العدد
32
2025

مجلة
فنون البصرة

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

ISSN: (print) 2305-6002 : (online) 2958-1303
bjfa.uobasrah.edu.iq

Basrah Art Journal

العدد 32
Basrah Art Journal
2025
Open Access

Basrah Art Journal

An international Scientific quarterly journal issued by the college of Fine Arts / university of Basrah.

Started publishing since 2002, and ongoing.

The editorial board are supervised by an eaitor-in-chief, managing editor, And members of the editorial board.

The editorial board is panel of experts with diverse expertise who contribute to the development of Long-term plans for academic publication in general, And Basrah Art Journal in specific.

bjfa.uobasrah.edu.iq

مجلة فنون البصرة
Basrah Art Journal

مجلة فنون البصرة
مجلة دولية علمية مُحَكمة تتخذ سياسة الوصول المفتوح
تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة
العدد : (٣٢).
تاريخ النشر : ٢٩ / ٣ / ٢٠٢٥ م

هيئة التحرير

رئيس التحرير	أ.د. ازهر داخل محسن	العراق	Azhar.mohssen@uobasrah.edu.iq
مدير التحرير	أ.د. سيف الدين عبد الودود عثمان	العراق	sayaf_adeen.uthman@uobasrah.edu.iq
المحررون	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

التنضيد الطباعي
مدير اعلامي اقدم . شذى مرسال محبوب

رقم الإيداع في المكتبة الوطنية / بغداد ، (٧٤٧) لسنة ٢٠٠٢ م

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

Email: basrah.finearts.journal@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 المصادروالمراجع بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط .

٦- توضــع الاشــكال والصــوروالمخططات 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 (32) لسنة 2025

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحات
مقاربات مفهوم الجمال في قول السيدة زينب (ع) (ما رأيت إلا جميلا) – دراسة تجريبية	علي حسين علوان الاسدي كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة	٤
لقاءات الذاكرة عبر اسطورة المقاهي الشعبية	رفيقة بن رجب – أماني العالي قسم اللغة العربية – الجامعة الاهلية مملكة البحرين	١٥
تمثلات المبتذل في الصورة المرئية المعاصرة	ناصر عبد الحسين – شيماء وهيب خضير كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل	٢٢
انعكاسات المونتاج في النص المسرحي العراقي المعاصر – العرس الوحشي أنموذجا	هند محمود محمد – محمد عبد الزهرة كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة	٣٥
الاشتغالات اللونية في الأفلام الفانتازيا	آسيا علي محمود وزارة التربية – معهد الفنون الجميلة – بغداد	٤٩
التناص وانعكاساته الجمالية في التصميم الداخلي	منتهى عبد النبي حسن الجامعة التقنية الوسطى – معهد الفنون التطبيقية بغداد	٦١

مقاربات مفهوم الجمال في قول السيدة زينب (ع) (ما رأيت الا جميلاً)
دراسة تجريبية

أ.د. علي حسين علوان/ جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون التشكيلية

خلاصة البحث

اشتملت الدراسة على خمسة فصول ابتدأت بالمقدمة التي تضمنت : مشكلة البحث ثم أهميته وبعدها صاغ الباحث ثلاثة اهداف لتحقيق عنوان البحث ثم حدد حدود دراسته ثم عرف الجميل لغويا واصطلاحيا وإجرائيا، بعد ذلك ادرج ادبيات بحثه من خلال مباحث أربعة ، ولم يعثر الباحث على دراسة بحثية سابقة منشورة . اما إجراءات الباحث فهي تجريبية متعلقة بفن الرسم اذ اشتمل مجتمع البحث على نفس النماذج التجريبية وعددها خمس لوحات فنية استنبطت افكارها من مقاربات قول السيدة زينب ع (ما رأيت الا جميلا). من **النتائج**: ١- الجميل متأتي من الجوهر العقلي الاعتقادي بينما أثره الجمالي مستنبط عند السيدة زينب (ع) من ماضي الحسين (ع) وحاضره و مستقبل منزلة شهادته . ٢-- الجميل ضرورة وجودية باعتباره طاقة جذب خصها الله لمخلوقاته مهما كان الوجود قاسياً .

من **الاستنتاجات**:

١- كشف البحث ان الجمال الحسيني ممكن التعبير عنه بوسائط فنية متنوعة .

٢ - اظهرت الدراسة ان الجميل على مكانتين ظاهرية وجوهرية وحكمه استنباطي من الفيض المعرفي.

الكلمات المفتاحية : الحسين (ع) ، السيدة زينب (ع) ، معركة كربلاء ، الجمال ، فن الرسم التجريبي.

(Approach to the Concept of Beauty in the Saying of Lady Zeinab, Peace be upon her an Experimental Study)

PhD . Prof Ali Hussein Alwan
University of Basrah - College of Fine Arts - Plastic Arts Department
ali.alwaan@uobasrah.edu.iq .
https://orcid.org/0000-0001-9887-3245.

Abstract:

The study included five chapters that began with the introduction, which included: the problem of research and then its importance, and then the researcher formulated three goals to achieve the title of the research and then determined the limits of his study and then defined the beautiful linguistically, idiomatically and procedurally, after that he included the literature of his research through four investigations, and the researcher did not find a previous published research study. As for the researcher's procedures, they are experimental related to the art of painting, as the research community included the same experimental models, numbering five paintings, whose ideas were derived from the approaches to the saying of Sayyida Zeinab (I saw nothing but beautiful) From the results: 1-The beautiful comes from the mental essence of belief, while its aesthetic impact is deduced for Sayyida Zeinab (pbuh) from the past of Al-Hussein (pbuh), his present and the future status of his testimony. 2-The beautiful is an existential necessity as an energy of attraction that Allah has singled out for his creatures, no matter how cruel the existence is. From the conclusions: 1-The research

revealed that the beauty Husseini can be expressed in a variety of artistic media. 2-The study showed that the beautiful on two places apparent and essential and deductive judgment of the abundance of knowledge. Keywords: Hussein (pbuh), Sayyida Zeinab (pbuh), Battle of Karbala, Beauty, Experimental Painting Art.

الفصل الاول

(١) : مقدمة البحث

(١-١): مشكلة البحث

لا شك أن موضوع الجمال له أهمية واسعة، بدءً من ذكره في محكم الكتاب الكريم في أكثر من موضع، و أيضاً تم ورود ذكره في بعض أحاديث النبي محمد (ص)، وأحاديث الأئمة المعصومين (ع) . و ذكر في الحضارات القديمة باعتباره مكون وجودي يربط بين الانسان و معارفه ، حيث كان في فلسفة بلاد اليونان ضمن المكانات الاعتبارية الثلاثة الحق ، الخير والجمال ، وكثيراً ما ظهرت سمات تميز المنجزات الفنية لكل حضارة عن الأخرى وب خاصة الموضوعات الجمالية المعبر عنها في أثارهم، كما في اللقى الفنية لحضارات بلاد الرافدين و بلاد النيل وبلاد اليونان وبلاد الروم وغيرها التي اختلفت فيما بينها حتماً في مظاهر الجمال الفني ، وبالتالي فأن الشيء الجميل مهما كانت سماته لكي نحدده بمفهوم الجمال لا بد من اخضاعه لمعايير فلسفية ونقدية وتقنية وقد اتفق الفلاسفة المسلمين على المكانات اليونانية الثلاث الحق ، الخير والجمال كونها تم ورود ذكرها في محكم كتاب الله لكنها تبقى بحاجة الى مكانة أخرى هي المنفعة ، و مكانة أخرى هي الاخلاق إذ تتفاعل كقيمة حتمية في ميكانزيم الحياة وبالتالي أن محصلة المكانات الحق ، الخير ، الجمال ، الاتقان ، المنفعة والاخلاق بحاجة الى العقل لتدرك وتفسر وتطبق .ان التعامل مع مفهوم الجمال من المحال تساويه عند جميع الخلق بنفس القدر، فاذا كان الجمال الطبيعي في مكونات الحياة مخلوق كلياً من الله والجمال الفني مخلوق جزئياً من الكل أي أن الكل هو المهيمن على الاجزاء في كل شيء ولهذا السبب فأن تقدير الجميل هو الجميل المتغير، كون موجهات العقل اللاإرادية تأخذ مجالاً حسياً محدود الرضا في التقدير ولو قدر ان زاد الله تعالى تنامي الإحساس بالجمال درجة أخرى لكان السلوك البشري قد يتعدى حد التصديق كما هو ما حصل مع زليخة ونساؤها اللاتي قطعن ايديهن في النظر فحسب الى النبي يوسف الصديق (ع) . و بعد صعوبة تحديد الجميل تبقى فكرة إبقاء مفهوم الوصف على ماهي عليه أي حكمه موضوعي – ذاتي ، غير أن تقدير وصف الجميل الحسيني تخرج عن تقديرات المعادلة الموضوعية الذاتية كون الجمال الحسيني تجاوزها في معانيها الجزئية ، لذا فأن قول السيدة زينب (ع) افرزه واقع متغيرات معركة كربلاء والتي هي ليست كأي معركة حدثت في تاريخ الحروب كونها ملحمة بطولية خالدة كونياً انتصر فيها الدم على السيوف ، وهنا ظهر للباحث مجموعة من التساؤلات هي : كيف لتراجيديا التقتيل وسفك الدماء وحز الرؤوس وما فعله العطش والجوع وفقد الاحبة وبخاصة الامام المعصوم المفترض الطاعة ان يكون توصف بالجميل ؟ وكيف ظهر المفهوم الجمالي هذا في قول السيدة زينب (ع) ؟ وما هو مفهوم الجميل و تقديره عندها ؟ وهل هذا التقدير متعلق بماضي أو حاضر المعركة أو في مستقبلها التصوري ؟ وهل بالإمكان اجراء دراسة تجريبية فنية في التوصل الى تقارب للمفهوم ؟ ومن بين هذه الأسئلة التي تفوق دراستها باحث واحد ارتأى الباحث أن يحل مشكلة بحثه بصياغة العنوان الآتي:

[مقاربات مفهوم الجمال في قول السيدة زينب(ع) (ما رأيت الا جميلا) – دراسة تجريبية]

(١-٢): **أهمية البحث:** تكمن أهمية البحث في الاستفادة منه في إعادة المفهوم الجديد لمعنى الجمال من وجهة نظر إسلامية للطلبة الدارسين في الدراسات الأولية والعليا لكليات الفنون الجميلة وكليات أخرى ذات علاقة من كليات وزارة التعليم العالي ومعاهد الفنون الجميلة والفنون التطبيقية في مدارس وزارة التربية وفي قسم الدراسات الجمالية بوزارة الثقافة ، وكذلك في الدراسات الدينية ذات العلاقة والاستفادة منه في تحديث المناهج بخاصة منهج فلسفة الفن وعلم الجمال وفي التطبيقات العملية للفنون التشكيلية.

(١-٣): **أهداف البحث:** يهدف الباحث الى تحقيق عنوان بحثه من خلال صياغة الأهداف ادناه :

١-التعرف على معاني الجميل في المدرك الإسلامي الزينبي .

٢-الكشف عن العناصر السامية للجميل في معركة كربلاء .

٣-اجراء تطبيق تجريبي من وحي معركة كربلاء ومقارباته بالجميل الزينبي .

(١-٤): **حدود البحث:** حدد الباحث دراسته بالحدود الآتية :

الحدود الزمانية : السنوات الثلاث ٢٠١٠ ، ٢٠١١ ، ٢٠١٣

الحدود المكانية : نفذت نماذج اللوحات التشكيلية بفن الرسم في مشغل الباحث الفني بالبصرة .

(١-٥): تحديد المصطلحات وتعريفها :

الجميل : The beautiful

التعريف اللغوي : ذكر (أن الجمال مصدر الجميل والفعل جمل ... ابن سيده الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق ... والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل) " (Ibn Manzoor, 1999, pp. 1741-1742) عرف على أنه (جمل - جمالاً حسن خلقاً و خلقاً فهو جميل وهي جميلة الجمالية علم الجمال) (Maalouf, Louis, , 2005, p. 102)

الجميل : التعريف الاصطلاحي :

عرفه سقراط بقوله (أن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل) (Nkov, Ovcia, 1979, p. 17) وقال عنه الرسام الفرنسي أوجين ديلا كروا (الجمال هو مركب من لذات ثلاث هي لذة حسية ولذة صورية ، و لذة انفعالية) (Badawi, Abdulrahman, 1984, p. 479)

الجميل : التعريف الاجرائي :عرفه الباحث على أنه : طاقة جاذبة خلقية ،عقلية وحسية و يستنبط الحكم الجمالي من فيض معرفي ذاتي.

(٢) : الاطار النظري والدراسات السابقة

(٢-١) السيدة زينب وخطبتها في الكوفة :

ولدت السيدة زينب (ع) بنت الامام علي بن أبي طالب (ع) كما تشير الروايات في المدينة المنورة في ٥ جمادي الأولى سنة ٥ هجرية وتوفاها الله يوم الاحد ١٥ رجب سنة ٦٢ هجرية ، زوجها ابن عمها عبد الله بن جعفر بن أبي طالب هي خطيبة فصيحة اللغة ومفسرة لآيات القرآن الكريم ، سميت زينب من قبل جدها رسول الله محمد (ص) ، وللسيدة زينب أربعة أبناء استشهدوا في معركة كربلاء وهم :عون بن عبد الله ، محمد بن عبد الله ، عباس بن عبد الله ، علي بن عبد الله ، ولها بنت واحدة هي أم كلثوم من ألقابها الحوراء ، عالمة غير معلمة ، عقيلة الطالبيين . (ar.wikipedia.org)" تناقل الناس خطبتها الأولى خطبة الكوفة و الثانية خطبة الشام. وكلاهما تميزتا بالصدق في عرض الحق والبقاء على المبادئ وتحدي القتل والتعذيب والعطش والجوع وصبرها على فقد الامام الحسين(ع) والاهل من آل بيت النبوة والامامة وفقد الأنصار حيث لم يتبقى من الرجال سوى الامام العليل علي بن الحسين المكنى بالسجاد (ع) أن نص الخطبة التي قالتها السيدة زينب (ع) بعد المعركة حيث تم أخذ الحرم سبايا من كربلاء الى الكوفة لمجلس عبيد الله بن زياد هي خطبة تاريخية مدوية الصدى ، ويذكر الباحث جزء الخطبة المتعلق بالبحث :

سأل عبيد الله بن زياد قائلاً من هذه التي انحازت ناحيةً ومعها نساؤها ؟ فلم تُجبْه زينب ، فأعاد القول ثانيةً وثالثةً يسأل عنها ؟ فقالت له بعض إمائها هذه زينبُ بنتُ فاطمة بنت رسول الله ، فأقبل عليها وقال للسيدة زينب (ع)(الحمد لله الذي فضحكم وقتلكم وأكذب أحدوثتكم فقالت زينب : الحمد لله الذي أكرمنا بنبيّه محمد(صلّى الله عليه وآله وسلم) وطهّرنا من الرجس تطهيراً، وإنّما يُفتضح الفاسقُ ويكذّب الفاجر، وهو غيرنا والحمد لله فقال ابن زياد كيف رأيتِ فعل الله بأهل بيتك ؟ فقالت : ما رأيتُ إلّا جميلاً ، هؤلاء قومٌ كتب الله عليهم القتل، فبرزوا إلى مضاجعهم ، وسيجمع الله بينك وبينهم فتحاجّون إليه وتختصمون عنده، فانظر لمن الفلجُ يومئذٍ...) (Majlsi,, 1983, pp. 115-116)

(٢-٢) : **جمال الامام الحسين (ع) خلقاً وخلقاً** : أن الله خلق البشر لكي تعبده {مَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ} " الذاريات ، الآية ٥٦ " فخلقه بالهيئة و فسلجتها التي تسهل عليه إمكانيات العبادة والقدرة على كسب العيش كان قوام هذا الانسان المتعبد ذو تركيب يتجلى فيه الحسن نحو قوله سبحانه {لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ } (the Holy Qur'an)"التين ، آية ٤ " في قوله تعالى أن وجود كلمة التفاضل **أحسن** يستشف الباحث منها الى أن هذا الإنسان معرف بتراكيب ذات أسس بنائية ثلاث ، فالبنائية الأولى ذات التقويم الأحسن الظاهري المرئي للعين المعرف ذلك الانسان به ، أما البنائية الثانية التقويم الباطني الفسيولوجي الأحسن وهو متعلق بالتقويم الأحسن الظاهري أي المعرف ، في حين تكون البنائية الثالثة التقويم الجوهري الاحسن يمتلك القدرة على ايعازات التحليل والتركيب والتفسير والاحلال والاستبدال عدا التأويل كونه علم متعلق بالأمور الغيبية حيث اختص الله به بعض عباده ومنهم من ذكر في القرآن الكريم كما هو عند النبي يوسف (ع) في سورة يوسف ، و كذلك في سورة الكهف حيث العبد الصالح الذي آتاه الله رحمةً وعلماً . ان هذه البنائية يكون تحصيلها بنائية مثلى تنتج للبشرية علوم معرفية Epistemology لها نوافذ تطل على مخازن من أنوار المعارف تفرز فيها محاكاة المعلومات

الدنيا الى أن تتجلى حيث المرئيات المنبعثة من صيرورة الايمان العليا ذات النتائج الثابتة الموجود عند الراسخون في العلم المشار اليهم في النصوص القرآنية{ والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا ...} (the Holy Qur'an) "آل عمران ، آية ٧ " ؛ وعليه يشير صاحب البرهان الى أن (الراسخون في العلم هو آل محمد صلى الله عليهم أجمعين) (Al-Bahrani, Hashim, 2016, p. 599). ونظراً لتفرد النبي محمد بصفاته المتميزة التي اختلف فيها عن بقية الرسل نحو قوله تعالى " وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُل " (the Holy Qur'an)(آل عمران ، الآية ١٤٤) الا انها هذه الصفات اتصف بها النبي محمد (ص) وأمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) والسبطين الحسن (ع) والحسين (ع) كما ذكر الله سبحانه وتعالى ذلك في آية المباهلة { فَمَنْ حَاجَّكَ فِيهِ مِن بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنفُسَنَا وَأَنفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَل لَّعْنَتَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ } (the Holy Qur'an)" آل عمران ، ٦١ " وقد أشار هذا النص القرآني الى الحسن والحسين عليهما السلام (Al-Tabari, Mohammed Ben-Jereer, 2015, p. 473). وعن أنس بن مالك قال (و لم يكن أحد أشبه بالنبي صلى الله عليه وآله وسلم من الحسين بن علي عليهما السلام) (Al-Hassani, Nabil, 2013, p. 70)

(٢-٣) : الامام الحسين (ع) منزلة السعادة وجمالها في منزلة الشهادة وكمالها :

تجلت في محكم الكتاب الكريم آيات الشهادة وعظمت منزلتها كلما كانت في سبيل اعلاء الحق الإلهي والحفاظ على مبادئ الدين الحنيف ، وهذا يعني ان حياة الجسد والروح وجمالهما دائمي وخالد لكون الشهادة تحيل الانسان بفضلها الرباني الى أبهى صور التكامل المتأتي من الصمود والصبر والبقاء على المبادئ التي لم يستطع الكثير من الناس أن يتحملها الا في حالات نادرة جداً كما هو ما حدث مع الامام الحسين (ع) وبعد تدهور الأوضاع والاعتراض على خلافة يزيد حيث كان الحسين (ع) يعرف ما آلت اليه الظروف ففي حجته الأخيرة عند جبل عرفات لم يكن الحسين يقرأ دعاءه المعروف بدعاء عرفة فحسب بل كان يذكر فلسفة الحياة وقوانينها الإسلامية الإلهية التي كانت في غاية الدقة والذي فيه من الحكمة والبلاغة والصبر والتقرب الى الله في صنعه واتقانه لمكونات الخلق وعرض نعمه وما حل وما سيحل من انحراف المفاهيم الإسلامية العميقة التي جاء بها القران الكريم ورسخها الرسول الكريم (ص) وأمير المؤمنين (ع) وهو دعاء طويل وكأنه أيضاً يتكلم عن رثاء نفسه ورثاء العباد لما ستؤول الاحداث عليه و في هذا الصدد يذكر الباحث مطلع هذا الدعاء (اَلْحَمْدُ للهِ الَّذى لَيْسَ لقضائه دافِعٌ ، وَلا لِعَطائِهِ مانِعٌ، وَلا كَصُنْعِهِ صُنْعُ صانِع ، وَهُوَ الْجَوادُ الْواسِعُ، فَطَرَ اَجْناسَ الْبَدائِعِ ، وَاَتْقَنَ بِحِكْمَتِهِ الصَّنائِعَ ، ...). (Al-Qaimi, Abbas,, 1999, pp. 319 - 331) فالحسين وأهله و أصحابه كانوا يعلمون ما سيحل بهم من اعتداء وظلم نتيجة لوقوفهم على النهج الالهي وعلى تعاليم السيرة النبوية والعلوية وتواصلها في استمرار العصمة الامامية وعدم انقطاعها وهنا التبليغ بالصبر كونه أيضاً قد ارتبط بصفة الجمال نحو قوله تعالى {... فاصبر صبراً جميلاً ...} (the Holy Qur'an)"المعارج ، آية ٥" . وهنا يعتمد الجمال الخلقي والخلقي على الانسجام المتعدد الأوجه فأعلى صفة الجمال عندما يتلون الجمال بألوان الشهادة وبالتالي يفعل الجمال فعله في وصول الامام الى السعادة في الموت كما قال الحسين (ع) (لا أرى الموت الا سعادة والحياة مع الظالمين الا برما) (Majlsi,, 1983, p. 381)وتصاحب السعادة لذة في ترقية الشعور بالجمال الجوهري و هو حسن العقل كما قال الامام علي عليه السلام (... جمال الرجال في عقولهم ...) (Al-Sadiq, Mohammed Ben Ali,, p. 228) فالإمام الحسين (ع) كانت الشهادة عنده تمام السعادة و كينونة السعادة مدخرة في مسلمات تفكيره الجمعي المستمد من نصوص القرآن الكريم نحو قوله تعالى { وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ أَلَّا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ يَسْتَبْشِرُونَ بِنِعْمَةٍ مِنَ اللَّهِ وَفَضْلٍ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ اسْتَجَابُوا لِلَّهِ وَالرَّسُولِ مِنْ بَعْدِ مَا أَصَابَهُمُ الْقَرْحُ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا مِنْهُمْ وَاتَّقَوْا أَجْرٌ عَظِيمٌ الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ } (the Holy Qur'an) " آل عمران ، آية ١٦٩ – ١٧٣ "

لذا فأن هذه السعادة الحسينية أوقعت أثراً مباشراً في الشعور بالجمال المثالي المتسامي. او قد أثبت الكتاب الكريم ان الجمال الفائق يؤدي الى فقدان الإحساس بالألم {... فلما سمعت بمكرهن أرسلت إليهن وأعتدت لهن متكأ وآتت كل واحدة منهن سكينا وقالت اخرج عليهن فلما رأينه أكبرنه و قطعن أيديهن و قلن حاش لله ما هذا بشراً ان هذا الا ملك كريم ...} " يوسف ، آية ٣١" .

(٢-٤) تأثير و اقعة الطف في الرسم الفني العراقي المعاصر:

أظهرت صور الاعمال الفنية التشكيلية المعروضة في المتاحف وصالات العرض التشكيلي العالمي والمنشور معظمها في كتب الفن ان انتشار فن الرسم على القماش بالألوان وعمل الاطارات انطلق من عصر النهضة الأوربية ، إذا أن أعمال الفن عند فنانو عصر النهضة جاء معظمه متأثراً في تقبل رسم الملاحم والاساطير والشخصيات الدينية وكذلك البحث عن الجمال المثالي (Yunnan, Ramses, pp. 286-287)" وكذلك

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الأحداث الواقعية والمرجعيات الفنية الكلاسيكية الحجرية المنجزة في فترات قبل الميلاد ،غير أن الفنان التشكيلي في عصر النهضة مضى في عمله مع تحديث هذه المحاكاة بلمسات طفيفة محددة المواضيع ومعتمدة على النسبة الذهبية للأحجام . لقد تطورت توجهات الفن التشكيلي حيث ربطت بمحاكاة الحياة وأحداثها وتقلص الطرح الفني لملاحم الرجال واساطير الخيال المختلقة مع ذلك استمر في بطأ ابتكار واستحداث فأحيلت التوجهات الى اتجاهات ومذاهب فنية تنامت بعد ذلك في الاتجاه الواحد مكونةً اتجاهات فنية ذات الاتجاه الفردي الفني المتميز بخصوصيته الذاتية خاصة ما ظهر مع طلائع الفنانين التشكيليين في القرن العشرين ، وقد حصر الباحث اتجاه الفنانين العالمين قبل القرن العشرين بثلاثة توجهات : الأول منهم بقي متأثراً بالماضي وحكاياته الخيالية الأسطورية والملحمية ، والتوجه الثاني اعتمد على نقل الموديل أو المنظر الطبيعي أو اشكال الحياة الجامدة نقلاً مباشراً ، والتوجه الثالث تم تركيزهم على رسم الأحداث وبخاصة القصص التراجيدية ورسم اشخاصها بتصرف فني نابع من القدر الذي تأثر به الفنان ذاته ، وفي هذه التوجهات الثلاث لم يبتعد الفنان عن التشخيص الواضح ؛ غير أن عوامل الضغط الذاتي أدت بالفنان الى اتقان المواضيع مع معالجات جديدة مستساغة مع الفهم الجديد لمتطلبات إعادة صياغة مفهوم الجمال عند العامة وتحديثه في الجمال الفني المبتكر حيث وظفت مواد وخامات لتجديده أي أن الفن التشكيلي لم يتحدث الشكل فيه أولاً وانما تم تحديث المستوى الجمالي فتبعه تحديث مستويات الاشكال تباعاً ، رغم تطور مفاهيم الفن المتماشية مع استحواذ هذا الجمال المصنع المستعجل الظهور جعل الفن التشكيلي في مأزق ذا صيرورة جديدة مخاضها الجمال الفني التجريبي الذي تهيمن عليه المعرفة العلمية والمهنية للخامات فأصبح الفن في صيرورة جديدة في إدخاله مختبر التجريب الجمالي أنتجت المواد الموضوعية المختبرية المتفاعلة تقبل القبح بوصفه جمال فتولد ما أطلق عليه الباحث القبح الجمالي الفني ، وادخله الفنان في ميدان العامة من اجل التعامل معه كأحد الفنون التي ترقي المجتمعات ، رغم هذا الاستبدال الحاصل في توجهات الفنانين العالميين والفن العراقي هو جزء من هذا التأثير والتغيير قد أخذ يطرق بعض الفنانين بأساليبهم الموضوعية والتقنية القضية الحسينية بصياغة اسلوبية مع تأكيد ربط الخيال بالصورة بشكل وثيق (Amon, Jack,, 2011, p. 91)كما هو عند الفنان الراحل ما هود أحمد في بعض رسوماته التي رسم الرأس فيها ويتمركز حول الرأس مجموعة من النسوة الحزينات وهن يلبسن العباءات السوداء (ينظر اللوحة) (The Abbasid threshold,)، ورسم آخرون من التشكيليين مشاهد لواقعة كربلاء كالفنان الراحل كاظم حيدر ، ورافع الناصري (Salim, Nizar, 1977 , pp. 191-81)، و تأثر بعض الفنانين بالفن الإسلامي المستمد أشكاله بتصرف من مراقد الأئمة المعصومين و بخاصة أشكال معمارية المرقد الحسيني والعباسي في كربلاء والعلوي في النجف الاشرف كما هو في رسوم اللوحات الفنية للفنان التشكيلي سلمان عباس .

لوحة للفنان ما هود أحمد

(٢-٥) : **الدراسات السابقة** : بعد التقصي والبحث لم يعثر الباحث على دراسة بحثية منشورة .

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(٢-٦) : **المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :**

١-كانت خطبة السيدة زينب في مجلس ابن زياد بالكوفة تحدي مصيري مستقبلي لما كان و سيكون.

٢- تعدد المفاهيم التعبيرية لمعركة كربلاء يشجع الفنانين على احياء ذكرها بوسائط فنية متنوعة .

٣-جمال الامام الحسين (ع) تكويني وليس اعتباري لذا كان يشبه برسول الله محمد (ص) .

٤- عظمة مظلومية الحسين (ع) لم تجعله يتخلى عن مبادئه السامية وكرمه الله بالشهادة .

٥- اهتم الفنانين العراقيين في تقديم أعمال فنية من ايحاءات معركة كربلاء بأساليبهم المختلفة .

(٣) : **الإجراءات :**

اشتمل مسار إجراءات الباحث على تطبيق تجريبي ينسجم مع مقاربات مفهوم الجميل في قـــــول السيدة زينب (ع) و كما هو آت :

(٣-١) : **منهج البحث** : اشتمل تطبيق البحث على منهج البحث التجريبي .

(٣-٢) : **مجتمع البحث** : تضمن مجتمع البحث على اجراء تطبيقي في رسم خمسة نماذج للوحات فنية مستوحى فكرتها من أحداث ميدان المعركة مباشرة و تصورات مستقبلية الذي أثرته شهادة الامام الحسين (ع) بوصفه امام معصوم ربانياً .

(٣-٣) : **عينة البحث** : أعتمد الباحث على العينة ذاتها التجريبية المتضمنة رسم خمس لوحات فنية مختلفة القياس بالأسلوب الرمزي التشخيصي .

(٣-٤) **أداة البحث** : اشتمل البحث على أدوات العمل الفني المستخدمة في فن الرسم وهي : قماش الرسم الخاص و أنواع مختلفة القياس من الفرش وعلب من الصبغات اللونية نوع الاكريلك و استخدم الباحث إطارات خشبية لونت بما تناسب وألوان كل لوحة ، كما استخدم الباحث أداة **الملاحظة** في تطوير الفكرة من بداية تطبيق الإجراءات التجريبية في تهيئة الأفكار والموضوعات من خلال التخطيطات الأولية الى انتهاء الانجاز الكلي ولكل نموذج (لوحة) و أخذ الباحث بنظر الاعتبار المشاهدات التي رأتها عينياً السيدة زينب (ع) فيما جرى بالمعركة وتقديراً لهذه المحصلة المرئية لقولها (ما رأيت الا جميلا) أنجزت تجريبياً عينة البحث الآتية :

لوحة رقم ١

رقم اللوحة	عنوان العمل الفني	سنة الإنجاز	القياس	المادة
1	المخادع	٢٠١١	٢ متر ١,٥x	أكريلك

مشهد الرؤية ومقاربته :

يشير مشهد اللوحة الفنية الى شخص معاصر يعمل على خداع الناس بأنه انسان سوي مؤمن وصالح ومن أنصار الامام المعصوم الحسين (ع) ، لكنه يكشف عن حقيقته فتظهر وجوهه المتلونة الحقيقية المعادية للحسين (ع) وللناس من خلال تحولاته الشخصية الى الشر وفي كل تحول يزداد شراً أكثر فأكثر ينثر حقدة وفساده على الأرض الآمنة لتخريبها وليفسد فيها فيرمي بمخالب جارحة بعدد عشرة لتشير الى يوم عاشوراء مخالب رميت ومخالب تنتظر قذف الأبرياء مرة بعد الأخرى من الوجوه العشرة الشريرة المخادعة ، ويتوسد في الجزء السفلي من المشهد وعلى الأرض الآمنة الرأس الشريف وقد أصيب بطعنات الرماح ، الخداع في زمن الحسين (ع) مازال يتكرر ، في حين يعلو كامل المشهد

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

السماء ذات الفضاء الصافي ويأتي انعكاس رمزية المشهد الذي يظهر المقاربة عندما خدع يزيد بن معاوية وابن زياد وعمر بن سعد والطامعين في نيل المكاسب فجعلوا الناس تعدل عن بيعتها للأمام الحسين (ع) عن طريق اشاعات نشروها للناس منها بأن الحسين (ع) ومن معه هم خوارج يستحقون القتل ومن يشارك في قتلهم يكافأ ، لكن ادعائهم و خدائعهم تم كشفه من قبل السيدة زينب (ع) فأبطلت حجة ادعائهم و مكائدهم .

لوحة رقم ٢

رقم اللوحة	عنوان العمل الفني	سنة الإنجاز	القياس	المادة
٢	رثاء على أرض الاستشهاد	٢٠١١	120 X 100سم	أكريلك

مشهد الرؤية و مقاربته :

تجمع لستة خيول ومعهم جمل صغير وعلى ظهور الخيل سروج من قماش ذات الدماء رمز الى أنها قد فقدت فرسانها في المعركة التي أرضها تلونت بلون أحمر ، ولشدة تعلق هذه الخيول بأصحابهم تجمعت لتقدم رثاؤها بالصهيل المتجه صوته الى السماء وكأنها تطلب عودة الفرسان على ما كانوا عليه ، فالرثاء أقيم في مكان الاستشهاد قرب الرأس المقدس المشبه وسط الميدان وهو صورة متخيلة تشخيصية رمزية للتعبير على ما جرى للإمام الحسين (ع) ومن معه ، فالخيول تنعى المصيبة ، وقد نزل ملاك ابيض اللون انعكس على جسمه وجناحيه الغبار المحمر وقد وضع كفيه الكريمتين تحت الرأس الشريف حيث احتضنه ليرفعه من الأرض والارتقاء به الى السماء ، أما إدخال شكل الجمل الصغير وهو يشاركهم العويل ويشعر مع البقية بما حدث لفقدان الأحبة . أنه مشهداً مؤلماً حقاً مشهد رثاء على ارض الاستشهاد هو عبارة عن محصلة سيمياء الحنين والغربة تشعر بها النسوة والاطفال و تحسها بفطرتها الحيوانات حيث كانوا بمواجهة مباشرة مع الموت لذا فأن معركة كربلاء تميزت بوفرة الصور التعبيرية الصادمة جداً فقد رأتها السيدة زينب (ع) وواجهتها بصبرها . وذكر عن أمير المؤمنين و كذلك عن الباقر عليهما السلام في الحديث عن فرس الامام الحسين (ع) (فلما أمن الطلب أقبل نحو الحسين (ع) يمرغ ناصيته بدمه ويشمه ويصهل صهيلاً عالياً ، قالا كان يقول الظليمة الظليمة من أمة قتلت ابن بنت نبيها) (Majlsi,, 1983, p. 266) .

لوحة رقم ٣

رقم اللوحة	عنوان العمل الفني	سنة الإنجاز	القياس	المادة
3	الرسالة العالمية الخالدة	٢٠١٠	٩٠ × ٩٠ سم	أكريلك

مشهد الرؤية و مقاربته :

فكرة العمل الفني تمثل الرسالة الحسينية و استمرارها عالمياً ، لذا فالإنشاء التصويري الفـــني في هذه اللوحة يتميز بثلاثة مستويات رمزية ، برزت أكثر وضوحاً بفضل خلفية اللوحة الســوداء ، و ظرف الرسالة المفتوح تمثل بمستوى الرأس الأبيض الذي امتاز بصفة النقاء والطهارة بالمحتوى ، والمستوى الآخر هو الفرس مع المخيم مع تقابل اللون الأبيض والفيروزي الذي يشير الى سعة سـطح الماء وعمق السماء فكيف قضى الحسين وأهل بيته وأصحابه عطاشا ؟ ولون جزء الرأس عنـــــد جانب الفم وهو مخضب بالدماء ، في حين تضمن المخيم على اثنا عشر خيمة بعدد الأئمـــــــــة المعصومين وجميعها هرمية الشكل لترمز للخلود ، و ارتفع على خيمة ابي الفضل أحد كفـــوفه التي قطعت من قبل الأعداء قبيل استشهاده وأصبح شكل الكف حاضراً كرمز عراقي وعربي ، وقد سور فرس الامام المخيم وكأنه يحمي المخيم وحرم آل البيت الكرام وهو يطأطأ رأسه ليقترب الرأس مـن أرض المخيم الحسيني ، أن رسم دائرة مشرقة يمثل الشمس حين ابتدأت المعركة بينما الهلال فيـها مخضب بالدماء عند الاستشهاد و هو هلال غير متكامل الاستدارة لأنه في العاشر من محـــــــرم وتداخل قرص الشمس مع شكل الهلال ليؤلف نظاماً مستمر الحدوث وغير منقطع ، وهكذا هـــي الرسالة الحسينية دائميه الحركة و هي في تزايد ، و في معرض سؤال الامام الحسين ع عن موضـــع كربلاء قال (... هنا والله تزار قبورنا ...)(Abe mkanf,, p. 51) و هنـــــــا في ارض العراق الوعد الإلهي حيث انتشرت مراقد الائمة المعصومين وتحقق قول السيدة زينب (ع) فـــي خطبتها في قصر يزيد (Algeria, Nour-Eddine, 1998) بن معاوية بدمشق (... فو الله لا تمحو ذكرنا ، ولا تميت وحينا ، و لا يرحـــض عنك عارها ....

لوحة رقم ٤

رقم اللوحة	عنوان العمل الفني	سنة الإنجاز	القياس	المادة
1	المرقد آمن والإرهاب مندحر	٢٠١٠	٩٠×٩٠ سم	أكريلك

مشهد الرؤية و مقاربته :

لوحة فنية ذات تصميم معماري ، تتمركز في منتصف اللوحة قبة مرقد الامام الحسين (ع) الذهبية يعلوها لفظ الجلالة (الله) وكتب عليه بخط كوفي مع التصرف به حسب حركة التصميم وهو لفظ (امام مبين : المذكور في سورة يس الآية ١٢) أما جزء القبة من الأسفل فقد تم وضع تكوين من مستطيلات متموجة ، وفي الحدود السفلى للقبة أعتمد فيها اللون الأبيض المضاف اليه الكلمة المفتاحية (كهيعص) لونت بلون ذهبي وفي الفضاء الذي يعلوا القبة تظهر مجموعة من المخالب وهي تحاول الانقضاض على المرقد واختراقه ترمز المخالب الى الإرهاب الخفي وهو يحاول مد جوارحه لكنه لا يستطيع الوصول للقبة وكأن هناك جداراً أو حاجزاً يمنع الوصول لقبة الامام الحسين ع ، أما في الجزء الأسفل من اللوحة تخرج ثلاث موجات متحركة من نهر الفرات ويظهر في الجانب المعماري العقود الإسلامية المستدقة الرأس ونوافذ

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حذوة الحصان انها تصاميم جمالية مستخدمة في عمارة الحضرة الحسينية ، أن اللوحة تزخر بالتصميم ذو الألوان المنسجمة والخط العربي والتناظر بالشكل والاختلاف بالأحجام والألوان ليرمز الى أن المرقد آمن وهو في حله وجمال . و جميع إمكانات الإرهاب لا يمكنها أن تخترق المرقد كونه آمن و محصن من الله ببركات الامام الحسين ع ، وعليه كان في الاستشراف الزينبي الناتج من معركة كربلاء سببه العلوم المعرفية للسيدة زينب (ع)

لوحة رقم ٥

رقم اللوحة	عنوان العمل الفني	سنة الإنجاز	القياس	المادة
5	سيد الرايات	٢٠١٣	٢×١,٥متر	أكريلك

مشهد الرؤية و مقاربته :

خاتمة الإجراءات التجريبية هو موضوع اللوحة سيد الرايات يبين محصلة الصبر هو الظفر بالفوز كما قالت السيدة زينب في الكوفة لابن زياد فأنظر لمن الفلج يومئذ أي الفوز. أن الالام التي مر بها الحسين (ع) وال بيته واصحابه و ما حدث للسيدة زينب وما رأته بعد معركة كربلاء من الام أخرى ، غير ان الباحث يرى ان ما رأته السيدة زينب (ع) من جميل هو الاستشراف المستقبلي الذي كانت قد رأته فعليا المنزلة العظيمة لمعركة الحق ضد الشر فهذا العمل الفني هو خلاصة الجمال الحسيني إذ رايته تنتشر في الفضاء الرحب وتمتد من جانب القبة الذهبية العلوي وعليها من بقي مع الحسين من أسماء الشهداء تم تسجيلها عليها وهذا هو فوزهم العظيم كما يقول الزائرين (يا ليتنا كنا معكم فنفوز فوزا عظيما). كانت السيدة زينب (ع) ترى ان نظرة الجمال هي نظرة استشرافية رغم انه في وقتها كانت ملحمة بطولية خالدة ولاتزال منقطعة النظير، ومستدامة الى وقتنا الحالي ،بينما الرايات المستبدة قد تقهقرت .

