المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (14)، العدد (2)، آب 2021م/ محرم 1443 هـ -

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

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات (أورلخ)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الدولية كروس ريف (Crossref)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الرقمية أرسيف (ARCIF)، ضمن الفئة (Q1)**

رئيس التحرير:

أ.د. محمد غوانمة

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحـريـر:

أ. د. **حكمت حماد مطلق علي**

كلية العمارة والتصميم، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، إربد، الأردن.

hikmat.ali@gmail.com

أ.د. **محمد حسين نصار**

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

mohammadnassar@hotmail.com

أ. د. **هاني فيصل هياجنة**

كلية الآثار والانثروبولوجي، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

hani@yu.edu.jo

أ. د. **بلال محمد فلاح الذيابات**

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

belal_deabat@yahoo.com

أ. د. **منذر سامح محمد العتوم**

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

monzeral@hotmail.com

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

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

Jordan Journal of the Arts is currently indexing in: **المجلة الأردنية للفنون مصنفة في:**

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q1)**

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 **(APA) (American Psychological Association)** 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 يكونمطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **Normal 12**)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **Normal 11**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص وافٍ بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة على الأقل، ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص. و يتبع كل ملخص الكلمات 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 رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث، واسم المشرف وعنوانهما.
5. على الباحث أن يقدم **نسخة** من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، واختبارات، ورسومات، وصور، وأفلام وغيرها، 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.
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 والابتكار

المجلد (14)، العدد (2)، آب 2021م/ محرم 1443 هـ -

المحتويات

البحوث باللغة العربية

.1	**سيميائية الصورة في الرسوم الهزلية لدى المجتمع السعودي** ***مها محمد السديري، علا أحمد العاصمي***	**152-117**
.2	**إحياء غرز الوصل اليدوية في تصميم الأزياء باستخدام تقنيات التطريز الآلي** ***رابعة سالم سجيني، فاطمة عبد الله العيدروس،***	**178-153**
.3	**التواتر السردي في بنية الفلم الروائي** ***نهاد حامد ماجد، أحمد عبد العال حسين***	**200-179**
.4	**فن الكولاج بين التقنية والأسلوب عند الفنان مهنا الدرة** ***جهاد حسن العامري***	**214 -201**
.5	**اتجاهات النساء نحو زخرفة الأزياء في المملكة العربية السعودية** ***تهاني ناصر العجاجي***	**230-215**
.6	**المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي** ***محمد سعدون البديري***	**249-231**

البحوث باللغة الانجليزية

.7	**العمارة التراثية في عمان: إعادة استخدام مبنى تراثي، مكتب فاروق يغمور** ***ميسولين زيد العضايلة، علي محمود ابو غنيمة، توفيق محمود أبو غزة***	**260-251**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 14، عدد 2، 2021، 117- 152

سيميائية الصورة في الرسوم الهزلية لدى المجتمع السعودي

مها محمد السديري، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

علا أحمد العاصمي، الظهران، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 2020/5/6 **تاريخ القبول: 2020/7/12**

الملخص

هدفت الدراسة إلى الكشف عن التفاعل الدلالي والبناء الشكلي للنسق داخل الصورة البصرية في الرسوم الهزلية الخاصة بفن الكاريكاتير السعودي، من خلال معرفة ماهية سيمياء الصورة في الرسوم الهزلية وفاعلية الخطاب البلاغي فيها. وقد استخدم المنهج الوصفي لملائمته طبيعة الدراسة. اذ تأخذ هذه الدراسة اتجاهين: الاتجاه الأول: دلالة السيميائية للصورة البصرية في الرسوم الهزلية والتمثيل الايقوني والرمزي في تشكيلها، اما الاتجاه الآخر فتناول: فاعلية الخطاب البلاغي في صورة الرسوم الهزلية الخاصة بفن الكاريكاتير على المجتمع السعودي المعاصر، والتي يتجه مضمونها إلى تجسيد الظواهر الاجتماعية، وكانت خلاصة نتائج الدراسة وضُح من خلال نتائج التحليل السيميائي للرسوم الهزلية، أن للكاريكاتير تأثير كبير للأحداث الجارية في المجتمع السعودي، وأن تلك الرسوم تحمل الكثير من العلامات التي ترمز لمضامين حياتية في شتى الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية.

الكلمات المفتاحية: السيميائية، الرسوم الهزلية، الكاريكاتير، السيمولوجيا.

Semiotics of the Image in Comics of Saudi Society

Maha Mohammed AL Sudairy, Saudi Arabia، Riyadh

Ula Ahmad Alasmy, Saudi Arabi, Dhahran

Abstract

The aim of this study is to reveal the semantic interaction and aesthetic construction in the visual image in the comics of the "Saudi Caricature" by investigating the image semiotics and the effectiveness of rhetorical discourse in these comics. The researchers used a descriptive approach. This study takes two directions. The first is concerned with the semiotic importance of the visual image in storyboards and the iconic and symbolic representation in its composition. The other direction deals with the effectiveness of rhetorical discourse in the visual image of comics of "cartoon art", whose content tends to embody social phenomena, on contemporary Saudi society. Through analysis of theses caricature comic images, the results of the study showed their great impact on the current events in Saudi society. The results of the study also revealed that those drawings also bear many signs that symbolize the contents of Saudi life in various social, political, economic and cultural aspects.

Keywords: Semiotics, comics, caricatures, semiology.

© جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi : https://doi.org/10.47016/14.2.1

المقدمة

تحتل الصورة مكانة كبيرة في حياتنا منذ القدم، فهي تحيط بجوانب الحياة، فنجدها في البيت والمدرسة والعالم الخارجي وحتى في عالمنا الافتراضي، فلها سلطة في اختراق أنسجة المجتمع لما تمتلك من نضج يوما بعد يوم بفعل التكنولوجيا، حتى أصبحت تلعب دوراً رئيسا في حياتنا اليومية توازي أهميته أهمية اللغة الملفوظة. فالصورة -منذ القدم- تعد من أبرز وسائل الاتصال في التعبير عن ظواهر الحياة الاجتماعية التي تعكس الأحاسيس والمعتقدات. ويشير الاتصال في أبسط معانيه إلى عملية تبادل المعاني والدلالات بشتى أنواع وسائل التعبير.

ذكر (Thani. 2008. P. 19) أن الصورة تعد من الأنواع الصحفية التي تجذب انتباه القراء نحوها، لأنها أكثر ما يلفت النظر، ولها إمكانية التأثير العميق؛ ولذلك أضحت الصورة البصرية تكتسي أهمية خاصة بمنهجها الأساسي وفاعلياتها المتميزة في إيصال الأفكار والتأثير في نفوس المتلقين وبناء نسق ثقافي وأداة اتصالية فاعلة على مستوى تشكيل الاتجاهات وتوجيه السلوك (Thani, 2008. P.23). ولقد اتسعت دائرة المواضيع الحياتية التي تعالجها الصورة الاتصالية في كافة نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية كوسيلة تؤثر على أفكار وأساليب المجتمع، ولعل من أبرزها تأثيراً على المجتمعات الصورة في الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير.

فالرسوم الهزلية تعتبر من أبرز أنواع الصور الثابتة نقلا للمعاني، فهي وسيلة اتصال ناجحة وقوية نظراً لقدرتها على إيصال المعلومة والتعبير عن المواضيع بسهولة. ويعد فن الكاريكاتير من الفنون البصرية التي تلامس اهتمامات المجتمع وهمومه، فهو فن يجمع بين الرمز واللغة، وهو من الفنون الصحفية المعروفة التي تسبق غيرها من المواد في الاستحواذ على عين القارئ واستثارة اهتمامه، فقد وجدت دراسة ماريو جارسيا (M. Garcia) وبياجي ستارك (P. Stark) أن نسبة 80% من قراء الصحف ينظرون إلى الأعمال الفنية، ونسبة 79% ينظرون إلى الصور، ونسبة 56% يقرؤون العناوين، ونسبة 25% يقرؤون النص" (Ali, 2007. P. 34).

وفن الكاريكاتير السعودي ليس ظاهرة مستجدة، فقد عرف في فترة ستينيات وسبعينيات القرن العشرين (Al-Sahli,2017.P.75)، وظهر يومياً في الصحف السعودية على يد فنانين مختصين أمثال (علي الخرجي) و(محمد الخنيفر) و(الهليل) وغيرهم ممن أسهموا في تغيير تقاليد الصحافة المكتوبة. وتطور خلال مسيرته على مستوى الشكل والمضمون؛ بهدف التبليغ والتعبير ودعم الظواهر المجتمعية خصوصا. فهذه الرسوم الرمزية جزء من الثقافة المحلية التي تلقي الضوء على مشكلات وقضايا اجتماعية عالقة، وتشير إلى مواضع الخلل بشكل لا تتجرأ على التعبير عنها بحرية أشكال الإعلام الأخرى.

دائماً ما يسعى الفنان إلى إيجاد منطلقات تشكيلية وتعبيرية جديدة لتكون بمثابة مدخل لإنتاجه الفني من خلال موضوعات وعناصر تشكيلية مختلفة، يحقق من خلالها أهدافه الفنية التي تتمثل في إنتاج عمل فني يتسم بالجدية والابتكار. وقد تمكن فنان الرسوم الهزلية السعودي من إيجاد وخلق منطلقات جديدة لإبداعاته اعتمد فيها على ما تذخر به المملكة من بعض الظواهر المتميزة عن مثيلاتها في بلدان أخرى، فتنوعت لدى الفنان طرق التعبير عما يدور في خلجات نفسه، فأنتج أعمالا تنوعت فيها الموضوعات. ومن هنا جاء الاهتمام بالبحث عن أعمال فناني الرسوم الهزلية السعوديين المعاصرين الذين تناولوا بعضا من الظواهر الاجتماعية المعاصرة في بعض من الصحف المحلية السعودية، وتأتي أشكالية هذه الدراسة في رؤية مفادها الكشف عن البناء الشكلي لنسق داخل الصورة البصرية في فن الكاريكاتير السعودي والقيم الكامنة فيها، والتي تحلل وتفسر دلالتها الرمزية. وتلخصت مشكلة البحث في السؤال التالي: ما سيمياء الصورة في الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير السعودي؟

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في بيان دور الصورة البصرية ومن ضمنها الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير وقدرتها في التعبير عن المجتمعات، وتفوّق الخطاب البصري على اللغة في كثير من المواقف، فدراسة الرسوم الهزلية بطريقة سيميائية تساعد في الغوص في تحليل العلامات البصرية وتفكيك رموزها لاستنتاج الدلالة وإدراك المعنى الكامن فيها، كما أن الدراسة توجه النظر إلى فن الكاريكاتير ليس كصورة ساخرة بل كنسق اتصالي يكشف عن العلامات التشكيلية والأيقونة وتوظيفها في إيصال الرسالة.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التحليل السيميائي للصورة البصرية في الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير السعودي، وإلى الكشف عن التفاعل الدلالي والبناء الشكلي للنسق داخل الصورة البصرية في الرسوم الهزلية الخاصة بفن الكاريكاتير السعودي.

أسئلة الدراسة

السؤال الأول: ما سيمياء الصورة في الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير السعودي؟

السؤال الثاني: ما التفاعل الدلالي والبناء الشكلي للنسق داخل الصورة البصرية في الرسوم الهزلية الخاصة بفن الكاريكاتير السعودي.

حدود الدراسة

الحدود الموضوعية: ماسيمياء الصورة في الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير السعودي؟

الحدود المكانية: الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير السعودي، والتي يتجه مضمونها إلى تجسيد بعض من الظواهر الاجتماعية المنشورة في بعض الصحف السعودية.

الحدود الزمانية: الرسوم الهزلية المنشورة في الصحف السعودية من عام 2014 م حتى عام 2019م.

مصطلحات الدراسة

السيمياء: في اللغة أصلها وسمة، ويقولون السومة والسيمة، والسيماء: كلمة مشتقة وتعني العلامة (Sign). أما اصطلاحا فهي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها. وتختص بدراسة بنية الإشارات وعلاقتها وتوزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية التي تمكن البشر من فهمها (Thani, 2008. P25). وتعرف إجرائيا بأنها تحليل المحتوى الرمزي لبعض الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير السعودي باستخدام المعاني الضمنية والدلالية لمختلف الرسائل والكشف عن العلاقات الداخلية لعناصر الخطاب وإعادة تشكيل نظام الدلالة بأسلوب يمكّن من فهم أفضل داخل النسق الثقافي والاجتماعي للمملكة العربية السعودية.

الرسوم الهزلية: هي اصطلاح يقصد به "التعبير عن فكرة بطريقة ساخرة" (Meanings, 2020. P7)، وتسمى في اللغة الإنجليزية (Comic)، وتسمى فن الكاريكاتير.

الكاريكاتير: هو اصطلاح فني للرسم والضحك الساخر الذي ينتقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، وهي كلمة من أصل إيطالي (Caricare)، ومعناها الصورة التي تتميز بشخصيات مبالغ فيها من الناحية الفنية، "يشير معجم الفنون الجميلة أن الكاريكاتير هو رسم أو صورة أو ملصق أو لوحة وربما نحت يبرز المناظر الفكاهية أو يكدر شخصا ويشوه سماته" (Abdlrhhman, 2001 P45). ويعرف إجرائيا بأنه فن ساخر من فنون الرسم، ونوع من الاتصال ورسالة ذات طابع فني بتجسيد صور مبالغ فيها بتحريف مقصود في خصائص الصورة والشخصيات لغرض التعبير عن رأي أو قضية ما أو لتحليل الحالات والظروف، وذلك لتحقيق النقد الاجتماعي كرسالة قصيرة ذات مغزى قائمة على السخرية والفكاهة (Salama, 2016. P. 77).

الإطار النظري للدراسة

قبل التطرق لتحليل الصور الكاريكاتيرية والاطلاع على دلالتها الرمزية، لا بد من التطرق لبعض المفاهيم والظواهر النظرية المرتبطة بالدراسات السيميائية.

أولا: مفهوم السيميائية

في بداية القرن العشرين نشأت ملامح المنهج السيميائية بمسار مزدوج: نشأة أوروبية مع دي سوسير (De Saussure)، ونشأة أمريكية مع بيرس (Perice). وأشار دي سوسير (1913 - 1857) إلى إمكانية نشأة علم جديد يعالج حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، أطلق عليه اسم (السيمولوجيا) من الكلمة الإغريقية (Semeion) بمعنى (العلامة)، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على وظيفة العلامات وعلى القوانين التي تحكمها. كما أن تطور السيميائيات وتعدد منابعها أدى إلى ظهور عدد من التيارات أو الاتجاهات السيميائية المتمثلة بيولوجيا (سوسير) وسيموطيقيا (بيرس) التي تعد من أبرز الاتجاهات السيمائية وأشهرها.

العلامات والرمز وتصنيفها:

لقد ركز بيرس على ثلاثة أبعاد رئيسية للسيميائية (Al-Wadi, 2011. P54):

البعد الأول (التركيبي):

هو البعد الممثَّل (المصوَّر) باعتباره علامه رئيسية، ويتفرع إلى ثلاث: الأول هو العلامة الوصفية، وهي الصفة التي تشكل علامة متجسدة ماديا في العلامة الفردية مثل اللون الدال على شيء ما. والفرع الثاني هو العلامة الفردية، وهي شيء أو حدث موجود واقعي بشكل علامة، موضوع أو حدث فردي، ومثاله النصب التذكارية. وأما الفرع الثالث فهو العلامة العرفية' وهي قانون أو قاعدة أو مبدأ عام بشكل علامة.

البعد الثاني (الدلالي):

وهو بعد الموضوع، ويتعلق الأمر بالعلامة منظورا إلى علاقتها بموضوعها الذي تحيل إليه، ويتكون هذا البعد من ثلاث علامات فرعية هي (الأيقونة): وهي تشبه الموضوع الذي تمثله، والصورة الفوتوغرافية أو الكاريكاتيرية مثال لهذا النوع من العلامات. والثانية هي (القرينة): وهي تنسج علاقة مباشرة مع موضوعها، مثلا الدخان الذي هو إمارة على وجود نار. والثالثة هي (الرمز): وهو يحيل إلى موضوعه بفضل قانون أو أفكار عامة مشتركة، وتعد كل علامة تعاقدية أو اصطلاحية رمزاً.

البعد الثالث (التداولي):

وهو يعد المؤول، ويخص الأمر هنا العلامة منظورا إليها بعلاقتها مع المؤول. ويتفرع إلى ثلاث، الأولى هي (الدليل): ويمكن أن يمدنا بأخبار أو معلومة إلا أنه لا يؤول بوصفه شيئاً يمدنا بأخبار. والثانية هي (العلامة الإخبارية): وهي تخبر وتعطي معلومة تتعلق بموضوع العلامة مثل الرسوم البيانية. والثالثة هي (البرهان): وهي علامة تشكل بالنسبة إلى مؤولها علامة قانون.

لقد قدم دي سوسير (De Saussure) نموذجا ثنائيا لتكوين العلامة التواصلية المتمثلة في: الدال (Signifier) والمدلول (Signified)، وهذا النموذج يتفق مع تقسيم الأشياء إلى شكل ومحتوى. أما التصنيف السميولوجي للعلامة بناء على ما قدمه بيرس (Perice) فهو: علامة أيقونية، وعلامة مؤشرة، وعلامة رامزة. إن مصطلح (الأيقونة) يعود للأصل اليوناني ويقصد به الصورة، وتفيد في أصلها اللاتيني إلى التمثيل أو التصور، وهي علامة يكون فيها الدال شبيها بالمدلول، فالدال في الأيقونة يمتلك بعض صفات وخصائص المدلول. وقد أكد (بيرس) أن الوسيلة الوحيدة لإيصال الفكرة بطريقة مباشرة يكمن في استخدام الأيقونة التي من أمثلتها الرسم الكاريكاتيري. أما (العلامة الرمزية) فهي لا يشبه فيها الدال المدلول، ويتمثل الرمز كدليل منتج وكبديل لشيء ما أو علاقة ما، وقد تتكون العلامات الرمزية من علامات أيقونية وعلامات

مؤشرة، فالرمز يتسم بغياب الرابط المنطقي بين العلامة وما تعنيه (الدال والمدلول)، لكنه يعتمد على مدى إدارك المتلقي لها والربط بين العلامة ومعناها (Musa, 2017. P.266).

ثانياً: مفهوم الاتصال البصري وخصائصه

الاتصال عملية متكاملة من حيث استخدامه الفعال لجميع أساليب التعبير الممكنة كالحركة والكلمة أو أي شكل من أشكال الرسائل لتحقيق هدف ما، وقد استخدمت كلمة اتصال في مجالات عديدة وعلى مستويات مختلفة في كافة مجالات المعرفة والأنشطة الإنسانية، وقد أشارت (Al-Ashiwim 2012. P. 274) إلى أن الاتصال البصري هو الاتصال الذي يتم فيه تبادل الرسائل دون كلمة منطوقة، وقد تكون مكتوبة، والذي يقدم رسالة تتضمن معلومات وآراء وأفكارا يتم التعبير عنها بشكل رموز، ومن أمثلتها الصور الكاريكاتيرية.

الخصائص الاتصالية للصورة:

إن الصورة اتصفت بالاتصالية منذ القدم، إذ إن اللغات القديمة كالهيروغليفية والسنسكريتية عبارة عن رسوم ونقوش تصويرية تصور معنى اتصاليا ما. وهذه الصور اتصفت بخصائص اتصالية متميزة، منها:

1. الصورة عالمية: أي أن الصورة تزيل حواجز اللغة بين البشر، إذ يمكن فهم مضمونها دون التمكن من لغة مرسلها، فالجميع يفهمها باختلاف لغاتهم أو حتى أميتهم.
2. تحتوي معلومات: فالصورة تمدنا بمجموعة كبيرة من المعلومات التي يعجز النص عن إيصالها بنفس الطريقة من التكامل والاختصار.
3. فورية وسريعة القراءة: فالصورة تختصر الوقت في إيصال المعلومة.
4. الشمولية: الصورة تتصف بالشمول، فعند الاطلاع عليها فإننا نطلع على الكل، أما التفاصيل فتأتي فيما بعد متزامنة مع تفحص بصرنا لأجزائها.
5. كسر الحواجز الزمنية: فمثلا في الجداريات البابلية أو المصرية نشعر بأحداث القصص ونتلمس وجود أشخاصها على الرغم أنه قد مضى عليها ملايين السنين.
6. تعدد القراءات: فالصورة قد يفهم منها عدة معانٍ باختلاف المشاهدين، حتى أنها قد تعطي معاني مغايرة تماماً للمعنى الذي أراده صاحبها.
7. خدمة الديانات: كان للصورة قدرات كبيرة في خدمة الدين ونشره، فالحضارات الإنسانية استعملت الصور في المعابد لتعزيز الإيمان بالمعتقدات.
8. خدمة السحر: مثلا في رسوم الإنسان البدائي في الكهوف، وهي تلك التمثيلات الحيوانية المرسومة بالطمي في منطقة (Lascaux) في غرب فرنسا، لا يمكن أن تكون إنجازات فنية لمباهات الآخرين لاعتبارات أوضحها علماء الآثار، ومن ضمنها وجود الرسوم في مناطق مظلمة داخل كهوف بعيدة عن سكن الإنسان القديم وفي مناطق لم يصلها البشر لاحقا، فهذه الصور كانت لأهداف اعتقادية سحرية للسيطرة على الحيوان المرسوم والمصور داخل الكهوف.
9. النص التوضيحي: قد تحتاج الصورة إلى نص توضيحي حتى تفهم بدرجة أكبر، فالنص على الصورة يضفي معنى معينا يريد صاحبها إيصاله للجمهور.
10. تغير الحقيقة: فالصورة قد تغير الحقيقة، فالصورة الفوتوغرافية تصور ما أراد أن يلتقطه المصور فقط.
11. تتضمن معاني: قد تشير الصورة إلى معنى أبعد مما تضمنه وهو ما يسمى بالإسقاط.
12. غير منطقية وغير اعتيادية: بإمكان الصورة تمثيل أشياء تخرق قوانين الطبيعة وتتعدى ما هو منطقي أو اعتيادي مألوف، فمثلاً في جداريات الأهرامات، الوجوه مرسومة جانبية بينما تظهر العيون كاملة، إذ إن بإمكان الصورة أن تمثل أمراً يستحيل إيجاده في الطبيعة أصلاً.

13. المقدرة على أن تشبه الموضوع المصور: فصورة النحلة مثلا سواء كانت صورة شديدة الشبه أو نسبيه إلا أنها قادرة على إرجاعنا إلى صورة النحلة الطبيعية بغض النظر عن دقة التصوير ودرجة واقعيته.
14. المقدرة على تحقيق الرابطة الإنسانية: تتميز الصورة بقدرتها كوسيلة اتصالية تزيل عوائق الحدود التي تقوي العلاقات والروابط بين البشر (Sobti, 2013. PP.265-266).

دلالة الرمز ومحاور عملية الاتصال البصري:

إن عملية الاتصال البصري للصورة تتم من خلال العلاقة بين المصمم والعمل الفني بما فيها الرموز والدلالات الفكرية والإدراكية والمجتمع المستهدف وهي كالتالي:

المصمم:

إن عملية التصميم هي نشاط محدد يمارس للوصول إلى هدف مباشر لحل مشكلات معينة، وهي تخضع لمراحل التفكير العلمي والإبداع، وعلى المصمم أن يملتك مهارات التفكير العليا والتعامل بمرونة لتحقيق النجاح في إيصال الرسالة للمتلقي. لهذا فالمصمم يتأثر بكل مثيرات بيئته الخارجية المحيطة به، فيتعامل معها ويحللها ويختزلها كحصيلة لإدراكاته البصرية التي تختلف من مصمم إلى آخر تبعاً لمدركاته وخبراته البصرية ومدى قدرته على تحليلها وتفسيرها ومقارنتها وصولا إلى مقدرته في اتخاذ القرارات الصائبة في صياغة الحلول الإبداعية وابتكار رموز فكرية على موضوعات عديدة. بالإضافة إلى أن لعادات المصمم وقيمه وثقافته وسماته الشخصية دورا بارزا في عملية التصميم.

الرمز كمدرك:

يعد الرمز المحور الثاني من محاور الاتصال البصري، فالرمز متضمن داخل العمل الفني وهو يصف الأحداث والأشياء، ويقصد بالرمز في الاتصال البصري هو ما يبتكره المصمم ليبلغ به رسالة معينة للمتلقي مراعياً بذلك بيئة المتلقي حتى يسهل إدراكه ويترجم دلالته.

والرمز لغة: "أومأ أو أشار، أما الرمزية فهي مذهب في الأدب والفن ظهر في الشعر أولا، يقوم بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء، ليدع للمتذوق نصيباً في تكملة الصورة أو تقوية العاطفة" (Al Zayat, non, P.43).

ويعد الرمز غير اللفظي أحد أهم وسائل التعبير فهو مضمون الرسالة في عملية الاتصال البصري، وهو يعني الدلالة التعبيرية للوسيط المادي. والرمز أحد أهم طرق التعبير عن النفس والاتصال بين الأفراد وهذا يعني أن للرمز أشكالا متنوعة تبعاً لما يرمز له، فهو فكرة مختصرة تواجه المجموعة المستهدفة فتسبب استجابة أولية تحدد مدى حساسية الفرد (Al-Ashiwi, 2012. P. 288).

المجموعة المستهدفة:

يقصد بها الأشخاص الذين ترسل لهم الرسالة (المتلقين) على مختلف فئاتهم العمرية والاجتماعية والثقافية، وتتوقف الاستجابة للرمز على مدى تقبل المجموعة المستهدفة وإدراكها له، وتعد المعرفة أحد أهم العوامل المؤثرة في مدى إدراكهم واستجابتهم وهذه المعرفة تأتي من الخبرات السابقة للأفراد. ويعد الرمز بالنسبة إلى المجموعة المستهدفة منبهاً ومؤثراً يستثير الملاحظة والانتباه لديهم، وفي حال أن هناك خللا في فهم الرسالة ومضمونها، فعلى المصمم إدراك الخلل ودراسته جيداً، ودراسة المجموعة المستهدفة، واستخدام رموز ذات موضوعات قيمة كي تحقق دورها، وأن يراعي في صياغتها القدرة على جذب المتلقين.

ثالثا: فن الكاريكاتير ورمزيته

يعد الكاريكاتير من أكثر أصناف الرسم رواجاً في وسائل الإعلام المختلفة خاصة الصحافة المكتوبة التي تعتمد عليه كأحد الفنون الصحافية، كونه بليغا وبسيطا اللغة يمكن فهمه من قبل فئات المجتمع المختلفة بسهولة ويسر، وذلك لتميزه بالأسلوب الهزلي الساخر البليغ في آن معا. لذلك عادة يوظف هذا النوع من

الفنون الصحافية للتعبير عن الظواهر الحساسة في الحياة الاجتماعية. وقد اتسعت بعد ذلك المواضيع التي تعالجها الرسوم الهزلية إلى كافة نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية.

مفهوم الكاريكاتير:

لغةً هي كلمة من أصل إيطالي، فهي مشتقة من الفعل الإيطالي (Caricur) وتعني يهاجم أو يجمل أو يشحن، بمعنى تصوير الشيء أو الشخص وتحميله أكثر من طاقته وحجمه الأساسي وتجسيم ملامحه التي يتميز بها عن الاخرين (Alam Al-Din, 2004. P. 23). واصطلاحا، عرفه (عبدالحميد) بأنه رسم ساحر وتجسيد أو وصف شكلي يجري خلاله التضخيم والسخرية والمبالغة في أحد الجوانب المميزة لشخصية معينة، بحيث تبدو مثيرة للضحك (Abdel Hamid, 2003. P. 45).

ويتضح مما ذكر أن الكاريكاتير رسم يعبر عن فكرة ساخرة متعلقة بقضية مجتمعية، هدفه نقد أبعاد تلك القضية، سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو سياسية أو اقتصادية، بشكل مبالغ فيه، لإثارة الجمهور وتحفيزهم على التفاعل معه بإيجابية.

تاريخ الكاريكاتير:

ارتبط الكاريكاتير بالإنسان البدائي، فقد حفر إنسان الكهف في العصر الحجري أولى رسومه الهزلية التي تجمع بين براءة التقليد والنقل الحرفي وبين بساطة الكاريكاتير. فقد رسم المصريون القدماء صوراً ورسوماً هزلية وجدت على جدران المعابد وأوراق البردي. فهم أول من تنبه إلى هذا الفن الذي يحقق السخرية والتعرض للحاكم المستبد.

والفنان الإيطالي (موسيني) أول من استخدم كلمة كاريكاتير في وصف سلسلة من رسومات عائلة الكاراكي (Caracci) عام 1646. عندما سافر إلى فرنسا نقل أسلوب الرسم هذا مع التسمية لفرنسا، وهناك تحولت الكلمة إلى كاريكاتير عام 1665 (Abdel Samie, 1980. P. 55).

ومع بداية القرن التاسع عشر ظهر الكاريكاتير في صحف ومجلات تناولت بجرأة الموضوعات الاجتماعية والسياسية، ومع ازدياد شعبية هذا الفن أصبحت الصحف تخصص زاوية دائمة للكاريكاتير للدلالة على أهميته وتأثيره.

أنواع الكاريكاتير:

الكاريكاتير السياسي: وهو يعالج موضوعات سياسية مباشرة، أو غير مباشرة، وهو من أشد وسائل التعبير فاعلية لسهولة أدائة، وهذا يجعله صالحاً للأحداث المتغيرة يومياً، وكذلك، تركيزه على الهدف بطريقة ملخصة وبسيطة يجعله ميسور التناول وسهلا لإدراك رموزه.

الكاريكاتير الاجتماعي: وهو يبرز عادة من خلال الظواهر الاجتماعية وتناقضات الواقع الاجتماعي ويعكس مشكلات وأزمات مجتمع ما، كمشكلات الفقر والفساد الاجتماعي وغيرها، ويعمل الكاريكاتير الاجتماعي على تحقيق مفاهيم أفراد المجتمع وتقريبها، فهو رسالة اتصالية اجتماعية.

الكاريكاتير الفكاهي: يتسم بروح الدعابة والفكاهة، ويدخل السرور على المتلقين ويعكس طرافة الشعب، وهذا النوع من الكاريكاتير يحمل في طياته رسالة خفية، فهو ليس لإثارة الضحك فقط.

الكاريكاتير الشخصي: ويعتمد على رسم شخصية واحدة فقط بشكل هزلي ومضحك أو بورتريه هجائي ويحتوي على مبالغة فنية؛ مثلا إعطاء شخص ملامح حيوان معين (Allam, 2011. P134).

خصائص رسوم الكاريكاتير:

الرسم الكاريكاتيري وسيلة فعالة في متابعة الأحداث والمناقشات الجارية لمختلف وجهات النظر. ويبسط المعلومات المهمة دون الدخول في التفاصيل الهامشية. وله تأثير مجتمعي كبير. وهو يتيح الحرية الكاملة في تصور وتحليل المعاني وفهم المضامين الخفية المتصلة بالقضية التي يطرحها الفنان. كما أنه يقوي الذاكرة

البصرية ويعمل على تسهيل الفكرة وإيصالها بسرعة مختصرا الزمن، وعاكسا أوضاع المجتمع اقتصاديا واجتماعيا وسياسياً. وهو ينمي وعي أفراد المجتمع بقضاياهم على المستوى المحلي أو القومي أو العالمي بفعالية، ففكرته واضحة وبسيطة، يسهل الحصول عليها وتداولها بأقل التكاليف لتوفرها في الصحف والمجلات ومواقع الإنترنت.

وظائف الكاريكاتير:

الوظيفة الاتصالية: فهو شكل من أشكال الاتصال بين الفنان والجمهور، ففنان الكاريكاتير يتحدث عن مواقف أو أحداث أو ظواهر بواسطة لغة خاصة هي الخطوط والأشكال.

الوظيفة الجمالية: ينتمي الكاريكاتير للفنون البصرية، لهذا لا بد أن يؤدي وظيفته الجمالية لاعتماده على التقنيات التشكيلية، ويتلخص دور الكاريكاتير في إضفاء الصورة الجمالية على صفحات الصحيفة.

الوظيفة الخبرية: تقوم الصورة الكاريكاتيرية بإعادة تمثيل الواقع بطابع هزلي، فهي تعبر عن موجودات ممثلة في الصورة، إذ تقوم كل الرموز فيها بالإشارة إلى موضوع الحدث، وبالتالي تتجسد معرفتنا بمكنونات ما يدور في المجتمع من قضايا ووقائع على اعتبار أن فن الكاريكاتير يواكب الأحداث بمختلف الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وإبراز هذه المعرفة ضمن إطار فني تشكيلي مظهراً المحتوى الفكري من خلال قدرته على تقديم هذه الوقائع.

الوظيفة التربوية: إن الكاريكاتير بطبيعته الانتقادية، يعالج ظواهر سلبية بشكل أساسي، فالنقد هو أحد أهم الأساليب الإيجابية في تقويم الفكر والمواقف والظواهر المختلفة.

الوظيفة الترفيهية: عادة، الصحف تحتوي على مواضيع جدية مختلفة، وصفحة التسلية تكون في الصفحة الأخيرة عادة، وتحتوي على أخبار طريفة وخفيفة، ويمكن أن تكون الرسومات الكاريكاتيرية إحدى أدوات تسلية القارئ (Amer, 2016. P. 133) .

إن الوظيفة التقليدية للكاريكاتير تتمثل في السخرية والنقد اللاذع، ولكنها لا تقتصر على ذلك فيمكن توظيفه لتحقيق أهداف تخدم مصالح اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، فهي تهتم بتحليل الصورة والنص المكتوب، ولهذا تعتبر أحد وسائل الإعلام عن أحداث المجتمع ومشكلاته والوقوف على قضاياه بشكل متكامل. كما تتضمن رموزا شهيرة تستخدم للتعبير عن حدث أو فكرة معاصرة تتشابه مع حدث تاريخي باستخدام رمزية معينه؛ مثلا حصان طروادة يعبر عن الخديعة والمكر، وسفينة نوح رمز للإنقاذ. كما تتضمن رسوم الكاريكاتير بعض الموضوعات الاجتماعية التي تعبر عن قضايا ومفاهيم اجتماعية كالفقر والبطالة والتعليم وارتفاع الأسعار وغيرها من الظواهر.

تاريخ الكاريكاتير السعودي:

منذ ثلاثة عقود مضت، تشكل الصحافة السعودية فنا كاريكاتيريا متميزا له طابعه وأسلوبه، وظهر عدد من الرسامين الموهوبين، وأصبح ما يقدمونه من رسومهم الكاريكاتيرية سبباً من أسباب رواج الصحيفة أو المجلة التي يرسمون لها إلى درجة أن بعض القراء وفي أحيان كثيرة يبدأون بقراءة الصحيفة من حيث توجد زاوية الكاريكاتير عادة. وعند الحديث عن هذا المعنى في الصحافة السعودية لا بد من الإشارة إلى مجهودات أولئك الرواد ممن حملوا ريشة الرسام وتناولوا برسوماتهم العديد من القضايا والموضوعات الاجتماعية والتربوية والسياسية والاقتصادية والبيئية وغيرها من القضايا التي تهم الناس وتطرحها الصحافة على صفحاتها. وزكي اليمني وعلي الخرجي مثال على أولئك الرواد وما قدموه من عطاء، وجاء بعدهم مجموعة أخرى من الرسامين الموهوبين والمبدعين الذين ارتقوا بالكاريكاتير الصحفي في الصحافة السعودية وأوجدوا لهم مكانة مرموقة في هذا المجال أمثال: محمد الخنيفر وإبراهيم الوهيبي وعبدالسلام الهليل وهاجد وغيرهم (Ezzat,1990.P.267).

في الستينيات كانت البداية الحقيقية للكاريكاتير السعودي، وكانت الرسوم تنشر بشكل متقطع عبر صحف المناطق المختلفة، فكان ظهور أول كاريكاتير سعودي عام 1946 للفنان علي الخرجي، وقد ذكر (الصايل) رئيس وعضو الجمعية السعودية للكاريكاتير والرسوم المتحركة بأن المنطقة الوسطى في الستينات تميزت بتوظيف الكاريكاتير كفن صحفي عن طريق تعيين فناني كاريكاتير محترفين، الأمر الذي كفل ريادة الصحف السعودية (Ali, 2007. P. 323).

وفي مطلع السبعينيات وفي صحيفة (الجزيرة) برز محمد الخنيفر وتميزت رسوماته بإدخال الألوان البسيطة معتمداً على الألوان الأساسية، وكان أول فنان كاريكاتير ميز نفسه بتوقيعه الخاص الذي يحمل شخصية (سلطانة) الفضولية الصغيرة التي أبدعها لتعبر عن هموم المواطن.

بلغ الكاريكاتير ذروته في الثمانينات فأضحى جزءا من الثقافة المحلية، ومن عناصر الترفيه للعائلة السعودية حتى أنه نافس الدراما التلفزيونية، فنشأ برنامج تلفزيوني (الكاريكاتير ابتسامة) عام 1987م جذب مشاهدين حوله. في تلك الفترة ظهرت نخبة من الرسامين في صفحة الكاريكاتير بصحيفة (الجزيرة) منهم عبدالسلام الهليل وسعود الماضي وعبدالله صايل وهاجد ورشيد السليم.

ولقد تميز الكاريكاتير الصحفي السعودي رغم حداثة تجربته بسمات عدة منها: استخدام التعليقات المصاحبة بشكل كبير، وتقديم لغة حوارية بين أشخاص الرسم واعتماده في لغته على اللهجة العامية الدارجة والمبسطة، حيث تعد هذه مدرسة سعودية تعتمد على اللهجة الشعبية والقضايا المحلية لأن رسام الكاريكاتير يخاطب الناس بفئاتهم وثقافاتهم المختلفة، لذا ينبغي مخاطبتهم بما يفهمون دون مبالغة أو غموض، فالرسم يخاطب المتلقين ويطرح قضاياهم وهمومهم، وهنا لا بد أن يطرحها ببساطة وأن يوظف التعليقات المصاحبة واللغة المستخدمة فيها بشكل مفيد، أما استخدام اللهجة العامية في الكاريكاتير فلأنها هي التي يفهمها جميع الناس، كما أنه يقدم اللهجة السعودية في بساطتها وقوتها للقارئ العربي أينما كان، لأن الكاريكاتير يسهم في نشر مفرداتها، كما أنه يقوم على توظيف النص والرسم بشكل بديع ومعبر (Ezzat,1990.P.268).

