مثل اشكال الطيور وتكوينها للأعشاش داخل الجسد الانثوي ذو راس الواقعي المعاصر، أي مازج بين اسلوبين الواعي والمجازي، حيث يحمل المنجز الخزفي في هذا العمل الكثير من القصدية في الفعل، وأن الصورة هي المحدد الذي يربط الأحداث مع بعضها، في هذا السياق، الجسد الأنثوي يمكن أن يرمز إلى الطبيعة أو الأمومة، والأعشاش للطيور في موقع الأكتاف قد تُظهر الحماية أو الرعاية. وعندما يُقال إن الجسد يوحي بلقاء الشجر، فهذا يشير إلى الارتباط العميق بين الإنسان والطبيعة أو بيئته المحيطة، هذه العملية التي تجعل من النص خطاب بصري يمكن تداوله بشكل مادي، هي التي تحيل المعنى الراسخ في الذاكرة إلى سلسلة من المنطوقات عبر عملية انزياحه من الواقعي إلى المجازي، والذي يتطور عبر التفاعل بين العمل الفني والمتلقي إلى سرد بصري،

عند انتقال العين من جزئية إلى أخرى لتستوقفها جزء أولى ثم جزء ثانية، لتنتقل من جديد ضمن رحلة من التجوال البصري. من هنا تتأتى قيمة منظومة الرؤيا التي جعلها مبنية وممنهجة تشكل خطاب لدى المشاهد من خلال الاستعارة المركبة والتي يمكن استخراجها من هذا النموذج هي ربط الجسد الأنثوي بالأمان والحماية التي تُوفرها الأم (رمزًا للأعشاش للطيور)، وكذلك الربط العميق بين الإنسان والطبيعة (اللقاء مع الشجر)، مما يُظهر تفاعلًا مع البيئة والاعتناء بها كجزء أساسي من الوجود الإنساني، الذي يحاول الفنان تأكيده هما البعد التشكيلي والبعد الايقوني. حيث يتركب البعد التشكيلي من هذه المنجز بترتب الأشكال والية تركيبها للخروج بنص بصري، هذا التركيب يجعل الأشكال في حالة إحالة لفعل التعبير الذي يستدعيه البعد التشكيلي، عبر استدراج حضور المكان من الشجر إلى الجسد بشكل سردي، من خلال الأجواء التي يحققها. إما البعد الايقوني الذي يمارس فعل الإزاحة للشجر ويأتي بالجسد لتحل مكانه، ليجعل منها علامة إخبارية عبر تقديمها إعلاما يتعلق بموضوعها، لتحقق مكانية سردية تواترية عبر تلاقي الإنسان بين الأصالة والطبيعة، حيث يُظهر الجسد الأنثوي الاقتران بالأرض والبيئة، مما يُبرز الاتصال العميق بين الإنسان والعالم الطبيعي والحاجة إلى الحفاظ على هذا الاتصال للحفاظ على التوازن والاستدامة.

للامساك بممكنات التدليل للمعنى الذي يكمن داخل البنية الأيقونة، الذي يتعدد ويتداخل بناءا على لعبة الاختلاف بين الدوال والمتلقي. هذا ما يجعل من البعد التشكيلي والبعد الايقوني عناصر سردية بصرية، فالبعد التشكيلي يأخذ جانب الشخصنة واللغة المادية والزمن والمكان، اما البعد الايقوني فيمثل الحدث الذي يشير له البعد التشكيلي، ومن خلال هذه العملية التفاعلية يكون السرد البصري المتكون عبر استعارات مركبة حاضر لدى المتلقي.

ليوجد هذا التفاعل حالة من الانفتاح المقصدي الذي يقوم فيه المتلقي القارئ للنص البصري بمقاربة هذا النص ومساءلته وتأثيث إيحاءاته، عبر عملية التخيل والتخمين التي تنطلق من نسيج النص، ليبقى هذا النسيج البصري ثابت ولا يجوز خرقه، وانما يقع الانفتاح من خلال فعل القراءة الذي يكون تفاعل مركب بين ذاكرة المتلقي البصرية وبين الذاكرة التي يستدعيها النص البصري كونه منطوق له أرشيف حاضر، بهذا ينفتح التعدد للقراءة، فيتأكد الدمج بين الإنسان والطير والنبات ليكون رمزًا للروابط العميقة بين الإنسان والطبيعة. على سبيل المثال، الجسد الأنثوي يمثل الجزء الإنساني والأرضي، بينما الأعشاش للطيور على موقع الأكتاف يُظهر رباطًا بين الإنسان والعالم الطبيعي والحيوانات.

وبناءا على ما تقدم نجد ان الخزافة استطاعت ومن خلال خطابها النحتي الخزفي الوصول الى مستوى تشفير دلالي تعبيري مميز، مازجت فيه بين الشكل البشري والشكل الحيواني فضلا عن النباتي حتى بدت الكتلة الأولى (البشري) جزءا مكملا للكتلة الثانية (النباتي) في وحدة موضوعية واحدة خالقة خطابا جماليا , يدعو لقراءة تعبيرية سردية تحاكي الواقع بدلالات عميقة, تدعو المتلقي إلى التفكير بعمق في المفهوم العام للخطاب النحتي يحتوي هذا النموذج الرمزي على عدة أفكار أو رؤى فلسفية منها الوحدة والتواصل، التوازن والاستدامة، الهوية والارتباط الروحي، التفاعل مع البيئة هذه الرؤى والأفكار الفلسفية يمكن أن تظهر من خلال التفسيرات المختلفة للرموز والاشكال.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

(١) استطاعت الخزافة ومن خلال خطابها النحتي الخزفي الوصول الى مستوى تشفير دلالي تعبيري مميز، فمازجت بين الأجزاء المصغرة من نفس الجنس (اجزاء بشرية) للخروج بشكل بشري حتى بدت الكتل مكملة لبعضها في وحدة موضوعية واحدة خالقة خطابا جماليا، يدعو لقراءة تعبيرية سردية تحاكي الواقع بدلالات عميقة، تدعو المتلقي إلى التفكير بعمق في المفهوم العام للخطاب النحتي.

(٢) الاستعارة التركيبية بناء واعي فضلا عن رؤية فنية تدمج بين الفن والتكنولوجيا والثقافة، مما يجعلها إبداعًا جماليًا وتعبيرًا عن فلسفتها وقضاياها الاجتماعية.

(٣) الاستعارة التركيبية تسمح لأدريان أريليو بدمج عناصر من العالم الطبيعي والثقافي، بما في ذلك الأشكال البشرية والحيوانية والنباتية، والرموز والرموز الثقافية، بتقنيات متعددة فتجمع هذه الاستعارة بين مكونات متنوعة لتكوين رسائل ذات معاني متعددة، تتعلق بالعالم البيئي والثقافي والاجتماعي.

(٤) يتأسس مستوى الاستعارة لدى طرفين هما، المنجز الفني وما يحمله من بعد الايقوني ليجسد حدث عبر عناصر العلامات التشكيلية وفقا لسياقات فنون ما بعد الحداثة، إما الطرف الثاني فهو المتلقي الذي يعيد قراءة هذه العلامات بشكل يحيلها إلى مجالها الثقافي أو سياقاتها، عبر عملية الإدراك.

(٥) تتمثل الاستعارة التركيبية بالجمع بين اشكال رمزية ذات دلالات متعددة يحقق تنوع وتعدد القراءة فتحضر بذلك فاعلية النص عبر نوعه ألمفهومي، وعملية تلقي الصورة من قبل المشاهد، لهذا هي تختلف باختلاف نوع الصورة البصرية. من خلال وصف وتحليل اشكالها والكشف عن علاقة هذه الوحدات المشكلة للتص لتكون القراءة حاضرة وفاعلة داخل العمل الفني من خلال الصورة البصرية، التي تقوم على الحدث والأداء مما تجعل المتلقي في حالة من تعدد فعل القراءة فيتحقق البعد المفاهيمي والجمالي.

(٦) تمكنت الخزافة ومن خلال خطابها النحتي الخزفي الوصول الى مستوى تشفير دلالي تعبيري مميز، مازجت فيه بين الشكل البشري والشكل الحيواني فضلا عن النباتي محققة وحدة موضوعية واحدة خالقة خطابا جماليا , يدعو لقراءة تعبيرية سردية تحاكي الواقع بدلالات عميقة, تدعو المتلقي إلى التفكير بعمق في المفهوم العام للخطاب النحتي

(٧) يحتوي هذا النموذج الرمزي على عدة أفكار أو رؤى فلسفية منها الوحدة والتواصل، التوازن والاستدامة، الهوية والارتباط الروحي، التفاعل مع البيئة هذه الرؤى والأفكار الفلسفية يمكن أن تظهر من خلال التفسيرات المختلفة للرموز والاشكال.

الاستنتاجات:

(١) ان الاستعارة التركيب لخزفيات أدريان أريليو النحتية تشير إلى الطريقة التي تقوم بها الخزافة بدمج وتنسيق العناصر المختلفة في أعمالها، وتتضمن توظيف مجموعة متنوعة من الأنماط والرموز والعناصر البصرية لإنشاء معاني معقدة وعميقة في أعمالها.

(٢) تعكس هذه العمليات التجميعية في الاستعارة التركيبية الرؤية والفلسفة الفنية للخزافة وتسهم في تحقيق فهم أعمق لأعمالها والرسائل والأفكار التي تنقلها.

(٣) دمج عناصر مختلفة من العالم الطبيعي والبشري والثقافي بطريقة تجمع بينها وتجعلها تتفاعل معًا، هذا يعكس فكرة التنوع والتواصل الإيجابي بين العناصر المختلفة في الحياة.

(٤) تختلف اسلوبية استعارة الرمز من حيث كونها ايقون او ارشيف او قيمة جمالية للخروج بمنجز يحقق بعدا مفاهيميا .

(٥) تتيح استعارة الرمز وتوظيفه في المنجز الفني كالخطاب بصري محقق سردا بصريا، المجالا الواسع للتحليل والتأويل وإعادة القراءة من قبل المتلقي.

References

Aloush, S. (1985). *Glossary of Contemporary Literary Terms.* Beirut, Lebanon: Dar Al-Kotob Al-Lubnani.

Altihawi, M. A.-F. (2016). *A Guide to the Terminology of the Arts.* Maghreb Al-Arabi.

Alwan, F. K. (2013). *Metaphor and Utilization of Artistic Data in Science: A Study on the Relationship between Modern Painting and the Digital Screen.* Iraq: Basrah Journal.

Asfour, J. A. (1982). *The Concept of Poetry (A Study in Literary Heritage).* no: The Arab Center for Culture and Science.

Atiya, M. M. (2001). *Art Criticism from Classicism to the Postmodern Era.* Egypt: Arab Thought Publications.

Dahman, O. B. (2015). *Photographic Metaphor Theory and Literary Discourse.* Cairo: Ru'ya Publishing and Distribution.

Fadl, S. (1992). *The Rhetoric of Discourse and Text Science.* Kuwait: National Council for Culture, Arts, and Letters.

Ghasemi, A., Lenjannejadian, S., & Sadeghi E, E. (2023). Effect of Combined Exercises on Stair Negotiation Performance of Older Men: A Randomized Controlled Clinical Trial. *Iranian Journal of Ageing*(3), pp. 304-325. doi:http://dx.doi.org/10.32598/sija.2022.3468.2

Hawks, T. (2016). *Metaphor.* Cairo: National Center for Translation.

Jaber, Y. H. (2004). *Structuralism in Modern Arabic Criticism.* Riyadh: Dar Al-Riyadh, Al-Yamama Press Establishment.

Johnson, G. L. (2018). *The Metaphors We Live By.* Morocco: Toubkal Publishing House.

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187–206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Karim, A. I., & Abood, A. A. (2023). Fashion Aesthetics in Contemporary Arab Sculpture. *Basrah Arts Journal*(27), pp. 135-142. doi:https://doi.org/10.59767/2023.11/27.10

Logorn, M. (2018). *Metaphor and the Transmitted Metaphor.* Beirut, Lebanon: Al-Owaidat Publishing and Printing.

Maala, A. A. (2009). *The Effectiveness of Metaphor in the Linguistic Structure of Literature.* Unpublished Master's Thesis: University of Al-Baath.

Malhof, L. (2003). *The Interpreter in Language.* Qom: Dar al-Ilm Publishing House.

Matloub, M. A. (1995). *The Dialectics of Individuals and Structures in Ancient Arab Literary Criticism.* Lebanon: Publishers - The Egyptian International Publishing Company.

Prange, M. (2003, June/July/August). Adrian Arleo:nature studles. *ceramics monthly*.

Ricoeur, P. (2006). *The Theory of Interpretation (Discourse and the Surplus of Meaning.* Morocco: Arab Cultural Center, Casablanca.

Ricoeur, P. (2016). *Living Metaphor.* Lebanon: New United Book House.

Sergi, Q. O. (2023). Art and Nature Centers in Spain: Consciousness Pedagogy. *AusArt*(11). doi:https://doi.org/10.1387/ausart.24939

Suhita, R., Saddhono, K., & Hastuti, S. (2023). Impact of Regional Language and Cultural Learning on the Student Profile of High Schools in the Kurdish Region: Moderating Role of Government Support. *Kurdish Studies*(1), pp. 207-219. doi:https://doi.org/10.58262/ks.v11i1.1015

Talla, S. S. (2023). The implicit in the theatrical texts of Ali Abdul Nabi AL Zaidi (systematic study). *Basrah Arts Journal*(25), pp. 45-57. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1984

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.02/28.3

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The color value in the variables of scenes in the dramatic film

THE HATEFUL EIGHT MODEL

Abdulnaser Mustafa Ibrahim

College of Fine Arts, Salahaddin University, Erbil, Iraq

E-mail addresses: abdulnaser.ibrahim@su.edu.krd

Received: 28 October 2023; Accepted: 5 December 2023; Published: 28 February 2024

Abstract

The color value in the artwork is an important thing when the artist wants to make his works of value worthy of appreciation, and there are artistic additions that increase the advantages of the artwork in form and subject matter with reference to the material, moral and expressive value of color, it is known during the filming of the film scenes that lighting has a prominent role in displaying dramatic treatments to be believable, as a change in intellectual orientations for artistic distances due to the impact on reality and imaginary, and from the standpoint of these advantages the title of the research was formed the color value in the variables of the scenes In the dramatic film, by asking the question is there a difference in value for the color variables in the scenes in the dramatic film? From which the film (The hateful eight) was chosen to be the research sample for its prominent color connotations as a feature of the film, and therefore the research aims to shed light on the color value in the dramatic scene of the director's intellectual and aesthetic perceptions in choosing different color tones and the way they put the material and form it in an expressive language, the research followed the descriptive approach to analysis, which is consistent with the type of study by analyzing selected scenes after determining the indicators to be a tool for analysis. So he went out.

Keywords:* *value, color, drama, scene, film

القيمة اللونية في متغيرات المشاهد في الفيلم الدرامي

فيلمTHE HATEFUL EIGHT نموذجا

عبد الناصر مصطفى إبراهيم

كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين، اربيل، العراق

ملخص البحث

تمثل القيمة اللونية في العمل الفني شيئًا مهما عندما يريد الفنان أن يجعل أعماله ذات قيمة تستحق التقدير، وهناك اضافات فنية تزيد من مزايا العمل الفني شكلاً وموضوعاً بالإشارة الى قيمة اللون المادية والمعنوية والتعبيرية، فمن المعروف اثناء تصوير مشاهد الفيلم بأن للإضاءة دور بارز في عرض المعالجات الدرامية لتكون قابلتاً للتصديق، بمثابة التغير بالتوجهات الفكرية لمسافات فنية جراء التأثير بالواقع والمتخيل، ومن منطلق تلك المزايا تم تشكيل عنوان البحث القيمة اللونية في متغيرات المشاهد في الفيلم الدرامي، عبر طرح سؤال هل هناك اختلاف في القيمة للمتغيرات اللونية في المشاهد في الفيلم الدرامي؟ ومنها تم اختيار فيلم (The hateful eight) لتكون عينة البحث لدلالاتها اللونية البارزة كسمة للفيلم، وعليه يهدف البحث في إلقاء الضوء على القيمة اللونية في المشهد الدرامي لتصورات المخرج الفكرية والجمالية في اختيار الدرجات اللونية المختلفة وطريقة وضعها للمادة وتشكلها بلغة تعبيرية، أتبع البحث المنهج الوصفي التحليل والتي تتفق مع نوع الدراسة عبر تحليل مشاهد مختارة بعد تحديد المؤشرات لتكون إداة للتحليل. فخرج البحث بعدد نتائج ومنها: تظهر القيمة اللونية من خلال الأفعال الدرامية التي تلتقي من التحولات في متغيرات الحاصلة لمشاهد الفيلم، ومن خلال التنوع في حجوم اللقطات. أما الاستنتاجات ومنها: إن اللون هو العنصر المتكامل والمثير كموضوع للتباين وتحديد قيمتها وتصوير ملامحها وتحديد هيئتها الضمني معنوياً ومادياً شكلاً ومضموناً.

الكلمات المفتاحية: القيمة، اللون، الدراما، المشهد، الفيلم

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

المقدمة:

تعتبر القية اللونية في العمل الفني السينمائي شيئًا مهمًا عندما يريد المخرج أن يجعل أفلامه ذات قيمة تستحق المشاهدة إلى جانب القيم الوظيفية والجمالية المضافة في تلك المتغيرات التي تتضمن موضوعاً وحدثاً تستهدف لمعاني، تتجلى في توجهها للمضامين الشكلية والتعبيرية عندما تتوجه تشكلاتها في اختيار الألوان المناسبة مع موضوعاتها لتفترش في فضاء في استحسان الطرح الفكري والتقني عند أيجاد لها مخرجات اضافية للمتلقين في تحسين صورة الفيلم وتوجهه من ترسيم الخطوط التكوينية وابعادها باستخدام تقنيات كلغة عندما تتحكم بالقيم الضوئية بما هو الضوء والظل وانعكاساتها وبتدرجاته اللونية والتي تحط في مجال التقييم . أن اكتشاف طاقة التدخل اللوني في تحسين قدرات الصورة التعبيرية تأتي من خلال تلك المؤشرات الدلالية بما لها التأثير على الفيلم السينمائي، ومنذ تأسيس اللقطات الأولى وفيما بعد في سياق الفيلم تتباين تلك التدرجات اللونية داخل الأحداث وفقاً للمقومات الفنية ومتطلبات التواصل في سيرورة التطور الدرامي بما يتوافق مع النص وابعادها الكيفية والكمية من التداخلات التقنية، وكل تكوين في التصميم الأساسي ترتسم في حدود المكان والزمان كجزء من لغة السينما وتليها باقي العناصر المؤلفة منها كنسيج متكامل بما يسمح كنقلة نوعية في التطور الكبير في الفن السينمائي لينتج المعنى المقصود ولها هدف محدد.

الفصل الأول: (الإطار المنهجي)

أولاً: مشكلة البحث :

القيمة اللونية تندرج تحتها مسميات التأثيرات السيكولوجية والأيديولوجية وكذلك السيسيولوجية والفسيولوجية، وكلاً منها تندرج ضمن منهاج تخصصي احترافي لقراءات الألوان تقع ضمن حدود احترافية المهن، وتتضمن لها منهجاً فكرياً وفلسفياً في الرأي والتحليل كنظرية أكثر من غيرها في مجال التأثيرات الأخرى وهما الوظيفية والجمالية، فالجمالية تتنوع بالعلاقات اللونية بأن ما يحيط به بهدف الوصول لنتيجة حتمية، هو أن عين المتلقي تدرك اللون وأنه ليس صفة من صفات أي شيء ننظر إليه، حيث يرى الإنسان جزء فقط من الشيء، بينما يظن أنه قد أدرك الشيء كله ومن هنا ظهرت بدايات نظرية اللون من توليفة التأمل مع الملاحظة عن ما نميز به بين الجوهر والمظهر كاستجابة للقيم اللونية. فاللون مجرد إحساس يسمح لنا وصف ما نراه، واللون يحمل معانى مختلفة وفقًا لموضوعها وموضعها ضمن سياق العمل الفني،أي أن معناها قادرعلى التعبير بدرجة كبيرة استنادا إلى كيفية استعمالها ومكان وجودها في العمل الفني، والفيلم كونها منتج فني نوعي حرفي تخصصي فالألوان المختلفة في الأوضاع المختلفة تبدي خصوصيتها كمنطق للحالة ولكن بلغتها التعبيرية المشخصة علمياً وفنياً، وعلى ضوء ما سبق يحدد الباحث عنوان بحثه (القيمة اللونية في متغيرات المشاهد في الفيلم الدرامي)، وعليه تقصد الباحث بدراسة القيمة اللونية كونها تشتغل مساحات واسعة في تصنيع مشاهد الفيلم، وعليه يطرح الباحث مشكلة البحث في التساؤل التالي هل هناك اختلاف في القيم اللونية في المشاهد في الفيلم الدرامي؟ .

ثانياً: هدف البحث : الكشف عن قيمة التباين اللوني بين المشاهد الدرامية.

ثالثاً : أهمية البحث : تأتي أهمية البحث كدراسة لماهية الألوان ودورها التأثيري في تشخيص الحالات الدرامية وابداء قيمتها الوظيفية والجمالية فيلتقي الفن والخبرة في صياغات جديدة للمتلقي عند صياغة مفاهيم قيمة اللون دراماً، فالمهتمين في مجال النقد والفن وطلاب كليات الفنون يدركون القيمة اللونية عندما تتحول الى عمل فني ومنها الدراما القلمية، وتلك الأدراك المرئي المحسوس يستنتج ومن خلال إلقاء الضوء على اهمية وتطور تصوير المشاهد في فضاءات خارجية وداخلية، وفي أجواء طقسية متنوعة الظروف والأحوال المناخية، لتحقيق تلك القيمة اللونية من تأثير الضوء والظل.

رابعاً : حدود البحث: الحدود الموضوعية: القيمة اللونية في متغيرات المشاهد في الفيلم الدرامي. الحدود الزمنية : فيلم (The Hateful Eight) زمن انتاج الفيلم المختار(٢٠١٥) الحدود المكانية: : الولايات المتحدة الأمريكية – ولاية كولورادو- إنتاج شركة وأنيستين.

خامساً : تحديد المصطلحات : تعريف القيمة لغوياً "على انها كلمة مشتقة من الشيء النفيس او الثمين. والقيمة واحدة ، القيم و قوم ، السلة (تقويما) واهل مكة يقولون (استقام) السلعة وهما بمعنى واحد والاستقامة الاعتدال يقال استقام له المر." Al-Razi . 2007.p484) والقيمة اصطلاحاً: استمال على ما الشئ في نظر الشخص الذي يطلبه من قدر وثمن، وهذا المعنى مختلف من معنى المنفعة لن الشئ قد يكون ذا قيمة عظيمة في نظر بعض الناس، ولا يكون له مع ذلك نفع حقيقي، غير أن (آدم سميث) يفرق بين القيمة الاستعمالية، والقيمة التبادلية فيطلق الأصطلاح الأول على ما الشئ من نفع حقيقي كالماء والهواء ويطلق الثاني على ماالشئ في مجتمع معين او زمان معين من ثمن اعتباري يسمح بتداوله بين الناس" (Saliba, Jamil .1982.p 212) فالتعريف

الاجرائي: هي الاحكام المبنية على المعرفة السابقة بأسس وقواعد التصميم والتشكيل الذي يطلقها المعني التخصصي على العمل الفني لرفع مكانته الفنية.

تعريف اللون لغوياً : " اللون هيئة كالسواد والحمرة، ولونته فتلون ولون كل شيء، ما فصل بينه وبين غيره، والجمع ألوان وقد تلون، ولون لونه، والألوان الضروب، واللون: النوع، (Al-Razi ،٢٠٠٧، p525). فاللون اصطلاحا : " اللون جزء من العالم المحيط بنا. وهو يلازمنا في حياتنا، ويدخل في كل ما حولنا. (Omar،١٩٩٦ p.13).فالتعريف الإجرائي: اللون باتت رغبة وتساءل يقودنا الى حسن الاختيار والتناسق بتكويناتها اللونية بل النفس ورغبتها في التنسيق والتركيب اللوني ما بين التحسس والأدراك، لذا للتلون أهمية تتحكم في اختياراتنا بل لتحسين ضروب التذوق والأختيارمابين الجمال الشكلي والوظيفي.

المشهد لغوياً :" جمع مشاهد١- محضر الناس٢- مجتمع الناس٣- مكان استشهاد ٤- منظر في فصل من الرواية التمثيلية " Elite (Linguists,1972,Pm) المشهد اصطلاحا : " جزء من الفيلم السينمائي يتكون من عدد من اللقطات أو المناظر المتداخلة تكون فيما بينها جزءاً عضوياً متسقاً في قصة الفيلم، وتدور في مكان وزمان واحد(Al-Bashlawi, ١٩٩٣, p174) .).فالتعريف الإجرائي : المشهد نتاج من التقاء عدة لقطات مع بعضها فكرياً وتقنياً في تكوين فني ضمن معايير علمية وتقنية وفنية يختارها المخرج بدقة عالية لتتفق الرؤية والفكرة منها.

الفيلم لغوياً هو شريط سيليولوز في النظام السينمائي القديم والأن يستخدم الفيلم الرقمي، والدرامي ذلك الفيلم الذي يحتوي على افعال حياتية معادة فنياً وتتنوع حسب موضوعة الفيلم، "(Mokhtaria،١٩٩٣، P43 ,) والفيلم المنتج يكون مقيداً بأحكام عامة لما هو متقبل لدى الجمهور" (Omar.٢٠٠٨ .P1746.). اصطلاحا " هو الفيلم الروائي السينمائي الطويل الذي يتم إنتاجه وتوزيعه للعرض في دور السينما، باعتبارها الفيلم الرئيسي للبرنامج المزمع عرضه. التعريف الإجرائي: الفيلم الدرامي هو ذلك الفيلم الذي يحتوي على أفعال درامية وفق نظام أرسطو ليحقق غرضها الدرامي المحدد ولذلك يتفق استخدام الدراما مع الفيلم السينمائي كمنهجية ادبية وفنية وتقنية.

الفصل الثاني : (الإطار النظري)

المبحث الأول : القيمة اللونية ودرامية المشهد

عندما تكون للقيمة مواضع وجودها فلابد من تحديد ملامح ذلك الشيء لمعرفة قيمتها، وما اللون الا صفة من صفات الجمال في تحديد ملامح الشكل، فلها بعدها المادي والمعنوي، وأيضاً تتخذ منها دلالات معاني لذات القيمة المعرفية كما هو واقع مدرك من اصالتها اللغوية والفلسفية باعتبار قواعدها ثابتة في العلوم والآداب، وتتبع منهجاً وفكراً ولغتاً واصطلاحا متداولاً حين القراءة والتفسير لمعانيها، " وقد اكتسبت الألوان وألفاظها – بمرور الزمن- إلى جانب دلالاتها الحقيقية- دلالات اجتماعية ونفسية جديدة نتيجة ترسبات طويلة، أو ارتباطات بظواهر كونية، او احداث مادية، أو نتيجة لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من إيحاءات معينة تؤثر على انفعالات الإنسان وعواطفه." .(Mokhtaria, ١٩٩٦ .p199) ومن تلك التنوع الدلالي والارتباطات المتداخلة من حيث تركيبتها الاجتماعية، وغيرها تستنتج القيمة المعرفية والفنية لرسم ملامح شكل الفيلم الدرامي وتشخص المشاهد، وهنا الواقع الطبيعي والواقع الفني فكلاهما تستخدم كأداة درامية هامة، تؤثر تأثيراً مباشراً في المتلقي ويشكل موقفه ووجهة نظره على نحو معين وبسمات حسب اشتغالها وموقعها، فالواقع حاضر مرئي مدرك ذهنياً والواقع الفني هو ذلك الواقع المعاد تركيبها ضمن قواعد واصول فنية فيها إحساسا و إبهارا وتشويقاً بفعل تركيبها التقني والمعادل لما يتناسب والموضوع والحدث في زمان ومكان تم اختياره بعناية لعوامل مهنية عدة ومنها بناءها الصوري، والتي تتبع مدارس واتجاهات فنية،" ومن هذا المنطلق يمكن القول بان الألوان إلى جانب القيمة الواقعية التي تضفيها على الصورة السينمائية وتجعلها أكثر قرباً من الواقع فإنها إلى جانب ذلك تلعب دوراً هاماً في التأثير في المشاعر وتوجيه نظره على أشياء بعينها، وتشكل أفكاره على نحو معين، فضلاً عن استخدامها كأدوات جذب واستمرار في المشاهدة." (Shalabi ،١٩٨٨، p109) وتلك التقاربات هي التي تقيم وتحدد لتتناسب القيمة المتعارف عليها فإنها تأخذ ابعاداً تتفق في اسسها على مادتها فكرياً واجتماعيا لتلتقي مع تلك التوجهات لصناعة فيلم سينمائي والتي تمتلك عند اختيارها لقطات معينه تم مزجها بلقطات في فحواها ترمز الى الطبيعة في الشكل، ومن مضمونها تركيبة عالية المستوى التعبيري لماهية الفيلم ومضمونه " حفل الفن السينمائي بتنوع الأدوات التعبيرية داخل عناصره اللغوية لإنتاج المعنى اومنح الصورة المعروضة دلالات تحيل المتلقي لفهم اكبر من حدود الصورة نفسها، رافق ذلك ظهور الكثير من الاتجاهات التنظيرية التي أغنت توظيف هذه العناصر فكرياً وجمالياً، بكونها تمثل أدوات معرفية تحيل المتلقي إلى مرجعيات الفنان وطريقة توظيفه لعناصر اللغة السينمائية،" (Ibrahim) . and Salah.2009. p19وفي سياق التتابع الزمني لنوع الفيلم وتوجهاته في سياق التعبير السينمائي نشاهد فترات مختلفة في أوجه

الصياغات ، فمنها البدايات حيث الفيلم الأسود والأبيض يعني لغة التعبير السينمائية اختصت بشكل وهدف آخر عما هوعليه بعد ظهور اللون فطبيعة الفيلم قبل استكشاف الألوان تستخدم شريط الرماديات كمدرجات من الأبيض الى الأسود أو يمكن ذكر بدايات وجود الأفلام على مادتها المستوحاة من الطبيعة في الغالب وتتخذ من المناظر لسهولته في التصوير المباشر والإضاءة الطبيعية كمصدر لأثارة حساسية الفيلم أو الخامة ، ونرى نسبة الحركة واللقطات الطويلة في التصوير من مستلزمات الافلام وهناك الموسيقى المضافة كجزء مكمل لبناء الأثارة في الفيلم، ومنها انتاج المعنى المراد من تلك الافلام،" لكل فنان اسلوبه في عالم الابداع الفني يمكن للمتلقي ان يميزه من سائر اقرانه وفقاً للكيفية التي تعبر عن الموضوع، والفنان المبدع يبحث عن لغة جديدة للشكل تسهم بصورة فاعلة في اغناء الامكانيات التعبيرية بصياغة فنية مقترنة بوحدة الاسلوب والتناسق للعناصر المتحدة في ما بينها على وفق رؤية ابداعية لخلق حس جمالي معبر،" (Ahmed .2015,P698) ،والأدراك الحسي دال يحمل من الرموز الكامنة وراء معنى الصورة الظاهري بما يحقق اغناء الصورة المرئية على المستويين الدلالي والجمالي يرتبط بالزمان والمكان بعلاقة جدلية، لذا يعد الدراما في السينما جوهر النوع الفيلم وميزتها تلك التباينات الجوهرية في اسلوب طرح الفكرة والتي فيها تماس مع المتلقين، فالعمل الدرامي ذو معنى ضمني وأخرى ظاهر ومخفي فيها قدر كبير من المسلمات الفنية، وما العناصر السينمائية الداخلة في جوهر المشاهد في انسجام تؤدي وظيفتها ،" ومن عناصر الوحدة الموجودة في الدراما هي: وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمن ووحدة الشخصية ووحدة الفكر والمضمون ووحدة الهدف والشعور والمنظور والأسلوب والشكل،"(The engineer.195) فاللون في الصورة السينمائية ذات فاعلية في التشكيل البصري إذ يحتل مكانة خاصة في تحليل وقراءة الصورة السينمائية لا سيما وأنه يقرب المتلقي أكثر فأكثر من الواقع المصور، فمنها تتشكل عن صور ذهنية تدركها الأحاسيس في أستجابات جمالية وحسب نسب التذوق للمادة المعروضة، فهو يختلف من شخص لآخر كما تعتمد الصورة السينمائية في تركيبها على اللون الذي يمكن توضيحه بمعنى آخر بأنه تفسير لحالات فيزيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة وبارتباطها بثقافاتها لما هو تأثير سينمائي،" والتأثيرات استجابات لحافز يستطيع المتفرجون على الفيلم أن يخرجوا بأحساسأو أنطباع عن شئ ما في الفيلم،" (Caspierre.١٩٨٩,٦١)، أن انتاج الأفلام السينمائية في تأريخها مرت بسلسلة من التطورات التقنية ومنها الصوت الى جانب اللون، وهناك تجارب بسيطة في تلوين كوادر الافلام بصورتها التكنيكية والفنية لنوعية من الافلام سرعان ما دخل اللون كإضافة جمالية نوعية ومنها تمتع المتلقين واحسوا بقيمة الألوان من خلال الاستجابة لما هو مرئي، فتشخيص المكان وظهور الديكور والأزياء زاد من توجهات المخرجين لصناعة فيلم ملون لها مردود مادي ومعنوي في انتاج هكذا أفلام والتي تتضمن مواضيع ذات مغزى درامي، فالدراما السينمائية أصبحت أكثر حضوراً ونشاطاً لما لها تأثير نفسي ومنها تحديد معالم التوجهات الأيديولوجية من مكونان اللون وما لها من قيمة معرفية لدى المتلقين باستجابات لما هو عرض فلمي، " حيث الدقة في رصد التفاصيل، وايضا تفاصيل التي قد تؤدي الى أستثارة عملية الإدراك على نحو دقيق، " (Abdul Hamid٢٠٠٩.p434). وهكذا فقد تطورت مراحل استخدام اللون وتميزت بتناولها المضمون الدرامي للقصة، وقوة التعبير في خلق المعاني، يرى أيزنشتاين (انه ينبغي علينا عند الاقتراب من مشكلة اللون في الفيلم، أن نفكر اولاً وقبل كل شيء في المعاني المرتبطة بلون معين. فعملية اضافة اللون الى الافلام لابد من اتباع قواعد فهم اللون ووظيفتها فيجب في الغالب أخذ الحذر الشديد عند استخدام أو ادخال الألوان ضمن منهجية الإخراج وذلك لأهميتها في التفسير والتحليل مهنياً وتكنيكياً وعلى وجهي الوظيفي والجمالي، عن التعبير للوصول للقيمة اللونية، فالتفكير الدقيق والمحكم في الحالة والمدى التي توضح قدرات التصوير والإضاءة ومواقع تواجدها ونسب حركة الفعل الدرامي المقترنة بالزمان والمكان لتتناسب وحجم صورتها في المشهد، كأن تكون لها رابط عاطفي أو عنيف أو ردة فعل سيكولوجي.) وفي الاستخدام الرمزي للون يجري توظيف الدلالات التعبيرية في سياق الفنون المرئية لغرض الإسهام في إيصال الفكرة وتدعيم التأثير النفسي في المتلقي،" ولذلك أخذ عن اللون الأسود ارتباطه بالموت والحزن والأبيض ارتباطه بالطهر والعفة والنقاء والأحمر بالحريق واللهيب والحرارة والدم والخطر والأخضر بالهدوء، هذا في الألوان النقية الكاملة فإذا نقص تشبعها فلسوف ترتبط بقيم أخرى لها أبعادها الاجتماعية والنفسية وغيرها."

(Muslim,2002p153,)سلمات بناء المشاهد المثيرة للنفس وتهيج الأعصاب عندما يستحضر عنصري التشويق والأثارة في مشاهد درامية تعبر بدلالات وصفية تلك الاعتبارات النفسية والاجتماعية والثقافية بشكل موضوعي حاملا لمعنى قصدي اذ تتحول تلك العناصر الى رموز تحمل الأشياء في داخل الشخص والحدث لتكون علامة مؤكدة في بيئتها لتلك المواقف واعطاءها المعنى المنشود في اظهار حالات الشعور الداخلي في استجابات معنوية أو في ردود فعل خارجي امام التراكيب اللونية، فالتناسق مع الحالات الشخصية والجمعية تقف مع دورها التعبيري لما في النص وما يلاحقها من التواصل ما بين الأشخاص والأحداث، وما يزيد من قوة التأثير لتلك الصورة المصنعة في كيفية تركيبها لمعاني ذات دلالات تختص لمعناها كما تصورها المخرج وتواجدت في مشاهد درامية مترابطة،" وبناء

عليه فان عملية تشكيل الصور الفنية تخضع لرؤية صانع العمل الفني في عملية التحليل والتركيب ووضع الحلول لكل لقطة ومشهد مرئي، ووصولا الى تشكيل النص المرئي كوحدة واحدة ولكن بعده مستويات وهذا التركيب يتيح للمتلقي استكمال فكرة الموضوع من خلال ربط اللقطات مع بعضها، وهذا يدل على وجود لغة فنية تكشف عن اللحظة الفكرية والفنية للمخرج مع الممثل،" (Yusef ،٢٠١٦،17-16)، لهذا نلاحظ أن بعض المشاهد الفلمية لا يعتمد على تكويناتها اللونية كصفة جمالية تعريفية للبيئة ومصادرها اللون فيها تتبلور كقيمة للفضاءات المنتجة منها مكونات تواصلية معرفية للحدث والأشخاص والديكور ضمن زمانها ومكانها، وتؤكد قيمة اللون المستخدم بمثابة رموزا تعبيرية ويمكن منها بناء تأويلي للمشاهد، فالتواجد والتنوع اللوني ساهمت في اضافات معاني أكثر لما هو مشهد من خلال المعرفة بقيمة كل لون في حد ذاتها أو عندما تتركبها في تشكيلات أو تدرجات في تناسق أو تضاد لوني ومنها تنشأ توجهات أكثر قيمة في بيان الحالات العاطفية بصورها ومنها الحالات النفسية وتتخذ منها منحى واتجاهات فكرية من تفسير التراكيب اللونية عند تواجدها في المشاهد الفلمية، " تلعب الصورة دورا مهما في صناعة الخطاب الفيلمي من خلال ما تحمله من رموز ومعاني، بحيث تعبر العديد من الانتاجات السينمائية عن الظواهر والأحداث بواسطة المشاهد واللقطات التي قد تبدو للعيان ذات تعبير بسيط لكن في حال ما إذا تعمقنا في خباياها لوجدناها ملأت بالعديد من الدلائل والأيقونات الرمزية إذ يبدو لنا المشهد في ظاهره بأنه يعبر على حالة عادية لكنه في الواقع يعبر عن صور عميقة.." (Nayli & Salma ، ٢٠١٩،P33). ولتحقق القيمة الجمالية لتناسب والانسجام والجمال في الاعمال الفنية، والتي تعتبر بمثابة المعايير والضوابط التي تقاس بها الأعمال الفنية، والتي تساعد في اطلاق الحكم عليه عندما يتم بناء مشاهد مثيرة للنفس والأعصاب في التشويق والأثارة لمواقف معطاء المعنى المنشود في اظهار حالات الشعور الداخلي في استجابات معنوية أو في ردود فعل خارجي امام التراكيب اللونية والتي لها تأثير واضح .

المبحث الثاني : الألوان ودلالاتها في المشاهد السينمائية

أن لكل لون استخدام لما لها قوة تعبيرية حينما تتكون من ذاتها معنى رمزي تتوجه به الى اشياء أخرى لمعاني أكثر لها دلالات حين توظيفها، فالألوان تمتلك معاني قصدية في أنتاج المعنى عندما ترمز بها الى الأفعال، وتوضع وتوصف وتتركب في المشاهد الدرامية لتزيد من قوة التعبير للشكل والمضمون،" أثرت الألوان على صناع الأفلام وجعلتهم يلجئون إلى توظيفها في أعمالهم وألهمت كيانهم بجماليتها المتنوعة وبتناغمها وتناسقها وتذبذبها وتباينها وبنصاعتها وتفتحها على سلم درجاتها المختلفة وخصوصا أن للون جمالية و دلالة ساهمت في إكمال الجانب الإبداعي للفنان، " (Selected,2020,P12) ، ويتخذ بذلك بعداً درامياً حينما يتكامل صورتها وذلك باستخدام تقنيات ورموز جديدة، وهناك التشابه والمتنافر وبأشكال يجري تحريفها عن عمد ولهدف درامي أيضاً، ومن ما يميز الأعمال الفنية بنوعها وشكلها التعبيريين ذلك النزوع الذاتي نحو التعبير الحر في الفن التي لا تنحصر في اللون فقط، بل إنها اتجاه فني بتوجه ورؤيا فلسفي تعبر عن جمالية الخطاب المرئي في تكوين صورة المشهد الدرامي في مجموعة من المعاني التركيبية التي تحمل جملة من الإيحاءات الدلالية والجمالية التي تظهر على مستوى الشكل والمضمون داخل إطار الصورة وأن يكون توظيف الألوان فيها هو العامل الوظيفي المحمل بالإبداعات التي تحاكي شعور وكيان المتلقي، " استخدام الالوان ليس لمجرد اظهار الخارج بل في الكثير من الاحيان تأتي لكشف الباطن والداخلي للشخصيات فالملبس او القناع او تلك القبعات الغريبة التي يميل لاستخدامها كثيرا ما يكون لها دلالات اسطورية وروحية اضافة الى جمالياتها التشكيلية المدهشة والفنتازية." (eaqbay,،٢٠١٠، P27)والرؤية الإخراجية بوجه نظره بأن للطبيعة ثراء لوني والتعمق فيها بما يتوصل الى الروح الإنسانية ، والألوان في أفلام (بازوليني) تتجسد في الوان تندرج بين الأسود والرماديات ويستند على اللون الأبيض والأحمر الأزرق لأغراض درامية وما التشكلات اللونية بدمجها مع عوالمه الفنية ما بين المباشرة الحرة والجدل القائم على تبني الصراعات المنتجة لصفات اللون المحدد، ومن التمازج اللوني ينشأ صراعات والمبتغى منها بناء مشهد درامي غير المباشر في طرح قضيته، فشخصياته تمارس لعبة الألوان والمتلقي يتبنى متعة المشاهدة لما هو دراما حدث في كتل لونية وصراع جدلي ووجهات نظر، " إن استراق لحظة من الزمن والاحتفاظ بها بعيداً عن مرور الوقت، وخلق عوالم إبداعية تعبيرية من حضور لوني وغياب، إلى جنب تحنيط الضوء وحبسه إلى اللانهاية، كلها إطارات انتفت عنها صفة الاستحالة مع ولادة الصورة التي تحكي في ثناياها ليس عن إحداثياتها فقط، بل عن أبعاد الضوء وزوايا الكاميرا مشكلة لغة خاصة بها، ذات إشارات ورموز بصرية صرفة." (Aldaghlawy & Zahra, 2022, p. 104) وكل ما هو عمل يعود الى التراكيب المهنية من كاميرا وخطوات عملها والإضاءة ولغتها، والسينما وتنوع مناهجها ولغتها التعبيرية، وللون اليات ترميزها يعد من المهام في اسلوب تعبيري للغة السينما المعتمدة على الطبيعة في أثراء اللون فيها كقيمة مثلى للفن والفيلم السينمائي ورسم خطوط المشهد الدرامي كناتج ومحصلة لتصوير الأحداث ورسم الشخصيات القلمية بطريقة يصبح فيها اللامنطقي منطقاً، " إن التجسيد الجمالي للتعبير عن النفس ومعانيها مع ذاتها تعكس الأوجه للقيمة الفكرية التي تحرك بها فضاء العرض قاصداً استفزاز المخيلة العامة مساحة الفرجة واستحضار للترابط

الإنساني وهو لم يأتي بشكل مباشر بل جاء من خلال التناغم والتجانس التام لمكونات العرض وعبر استخدام متقن ومميز ومتحول لكل المفردات التي تخص الاشتراطات الداخلية للذات والتعبير عنها،" (Ismael.2016 P٢١٦) وبنية الشكل الجمالي على أساس من الاحساس الداخلي، فضلاً عن التعبير قد أطلقوا العنان لتلك المشاعر الإنسانية لتقرير بنيته، كما كان الاهتمام بالحالات والأوضاع النفسية هو جل ما ركزوا عليه، حينما أوغلوا في تصوير ووصف عالم مبني على الإدراك، وذلك باستخدام تقنيات ورموز جديدة وألوان متنافرة وبأشكال يجري تحريفها عن عمد،" أن نفهم بأن الفن يمكن أن يزيد من فهم تجربتنا من خلال جعل إدراكنا أكثر رهفه وحساسية لما تتضمنها، وأن هذا هو السبب في أن له قيمة، هو قول أكثر قبولاً كنظرية معيارية أكثر منه كنظرية وصفية. وبوصفه نظرية معيارية فهو يفيد أنه طالما أن الفنون لديها سبب أخر." (Graham.2023,P ١٢٢) فالقيمة الجمالية على انها الحكم الذي يصدر من الفرد على كل ما هو جميل، حتميتها من نتيجة تذوقه لجمال بيئته، أو من خلال نشاطه او قدرته المعرفية بتلك المتعلقات الاجتماعية، فالعاملين في الوسط الفني الذين يمتلكون معرفة بالقيم الجمالية يتميزون بالإبداع والابتكار والجمال، هم من يمتلكون حق استخدام الجريء لترميز الألوان كوسيلة لمساعدة المخرج في تشخيص المشاهد الدرامية لتعبير عن مضمونها، " أضفى اللون على بيئة الفيلم من الصفات ما جعلها ترقى الى مستوى الشخصية في الدراما- ويعلق (ستانلي كوفمان)على تلك الناحية من نواحي استخدام اللون في هذا الفيلم (لم أعرف فيلما آخر يقوم فيه قدر أكبر من التوتر الشد بين حركة القصة وبين الأماكن التي تتحرك فيها القصة،" (Klej. ١٩٧٥.P 501„) في مشهد درامي مختار من فيلم للمخرج (أنتنوني) يؤكد على أهمية التنوع اللوني في استخراج معاني مثلى كقيمة لما تحمله من سمات لونية برؤيا رمزية تصنف كواقع مشار لما تتحمله من ذاتية تترجم لمعاني داخلية شكلية ومعاني سيمائية لنوع اللون الصفراء والزرقاء الموضوعة خلف السور المصنوع من السلك المشبك، فتظهر ككتلة متماسكة زرقاء وصفراء، وفي الخلفية(عمق مجال الرؤيا) عندما يتسع المنظر الطبيعي لرؤية المدخنة وهي تنفث في السماء ذات اللون الأزرق المائلة لونياً للصفاء والهدوء وكذلك تتشبه بالسكينة والبرودة كانعكاسات ضوئية في السماء والماء، تندلع كثافة من الدخان الأسود ليتسلق اعنان السماء الزرقاء وعند اشعالها تمتد بتلك السواد من جراء شدة الدخان المتداخلة مع اللون الأصفر المخضر من شدة تفاعل المواد المتواجدة في تلك البراميل في باحة المصنع،). المشهد يؤكد طاقة اللون في اليات توظيفها في الفيلم السينمائي كرموز دالة من قيمتها المعرفية وتشخيصها ضمن متدرجات الصيغ اللونية والمعرفة المسبقة تشيد بقيمتها عنما يعبر عن اللون بما تعرف بها كقيم معرفية ضمن أمكانيات الفن. والتباين بحد ذاته ينبغي أن يتوفر في كل الفعاليات الفنية، فهو يساعد على جذب الانتباه ويحقق إحساسا قويا لدى المتلقي " ويرتبط التباين اللوني من خلال تجاور القيم اللونية بعضها مع بعضها الآخر وبدرجاتها كافة وتجاور التشعبات اللونية، وقد يمكن الإفادة من هذه الخاصية في انجاز أعمال الفنون البصرية التي تعتمد على فكرة موضوعها تحقيق الإيهام بالحركة، من جراء استغلال كامل العلاقات اللونية التي يأتي فيها هذا الاستخدام منسجما مع الأشكال والعناصر الموجودة ضمن الفضاء المقرر لها. فكل مساحة لونية تحاط بمساحات لونية أخرى تكون مختلفة في القيمة،" (Al-٢٠٢٢ .P4 Rubaie) فالألوان تتسم بصفات معيارية وعلى وفق تدرجاتها الضوئية وشكلية تتوافق وJanetti,رؤية الفنان، فلون الأحمر في الغالب يرمز الى معاني مثل (النار، القتل، والغدر ، الدم ، الصراع، الثورة، الانتقام، الغضب، التوتر، الانفعال)، وهناك معاني معاكسة لما ورد مثل، (الأثارة، الحب ، الغيرة، العاطفة)، ولكل من المرادفات اعلاه تتسم بصفاتها التركيبية وموقعها من الفعل والحاجة لما يكون متناسق والحدث، وفي سياق الممارسة المهنية ورؤية المخرج في كيفية توظيفها في المشاهد الدرامية مع أن هناك مشاهد لها خصوصيتها والحدث في تتابعها الفكري فاللون بهذه الصورة تنتمي الى مدارسها الرمزية مع ذلك فالتوجهات المرجعية تتبنى ذلك الخطاب الموجة للمتلقين وعلى اساس المدارس الفنية في تحديد السمات الشكلية للون ونوع ترميزها ، " أن السينما هي التي تضع لكل شيء مستوى،" (Janetti،١٩٨٠.P11 ,) فالمستويات يتم توظيفها في الأفلام باستخدام عناصر لغة السينما والسرد السينمائي كونهما متلازمتين في الإنتاج السينمائي، والرموز تتشكل وعلى وفق تواجدها المكاني والزماني بما يتناسب والموضوع، وهناك اللون الأصفر فيترجم بمعاني مختلفة مثل التوجهات النفسية والمرض وهناك تفسير أكثر تأملية كما في رموز النمو والازدهار، كذلك فيها معاني أكثر من قراءة لها وبما يتوافق وموقعها ومنها إيحاءات من أصل شكلها فرمز السنابل لها أكثر من معنى قصدي ومعنوي، للسنابل إشارات النضوج والإشباع والخير،" أما عن اللون فأنه هو الآخر يثير تحفظات هامة، والمسائل التي يثيرها استخدامه في السينما تتطلب هي وحدها كتاباً، يبدو أن اللون يفرض نفسه في الأفلام الأسطورية..، لكن هناك موضوعات معينة تبدو فيها القيمة التراجيدية للأسود والأبيض اكثر ملاءمة لقوتها، بصفة خاصة،.. يعرض الفيلم في زمن ويحكي قصة، وينبغي أذن أن يكون اللون في الفيلم قيمة درامية وليس فقط قيمة تصويرية ووصفية." (makaawi،1964.P16-17)، فاللون يتحكم في موقعها بما يكون اللون أقرب للواقع في الأفلام الواقعية، أما في الأنواع الأخرى يعبر بطريقة فنية عن شكلها الدرامي بمستويات تعادل الشخصيات ،

كمقارباتنا للمفاهيم الفنية للون شكلها الدرامي كرموز حضارية وتمثليه وهذا ديدن تسميتها منذ القدم، ويمكن أخذ بها للصراع والمرض ويتحكم المفاهيم وموقع التوظيف ويستخدم اللون الأبيض كمرادف للون الأسود الأولى تمثل السلام والأمان والاستسلام والراحة والخير والعطاء والأخرى للحداد والبروز الشخصي والقيم العليا والكبرياء، مثال ذلك في فيلم الرسالة للمخرج (مصطفى العقاد) عندما التقى الجيشان في مواجهة الخير بالأبيض والشر بالون الأسود تعبيراً عن الفوارق بين القيمتين الفكرية هناك تباين لوني واضح للمتلقي، ولا يتوقف رمزية الألوان عن شكل أو تفسير محدد بل يتشكل بمنهجية، فالسينما مبنية على الاختيار والتنظيم ككل فن لأنها فن تستطيع التصرف بأسلوب وطريقة العرض بما يرتقي ومتطلبات الإنتاج وبدورها وسيلة للمتعة والقاء جو مبهر ومشوق، واستخدام مظاهر التشويق لاستقطاب المتلقين كمنتج فني خاضع للتسويق. ففعالية التحكم وأطلاق الصفات وترميزها ترتهن برؤى ذاتية بالاختيار عناصر من الواقع وترتيبها في تركيب اجمالي في الفيلم فأدراك الصورة يبنى على اساس الموقف الجمالي، وفلسفتها الخاضعة تحت طائلة نقدية تمتهن بالبلاغة المعرفية وصورها الإدراكية وتكوينها المرتسم بالمعاني والاقتدار الصفاتي لكل لون، " إن السينما بطبيعتها وسيلة عظيمة القيمة لطرح موضوعات فلسفية ومناقشتها، لكن من المهم إدراك الأخطار الكامنة داخلها. قد تتسبب الأفلام في قدر من التشويش والارتباك عبر طريقة صياغتها وتصويرها، ونتيجة تلاعبها بالمشاعر أو مغازلتها الهواء." (P18، 2018، kuks & lifi). بما أن لكل لون مداها وقيمتها كما هو في أصولها الفنية والطبيعية، والإضافات الحاصلة كقيمة نوعية تبقى في حكم مشتغلها وبناءها الدرامي، ومهما كان نوع الخيال في السينما تبقى في حدود التقاربات الإنسانية للقبول الذهني والنفسي ضمن خيال الفن، فالسينما تمثل ذلك الواقع فنياً ففي فيلم (القلب الشجاع) للمخرج (ميل جبسن) قد استخدم في مشهد القاء بين العائلتين في المقبرة نشاهد حركة الكاميرا تلتقط الفتاة الصغيرة تتقدم باتجاه (وليم والاس) الصغير، لتعطيه زهرة برية على حواف المقبرة في مراسيم دفن عائلته، ومن صفات تلك الزهرة برية موسمية ولونها بنفسجي، وفي المشهد تنشأ علاقة بين الطفلين حينما هي الى الطفل المنكوب والمغلوب على امره تعبيراً عن ما تشعر بها أتجاه الطفل والاس، وتقترب لتوحي من تعاطفها، فصورة المشهد تجمع اللون والزمن أي الموسم ربيع والتجمع العائلي، تستمر اللقطة البانورامي في تتبع حركة الطفلة باتجاه الجمع محاولتاً قطف الزهرة البرية وتستمر بخطوات واثقة لتقدمها امام الجمع، في تلك الحركة وضوح لرأي والمتفائل وقيمة ما اجتمعوا عليه، كبناء درامي في تواصلية الأحداث المرتقبة. فتلك المعاني الدالة كلغة مستخدمة لعملية أخباريه عن متغيرات تقديرية لها ابعادها وقراءاتها الفكرية والسيكولوجية، " وقد اكتسبت الألوان وألفاظها بمرور الزمن الى جانب دلالاتها الحقيقية دلالات اجتماعية جديدة ونفسية جديدة نتيجة ترسبات طويلة، أو ارتباطات بظواهر كونية، أو احداث مادية، نتيجة لما يملكه اللون من قدرات تأثيرية، وما يحمله من إيحاءات معينة تؤثر على انفعالات الإنسان وعواطفه." (P 199، ١٩٩٦.Omar) وبغض النظر عن مدلولات الألوان والاجتهادات المتفاوتة في التفسيرات، فإنها تبقى تحمل شارات المتعة للمتلقي في النظر الى تلك المصنفات الفنية وتمثيلاتها المقدرة وعلى وفق منهج نوع الفيلم، فهناك صياغة تمتلك اطار جمالي، وكذلك تشير الى قضية في آثاره وتشويق لمواضيع قد بحث عنها كل متلقي ، والدليل على مطلب السينما جماهيرياً على ما تحمله من مضامين واساليب في اتجاهات تصور الواقع وما توحي اليه من بواطن المهنة المعلن والمخفي منها بشتى صورها ومعانيها، ويجد كل من المتلقين فيها ضالته أياً كانت انفعالاته تبقى القيمة اللونية في السينما لها خصوصيتها في التوظيف كما يراه المخرج لكل نوع فلمي.

مؤشرات الأطار النظري:

: إن القية اللونية في معرفتها ومفهومها دالة على وجود شيء ما يأخذ منحاً جمالياً وتعبيراولها دلالاتها المعنية.

: إن المشاهد تبقى حبيسة نوعها بما يقدمه بناءها من نوع وحجم اللقطة المترتبة في صياغتها الكلية في الفيلم الروائي، (ل .ع - ل. م – ل. ق) .

إن القيمة الدرامية للمشهد تبقى مرهونة في إضافة اللون عندما تنشأ حالة من المواجهات في إثارة الصراع داخل المشهد وذلك لخصوصيتها في الأسلوب ونوع التعبير .

الفصل الثالث : إجراءات البحث :

مجتمع البحث: تم تحديد مجتمع البحث بفلم (THE HATEFUL EIGHT) الذي يتضمن إيجاد القيم اللونية في الفيلم المعني أعلاه.

منهج البحث : أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي والذي يتفق مع العلوم الإنسانية ولاسيما في الآدب والفنون .

عينة البحث: بعد أن حدد الباحث حدود بحثه القيم اللونية في متغيرات المشاهد في الفيلم الروائي فتم اختيارفيلم THE) (HATEFUL EIGHTنموذجا، ونظراً لكثرة الأفلام حرص الباحث على اختيار عينة قصدية تتفق مع متطلبات وأهداف البحث، وفقاً لما يلي:

مخرج متميز ومبدع في مجال الفيلم السينمائي(كوينتين تارانتينو) حصل على تقديم نوعي بنسبة ٨, ٧ - 10 وفق معيار موقع IMDB . كذلك حصل على الأوسكار لأفضل موسيقى تصويرية ٢٠١٦. و على جائزة اختيار النقاد لأفضل مؤلف ٢٠١٦. وجائزة الكولدن كلوب لأفضل موسيقى تصويرة ٢٠١٦. - وحصل جائزة البافتا لأفضل فيلم موسيقياً ٢٠١٦.

أداة البحث : يتضمن المؤشرات التي أسفرت عنها الإطار النظري والتي تعتبر أدوات المعتمدة على المؤشرات للتحليل ضمن متن البحث بما تتكون الأدوات تتفق مع العينة القصدية والتي بدورها تتناسب مع متطلبات البحث.

وحدة التحليل : يعتمد الباحث المشهد كوحدة تحليل لغرض الوصول الى مضمون العينة، وإن اختيار مشاهد قصدية محددة بدقة تتفق فقرات المؤشرات كاستجابة فنية وعلمية لأهداف البحث وتوفي بمتطلبات البحث، ومنها (ل. ع و ل. م . و ل. ق) من ضمن المشاهد المختارة.