(٤) : النتائج ومناقشتها :

بعد أن أستكمل الباحث رسم العينة التجريبية من خلال مقاربات المشاهدات في وقته والمستقبلية ، استخلص الباحث منها على مجموعة من النتائج :

١-الجميل متأتي من الجوهر العقلي الاعتقادي بينما أثره الجمالي مستنبط عند السيدة زينب (ع) من ماضي الحسين (ع) وحاضره ومستقبل منزلة شهادته .

٢-الجميل ضرورة وجودية باعتباره طاقة جذب محسوسة اوجدها الله لمخلوقاته مهما كان الوجود قاسياً . وهذا ما عبرت عنه اللوحات الخمس و مقارباتها .

٣- اللوحة رقم ١ نتجت عن قول السيدة زينب (ع) من واقع معركة كربلاء وربطها الباحث بالواقع الحالي المعكوس في بعض حالات الناس فاخرج هذه الحالة في المجتمع بصورها التي أخفوها .

٤- اللوحة رقم ٢ نتج عنها واقع المعركة التي رأتها السيدة زينب (ع) كونها تمتلك خصوصية العصمة الصغرى التي فيها الاسرار الكونية فكشف الباحث عن مقاربات تلك الصور المعبرة بواقع افتراضي .

٥- اللوحة رقم ٣ نتج عنها توصيل رسالة مستدامة للبشرية عبر التضحية التي ليس مثلها شيء لذا اختصر الباحث المعركة كاملة بظرف رسائل الذي هو بمثابة رسالة بعثت من قبل الامام الى الناس وهذا ما وصلت اليه فكرة الرسالة في عالمنا المعاصر من الانتشار العالمي لسهولة تلقي مصداقيتها.

٦- اللوحة رقم ٤ نتج عنها تصميم جدارية معمارية للمرقد الحسيني بشكله المعاصر ، هذه اللوحة اشتملت تصاميم الخط العربي وأشكال إسلامية للبوابات والعقود والاقواس مما حرك المشهد الجمالي للصورة ونقله من واقع حال معركة كربلاء الى ما تحقق في عالمنا المعاصر من بقاء وديمومة للموضع الذي استشهد به الحسين (ع) رغم ان مخاطر الإرهاب تحيطه الا ان جميعهم مندحرون.

٧- اللوحة رقم ٥ إحالة موضع استشهاد للحسين (ع) وآل بيته وأصحابه الى الرفعة والسمو و سرعة الانتشار في العالم لذا فمعرفة الحسين (ع) المعاصرة أصبحت ليس حلما وان مقام رايته اعلى الرايات بينما تهافتت بتصاغر رايات الاستبداد و الطغاة الذين حرفوا المبادئ بالشكل الذي ابعد القيم السمحة للأديان من تطبيق الحق بخاصة الدين الإسلامي.

(٤-٢): الاستنتاجات :

بعد ان استعرض الباحث النتائج ومناقشتها التي حصل عليها من دراسته التجريبية حيث توصل الى مجموعة من الاستنتاجات حققت عنوان بحثه .

١- كشف البحث ان الجمال الحسيني ممكن التعبير عنه بوسائط فنية متنوعة .

٢- اظهرت الدراسة ان الجميل على مكانتين ظاهرية وجوهرية وحكمه استنباطي من الفيض المعرفي.

٣- بين الباحث ان مزالق التلقي في حاضرنا المعاصر ماتزال ممتدة ومستمرة .

٤- اوجدت الدراسة ان التصورات عند السيدة زينب (ع) المتعلقة بالجميل هي متداخلة مع طابعها الاستشرافي الذي له سمة الانتقال الفوري من واقع المعركة الى مستقبلها لذا ان الرثاء على الحسين بدأ من ساحة المعركة بعد الاستشهاد ومستمر في وقتنا الحالي .

٥- قدرت الدراسة ان نقل الرسالة الإسلامية واستمرارها في الأرض من خلال الامام المعصوم ، لكن خص الله سبحانه وتعالى ان تكون تضحية الامام الحسين (ع) هي وسيلة النقل العالمي .

٦- المعمار المعاصر شيد على موضع الاستشهاد معماريات فنية بمشاركة الفنانين التشكيليين .

٧-أحدثت الدراسة صور مستقبلية تعبيرية للتضحية الحسينية ممكنة الانتشار في العالم بلغات بلدانها من خلال الصحوة البشرية التي انتشرت و هي في تزايد بالأوساط العالمية.

٨-اندماج الروح بالجسد في مسار التكامل هو ثنائي بتفاعله الحاصل إذ يرتقي الجمال الى مستوى الكمال وهو أحادي مطلق الوجود وبالتالي أحالت شهادة الامام المعصوم الجمال الى كمـــــــــال .

و من ما تقدم فأن السيدة زينب (ع) في قولها (ما رأيت الا جميلاً) كان قولاً صحيحـــــــــــــــاً.

التوصيات : هذه الدراسة تعتبر بمثابة طريقة من طرق تبني المشروع الحسيني الإنساني وتطبيقاً للقول الامامي رحم الله من أحيا أمرنا عليه يوصي الباحث بما يأتي:

١-ارشاد الطلبة بمحاكاة لصور متخيلة لمقولات النبي محمد (ص) وأل بيته بربط الاحاديث بما يناسبها من صور متخيلة التي تبعث في النفس راحة وتقدير.

٢-امكان انجاز أعمال فنية معبرة عن مقولات آل البيت الكرام بخامات مختلفة .

المقترحات : يقترح الباحث لدراسات مستقبلية ما يأتي :

١-استخلاص القيم الجمالية في الفكر الإسلامي وإمكان تطبيقها بالعمارة الدينية .

٢- دراسة التنوع الموضوعي والجمالي في مرقد الإمام الحسين (ع) .

References:

Abe mkanf,. (n.d.). the murder of Hussein and the murderer of his home in Karbala. , Haidaria Library.
Al-Qaimi, Abbas,. (1999). Keys to the Jenin, Dar al-Balagha, Beirut.
Al-Bahrani, Hashim. (2016). Al-Burhan in Quran Interpretation.
Algeria, Nour-Eddine. (1998). Xenophobic Characteristics. Hosseinian threshold.
Al-Hassani, Nabil. (2013). Al-Jamal in Ashura.
Al-Sadiq, Mohammed Ben Ali,. (n.d.). Al-Ama. Beirut.
Al-Tabari, Mohammed Ben-Jereer. (2015). Al-Bayan Mosque in Sarwar, J5.
Amon, Jack,. (2011). Photo. Beirut: Center for Arab Unity Studies at 1.
ar.wikipedia.org. (n.d.).
Badawi, Abdulrahman. (1984). Philosophical Encyclopedia J1.
Ibn Manzoor. (1999). Tongue of Arabs, C4. Beirut: Arab Heritage House.
M. M. (1983). Seas of the Lights, J44.
Maalouf, Louis, . (2005). upholstered in language and media. Beirut: Dar al-Mashreq, , Ta '41.
Majlsi, Mohammed Baqer. (1983). Seas of the Lights J45.
Nkov, Ovcia. (1979). Summary of the History of Aesthetic Theories.
Salim, Nizar. (1977). Iraq contemporary Art. Ministry of Information|Vol.1.
The Abbasid threshold,. (n.d.). the revelation of the kindness, the electronic library.
the Holy Qur'an. (n.d.).
Yunnan, Ramses. (n.d.). Arts Perimeter. Cairo: Dar al-Ma 'raq.

لقاءات الذاكرة عبر أسطورة المقاهي الشعبية

الدكتورة رفيقة بن رجب الدكتورة أماني العالي
Rafeqa bin Rajab AMANI Alaali
قسم اللغة العربية , الجامعة الأهلية – قسم اللغة العربية , الجامعة الأهلية
مملكة البحرين

ملخص

يستكشف هذا البحث التفاعل بين ممارسات اللغة العربية وعناصر التصميم الداخلي في تشكيل الأبعاد الثقافية والتجريبية للمقاهي التقليدية في البحرين والدول المجاورة. ومع ازدهار ثقافة المقاهي تعمل هذه المساحات كمراكز ثقافية تمزج بين التراث والحداثة. وتحدد الدراسة فجوة بحثية كبيرة في فهم كيفية تأثير اللغة والتصميم بشكل جماعي على تجارب المقاهي باستخدام نهج الأساليب المختلطة. ومن أشهر هذه المقاهي في البحرين مقهى حاجي ولومي وغيرها وقد تم تحليل الاستخدام الرمزي للغة العربية من خلال قوائم الطعام المقدمة. وتكشف تحليلات الوثائق كيف تعمل هذه العناصر على خلق بيئات أصيلة وتعزز الارتباط الثقافي ورضى العملاء وتؤكد النتائج على دور اللغة العربية في التواصل الفعال والحفاظ على الهوية الثقافية. في حين تعمل عناصر التصميم على تعزيز الراحة والحنين إلى الماضي كما يقدم هذا البحث رؤى قيمة لأصحاب المقاهي والمصممين معا..

ثقافة المقاهي، اللغة العربية، التصميم الداخلي، التراث البحريني، الهوية الثقافية، تجربة العملاء

Encounters of Memory Through Traditional Cafés

Amani Ali Alaali Rafeeqa Abdullah Bin Rajab
Interior Design, Ahlia University, Bahrain – Arabic, Ahlia University, Bahrain
ORCID : https://orcid.org/0000-0003-3817-4375 2 ORCID : https://orcid.org/0000-0003-3817-4375
E-mail addresses: aalaali@ahlia.edu.bh, reefbinrajab@yahoo.com

Abstract:
This research explores the interaction between Arabic language practices and interior design elements in shaping the cultural and experiential dimensions of traditional cafés in Bahrain and neighbouring countries. As café culture thrives, these spaces serve as cultural hubs blending heritage and modernity. The study identifies a significant research gap in understanding how language and design collectively impact café experiences. Using a mixed-methods approach, the study examines iconic Bahraini cafés such as Haji Café and Lumee, analysing the symbolic use of Arabic in menus .and document analyses reveal how these elements create authentic and immersive environments, enhancing cultural connection and customer satisfaction. Findings emphasize the role of Arabic in effective communication and the preservation of cultural identity, while design elements foster comfort and nostalgia. This research offers valuable insights for café owners, designers.
Key Words: Café Culture, Arabic Language, Interior Design, Bahraini Heritage, Cultural Identity, Customer Experience.

مشكلة البحث

شهدت ثقافة المقاهي في البحرين تطورًا ملحوظًا خلال العقود الأخيرة، حيث أصبحت تمثل فضاءات اجتماعية وثقافية تجمع بين الأبعاد التراثية والمعاصرة. تلعب اللغة العربية وعناصر التصميم الداخلي دورين محوريين في تشكيل الهوية الثقافية وتجربة الزائر داخل هذه المقاهي. ومع ذلك، تفتقر الدراسات الحالية إلى منظور شامل يجمع بين هذين الجانبين لفهم التأثير المتكامل لاستخدام اللغة العربية وتصميم الفضاءات الداخلية على ثقافة المقاهي وتجربة روادها. تتجلى الفجوة البحثية في غياب دراسات تحليلية تربط بين اللغة العربية، باعتبارها حاملًا للهوية الثقافية، وعناصر التصميم الداخلي التي تعكس التراث المحلي أو تبتكر أساليب تصميمية حديثة تستوحي من هذا التراث. يهدف هذا البحث إلى معالجة هذه الفجوة من خلال استكشاف التفاعل بين الممارسات اللغوية والعناصر التصميمية في المقاهي البحرينية، وتقديم رؤى علمية يمكن أن تُفيد مالكي المقاهي، والمصممين، والباحثين، في تحسين تجربة الزوار وتعزيز الانغماس الثقافي. وعلى امتداد المقاهي الشعبية اليوم، تتناغم الصور، المضامين، والرموز التراثية مع عبق رائحة القهوة، مما يخلق فضاءات نابضة تخاطب المشاعر والأحاسيس وتجسد تجارب فكرية ملموسة. هذه الفضاءات تسمح بتوسيع أفق الحوار الثقافي بين روادها، إذ تمتزج فيها تجليات التراث مع الفنون والمفاهيم الثقافية. سواء أكان النقاش حول كوب من القهوة أو الشاي، فإن هذه البيئات تدعم النقاشات العميقة وتحفز على استلهام المعاني التراثية بأساليب نقدية متعددة الرؤى والمنهجيات.

مراجعة الأدبيات

المقاهي ليست مجرد أماكن لتناول المشروبات، بل هي فضاءات اجتماعية وثقافية تحمل في طياتها تأثيرًا عميقًا على الحراك الثقافي والإبداعي. يرى الروائي السوري محمد الحاج صالح أن المقهى ضرورة للمثقفين في الوطن العربي، مشيرًا إلى أنه مكان يسهم في تفعيل الثقافة، التي تعد الأساس لتطور المجتمع، في مواجهة التحديات الثقافية العالمية. ويوضح أن الغزو الثقافي لم يعد يقتصر على الوسائل التقليدية بل أصبح أكثر تعقيدًا وانتشارًا عبر الإنترنت ووسائل الإعلام، مما يجعل من المقهى منصة ضرورية للمثقف العربي للتفاعل والتعبير (Al-Omayer, 2001) . في السياق الأردني، تعتبر المقاهي الشعبية، مثل مقهى "الدويندي" في جبل عمان، من أبرز الأمثلة على هذا الدور الثقافي. فهي ليست فقط فضاءات للاستمتاع بالقهوة، بل تشهد أمسيات شعرية ومعارض فنية وموسيقية، مما يعكس حراكًا فكريًا يجمع بين المحليين والسياح. يرى العديد من المثقفين أن هذه المقاهي تمثل دائرة ديمقراطية للتعبير الحر والحوار الثقافي .(Samah, 2009) من جانبه، يؤكد الشاعر عصام العبدالله أن المقهى هو "مكان الحرية الوحيد"، حيث يجمع بين الحميمية والطاقة الإبداعية، ليصبح منصة للأدب والشعر بعيدًا عن صخب الحياة اليومية.(Al-Omayer, 2001) تلعب اللغة العربية دورًا محوريًا في تشكيل هوية هذه الفضاءات، حيث لا تُستخدم فقط كأداة للتواصل، بل تعكس أيضًا القيم الثقافية المحلية. تشير دراسة (Al-Mannai, 2018) إلى أن استخدام اللغة العربية في القوائم واللافتات والمواد الترويجية يعزز شعور العملاء بالأصالة والانتماء الثقافي، مما يسهم في تعزيز الولاء للمكان. كما يوضح (Al-Khatib, 2020)أن استخدام اللغة العربية في التحيات وتوصيات القوائم يعزز رضا العملاء، مع أهمية إيجاد توازن بين استخدام العربية والإنجليزية لتلبية احتياجات الزبائن من خلفيات ثقافية متنوعة. هذا الاستخدام اللغوي يعكس توجهًا نحو الحفاظ على الهوية الثقافية في ظل التغيرات العالمية. على الجانب الآخر، يساهم التصميم الداخلي بشكل كبير في خلق أجواء مميزة في المقاهي. في السياق البحريني، أظهرت دراسة (Al-Bayati, 2019) أن التصميم الداخلي الذي يمزج بين العناصر التقليدية مثل الزخارف والأقواس والعناصر الحديثة مثل الإضاءة والأثاث المريح، يخلق بيئة غامرة ثقافيًا. هذه البيئات لا تجذب الزوار فحسب، بل تساهم في تعزيز تجربة العملاء عبر المزج بين التراث والمعاصرة. أظهرت أيضًا دراسة(Al-Sawyad, 2017) أن استخدام الألوان الدافئة مثل الترابية والإضاءة الناعمة يسهم في خلق أجواء مريحة تشجع العملاء على قضاء وقت أطول والانخراط في تفاعلات اجتماعية غنية. رغم الأبحاث السابقة التي تناولت تأثير اللغة العربية أو التصميم الداخلي على المقاهي بشكل منفصل، لا تزال هناك فجوة بحثية واضحة تتمثل في غياب دراسات تجمع بين الجانبين لفهم كيفية تأثيرهما المشترك على التجربة الكلية للمقهى. إن دراسة العلاقة بين استخدام اللغة العربية وعناصر التصميم الداخلي تسهم في تقديم فهم متكامل لتجربة العملاء، حيث تعمل اللغة كحامل للهوية الثقافية، بينما يدعم التصميم الداخلي السياق البصري والمكاني لهذه الهوية. هذه الفجوة البحثية تجعل من الضروري إجراء دراسات تجمع بين اللغة والتصميم لفهم أعمق لكيفية تشكيل المقاهي كفضاءات ثقافية متكاملة. يهدف هذا البحث إلى معالجة هذه الفجوة من خلال استكشاف العلاقة بين اللغة العربية وعناصر التصميم الداخلي في المقاهي البحرينية، مما يوفر رؤى جديدة لأصحاب المقاهي والمصممين لتعزيز ثقافة المقاهي وتحسين تجربة العملاء. هذه المقاهي ليست مجرد أماكن لتناول القهوة، بل هي مراكز ثقافية واجتماعية تعكس تراث المجتمع وتلبي احتياجاته المعاصرة.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المنهجية

اعتمدت الدراسة على منهجية متعددة المراحل تهدف إلى استكشاف العلاقة بين استخدام اللغة العربية وعناصر التصميم الداخلي في المقاهي الشعبية البحرينية. ركزت هذه المنهجية على اختيار عينة متنوعة من المقاهي، وجمع البيانات بطرق شاملة، وتحليلها باستخدام أساليب دقيقة لضمان تقديم نتائج تعكس الواقع الثقافي والاجتماعي للمقاهي. فيما يتعلق باختيار الحالات، تم تبني نهج أخذ العينات الهادفة لتحديد المقاهي المشاركة في الدراسة. اشتملت المعايير على عوامل مثل الشعبية، الأهمية الثقافية، والتنوع في ممارسات اللغة العربية وعناصر التصميم الداخلي. شملت العينة خمسة مقاهٍ بارزة، منها مقهى حاجي في المنامة ومقهى زعفران في المحرق، بالإضافة إلى مقاهي أخرى تعكس تنوع التصميم والتفاعل الثقافي. الهدف كان تمثيل السياقات المختلفة للمقاهي الشعبية وضمان تغطية شاملة للتجربة الثقافية والتصميمية. استخدمت الدراسة مجموعة من الأساليب لجمع البيانات، بدءًا بالملاحظات الميدانية المباشرة التي وثقت عناصر التصميم الداخلي، بما في ذلك الألوان، الأثاث، الإضاءة، والديكورات، إلى جانب ممارسات استخدام اللغة العربية في اللافتات، القوائم، وتفاعلات العملاء. تم تسجيل ملاحظات ميدانية دقيقة لكل مقهى، مما أتاح فهماً أعمق للبيئة الفيزيائية واللغوية للمقاهي. تم دعم الملاحظات الميدانية بمقابلات شبه منظمة مع أصحاب المقاهي والمديرين وأعضاء الطاقم. ركزت هذه المقابلات على استكشاف استراتيجيات استخدام اللغة العربية والأسس الثقافية التي توجه القرارات التصميمية، إلى جانب التأثير المدرك لهذه العناصر على تجربة العملاء. وفرت هذه المقابلات رؤى نوعية تعكس الديناميكيات اليومية في المقاهي المختارة. علاوة على ذلك، شملت الدراسة تحليل الوثائق ذات الصلة، مثل القوائم والمواد الترويجية واللافتات. أسفر هذا التحليل عن معلومات إضافية حول كيفية توظيف اللغة والتصميم لتعزيز الهوية الثقافية للمكان. تم مقارنة التصاميم البصرية واللغوية المستخدمة بين المقاهي لتحديد التوجهات العامة والفروق الدقيقة في تطبيقها. من حيث تحليل البيانات، اعتمدت الدراسة على نهج التحليل الموضوعي. تم تشفير البيانات المجمعة من الملاحظات والمقابلات والوثائق لتحديد الأنماط والموضوعات الرئيسية. ساعد التشفير الموضوعي في تنظيم البيانات تحت محاور تحليلية رئيسية تعكس العلاقة بين اللغة والتصميم والتجربة الثقافية. تمثل الخطوة التالية في مقارنة الحالات وتحليلها بشكل شامل لتحديد أوجه التشابه والاختلاف بين المقاهي. لضمان مصداقية النتائج وموثوقيتها، تم استخدام منهجية التثليث التي تضمنت مقارنة البيانات من مصادر متعددة، بما في ذلك الملاحظات الميدانية والمقابلات وتحليل الوثائق. عزز هذا النهج من قوة الاستنتاجات وساعد في تقديم رؤية متكاملة ودقيقة. أخيرًا، تميزت عملية تحليل البيانات بالتكرارية، حيث تم مراجعة الموضوعات والأنماط باستمرار لضمان عمق الاستكشاف. من المتوقع أن تسهم هذه المنهجية في تقديم فهم شامل ودقيق لدور اللغة العربية وعناصر التصميم الداخلي في تشكيل تجربة العملاء في المقاهي الشعبية البحرينية، بما يوفر توصيات قابلة للتطبيق للمصممين وأصحاب المقاهي لتعزيز التجربة الثقافية والاجتماعية.

تجارب المقاهي البحرينية

تمثل مقاهي البحرين مزيجًا فريدًا من التراث والمعاصرة، حيث تعكس تصاميمها الداخلية واستخدام اللغة العربية روح الهوية الثقافية المحلية. في دراسة معمقة لتجربة مقاهي "لومي"، يظهر دور اللغة العربية كعنصر أساسي يعزز الأصالة والارتباط الثقافي. العبارة الجدارية الشهيرة في أحد فروع لومي "يالومي يااللومي حامض حلو" تُبرز بوضوح الارتباط بالتراث المحلي، وتخلق جوًا حميميًا وجذابًا للعملاء. اللغة ليست مجرد أداة للتواصل، بل هي عنصر بصري وثقافي يساهم في تعزيز تجربة الزائر.

التصميم الداخلي: الجمالية والتأثير

تحقق مقاهي "لومي" توازنًا مذهلًا بين العناصر التقليدية والمعاصرة. الألوان الدافئة مثل الأحمر الداكن والترابية تضفي إحساسًا بالدفء والاسترخاء، مما يشجع العملاء على البقاء لفترات أطول. الأثاث يجمع بين التقليدي والحديث، حيث تُستخدم مواد طبيعية مثل الخشب والزخارف البحرينية التقليدية مع لمسات عصرية كالمقاعد المبطنة والوسائد المريحة (Figure 1) . تُضيف الإضاءة الناعمة والدافئة أبعادًا أخرى للجو، سواء من خلال المصابيح المعلقة أو الأضواء الخافتة، مما يعزز من الشعور بالراحة والحميمية.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

Figure1: Lumee Café Source: Love That Design, 2021

نموذج مقهى "حاجي": الحفاظ على التراث

يُعد مقهى "حاجي" في المنامة نموذجًا فريدًا للحفاظ على التراث الثقافي في فضاء حديث. تأسس هذا المقهى منذ خمسينيات القرن الماضي، وهو يعكس بوضوح الأصالة البحرينية من خلال تصميمه الداخلي وموقعه الاستراتيجي بالقرب من باب البحرين. العبارة الجدارية "إن أعادوا المقاهي القديمة فمن يعيد لك الرفاق" تجسد الحنين إلى الماضي وتُبرز الروابط الاجتماعية التي كانت تُبنى في تلك الأماكن. التحف والأدوات المنزلية القديمة الموزعة في المقهى تعزز من التجربة البصرية (Figure 2) ، بينما تلعب الإضاءة التقليدية المصنوعة من النحاس والزجاج الملون دورًا في إعادة خلق أجواء الماضي.

Figure2: Lumee Café Saying on The Wall.

الأثاث في مقهى حاجي يعكس الطابع التقليدي البحريني، حيث تُستخدم المواد الطبيعية كالخشب والخيزران في تصميم المقاعد والطاولات (Figure 3). يُضاف إلى ذلك الوسائد المزخرفة بالنقوش الشرقية، مما يضفي على المكان لمسة من التراث الثقافي. أما الألوان الترابية مثل البني والأصفر، فتخلق جوًا دافئًا ومريحًا، يتيح للعملاء فرصة الاستمتاع بتجربة متكاملة تجمع بين الراحة والاستغراق في أجواء الماضي.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

Figure3: Haji Café Source: Travel2Ulimited

استخدام اللغة العربية: أكثر من مجرد وسيلة تواصل

اللغة العربية في هذه المقاهي ليست مجرد أداة تواصل، بل تُستخدم كعنصر جمالي وثقافي يعزز من تجربة الزائر. في مقاهي "لومي"، تتواجد العبارات المكتوبة على الجدران والقوائم لتعبر عن التراث المحلي بطرق مبتكرة. على سبيل المثال، العبارة "يالومي يااللومي حامض حلو" (Figure 4)تمثل امتدادًا للإبداع اللغوي البحريني وتساهم في جذب العملاء المحليين والسياح على حد سواء. وبالنسبة لمقهى "حاجي"، تُظهر العبارات الجدارية مثل "إن أعادوا المقاهي القديمة فمن يعيد لك الرفاق" مدى تأثير اللغة في خلق جو من الحنين والانتماء.

Figure4: Manama Café, Saying on the Wall.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تجربة بيئية وثقافية شاملة

إن التجارب المقدمة في مقاهي البحرين تتجاوز مجرد تقديم المشروبات والأطعمة لتصبح تجربة ثقافية متكاملة. الجمع بين التصميم الداخلي الأصيل واستخدام اللغة العربية يُعزز من تفاعل العملاء مع المكان. كما أن العناصر الجمالية مثل الإضاءة والأثاث والتفاصيل التراثية تُضفي شعورًا بالراحة والانتماء. تساهم هذه البيئة المريحة في زيادة رضا العملاء وتشجيعهم على زيارة المكان مجددًا.

الخلاصة

تُبرز الدراسة كيف يمكن لتصميم الأماكن واستخدام اللغة أن يعكسا الهوية الثقافية بشكل فعّال. تمثل مقاهي البحرين، مثل "لومي" و"حاجي"، أمثلة رائدة تُظهر كيف يمكن توظيف التصميم الداخلي واللغة العربية لخلق تجارب بيئية وثقافية مميزة. يُظهر البحث وجود فجوة في الدراسات السابقة حول هذا الموضوع، ما يُبرز أهمية الاستمرار في دراسة العلاقة بين عناصر التصميم واللغة في تعزيز الهوية الثقافية.

النتائج

لم تعد المقاهي الشعبية اليوم مجرد أماكن لتناول القهوة أو الأطباق التقليدية كالفول، بل تحولت إلى مساحات ذات طابع وظيفي أساسي يقوم على تعزيز التواصل البشري والثقافي بين روادها. لقد أصبحت تلك الأكواب المتداولة على الطاولات رموزًا للأفكار والنقاشات العميقة التي تؤدي إلى إنتاج ثقافي وإبداعي. في هذه المساحات، تتلاقى الأفكار وتتبلور الإبداعات الأدبية والفنية بشكل لافت، كما أشار نجيب محفوظ بقوله: "لعبت المقاهي دورًا كبيرًا في حياتي وكانت بالنسبة لي مخزنًا بشريًا ضخمًا للأفكار والشخصيات"(Nabi, 2021)

دور المقاهي في تشكيل الثقافة

تُعدّ المقاهي الشعبية في البحرين ومثيلاتها في العالم العربي محورًا ثقافيًا يجمع بين مختلف الأعمار والاهتمامات. على سبيل المثال، مقهى "حاجي" الذي تأسس في خمسينيات القرن الماضي، يمثل رمزًا ثقافيًا وسياحيًا يعكس الهوية البحرينية التقليدية. يتميز هذا المقهى بأجوائه التراثية التي تعزز التفاعل الاجتماعي والثقافي بين روّاده. يشير الشاعر علي الشرقاوي إلى أهمية هذه المقاهي في سياق الحفاظ على التراث الثقافي بقوله: "صادفتني عوائق عديدة خلال بحثي عن تاريخ المقاهي الشعبية، ولكنها تظل شاهدة على الحراك الثقافي والاجتماعي في البحرين"(Al-Sharqawi, 2013)

التجربة الإبداعية في المقاهي

عندما يجلس المرتادون في المقاهي، فإنهم ينغمسون في أجواء تحمل عبق القهوة وتجسد الذاكرة الجماعية للأجيال. تُعدّ هذه المساحات بيئة ملهمة حيث تلتقي النقاشات الأدبية والفنية وتُطرح الأفكار الجديدة. وقد أظهرت الدراسات أن هذه الأجواء تعزز من الحراك الثقافي والنقدي والجمالي، مما يجعل المقاهي بمثابة ورش إبداعية مفتوحة (Basrah Arts Journal, 2023).

التداخل بين التراث والحداثة

عملت مملكة البحرين على ترميم المقاهي الشعبية والحفاظ على طابعها التراثي مع دمج عناصر حديثة تلبي تطلعات الأجيال الجديدة. من أبرز الأمثلة على ذلك "مقهى زعفران" في المحرق، الذي يدمج بين التصميم التراثي والحداثة بطريقة تجذب الزوار المحليين والسياح على حد سواء(Al-Bilad Newspaper, 2010) .هذه المبادرات تسهم في تعزيز الهوية الثقافية للمجتمع البحريني وفي الوقت ذاته تدعم السياحة الثقافية.

الخلاصة

تشير النتائج إلى أن المقاهي الشعبية لم تعد أماكن عادية لتقديم الطعام والشراب، بل أصبحت مراكز ثقافية واجتماعية تسهم في تعزيز الهوية الوطنية. من خلال الجمع بين التراث والحداثة، تُقدم هذه المقاهي تجارب فريدة تعكس عمق الثقافة البحرينية والعربية. يوصى بإجراء دراسات مستقبلية تركز على التفاعل بين تصميم هذه المقاهي وتأثيرها على الأنماط السلوكية لروادها، وكذلك استكشاف دورها في دعم الحراك الثقافي والاجتماعي في المنطقة.

الخاتمة

تشير نتائج هذه الدراسة إلى أن المقاهي الشعبية في البحرين ودول العالم العربي لم تعد مجرد أماكن لتقديم القهوة أو الوجبات التقليدية، بل أصبحت مراكز ثقافية واجتماعية محورية تعكس التراث وتُعيد تشكيل الهوية الثقافية للأجيال المتعاقبة. من خلال التصميم الداخلي الذي يجمع بين الحداثة والأصالة، واستخدام اللغة العربية التي تعكس القيم الثقافية والهوية المحلية، تُقدّم هذه المقاهي تجربة فريدة

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

للزوار، تجمع بين التفاعل الاجتماعي والإبداع الفكري. إن الأمثلة المدروسة، مثل "مقهى حاجي" و"مقهى لومي"، توضح كيف يمكن لهذه المساحات أن تكون وسيلة للحفاظ على التراث الثقافي وفي الوقت نفسه مواكبة التغيرات الاجتماعية. كما تُظهر أهمية دور الجهات الثقافية في البحرين، مثل هيئة البحرين للثقافة، في إحياء هذه الأماكن وتجديدها بطريقة تحافظ على أصالتها وتاريخها. هذه الجهود تسهم في تعزيز الحراك الثقافي وتدعم السياحة الثقافية، مما يجعل المقاهي الشعبية جزءًا لا يتجزأ من المشهد الثقافي والاقتصادي. ومع ذلك، يكشف البحث أيضًا عن فجوات تحتاج إلى مزيد من الدراسة. هناك حاجة لفهم أعمق للعلاقة بين تصميم المقاهي وتأثيرها على سلوكيات الزوار وتجاربهم. بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن تركز الدراسات المستقبلية على كيفية تعزيز المقاهي لدور النقاش الثقافي والتبادل الفكري في ظل العولمة. كما يمكن استكشاف إمكانيات دمج التكنولوجيا في المقاهي الشعبية لتعزيز تجربة الزوار دون المساس بالهوية التراثية.في الختام، فإن المقاهي الشعبية ليست مجرد فضاءات لتناول القهوة، بل هي رموز ثقافية تمثل ذاكرة مجتمعاتنا وهويتنا. الحفاظ على هذه الأماكن وتطويرها يُعد استثمارًا في التراث الثقافي، ويؤكد أهمية التفاعل بين الماضي والحاضر في تشكيل مستقبل غني بالمعاني والقيم.

المراجع

Al-Bayati R & ,.Al-Mansoori, A. (2019). The impact of interior design on customer perceptions of café quality and satisfaction. Journal of Interior Design and Architecture, 34(2), 45–60.

Al-Bilad Newspaper. (2010). Al-Bilad Newspaper. (2010, February). Issue No. 5758, p. 9.

Al-Khatib, S. (2020). Language practices in Bahraini cafes: A study on linguistic choices and customer interactions. International Journal of Sociolinguistics, 12(3), 221–235.

Al-Mannai, H. (2018). The role of Arabic language in the branding and marketing strategies of Bahraini cafes. Journal of Marketing and Consumer Research, 10(1), 33–47.

Al-Omayer .Al-Omayer, O. (2001, May). Ilaf Magazine: Morocco – The first Arabic digital magazine.

Al-Sawyad, M. (2017). The influence of color schemes and lighting on customer behavior and mood in cafes. Journal of Environmental Psychology, 25(4), pp.141-155.

Al-Sharqawi, A. (2013, May). Traditional cafés: Encounters of memory. Al-Watan Newspaper.

Al-Sharqaw, A. (2013, May). Traditional cafés: Encounters of memory. Al-Watan Newspaper.

Basrah Arts Journal. Basrah Arts Journal. (2023). Cultural Interactions in Traditional Coffeehouses. University of Basrah.

Nabi, M. F. (2021, March). In the café: The emergence of existentialism and major literary movements. Al-Arab Newspaper.

Samah, K. (2009, November). Jordanian Constitution Newspaper - Jordan (since 1967). Ad-Dustour Newspaper.

تَمثلات المُبتَّذل في الصورة المرئية المُعاصرة

١- ناصر عَبدالحُسين زبين / جامعة بغداد كلية / الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية
٢- شيماء وهيب خضير / جامعة بغداد كلية / الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

مُلخَص البَحث

كان الفن الغربي ولا زال يصور الاستفزاز والقبح بمظاهره المتنوعة , فمنذ عصر النهضة المتأخر ورسوم الفنانون الهولنديون بوش وبروغل الأكبر وغيرهم إلى الرومانسية ولوحة الفنان الإسباني فرانشسكو دي غويا الأسطورية (زحل يلتهم أبنائه) وصولا إلى لوحات الانطباعيين ومنها لوحة الفنان ادورد مانيه (غداء على العشب) وأعمال الأدباء الفاحشة التي كانت سائدة لدى كل من فلوبير وبودلير وكذلك لوحات الفنان لوتريك التي تصور النساء في الحمامات العامة إلى فن البوب آرت الذي صور الابتذال والإغراء والجنس كلوحات وارهول ولخنشتاين والقصص المصورة للفتيات وريتشارد هاملتون التي تصور العري وحياة الواقع الاستهلاكي الاميركي , وصولا لصور الأداء الاستعراضي للمتحولين جنسيا في دورة الألعاب الأولمبية في باريس ومحاكاة للوحة الفنان دافنشي(العشاء الرباني الأخير) بطريقة استفزازية أثارت موجة من اللغط والاستهجان وصولا للمعاصرة عبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي المتمثلة في انتاج المبتذل في الصورة المعاصرة .

الكلمات المفتاحية : التمثلات , المبتذل , الصورة المرئية , المعاصرة .

(Representations of the vulgar in contemporary visual imagery)

1- Nasser abdullhosien zbayan / 2- D. shaimaa whaib khodair
Baghdad University Faculty/Fine Arts/Department of Plastic Arts
1- Nasser.abd2202p@cofarts.uobaghdad.edu.iq https://orcid.org/0009-0008-0659-6075
2- shaimaa.khodair@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Abstract:

Western art has always depicted provocation and ugliness in its various manifestations, from the late Renaissance and the paintings of the Dutch artists Bosch, Bruegel the Elder, and others to Romanticism and the Spanish artist Francisco de Goya's legendary painting (Saturn Devouring His Children), to the paintings of the Impressionists, including the painting of the artist Edouard Manet (Lunch on the Grass), and the obscene works of writers that were prevalent in both Flaubert and Baudelaire, as well as the paintings of the artist Lautrec that depict women in public baths, to Pop Art that depicted vulgarity, seduction, and sex, such as the paintings of Warhol and Lichtenstein, and the comic books of girls and Richard Hamilton that depict nudity and the life of American consumer reality, to the images of the transgender performance show at the Olympic Games in Paris and the imitation of the painting of the artist Da Vinci (The Last Supper) in a provocative manner that sparked a wave of controversy and disapproval, reaching modernity through the applications of artificial intelligence represented in the production of the vulgar in the contemporary image. Keywords: representations, vulgarity, visual image, contemporaneity.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

1-مشكلة البحث : نقرأ في تاريخ الفن تحولات وتغيرات تحكي سايكولوجية الأفراد والمجتمعات ضمن مكوناتهم التي ينتمون إليها , وعلى اعتبار الفن عبر تاريخه الطويل كان ضرورة ملحة فكان التصور الذي أنتج الكليات ومنها الدين الذي يحيل إلى المعبود , وكان التصوير والتخيل في الفن وهو الإنتاج الفردي , وهذا الانتاج ليس اعتباطيا ,إذ لا بد من وجود معطى وغاية , ولم يكن ما نطلق عليه اليوم فنا قائما بذاته , فقد كان جزءا من المظاهر الدينية والقومية والهوية لشعوب الحضارات السالفة , ولا زال في بعض الشعوب البدائية في أفريقيا والأكسيمو وغيرها , وصنف علماء اجتماع الفن تلك الفنون وفق نظرة متحفية ومنها الفن الطليعي و الفن الشعبي والفن الغرائزي والمبتذل , وكان الفن الطليعي دائما ما يبحث عن الجمال كقيمة أساسية تتناغم مع شفافية ورهافة الروح الإنسانية المتطلعة دوما للعيش ضمن عالم الخيال وصور الأبداع والذوق والجمال , إلا إن الإبداع في الفن لا يقتصر على ما هو جميل فقط , وإنما ظهر معه الابتذال والقبح والاستفزاز, باعتبار أن الفن يعكس الواقع بحلوه ومره , وتمثل الابتذال في حقب واتجاهات فنية طبعت بها مدارس فنية بعينها مثل تسمية (القوطي) التي تعني (البربري أو الهمجي) أو (البوروك) التي تعني (اللؤلؤه المشوهة أو الدادا وهي كلمة استخرجها منظروها من قاموس والتي تعني الاعتباطية أو الحصان الخشبي الذي يلعب به الأطفال وصولا إلى البارونة الفنانة (ايلسا) موديل مارسيل دوشامب وملهمته التي رسمت الابتذال والمبولة قبله , وكانت نقطة التحول عندما وضع دوشامب قبح الابتذال في منطقة الجمال في معرض الجمعية الوطنية للفنون في نيويورك متحديا كل تقاليد الفن ومحتجا على افرازات الحرب العالمية الأولى وما آلت إليه من دمار وخراب واسع في أوربا والعالم , فكانت المصنوعات الجاهزة والفن الإدراكي الذي خلخل وزعزع قواعد الفن لتمتد هذه الخلخلة وما تلاها إلى الفن الشعبي (البوب آرت) ليتمثل الابتذال فيه شكلا ومضمونا و للتتغير خارطة الفن مفاهيميا باتجاه الاستهلاك والإعلام والجنس وضياع الأصل والاستنساخ المستمر وبروز الهامش والتشتت والتشعب , وصولا إلى الحداثة المعاصرة التي أفرزت التطور في الميديا وتطبيقاتها والتي أخرجت فنا صوريا يمارسه كل شخص ممكن أن يدعي أنه فنان لتنتج عبر هذه التطبيقات وعبر ما تحتويه من برامج الخصومة التوليدية والتعلم الآلي والشبكة العصبية وخوارزمياتها صورا مرئية عبر العالم مفهوماً للابتذال , وتتحدد مشكلة البحث بـ: كيف تمثل المبتذل في الصورة المرئية المعاصرة المنتجة عبر الذكاء الاصطناعي ؟.