الدراسات السابقة

أولاً: الدراسات المرتبطة بسيمائية الصورة

دراسة (Issa, 2018)، (سيميائية الصورة الفوتوغرافية في الملصق السينمائي) هدفت إلى البحث والاستفادة من المفاهيم السيميائية في الصورة الفوتوغرافية بالملصق السينمائي وتأثيرها في عملية الاتصال بين المصور والجمهور. وتوصلت النتائج إلى أن الصورة الفوتوغرافية تؤثر في جذب انتباه المشاهدين للملصق السينمائي، وتساهم بشكل كبير في تحقيق التواصل، كما أنها تحقق إبراز مضمون الفيلم عن طريق الدلالات التي تبعثها في عملية الاتصال.

دراسة (Siphon, 2015) (مدخل لسيمائية الصورة الصحفية) هدفت إلى الحديث عن كيفية تحليل وقراءة الصورة الصحفية سيميائياً من أجل الكشف عن المعاني والدلالات الخفية التي تحملها، وذلك بالتطرق إلى أهم المقاربات السيميائية التي يمكن تبنيها في التحليل السيميائي للصورة. وتوصلت النتائج إلى أن علم السيمياء يهتم بالعلامة (الدليل) الذي يتكون من دال ومدلول ورابط يجمع بينهما وهي الدلالة، وأن السميولوجيا والسيموطيقا والسيمياء كلها مرادفات لمعنى واحد وهو العلم الذي يهتم بدراسة العلامات باختلاف أنواعها، وأن سيمياء الصورة جزء من السيمياء العامة.

دراسة (Sobti, 2013) (الثورة الجزائرية في الفن التشكيلي العربي: قراءة سيمولوجية للوحة (ثورة الجزائر) للفنان محمود صبري) هدفت إلى البحث عن دور الفن التشكيلي العربي في دعم ومساندة الثورة الجزائرية في أعمال الفنان العراقي محمود صبري، ومحاولة الكشف عن أهم العلامات التي كانت تميز المجتمع الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي من خلال قراءة سيمولوجية للوحة (ثورة الجزائر). وتوصلت

النتائج إلى أن الفنان لم يفصل موضوعه السياسي عن الهاجس الاجتماعي، فجسد حالة الحرمان المتسلط على المجتمع بفعل الضغوط السياسية، كما تضمن العمل الفني القيمة المعنوية للإنسان وجسد الصورة الدرامية له من خلال رموز الصورة الاتصالية.

ثانيا: الدراسات المرتبطة بالرسوم الهزلية، الكاريكاتير في الصحافة السعودية والعربية والأجنبية

دراسة (Al-Sahli, 2017) (الظواهر التربوية في رسوم الكاريكاتير في الصحافة السعودية: دراسة في تحليل المحتوى). وهدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الظواهر التربوية المطروحة في رسوم الكاريكاتير في الصحافة السعودية خلال العام 2014، وتوصلت إلى أن نسبة الرسوم الكاريكاتيرية المتعلقة بالظواهر التربوية بلغت 6.43% وهي نسبة ضعيفة، كما جاءت أغلبية الرسوم ناقدة. واعتمدت رسوم الكاريكاتير في الصحافة السعودية على اللغة المكتوبة في إيصال رسالتها للقارئ عن طريق التعليقات والحوارات.

دراسة (Al-Dakhil, 2012) (مضامين الكاريكاتير في الصحافة السعودية: دراسة تحليلية لمحتوى الكاريكاتير بصحيفة الرياض في الفترة من 2008 إلى 2010) هدفت إلى التعرف إلى مدى اهتمام صحيفة الرياض بنشر الكاريكاتير المؤثر على المجتمع، وإلى التعرف على الاتجاهات والأفكار التي يطرحها فنانو الكاريكاتير، ومدى تأثر المجتمع بها. وتوصلت النتائج إلى أن فناني الكاريكاتير السعودي تأثروا بالأحداث المحيطة بالمجتمع، وأن الاتجاهات التي تناولوها هي الاجتماعي بنسبة 53.76%، ثم الاقتصادي 27.95%، ثم السياسي 9.96%، ثم التربوي بنسبة 5.37%، ثم السلوكي بنسبة 2.1%، فالثقافي بنسبة 1.7%.

دراسة (Al-Qadhda, 2012) (فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية) هدفت إلى بيان أهمية الرسوم الكاريكاتيرية بوصفها فناً تعتمده كل أنواع الصحف في العالم. وهدفت إلى معرفة الظواهر اليومية التي تتناولها الرسوم الكاريكاتيرية في الصحف البحرينية أثناء فترة الدراسة. وتوصلت النتائج إلى أن فنون الكاريكاتير غطت قضايا اقتصادية بالدرجة الأولى بنسبة 42.2%، ثم السياسية 22.2%، ثم قضايا التربية والتعليم بنسبة 6.7%.

دراسة (Ashfaq ،2012) (دراسة الظواهر الدولية في رسوم الكاريكاتير: دراسة حالة على الصحف الباكستانية والنرويجية) هدفت إلى اكتشاف صورة الظواهر الدولية في الكاريكاتير في الصحف المطبوعة في باكستان والنرويج، وهدفت إلى معرفة أي الظواهر الدولية حازت على تغطية إعلامية أكبر من خلال الكاريكاتير كقضية الركود الاقتصادي العالمي، وقضية التغير في السياسات الامريكية، وقضية الحرب على الإرهاب، وقضية الحجاب. وكشفت نتائجها أن قضايا الحدث هي أكثر انتشاراً وتداولاً في رسوم الكاريكاتير.

دراسة (Asel, 2002) (فن الكاريكاتير الاجتماعي ومدى تعبيره عن البيئة والمجتمع المصري في النصف الثاني من القرن العشرين) هدفت إلى دراسة فن الكاريكاتيري الاجتماعي وتطوره عبر العصور حتى العصر الحديث وكيفية تناوله للمشكلات الاجتماعية وإبراز دور الفنانين المصريين في التعبير عن البيئة والمجتمع. وتوصلت النتائج إلى أن فن الكاريكاتير الاجتماعي ارتبط بعنصري البيئة والزمن والرمزية بشكل أساسي.

ثالثا: الدراسات المرتبطة بالرسوم الهزلية (الكاريكاتير) ودراستها سيميائياً

دراسة (Sayed, 2017) (سيميولوجيا الرسوم الكاريكاتيرية السياسية لصراعات منطقة الشرق الأوسط في المواقع الإخبارية) هدفت إلى الكشف عن ثقل المعاني الضمنية التي تحملها الرسوم الكاريكاتيرية المتعلقة بالعنف الدائر في منطقة الشرق الأوسط، والدور الرسالي الذي تؤديه تلك الرسوم في نقل الواقع العربي. وتوصلت نتائج الدراسة إلى أن الرسوم الكاريكاتيرية استطاعت أن تقدم وصفاً دقيقاً لواقع الحال في الشرق الأوسط. ومن الناحية الشكلية تعددت المساحات اللونية المستخدمة وكانت متناسبة مع المعنى الذي تؤديه، وغلب عليها اللونان الأسود والأحمر لتعكس مفارقة لونية ثم دلالية تتمثل في الدم والظلم، فخلقت للمشاهد تأثيراً فسيولوجياً وسيكولوجياً وعاطفياً قوياً. كما أجاد الفنانون في اختيار أكثر الرموز الأيقونية نبضاً في الوجدان العربي مثل البحر والمركب والغريق والطفل والرصاص والأطلال، كما ساعدت الرسائل اللغوية في

تحديد حيز مفهوم الاستنطاق المضموني الإيحائي للرسوم وفهم أبعادها، كما جاءت مكونات الصور وأجزاؤها متناسقة معتمدة على البساطة الخطية في آلية احتواء الفكرة والإحاطة بمدلول المعنى والإحالة الرمزية.

دراسة (Amer, 2016) (الأبعاد الوظيفية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الجزائرية: دراسة تحليله سيمولوجية لصحيفة الشروق اليومي) هدفت إلى دراسة الاستعمالات الوظيفية في الصورة الكاريكاتيرية من خلال الصحافة الجزائرية الممثلة في صحيفة الشروق اليومي. وتوصلت نتائجها إلى أن الصور الكاريكاتيرية ركزت على رسم المواطن البسيط ومدى معاناته للأوضاع السياسية والفقر والحروب التي آلت إليها الشعوب العربية. وكانت صور الشخصيات تتمحور عادة حول شخصيتي المسؤول والمواطن البسيط، وظهرت صورة المسؤول بجسم بدين وملابس أنيقة بينما ظهرت ملابس المواطن معبرة عن حاله السيء من خلال الخطوط التعبيرية المنحنية وخطوط الوجه ونحافة الجسم التي لا تفارق شخصية المواطن. أما خلفية الصور، فغالباً اعتمدت تدرج اللون الأصفر والبنفسجي إلى الأبيض وهذا يرمز إلى أبعاد فكرية أخرى؛ فهذه الألوان تمزج بين التفاؤل والتشاؤم وهذا انطلاقاً من موضوع الكاريكاتير.

دراسة (Al-Otaibi, 2015) (الصورة الاجتماعية للمرأة السعودية في كاريكاتير الصحافة المحلية: تحليل المضمون) هدفت إلى التعرف إلى الصورة الاجتماعية للمرأة السعودية في كاريكاتير الصحف المحلية سلبية كانت أم إيجابية، والتعرف على قضايا ومشكلات واهتمامات دور المرأة السعودية كما تعكسها الرسوم الكاريكاتيرية في الصحف المحلية. وتوصلت النتائج إلى أن الرسوم الكاريكاتيرية المنشورة في عام 2012 حملت مضامينها صورا سلبية تجاه المرأة السعودية ومن أبرزها صورة المرأة البدينة يليها السطحية ثم الحمقاء والغيورة. وإن من أبرز الظواهر التي صورتها رسوم الكاريكاتير قضية البطالة، كما حملت مضامينها اهتمام المرأة بالتسوق ومشاهدة التلفاز والاهتمام بمواقع التواصل الاجتماعي.

وقد كانت الدراسات السابقة مفيدة لأنها تكوّن خلفية معرفية حول المنهجية المستخدمة في التحليلات السيميائية. كما أن التعرف على التقنيات والأنماط المستخدمة في التحليل السيميائي للرسوم الهزلية (فن الكاريكاتير)، ومعرفه كيفية قراءتها بصرياً. كما أنها تفيد في فهم الرسوم الهزلية وفهم رموزها بدقة، إذ لا يتحقق ذلك إلا من خلال المعرفة المناسبة.

إلا أن هذه الدراسة تختلف عن الدراسات السابقة بأنها تكشف عن البناء الدلالي والشكلي داخل الصورة البصرية في الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير السعودي من خلال تحليلها بالطريقة السيميائية عن طريق تحليلها لبعض الظواهر الاجتماعية المعاصرة التي تعكس تغيرات اجتماعية كبيرة أثرت على توجهات أفراد المجتمع في المملكة العربية السعودية.

الإجراءات المنهجية

منهج الدراسة:

يتبع البحث المنهج الوصفي وذلك لمناسبته لطبيعة المشكلة وأهداف الدراسة، إذ يتناول البحث وصف وتحليل الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير السعودي للكشف عن التفاعل الدلالي والبناء الشكلي للنسق داخل الصورة البصرية. فالمنهج الوصفي لا يصف الظاهرة المدروسة فقط بل يبحث عن العلاقة بين الظاهرة والمتغيرات الأخرى. وقد ذكر الملحم أن المنهج الوصفي أحد أشكال التحليل والتفسير العلمي المنظم لوصف الظاهرة أو مشكلة محددة وتصنيفها وتحليلها واخضاعها للدراسة الدقيقة، وهذا ما يتناسب مع أهداف الدراسة (Melhem, 2008. P. 61).

مجتمع وعينة الدراسة:

يمثل مجتمع الدراسة الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير السعودي مما نشر في الصحف السعودية، وروعي أن يكون مضمونها مجسدا لبعض الظواهر الاجتماعية. وكان الاختيار لهذه الفترة الزمنية من 2014 – 2019، مبنيا على اعتبارات أساسية:

1. إن هذه الفترة شهد فيها الكاريكاتير السعودي انتشارا أسهل عبر مواقع التواصل الاجتماعي.
2. شهدت المملكة في هذه الفترة تغيرات اجتماعية كبيرة أثرت على توجهات أفراد المجتمع.
3. مراعاة التمثيل والتكافؤ في اختيار العينة محل الدراسة.
4. وتم اختيار العينة بالاعتماد على الأسلوب القصدي (عينة عمدية) على اعتبار أن هذه الرسوم الكاريكاتيرية تناولت مواضيع مختلفة لقضايا مجتمعية معاصرة تخدم أهداف الدراسة.

وقد تطرق البحث لـ 16 صورة من رسومات كاريكاتيرية نشرت في الصحف السعودية، وتناولت بعضا من الظواهر الاجتماعية الأكثر جدلاً في المجتمع السعودي خلال فترة التغيرات الحاصلة في المملكة العربية السعودية منذ عام 2014 حتى عام 2019، ومن تلك الظواهر ما تمثل في افتتاح دور السينما، والمشاهير ووسائل التواصل الاجتماعي، وساهر (كاميرا رصد السيارات)، والواسطة، وقيادة المرأة في السعودية وأخيراً الألعاب الالكترونية. وسوف يتم تحليل الرسوم المعبرة عن هذه الظواهر.

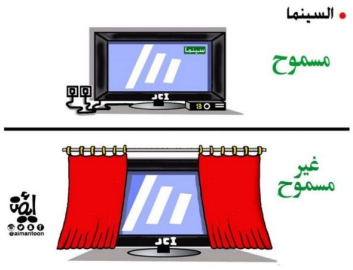
طريقة تحليل الرسوم الهزلية:

تم استخدام أسلوب التحليل السيميائي لتحليل السمات التكوينية والاستعارية المستخدمة في الرسوم الهزلية في فن الكاريكاتير المعالج للقضايا الاجتماعية السعودية. والتي يترتب عليها معانٍ ظاهرة وأخرى كامنة، وهي اختيارات واعية يجريها فنانو الكاريكاتير لإحداث تأثير إعلامي واجتماعي خاص، ويقتضي هذا التوظيف العلامي وسائل دقيقة تتيح تحليله. فطبيعة الدراسة تقتضي الاعتماد على طريقة التحليل السيميائي الذي يهتم بالكشف عن العلاقات الداخلية لعناصر الصورة وبإعادة تشكيل نظام الدلالة وذلك لتسليط الضوء على المعاني في الأنساق الدلالية. "ويعرف التحليل السيميائي بأنه مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته، وبأنه يغوص في مضامين الرسالة والخطابات، المرئي منها وغير المرئي، إذ يسعى إلى تحقيق التحليل النقدي فهو تحليل كيفي واستقرائي للرسالة ذو مضمون كامن وباطن" (Sharara, 2018. P. 262).

وتتخذ الدراسة اتجاهين: الاتجاه الأول هو الدلالة السيميائية للصورة البصرية في الرسوم الهزلية في الكاريكاتير والتمثيل الأيقوني والرمزي في تشكيلها. والاتجاه الثاني يتناول فاعلية الخطاب البلاغي في صورة الرسوم الهزلية الخاصة بفن الكاريكاتير على المجتمع السعودي المعاصر.

ظاهرة السينما في المملكة العربية السعودية:

المثال التطبيقي الأول:



شكل 1: كاريكاتير أيمن يعن الله المنشور بصحيفة برق 2017

أولا: الوصف

نرى في الصورة مشهدين للتلفاز، العلوي بلا ستارة حمراء وبجوارها كلمة (مسموح)، وأسفلها تلفاز أمامه ستارة حمراء مفتوحة، كناية عن السينما وبجوارها عبارة (غير مسموح).

ثانيا المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت دون إطار ومقسومة إلى جزأين الأعلى والأسفل بينهما خط أسود عريض.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة، فرسم التلفاز بشكل واضح وملون، كما أن عنوان الصورة جاء أعلى اليمين بلون أحمر لافت وخلفية بيضاء لإبرازه، وذلك لأهميته في إدخال المتلقي في الإطار الدلالي للرسم الكاريكاتيري.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر أمامية في المشهد المقسوم لجزأين، وتعبر عن حدثين مختلفين في وجهة النظر.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من الأعلى إلى الاسفل، وتتم قراءة المشهد بوجود العبارة يمين الصورة (السينما) ثم تنتقل عين المشاهد إلى أعلى الصورة بوجود عباره (مسموح) التي توضح الحالة الظاهرية للتلفاز، وفي الأسفل وجود عبارة (غير مسموح) التي توضح الحالة الظاهرية للتلفاز المحاط بالستارة الحمراء.

الخطوط: اعتمد الفنان على الخطوط المستقيمة بأنواعها العرضية والطولية بالإضافة إلى المائلة.

الأشكال: تضمنت الصورة شكل التلفاز المكرر بمشهدين، بالإضافة إلى الستارة التي ترمز للسينما. وهي تعكس أشكالا هندسية بسيطة في شكل المستطيل للتلفاز والستارة، والشكل البيضوي والمربع.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية بيضاء، واعتمد الفنان على تلوين شاشة التلفاز فقط لتظهر انعكاس الزجاج بالخطوط البيضاء المائلة إلى اللون الأزرق الفاتح، بينما أضاف اللون الأحمر الناصع للستارة، والذي ساعد بلفت الانتباه اليها، كما اعتمد الفنان اللون الأخضر في العبارات داخل المشهدين. وبصفة عامة استخدم الفنان الألوان الصريحة من أخضر وأحمر وأسود وأزرق وأصفر بنسب ضئيلة.

البناء الشكلي: الصورة حققت الاتزان وذلك في بنائها كمشهدين رأسيين، فالتصميم البسيط حقق التناظر التقليدي في شكل الستارة، كما أن العمل اعتمد كذلك على الإيقاع الرتيب الظاهر في خطوط الستارة وتكراراتها، أما شاشة التلفاز فصممت بما يحقق الوحدة والترابط من خلال تجاور عناصرها كما حققت السيادة في البناء الشكلي للصورة بشكل عام.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
شاشة التلفاز		إن ما تقدمه شاشة التلفاز من محتوى مشابه لما تقدمه شاشة السينما من محتوى وخاضع لنفس جهات الرقابة.
المشهد الأول	تلفاز	كناية عن التلفاز المسموح والمقبول اجتماعيا.
المشهد الثاني	تلفاز محاط بستارة حمراء	كناية عن السينما غير المسموح بها والمرفوضة اجتماعيا.

الرسالة الألسنية: تضمنت الصورة ثلاث رسائل ألسنية تمثلت في العبارة الأولى أعلى الصورة (السينما) لأهميتها في إدخال المتلقي للإطار الدلالي للصورة. ثم أتت الرسالة الألسنية الثانية (مسموح) والثالثة (غير مسموح) في المشهدين واللتين أدتا وظيفة التوجيه لمعاني الصورة نحو مدلولات معينة (عدم الوعي، النفاق الاجتماعي)، وتؤكد وجود تناقض في فكر بعض أفراد المجتمع.

ثالثاً: المستوى التضميني:

الموضوع الذي يعالجه الرسم كما يظهر حول السينما، فقد تم توظيف هذا الكاريكاتير من أجل توضيح آراء بعض أفراد المجتمع حول التغير الاجتماعي في السعودية والتي منها فتح دور للسينما، فبالنظر لمضمون هذا الرسم الكاريكاتيري الذي يؤكد وجود أفراد يعارضون التغييرات الاجتماعية بشكل متناقض، فتظهر شاشة التلفاز كأيقونة ترمز للمقبول والمسموح في المجتمع، بينما أراد الفنان أن يوضح في المشهد

الثاني للصورة أن السينما تقدم ما يقدمه محتوى التلفاز من أفلام في منازلنا، حيث رمز للسينما بستارة حمراء تحيط بشاشة التلفاز الذي أشار إليه في المشهد الأول بالسماح اجتماعياً. ولكنه مرفوض كونه يقدم في قاعات السينما.

المثال التطبيقي الثاني:

شكل 2: كاريكاتير مفرح الزيادي المنشور بصحيفة الجزيرة 2017

أولا: الوصف

نرى في الصورة مشهدا لحوار بين الابن ووالده حول السينما، ويظهر الابن يمين الصورة والأب يسار الصورة مذهولا من تعليق ابنه حول عرض المعلم للبروجكتر بالزي السعودي التقليدي (الثوب والطاقية).

ثانياً: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بدون إطار.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة، فرسم الشخصين بشكل واضح وملون، كما أن عنوان الصورة جاء أعلى اليمين (بروجكتر)، وذلك لأهميته في إدخال المتلقي في الإطار الدلالي للرسم الكاريكاتيري.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر جانبية في المشهد، حيث وضعت الشخصيتين بشكل متقابل.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين إلى اليسار، وتتم قراءة المشهد بوجود العبارة يمين الصورة (بروجكتر)، ثم تنتقل عين المشاهد إلى رسالة الابن الألسنية (يبه الأستاذ اليوم شغل لنا السينما)، والتي أدت إلى ذهول والده.

الخطوط: اعتمد الفنان فقط على الخطوط السوداء الخارجية في تحديد الأشكال (الشخصيتين).

الأشكال: تضمنت الصورة الأشكال العضوية في رسم الشخصيتين بالإضافة إلى مربع الحوار.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية بيضاء، واعتمد الفنان على التلوين البسيط للظلال، ولم يستخدم الفنان التدرج اللوني في تلوين الشخصيات.

البناء الشكلي: الصورة حققت نوعا من الوحدة في تقارب الشخصيتين ووضعهما في ورقة الرسم، وبالتالي تحقق الاتزان في مقاربة حجم الابن الصغير بجوار مربع الحوار الذي توازن مع حجم الأب، كما ظهر الإيقاع بشكل بسيط من خلال تكرار الإيقاع اللوني في بشرة الشخصيتين. السيادة في هذا العمل كان لمربع الحوار الذي اعتمد الفنان على تلوينه بالأصفر الناصع وذلك لتوجيه الانتباه إلى محور الحديث.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الابن	انذهال الابن من عرض المعلم للبروجكتر	جهل الطفل بماهية السينما والفرق بينها وبين البروجكتر.
الأب	تعجب الأب من مقولة الابن	تعجب وحيرة الأب من أن المعلم عرض سينما على طلابه

الرسالة الألسنية: تضمنت الصورة رسالتين ألسنيتين تمثلتا في العبارة الأولى أعلى الصورة (بروجكتر) لأهميتها في إدخال المتلقي للإطار الدلالي للصورة. ثم أتت الرسالة الألسنية الثانية (يبه الأستاذ ...) التي أدت وظيفة التوجيه لمعاني الصورة نحو مدلولات معينة، إذ تعبر عن عدم الوعي بالسينما وإنكارها اجتماعياً كتغير جديد على المجتمع السعودي.

ثالثاً: المستوى التضميني

الموضوع الذي يعالجه الرسم هو السينما. وقد تم توظيف هذا الكاريكاتير من أجل توضيح عدم وعي بعض أفراد المجتمع بالتغير الاجتماعي الحاصل في السعودية ومنها فتح دور للسينما. أراد الفنان أن يوضح رفض بعض أفراد المجتمع للسينما. وبالنظر لمضمون هذا الرسم الكاريكاتيري الذي يؤكد أن السينما في السعودية تعد من الظواهر التي يحتاج المجتمع إلى استيعابها وتقبلها، وبالنظر إلى الطفل الذي اعتبر أن البروجكتر هو عرض سينمائي يعكس مفهوم جهل البعض بماهية السينما، بالإضافة إلى تأكيد المجتمع بأن هذه الظاهرة هي محط اهتمام الجميع. كما أظهر الفنان الأب مندهشا بسبب عرض الاستاذ للسينما، وهذا يوضح أن حدث فتح دور السينما هو اهتمام الأغلبية في تلك الفترة وعدم وعي البعض بماهيته.

المثال التطبيقي الثالث:

شكل 3: كاريكاتير منال الرسيني المنشور بصحيفة الجزيرة 2019

أولا: الوصف

نرى في الصورة زوجين، في المشهد الأيمن الرجل بالزي السعودي يمسك بكتف زوجته المنقبة وفوق صورتهم عبارة: لا نريد السينما ولا قيادة المرأة للسيارة، أما يسار الصورة (لمّا يسافر) فالمشهد لنفس الزوجين، وتبدو المرأة كاشفة وجهها والزوج بزي يجمع ما بين الشماغ السعودي والزي الأجنبي (البنطال والسترة) تحت لافتة (سينما) وبيده مفتاح السيارة يعطيه لزوجته المسرورة بذلك.

ثانياً المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بإطار ومقسومة إلى جزأين الأيمن أقل مساحة من الأيسر.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة، فرسم الشخصيات واضح وملون، كما أن عنوان الصورة جاء أعلى اليسار بلون أحمر لافت وخلفية صفراء لإبرازه، وذلك لأهميته في إدخال المتلقي في الإطار الدلالي للرسم الكاريكاتيري.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر أمامية للزوجين في المشهد (داخل السعودية) يمين الصورة وجانبية في المشهد (خارج السعودية) يسار الصورة.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين إلى اليسار ويتم قراءة المشهد من اليمين بوجود العبارة فوق الزوجين (لا نريد سينما ولا قيادة السيارة للمرأة)، ثم تنتقل عين المشاهد إلى يسار الصورة فيرى عبارة كبيرة في أعلاها (لما يسافر)، وهذا يوضح الحالة الظاهرية للزوجين خارج السعودية أمام لافتة السينما.

الأشكال: تضمنت الصورة شكل محادثة تحوي رسالة ألسنية، وتضمنت على يسار الصورة شكلا مستطيلا يعبر عن لافتة كتب عليها (سينما).

الخطوط: استخدم الفنان الأسود لتقسيم المشهد، ولتحديد الأشكال في الصورة.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية بيضاء واعتمد الفنان على تلوين الأشخاص، فقط تظهر العباية السوداء في المشهدين والحذاء والحقيبة الحمراء، وفي يسار المشهد يظهر الزوج بزي أخضر وبرتقالي.

البناء الشكلي: حقق العمل الاتزان من خلال توزيع الأشخاص داخل كل مشهد، بالإضافة إلى الترابط والوحدة من خلال تجاور وتقارب الأشكال، كما اتصف العمل بتحقيق الإيقاع اللوني.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الزي		داخل السعودية الزي التقليدي للرجل وتغطية الوجه للمرأة وفي مشهد السفر خارج السعودية تغير زي الزوج وكشف الوجه للزوجة
المشهد الأول	الزوجين داخل السعودية	النفاق الاجتماعي والتزمت.
المشهد الثاني	الزوجين خارج السعودية	الانفتاح وقبول وجهات النظر.

الرسالة الألسنية: تضمنت الصورة أربع رسائل ألسنية تمثلت في العبارة الأولى يمين الصورة (لا نريد سينما ...) لأهميته في إدخال المتلقي للإطار الدلالي للصورة، فهذه العبارة أدت وظيفة التوجيه بحصرها معاني الصورة نحو مدلولات معينة (السيطرة، والتزمت، والنفاق الاجتماعي). كما أدت وظيفة التبليغ بإجابتها عن موضوع الرسم، أما الرسالة الألسنية الثانية فجاءت في المشهد الثاني في الجزء يسار الصورة ومضمونها (لما يسافر) هذه العبارة تؤكد وجود تناقض في شخصية الزوج عندما يسافر خارج المملكة والتي اكدتها الرسالتان الأخريان في نفس السياق (سينما) و(مفتاح السيارة) والتي تؤدي وظيفة المناوبة التي تظهر عندما يعجز الرسم عن أداء الشروحات اللازمة، وكذلك وظيفة توجيه معاني الصورة وجهة محددة.

ثالثاً: المستوى التضميني

الموضوع الذي يعالجه الرسم كما يظهر حول السينما وقيادة المرأة في السعودية، فقد تم توظيف هذا الكاريكاتير من أجل توضيح آراء بعض أفراد المجتمع حول التغير الاجتماعي في السعودية والتي منها فتح دور للسينما والسماح للمرأة بقيادة السيارة. فبالنظر لمضمون هذا الرسم الكاريكاتيري الذي يؤكد وجود أفراد يعارضون التغيرات الاجتماعية بشكل متناقض، فتعطي الأيقونات الموظفة في الرسم انطباعات أساسية تجسد نظر الفنان للوضع الراهن لبعض الشخصيات الاجتماعية، فيظهر الزوج بزي مختلف وفكر مختلف خارج المملكة رغم أنه ما زال مرتدياً الشماغ السعودي إلا أنه يجسد من جهة أخرى فكرا مختلفا وهو يقف تحت لافتة السينما وبيده اليمنى تذكرة الدخول ويشير بيده اليسرى لزوجته بمفتاح السيارة. ومن جهة أخرى تظهر المرأة وهي سعيدة بقرار زوجها، إذ تظهر ابتسامتها التي تشير للفرح والسرور والتي تؤكد على كشف وجهها في الخارج بعكس الداخل السعودي.

ظاهرة الشهرة في وسائل التواصل الاجتماعي في المملكة العربية السعودية:

المثال التطبيقي الأول:

شكل 4: كاريكاتير عبدالله جابر، المنشور في صحيفة مكة 2014

أولا: الوصف

تضمن الرسم وجود شخصيتين، إحداهما متسول يسار الصورة، والآخر شاب يقوم بالتصوير عبر كاميرا الجوال ويلتقط صورة شخصية له وللمتسول (Selfie) اثناء مناولته العملة النقدية.

ثانياً المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بدون إطار.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة؛ فيظهر الشاب بشكل متأنق وبيده كاميرا أثناء التقاطه صوره مع المتسول.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر أمامية.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين من ضوء وميض الكاميرا، ثم تنتقل العين إلى نظرة الشاب وابتسامته وصولا إلى النقود الورقية بيده أثناء مناولته للمتسول، فحركة العين بسلاسة من اليمين حتى اليسار.

الأشكال: تضمنت الصورة شكل أشخاص بشكل عضوي بسيط، إلا أن الفنان قام برسم حذاء الشاب بشكل هندسي كمستطيل دلالة الانتظام والأناقة.

الخطوط: استخدم الخط الأسود البسيط في تحديد الأشكال داخل الرسم الكاريكاتيري وذلك لإبرازه.

الألوان والإضاءة: اعتمد الفنان على الخلفية البيضاء لإبراز عناصر التكوين الأخرى المتمثلة في الشخصين، لهذا استخدم الألوان الفاتحة البسيطة دون الاهتمام بالتدرج اللوني، واهتم بإظهار الظلال بشكل مبسط باستخدام اللون الرمادي.

البناء الشكلي: حقق العمل وحدة وترابطا عاليين من خلال قيمة التماس والتقارب بين عناصر الرسم والأشخاص داخل الصورة، وأدى ذلك إلى تحقيق اتزان عالٍ في التكوين، كما أن الفنان حقق الإيقاع من خلال ترديد لشكل المستطيل في زي المتسول إلى حذاء الشاب، بالإضافة إلى الإيقاع اللوني، أما السيادة في هذا الرسم الكاريكاتيري فهي للنقود الورقية لتواجدها في منتصف المشهد ولتأكيد وميض الكاميرا لأهمية هذا الحدث.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الكاميرا	يستعمل لتصوير اللحظات الجميلة	الوصول إلى عالم الشهرة من خلال تصوير مساعدة المحتاجين.
الشاب	شخص يتصدق ويساعد المحتاج	شخص يقوم بتصوير حالات معينة حتى يحقق الشهرة في وسائل التواصل الاجتماعي.
النقود		الوسيلة والطريقة التي تحقق الوصول.

الرسالة الألسنية: لم تتضمن الصورة أي رسالة ألسنية، وهنا تظهر براعة الفنان في إيصال المعنى للمتلقي دون اللجوء إلى الإشارة لمضامين العملة النقدية. العلامة الأيقونية للعملة النقدية ساعدت بشدة على توضيح تلك المضامين بسهولة.

ثالثاً: المستوى التضميني

يتمحور موضوع الرسم حول سياسة بعض المشاهير في مواقع التواصل الاجتماعي في المجتمع السعودي، فمن خلالها تحققت أهدافهم في الوصول إلى عالم الشهرة، إذ يلجأ البعض منهم إلى القيام بدور الأشخاص المتعاونين والمعطائين من خلال القيام بأفعال وتصرفات تخدم المجتمع ورصدها من خلال التصوير ومنها مساعدة المحتاجين. وتضمن الرسم خلفية بيضاء لتبرز الحدث المتمثل في مشهد لأحد مشاهير التواصل الاجتماعي وهو يقوم بمناولة المتسول النقود وتوثيق ذلك بالتصوير، فملامح وجه الشاب المشهور تبدو عليها تعابير الاستخفاف من خلال نظرته وابتسامته المزيفة، أما ملامح وجه المتسول فتبدو عليها التبلد. وتعطي دلالة وانطباعا بتعود هذا المسكين على مثل هذه التصرفات. إنه من دون وجود الرسائل الألسنية أمكننا بسهولة فهم المغزى الأساسي للصورة.

المثال التطبيقي الثاني:

شكل5: كاريكاتير عبدالرحمن الهاجد، المنشور في صحيفة الجزيرة 2019

أولا: الوصف

جاء الرسم تحت عنوان بوابة الشهرة، وتضمن أيقونة لرأس مهرج يرتدي قبعة المهرجين وجسمه عبارة عن بوابة تطل على

منظر خارجي يمثل امتداد طريق نهايتها شمس ساطعة. بالنسبة للخلفية تمثلت في حائط برتقالي اللون، ونلاحظ في المنتصف طريقا متعرجا ممتدا في منتصف الرسم حتى نهاية الطريق الذي تمثله صورة رمزية للشمس. ويظهر في آخر الصورة يساراً إمضاء الكاريكاتيري عبدالرحمن هاجد الذي يتضمن كنيته (هاجد).

ثانيا: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة؛ فيبرز في الصورة التأثير الحسي للمسافات الموظفة، إذ إن الطريق أوحى لنا بمنظور وامتداد إلى ما خلف البوابة مما أضاف واقعية أكثر على أجزاء الرسم. كما أن عنوان الصورة جاء أعلى اليمين باللون الأسود ثم استكمل العبارة بكلمة (الشهرة) بلون أحمر يتوسط البوابة التي تتوسط الصورة الكاريكاتيرية، وذلك لأهميته في إدخال المتلقي في الإطار الدلالي للرسمة.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر أمامية وتظهر منظورا في نقطة تلاشي واحدة تنتهي بالشمس خلف الحائط.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين عند قراءة (بوابة ال...) التي تجعل حركة العين تنتقل لاستكمال النقاط التي تؤدي بدورها إلى مركز الصورة لقراءة عبارة (الشهرة) ذات اللون الأحمر اللافت التي تتوسط الصورة والتي تمثل البعد الآخر للوحة (خلف الحائط المرسوم).

الأشكال: تضمنت الصورة شكل الباب في منتصف الصورة، وكذلك شكل الحائط الكبير الذي يمثل أغلب الصورة من خلال خط الأرض الذي يبرز شكل الطريق المتعرج، كما تضمنت الرسمة شكلا لوجه مهرج.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية برتقالية اللون تمثل حائطا فيه باب مفتوح على منظر طبيعي وشمس صفراء وطريق أزرق متعرج وممتد إلى الداخل، كما تضمنت صورة لوجه المهرج فوق الباب بالألوان الدافئة الحمراء والصفراء والبرتقالية.

البناء الشكلي: اتصف العمل بالوحدة والترابط من خلال خط الأرض، ورغم بساطة التكوين فقد حقق الفنان الاتزان من خلال التناظر. كما أن تنوع الخطوط من مستقيم ومائل ومنحني ودائري ونصف دائري أكسب الصورة إيقاعا وتناغما في مركز الصورة.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الباب	يستعمل للمرور إلى مكان آخر	الوصول إلى عالم الشهرة الجميل والمشرق
الطريق	مسار للمشي يوصل لوجهة معينة	الوسيلة والطريقة التي تحقق الوصول
وجه المهرج	شخص يقوم بأعمال كوميدية فيها أشكال غريبة	الأشخاص الذين يقومون بأعمال غريبة ليحققوا الشهرة في وسائل التواصل الاجتماعي

الرسالة الألسنية: تضمنت الصورة رسالتين ألسنيتين أولهما العنوان المنتهي بنقاط. والذي جاء على يمين الرسم للمتلقي مما يجعله أول العناصر المدركة في قراءة الصورة وتضمن بوابة الـ... إذ إن المعنى الأولي المدرك من خلال هذا القول المرتبط بوجود بوابة في منتصف الصورة، فيكتمل معنى النقاط باستخدام الفنان لأيقونة الباب في منتصف الصورة والذي يستعمل للمرور إلى مكان آخر كدالة للرسالة الألسنية الثانية (الشهرة) والتي جاءت في منتصف الباب باللون الأحمر الجاذب وهي عبارة توجيهية تدل على المكان الذي يتجه إليه الأفراد في حالة تحقيقهم الشرط المتمثل رمزياً في أيقونة المهرج.

ثالثاً: المستوى التضميني

يتمحور موضوع الرسم حول سياسة الشهرة في مواقع التواصل الاجتماعي في المجتمع السعودي التي عمل فيها بعض أفراد المجتمع ومن خلالها تحققت أهدافهم في الوصول إلى عالم الشهرة، إذ لجأت بعض

الشخصيات إلى القيام بدور المهرج من خلال القيام بأفعال وتصرفات مجتمعية غريبة. واستخدم الفنان هنا بعض العلامات الأيقونية الدالة على تلك المضامين ومنها:

تظهر الصورة كجدار برتقالي كبير في منتصفه باب يمثل جسد المهرج ورأسه أعلى الباب وهي العلامة الأولى التي يظهر من خلفها منظر طبيعي لشمس مشرقة يعلوها عبارة الشهرة. رسم الفنان في منتصف الصورة طريقا أزرق اللون ممتدا من الداخل إلى خارج البوابة وصولا إلى الشمس، وهي العلامة الثانية. وهنا استخدم الفنان هذا الرمز الأيقوني دلالة على الوسيلة للوصول إلى الجهة الأخرى، وهو أن تسلك طريق المهرج حتى تصل إلى الحياة المشرقة (الشهرة)، وهي العلامة الثالثة، التي رمز بها الفنان بالشمس. ملامح وجه شخصية المهرج تبدو عليها تعابير الاستهجان والاستخفاف من خلال نظرة المهرج. الرسالة الألسنية في هذا الرسم جاءت مكملة للمضمون شارحة وموجهة له؛ إذ إنه من دون الاطلاع على الرسائل الألسنية لا يمكن فهم المغزى الأساسي للصورة.