تحليل العينة: فيلم THE HATEFUL EIGHT إنتاج ٢٠١٥ من قبل شركة وايستن الأمريكية. النوع الفلم : فيلم الغرب الأمريكي – فيلم دراما – للمخرج : كوينتين تارانتينو تأريخ التصوير : ٢٠١٥ – ولاية كولورادو مدة العرض ١٧٦ دقيقة

ملخص الفيلم : تدور أحداث الفيلم في نهاية القرن التاسع عشر حول مجموعة من صائدي الجوائز، (جون روث و كيرت راسل)، ينقل سجينة (ديزني د ومارغو) و(جينيفر جيسون لي)، إلى (ريد روك) وذلك قبيل العاصفة الثلجية، وفي مدى الطريق الثلجي التقى بصائد الجوائز، بأثنين من المسافرين قد انقطعت بهم السبل للوصول اثر العاصفة الثلجية، وهناك التقى بأخر وهويمل بنفس المهنة وهو المايجور (ماركيز وارن) و(صموئيل جاكسون)، والأخير يدعي أنه شريف البلدة الجديدة في (ريد روك، كريس مانيسا التون جوسيين)، من اجل الاحتماء من العاصفة يلجؤون جميعاً الى مبنى للخردوات ليكن هناك في انتظارهم اربعة من الغرباء يبدو عليهم لديهم اجندة مسبقة ويبان عليهم الغموض ويخفون هويتهم ومنها افعال تؤدي الى اخذ الأمور منعطفاً سيئاً ومواجهة .

المؤشر الأول : إن القية اللونية في معرفتها ومفهومها دالة على وجود شيء ما يأخذ منحاً جمالياً وتعبيراولها دلالاتها المعنية.

مشهد تأسيسي للفيلم

ل. ع يظهر فيها البعد المكاني سهول مترامية الاطراف وبعد اخر جبال قد شكلت بسلسة طويلة مغطيات بالثلوج تمتد الى السهول والهضاب بالكامل وكأنها فرشة بيضاء ناعمة متساوية تعكس الضوء الخافت من اشعة الشمس، ل. ع يتكرر المشهد كأنها تحدث المتلقي الى اهمية المكان وجمال تكوينها وتعبيرية المشهد من خلال دلالاتها اللونية كقيمة ظاهرة للمتلقي وصورة مشهديه فيها أخبار لحدث قادم كمؤشر دال ومنها الثلج وبياضها الناصع تكاد الصمت والهدوء تفتح مجرى لحدث غير متوقع مع برودة الجو.ل. ع مشهديه المكان والزمان كعنصري اساسين في لغة السينما والسرد السينمائي، حيث يظهر البعد المكاني وزمن التصوير في صورتها مساحات واسعة وثلوج تغمر المكان وهناك مساحات خضراء تكاد تميز لونها الخضراء في عمقها المائل للسواد من قلة انعكاسات

الضوء، مقارنتا باللون الثلج البيضاء الناصعة البياض وانعكاس اشعة الشمس على المكان وانعكاسها في الفضاء تشكل لوحة فنية وتدرج لوني للون الأزرق بين الكتل وتداخل الأبيض والأزرق والأخضر ليشكل ببعض المساحات ما يميل للسواد لانعدام الضوء الكافي لظهورها الفعلي، والمعنى المراد تفسيره في الضوء والظل والتدرجات اللونية من منحنيات تدرجات الون في الرؤيا الفنية نرى تلك التباينات والتدرجات فيها تعبيراً عن حدود المكان بأبعادها الجغرافية والزمنية فالبعد التكويني تدل على المعنى القيمي للأزرق الغامق بكثافتها تدخل بالمكان الى أجواء السحر والغياب وربما تلمح للخوف أو الاستغراب من وحشة المكان، ومن التداخل التراكيب اللقطات في مشهد مع التداخلات الصوت يوحي بمفاجئات يستلهم بالمتلقي الى بناء جسور أعمق في تفاصيل الحدث المتوقعة في المكان ذاته ، فأجواء الترقب والانتظار بحد ذاتها تكون مبهرة كصورة بصرية تبقى قيمتها في جوهرها التركيبي والتي تشكل صورة بنائية ينقلنا الى عالم الخيال عندما تلتقي الفضاءات اللونية المرسومة اسفل اللقطات بأنها الوان تندرج في سلم تدرجات الكثافات اللونية من ازرق فاتح الى أزرق قاتم وسلم من الألوان المندرجة في ضمنية الهادئة المائلة الى البرودة فيها من المعاني ذات القيم الأصيلة والمدركة جماليا من حيث ايحاءاتها بالهدوء والتأمل والسماء والماء والتفكير والراحة والأمان ، ومنها دلالات وقراءات المعبرة في الرموز التي تتشكل وعلى وفق تواجدها المكاني والزماني بما يتناسب والموضوع، و رماديات متدرجة تلتقي بموجات من اللون الأسود الغامق وتتداخل لتنحو في تركيبها لوحة فنية تشكيلية كقيمة تعبيرية تظهر فيها معاني وعناوين سيكولوجية الإداء لدى الممثلين في تشخيص نوع الفعل الدرامي المشخص في التحليل النفسي لوظيفة اللون وجمالية التركيب الموضوعي كعرض لنوعية التداخلات المتحكمة في مشاهد الفيلم الروائي، كما يشاهد لها في الوسط الفني ومؤكد عليها في مداس الفن والفلسفة والأدب وتستنتج جماليتها كقية ذات معنى تنعكس فيها بعد مساري من بنيتها الدرامية.

المؤشر الثاني : إن المشاهد تبقى حبيسة نوعها بما يقدمه بناءها من نوع وحجم اللقطة المترتبة في صياغتها الكلية في الفيلم الروائي، (ل .ع - ل. م – ل. ق) .مشهد نهاري – داخل العرب-٢م نزمنلفيلم

ل. م ثلاثة من الشخصيات الفيلم جالسين داخل العربة: باعتبار أن اللون عامل وظيفي، جمالي ودلالي يعتمد على قواعد ومبادئ البيئة الكونية، ويسيطر على الحالات النفسية من انفعالات ورغبات وعواطف تطغى على ذاتية الإنسان الذي يعتمد على أحاسيسه وعلى فكره الواعي ليسكب خلجاته الحسية المدركة والمحسوسة في ذاته بذلك عن طريق الصورة السينمائية لما لها من فاعلية وشاعرية قوية، فقد رجح علماء النفس الذاتية التي تطغى على تفضيل الألوان والتي تختلف من شخص لآخر. ومن خلال المشهد أعلاه المتحكم فيها حجم اللقطة بالمتوسطة حسب تركيبها الفني والتقني بأن هناك ثلاثة اشخاص جالسين ضمن إطار مشخص في حدود فتحات العربة، وهناك تباين لوني تدل على سمات الأشخاص، الرجل الأسود عل جانب الأيمن يدخن ويشير لهم والأخران أمامه ينظرون اليه ومن وقت لآخر تحاول السيدة النظر الى زاوية العربة الرجل الأسود يستخرج سيكار من حقيبته ويقول : اذاً ما حصل لحصانك – لقد أصبح كهلاً لقد كان لدية لفترة من الزمن عندما زاد الطقس سوءً قد بذل جهده ولكنه لم ينجو هذا سيئ جداً بالفعل لقد سافرنا لعدة أميال معاً يمكنك القول إنه كان أعز أصدقائي إذا اعتبرت الحيوانات أصدقاء غبية لكن لا.ل .ع – رجل منهم جالس على جانب الإيسر من العربة يقوم بإشعال عود كبريت من خلال ضربه بأسفل في الفكر والطرح حذائه، ل . م. وأخر في العربة يقوم بإشعال سكار ل . م .ق – المراءة وهي تنظر للرجل الجالس على الجانب الآخر من تكون (ديزني دو مارغو(ل .م . ق الرجل والمراءة في حوار عاهرة قاتلة شريرة ل. ق – الرجل الجالس على الجانب الأيمن يمكنني أن أرى إنك لم تمانع بأرسال أمراءه الى حبل المشنقة. في هذا المشهد حيث أن التكوينات فيها اضافات نوعية لتتفق مع الحركة الأدائية تنسجم والحوار المستفز شكلاً ونوعاً، والمتضمن في حدود المعيارية الفنية والتقنية لبناء التشكيل الصوري، من التوازنات والمختلفات في التراكيب

اللونية فهناك متهكماتها للصورة الجو العام يميل للسواد والغموض الموضوعي وبشكل عام يميل للصراع والفوضوية غير معلنة ومن خلال الجهة المقابلة حيث الفضاء فيها امتداد للضوء واللون الأبيض بين متدرجات الرماديات كونها تشكل امتداد للصفاء للأخرين دون المتحدث ويجرد الحدث الى التوازن اللوني بين السواد والبياض مع تدرجات الأصفر من جهة المتحدث كصفة الغرور، وأداءها الوظيفي فالتوازن ما بين الجانبين الأيمن والأيسر من الصورة التكوينية، فنلاحظ تلك المتغيرات المتحكمة باللون رغم الزمن نهار داخل العربة لكم القيمة الفنية بنوع التكوينات الصورية وكمية الضوء الداخل والمنعكس لتهر معناها عندما تحدد مساحة الحركة الإخراجية والهام المتلقين بأهمية التوزيع اللوني كجزء من اسس المنظومة التصويرية بكل الفضاءات المعتمدة، فنرى في أحدى جوانبها أي الصورة بأن الرجل والمراءة والأخر امامهم وعمق الكادر حيث الجزء الخارجي يعطينا ابها لون ضياء النهار والشمس قد اخترقت كبد السماء وسلسال اشعاعها تمتد عبر الغيوم متحدية رونق انعكاسات ضوء النهار، وما تلك التدرجات اللونية بفعل اشعة الشمس كدليل ليوم آخر مليء بالمفاجأة والفعل الدرامي تتشكل في انفعالات الممثلين والتدخل بنقاش نصي(إذا ماذا حصل لحصانك؟ لقد أصبح كهلاً) وهنا ندرك بأن للحصان دليل منفرد وذات قيمة معرفية كما في حوار الشخصين المتقابلين داخل العربة. واستخدامهما لعود الكبريت كمفردات شخصية والصورة تؤكد باختلاف الرجلين عندما تبادلا اطراف الحديث. فعود الكبريت الأزرق المائل للأخضر وهناك علامات درامية تقليدية من تكوينها الفكري والتنظيري عن حركات وتوجهات البيئة كمركب عام تلتقي مع اجزاء الفيلم بطروحاتها المختلفة في هذا المشهد حيث يكون البناء التكويني ضمن معايير البناء الصوري من توازن كأحدي اسس التكوين ما بين الجانبين الأيمن والأيسر من الصورة القلمية، هناك رجل وأمراءه وفي الجهة المتقابلة لهما رجل آخر، كتشكيلة تركيبية لفعل التقابل ولكن بصورة متوازنة ، أمام في عمق الكادر حيث نشاهد وفي الجزء الخارجي للصورة حي نتلقى ضوء النهار وقد امتدت اشعة الشمس وهي تنعكس على الجانب الأيسر في ذلك العمق ، بينما في الجانب المقابل حيث تتباين انعكاسات الضوء وتمتد بها الظل في تدرج من الضوء الى اختفاءها ليشكل لنا اشعة الشمس في انعكاسات على شكل ظلال وأشباه الظلال ومنها تتمايز الألوان وحسب طبيعتها اللونية عندما تتأثر بامتداد اشعة الشمس على الموجودات المكانية، ونرى الفعل الدرامي في تشخيص الحالات البدنية والنفسية والحسية للممثلين وحسب طبيعة فعل الشخصي بأن هناك تأثير واضح مع تلك التدرجات الضوئية بما تنعكس وحالة فعال كلاً منهم وموقفه امام الفعل وردة فعل المعاكس لتتمركز الانفعالات وتظهر تلك التبابين في قيمة الأداء الوظيفي في أثارة الصراع في جزئية تواجدهم داخل العربة وما التنوع في اللقطات المتوسطة والانتقالات لمعرفة وجهة الخلاف في خصوصية تعبيرهم للفعل الدرامي ، وكل المؤشرات الدرامية ومن خلال الحركة والإيماءة تدل على التوجه للصراع المرتقب بين الوجوه المتقابلة، والحوار كمكمل للحركة الدرامية توجه للاستكمال الفعل بما يحدد للقادم من الفعل ومن ما يثير ذلك في الحوار (إذاً ماذا حصل لحصانك ؟ وهذا سؤال استفزازي موجه... يستمر الحوار .. لقد أصبح كهلاً)، وهنا تأكيد على أهمية الحصان .. وهذا الحصان لها مردودات في صياغة الحديث ومنها ايضاً دلالات معنوية وذاتية عندما يكون الحديث يجران أطراف الحديث لموضوع لها عمق ومعرفة مسبقة لكلاهما وتبادا الحوار وهما يمسكان الغليون كجزء مكمل لشخصيتهما الصدامية وجزء ما اللهو كفواصل للنظر وتبادل الحديث واستدراج بعضهما في امتداد الصراع الى أكثر مما يعني في تكوين الصورة. وفي لقطة متوسطة قريبة يظهر فيها يدان احداهما يحمل البايب والأخرى عود ثقاب كما هو متعارف عن استدراج الأخر في لحظة اشعال العود وتقريبها من الفم بإشارة الى أن الوضع على وشكل تصاعد الفعل الدرامي وتفجير مفاجئة حتمية الحصول، ولقطة اشعال عود الثقاب بواسطة كعب الحذاء كما هو في شاكلتها في أفلام (افلام رعاة البقر) في صورتها كعرف لذلك الوسط الاجتماعي، أما تواجدها كجزء من الحدث لها مبرراتها الدرامية كنوع من السلوك المتبع من رجالات العصابات لصورتها الاستفزازية تظهر للأخرين بعد أن فاقت الأمور بينهما لوضع حد بعد الحوار واستكشاف احدهما للأخر بأن هناك مجرم وقضية وسرقة بانت أثارها واستكشاف شخصتهم والمشهد المحدد داخل حيز محدد وجود نفسي بعد ان تسللت الضوء والظل في اشعاع الشمس الخافتة بأنها قد رسمت اتجاه الحدث وحددت اتجاه كل الأفراد المتواجدين داخل مقصورة العربة واستكشاف الحدث ومبرراتها .

المؤشر الثالث:-

إن القيمة الدرامية للمشهد تبقى مرهونة في إضافة اللون عندما تنشأ حالة من المواجهات في إثارة الصراع داخل المشهد وذلك لخصوصيتها في الأسلوب ونوع التعبير.

في مشهد نهاري داخل بيت الخردوات .... ومن زمن الفلم ٢.٤

حيث صورة المشهد يظهر لا فت بأن اللقطات لهذا المشهد وقد ابتدأت بلقطة عامة تأسيسية لجمع كل المتواجدين بالحدث الدرامي متحديا لشخصياتهم داخل الحدث المرتقب وتواجدهم في بيئة محدد ولخصوصية المكان تم توزيع الكتل والممثلين ليلتقي في توزيع متوازن لتلك العناصر التكوينية لتوظيف الفعل والحوار والحركة لتستنتج فعل درامي في قيمتها واستكمالاً في التباين القيمي استدرجت التباين اللوني في المشهد من توزيع البقع الضوئية كون المكان هو مخزن خردوات والجو شتاء ، والصراع قائم على التواجه والمقابلة تم تركيب الضوء والظل في إطار استدراج الموضوع على اثارة المواقف، وهناك توزيع في اللقطات المتوسطة في تحديد شخصيات في انفعالاتها وتحديد مواقفها وافتعال حالات الأثارة ووضع حالات المواجهة في توازن في نوع وحجم اللقطات المتوسطة والمتوسطة القريبة ، لقطات تجمع الأربعة مع بعضهم وهناك لقطات تجمع شخصين في تقابلهما ، اما في تكوين وعمق كل لقطة فتكون وفق مبرراتها لقطات لتوضيح فكرة المكان واهميتها مع الأحداث ولقطات في تحديد معاني الكلمات الحوارية، ولقطات تجمع الفروقات الفكرية وغموض الشخصيات وما الديكور والضوء والظل كبناء اساسي في تحديد ملامح المكان وزمن الحدث وتباين عمق الصراع وللمكان اهميتها الدرامية بقدر ما هو متعلق بخصوصية الفعل الدرامي، والمكان الى جانب اهميتها في اصل الفعل والحدث فهناك ابعاد للديكور مثل كونها صالة جلوس ومكان عرض للبضاعة ومنها الخردوات التي تجمع المتصارعين في اصل الفيلم ومكان تواجدهم لجمع القيم المعرفية لتحديد مكان التصوير الداخلي ومن واستدلالاتها في مشهد حواري(من المفاجئات السارة أن تجد مكان دافئ كهذا في عز هذا الطقس القارس) ومن الحوار ما هو استكشاف اهميته المكان وربطها بحالات عدة مثل البرد والظروف القاسية في خارج المكان ، وتجمعهم في حدود ما يشكل لديهم مواجهة انفسهم كما في صورة الطقس في خارج الغرفة، وهناك مفاجئات في التواجد المكاني منها القيم الدرامية تستدعي حجوم لقطات متوسطة والتي تعني بالحدث والمواقف والتواجه الحواري واستبقي فيها الوضوح في ردود الأفعال ما بين الشخصيات القلمية في محيط محدد / والغالب في المشهد اضاءة خافتة والوان داكنة ما يثير استكمالها بالديكور والأزياء كعناصر في اللغة السينمائية في توطين الحدث الدرامي واثارة معنية لما للون الأبيض الداكن في لقطات الخارج المحل للخردوات في إشارة الى موسم الشتاء القارص وما امتداد الخافت لضوء الشمس في استدلال بأن الغيوم كحال مناخية والوضع كحالة درامية فيها احتمالات عدة في الانتقال بين جو الخارج والداخل في التماثل بين المكانين فيها معني عدة كشدة الصراع ونزول الثلوج ما يزيد البرد وانحصار الحركة وتقلص المواقف وبرودة التواجد والمواجهات تحتاج في تسخينها امام شدة المواقف الداخلية مثل الشخصية والنفسية، والخارجية كحالة الطقسي فالقيمة الدرامية في مشهد المواجهة تكونت نتيجة الانفعالات المترتبة لموضوع سابق وما تجمعهم في اثارة ما مضى من مهام واجتمعوا في مواجهة عملت بناء الصراع بالحوار واظهار الموقف وحجوم اللقطات للتوازن الدرامي واستكملت بالتباينات اللونية مع الضوء والظل وحصر الحدث في بيئة ومكان للأثارة القلق في كيفية المواجهات الحتمية ما يغلب عنصر المفاجئة في اغلب اماكن المشهد ومنها وصولاً الى متن الحدث في سيرورة اجزاء الفيلم في سياقها العام وما صور التعبير الا للحصول في استدراج الحدث الى نتائج تتفق في كيفية عرض ذلك بأسلوب المخرج (ترنتينو) كخصوصية في طرح القضايا المثارة وطرق معالجتها .في مشهد نهاري داخل بيت الخردوات .... ومن زمن الفلم ٢.٤ حيث صورة المشهد يظهر لا

فت بأن اللقطات لهذا المشهد وقد ابتدأت بلقطة عامة تأسيسية لجمع كل المتواجدين بالحدث الدرامي متحديا لشخصياتهم داخل الحدث المرتقب وتواجدهم في بيئة محددة ولخصوصية المكان تم توزيع الكتل والممثلين ليلتقي في توزيع متوازن لتلك العناصر التكوينية لتوظيف الفعل والحوار والحركة لتستنتج فعل درامي في قيمتها واستكمالاً في التباين القيمي استدرجت التباين اللوني في المشهد من توزيع البقع الضوئية كون المكان هو مخزن خردوات والجو شتاء ، والصراع قائم على التواجه والمقابلة تم تركيب الضوء والظل في إطار استدراج الموضوع على اثارة المواقف، وهناك توزيع في اللقطات المتوسطة في تحديد شخصيات في انفعالاتها وتحديد مواقفها وافتعال حالات الأثارة ووضع حالات المواجهة في توازن في نوع وحجم اللقطات المتوسطة والمتوسطة القريبة ، لقطات تجمع الأربعة مع بعضهم وهناك لقطات تجمع شخصين في تقابلهما ، اما في تكوين وعمق كل لقطة فتكون وفق مبرراتها لقطات لتوضيح فكرة المكان واهميتها مع الأحداث ولقطات في تحديد معاني الكلمات الحوارية، ولقطات تجمع الفروقات الفكرية وغموض الشخصيات وما الديكور والضوء والظل كبناء اساسي في تحديد ملامح المكان وزمن الحدث وتباين عمق الصراع وللمكان اهميتها الدرامية بقدر ما هو متعلق بخصوصية الفعل الدرامي، والمكان الى جانب اهميتها في اصل الفعل والحدث فهناك ابعاد للديكور مثل كونها صالة جلوس ومكان عرض للبضاعة ومنها الخردوات التي تجمع المتصارعين في اصل الفيلم ومكان تواجدهم لجمع القيم المعرفية لتحديد مكان التصوير الداخلي ومن واستدلالاتها في مشهد حواري(من المفاجئات السارة أن تجد مكان دافئ كهذا في عز هذا الطقس القارس) ومن الحوار ما هو استكشاف اهميته المكان وربطها بحالات عدة مثل البرد والظروف القاسية في خارج المكان ، وتجمعهم في حدود ما يشكل لديهم مواجهة انفسهم كما في صورة الطقس في خارج الغرفة، وهناك مفاجئات في التواجد المكاني منها القيم الدرامية تستدعي حجوم لقطات متوسطة والتي تعني بالحدث والمواقف والتواجه الحواري واستبقي فيها الوضوح في ردود الأفعال ما بين الشخصيات القلمية في محيط محدد / والغالب في المشهد اضاءة خافتة والوان داكنة ما يثير استكمالها بالديكور والأزياء كعناصر في اللغة السينمائية في توطين الحدث الدرامي واثارة معنية لما للون الأبيض الداكن في لقطات الخارج المحل للخردوات في إشارة الى موسم الشتاء القارص وما امتداد الخافت لضوء الشمس في استدلال بأن الغيوم كحال مناخية والوضع كحالة درامية فيها احتمالات عدة في الانتقال بين جو الخارج والداخل في التماثل بين المكانين فيها معني عدة كشدة الصراع ونزول الثلوج ما يزيد البرد وانحصار الحركة وتقلص المواقف وبرودة التواجد والمواجهات تحتاج في تسخينها امام شدة المواقف الداخلية الشخصية والنفسية، والخارجية كحالة الطقسية، فالقيمة الدرامية في مشهد المواجهة تكونت نتيجة الانفعالات المترتبة لموضوع سابق وما تجمعهم في اثارة ما مضى منهام واجتمعوا في مواجهة عملت بناء الصراع بالحوار واظهار الموقف وحجوم اللقطات للتوازن الدرامي واستكملت بالتباينات اللونية مع الضوء والظل وحصر الحدث في بيئة ومكان للأثارة القلق في كيفية المواجهات الحتمية ما يغلب عنصر المفاجئة في اغلب اماكن المشهد ومنها وصولاً الى متن الحدث في سيرورة اجزاء الفيلم في سياقها العام وما صور التعبير الأ للحصول في استدراج الحدث الى نتائج تتفق في كيفية عرض ذلك بأسلوب المخرج (ترنتينو) كخصوصية في طرح القضايا المثارة وطرق معالجتها.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :اسفر البحث عن جملة من النتائج ومن خلال تحليل عينة البحث وهي كما يلي:

تظهر القيمة اللونية من خلال الأفعال الدرامية التي تلتقي من التحولات في متغيرات الحاصلة لمشاهد الفيلم، ومن خلال التنوع في حجوم اللقطات.

2 - إن القيمة اللونية في المشاهد الدرامية تختلف بأختلاف كمية الضوء الساقط والمنعكس في نوع المشهد لتعطينا أنطباع في صيغتها التعبيرية المستنبطة والمستخرجة من التضاد اللوني في تكوينات المشاهد.

3 - تلعب الإضاءة الخارجية والداخلية وفقاً للتصوير الخارجي والداخلي في رسم الأبعاد التصميمية في المشاهد المختارة من الفيلم لتتوافق مع الظهور الواقعي وحسب بيئتها وظروفها الطقسية.

٤- تتباين القيمة اللونية وكمية الإضاءة في المشاهد الفلمية الداخلية منها وما يتفق وقوانين الضوء وانعكاساتها في تحديد مسار الضوء الساقط والمنعكس في توجه الكاميرا لتحديد درامية الأحداث وتدرجات الضوء والظل وشدتها مع ما يتوافق من إضاءات لإنارة للمساحات الداخلية .

٥ - تؤكد مشاهد الفيلم على اهمية الحوار في اللقطات الداخلية عندما تتداخل التدرجات اللونية وفق نسب الضوء المسلط وخصوصاً داخل العربة كواقع لتقريب وجهات النظر وتأكيد الفعل الدرامي.

٦ - تستثير المشاهد المختارة في إثارة الغرائز والانفعالات النفسية والسلوكية للشخصيات الفلمية في تعميق آلية الصراع في تعزيز موقفها الدرامية من تلك التداخلات الضوئية في قيمتها عند عطاءها التضادات اللونية في لحظات الأثارة والتشويق كعنصرين ملفتين للتلقي في البناء الدرامي.

٧ - تظهر القيمة اللونية في المتغيرات المواقف الدرامية بأختلاف النسب الضوئية المسلطة والمنعكسة في تحديد نوع المشهد الداخلي والخارجي بما يتعلق تكرار اللقطات لتؤكد الفكرة الإخراجية بما يتناسب سمة التغيير في صياغتها.

الأستنتاجات:

تمثل القيمة اللونية في العمل الفني شيئًا مهما عندما يريد الفنان أن يجعل أعماله ذات قيمة تستحق التقدير، وهناك اضافات فنية تزيد من مزايا العمل الفني شكلاً وموضوعاً .

إن اللون هو العنصر المتكامل والمثير كموضوع للتباين وتحديد قيمتها وتصوير ملامحها وتحديد هيئتها الضمني معنوياً ومادياً شكلاً ومضموناً.

لما للون قيمة معرفية وجمال فلابد من الإشارة دور الإضاءة واهميتها ووظيفتها بما يتوقف الى مكانتها ولغتها التعبيرية في سياق الجملة والموقف وأن كل معانيها يتوقف بما تتضامن مع الإضاءة في تحرير جوهرها وقيمتها الفنية والوظيفية في استدلال عليها وما بها.

تقنية الألوان ساهمت في تغطية المساحات بقدر مساوي والفعل الدرامي من حيث العرض الفني والبناء الفكري لما هو معنوي و ضمني وايضاً تتناسب وإدراكها في الصورة السينمائية الى ايصال الرسائل والمعاني .

إن عملية استخدام اللون باتت مع التقنيات الحديثة كواقع ملموس في التحكم في الفعل الدرامي في استقطاب المشهد المعنى.

إن البنية الأساسية في الفيلم كما هو معروف في السينما يتكون من مجموعة من اللقطات وجمعها تشكل مشهداً ومن تركيب المشاهد وحسب السيناريو بمجملها مع سمات أخرى فيلمية بما هو قيمة فنية ، فكل ذلك يتطلب وضع اللغة السينمائية في مواجهة السرد الفلمي في توازن مستمر عند بناء اللقطات في الفعل الدرامي.

إن خصوصية المشهد في التعبير عن كل مفردة وكل جزئية فنية تقع داخل اللقطات تكون ضمن منهجية مدروسة مسبقاً.

إن الصورة تبنى في إطار مفهوم الفعل ورد الفعل لتطوير الأحداث، فعلية كل المتغيرات تتوقف في أصل التطور الدرامي بما هو قيمة لذات الفعل من الفكرة الى الصورة.

References

Abdel, H , Shaker. (2009). Imagination from the cave to virtual realit, Kuwait: Dar Al-Maarifa.

Ahmed Mr, A. (1996). Language and Color. Cairo: Cairo University, World of Books.

Ahmed, M, F .. (2015). Aesthetic variables for flashback scenes in television drama. Baghdad.(Journal of the College of Basic Education, Volume-5, Issue-91).

Al-Bashlawi,c. (1993). *Dictionary of cinematic terms*. Cairo : General Book Authority.

Aldaghlawy, H. J., & Zahra, S. (2022). Flashes in Film Direction. DAR AL FONOON FOR PRINTING & PUBLISHING. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779885

Al-Rubaie, A , J . (2022). Color contrast and its role in showing movement in visual art, Nabu Research and Studies.

Al-Zoghbi, L. (2010). Introduction to Image and Cinema, Syria: Syrian Virtual University Publications.

Aqbi, H .(2010). The aesthetics of colors and their connotations in Pasolini's cinema, London: Article, Elaph magazine, electronic newspaper.

Caspierre, A . (1989). Cinematic Appreciation. Cairo: translated by: Widad Abdullah, Egyptian General Authority for Printing and Publishing.

Cox & Levy (2018). Cinema and Philosophy. United Kingdom: Hindawi Foundation.

Elite, L.(1972). *Intermediate Dictionary*. Cairo : Arabic Language Academy.

Engineer, Hussein Helmy. (1989). Screen drama between theory and practice for cinema and television, Cairo, Egyptian General Book Authority.

French New Wave. Baghdad : Al-Academi Magazine, No. 52.

Graham, G . (2023). Introduction to Aesthetics - Philosophy of Art, Cairo: Trans Muhammad Younis, Egyptian Authority for Cultural Palaces.

Ibn Manzur (2003). Lisan Al Arab, Dar Sader, Beirut, Lebanon

Ibrahim & Taha (2009). Semantic employment for constructing the shot - The scene in the

Ismail, H , A , M , (2016). Aesthetic approaches to directing trends in designing theatrical presentation, Iraq : Basra, Dar Al-Funun wa Al-Adab for printing, publishing and distribution.

Janetti, L. (1980). Understanding Cinema, Translate: Jaafar Ali, Baghdad: Al-Rasheed Publishing House.

Martin, M.(1964) . Cinematic Language, Trans, Cairo: General Institution for Copyright and Publishing.

Mokhtaria, K .(2020*). The aesthetics of color in the cinematic image and its impact on the subjectivity of the recipient*. Nas Magazine, Volume 07, Number-2. *Algeria, Djilali Al-Yabis University, Sidi Bel Abbes, Al .*

Mokhtaria, Kh. (2022). University of Jilali El Yabis Sidi Bel Abbes, Algeria,(Journal of the Text, Volume 07 / Issue: 02, 2022, p 21).

Mokhtaria, Khannouch (2020). The aesthetic of color in the cinematic image and its impact on the subjectivity of the recipient, Algeria,(University of Jilali Yabis Sidi Bel Abbes, Al-Noss Magazine, Volume 07, No. 2) .

Muslim, T , A . (2002). The Genius of Image and Place. Amman : Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.

Muslim, Tahir Abed. (2002). The Genius of Image and Place, Amman, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.

Nayli, N & S , M. (2019).The Symbolism of Cinematic Discourse Through the Image, Larbi Ben M'hidi University, Oum El Bouaghi, Al-Rawaq Journal for Social and Human Studies, Journal 5, Issue 1.

Omar, A ,M . (1998). Language and Color. Cairo; Cairo University, World of Books.

Omar, A, M. (2008). *Dictionary of the Contemporary Arabic Language*. Cairo: World of the Book.

Qalaj, S , A . (1975). *Aesthetics of color in cinema*. Cairo: Egyptian General Book Authority .

Razi. Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qadir (2007) Mukhtar Al-Sahih, 2nd Edition, Beirut, Dar Al-Maarifa..

Saliba, J. (1982). Philosophical dictionary. Lebanon: Beirut. Lebanese : Book House.

Youssef, A .(2016). Al-Mustansiriya University:(Journal of the College of Basic Education, Volume 21, Issue 90, p. 613, p. 628, p. 16).

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.02/28.4

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Technical innovation in the art of hyper-realism

Miaad Mosa Hasan

College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq

ORCID: https://orcid.org/0009-0004-6248-2081
E-mail addresses: miaad.musa@uobasrah.edu.iq

Received: 30 October 2023; Accepted: 27 December 2023; Published: 28 February 2024

Abstract

In the period following World War II, a postmodern period in which cultural activity increased and the creation of new characteristics and patterns of form in social and economic life and is no longer the old artistic pressure is dominant, but the media, technology and the market and called the community the term consumer or multinational capitalism emerged new movements, including the art of hyperrealism subject of research has included the first chapter of the research problem, which ended with the following question:(what is the property of technical renewal brought by excessive realism)The aim of the study was to know the renewal in the art of hyperrealism and the techniques used in the works of art, the limits of the research included models of the art of hyperrealism for the period(1969/1979) in Europe/ America. The second chapter included two sections, the first dealt with intellectual and cultural transformations and their impact on postmodern arts and the second came on two axes, the first; the points of difference between the original image and the imaginary image and its relationship to the art of hyperrealism, and the second: the artistic characteristics of hyperrealism and its artists. In the third chapter, the research procedures, where the descriptive approach was relied on to analyze the sample taken from the research community, which is a set of works that have been viewed through books and scientific sources and the selection of a sample representing the subject in an intentional manner amounted to 3 drawing works with the use of the observation tool and what was stated in the indicators for analysis. Keywords: renewal, technical, art, realism, excessive.

Keywords: ***Technical, innovation, hyper, realism,***

التجديد التقني في فن الواقعية المفرطة

ميعاد موسى حسن

كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

في الفترة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية وهي فترة ما بعد الحداثة فيها ازداد النشاط الثقافي وبرزت خصائص وانماط شكلية جديدة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية ولم يعد الضاغط الفني القديم هو المسيطر وانما وسائل الاعلام والتقنية والسوق وأطلق على المجتمع لفظ الاستهلاكي أو الرأسمالية المتعددة الجنسيات فبرزت حركات جديدة ومنها فن الواقعية المفرطة وهو موضوع البحث وقد تضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الاتي (ما هي خاصية التجديد التقني التي جاءت بها الواقعية المفرطة)فكان هدف الدراسة التعرف على التجديد في فن الواقعية المفرطة والتقنيات المتبعة في الأعمال الفنية .أما حدود البحث فقد شمل نماذج لفن الواقعية المفرطة للمدة(١٩٦٩/١٩٧٩) في أوربا/أمريكا . والفصل الثاني تضمن مبحثين، تناول الأول التحولات الفكرية والثقافية وتأثيرها في فنون ما بعد الحداثة وجاء الثاني على محورين الأول؛ وجهات الاختلاف بين الصورة الأصلية والصورة الوهمية وعلاقتها بفن الواقعية المفرطة، والثاني: الخصائص الفنية للواقعية المفرطة وفنانوها. أما الفصل الثالث فتضمن إجراءات البحث تم الاعتماد على المنهج الوصفي لتحليل العينة المأخوذة من مجتمع البحث وهي مجموعة من الاعمال التي تم الاطلاع عليها عن طريق الكتب والمصادر العلمية وانتقاء عينة تمثل الموضوع بطريقة قصدية بلغت٣ اعمال رسم مع استخدام أداة الملاحظة وما جاء في المؤشرات للتحليل. واحتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: التجديد، التقني، فن، الو اقعية، المفرطة

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول :

مشكلة البحث :

استطاع الفنان المعاصر أن ينهل من شتى المناهج المتجددة ولا سيما تلك التي اعتمدت على الابتكار واوجد بذلك انواعاً فنية ابداعية ذات اصول بعضها نابعة من دواخله الخاصة وتختلف عن سابقتها من الفنون والبعض الاخر تكون مأخوذة من الواقع لكن مع اضافات وكل ذلك يتم نتيجة التجربة وصراع الفنان المستمر والدؤوب مع عمله الفني وتحريره لطاقته الخلاقة مع امكاناته الواسعة . وعندما نلقي نظرة على أعمال الانسان البدائي الذي جاء بمضامين وبرؤية ووعي لواقع حياته نرى رسوم الثيران مثلاً على جدران الكهف التي تحوي مزيجاً من التمثيل الواقعي مضافاً اليه تصورات الانسان البدائي وأفكاره الذاتية اللا واقعية ، فهو حينما يرسم يكون قد استطاع ان يجسد في عمله ما تم مشاهدته مسبقاً ومن كل التراكمات التي مرّ بها ومعنى ذلك ان هذا الانسان اعاد تشكيل عالمه بصورة جديدة . وتعتبر اقتباسات الفنان في عمله من الواقع الحقيقي من المفاهيم الحيوية التي تمكنه من الخروج بشيء مختلف ومغاير لما موجود ، فمعظم الفنانين اقتبسوا في أعمالهم من مصادر مختلفة ومن حضارات عديدة فالفنان (بيكاسو) اقتبس في معظم تقنياته من الفنون البدائية واخذ من الحضارات الافريقية والمصرية والاغريقية متمثلة بلوحاته التي رسمها ومنها (آنسات أفنيون) وفيها نلاحظ أن الفنان لا يكتفي برسم الواقع المثالي كما هو بل يضفي على المنجز الفني طاقة خيالية فعالة تجيز له استخدام الصور والأفكار الذهنية ليقدم عملاً متفرداً فيربط البدائي بالحديث ، وكذلك الفنان (ماتيس) تأثر بالفنون الشرقية كما استفاد (موندريان) من الفن الاسلامي وكذلك نجد بعض البنايات المعاصرة قد استمدت شكلها من الحضارات القديمة ومثال ذلك بناء المركز الثقافي الضخم في مدينة (كاراكاس) في العاصمة الفنزويلية الذي تم انشاؤه ليكون شكله مقارباً لشكل زقورات العراق القديمة مع اضافة تفاصيل ابداعية من قبل الفنانين الفنزوليين ليجعلوا لطابع البناء خصوصية فنية مرتبطة بطابع ابداعي انساني. ويستطيع الفنان ان يحقق وجوده من خلال العمل الفني وبتقديم الفكرة الأصيلة كما فعل الفنان (ديلاكروا) حينما قدم لنا لوحات بمضامين اثبت فيها وجوده وخَلَقَ معالم مُبتكرة حينما اعاد اكتشاف الاساليب الفنية التي تميز بها كل من (مايكل انجلو) و (روبنز) فكان اسلوبه الرومانتيكي تجديداً لأساليب قديمة وليس التكرار لها لأن الفن عبارة عن تعدد أساليب تتطور وتتجدد بشكل مستمر بفعل المعالجات التقنية والتجريبية ومن تلك الفنون التي نرى انها اكثر تطوراً من حيث واقعيتها وتمثيلها للأشياء ليس بمعناها التقليدي القديم وانما كأسلوب يحاكي الواقع ولكنه يحمل نوعاً من المغالاة والدقة الشديدة في تصوير التفاصيل التي لا تراها العين المجردة وتتطلب مستوى رفيع من الأداء والتقنية وهذا الفن هو (الواقعية المفرطة) التي تمثل واحدة من فنون ما بعد الحداثة التي تعددت وتنوعت فيها الأساليب والتقنيات وانفتحت على الابتكار والتجريب والتجديد في الأساليب واستخدام التكنولوجيا الحديثة لأجل ايصال فكرة معينة. ولمعرفة ابرز ما جاء به فن الواقعية المفرطة من تطور تقني عن سابقه التقليدي تطرح الباحثة مشكلة البحث عن طريق التساؤل الآتي : ما هي خاصية التجديد التقني التي جاءت بها الواقعية المفرطة ..؟

اهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى أهمية هذه الدراسة في كشف ما انتجه الفنانون من مفاهيم فكرية وثقافية وتطورات تقنية والتي ظهرت مع بداية الستينيات في فترة ما بعد الحداثة كما يساهم في فهم التغييرات التي حدثت في واقع الفن ومحاولة ايجاد ما انتجته ما بعد الحداثة من روح جديدة في الفن والثقافة التي تُعد وليدة للتطور التكنولوجي وللجهود العلمية في ظل الدراسات والبحوث والنظريات ، وتسليط الضوء على التحولات الفكرية والمفاهيمية في فنون التشكيل المتنوعة والتي اصبحت واسعة من حيث الانتاج والاستهلاك ولغرض معرفة التغيرات الحاصلة والتركيز على بعض خصائص العمل الفني دون غيرها ، كما يُعد اضافة معرفية إذ تناول موضوعاً تشكيلياً معاصراً يفيد الباحثين والدارسين في مجال الفنون التشكيلية ويثري المكتبة العلمية بالمعلومات في هذا المجال .

هدف البحث :

التعرف على المفاهيم الفكرية والثقافية التي امتاز بها فن الواقعية المفرطة ومدى ما احدثته من تجديد على فن الواقعية عموماء وما هي التقنيات التي اعتمدها الفنان السوبريالي في تشكيل أعماله الفنية .

حدود البحث :

١- **الحدود الزمانية :** يتحدد البحث بفن الرسم في الحقبة الممتدة (١٩٦٩- ١٩٧٩).

٢- **الحدود المكانية :** اوروبا- امريكا، لما تحوي من فنانين اهتموا برسم لوحات الواقعية المفرطة .

٣- **حدود الموضوع :** وتتحدد بالأعمال الفنية المصورة في المصادر والمراجع المطبوعة او في (شبكة الانترنت).

تحديد المصطلحات :

١- **التجديد Renewal:**

لغة : جدّدَ يجدّد ، تجديداً ، فهو مجدد والمفعول مجدِّد (للمتعدي), من الفعل تجدّد ، وتجدّد الشيء : صار جديداً ، قال الشاعر : (أبَى حُبّى سُليْمَى أن يَبيدَا وأمسى حَبْلُها خَلَقاً جَديداً) وأجَدّهُ ، وجَدَّده ، واستجدَّهُ : أي صير جديداً . (Abdul-Masih, 1997, p. 71)

- جدَّ الشيءُ : صار جديداً "جدَّ الثوب بعد صَبْغه". حدث بعد أن لم يكن "جدّت أمور لم نكن نتوقعها - وجدَّد الأديب :جاء بالجديد وأبدع وابتكر، جدَّد الشي :صيَّره جديداً حديثاً "جدَّد هواء الغرفة / أثاث بيته وتجديد (مفرد): مصدر تجدَّد ، وفي الأدب إتيان بما ليس مألوفاً أو شائعاً كابتكار موضوعات (Omar, 2008, pp. 348-349)

اصطلاحاً : التجديد في الفن هو " اعادة صياغة المنظومة الفنية على نحو جديد ، ان اساس هذا التحول مرتبط بتطورات وتغيرات في المجتمع وهو يؤدي بالتالي الى استبدال النماذج القديمة بأخرى جديدة فتعمل على تطوير مظاهر التفكير لدى الانسان على وفق تطورات المجتمع " (Ahmed, 2014, p. 62)

اجرائياً : هو اعادة انتاج الأشياء ويشمل ذلك ان يجعل الانسان الشيء القديم جديداً ملائماً لمتطلباته وحاجاته ، ويتم احياناً بالتحديث أو الاضافة وينتج عنه تغيير واختلاف عن السابق وهو مشابه لمفهوم الثورة والاصلاح والنهضة والتغيير وغيرها .

٢- **التقنية Technique:**

لغة : اتقن الأمر : احكمه ، والرَجُلُ : الحاذق . (The fayruz Abadi M.-D. M., 2005, p. 1183)

اصطلاحاً : عرفها توماس مونرو بأنها " جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن ... كما تشمل القدرة على الاختراع ، ان وجدت في اعمال الفكر لإيجاد ملامح وظيفية أو زخرفية جديدة... فضلاً عن أية قدرات للتفسير الدقيق تلزم لنجاح العمل " (Monroe, 2014, p. 62)

اجرائياً : وتشمل المهارات والأساليب والمعالجات الفنية التي تهدف الى توظيف الخامات المتنوعة سواء أكانت تقليدية او متطورة من أجل انتاج اعمال فنية وتحديد الاسلوب الفني لكل فنان .

٣- **الو اقعية Realism:**

لغة : عند المتكلمين : هو اللوح المحفوظ ، وعند الحكماء : هو العقل الفعّال (Al-Jarjani, p. 208) .

اصطلاحاً : الواقعية بحسب نجم حيدر هي " مقولة ليست للمحتوى فقط وانما للشكل من خلال عدّ الشكل المستلم بواسطة الحواس هو الحاسم لفهم المعطيات التي نسميها بالواقع ، والمحتوى يأتي بعد الشكل أو الظاهر البنائي له" (Sahib & colleagues, 2004, p. 161).

اجرائياً : الواقعية هي رؤية حقيقية للأشكال بتكويناتها المادية وبتنظيماتها في بنية فيزيائية ترتبط بجمالية خاصة فكل شكل في الكون مرئي ومتحقق بالوعي والادراك عن طريق الحواس .

٤- **المفرطة Excessive:**

لغة : " فَرَطَ فروطاً بالضم : سَبَقَ وتقدم ... وعليه في القول :أسرف ... والأمر ، المجاوز فيه عن الحد " (The fayruz Abadi M.-D. M., 2005, pp. 680-681).

اصطلاحاً : (الواقعية المفرطة) شدة الامانة في نقل الواقع والصور فتتغلب حتى على الكاميرا " يتفوق هذا الفن الواقعي الجديد على كل ما عداه من الابداع الواقعي عبر التاريخ ، حتى على الواقع الفوتوغرافي لشدة امانته في نقل صور الأشياء والاشخاص بأدق التفاصيل " (Attar, 2000, p. 54).

اجرائياً : وهي المبالغة في اي عمل او نشاط او اي شيء خاضع لفعل الانسان وكل شيء تجاوز فيه الحد عن المعقول فهو مفرط وزائد.

الفصل الثاني :

المبحث الأول : التحولات الفكرية والثقافية وتأثيرها في فنون ما بعد الحداثة :

كان فن عصر النهضة متشبعاً بالمفاهيم التي تدور حول الإنسان والقيم الإنسانية إذ ابتدعت صيغة للجمال صور في ضوئها الإنسان بشكل أكثر إجلالاً ويحمل روحاً بطولية وكانت هناك صلة قرابة من جوانب متعددة بين ثقافة عصر النهضة والثقافة في الحضارة الإغريقية والرومانية القديمتين إذ أن صورة الإنسان في عصر النهضة قد أصبحت أكثر تعقيداً بل ومتعددة الجوانب وبدأت حياة الإنسان الروحية أكثر اكتمالاً وعمقاً فكان من أهم مظاهر التطور الفني في عصر النهضة ازدياد تعلق الناس بالطبيعة وجمالها وضعف اثر الكنيسة في الفن وتقدم الأساليب الفنية مثل(التصوير الجصي أو الفريسكو) على الجدران واختراع التلوين بالزيت والرسم على الألواح النحاسية وحفر الخشب وطبعه , والإعراض عن الصور القديمة التي تتصف بالجمود ومحاكاة أشكال جميلة مأخوذة من الطبيعة لها صفة التشريح لأعضاء الجسم وحركتها المنظورة وحرية الفنان في التعبير عن فكره وتطلعاته . فالجمال في الفنون الكلاسيكية مرادف للكمال الذي يحس بواسطة العين كما يُدرك بالعقل وهذا ما تعتمد عليه الواقعية " ففنان عصر النهضة كان يستمتع بالمحاكاة للواقع وتفحصه بإمعان وتأنٍ وبانتباهه للكيفية التي تنتظم فيها المساحات في الاجسام الجميلة لخلق نموذج يخضع لقوانين الطبيعة لنقل المظهر الحسي فقط " (Al- Wadi & and his colleague, 2011, p. 92). ان موضوعات الطبيعة الصامتة والمشاهد العامة كانت سابقا عبارة عن غذاء ، أو زهور ، أو نباتات أو تصوير صناع الاحذية والبقالين وبائعي اللحم أو تكون متضمنة على رموز دينية وغيرها . أما من ناحية التقنية فقد اهتم الفنان بتصوير العمل واعتماده على الدراسات المتكررة للمشهد قبل الشروع لجعل الصورة المرسومة اكثر حقيقية في العمل ، وتضع الكلاسيكية قواعد صارمة للتركيب الفني وقد اعتمدت على علم المنظور الهندسي المبني على قاعدة خداع النظر فالعمل الفني يبنى على ثلاثة أبعاد لمحاكاة العقل والحجم والتناسب في الأشكال , وهذا المنظور مطابق للحقيقة الواقعية كما اعتمدت الكلاسيكية المواضيع النبيلة والخطوط الصارمة والألوان الرصينة. وفي الفترة الزمنية من النصف الثاني من القرن الثامن عشر ظهرت تغيرات مهمة وكبيرة في كل مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في أوربا وكان هناك حالة من الغليان والثورات السياسية وحتى الصناعية وايضا تطورات علمية وتكنولوجية انعكست كلها على الفن وبوجود الامكانيات التقنية والعلمية التي حصلت في اوروبا بعد ما واجهته من ازمات اقتصادية وتغيرات في البنى والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية ظهر ذلك على شكل ثقافة ومفاهيم ومفردات تشكيلية جديدة وجاءت الكلاسيكية الجديدة بأسلوب ومنهج يدعو الى العودة الى الوراء لتجديد وإحياء تراث العصور السابقة وهي تبحث عن الوقار والقوة والبعد عن العاطفة وتعتمد الموضوعات الاسطورية اليونانية والرومانية القديمة وتستند على قوة الخط ولكنها في الوقت نفسه تمثل انحرافاً عن المثالية الكلاسيكية الصارمة وقد تزعم هذه الحركة الفنان (جاك لويس ديفيد) وقد " فرض أسلوباً قديماً - هو الاسلوب الاغريقي- على الرسامين ، دون ان يبيح أدنى قسط من الحرية لأي فنان مبتدع . وقد ضرب بلك مثلاً في الاستبداد الفني " (Newmeyer, 1960, p. 12)كما في الشكل (١) وهذه المرحلة تعتبر تمهيدية لظهور حركة فنية جديدة تُعد في جوهرها ثورة دعت الى التحرر من كل القيود والقواعد الكلاسيكية القديمة هي الحركة الرومانتيكية و تمثل " اتجاه يهدف الى التأكيد على التعبير النفسي والعاطفي كأسلوب معارض للبحث التقليدي عن القيم الجمالية في الخلق الفني " (Allam, 2001, p. 37) ، وهي بمثابة الوعي الجديد الناتج عما احدثته الثورة الفرنسية فأصبح هناك مبالغة كبيرة في تصوير المشاهد والأحداث وكان التأكيد فيها على اللون وانفعالاته التي تعكس التعبير عن المشاعر والانفعالات العاطفية كما في شكل (٢)، فهي قد استعانت بالمألوف لتبعده عن واقعيته مضيفة عليه رداء الرمزية بصياغة بعيدة عن المحاكاة للطبيعة وملامسة روح الفنان فكانت الرومانتيكية ممهدة للسريالية . وعلى الرغم من ان الأساليب في القرن التاسع عشر كانت نفسها متبعة في عصر النهضة ومنها استخدام الأشكال والتخطيطات التقليدية والمنظور الخطي في تمثيل الفضاء والشكل الا ان هذه الفترة شهدت أيضاً ظهور فنانين مجددين استخدموا اساليب فنية جديدة وهم الانطباعيون امثال مونيه وبيسارو وغيرهم وكان التجديد في طريقة استعمال الألوان والاصباغ والتركيز على احاسيس الفنان ذاته والتأكيد على الخارج اي العالم الخارجي " ان الانطباعية اهتمت بالانطباعات الحسية الخاصة بالفنان الفردي ... واهتمت الانطباعية كذلك بالعالم الذي يوجد ما بين الموضوع وعين الفنان ... فقد اهتمت خاصة بالصور

ديلاكروا/١٨٥٠

البصرية التي تظل موجودة في العين على نحو مماثل ، أو يشبه الواقع الحسي ، كما يتلقاه الفنان من خلال عالم الضوء واللون والشكل والحركة " (Shaker, Art and strangeness, 2010, p. 334) . وقد تحرر الفنان في هذه المدرسة من تقليد الواقع الصرف الى تكوين اشكال حسب تركيب بنائي يعتمد العلاقات الفيزيائية المناخية للمشهد الواقعي المناخي وكما هو موضح في شكل (٣)، فكانت الحركة " قد انضوت تحت تأثير الرؤية الذاتية المتسمة بإظهار مظاهر الحياة الجديدة التي رافقت التقدم الحضاري والصناعي" (Hassan S. J., 2017, p. 39) . ومن هنا نرى الفنانين الانطباعيين قد وضعوا اتجاهاً جديدا في التصوير مبني على المنظور اللوني لا الهندسي والعمل الفني لا يجسد الواقع بل يؤكد على تجربة الفنان تجاه هذا الواقع .

ماطر/غوستاف كايبوت/١٨٧٧

بعدها جاءت التكعيبية لتعبر عن رؤية جديدة للأشكال بعيداً عن الرؤية الذاتية واعتماداً على تعدد وجهات النظر للمشهد التكعيبي وتغييراً يؤدي الى ازاحة للشكل وخارج عن حدود الواقع الكلاسيكي التقليدي كما في شكل (٤) ، فأصبح الخط هو المحدد للأشكال من اجل تحريرها من الواقع المكاني ، فضلاً عن ذلك فالتجديد يحصل في التلقي وهو ضرورة جمالية من خلال احداث صدمة وكسر التوقع الناتج عن اللعب الحر بالأشكال والاحتراف في الفعل الأداتي التقني فالفنان احيانا يختزل الشكل وأحيانا يُركّبه وأخرى يُضيف على السطح التصويري اشياء متنوعة من بقايا مواد ليزيدها غرابة ولاشك في ان اعمال الفنان بيكاسو خير مثال على ذلك كما في شكل (٥) فهو " لم يُحدث تشظياً في عصره انما له تشظياته في تيارات فن ما بعد الحداثة إذ يُعد (بيكاسو) فنان القرن الواحد والعشرين ..اذ يأخذ الفعل الأداتي التقني لديه مساراً شكلانياً " (Al Wadi, 2011, p. 72). فالقراءة تُعيد الى النص تجدده وفي كل قراءة جديدة للنص الفني يكون هناك تأويل جديد ومعنى هذا نحصل على تعدد وانفتاح للنص وهو ما يدل على استجابة للمتلقين للعمل الفني " فالنص المشبع بالقيم الفكرية والكونية ، نص يستحق ان يكون مصدراً للمبارزة الفكرية والنقدية " (Hassan H. K., 2020, p. 112) وكان لرغبة الفنانين التكعيبيين في اظهار الأشكال بصفة التجسيم وتمثيل البعد الثالث فقد توجهوا الى ابراز جمالية الخامة المتنوعة وكيفية اضافتها الى اللوحة الفنية ليتحقق بذلك كلا من التشبيه والتجسيم وبذلك "

شكل ٤/راقصة في مقهى /جين ميتزينجر/ ١٩١٢

يمكن ان نعدها بداية الخروج عن الشكل الكلاسيكي في التشكيل كان بواسطة استحداث خامات جديدة في العمل الفني ويمكن عدّ التكعيبية بأنها الاولى في استخدامها خامات جديدة في العمل الفني واللوحة التشكيلية على وجه التخصيص " (Abd Haider, Sahib, & Muhammad, 2006, p. 227) . أما في التعبيرية اعتمد الفنان على ابراز انفعالاته عن طريق اللون وقد سهل عليه ذلك التعبير عن الحزن والوحدة والالم وأصبح اللون هو الشكل والتأليف وهو القوة الرمزية التي تمتلئ بالمشاعر ففكرة التعبيرية هي انها " لا تتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه ان يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية " (Al-Hattab , 2013, p. 133) فكان للفنان الحرية في اختيار الشكل وبما يتلاءم والمشاعر التي أراد ان يثيرها في المشاهد .

شكل (٥)أنسات أفينون / بيكاسو/١٩٠٧

وحاولت السريالية ان تربط بين الحلم التخيلي والواقع إذ ابتعد الفنان عن تصوير القيم الجمالية والتحول في العمل الفني من المعلوم الى الرمزي ومن الطبيعة الى الحلم ومن الوعي الى اللا وعي فالسريالية " رفضت كل مفهوم يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني ، وحاولت ان تتخلص من الرؤية التقليدية عن طريق اعتماد رؤية صورية للإشارات والرموز " (Muslim, 2017, p. 91) فالتعبير يكون تلقائياً ويمثل اللاشعور الشخصي وليس له علاقة بالواقع فالأشكال واقعية ولكنها ممزوجة بالرمزية , بعدها جاءت الدادائية كحركة تطالب بحقوق الفنانين وتؤكد على ضرورة مشاركتهم في تطور المجتمع وان الفن هو رسالة جديدة في المجتمع وهو الاساس في تشكيل الانسان الجديد ، وهذه الحركة تبنت فكرة الهدم والرفض والفوضوية وترفض المنهج او التقليد ولكنها بحسب رأي أحد مفكريها إنها في الوقت الي تهدم فيه فإنها تبني فناً جديداً . فقد قدمت الدادا انتقاله في استخدام الخامة بالاعتماد على طريقة الابتعاد عن السطح التصويري فكان الفن فيها كمفهوم ورؤية شاملة لكل تطبيقات الفنون التشكيلية فـ " لم تعد سمة التطابق بين الشكل الواقعي وشبيهه على الورق من المسائل المهمة التي تشغل بال الفنان الى ان قدمت الدادائية فكرة جلب الشيء بكليته بدلاً من استنساخه " (Alwan, p. 8) ، وجاءت الدادا كرد فعل ضد الحرب وكموقف تجاه التطور العلمي وما انتجه من طابع العنف ومتمثل بالفنان (مارسيل دوشامب) الذي يعتبر فناناً دادائياً فكراً وسلوكاً ونتاجاً فنياً , بهذا تكون الدادائية والسريالية من الفنون الممهدة

لفنون ما بعد الحداثة فقد جاءت بفلسفة وأساليب جديدة رافضة للجمال الايقوني واساءة للطبقة البرجوازية فأخذ الفنانون يبحثون عن بقايا الأشياء والنفايات أو القيام بأعمال بعيداً عن اللاوعي او من العقل الباطن ، كما هو موضح في شكل (٦) وكلها رافضة للتطور التقني الذي يرتبط بالعنف والتدمير وترتكز على العشوائية والرفض للتقليدي وانقلاب على العقلاني واعتمادها التشكيك واللامركزية والتفكيك وغير ذلك فكانت لها " أهمية كبيرة وحسّاسة على مستوى الانعكاسات والتأثيرات ، بوصفها تقوم على حس نقدي تقويضي أصلاً ، فهي ثورة في عالم الفن والفكر والتحوّل والإزاحات الثقافية والرؤيوية والبنائية " (Al- Hatmi, 2007, p. 2), ومن أشهر التقنيات التي استخدمها الدادائيون في اعمالهم (الكولاج ، الفوتومونتاج ، التجميع ، العمل الجاهز).

