# المجلة الأردنية للفنون

**مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة**

**تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي**

**المجلد (11)، العدد (3)، كانون الأول 2018 م/ ربيع الآخر 1440 هـ**

**المجلة الأردنية للفنون**: مجلة علمية عالمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي، وزارة التعليم العالي.



**رئيس التحرير:**

**أ.د. محمد غوانمة**

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

**هيئة التحرير:**

**أ. د. كامل عودة الله محادين**

كلية العمارة والتصميم، الجامعة الأمريكية في مادبا، عمان، الأردن.

**أ.د. رائد رزق الشرع**

كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة االبلقاء التطبيقية، السلط، الأردن.

**أ. د. محمد متولي عامر**

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

**أ. د. رامي نجيب فرح حداد**

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

**د. حسني محمد أبو كرّيم**

كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

**د. عمر محمد علي نقرش**

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

**سكرتير التحرير:**

**فؤاد العمري**

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

**التدقيق اللغوي (اللغة العربية):** أ.د. علي الشرع.

**التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية):** أ.د. ناصر عثامنه.

**تصميم الغلاف:** د. عرفات النعيم.

**تنضيد وإخراج:** فؤاد العمري.



نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

**رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون**

**عمادة البحث العلمي والدراسات العليا**

**جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن**

**هاتف** 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735

***Email***: jja@yu.edu.jo

Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo

Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo

المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

# المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــــم البحث العلـــمي

المجلد (11)، العدد (3)، كانون الأول 2018 م/ ربيع الآخر 1440 هـ

**قواعد عامة**

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تـُعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
3. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية ويتوافر فيها مقومات ومعايير إعداد مخطوط البحث.
4. تنشر المجلة البحوث العلمية المكتوبة باللغة العربية أو الانجليزية.
5. تعتذر المجلة عن عدم النظر في البحوث المخالفة للتعليمات وقواعد النشر.
6. تخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتعبة.

**شروط النـشــر**

1. يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان آخر، وعلى الباحث/الباحثين أن يوقع نموذج التعهد الخاص( **نموذج التعهد** ) يؤكد أن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى، إضافة إلى معلومات مختصرة عن عنوانه ووظيفته الحالية ورتبته العلمية.
2. التوثيق: تعتمد المجلة دليل **(American Psychological Association) ( APA)** للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي:http://apastyle.apa.org والموقع الفرعي:http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة **(jja@yu.edu.jo )**بحيث يكون مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **Normal 14** )، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman** )، (بنط **Normal 12**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع ( **A4**)، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحث مستلاً من رسالةماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، اختبارات، رسومات، صور... الخ، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكَمين اثنينْ على الأقل ذوَي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلفَ البحث بعد نشربحثه نسخة واحدة من المجلة بالإضافة إلى عشر مستلات.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

**ملاحظة**:

"ما ورد في هذه المجلة يعبر عن آراء المؤلفين ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة صندوق دعم البحث العلمي في وزارة التعليم العالي".

# المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

**المجلد (11)، العدد (3)، كانون الأول 2018 م/ ربيع الآخر 1440 هـ**


## المحتويات

البحوث باللغة العربية


| | | |
|---|---|---|
| • | **المتغيرات التّقنيّة الحديثة وأثرها على الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني**<br>*بلال محمد الديابات* | **205- 221** |
| • | **الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي ونقد النزعة العنصرية**<br>*نصر جوابره* | **223- 229** |
| • | **التشكيل بالطين في أعمال سليمان منصور، التقنية والدلالة**<br>***جهاد حسن ابراهيم العامري*** | **231- 244** |
| • | **تأثير الثقافة المعرفية للعلامة التجارية في نظم تصميم الحملات الاعلانية في ظل التحولات الاقليمية بالشرق الأوسط**<br>***سلوى محمود علي حسن*** | **245- 259** |
| • | **الشكل الفني في بنية العرض المسرحي**<br>***يونس عثمان مصطفى، منصور نعمان نجم*** | **261- 279** |

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 3، 2018. 205- 221

# المتغيرات التَّقنيَّة الحديثة وأثرها على الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني

***بلال محمد الذيابات،*** قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

**تاريخ الاستلام: 2018/1/4** **تاريخ القبول2018/3/29**

# Modern Technical Variables and Their Impact on the Visual Image in the Jordanian Educational Theater

***Bilal M. Diabat,*** Department of Drama, College of Arts, Yarmouk University, Irbed, Jordan.

**الملخص**

لقد تأثّرت الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني بالمتغيرات التِّقنيَّة الحديثة، فبعدما كانت الصورة تأخذ شكل الجمود والأطر التقليدية، صارت أكثر حيوية وإمتاعًا وتشويقًا نتيجة الوسائل التقنية؛ إذ تغيّر شكل العرض المسرحي، الذي اعتمد على التلقين إلى شكل حركي تقني جاذب يستمتع به الجمهور، وأصبحت مفاهيم الإخراج، والكتابة المسرحية، والتمثيل التربوي تأخذ في عين الاعتبار المؤثرات الحديثة لأشكال التقنية في العروض الممثّلة، حيث أدخلت الأجهزة الحديثة كالحاسوب، وأجهزة العرض، والتقنيات الصوتية على سنوغرافيا العرض التربوي؛ لتساعد فنيي الإضاءة والموسيقا، ومهندسي الديكور المسرحي، ومصمّمي الأزياء المسرحية على تحقيق رؤيا فنية معاصرة في مجال الدراما التربوية؛ وبذا حققّت الصورة البصرية نتيجة المتغير التقني مفاهيم التناغم، والانسجام، والتوازن بصورة إبداعية وجمالية كان لها كبير الأثر، وعظيم الفائدة في المسرح التربوي الأردني.

**الكلمات المفتاحية:** المتغيرات التقنية، والصورة البصرية، والمسرح التربوي الأردني.

**Abstract**

This study aims at recognizing the modern technical variables and their impact on the visual image in the Jordanian educational theater. The study popluation consisted of the Jordanian Children's Theater Festival, as well as the School Theater Festival of the Ministry of Education. The sample of the study consisted of three plays: Dareen looking for a Homeland, The Angry Honey and The five names. The researcher used the descriptive analytical method for the plays. The results of the study showed that the technical variableshave an effect on the visual image in terms of the method of production dramatic text, acting, lighting, theatrical decoration, theatrical music and theatrical costumes. The image has become due to this effect, and creative, alongside using creative technology in artistic works. The researcher recommended a visual image technique based on the technical variable in the field of Jordanian educational theater.

**Keywords:** technical variables, visual image, Jordanian educational theater**.**

**مقدمة**

إذا تتبعنا تاريخ الفنون الجميلة منذ أقدم العصور حتى أحدثها، فسوف نجد أنها لم تبق على وتيرة واحدة. كما تباينت فنون الحضارات المختلفة إذ كان للعوامل المحيطة دومًا تأثيرها على هذه الفنون، فكان للثورة التكنولوجية في العصر الحديث التأثير الواضح على الإبداع الفني سواء أكان ذلك من ناحية تناول الموضوعات، أم إلقاء الضوء على سمات العلاقات الإنسانية في المجتمع، أم من ناحية الخامات والوسائط المتعددة التي يجسد بها الفنان إبداعه، ومن بين هذه الفنون الفن المسرحي الذي يجمع كل العناصر التقنية الحديثة على خشبة المسرح، تأسيساً على أن المسرح هو أبو الفنون المنطلق من الثقافة الإغريقية عموماً. والتكنولوجيا لغة تتكون من جزأين "التكنو"و"لوجيا" الأول تكنو (techno) ويعني الفن والصناعة، والمقطع الثاني لوجيا (logy) ويعني علم، والتأثير التقني اجتاح العالم في العقود الأخيرة بصورته البصرية، وأصبح يشكل انفجارًا علميًا منقطع النظير، ألقى بظلاله على شتى الأطياف والمجالات العلمية والعملية، ومنها المجال الفني ككل، كما ساهمت التقنية في تغيير المفهوم للصورة البصرية والحسية في جذب أنظار الجمهور نحو العروض الممثلة، بحيث تغير المضمون المسرحي بشكليه، العام والخاص (محمود2015، عبيد2007، زكريا2000).

ومن هذا المنطلق فإن التغُير النسبي في فهم الصورة والتواصل معها، وأساليب تقديمها ما بين العرض، والخيال أساس لتوجهات الصورة الظاهرة عالميًا، وأيضًا كجزء لا يتجزأ من الحياة الثقافية، كما تُعد من أساسيات العمل المهني. ويتمتع الطلبة في تخصص الفن في المدرسة بالخبرة الحسية المباشرة، مثل التشكيل البصري لليد أوالعين أوالمهارات العقلية أوالحركية، وكذلك أيضا الإدراك الحسي والتفكير، فهذه الحالات تتشابك مع بعضها حتى تنتج في النهاية صورة. يحدث هذا الشكل التصوري دائمًا في عمليات ذات وسط معين، أومادة محددة، هكذا يفهم الطلبة ويعرفون أن الصورة هي نتيجة لعمليات معقدة معتمدة على مهام مختلفة المحتويات والركائز (السقار،2013).

إنّ إمعان النظر في التجربة الفنية للمسرح التربوي الأردني يكشف أنها قد انطلقت تاريخيًا من خلال المدارس والأديرة والكنائس في مطلع القرن العشرين عبر المسرحيّات التّاريخيّة والدّينيّة والاجتماعيّة، وعدد من المسرحيات المترجمة، بالإضافة إلى بعض المحاولات في التأليف المحلي التي قام بها بعض الهواة في الأردن، وكانت هذه الأعمال المسرحيّة تقدم في الأندية والمدارس والكنائس والجمعيات الخيرية والمدن والقرى ومضارب البدو. وكانت تُقدم بقصد المساعدة في أعمال الخير من أجل جمع التبرعات للفقراء والمنكوبين، وللتعبير عن المشاعر الوطنية والقومية، وإشاعة روح التصدي للغزو الفكري والثقافي والاستيطاني الذي تعرض له وطننا العربي، بالإضافة إلى توظيفها في أغراض تربوية تعليمية. ومن هذه المسرحيات: مسرحية فتح الأندلس للشيخ فؤاد الخطيب، ومسرحية الأسير لمحمد المحيسن، وسهرات العرب لعثمان قاسم، ومسرحيات عبد الرحمن الناصر، وخالد بن الوليد، ودماء في الجزائر، وواقعة القادسية، والمعتصم بالله، ومعركة اليرموك، وضرار بن الأزور، وعمار بن ياسر، ووفاء العرب، وصلاح الدين الأيوبي. ومن المسرحيات العالمية: تاجر البندقية لشكسبير، وغيرها من المسرحيات المترجمة. وظل هذا حال المسرح في النصف الأول من القرن العشرين (حوامدة،1985، وزارة الثقافة،1999).

ولقد اقتصر المسرح التربوي في الأردن الموجه للطفل في بداياته على تجارب فردية بأنماط بدائية غير منظمة قد يُحكم عليها بالنجاح أو الفشل،وبمبادرة من الفنانة مارغو ملاتجليان بدأت مسيرة مسرح الطفل في الأردن عام 1971 بمسرحية (عنبرة والساحرة)، حين قُدّمت على مسرح الواصفية، وعلى إثرها أسست دائرة الثقافة والفنون الأردنية مسرح الأطفال، وكان الهدف من التأسيس إيجاد عمل مسرحي وجمهور مسرحي في البلاد، تأسيساً على أن كل من يدأب على حضور المسرح منذ صغره سوف يواظب على مشاهدته في سنين حياته، وبالتالي إيجاد جمهور مسرحي يتذوق العمل المسرحي الراقي غير المبتذل. هذا وقد قدمت (مارغو

ملاتجليان) عشرين مسرحية للطفل خلال السنوات العشر الأولى من عمر مسرح الطفل الأردني، وكانت معظمها مترجمة عن الأدب الأجنبي، ولم يحظ العمل الأردني إلا بمسرحيتين فقط. إضافة إلى تقديم عروض لعدة أعمال مسرحية آدمية، وأعمال رئيسة تنتمي لمختلف البلدان العربية والأجنبية (جروان، القضاة 2013، شهاب2005).

ولم يكن لبروز المتغيرات التقنية للصورة البصرية تاريخ ظاهر؛ نتيجة الظروف الحياتية للشكل المسرحي التربوي في الأردن إلا بعد عقود الثمانينيات، والتسعينيات عندما أُدخِلَ الحاسوبُ في مجال الفنون الجميلة، وكانت التقنية محدودة الاستخدام؛ نظرًا لقلة المعرفة في كيفية التوظيف، أو نقص الخبرات، فكانت محاولات الاستخدام للمسرح التربوي على كيفية تشكيل الإضاءة فقط، وبعض البرامج البسيطة التي لم تكن شيئًا يذكر، فكانت الأوامر معقدة، والخطوط بدائية، والألوان محددة، والناتج محدوداً. لكن مع تطور المتغيرات التقنية أصبح هناك تحول جذري في مفهوم الصورة البصرية للمسرح التربوي الأردني. ولا شك أنّ توجه وزارة التربية والتعليم الأردنية إلى حوسبة التعليم، وحرصها على التفاعل مع التطورات العالمية، ومجاراة التسارع التكنولوجي أدى إلى البحث عن أساليب تربوية جديدة تُكسب كوادرها البشرية المهارات التقنية، وتطبيقاتها المختلفة، وتربط الارتقاء المادي والوظيفي بالنمو المعرفي والمهاري عبر التدريب (اسماعيل،2001)، فقامت بتنفيذ العديد من المشاريع النوعية، كان من ضمنها مشروع التدريب على تكنولوجيا المعلومات والاتصالات (سرطاوي،2005)، الذي يهدف إلى تعريف، وتدريب المعلمين على المهارات، والمعارف التي تؤهلهم لتوظيف التقنيات في التعليم، وكذلك مشروع التدريب الفني، والتقني للمعلمين المختصين بالمسرح أو الدراما التعليمية، أوللهواة من المعلمين لتفعيل الأنشطة اللامنهجية داخل المدرسة، وخارجها على مستوى الوزارة أو المديرية أو اللواء. (وزارة التربية والتعليم،2005).

وقياسًا على الدول فقد وجه بورولا، أرجا (Puurula, Arja ,2000) في تقييم الطالب في تعليم الفنون إلى إطار نظري، اعتمد تقييم الطالب على وجهات النظر التعليمية للمعلم. فمدارس الفنون الشاملة في فنلندا لديها العديد من المقاربات والتوجهات، وحتى الأنواع، ولكل منها ممارسات خفية لتقييم الطلبة. وهذه تنبع من التقاليد التربوية في ميدان الموسيقا، والفنون البصرية والدراما والحرف، ووضع الموضوع داخل النظام المدرسي، ومواضيع الفنون الترفيهية مقابل مواضيع الفنون كعناصر حاسمة في تطوير الطلبة باستخدام الفنون التقنية؛ لتحقيق الأهداف التعليمية.

ومن هنا أصبح المسرح التربوي الأردني يعيش حالة التطور في العرض مستلهماً المتغيرات التقنية المتسارعة؛ مما أعطى التكاملية للصورة البصرية حالات الجذب البصري الممزوج في كيفية التشكيل الفني المسرحي من ديكور وإضاءة وملابس وموسيقا مرافقة للعروض الممثلة؛ مما أحدث المتعة، والرغبة عند المشاهد لكيفية التمثيل والإخراج المسرحي، فأصبحت الصورة البصرية في ظل المتغير التقني ذات أبعاد أكثر وضوحاً وجودة تخطف الأبصار، وتجرد المفاهيم الحسية، وتبعث الرغبة والدهشة عند الجمهور المتعطش لهذا النوع من الفن التربوي. فتغير مفهوم الصورة البصرية إلى أبعد من اقتباس الخيال، وتأثيرها على المسرح التربوي من جهة الشكل والمضمون العام في جوهر العروض المجسدة على خشبة المسرح التربوي الأردني.

وهذا ما أكدتة دراسة وين (Wen,2013) التي بينت التغيرات في نمط شبكة الفن المعاصر للفنون البصرية في البيئة الفضائية من خلال إعادة الهيكلة للغة المرئية، وتنظيمها في بيئات متعددة الشكل والمعنى، وتوظيف الفضاء الإلكتروني، والاتصالات الرقمية، ووسائل الإعلام المتعددة من تشكيل تنظيم جديد من الأداء الفني، واللغة البصرية؛ مما يؤدي إلى قضايا توسعية في طرق التفكير للفنون البصرية المعتمدة على التقنيات المتطورة الحديثة جدًا؛ من أجل إثراء السياق، والحديث للحوار الفني المعتمد على الصورة

البصرية، وبالتالي فإن استخدام الشبكة البصرية قد تأثر بمختلف أشكال، وأنواع التعلم الإلكتروني، والتعلم التفاعلي المعتمد على التقنية.

لقد أورد الباحثون تعريفات للصورة البصرية بشكل عام، وللصورة البصرية للدراما التعليمية بشكل خاص. فقد عَرَّفها السرس (2015) بأنها: الصورة المرئية في مفهومها العاملي أنها تمثيل للواقع المرئي ذهنيًا أو بصريًا، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدًا وحسًا ورؤيةً، وهذا التعريف ينطبق على الصورة المرئية المسرحية بشكل عام. وعليه فإن الصورة المسرحية ما هي إلا تعبير لصورة الواقع على مستوى الحجم، والمساحة، واللون، والزاوية، ويعني هذا أن المسرح صورة مصغرة للواقع والحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية، والسمعية، والبصرية التي تتطور يومًا بعد يوم بتطور التكنولوجيا. وهذا التطور له دور فعال؛ ممّا ضاعف من قدرة الإنسان على الإبداع الفني. ويؤكد إيال جيفر (EyalGever) 2015, التقارب والترابط بين التقنيات والفن عبر اللغات والمصطلحات المشتركة بين التكنولوجيا والفن؛ لكون الفن قمة فريدة على مر التاريخ، وَلِماَ أحدثته التكنولوجيا من سوابق هامة في التأثير على الفن بشكله العادي، أو التقليدي. وقد ساهمت التكنولوجيا وتأثيراتها المختلفة على مفاهيم الصورة البصرية، والإبداع الحقيقي جراء ترجمة معاني وأفكار الفن إلى واقع تميز بالخيال والابتكار العام؛ مما غير مفهوم الفن إلى لغة بصرية أعطت معاني ومفاهيم مغايرة عما كانت عليه في الزمن القديم، وأصبح تأثير التكنولوجيا حالة جمالية، وإبداعية على الأطر العامة للفنون وأنواعها، بشكل خاص.

ويذهب عبده (2015) إلى أنّ الصورة البصرية في المسرح، هي تلك التي تعتمد في إنتاجها، وإبداعها، وفي تذوقها، وتلقيها على حاسة الإبصار، وبذلك يتسع معنى الإبصار ليشمل كلا من الرؤية البصرية الخارجية، والرؤية العقلية، والخيالية، والوجدانية الداخلية. ملاحظًا أن هناك جانبين مكملين لبعضهما في مفهوم الرؤية البصرية، أحدهما مادي، والآخر معنوي، والجانب المادي للرؤية البصرية هو ذلك الإدراك الحسي الذي يتصل بتفعيل حاسة الإبصار ذاتها، ويتصل الجانب المعنوي بفكرة الإدراك العقلي للمرئيات، وما يتعلق به من مؤثرات يمكنها أن تؤثر في الحالة النفسية للمتلقي. ومن جهة أخرى فإنه لكي يستطيع الفنان أن يتعامل مع المرئيات مستخدماً أدواته لتشكيلها والتعبير بواسطتها، فإن عليه أن يكون على وعي بالمعرفة البصرية؛ وهي محصلة ما يجمعه الإنسان من معارف مختلفة عن طريق الإدراك البصري بالعين، ويتم نقله إلى المخ، ومن ثم فإن ما يَعُدُّه الإنسان بصريًا، أو من المرئيات يستمد قيمته من المعاني والأفكار التي توحي بها هذه المرئيات. فكل نشاط خاص بالرؤية يتضمن عملية التقاط الملامح العامة المميزة للموضوع المُدرَك. كما أنّ كل معرفة بصرية بعيدة عن أي موضوع مُدرَك فردي بعينه تتطلب الإدراك للملامح البنائية المميزة، وفي نفس الوقت الدراية بالتفكير البصري، وهو يعبر عن محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة المسرحية المحاطة بالعرض المسرحي (حمادة،1997).

**مشكلة البحث**

نظراً للتغيرات الكبيرة التي يشهدها المجتمع العالمي مع دخول عصر المعلومات، وثورة الاتصالات أصبحت الحاجة ماسة في هذا الوقت بالذات إلى تطوير برامج المؤسسات التعليمية كي تواكب تلك التغيرات، لذا تعالت الصيحات لإعادة النظر في محتوى العملية التعليمية وأهدافها ووسائلها، بما يتيح للمتعلم في كل مستويات التعليم الإفادة القصوى من الوسائل، والأدوات التكنولوجية المعاصرة. ومن بين هذه الأدوات المسرح التربوي الذي يُعد أحد الركائز الأساسية، والوسيلة التعليمية التي تحدث اتصالا مباشرًا مع الجمهور؛ لما له من دور فعال في إحداث تغيير في الصورة البصرية الفنية للمسرح في ظل التقنيات المعاصرة. ولذلك أصبح من الضروري للمسرح مواكبة كل ما هو جديد، فالمسرح التربوي يعاني من فقدان الصورة البصرية بكافة أطيافها الفنية من حيث المستوى التقني والتمثيل، والإخراج المسرحي، ومعطيات

العرض المسرحي، من ديكور وإضاءة وأزياء وملابس وتقنيات صوتية؛ لأنه يفتقر إلى هذه المقومات قياسًا بالمسرح العام الذي تتوافر فيه كل التقنيات الحديثة للصورة البصرية.

ومن هنا فقد عانى المسرح التربوي في الأردن من التركيز على ضعف الصورة البصرية، وقلة الخبرات في تنفيذ أشكال العرض المسرحي، سيما وأن معظم المشتغلين في حقل المسرح التربوي هم معلمون مؤهلون، ولكنهم غير مختصين في العمل الأكاديمي الدرامي أو المسرحي. ومن هنا جاءت مشكلة الدراسة لمعرفة أثر المتغيرات التقنية على الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني من حيث: الإخراج، والتمثيل، والنص المسرحي كعناصر أساسية. ومعرفة أثر المتغيرات التقنية على الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني من حيث: الإضاءة، والديكور المسرحي، والموسيقا المسرحية، والأزياء المسرحية كعناصر ثانوية.

**هدف البحث**

هدفت الدراسة إلى معرفة المتغيرات التقنية الحديثة، وأثرها على الصورة البصرية (المسرح التربوي الأردني أنموذجا).

**أهمية البحث**

تسهم الدراسة الحالية في رسم خطة عمليّة إجرائية؛ لتدريب التربويين، والفنانين الأردنيين في مؤسسات التربية والتعليم، ووزارة الثقافة الأردنية على تبني هذا النوع من الفن البصري؛ من أجل تنمية مهاراتهم، وقدراتهم في أساليب تدريس المسرح المختلفة حيث يُعَدُّ هذا النوع من التعلّم بديلاً أساسياً عن الطرق التقليدية؛ فهو يساعد المعلم الفنان، والطالب على حد سواء من أجل رفع سوية الاستعداد المهني والأكاديمي معاً كما تسهم الدراسة في البحث عن أفضل الطرق، والوسائل لتوفير بيئة تعليمية تفاعلية لجذب اهتمام العاملين في المسرح التربوي، وحثّهم على تبادل الآراء، والخبرات. فالتعلّم عن طريق التقنيات الحديثة، وما تحدثه للصورة البصرية بالنسبة للجمهور المسرحي يُعد مكملا لأساليب التعلم التربوية (Farr, 1990)، كما تسهم الدراسة الحالية في التخلص من المشكلات الفنية، والمهارية، والإدارية التي تعيق تقّدم عوامل العرض المسرحي في ميادين التربية والتعليم، والعمل على توفير بيئة مرنة عبر توظيف الصورة البصرية في ظل المتغير التقني؛ من أجل الوصول إلى مسرح تربوي هادف، ومنظم قادر على مجاراة التغير التقني الحديث المعتمد على أساليب التكنولوجيا، والأسس العلمية، كما ترجع أهمية الدراسة إلى عدم وجود رؤية مشتركة في المؤسسات الثقافية والتربوية القائمة على المسرح التربوي الأردني من قبل الفنانين، والتربويين الأردنيين لتبني مثل هذا النوع من الفن. فكان من الضروري إجراء هذه الدراسة في المجتمع الأردني.

**حدود البحث**

المحدد الزماني: تم تحليل وتطبيق هذه الدراسة في الفصل الدراسي الأول (2017-2018)

المحدد المكاني: اقتصرت الدراسة على ثلاثة عروض مُثِّلَت في المسرح التربوي الأردني.

**التعريفات الإجرائية للبحث**

**المتغيرات التقنية**

هي الأساليب، والطرق التقنية الجديدة التي تظهر نتيجة التسارع العلمي والانفجارات المعرفية التكنولوجية، التي يمكن أن تخدم المسرح التربوي في الأردن مثل أجهزة الحاسوب، وأجهزة العرض المختلفة.

**الصورة البصرية**

هي كل ما يشاهده الجمهور على خشبة المسرح من دلالات نفسية أو حسية، أو اجتماعيةن يكون هدفها تحقيق التأثير على المتلقي باستخدام التقنيات الحديثة؛ بهدف خلق المتعة والدافعية والإثارة للعرض المسرحي.

**المسرح التربوي الأردني**

هو المسرح الذي يتناول القضايا التربوية، والتعليمية في المملكة الأردنية الهاشمية بشكل عام، والقضايا الاجتماعية بشكل خاص، والمهتم بشؤون الأطفال، وتوجيههم نحو السلوك الإنساني القويم. وسمي بالمسرح التعليمي، ومسرح الطفل، ودراما الأطفال؛ لتحقيق الأهداف التربوية العامة، والخاصة معًا.

**الدراسات السابقة**

لم يجد الباحث أيّة دراسة تتناول المتغيرات التقنية، وأثرها على الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني، بل كان معظمها يتناول التقنية في المسرح بشكل عام، أو الدراما بشكل خاص، ومنها دراسة روسو وزيميت (Russo-Zimet, 2017)، التي بحثت النماذج العقلية للمعلمين في العمل أثناء تدريس الفنون البصرية، حيث طبقت الدراسة على عينات من كبار المعلمين في مؤسسات تعليمية، ومؤسسات التعليم العالي. وركزت الدراسة على النموذج العقلي في التصوير البصري، مقارنة بالنماذج الاعتيادية في تدريس الفنون من مسرح وتصوير ورسومات تشيكلية في حصص الفنون البصرية. وقد بينت نتائج الدراسة أنّ استخدام النماذج العقلية يزيد من اكتساب الخبرة في تدريس الفنون البصرية، وزيادة التفاعل، والنقاش في موضوعات المسرح والرسم والتصوير مقارنة بالتعليم الاعتيادي. وأوصت الدراسة باتباع أساليب تدريس الفنون البصرية باستخدام النماذج العقلية في المناهج الدراسية.

وبحثت دراسة وانغ لينغجوان (Wang LingJuan,2016) في تطبيق تكنولوجيا معالجة الصور الحاسوبية في إنشاء اللوحة. تطرق الباحث إلى التكنولوجيا الرقمية، ومدى تأثيرها على الفنون بشكل عام، ومنها الفنون البصرية والرسومات التشكيلية في المسرح البصري، مستخدمًا طريقة الصورة بنظام (EBER) الذي يتم عن طريق تحويل الصور الملونة تلقائيًا إلى صور مع تأثير اللوحة الفنية؛ لتشكيل نظام هندسي قادر على التأثير، وإعادة التأثير جراء حالات الخلق في فنون الحاسوب؛ مما يحدث تصميمًا إبداعيًا على أنواع الفنون التقليدية من الرسم والمسرح والفن المرئي، وخلق حالة انسجام بين أنواع الفنون المختلفة المعتمدة على التكنولوجيا الرقمية؛ لتعزيز فكرة التحسين المستمر عبر تكنولوجيا الحاسوب.

كما تناولت دراسة الرفاعي (2016)، ضرورة التوزيع التشكيلي البصري، وأهمية الحركة في عملية الإخراج، ودورها في بناء الصورة التعبيرية الحية في مسرحية (هاش تاج)، انطلاقًا من كونها مسرحية حركية ترتكز إلى لغة الجسد، والمحور المركزي لتوليد الاستجابات الانفعالية بمختلف انعكاساتها، وهدفت الدراسة إلى إبراز طبيعة وسمات وخصائص التوزيع التشكيلي البصري جراء ملاحظات الرؤيا الإخراجية للشكل في عرض مسرحية (هاش تاج)؛ إذ يتبع التغير البصري بالضرورة طبيعة الفضاء المسرحي المبتكر للعرض، وتفعيل خشبة المسرح عبر إبداع وحدات بصرية مختلفة؛ لتكوين فضاء العرض، وتقديم الزمن المسرحي. ولقد اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي، وخلصت إلى أن التعبير المسرحي بلغة الجسد، والتعبير المسرحي التشكيلي المرئي، والسمعي يعتمدان على عناصر تشكيل تسهم في قراءة العرض، وفق رؤية فنية وجمالية يَعمَدُ المخرج إلى توظيفها في بنية العرض، بوساطة التشكيل الدرامي لعناصره الفنية كالإضاءة والمؤثرات الصوتية والحيل والخدع، والمناظر والملابس، والألوان، والتكوينات، الصامتة أوالساكنة أو الثابتة.

واستطلع زوبانسيك، وكاغران، ومولیج، (Zupanci &Cagran& MuleJ,2015)، آراء المعلمين والمعلمات في مرحلة ما قبل المدرسة بخصوص أهمية مجالات مختارة من العمل التعليمي في رياض

الأطفال؛ إذ سلطت الضوء على أهمية الأنشطة التي تعبر عن الإبداع الفني في المناهج الحديثة، اعتمد الباحثون المنهج التجريبي لدراسة آراء المعلمين، والمعلمات في مرحلة ما قبل المدرسة بخصوص أهمية المجالات التعليمية، وأنواع الفنون البصرية. أظهرت نتائج الدراسة أنّ المعلمين في مرحلة ما قبل المدرسة يجدون مجالات تعليمية فردية، وأنواعاً فنية فردية، وأنشطة فنون بصرية فردية ذات أهمية مختلفة، وبالتالي فإن التعليم في رياض الأطفال يعطي أهمية كبرى للفنون البصرية والموسيقا والرسم، وأقلها أهمية هو النحت. ويمكن لهذه النتائج أن تدعم الدراسات، والآراء المستقبلية بشأن الآثار المحتملة على ممارسة الفنون من حيث التعليم قبل المدرسي الذي يتم التخطيط له بشكل كامل.

وهدفت دراسة نقرش (2014) إلى استقصاء مفهوم الصورة الدرامية في النص المسرحي؛ بوصفه مدونة لخطاب العرض المسرحي. تتمثل جودة النص المسرحي في قدرته على إثارة الصور الدرامية؛ فهي المحفزة للرؤية الإخراجية للعرض المسرحي؛ كونه يتشكل من صور سمعية وبصرية تفترض وجود مرسل ورسالة ومرسل إليه. أظهرت نتائج الدراسة بعد استعراض استراتيجية التلقي أنّ الصورة الدرامية في الخطاب المسرحي أمر ضروري؛ لإبراز الأدوات الجمالية الناظمة له، وقد أوصى الباحث بضرورة اتباع الصورة البصرية في تشكلها وإدراكها وتلقيها في خطاب العرض المسرحي.

كما هدفت دراسة حسان (2012) إلى تناول فاعلية البناء الفني للفلم، وتنظيم تكوينات ثلاثية الأبعاد، وعلاقتها بالتطور التقني المعاصر، وتم توضيح العلاقة بين تحريك الدمى التي تم تصويرها بنظام صورة (Fram by Fram) واستخدام التقنيات الرقمية الحديثة، والتعرف إلى دورها في إنتاج الشخصية جراء عرض نماذج لأحدث الوسائل التقنية المختلفة في تصنيع وتحريك هذه الشخصيات. أظهرت نتائج الدراسة أنّ المراحل الإبداعية للفنان تتسم بالأصالة، والحساسية والمرونة، والطلاقة، واستشفاف المشكلات التي يمر بها إنتاج الفلم، للوصول به إلى أعلى درجات المتعة: البصرية والحسية. كما أظهرت نتائج الدراسة أنّ التقنية الحديثة مثل الحاسوب، والأنظمة التقنية الأخرى في رسم الصورة البصرية قد أضافت تفوقًا جديدًا لا يمكن تحقيقة بالأنظمة التقليدية الأخرى.

كما أشارت دراسة حمزة (2010) إلى التأثيرات السلبية، والإيجابية للتقنية الحديثة على خصوصية الفن المسرحي، وسعت إلى تحديد المجالات التي يمكن للتكنولوجيا أن تخدم المسرح من خلالها، وهل تشكل التكنولوجيا عنصرًا مساعدًا أم خطرًا عليه. أظهرت نتائج الدراسة أنّ التقنية الحديثة تلعب دورًا بارزًا في رسم الصورة البصرية المشكلة عبر الإضاءة التي لها دور حاسم في تجسيد العمل المسرحي المبني على التقنية؛ لإخفاء الرؤية البصرية الجميلة، وتحقيق المتعة البصرية لدى الجمهور المسرحي.

وهناك دراسة بيستون (Pistone,2002) التي أشارت إلى دليل تقييم تعلم الفنون البصرية، والدراما، والموسيقا في مقاطعات الولايات المتحدة؛ وذلك لمساعدة المعلمين والإداريين في اتخاذ القرارات التي يواجهونها في تصميم تقييم الفنون، والدليل ينقسم إلى جزأين واسعين الأول هو خلفية لتقييم تعليم الفنون المدروسة، والثاني هو تصميم التقييم في العمل. أظهرت نتائج الدراسة بعد استعراض عمليات التقييم أنّ هناك تطورًا ملموسًا على تعلم الفن البصري، والدراما في المقاطعات التعليمية؛ نتيجة التطورات التقنية التي يشهدها العالم المعاصر، وتوظيفها في أساليب التدريس التي يتبناها، المعلمون والإداريون والمشرفون على عمليات التدريب في الولايات المتحدة الأمريكية.

وبناء على الدراسات السابقة، -وكون الباحث لم يجد أية دراسة تتناول المتغيرات التقنية الحديثة، وأثرها على الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني- تعَدُّ هذه الدراسة من الدراسات القليلة نسبياً في موضوعها لتكون رافداً لمجمل الدراسات السابقة وإضافة نوعية للباحثين في مجال المسرح التربوي الأردني كان من الضروري إجراء هذه الدراسة.

## إجراءات البحث

### منهج البحث

تم اتباع المنهج الوصفي التحليلي الذي يهتم بواقع المسرح التربوي، وأثر المتغيرات التقنية على الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني.

### مجتمع البحث:

تكون مجتمع الدراسة من الأعمال المسرحية المقدمة في مهرجان مسرح الطفل الأردني التابع لوزارة الثقافة، ومهرجان المسرح المدرسي التابع لوزارة التربية والتعليم الأردنية.

### عينة البحث:

تكونت عينة الدراسة من مسرحية (دارين تبحث عن وطن) للمخرج سمير الخوالدة المقدمة في مهرجان المسرح الأردني الثالث عشر الذي أقامته وزارة الثقافة الأردنية، ومسرحية (العسل المبرطم) للمخرج عمران العنوز، ومسرحية (الأسماء الخمسة) للمخرج عيسى الجراح التابع لوزارة التربية والتعليم الأردنية.