2 - هدف البحث : يَهدف البَحث إلى تَعرف على تمثلات الابتذال في الصورة المرئية المعاصرة ضمن الصور المنتجة في الذكاء الاصطناعي .**3- أهمية البحث :** تقديم محتوى معرفي يسلط الضوء على الأعمال الفنية التي تحمل صفة القبح والابتذال لدارسي فن الذكاء الاصطناعي والمهتمين بالفنون التشكيلية المعاصرة .

والاستفزاز في الفن الغربي وَخَاصة لطلاب الفنون وللمهتمين بتطور الفنون التَشكيلية المُعاصرة.

4-1الحدود المكانية : الولايات المُتحدة الأَمريكية .

2- **الحدود الموضوعية :** أَعمال الفَنانين التشكيليين الأمريكان المُنجزة بالحاسوب والذَكاء الإصطناعي تطبيق (وومبو دريم wombo dream).

3 - **الحدود الزمانية : 2022-2024 م .**

5-: تحديد المصطلحات :

1-**التمثل لُغةً** : م ث ل - مِثْل كَلِمَة تَسوية يقال هذا (مِثْلُهُ) و (مَثَلُهُ) كما يقال شبهه وشبه. و (المثل) ما يُضرب به من (الأمثال) و (مَثَلُ) الشيء أيضا بفتحتين صفته . و (المثال) أيضا معروف والجمع (أمثلة) و (مثل) . و (مثل) له كذا (تمثيلاً) إذا صور له مثالة بالكتابة أو غيرها (Razi , Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir, 1981, p. 615) .

2-التمثل اصطلاحاً : إثبات حكم واحد في جزئي لثبوته في جزئي آخر لمعنى مشترك بينهما. والفقهاء يسمونه قياساً، والجزئي الأول فرعاً، والثاني أصلاً، والمشترك علة وجامعا كما يقال: العالم مؤلف فهو, (مَاثَلَ) الشيء : شابهه، ويقال : ماثل فلاناً بفلان : شبهه به ، ولا تكون المماثلة إلا بين المتفقين. تقول : نحوه كنحوه ، وفقهه كفقهه ، ولونه كلونه . بخلاف المساواة فإنها تكون بين المتفقين فى الجنس والمختلفين ؛ فإنَّ التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص , مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر. تمثلية (نظرية الأفكار (Représentatives (Théorie des idées) نظرية قال بها الديكارتيون، وتذهب إلى أن الذهن لا يعرف الأمور المحسوسة مباشرة، وإنما يعرفها عن طريق الأفكار التي تمثلها فهي تقوم مقامها وتجعلها ماثلة أمام الذهن, ، ولها أنصار لدى بعض الواقعيين النقديين المعاصرين (Morad wahba, 2007, pp. 213-214).

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٣- **التعريف الإجرائي للتمثل:** مثول الصورة الشبيهة للشيء أو الظاهرة الاجتماعية في صور الفن المرئية كواقع جمالي أو استفزازي قبيح يعكس ثقافة الواقع الجماهيري المعاصر .

4- **المبتذل لغة واصطلاحاً** : ابتذلَ يبتذل ، ابتِذالاً ، فهو مُبتذِل ، والمفعول مُبتذَل ,ابتذل العملَ امتهنه، احتقره، حطَّ من شأنه وقيمته :- قرأتُ لكاتب يبتذل الأدب ابتذالاً فعلمت أنّه ليس أديبًا أسلوب مبتذل, كلام مبتذل, تعبير مبتذل: تافه، فَقَدَ طرافته وقيمته بسبب كثرة الاستعمال، ابْتُذِل فلانٌ: ترك الاحتشامَ والتَّصوُّن وتدنَّى في سلوكه، حياة مبتذلة: لا سموَّ فيها ولا مثاليّة, فكرة مبتذَلة: متداولة، - نكتة مبتذلة: تخدش الحياء.الابتذالية هي كلمة مؤنثة تشير إلى الابتذال والتدني في الأفعال والركاكة في الأسلوب وأبتذل ترك الصيانة والاحتشام وتدلى في أفعاله. والأسلوب المبتذل أي المعروف كثير التقليد المكرر).
(https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.).

5- **المبتذل اِجرائياً :**هو نظام التفاهة والانحطاط السائد في فنون الغرب ومنها الصور المرئية المتداولة على نطاق واسع والذي يستفز المشاعر ويخدش الحياء من أجل الشهرة والتساؤل وإثارة الجدل والمنشور منها في السوشيال ميديا .

6 -**الصورة لغة** : صور - (الصور) القرن ومنه قوله تعالى : (يوم ينفخ في الصور) قال يُشرب فيه الكلي : لا أدرى ما الصور ، وقيل هو جمع (صورة) مثل بسرة وبسر أي ينفخ الصور الموتى الأرواح . وقرأ الحسن : ويوم ينفخ في الصور بفتح الواو . الصور) بكسر الصاد لغة في الصور تجمع صورة ، و (صوره تصويرا) (فتصور) تصورت) الشيء تَوَهمتُ صورته) و (فتصور) لي ، و (التصاوير) التماثيل (Razi , Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir, 1981, p. 373)

7-**الصورة اِصطلاحاً:** امتناع وجودها متفردة الذات إذ الجوهر الهيولاني هذا حاله ومع ذلك لا يذكر اعتداده من جملة الجواهر لكونه في ذاته جزءا للجواهر القائمة بذواتها، بل وأن يخصوها أي الهيولي إذ هذه الصورة الجوهرية بها يقوم الجوهر بالفعل جوهرا .. ولأجل ذلك قيل إن الصورة جوهر بنوع فعل وأما الهيولي فهي معدودة مما يقبل الجوهرية بالقوة . عند أرسطو في كمال أول أو فعل أول للهيولي من حيث هي قوة صرفة أي أنها ما يعطى اسم مشترك يقال على معان فحد الصورة بالمعنى الأول وهو النوع المقول على كثيرين في الهيولي الوجود بالفعل في جواب ما هو ويقال عليه آخر في ماهية معينة (Morad wahba, 2007, pp. 377-378) .

8-**الصورة إجرائياً :** وهي تمثل الشيء كهيئته ,وتكوينه بذاته , وهي صفة المقول مما يتصف به والذي يحمل مميزاته , وهي الحدث الذي ينقل لنا حالة الإنسان المعاصر وفنونه ومنها التشكيلية عبر وسائل الاتصال المرئية والمقروءة والمسموعة والتي يستوعبها المتلقي ويؤولها والتي تحمل صفة الابتذال والصدمة , وهي صفة الفن الغربي قديما وحاضرا والمزروعة في جسد الصور المنتجة بالذكاء الاصطناعي .

9-**المُعاصَرة لغةً** : جاءَ في المُنجد تحت جَذر (عَصر) عاصَرَ معاصرة كانَ عَصرهُ ، بِعصرِ مُطاوع عَصرهُ ، والعصري المنسوب إلى العَصر السائد على نهج عصره (Avram, 1986, p. 148).

10 -**المعاصرة اصطلاحا** : صِفة للإنسان أو الحدث الذي يتفق وجوده مع غيره في نفس الوقت ، وإذا أطلق انصرف الى الوقت الحاضر، كأن يقال: الرواية المعاصرة مثلا (Wahba Magdy, 1979, p. 207) .

11- **التعريف الإجرائي للمعاصرة** -: يرى الباحث أن تعريف عَبد السلام الحسري كَتعريف إجرائي مناسب للمعاصرة، والذي يقول المُعاصر هنا يَرتبط بالزَمن ولأَن الزَمن هو ماضٍ ومستقبل فإن ما تتوسط هي لحظة الحاضر التي تشكل الزمن المعاصر، وتَتسع فِكرة الحاضر فتمتد أبعادها من اللحظة الآنية إلى الفضاء الأَوسع فَضاء لعقودٍ مِنَ السنين (Al-Hasri, Abdul Salam, 1983, p. 908) .

12- **التعريف الإجرائي لـ الصورة المرئية المعاصرة** : هو ما تنتجه تطبيقات الذكاء الاصطناعي في عصر التداول الرقمي في للفن والذي يطلع ويتفاعل معه الإنسان المعاصر , والذي يجسد الجمال من جهة والابتذال من جهة أخرى .

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول فلسفة الفن الجميل والقبيح

يؤكد الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت أن الفن لا يعد جميلا إلا إذا أدركنا أنه فن، في حين أنه لا يزال يشبه الطبيعة (Immanue,l Kant, 1951, p. 58) . إذا، قد يكون الحكم الجمالي غير متغير، سواء أتعلق الأمر بالفن الجميل أم بالجمال الطبيعي، وعلى رغم أننا قد نكون مخطئين في حالة الإبهام حول ما إذا كان فنا أم لا ، فلسنا مخطئين في مسألة جماله يجب أن يشبه الفن الجميل الطبيعة. أما الفيلسوف الايطالي شوبنهاور، ولتشديده على العبقرية، فيرى التمايز بين الجمال والمنفعة في المواضيع التي لا تنسب عادة إلى العبقرية: الأشجار الباسقة والجميلة لا تحمل ثمارًا، والأشجار المثمرة صغيرة وقبيحةٌ وغير مكتملة النمو. (زهرة الحديقة المضاعفة ليست مثمرة، لكن الزهرة الصغيرة والبرية العديمة الرائحة في أغلب الأحيان تكون مثمرة). هنالك أمر مفزع في هذا المسار من التفكير، كأنه يريد ربط الفائدة بالبساطة، إن لم يكن بالقبح (Greenberg, 1995, p. 118) في عام 1962كتب الفنان الفرنسي مارسيل دوشامب لصديقه هانز ريشتر: عندما اكتشفت الأشياء الجاهزة، فكرت في تثبيط الجماليات لصالح القبح... لقد (ألقيت حامل القارورة وحوض التبول في وجوههم بمثابة تحدٍ، وهم الآن معجبون بهما لحسنهما الجمالي) (Marcel Duchamp, 1966, pp. 313-314) .لقد سمح (دوشامب) لنفسه أن يتجاوز كافة القواعد والتقاليد الفنية السائدة ، وكذلك أسس المؤسسة الفنية ، عندما استخدم مصنوعات جاهزة كأعمال فنية ، مثل عمله (النافورة المبولة The Faintain) عام 1917 ، والذي وقّعه باسم مُستعار ، هو (M. Muth) استجابةً لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضها فيها ، فالاسم المستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون .يعود أصل كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Craffiti) الإيطالية الأصل ، وقد وردت في قاموس (Webster) عام بمعنى1983 الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة وإهمال ، أو نقوش ورسومات وُجدت على مجاراة الآثار القديمة وجدران الأبنية العامة والخاصة وقطارات الأنفاق ، ويُعرف الفن الكرافيتي بأنّه عمل يُنجز بسرعة ويُقرأ بسرعة ويُنشر بسرعة ، أو أنه تعبير لغوي يتألّف من شعارات وإشارات مُشخبطة تظهر بصيغة رسائل وكتابات موجّهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين (Thor Sami, 2003, p. 188)، الذين يستعملون أسماء لا تدل على هويتهم الحقيقية ، ليعرفوا أنفسهم (Al-Mashhadani thaeer sami, 2003, p. 188) .وتحت طائل هذا العبث والهدم ، زرع الدادائيون بذور الشك والمجابهة ، فالدادئية لم تشرّع الجمالية كما حدث في السابق ، بل حاولت أن تنسف كل شيء يُذكر بالقيم الموروثة ضمن سياق الجماليات ، فقد أعلن الدادائيون عن أقصى حدود رفضهم لجميع القيم السائدة في الفن ، وأخذوا في البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة ، لكي يعملوا منها عملاً فنياً حديثاً (alkhateeb abdullah, 1998, p. 110) . ، لقد كان لهذا الإتجاه الفني أصل فلسفي ، إذ يعود إلى طروحات (نيتشه) العدمية ، والتي تنتشر في شتّى مجالات الحياة الإنسانية وعلى نطاق واسع ، عاكسةً حالة التمرّد على كل ما هو منطقي (Hammadi, Muhammad Aad Mahmoud, 2004, p. 87).لقد كان الدادائيون فوضويين الفوضى (Anarchies) هي الخلل الذي ينشأ عن فقدان السلطة الموجهة ، أو عن تقصيرها في القيام بوظائفها ، أو عن تعارض الميول والرغبات ، أو نقص التنظيم ، وهي ضد النظام والترتيب . والفوضوي (Anarchist) : هو المنسوب إلى الفوضى ، أو من كان مذهبه كذلك . والفوضوية (Anarchism) : نظرية سياسية تتبنّى التعاون الطوعي بين الأفراد أو الجماعات ، وبناء العلاقات الإنسانية على أساس الحرية الفردية ، وترى أن الدولة هي العدد الأكبر للفرد، ويجب العمل على إزالتها (Saliba, Jamil, pp. 168-169) وأحياناًمؤيدين للفاشية ،إذ تبنّت الدادائية شعار (باكونين) القائل بأن التخريب هو خلق أيضاً ! كانوا يقفون هناك كي يقوّضوا البرجوازية التي عدّوها مسؤولة عن إضرام نار الحرب ، وهم مستعدون لاستخدام أيّة وسيلة ضمن الخيال و الرعب، كعمل صور من النفايات أو إثارة مواضيع مُخزية كالقناني أو المباول، والارتفاع بها إلى مستوى المواضيع الفنية المحترمة ، إذ رسم (بيكابيا) مكائن سخيفة لا عمل لها سوى الاستهزاء بالعلم والقابلية ، وقد تظهر بعض هذه الإشارات تافهة الآن ، ولكن ذلك نسيان للمهمة التي كان يجب أن تنفّذ ، ألا وهي مهمة تدمير مبادئ الفن الاعتيادي من أجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً (Reid, Herbert, 1989, p. 70) .

كانت الفنانة البارونة ايلسا ملهمة دوشامب في الابتذال فكانت تعمل من القطع التي تجدها منحوتات، بل كثيرًا ما أعطتها أسامٍ ذات طابع روحاني. مثل القطعة الخشبية التي أسمتها "كاتدرائية" عام 1918.ومثال آخر ، أنبوب سباكة معدني مثبت إلى قاعدة خشبية، أسمّته "الرب".. كان الربط ما بين الرموز الدينية والحمَّامات ثيمة مكررة في حياة إيلسا. بدأت من طفولتها حيث كان أبوها يسخر من تدين أمها، واصفًا الصلوات المتكررة بحركات الأمعاء اليومية. عادة ما يمدح النقاد الطبيعة الجندرية المختلطة الزَنمردية للنافورة، حيث قَلب القطعة ذات الطابع الذكوري أعطاها شكلًا أنثويًا. في أوائل العشرينات، كان لدوشامب تجارب مع ذاته الأنثوية حين اختار لنفسه إسم "روزي سيلافي"شكل (1) وصوَّره "مان راي" مرتديًا ملابس امرأة.

شكل (1)

لكن ظل هذا الحس الزَنمردي ظاهرًا أكثر بكثير في أعمال البارونة عن أعماله (https://hudazikry.wordpress.com, 2019). لقد إرتقى فن البوب آرت الاستهلاكي كي يصبح فنا بدلاً من التعبيرية التجريدية التي كانت معبرة عما هو ميتافيزيقي لا موضوعي من بدايتها حتى نهايتها (Arthur C, Donato, 2021, pp. 245-247) يعبر الفيلسوف الأميركي (كليمنت غيرنبرغ) عن ذلك بقوله : أصبح الفن ينحو باتجاه الفلسفة أكثر من الفنية , لقد أصبحت مهمة الفلسفة أكثر من كونها مهمة فنية , واعتبرها كما لو كانت نهراً قد قسم نفسه إلى شبكة من الروافد واعتبر كل الروافد بمثابة تنويعات على الموضوع بعينه وهو ما أسماه (فن البدعة) لقد تحول التطور التاريخي إلى وجوب نقد الوسيط والتي تعتبر الفن متمثلاً في الوفاء لخصائص جوهرية للوسيط و قد قدمت موقفاً نقدياً قوياً جدا في فنون أخرى غير الرسم (Arthur C, Donato, 2021, pp. 255-256) . لم ترتبط الدادائية باتجاه معين ، فقد شملت الأدب والفن ، وكان الشعراء يلقون قصائداً بلا معنى ومن غير هدف ، وكان الموسيقيون يعزفون ألحاناً فوضوية تثير الضجة والاستهجان ، ومثلهم الرسامون لا يعبئون برسم لطخات غير معبرة وغير هادفة (Newmeyer , Sarah, 1987, p. 184). فاعتمدت أعمالهم على عدم الترابط في الموضوع واعتماد التافه المبتذل من الأشياء بدافع الرفض ، وكان ضمن أهدافهم الدعوى إلى اللا فن والتي تتمظهر من خلال استعمالهم لكل ما تقع عليه أيديهم محاولين تفريغ الحياة من محتواها الروحي ، كعمل صورة من النفايات واستخدام أشياء مبتذلة أو غير مألوفة (Attia, Abboud, 1985, p. 193)

عام 1923 أو 1924 وفي فترة كانت تشعر فيها إيلسا أن كل أصدقائها وزملائها قد تخلّوا عنها، رسمت لوحة كانت بمثابة رثاء للذات. ضمَّت اللوحة رسم لقدم شخص كأنه يخرج من الإطار، يمثِّل كل الأشخاص الذين تركوها في حياتها. كما تضم أيضًا مبولة تفيض وتغرق كتبًا على الأرضية، وعلى شفتيها أُسنِد غليون دوشامب .

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المبحث الثاني: المتغير الاجتماعي والتقني و أثره في الفن

لقد كانت الفنون الكبرى فيما سبق تصور المثيولوجيا والتاريخ والدين , بينما الأعمال الفنية المستصغرة في الفن : هي اللوحات التي تعتبر عما هو شعبي وتصور مناظر طبيعية ومشاهد من الحياة اليومية ووجوها وحيوانات وطبيعة ميتة (Natalie , Inc., 2001, p. 146)

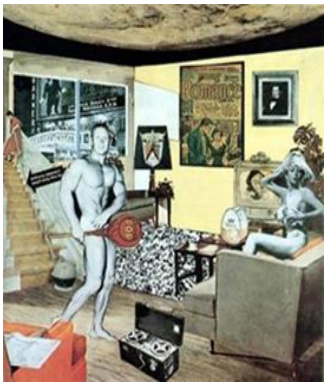
ففي أعمال فنانو البوب آرت كان التأكيد عما هو هامشي ويتسم بالابتذال ، إذ تلغى المسافة بين علاقات الشكل المرئي والمعنى ، ويصبح الفن صورة بلا أعماق، وذي أهمية كبرى وخاصة البضائع والخدمات التي تحمل دلالة متمايزة في التقرب من الصورة البصرية لأي إعلان تجاري ، وإلى تحديد صور تفي بالغرض ، وتغلف بصورة تستطيع فيه إبراز معنى سطحي محدد لأي تبادل اقتصادي خاص، إذ كانوا يعمدون إلى استخدام صور المنظفات والصوابين والعطور وكريمات التجميل ومعاجين الأسنان ، لأنها تشكل جزءً من الحياة الجنسية وفي علاقة الإنسان بجسده ، فيتحول الجسد إلى غرض خاضع إلى قيم استعمالية ، ليكون الجسد والغرض والاستهلاك (Bodriade , Jean, 1995, p. 43) .

كانت نقطة التحول المهمة في الفن من كونه فن يخضع لسلطة السرديات الكبرى كالدين والأساطير و الأيدولوجيات إلى سلطة جديدة تتعامل مع الواقع الاستهلاكي الذي يتمثل بالهامشي والسطحي كالإعلانات و والبضائع والجنس والإثارة المبتذلة . والأشكال أعلاه من اليمين للفنانين (الاسباني فرانشسكو دي غويا زحل يلتهم ابنه) وفي الوسط (لوحات الفنان الأميركي أندي وارهول المعبرة عن المجتمع الاستهلاكي الأميركي) وفي اليسار لوحة شخصية الفتاة الكارتونية للفنان الأميركي روي لخنشتاين .

وفي اليمين مجموعة من صناديق علب الحساء بيرلو للفنان الأميركي أندي وارهول وعدت كعمل فني وفي الوسط خيمة زرقاء مضائة من الداخل وكتب داخلها أسماء أصدقاء الفنانة البريطانية ترايسي أيمين والذين تربطهم بها علاقة صداقة حميمية , أما في اليسار صورة عمل فني للفنان الأميركي توم ويسلمان يصور إمرأة عارية خلف الزجاج في الحمام الأشكال (8) و(9) و(10) على التوالي .

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اعتمد فن البوب آرت على ماهو معطى ، مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة الواقعة ، ورغبة استهلاكية شعبية ، قد دفعت فنانو (البوب) بشكل خاص ، إلى استلهام المعطى (الإيروتيكي) يعرف الفن الأيروتيكي بأنه فن يدور حول موضوع جنسي، يتعلق بشكل استثنائي بالعواطف وليس مجرد أفعال، والتمثيلات الجنسية مبررة لأسباب جمالية ويعتبر هذا تعريفاً دقيقاً. ورغم أنه على العواطف من وجهة نظر ايتمولوجية (اشتقاقية)؛ إذ أن مصطلح "أيروتيكي" مشتق من الكلمة اليونانية "إيروس" eros والتي تعني الحب أو العشق، لا يوضح الشروط الضرورية أو المناسبة للفن الأيروتيكي. على سبيل المثال، العمل الفني (صلاة) (The Prayer 1930)، وهي صورة فوتوغرافية للفنان مان راي Man Ray تظهر يدي امرأة ورجليها وردفيها، ليس تصويراً جنسياً بالمعنى الصارم للكلمة، كما أنه يخلو من أي عواطف (https://hekmah.org)، حيث المعطى حياتي إنساني ، لتحقق الفني في الأنظمة الإشارية المختلفة ، متنوعاً بحسب لغة ومكونات كل النظام منه وطرائق التعبيرية ، وهو في كل هذه الأنظمة يجد أبجديته الخاصة التي تتراجع بين الصراحة المطلقة ذات السمة الواقعية وبين الإيحاء المتعدد للدرجات في رمزيته ووضوحه ، بنزعته الاجتماعية التي بشكل متداخل وتعدد حقولها جزء من جمالياتها وطاقاتها التعبيرية ،" فالإيروتيكية من العري الفعلي إلى العري الصريح أو الإيمائي في الفنون المختلفة ، لم تكن خارجة عن معطيات الفنان وحاجته : النظام اللغوي ، والنظام الاجتماعي ، فنجدها متحققة بدرجات متفاوتة في الرسم و النحت والأدب القديم والحديث ، مما خلق لها قواعد تقبليه تأذن بتكرارها وتحققها مرة أخرى" (Al-Sharout , Firas Abdul Jalil, 2004, p. 22) ويجد الباحث أن فن البوب آرت ومن خلال نظرته التسويقية الاستهلاكية جعل من جسد المرأة والرجل ينحو باتجاه أن يكون شيء من الأشياء والمواد كمادة إعلانية مثير وإباحية لجذب المتلقي عبر الفن الذي يستخدم الايروتيكية الاباحية , وأي كانت هذه الايروتكية في معاصرة البوب آرت , أو في المعاصر الحالية فإن والابتذال وعامل الصدمة ذات جذور متأصلة في الفن الأوربي وهو موجود في عصور اليونان والرومان و النهضة وفي الكلاسيكية المحدثة والرومانسية والواقعية الفرنسية التي مثلها الفنان غوستاف كوربيه عبر لوحته الشهير (أصل الكون عبر رسم لامرأة عارية مستلقية على الأرض) , وصولا لأعمال الانطباعيين مثل ادوارد مانيه وسيزان و ادغار ديغا وهنري دي تولوز لوتريك وصولا للحداثة ولوحة الفنان دوشامب المستقبلية التكعيبية عارية تنزل السلم ولوحة بيكاسو غانيات افنيون ولوحات الواقعية الأميركية تصوير النساء العاريات للفنان ادورد هوبر شكل (11) وليس آخرها لوحة الفنان الانكليزي بطريقة الالصاق ريتشارد هاملتون شكل (12) (ما الذي يجعل البيوت سعيدة جدا ومختلفة جدا) والتي تمثل فن البوب آرت والاثارة الجنسية وجسد فيها أعمال زملائه في البوب آرت وارهول اولدنبرغ و لخنشتاين بالإضافة إلى الأشياء الاستهلاكية كجهاز التسجيل والبيانو و التابلام والمصاصة التي يحملها الرجل والتي كتب عليها كلمة بوب .



افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس 2024 موجة من ردود الفعل الدولية العنيفة بسبب الصور المثيرة للجدل التي تتضمن تمثيلات ذات طابع ديني وتاريخي"كانت الاحتفالات الأولمبية السابقة تصور التقاليد والثقافة. والآن، حفل افتتاح الألعاب الأولمبية في باريس قدم: ملكة سحب النساء اللاتي اصبحن رجال. تُعرف المرأة التي تتبنى زيًا ذكريًا للترفيه عن الجمهور باسم Drag King. أدائهم لديهم نفس المكونات مثل Drag Queen ، ولكن في إصدارات معاكسة (https://www.google.com/search?q)، ومثليات ومزدوجي الميل الجنسي ومغايري الهوية الجنسية، وامرأة مقطوعة الرأس، ورجل يرتدي زي امرأة ، وامرأة بدينة شكل (13). كان الحفل بأكمله يدور حول الابتذال و الشيطانية والاعتداء الجنسي على الأطفال" (https://www.mykhel.com/more-sports/paris). يعد فن الذكاء الاصطناعي عملية تعاون بين البشر والآلة الفنان, وأصبحت الآلة مستقبل الفن الذي يجعل الآلة وسيط جديد للفن .إن نقل النمط العصبي كفكرة جديدة مع إدخال الشبكات العصبية العميقة

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لتطبيق نقل نمط الصـورة . والفكرة الأسـاسـية هي على النحو التالي: الخطوة الأولى هي اسـتخدام الميزات الوسـيطة للطبقة التلافيفية للشبكة العصبية لاستعادة الصورة الأصلية المقابلة لهذه الميزة. يتم تحديد الصورة الأصلية، والحصول على ميزات كل طبقة تلافيفية عبر التدريب النموذجي. ومن ثم يتم استعادة الميزة لتقليد الصورة الأصلية حسب الميزات المستحصلة . والخطوة الثانية هي استخدام الشبكة المُدربة مسـبقًا كأداة التعرف لتحديد الميزات، ثم حسـاب الارتباط بين تلك الميزات المختلفة، وتحويله إلى نموذج إحصـائي، وعمل طريقة يمكنها إنشاء مواد دون النمذجة اليدوية. الخطوة الثالثة هي الحصول على نظام يفصل بين محتوى الصورة ونمط الصورة ويجمع في النهاية محتوى الصورة المدخلة مع نمط صورة أخرى. (JIN,SHI, 2023, pp. 54-56) . إن أهم ما يميز فن الذكاء الاصطناعي هو التواصل والتفاعل كسمة أساسية تميزه عن أشكال الفن الأخرى , ففيه لا تشارك الشخصية الرئيسية المركزية (الفنان) فحسب , بل يدعوا الجمهور للتفاعل والدخول, إذ لم يعد الجمهور كمتفرجين فقط بالمعنى الأصلي للكلمة , وإنما مشاركين ومبدعين , فبالإضافة إلى الفنانين , تشمل موضوعات الإبداع في فن الذكاء الاصـطناعي الخبراء الذين معهم ومع الجمهور , وكذلك ما يميز فن الذكاء الاصـطناعي عن الفنون التقليدية هو قابلية التدفق والتغيير , ففي الفنون التقليدية كالرسـم والنحت والتصـوير الفوتوغرافي تهتم هذه الفنون فقط بالشـكل الخارجي وتتجاهل الأجزاء الداخلية وعملية إنشـاء الفن , بينما في فن الذكاء الاصـطناعي هناك عملية تغيير وحركة الأشـياء , لقد انتقل الفن من المظهر إلى الجوهر في عملية ديناميكية تنتقل من الشـكل الخارجي إلى الداخلي عبر عملية تغيير بلا حدود في فن الذكاء الاصـطناعي المتدفق ويظهر الابتذال في الصور المولدة بالذكاء الاصطناعي في الأشكال (14) و(15) و(16)(Chen, Mohammad Shidujaman, Xuelin Tang, 2020, pp. 50-51)

مؤشرات الاطار النظري

1-الفن بصورة عامة نتاج إنساني يؤثر ويتأثر بالمتغيرات والفلسفات الآراء والمفاهيم السائدة والتي تظهر على مستوى الفكر والأدب والفن .

2- تظهر الحياة البشرية الفن بتصنيفات عديدة كالفن الذي ينشد الجمال ومنها الفنون الجميلة إلا إن ذلك لا يعني اقتصار الفن على ما هو جميل , فقد صنف الجميل والقبيح على حد سواء في إطار الفن الطليعي .

3-كان الفن ومنذ عصور الحضارات في اليونان والرومان وفن عصر النهضة الأوربية والكلاسيكية المحدثة والرومانسية يصور مواضيع مثيولوجية ودينية , إلا إن ذلك لم يحل دون ظهور مواضيع لوحات تصور مظاهر القبح والاستفزاز والابتذال .

4-أستخدم الابتذال لإحداث ثورات واحتجاجات تلفت النظر إلى الحاجة للتغيير والثورة على مستوى المجتمعات كما في المدرسة الانطباعية في أعمال مانيه أو الرومانسية كما في أعمال فرانشسكو دي غويا أو على مستوى الفن نفسه كما في الدادائية وأعمال دوشامب وفرانسيس بيكابيا , أو بدافع تهكمي ساخر لمجتمع الاستهلاك والسوق كما في أعمال الدادائية الجديدة (البوب آرت) المتمثلة بوارهول وهاملتون و أولدنبرغ ولخنشتاين.

5-صنف العري المبتذل ضمن مايسمى بالفن الايروتيكي , وبدوره صنف إلى العري الذي يسعى لتحقيق للإثارة بطرق ايحائية جمالية تعبيرية , كما في أعمال مانيه وسـيزان , واحيانا بؤس الحياة كما في أعمال لوتريك , أو ايحائية ابتذالية تعبيرية جنسـية كما في أعمال البارونة ايلسـا وفنانة التجهيز في الفضاء(ترايسي ايمين) على أن جسم المرأة تحول إلى التشيؤ وسلعة كباقي السلع الاستهلاكية اليومية .

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

6-يتمظر الابتذال ليس على مستوى الايحاء بالجسم البشري ,بل الأشياء كالمصنوعات الجاهزة والملابس والكتابات البذيئة والقاذورات والنفيات والحركات والايماءات والاكسسوارات والألوان والإضائة والمؤثرات التي تسلط على الممثلين في فن الأداء ((performance art) .

7-كان الايحاء التعبيري المبتذل والمساس بكلاسيكيات الفن الأوربي في العصور الوسطى مثل لوحة الفنان دافنشي والرموز الدينية والتي أداها أشخاص وصفوا بالجندرية الشاذة مثارا للتساؤل ولو كان حدثا عاديا لما سلط الضوء عليه وهو ما ينبئ عبر الإعلام إلى تبني الابتذال المثلي عبر الفن والإعلام وخاصة إن العالم بأسره قد شاهد الحدث عبر الصورة المرئية التلفزيونية دورة الألعاب الأخيرة في باريس 2024 .

الفصل الثالث

1-**إجراءات البحث مجتمع البحث :**-اطلع الباحث على ما نشر من صور فنية تمثل ظاهرة الابتذال في فنون الغرب والمتعلقة بمجتمع البحث وضمن الحدود الزمانية والمكانية للفترة ما بين (2022-2024) في الولايات المتحدة و, مستعيناٍبما منشور في شبكات التواصل الاجتماعي ومنها الفيس بوك و كوكل وبما يغطي ويحقق هدف البحث .

2- **عَينة البحث :**- إختارَ الباحث (3) عَينات مِن مجموع (60) مصورة أنتجت وفق التطبيق wombo dream ووفق النسبة والتناسب فإنها تمثل 20% من مجتمع البحث قصديا والافادة من المؤشرات التي توصل إليها الباحث من الاطار النظري للبحث وصولا إلى النتائج والاستنتاجات لاحقاً على اِعتبار أَن هذِهِ الأَعمال ذات صفة تحقق الابتذال في الصورة المرئية المنتجة بالذكاء الاصطناعي.

3- **أداة البَحث :**- من أجل الكَشف عن تمثل الابتذال في الصورة المرئية المعاصرة في الذكاء الاصطناعي عبر تاميديا المعاصرة ووفق مؤشرات الاطار النظري الفلسفية والمفاهيمية والأدائية والتقنية كأداة للبحث الحالي وفق آلية تعتمد المنهج التحليلي مراعيا بصورة رئيسية التشابه بين مكونات الصورة المنتجة وغرائبيتها وفرادتها ومدى تأثير الصورة المرئية الجديدة في تحقيق موضوعات غير مطروقة سابقا بالذكاء الاصطناعي .

٤- **مَنهج البَحث :**- اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث الحالي تماشيا مع هدف البحث في كيف تمثل المبتذل في الصورة المرئية المعاصرة مع تحليل تأويلي للباحث في الدوافع الذاتية والموضوعية لاستخدام تطبيق WOMBO DREAM العالمي الجديد .

٥ -**تحليل العينات :**

العينة (1) : شرير البخار

اسم الفنان : الأمريكي سيفيان وكست

سنة الانجاز: 2022

المادة : ذكاء اصطناعي

الحجم : غير محدد

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة :

https://www.facebook.com/steampunkSev

يظهر الشكل شخص بملامح مختلطة بين الأنثوية والرجولية وهو ينظر خارج الصورة ووجهه مغطى بالأوساخ وشعر متدلي على جانبي أكتافه , ويعلو الشعر في المقدمة طوق يفصل جانبي الشعر , فيما يحيط رقبة الشخص مثلث بقاعدة معكوسة تبدو أشبه بمقود الدراجة النارية في مقدمتها مصباح شبه دائري يصدر منه ضوء أصفر وأحمر , ووتتدلى من الجانب الأيسر للصورة ملامح يدين بقفازين تمسكان برجلين ترتديان حذائين جلديين , يظهر شكل الشخص عموما وهو يرمق المشاهد بنظرة وهو متجه خارج اللوحة فيما يبدو فراغ خلفه وبألوان ضبابية متباينة وممتتامة بدرجات الرماديات والبنفسجيات والزيتوني والبرتقالي , فيما يبدو شعر الشخص سابحا تنشره الرياح نتيجة لسرعة الدراجة المنطلقة نحو الأمام ويختلط شعره بالضباب الأبيض , يظهر الشكل عموما تمازج الشكل الإنساني المتمثل بالشخص مع الآلة والتقنية التي يستخدمها الإنسان الذي يخلف ورائه تلوث بيئي وقاذورات وأصوات مزعجة , إذ أن الفنان سيفيان

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وكست ونتيجة شغفه بتصوير الآلات الحديدية الضخمة كالقطارات وسكك الحديد والبواخر التي ترسوا في الموانيء والمعدات الثقيلة , فهو ينحو باتجاه أن يعطي لصوره المنتجة بالذكاء الاصطناعي وعبر تطبيق وومبو عامل الإثار والدهشة , وعبر المدخلات والبيانات المزودة للتطبيق وكم الصور الهائل تصبح عملية التوالد عبر الشبكة العصبية التلافيفية وتدريبها واقعا لا يمكن للمتلقي إلا أن يتأمله ويفسره , وكان نتاج العمل الفني صور متعددة وفق قوالب فنية يختارها الفنان كأن تكون طبيعة مبهجة أو طبيعة وبيئة قبيحة ووصف وفق تعليمات محددة بالكلمات لاظهار العملى الفني , إن نتاج الصورة المخرجة نفسه يصبح محل اهتمام المتلقي تفاعليا كتأويل وتغيير فالصورة نفسها تصبح ضمن البيانات والمدخلات التي يستعين بها المتلقي الايجابي والذواق للفن كي يستخدمها في عمل فني جديد , وخلاصة القول إن الفنان وكست قد وفق في تمثيل الابتذال عبر تصويره القبح وأزمة الإنسان وهمجيته باستخدام الآلة التي تغزوا فضاءات المدن , ويدعوا إلى صرخة احتجاج مدوية للخلاص من الدخان والأبخرة والأصوات التي أثرت على الحياة الطبيعية وكان نتاج ذلك كله مصانع تنتج مياه وغازات سامة كان أثرها بارتفاع درجات حرارة الأرض , وأمطار حامضية وعواصف وأعاصير جعلت الغطاء الأخضر ينحسر وبالتالي تصبح الأرض صحراء قاحلة , إنه الابتذال الذي يمثله الإنسان القبيح شرير البخار .

العينة (2) : الكهنة يحتفلون ببيض الكاكاو

اسم الفنان : الأميركية واز waz

سنة الانجاز: 2023

المادة : ذكاء اصطناعي

القياس : غير محدد

العائدية : مجموعة الفنانة الخاصة

مجموعة من الكهنة المسيح من كبار السن متجمعين في فضاء كنيسة كما تبدو من الأقواسة المقرنصة التي تتخللها رسوم عن العذراء والطفل والملائكة الأطفال وفضاء السماء الزرقاء , وتبدو جوقة الكهنة وهم يعتمرون غطاء الرأس المزركش بالزخارف الخاص بالقداسات , ويرتدون الصراويل القصيرة الضيقة و الجواريب البيضاء ويؤدون حركات راقصة وكأنهم في احتفال ويمسك البعض منهم بيض الكاكاو بأيديهم فيما تظهر ثلاث بيضات كبيرة أمامهم اثنان منها باللون البني تتوسطها ثالثة باللون الأزرق والصورة متوازنة مع الفضاء وعبر امتلائها بالأشخاص , وذات ايقاع حركي متوازن , إن إعادة انتاج كم الصور المدخلة ومعاجتها عبر خوارزميات الخصومة التوليدية التي تتحكم بها المدخلات المعبرة عن الفن في الديني المسيحي والتي تعود بنا إلى رسومات فنانو عصر النهضة مثل ليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو وروفائيل وتيتيان وصور سقف قصر السستين في روما وحركات حواريي المسيح في لوحة العشاء الرباني الأخير, وعبر الوصف بالكلمات الساخرة المدخلة ولغة الايقاع الجسدي والايماءات وتعابير الوجه الضاحكة , وكسر هيبة كبار السن من القساوسة بهذه الهيئة والتعبير , وأجسادهم الشبه عارية , إن الفنانة واز وعبر الصورة المنتجة بالذكاء الاصطناعي تحاول أن توجه رسالة عبر كسر المقدس وتسليط الضوء على ما يحدث خلف الكواليس , فتعرية أجساد القساوسة والرهبان هو تعرية لنزواتهم واحتفالاتهم الماجنة وشذوذهم الجنسي, وكسر المألوف والخروج عن القواعد في أمور الحياة ورفض الثابت المقدس ليس بغريب في المثيولوجيا والدين وكان آخره ما شهده العالم في احتفالية افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس وشكل الرجل العاري الكبير السن ذو اللحية الصفراء, لكن باستخدام الوصف بالذكاء الاصطناعي أصبح منتج الصورة يعطي أكثر من لقطة يستحصل من خلالها الفنان عدد من الصور ينتقي منها ما يشاء بما يتناسب مع موضوعه كالابتذال الذي يتمثل واضحا عبر المغايرة والصدمة والعري الفاضح , لقد حاولت الفنانة واز وعبر الموازن والتوليف في الصورة بين ما هو فاضح وعاري ايروتيكي وبين ما هو جمالي لاخراج رؤية جديدة لفن يتقبله الجمهور المتعطش لكل ماهو جديد يخلخل الجمود ويزيح المقدس, وهو فن لا يحقق رؤية الفنان المفهومية لوحده بل رؤية المتلقي المتفاعل الذي يخترق العمل الفني ويجرب تطبيقات الذكاء الاصطناعي الذي يخضع لرؤيته الجديدة والمتوالدة في العرض الذي يتبدى للجميع في أنحاء العالم كسلعة أو كمنتج خاضع لعملية إعادة

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الانتاج أو التسـويق , والابتذال في الصـورة بدى واضحا عبر الشـكل والحركات والايماءات وتعابير الوجه وتناقضـات فضـاء المكان مع من يشغله من الرهبان والقساوسة العراة .