المثال التطبيقي الثالث

شكل 6: كاريكاتير أيمن يعن الله، المنشور في صحيفة برق 2019

أولا: الوصف

جاء الرسم تحت عنوان مشاهير الفراغ، وتضمن ميزانا كبيرا ذا كفتين؛ الكفة اليمنى تحتوي كومة اشعارات برامج التواصل الاجتماعي من اعجاب ومتابعة وإعادة نشر وغيرها، بينما الكفة اليسرى احتوت على كومة من أكياس القمامة السوداء. هذا المشهد يوضح رجوح الكفة اليمنى للميزان.

ثانياً المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة، فيبرز في الصورة الميزان على خلفية بيضاء مما أضاف واقعية أكثر على أجزاء الرسم، كما أن عنوان الصورة جاء في وسط الميزان باللون الأبيض على الخلفية الزرقاء، وذلك لأهميته في إدخال المتلقي في الإطار الدلالي للرسمة.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط الرؤية أمامية.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء بطريقة بسيطة وبمشهد أمامي لميزان ترجح أحد كفتيه.

الأشكال: تضمنت الصورة شكل الميزان في منتصف الصورة، والذي رسم بطريقة بسيطة رغم إظهار الفنان للتحجيم من خلال اللون والخط.

الخطوط: استخدم الفنان الخطوط السوداء فقط لتحديد الأشكال والعناصر داخل الرسم الكاريكاتيري.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية بيضاء اللون مع إضافة وميض من الأصفر الفاتح في منتصف الصورة، ولم يهتم الفنان بالتدرج اللوني، بل اعتمد استخدام الألوان الصريحة والبسيطة المتمثلة في اللون الأزرق والرمادي للميزان، واللون الأخضر، والأسود في كومتي كفتي الميزان.

البناء الشكلي: لأن العمل اعتمد على عنصر الميزان كسيادة داخل الرسم الكاريكاتيري، فتحقق بذلك الاتزان البصري، وإن كانت كفة الميزان اليمنى رجحت للأسفل، إلا أن الفنان حقق الاتزان من خلال اللون الأسود في الكفة الأخرى، كما امتاز هذا العمل بالرغم من بساطة التكوين على إيقاع لوني من خلال ترديد اللون الأحمر والأزرق والأسود.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الميزان	مقياس يستعمل لوزن الاحجام.	مقياس حكم المجتمع على المشاهير.
اشعارات برامج التواصل الاجتماعي	تستخدم للإعجاب بالمنشور أو المتابعة أو إعادة النشر.	المتابعة والتأييد لمحتوى المشاهير.
أكياس القمامة	مهملات	محتوى المشاهير الفارغ وغير القيم.

الرسالة الألسنية: تضمنت الصورة رسالة ألسنية واحدة متمثلة في عنوان الصورة (مشاهير الفراغ) والذي جاء في منتصف الميزان في منتصف الرسم مما يجعله أول العناصر المدركة في قراءة الصورة التي أدت وظيفة التوجيه لمعاني الصورة نحو مدلولات معينة (محتوى المشاهير في برامج التواصل الفارغ وغير الهادف)

ثالثاً: المستوى التضميني

يتمحور موضوع الرسم حول محتوى المشاهير في مواقع التواصل الاجتماعي في المجتمع السعودي التي عمل بها بعض أفراد المجتمع والذي من خلالها تحققت أهدافهم في الوصول إلى عالم الشهرة، حيث يلجأ البعض من المشاهير إلى استخدام محتوى غير هادف يساهم في رفع عدد متابعيهم ومعجبيهم، واستخدم الفنان هنا بعض العلامات الأيقونية الدالة على تلك المضامين؛ إذ تظهر كفة الميزان الأثقل إعجاب بعض أفراد المجتمع بما يقدمه هؤلاء المشاهير من محتوى غير هادف، مثل له الفنان بكومة أكياس القمامة، كما رمز الفنان إلى فكر وعقل بعض أفراد المجتمع بالميزان الذي من خلاله يحكم على هؤلاء المشاهير.

ظاهرة الواسطة في المملكة العربية السعودية

المثال التطبيقي الأول:

شكل 7: كاريكاتير ناصر خميس، المنشور في صحيفة الحياة 2017

أولا: الوصف

نرى في الصورة أسرة مكونة من الأب والأم والابن بالزي السعودي، بجوار لافته تشير إلى (الجامعة) بينما يحمل الابن بيده اليمنى شهادة وفي الأخرى ورقة مكتوب عليها (الواسطة)، وتظهر خلفهم السماء بتدرج أزرق، ورسالة ألسنية من الابن تحت عنوان (حنا الحين متطمنين على مستقبلك يا ولدي).

ثانياً: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: نلاحظ أن وضع شخصية الأب بحالة من الطمأنينة والبهجة تعبيرا عن ثقته بالواسطة في تحقيق مراده بقبول ابنه في الجامعة.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاء هذا الرسم بلقطة عامة رئيسية تظهر كافة عناصر الصورة بزاوية جانبية.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين حتى اليسار، وتتم قراءة المشهد من المنتصف بوجود عبارة (حنا الحين متطمنين على مستقبلك يا ولدي) فوق الأب ثم تنتقل الرؤية مباشرة لما يحمله الابن من ورقة صفراء لافته للنظر مكتوب عليها (الواسطة) لتنتقل العين يسار الصورة إلى لافتة الجامعة.

الأشكال: تضمنت الصورة شكل محادثة يحوي الرسالة الألسنية، وكذلك شكل لافته تشير إلى (الجامعة)، كذلك أشكال عضوية للأشخاص، فالأشكال اعتمدت على تبسيط للعناصر الواقعية.

الخطوط: استخدم الفنان خطوطا سوداء بسيطة فقط لتحديد الأشكال في داخل الرسم الكاريكاتيري.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية للسماء بالتدرج الأزرق من الغامق إلى الفاتح بشكل رأسي. الأشخاص في الصورة يرتدون الزي السعودي التقليدي بألوانه الواقعية. كما لم يهتم الفنان باستخدام التدرج اللوني في الأشخاص بل اعتمد على الظلال الرمادية. كما استخدم اللون الأصفر في الورقة التي تحوي المضمون الدلالي للصورة في كلمة (واسطة) وربط اللون بترديده مره أخرى في السهم المشير إلى الجامعة داخل اللافتة كنوع من التأكيد والترابط للمعنى الدلالي لها.

البناء الشكلي: حقق العمل وحدة وترابطا عاليا من خلال قيمة التماس والتقارب بين عناصر الرسم والأشخاص داخل الصورة، وأدى ذلك إلى تحقيق اتزان عال في التكوين، كما أن الفنان حقق الإيقاع من خلال الترديد اللوني للأصفر في الورقة التي يحملها الطالب انتقالا إلى السهم الأصفر في اللافتة. أما السيادة في هذا الرسم الكاريكاتيري فهي كذلك للورقة التي تحمل مضمون هذا الرسم الكاريكاتيري (الواسطة) لتواجدها في منتصف المشهد وللتأكيد اللوني فيها.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الاول	التضمين في المستوى الثاني
الشخصية الأولى (الأم)	مهتمة لقبول ابنها في الجامعة.	الاطمئنان والثقة.
الشخصية الثانية (الأب)	المواطن السعيد والمهتم لابنه.	شخص يعكس حالة أغلب أفراد المجتمع.
الشخصية الثالثة (الابن)	طالب تظهر عليه علامات عدم الوعي والاهتمام.	الوصول وتحقيق الرغبات ببساطة دون أي جهد منه.
الورقة	الواقع الذي يعيشه المواطن في المجتمع.	القوة والنفوذ.

الرسالة الألسنية: تضمنت الصورة رسالة ألسنية واحدة فقط وتضمنت عبارة (حنا الحين متطمنين ...).

ثالثاً: المستوى التضميني

الحدث كما تشير إليه عبارة (حنا اللحين متطمنين ...) التي تصدر من شخصية الأب الذي تظهر عليه الثقة التامة والسرور، والتي تؤكدها الورقة التي تحمل عنوان (الواسطة)، إذ تظهر الأسرة بثقة عالية أمام الجامعة كما أظهرتها اللافتة يسار الصورة، بينما يظهر الطالب الابن الذي يحمل شهادة الثانوية بيد والواسطة بيد أخرى وكأنه شخص غير مبال كنوع من البلادة التي تعكس بالتأكيد مستواه الدراسي المتدني، فوضع المواطن هنا يعكس الوضع الذي يعيشه الأفراد بالواسطة، إذ إن الورقة في يد الابن تمثل النفوذ والواسطة، والذي لونت باللون الأصفر كناية على التأكيد.

المثال التطبيقي الثاني

شكل 8: كاريكاتير ناصر خميس، المنشور في صحيفة الحياة 2017

أولا: الوصف

نرى في الصورة ثلاثة مواطنين بالزي السعودي في منتصف الصورة، تعلوهم عبارة (منافسة على وظيفة). أحد الأشخاص يمين الصورة يمثل المؤسسة المانحة للوظيفة، وفي المنتصف صاحب الواسطة، بينما الشخص الثالث يسار الصورة مواطن بسيط يبحث عن الوظيفة ولا يعلم واقع الواسطة في المجتمع.

ثانياً: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: نلاحظ أن وضع الشخصية صاحب الواسطة وسط الصورة وبشكل أنيق تعبيراً على أهميته بخلاف الشخص الآخر المتمثل في المواطن البسيط يسار الصورة.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاء هذا الرسم بلقطة عامة رئيسية تظهر كافة عناصر الصورة بشكل أمامي.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين إلى اليسار وتتم قراءة المشهد من اليمين بوجود الشخص المسؤول عن التوظيف وهو يقوم بعمل إشارة بعينه للشخص الأنيق وسط الصورة ثم تنتقل الرؤية مباشرة للشخص المواطن البسيط يسار الصورة.

الأشكال: تضمنت الصورة شكل محادثة يحوي الرسالة الألسنية، وكذلك شكل حرف "و" بحجم كبير مجسدة شخصية إنسان، وتضمنت الصورة خلفية لشكل ورقة مسطرة ذات هوامش.

الخطوط: اهتم الفنان بتنوع الخطوط من خلال خط الأرض وإظهار ما بها من ملامس خطية، وكذلك خطوط تعجب الشخص يسار الصورة، بالإضافة إلى الخطوط المنحنية والمتقطعة والمتشابكة في زيه، بالإضافة إلى استخدامه للخطوط السوداء في تحديد الشخصيات بشكل عام.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية للسماء بالتدرج الأزرق من الغامق إلى الفاتح بشكل رأسي. الأشخاص في الصورة يرتدون الزي السعودي التقليدي بألوانه الواقعية. كما لم يهتم الفنان باستخدام التدرج اللوني في الأشخاص بل اعتمد على الظلال الرمادية البسيطة.

البناء الشكلي: حقق العمل وحدة وترابطا عاليين من خلال قيمة التماس والتقارب بين عناصر الرسم والأشخاص داخل الصورة، وأدى ذلك إلى تحقيق اتزان عال في التكوين. كما أن الفنان حقق الإيقاع من خلال ترديده للخطوط وتنوعها. وأيضا حقق الاتزان في تنوع الطول والجسم للأشخاص الثلاثة. بالإضافة إلى الإيقاع اللوني. أما السيادة في هذا الرسم الكاريكاتيري فهي للورقة الصفراء اللافتة للنظر التي تحمل حرف (و).

الرسالة الأيقونية:

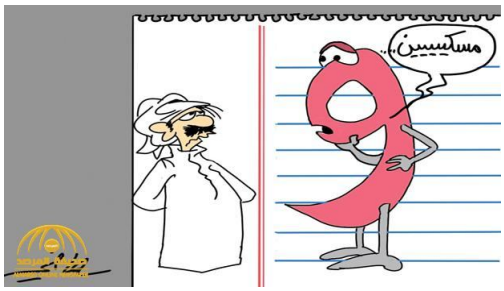
الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الشخصية الأولى (يمين)	مسؤول التوظيف.	عدم العدل وتحقيق المساواة بين الجميع.
الشخصية الثانية (منتصف)	الواسطة.	الوصول وتحقيق الرغبات ببساطة دون أي جهود.
الشخصية الثالثة (يسار)	المواطن البسيط.	شخص يعكس حالة أغلب أفراد المجتمع.
حرف الواو (الواسطة)	الواقع الذي يعيشه المواطن في المجتمع.	القوة والنفوذ.

الرسالة الألسنية: لم تتضمن الصورة رسالة السنية، فقط العبارة أعلى الصورة (منافسة على الوظيفة).

ثالثاً: المستوى التضميني

الحدث كما تشير إليه عبارة (منافسة على وظيفة) فوق الصورة تعكس ما يحدث أحياناً في المجتمع، إذ إن الواسطة هي التي تحقق القوة والنفوذ حتى في المنافسات التي يفترض أن تكون نزيهة، فنرى الشخص المسؤول عن التوظيف وهو يقوم بالإيماء بعينه للشخص في منتصف الصورة وهو صاحب الوظيفة الذي يحمل بيده ورقة تؤكد قبوله بالوظيفة تحمل حرف (و) باللون الأصفر اللافت للنظر، وفي الجهة الأخرى يظهر الشخص الثالث يسار الصورة (طالب الوظيفة) بشكل مزرٍ يعكس بساطة حاله وعدم استخدامه للواسطة، كما أشار الفنان إلى علامة تعجب واستفهام فوق رأسه للدلالة على استنكاره للموقف. إن العلامة التي استخدمها الفنان في أيقونة الورقة التي تحمل حرف (و) ترمز للحياة والقدر والحكم، فهي الواقع الحقيقي الذي يعيشه بعض المواطنين في المجتمع، والذي جسدها صورة الرجل البسيط الذي يمد يديه أمامه؛ إشارة منه بعدم المقدرة وقلة الحيلة بالإضافة إلى تغطية عينيه كناية عن (العمى). وتعبيرات الوجه ولغة الجسد تبين الحالة المزرية للمواطن بدون واسطة.

المثال التطبيقي الثالث:



شكل 9: كاريكاتير سعود الماضي، المنشور بصحيفة الجزيرة 2019

أولا: الوصف

نرى في الصورة شخصا بالزي السعودي على يسار الصورة وتظهر عليه علامات الغضب، بينما على يمين الصورة مثال لشخص على شكل حرف (و) تعلوه عبارة (مسكين) تظهر خلفهم صورة لورق كتابة مسطر ذات هامش يتموضع فيه المواطن السعودي الذي ينظر لحرف (و) ويضع يديه خلف ظهره.

ثانياً: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: نلاحظ أن وضع الشخصية حرف (و) في اليمين تعبيراً عن أهميته بخلاف الشخص الآخر المتمثل في المواطن يسار الورقة وخلف الهامش.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاء هذا الرسم بلقطة عامة رئيسية تظهر كافة عناصر الصورة بزاوية جانبية.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين إلى اليسار وتتم قراءة المشهد من اليمين بوجود عبارة (مسكين) فوق الشخصية حرف (و) ثم تنتقل الرؤية مباشرة للشخص المواطن يسار الصورة.

الأشكال: تضمنت الصورة شكل محادثة تحوي الرسالة الألسنية، وكذلك شكل حرف (و) بحجم كبير مجسدة شخصية إنسان، وتضمنت الصورة خلفية لشكل ورقة مسطرة ذات هوامش.

الخطوط: استخدم الفنان الخطوط السوداء في تحديد الأشكال، كما استخدم الخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية، وكذلك الخطوط المتموجة.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية مكتب رمادي عليها ورقة مسطرة تحتوي شخصيتين إحداهما حرف (و) باللون الأحمر والشخص يسار الصورة يرتدي الزي السعودي التقليدي بألوانه الواقعية.

البناء الشكلي: استطاع الفنان بناء تكوين غير تقليدي، حقق من خلاله الاتزان الشكلي، كما تحقق الإيقاع اللوني في ترديد اللون الأحمر كذلك في خطوط الورقة خلفية الصورة، حقق حرف (و) سيادة في العمل وذلك يعود لموقعه في التكوين ولحجمه ولونه، ورغم أن الفنان استخدم اللون الأحمر كلون ساخن، إلا أنه حقق اتزانا لونيا من خلال تجاور التكوين باللون الرمادي البارد.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الشخصية الأولى، يمين	الواسطة.	القوة والنفوذ تظهر من خلال نظرة الشفقة للمواطن البسيط الذي يقف خلف الهامش
الشخصية الثانية، يسار	المواطن البسيط.	شخص يعكس حالة بعض أفراد المجتمع.
الورقة	واقع بعض المواطنين في المجتمع.	الحياة، والحكم، والقدر.

الرسالة الألسنية: تضمنت الصورة رسالة ألسنية واحدة فقط وتضمنت عبارة (مسكيين).

ثالثاً: المستوى التضميني

الحدث كما تشير إليه عبارة (مسكين) التي تصدر من شخصية حرف (و) والتي تقع يميناً تعبيراً عن أهميته، ويظهر من خلال نظرته الشفقة على الشخص يسار الصورة الذي يقع فعليا خلف هامش الورقة. إن العلامة التي استخدمها الفنان في أيقونة الورقة ترمز للحياة والقدر والحكم التي هي الواقع الافتراضي الذي يعيشه بعض المواطنين في المجتمع والذي جسدها صورة الرجل البسيط الذي يضع يديه خلف ظهره إشارة منه إلى عدم الرغبة في مواصلة الحديث أو عدم الموافقة على ما يقال. فوضع المواطن يسار الصورة خلف خط الهامش الأحمر يعكس الوضع الذي يعيشه الأفراد دون واسطة، إذ إن الشخص يمين الصورة يمثل النفوذ والواسطة، والذي لون باللون الأحمر كناية على القوة والسلطة، ووقوفه على السطر يرمز إلى قوة الدعم لأصحاب الواسطة، بخلاف صورة المواطن الأقل طولا على يسار الصورة والأكثر غضباً على حاله ويقف خلف خط الهامش بدون خط أرض، وتعبيرات وجهه ولغة جسده تبين الحالة المزرية للمواطن دون واسطة.

رابعاً: كاميرا ساهر في المملكة العربية السعودية

المثال التطبيقي الأول

شكل 10: كاريكاتير محمود الهمزاني، المنشور في صحيفة اليوم 2014

أولا: الوصف

نرى في الصورة مشهدا ليليا، يحوي ثلاث شخصيات تمثل من اليمين المرور بلباس بجامة النوم، وشركة ساهر(كاميرا الرصد) يحمل كومة مخالفات كثيرة، وشركة نجم (رصد الحوادث) يحمل كومة أوراق تقارير الحوادث، في مشهد يعكس تنحي إدارة المرور عن مهامها في تنظيم سير المركبات.

ثانيا: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة في جميع المشاهد، كما أن عبارة المرور في اليمين بداية المشهد بوضوح، وذلك لأهميته في إدخال المتلقي في الإطار الدلالي للرسم الكاريكاتيري.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر أمامية للمشهد.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين إلى اليسار وتتم قراءة المشهد من اليمين بعد عبارة (المرور) وخروج شخص ببجامة النوم ويومئ بيديه كنوع من التأييد والتشجيع لشخصيتين أمامه؛ شخصية تمثل كاميرا الرصد (ساهر) وأخرى (نجم) وهم يحملون كومة مخالفات وتقارير في مشهد ليلي يمثل نهاية يوم عمل.

الأشكال: تضمنت الصورة مشهدا واقعيا من حيث تقنية الرسم والتلوين لعناصر الشكل، فأشكال الشخصيات ظهرت بشكل بسيط، كما بسط الفنان منظر السماء في خلفية العمل.

الخطوط: استخدمت الخطوط البسيطة جدا لتحديد الأشكال.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية سوداء للسماء والأرض المتدرجة إلى اللون الأزرق الداكن، ثم عبر الفنان عن بقعة الضوء الصادرة من غرفة المرور باللون الأصفر الفاتح والمتدرج، كما استخدم الفنان الألوان الطبيعية وغلب عليها اللون الأصفر في المشهد. اهتم الفنان بإظهار قيمة التدرج اللوني في العمل الفني بالإضافة إلى الظلال.

البناء الشكلي: حقق العمل وحدة وترابطا عاليين من خلال قيمة التجاور بين عناصر الرسم داخل الصورة وكذلك الربط اللوني من خلال اللون الأصفر، وأدى ذلك إلى تحقيق اتزان عال في التكوين، وأخيرا أظهر الفنان نوعا من البعد والمنظور من خلال المبنى الخاص بالمرور الذي أعطى إحساسا بتحقيق البعد. وتنوع الألوان ما بين ألوان باردة وحارة حقق توازنا وإيقاعا في المشهد وأكسب الصورة ثراء لونيا جميلا.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الشخصية الأولى	المرور (جهة حكومية)	توقف المرور عن أداء واجبه وتكليف شركات خاصة بذلك
الشخصية الثانية	نظام ساهر(شركة خاصة)	قيامها بالعمل بنجاح في رصد كم هائل من المخالفات
الشخصية الثالثة	نظام نجم(شركة خاصة)	قيامها بالعمل بنجاح في كتابة تقارير الحوادث
الليل	مشهد ليلي	نهاية العمل ووقت تسليم إنجازات اليوم

الرسالة الألسنية: لم تتضمن الصورة أي رسالة ألسنية، ما عدا وضع الفنان في يمين الصورة وعلى المبنى عبارة (المرور) وذلك للفت الانتباه إلى أهمية قراءة المشهد بطريقة متسلسلة.

ثالثاً: المستوى التضميني

الموضوع الذي يعالجه الرسم كما يظهر حول قضية المرور ووضعها مع الشركات الخاصة مثل (ساهر)، فقد تم توظيف هذا الكاريكاتير من أجل توضيح عدم رضا بعض الأفراد في المجتمع من بعض أنظمة المرور، ومن ضمنها تعاقدها مع شركات كـ(ساهر) وهي كاميرا مراقبة ترصد السرعة المحددة. والتي يرون أنها تسعى للكسب المادي كهدف أساسي وليس تطبيق نظام السير. ويعكس هذا الرسم وجهة النظر من خلال تصوير المرور متوانية عن أداء مهامها بتكليف القطاع الخاص الجشع الراصد لمخالفات المرور من أجل تحقيق الغرض المالي. وقد أجاد الفنان في تمثيلها بكومة المخالفات التي تحملها شخصية (ساهر) في منتصف الصورة وكذلك الشخصية الأخرى المتمثلة في نجم.

المثال التطبيقي الثاني:

شكل 11: كاريكاتير عاطف سالم، المنشور في صحيفة سبق 2016

أولا: الوصف

نرى في الصورة مشهدا طبيعيا من حيث العناصر وأسلوب التلوين، وسيارة قائدها خائف ويحاول الوقوف أمام شجرة تختبئ في داخلها كاميرا ساهر التي قامت برصده، وفي أعلى المشهد عبارة (تخفي ساهر لاصطياد السائقين..!!)

ثانيا: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة، فرسم نموذج السيارة وقائد المركبة والشجرة والكاميرا بشكل طبيعي وواضح في المشاهد.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر للسيارة وكاميرا ساهر جانبية أما الشجر والبيوت في الخلفية فزاوية الرؤية أمامية المشهد.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين إلى اليسار وتتم قراءة المشهد من بعد قراءة عنوانها أعلى الصورة (تخفي ساهر لاصطياد السائقين..!!) وذلك لأهميتها في إدخال المتلقي في

الإطار الدلالي للرسم الكاريكاتيري. ثم تنتقل العين إلى يمين المشهد لقائد المركبة المرعوب الذي ينظر لكاميرا ساهر المخفية في الشجرة الكبيرة يسار المشهد.

الأشكال: تضمنت الصورة مشهدا واقعيا من حيث تقنية الرسم والتلوين لعناصر الشكل، فالسيارة وقائد المركبة والشجرة تظهر بشكل واقعي بسيط، بينما بسط الفنان منظر المدينة في خلفية العمل.

الخطوط: استخدم الفنان الخطوط لتحديد الأشكال بغرض توضيحها، كما أظهر خط الأرض وخط الأفق المتمثل في المدينة، كذلك استخدم الخطوط الرقيقة لإظهار ملامس جذوع الشجر.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية للسماء بالتدرج الأحمر الساخن، ثم تلاها لون المدينة بالتدرج الرمادي الذي ساعد في تخفيف حدة اللون الأحمر، كما استخدم الفنان الألوان الطبيعية وغلب عليها اللون الأخضر واللون البني في المشهد. اهتم الفنان بإظهار قيمة التدرج اللوني في العمل الفني.

البناء الشكلي: حقق العمل وحدة وترابطا عاليين من خلال قيمة التداخل والتقارب بين عناصر الرسم داخل الصورة، وأدى ذلك إلى تحقيق اتزان عال في التكوين، كما أن الفنان حقق الإيقاع من خلال الترديد اللوني للأخضر في السيارة والشجرة وكذلك اللون الرمادي في الخلفية المتمثلة في المدينة وكاميرا الرصد وكذلك البني في الأرض وجذوع الشجر، أما السيادة في هذا الرسم الهزلي فهي لكاميرا الرصد فوق الشجرة التي تحمل مضمون هذا الرسم الكاريكاتيري، وأخيرا أظهر الفنان نوعا من البعد والمنظور من خلال تكراره لشكل الشجرة، وتلوين المدينة بالتدرج الأسود الرمادي الذي أعطى إحساسا بتحقيق البعد.

الرسالة الأيقونية:

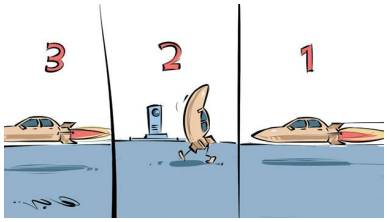
الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
السماء	منظر ليلي	الظلام وعدم وضوح الكاميرا
قائد المركبة	مرعوب	الخوف من كاميرا الرصد التي تفاجأ بها
الشجرة	شجرة تزين بها الشوارع	تستخدم لغرض تخبئة كاميرا الرصد فيها لاصطياد السائقين

الرسالة الألسنية: لم تتضمن الصورة أي رسالة ألسنية، ما عدا وضع الفنان للعنوان أعلى الصورة بحجم كبير للفت الانتباه إلى أهمية قراءة المشهد بطريقة متسلسلة.

ثالثاً: المستوى التضميني

الموضوع الذي يعالجه الرسم هو قضية السرعة المرورية في السعودية، فقد تم توظيف هذا الكاريكاتير من أجل توضيح غضب بعض أفراد المجتمع من واقع ممارسة شركة (ساهر) في رصد السيارات، والتي من ضمنها أنها تخبئ الكاميرا أحيانا في أماكن تفاجئ قائد المركبة مثل الأشجار أو خلف الأعمدة. ومضمون هذا الرسم يؤكد وجود أفراد يعارضون مثل هذه الأنظمة، ويرون أن فيها نوعا من التحايل لغرض جمع الأموال، ويرون أن غرض هذه الشركة ليس السلامة المرورية بقدر ما هو جمع الأموال بطريقة غير مستحبة من بعض أفراد المجتمع، تعطي الأيقونات الموظفة في الرسم انطباعا أساسيا يجسد نظرة الفنان للوضع الراهن، ورعب بعض قائدي المركبات عند ظهور كاميرا الرصد بشكل مفاجئ.

المثال التطبيقي الثالث:



شكل 12: كاريكاتير عبدالرحمن هاجد، المنشور في صحيفة الجزيرة 2019

أولا: الوصف

عنوان الصورة: ساهر (كاميرا رصد السير). ورسمها الفنان السعودي عبدالرحمن هاجد، في صحيفة الجزيرة.

نرى في الصورة ثلاثة مشاهد مرقمة باللون الأحمر من اليمين إلى اليسار؛ في المشهد الأول السيارة مسرعة وكأنها طائرة نفاثة، وفي المشهد الثاني السيارة تسير ببطء لوجود كاميرا مراقبة ورصد الطرق

وصورها بإنسان يسير للدلالة على البطء، المشهد الثالث يوضح أن الجزء الأمامي من السيارة قد اختفى للدلالة على سرعتها الشبيهة بالطائرة النفاثة لأنها تجاوزت الكاميرا.

ثانيا: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بإطار ومقسومة إلى ثلاثة أجزاء متساوية لتعكس ثلاثة مشاهد لحظية.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة، فرسم نموذج السيارة بشكل واضح في جميع المشاهد، كما أنه أظهر كاميرا الرصد في منتصف المشاهد بوضوح، وذلك لأهميته في إدخال المتلقي في الإطار الدلالي للرسم الكاريكاتيري.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر أمامية لجميع المشاهد.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين إلى اليسار وتتم قراءة المشهد من اليمين بالسرعة ثم التأني بسبب الكاميرا في المشهد الثاني ثم السرعة أكثر مرة أخرى في المشهد الثالث، فقد رمز لذلك باختفاء جزء من السيارة في المشهد.

الأشكال: تضمنت الصورة شكل مشاهد ثلاثة، تحتوي جميعها على عنصر الأرض وعنصر السيارة، بالإضافة إلى كاميرا رصد السير في منتصف المشهد.

الخطوط: استخدم الفنان خطوطا سوداء بسيطة فقط لتحديد الأشكال في داخل الرسم الكاريكاتيري، بالإضافة إلى تقسيم الصورة إلى ثلاثة مشاهد باستخدام الخط البسيط بملمس قلم عادي.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية بيضاء ترمز للسماء والأرض زرقاء مائلة للرمادي وكأنها (الشارع) واعتمد الفنان تلوين السيارة بلون مكمل (البيج)، وأضاف أرقام المشاهد في أعلى الصورة باللون الأحمر لجذب المشاهد لتسلسل الفكرة.

البناء الشكلي: رغم بساطة التكوين، إلا أن تقسيم الصورة إلى ثلاثة مشاهد ساعد في تحقيق الاتزان الكلي للعمل، بالإضافة إلى خط الأرض في جميع المشاهد الذي حقق وحدة وترابطا كليا بين عناصر العمل.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
المشهد الأول	السيارة مسرعة	عدم الالتزام بقوانين السير إلا بأنظمة صارمة
المشهد الثاني	السيارة تمشي كشخص	الخوف من كاميرا الرصد
المشهد الثالث	السيارة مسرعة جدا	عدم الخوف من السرعة والتهاون بالارواح

الرسالة الألسنية: لم تتضمن الصورة أي رسالة ألسنية، ما عدا وضع الفنان للأرقام بلون أحمر وبحجم كبير في أعلى الصورة وذلك للفت الانتباه إلى أهمية قراءة المشهد بطريقة متسلسلة.

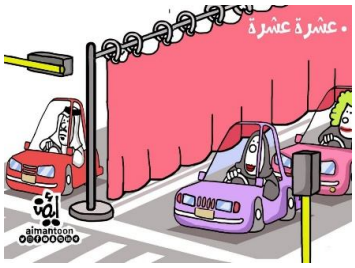
ثالثاً: المستوى التضميني:

الموضوع الذي يعالجه الرسم هو قضية السرعة المرورية في السعودية، فقد تم توظيف هذا الكاريكاتير من أجل توضيح واقع تخطي بعض أفراد المجتمع قوانين السرعة، ومن ضمنها قانون (ساهر) وهي كاميرا مراقبة ترصد السرعة الزائدة، ففي حال تجاوز السرعة المقررة ترصد مخالفة لقائد المركبة. بالنظر إلى مضمون هذا الرسم الكاريكاتيري الذي يؤكد وجود أفراد يعارضون مثل هذه الأنظمة من خلال التحايل عليها، فإن الأيقونات الموظفة في الرسم تعطي انطباعات أساسية تجسد نظر الفنان للوضع الراهن لبعض قائدي المركبات؛ فيظهر في المشهد الأول عدم الالتزام بالأنظمة والسرعة، ورمز الفنان لهذه السرعة بتشبيه السيارة بطائرة نفاثة، وأكمل التعبير عن مضامين هذه الفكرة في المشهد الثاني الذي وضح تحول هذه السيارة من نفاثة إلى شخص يسير على قدميه دلالة البطء، وذلك تحايلا على كاميرا الرصد، وبمجرد تجاوزها نصل للمشهد الثالث، وفيه أظهر الفنان جزءا من السيارة ليدلل على سرعتها الجنونية. أراد الفنان

إيصال فكرة مفادها أن على المجتمع أن يعي أهمية هذه الأنظمة، وليس التهرب من المخالفات المرورية، وأراد بيان أهميتها في الحفاظ على قائد المركبة والآخرين، وأراد أن التحايل ظاهرة غير حضارية لا بد من التصدي لها.

خامساً: قيادة المرأة في المملكة العربية السعودية

المثال التطبيقي الأول:



شكل 13: كاريكاتير أيمن يعن الله، المنشور في صحيفة برق 2018

أولا: الوصف

نرى في الصورة مشهدا مروريا لقيادة المرأة، يظهر مجموعه من المركبات تقودها نساء تقف أمام إشارة المرور بشكل معزول بستارة ملونه باللون الزهري بينها وبين المركبة التي يقودها الرجل، وفي أعلى المشهد عبارة (عشرة عشرة) أي تاريخ قرار قيادة المرأة هجرياً 10/10/ 1439هـ.

ثانيا: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة، فرسم الشخصيات واضح وملون، كما أن عنوان الصورة جاء أعلى اليمين بلون أبيض لافت وخلفية زهرية اللون لإبرازه ودلالة على لون المرأة، وذلك لأهميته في إدخال المتلقي في الإطار الدلالي للرسم الكاريكاتيري.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر جانبية في المشهد.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين إلى اليسار وتتم قراءة المشهد من اليمين بوجود العبارة (عشرة عشرة) فوق المشهد، ثم تنتقل عين المشاهد إلى منتصف الصورة بوجود ستارة كبيرة في مشهد غريب لفصل مسار النساء عن الرجال أثناء تنفيذ القرار.

الأشكال: تضمنت الصورة شكلا مبسطا للسيارات والأشخاص بشكل عضوي بسيط، ولم يعتمد الفنان على تحجيم الأشكال.

الخطوط: استخدم الفنان الخطوط السوداء بوضوح في تحديد الأشكال داخل الصورة، كما أضاف ملامس لثنيات الستارة باستخدام الخطوط المستقيمة الرأسية.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم درجات اللون الأحمر الفاتح كالزهري والبنفسجي الفاتح، إلا أن الفنان استطاع التخفيف من حدة الألوان الساخنة في لون الأرضية الرمادية، وأضاف الفنان ظلالا رمادية اللون بدلا من التدرج اللوني.

البناء الشكلي: يظهر المنظور البسيط في البناء الشكلي للمشهد، كما حقق الفنان إيقاعا لونيا وخطيا في أرضية الصورة ،بالإضافة إلى تنوع وتدرج لون المركبات وخطوط وأشكال الستارة. السيادة في المشهد للستارة من حيث المضمون والموقع والحجم.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الايقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الستارة	عدم الاختلاط	قصور نظرة بعض أفراد المجتمع لقيادة المرأة
مركبات النساء	كثرة عددها وزهاء ألوانها	اهتمام النساء بقضية قيادة المرأة

الرسالة الألسنية: لم تتضمن الصورة أي رسالة ألسنية، ما عدا وضع الفنان للعنوان يمين الصورة (عشرة عشرة)، وهذه العبارة أدت وظيفة التوجيه بحصرها معاني الصورة بقرار التنفيذ بعد سنة من نشر هذا الكاريكاتير.

ثالثاً: المستوى التضميني

الموضوع الذي يعالجه الرسم -كما يظهر- هو قيادة المرأة للسيارة في السعودية، فقد تم توظيف هذا الكاريكاتير من أجل توضيح رأي بعض أفراد المجتمع حول التغير الاجتماعي في السعودية والسماح للمرأة بقيادة السيارة، وبالنظر لمضمون هذا الرسم الكاريكاتيري الذي يؤكد وجود أفراد يعارضون التغيرات الاجتماعية بشكل متناقض؛ إذ إن البعض يترقب الحدث. فتعطي الأيقونات الموظفة في الرسم انطباعات أساسية تجسد نظرة الفنان للوضع الراهن للحظة تنفيذ القرار حيث عنونها الفنان بـ (عشرة عشرة) التي أدت وظيفة التبليغ بموعد القرار، وتوقع البعض بأنه ستكون هناك حواجز لمنع الاختلاط حتى في الشارع أثناء القيادة، ورمز لها الفنان بالستارة الفاصلة بين النساء والرجال، كما تنبأ برغبة النساء في القيادة، ورمز لذلك بكثرة سيارتهن والمبالغة بزهاء ألوانها عن المعتاد والمعروف.

المثال التطبيقي الثاني:

شكل 14: كاريكاتير عبدالله جابر، المنشور في صحيفة مكة 2019

أولا: الوصف

تضمن الرسم وجود شخصيتين إحداهما امرأة مندهشة يمين الصورة، والثانية تمثل شخصا مسؤولا في منتصف الصورة فوقه رساله ألسنية مضمونها (باب السيارة مفتوح لك) وسيارة صغيرة بابها مفتوح يسار الصورة وفوقها عبارة (مدارس تعليم القيادة النسائية).

ثانياً المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة على خلفية بيضاء. فيظهر الشخص المسؤول بشكل متأنق بالزي الرسمي ويداه تشيران إلى سيارة صغيرة بابها مفتوح، وخلفه امرأة تظهر مشاعر الدهشة والتبلد.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر أمامية.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين من خلال نظرة المرأة، ثم تنتقل العين إلى إيماء الشخص المسؤول إلى السيارة الصغيرة التي علتها عبارة (مدارس تعليم القيادة النسائية) شارحة مضمون الصورة.