دوشامب/١٩١٩

وفي هذا الصدد يرى النقد التشكيلي ان الفنان والمصور لا ينتج عمله من فراغ بل انه يبدأ من حيث انتهى غيره من الفنانين مع اضافة ما هو جديد الى ذلك التراث الفني " فالتقاليد مكانها في الخلفية الفنية والفكرية عند الفنان بحيث تساعده فقط على استكشاف اسلوبه الخاص به وتجنبه الدخول في طرق مسدودة ومتاهات جانبية " (Ragheb, without, p. 65).وتعتبر فترة ما بعد الحداثة كرد فعل لفن الحداثة أو تقويض لها ومثلما كانت الحداثة ثورة على المفاهيم التقليدية القديمة ، ايضا جاءت فنون ما بعد الحداثة ثورة على القيم الجمالية ومفاهيم كانت سائدة ومواجهتها والتصدي لها كالذاتي والموضوعي اللذان كانا اساساً في فنون الحداثة ، واصبحت الطروحات الفكرية جديدة تتناسب مع شكل المجتمع الما بعد حداثي المتطور فكان لتطور التقنيات المختلفة تأثير على الفنون وموضوعاتها والتي تكون أغلب افكارها جديدة ، فبعد ان كانت التقنية بسيطة تعتمد على التطور في الحركة أو الاكتشاف في اللون او تعدد وجهات النظر اصبحت التقنيات أكثر تغايراً فكان لاستخدام التقنيات والخامات الصناعية المتعددة وتوظيفها لتحمل قيماً جمالية " هي قادرة على خلق الإشكاليات، حتى يتسنّى لها خلخلة الثقة بما لم يكن سابقاً يقبل الشك ، وبذلك تلعب ما بعد الحداثة دوراً هاماً في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة ، وفي زعزعة الثقة في الثوابت ... أن ما بعد الحداثة قد اهتمت بكل ما هو ساخر وفاضح وغير أخلاقي ، إذ انتشرت مفاهيم أخرى في فترة ما بعد الحداثة ، مثل التهجين ، اللاذاتية ، اللاعمق ، نقض الأعمال الفنية المُقننة التشرذم " (Al- Hatmi, 2007, p. 2) . معنى ذلك ان الفنان يقوم بإدخال العناصر الجديدة على الاعمال الفنية لم تكن مطروقة في السابق أو ان يحول تلك العناصر نفسها الى عمل فني . ألا ان الفنون والحركات التي تحمل ثقافة ما بعد حداثي تتسم بعدم الوضوح وهي تحتاج الى التفكيك والتأويل لكي يتم معرفة تفسير معانيها على الرغم من كون الأشياء الداخلة في انتاجها ذات طابع واقعي فهي تحتاج الى تساؤل حول المادة المستخدمة او الداخلة في انتاجها ولِمَ استخدمها الفنان دون غيرها ..؟؟ أما الرسوم السوبريالية فهي اعمال واضحة لا تحتاج الى تأويل ولكنها تمتلئ بالإثارة وتجذب انتباه المتلقي وتحدث الدهشة لاحتوائها اشكالاً فائقة الدقة .

المبحث الثاني :

أولاً: وجهات الاختلاف بين الصورة الأصلية والصورة الوهمية وعلاقتها بفن الو اقعية المفرطة :

لقد تمكن الفنان من اعادة صياغة الاشكال الواقعية بالأساليب المتنوعة والتحولات لهذه الاساليب التي تناولت واقع الفترة التي ظهرت فيها الى الوجود وتأثرت به وبأشكاله الجديدة المكتشفة والاستمرار بالتحولات الاسلوبية والصياغات الجديدة التي تحددت منطلقاتها الاساسية منذ اواسط القرن السابع عشر بالاعتماد على واقع المجتمع وتأثيره على الفن وكذلك من منطلق الارتباط بين الفنان وبيئته ومجتمعه " فالبيئة والانسان والموهبة هم الثالوث الذي يتشكل فيه الفن مهما قيل عن حرية الفنان والفن " (Al- Wadi & and his colleague, p. 7) . وأدت التحولات الكبرى في الفنون مع ظهور التيارات الفنية الجديدة التي سعت الى تحرر الفن والى تكوين مجتمع يتميز بانه يحمل طاقات فكرية وتقنية جديدة ، وبعد ان كان فن الحداثة يهتم بنقل ومحاكاة الطبيعة نجد أن فن ما بعد الحداثة يرتكز على نسخ من الصورة الأصلية ويكون الواقع عبارة عن صورة في مجتمع يعتمد على (ثقافة الصورة) ومنذ انتشار فن التجميع وظهور الثقافة الشعبية التي تمثلت بصور الشخصيات والرموز الفنية والسياسية وكذلك السلع والعلامات التجارية والرسوم المتحركة وغيرها من الأشكال المميزة للطابع الثقافي الاوربي المعاصر والتي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية " يمكن تحديد الفترة التاريخية لهذه الحقبة الجديدة بطفرة ما بعد الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الامريكية في اواخر الاربعينات وأوائل الخمسينات أو في فرنسا منذ قيام الجمهورية الخامسة عام ١٩٥٨ ، وتعد فترة الستينات هي المرحلة الانتقالية الرئيسية " (Al -wadi & and his colleague, p. 18) . أصبحت هذه الأشكال مثالاً للايقونات الاجتماعية وقد شجعت مع الصور الفوتوغرافية والمفاهيم

الجمالية (الاستهلاكية) على أن يكون هناك معارض متعددة لفنون ما بعد الحداثة فقد أعطت هذه التكنولوجيا الفنان قدرة على الخيال وتمكن من المزاوجة بين الواقع والخيال ولا وجود لحدود فاصلة " فالخيال هو الأداة التي تساعد على التغير والتحول ، وربط الجديد بالقديم ، والحاضر بالماضي ، والفردي بالتراث الفني " (Al -Bsiuni, 2006, p. 102) . وكانت آلة التصوير الفوتوغرافي والشرائح المنقولة الى الشاشة لها الأثر الأكبر في انتاج لوحات مرتبطة مع رؤية الكاميرا " فالفنان المصور على الأقل لا يأخذ الواقع مباشرة ، بل يحاول إعادة انتاج ما يمكن أن تصوره (تراه) الكاميرا " (Smith , without, p. 209) . كما في شكل (٧) ، فالناظر لهذا العمل لا يُفرّق بين الشكل الحقيقي والشكل المرسوم للوهلة الأولى فالتمييز ينهار امام التشابه العميق بين الواقع والتمثيل. وتعتبر فترة الستينات مرحلة مهمة لتطور التصوير الفوتوغرافي وجعله من فروع التي تدرس في الجامعات وهي نتيجة لدعوات قامت في فترة اواخر القرن التاسع عشر لإدماج فن التصوير الفوتوغرافي مع الفنون التشكيلية . ويكون بذلك الفنان قد كشف الأسرار التي عجزت العين الانسانية عن توضيحها ليتمكن من نقل ما هو واقعي ومدرك بطريقة متقنة وبدرجة واضحة تثير دهشة المتلقي كما ان تقنية التصوير الفوتوغرافي اتاحت للفنانين التشكيليين من اضافة الجاهز والسريع الى مادة العمل الفني " فكل تقدم في مادة الاظهار له طبيعة الخلق الجديد التي تكمن في عمق فكر الفنان " (Ahmed, 2014, p. 185) . ان الصورة الفوتوغرافية توجه ادراكنا وهي ايضاً تحاول ان تكشف عن جوانب جديدة لم يسبق ان رأيناها في المنظر الطبيعي فهي كذلك تتضمن عناصر خيالية وتتضمن التقاط عناصر موجودة في الطبيعة وبزوايا محددة وهذا هو الشيء الحاسم والمهم في الموضوع " مع ملاحظة ان الصورة النهائية على الرغم من انها تصويرية إلا انها لا يلزم أن تكون صورة طبق الأصل من الواقع " (Jordan, 2013, p. 177) فإن فكرة (طبق الأصل) من غير المرجح صحتها لما يمكن ان يتكون فيها من أشكال لا تعتمد على الواقع المرئي فقط ؛ بل يمكن ان يُضاف اليها عناصر من صنع خيال الفنان ذاته وبالاعتماد على تقنيات لم تكن مطروقة سابقاً وبذلك تكون الصورة المقلدة فاقدة لهويتها الأصلية. ومن ذلك كله ترى الباحثة أن الفن الواقعي المفرط من فنون المحاكاة لأنه يرتبط بفنون الواقعية الكلاسيكية على اعتبار انها فنون اهتمت بنقل تفاصيل الحدث الموضوعي وبدقة تامة ، ومن ناحية أخرى نجد فن الواقعية المفرطة من الفنون التمثيلية لصلتها بالطبيعة في تصويرها الحرفي ومعنى هذا أن الفن الواقعي المفرط يكون تمثيلياً مرة لأنه على مدى كبير من التشابه لواقع الأشياء ولكنه يكون مُحاكياً مرة ثانية في الوقت نفسه لحالة من الحالات الموجودة في الواقع ، ولكنها تعكس حالة زائفة عنها فيكون " من الخطأ البيّن الاعتقاد بأن التصوير في الفنون المرئية هو ببساطة نسخ لما نراه " (Jordan, 2013, p. 179) .

شكل٧/ رجل معاق/ دينيس بيترسون ٢٠١٤/

ثانياً : الخصائص الفنية للو اقعية المفرطة و أبرز الفنانين فيها :

حاولت هذه الواقعية تمثيل الأشياء بحيث تصور الموضوعات بدقة فإذا كانت الواقعية تحاكي الصور وتنقل تفاصيلها بدقة فإن الواقعية المفرطة تُظهر ما وراءها وان يتحدى الانسان الطبيعة عن طريق تخطيه لكل ما يربطه بها من احاسيس واقعية ومحاولة الى التعرف على التفاصيل الحقيقية بكل جزئياتها فيكون موضوع الرسم أكثر واقعية حتى لا تتمكن العين البشرية من التميز بين اللوحة الأصلية والصورة الفوتوغرافية ، وهذا لم يتحقق الا من خلال اعتماد تقنيات جديدة لم تكن مطروقة من قبل مثل الصورة الفوتوغرافية والشرائح الملونة وتنطلق من رغبة الفنان في تصوير مجتمعه الاستهلاكي واعتماده على المهارة الحرفية الحاذقة وتأثره بمن مضى من الفنانين في العصور السابقة " فمع تطور آلة التصوير الفوتوغرافي (الكاميرا) القادرة على انتاج الصور الواقعية للعالم ، تغير الدور الاجتماعي لفن التصوير الزيتي على نحو مؤثر أو كبير...وقد وجد الفنانون المصورون الرسامون انفسهم هنا مضطرين الى التفكير في طرائق جديدة لإنتاج لوحاتهم " (Shaker , The era of photo \ negatives and positives, 1990, pp. 229-230) , فهذه الصورة تقدم الواقع ولكن صورة زائفة عنه او نسخة من الواقع (المحاكاة) وليس هو تمثيل الواقع بذاته فكانت تلك اساس الفكرة ، اذاً السوبريالية (الواقعية المفرطة) تدعو الى قراءة جديدة للشيء المرئي وان نستبدل ادراك العين للصور باكتشاف المعطيات التي تقدمها الصور المستنسخة اما عن طريق آلة التصوير الفوتوغرافي (مرجع واقعي معروف) أو ناتج عن تصوّر الفنان نفسه للواقع الطبيعي (مرجع غير واقعي) مثل عالم (ديزني لاند) الذي ذكره الفيلسوف (بودريارد) وعكسه على واقع المجتمع الامريكي إذ تكون الصور الناتجة من وجهة نظره ليس لها اصل محدد كما يمثله واقع الحياة في المجتمع الأمريكي فهو متعدد الهويات ، وتكون الصور المتشكلة مكتفية بذاتها دون ان تتعلق بموضوع واقعي او عالم موجود وهذا على حد تعبيره يمثل الواقع الفائق او الأعلى الذي حل محل الواقعي والهويات جديدة بلا اصل او تكون محاكية (سيمولاكر) وهي صور تنتمي للواقع الأعلى المتجاوز للواقع الحقيقي

اي تصبح واقعاً جديداً يمتاز بالجاذبية وموضع اعجاب " إنه فيما يتعلق بالصور المعاصرة ، إذا كانت هذه الصور تستأثر لاهتمامنا وتخلب ألبابنا ، فذلك لا يعود الى انها بمنزلة مواقع لإنتاج المعنى والتمثيل فهذا لا يعد جديداً ولكن لأنها على العكس من ذلك هي مواقع للغياب ، غياب المعنى والتمثيل هي مواقع تستأثر بنا بعيداً تماماً عن أي احكام خاصة بالواقع الحالي الذي نعرفه " (Shaker , The era of photo \ negatives and positives, 1990, p. 29) , فإذا ظهر تشابه فهو وهم وليس أساس أو مبدأ ، فالواقع هنا واقع جديد والوهم يسمح بتكرار النسخ . وعلى الرغم من ان بعض الموضوعات غير ذات اهمية الا ان الفنان السوبريالي جعلها في موضع الاثارة والدهشة عند رؤيتها فهي تعبر عن الواقع الثقافي الذي يعيشه المجتمع المدني ما بعد حداثي " تصدر التصوير الفوتوغرافي الاندماج مع الصور التشكيلية عند فناني الواقعية المفرطة ، التي دعت الى قراءة الواقع الجديد انطلاقاً من ان الواقع الحقيقي يختلف عن الواقع عبر الصورة لذلك ركزت على الاحساسات بالجزئيات اللا مرئية والمكبرة " (Obaidat & and his colleagues, 2019, p. 94) وكان للتصوير الفوتوغرافي أهمية كبيرة وعميقة على التصوير الزيتي ووصف بأنه أعاد تجديد دور عملية الابصار الانسانية ، فأصبح ممكناً ادراك المشاهد الفنية من خلال العدسات حتى ان آلية النسخ تستطيع ان تقوم بعمليات تكبير واخذ اللقطات المُكبّرة أو تقوم بالحركة البطيئة وقد اعتبرها (جون ديوي) طريقة ضرورية لإغناء التجربة الفنية حسب قوله : " طريقة جديدة وناجعة وعنصراً فعالاً لبناء خبرة جديدة ،وهي ايضاً العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه " (Obaidat & and his colleagues, 2019, p. 84) كما ان في عملية التصوير سابقاً كان الفنان يحتاج الى الجلوس مطولاً امام المشهد المصور مع معاناة تجدد أو تبدل واختلاف وضعية الشكل أو الشخص في مكان التصوير أما اليوم فهو ليس مضطراً لذلك ومع وجود الآلة .

وقد ظهر عدد غير قليل من الفنانين في هذا الاتجاه منهم : (ريتشارد ايستس وريتشارد ماكلين ، ومالكولم مورلي ، وفرانتس غريتش ، ورالف جولينجز ، وديبغو فازيو ، وجيسون دي جراف ، وبيدرو كامبوس ، ماورو ديفيد، وجاكوس بودين...وغيرهم) حيث استخدم هؤلاء الفنانون امثال السويسري (فرنتس غريتش) الشرائح الملونة التي التقطت في الضوء الساطع ، أما (ايستس) فقد استخدم مواد عاكسة مثل (الكروم ، الفولاذ المصقول ، الزجاج ،والاشياء المرئية من خلال الزجاج) واهتم بنقل تفاصيل المشهد بمهارة ودقة عالية ووضوح من دون تغيير في الملامح أو تعديل في طبيعة الأشياء" يسعى ايستس الى اعادة تركيب الواقع بعمليات تجريبية ابتداءً من العمليات العقلية التي تحققها آلية الفكر في تشكيل الصورة الذهنية ،وصولاً الى تحققها المادي لذا يمكن ادراج مراحل تطور التجربة الأدائية للفنان في هذا العمل كشكل من اشكال التفكير المعرفي المنظم على وفق التطور والنمو المعرفي في الابستمولوجيا المعاصرة" (Ahmed, 2014, p. 307) وموضوعات اعماله التصويرية تُذكر الناظر لها بأعمال اساتذة الفن الهولندي في القرن السابع عشر ، مثل لوحة الفنان فيرمير (منظر دلفت) وتصميم داخل الكنائس فهو يستند الى التصاميم الهندسية في لوحاته التي غالباً ما لا تراه الكاميرا ، وركز في اعماله على وضوح مضخم في رسم الاشياء دون تغيير طبيعتها الخالية من العواطف والأحاسيس كما ان ادوات الفنان لها الحضور الفاعل والمهم لاسيما وان التقنيات الجديدة قدمت انواعاً متطورة من الأصباغ وتبعاً لمعالجة الفنان لها وطريقة تنفيذه للعمل الفني التي تتبع مستوى قابلية الفنان على اداء عمله وذلك يعتمد على خبراته وتجاربه الذاتية المستمرة .ان التصوير الواقعي يختلف من مجتمع الى اخر فالرسامين الامريكيين السوبرياليين لهم اعمال خاصة تصور الفوضى والجانب السيء الذي يفسد البيئة في المجتمع الامريكي الصناعي الاستهلاكي ان هذا الفن يتطلب قدرات اخرى غير الموهبة العالية " انها تستلزم مناخاً ثقافيا متقدماً وتفرغاً كاملاً وقدرة اقتصادية عالية ومهارة في استخدام التكنولوجيا الحديثة " (Attar, 2000, p. 58).

مؤشرات البحث :

١- ان الواقعية المفرطة تتضمن عملية انتاج اعمال فنية تقوم على اعادة بناء الواقع برؤية جديدة .

٢- تتضمن فنون الواقعية الجديدة على نُسخ من الصورة الأصلية وهذه الصور نماذج لمجتمع استهلاكي .

٣- أثرت تقنية الآلة الفوتوغرافية تأثيراً واضحاً على فن الواقعية المفرطة من خلال قدرة الفنان على مزج الواقع بالخيال ولا وجود لحدود فاصلة بينهما والحصول على صورة زائفة للواقع .

٤- تكون الاعمال الفنية عبارة عن اعادة انتاج الواقع الذي تصوره الكاميرا وبدقة عالية من خلال اظهار التفاصيل التي عجزت العين عن ادراكها .

٥- صور الفنان السوبريالي موضوعاته الفنية وقام باختيار زوايا متنوعة لمشاهد التقطتها الكاميرا مسبقاً .

٦- ان للتقنيات الجديدة مثل آلة التصوير الفوتوغرافية والشرائح الملونة ومهارة الفنان الحرفية الحاذقة وأدائه فضلاً عن ادواته الجديدة والمتطورة لها تأثير على كيفية اداء الأعمال الفنية .

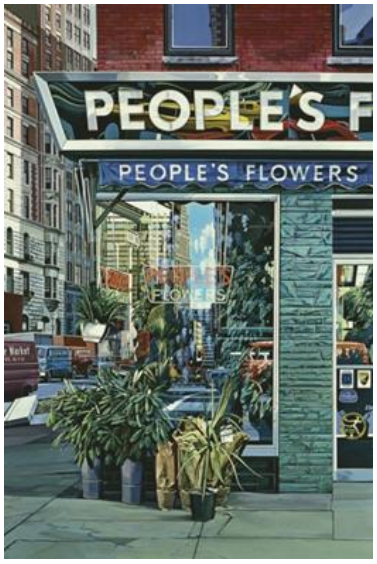
الفصل الثالث : اجراءات البحث :

يشتمل مجتمع البحث على مجموعة مصورات أعمال الفنانين السوبرياليين التي اطلعت عليها الباحثة في المصادر الفنية كالكتب والمجلات المطبوعة وكذلك على المواقع الالكترونية (الانترنت) ، أما عينة البحث فقد تم اختيارها قصدياً وهي (٣أعمال) وبما يتلاءم وطبيعة موضوع البحث . وتم اختيار العينة على وفق المبررات الآتية : ان تكون الاعمال ضمن ما ذكر في الاطار النظري ، وان تشمل المدة الزمنية لإنجازها ضمن حدود البحث ، وتشمل اعمال متنوعة غير مخصصة لمشاهد محددة . اما تحليل العينة فقد اعتمدت الباحثة فيه على مؤشرات الاطار النظري وكذلك منظومة التحليل عن طريق الوصف البصري للعمل وتحليل العمل حسب العلاقات وعناصر التكوين الفني والتقنية المستخدمة في العمل والزوايا التي اعتمدها الفنان والتي كشفتها الكاميرا وطريقة توزيع اللون ، وباستخدام المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث المختارة .

تحليل العينة :

أنموذج (١)

الفنان	اسم العمل	المادة	السنة	المالك	القياس
ريتشارد ايستس	محل الزهور	زيت على القماش	١٩٧١	مجموعة كارمن تايسن	١٥٣-١٠١سم



تمثل اللوحة توثيقاً لمشهد مأخوذ لواجهة محل بيع الزهور في احد شوارع المدينة نيويورك يسجل فيه الفنان اللحظة الراهنة ويكشف فيها عن الواقع محولاً اياه الى عالم أكثر من واقعي فيكون نموذج العمل عبارة عن واقع لمجتمع استهلاكي ، يصور الفنان المكان بكل تفاصيله ومثل باقي لوحاته يرسم لوحته هذه بدقة متناهية مستخدما آلة الكاميرا الفوتوغرافية ليسجل ما يريد من موضوعات وفي هذه اللوحة يعمد الفنان الى هندسة زوايا المنظر حيث نشاهد التفاصيل الهندسية الموزعة في عموم العمل الفني ومن الملاحظة للعمل انه مُصور من زاوية غير متوقعة ومقتطعة من المشهد الخاص في محل البيع حيث يجعل الفنان واجهة المحل في وسط اللوحة وقد عمد بذلك الى لفت انتباه الفنان الى شكل هذه الواجهة وما يظهر فيها من انعكاسات ، ويستعرض الفنان هذا المشهد المأخوذ من الصورة فنلاحظ تقنية استخدام الآلة وكيفية ابراز تفاصيل الأشياء بضربات دقيقة غير مرئية ومعتمداً على قاعدة كسر التوقع وتغيير المبدأ الأساسي التقليدي في نقل المنظر التصويري وجعل ذلك كله في خدمة مبتغاه . إذ يُصور الفنان الواجهة كما يصور المتجر الواحد والكتابات وواجهة المبنى بدقة متناهية فيها التفاصيل التي تتكرر في معظم لوحاته مع التأكيد على انعكاس (الصورة المرآة) في الزجاج فتظهر فيه صورة السماء والمباني والسيارات ، ان جميع الأشكال التي تظهر كانعكاسات توهم المتلقي بوجود شكل حقيقي ولكنها في الواقع غير ذلك فتدعو المشاهد الى ايجاد اشكالها الذاتية الأصلية والتمعن الممتع في اللوحة على اعتبار وجود عالم آخر يختلف عن العالم الحقيقي هذا العالم هم عالم مفرط في واقعيته وخيالي وعالم زائل . ويثير سطوع الشمس والظلال العميقة الموزعة في كل زوايا العمل نقاط تركيز متعددة لجذب عين المشاهد وتعطي الاحساس بالعمق المنظوري ، فتقسم النافذة وكما نلاحظ فيها منظر الشارع فيبدو العمل وكأنه مقسم الى قسمين أو لوحتين. وكل ما ذكر يرتبط بمهارة الفنان الأدائية العالية التي تجعله متمكناً من عمله وفي كيفية توظيف التقنيات الحديثة وتطويع المادة في انتاج وإظهار العمل بشكله النهائي .

أنموذج (٢)

الفنان	اسم العمل	المادة	السنة	المالك	القياس
رالف جوينجز	سطح طاولة مزهر	الوان مائية وطباعة على ورق	١٩٧٨	غير معروف	٢٥,٤سم ×٢٥,٤سم

في هذه اللوحة نرى مشهداً طبيعياً واقعياً وعملية تسجيل اللحظة الراهنة يتضح لنا هذا الواقع من خلال قدرة الفنان على رسم تفاصيل موضوعه بدقة عالية وطريقة اداء تجريبية متفردة ادت الى انتاج لوحته ذات الطابع الاستهلاكي فكل الأشياء الموجودة في المشهد والمتضمنة وجود مواد يستهلكها الانسان في حياته اليومية ويكون بذلك مركز اهتمام الفنان بموضوع مادي نفعي وطريقة نقله المباشرة للأشكال المتعددة نقلاً حرفياً وبالاعتماد على ما تراه الآلة التصويرية لا عين الفنان , فقد فعّل الفنان الناحية الفكرية الادراكية لنقل تفاصيل عمله بتشبيه لا يمثل شكلاً حقيقياً للواقع وانما الافراط في نقل الواقع الحقيقي واعادة نسخ لما صنعته الآلة الفوتوغرافية واصبح العمل شيئاً متقدماً عن الصورة المنقولة فلا يوجد فارق في الرسم بين الصورة المرسومة وأصلها الواقعي الحقيقي ، وهذا يعني انتاج جديد لواقع موجود أصلاً والغاء صورة لتحل محلها أخرى بديلة كما ان عملية اختيار الفنان القصدية الناجحة لزاوية عمله الفني وهي الأشكال المرسومة بالقرب من النافذة وما نلاحظه من انعكاسات متعددة للضوء المنبعث منها على كل الأجزاء وبالمقابل كانت الظلال المتجسدة على الطاولة المزهرة بالورود . كما منح الفنان لكل مادة تفردها فالزجاج يختلف في شكله عن المعدن وكذلك عن القماش وكأننا نلمس تلك الأشياء بأعيننا لا بأيدينا وكل ذلك ناتج عن خبرة وتمكن أدائي مميز للفنان وامتلاك لحِرفيه عالية وكيفية استخدامه لمواد الاظهار (الالوان) وبالاعتماد على التأثير التقني الساند لعمله . وكان لانعكاس الصور على المعدن والزجاج الشفاف تأثيره في خلق صور انعكاسية كما المرآة وهي وهمية تشبيهية تخرج عن سياقها الواقعي لتنتقل الى واقع مخادع فتتداخل فيه الصور الموجودة بالعالم الخارجي (الأشكال عبر النافذة) والصور في العالم الواقعي فكل الأشكال في الصور المنعكسة على الزجاج والمعدن تندرج ضمن خيال الفنان ومن وحي الحلم الذي يعيشه .

أنموذج (٣)

الفنان	اسم العمل	المادة	السنة	المالك	القياس
مالكولم مورلي	مشهد الشاطئ	طباعة الشاشة الحريرية مع الاستنسل والورنيش	١٩٦٩	غير معروف	٧٥,٥٧سم ×٥٥,٥٦سم

تمثل اللوحة واحدة من أعمال الفنان وهي عبارة عن مشهد يصف حالة أو واقع اجتماعي تجتمع فيه عائلة متكاملة متكونة من اب وام وابن ، وابنة كلهم على رمال الشاطئ تحت ضوء الشمس حيث يلوح البحر والافق خلفهم من بعيد ، ان أغلب اعمال (مورلي) تعتبر بمثابة الحنين الى اجواء البحر ومناظر الشاطئ وهي مستمدة من الصور الفوتوغرافية ، فاللوحة المرسومة من قبل الفنان تعد نسخة للصورة الفوتوغرافية والمأخوذة عن الواقع الأصلي فكان لخبرة الفنان الأدائية الجانب الكبيرة في كيفية اظهار اللوحة بالمظهر الحرفي ولكن بشكل غير تقليدي . اهتم الفنان بفكرة عدم التأكيد على ضربة الفرشاة بل اعتمد على نوع التقنية التي استخدمها وبغض النظر عن زاوية تصوير المشهد الممثل في اللوحة فكان تأكيد الفنان على قيمة الضوء التي تعتمد على مدى قوة الاضاءة في المكان . اما من ناحية توزيع الكتل فقد اجاد الفنان في تنسيقه لتوزيع الكتل الشكلية فنلاحظ تركز صورة المشهد العائلي في وسط

اللوحة بينما تحيط به الكتل الباقية في العمل مع التوازن في طريقة التوزيع وانتقاء الزاوية المميزة في المكان والسيطرة التامة على طريقة تنفيذ العمل الفني من الناحية التقنية فنجد هنا ان الفنان انجز عمله معتمداً على تقنية الاظهار بأسلوب الطباعة بطريقة الشاشة ، وعلى الرغم من كون المشهد قد تكرر مراراً في نظر المتلقي فالموضوع مأخوذ من الحياة الاجتماعية الاعتيادية ، ألا أن الفنان استطاع ان يُحدث نوعاً من التغريب والدهشة في اللوحة اي ان الفنان اراد التركيز على الفكرة ذاتها بأي وسيلة من خلال التركيز على دقة التفاصيل وهي دعوة لقراءة الواقع بشكل جديد يختلف عن الواقع الحقيقي عبر الصورة الفوتوغرافية ومزج امكانيات التصوير الفوتوغرافي مع امكانات الفنان التنفيذية عن طريق التقنية .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات :

النتائج:

١- هناك قراءة جديدة للشيء المرئي من خلال ادراك العين للأشكال والتي انتجتها تلك الصور المستنسخة اما عن طريق الآلة (الكاميرا) التي تعتبر اداة واقعية أو من نتاج الفنان المصور لواقع يُعتبر غير طبيعي فتكون الصور ليس لها اصل محدد فتكون مكتفية بذاتها ولها صفة الواقع الأعلى الذي حل محل الواقعي الأصلي والهويات الجديدة الناتجة هي بلا اصل محدد .أنموذج (١،٢)

٢- ان لخبرة الفنان وتمكنه من ادواته الفنية دوراً كبيراً في إيجاد صيغة اسلوبية خاصة تعتمد على تحويل العمل الفوتوغرافي الى عمل تشكيلي ذي صفة جمالية ، كما يعمد الى لفت انتباه المتلقي اعتماداً على مبدأ كسر التوقع فقد فعّل الناحية الفكرية الادراكية في النقل الحرفي للشكل بحيث اعطى لكل مادة خاصيتها المميزة كالزجاج والقماش والمعادن وغيرها .(أنموذج ١ ، ٢ ، ٣)

٣- يعتمد بعض الفنانين على موضوعات استهلاكية (لوجود الأشكال النفعية) وعلى الرغم من ان هذه الموضوعات تصور طبيعة جامدة ألا انها ترتبط بواقع مجتمع استهلاكي مأخوذ من الحياة اليومية (أنموذج٢) كما ان أغلب أعمال الفنانين السوبرياليين تؤكد على تصوير الأبنية والشوارع وتصوير الحياة اليومية (أنموذج١).

٤- واقع التجديد في كل الأعمال الواقعية المفرطة تعتمد على التقنية المتطورة من حيث التكنولوجيا والمادة والتطور في الأداء والأسلوب التجريبي بوصفها انها كلها واحدة وكل منها جزءً لا يتجزأ عن الأخر ذلك اعطى نتائج باهرة في التصوير التشكيلي .

٥- يؤكد الفنان على الاضاءة لما لها من اهمية في تجسيد الظلال وكذلك انعكاسات الانارة على الاشكال المرسومة .(أنموذج ١ ، ٢ ، ٣)

الاستنتاجات :

١- أثر التطور التكنولوجي المتسارع للمجتمع الغربي من الناحية الفكرية والاجتماعية والثقافية والتقنية على خلق حالة من التغيير على الفنون التشكيلية لاسيما بعد الحرب العالمية الثانية وانعكس هذا الى ظهور حركات جديدة اتسمت بأفكار مفاهيمية وجمالية تستند على رؤية جديدة للواقع الاجتماعي المعاش ورد فعل للواقع الحداثي .

٢- اعتمد الفنان في نتاجاته الفنية المعاصرة على رؤية خاصة تحمل سمات التكنولوجيا المعاصرة التي نادت بها كل مدارس فنون ما بعد الحداثة وتأكيده على المفاهيم الفلسفية التي تتمثل بالعبثية و العدمية واللا معيارية و الاستهلاكية واللامركزية وغير ذلك .

٣- ان الواقعية اصبحت اكثر تحرراً من ذي قبل فهي قد تشكلت عن طريق توظيف مبدئي التجديد والتغير لكي تحقق الدهشة والصدمة وتثير انفعالات لدى المتلقي ومن خلال خلق أعمال تفوق الطبيعي .

٤- حقق الفنان أعمالاً ابداعية تميزت بكونها تحتوي خفايا لحقائق موجودة عن طريق التصوير الدقيق للواقع وتقديمه برؤية وتقنية جديدة مختلفة .

References

Abd Haider, N., Sahib, Z., & Muhammad, B. (2006). Studies in art and beauty. Jordan: Dar Majdalawi for publishing and Distribution.

Abdul-Masih, G. (1997). Dictionary of the Arabic language. Egypt: Dar Wahdan.

Abdulrida, E. A. (2016). The technique of making Super - realism sculptures by Local alternative materials. *Al-Academy*(75). doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts75/5-22

Ahmed, J. M. (2014). Contemporary epistemology and postmodern constructivism. Algeria: Difference puplications.

Al -Bsiuni, M. (2006). *Secrets of plastic art* (Vol. 3). Caiiro: Alam Al- kutub for puplishing,distribution and printing.

Al- Hatmi, A. A. (2007). The conceptual and aesthetic dimensions of Dadaism and its reflections in postmodern art. *Faculty of Fine Arts*, 2. Babylon, Iraq.

Al- Wadi , A. S., & and his colleague. (2011). The marginalised's canine in postmodern art. Amman: Saffa House for Publishing and Distribution.

Al Wadi, A. S. (2011). *Art criticism and aesthetic theorizing* (Vol. 1). Babylon, Iraq: Dar Al- Sadiq Cultural Foundation.

Al- Wadi, A. S., & and his colleague. (n.d.). *The marginalised in the art of postmodernism.*

Al -wadi, A. S., & and his colleague. (n.d.). *The marginaliseed in the art of postmodernism.*

Al-Hattab , Q. (2013). *In the philosophy of art and beauty.*

Al-Jarjani, A. b. (n.d.). Dictionary of definitions. Cairo: The house of virtue.

Allam, N. I. (2001). The arts of the West in modern times. Cairo: DarAl- Maarif.

Alwan, F. K. (n.d.). Technical openness in the formation of post- modern pop art as a model. 8. Baghdad, Iraq: Academic magazine.

Attar, M. (2000). The horizon of plastic art on the eve of the twenty- first century. Cairo: Dar Al-shourouk.

Hassan , S. J. (2017). The constructive transformation of installation systems in the works of the artist Ali Al- Najjar. *Academic magazine*, p. 39.

Hassan, H. K. (2020). Iconography of visual text in contemporar global formation. Basrah, Iraq: Collage of Fine Arts / Drawing.

Jenzy, H. T. (2020). Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin. *Academy*(95), pp. 143-160. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160

Jordan, G. (2013). *Philosophy of art: Introduction to aesthetics.* (M. Younis , Trans.) Cairo: General Authority for Cultural Palaces.

Monroe, T. (2014). Development in the arts. Cairo: General Authority for Cultural Palaces.

Muslim, H. R. (2017). The allegorical structure of the image in postmodern formation. *Master's thesis*, 91. Faculty of Fine Arts - Drawing ABasrah: unpublished.

Newmeyer, S. (1960). In *The story of modern art* (R. Yunan, Trans., p. 12). Cairo: Anglo-Egyptian Library.

Obaidat , A. H., & and his colleagues. (2019). Interactions of artistic expression between photography and contemporary art. (12), p. 84.

Omar, A. (2008). ontmporary language dictionary. Cairo: The world of books for publishing,distribution and printing .

Ragheb, N. (without). *Artistic criticism.* Al- Fajala: maktabat misr.

S. A. (1990). *The era of photo \ negatives and positives.* Kuwait: National council for Culture ,Arts and Letters.

S. A. (2010). Art and strangeness. Cairo: Egyptian General Book Organisation.

Sahib, Z., & colleagues, a. h. (2004). Studies in art structure. Jordan: Al- Raed Scientific Library House.

Smith , E. L. (without). *Artistic movements since 1945.* Sharijah: Sharijah Center for Intellectual Creativity,Ministr of Information in the Goovernmentm of Sharija.

The fayruz Abadi , M.-D. M. (2005). The surrounding dictionary. Libanon: Al- Risala Foundation for printing and publishing.

The fayruz Abadi, M.-D. M. (2005). The surrounding dictionary. Libanon: Al- Risala Foundation for Printing and Publishing.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.02/28.5

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The effectiveness of connotation to produce spatial transformation in the Iraqi theatrical performance

Lina Ismail Khalil [1] , Asaad Abdul Redha Hussein [2],

[1] College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
[2] College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
[1] ORCID : https://orcid.org/0009-0001-4511-5042
[2] ORCID : https://orcid.org/0000-0002-4968-447X
E-mail addresses: l.lena12388@gmail.com , assad.hussein@uobasrah.edu.iq
Received: 10 November 2023; Accepted: 25 December 2023; Published: 28 February 2024

Abstract

Place is an active and essential element in the construction and production of dramatic action because of its connection to the event. It is the place that contains the event and the action, and thus it has a psychological and semantic impact on thought and meaning. On the other hand, the place is connected to time and does not protect it from semantic manifestations and transformations. Thus, the place takes up its semantic space within the system. The theatrical presentation is an active and influential part in the structure of the event. The theatrical presentation witnessed spatial changes and variables that intertwine in the fabric of the intellectual structure to transform into connotations and symbols that carry and investigate meaning. The place was not fixed and rigid, but rather a dynamic, active variable. According to this, the research headed to monitor the effectiveness of connotation in producing transformation. Spatial within the theatrical performance.

Keywords: Meaning, change, place,

فاعلية الدلالة لانتاج التغاير المكاني في العرض المسرحي العراقي

لينا اسماعيل خليل ١، أسعد عبد الرضا حسين ٢

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

يأخذ المكان مساحته الدلالية ضمن منظومة العرض المسرحي كجزء فاعل و مؤثر في بنية الحدث ، فلم يكن المكان ثابتا جامدا بل متغيرا حيويا فاعلا ووفق هذا اتجه البحث لرصد فاعلية الدلالة انتاج التحول المكاني ضمن العرض المسرحي ، و بناءا على ما سبق اتجه البحث لرصد التحولات الدلالية و فاعليتها في انتاج المكان اذ جاء البحث على ثلاث فصول تناول الاول الاطار المنهجي عبر استعراض مشكلة البحث و بيان اهميته بالإضافة تحديد وتعريف المصطلحات التي اوردها العنوان اما الفصل الثاني فقد مثل الاطار النظري والذي جاء على مبحثين كان الاول بعنوان (مفهوم المكان ودلالاته الفكرية) اما الثاني فقد جاء بعنوان (توظيف الدلالة لانتاج المكان في العرض المسرحي العالمي) لينتهي الفصل الثاني بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري تسبقه الدراسات السابقة ، اما الفصل الثالث فقد استعرض مجتمع البحث وعينته وتحلل عينة البحث وفق الادوات والمقياس المنبثق من الاطار النظري ، لينتهي البحث بالفصل الرابع وما توصل اليه البحث من نتائج واستنتاجات و منها

١. ترفع التغايرات الدلالية للمكان من المستويين الجمالي والفكري للعرض المسرحي وتنمي الوعي والادراك لدى المتلقي من خلال خلق المقارنات لاستدراج المتلقي الى تلك الاماكن.

٢. اعتمدت عملية التأثيث الدلالي للمكان المغاير على تداخل الواقع مع الخيال من خلال التأسيس له في العرض عبر انتاجه دلاليا، او الاعتماد في انتاجه على دمج الذاكرة والخيال.

بالإضافة الى ما يقترحه البحث من التوصيات وفي نهايته يضع الباحثان المصادر والمراجع التي اعتمدها البحث في مساره النظري.

الكلمات المفتاحية: فاعلية ، دلالة ، تغاير، مكان

This is an open-access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول / الإطار النظري

مشكلة البحث:

يعد المكان احد الوحدات الاساسية في خطاب العرض المسرحي والذي يعبر عن وجهة نظر فكرية ترتبط بالزمان و بالموضوع، على اعتبار ان لكل عرض مسرحي مداه الدرامي ، اذ ينتج العرض المسرحي اماكن متغايرة ترتبط بالفعل الدرامي اذ يعد المكان بمفهومه العام البيئة التي تحتوي الاحداث وهو المحسوس الذي يرتبط بالوجود وتلك العلاقة تمنح المكان رمزيته التي ترتبط بمديات الحدث سواء الفكرية و الجمالية ، اذ ان الانتقالة الفنية التي شهدها المسرح العالمي ومنه الكلاسيكي منح المكان ابعادا اكثر وضوحا من خلال التجسيد والمحاكاة الواقعية له ، الا ان هذه المطابقة الايقونية لم تفقده سماته الرمزية والدلالية سواء الاجتماعية والفكرية والجمالية بل شكل نسقا بنيويا مرتبطا بالحدث الدرامي للخطاب المسرحي الذي يكشف ارتباط المكان بالابعاد الفكرية والفنية والاجتماعية والسياسية والدينية لذا فقد جاء سوال البحث بالصياغ التالية (مدى فاعلية الدلالة في انتاج التغاير المكاني في العرض المسرحي)

هدف البحث

الكشف عن المعالجات الاخراجية و الاشتغالية لإنتاج التحول المكاني الدلالي في العرض المسرحي العراقي

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث في

١. كونه يسلط الضوء على فاعلية الدلالة في انتاج المكان المتغاير في العرض المسرحي
٢. كما يفيد طلبة الفنون الجميلة والباحثين في العلوم المسرحية

حدود البحث

الحدود الزمانية : من ٢٠١٠ الى ٢٠٢٠

الحدود المكانية : العراق

الحدود الموضوعية : دراسة فاعلية التحول الدلالي لانتاج للمكان في العرض المسرحي العراقي.

تحديد وتعريف المصطلحات

١- **فاعلية:**

لغوياً تُعرّف الفاعلية من "(فعل), والفعل, بالكسر : حركة الإنسان، أو كناية عن كل عمل متعد" (Fayrouzabadi, 2005, p. 1043).

والفعل : فعل يفعل فعلاً وفِعلاً, والاسم الفعل, والجمع الفِعال . قال (الليث) : والفعال اسم للفعل الحسِن من الجود والكرم ونحوه. في حين يقول (ابن الأعرابي) والفعال فعل الواحد خاصة في الخير والشر

يقال : فلان كريم الفعال وفلان لئيم الفعال . وقال (المبرد) : الفعال يكون في المدح والذم (Ibn Manzoor, 1970, p. 97) وفعل يدل على إحداث شيء من عمل وغيره . من ذلك : فعلت كذا أفعله فعلاً . وكانت من فلان فعلة حسنة أو قبيحة . والفعال جمع فعل . والفعال, بفتح الفاء : الكرم وما يفعل من حسن (bin Zakaria, 2002, p. 511).ويقال فعل الشيء –فعلاً وفعالاً- : عمِله . تفاعلاً : أثر كل منها في الآخر . الفاعل : العامل والقادر . الفاعلية : وصف في كل ما هو فاعل (al-Hawi, 2004, p. 695) . ويقترب هذا التعريف الذي يورده معجم الوسيط على مستوى اللغة من الدراسة موضع البحث, والتي تتوخى إيجاد تأثيرات متبادلة عن طريق فاعلية الوسائط واقترنت الفاعلية في سياق لغة الأدب بالدور الفاعل, أذ "ترتبط (فاعلية الفاعل) بتجسيدها ارادة الإنجاز (معرفة – لإنجاز / سلطة – الانجاز) وهكذا ينجز (الفاعل) ادواره (الفاعلية) طبقاً لإرادة ومعرفة وسلطة" (Alloush, 1985, p. 166) .

أما **اصطلاحاً** تُعرف اصطلاحاً على أنها "القدرة على التأثير" (Masoud, 1992, p. 605). ما يعني:, أن كل فعل لا يحقق أهدافه يكون فاقداً للفاعلية, لأن "الفاعلية -بشكل عام- تعني العمل على بلوغ أعلى درجات الإنجاز وتحقيق أفضل النتائج (....) وكلما كانت -المُدخلات- أقل من -المُخرجات- والوقت أقصر, كانت الفاعلية أقوى درجة وأعظم أثراً" (Al-Kilani, 2995, p. 21) . ويتفق البحث مع تعريف (الكيلاني) الذي يمكن مقاربته (مسرحياً) في تحقيق أفضل نتيجة للعرض في ضوء أعلى درجات الإنجاز.

٣. تغاير

لغويا

لفظ المتغير إذا أطلق في اللغة دل "على تحويل الشيء من حال إلى حال، أو تميز الشيء عن الأخر جاء تعريفه على لسان العرب إبن فارس، هذ الشيء غير ذاك ، أي هو سواه او خلافه" (Al-Razi, no, p. 404)، و جاءت في المعجم الوسيط " غَيَّرَ الشيءَ: بدَّل به غيره ، وتغايرت الأشياء اي اختلفت وتغير الشيء اي مطاوع غيره والغيار هو البدائل من كل شيء" (Ibrahim, 2011, p. 668)

اصطلاحا

يقصد بالمتغير كأصطلاح " الظَّواهر التي يمكن أن تتغيَّر أو تتحمَّل معاني وقيمًا مختلفة " (Ahmed، ٢٠٠٨، صفحة ١٦٧)، وكذلك هي "هذه القيم والمعاني التي تحدثها وتنتجها المؤثرات والعلاقات البينية المحيطة اي بمعنى "متغير يتأثر متغير اخر" (Ahmed, 2008, p. 168)

اجرائيا

اتخذت الباحثة التعريف الاجرائي التالي لمفهوم المتغاير هو : التحولات والتبدل و التي تولد تنوعا دالا عن المكان من خلال الترميز او الاشارة التي تنتجها العلاقة بين الحدث والمكان الدرامي.

٤. دلالة

المعاني اللغوية والمعجمية لمادة (دلل) تدور حول الاهتداء إلى أمر ، وبيان شيء وإيضاحه . يقول ابن منظور : " والدَّلِيل : ما يُسْتَدَلُّ به . والدَّلِيل : الدَّالُّ . وقد دَلَّه على الطريق يَدُلُّه دَلالة ودِلالة ودُلولة . والجمع أَدِلَّة وأَدِلاَّء ، والاسم الدِّلالة والدَّلالة ، بالكسر والفتح ، والدُّلُولة . والدِّلِّيلى . قال سيبويه : والدِّلِّيلي عِلْمُه بالدلالة ورُسوخُه فيها . ودَلَلْت بهذا الطريق : عرفته ، ودَلَلْتُ به أَدُلُّ دَلالة ، وأَدْلَلت بالطريق إِدْلالاً . والدَّلِيلة : المَحَجَّة البيضاء . والاسم الدَّلالة والدِّلالة ، والدِّلالة: ما جعلته للدَّليل أَو الدَّلاَّل " (Ibn Manzoor, 1970, p. 242)

اصطلاحا

يعرف الشريف الجرجاني : " الدلالة : هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، والشيء الأول هو الدالّ ، والثاني هو المدلول " (Al-Jurjani, 1988, p. 39)

اما عند الفرنسي ميشيل بريال ، نهاية القرن التاسع عشر الميلادي ، قاصداً به علم المعنى . ويبحث في الدلالة اللغوية ، أو ما يمكن تسميته بالعلاقات اللغوية ، فموضوعها المعنى اللغوي الذي يبدأ تكونه من المفردة حتى السياق ، مروراً بالتطورات الدلالية . ويدرس كذلك الأصوات اللغوية ، وعلاقات التركيب المؤثرة ، المؤدية إلى الدراسة التكاملية . ويتمثل ذلك بدراسة الدلالة في عدة مستويات: فالدلالة الأساسية المعجمية، والدلالة الصوتية، والصرفية، والنحوية، والسياقية الموقعية(Abdullah, 2005, p. 15)

اجرائيا

ما ينتجه الفعل من معنى يرتبط بالوعي الجمعي المحدد للمكان و يحيل التصور لمعنى او تصور مكاني اخر.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول / مفهوم المكان ودلالاته الفكرية

يعد المكان بمفهومه الموضوعي العام " محلا او حاويا او ممتدا ، وهو اصلاح انشأه الانسان لكي يحدد موضعه ، ولكي يفهمه فهما عقليا" (Al-Obaidi, 2007, p. 20) اي انه الموضع الذي يشمل الوجود ، وهو يحتوي الانسان منذ نقطة البداية والتكوين إلى نقطة النهاية والفناء، فالمكان هو الموضع الذي تزخر فيه الحياة لتوفره على العناصر الأساسية للحياة من ماء وهواء وتراب" (Fugali, 2008, p. 107)وهذا يشير إلى ان المكان يرتبط بوجود الحياة، وكان المكان منذ فجر التفكير الفلسفي للانسان ظاهرة لها جوانب عدة في المفهوم والاستدلال وتداخلت الاعتبارات الفلسفية حوله فقد بدأت تصورات الانسان البدائي عن المكان من خلال ارتباطه بالفكر الميثيولوجي (Alusi, 1980, p. 7) اي ان التصور الذهني للمكان بني على مظاهر محسوسة اعتمدت على الانعكاس النفسي " فالصور الذهنية لدى الانسان البدائي هي صور مظاهر محسوسة تشيلا إلى مواقع لها لون عاطفي ، وقد تكون مسالمة او معادية ، مألوفة او غريبة ، وخارج نطاق التجربة الفردية تشعر الجماعة بوجود احداث كونية معينة تضفي على بعض اجزاء المكان معاني خاصة " (Frankfurt.H, 1960, p. 34) ونتيجة لتلك التصورات فقد قسم ذلك الفكر الميثيولوجي المكان إلى ثلاثة مستويات وعوالم جاءت كتصورات و اعتقادات تخلق مبررات نفسية لادراك جدلية الموت والحياة، وقد عد افلاطون المكان " موجودا بالضرورة منذ الازل" (badawi, 1955, p. 53)اذ وصفه بالحاوي للأشياء اي انه اطار للاشياء مطلق الوجود فهو معطى موجود قبل وجود الزمن ،

اما ارسطو فقد وصف المكان بأنه الفضاء الذي يحتوي الاشياء ويحيط بها و يحدد وجودها اذ عده "ما يحوي الاشياء ويقبلها ويتشكل بها" (Fugali, 2008, p. 171) وهو بذلك يؤكد على استقلالية المكان ووجوده المادي كحاوي للأشياء لا جزء منها ، وبهذا المعنى فأن الاشياء التي تشغل المكان قد تتغير او تتبدل الا ان المكان الذي يحتويها يبقى قائما بذاته وهو بذلك اي ارسطو يرفض اعتبار المكان جسما (Mohammed, 1994, p. 97) ويأتي الاثر النفسي للمكان كونه يمثل البعد النفسي وما يدل عليه من ارتباط بالذاكرة والاحاسيس ، فالمكان حسب ما سبق هو المكان الواقعي الذي تعايش في الانسان وتطور فيه ليكون له ارتباط فكري ونفسي ، اما النوع الثاني من المكان فهو المكان التخيلي اي "المكان النفسي وكل ما ترتبط به الصورة من المكان الواقعي" (Ismael, 1983, p. 129) والذي يرتبط بالقدرة التركيبية للخيال التي تدمج التجربة الحسية والواقع المعاش ,

ان المكان ببعده الفلسفي لم يكن رهينا بالتصور المادي وما هو مرئي، بل تعداه إلى ما هو متخيل فقد " قسم العلماء الفكر الاسطوري قبل الوعي المنظم للمكان إلى ثلاث عوالم ، السماء والارض والعالم السفلي ، وهي مأهولة بالإلهة والبشر والاموات على التوالي " (Qassem, 2020, p. 16)، اي ان للمكان ينقسم في حقل المعرفة الفلسفي إلى ما هو مادي محسوس حاوي للأشياء ومستوعب للعلاقات بين مكوناته ، يمكن استشعاره من خلال المدركات الحسية او تصوره بناءا على ما يحمله العقل من مدركات و وعي بالإضافة إلى الخبرات السابقة والذاكرة " فالذكريات كما كان ارتباطها بالمكان اكثر تأكيدا كلما اصبحت اوضح" (Bachelard, 2006, p. 39) وهذه العلاقة تتعدى الابعاد النفسية التي انتجتها العلاقة الزمنية بين المكان و الادراك إلى ما هو فلسفي وفكري يؤثر في البنية المعرفية والوعي و ليكون بناءا متفردا حاملا لما هو اثيري يغاير وجوده المادي فيفقد حياديته من خلال تداخل الخيال و الاثر النفسي اذ ان "المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا ،خاضعا لقياسات وتقييم مساح الاراضي ، لقد عيش فيه بشكل لا وضعي ،بل لكل ما للخيال من تحيز" (Bachelard, 2006, p. 227) وهذا التحيز يتجاوز العلاقة بين المحسوس والادراك ، فالمعرفة بالمكان الواقعي تعتمد على شرط الوجود المادي ولا تتحقق المعرفة مالم ترتبط بالحدود ضمن ذلك الحيز اذ " تتلاشى معرفتي بالمكان الواقعي عند دائرة الافق ، ولا يمكن لي ان اتخطى هذه الحدود" (Al-Dawy, No, p. 49)اذ ان عملية انتاج الاماكن في الوعي تستلزم عملية الاستثارة والدفع بأتجاه انتاجها في الوعي ، فان عملية التذكر تثار لدى الانسان من خلال المحفزات ومنها الاشكال المرئية و الاصوات او الروائح او غيرها من المؤثرات اذ تعد هذه العلامات كدلالات تنشئ مدلولات كونها " نمط خاص للتركيب يتم انطلاقا منه ترتيب الواقع وفق وجود اقسام من التمثلات العلامية الذي يغطي مناطق المحسوس والمتخيل" (Benkrad, 1998, p. 92)، لذا فأن المعرفة الواقعية للمكان تتجلى من خلال الادراك الحسي الذي يتطلب الوجود المادي الذي يرتبط ببنية الوعي والادراك وبالتالي يتشكل الموقف بين الذات والمكان للتتداخل بنية الذات مع البنية التكوينية للمكان فالانسان "ابن البيئة بأحداثها وتاريخها وهمومها ، يتأثر بالحاضر والماضي حسب قربه او بعده عنها"((Dagher, 1988, p. 232) وعبر هذه العلاقة المتشابك تنتج العلاقة بين المكان والذات وبالتالي تظهر تأثيرات تلك العلاقة على المعطيات الاجتماعية والفنية كأنعكاس نفسي مرتبط بالبنية التكونية للمكان في ذات الانسان، تحول المكان من المحيط الذي تعيش فيه الشخصيات إلى دالة فكرية ، ليكون جزء من التجربة الانسانية الذاتية.

ان تلك العلاقة بين الذات والمكان هي علاقة بنائية تتولد من الانعكاسات النفسية للذاكرة المرتبطة بالمكان من حيث الاحداث والعلاقات ، لذ فان بناء الشخصية الانسانية ترتبط بالبيئة المكانية ويساهم في صناعة المشاعر فيكون للمكان اثر ايجابي يسبب الالفة مع المكان ، ان تلك الالفة تنتجها التحولات المكانية التي ترتبط بالمتغير الزماني ، بمعنى ان العلاقة تتحول من العلاقة المادية مع المكان إلى علاقة ذات اثر نفسي على الذات بعد اكتساب الذات الانسانية الخبرة من خلال التعامل والاحداث التي يمر بها مما تولد انعكاسا نفسيا تستحضره الذاكرة التي تُستفز من خلال المعطيات والمثيرات التي ترتبط بذاكر المكان وبالتالي يحدث التحول النفسي الذي يحفز الخيال لانتاج تصورات تأخذ من مداها الصوري من الذاكرة وفعل التخيل في ان واحد ، اذ يرى "امانويل كانط" ان المكان اوسع من يصنف كتصورات عقلية لا ترتبط بالاستجابة الحسية او انه مجرد استجابة حسية تدرك الاشياء وفق طبيعتها المادية ، اذ تتبع ملكة خاصة تدعى الحدس التجريبي الخالص وهو بذلك اي (كانط) "يحدد المكان داخل مستويات الذات المدركة وضمن تمثلاتها بل ويعده شرطا اساسيا لما تدركه حواسنا من الموضوعات الخارجية " (Huwaidi, 1993, p. 79) وبالتالي فان الواقعة الحسية المرتبطة بالمكان هي التي تمنحه البعد النفسي سواء من الالفة اليه او النفور منه ، فقد اشترط كانط وجود الذات لتلقي الحدس وبغير هذا الشرط لا يمكننا تصور المكان اذ يرى ان "قوانا الفكرية ثلاث: الحساسية والفهم والعقل، والمكان والزمان عنده صورتان من معطيات إحدى قوى الذهن" (Omar, 1956, p. 8)فالادراك لا يتم عقليا دون ادراك الزمان والمكان، اذ تتم عملية

الادراك من خلال تفاعل الموجودات وتواصلها مع الذات التي يحتويها والتي تدركه بواسطة الحواس وتتفاعل معه وتمنحه بعده الانعكاسي على الذات .

ان المكان وبما يستثيره من بنى وتصورات لا يتداخل مع الذاكرة كمادة مؤرشفة او ذكرى تستحضر كواقعة سابقة فحسب بل تتعدى تلك المفاهيم كونها تشترك في البنية النفسية من خلال الاحساس والعاطفة والموقف الفكري والتألف او العكس منها ، ففعل التذكر يحفز الدوافع النفسية و يستفز الخيال فينتقل الوعي من المكان الاني إلى المكان الذي انتجته العملية المعقدة التي تتداخل فيها الذاكرة والبعد النفسي والخيال ، ان تلك العملية بمثابة انفصال عن الواقع الاني بفعل تلك المستثيرات النفسية والجمالية وبالتالي "تولد عوالم خيالية ترتحل بالذات من الواقع المادي او المكان الاني إلى ما انتجه الخيال المتحفز بفعل الذاكرة وبالتالي ينتهي ذلك التحول بمجرد دخول مستثير جديد فأما ينتج عن ذلك العودة إلى الواقع والاني مكانيا او انتاج مكان مغاير اخر وهي حالة شبه انفصامية تعتمد على القدرة الايحائية في استفزاز فعلي التذكر والخيال لدى الاخر "(Saleh , 1990, p. 13) ففعل التذكر والتخيل خاضع للعوامل الخارجية التي تستدرج الذاكرة إلى مناطق زمانية ومكانية ، اذ ان وجود اي مستثير سواء كان ايحائي تضميني او مباشر او دلالي صادر من خارج الذات فأنه يثير الذاكرة مما يعزز التبدل والتحول وبالتالي التغاير ، ان ذلك التغاير والتبدل ينعكس على النتاجات الفنية كمكون جمالي يتداخل كعنصر بنيوي فاعل في صناعة الحدث والتأثير في مساراته لا من خلال الموجودات المادية فحسب بل من خلال انساق علاماتية تعتمد "فاعلية الدلالة بالتضمين في انشاء الفضاء التخيلي" (Al-Youssef, 2000, p. 110)، اذ ان تلك العلامات التي تنتج بعدا دلاليا تأثيثياً وجماليا للمكان تحمل ضمنيا اشارات ايحائية تنتج اماكن مفترضة ضمن المكان الاصلي ، وان ذلك الفضاء التخيلي خاضع للتحول في التعبير عبر تجسيده في العرض المسرحي وفق ما تمنحه تلك العلامات من مدلولات مكانية من خلال تكوين.