العينة (3) : رجل غرائبي متحول

اسم الفنان : الأميركي جلين هاريس Glen Harris

سنة الانجاز: 2024

المادة : ذكاء اصطناعي

القياس : غير محدد

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

صـورة رجل متحول حاد القسـمات ضـعيف البنية واقف يتمثل بخلفية متدرجة ذات لون رصـاصي في جلسـة تصـوير خاصـة يرتدي روب طويل ذو ياقة بارزة ومجنحة وأكمام تشبه في شكلها أجنحة الخفافيش وذات لون أسود فاحم وتتدلى من تحت الحنك قطعة قماش حمراء , فيما يبدو رأسـه الحليق ووجهه مطلي باللون الأبيض الناصـع , وغطيت منطقتي العينين وما يحيطهما باللون الأسـود وينظر نحو الأمام خارج الصورة وقد قطبت منطقة جبينه أعلى أنفه الحاد الطويل بينما يغطي اللون الأحمر الصارخ شفتيه وتبرز على جانبي رأسه أذنان ذاتا صيوانين مدببين بارزين على جانبي الرأس , وقد وضع يديه على جانبي خصره النحيل , و تبدو أكمام قميصه البيضاء أسفل الأكمام ذات النهايات المدببة , الصـورة عموما ذات ايقاع لوني متضـاد بين الأبض والأسـود عموما وهما بدورهما متناغمين مع خلفية الصـورة ذات اللون الرصـاصي , يبدو الشـخص كشـكل المهرج البهلوان أو من يتشـبهون بالنسـاء أو كهيئة الفنان دوشـامب في صـورته (روزي سـيلافي) , وهذه الشـخصـية تتحمل وجهين في التعامل مع الآخرين وهما أما تكون عرضـة للخداع فتصـور بهذا الشـكل أو تكون هي مخادعة بهلوانية ومهرجة تخدع الآخرين في عروض السـيرك والاسـتعراضـات , فهي شـخصـية عبثية تشـعر بانخفاض احترام الذات وخلل في رجاحة العقل , إن توجه الأشـخاص نحو الشـذوذ الجنسـي كفيل بهم لأن يتوجهوا نحو الازدواج في التوجه الجنسـي أي أنثى مع ذكر أو المثلية الجنسـية وهو انجذاب الشـخص الجنسـي والرومانسـي من الجنس المشـابه لكلا الجنسـين أي الذكر مع الذكر والأنثى مع الأنثى , إن هيئة الصـورة المنتجة بواسـطة تطبيق وومبو للذكاء الاصطناعي تشير لمدى الجرأة والوقاحة في الرسالة التي يريد الفنان جلين هاريس في ارسالها عبر تعبيره الايحائي للشكل باتجاه المتلقي فالشـكل الشـيطاني يعيد إلى الأذهان ذلك القبح والتمرد و العدوان وغرائزه المكبوتة عبر الشـكل البشـري الغريب , إن صـورة الشـكل الممسـوخ في الفن أصـبح ضـرورة لاكتشـاف الجميل السـوي المقبول , ففي الفن نجد ثنائية لا تتفرق يكتشـف المتلقي من خلالها معنى الحياة وهي الجمال والقبح والتي لولا وجود احداهما لما عرف الآخر , انها الصـــورة المرئية المبتذلة التي قدمها الفنان هاريس الخوارزميات الفيزيائية التقنية التي تحدث في الحاسـوب عبر التطبيق ووومبو و الادخالات الرقمية المتمثلة بالصـور والبيانات الهائلة والوصـف الكتابي للكلام الذي يتجلى كصـورة متمثلة ابتذالا , وتعرض كمنتج قابل للبيع عبر التسـوق الإلكتروني طباعي على الملابس أو كطباعة فليكس للراغبين من اقتنائه.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الرابع

أولا : نتائج البحث

1-تمثل الابتذال في الصورة المرئية المعاصرة بعدة صيغ وهي الإنسان القبيح وقاذوراته التي التي ينتجها لاستغلاله السيء للآلات والتي تخلف ورائها دخان وأبخرة تمثل تهديدا حقيقيا للوجود والحياة وتحت طائل هذا العبث والهدم والتي تمثلت بالدادائية والبوب آرت وامتدادهما في فن الذكاء الاصطناعي، البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة لهذا الاتجاه الفني أصل فلسفي ، إذ يعود إلى طروحات (نيتشه) العدمية التي سادت العالم بأسره , وشعور الإنسان دوما بالخطر الذي يداهمه وهو الفناء فكان لابد من صورة تمثل المبتذل كتذكير لخرابه وقسوته على المجال الحيوي الذي يحتويه ويعيش فيه كما في أنموذج العينة رقم (1).

2- يظهر الابتذال في الصورة المرئية المعاصرة استفزازيا عبر مهاجمة الأديان ومنها المسيحية وأظهار القائمين عليها من رجالاتها بوضعيات وحركات ايماءات وهيئات غير معقولة و مبتذلة وبعري أرجلهم ذي الايحاء الايروتيكي كما في أنموذج العينة رقم (2) .

3-ظهر الابتذال عبر تجسيد النزعة المثلية الجندرية والشذوذ الجنسي الذي يفصح عنه الشكل الشيطاني الغرائبي للمتحول كما في أنموذج العينة رقم (3) .

4- كان الفن المنتج بالذكاء الاصطناعي حيويا في اظهار الابتذال عبر تطبيقات التواصل , ومهما في التواصل والتفاعل مع المتلقي الذي أصبح على دراية ليس بالمظهر الخارجي للصورة المنتجة عبر التطبيق , وإنما ما يحدث من عمليات تقنية وفيزيائية أدت إلى انتاجه بصورته الذي هو عليها وهو ما لم يكن متاحا في الفنون التقليدية السابقة له , ويظهر ذلك في نماذج العينات (1) و(2) و(3) .

ثانيا الاستنتاجات

1-الابتذال صفة تشمل كل ما هو قبيح وتنفر منه النفس البشرية كالنفايات والقاذورات والأماكن التي تنبعث منها الأبخرة والتلوث البيئي والمصانع ومخلفاتها والآلات التي تسبب بالقضاء على المجال الحيوي الذي تعيش فيه الكائنات بأنوعها , وقد يعني الابتذال القبح المتمثل بالعري الايريوتيكي الذي يصنف بدوره لأغراض جمالية وأغراض ابتذالية قبيحة أو جنسية فاضحة أو قد يستخدم لأغراض احتجاجية أو شيطانية أو شذوذ جنسي مثلي أو ثنائي .

2-كان تاريخ الفن الغربي وعبر تاريخه القديم في عصور الاغريق والرومان وحتى في وعصر النهضة وما تلاها في العصور الوسطى وعصور الكلاسكية الجديدة والرومانسية وصولا للانطباعية وما تلاها من مدارس الفن الحديث و الدادائية والبوب آرت وصولا للمعاصرة والتكنو إلكتريك ومنها(فن الذكاء الاصطناعي) بأنه فن الجمال من جهة والقبح المتمثل بالابتذال من جهة أخرى . الابتذال مؤشر على خلل مجتمعي ونفسي لظاهرة معينة تؤدي بالإنسان إلى غرائبية التصرف واغترابه وانسلاخه عن إنسانيته وفطرته فهو انفعال عكسي وتمرد وردة فعل للحروب والكبت والتحول الذي يحدث بالانتقال من مرحلة إلى أخرى.

ثالثاً : توصيات البحث

1-يوصي الباحث المهتمين والباحثين في مجال الفن التشكيلي إلى الاطلاع على المستجد من المواقع والتطبيقات واستخدامها لإنتاج أعمال فنية جديدة تسهم تعزيز رصيدهم الفني وتساهم في تنمية الذوق والجمال لتكون انعكاس لهويتهم وبيئتهم الحضارية التي يشاهدها العالم بأسره عبر شبكة التواصل الاجتماعي .

2- الفضاء الإلكتروني فضاء واسع , ولابد من استغلاله أفضل استغلال في مجال انتاج الفن بالذكاء الاصطناعي ويجب تخصيص درس لآلية عمله واستخدامه في المدارس والمعاهد والكليات بما يتناسب مع التطور التعليمي في عالم الفن المعاصر .

رابعاً : مُقترحات البَحث

استكمالا للبحث الحالي يقترح الباحث ما يلي :-

1-التمثل المبتذل في الذكاء الاصطناعي المعاصر بين الفن الطليعي والفن الهمجي .

2-التمثلات الايريوتيكية الجمالية في فن الذكاء الاصطناعي المعاصر.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

Sources:

Al-Hasri, Abdul Salam. (1983). Criticism and modernity. In A. S. Al-Hasri. Beirut: ublisher: Al-Tali'aa Publishing House.

https://hudazikry.wordpress.com. (2019, 5 9).

alkhateeb abdullah. (1998). Mental perception of the visual arts. baghdad, العراق: dar al-shoon althakafeeah.

Al-Mashhadani thaeer sami. (2003). Intellectual and aesthetic concepts of the use of materials in postmodernism. In *PhD thesis* (p. 188). College of Art Education, University of Babylon.

Al-Sharout , Firas Abdul Jalil. (2004). Employing erotic awareness in the structure of the narrative film and its cinematic connotations, unpublished master's thesis. baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.

Arthur C, Donato. (2021). After the end of contemporary art and the boundaries of history. Manama: Bahrain Authority for Culture and Antiquities.

Arthur C, Donato. (2021). After the end of contemporary art and the boundaries of history. Manama: Bahrain Authority for Culture and Antiquities.

Attia, Abboud. (1985). In A. t. art. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Avram, F. (1986). In F. Avram, *monged altaleb* (p. 148). Beirut: Publisher: Dar Al-Shorouk.

Bodriade , Jean. (1995). Consumer Society, A Study in the Procedures of the Consumer System and Its Structures. Beirut.

Chen, Mohammad Shidujaman, Xuelin Tang. (2020). AIArt Towords Artifical Intelligence Art. *The Twelfth International Conferenece on Advances in Multiimedia*. MEMEDIA.

Greenberg. (1995). The Identity of Art,The Collected Essays and Criticism, 4. *The University of Chicago Press*, p. 118.

Hammadi, Muhammad Aad Mahmoud. (2004). Play in modern painting. In M. A. Hammadi. Babylon: Publisher of Babylon University, College of Art Education.

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar. (n.d.). From https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

https://www.mykhel.com/more-sports/paris. (2024).

Immanue,l Kant. (1951). Critique of Judgment, trans. New York: Hafner Publishing Company.

Marcel Duchamp. (1966). Letter to Hans Richter DADA Art and Anti-Art. London: Thames and Hudson.

Natalie , Inc. (2001). Sociology of Art. Beirut, لبنان: Publisher: Arab Organization for Translation.

Newmeyer , Sarah. (1987). The story of modern art. cairo: Contemporary Thought Series, Anglo Library.

Razi , Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir. (1981). Mukhtar Al-Sahah. Beirut: Publisher of the Arab Book House.

Reid, Herbert. (1989). Brief in the history of modern drawing. In H. Reid. baghdad: dar al-shoon althakafeeh.

Wahba Magdy. (1979). Dictionary of Arabic terms in language and literature. In a. M. Kamel, *Dictionary of Arabic terms in language and literature* (p. 207). Beirut: Lebanon Library Publisher.

انعكاسات المونتاج في النص المسرحي العراقي المعاصر
العرس الوحشي انموذجا

١- هند محمود محمد العساف ٢- أ.د. محمد عبد الزهرة محمد
كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة / قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث :

كانت السينما من الفنون التي تم اختراع آليتها بعد اختراع الكهرباء في الفرن التاسع عشر والتي استطاع القائمون عليها من مخرجين ومنتجين ومنظرين أن يقدموا كل ما يخدم الفكر الإنساني من خلال الأفلام التي اخرجوها بعد ذلك ، وكانت آلية المونتاج من العناصر الفنية في السينما ، ويعد كآلية لتجزئة الفلم من خلال القص واللصق ، وللتشويق والمتعة فخدمت التطور والرقي للفن السينمائي ، وتطورت السينما كنوع ادبي وثقافي وفكري للإنسان ، ويعد المسرح اقدم من السينما بكثير ولكنه استفاد من السينما ووظفت المونتاج للمساهمة في تقديم الصراع بين الشخصيات في النص المسرحي ، فكان لجوئهم الى المونتاج في النص وبالتالي في العرض المسرحي هو مسعى فكري للمؤلف وللمخرج ، إن لكل تجربة من تجارب الفن يأخذ شكلا واتجاهات خاصا تقتضي طبيعة الشخص الذي يتصدى لتقديم نص أو عرض مسرحي او يقدم فيلما سينمائيا ، ويشكل النص المسرحي احد الوسائل الادبية والفنية في الكشف عن المعاناة الانسانية في ترسيخ المشاركة الحقيقية في الحياة الواقعية والافتراضية ، وهذا ما حاولت الباحثة ان تكشف في بحثها قوة توظيف المونتاج في الادب المسرحي كعنصر من عناصر التحليل والتفسير لعناصر النص المسرحي العراقي المعاصر من خلال الافصاح عنها والتعامل معها ومحاولة ان ترسم المسار الذي تسير عليه الاحداث في النص المسرحي ، والشخصيات التي تسبب هذه الاحداث برمتها، وللتعرف على المونتاج وانعكاساته في النص المسرحي العراقي المعاصر، واكتشاف آليات تحليل النص المسرحي ، من خلال السؤال البحثي (هل استطاع المونتاج السينمائي ان يقدم تحليلا وتفسيرا للنص المسرحي حسب وجهة نظر القارئ)

الكلمات الدالة : المونتاج ، انعكاسات ، النص المسرحي .

(Reflections of montage in the contemporary Iraqi theatrical text The brutal wedding as a model)

1-Hind Mahmoud Muhammad 2-Professor Dr. Muhammad Abdul Zahra Muhammad
Department of performing arts,College of Fine Arts, University Of Basrah, Basrah, Iraq

١- oveleooo@gmail.com ٢- Mohammed.AbdulZahra@uobasrah.edu.iq
1- https://orcid.org/0000-0001-8204-1698 ٢- https://orcid.org/0009-0000-3145-3879

Research Summary

Cinema was one of the arts whose mechanism was invented after the invention of electricity in the nineteenth furnace, which was able to those in charge of directors, producers and theorists to provide everything that serves human thought through the films that they directed after that, and the Montage mechanism was one of the artistic elements in cinema, It is as a mechanism for the fragmentation of the film through cutting and pasting, and for suspense and fun served the development and sophistication of cinematic art, and cinema evolved as a

literary, cultural and intellectual genre for man, and the theater is much older than cinema, but it benefited from cinema and employed montage to contribute to the provision of conflict between the characters in the theatrical text, so their resort to montage in the text and thus in the theatrical presentation is an intellectual endeavor for the author and the director, that each experience of art experiences takes a form and a special direction required by nature A person who confronts the presentation of a text or a theatrical performance or presents a cinematic film, and constitutes the text Keywords: montage, reflections, theatrical tex

الفصل الأول
(الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

المسرح اخذ تقنيات عديدة ومن ضمنها الفلم السينمائي في رفد النص المسرحي بمكونات تقنية يمكن تخيلها من قبل القارئ عندما يوظف وعيه بشكل ارادي وكامل في فهم المشهد المسرحي بشكله الفكري كما فعل بريخت ومن قبله بيسكاتور وغيرهم من المخرجين والكتاب المسرحيين في نصوصهم وعروضهم المسرحية بمكونات إضافية من اجل التعبير عن العصر الذي يعيشونه ، إن المونتاج كتقنية من تقنيات السينما كانت ضرورية جدا ان تظهر بالنسبة للسينما، والقارئ يكون بحاجة ماسة لوجودها في النص المسرحي ، و للحدث المسرحي غير الذي يكون موجودا في الحقيقة واستخدمه المؤلف في تراتبية مهمة ومتسلسلة في المشاهد والفصول التي كانت في النص المسرحي ، لقد استخدم الكتاب و المخرجون المسرحيون كثير من التقنيات في عروضهم المسرحية كأسقاط الشرائح والمشاهد السينمائية ، لاسيما في المسرح الملحمي والتغريب والمسرح السياسي الذي قاده بيسكاتور وبريخت ، إن بريخت في نصوصه المسرحية استخدم التغريب والملحمية وفي عروضه كذلك ، ويعد المونتاج او التوليف عملية قص ولصق، والقارئ للنصوص المسرحية يستطيع من توظيف المونتاج في إعادة تراتبية المشاهد والفصول بحسب ذهنية والفنية للقارئ والتي يراها مناسبة لكي يفهم النص بشكل اكثر جدوى من الناحية الفكرية ، ومن خلال هذه الرؤيا في توظيف المونتاج من قبل القارئ ، فقد رأت الباحثة ان السؤال البحثي يكمن في بالاتي : هل استطاع المونتاج (التوليف) السينمائي ان يقدم تحليلا وتفسيرا للنص المسرحي حسب وجهة نظر القارئ ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث في : إعطاء المونتاج المكانة الصحيحة في التعامل مع النص المسرحي من خلال ذهنية القارئ .

هدف البحث :

يسعى البحث الى تحقيق هدف فكري ومعلوماتي وتطبيقي في ربط المونتاج الذهني بالنص المسرحي في عملية إعادة ترتيب الحدث الحركي بشرط عدم الاخلال بمسيرة النص الى نهايته التي حددها الكاتب الذي الف النص .

حدود البحث:

الحدود المكانية: العراق .

الحدود الزمنية: ٢٠١٦

حدود الموضوع: انعكاسات المونتاج في النص المسرحي العراقي المعاصر / العرس الوحشي انموذجا

تحديد المصطلحات:

المونتاج : لغويا

لم ترد مفردة (المونتاج) في قواميس اللغة العربية المعروفة لدينا ، والبعض من الباحثين يعيدون الكلمة باللغة العربية الى (توليف) ، او (تركيب) ، وذلك لان المعروف بأن هذه المفردة (المونتاج) ، قد وردت الينا من منشئها في الغرب وهي بالأساس كلمة فرنسية (Montage) ، وتعني التركيب ، ورديفها بالإنكليزية كلمة (Edit)، ووردت في معجم المعاني بأنها " تصنيع الصورة المركبة عن طريق ضم عدد من الصور المستقلة الى بعضها البعض " ، أما في قاموس الكل فقد ورد تعريف للمونتاج وهو ليس لغوي وإنما اقرب للاصطلاح " تصنيع الصورة المركبة عن طريق ضم عدد من الصور المستقلة الى بعضها البعض " .

اصطلاحا : عرفه اينشتاين : " بانه وضع جزئيين من فلم من أي نوع الى جانب بعضهما فإنهما ينتجان حتما فكرة جيدة .. نوعية جديدة ناتجة عن وضع جزئي الفلم جنبا الى جنب ولا يقتصر ذلك بأي حال على السينما وحدها ، بل أنها ظاهرة " (Ahmed Kamel Morsi, 1973 p. 23).

ويعرفه مارسيل مارتن :" التوليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور ، واهم أشكال هذا النوع كالآتي(John Howard Lawson, 1974 p. 24) :

التناقض : تركيب لقطتين او مشهدين مختلفين في المضامين الفكرية والصورية (التشكيلية) لغرض خلق معنى ثالث جديد .

التوازي : ربط حدثين دراميين تجمع بينهما روابط فكرية وموضوعية تثير معنى جديد .

الرمزية : استخدام متجاورات رمزية شاعة بين لقطتين وما تخلقه لخدمة هدف فكري محدد

الترابط الزمني : ربط مشهدين متوازيين في الزمن ومختلفين في المكان ، ويتم الانتقال بينهما الى ان يلتقيا عند نقطة معينة من التصاعد الحدثي .

التكرار : وهو إعادة تركيب اللقطات لحد معين وبأكثر من زاوية لغرض تأكيد معنى معين الهدف منه توليد فكرة في وعي المتفرج يتجاوز مداها الحدث تجاوزا بعيدا وتتضمن مفهوما كاملا للعالم.

التعريف الاجرائي : وبما يتوافق مع توظيف المونتاج في النص المسرحي : الجمع بين مشهدين غير مرتبين حسب ما هما موجودين في النص الأصلي ،وإنما يكون ترتيبهما حسب قرب فكرتيهما مع بعض ، من خلال المعنى ، او الهدف الذي يصبو اليه كاتب النص المسرحي

النص لغويا :" النون والصاد أصل صحيح يدل على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء ، ونصصت الرجل : استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده ، وهو القياس ، لأنك تبتغي بلوغ النهاية(Ibn Faris, 1979 p. 375) ، ويقول أبن منظور: النص رفع الشيء ، نص الحديث ينصه نصا ، رقعه ، وكل ما اظهر ، فقد النص ، وأصل النص اقصى الشيء وغايته (Abu Fadl, 1987 p. 98) ، وفي تاج العروس " أصل النص : رقعك للشيء ، : وإظهاره فهو من الرفع والظهور ومنه المنصة .... نص الشيء (ينصه) نصا : حركه " (Abu al-Fayd p. 179) ، يقول أيضا : النص : الاستناد الى الرئيس الأكبر ، والنص : التوقيف ، والنص : التعيين على شيء ما ، وكل ذلك مجاز ، من النص بمعنى الرفع والظهور (Abu al-Fayd p. 180). ويرى (رولان بارت) في مرحلته ما بعد البنيوية ان (النص) : " ليس مقترن الوجود بالمعنى ولكن بمروره وعبوره ، ولهذا فإنه لا ينشأ عن تفسير وإن كان ليبرالياً ولكن عن انبجاس وانتشار . ولا تتعلق تعددية النص في الحقيقة بغموض مضمونه ولكن بما نستطيع تسميته بالتعددية المضخمة في الدوال التي تنسجه (...) فالنص منسوج تماماً من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء (Roland Bart,, 2013 pp. 22-23). النص أمكن أن يكون أيضاً : ((منطوقاً أو مكتوباً ، نثراً أو شعراً ، حواراً أو مونولوجاً ، يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها ، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة ، إن النص (وحدة دلالية ، وليست الجمل إلا الوسيلة التي تحقق بها النص ..)) (Mohammed Khattabi, 2006 p. 13)

في ضوء ما تقدم يعرف النص إجرائياً بعدّه : خطاب أدبي ، تنتظم فيه الملفوظات بما ينسجم مع المفهوم التواصلي الدلالي لتجسيد معنى معين يرتبط بالمنجز التأليفي المسرحي .

الفصل الثاني
(الاطار النظري)

المبحث الأول :المونتاج في السينما

يعد المسرح وباقي الفنون التي ظهرت في مراحل مختلفة من مديات العمر البشري للإنسان ، فكانت الموسيقى قد ظهرت من خلال الطبيعة وتطورت فيما بعد لحاجة الانسان المتدين اليها مع الدائرة التي كونوها مجموعة من البشر وفي وسطهم النار الملتهبة وهم يعزفون الإيقاع المنتظم على الدفوف ، اما المسرح فقد ظهر ابان وصول الانسان الى مرحلة الحضارات المتقدمة نسبيا في الإنتاج الفكري والاستنتاج الطبيعي لما يدور حوله ، المسرح فن من الفنون وأعطى السينما كثير من المكونات والعناصر التي ادامت وطورت السينما ، فالتشابه بينهما في " ان المسرح هو سينما ، سوى أن عملية التصوير في المسرح تقتصر على الداخل ، أي ان الكاميرا هي متفرج بين المتفرجين. اما في السينما ، فإن عملية التصوير عملية متنقلة وذلك نابع من قيمة المكان فيهما ، فهو ثابت في المسرح ، وهو متحرك في السينما " (Dr. Hamad Mahmoud Al-Duchy, 2017 p. 22)، لذا فإن المونتاج في السينما " يتأسس في السرد على ربط لقطات منفردة ، تعكس جزءاً من العالم وتعبر عنه ، لتنشئ في وعي المتفرج مخططاً عاماً للحدث وتجعله يبني بنفسه المكان المتخيل ، لذا كان على السينمائي ان يمرن بصره باستمرار ويتعلم

(وضع العالم) ، داخل نظام اللقطات الذي هو في جوهره نظام مونتاجي ، جمع عناصر منفردة ومبعثرة في كل متماسك ، وقد أقترح ايزنشتاين بدل مصطلح الميزانسين المسرحي ، الذي هو طريق أسلوب نظام لقطات حركة الكاميرا السينمائية ، ويسمى اليوم (ميزان ـ صورة) (Qais al-Zubaidi,, 2012 p. 23) ، لم يعرف مفهوم المونتاج الا في الفن السينمائي ، بسبب الحركة المرافقة للفعل الموجود في اللقطة او في المشهد ، والمشهد عبارة عن لقطات عديدة ، ومنة هنا فإن التعريف الأكثر بساطة للمونتاج هو " ربط لقطة بأخرى بشكل متوال (Ma 'adif Hussein Radi,, 1992 p. 22)، مر المونتاج بمنعطفات كثيرة منذ أن ظهرت السينما في ثمانينيات القرن التاسع عشر ، وبدءا فإن المونتاج في السينما هو "عملية فنية خلاقة في تركيب اللقطات واتساعها تهدف الى جمع بين الصورة والصوت بشكل ابداعي جديد ، ويتضمن هذا النوع من التوليف تعديل للواقع والحقيقة في معظم الأحيان ، كما تطلق الكلمة أيضا على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة لتكوين شكل خيالي ليس له مقابل في الطبيعة ذاته ومعناه أيضا التجميع والتركيبي بأسلوب انطباعي ، بين لقطات قصيرة متقاطعة او متداخلة ، تقدم عرضا سريعا مختصرا للأحداث وذلك للتعبير عن مرور الوقت او تطور الحدث الدرامي ونموه في إحدى مراحل الفلم" (Ahmed Kamel Morsi,, 1973 p. 222). اختلفت الرؤية للمونتاج في السينما الأبرز في تلك الحقبة التي عرفت السينما ، وهما السينما الروسية والسينما الاوربية والامريكية، وهذا الاختلاف يتبع الأيديولوجيات التي تسير عليها في مناحي الحياة : السياسية بالدرجة الأولى ومن ثم الاقتصادية والثقافية ، في روسيا الشيوعية والماركسية والاشتراكية نلاحظ أن نظرة الفنان السينمائي ايزنشتاين" سيرجي ايزنشتاين : (١٨٩٨ـ١٩٤٨) عمل كممثل ومخرج هاو في مسرح الجيش ، اتجه الى مسرح بروليتكولت (ثقافة الطبقة العاملة) ، في هذا المسرح قام بتصميم المناظر لعرض (المكسيكس) ، لجاك لندن عام ١٩٢١ ، ثم درس لدى مايرخولد في (جفير ما) ، وقام بتصميم المناظر لعرض (ليوتكوفيتش) في مسرح فوريجنيراومسرح التنوير المركزي للأميين . نشر بيانا ابداعيا (مانيفستو) ، تحت عنوان (توليف التشويق في مواجهة الكتابة الدرامية التقليدية) ، عام ١٩٢٥ عرض فيلمه (الاضراب) ، وهو جزء من سلسلة أفلام عن الثورة تحت عنوان (الى اليكتاتورية) ، وقدم فيلم (المدرعة بوتمكين) ، ويعد هذا الفيلم بانه اجمل فيلم في تاريخ الفن السابع ، في عام ١٩٢٧ اخرج فيلم (أكتوبر)، في هذا الفيلم اكتشف إمكانيات جديدة للسينما ساعدت في تأسيس نظرية السينما الذهنية ، في عام ١٩٢٩ انتج فيلم (القديم والجديد) (الخط العام)" (See: Ahmed Abdul Suleiman, 2013 pp. 134-135)يعد المونتاج هو الأساس في تركيبة الفلم ، " فن السينما يعني قبل كل شيء المونتاج" (Yuri Lutman,, 1990 p. 67) ، اكتشف ايزنشتاين من خلال دراسته في تصميم المناظر أن البعد النفسي يعد مهما جدا في تركيز الشعور على مرجعيات اللقطة التي تتشارك مع اللقطات الأخرى في بيان صورة مركبة وغير متجزئة للمشهد الذي يعد مكملا للمشاهد الأخرى في الفيلم السينمائي ، إن مسيرة الفلم ستذهب من خلال راي ايزنشضتاين " من الصورة الى الشعور ومن الشعور الى الاطروحة الموضوعية ، صحيح أننا باشتغالنا على هذا النحو نجازف بالوقوع في أسر الرمزية ، بيد ان السينما هي الفن الوحيد الملموس الذي يرتدي في الوقت نفسه طابعا ديناميكيا ويثير تهيجا في الدماغ" (Henry Agell, 1980 p. 107)، ومن منطلق إحداث تهييج في الدماغ فن أيزنشتاين قد تلاعب ببعدين أساسيين في رؤية الفلم ، وفي داخل الفلم أيضا قد شوه الزمان والمكان الحقيقيين "إن تطبيقات ونظريات ايزنشتاين في المونتاج (التوليف) ، تمثل التطرف الأقصى فيما يخص تشويه الزمان والمكان الحقيقيين" (Louie de Janetti, 1981 p. 229) . وكان المخرج السينمائي الروسي فيرتوف الاسم الحقيقي لدزيغا فيرتوف هو (ديونيغين اركاديفتش كاوفمان) ولد عام ١٨٩٧ ، في اوكرانيا، اليت كانت تابعة للاتحاد السوفيتي كان مثله الاعلى تصير الحياة كما هي على طريقة (لومير) من اهم اعماله (قصة لقمة خبز، مرور سنة على وفاة لينين، الجزء السادس من العالم، العالم الحادي عشر، الرجل ذو الة التصوير) (Quoted: Aladdin Abdelmadjid Jassim,, 2003 p. 61) هو الذي صمم هذه الحركات في عموم الأفلام التي قدمها باعتبار أن المشاعر هي التي تدفع المتفرج الى اختيار اللقطات الأكثر تأثرا على وعيه لكي يمكن التعامل مع الفلم في استيعاب مجريات حكايته، وقد سعى تجربته (عين الكاميرا) ، " فنبذ كل ما هو في رأيه ات من المسرح، محترف، ممثلين، ديكورات، اخراج، وبرفضة كل تأليف لا يكون ناتجا عن الكاميرا، فأسس في ايار ١٩٢٢، مع اخيه ميخائيل كاونمان وصديقته كوبالين وبلياكوف مجموعة السينما – العين، التي تطلعت الى تسجيل الواقع، والامساك بالحياة لا لعرض ذلك كما هو بقدر ما تمثل القصد من بلوغ دلالته العميقة" (Jean Metri, , 1997 p. 124). أن العناصر المتعددة في الفلم السينمائي تجتمع في تكوينها وتأسيسها من اجل ان يكون للفلم هدف واحد هو الابهار والاندهاش والتشويق ، والاهم من كل ذلك هو التساؤل عما سيحدث لاحقا ، لذا فإن العنصر الوحيد الذي يتمكن من ربط هذه العناصر واحالتها من حالتها الخام الى حالة أخرى تجعل من المتفرج في حالة من الذات المفكرة بأسلوب يختاره المخرج يمكن فيها "للذات ان تخلق العناصر الأخر في تجربتها ولكن من غير تغيير في الهويات والعناصر التي يتم تصويرها حيث يقدم المونتاج للمخرج ـ بوصفه وسيلة ـ قدرات التحكم بالموضوعات التي تشير الى الأفكار ، فالغنى والتكثيف من مهام المونتاج ، أذ يؤكد المونتاج المعنى من خلال فرض

علاقة بين حوادث وأشياء غير مترابطة كما لا يبدو أن المونتاج هو الوسيلة الوحيدة التي يمكن ان تتصل بواسطتها عناصر الفيلم" (Perkins p. 129).كانت السينما في بدايات ظهورها كفن ومتعة تفتقر الى التقنية المتطورة في تقديم مضمون الحدث ، وكانت تبقي المتفرج بحسب تطلعاته ومستواه الفطري والثقافي ، وهذا يسود في الاكتشافات كافة ، والمونتاج تقنية تدخل فيها ميكانيكية معينة تمثل القطع واللصق ، وتدخل فيها أيضا التوجه الأيديولوجي والفكري للمخرج ابتداء وللمونتير نهاية ، والمونتاج عرف عندما قدم الاعوان لوميير فيما سمي (سقي الحديقة) ، وهو مشهد في خمس لقطات وكان يصور بشكل متقطع ، لان اللقطات كانت متباعدة في الزمن وإن كانت في مكان واحد وهو الحديقة ، وكانت الشخصيات ليس غير أثنين ، هما ولد صغير والحدائق_جي ، وهذه اللقطات الخمسة تأسست بالشكل ألآتي :

اللقطة (١) : يضع صبي قدميه على الخرطوم الذي يستعمله الحدائق_جي في رش الزهور .

اللقطة (٢) : يصاب الحدائق_جي بالحيرة في سبب عدم تدفق الماء .

اللقطة (٣) : في اللحظة التالية يرفع الحدائقجي الخرطوم مقابل وجهه وينظر خلال فوهة الخرطوم.

اللقطة(٤) : هنا وبنوع من المشاكسة الصبيانية يرفع الصبي قدمه عن خرطوم الماء .

اللقطة(٥) : يندفع الماء بقوة الى وجه الحدائقجي (Henry Agell, 1980 p. 19)

هذه اللقطات كانت بسيطة في محتواها ومعناها وتقنيتها ، ولكن بالنسبة الينا هي كذلك ، ولكن بالنسبة لأولئك الذين كانوا متفرجين عندما شاهدوا ذلك لأول مرة ، فكانت ثورة تكنولوجية في إرساء نوع من المتعة الفنية وهم يشاهدون نوع اخر من الأفلام الواقعية حينما تفرجوا قبل ذلك القطار وهو ين\دفع باتجاههم فتعالت الصرخات خوفا ورعبا واعجابا وانبهارا ، وبتطور التصوير السينمائي تعدد كذلك المونتاج ، وكان صاح ب التطوير الدجزئي للمونتاج (أدوين .س بورتر) في عام ١٩٢٠، بإعطاء اللقطة الواحدة استقلالية في التعبير عن مضمونها منفردة ، انها لغة ، وكل مفردة تمتلك الحق في الإيحاء والرمز والتعبير عن دلالاتها ، ولكن بانسيابية التصوير وتوالي اللقطات لا يمكن ان تأخذ الدور الكلي للتعبير عن الفلم بجزيئاته المتغيرة وإنما بجمع اللقطات يكون الفلم قد اكتملت حلقاته في تقديم الحدث الرئيس للفلم ، فاللقطة الواحدة هي "كل لقطة ليست مستقلة في حد ذاتها ، بل يمكن تعديل معناها حسب طريقة وصلها بلقطات أخرى" (Henry Agell, 1980 p. 19).ان بعض المنظرين السينمائيين تناولوا المونتاج من المنظور الجمالي ، الذ يجب ان لا يكون مبتعدا كثيرا عن التعمق الفكري والفلسفي للفيلم ، ومنهم مارتن اسلن ، في كتابه اللغة السينمائية ، أذ أنه قد أحصى ثمانية أنواع فقط لأنواع المونتاج ، ويعتمد هذا الحصر لأرقام مارتن هو ان الأيديولوجية فكرا وتطبيقا ، فكانت هذه الأنواع هي :

١ .توليف أيديولوجي : خالق فكرة .

٢.توليف قائم على التورية : لقطات للآلات و لوجود البحارة في فيلم (المدرعة بوتمكين) المدرعة بوتمكين هو فيلم روسي مدته ٧٥ دقيقة اخرجه المخرج السينمائي سيرجي ايزنشتاين وكان من سيناريو نينا أجادزانوفا ، وكانعرضه في ١٠يونيو ٢٠١٤ (روسيا) ، وصنف العمل على انه يؤرخ الثورة العمالية في مدينة (سان بطرسبرج) عام ١٩٠٥,وتبدأ أحداثه في احتجاج عمال السفينة المدرعة بوتمكين على الأوضاع المزرية، الأمر الذي يجعلهم عرضة للعقاب من الضباط، حينها يثور العمال .

يُعد فيلم «المدرعة بوتمكين» (١٩٢٥) أحد أفضل الأفلام في التاريخ، وأكثرها تأثيراً، وهو مثال ممتاز لدراسة المونتاج وأهميته في السينما السوفييتية الباكرة، خاصة وأنّ أيزنشتاين هو أحد أبرز صانعي سينما المونتاج في العالم. يروي الفيلم قصّة مأخوذة بشكل واقعي عن أحداث حقيقية، وهي تمرّد بحّارة المدرّعة بوتمكين وعصيانهم أوامر الضبّاط الذين سينفّذون مجزرة بالأهالي، في مشهد ملحميّ (ومن بين الأكثر استعادةً سينمائياً) على الدرج الطويل الذي بدا بتصويره كأنّه لا ينتهي. فالفيلم كلّه عبارة عن مقدّمة تُظهر علاقة البحّارة الفقراء بالضبّاط الأغنياء، ثمّ التمرّد عليهم والتحامهم مع تحرّك النّاس في البر. البطولة في الفيلم جماعية، فليس هنالك بطل فرد يعود إليه الفضل في كل ما يحصل، وهذه (بعد المونتاج) إحدى ميزات السينما السوفييتية حيث تكون البطولة للجماعة. نرى ذلك في مشاهد المعارك على ظهر المدرّعة كما نراه على السلّم حيث يكون جمعُ النّاس مقابل جمع العساكر. سليم البيك ، السينما في الثورة ...سيرغي آيزنشتاين وفن المونتاج ، ٢٠١٨/٧/٥.

٣.توليف شاعري : ذوبان الثلج في فيلم (الام) .

٤ .توليف مجازي : لقطات بالبحر في فيلم (ليلة القديس سلفستر) .

٥ .توليف ذهني : التمثال الذي يعود الى قاعدته في فيلم (أكتوبر) .

٦ .توليف إيقاعي : موسيقي أو زخرفي .

٧. توليف صريح : تعارض بصري .

٨. توليف لا ذاتي : الكاميرا. الممثل (Marcel Martin p. 152)

إن المونتاج جعلت السينما تقدم عصارة العقل الإنساني في مجال الفكر الفلسفي والفني ودفعت المخرجين السينمائيين ان اختيار ادق التفاصيل في حياة الانسان اليومية ، القص واللصق في مادة الفلم الخام هي التي تعبر عن تقدم المخرج الى تقديم أفلام فيها من الرقي والابداع الشيء الكثير ، ومن خلال أنواع المونتاج التي كانت تتناغم مع اللقطة ومحتواها مضمون الحكاية والقصة والحدث ، وكان التطور التكنولوجي في تسهيل ظهور أفلام سينمائية متقدمة جدا من ناحية التصوير ونوع اللقطات وطول المشاهد السينمائية مهما كان نوع الفلم الروائي او الوثائقي او التسجيلي او الثقافي ، إن المونتاج الجيد والمتقن فكرا وفنا وتكنولوجية يدفع بالمشاهد الى التفكير العميق بفحوى الفلم ، ويدفعه الى تفسير وتحليل الفلم السينمائي وتنطلق أسئلة خاصة عن بنية الفلم الذي شاهده ليس من ناحية الاحداث فحسب ، وإنما عن كل جزء من الفلم منذ بدايته الى نهايته ، وتحتاج الى إجابات دقيقة وصريحة .