الخطوط: استخدم الخط الأسود البسيط في تحديد الأشكال داخل الرسم الكاريكاتيري وذلك لإبرازه.

الألوان والإضاءة: اعتمد الفنان على الخلفية البيضاء لإبراز عناصر التكوين الأخرى المتمثلة في الشخصيتين، لهذا استخدم الألوان الفاتحة البسيطة دون الاهتمام بالتدرج اللوني، واهتم بإظهار الظلال بشكل مبسط باستخدام اللون الرمادي.

البناء الشكلي: حقق العمل وحدة وترابطا عاليين من خلال قيمة التماس والتقارب بين عناصر الرسم والأشخاص داخل الصورة، وأدى ذلك إلى تحقيق اتزان عال في التكوين، كما أن الفنان حقق الإيقاع من خلال الترديد اللوني.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
المرأة	بملابس منزلية	استسلامها لإهمال بعض المسؤولين في تحقيق أركان قيادة المرأة.
الرجل	شخص متأنق	تهاون المسؤولين.
السيارة	بحجم اللعبة	قلة الإمكانيات والتجهيزات لقرار قيادة المرأة.

الرسالة الألسنية: تضمنت الصورة رسالة السنية واحدة "باب السيارة مفتوح لك"، العلامة الأيقونية للسيارة الصغيرة ساعدت على توضيح مضامين أهمها إهمال بعض المسؤولين لاحتياجات المرأة للقيادة.

ثالثاً: المستوى التضميني

يتمحور موضوع الرسم حول قضية قيادة المرأة في المجتمع السعودي وفي هذا العمل يرى الفنان أن عدم احترام هذا الحق من قبل البعض يتمثل في عدم توفير مدارس كافية لقيادة المرأة في شتى مناطق ومدن المملكة العربية السعودية، بالإضافة إلى عدم توسيع نطاق الخدمة في تلك المدارس حيث تستغرق مواعيدها فترات زمنية طويلة. وتضمن الرسم خلفية بيضاء لتبرز الحدث المتمثل في مشهد لشخص متأنق بلباس رسمي يعكس مفهوم الشخص المسؤول وهو يشير بيده إلى سيارة صغيرة بحجم اللعبة وذلك للدلالة على ضعف تقديم الخدمة للنساء، أما وضع المرأة بالملابس المنزلية وإيماءاتها فتشير إلى غضبها واستسلامها وتبلدها لمثل هذه التصرفات التي تعكس واقع قائدات المركبات.

سادساً: الألعاب الالكترونية في المملكة العربية السعودية

المثال التطبيقي الأول:

شكل 15: كاريكاتير عبدالعزيز ربيع، المنشور في صحيفة الرياض 2014

أولا: الوصف

جاء الرسم تحت عنوان ألعاب الكترونية في منتصف العمل، وتضمن أيقونة لجهاز تلفاز على هيئة عقرب ذي أرجل تشير إلى استعدادها لقرص الطفل الذي يقوم باللعب بالجهاز الإلكتروني.

ثانياً: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا اطار.

التأطير: تبدو أجزاء وأشكال الرسم واضحة، فيبرز في الصورة شكل شاشة التلفاز بهيئة عقرب أمامه طفل جالس يقوم باللعب مستخدما الشاشة، وفي الصندوق منتصف الصورة مسمى (ألعاب إلكترونية) والتي ظهرت كعنوان للصورة وذلك لأهميته في إدخال المتلقي في الإطار الدلالي للرسم.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاءت زاوية التقاط النظر أمامية لمشهد جانبي.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين عند حركه ذيل العقرب التي تجعل العين تنتقل لاستكمال الرؤية التي تؤدي بدورها إلى مركز الصورة حيث كتب على صندوق الأسود في المنتصف (ألعاب إلكرتونية) والذي يؤكده باقي المشهد، حيث يظهر الطفل بعيون ذات خطوط حلزونية دلالة على الانهماك والخضوع والتركيز أمام شاشة اللعبة.

الأشكال: تضمنت الصورة شكلا واقعيا لجزء من العقرب، وشكلا عضويا لطفل بسيط.

الخطوط: استخدم الفنان الخطوط السوداء في تحديد الأشكال، وإظهار تعابير الطفل من خلال الخطوط الحلزونية وحركة ذيل العقرب من خلال ترديد الخطوط المنحنية.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية بيضاء يعلوها تدرج للون الأخضر والبرتقالي الفاتح الذي تم ترديده كذلك في زي الطفل، كما تضمنت الصورة اللون الأسود في ظل رمادي لإظهار وتحجيم العقرب.

البناء الشكلي: حقق العمل وحدة وترابطا عاليين من خلال قيمة التجاور والتقارب بين عناصر الرسم داخل الصورة، كما حققها الظل في جمع العناصر في كتلة واحدة وبالتالي تحقق الاتزان الكلي في التكوين العام للصورة، وأخيرا أظهر الفنان نوعا من الإيقاع اللوني في ترديد الأخضر والبرتقالي بالإضافة إلى الترديد الشكلي لأرجل العقرب.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
شاشة التلفاز	عقرب	النهاية السيئة للطفل بالضرر من عواقب هذه الألعاب
الطفل	الانهماك في اللعب	الخضوع التام والانسجام وعدم إدراك العالم المحيط

الرسالة الألسنية: لم تتضمن الصورة أي رسالة ألسنية، ما عدا العنوان في وسط الصورة (ألعاب إلكترونية)، وهذه العبارة أدت وظيفة التوجيه بحصرها معاني الصورة من دلالة هيئة التلفاز على شكل العقرب.

ثالثاً: المستوى التضميني

يتمحور موضوع الرسم حول واقع الألعاب الإلكترونية على المدى البعيد، واستخدم الفنان هنا بعض العلامات الأيقونية الدالة على تلك المضامين ومنها تحول الشاشة إلى عقرب بأرجل وكأنها تتحرك باتجاه الطفل وبذيل مرتفع كنوع من تأهبها للدغ الطفل، وهي صورة تعبيرية لأضرار الألعاب الإلكترونية على المدى البعيد، حيث رسم الفنان طفلا في حالة انسجام وانقياد وانقطاع عن العالم المحيط ورمز لذلك بخطوط حلزونية، ورسمه جالسا وكأنه منوم مغناطيسيا قبل أن يقوم العقرب بلدغة، كناية عن أضرار هذه الألعاب الإلكترونية على الأطفال.

المثال التطبيقي الثاني:

شكل 16: كاريكاتير عبدالله المرزوق، المنشور في صحيفة الجزيرة 2019

أولا: الوصف

نرى في الصورة أسرة مكونه من الأب والأم والابن، ويظهر الابن منشغلا بلعبة إلكترونية (PUBG) بينما الوالدان يتحاوران حول واقع الشباب مع لعبة الببجي.

ثانياً: المستوى التعييني

الإطار: الصورة جاءت بلا إطار.

التأطير: نلاحظ أن وضع الشخصيات داخل غرفة المعيشة يوحي بنوع الحوار الذي يصف حال أغلب مراهقي المجتمع السعودي.

زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: جاء هذا الرسم بلقطة عامة رئيسية تظهر عناصر الصورة بزاوية جانبية للشخصيات الرجالية وأمامية للمراة.

التركيب والإخراج: ترتيب العناصر على الورقة جاء من اليمين إلى اليسار وتتم قراءة المشهد من اليمين بانشغال الابن بالشاشة من خلال اللعب بالجهاز الإلكتروني ثم تنتقل الرؤية مباشرة للزوجة في منتصف الورقة ونظراتها المتجهة إلى الزوج يسار الصورة.

الأشكال: تضمنت الصورة شكل محادثة تحوي رسالة ألسنية هي حوار بين الزوجين أثناء احتساء القهوة العربية داخل غرفة المعيشة.

الخطوط: اهتم الفنان بإظهار الخطوط التعبيرية المتقطعة حول الشخصيات، بالإضافة إلى تحديد الأشكال بالخطوط السوداء.

الألوان والإضاءة: تضمن الرسم خلفية جدار فاتح اللون، وتحتوي ثلاث شخصيات الابن يرتدي الزي السعودي، والام ترتدي ثوبا أحمر، والأب يرتدي الزي السعودي التقليدي باللون الأبيض والشماغ الأحمر.

البناء الشكلي: حقق العمل وحدة وترابطا عاليين من خلال قيمة التجاور بين عناصر الرسم داخل الصورة وكذلك الربط اللوني من خلال درجات اللون الأحمر، وأدى ذلك إلى تحقيق اتزان عال في التكوين،

بالإضافة إلى تحقيق الإيقاع الخطي واللوني. كما أن اختلاف زاوية الرؤيا بين الرجل والمرأة أكسب الرسم تنوعا وإيقاعا وتوازنا جميلا بين عناصر الصورة.

الرسالة الأيقونية:

الدوال الأيقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
الشخصية الأولى (يمين)	المراهق مدمن الألعاب الإلكترونية	شخص يعكس حالة اللامبالاة والانسجام الكامل باللعبة
الشخصية الثانية (المنتصف)	الأم المنشغلة بأحداث العالم الخارجي	شخص يعكس حالة بعض الأمهات بالانشغال عن الأبناء والاهتمام بأمور العالم الخارجي عن أمور المنزل
الشخصية الثالثة (اليسار)	الأب الغاضب من حال ابنه	الغضب والتهكم من انتشار مثل هذه الألعاب

الرسالة الألسنية: تضمنت الصورة رسالتين ألسنيتين تمثلتا في العبارة الأولى يمين الصورة (تعتقد ماراح تطلع لنا أمراض جديدة في هالحر) لأهميته في إدخال المتلقي للإطار الدلالي للصورة، فهذه العبارة أدت وظيفة التوجيه بحصرها معاني الصورة نحو مدلولات معينة مثل انشغال الأم عن ابنها واهتمامها بقضايا أخرى، كما أدت وظيفة التبليغ بإجابتها عن موضوع الرسم. أما الرسالة الألسنية الثانية فجاءت في رد الزوج عن سؤالها في الجزء يسار الصورة ومضمونها (إلا فيه.. مرض لعبة البوب جي اللي ما بقى بيت ما دخلت فيه والعدوى مستمرة في الانتشار)، ونظرة الأب إلى الابن المنشغل بلعبة الببجي ،حيث قام الفنان بإضافة النص الكتابي مع الرسوم الهزلية لتؤدي وظيفة مساعدة توضيحية عندما يعجز الرسم عن أداء الشروحات اللازمة.

ثالثاً: المستوى التضميني

الموضوع الذي يعالجه الرسم هو موضوع انتشار لعبة (الببجي) بين المراهقين بشكل أدى إلى إدمانهم لها. وقد تم توظيف هذا الكاريكاتير من أجل توضيح آراء بعض أفراد المجتمع حول التغير الاجتماعي في السعودية والتي منها سيطرة مثل هذه الألعاب على عقول الأفراد، وأن هذه الألعاب مرض في انتشار متزايد. وبالنظر لمضمون هذا الرسم الكاريكاتيري الذي يؤكد وجود أفراد يعارضون التغيرات الاجتماعية بشكل واضح مثل الأب، تعطي الأيقونات الموظفة في الرسم انطباعات أساسية تجسد نظرة الفنان للوضع الراهن لبعض الشخصيات الاجتماعية، فيظهر الأب مرتدياً الشماغ السعودي داخل المنزل والذي يرمز إلى تمسكه بالقيم والعادات التي أراد الفنان إيصالها كتواجد الأسرة في وقت معين لمشاركة القهوة والتمر. إلا أن المشهد يجسد من جهة أخرى غضب هذا الأب من عدم امتثال هذا الابن لمثل هذه العادة التي تجمع الأسرة في وقت القهوة لمشاركة الأمور الحياتية في حين أن الابن منشغل ومنعزل عن أسرته حتى وإن كان في نفس الغرفة. ومن جهة أخرى تظهر الأم وهي بزينتها وسؤالها الذي يشير إلى عدم شعورها بحجم المشكلة.

نتائج الدراسة

مما سبق يتضح أن فن (الكاريكاتير) هو لغة التعبير عن حدث أو فكرة باستخدام موهبة الرسم والتفكير المنطقي القادر على تحويل الأفكار إلى رموز مكتوبة ومفهومة، بقصد لفت الانتباه إلى أمر محمود ينبغي دعمه، أو تسليط الضوء على سلبية معينة ينبغي العمل على معالجتها. ومن خلال الاطلاع وتحليل بعض من الرسوم الهزلية للفنانين السعوديين التي تم اختيارها من بعض الصحف السعودية تم التوصل إلى أن هناك عدة ظواهر عبر عنها الرسام الكاريكاتيري في بعض الصحف المحلية وتم تقسيمها في هذا البحث إلى ست ظواهر، إذ إن الرسام السعودي من خلال تعبيره الفني تمكن من إيجاد مدخل تعبيري بأسلوب مبتكر في صياغة موضوع الظاهرة، كما استطاع أن يسقط ما تمليه عليه مشاعره وعواطفه وحواسه على أسرار ومكونات ذلك الموضوع الذي يدور داخل مخيلته، فلكل فنان إحساس وأسلوب خاص يضع الصيغة الفنية التي تحقق الجمال والتعبير الفني. وقد أراد الفنان لهذا الإيضاح أن يكون مؤثراً فقدمه على شكل رسم هزلي، واستخدم التعليقات المصاحبة بشكل كبير، وقدم لغة حوارية بين أشخاص الرسم واعتمد في لغته على

اللهجة العامية الدارجة المبسطة. وتعد هذه مدرسة سعودية تعتمد على اللهجة الشعبية والقضايا المحلية لأن رسام الكاريكاتير يخاطب الناس بفئاتهم وثقافاتهم المختلفة. يتميز فن الكاريكاتير بقدرته العالمية على التأثير في المتلقي بما يفوق غيره من فنون العمل الإعلامي، وذلك للروح التي تشع منه، وغالبا ما يتسم بالطرافة التي تمتع القارئ، وترسخ الفكرة في ذهنه. وقد امتلك التعبير لكل فنان في هذا البحث دلالات عديدة من بينها الدلالة الجمالية في العمل الفني، وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه وكيفية تعامله وجدانيا مع الموضوع، ولغة اتصال أهلته لتحمل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل كشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية. يبدأ بعمل اللوحة بالحافز الجمالي، وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني الذي أسفر عن المشاعر الداخلية، وهو محصلة تفاعل الفكرة مع المادة، كل ذلك ينصهر في بوتقة واحدة بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير إلا بتفاعل ذلك كله من مكونات العمل الفني. وقد عبر الفنان السعودي عن مشاعره وأظهرها إلى حيز الوجود، ليعبر عن حاجة ماسة لإخراج أحاسيسه تجاه تفاعله مع خامة الورق، لتجد متنفساً لها في هذا التعبير. والفنان يشعر بجمال الطبيعة والأشياء من حوله التي تحيط به في حياته وفقاً لانفعالات كانت تربط بينه وبين محيطه فعبر عنها. وقد كان الفنان السعودي في تعبيره الفني لا يمثل نقلاً مباشراً من الطبيعة، بل استثمر هذه الصورة والمشاهد مما أوحى له بأفكار قد هضمها وأضاف إليها إحساسه وشعوره ثم صاغ هذه الأفكار صياغة جديدة مبتكرة معتمداً على تجاربه وخبراته الفنية التي تداولها، فجاءت أعماله التعبيرية قوية وصادقة تمتاز بتكوينها الفني والجمالي المبدع بأساليب مختلفة أجاد في استخدامها داخل أعماله الفنية التي ابتكرها كي تلائم موضوعه وتعبيره.

الخلاصة

1. يتسم فن الكاريكاتير بالبساطة في الطرح والعمق في المضمون حيث تحل الخطوط فيه محل الكلمات.
2. اهتم الفنان الكاريكاتيري بالتعبير عن أهم الظواهر الاجتماعية من خلال رؤية بعض أفراد المجتمع.
3. في الأغلب يُرى أن ظاهرة فتح دور السينما عكست تناقضا لبعض أفكار أفراد المجتمع حولها.
4. السينما وقيادة المرأة لاقت جدلا في المجتمع السعودي، وقد تناول بعض الفنانين هذه الظاهرة.
5. يربط بعض أفراد المجتمع تخوفهم من قيادة المرأة في السعودية بمخاطر الاختلاط والتحرر كما أظهرتها بعض رسوم الكاريكاتير.
6. في ظاهرة رفض المجتمع لسياسة كاميرا الرصد (ساهر) أظهر الفنانون أن الخطأ في الأغلب مشترك بين عدم وعي بعض أفراد المجتمع لأهمية الالتزام بالنظام، وجشع الشركات الخاصة.
7. نقلت الرسوم الكاريكاتيرية واقع المشاهير للوصول إلى الشهرة واتفقت في الأغلب على عدم مصداقيتهم في نقل المحتوى لأفراد المجتمع.
8. أظهرت أغلب الرسوم الكاريكاتيرية إهمال الأسرة لأبنائها وجهلها بمخاطر الألعاب الالكترونية على المدى البعيد.
9. تبين من خلال نتائج التحليل السيميولوجي للصور التأثير الكبير للأحداث الجارية في المجتمع السعودي.
10. الأيقونة الموظفة في الرسم لا تشبه شخصيات معينة محددة وإنما كانت عامة.
11. استخدام النص الألسني لترسيخ الأفكار وبدونها قد لا يفهم المحتوى التضميني للكاريكاتير.
12. استخدم الفنانون ألوانا صريحة وتجنبوا التدرج اللوني وهي ألوان تمزج ما بين الباردة (قبول) والدافئة (رفض) وهذا انطلاقاً من موضوع الكاريكاتير.
12. ركز فنان الكاريكاتير السعودي على إظهار المواطن بملابس ووضع جيد.

13. تحمل رسوم الكاريكاتير السعودي الكثير من العلامات التي ترمز لمضامين حياتية في شتى الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية.
14. في الأغلب لم يهتم الفنان بتلوين خلفية المشهد، وذلك لإظهار المعنى الدلالي للشكل.
15. استخدمت الخطوط في تحديد الأشكال الخارجية لعناصر الرسم الكاريكاتيري وإظهار الحركة وتعابير الأشخاص.
16. استخدمت الألوان البسيطة دون الاهتمام غالبا بالتدرج اللوني.
17. اهتم الفنان السعودي بإظهار قيمة الظل في الرسم الكاريكاتيري لإظهار التحجيم ولتحقيق الوحدة والترابط بين العناصر الأخرى.

التوصيات

1. مطالبة الصحف السعودية بزيادة تسليط الضوء على المشكلات الاجتماعية والتعليمية والتربوية عن طريق رسوم الكاريكاتير لما لها من تأثير بالغ الأهمية على القراء، وخاصة نقد السلوكات الخاطئة التي أصبح مجتمعنا يعانيها مثل: عقوق الوالدين، وانتشار المخدرات بين الطلاب والطالبات، وارتفاع نسبة العنوسة بسبب المغالاة في المهور وتكاليف الزواج، وعدم احترام أنظمة المرور، والأفضل أن يكون ذلك في الصفحات الأولى أو الأخيرة.
2. أن تتولى كليات الإعلام وأقسامه في الجامعات السعودية تنظيم دورات تدريبية لرسامي (الكاريكاتير) الموجودين على رأس العمل في الصحف السعودية لتأصيل هذه الهواية في نفوسهم، وكذلك تنظيم دورات للهواة الراغبين في مزاولة هذا الفن الصحفي، والحث على فتح معهد أهلي يتولى هذه المهمة.
3. إجراء دراسة تعنى بتحليل مضمون (محتوى) الصحف السعودية والتعرف على مدى ما تستعرضه من المشكلات الاجتماعية والتعليمية والتربوية عبر التحقيقات أو الشكاوى.
4. اهتمام مراحل التعليم العام بفن الكاركتير وجعله ضمن مادة التربية الفنية.

Sources & References **المصادر والمراجع**

1. Ismail, Muhammad, (2002): *Cartoonists open fire*. Al-Riyadh newspaper, issue: 12380.
2. Ezzat, Muhammad, (1990): *The Saudi and International Media (Evolution and Development),* 1st ed. Jeddah: Dar Al-Shorouk for publishing,distribution and printing.
3. Abdel Hamid، Shaker, (2003): *Humor and Laughter A New Vision*، Cairo: The Alam Al mareffah.
4. Abdel-Rahman, Shadi, (2001): *Symbolic Dimensions of the Caricature in the National Press: A Simological Analysis Study of Models from My Page Today and News*، College of Political Science and Information. Algeria University.
5. Abdel Samie، Abdullah, (1980): *The role of caricatures in addressing political concepts in Egypt*، Faculty of Information. Cairo University.
6. Alam Al-Din، Mahmoud and others, (2004): *The art of journalistic editing of newspapers and magazines*، 1st floor، Cairo: Al-Sahab for publication and distribution.
7. Al-Dakhil، Mona Abdullah, (2012): *Cartoons Contents in the Saudi Press: An Analytical Study of Cartoons Content in Riyadh Newspaper from 2008 to 2010*، Unpublished Master Thesis. Department of Sociology and Social Work، College of Social Sciences، Imam Muhammad bin Saud Islamic University، Riyadh.
8. Asel، Mohamed El-Sayed، and others, (2002): *The art of social cartoons and the extent of its expression on the environment and Egyptian society in the second half of the twentieth century*، an unpublished Master Thesis. College of Fine Arts. Al Mina University، Egypt.
9. Al-Ashiwi and Sumaya Muhammad, (2012): *The intellectual significance of the innovative symbol in the concept of semiotic theory and in the light of the visual communication theory*، Journal of Humanities، 22، 299-272.
10. Ali، Osama, (2007): *Newspaper readers are exposed to cartoons and its relationship to their knowledge and sentimental response*. Egyptian Journal of Public Opinion Research، 4، 8، 372-323.
11. Allam، Abbas, (2011): *The Effectiveness of Teaching a Proposed Unit in History Using Cartoons in Developing Political and Social Awareness for High School Students*، Journal of the Educational Association for Social Studies، 34، 102-145.
12. Amer، Amal, (2016): *The functional dimensions of the caricature in the Algerian press: a semantic analytical study of Al-Shrouh newspaper*، daily q، Al-Rooq Magazine، 3، 210-134.
13. Al-Otaibi، Soha Munif, (2015): *The Social Image of Saudi Women in Local Press Comics: Content Analysis*، The Arab Journal for Information and Communication، Saudi Association for Media and Communication، 14، 461 -474.
14. Al-Qadhda، Ali Menem, (2012): *Caricature art in the Bahraini daily press*، Academy Journal of Social and Human Studies، 8.

15. Al-Sahli، Sawyer bint Zaanaf, (2017): *Educational Issues in Cartoons in the Saudi Press: A Study in Content Analysis*، Journal of Humanities and Social Sciences، National Research Center، 1،1، 110-125

16. Ashfaq، A. (2012): *A study of International Issues through Cartoon Communication: The Cases of Pakistan and Norwegian newspapers from September 2008 to February 2009*. Malaysia n Journal of Communication

17. Al-Wadi، Ali Shenawa, (2011): *Environmental Expression in Postmodern Art*، First Edition. Jordan: Dar Safaa for Publishing and Distribution.

18. Al-Zayat، Ahmad and others, (no history): *The Intermediate* Dictionary Part I and II، Second Edition، Istanbul: The Islamic Library of Publishing.

19. Issa، Mohamed Hussein (2018)، Semiotics of photography in the cinematic poster، Architecture، Arts and Humanities Journal، 10، 538 -555.

20. Meanings، Dictionary, (2020)، *Translation and meaning of comic in Arabic*. Retrieved on March 7، 2020 from https://www.almaany.com/ar/dict/ar-en/comic/

21. Melhem، Sami Muhammad, (2008): *Research Methods in Education and Psychology*، Amman: Dar Al-Masirah.

22. Musa، Muhammad, (2017،march3): *Arab Television Channels Slogans: A Simological Study of the Effectiveness of Graphic Design*، Al-Hikma Journal for Media and Communication Studies، 9، 287-264.

23. Salama، Atef, (2016): *The role of caricatures in defining and supporting the Palestinian cause*، Center for Generation of Scientific Research، 92-75.

24. Sayed، Amira Mohamed, (2017): *The Political Psychology of Political Middle East Conflicts in News Sites*، Egyptian Journal of Media Research، 60، 137 – 189.

25. Sharara، Hayat, (2018) :*Visual Pleasure and its Mechanisms in Realizing the Valuable Dimension of Electronic Film: A Simological Study*، Al-Hikma Journal for Media and Communication Studies، 14، 261-281.

26. Siphon، Bayh, (2015): *Introduction to the Semiotics of the Press Photo*، Al-Basira Research، Consulting and Educational Services Center، 18، 49-60.

27. Sobti، Obaida Ahmed, (2013): *The Algerian Revolution in Arab Plastic Art: A semi logical study of the painting "The Algerian Revolution" by Iraqi artist Mahmoud Sabry*، Journal of the Humanities، 30،31، 263-277.

28.Thani، Qaddoura Abdullah, (2008): *Semiotics، a semiotic adventure in the most famous visual missions in the world*، first edition، Jordan: Al-Warraq for publication and distribution.

إحياء غرز الوصل اليدوية في تصميم الأزياء باستخدام تقنيات التطريز الآلي

رابعة سالم سجيني، قسم تصميم الأزياء، كلية التصاميم، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية

فاطمة عبد الله العيدروس، قسم تصميم الأزياء، كلية التصاميم، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية

تاريخ الاستلام: 2020/4/1 **تاريخ القبول: 2020/9/13**

Reviving Handmade Fagot Stitches in Fashion Design by Using Automated Embroidery Techniques

Rabaa Salem Sejeny, Fashion Design Department, College of Designs, Umm Al- Qura University, Mecca, Saudi Arabia

Fatima Abdullah Aidaroos, Fashion Design Department, College of Designs, Umm Al- Qura University, Mecca, Saudi Arabia

Abstract

Heritage reflects the culture of society, which include customs, knowledge, and skills. Among the skills reflected by heritage is the art of hand embroidery used to decorate and treat clothing items. One of the hand embroidery stitches that were popular in the western region in Saudi Arabia is the faggoting stitches used to connect two pieces of fabric. This study focuses on the disappearance of faggoting stitches because of recent developments in the field of technology. It aims at reviving the faggoting stitches in a manner appropriate to the modern era through the use of automated embroidery stitches that simulate manual faggoting stitches in making designs that suit the different physiques. This research used the historical approach and the applied descriptive approach. The importance of this research lies in the attempt to preserve the cultural heritage by reviving faggoting stitches through the use of the automated embroidery of faggoting stitches that resemble hand-faggoting styles in clothes, which suit different body types. The study assumes the possibility of utilizing the different techniques in the automated faggoting to inspire and revive the traditional hand stitches style in fashion. In Addition, the study assumes the possibility of replacing the hand faggoting stitches with the new techniques of automated stitches in producing contemporary designs that fit different physiques. A questionnaire was designed to explore and assess the highlights of the topic and elements of the research and verify its goals. One of the most prominent findings of the research is the success of automated embroidery techniques in inspiring and reviving the tradition of manual linking stitches in fashion design. It was also found that the automated embroidery techniques contributed to creating new designs consistent with different body shapes. In conclusion, the study provides more room for creativity and innovation in the field of fashion designs based on traditional embroidery stitches. The research recommends intensifying and documenting historical studies in traditional hand stitches in the regions of the Kingdom and developing modern methods in reviving traditional hand stitches in line with the era of speed and modern developments in fashion design.

Keywords: Handmade Fagot stitches, Automated Embroidery Techniques, Body Shapes.

الملخص

يعكس التراث ثقافة المجتمع التي تتضمن العادات والمعارف والمهارات، ومن هذه المهارات فن التطريز اليدوي المستخدم لتزيين الملابس ومعالجتها. ومن غرز التطريز اليدوي التي اشتهرت في المنطقة الغربية في السعودية غرز الوصل التي استخدمت لوصل قطعتين من القماش. وتكمن مشكلة البحث في قلة استخدام التطريز اليدوي حتى كاد أن يندثر نتيجة التطورات الحديثة في مجال التقنية، لذا رأت الدارسة إعادة إحياء غرز الوصل بما يتناسب مع العصر الحديث باستخدام غرز التطريز الآلي التي تحاكي غرز الوصل اليدوية في عمل تصميمات تناسب تنوع أشكال الجسم. اتبع البحث المنهج التاريخي والمنهج الوصفي الإجرائي. ويهدف البحث إلى استبدال غرز التطريز اليدوية بغرز وصل آلية، وتوظيفها في تصميمات تتناسب مع تنوع الأجسام المختلفة. وتكمن أهمية البحث في المحافظة على التراث وذلك بإحياء غرز الوصل باستخدام غرز التطريز الآلي التي تحاكي غرز الوصل اليدوية في تصميم موديلات تناسب تنوع أشكال الأجسام المختلفة. وقد افترض البحث إمكانية توظيف تقنيات التطريز الآلي في استلهام وإحياء تراث غرز الوصل اليدوية في تصميم الأزياء وإمكانية الاستعاضة عن غرز الوصل اليدوية بتقنيات غرز الوصل الآلية في ابتكار تصاميم جديدة تتناسق مع تنوع أشكال الأجسام المختلفة، وقد صممت استبانة لاستطلاع التقييمات لإبراز موضوع وعناصر البحث والتحقق من أهدافه. ومن أبرز النتائج التي توصل لها البحث؛ نجاح تقنيات التطريز الآلي في استلهام وإحياء تراث غرز الوصل اليدوية في تصميم الأزياء، كما ساهمت تقنيات التطريز الآلي في ابتكار تصميمات جديدة تتناسق مع أشكال الأجسام المختلفة. بالمحصلة تتيح الدراسة مجالا متسعا للإبداع والابتكار في مجال تصميمات الأزياء المعتمدة على غرز التطريز المستوحاة من التراث. وتوصي الدراسة بتكثيف الدراسات التاريخية في الغرز اليدوية التقليدية في مناطق المملكة وتدوينها، والعمل على استحداث طرق وأساليب حديثة لإحياء الغرز اليدوية التقليدية تتناسب مع عصر السرعة والتطور التكنولوجي والصناعي الحديث في تصميم وإنتاج الأزياء.

الكلمات المفتاحية: غرز الوصل اليدوية، تقنيات التطريز الآلي، أشكال الجسم.

© جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Doi : https://doi.org/10.47016/14.2.2

أولا: مقدمة الدراسة

فن التطريز هو فن قديم استخدم لإبراز تأثيرات الملبس بمختلف الأشكال، وكانت تُصنع هذه التأثيرات بطريقة يدوية لها جماليات مختلفة حسب طرق إبرازها، وكانت مستوحاة من الطبيعية والبيئة المحيطة بها. واستخدمت فيه ألوان عدة. كما استخدم في طريقة التزيين أنواع مختلفة من الأحجار والفصوص. ومن جماليتها أنها تشير إلى رموز تاريخية وبعض العادات والتقاليد. وازدهر فن التطريز اليدوي في المملكة العربية السعودية منذ القدم، ومر بمراحل كثيرة تنوعت أشكالها (Sejeny, 2009)، وغرزة الوصل من أشهر غرز التطريز المستخدمة لوصل قطعتين من النسيج، وتستخدم في تزيين المفارش والملابس بقصد الزخرفة. وعرفت في المنطقة الغربية من السعودية، وتسمى العقربية في منطقة الطائف (Maimani, 1996, 122).

والتطريز الآلي امتداد للتطريز اليدوي؛ فعلى من يقوم بالتطريز الآلي أن يكون على دراية بفن التطريز اليدوي وأساليبه ومسميات الغرز حتى يتمكن من استخدام التطريز الآلي (Musa et ad., 2008, 135).

توجد معايير عامة وضعها خبراء الموضة والملابس وعلماء النفس لاختيار الملابس طبقا لأنماط الشخصية، وهي معايير لأنماط قياسية. ولكن لكل قاعدة استثناءات تحكمها متغيرات الموديل والتصميم، ولون القماش وخامته، ونقشتة، أكان مقلما أو مشجرا أو منقطا وهكذا، بالإضافة لمتغيرات كثيرة في اختيار مكملات الملابس وتسريحة الشعر (Salim et ad, 2017, 106-107).

يسعى مصمم الأزياء إلى تحقيق الهدف الأساسي من تصميماته، وهو تغليف الجسم بما يتلاءم مع طبيعته وتحقيق الراحة له، لأن التصميم يفقد ميزات الأناقة والجمال الحقيقي إذا لم يراع في خطوطه الراحة وحرية الحركة للجسم، وتوافق خطوط التصميم وشكل الجسم (Alturki & Shafi'i, 2000,20).

وتعددت مصادر التصميم؛ فقد تكون تاريخية أو حضارية أو وطنية أو شعبية، وتعتبر المجالات الحديثة والاكتشافات والاختراعات الحديثة والتقدم التكنولوجي في جميع مجالات الحياة بصفة عامة، وفي مجال صناعة النسيج بصفة خاصة، من أهم المصادر التي تفسح المجال أمام المصممين للإبداع والابتكار (Alturki & Shafi'i, 2000, 19).

وبسبب التطورات الحديثة وجدت الباحثة أن غرز التطريز اليدوية أصابها النسيان فبدأت بالاندثار في الوقت الحاضر لأنها تحتاج إلى وقت وجهد كبير لإنجازها، لذا يمكن إحياء غرز وصل مشابهة لغرز الوصل اليدوية باستخدام التطريز الآلي في موديلات تساعد على إظهار مختلف الأجسام بصورة أجمل.

مشكلة الدراسة

تعتبر غرز الوصل من الغرز التقليدية التي استخدمت في المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية باستخدام غرز التطريز اليدوي والغاية منها تقوية الأطراف أو وصل قطعتين ببعضهما البعض. ولكن التطور وظهور المكائن الآلية سبب اندثارها. ومن هنا تحددت مشكلة الدراسة في السؤالين الآتيين: هل يمكن استخدام غرز التطريز الآلي في إعادة إحياء غرز الوصل اليدوية؟ وهل يمكن معالجة أشكال الأجسام المختلفة بتصميم موديلات باستخدام غرز الوصل الآلية؟

أهداف الدراسة

استبدال غرز الوصل اليدوية بغرز التطريز الآلي لمواكبة عصر السرعة والتطور الحديث بغرض إحياء التراث. والهدف الثاني هو استخدام التطريز الآلي في غرز الوصل بغرض ابتكار تصميمات أزياء تتلاءم مع تنوع أشكال الأجسام المختلفة.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في المحافظة على التراث وإظهار القيم الفنية والجمالية الموجودة فيه. والاستفادة من التقنيات الحديثة والعمل على توظيفها في تصاميم معاصرة تحتفظ بالطابع التراثي. والتوصل إلى بعض

غرز التطريز الآلي التي تحاكي غرز الوصل اليدوية. وتقديم تصميمات تناسب أشكال الأجسام المختلفة باستخدام غرز الوصل الآلية.

فروض الدراسة

افترضت الدراسة إمكانية توظيف تقنيات التطريز الآلي في استلهام وإحياء تراث غرز الوصل اليدوية في تصميم الأزياء. و إمكانية الاستعاضة عن غرز الوصل اليدوية بتقنيات غرز الوصل الآلية في ابتكار تصميمات جديدة تتناسق مع تنوع أشكال الأجسام المختلفة.

منهج الدراسة

استخدم في هذا البحث المنهج التاريخي الذي يدرس تطور ظاهرة عبر مراحل زمنية متفاوتة من أجل الاستفادة منها في فهم الحاضر (Obeidat et ad., 2004, 179) لدراسة تاريخ غرز الوصل واستخداماتها في الدول الأجنبية والعربية. كما استخدم المنهج الوصفي الإجرائي الذي "يعتمد على دراسة الواقع أو الظاهرة كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفا دقيقا" (Obeidat et ad, 2002, 95). كما عرف (Obeidat et ad, 2004, 278) المنهج الاجرائي بأنه "الدراسة العلمية والطرق المستخدمة في مجال العمل والحياة اليومية لزيادة فاعلية هذه الطرق واكتشاف طرق جديدة أكثر ملاءمة" في عمل تصميمات مقترحة لأشكال الجسم المختلفة بإحياء غرز الوصل اليدوية باستخدام التطريز الآلي.

أدوات الدراسة

استمارة تحكيم التصميمات المقترحة المكونة من أربعة محاور رئيسة لاستطلاع التقييمات. ولإبراز موضوع وعناصر البحث والتحقق من أهداف البحث، وقد اشتملت المحاور الرئيسية على 13 بندا فرعيا لتقدير تحقق المحاور الرئيسية. ثم عرض الاستبيان على عينه مكونة من 28 عضوا محكما من أعضاء هيئة التدريس في الجامعات.

مصطلحات الدراسة

التطريز اليدوي، (Hand Embroidery):

التطريز اسم أعجمي اشتق من الكلمة الفارسية (طرازيدان) ويقابلها في اللغة الإنجليزية (Embroidery)، وفي اللغة الفرنسية (Brodaie)، والفعل يطرز أي يحدث زخرفة أو حلية تطبق على هيئة مختارة من نسيج معين (Caroline, Ollard,1984). والتطريز اليدوي هو زخرفة القماش المنسوج باستخدام خامات متنوعة وأدوات خاصة تختلف باختلاف نوع القماش لإبراز جمال التصميم الزخرفي (Omar , 2000). هو عبارة عن زخرفة قماش بواسطة إبرة خاصة يختلف سمكها وطولها وحجمها تبعا لنوع القماش والغرز المستخدمة وذلك بخيوط ملونه أو معدنية (Abdullah, 2013, 11). ويقصد بالتطريز اليدوي في هذه الدراسة غرز الوصل التي تعتبر أحد أنواع غرز التطريز اليدوي.

تقنية، (Technique):

التقنية هي الأساليب والطرق المختصة بفن أو علم أو مهنة (Ahmed et al, 2008). وهي تطبيقات العلم لحل المشاكل العلمية؛ أي معالجة النظريات والحقائق العلمية والقوانين بطريقة منظمة شاملة. وتتم هذه المعالجة على أساس الاستفادة منها في الحياة العامة. ويرى آخرون أن التقنية تشمل الأجهزة والمواد والبرامج التي تعمل بها هذه الأجهزة كالحاسب والتلفاز التعليمي (Atar et al, 1997). ويقصد بالتقنية في هذه الدراسة هي تقنية مكائن الخياطة الآلية المزودة بغرز تطريز آلية.