### عرض النتائج ومناقشتها

### النتائج المتعلقة بسؤال الدراسة الأول

ما أثر المتغيرات التقنية على الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني من حيث الإخراج، والتمثيل، والنص المسرحي كعناصر أساسية؟ وللإجابة عن هذا السؤال تم تحليل محتوى العرض المسرحي والمشَاهِد من قبل الباحث للمسرحيات الثلاث، وتحليل العمل من جميع الجوانب العلمية والعملية.

### مسرحية دارين تبحث عن وطن

**الإخراج**: لاحظ الباحث أنّ إخراج المسرحية من الجانب التقني قد أعطى للصورة البصرية المدركات الحسية، والجمالية باستخدام التكوينات البصرية، والأبعاد الثلاثية في وسط المسرح، وتوزيع الكتلة البشرية في أقوى مناطق التوزيع؛ مما يثير مشهدية الصورة الأمر الذي خلق مفهوماً يسمى بالتوازن البصري الذي يثير استجابات الصورة لدى المشاهد وإبراز دور التقنيات، واستخدامها من قبل المخرج؛ للخروج بالمشاهد إلى حيز الفضاء المسرحي المبني على جماليات. والشكل رقم (1) يوضح ذلك.

**التمثيل:** استعرض الباحث مفهوم الصورة البصرية لمسرحية دراين تبحث عن وطن، فتبين أنّ عامل التمثيل قد تغير من سرد الممثل الحواري إلى الإيقاع الجسدي؛ لأن السرد الحواري يخلق نوعًا من الملل الفطري عند المُشَاهِد؛ نتيجة للحوار المكرر، ولذلك أصبحت تقنيات الممثل، وما يملكه من جسد يتشكل بصريًا مُؤمنًا أن هناك عوامل تساعده على أداء الدور بصورة بصرية أكثر من الاستماع، فالإيقاع الجسدي المبني على المُدرَك الحسي قد أعطى المسرح التربوي الحيوية والنشاط، وحلّ محلّ المفهوم التقليدي لماهية الممثل على خشبة المسرح والشكل رقم (2) يوضح ذلك.

**النص المسرحي:** باستعراض المَشَاهِد السابقة نلحظ أن النص المسرحي المعتمد على اللغة الفصيحة في المسرح التربوي وقصير الجمل، وبسيط المعاني، وسهل التراكيب، والخالي من جزالة الألفاظ، والممتلئ بالشرح المستفيض، أدى إلى أن تأخذ الصورة دورها؛ لتحلّ محل الحشو اللغوي، فأصبح النص مفعمًا بحيوية الصورة أكثر من الحوار المنطوق، سيما وأن مَشَاهِد الأطفال تعتمد على رمزية الصورة أكثر من الكلام التجريدي؛ ولذلك أصبح الكاتب يبحث عن دلالات بصرية مع قصر الجمل؛ مما يعزز دور المُشَاهِد في المتابعة الصورية أكثر من رمزية الحوار المكتوب في النصوص المسرحية.

**مسرحية الأسماء الخمسة**

**الإخراج:** نلاحظ أنّ الإخراج قد اتجه اتجاهًا تربويًا بحتًا في تقنيات الصورة البصرية، حيث قدم نموذجاً مبسطًا، مستخدمًا عناصر الإخراج المسرحي بشقيه التقني والمهنجي. أما الشق المنهجي فمستوحى من منهاج اللغة العربية، وهذه الدروس تحمل في طياتها وسائل بصرية، ووسائل رمزية، وقد وظفت بعض أدوات التكنولوجيا؛ لتحليل المفاهيم، والمعاني والأفكار، والمصطلحات الموجودة في الكتاب المدرسي؛ مما انعكس إيجابًا على فهم الطلبة لمسرحية الأسماء الخمسة. وهنا نقول: إنّ الإخراج المنهجي المعتمد على الأهداف، والمحتوى، والصورة البصرية، والتقويم التربوي قد مازج بين التقنيات كمفهوم، والصورة المدرجة في المحتوى، وعرضها بشقيها التعليمي، والتقني معًا. والشكل رقم (3) يوضح ذلك.

**التمثيل:** يُعَدُّ عنصر التمثيل بالنسبة للأطفال في المسرح المدرسي حالة تعليمية، وسلوكية في آن واحد، فنجد التمثيل من خلال عرض المشاهد لمسرحية الأسماء الخمسة أنه حالة اعتبارية؛ كون الممثلين الأطفال يرغبون بتقمص الشخصيات المنهجية، كاسم فاعل، أو اسم مفعول، فالتمثيل اعتمد على البعد النفسي للممثل، والبعد الاجتماعي، والبعد السيكولوجي؛ مما أدى إلى زيادة الصورة البصرية المشكلة من جسد الممثل باستخدام تقنيات الحوار المنبعث من المنهج الدراسي؛ لتحقيق الأداء الحركي، والمعرفي، والعاطفي، والوجداني الهادف على خشبة المسرح، فكان أداء الطلبة ينم عن التعبير البصري الموزون؛ مما حدا بالطلبة إلى أن يكونوا قادرين على الأداء بصورة جيدة على خشبة المسرح. والشكل رقم(4) يوضح ذلك.

**النص المسرحي:** بما أن النص معد منهجيًا ودراسيًا، فإن نص الأسماء الخمسة مفعم بالصور البصرية؛ لأن الصورة عامل مساعد مهم في تقريب المفهوم والمعلومات لأذهان المشاهدين، ناهيك عن أن نص الأسماء الخمسة هو نص هادف مقصود لأنه دراسي بحت. ومن هذا المنطلق نجد أن نص المسرحية قد عالج مفهوم الصورة البصرية، وزرعها على خشبة المسرح، وما تحملة من دلالات وإشارات مرجعية تساعد الطلبة على فهم العرض المسرحي بطريقة مشوقة، ومثيرة لدافعيتهم نحو الموضوع المعروض على خشبة المسرح التعليمي.

**مسرحية العسل المبرطم**

**الإخراج:** من خلال استعراض الباحث للعرض المسرحي التربوي في مسرحية العسل المبرطم المقدمة في مهرجان مسرح الطفل تبين أن المخرج قد شكل في تقنيات الصورة البصرية. فنجده تارة يعتمد على الأداء التجريبي لمنهجية بريخت كمدرسة اهتمت بالتجريب المسرحي، وتارة أخرى يعتمد على الأداء المستند على الخيال لمدرسة قسطنطين ستانسلافسكي. فعند المزج بين الأسلوبين باستخدام تقنيات العرض التكنولوجية تظهر الصورة البصرية بشكل جلي وواضح؛ مما أعطى العرض المسرحي قيم الصورة البصرية، وحشد لها المثيرات الحسية كي يبقي المشاهد في حالة تركيز وانتباه عالي المرجع في سيطرة المفهوم البصري على خيوط المسرحية باستخدام أشكال التعزيز البصري والذهني للجمهور طلية فترات ومدة العرض المسرحي والشكل رقم (5) يوضح ذلك. **التمثيل:** جراء الأداء التمثيلي الذي جمع ما بين الممثلين الصغار والكبار، لاحظ الباحث أن الممثلين قد تميزوا بتقمص الشخصيات بشكل ينم عن خبرة؛ إذ استطاع الممثل أَن يعلب الدور باحترافية وتميز؛ مما ساعد على نجاح العرض بكامل أطيافه. ومن هنا نقول: إن الصورة البصرية لدى الممثل كانت أمرًا جاذبًا للمتلقي. فلغة الجسد، والأداء العام للممثلين جعل المناخ المسرحي أكثر تأثيرًا، كما أن تسخير الممثل لعوامل التنويع خلقت حالة من التوزيع البصري المنسجم مع طبيعة النص المسرحي، ناهيك عن توظيف الممثل للأدوات التقنية التي ساهمت في خلق الإثارة البصرية؛

مما أعطى غطاءً شرعيًا للصورة البصرية من حيث كونها طاقة خلاقة، ومبدعة في المسرح التربوي والشكل رقم (6) يوضح ذلك.

**النص المسرحي:** بتحليل النص المسرحي لمسرحية العسل المبرطم، تبين أن المؤلف قد ناقش موضوع الغش، والتكرار في آن واحد. فالنص قد أشار إلى العناصر الأساسية في الأمور السياسية، والاجتماعية معًا مع الاختلاف في وجهات النظر، ومن هنا نقول: إن النص المُقدم من خلال تعديل، أو إضافة المشاهد على العرض المسرحي، كان يحلو بالصور البصرية تبعًا لخيال الكاتب، وما يرسمه من وجدانيات التعبير كتنظيم حركي مصورٍ بأبهى الطرق، والوسائل التقنية؛ مما أوجد حالة من المتابعة عند الجمهور، وتفكيراً مسيطراً على أذهانهم، وتحفيزا على التفكير؛ وهذا الأمر ساعد على تشكيل بصري دائم على خشبة المسرح المدرسي، ولذلك كان للصورة دلالات رمزية، ومثيرة على شكل العرض المسرحي المقدم للمجتمع التربوي.

ومن خلال تحليل المسرحيات الثلاث من حيث الإخراج، والتمثيل، والنص المسرحي، تبين أن المسرح المدرسي الأردني من القديم إلى الحديث قد شكلت فيه المتغيرات التقنية وتأثيرها على الصورة البصرية السمة البارزة، والعلامة الفارقة في الإخراج التعليمي؛ مما أعطى العنصر القوي والمؤثر في طرق الإخراج الحديثة، وهذا ما تعرضت له النماذج الثلاثة المستوحاة من أعمال المسرح التربوي الأردني. أضف إلى ذلك أن تداخل التمثيل قد لعب مفهومًا بصريًا في كيفية الأداء المنظم الذي ترتاح إليه العين، ولذلك وجدنا الأطفال قد حققوا مفاهيم الرسالة التي أرادوا إيصالها إلى الجمهور بأسلوب الصورة البصرية الممتعة، وتحقيق الهدف منها في ظل المتغيرات التقنية. وعلاوة على ما سبق فإن ما أفردته النصوص المسرحية الثلاثة قد اختلف في مفهوم الصورة من حيث الفكر، والطرح على خشبة المسرح، لكن جوهر النص ركز على المضامين بأسلوب بصري حركي مميز؛ مما أعطى التقدم، والتطور في العروض المقدمة مستخدمة الأساليب التقنية المغايرة، وتفرد الصورة البصرية في مفاهيم الدراما التعليمية.

**النتائج المتعلقة بسؤال الدراسة الثاني**

ما أثر المتغيرات التّقنيّة على الصورة البصرية في المسرح التربوي الأردني من حيث، الإضاءة، والديكور المسرحي، والموسيقا المسرحية، والأزياء المسرحية كعناصر ثانوية؟

**مسرحية دارين تبحث عن وطن**

**الإضاءة:** بتحليل عنصر الإضاءة في مسرحية دارين تبحث عن وطن نلاحظ أن عنصر التقنية قد عمل على مزج الألوان على طبيعة المشاهد المقدمة، حيث كان للإضاءة في هذا العمل الأثر البالغ في شَدِّ الانتباه والتركيز من قبل الجمهور. فعملية الخلط ما بين الألوان قد أثارت العين في متابعة أداء الممثل مع الإحاطة الكاملة بمساحة المسرح؛ مما أعطى جّوًا دراميًا مؤثرًا اتسم بعنصر الإبداع التقني والبصري على طبيعة ونوع العرض المقدم، فتوجيه الإضاءة كان مدروساً للغاية من قبل مخرج العمل؛ الأمر الذي أحدث تأثيرًا نفسيًا على البعد المادي للممثلين الصغار، مما أفضى على الصورة البصرية حالات الإشباع العاطفي والوجداني معاً، والشكل رقم (7) يوضح ذلك.

**الديكور المسرحي:** الناظر لديكور مسرحية دارين تبحث عن وطن يستشعر وجود حالة اغترابية؛ مما شكل الصورة المرئية لطبيعة الحدث الصاعد، والارتكازية في المَشَاهِد. فتوزيع الستائر، والقطع، والإكسسوارات كان له مدلولات بصرية؛ بسبب التقنية في عمل الديكور المسرحي وطرق تصميمه الخلاقة؛ مما أحدث حالة من التوازن المماثل في العمل الفني. كما أن توزيع الديكور، وألوانه قد أعطى إيقاعًا مفعمًا بالهدوء والاسترخاء المجسم على مناطق العرض المختلفة، مع الأخذ بالحسبان وجود المناظر التي استوحاها المخرج حسب رؤيته الفنية، وهذا أطلق العنان للتقنية بأن يكون لها أثر واضح على الصورة

البصرية ممثلة بخلق فضاء مسرحي واسع استطاع أن يجسد أفكار المسرحية، وتجريدها بأسلوب مبدع، وخيال عميق. ولعل الناظر إلى الشكل رقم (8) بعين فاحصه يستشعر ذلك.

**الموسيقا:** لعل الموسيقا في مسرحية دارين تبحث عن وطن لعبت دورًا مهمًا، ومؤثرًا جدًا من خلال وضع المقاطع الموسيقية من بداية المسرحية، ونهايتها، فكانت الألحان تفسر الحالات الدرامية بأسلوب تقني عالٍ، حتى أصبح الجانب الموسيقي في المسرحية أكثر سيطرة على مسامع المشاهدين، وذلك الشيء أحدث عنصرًا اغترابيًا على خشبة المسرح، وهو بحق يسجل للمخرج أو للمصمم الموسيقي حين أخذ الدور السمعي مجاله على حساب الدور البصري، ناهيك عن انسجام العنصر الموسيقي من ألحان عذبة، وإيقاعات مدروسة، واستخدام تعدد الأصوات في مشاهد المسرحية مع البعد البصري، وهذا أضفى جمالا على شكل ونوع العرض المقدم في المسرح التعليمي التربوي.

**الأزياء المسرحية:** نجد أن للأزياء نقلة نوعية في الصورة البصرية. فاستخدام تقنيات التصميم للملابس يثير حالة الاغتراب، والدهشة عند المتلقي، ناهيك عن العمل المصمم للملابس الذي أخذ صفة الاجتهاد، لإعطاء العمر الزمني، والبعد المكاني حالة التمثيل الحقيقي على خشبة المسرح. فألوان الأزياء دفعت الممثلين لأن يلعبوا أدوارهم بشيء من الحرفية المسرحية والخيال الخلاق؛ مما ساعد على التنقل البصري بصورة الخيال الفني المبني على تقنيات العرض الجمالي، والحسي في قالب مشترك حقق أهداف المسرحية،وانسجامها على خشبة المسرح؛ ومما دفع إلى خلق حالات التفاعل، والدافعية في طاقم العمل الفني ككل ولعل الناظر بعين المتأمل إلى الشكل رقم (9) يلمح الإبداع في تصميم الملابس على المستوى التقني.

**مسرحية العسل المبرطم**

**الإضاءة:** إن المتتبع لعنصر الإضاءة في مسرحية العسل المبرطم، يجد أنها كانت ذات طبيعة جمالية استندت في تصميمها على حيثيات النص المسرحي المقدم، فعمل المخرج من خلال توظيف العنصر الإضائي على مَشَاهده بأسلوب التنقل المعتمد على خطف اللون، ووضعه في القالب الحركي مع الربط ما بين التمثيل، والديكور المسرحي الذي زاد العرض جمالية. والتوزيع ما بين الظل والنور كان ذا طبيعة بصرية في مَشَاهِد الليل والنهار، علمًا أنّ الإضاءة في هذا العمل كانت ذات طبيعة لونية متحيزة للألوان الحارة على حساب الألوان الباردة حسب ضرورات العمل الفني. كما اعتمد التصميم على تقنية الحاسوب، وبرنامج الإضاءة متعدد التأثير، فالتشكيل والتوزيع على مناطق العرض أعطى الصورة البصرية ذات الطبيعة اللونية شيئًا من الخلق والإبداع؛ مما ساعد على إضفاء صفة الواقعية في الرؤية الفنية للعمل الدرامي المطروح والشكل رقم(10) يظهر مدى التحكم بمساحات الضوء؛ وفقا لرؤية المخرج المنبثقة من النص المسرحي.

**الديكور المسرحي:** مما يثير الانتباه في مسرحية العسل المبرطم الديكور وملحقاته المسرحية. فالسيطرة في توزيع القطع كان له درجة التوازن الذي يحكمه الإدراك العقلي، كما أن ضخامة الديكور وما أعطاه من مفارقة للحبكة المسرحية قد عمل على الإثارة البصرية، فالتصميم في توزيع الأبعاد سمح للممثلين أن يعيشوا الجوَّ العام للنص المسرحي، وتقمص الشخصيات بصورة تنم عن الحرفية والإبداع. فاختيار الألوان للديكور المسرحي وطبيعة المَشَاهِد سمح للتقنية أن تلعب دورها، وأن تحدث خيالا بصريًا اتسم بعنصر الوهم البصري، وهذا الشيء يدل على مدى تداخل العنصر التقني بالصورة البصرية، وخلق نوع من أنواع الابتكار في التصميم المسرحي في المسرح التربوي المعاصر، والشكل رقم(11) يظهر مدى ضخامة الديكور.

**الموسيقا:** اعتمدت الموسيقا في مسرحية العسل المبرطم على الموسيقا الكلاسيكية في توظيف المشاهد. ففي حالات الخوف، والرعب استخدمت الأصوات ذات التعبير الدلالي للمَشَاهِد، ووظفت الأصوات للمَشَاهِد المسرحية الراقصة ذات التعبير المتحرك؛ مما أعطى إيقاعًا حركيًا منسجمًا مع طبيعة، ولون العرض المقدم. كما استخدمت الموسيقا المسجلة على الحاسوب، ودمجها في فضاء العرض المسرحي، فكان للموسيقا دور مهم في إضفاء التغير النفسي على الممثل، والمشاهد؛ لإعطاء الصورة البصرية قيمة الصراع والأحداث المتتابعة على خشبة المسرح. ومن هنا نقول: إن الموسيقا في العمل التربوي قد تغيرت من التسجيل العادي إلى التسجيل المبرمج المعتمد على تقنية الحاسوب مع تشكيل الإطار البصري للعرض الدرامي في مسرح الطفل الأردني.

**الأزياء المسرحية:** تصميم الزي المسرحي في مسرحية العسل المبرطم مستوحى من التاريخ، فالناظر إلى طبيعة الأزياء، والشخصيات يدرك أن الأحداث في المسرحية قد تتنوع تبعًا للملابس المستخدمة في مكنونات العرض المسرحي، كما أن الطبيعة اللونية للملابس، واختلافها أدت إلى معرفة الأداور دون غموض لسير الأحداث. فنشاهد اللباس الفضفاض ذا الطبيعة التاريخية والخيالية كدور بائع العسل، أو شخصية الملك، أو الحاجب. ومن هذا المنطلق تبين أن الصورة البصرية من خلال الأزياء المستخدمة قد برهنت على وضوح الشخصيات، وتفاعلها في أروقة العرض المقدم، علمًا أن التصميم المستوحى للأزياء في هذا العمل قد دخل فيه عنصر التقنية التكنولوجية، وإدارة الصورة بشكل جاذب، ومؤثر في مهرجان مسرح الطفل الأردني. والشكل رقم (12) يوضح ذلك.

**مسرحية الأسماء الخمسة**

**الإضاءة:** اتسمت الإضاءة في مسرحية الأسماء الخمسة بالبساطة، والتكلفة الاقتصادية الزهيدة؛ نظرًا لمكان العرض المقدم على خشبة المسرح المدرسي، ومعروف أن الإمكانات المتاحة في المسرح المدرسي هي إمكانات قليلة بل والتجهيزات الفنية أقل بكثير من مسرح المركز الثقافي الملكي المعد والمصمم بتجهيزات تقنية احترافية. ويمكن القول: إن مسرح المدرسة أدى غرضه من العرض بالرغم من قلة الإمكانات المسرحية. نلاحظ أن المشاهد المسرحية قد اعتمدت على السبوتات العادية، وبعض المناطق الرئيسة في المسرح التعليمي، فَعَمِلَ المخرج على توظيف مصادر الضوء حسب ما هو موجود في مكان العرض، أو حتى الضوء الطبيعي؛ فكانت الإضاءة مرآة عاكسة للصورة البصرية خاصة وأن العرض هو عرض منهجي بامتياز، ناسب محتويات العمل الفني المنهجي بصورة إبداعية، وتقنية معًا. والشكل رقم (13) يبين ذلك.

**الديكور المسرحي:** اعتمدت مسرحية الأسماء الخمسة على الديكور المتمثل بالوسائل التعليمية مبينًا قواعد اللغة العربية، وهو مصمم بطريقة تعليمية بحتة. فمعظم الوسائل كانت تمثل الديكور المسرحي المتفق مع طبيعة الدرس المقدم، أو الوحدة التعليمية للغة العربية، ومعظم الديكور قد حمل اللوحات التعليمية، وبعض اللوحات الكهربائية التي أنتجتها المدرسة، وبعض الاكسسوارات القماشية؛ لتبيان ماهية المعلومات للدروس التعليمية، أضف إلى ذلك أن المخرج قد استخدم التقنيات التعليمية في توظيف الصورة البصرية من خلال عرض بعض المشاهد بطريقة الداتا شو، وإخراج المشاهد بصورة تتسم بالإثارة، والحركة، والقوة في مضامين العمل المنهجي آنف الذكر.

**الموسيقا:** انتهج المخرج في أحداث العرض الموسيقا المصاحبة من خلال التسجيلات الصوتية المبرمجة على جهاز الحاسوب، ولأن العرض يحمل المعنى المنهجي، فقد كانت الموسيقا ذات مدلول عام وشائع؛ الأمر الذي جعل من طريقة الإخراج أكثر حيوية، ودافعية. فمن الأغاني، والأناشيد المأخوذة من منهاج اللغة العربية جُعلت المقاطع الموسيقية، بالإضافة إلى بعض الأغاني، والمقاطع الموسيقية الخفيفة على مسامع الأطفال، ذلك الشيء في التدريس الممسرح جعل من أغاني الأطفال لعبة درامية مشوقة لها أثر بالغ

على المسرح التعليمي. وَضّخ عنصر الموسيقا في العمل الدرامي روح الإبداع والنشاط الحركي؛ مما انعكس إيجابًا على أداء الأطفال، وتمثيلهم على منصة العرض المسرحي الممنهج. ومن هنا فقد لعبت الموسيقا عنصرًا هامًا في التجسيد البصري؛ مما أدى إلى إشراك حاستي السمع، والبصر في آن واحد، واستطاع الجمهور تحقيق الفهم العام للدروس في منهاج اللغة العربية.

**الأزياء:** كانت الأزياء في مسرحية الأسماء الخمسة ذات طبيعة واقعية وتاريخية معًا؛ الأمر الذي ميز مفاهيم اللغة العربية الممسرحة. فشخصيات المسرحية انتهجت الزي العربي القديم، وهذا منسجم مع مفهوم أصالة وقوة اللغة العربية، وما أبدعه العرب في ميادين الشعر والأدب والبلاغة. فعند النظر إلى ملابس الأطفال المستوحاة من الثقافة العربية نجد أن شخصيات الأسماء الخمسة واضحة في طريقة طرحها للأسلوب الدرامي، وخاصة تصميم الملابس الطويلة، وأغطية الرأس الملونة التي أوحت بالإطار العام للمسرح التربوي. ومن هذا المنطلق فقد تجلت الصورة البصرية من خلال الأزياء المسرحية بإظهار الأحداث ومدلولاتها اللغوية، والتاريخية؛ الأمر الذي جعل للعامل التقني أهمية حين دخل في تصميم الأزياء بالصورة الحقيقية والمرئية في المسرح التعليمي المعاصر، وهذا أظهر مدى تأثير المتغير التقني، وزخرفة الملابس على الصورة البصرية في إحداث التمايز، والمثير الحسي المباشر على خشبة المسرح المدرسي والشكل رقم (14) يظهر ذلك.

**نتائج الدراسة**

بعد استعراض تحليل العناصر الثانوية للمسرحيات الثلاث من حيث الإضاءة والديكور المسرحي والموسيقا المسرحية والأزياء، تبين أن الإضاءة في المتغير التقني قد ساهمت في رفع سوية العروض في المجال التعليمي، خاصة أجهزة العرض كشاشات الحاسوب، والأجهزة التقنية الأخرى، وما تحمله تقنيات الألوان المتطورة، كما استطاع الفنيون والمصممون في إضاءة المسرحية خلق صور بصرية تتماشى مع معطيات العصر الحديث، والتطورات المرئية المتسارعة على خشبات المسرح التعليمي الحديث. ومن زاوية أخرى فإن الديكور في المضمار الدرامي التعليمي قد تغير شكله من الحالات التقليدية إلى الحالات الحديثة؛ نتيجة التوسع في التقنيات، والاطلاع على كل أشكال التصميم المسرحي الجديد؛ وذلك بفضل التكنولوجيا الحديثة وما أحدثته من نقلة نوعية متطورة في مفهوم الصورة البصرية للدراما بشكل عام، وللدراما التعليمية بشكل خاص، مع الأخذ بعين الاعتبار توظيف العامل الموسيقي من تأليف وأغان وألحان وإيقاعات موسيقية جعلت الدراما في المسرح التعليمي أكثر إثارة وتشويقًا، وهذا أدى بدوره إلى تغليف الصورة البصرية بالمقاطع الموسيقية المبرمجة على أجهزة العروض التقنية، مما أحدث توافقاً وانسجاماً في القضايا المطروحة في مفهوم المسرح التربوي.

أما الأزياء المسرحية فأعطت رمزًا للشخصية، وصفاتها الابتكارية بأنها ذات قوة فاعلة، ومؤثرة بصريًا على الجمهور، والمَشَاهِد المسرحية. فللعوامل التقنية أثر ملموس في تصميم الزي للشخصيات وإن اختلفت النصوص في طريقة الطرح على خشبة المسرح، لكن تبقى الصورة البصرية رهن إشارة المتغيرات التقنية وتطورها، ليس في المسرح بشكل عام، بل في مجالات الحياة بشكل خاص. وعليه فإن المسرحيات الثلاث قد وظفت الصورة البصرية، وما قدمته من مثيرات نالت إعجاب الجمهور في العروض المقدمة على مسارح وزارة الثقافة، ووزارة التربية والتعليم في المملكة الأردنية الهاشمية.

**التوصيات**

1. العمل على عقد ورشات تعليمية، وتدريبية تهتم بواقع الصورة البصرية، وتوظيفها في المسرح التربوي الأردني.

2. لفت أنظار القائمين والمهتمين والداعمين للمسرح التربوي وأصحاب القرار من فنانين وتربويين إلى إدخال العنصر التقني، والصورة البصرية في مجال الدراما التعليمية؛ ليتم تطبيقها وتفعيلها على أرض الواقع في المسرح التربوي الأردني.
3. إجراء دراسات مماثلة على عينات من مسرحيات تعليمية، ومسرح الطفل بشكل أكبر؛ لتشمل مؤسسات تعليمية، وفنية أخرى في المملكة الأردنية الهاشمية؛ ليتم تعميم النتائج.
4. الاطلاع على ما هو جديد في مجال الصورة البصرية التي تخص الدراما التعليمية في المسرح التربوي؛ لمواكبة التطورات المتسارعة في عصر الانفجار المعرفي.

## ملحق الأشكال

| رقم العنصر | العنصر | رقم العنصر | العنصر |
|---|---|---|---|
| شكل رقم(1) | | شكل رقم(2) | |
| شكل رقم(3) | | شكل رقم (4) | |
| شكل رقم(5) | | شكل رقم (6) | |
| شكل رقم(7) | | شكل رقم (8) | |
| شكل رقم(9) | | شكل رقم (10) | |
| شكل رقم(11) | | شكل رقم (12) | |
| شكل رقم(13) | | شكل رقم(14) | |

**المراجع:**


1.إسماعيل، زاهر(2001). **تكنولوجيا المعلومات وتحديث التعليم**. عالم الكتب، القاهرة.

2.حسان، محمد(2012). **فاعلية البناء الفني للفلم وتنظيم تكوينات ثلاثية الأبعاد وعلاقتها بالتطور التقني المعاصر**. المجلة الأردنية للفنون، مجلد (5)، عدد (2).

3.حمادة، إبراهيم (1997)، **التقنية في المسرح – اللغات المسرحية غير الكلامية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.

4. حوامده، مفيد(1985). **البحث عن مسرح**. سلسلة دراسات في المسرح الأردني رقم 1، دار الأمل للنشر والتوزيع: إربد، الأردن.

5.جروان، عبد العزيز، القضاة، أحمد(2013). **مسرحُ الطفل في الأردنّ.** قراءةٌ في محتواه وشكله الفني، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلّد((40، (عدد((2.

6. الرفاعي، محمد(2016). **التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصور ة التعبيرية مسرحية هاش تاج أنموذجا**. المجلة الأردنية للفنون، مجلد((9، عدد((2.

7. زكريا، حسام الدين(2000). **ثورة الأنفوميديا.** ترجمة فرانك كيلش، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

8. سرطاوي، بديع (2005). **برامج علم الحاسوب وتكنولوجيا المعلومات**. تقرير لوزارة التعليم العالي، جامعة القدس، فلسطين.

9. السرس، منى(2015).**الصورة المرئية للمسرح المصري في ظل المتغيرات التكنولوجيا الحديثة**. مجلة الفنون والعلوم التطبيقية، جامعة دمياط، مجلد(2)، عدد(2).

10. السقار، موفق(2013). **تعليم الفنون وقضايا إنتاج الصورة.** المجلة الأردنية للفنون، مجلد((6، عدد(1).

11. شهاب، يوسف،.(2005) **أدب الطفل ومسرحه في الأردن وفلسطين حتى أواخر الثمانينات**. دار البشير للتوزيع والنشر: عمان، الأردن.

12. عبدة، خالد(2015).**البناء المرئي للصورة السينمائية ودوره في وصف دراما الفيلم السينمائي**. مجلة الفنون والعلوم التطبيقية، مجلد(2)، عدد(1).

13. عبيد، السيد(2007). **تصميم وإنتاج الوسائل التعليمية**. ط(1)، دار صفاء للنشر والتوزيع: عمان، الأردن.

14. تهامي، محمود (2015). **الثورة الرقمية وأثرها علي الصورة المرئية.** متاح على الرابط. http://www.2hamy.com

15. نقرش، عمر (2014). **مفهومُ الصّورةِ الدّراميّةِ في النّصِّ المسرحيّ**.المجلة الأردنية للفنون، مجلد (7)، عدد(1).

16. وزارة التربية والتعليم (2005).**المساعد العربي في تدريب إنتل التعليم نحو المستقبل دليل المدرب.** وزارة التربية والتعليم الأردنية: عمان، الأردن.

17. وزارة الثقافة، (1999). **المسرح الأردني واقع وتطلعات**. أوراق ملتقى عمان الثقافي الرابع 20-25 آب، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

18. Eyal, G.(2015). **The Interrelationship and Convergence of Technology and Art**. IEEE Potentials , VoL, 34, Issue: 6, Nov.-Dec.
19. Farr, S.(1990).Visual and Performing Arts: Restoring the Balance. (ERIC Document reproduction service ED380388).
20.Pistone,N..(2002).**Envisioning Arts Assessment A Process Guide for Assessing Arts Education in School Districts and States**. (ERIC Document reproduction service ED474414).
21. Puurula, A.(2000). **Student Assessment in Arts Education Towards a Theoretical Framework**. (ERIC Document reproduction service ED448101).
22Russo,Z.Gila.(2017). **Artist-Teachers' In-Action Mental Models While Teaching Visual Arts**. Journal of Education and Training Studies, v5 n5 p171-183, (ERIC Document reproduction service EJ1141435).
23. Wang,L.(2016). **The Application Computer Image Processing Technology in Painting Creation Technology in Painting Creation**. International Journal of Simulation -- Systems, Science & Technology. Vol. 17 Issue 2, p16.1-16.6. 6p.
24. Wen, Z.(2013). **Network of Visual Arts and Contemporary Art Pattern Reorganization**. Applied Mechanics and Materials ,(Volumes 321-324).
25. Zupancic, T. Cagran, B. Mulej, M.(2015). **Preschool teaching staff's opinions on the importance of preschool curricular fields of activities**. art genres and visual arts fields, (Center for Educational Policy Studies Journal, v5 n4 p9-29

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 3، 2018. 223-229

# الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي ونقد النزعة العنصرية

**نصر جوابره،** دائرة الوسائط المتعددة والجرافيكس، جامعة بوليتكنك فلسطين، الخليل، فلسطين.

تاريخ الاستلام: 2018/2/18 تاريخ القبول2018/3/29

**الملخص**

تعنى هذه الورقة بالكشف عن كيفية مواجهة الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي للنزعة العنصرية في الفكر والخطاب الجمالي للحداثه، وذلك بعد التأسيس لإطار نظري من ثلاثة مباحث الأول يحوي مدخلا عاما لمفهوم العنصريه، من حيث نشأتها وتطورها عبر التاريخ، والثاني يشمل المفاهيم العامة في الخطاب الجمالي لفنون الحداثة بالتركز علي ترسيخها للمركزيات الأوروبية (Eurocentric) وتقسيماتها الثنائية (binary) للهوية مما أسفر عن إنتاج بنى ثقافية مغلقة رسخت الإقصاء والتهميش للهويات غير الأوروبية والهويات الفرعية الأخرى، أما المبحث الثالث فيتناول دور الفكر ما بعد الحداثي في رفض البني الفكرية الحداثية كرفض التمركزات الغربية، وبالتالي تفكيك ثنائيات الحداثة الغربية وبالتالي مساهمة الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي في مواجهة النزعة العنصرية والعمل علي اعادة بناء الهويات المهمشة سواء الهويات السياسية والثقافية أو الهوية المؤسسة على الجندر، ودعوة الخطاب ما بعد الحداثي للانفتاح وللتهجين والتشظي والتعددية الثقافية، ومن ثم رصد الخطابات الجمالية والنقدية والمعرفية التي تقاطعت مع الفكر الجمالي ما بعد الحداثي.

**الكلمات المفتاحية:** الحداثة، ما بعد الحداثة، الثنائيات، العنصرية، اللامركزية، التعددية الثقافية، الهوية.

# Facing Discrimination Tendency in the Postmodern Aesthetic Discourse

*Naser Y. A. Jawabra,* Department of Multimedia and Graphics, Palestine Polytechnic University, Palestine, Hebron

**Abstract**

This article investigates how aesthetic postmodernist discourse faced racism in the modernist aesthetic discourse. Itconsists of functioning three sections. The first one introduces the general concept of racism- its origin and development through history. The second section deals with the general framework of aesthetic. modernist discourse, and emphasis it laid on the Eurocentric binaries of identity, which in turn, led to making closed cultural structures that marginalized and excluded non-European identities. The third section focuses on the role of postmodernist thought in rejecting these modernist Eurocentric thought structures, deconstructing modernist binaries and boosting the contribution of the aesthetic postmodernist discourse in facing racism and rebuilding the marginalized political, cultural or gender-based identities. By encouraging openness, by bridity fragmentation, plurality and multiculturalism. The article concludes by investigating the critical, aesthetic and intellectual trends which overlapped with aesthetic postmodernist thought.

**Keywords:** Postmodernism, modernism, aesthetic, identity, Eurocentric, racism, binary, multiculturalism, plurality

**مقدمة:**

لعبت العنصرية ونزعة الإعلاء والشعور بالتفوق الحضاري للذات مقابل الإحساس بدونية الآخر وتخلفه، مغذيا فاعلاً في إشعال التطرف وقيم الكراهية واللامساواة سواء بين مكونات وجغرافيا المجتمع الإنساني الواحد أو بين الحضارات والثقافات الإنسانية المتعددة، وهي التي طالما شرعت الحروب والصراعات والحملات الاستعمارية والإبادة المنظمة عبر التاريخ الإنساني ووظفت كمبرر ووسيلة للهيمنة على الآخر وإنكار هويته الوطنية وقوميته وثقافته....الخ.