المبحث الثاني

توظيف الدلالة لانتاج المكان في العرض المسرحي

المكان المسرحي الدرامي يعد بمثابة مكان افتراضي يبنى وفق متطلبات الحدث وارتباطهما ليكون ذلك المكان بيئة للحدث الدرامي ، و بما ان العرض المسرحي مر بعدة مراحل تحولية وتفسيرية خضعت لتنظيرات وفلسفات وتحولات فكرية كون "المسرح يبحث بشكل عام عن لغة جديدة لتجسيد الوجود" (Ardash, 1990, p. 94)، فأن المكان المسرحي وكجزء اساسي وفاعل في منظوم العرض المسرحي فقد خضع لتلك التحولات الفكرية والرؤى الفنية التي اعادت انتاجه بأشكال متغايرة فكريا وفنيا وجماليا ، بمعنى ان المكان جزء من الفضاء والفضاء هو الذي يحدد المكان بأعتباره الجزء الملموس منه ، فالفضاء "يحتوي المكان بكل جغرافيته و أشكاله الهندسية والاحداث والابطال والمكان يحتوي موقعا محددا ، يكون بمثاب بؤرة للنفاذ، والصحيح ان كل تمفصلات المكان و تموضعاته المتعددة تشكل من خلال الفضاء بوصفه تجسيدا فعليا لحيوية وجود الشخصيات البطلة التي تضفي وجود المعنى"(Al-Dulaimi, 1999, p. 23) اي ان الفضاء يفتقر إلى وجوده مالم يكن هناك تجسيد للمكان داخله ، فالمكان هو اساس البنية التكونية لوجود الفضاء الدرامي لاحتوائه على الاشكال المحسوسة و تمنحه هويته وابعاده ، ياخذ المكان الدرامي في العرض المسرحي أهميته لما يحققه من ابعاد درامية وجمالية ضمن منظومة العرض " ومع ازدياد الوعي بأهمية الدور الدرامي الحيوي الذي يمكن أن يلعبه كل من المنظر المسر حي وإطاره المكاني المفترض في العروض المسرحية ، ازداد الوعي بقواعد تشكيل المساحة، وبإمكانية استخدامها كمؤشر للتدريج المراتبي وللمكانة. فأصغر وأبسط حركة على المسرح تثير اهتمام المتفرج وتساؤله عن دلالاتها" (Hilton, 2000, p. 135) ، ان ما ذهب اليه ادولف ابيا الذي سعى إلى ايجاد علاقة بين المكان المجسد والمكان الواقعي من خلال بناء الفضاء بشكل تعبيري باستخدام الضوء والمكان معتمدا على مرونة الاداء التمثيلي والجسدي "فقد قدم ادولف ابيا من خلال عروضه اهتماما بالحركة لا بوصفها واحدة من سمات الاداء فحسب ، بل سمة مكانية ايضا من خلال مرونة المكان او التناسق بينه وبين الاداء الحركي للمثل والضوء" (Amina, 2021, p. 276) اي انه اعتمد على تجسيد المكان من خلال ما يصدره الممثل من اشارات واصوات من خلال الاداء لبناء رؤية مكانيه درامية خيالية تغاير المكان الدرامي الذي تتواجد فيه الشخصية فهو وحسب تعبيره يقول نحن " لا نبحث عن إعطاء وهم غابة، ولكن إعطاء وهم رجل في غابة، ذلك أن رؤيته تسير في الاتجاه التركيبي التكثيفي، الذي يستهدف توحيد عناصر الكلمة والموسيقى، والتشكيل، في كل هارموني ساحر"(Ardash, Director in contemporary theatre, 1979, p. 106) اذ يرى ابيا المسرح بانه تصور واعٍ لمفردات المكان وتشكيله على وفق متطلبات الفعل الدرامي المتجسد مكانياً على المسرح من خلال "قراءة النص وتحليله في الزمان والمكان عبر مجموعه من الصور المتخيلة والدلالات المدركة من خلال الحوار التي يرسمها الفضاء المسرحي بوسائله المتعددة وايصالها بشكل مرئي او معبر إلى المتفرج (Al-Jabure, 2002, p. 8)، أي ان ابيا لم يركن إلى التجسيد او الاشارة إلى المكان

عبر المدخلات المادية في منظومة العرض المسرحي بقد ما ارتكن إلى تفعيل الخيال الذي يستفز من خلال تداخل عناصر العرض لتنتج المكان وفق منظومة مرئية ايحائية تستمد من الخيال مادة لوجودها المادي الدرامي في العرض ، لقد اتجه (ابيا) في عروضه إلى بناء المكان عبر تشكيلات رمزية ايحائية تمكن الخيال من الانتقال وفق الارتدادات الجمالية و النفسية مما يدل على ان ابيا استبعد في تكوينه للمكان الابعاد الجغرافية التي تحتوي الشخوص ، بل اعتمد اسلوب القراءة التحليلة للنص وتحويله إلى صور ايحائية فهو لم يعتمد على المعمارية الجاهزة للتكوينات المكانية بل سعى للخروج عنها لانتاج بعد درامي تواصلي ضمن بنيه العرض المسرحي تنسجم مع البعد الادائي التمثيلي ، ففي مسرحية (بروميثيوس) لأسخيلوس" اذ اظهر بروميثيوس مقيدا بالاغلال إلى صخرة صممت بشكل ليس له علاقة بالواقع ، ازاء سماء واسعة وسلالم تملأ عرض المسرح" (Bentley, 1975, p. 28)أي ان التغاير المكاني لا يعتمد فقط على ما يمكن ان يقدمه جسد الممثل من اشارات توحي او تدل على التحول او تنوع المكان بقصد التغاير ، بل يمكن ان يكون لباقي عناصر العرض دور في ان تنتج امكنة متغايرة ومنها الصوت " ففي مسرحية تشيكوف بستان الكرز يلعب البستان الدور الرئيسي، وفي المشهد الأخير يتواجد على المسرح لكننا لا نراه، فهو لا يوجد في المكان، وإنما يوجد بالصوت، أي بضربات البلطة، التي تقطع أشجار الكرز "(Ahmed S. A., 1985, p. 89)ان الاصوات والموسيقى التي استثمرها ابيا كانت المحفز الجمالي والذي سعى عبرها لتحرير الصورة المسرحية وهو ما سعى اليه ابيا والذي "اهتم بالعناصر البصرية للعرض ، وبما لها من علاقة متبادلة، وهي الممثل بتجسيده الثلاثي على المنصة ، والمنظر البسيط ، والاضاءة كعنصر موحد لباقي العناصر" (Abdel Wahab, 2002, p. 134)فقد اولى ابيا اهمية للضوء توازي الموسيقى، للتعبير عن كوامن الشخصية الداخلية عبر التحفيز الداخلي لاستخراج روح الشخصية التي يمثلها فقد "خلق ابيا عرفا مطلقا بمهاجمته لأعراف الرسم المشهدي، فبدلا من خدعة الأوهام المرسومة الشفافة للأشكال، جاء بالإيهام الفضائي الذي ابتناه الضياء الموجه المنضبط بما يستطيع ان يضفي من تجل على البنى الزائلة التي يصطنعها نجار المسرح" (Bentley, 1975, p. 26)وبالتالي انتاج المكان المتعلق بالشخصية والحدث على وفق توظيفات الضوء والموسيقى التي تعبر عن تجليات الحالة الشاعرية ، وبالتالي فقد اعتمد ابيا لإنتاجه للمكان على فعل الموسيقى والخيال والضوء من خلال التوظيف التعبيري لا الواقعي مما يولد امكنه متوالية ومتبدلة ترتبط بمزاج الشخصية و تحولاتها الدرامية.

لقد ذهب الروسي "فيسفولد مايرهولد"إلى جعل المكان سمة تتجلى فيها الابعاد الفنية كفضاء مؤسلب خاضع للتحليل عبر اختزال النص و اخضاعه للمعالجة المسرحية ، وتأتي المعالجات المكانية عبر اختزالها بعلامات ودوال وفق مبدأ " الأسلبة" الذي اعتمد عليه مايرهولد في تحويل النص المسرحي إلى العرض اذ يشير إلى " ان اسلبة عصراً معيناً او ظاهره هو تصوير ملامحها الخبيئه والمميزه التي تتواجد بعمق في الاسلوب الضمني لعمل فني ما بصوره لا تنفصل بفكره الشرطيه والتعميم و بالترميز" (Meyerhold, 1979, p. 67) فهو يعد المخرج مؤلف ثاني و يذهب إلى بناء الصيغ المكانية في العرض المسرحي اعتمادا على القدرات الادائية من خلال توظيف العناصر والموجودات البصرية وتطويعها بشكل مرن (بلاستيكيا) اذ ان مايرهولد يعد " الكلمات للسمع اما البلاستيكا فمن اجل العين وهكذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط اثرين ، سمعي وبصري" (Meyerhold, 1979, p. 78) اذ ان ما يمنحه مايرهولد من طابع بلاستيكي مرن لمفردات العرض المسرحي ومن اهمها الممثل و الديكور هو تأسيس جمالي لتحفيز منظومة العرض على ادراك فهم تلك العناصر لتفعيل قدرتها التجسيدية " اذ حاول الاستغناء عن الستار الامامي للخشبة ، واستخدم التصميمات والحوائط المتحركه ، والستائر التي تدور على محاور ، كما استخدم خشبة دواره تنقسم إلى عدة حلبات تشترك في المركز ، وكأن الهدف ،ان يخلق على الخشبه نوعاً من الاستمراريه كما في السينما" (Rose-Evan, 1979, p. 31)و بالتالي المشاركة الفاعلة في تكوين منظومة العرض .

اما المخرج النمساوي "ماكس راينهارت" فتعد اشتغالاته على المكان من اهم التحولات سواء على البعد الخطابي او الجمالي ، اذ ان راينهارت خرج عن المحددات الكلاسيكية في انتاجه للمكان في منظومة العرض المسرحي واعطا المسرح بعده التفاعلي الشعبي من خلال توظيف مكان العرض واخضاعه للخط الدرامي " ففي عرض مسرحية –حلم منتصف ليلة صيف – قدمت المسرحية في غابة حقيقيه ، ومسرحية – كل انسان –قدمت على الميدان المقابل الكاتدرائية ، مستعيناً بالشوارع المحيطة وببرج الكنيسة كأمكنة مسرحيه مساعده (Carlson, 2010, p. 48)حيث كان اعتماده على النص الادبي يمثل الجانب الايحائي الذي استمد منه راينهارت تصوراته لإنتاج المكان كعنصر مؤثر في الاحداث لا مكان يحتويها هذا بالإضافة إلى توظيفه "عروض السيرك ، والمسرح الصيني والياباني، وكان هدفه المقدس ان يحرر المسرح من ثقل الادب وقيوده (Rose-Evan, 1979, p. 62)فقد ارتكز راينهارت على الابعاد التخيلية والتصورات الجمالية لانتاج المكان المرتبط بالحدث الدرامي وفق ما تبنيه الرؤية الاخراجية والتي ابتعد فيها راينهارت عن الارتكاز على النص في تكويناته الجمالية للمكان ، اما المخرج الالماني (برتولد برشت ١٨٩٨- ١٩٥٦) فانه استفاد من تغايرات المكانية

في استفزاز خيال و وصولا إلى الجدل الفكري والسياسي ، فعمد إلى استحضار المكان من خلال (التاريخانية) كآلية لتحقيق هدف التغيير ، فهو ومن خلال اعتماده على ايجاد علاقة بين الحاضر والماضي يخلق في العرض اماكن متغايرة بين زمنين يربط بينهما الحدث ، وان هذا التحول الزمني بين ما هو حاضر وما هو ماضي يخلق امكنة متغايرة في العرض ، فالمكان في الماضي لا يشابه المكان في الحاضر ، من جانب أخر فان (برشت) ومن خلال نظرية "التغريب" أوجد تعدداً أخر في انتاج المكان التخيلي من حيث التحول بين تقنياته التي أستخدمها في العرض ، فالحدث يشير إلى مكان ، والقطع وكسر الايهام ينقل العرض إلى مكان مغاير من خلال عملية الاستفزاز الذهني والفكري ، فالتغريب "لا يقدم الديكور صورة إيهامية متكاملة وإنما يؤلف من مجموعة علامات مفككة تبتعد عن اي تصوير واقعي وتتطلب من المتفرج ان يتعرف على المكان المصور وأن يحاكم ما يراه" (Al-Qassab, 1997, p. 140)وإن فعل التعرف في العرض المسرحي يأتي من خلال الإيحاء والدلالة التي يصدرها العرض من خلال أحد عناصره أو من عدة عناصر ، أي إن لكل دلالة في العرض المسرحي معنى وإحالة وإيحاء ، وان تلك الدلالات ما قد يثير افق التلقي إلى أمكنة متغايرة تنقل فكر المتلقي إلى مكان درامي أخر يغادر فيه المكان الدرامي الأول وقد يكون هذا التغاير من خلال الحركة و الحوار أو المؤثرات الصوتية أو التشكيل البصري "ومن خلال تجميعها وفرزها يصل المخرج والممثل إلى خلاصة استخدامها الدقيق بما يخدم ايضاح الحركة الدلالية المرتبطة بالكشف عن الفترة التاريخية والمكانية" (Abboud, 2014, p. 108)، اذ ان المكان الدرامي الواحد في العرض او الامكنة المتعددة انما تشير إلى المكان المرتبط بالفعل والاحداث ، وان التغاير في المكان مرتبط بالفعل والحدث سواء كانت مجسدة ماديا من خلال تأثيث المشهد المسرحي او من خلال الاستدلال عليه بالاشارات الدالة عليه، فعملية التذكر على المسرح هي فعل درامي يحول الحدث إلى ذاكرة (الشخصية) وهذا التحول يخلق بعداً دراماياً أخر ولهذا البعد الدرامي مكان تنتقل إليه الشخصية من خلال التحول الأدائي مما يشكل بعداُ مكانياً أخراُ ، فالمكان يستمد وجوده "بتفاعل مستمر مع الشخصيات التي تمثل القوى الفاعلة في الحدث الدرامي " (Al-Dabouni, 2001, p. 31) أي أن المكان وتغايره إلى مكان اخر مرهون بالحدث و أنتقالاته سواء الذهنية التخيلية أو المادية من خلال التحولات الدلالية للموجودات المسرحية خلال العرض المسرحي و انتاج محاكاة دلالية تجسيدية لها..

الدراسات السابقة

١. تقنيات العرض المسرحي واشتغالاتها في الامكنة المتغايرة

قدم هذا البحث إلى كلية الفنون الجميلة جامعة بابل (قسم الفنون المسرحية) من قبل الباحثين: شيماء حسين طاهر وانيس حمود معيدي

وتناول البحث الامكنة المتغايرة من خلال الاشتغالات التقنية والكيفيات التي يستخدمها المخرج بواسطة تلك التقنيات، وهو يقترب من بحثنا من الجانب التقني وجاء المبحث الاول بعنوان (الامكنة المتغايرة وتشكلاتها التقنية في المسرح العالمي) اما المبحث الثاني (الامكنة المتغايرة وتشكلاتها التقنية في المسرح العراقي) ، الا ان بحثنا اعتمد دراسة الابعاد النفسية والمبررات الفنية لانتاج الامكنة المتغايرة وتحولاتها ،ومدى ارتباط تلك الاماكن بالوعي والادراك والذاكرة سواء من الناحية النفسية او الاجتماعية وكذلك الثقافية.

٢. تصوير المكان في موسيقى العرض المسرحي

وهي اطروحة دكتوراه قدمها الباحث (قيس عودة الكناني) إلى جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية، عام ٢٠١٩ و بحثت الاطروحة التنويع والايحاءات المكانية التي تنتجها الموسيقى خلال العرض ومدى فاعليتها الدرامية في انتاج الاماكن ،وهي دراسة اعتمدت المنهج السيميولوجي في الانتاج الدلالي للمكان، وبرغم ان مسار بحثنا يختلف عن مدار البحث اعلاه الان التشابه بينهما يكمن في امكانية انتاج المكان ذهنيا من خلال عناصر العرض و منها الموسيقى.

٣. أثر المعالجات الاخراجية في تشكيل الفضاء التراثي مسرحيا

وهي رسالة ماجستير تقدم بها الباحث (حسام عبد الكريم عبود) إلى مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة للعام ٢٠٢٣ ، ارتكز البحث على محاولات المخرجين استنطاق الفضاء من خلال التحولات المكانية وقد اخذ البحث الفضاء التراثي ضمن الاماكن ذات التوظيفات الحياتية التي تبتعد معماريا عن التوظيف المسرحي ، اذ اتجه البحث إلى خلق مستويات من العلاقة بين المكان التراثي و توظيفه المسرحي عبر المستوى السينوغرافي والتوظيف الدلالي لعناصر العرض ، وقد تضمن الاطار النظري في فصله الثاني ثلاث مباحث كان الاول بعنوان (جماليات الفضاء المسرحي ولغة التعبير الفني) اما الثاني فقد جاء بعنوان تحولات الفضاء المسرحي و الممارسات التجسيدية من التقليدي إلى التراثي) وجاء المبحث الثالث والاخير تحت عنوان (المعالجات الاخراجية المعاصرة للفضاء التراثي بين النظرية والممارسة) وقد خلص البحث إلى عدة نتائج منها ، ان المزاوجة بين فظاء العرض والمعالجات الاخراجية تمنح

العرض ابعاد مكانية تنفصل وتتغاير عن الموجودات المادية التي تجسد هوية المكان ، وبالتالي فان البحث لامس مسار بحثنا عبر انتاج فضاء مبني على المعالجات الاخراجية من خلال توظيف عناصر العرض .

المؤشرات التي اسفرعنها الاطارالنظري

١. يرتكز التغاير المكاني في العرض المسرحي على تبدل الحدث الدرامي كمبرر انتقالي بين تلك الامكنة (ارتباط المكان بالحدث)
٢. يعتمد البناء التصوري للاماكن على الدلالات التي يصدرها العرض لتأثيث الامكنة المتغايرة .
٣. اعتماد التحولات النفسية والتي تحدد المسار الدرامي للعرض المسرحي في انتاج النتغاير المكاني.
٤. ينتج التغاير المكاني تحولات تاريخية ناتجة عن العلاقة بين الفعل الدرامي و التحولات الدلالية لعناصر العرض.
٥. يعد عنصر التحييد بما يمتلك من قدرة على المناورة الدلالية في ترجيح مكان على مكان اخر وحسب فاعلية الفعل الدرامي وتأثيره في سياق الاحداث.
٦. ترتبط الدلالة المتغايرة في الامكنة مع التحول الزمني فالحدث الدرامي مرتبط بمكان وقوعه و زمنه في حال ارتباطه بفعل التذكر.
٧. يتولد فك الارتباط بين التحول المكاني في العرض المسرحي و المتغير الزماني في حال الاعتماد على فعل التخيل.

الفصل الثالث / الاجراءات

الإجراءات

يتضمن هذا الفصل عرضاء, لإجراءات البحث التي قامت بها الباحثة , بغية تحقيق هدف بحثها الحالي , الذي يحتوي على وصف المجتمع الأصلي للبحث , واختيار العينة بشكل قصدي، و تحليل نماذج العينة المختارة ، اعتمادا على الاجراءات التالية.

١- مجتمع البحث

يتالف مجتمع البحث من العروض المسرحية التي عرضت خلال الاعوام (٢٠١١-٢٠٢١) و التي تجسدت فيها تعددية الاماكن المتغايرة من خلال التحولات الدرامية ، وما ينتج من تعدد الامكنة في العرض المسرحي ، ملحق رقم(١).

٢- أداة البحث

اعتمدت الباحثة في بحثها على الادوات التالية

١- مؤشرات الإطار النظري .
٢- الإفادة من الدراسات السابقة ذات الصلة بالموضوع مما نشر في المحلات والصحف المختصة.
٣- مشاهدة العروض المسرحية موضع عينة البحث.

٣. منهج البحث

اعتمد البحث على (المنهج الوصفي التحليلي) في الوصول الى النتائج والاستنتاجات عبر بنائه لأداة القياس على وفق ما افرزه الاطار النظري من مؤشرات وتم اختيار للعينة بشكل قصدي .

٤. تحليل العينة

مسرحية - ذا هوم –

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

اخراج : غانم حميد

مكان العرض : المسرح الوطني /مهرجان العراق الوطني للمسرح/دورة الفنان سامي عبد الحميد /

سنة العرض :٢٠٢١

تمثيل

الشخصية	الممثل
الزوج / الابن	محمد هاشم
الأم	هناء محمد
الزوجة	بيداء رشيد
شخصيات ساندة	مظفر الطيب

فكرة المسرحية

اعتمد المسار الدرامي في العرض المسرحي على (البيت) اذ تسكنه العائلة المتكونة من(الام والابن و الزوجة) ، وهم يعيشون تحت ضغوط الترقب للمواجهة مع الخطر الذي يحيط بحياتهم ، ان هذ الترقب والخوف وحالة الانتظار الموت او التعذيب انتجت لدى الشخصيات صراعا نفسيا بين الاستسلام والقبول بما سيكون او محاولة المقاومة الا ان الهدف في الحالتين هو النجاة من ذلك الخطر فنجد ان الشخصيات تنزاح الى التسليم والاستسلام والرضوخ، ان النجاة لا تنتهي بإعلان الاستسلام بل بالقبول بان ينتهك الشرف ، و التخلي عن القيم ، فنجد ان المسرحية تستعرض القيم الانسانية والعلاقات الانسانية بين الانسان والاخر وبين الانسان والمكان ، ان المسرحية اتجهت الى الاسلوب الرمزي في بنيتها الاسلوبية ، فالبيت كان رامزا للوطن اما الشخصيات فكانت ذات ابعاد دلالية متحولة ولم يحتفظ المكان الدرامي بنسق موحد بل شهد عدة تحولات انتجتها بنية العرض.

تحليل العينة

اتجه العرض حو صيغة دمج الازمنة مما ولد اماكن متغايرة اذ ان الزمن الاول زمن السلطة والدكتاتورية والتسلط عبر استحضار (رجل السلطة) بدلالة النسق الحركي والازياء ، اذ يقوم رجل السلطة بأيقاظ (الموتى) وسؤالهم :

- **شلون الوضع ..هسه ؟ مو احسن !**

وهي دلاة على ان (رجل السلطة) كان موجودا ضمن حيز زمني اخر ، وبالتالي فهو يحاول خلق مقارنه بين زمنين ، الا ان المكان كعنصر مرتبط بالحدث لم يرتبط بذلك التحول الزمني بين (الان – الماضي) ، اذ ان (البيت) وبدلالته الرمزية لم يكن سوى مكان بلا جدران او هوية ضمن سياق مدينة مدمرة ، بالتالي فان ذلك البيت برغم انزياحه الدلالي المشفر الذي يعبر عن (الوطن) فأن الموتى بداخله شكلوا الاجابة المبطنة لسؤال (رجل السلطة) فالبيت لا يزال منتهكا لا يشعر ساكنيه بالأمانة ، فالمكان في زمن (الان) او في زمن (ماضي) شكل متغير صوري لهذين الزمنين برغم عدم ارتباطه باي منهما وبالتالي فعلت تلك الانساق فعل التخيل ورسم الصور الدلالية عن ذلك المكان.

لقد اعتمد انتاج المكان وتأثيثه على استفزاز فعل التذكر وصولا الى انتاج نسق مكاني تخيلي من خلال الحوار مما ولد تحولا مكانيا انفصل عن المكان الاول

-الزوجة : عندما ذهبت الى زيارة جدك الشهيد ... تذكر؟؟

- الزوج : اي ، تذكرت

هنا نجد ان شخصية الزوج تبدأ بالتحول لمسار درامي اخر (السفر الى العاصمة بغداد) وبالتحديد نجد ان الممثل (الزوج) يبدأ بإنتاج فضاء مكاني عبر الحركة والاداء والحوار

- الزوج : وانا انزل من الباص تملكني احساس غريب لعاصمة بلادي .. كنت افخر بهندامها ، ولو مشاعر استقبالها للوافدين
- **هلو عيني .. هلو هلو (كانه يرد التحية لشخصيه اخرى)**
- **عليكم السلام .. يول .. منين اروح لقبر جدي الشهيد (كانه يسال احد المارة)**

ان المكان هنا ارتبط بتحفيز الذاكرة لتأثيث المكان وانتاج المكان التخيلي المتأسس على الحوار والحركة وهو (الكراج / مرأب وقوف سيارات السفر) ، ان عملية التاثيث اعتمدت على انتاج الدلالات المولدة للتصورات ، اي ان البناء التصوري للاماكن يعتمد على الدلالات التي يصدرها العرض لتأثيث الامكنة المتغايرة عبر عملية انتاج الدوال الاشارية الرامزة.

انتج العرض عبر النسق التشكيلي والبنائي لعلامات العرض تحولا زمنيا عبر الإيحاء والتوظيف الدلالي للعلامات التي كونت صوره تستفز الذاكرة الى الفترة الزمنية ما قبل ٢٠٠٣ و ما كان يمر به البلد خلال الحكم الشمولي ، اذ ان شخصية العسكري و بما انتجته من انساق كانت تحمل علامات ايقونية ذات مرجعيات ثقافية انعكست اسقاطاتها على الفترة الزمنية التي يقصدها المشهد مما ادى الى تغييب (البيت) كمكان تبناه العرض والتحول الى مكان افتراضي يرتبط بالزمن كحالة تاريخية و بالحدث كفعل درامي مرتبط دلاليا بالزمن ، مما غير البنية التاريخية الانية للعرض لإنتاج بعد زماني اخر وبالتالي بعد مكاني مغاير لنجد أن التغاير المكاني تحولات جاء نتيجة تحولات تاريخية ناتجة عن العلاقة بين الفعل الدرامي و التحولات الدلالية لعناصر العرض.

من ثم يبدأ الممثل (الرجل المسافر/ الزوج) بتجسيد فعل يحاكي الانفجارات التي حدثت في بغداد مما استثار هذا الفعل الدرامي تصورات تحول المكان الى موقع لحدث الانفجار عبر الفعل الادائي الذي اعتمد دمج الواقع بالحالة الحلمية التي انتجها العرض عبر اداء الممثل ومحاكاته للحظات التفجير ، ان تلك المحاكاة الادائية و توظيف المؤثرات التي اغنت المشهد ساهمت بشكل واضح في تبدل المكان وفق التحولات المرتبطة بالحدث.

اعتمد العرض المسرحي على بناء وانتاج المكان على وفق مبدأ الأسلبة والتجريد و التركيز على البنى التكوينية لمنح المكان المؤسلب حضوره الفعلي عبر الانعكاسات النفسية فالمكان (البيت) شهد انتقالات وتحولات وتبدلات ارتبطت بالحدث الذي تغلغل في بنيته البعد النفسي لانتاج الموقف الفكري فالبيت كان (البلد) ومثل الاستباحة عبر بنائه الشكلي المفرغ و الحركة التي غيرت اتجاهه كحالة لعدم الاستقرار و اللاوضوح عبر ما يصدره الاداء التمثيلي من رسائل نفسية والتي منحته الصورة المكتملة ، وبنفس السياق انتج العرض صورا مؤسلبة حاملة يدعمها العامل النفسي والادائي في مشهد (الاماكن المقدسة) ، اي ان المتغير المكاني تجسد كفضاء مؤسلب للانعكاسات النفسية للشخصية الدرامية عبر نقل الادراك والوعي ذهنيا من خلال ما يصدره العرض من دوال وايحاءات تساهم في انتاج امكنة متغايرة عبر تشكيله على وفق المعالجة الشكلية للعرض المسرحي.

يتلاشى المكان الاول تلقائيا عبر انشاء فعل درامي ينتج مسارا اخر للحدث اذ ان الشخصية مع وجودها ضمن الهيكل الذي بث دلالة (البيت / الوطن) تلاشى الى (موقع التفجير) اي ان الفعل الاخراجي ازال عنه كل سماته الدالة ليحوله الى حالة اثيرية محيدة وتحويلها الى منطقه ذات سمات تختلف عن التوظيف الاصلي ، اذ ان المكان انفتح على اماكن متعددة عبر الفعل الدرامي والحوار

(اصوات هو اتف شهداء التفجيرات ترن)

- **الرجل المسافر: الو**
- **شخصية (الاب): فرن الصمون قريب .. متكلي وين صرت**
- **الرجل المسافر:: موا ني ...**
- **شخصية (الاب): -مقاطعا – شنو اني .. جيب الصمون وتعال بسرعه.**

وتستمر شخصية (الرجل المسافر/ الزوج) بالرد على مكالمات ضحايا الانفجار ، ان ذلك المشهد ابعد و وهدم بنية (البيت) كمكان للعائلة لحساب المكان المتولد والمغاير اعتمادا على ما انتجه التحول في المسار الدرامي وما شهده من تغير في مجريات الحدث ،من جانب اخر نجد ان التغاير الدلالي للمكان تأسس على وفق ما انتجه المسار الدرامي كعنصر بناء فاعل لأنشاء النسق العام للمشهد المسرحي فالحدث (الانفجار) وما تداخل معه من تكوينات سمعية وبصرية وتحولات ادائية انتفضت على البنية المكانية (للبيت) لتتحول كمتلازمة مع المسار الدرامي الى موقع الانفجار ، اذ ان التخاطب بين الحدث والمكان جاء كحالة مترابطة تخطيطية وفق رؤى زمانية ومكانية مفترضة تاخذ تصوراتها من التجربة و بالتالي تعتمد على التصور والخيال وهذ يدل على قيمة العلاقة بين الحدث ومكان وقوعه سعيا الى عملية التواصل الايجابي مع ذهن وتصورات المتلقي ، وهنا نلتمس ان المتغير المكاني في العرض المسرحي على الحدث الدرامي كموجه انتقالي بين تلك الامكنة .

ان الابعاد النفسية التي يبثها العرض تمنح فضاء العرض ومكانه امكانية التحول الى مكان هلامي ومجهول ذو ابعاد غير محدودة ، اي بمعنى انتاج مكان فلسفي وفكري ، إذ تدخل الشخصيات عبر الفراغات (جدران الباب) مما يلغي البنية التكونية للبيت ، وان الشخصية الساندة لم يكن تواجدها كشخصية ذات ملامح او ابعاد اجتماعية بل جاءت كنسق ضمن السياق النفسي لشخصية (الزوج) اي انها اتت كمحاورة فكرية لتكشف الصراع القيمي والفكري بين الشخصيات ، ان تلك المعطيات ولدت مكانا تخيليا يبتعد عن التشكيلات والتصورات لصورة البيت فهو مكان ارتبط بالتحول النفسي والحوار البيني (الشخصيات و الذات) انتجته تلك الجدلية ، كما ان استخدام الآلات الموسيقية (الطبل) ودخول الشخصية الساندة الثانية و تلاشي وجود شخصية (الام) اكد ان المكان لم يعد حاملا لهويته الاولى (البيت) بل انه مكان مغاير انتجته الانعكاسات والبنى النفسية ضمن مسار درامي ثانوي او فرعي ، فالمكان الذي ولده لم يعد بذات الدلالة بل تحول بدلالة مكانية متغايرة .

ساهمت الابعاد النفسية للشخصية وما انتجته من رسائل انتجتها ذات الشخصية عبر الحوارات النفسية في خلق فواصل مكانية و زمانية ، اذ ان الشخصية (الزوج) انتجت عوالم ارتبطت بالقلق الذي تمر به لتستعرض عبر الحوارات مراحل متغيرة زمنيا ومكانيا، ففي المشهد الذي ارتحلت في الشخصية الى زمن سابق (استذكار جده الشهيد) ارتكز العرض على القدرات الادائية في انتاج نسق صوري ومكاني خارج نسق (البيت) ، اذ ان ذلك التحول النفسي و الادائي والذي اعتمد الية الهدم والبناء ولد عبر تفعيل الذاكرة مكان مغاير لا تظهر فيه ملامح او سمات (البيت) ، وبالتالي فأن التغاير اعتمد التحول الزمني فالرحلة التي اوجدها المسار الدرامي لم تكن ضمن مسار الفعل الاصلي ولم تكن عملية السفر جزء من المسار الدرامي كحدث متوالي بل ان السفر الى (العاصمة) جاء كحالة نفسية اعتمدت فعل التذكر ، اذ ان شخصية الزوجة وما تنمحه من بعد اجتماعي يؤكد شخصية وجود (البيت) كمكان تلاشت لدعم عملية التحول الى (العاصمة) او الوصول اليها مما ادى الى انتاج تحول مكاني ارتبط بالمسار الدرامي الذي بثه وارسى

وجوده الممثل عبر الاداء المرتكز على عملي التذكر في بناء المكان المغاير (الكراج /العاصمة/ السيطرة) فالحدث الدرامي مرتبط بمكان وقوعه و زمنه في حال ارتباطه بفعل التذكر .

ان عملية انشاء المكان في العرض المسرح اعتمدت في كثير من المواضع البعد الرمزي و التشفيري ، فالبيت لم يكن شاخصا عمرانيا او بنية ديكوريه دالة عليه بل كان شاخصا حاملا للدلالات عبر عملية التوظيف ، وهو بذلك يظهر او يتلاشى اعتمادا على تلك التوظيفات ، وبالتالي فان العرض منح الشخصيات امكانيات بناء الدلالات ، إذ نجد ان البنية الدلالية للبيت تحولت الى اماكن متعددة محورها (مكان الانفجار) ، اذ ساهمت الشخصيات المتداخلة مع الحدث في اعادة صياغة المكان وفق بنيه الحدث الدرامي وانتاجها مسار درامي فرعي مما ولد مكانا اخر اعتمد التشكيل النسقي الدال على هذا التحول ، اذ ان المتغير المكاني جاء عبر انشاء خط الدرامي بين تلك الشخصيات و بثها اشارات نسقية دالة عن المكان.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١. ان المتغيرات المكانية جاءت عبر انشاء خط الدرامي بين تلك الشخصيات و بثها اشارات نسقية دالة عن المكان.
٢. ترفع التغايرات الدلالية للمكان من المستويين الجمالي والفكري للعرض المسرحي و تنمي الوعي والادراك لدى المتلقي من خلال خلق المقارنات لاستدراج المتلقي الى تلك الاماكن.
٣. اعتمدت عملية التأثيث الدلالي للمكان المغاير على تداخل الواقع مع الخيال من خلال التأسيس له في العرض عبر انتاجه دلاليا، او الاعتماد في انتاجه على دمج الذاكرة والخيال .
٤. ترتبط المتغيرات الدلالية للمكان بما ينتجه الفعل النفسي للشخصيات وفق المسار الدرامي في العرض المسرحي .
٥. الانتقالات بين مكان ومكان مغاير تكون رمزية ترتبط بالتحولات النفسية. فالمكان قد يتم استدعائه وانتاجه عبر ما تنتجه التحولات التي تولدها الشخصيات في مسار الحدث.

الاستنتاجات

١. جمالية المكان المتغاير اعتمدت التحولات الدلالية التي تكشف قدرة المخرج في التخيل والتجسيد من خلال الادوات الاخراجية.
٢. ان عملية انشاء المكان في العرض المسرح اعتمدت في كثير من المواضع البعد الرمزي و التشفيري.
٣. يكون الممثل جزءا مهما لانتاج المكان المتغاير عبر توظيف ادواته المتداخلة مع ادوات المخرج
٤. يرتبط المكان مع الصراعات الداخلية للشخصيات التي تخلق بيئة مكانية على خشبة المسرح وتعكس الجو النفسي العام.
٥. المكان في العرض المسرحي لم يكن ثابتا ساكنا بل جاء محوريا متغيرا مرتبطا ومؤثرا في بنية الحدث..

References

*A Dictionary of Contemporary Literary Terms*1985BeirutThe Lebanese Book House

*Aesthetics of employing place in theatrical art*2021MoroccoAl-Nasa Magazine, Volume 8, Issue 1

*Director in contemporary theatre*1990KuwaitWorld of Knowledge series

*Movement on stage*2014Iraq House of Arts and Letters for Printing, Publishing and Distribution,

*The ego - the other, the duality of representational art*1990Kuwaitthe world of knowledge

*Theater directing*2002Cairo Thought Forum Press

*Theatrical dictionary*1997Lebanon Publishers Library

*Theatrical space*2000MoroccoDar Al-Mashreq

Aldaghlawy, H. J. (2013). *human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance.* University of Basrah. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779863

Aldaghlawy, H. J., & Zahra, S. (2022). *Flashes in Film Direction.* DAR AL FONOON FOR PRINTING & PUBLISHING. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779885

Bachelard, G. (2006). *The aesthetics of the place.* (G. Halas, Trans.) Beirut: University Foundation for Studies and Publishing.

Bentley, E. (1975). *Modern theater theory.* (A. M. Tharwat, Trans.) Baghdad: Department of General Cultural Affairs.

*Contemporary Arabic poetry, its issues and phenomena*1983BeirutDar Al Awda

*Definitions*1988CairoDar Al Rayyan

*Dictionary of contemporary Arabic language*2008CairoScience books for printing

*Dictionary of language standards*noCairoDar Al-Fikr

*Director in contemporary theatre*1979KuwaitNational Council for Culture, Literature and Arts

*Discovering visions in the theatrical text and their transformations in the theatrical presentation*2002BaghdadAcademy Magazine, College of Fine Arts Issue 5

*Education, Renewal, and the Development of Effectiveness in the Contemporary Arab*2995UAEDar Al-Qalam for Publishing and Distribution

*Existential time*1955CairoEgyptian Nahda Library

Frankfurt.H1960*Pre-philosophy*BaghdadLife

Fugali, B. (2008). *Space and time in pre-Islamic poetry.* Jordan: Modern book science.

*History of philosophical thought*1994AlexandriaDar Al-Ma'rif University

Ibn Manzoor. (1970). *Arabes Tong.* Beirut: Lisan Al Arab Press.

*Implications for deepening the psychological atmosphere of the character*2001Baghdad Unpublished master's thesis, College of Fine Arts

*Intermediate dictionary*2011CairoArabic Language Academy

*Lexicon of Measures of Language*2002CairoEdition of the Arab Writers Union

Mao, Y., & Cao, R. (2023). Research on the purchase intention of metaverse music performances based on the theory of perceived value. *Journal of Arts and Cultural Studies, 2*(2), 1-12. doi:https://doi.org/10.23112/acs23081901

Meyerhold, W. (1979). *In theatrical art.* (S. Shaker, Trans.) Beirut: Al-Farabi House.

*Modern Arabic poetry*1988MoroccoNoubal Publishing House

*Music and theatrical setting*2020SharjahArab Theater Authority

*Place in the theatrical text*1999Jordan Dar Al-Kindi

*Qamos Al-Muheet*2005BeirutAl-Resala Foundation for Printing, Publishing and

Rose-Evan, J. (1979). *Experimental theater from Stanislavsky to the present.* Cairo: House of Contemporary Thought.

*Semantic search*2005BeirutKnowledge Library

*The Arabic Language Complex, Al Waseet Dictionary, 4th edition*2004CairoAl Shorouk International Library

*The concept of place in contemporary theatre*1985Kuwait World of Thought Magazine, Issue 4

*The concept of time and space in the philosophy of appearance and reality*NoEgyptEgyptian Knowledge Facility

*The interpreter, the sign, and the interpreter*1998MoroccoMarks magazine

*The Leading Lexicon, 7th Edition*1992BeirutDar Al-Ilm for Millions

*The reality of time and place*1956BeirutAl-Adib Magazine

*The story of Western philosophy*1993CairoHouse of Culture for Distribution and Publishing

*The theory of place in Islamic philosophy*2007DamascusNineveh House for Studies and Studies

*Theater theories*2010CairoNational Center for Translation

*Theatrical presentation theory*2000CairoHala Press

*Time in ancient religious thought*1980BeirutArab Printing and Publishing Corporation

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.02/28.6

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The Technical Dimension of the Works of Artists Robert Rauschenberg and Jasper Johns A Comparative Study

Nawras Hameed Majeed

College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq

ORCID: https://orcid.org/0009-0005-3995-2388
E-mail addresses: nh4621065@gmail.com

Received: 10 November 2023; Accepted: 20 December 2023; Published: 28 February 2024

Abstract

The research entitled (The Technical Dimension of the Works of Artists Rauschenberg and Jasper Jones) dealt with the nature of the concept of technology and the mechanisms of its operation in plastic art, The research come in four chapters. The first chapter: The methodological framework of the research, in which the research problem was presented, the importance of research and the need for it, and the goal and limits of the research. As for the second chapter; The theoretical framework, it contained two sections, The first section focused on technology, its concept and its transformations in the history of art, The second section dealt with (the experience of Robert Rauschenberg and Jasper Johns). The third chapter was concerned with research procedures, where the researcher presented the method used, and the research tool, community, and sample of (3) are a model. As for the fourth chapter, it included the results, conclusions, proposals, and recommendations, and the most important of these results reached by the researcher are: 1- Robert Rauschenberg and Jasper Johns used the collage technique (mixed medium), where the artist created multiple processes between gluing, composition, and color painting, thus presenting mutually reinforcing techniques within one visual field. 2- Most postmodern artists invested in disparate ready – made objects to develop them through color, collage, composition, printmaking, photography, and other techniques, as in models (1,2,3).

Keywords: Technology, Material, Ideas, Discourse, Audience

البعد التقني لأعمال الفنانين روبرت راوشنبرغ وجاسبر جونز

دراسة مقارنة

نورس حميد مجيد

كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

تناول البحث الموسوم (البعد التقني لأعمال الفنانين روبرت راوشنبرغ و جاسبر جونز) طبيعة مفهوم التقنية وآليات اشتغالها في الفن التشكيلي، وقد جاء البحث في أربعة فصول، الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث وتم فيه طرح مشكلة البحث، وأهمية البحث والحاجة إليه، وهدف وحدود البحث، أما الفصل الثاني: الإطار النظري، وقد احتوى على مبحثين وقد أختص المبحث الأول على (التقنية مفهومها وتحولاتها في تأريخ الفن). أما المبحث الثاني فقد تناول (تجربة روبرت راوشنبرغ وجاسبر جونز).. أما الفصل الثالث فقد أختص بإجراءات البحث حيث عرضت الباحثة المنهج المستخدم وأداة ومجتمع وعينة البحث البالغة (٣) أنموذجا. أما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات، ومن أهم هذه النتائج التي توصلت اليها الباحثة:

١ -استخدم روبرت راوشنبرغ وجاسبر جونز تقنية التجميع (الوسط المخلوط) حيث اوجد الفنان عمليات متعددة بين التلصيق والتركيب والرسم بالألوان ليقدم بذلك تقنيات متعاضدة ضمن حقل بصري واحد .

٢- استثمر أغلب الفنانين الما بعد الحداثة الأشياء الجاهزة المتباينة ليطوره عبر اللون والتلصيق والتركيب وفن الطباعة والتصوير الفوتوغرافي وغيرها من التقنيات، كما في النماذج (١,٢,٣).

الكلمات المفتاحية: التقنية ، المادة ، الأفكار ، الخطاب ، الجمهور

This is an open-access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول:

مشكلة البحث:

شهد العالم في القرن العشرين تقدماً علميا كبيراً والذي ساعد على توسيع أفق المعرفة وأثرت الاكتشافات على تحويل مفاهيم الإنسان المعرفية والعلمية والتي أثرت بدورها على المفاهيم الفنية التي تسببت بظهور العديد من الحركات الفنية المعاصرة , والتي سعت للتحرر نحو تحولات أبداعية في منظومة الصورة الفنية , وهي ثمرة جهد وعمل مضني بذله الإنسان طوال مسيرته ليرتقي بحضارته إلى أعلى المستويات , أن التحولات التي حدثت في الفن التشكيلي والتي سادت عبر التاريخ تمثلت بشكل أساس بتحولات فنية كان للتقنية الدور الأساسي فيها , سواءً بشكل مباشر أو غير مباشر . أن الفنان الحديث والمتجدد حاول بمنظومة فكره أن يحرر مادته الفنية من قيود طبيعتها الجامدة ليكشف كينونتها الحيوية النابضة , إذ يجب على المادة أن تستخرج كل ثرائها الحسي خلال العمل وبواسطة الفنان , فالرؤية المعاصرة في بنية الشكل للعمل الفني تؤكد على الجانب التقني من خلال التطور الذي أدى الى تطور في التكنيك والأسلوب والوعي لدى الفنان , فتنوع تقنيات الرسم أدت الى وعي الفنان في مادته , التطورات التقنية لوحدها لا تستطيع خلق شكل فني وانما تتطلب نوعا من المهارة الأدائية في إضفاء الحس التعبيري للعناصر الفنية في بناء هيكلية العمل الفني ومحتوياته الداخلية , إذ نجد أن فنون ما بعد الحداثة سارت على خطى التكعيبين في بادئ الأمر بإتباع أفكارها ومضامينها واشتغالاتها ، وان تنوع التقنية التي يستخدمها الفنان تبعا لأسلوبه وهذا ما نشاهده في الأعمال الفنية الحداثوية , وهذه ما نجده في أعمال الفنانين (روبرت راوشنبيرغ و جاسبر جونز) في توظيف المهمش والمبتذل والرخيص وصياغته بأسلوب جمالي , ليأخذ المنطق البصري تفاعلات متعددة الجوانب , ومن خلال التطور التقني في الفنون والتي عملت على محاكاة الواقع الاجتماعي بالاعتماد على المنتج الاستهلاكي التي تمثل حاجة إنسانية . وفي ضوء ذلك برزت مشكلة البحث واتسمت بالتساؤل الاتي :

ما هو الدور الذي يؤديه التنوع التقني في أظهار القيم الجمالية في العمل الفني في أعمال راوشنبرغ وجاسبر جزنز ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة سمات الاسلوب الخاصة لكل فنان (روبرت راوشنبرغ وجاسبر جونز) في معرفة منجزاتهم الفنية وفق ارتباطها بالوسائل التقنية المعاصرة . فضلا عن الإفادة المعرفية لطلبة كلية الفنون الجميلة , كونه يعد أحد أساليب اشتغالات الفن المعاصر .

هدف البحث : يهدف البحث الحالي في الكشف عن التقنيات والمنجزات لفنانين مختلفين (راوشنبيرغ وجاسبر جونز) من خلال الكشف عن المرتكزات الجمالية التي ينتجها التنوع التقني .

حدود البحث :

الحدود الموضوعية / دراسة التقنية في فن (راوشنبرغ وجاسبر جونز) بمختلف الخامات المستخدمة

الحدود الزمانية / من (١٩٥٥ . ١٩٨٠) .

الحدود المكانية / الولايات المتحدة الأمريكية , أوربا

تحديد المصطلحات:

١- **البعد : لغة :** البعد ضد القرب وقد (بَعُدَ) بالضم فهو بعيد أي متباعد أو ابعده وباعده بعيداً . (Alrazi, 1983, p. 102)

اصطلاحا :

البعد : هو الامتداد العمق القائم على الطول والعرض في الحد المشترك . (Sulaiba, 1971, p. 213)

البعد هو خلاف القرب , وهو عند القدماء اقصر امتداد بين شيئين (Sulaiba, 1971, p. 218)

التعريف الإجرائي :

البعد هو خلاف القرب ,وهو امتداد المسافة بين شيئين , ومن خلال البعد بين شيء وشيء اخر يتم من خلالها اكتشاف التغير بين العناصر التي تكتسب العمل تطور تقني من خلال استخدام لخامات متنوعة تسهم في تكوين عمل فني جديد ومبتكر تكسب العمل جمالا فنيا .

التقنية : لغة :

تقن . إتقان الأمر أحكامه (Alrazi, 1983, p. 78)

اصطلاحا : التقنية : وهي الطرق العملية التي يزاولها الأفراد للحصول على نتائج معينة . تنتقل من شخص الى شخص ومن عصر الى عصر بالتقليد والممارسة والمزاولة. (Sulaiba, 1971, p. 330)

وكما عرفها (اندري لالاند) في معجمه التقني والنقدي الفلسفي هي مجموعة من السلوكيات (الفنية , العلمية , الصناعية) التي تقدم النتائج المضبوطة والمستعملة . أنها البنية التحتية التي يرتكز عليها العلم الفيزيائي وعلى مر القرون . أنها تقاليد موروثة من جيل الى جيل عن طريق التعليم الفردي وعن طريق المهارة اليدوية . (Heidegger N. , 2006, p. 26)

التعريف الإجرائي : كل ما يستخدم من المعالجات الفنية بواسطة المواد والخامات والتي تساعد الفنان على تدعيم أسلوبه الفني .

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الاول : <u>التقنية مفهومها وتحولاتها في تأريخ الفن</u> :

التقنية : تعني الوسائل التي تعمل على إيضاح الأفكار من أجل تحقيق هدف فني وإيصاله الى المشاهد بمهارة , إذ لا بد أن يتجسد الخيال في آي واسطة مادية كالأصوات والألوان ولا يتم ذلك الا عن طريق مدرك حسي يمكن أن يتحسسه المتلقي . (Alshinawy, 2011, p. 101)

بذلك يمكن تعريف التقنية / بأنها توظيف العالم المادي من أجل حصول عملية الإدراك (الاحساس) وكما يعرفها (اندري لالاند) في معجمه التقني والنقدي الفلسفي هي مجموعة من السلوكيات (الفنية , العلمية , الصناعية) التي تقدم النتائج المضبوطة والمستعملة . أنها البنية التحتية التي يرتكز عليها العلم الفيزيائي وعلى مر القرون . أنها تقاليد موروثة من جيل الى جيل عن طريق التعليم الفردي وعن طريق المهارة اليدوية , ويتساءل هيدجر في كثير من المرات عن العلاقة التي تكمن بين التقنية والعلم في تطور حضارة الشعوب , وهل كان العلم مرتبط بالتقنية في جميع عصورها , ان العصر اليوناني القديم الذي طورت فيه التقنية في بعض الميادين لكنها ضلت منفصلة عن العلم , وهو أن العلم جهد نظري يستهدف العقل البشري ولا يتجه إلى تحقيق اي أغراض عملية. (Heidegger N. , 2006, p. 102) فكتلة الحجر هي جثة جامدة فيقوم الفنان بتحويلها الى عمل فني جذاب , وحتى الألوان فهي مركبات كيمائية ولكن خبرات الفنان يتعامل معها بأسلوبه لإنتاج عمل فني رائع , ويجعل تلك الألوان عوالم ناطقة بلغة معينة , فالتكنولوجيا تساعد وتعمل على إيصال وتحقيق الهدف الفني .

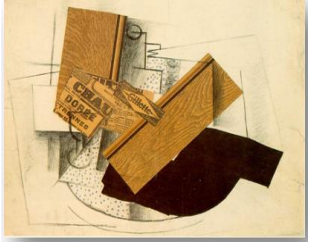
التقنية في العالم القديم : أن الإنسان البدائي على الرغم من محدودية تفكيره وقلة خبرته لا يمكن أهمال أثاره التي تركها في الكهوف , والقرى الزراعية البدائية لذا يمكن القول انه فن نابع من التقليد والمحاكاة نتيجة رؤيته للأشياء والطبيعة المحيطة به , كان الإنسان البدائي يستخدم أدوات وخامات يستطيع من خلالها تنفيذ أعماله الفنية , فقد أستخدم عظام الحيوانات وقرونها وأنيابها العاجية في الرسم والنحت على جدران الكهوف , وقد استخدم ألوانا عديدة . ايستخدم العظام المجوفة لحفظ اللون , وعظام الحوض والجماجم في احتواء الألوان التي يستحضرها , وكان يحصل على الألوان من حرق عظام الحيوانات والخشب بعد أن تطحن تمزج بشحوم الحيوانات , وكذلك يستعمل المواد الكلسية التي يستخرج منها اللون الأبيض .أما مصادر تلك الألوان هي خامات الحديد كالمغرة ومغر الدم بالنسبة للصبغة الحمراء , أما اللون الأسود مصدره من فحم الخشب ومركبات المنغنيز . (Alshinawy, 2011, p. 111) تبرز معظم تعريفات المعرفة النفسية ارتباطها بالصنع والبراعة وليس بالمعرفة فحسب فالتقنية ترتبط في اغلب الأحيان بكلمة erga (العمل) وهي كلمة ترجم الى أفعال acts وأعمال works ونتائج results .وعند أرسطو تعد التقنية هي المنتجة حيث انها تاتي الى الوجود بشيء غير واجب الوجود ولا يوجد في الطبيعة , وهو الذي يعتمد وجوده على الصانع (التقني) وبذلك يتضمن إنتاج غير ملموس , وبذلك توصف التقنية بالدينامية (القوة) وهذا يعطي لأرسطو المجال للموازة مع الأخلاق , لأن في رأي أرسطو تكتسب الفضائل ببلوغها (Abdulrida, 2016, p. 8) ففي محاورة جورجياس لأفلاطون يفصل سقراط التقنية عن العمل والممارسة وحتى الخبرة , ويؤكد على أهمية العقل وكذلك أمتدح أفلاطون التقنيات التي تقوم الممارسة فيها على التفكير الرياضي والعلاقات التراتبية الراسخة التي تناسب قيمة التقنية فيها بشكل مباشر مع درجة تجريدها , لقد وضع أرسطو في كتاب (الميتافيزيقيا) تصورة الخاص للمعرفة , أن الخبرة عندما تصير أفعالا لا تختلف عن التقنية , والتقنية تكتسب من خلال الخبرة ,والتقنية تمتلك المعرفة,قابلية التقنية للتعليم تخلقها المعرفة. (Abdulrida, 2016, p. 9) تعتبر التقنية جزءا من عبقرية المجتمع الإنساني , أن التجربة اليومية الناتجة عن العمل المتواصل هي التي مكنت الإنسان معلومات بدون علم , فأننا قد اكتسبنا المعلومات بفضل علمنا المتواصل وأدى بنا هذا الى صنع أشياء وأدوات تقنية في غاية الانسجام العمل , أن المعرفة الحداثوية معرفة تقنية وغايتها السيطرة الداخلية والخارجية على الإنسان وعلى الطبيعة وان ما يميز التقنية الحديثة عن التقنيات القديمة هو انقلاب العلاقة بين الإنسان ومصنوعاته التقنية , كانت التقنيات القديمة جملة أدوات في يد الإنسان يتحكم فيها ويستعملها كما يشاء , ولكن التقنية الحديثة

بفعل ضخامتها وهيلولة قدراتها أخذت تبدو بمثابة شيء مستقل عن الإنسان وخارج قدراته في التحكم والتوجيه . (Sabeela, 2007, p. 8)

تقنيات الإظهارفي الفن الحديث : أن ما شهده العالم الغربي من تحولات فنية كبرى هيأت لظهور تيارات فنية رئيسة مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين , تمثلت في تيارات فنية في مجتمع تكونت لديه مقومات فكرية وتقنية جديدة للتحرر من نمط فني حددت منطلقاته الأساسية منذ عصر النهضة , نظام بنى على رؤية عقلانية للعالم والإنسان الذي ارتبط بالمعارف التقنية والنظرية وفي العلاقات الاجتماعية , الذي جعلت من الإنسان محور العالم كله ومقياسا له . (Amhaz M. , 2009, p. 81) تعد مرحلة الفن الحديث مرحلة من مراحل تطور الفن عبر تأريخه الطويل لما تضمنته من اتجاهات عديدة جاءت على الأغلب انعكاس للتطورات السياسية والاجتماعية والأزمات الاقتصادية التي قادت الى حربين عالميتين , كما تعتبر هذه الفترة من أغنى فترات تأريخ الفن الحديث , من حيث الحركات والاتجاهات , فقد تنوعت الأساليب والأفكار والمعالجات تبعا لتنوع الواقع . (Jenzy, 2020, p. 9) أن الحداثة عرفت بأنها حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة أذ أن أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد , ومن المتعارف عليه ان الفن الحديث يبدأ مع الانطباعية وان لم تتوضح منطلقاتها الأساسية الا في بداية القرن العشرين , الى تبدل في الرؤية وتبدل في التقنية والأسلوب . ان التكعيبين كانوا أول من تحرر من السلطة المطلقة للأصباغ في محاولة منهم لإيجاد لغة أخرى أضافية ويمثل التلصيق (collage) واحد من المعالجات التقنية التي أحدثت تشظيات مهمة في بناء العمل الفني, التي أبدعها التكعيبيون في رؤيتهم للشيء الحسي , من خلال استخدامهم للوسائط المستهلكة كورق الجرائد أو قطع الخشب والورق اللاصق وتحويلها الى فن يمتلك حقيقة واقعية جديدة تستمد جمالها من خلال الإبداع . (Abbas & Al-kinani, 2022, p. 13) أحدثت التكعيبية ثورة جذرية في طريقة الرؤية والصياغة التشكيلية للواقع , في الوقت الذي شهد فيه العصر تنامي وسائل العلم والتكنولوجيا الذي تحقق التقنية على يد مجموعة من العلماء وطروحات انشتاين ونظريته النسبية . (Abdulrida, 2016, p. 14) أن ظهور الة الكاميرا ادى الى ظهور رد فعل عنيف تجاه الفن الكلاسيكي كان لأسلوب (جورج براك) و (أندريه ديران) دورا مباشر ومؤثر في نشؤ التكعيبية , ولا يخفى تأثير فلسفة (كانت) حول الشكل وتاثيرها على واقع الرسم التكعيبي من خلال استقلالية الأشكال انطلاقا من مقولة كانت " الجمال الخالص في الشكل الخالص . (Hussein, 2008, p. 175) أن الحداثة هي حركة ترمي الى التجديد اكتسبت اللوحة قيمة ذاتية بعد ان تخطت الأسلوب الذي صاغه عصر النهضة لتقدم لنا نماذج جديدة تعبر عن أدراك الفنان للعالم وعن مقدرته على التغيير , ولذلك فأن الفنون الحديثة على تنوعها وتمايزها تجمع بين أرادة التجديد والتحول الدائمين استنادا إلى واقع متغير , وأن ما جاء به الفن الحديث من خامات لم توجد من قبل لأن من سمات العصر هي الكشف عن خامات جديدة لم توجد من قبل .