المبحث الثاني : المونتاج في النص المسرحي:

إن الكثير من المحاولات التي تصب باتجاه توليف الفلم السينمائي بشكل وبأسلوب يرضي المتفرج وينقل الفلم من حيث المضمون الفكري الى ذهن المتلقي (المتفرج)، وبالتأكيد إن الكثير من تلك المحاولات تبوء بالفشل لأسباب عديدة ، منها موضوع الفلم وفكرته ، كأن يكونان ليسا في المستوى الذي يؤهلهما الى ان يكونا في مجال البحث عن ماهية الأفكار والمضامين التي تخللت الفلم ، والمحاولات التي يكون فيها المونتاج على مستوى عال من الدقة الشكلية والمضمونيه فيمكن ان نسمي ذلك المونتاج او التوليف المبدع الخلاق المبتكر ، ومن هنا يعرف هذا التوليف الناقد السينمائي كامل أحمد مرسي بانه ""عملية فنية خلاقة في تركيب اللقطات وأتساعها تهدف الى الجمع بين الصورة والصوت بشكل إبداعي جديد ، ويتضمن هذا النوع من التوليف تعديل للواقع والحقيقة في معظم الأحيان ، كما تطلق الكلمة أيضا على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة لتكوين شكل خيالي ليس له مقابل في الطبيعة ذاته ومعناه ، أيضا التجميع والتركيب بأسلوب انطباعي ، بين لقطات قصيرة متقاطعة أو متداخلة ، تقدم عرضا سريعا مختصرا للأحداث ، وذلك للتعبير عن مرور الوقت أو تطور الحدث الدرامي ونموه في إحدى مراحل الفلم(Ahmed Kamel Morsi , 1973 p. 302) . أو من أجل الكشف عن الشخصية ونياتها ومواقفها، لتوضيح الجانب الدرامي (Terrence, San John Marner, 2009 p. 96) ، وهذه التقنية المستخدمة في إيجاد التقارب الفعلي بين اللقطة السينمائية وبين التعامل مع خشبة المسرح ، إن المخرج يمكن من الاعتماد على التغيير اللحظي الاني ، بينما لا يتمكن المخرج السينمائي من إيجاد مرتكزات أساسية في اللقطة السينمائية ما بعد الانتهاء من تصوير مشاهدها، والنص يكمن في داخله نوع جزء من المونتاج السينمائي " فالشخص الذي يتخذ موضع امام كامل ، هو الذي يستلم التركيز ، وكذلك الحال عن طريق السطح ، فلو كانت كل العوامل الأخرى متساوية ، فإن السطح الموجود أسفل المسرح هو الأقوى(Carl Rice p. 37). وكما بين اللقطة القريبة التي تسمح بوجود تقارب بين الشخصية على خشبة المسرح كما يرسمها المؤلف في نصه في حالة وجود ضمني ، تتدخل تقنية المونتاج التي تحدد ماهية الصورة الثابتة او المتحركة ، كما نلحظ ذلك في " فيلم (لوليتا) للمخرج (ادريان لاين) ، إذ يلعب المونتاج لعبته إزاء التقارب التام بين مضغ العلكة ، وبين ترسيخ مفهوم نفسي في استغلال الماضي لكي تبرز الخبرة في عملية إظهار البراءة للأطفال بالنسبة للأطفال(Abbas Abdel Ghani, 2012 p. 20) ، ويتحرك المونتاج سواء في النص المسرحي او في الفيلم السينمائي من اجل جذب الانتباه وبناء تركيز القارئ او المتفرج من خلال وجود البؤرة المركزية للحدث " ويمكنه ان ينفذ هذا بتغيير نقطة التركيز البؤري داخل لصورة ، وغالبا ما يكون الدافع هو جزء من البناء الدرامي للفيلم دون ان بلفت نظر المتلقين الى تأثيره اللطيف (Terrence, San John Marner, 2009 p. 57)" ، وفي كافة أنواع الفنون البصرية يعطي المونتاج دافعا قويا في تثبيت التأثر القوي للأحداث في رسم اشكال كثيرة من التلقي بالنسبة لكافة الحركات التي تتواجد في الفيلم السينمائي او على خشبة المسرح " إن التلاعب بانتباه الجمهور يتم في المسرح والتلفاز من خلال المزج بين الصورة والحركة والصوت والاضاءة ، والحركة تعد من أهم هذه المكونات ، وهناك أنواع متعددة من الحركة المصاحبة للصورة والهيمنة عليها في الفنون بعامة ، وفي المسرح بخاصة منها : الحركة الضمنية ، والحركة الآنية او المتزامنة ، والحركة السريعة ، والحركة البطيئة ، والحركة الايقاعية والمفاجئة والحركة الانتقالية (Abbas Abdel Ghani, 2012 p. 20). وهناك اختلافات في ترتيب مكان الممثل الذي يؤدي او يجسد شخصية ما بين النص المسرحي وبين العرض المسرحي ، وتركيز الباحثة على النص المسرحي في حالته الأولى التي تكون مجرد كتابة ورقية فيكون المونتاج انتقاله ذهنية في ذهن القارئ بالصورة المنطقية العقلانية ، والحالة التي يتم شرح حالة المونتاج في بعض حالاتها تكون بعد انتقاله النص الى مرحلة التجسيد ، مثلا " كثير من المشاهد في المسرح والسينما والتلفزيون تنجح تماما من دون كلمات ويمكن ان يترك المتلقون من دون خوف ليستخلصوا النتائج الصحيحة ، فهم

يقومون بالربط اللازم لاستمرار السرد بأنفسهم ، ويستطيعون أن يروا بأنفسهم: تكون الفكرة وتعقد الحبكة وإثارة الإغراء وإحباط الأمل من عير مساعدة الحوار(Stuart Krevsch, 1986 p. 178) ، وهكذا تكون الصورة النهائية التي تعرض على خشبة المسرح وتستمد كينونتها من النص الذي يبادر المؤلف في رسم حركة الشخصيات ، سواء ما كانت واقعية وفعلية محبوسة بين دفتي النص ، او أنها تتحرك حسب ما وجب لها بالحركة من خلال الحوار وحركية الحدث المسرحي للشخصيات الدرامية في النص .إن الوشيجة الموجودة بين النص المسرحي بلغتيه الشعر والنثر وبين السينما تتأسس من محاور ومكونات عديدة ، والباحثة تركز على المونتاج كواحد منه المكونات والعناصر التي يمكن أن يشعر بها المتلقي ، أو أنها تدخل في مسار حركة الحدث التقليدي ، وتبرز هيمنة المونتاج في عنصرين أساسيين من عناصر التأليف الدرامي هما : الحوار الدرامي والشخصية الدرامية ، والحوار يمتلك لغة لها الامكانية بإبراز قوة الشخصية وامتلاكها العظمة والتألق في إعطاء الحدث المسرحي ميزة التنقل ضمن صراع هادف مع الشخصيات "فالمسرح العظيم عنده لغة جميلة أولا وقبل كل شيء ، إنه ينهض على أسلوب العمل الدرامي وطريقة كتاباه ، فمقياس اللغة اقدر من أي عنصر مسرحي آخر على التميز بين المؤلفات المسرحية ، وترتيبها من حيث الكيف ، إذ أن كل الأهمية تنهض على اللغة وما توحي به(Nabil Raghib,, 1986 p. 12) ، مسرحية روميو و جوليت تنتهي رومانسية الشخصيتين بالموت ،.

مسرحية (عطيل) هي الأخرى تنتهي بموت (دزدمونة) ، في مشهد قتل دزدمونة نلاحظ مناجاة عطيل التي تبدأ هكذا :

" ولكنها يجب ان تموت والا فأنها ستخون المزيد

من الرجال، اطفى النور، ثم.. اطفئ النور

اذا أطفأتك ايتها الخادعة اللاهبة

بوسعي استعادة نورك من جديد

اذ انا ندمت، ولكن اذا اطفأت نورك انت

يا أبرع نسق صنعته الطبيعة بروعتها.

فاني لا اعرف اين تلك النار البروميثية التي

يوسعها اشعال نورك من جديد(William Shakespeare, 1986 pp. 199-200)

في هذه المناجاة ، يتوفر الكثير من التوليف(المونتاج) ، سواء مع الاحداث التي سبقت القتل ، او بعد عملية القتل التي قام بها عطيل لدزدمونة ، ما بين الاقدام على قتلها والندم الذي سوف يشعر به ، هو توليف حاذق يشعر به القارئ للنص ، فالمسافة الممتدة بين الفعل والندم على قيام هذا الفعل يشير الى وجود انتقاله فكرية ونفسية بينهما ، وبين القتل والحب الذي يشعر به عطيل تجاه دزدمونة عميق ، ولكن تمكن ياغو من إطفائه وقتله ، قبل ان يقوم عطيل بفعلته التي قام بها فيما بعد ، إن المسرح يختلف عن السينما ، لاسيما اذا كان الفلم السينمائي مأخوذ من نص مسرحي ، فاللقطة في المسرح مستمرة وموجوده في القاعة المسرحية ولا تغادره ابدا ، إنها تسيح في اذهان الجالس في القاعة وتلتصق به ، أما في السينما فـ"ان اللقطة باعتبارها موضوعا ومادة للتشكيل تعتبر اكثر صلابة من الجرانيت، وهي صلابة خاصة بها وحدها، وحيث يصبح اصرارها على الاثبات الكامل للحقيقة متصلا في طبيعتها. ولكن هذه الصلابة التي هي عنيت ثراء وتنوع اساليب المونتاج، حتى اصبح المونتاج اقوى وسيلة للصياغة الخلاقة(Dominique Phelan, 1998 p. 11) . لقد اكتشف بريخت المسرح الملحمي والتغريب ، ضمن مفاهيم النقد المسرحي ، وضمنهما في نصوص وعروضه المسرحية التي جهد في تقديمهما الى جمهور المتلقين بشكله الواسع وليس بشكله النخبوي ، " ان مفهوم بريخت (للتغريب) جاء نتيجة تأثره بأداء الممثل الصيني (مي لان فانج)* وعند مشاهدته لهذا الممثل وجد بريخت الاسلوب المسرحي الذي يتناسب مع ما يرمي اليه، خاصة انه قد يقي لفترة طويلة لم يجد الشكل الذي يعبر عن اسلوبه المسرحي الذي يبتغيه، وقبل الولوج في تفاصيل اداء هذا الممثل لابد من الاشارة الى ان " التمثيل الصيني التقليدي قد عرف التغريب وطبقه بشكل ذكي، فمن نافلة القول ان المسرح الصيني قد استخدم الكثير من الرموز... فالرجل الفقير يظهر على هيئة ازياء مرقعة ذات اشكال غير منظمة والوان مختلفة.. وان حركة اليدين تشير الى فتح الباب بشدة(Weideli, Walter, 1963 pp. 90-91) . من اهم النصوص التي كتبها بريخت هي مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) ، وقد كتبها عام ١٩٤٣ ، وبريخت كان وما يزال من اهم القامات في كتابة النصوص المسرحية وغيرها من النصوص النقدية في عالمنا المعاصر ، وقد تعامل مع المسرح وسيلة يقدم بها ما يقنع الجمهور بوجهة نظره الفلسفية والنقدية والسياسية والاجتماعية ، فلم يتقيد بنصوصه بالتراث الأوربي بشكل عام او الألماني بوجه خاص ، وإنما ذهب الى الشرق وبالتحديد الصين وايابان ، وأستقى من حياتهم الاجتماعية ومن تراثهم وأثارهم الأدبية الكثير من القصص التي بدأ في تحويرها لنص مسرحي يرغب في مده بما يدور في

المانيا والعالم الرأسمالي من احداث على مختلف الأصعدة الاقتصادية والسياسية والمجتمعي . "ان كل ما يفعله بريخت هو "مجرد" اشتغال واعادة صياغة لتراث المحاكاة الذي افسدته الممارسة والتنظير الجماليات لدى الطبقة المتوسطة(Soven, Darko, Egyptian, 1968 p. 4) ، إن المونتاج وبكل انواعه المعروفة وسيلة مهمة في من خلال عملية القص واللصق ، في تقريب وجهة نظر يكون الاتكال عليها رئيسيا في النص المسرحي او الفلم السينمائي او في أي نوع فني يكون مسموعا او مقروءا او مشاهدا ، في هذا الجزء من الحوار من المسرحية ، ثياتون أصحاب المطالب الى قصر الحاكم من أجل أيصال الحقيقة للحاكم ، في مطالبهم تتجلى المونتاج (التوليف) ، بين أقوالهم وبين الصورة التي تتكون من خلال اختيارهم للمفردات التي بواسطتها يوصلون مطالبهم :

ـ العفو يا صاحب العفو

ـ لقد فقدت ساقي في الحرب ضد فارس فكيف احصا على (الباحثة :إن التوليف هنا صورة متخيلة لفقدانه ساقه ، في الحرب ، بعد ان واغجه الفارس القوي والذي تمكن من ان يقطع ساق المطالب بحقه ، ما الذي يدعوه الى ذكر فقدان ساقه دون ان يذكر مطالبه كلها أو جزء منها)

ـ أخي بريء يا مولاي ، المسألة كلها مجرد يوء فهم

ـ إني أراه يموت جوعا (الباحثة : التوليف هنا : من يموت جوعا ، المتلقي يبدأ في البحث من خلال قراءة والانتباه للحدث الحكائي السابق ، ويحاول ان يربط بين هذه الجملة التي عدها من يطالب بحقوقه وبين الذي يموت جوعا ، عل هو الابن ام الاب ام من ؟ ، إن هذه التساؤلات تتوافق مع الحس والمشاعر التي يحوزها المطالب بحقه ، ونحن المتلقين لا نعلم هل أن المطالب بحقه امرأة ام رجل ، إن عملية التوليف تجمع بين السؤال وبين الحقيقة الكامنة في الجواب) .

ـ من أجل تسريح اخر أولادنا من الخدمة العسكرية .

ـ من فضلك يا مولاي مفتش المياه رجل مرتشي (Birtold Brecht, p. 43)

الكاتب المسرحي العربي المصري (توفيق الحكيم)" توفيق الحكيم : (١٨٩٨ ـ ١٩٨٧) ، تعد مسرحيته (اهل الكهف ١٩٣٣) بداية لنشوء تيار مسرحي عرف بالمسرح الذهني ، بالرغم من نتاجاته الغزيرة ، لا سيما في المسرح ، فانه لم يكتب الا عددا قليلا من المسرحيات التي يمكن تمثيلها على خشبة المسرح ، فمعظم مسرحياته من النوع الذي يقرا فيكتشف القاريء من خلاله عالما من الدلائل و الرموز التسي يمكن اسقاطها على الواقع في سهولة لتسهم في تقديم رؤية نقدية للحياو و المجتمع تتسم بقدر كبير من العمق و الوعي ، مسرحياته : اهل الكهف ١٩٣٣ ، شهرزاد ١٩٣٤ ،براكسا او مشكلة الحكم ١٩٣٩ ، بجماليون ، سليمان الحكيم ١٩٤٣، الملك اوديب ، ١٩٤٩ ، مسرح المجتمع مسرحيات ١٩٥٠ ، الايدي الناعمة ١٩٥٩ ، ايزيس ١٩٥٥ ، الصفقة ١٩٥٦ ، المسرح المنوع مسرحيات ١٩٥٦ ، لعبة الموت ١٩٥٧ ، اشواك السلام ١٩٥٧ ، رحلة الى الغد ١٩٥٧ ن السلطان الحائر ١٩٦٠ ، يا طالع الشجرة ١٩٦٢ ، الطعام لكب فم ١٩٦٣ ، شمس النهار ١٩٦٥ن مصير صرصار ١٩٦٦ ، الورطة ١٩٦٦ ، وغيرها من المسرحيات " . قدم عدد كبير من النصوص المسرحية التي استمدت موضوعاتها من المجتمع والناحية الواقعية في مجتمعه ، ان الحكيم لم يتوقف عند التراث العربي و انما امتدت أنامله الى نصوص كانت مواضيعها الاساطير الفرعونية او الاغريقية ، فكتب اوديب ، و جماليون، ويعد توفيق الحكيم احد ابرز الكتاب العرب الذين حاولوا ان يغيروا من نظرة التبعية تجاه الغرب من خلال تنويع مضامين نصوصه باتجاهات مختلفة ، فلسفية و اجتماعية وحتى دينية ، فكان " غزير الإنتاج ، انتقل الكثير من المسرح الغربي وقلده في شتى مناحيه ، في مسرحياته المتعددة (Wafa 'at Hamadi, 2007 p. 33)، والذي تتبادر إلى الذهن على الفور مسرحياته الثلاثة وهي " بغماليون والملك اوديب وبراكسا أو مشكلة الحكم ، لأنها تعد قرائن واضحة لا تقبل الجدل على اغتراف توفيق الحكيم من التراث الإغريقي (Ahmad Atman:, et al., 1993 p. 1)

في مسرحية (شهرزاد) يطالعنا الحدث الدرامي بتراتبية جديدة بين العنصر الرجولي و العنصر النسوي ، شهرزاد مقابل شهريار ، ومعلوم ان الحكيم قد استمد احداثها من حكايات الف ليلة وليلة المعروفة ، لذا فإن الارادات كانت قوية لدى الطرفين كما ان الصراع بين هذه الارادات كانت هي الاخرى قوية لدى الطرفين ، وكانت هناك قوى اخرى تغذي الصراع و تحركه باتجاهات مختلفة .

إن المونتاج الحاصل في هذا النص مرتبط ارتباطا قويا مع الصراع بين المرأة والرجل ، وصراع الرجل مع نفسه في التغلب على الصفات التي يرغب الرجل في التخلص منها ، في المنظر الأول ، أي في بداية المسرحية يكون هناك عدد من الشخصيات التي ليست برئيسية يتحدث بعضهم مع البعض الاخر ، الساحر والجارية ، العبد وصوت ، وهذا الصوت يتحول الى الجلاد ، ثم الجلاد والساحر ، العبد وصوت ، ويتحول الصوت الى العذراء ، الساحر والملك ، العبد والجلاد ، عن الانتقالات التي تحدث لهذه الشخصيات تمر عبر التغير في الحوارات واختصاص كل

شخصية منها بجزء من الحوار العام الذي يستهدف الحكاية او القصة النهائية للحدث الكبير للنص المسرحي الذي تضمنه النص ، إن المونتاج الحاصل في هذا الجزء ومن كان لشخصيات بسيطة في النص (على اعتبار ان الشخصيتين الرئيسيتين في النص هما شهرزاد وشهريار) ، ولكن يعد هذا الحوار المسالة الأولى التي تم المونتاج فيها ، باختفاء احدهم وحضور احد بفترة زمنية قصيرة وهذا ما يطبق عليه المونتاج المتقابل ، إن القص واللصق الحاصل بين الحضور والغياب هو الذي اضفى المعرفة للقارئ / الرائي ببدايات الحكاية النصية في المسرحية ، عن الحوادث التي تصاحبها الحوارات في هذه المسرحية غنما تدل على فكرة واحدة هو النجاة والبقاء على قيد الحياة من خلال توليفة من المونتاج الذهني الحاصل مع الاحداث وتركيبتها الفلسفية والمجتمعية في الدلالة بين الجنسين المرأة / الرجل ، وهذا ما حدث في المنظر الثاني حينما يطالعنا شهرزاد وشهريار وهما يتحدثان دون ان يبت شهريار في الاقتصاص من شهرزاد كما جرت العادة مع نسائه الاخريات :

شهرزاد : ذاك شهريار الاول ، أما شهريار الان فإنسان آخر : رجل قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم ! تقدم له في كل ليلة عذراء ، و تذبح له في كل صباح زوجة ، آدمي استنفذ كل ما في كلمة "جسد" وكل ما في كلمة "مادة " من معنى ، قد استحال الان الى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد (Tawfiq al-Hakim, 1973 p. 81)

و تتحدد جدلية المونتاج بين المتقاطع والاحداث الفرعية الحاصلة في النص ، ومن خلال الازمة المزمنة بين الرجل و المرأة ، الخيانة و الحب التي هي مواضيع دائميه ، المواضيع التي تحدد القوة عند كل منهما ، والاستجابة الفورية لمتطلبات الحياة من قبلهما وهم يتواجهون بشكل دائمي :

شهريار: انت انا ، انت نحن ، لا يوجد غيرنا نحن ، اينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا ، الوجود كله هو نحن ، ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب . لقد سئمت هذا السجن من البلور (Tawfiq al-Hakim, 1973 p. 105).

يتحول النص المسرحي الى عرض مسرحي امام الجمهور ، ويتحول النص المسرحي بتغيير بسيط او بتغييرات كبيرة ، في المكان وفي زمن اللقطة والمشهد السينمائي ، في كلتا الحالتين يكون المونتاج الموجود في النص المسرحي والذي يتبناه القارئ ، يختلف عن مثيله في السينما إن هذه الطريقة او بالأحرى الأسلوب الذي يتبعه مؤلف النص المسرحي يختلف عن المونتاج في الفلم السينمائي ، الاختلاف يكمن في من يقوم بالتوليف بينهما ، إن كاتب النص المسرحي هو الذي يحدد المداخل والمخارج للشخصيات ، سواء بصمتهم ام بصوتهم .

ما أسفر عنه الإطار النظري

١ ـ إن المونتاج ظهر في السينما كتقنية وكآلية فنية في جعل اللقطات والمشاهد كتراتبية منطقية وموضوعية في فهم واستيعاب الفلم السينمائي .

٢ـ المونتاج كمفهوم يؤكد عملية التواصل بين النص والقارئ ، ترتكز على مرجعية واعية من أجل أنتاج معنى جديد للنص يختلف باختلاف أساليبه وتنوع مستويات وعي القارئ واستعداده لفهم النص .

٣ـ إن المونتاج آلية وتقنية غير مدونه في النص الفيلمي أو المسرحي ، وغنما هو مهني معين يجب ان يكون متوفرا في السينما ، ويتخيله القاريء في النص المسرحي .

٤ ـ إن المونتاج في النص المسرحي يأتي متوافقا بين الخطاب المسرحي في النص ، ويكتسب معناه من فهم القارئ للتأويل المحتمل لما هو مستتر ومخفي بين السطور في النص وما هو موجود من مواد متخيلة في الحدث المسرحي .

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

شكلت الباحثة مجتمع بحثها من خلال النصوص المسرحية العراقية والتي تتلاءم مع هدف البحث والاداة التي توصلت اليها من مؤشرات الاطار النظري، وهذه النصوص ذات مستويات بنائية وفكرية وحكائيه متباينة ، ان هناك اشكاليات في ترتيب وتنظيم مفهوم المونتاج الذهني وغيره من أنواع المونتاج الذي عرفه المنظرون والمخرجون السينمائيون، فإنها تشكل علامة فارقة باحتواء المفهوم امكانيات ضروري الكشف عنها لما لها من فرادة في التأسيس العام للحدث المسرحي والشخصيات والفكرة الرئيسة والحوار وتجليات الصراع بين الشخصيات في النص المسرحي ضمن التحليل والاستيعاب ، وعلى وفق ذلك فان جدلية الصراع تشتغل بشكل استراتيجي على كل حدث ضمن المتن الحكائي للنص

المسرحي . وعلى الباحثة ان تأخذ بالاعتبار امكانية تطبيق اداة البحث على مجمل النماذج الخاصة بالعينة الرئيسة لاكتشاف خصوصية تحليل النماذج الواردة في مجتمع البحث في النص المسرحي العراقي .

اولا : عينة البحث :

اعتمدت الباحثة الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثها بوصفها نماذج مختارة اكثر تمثيلا لنتاج المسرح العراقي بغية تحقيق هدف البحث ووفقا للمسوغات الموضوعية الآتية :

١ ـ ان مفهوم المونتاج يتصدى الى منطلقات و مفاهيم نصية في مساحة كاملة من استراتيجية التأويل للنص .

٢ـ تغطية النصوص المسرحية المختارة للحقبة الزمنية للبحث وهدفه على نحو يواكب معطيات القصدية في اختيار نماذج البحث .

و تأسيسا على ما تقدم كانت عينة البحث المختارة (٣) نماذج / و كما مبين في الجدول أدناه :

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	سنة النشر
١	(العرس الوحشي)	فلاح شاكر	٢٠٠٦
٢	تالي الليل	رشا فاضل	٢٠١٥
٣	طقوس البرزخ	عبد الكريم العامري	٢٠١٩

ثانيا : منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج البحث ، وذلك لملاءمة هدف البحث واجراءاته ، ومن هذا المنظور سارت الباحثة في تحليلها على وفق الخطوات الآتية التي شكلت مرتكزات اجرائية لمنهجية البحث وحضور الوعي الذهني والحسي والادراك الكامل للنص المسرحي من حيث الاحداث والحوار وبناء الشخصيات .

ثالثا : أداة البحث :

اعتمدت الباحثة على ما اسس من بنية معرفية تتعلق بمفهوم المونتاج الذهني ويأخذ مقارباته التكاملية من خلال موضوعية ومنطقية المعلومة الاساسية في الحدث المسرحي ، وتلك المعلومة المعرفية مأخوذة من النص ضمن استراتيجيات القراءة وتقصي تشكيلاتها ، كما افادت الباحثة ما حفلت به النصوص المنتخبة في مجتمع البحث من مناطق ارتكاز تشكل وحدات تحليلية ضمن اليات التحليل المرتبطة بوحدة النص المتكاملة للبنية الداخلية للنص ، علاوة على ذلك ما افرزه الاطار النظري من مؤشرات (مفاهيمي ، فكرية ، جمالية) ، ومن النقاط التي تم تأشيرها كمؤشرات وادوات اجرائية في تحليل نموذج البحث بغية تحقيق الباحثة لأهداف بحثها ،وتم اعتماد الباحثة على الاداة في تحليل نماذج عينتها من خلال ما توصلت اليه الباحثة في الاطار النظري من مؤشرات النموذج الاجرائي

رواية (العرس الوحشي) للكاتب الفرنسي يان كيفلك

إعداد : فلاح شاكر

اعدها للمسرح الكاتب المسرحي العراقي(فلاح شاكر) كاتب عراقي قدير ولد سنة ١٩٦٠ ، و كتب العديد من الاعمال المسرحية و التلفزيونية ، و ابر اعماله المسـرحية : ماتئة عام من المحبة ، و في اعالي الحب ، و الجنة تفتح ابوابها متاخرة ، الف حلم و حلم ، كلمات متقاطعه ، و قام باعداد رواية العرس الوحشي للكاتب الفرنسي يان كفلينك ، و غيرها ، درس الفلسـفة و الفنون التطبيقية ،نشـر كتابين في محاورات فلسفية على شكل مسرحي هما مملكة الاغتراب ، العقاب و الجريمة بنفس العنوان ، وهو نص يسقط سياقاته على الغزو الاميركي لا سيما في فترة حرب ١٩٩١ حيث يقوم ثلاثة من جنود الاحتلال الاميركي بانتهاك جسـد فتاة عراقية صغيرة السـن ، النص الفرنسي ادانة صـريحة للاحتلال الاميركي وكذلك النص العراقي المعد ، يتشكل النص المسرحي على نغمات التفاهم بين الشخصيات ضمن موقعها في النص الاصلي ، وان كانت الشـخصـيات بأسـمائها ومواقعها تنحو باتجاه الواقع الفعلي الذي اسـتمدت منه الحكاية تفاصـيل احداثها ، وهذه المبالغة في اضـفاء تفاصـيل معينة على الحادثة كما وقعت فعلا تندرج ضـمن اسـتخدام الخيال الفني ، وهو لا بد منه في اعطاء الحكاية دفعا قويا في التشكيل السحري الذي يتصف به الحاكي من اجل اثارة المتلقي ، فالشخصيات في النص تأخذ مجالا رحبا في التعبير عن مكنونات نفسها ويكتشف القارئ من اول وهلة عن تلك المكنونات الواضحة للعيان ولا تحتاج الى سبر اغوارها من اجل اكتشافها ، بل ان المؤلف يحاول ان يجعل الاحداث تدور بالشكل الذي لا تكشف عن نفسها منذ البداية او في وسط النص ، بل تستمر في مراوغتها حتى نهاية السردية ، ذات

النهاية المفتوحة ، وكأن المؤلف هنا يريد ان يستعرض الاحداث الضرورية كافة من خلال بلورة القصة ، والاحداث في تسلسلها تنحو منحى التكثيف والضغط الشديد لكي لا تختفي الثيمه الرئيسة في توسع بنيان المتن الحكائي وبالرغم من ان الرواية هي الاخرى لم تذهب الى الحرب كأحداث و قصص وحكايات وإنما كان التأويل حاضرا في ادانة المحتل مهما كان وجوده ضرورة معينة ، وهذا ما يجعل رواية العرس الوحشي تختلف عن باقي الروايات التي تحدثت عن ويلات الحروب والمعاناة التي تواجه الانسان قبلها واثناءها وما بعدها ، الحرب موجودة في هذه الرواية ولكنها مختفية في ذات الوقت واختفاءها صوري فقط وحضورها من المعاناة التي تركتها بعد الانتهاء منها ، وفي هذا السياق تتجذر بينية النص في عملية تحليل لجدلية الصراع وإظهاره من خلال مفهوم المونتاج الموازي بحركة القصة الفعلية في المسرح بوصفه حكاية أخرى للواقع و ليست مكانا للأحلام والافتراضات الذهنية التي من المحتمل ان تفرزها مكونات المونتاج الجزئية في ذهن المتلقي، الحاضر وما يستشرفه الكاتب المعد فلاح شاكر للمستقبل ، وليس حكايات رومانسية لما سيحدث مستقبلا بكل مظاهره ، ان النص يستعير الحياة كونه مشهدا مسرحيا متداولا ومتواصلا ، ولان المسرح يعد ظاهرة اتصالية مهمه ومباشرة ، فان الأحداث والحوار والافكار تحاول أن تتواشج مع ذهن المتلقي مع ما يمثله خطاب النص من احداث وصفها الكاتب في نصه بوصفه منجزا يرصد نسقا اجتماعيا ، ويتقاطع في ممكناته الايديولوجية تفاعليا في بعده الجمالي

إن المونتاج الذي يجب ان يكون هنا هو في ترتيب اللقطات الحوارية التي تنشأ من العلاقة بين الام وأبنها ، وهذه العلاقة ناتجة من الرفض المطلق الذي تحس به تجاه ابنها ، إنها ترفضه لأنه لم يولد بالطريقة الطبيعية ، وهذا طبيعي جدا ان تفكر الام بهذه الطريقة تجاه وليدها ، وهذا ما نتبينه في اولى الحوارات بين الام وابنها ، ست حوارات يشاكس الابن امه بقوله (تكذبين) بالرغم من ان الاثنين هما في واقع الحال ضحية ، هو يبدأ تلك الحوارات وبشكل مفاجئ ، يصدم الكاتب المتلقي بهذه المفردة التي تحمل في طياتها الكثير من المعاني الدالة وليس معنى واحد، هنا تتجلى رغبة الكاتب في تأكيد المعاني ذات الافق الواسع ، الافق الذي يتجلى بين منطقتين ، الوعي بما نقول ، و الاقتناع بقوة الوعي في ادراك الاشياء المحيطة بنا :

الابن : تكذبين

الأم : من أجلك أنا هنا

الابن : تكذبين

الأم : لماذا لا تصدقني ؟ أتيت من أجلك

الابن : تكذبين

الأم : أنا هنا .. ألا تراني

الابن : تكذبين

الأم : يا إلهي .. ألا تصدق وجودي قربك ؟

الابن : تكذبين

الأم : تُكذّب نيتي ؟ ربما تستطيع ذلك لكنك لا يمكن أن تُكذّب حضوري .. هل يمكنك أن تنكر أني هنا

الابن : تكذبين .

إن هذا المشهد و كل المشاهد اللاحقة الى نهاية السيناريو التخطيطي تحدث في الماء كما اسلفت الباحثة ، وهناك (عبَارة) ستكون آيلة للغرق في لجة الماء ، إن الماء السبب الرئيسي للحياة ، فالجنين يتكون و ينشا في الرحم وسط الماء وحينما يموت الانسان يتم غسله بالماء ، والماء سبب كل شيء حي ، ولكن الماء ايضا سبب للموت حينما يغرق الانسان فيه ، وما بين الموت والحياة تتفجر الطاقات الانسانية من حب و كره وغيرها من المشاعر والاحاسيس التي يتميز بها الانسان من دون سائر المخلوقات في الارض ، في الحوار الآتي يتركز المونتاج في قطع السائد من وجهة نظر الام الى ولدها ، عندما يفاجئ المؤلف قارئ النص بانتقاله نوعية في الحوار من الكره الى الحب وبدون مقدمات ، ولثلاث حوارات يتحاور الابن مع الام بكلمة احبك ، وهذه دلالة كبيرة على العلاقة العاطفية التي تربط بين الام وابنها، هذه (العبَارة) هي الذات التي تجمع بين الام وابنها، كل طرف له أسبابه في تبني نوع تلك المشاعر، إن الوعي يحدد الادراك الكامل بالوضعية الحياتية التي يجد كل طرف نفسه فيه ان الام والابن في النص تم تصويرهما بصفات أبعد من أن تكونا شخصيتان واقعيتان بالمفهوم العام للواقعية ، إنهما يعيشان لحظات الذهاب الى الموت ، يعيشان مرحلة الحلم والسيطرة الضبابية على العلاقة المرتبكة والقلقة التي تجمعهما ، فهناك الماضي الذي يخجل منه كليهما ، بالرغم من انهما الضحية وليس المسبب ، فيدور صراع داخلي وخارجي بينهما ، صراع لا ينتهي نهاية حسنة وهما يعلمان بذلك ، وهذه

تنطوي على تباينات مختلفة المستويات ومتعددة على صعيد المونتاج الذي يتبناه المتلقي في ذهنه ، في رسم الافاق العديدة كما لو أن ذلك يحدث ذلك في الواقع الإنساني الذي يعيشه المتلقي في أي جزء من أجزاء العالم ، وهذه الصراعات متنوعة سواء من قبل الشخصيات الفعلية في النص او تلك الشخصيات المفترضة التي تدخل في نطاق التخيل المونتاجي والنص المتخيل هو الآخر ، وجميع هه الشخصيات تشتبك مع بعضها ، الواقعية والخيالية ، سواء في الحدث او في الحوار مع المتلقي ، او في ابتكار متخيل عبر صفحة المياه المقدسة التي تحيط بهم من كل جانب ، يتحاورون بغرض القيام بأمور مضيئة في مخيلتهم ، بالرغم من تعدد المستويات الزمنية بما يخص الام او ما يخص الابن وماضي كل منهم ، إن هذا التداخل ليس على وفق التسلسل الزمني ، وإنما يرتبط بشكل كامل بمستوى الزمن العاطفي والنفسي ، هنا تبرز الدلالات النفسية لفكرة المونتاج التي يجب ان لا تكون بحد ذاتها طافية على السطح ، وإنما تتماسك البنية النفسية وتكون قوية باتجاه أن تتعامل مع النواحي المادية للصفات التي يبرزها الحوار في النص.

النتائج

١. إن النص المسرحي هو مواجهة بين ذات واعية وغير واعية ، وعملية تحليل شخصيات وأفكار ورؤى تحتوي مجالات نفسية ويمكن أن يتم تأويلها حسب وجهة نظر القارئ في ذهنه وفكره وثقافته ، كما نلاحظ في مسرحية العرس الوحشي .

٢ ـ إن خطاب النص المسرحي يتم تحليله على وفق المنج الوصفي الذي يسعى إلى الاختزال والتكثيف في حضور العلامات ودلالاتها و التأويلات العديدة التي يتم استخلاصها من أحداث النص ، والصفات التي تتحلى بها الشخصيات التجريدية.

٣ ـ من السمات الخاصة في مونتاج اللقطات الافتراضية لحركة الاحداث والحوار بين الشخصيات يتجلى في وجود الارادة الواعية ، وتتمثل في رغبة الابن في الموت في العرس الوحشي ، فكان الماء المصدر الرئيس في استنباط الارادة واظهار قوة الوعي والادراك بما حدث للفتاة من قبل الامريكان ، ودلالات الذاكرة في تنشيط المونتاج للقطات تكون ناشطة في ذهن القارئ ..

٤ ـ يركز القارئ على بيئية الحدث و محليته والزمن الذي كتب فيه ، والنص مهما كان موقعه الجغرافي و بيئته التي خلص اليها ، فان انتقال النص الى مكان آخر وبالضرورة في زمن آخر، وهو ترابط البيئة بكل مقوماتها مع النص ، والاحتفاظ ببنيتها الداخلية وثيمتها الاساسية و الاختلاف يكمن في الحوارات والمكان والزمن الذي كان محوريا ، لأنه كان شاهدا حضاريا لما يحدث في المجتمع العراقي في هذه الحقبة الزمنية المظلمة .

الاستنتاجات

بناء على ما اسفر عنه البحث من نتاجات ، خرج الباحث بعدد من الاستنتاجات و هي على النحو الآتي:

١. المونتاج يتوفر في كل نص مهما كان جنسه او نوعه او هيئته او اسلوبه او وسيلته ، فهو ممكن مع النص المسرحي و السينمائي و اللوحة التشكيلية و الفيلم السينمائي و العرض المسرحي ، و بعبارة واحدة فهو صالح لكل منجز انساني مبدع.

٢. يتمثل المونتاج من خلال اشتراطاته و سماته و آلياته التي تتغير بتغير الموقف واللقطة والمشهد.

٣ـ ان الخطاب المسرحي يساهم في توسيع المدركات التخيلية للقارئ او الناقد او حتى المخرج ، على اساس ان هذا الخطاب يشتمل على مفاهيم من الممكن اعتمادها والاشتغال عليها للوصول الى مساحات اوسع في عملية التشكيل الوجودي للإرادة الواعية للشخصية في داخل النص .

٤ ـ إن احدى المساهمات الجادة لمنظومة المفاهيم هي الاليات في اشتغالاتها التحليلية للنص المسرحي و انتاجها لقراءة تأويلية للخطاب المسرحي بشقيه النصي و التجسيدي ، وتتبين للقارئ انفتاح هائل في توكيد معنى الشيئية للمنجز الابداعي الذي يمتلك فضاءات واسعه من الدلالات في الاحداث والبنية الداخلية للنص والحبكة المسرحية .

References

Abbas Abdel Ghani Cinematographic Montage in the Theatrical Show [Book]. - [s.l.] : Baghdad, b. M.,, 2012.

Abu al-Fayd Mohammed bin Abdul Razak al-Husseini, Crown Bride, group of investigators, c. 18 [Book]. - Beirut : Dar al-Hadia, d. V.

Abu Fadl Jamal Alin Ibn Manzour, San Arabs, 3rd edition, J7 [Book]. - Beirut : Dar Sadr, 1987.