منذ القرن الخامس عشر إلى منتصف القرن العشرين، وفي سياق تنامي الروح القومية الأوروبية والنظرة الدونية للآخر، خاضت أوروبا مشروعاً استعمارياً دموياً لشعوبٍ وجغرافيا متعددة في قارتيّ آسيا وأفريقيا، إذ سادت النزعة الاستعمارية قرونا عدة مصحوبة بروح عنصرية ونزعة تفوقية من قِبل المستَعْمِرِ للمستَعْمَر، وتزامن ذلك مع مرور أوروبا بأدوار حضارية ونهضوية مختلفة لا سيما مشروع الحداثة والتنوير في القرن الثامن عشر، إذ تغذت العقلية الغربية على مقولات ورؤى فلسفية حول النهضة والذات والهوية الجمعية والخصوصية المعرفية والثقافية للإنسان الأوروبي، ممزوجةً بتلك الروح العنصرية والإعلائية والشعور بتفوق الرجل الأبيض في جميع سياقات المعرفة في السياسة والاقتصاد والعلوم والآداب والفنون وغيرها.

في سياق الفنون والآداب كان للروح العنصرية الغربية حضورها لا سيما في الموقف الفكري والجمالي لمشروع الحداثة والتنوير، الذي شكل حالة من الإنزياح نحو الداخل والإنغلاق نحو الذات والهوية الأوروبية، والوقوف موقف الرفض والإنكار لأي إنجاز فني أو أدبي من خارج السياق والثقافة الغربية، إلى أن انتهت الحقبة الاستعمارية ودخلت أوروبا منذ منتصف القرن الفائت إلى مرحلة ما بعد الإستعمار، كما دخلت طوراً ومرحلة فكرية وثقافية جديدة سُميت بما بعد الحداثة، حملت ملامح ومفاهيم مناقضة لمرحلة الحداثة وقدمت مشروعاً مُغايراً طال جميع سياقات وخطابات المعرفة ومنها الخطاب الجمالي، وكان من أبرز ما اتسمت به هذه الحقبة هو الدعوة للانفتاح الثقافي ونبذ الرؤية الانغلاقية المنطلقة من عنصرية الرجل الأبيض التي فرضها مشروع التحديث، وعليه سينطلق الباحث من خلال هذه الورقة لتأطير الآلية والبواعث التاريخية والفكرية التي قامت عليها الرؤية والخطاب ما بعد الحداثي وتحديدا الخطاب الجمالي لغرض التصدي للنزعة العنصرية الحداثية وذلك من خلال سؤال البحث التالي: كيف تصدى الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي لنزعة التحيز والعنصرية في الحداثة الغربيه؟

**المبحث الأول: النزعة العنصرية، مدخل عام للمفهوم**

التمييز والعنصرية نزعة فردية واجتماعية سلوكية بدأت مع الانسان منذ القدم، وتحديداً منذ الانقلاب التاريخي والحضاري للشعوب البدائية وانتقالها من عصر الاقتصاد الاستهلاكي إلى عصور الاقتصاد الانتاجي (عصر الزراعة)، حين سمحت النُظم الاقتصادية الجديدة بكسر العلاقة النمطية بين الطبيعة والإنسان، فبعد أن كانت المجتمعات المَشاعية تعيش تحت سطوة الطبيعة بوحدة واحدة متضامنة في مواجهة أخطارها وتهديداتها، أخذت تلك المجتمعات بالتحرر من عبوديتها للطبيعة والتَكَيُف مع أحكامِها لتنتقل إلى نمط جديد من العلاقة تسمح لها بالسيطرة عليها ومحاولة تكييفها وفقاً لاغراض المجتمعات وحاجاتها، فكان لظهور الإقتصاد (الريعي) ونزعات المُلكية والهيمنة من ثم ولادة البذور الأولى لنظام الدولة بشكله البدائيّ وغيرها من المستجدات، الدور الكبير في تشكُل أولى الممارسات العنصرية التي تأسست بمُجملها كنتيجة لتحول المجتمعات البدائية من مرحلة النُظم الأمومية (Matriarchal) واستبدالها بما يسمي بالنُظم الأبوية (البطريركية-Patriarchal) في صورتها الأولى. (Kraemer, 1991:P. 377–392)، و(Lerner 1987: P.20-35، )، وبانتقال المجتمعات إلى مفهوم السلطة الأبوية الذكورية بدأت تتشكل ملامح التمييز والعنصرية كنزعة تجاه الآخر في متوالية غير منتهية، بدءاً من التمييز ضد المرأة الجينوفوبيا (gynophobai) مروراً بعصور الرقِ والعبودية وتجارة الأجساد، وصولاً إلى العنصرية الدينية في القارة الأوروبية في القرون

الوسطى، وليس إنتهاءً بالحملات الاستيطانية وحروب الدول الاستعمارية ومجازر إبادة السكان الأصليين في العصر الكولنيالي، إلى ما تشهدة اليوم عصور ما بعد الكولونيالية من مظاهر العنصرية بين شعوب الأرض بصورها المختلفة.

يتأسس السلوك العنصري بصورته الجماعية على أيديولوجيا تعتقد وتؤمن بإمكانية تقسيم البشر إلى مجموعات تتراتب وتتمايز في القدرات الفطرية الجينية والسلوك الاجتماعي (Newman,2012,405). وتَتخَلق هذه العقيدة نتيجة لمُعطيات فكرية واجتماعية وتاريخية ووجدانية تؤسس لوعي بنخبوية الذات الجماعية وفَرَادتِها ومُفاضَلتِها عن باقي الجماعات، كما تتغذى عقيدة التمايُز على تعميمات وتنميطات وتلفيقات علمية عن الآخر، الأمر الذي يُرسخ شعوراً بالتفوق والتمايُز والإنحياز إلى الهوية الجمعية، ويدفع نحو شرعنة ممارسات الإقصاء والتهميش والإلغاء للمُختلف والمُغاير في جميع قطاعات الحياة وسياقات المعرفة، وقد تعددت أشكال وأنماط النزعة والسلوك العنصري في الدراسات والبحوث المتخصصة لتشمل بواعث متعددة كباعث العرق واللون والنسب أو الأصل القومي أو الإثني والدين واللغة والإنتماء الثقافي وكذلك العنصرية الموجهة ضد المرأة وغير ذلك من أشكال ومسببات عرقلة الاعتراف بالآخر وعدم الإيمان بقُدراتِه، وبالتالي غياب المساواة معه في الحقوق والحريات الأساسية في الميدان السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الثقافي وغيرها من الميادين (Welwel، 2004:p7، 8).

**المبحث الثاني: مظاهر العنصرية والتَحيُز في الخطاب الجمالي الحداثي.**

في سياق تقويضها للميتافيزيقيا ووصايتها على العقل، تبنت الحداثة الغربية مشروعاً نهضوياً بديلاً تأسس على البحث العلمي والتجريبي، قوامه الإنتصار للعقل الإنساني والإيمان بطاقتة كقوة قادرة على الخلاص من قيود الخُرافة والتفسيرات الغيبية للوجود، بهدف السعي لتحقيق نهضة علمية ومعرفية تقود الحضارة الغربية نحو الحُرية والمدنية والتقدُم في جميع المستويات العلمية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها، وقد تُوجَ مشروع الحداثة بعصر التنوير في القرن الثامن عشر والذي نادى إلى رفع الذات الانسانية وفردانية الانسان إلى مركز العالم وقد تَجسدَ ذلك عبر عدد من الإسهامات العلمية والفلسفية من قِبل فلاسفة وعلماء حُشدت أفكارهم وأطاريحهم لسلطة العقل استكمالاً لمشروع التحديث الغربي ومن بينهم: "عالم الرياضيات اسحق نيوتن الذي رأى بالعلم منقذاً للبشرية، وكذلك الفيلسوف رينية ديكارت، ومؤخراً الفليسوف امانوئيل كانت الذي جسد عصر العقلانية بإيمانه بالعقل وقدرتة على إنتاج حقائق كُلية وشمولية عن العالم، إضافة لمجموعة من قادة الحداثة السياسيين الذين دافعوا عن العقل ورأوا فيه مصدراً للتقدم والتغيير الإجتماعي وتحقيق العدالة والمساواة في النُظم الإجتماعية... الأمر الذي أسس لمشاريع حداثوية كالديمقراطية والرأسمالية والتصنيع والعلم والمدنية تحت راية الحداثة وشِعارُها الحُرية والفردية". (Hutchens and Sugg p17 ،1997).

نجحَ الإيمان المُفرط بالعقل عند الحداثيين في تقويض مركزية الدين والكنيسة ومشروع الوحدانية المسيحية في تَصوره للخلاص البشري، واستطاعوا ان يحققوا مشروعاً وخِطاباً حداثوياً تجديدياً انعكس على مُجمل الحياة والحضارة الغربية في السياسة والصناعة والإجتماع ...الخ، كذلك في مُجمل سياقات الإنتاج الثقافي بالأدب والإعلام والفنون وغيرها، إلا ان تلك الخطابات الحداثوية قد انزلقت بما بات يُسمي بتمركزات العقل الغربي، أو بما بات يُعرف مؤخراً بالسرديات الكُبرى تلك الروايات الشمولية حول التحديث وإنتاج المعرفة التي لا تقبل وفقا للعقل الحداثي أي نوع من المراجعة والنقد، كما لا تؤمن بأية معرفة تأتي من خارجِها، وكان من أبرز تلك المشاريع والسرديات التي أنتجتها التصورات الحداثية وفقا لحنا عبود "المشروع الاقتصادي والمساواتي والنخبوي والقومي والتعاوني والعالمي والسلفي والديمقراطي والليبرالي والاشتراكي، ... إلخ." (عبود،1989،245)، إلا أن تلك المشاريع والسرديات وغيرها لم تخل من شوفونية

(chauvinism) وانحياز نحو الهوية الغربية، "فرغم أن الحداثة قد قدمت نفسها كمشروع كوني وشمولي استهدف الجنس البشري إلا انه قد أخفى بين طياتة مجموعة من القيم المتضمنة إيماناً مُطلقاً بمركزية العقل الأوروبي ووصايتة على العالم تحت ستار العالمية وادعاء الموضوعية والتجرُد" (Peter ،Marshall:2005 and).

وفي سياق تمركُزات العقل الغربي أفرز الفكر الحداثي نظاماً هرمياً ضم مجموعة من المقولات المركزية الكُبرى أسست للعلاقة ما بين الذات – الأنا الغربية والآخر، عُدت بُنيات أساسية في قراءة الهوية من منظور تفاضلي ألقى بظلاله على جميع سياقات المعرفة وأشكال إنتاج الثقافة وتكوين الهوية الحضارية والفكرية للإنسان الحداثي، تلك الهوية التي ادعت تماسُك ووحدة وعقلانية الذات الغربية مقابل هويات وروايات هامشية غير قادرة على إنتاج المعرفة وتحقيق التقدُم، وجاءت تلك الأبنية الهرمية "عبر ثُنائيات ضدية تمتاز بها الأولى عما يقابلُها، كالرجل أو المرأة، والأبيض أو الأسود، والمستعمِر بالكسر، المستعمَر بالفتح، والعقلاني أو غير العقلاني، والمستقيم أو الشاذ، والفعال أو غير الفعال، والذات أو الموضوع... الخ". (L.Show:2007).

في سياق الفنون والأداب الحداثية، كان لتلك السرديات والثُنائيات والتمركُزَات العقلية حضور واضح في الإنتاج الجمالي والإبداعي والذي بدا كأنه أنموذج عقلاني صارم تضمن مفاهيم جمالية مُوحدة تحكُمه القوانين العقلية للرَجُل الأبيض، التي ترفض أية رؤية جمالية من الخارج تتعارض مع ذلك الأنموذج الجمالي، فظهرت المدارس الفنية الحداثية تباعاً، والتي وإن تعددت في الرؤية إلا أنها ولدت مُتسقة مع تلك الروح العقلانية والرواية الحداثية في بحثِها عن القوانين التي تحكُم الفعل الجمالي، قوانين وضَعَ أُسسها الفيلسوف الحداثي "امانوئيل كانت منذ عام 1770 في كتابة نقد الحكم في حديثه عن وظيفة المُتلقي ودور العقل في الإدراك والحُكم الجمالي بعيداً عن المرجعيات الخارجة عن العمل الفني، كذلك الوظيفة الجمالية الخاصة للفنون بعيداً عن الأهداف الأخلاقية والدينية وغيرها، تبِعه إدوارد بوليف (Edward Bullough) في فلسفته التي تمحورت حول تأمُل الفن في ذاتة وفي عام 1920 ظهرت النظرية الشكلية للناقدين البريطانيين (Clive bell وRoger Fry) وفي عام (1930) وجَدَت النظرية الشكلية صداها في النقد الأدبي الحداثي عند الناقد اليوت وغيرهم" (Hutchens and Sugg:1997,22).

**المبحث الثالث: مناهضة العنصرية في الخِطاب الجمالي ما بعد الحداثي**

على الرغم من الجدل والحوار الفكري والفلسفي المحتدم بين الكثير من أقطاب الفلسفة الغربية المُعاصرة حول المشروعية الفكرية والمفاهيمية والدلالية لمُصطلح ما "بعد الحداثه" ومدى صحة تداوله لتوصيف الحُقبة الزمنية التي تعيشها الحضارة الغربية منذ سنوات الستينات من القرن الفائت والى الآن، والمُتمثل بفريق يؤمن بحقيقة المُصطلح وكفاءتة في وصف المتحولات الفكرية والمفاهيمية في المجتمع الغربي المُعاصر، وبين فريق آخر لا يرى في تلك المُتحولات سوى امتداد طبيعي لروح الحداثة ومشروعها العقلاني الذي لم يَمُت بعد. (Jawabra:2013, 30,31) يرى الباحث أن هذا المُصطلح قد أخذ يتجذر في الوعي والفكر الغربي المُعاصر في جميع سياقات المعرفة عامة، وفي الإنتاج الثقافي والإبداعي على جهة الخصوص وعلية سوف يتَبني مُصطلح "ما بعد الحداثة" في حديثه حول الفكر الجمالي الأوروبي بعد سنوات الستينات، وسوف يتم التركيز في هذا المُحور من الورقة على المُفارقات السلوكية بين المفهومين، أي: الحداثة وما بعدها، في إطار خدمة الهدف البحثي وهو الكشف عن الكيفية التي تصدي بها الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي لنزعة التحيز والعنصرية في الحداثة الغربية التي يرى الباحث تأسيساتها في محورين رئيسين تظهر بوضوح في محاور المعارضة والتناقض بين المفهومين وهما:

أولاً: نقد ما بعد الحداثة للتمركزات العقلية الغربية وبالتالي رفضِها للسرديات الحداثية الكُبرى.

ثانياً: تفكيك ما بعد الحداثة للأبنية الهرمية الحداثية وثُنائياتها التي تأسست عليها الثقافة الغربية قرونا وساهمت في صياغة جوهر وروح الحضارة الغربية مُنذُ عصر النهضة إلى مُنتصف القرن الفائت.

**أولاً: ما بعد الحداثة والسرديات الكُبرى.**

شكل نقد السرديات الكُبرى عموداً هاماً في البناء المعماري العام لفِكر ما بعد الحداثة، كما مثل سلاحَها الفاعل في هجومها المدمر على فكرة العقلانية الغربية وقدرتِها على إنتاج مشاريع شمولية قادرة على تحقيق التقدُم والتطَور والخلاص البشري، وكان ذلك عبر أول كتاب قام بطرح فكر ما بعد الحداثة كحركة فكرية وثقافية مُميزة ومناهضة لفكر ومشروع التحديث بصورتة الغربيه، وهوكتاب "حالة ما بعد الحداثة" للمفكر الفرنسي "جون فرانسوا ليوتار" والذي صدر في العام (1979) (Kevin, 2003, 4) إذ عَد الفيلسوف ليوتار تلك الروايات الكبرى شكلاً من أشكال السلطة المعرفية التي عززت من النزعة الأبوية الذكورية للرجل الغربي، وغذت لدية قيم العنصرية والإقصاء لأي رواية في أي حقل من حقول المعرفة قد يأتي من خارج سياق الثقافة الغربية، على اعتبار أن روايتة كحداثي تتسم بالمركزية في حين باقي الروايات هي روايات هامشية ومُعيقة للتقدم والتطور الحضاري، إذ يري ليوتار أن: "السرديات الكبرى هي ذلك النمط من الخطابات التي تتمركز حول افتراضاتِها المسبقة، ولا تسمح بالتعدُدية والاختلاف حتى مع تنوع السياقات االاجتماعية والثقافية، فضلا عن أنها تنكر إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها وتقاوم أي محاولة للتغيير أو النقد أو المراجعة. وتقف تلك الخطابات أو السرديات الكبرى خارج الزمن ولا تسمح بالشك في مصداقيتها وتصر على أنها تحمل في داخلها تصورات شمولية للمجتمع والثقافة والتاريخ والكون. ودائما ما تكون السرديات الكبرى ذات طبيعة سلطوية وإقصائية تمارس التهميش ضد كل أنواع الخطابات الأخرى الممكنة" (الطائي ابورحمه، 2011، 94-95).

**ثانياً: مابعد الحداثة والثُنائيات الحداثية**

وقفت ما بعد الحداثة موقفاً رافضاً للأبنية الهرمية الحداثية وبما تضمنته من ثُنائيات، ورأت فيها نزعة عنصرية لا إنسانية حاولت أن تُعزز الرواية الحداثية التي ادعت تفوق العنصر الأبيض وثقافته على باقي الثقافات الفرعية في العالم، كذلك على بعض مكونات المجتمع الأوروبي نفسه كالمهاجرين والأقليات والمرأة والمثليين.....الخ، ومارست عليها القمع والتهميش وإنكار هويتها الثقافية، وعليه تحول الوعي الغربي من مفهوم التجانس والمركزية في عصر التحديث إلى مفهوم التشظي واللاتجانس واللامركزية في عصر ما بعد التحديث، و"أصبحت نظرية الثقافة الهجينة كنظرية بديلة للطرح ما بعد الحداثي الذي يؤمن بالتعددية الثقافية" (multiculturalism،Vol. 5 ،Petrunic: 2005 No. 1.P2).

وعلى هذا التأسيس قدم الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي مشروعا جماليا مُغايرا ومُنافيا للأسس التي بُنيت عليها الجمالية الغربية بكُل ما شابَها من روح عنصرية وتحيز للذات وللهوية الثقافية الغربية حين فرضت نفسها كرواية كبرى أُحادية لا تقبل النقد والمراجعة، وكسرد تاريخي انطلق من مركزية الذات الأوروبية التي احتقرت أية سرد أو مركزية جمالية من خارج سياق تلك الذات واعتبرته هوامش لا يمكن أن يُنتج رؤى جمالية ذات معنى، بذلك رفضت فنون ما بعد الحداثة تحيُزات الحداثة وقيودها المبنية على افتراضات وثوابت مُسبقة للانتاج الفني وعملت على تبني المُخالف والمُغاير لتلك السرديات ورفعت شعار التعدُدية الجمالية واللاتجانس والتهجين كمشروع مُناقض للوحدة والتجانس، وتجلى ذلك في احتفال الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي بالثقافة الجماهيرية كذلك بالفنون القادمة من خارج الثقافة الغربية.(Irvine: 2013)

من جهة أُخرى وفي محاولة للوقوف على الدوافع والبواعث التي أدت إلى انتقال مشروع الحداثة في الفنون من إطار البُنية المُغلقة والتمركز نحو الهوية الغربية، والتوجه نحو البُني المفتوحة وتقبُل واحترام فنون الثقافات الفرعية داخل المجتمع الأوروبي وخارجه، نجد تلك البواعث تتُطابق في أحد أوجهها مع البواعث

والمتغيرات التي ساهمت في انتقال تلك المجتمعات من ثقافة الحداثة إلى ثقافة ما بعد الحداثة، وتُمثل الحروب والهجرة أولى تلك الدوافع من حيث الأثر المباشر للحروب في توفير فرص الاحتكاك بين الثقافات مما يؤسس فضاءً للحوار والتثاقُف وتقبُل الجديد، إذ "كان للحرب دور رئيسي فاعل في تفكيك مراكز الحضارة والتجمُعات الثقافية والفنية في عواصم أوروبية كثيرة كباريس، ميلانو، ميونخ ولندن... الخ التي شكلت معاقل لفنون الحداثة في النصف الأول من القرن العشرين وأحدثت الحرب إزاحة قسرية لهذه التجمعات التي أخذت تبحث عن ملاذ آمن وجدته في القارة الامريكية آنذاك، فمنذ عام 1930م وصاعداً تأثرت مدينة نيويورك بموجات متتابعة من الفنانين الأوروبيين المهاجرين من العنف النازي، وقد تم استقبالهم بسهولة واندماجهم بالثقافة الجديدة التي كانت قد امتلأت أصلاً بالوافدين الأوروبيين" (67 (Jawabra, 2013,

أما الباعث الآخر فيتمثل بالثورة المعرفية والتقدُم التكنولوجي، من حيث دورهُما البارز في مشروع العولمة وتحويل العالم إلى قرية صغيرة، تتقلص به المسافات وتتفكك فيه المراكز الحضارية والثقافات لصالح ثقافة عالمية واحدة، إذ ساهم عصر المعلومات وانتشار المعرفة مُساهمة فاعلة في "إعادة تعريف الهوية والدولة القومية التي نشأت في عصور الحداثة؛ بعد أن تم انتشار الصور والمعلومات خارج نطاق حدود الدولة الوطنية، وحدث شعور عالمي بتآكل أو انهيار الهويات القومية واللغوية والعرقية والثقافية؛ وتَولدَ شعور جديد بإختلاط الثقافات في مجتمعات ودول عصر المعلوماتيه". (Irvine،2013) إذ مارست التكنولوجيا من خلال انتشار شبكة المعلومات، فعلاً إجبارياً على التحاور والتثاقُف والانفتاح ما بين فنانين من هويات وقوميات متعددة ومن ثقافات فرعية مختلفة وفي حقول إبداعية شتى في الأدب والرسم والموسيقا والتصوير وغيرها، مما أنتج بنى فنية هجينة ذابت بها الهويات القومية واختلطت فيها الأساليب وطُرق التعبير فأصبحت فنون ما بعد الحداثة فنونا تنسجم مع الروح العالمية لا فنونا تتحيز إلى ثقافة دون الأُخرى. (Irvine,2013).

من جهة أخري كان لولادة بعض النظريات والتيارات الفكرية والنقدية التي أنتجتها الثقافة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية، والتي شكلت نتيجة لتقاطعها وتشاكلها مع مشروع ما بعد الحداثة إطاراً نظرياً وخِطاباً معرفياً، كان له الدور البارز في تكريس الوعي حول دخول الغرب حقبة جديدة تفككت فيها الهوية بمفهومها المركزي الغربي لصالح هويات فرعية، وبالتالي جسدت كخطابات نقدية وجمالية داعما رئيسا للخطاب الجمالي ما بعد الحداثي وكان ومن أبرز تلك التيارات:

1. **ما بعد البُنيوية:** وهي نظرية في النقد الأدبي تتقاطع في الكثير من جوانبها مع الفكر الجمالي ما بعد الحداثي في سياق تناقض مع مفهوم الحداثة لا سيما التمركز حول الهوية والثقافة الجمالية الغربية، فقد وصفتها (Catharine Belsey) بأنها مدخل نظري لتعزيز مفهوم المُخالفة والمُغايرة، ورأت فيها ( Sara Mills) توجها فلسفيا نحو هدم مفهوم المركزية الحداثية 2013، (Otani,2013, 52) من هذا الفهم نجد أن النظرية ما بعد البُنيوية لا تؤمن بصيغة فنية جمالية تفرض ذاتها على جميع الثقافات والشعوب والأعراق بل "تؤمن بأن العالم مُتجزء ومُتشظ على الصعيدين الثقافي والجمالي فهو نسق يتكون من ثقافات فرعية وان مُحاولة التوحيد بين هذه الثقافات هوضرب من الغباء" (Cantor,1988, 345).
2. **التفكيكية:** ترتبط النظرية التفكيكية على نحو وثيق مع فكر ما بعد الحداثة، لا سيما في رفضها للثُنائيات المُتعارضة، وعلى وجة الخُصوص تلك التي تطرح الهوية الغربية في سياق مركزي رافض للثنائيات الفرعية، ويتجلى ذلك في دعوة فيلسوفها جاك دريدا المُتمثلة في تقبُل مفهوم المُخالفة والمُغايرة في السياق الثقافي ودعوته إلى احتضان الثقافات الفرعية في المجتمعات الغربية من الأقليات والمهاجرين (Pera. 2004, 2)، من جهة أُخرى يتجلى الطرح التفكيكي المُناقض للنزعة العنصرية في سياق تفسير المعنى للنص الإبداعي بوصف الأدب والفنون نصوصا أنتجتها ثقافات مختلفة ليس بإمكاننا الوصول إلى

معنى مُحدد أو من خلال النص وعلاقاتة الداخلية، إذ يرى دريدا ان: "المعنى ليس محكوماً حُكماً داخلياً في اللغه، بل محكوماً برؤية وتفسير المُتلقي المبني أساساً على الاختلاف واللاتجانس لا محصورا بثنائيات متعارضة أو بالاضطهاد التي تمارسة الهرمية حين تُقصي وتهمش المُخالف"(Hogue, 2013,3) .

3. **ما بعد الكولينيالية:** تشتبك ما بعد الكولنيالية مع الرؤية الفلسفية لما بعد الحداثة وهي كنظرية نشأت في الدراسات الثقافية ما بين 1950 و1960 من خلال رائديها (Franz Fanon وAlbert Memmi) وتتمثل بنقد ثقافة الحداثة وعلى وجة الخصوص النزعة الاستعمارية لدول أوروبا في تلك العصور، تُناقش في بحوثها ودراساتها مفهاهيم الأُمة والهوية الوطنية والقومية وهوية الأقليات العرقية والاثنية والدينية والثقافية ونظرة المستعمرِ للمستعمَر والهيمنة الثقافية والمركز والهامش وغيرها مما يتصل بمفاهيم العنصرية والإقصاء والتهميش. (Bolecki and Przeł :2014، p57-59) تُشكل دراسة تاريخ الفنون والآداب في حُقبة ما بعد الاستعمار هامشاً كبيراً في دراسات وبحوث نظرية "ما بعد الكولنياليه" وتُناقش موضوعة الهيمنة الثقافية الحداثية (للمستعمرِ)بوصفها نزعة عنصرية مركزية همَشت فنون وآداب الآخر المستعمَر (Piotrowski,2014) .

4. **النظرية النسوية:** تيار فكري اجتاح الحياة الثقافية للغرب مُنذ أواخر السبعينيات وارتبط على نحو وثيق مع فكر ما بعد الحداثة، إلى حد صعوبة الفصل بينهما أو تحديد أيهما كان نتيجةً للآخر، ففي حين "تزعُم هيشتون أن ما بعد الحداثة بوصفِها حركة تغير من خلال اهتمامها بالاختلاف والهوامش قد تشكلت من خلال النسوية، وفي حين يزعُم كثير من المُعلقين أن العكس هو الصحيح أي أن النسوية هي النتيجة المُباشرة لازدهار ما بعد الحداثة" (ابورحمه: 2014، 73)، وقد أفرزت الحركة والنظرية النسوية ما بات يُعرف بالفن والجمالية النسوية الذي تتأسس على نقد المركزية والأبوية الحداثية، إذ عَدت فنون ما بعد الحداثة بمثابة انتصار على تلك الهرمية الحداثية كما هي انتصار للهويات السياسية والثقافية الفرعية (Woods ،1999, 134) .

**الخلاصه:**

1. مثل كل من رفض التمركزات العقلية الأوروبية وتفكيك الثنائيات والابنية الهرمية والروايات الأوروبية الكبرى بما حملته من نزعة عنصرية واعلائية لقيمة الرجل الأبيض، مثلت الآلية الفكرية التي اشتغل عليها الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي لتقويض الجمالية الحداثية وبالتالي تقويض ومحاربة نزعة العنصرية والتحيز، والانتقال بالخطاب الجمالي الأوروبي من الوحدة والتجانس إلى اللاوحدة والتشظي والى عدم التجانس.
2. احترام الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي للهويات الفرعية ومنها الهويات اللاتنية والعرقية داخل المجتمع الأوروبي وكذلك المراة كهوية، التي طالما مورست عليها العنصرية في الخطاب الجمالي الحداثي.
3. شكلت المتحولات التاريخية في القرن العشرين والمتمثلة بالحروب وحركات الهجرة، كذلك، ظهور الثورة التكنولوجية والمعرفية بواعث مهمة في بناء المشروع الفكري ما بعد الحداثي، كذلك شكلت ركائز هامة في البناء المعماري الجمالي ما بعد الحداثي من حيث توفيرها فرص الاحتكاك بين الشعوب والأقليات وتقصيرها المسافات بين البلدان وتوفير الفرصة للاطلاع والتبادل الثقافي والمعرفي مع الآخر، بالتالي خفض منسوب العنصرية والانغلاق على الذات والهوية الثقافية الوطنية والقومية.
4. ساند الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي مجموعة من التيارت الفكرية والنقدية التي ولدت في غرب ما بعد الحرب كتيار ما بعد البينيوية وتيار التفكيكية وما بعد الكولنيالية وكذلك التيار النسوي، بما حملتة تلك التيارات من مفاهيم نقدية وجمالية تشاكلت وتعالقت مع الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي، من حيث رفضها الفكري -أي مجموع هذة التيارات بالإضافة لما بعد الحداثيه- رفضها للمركزية والأبوية والأبنية

الهرمية والروايات الحداثية وبالتالي رفضهم للنزعة العنصرية وانحيازهم للهوية والثقافة الإنسانية المتعددة.

**المراجع**


1. ابورحمه، أماني: (2014) **أفق يتباعد، من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة**، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا.
2. الطائي. معن وأبورحمه، أماني(2011): **الفضاءات القادمة: الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة**، ط1 مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة.
3. عبود، حنا: ط1 (1989): **الحداثة عبر التاريخ، مدخل إلى نظرية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب،، دمشق.
4. Cantor ،N F: (1988) Twentieth Century Culture: **Modernism to Deconstruction**، New York، Peter Lang،
5. Hogue ،Lawrence: (2013) Postmodernism، **Traditional Cultural Forms، and African American Narratives**، published by state university of New York press ،United States of America ،
6. Hutchens، James W.and Stevens Sugg ،Marianne: (1997) **art education content and practice in a postmodern era**، National Art Education Association.
7. Irvine ،Martin: **The Postmodern""Postmodernism""Postmodernity"Approaches to Po-Mo، Communication، Culture & Technology Program Georgetown University** ،From http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/pomo.html (23-10-2016)3:00 PM
8. Jawabra ،naser: (2013) **Postmodernist Artistic Trends And Its Influence In Contemporary Palestinan Ar**t ،PhD dissertation ،university of Granada ،Faculty of fine arts ،Spain، unpublished.
9. kevin.j. Vanhoozer: (2003)**The Cambridge Companion to Postmodern Theology، Cambridge university press**، united kingdom
10. Kraemer، Sebastian: (1991) "**The Origins of Fatherhood: An Ancient Family Process". Family Process.**
11. L.Shaw.Barbara: (2007) (**Remapping the Black Atlantic: Violence، Affect، and Subjectivity in Contemporary Caribbean Women's Migration Literature** ،PhD dissertation، University Of Maryland. Unpublished.
12. Lerner، Gerda: (1987) **The Creation of Patriarchy**، Oxford University Press، New York.
13. Newman، D. M. (2012). **Sociology: exploring the architecture of everyday life** (9th ed.). Los Angeles: SAGE
14. Otani ،Akifumi: (April 13، 2013) **Textbooks in unification science، Unification Ethics of True Love**، Unification Thought Institute، Second Edition،

15. Pera، Marcello: (10 February 2004) **Multiculturalism and the Open Society**، Popper Memorial Lecture London School of Economics
16. Peters ،Michael and Marshall James: (2005) **Individualism and Community: Education and Social Policy in the Postmodern Condition**، Routledge falmer.
17. Petrunic، Ana-Marija: (2005) **No Man's Land: The Intersection of Balkan Space and Identity**، history of intellectual culture Vol. 5، No. 1 ،
18. Piotrowski ،Piotr: ،(August 12، 2014) **East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory** ،Adam Mickiewicz University From http://nonsite.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory (26-10-2016-12:40AM)
19. Welwel، Li: (2004) **Equality and Non-Discrimination Under International Human Rights Law**، Norwegian Centre for Human Rights، University of Oslo،
20. Włodzimierz Bolecki and Przeł. Jan Szelągiewicz(2014) **Postcolonialism and Modernism، cintrum humanistky cyfrowe**j، Teksty Drugie، Piotrowski،
21. Woods ،Tim (1999) **Beginning Postmodernism**، Manchester University Press.New York.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 3، 2018. 231-244

# التشكيل بالطين في أعمال سليمان منصور، التقنية والدلالة

*جهاد حسن ابراهيم العامري، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الاردن.*

تاريخ الاستلام: 2017/10/19 تاريخ القبول: 2018/5/15

# Formation of clay in the works of Sliman Mansour "Technique and significance"

***Jehad Hasan Al- ameri,*** *Visual Arts Department, School of Arts And Design, the university of Jordan, Amman, Jordan*

**الملخص**

يهدف هذا البحث إلى دراسة التشكيل بالطين كخامة تكوينية وتعبيرية بديلة لدى الفنان الفلسطيني سليمان منصور، ويعتبر استخدام الخامات غير التقليدية في التشكيل أحد التوجهات المعاصرة في الفنون البصرية. يسعى من خلالها الفنان لتحديد هويته وانتمائه أو للتعبير عن موضوعات محلية او للانحياز للبيئة واستخدام الخامات المستمدة منها.

خلص البحث لبعض النتائج منها نجاح مادة الطين كبديل تقني في الأعمال الفنية عند الفنان من خلال تطويع صفاتها لخدمة الموضوع والتقنية بالإضافة للعنصر الجمالي. كان لمادة الطين الأثر البارز في إبراز قيم فكرية ووطنية من خلال مرجعيات الطين في الثقافة الجمعية الفلسطينية. تنوعت الأساليب الفنية وآلية إنتاج العمل الفني من خلال المزاوجة بين مفهوم اللوحة المعلقة والعمل الفني الحديث لخدمة الرسالة الجمالية والفكرية.

**الكلمات المفتاحية:** الطين، الخامة، الهوية.

**Abstract**

This research aims at studying clay shaping as an alternative formative and descriptive ores for the Palestinian artist Sulieman Mansour. Using untraditional oras for shaping is considered a contemporary trend in visual arts, through which the artist aims to define his identity and loyalty, or to express his opinion on local or environmental subjects using ores derived from those subjects.

The research concluded with some results such as the success of using clay as a technical substitute in the artist's work through adapting it's qualities to serve the subject and the technique, in addition to its aesthetic value. Clay had a very prominent effect in showing the intellectual and national values through clay references in the collective Palestinian culture. Artistic ways and mechanisms of production for the artistic work varied through the coupling of the concept of outstanding painting and the modern artwork to serve the aesthetic and intellectual message.

**Keywords:** Clay, Material, Identity.

**المقدمة:**

لم تكن علاقة الفنان بوسيطه الفني علاقة صراع وتوتر. فالمادة التي يعمل بها ليست قيداً أو تحدياً، وإنما أيضاً رؤى وأفكار، فكل وسيط مادي يمتلك من الخصائص الجمالية والإمكانات التعبيرية ما يلهم الفنان ويشير عليه ويقود انفعاله ويحقق له مكاناً يود أن يحققه، وعليه أمدت التقنيات الحديثة الفنان بوسائط تخليقية غير متوفرة في الطبيعية ومنحته إمكانات تشكيلية لا عهد له بها وفتحت له طريقاً غير معروف بوعود تعبيرية جديدة. إن المادة تسعف الفنان وتأخذ بيده (مصطفى،2001، 9-10). وإذا كان الفن التشكيلي بحاجة دائمة وماسة إلى تطوير تقني ودلالي يلائم حاجة المرحلة وطبيعة الصيرورة الجمالية، فإن الفنان التشكيلي المبدع هو الذي يبحث باستمرار عن خامات وآليات فنية تنمي تجربته، وتسهم في تطويع المتاح من حاجاته الفنية لصالح الجَدة والتميز وحداثة التشكيل والرؤيا معاً.