قطع (بيكاسو) و(براك) في العام (١٩١١) بالتكعيبية شوطاً الى الحد الذي واجها عند ذلك اختياراً حاسماً ، فأما ان يهجرا صلتهما بالشيء كلياً ويدعا الرسم يرى معناه ومنطقه الخاص او ان يؤسسا علاقة جديدة بين الرسم والعالم الخارجي , في أوائل عام ١٩١٢ رسم بيكاسو (حياة ساكنة مع كرسي خيزران) كما في الشكل رقم (١) حيث الصق على القماشة قطعة من القماش الزيتي لتوهم بالنسيج المتخلخل لأعواد القصب في الكرسي وأضاف اليها أطارا من الحبل , ومن الابتكارات التقنية والتي احدثت ثورة في الرسم ودوراً حيوياً في الحركات الفنية اللاحقة كان ابتداع فن التلصيق (الكولاج – Collage) وادخال مواد غريبة كالرمل ومواد اخرى كالمهملات , الذي اوصل استخدامهما الى تقليص الفارق بين الرسم والنحت البارز الرليف ، وتجاوز الانقسامات ,ان هذه التقنية ادت الى تحول جديد الى نوع من تقصي التجريد حيث لم يعد الموضوع يرتبط بظواهر الاشياء بقدر ما يرفعون بها من شأن الأشياء المبتذلة الرخيصة الى تحفة فنية . (Bowness, 1990, p. 1909)

شكل رقم(١) بيكاسو (حياة ساكنة مع كرسي خيزران)



شكل رقم (٢) عمل للفنان براك

لقد حاولت بعض الاتجاهات في فن مابعد الحداثة الافادة مما توصلت اليها التكعيبية واخذت منها رفض سكونية البصر، واعتماد الحركة لا للوصول الى المثال الذي دعا اليه (افلاطون) ، لكن للوصول الى عالم مفكك ، ، واتساع العالم الذي أصبح مؤثراً في غربته . فالمواد والنفايات الصناعية والاستهلاكية اندفعت الى واجهة (مركز) الادراك والمعرفة وارتبط بها الإنسان ارتباط يختلط فيه المادي بالوجداني بالاستهلاكي او بالوجود ولذا فهو يرتبط بعدميته من خلال انهيار الحضارة نحو المادي ودفع الإنسان من المركز الى الهامش ,حاولت المستقبلية التعبير عن مظاهر الحضارة الحديثة بإدخال الاكتشافات العلمية والتقنية وتحولها الى مصادر الهام لعملهم الفني , لقد أعرب المستقبليون عن أعجابهم الكبير بنتاج العلم الحديث , كالسيارة والقطار والطائرة , وصرحوا بأن روعة العالم بجمال السرعة , "وان سيارة مزمجرة أجمل من انتصار ساموتراس " أن اهتمام المستقبلية بالحركة والسرعة أنما هو محاولة للتعبير عن دينامية الحياة الحديثة . لكن الحركة عند المستقبلية غالبا ما تأخذ الطابع النظري . (Amhaz M. , 2009, p. 137)اذ تعمد تقنية المستقبليين الى تفكيك الشيء الموضوعي ثم تجميعها الى صورة أخرى مثلما كان يفعل التكعيبيين مع فارق ان الرسام المستقبلي كان يعمد للكشف على خطوط القوة الكامنة في حركتها ، ثم تمديد الشكل وتكثيره في اتجاه هذه الخطوط , أن العمل الأساسي للمستقبلية يتمثل في هذا الجهد لايجاد فن حركي(art cinctique) أي التسجيل الخطي والشكلي الملون المثبت في حقل تتالي الحركة ، وهي المسألة التي سيطرحها بعد ذلك على الصعيد الفني بعض تيارات فن مابعد الحداثة . (Alshinawy, 2011, p. 101)وكذا تحاول فنون ما بعد الحداثة من اجل وسائل جديدة لتصل بها الى حد الادهاش والمتعة واللذة وحاولت نسف التواصل بين الأجناس الفنية ، فلاشيء محرم بل يمكن استخدام كل شيء ولأجل أي أحساس او فكرة عابرة فقد نسفت الدادا كل تصانيف الفنون الأكاديمية للماضي ، للرسم كالالتزام باستعمال مواد مثل قماش الرسم واصباغ الزيت والرخام , أن الدادئية ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت بصناعة اللوحة تقليدياً , لأن هدفهم تدمير مبادئ الفن المتوارثة , أن الفنان الدادائي منهم الفنان (مارسيل دوشامب ١٨٨٧-١٩٦٨) قد تخلى عن أدوات الرسم والرسائل التقليدية المتعلقة باللوحة كالباليت والزيت والفرشاة الخ , إذ انعكست بنتاجات التعبيرية التجريدية خاصة في أعمال جاكسون بولوك الذي تخلى عن الأداة التقليدية في الرسم , بابتكار أساليب جديدة واستعمال تقنيات غير مألوفة بإدخالها الى اللوحة لتصبح عملا فنيا , وقد كانت الخطوة الأولى التي أتخذها (نيتشه) لقيامه بقلب القيم ، أنه عد القيم نسبية ومن ثم فهي تخضع للتغيير والتبديل ، وأن يفترض مقدماً إيمانهم بأن المعايير التي يقيسون بها الأمور ليست معايير أزلية ، فهي فرضت عليهم بقوة ، وهذه المعايير صنعها الإنسان لهدف معين ، وبإمكانه أن يبدلها يضع لنفسه هدفاً آخر (Fouad, 1985, p. 56) ولابد من العودة إلى الوراء عودة تعني رفض كل ما كان مقدسا و لذا ارتبط اسم نيتشه بنقد جذري للدين والفلسفة والعلم والاخلاق وللقيم والمعايير الإنسانية كافة ..

المبحث الثاني : تجربة روبرت راوشنبرغ وجاسبر جونز :

تجربة (روبرت راوشنبرغ ١٩٢٥ - ١٩٥١) : فنان أمريكي وهو أحد أبرز فناني الجيل الثاني لما بعد الحرب , وقد ارتبط بحركة البوب ارت , وسار على وفق الطريقة التي اتبعها الدادائيون حيث قام بإدخال أشياء غريبة الى اللوحة ,وهي بمثابة شواهد على الواقع الملموس مستخدما تقنيات مختلفة كالألصاق ولوحات الإعلانات ذات السطح الممزق , وأن ما يسعى اليه (راوشنبرغ) بأستخدام العناصر الملصقة لم يكن التأكيد على قيمتها من حيث هي مواد غريبة وتعطيل وظيفتها الأساسية "من خلال وضعها في أطار جديد غير الإطار الذي تنتمي اليه " لقد بدأ (راوشنبرغ) بتقصي إمكانيات التصوير الاختزالي بواسطة قماشة اللوحة البيضاء أو السوداء , فاللوحة التي باتت تعج بمختلف العناصر التي تجمع بين ضربات الفرشاة الانفعالية ومختلف أشكال الالصاق ، إذ أن (راوشنبرغ) بدأ نشاطه ضمن نطاق الفن اللاشكلي اذ انه يعتبر من ابرز المهدين لفن البوب ارت " (Amhaz M. , 2009, p. 434) أذ باتت لوحاته تعج بمختلف المواد من الواقع المحسوس" مخدة أو فراش, نسر محنط , عنزة , مسامير جاعلا منها موضوعا قائما بذاته, لقد أراد راوشنبرغ التأكيد على حالة راهنه والتثبت من واقع نشكل جزءا منه, بحيث يصبح الشيء حدثا لا رمزا , أخذ المجتمع الأمريكي يتفهم طبيعة التكوينات الأسلوبية لفناني ما بعد الحداثة , وبدأ يظهر لهم نمط التراكب الايقوني والعلاماتي التي تزخر بها مفردات راوشنبرغ في عمله الفني من واقع المجتمع الاستهلاكي لتقديم موضوعات الثقافة الشعبية لتحل محل الفن الرفيع , أن الفلسفة الجمالية التي اهتدى بموجبها (راوشنبرغ) تعود اساسا إلى الموسيقى (جون كيج) ومن بين أفكاره الأساسية تلك التي تنصب على تشتيت ذهن المتلقي , ليجعل المتلقي اكثر انفتاحا وأكثر وعيا بنفسه وبيئته , ومن خلال تركيز (كيج) على أن الشيء العادي والمبتذل له قدرة جمالية , وان كل لحظة في الحياة يجب أن تقدر لذاتها فقط , هذا وقد دعا الفنانين الى كسر الحدود بين الفن والحياة , وتلك الدعوة أدت إلى انبعاث طرق جديدة للتقليل من حالة المفارقة وهو ما يبرر قول (راوشنبرغ) " أن اللوحة تكون أكثر واقعية

إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي " (Smath, 2013, p. 106) ومنذ عام (١٩٥٤) بدأ شنبرغ عمله التأليفي (التجميع) المكون من مواد غريبة , اذ ادخل الفنان الى لوحاته أشياء حقيقية جاعلا منها عملا فنيا , كما في عمله (العنزه) شكل رقم (٣) موضوعا قائما بذاته ويشكل الواقع جزء منه .

شكل رقم (٤) روبرت راوشنرغ (صوت الشارع ١٩٩٢)

شكل رقم (٣) راوشنبرغ (مونوغرام ١٩٥٥)

بدأ راوشنبرغ بميله لنزعة دوشامب التمردية يعيد النظر للعلاقة المضطربة بين الفن الرفيع والفن الشعبي , فأعماله تعد حلقة وصل بين النظرة المتسامية المتعالية للتعبيرية التجريدية وأسلوب التهكم والسخرية النقدية وطرائق الأداء لأسلوب فن البوب آرت , مثل الكولاج والتجميع و الصور الفوتوغرافية والتكرار والاختزال لمفردات العمل الفني ,يرى الناقد الفرنسي (آلان تورين) ان القوة المسيطرة لعصر ما بعد الحداثة تمثلت بثلاث قوى هي وسائل الأعلام والتقنية والأسواق ,مع أعادة النظر في مفهوم العقلانية لعصر التنوير,فالناقد بدأ يبحث عن كل ما هو زائل ومتشذر ومنفصل والى تجسيد الحقيقة الملموسة فيما سمي بمذهب (الواقعين الجدد) الذي اراد أزاحة الحواجز بين فروع الفن بواسطة ادخال تقنيات متعددة بوصفها شكلا من اشكال الفن . (AlZubaidi, 2018, p. 106) ويصف (ريد) تجربة (راوشنبرغ) بقوله "انه يقوم ببناءات تعتمد خاصية الخيال الذي يحمل دلالات ذات مستوى عال من التجربة التقنية ، محاولا توحيد المساحة الملونة السطح بمواضيع الأبعاد الثلاثة" اي ان الخاصية التي يعتمدها (راوشنبرغ) بينه وبين المواد المتنوعة ، تستحث فعل المخيلة لانتاج وتدفق عدد من الصور الفنية التي تتمتع بمستوى عالٍ من الديناميكية . هدفه من ذلك تحدي الافكار التقليدية التي تفصل بين الفن الرفيع والثقافة الجماهيرية . (Jinan M. , 2010, p. 204) أن أعمال (راوشتبرغ) يتعالق بما هو يومي وعرضي متداول وأزاحي في الوقت ذاته , وعند ذلك تلغى المسافة بين الشكل والمعنى (المضمون) فليس هناك من أعماق في الرؤية , بل افتتان في الأشياء المبتذلة والأستهلاكية والمهمشة ,أذ أن رؤية العمل تتم آنيا وبشكل عفوي وتلقائي فننجذب وننبهر به فتستنفذ اغراضه كليا عند حدود السطح ,فلا حقائق مطلقة ولا غائية جمالية بل هو حرية في التعبير الذاتي فيصبح العمل الفني كشيء خارجي يحيط بنا تتم رؤيته والفرح به , لقد حاول الفنان ان يجعل المتلقي عنصرا فعالا ومتضمنا داخل العمل عن طريق كسر افق التوقع لدى المتلقي . (Alshinawy, 2011, p. 206) إن ما فعله (راوشنبيرغ) هو إعادة الطريقة التي اتبعها الدادئيون ، والتي هي الصفة التي تميز فنان ما بعد الحداثي العدمي ، الذي أصبح فيه العمل الفني يتضمن كل شيء وأي شيء بعد رفع الحدود الفاصلة بين الفن والحياة الشعبية من خلال تبني الأشياء والرموز والعلامات التي يتعامل بها الإنسان يوميا مهما كانت مبتذلة وقبيحة , الرافض لكل المعايير الثابتة للحكم الجمالي بوصفها معايير جديدة ،وأسلوب ينطوي على الكثير من المفارقات التي تجعله مثاراً للجدل النقدي .

تجربة (جاسبر جزنز ١٩٣٠) : فنان أمريكي ذا طبيعة دادائية يستخدم الأشياء لذاتها كالعلم الأمريكي والأرقام ,في الوقت الذي كان يتحرى فيه الإمكانات التعبيرية الملازمة لعالم التفاهة والابتذال , انه مولع بفكرة ان اللوحة تمثل شيئاً اكثر من ان تكون تشبيهاً لشيء, وقد لجأ الى تقنية الالصاق (التجميع) من خلال العودة الى وسائل تشكيلية عرفت سابقاً مع التكعيبية والدادائية بفعل تبدل سلوك الفنان ازاء المجتمع وتبدل رؤيته الفنية وبعد ان وقع الكولاج في ايدي جيل ما بعد الحرب تطور الى (فن التجميع) وسيلة لخلق اعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً وهذا مانجده في اعمال جاسبر , ان تجربة (جاسبر جونز) التي تعتمد تقنية التجميع ، يتمكن بها من تغيير الأشياء الموجودة اصلا إطلاق انطباعات جديدة عنها ، مؤكدا هذه الخاصية بقوله : " خذ واحدا من الأشياء واصنع شيئا ، ثم اصنع منه شيئا آخر ، ثم اصنع به شيئا آخر "(Amhaz M. , 2009, p. 433) وهذا القول يثبت ان التجميع هو فن يعتمد التجربة في الفكر والأداء ولا يقتصر في دعوته الى التشظي والإختلاف ، الى مجرد التهكم والسخرية ، بل يكمن في ذلك ركيزة

يستند اليها الفن الذي كان متكونا خلال القرون باتجاهات فنية تكمل وتصحح بعضها البعض – الا انه يسعى الى تحقيق الفكر الكامن في تواصل واستكمال ملاحظة وتجريب الوقائع الخارجية والأشياء المتنوعة . (Jinan M. , 2010, p. 266) إذ ساهمت أعمال جاسبر جونز بشكل كبير بتخطي أساليب الرسم التقليدية والانتقال إلى فهم جديد للوحة غالباً ما تعتمد مواد جديدة توضع مع بعضها بطريقة متفردة وجديدة ، كان جاسبر ذات طبيعة دادائية ، يستخدم الأشياء لذاتها كالعلم الأمريكي شكل (٦) والأرقام والهدف شكل (٥) في الوقت الذي يتحرى فيه الإمكانات التعبيرية اللازمة لعالم التفاهة والابتذال ،لقد استخدم (جونز) صوراً مفردة وعادية الغرض لانها فقدت الغرض لأن المشاهد يبحث عن معنى معين والفنان منشغل كلياً بخلق سطح للوحته فهو مولع بالجمود الصوري ومن اسباب اختياره انساق مبتذله هو كونها لم تعد تولد اية طاقة كما انه مولع بفكرة ان اللوحة تمثل شيئا أكثر من كونها تشبيها لشيء , وهو بذلك يمثل ابتعادا عن الرسم الخالص , أذ أن الرسم ليس أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة قد تتحقق بوسيلة أخرى أيضا . (Smath, 2013, p. 109)

شكل رقم (٦) جاسبر جونز (العلم ١٩٥٥)

شكل رقم (٥) جاسبر جونز (الهدف)

كما ان جاسبر جونز عمد الى تقنية الكولاج (فن التجميع) وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقا عبر اللون والتلصيق والتركيب وغيرها من التقنيات في استغلال الفضاء الواقعي بتوظيف أشكال ومواد مثل الحلقات والأشياء الواقعية الجامدة . (Aljumaili, 2018, p. 109)ويرى جونز ان كل شيء يأتي بالمغايرة والعبث واللامعقول معتمدا الخطاب الدادائي, فنتاجاته الفنية تطفح بمنظومة تخيلية تمتلك سر التلاقح بين السهل والصعب في أن واحد , وقد أعتمد جاسبر جونز في أعماله الطباعة والكولاج وردم الهوة بين الرسم والنحت , حيث ينتقي مفردات خطابه الجمالي من وسطه البيئي من الثقافة العصرية الشعبية في المجتمع الأمريكي, فهو يستخدم المصابيح الضوئية وحمالات الملابس وأعمال الطباعة والكولاج والتصوير ولكنه لا يغرق في واقعية فجة ,إذ انه يقدم أشياءه في خطابه الجمالي كما يراه هو تحديدا مستفزا وعي المتلقي بكم هائل من الإيحاءات والتأويل , و(جونز) يعد محترفا في معالجاته التقنية فهو مجرب من الطراز الأول, يختبر عناصره وخاماته ويتنافس خبراتيا في نسيجية تقنياته ومعالجاته الفنية كما هو شأن فناني الباوهاوس الذين يراهنون فنيا وتقنيا في اختبارات مادتهم الفنية عبر التجري.(Alshinawy, 2011, p. 201)

شكل رقم (٧) جاسبر جونز (بداية زائفة ١٩٥٩)

وبذلك نلاحظ أن أغلب أعمال (جاسبر جونز) يغلب عليها طابع التهكم لكشف عن حالة الابتذال في العالم المحيط به, لذلك فهو يجمع في لوحته عدة تقنيات , لتأكيد فكرته بأن للعمل الفني لغته الخاصة به ممثلة بمجموعة خصائص من التغيير والعشوائية والتكرار , وان تنوع التقنية والاتجاه لتجميع الأشياء مع بعضها البعض حتى وان اختلفت في نسيجها ومادتها , وهو هنا لا يكون على علم بما سيكون عليه الشكل الناتج ففي قوله " أني أعمل بوضع الأجزاء مع بعضها البعض , ثم أرى اذا كانت قد تصبح شيئا واحدا , وكيف سيكون لها أن تتغير" (Jinan M. , 2010, p. 201) ومن أسباب اختياره أنساقاً مبتذلة هي كونها لم تعد تكون طاقة ، إنه

مولع أيضاً بفكرة إن اللوحة تمثل شيئاً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء ، وهو بذلك يمثل ابتعاداً عن الرسم الخالص ، إذ أن الرسم ليس أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة قد تتحقق بوسيلة أخرى أيضا . (Smath, 2013, p. 79)

مؤشرات الإطار النظري للبحث

١.لقد أحرزت التقنية تقدما ملموسا ليس فقط على الصعيد الفكري والتنفيذي بل أصبحت لها تحولات من خلال الشكل والمضمون للعمل الفني .

٢ .أمتاز الفن التشكيلي المعاصر بتجاوزه للأشكال التقليدية في تنفيذه للأشكال وجعل الفن يدخل الى مداخل جديدة متطورة جاءت نتيجة للتطور التقني والتكنولوجي .

٣.كان لطروحات الفكرية والعبثية ما بعد الحداثة رؤى عارضت الجمالية باتجاه اللاجمالية واللافن وكان للفن دور واضح بين الجميل والقبيح , والفنان المعاصر يعمل على الغاء الجمال وتقديم المهمش والآني .

٤. ابتعد الفن في القرن العشرين عن الموضوعات والأشكال التقليدية فحرية الفنان جعلت له لغته الخاصة في استخدامه للرموز الدالة , ففي تقنيتي الإلصاق والتركيب الذي عمل الفنانين بمقتضاها لإبداع نسق جمالي مختلف شكلا ومضمونا .

٥.أن التطور التقني اثره الكبير على الفن بعد خضوع الإنسان لسيطرة الآلة , حيث أصبح مفهوم الحداثة أو المعاصرة على مدى ارتباط الإنسان بمظاهر العصر حيث استحوذت التقنية على الفنانين ودعوا الى مفهوم التغير في حد ذاته والبحث عن الإبداع والجديد في أعمالهم .

٦. أكد الفن الشعبي على السخرية والتناقض والمهمش وتأكيد اللامعنى والعبث واللا منطق , والتي أحدثت صدمة للمتلقي .

٧.أن راوشنبرغ وجاسبر جونز ، قد مهدا لحركة (البوب آرت) إلاَّ أنهما لم يستثمرا الإمكانات التشكيلية كلها للأشياء العادية المستخدمة ، فثمة فنانون آخرون من الذين اهتموا بمظاهر الحياة الأمريكية ووسائلها الإعلامية والدعائية ووثائقها الفوتوغرافية المتعددة والمتنوعة في موضوعاتها .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث :

يشمل مجتمع البحث الحالي على الأعمال الفنية التشكيلية المنجزة للفترة الزمنية (١٩٥٥ - ١٩٨٠) تبعاً لما ورد في حدود البحث الحالي ,وعلى هذا الأساس ضم مجتمع البحث ما يقارب (٤٠) عملا فنيا منجز من قبل (١٥ فنانا) التي تم رصدها من عدة مصادر والاستفادة من شبكة الانترنت بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه ويضمن للباحثة رصد اكبر قدر من نماذج العينة التي تشتغل وموضوعة البحث الحالي .

ثانيا : عينة البحث :

قامت الباحثة باختيار العينة بطريقة قصدية من مجتمع البحث وبما يتلاءم مع موضوع البحث , والبالغ عددها (٣) نماذج , مع استبعاد كل عمل فني قد تكرر فيه الأسلوب نفسه , على وفق انتمائها لفنون ما بعد الحداثة من خلال التنوع في الخامات والتقنيات المنفذة .

١ – كشف الجانب التقني في العينة والاستعارة من المفردات في البحث وكيفية توظيفها .

٢ – تنوع المعالجات الفكرية لدى كل فنان في توظيف أنواع الخامات في التنفيذ التقني والتنوع الاسلوبي بين الأعمال

٣ – امتداد العينة على سنوات الحد الزمني للبحث

ثالثا : منهج البحث :

في ضوء المعطيات التي تمخض عنها الإطار النظري اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج عينة البحث المختارة كونها أكثر ملائمة لموضوع البحث , في الكشف عن البعد التقني في أعمال راوشنبرغ وجاسبر جونز .

رابعا : أداة البحث :

لغرض تحليل نماذج العينة والوصول الى هدف البحث، اعتمدت الباحثة على معايير الإطار النظري، وتوظيفها في تحليل عينة البحث باعتبارها الأداة الذي تنهض عليه المشكلة.

خامسا : تحليل عينة البحث

أنموذج (١)

اسم الفنان : روبرت راوشنبرغ

اسم العمل : بركة شتائية

الخامة : خامات مختلفة

تاريخ الإنتاج : ١٩٥٩

القياس : ٢,٢٩ × ١,٥١ سم

لقد سعى (راوشنبيرغ) في هذه العينة ومن خلال استخدامه لتقنية التجميع في عملية البناء للتكوين الفني، الى نبذ الأنساق البنائية التقليدية. مما دفع الى انهيار الفوارق التقليدية على جميع المستويات ، فقد تميزت الخامات المستخدمة في هذه العينة بانها من الشيء العادي والمبتذل الزائل، وضع الفنان سلم خشبي يفصل العمل الى نصفين، عمل (روشينبرغ) على ملء فضاءات العمل بضربات لونية متباينة ذات طاقة انفعالية عالية. ونسق التكوين الشكلي فهو ايضاً يتصف بالمغايرة لارتباطه بالمجتمع الاستهلاكي السريعة التبدل والتغير , ويمثل استخدم تقنية التجميع وكذلك تقنية الكولاج (التلصيق) والذي يجمع بين عناصر عديدة منوعه، وضعت جنباً الى جنب مجموعات مختلفة من المواد الجاهزة، وأشياء عثر عليها الفنان او التقطها صدفة كأجزاء مقتطعة من لوحات جاهزة اوقصاصات صحف وخشب ، مساند معدنية، صور، مسامير، وطرح للعلاقة بين الأجناس الفنية واشتغالها على وفق ثنوع للخامات، حيث ان تركيب ا الاجناس الفنية بعضها مع بعض تركيباً لا تلبث معه ان تتغير عناصرها في حالاتها الاولى، لكنها تبقى محتفظه بطابعها العام للعناصر المتعارضة في الفضاء العام للوحة على سطح العمل الفني، ولهذا نجد وجود الرسم بجوار النحت والمواد الجاهزة، كالحديد والخشب، والصحف المطبوعة، ومواد التقطت من العالم الخارجي. ، أن عمل(راوشنبيرغ) اعتمد على خاصية الاظهار التقني للمواد والخامات عبر فاعلية البناء التركيبي،وهذا يتجسد من خلال استخدام نسق تقنية التركيب من الاشياء المهملة والمواد الأخر، وهذه الاشياء تكتسب صفة فنية بادخالها الى اللوحة، او بتواجدها تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة، ، استخدام تقنية التركيب، في هذه العينة يظهر لنا فيها حشد من الاشياء المهملة والمواد الأخر، وهذه الاشياء تكتسب صفة فنية بادخالها الى اللوحة، او بتواجدها تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة، بمعنى انه وظف المهمش جمالياً. ووظف كل ما هو مبتذل ورخيص مستمد من العدم ، أي من اللاشيء يتكون الشيء. ، وتمثل اعمال (Pop Art) امتداداً لتمثلات كولاج التكعيبية والمواد المستعملة لحركة الدادائية الجديدة .

أنموذج (٢)

أسم الفنان : روبرت راوشنبرغ.

أسم العمل : كانيون , الخامة : تجميع (مواد مختلفة)

تاريخ الإنتاج : ١٩٦٠ , الأبعاد : ٨٧ سم× ١٨٠ سم.

العائدية : متحف الفن نيويورك

لجأ الفنان في تنفيذ عمله بأسلوب التشكيل التجميعي المتعدد في الخامات اشياء جاهزة نلاحظ ان الفنان ادخل في عمله النسر المحنط الذي لصق على سطح مستو وشيء أسفل العمل كأنه كيس معلق بخيط , يتكون العمل من صور مختلفة وصفحات مجلات وصحف قديمة، وهناك آثار وألوان مبعثرة، فيما تحولت الجهة العليا اليمنى منه إلى قطاع بلون البني الداكن , يعتمد العمل على تضادات الأحمر والأصفر مع الألوان الداكنة والكتل العمودية الكبيرة والخطوط الرأسية وكل هذه إلايقاعات ولاتجاهات تشير باتجاه الطائر المعلق الذي يصبح بؤرة استقطاب بصري مُركز لتأملات أي ناظر .نجد هنا أن (راوشنبيرغ) قد تمكن من إحراز أبعاد بنائية للمتلقي عن طريق ما تحمله أجزاء العمل من مضامين فكرية حاملة تطلعات المجتمع الاستهلاكي , لقد عمد الفنان إلى إدخال

الصور الفوتوغرافية صورة طفل جالس على يسار اللوحة ثم عمد إلى إحاطتها بأطر لونية عريضة أن مسار الرؤية والتأمل البصري لهذا العمل يتطور على مراحل متتالية حيث تختلط أنواع متباينة لقد أدخل راوشنبرغ أشياء حقيقية مثل الطائر والكيس ليجعل منها موضوعاً قائماً بذاته وباستخدام هذه العناصر المجتزئة من العالم الواقعي وإعادة تركيبها أراد التأكيد على أهمية الوجود وإننا جزء من واقع نعيشهُ وهذا يعود الى وجهة نظر روشنبرغ أن اللوحة تكون اكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعي , حيث يَصبح الشيء من العلامات فهناك الصور الفوتوغرافية والمساحات اللونية إلى جانب الضربات اللونية العشوائية المحددة الوظيفة مثل قطرات الألوان السائلة . وكل هذه المؤثرات تم توظيفها بطرق تجعلها قابلة للانسجام مع دخول الأشياء الجاهزة المعلقة على اللوحة . مما يجعل من اللوحة حقلاً بصرياً غنياً بالإشارات التي يمكن قرائتها بأنماط متعددة بل ومتعاكسة، عن طريق المعالجات التفكيكية الواسعة التي أتبعها الفنان لإنجاز عمل بعد حداثي يسمح بالتأويل وإعادة التأويل مرات عديدة , ولكن الفنان هنا تناوله بأسلوب مبتكر يحمل نوعا من السخرية على مادة الموضوع وطرح مفهوم جديد للجمال من خلال المساهمات التشكيلية , محاولا ان ينتج صورة جديدة للرؤية محاولة لتجاوز القديم او التقليدي والسعي الى بلورة خطاب صوري مفتوح . لقد عمد الفنان إلى إدخال الأشياء الجاهزة المعلقة على اللوحة وخارجها فلم تعد مرتبطة بمعنى نهائي محدد بل أصبحت تابعة لفضاء النصّ البصري المهيمن عليها، ولم تخرج عن أفق التوقع الذي يثيره العمل، رغم غرابتها ، ومحاولة لمسايرة روح المعاصرة بالتعبير بكل ما هو مبتذل ومحتقر وما هو موجود من الواقع .

أنموذج (٣)

اسم الفنان : جاسبر جومز
أسم العمل : سباق الافكار
الخامة: مواد مختلفة على الكانفاس
تاريخ الإنتاج : ١٩٨٠
القياس : ٧٥× ٧٠سم

يتكون العمل من نصفين النصف الايسر يتكون من صورة لشخص مع أشكال من الخطوط الهندسية التي تحتوي على بعض الكتابات مع شكل موجود في الوسط باللون الأوكر ,بينما يتكون النصف الأيمن من ملصق عليه صورة (الموناليزا) بالأبيض والأسود ، وتخطيط بسيط للجزء العلوي من هيكل عظمي يتمثل بـ(الجمجمة) وكأنه علامة خطر حول المكان ، وفي أسفل اللوحة توجد طاولة وعليها وعائين لحمل الزهور الأول منه باللون الابيض والثاني باللون الاوكر البني، وفي فضاء اللوحة بعض الجمل المتقطعة باللغة الانكليزية ليعطي طابع (الكولاج) على هذا العمل ، تذكرنا الحروف في الجزء العلوي والسفلي ببعض أعمال (بيكاسو) و (براك) في استخدامهم أجزاء من كلمة أو حروف أو قصاصات الجرائد ، فعبر من خلال عمله عن تأليف اللغة لتدل عن مضمون اللوحة ، ويعد (جونز) ذات طبيعة دادائية ورؤية تكعيبية فقدم جمالية جديدة ومفهوماً جديداً للعمل الفني لأشكال الإلصاق في مختلف مظاهره بما في ذلك الشائع والمبتذل وكانت البنية التصميمية للصورة في أعمال(جونز) تنفرد بإشارات ورموز على سطح الظاهر ، وأراد أن يبرهن على أن الشيء الجاهز قد يرقى إلى مستوى الفن الأصيل ، فهي قائمة على المصادفة والتلقائية وكل ماهو استهلاكي يقع في متناول ايديهم لجعل مواد فنية متمثلة بتقنية(الكولاج) الصق وتوليف مركب لخامات فنية متنوعة ، ونجد أن ذلك أنعكس بنائياً ومفاهيمياً على فنون ما بعد الحداثة التي أكّدت هذا المنحى ، وهذا الأمر جلب انتباه (جاسبر جونز) فاضطر إلى أن يتّخذ له تمثلاً (دادائياً) من عمل يتسم بـ(الكولاج) كجمع صور قديمة وملصقات من الأغلفة وبعض المواد المهملة , استطاع أن يعمل تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة الفنية بتوظّيفه جمالياً للمُهمّش وكل ما هو مستمد من العدم ، وتوليد الجمال للعمل الفني من تجميع هذه المواد بإدخاله مفهوم المصادفة للعمل الفني، كما يلاحظ أن التقنية التي عمل بها (جونز) لها أهمية بهيمنتها على تكوين العمل، وهو في تصميمه لهذا العمل محاولة منه لإيجاد نوع من العلاقة المبتكرة بين الأشياء وصورها وتصوراتنا أو تمثلاتنا ، وهذه هي من السمات الفكرية لـ(ما بعد الحداثة) كما أنها تمثلاً ملحوظاً لدى فنون ما بعد الحداثة ، نتاجات عبثية ترفض كل تقليد او قيمة فنية عبر المفردات التي أصبحت جزءاً من سطح العمل الفني .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج

بعد تحليل عينة البحث توصلت الباحثة الى عدد من النتائج وتمثلت كالأتي :

١.استخدم روبرت راوشنبرغ وجاسبر جونز تقنية التجميع (الوسط المخلوط) عبر عمليات متعددة بين التلصيق والتركيب والرسم بالألوان ليقدم بذلك تقنيات متعاضدة ضمن حقل بصري واحد .كما في االنموذج (١ ,٢ ,٣)

٢ .بدأ راوشنبرغ بتقصي إمكانات التصوير الاختزالي , لينطلق في مجال مغاير ليجعل العمل مساحة تعج بمختلف الإشكال الإلصاق , اما جاسبر جونز يستخدم الأشياء لذاتها أشياء حقيقية مادية مثل العلم وعلب الجعة وأشياء مستهلكة , بدلا من الصور المرسومة .كما في النموذج(٢,٣)

٣ .جاءت أعمال جاسبر جونز وروبرت راوشنبرغ بأسلوب تشخيصي حتى أطلق على هذه الأعمال أسم الدادائية الجديدة , لقد أراد جاسبر جونز أن يفتح آفاقا جديدة للإدراك البصري ,بعيدا عن ذلك التركيز المفرط على الذات ,دعوة الى التأمل في الشيء المصور . كما في النموذج (١ ,٢)

٤ .أما تجربة (راوشنبرغ) فقد ولدت صدمة لما فيها من تحديات سواء في طبيعة معالجته للموضوع أم في استخدام المواد والتقنيات تكوين خطاب بصري ذات منحى جمالي متأثراً بمرجعيات فلسفية معاصرة تجلت بالوجودية والعدمية والتفكيكية وتجسيد طروحاتها في فنون ما بعد الحداثة ، كما في النموذج (١ ,٢)

٥.عمل راوشنبرغ على أثارة الجدل والحوار المتصل بين المتلقي والعمل الفني وفق مستوى اشكالي يهتم بمفهوم المعطيات الثقافية والشعبية للمجتمع الأمريكي ,اذ مزج بين التقنية الأدائية وباستخدام أشياء من الواقع المحسوس .كما في النموذج (٢)

٦.ان الفنان راوشنبرغ استخدم الرسم الثلاثي الأبعاد حيث أدخل الى لوحته أشياء من الواقع المحسوس (وسائد , حيوانات محنطة , أكياس ....) عبر نظام غير مترابط للعلاقات التي تحكم الأفكار الخيالية على مستوى اللوحة محاولة لتجاوز القديم او التقليدي والسعي الى بلورة خطاب صوري مفتوح . كما في النموذج(١ ,٢)

٧.الاختلاف الذي ميز (جاسبر جونز) عن (راوشنبرغ) هو إفراط جونز في استعمال الصور المفردة والعادية لذاتها .كما في النموذج (٣)

الاستنتاجات :

١- استثمر أغلب الفنانين الما بعد الحداثة الأشياء الجاهزة المتباينة ليطوره عبر اللون والتلصيق والتركيب وفن الطباعة والتصوير الفوتوغرافي وغيرها من التقنيات .

٢- أراد الفنانون الما بعد الحداثة ترسيخ الاهتمام بملمس الشكل ولونه وعلاقته مع الفضاء الواقعي وقد حققت أعمال جاسبر جونز وروبرت راوشنبرغ مثالا مهما للفنون المعاصرة .

٣.أن فناني الما بعد الحداثة اعتمدوا في الأغلب على المستهلك والمهمش واحتواء العمل الفني على أكثر من خامة وكان للتقنية أثر واضح في تكوين العمل الفني في فنون ما بعد الحداثة

٤.اعتمدت الأعمال الفنية على خامات متعددة اتخذت شكلا تجميعيا الذي أعتمد فيه غلى الاختلاف في تجميعها أكثر من ترابطها حيث أن كل جزء من العمل يقود ذهن المتلقي الى مجموعة لا متناهية من التداعيات الذهنية .

٥.أن أسلوب راوشنبرغ يجمع بين القديم والجديد , فهو يقترب مما جاء به براك وبيكاسو مسبقا في فن التلصيق ولكن الفنان هنا تناوله بأسلوب وتقنية جديدة ومبتكرة , بإضفاء نوع من السخرية على مادة الموضوع .

٦.اعتمد فنانو ما بعد الحداثة على أسلوب المزاوجة بين ما هو واقعي وما هو وهمي وخيالي , والتي سمحت بدخول انساق ذوقية وثقافية جديدة عبر مجتمع هجين وغير متصلب التي ولدت أفقا آخر للفن .

٧.أن فناني ما بعد الحداثة مؤكدين على صياغات جديدة على وفق الأبعاد الثلاثية للشكل الفني والاشتغال على كل ما هو مادي ملموس يمكن أن يتشكل في الفضاء الحقيقي للمتلقي محدثا تقبلا بصريا واقعيا ووجودا مكانيا حقيقيا.

References

Abbas, M. A., & Al-kinani, A. A. (2022). Intellectual Implications of the Duality of Mother and Child in the Social Perspective. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*(4), pp. 229–237. doi:https://doi.org/10.47750/jett.2022.13.04.032

Abdulrida, E. A. (2016). The technique of making Super - realism sculptures by Local alternative materials. *Al-Academy*(75). doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts75/5-22

Aldaghlawy, H. J., & Zahra, S. (2022). *Flashes in Film Direction.* DAR AL FONOON FOR PRINTING & PUBLISHING. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779885

Aljumaili, S. (2018). *The Openness Of The Visual Text: A Study In The Plastic Arts Overlap.* Alfaisal.

Al-Marazeeq, A. J. (2009). *Aesthetics of Cultural Criticism.* Arab Foundation for Studies and Publishing.

Alrazi, M. A. (1983). *Kitab al-Hikmah.* Dar Alarabi.

Alshinawy, W. (2011). *what is technology.* alsaeedy dar.

AlZubaidi, K. (2018). *The Arts of Plastic for elements.* Almadina house book.

Amhaz, M. (2009). *Contemporary Plastic Art.* Dar Al-Triangle for Design, Printing and Publishing.

Bowness, A. (1990). *plastic arts in new century.* tyara u house.

Fouad, Z. (1985). *Epistemology And The Natural Position Of Man.* Noor Library.

Heidegger, N. (2006). *On the Way to Language - Unterwegs zur Sprache.* sufiar books.

Hussein, A. (2008). *The art of design in philosophy, theory and practice.* Part Sharjah: Department of Culture and Information.

Jenzy, H. T. (2020). Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin. *Academy*(95), pp. 143-160. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160

Sabeela, M. (2007). *Modernity and Postmodernism.* Toubkal Publishing House.

Smath, E. (2013). *The new arts in the world .* neli wa fyrat.

Sulaiba, J. (1971). *Transient Utterances.* Baerot Publication.

*The Theory of Performance*2010Almalayeen Dar

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.02/28.7

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The relationship between the world of interior design and the world of linguistic discourse

Rafeeqa Abdullah Bin Rajab [1], Amani Ali Alaali [2],

[1] *Arabic Department, Ahlia University, Bahrain*
[2] *Interior Design Department, Ahlia University, Bahrain*
[1] *ORCID : https://orcid.org/0000-0003-3817-4375*
[2] *ORCID : https://orcid.org/0000-0003-3817-4375*
E-mail addresses: reefbinrajab@yahoo.com , amani.alaali@gmail.com
Received: 12 November 2023; Accepted: 17 January 2024; Published: 28 February 2024

Abstract

This paper explores the integration of Arabic language with interior design, focusing on the case study of the Museum of the Future in Dubai. By analyzing the successful blending of these two distinct domains, the study aims to uncover the potential synergies and implications for cultural representation and immersive experiences in architectural spaces. The research adopts a qualitative approach, combining observations, and a thorough literature review. The findings reveal a seamless integration of Arabic language and interior design within the museum, with strategic placement of signage, calligraphy, and quotations. The paper discusses the cultural significance and symbolism associated with the incorporation of Arabic language, highlighting its role in fostering a sense of connection and belonging. Furthermore, it explores the enhanced user experiences resulting from this integration. The study contributes to a deeper understanding of the fusion of language and interior design, providing valuable insights for practitioners and opening avenues for future research in this emerging field.

Keywords: Interior, Design, Arabic, Calligraphy

العلاقة الجدلية بين عالم التصميم الداخلي وبين عالم الخطاب اللغوي

رفيقة عبد الله بن رجب ١، اماني علي العالي ٢

١ قسم العربي، الجامعة الاهلية، البحرين
٢ قسم التصميم الداخلي، جامعة الاهلي، البحرين

ملخص البحث

تستكشف هذه الورقة دمج اللغة العربية مع التصميم الداخلي، مع التركيز على دراسة حالة متحف المستقبل في دبي. من خلال تحليل المزج الناجح لهذين المجالين المتميزين، وتهدف الدراسة إلى الكشف عن أوجه التآزر والآثار المحتملة للتمثيل الثقافي والتجارب الغامرة في المساحات المعمارية. ويتبنى البحث نهجا نوعيا، يجمع بين الملاحظات، ومراجعة شاملة للأدبيات كما تكشف النتائج عن تكامل للغة العربية والتصميم الداخلي داخل المتحف، مع وضع استراتيجي للخط والاقتباسات.

تناقش الورقة الأهمية الثقافية والرمزية المرتبطة بدمج اللغة العربية، مع تسليط الضوء على دورها في تعزيز الشعور بالتواصل والانتماء، علاوة على ذلك، فإنه يستكشف تجارب المستخدم الناتجة عن هذا التكامل. وتساهم في فهم أعمق لدمج اللغة والتصميم الداخلي، مما يوفر رؤى قيمة للممارسين ويفتح سبلا للبحث المستقبلي في هذا المجال الناشئ.

الكلمات المفتاحية: التصميم، التصميم المعماري، الخط العربي

This is an open-access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

المقدمة

يلعب تكامل اللغة والتصميم دورًا حاسمًا في تشكيل الهوية الثقافية وتجارب المستخدم ضمن سياقات مختلفة. وفي عالم التصميم، تتمتع اللغة العربية بأهمية فريدة بسبب تراثها التاريخي والثقافي الغني .

تتناول هذه الورقة بشكل نقدي توظيف اللغة العربية في التصميم، مع التركيز بشكل خاص على متحف المستقبل في دبي كدراسة حالة رئيسية.

فاللغة العربية لها تاريخ طويل ومتشابك بشكل عميق مع الفن الإسلامي والخط والأنماط الهندسية. وتوفر عناصرها البصرية المتميزة ورمزيتها الثقافية فرصة للمصممين؛ لخلق تجارب مائزة حتى تلقى صدى لدى الجماهير الناطقة باللغة العربية. ويقدم متحف المستقبل، باعتباره مؤسسة بارزة في دبي، دراسة حالة مثالية لاستكشاف كيفية توظيف اللغة العربية في ممارسات التصميم المعاصر.

ومن خلال تحليل خيارات تصميم متحف المستقبل ودمج عناصر اللغة العربية، يمكننا الحصول على نظرة ثاقبة للجوانب الثقافية واللغوية للتصميم العربي. وسيسلط هذا التحليل الضوء على الفرص والتعقيدات التي تنشأ عند توظيف اللغة العربية في التصميم، مع التأكيد على تأثيرها على الهوية الثقافية وتجارب المستخدم .

إن فهم متحف المستقبل كدراسة حالة يسمح لنا بدراسة كيفية مساهمة تكامل اللغة العربية في السرد والرؤية الشاملة للمؤسسة. وتهدف هذه الورقة إلى عرض تقييم نقدي لاستخدام اللغة العربية في التصميم من خلال إجراء فحص شامل لمتحف المستقبل. ومن خلال الخوض في الجوانب الثقافية واللغوية للتصميم العربي وتحليل تنفيذها ضمن عناصر تصميم المتحف، يمكننا الكشف عن الفرص والتحديات المرتبطة بتوظيف اللغة العربية في ممارسات التصميم المعاصرة.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

هناك قضية معينة رغبنا في الإشارة إليها ضمنيا وهي توضيح العملية التكاملية او المعرفية بين العلوم والتي باتت ضرورة حضارية وقضيه مطروحة منذ القدم بل بالتحديد منذ خمسينات القرن الماضي وذلك كي تذوب الفجوة المتجذرة والعميقة في عملية هذا التواصل دون الدخول في قوقعه معضلة بين الثقافتين: أعني ثقافة اللغة العربية وثقافة الفنون والتصميم الهندسي وتكمن المشكلة بالتحديد في محاوله الوصول إلى هذه الحقيقة والتي ربما غابت عن أذهان الكثيرين.

وتهدف الورقة إلى استكشاف مدى تكامل اللغة العربية مع التصميم الداخلي، مع التركيز على دراسة حالة متحف المستقبل في دبي. الهدف هو دراسة كيفية دمج هذين المجالين المتميزين بنجاح، وتحليل اللغة المستخدمة وعناصر التصميم وأهمية هذا المزيج. ومن خلال معالجة هذه المشكلة، تسعى الورقة إلى المساهمة في فهم أعمق للتآزر المحتمل بين اللغة والتصميم الداخلي، وإلقاء الضوء على الآثار الأوسع للتمثيل الثقافي والتجارب الغامرة في المساحات المعمارية.

الدراسات السابقة

لاشك ان عملية التكامل المعرفي بين العلوم ضرورة حضارية طالما نادى بها بعض العلماء منذ أجيال طويلة ففي خمسينيات القرن الماضي "لاحظ عالم الفيزياء والروائي البريطاني "تشارلز بيرسي سنو"charles percy snow (١٩٠٥ ـ ١٩٨٠)، الفجوة القائمة في التواصل بين أولئك الذين يتخصصون في العلوم الإنسانية والاجتماعية وأولئك الذين يتخصصون في العلوم الطبيعية والتطبيقية، فانتقاله الدائم بين هذين المجالين جعله يدق ناقوس الخطر بخصوص المعضلة التي أسماها "معضلة الثقافتين"، يقول سنو: «كنت أشعر باستمرار بأنني أنتقل بين مجموعتين متماثلتين في الذكاء ومتطابقتين في الأصل، وغير مختلفتين اختلافا كبيرا في المنبت الاجتماعي.(Rabah, 2020)"

السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال هو: يا ترى هل تستطيع العلوم الهندسية وهندسة التصميم الداخلي بالذات أن تحدد تمازج هذا العلم لينعكس على الخطاب اللغوي؟ وهل بإمكان هذين العالمين أن يلتقيا؟ أم إن هذا سوف يشكل لنا عائقا جوهريا يحيل بيننا وبين تحقيق هذا اللقاء الذي أحسبه مختلفا وسؤال آخر يطرح نفسه أيضا في هذا المجال وهو: هل سوف يحقق التباعد بين العلوم الحياد المضمر الذي لن يتحقق على أرض الواقع.؟ ربما نستطيع استلهام الإجابة عن تلك التساؤلات من خلال تطوافنا المتعدد على القراءات المختلفة المعالم والتي استطعنا إلى حد ما ان نخرج منها بحداثية غير مألوفة وهي أنه جميل أن يشبهني فلان والأجمل منه أن يختلف عني.

حديثنا في هذه الورقة سوف يعالج هذا التماهي بين الهندسة وثقافة اللغة لنخرج من خلال هذه التداخل بتوليفة ذات عمق ابداعي. وهذا التداخل ليس وليد الساعة، بل كانت له إرهاصات سابقة متجذرة في القدم إذن ما نقوم به اليوم هو امتداد سابق لدراسات تناولت مثل هذا الجانب بأساليب وطرق مختلفة في اللغة على بناء الفكر التصميمي المنتج. وكم قامت مثل هذه التصاميم بتف الخط العربي والزخارف بأنواعها وتشعباتها.

"إن الباحث والمتتبع الحصيف للمسار التاريخي للتراث الإسلامي العربي يلحظ بجلاء ذلكم الحضور القوي للتداخل والتكامل بين العلوم التي نشأت داخل الحقل المعرفي الإسلامي، وهو حضور جعل التكامل من أبرز سمات علوم التراث ومن خصائصها الجلية، فالتكامل يمثل الإطار المرجعي للمنهجية الإسلامية، وهو تكامل منهجي شامل في مصادر المعرفة، وفي أدوات المعرفة، وهو أيضًا تكامل بين المصادر والأدوات

وقد تنبه العديد من العلماء والدارسين للتراث الإسلامي العربي إلى هذا المعطى العلمي البارز، وكشفوا عنه في سياق دراساتهم للعلوم الإسلامية من حيث أهميتها وتصنيفها وترتيبها، ولذلك هيمنت دعوى المنهج التكاملي على دراسات العديد من الباحثين والمفكرين في العقود الأخيرة، ومن أبرزهم الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن الذي قدم إسهامات متميزة ونظرية مبدعة في هذا المجال، وأكد على الحضور البارز للتكامل المعرفي بين جميع العلوم التي نشأت وتطورت ونمت في أحضان التراث الإسلامي العربي، كما أوضح أواصر القرابة المنهجية التي تجمع بينها على اختلاف موضوعاتها" .(Al-Kabeer, 2022)

وكم أصبحت لغتنا بكل ما تحمله من معان ذات قدرة على البناء التصميمي المنتج!! وكم قامت هذه التصاميم بتجسيد الخط العربي والزخارف بأنواعه وتشعبات الذي علاقة وثيقة بمثل هذه الزخارف؟ وكم اثرت مثل هذه التصاميم الداخلية على مر العصور الولوج الى عوالم خفية وبعيدة عن متناول اليد.

إنها حقا معطيات تدخل بنا إلى معترك الحياة بكل فلسفاتها وممارساتها.

وما دام هدف التصميم الداخلي ومهاراته اللغوية تسعى للارتقاء والوصول بنا إلى السلم الذوقي والجمالي في اختيار أسلوب الكلام والكتابة الفنية البعيدة عن الترهل وكأنها يتفقان: اقصد العالمين على امتلاك الذوق النادرة ومهارة الاقناع لإثبات تلك الموهبة وآلياتها لأن لغة الاحتراف والحوار والتمكن سواء للتصميم الداخلي ام التعامل اللغوي توسع من دائرة مساحات الرؤيا وتتطلب أمرا في غاية الأهمية ألا وهو الوعي والإدراك والملكة والموهبة وهبه وتلاقح الأفكار وكل هذا سوف يولد لنا سجالا وجدالا إيجابيا يولد ما يسمى بالإبداع.

"فريق المبدعين الفريق الدي لا يكتفي بالتعامل مع ما هو موجود ولا بتكراره والسير على الأنماط المألوفة، بل يمتلك النزوع نحو التغيير والقدرة عليه."(Fares, 2019)

والغريب ان هذا الأمر كان متداولا منذ القدم فها هو الغزالي مثلا كتب كتابه الشهير بتهافت الفلاسفة ورد عليه العالم والفيلسوف ابن رشد بكتاب تهافت التهافت. نعم العالم يمر بقفزات نوعية من التطور الحضاري والإبداع في كل مجالات العلم وهذا سيظل محكوما بالمعرفة والفكر الإيديولوجي الذي يستفز ملكات الإبداع المسلحة بالمرتكزات التنظيرية من جانب والعملية من جانب آخر حتى لا نضطر إلى الجمود أمام اللوحات الفنية أو البناء المراد تصميمه بأجمل الأفكار ذات الأنساق المنهجة والمثيرة للجدل.

موضوع اليوم سوف يتناول متحف المستقبل في دبي هذا المبنى الذي جذب إليه سواح العالم من كل الجهات ؛ للاستمتاع بتصميمه المعماري الناجح وبشكله البيضاوي الغريب وغير المكرور بما يزينه من عبارات وكلمات باللغة العربية وبالخط العربي المزخرف مما زاد هذا المبنى جمالا وألقا وتميزا خاصة وأن تلك الكلمات غير واضحة للقراءة مما يضطر السائح الدخول إلى داخل المبنى للتعرف على ما كتب وإعطاء رأيه فيها قبل مغادرته.

وربما تكون ضبابية الرؤية هي التي جعلته بعيدا عن مألوف الاستعمال إلى اللامألوف وهو المطلوب.

وربما يتساءل بعضنا عن مصمم هذا المبنى الغريب انها شركه كيلا ديزاين للاستشارات العالمية.

أما فكرة كتابة الكلمات بهذا الخط فهي من تصميم الفنان الإماراتي مطر بن لا جح وربما هنا تبدأ نقطة الالتقاء بين العالمين أعني اللغة المختلفة والتصميم الغريب خاصة وأنه اعتمد على بعض التقنيات المبتكرة مثل تقنية الطباعة ثلاثية الأبعاد في بعض أجزاء المتحف وسواها.

خاصة وأن القائمين على إنشائه وضعوا في اعتبارهم أن يكون عبارة عن محطة استقبال لاستضافة بعض المؤتمرات والندوات والاجتماعات التي تحتاج إلى مساحات كبيرة للإقامة فيها طوال فترة أيام المؤتمر.

إن دمج اللغة العربية في التصميم متجذر بعمق في جوانبه الثقافية واللغوية. لفهم أهمية توظيف اللغة العربية في التصميم،من الضروري استكشاف سياقها التاريخي، وتأثير الخط والأنماط الهندسية، والرمزية الثقافية التي تمثلها.

تتمتع اللغة العربية بتاريخ غني يمتد لعدة قرون، ويتشابك مع مختلف التقاليد الفنية والتصميمية (Andraos, et al., 2016) . من العصر الكلاسيكي للفن الإسلامي إلى التصميم المعاصر، ويتشكل التصميم العربي من خلال تطور اللغة نفسها. وقد لعب الخط على مر التاريخ دورًا بارزًا في التصميم العربي، حيث كان خطه الأنيق بمثابة تمثيل مرئي لجمال اللغة وأهميتها.

لقد تطور فن الخط إلى تخصص متميز، ذو أنماط وأشكال مختلفة، مثل الثلث والنسخ والديواني، ويحمل كل منها دلالاته الجمالية والثقافية الخاصة، وبالإضافة إلى الخط، أصبحت الأنماط الهندسية أيضًا مرادفة للتصميم العربي (HESAR, et al., 2015). وتتميز هذه الأنماط، التي غالبًا ما تُرى في الهندسة المعمارية والمنسوجات والفنون الزخرفية، بتعقيدها وتكرارها ودقتها الرياضية. فهي لا تعمل كعناصر زخرفية فحسب، بل تحمل أيضًا معاني رمزية متجذرة بعمق في الثقافة والفلسفة الإسلامية، وتعكس مفاهيم مثل الوحدة والانسجام والروحانية.

إن التصميم العربي غني بالرمزية والتمثيل الثقافي. واستخدام زخارف وألوان وعناصر مرئية محددة في التصميم العربي ينقل القيم والتقاليد والسرد الثقافي. كما تثير الرموز مثل النخيل والهلال والنجوم إحساسًا بالهوية والتراث. وقد يؤدي دمج هذه الرموز الثقافية في التصميم إلى إنشاء رابط قوي بين المستخدم وجذوره الثقافية، وهذا يعزز الشعور بالانتماء والفخر.

لعل فهم الجوانب الثقافية واللغوية للتصميم العربي أمر ضروري لفهم أهمية وتأثير توظيف اللغة العربية في التصميم (Eldemery, 2009) . ومن خلال تقدير السياق التاريخي، وتأثير الخط والأنماط الهندسية، والرمزية الثقافية المضمنة في التصميم العربي، يمكن للمصممين الاستفادة بشكل فعال من هذه العناصر لخلق تجارب ذات معنى وذات صدى ثقافي.

طرق البحث

ستعتمد طرق البحث على دراسة نوعية لاستكشاف تكامل اللغة العربية والتصميم الداخلي في سياق متحف المستقبل في دبي. وسيتم استخدام منهج دراسة الحالة لإجراء تحليل متعمق للمتحف، مع التركيز على استخدام اللغة وعناصر التصميم وأهميتها وإجراء مراجعة واسعة النطاق للمقالات والكتب والتقارير العلمية ذات الصلة لجمع الأفكار والأطر النظرية المتعلقة بتكامل اللغة والتصميم الداخلي. وسيتم تحليل البيانات المجمعة باستخدام التحليل الموضوعي؛ لتحديد المواضيع والأنماط المتكررة المتعلقة بتكامل اللغة العربية والتصميم الداخلي. وسيتضمن التحليل اللغوي فحص الاقتباسات واللافتات والنصوص العربية المستخدمة داخل المتحف، مع مراعاة أهميتها الثقافية واللغوية. وسيركز تحليل التصميم على التخطيط المكاني واختيارات المواد والطباعة والعناصر الأخرى التي تساهم في التكامل البصري للغة والتصميم الداخلي. وسيتضمن تحليل الأهمية تفسير النتائج في سياق التمثيل الثقافي، وتجارب المستخدم، والرسالة الشاملة التي ينقلها تصميم المتحف.

متحف المستقبل: عرض للغة العربية في التصميم

جانب اللغة العربية

اما بالنسبة للكلمات التي زينت المتحف البيضاوي من الخارج فإنها لم تكن مجرد عبارات اعتباطية بل تم اختيارها على أسس منهجية وعلمية وتربوية ولأهمية هذا الموضوع ولإثبات جوهر التماهي باحترافية لابد أن نشير إلى تحليل نص بعض هذه الكلمات ؛لتكون واضحة للقارئ والمتلقي وهي كالتالي:

الجملة الأولى

"لن نعيش لمئات السنين، ولكن يمكن ان نبدع"هذه العبارة الأولى التي لو حاولنا تفكيك جزئياتها لوجدناها تحمل في طياتها المعاني المختلفة فالعبارة تعني اننا ممكن في زمن قليل ان ننتج الكثير فالإبداع لا يقاس بالوقت او بعدد السنين وانما بالقدرة على تبني الثقافات الشاسعة والمخزون المتواشج مع الطاقة الجمالية والفرضيات المتداولة والمبنية على المفاجآت وهنا يكمن الإبداع المقصود. هذه العبارة تذكرنا بصحيفة بشر بن المعتمر التي كتبها منذ آلاف السنين وهي مدرجة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتب أخرى والذي يقول في مقدمة هذه الصحيفة:" خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها اياه فان قليل تلك الساعة يغنيك عن يومك الأطول." (Abu Hilal et al., 1968)

وهذه المقدمة للصحيفة تقترب من معنى العبارة المكتوبة على المبنى لأنها تؤكد لنا على ساعة التجلي وما تحمله هذه الساعة من إلهام فكري منتج فهي تلك الساعة التي تتواشج فيها المعاني والألفاظ والمضامين والتي قد تعجز عن استيفائه في سنين طوال وأنت تبحث عن إحراز المنفعة.

وهذه ألم اهب المشتركة من العلوم لن تستقيم وحدها ولن تصل الى منظومة القيم المطلوبة إلا من خلال ذاك الدمج الذي سوف يصل بنا الى تخطي المساحات الفارغة التي لا تتناسب معنا والاجتهاد لفتح مسارات ذوقيه أخرى تتناسب مع الخطاب اللغوي من جانب والتصميم الجمالي من جانب آخر.

أما الجملة الثانية:

"المستقبل سيكون لمن يستطيع تخيله وتصميمه وتنفيذه المستقبل لا ينتظر المستقبل يمكن تصميمه وبناء اليوم "

" المستقبل جزء من حياة وشخصية الإنسان، فهو جزء لا يتجزأ من الماضي بخبرته وهو الأفق أو الطريق الذي نتجه به من اللحظة الحالية، فالتطور السريع الذي نعيشه وتشهد عليه حياتنا الحالية جعل الماضي والحاضر غذاء الخيال لكيفية تصور الحياة في المستقبل."(Nasser, A., 2022)

عبارات تحفيزية يستكمل بها الجهاز المعرفي القائم على المنظور الثقافي مما يفتح أمام المتلقي أبعادا واستراتيجيات تستوعب أكثر الأبنية والتصاميم المقننة التي ترنو إلى الوصول لمنظومة الرفاه الحضاري.

فالمستقبل أعزائي لا يتطلع إلى المتقاعسين والخائبين وإنما عيونهم معلقة على ذوي الهمم العالية والطموحات الممتدة إلى فضاءات شاسعة.

إنك تستطيع أن تحقق أمانيك دون تأجيل فالمستقبل أمامك لا ينتظر الكثير فلو تعثرت اليوم فقد تتلاحق خطواتك غدا دون الوثب والقفز على الممكنات حتى لا تسقط مرة أخرى في الهاوية العميقة. صمم ونفذ ما هو متاح لك بعقلية واعية وإدراك موزون وبهذا تعكس من خلالها المستوى الفكري الراقي الذي سوف يساهم في بلورة هويتك دون طمسها أو أن تتغاضى عن معالمها بحثا عن هوية غيرك.

المستقبل هو الذي سيزين لك كل هذه الأمور إن كنت صادقا في وعدك له.