التطريز الآلي، (Embroidery Automated):

هو امتداد لفن التطريز اليدوي، وهو من الفنون الجميلة، فبواسطة الماكينات الحديثة تم إخراج أجمل

التصميمات الزخرفية السريعة باستخدام النسيج والزخارف والخيوط بتناسق. وقد بلغ أوج ازدهاره باستخدام الآلات الأتوماتيكية التي تتطور يوميا (Musa et al., 2008). وهو زخرفة القماش أو أي خامة أخرى بخيوط متعددة الألوان والأنواع بتأثيرات حديثة للغرز من خلال أحدث آليات التشغيل والنظم المتطورة لماكينات التطريز الآلي المبرمجة للحصول على عائد سريع من المنتجات المطرزة في زمن قياسي وفي أعلى مستويات الجودة (Madi et al, 2005, 99-119). ويقصد بالتطريز الآلي في هذه الدراسة غرز التطريز الآلية.

أشكال الأجسام، (Body Shapes):

يقصد به الهيكل الخارجي أو الخط الذي يحدد الجسم وأحياناً يعرف بالهيئة (Alturki & Shafi'i, 2000, 54). وكذلك يعبر عن محيط الشيء ويحدد الفراغ ويعطي صفة للأشياء المرئية (Ahmed, 2001, 45) وهناك أشكال متباينة ومتنوعة من الأجسام لا حصر لها (Abu Musa, 2007, 118). ويقصد بأشكال الجسم في هذه الدراسة هو الشكل الخارجي للجسم بأنواعه المختلفة.

الدراسات السابقة

دراسة ميمني، إيمان عبد الرحيم (1996م) بعنوان (دراسة تطوير الملابس التقليدية المتوازنة ومكملاتها للمرأة السعودية في محافظة الطائف). اتبع في هذه الدراسة المنهج التاريخي الوصفي. وتناولت منطقة البحث التعرف على الملابس التقليدية النسائية في محافظة الطائف في المملكة العربية السعودية. وهدفت الدراسة إلى البحث عن زخارف الملابس التقليدية ومعرفة أساليب تنفيذها من أجل الحفاظ على ذلك التراث للأجيال القادمة وتسجيله قبل الاندثار. ومن أهم النتائج أن غرز التطريز التي استخدمت لتزيين الملابس التقليدية كان منها غرز الوصل التي تستخدم لوصل قطعتين من النسيج. وقد ساعدت هذه الدراسة في التعرف على غرز الوصل وأشكالها في منطقة الطائف.

دراسة فدا، ليلى عبد الغفار عبد الصمد (2003)، بعنوان (أساليب زخرفة الملابس التقليدية للنساء في الحجاز) دراسة مقارنة. اتبع في هذه الدراسة المنهج التاريخي الوصفي. وتناولت دراسة أساليب الزخرفة للملابس التقليدية في منطقة الحجاز. وهدفت الدراسة إلى التعرف على الأساليب المختلفة للزخرفة في منطقة الحجاز وطرق تنفيذها. ومن أهم نتائجها التوصل إلى معرفة غرز التطريز المستخدمة في تزيين الملابس التقليدية في منطقة الحجاز ومنها غرز الوصل. وقد ساعدت هذه الدراسة في التعرف على أشكال غرز الوصل وطرق تنفيذها.

دراسة باحيدرة، لينا محمد (2005) بعنوان (استخدام التقنية الحديثة لابتكار تصميمات معاصرة للوحدات المطرزة من الأزياء التقليدية بمنطقة مكة المكرمة). اتبع في هذا البحث المنهج التاريخي الإجرائي. وهدفت الدراسة إلى ابتكار تصميمات حديثة مستوحاة من أشكال وتصميمات الغرز التقليدية والاستفادة من تقنية التطريز الآلي الحديثة في تنفيذ هذه التصميمات. ومن أهم النتائج عمل تصميمات مبتكرة للزخارف التقليدية وتنفيذها بالتقنيات الحديثة (التطريز الآلي). وقد ساعدت هذه الدراسة في البحث عن غرز تطريز آلية تحاكي في شكلها غرز الوصل اليدوية.

دراسة سجيني، رابعة سالم (2009) بعنوان (ابتكار قطع ملبسيه مطرزة باستخدام أساليب فنية مختلفة بدون خلفية من القماش). اتبع في هذا البحث المنهج التاريخي الوصفي وذكرت فيه غرزة الوصل وأساليبه. وهدفت الدراسة إلى ابتكار قطع ملبسيه مطرزة باستخدام أساليب فنية مختلفة بدون خلفية من القماش. وأوضحت الدراسة استخدامات الغرزة وطرق تنفيذها بأساليب مختلفة ومبسطة وبصور واضحة تظهر سهولة القيام بها. ومن أهم النتائج التعرف على أنواع غرز الوصل وأشكالها وطرق تنفيذها ومعرفة أسماء غرز الوصل المختلفة. وقد ساعدت هذه الدراسة في التوصل إلى معرفة استخدامات غرز الوصل في الدول الأجنبية والعربية.

دراسة سعيد، هاجر حلمي محمد (2010) بعنوان (معالجات تصميمية لملابس السهرة لتدعيم القيمة الجمالية للمظهر العام). اتبع في هذا البحث المنهج التجريبي الوصفي. وتهدف الدراسة إلى ابتكار مجموعة تصميمية لمعالجة الأجزاء المختلفة في المظهر الخارجي لشكل الجسم. ومن أهم النتائج تنفيذ تصميمات لمعالجة الصدر الصغير والرقبة القصيرة والأرداف العريضة. وقد ساعدت هذه الدراسة في التعرف إلى التصميمات الملائمة لأشكال الجسم المختلفة.

دراسة طعيمه، نجلاء محمد (2010) بعنوان (الاستفادة من جماليات التراث الأردني في تطوير تصميمات لملابس السهرة باستخدام أساليب التطريز المتطورة). اتبع في هذا البحث المنهج الوصفي التجريبي. وتهدف الدراسة إلى الاستفادة من التراث الأردني في تصميمات متنوعة لملابس السهرة، والاستفادة من جماليات التراث والتطريز المطور للوصول إلى ذوق فني عالٍ. ومن أهم النتائج تصميم مجموعة متنوعة من ملابس السهرة يتحقق فيها جودة التصميم من حيث الابتكار والتطوير وجودة التطريز وخاماته، مع التوظيف الجيد لوحدة التطريز والاستفادة من التراث في عمل التصميمات. وقد ساعدت هذه الدراسة في التعرف على كيفية اقتباس تصميمات مستوحاة من التراث.

ثانيا: إجراءات الدراسة

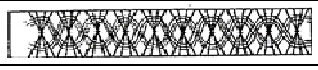
التطريز التقليدي:

يعتبر التطريز من أهم مميزات ملابس النساء التقليدية في المملكة العربية السعودية، إذ لا تكاد تخلو منه أي قطعة ملبسية مهما صغر حجمها، وقد استخدمت الخيوط بأنواعها المختلفة، بالإضافة إلى خامات أخرى مثل الكنتيل والتلى والترتر، في تطريز تلك الملابس (Fida, 2003, 211). التطريز في السعودية مر بمراحل مختلفة، وتطور من حيث الخامات والزخارف وتنوع في أشكال الغرز وكان له طابع خاص في كل منطقة (Albssam, 1985, 113).

التطريز في المنطقة الغربية (مكة المكرمة):

استخدم التطريز اليدوي في مكة المكرمة في تزين الملابس، فاستخدمت غرز الفرع البسيط، والفرع المركب، والسلسلة المستقيمة، وغرزة الأجور، كما في الجدول1، وتتشابه الغرز في جميع مناطق المملكة وإن اختلفت أسماؤها. والأدوات المستخدمة في منطقة مكة هي الإبرة، والكشتبان، واللضامة. والخيوط هي القطن (بارليه: خيوط قطنية ملونة على شكل دجج)، وخيوط القصب (الذهب). والنساء في منطقة مكة يفضلن المطرزات اليدوية ويرينها الأفخم والأجمل (Sejeny, 2009, 89, 95) (Fida, 1993, 218).

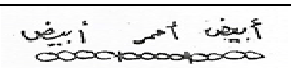
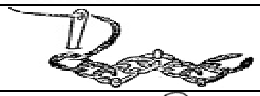
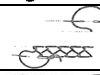
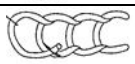
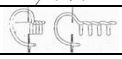
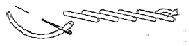
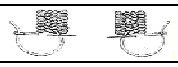
جدول (1): الغرز المستخدمة للتطريز في منطقة مكة

اسم الغرزة	المسمى التقليدي للغرزة	شكل الغرزة
غرزة الفرع	غرزة اللف الرفيع	
غرزة السلسلة	غرزة مدني	
غرزة الأجور	غرزة الست أبر	

التطريز في المنطقة الغربية (الطائف):

تقع مدينة الطائف غرب المملكة العربية السعودية، ويتميز موقع الطائف بأنه ملتقى الطرق الرئيسية القادمة من الجنوب والشمال والشرق والغرب. امتازت مدينة الطائف بالتطريز اليدوي الذي تقوم به النساء في المنزل لتزيين ملابسهن. والغرز التي اشتهرت في مدينة الطائف موضحة في جدول2 (Sejeny, 2009, 87, 107) (Maimani, 1996, 71, 120).

جدول 2: الغرز المستخدمة للتطريز في منطقة الطائف

اسم الغرزة	المسمى التقليدي للغرزة	شكل الغرزة
غرزة السلسلة الملونة	غرزة مفاصل، مجازع	
عرزة سلسلة متعرجة	غرزة عرجة، نحره، جهاجيل، عيرج	
غرزة السلسلة المزدوجة	غرزة شبيكي، وسيعة، باركة، سعدية، بطين الحية	
غرزة السلسلة المفتوحة	غرزة كربع غراب، الفوت	
غرزة السلسلة المستقيمة	غرزة كاجل، صرف، تكحيل، عجيمات، منسوعة	
غرزة رجل الغراب الملتوية	سليسلة	
غرزة الفستون	غرزة سوسه، عقله، نجمة	
غرزة الفرع المركب	غرزة تلاوي تلوه، تلي	
غرزة ضلع السمكة	غرزة من كل خلة	
غرزة القيطان	غرزة تسويس، تخشيم حبكة	
غرزة الحشو	غرزة صرف، اخشام، تخشيم، جرمة	
خطوط مستقيمة مفردة تثبت بغرزة النباتة	غرزة الشباك، مردوفة	
غرزة رومانية متراصة على شكل صفوف	غرزة رفي، رفوة، ركزة التنكيس	
غرزة الريشة المستقيمة	غرزة تحرير، تصابيح، حسوة	
غرزة الريشة الأحادية	غرزة مجازع	
عرزة الريشة الثنائية	من كل خلة	
حشو بغرزة البطانية بشكل مربع	غرزة قرنه، الرفية، رفي	
غرزة الوصل	غرزة العقربية	

تعريف غرزة الوصل:

تعمل هذه الغرزة على وصل قطعتين من النسيج ببعضهما البعض، حيث يكون طرفاها مثبتين باللفق، إذ إن غرز الوصل تصل قطعتين من القماش لتعطي عرضا أكبر. وتستخدم في تزيين قمصان النوم، والياقات في ملابس الأطفال، وفي المفارش بقصد زيادة عرضها (Abdul-Karim, 2003, 172).

استخدامات غرز الوصل:

صورة ١

في سوريا استخدمت غرز الوصل، إذ تم وصل البنيقة بالبدن من الأمام، ووصل التخراصة بالكم بغرزة الوصل صورة 1، 2 (Kahlenberg , 2001,P 38-40).

صورة ٢

صورة ٣

في بوليفيا استخدمت في وصل عباءة المرأة، صورة (3)
(Meisch, 1997, P44 – 62- 90) .

صورة ٤

في المكسيك استخدمت في ثياب النساء فيponcho ، فقد ارتدت النساء الثياب الواسعة، وتوصل قطعة الأكمام الواسعة مع البدن بغرزة الوصل صورة 4
(Gillow and others, 1999, p 28).

صورة ٥

في جبال (Chitral) في شمال الباكستان استخدمت في وصل أسفل الأكمام مع بعضها البعض صورة 5 (Gillow and others , 1999, p 23).

صورة ٦

في إيران استخدمت في وصل قطع الثوب الملونة صورة 6
(Kahlenberg , 2001,P53)

صورة ٧

في باكستان في (Sindh Dadu) استخدمت غرز الوصل في التونك لوصل القطع الملونة مع بعضها البعض صورة 7 (Kahlenberg , 2001,P 114) .

صورة ٨

في تايلند استخدمت لتصغير فتحت الرقبة في أسفل البلوزة، صورة 8
(Kahlenberg , 2001,P 141).

صورة ٩

في رام الله في فلسطين استخدمت غرز الوصل في وصل اجزاء الثوب البنيقة في البدن والتخراصة في الكم والبدن صورة 9 (Paine, 2008, p51).

في شمال أمريكا وانجلترا اشتهر فن الأبليكات، واستخدمت غرز الوصل في وصل القطع الملونة بعضها ببعض، كما هو واضح في القطعة المصنوعة عام1898م صورة (Paine, 2008, p119).

صورة ١٠

في اندونيسيا في (Kalimantan) استخدمت غرز الوصل في خياطة جوانب جاكيت الرجال، صورة 11 (Kahlenberg , 2001,P 160).

صورة ١١

في سيبيريا شمال روسيا وفنلندا استخدم التطريز بغرز الوصل في ملابس النساء لوصل قطع قماش الجونلة، صورة 12 (Paine, 2008, p190).

صورة ١٢

في (Rybany) في سلوفاكيا استخدمت في غطاء الرأس للمرأة، صورة13 . (Paine, 2008, p146)

صورة ١٣

في اليمن استخدمت في ملابس المرأة لوصل أجزاء الثوب من الأكمام والبنيقة بالبدن، صورة 14 (Paine, 2008, p148)

صورة ١٤

اسبانية كانت بوابة العرب والمسلمين إلى أوروبا وقد ظهرت علاماتها في التطريز الأسباني، فقد استخدمت غرزة الوصل في (Salamanca) الإسبانية، وتظهر في أكمام ثوب المرأة صورة 15(Paine, 2008, p114)

صورة ١٥

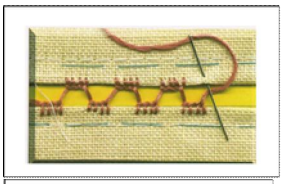
وقد عرفت في بعض أجزاء أوروبا الشرقية وروسيا في تزيين مفارش الطاولات الكتانية (Gillow & sentence,2001,p194)، كما عرفت غرزة الوصل في المنطقة الغربية من السعودية لتقوية أطراف النسيج، أو لوصل قطعتين بعضهما ببعض، لأن المنسوجات قديما كانت ذات عرض قليل. وقد استخدمت غرزة الحشو لوصل قطعتين معا، وأطلق عليها في منطقة الطائف اسم (العقربية) (Maimani, 1996, 122)، وإذا كانت بلونين أو أكثر يطلق عليها اسم (المقابلة) (Fida, 2003, 333).

وقد تعددت أشكال غرزة الوصل حسب الغرز المنفذة بها، ومنها غرزة البطانية، وغرزة الحشو، والغرزة الرومانية.

طريقة تنفيذ غرزة الوصل:

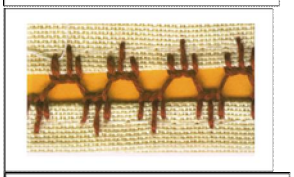
تتعدد أشكال غرزة الوصل حسب الغرزة المنفذ بها. ومنها:

1. غرزة البطانية: تستخدم غرزة البطانية في بعض أشكال غرزة الوصل كما في الصور 16 إلى 19 (Abdul-Karim, 2003, 174-176).



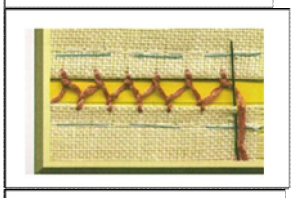
صورة (16)

أ. غرزة البطانية المتكررة: وتتم بتطريز غرز متكررة من غرزة البطانية على أحد طرفي النسيج؛ مثلا أربع غرز، ثم تطرز أربع غرز متكررة في الطرف الآخر من النسيج، وتكرر العملية. صورة 16.



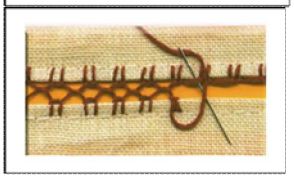
صورة (17)

ب. غرزة البطانية متفاوتة الأطوال: وتطرز بغرز متكررة من غرزة البطانية، وليكن ثلاث غرز مثلاً، على طرف النسيج الأول، ثم تُكرر على طرف النسيج الثاني، صورة 17.



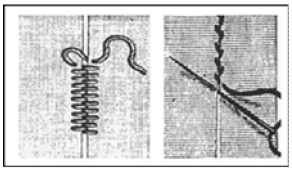
صورة (18)

ت. غرزة البطانية ذات العقدة: وتطرز بتثبيت الإبرة في الجهة اليمنى لطرف النسيج العلوي، ثم تغرز الإبرة في طرف النسيج السفلي، وتخرج الإبرة من وسط الطرفين، ثم يلف عليها الخيط من الجهة اليمنى، وتغرز في الطرف العلوي مرة أخرى من خلف الثنية، صورة 18.



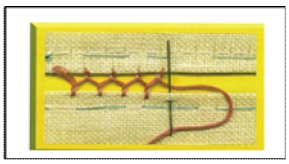
صورة (19)

ث. غرزة البطانية المتبادلة: وتطرز بغرزة بطانية مرتين متتاليتين، ثم تترك مسافة وتكرر نفس الغرزتين، وهكذا حتى نهاية الطرف الأول من النسيج، ثم تطرز غرزتين متكررتين من غرزة البطانية في الطرف الثاني من النسيج، وتكرر العملية بنفس الطريقة، مع مراعاة دخول الإبرة في الخيط الممدود بين المسافة الفاصلة بين كل غرزتين في الطرف الأول من النسيج، صورة 19.



صورة (20)

2. غرزة الحشو: تستخدم غرزة الحشو في غرز الوصل؛ لجمع قطعتين من النسيج، وقفلها تماما، صورة 22 (Dillmont , 1978 , 18).



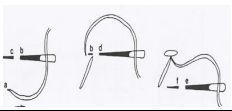
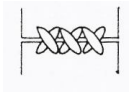
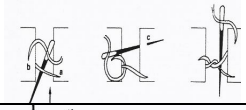
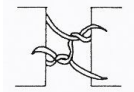
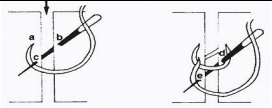
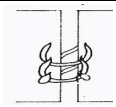
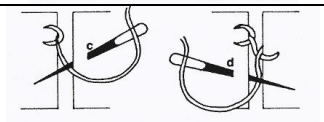
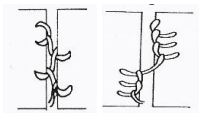
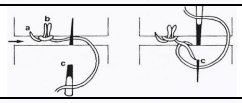
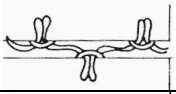
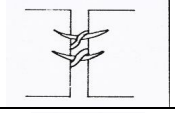
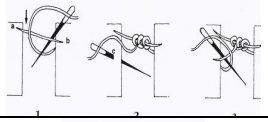
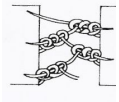
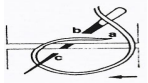
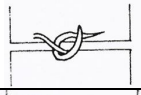
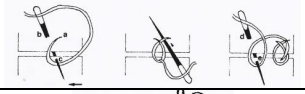
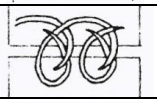
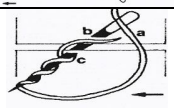
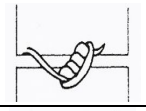
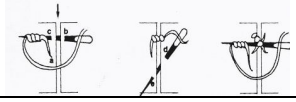
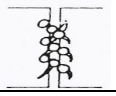
صورة (21)

3. الغرزة الرومانية: استخدمت الغرزة الرومانية، أو الكريتية، أو غرزة الريشة في الزخرفة بين قطعتين من النسيج، والجمع بينهما، حيث تترك مسافة بين القطعتين وتوصل بغرزة على إحدى طرفي النسيج، وتطرز من داخل النسيج إلى خارجه، بحيث يمر الخيط خلف الإبرة، صورة 18، (Dillmont , 1978 , 18).

ويمكن تنفيذ غرز الوصل باستخدام معظم غرز التطريز المعروفة كما وضحها (Hoskins, 1982) و(Sejeny, 2009, 104, 106)، وتلخصها الدراسة في جدول (3).

جدول 3: أشكال غرز الوصل بغرز التطريز المختلفة وطرق تنفيذها

م	اسم الغرزة	طريقة تنفيذ الغرزة	شكل الغرزة
.1	Wrapping stitch الغرزة الملفوفة		
2	Ladder stitch غرزة السلم		
3	Antique seam غرزة الوصل القديم		
4	Herringbone Chevron stitch غرزة ضلع السمكة		

م	اسم الغرزة	طريقة تنفيذ الغرزة	شكل الغرزة
5	Warp floats stitch غرزة السدى العائم		
6	Faggoting غرزة التحزيم أو الربط		
7	Square chain stitch غرزة السلسلة المربعة		
8	Cretan stitch الغرزه الكريتية		
9	Tatting knot التحزم		
10	Rumanian stitch الغرزه الرومانية		
11	Italian buttonhole insertion العروة الإيطالية المعروفة بغرزة البزور		
12	Knotting stitch غرزة العقدة		
13	Rosette chain stitch غرزة السلسلة الزهرية		
14	Multiple wrapped knot العقدة الملفوفة المركبة		
15	Bullion knot عقدة بولين		

التطريز الآلي:

تطورت ماكينات الخياطة مع مرور الزمن وأصبحت تطرز غرزا زخرفية آلية، ثم استجدت ماكينات متخصصة للتطريز الآلي يتم التحكم بها عن طريق الحاسب الآلي، تحوي وحدة تخزين للتصميمات، وسريعة ودقيقة في عملها، وأصبحت متعددة الإبر والرؤوس وصلت إلى 100 رأس (AboKhozaim, 2019, 4).

العوامل التي تؤثر على كفاءة التطريز الآلي:

هناك عدة عوامل تؤثر في جودة التطريز الآلي منها (AboKhozaim, 2019, 5):

1. إبر ماكينة التطريز الآلي، إذ يختلف شكل الإبرة حسب الخيط المستخدم ونوع الخامة؛ فمنها الإبرة مستديرة السن ومنها نوعان؛ الإبرة ذات السن الكروي والإبرة ذات السن الحاد، ومنها الإبرة مشطوفه السن، ومنها إبرة الخيوط المعدنية، ومنها إبرة التضريب.
2. خيوط التطريز.
3. أقمشة التقوية.

4. خامات لاصقة دون كي مثل الحشو القابل للتمزق والحشو الثابت.
5. خامات لاصقة بالكي

شكل الجسم:

من المسلم به أن الإنسان يولد وليس له حكم في قوامه، فالصفات الخلقية هبة من الله يخص بها عباده. وفي حياتنا اليومية نرى الكثير من الأفراد يظهرون في إطار جذاب ومتناسق وجميل، رغم أن الأغلبية لا تتمتع بقوام متناسق ويرجع ذلك إلى الاعتماد على البراعة والذكاء في اختيار خطوط وخامات وألوان ملابس تناسب أجسامهم بما يعطي المنفعة المطلوبة منها (Alturki & Shafi'i, 2000, 128-127).

هيئات شكل الجسم: (Alturki & Shafi'i, 2000, 135).

1. الشكل: الطويلة النحيلة

تحاول هذه الحالة إبعاد النظر عن طولها لذلك من الضروري التركيز على استخدام الخطوط العرضية لتقلل من حدة الطول وتزيد من الحجم، وجدول 4 يوضح المناسب وغير المناسب لشكل الجسم (Salim et ad., 2017, 108)، (Abu Musa, 2007, 119-120)، (Alturki & Shafi'i, 2000, 135-136), (Eabidina,1996, 150-152).

جدول 4: يوضح المناسب وغير المناسب لشكل الجسم الطويلة النحيلة

مناسب للاستخدام	غير مناسب للاستخدام
- الملابس ذات الموديلات الافقية. - الملابس ذات الجيوب الكبيرة. - الموديلات التي تحدد خط الوسط. - الموديلات التي تحتوي قصات في خط الوسط. - الاحزمة العريضة بلون مخالف. - الأقمشة المقلمة بالعرض. - الإكسسوار الملون - الملابس ذات القصات الطولية على الصدر. - الأقمشة القطيفة او اللامعة. - الأقمشة المقلمة بالعرض. - زخارف او تطريز واضح يأخذ الشكل الافقي على ذيل الفستان. - الموديلات الكروزية - خط الخصر المنخفض. - الجونلات الواسعة ذات الكسرات المفتوحة أو المغلقة. - الأكمام المنتفخة او المتسعة. - الجيوب والاحزمة العريضة والأكوال والكرانيش العريضة. - مكملات الزينة الضخمة. - الأقمشة ذات النقوش الكبيرة أو الكروهات. - استخدام الألوان المتباينة في الجونلة والبلوزة. - استخدام الزخرفة والتطريز على خط الخصر	- الخطوط الطولية. - استخدام الملابس المفتوحة من الامام. - استخدام موديلات البرنسيس فتحات الرقبة الطولية. - مكملات الزينة الصغيرة. - الأقمشة البراقة - الكلف التي تأخذ الشكل الطولي. - استخدام الأقمشةالمقلمة طولياً . - استخدام الأكوال المرتفعة عن الرقبة (التصميمات الضيقة المسحوبة. - الأكمام والاكتاف الضيقة. - فتحات الرقبة العميقة

2. الشكل: الطويلة الممتلئة

تعاني هذه الحالة من الطول المفرط والبدانة لذلك تحاول ارتداء ما يعطي إيحاء بغير ذلك، وجدول 5 يوضح المناسب وغير المناسب لشكل الجسم (Salim et ad., 2017, 108 -107) (Eabidina,1996, 152) (Alturki & Shafi'i, 2000, 136).

جدول 5: يوضح المناسب وغير المناسب للشكل الجسم الطويلة الممتلئة

مناسب للاستخدام	غير مناسب للاستخدام
- الملابس التي تتميز بقصات طولية. - الأقمشة المرنة واللينة. - الملابس المزخرفة بزخارف صغيرة، أو مقلمة طولياً بخطوط رفيعة. - الإكسسوار الصغير والبسيط والتطريز الناعم غير الصارخ - تصميمات بسيطة تتوازن فيها الخطوط الرأسية والافقية. - خطوط الجزء الأسفل من الزي تكون مستقيمة. - الاحزمة بلون يتماشى مع لون الزي - الألوان الداكنة والهادئة والباردة. - الخطوط المستقيمة التي تقسم الشكل الجسم إلى قسمين أو ثلاثة. - فتحات الرقبة على شكل (V). - الأقمشة المزخرفة برسومات غير واضحة	- الخطوط الافقية مثل السفرة. - الملابس الملتصقة بالجسم. - الألوان الفاتحة أو الزاهية. - الأقمشة اللامعة. - الأقمشة المنقوشة برسومات كبيرة أو مقلمة بخطوط عريضة. - الاحزمة العريضة. - الجيوب الكبيرة والإكسسوار الضخم - الأكمام الواسعة. - مكملات الزينة الصغيرة - الأكمام المنتفخة. - الجيوب الجانبية والظاهرة. - الأكوال الضخمة. - الأقمشة السميكة أو المقواه مثل التفتاه

3. الشكل: القصيرة النحيلة

تعاني هذه الحالة من القصر الزائد مع النحافة، وهي تحاول إظهار جسمها أكثر طولاً، لذا فمن الضروري استخدام الخطوط الطولية لتمنحها إيحاء بالطول مع استخدام ملابس واسعة نوعاً ما، وجدول 6 يوضح المناسب وغير المناسب لشكل الجسم (Salim et ad., 2017,108-109-110) (Eabidina,1996, 150) (Alturki & Shafi'i, 2000,138-139).

جدول 6: يوضح المناسب وغير المناسب للشكل الجسم القصيرة النحيلة

مناسب للاستخدام	غير مناسب للاستخدام
- القصات الطولية كالبرنسيس. - الأقمشة السميكة. - الملابس ذات الفتحات الكبيرة. - الحذاء بكعب عالي وعريض - تصميمات ذات الخطوط الممتلئة عند الصدر. - الجاكيت القصير. - حزام رفيع يتماشى مع لون الزي. - النقوش الصغيرة. - مكملات الزينة الكبيرة ذات الألوان الزاهية - التايورات من لون واحد أو المتدرجة اللون. - الملابس المتسعة ذات الكرانيش والكشكشة. - الأكوال المرتفعة والأكمام الطويلة المتسعة. - جاكيت فضفاض طويل. - الأقمشة ذات الخطوط الرفيعة والدوائر والمربعات الصغيرة. - الألوان الفاتحة الزاهية	- الملابس التي تتكون من قطعتين مختلفتين في اللون. - الاكسسوارات الضخمة والطويلة والأكوال العريضة. - الجاكتات الواسعة - النقوش الكبيرة - التصميمات المبالغ فيها والألوان الصارخة والتفاصيل الكثيرة. - فتحات الرقبة المتسعة والعميقة. الأقمشة الناعمة والمنسدلة القابلة للمطاطية

4. الشكل: القصيرة الممتلئة

يجب أن تراعي هذه الحالة ما يظهرها أكثر طولاً وأكثر رشاقة. وجدول7 يوضح المناسب وغير المناسب للشكل (Salim et ad., 2017, 109) (Eabidina,1996, 150) (Alturki & Shafi'i, 2000,139-140).

جدول 7: يوضح المناسب وغير المناسب للشكل الجسم القصيرة الممتلئة

مناسب للاستخدام	غير مناسب للاستخدام
- القصات الطولية كالبرنسيس. - الإكسسوار والحقائب المتوسطة الطول - يكون الجزء العلوي في الزي بطوله الطبيعي إلى خط الوسط. - الأكمام دون خط عند الإبط. - الأقمشة المنقوشة بنقوش متوسطة. - الملابس ذات الخطوط المستقيمة والمكسمة قليلاً من الخصر. - الأحزمة الرفيعة من نفس لون الثوب. - الأكمام الطويلة غير المتسعة. - الألوان الغامقة والهادئة والباردة. - الأقمشة الملساء الخفيفة الوزن ذات النقوش الصغيرة أو المقلمة طولياً. - التايورات من لون واحد.	- الملابس التي تتكون من قطعتين مختلفتي اللون. - الفساتين الواسعة أو الكلوش. - الجاكيت الواسع. - الأقمشة ذات النقوش الكبيرة. - الأقمشة المقلمة عرضياً. - الزخرفة الكثيرة والألوان المتداخلة - الأكمام المنتفخة. - الجونلات المستقيمة. - الأكوال والاحزمة العريضة. - الملابس الضيقة والملاصقة للجسم. - التصميمات ذات الخطوط العرضية. - التصميمات التي تحتوي على كشكشة وكرانيش وكسرات. - الأقمشة السميكة والشفافة والألوان الفاتحة والساخنة واللامعة.

أنواع التصميم

التصميم البنائي:

يتضمن الخطوط الأساسية التي تمثل شكل الجسم وبنائه، وتتضح أهمية ذلك في اختيار وترتيب الخطوط والأشكال والألوان والنسيج، ثم توظيف هذه الأدوات لخدمة الجسم طبقاً لتكوينه، ولتحقيق جمال الإطار ككل (Alturki & Shafi'i, 2000, 45).

التصميم الزخرفي:

التصميم الزخرفي لا يؤثر على التصميم البنائي أو الوظيفي بل يضيف للتصميم ناحية زخرفية وجمالية. عنصر الزخرفة في الملابس ينحصر في استخدام الكلف والأزرار والسست، والدانتيل والتطريز والثنيات، إضافة إلى بعض الإكسسوار كالحزام والشيلان (Ahmed, 2001, 23). ويعمل التصميم الزخرفي على تطوير التصميم البنائي بهدف إضافة صفة جمالية للتصميم، ويكون عادة على شكل موديلات داخل التصميم لمعالجة الجسم أو لتحقيق التناسب، أو على شكل كلفة أو تطريز أو زخرفة مضافة تتناسب مع التصميم البنائي للزي وترفع من قيمته الجمالية والاقتصادية (Alturki & Shafi'i, 2000, 45).

التصميم الوظيفي:

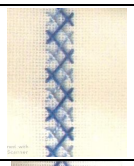
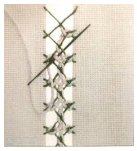
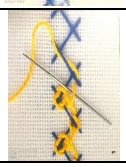
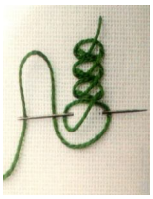
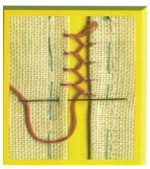
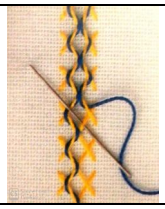
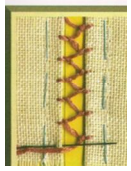
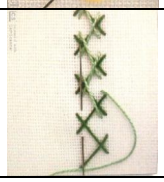
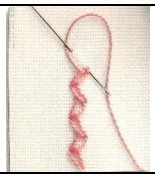
التصميم الوظيفي يرتبط أساسا بوظيفة التصميم والهدف الذي صمم من أجله؛ أي الناحية الوظيفية للزي؛ فعند وضع الفكرة يضع المصمم نصب عينيه وظيفة المنتج المراد تصميمه (Ahmed, 2001, 22).

ثالثا: الجانب التطبيقي للدراسة

أولاً: تنفيذ غرز الوصل اليدوية باستخدام تقنية التطريز الآلي:

بعد استعراض وتحليل غرز الوصل اليدوية تم تنفيذ مجموعة من غرز الوصل باستخدام ماكينة التطريز الآلية تحاكي غرز الوصل اليدوية. وجدول 8 يوضح ذلك.

جدول 8: تنفيذ غرز الوصل اليدوية باستخدام تقنية التطريز الآلي

م	اسم الغرزة	غرز الوصل اليدوية	شكل غرز الوصل الآلية	صورة غرز الوصل الآلية بعد التنفيذ	م	اسم الغرزة	غرز الوصل اليدوية	شكل غرز الوصل الآلية	صورة غرز الوصل الآلية بعد التنفيذ
1	غرزة رجل الغراب (الظل)				2	الغرزة التشجير الروماني			
3	غرزة وصل بالاسبة				4	غرزة السلسلة والرومانية			
5	الغرزة الملفوفة				6	غرزة بطانية متبادلة			
7	الغرزة الرومانية				8	غرزة رجل الغراب الزخرفية			
9	الغرزة الكريتية				10	غرزة بطانية ذات العقدة			
11	غرزة الظل المزدوجة				12	الغرزة السلسلة المائلة			

ثانياً: تصميم أزياء تلائم أشكال الأجسام المختلفة:

بعد استعراض أشكال الأجسام المختلفة وما يلائمها من خطوط تصميم وألوان وخامات، وضعت ثلاثة تصاميم لكل شكل جسم، وعرضت على مجموعة من المحكمين. وتم تصميم استبانة مكونة من أربعة محاور رئيسية لاستطلاع التقييمات لإبراز موضوع وعناصر البحث والتحقق من أهداف البحث. وقد اشتملت المحاور الرئيسية على فقرات فرعية (13 فقرة) لتقدير تحقق المحاور الرئيسية. ثم تم عرض الاستبيان على عينه مكونه من عدد (28) عضو محكم من أعضاء هيئة تدريس بالجامعات. وتوضح الجداول (9، 10، 11، 12) التصميمات لهيئات الجسم المختلفة:

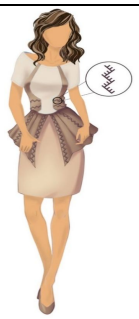
جدول 9: تصميمات شكل الجسم الطويل النحيل

التصميم الأول	التصميم الثاني	التصميم الثالث
التصميم البنائي	التصميم البنائي	التصميم البنائي
تصميم فستان بأكمام كلوش متصلة بحمالات الاكتاف وجيب كبير في منتصف الصدر، وحزام في الوسط بلون مخالف، وقصات عرضية على خط الذيل وجوارب مقلمة عرضياً تعطي تلك الخطوط البنائية والزخرفية حجم وقصر للقامة، وتم استخدام خامات متنوعة في السمك (قليلة السمك – متوسطة السمك) بلون بارد.	تصميم مكون من قطعتين (بلوزة، جونلة) بألوان متباينة، وأكمام طويلة متسعة قليلاً، وقصات عرضية اعلى منطقة الصدر، وكول صيني بسيط، وجيب كبير على البطن اسفله شريط مطاط ينهي البلوزة على الوسط، تعطي تلك الخطوط البنائية والزخرفية حجم وقصر للقامة، وتم استخدام خامة متوسطة السمك بألوان داكنة وزاهية.	تصميم فستان بأكمام قصيرة بانتفاخ بسيط بفتحة رقبة مثلثة، وقصات مائلة في أسفل الكتف والصدر، وكشكشة في طبقتين للجزء السفلي تعطي تلك الخطوط البنائية والزخرفية حجم وقصر للقامة، وتم استخدام خامة سميكة بلون متدرج.
اللون:	**اللون:**	**اللون:**
القماش: قطن وحرير	**القماش:** كتان	**القماش:** تافتاه
التصميم الزخرفي لغرز الوصل	التصميم الزخرفي لغرز الوصل	التصميم الزخرفي لغرز الوصل
جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (غرزة رجل الغراب (الظل) وتم توظيفها في قصات عرضية على خط الذيل.	جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (الغرزة التشجير الروماني) وتم توظيفها في قصات عرضية اعلى منطقة الصدر.	جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (غرزة وصل باللاسية) وتم توظيفها في قصات مائلة في أسفل الكتف والصدر.