Ahmad Atman: and Ahmad Atman Classic Sources of Tawfiq al-Hakim Theatre [Book]. - Cairo : Egyptian International Publishing Company-Longman:, 1993.
Ahmed Kamel Morsi and his colleague, Lexicon of Film Art [Book]. - Cairo : Egyptian General Authority for Writers, 1973.
Ahmed Kamel Morsi General Authority for Writers [Book]. - Cairo : [s.n.], 1973. - Vol. Lexicon of Film Art.
Ahmed Kamel Morsi, Lexicon of Film Art [Book]. - Cairo : Egypt, Egyptian General Authority for Writers,, 1973.
Birtold Brecht, Caucasian Chalk Service play, translation: Abdelrahman Badawi [Book]. - Cairo : Ministry of Culture and GuidanceAl-Natiya, Egyptian Foundation for Writing, Printing and Publishing, Egypt Press, BT.
Carl Rice Art of Cinematic Montage, Translation: Ahmed Alhadri [Book]. - Baghdad : Ministry of Higher Education and Scientific Research, p. V, p.
Dominique Phelan Film Cadres, Translation: Shahat Sadiq [Book]. - Cairo : Academy of Arts, 1998.
Dr. Hamad Mahmoud Al-Duchy Poetry Montage, in Contemporary Arabic Poem, Study on the Vocabulary of the Film Tongue in Poetry, Second Edition [Book]. - Baghdad : Sattar Publishing and Distribution House,, 2017.
Henry Agell Science of the Beauty of Cinema, translation: Ibrahim El-Arais [Book]. - Beirut : Dar Al-Tali 'ah,, 1980.
Ibn Faris Dictionary of Language Measurements, Investigation: Abdussalam Harun, J5 [Book]. - Egypt : Dar al-Thawr, 1979.
Jean Metri, Experimental Cinema, Translation: Abdullah Aouishche [Book]. - Damascus : Ministry of Culture publications, , 1997.
John Howard Lawson The Art of Screenwriting, Translation: Ibrahim al-Sahn [Book]. - Baghdad : Institute of Radio and Television Training, Al-Adib al-Baghdadi Press, 1974.
Louie de Janetti Understanding Cinema, Translation: Ali Jafar [Book]. - Baghdad : Ministry of Culture and Information, Dar al-Rasheed,, 1981.
Ma 'adif Hussein Radi, Dramatic and Gross Production of Photographic Synthesis [Book]. - Baghdad : , Unpublished Master's Thesis, 1992.
Marcel Martin Film Language [Book].
Mohammed Khattabi Linguistics of Text: Introduction to Harmony of Discourse, T2 [Book]. - Casablanca : Arab Cultural Center, , 2006.
Nabil Raghib, Language of Theatre at Alfred Faraj [Book]. - Cairo : Egyptian General Organization of Writers,, 1986.
Perkins VF, previous source, [Book].
Qais al-Zubaidi, in Cinematic Culture... Monographs, Export: Ziad Abdallah, [Book]. - Cairo : Egypt, Public Aid for Culture Palaces, , 2012.
Quoted: Aladdin Abdelmadjid Jassim, Ashkaliya Jameel in Contemporary Cinematic Trends [Book]. - Baghdad : Faculty of Fine Arts, Baghdad University,unpublished thesis, 2003.
Roland Bart, From Work to Text, in: Perspectives: Concepts and Perspectives, Group of Authors, Expressions and Presentations: Mohammed Khair Al-Baqai, I [Book]. - Beirut : Tables for Publication, Translation and Distribution, 2013.

See: Ahmed Abdul Suleiman , Preliminary Reading in Film Director Eisenstein's Theory and Philosophy in Mental Montage [Book]. - Jordanian : Journal of Art, vol. 6, No. 1,, 2013.
Soven, Darko, Egyptian Theatre and Cinema Magazine, Mirror.. Dynamo [Book]. - Cairo : Precht planning his aesthetic theory, T., Mujahid Abdel-Monim Mujahid, No. 58, Egyptian Authorship, 1968.
Stuart Krevsch Theatre Industry, Translation: D. Abdullah Mu 'tasim al-Dabbag [Book]. - Baghdad : Dar al-Ma' amun Translation and Publishing,, 1986.
Tawfiq al-Hakim Shahrazad [Book]. - Beirut : Lebanon, Lebanese Book House, 1973 .
Terrence, San John Marner Film Directing, Translation: Ahmed Al-Hadri [Book]. - Cairo : , Camel Library, 2009.
Wafa 'at Hamadi Theatrical Speech in the Arab World [Book]. - [s.l.] : Morocco: Arab Cultural Center, 2007.
Weideli, Walter The Art of Bertolt Breacht, N.Y [Book]. - [s.l.] : University press, 1963.
William Shakespeare Othello, T.S. Jabra Ibrahim Jabra [Book]. - Baghdad : Al-Mamun Translation and Publishing House, , 1986.
Yuri Lutman, Entrance to Film Semitism, Translation: Nabil Aldabs [Book]. - Damascus : [s.n.], 1990.

الاشتغالات اللونية في الأفلام الفانتازيا

Color Works in Fantasy Movies

م.د آسيا علي محمود

Lecturer Dr Asia Ali Mahmood,

وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة، العراق، بغداد

Ministry of Education / Institute of Fine Arts, Iraq, Baghdad

Email: asia.ali7888@gmail.com

الملخص

مثلما اثرت معطيات التطور العلمي والتكنولوجي في مجال الحياة، فقد اثرت ايضاً على نهضة الفن السينمائي، ولاسيما في اعطاء رؤية جديدة في فن الفيلم من ناحية، والتطوير التقني لعناصر اللغة السينمائية التي تحررت من قواعدها الكلاسيكية من ناحية اخرى، ومن تلك التطورات نال عنصر اللون حصته بالشكل الذي اثرى الصورة المرئية جمالياً وسايكودرامياً وتعبيرياً. من هنا تبلورت مشكلة البحث المقدمة في السؤال الآتي: ما كيفيات اشتغالات اللون في الافلام الفانتازية ؟ ولتحقيق أقصى فائدة ممكنة بعد استقراء الآراء لتوافق اهداف البحث، فقد ضم البحث المحاور الآتية: المقدمة وتضمنت مشكلة البحث وأهميته واهدافه وحدوده ومن ثم التعريف بالمصطلحات. اذ تكمن اهمية البحث في كونه يمثل اضافة معرفية لطلبة قسم السينما والتلفزيون في كلية الفنون الجميلة، أما اهداف البحث فقد اقتصرت على الكشف عن الاشتغالات اللونية في الافلام الفانتازيا، اما الاطار النظري فقد تضمن مبحثين، تناول الاول دلالة اللون، أما المبحث الثاني فقد تناول اشتغال اللون في المشهد الفانتازي، بعدها خرجت الباحثة بعدد من المؤشرات وهي ما اسفر عنه الإطار النظري. كما احتوى البحث على اجراءات البحث التي اشتملت على منهج البحث، ومجتمع البحث، واداة البحث وعينة البحث، ووحدة التحليل، لاستخدامها في تحليل العينة المتمثلة بفيلم (وار كرافت)، ليخلص البحث الى مجموعة من النتائج واهمها هيمنة اللون كقيمة اساسية في البناء السردي الفانتازي، الذي جاء وفق صيرورة الالوان لماكياج الشخصية الفانتازية. أما أهم الاستنتاجات تمثل احداها في عدّ اللون قيمة جمالية وتعبيرية في البناء السردي الدرامي، واختتم البحث بقائمة المصادر، وملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: (اللون، الشخصية، الخيالي، الفانتازيا، السينما).

Abstract:

Just as the data of scientific and technological development have affected the field of life, they have also affected the renaissance of cinematic art, especially in giving a new vision in the art of film on the one hand, and the technical development of the elements of cinematic language that were liberated from its classical rules on the other hand. From these developments, the element of color received its share in a way that enriched the visual image aesthetically, psychodramatically and expressively. From here, the research problem presented crystallized in the following question: What are the ways of color working in fantasy films? To achieve the maximum possible benefit after extrapolating opinions to agree on the research objectives, the research included the following axes: Introduction, which included the research problem, its importance, objectives and limits, and then defining the terms. The importance of the research lies in the fact that it represents a cognitive addition to the students of the Cinema and Television Department at the Faculty of Fine Arts. The objectives of the research were limited to revealing the color occupations in fantasy films. The theoretical framework included two topics, the first of which dealt with the significance of color, while the second topic dealt with the occupation of color in the fantasy scene. After that, the researcher came up with a number of indicators, which resulted in the theoretical framework. The research also included the research procedures that included the research

methodology, the research community, the research tool, the research sample, and the analysis unit, to be used in analyzing the sample represented by the movie (Warcraft). The research concluded with a set of results, the most important of which is the dominance of color as a basic value in the fantasy narrative structure, which came according to the process of colors for the makeup of the fantasy character. As for the most important conclusions, one of them is considering color as an aesthetic and expressive value in the dramatic narrative structure. The research concluded with a list of sources and a summary in English.

Keywords: (color, character، fantasy، cinema)

اولا : مشكلة البحث

لا يمكن تخيل عالم خالٍ من الألوان، لما يحمله من دلالات ورموز مباشرة وغير مباشرة تباينت من زمن الى اخر وفق الحضارات التي نشأت وتطورت، اذ اصبح لكل حضارة خصوصية في اختيار اللون، بل واصبح اللون يمثل احد رموزهم الدينية والاجتماعية والسياسية. بالتالي بات اللون محط اهتمام الادباء والفنانين كما عده صناع السينما احد عناصر البناء الصوري، لما يؤديه من دور فاعل في تحقيق المتعة والإثارة والتشويق والإبهار من خلال تخطي حدود المألوف مستندا على الانزياح والخروج عن المألوف ومن هنا حددت الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل الاتي: ما كيفيات اشتغالات اللون في الافلام الفانتازيا ؟

ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه: تكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على اشتغالات اللون في الافلام السينمائية، من حيث الاهتمام بدراسته وتوضيح أهميته للطلبة الدارسين والمهتمين في مجال الفن السينمائي.

ثالثا: هدف البحث: الكشف عن الاشتغالات اللونية في الافلام الفانتازية.

رابعا: حدود البحث: يتحدد البحث بالحدود الآتية:

١. الحدود الزمانية: (٢٠١٦).
٢. الحدود المكانية : الولايات المتحدة الامريكية.
٣. الحدود الموضوعية : اشتغال اللون في الافلام الفانتازية-(فلم وار كرافت) .

خامسا: اجراءات البحث:

١. منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي كونه يتضمن وصف الظاهرة الراهنة والظروف السائدة وتوثيق ذلك وتحليله، للوصول الى نتائج البحث.
٢. اداة البحث: ستعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات الاطار النظري، كأداة لتحليل العينة.
٣. وحدة التحليل: تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل، لذا ستعتمد الباحثة المشهد كوحدة تحليل.
٤. عينة البحث: تضمنت عينة البحث فيلم (وار كرافت) كونه يمثل احد العينات التي تظهر اشتغال اللون في الفيلم السينمائي.
٥. تحديد المصطلحات:

- الاشتغال لغويا: يعنى به بـ(ش غ ل –(شُغْلٌ) بسكون الغين وضمها و(شَغْلٌ) بفتح الشين وسكون الغين وبفتحتين فصارت أربع لغات والجمع (أشْغالٌ). و(شغَلَهُ) من باب قطع فهو شَاغِلٌ (Al-Razi, 1989, p. 299)
- الاشتغال اصطلاحاً: يقوم على(العمل شرط اولي للوجود الانساني ويمر العمل الانساني بوسائل البناء الضرورية) بغية الوصول الى نتائج مرضية (Academics, 1985, p. 313)
- اللون لغويا يعرفه لسان العرب انه : (هيئة كالسواد والحُمرة ، ولونتُه فتلون ولَونُ كل شئ : ما فَصَلَ بينه وبين غيره ، والجمع ألوان وقد تلون ولون ولونه. والألوانُ : الضروبٌ . واللون النوع . وفلان متلونٌ إذا كان لا يثبت على خُلُقَ واحد) (Ibn Manzur, 2002, p. 166)
- اللون اصطلاحاً: يتخذ اللون (اسلوب كاتب متدفق بالحيوية عامر بالتفصيلات سريع الايقاع ممتلئ بالصور التي تخطف البصر. ويشير اللون ايضا الى منحى الكاتب وآرائه ومواقفه) المتلونة وفق الحدث المناط به (Fathi, 1986, p. 303) .

- الفانتازيا لغويا: (هي نشاط نفسي وخالقة لما هو غير موجود ومن ثم مضادة للواقع يتفق مع المفهوم التقليدي الذي يرى أن الفنطاسيا تنطلق من الواقع إلى الاحلام) (Wahba, 2007, p. 477) مستندا بذلك على الخروج عن المألوف متخذا اشكال خيالية سحرية بعيدة عن الواقع بكل قوانينه.
- الفانتازيا اصطلاحياً: تتمثل الفانتازيا بكل ما هو (خيالي – غريب – خارق – غير واقعي – العجيب (في الأدب والفن) والتشكيلي والمسرحي لاسيما السينمائي (Giorno, 2007, p. 84)
- التعريف الاجرائي الاشتغال اللوني الفنتازي : هو اشتغال اللون كقيمة جمالية وفنية متجاوزا الواقع المألوف لتنحى نحو اشتغال بعيد عن المألوف متخذا الوان خيالية عجائبية يحاكي العالم الفنتازي الذي ينطلق من الخيال الجامح الذي لا تحده حدود، تثيران الدهشة والتردد - لدى المتلقي - ليشاهد عالمين مختلفين يمتزج فيه الواقع بالخيال.

المبحث الاول / اللون (المفهوم والاشتغال)

يتجلى اللون و دلالته في الكثير من الآيات القرآنية ففي سورة ال عمران قوله تعالى (يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (عمران) لقد وردت الالوان (الابيض والاسود والاحمر والاصفر والاخضر والازرق) وغيرها في الكثير من الآيات القرآنية، وبالتالي فان اللون لم يكن وليد اللحظة وانما اوجد في الكون بأروع الصور الذي ابدع (الله) الخلاق العظيم في تصوير الالوان المختلفة في الارض والسماء والاجرام السماوية وعالم الشهادة وعالم الغيب جميعها بألوان واضواء (فالألوان زينة العيون وبهجة النفوس ، لقد ابدع الخالق جل وعلا، الكون بألوانه مختلفة زاهية فالجبال والاشجار والثمار والازهار والطيور تختلف في الوانها واشكالها) (Shafie, 2006, p. 2) وهيئتها التي يظهر اللون في جميع تمفصلاتها. فضلا عن ذلك فان اشتغال الالوان ومعانيها جاء وفق اهمية في الادب والفن اذ حدد (ايزنشتاين) لمعنى اللون وما له من (عدة معاني ... من الألوان الشائعة الاستخدام أعتمد ...على نماذج من الأدب والشعر، وعلى خطابات الرسامين وعلى اللوحات العالمية) (Qalaj, 1975, p. 44) التي جعلت اللون كأساس في التلاعب ما بين الضوء والظل اما اشتغال اللون في الصورة السينمائية الذي هو اساس بحثنا فنجد ان اشتغال اللون عبر هذا الوسيط اخذ ليعبر مدلولات ودلالات سايكولوجية وتعبيرية فصانع العمل ووفق رؤيته الابداعية فهو لا ينظر الى اللون كما ينظر الانسان العادي الذي يراها وفق الدلالات المتعارف عليها اجتماعيا ، بل ينظر لها بنظرة اخرى منافية لكل العرف الاجتماعية والسياسية والثقافية ينظر لها نظرة ميتافيزيقية فهي روح متجسدة وفق انزياح اشكالها والوانها.

اولا : رمزية اللون

يشكل اللون رموزا متنوعة تعبر عن الحياة والموت ، والأمل والخيبة ، والحزن والفرح والنور والظلام ، ولكل لون دلالات الرمزية، التي تشكل في الصورة المرئية بعدا جماليا ودراميا (اذ يمكن للون ان يتحرك على شاكلة تعبير رمزي ، او تكوين جمالي ، لمختلف الاغراض الحياتية والفنية ذات الرؤية المختلفة) (Obaid, 2013, p. 40) ويمكن للون ذاته ان يعبر عن كم من الاشارات الدلالية فمثلا في فيلم (مكان هادئ) للمخرج جون كراسينسكي هنا صانع العمل وظف اللون الاحمر ليعبر عن اشارتين لدال واحد وذلك عبر توظيف (الضوء الاحمر) ففي البيت الذي تسكن به عائلة يدخل الوحش على السيدة الحامل وهي في حالة الولادة فتقوم بتشغيل الضوء الاحمر الذي قام زوجها بنصب مجموعة كبيرة من الاضاءة حول المنزل ذات اللون الاحمر متفقين عليها جميعا عند تشغيلها بأن هناك خطر داخل البيت فتقوم الزوجة بتشغيل الضوء الاحمر اشارة لزوجها واطفالها بأن الوحش داخل البيت هذه اشارة للخطر ، اما الاشارة الاخرى عند نزول الدم (الصبغة الحمراء) من جسد السيدة قد دلت على اشارة انها سوف تولد، ومن ثم فقد وظف صانع العمل اللون (الاحمر) ليدل عليها اشارة لمدلولين وفق الحدث الدرامي في بنية الفيلم. ووفق لذلك سوف تستعرض الباحثة سيمولوجيا الالوان ورموزها الدرامية في الأفلام السينمائية فلقد (استخدم الفنان اللون منذ زمن بعيد لأغراض رمزية) (Janetti, 1981, p. 49) فلكل لون من الالوان (الابيض والاسود والاحمر والاخضر والازرق) دلالة تحمل معنى وفق ورودها في سياق الحدث ، فيمكن للون الواحد ان يدل برموز مختلفة واثار نفسية متنوعة في المكان الواحد اذ (يستمد قيمة او معناه من الناس الذين يستخدمونه اي ان المجتمع هو الذي يضفي على الرمز معناه) ودلالاته وفق حضور زمان ومكان الشخصية.

١. اللونان الأبيض والأسود: هما من الالوان الحيادية و متضادين لبعضهما البعض وبعيدان كل البعد اذ ان (اقوى تضاد وهو مألوف للعين هو اللون الاسود والابيض ويسمى تضاد التقابل) (Ramadania, 2019, p. 13) ولكل لون رمز ودلالة وفق ظهوره ،فاللون الابيض يرمز للسلام والنقاء والطهارة ، ومعظم الشعوب ترتديه في افراحهم واحزانهم فهناك من يرتديه في الزفاف الذي يرمز للفرح واخر من يرتديه يرمز للموت

، ومن ذلك توظيف اللون الابيض في فلم (انا التنين) للمخرج **انداردزيندوبايف** اذ قام صانع العمل بتوظيف الألوان المتضادة وفق التنوع اللوني للشخصية الفتاة الأميرة (ميروسلافا) ففي يوم زفافها ترتدي اللون الابيض وينطلق موكب الزفاف الى زوجها وفجأة ينقلب اللون الأبيض الذي يرمز للفرح والسلام الى رمز للتشاؤم والخوف ، ولاسيما عند هجوم التنين عليها الذي كان لونه باللون الاسود واخذها الى عالم اخر وبهذا جاء اللون الابيض في الفيلم مغايراً لمضمونه الدلالي.

* **اللون الأسود:** فهو يرمز بالظلام والحزن والحداد، فهو لون ينعدم فيه الضوء وما يحمله من الخوف ضد المجهول ،وربط اللون الأسود في الطبيعة بالليل (ومن وجهة نظر التحليل السيكولوجي ، يعتبر الاسود في الاحلام الليلية او السوداء، والإدراكات الحسية الحساسة لحالة الارق ، غيابا لكل الالوان ، لكل نور، فالأسود يمتص الضوء ولا يعيده، انه يستحضر قبل كل شيء ... السماء الليلية والظلمات الارضية لليل، السوء، الغم والحزن، عدم الادراك اللاشعور والموت) (Obaid, 2013, pp. 68-69)، وجاء اشتغاله في افلام كثيرة منها الفيلم (الرجل المستذئب) للمخرج جو جونستون) الذي وظف المخرج حالة التحول لشخصية مرموقة الى مستذئب ولاسيما عندما يعم الظلام المكان ويختفى الضوء الابيض ويظهر اللون الاسود المهيمن على المكان، ويبدا بالتحول الى حيون ذئب ذا اللون الاسود عبر تجلي الزي الذي تم توظيفه للجسد الشخصية الذي كان له دور اساس في تحولها.

٢.**اللون الاحمر والاصفر:** يعد من (الالوان الحارة (الاحمر –الاصفر – البرتقالي) توحي بالعدوان والعنف والتحفيز. وهي تميل الى التقدم الى امام في اكثر الصور) (Janetti, 1981, p. 49) بسبب توهجها وسطوعها وغالبا ترتبط بظواهر الطبيعة كالشمس، وتعددت دلالات اللون الاحمر كثيرة وعديدة وفق اختلاف المكان والزمان التي تظهر فيه الشخصية، فبعضها كان يثير الفرح والبهجة، وبعضها ترتبط بالخطر والالم والانقباض ولاسيما عندما يتمظهر لون الدم الذي يعد اللون الرئيسي لمحاكاة شخصيات الواقعية او غير الواقعية، وبعضها يرتبط بلون النار الذي يتمظهر في الشيطان ففي الفيلم (فتى الجحيم) للمخرج (جيرمو ديل تورو) قام صانع العمل بتوظيف اللون الاحمر لشكل الشخصية (هلبوي) بشكل منافيا للواقع عبر بروز اذنين طويلتين وذيل طويل باللون الاحمر تلك الصفات كانت لتشبيه شيطان الذي هو صورة متخيلة تكونت وفق معطياتنا الفكرية فرسمنا تلك الصورة وفق صفاتها، وهنا جاء اللون ليعبر عن دلالتين لدال واحد، كان اللون الاحمر يمثل المدلول الاول الذي يرمز للخوف الظاهر في شكلها، اما المدلول الثاني كان في افعالها الذي انزاح عن شكل الشخصية بما تملكه الشخصية من روح طيبة ومحبة للخير ومساعدة الناس، وهنا اللون نفسه جاء منزاح ومتضاد معناه وفق الشكل والمضمون معا.

* **الاصفر:** يدل على المرض والموت، والخيانة، والغيرة، واحيانا على البهجة والسرور فلقد شبه اللون الاصفر بلون المعدن الذهب وهذا تم توظيفه في فيلم(الهوبيت ج ١) للمخرج (بيتر جاكسون) ففي هذا المشهد قام صانع العمل بتوظيف اللون الاصفر لتدل على رمز القوة والتفاؤل اذ نرى الساحر (غاندالف) وهو ينظر الى البريق المشمس مائل الى الاصفرار دلالة على بداية جديدة للانتصار (ولارتباط اللون الاصفر بالشمس والضوء...وهو لون التنوير، والحكمة الحماسة والتفاؤل والامل، والمرح، والوضوح، والثقة، ويوحي بالقوة، ويدعم الثقة بالنفس) (Al-Marazqa, 2010, pp. 27-28).

٣.**اللونان الأخضر والازرق:** يعد من (الالوان الباردة ...(الازرق –الاخضر – البنفسجي) تميل الى الايحاء بالسكينة والاستعلاء والهدوء. تميل الى التراجع في الصورة) (Janetti, 1981, p. 49) وتدل على اكبر مساحة من مساحتها الحقيقية، على الرغم من ان اللون الأخضر يميل في بعض الافلام الى التقدم في امامية الصورة وفق اشتغالها في بنية الفيلم اذ جاء اللون الاخضر في الفيلم القناع الاخضر للمخرج تشاك راسيل، اذ تم توظيف اللون الاخضر لشخصية (ستانلي ابكس) لتبدو شخصية مسالمة فقيرة وفجأة يتم العثور على قناع الذي يبدو في الوهلة الاولى قناع طبيعي ولكن عندما يقوم بوضعه على الوجه تبدا الشخصية بالتحول من لون بشرة بيضاء طبيعية الى خضراء اللون ووفق تحول لون البشرة جاء التحول الاخر هو الفعل بعدما كان يمتلك جسد نحيف ذا قوة ضعيفة اصبح يمتلك قوى خارقة يستطيع ان يفعل ما يشاء وبهذا التحول استطاع صانع العمل ان يوظف اللون وفق التحول الجسدي والاجتماعي والنفسي، فضلا عن ان اللون الاخضر قد اصبح عنصراً سائداً وسارداً لأحداث القصة الذي حقق قيمة درامية وجمالية في فن الفيلم.

* **اللون الازرق:** يعد من الالوان الاخف ثقلا من الالوان الحارة (الدافئة)، فيوحي بالبرودة مثل لون البحر و السماء، ويدل على الثقة، الأمان، الاستقرار، النجاح، واللون الازرق) ففي فيلم (افاتار) للمخرج جيمس كاميرون قام صانع العمل بتوظيف اللون الازرق لشخصيات افتراضية مع شخصيات واقعية وخلق من تلك الشخصيات الواقعية اشكال خيالية قد تماهت في عالم خيالي، فأعطى اللون الازرق لشخصيات التي تنتمي الى عالم افتراضي افترضتها شخصيات الدرامية في الفيلم ولاسيما عند دخولهم لآلة تنويم ويتم عبرها الدخول في عوالم عجيبة، هنا صانع العمل وظف عنصر اللون وسيده عن باقي العناصر اللغة السينمائية الاخرى، ولاسيما في خلق تلك الشخصيات المنافية للواقع واعطى

لتلك الشخصيات الزرقاء لونها الذي جاء متماهياً مع افعالها التي كانت تمتلك روح طيبة وبريئة جاء وفق اللون ورموزه الذي دل على الصفاء والبراءة ولون السماء والطبيعة، وسط ناس تمتلك بشرة ذات الوان طبيعية، على الرغم من شكلها الواقعي، فقد كانت افعالها لا تنتمي الى الانسانية لا في شكلها ولا صفاتها.

ثانيا : سايكولوجية اللون

يمثل اللون دلالة نفسية وهي متباينة من شخص الى اخر فالألوان تستطيع أن تغيّر مسار حياة الإنسان فهناك من يشعر بالراحة النفسية واخر ينفر منها (فالألوان في مساحة الاحمر من الطيف معروفة بكونها الوانا دافئة ، وتضم : الاحمر ،البرتقالي والاصفر. وتوحي هذه الالوان بأحاسيس الدفء والارتياح الى الغضب والعدوانية. ... الالوان من جهة اللون الازرق من الطيف بكونها الوانا هادئة ، وتضم : الازرق ، الارجواني والاخضر اما إيحاءاتها فهي تتأرجح بين الهدوء الى الحزن واللامبالاة) (Shakib, No Date, p. 5) والخوف وبهذا فان كل لون يمثل معاني نفسية لدى الانسان اذ تتوافق مع ميوله ورغباته الشخصية اذ(تؤثر الالوان في نفوس البشر وتكشف طباعهم فنجد المحافظون يحبون اللون الازرق والاشخاص الودودين يحبون اللون البرتقالي والمتزنون الحكماء يختارون الأخضر والاشخاص ذوو القدرات الذهنية العالية يحبون اللون الاصفر والمهتمون بحياتهم المادية فهم يرغبون اللون الاحمر .فاختيار المرء للون معين دليل على ميوله ورغباته وحالته النفسية) (Nouri, 2019, p. 2) التي تؤثر ويتأثر بها بوعي او باللاوعي، فالكون يضمّ الوان مختلفة ومتنوعة وفق الحياة الطبيعة ويستلهم منها ما توحيه نفسه من معاني ودلالات سايكولوجية ، فصانع العمل يوظف اللون في فن الفيلم لكسر افق التوقع عند المتلقي واحداث الدهشة لما يحمله الحدث الدرامي من مكنونات مضمرة داخل بنية الشخصية الدرامية فاللون له الخصوصية الدرامية بالتأثير على المتلقي الذي بدا يؤول ويفسر اللون وفق سياق ظهور الشخصية الدرامية ففي فيلم الاعجوبة للمخرج (نيكولاس مكارثي) صانع العمل وظف اللون وفق ظهور شخصيتين شخصية الطفل ويدعى (مايلز) وشخصية الرجل ويدعى (ادوارد سكاركا) عبر وجود الشبه بين لون عينيه ، فالطفل يحمل عين مختلفة عن الاخر الاولى ذات اللون الازرق والاخرى لون عسلي ،اما الرجل فكان نفس اللون ما يحمله الطفل والسبب في ذلك ، يظهر لنا صانع العمل في بداية المشهد موت الرجل مع ولادة الطفل وعندما يكبر الطفل ويصبح عمره في الثامنة يقوم بالقتل وفق ما كان الرجل يفعله اذا كان الرجل يقتل النساء ويقطع ايدهم ففي احد المشاهد تقوم سيدة تدعى (مارغريت) التي تهرب من الرجل القاتل بعد قطع يدها وتخبر الشرطة فتقوم الشرطة وتقتله وعندما يتوفى تنتقل روح الرجل بجسد الطفل فيقوم الطفل بالبحث عن السيدة التي كانت سبب في قتله فيأتي ويحمل سكين ويخبرها بأي عين تريدين قتلك اللون (الازرق ام العسلي) كما كان الرجل يخبرها عندما اراد قتلها وبالتالي فان صانع العمل خلق من اللون دلالات نفسية حاملة لكل شخصية ابعادها (الاجتماعية والجسمانية والنفسية) التي اعطت تأويلات مختلفة للمتلقي وفق رؤية صانع العمل الذي وظف اللون وتنوعاته للتعبير عن معاني نفسية في بنية الفيلم. وترى الباحثة ان القيم اللونية المتضادة تعطي مدلولات عديدة وفق سياق الحدث ذات المعنى الظاهر الذي يكمن في داخله معنى باطن وان مهمة المبدع صانع العمل ان يوظف اللون في اشتغالات عديدة ومختلفة تارة يحاكي الواقع وتارة يخالف الواقع وفق البناء السردي الحكائي، لاسيما وان فن السينما يتعامل مع اصغر وحدة في المشهد الا وهي اللقطة اذ يجب ان يكون مضمون السايكولوجي للقطة متماهياً مع الشكل الفني وفق سيمائية اللون الذي احتل مكانته جمالياً ونفسياً وعاطفياً وفق ايدولوجية المبدع اذا اعطى للون خصوصية ديناميكية وفق تحولاتها وذلك عبر مزج الالوان التي تتحرك بسرعة من لقطة الى اخرى ومن مشهد الى اخر وبالتالي تترك انطباع لدى المتلقي بان الالوان قد تحركت وتلاشت وجاءت بالوان اخرى وبرموز مختلفة الدلالات و المعاني.

المبحث الثاني / الية اشتغال اللون مع عناصر البناء الصوري

يمثل اللون احد عناصر التكوين التشكيلي للقطة التي تنم على (النقطة، والخط، والشكل، الكتلة، اللون، الحركة، الفضاء، الضوء ، الايقاع ، التوازن ، السيادة ، الاطار) التي تعمل سويا داخل بنية الصورة المرئية التي تشكل مثير بصري داخل العرض فضلا عن ما يحمله اللون من دلالات جمالية وسيكولوجية وذلك لدورها الفعال في الاشارة للزمن الدرامي الماضي والحاضر والمستقبل. ويعد اللون وتنوعه في فن الفيلم (يحقق حركة في الدلالة وفي التعبير لأنه جو لتخليق المزيد من الدلالات بدلاً من الدلالة الواحدة التي تحققها الوحدة والشكل الواحد) (Muslim, 2002, p. 61) في بنية الحدث التي تقوم وفق رؤية وابداع صانع العمل الذي يعكس تصوراته الفكرية اذ اعطى للون قيمة تشكيلية تمثل تحولات دينامية لخلق دلالات ذات معنى عبر البنية الصورية حاملة في طياتها معاني ودلالات عاطفية وفكرية كالتماثل او التضاد التي يكمن على وفقها جذب المتلقي نحو العمل ككل. وتأسيسا على ما سبق سوف تستعرض الباحثة وظيفة اللون واثرها الاشتغالي التعبيري والجمالي مع بعض عناصر البناء الصوري التي كان لها اكثر اشتغالا داخل بنية الفيلم.

أولا: اشتغال اللون مع الضوء

يعد الضوء من أهم المؤثرات الظاهرة للون والمرئيات بشكل عام ، فالضوء يقوم على تحقيق التوزان الطبيعي للدرجات اللونية لظواهر الطبيعية، اما في الواقع الفني فالعملية الابداعية تختلف اذا يقوم صانع العمل وفق رؤيته الفنية، بعملية خلق الوان في الكاميرا اما كما نراها في الواقع او مغايرة للواقع؛ لتعكس دلالات ومعاني للحالة النفسية التي تمر بها الشخصية وفق الحدث، اذ يتم وضع امام المصدر الضوئي غير الملون (مرشحات لونية أو رقائق الجيلاتين الملونة فوق الأضواء المتوهجة للحصول على ألوان زاهية أو ظليلة) (Kiho, No Date, p. 98) أي حينما يتم مزج مرشح الضوء الأحمر مع مرشح ضوء الأخضر يعطي لوناً أصفر أو برتقالي، ومزج مرشح الضوء الأخضر مع مرشح الضوء الأزرق يعطي لوناً فيروزي أو أخضر يميل للزرقة، ولا يظهر اللون ودرجاته مالم يظهر الضوء الساقط عليها سواء كان المصدر مباشر(قريب) او غير مباشر(بعيد) الذي قد يكون في الظل ، وهنا يكتشف تأثر الضوء وانعدامه على اللون عبر التوظيف الفاعل لها فأحيانا يكون اللون في مواقع ظلال فتعطي الالوان الحارة (الاحمر والاصفر والبرتقالي) باهتة وخافتة، واحيان غامقة، بسبب عدم تركيز الضوء الساقط عليها مباشرةً، ومن ثم فان لهذا التوظيف له معاني ودلالات لا ترتبط باللون نفسه وانما يتبدل معناه عندما يتشكل لون الضوء على لون معين فيظهر بدلالات مغايرة لما هو متعارف عليه ويكسبها قيم شكلية وقيم درامية وقيم جمالية وقيم سيكولوجية، وقيم ذات معنى فعلى صانع العمل عند اشتغاله ببناء المشهد وفق توزيع الضوء واللون سواء كان لخلق تباين او انسجام، ان يعرف ما يحمله هذا المشهد من مضامين نفسية لكي يتمكن من توظيفها نفسيا اذ(تبدو الالوان مراوغة غامضة ومتقلبة، ... انها تتغير بتأثير ما يجاورها من الوان وكيف يأخذ نفس اللون الواحد في الظهور بمظهر مختلف) (Qalaj, 1975, p. 140) وفق بنية الحدث الذي بدوره سوف يقوم بعلمية شرح وتفسير المعنى المضمر في الصورة المرئية (فالإضاءة لغة معبرة، وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيمائية المشهدية الاخرى التي تساهم كلها في خلق فرجة درامية مسرحية او سينمائية او تلفزيونية منسجمة هرموناً ودلالياً وفنياً وجمالياً) (Al-Youssef, 2011, p. 13) مع بنية اللقطة الدرامية. وهذا ما تم مشاهدته في فيلم (قراصنة كاريبيا) الجزء الأول / لعنة اللؤلؤة السوداء) اخراج (غور فيربينسكي) فصانع العمل وظف لونين متباينين بين الالوان الحارة والالوان الباردة لخلق تضاد لوني في المشهد الذي ظهر بها القبطان (باربوسا) عبر تحولهم من وجوه بشرية بلحم ودم إلى جماجم ولاسيما عند اكتمال ضوء القمر فيتحول المشهد من مسحة لون طبيعية ذات الوان دافئة وذلك عبر وجود مدافئ مشتعلة وظهور النار وضوئها الذي كان مهيمناً في غرفة السفينة الى الوان باردة فيظهر اللون(الأزرق) المسيطر في بنية المشهد ولاسيما عند تحول الشخصية من ملامح انسانية الى ملامح غير إنسانية كما في شخصية (باربوسا) وأعوانه، ومن هنا برز اشتغال الألوان القاتمة مع طبقة الإضاءة ذات المفتاح الواطئ الذي اعطى بعدا سيكولوجيا في المشهد لخلق حالة سايكولوجية عند الشخصية أولا، وعند المتلقي ثانيا الذي كان متماهياً مع الشخصية الدرامية.

ثانيا: اشتغال اللون مع الشخصية

تعد الشخصية الدرامية من أهم الادوات الفاعلة في بنية الحدث فهي حاملة افكار صانع العمل ، لتعبير عن مكنونات الشخصية الدرامية واشتغالها في بنية الحدث فتارة نجدها تتحول في طبيعة شكلها الخارجي، وتارة اخرى في طبيعة فعلها الداخلي، حاملة مضامين تلك الشخصية التي تحتضن رؤية سارد العمل ، في خلق شخصية تخاطب بها عاطفة المتلقي، لاسيما وان اعتلت الالوان الشخصية الدرامية عبر اختلاف الوانها واشكالها اذ (ان اللون يمكن في هذه الحالة ان يعبر بطريقة فنية عن الدراما الداخلية للشخصيات) (Shimi, 2007, p. 172) وانفعالاتها وفق تنوع اشتغالها فهناك الوان لشخصيات تحاكي الواقع مثل الالوان الطبيعية كاللون الاحمر الذي يعتلي الشخصية عندما تقتل او تخدش فيكون من الطبيعي ان يكون اللون احمر وهذا متفق عليه ، وايضا من ناحية لون الضوء الطبيعي الذي يأتي من مصدر طبيعي كضوء الشمس فمن المتعارف عليه ان الضوء اصفر مائل الى مسحة لونية برتقالية وهذا متفق عليه ايضا، ولكن عندما يقوم صانع الفيلم وبطريقة قصدية من توظيف اللون الازرق أو الأخضر او لون اخر عند جرح الشخصية يصبح بالتالي اللون مغايراً للواقع وغير متفق عليه ، كما ان لون ضوء القمر اذا تغير لونه واصبح ازرق او اخضر ايضا هذا غير طبيعي ، ان هذا التوظيف التقني جاء وفق رؤية مبدعة دلت بدلالات ورموز وايحاءات استطاعت ان تحيا برؤى ودلالات جديدة عبر تحرر الفيلم من عبودية الواقع المتفق عليها وجذب وشد المتلقي الذي طالما يبحث عن التنوع الشكلي للفيلم ،وهنا صانع العمل يبتعد عن المتكررات ليبحث عن التفرد والتجدد من اجل العمل على تحريك ذهن المتلقي وان يغمره بتأويلات لا يوجد لها معنى في فكره وهذا ما تم مشاهدته لسلسلة اكس مان فيلم (المتحولون) اخراج براين سينغر قام صانع الفيلم بتوظيف اللون وفق تنوعات الشخصيات التي تقع ما بين خيالي وواقعي سواء كان التحول في اشكالها او افعالها وجاء تنوع اللون وفق تحولها الخارجي وافعالها الداخلية ، فتظهر احد شخصيات يدعى (سكوت) بملامح انسانية ولكن يمتلك قدرة خارقة عبر عينه

التي يشع منها ضوء احمر اللون الذي يقوم من خلالها بحرق الشخصيات المتصارع معه، اما شخصية المتحولة تدعى (ريفين) الذي جاء تحولها من بشرة طبيعية بيضاء اللون وشعر اصفر اللون الى بشرة باللون الازرق وشعر احمر اللون ووفق تحولها الشكلي جاء تحولها الفعلي عبر ما تمتلكه من قدرات خارقة.