إن متحف دبي للمستقبل فعلا منصة علمية وعالمية جمعت بين جدرانها الكثير من المهارات وآليات التعبير والتغيير والتجديد إضافة إلى الجمال والإبداع المعززة بالتقنيات الحديثة.

فهو رسالة أمل لكل من يبحث عن أمل حقيقي يقربه من الحياة المتجددة المبتكرة وليس المكرورة والمعادة.

وهذا يترجمها لنا سمو الشيخ راشد آل مكتوم عندما يقول : الجملة الثالثة

"متحف المستقبل سيكون ملتقى العقول والباحثين والعلماء والطاقات الفكرية والإبداعية من كل أنحاء العالم."

فعندما تتجسد العقول والقلوب في هذه التحفة النادرة وتكون ملتقى العلماء والخبراء ورجال الفن والإبداع والطاقات الفكرية فإنه سوف تتمازج الذات مع الآخر لتنقلنا إلى عوالم أخرى وتأخذنا إلى دهاليز قيمية لها من الحصافة وسيرورة الإبداع واستثمار المنجز الفني وتوظيفه لإثراء عملية التغلغل في كل أرجاء هذا المتحف ا الذي من خلاله سوف تتجدد منهجيات الخطاب الفني والبنى الدلالية والتصويرية على أوسع نطاق.

ولا عجب في ذلك فهذا المتحف بتصميمه الغريب يعد أعجوبة هندسية لافتة جذبت إليها آلاف السائحين للتعرف عليها لأنها جمعت بين المعنى والمبنى بين الجمال والإبداع بين التصميم والإلهام ولا غرابة عندما يصفه سمو الشيخ راشد بملتقى العقول والباحثين والعلماء والخبرات والطاقات اللامحدودة.

فقد اكتمل فيه الانفتاح الفكري والحضاري وسيرورة التاريخ التي سوف تساهم في تشكيل البنية التصاعدية للنسيج المجتمعي والذي هو واحد من المؤثرات المعرفية والأنثروبولوجيا الذي يمهد للوقوف على أرضية صلبة قابلة للتطويع ضمن العديد من الأنساق لتعزف لحنا جميلا هادئا يؤكد على الطاقة الحضورية التي سوف تضع في اعتبارها اثناء التصميم مراعاة الإتقان والانسجام والرواق الجمالي والفكري والتي ساهمت ولازالت تساهم في فتح منجز المعطيات حتى يلامس كل القضايا المطروحة.

" عرف النسيج الاجتماعي بأنّه مجموعة العلاقات والروابط التي تربط بين الأفراد والمجتمعات؛ كما يعبّر عن مدى تفاعل أفراد المجتمع مع بعضهم البعض، ويكون أكثر قوةً ومرونةً عندما يكون التفاعل بين الأفراد إيجابيًا وحضاريًا، وفي نفس الوقت يكون النسيج ضعيفاً في حال وجود الخلافات أو الصراعات بين الأفراد، أو عند فقدان أحد أفراد هذا المجتمع، أو في حال وجود مشاكل مجتمعية أو انتشار للجرائم والمجرمين وما إلى ذلك"(Social Fabric Newspaper, 2022) ومن أقواله أيضا صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد:

الجملة الثالثة

"سر تجدد الحياة وتطور الحضارة وتقدم البشرية هو في كلمة واحدة الابتكار".

فهو الابتكار المحمل بالطاقة الذهنية وهو أحد أهم مسببات وصول المتحف النادر إلى هذا المستوى العريق والعميق لأن مثل هذا الابتكار هو الذي ساهم في تصميم المعمار وهو الذي ساهم أيضا في جذب السائحين إليه من كل أنحاء العالم.

فالابتكار هو جملة من القضايا التي تتفرع إلى عدة دلالات وتتمكن من تحقيق البعد السيميائي لجملة من النقلات النوعية عبر مساحات تتأرجح بين آليات مبتكرة وأخرى منجزة من الرؤى المعمارية والتجريبية.

وبين لحظات الإبداع ولحظات الابتكار نافذة ملؤها العلم، والثقافة الإمتاع، والإبداع الرهبة والرغبة.

فنحن أمام هذا الصرح النادر نقف وقفة مهيبة بين السمو والشموخ بين السمت الحضاري والفن اللامع الوهاج.

متحف دبي للمستقبل اذن من أكبر المساهمين في صناعة التكنولوجيا والابتكارات والحداثية والتسويق وقد صدق من قال عن هذا المتحف:

إنه عبقرية معمارية تفوق الزمان. ترى كيف أثبتت العمارة والتصميم بشكل عام مكانته ؟

"أثبتت الهندسة المعمارية الإسلامية تميزها عبر العصور. ولعل ابرز ما يميزها هو انها استلهمت الكثير من الفنون الهندسية لمختلف الحضارات الأخرى مثل الأساليب الرومانية والبيزنطية وبلاد ما بين النهرين. كما تأثرت شرقا بالهندسة المعمارية الصينية والهندية مع انتشار الإسلام في جنوب شرق آسيا. لتقدمها مجتمعة في حلة هندسية إبداعية غنية بالتفاصيل الدقيقة، مضيفة عليها زخرفة الأسطح بالخط العربي الإسلامي والزخارف الهندسية المتشابكة بشكل عام،"(Halabi, A., 2022)

جانب التصميم

يعد متحف المستقبل، الواقع في دبي، بمثابة دراسة حالة نموذجية لدراسة دمج عناصر اللغة العربية في التصميم المعاصر ويقدم هذا الجزء لمحة عامة عن المتحف ويحلل ميزات التصميم الرئيسية التي توضح تكامل اللغة العربية.

يعد متحف المستقبل أعجوبة معمارية، إذ تلعب واجهته ومواده دورًا مهمًا في عرض عناصر اللغة العربية وتشتمل الواجهة مزيجا من المواد الحديثة، مثل الزجاج والفولاذ، مع عناصر التصميم العربي التقليدي (Figure 1) . تم نقش أنماط الخط المعقدة، المستوحاة من النص العربي، على السطح؛ لتمزج التقاليد مع الابتكار بسلاسة.

ويعد اندماج تقنيات البناء المعاصرة والخط التقليدي بمثابة شهادة على التزام المتحف بجسر الماضي والحاضر والمستقبل.

Figure 1: مبنى متحف المستقبل

ولعل أحد خيارات التصميم البارزة في متحف المستقبل هو تمثيل التل، الذي يرمز إلى مفهوم المعرفة والنمو الفكري (Figure 2) . ويمثل التل الأخضر الاتصال بالأرض وجذورها في المكان والزمان والتاريخ. وكان مصدر الإلهام للتل ذو المناظر الطبيعية هو رفع المبنى من العوائق فوق خط المترو المجاور وإنشاء مساحات خضراء مرتفعة. و هو عنصر غير شائع في دبي حيث هنا يمكن للزوار الاستمتاع ببيئة الحديقة داخل سياق المدينة أثناء التفاعل مع المتحف .

ويذكرنا هيكل التل بمنحنياته ومنحدراته المتموجة بالكثبان الرملية الموجودة في الصحراء العربية. ودمج الخط العربي على سطح التل يعزز رمزيته الثقافية. وتخلق العناصر الخطية، المطبقة بعناية على السطح غير المنتظم، تمثيلاً مذهلاً بصريًا يعكس الترابط بين اللغة والثقافة والمعرفة العربية.

Figure 2: التل في متحف المستقبل

وهناك ميزة أخرى مثيرة للاهتمام في التصميم ألا وهي وجود فجوة أو ثقب متعمد في منتصف المبنى (Figure 3) . ويمثل هذا الاختيار المعماري "نافذة مجازية إلى المستقبل" تدعو الزوار لاستكشاف الامكانات التي تنتظرهم وتعد هذه الفجوة كنقطة محورية بصرية، حيث تلفت الانتباه إلى المتحف ورؤيته. وربما يكون دمج الخط العربي بذكاء حول حواف الفجوة مما يؤكد أهميته ويوفر إحساسًا بالاستمرارية بين البنية المادية واللغة.

Figure 3: متحف المستقبل مع وجود فجوة في المنتصف

ومتحف المستقبل يدمج الخط العربي على نطاق واسع في تصميمه، ومن الجدير بالذكر أن الاقتباسات المعروضة على الجزء الخارجي للمتحف لا يمكن قراءتها على الفور (Museum of the Future, 2022). وبدلاً من ذلك، فإنها تطلب من الزائرين البحث عن ترجمات أو تفسيرات. ويدفع هذا الاختيار المتعمد للتصميم الزوار إلى التفاعل النشط مع اللغة العربية، مما يعزز فضولهم ويشجعهم على المزيد من الاستكشاف. ومن خلال خلق شعور بالإثارة والاكتشاف، يشجع المتحف الزوار على التعمق في الجوانب الثقافية واللغوية للتصميم العربي، مما يؤدي في نهاية المطاف إلى إثراء تجربتهم.

ويلعب التقدم التكنولوجي دوراً حاسماً في تطبيق الخط العربي على شكل المتحف وبنيته الفريدة. ويتيح برنامج التصميم بمساعدة الكمبيوتر (CAD) المتقدم للمصممين إنشاء تمثيلات رقمية لعناصر الخط، والتي يتم بعد ذلك تطبيقها بدقة على الأسطح غير المنتظمة للمبنى.

وتتيح تقنيات القطع والنقش بالليزر النقل الدقيق لأنماط الخط على مواد مثل المعدن والزجاج (Archdaily, 2022) وتساعد هذه القدرات التكنولوجية الدمج السلس لعناصر اللغة العربية في تصميم المتحف، مما يضمن تطابق التأثير البصري مع الرؤية الفنية المقصودة.

Figure 4: متحف المستقبل قيد الإنشاء

ومن خلال دراسة خيارات التصميم المحددة في متحف المستقبل، يمكننا أن نقدر كيف أن دمج عناصر اللغة العربية يتجاوز مجرد الجماليات، وبناء الواجهة، وتمثيل التل، والفجوة المتعمدة، واستخدام الاقتباسات غير القابلة للقراءة وكلها تساهم في سرد متماسك يحتفل بالثقافة واللغة العربية والسعي وراء المعرفة وهذا كله يوضح استخدام التقنيات المتقدمة في عملية التنفيذ والتزام المتحف بدفع حدود التصميم مع احترام التراث الثقافي.

فرص وتحديات توظيف اللغة العربية في التصميم

يمثل توظيف اللغة العربية في التصميم فرصًا وتحديات ويستكشف الفوائد المحتملة لاستخدام عناصر اللغة العربية، بما في ذلك تعزيز الهوية الثقافية وتعزيز تجربة المستخدم. بالإضافة إلى ذلك، فهي نعالج التحديات المتعلقة بسهولة القراءة وإمكانية الوصول.

تعزيز الهوية الثقافية

إن توظيف اللغة العربية في التصميم يتيح فرصة فريدة لتعزيز الهوية الثقافية. ومن خلال دمج الخطوط والأنماط الهندسية والرموز الثقافية، يمكن للمصممين إنشاء تجارب بصرية مذهلة تلقى صدى لدى المتلقين من جميع الثقافات ويعزز الشعور بالفخر والارتباط بالتراث الثقافي ويمكن أن تكون هذه الأصالة الثقافية مؤثرة بشكل خاص في سياقات مثل المتاحف، حيث يسعى الزوار إلى التفاعل مع التراث الثقافي المعروض وفهمه.

تعزيز تجربة المستخدم

إن دمج عناصر اللغة العربية في التصميم يمكن أن يعزز تجربة المستخدم بشكل كبير. ومن خلال دمج الإشارات المرئية المألوفة وذات الصلة ثقافيًا، يمكن للمصممين إنشاء بيئة أكثر شمولاً للمستخدمين. فاستخدام الخط العربي، على سبيل المثال، يضيف طبقة من الجمال والأناقة إلى التصاميم، مما يجذب انتباه واهتمام المستخدمين. عند استخدامها بشكل مدروس، ويمكن لعناصر اللغة العربية أن تسهل التواصل العاطفي والفكري الأعمق، مما يعزز الشعور بالمشاركة والتقدير للتصميم.

ومع ذلك، فمن الضروري تحقيق التوازن بين الأصالة والحداثة عند توظيف عناصر اللغة العربية. وأثناء الاحتفال بالتراث الثقافي، يجب على المصممين التأكد من أن التصميم يظل مناسبًا ومتاحا لجمهور متنوع. والسعي إلى اتباع نهج معاصر ومبتكر يساعد على منع مخاطر إنشاء تصميمات تقليدية أو حصرية بشكل مفرط.

تحديات سهولة القراءة وإمكانية الوصول

أحد التحديات الرئيسة في توظيف اللغة العربية في التصميم هو ضمان سهولة القراءة وسهولة الوصول إليها. فالخط العربي، بخطوطه المعقدة والمتدفقة، يمكن أن يشكل في بعض الأحيان تحديات في سهولة القراءة. ولذا يجب على المصممين مراعاة ذلك عند استخدام الخط، مما يضمن بقاء النص واضحًا ومفهومًا للجمهور المستهدف. كما يجب الانتباه إلى عوامل مثل حجم الخط والتباعد والتباين لتحسين الوضوح.

وقد تمكن متحف المستقبل في دبي من تجنب هذه المشكلة عن طريق جعل الاقتباسات غير قابلة للقراءة عمداً، مما دفع فضول المشاهدين إلى التعمق أكثر في الاقتباسات لفهم معناها.

علاوة على ذلك، تعتبر اعتبارات إمكانية الوصول حاسمة وعند استخدام عناصر اللغة العربية. يجب على المصممين التأكد من أن التصميم في متناول الأفراد الذين يعانون من إعاقات بصرية أو صعوبات في القراءة. وهذا يساعد على توفير تنسيقات بديلة، مثل الأوصاف الصوتية أو الترجمات، في جعل المحتوى أكثر شمولاً ويمكن الوصول إليه لمجموعة واسعة من المستخدمين.

الأهداف العامة

أولا: رفع مستوى اللغة العربية بكل متعلقاتها ومحاوله تعميمها على جميع القطاعات العامة والخاصة.

ثانيا: تبادل الخبرات العلمية بين جميع المشاركين على اختلاف بلدانهم وموضوعاتهم للخروج بتوليفة علمية وثقافية ذات ثقل تتحدث عنه الأجيال.

ثالثا :فتح باب الفرص لبعض التجارب والنظريات التي تحتاج إلى دعم مادي ومعنوي وأدبي.

رابعا: إيصال الفكرة المطلوبة على نطاق واسع لجميع صناع القرار والمهتمين بهذه القضايا المفصلية.

خامسا :تطوير المناهج الدراسية وذلك من خلال العديد من المحاور التي تتداخل مع مناهج التربية والتعليم محاوله الوصول بها إلى الطريق الأفضل، والأجدى والأنفع والأجمل.

التوصيات

أولا :تحقيق التقارب بين العلوم المختلفة لبناء الفكر التصميمي الجمالي العلمي المنتج .

ثانيا: الحضور البارز للتكامل المعرفي بين العلوم والفنون لتحقيق أواصر القرابة المنهجية رغم اختلاف الموضوعات.

ثالثا: تجسيد الخط والرسم العربي والزخارف بكل جمالياتها لتسهيل عملية الولوج إلى عوالم خفية ولكنها قوية .

رابعا: الدخول إلى معترك الحياة بكل ثقلها للوصول إلى السلم القيمي وذلك لتوسيع دائرة الرؤى.

خامسا :محاوله خلق خطاب جمالي مغلف بالفن الهندسي من ناحية ليلائم والخط العربي واللغة العربية من ناحية أخرى.

الخاتمة

إن دمج اللغة العربية في التصميم يحمل إمكانات هائلة لخلق تجارب غامرة وذات صدى ثقافي. ومن خلال دراسة متحف المستقبل في دبي كدراسة حالة، قمنا باستكشاف الجوانب الثقافية واللغوية للتصميم العربي، وتحليل ميزات التصميم الرئيسة، ومناقشة الفرص والتحديات المتعلقة بتوظيف عناصر اللغة العربية في ممارسات التصميم.

إذ يجسد متحف المستقبل إمكانية دمج اللغة العربية بسلاسة في التصميم المعاصر ولعل الجمع بين الخط التقليدي والتقنيات المبتكرة والخيارات المعمارية مثل بناء الواجهة وتمثيل التل والفجوة المتعمدة، يوضح التزام المتحف بجسر الماضي والحاضر والمستقبل. ولا تعمل عناصر التصميم هذه على تعزيز الهوية الثقافية فحسب، بل تعمل أيضًا على تعزيز تجارب المستخدم من خلال إنشاء بيئات جذابة بصريًا ومحفزة فكريًا.

إن توظيف اللغة العربية في التصميم يوفر فرصاً: لتعزيز الهوية الثقافية، وتعزيز الشعور بالفخر، وتعزيز فهم أعمق وتقدير للثقافة العربية. ومن خلال دمج الخطوط والأنماط الهندسية والرموز الثقافية، يمكن للمصممين إنشاء تجارب شاملة وغامرة تلقى صدى لدى المستخدمين. بالإضافة إلى ذلك، فإن دمج عناصر اللغة العربية يعزز تجارب المستخدم من خلال إنشاء إشارات مرئية مألوفة، وتعزيز المشاركة، وخلق شعور بالاتصال.

ومع تزايد ترابط العالم، لا يمكن التقليل من أهمية احتضان اللغات والثقافات المتنوعة والاحتفال بها في التصميم. فهي تمثل ، بتاريخها الغني ورمزيتها الثقافية وجمالها ، مورداً قيماً للمصممين الذين يسعون إلى خلق تجارب هادفة وشاملة. ومن خلال تسخير اللغة العربية في التصميم، يمكننا تعزيز تقدير أكبر للثقافة واللغة والهوية العربية مع تشكيل تجارب مستخدم غامرة وجذابة.

ولو حاولنا الوقوف على عبارة معمارية تفوق الزمان لعرفنا أنه فعلا فاق زمانه بمراحل وسنوات وعرفنا أيضا إنه فعلا كأنه من الحضارات العريقة التي تفنن في تصميمها أكبر وأعرق مصممي الحضارات الكبرى وليس في الزمن الحالي وربما تكون كلمه مستقبل لأكبر دليل على الرؤى المستقبلية بعيدة المدى.

إنه أ الفكر المتقد أنه العقل الراجح أنه التفكير العبقري.

References

Abu Hilal al-Hasan al-Askari (1952). The Two Industries, Tah Ali Muhammad al-Bajawi and Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, Dar Ihya al-Kitab al-Arabi Cairo, , pp. 134-136

Aldaghlawy, H. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. Journal of Arts and Cultural Studies, 3(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201

Al-Jahiz: Al-Bayan and Al-Tabyeen. 1968. Investigated by Abd al-Salam Haroun Al-Khanji Library - Cairo - 3rd Edition . p. 98.

Al-Kabeer, A. 2022. The integrative theory of Taha Abdel Rahman. Hira Gate Magazine - Research, studies.

Andraos, A., Akawi, N. & Blanchfield, C., 2016. The Arab City: Architecture Representation. In: s.l.: Columbia books on architecture and the city, pp. 202-206.

Archdaily, 2022. Overcoming Design Challenges with Technology: Museum of the Future in Dubai. [Online] Available at: https://www.archdaily.com/983458/overcoming-design-challenges-with-technology-museum-of-the-future-in-dubai [Accessed 09 August 2023].

Eldemery, I. (2009). Globalization challenges in architecture. Journal of Architectural and Planning Research, pp. 345-354.

Fares, M. (2019). Pearling Library - Zad Al-Da'a - Article in an Economic Newspaper. p. 15

HESAR, N. G., Kalantari, N. N. G. & Ahmadi, M. (2015). Study of Sacred Geometry in Islamic Architecture.. Cumhuriyet Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Fen Bilimleri Dergisi,, 36(3), pp. 3800-3812.

Halabi, A. (2022). What is innovative thinking and its importance. Al Mursal Magazine.

Jenzy, H. T. (2020). Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin. Academy(95), pp. 143-160. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160

Killa Design (2022). Museum of the Future. [Online] Available at: www.killadesign.com [Accessed 09 August 2023].

Museum of the Future (2022). The Building. [Online] Available at: http://museumofthefuture.ae [Accessed 09 August 2023].

Rabah R. (2020). Knowledge Integration between Sciences: A Civilizational and Renaissance Necessity

Social Fabric Newspaper. (2020). Studies in the humanities and social sciences. Issue 02. Social Fabric Document. Volume 6.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.02/28.8

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Media and its dominance in contemporary Iraqi painting

Zain Al-Abideen Qais Hanoon [1] , Yassin Wami Nasser [2],

[1] College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
[2] College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
[1] ORCID : https://orcid.org/0009-0008-4436-5841
[2] ORCID : https://orcid.org/0000-0002-1999-6253
E-mail addresses: zainalabideen.hanoon@uobasrah.edu.iq , yaseen.nasser@uobasrah.edu.iq
Received: 13 November 2023; Accepted: 17 December 2023; Published: 28 February 2024

Abstract

The current study deals with the topic of the effectiveness of narrated, visual, and printed media as documents and data conveying the culture and knowledge of people, as well as a discursive structure with sensory authority that affected the nature of the artistic experience through the dynamic interaction between the artist's creative intentions and his experience, in addition to the intellectual and historical influences resulting from the power of the medium as an effective tool in directing the artist's vision The research was divided into four chapters, first chapter devoted to the research problem, which ended with the following question: What are the areas of media structure and how do they dominated on the visual surface appearances? The second chapter, it included two sections, the first section entitled Modality of language/versus the oral and the copied, while the second section was entitled Modality of the Image/versus the audio-visual. The third chapter contained the research procedures represented by the method, community, research tool, and analysis of the research sample which included three models. The fourth chapter included the results and conclusions. The following are some of the results:

1-The effectiveness of the medium emerged as a symbolic and ideological material that enhances the concept of cultural identity through artists adopting it.

2-The media appeared as a reference that carries data from which the artist draws his cultural and historical topics, as well as daily events.

Keywords: ***mediator, image, documents, proclamation***

الوسائط وهيمنتها في الرسم العراقي المعاصر

زين العابدين قيس حنون ١، ياسين وامي ناصر ٢

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

تشتغل الدراسة الحالية (الوسائط وهيمنتها في الرسم العراقي المعاصر) في موضوعة فاعلية الوسائط المروية والمرئية والمطبوعة بوصفها وثائق وبيانات ناقلة لثقافة ومعارف الشعوب ، فضلا عن إنها بنية خطابية ذات هيمنة وسلطة حسية أثرت على طبيعة التجربة الفنية من خلال التفاعل الديناميكي الحاصل بين مقاصد الفنان الإبداعية وخبرته الفنية بالإضافة إلى التأثيرات الفكرية والتاريخية المتأتية عن سلطة الوسيط كأداة فاعلة في توجيه رؤية الفنان وطبيعة تشكيل عمله الفني، وعلى هذا الأساس تم تقسيم البحث إلى أربعة فصول خصص الفصل الأول لمشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الآتي :

ماهي مجالات بنية الوسائط وكيف هيمنت على تمظهرات السطح البصري (لوحة الرسم)؟ كما عرضت أهمية البحث والحاجة إليه وحدود البحث فضلا عن تحديد المصطلحات .

أما الفصل الثاني فقد ضم مبحثين، المبحث الأول بعنوان وسائطية اللغة / مقابل الشفهي والمنسوخ، بينما كان المبحث الثاني بعنوان وسائطية الصورة / مقابل السمعي بصري، فيما احتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث المتمثلة بالمنهج والمجتمع وأداة البحث وتحليل عينة البحث البالغة ثلاثة نماذج، وضم الفصل الرابع النتائج ومناقشتها والاستنتاجات، وفيما يلي بعض النتائج:

١-ظهرت فاعلية الوسائط وهيمنتها بوصفها مادة رمزية وصورة أيديولوجية تعزز مفهوم الهوية الثقافية فضلا عن نقل الصورة المحلية والقومية، وذلك عبر إعتماد الفنانين على إستعارة الرموز التي جسدت التقاليد والتاريخ الثقافي كصورة من صور الهوية الحضارية والمحلية.

٢-ظهرت الوسائط كمرجع للبيانات التي يستقي منها الفنان موضوعاته الثقافية والتاريخية فضلا عن الأحداث اليومية.

الكلمات المفتاحية: الوسيط، الصورة، الوثائق، الإشهار

This is an open-access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول / الإطار النظري

مشكلة البحث:

إن عالم الإنسان عالم وسائطي بإمتياز؛ عالم مليء بالصور والخطابات السردية التي تحمل بعدا أنطولوجيا وأيديولوجيا لبنية المجتمع عبر الأزمان، فكان للوسيط أثر كبير في بث المفاهيم والثقافات ونقلها من جيل إلى آخر عبر حاملاته المادية المتمثلة بالوثائق والسجلات والفنون، تلك الحواضن التي نقلت أحداث التاريخ من خلال تجسيد الصورة والسرد، حتى أصبح الوسيط مرآة المجتمع التي تمارس هيمنتها في نقل الأحداث والظواهر الشاملة في كل زمان ومكان.

اليوم إرتبطت الوسائط بالتحولات الاجتماعية والسياسية وحتى الصناعية والعلوم والتكنولوجيا والوسائل الرقمية والإتصال، فكانت ذات سيطرة شمولية سيطرت على التوجهات الفنان العاطفية وتجريبية، حتى غدت تحولات أنساق الفن جزءا من خطاب وسائطي تفرضه السياقات الثقافية الراهنة وبذلك المعطى أصبحت هذه الوسائط عنصرا لاينفصل عن بنية تكوين العمل الفني وفكرته وتحديد إنتمائه، وعلى إن هذا التأثير الكبير لمختلف أشكال الوسائط في العالم الفني وعلى الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق المعاصر لفترة ما بعد ٢٠٠٣م على وجه الخصوص، والتي أحدث فيها تحولا كبيرة في وسائل الإتصال الرقمية التي وسعت رقعة الوسيط والتداول المرئي وتقنيات تسجيل وتدوين المسموعة والمطبوعة ، وبالرغم من تلك المعطيات إلا إننا نشهد فجوة بحثية في عملية تسليط الضوء ودراسة مدى تأثر الفنان العراقي بهذه الوسائط ومدى هيمنتها على مشهدية الصورة في منتجه الفني ،وعليه إن هذا الأمر الذي يؤسس إلى محور إشكالية البحث الحالي بوصفها حالة مهمة يجدب إسقاط الضوء عليها ودراستها كبنية معرفية داخل الحقل التشكيلي (الرسم) في العراق المعاصر، وعلى هذا الأساس شرع الباحث صياغة مشكلة بحثة بعدة تساؤلات منها، ما مدى تأثير الوسائط البصري والمرويات في تجربة الفنان العراقي لفترة ما بعد ٢٠٠٣ ؟

ثانيا / أهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى أهمية البحث من كونه مادة ثقافية جديدة تهتم بدراسة دور الوسائط وعلاقتها بفن الرسم عبر هيمنة وأثر (النص اللغوي المكتوب والصورة) وتداولاتها عبر حواضن الثقافة والإعلام (الوثائق والكتب - الصحف) ، وأما حاجة البحث فتتبين من خلال التوجه لمعرفة الهوية الثقافية للفنان العراقي عبر ستراتيجية مقاربات إستعارات الوسائط الناجمة في لوحة الرسم

ثالثا / هدف البحث:

الكشف عن هيمنة الوسائط في الرسم العراقي المعاصر.

رابعا / حدود البحث:

١- الحدود الموضوعية: في موضوع المادة الوسائطية وهيمنتها في نتاجات الفنان العراقي (لوحة الرسم)

٢- الحدود الزمانيـــــة: ٢٠٠٣ -٢٠١٣

٣- الحدود المكانيـــــة: العراق

خامسا، تحديد المصطلحات:

الوسائط:

"مفردها وسيط وتعني التكامل بين أكثر من وسيط أي إنها بعد مادي حسي يجمع ما بين (الكتابات والصوروالرسوم المتحركة فضلا عن التسجيلات الصوتية والرسوم الخطية) لإيصال خطاب أو رسالة ثقافية من خلال بعد مادي" (Louay Al_Zoghbi, 2020, p. 33).

التعريف الإجرائي:

مجموعة البيانات والوثائق المختلفة كالصور والنصوص التي تحمل خطاب ثقافي عبر الحواضن الحاملة للوسيط مثل (مصورات ومجسمات اللقى الأثرية والكتب الحاملة للوسائط والصحف)

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : وسائطية اللغة / مقابل الشفهي والمنسوخ

تتبنى الستراتيجية للوسائطية مشروعية النقل الرمزي من فكر (هابرماس) في العقل التواصلي على مجموعة من الآليات أهمها وفي مقدمتها اللغة ، التي تعتبر شفرة للتواصل بين الفرد مع آلاخر وإندماجه في العالم العملي بحسب مخطط (رومان جاكبسون) (Jean Dubois, 1972, p. 99) حيث طور (هابرماس) دور اللغة من خلال إضفاء الجانب التواصلي الذي فرض عليه تبيين الطريقة المثلى للغة ليعتمدها كوسيط أولي جاعلا منها جسرا للتفاهم من خلال المتكلم المثالي الذي يحوز على قدرة عالية على التكلم والتحكم بالمفردات اللغوية التداولية في العملية النقاشية فهو يحاول أن يضع المعايير الضرورية لتواصل لغوي سليم يقوم على الصدق في القول والحوار وصالحية الإحكام من خلال الاتفاق الجماعي بين أطراف الحوار حول مواضيع الحوار والمصداقية والشفافية التامة من خلال التحلي بالموضوعية والمساواة من قبل جميع المتحاورين ، وبالتالي الوصول إلى الحقيقة من خلال النقاش المثمر بين الذوات المختلفة .

إن اتخاذ (هابرماس) للغة كوسيط للتواصل وتفعيله الخطاب اللغوي لم يأتي بمعزل عن التأثيرات التي مارستها الأعمال اللغوية والنظريات التداولية السابقة ، حيث تأثر (هابرماس) بالعديد من الأعمال اللغوية لفلاسفة اللغة على غرار أوستين و وكارسكي لكنه تجاوز الاهتمام الذي كان منصبا ومنحصرا بتوثيقة المجال التداولي المرتبط بتبادل المعلومات وتبليغها و ايصالها إلى أن أصبح نظرية علمية وفلسفية مستقلة بذاتها وتعد مرجعية (هابرماس) الفلسفية دليلا على هذا التحول ولعل أبرز من يمثل ذلك هو استفاد (هابرماس) في مرجعيته من نظريات العلوم الاجتماعية التي ركزت بدورها على الهوية الذاتية ، حيث يتناول (هابرماس) مسألة التواصل من منظور علم الاجتماع ، أي بوصفها فعلا اجتماعيا لا فعلا له صلة كلية بالوعي الإنساني إذ ثمة فرق بين تناول التواصل من منظور الفاعل للتواصل ، وبين تناوله كما لو كان فعل حوار أو تحاور تتدخل فيه أطراف متعددة وهذا باعتراف (هابرماس) الذي يقر بفضل علماء الاجتماع في بلورة هذا المنظور الجديد للتواصل (Bushtuh Oumar, 2018, p. 115) ، حيث ظن البعض أن إعلام عصر المعلومات ما هو إلا رجوح كفة الوسائط التكنولوجية التي غزت مجيع الميادين لكن اتضح في الحقيقة ان الأمر أخطر من ذلك لأن كما إذ أصبح يتدفق من خلال هذا الوسيط الإتصالي الجديد ، يضاف إلى ذلك التدفق العالي وطرق التوزيع والاستقبال هذا من جهة ، ومن جهة ثانية نجد أن النضج الذي عليه التداولية ماثل في شبكة معقدة من التنظيرات المتنافرة ، ولكنها تأخذ بأعناق بعضها متقاطعة بكيفية من الكيفيات اللغوية (النص اللفظي - النص المنسوخ) ؛ يرى (هابرماس) بأن كل شيء لدى الإنسان يرجع إلى التواصل ، لكونه كائنا اجتماعيا وهذا الرأي يشترك مع بالو ألتو بأنه لا يمكننا أن نضرب عن التواصل ، ويقصد بذلك أن التواصل يمكن أن يكون باستعمال اللغة مع الصيغ التعبيرية الأخرى ، فالحركات وتقاسيم الوجه والتصرفات وحتى الصمت في حد ذاته كلها أنواع من التواصل مع المتلقي وترتكز هذه النظرية على فرضية أن تصرفات الإنسان اليومية عبارة عن تواصل وإذا اعتبرنا أنه لا يمكن للإنسان أن يبقى من دون تصرف فإنه لا يمكنه أن يبقى من دون تواصل ، لهذا يعرف (هابرماس) الأفعال التواصلية **"بأنها تلك الأفعال التي تكون فيها مستويات الفعل بالنسبة للفاعلين المنتمين الى العملية التواصلية غير مرتبطة بحاجيات السياسة ، بل متعلقة بأفعال التفاهم ولا تفاهم بدون لغة"** (Flammarion, 1998, p. 16) ؛ وهو ما دفعه إلى إدخال اللغة كعنصر لفهم العلاقات التواصلية من حيث دراسة الفعل التواصلي من خلال وسائطية اللغة ، من منظور الوسائطيين فإن التوصل فعل يكسب فاعليته من خلال الوسيط ، يرى (هابرماس) إن منطق العقلانية الاجتماعية يتجلى في اللغة اليومية التي هي عماد كل تفاعل إجتماعي ، الأمر الذي حول اللغة من بعدها السيميائي إلى بعدها الفعلي التواصلي ولعل هذا ما قاده الي تحويل علم الاجتماع ونظريته الإجتماعية الى فلسفة للتواصل وبذلك إنتقل من فلسفة المعرفة بمعناها الكلاسيكي إلى فلسفة التواصل ، وعلى العموم فإن (هابرماس) ينظر إلى اللغة لا في بعدها المعرفي ، بل في بعدها الاستعمالي متسائلا عن شروط الممارسة الاجتماعية ، يقول (هابرماس) **"في النشاط التواصلي كل طرف يحفزعقلانيا من الطرف الآخر، للفعل بطريقة مشتركة وذلك يقتضي مفعولات الإلتزام الكلامي ، الملازم لما نقترحه من الأفعال"** (Jürgen Habermas, 1988, p. 371) فضلا عن إنه يركز على مسلمية اللغة التحليلية ، التي تؤكد على إنه لايجوز حصر اللغة في سحر البيان و ربطها فقط بالتعبير والوصف ، عليه فالتواصل الذي يتحدث عنه (هابرماس) هو التواصل الذي يتم بين الذوات عن طريق الوسيط (اللغة) أي بفعل ميديولوجي ، وبربط إن آلية الفعل التواصلي متحققة ومبنية على بنية وسائطية بما يخص المستوى اللغوي على وجه الخصوص فضلا عن المستويات الأخرى المرتبطة بالبصري (المرئي المسموع) على وجه العموم .

الوساطة اللغوية والفعل التواصلي :

أولا: الفعل التواصل اللفظي / الحد الوسائطي الشفوي ك (الخطابات والمحادثات في الزمان والمكان -الخطابات والمحادثات عن طريق الأدوات والتقنيات الأثيرية) (Abd Alaziz Sharaf, 1989, p. 369) .

ثانيا: الفعل التواصل النصي / الحد الوسائطي المطبوع وهو الذي يستخدم كوسيلة تمكن المرسل من نقل رسالته إلى المستقبل سواء كانت مكتوبة بالتدوين أو بالطباعة كالتقارير والكتب ، يعتقد الكاتب الكندي هارولد إنيس أن وسائل الاتصال المكتوبة قد دأبت على مساعدة المجتمعات على مر الزمن بخلقها نصوصا دائمة يمكن تداولها والإستشهاد بها مما سمح بسيطرة المعرفة من قبل تسلسل هرمي مركز (الكهنة - رجال الدين) إذ غيرت الكتابة العلاقة بين المتصل والشخص المتصل به فثقافة الكتابة تختلف عن سابقاتها (الثقافة الشفهية) بأن الجمهور المخاطب قد يكون متباعدا في الزمان والمكان ، وأن المتصل (المرسل) يضمن أن الرسالة قد سلمت بحذافيرها من دون الاعتماد على ذاكرة الرسول ، وهذا يعني أن المرسل يمكنه الوصول إلى الجمهور واسع ومختلف ومتفاوت في مقابل الوعي بهذا التوسع لم يعد المجتمع بحاجة إلى الاتصال وجها لوجه لقد استطاعت المجتمعات توسيع حدودها لتضم أماكن كثيرة وأناس متعددي الأجناس وكذلك هو بداية الاستعمار التي تعتمد التدوين ، لكن يتضح من خلال كل هذه المعطيات أن قابلية كفاءة التواصل ترتبط فاعليتها بحضور الوسيط الذي يبني ويعزز مختلف مجالات الفعالية الانسانية (الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية) (Abd Al_Jabbar Nasser, 2011, p. 47) .

المبحث الثاني : وسائطية الصورة / مقابل البصري

تاريخيا حظيت الصورة بسبق كبير عن الكتابة ، حيث ظلت الصورة تعتبر كتابة منذ العصر الحجري بالضبط في المرحلة التي امتدت من الرسوم الدلالية الأولى ، على أشلاء العظام حتى الكتابة التصويرية فهي التي حملت التجلي الثقافي للتاريخ البشري حيث ارتبط التفكير بالصورة بالتعامل كأنموذجا عقليا إستدعى وضعها موضع الرمز الذي ينوب عنه حالة لا مرئية ففي تقارير المجاميع الدينية كانت كلمة (icon آيقونة تترجم بـ ⟵ imago صورة وهي مشتقة من ⟵ eidolon وتعني المثال أو التمثال الذي له نفس جذر كلمة ⟵ adios بمعنى الفكرة) (Regis Debray, 2002, p. 166) ، لذا يعتبر دوبريه الصورة أقدم وجودا من الكتابة وأكثر ترسخا في اللاوعي الإنساني فقد إعتمد عليها الإنسان في ممارسة عاداته وتقاليده منذ القدم لمحاربة الموت الذي كان أولا صورة وسيبقى صورة لأنها تلعب دور الوسيط الذي يربط بين عالم الأحياء وعالم الأموات وذلك بتوفيرها وسائل الإتصال والتراسل وهذا ما يجعل العلاقة قوية بين العابد والمعبود ومنه فإن وظيفة الصورة الرمزية أو الدينية ليست الوحيدة ، بل لها أدوار أخرى ومن بينها الحيوية البصرية أي (الطبيعة الاختزالية للصورة عامة بما فيها الصورة الشعرية) والمنتمي إلى العصر الثالث ، عصر الشاشة يقابل السمعي بصري (الصورة المتلفزة أو الفيديو) الذي يعده عالميا أي أنه عبارة عن رؤية عالمية (Régis Debray, 1994, p. 199) من حيث إن لغة العصر فهي لغة للتواصل و وثيقة أيديولوجية كما وإنها كيان فكري مختزل **"فالرسالة التي تحمل فكرة يراد إبلاغها إلى الآخر لا يكون الهدف في التوصيل بحد ذاته، بل ما خلف التوصيل ، أي فهم الرسالة بعد استقبالها لأن الهدف من التفاهم هو الوصول إلى نوع من الاتفاق يؤدي إلى العلاقات المشتركة بين الذوات، والتفاهم المتبادل والتقارب في وجهات النظر والآراء "** (Jenan Mohamed Ahmeed, 2014, p. 27) وأن الأفكار هي تشكيلات لمجموعة متفرقة تشكل نوعا من الصور التي نكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الآيقوني أو المتعلق بالتفكير بالصورة ، هكذا ترتبط الآيديولوجيا بشكل او بأخر بالصور والتفكير من خلالها فنجد الصورة قد إرتبطت بالكثير من القرائن الفكرية والأنماط الأدبية المجازية والمعرفية منها في مستوى لا حسي كال (الصورة الشعرية - الذهنية المتخيلة) ومنها في مستوى الحسي كال (الصورة المرسومة والفوتوغرافية والرقمية - السينمائية والمتلفزة) ، يقول الأستاذ والناقد الجزائري (قاسم بوزيد) **"إن وفي ضل عصرنا الراهن عصر التقنية والسرعة والسيطرة عصر الإشهار والإتصالات عصر فنون السينما والمرئيات الرقمية ، أضحى الإنسان الجديد يعيش في ظل عالم الصورة وتصنعه الأفلام ،عالم لا يؤمن بحدود أو قيود إنه عالم يؤسس لإنسان وليد اللحظة الآنية والتفكير البرجماتي ، إنسان بدأت تتلاشى معه الثقافة الكتابية وتغطيه ثقافة الصورة معلنا عن نهاية العلامة اللسانية على كل ما هو مادي برجماتي"** (Qasim Bu Zaid, 2020, p. 292) إنه عصر التحول الثقافي والتقنية التي لعبة دورا مهما في الانتقال مستوى الوسائط والمادة من عصر اللوغو سفير حتى عصر الفيديو سفير ، بعد أن كان الكتاب مسيطرا قرونا طويلة لاسيما في المؤسسات السوكولائية الغربية (المناهج المدرسية) إذ يؤكد ريجيس دوبريه **"أن عصر السمعي البصري بدأ من أجل تغيير البنية الاجتماعية والثورة التقنية التي أفرزت ظهور التلفاز الملون وقد كان المتلقي يبحث عن الصورة ليجد المعرفة لكن في العصر الحديث اختلف الأمر حيث أضحت الصورة تأتي إليه دون أن**

يستطيع مقاومة حضورها في نظام الرؤية" (Suaad Aalam, 2004, p. 68) ، فهي سلطة مغناطيسية عبارة عن مثير بصري يولد الفضول ويصيب بالدهشة ومن ثم إن ما يسمى بوسائل التواصل الاجتماعي والأفلام السينمائية أصبح لها دور وجودي كاسح ومؤثر في سلوك الأفراد والجماعات ، لدرجة إنها خلقت داخل المجتمع الصناعي والتي أسماها (هربرت ماركوز) بـ(مجال الخطاب المغلق) ؛ إن الإنسان التقليدي غدا رهينةً أمام هيمنة عالم الصورة الموجه لرغبات الناس والمكرس لثقافة توحيد الأذواق وأنماط المعيشية عبر الإشهار كالصورة السينمائية المؤسسة تماهي هدفه ممارس عملية إغرائية بقصد فرض معايير ثقافية وخطابات يراد بها قيمة برجماتية ما فالإشهار السينمائي صناعة قائمة بحد ذاتها ، تدرس طبيعة المتلقي وتسعى لإيجاد النموذج الذي تراه مناسبا لذلك أولى الباحثون في المجال الأنثروبولوجي أهمية كبيرة للفظ الصورة الإشهارية على اعتباره مفهوما يسهم في البحث والممارسة المعرفة كون الصورة قد تشير إلى نمط حياة الشعوب وتصور طبيعة المجتمعات القائمة على ذلك ويقول إدوارد تايلور في ذلك الخصوص **"الكل المركب يضم المعرفة والإعتقاد والفن والأخلاق والأزياء وكل الملكات الأخرى والعادات التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع"** (Husayn Muanas, 1978, p. 313) .

بالرغم مما تقدمه السينما من خطابات بصرية بوصفها مادة وسائطية إلا إنها تبقى في حدود الدوائر المغلقة فهي رهينة المكان والزمان بعكس ما يقدمه التلفزيون من وساطة إجتاحت بعدي الزمان والمكان ، بمعنى أصبحت الخطابات داخل البيوت والمنازل فبدلا من ذهابك إليها أصبح هي من يأتي إليك (الصورة تقتحم المنازل) ، إن قيام الصورة على جملة من المثيرات البصرية والإيحاءات الدلالية ، مع ما تطرحه التكنولوجيا الحديثة من إمكانات تزيد الصورة بلاغة يجعل خطاب الصورة أكثر تأثيرا وإثارة وإقناعا من المثيرات الدلالية التي يحويها الخطاب المقروء أو المسموع ، فالخطاب المرئي عبر التلفزيون يجعل ثقافة الصورة لا تملأ علينا واقعنا فقط ، بل هي تصنعه بشكل متزايد في يسره وشموله عبر شاشة تمزج بين نقل الواقع الحي بصفة مباشرة أو غير مباشرة وبين نقل واقع مخلق مصنوع حاسوبيا يتم مزجه بدرجات متفاوتة مع الواقع الطبيعي ، بشكل يتعذر فيه التمييز بين حدود الواقع المعيش والمخلق وهكذا يعتمد التلفزيون على سطوة الصورة بشكل يجعله ليس وسيلة لنشر الحقائق ، لكن أيضا وسيلة للتلاعب بالعقول إذ يقول الأستاذ والمفكر المغربي الدكتور (عبد الإله بلقزيز) في كتابه (العولمة والهوية والثقافة - عولمة الثقافة أم ثقافة العولمة) إن التلفزيون **"يرسل الرسالة ويقرؤها ويفسرها نيابة عن المتلقي وهو يوحد المرسل والمستقبل ويلغي المشاهد التي تتوجه إليه"** (Abd Al_Iilah Bilqziz, 1997, p. 5) ؛ هكذا تشكل ثقافة الصورة التلفزيونية حيزا هاما في الخطاب الثقافي الحالي وذلك بما للتلفزيون من سطوة الحضور اليومي ولما للصورة من أهمية في نقل الرموز والقيم فهي سلطة معرفية تتجاوز تأثيراتها أي وسيلة أخرى عبر مفرداتها وتجلياتها المختلفة كما وإنها تجمح في خلق النجومية والشهرة فضلا عن إنها تعيد صياغة الحقائق وتطرحها مبطنة بأيديولوجيات صانعيها (Faysal Al_Ahmar, 2010, p. 66) ؛ إذ تؤكد البحوث أن الصورة التلفزيونية يمكن أن تجذب الإنتباه وتشده بما يعادل خمسة أمثال ما يجذبه الصوت وحده وهو ما يعطي التلفزيون أهمية مع الإستخدامات الفنية الأخرى للصوت واللون والموسيقى وللصورة التلفزيونية وظائف متعددة من أهمها كالوظائف (الفنية والتوجيهية والتمثيلة) ؛ إن ثقافة الصور هي سمة هذا العصر، وهي ثقافة تتوسل لغة جديدة وأبجدية جديدة هما لغة الصورة وأبجدية الحواس ، يقول المفكر المصري الأستاذ حسن حنفي **"إن الحوار الذي يتم بين طرفين إنما يتم بين صورة كل طرف في ذهن الآخر"** (Hasan Hanafi, 2006, p. 27) وهي حالة تواصلية من عمليات تبادل المعرفة كما **"إن الإرسال والإستقبال التواصلي بين البشر يأخذ منحى من التعقيد كلما تقدمت المعرفة، تحت شرط الموائمة بين الصور المُرسلة والمسُتلمة، فلا جدوى من عمق صور الارسال ما دام المستلم على غير محاكاة فكرية مع من يبثها اليه"** . (Fared Khaled, 2021, p. 34) .

<u>الإشهار وتجليات الوسائط</u>:

يمس الإشهار بحكم طبيعته ووظائفه مجالات عديدة وقطاعات مختلفة ، ويعتبر أحد العوامل التي تؤثر في سلوك الناس وتغيير نمط عيشهم فأصبح جزءا لا يتجزأ من حياتهم الإجتماعية فهو يرافقهم ويخاطبهم في كل وقت وفي كل مكان وبكل، إذ إعتمد الإشهار على وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري بوصفهما حواضن تنقل الوسائط الحاملة للرسائل التي تخاطب الجماهير ضمن حيز كبيرة من المستهلكين ، كما تعتبر الرسالة الإشهارية الصحف وراديو والتلفزيون أكثر تأثيرا ويكون الأخير جراء أكثر هيمنة بخصيصة ميزاته التي تجمع بين الصوت والصورة والحركة ، لتعرض السلعة بصورة أقرب إلى الواقع ، كما استفاد الإشهار من التطور التكنولوجي الهائل في مجال الاتصال الذي ساعده على ابتداع طرق جديدة في كيفية عرض السلع وتحسين رسالته المشبعة بالحاجات والمستفزة للمشاعر على التأثير في جمهور المستهلكين .

في عام ١٨٧٥ ظهرت وكالة الإشهار الأمريكية N.W ، فوظفت محررين ورسامين ونفدت حملات إشهارية متكاملة لعملائها، وهكذا أصبحت أول وكالة إشهار حديثة ، ومع حلول القرن العشرين ظهرت السينما والراديو وعرف الإشهار معها تطورا واسعا ، إذ تم إخراج أول شريط إشهاري سينمائي عام ١٩٠٤ من طرف الأخوين لوميير ، كما بدأ استعماله لأول مرة عام ١٩٢٢ في الولايات المتحدة الأمريكية ثمّ فرنسا حيث قام الناشر ألبين ميشال بإمضاء أول عقد إشهاري إذاعي مع محطة (Radida) ليأتي دور التلفزيون ليستعمل أول مرة كذلك في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٤٧ لترويج منتجات المؤسسات وتسهيل عملية بيع السلع ، غير أنه لم يرخص في فرنسا إلا عام ١٩٦٨ وكذلك دول أوروبا الغربية ، لأنها كانت تنظر إلى التأثير السلبي للإشهار على النمط الاستهلاكي للأفراد وجعله لا يتلاءم مع الاحتياجات الحقيقية ليصبح بعدها التلفزيون من أهم وسائل النشر للرسائل الإشهارية وأصبح الإشهار أحد أهم مصادر تمويل القنوات التلفزيونية وكل وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري (J.Pheeller Jorsani, 1997, p. 20) ؛ بذلك نستطيع القول أنّ معرفة الإنسان بالإشهار بدأت منذ أن عرف كيف ينتج السلع التي كانت تسد حاجته للغذاء ويعرض الفائض منها في السوق ليبادلها بأخرى ، فكانت الوسيلة الأولى لترويج هذه السلع هي الصوت أو المناداة ولمّا عرف التعامل مع الكاتبة بدأت كتابة الإشهار على الفائض من الجلد أو ورق البردي ، وبعد اختراع الطابعة إستخدم التجار المنشورات المطبوعة للتعريف ببضائعهم ، إلاّ أنّ التقدم الكبير الذي طبع وسائل نشر الإشهار بظهور الصحافة الذي يعتبر بداية التاريخ الحديث للاتصال ، أعقبه ظهور الراديو في العشرينات من القرن الماضي ثم من بعده التلفزيون في الثلاثينات من نفس القرن ، وأخيرا شبكة الانترنت هكذا تزايد الإهتمام بالإشهار بتطور تقنيات وسائل الاتصال في الوقت الذي بدأ فيه الاقتصاد يتجه أكثر نحو العولمة حيث الفرص متساوية أمام الجميع والمنافسة مفتوحة على مصراعيها يكون الفوز لمن يقدم أجود السلع والخدمات وبأحسن صورة ، وضمن هذا التنوع تعددت أنواع وتصنيفات الإشهار إلى عدة تقسيمات ، يتخذ كل واحد منها اتجاها معينا :-

الإشهار المسموع / يتم من خلال الكلمة المسموعة في الإذاعات والندوات، إذ تعد الكلمة المسموعة أقدم وسيلة استعملها الإنسان في الإشهار، حيث تتميز بطريقة أدائها ويتميز الصوت بقدرته على التأثير من خلال ما يحمله من خصوصيات في التنغيم والإيقاع والجهر والهمس كما يمكن مصاحبته بالموسيقى لتزويده بطاقة كبرى على الإيحاء والوهم والتخيل.

الإشهار المكتوب / يتخذ الحوامل (النواقل المادية) من خلال الصحف المجلات، الكتب، النشرات ومخطوطات جدران المدن كما يتمثل الإشهار المكتوب في ثلاث وسائل الأول يتمثل **بالإشهارات المطبوعة** (إشهارات الصحف والمجلات، الملصقات) والثاني يتمثل **بالإشهارات غير المباشرة** (المطويات والكتيبات والتي تسلم بشكل مباشر) والثالث يتمثل **بالإشهارات الخارجية** (الإعلانات الجدارية)

الإشهار السمعي البصري / عن طريق شاشات العراض والسينما

الإشهار الالكتروني / المتمثل في الترويج الرقمي من خلال شبكات الإنترنيت، وقد زادت أهميتها بإزدياد أهمية شبكة المعلومات العالمية بوصفها وسيلة إشهارية هائلة حتى وصلت إلى المستوى المتقدم والمتطور يستثمر التطبيقات الرقمية المستخدمة عبر مستخدمي الحاسوب والأجهزة اللوحية فضلا عن الهاتف المحمول بعد إزدياد عدد مستخدميه حول العالم.(Funoor Basmah, 2008, p. 85).

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث وعينة البحث / ضم مجتمع البحث (١٠) نماذج فنية ، أختارها الباحث من مجموعة من المصورات المنشورة على المواقع الفنية الرقمية عبر شبكة الأنترنت ، واختار منها الباحث (٣) نماذج كعينة للبحث.

اداة البحث / الملاحظة.

منهج البحث / الوصفي التحليلي

تحليل نماذج العينة

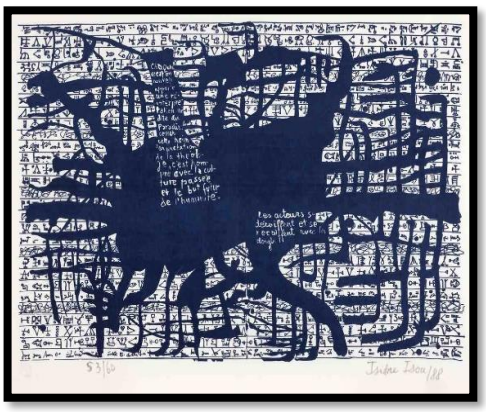
إنموذج / ١

(لافتة / ياسين وامي / ٢٠٠٣)

يعد المشهد البصري بعناصره التكوينية وسماته التجريدية أحد التمثيلات الحداثية بمفهوم اللوحة المعاصر الخالية من التشخيص والمحاكاة الشكلية التصويرية ، أي إن المشهد البصري ينتمي إلى أفكار البحث وإستكشاف الإمكانات التجريدية للرسم ، وكأنما أراد الفنان **(ياسين وامي)** إبتكار لغة بصرية جديدة يمكنها التعبير عن مشاعره وأحاسيسه ورؤاه الداخلية ومجتمعة **(بيئته الثقافية - المحلية)** دون التقيد بتمثيل الواقع الخارجي ، فضلا عن البحث والتركيز على الحدس ، الأمر الذي يقترب من أعمال ومشاهد التعبيرية التجريدية بالإعتماد على إظهار عمق المستويات النفسية للفنان ومن العقل اللاواعي الناتج عن حرية الإشتغال لإنشاء تأثيرات ديناميكية وغير متوقعة .

إن النموذج الفني الحالي بوصفه صورة وسائطية يقدم عدة أبعاد من حيث بنية إشتغلاته التقنية فضلا عن بنية عناصره الشكلية التي تعتمد الحرف كصورة باثه للأفكار والرؤى المرتبطة بالوعي والثقافة الجمعية المحلية ، كون الحرف رسالة بصرية مختزلة ومكثفة ؛ بمعنى إن الحرف هو شكل من أشكال التواصل الذي يستخدم العناصر المرئية ، مثل الصور والرموز والألوان والأشكال ، التي هي ناقله للمعاني والأفكار فضلا عن أنها تصور المفاهيم والعواطف بطريقة جاذبة .

من هذا المعطى البصري يصبح النموذج الحالي أشبه بالجدار الحامل لأثر الإنسان وهويته ووجدانه وممارساته اليومية بتفاصيل الحياة ومتعلقاتها ، وكأن هذا النص البصري يكشف عن أثر الأنسان ومجاوراته ، أي **(القومية - الهوية) (البيئة - المكان)** ، أيضا يحيلنا المشهد البصري تقنيا إلى وسائط أخري تشترك معه في الخطاب الجمالي المرئي ، إذ كأن لوحة **(لافتة)** مع وسائط آخر تشترك أو بمعنى آخر إن الوسيط البصري الذي يقدمه **(ياسين وامي)** يستقي معايره الجمالية التقني من المعجم الجمالي للثقافة العالمية **(فنون الحداثة)** وهي ضاغط وسلطة وسائطية ترشح للفنان رؤية معاصرة في إنتاج عمله الفني وفق مفاهيم المذاهب التجريدية المعاصر ك **(التجريدية التعبيري)** التي عرفت مع تجربة الفنان الأمريكي **(جاكسون بولوك)** فضلا عن تجارب أخرى ظهرت بعدها في الفترة المعاصرة كتجربة الفنان النرويجي **(إيفالداس سيميتولسكيس)** ، ومن منظور آخر ضمن إشتغلات الحروفيين أي تشتغل بمعطيات سلطة وسيطين بصريين ، الأول المرتبط بالبصري التقني والثاني المرتبط في بنية التوظيف والإستعارة الشكلية **(ثيمة الحرف)** كتمثيلات حركة **(Lettrism)** وهي واحدة من أكثر الحركات راديكالية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، لقد وسعت عمليا نطاق التجريب الذي بدأ مع الدادائية وبعد ذلك بقليل مع السريالية ومع ذلك فقد قدمت نوعا جديدا من النهج بالمعنى الإجتماعي والسياسي ، نلك الحركة الفنية التي تتعلق بالحروف والرموز المرئية أو المنطوقة الأخرى التي تمثل النقطة المحورية في استكشافات بوصفها تكوينات مرئية تداولية كما وصفت تلك الحركة بمصطلحات أخرى تعبر عن أنشطة المجموعة مثل **(الهايبرغر افيك)** أو حركة **(إيسويان)** أو **(إنتفاضة الشباب)** كأعمال الفنان الجرافيكي **(إيزيدور إيسو) (شكل - ١)** الذي إعتبر الحرف أهم العناصر الإبداعية ، واضعا معايير لبناء جمالية جديدة بالإعماد على خصائصها الثلاث **(نظريتها الواسعة - وطول عمرها - نهج الوسائط الحرف قيمة بصرية)**.