جدول (10): تصميمات شكل الجسم الطويل الممتلئ

التصميم الأول	التصميم الثاني	التصميم الثالث
التصميم البنائي	التصميم البنائي	التصميم البنائي
تصميم فستان قصير بفتحة رقبة مربعة وأكمام قصير، وقصة مائلة تحت الاكتاف بقماش ذا خطوط طولية، وقطعة مضافة في منطقة الصدر بكنار ذا خطوط طولية، وقصة طولية من بنسه الصدر إلى نهاية التصميم وجميع الخطوط البنائية والزخرفية للتصميم تعطي طول ونحافة للقامة، وتم استخدام خامة متوسطة السمك بلون داكن.	تصميم مكون من قطعتين (بلوزة بدون اكمام -جاكيت – بنطلون) الجاكيت يحتوي على قصات طولية في الصدر (برنسيس) للقامة وفتحت رقبة بسيطة بأكمام طويلة وحزام رفيع في الوسط وبنطلون طويل متسع قليلاً وجميع الخطوط البنائية والزخرفية للتصميم تعطي طول ونحافة للقامة، وتم استخدام خامات متوسطة السمك بلون داكن.	تصميم مكون من قطعتين (بلوزة – جونلة) بقصات طولية ومرد في الصدر وكول بسيط بأكمام طويلة وقصة كروازيه في الجنلة وجميع الخطوط البنائية والزخرفية للتصميم تعطي طول ونحافة للقامة وتم استخدام خامة متوسطة السمك بلون داكن.
اللون:	**اللون:**	**اللون:**
القماش: قطن	**القماش:** كتان، وقطن	**القماش:** كتان
التصميم الزخرفي لغرز الوصل	التصميم الزخرفي لغرز الوصل	التصميم الزخرفي لغرز الوصل
جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (غرزة السلسلة والرومانية) وتم توظيفها في قصة طولية من بنسه الصدر إلى نهاية التصميم	جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (الغرزة الملفوفة) وتم توظيفها في قصات طولية في الصدر (برنسيس)	جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (غرزة بطانية متبادلة) وتم توظيفها في قصات طولية ومرد في الصدر

جدول (11): تصميمات شكل الجسم القصير النحيل

التصميم الأول	التصميم الثاني	التصميم الثالث
التصميم البنائي	**التصميم البنائي**	**التصميم البنائي**
تصميم فستان قصير بأكمام طويلة منتفخة، وكرانيش على الصدر وقصة اعلى الكرانيش تلك الخطوط البنائية والزخرفية تعطي طول وحجم للقامة، وتم استخدام خامات متنوعة في السمك (سميكة – قليلة السمك) بلون زاهي .	تصميم فستان قصير بكرانيش مرتفعة حول الرقبة وأكمام طويلة، وقصات طولية (برنسيس) على طول التصميم تتعامد معها قصات عرضية على جانبيها إلى منطقة الورك مع وجود طيات جانبية تعطي اتساع في الجزء السفلي، تلك الخطوط البنائية والزخرفية تعطي طول وحجم للقامة، وتم استخدام خامة متنوعة في السمك (سميكة، متوسطة السمك) بلون فاتح.	تصميم فستان قصير وفتحة رقبة دائرية واكمام قصيره، وقصات طولية في الصدر عليها قصات عرضيه عند الوسط ويوجد قطعة مضافة في منطقة الوسط ذات اتساع بسيط مكونة من قصات طولية تلك الخطوط البنائية والزخرفية تعطي طول وحجم للقامة، وتم استخدام خامة سميكة ذات لون متدرج.
اللون:	**اللون:**	**اللون:**
القماش: تافتاه، وحرير	**القماش:** تافتاه، وكريب	**القماش:** تافتاه
التصميم الزخرفي لغرز الوصل	التصميم الزخرفي لغرز الوصل	التصميم الزخرفي لغرز الوصل
جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (الغرزة الرومانية) وتم توظيفها في قصة مائلة على الصدر	جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (غرزة رجل الغراب الزخرفية) وتم توظيفها في القصات العرضية على الصدر	جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (الكريتية) وتم توظيفها في القصات الطولية والعرضية في منطقة الوسط
		

جدول (12) تصميمات شكل الجسم القصير الممتلئ

التصميم الأول	التصميم الثاني	التصميم الثالث
التصميم البنائي	**التصميم البنائي**	**التصميم البنائي**
تصميم فستان بفتحة رقبة دائرية وأكمام طويلة، وهو تصميم طويل من الخلف وقصير من الامام، ومكسم قليلاً من الخصر بقصات طولية متقاربة في الصدر، تعطي تلك الخطوط البنائية والزخرفية طول ونحافة للقامة، وتم استخدام خامات قليلة السمك بلون داكن.	تصميم مكون من قطعتين بلون واحد (بلوزة – بنطلون) بفتحة رقبة دائرية بأكمام متوسطة الطول بقصات طولية في الصدر والجزء السفلي، تلك الخطوط البنائية والزخرفية تعطي طول ونحافة للقامة، وتم استخدام خامة متوسطة السمك بدرجة لون دافئة.	تصميم فستان قصير بفتحة رقبة مربعة وأكمام بسيطة على الذراع، وقصة طولية في منتصف التصميم، باتساع بسيط في الجزء السفلي تلك الخطوط البنائية والزخرفية تعطي طول ونحافة للقامة، وتم استخدام خامة قليلة السمك بلون بارد.
اللون:	**اللون:**	**اللون:**

القماش: حرير (طبيعي-صناعي) -شيفون	**القماش:** كريب	**القماش:** حرير (طبيعي-صناعي)
التصميم الزخرفي لغرز الوصل	**التصميم الزخرفي لغرز الوصل**	**التصميم الزخرفي لغرز الوصل**
جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (غرزة بطانية ذات العقدة) وتم توظيفها في القصات الطولية في منطقة الصدر	جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (غرزة الظل المزدوجة) وتم توظيفها في القصات الطولية في منطقة الصدر والجزء السفلي	جاء التصميم الزخرفي لغرزة الوصل الآليه يحاكي غرزة الوصل اليدوية (الغرزة السلسلة المائلة) وتم توظيفها في القصات الطولية في منتصف التصميم وعلى جانبي القصة

وقد تم تحليل هذه النتائج إحصائيا باستخدام برنامج الإحصاء(SPSS). وكانت التحليلات الإحصائية كالتالي:

أولا: متغيرات الاستبيان

بعد استبعاد الثوابت وتحييد أثرها فقد اشتمل الاستبيان على المتغيرات التالية: المتغيرات المستقلة: وهي متغير تصنيف عينة المحكمين للاستبيان 28 عضو تحكيم من أعضاء هيئة تدريس بالجامعات. والمتغيرات التابعة: وتتمثل في رصد وتقييم استجابة عينة الدراسة على فقرات الاستبيان وهي 13 بند أو فقرة مقسمة في أربعة محاور، وتم تسمية محاور الاستبيان الأربعة كالتالي:

المحور الأول: استلهام وإحياء التراث، وقد اشتمل على عدد 3 فقرات فرعية وهي:

1. غرز الوصل اليدوية من مصادر الإستلهام الثرية.
2. استخدام التطريز الآلي في محاكاة غرز الوصل اليدوية يسهم في إحياء التراث.
3. ينعكس الطابع التراثي من اسلوب الزخرفة في تصميم الزي.

المحور الثاني: التصميم البنائي وشكل الجسم، وقد اشتمل على عدد 3 فقرات فرعية، وهي:

1. تتناسب الخطوط الأساسية للتصميم مع شكل الجسم.
2. حقق اللون قيمة جمالية تناسب شكل الجسم.
3. تتلاءم الخامة مع شكل الجسم.

المحور الثالث: التصميم الزخرفي (غرز الوصل)، تحاكي غرزة الوصل الآلية غرزة الوصل اليدوية.

1. حقق استخدام الغرز الآلية التي تحاكي غرز الوصل الجانب الجمالي للتصميم.
2. يحقق التصميم الزخرفي بتقنية التطريز الآلي رؤية معاصرة في خطوط الزي.

المحور الرابع: سمات الإبداع والابتكار، وقد اشتمل على عدد 4 فقرات فرعية، وهي:

1. يتصف التصميم بالتميز والتفرد.
2. يمتاز التصميم بالطلاقة (إنتاج أكبر عدد من الأفكار الإبداعية).
3. يتناسب موضع التصميم الزخرفي مع التصميم البنائي للزي.
4. يتلاءم التصميم مع اتجاهات الذوق العام المحلي.

ثانيا: المعالجة الإحصائية المستخدمة

التكرارات والنسب المئوية -الوزن النسبي - المتوسط الحسابي - الانحراف المعياري

ثالثا: اعتماد ميزان تقدير تقسيم ليكارت، LIKERT

لمعرفة اتجاه آراء العينة محل الاستبيان استخدم مقياس ليكارت الخماسي (أوافق بشدة 5، أوافق 4، إلى حد ما 3، أرفض 2، أرفض بشدة 1).

رابعا: النتائج ومناقشتها

أولا: اختبار مدي صحة وقوة وثبات الاستبيان (Reliability Statistics):

اختبار ألفا كرونباخ (Alpha Cronbach's) لقياس مدى ثبات أداة الدراسة (الاستبانة)، تم إجراء معادلة ألفا كرونباخ على نتائج بيانات الاستبيان، على عينة كلية مكونة من 28 عضوا مُحكما. والجدول 13 يوضح معاملات ثبات أداة الدراسة.

جدول 13: معامل ألفا كرونباخ لقياس ثبات الاستبيان

المحاور	عدد الفقرات	عدد التصميمات	N of Items	Alpha Cronbach's
المحور الأول: استلهام وإحياء التراث	3	12	36	0.979
المحور الثاني: التصميم البنائي وشكل الجسم	3	12	36	0.972
المحور الثالث: التصميم الزخرفي غرزة الوصل	3	12	36	0.978
المحور الرابع: سمات الإبداع والابتكار	4	12	48	0.978
الثبات العام للاستبيان	13	12	156	0.994

N of Items	Cronbach's Alpha
156	0.994

يتضح من جدول 13 أن معامل الثبات العام لمحاور الدراسة مرتفع جداً؛ إذ بلغ (0.994) لإجمالي فقرات الاستبيان الثلاث عشرة، فيما بلغ ثبات المحاور الأربع للاستبيان ما بين (0.972) كحد أدنى وبين (0.979) كحد أعلى وهذا يدل أن الاستبيان يتمتع بدرجة ثبات عالية جداً تمكننا من الاعتماد عليه في التطبيق الفعلي للدراسة وفق مقياس نانلي.

ثانيا: حساب اعتدالية التوزيع (التوزيع الطبيعي)، (Test of Normality)

للتحقق من توافر شرط اعتدالية التوزيع نستخدم كلا من اختباري Kolmogorov-Smirnov، Shapiro-Wilk

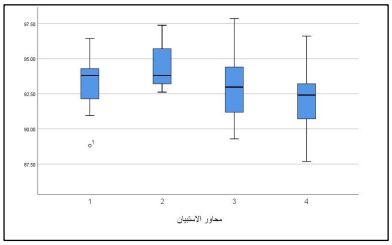
صياغة الفرض الإحصائي: (H_0): P = 0، (H_1): P ≠ 0. إذ إن (H_0)، وهو الفرض العدمي، ويعني أن العينة تتبع التوزيع الطبيعي (Sample is normally distributed)، و(H_1)، وهو الفرض البديل، ويعني أن العينة لا تتبع التوزيع الطبيعي (Sample is not normally distributed).

جدول 14: اختبار اعتدالية التوزيع، Test of Normality

المحاور	*Kolmogorov-Smirnov*[a]			*Shapiro-Wilk*		
	Statistic	Df	Sig.	Statistic	df	Sig.
المحور الأول: استلهام وإحياء التراث	.177	12	.200*	.949	12	.630
المحور الثاني: التصميم البنائي وشكل الجسم	.255	12	.031	.897	12	.147
المحور الثالث التصميم الزخرفي غرزة الوصل	.183	12	.200*	.957	12	.748
المحور الرابع: سمات الإبداع والابتكار	.134	12	.200*	.962	12	.817

ومن جدول 14 لحساب اعتدالية التوزيع بما أن قيمه (P-value) لكل من اختبار (شابيرو ويلك، كولموجوروف) جاءت على مجمل المحاور الأربعة أكبر من 0.05، فإننا نرفض الفرض البديل ونقبل الفرض

العدمي الصفري، ونستطيع أن نقرر بنسبة تأكد وثقة 95% أن بيانات العينة المسحوبة تتبع التوزيع الطبيعي (normally distributed). وعليه فإنه يمكن إجراء الاختبارات المعلمية على نتائج الاستبيان.



شكل1: يوضح الرسم البياني اعتدالية التوزيع الطبيعي لبيانات الاستبيان أداة الدراسة

ثالثا: اختبار تحليل التباين أحادي الاتجاه، (One Way ANOVA)

صياغة الفرض الإحصائي:

وقد تم صياغة الفرض الإحصائي للاختبار كالآتي: $H_0: \mu_1 = \mu_2 = \mu_3 = \mu_4$

$H_1: \mu_1 \neq \mu_2 \neq \mu_3 \neq \mu_4$

حيث إن (H_0) وهو الفرض الصفري ويعني عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات المحاور محل الدراسة. و(H_1) هو الفرض البديل ويعني أنه توجد اختلافات بين أثنين على الأقل من متوسطات محاور الاستبيان محل الدراسة. وμ_1 تمثل متوسطات قيم المحور الأول، وμ_2 تمثل متوسطات قيم المحور الثاني، وμ_3 تمثل متوسطات قيم المحور الثالث، وμ_4 تمثل متوسطات قيم المحور الرابع.

جدول 15: تحليل التباين أحادي الاتجاه ANOVA

	Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
Between Groups	34.151	3	11.384	2.278	.093
Within Groups	219.912	44	4.998		
Total	254.063	47			

وبإجراء اختبار تحليل التباين الأحادي ANOVA للوقوف على مدى وجود فروق ذات دلالة إحصائية من عدمه بين متوسطات محاور الاستبيان محل الدراسة. يوضح الجدول 15 نتائج الاختبار والدلالة الإحصائية، إذ كانت قيم (F) تساوى 2.278 بقيمة احتمالية (P-value) تساوي 0.093؛ أي جاءت أكبر من 0.05، وبالتالي يتضح عدم وجود تعارض أو فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات محاور الدراسة عند مستوى الدلالة 0.05 .

وبناء على ما تقدم فإننا نرفض الفرض البديل ونقبل الفرض الصفري الذي ينص على عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات محاور الدراسة الأربعة نظرا لتقارب قيم المتوسطات محل الدراسة وعليه فإننا ومن خلال ما سبق من نتائج يتضح عدم التعارض أو التنافر بل التضافر بين محاور الدراسة الأربعة.

جدول16: اختبار التجانس Test of Homogeneity of Variances

	Levene Statistic	df1	df2	Sig.
Based on Mean	.596	3	44	.621
Based on Median	.564	3	44	.642
Based on Median and with adjusted df	.564	3	39.016	.642
Based on trimmed mean	.625	3	44	.602

ويعرض جدول16 نتيجة إجراء اختبار التجانس (Homogeneity of Variances) بين العينات، وفيه نجد أن قيمة (P-value) لاختبارLevene اكبر من 0.60 وهي قيمة أكبر من 0.05 لذا فإننا نرفض الفرض البديل ونقبل الفرض الصفري وهو تجانس التباين بين متوسطات محاور استبيان الدراسة وبالتالي يمكن استكمال اختبار التباين.

رابعا: اختبار تحليل الارتباط، (Correlation Analysis)

لتقدير درجة الارتباط الخطى واتجاه هذه العلاقة الخطية بين المتغيرات محل الدراسة تم حساب مصفوفة الارتباطات بين محاور التقييم الأربعة محل الدراسة باستخدام معامل ارتباط بيرسون (Pearson). صياغة الفرض الإحصائي كالآتي: (H_0): P = 0، و(H_1): P ≠ 0. إذ إن: (H_0): الفرض الصفري (العدمي)، و(H_1): الفرض البديل، وP: الارتباط. والفرض الصفري هو معامل الارتباط الخطي بين المتغيرات غير معنوي الدلالة. والفرض البديل: معامل الارتباط الخطي بين المتغيرات معنوي الدلالة.

جدول 17: مصفوفة الارتباطات بين محاور الدراسة الأربعة، Correlations Matrix

		المحور الأول	المحور الثاني	المحور الثالث	المحور الرابع
المحور الأول: استلهام وإحياء التراث	**Pearson Correlation**	1	.663*	.639*	.744**
	Sig. (2-tailed)		.019	.025	.006
المحور الثاني: التصميم البنائي وشكل الجسم	**Pearson Correlation**	.663*	1	.573	.736**
	Sig. (2-tailed)	.019		.052	.006
المحور الثالث: التصميم الزخرفي غرزة الوصل	**Pearson Correlation**	.639*	.573	1	.585*
	Sig. (2-tailed)	.025	.052		.046
المحور الرابع: سمات الإبداع والابتكار	**Pearson Correlation**	.744**	.736**	.585*	1
	Sig. (2-tailed)	.006	.006	.046	

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

**. Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

يتضح من جدول17 أن هناك ارتباطا طرديا متفاوت الدرجات والقوة من قوى إلى متوسط وذلك بين محاور الدراسة، ارتباط قويبين كل من (المحور الأول/ والمحاور الثاني والثالث والرابع)، و(المحور الثاني/ والمحورين الأول والرابع)، و(المحور الثالث/ والمحور الأول)، و(المحور الرابع/ والمحورين الأول والثاني)، تبين ان هناك ارتباطا طرديا فوق المتوسط بين كل من (المحور الثاني/ والمحور الثالث)، و(المحور الثالث/ والمحورين الثاني والرابع).

كما يلاحظ من الجدول السابق أن قيمة بى فاليو (P-value) بين كل زوجين من محاور الدراسة الأربعة جاءت أقل من أو تساوي 0.05 أي أنها جاءت معنوية.

وبالتالي فإننا نرفض الفرض الصفري الذي يفترض أنه لا توجد علاقة ارتباط بين محاور الدراسة وأن الارتباط بين المحاور الأربعة منعدم ويساوى صفر. ونقبل بالفرض البديل القائل بأن علاقة الارتباط بين المتغيرات على المحاور الأربعة للدراسة تختلف عن الصفر. أي أن علاقة الارتباط بين المتغيرات محل الدراسة جاءت طردية ومعنوية أى أنها لا تساوي الصفر.

خامسا: تحليل الانحدار الخطي المتعدد (Multiple Regression)

ولتحليل الانحدار فقد تم بناء على افتراض أن المحور الرابع (سمات الابداع والابتكار) كمتغير تابع ووضع باقي محاور التقييم الثلاثة كمتغيرات مستقلة. وعليه تم الاستعانة بنموذج الانحدار الخطي المتعدد.

ويرمز Y للمتغير التابع: سمات الإبداع والابتكار، ويرمز X1 للمتغير المستقل الأول: استلهام وإحياء التراث، ويرمز X2 للمتغير المستقل: التصميم البنائي، ويرمز X3 للمتغير المستقل التصميم الزخرفي.

جدول18: Model Summary

Model	R	R Square	Adjusted R Square	Std. Error of the Estimate	Durbin-Watson
1	0.813[a]	0.662	0.535	1.76118	1.916

a. Dependent Variable: المحور الرابع (سمات الإبداع والابتكار):

b. Predictors: (Constant), المحور الأول والثاني والثالث

بالرجوع إلى جدول18 نجد أن قيمة معامل بيرسون للارتباط بين المتغيرات المستقلة والمتغير التابع يساوى 0.813، قيمة معامل التحديد التصحيحي يساوى 53% وهذا معناه أن المتغيرات المستقلة X1 X2 , X3, تفسر 81% من التغيرات التي تحدث في المتغير التابع Y وهى نسبه جيدة و النسبة الباقية تقريبا 19% ترجع إلى عوامل اخرى منها الخطأ العشوائي.

جدول19: تحليل التباين لنموذج الانحدار المتعدد ANOVA[a]

Model		Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
1	**Regression**	48.540	3	16.180	5.216	.028[b]
	Residual	24.814	8	3.102		
	Total	73.354	11			

a. Dependent Variable: المحور الرابع (سمات الإبداع والابتكار):

b. Predictors: (Constant), المحور الأول والثاني والثالث

ويتضح من جدول19 لتحليل التباين ANOVA لنموذج الانحدار المتعدد أن القيمة الاحتمالية P-value تساوى 0.028 وهي اقل من مستوى المعنوية 5% وبالتالي فإننا نرفض الفرض الصفري الخاص بالنموذج ونقبل الفرض البديل ونستطيع القول بأن نموذج الانحدار ككل معنوي الدلالة.

جدول20: معنوية معاملات الانحدار Coefficientsa

Model		Unstandardized Coefficients		Standardized Coefficients	t	Sig.	Collinearity Statistics	
		B	Std. Error	Beta			Tolerance	VIF
1	**(Constant)**	-29.423	32.880		-.895	.397		
	المحور الأول	.518	.375	.418	1.380	.205	.460	2.173
	المحور الثاني	.694	.480	.411	1.445	.187	.522	1.914
	المحور الثالث	.083	.278	.082	.297	.774	.552	1.810

a. Dependent Variable: المحور الرابع: سمات الإبداع والابتكار

وبالرجوع إلى جدول 20 لحساب معنوية معاملات الانحدار:

- بما أن P-value للحد الثابت بالنموذج B_0 = 0.397
- وبما أن P-value لمعامل الانحدار الأول بالنموذج B_1 = 0.205
- وبما أن P-value لمعامل الانحدار الثاني بالنموذج B_2 = 0.187
- وبما أن P-value لمعامل الانحدار الثالث بالنموذج B_3 = 0.774

أي أن كل قيم P-value لمعاملات انحدار النموذج جاءت أكبر من 5% وبالتالي فإننا لا نرفض الفرض الصفري الخاص بهذه المعاملات ونستطيع القول بأنها جميعا غير معنوية.

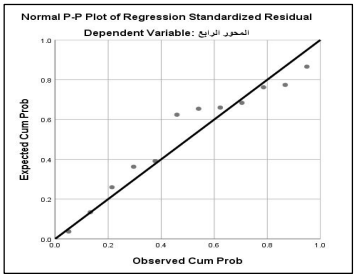
ولحساب نموذج الانحدار الخطي المتعدد تستخدم المعادلة الآتية: $Y = B_0 + B_1 X_1 + B_2 X_2 + B_3 X_3$

إذ إن: Y: المتغير التابع، و X_1, X_2, X_3: المتغيرات المستقلة. وB_0: ثابت النموذج، وB_1: معامل الانحدار للمتغير المستقل الأول X_1 (استلهام وإحياء التراث)، وB_2: معامل الانحدار للمتغير المستقل الثاني X_2 (التصميم البنائي وشكل الجسم)، وB_3: معامل الانحدار للمتغير المستقل الثالث X_3 (التصميم الزخرفي).

ومن خلال تحليل النتائج بجدول (20) يمكن أن نتنبأ بالنموذج المقدر لخط الانحدار الخطي المتعدد كما يلي: $Y = -29.423 + 0.518 X_1 + 0.694 X_2 + 0.083 X_3$.

إذ إن معاملات الانحدار للمتغيرات المستقلة هي:

$B_0 = -29.423$ $B_1 = 0.518$ $B_2 = 0.694$ $B_3 = 0.083$



شكل2: خط الانحدار

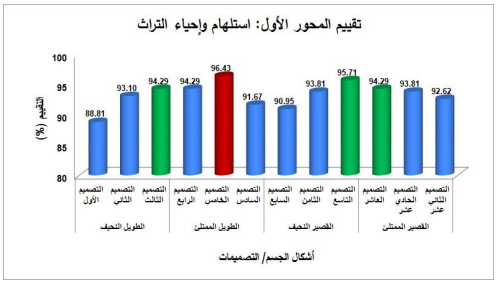
بالرجوع إلى الشكل 2 نجد أن النقاط تتجمع بكثافة حول خط قطري بزاوية 45° درجه بما يجعل شكلها يقترب من الخط المستقيم وهذا معناه اعتدال التوزيع الاحتمالي للبواقي أي أن البواقي المعيارية تتوزع توزيعا طبيعيا.

سادسا: التمثيل البياني:

تم حساب الوزن النسبي لرصد نتائج بنود التحكيم الثلاثة عشرة في محاورها الأربعة. تم عرض النتائج في جدول 21. ثم تمثيل نتائج كل محور على حدة، وفي النهاية تم عرض التقييم الإجمالي للتصميمات المنفذة من خلال عرض نتائج متوسطات المحاور سويا. وعليه تم ترتيب نجاح التصميمات في تحقيق أهداف البحث من خلال التقييم الإجمالي للتصميمات.

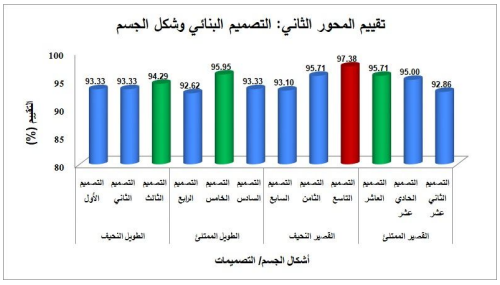
جدول21: الوزن النسبي لتقييم التصميمات المنفذة من خلال بنود الاستبانة المحكمة

شكل الجسم	التصميمات	محاور التقييم				التقييم الإجمالي
		المحور الأول	المحور الثاني	المحور الثالث	المحور الرابع	
الطويل النحيف	التصميم الأول	88.81	93.33	90.95	87.68	90.19
	التصميم الثاني	93.10	93.33	92.86	88.04	91.83
	التصميم الثالث	94.29	94.29	95.48	93.39	94.36
الطويل الممتلئ	التصميم الرابع	94.29	92.62	93.33	92.68	93.23
	التصميم الخامس	96.43	95.95	95.95	93.04	95.34
	التصميم السادس	91.67	93.33	91.67	91.61	92.07
القصير النحيف	التصميم السابع	90.95	93.10	91.43	90.36	91.46
	التصميم الثامن	93.81	95.71	93.10	95.18	94.45
	التصميم التاسع	95.71	97.38	97.86	96.61	96.89
القصير الممتلئ	التصميم العاشر	94.29	95.71	89.29	92.68	92.99
	التصميم الحادي عشر	93.81	95.00	93.33	92.14	93.57
	التصميم الثاني عشر	92.62	92.86	89.52	91.07	91.52



شكل3: تقييم المحور الأول، استلهام وإحياء التراث

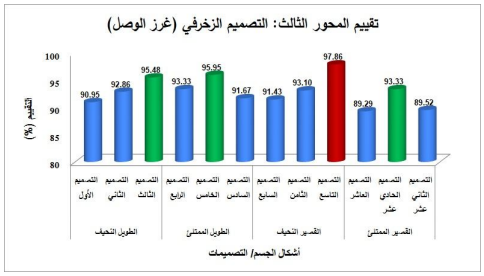
ومن شكل (3) نجد أن أكثر التصميمات تحقيقا لاستلهام وإحياء التراث هو التصميم الخامس المصمم للجسم الطويل الممتلئ، في حين سجل التصميم التاسع أعلى قيمة تقييم في تصميمات الجسم القصير النحيل، كما نال التصميم الثالث والتصميم العاشر درجة تقييم متساوية، مسجلين أعلى درجة تقييم لشكل الجسم الطويل النحيف والقصير الممتلئ.



شكل4: تقييم المحور الثاني، التصميم البنائي وشكل الجسم

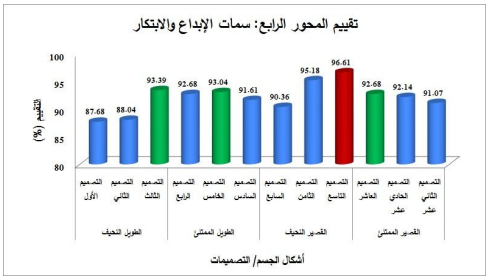
ويتضح من شكل4 أن أكثر التصميمات تحقيقا للمحور الثاني المعني بالتصميم البنائي وشكل الأجسام هو التصميم التاسع المصمم للجسم القصير النحيف. في حين سجل التصميم الخامس أعلى قيمة تقييم في تصميمات الجسم الطويل الممتلئ، كما سجل التصميم

العاشر أعلى درجة تقييم لشكل الجسم القصير الممتلئ ويليه التصميم الثالث كأعلى درجة تقييم في تصميمات الجسم الطويل النحيف.



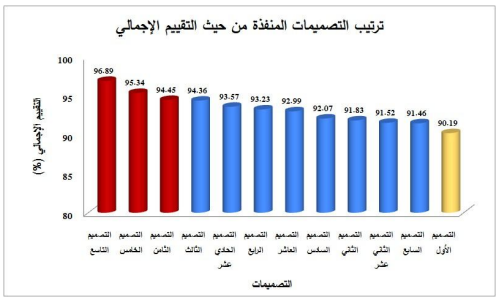
شكل5: تقييم المحور الثالث، التصميم الزخرفي (غرز الوصل)

ويوضح شكل 5 أن أعلى درجة تقييم لمحور التصميم الزخرفي (غرز الوصل) كانت من نصيب التصميم التاسع المصمم للجسم القصير النحيف. في حين سجل التصميم الخامس أعلى قيمة تقييم في تصميمات الجسم الطويل الممتلئ، ويليه التصميم الثالث كأعلى درجة تقييم في تصميمات الجسم الطويل النحيف. وأخيرا سجل التصميم الحادي عشر أعلى درجة تقييم لشكل الجسم القصير الممتلئ.



شكل 6: سمات الإبداع والابتكار

ونستطيع القول من شكل 6 أن أكثر التصميمات تحقيقا للمحور الرابع المعني بسمات الإبداع والابتكار هو التصميم التاسع المصمم للجسم القصير النحيف. في حين سجل التصميم الثالث كأعلى درجة تقييم في تصميمات الجسم الطويل النحيف يليه التصميم الخامس أعلى قيمة تقييم في تصميمات الجسم الطويل الممتلئ، كما سجل التصميم العاشر أعلى درجة تقييم لشكل الجسم القصير الممتلئ.



شكل 7: ترتيب التصميمات من حيث التقييم الإجمالي

وبتحليل التقييم الإجمالي للمحاور الأربعة المصممة لعرض موضوع البحث كما هو موضح في شكل7، نجد أن التصميم التاسع سجل أعلى درجة استحسان من المحكمين (% 96.89) كإجمالي تقييم تحقيقا لأهداف البحث، يليه التصميم الخامس (% 95.43) كأفضل ثاني تصميم مقترح ثم التصميم الثامن (% 94.45) كأفضل ثالث تصميم. بينما سجل التصميم الأول (% 90.19) أقل درجة تقييم بين التصميمات الاثني عشر.

ملخص النتائج

الاستبيان محل الدراسة والذي قامت بناء عليه الاختبارات والفروض الإحصائية اتجهت النتائج بالمحصلة إلى تأكيد إمكانية استلهام وإحياء تراث غرز الوصل اليدوية بمحاكاتها واستبدالها بأخرى آلية وتوظيف تلك الغرز الآلية التي تحاكى غرز الوصل اليدوية في تصميمات متجددة تراعى تنوع أشكال الأجسام المختلفة وتحقق القيم الجمالية للتصميم وتتيح مجالا متسعاً للإبداع والابتكار في مجال تصميم الأزياء.

وبعد عرض تحليل نتائج التقييم إحصائيا ووصفيا وتطبيقيا والتمثيل البياني، نستطيع أن نقبل الفروض البحثية للدراسة والتي تنص على: إمكانية توظيف تقنيات التطريز الآلي في استلهام وإحياء تراث غرز الوصل

اليدوية في تصميم الأزياء، وإمكانية الاستعاضة عن غرز الوصل اليدوية بتقنيات غرز الوصل الآلية في ابتكار تصميمات متجددة تتناسق مع تنوع أشكال الأجسام المختلفة.

التوصيات

بعد عرض نتائج البحث توصي الدراسة بما يلي:

1. عمل دراسات تاريخية في البحث عن غرز التطريز اليدوية التقليدية في مختلف مناطق المملكة والتعرف على طريقة عملها وتوثيقها.
2. استحداث طرق وأساليب حديثة في إحياء الغرز التقليدية تتناسب مع التطورات الحديثة في تصميم الأزياء وعصر السرعة.
3. ربط المدارس الفنية بتقنيات تنفيذ الأزياء لاستحداث تصاميم تناسب تنوع أشكال الأجسام المختلفة.

Sources & References **المصادر والمراجع**

1. Albssam, Laila Salih, (1985). The traditional heritage of women's clothing in Najd. Folklore Center in the Arab Gulf States. Qatar
2. Abdul-Karim, Laila Abdulaziz, (2003). *Embroidery is the Art of Drawing with Needle and Thread*. Kuwait: Al-Falah.
3. Abdullah, Enas Esmat. (2013). *Art of Hand Embroidery. Riyadh: Dar Al-Zahra*.
4. AboKhozaim, Adel Abdel Moneim AbdAllah, (2019). *Combine Jacquard and Embroidery to Create Innovative Designs for Upholstery Fabrics. Architecture*. Art & Humanistic Science Magazine. Volume One. Arab Society for Civilization and Islamic Arts.
5. Abu Musa, Ehab Fadel. (2007). *Education and Clothing Taste*. Second Edition. Riyadh: Dar Al-Zahra.
6. Ahmed, Nasser Sayed and Mohamed, Mustafa and Darwish, Muhammad and Abdullah, Ayman. (2008). *Almuejam Alwasit. Beirut: dar Iihya Alturath Alearabi*.
7. Ahmed, Yousry Moawad Issa. (2001). *Fashion Design Rules and Principles*. Cairo: ealam alkutb.
8. Alturki,, Hoda Sultan and Shafi'i, Wafa Hassan. (2000). *Fashion Design: his theories – applications*. Riyadh: Al-Majd Printing Press..
9. Atar, Abdallah Isaac & Kinsara, Ihsan Muhammad. (1997). *Educational means of communication. Makkah Al-Mukarramah*: Bahader Press.
10. Bahidra,, Lina Muhammad. (2005). *Using Modern Technology to Create Contemporary Designs for Embroidered Units from Traditional Costumes in Makkah Al-Mukarramah Region. Unpublished Master Thesis*. College of Education for Home Economics. Umm Al-Qura University. Makkah Al-Mukarramah.
11. Caroline, Ollard. (1984). *the Complete Book of Needle Crafts*. Englenoss publications limited.
12. De Dillmont , Therese. (1978). *The Complete Encyclopedia of Needlework*. 2nd ed. Philadelphia, Pennsylvania: Running Press.
13. Eabidina, ealayha. (1996). *Studies in the Psychology of Clothing*. Cairo: Dar Al-Fikr al-arabi.
14. Fida, Laila Abdul Ghaffar. (1993). *Traditional Clothes for Women in Mecca: Their Methods and Embroidery: a field study*. Unpublished Master Thesis. College of Education for Home Economics and Art Education. Riyadh.
15. Fida, Laila Abdul Ghaffar. (2003). *Traditional Clothing Styles for Women in Hijaz: a Comparative Study*. Unpublished PhD thesis, College of Education for Home Economics and Art Education. Riyadh
16. Gillow, John. Sentence, Bryan. (2001). World Textiles. London: Thames and Hudson,
17. Hoskins, Nancy Arthur. (1982). *Universal Stitches for Weaving*: Embroidery, and Other Fiber Arts. Skein publications.
18. Kahlenberg, Mary Hunt.(2001). *Asian Costumes and Textiles*. Italy: Skira Editore S.P.A..
19. Madi, Majdah Muhamad; Hussein, Osama Muhammad; Ali, Lamia Hasan & Johar, Emad Aldeen Sayed. (2005). *The Encyclopedia of The Art and Making of Embroidery*. 1st ed. Egypt, Al Qahera: Dar Mustafa.
20. Maimani, Iman Abdel Rahim. (1996). *Developing the Traditional Inherited Clothes and Their Accessories for Saudi Women in Taif Governorate*. Unpublished Master Thesis. College of Education for Home Economics. Makkah Al-Mukarramah.

21. Meisch, Lynn A. (1997). *Traditional Textiles Of the Andes*. London: Thames and Hudson.
22. Musa, Siham Zaki; Solomon, Ahkam Ahmed & Nasr, Soraya Syed. (2008). *Encyclopedia of Embroidery: History, Art and Quality*. Cairo: A'lam Alkutb.
23. Obeidat, Touqan and Abu Samid, Suhailah (2002). *Scientific Research: Qualitative and Quantitative Research*. Jordan: Dar Al-Fikr.
24. Obeidat, Touqan and Adas, Abdel-Rahman and Abdel-Hak, Kayed. (2004). *Scientific Research is understood: its tools and methods*. Riyadh: Dar Osama House.
25. Omar, Ala Ali Alawan. (2000). *Suggested Approach for Design and Embroidery for Clothes and Textiles, and Measuring its Effectiveness*. Unpublished PhD Dissertation, Home Economics College, Helwan University.
26. Paine, Sheila. (2008). Embroidered Textiles. *Thames and Hudson*. London.
27. Saeed, Hajar Helmi Muhammad. (2010). *Designs Evening wear to Enhance the Aesthetic Value of the Overall Appearance*. Journal of the Faculty of Education. Ismailia. (16). 227-240.
28. Salim, Majda Mamoun Raslan; Al-Ghandour, Nihal Mohamed Hassan & Hassanein, Elham Abdel Aziz Mohamed. (2017). *Clothing Culture*. Taif: Al-Iklil Library.
29. Sejeny, Rabaa Salim. (2009). *Create Embroidered Pieces Using Different Artistic Styles Without the Background of the Fabric*. Unpublished PhD Dissertation. College of Education for Home Economics. Makkah Al-Mukarramah.
30. Tima, Najla Muhammad. (2010). *Making Use of Jordanian Traditional Clothes to Develop Designs of Night Clothes with Aid of Modern Embroidery Techniques Annual Conference* (Fifth Arab - Second International). Mansoura: Faculty of Specific Education.