ثالثا: اشتغال اللون مع الازياء والاكسسوار

يعمل اللون بتناغم وانسجام مع زي واكسسوار الشخصية الدرامية حاملة معاني ومؤثرات سايكولوجية وظفت وفق رؤية صانعها فالملابس (في الفيلم لا تكون مطلقاً عنصراً فنياً منعزلاً وينبغي النظر إليها من جهة أسلوب خاص للإخراج في إمكانها أن تزيد أو تنقص من تأثيره. وهي تبرز من اعماق مختلفة الديكورات لكي تخلع على حركات الشخصيات ومواقفها قيمتها ،تبعا لهيئة الشخصيات وتعبيرها، وبذلك تؤدي الملابس دورها، بالتعاون أو بالتناقض) (Martin, 2009, pp. 61-62) وفق ظهورها حاملة صفات تلك الشخصية سواء كانت الشخصية تنتمي الى الطبقة الغنية او الفقيرة، فالأشخاص يعبرون عن أنفسهم بلباسهم، كم تعطي الملابس ايضا دلالات على مستوى الثقافة، فضلاً عن ذلك فان اشتغال اللون مع عنصري الزي و الاكسسوار داخل فضاء اللقطة وما يحتويه المنظر من اثاث ومفروشات واخرى متحركة مثل حركة السيارة والطائرة، والقاطرات، السفن، الدراجات ... الخ من الإكسسوارات واخرى ثابتة كالخاتم او العصى او النظارة التي تكون مكملة مع زي الممثل التي تغني بنية الحدث بالمعلومات عن كل تفاصيل المكان والزمن والشخصية وتحركها وهذا ما تم مشاهدته في فيلم Power Rangers) (اخراج (دين اسرائيليت) فصانع العمل وظف الالوان الباردة والحارة من خلال زي واكسسوار الشخصيات الفيلم لاسيما عند ظهور الشخصيات الخيرة التي كانت تصارع قوة الشر، فكان زي الشخصيات الخيرة تمتاز بالتنوع اللوني فكل شخصية حاملة لون معين دل على سمات وصفات الشخصية الظاهرة، فكان اللون الابيض، والازرق، والاصفر، والبنفسجي، والاحمر، للشخصيات الطيبة، اما الشخصية الشريرة فكان اللون الاخضر يعتلي الشخصية لاسيما وهي حاملة عصا باللون الذهبي مع وجود جوهرة كبيرة باللون الاخضر تلك الالوان عملت على دلالات رمزية وفق التصادم والصراع الشخصي ادى على ضوئها صراعات لونية اذ ان (التناقض البنائي غالبا ما ينتج صراعا او تصادما، وبالتالي يحدث نفورا متبادلا، بينما يؤدي التوافق والتطابق للتشابه البنائي) (Qalaj, 1975, p. 132)،الشعور بالارتياح وبهذا اتخذ اللون قيمة تشكيلة حامل مضامينه وفق الصراع اللوني جاء على ضوئه صراع شخصي درامي ففي مشهد اخر لنفس الفيلم قام صانع العمل بتوظيف لونين متضادين وفق الصراع الذي دار بين الشخصيتين (الطيبة والشريرة) فيظهر هناك صراع بين (اللون الاحمر واللون الازرق) عبر استدراج الشخصيات الحاملة الالوان، فيقوم الشرير حامل اللون الاصفر والشخصية الشريرة ذات اللون الاخضر بزج الشخصيات الخيرة في حفرة مملوءة بالنيران المتوهجة باللون الاحمر واخر لحظات الصراع يتم انقاض الشخصيات الطيبة من الحفرة البركانية ذات اللون الاحمر فيتجلى وفق هذا الانتصار اللون الازرق من خلال انتصار الشخصيات الخيرة على الشخصيات الشريرة فيشع اللون الازرق حاملا معه رمز الانتصار.

رابعاً: اشتغال اللون مع الماكياج

ان وظيفة اللون مع تقنية الماكياج داخل التكوين البصري له اشتغال جمالي وتعبيري وتقني، يقوم به صانع العمل مع الفنين في عملية خلق توافق وانسجام(الضوء الملون مع الصبغة الملونة) التي تصمم وتنفذ وفق الية وحرفية مصمم الماكياج مع مصمم الإضاءة التي يتم عن طريقهم خلق منظومة كاملة ومنسجمة مع بعضها البعض، فالألوان صبغة الماكياج اذا كانت الوان (قاتمة او فاتحة) تظهر وتبرز دورها الاشتغالي عبر الضوء الساقط عليها ، إذ يتحكم الضوء في الوان الماكياج الظاهر على وجه الممثل بدرجة كبيرة لأن (الضوء الاصطناعي يمتص اللون الطبيعي للجلد – البشرة ويغير الملامح) (Strnkowski, 2013, p. 49) ويظهرها شاحبة مائلة الى الصفار، وعموما من الضروري في حالة ظهور الشخصية، سواء كانت شخصية واقعية أم شخصية غير واقعية، معالجة الصبغة الصفراء التي تخلقها الإضاءة على وجوه الممثلين، التي تؤدي إلى تحول بشرتهم الوردية الزاهية إلى بشرة شاحبة لا ملامح تعبيرية لها. وهذا ما شاهدناه في فيلم (Jason freddy) اخراج روني يلي، فلقد عمل صانع الفيلم من توظيف اللونين لون (الضوء - الصبغة) وفق ظهور شخصية تدعى (فريدي) الذي يبدو على أثار وجه بأنه محروق ولحم وجهه متهدل، مع وجود الدماء ذات اللون الاحمر، إذ يقوم (فريدي) بقتل مجموعة من الشخصيات عبر اختراقهم في احلامهم ولكن في الحقيقة يقتلون ببشاعة عبر تقطيعهم، ومن هنا تم توظيف لون الضوء (لون النار) مع لون الصبغة التي تمظهر وفق القناع البلاستيكي ذات اللون الرمادي وتلوينها بالصبغة حمراء اللون مع تسليط ضوء البرتقالي المائل الى الحمرة على وجه الشخصية (فريدي) لخلق دلالات سايكولوجية وارهاصات نفسية حادة للشخصيات الفيلم بوجه خاص وانعكاسها سايكولوجيا على المتلقي بوجه عام.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

خامساً: اشتغال اللون مع المناظر والديكور

يضفي المنظور والوانه ابعاداً ودلالات نفسية وعاطفية بالغة الدلالة على المشهد، اذ يرتبط بالموضوع والشخصيات الدرامية فيوحي بالمساحات الضيقة او الواسعة وفق الصبغات اللونية التي تطلى بها الجدران التي تحيل الى مدلولات نفسية وعاطفية توحي بأيدولوجيات ورموز ومعاني توظف وفق رؤية صانع العمل الذي يختار لون لمناظره وفق نوعية الفيلم سواء أكانت افلام واقعية ام شكلية تمنحه طرازاً خاصاً به، فالألوان في الديكور والمناظر تعد (عنصراً عظيم الاهمية في صناعة السينما لقدرتها على خلق روابط شخصية، واضافة معانٍ، وإثارة مشاعر. فبعض الألوان تشع بالفرح وبعضها الآخر بالحزن، والبني بالإحباط ، والاحمر بالمأساة ، والأخضر بالحسد، هناك الوان بهيجة واخرى حزينة الوان توحي بالبذخ براقة لامعة، واخرى باهتة هادئة لا حياة فيها) (Jacob, 2006, p. 208) والوان توحي بالخوف تلك الالوان توظف وفق الحبكة الدرامية التي جاءت في الفيلم (ملافسينت) اخراج روبرت ستروم بيرج، فصانع العمل وظف اللون للمنظر والديكور والاكسسوار وفق ظهور شخصية (ملافسينت) التي كانت ترتدي زياً اسود اللون مع وجود اجنحة كبيرة ذات اللون الاسود وهي تطير وتتجول في وسط غابة جميلة منظرها يشع بالوان صاخبة وزهور ملونه واشعة شمس مشرقة، ومن مكان الى اخر دل شكلها وحركاتها على انها تنتمي الى شخصيات فنتازيا، وفي احد الايام يأتي حبيبها ويخدعها فيقوم بسرقة اجنحتها وتصاب (ملافسينت) بالحزن، التي تتسبب بفقدان الغابة بهجة الوانها فتتحول الارض الخضراء الى ارض رمادية شاحبه، وتذبل الزهور وتموت الاشجار، وتختفي الالوان والاضواء ويصبح المنظر خالي من الالوان المبهجة فاقداً الحياة فيه، ان صانع العمل وظف اشتغال اللون والضوء وفق تحول المنظور والديكور من خلال سيمائية الشخصية التي مرت بإرهاصات نفسية حادة أثر على الالوان الزاهية وحولها الى لون اسود معتم اذ منح اللون الاسود دلالة الحزن والخوف وفقدان الحياة.

مؤشرات الاطار النظري

١- تعد سيمائية اللون وسيط تقني وتعبيري لما يملكه من اشتغال بنائي وفق صيرورة الشخصيات (الواقعية واللاواقعية) في بنية الفيلم الفنتازي.

٢- ترتبط الدلالة اللونية بخصوصية الفعل من خلال تفعيل عناصر التعبير ك (الزي – الماكياج – والاكسسوار – والمنظر) وبما يلائم معطيات الحدث الدرامي.

٣- يشكل التضاد اللوني احد الركائز الدلالية والجمالية والسايكولوجية في بنية الحدث .

*** الدراسات السابقة:** بعد البحث والتقصي في المجلات الدورية لم تجد الباحثة أية دراسة قد تناولت موضوع الاشتغال اللوني في أفلام الفانتازيا لذا تعد هذه الدراسة الاولى في موضوعة الاشتغالات اللونية في افلام الفنتازيا.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تحليل العينة

- فيلم Warcraft
- انتاج ٢٠١٦
- اخراج : دنكان جونز
- بطولة: ترافس فيمل بدور أندوين لوثر
- بولا باتون بدور غارونا هالفورسن
- بن فوستر بدور ميدفه

ملخص الفيلم:

تناول الفيلم ملحمة أسطورية وصراعات مجاميع مختلفة منهم قبيلة (الأورك) في عالم (آزيروث) الذين فقدوا مدينتهم واضطروا الى الانضمام الى قبيلة الساحر (جولدان) الذي يملك السحر (الأخضر) من جهة، وصراعهم المرير مع البشر من جهة اخرى ، متناولًا من خلال الأحداث كل جوانب الصراع الذي شهد اتحادهم لمواجهة الخطر القادم الذي يهدد بقاؤهم على سطح الأرض.

المؤشر الاول: .تعد سيمائية اللون وسيط تقني وتعبيري لما يملكه من اشتغال بنائي وفق صيرورة الشخصيات (الو اقعية واللاو اقعية) في بنية الفيلم الفانتازي. يشكل اللون ودلالاته احد العناصر الأكثر حيوية في التنوع الوظيفي التعبيري ؛ لكونها تلامس بشكل أو بأخر الابعاد اللا متناهية من التعبير ، فهو مثير للعاطفة أو مهدئاً للنفس ، واحيانا يشعرنا بالخوف الذي عمد صانع العمل الى توظيفه في فن الفيلم وفق تنوع المبنى الحكائي ،ولما يحمله من شفرات للمتلقي وفق سيرورة اشتغاله بين الشخصية (الواقعية واللاواقعية) فأصبح اللون الواحد منزاح عن دلالاته ، ودال برموز مغايرة حاملا دلالات اخرى وظفت وفق رؤية ابداعية. **مشهد في الوقت ١١: ٨ دقيقة**، تلتقط آلة الكاميرا وبلقطة بعيدة واجهة البوابة التي تتغذى على ارواح البشر؛ لتُفتح امام شعب (جولدان) ليدخلوا عبرها، وعندما يدخل (دور تاندا) وزوجته الحامل يتحول المكان من ارض قاحلة ذات الوان رمادية شاحبة الى مكان مفعم بالحيوية ذي أرض خضراء جميلة، وعند أول دخول لزوجة (دورتاندا) على ارض البشر يأتيها مخاض الولادة، عندها يقوم الساحر (جولدان) بتوليدها، وعندما يولد الطفل فانه يبدو قد فارق الحياة فيقوم (جولدان) بتوجيه كفه نحو حيوان بالقرب منه ليتم سحب روحه من جسده، التي تظهر على شكل ريح ذات لون أبيض، ثم يُدخل (جولدان) الروح التي سلبت من جسد الحيوان عن طريق بث هواء من فمه الى فم الطفل، فتعودُ روح الطفل اليه مؤدية الى تحول بشرته الرمادية الى بشرة خضراء اللون كما في الشكل رقم (١)

يظهر(١) يظهر لون الاخضر المتوهج (الساحر – الطفل)

وظف صانع الفيلم في مشهده الفنتازي عنصر اللون كثيمة اساسية في بنية الاحداث، فاللون أصبح القرين الملازم لظهور الشخصية الدرامية في حالة تحولها من لون الى اخر، وهنا دل اللون على قيمة درامية، ولاسيما عندما اقترن لون الضوء مع لون البشرة التي تحولت الى اللون الأخضر، ذلك اللون الذي امتلك الهيمنة والسيادة عند اعتلائها بنية الشخصية الشريرة، فدل اللون الاخضر في فيلم (وار كرافت) على رموز الشر والخوف من المجهول وذلك من خلال ما عملة به الساحر من تحول اللون الابيض/ الروح التي سحبها من جسد الحيوان وادخالها في جوفه، ثم ارجاعها الى جسد الطفل البريء وتحول بشرته من الرمادية الى بشرة خضراء تحاكي شر وافعال الساحر (جولدان)،

وهنا وظف اللون على اساس التضاد والصراعات بين الشخصيات، فمثل اللون (الابيض) روح الحيوان، واللون (الاخضر) روح الساحر واللون (الرمادي) جسد الطفل، وعليه فان الصراع الذي تولد بين الشخصيات الدرامية كان في الاساس صراعات لونية متضادة أعطت لبنية الحدث قيمة درامية وجمالية وتعبيرية.

المؤشر الثاني: ترتبط الدلالة اللونية بخصوصية الفعل من خلال تفعيل عناصر التعبير ك(الزي – الماكياج – والاكسسوار – والمنظر) وبما يلائم معطيات الحدث الدرامي. إن علاقة عنصر اللون مع عناصر الماكياج والزي والاكسسوار علاقة تكاملية وخلاقة، فمن خلال الصبغات اللونية نحو الى كسر المألوف، مما اعطى منظومة متكاملة لبناء شخصيات خيالية فنتازية على حد سواء. ففي المشهد الدرامي في الدقيقة (٢٣: ٥٩) تتحرك الكاميرا وباللقطة العامة يظهر فيها الملك (رين) مع جنوده لمقابلة قوم (دور تاندا)، وباللقطة المتوسطة تظهر الفتاة ذات البشرة الخضراء اللون مع الملك (رين) وهم يتباحثون بوضع خطة في القضاء على الساحر (جولدان)، فتتحرك الكاميرا وباللقطة العامة من زاوية فوق مستوى النظر يخرج حينها جيوش الساحر (جولدان) امامهم دون سابق انذار، وهنا تبدأ معركة طاحنة بين الملك وجيوش (جولدان)، فيقوم الساحر (ميديف) عبر فعله الخوارقي الفنتازي بإرسال ريح كبيرة زرقاء اللون، وذلك لعمل جدار محكم يفصل بين جيش (جولدان) جيش الملك (رين) لإنقاذ الملك وجيشه ، ولكن تلك المحاولة تبوء بالفشل، لأن الساحر قد مسه سحر الفل الشيطاني ذي اللون الأخضر، وأيضا أدى ذلك الجدار الى حبس ابن (لوثار) مع الجيوش الممسوخة، الأمر الذي تسبب بقتله على يد احد رجال (جولدان). لقد وظف صانع العمل ثلاث انواع من الشخصيات الدرامية كانت تتمثل ببشرة طبيعية واخرى فنتازية وتلك الشخصيات ظهرت على النحو الآتي:

١. وظف اللون الأزرق لجيوش ملك (رين) الذين ظهروا بزي واكسسوار كالسيوف والخواتم ذات اللون الأزرق، فأعطى صانع الفيلم اللون الازرق للدلالة على الخير والسلام .

٢. وظف اللون الرمادي لشخصيات جيش (دور تاندا) التي تجلت الغرابة والتشوه بأشكالهم، فظهرت لهم انياب طويلة واذنان طويلتان، فضلا عن اجسامهم العملاقة التي هي ضعف جسم الانسان الطبيعي.

٣ــ دل اللون الأخضر لجيوش الساحر (جولدان) على الخبث والشر والعداء لبني جنسهم وجنس البشر، اذ تميزت ملامحهم بأشكال غريبة مشابهة لإشكال الحيوانات، ولكن ببشرة خضراء اللون ، فضلا عن ذلك فان ما يميز بشرتهم عن البشرة الانسانية هو خروج الدم الاخضر بدلا من الأحمر عندما يجرحون أو يقتلون ، وهنا وظف صانع الفيلم اللون الأخضر لإعطاء دلالة الشر والمكر والخبث التي تعتلي نفوسهم الضغينة. انظر الشكل (٢).

تظهر الشخصيتين غير المألوفتين يعتلي ملامحها الفنتازيا

المؤشر الثالث : يشكل التضاد اللوني احد الركائز الدلالية والجمالية والسايكولوجية في بنية الحدث . تعد الاضاءة من المصادر المهيمنة على بنية المشهد، ولا يمكن اظهار التكوين وابعاده دون الضوء، ولاسيما ان الضوء يعد القيمة الاساسية في ابراز الالوان ونقاوتها وتدرجاتها، فيعمل صانع العمل على توظيف الفلاتر او المرشحات اللونية وفق مصدر الضوء الرئيس لاستخراج الوان متضادة واحيانا منسجمة وفق تجاور الألوان الاساسية والألوان الثانوية، ليخلق منها معانٍ عاطفية ونفسية في بنية الحدث، فضلا عن ذلك فإن الصبغات اللونية كان لها

تنوع اشتغالي مع الضوء الملون لخلق واقع غير مألوف وفق تضاد بين الأضواء الملونة والصبغات الملونة، فالتضاد يخلق في الواقع انتقال حركي مفاجئ ويمنح الشكل الفيلمي جمالية ويضفي التأثير على المتلقي في جذب انتباهه وشد عواطفه وكسر رتابة المشهد. **مشهد في الوقت(٤٢: ١٩) دقيقة:** يظهر الشاب الساحر (كادجار) في بيت الساحر (ميديف) وهو يبحث في الكتب، وعندما يقترب من الكتب يرى شخصاً يرتدي عباءةً سوداء، وعندما يقترب من الرجل يختفي ويصبح عبارة عن ريح سوداء اللون، ويدخل في جوف الكتب وهنا يقوم بالبحث في الكتب واثناء البحث يتوهج وشم على يد(كادجار) فيتحول من صبغة ذات لون اسود قاتم نقي الى لون ضوء ابيض متوهج كالشعاع الأبيض فيقوم ويوجه يده نحو الكتب، اذ كلما اقترب من الكتاب المعني يتوهج الوشم لإعطاء الرسالة بان الكتاب المقدس موجود وسط الكتب، وعندها يتم العثور على كتاب السحر الذي سوف يدله في الكشف عن السحر (الفل) للبوابة، واثناء اخذه للكتاب يأتي الساحر (ميديف) الذي تتوهج عينه بمؤثر ضوء باللون الازرق، فيقوم الساحر بتأثير سحره بإرسال كتله متوهجة باللون الازرق يوجهها نحو الساحر (كاديجار) فيقوم بالقبض عليه من خلال الشعلة ذات الضوء الازرق، فيخبره انه تلميذه (كاديجار) وان هناك سحر اسمه (فل) فيقوم الساحر (ميديف) بإنزاله فورا مخاطبا اياه: انه سحر ليس له مثيل، انه يتغذى على الحياة نفسها، انه يلوث مستخدمه، يشوه اي شيء يلمسه لقد وظف صانع العمل اللون /الضوء الملون والصبغة اللونية التي كانت متجلية في يد الساحر (كادجار) بشكل (الوشم) باللون الاسود، ومن ثم تحول الى لون ابيض متوهج وفق الضوء الملون، ومن ثمّ فان الألوان في هذا المشهد جاءت متناقضة، ذلك ان اللونين الأبيض والأسود من الالوان الحيادية، ترتبط في بعض خصائصه برموز تعبر عن الخوف والرعب والشر، على الرغم من ربطها باللون الابيض الذي يدل على النقاء والبراءة، وهنا اعطى للون دلالة جمالية في بنية الحدث المكاني والزماني تحمل معاني كثيرة يأتي اشتغالها وفق تنوع الموضوع الذي يعالجه صانع العمل وبحسب رؤيته .

الفصل الثالث: النتائج والاستنتاجات

اولا : النتائج

١.ان سيمائية اللون وتفاعلها مع عناصر اللغة (الماكياج والزي والاكسسوار والمنظر والزمكان) استطاعت ان تخلق عوالم واقعية ولاواقعية، وفقا لظهور الشخصية الخيرة /(ميديف) وتحوله الى شخصية لاواقعية، بفعل السحر الاخضر (الفل) الذي انتقل له من الساحر (جولدان).

٢.عمل التضاد اللوني على خلق صراعات بين الشخصيات وفق تضاد الالوان الباردة فيما بينها، ولاسيما في توظيف اللون الاخضر ضد اللون الازرق، الذي عمل على خلق صراع درامي بين الاحداث والشخصيات ادت بمجملها الى كسر رتابة المشهد وجذب انتباه المتلقي نحوها.

ثانيا: الاستنتاجات

١. إن استخدام الألوان في بنية المشهد الفنتازي عمل على مستويات عدة امامية منها وخلفية لفعالية اللون، ومن ثم عمل على الاحساس بالعمق وهو ما يعرف بالميزانسين اللوني.

٢.تعمل الالوان سواء في تباينها وتضادها وتدرجاتها على جذب انتباه المتلقي الذي كثيراً ما يميل الى المثيرات الحركية بصورة اكثر من ميله الى المثيرات الثابتة والجامد في مكانها.

٣.يشكل اللون في فن الفيلم احد العناصر الاساس من عناصر التعبير السينمائي مثل (الماكياج والزي والاكسسوار والمنظر) في عملية تحقيق تنوع اشتغالي في فن الفيلم.

ثالثا: المقترحات: عمل ورشة فنية في كلية الفنون الجميلة لتطوير مهارات الطلبة ولاسيما ورش تتعلق بتقنيات الحاسوب والماكياج .

رابعا: التوصيات : التوظيف الجمالي والدرامي للون الرقمي في الافلام المعاصرة.

المراجع

Academics, A. c. (1985). *The Philosophical Encyclopedia* (Vol. 5). (S. Karam, Trans.) Beirut: Dar Al-Taliaa for printing and publishing.
Al-Marazqa, N. A. (2010). Color and its connotations in the Holy Quran. Jordan: Mutah University, Factulty of Arts-Department of Arabic Language.
Al-Razi, M. B. (1989). *Mukhtar Al-Sahah.* Beirut: Lebanon Library.
Al-Youssef, A. (2011). *Make-up techniques in theater and television.* Damascus: Reslan Foundation for printing and publishing house.
Fathi, I. (1986). *Dictionary of Litrary Terms.* Tunisian: Workers Mutual Fund for Printing and Publishing.
Giorno, M. T. (2007). *Dictionary of Cinematic Terms.* Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Cinema Foundation.
Ibn Manzur. (2002). *Lisan al-Arab* (8 ed.). Cairo: Dar Al-Hadith.
Jacob, L. (2006). *The cinematic medium.* (A. Hamzawi, Trans.) Damascus: Seventh Art.
Janetti, L. D. (1981). *Understanding Cinema.* Baghdad: Baghdad: Dar Al-Rasheed.
Kiho, V. J. (No Date). *Make-up art for film, theater and television.* (A. Salama, Trans.) Egypt: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
Martin, M. (2009). *Cinematic language and image writing.* Syria: General Cinema Establishment.
Muslim, T. A. (2002). *Genius image and plase.* Amman: Dar Al Shorouk for Publishing and Distribution.
Nouri, G. S. (2019). The Psychology of Colors, published research. *www.researchgate.net/publication/333163982*.
Obaid, C. (2013). *Colors (their role, classification, and sources).* Beirut: University foundation for studies publishing and distribution.
Qalaj, A. S. (1975). *Aesthetics of color in cinema.* Cairo: Egyptain general book authority.
Ramadania, S. (2019). *The connotations of color in cinematic decoration.* Algeria: Dijlali Liabes University-Faculty of arts,languages and arts.
Shafie, I. S. (2006). *Study on Colours.*
Shakib, M. (No Date). Psychopsychology: The psychological effects of colors. *Elctronic publishing House, www.kotobarabia.com*.
Shimi, S. (2007). *The magic of colors from painting to screen.* Cairo: General Authority for cultural palaces.
Strnkowski, S. (2013). *Mak-up Art.* Baghdad: Publications of the Iraqi Theater Center - Adnan Library for Printing and Publishing.
Wahba, M. (2007). *PHilosophical Dictionary.* Cairo: Qubaa Modern House for Printing, Publishing and Distribution.

التناص و انعكاساته الجمالية في التصميم الداخلي

م.منتهى عبد النبي حسن
باحثة في التصميم الداخلي / الجامعة التقنية الوسطى /معهد الفنون التطبيقية / بغداد

الملخص

أوضح المصممين إن عملية التناص هي الربط بين العناصر التراثية بطابع حديث فهي عملية إبداعية يعتمد عليها المصمم لإثراء إنجازاته تصميمه.نظرا لطبيعة هذه الفضاءات، لمحورها المتعلق بثقافة المجتمع وتمسكها بالتراث الشعبي البغدادي.ليقودنا هذإلى عنوان البحث الموسوم" التناص وانعكاساته الجمالية في التصميم الداخلي". يتكون البحث من أربعة فصول:الفصل الأول: تناول مشكلة البحث التي تبلورت بالتساؤل ، هل للتناص آليات تعكس جماليات التصميم الداخلي ؟أما هدف البحث فتضمن الكشف عن انعكاس الجمال للتناص من خلال الرؤيا التصميمية للفضاءات الداخلية..وتجلت أهمية البحث الحالي بانه يسلط الضوء على أهم ركائز التناص وانعكاس جماليته في التصميم من قبل الخبراء_وهو ما تمثلت به الحدود الموضوعية للبحث ، في حين تحددت المكانية والزمانية في دراسة التناص وانعكاس جماليته في المطاعم ذات الطابع التراثي في بغداد جانبي الكرخ والرصافة من الفترة ما بين ٢٠٢١-٢٠٢٤م.اما الفصل الثاني تمثل بالإطار النظري الذي أختص بدراسة اليات التناص في التصميم الداخلي والعمارة , فضلا عن أستراتيجية الجمال في إساليب التناص للناتج التصميمي أما الفصل الثالث: اعتمد البحث على المنهج الوصفي في تحليل عينات البحث (أسلوب المسح الشامل) لمجتمع البحث الكلي على وفق مسوغات أوضحتها الباحثة للتحليل البحث وتحليلها. أما الفصل الرابع: تضمن النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليها من هذا البحث، كذلك تضمن المقترحات التصميمية النظرية، والتوصيات، وقائمة المصادر والملاحق.

الكلمات المفتاحية : التناص ,الجمال, الصميم الداخلي

Intertextuality and its aesthetic reflections in interior design

assistant teacher : Muntaha Abd elnabi Hasan
Email: muntahaabdelnaby8@mtu.edu.iq
Researcher in interior design /Central Technical University Institute of Applied Arts

Abstract

Some designers and architects have explained that the process ofIntertextuality isLink betweenHeritage elements with a modern twist FIt is a creative process in which the designer relies on his free will to enrich his design achievements. Given the nature of thisFor spacesFor its focus on the culture of society and its adherence to the popular heritage of Baghdad..To lead usthisTo the title of the research titled "Intertextuality and its aesthetic reflections in interior designThe research consists of four chapters: Chapter One: Addressing the research problem that crystallizedBy wondering,What are the mechanisms of intertextuality that reflect the aesthetics of interior design??The research objective included: ATo reveal the reflection of the beauty of intertextuality through the design vision of interior spaces..The importance of the current research is evident.BecauseHighlights the most important pillars of intertextuality and its aesthetic reflection in design by experts.This is what the objective boundaries of the research were represented in, while the spatial and temporal boundaries were determined.In a study of intertextuality and its aesthetic reflection in restaurants with a traditional character in Baghdad, on both sides of Karkh and Rusafa, since 2023 AD.The second chapter represented the theoretical framework that specialized in studying the mechanisms of intertextuality in interior design and architecture, in addition toBeauty strategy

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

in the intertextuality methods of the design product As for the third chapter: The research relied on the descriptive approach in analyzing the research samples (comprehensive survey method) for the entire research community according to the justifications explained by the researcher for the research analysis and its analysis. As for the fourth chapter: It included the results and conclusions that were reached from this research, as well as the theoretical design proposals, recommendations, and a list of sources and appendices.

Keywords: intertextuality, beauty, inner core

الفصل الاول : الأطار المنهجي للبحث

١-١ مشكلة البحث

تتأثر الحياة بسلسلة من المتغيرات الفكرية والثقافية والتوجهات التي تفرضها إيقاعات العصر وتسارع الأحداث واختلاط الأفكار الثقافية والفنية بين التراث والحداثة . لذلك يضطر المصمم الداخلي إلى تشكيل لغة تصميمة تعتمد على المفردات من خلال الرجوع إلى الأفكار الموروثة وإعادة تخطيط المساحات الداخلية لتستجيب للاتجاهات الحالية بدلاً من أن تعيق الاتجاهات المعاصرة. التمثيلات الحديثة والمعاصرة لمفردات التصميم التراثية ومن هنا يمكن لنا صياغة السؤال البحثي على النحو التالي:(هل للتناص آليات تعكس جماليات التصميم الداخلي ؟)

١-٢ أهمية البحث

يسهم هذا البحث كخطوة نحو التأسيس والكشف عن انعكاس الجماليات من خلال عملية التناص في تصميم الفضاءات الداخلية.

١-٣ هدف البحث

وبضوء المشكلة تحدد هدف البحث كالاتي :-

الكشف عن انعكاس الجمال للتناص من خلال الرؤيا التصميمية للفضاءات الداخلية.

١-٤ حدود البحث

١-٤-١ الحدود الموضوعية : التناص وانعكاس جمالياته في التصميم الداخلي .

١-٤-٢ الحدود المكانية: المطاعم الحديثة في بغداد

١-٤-٣ الحدود الزمانية: من الفترة ما بين ٢٠٢١-٢٠٢٤م.

١-٥ تحديد المصطلحات

-التناص

لغة

ترد كلمات التناص في لسان العرب بمعنى الاتصال " يقال هذه الغلاة تناص ارض كذا وتواصيها أي تتصل بها (Ibn Manzur, 1983 p143)وتفيد الانقباض والازدحام كما يوردها صاحب تاج العروس " انتص الرجل وانقض وتناصى القوم ازدحموا.-(Al-Zubaidi A.-S. A. M., 1965 .p89)

اصطلاحاً

عرف (كريستيفا) التناص بأنه احد مميزات النص الأساسية، والتي تميل إلى نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها، كما يرى (سوليد) التناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة – تشديدا – تكثيفا في حين يرى (فوكو) بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا أخر، ولا يوجد لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار. (Alloush، p165١٩٨٥.)

اجرائياً التناص: هو استيحاء تصميمي يعمد اليه المصمم لرفد تصاميمه بمفردات وعناصر تصميمية من الموروث الشعبي مع إضفاء اسلوبه و أفكاره الجمالية الإبداعية للخروج النصي عن التصميم المتناص منه.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

-التصميم

التصميم في اللغة هو " المضى في الأمر صمم فلان على كذا أي مضى على رأيه بعد إرادته وصمم في السير وغيره أي مضى ((Ibn Manzur, 1954 .p25)

اصطلاحاً بأنه أتباع طريقة معينة أو انتهاج منهج خاص أو أبتكار أسلوب ما لتنفيذ تصميم أو وضع معالجة لتصميم ومحاولة تنفيذه بنجاح نسبي . (Abu Talib, 1990 p71)

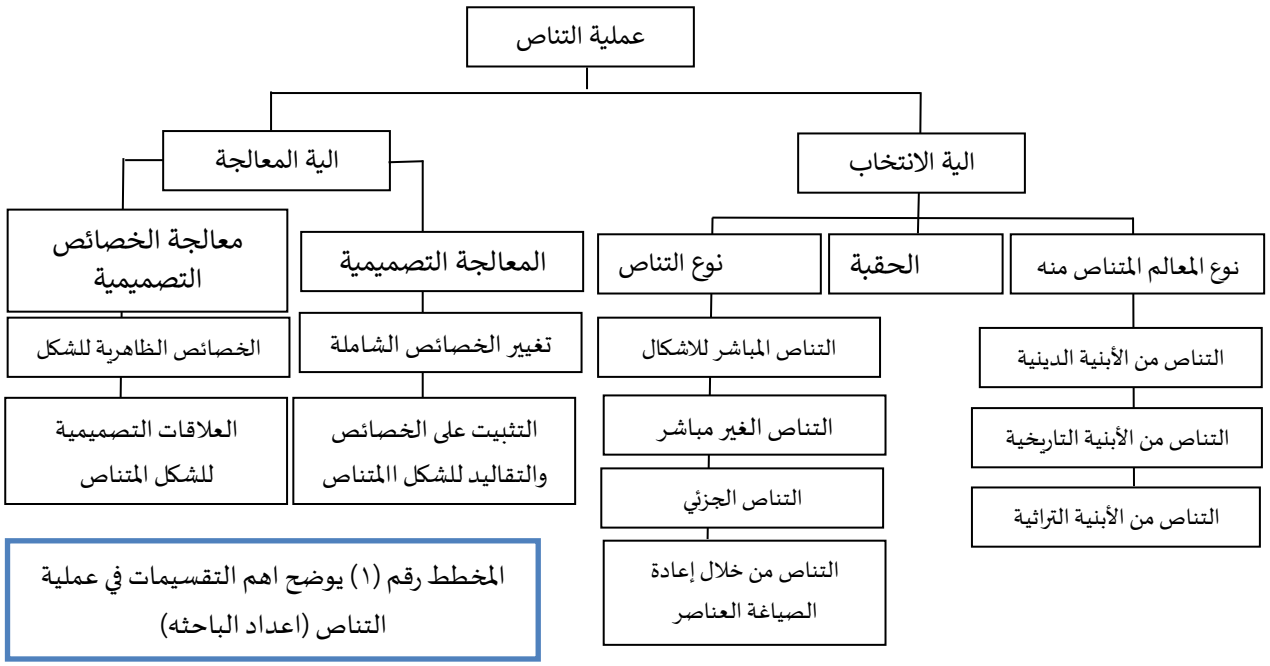
التصميم الداخلي اجرائياً وهي عملية العمل على وضع الحلول المناسبة لجميع الصعوبات ووضعها مثل سهولة الحركة داخل الفراغ وسهولة استخدام الأثاث والتجهيزات.

الاطار النظري

اليات التناص في التصميم الداخلي والعمارة

٢-١ مفهوم التناص – جذوره ونشأته .

أصبح التناص ، إلى جانب مجموعة أخرى من المصطلحات النقدية ، ركيزة للأعمال الفنية النقدية المعاصرة ، مما أعطى هوية القرن العشرين لجميع التخصصات النقدية والفكرية والفنية والفلسفية ، ويشير البعض إلى التناص كرد فعل على التصورات التقليدية المستخدمة لعزو التصميم إلى بعض العوامل الاجتماعية والاقتصادية وغيرها. (Hijran، ٢٠٢٠ p6). يدور مفهوم التناص حول العلاقة بين المصممين المبدعين والتصميم ، ويهتم بشكل أساسي بالجانب التحويلي للتصميم المتداخل ، أي مجموع التغييرات والتعديلات التي أجراها المصمم على التصميم الأصلي ، فهو مفهوم يكشف عن علاقة تربط التصميم الحديث بالتصاميم الأخرى التي تنجذب إليه أو توضع فيه (Todorf, 1992, p. 84.)، ومحاولة لتشكيل تصميم جديد من تصاميم سابقة أو معاصرة. بحيث يغدو التصميم المتناص خلاصة العديد



المخطط رقم (١) يوضح اهم التقسيمات في عملية التناص (اعداد الباحثه)

من التصاميم التي تحمي الحدود بينها وأعيدت صياغتها بشكل جديد بحيث لم يبقى للتصاميم السابقة سوى معالمها (Nietzsche, 2014.p173). تتجسد فكرة رؤية التصميم أو النص كمجموعة من النصوص أو التصميمات المتشابكة في علاقة فكرة من قبل نيتشه على النحو التالي:الكتاب والمصممين ليس لديهم أفكار فحسب ، بل لديهم أيضا أفكار أصدقائهم المصممين.أي أن صياغة التصميم لها علاقة كبيرة بها ، وبالتالي فإن فكرة نقاء التصميم تكاد تكون مستحيلة. إن تركيز الناقد على مفهوم التناص يحمل في الواقع إنكارا لمفهوم النقاء الكامل للعمل الفني ، فكل عمل عبارة عن نسيج لمجموعة من الأعمال السابقة والمعاصرة ، وهذا الاعتراف هو تعزيز موت المؤلف والقضاء على أفكار أصحاب الأعمال الفنية الإبداعية أو المبتكرة. ، وان مفهوم التناص من فكرتين فلسفيتين أساسيتين في فلسفة نيتشه: فكرة إلغاء سلطة المصمم للأعمال الفنية ، وفكرة أن تصبح دائمة ، والتي ساهمت في خلق تصورات جديدة للأعمال الفنية القائمة على فكرة أن تصبح

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

دائمة ، مهما كانت جديدة ومبتكرة ، ولكن ليس الأعمال الأخرى أو التصاميم الفنية. فمن المستحيل ان تكون دون إبداع التصميم ، مما يعني أن العمل الفني في وقت لاحق دون سلطة المصمم سيصبح بنية مفتوحة ومتحركة في حالة أن تصبح دائمة. تم تأكيد هذه الفكرة من خلال مكسيم نيتشه السابق: المصمم ليس لديه أفكار فحسب ، بل لديه أيضا أفكار وأفكار لأصدقائه المصممين (Nietzsche، ٢٠١٤ p173.) ثم قسمت العمليات التفصيلية للتناص الى قسمين هما : آلية الانتخاب وآلية المعالجة كما موضح في المخطط رقم (١) اهم التقسيمات في عملية التناص

٢-٢ آليات التناص في التصميم الداخلي

يطلق لفظ الآلية مجازاً على كل عملية يمكن أن يكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة المتعلقة بعضها ببعض، نقول آلية التناص ، آلية الانتباه، أو يطلق على جملة من الإجراءات الضرورية لإنجاز بعض الأعمال(Al-Imam, 2002p22) أستمد التصميم الداخلي ديمومته من سعة التغييرات التي مر بها عبر المراحل السابقة وحتى الوقت الحاضر، في تلك التغييرات التي اتخذت حيزاً واسعاً في طروحاتها ، كونها تصف الأشكال والتكوينات التي أنتجت واقتصرت ضمن فترات على إقتباسات محددة لواقع الشكل وقواعد التركيب(Rumin, 2008 p15) إذ تكون الجهود النهائية لأي تصميم ناجح قد حققت نتائجه إلى التكامل داخل الفضاء الداخلي نفسه، لذا فالتناص فعل لإقرار الشكل النهائي تبعاً لظروف محيطة تؤسس له وتحدد طبيعته مادياً وفكرياً، مما استدعى "توليد أشكال جديدة اعتماداً على تكوينات بنائية أساسية قد تكون موجودة في سابقاً أو في الوسط المادي الذي ابتكره الإنسان على مر الأزمنة(Al-Zubaidi H. , 2010 p66) وهذا ما جعل التناص في التصميم الداخلي ضرورة للوصول إلى الشكل الجديد المتناص و المعبر عن نشاط ذهني يجسده المصمم باتخاذه عناصر مادية في تكوين معين ضمن فضاء معين لإعطائه قيماً وظيفية عامة تتسم بالحركة والتجدد) فهو يناقض الثبات ولا يمكن أن يبقى ساكناً، أي إنه في استمرارية دائمة من الجمال والإبداع ((André, 2008 p43) وهذا الأمر تطلب البحث عن متغيرّات جديدة في تصميم الفضاءات الداخلية للمطاعم التي تحمل طابع تراثي عبر اقتراح إقتباسات تصميمية يكون لها انعكاس وظيفي واضح على طبيعة تنظيم عناصر الفضاء الداخلي وعلاقاته. اذ يمكن حصر آليات التناص حسب الجدول الأتي :

ت	آلية التناص	تعريفها
١.	الانتخاب او الاختيار	فالانتخاب هو "فعل عقلي لا يضفي على العنصر المختار إلا وظائف تواصلية وتكوينية وعلائقية فقط، والخبرة التواصلية هي التي تحدد هذا الاختيار من خلال الإزاحة". ولذلك، "يجب اختيار معيار ما هو واقعي بعناية فائقة، لأنه معيار مشترك بين معظم الأفراد، ولا ينبغي التدخل في شكله(rasaam, 2004 p65)
٢.	الإضافة	إضافة شكل من أشكال التراث الشعبي إلى التصميم الداخلي ، وهو ما يمثل مستوى من مستويات الاتجاه المكاني ويؤثر في المقام الأول على اختيار نوع معالجة كل شكل (شكل المتناص والشكل الحديث). كما تختلف درجة الانسجام والترابط بين الأشكال المتناصة المضافة إلى الكل من حالة إلى أخرى.(Makkawi, 1980 p15)
٣.	الاندماج	الاندماج هو إدخال عنصر أو مجموعة عناصر من الفولكلور في فضاء معاصر.