وفي ضوء ذلك يعتبر الفنان سليمان منصور* أحد أبرز الفنانين الفلسطينيين الذين كان لديهم السعي إلى البحث عن طرق ووسائل تعبير لم تكن مألوفة. خاصة أن الفنان يعيش في أجواء مشحونة بالاضطراب واضطهاد الإنسان ومحاصرة توجهاته الثقافية وإنتاجه الفكري في فلسطين المحتلة. فقد سعى الفنان في ظل هذا الواقع إلى التنبه لإثارة الوعي الجمالي من خلال البحث في خامة الأداء، وبدلاً من نقل الواقع، نزع إلى رصد تمثلات رمزية تحيل إلى الحدث وتحاول مقاربته سواء على صعيد الفكرة والمفهوم أو الأداء الفني، إن قراءة هذه الأعمال ستؤدي إلى صناعة فنية وتشكيلية أكثر حداثة وستؤشر إلى المراكز المتحكمة في أعماله، ونتيجة لتلك الظروف فقد لجأ الفنان لتطويع الخامات المتوفرة في بيئته التي لم يتم استخدامها سابقاً من قبل الفنان الفلسطيني.

**أسئلة البحث:**

تتمثل مشكلة البحث الحالية في البحث التقني لمادة الطين عند الفنان، وكيفية استثمار مادة الطين لصالح الرسالة الجمالية والفكرية، وعليه فإن مشكلة الدراسة ستجيب عن الأسئلة الآتية:

1. هل يمكن استخدام خامة الطين في تشكيل العمل الفني؟
2. كيف استخدم الفنان سليمان منصور التشكيل بالطين للتعبير عن موضوعاته؟
3. هل احتوت اللوحات المشكّلة بالطين على قيم فكرية ووطنية ذات دلالات؟

**منهج البحث:**

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة اللوحات المشكّلة بالطين بالدرجة الأولى، مستعيناً أحياناً بالمنهج الاجتماعي المتعلق ببيئة الفنان، لتوضيح الهدف والدلالة.

**مجتمع البحث:**

يقع مجتمع البحث في مجموع الأعمال الفنية للفنان سليمان منصور المنفذة بمادة الطين كوسيط لصياغة عمله الفني في الفترة الواقعة ما بين عام (1990- 2000).

**عينات البحث:**

درس الباحث عينات قصدية بما يتناسب مع موضوع البحث، وهي الأعمال الفنية للفنان سليمان منصور والتي اتخذت من الطين وسيطاً في صياغة رسالته الجمالية والفكرية.

**حدود البحث:**

اختار الباحث لدراسة أساليب التشكيل بالطين ودلالاته وقيمه مجموعة مختارة من اللوحات المهمة التي تركت آثاراً إبداعية متميزة. وقد اتجه البحث إلى الحدود الزمانية بين العام 1990- 2000م، والحدود المكانية هي الأعمال الفنية التي أنتجها الفنان في فلسطين.

**الأدب النظري:**

من خلال إطلاع الباحث ودراسته التخصصية على التجارب التي استثمرت الخامة في آلية إنتاج العمل الفني، وما للخامة من أهمية في صياغة العمل الفني، فقد دعا الكثير من الفنانين إلى البحث في الخامة كوسيط فكري وجمالي في العمل الفني من خلال التجريب لإظهار قيمٍ فنية لها تأثير في تشكيل المحتوى لاستثمار خصائصها وفق رؤية العمل الفني، وعند تتبع الحركات الفنية التي اهتمت بالخامة كمسوّغ هام في بنية العمل الفني نرى اعتماد التكعيبية والدادائية وفنون ما بعد الحداثة لاحقاً على لتنويع في استخدام الخامات في العمل الفني كالورق والقماش إلى جانب الألوان وغيرها من المواد، بتقنية الكولاج عند التكعيبيين وتقنية التجميع عند الدادائيين ثم استخدام هذه التقنيات على نطاق واسع في فنون ما بعد الحداثة حيث يكون دور الوسيط أو الخامة دوراً أكبر في العمل الفني، أو ما يتجاوز ذلك نحو أن يكون الوسيط هو غاية التعبير أساساً. وعلى أساس ذلك نزع الفنانون إلى إجراء تحولات في المواد المستخدمة. إن التقنية القائمة على الإلصاق وإدخال مواد غريبة للوحة (كالرمل والطين وغيره) سيقود إلى معالجة تقنية جديدة مهدّ لها بيكاسو (Picasso) وبراك (Braque) منذ أواسط 1912. لقد سار عملهما في منحى جديد قاد إلى تقصي التجريد، إذا لم يعد الموضوع يقتصر على الصور البصرية الإيهامية، أو يرتبط بظواهر الأشياء بقدر ارتباطه بعالم الأفكار، التي اعتمدت الإشارة لا الخداع في تمثيلها للحقيقة التي ستقود بدورها إلى تطور التكعيبية التركيبية (Synthetic Cubism) في الشكل والسطح واللون. وبهذه التقنية أدخلت بعدها بقليل على لوحات الرمل والطين والنشارة، وتحققت من درجة اعتماد اللون على المادة، إن لإدخال مواد غريبة كالطين وغيره في اللوحة أثرا في التحويل إلى مسار جديد، ولم يعد الموضوع مقتصراً على الصورة البصرية الإيهامية، ونرى أن هناك العديد من الفنانين اتخذوا من الوسيط والخامة ركيزة في أعمالهم الفنية، كالفنان الإسباني أنتوني تابيس (Antony Tapies) حيث اعتمد على العجائن والطين كسطح لعمله الفني وكقيمه بصرية، حتى باتت الخامة تمثّل العمل الفني، ونرى أن الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد ذهب باتجاه محاكاة الخامة وتحولاتها في السطح كعمل فني خالص، بالرغم من عدم عثور الباحث على دراسات تفصيلية تناولت أعمال الفنان سليمان منصور إلا أنه أمكن العثور على بعض المقالات التي تناولت الفنان سليمان منصور بشكل عام. ففي المقالات قال نصر جوابرة حول استخدام منصور لمادة الطين "فلو كانت ثيران بابل المجنحة من زجاج لما عبرت عن فعل الحراسة، ولو كان طائر برانكوزي من الحجر لما استطاع التحليق بالفضاء، ولو كانت جورنيكا بيكاسو بالألوان المائية لما عكست بشاعة المجزرة. من هنا كان الانتزاع الواعي والمبرر لمادة الطين من سياقها الموضوعي إلى عالم الوعي لدى منصور، وبالتالي إلى فضاء أعماله كشكل (وتعبير ومادة ومضامين) هي التعبير المكثف لمعنى الأرض حيث المادة -الطين- هي فينمولوجيا الأرض وسيمياء الوطن" (نصر جوابرة 2015).

أما الكتب الوثائقية فأصدرت تينا شويل كتابها (عشر سنواتٍ في الطين) باللغتين الطين تقنيةً ودلالة، وأومأت إلى أهمية اتكائه على مادة الطين بأسلوب مختلف في معرض عشر سنوات من الطين، فقالت "من الضروري لأجل فهم الأعمال الطينية في هذا المعرض أن نموضعها ضمن سيرة منصور الفنية فقد أُبدعت من همومه وفي المركز منها مسألة الأرض والهوية" (شويل، 2000).

والكتاب الثاني لفاتن متواسي باللغة العربية والإنجليزية والفرنسية واللوحات المختارة الملوّنة، فقد أثارت في مواضع عديدة فكرة استخدام الطين ورمزيتها فقالت: "حلّق منصور بخياله بعيداً يسترجع أيام طفولته في القرية واللحظات السعيدة التي قضاها مع جدّته لأمه، وهي تمزج القش بالطين لتشكيل بيوت النحل وما يلزم مزرعتها البيتية من أمور كانت تصنعها بيديها من خامات الأرض... وقد توصل منصور إلى إنتاج سلسلة من الأعمال الفنية باستخدام الطين الذي دفن في ثناياه مواد حقيقية ومنها لوحة (موقع

أثري)... كما استمر يوظف مادة الطين مستخدماً إياه كخامة للتشكيل والنحت البارز ثنائي الأبعاد وثلاثي الأبعاد أيضاً ومن أول أعماله وأبرزها في هذا المجال لوحة (متقلص) التي استخدم فيها منصور الطين وخاصية انكماشه وكذلك لوحة (هاجر)، كما شكل لوحة (أنا اسماعيل) بعجين الطين وتشكيله على باب خشبي قديم، ونراه في لوحتي (جفاف وبيرزيت) يشكل الطين على جدارية ضخمة قسمها إلى ثلاثة أقسام مقدسة" (Faten, 2008, Pp. 192-194).

كما كتب كل من كمال بلاطة (بلاطة، كمال) وعز الدين المناصرة (مناصرة، 2003) إشارات توثيقية عامة عن تجربة سليمان منصور.

**تعريف المصطلحات**

**الطين لغوياً:**

تترادف مفردة الطين مع معاني ومكونات دالة عليها؛ فالوحل هو مخلوط التراب والماء. أما الحمأ فهو الطين الأسود، والسّجّيل: الطين المتحجر، والصلصال هو الطين اليابس، وهو صخر طيني يحتوي على مادة السليكا اللاحمة، وهناك الفخار وهو الطين المشوي بالنار. أما الثرى فيعني الأرض والندى، والرمل فتات الصخر أما التراب فإنه ما نعم من أديم الأرض، والأديم: أديم الأرض وجهها الترابي، والآجر هو التراب المشوي، وكلمة الحور هي نوع من التراب المخلوط من صخور ناعمة. (لسان العرب والمعجم الوسيط). أما من الناحية الدلالية فقد ورد ذكرهُ في جميع الشرائع والمعتقدات؛ إذ تُعدُّ الطين الجبلّة والخلقة الأولى التي تكوّن منها الإنسان، وقد تكرر تأكيد خلق الإنسان من الطين اثنتي عشر مرة في القرآن الكريم من مثل: "خلق الإنسان من صلصال كالفخار" (القرآن، الرحمن، 14)، و"إنا خلقناهم من طينٍ لازب" (القرآن، الصافات. 11)، و"ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون" (القرآن، الحجر. 26).

وبالنظر إلى جميع مسمّيات الطين الواردة في اللغة وفي القرآن الكريم، فإن ذلك يؤكد اتحاد هذه المسمّيات لتدل إما على الوحل أو على الفخار أو على الصلصال، أي الطين اللازب (المتماسك) اليابس، أو المشوي أو المتحجر أو المطحون من فتات الصخر، وذلك بالألوان المختلفة.

**التعريف الإجرائي للطين:**

هو المادة المعطاة من الطبيعة ولها قابلية التشكل في مستويات متعددة تفتح المجال أمام الفنان في صياغة الفعل الرمزي ودلالاته.

**الخامة لغوياً:**

تسلك الخامة كمصطلح فني مسارات عدة. وهي موضوع بحث لأي فنان. وهي المادة التي لم تتشكل بعد، والموجودة في الطبيعة. فهي سبيل الفنان إلى تجسيد فكره. فالخامة هي جسم العمل الفني، به يحقق عمله فكراً وتنفيذاً. إنّها الوعاء الظاهر والملموس لنوعية هذا الفكر واتجاه "الشكل المنجز" الذي يظهر عليه العمل الفني للفنان (Florence, 2006, PP. 28).

أثبتت الأعمال الإبداعية على مر العصور أن لكل مادة قيمتها وصلاحيتها عند كل فنان. فمع الفنان البدائي تنوعت وتعددت المواد اللونية المستعملة في الرسوم، والأصح القول الخامات، لأن الخامة التي استعملها الفنان هي فعلا مستخرجة من الطبيعة مباشرة ولم تتعرض لأي عملية صناعية. فالأسود استخرج من الفحم، والألوان الحامية، بدءاً بالأصفر الفاتح ووصولاً إلى الأحمر الغامق، استخرجت من أوكسيد الحديد بلونيه الأحمر والأصفر. هذه التشكيلة (الباليت) من الألوان دمجت مع الدهن كوسيط للمساعدة في تكوين اللون. واعتبرت هذه الرسوم العلامات الأولى للتواصل البصري، لأن الهدف من هذه الرسوم هو تحدي المخاطر والمحافظة على قدرة الفرد على البقاء، وابتكارها كان لحاجات نفعية ودينية (Philip,1992, 6).

وفي عصور لاحقة، استخدم الرسام في جدارياته ألوان الفريسك لما تتمتع به من خاصية في الثبات والبقاء. واستفاد من ألوان الزيت التي تعطي تنوعاً كبيرا في التعبير وسرعة الانجاز والتلقائية وتعدد الدرجات اللونية في اللون الواحد، من الفاتح إلى الداكن، والكثافات اللونية التي تحتاجها بعض أعماله. ولم تكن الألوان المائية، شأنها شأن ألوان الغواش، أقل أهمية من المواد الأخرى في تعبيرها عن الشفافية والتلقائية، غير أنّها تبقى الأكثر تأثراً بطبيعة الورق أو السطح الذي تنتشر فيه. فنشرها على سطح ناعم، يعطي الشكل رقة وليونة واتقانا للتفاصيل، في حين تكسب الشكل خشونة إذا ما نشرت على سطح خشن (Philip,1992, 6)

**التعريف الإجرائي للخامة:**

هي جسد العمل الفني الذي يشكل من خلاله الفنان عمله وهو الوسيط الذي يستخدمه في التعبير عن عمله باستخدام مادة الطين.

**خصائص الطين وأثره عند الفنان:**

من المعلوم أن للطين مصدرين أساسيين هما: الطين المدري وهو الذي يكون في مجاري الأودية والأنهار والقيعان وبقايا البحيرات، وهو تراب مشرَّب بالماء مثل التربة الزراعية والنوعية. أما المصدر الثاني فهو الطين الحجري المأخوذ من صخور الجبال حين يُطحن جيّداً، فإما أن يُبقيه على لونه الطبيعي وإما أن يضيف إليه اللون الذي يريد. وللطين مزايا فريدة ذات فعالية في إبداع الأشكال والصور والتماثيل منها:

1. يمتص الماء بألفةٍ عجيبة فيصبح فيها الطين عجينة.
2. الليونة واللدونة.
3. تحمله الحرارة وتفاعله معها جمالياً.
4. صبره على البرد الشديد.
5. تقبّله جميع الألوان.
6. وفرتُه ورخْص ثمنه.
7. طيِّعٌ لأنه يكون أملسا أو خشناً.
8. استقباله الجيد للمواد العضوية التي تضاف إليه: كالتبن والقش والحصى والمواد اللاحمة.
9. الثبات مدة طويلة. ونميز ذلك من المزايا التي جعلته خامة مهمة على مرّ العصور.

فالعمارة الطينية معروفة تاريخياً لدى جميع الشعوب القديمة، إذْ صنع الإنسان بيوت الطين بتكاليف يسيره واتخذها مأوى له منذ العصر الحجري الحديث. حين لاحظ أن آثار الأقدام التي تدوس على الطين تبقى بارزة محتفظة بهيكلية القدم. ثم انتبه الإنسان أن الطين المشوي يمكن أن يوفر له جميع أدواته وأوانيه ومواعينه وتماثيله كالأباريق والجرار والصحون والأفران والخزف، وربما يكون الطين أول خامة طبيعية للصناعات اليدوية البدائية. وربما تعدّ بيوت الطين بطُرزها المعمارية المتعددة في البيئات المختلفة والأزمنة المتعددة نماذج رفيعة للفن التشكيلي بالطين وذلك منذ سور الصين العظيم وبرج بابل والأهرامات والقلاع والمعابد لدى الأديان المتعددة.

كل هذه الصفات لمادة الطين اسهمت في استثمار هذه الخامة في العمل الفني بشكل عام وعند الفنان سليمان منصور بشكل خاص. وكما نرى فمنصور الذي عاد إلى طفولته من خلال استعادة صور البيوت الطينية التي عاش فيها، ويرجع حنينه الى ملمس البيوت الطينية وأثرها في جدار البيت الفلسطيني في القرية، اذ حلق منصور بخياله بعيدا يسترجع أيام طفولته في القرية واللحظات السعيدة التي قضاها مع جدته لأمه، وهي تمزج القش بالطين لتشكل بيوت النحل وما يلزم مزرعتها البيتية من أمور كانت تصنعها بيديها من خامات الأرض (Faten, 2008, 94).

تعامل منصور مع خامة الطين كوسيطٍ لإنتاج أعماله الفنية مستثمرا صفات الطين من ليونة وقابليته لامتصاص الألوان وتقبله للخامات بالاضافة إلى الصفات الأخرى التي يمتاز بها الطين، وهكذا استطاع أن ينتج سلسلة من الأعمال مستخدما الطين والحناء. فغلب على أعماله الطابع التجريدي وتعامل مع سطح اللوحة وعناصرها من خلال تشكيل النقش النافر والتصوير الملون (حلبي،2001، 33).

**الطين في الفن التشكيلي:**

إن من السهولة التعرّف على فاعلية الطين في التصوير الجمالي لحضارات الشعوب، وذلك بتأمل آثار الفن المصري القديم، والعراقي ولا سيّما في أرض الرافدين حيث استخدم الملاط المكوّن من الطين والتبن لينقش عليه الصور والأيقونات وليكتب عليه النصوص الأدبية والتاريخية.

ولم يتوقف الطين في عصر من العصور من أخذ موقعه الفني الدائم في سيرورة اليقظة الجمالية لدى أي شعب، وما زال الباحثون يستدعونه ويؤولون دلالاته لصالح هموم المرحلة أوالهم الذاتي.

ففي العراق مثلاً أصدر مؤيد الشباني كتابة الفكري (ذاكرة الطين) (الشباني، مؤيد. 2013) وأصدر على لفته سعيد كتابه (مدوّنات ذاكرة الطين) (سعيد، علي. 2016) وفي الإمارات أصدر محمد زعل كتابه (ذاكرة الطين شواهد من التراث المعماري) (زعل، محمد. 2012) وفي السودان صدرت رواية (آلام ذاكرة الطين) المتعلقة ببطولة صانع الفخار (ضحية، أحمد. 2016)، وجميع هذه الكتب تستنطق الدلالات التاريخية الوطنية والجمالية لعبقرية الطين. ففي التحولات السياسية التي تقهر الشعوب يعود الأدباء والفنانون إلى التراث ويستدعونه استقراء وحماية للخسائر الحضارية، لأن منجز الفن الطيني خالد في ذاكرة كل شعب.

وإلى مثل ذلك ذهب صادق طعمة في معارضه التي حملت عنوان (ذاكرة الطين في أعمال صادق العظيمة، تكريم الماضي) (الشكبة العنكبوتية) وأظن أن سبب تكريم مادة الطين فنياً هو رمزية الطين في حياة الإنسان. فالطين مادة جامدة ميّتة منها خُلق الإنسان، ومنها كذلك يمكن أن تنشأ الحياة، فالمقصود من قول الله تعالى: (يخرج الحي من الميت) (القرآن، آل عمران. 27)، أي أنه يخرج الإنسان الحي من الطين الميت، ويشير إلى ذلك قول الله تعالى: (إذ قال ربك للملائكة إني خالقٌ بشراً من طين) (القرآن، ص. 71).

وإلى مثل ذلك استثمره سليمان منصور فجعل من الطين مادة تحيي الأمل والصمود واستمرارية الحياة وتصنع الحضارة، كردّ فعل على كل أشكال الاستلاب الذي يمارسه الاحتلال على الشعب الفلسطيني. إضافة إلى حرصه على إبداع لوحات تشكيلية بتقنية جمالية جديدة، ففي الطين إحياء معنوي وإحياء جمالي.

من هنا جاءت أهمية البحث الحالي في استقراء الطين ومرجعياته وآليات استخدامه في العمل الفني كمكمّل وباب جديد في قراءة أعمال منصور.

**التشكيل بالطين في لوحات سليمان منصور:**

إن أي مراجعة لتاريخ الفن العالمي سوف تؤشر إلى ملامح التغيرات الكبرى للتقنيات المستخدمة، فلم يعد استخدام المواد المعطاة على المستوى التاريخي تلبي الحاجات المستجدة للفن المعاصر وتحولاته، ولم يعد أيضاً ما يسمى تجنيس الفن مفهوماً ثابتاً. فقد تداخلت الفنون وتقابلت وصارت مواد كل فن تتشابك مع مجاورات لم تكن مألوفة في الذائقة الجمالية التاريخية، فقد استخدم الفنانون مواد العمارة والنحت في الرسم، وكذلك الألوان في النحت.

ولم يكن الفن الفلسطيني بمنأى عن تلك التحولات في آلية إنجاز العمل الفني. في ضوء ذلك فإن دراسة أي اتجاه لا بد له أم تراعي سمات تفرده في استخدام التقنية، لذلك تناولت الدراسة الحالية الفنان الفلسطيني سليمان منصور، واقتراحاته الأسلوبية والتقنية وتفرده في استخدام واستدعاء مادة الطين في الرسم والكيفية التي طورها في مفاصل العمل الفني.

إن انتقال الفنان منصور من مفهوم اللوحة بآلية إنتاجها الكلاسيكية إلى مرحلة التجريب في الخامات، واستلهامه خامة الطين جاء لتقديس الأرض ونقل طين أرض فلسطين إلى عمله الفني المتشقق بفعل جفاف الطين كخامة، وهذا يضعنا أمام مشهدية البيوت الفلسطينية القديمة التي امتازت باستخدام مادة الطين في المعمار الفلسطيني.

إن سليمان منصور أحد أبرز الفلسطينيين الذين جعلوا من أعمالهم الفنية نماذج جديدة من فعل (المقاومة) وتحدي جميع أشكال استلاب المعيشة تحت الاحتلال الذي سعى ويسعى إلى مصادرة الهوية ومحو الذاكرة الحضارية للشعب العربي الفلسطيني، على غرار قيام الفرق الفنية التراثية للمحتلين بارتداء الأزياء الشعبية التقليدية للمرأة الفلسطينية في المهرجان العالمي للفنون في إيطاليا في بداية الثمانينات. انتبه سليمان منصور مع كوكبة من زملائه الفنانين الى خطورة ذلك، وكذلك انتبه المحتلون أنفسهم إلى ضرورة عرقلة الوعي الجمالي الوطني عند الفنان الفلسطيني، فاغلقوا مراكز فنية وضيقوا على حركتهم واحتياجاتهم بأساليب مختلفة من القمع والحصار، غير أن إرادة الفن مثل إرادة الشعب لا تستسلم إنما تنهض لإزاحة الموت وصناعة الحياة (Faten, 2008, 106).

إزاء ذلك كله وعى سليمان منصور أهمية خامات أخرى ولا سيما في أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات فوجد في الطين خامة موفورة وطيعة للتشكيل وتقبل اللون، وذات دلالة عميقة رامزة إلى الأصالة والتجذير وخلود الأرض من جهة ثالثة. "فبدأ بإنتاج أعمال طينية عام 1989 كجزء من إرهاصات الانتفاضة الأولى، واستخدام المواد المحلية كموقف سياسي، حيث بات ابتكار السبل التي تعزز الاكتفاء الذاتي عن طريق الاعتماد على المواد المحلية في كافة أوجه الحياة اليومية كامتداد طبيعي لمقاطعة المواد الاستهلاكية الإسرائيلية" (بلاطة، 2000، 172-173)، "وأنجز لوحات ذات مغزى ديني ومثيولوجي، ولوحات ذات قيم فكرية ووطنية تؤكد الهوية وتعمق جذور الانتماء وتدافع عن حقوق العيش الآمن من خلال المزاوجة بين ما هو جمالي وما هو وطني".

يقول خالد حوراني "عادت هذه المادة إلى سطح ذاكرته مع بداية الانتفاضة عام 1987 لتشده وتبهره إلى درجة قلبت رؤياه التشكيلية في منعطف لم يخرج منه إلى الآن، وأصبح ابداعه مرتبطاً بتجليات هذه المادة. كان همه رد الاعتبار لتقاليدها السحرية ليس فقط كأرضيات لعمل فني أو لوحة وإنما كدلالة ومحتوى" (حوراني،2000، 2).

لنبدأ بقدرة الفنان على التعبير والتغيير في المواد المعبر بها، وفعل التعبير الذي يقوم به، عندما كانت مهمة الفنان تنظيم وتطويع المادة وهذه المادة لا بد أن تخضع لعملية تغيير، "فالرخام لا بد أن يُقدّ، والألوان لا بد أن تتكسب على القماش، والألفاظ تتآلف بين بعضها البعض، والدافع الذي يثور في النفس يحدث نوعاً من الاضطراب الذي يتطلب الحاجة إلى أن يخضع لعملية تنظيم واف دقيق، حتى يلقى البيان الفصيح الذي يظهره إلى الوجود، مثله في ذلك كمثل الرخام أو الأصباغ اللونية أو الألوان أو الأصوات. وربما الصواب أن يقال إننا لسنا بإزاء عمليتين مختلفتين تجري إحداهما على المادة الخارجية، وتجري الأخرى على المادة الداخلية أو العناصر الذهنية، ولا يكون العمل فنياً إلا بقدر ما تتحد فيه عمليتا التحول لكي تتكون منهما عملية واحدة" (ديوي، 1963، 111-112).

يرى (سانتيانا) أن كل تعبير يرجع إلى الترابط أو التداعي. فالحد الأول يكتسب تعبيراً لأنه يرتبط في ذهن المدرك بتجارب سابقة، ويلصق معنى هذه التجارب ولونها بالموضوع، حيث يبدو كامناً فيه. وما دمنا على وعي بالثغرة النفسية بين الموضوع وارتباطاته، فإنه لا يكون ذا قوة تعبيرية. فعندئذ يقدر الموضوع كما نقول صراحة، لما فيه من ارتباطات، ولكن عندما يفلت الانفعال أو الفكرة الموحى بها من الذاكرة، ويتشتت في الشيء المدرك فعندئذ لا يكون تعبيرا (ستولنتز، 1980، 378).

يستعرض الفنان منصور تجربته في الطين واستدعاء ذاكرة الطين في معرضه عام 2000 إذ تحول مفهوم الطين كوسيط تجريبي بالأساس إلى لغة شخصية في أعماله الفنية "يمثل هذا المعرض تجربتي مع الطين خلال العشرة سنوات الماضية ابتداء من استعمالي له كخامة بديلة عن المواد الفنية التقليدية إلى أن أصبح مادة تعبيرية ذات شخصية مستقلة، ابتداء من اللوحة التجريدية المسطحة بدلالات رومانسية متفائلة إلى النحت البارز وثلاثي الأبعاد ذي الأسطح الجافة المتشققة والمشوه التي تذكرنا بالتشتت والضياع والألم والموت". (حوراني،2000، 1).

وعلى أساس هذا المفهوم فان التعبير يأخذ أبعادا متعددة يكون قوامها الشكل والمواد المستخدمة والملمس الجمالي، وتشكل المادة في أعمال هذا الفنان سواء كانت في الطبيعة أو في العمل الفني "خليطا يجمع كلا من الإحساس الناتج عن الملمس وذاك الناتج عن الإدراك البصري معاً" (رياض، 1973، 28)، وهو يرتبط بطبيعة المادة ويؤثر على قيمة اللون وذلك حسب طبيعته ويحقق أيضاً جمالية شكلية مستقلة. وبهذا تصبح المادة "بالضرورة هي الأساسية لكل ظاهرة جمالية" (إبراهيم، 1966، 80)، فالشكل يدرك متى تواجدت مادة تجسده أو تؤلف قوامه ووجوده المادي، فلا يمكن "تصور أي شكل حقيقي استثنى من مادة ما لأنه لا يكون له وجود منفصل عن المادة. فالمواد لها صفات فردية متنوعة ويمكنك استغلالها في عمل مختلف الأشكال، عن طريق التوفيق لا عن طريق الإجبار فعليك أن تتفهم طبيعتها وتعمل في حدودها لا في طريق مضاد.

"إنك تفكر وفي ذهنك الخشب أو المعدن أو الطين، وكلما كانت معلوماتك عن الخامات كبيرة زادت أفكارك التخيلية"(سكوت، 1980، 10). فخصائص المواد المختلفة تحفز الفنان على استغلالها لصالح أشكاله أو تطويع أشكاله ليتناسب وإمكانات مادة معينة، فللمادة إيحاء وسمات جمالية تزيد من ثراء القيمة التعبيرية للعمل الفني، فالمادة "معبرة بحد ذاتها، لذلك إن العناصر الحسية للفن تستطيع في ذاتها أن تثير صوراً وحالات نفسية وأفكاراً" (ستولنيتز، 1980، 329)، وعليه يعد التشكيل في الطين "شكلاً فنياً له مرجعيات تاريخية مع فن التجميع" (Thames & Hudson, P.118-119)، حيث يتجاوز فن التركيب حدود اللوحة والمعرض والمتلقي، من خلال تلاقح التأثيرات مع الوسائط والخامات المستخدمة بوسيلة متلائمة مع البيئة المحيطة حيث يكون جزء من العمل محملاً بمواد متباينة تستدعي علاقات وأفكارا وأمزجة ومشاعر مختلفة ومعقدة، وتستوجب الحضور والتفاعل من قبل المتلقي الذي يعيش حالة من التغريب أمام أشكال تجريديه لا تتطابق مع الواقع. كما في أعمال الفنان سليمان منصور الذي يقتصر عمله على شبكات ضخمة محاكة من الطين ومواد أخرى لينتج أعمالاً بصرية تجريديه تبدو وكأنها مختلفة أو ذات تأثيرات دلالية تختلف عن تجريدات الحركات السائدة في الفن الفلسطيني وتقاليده المعروفة، وعليه نرى أن الفنان استغل القيم الجمالية للمادة لإبراز سمات المادة حيث يترك المتلقي باحثاً عن جوهر الخامة بظلالها وتقاسيم التحزيز الذي يتركه في السطح بعيداً عن البحث في اللون، فاللون يغيب لصالح تثوير العنصر الجمالي في العمل الفني.

يقارب الفنان منصور بين صفات خامات بيئته المحلية وخامات اللوحة التصويرية الكلاسيكية، من خلال المتلقي فعندما يستخدم الطين في عمله الفني ثمة علاقة بين طين اللوحة وطين المتلقي، إذ يضعنا أمام حوارية وربط خيط من الحنين لطين فلسطين وصلصال الإنسان الذي خلق منه، إذ يقارب بين تشققات الطين في العمل الفني والذي جعل منه ركيزة للأعمال ليبث فيها طاقة الزمن الذي مضى على الإنسان الفلسطيني في معاناته للاحتلال وبين ليونة صلصال المتلقي الذي يمكث أمام ذاكرة الطين في العمل الفني.

إن لأهمية الفنان في الاتكاء على ثقافة الطين في الحياة الاجتماعية للشعب الفلسطيني بالإضافة إلى قسوة ظروف شعبه في مقاومة الاحتلال الفلسطيني أثره في التعبيرية الرمزية لأعماله الفنية من خلال الشكل والمضمون، فقد طوع خامة الطين بسماته المعروفة ليبث فيها طاقة القش والهناء من خلال امتصاص اللون

والشكل معاً، بحيث أصبح للخامة أثرها الواضح في التشكيل. إذ يطرح منصور عمله الفني بأسلوب معاصر جديد ناهلاً من طين فلسطين المقدس قدسية عمله البصري في رسالة مقاومة ضد المحتل كما اتسمت موضوعاته الفنية منذ البدايات إلى تجربته التي استخدم فيها الطين.

لقد كان الفن الفلسطيني يقارب محنة شعبه، وهو فن يحمل هموم هذه المحنة في وجوده، ولذلك كانت الاساليب التي توفر عليها الفنان الفلسطيني تقارب التشخيص والتعيين للهوية في رموزها الاجتماعية وثقافة شعبها البصرية، وكانت اللوحة المسندية في تقنياتها التقليدية تسود السياق الفني والجمالي. لكن الفنان سليمان منصور اجتهد في مقاربة من نوع آخر وأسس أسلوبا حديثا في المحتوى وطرائق العرض والتركيب، وعلى هذا فإن الدراسة سوف تتخذ طابعا تحليليا لأعمال هذا الفن والوقوف على تفرده.

**تحليل عينات البحث:**

**العينة الأولى:**

***عنوان العمل: اسماعيل***

***القياس: 130 × 240 cm***

***التقنية: مواد مختلفة (طين، خشب، حجارة)***

***سنة إنتاج العمل: 1996***

التحليل:

يطرح الفنان في هذا العمل، المعنون (اسماعيل) جسدا ملقى على لوح خشبي يجاور هذا التكوين المستطيل مجموعة من الحجارة، حيث يذوّب الفنان شكل جسد إنسان وهو القيمة الرئيسية للعمل، في عمله الفني بين عناصر العمل الأخرى من حجارة مجاورة للجسد، بشح لوني عميق، يعكس قيمة الطين الأساسية كمحرّك أساسي للعمل.

ينتمي هذا العمل إلى الفن المفاهيمي حيث استغنى الفنان عن النص البصري المسند -أي اللوحة- وانتقل إلى مدايات ذات ابعاد ملموسة.

ابتعد منصور في هذا العمل عن طرق إنتاج العمل الفني، ومن ناحية آلية عرض العمل الفني الكلاسيكي، فذهب باتجاه إنتاج عمله الفني بأسلوب حديث، ينتمي إلى الفن التركيبي، فيضيف في هذا العمل مضموناً جديداً، بالإضافة إلى المضامين الوطنية والجمعية، ذهب باتجاه شخصنة القضية فمن الشخصي إلى العام الذي يرتبط بمجتمعه حيث عنون عمله الفني بـ"إسماعيل"، حيث قدّم في هذا العمل صورة لجسده بعجينة الطين التي بسّطها على لوح خشبي على مساحة ترابية تحيطه مجموعة من الحجارة، التي قاومت الاحتلال بأدواتها البسيطة من خلال الانتفاضة الشعبية في سنوات عديدة، لتكون شاهداً يؤطّر قبره -جسده الملقى- على التراب كأنه يبعث برسالة أسطورية وذات مرجعية تراثية في الموروث والأساطير، فمن التراب الذي عجنه بتشكيل جثته إلى تراب بلده فلسطين الذي ألقاه على التراب، فمن التراب الذي خُلق منه الإنسان إلى ذوبانه في التراب الوطني له، بإشارة إلى (من التراب خُلقنا، إلى التراب نعاد)، إشارة إلى إعادة الانبعاث من التراب من جديد، وهذا تأويل أسطوري، يرجعنا إلى طائر الفينيق الذي يُبعث من الرماد، لتجديد وإنبات الإنسان مرّة أخرى، وهذا تأويل واضح إلى استمرارية وجود الإنسان الفلسطيني وتوالده من خلال تراب بلده فلسطين.

يطرح الفنان في هذا العمل رؤيته الفنية من خلال مرجعيات حضارية. فعند التمعن في شكل الجسد المتشقق بفعل جفاف الطين يرجعنا إلى شكل المومياء الفرعونية التي تآكلت من خلال الزمن، الزمن الذي فعّله الفنان من خلال القيمة الجمالية للتشققات التي نالت من العمل بفعل اتكاء الفنان على سمات عجينة

الطين من الناحية التقنية، وهكذا نرى أن هذه الصياغة أثرت بالرؤية الجمالية للعمل بالإضافة إلى أثرها الواضح في تكوين العمل وتحميله مدلولات فكرية مقاومة متجددة لوجود الإنسان الفلسطيني.