(شكل - ١)

يبدو من خلال هذه الشواهد الوسائطية المتمثلة بـ **(تشذي العناصر الشكلية اللونية في مشاهد أعمال التعبيريين التجريديين)** فضلا عن شواهد التجريب الحروفي **(التراكمات اللغوية للحرف)** لجماعة الـ **(ليتر)** مع المعطى البصري الذي قدمه الفنان **(ياسين وامي)** لوحة **(اللافتة)** بمجملها ناتجة عن قاموس ومعجم وسائطي ثقافي فني مشترك أي قاموس **(ثيمة الحرف) - (الإشتغلات الإسلوبية البصرية)** بمعنى هنالك وعي مشترك يلتقي في حدود إشتغال الوسيط البصري بوصفه ثيمة شكلية وعنصر فاعل وخطاب بصري جمالي عالمي ، بينما يبتعد في حدود قابلية تعبير الحرف لكونه خطاب لغوي حامل لهوية قومية لمكان وزمان ما من ، وبذلك المعطى فإن **(ياسين وامي)** آثر على توجيه خطابه المرئي الجمالي بوعي منفتح نوعي يشترط على تحقيق خطابات ذات أفق محلي و عالمي ، ومن وجهة أخرى يحيلنا المشهد الفني من خلال ثيمته المهيمنة **(الجمل المتراكبة ذات الشكل المختزل - الحرف)** إلى العلاقة الجدلية الأولى بين الرمز اللغوي والصورة ؛ بمعنى كيف نشأت الصورة من مجالها السردي الأدبي التواصلي إلى مجالها الرمزي البصري التداولي **(البداية والنهاية)** ، حيث يرسم النموذج الحالي حدود العلاقة بين التواصل والتداوي ويختزلها في مشهده تحت فكرة **(اللافتة)** المرتبطة بالسرد ، وهي تعبير مكثف عن رؤية الفنان لبيئته وثقافته ومجتمعه التي إختزلها في نموذجه الفني الحامل لسردية الحدث والموقف والقصة والأرشيف وشعارات الإحتجاج والنقد والإشهار فضلا عن حالات التوثيق الإجتماعية المعاني الإنسانية كالموت والولادة واليأس والأمل ، تلك المعاني والخطابات التي سجلها أفراد المجتمع على الجدران واللافتات بوصفها جزء من كينونتهم ووجدانهم جدران البيوت والبنايات ولافتات الشوارع ، ومن جانب آخر قد يكون الجدار بما فيه من نصوص هي أشكال من التواصل تنقل الرسائل والعواطف والهويات الفردية أو الجماعية الذي يمارسون تواصلهم بتشفير معين ، إذ يمكنهم إستخدام لغات أو رموز وأساليب مختلفة لجذب جماهير مختلفة أو لخلق التضامن ، أو حتى إثارة ردود الفعل أو السخرية من سلطة معينة ليكون الجدار منصة ووسيلة إعلامية يستخدمها الأفراد للتعبير بلغة السرد.

بالنتيجة يفرز هذا النوع من النصوص البصرية **(الأعمال الفنية)** مجموعة هائلة من خطابات المحملة بالرسائل، أيضا هو خطاب فردي وبنفس الوقت خطاب جماعي **(فالنص البصري وسيلة تحمل الوسائط السردية المشتركة بين الفنان ومجتمعه)** يختزلها الفنان **(ياسين وامي)** لإنتاج حوار مرئي حول يسرد قضايا الإنسان ومشهده الإجتماعي والثقافي فضلا عن السياسي ، حتى أصبح المشهد الفني حاضن لمجموعة من الأبعاد الثقافية والإجتماعية والتاريخية) .

بالنتيجة فإن تلك الخطابات السردية التي تعبر عن الأفراد داخل مجتمعاتهم تتحول إلى مشاهد بصرية ملونة لتنتقل بين مجالي من والوسائط **(المكتوب - المصور)** حاملة لثقافة ووعي زمكانية المجتمع ضمن مفاهيم ومضامين وأبعادها ترتبط بالإنسان وتعبر عن تراكمات قد تكون **(إجتماعية - ثقافية - سياسية - تاريخية)**.

إنموذج / ٢

(الحرب الإرهاب / كاظم نوير / ٢٠٠٩)

يتجه المشهد البصري في بنيته الفنية إلى عدم التمثيل المباشر حيث أراد **كاظم نوير** الابتعاد عن فن المحاكاة التقليدي والتركيز بدلاً من ذلك على الرموز والأشكال المجردة ، بهدف التعبير عن مشاعر ومكنونات داخلية بغية إستثمار اللون والشكل والرموز والإيماءات الحركية المتشظية من خلال اللون في إستحضار خطابا بصريا سرديا يرتبط بالتعبير اللوني وتقنيات تنفيذ العمل الفني فضلا عن تحديد نمطه الفني كمرحلة متقدمة في إنتاج نص بصري معاصر ، أما فيما تتضمنه بنية سطح اللوحة من (حروف متفرقة - كلمات مقطعة - أرقام) فجاءت هذه الإستعارات كمرحلة متأخرة في تنضيد وتفعيل مضامين فكرة المشهد البصري ، الأمر الذي أنتج عن إفراز خطاب ثقافي ينشطر إلى بعدين الأول يرتبط بالهوية والثاني يرتبط بالأبعاد والمعاني المفاهيمية التي ينتجها الحرف فضلا عن رمزية الرقم ، فضلا عن تقنيات إظهاره وصياغاته اللونية والشكلية التي إتجهت إلى أنساق تجريدية ومفاهيم فنية تتبنى آليات إنتاج أدائية وإشتراطات تقنية حداثوية ، الأمر الذي جعل هذا المشهد يقترن بنمط من أنماط التيارات الحديثة والمعاصر كالتجريدية التي إعتمدت على الخطوط والألوان والأشكال غير التمثيلية ، بهدف نقل المشاعر أو الأحاسيس أو المفاهيم من خلال التلاعب بهذه العناصر المرئية والإستعارات الرمزية (كالأرقام والحروف والكلمات) ، لما تحمله هذه الإستعارات من تكثيف وإختزال ، وإن هذه المقاربات الإسلوبية جعلت هذا الوسيط البصري (لوحة كاظم نوير) يقترب من التجارب العالمية أو إنه تأثر بثقافة منفتحة

من خلال الوسيط البصري للأعمال الفنية التي أسست إلى ظهور التيارات التجريدية وإستعارات الحرف في السطح البصري ، كأعمال الفنان الروسي (فاسيلي كاندينسكي) الذي كانت لوحاته تشبه الإيقاعات اللونية وأحيانًا الهارموني الإستعارات الرمزية للحروف والكلمات فتكون تمثيلًا مرئيًا للأفكار الروحية المعقدة ، إذ ألهم استكشاف (كاندنسكي) للفن التجريدي ونهجه الفريد في الجمع بين الروحانية والتعبير الفني العديد من الفنانين المعاصرين ، كما يتحدى فنه الروايات التقليدية لتاريخ التجريد ويسلط الضوء على التفاعل المعقد بين الفن والروحانية والسياق الثقافي ، لتكون هذه الأعمال من أوائل الوسائط البصرية كفن حديث يرفد تاريخ الفن والفلسفة الجمالية الحديثة ، كذلك ومن وجهة أخرى يقترب (كاظم نوير) في إسلوبه التعبيري من أنماط أخرى تنتمي إلى الحركة التعبيرية التجريدية ، من حيث يعتمد في (عناصره) على إنشاء مشهد خالي من وحدة النظام وتجسيد اللانظام والعفوية الأدائية التي أظهرت التعبير التلقائي والإيمائي في بنية اللون ومساحاتها الشكلية الغير منتظمة والتي أنتجت عن تراكيب بصرية مجردة الأمر الذي يحرر طبيعة إنتاج الفنان (كاظم نوير) لسطح عمله الفني ، متبنيا في هذا الإسلوب مفاهيم وأفكار فنية معاصرة محملة بأبعاد ثقافية ذات خطاب عالمي بإسلوب تعبيري تجريدي أشبه بإسلوب الفنان الأمريكي (جاكسون بولوك) الذي أظهر الإنفعال اللوني بطريقة تجريدية ناتجة عن فعل الأداء العفوي والتلقائي على سطح اللوحة ، كما قام الفنان (كاظم نوير) بدمج الرموز العددية مع المشهد البصري لإنشاء طبقات مكثفة من المعاني المرتهنة باللغة كونها هوية (الحرف العربي - عبارة الحرب الإرهاب) وأخرى بمعانيها وإشاراتها كالتسلسل الزمني الذي ظهر بتراتبية نسقية ، حيث بدت الأرقام كتواريخ ترتبط بسلسلة من الأحداث وكأن (كاظم نوير) أراد تحفيز ذاكرة المتلقي وتسليط الضوء لمحطات زمنية ترتهن بصراعات ومآسي خلقتها الحروب والإرهاب، حيث تظهر في المشهد البصري الأعداد (٢٠٠٣ - ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩ - ٢٠١٠) وكأنها الترتيب الزمني للتاريخ أو السنين المرتبطة بالحدث العراقي بداية الحرب (٢٠٠٣) حتى (٢٠١٠) مرحلة الإرهاب ، السنين الأقسى على الفرد والمجتمع العراقي والأكثر معاناة ، المليئة بأحداث عاشها الإنسان العراقي وتداولها كجزء من حياته اليومية ؛ وعليه تظهر هذه الشواهد والوسائط البصرية (الأعمال الفنية الداعمة) مدى العلاقة والمقاربة الوسائطية التي أثرت على الفنان (كاظم نوير) في إنشاء بنية مشهده البصري (اللوحة الفنية) كأسلوب أو نمط تقني ، من أجل نقل المعاني الرمزية والاستعارات التي تسمح للوسيلة المرئية بإنشاء رموز بصرية تدعو إلى التفسير والتأمل ، وإن عامل التداول الوسائطي حقق ضاغط بصري في إنشاء تراكم معرفي يجمع ما بين المحلية والعالمية المرتهنا بطبيعة إظهار نمط وإسلوب الفنان ، وفكرة ومضمون المشهد البصري .

إنموذج / ٣

(طوابع / علي نعمة / ٢٠١٣)

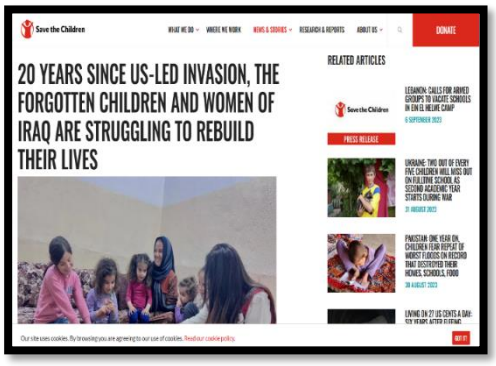
يستثمر الفنان (على نعمة) قيمة الطابع البريدي كوسيط حامل للمعاني الثابتة والمتغيرة ، فهو وسيط معبأ بالمضامين الصورة أو الرمز الذي يحتويه ، ولأن الطوابع البريدية وسيلة بصرية رائعة ذات دلالات سيميائية غنية ، إنها تنقل العديد من المعاني والرسائل من خلال تصميمها ورموزها التي تأسس إلى خطابات متحولة المعنى أي إنها بنية بصرية متغيرة الخطاب المعنى الثابت والمتغير في الطابع البريدي ينشأ محوريه (الأول الثابت ← الوظيفي) و (الثاني المتغير ← التعبيري) ، الذي يستثمره الفنان (علي نعمة) في الترميز إلى مجالات إنسانية ومحطات تأريخية لأحداث ترتبط بسياق زمني ما ، قد يعبر عن الثقافة والهوية إذ غالبًا ما تحتوي الطوابع البريدية على رموز أو أعلام أو معالم وطنية ؛ إنها ترمز إلى هوية الأمة وسيادتها مما يجعلها أدوات فعالة لبناء الأمة والوطنية ، أو ربما التعبير عن الروايات التاريخية ، وذلك يمكن للطوابع أن تحكي الروايات التاريخية من خلال تصوير أحداث أو قادة أو معالم ثقافية مهمة ، بمعنى إنها سطح بصري يمثل سجلات مرئية لتاريخ البلد أو الإحتفال بالإنجازات أو إحياء ذكرى اللحظات المهمة ، فضلا عن هويته الثقافية أو الموروث الشعبي المرتهن في إستعارات لعناصر من التراث الثقافي لبلد ما ، مثل الأزياء التقليدية أو الفن أو الموسيقى ، من حيث تعزز هذه الرموز الهوية الثقافية وتسلط الضوء على تفرد تقاليد الأمة .

إن الكثير من المعاني المتغير تستثمر في إنتاج صورة الوسيط (الطابع البريدي) كونه بيئة بصرية حاملة لمعاني متعددة المفاهيم والتي مناطها يرتهن في صياغة الفنان وقابليته في تحقيقها يتم تصميم العديد من الطوابع على يد فنانين ومصممي الجرافيك مما يجعلها أعمالاً فنية مصغرة وهي تعكس الأساليب والاتجاهات الفنية في عصرها وتحمل دلالات الجمال الجمالي والإبداع كما إنها

تنقل رسائل مهمة ، ومن أبرز الطوابع البريدية التي حملت صورًا لمثل هذه الأحداث كطابع إعلان التحرر للولايات المتحدة ،إذ صدر هذا الطابع في الذكرى المئوية لإعلان تحرير العبيد (لأبراهام لينكولن) ، وهو يحمل صورة لـ (أبراهام لينكولن) إلى جانب عبد يكسر أغلاله ، لقد احتفل بالإعلان الذي أعلن حرية العبيد في الأراضي الكونفدرالية خلال الحرب الأهلية الأمريكية ، ومن منظور آخر قدمت طوابع الأمم المتحدة (دول مختلفة) ، إذ كثيرا ما تصدر الأمم المتحدة والأمم الأعضاء فيها طوابع لإحياء ذكرى الأحداث والقضايا الإنسانية وغالبًا ما تتميز هذه الطوابع بموضوعات تتعلق بالسلام وحقوق الإنسان والتعاون العالمي مثل طابع حمامة تحمل غصن زيتون ، الذي ترمز إلى السلام وحقوق الإنسان .

لقد وثق الفنان **(رياض نعمة)** عدة مشاهد مهمة ترتبط بالطفولة بشكل عام وما تعرض له الطفل العراقي بشكل خاص ومنها مسألة التعليم ، حيث إن التعرض المستمر للعنف والنزوح والخسارة قد ترك العديد من الأطفال العراقيين يعانون من صدمة نفسية شديدة يمكن أن يكون لهذه الصدمة آثار دائمة على صحتهم العقلية والعاطفية وفقدانهم تعليمهم ، أي إنقطاع وتوقف المؤسسة التعليمة **(المدارس)** إذ أدى الإرهاب والصراع إلى تعطيل تعليم عدد لا يحصى من الأطفال العراقيين وتضررت المدارس ، ولم يتمكن العديد من الأطفال من الذهاب إلى المدرسة بسبب المخاوف الأمنية أو النزوح ، سيما نقص الخدمات الأساسية ، فكان الوصول إلى الخدمات الأساسية ، مثل الرعاية الصحية والأمان ، محدودًا في المناطق المتضررة من النزاع ، ويعاني الأطفال من أمراض يمكن الوقاية منها وسوء التغذية ومشاكل صحية أخرى نتيجة لذلك.

على الرغم من التحديات الهائلة التي يواجهونها ، فقد أظهر العديد من الأطفال العراقيين مرونة وأملاً ملحوظين ، يواصلون متابعة التعليم وتكوين الصداقات والحلم بمستقبل أكثر إشراقًا وعملت المنظمات الدولية والوكالات الإنسانية على تقديم العون والدعم للأطفال العراقيين المتضررين من الإرهاب ، وتشمل الجهود توفير التعليم والدعم النفسي والإجتماعي والحصول على الخدمات الأساسية إذ قدمت منظمة الرعاية الوطنية للطفل دراسة تقيم معاناة الأسرة والطفل العراقي على مدار **(٢٠ عام)** من بعد الغزو والإرهاب تحت عنوان **(بعد مرور ٢٠ عامًا على الغزو الذي قادته الولايات المتحدة، يكافح الأطفال والنساء المنسيون في العراق من أجل إعادة بناء حياتهم) (شكل - ٢)** ، إذ إن وضع الأطفال العراقيين المتأثرين بالإرهاب هو وضع معقد ومثير للقلق العميق ، وتتطلب الجهود المبذولة لتلبية احتياجاتهم ودعم رفاهيتهم اتباع نهج منسق ، بما في ذلك توفير المساعدة الإنسانية والحماية والدعم النفسي والإجتماعي بالإضافة إلى ذلك ، فإن معالجة الأسباب الجذرية للإرهاب وتعزيز السلام والإستقرار في العراق أمر ضروري لحماية مستقبل أطفال العراق.



(شكل - ٢)

بهذا يكون النص البصري (طوابع) حامل لنقل المشاعر وسرد الأحداث وتعزيز الحوار ، للتعبير عن وجهات نظرهم حول التحديات التي يواجهها الأطفال في سياق الإرهاب.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا / <u>النتائج</u>:

١- تباينت سلطة الوسائط من حيث البنية الإستعارية للمشهد الفني، الأمر الذي يخلق تفاوت قيمي بين الوسائط وذلك ينتج بحسب ارتفاع نسبة تداولية الوسيط في بيئة العمل الفني لكونه خطاب إذ يعد التداول الوسائطي وسيلة مهمة في عملية التواصل والترويج للثيمات الوسائطية ذات العلاقة بالمجتمع والمتلقي

٢- هيمن الوسيط بمجاليه (اللغوي الشفاهي السردي) و (الرمزي -الآيقوني البصري) على المشهد الفني من خلال تمثيلاته المرئية المتمظهرة في رموز وأيقونات تحمل معاني محددة داخل مجتمع معين صاغ ثقافته في تمثيلات رمزية تحمل جوانب من الدين أو الأساطير أو الفولكلور أو الأحداث التاريخية.

٣- ظهرت الوسائط كمرجع للبيانات السردية والبصرية حتى أصبح معجم الفنان الذي يستقي منه موضوعاته الثقافية والتاريخية فضلا عن الأحداث اليومية.

٤- ظهرت فاعلية الوسط وهيمنه بوصفه مادة رمزية الأيديولوجية تعزز مفهوم الهوية الثقافية فضلا عن تعزيز المشاعر القومية، وذلك عبر إعتماد الفنانون الإستعارة الرموز التي جسدت التقاليد والتاريخ الثقافي كصورة من صور الهوية الحضارية والمحلية.

ثانيا / <u>الإستنتاجات</u> :

١- إهتم الفنان العراقي في تمثيل هويته وحضارته الثقافية من خلال مراجعة الأرشيف الوسائطي في مجاليه البصري والسردي ضمن محاكاة مفاهيمية بواسطة التجريب وإعادة الصورة والسرد بتقنيات معاصرة.

٢- أن عدم الرجوع إلى الوثائق الوسائطية يهمش من حضور الهوية المحلية للفنان العراقي، الأمر الذي يجعل المشهد البصري (لوحة الرسم) مطاطة وسائلة تشتغل ضمن مفهوم المشهد الكوزموبوليتاني (عالمية المشهد)

تظهر الأعمال الفنية (لوحة الرسم في العراق) مدى تلاصق الفنان مع مجتمعه وإرثه الحضاري كونه فرد يهتم بقضية الإنسان العراقي والإنتماء القومي.

References

Abd Al_Iilah Bilqziz. (1997). *Alaawlamah wa Alhawiah wa Althaqafah - Aawlamah Althaqafah Am Thaqafah Alaawlamah ?* Lebanon: Markaz Dirasat Alwehda Alarabia.

Abd Al_Jabbar Nasser. (2011). *Thaqafat Al_Suwrah Fe Al_Eaalam.* Lebanon: Aldaar Al_Masriah Al_Lubnaniah.

Abd Alaziz Sharaf. (1989). *Wasayil Al_Ealam (Lugaah Al_Hadarah)* (Vol. 2). Muasasat Mukhtar Le Al_Nashr Wa Al_Tawzia.

Aldaghlawy, H. J., & Zahra, S. (2022). *Flashes in Film Direction.* DAR AL FONOON FOR PRINTING & PUBLISHING. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779885

Bushtuh Oumar. (2018). *Tawzif Al_bod Al_Tadawulii Le Al_tawasul Al_lughawi Fe Al_Mujtamaat Al_Shabaka Al_Dalalia .* Aljazayar: Wizarat Al_Taalim alaali,Jamiat Abu Bikr Bilqiad,kuliyat Aladab Wallughat,Qism Al_Lugha,Aadab Al_Arabi.

Fared Khaled. (2021). *Tahawlat Al_Tawasel Al_Soare mn Al_Qadeem ela Al_Moasser Derasa fe Qdwrat Al_Rassem.* Tunisia: Al_Majala Al_Tonasea llolom Al_Ansanea.

Faysal Al_Ahmar. (2010). *Muojam Alsiymyayiyaat* (Vol. 1). Algeria: Edaar Alarabia Lilulom Nashirun - Manshurat Al'Eiikhtilaf.

Flammarion. (1998). *Dominique Wolton Penser la connexion.* Héros.

Funoor Basmah. (2008). *Alrisalah Al'iishhariah Fi Al_Eawlamah.* Jamieat Mantwri Qasantinh Kuliat Al_Aulwm Al_Aijtimaaih wa Al_A'iinsaniah Qism Aulwm Al_Aiielam wa Al_Eetisal Takhasus Eitisal wa Ealaqat Aamah.

Hasan Hanafi. (2006). *Aalam Al_Ashyaa Am Aalam Al_Soarh.* Majalat Al_Fusuli.

Husayn Muanas. (1978). *Alhadara (Dirasat Fi 'Ousul Wa Awaml Qiamaha)* (Silsilat Ulom Al_Maarifa ed.). Al_Kuwait: Al_Majlis Al_Watani le Al_Thaqafa wa Al_Funun wa Al_Aadab.

J.Pheeller Jorsani. (1997). *La Publicité Commerciale.* Paris.

Jean Dubois. (1972). *Dictionnaire de linguistique.* Paris.

Jenan Mohamed Ahmeed. (2014). *Alkafaa Al_Tawaslea fe Fan Tashkeel ma bad Al_Hadatha.* Majala Al_Akademme.

Jenzy, H. T. (2020). Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin. *Academy*(95), pp. 143-160. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160

Jürgen Habermas. (1988). *Le Discours Philosophique de la Modernité,Christ Bouchindhomme,Gallimard.*

Louay Al_Zoghbi. (2020). *Al_Wasayit Al_Mutaadida.* Syria: Manshurat Al_Jamieat Al_Suwriat Al_Iiftiradia.

Qasim Bu Zaid. (2020, 6 1). Ahamiyat Alsuwrah Alsiynamayiyah Fe Sinaeat Thaqafah Eiinsaniah Jadidah. *7, 2*. Aljazayr: Majalat Aafaq Cinamaeea.

Régis Debray. (1994). *Vie et mort de l'image Une histoire du regard en Occident.* Editions Esprit.

Regis Debray. (2002). *Hayaat Alsuwrah wa Mamataha* (Vol. 1). (F. Alzaahi, Trans.) Africa Alsharq.

Suaad Aalam. (2004). *Mafhum Eind Rijis Dubrih* (Vol. TD). Morocco: Africa Alsharq liltibaa Alnashir.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.02/28.9

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The Aesthetic Interpretation of Musical Text in Romantic Opera Productions

Don Giovanni Opera as a Case Study

Adnan Khalaf Sahi

College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4932-9301
E-mail addresses: adnan.sahi@uobasrah.eud.iq
Received: 14 November 2023; Accepted: 28 December 2023; Published: 28 February 2024

Abstract

The musical text introduces several implicit and performance-related concepts connected to the dramatic elements of operatic presentations. This necessitates exploration to uncover hidden layers within this fundamental dramatic element in opera productions. The researcher aims to subject the musical text to the process of aesthetic interpretation, considering it as an effective interpretive tool in investigating and deciphering undisclosed codes to extract implicit meanings within its general performance contexts in opera. The study is structured across four chapters: the first chapter outlines the methodological framework, presenting the research problem, objectives, and defining key terms in the title. The second chapter delves into the theoretical framework, addressing two main themes: the concept of aesthetic interpretation in musical text and a conceptual reading of the musical text in some Romantic Opera productions. Moving on to the third chapter, the researcher discusses the procedures, defining the research community, justifications for choosing the research topic, specifying the research methodology, and constructing the analysis tool in alignment with the research's objectives and requirements. Finally, the fourth chapter presents some results and conclusions related to the research titled:
"The Aesthetic Interpretation of Musical Text in Romantic Opera Productions – Don Giovanni Opera as a Case Study."

Keywords: Aesthetic interpretation, Musical text, Opera

التأويل الجمالي للنص الموسيقي في عروض الاوبرا الرومانتيكية

اوبرا دون جيوفاني نموذجا

عدنان خلف ساهي

كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

يطرح النص الموسيقي عددا من المفاهيم المتوارية غير المعلنة والمرتبطة ادائيا بالذخائر الدرامية للعرض الأوبرالي وهو أمرٌ يستدعي اطلاق عمليات التنقيب لفك المغاليق الحبيسة في هذا العنصر الدرامي الاساسي في عروض الاوبرا . وسيحاول الباحث اخضاع النص الموسيقي لعملية التأويل الجمالي كونه اداة تفسيرية فاعلة في التقصي وفك الشفرات غير المعلنة وصولا الى استخراج المعاني غير الظاهرة ضمن سياقاته الادائية العامة في الاوبرا ، وقد سعى الباحث الى تناول دراسته والتطرق اليه على وفق الفصول الاربعة كالفصل الاول : الاطار المنهجي طارحا فيه سؤال مشكلته ثم الفصل الثاني : الاطار النظري والذي تحددت عناوينه بمحثين اولهما : مفهوم التأويل الجمالي في النص الموسيقي ، والمبحث الثاني تحت عنوان : قراءة مفاهيمية للنص الموسيقي في بعض عروض الاوبرا الرومانتيكية ، ثم تطرق الى الفصل الثالث : الاجراءات ليتم من خلال ذلك تحديد مجتمع البحث والمسوغات التي دعته لاختيار عينة بحثة مرورا بتحديد منهجية البحث وبناء اداة التحليل التي تنسجم مع هدف البحث ومتطلباته ، ليصل في الفصل الرابع الى بعض النتائج والاستنتاجات المرتبطة بعنوان البحث الموسوم :
التأويل الجمالي للنص الموسيقي في عروض الاوبرا الرومانتيكية – اوبرا دون جيوفاني نموذجا

الكلمات المفتاحية: التأويل الجمالي، النص الموسيقي، الاوبرا

This is an open-access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول:

مشكلة البحث:

يُعد النص الموسيقي عنصرا دراميا مركبا ينتمي الى جنس الزمان الحسي القادر على الارتباط الوثيق بخط الفعل الدرامي وبطريقة ادائية معبرة عن الدلالات الدرامية التي تستند على المعاني الفكرية والعقلية والانفعالات الداخلية في عروض الاوبرا . ان النص الموسيقي بتنوع مساراته اللحنية وعناصره الحسية يفتح الافاق لكل القراءات والمهارات الجمالية من خلال مستويين احدهما : العقل بما يحتويه من تفسيرات عميقة وفعل قرائي يسعى الى كشف الدلالات المتوارية خلف المعنى السطحي لبنية النص ، وثانيهما : الاحساس بمجسّات الشعور النفسي لذلك النص ، وان عملية الكشف عن الاسرار المكنونة في النص الموسيقي تتطلب إقامة قراءة مفاهيمية عميقة وشروحات متنوعة لمجمل علاقاته التي يرتبط بها ادائيا مع الظاهرة الدرامية العامة عن طريق عملية التأويل الذي ينتج عنه فك المغاليق الحسية وقراءة العلاقات المركبة غير الواضحة قراءة عقلية ونفسية وصولا الى ايجاد منطلقات ذوقية جديدة تتخطى احتمالات الفهم الأول لبنية النص الموسيقي .

ولأن عملية التأويل الجمالي كونها محصلة تقييمية لعمليات الوصف والتفسير والحكم التي تؤسس الى معاني جديدة تقيّم جدارة النص وقدرته الاشتغالية في عروض الاوبرا ، فإن الافكار المخفية والاسرار العميقة والمستويات الرمزية الصامتة في النص الموسيقي لا يمكن الاستدلال عليها الا من خلال فهمها العميق وتأويل سياقاتها الادائية ضمن التفسيرات الدرامية العامة في عروض الاوبرا . وبما أن الاوبرا الرومانتيكية بما تحمله من صياغات ادائية مميزة تُعد واحدة من أهم الثورات الدرامية في تاريخ الحضارة المسرحية فإن الباحث سيحاول دراسة النص الموسيقي فيها من خلال اثارة السؤال الاتي : ماهي المعاني والافكار المتوارية خلف المفاهيم السطحية للنص الموسيقي في عروض الاوبرا الرومانتيكية ؟ كي تتم الاجابة على هذا السؤال فقد اختار الباحث اوبرا " دون جيوفاني " للمؤلف الموسيقي النمساوي (فولفغانغ أماديوس موتزارت Johann Chrysostomos Wolfgang Gottlieb Mozart ١٧٥٦ – ١٧٩١) لما تحمله من قيمة درامية وموسيقية عالية وعلى وفق وقائع البحث الموسوم :

التأويل الجمالي للنص الموسيقي في عروض الاوبرا الرومانتيكية – اوبرا دون جيوفاني نموذجا

اهمية البحث والحاجة اليه :

تحددت اهمية البحث بالنحو الاتي :

١ – تسليط الضوء على مفهوم التأويل الجمالي في النص الموسيقي .

٢ – محاولة توثيقية لبعض العروض الأوبرالية في فترة الرومانتيكية .

اما الحاجة الى هذه الدراسة فإنها تحددت بالنحو الاتي :

١ – محاولة أكاديمية قد تفيد طلبة الدراسات العليا على مستوى الماجستير والدكتوراه.

٢ – اضافة جديدة الى المكتبة المركزية في كليات التخصص لما تحمله هذه الدراسة من مفاهيم فلسفية وموسيقية خاصة بعروض الاوبرا .

هدف البحث

تحدد هدف البحث بالكشف عن المعاني والافكار المتوارية خلف المفاهيم السطحية للنص الموسيقي في اوبرا دون جيوفاني .

حدود البحث

حدود زمانية : ٢٧ أكتوبر ١٧٨٧ .

حدود مكانية : براغ - التشيك .

حدود الموضوع : تحدد موضوع البحث بدراسة التأويل الجمالي للنص الموسيقي في اوبرا " دون جيوفاني " دون الولوج الى باقي العناصر الدرامية كونها بحوث معمقة يصعب حصرها في هذه الدراسة

تحديد المصطلحات

اولا : التأويل الجمالي Aesthetic interpretation

حدده ادوارد هانسيلك على انه ((مضمون فكري يتواجد في عنصر البناء الموسيقي نفسه . موقع الذهن والاحساس في عمل موسيقي مشابه بالمعنى السائد لموقع الكامن الذهني والمتحرك الشعوري)) (Hanselck, 2009, p. 60) ، اما " خيرة بن علوة " فقد حددته على انه ((فضاء اوسع من المعنى والتفسير ، بحيث لايفصح ولايوضح ، بل يومئ ، ويوحي ، ويشير ، ويرمز .. لاتحده قصدية ، ولايقف عند مجرد الافادة ، وانطلاقا من هذه الفروقات تنشأ الاختلافات في الرؤى ، وتتعدد القراءة)) (bin Alwa, 2015, p. 143) ، وفي

مكان اخر من نفس المصدر قامت " خيرة بن علوة " بتحديده على انه ((معنى متولّدا عن مرحلة اللامعنى الناشئة عن تراكم المعاني ، فيقوى عود القراءة التي يمارسها المتلقي على النص ، ويتجاوز فيها المحدودية ، والنظرة الجزئية (الفراغات) ليبحر في عالم السواد والبياض معا حين يستنفذ مرحلة التنقيب عن المعاني المحتملة وغير المنتهية ، فيلجأ في هذه الحالة الى تجاوز كلّ ذاك ويتحول الى مبدع ثانٍ . سواء بقصد أو من دونه . نتيجة تلك التراكمات لينشأ نصا اخر موازيا للأول ، قائما على القراءات المحصلة سابقا ، ومستثمرا المساحة الفارغة والمملؤة في النص الاول)) (bin Alwa, 2015, pp. 189-190) ، اما الباحث فانه يحدد التأويل الجمالي بما ينسجم مع اجراءات البحث بقوله على انه : قراءة مفاهيمية لفك الشفرات المخفية وشرحها واحدا تلو الاخر وذلك لتأسيس سياقات ادائية تتجاوز الفهم الحرفي الواضح في النص الموسيقي .

ثانيا : النص الموسيقي Musical text

حددته " آمال ماهر " على انه ((متتابعة نغمية TONAL يمكن تنظيمها في وحدات لها معنى ... تتألف من عدد من النغمات تختلف عن أي تجمع عشوائي للنغمات المنفصلة)) (maher, 1979, p. 126) ، اما " السيسي " فقد حدده على انه ((تجسيد للأنماط والنماذج التي ينظم المؤلف خلالها مواده اللحنية ويرتبها في معنى درامي انفعالي يتضمن عرضا وتفاعلا وحلا لذروة الانفعال وما الى ذلك من عناصر عرض اللحن – الفكرة الموسيقية – ومعالجته)) (alsiysi, 1981, p. 14) ، اما " صادق فرعون " فقد اعطى النص الموسيقي تحديدا موسيقيا شاملا بقوله على انه ((النص الذي يستعمله قائد الاوركسترا وقد سُجلت عليه اجزاء كلُّ الة من الات الاوركسترا وكل مغن من المغنين حين وجودهم ، كما في الاوبرا والاوراتوريو ، سطرا تحت سطر لكل الة او صوت . وهو يُمكّن القائد من معرفة دور كل موسيقي في الاوركسترا)) (fireawn, 2007, p. 175) ، اما الباحث فانه يحدد النص الموسيقي اجرائيا بقوله على انه : البناء الفني المتكامل الذي يعمل على تنظيم وحدات المعنى الموسيقي وتجسيد المواد اللحنية المرتبطة بالمديات الدرامية في بنية العرض الأوبرالي العام .

ثالثا : الاوبرا Opera

حددها " السيسي " على انها ((دراما موسيقية غنائية ملحنة بكاملها لكافة المجاميع الغنائية وبشتى الالوان الاوركسترالية)) (alsiysi, 1981, p. 259) ، اما " نادية عوض " فقد ذكرت تحديدا للأوبرا على انها ((رواية شعرية تُقدم بالصوت الغنائي والموسيقى الالية ومزخرفة بالمناظر المسرحية والآلات والرقص)) (Awad, 1979, p. 168) ، اما " بابينكو " فقد حددها على انها ((عمل موسيقي درامي مخصص للمسرح وللأداء الغنائي مع الاوركسترا ويسمى نص الاوبرا " ليبريتو " وبه يتم تطوير العمل الدرامي بحيث يتجاوب مع متطلبات الفن الموسيقي)) (Babenko, 1998, p. 184) ، واستنادا على ما تقدم فان الباحث يحدد الاوبرا بما ينسجم مع العملية الاجرائية على انها : عمل موسيقي درامي يُقدم الرواية الشعرية بطريقة ادائية مُلحنة من خلال الاصوات الغنائية والآلات الموسيقية في عروض الاوبرا .

الاطار النظري : المبحث الاول : مفهوم التأويل الجمالي في النص الموسيقي .

ارتبط التأويل بعدة نصوص كونه من أوسع المصطلحات استخداما كارتباطه "عمليا " في نصوص القرآن الكريم وإشارته الى دلالات متعددة ومعبرة عن الفكر الجمعي للمجتمع المسلم ... فتارة نجد " تأويل الحديث والنبوة " وتارة نجد " تأويل الاحلام كحالة اعجازية اتصف بها سيدنا " يوسف عليه السلام " وأخرى نجد " تأويل القصة القرآنية " التي تحمل بين ثناياها عدد من المعاني والتفسيرات الجمالية والبلاغية لقصص القرآن الكريم . وبدأت فلسفة التأويل منتصف القرن العشرين على يد مؤسسها واشهر دعاتها الفيلسوف الالماني (مارتن هايدغر Martin Heidegger ١٨٨٩ - ١٩٧٦) الذي كان يرى ان النصوص يتم تأويلها وتفسيرها لأجل تدميرها وايجاد نصوص اخرى نتيجة هذا التدمير (Hamouda, 1998, p. 152) ، اعتمادا على وجود العقل الذي يحيط المنجز الفني باهتماماته ويستقبله بعيدا عن مفاهيم التخدير والتلذذ العاطفي واستلهام المعنى المخفي وافاضته بدلالات جديدة تتجاوز حدود الفهم السطحي لذلك المنجز .

ان التأويل الجمالي كنافذة اساسية تتجاوز خطوط الفهم السطحي يُعد عملية ((مشبعة بمختلف الروافد ، ومنفتحة على عدة منافذ ، بحيث يتعدى الحرفية الى التخطي ، التجاوز ، الانتهاك للحدود المرسومة في النص ، الذي لايمكن تجاوزها الا به ، ذلك بانه لا يؤمن بقطعية المعنى النصي .ولا بواحديته ، لذا فانه من العبث ان نتخذ موقفا حاسما من معنى أي نص بصورة نهائية مادام التأويل موقوفا على الظن والملكة)) (Hamouda, 1998, pp. 172-173) ، ولأجل تعليق البنية الدلالية على الاشارية عبر العمليات اللغوية في نص معين يعمل التأويل الجمالي على توضيح بعض المظاهر السيكولوجية التي تنطلق من التمييز بين التأويل الشكلي والتأويل السيكولوجي الذي يعتمد بشكل كامل على الفهم والقراءة المعرفية العميقة . (Fadl, 1992, p. 226) ، وهنا يدخل العامل

النفسي كعنصر مؤثر وفاعل في القراءة الاستنتاجية للحصول على عدة دلالات غير متوارية وتوليد مضامين غير مرئية تختلف عن السياقات السطحية . وفي سياق التركيز على السياقات النفسية في التأويل الجمالي حاول عالم النفس النمساوي (سيغموند فرويد Sigmund Freud ١٨٥٦ - ١٩٣٩) تمييز تقنيات التأويل الجمالي الى رمزية والاخرى تعتمد التداعي حتى قال ((انها تقنية مركبة تعتمد من بعض الجوانب على تداعيات الشخص ، وتكتمل من الجانب الاخر بالتأويل المعزز بمعرفة المفسر للنظام الرمزي)) (Fadl, 1992, p. 25) ، وتفرض الممارسة الجمالية مراعاة مستويات الشرح والتفسير والتأويل والتزود بطرائق وادوات فاعلة تعمل على تحديث الممارسة النقدية ، ولأن تأويل النص الموسيقي يُعد اعلى درجات التحقق في عملية الفهم فإن التقليل من قيمة النص الادائية بمقاصد لا يتحملها يعمل على تفريق المعاني وتفكيكها وهو أمرٌ قد يضر احيانا بالمنظومة الشاملة للنص . من هنا ؛ ينبغي استجماع معاني النص الموسيقي ((لبناء معنى شامل يتخذها خلفية له ومتكأ ، معنى متولّدا عن مرحلة (اللامعنى) الناشئة عن تراكم المعاني ، فيقوى عود القراءة التي يمارسها المتلقي على النص.ويتجاوز فيها المحدودية ، والنظرة الجزئية (الفراغات) ليبحر في عالم السواد والبياض معا حين ينتقد مرحلة التنقيب عن المعاني المحتملة وغير المنتهية ، فيلجأ في هذه الحالة الى تجاوز كل ذاك ويتحول الى مبدع ثانٍ . سواء بقصد أو من دونه . نتيجة تلك التراكمات لينشئ نصّا أخر موازيا للأول قائما على القراءات المحصلة سابقا ، مستثمرا المساحة الفارغة والمملوءة في النص الاول)) (bin Alwa, 2015, pp. 189-190) .

إن القيم المخفية في النص الموسيقي تفرض وجود مفهوم التحرر والهجوم العنيف ضد التقاليد وحرق المكتبات والعودة الى نقطة الانشاء الاولى والتسميات الاولى primordial ، إذ أن جمود هذه القيم ((تحول دون تحقيق تزامن طرفي الثنائية ، فالحضور – حضور الوجود الاصيل في اللغة – لا يتحقق لأنه يختفي ، بل يغيب في الواقع خلف جدران الجمود المتتالية المتمثلة في التقاليد المتوازنة جيلا بعد جيل . من هنا كان التدمير عند هيدغر نشاطا ايجابيا يهدف الى كشف أو فضح الزيف للوصول الى الشكل والاشكال الاولى للوجود)) (Hamouda, 1998, p. 265) .

يُعد التأويل الجمالي علم البحث عن العتمة في الظاهرة النصية الموسيقية ، فهو يقوم باختراق المتواري وتفسيره على اساس اكتشاف تركيبات وتكوينات ادائية جديدة في النص الموسيقي (Fadl, 1992, p. 226) ، وهو أمرٌ يمنح التجربة الجديدة للتأويل حركة دائرية مفتوحة غير مقيدة تعمل على منح القدرة لإشارات النص والعناصر المرشدة له على تشكيل التوقعات المتغيرة وملىء الفجوات ضمن الشروط التي يحددها الواضح من النص ، فتتشكل توقعات جديدة كانت هي ايضا قد تغيرت نتيجة لتعرضها لتأثيرات التوقعات الاولى ، وهكذا تظل التوقعات التأويلية دائما في تجديد وتعديل مستمر تتناسب مع تحريضات النص الصريحة فتتكون بذلك دائرة لا تعود بنا الى نفس نقطة البداية وتكون النتيجة نصا جديدا (bin Alwa, 2015, p. 185) ، ومن الامور الاساسية التي ينطلق بها التأويل الجمالي اثناء تنظيم احداث النص الموسيقي اهتمامه بالغاز ذلك النص والمعضلات المستترة التي يثيرها وصولا الى اظهارها وحلها بطريقة الفهم والتفسير الجديد (Struck, 1996, p. 89) . ان تفسير النص الموسيقي والبحث في معانيه الحقيقية المطروحة يحرر اللغة الموسيقية من معانيها التقليدية عبر((دائرة هرمنيوطيقية مغلقة تستبعد كل الثوابت والتقاليد الجامدة وتتعامل مع العلامة اللغوية ، بعد أن ابتعدت الى اقصى درجة ممكنة عن دالتها على اساس ان المبدأ الوحيد الذي يحكم عملها هو المراوغة الدائمة واللعب الحر)) (Hamouda, 1998, p. 301) ، أضف الى ذلك فإن تجاوز المعنى الواضح في النص الموسيقي يوفر الارضية الخصبة لطرح وظائف واهداف جديدة ((طورا لحساب بعض القراء ، وتتم طورا لحساب النص نفسه . وغالبا ما يختلط أكثر من هدف واحد)) (Nassef, 1995, p. 67) .

ان الفهم التفسيري لمعاني النص الموسيقي وتعدد القراءات فيه تجعله يسير باتجاهين متعاكسين وبشكل مدهش احدهما يخرج في مرحلته الاولى ((من بعض الكلمات الى بعض حتى يؤذن لنا بالتعامل المبدئي ، والزعم بأن النص دخل بوجه ما في حوزتنا . ولكن في التأمل الثاني الاعمق نبين ان ما صنعناه كان ضرورة اولى لها ما للضرورات من عيب . أقل تقدير . فالنص يؤول الى خدمة كلمة أو بعض كلمات . وقد حان الوقت كي نتبصر في اشكاليتها . كل نص يحيل بعض الكلمات ، على الاقل الى تساؤل خصب مبارك . ومغزى ذلك ان النص يعيد تكوين الكلمات أو اخضاعها لسلطان قوي غريب . ولكننا دأبنا على أن نتصور وحدات ينظم بعضها الى بعض انضماما سطحيا)) (Nassef, 1995, p. 70) .

ان دراسة وتأويل النصوص الموسيقية بمختلف توجهاتها الادائية والفنية يُعد عاملا مهما نحو اضافة نظريات جديدة مغايرة عن نظريات الفهم والتفسير انطلاقا من استبدالها بثلاث مراحل اثبتت جدواها في مجال التعليم وهي الفهم الدقيق والشرح والتطبيق (Fadl, 1992, p. 43) ، ويشير التأويل في النص الموسيقي الى عدد من الشروحات غير المنظورة يصعب فهم دلالاتها ، كونها بدأت اول الأمر في خيال الموسيقي مجرد فكرة مبعثرة لتكتسب رويدا رويدا صفة النظام الجمالي المتكامل والرؤية الأكثر وضوحا على مستوى

المسارات اللحنية والموازين الايقاعية اضف الى ذلك يسعى خيال المؤلف الموسيقي نحو البحث عن العلاقات الموسيقية المليئة بالألغاز والتي لا حدود لتقاطعاتها كي يكتشف ((العناصر الأكثر رهافة والأكثر اختباء ، وليبني اشكالا موسيقية تتناثر من التعسف النائم لشيء أسمه اختراع من جهة ، ولكنها ترتبط في الوقت نفسه بخيط رقيق لا مرئي ، خيط يُظهر أن هذه العناصر ضرورية ومقنعة من جهة أخرى . مثل هذه الأعمال أو بعض تفاصيلها لا نتردد في وصفها بأنها تمتلك (فعلا) أفكارا موسيقية غنية)) (Hanselck, 2009, p. 67) .

ان تأويل النص الموسيقي يفرض التعامل مع الخيال كونه يمتلك القدرة على تفعيل الجهاز الفكري نحو تفسيرات متعددة وصور متنوعة تنسجم مع السياقات النغمية المتعددة التي يمكن الاستدلال عليها في عملية التفسير ، وان التعامل مع الجمل الموسيقية بدقة بالغة على مستوى الطرح الجمالي والفني الجديد يجعل البنية الموسيقية العامة ((الخلية الاكثر أهمية فيما يتم صنعه من موسيقا ، وهي التي تحمل في طياتها التفسير (تفسير مالا يُفسر) لكل العلاقات الموسيقية المختلفة)) (Hanselck, 2009, p. 59)

ان البحث في قوانين البناء الجمالي للنص الموسيقي يفرض الولوج الى قوته الادائية في الافكار الهارمونية والبوليفونية التي يطرحها ضمن المضمون الموسيقي العام كمعيار اساسي في التشكيل ، فالنص الموسيقي كلغة حسية لا يتحدد بسياق ادائي متشابه بل هو مجموعة من الافكار الرمزية المبنية على تأسيس المختلف في الشكل والمضمون والاستناد على الارتباطات اللحنية الفاعلة والمُضمرة في الخيال ، لذلك تقتضي التفسيرات الرمزية الى تحويل المشاعر الملموسة والتصوير السطحي في النص الموسيقي الى مشاعر قابلة للطرح الديالكتيكي على مستوى الشيء ونقيضه واخضاعه الى التفسير والتأويل والمطارحة الجمالية العميقة ليصبح التأويل الجمالي ايقونة قرائية تبحث عن الايحاء السحري وظاهرة استنتاجية عميقة تعكس طريقة التفكير العميق التي تدعوا الى اتباع الأطر المنهجية في استكشاف الذخيرة المتوارية واختراق القوانين الخاصة والمميزة للنص الموسيقي وعدم التمسك بظواهر تابعة تبين سلطة الموسيقا على المشاعر (Hanselck, 2009, p. 18) .

ان قدرة التأويل الجمالي على جمع التآلفات والمتضادات واثارة الاحداث الرئيسية على مضمون الفكرة المطروحة في النص الموسيقي ينتج عنها احكام جمالية جديدة ومستويات نقدية تنطلق من التخطيط الفني السليم والارتباط المتنوع للمسارات الادائية صعودا ونزولا ، متعرجا ومائلا ، افقيا وعموديا وصولا الى توافق العناصر الموسيقية مع السياق الجديد للقراءة الجمالية ، ولايمكن الجمع بين الافكار المتنوعة والجوانب الرمزية في النص الموسيقي الا من خلال جمع العلاقات المجردة بصيغة واحدة تتسم بجمالية شديدة الابداع تمنح الذهن لقراءة ما هو متنوع في وحدة متآلفة . وان النزعة الجمالية التي يحاول التأويل اضفاءها على ذلك النص تكمن في اظهار قدرته الادائية العامة وقراءتها على انها عامل رئيسي في تحديد الطرز الفنية المستخدمة في دراما الاوبرا بشكل عام ، لذلك فإن الحاجة قائمة الى تفسير الصورة الموسيقية المصاغة هندسيا على مستوى تدفق المزيج النغمي وتعدد المسارات اللحنية فيها بشكل يجعلها تصميما دراميا متكاملا وعنصرا فاعلا ومخططا له في المنظومة الأوبرالية العامة .

ان تحقيق القيمة الجمالية للنص الموسيقي تنطلق من عملية البراعة التي يتبناها التفسير والقراءة المفاهيمية الشاملة لتصورات الفضاء الأوبرالي وصولا الى تأسيس قراءات جمالية قادرة على تصور البناء الموسيقي بمنطوق آخر غير مألوف ، لذلك فأن تأويل النص الموسيقي يفرض ما ذهب اليه الفيلسوف الاغريقي (افلاطون ٤٢٧ - ٣٤٧ Plato ق م) الذي أكد على وجوب تناول الجمال للمواضيع لا في خصوصياتها ، وانما في عمومياتها . (Hegel, 1978, p. 96)

المبحث الثاني : قراءة مفاهيمية للنص الموسيقي في بعض عروض الاوبرا الرومانتيكية .

ان المتتبع لتاريخ الدراما يتلمس وبكل وضوح مساهمة الاغريق في بلورة الاغاني والموسيقى والرقصات وفرق الانشاد (الكورس) كحالة فاعلة ومؤثرة ساهمت بشكل أو بأخر على تأسيس الحيثيات المهدة لنشأة نموذج درامي جديد نهايات القرن الخامس عشر الميلادي عندما ادى تطور الحياة الاوروبية الى انشاء طروحات ثقافية جديدة تنسجم مع حاجة المجتمع الجمالية آنذاك ليتجلى ذلك من خلال قيام جماعة تُدعى " الكاميراتا " وهي مجموعة تضم عناصر من الادباء والمثقفين الايطاليين اخذت على عاتقها تقديم اول اوبرا بعنوان " دافني " عام ١٥٩٧ في قصر احد اعضاء الجماعة ويدعى (جاكوبو كورسي jacopo corsi) (Awad, 1979, p. 148) ، ومع ولوج هذه البدايات بدأت ملامح النص الموسيقي تواكب هذه الثورة وتطورت ملامحه الادائية من خلال مهارات أحد اعضاء هذه الجماعة وهو الموسيقي (فينتشنزو جاليليو Vincenzo Galileo ١٥٢٠ - ١٥٩١) الذي ساهم على تقديم فن جماعي متكامل وطراز درامي جديد يتضمن الشعر مع الموسيقى ليؤسس ((اول اوبرا محترفة من وجهة نظرهم المعاصرة ، حيث تنسب الاشعار الى اوتافيورينين والموسيقى الى المؤلف يعقوب بيري وتسمى هذه الاوبرا " إيردوتش " (Euridice peri by ottario Rinuccimi) وقد كُتبت عام ١٦٠٠ ، وعرضت في ٦ اكتوبر عام ١٦٠٠ في قصر خاص . وقد دخل هذا الحدث التأريخ ، ومن هذا التأريخ بدأ

التأريخ للاوبرا)) (Abba Chidzi, 1999, pp. 21-22) . ان أوبرا " إيردوتش " تُعد اول عمل درامي طرح الاسلوب الغنائي بطريقة كتابية وخلق نوع من الاداء الموسيقي المتوازن بين السرعة البطيئة المتأنية للغناء وبين السرعة الحثيثة النشطة للكلام وتحرك الاصوات الغنائية بطريقة تجعل الهارمونية تقوم على اساس هذه الحركة ، فصوت الباص يتحرك بسرعة احيانا وبطء احيانا اخرى وذلك تبعا للانفعالات المراد التعبير عنها (Vinnie, 2015, pp. 258-260) ، إن هذه الاوبرا تُعد قصة رمزية تم تقديمها عن طريق محاكاة الدراما الاغريقية القديمة بالغناء ومرافقة الاوركسترا لتحقق نجاحا بارزا في الاسلوب التصويري أو المُعبر stilo rappresetativo ، وهو أول نموذج تاريخي للألقاء المُنغم " Recitativo " الذي كان له تأثير فعال في خلق الوعي لدى المؤلفين بمنهج موسيقي جديد هو المنهج الهوموفوني homophonic (Vinnie, 2015, p. 261) ، وحاول النص الموسيقي في هذه البدايات الارتقاء بالتعبير الدرامي وتكثيف الشحنات الانفعالية بالأسلوب ((التمثيلي الذي قد يبدو لنا اليوم خشنا وإن يكن قد أعد ليتيح للمغني امكانية بعث الحياة في الدور الذي يؤديه وإظهار مشاعره الحقة في صورة أشد تكثيفا ، وأصبح اسلوب الالقاء المنغم هو الوليد الحقيقي لهذا الاسلوب الموسيقي الجديد)) (Okasha, 1996, p. 206). وبعد هذه البدايات أحدث النص الموسيقي تأثيرا جماليا عاما في صميم الاوبرا عبر مراحل تطورها الزمني لتتضح ملامح قوته الادائية وبناءه التركيبي بشكل ملفت للنظر في فترة الازدهار الدرامي للعصر الرومانتيكي الممتد بين (١٧٥٠ – ١٨٣٠ م) . اذ تطورت البنية الادائية للنص الموسيقي الى اوسع نطاق في التعبير الدرامي ومنح الشخصية الدرامية صفتها الفنية الواضحة . واهتم المؤلفين آنذاك بدراسة اداء النص وجعله فنا دراميا ساحرا حافلا بالزخارف المرتجلة وهو أمرٌ جعل الاوبرا تحافظ على قيمتها الجمالية بشقيها المسرحي والموسيقي (Planrantz, 1979, p. 81) ، وفي هذا السياق تعامل المؤلف الموسيقي الفرنسي (جان فيليب رامو Jean-Philippe Rameau ١٦٨٣ – ١٧٦٤) مع النص الموسيقي على اساس التحول الدرامي المتكرر باستخدامه الآلات الاوركسترالية بخاصة الات الريش التي سعى على ((استغلال قيمتها التلوينية وسلك مسالك جديدة في المعالجة الهارمونية . وكثيرا ما كان ذلك على حساب الرشاقة اللحنية ، ومع ذلك فهو قد أتجه الى نوع جديد من التعبير الموسيقي ، لم يكن ممكنا بهارمونيات اسلافه . ولكن اهم من هذين العنصرين انه اعطى لموسيقى الباليه جدة ايقاعية ورشاقة لحنية اصبحت معها رقصاته تُقلد في كل انحاء اوروبا)) (Vinnie, 2015, p. 369) . من جانب اخر أصبح النص الموسيقي في الاوبرا الرومانتيكية شكلا ادائيا يقدم تجربة عالية المستوى في الدراما ، وفي هذا السياق سعى المؤلف الموسيقي الالماني (كريستوف فيليبالد ريتير فون غلوك Christophe Willibald Ritter von Gluck ١٧١٤ – ١٧٨٧) نحو توزان العمل الدرامي من خلال تفعيل الحركة الدرامية وعدم تجميدها والابتعاد عن الزخارف اللحنية في النص الموسيقي ، أضف الى استخدامه الشعر الاسطوري ليجعل طبيعة العمل الاوبرالي ((شبيهة بوظيفة التلوين بالنسبة لتكوين محكم التصميم حيث تبدو الانوار والظلال كأنها تحرك الاشكال دون أن تغير من الهيكل الخارجي العام)) (Vinnie, 2015, p. 417) ، كما سعى " غلوك " الى ايجاد قوالب درامية موسيقية سهلة غير معقدة وتمثل ذلك في اوبرا " اورفيو لايرتيشي عام ١٧٦٢ عندما تخلص من ((الاغاني الفردية التي كانت تنتهي بها المشاهد Exit Aria واهتم اكثر بالغناء الثنائي Duets والغناء الكورالي)) (Awad, 1979, p. 150) . اما المؤلف الموسيقي الالماني (لودفيج فان بيتهوفن Ludwig van Beethoven ١٧٧٠– ١٨٢٧) فقد اظهر الروح الرومانتيكية في عمله الوحيد اوبرا " فيديليو Fidelio " والتي تم عرضها في (٢٠ نوفمبر ١٨٠٥) كحركة فنية وإنسانية اجتماعية ثائرة والتعبير عن مكنونات الحياة من خلال انتقال الرنين الموسيقي من ((التعبير الالقائي الى الإلقاء المنغم ، الى غناء المجاميع ، والى الاغنية الفردية ... وظهرت عقيدته واضحة في موسيقاه . ونرى في ذلك تعبيرا عن مفهومه للأوبرا كفن ثوري ، ومفهومه السياسي للحرية)) (Awad, 1979, p. 163) ، وحاول " بيتهوفن " اثبات القيم الانسانية الرفيعة الموغلة في نفسه والثائرة على العادات والتقاليد السائدة آنذاك وسعى نحو تحقيق العمق الدرامي في التأليف الموسيقي ليصبح النص رواية احتفالية ملتهبة تعبر عن الحرية الانسانية في صيغ الاداء الغنائي وبديناميكية عالية جعلت الغناء شكلا للتعبير الموسيقي العميق في المسرح (Abba Chidzi, 1999, p. 49) ، اما المؤلف الموسيقي الايطالي (جواكّينو روسّيني Gioachino Antonio Rossini١٧٩٢ – ١٨٦٨) فقد ساهم في اظهار الروح الرومانتيكية كونه أحد دعائم اللسان الثوري المهم في هذا العصر من خلال اتخاذه خطوات حاسمة وفاعلة في التخلص من الريسيتاتيف الجاف ذو المرافقة الهزيلة وتزيين الفواصل الدرامية بمرافقة لحنية ممتلئة غير رتيبة وهو أمرٌ منح الزخارف اللحنية طريقة ادائية تحقق من خلالها مبدأ التنغيم القصدي في النص الموسيقي الأوبرالي (Cross, 2006, p. 107) ، وفي هذا السياق قدّم " حلاق اشبيليه " في (٢٠ فبراير ١٨١٦) وهي اوبرا هزلية من نوع " الاوبرا بوفا " والتي حظيت باهتمام كبير بسبب وجود ((الاغاني (آريا) الحلوة ، والاداء الصوتي المنمق (كولوراتورا) واغاني المجموعات الخفيفة الشائقة . كما انها كانت اخر اوبرا على الاطلاق استعمل فيها الريسيتاتيف الكلامي السريع الذي لاتصحبه إلا هارمونيات جافة دارجة من البيانو)) (Zacks, 2014, p. 427) . ان معرفة " روسيني " بتقنيات المسرح ورؤيته المتوازنة للنص الموسيقي والدرامي واستخدامه

للإيقاعات ذات النبر القوي أوجد ملامح التحرر العالي والتلوين النغمي بروح ادائية عالية متألقة في سياقها الدرامي جعله الافضل بين اقرانه في صياغة النص الموسيقي إذ اشتهر بتوزيع ((الالحان بين الات الاوركسترا ، والتأنق الهارموني ... وجدارة وقوة الايقاعات وتميزه الخاص في القدرة على المزج دوان يفقد الجدية والقيمة فهو يشع مرحا وفكاهة بلا سخافة أو سماجة . في أي وقت أو مكان ، مؤلفاته دائما منتظمة ، ذات ميلوديا تتسم بالإحساس بالمواقف وبالعمق الانساني)) (Abba Chidzi, 1999, p. 54) .

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحث على دراسة سابقة انسجمت ومتطلبات الدراسة الحالية لذلك اكتفى بما ورد في الاطار النظري .

ما أسفر عنه الاطار النظري

١ – يتجاوز التأويل الجمالي الفهم السطحي للحدود المرسومة في المسارات اللحنية ويعمل على تفسير النص الموسيقي وقراءته قراءة مفاهيمية شاملة .

٢ - يعمل التأويل الجمالي على استجماع القاعدة الاساسية للمعنى اللحني في النص الموسيقي لبناء معنى جديد غير محدود وتأسيس نص اخر موازي قائم على القراءات السابقة للنص الاول .