التواتر السردي في بنية الفلم الروائي

نهاد حامد ماجد، قسم السينما والتلفزيون، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق
أحمد عبد العال حسين، قسم السينما والتلفزيون، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2020/5/5 **تاريخ القبول: 2020/9/29**

Narrative frequency in the structure of feature film

Nihad hamid majid, Department of movie and television, college of fine art, University of Baghdad, Iraq
Ahmed abdul aal hussien**,** Department of movie and television, college of fine art, University of Baghdad, Iraq

الملخص

يختص بحثنا الحالي بدراسة تقنية التواتر السردي في بنية الفلم الروائي، بوصفها إحدى التقنيات السردية الأكثر جدلا في الأنظمة الحكائية بشكل عام والفلم السينمائي منها تحديدا، ولخصوصية هذا البحث في تناوله لآلية التواتر السردي من مجمل التقنيات السردية الأخرى فقد اشتمل الفصل الأول على مشكلة البحث التي تمحورت حول السؤال: ما هي الأبعاد السردية والدلالية والجمالية لتوظيف تقنية التواتر السردي في بنية الفلم الروائي؟ والفصل الثاني اشتمل على مبحثين: الأول هو التواتر السردي مصطلحا ومفهوما، وفيه تناول الباحثان مفهوم التواتر السردي وتشكلاته في الوسط الروائي، وقد قام الناقد والمنظر (جيرار جنت) من خلال دراسته الموسوعية والشاملة لنظرية السرد بمحاولة وضع مفهوم متكامل للتواتر السردي في جميع الأنظمة الحكائية ومنها الخطاب السينمائي كواحد من الأنظمة الحكائية بالغة التعقيد بسبب طبيعة الوسيط السردي وما يمتلكه من إمكانات متجددة على الدوام. أما المبحث الثاني، بنية التواتر السردي في الحكاية الفلمية، فتناولا طبيعة العلاقة بين التواتر السردي ووجهة النظر المتحكمة بزاوية رؤية الأحداث، وهنا يرتبط مفهوم التواتر بقضية أخرى أكثر تعقيدا وهي تغيّر الزاوية التي ينظر من خلالها للأحداث. فيكون هذا المبحث مبحثا سينمائيا يختص بالتواتر السردي في الفلم الروائي تحديدا وتشكلاته من خلال الأمثلة الفلمية. ومن أبرز النتائج التي تم الخروج بها هي: ارتباط التواتر السردي بوجهة النظر الأيديولوجية لكل شخصية من الشخصيات التي ترى الحقائق من وجهة نظرها الخاصة والزاوية التي تنظر بها إلى الأحداث، كما عمل التواتر السردي على خلق أبعاد دلالية وفلسفية وأيديولوجية مضافة للأحداث المعروضة على الشاشة بما يفتح المجال واسعا للتأويل لدى المشاهد.

الكلمات المفتاحية: تواتر، سرد، التواتر السردي، بنية الفلم، سرد سينمائي، سرد فلمي، وجهة النظر السردية، الراوي، السرد المتكرر، السرد المتعدد، قصة سينمائية.

Abstract

Our current research studies the technique of narrative frequency in the structure of the narrative film, as one of the most controversial narrative techniques in the narrative systems in general and the cinematic film in particular. Section I of this paper presents the research problem, which is centered around the question: What are the narrative, semantic, and aesthetic dimensions of employing the technique of narrative frequency in the structure of the narrative film?

The second section covers two topics. In the first topic, entitled "Narrative Frequency: The Term and the Concept", the researchers addressed the concept of narrative frequency and its manifestations in the narrative medium. In his encyclopedic and comprehensive study of the narrative theory, the critic and theorist (Gerard Gent) made an attempt to develop an integrated concept of the narrative frequency in all systems of narration, including cinematic discourse as one of the highly complex story systems due to the nature of the narrative medium and its ever-renewable potential.

The second topic entitled "The Structure of Narrative Frequency in the Film Tale", deals with the nature of the relationship between the narrative frequency and the controlling point of view. Here, the concept of frequency is related to another, more complicated issue, namely the changing of the angle or perspective from which the events are viewed. So this topic will be a cinematic subject dealing specifically with the narrative frequency in the narrative film and its forms through the film examples. The most prominent result reached was that the narrative frequency is related to the ideological viewpoints of the characters, who see the facts from their point of view. The narrative frequency also created semantic, philosophical and ideological dimensions added to the events presented on the screen, opening the way wide for interpretation by the viewer.

keywords: Repeating, Narrative, Repeating narrative, Film structure, Cinematic narrative, Point of view narrative, The narrator, Recurring narration, Multiple narration, Cinema story.

© جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi : https://doi.org/10.47016/14.2.3

مشكلة البحث

خاضت السينما منذ بدء نشوئها حقولا تجريبية ومعرفية متعددة متأثرة بالإنجازات والابتكارات المعرفية والثقافية التي تكون عادة من أوائل الفنون المتصدرة للتفاعل والاحتكاك معها بشكل إيجابي، لأن السينما كالتلفاز تبحث باستمرار عن الجديد المؤثر بصريا على المستوى السردي والجمالي والدلالي والفلسفي، وفي أحيان أخرى تعمل على ما يفوق هذه الغايات المعرفية. فطبيعة هذا الوسيط السمعي والمرئي هي الاشتغال بكل ما هو مرئي بالإضافة إلى ما هو محسوس. وعليه يخوض بحثنا الحالي الموسوم بالتواتر السردي في بنية الفلم الروائي، في أحد هذه الجوانب المعرفية الأكثر أهمية على مستوى البناء السردي للفلم، والتي تدخل في إطار الحداثة بما يمثل في أحد اتجاهاته منعطفا سرديا جديدا في السرد الصوري السينمائي والتلفازي بعد أن خاضت السينما -ولمدة طويلة- في سياقات تجريبية مبتكرة على المستوى السردي لم تخل من عناصر المغامرة والتشويق والإمتاع، وعليه اختص بحثنا الحالي بدراسة موضوعة التواتر السردي التي أثارت الكثير من الجدل والنقاشات والتساؤلات على المستويين النظري والتطبيقي؛ وذلك منذ أن طُرح هذا المفهوم السردي ضمن مفاهيم علم السرد (Narratalogy) من قبل الباحث والمنظر الفرنسي (جيرارجنت) الذي سعى من خلال دراسته الموسوعية إلى طرح مفهومه فيما يخص تقنية التواتر السردي في الخطابات الحكائية عموما ومنها الوسيط السردي السينمائي والتلفازي، موضوع بحثنا الحالي، وذلك من خلال محاولته الإحاطة بهذا المفهوم ضمن أربعة احتمالات ممكنة، إذ يرى جنت أن هناك نسقا من العلاقات يمكننا رده قبليا إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر. وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية -أيا كانت- يمكنها أن تَروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وتروي مرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية (Genette,1997,p130)؛ ولأن عملية سرد الحكاية وتنظيم السرد وفق بنية وشكل فني معبر عملية مهمة في التشكيل الدلالي وإنتاج المعنى، فالسؤال المطروح هنا ليس ما تعنيه أي قصة معطاة؟ لكن السؤال الأكثر أهمية هو ما يعنيه السرد بحد ذاته (chatman,1978,24-25). ووفق هذا التصور والمنطلق فقد تمحورت مشكلة البحث حول تقنية التواتر السردي وكيفية اشتغالها ضمن الخطاب السينمائي والتلفازي بتنويعات أكثر تأثيرا من الناحية الجمالية والدلالية على المشاهد وذلك بعد أن أخذ مفهوم أو آلية التواتر السردي مساحة أوسع في النتاجات الأدبية والروائية بشكل عام، إذ قام العديد من الروائيين والسينمائيين المجددين بتبني هذا الأسلوب أو التقنية السردية الأكثر حداثة في نماذج متميزة من الآنتاج الروائي والسينمائي على حد سواء. إن هذا التناول والتجديد على مستوى الشكل السردي، مستوى الخطاب، يشوبه الكثير من التحديات والصعوبات التي تثير في نفس الوقت جملة من التساؤلات والأفكار لدى المشاهد وهو يواجه هذا النمط السردي غير المألوف والصعب على المستوى الإدراكي بالنسبة إليه. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلأنه يشاهد الحكاية بصورة متواترة لأكثر من مرة وبوجهات نظر سردية متنوعة ومتغيرة تحكمها طبيعة العلاقة بين السارد والحدث من جهة، والزاوية التي ينظر منها إلى الأحداث من جهة ثانية، وقدرته على الإدراك من جهة ثالثة. ومما تقدم فقد تمحورت مشكلة البحث، حسب الأفكار المتقدمة، في السؤال التالي: ما هي آلية انتظام التواتر السردي في بنية الفلم الروائي؟ وهل تنطوي على أبعاد جمالية ودلالية مضافة للخطاب الأصلي؟

فرضية البحث

ينطلق البحث من فرضيتين هما:

1. عدم وجود تواتر سردي خالص مقصود لذاته دون أن يكون مرتبطا بمبررات جمالية ودلالية متعددة.
2. لا يمكن أن يوجد هناك تواتر سردي خالص دون تغير في وجهة النظر، وإنما يكون مرتبطا حتما بتغير وجهة النظر السردية.

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في:

1. لم ينل هذا النمط من البناء السردي (التواتر السردي) في السينما والتلفاز اهتماما من الدراسات النظرية والنقدية بشكل خاص، بسبب ندرة هذا النمط من الأبنية السردية، ولحداثته على مستوى الإنتاج.
2. ضرورة وضع أسس ومعايير فنية واضحة المعالم لهذا النمط من السرد غير التقليدي وغير المألوف في السينما والتلفاز، وعدم وضوح الأبعاد الدلالية والجمالية والفلسفية للتواتر السردي.
3. هناك صعوبة شديدة في توظيف هذا النمط من الأبنية السردية التي تكون بحاجة إلى إمكانيات وقدرات ذهنية غير تقليدية في صناعة الفلم من قبل العاملين في السينما والتلفاز ابتداءا من الفكرة وكتابة السيناريو ووصولا إلى الصورة النهائية التي تظهر على الشاشة.
4. يشكل البحث إضافة نوعية للمصادر السينمائية والتلفازية المتخصصة. ويفيد منه العاملون في هذا المجال، وهو ما يبرر ضرورة وأهمية هذه الدراسة.

أهداف البحث

1. الكشف عن مبررات توظيف تقنية التواتر السردي في السينما والتلفاز.
2. الكشف عن الأبعاد التي يحملها توظيف مثل هذا الأسلوب أو التقنية السردية على المستوى السردي والدلالي والجمالي والفلسفي.

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة مفهوم التواتر السردي في السينما والتلفاز، والبحث غير معني بحدود زمانية أو مكانية، وإنما هو بحث فكري فلسفي يختص بدراسة كل ما ورد من أفكار ومفاهيم حول تقنية التواتر السردي. أما على المستوى التطبيقي، فقد تم انتخاب عينة فلمية قصدية لأسباب موضوعية. سيرد ذكرها لاحقا في الفصل الثالث من البحث.

منهجية البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل الذي يتلاءم مع متطلبات البحث وتوجهاته الفكرية والجمالية والفلسفية بغية الخروج بأفضل النتائج.

الإطار النظري

المبحث الأول: التواتر السردي المصطلح والمفهوم

يعد التواتر السردي من المفاهيم السردية الحديثة والمهمة التي أفرزتها الدراسات السردية المعاصرة الأكثر حداثة لذا يمكن القول إن التواتر السردي من الأبنية الفنية التي ألقت بظلالها على الخطابات الحكائية عموما، ومنها الخطاب السينمائي والتلفازي بشكل خاص بوصفهما من الخطابات الأكثر حضورا وتأثيرا من بين الخطابات السردية الأخرى في تشكيل الوعي الثقافي والاجتماعي للجماهير؛ وذلك نظرا لما يملكه هذا الوسيط السمعي والبصري من مؤثرات تشكيل بصرية تعمل على تجسيد وبلورة الوعي الفكري المعاصر.

لقد اتخذت هذه الآلية من البناء السردي (التواتر السردي) أشكالا متعددة ومتنوعة تفصح عن إمكانات سردية متجددة وقدرات متزايدة نظرا لما يمتلكه هذا النمط من إمكانات تعبيرية وجمالية ودلالية وأيديولوجية مؤثرة بشكل كبير على مدركات المشاهد الذي بات يقف حائرا في أحيان كثيرة ومتسائلا في أحيان أخر عن طبيعة وخصائص هذا النمط من البناء السردي غير التقليدي وغير المألوف بالنسبة للكثير من المشاهدين.

إن التوجه نحو توظيف وابتكار آليات السرد الحديثة من قبل منتجي الخطابات السينمائية والتلفازية وتفعيل الإمكانات المتجددة للأبنية السردية غير المكتشفة ربما يعود إلى جملة من الأسباب والتصورات؛ لعل أبرزها الاتجاه نحو عنصر التجديد والابتعاد، ومغادرة الرتابة في السرد التي يمكن أن تخلقها الأبنية السردية التقليدية في سردها للقصص، بالإضافة إلى معرفة التأثير والدور الفعال لآليات السرد الحديثة في التأثير على الجانب الإدراكي والعقلي للمشاهد الذي أصبح أكثر وعيا في تلقي الخطابات السمعية والمرئية. وبالرغم من صعوبة هذا النمط من الأبنية السردية بالغة التعقيد، والتي تكون بحاجة إلى إمكانات فكرية متميزة في تنظيم العناصر السردية التي يكون لتوظيفها أثر بالغ في إنتاج الدلالة والمعنى، ولمواكبة متغيرات العصر وما يطرأ على بنية العقل من تحولات، ومحاكاة نمط الخطابات الثقافية التي تستهدف الجماهير بقصد التأثير الفكري وأحداث تحولات في إدراك طبيعة الحياة ومتغيراتها المستمرة.

لقد جاء هذا الأسلوب أو الاتجاه الأكثر حداثة، إن صح التعبير، نتيجة جهود وثمرة محاولات فكرية طويلة على المستوى التنظيري أولا، وبفعل ثورة الدراسات السردية الحديثة المطبقة على النصوص الحكائية ثانيا. وهو ما ألقى بظله على مستوى التجديد السردي الذي خاضه العديد من السينمائيين وذلك بعد أن أنتجت السينما سلسلة من المحاولات السردية السابقة التي ارتبطت بتطور وسائل التعبير الفني التي يمكن أن نطلق عليها مرحلة السرد الكلاسيكي وصولا إلى تقنيات سردية أكثر حداثة على مستوى البناء الفني مجسدة سلسلة من التصورات الأولية لهذا النمط من الأبنية المتفردة والمتميزة، ونعني به التواتر السردي بشكل خاص والتي تمخضت باتجاه عدد مرات سرد الحدث على مستوى الخطاب، مقارنة بعدد حدوثه على مستوى القصة. وارتباط ذلك بوجهة نظر أو وجهات نظر سردية متغيرة من جهة ثانية قد يبدو فيها التباين أو التطابق في مواقفها من الحقيقة وتشكيل الأحداث، وهو ما يطلق عليه اصطلاحا بالتواتر السردي. وفي هذا الصدد يقدم لنا المنظر (جيرار جنت) تقسيما لمفهوم التواتر السردي يشمل كل الخطابات الحكائية على أساس التمييز بين عدد مرات سرد الحدث في الخطاب مقارنة بعدد مرات حدوثه في القصة، وهو يضع لذلك أربعة تصورات أو احتمالات لمفهوم التواتر السردي الذي لا يمكن أن يخطئه أي خطاب سردي، والأول من هذه التصورات والاحتمالات هو: سرد مرة ما حدث مرة. والثاني هو: سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة. والثالث هو: سرد أكثر من مرة ما حدث مرة. أما الرابع فهو: سرد مرة ما حدث أكثر من مرة (Genette,1997,p130-131).

إن هذا التواتر واحتمالية عدد مرات ورود أو سرد الأحداث مقارنة مع عدد الأحداث في القصة الأصل هو الذي مهد لتأطير فكرة التواتر؛ فقد لا تكتفي بعض الأحداث بأن تقدم مرة واحدة، وإنما يتم تقديمها أكثر من مرة وفق المتطلبات الجمالية والدرامية وتبعا لعدد الرواة أو الشخصيات التي يتم على لسانها سرد القصة أو أجزاء معينة منها، وإن هذا النمط من البناء السردي للقصة يعطي وجهة النظر مكانة متقدمة في صياغة الحدث. ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتون لا بترتيبها إنما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى أن يعاد تقديم أجزاء كبيرة أو صغيرة من المتن، وربما المتن كله أكثر من مرة (ebrahem,1990,p112-113). ويرتبط هذا النسق السردي في السينما والتلفاز أحيانا كثيرة بالشخصية السردية التى نرى الأحداث من وجهة نظرها، فهذا النوع من البناء الفني والجمالي الجديد يقوم على رواية الحدث الواحد أكثر من مرة، وبمعنى آخر رواية الحدث الواحد من خلال زوايا متعددة ومتغيرة، وهذا ما يصطلح عليه بالتواتر السردي في أحد مفاهيمه.

وتشير أغلب المصادر والدراسات النقدية إلى أن أول من وظف آلية التواتر السردي على المستوى الروائي بشكل جمالي ودلالي مقصود لذاته وبشكل واع هو الروائي (وليم فوكنر) وذلك في روايته ذائعة الصيت (الصخب والعنف) (ebrahem,1993,p117) التي عدت في شكلها ذات بناء متفرد ومتميز، وذلك يرجع في أحد أسبابه إلى ذلك التوظيف الفني الواعي والمقصود لذاته لآلية السرد الروائي، وفيها أعطى

الروائي (وليم فوكنر) لروايته أبعادا جمالية ودلالية وفلسفية وذلك من خلال اعتماده على منظومة سردية وبنائية مغايرة لما هو مألوف في سرد الأحداث القصصية حينما أقدم على تجربة جديدة قامت على رواية أحداث الرواية من زوايا مختلفة وبوجهات نظر متعددة، إذ قام بإنشاء ما يشبه التصميم الهندسي الذي ينهض على أساس أربع وجهات نظر متغيرة لسرد القصة الواحدة بصورة كاملة تقاسمتها الشخصيات الروائية المشاركة في الأحداث بحيث يتم تقديم المتن الحكائي وفق رؤية تكرارية للأحداث، وهو ما شكل المبنى الحكائي وأسلوب سرد القصة الواحدة بشكل متواتر ولأربع مرات متوالية تمثل في (سرد أكثر من مرة على مستوى الخطاب ما حدث مرة واحدة على مستوى القصة)؛ تم سرد وجهات النظر الثلاث الأولى بصورة تواترية من قبل شخصيات القصة المشاركة في الأحداث وهم على التوالي كل من (بنجي وكوينتن والأخت كادي) وفي التواتر السردي الرابع والأخير يتم سرد أحداث القصة من وجهة نظر (مؤلف الرواية) ذاته بشكل أقرب إلى الموضوعية مقارنة بوجهات النظر السابقة. وقد قام الباحث والمنظر (جاب لنتفلت) بتقسيم هذا النمط من السرد تبعا لطبيعة العلاقة التي تربط السارد بالأحداث إلى السرد جواني الحكي (homodiegetique) (سرد داخلي)، والسرد براني الحكي (heterodiegetique) (سرد خارجي) (yakten,2012,p87-88).

إن تحديد الشكلين السرديين يتم بناء على التقابل بين الراوي والفاعل. وهكذا ففي الشكل السردي الأول فإنه يقوم بالقصة بملء وظيفتين متكاملتين: إنه راو (أنا - سارد)، وفي الوقت نفسه فاعل (أنا-مسرود)، نجد الراوي جزءا داخليا في القصة التي يحكيها ما دام مشاركا فيها كفاعل. وعلى العكس نجد في الشكل السردي الثاني أننا نتحدث عن (برانية الحكي) عندما لا يتجسد الراوي في القصة كفاعل، أي كشخص من الشخصيات. إنه براني عن القصة التي يحكيها ما دام ليس جزءا داخليا فيها. وهو ما نراه ينطبق على رواية (الصخب والعنف) السابقة الذكر. وهذا ما جعل أحد نقاد الأدب يدلي برأي نقدي مهم فيما يخص الرواية ذاتها بأن "التركيب الفني في الصخب والعنف ما زال في جماله وبراعته معجزة من معجزات الخيال" (fokner,1984,p7).

وهكذا اتخذ هذا النمط من البناء السردي شكل المعزوفة السمفونية المتعددة أو ما يسمى (البوليفوني) حسب المفهوم الموسيقي الذي تداوله النقاد لتوصيف البناء السردي أو الفني في الرواية التي يعاد فيها تقديم القصة وفق وجهات نظر متباينة، إذ تتسم كل حكاية بنغمة خاصة من قبل الشخصية التي تنهض بمهمة السرد مع ما يرافق ذلك من ميول وأهواء ذاتية.

وقد تنوعت الأساليب وتوالت النتاجات الروائية والسينمائية في توظيفها الجمالي والدلالي والفلسفي لتقنية التواتر السردي التي تشكلت وفق هذا النمط من السرد غير التقليدي وغير المألوف لدى الكثيرين والذي يهدف من الناحية الشكلية والأسلوبية إلى التأكيد على الأبعاد الدلالية والأيدولوجية وليس لمجرد كونها تقنية حكائية مستهدفة لذاتها في السرد القصصي.

وقد توالت العديد من الروايات التي اتخذت من آلية التواتر السردي مرتكزا أساسيا في بناء الأحداث وتشكيل رؤية جمالية متفردة، كما نجد ذلك في رواية (الرباعية الإسكندرانية) للروائي (لورنس داريل) التي كان لتقنية التواتر السردي فيها مظهر بارز من مظاهر السرد التي أعطت الرواية قيمة فنية وتعبيرية وجمالية مضافة، والتي غالبا ما توظف لتفعيل دور المتلقي وتحفيزه بشكل إيجابي أكبر في فك الشفرات واستخلاص المعنى الناتج عن هذا الشكل السردي الجديد.

والروائي (نجيب محفوظ) من الروائيين على المستوى العربي الذين وظفوا هذه التقنية بشكل فني متكامل في رواية (ميرامار) (mahfoth,1974) التي كانت رائدة في التوظيف، وذلك وفق أسلوب فني وجمالي يتماشى مع طبيعة الحبكة والأفكار التي عالجتها الرواية عبر أحداثها وشخصياتها بأسلوب فني متميز

أعطت للرواية رونقا جمالياً وفلسفياً.

وعلى المستوى المحلي يمكن أن نجد مثل هذا التوظيف الفني والجمالي الأقل استخداما من بين عدد كبير من تقنيات السرد لدى الروائي (فؤاد التكرلي) وذلك في روايته (الرجع البعيد) (al-takarle,1980) التي تشير إلى استخدام فني وجمالي متقدم نرى فيه الكثير من النضوج الفكري والمعرفة الوافية بمميزات تقنية التواتر السردي من قبل مؤلف الرواية الذي يبدو أنه قد تأثر بشكل مبكر بهذه التقنية السردية الأكثر حداثة والتي تمتاز بقدرات تعبيرية مستقبيلة لم تستنفذ بعد.

ولا بد من الإشارة إلى أن الاهتمام والتأكيد في هذا النمط من الأبنية السردية المتفردة يتم من خلال تقنية التواتر السردي نفسها وتكرار رؤية الأحداث ذاتها بالاعتماد على وجهات النظر السردية المتغيرة للشخصيات التي تعمل على إثراء الشكل السردي واغنائه، وإضافة المزيد من التشويق على الحكاية، وذلك من خلال التركيز على العديد من التفاصيل المبهمة وغير المكتملة للحدث، وهنا يتم التاكيد على كيفية بناء تواتر السرد بشكل فني متكامل دون الأهتمام بالحدث ذاته لتكتسب القصة شكلا جماليا وأفقا فلسفيا ودلاليا مضافا يمنح المتلقي هامشا كبيرا للتفكير والتأمل في فحوى الأحداث التي تعرض عليه بشكل متواتر، وهنا يكون التأكيد على مركزية الحدث وأهمية المادة المسرودة التي تأتي من ارتباطها في أحيان كثيرة بوجهة النظر السردية أو بمن يقوم بعملية السرد الحكائي ذاتها داخل الخطاب السينمائي والتلفازي على اختلاف مسمياته والزاوية التي ينظر من خلالها وعلاقته بالأحداث والتي تخضع للكثير من العوامل وبما يعزز البناء الكلي للحكاية، وهنا يتم توخي الحذر الشديد من قبل المؤلف في عملية انتقال السرد من وجهة نظر سردية حكائية معينة إلى وجهة نظر أخرى لشخصية ثانية تمتلك موقفا مغايرا تجاه الأحداث وزاوية رؤية جديدة وذلك حسب رؤية الكاتب وفلسفته الجمالية وموقفه الأيديولوجي تجاه الأحداث.

المبحث الثاني: بنية التواتر السردي في الحكاية الفلمية

قد لا يفضي تعدد الأصوات في النص السردي إلى تواتر في سرد الأحداث. فشرط التواتر السردي مرهون بإعادة سرد القصة أو أجزاء من أحداث القصة، بغض النظر عن عدد الرواة؛ لذلك يكون التواتر السردي مقصودا لذاته وغير مرتبط بالضرورة بوجود سارد، وهذا ما يحدث عادة في العديد من الأفلام السينمائية فتكون لأغراض سردية بحتة.

في حين نرى في المقابل أن وجود عدد من الرواة مرتبط بحدوث تواتر سردي، بحيث يدار السرد من خلال الانتقال بين وجهات نظر الشخصيات المشاركة في الأحداث، والمتلقي يستمتع بإعادة سرد الحدث الواحد من خلال عدة زوايا متغيرة قد تتطابق أحيانا وتتباين في أحيان كثيرة أخرى مما يحفز المتلقي على التأمل في متابعة التواتر السردي ومحاولة الوصول إلى الحقيقة المجردة فيما بين هذه الرؤى المتواترة والمتباينة.

لذلك يرى الباحثان أن هذه التقنية من التواتر السردي قد فتحت الطريق نحو نمط جديد ومغاير من السرد يتناسب مع متطلبات فنية وجمالية متجددة على الدوام تعمل على بث الحيوية بصورة مستمرة في المنجز السردي وإيصاله إلى المتلقي وفق معالجات بأطر جمالية ودلالية وفلسفية تحاكي متطلبات العصر المتغيرة.

وقد أفاد العديد من الروائيين من هذه التقنية السردية إلى حدّ بعيد، ومنهم الروائية الإنجليزية (فرجينيا وولف) في روايتها السيدة دالواي (Mrs. Dallway) فهي تسعى في تركيبها البنائي المتفرد إلى سرد الأحداث من خلال تقاسم السرد بين أكثر من وجهة نظر سردية واحدة في وقت واحد، إذ نكون أحيانا في داخل ذهن السيدة (دالواي) خلال تجوالها في شوارع لندن وقيامها بشراء الزهور، ثم ينتقل المنظور السردي إلى شخصية أخرى فنجد أنفسنا داخل ذهن شخصية (سبتموس وارن) ومن ثم ننتقل إلى ذهن زوجته الأيطالية (لوكريزيا) (wolf, 1976).

إن هذا التوظيف الفني والجمالي للتواتر السردي أعطى الرواية وأحداثها تأثيراً أكبر على القارئ من خلال ما يشير في داخله من تساؤلات حول طبيعة هذا النمط غير التقليدي لهذا النوع من السرد الروائي وأسباب وروده وهو ما يشير إلى وعي المؤلف أو المخرج على حد سواء بإمكانات التوظيف الفني والفكري للتواتر السردي بشكل مقصود وإعطاء القارئ دورا إيجابيا في التفكير والمشاركة في ربط الأحداث. ولكي نفهم طبيعة الرؤى في الرواية يكفي أن نلاحظ الرؤية الحقيقية (authures,1989,p29). لذلك يرى المنظر والناقد (ليون سرميليان) أن طريقة سرد القصة باستخدام ضمير الشخص الأول من قبل عدة شخصيات هو لون آخر من ألوان الرواية وسرد الأحداث بشكل متواتر، ويرى أن هذا الأسلوب رغم أنه غير مستخدم على مدى واسع في النتاج الروائي إلا أنه في نفس الوقت يمتلك إمكانات جمالية وفلسفية وأيديولوجية لم تستنزف بعد، ولم يتم الكشف عن كل إمكاناتها التعبيرية والدلالية، وفيه تعمد كل شخصية إلى أن تلعب دورا مهما في مسار السرد عموما لوصف وجه معين من أوجه الحدث (fethel,1987,438).

وهكذا نجد في الرواية متعددة الأصوات والمتواترة سردياً أن صوت المؤلف يتراجع أمام هذا الحشد من الرؤى ويتحرر البطل وباقي شخصيات الرواية من سلطة المؤلف الأيدولوجية المطلقة في مقابل أن تكون هناك إمكانية لظهور أشكال مختلفة ومتنوعة من الوعي الأكثر تباينا والمتضادة والمتصارعة داخل النص السردي باختلاف أشكاله.

فتعدد الرواة تجاه الحادثة أو القصة المتواترة سردياً وأشكال الوعي المستقلة غير الممتزجة ببعضها وتفردها فكريا هو بحق الخاصية الجوهرية في السرد المتواتر، فإذا كان العالم النفسي يعرفنا بأنفسنا فإن الروائي يجعلنا على معرفة بالآخرين ويتجلى هذا الآخر في الرواية، إذ يبدو بطلا والقارئ ذاتا "عندما يكون البطل يحكي عن نفسه، تكون الذات تحلل نفسها" (fethel,1987,p489)، ومن خلال ذلك تظهر العلاقة بين الرواية وعلم النفس إلى حد بعيد.

وهناك من الباحثين من يرى بأن أهمية تعدد التواتر السردي هو انعكاس لما يشوب العالم الحديث من صراعات وتناقضات وتعقيدات فرضتها طبيعة الحياة المعاصرة على الإنسان ألقت بظلها عليه بشكل مؤثر وكبير ولا سيما على المستوى النفسي والفكري، وطابع الحوار الذي يتسم به الوعي الإنساني والغموض العميق الذي رافق كل وجهة نظر جديدة. بعض الباحثين يرون أنه "يتم تجسيد ظاهرة التواتر وتعدد وجهات النظر السردية وتعدد أشكال الوعي في المنتج الروائي الحديث عن طريق مجموعة من المظاهر المعنوية والفنية والأسلوبية الأساسية" (thamer,1992,p28). وهكذا تتداخل بنية السرد متعددة الأصوات والعناصر الحوارية المختلفة ولغات وأصوات الشخصيات ووجهات النظر السردية المتواترة الداخلة والمشتركة بشكل أساسي في تكوين الحكاية ضمن تأليف نغمي وسيمفوني متكامل.

وهكذا ينشا التواتر السردي بدراسة عدد المرات التي يمكن أن يثار بها هذا الحدث أو ذاك بواسطة السرد (الخطاب) مقارنة مع عدد المرات التي ورد فيها في مسار القصة الأصلية. وهناك من يصنف التواتر السردي ويضعه في ثلاث صيغ داخل بنية السرد الفلمي (kerom,2005,p155):

الصيغة الأولى هي صيغة السرد المنفرد: ويتمثل هذا المفهوم في سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ونستطيع القول أن هذا النموذج السردي هو السائد في المحكي الفلمي الكلاسيكي وبهذه الطريقة يتقدم السرد إلى الأمام حاملا معه دائما معلومات وأخبارا سردية جديدة، وبهذا المعنى يرى (كريستيان ميتز) أن قراءة الفلم تتطور إلى الأمام.

والصيغة الثانية هي صيغة السرد التكراري: في هذه الحالة يعني هنا سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة وهنا يتعلق الموضوع في تحديد عدد المرات التي يعاد فيها السرد بشكل كلي أو جزئي. لكن يبقى السؤال هنا هو: كيف تستطيع السينما والتلفاز أن تحكيا عدة مرات وبطريقة متواترة ما حدث مرة واحدة؟

ولتوضيح ما سبق نورد مثالا فلميا احتل مكانة متميزة على مستوى الإبداع السردي للفلم السينمائي وهو فلم (الكمان الأحمر) (redviolen,1996)، إذ نشاهد فيه أن بنية الفلم بكاملها تستجيب لمبدأ التواتر السردي التكراري (سرد أكثر من مرة ما حدث مرة) فتكون الأحداث متجهة برمتها إلى مشهد رئيسي أو مركزي يصبح هو المحور الأساسي لالتفاف الأحداث جميعها حوله وهو مشهد المزاد العلني لبيع الآلات الموسيقية النادرة، والتي تعود لأشهر صانعي الآلات الموسيقية والعازفين، حيث يعاد سرد هذا المشهد -الذي تجري أحداثه في الزمن الحاضر- وبشكل تواتري لخمس مرات مظهرا من خلال هذا الشكل السردي المتواتر أن جميع الأطراف تسعى وتتصارع للحصول على آلة الكمان التي قام بصناعتها أشهر صانعي الآلات الموسيقية في العالم، وهو الإيطالي (نيكولو بوسوتي) عام 1653 باعتبارها إحدى القطع الموسيقية النادرة والمتفردة الصناعة. فنشاهد آلة الكمان الموسيقية وهي تنتقل من مكان إلى مكان آخر قاطعة البحار والقارات بين الشعوب والدول، وفي كل مرة ينتقل بها الكمان إلى مكان جديد يعاد معه مشهد المزاد العلني بشكل تواتري مؤكدا على أهمية هذه اللحظة وسعي الآخرين المحموم في التنافس للحصول على هذا الكمان معتقدا كل طرف من الأطراف بأحقيته في امتلاك هذه الآلة الموسيقية النادرة والثمينة نظرا لما تحمله من قيمة فنية ومعنوية.

هذا الشكل السردي (التواتر السردي) جاء ليضع أمام المشاهد تساؤلا في غاية الأهمية مفاده: من هو الأحق أو الأجدر بامتلاك آلة الكمان في النهاية من خلال معرفة ما يمثله من قيمة معنوية ورمزية، وليس مقدار ما يساويه فقط من قيمة مادية؟ وهنا يكون المشاهد في مواجهة هذا التساؤل الذي تم التأكيد عليه من خلال سرد الأحداث وبنائها وفق تقنية التواتر السردي وسرد أكثر من مرة ما حدث مرة.

والصيغة الثالثة، هي صيغة السرد المفرد للحادثة المتكررة: وتعني سرد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، ولتوضيح هذه التقنية نذكر مثالا لغويا من الوسيط الأدبي الأكثر تداولا متمثلا في الجملة التالية: (كان مواظبا على ممارسة الرياضة كل صباح). توظيف هذه الجملة اللغوية يمكننا من ذكر أحداث تتكرر باستمرار، بأن الرياضة تتكرر كل صباح. ولأن الصورة المتحركة ذات خصائص فريدة وذلك لأنها لا تستطيع أن تصور في المرة الواحدة إلا حدثا واحدا فقط.

ومما تقدم يرى الباحثان أن تقتية التواتر السردي ترتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم وجهة النظر السردية داخل الخطاب السردي التي تخضع بدورها لاشتراطات السارد وتحكمه بالسرد. ووفق هذا التصور أو المفهوم نجد أنفسنا أمام تنوع في صيغ التواتر السردي للشخصيات الحكائية، وهو ما يتحكم في توالي سرد القصة الواحدة أو أجزاء منها لأكثر من مرة، وهنا يتم إعادة بناء مكونات المتن الحكائي في الرواية والفلم والمسلسل التلفزيوني على حد سواء وذلك تبعا لتنوع الرؤى وزوايا النظر التي يتم من خلالها طرح الموضوع، وهذا يتم من خلال طبيعة علاقة السارد وموقفه من الحادثة التي يرويها. وهو ما يعطي السارد ووجهة النظر التي يتبناها مساحة واسعة في تشكيل بنية التواتر السردي للأحداث وفق تصوراته وميوله الشخصية، وهو ما يلقي بظله على المشاهد الذي يجد نفسه في سعي دائم لبناء الحدث أو القصة وإيجاد روابط منطقية فيما بين الأحداث من مجموعة القصص المسرودة بصورة متواترة وعلاقة كل وجهة نظر يعاد فيها سرد القصة وجعلها في تقابل مع القصة التي يعاد سردها تواتريا، وهو ما يعطي للمشاهد فرصة أكبر في أن يكون له دور بارز ومهم في تشكيل مجمل الأحداث المجزأة التي قد تقدم على دفعات وصولا إلى صورة متكاملة وبما يشكل معنى ودلالة "لا يتمتع المشاهد بإمكانية الوصول المباشر لأحداث الفلم وإنما تتم تغطية الحكاية من خلال عملية تدعى القناة التي يترشح من خلالها السرد، ويشير مصطلح السرد إلى آلية تحدد الكيفية التي يتم بها نقل معلومات الحكاية إلى مشاهد الفلم" (bakland,2012,p64)، فالتواتر في سرد الحدث الواحد يكشف عن أنماط متعددة في بنية الفلم السينمائي والمسلسل وكيفية تجسيدها وذلك من خلال مجموعة من النتاجات الفلمية المتميزة التي وظفت هذا النسق الفني وعلى نحو يمكن أن نضعه

ضمن آليات متعددة تمثل بعضا من التقنيات التي يمكن من خلالها تقديم التواتر السردي للحادثة أو القصة الواحدة، وهو ما يؤدي إلى طرح تساؤلات عن كيفية تقديم السينما للتواتر؟ وما هي آليات تقديم التواتر في الفلم الروائي؟

ويرى الباحثان أن أغلب المنظرين المشايعين لـ(جنت) قاموا بتبني التقسيم الذي وضعه لصيغ التواتر السردي الذي يمكن أن يندرج ضمن أربع حالات في الخطابات السردية عموما ومنها السينما والتلفاز وكالآتي (todorove,1982,p17):

الأولى: سرد مرة ما حدث مرة.

الثانية: سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.

الثالثة: سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة.

الرابعة: سرد مرة ما حدث أكثر من مرة.

وبالنظر والتمعن في هذه التقسيمات فإننا يمكن أن نوجزها في قسمين من الناحية المفهومية وعلى مستوى الخطاب: فالقسم الأول هو: السرد المفرد. والقسم الثاني هو: السرد المكرر أو المتعدد. والثاني هو أسلوب سردي جديد يقوم على رواية القصة أو بعض الأحداث أكثر من مرة بغض النظر عن عدد مرات حدوثها على مستوى القصة، والتي غالبا ما يتم سردها من وجهات نظر مختلفة بتعدد الرواة.