**العينة الثانية:**

***عنوان العمل: يوم الأم***

***القياس: 60cm × 110***

***التقنية: مواد مختلفة (طين، مسحوق ألوان على خشب)***

***سنة إنتاج العمل: 1992***

التحليل:

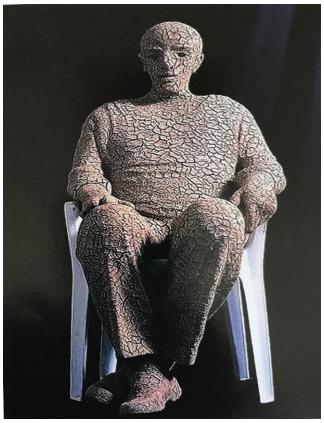
يعرض الفنان في هذا العمل شكلاً مجرّداً مكوّنا من قطعتين متلاحمتين اتسم الشكل الخارجي للتكوين بمجموعة من الانحناءات المتعاضدة محملاً بمجموعة إشارات زخرفية تنتمي بمرجعيتها إلى زخارف الأزياء الفلطسينية أو الزخارف المعمارية التي اتسم بها المعمار الفلطسيني، كان لتسمية العمل الفني مفتاحاً مهماً في تأويله حيث عنون الفنان العمل يوم الأم، إشارة منه إلى يوم الأرض الذي ربطه بيوم الأم، وبالرجوع إلى المنحنيات في هذا العمل والتي أخذت شكل الاحتواء، نلاحظ أن هذين الشكلين في هذا العمل يعبّران بصيغة واضحة وجليّة عن قيمة المرأة الأرض التي تحتضن أبناءها.

استخدم منصور رمزية المرأة كايقونة في أعماله الفنية، حيث استعار صورتها، وأسلوب تصويرها الواقعي إشارة إلى الأرض، بتأنيثه للوطن اشتغل على صورة المرأة الوطن، حيث حوّل صورة المرأة الواقعية إلى بنية تجريدية محمّلة بإشارات ومدلولات كالتطريز الفلطسيني الذي اتكأ عليه الفنان في صياغته، وتذويب هذه الإشارات في عجينة الطين والحناء، وكون المرأة هي الحضن للأحلام، وهي كهف الذكريات وهي الذاكرة والمرجعية للتكوين الفلسطيني أي أرض فلسطين.

حمّل الفنان عمله الفني مدلولات تراثية بالاتكاء على جمالية التركيبات الزخرفية، التي بحث عنها الفنان وذوّبها في جسد طينته لينتج عملاً تجريدياً من خلال التحزيز والحفر، إذ لعب التراث دوراً مهماً في هذا العمل لتأكيد الهوية الوطنية الفلسطينية.

كان لأثر تقنية العمل أهمية في صياغته البصرية، فعجينة الطين ساهمت في تشرّب الألوان الترابية التي أثّرت جمالياً في الانسجام في التحزيز الذي ثوّر سطح العمل من خلال إضافة الإشارات والزخارف التي تعتلي هذا الجسد –المرأة-.

ويضاف إلى ذلك بثه طاقة جمالية من خلال الظل والنور في تكوينات سطح عمله الفني بنحت أشكاله البارزة والغائرة فيه.



**العينة الثالثة:**

***عنوان العمل: المفكر***

***القياس: 90 cm ×70 × 130***

***التقنية: مواد مختلفة (طين على مواد مختلطة)***

***سنة إنتاج العمل: 2000***

التحليل:

وصف العمل: ينحت الفنان في هذا العمل شكلاً لإنسان بخامة الطين جالس على كرسي بلاستيكي، إذ يقدم العمل مادة من الطين لتصبح وسيطا على عكس المواد النبيلة عبر تشخيصية أقرب إلى الفعل الدرامي.

التشخيصية التي يقدمها الفنان الفلسطيني سليمان منصور مرتبطة بشكل عضوي بطبيعة حياته الإنسانية وما وقعت عليها من بؤس الاحتلال الصهيوني لبلده فلسطين، هذا العمل يقدم مادة تعبيرية عالية وفاعلة عبر مرجعيات خاصة به كمعادل موضوعي لتمثال رودان (المفكر) لكننا هنا ننظر إلى مفكر من نوع آخر يخص القضية الفلسطينية، نستطيع أن نطلق عليه المنتظر حيث ينتظر الفلسطيني منذ اكثر من سبعين عاما زوال الاحتلال.

الانتظار الذي أظهره الفنان واضح في تعبيرية صامتة في الوجه وطبيعة الجلسة الأقرب إلى مشاهد المنتظرين في مقاهي فلسطين.

وفي الجانب الاخر استخدم مادتين: المادة المصنعة (كرسي البلاستيك) والمادة الطبيعية (الطين) حيث قدم الطين معاني مهمة لطبيعة التمثال من تشققات كدلالة على طول الزمن في منطقة الانتظار، إضافة إلى دلالة الأرض والخلق الإنساني البعيد، والذي ورد في القرآن الكريم "خلق الإنسان من صلصال كالفخار"(القرآن،الرحمن، 14). كان لمزج الفنان عنصرين أحدهما عضوي (الطين) والآخر صناعي (كرسي البلاستيك)، تأويل واضح ضمن حوار بين الأصل والزيف؛ بين أصل الإنسان المخلوق من الطين وبين مادة البلاستيك الجامدة، فتعبيرية الطين بمجمولاته ومادته المقدسة للدفاع عن الوجود والكون في آن واحد إلى جمود المادة الصناعية البلاستيك، وهذا الحوار شكل تضادا ووضع المتلقي في حيرة وتأويلات كثيرة.

كان لمادة الطين الرئيسية في العمل أثرها في إثراء المرجعية الفكرية والفنية للعمل الفني، وقد نجح الفنان في إثارة المتلقي وفتح باب التأويل لديه، فالطين مادة مقدسة لها أبعادها في الدفاع عن الوجود والوطن في آن واحد.

أمّا من الناحية الجمالية، فقد أضفى الطين قيمه جمالية من خلال التشققات واتكاء الجسد الطيني على خامة أخرى بلون أبيض، والقيمة جمالية أظهرت الشكل الأساسي للعمل.

**العينة الرابعة:**

***عنوان العمل: الحمامة***

***القياس: 70× 80 cm***

***التقنية: طين على خشب***

***سنة إنتاج العمل: 2007***

التحليل:

يقدم العمل مادة تعبيرية من خلال سطح طيني أحادي اللون أشبه ما يكون بأرض عطشى بفعل الجفاف والحنين إلى الماء، مع إضافة نحتٍ بارزٍ لحمامة تحمل غصن زيتون بنصف العمل.

يثير هذا العمل الذاكرة لطبيعة الطين والرمز، فالحمامة التي تحمل في منقارها غصنا من الزيتون تعبر عن صورة عميقة لطبيعة الانتماء إلى الأرض، ففلسطين اشتهرت بالزيتون وقد عمّق الفنان تلك الرؤية بالجمع ما بين تلك العناصر الثلاثة الحمامة وغصن الزيتون والطين، العناصر الثلاثة أسهمت في بناء حالة تعبيرية قوية تؤثث اللوحة بمدايات سياسية وإنسانية، فالحمامة رمز للسلام وطائر بريدي كان يحمل الرسائل من مكان لآخر، فبدلا من أن تحمل الحمامة التي اجترحها الفنان سليمان منصور ورقة حملت غصنا من الزيتون كدلالة على خاصية الزيتون كشجرة مقدسة وردت أيضا في القرآن الكريم، قال تعالى: "يوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ" (النور، آية 35).

ففي التأويل البعيد نرى أن الحمامة تحمل في منقارها نوراً يضيء طريق الحق، والحق هنا يتمثل كما يقدمه الفنان بأرضه وتحريرها من الاحتلال، فاجتماع العناصر الثلاثة شكلت منظومة فكرية عميقة تؤكد وعي الفنان بما يقدم من فعل جمالي وأخذت اللوحة مرجعية مهمة لها علاقة بطبيعة السطوح الطينية لبيوتات فلسطين القديمة، تلك السطوح التي أخذت تاريخا جماليا جديداً عبر ما يقدمه العمل الفني من خطاب سياسي مقاوم للاحتلال.

**العينة الخامسة:**

***عنوان العمل: أم الأرض***

***القياس: 110 cm × 110***

***التقنية: طين على خشب***

***سنة إنتاج العمل: 1999***

تحليل العمل:

يطرح الفنان في هذا العمل عنصرا أيقونيا، وهو صورة للأم مع طفلها، اشارة الى السيدة العذراء مع طفلها سيدنا عيسى، بتقنية الطين على مسطح خشبي، حيث يركّز الفنان على مشهدية معتاده كصورة في الموروث الديني، لكن بخامة أخرى ممّا أضفى على العمل خصوصية فريدة.

الشخيصية الموجودة هي سيدتنا مريم وقد وردت هذه المشهدية في الأيقونة الفلسطينية المسيحية، حيث تم تداولها بين المسلمين والمسيحيين كصورة ترمز إلى المحبة والسلام، حيث تبدو مريم المقصودة حزينة ومعها طفلها وهي كمثل صورة الأم التي تحنو على مولودها وتبين طبيعة الاحتضان وحركة الأصابع والإحاطة بالابن حالة نفسية حنونة ودافئة. بالاتكاء على الموروث الديني يحمّل الفنان عمله الفني مرجعية مكانية لأرض فلسطين مهد الديانات وولادة سيدنا عيسى عليه السلام انتقل الفنان منصور إلى صورة الأيقونة ليوظفها كصيغة جمالية في العمل الفني المعاصر. اعمال تجمع بين الفعل النحتي والتصوير "ريليف" ونرى تحقق القدسية عبر الدوائر التي تحيط بمنطقة الوجه للطفل ومريم، كدلالة على التنزيه والقداسة، وقد وردت في القرآن كسورة وحيدة وردت باسم امرأة، فهي العذراء التي وردت في مساحات كثيرة في الإنجليل أيضاً بل هي رمز للسماحة في أدبيات الدين المسيحي، والتي أحصنت فرجها "فنفخنا فيها من روحنا جعلناها وابنها آية للعالمين" (الأنبياء، آية 91)، فورود القداسة لمريم وابنها لتكون آية للعالمين، من هنا نرى التأثير الفاعل والقوي لطبيعة العناصر التي اختارها منصور لعملة الفني.

وقد نجح الفنان في إثارة الوعي الديني ومكانة بلده المحتل كمحفِّز في خطابه السياسي بالإضافة إلى أثر خامة الطين والنحت البارز الذي أضاف عنصراً جمالياً من خلال تآكله وتشكيلات الظلال الذي منحها الضوء على نحته البارز.

**نتائج البحث:**

1. كان لمادة الطين في أعمال الفنان سليمان منصور الأثر البارز في إبراز قيمٍ فكرية ووطنية عالية من خلال مرجعيات الطين في الثقافة الجمعية الفلسطينية.
2. تنوّع الأساليب الفنية وآلية إنتاج العمل الفني عند الفنان سليمان منصور من خلال المزاوجة بين مفهوم اللوحة المعلّقة والعمل الفني الحديث الانستليشن، لخدمة الرسالة الجمالية والفكرية التي حمّلها الفنان فيها.

3. أبرزت جمالية التقنية (صياغة العمل الفني من خلال وسيط الطين)، وملامح التشكيل فيها، عملاً فنياً مليئاً بالدلالة والرمز يخدم المحتوى الفكري عند الفنان، وهي مقاومة الاحتلال من خلال قابلية تأويل العمل للأرض (فلسطيني).
4. نجحت مادة الطين كبديل جمالي في الأعمال الفنية من خلال تطويع صفات الطين في خدمة الموضوع والتقنية.
5. كان لتقنية الطين كخامة أثرها في بث فعالية الخامة كموضوع بعيد عن الشكل الذي تطرحه الخامة.

**الهوامش:**

*سليمان منصور: فنان فلسطيني شهير ولد عام 1947م في بير زيت وتلقى تعليمه الفني في القدس، وهو صاحب اللوحة المشهورة (جمل المحامل). اتجه الى استثمار الطين خامة بديلة منذ عام 1990-2000 وسجل بذلك إضافة جمالية ووطنية فائقة. لمزيد من التفصيل ينظر كتاب عز الدين المناصرة، موسوعة الفن التشكيلي الفلسطيني في القرن العشرين، 2003.

**المصادر والمراجع:**


1. القرآن الكريم.
2. ابراهيم، زكريا. (1966): **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، القاهرة، دار مصر للطباعة.
3. بلاطة، كمال. (2000): **استحضار المكان في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر**، تونس، المنظمة العربية للتربية والعلوم الثقافية،.
4. جوابرة، نصر. (2015): **الفنان سليمان منصور ذاكرة وطن** Retrieved Dec 25, 2018, from: www.qadita.net
5. حلبي، ساميه. (2000): **فن التحرير الفلسطيني**، الولايات المتحدة، منشورات H.T.T.B.
6. حوراني، خالد. (2000): **عشر سنوات من الطين**: كتالوج لمعرض الفنان سليمان منصور، فلسطين، منشورات مركز الواسطي.
7. ديوي، جون. (1963): **الفن خبرة**_ ترجمة زكريا إبراهيم_ مراجعة زكى نجيب محمود، القاهرة_ نيويورك، دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر.
8. رياض، عبد الفتاح. (1973): **التكوين في الفنون التشكيلية**، القاهرة، دار النهضة العربية،.
9. زعل، محمد فاتح. (2012):**ذاكرة الطين**، أبو ظبي، نادي تراث الإمارات.
10. ستولنتز، جيروم. (1980): **النقد الفني** _ ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
11. سعيد، علي لفتة. (2016): **مدونات ذاكرة الطين**، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
12. سكوت، روبرت جيلام. (1980): **اسس التصميم**، ترجمة: محمد محمود يوسف، القاهرة، دار نهضة.
13. الشباني، مؤيد. (2013): **ذاكرة الطين**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
14. الشبكة العنكبوتية.
15. شويل، تينا. (2000): **عشر سنوات من الطين، القدس**، مركز الواسطي للفنون.
16. ضحية، أحمد. (2016): **آلام ذاكرة الطين**، دار مدارات، الخرطوم.
17. عادل، مصطفى. (2001): **دلالة الشكل**، دراسة في الاستطيقا الشكلية،، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
18. **لسان العرب.**

19. **المعجم الوسيط**.

20. مناصرة، عز الدين. (2003): **موسوعة الفن التشكيلي الفلسطيني في القرن العشرين**، عمان.

21. Meggs, Philip. (1992): **A history of graphic design**, New York,Van Nostrand Reinhold.

22. Mèredieu, Florence de. (2006) **Paris C'était Antonin Artaud**.

23. Mitwasi, Faten. (2008): **Sliman Mansour**, Germany, Michael Imhof Verlag GmbH & Co.KG.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 3، 2018. 245-260

# تأثير الثقافة المعرفية للعلامة التجارية في نظم تصميم الحملات الاعلانية في ظل التحولات الاقليمية بالشرق الأوسط

*سلوى محمود علي حسن*، تصميم الحملات الاعلانية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2017/11/5 تاريخ القبول: 2018/5/15

# The Impact of Cognitive Culture on the Brand in Advertising Campaign Design Systems in the Light of Regional Changes in the Middle East

***Salwa Mahmoud Ali Hassan,*** *Department of design & applied arts, Faculty of fine arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan*

**الملخص**

نظرا للتحولات التي طرأت على العلاقات الدولية بأبعادها الاقتصادية، وتأثيراتها على اتجاهات التطور المستقبلي، والعولمة الاقتصادية التي تدمج بين الأسواق العالمية، وتحرير التجارة، ولتحقيق أهداف الدول الاقتصادية، تستخدم الحملات الإعلانية كوسيلة للترويج لما تستند عليه من تقدم تكنولوجي يمكنه من تكوين الآراء وتشكيل وجهات النظر والتأثير على الأفراد وحاجاتهم وأولوياتهم واهتماماتهم ودوافعهم وميولهم. وتتساءل الدراسة عن مدي إفادة العلامة التجارية من الثقافة المعرفية كأحد روافد عولمة الاقتصاد وسياسات السوق المفتوح في نظم بناء الحملات الاعلانية، وهل يمكن بذلك أن تحل العلامة التجارية محل المعلومات لإحداث التأثير المطلوب من الحملة، وتهدف الدراسة إلى دراسة تأثيرات الثقافة المعرفية باعتبارها مؤثرة على وظيفة العلامة التجارية، كما تدرس أسس بناء الهوية البصرية للعلامة التجارية في ظل عولمة الاقتصاد في الشرق الاوسط. يتناول البحث المنهج الوصفي التحليلي للوقوف على مدي تأثير الثقافة المعرفية في القيم الوظيفية للعلامة التجارية في ظل سياسات السوق المفتوح في الشرق الاوسط وتعتمد علي تنوع نطاق التمييز من حيث الصورة الذهنية والمضمون الخاص بها عبر الأبعاد السيكولوجية والتسويقية للعلامة التجارية والتوظيف التقني والفني، ومن خلال الدراسة النظرية والعملية لمسار الدراسة نجد أن تأثيرات الحملة الاعلانية يمكن أن تكون قوية ونوعية ولكنها انتقائية، وتثمر من خلال قدرة العلامة على الاختراق والتغلغل إلى المستهلك.

**الكلمات المفتاحية:** الثقافة البصرية، التمثيل المعرفي، الحملة الاعلانية، العلامة التجارية.

**Abstract**

In view of the changes that took place in international relations with their economic dimensions, and their impact on the trends of future development and economic globalization, and in order to achieve their economic goals, the countries use advertising campaigns as the most important means of promotion. The tremendous technological progress in advertising enables theadvertisers to influence people's opinions and views regarding their needs / priorities / interests / motives / tendencies ... etc.. This study asks how the brand can benefit from the knowledge culture as one of the tributaries of the globalization of the economy and open market policies in advertising campaign building systems and whether the brand can replace the information to generate the desired effect of the campaign. The study aims to study the effects of knowledge culture as tributaries on the function of the brand and the building of its visual identity in light of the globalization of the economy in the Middle East. In order to achieve these objectives, the research uses descriptive analytical methodology to determine the impact of knowledge culture on the functional values of the brand under the open market policies in the Middle East and depends on the diversity of its discrimination in terms of mental image and content through the psychological dimensions and marketing of the brand using technical and artistic elements Through the theoretical and practical the course of the study, we find that the effects of the advertising campaign can be strong and qualitative but selective, and it can bear fruit through the ability of the mark to penetrate the consumer.

**Keywords:** Visual Culture, Cognitive Representation, Advertising Campaign, Trade mark.

**مقدمـــــة**

تعتبر الثقافة رصيد الفنون البشرية الذي يدعم الرصيد البصري والجمالي للإنسان، ويتكون الرصيد الثقافي البصري باستناده على عدد من مصادر الثقافة البصرية المكونة لخبرة الفرد وهي التراث الموروث عبر الأجيال والتراكمات الفكرية والفنية ورصيد الحضارات وخاصة بالشرق الاوسط، وهي الذاتية الخصوصية للمجتمع أو الأمة والمتغيرات العالمية والمحلية وحركة الفكر والأدب والفن التي تجري في الثقافة مجرى الدم من جسم الإنسان، وحركة الثقافة العالمية المتحركة هي الثقافات الوافدة وبخاصة في مجال العولمة الاقتصادية كظاهرة تقوم بوصف المرحلة الراهنة للنظام الاقتصادي العالمي. وبدراسة طبيعة التحولات التي طرأت على العلاقات الدولية بأبعادها الاقتصادية، وتأثيراتها على اتجاهات التطور في المستقبل، فالعولمة الاقتصادية ترتكز على الاندماج بين الأسواق العالمية، وتحرير التجارة في السلع والخدمات وحركة رؤوس الأموال، ضمن إطار وقواعد ثقافية، وخضوع كامل القوى لقوى السوق العالمية أي قوي السوق المفتوح.

ولتحقيق الأهداف الاقتصادية للدول تستخدم الحملات الإعلانية كأهم الوسائل الترويجية على الإطلاق وما تستند عليه من تقدم تكنولوجي هائل يمكنه من تكوين الآراء وتشكيل وجهات النظر والتأثير على الأفراد في حاجاتهم ورغباتهم وأولوياتهم واهتماماتهم و وافعهم وميولهم ...إلخ. حتى أصبحت الحملات الإعلانية اليوم من الأسلحة الفعالة في التأثير الإعلاني تستخدمها المنظمات في ظل تزايد ظروف المنافسة، و الإقبال المتزايد من جانب المنشآت الاقتصادية نحو استخدام الحملات الإعلانية كوسيلة للتمثيل المعرفي للعلامات التجارية في اطار العولمة الاقتصادية.

**مشكلة الدراسة**

ويمكن تلخيص مشكلة الدراسة في التساؤلات التالية:إلى أي مدي يمكن للعلامة التجارية الاستفادة من الثقافة المعرفية كأحد روافد عولمة الاقتصاد وسياسات السوق المفتوح في نظم بناء الحملات الاعلانية؟ وهل يمكن للعلامة التجارية أن تحل محل المعلومات لإحداث التأثير المطلوب من الحملة الاعلانية؟

**أهدف الدراسة**

يهدف البحث إلى:

1. دراسة تأثيرات الثقافة المعرفية باعتبارها روافد ذات تأثير على وظيفة العلامة التجارية.
2. دراسة أسس بناء الهوية البصرية للعلامة التجارية في ظل عولمة الاقتصاد بالشرق الأوسط.
3. دراسة طرق الاستفادة من فئات ارتباط المستهلك بالعلامة التجارية في تصميم الحملات الإعلانية.

**فرضية الدراسة**

يفترض الباحث أنه بدراسة القيم التفاعلية للعلامة التجارية يمكن تفعيل نسب الجذب البصري في نظم بناء الحملات الإعلانية، كما يفترض أن للثقافة المعرفية في عالم الاقتصاد الحر والسوق المفتوح تأثيرا واضحا على العلامة التجارية ومن ثم على نظم تصميم الحملات الإعلانية.

**منهج الدراسة**

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي للوقوف على مدي تأثير الثقافة المعرفية في القيم الوظيفية للعلامة التجارية في ظل سياسات السوق المفتوح بالشرق الأوسط، وتعتمد على تنوع نطاق التمييز الخاص بها من حيث الصورة الذهنية والمضمون الخاص بها من خلال الأبعاد السيكولوجية والتسويقية للعلامة التجارية والتوظيف التقني والفني للأنماط الإبداعية للحملة الإعلانية.

**مصطلحات الدراسة**

**الثقافة البصرية:**

هي القدرة على فهم وصياغة الجمل البصرية وبذلك تكون أكثر حساسية للعالم المحيط وللنظم والعلاقات التي نحن جزء منها كما أنها تشتمل على الخبرة الشخصية والمعرفة والخيال بالإضافة إلى الخبرات الاجتماعية والتكنولوجيا (عزمي، نبيل 2015م).

**العلامة التجارية:**

هي اسم أو مصطلح أو رمز أو تصميم أو تركيب منها جميعا يلجأ إليها المنتج أو الموزع بهدف تمييز سلعته أو خدماته عما يقدمه المنافسون، بهدف حماية المستهلك من الغش والتزوير اعتمادا على ما تملكه من وظائف استدلالية واجتماعية وعاطفية ولغوية وإقناعية وارشادية (عبده، ناجي 2011م).

**التمثيل المعرفي:**

**هو** تحوير دلالات ومعاني الصياغات الرمزية للمعلومات أو المدخلات المعرفية والصياغة الشكلية إلى معاني وأفكار وتصورات ذهنية وخطط أو استراتيجيات معرفية تستدخل ويتم استيعابها وتسكينها لتصبح جزءا من نسيج البناء المعرفي الدائم للفرد وأدواته المعرفية في التفاعل مع العالم من حوله (عبد المنعم، علي 2003م).

**الحملة الاعلانية:**

هي نشاط اتصالي مخطط ومنظم، وخاضع للمتابعة والتقويم، تقوم به المؤسسات الإعلانية أو مجموعات أو أفراد من خلال برنامج موجه إلى المستهلكين المرتقبين ويمتد لفترة زمنية محددة بهدف تحقيق أهداف معينة، وباستخدام وسائل الاتصال المختلفة وسلسلة من الرسائل، وباعتماد أساليب استمالة مؤثرة بشأن ترويج منتج أو سلعة محددة أو تدعيم صورة الشركة والمنتج في أذهان الجمهور المستهدف وكذلك استهداف جمهور كبير نسبيا (Robin, Linda 2004).

■ **الثقافة المعرفية بين العولمة الاقتصادية وسياسات السوق المفتوح بالشرق الاوسط:**

إن العولمة الاقتصادية أو تحول الأسواق إلى سوق عالمي مفتوح سيؤدي إلى وجود شركات عالمية كبيرة، ستكون هي المهيمنة على العالم الاقتصادي، وستنظر إلى العالم كله كوحدة واحدة، وستقوم باستثماراتها، وشراء إمداداتها، وإجراء بحوثها، وتصميم منتجاتها، أينما أمكنها إتمام ذلك على أكمل وجه، في أي بقعة في العالم. ولهذه الشركات استراتيجياتها من أجل المنافسة، وتحقيق السبق والتقدم، وتقوم بأداء أعمالها بطرق معينة، للاستفادة من الفرص المتاحة لها حول العالم.وتقوم هذه الشركات بالخطط التسويقية، ومراعاة الدقة فيها، وذلك لتسويق علامات منتجاتها إلى أكبر عدد ممكن من الأسواق العالمية، وتتابع هذه الخطط التسويقية بقيام هذه الشركات ببعض التعديلات الطفيفة على علاماتها التجارية، لمقابلة الاختلاف في الاحتياجات والأذواق. وللتحولات الاقتصادية عواقب منها: إن السياسات الحكومية لن تكون قادرة على التحكم في الأسواق العالمية، لأن هذه الشركات العالمية تكتسب سلطة أكبر نسبيا على حساب الحكومات.

ويمكن تلخيص هذه المعالم والخصائص فيما يلي:

**الاعتماد الاقتصادي المتبادل:** لعل وجود الثورة التكنولوجية والمعلوماتية، مع تزايد حرية انتقال السلع، ورؤوس الأموال، قد ساعد بشكل واضح على الترابط والتشابك بين أجزاء العالم وتأكيد عالمية الأسواق. والسوق المفتوح يسقط حاجز المسافات بين الدول والقارات مع ما يعنيه من تزايد احتمالات وإمكانيات التأثير المتبادل، و إيجاد نوع جديد من تقسيم العمل الدولي، الذي يتم بمقتضاه توزيع العملية الإنتاجية الصناعية، بين أكثر من دولة،بحيث يتم تصنيع مكونات أي منتج نهائي في أكثر من مكان، وتشير هذه الاتجاهات إلى تغير موازين

القوة الاقتصادية، وبالتالي لم تعد الركيزة الأساسية للقوة والقدرة الاقتصادية هي الموارد الطبيعية، بل أصبح امتلاك الميزة أو القدرة التنافسية للعلامات التجارية بالمجال الاقتصادي هي الركيزة الأساسية للقوة الاقتصادية، وهي تدور حول التكلفة والسعر والإنتاجية والجودة، الأمر الذي عمق الاتجاه نحو الاعتماد المتبادل (ع.م .عبد الحميد 2002م).

**تقسيم جديد للعمل الإنتاجي والاقتصادي:** اتسم السوق المفتوح بظهور أنماط جديدة لتقسيم العمل لم تكن معروفة من قبل، حيث كانت الصورة التقليدية لتقسيم العمل الدولي، تتمثل في تخصص بعض البلاد في المواد الأولية والتعدينية والسلع الغذائية، وتتخصص بلاد أخرى في المنتجات الصناعية، وكان الافتراض أن البلاد النامية تتمتع بميزة نسبية في النوع الأول، بينما تتمتع البلاد المتقدمة بميزة نسبية في السلع الصناعية.

**التكتلات الإقليمية الجديدة:**إن التكتلات الاقتصادية الجديدة تلعب دورا كبيرا في تكوين النظام الاقتصادي الجديد، هذا بالإضافة إلى المصالح الاقتصادية المشتركة المكونة لهذه التكتلات الإقليمية، وربطها بالتكتلات الاقتصادية العالمية الأخرى، التي هي من أهم خصائص نظام السوق المفتوح. وتعد التكتلات الاقتصادية من أهم المعالم التي تميز العولمة الاقتصادية والسوق المفتوح، حيث تسعى هذه التكتلات إلى مواجهة تحديات العولمة والخروج بأكبر الفوائد المالية والتجارية في ظل التشابك المعقد لمنظمة المصالح الاقتصادية العالمية المستحدثة (عبد العليم، طه 1998م). وقد تبلورت سياسة التكتل الإقليمي في ظل الظروف المستجدة انطلاقا من أن الدول الصناعية، رغم القوة الاقتصادية التي أصبحت تمتلكها، كل على حدة، أصبحت تشعر أنها ليست قادرة بمفردها على مواجهة ظروف المنافسة الحرة مع تنامي دور الشركات متعددة الجنسيات بعلاماتها التجارية المتعددة، وإنها إذا أرادت أن تضاعف من فرصها في احتلال مواقع جديدة في الأسواق العالمية، فإن مقتضيات ذلك، هي بناء أسواق عالمية بعلامات تجارية وسيطة، تكون أكثر قدرة على حمايتها والسيطرة عليها، مما يساعدها في مواجهة المنافسة الحرة بحظوظ أكبر ووجود أقوى.

■ **كفاءة التمثيل المعرفي للعلامة التجارية في النظم الاتجاهية الحملة الاعلانية:**

ويقصد بالتمثيل العقلي المعرفي تحويل دلالات ومعاني الصياغات الرمزية للمعلومات (كلمات، أو رموز...) والصياغات الشكلية (أشكال، رسوم، صور) إلى معان وأفكار وتصورات ذهنية تستدخل ويتم استيعابها لتصبح جزءا من نسيج البناء المعرفي الدائم للمتلقي، وأدواته المعرفية في التفاعل مع العالم من حوله، ويقوم التمثيل المعرفي الكفء على المحددات والمبادئ التالية (عزمي، نبيل جاد2007م):

1. الطريقة التي يتم من خلالها تمثيل المعرفة للمعلومات في تصميم العلامة التجارية تؤثر تأثيرًا بالغا على كفاءة أو فاعلية استرجاعها أو تذكرها، وكذلك على استمرارية تعلمها والاحتفاظ بها.
2. يؤثر التتابع أو التعاقب (استمرارية عرض الحملة الإعلانية لفترة متتابعة ومكثفة) إذ يتم من خلاله استقبال وتخزين المعلومات كعناصر أو وحدات معرفية داخل النظم المعرفية، على خصائص بنية وتراكيب المعرفة في البناء المعرفي التراكمي لمستهلك العلامة التجارية.
3. التمثيل المعرفي يقف خلف الكفاءة العقلية المعرفية والكفاءة الذاتية للمتلقي واستخداماته وقدراته على التعبير.
4. التمثيل المعرفي الكفء يقوم على استخدام كافة صيغ الاستدلال وأدواته مثل: القاعدة (rules) والأطر (Frames) وشبكات ترابطات المعاني (Semantic networks) والخرائط المعرفية (Cognitive maps) والاستراتيجيات المعرفية (Cognitive Strategies)، ويتوقف مدى كفاءة التمثيل المعرفي على الخصائص التالية:

**خاصية الاحتفاظ:** حيث توافر شرط الاحتفاظ القصدي بالمعلومات، القائم على إدراك أهمية هذه المعلومات سواء أكانت أساسية أو مشتقة للاستخدام أو التوظيف فيما بعد (A. Agumedo ,1981)،

وتقاس هذه الخاصية من خلال النسبة المئوية للوحدات المعرفية المسترجعة إلى الوحدات المعرفية المكونة للعناصر التصميمية المستخدمة في تصميم الحملة الإعلانية أو المفترض اشتقاقها والتي يعكسها رد فعل متلقي العلامة التجارية. كما يوضح شكل رقم (1).

**خاصية المعنى:** وتعكس البناء المعرفي لمتلقي العلامة التجارية وصور التعبير عن هذا البناء المعرفي من معلومات جديدة مشتقة تختلف كيفا وكما عن العناصر المستدخلة في التصميم، وتقاس هذه الخاصية من خلال الاشتقاقات الجديدة التي ينتجها المتلقي وتتعلق بالمحتوى المعرفي موضوع التمثيل المعرفي. كما في شكل رقم (2).

**خاصية التوليف:** وهي تتفق مع خاصية الاشتقاق من حيث الطبيعة ولكن تختلف عنها في الناتج، فبينما ينتج الاشتقاق وحدات معرفية جديدة تختلف عن الوحدات المكونة له فإن التوليف يمكن أن يقوم على توظيف أو استخدام العناصر بالتعديل أو الإضافة لصياغة نواتج معرفية مختلفة ولكنها تعكس نفس مذاق الوحدات والعناصر.كما في شكل رقم (3).

**خاصية تعدد صيغ التمثيل المعرفي:** ويقصد بها تعدد الخطط والاستراتيجيات التي يقوم عليها التمثيل المعرفي أفقيا ورأسيا، بالتزامن وبالتعاقب أو بهما معاً.

**خاصية الوفرة أو الغزارة من الطاقة الفكرية:** حيث تشير هذه الخاصية إلى غزارة الإنتاج المعرفي وتنوعه في تصميم الحملة الإعلانية وتغطيته للهدف المنشود من العلامة وتبدو هذه الخاصية في النواتج المعرفية للمتلقي ذي المستوى الثقافي المحدد حيث أن كل علامة تجارية لا بد لها أن تخاطب فئة محددة من حيث المستوى الثقافي والتعليمي والاجتماعي والفكري (الصيفي، حسن 2018م).كما في شكل رقم (4).

**خاصية المرونة العقلية المعرفية:** ويقصد بها تعدد رؤى وصيغ معالجة المدخلات المعرفية المستدخلة والمشتقة. كما يوضح شكل رقم (5).

**خاصية دينامية التمثيل المعرفي:** ينطوي التمثيل المعرفي على خاصية التغيير ويقصد بهذه الخاصية الحيوية والإطلاق المعرفي القائم على التوليد والتوليف والاشتقاق مع استبعاد فكرة استاتيكية التمثيل المعرفي.كما يوضح شكل رقم (6).

**خاصية الاستثارة الذاتية للنشاط المعرفي:** ويقصد بها أن يكون النشاط العقلي المعرفي للمتلقي في حالة منالانتباه والاستثارة الذاتية النشطة التي تعبر عن وعي دائم بالمفردات الوحدات والعناصر المكونة للعلامة التجارية واستنتاج الجديد بصورة تعكس الاستيعاب الكامل لموضوع الحملة.

**خاصية الموسوعية المعرفية:** ويقصد بها أن ينطوي النشاط العقلي المعرفي للمتلقي على فكر موسوعي شامل يعبر عن اتساع منظوره الثقافي وإدراكه للعلاقات البينية بين عناصر العلامة التجارية مع بعضها، وبينها وبين العناصر الأخرى المحيطة بها في السياق البنائي للحملة الاعلانية بوسائطها المتعددة.كما في شكل رقم (7).

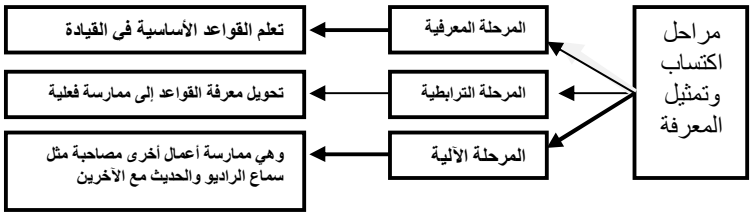
**■مراحل اكتساب وتمثيل المعرفة في نظم تخطيط الحملات الاعلانية:**

يميل اكتساب وتمثيل المعرفة إلى أن يكون من خلال الإنتاجية للمعرفة أكثر منه من خلال شبكات ترابطات المعاني بافتراض أن تمثيل المعرفة المتعلقة بالمهارات الإجرائية يحدث من خلال ثلاث مراحل:

**المرحلة المعرفية Cognitive:** في هذه المرحلة يتعلم الفرد (المصمم) القواعد الصريحة لتنفيذ المهارة ويقوم في هذه المرحلة بادخال واكتساب المعرفة التي تحكم طبيعة عمل الأشياء وخصائصها والآثار المترتبة على أعمالها، وهذه القواعد هي التي تمكن الفرد من توليف الأفكار والاستراتيجيات التي تعالج من خلال مختلف المهام، والمواقف والمشكلات لنظم تصميم الحملات الاعلانية (الزيات، فتحي مصطفى2004م).