٣ – ان تحرير المسارات اللحنية من معناها التقليدي عبر دائرة موسيقية تتخذ عنصر الهارموني اساسا لها يؤسس الى معنى ادائي جديد للنص الموسيقي .

٤ - يسعى النص الموسيقي الى ايجاد مسارات لحنية يستطيع التأويل الجمالي الاستدلال عليها نحو ايجاد صورة ادائية جديدة تحمل بين طياتها تفسير جديد لكل عناصر البناء الموسيقي .

٥ – ان الفعل الديناميكي للنص الموسيقي يؤسس الى ارتباطات معرفية مجردة تؤسس الى بناء ذهني متكامل وفهم تأويلي جديد في احداث الاوبرا .

٦ – ان طرح الاسلوب الغنائي على سبيل التوازن بين الحوار الغنائي السريع وحركة الاصوات الغنائية بطريقة هارمونية تجعل الانفعالات الانسانية واضحة في فعلها وردة فعلها داخل الفضاء الأوبرالي .

٧ – يعمل النص الموسيقي على اثبات القيم الرفيعة الموغلة في النفس الانسانية وتدخل الديناميكية الغنائية عاملا مهما في تحقيق التعبير الدرامي والموسيقي العام في الاوبرا.

الفصل الثالث : الاجراءات

مجتمع البحث : شمل مجتمع البحث بعض عروض الاوبرا للمؤلف الموسيقي النمساوي " موتزارت " والتي امكن الباحث العثور عليها والبالغ عددها (١٢) اوبرا وكما مبين في الجدول ادناه

ت	اسم الاوبرا	تاريخ العرض	مكان العرض
١	انترميزو	١٧٦٧	سالزبورغ
٢	ميتريدات ، ملك بونتو	١٧٧٠	ميلانو
٣	حلم سيبيون	١٧٧٢	سالزبورغ
٤	لوشيو سيلا	١٧٧٢	ميلانو
٥	الملك الراعي	١٧٧٥	سالزبورغ
٦	مدعية السذاجة	١٧٧٥	ميونخ
٧	سعيد	١٧٧٩	فرانكفورت
٨	ايدومينيو ملك كريت	١٧٨١	ميونخ
٩	اختطاف من السراي	١٧٨٢	فيينا
١٠	دون جيوفاني	١٧٨٧	براغ
١١	كلهن هكذا	١٧٩٠	فيينا
١٢	الناي السحري	١٧٩١	فيينا

عينة البحث : تحددت عينة البحث بأوبرا (دون جيوفاني) وذلك للأسباب والمسوغات الاتية :

١ – انسجامها مع هدف البحث ومتطلباته .

٢ – وجود المعلومات الكاملة عن هذه الاوبرا وبطريقة تُسهل على الباحث تحليل النص الموسيقي فيها

منهجية البحث : لتحقيق هدف البحث ومتطلباته اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

اداة البحث : لتحقيق هدف البحث والمتمثل بالكشف عن المعاني والافكار المتوارية خلف المفاهيم السطحية للنص الموسيقي في اوبرا " دون جيوفاني " ، سعى الباحث الى بناء اداة تم اعداد صيغتها الاولية بعد الاستفادة من ادبيات التخصص وفي ضوء ما أسفر عنه الاطار النظري ، وفي ضوء ذلك تم اعتماد (٧) فقرات كمعيار للأداة بصيغتها الاولية .

صدق الاداة وثباتها : للتأكد من صدق الاداة وثباتها قام الباحث بتوزيعها على مجموعة من الخبراء في مجال الدراما والموسيقى ، وابدى السادة ملاحظاتهم على (مستوى التعديل) وليس الحذف او التغيير ، وقد اخذ الباحث بملاحظات السادة الخبراء الواردة اسمائهم من خلال الجدول ادناه وبما يؤسس الى عملية تحليل العينة بطريقة واضحة ودقيقة .

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	مكان العمل
١	د . عبد الستار عبد ثابت	استاذ مساعد	جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية
٢	د . قيس عودة قاسم	استاذ مساعد	جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون الموسيقية
٣	د . عبد الحليم أحمد	استاذ مساعد	جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون الموسيقية

تحليل العينة : لغرض تحليل العينة اتبع الباحث الخطوات الاتية :

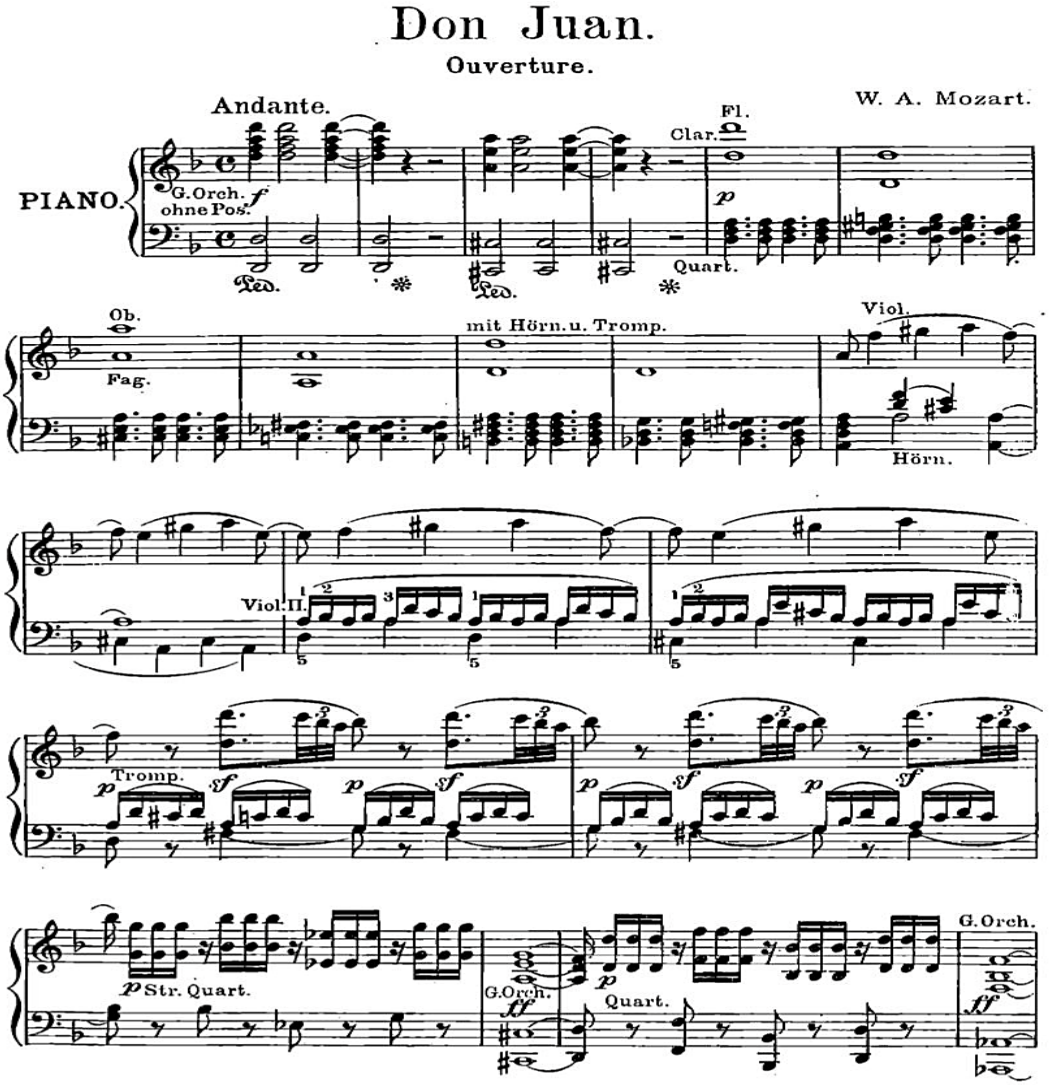
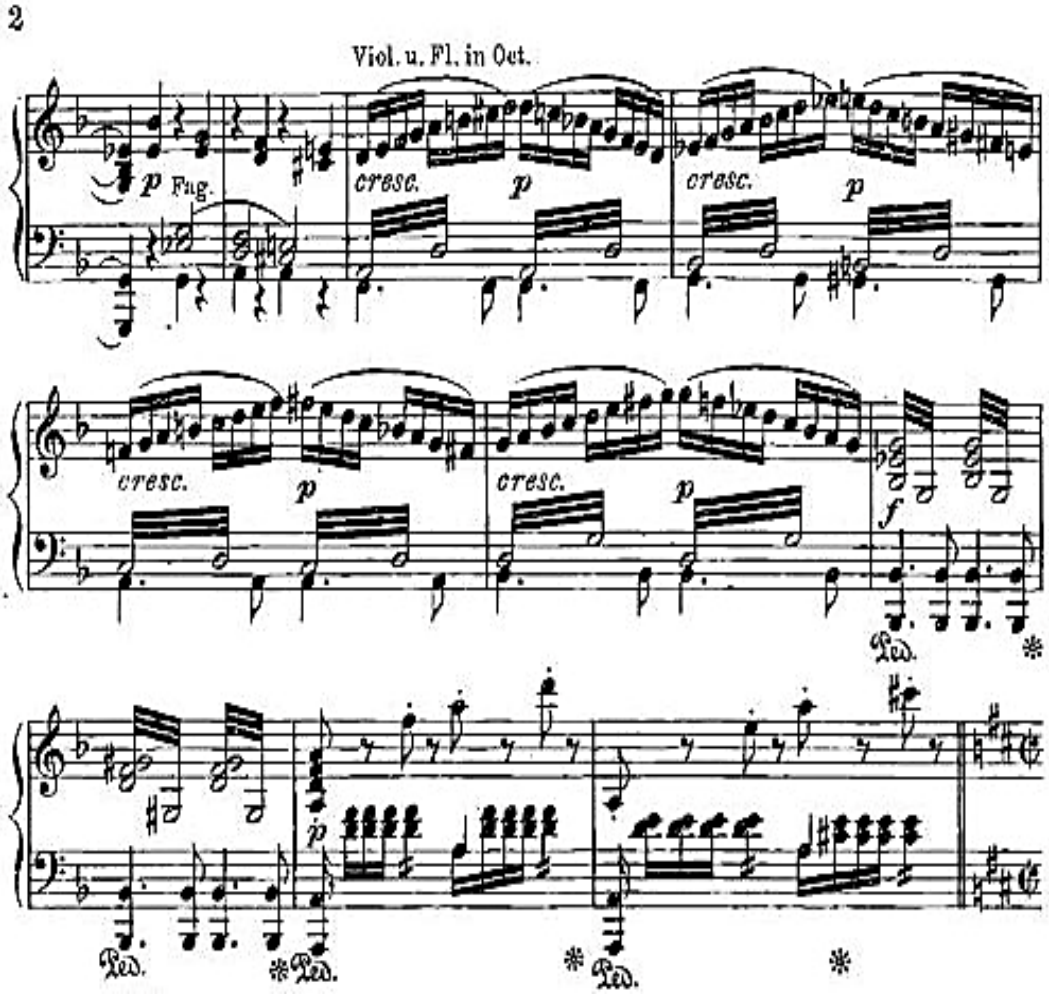
١ - اعطاء فكرة عامة عن الاوبرا : اقتبس فيها " موتزارت " سيرة احد النبلاء من مدينة البندقية الإيطالية يدعى جياكومو كازانوفا (١٧٢٥- ١٧٩٦) حيث كان يتنقل بين عواصم ومدن عديدة وذاع صيته كزير للنساء . لقد كانت هذه الاوبرا من الناحية النفسية هي إسقاط حدث على شخصية موتزارت ، بعد وفاة والده الذي هجره وعانى بسببه الم الفراق تاركا آياه للجحيم .

٢ - اعطاء فكرة عن الشخصيات الرئيسية في الاوبرا :

١ – دون جيوفاني ٢ – ليبوريلو ٣ – دونا آنا ٤- دونا إلفيرا ٥ – دون اوتافيو ٦ – زيرلينا ٧ – مازيتو

٣ – اعطاء وصف عام للاوبرا : ينتظر ليبوريلو بجانب بيت فخم ، بينما سيده دون جيوفاني في داخله يحاول إغواء " دونا آنا " . تطلب " دونا آنا " النجدة فيظهر والدها الحاكم لنجدتها فيبارزه " دون جيوفاني " ويقتله . تأتي " دونا آنا " بخطيبها " دون أوتافيو " فيجدان الحاكم ميتا ؛ يقسم " دون اوتافيو " على الانتقام من القاتل . تظهر " دونا إلفيرا " عشيقة " دون جيوفاني " السابقة فيهرب منها دون جيوفاني تاركا خادمه " ليبوريلو " الذي يطلعه على قائمة اللواتي ظفر بهنّ سيده . فتقسم على الانتقام منه . يصادف " دون جيوفاني " عرسا قروياً فيشرع في مغازلة العروس " زيرلينا " وبينما هي على وشك الاستسلام له تتدخل " إلفيرا " . يظهر " دون اتوافيو " و " دونا آنا " ويطلبان من " دون جيوفاني " لجهلهما بأنه قاتل الحاكم ، أن يساعدهما في ايجاد قاتل الحاكم ولكن حين يبتعد دون جيوفاني تدرك " آنا " انه هو القاتل ، فقد عرفته من صوته ، تصل ثلاثة شخوص بشرية للانضمام الى حفلة يقيمها " دون جيوفاني " في فيلته احتفالا بزفاف " زيرلينا ومازيتو " ، إنهم " إلفيرا " و " آنا " و " اوتافيو " ، وحين يكتشفون محاولاته المتكررة للاغواء يقسمون على فضح سلوكه . يتبادل " دون جيوفاني " و " ليبوريلو " ثيابهما ، ويغني دون جيوفاني لخادمة " إلفيرا " . تظهر " الفيرا " في الشارع وترحل مع " دون جيوفاني " (هو في الحقيقة ليبوريلو) . في فناء مظلم يواجه ليبوريلو زيرلينا ومازيتو اللذان يحاولان قتله ظنا منهما انه " دون جيوفاني " ، فلا يسعه في موقف يائس كهذا إلا أن يكشف عن شخصيته ثم يتمكن من الهرب . يلتقي " دون جيوفاني " مع " ليبوريلو " في المقبرة حيث يوجد تمثال للحاكم ، يبدو وكأنه شبح يتكلم ، يدعوه دون جيوفاني للعشاء ، فيتقدم التمثال ويأمر دون جيوفاني أن يعلن ندمه على جرائمه ، وعندما يرفض تبتلعه نيران الجحيم ، يظهر كل من " إلفيرا " و " آنا " و " دون أوتافيو " لمجابهة دون جيوفاني فيقص عليهم " ليبوريلو " ماحدث . (Hanana, 2009, pp. 138-139) .

٤ – تحليل النص الموسيقي .

ابتعد " موتزارت " عن التعقيد في صياغة النص الموسيقي في اوبرا " دون جيوفاني " ليعتمد بذلك عن وسائل جديدة تتسم بالسلاسة والرقة والابتعاد عن الفخامة وتوضح ذلك في الافتتاحية الموسيقية التي تُمهد للأحداث الدرامية في الاوبرا والتي صاغها على مقام (Major) وكما مبين في التدوين الموسيقي الذي يوثق الباحث بعضا منه وعلى النحو الاتي (Ausgabe, pp. 1-11) :

وأهتم بإعطاء الحدث الدرامي صفة العمق والوضوح من خلال إكثار النص الموسيقي بالهارمونيات والزخارف اللحنية ذات القيمة الارتجالية البسيطة ، وكان هذا التطور يُعد رفض للتعقيد الذي اتسمت به اوبرا الباروك التي رافق نصها الموسيقي تعدد الالحان في سياق المسار الواحد حيث بلغت احيانا ستة عشر خطا لحنيا وهو أمرٌ صعب التتبع والإدراك ، ان اهم مميزات النص الموسيقي في اوبرا " دون جيوفاني " هو القدرة على منح البعد الدرامي الفاعلية والإثراء في العمل الموسيقي ، أضف الى الابتعاد عن الشكل الايطالي الذي غيّب جوهر الدراما ومنح الاولوية للموسيقى على حساب الاداء الدرامي ، وهو بذلك قد منح الشخصيات القدرة على الاستعراض الصوتي في الفعل الغنائي جاعلا شخصياته تتكيف مع العناصر الحسية في النص الدرامي وجوهر العناصر الدرامية في القصة كما مبين في التدوين الموسيقي الخاص بغناء المشهد الاول (مشهد البيت) والذي نورد بعضا من تدوينه بالنحو الاتي :

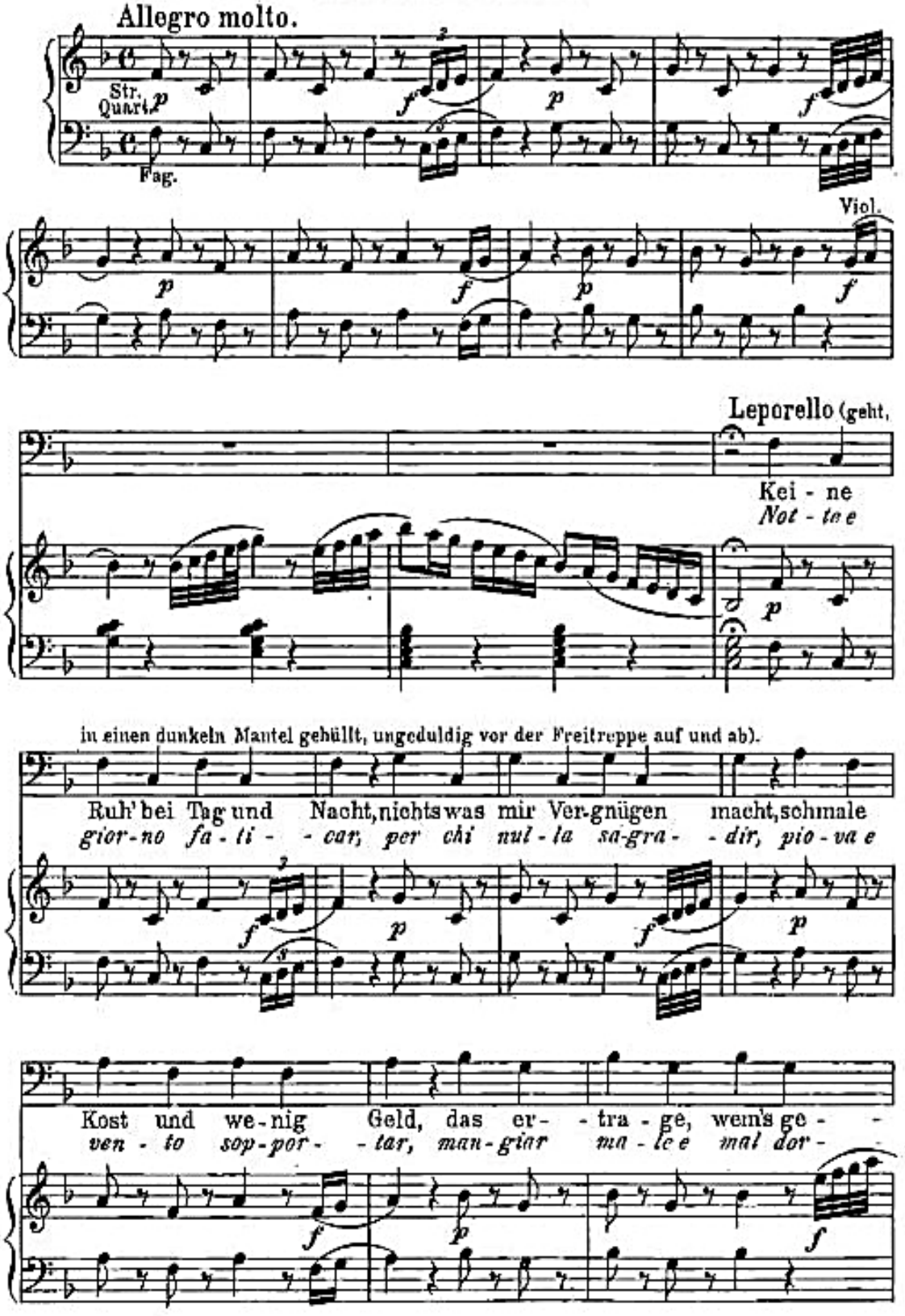
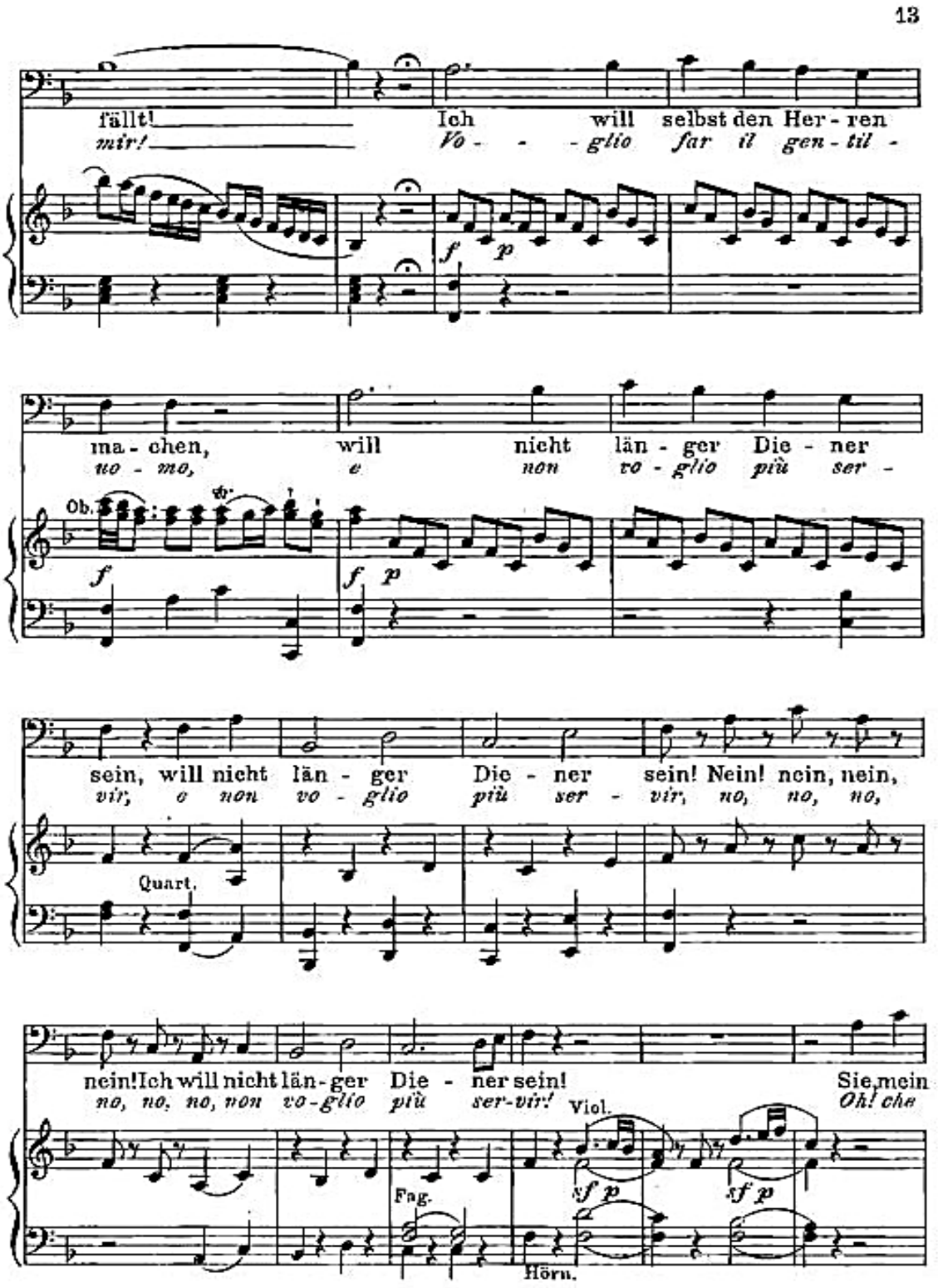
(Ausgabe, pp. 12-15)

12

Act I.

Garten des Comthur.

Rechts das Haus; der Eingang mit einer Freitreppe. Links etwas zurück ein Steinsitz. Es ist Nacht; der Mond kämpft mit sich verdichtenden Wolkenmassen.

Nº 1. Introduction.

وقد عالج " موتزارت " القضايا الانسانية بطريقة تجعل المشهد الدرامي عبارة عن منظومة للسؤال والجواب الغنائي ، بحيث حقق رغباته في الدراما من خلال النص الموسيقي الذي اتسمت بُنيته اللحنية بالواقعية ليقدم تحذيرا ونصيحة بأن الجحيم الذي يصنعه الانسان يؤدي الى فتور التوازن الاخلاقي في ظل توازن كوني يجمع البشر وبإطار غنائي جعل القوة حاضرة في مواصفات الابطال والمواقف وتحقيق الذات في مجرى الاحداث . أضف الى ذلك فقد عبر النص الموسيقي عن جوهر المفاهيم الانسانية واكتمل معه توظيف الديالوج والالقاء المنغم في حوار الشخصيات ، وهو أمرٌ جعل النص الموسيقي يتصف بالجرأة في الطرح الدرامي واساسا فاعلا لمعياره الجمالي في الاوبرا .

الفصل الرابع

نتائج البحث : بعد تحليل العينة توصل الباحث الى النتائج الاتية :

١ – ابتعد " موتزارت " عن التعقيد والفخامة في صياغة النص الموسيقي واعتمد على وسائل ادائية اتسمت الوضوح والسلاسة .

٢ - جعل الحدث الدرامي منظومة ادائية عميقة وفاعلة من خلال اكثاره من الهارمونيات والزخارف اللحنية ذات القيمة الارتجالية البسيطة .

٣ - اتسم النص الموسيقي بقدرته على منح البعد الدرامي فاعلية واضحة في منظومة الفعل الادائي الخاصة بأوبرا " دون جيوفاني " .

٤ - استطاع " موتزارت " بيان جوهر الدراما بشكل متوازن مع الفعل الموسيقي جاعلا شخصياته تتفاعل مع العناصر الحسية في الموسيقى .

٥ – انطلق النص الموسيقي من البنية اللحنية الواقعية التي تعتمد السؤال والجواب وبالتالي جعل فضاء العرض الدرامي مفتوحا للأسئلة المتعددة التي تجيب عنها الشخصيات في ادائها الغنائي .

٦ – انطلق النص الموسيقي ولأجل تحقيق الطرح الادائي من توظيف الديالوج والالقاء المنغم في حوار الشخصيات ، وهو أمرٌ جعل الاوبرا تتصف بالجرأة في الطرح الدرامي واساسا فاعلا لمعيارها الجمالي .

استنتاجات البحث : بعد التوصل الى بعض النتائج ولأجل استخراج المعاني والافكار غير الواضحة في النص الموسيقي من خلال المماحكة العقلية لعملية التحليل توصل الباحث الى بعض الاستنتاجات المرتبطة بعنوان البحث وعلى النحو الاتي :

١ – تنطلق الوظيفة الجمالية للنص الموسيقي من تفسير كل مفردات الفعل الدرامي واحتواء كل الصياغات الفنية والمسارات اللحنية المركبة تركيبا هارمونيا ومنح المشهد مساحة واسعة لتفعيل الخيال الدرامي للعرض الأوبرالي العام .

٢ – يعمل النص الموسيقي على تزويد العرض الأوبرالي بالمفاهيم الفنية والدرامية المتكاملة وصياغة الاحداث بطريقة ادائية معبرة تسعى الى بيان وتحليل السطور المخفية وفك الشفرات الدرامية والعلاقات الهارمونية المعقدة في بنية العرض العام للأوبرا .

٣ – تنطلق بنية النص الموسيقي من ملائمتها مع حيثيات وجوهر العرض الأوبرالي وان قدرة هذا النص على مسك زمام الامور الادائية العامة يمنحه القدرة على بناء الفضاء الجمالي العميق للأوبرا .

٤ – ان انسجام النص الدرامي مع الليبيرتو يعطي صفة التوازن الجمالي بينهما وان هذه العلاقة كخطين متوازيين بين الكلمات والموسيقى تضطلع بمهمة تشكيل الافكار الخلاقة وتضخيم التعبير الشاعري وتزويد الاوبرا بموسيقى تتجاذب مع حيثيات العرض الدرامية الاخرى .

٥ – تنطلق الخصوصية الجمالية للنص الموسيقي من توازن التركيب الدرامي مع النسيج النغمي في العرض الأوبرالي كونهما يتصدران قائمة التأثير والتأثر على المضمون الحقيقي لهذا النوع من الدراما .

٦ – البعد الجمالي في النص الموسيقي يمنح العرض الأوبرالي فضاءات درامية بحتة وتبريرا هارمونيا يعمل على تأسيس التعبير الايكولوجي لبنية الاوبرا .

٧ – ان القيمة الجمالية للنص الموسيقي تأتي من خلال الابتعاد عن العبء الثقيل للمحسنات الموسيقية غير المبررة اضف الى قدرته في التعبير عن المغزى الدرامي العام ، وهو أمرٌ يجعله عاملا مفسّرا للملامح الخفية في مضمون العنصر الادائي الخاص بالأوبرا .

٨ – ان تأويل النص الموسيقي يكشف الفعل الغامض والمجهول المستتر في المنظومة الادائية كونه يلعب دورا فاعلا في فهم الجوانب الجمالية الغامضة في العرض الأوبرالي .

٩ – ان المعاني المجردة في النص الموسيقي يتم التعامل معها بطريقة التقابل النغمي واللغوي لكلا المفهومين مع ضرورة اشتغالهما جماليا على وفق الايقاع العام للعرض الأوبرالي .

References

Abba Chidzi, T. (1999). *Musical theatre.* (S. Tawfiq, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authority.

Aldaghlawy, H. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201

alsiysi, Y. (1981). *An invitation to music.* kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature, World of Knowledge Series (46).

Ausgabe, M. (n.d.). *Don Juan.* Dresden: Verlag von E . hoffmann.

Awad, N. A. (1979). Recent studies on opera. *The world of thought*.

Babenko, V. (1998). *Analysis of musical templates.* (I. Hamoush, Trans.) Damascus: Al-Assad Library.

bin Alwa, K. (2015). The horizon of reception: between rhetorical description and aesthetic interpretation - a reading of immanence and interpretation. *Unpublished doctoral thesis*. Algeria: University of Oran, Faculty of Arts, Languages and Arts, Department of Arabic Language.

Cross, M. (2006). A brief history of opera. (D. Hanana, Ed.) *Musical life*.

Fadl, s. (1992). *Rhetoric of discourse and text science.* kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature, World of Knowledge Series (164).

fireawn, s. (2007). *Brief music dictionary.* Damascus: Al-Assad Library.

Hamouda, A. (1998). *Convex mirrors.* kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature, World of Knowledge Series (232).

Hanana, M. (2009). *Opera dictionary.* Damascus: Syrian General Book Authority.

Hanselck, E. (2009). *The beauty in the art of melody.* (G. Al-Zirkli, Trans.) Damascus: Syrian General Book Authority.

Hegel. (1978). *Introduction to aesthetics.* (G. Tarabishi, Trans.) Beirut: Dar Al-Taliah for Printing and Publishing.

*human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance*2013BasrahIraqUniversity of Basrahdoihttp://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7779863

maher, A. (1979). Music between psychology and linguistics. *The world of thought*(4).

Nassef, M. (1995). *Language, interpretation and communication.* National Council for Culture, Arts and Literature, World of Knowledge Series (193).

Okasha, T. (1996). *Time and texture of tone* (14 ed., Vol. 2). Cairo: Egyptian General Book Authority.

Planrantz, H. (1979). Great singers. (S. Al-Kholy, Ed.) *The world of thought*.

Struck, J. (1996). *Structuralism and beyond.* (M. Asfour, Trans.) kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature, World of Knowledge Series (206).

Vinnie, T. (2015). *History of world music.* (S. Al-Kholy, Trans.) Cairo: General Authority for Cultural Palaces.

Zacks, K. (2014). *World music heritage.* (S. Al-Kholy, Trans.) Cairo: National Center for Translation.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 28, (2024)
https://doi.org/10.59767/2024.02/28.10

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

A proposed system for using augmented reality technology in actor training

Hayder Jaafar Aldaghlawy

College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6452-9953
E-mail addresses: hayderjs@uobasrah.eud.iq

Received: 14 December 2023; Accepted: 27 January 2024; Published: 28 February 2024

Abstract

The Aim of this Article is to propose an innovative system that combines augmented reality technology with actor training methodologies to enhance actors' skills, emotional depth, and adaptability. By integrating immersive experiences, real-time feedback, and interactive simulations, this approach aims to revolutionize the field of actor education in the evolving landscape of performing arts.

AR technology can transform actor education by providing immersive experiences, immediate feedback, and interactive simulations. Augmented reality (AR) technology superimposes virtual information onto the physical environment, creating a dynamic and immersive experience. It enables prompt assessment of performance, augmenting capabilities and tactics. Augmented reality (AR) interactive simulations can improve actor training by fully engaging performers in intricate situations, promoting flexibility and profound emotional expression. The conventional techniques employed in actor training are constrained by various factors, including the absence of fully immersive experiences, constraints on time and financial resources, and the absence of prompt feedback. Integrating augmented reality (AR) and virtual reality (VR) technologies into actor training enhances the training experience by introducing greater dynamism and variety, enhancing overall performance. This novel method of actor education provides fresh prospects for enhancing skills and performance.

Keywords: ***system, augmented reality, technology, actor, performance***

A.1. Introduction

Throughout its long and storied history, acting schools have used various approaches to teach students the craft. Classical training usually involves face-to-face instruction, practice, and advice from experienced experts. Nevertheless, these approaches may need to be improved in terms of providing completely immersive experiences and instant feedback. Augmented reality (AR) technology can offer novel alternatives to enhance actor training.

AR technology has proven its capacity to provide increased engagement, interactivity, and immediate response in several sectors, making it a cost-effective choice for delivering customized training material. Integrating augmented reality (AR) into actor training can generate immersive experiences crucial for enhancing skills. AR can enhance the learning experience for actors by overlaying virtual information in the real world, creating a highly interactive and engaging setting (Can Liu, 2012, pp. 2973–2976)

Moreover, incorporating augmented reality (AR) technology in actor training can offer immediate feedback on performance, a vital aspect for enhancing abilities and approaches. This

This is an open-access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

fast feedback can help actors make prompt improvements to their performances and improve their overall skill level (Ángela, Ibáñez, & Kloos, 2013, p. 591)

Additionally, interactive augmented reality (AR) simulations can help train actors to be more versatile and emotionally complex. Augmented reality (AR) might improve training by letting actors interact with virtual worlds and scenarios.

AR technology integrated with actor training has the potential to revolutionize the discipline by offering immersive experiences, immediate feedback, and interactive simulations. In order to overcome the shortcomings of conventional training approaches, this proposed methodology offers an alternative (Tang, Chau, & Ki Kwok, 2022, pp. 1-22)

A.2: An Introduction to AR

Augmented reality (AR) is an innovative technology that can completely transform actor training. Augmented reality (AR) can improve education by making digital content more visible and engaging in the real world. It is being utilized in various domains, including education, healthcare, architecture, and training simulations.

Actor training benefits from augmented reality (AR) as it enhances involvement and interaction, enabling actors to interact with digital objects and information instantaneously. This fosters a feeling of complete involvement and existence that is absent in conventional training approaches. The advantages encompass the provision of immediate feedback, the creation of interactive simulations to strengthen skills, and the fostering of adaptability and emotional depth (Ng, 2022, p. 63)

AR technology facilitates the creation of immersive experiences that are essential for developing skills by combining the physical and digital domains. It enables actors to enter virtual surroundings and encounter real-life situations in a secure and regulated atmosphere. It enhances their performance by providing a platform to refine their skills in genuine circumstances (Shakirova, Al Said, & Konyushenko, 2020)

Furthermore, augmented reality (AR) enables immediate feedback, assisting performers in making instant modifications for ongoing enhancement. AR-powered interactive simulations can enhance flexibility and emotional depth by immersing actors in challenging settings.

Ultimately, integrating augmented reality technology in actor training can revolutionize how performers develop their skills. AR has the potential to significantly influence actor education by providing engaging experiences, immediate feedback, and interactive simulations. Nevertheless, it is crucial to thoroughly tackle issues, such as implementation considerations, to achieve successful integration (Manuel, 2017, p. 9)

A.3. Comprehending the Technology of Augmented Reality (The meaning and ideas)

Augmented reality (AR) is an advanced technology combining digital content with the physical world, offering consumers an interactive and immersive experience. It superimposes up-to-date data, directions, and digital content onto the surroundings, modifying an individual's perspective of reality. AR encompasses fundamental elements, such as the seamless integration of real and virtual environments, immediate and responsive interaction, and accurate alignment of virtual and actual objects in three dimensions. This technology can improve training scenarios by overlaying virtual instructions onto physical models or delivering instant feedback on errors in the actual environment using digital content (Chen & Heaton, 2023, p. 135)

AR is a component of a range of immersive technologies referred to as extended reality (XR), which includes virtual reality (VR) and mixed reality (MR). XR technology combines physical and virtual elements to create interactive environments, providing a spectrum of experiences that range from partially real to completely virtual. The primary benefit of augmented reality (AR) is its ability to seamlessly incorporate digital elements into an individual's perspective of the physical world, resulting in immersive sensations that perfectly blend with the environment.

AR can transform actor training by offering authentic, interactive, and hands-on training simulations that accurately match real-life situations. By utilizing augmented reality (AR) to create immersive experiences, provide real-time feedback, facilitate interactive simulations,

and combine traditional training techniques with AR technology, this system can present unique approaches for skill development in a secure and regulated setting (Martin, 2015, p. 36)

A.4. Advantages of in accorporating augmented reality technologies

Augmutilization technology provides several advantages for actor training akin to its benefits in systems engineering. The platform offers authentic simulations, interactive instruction, cooperative education, and data representation, enabling aspiring actors to acquire practical experience, receive immediate evaluation, and cooperate with peers. Moreover, virtual reality (VR) and augmented reality (AR) technologies provide improved effectiveness and economic advantages by decreasing the duration and expenses of training while enabling flexible learning and safe experimentation. Furthermore, augmented reality offers immersive encounters that foster crucial practical abilities required for actors' performances, enhancing their adaptability and emotional profundity. In summary, incorporating augmented reality technology in actor training can revolutionize the growth of acting abilities by offering immersive experiences and improving the level of involvement and memory retention among aspiring actors (Akçayır & Akçayır, 2017, p. 7)

A.5. Methods for developing experiences utilizing augmented reality technology

AR technology can improve actor training by providing interactive and dynamic learning experiences. It enables students to participate in live interactions with virtual items, simulations, and real-life situations and arrange virtual visits to historical locations and museums. Within actor training, augmented reality (AR) can create highly realistic simulations that accurately replicate performance environments, enriching the educational experience. Additionally, it enables cooperative learning by linking individuals from various locations to engage in real-time collaboration and knowledge exchange (Kareem & Aldaghlawy, 2022, p. 17)

In addition, augmented reality simplifies the presentation of intricate facts by displaying them more instinctively and engagingly. Integrating augmented reality (AR) into actor training can revolutionize how students engage with material and gain new abilities, promoting creativity, skill enhancement, and adaptability, all of which are crucial for success in the acting industry (Mubai, Jalinus, & Abdullah, 2021, p. 15753)

B.1. conventional Actor training techniques

Traditional actor training methods have historically been the primary approach for enhancing skills. However, these methods have their limitations. A significant limitation is the lack of immersive experiences, which is crucial for fostering adaptation and emotional depth in performers. Conventional methods frequently depend on theoretical principles, classroom-based presentations, and practical activities, which may only partially encompass the complex interactions and problem-solving situations actors face in real-life performances (Doulou & Drigas, 2022, p. 165)

Furthermore, conventional training approaches provide experiences, consume significant time, and incur high costs. Setting up physical training facilities and commuting to specific locations can require substantial time and finances. Moreover, the costs of creating training materials and recruiting human mentors can hinder specific individuals wishing to become actors. These constraints can impede the ability to obtain high-quality training opportunities and result in inequalities in educational access (Vladimir, 2020, p. 6)

In addition, conventional training techniques may not consistently offer actors prompt feedback as they enhance their abilities. The lack of immediate feedback can impede the progress of enhancing performance and developing skills. Moreover, specific abilities like flexibility and emotional depth may pose difficulties when developing them via conventional approaches (Aldaghlawy, 2024, pp. 1-9)

Although traditional techniques of actor training have established a solid basis for ability enhancement, it is evident that they possess certain limits. It is essential to investigate novel

methods that tackle these limitations and integrate important components of conventional training as the area advances (Dhivya, Abdullatif, & Prokar, 2023, p. 72)

B.2. Significance of Immersive Experiences in Fostering Actor Skill

Immersive experiences play a vital role in actor training, providing advantages such as improved skills, enhanced creativity, and increased adaptability. Augmented reality (AR) merges the boundaries between the physical and digital domains, offering realistic training simulations and instant feedback. Actors can develop confidence, adaptability, and understanding in a safe and secure setting. AR technology transforms conventional training techniques by providing a more efficient and practical approach to skill development, ultimately improving the quality of performances. To summaries, the utilization of immersive experiences and the incorporation of augmented reality (AR) technology provide actors with many advantages, including fostering creativity, adaptability, risk-taking, experiential learning, and enhanced performance (Salim & Hameed, 2021, p. 7204)

C.1. Methodology

C.2. Overview of the augmented reality system designed for actor training

Incorporating augmented reality technology in actor training offers a groundbreaking approach intended to revolutionize the training of performers. This novel methodology seeks to augment the abilities and proficiency of actors through immersive encounters and instantaneous evaluation. The system aims to utilize the capabilities of contemporary augmented reality and wearable technologies to record expert performances and provide distinctive and efficient training for budding actors.

The system is constructed based on a conceptual reference framework that identifies advanced augmented reality training techniques called 'transfer mechanisms.' These mechanisms utilize the educational advantages of augmented reality to record expert demonstrations and enhance the 4C/ID model, offering a novel method for quickly acquiring skills with the aid of wearable technology.

The system incorporates augmented reality technologies that allow users to retrieve virtual information about the study topic and engage with it, thereby establishing a virtual environment within a real-world context. This feature primarily benefits educational applications, promoting efficient user engagement and educational content in academic institutions.

Furthermore, the suggested system seeks to establish an engaging atmosphere that amplifies user awareness of dangers and situations that require utmost caution, providing immediate and tailored risk mitigation. The technology has shown promise in raising training effectiveness by increasing user awareness of threats.

Moreover, the technology is designed to assist in planning intricate production processes by employing user-friendly interfaces like augmented reality. It enables creating, verifying, and improving simulation models and production systems by utilizing techniques that establish connections and integration.

In summary, the suggested system effectively combines conventional training techniques with augmented reality technology to offer customized training material, improve participation, offer immediate feedback, and generate immersive experiences to advance acting skills.

C.3. System Components and Functionalities

The proposed system for actor training utilizes augmented reality technology and includes a range of crucial components and characteristics to enhance the educational process for actors. An essential element is the integration of immersive experiences, which are crucial for the development of skills. By employing augmented reality technology, performers can participate in immersive and interactive simulations that allow them to refine their skills in an engaging and authentic environment. This promotes the development of flexibility and emotional intelligence and offers a means for receiving immediate feedback, another essential feature of

the system. Immediate and personalized feedback provided by augmented reality technology is crucial for improving performance and boosting an actor's abilities.

Moreover, the system includes interactive simulations designed to provide actors with a practical and experiential approach to their training. The simulations encompass diverse events and settings, enabling actors to fully engage in various roles and circumstances and fostering adaptability and ingenuity. The proposed solution seeks a harmonious blend of innovation and established procedures by incorporating augmented reality technology with traditional training methods. This guarantees that performers can use the state-of-the-art technological improvements and the well-established approaches employed in actor training.

Overall, the suggested system offers a comprehensive method for actor training by utilizing augmented reality technology to establish an immersive, interactive, and feedback-driven learning environment. The potential influence of this innovation on actor education is substantial since it introduces fresh opportunities for skill advancement and improvement in performance. However, some obstacles and factors must be dealt with when implementing such a system, such as the necessity for technological infrastructure and considerations regarding instructional design.

C.4.The Importance of Real-Time Feedback in Actor Training.

The utilization of augmented reality (AR) technology holds the capacity to transform actor training through the provision of instantaneous feedback. Augmented reality superimposes digital features onto the physical world, enabling the gathering and analysis of data to monitor the advancement of individuals and discover areas that want enhancement. The feedback process strengthens desirable behaviors and rectifies mistakes, improving the proficiency of the individuals involved.

Augmented reality (AR) technology facilitates the creation of immersive educational experiences, allowing individuals to engage with virtual elements in a manner that simulates physical presence. This promotes dynamic learning, enhancing efficiency and the long-term retention of instructional material. Additionally, it can replicate perilous or demanding situations, offering a secure yet authentic setting for enhancing skills.

AR-based interactive simulations provide a practical learning experience by including visual signals and instant feedback, expediting the learning process in a controlled setting. AR simulations narrow the divide between theoretical understanding and practical application by accurately emulating real-world obstacles pertinent to acting roles.

AR technology improves actor training by providing an immersive experience, increasing participation, and creating a safe yet realistic environment. Integrating interactive simulations and prompt feedback mechanisms generates a dynamic learning experience that enhances actors' abilities.

C.5. Simulations for Interactive Actor Training using augmented reality technologies

The advantages of interactive simulations in promoting adaptation and emotional depth are significant.

Utilizing interactive simulations with augmented reality technology offers numerous benefits in fostering adaptation and emotional depth for actor training. AR simulations facilitate performers' engagement with lifelike settings, augmenting their capacity to adjust to diverse performance situations. Such versatile training enables actors to develop enhanced self-assurance and adaptability, ultimately leading to heightened emotional profundity and genuineness on stage.

In addition, AR simulations generate authentic and interactive situations that enable individuals to enhance their critical thinking and problem-solving abilities. Through virtual settings, actors acquire essential expertise in generating prompt and precise judgments, leading to an enhanced capacity for adaptation and emotional impact in their performances. The practical nature of this approach encourages involvement and dynamic involvement, resulting in enhanced retention of knowledge and acquisition of skills.

Moreover, the customized nature of augmented reality simulations allows training experiences specifically designed to accommodate individual learning preferences. AR apps can utilize data analytics and machine learning algorithms to monitor actors' performance, offer immediate feedback, and adapt the difficulty level accordingly. This individualized method guarantees that actors receive specialized instruction concentrated on their areas requiring improvement, resulting in heightened emotional profundity and genuineness in their performances.

In summary, incorporating interactive simulations using augmented reality technology in actor training can transform how actors cultivate flexibility and emotional profundity. AR simulations enhance learning by providing immersive experiences that replicate real-life situations. These simulations promote a feeling of being fully present and engaged, allowing participants to improve their skills in a safe and lifelike setting.

Augmented reality (AR) technology is extensively utilized in several domains, including first responder training, military training, and medical practice, to offer immersive experiences and facilitate interactive learning. AR can be employed in actor training to develop interactive simulations that accurately replicate real-world situations, enabling actors to refine their abilities in a safe and regulated environment. This immersive experience enhances learning by providing genuine obstacles and promoting practical experience and problem-solving abilities for acting.

Moreover, AR technology can enhance collaborative learning among individuals in diverse locations, allowing instant collaboration and knowledge exchange. In order to successfully create and apply interactive simulations using AR technology for actor training, it is important to consider practical approaches. These include conducting a needs analysis, setting clear learning goals, choosing suitable technology, developing realistic scenarios, incorporating interactive elements, ensuring learner readiness, implementing feedback mechanisms, and designing simulation training that can be easily adjusted and expanded.

To summarize, incorporating augmented reality technology into actor training has significant promise for generating immersive experiences that facilitate enhancing skills, capitalizing on the advantages witnessed in other sectors.

C.6. Investigation of integrating traditional training methods into the suggested system.

Using conventional training techniques has consistently been a crucial component of actor instruction. Nevertheless, as augmented reality (AR) technology becomes more prevalent, it is necessary to investigate how these techniques might be integrated into a proposed system for actor training. Augmented reality (AR) offers a unique benefit by generating immersive learning settings replicating real-life situations, providing actors with a protected and controlled space to better their skills. AR technology superimposes digital information onto the physical environment, enabling actors to navigate intricate procedures and offering interactive encounters that augment their proficiency and self-assurance in dealing with real-life obstacles. Furthermore, augmented reality (AR) enables tailored and flexible training experiences by adapting programs to suit individual performers' specific requirements and learning preferences. By employing a personalized approach, actors are provided with tailored instruction that concentrates on their areas for enhancement.

By incorporating conventional training techniques into an augmented reality (AR) system, a more all-encompassing approach to actor education is achieved, leveraging the advantages of both systems. Traditional acting techniques can be modified and integrated into interactive simulations utilizing AR technology, resulting in a well-rounded approach that promotes flexibility and emotional intensity in actor training. However, there are obstacles to consider while putting this suggested strategy into practice, such as guaranteeing equitable availability of AR devices and delivering sufficient instruction to educators on how to incorporate AR proficiently into their teaching approach.

Although there are obstacles to overcome, the potential influence of combining conventional training with augmented reality technology in actor education is significant. It provides new

opportunities for developing immersive and impactful training programs that accommodate individual learning preferences and promote actor skill advancement.

C.7. Approaches for achieving a harmonious equilibrium between augmented reality technology and conventional methods.

Including augmented reality technology in actor education is essential to uphold established approaches while embracing innovation. It is crucial to comprehend that these technologies are designed to augment conventional instruction rather than supplant it. An effective strategy to balance AR technology and traditional methods is to prioritize augmenting students' knowledge acquisition through experiential modalities. This entails incorporating augmented reality (AR) into current training approaches to provide a very immersive learning experience. Educators and instructors require comprehensive training in using augmented reality (AR) in educational settings to include it proficiently in their pedagogical approach. Excessive utilization of augmented reality (AR) applications might result in social isolation and an excessive focus on technology rather than substance.

Additionally, the unequal availability of virtual reality (VR) gadgets can lead to educational inequalities among pupils. A careful and strategic strategy is necessary to achieve a harmonious integration of augmented reality (AR) with traditional methodologies. This approach should capitalize on the advantages of AR while also addressing any potential disadvantages. To seamlessly integrate augmented reality (AR) into actor training, it is crucial to prioritize enhancing knowledge acquisition, offering comprehensive teacher training, and effectively addressing any potential limitations.

D.1.Results

Potential implications for actor education: The integration of augmented reality technology into actor training has the potential to revolutionize the field of actor education significantly. Augmented reality offers actors a training method that enhances their skills and abilities through immersive, interactive, and contextual learning experiences. This innovative training strategy can overcome the constraints of conventional methods by providing a more engaging and effective manner for actors to refine their skills.

Augmented reality technology may generate realistic simulations that allow performers to fully engage in many events and environments, promoting their ability to adapt and express deep emotions in their performances. Interactive simulations in actor training enhance understanding of character development and enable performers to explore many facets of their craft more dynamically and personally.

Furthermore, the immediate feedback augmented reality technology provides can significantly improve an actor's performance. Through the prompt reception of feedback on their acting decisions, performers can promptly make modifications and refinements in real time, resulting in more proficient talent advancement.

Fusing conventional training techniques with augmented reality technology offers fresh prospects for actor education. By effectively integrating both methods, actors can gain advantages from a holistic training system that merges the advantages of conventional procedures with the inventive potential of augmented reality technology.

Adopting augmented reality technology in actor training can revolutionize the industry by generating more immersive, efficient, and tailored learning opportunities for actors. This initiative expands the possibilities for innovation and progress in actor education, ultimately leading to better learning outcomes and more excellent performance.

And integrating augmented reality technology into actor training poses challenges and factors to consider, including creating immersive experiences, providing real-time feedback, integrating traditional approaches, and addressing social and political elements. Ensuring a harmonious integration of augmented reality and conventional methods is crucial while considering variables such as perception, apprehensions around job displacement, and safeguarding data privacy. It is essential to assess the influence on actor education, tackle any

opposition to change and contemplate future avenues for research and development. In summary, implementing this system necessitates meticulous evaluation of technological, social, and pedagogical factors.

E.1. Conclusions

Ultimately, integrating augmented reality (AR) technology can revolutionize actor training techniques by providing immersive and fascinating opportunities for skill enhancement. Augmented reality (AR) can surpass conventional training methods' constraints through interactive simulations, instantaneous feedback, and immersive experiences that foster adaptability and emotional profundity. The suggested AR system for actor training incorporates features and capabilities that enable the creation of interactive simulations and provide immediate feedback to enhance performance. By integrating conventional instruction with augmented reality (AR) technology, actors can benefit from a comprehensive strategy that maximizes the advantages of both techniques. The prospective ramifications of this proposed system on the domain of actor education could be significant. However, obstacles and factors to be considered during its execution must be comprehensively examined. In summary, incorporating augmented reality (AR) technology in actor training can introduce novelty, enhance efficacy, and foster competition within the business.

And The utilization of augmented reality in actor training holds immense potential and shows great promise, with many future avenues and possibilities on the horizon. With the continuous advancement of technology, there is a growing potential to utilize augmented reality to develop inventive and engaging learning experiences. A potential future route entails the advancement of very advanced interactive simulations that can cultivate adaptability and emotional complexity in actors. Through augmented reality technology, actors can participate in immersive simulations that replicate real-life scenarios, stimulating their capabilities and expertise and ultimately resulting in improved performance.

A potential avenue worth exploring is the fusion of conventional actor training techniques with augmented reality technology. Investigating how traditional procedures might be integrated into the suggested system is crucial to achieving a harmonious combination of augmented reality and conventional training methods. This integration can optimize actors' outcomes by leveraging known methodologies while embracing novel technological breakthroughs.

Moreover, as organizations in diverse sectors adopt augmented reality for training purposes, there is a requirement for focused study in actor education. Further investigation into the specific influence of augmented reality on actor training will reveal fresh possibilities, tackle obstacles, and enhance the suggested system to better cater to the distinct requirements of actors.

The potential of using augmented reality technology for actor training is highly promising. The field of actor education can significantly benefit from the revolutionary potential of augmented reality through the pursuit of new possibilities, focused study, and a harmonious integration of old and novel methods.

In order to completely harness the capabilities of augmented reality (AR) in actor training, it is crucial to explore certain essential domains that necessitate additional thorough investigation. An important area of emphasis is advancing more dependable methods to tackle registration and sensing mistakes, which currently provide substantial obstacles in developing AR systems. By surmounting these challenges, AR technology's efficacy can be augmented, and the immersive training encounters for actors can also be significantly enhanced.

Furthermore, examining the influence of novelty in employing augmented reality (AR) technology for actor training could provide significant perspectives on sustaining captivating and original experiences in the long run. Furthermore, investigating the combined impacts of diverse technology-driven experiences on enhancing actors' abilities would yield a more profound comprehension of effectively including augmented reality (AR) with conventional training approaches to get optimal advantages.

Finally, as augmented reality (AR) technology advances, it is essential to continuously research its potential adverse impacts or constraints in actor training to comprehend its consequences thoroughly. Through focused research endeavors, we may enhance the application of augmented reality (AR) in actor training and guarantee a comprehensive approach to its implementation.

References

Advantages and challenges associated with augmented reality for education: A systematic review of the literature2017*Educational Research Review20*1-11doihttps://doi.org/10.1016/j.edurev.2016.11.002

Aldaghlawy, H. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201

Ángela, D., Ibáñez, M. B., & Kloos, C. (2013). Impact of an augmented reality system on students' motivation for a visual art course. *Computers & Education, 68*, 586-596. doi:https://doi.org/10.1016/j.compedu.2012.03.002

Can Liu, S. H. (2012). Evaluating the benefits of real-time feedback in mobile augmented reality with hand-held devices. *the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, (pp. 2973–2976). New York. doi:https://doi.org/10.1145/2207676.2208706

Chen, K. T., & Heaton, A. A. (2023). Use of Augmented Reality and Immersive Virtual Reality Activities in Education: Exploring Applications for Face-to-Face, At-Home and Hands-On Science Lab Classes. *Revista Qurriculum, 36*, 129-138. doi:https://doi.org/10.25145/j.qurricul.2023.36.07

Dhivya, S., Abdullatif, A., & Prokar, D. (2023). The Role of Augmented Reality in Surgical Training: A Systematic Review. *Surgical Innovation, 30*(3), 366-382. doi:https://doi.org/10.1177/15533506221140506

Doulou, A., & Drigas, A. (2022). Electronic, VR & Augmented Reality Games for Intervention in ADHD. *Technium Social Sciences Journal, 28*(1), 159–169. doi:https://doi.org/10.47577/tssj.v28i1.5728

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Manuel, F. (2017). Augmented-Virtual Reality: How to Improve Education Systems. *Higher Learning Research Communications, 7*(1), 1-15. doi:http://dx.doi.org/10.18870/hlrc.v7i1.373

Martin, L. (2015). The Promise of the Maker Movement for Education. *Journal of Pre-College Engineering Education Research, 5*(1), 30-39. doi:https://doi.org/10.7771/2157-9288.1099

Mubai, A., Jalinus, N., & Abdullah, R. (2021). The Effectiveness of Learning Media Based on Augmented Reality in Vocational Education: A Meta Analysis. *Annals of the Romanian Society for Cell Biology, 25*(4), 15749–15756. Retrieved from https://annalsofrscb.ro/index.php/journal/article/view/5230

Ng, D. T. (2022). What is the metaverse? Definitions, technologies, and the community of inquiry. *Australasian Journal of Educational Technology, 38*(4), 190-205. doi:https://doi.org/10.14742/ajet.7945

Salim, S. T., & Hameed, H. E. (2021). Digital Technology and its use in Scenography for Children's Theater Performances. *Annals of the Romanian Society for Cell Biology, 25*(6), 7196–7212. Retrieved from https://annalsofrscb.ro/index.php/journal/article/view/6838

Shakirova, N. D., Al Said, N., & Konyushenko, S. M. (2020). Retracted Article: The Use of Virtual Reality in Geo-Education. *International Journal of Emerging Technologies in Learning, 15*(20), 59–70. doi:https://doi.org/10.3991/ijet.v15i20.15433

Tang, Y. M., Chau, K. Y., & Ki Kwok, A. P. (2022). A systematic review of immersive technology applications for medical practice and education - Trends, application areas, recipients, teaching contents, evaluation methods, and performance. *Educational Research Review, 35*. doi:https://doi.org/10.1016/j.edurev.2021.100429

Vladimir, G. (2020). Augmented Reality in Education. *Music and Human-computer Interaction*. doi:https://doi.org/10.1007/978-3-030-42156-4

Basrah Arts Journal

An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Basrah.
Started publishing since 2002, and on-going.
The editorial board are supervised by an editor-in-chief, managing editor, And members of the editorial board.The editorial board ispanel of experts with diverse expertise who contribute to the development of long-term plans for academic publication in general, And Basrah Arts Journal in specific.

bjfa.uobasrah.edu.iq