جدول (١) يوضح اليات التناص في تصميم الفضاء الداخلي(اعداد الباحثة)

٢-٣ أستراتيجية الجمال في إساليب التناص للناتج التصميمي

تناولت العديد من الدراسات في مختلف مجالات الحياة فلسفة القيمة الاستراتيجية للجمال ، حيث أن لها معان وآراء متعددة ، وقد اتخذت الطروحات اسم الجمال عبر جميع العصور عدة معان منها كل ما يثير الإعجاب والتقدير الروحي والحسي. وفي حقبة زمنية آخر ى حصل الجمال على خاصية تسامي الوجود أي أن كل وجود هو جميل حقيقي وطيب ، ومع مرور القرون تم ربط مفهوم الجمال ، بشكل أوثق رغم تباين الآراء والفكر والحس عن ماهية الجمال وما ارتبط به من علاقة قيم جمالية فظهر وعلى مر تاريخ الجمال تمارين الأول يدرس

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المشكلات المعزولة عن الإنسان والثاني يدرسها في علاقاتها بالإنسان ، فأن علاقة تناص العناصر التصميمية تبرز قيمته الجمالية من خلال تأثيره على المتلقي ، فمتى ما كانت استجابته له إيجابية متى ما كان فعل القيم الجمالية قد أثر به . والتنوعات التقنية التصميمية عديدة تحمل كل واحدة منها خصوصية تميزها عن الأخريات وعلى المصمم المزاوجة بينها داخل العمل الواحد أن التنوع يتمثل بأنماط ونزعات متفاوتة تشكل منطلقا لاستلهام عدد هائل من الانتاج ذات العلاقة التصميمية و تكون هي الخزين الذي يعتمد عليه المصمم في إيجاد تنويعات عديدة في وسائل التنظيم الشكلي والعلاقات التصميمية والتقنيات بما يحقق أكبر قدر من قيم الجمال في التصميم. كما أصبح "ينظر لمفهوم الجمال على انه توليفة تندمج فيها العمليات العقلية والمعرفية وانعكاس نمط تفكير المصمم في تناص العناصر وتوظيفها داخل الفضاء لأقناع المتلقي بأصالة وجمال الناتج التصميمي(Zainab, 2009 p25) . لذافأن القيمة الجمالية تأتي من قيمة النتاج التصميمي بجودته إضافة الى بنائه الداخلي،وكذلك ايضاً من خلال القيم للنتاج التصميمي ضمن علاقات الشكل واللون والظل والنور والايقاع والحركة والتكوين،حيث شكلت مجمل هذه القيم القواعد والقوانين في العمل التصميمي التي توارثها الأجيال عبر قرون عديدة. أن القيمة الجمالية هي الحدود التي تستقر عندها الذائقة الجمالية في القبول أو الرفض نفسياً لمفردات الفضاء الداخلي المتناص من الموروث الشعبي، والتي تتكون ايضاً من انفعالات الفرد الذاتية التي يدركها عن طريق الإحساس خدمة لتحقيق أداء وظيفي وتعبيري (Al-Saadi، ٢٠١٣ p66)

٢-٤خصائص الشكل المتناص في التصميم الداخلي

سيتم تناول خصائص الشكل المتناص في التصميم الداخلي من خلال محورين هما(Santayana, 1970 p18) :-

١- الخصائص البصرية ٢- الخصائص الأدائية

الخصائص البصرية تتضح أهمية هذه الخصائص من خلال تحقيق الهوية المعرفة للشكل المتناص إضافة إلى تأثيرها فيه من حيث زاوية النظر والبعد عنه وتأثير الحالات الضوئية(Shamout, 2003 p226) ومن أهم تلك الخصائص :-

مخطط (٢) يوضح الخصائص البصيرية في الشكل المتناص ..اعداد الباحثة

٢- الخصائص الأدائية

تتوضح الخصائص الأدائية للشكل المتناص من خلال إرتباط عدة منظومات متداخلة مع بعضها ومتوافقة فيما بينها لتحقيق الهدف العام من الشكل باعتباره بنية عميقة من خلال :-

مخطط (٣) يوضح الخصائص الادائية في الشكل المتناص اعداد الباحثة

٢-٥ العلاقات الشكلية بين العناصر المتناصة في الفضاء الداخلي المعاصر

يتميز العنصر الشكلي في التصميم الداخلي بمفهوم خاص أعتماداً على جودة الشكل الكلي ، وعليه نجد ان الأشكال توجد في الفضاء نتيجة العلاقة بين الأجزاء نفسها أو علاقة الكل بالجزء ، فالعلاقات الشكلية الموظفة في تصميم الفضاءات الداخلية تعد من العوامل التعبيرية الأساسية التي تضم كل المفاهيم المساعدة للمصمم في العملية التصميمية ويبدو إن هذه العلاقات قد إستمدت في الغالب من علاقات وقوانين طبيعية حتى باتت تنبع من دوافع نفسية ، لذا حدد (Graves) مجموعة من العلاقات الشكلية وهي (Balasim , 2008 .p126)

ت	العلاقات الشكلية بين العناصرالمتناصة	
	الوحدة	الوحدة الساكنة
		الوحدة الحركية
	التنوع	
	التوازن	توازن شكلي
		توازن لا شكلي
		التوازن الشعاعي
	التناسب	
	الإيقاع	
	الهيمنة	
	التو افق	
	التضاد	

جدول (٢) يوضح العلاقات الشكلية بين العناصر المتناصة في التصميم(اعداد الباحثة)

٢-٦التناص الشكلي و انعكاس جماليته في التصميم الداخلي

ان الشكل المتناص في التصميم الداخلي هو وسيلة يتم بواسطتها تجمع الذهن بالفن من خلال اشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، ولأجل التأثير والدوافع التي بها يؤثر على العلاقات التي تنشأ في الذهن ، وعنصر التناص يكمن في نوعين من انواع التصميم التي ذكرها برودبينت (Broadbent). وهما التصميم الايقوني يقوم على اساس استعمال اشكال مجربة ومقبولة ، ومن فوائده ان الناس يعرفون مايتوقعونه في التصميم لانهم معتادون عليه،اما التصميم بالمماثلة استعمل بعملية الحصول على الفكرة التصميمية التي حققت القيم الجمالية (Abdullah, 2011 p16) والتناص في التصميم الداخلي تكون عن طريق اقتباس عناصره او مفرداته سواء كانت جزئية او كلية ، وغالباً ما يميل المصمم الداخلي إلى التناص الشكلي الجزئي وتنظيمه في علاقات جديدة تربط الجزء مع الكل في بنية تصميمية عن طريق توظيف الاشياء كدلالة مغايرة للمعنى الاصلي للشكل مثل (تناص مفردات الموروث الشعبي) وتوظيفها في البنية الشكلية للعمل التصميمي فمن المظاهر التي يلجأ اليها المصمم الداخلي لتحقيق اكبر قدر ممكن من التأثير في تصميمه أعتماده على أساليب فنية غير معروفة اذ يرتكز على خروج الاشياء من مألوفيتها ، واعطاء الاحساس والشعور بأن الموجودات كما نراها لا كما نعرفها ، اي اننا نرى صوراً غير الصور الموجودة والمخزونة في الذاكرة عن طريق التغيير الذي تم على خصائص الشكل المتناص ، وايجاد المتغيرات ضمن انظمة البناء المعتادة من اجل معالجتها كنوع من المخادعة المرئية لابصار المتلقي إذ يكون معتاد على انماط معينة تقليدية (1951, P1:Scott) والمصمم الداخلي يلجأ للتناص بكافة أنواعه لتحقيق غايات تصميمية كقدرته على الايحاء والتأثير بالمتلقي. و نقل المعاني المجردة الى صور حسية نابضة تبعث الحيوية في العمل الفني المصمم ، وابعاد الملل والرتابة عن التصميم ومن ثم تأكيد المعنى في اداء فني موجز واعطاء المزيد من الدقة في التعبير عن فوائد وخصائص الهيئات المصممة ، لا يستطيع المصمم تصويرها او التعبير عنها بشكل مباشر مع اضفاء قيم جمالية ولا مألوفية تعمل على شد انتباه المتلقي. كما وقد توصل المصمم الى ان الفضاء الداخلي أحد المجالات المهمة التي يظهر فيها جمال الإسلوب ويتجلى بوضوح إذ ترتبط القيم الجمالية بالتصميم الداخلي من خلال جانبيه الأساسين: العملية التصميمية والناتج التصميمي، "فالتصميم هو القيم الجمالية الذي يحقق هدفه وغايته "(Sadad , 2003 o44) .

مؤشرات الاطار النظري

١- التناص هو من المصطلحات النقدية الحديثة تعطي هوية القرن العشرين لجميع المجالات النقدية والفكرية والفنية والفلسفية.

٢- تعد العمليات التفصيلية في التكوينات الشكلية للتناص تنقسم الى قسمين هما آلية الانتخاب و آلية المعالجة .

٣- يتوقف التناص بين مفردات التكوين التصميمي والعلاقة بينهم وفق اليات هي الأنتقاء الدمج الإضافة

٤.إن نظرية الانعكاس الجمالية تأتي من قيمة النتاج التصميمي بجودته إضافة الى بنائه الداخلي ، وكذلك ايضاً من خلال القيم للنتاج التصميمي ضمن علاقات الشكل واللون والايقاع والحركة والتكوين فالتصميم هو القيم الجمالية الذي يحقق هدفه وغايته

٥.دوافع تحقيق التناص سيتم من خلال خصائص الشكل في التصميم الداخلي عن طريق محورين هما الخصائص البصرية و الخصائص الأدائية.

٦. العلاقات الشكلية الموظفة في تصميم الفضاءات الداخلية تعد من العوامل التعبيرية الأساسية التي تضم كل المفاهيم المساعدة للمصمم في العملية التصميمية

الفصل الثالث اجراءات البحث

٣-١ منهجية البحث

وجدت الباحثة ان اعتماد طريقة (دراسة الحالة) في المنهج الوصفي يتفق مع متطلبات بحثها التي تستلزم جمع المعلومات المتعلقة بالظاهرة موضوعة البحث وتحليل تلك المعلومات .

٣-٢ مجتمع البحث وعينته

أقتصر مجتمع البحث على دراسة الفضاءات الداخلية للمطاعم الشعبية ، والتي تضمنت (٢) نماذج موزعة في بغداد جانب الرصافة (١) و جانب الكرخ (١) ، كما مبين بالجدول (١) ، والتي أستحدثت من عام للفترة من ٢٠٢١-٢٠٢٤م . وقد تم أختيار عينة قصدية من الفضاءات الداخلية للمطاعم على وفق مبررات موضوعية ومنطقية تخدم هدف البحث الحالي .

وعلى ضوء ذلك تم أختيار (٢) نماذج للبحث الحالي ، لتشكّل نسبة ١٠٠٪ من مجتمع البحث . وتمثلت نماذج العينة بما يأتي :

أسم الفضاء	سنة الترميم والافتتاح	موقع الفضاء	الحالة
مطعم دربونة	٢٠٢١	الرصافة / الكرادة	-
مطعم استكان	٢٠٢٣	الكرخ / اليرموك	-

يوضح الجدول (٣) نوع العينة وتفاصيلها العامة

طر ائق جمع المعلومات

يتحقيق هدف البحث من خلال أستخدام عدة طرق في جمع المعلومات المتعلقة بالبحث وهي على النحو الأتي :

١.بعد الاطلاع على الأدبيات المتخصصة في مجال التصميم الداخلي لفضاءات المطاعم ذات الطابع التراثي سواء إكانت عربية أم أجنبية .

٢.توصلت الباحثة في الفصل الثاني (الاطار النظري) الى مجموعة مؤشرات صممت على أساسها أستمارة محاور التحليل الخاصة بالبحث بعد عرضها على ذوي الخبرة والأختصاص لتقرر مدى شموليتها لجميع الفقرات .

٣-٥ صدق إداة البحث

إعتمد البحث منهج التحليل الوصفي ،ولغرض تأكد الباحثة من شمولية ادوات البحث عرضت الاستمارة الأولية الخاصة بمحاور التحليل على مجموعة من الخبراء، وبعد المناقشة أجريت التعديلات اللازمة بالحذف والاضافة عليها ، ومن ثم أعيدت الى الخبراء انفسهم مرة اخرى ، وبهذا اكتسبت الأستمارة صدقها لأغراض تحليل نماذج العينة البحثية.

٣-٦ ثبات إستمارة التحليل

إعتمدت الباحثة أسلوب الأتفاق بين المحللين في تحقيق ثبات الأداة . إذ تم أختيار محللين خارجيين ممن لهم خبرة في مجال التصميم الداخلي.

الوصف والتحليل لأنموذج (١) فضاءات مطعم الدربونه

الوصف

يقع مطعم الدربونه على الضفة اليسرى من نهر دجلة في جانب الرصافة – في منطقة الكرادة قرب مديرية الأحوال المدنية للكرادة الشرقية وقد تأسس المطعم سنة ٢٠٢٠م وتم تأهيل وإعادة تصميم المطعم في سنة ٢٠٢١م , اذ تحتوي الواجهة على اقواس مبنية من الطابوق الذي يعطي ايحاء بزخرفة البناء حيث يستخدم طابوق افقي يليه طابوق بشكل عمودي وكذلك استخدام الاقواس التي تميز المطعم وتعطيه صفة التراث الشعبي البغدادي من خلال الانارة المستخدمة في الواجهة المستوحاة من الفوانيس البغدادية القديمة التي تعطي الفضاء صفة الموروث الشعبي المميز.

تحليل محاور أنموذج (١) مطعم دربونه

يعتبر فضاء مطعم الدربونة من الفضاءات التي حققت إعادة صياغة لعناصر الفضاء التي تمثلت بطابعه التراثي البغدادي ، من خلال أنتقاء مفردات الفضاء بإسلوب يحاكي موروثنا الشعبي، بالإضافة الى تحقيق أقصى حالات الدمج ما بين الإصالة والمعاصرة عن طريق تحديث نفس مفرداته ولكن بإضفاء قيم وظيفية وجمالية وتعبيرية .كما حقق الفضاء الداخلي للمطعم تعبير تراثي فكري سواء كان تقليدياً أو بإسلوب معاصر يعبر عن خصوصية وأصالة وهوية الموروث الشعبي لما يحمله من المعاني العميقة التي تتميز بثروة فكرية كبيرة ناجمة عن التجربة الإنسانية في بناء موروثنا الشعبي، إذ أن تمثيل الرموز التراثية في العناصر التصميمية لفضاء المطعم يمكنه من اعطاء السمة التراثية الخاصة به في تحقيق الرسالة التصميمية التي تعكس روحية التحديث والتجديد لذلك الموروث البغدادي، فقد جاءت العناصر محققة الترابط مع بعضها، مما عزز المعنى الرمزي في نقل التواصل مع الموروث الشعبي بإسلوب معاصر من خلال التناص لبعض الاشكال منها القصب بشكل يتناغم مع المفاهيم الفكرية التي جاءت بهاالرموز التراثية،إذ أن المصمم إقتبس الشكل المتناص في العناصر التصميمية لفضاء المطعم ، وإستفاد من التقنيات الحديثة بما توفره من إمكانيات واسعة ومن ثم علاقتها بالتطور التكنولوجي الذي من شانه ان يعزز وظيفة تلك الفضاءات، مما يضفي عليها قيمة جمالية أساسها التوافق التعبيري في بنائها التصميمي التراثي المتفاعل مع التطور المعاصر، فقد جاء التصميم الداخلي لفضاء المطعم جيداً من ناحية توظيفه للرموز التراثية، الامر الذي ادى الى تقليص المسافة بينه وبين المتلقي مما القى بظلاله الأيجابيةمن خلال تصميم فضاء داخلي تراثي معاصر له علاقة ببيئته التراثية، كما في الشكل(٣-١)(٣-٢) كما أعطى سقف فضاء المطعم إحساسا بتوافق صورته التصميمية مع بقية السقوف المعاصرة، والذي أعطى ايحاءاً الى الأنتماء التراثي من خلال إقتباس العناصر المتناصة كالقصب ليعكس بيئة الاهوار التراثية في العراق وإضافة لمسة متميزة تخضع الفضاء الداخلي للأسلوب التعبيري الذي يقوم على أساس عمق المشاركة المتبادلة بين المعطيات التراثية و فضاء المطعم والذي يسهم في إنتاج صور بصرية لمعاني ذهنية متفاعلة بينهما حسب تلك المعطيات، مما جعله ضعيفاً من الناحية التعبيرية بكونه غير محقق للهوية التعبيرية الجمالية من خلال إفتقاره للتذوق الجمالي المتناص من التراثية ضمن مساحات واسعة من السقف كما هو موضح في (الشكل ٣-٣) وكذلك نلاحظ ايضا إفتقرت أرضية الفضاء الداخلي للمطعم من أي تكوين تراثي رمزي يعبر عن خصوصية وأصالة ذلك الفضاء من خلال عدم تمثيل أي شكل من الأشكال التراثية بأسلوب يميزها ويعطيها إحساسا بالهوية ويترك اثراً في نفسية المتلقي، وبالتالي أدى ذلك الى إضعاف فضاء المطعم من إكتساب قيمته التعبيرية التي بدورها تزيد من جمالية ومنزلة ذلك الفضاء كونه الأكثر زينة وعناية في المطعم،أما (مادة الإنهاء) لأرضية المطعم فهي الكاشي ومادة الموزائيك ذات اللون الفاتح ، وبذلك إفتقرت الى توظيف الرموز التراثية مما لم يظهرها بفاعلية تميزها باي قيم جمالية يعبر عن الفكرة المراد اظهارها، وبالتالي لم تكسبها المقدرة على إستقطاب وشد المتلقي كما موضح في (الشكل٣-٤).فضلا عن إن المعالجات المعاصرة في جدران الفضاء الداخلي للمطعم عملت على تعزيز الجذب الجمالي كونها العامل الرئيسي والأكثر تأثير في تنظيم عناصر فضاء المطعم،إذ أن المصمم تمكن من صياغة رواية تصميمية تراثية تخترق العناصر المعاصرة من خلال التحكم بطريقة عرض الرموز التراثية وإبراز فكرته بالعمل التصميمي في الفضاء الداخلي بعناصر توحي بوحدة تصميمية تراثية ضمن تأثير بصري واضح المعالم لتأصيل العلاقة الجوهرية والترابط بينها وبين المتلقي لإبراز هويتها التعبيرية التي من شانها ان تعزز قيمتها التراثية من خلال العلاقات التواصلية لتناص بعض العناصر الشكلية التي تؤثر في ذلك الخزين الفكري في جدران فضاء المطعم ليشكل لوحة تعبيرية ذات لمسات تصميمية معاصرة وإيحاءات ورموز تدل على الرموز التراثية عن طريق ما يحمل من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية وتوطيد الرابطة بين الحاضر والماضي عن طريق إقتباس مواقفه الروحية والأنسانية،. كما موضح في (الشكل٣-٥). كما جاءت الأبواب قوية من الناحية التصميمية وذلك بسبب تحقق إعتبارات توحي بهويتها التعبيرية كما و تمثيل الرموز التراثية في مضمونها أما النوافذ فقد تلاءمت بإرتفاعها وحجمها وعددها مع الفضاء الداخلي، كما

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ساهمت في ادخال ضوء الشمس الى فضاء المطعم بكميات جيدة فضلا عن إطلالتها على نهر دجلة التي عززت من جمالية موقعها ووظيفتها في نقل المناظر المحببة للمستخدمين، من خلال محاكاة الموروث الشعبي بغية إيصال رسالة قادرة على تبليغ المعنى للمتلقي بإعتباره هو المرجع في تقييم القديم والجديد كما موضح في الشكل(٣-٦)(٣-٧). ولم تتحقق عملية الاستقطاب أو الجذب البصري في فضاء المطعم نتيجة قلة التنوعات اللونية، إذ لم يظهر العنصر اللوني فاعلية تميزه ضمن التشكيل الثانوي للفضاء، أو يعطيه الطابع الإيحائي من خلال التأثير الإيجابي في تكوين فضاء داخلي منسجم لونياً مع الأثاث وباقي العناصر التصميمية والسطوح العاكسة مما أثر سلباً في تحقيق الأندماج اللوني للفضاء، إذ هيمن على الفضاء تأثير اللون البيج وتدرجاته والذي تجسد في الجدران والسقف ، واللون الاحمر الغامق مع الأزرق الغامق في وحدات الجلوس جعل منه ذلك الفضاء الرتيب المفتقر لعنصر التميز والخصوصية نتيجة عدم اختيار الألوان التي تمنح فضاء المطعم التميز والسيادة عن بقية الفضاءات الاخرى، لذلك لم يتميز الفضاء بصفات لونية تضيف قيمة تعبيرية من خلال الفكرة المراد إظهارها في تحقيق الجو اللوني التراثي للفضاء الداخلي، مما أدى الى افتقار الفضاء للهوية اللونية التراثية من خلال عدم تحقق الخصوصية التعبيرية المعبرة عن روح الموروث البغدادي كما في (الشكل٣-٨)

شكل (٣-١)

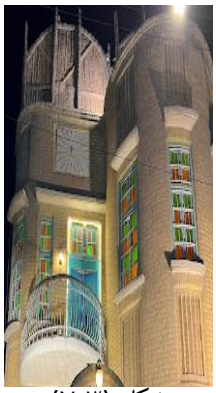
شكل (٣-٢)

شكل (٣-٣)

شكل (٣-٤)

شكل (٣-٥)

شكل (٣-٦)


شكل (٣-٧)

شكل (٣-٨)

الوصف والتحليل لأنموذج (٢) مطعم الاستكان

الوصف

يقع مطعم الاستكان على الضفة اليمنى من نهر دجلة في جانب الكرخ – في منطقة اليرموك نطلق مطعم الاستكان بمسيرته في العام ٢٠٢٣، اذ تم أنشائه في منطقة اليرموك ، فقد استخدم الاقواس واللون الأزرق في تصاميمه وكذلك الأثاث المستخدم فيها وزينة الجدران والأبواب وحتى مدخل المطعم .

تحليل محاور أنموذج (٢) مطعم الاستكان

يُعّد فضاء مطعم الاستكان من الفضاءات التي حققت التناص المباشر لعناصر الفضاء من الموروث الشعبي البغدادي، من خلال أنتقاء مفردات الفضاء بإسلوب يحاكي موروثنا الشعبي، بالإضافة الى تحقيق أقصى حالات الدمج ما بين الإصالة والمعاصرة عن طريق إضافة مفردات ذات قيم وظيفية وجمالية وتعبيرية . مستعيناً برؤى تصميمية معاصرة ساهمت في توظيف تلك الرموز التراثية في الفضاء الداخلي للمطعم. حقق التصميم الداخلي لمطعم الاستكان تعبير تراثي فكري عبر عن خصوصية وأصالة وهوية الموروث الشعبي لما يحمله من المعاني العميقة التي تتميز بثروة فكرية كبيرة ناجمة عن التجربة الإنسانية في بناء موروثنا الشعبي، والتي يؤكد على المعنى والمضمون التعبيري لذلك الإرث الكبير، إذ أن تمثيل الرموز التراثية في العناصر التصميمية لفضاء المطعم يمكنه من اعطاء السمة التراثية الخاصة به في تحقيق الرسالة التصميمية التي تعكس روحية التجديد لذلك الموروث البغدادي، كما في (الشكل٣-١٠). كما حقق المصمم احساس التوافق في سقف المطعم صورته التصميمية للموروث الشعبي، والذي أعطى ايحاءاً تراثياً من خلال تناص بعض العناصر لمفردات التراث الشعبي مما حقق لمسة متميزة تخضع الفضاء الداخلي للأسلوب التعبيري الذي يقوم على أساس عمق المشاركة المتبادلة بين المعطيات التراثية و فضاء المطعم والذي يسهم في إنتاج صور بصرية لمعاني ذهنية متفاعلة بينهما حسب تلك المعطيات اذ يرتكز على تناص العناصر التراثية بشكل خطاب بصري يعكس إسلوب التناص من الماضي وبإسلوب معاصر يهدف الى التواصل مع ما تفرزه تلك المعاني من تقديم جانب حسي يضفي على فضاء المطعم قيمة تراثية ضمن مساحات واسعة من السقف كما هو موضح في (الشكل ٣-١١) . وحققت أرضية الفضاء الداخلي للمطعم تكوين تراثي رمزي يعبر عن خصوصية وأصالة ذلك الفضاء من خلال تمثيل شكل من الأشكال التراثية بأسلوب يميزها ويعطيها إحساسا بالهوية ويترك اثراً في نفسية المتلقي، وبالتالي أدى ذلك الى تعزيز فضاء المطعم وإكسابه قيمة تعبيرية التي بدورها تزيد من جمالية ومنزلة ذلك الفضاء كونه الأكثر زينة وعناية في المطعم، أما (مادة الإنهاء) لأرضية المطعم فهي من الكاشي التراثي ، ذات القيم اللونية التراثية لتحقق الملائمة والتوافقية مع الفكرة المراد تنفيذها لتتمتع بخصائص تمنحها الصفة التراثية كما موضح في (الشكل٣-١٢) (الشكل ٣-١٣)كما نجد إن المعالجات التراثية في جدران الفضاء الداخلي للمطعم عملت على تعزيز الجذب الجمالي كونها العامل الرئيسي والأكثر تأثير في تنظيم عناصر فضاء للمطعم ، إذ أن المصمم تمكن من صياغة رواية تصميمية تراثية من خلال التحكم بطريقة عرض الرموز التراثية وإبراز فكرته بالعمل التصميمي في الفضاء الداخلي بعناصر توحي بوحدة تصميمية تراثية كالاقواس والفسيفساء التي تقع ضمن تأثير بصري واضح المعالم لتأصيل العلاقة الجوهرية والترابط بينها وبين المتلقي لإبراز هويتها التعبيرية التي من شانها ان تعزز قيمتها التراثية من خلال العلاقات التصميمية و التواصلية عن طريق التناص الفكري في جدران فضاء المطعم ليشكل لوحة تعبيرية ذات لمسات تصميمية معاصرة وإيحاءات ورموز تدل على الرموز التراثية عن طريق ما يحمل من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية وتوطيد الرابطة بين الحاضر والماضي عن طريق تناص مواقفه الروحية والأنسانية، كما موضح في (الشكل٣-١٤).(الشكل ٣-١٥). وقد جاءت الأبواب متميزة من الناحية التصميمية وذلك بسبب تحقيقها إعتبارات توحي بهويتها التعبيرية لتمثيل الرموز التراثية في مضمونها مما حققت هويتها الجمالية التعبيرية من خلال مفردات تراثية ، لاسيما وأن فضاء المطعم من الفضاءات المهمة التي تتطلب إظهار سمتها الإعتبارية فضلاً عن دورها الوظيفي ، كما في (الشكل ٣-١٥)، أما النوافذ فقد تلاءمت بإرتفاعها وحجمها وعددها مع الفضاء الداخلي، كما ساهمت في ادخال ضوء الشمس الى فضاء المطعم بكميات جيدة ، فضلاً عن ذلك فأنها حققت خصوصيتها من خلال اعتمادها للغة التعبيرية عبر توظيف الأشكال القصصية المستوحاة من الأرث التراثي الهندسي مع مواد معاصرة لتحقيق التواصل مع الماضي من خلال محاكاة الموروث الشعبي بغية إيصال رسالة قادرة على تبليغ المعنى للمتلقي بإعتباره هو المرجع في تقييم القديم والجديد كما موضح في الشكل(٣-١٠).فضلا عن حقق اللون عملية الإستقطاب أو الجذب البصري في فضاء المطعم نتيجة تنوع المفردات اللونية، إذ أظهر العنصر اللوني فاعلية تميزه ضمن التشكيل الثانوي للفضاء، أو يعطيه الطابع الإيحائي من خلال التأثير الإيجابي في تكوين فضاء داخلي منسجم لونياً مع الأثاث وباقي العناصر التصميمية والسطوح العاكسة مما أثر ايجابياً في تحقيق الأندماج اللوني للفضاء، والذي تجسد في الجدران والسقف والارضية ، واللون الاحمر الغامق في وحدات الجلوس جعل منه ذلك الفضاء المعزز لعنصر التميز والخصوصية ، كما في (الشكل٣-١٩) و (الشكل ٣-٢٠). فضلا عن القطع التأثيثية والمكملات في فضاء المطعم حققت فكرة التصميم الأساسية إلا وهي السمة التراثية، اذ جاءت بتصاميم تراثية ضمن نسيجها التصميمي الذي يتناغم مع التصاميم ذات الطابع التراثي, ويمكن القول أن المصمم الداخلي إعتمد على الحلول التصميمية وجعل من الأصالة نقطة للتوازن ما بينها وما بين المعاصرة ، مما أدت الى تحفيز الشعور الحسي لدى المتلقي، إذ أن وحدات الجلوس والمناضد والمكملات الأخرى أمتازت بإمكانياتها العالية في الهيمنة التعبيرية مما يمكنها من التواصل مع الفضاء الداخلي ومنحه صفة الرحابة التعبيرية، كما في (الشكل ٣-١٩).

شكل (٣-٩)

شكل(٣-١٠)

شكل(٣-١١)

شكل(٣-١٢)

شكل(٣-١٣)

شكل(٣-١٤)

شكل(٣-١٥)

شكل(٣-١٦)

شكل(٣-١٧)

شكل(٣-١٨)

٤-١ نتائج البحث :

١. أسهم نماذج البحث عموماً بالحضور الفاعل في تجسيد الشكل المتناص للرموز التراثية ضمن نسيجها التصميمي، إذ تم التأكيد في مضمونها على معانٍ تصميمية ترتكز على تأسيس خطاب بصري يحاكي روح التراث.

٢. تعطِ السقوف في النموذج (١)و(٢) إحساس تراثي من الناحية التعبيرية عبر تأكيدها على مضامين ترتبط بعلاقة وثيقة مع الرموز التراثية، أدى الى اضعاف تأثيرها التعبيري في الفضاء الداخلي للمطعم والذي أدى بدوره الى تحقق إستجابة حسية تثير المتلقي وتدفعه للإستفادة من الجوانب الجمالية والتعبيرية .

٣. خلت أرضية النموذج (١) من التفاصيل الزخرفية التي تسهم في إعطاء الفضاء الداخلي السمة التراثية، إذ أن إستخدام خامة الكاشي الخالي من اية تفاصيل تعبيرية جاء غير مطابق لطبيعة الأرضيات في الفضاءات التراثية على خلاف النموذج (٢) الذي جاء محققاً للسمة التراثية بسبب إعتمادها ارضية مزخرفة تحمل الموروث الشعبي.

٤. ظهرت الجدران في النموذجين (١)(٢) بشكلها التصميمي الغزير بالتفاصيل التي من الممكن أن تميز الفضاءات الداخلية للمقاهي التراثية عن غيرها فقد بدت تلك الجدران بصورة عامة مليئة بالتشكيلات الزخرفية أو من الطابوق الأجري الأصفر اللون والتي من شأنها أن تفضي شكلاً تعبيريا عليها،

٥. إن الأبواب والشبابيك في فضاءات المقاهي أدت وظيفتها من الناحية التعبيرية إذ ظهرت النموذجين(١)(٢) بصورة متوافقة على المستوى التصميمي التعبيري، إذ يبدو عليها قيم حسية جمالية تميزها عن غيرها من التصاميم وبالتالي فعلت الجانب الجمالي التعبيري بإسلوب يتوافق مع الإرتباطات المتناصة للرموز التراثية.

٦. إمتاز الفضاء الداخلي للنموذجين (١)(٢) بإبراز قطع الأثاث ومكملاته كدلالة رمزية شكلية عبر نسيجها التصميمي، إذ أن التباين والإختلاف للقيم الجمالية لمواد وخامات قطع الأثاث ومكملاته حققت التفرد في إنتاج تصاميم ذات قيم جمالية تعبيرية متنوعة وجذابة تمنح الفضاء الداخلي هوية تراثية معاصرة من خلال تناص الرموز أو الأشكال التراثية والزخرفية .

٧. لم تكن هناك ألوان موحدة مستخدمة في الفضاءات الداخلية للنموذج (١) فقد تباينت الألوان بين الأبيض (ولون الخشب) البني، الاحمر الفاتح، ولم يكن هناك خصوصية في إستخدام الألوان كتناص الالوان التراثية (الأخضر المزرق واللون الذهبي)، لذلك فلم يظهر تأثير الألوان واضحاً في إبراز سمة الفضاء التراثية التعبيرية.على خلاف النموذج (٢) الذي تميز بتنوع الالوان المتناصة من الموروث الشعبي.

٤-٢ الإستنتاجات

١. ظهر التصميم الداخلي لفضاءات المطاعم معززاً للناحية التعبيرية للتناص ، معبر عن تاريخ البلد وثقافته وعاداته وتقاليده ضمن وحدة تصميمية تعبيرية تحقق عملية التفاعل عبر اليات التناص للمفردات التراثية.

٢. إعتمد المصمم الداخلي على القيم الجمالية في تصاميمه، وجعل من الرموز التراثية نقطة توازن بين المعاصرة وتقنياتها والماضي وما يملكه من كنوز تعبيرية.

٣. ظهور السقوف بصورتها الرمزية التراثية عزز سمة الفضاء التراثية والتي من شانها إبراز مهارة صناع التراث الشعبي في تقنية انشائية مميزة في تصميم السقوف .

٤. ارتبط مع شكل وخامة العناصر المحددة للأبنية التراثية وبالتالي منحها الهوية التراثية الخاصة بها .

٥. إن التعدد اللوني في الفضاءات الداخلية للمطاعم أزاح الفضاء عن الهوية الواضحة والمحددة للألوان المستخدمة في التراث الشعبي البغدادي .

٦. نجحت العناصر الإنتقالية في تحقيق هدفها الوظيفي من جهة ولكنها أخفقت في تحقيق هدفها الرمزي التعبيري لخلوها من السمات التعبيرية للتراث الشعبي .

٤-٣ التوصيات والمقترحات

٤-٣-١ التوصيات

ينبغي على المصمم الداخلي أن يجعل االتناص والاقتباس من المهام الأساسية التي ينبغي توفرها في تصميمه لاحياء التراث

٤-٣-٢ المقترحات

دور الهوية والإنتماء الحضاري في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة.

المصادر

Muhammad Saeed Abu Talib .(١٩٩٠) .Pedagogy in Higher Education .Baghdad: Higher Education Press.

,Muhammad Walid Al-Imam .(٢٠٠٢) .Transformations of Architectural Form - The Roaming of Form and Integration of Properties .Baghdad: PhD thesis in engineering, University of Baghdad.

Abdullah Wafih .(٢٠١١) .Cultural Forums... Reality and Aspirations .Al Jazeera Cultural Magazine.

Abu Talib Muhammad Saeed“ .(١٩٩٠) .Pedagogy in Higher Education and University Teaching Techniques, Design and Planning .Baghdad: Higher Education Press.

Abu Talib, M. S. (1990). Pedagogy in Higher Education and University Teaching Techniques, Design and Planning. Baghdad: Higher Education Press.

Al-Sayyid Al-Murtada Al-Zubaidi .(. ١٩٦٥) .Taj Al-Arous .Baghdad: Cultural Books Center.

André Lalande“ .(٢٠٠٨) .Lalande Philosophical Encyclopedia) .(المجلد ١) Khalil Ahmed Khalil , (المترجمون، Beirut: Oweidat Publishing and Distribution, Beirut.

Balasim Muhammad Jassam .(.٢٠٠٨) .Plastic Art, a semiotic reading of drawing patterns .(المجلد ١)Amman: Dar Majdalawi for Publishing and Distribution.

Ezz El-Din Shamout .(٢٠٠٣) .The Value of Plastic Work between Money and Beauty . Damascus, Syria: National Museum.

Fawzi Makkawi .(١٩٨٠) .The History of Greek Architecture and Civilization .(المجلد ١) aldaar albayda: Dar Al-Rashad Al-Haditha.

Hassan Abdel Hamid , Al-Harith .(٢٠٠٧) . Psychological Language in Architecture - Introduction to Architectural Psychology .(المجلد ١) Pages for Studies and Publishing House, Syria,: Syria.

Hijran Abdul-Ilah Ahmed .(٢٠٢٠) .Intertextuality in Nietzsche’s philosophy, selected concepts and texts .Mesopotamian etiquette.

Hussein Jumaa Al-Zubaidi .(٢٠١٠) .Structuralism as a Strategy in Interior Design .Baghdad: Master’s thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.

Ibn Manzur. (1983). Lisan al-Arab (Vol. 20). Beirut: Dar Al-Fikr.

Ikhlas Abdul Salman Ali Al-Saadi .(٢٠١٣) .Metaphorical Form in the Design of Interior Spaces .Baghdad: Master’s thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.

Jamal al-Din Ibn Manzur“ .(. ١٩٥٤) .Lisan al-Arab .(المجلد ٢) Egypt: Egyptian House for Writing, Translation and Publishing.

Louis Maalouf . .(.١٩٨٤) .Al-Munajjid in Language and Media .(المجلد ٢٧) Beirut: , Dar Al-Mashreq Publications.,

Muhammad Saeed Abu Talib“ .(١٩٩٠) .Pedagogy in Higher Education and University Teaching Techniques, Design and Planning .Baghdad :Higher Education Press.

Nathan Nobler .(.١٩٧٨) .The dialogue of vision, an introduction to appreciating art and the aesthetic experience) .(المجلد ١) Fakhri Khalil (المترجمون، Baghdad: , Dar Al-Ma’moun for Translation and Publishing.

Nietzsche Friedrich . .(.٢٠١٤) .A human being who is too human) .Ali Misbah . (المترجمون ، Beirut: Jamal Publications.

rasaam Muhannad George .(٢٠٠٤) .The impact of the addition and its original presence in the urban landscape .Baghdad: Master’s thesis, Engineering, University of Baghdad.

Rawya Abdel Moneim Abbas .(.١٩٨٧) .Aesthetic Values .Egypt ،Alexandria: Dar Al-Ma’rifa University.

Rumin Rajeev , .(٢٠٠٨) .Structural Formations in Design) .Muhammad Abd al-Rahman al-Jubouri (المترجمون، Baghdad: Al-Fath Printing Office.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

Sadad Ikhlas Abdul Salman Ali .(٢٠٠٣) .Metaphorical Form in the Design of Interior Spaces .Baghdad: master's College of Fine Arts, University of Baghdad.,

Saeed Alloush .(.١٩٨٥) .Dictionary of Contemporary Literary Terms .(المجلد ١) Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubani.

Salah Ali Abdullah .(٢٠١٨) .Inspired by cultural symbols in contemporary interior design . Baghdad: Master's, College of Fine Arts, University of Baghdad.

Santayana , George .(١٩٧٠) .The Sense of Beauty) .,D. Muhammad Mustafa (المترجمون ، Egypt: Anglo-Egyptian Library.

Shehayeb Adel" .(٢٠٢١) .Identity and Culture" (The Problem of Concepts and Relationships) .Egypt.

Todorf Tzvetan (١٩٩٢) .The Dialogical Principle. A Study in the Thought of Mikhail Bakhtin) .(المجلد ١) Fakhri Saleh , (المترجمون ،Iraq ،Baghdad: General Culture House - Arab Horizons.

Zainab Fahd Abdel-Sada .(٢٠٠٩) .Formal characteristics in the design of interior spaces and their relationship to the surrounding environment .Baghdad: Master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.