**المرحلة الترابطية Associative:** وفي هذه المرحلة يستخدم الفرد (المصمم) القواعد التي سبق له تعملها في المرحلة الأولى مع تكرار ممارسة تطبيقها بطريقة تدريجية، ويصبح الفرد أكثر معرفة بهذه القواعد وتنطوي هذه المرحلة على توليد وتوليف الاستراتيجيات الذاتية، وتنظيم المعرفة المكتسبة داخل البناء المعرفي لكل فرد تنظيما يعكس خصائص بنيته المعرفية، ويصبح لكل فرد أسلوبه المميز في توظيف واستخدام المعرفة المكتسبة داخل البناء المعرفي له.

**المرحلة التلقائية أو الآلية Autonomous:** وفي هذه المرحلة تتكامل القواعد المعرفية والمهارات في شكل سلسلة متكاملة من الأفعال، ويبدأ الفرد في السعي نحو التفكير في كيفية ممارسة أعمال أخرى مصاحبة يمكن أن نطلق عليه المرحلة الإجرائية التي تشير إلى العملية الكلية التي من خلالها تتحول المعلومات والقواعد الصريحة إلى الإجراء العملي بتصميم الإطار العام لشكل الحملة الاعلانية (العياض، نصرالدين 2004م).




***مخطط رقم(1) يوضح مراحل اكتساب وتمثيل المعرفة***

**■خصائص المدخلات المعرفية المنتجة للكفاءة المعرفية:**

**خاصية الكم المعرفي في تصميم الحملات الإعلانية:** ويقصد بها الحصيلة الكلية للوحدات المعرفية والمفاهيم والحقائق والقواعد والعلاقات الطبيعية العلمية والنظرية والتطبيقية المتعلقة بالمجال بموضوع الحملة الإعلانية (Donald E. Parente,2006).

**خاصية الكيف المعرفي في تصميم الحملات الإعلانية:** ويقصد بها الطبيعة الكيفية للمحتوى المعرفي (الاشكال، والالوان والكتابات...) النوعي المستخدم في الحملات الإعلانية من حيث جدواه ومغزاه وارتباطه بالواقع وبالرسالة وتكامله ومنطقيته وتنظيمه وترابطه بموضوع الحملة الإعلانية.

**خاصية التراكمية المعرفية والكيفية في تصميم الحملات الإعلانية:** ويقصد بها أن تتنامى الوحدات المعرفية (للحملة الإعلانية) وعناصرها وأبعادها الاجتماعية والثقافية وتتراكم في وعي المتلقي وبنائه المعرفي تراكما كميا وكيفيا.

**خاصية ترابط المدخلات في تصميم الحملات الإعلانية:** ويقصد بها مدى قابلية العلاقات المستدخلة المكونة (للحملة الإعلانية) للترابط الرأسي والأفقي ترابطا وظيفيا ومنطقيا وعلميا.

**خاصية التكامل الأفقي والرأسي للمدخلات في تصميم الحملات الإعلانية:** ويقصد بهذه الخاصية مدى تحقيق المدخلات المعرفية في الحملة الإعلانية لنمطي التكامل الرأسي والأفقي، الذي يبين وحداتها

وعناصرها ومكوناتها بحيث يعكس تواصلا واستمرارية مع تزايد درجة التحضير من ناحية وتزايد مستوى النشاط العقلي المعرفي لمتلقي الحملة الإعلانية من ناحية أخرى.

**خاصية تنظيم عرض المدخلات في تصميم الحملة الإعلانية:** ويقصد أن يتم تنظيم عرض المدخلات تنظيما يحقق أعمال مبادئ الإدراك لتصميم الحملة الإعلانية مثل التنظيم الهرمي.

**خاصية تمايز المدخلات وتمايز محتواها في تصميم الحملات الإعلانية:** حيث تحقق المدخلات شرط الاستقلال والتمايز النوعي لوحداتها وعناصرها مع عدم تداخلها تداخلا يعكس قدرًا من التشويش على الرسالة الإعلانية.

■ **الثقافة البصرية وعولمة العلامة التجارية في البناء المعرفي للحملات الإعلانية:**

1. تزداد سعة الثقافة البصرية بازدياد قدرة متلقي العلامة التجارية على فك شفراتها ورموزها ودلالاتها المستخدمة في تصميم الحملات الإعلانية (عبد المنعم، علي 2003م). كما في شكل رقم (8).

2. ثراء الفكر لدى المتلقي يسهم في ثراء تذوقه لجماليات الأفكار والمعاني الكامنة والظاهرة في تصميم العلامة التجارية.كما في شكل رقم (9).

3. التغيير الثقافي يعني وجود تغيير في الثبات الثقافي الممثل في رصد المتلقي للحملات الإعلانية وخبراته السابقة.كما في شكل رقم (10).

4. توجد علاقة بين التطور في الفكر والتحليل والتصنيف والمقارنة بالعلامة التجارية تسهم في فهم وتذوق أهداف الحملة الإعلانية المرجوة (Donald E. Parente,2006).

5. العلامة التجارية باختلاف أنواعها تمثل شرائح عديدة من مستهلكي المجتمع ومن ثم فهم وحصد الثقافة التي هي نتاج تفاعلات المجتمع ومكوناته.كما في شكل رقم (11).

6. لا بد أن يكون مصمم الحملة الإعلانية متفهما لفلسفة مجتمعه وأفكاره وأن يكون باحثا عن القيم والسلوكيات الاجتماعية المحترمة (بدران، عبد الله 2014م).كما في شكل رقم (12).

7. إلمام المصمم بالتطور في الأفكار والخصائص الذهنية والممارسات العقلية يؤثر على مصداقية العلامة التجارية وبالتالي الحملة الإعلانية ومدى إقناع المتلقي بها. كما في شكل رقم (13).

■ **أنواع الذاكرة على أساس مستوى معلومات العلامة التجارية المقدمة بالحملة الإعلانية:**

1. ذاكرة عرضية Episodic memory: وهي التي تختص بالمعلومات التي تحدث عرضياً وتشمل خبرات الحياة الشخصية ولذلك فهي متغيرة دائماً وعند استدعائها تحدث إضافة للمعلومات الأصلية.

2. ذاكرة دلالية Semantic memory: وهي التي تتعلق بالمعلومات الأصلية التي نملكها عن الكلمات والرموز اللفظية ومعناها وطريقة معالجتها، ويعتبر تغيرها قليلا جداً ويمكن استدعاء المعلومات منها بالإضافة إلى القواعد الأساسية التي تحكمها ويكون لتنظيم الذاكرة دور كبير فيها.

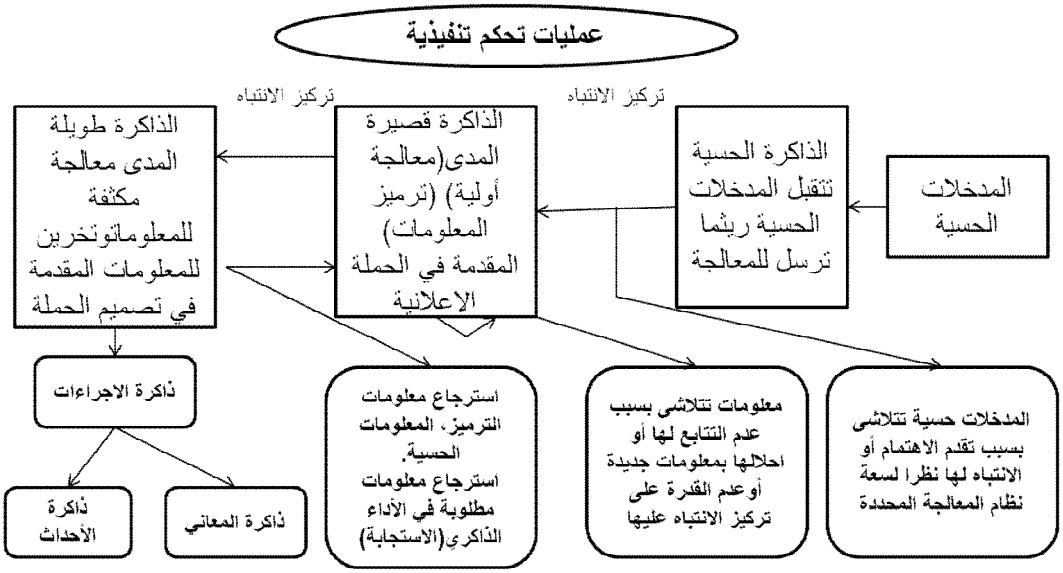
3. الذاكرة على أساس زمن التذكر:

أ. الذاكرة القريبة: وهي القدرة على تذكر الأشياء التي عرفناها من مدة قصيرة نسبياً كتذكر اسم شخص تعرف عليه الفرد منذ أسبوع مثلاً.

ب. الذاكرة البعيدة: وهي القدرة على تذكر الأشياء التي عرفناها من مدة طويلة وقد تصل لسنوات الطفولة.

ج. ذاكرة الأسماء أو الأرقام أو ذاكرة الأماكن أو الأحداث وغالباً ما تختلف قوة الفرد في إحداها عن الأخرى.

4. الذاكرة على أساس تشغيل المعلومات واستمرارية الاحتفاظ بها: ويعتبر هذا التقسيم أفضل أنواع التقسيمات من الناحية المنهجية ومهام الذاكرة. وتنقسم إلى الذاكرة الحسية (Sensory memory)، والذاكرة قصيرة المدى (Short-term memory)، والذاكرة طويلة المدى (Long-term memory).




***مخطط رقم (2) مخطط افتراضي توضيحي لبنية الذاكرة***

***جدول رقم (1) مقارنة بين مكونات الذاكرة على أساس تخزين المعلومات المقدمة في الحملة الإعلانية واستمرارية الاحتفاظ بها***

| وجه المقارنة | الذاكرة الحسية S.M | الذاكرة قصيرة المدى .S.I.M | الذاكرة طويلة المدى L.T.M | السعة العقلية |
|---|---|---|---|---|
| المادة المخزنة | مواد حسية | مادة مفهومة ذات معنى | مادة مفهومة ذات معنى | مادة تعالج لتصبح ذات معنى |
| الوقت اللازم للتخزين أو التشغيل | 0.1-0.5 ثانية | عدد ثوان إلى دقائق قليلة. | دقائق-ساعات- أيام-أسابيع- شهور- سنوات | ثوان- دقائق "حسب مدة معالجة المعلومات" أيام |
| مدة الانتباه | ضئيل جداً | ضئيل | متوسط | متوسط |
| طرق الاستقبال المعلومات | بأشكال مماثلة للخبرة الحسية | المواد الشفوية تستقبل عن طريق الصورة أو الشكل أو المعنى والمواد الأخرى تستقبل بطريقة ممارستها. | المواد الشفوية تستقبل حسب معناها أو شكلها أو صورتها والمواد الأخرى تستقبل بصورة مماثلة لشكلها أو نموذج مصغر لها. | المواد الشفوية تستقبل حسب معناها والمواد الأخرى تستقبل بنموذج مصغر لها. |
| كمية المعلومات المخزنة | مؤقتة | ضئيلة | كبيرة ومختلفة | متوسطة |
| خواص عملية استرجاع المعلومات | بالتنبيه إليها قبل أن تفقد أو تنتقل للمخزن قصير المدى | بسرعة وسهولة لا تزيد عن 15 ثانية | تتطلب معالجات وطرق ذات تنظيم هرمي وطريقة تخزينها داخل هذه الذاكرة | تستلزم تخطيط منظم ومعالجات مناسبة. |
| عوامل تؤثر عليها | عوامل بيئية وعضوية كشدة المثيرات وقوة الحواس. | التكرار Rehearsal التجميع Chunkin | المعالجة المستخدمة في التخزين ولا تتأثر بالعوامل البيئية | النمو- النضج الخبر ولا تتأثر بعوامل البيئية المحيطة بالحملة الإعلانية |
| أسباب النسيان | الإنطفاء | التضاؤل Decay والذبول بسبب الإزاحة أو التدخل | الفشل في التشفير أو التخزين أو الاسترجاع | التحميل الزائد للمعلومات فوق طاقتها |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **دور الجهاز في عملية معالجة المعلومات** | جهاز ناقل للمعلومات | تنظيم المعلومات وتكرار لها مع سيطرتها على عملية الاسترجاع من الذاكرة طويلة المدى بالاشتراك مع السعة العقلية. | التخزين الدائم للمعلومات والتي تنظم في صورة هرمية | الميكانيزم الأساسي في عملية المعالجة وتشغيل المعلومات لتفاعل المعلومات الجديدة ومع المسترجعة من المخزن طويل المدى داخل هذا الجهاز الفعال |
| **أسباب النسيان** | الإنطفاء | التضاؤل Decay والذبول بسبب الإزاحة أو التدخل | الفشل في التشفير أو التخزين أو الاسترجاع | التحميل الزائد للمعلومات فوق طاقتها |
| **دور الجهاز في عملية معالجة المعلومات** | جهاز ناقل للمعلومات | تنظيم المعلومات وتكرار لها مع سيطرتها على عملية الاسترجاع من الذاكرة طويلة المدى بالاشتراك مع السعة العقلية. | التخزين الدائم للمعلومات والتي تنظم في صورة هرمية | الميكانيزم الأساسي في عملية المعالجة وتشغيل المعلومات لتفاعل المعلومات الجديدة ومع المسترجعة من المخزن طويل المدى داخل هذا الجهاز الفعال |

■ **العلامة التجارية كاحد الأصول أو القيم غير المنظورة:**

قيمة أصول العلامة التجارية هي إحدى الأصول غير المنظورة والتي تمثل القيمة الاقتصادية والاجتماعية للعلامة التجارية في مجالات العلوم والتكنولوجيا والابتكار، ويجب بناء وتعزيز القيمة غير المنظورة للعلامة التجارية من أجل تمييزها عن غيرها من المنافسين ((Cavanagh, John2004. ومن الميزات التي تبني وتعزز القيمة غير الملموسة للعلامة التجارية:

1. الجودة والنوعية، حيث أن الانطباع الإيجابي الأول عن جودة ونوعية المنتج أو الخدمة يفتح الباب واسعا أمام شراء المزيد من العلامات.
2. السعر، يمكن دفع سعر أعلى مقابل الحصول على العلامة التجارية التي كونت انطباعا إيجابيا عنها.
3. الاعتمادية، استقرار نوعية العلامة للمنتج على نفس المستوى للمنافسين.
4. الصورة الذهنية التي تؤكد الاتصال الإقناعي دون التعرض لتفاصيل العلامة.

■ **تغيير اتجاهات المستهلك نحو توظيف العلامة التجارية:**

وتسعى أغلب الحملات الإعلانية إلى تطوير أو تغيير اتجاهات المستهلكين نحو العلامات التجارية من خلال طريقة واحدة أو عدة طرق حيث تشكل محاولة التأثير في اتجاهات المستهلك أساس الاستراتيجية الإعلانية للحملة. ومن أهم الطرق ما يلي:

1. التأثير في ارتباط الفئة السلعة بربطها بأهداف وأحداث أو مناسبات معينة أو بربطها بطبقات اجتماعية معينة يطمح المستهلك في الانتماء إليها.
2. إضفاء سمة أو خاصية مميزة وبارزة وذات أهمية أو مغزى لدى المستهلك.
3. تعديل إدراك خصائص السلعة، وجعل بعض خصائصها أو منافعها نقطة أساسية في اختيار المستهلك.
4. تغيير مدركات المستهلك للعلامة التجارية أي تغيير صورة أو مكانة العلامة التجارية لديه.
5. تغيير إدراك المستهلك للعلامات التجارية المنافسة، من خلال الإعلان المقارن، أو مقارنة العلامة التجارية مع العلامات التجارية القوية والراسخة في الأسواق (عبد الحميد، شاكر2008م).

■ **أنواع العلامة التجارية التي يتم الإعلان عنها في النطاق المعرفي للحملة الاعلانية:**

1. الإعلان عن العلامة التجارية للمنتجات: حيث يعرف الإعلان عن العلامة التجارية للمنتج بالإعلان عن العلامة وهو ما يروج لسلعة أو خدمة ذات علامة تجارية محددة، كما ينمو اتجاه تقوية الانطباعات والاتجاهات الإيجابية عن تلك العلامة (Robin Linda,2004).
2. الإعلان عن العلامة التجارية للشركة: ويقصد بالإعلان عن العلامة التجارية للشركة بالإعلان عن الشركة، وهو ذلك الإعلان الذي يكون المعلن فيه غير مهتم بالإعلان عن المنتج وإنما يكون مصب اهتمامه هو الإعلان عن المنشأة التي تقوم ببيع ذلك المنتج، فهو في هذه الحالة يرغب في دعم الانطباع الايجابي عن

الشركة وسمعتها تجاه الجمهور العريض المحيط بها، وخاصة ذلك الجمهور الذي يتعامل مع الشركة من موردين ومستثمرين ومشترين وغيرهم، فالإعلان عن العلامة التجارية للشركة يهدف إلى ترويج الانطباع الإيجابي عن الشركة ككل بدلا من الترويج لأحد منتجاتها أو خدماتها (Robert P. Murphy2008).

■ **توظيف العلامة التجارية في الحملة الاعلانية كفكر اتصالي:**

1. استخدام العلامة التجارية كأداة تصويرية في التصميم: العلامة التجارية لمحة تصويرية محتملة لنشاط أو قوة غير مقدرة، فإذا ما استخدمت بمثل هذا الاتجاه فإنها تنتقل من كونها تصريحا لشخصية المنتج إلى إثارة الاهتمام بالمنتج بحيوية ونشاط (حملة شركة دايهاتسو).

2. استخدام العلامة التجارية في المواقف البصرية غير المتوقعة، حيث تستخدم العلامة التجارية كعنصر بصري في المواقف المرئية غير المتوقعة بما يخدم إبراز المنتج وتوضيحه بالصورة المطلوبة وهو ما يؤثر على طراز الاعلانات ومفهوم العلامة بأكمله (حملة FedEx).

3. إحياء العلامة التجارية بربطها بصورة إيضاحية بحيث يكون التكوين العام مشتقا من الشكل الأساسي حيث تعزز الصورة الإيضاحية شكل العلامة وتؤثر بشكل واضح علي هوية المنتج وتترك انطباعا لا يمحى من عقل وذاكرة المشاهد عبر تكرار العلامة التجارية في تصميم الإعلان بوسائطه المتعددة (حملة بنك بيريوس).

■ **طرق الاتصال البصري للعلامة التجارية كأساس للتمييز البصري:**

1. اتحاد بين نوعين من الاتصال (اتصال قابل للقسمة أوغير قابل للقسمة).
2. تكرار لعدد محدد ومكثف من العناصر بحيث ينتج عن فصل أي جزء خلل في هوية الشكل.
3. تكوين بنية ذات تمفصل من نوع أعلى عن طريق تداخلات جزئية بين العناصر المفردة الأساسية ينتج عنها توليد عنصر فردي ثالث.
4. طفرة في هوية الشكل وفي نفس الوقت نوع أعلى من الاتصال (Rainer Busch2007).
5. خلق عناصر وسيطة عن طريق تداخل التكوينات أو اختراقها لبعضها البعض.
6. الحيز المساحي الذي ينطوي عليه التصميم ويتواجد بين وخلال العناصر الشكلية لتنظيمها وتحديد العلاقات بينها يؤدي في تصميم العلامة التجارية لمجموعة من المهام كما يلي:
   أ. تنظيم المعلومات في المجال البصري.
   ب. تحقيق عوامل الراحة البصرية في الحيز المرئي.
   ج. تسهيل وحدات المتابعة بين الأشكال السلبية والايجابية من خلال التباين.
   د. إنشاء اتجاهات حيوية بين مكونات النص تؤدي إلى رفع درجة الإيضاح.

■ **استراتيجيات معالجة المعلومات في نظم تسويق العلامة التجارية:**

تمثل استراتيجية العلامة التجارية إحدى الأولويات للسياسات التسويقية فهي تمثل أسلوبا معاصرا لمواجهة عولمة العلامة ومن أهم تلك الاستراتيجيات استراتيجية المعالجة المتسلسلة للمثيرات البصرية التي فيها يتم معالجة المثيرات البصرية المستخدمة في تصميم العلامة التجارية واحدا تلو الآخر؛ أي يكون الانتقال للمثيرات على نحو متسلسل وذلك بحسب الأهمية (حنفى، قدرى2000م)، واستراتيجية المعالجة المتوازية لمثيرات العلامة التجارية التي فيها يتم معالجة مجموعة من المثيرات المستخدمة في التصميم بشكل مستقل عن بعضها البعض في وقت متزامن ويتم التركيز على بعضها وإهمال البعض أثناء المعالجة.

وهذه الاستراتيجيات تعتمد على آليات معرفية مختلفة كل منها يتبع نموذجا ويتمثل فيما يلي:

1. نموذج الآليات المختلفة Mental Mechanisms Model ويضم مجموعة من الآليات على النحو التالي:

أ. آلية التعرف Data Demons: ومهمتها استقبال الانطباع الحسي للعلامة التجارية وتحويله إلى شفرة معرفية.

ب. آلية عملية المعالجة Computational Demons: ومهمتها تحليل ملامح العلامة التجارية ومقارنتها مع ملامح النموذج البنائي المخزن بالذاكرة تجاهها.

ج. آلية المعرفية Cognitive Demons: ومهمتها مطابقة مجموعة الملامح المميزة للعلامة ككل مع النموذج المخزن بالذاكرة.

2. نموذج تحليل الملامح Features Analysis Model ويفترض أن المثيرات تتألف من مجموعة من الملامح التي تميزها عن غيرها وتعطيها الطابع الخاص وهي بمثابة خصائص رئيسية تحدد نمط العلامة التجارية (Alan R. Andreasen2007). وهذه الآلية تعمل على تحقيق أهدافها بالعلامة التجارية مستندة إلى ست نظريات على النحو التالي :

أ. نظرية التبسيط: عن طريق الفكرة في بضع نقاط واضحة ومحددة ومبسطة دون أن نشوه معالمها.

ب. نظرية التكرار:إن فكرة العلامة لا يكتب لها البقاء ما لم تكرر على نحو فعال لا يعرف الملل.

ج. نظرية التوظيف:فكرة العلامة لا تنشر على حالها بل تنشر محملة بالدلالات التي ترمي إليها.

د. نظرية التعزيز:عن طريق البدء بما يعتقد الجمهور بصحته تجاه العلامة.

هـ. نظرية الإجماع: إن خلق الشعور بالإجماع على فكرة العلامة سيثير حالة من التعاطف الفردي معها.

و. نظرية الترغيب:عن طريق التركيز على الإيجابيات بالعلامة مما ينمى الإحساس بعظمة الإنجازات، وعدم تقديم الايجابيات يعطي السلبيات القدرة على الظهور والثبات.

3. نموذج مطابقة النمط Template-Matching Model هو نماذج ثابتة ومحددة لأي مثير تمت معالجته أو التفاعل معه من قبل، ويركز على خصائص معينة من المثيرات وهي تلك المتعلقة بالجوانب الادراكية البصرية وقدرة النظام البصري على تعديل أنماط العلامة التجارية تصميميا، وفلسفة وأساليب ووسائل التأثير تعمل وفقاً للآلية التي تتضمن مجموعة من الأفكار التي تشكل منهج العمل في الرسائل الإتصالية لنظم تصميم العلامة التجارية، وهذه الآلية التي يطلق عليها" آلية جذب الجمهور "تتكون من ثماني نقاط لا تقوم على المخاطبة المباشرة، وإنما على آليات أخرى يتم تضمينها بذكاء في الفكرة الابداعية، وتحققها الرسائل الإتصالية للتأثير في اللاشعور الذي يدفع السلوك الإنساني إلى إظهار نفسه بالقول أو الفعل سواء أكان بصورة واضحة أم غير واضحة (الزغلول رافع وعماد،2003م).فالآلية التي يسلط الضوء عليها تتجه إلى إحداث الإقناع بوسائل تختلط فيها العاطفة بالعقل، والخوف بالرغبة، والحاجة بالرضا، ومن أهم عناصرها:

أن نجذب أفضل من أن نقنع، وأن نوحي أفضل من أن نفسر، وأن نحاصر أفضل من أن نفسر، وأن نحاصر أفضل من أن نجادل، وأن نعلي شأن الفكرة أو المنتج أفضل من أن نقولب القديم، وأن نقدم الفكرة أو المنتج برمته أفضل من أن نذكر تفاصيله، وأن نجدد في عرض الفكرة أو المنتج أفضل من أن نكررها في صيغ مملة، وأن نصمت أفضل من أن نثير مواطن الضعف في الفكرة.

**نتائج الدراسة:**

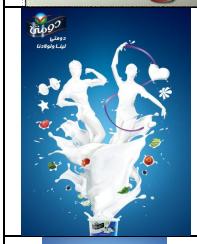
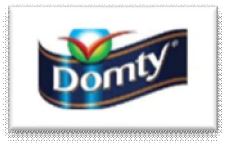
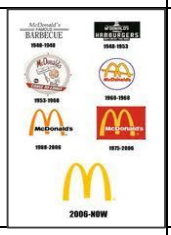
1. الثقافة المعرفية للعلامة التجارية في النسق البنائي لتصميم الحملة الاعلانية يمكن أن تكون قوية ونوعية (كالتأثير النوعي للعلامة التجارية) ولكنها انتقائية، وتثمر من خلال قدرة العلامة على الاختراق والتغلغل في المستهلك.
2. تعتبر العلامات التجارية العالمية في حالة حصار فهي هدف ثابت لعلامات الصغيرة، التي تطرح بهدف أخذ حصة تجارية من المجموعات الفرعية لمستخدمي العلامات العالمية، ويتطلب ذلك دعم تلك العلامات التجارية إعلانيا من خلال الحملات الاعلانية المستمرة والمتواصلة.

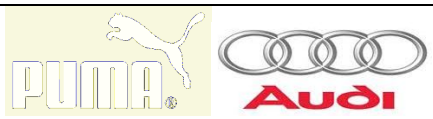
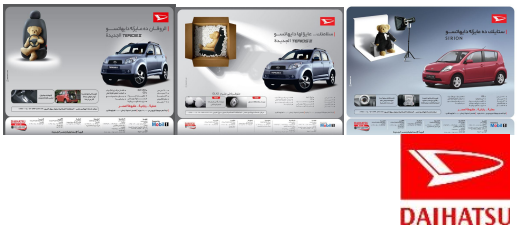
3. تؤثر سلسلة التدوير العقلي Mental Rotation في العلامة التجارية على التمثيلات ذات البعدين للأشكال ثلاثية الأبعاد بصرف النظر عن الاتجاه Orientation وهناك نوعان من التدويرهما التدوير ذو بعدين (تنفيذ في سطح الصورة الإعلانية)، والتدوير في العمق (تدوير الأشكال في مساحة الحيز البصري للإعلان).
4. استخدام التجريد في عناصر تصميم العلامة التجارية نوع من الخروج للمثيرات إلى معناها، ومن حيز التأثير المباشر إلى التأثر بالمعنى وهو تأثير غير مباشر وهذا يسهم في تكوين المفاهيم Concept Formation التي تمثل عملية منح الشكل الإعلاني لمضمون الحملة.
5. ساهمت أدوات العولمة الاقتصادية في تشكيل الاتجاهات المستقبلية للنظام الاقتصادي العالمي الجديد وهو نظام السوق المفتوح، والسوق المصري هو جزء من السوق العالمي المفتوح، والشركات المصرية الحالية عليها مواجهة الشركات متعددة الجنسيات لذلك لا بد من تطوير أدوات وخطوات العمل في هذه الشركات، ومن أهمها تطوير المراحل التسويقية التي تأخذ في طياتها دراسات السوق والبحث عن رغبات المستهلكين وإيجاد أسواق جديدة يمكن المنافسة فيها بقوة، و تطوير الحملات الإعلانية عن المنتجات لمواجهة الحملات الإعلانية القوية القادمة من الخارج لهذه الشركات.

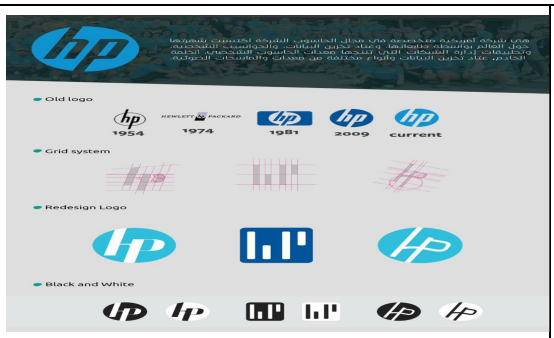
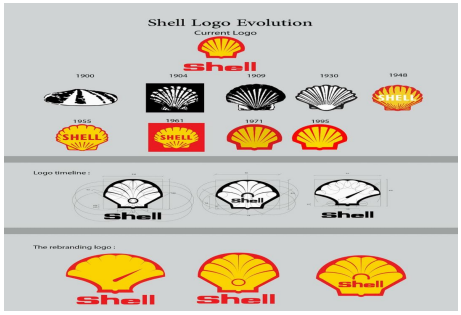
**توصيات الدراسة:**

1. ينبغي تجديد الحملات الإعلانية بانتظام ولكنها يجب أن تكون متماسكة ومترابطة حيث تظهر وتنمي القيم المضافة للعلامة.
2. ضرورة تحديد قيمة التكامل بين المعلومات التي تبثها الحملة الممثلة لأهدافها ومعلومات المنبهات البصرية في النظام الكلي لتصميم العلامة التجارية.
3. ضرورة التوجه نحو العالمية في صياغة العلامة وتخطيط الحملات الإعلانية للمنتجات بحيث تناسب مفاهيم وخصائص العولمة الاقتصادية والثقافية والاجتماعية وسياسات السوق المفتوح.
4. الاهتمام بمدى توافر المكافئ الرمزي بين العناصر والوحدات المعرفية المستخدمة في العلامة مع دلالات المعاني المقابلة لها في البناء المعرفي لتصميم الحملة الاعلانية بالشرق الأوسط.

## ملحق الأشكال والنماذج التصميمية:

| | |
|---|---|
| *شكل رقم (1)*<br>*نموذج تصميم لإعلان يعتمد علي توظيف العلامة التجارية وفق الاحتفاظ القصدي للمعلومات* | |
| *شكل رقم (2)*<br>*نموذج تصميم لإعلان يعتمد علي توظيف العلامة التجارية باستخدام دعم المحتوى بالتمثيل المعرفي للمعلومات* | |
| *شكل رقم (3)*<br>*نموذج تصميمي لإعلان يعتمد علي توظيف العلامة التجارية باستخدام التوليف بينها وبين العناصر التصميمية المكونة للإعلان* |   |
| *شكل رقم (4)*<br>*نموذج تصميم لإعلان يعتمد على توظيف العلامة التجارية باستخدام غزارة الطاقة الفكرية لفئات ثقافية واجتماعية محددة* | |
| *شكل رقم (5)*<br>*نموذج تصميمي لفكر حملة اعلانية يعتمد على توظيف العلامة التجارية باستخدام تطبيقات المرونة العقلية في ربط المعلومات بصريا.* | |
| *شكل رقم (6)*<br>*نموذج تصميمي لفكر حملة اعلانية يعتمد على توظيف العلامة التجارية باستخدام حيوية الإبداع للتوليف والاشتقاق المعرفي للعناصر الشكلية بالتصميم* | |
| *شكل رقم (7)*<br>*نموذج تصميمي لإعلان يعتمد على توظيف العلامة التجارية من خلال الفكر الابداعي الشامل للحملة التي تركز على المخزون الثقافي للمتلقي* |  |
| *شكل رقم (8) استخدام اللون الأحمر في تصميم العلامة التجارية للدلالة علي درجة النضج الطازج، واضافة اللون الاصفر في مراحل التطوير للعلامة للدلالة علي طبيعة البطاطس كفرز أول للتأكيد على الجودة* | |

| | |
|---|---|
| شكل رقم (9) استخدام جماليات الفكرة في الدمج بين الدوائر الأربعة الممثلة لاتحاد أربع شركات للسيارات لتدعيم المعنى الكامن لشركة أودي وكذلك المعاني الظاهرة في التوظيف البنائي لبوما وتأكيده للجودة باستخدام اللون الأسود |  |
| شكل رقم (10) استخدام اللون الأخضر بدرجة تتضمن في تكوينها اللون الأبيض والأسود على المقياس اللوني لتأكيد الثبات الثقافي الذي يمكن رصده من خلال مفرداتها البصرية بمراحل تطور العلامة من الاسود للأخضر | |
| شكل رقم (11) مجموعة مصنفة لعلامات تجارية عالمية تعتمد على التنوع في التوجه لشرائح اجتماعية متعددة لتعزيز ثقافة التحديات وتحقيق الأهداف | |
| شكل رقم (12) مجموعة مصنفة من العلامات التجارية لمواقع تواصل اجتماعي تدعم فلسفة المجتمع وتنوع أفكاره | |
| شكل رقم (13) علامات تجارية تعتمد على خصائص ذهنية عن طبيعة المنتج وتؤكد على مصداقيته من خلال الارتباط الواقعي لمضمونها الإبداعي | |
| نموذج تصميمي رقم (1)<br>حملة اعلانية لشركة ديهاتسو للسيارات يعتمد توظيف العلامة التجارية كأداة تصويرية تؤكد على دعم التمثيل المعرفي للمعلومات في الصياغة البصرية للعناصر الشكلية |  |
| نموذج تصميم رقم (2) حملة اعلانية لشركة فيديكس يعتمد توظيف العلامة التجارية لدعم طراز الحملة من خلال التأكيد على كلاسيكيات العلامة من سرعة وانضباط ودقة بهدف توسيع النطاق المعرفي | |
| نموذج تصميمي رقم (3) حملة اعلانية لبنك بيريوس يعتمد على توظيف العلامة التجارية في النسق البنائي للحملة على الاشتقاق اللوني للأفكار لدعم الهوية وتأكيد الانطباعات الذهنية وربطها بصور إيضاحية | |

| | |
|---|---|
| نموذج تصميمي رقم (4) مراحل تطوير لعلامة تجارية عالمية وحلول ابتكارية تعتمد على التبسيط والتعزيز والترغيب سواء في الأبعاد البصرية الشكلية أو اللون أو الاتجاهات من خلال تحليل الملامح الأساسية لتصميم العلامة |  |
| نموذج تصميمي رقم (5) مراحل تطوير لعلامة تجارية عالمية وحلول ابتكارية تعتمد على التركيز على خصائص المثيرات البصرية للجوانب الإدراكية للون والشكل لتعديل أنماط العلامة التجارية كآلية لجذب المتلقي |  |

**مراجع الدراسة:**


1. الزيات، فتحي مصطفى (2004). **الأسس البيولوجية والنفسية للنشاط العقلي المعرفي**(المعرفة، الذاكرة والابتكار)، دار النشر للجامعات: القاهرة، مصر.
2. العياض، نصر الدين (2004م). **مسائل الأعلام والمجتمع "ظلال وأضواء"**، دار الكتاب الجامعي:العين، الامارات.
3. الشرقاوي، أنور محمد (2006م) ط2.**علم النفس المعرفي المعاصر**، مكتبة الانجلو المصرية: القاهرة، مصر.
4. الزغلول رافع وعماد (2003م).**علم النفس المعرفي**، دار الشروق النشر للتوزيع: القاهرة، مصر.
5. عبد الحميد، شاكر(2008م). **الفنون البصرية وعبقرية الإدراك**، الهيئة المصرية العامة للكتاب:القاهرة، مصر.
6. عبد المنعم، علي (2003م). **الثقافة البصرية**، دار النشر للطباعة والنشر: القاهرة، مصر.
7. عبد العليم، طه (1998م).**التقرير الاستراتيجي العربي**، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام: القاهرة، مصر.
8. ع.م .عبد الحميد (2002م).**العولمة والنظام الدولي الجديد**، مركز دراسات الوحدة العربية: القاهرة، مصر.
9. فرانسيس دواير، وديفيد مايك. (2015م) ط2. **الثقافة البصرية والتعليم البصري**، ترجمة نبيل جاد عزمي، مكتبة بيروت: بيروت، لبنان.
10. بدران،عبد الله (2014م). **الحملات الإعلامية والإعلانية..** التصميم – التنفيذ – التقويم، دار المكتبي: أبو ظبي، الامارات.

10. حنفي، قدري(2000م). **لمحات من علم النفس**، الهيئة العامة للكتاب: القاهرة،مصر.

11. عبده، ناجي (2011م). **التسويق المبادئ والقرارات**، كلية التجارة: القاهرة، مصر.

12. الصيفي، حسن (2018م). **الحملات الاعلانية**،مكتبة المتنبي: الرياض، السعودية.

13. Alan R. Andreasen & Philip Kotler (2007). "**Strategic Marketing for Non-Profit Organizations**". 7th Edition.

14. Andersen ,Robin & Lance Strait(eds.)(2000). "**Critical Studies in Media commercialism**". New York:Oxford University Press.

15. A. Agumedo (1981)."**The new world in formation order and information power**," journal of information affairs 35 (2).

16. Cavanagh, John and Jerry Mander, eds(2004)."**Alternatives to Economic Globalization: Another World Is Possible**". 2nd edition. San Francisco, CA: Berrett-Koehler Publishers.

17. Cavanagh, John and Jerry Mander, eds(2004). "**Alternatives to Economic Globalization: Another World Is Possible**". 2nd edition. San Francisco, CA: Berrett-Koehler Publishers.

18. Donald E. Parente (2006). "**Advertising campaign strategy**". fourth edition(U.S: Thomson south Western,.

19. Peter, Mika Gabrielsson (2008). "**International advertising campaigns in fast-moving consumer goods companies originating from a SMOPEC country**". International Business Review 17.

20. Robert P. Murphy(2008)."**Classifying products strategically**", journal of Marketing.

21. Robin, Linda (2004). "Advertising by design".John Wiley &Sons ,inc ,Hoboken.New York.

22. Rainer Busch,Fritz Unger (2007). "**Marketing Communication Policies** " Springer - New York.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 3، 2018. 261-279

# الشكل الفني في بنية العرض المسرحي*

***يونس عثمان مصطفى،*** معهد الفنون الجميلة، قسم المسرح، أربيل، العراق.

***منصور نعمان نجم،*** قسم المسرح، كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين المسرح، أربيل، العراق.

**تاريخ الاستلام: 2017/11/29** **تاريخ القبول: 2018/5/15**

# Artistic Format in Theatrical Performance Display

***Younis Osman Mustafa,*** Drama Department, Institute of Fine Arts, Erbil, Iraq
***Mansour NumanNajm,*** Drama Department, Fine Arts College, Salahaddin University**,** Erbil, Iraq

**الملخص**

تضمن البحث أربعة فصول: الأول يتطرق إلى الشكل الذي اقترن بالعرض المسرحي، ويعد الشكل نظاماً متعدد المستويات، ومن أجل فهم طبيعة الشكل تم صياغة الموضوع بسؤال هو: ما طبيعة صياغات الشكل الفني في العرض المسرحي؟ ويحدد هدفا يتعلق بالكشف عن مستويات الشكل الفني في العرض المسرحي.

أما الفصل الثاني، الإطار النظري، فقد تم فيه التطرق إلى المباحث التالية:

جمال الشكل والدلالة والمونتاج في الشكل، والشكل الكولاجي.

أما الفصل الثالث، فقد تطرقنا فيه إلى عرض مسرحية (الأرض والكون)، وحللنا العينة ضمن محاور حركة الجسد، وتوظيف حركة تقنيات ومعالجة الشكل الفني.

وفي الفصل الرابع: ناقشنا النتائج في ضوء الهدف، ومن ثم الوصول إلى الاستنتاجات وأهمها أن المونتاج مستوى من مستويات بناء الشكل الفني، وظهور الكولاج في الشكل الفني للعرض المسرحي.

**الكلمات المفتاحية:** الشكل، الكولاج، المونتاج، الصورة، الحركة.

**Abstract**

This researchtrieds to answer the following questinn: "What is the nature of the formulations of the artistic format in theatrical performance display?" It aims at revealing the levels of artistic format in theatrical presentations.

Chapter one introduces the topic ofresearch, the question it deals with, and its goals.

Chapter tow presents the theoretical framework and handles the following articles:

- The aesthetic of the form
- Form and Indication
- Editing within the Form
- Collage Form

In Chapter Three, the presentation of the play “Earth & Universe” is addressed. the sample was analyzed in terms of the following axes: body movement, employing movement techniques and the processing artistic form.

In Chapter Four, the outcomes were discussed in light of the goals. The study ends with the following conclusions :،

- Editing is a level of Artistic Form Construction.
- The Collage appearance in Artistic Form of Theatrical Presentation.

**Keywords**: Form. Collage. Montage. Image. Movement.

*بحث مستل من رسالة ماجستير بعنوان (الحركة وإشكالية الشكل الفني في العرض المسرحي – نماذج مختارة)

## الفصل الأول: (إطار البحث)

### مشكلة البحث

يكون الشكل حاملاً للصورة ومحمولا لها ولمضمونها الباحث عن معناه، وبهذا الصدد قال هيجل (Hegel): إن "الشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون، واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون"(هيجل، 1978، ص128).

وظهرت مفاهيم تشدد على طاقة الشكل على حساب اللغة والرموز اللفظية، وتؤكد سوزان لانجر (Susanne Langer) أن "من شأن الفنان أن يعمل على صياغة الخبرة الباطنية أو أن يقوم بتشكيل الحياة الداخلية، فلذلك من المستحيل تحقيق هذه المهمة عن طريق الفكر اللغوي، أو من خلال الرموز اللفظية" (إبراهيم، زكريا. 1988، 266) بمعنى أن الشكل له الأولوية. ووفق ما تقدم فإن الفنون تعتمد في تكوينها على نظام الشكل؛ كما ذهب إلى ذلك الباحثون الذين وصموا الفن التشكيلي بقولهم إن "لكل شكل من الأشكال الفنية فرصة لأن يُعد منجزا جماليا رفيعا" (نوبلر، ناثان. 1987، 40). وبالمعنى ذاته يفهم الشكل في العرض المسرحي.

والشكل بطابعه "الفريد والمميز بوصفه يواجه ويخرق ويتغلغل في المتلقي ويستفزه ويستنفر ذائقته الجمالية، فالشكل لن يكون طارئا ولا هلاميا ولا فجا؛ بل يكون متجذرا واضحا وغنيا بانثياله وتكسره وتقصيه للتكوّن والتَشكل. وقد يكون الشكل تحطيما للمألوف والسائد، وقد يستدعي الغرائبي والعجائبي لفتح آفاق أوسع وتخيلات أرحب؛ وصولا إلى لحظة نورانية تكشف ما كان محجوبا" (نعمان، منصور. 2015، 30). وقد اعتمد المسرح مبدأ الحركة وخاصيته، وتوصف بأنها قصدية محضة تحمل دلالات، وتعبر بدقة، وتشي بمعلومات وأفكار وعواطف وأحاسيس البطل، ما يجعل الحركة نقطة مركزية في التعبير الجمالي المسرحي، وبذلك تكون "صورة المسرح في حالة الفعل، وهي تشمل لحظات التصور في مظاهرها دائمة التغيير. وعلى الرغم من أن الحركة توجد في تلك الفقرات من صورة لصورة" (دين، الكسندر. 1975، ص275). فقد يكون الفعل حركيا مثلما يكون بصريا وسمعيا.

وتسهم السينوغرافيا بتشكيل الشكل الفني للعرض والشكل؛ في حقيقة حزمة من الصور ينهض فيها الشكل بتنسيق أجزاء الصور ويرتبها لتنتظم في بنيته، وبالتالي يوجه خطاب العرض الثري بالرموز والاشتباك داخل منظومة الشكل ونظامه، وتلك تعد جزءا من سريته؛ ومن أجل فهمها يتطلب تفكيك الشفرات وحركة الدوال.

وفي ضوء العروض المسرحية التي شوهدت عبر عقود، سواء أكانت عروضا أجنبية أم محلية، بقي الشكل الفني للعرض وتأويله غامضاً، ووفق ما تقدم، تم وضع سؤال لموضوع البحث على النحو الآتي: ما هي صياغات الشكل الفني للعرض المسرحي؟

### أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في تقصيه لدلالات الحركة وتأثيرها مع بنية الشكل الفني في العرض المسرحي، لذا فإن البحث يطور الوعي ويرتقي بالذائقة الجمالية بمفهوم حركة الشكل الفني وقراءاته المختلفة. ويفيد البحث طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة في العراق وخارجه، والدارسين والباحثين من تقنيي العروض والمخرجين ونقاد المسرح والممثلين.

### أهداف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن مستويات الشكل الفني في العرض المسرحي.

**حدود البحث**

الحد الزماني عام 2013م، والحد المكاني مدينة أربيل في العراق، والحد الموضوعي هو توظيف الشكل والحركة فكرياَ وجمالياً.

**تحديد المصطلحات**

**الشكل:**

في "المنطق الصوري، الشكل هو الصورة" (مدكور، إبراهيم. 1983، 103). بمعنى أن الشكل والصورة لهما المكونات نفسها، ولكن عندما تندمج الصورة مع صور أخرى تفقد خاصيتها المميزة، وتتحول إلى جزء من تكوين الشكل. وقد عُرَف الشكل في المعجم الفلسفي بأن" الشيء كلما بدل شكله تبدلت فيه الأبعاد المحدودة" (صليبا، جميل. 1982، 707). وبذلك فإن الأرجحية للصورة بوصفها جزءا لا يتجزأ من الشكل في ارتباطها أو تداخلها أو اندماجها أو تفاعلها مع صورة أخرى، أما في حالة تفرد الصورة فإن للصورة شكلا محددا ولا تفقده إلا في الحالات التي تم الإشارة إليها آنفا.

وعرف الشكل ايضاً بأنه "تنظيم عناصر الوسيط المادي، التي يتضمنها العمل؛ وتحقيق الارتباط المتبادل بينها" (ستولينتز ،جيروم .2007،ص337).

إن الشكل في المسرح يتحقق عبر صيغ تتداخل مع بعضها. ولهذا "حينما نقوم بتحليل عنصر من العرض ينبغي أن ننظر إليه باعتباره نصاً على علاقة بعناصر نصية اخرى، سواء أكانت هذه العلاقة علاقة استمرار او انقطاع، كولاج - مونتاج" (اسفيلد، ان اوبر. د ت، ص 32). وعليه فإن الرموز اللفظية تدخل طرفاً في بناء الشكل؛ بوصف أن الفن "يستمد قيمته مما لا يقوله" (الأعسم، باسم، 2002، 117). وبالمعنى نفسه فإن الحركة تقول ما يصعب قوله، والحركة تدخل طرفا آخر ببناء الشكل. ويفهم من ذلك أن نشاط الشكل هو في حالة تحول مستمر بصيغ غير متوقعة، وهذا "أساس عمل المخيلة التي تسلب الأشياء والظواهر استقرارها وامكنتها المشدودة اليها" (سكفوزنيكوفق. د، 1993، 9-10). من هنا نستطيع أن نفهم أن للشكل منطقا خاصاً به يستمد وجوده وتحوله عبر عملية التداخل البصري والسمعي والحركي، مما يشكل رموزاً "ليس باعتباره رمزا بالمعنى الدارج للفظ، وإنما أيضا باعتباره مثيراً (stimulus) لا ينتج تأثيرات معرفية وفكرية وحسب، وإنما ردود أفعال عاطفية أو مادية (جسدية)" (اسفيلد، ان اوبر. د ت، 24). لهذا إن الرموز في الشكل متداخلة ولا تفهم منعزلة، بل إن "معنى الرمز المسرحي، يرتبط ارتباطا وثيقاً بشبكة العلاقات المتبادلة بينه وبين غيره من الرموز" (اسفيلد، ان اوبر. د ت، 28). وفي ضوء ما تقدم فإن الشكل "لا يكتفي بالمحاكاة بوساطة هذا المنهج أو ذاك من مناهج الانعكاس الفني، وإنما يدركها من خلال انعكاس مزاجي شرطي" (سكفوزنيكوفق. د، 1993، 336).

وفي ضوء ذلك، يتبن أن الشكل يعيد تنظيم الرموز المختلفة ويشكل رموزه متجددة سواء أكانت سمعية أم بصرية أم حركية، ولا تفهم منعزلة بعضها عن البعض الآخر، وإنما يتم إدراكها جمالياً بصيغة كلية، ضمن سياق الشكل؛ بوصفها موجهة إلى حواسنا وأفكارنا ومرجعياتنا.

**التعريف الإجرائي للشكل:**

هو حصيلة دمج وتداخل وتفاعل اللفظي والتقني والحركي في خطاب العرض، لخلق شكل مدرك، ويحفز على إدراك ما لا يدرك.

**الفصل الثاني: (الإطار النظري)**

**فلسفة شكل العرض المسرحي**

على الرغم من اختلاف وجهات النظر في فترات متعددة بمفهوم الشكل عند الفلاسفة، ومنهم أفلاطون(plato) الذي أصدر "حكماً بأن الشكل، وليس المضمون- هو ما يجعل العمل الفني جميلاً، وأكد أيضاً أن الجمال مستقل عن الحقيقة والنفع" (عبد الحميد، شاكر. 2001، 14-15). أما امانوئيل كانط (Immanuel Kant)؛ الذي جاء اهتمامه بالشكل نتيجة إخفاق "المذهب التجريبي في تقديم تفسير كاف ومقنع لليقين الذاتي لأحكام الذوق، وإثبات الحكم الجميل هو واحد عند الجميع، فإدراك كانط لهذا الإخفاق جعله يسارع إلى وضع معيار واحد للجميع؛ بمعنى مشاركة الجميع في الحكم الجمالي، وهذا لن يتحقق إلا بربط هذا الحكم بالصورة، وبهذا الشكل (يقصد المعنى- الباحث) يتضح مدى اهتمام كانط بالصورة دون المضمون" (عبد الله، أفراح لطفي. 2011، ص92). هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن إيمان كانط بالنزعة العقلانية التي سبقه فيها ديكارت (Descates) وغيره؛ باهتمامهم بالشكل في العمل الفني الذين يرون الفن بلا غاية. ونتيجة ذلك كان رد كانط للجمال بتصوره إلى "أن الفن هو عملية الإنتاج الحر المنزه عن الغرض" (مجاهد، عبد المنعم مجاهد. 1986، ط2، ص90). أما هربرت ريد (erbert Read) فيرى أن "الفن كله تطور لعلاقات شكلية" (ريد ،هربرت .1986، 55). إن الأشكال غالبا ما تتكون من اتحاد مجموعة عناصر، فتؤدي إلى انبثاق الأشكال الفنية التي بإمكانها أن تخاطب المتلقي، وهذا ما يتميز به المسرحيون بخلق أشكال جديدة ينظمها الفنان، لأن المسرح يختلف عن منظومة السينما والتلفزيون، بينما يعيد الشكل المسرحي إنتاج الحياة بصيغ وتصورات وأفكار. ويفهم أحد الباحثين أرسطو (Aristotle) إذ يقول: إن "الشكل لدى أرسطو يراد به الشيء لا كما هو في الطبيعة، بل كما ينبغي أن يكون، أي إنه يضع هامشاً من الحرية للفنان في ممارسة الخلق الفني وإضفاء شيء من التجديد" (الاعسم، باسم. 2010، 18). وهذا الرأي ينطبق على المسرح من الناحية الفكرية والجمالية، بحيث يصبح الشكل ذاته هو العمل الفني، وبالتالي يعطي جمالاً كلياً بين مجموعة العناصر التي ينبثق منهما الشكل، ليعبر عن موضوع ما. "والشكل بهذا المعنى ليس قالباً مسبقاً أو وعاءً بل هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألف من مواد وينظم هذه المواد" (مصطفى، عادل. 2014، 87). والصحيح أنه قالب مسبق، كما هو الحال في شكل المسرح الإغريقي أو العلبة الإيطالية، وغيرها من الأشكال المسرحية. وعليه فإن العلاقة المتينة بين العناصر تؤدي إلى تكملة الشكل برمته، حيث أن هناك عناصر متحركة وأخرى ثابتة مشاركة بصياغة الشكل، كالمنظر المسرحي الذي قد لا تكون صفة الثبات فيه مطلقة، بل يكون المنظر متحركاً ضمن أسلوب معين. مما يضفي روح الفعل على طبيعة حركة المنظر؛ بوصفه كتلة متحركة تحمل دلالاتها ضمن سياق تنظيم الشكل. فقد استفاد بيتر بروك (Beter Brook) في العرض في عمله مع الممثل؛ على الهدم والبناء وهو يبحث عن الشكل في العرض، إذ "ستخضع جميع المتغيرات لعملية واحدة، تهديم الصيغ القديمة، والتجربة مع الصيغ الجديدة" **(بروك،بيتر.1983، 150)**. بمعني تتغير مشاركة العناصر في العرض وبناء الشكل الذي يبدو شكلا آخر. وتجلى ذلك بالاستفادة من المناهج الإخراجية المعاصرة والاتجاهات المسرحية "من أنتونين ارتو، ومن برتولدبريخت، ومن جروتوفسكي، ومن المسرح الحي، ومن الطقوس الإفريقية والتقاليد الشرقية" (اردش، سعد، 1979، 292). وقد تأثر بناء شكل العرض في ضوء عمليات القص واللصق والبحث الأنثروبولوجي؛ الذي أسهم بتدعيم بنية الشكل، وجعلها أكثر حيوية واستجابة لايقاع العصر.

**المبحث الاول: جمال الشكل**

يتميز المسرح بجمال شكله، وبأن وظيفته هي حفر الأشكال في مرجعيات المتلقي واستعادتها لاحقا، مما يسهم بزيادة زخم الأحاسيس والانفعالات. وأحياناً يتجذر الشكل بما يملكه من فكر قد يكون سببا لنجاح

العرض المسرحي، ويحافظ على اللمسة السحرية الجمالية الآسرة في التعبير الفني للشكل، واستقرارها في ذاكرة المتلقي، وتشكل امتدادا لمرجعياته الجمالية والفكرية، بوصف المتلقي أنه يعيد إنتاج العرض مجددا عبر الصور المتعددة التي يتضمنها الشكل، والتي ترسخ في ذاكرة المتلقي. وهذا يعني أن للشكل شحنات جمالية تصوغ قيما لها وقع في التعبير الفني والفكري، وتنعكس على إدراك الموقف الإستطيقي الذي يتطلب "انتباها وتأملا متعاطفا منزها عن الغرض لأي موضوع على الإطلاق" (جيروم، ستولينتز. 2007: 56-57). ويثبت أن الفن يؤكد على الذوق قبل أن يؤثر على العقل. ومما لا شك فيه؛ أن المهارة في اشتغال الشكل لمنظومة خطاب العرض المسرحي، لها أثر واضح بخلق المتعة الجمالية، وهذا واحد من أهم مقاصد العرض المسرحي الذي ينبغي أن ينمي الشعور الجمالي، ويرتقي بالقيم الإنسانية للمتلقي الذي يستجيب وينجذب للشكل الفني.

وتتكون الأشكال من مواد مختلفة، بغض النظر عن إمكانية مستواها الجمالي للمادة، لأنها تفتقر لخاصية الجمال مقارنة بالشكل "ولولا الشكل، لكانت المادة الحسية ضئيلة الأهمية" (جيروم، ستولينتز. 2007، 354). وتظهر خواص المادة وقيمتها عندما تتحول إلى شكل فني، وإن "هناك حافزاً يدفع أشكال المادة للذوبان في الشكل إلى أقصى مدى، أي يدفعها للتحول إلى شكل، وبذلك يتحقق الشكل. وإن كل ما في هذا العالم هو مزيج من الشكل والمادة، وكلما تغلب الشكل وقل الانغماس في المادة؛ زادت درجة الكمال التي يبلغها" (فيشر، ارنست. د ت، 171). وعليه فإن مكونات العرض المسرحي، تمر بمجموعة عمليات، تتحول من خلالها إلى شكل بصورة حركية جمالية، وهذه التحولات تجيء بتعاقب بعضهما مع البعض الآخر حتى تصل إلى شكل العرض الفني، وأحيانا التضاد بين العناصر في كتل مستقلة يؤدي إلى خلق شكل جمالي بعينه، أي يسهم بتكوين وحدة شكلية.

وفي ضوئه، فإن جمال الشكل المسرحي يعتمد على المرئي والمتحرك، ويتخذ من الصور - بفعل تجاورها وتفاعلها مع العناصر الأخر- أساسا لبنيته، وبذلك يشبع العين بتشكيلاته التي يؤلف منها الشكل، والتي تنتظم بتوازن حركتها بدقة وانسجام بين العناصر المشاركة في تشكيله المقصود -وهو ما قصده (جيروم) عندما تطرق إلى أهم أنواع التركيب الشكلي الذي سماه ب "الوحدة في التنوع ( unity in variety) أو الوحدة العضوية" (ستولينتز ،جيروم.2007،ص 341)، فإن القصد هنا هو تشكيل وحدة تتضمن العناصر كافة في فضاء العرض، بحيث يستنطق منها جملة صورية جمالية في إطار وحدة شكلية شمولية من جهة، وتنظيم إحساس المتلقي من جهة أخرى، ولو لم يكن "الشكل يوجه إدراكنا وينظمه، لكان التذوق مستحيلاً، غير أن قيمة التذوق ترجع إلى ما تكتسبه العناصر الأخرى من حيوية وإثارة حين ينظمها الشكل، فالشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومة فحسب، بل أنه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها، إذ إن ما يلفت النظر إليه وهو منفرد يستحوذ على اهتمامنا حين يوضع مع العناصر الأخرى" (جيروم، ستولينتز. 2007، 354). وعليه فإن التنسيق والتوافق في الأشكال المتعاقبة يشكل قيمة جمالية كلية للعمل الفني، ويسهل عملية الإدراك الجمالي عند المتلقي.

مما سبق ذكره، يتبين أن بناء الشكل عن طريق اتحاد مجموعة عناصر، يعطي قيمة جمالية ويصبح حافزاً في خلق الانفعال الإستطيقي لدى المتلقي، إضافة إلى هذا هناك حالات نادرة ومتميزة ترتقي على العناصر كافة، هو الممثل الذي يظهر أكثر حيوية، بمساعدة عناصر العرض الأخرى، فالممثل يسهم بتعزيز الصور الأخرى من خلال عمله وأدائه؛ بكلمة أخرى، شكل الممثل يولّد الشكل الفني، فالممثل له طاقة كامنة في رسم الشكل ونحته وتصويره، وقدرة التحرك بتشكيل الشكل مرة وتحريك الشكل نفسه مرة أخرى، وذلك باستخدامه للأدوات أو للدمى أو آلة موسيقية أو أي شيء أخر يوظفه بقصد مساهمة تشكيل الشكل الفني، فيصبح الممثل سارداً للصور المعززة للشكل الفني عبر شفرات الجسد أو بكيفية استخدامه للأدوات مثل:

قطعة قماش، وبالتالي يسهم في عملية تداخل بين الصور بعضها بالبعض الآخر، ويسهم بصياغة الوحدة العضوية واللحظة الجمالية وتشكيل علاقة مع فضاء العرض. ويبني المتلقي إدراكه جمالياً على الفضاء بوصفه متحركاً، وعليه فإن "العرض داخل فضاء المسرح هو الذي يخلق الفضاء المسرحي، إلا أنهما منفصلان عن بعضهما، وفي كل عرض فإن الممثلين هم الذين يحددون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة والحركة والإشارة، وبمساعدة الأدوات المسرحية والمشهد والإضاءة والمؤثرات السمعية" (ميردوند، جيمس. 1996، 14). والصحيح لا ينفصل الفضاء عن العرض، ولا العرض عن الفضاء، وإنما العرض يتكوّن من الفضاء، والفضاء يحيط بجميع العناصر، ويشارك بجميع لحظات العرض بكونه إطاراً للأشكال أو يصبح الشكل الفني بعينه، وفي الوقت نفسه - بمساعدة العناصر - يحدد حجم الشكل وعمقه وتحريك البقع اللونية بقصد تشكيل لحظات جمالية مدركة لدى المتلقي، وعليه فالفضاء بوصفه أوسع من الشكل حجماً وتركيباً تبرز بداخله الصور، وبالتالي؛ فإن عملية الإدراك سيكولوجيا تذهب إلى البقعة الصغيرة داخل فضاء واسع، فإذا "ظهر الشكل اختفت الأرضية (الفضاء، الباحث)، بمعنى أن تركيز الذات لا يكون إلا على الشكل، صحيح أن الأرضية ذات وجود موضوعي، بيد أنها تختفي إدراكياً في مجال إدراكي" (صالح، قاسم حسين. 2010، 94).

إن إيقاع العرض يشترك في تكملة الشكل الفني وينظمه من البداية حتى النهاية، ويسهم بتدعيم وترسيخ القيم الجمالية للشكل، لأن الإيقاع يتسم "بالنظام لا الفوضى" (دين، الكسندر. 1975، 354). ولكل شكل إيقاع ينظمه ويقربه إلي الموقف الجمالي؛ سواء أكانت أشكالا بشرية متحركة أم لحظات ساكنة، ولما كان للشكل هذه الخصوصية فإن الإيقاع يدخل في كل تفصيلاته ودوافعه ويحدد سرعته المتناغمة والمتباينة من البناء إلى التفكيك، وللسبب ذاته فإن الإيقاع هو الروح الخفية لشكل العرض المسرحي، فتصبح المسافة الجمالية بين المؤدي والمتلقي محكومة بالتناقض، أو يمكن القول بالشكل الذي لا روح فيه. من هنا يستوجب دراسة الأسس الإيقاعية التي تحكم انسيابية فعل التقديم الحركي بالتنظيم الدقيق للعناصر الداخلة في صلب الفعل التي باتت تشكل الحافز الأساس في بناء منظومة شكلية تتسم بالانسجام والتنوع والوحدة والتماثل، مما يجعل سمات الشكل الفني مرتبطة بإيقاع المشهد ومن ثم المسرحية برمتها، وعلية فإن وحدة الإيقاع الشكلي غير المرتبة؛ ينبغي أن تصبح حسية، أي نتحسس النفور للفعل ضمن مدلولات الخطاب البصري، والشكل صورة الكلمة، والإيقاع الشكلي في النهاية إيقاع بصري سمعي يشكل جزءا من تثبيت الصورة في خطاب العرض.

**المبحث الثاني: الشكل والدلالة**

بوصف الفن ظاهرة اجتماعية ترتقي إلى منظومة حيوية فعالة في خدمة الإنسان، فإن تسلط الشكل يؤدي إلى إعادة إنتاج الحياة بصيغ جديدة مختلفة كليا، وأحيانا تقتصر فائدتها على المتعة الجمالية الخالصة، ولب أفكار الشكلانيين تشير إلى أن "القيم التشكيلية واللونية للتصوير يمكن أن تستغل على أكمل وجه، عندما لا يكون العمل مضطراً إلى اهتمام بمشابهة الواقع" (جيروم، ستولينتز. 2007، ص201). فهل هذا يعني أن الفن مجرد من المعنى؟ أم أن الشكل يدل على شيء؟. فإذا كان الشكل محملاً بالدلالة، فأين توجد هذه الدلالة؟ في داخله أم خارجه؟ كما أن موضوع الشكل والدلالة في الفن والعرض المسرحي؛ صار موضوعا للجدل والنقاش عند الفلاسفة والفنانين، وكلايف بل (Clive Bell)- بصفته أحد رواد الفلسفة الشكلية- يقول: " ما هي الخاصية الجوهرية التي بها يكون الشيء عملاً فنياً وبدونها يكون أي شيء أخر؟ يقول (كلايف) بجسارة وحسم "إنها الشكل الدال (Significant Form)، ويعني به في الفنون البصرية تلك التجمعات والتضافرات من الخطوط والألوان، التي من شأنها أن تثير في المشاهد انفعالاً إستاطيقياً" (بل، كلايف.2013، 25). وهناك أمثلة كثيرة وحية على الدلالات الشكلية منها الرمزية والأيقونية. وهنالك العديد من الدلالات تصوغ وتشكل المظهر وتبلور معانيه، وقد لا يوجد تشابه للأشكال في دلالاتها وتفسيرها،

فالدلالة هي علاقة بين الدال والمدلول، وإن الأشكال الايقونية سرعان ما يتم التعرف عليها، ولا تستعصي على الفهم، والسبب يرجع إلي معرفة المتلقي للشكل سابقاً. ولكن حين يتم تحوير الشكل الايقوني إلى شكل آخر جديد - مثلما تلاحظ في أعمال روبرت ويلسون (WilsonRobert) الذي يستخدم أشكالا أيقونية ولكن بشكل مغاير تماماً كما يوجد في الحياة- فإن ويلسون في أعماله "يتجه نحو التركيز على الأبعاد المكانية والصور المرئية، وخلق عالم من الخيال والفانتازيا والتابوهات الحية المتحركة. وكانت مسرحية نظرة الأصم مسرحية غير عادية، ليس السبب غرابتها حسب، وإنما أيضاً بسبب تنوع صورها وافتقارها لأي منطق يربط بين هذه الصور الغريبة التي تطرحها في لوحات متتالية. ولو افترضنا وجود ارتباط من أي نوع بين هذه الصور؛ فهو ارتباط لا يستطيع أحد أن يفهمه، لأنه ليس مستمداً من ثقافة مشتركة، وإنما هو مستمد من الشاشات الداخلية أو العالم الداخلي الخاص" (كونسل، كولين. 1998، 271-272). إن الأشكال الايقونية تنعكس في كل أعماله بشكل غريب، إذ يعطيه دلالات أخرى جديدة مغايرة للمألوف.

**المبحث الثالث: المونتاج في الشكل.**

إن تركيبة أي منظر من مناظر الطبيعة مكون من مجموعة أجزاء متداخلة، وخاصية هذه الأجزاء تظهر في حال تفكيك المنظر. لأن الأجزاء تذوب بطريقة مونتاجية داخل الشكل العام أو المنظر الرئيس، فإننا "لن نرى في الطبيعة أي شئ منعزل، وإنما كل شيء مرتبط بشيء أخر أمامه وإلى جانبه وتحته وفوقه" (لوسون، جون هوارد. 2003، ص 445).

إن تقنية المونتاج رافقت المسرح منذ بداياته، على الرغم من عدم ذكره كمصطلح، سواء أكانت في النص أم العرض، فإن بدء عملية المونتاج في المسرح تبدأ مع النص، بحيث يستطيع المؤلف أن يدمج بين الشخصيات والأحداث بشكل مونتاجي؛ لخلق حياة في نصه ومنحه الحيوية والتلاعب في شفرات النص، فضلاً عن ربط مجموعة عوالم داخل العالم المتخيل الذي يشكله النص. وعليه فإن "المونتاج يدخل في صلب النص المسرحي سواء ما تنطق به الشخصيات أو ما يتم الإشارة إليه في الإرشادات التي يوردها المؤلف بين هلالين داخل متن النص، لأن المونتاج يرسم صورة لعالم مليء عاج بالحركة والانفعال، مؤسس على الفاعلية النشطة بما يجعله، أشد وتيرة وأعمق تأثيراً. لهذا فإن المونتاج يدخل طرفاً في التعبير عن رؤية المؤلف للكون والعالم والحياة. ويتضح ذلك في طبيعة تركيب الأحداث والحوار والأفكار والشحنات الانفعالية وتبادل المواقف والإرادات المتنازعة والأفكار الصميمة أو المتغيرة أو المقترحة" (نعمان، منصور. 2014، 23). والصيغة المونتاجية للنص المسرحي بإمكانها أن تعطي قوة لاكتشاف العالم الذي يدور فيه النص "فالمونتاج مرتبط لا بما يقوله المؤلف في النص المسرحي وإنما بكيفية قوله. وهذا يؤكد ارتباط المونتاج لا بالمضمون فحسب، وإنما بالشكل الفني للنص المسرحي، فالعلاقة المتفاعلة بماذا وكيف تشكل حجر الزاوية لمنظور المؤلف " (نعمان، منصور. 2014، ص 24).

وعليه يدخل المونتاج في العرض على وفق منظور المخرج والممثل والتقني، بوصفهم يعيدون تشكيل العالم المتخيل، بدءا من إعادة صياغة النص وتركيب التقنيات الموظفة، بالتالي يحافظ المخرج على مسافة بين نص المؤلف ونص العرض، كأنه يقدم لوحة متحركة مرتبطة الأجزاء وفي الوقت نفسه تبدأ عملية مونتاجية لينتهي ويبدأ من جديد مونتاجيا ثم ينتهي، بحيث يكون لكل محور في العرض صيغة مونتاجية، وبهذا المعنى فإن عمليات المونتاج مستمرة لا تتوقف حتى يوم العرض، كما عند أريان موشكين ( Ariane Mnouchkine) العرض الكلي. وبهذا فإن المخرج يقوم "بوضع انتباهات المتفرج سوية (يؤلفها) من خلال توليفه بين أفعال الممثلين وكلمات النص والعلاقات والموسيقا والأصوات والإنارة واستخدامات الإكسسوار" (باربا، وآخرون. 2005، 217). إضافة إلى هذا إن أحد المهام الرئيسة للمخرج؛ أن يرتقي في عمله ويكسر القواعد الثابتة في تخطيط تأدية الأفعال، لأن المونتاج يشكل صيغا جديدة يقصدها المخرج لتنمية الفكر

وخرق الذائقة الجمالية، وعليه فإن الأفعال في المسرح "تعلو (إلى مستوى أعلى)، وتذهب إلى أبعد من معناها التوضيحي- هي حالة الظرف الذي تدخل فيه، والعلاقات التي توضح فيها، وما يأتي منها، فعندما توضع (الأفعال) في علاقة ما، مع شيء آخر، تصبح درامية" (باربا، إيوجينيو ونيكولا سافاريزي. 2005، ص 216). وهذا ما يدور حوله عمل المخرج.

**المبحث الرابع: الشكل الكولاجي**

يفهم الكولاج (collage) بأنه فن القص واللصق، ومرتبط بفن الرسم، والكولاج في المسرح هو تقطيع الحدث أو الأحداث بقصد التعمق في صلب الموضوع، سواء أكانت من الناحية الشكلية الجمالية أم الدلالية الفكرية، ومن ضمنه الكولاج الشكلي الذي يعتبر من أهم أنواع العملية المرئية والسمعية التي تنظم كل الأشكال الموجودة في الفضاء المسرحي داخلياً. وتصبح هذه الأشكال عبارة عن مزيج غير متجانس أو غير منظم خارجياً، خصوصاً عندما تظهر مجموعة أشكال لها مستوياتها المختلفة، التي تكوّن العلاقة بينهما وتتطلب ترابطاً مرئياً جمالياً ودلالياً فكرياً من جهة، وعلاقة حسية تعمق الترابط في ذهنية المتلقي من جهة أخرى.

لقد تقصد المخرجون الكبار استخدام الكولاج في أعمالهم. فقد لجأ بروك في أعماله إلى "أسلوب القص أو التجزئة أو التقطيع بين اللوحات والمشاهد الدرامية والربط بينها؛ اعتمادا على أسلوب اللصق والكولاج" (حمداوي، جميل. 2009، ص7). وبعد هذه المرحلة صار "الكولاج هو خاصية من خصائص مسرح ما بعد الحداثة" (حتى، لارا. 2016، 22). وعليه فإن الكولاج ليس بشيء جديد في المسرح، بدءاً من الكولاج النصي إلى الكولاج السمعي والمرئي، فإن عنصر الكولاج باعتماده على الأشكال السمعية والمرئية، ومن خلالهما وصل مرحلة الإبداع المسرحي درجة راقية من ترتيب وتنسيق العناصر المتكون منها العرض، وقد وصف روبرت ويلسون "نصوصه الدرامية بأنها علامات سمعية، قد تصاحب الترتيبات البصرية أو تبقى مستقلة عنها، وهو حين يضع المسرحية على الورق فإنه يعمد في الوقت ذاته إلى خلق (الكولاج) بأن يلصق كل صفحة من صفحات الكتابة على جدار الاستوديو، على هذا النحو لا تبقى المشاهد معزولة، ولكن يمكن رؤيتها ككل واحد" (ايفإنز، جيمز روس. د ت، 182). وقد يلخص العنصر الكولاجي الكثير من الأحداث من خلال عرض وقائع سمعية أو مرئية أو حركية، سواء أكانت مستمدة من حدث مسرحي تكميلي أم من خلال إيجاد لغة جديدة في العرض المسرحي، وبإمكانه اختزال الأزمنة والأمكنة والأحداث. أما الكولاج في مسرح ما بعد الحداثة، فيهدف إلى عدم الاستقرار وإثارة قلق المتلقي، من خلال الشكل الكولاجي الذي جاء عبر فرضية إزاحة المألوف، وخلق عالم آخر غير مألوف، ليعبر عن شيء ما يقلق الفنان، ويشكل أسا في بحثه الجمالي على الرغم من غموضه، إلا أنه يشكل مشاكسة بارعة، يراد من خلالها استجلاب الجديد المغاير، الحامل للمعنى والمعمق للأفكار. وعليه ففي بعض الحالات يقصد من تكرار الصور؛استمرارالًحالة القلق واستفزازاً للمتلقي، وبهذا الصدد يقدم ريتشارد فورمان (Richard Foreman) "سيلاً من العناصر التي تشير بصورة متكررة إلى وجود مسرحية أو عدد من المسرحيات أو إلى قصة أو عدد من القصص، لكن هذه المسرحيات أو القصص تظل جزئيات منتشرة لا تلتحم ولا تكتمل، بل تتدفق في الصورة شظايا، وأحداث مبتورة، وبدايات جديدة وتحولات في المنطق، فالعرض يشير في البداية إلى عناصر الدراما من شخصيات وقصة ورمز وحوار، لكنه سرعان ما يشرع صراحة في خلط هذه العناصر وتركيب بعضها فوق البعض في كولاج متنافر مما يتسبب في انتفاء أي إحساس بالوحدة" (كاي، نك. 1999، 74). وعليه فإن استخدام أشكال متناقضة في العرض المسرحي؛ يجعل الشكل الكولاجي أكثر حيوية وأكثر إثارة، بحيث يلفت الانتباه إلى مستويات متنوعة في الشكل الفني، وقد تكون متضادة فيما بينها؛ بقصد تأطير الشكل بالصور الجديدة التي تغذي الشكل الفني وتسهم بانفتاح عقل المتلقي بعملية الربط والتأويل.

والكولاج السمعي لا يقل عن الكولاج البصري؛ من حيث إمكانية الوصول إلى اللغة الشكلية المليئة بالحركة والدلالات، فإن فورمان "يوظف في أعماله سياسة يمكن وصفها بأنها سياسة إلهاء منظم، وصرف متعمد للانتباه بعيداً عن أي منظور، يمكن أن تنتظم الأحداث أو أي إدراك لترابطها واستمرارها، ولهذا كثيراً ما يلجأ إلى تقديم عدد من المحاور (أو البؤر) المتناقضة في تزامن حتى يدمر الإحساس بوجود أي مركز للعرض، فهو لا يكتفي بمجرد تقديم أحداث متناقضة، بل يشكل أيضاً كولاجاً من مراكز الانتباه المتصارعة التي يرتبط بعضها بالبعض في إطار بنية واحدة أو نسق واحد، وهكذا لا يتردد فورمان في إضافة صوت الصفارات العادية إلى الإيقاع الموسيقا المهيمن في العرض" (كاي، نك. 1999، 83). وعليه فإن الشكل الكولاجي يرتبط برباط وثيق بحركة الشكل الفني وتنويعاته، واستجلاب المعنى.

**الفصل الثالث: إجراءات البحث**

مجتمع البحث وعينته: مسرحية الأرض والكون الايرانية، وهي مأخوذة من قصائد (جلال الدين الرومي)، والسيناريو: رتزا بيهوده يي، والمخرجة: زهرا صبري، والممثلون: روكسانا فترزاني، مونا ستربتندي، فاتمه عباسي، بابتك نتسيري، ولغة العرض هي الفارسية، وترجمها خالد مامو، ومكان العرض: أربيل 2013، ووقت العرض: 44: 38 دقيقة.

**أداة البحث:** المشاهدة، قرصC. D.

**طريقة البحث:** البحث يتبع المنهج التحليلي والوصفي.

**تحليل العينة:**

يتكون نص العرض من مجموعة مشاهد منفصلة، والبالغ عددها ثمانية، بحيث يكون لكل مشهد حكاية خاصة به، وعلى النحو التالي: 1. حكاية الشمس القمر، 2. البقرة البخيلة، 3. المطرب الطاعن بالسن، 4. المرأة الورعة، 5. رقصة الطاووس، 6. موت الببغاء، 7. رمي موسى في البحر، 8. موسى والراعي.

وتم الاعتماد على صوت رجالي يقرأ القصائد الشعرية بصوت رخيم مؤثر من خارج المسرح، أما العرض فقد خلا من الحوار، وكان هناك تكوينات متعددة وصيغ لمناظر متحركة متعددة من خلال قطعة كبيرة من القماش الأبيض فرشت أرضية خشبة المسرح وأخذت الممثلات بتحريكها باتجاهات مختلفة، مما ساعد على إنشاء تكوينات مختلفة بحسب المشاهد، وحدث تداخل بين الممثلات الثلاث والدمى التي يحركنهن بأيدهن، وبالتالي صارت مزواجة بالصور المتعددة بين الدمى: الطاووس، الراعي، البقرة، الببغاء، وبين قطعة القماش التي تتحول إلى صحراء، جبال، بحر، وتكون امتدادا لتكوين الطاووس، وجزءا تكميليا لأزياء الممثلات.

**توظيف حركة الجسد:**

اعتمد بناء نص العرض على حركة أجساد الممثلات وحركة أجساد الدمى، بحيث تم توظيف أجساد الممثلات بشكل جزئي، وكان الثقل على حركة أياديهن المحركة للدمى، فقد كن يشاركن بحركتين متوازيتين: الأولى: الاشتغال على تحريك الدمى عن طريق الأيدي، أما الثانية: فحركة أجسادهن، وفي معظم الحالات الاشتغال على أجزاء أجسادهن لتطوير وتعميق ارتباط حركة الممثلات ومزجها مع حركات الدمى؛ بقصد تشكيل لحظات جمالية وفكرية للعرض، كما في صورة (1). وعن طريق حركة الأيادي المرسوم عليها الشمس والقمر للدلالة على الزمن الفيزيقي للإنسان، حركة صعود والنزول بالأيادي تتجسد حركة الشمس والقمر، ومرآة تعكس فيها الأرضية، مغطاة بمجموعة نقاط، فزادت النقاط من خلال المرآة، وبالإضافة إلى ما تقدم، فقد صاحب العرض في الخلفية صوت رخيم لرجل يلقي شعرًا، إذ يتكلم الناي عن همومه فانعكست حركة أجساد الممثلات الثلاث على الإنسان وهمومه.

إن حركة الممثلات كانت تكملة المعنى الشعري، وقلب للمعنى في الوقت نفسه، إذ قصد الإنسان وحياته، وباستمرارية حركة اليدين الشمس والقمر، بلورت دلالة ان الزمن لا يعرف التوقف، وهذه الدلالة سرعان ما تجلت بالمشاهد اللاحقة دون أس السببية، فالأزمنة المختلفة والأمكنة المتنوعة والمتباعدة، تحدث في جريان الزمن، طيور وبشر، وكائنات حية، محكومة بقوة بالزمن كما في صورة (2) إذ شاركت الممثلات الثلاثة في تحريك دميتي: الراعي والأغنام، وكانتا بمثابة شخصيات حية متحركة، وفي الوقت نفسه تم مزج حركة الممثلات مع الدميتين؛ بما يشكل وحدة حركية منضبطة ومنسقة للسرد الحركي الغني بالدلالات والرموز التي تضمنها حدث العرض.

ويظهر أن للحركة مستويين مختلفين، المستوى الأول: حركة الممثلات وهن يشاركن بحركة مرنة بأجسادهن عند استخدامهن للدمى وتحريكها، إذ تتحول إلى حركة آلية وبالتالي تشكيل حركة خاصة، أما المستوى الثاني فهو: حركة الدمى التي كانت بطبيعتها آلية تحركها الممثلات، عندئذ تصبح جزءاً حيويا في الحركة العامة، بالتالي كان كلا المستويين متداخلين مونتاجيا، وبمساهمة العناصر الأخرى تشكلت حركة شكل العرض.

**توظيف حركة التقنيات:**

وظفت التقنيات والأدوات، وعدت كجزء أساس في العرض، بدءا بالدمى وكيفية اشتغالها في بناء الأحداث، إلى التلاعب بالدمى بشكل تقني بقصد تحويلها وتغييرها من شخصية إلى شخصية إلى أخرى. إن تقنية الدمى وإسهام صوت الراوي بالقراءة الشعرية؛ أدت إلى بناء سرد بصري، كما في صورة (3). وإن توظيف شخصيات مصنوعة من قماش، وتحريك الممثلة لها ومصاحبة الصوت الذي يؤدي شعراً، أدى إلى تشكيل صورة النبي (موسى) وعن طريق استخدام تقنية الدمى لدى الممثلة ونمط الإيقاعات المستخدمة في تحريكها؛ عكست أبعاد هذه الشخصية، بحيث جعل الصورة تستنطق قصته وتعبر عن حالاته النفسية والاجتماعية.

كان فضاء المسرح خالياً ما عدا قطعة القماش التي غطت الأرضية، إلا أن الشكل الفني للعرض، أكد على توظيف قطعة القماش ليتم من خلالها صياغة مناظر متنوعة ومختلفة ومتغيرة بسرعة، بمجرد تحريك قطعة القماش مع أجساد الممثلات، وأحيانا مع الدمى وبعض قطع من الأدوات كما في صورة (4)، التي تتكون من مجموعة عناصر تقنية هي: الموسيقا، والإضاءة، وقناع الطاووس، وأزياء الممثلات وأجسادهن. ولكل عنصر حركته الخاصة ضمن شبكة حركة التقنيات حيث تصبح جزءاً مساهما ضمن نسيج العرض، وتؤدي إلى تكوين وحدة صورية مألوفة، أما مشهد الطاووس الذي رقص بجناحيه، فقد أسهم بتكوين منظر متحرك بحيوية فائقة.

إن عملية البناء والهدم السريعة في نظام شكل العرض، جاءت ضرورة حتمتها صيغة بنية نص العرض بحكاياته، وتتم الإشارة إلى المكان أو الزمان، كما في صورة (5) التي تشير إلى المكان بتوظيف تقنية قطعة قماش، واستخدام تقنية اللون الأزرق دلالة على الماء من جهة، واستخدام راحة اليد للممثلة المرسومة عليها الشمس لتحديد الزمان، فضلاً عن تشكيل تكوين جمالي بمزج التقنيات والأدوات وحركتهما المعبرة عن حالة بخل البقر الذي كان موازياً لكلمات الراوي الصوتية.

لقد أضحى المنظر قيمة جمالية، مرتبطا بحركة التقنيات ليؤسس فعلا، يقترن ببناء الشكل الفني وصياغته.

تم توظيف لون الأزياء وكانت باللون الأبيض، حيث صارت الأزياء جزءاً مشاركاً وفعالاً في تشكيل المنظر، سواء أزياء الممثلات أم أزياء الدمى، وذلك عبر تمازج اللون الأبيض لأزياء الممثلات، والألوان المستخدمة في أزياء الدمى ليكوّنا معا تكوينا واحدا.

لقد صاغ الشكل قوة التعبير عن المسكوت عنه، كما في صورة (6) التي شاركت أزياء الممثلات عدا وظيفته التقليدية، هناك وظيفة إضافية أنيطت بالأزياء هي تشكيل المناظر المتحركة مثل: البحر وحركة الأمواج، والجبال والسهول، والصحراء الشاسعة، والمراعي.

أما تقنية الإضاءة فقد عزز اللون الأزرق الدلالة على البحر، من هنا تتراكم الصور مع بدء حركة هذه العناصر التي ساهمت بتكثيف الصور والأحداث ولملمتها، دلاليا وجماليا.

إضافة إلى هذا فقد لجأت المخرجة في تصميم أزياء الدمى إلى أزياء طرازيه تاريخية حسب ظهور الشخصيات في حقب زمنية مختلفة، وقد عمقت المخرجة توظيف الأدوات المرتبط بالشخصيات كالعصا والقبعة بقصد تحديد أعمار الشخصيات وإثراء الصور وتنويعها جماليا.

شددت المخرجة على استخدام الصوت المسجل بديلاً عن الحوار في فضاء العرض، وطريقة أدائه كانت بلغة شعرية، لأن النص في الأصل كان تناصا لمجموعة أبيات شعرية، فضلا عن استخدام الموسيقا كخلفية للمشاهد والأحداث والشخصيات، وتعميق للجو وحفاظا على الإيقاع السمعي والبصري وذلك بتنظيم وتنسيق بين حركة الممثلات وحركة الدمى التي تحركها أياديهن، فضلا عن تنسيق وتنظيم بين العناصر الأخرى بقصد التعبير عن دواخل الشخصيات، وبالتالي خرق حواس المتلقين.

لقد سعت المخرجة إلى توظيف المؤثرات الصوتية، سواء أكانت أصواتا إنسانية مثل آهات الشخصيات، أم ثغاء الحيوان أو هديل الطيور، بقصد لملمة وبناء الحدث المسرحي وبناء مجموعة صور لزيادة قوة الشكل الفني وإثرائه.

وبطبيعة الحال كان لتقنية المونتاج سواء أكان سمعياً أم بصرياً، بدءاً من السرد الحواري المندمج مع مجموعة الحكايات، حيث تشكل سلسلة من أحداث تكون منهما نص العرض، إلى أن وصل إلى تشكيل مونتاج مرئي يهدف إلى إبراز القيمة الجمالية والأبعاد الحركية. وبالتالي تنظيم وضعية أبطال الحكايات والأحداث، كما في الصور (7، 8، 9، 10، 11، 12). فقد ظهر المونتاج بين الشخصيات بمستويين الأول: الشخصيات المغايرة الظاهرية، والثاني: الشخصيات المخفية التي تتحول من شخصية إلى شخصية أخرى، على الرغم من اختلافها في الحجم والشكل، والأمكنة والأزمنة وبمساهمة ما رسم على راحة اليد وحركتها الدائرية.

لقد وظف الماكياج ليكون حلاً إخراجيا، إذ تقصد إخفاء ملامح الممثلات ليصبحن جزءاً من المنظر المتحرك، وتذوب داخل نص التقني بحيث تصبح جزءا من الأدوات، وتساند الأحداث وتقوي موقف الأبطال. ومع هذا استخدمت ملامح وإيماءات وإشارات الممثلات للتعبير عن أحاسيس الشخصيات لتصبح جزءاً فعالاً ومشاركاً حقيقياً في حدث العرض، خصوصاً في بعض الحالات كما في صورة (7، 9) التي تلعب الممثلة فيها دور الأم وتتلاعب بأحاسيسها حول الطفل، فتحتار بقذف الطفل في البحر أم لا، وهنا تعبر ملامح الممثلة عن هذه الحالات فيظهر الإحساس الداخلي جليا، ويبقى اللون الأبيض قناعا مؤطرا بالسواد حفاظا على تنازع الأفكار في بنية الشكل الفني للعرض.

**معالجة شكل العرض:**

تكونت حكايات نص العرض من الشكلين: السمعي والبصري. فالشكل السمعي يلقيه الممثل الرابع الذي كان مشاركاً بالصوت المسجل، عن طريق سرده لأحداث المشاهد، لأن بنية العرض كانت تعتمد على مجموعة حكايات وقصص، وإن حوار الأبيات الشعرية أسهم بخلق الصور للمشهد، فضلاً عن إيضاح تفاصيله، ويصاحبه الشكل البصري. بكلمة أخرى إن الشكلين قد تداخلا معا ليصوغا الشكل الفني كما في صورة (3)، إذ تسرد الحكاية، ويحدد

فيها المكان بوضع حوض عن طريق قطعة القماش، واثنتين من الممثلات وقطعة قماش باللون الأزرق دلالة على حوض الماء، وأيضا حدد الزمان فيها بصورة قمر دلالة على الليل. لقد أدت هذه العناصر إلى تشكيل تكوين متحرك مكون من حزمة حركات سمعية وبصرية، كما في صورة (13، 14، 15، 16، ) التي تشكل تتابعية أجزاء الصور وتكوينات المشهد، إذ إن أساسيات إجراء التغيرات كانت جزءاً فعالاً لحركة العناصر كافة، : الممثلات، الدمى، الأزياء، الإضاءة، الموسيقا والمؤثرات لتشكيل الأجواء.

لقد وظف الكولاج ضمن الخطة الإخراجية، وتجلى بين صوت الراوي والحركة لإبراز الشكل، فقد تدرجت الدلالات السمعية مع الدلالات البصرية، ومن خلال تتابع المشاهد التي كانت مستقلة عن بعضها، ومغايرة تماماً من حيث الأبطال والحدث والحكاية، فضلاً عن اختلاف في مكوناتها الحركية والشكلية التي تتغير من حين إلى آخر ضمن استخدامات المشهد، وقدمت الممثلات الكولاج الزماني بين الماضي وزمن اللحظة الآنية بصوتهن وحركاتهن وصورهن، كما في صورة (17، 18)، حيث يوحي الحوار إلى وجود ببغاء في السابق تدور حول الحرية، فتربطها المخرجة ببحث إنسان هذا العصر الذي افتقد متعة الحرية، وفي الوقت نفسه شكلت المخرجة صورا كولاجية للأمكنة كما في صورة (19، 20) بين حركة الممثلات والدمى، والأدوات، وتحدد أماكن مغايرة واختلاف الأزمنة في الوقت نفسه، إذ تتحول قطعة قماش مرة إلى الجبال وأخرى صحراء، فضلا عن تغير في فصول السنة بتقنيات مستخدمة لتعطي الدلالة المنشودة. وعليه فإن الكولاج الشكلي يتغير بشكل كولاجي آخر بفضل الحركات المصممة ضمن متطلبات المشهد، فقد استقطبت المخرجة أشكالا كولاجية في صور أبطال العرض خصوصاً في تشكيل تكوينات بالاستناد على حركة الممثلات وتحريكهن للدمى كما في صورة (15، 16) التي ترقص فيها مجموعة شخصيات مختلفة الحجم والحركة فضلاً عن الاحتفاظ بالإيقاع، وكلما تقدم الحدث إلى الأمام تغير الشكل الكولاجي بشكل آخر.

دمجت المخرجة بين شخصيات العرض وقطعة قماش كما في صورة (7) التي خلقت شكل البحر بقطعة قماش، وأسهمت في هذا التكوين المتحرك شخصياتها المتكونة من الدمى التي تحركها الممثلات والموسيقا والإضاءة، وأصبح الشكل يتحرك أفقيا وعموديا بقصد إبراز الشخصية التي تتحرك في البحر وإعطاء الدلالة، وبالتالي خلق قيمة جمالية تتميز بالمتعة.

**الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها**

**نتائج البحث:**

ظهر عدد من النتائج وسيجري مناقشتها وهي:

1. ظهرت مستويات متعددة في صياغة الشكل الفني: سمعي وبصري وحركي من خلال عمليات بناء لمستويات من الشكل الفني.
2. تضمن الشكل الفني صيغا كولاجية اتسمت بالتنوع والغرائبية، من خلال التكرار بالحجم والتضاد بين الممثلات والدمى، تشكل صورة ذات طابع كولاجي واتضح جليا بين رأس البقرة والممثلة، فالأجسام تتشكل والتكرار بحركة الممثلات، فقد كان التكرار صيغة من صيغ الربط بين حركة الدمى من جهة وحركة الممثلات من جهة ثانية، لتجسيد الصورة الفنية. وبهذا تصبح حركة الممثلات الحيوية تتحول إلى حركة آلية، وفي الوقت نفسه تتحول حركات الدمى الآلية إلى حركة تتسم بالحيوية، فضلاً عن تداخل حركة الأدوات مع أجساد الممثلات وحركاتهن، ففي مشهد الشمس والقمر تتكرر حركة الأيدي في أغلب المشاهد التي تشير إلى التحول الزمني، فالتكرار كان جزءاً بليغاً لمدلولات الزمان والمكان، على الرغم من تنوع الأحداث.
3. الارتجال: هناك نمطان من الارتجال؛ النمط المنتظم الذي يجرى التعامل معه أثناء التمرين؛ ويسهم به الممثل والتقني والمخرج ويشتغلون عليه وينظم ما يُرتجل حتى يتم الاستقرار عليه وتشذيبه، ويكون

جزءا لا يتجزأ من العرض، أما النمط الثاني الذي ينبثق أثناء العرض نتيجة لظرف طارئ غير متوقع، فيجري استيعابه والاستحواذ والسيطرة على الموقف من خلال ما يرتجل الممثل، ويخرج به الممثل والتقني فقط، فظهر الارتجال في نتيجة من نتائج بناء الحدث المسرحي. ففي العينة كان الارتجال مرئياً، حيث أن الممثلات وظفن الأدوات وقطع القماش وأزياءهن، فضلاً عن توظيف أجسادهن للوصول إلى الحالات المشتركة بين الممثلات والدمى، وفي هذه الأثناء تطرقن إلى حركات ارتجالية بقصد الكشف عن شكل الشخصيات سواء أكانت بشرية أم حيوانية بطريقة ارتجالية منتظمة.

4. المنظرالمتحرك: تم توظيف قطعة قماش لتكوينات متعددة تشكل مناظر سريعة البناء والهدم، وتوفر فضاء تخيليا ثرا، فظهرت مناظر متعددة: الجبال، الصحراء، البحر، السهول. وتظهر الدمى، وهي تمثل راعيا صغيرا وسط اتساع شاسع للصحراء، وقد انعكس ذلك من خلال شكل قطعة القماش، ليتبين من خلالها سعة فضاء المكان على الرغم من كونه صغيراً.
5. الإضاءة: وظفت البقع اللونية للإيحاء، بالمسافات الفاصلة مكانيا من جهة، وزمانيا من جهة أخرى، وفضلا عن ذلك، فإنها وظفت جماليا لتعمق الإحساس بجو الإيقاع العام للعرض وترسيخ مفهوم البعد الميتافيزيقي للشخصيات التي تقرن بتفكيرها وولوجها عوالم خارج المدرك حسيا - كما في مشهد (موسى)- وبهذا تصبح الإضاءة جزءاً فعالاً لتشكيل لحظات دلالية وجمالية وفكرية.
6. الموسيقا والمؤثرات: رافقت الموسيقا المسجلة المشاهد والشخصيات، بحيث صارت الموسيقا جزءاً داعماً من السرد السمعي والبصري للعرض، وقد عبرت الموسيقا عن صراع الشخصيات - كما في مشهد الراعي وسط الصحراء والكشف عن دواخله- فضلاً عن تنويعه بين الأمكنة والأزمنة، التي رافقتها الآهات التي تطلقها الشخصيات وقد تناغمت مع الموسيقا وتأكد ذلك عبرالترديد الصوتي للراعي الذي عد جزءا من مؤثرات حية داخل العرض.
7. الشكل الكولاجي: تأكد الشكل الكولاجي بشقيه السمعي والبصري. فالكولاج السمعي كان عبر الصوت الذي يردد الشعر خلف كواليس الخشبة، ويؤثر بما يحدث فعليا. كما ظهر كولاجا عام لمجموعة الحكايات المختلفة عن بعضها، وبذلك تداخل الكولاج في شكل العرض بصريا – فيما يتم تأديته من حركات الممثلات، وحركة القماش، والتكوينات المتنوعة التي تتشكل لونا وحجما، من جهة وتزامن شخصيات العرض المكونة من الممثلات والدمى من جهة، أخرى. إن الشكل الكولاجي لشكل العرض أسهم فعليا بخلق وشيجة بين الأمكنة والازمنة التي تبرز فجأة وتتغير بسرعة، سواءكان في الماضي أو الوقت الراهن.
8. المونتاج: ظهر المونتاج بمستويين سمعي وبصري، ففي الأول ظهر المونتاج السمعي بسرد حواري ربط مجموعة المشاهد بالحكايات المختلفة، فضلاً عن المونتاج في الموسيقا سواء كان بين المشاهد أم بداخل المشهد الواحد، فإن التحول في الألحان والربط بينهما كانت مونتاجاً موسيقياً يجذب الانتباه ليرصن المواقف والأحداث. أما المونتاج البصري فقد كان عملية منظمة بين المشاهد والشخصيات سواءالبشرية أم الدمى، أو تداخل المونتاج بين الشخصيات بأسرها، وفي الوقت نفسه ظهر المونتاج بين الشخصيات وعناصر العرض كافة. عبر الانتقالات السريعة، المتداخلة، المتزامنة.

**الاستنتاجات:**

ظهر عدد من الاستنتاجات وهي:

1. كان المونتاج مستوى من مستويات الشكل الفني، ويؤدي إلى ربط: الشخصيات والحالات المختلفة والمشاهد المتنوعة.
2. ظهر الكولاج في الشكل الفني للعرض المسرحي.

3. للحركة مستويات مختلفة بصياغة شكل العرض من خلال الممثل.
4. أسهمت التقنيات كافة بتدعيم بنية الشكل الفني.
5. أسهم التكرار بتجلياته المتنوعة بترصين الشكل الفني وتدعيمه.
6. خيال المخرجة اتاح للعرض حرية التصرف ببناء الشكل وهدمه.
7. توظيف الأدوات باعتبارها جزءاً من شكل العرض وحيويته.
8. -ظهر المنظر المسرحي المتحرك صار احد مستويات الشكل في العرض المسرحي

**التوصيات:**

1. افتتاح ورشات العمل وورك شوب(workshop) تهتم بتطوير آلية جسد الممثل.
2. افتتاح دورات لتطوير آليات اشتغال تقنيات العرض.

ملحق الصور

| رقم الصورة | الصورة |
| --- | --- |
| صورة(1) | |
| صورة (2) | |
| صورة (3) | |
| صورة (4) | |
| صورة (5) | |

| | |
|---|---|
| صورة (6) | |
| صورة (7) | |
| صورة (8) | |
| صورة (9) | |
| صورة (10) | |
| صورة (11) | |

| | | |
|---|---|---|
| صورة (12) | | |
| صورة (13) | | |
| صورة (14) | | |
| صورة (15) | | |
| صورة (16) | | |
| صورة (17) | | |

| | | |
|---|---|---|
| صورة *(18)* | | |
| صورة *(19)* | | |
| صورة *(20)* | | |

**قائمة المصادر والمراجع:**


1. ابراهيم، زكريا. (1988)، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، الفجالة: مكتبة مصر.
2. اردش، سعد. (1979)، **المخرج في المسرح المعاصر**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.
3. الاعسم، باسم. (2010)، **مقاربات في الخطاب المسرحي**، دمشق: دار الينابيع.
4. باربا، إيوجينيو ونيكولا سافاريزي. (2005)، **أسرار فن الممثل**، تر: قاسم البياتي، باري (ايطاليا): دار النشر باجينا.
5. بروك، بيتر. (1983)، **المكان الخالي**، تر سامي عبدالحميد، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة جامعة بغداد.
6. بل، كلايف. (2013)، **الفن**، تر عادل مصطفى، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
7. حتي، لارا يوسف. (2016)، **مسرح ما بعد الحداثة**، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
8. دين، الكسندر. (1975)، **اسس الاخراج المسرحي**، تر سعديه غنيم، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
9. ريد، هربرت. (1986)، **معنى الفن**، تر سامي خشبة، مر مصطفى حبيب، ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
10. ستانسلافسكي، قسطنطين. (2001)، **اعداد الدور المسرحي**، تر شريف شاكر، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
11. ستولينتز، جيروم. (2007)، **النقد الفني**، دراسة جمالية وفلسفية، تر: د. فؤاد زكريا، قاهرة: دارالوفاء دنيا الطباعة والنشر.

12. سفيلد، ان اوبر. (د. تاريخ) **مدرسة المتفرج**، تر أ. د حمادة إبراهيم ود. سهير الجمل ونور أمين، مراجعة أ. د حمادة ابراهيم، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. pdf

13. سكفوزنيكوف، ق. د. (1993)، **اضاءة تاريخية على قضايا اساسية – الصورة. المنهج**. الطبع. المتفرد-القسم الثاني، تر د. جميل نصيف تكريتي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

14. صالح، قاسم حسين. (2010)، **سيكولوجية ادراك اللون والشكل**، دمشق: دار علاءالدين للنشر والتوزيع والترجمة.

15. صليبا، جميل. (1982)، **المعجم الفلسفي**، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

16. عبد الله، أفراح لطفي. (2011)، **نظرية كروتشه الجمالية**، بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

17. عبد الحميد، سامي. (د ت) **ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين**، د م: بلقيس دوسكي.

18. عبد الحميد، شاكر. (2001)، **التفضيل الجمالي**، كويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.

19. فيشر، ارنست. (د ت)**ضرورة الفن، الشارقة**: مركز الشارقة للإبداع الفكري.

20. كاي، نك. (1999)، **ما بعد الحداثية والفنون الأداء**، تر نهاد صليحة، ط2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

21. كونسل، كولين. (1998)، **علامات الاداء المسرحي- مقدمة في مسرح القرن العشرين**، تر امين حسين الرباط، القاهرة: مركز اللغات والترجمة –اكاديمية الفنون.

22. لوسون، جون هوارد. (2003)، **السينما العملية أبداعية**، تر: علي ضياء الدين، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

23. مجاهد، مجاهد عبدالمنعم. (1986)، **دراسات في علم الجمال**، ط2، بيروت: عالم الكتب.

24. مدكور، ابراهيم. (1983)، **المعجم الفلسفي**، القاهرة: الهيئة العامة لشؤن المطابع الاميرية.

25. مصطفى، عادل. (2014)، **دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقا الشكلية**، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

26. ميردوند، جيمس. (1996)، **الفضاء المسرحي**، تر محمد سيد وأخرون، قاهرة: مطابع مجلس الأعلى للآثار.

27. نوبلر، ناثان. (1987)، **حوار الرؤية**، تر فخري خليل، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

28. هيجل. (1978)، **الفن الرمزي**، تر جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

29. نعمان، منصور. (2008)، **تجليات اللوحة والمتلقي**، أربيل: مجلة صوت الاخر، العدد 178.

30. نعمان، منصور. (2014)، **الرمز والبنية الذهنية**، أربيل: مجلة صوت الآخر، العدد 45.

31. نعمان، منصور. (2015)، **عمق الشكل وتجذره في العمل الفني**، اربيل: مجلة صوت الأخر، العدد 523.

Jordan Journal of the
# ARTS
An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

**Volume 11, No.3, December, 2018, Rabi Al-Thani, 1440 H**

## CONTENTS

***Articleas in arabic language***


| | | |
|---|---|---|
| • | **Modern Technical Variables and Their Impact on the Visual Image in the Jordanian Educational Theater**<br>*Bilal M. Diabat* | **205 - 221** |
| • | **Facing Discrimination Tendency in the Postmodern Aesthetic Discourse**<br>*Naser Y. A. Jawabra* | **223 - 229** |
| • | **Formation of clay in the works of Sliman Mansour, Technique and significance**<br>*Jehad Hasan Al- ameri* | **231 - 244** |
| • | **The Impact of Cognitive Culture on the Brand in Advertising Campaign Design Systems in the Light of Regional Changes in the Middle East**<br>*Salwa Mahmoud Ali Hassan* | **245 – 260** |
| • | **Artistic Format in Theatrical Performance Display**<br>*Younis Osman Mustafa, Mansour NumanNajm* | **261 - 279** |

Subscription Form

Jordan Journal of

# ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

**Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan**

Name: .....

Speciality:.....

Address: .....

P.O. Box:.....

City & Postal Code: .....

Country: .....

Phone: .....

Fax:.....

E-mail: .....

No. of Copies:.....

Payment: .....

Signature: .....

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal

**For**

/ One Year

/ Two Years

/ Three Years

**One Year Subscription Rates**

| | Inside Jordan | Outside Jordan |
|---|---|---|
| Individuals | JD 5 | € 20 |
| Institutions | JD 8 | € 40 |

**Correspondence**

**Subscriptions and Sales:**

**Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh**
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
**Telephone**: 00 962 2 711111 Ext. 3638
**Fax**: 00 962 2 7211121

**General Rules**

**1**. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

**2**. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.

**3**. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.

**4**. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.

**5**. Submissions that fail to conform to JJA's publishing instructions and rules will not be considered.

**6**. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

**Publication Guidelines**

**1**. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.

**2**. Documentation**:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (http://apastyle.apa.org), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).

**3**. Articles should be sent via email to: **(jja@yu.edu.jo**) in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.

**4**. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.

**5**. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.

**6**. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.

**7**. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.

**8**. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.

**9**. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.

**10**. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.

**11**. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.

**12**. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.

**13**. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

**Disclaimer**

"The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan."

Jordan Journal of the

# ARTS

An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

**Volume 11, No.3, December, 2018, Rabi Al-Thani, 1440 H**

*INTERNATIONAL ADVISORY BOARD*

**Ales Erjavec**
University of Primorska, Slovenia.

**Arnold Bcrleant**
Long Island University, USA.

**Barbara Metzger**
Waldbrunn, Germany.

**George Caldwell**
Oregon State University, USA.

**Jessica Winegar**
Fordham University, USA.

**Oliver Grau**
Danube University Krems, Holland.

**Mohammad AI-Ass'ad**
Carleton University, USA.

**Mostafa Al-Razzaz**
Helwan University, Egypt.

**Tyrus Miller**
University of California, USA.

**Nabeel Shorah**
Helwan University, Egypt.

**Khalid Amine**
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

# Jordan Journal of the

# ARTS

An International Peer-Reviewed Research
Journal funded by the Scientific Research Support Fund

**Volume 11, No.3, December, 2018, Rabi Al-Thani, 1440 H**

Jordan Journal of the

# ARTS

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

**Volume 11, No.3, December, 2018, Rabi Al-Thani, 1440 H**

**Jordan Journal of the Arts** (*JJA*): An International Peer-Reviewed Research Journal issued by the Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan, and funded by the Scientific Research Support Fund, Ministry of Higher Education & Scientific Research Amman, Jordan.

**Chief Editor:**

**Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh**.

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

**Editorial Board:**

**Prof. Dr. Kamel O. Mahadin, FASLA.**

Faculty of Architecture and Design, American University of Madaba, Amman, Jordan.

**Prof. Dr. Raed R. Shara.**

Faculty of Architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

**Prof. Dr. Mohamed M. Amer.**

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

**Prof. Dr. Rami N. Haddad.**

Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan

**Dr. Husni Abu-Kurayem.**

Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

**Dr.Omar Naqrash.**

School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

**Editorial Secretary:** Fuad Al-Omary.

**Arabic Language Editor:** Prof. Ali Al-Shari.

**English Language Editor:** Prof. Nasser Athamneh.

**Cover Design:** Dr. Arafat Al-Naim**.**

**Layout**: Fuad Al-Omary

**Manuscripts should be submitted to:**

**Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh**
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735
E-mail: jja@yu.edu.jo