وبالرجوع إلى التصنيفات الأربعة السابقة الذكر وبيان آليات اشتغالها فإننا نكون أمام التصنيفات السردية التالية التي تغطي بصورة شاملة وكلية مفهوم التواتر السردي:

أولا: سرد مرة ما حدث مرة

ونرى أن أغلب السرد الكلاسيكي قد سار على هذا النسق من السرد وفيه يكون زمن الخطاب مساويا لزمن القصة (زخ=ز ق) ولا نلاحظ وجود انتقالات زمنية إلا في حدها الأدنى وهذا ما سارت عليه أغلب الأفلام التقليدية (من الناحية السردية)، وفي هذا النمط السردي لا يكون هناك إعادة لسرد الأحداث لأكثر من مرة وإنما يتم سرد الأحداث هنا بطريقة تتابعية خطية متسلسلة يراعى فيها الحفاظ على التقسيم التقليدي لتدفق الأحداث في الخطاب الفلمي (البداية والوسط والنهاية).

ثانيا: سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة

وفي هذه الحالة قد يتساوى زمن الخطاب أو لا يتساوى مع زمن القصة أي تصبح المعادلة كالآتي (زخ= أو لا يساوي زق) ويكون التواتر السردي ما بين زمن الخطاب وزمن القصة واضحا وذلك بتكرار أو تعدد سرد الأحداث التي وقعت لأكثر من مرة، ويعد هذا النوع في أصله سرداً مفرداً حيث إن عدد مرات تكرار الحدث في الخطاب تبقى متطابقة مع عدد مرات حدوثها في الخطاب، ويسمى هذا النوع بالسرد المفرد المضاعف، وهو من الأنساق النادرة الحدوث في السرد السينمائي كونه من الأنساق السردية المستحدثة على مستوى السرد الفلمي وذلك لصعوبة هذا النمط السردي.

وغالبا ما يرتبط السرد هنا بوجهة نظر الشخصية كما في فلم (عيد موت سعيد) (happy death day,2016) في جزأيه الأول والثاني، فهناك من يرى الأحداث من خلال وجهة نظره بشكل تواتري متمثلا بشخص البطلة (تيريزا) التي تعاني من كابوس لصيق بها في سلسلة أحداث يومية تنتهي بمصرعها في كل مرة من قبل قاتل يستتر خلف قناع يلبسه ولا تستطيع معرفته ولا الخروج من هذا الكابوس، التواتر السردي يعاد في كل مرة من لحظة نهوض (تيري) من النوم في سكن الطلبة الجامعي، في يوم عيد ميلادها الذي ينتهي بموتها في كل تواتر، وكذلك صوت منبه الهاتف الذي يذكرها بعيد مولدها. وهذا هو المشهد الرئيسي الذي يغدو على شكل أيقونة تعاد تواترياً مع تغيرات في تفاصيل المشهد الذي يصور من زوايا مختلفة وبأداء تمثيلي متنوع من قبل الشخصيات التي تحفز المشاهد بشكل أكبر وتجعله

يفكر في احتمالات عدة عن حقيقة شخصية القاتل الحقيقي الذي يقوم بقتل (تيري) في كل تواتر سردي، وتبقى الشخصية والمشاهد في دوامة الاحتمالات في التوصل إلى هذا اللغز الذي يديره كاتب السيناريو والمخرج حسب رؤية موحدة في اختيارها هذا النسق الذي يجعل من التواتر السردي أحجية يشترك المشاهد في حلها إلى حد بعيد وفق آلية سردية لم يألفها من قبل.

ثالثا:سرد أكثر من مرة ما حدث مرة

وهنا يكون زمن الخطاب أكبر من زمن القصة بصورة واضحة فتصبح المعادلة كالآتي (زخ > زق)، إذ يتشكل التواتر السردي في كثير من الأحيان نتيجة لطبيعة الحدث، ووجود أكثر من وجهة نظر سردية تتناوب فيها سرد الأحداث بصورة تواتريه، إذ يتم كل مرة إعادة سرد القصة أو الحدث أو جزء من الحدث لأغراض درامية وسردية ولا تكتمل الصورة النهائية والمعنى النهائي للخطاب إلا باكتمال التواتر السردي الأخير الذي عادةً ما يقوم بإتمام الصورة النهائية وإكمال المعنى المرتبط حتمياً بهذا الشكل التواتري من السرد. وكما يتجسد ذلك في فلم (القدر) (Destination,2012) الذي تعاد فيه حادثة موت الشخصية واصطدامها بالشاحنة في كل مرة أثناء محاولة الخروج من البيت وعبور الشارع وذهابها إلى وظيفتها، فيكون مصيره محتوما في كل مرة بالموت. وفي كل تواتر سردي نشاهد كيفية نهوض الشخصية من الفراش صباحا على صوت المنبه واستعداده للخروج من المنزل صباحاً. ففي المرة الأولى تفشل الشخصية في النجاة من مصيرها المحتوم، وفي التواتر السردي الثاني يتضاعف عدد الشخصية لنكون أمام تجسيدين لنفس الشخصية، ونشاهد الآن الشخصية الجديدة مع وجود الأولى التي تحاول منعها من الخروج لكنها لا تستطيع ذلك، ويتضاعف عدد الشخصية مع كل تواتر سردي بحيث نكون أمام اربع تجسيدات لنفس الشخصية ويصبح التواتر أكثر تشويقا. الشكل السردي هنا جاء معززا وداعما لفكرة الفلم الأساسية التي من خلالها جاء التواتر السردي ليؤكد قدر الإنسان المحتوم وأنه مهما حاول أو جاهد لتغيير أقداره فإنه لن يستطيع ذلك وهذا الموضوع يعود إلى فكرة فلسفية متجذرة في عقل الإنسان منذ القدم.

رابعا: سرد مرة ما حدث أكثر من مرة

وهو الذي حدده (جنيت) وفيه يكون زمن الخطاب أصغر من زمن القصة (زخ < زق) ويطلق عليه أغلب المنظرين والنقاد بالسرد المؤلف، وفيه يتم سرد دفعة واحدة ما حدث عدة مرات. ويرى الباحثان أن هذا النوع من السرد هو الذي يتعلق بالأحداث والتفاصيل التي تحدث بشكل تواتري دون أن يكون لها تاثير كبير أو أهمية بالنسبة لبنية الحكاية، وتتعلق بأحداث ووقائع يومية روتينية، لذلك يعمد الخطاب السردي على ذكرها دفعة واحدة من خلال الإشارة إليها صراحة أو ضمنا على لسان إحدى الشخصيات.

ولا نرى في هذا النوع من التواتر تأثيرا مباشرا على مستوى الخطاب من ناحية البناء الكلي، وإنما نجد أن المهم والأكثر فاعلية ضمن الأنواع الأربعة من التواتر التي ذكرت هي ما يتم سرده عدة مرات على مستوى الخطاب بغض النظر عن عدد مرات حدوثه على مستوى القصة، لذلك يمكننا أن نوجز تلك التقسيمات الأربعة إلى مجموعتين، الأولى: هي السرد المفرد وهو غير مؤثر على مستوى البناء الدرامي والفني. والثانية: هي السرد المتكرر أو المتعدد وهو الأكثر فاعلية في بنية الخطاب السردي على مستويات عدة. فهو أسلوب سردي جديد يقوم على رواية القصة أو بعض الأحداث فيها أكثر من مرة، والتي غالبا ما يتم سردها من وجهات نظر مختلفة بتعدد الرواة.

ويكشف هذا الاختيار عن حقيقة الكاتب في توظيف دواخله الفنية والذاتية حيث يجد لها أسلوبا في كيفية سرده. فتعدد ورود الحدث لأكثر من مرة وروايتها في أكثر من زمن يحتاج إلى صيغ متعددة وأساليب متنوعة ولغة متميزة قابلة لتوليد مفردات جديدة (al-ed,1999,p86).

فعلى مستوى الخطاب الفلمي نرى أن ظهور التواتر السردي فيه غير مرتبط ارتباطا حتميا بوجود التواتر السردي أو عدم وجوده في الأصل الحكائي (القصة). فنحن قد نشاهد هذا التواتر السردي دون أن

نكون على معرفة بوجوده في الأصل الحكائي بتعدد مصادرها (رواية، أو سيرة ذاتية، أو أحداثا تاريخية، أو قصة من الواقع...إلخ) وإنما يكون التواتر السردي في الفلم لأغراض متنوعة أخرى، فقد يكون لأسباب سردية تتعلق بالأسلوب أو لأسباب جمالية تتعلق بالشكل الفني، أو لأسباب فكرية أخرى تتعلق بالجانب الدلالي أو الفلسفي لصانع العمل، ولأن السينما في جوهرها خطاب ثقافي وفكري وجمالي عالي المستوى يشترك في إنتاجه العديد من العاملين في هذا الوسيط فإن عملية تحديد التواتر كشكل سردي في الخطاب الفلمي يكون متعدد الاحتمالات مع الأخذ بالاعتبار الأصل الحكائي واحتوائه أو عدم احتوائه للتواتر، "ومن خلال هذا التناوب التكراري بين السرد والوقائع يتم الكشف عن أهداف أسلوبية كالتأكيد أو الإلحاح. فالأول كثير والثاني أقل منه والثالث نادر، حيث يؤدي التكرار إلى الملل والسأم، والرابع: أكثر ورودا، وهو يتناسب مع الأسلوب الذي يختصر الدلالات الكثيرة فيه بأقل ما يمكن من السرد" (azam,2005,p107). وهذا ربما يقودنا إلى تساؤل منطقي مفاده: من الذي يحدد اختيار نسق التواتر، وفق أي مبررات يقوم عليها هذا الشكل من السرد غي المألوف؟ يرى الباحثان أن مثل هذا التساؤلات سيتم الإجابة عنها بعد الخوض في تحليل العينة الفلمية المختارة في الفصل الثالث (اجراءات البحث).

مؤشرات الأطار النظري

1. ارتباط مفهوم التواتر السردي بعدد مرات سرد الأحداث على مستوى (الخطاب) مقارنة بعدد مرات وروده على مستوى القصة (المادة الخام).
2. ارتباط التواتر السردي بوجهة نظر الشخصية في الفلم.
3. هناك علاقة ما بين التواتر السردي ودرجة حضور الشخصية في الفلم.
4. وجود علاقة ما بين التواتر السردي ودرجة تطابق الأحداث.
5. لا وجود لتواتر سردي خالص لذاته دون أن يرتبط بوجهة النظر.
6. التواتر السردي على مستوى الخطاب لا يرتبط بتواتر الأحداث على مستوى القصة الأصل.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

أولا: منهج البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل بوصفه من أنسب المناهج لتحقيق النتائج المرجوة حسب الأهداف التي وضعها الباحثان.

ثانيا: عينة البحث

تحدد البحث بعينة فلمية نموذجية واحدة تمثلت بفلم نقطة أفضلية (vantage point) للمخرج بيتر ترافس (peter travis) بوصفها نموذجاً قصدياً يحقق أهداف البحث وذلك فضلا عن تميزه وتميز البناء السردي فيه الذي جاء وفق مفهوم التواتر السردي وبما يحقق النتائج المتوخاة من ذلك الاختيار.

والبحث ليست له حدود زمنية ومكانية يقتصر عليها، وإنما هو بحث فلسفي يختص بدراسة مفهوم التواتر السردي في الفلم أينما وجد، وقد تم اختيار العينة الفلمية بصورة قصدية للمسوغات الآتية:

1. لأنها من الأعمال غير التقليدية من حيث بناؤها السردي واحتواؤها على بنية التواتر السردي بشكل فاعل مميز.
2. كانت العينة من الجودة بحيث تحتوي أو تستوعب المفاهيم التي يطرحها البحث وعدم اقتصاره على النمط الكلاسيكي في السرد.
3. كونه من الأعمال التي تواكب مفاهيم علم السرد الحديث، والتي حظيت بمساحة واسعة من القبول لدى النقاد والمتخصصين ومن الأعمال التي حظيت بالعديد من الجوائز العالمية.

ثالثا: أداة البحث

استخلص الباحثان أداتهما في تحليل العينة الفلمية من المؤشرات التي تم الخروج بها واستخلاصها من الإطار النظري والتي ستؤدي للحصول على نتائج علمية دقيقة بعد إخضاع العينة الفلمية المنتخبة انتخاباً قصدياً للتحليل لأسباب ورد ذكرها أعلاه في عينة البحث.

1. ارتباط مفهوم التواتر السردي بعدد مرات سرد الأحداث على مستوى (الخطاب) مقارنة بعدد مرات وروده على مستوى القصة الأصلية.
2. ارتباط التواتر السردي بوجهة نظر الشخصية في الفلم.

رابعا: تحليل العينة الفلمية

تعريف العينة الفلمية

اسم الفلم: نقطة افضلية (vantage point)	***الممثلون والشخصيات***
إخراج: بتي ترافس	***سعيد التغماوي بدور سام (سواريز)***
سيناريو: باري ليفي	***إدوارد نوريغا بدور انريكي***
تصوير:أامير مكري	***آيليت زورر بدور فيرونيكا***
موسيقا: أتلي أورفراسون	***إدغارراميز بدور خافيير***
مونتاج: ستيوارت بيرد	***ويليام هورت بدور الرئيس أشتون***
تاريخ الإنتاج: 2008	***سيغورني ويفر بدور ريكس بروكس***
مدة الفلم: 90 دقيقة	***فورست ويتكر بدور هوارد لويس***
المنتج: نيل اتش مورتيز	***ماثيوفوكس بدور كنت تايلور***
الشركة المنتجة: اوريجنال فلم وريلاتيفتي ميديا	***دنيس كايد بدور توماس بارنز***

قصة الفلم

تدور أحداث الفلم حول انعقاد مؤتمر قمة عالمية في مدينة (شلامانقا) الإسبانية بمبادرة من الرئيس الأميركي (أشتون) لمواجهة خطر الإرهاب العالمي المتزايد، وسط إجراءات أمنية مشددة، وخلال صعود الرئيس الأميركي إلى منصة المؤتمر التي يجتمع فيها قادة الدول المئة والخمسين يتعرض الرئيس لإطلاق ناري من بندقية أوتوماتيكية موجهة قبل أن يتمكن من إلقاء كلمة الافتتاح، ثم يعقب ذلك حدوث انفجار خارج (البلازا) مكان انعقاد المؤتمر والمحاط بتعزيزات أمنية مشددة، ثم يليه انفجار ثانٍ يضرب المنصة الرئاسية نفسها التي يعتليها رؤساء الدول لتودي بحياة الكثير من الحاضرين.

هذه هي القصة باختصار، لكن صانع العمل يقدم لنا ذلك الحدث أو القصة بطريقة تواترية من خلال ستة وجهات نظر سردية، في كل مرة يعاد فيها الحدث تواتريا ومن زاوية مغايرة تكون مرتبطة بعلاقة كل شخصية بالحدث وزاوية رؤيتها للأحداث، وتكون على مسافات متفاوتة من الحدث. والسؤال هنا، لماذا يتم سرد الفلم أو القصة وفق هذه الآلية من التواتر السردي تحديدا؟ بينما كان يمكن أن تسرد وفق أنساق سردية أخرى؟

التحليل

آلية اشتغال التواتر السردي وسرد الأحداث أكثر من مرة على مستوى الخطاب الفلمي بغض النظر عن عدد مرات حدوثه على مستوى القصة الأصل.

في كل مشهد وكل لقطة من أي فلم نسال أنفسنا: من صاحب وجهة النظر التي يتم تمثيلها؟ ومن الذي يقوم بسرد الحكاية؟ هذان هما السؤلان اللذان يجب أن نوليهما الاهتمام عند تحليل طريقة سرد أحد الأفلام، وعلى وجه الخصوص عندما نتحدث عن موضوعة التواتر السردي في الفلم. وقد استعان الباحثان بمجموعة من الصور الفلمية الإيضاحية لبيان صيغ التحليل. (ينظر ملحق الصور).

التواتر السردي الأول: السرد من وجهة نظر القناة الإخبارية GNN

وفيه نشاهد الأحداث لأول مرة كما تنقلها لنا محطة الأخبار التلفزيونية GNN ومراسلتها ومصوروهم المتواجدون لتغطية الحدث الذي يتلخص بقيام الرئيس الأميركي (أشتون) بإلقاء خطبة هامة تدعو إلى إقامة تعاون مشترك بين دول العالم للتصدي ومحاربة الإرهاب والتطرف العالمي المتزايد، وكما نشاهد ونسمع ذلك في تعليق مقدم الأخبار الذي يفتتح به السرد الفلمي كالآتي:

على يسار الشاشة تظهر عبارة (Salamanca, spain) ولقطة عامة من الأعلى متحركة تكشف لنا المكان الجغرافي لمدينة شلمنقا الإسبانية:

صوت المذيع التلفزيوني: صباح الخير أميركا

إنها الساعة الثانية عشرة ظهراً الآن في شلمنقا، إسبانيا.

في غضون لحظات من الآن، قادة العالم من أكثر من 150 بلدا سوف يجتمعون هنا في (بلازا ماجور) الساحة العامة الرئيسية.

حتى يوقعوا على استراتيجية الرئيس الأميركي اشتون المقدامة الجديدة لمكافحة الإرهاب.

منذ أحداث 11 سبتمبر أكثر من 4500 شخص قتلوا في تصاعد للإرهاب العالمي.

حياة هؤلاء الأشخاص لن تكون منسية قريباً، اليوم العالم أجمع يقف متحداً ضد العنف.

قد نكون على شفير الوصول إلى اتفاق تاريخي بين القادة العرب والغرب.

قوات الأمن على أوج الاستعداد واليقظة هنا في شلمنقا.

والآن نذهب مباشرة إلى فريقنا للأخبار حتى يطلعنا على المستجدات في أرض الواقع. ومراسلتنا (إنجي جونز).

من خلال هذه المقدمة السردية على لسان المذيع التلفزيوني التي تتقاطع مع لقطات لحشود الجماهير والحدث نتعرف على قصة الفلم لأول مرة التي سيعاد سردها بشكل متواتر (ست مرات) مع تغير زاوية الرؤية لكل شخصية وتغير درجة إدراكها لتفاصيل الحدث التي ترتبط بنقطتين أساسيتين الأولى: مقدار المسافة الفيزيائية التي تفصل السارد عن الحدث، وما هي طبيعة العلاقة التي تربطه بها. والثانية: هي ما يتعلق بالجانب الإدراكي للحدث الذي يعتمد على عمر السارد صغيرا أم كبيرا، ودرجة وعيه وتفكيره ومقدرته على إدراك الحدث وعادة ترتبط بمستواه الفكري من جهة الثقافة ومستوى التحصيل الدراسي ...إلخ. هنا يقدم الفلم قضية ورسالة إلى المشاهد، قد تكون غير واضحة لدى الكثيرين لكنه تم التأكيد عليها من خلال تقنية التواتر السردي تحديدا، إن هناك إرهاب يعمل على تهديد الأمن الدولي، تهديد لا يقتصر على الناس البسطاء وإنما يطال رؤساء الدول الكبرى، وهذه هي إحدى المعاني الأيديولوجية التي عمل صانع الفلم على إيصالها إلى المشاهد من خلال التأكيد على آلية التواتر السردي الذي رسم أبعاده وشكله النهائي كل من كاتب السيناريو والمخرج.

هنا يطرح الفلم أسئلة أخرى من خلال وجهات النظر الستة المتواترة التي أحاطت الحدث من كل زواياه ومعرفة تفاصيل اغتيال الرئيس الأميركي (أشتون). الذي يكون فيها المشاهد في حالة تركيز متواصل للأمام بكل جوانب القصة وتفاصيل هذا المخطط الإرهابي العالي المستوى. وهكذا يؤسس المحور الحكائي الأول لمجموعة من التساؤلات الرئيسية التي يتركها صانع العمل غير مكتملة من الناحية السردية لدى المشاهد، إذ ينتهي كل تواتر سردي بحدوث انفجار في المنصة الرئاسية لتلتقي نهايات كل وجهات النظر السردية المتواترة عند لحظة الانفجار الذي يكون بمثابة الحلقة التي تلتقي عندها كل التواترات السردية التالية، وعندها يتم عرض الأحداث وفق تقنية السرد العكسي المتسارع كتلخيص للأحداث في التواتر السردي الأول، ثم إظلام تدريجي.

التواتر السردي الثاني: السرد من وجهة نظر الحارس الشخصي (توماس بارنز)

ظهور تدريجي حيث نشاهد وسط الشاشة عبارة تقول قبل (23 دقيقة) مشيرة إلى الوقت الحقيقي لبداية سرد الأحداث ولتعلن عن عودة الزمن السردي إلى نفس النقطة التي انطلق منها، ليشير أن الوقت

الذي غطاه السرد في التواتر السردي الأول من زمن الحكاية الأصلي هو23 دقيقة. يفتتح السرد بصوت مذيع الأخبار وهو يقول: "صباح الخير أميركا"، ويعاد نفس التعليق الذي سمعناه في التواتر السردي الأول، وهنا نشاهد الأحداث من وجهة نظر الحارس الشخصي للرئيس الأميركي الذي يدعى (بارنز) الذي نشاهده وهو يعاني الآن من حالة نفسية غير مستقرة نتيجة تعرضه لطلقتي رصاص كان قد تلقاهما بصدره نيابة عن الرئيس الأميركي في حادثة سابقة لينقذه من موت محقق، وهو الآن يعيش في حالة اضطراب نفسي ونشاهده وهو يتناول قرصا مهدئا لمساعدته على التركيز في عمله واستعادة وضعه الطبيعي. وهنا تلتزم الكاميرا بمتابعة الأحداث من وجهة نظر الحارس الشخصي (توماس بارنز) والتفاصيل تصبح أكثر عمقا واقترابا لحادثة تعرض الرئيس الأميركي للاغتيال. الكاميرا تقربنا من الحدث من وجهة نظر مغايرة للأحداث التي شاهدناها في المحور الأول وتعطينا تفصيلات سردية أكثر، نحن الآن نشاهد الحكاية وفقا لمنطق التواتر السردي وقوانينه الخاصة بملازمة السارد لما يراه ويسمعه الحارس (بارنز) والسرد يصبح أكثر تشويقا في التحكم بزاوية الرؤية التي نشاهد منها الأحداث مرة ثانية، إذ نكون هنا مرتبطين فكريا وذهنيا بتوجسات وتخوفات الحارس الشخصي، والفلم يرينا ذلك من خلال تصوير ما يراه (بارنز) وهو يسير وسط حشود الجماهير لكن بحذر وقلق شديدين. وبعد لحظة إطلاق الرصاص التي يتعرض لها الرئيس وهو واقف على المنصة يتسمر (بارنز) في مكانه مذهولا من أثر الصدمة لينطلق مسرعا معترضا أحد الشخوص المشتبه بهم ليطرحه أرضا، ليتضح فيما بعد أن هذا الشخص الذي تم إيقافه هو من أفراد الشرطة الإسبانية المدعو (غونزاليس)، ثم يستعين (بارنز) بكاميرا أحد السياح الحاضرين ويدعى (لويس) الذي كان يقوم بتصوير بعضا من تفاصيل هذه القمة مستعينا بالمادة المصورة للوصول إلى دليل يساعده على فهم بعض التفاصيل، لكنه يكتشف من خلال إعادة عرض المادة المصورة وجود قنبلة موقوتة تم رميها تحت المنصة من قبل امرأة. لكنه لا يصل إلى القنبلة في الوقت المناسب لتنفجر بوجه (بارنز)، فتقذفه عاصفة الانفجار الذي ضرب المنصة الرئاسية بعيداً. وهنا يتجاوز التواتر السردي النقطة التي انتهى عندها السرد في المحور الحكائي الأول، لنشاهد هذه المرة آثار الدمار الذي خلفه الانفجار، ويلاحظ (بارنز) وهو يحاول إنقاذ أحد زملائه المصابين علامة القناة الإخبارية GNN التي يحملها أحد المصورين على ظهره فيتجه مباشرة إلى مركز المحطة، وعندئذ يتوقف السرد الصوري بلقطة كبيرة على وجه (بارنز) ويبدو عليه الذهول الشديد لحظة اكتشافه لشيء ما في المادة المصورة المعروضة من إحدى شاشات المحطة الأخبارية بعد أن طلب منهم مشاهدة إحدى تسجيلات كاميراتهم المتعددة، فيغادر مسرعاً. وهنا ينتهي التواتر السردي الثاني ليتم إعادة سرد الحدث بطريقة عكسية متسارعة وفق تقنية التلخيص السردي.

التواترالسردي الثالث: السرد من وجهة نظر رجل الشرطة الإسباني المدعو (إنريكي)

تفتح الصورة بظهور تدريجي وتظهر ساعة على الشاشة معلنة عن الوقت 11:59 لتخبرنا بالعودة إلى بداية سرد الأحداث للمرة الثالثة؛ وهنا يكون التواتر السردي من وجهة نظر رجل الشرطة الإسباني المدعو (غونزاليس) الذي يشترك في إكمال تفاصيل عملية اغتيال الرئيس الأميركي. ونسمع صوت المذيع مرة أخرى وهو يقول (صباح الخير أميركا) كما في المحورين السابقين. في هذه المرحلة من التواتر السردي الثالث نطلع على تفاصيل أكثر وأدق لعملية الاغتيال ومعرفة الأطراف الأخرى المشتركة فيها وفق ما هو مخطط له لنكتشف تفاصيل جديدة ونكون أكثر قرباً من الأحداث وفق تقنية التواتر السردي، لتنحاز الكاميرا هذه المرة لوجهة نظر ضابط الشرطة المدعو (غونزاليس) فنشاهده وهو يقوم بإدخال المتفجرات عبر نقاط التفتيش بصفته أحد رجال الشرطة المكلف بالحماية من ثم يقوم بتسليم المتفجرات إلى (لاتيكا) التي تقوم بوضعها تحت المنصة الرئاسية، ثم نشاهد (لاتيكا) وهي تحاور شخصية القاتل المأجور (خافيير) الذي سيقوم بإتمام العملية كما سنرى في التواترات القادمة. وبعد حادثة إطلاق الرصاص على الرئيس -التي نشاهدها للمرة الثالثة من زاوية جديدة- يتم إلقاء القبض على رجل الشرطة الإسباني (غونزاليس) الذي اتجه راكضا نحو

منصة الرؤساء، كما شاهدنا ذلك في التواتر السابق. وتقوم (لاتيكا) التي تمتلك المتفجرات برميها تحت المنصة وسط تدافع الآخرين. وبعد التفجير الذي يضرب المنصة وحدوث فوضى عارمة يتمكن (غونزاليس) من الهرب ليتم مطاردته من قبل حمايات الرئيس الأميركي لتستمر المطاردة إلى خارج البلازا المحمية. ومن ثم الخروج إلى الشارع الرئيسي في أحد التقاطعات تحت الجسر فنشاهد (غونزاليس) وهو يخرج مسدسه موجها إياه باتجاه إحدى الشخصيات مخاطبا إياها دون أن نراه بالمقابل، غونزاليس موجها كلامه لشخص ما: (هل أنت متفاجئ لرؤيتي بأني لا زلت على قيد الحياة). وعند هذه اللحظة يتوقف السرد الصوري ليعاد سرد الحكاية بطريقة عكسية متسارعة وفق تقنية التلخيص ثم اختفاء تدريجي. هنا عمل التواتر السردي على الاقتراب أكثر من الحدث الرئيسي والخوض في تفاصيل أكثر عمقا التي تبهر المشاهد لعدم معرفته بها من مشاهدته للتواترات السابقة. فمن خلال التواتر وملازمة الكاميرا لوجهة نظر شخصية جديدة عمل السرد على رسم أبعاد جمالية ودلالية مضافة أعطت للمشاهد رسائل إضافية عن مدى خطورة وإمكانية الإرهاب العالمي في اختراق المنظومات الأمنية الأكثر تحصنا، وهذا ما سيتم تأكيد معناه في التواترات السردية اللاحقة بشكل مميز من خلال الخوض في تفاصيل أكثر عمقا.

التواتر السردي الرابع: السرد من وجهة نظر السائح الأميركي (هوارد لويس)

ونشاهد ظهورا تدريجيا في وسط الشاشة ونرى الوقت معلنا الساعة 12 عشر ظهرا، وهنا يعاد سرد الأحداث هذه المرة من وجهة نظر السائح الأميركي (هوارد لويس) الذي جاء من أميركا بحثا عن مغامرة جديدة، فنشاهده ممسكا بكاميرته الشخصية وهو يستمتع بتصوير هذا الحدث العالمي، وفي أثناء ذلك يلتقي بأحد المحتشدين ويدعى (سام) وهو أحد المشتركين والرأس المدبر لعملية اغتيال الرئيس الأميركي، ليدور الحوار التالي بينهما:

سام مخاطبا لويس وهو يقترب منه: ما الذي تراه.

لويس: أنت تتحدث الإنجليزية.

سام: هذا صحيح.

لويس: لقد كنت أشاهد وحسب، الأناس الذين هناك.

سام: مرحبا، اسمي هو سام سررت بلقائك.

لويس: هوارد لويس، سررت بلقائك أنا أيضا.

وأثناء حوارهما تأتي فتاة صغيرة تدعى (آنا) مع أمها وهي تحمل بوظة، فتصطدم الفتاة بـ(لويس) فيكون ذلك سببا لانسحاب (سام) وانصرافه لشأنه. هنا نشاهد الأحداث في تواتر سردي رابع من وجهة نظر جديدة وبزاوية مغايرة للتواترات السابقة تخضع فيها الكاميرا لرؤية محددة ترتبط بما يراه ويدركه (هوارد لويس)، بوصفه شاهدا ومشاركا في جزء من الحدث ويقف على مسافة من الأحداث وبزاوية رؤية مغايرة للسرد. يلاحظ (لويس) من خلال كاميرته التي تصور القلق والتوتر البادي على الحارس الشخصي (بارنز) الذي بدوره يلاحظ وجود حركة مقلقة لستائر إحدى النوافذ المطلة أمامه، فيتنبه السائح (لويس) لذلك أيضا فيوجه كاميرته نحو النافذة. وهنا نشاهد لأول مرة المكان الذي تنطلق منه الرصاصات باتجاه الرئيس الأميركي، وفي وسط هذه الفوضى والاضطراب يتقدم الحارس الشخصي (بارنز) ليستعين بكاميرا (لويس) للاستدلال من خلال المادة المصورة على مصدر إطلاق الرصاص، ليكتشف -ولو بعد فوات الأوان- قنبلة موقوتة تم رميها من قبل المرأة (لاتيكا) تحت المنصة الرئاسية. وبعد حدوث الانفجار تمر فترة من الصمت لنسمع بعدها أصوات أنين المصابين ونشاهد (هوارد لويس) وسط الحطام وهو يحاول النهوض، ومن بين ذلك الدمار نشاهد ونسمع صوت الفتاة الصغيرة (آنا) التي التقى بها سابقا وهي تنادي أمها التي فقدتها نتيجة الانفجار، فيتجه (لويس) نحوها ويقوم بحملها بعيداً عن مكان الانفجار خارج مبنى البلازا ليسلمها إلى أحد عناصر الأمن، في حين يستمر هو في تصوير المطاردة بين أفراد حماية الرئيس الأميركي ورجل

الشرطة الإسباني (غونزاليس) الذي هرب بعد الانفجار كما شاهدنا ذلك في التواتر السابق، وبعد مطاردة متواصلة يكتشف السائح (لويس) أن هذا الشخص المطارد ما هو إلا رجل أمن، ليتم إطلاق النار عليه وسط الذهول الشديد للويس، والذي يشاهد في نفس اللحظة الفتاة الصغيرة (آنا) تقف محاولة عبور الشارع وسط مرور مركبات كثيف، وهي تنادي بأعلى صوتها على أمها التي فقدتها، فيهرع (لويس) لنجدتها من خطر السيارات المسرعة. وعند هذه النقطة يتوقف التواتر السردي الرابع ليعاد عكس سرد الحكاية بطريقة صورية متسارعة مكونة تلخيصا للأحداث، ثم يحصل اختفاء تدريجي معلنا نهاية هذا التواتر الذي عزز لدى المشاهد بعض التفاصيل الإجرامية المدبرة وعمقها تحت مسمى ما يعرف بالإرهاب الذي يتخطى الحدود والقارات، وإمكانية وصول أذرعه إلى أعلى التحصينات الأمنية في العالم. هنا اعتمد التواتر على وجهة نظر شخص من عامة الحاضرين وهو غير معني بتفاصيل العملية، لكن وجهة النظر الممنوحة هنا زودت المشاهد بزاوية أكثر موضوعية من باقي الزوايا السردية ليستخلص المشاهد في النهاية البعد الجمالي والدلالي الذي بني على أساسه السرد الفلمي بالمجمل.

التواتر السردي الخامس: السرد من وجهة نظر الرئيس الأميركي (اشتون)

يفتتح السرد بظهور تدريجي، لنشاهد وسط الشاشة الساعة تشير إلى (12) ظهرا. ثم يعاد سرد الحكاية تواتريا للمرة الخامسة، ونشاهد الأحداث من زاوية جديدة؛ فنكتشف كمشاهدين شخصية الرئيس الأميركي الحقيقية، ونكتشف أن ما شاهدناه تواترياً سابقا ما هو إلا الرئيس البديل، وهنا يكشف لنا التواتر عن معلومة مهمة تتعلق باستخدام رئيس بديل لأغراض أمنية. يتوقف الموكب الرئاسي فجأة ويدخل أحد رجال الحماية سيارة الرئيس ليخبره: لقد تم تأكيد التهديد الذي سيتعرض له الرئيس وإنهم سيلغون العملية الآن، فيعود الرئيس الحقيقي هو مع موكبه إلى الفندق باديا عليه الامتعاض، في حين يتجه الرئيس الأميركي البديل في نفس اللحظة إلى البلازا حيث مكان القمة. الأحداث التي تسرد بتواتر هنا تأخذ مساراً جديداً يعمل على ربط التواترات السردية السابقة ليتمكن المشاهد في مخيلته من تكوين صورة متكاملة عن الأحداث المحيطة التي تقف على مسافات متباينة من مؤامرة الاغتيال التي تم حبكها من قبل العناصر المشتركة والمنفذة. وكل ذلك يتم من خلال التأكيد على تقنية التواتر السردي التي خاضت في تفاصيل كثيرة تدور حول الحدث كاشفة خفايا التدبير المحكم لهذه العملية العالمية. وفي الفندق يشاهد الرئيس الحقيقي من شاشة التلفاز عملية الاغتيال التي كان من المفترض أن يكون هو مستهدف فيها. وهنا يحتدم الحوار بينه وبين مستشاره الخاص (فيل) حول ضرورة توجيه ضربة عسكرية نحو مجموعة إرهابية في المغرب العربي يشتبه بعلاقتها بعملية الاغتيال الحالي. لكن الرئيس يرفض، ليرينا صانع العمل ما يتحلى به الرئيس من رجاحة عقلية وحنكة سياسية في التعامل مع المواقف الحرجة والحاسمة؛ وتجسد هذا في حوارهما:

الرئيس الأميركي متحدثا إلى فيل: أخبرهم أن يتوقفوا.

المستشار فيل: سيدي علينا أن نرد لهم الهجوم.

الرئيس: ضرب أو تفجير مخيم في المغرب سيدمر هذه القمة وآمالها نهائياً، وهذا بالضبط ما يريد منا المفجرون أن نفعله.

فيل: سيدي الرئيس، علينا أن نتصرف بقوة.

الرئيس: لا، علينا أن نكون أقوياء.....علينا أن نكون أفضل من ذلك

الرئيس، وهو يتصل بزوجته عبر الهاتف: إنه أنا، لا نحن بخير، نحن في أمان.

ومع نهاية هذه الجملة يتم تفجير باب الصالة الخاص بالرئيس نفسه. ليدخل شخص مسلح مخفيا وجهه، وبسرعة، وبطريقة احترافية يجهز على كل أفراد حماية الرئيس الموجودين في الغرف ومن ثم يقوم بتوجيه السلاح نحو الرئيس الأميركي. وعند هذه النقطة ينتهي التواتر السردي الخامس ليعاد سرد الأحداث بطريقة عكسية متسارعة على شكل آلية التلخيص في السرد كما في نهاية المحاور الحكائية السابقة ثم تظلم الشاشة. التواتر السردي هنا عزز لدى المشاهد قناعته بإمكانية وصول الإرهابيين وتهديدهم لحياة الرئيس الأميركي نفسه (باعتباره رمز أقوى دولة عسكرية في العالم) وليس فقط استهدافه لعامة الناس.

التواتر السرد السادس: السرد من وجهة النظر الموضوعية

تفتتح الشاشة بظهور تدريجي لتعلن مرة أخرى الساعة الثانية عشر ظهرا، ينحاز التواتر السردي هنا بدرجة كبيرة إلى إظهار باقي تفاصيل عملية اغتيال الرئيس البديل واختطاف الرئيس الحقيقي من وجهة نظر منفذي عملية اغتيال الرئيس البديل، واختطاف الرئيس الأميركي الحقيقي. والموضوعية هنا ليست بالمعنى الفلسفي وإنما للإشارة إلى عدم إمكانية إحالة السرد إلى وجهة نظر شخصية محددة، بحيث ينقسم السرد هذه المرة إلى محورين، هما:

المحورالأول: يتعلق بمتابعة ما يجري من أحداث في ملعب البلازا وانعقاد المؤتمر حيث يجتمع قادة الدول والرئيس الأميركي وحشود الجماهير وإطلاق الرصاص على الرئيس وتفجير المنصة.

المحورالثاني: يتعلق بمتابعة ما يجري من أحداث في الفندق من تفجير في مدخل الفندق، واختطاف للرئيس الأميركي الحقيقي الذي يقيم فيه.

التواتر السردي هنا يجمع كل خيوط المحاور الحكائية السابقة بعد أن تم التأسيس بشكل دقيق لكل تفاصيل الحكاية بطريقة تتابعية. والآن حان وقت الاستنتاج الكلي من قبل المشاهد، لما تم بناؤه في المحاور السابقة والانطلاق نحو ربط الذروات التي بقيت معلقة في نهاية كل تواتر سردي سابق، وإنهاء التوترات في السرد الفلمي وصولا إلى الحل الذي ينتهي بقتل المخططين للعملية وإفشال المخطط الإرهابي الذي تديره كل من الشخصيات التالية: شخصية المرأة (لاتيكا) التي تقوم بوضع المتفجرات تحت المنصة الرئاسية، ورجل الشرطة الإسباني (غونزاليس) الذي يقوم بإدخال المتفجرات وتسليمها إلى لاتيكا، وشخصية (سام) وهو المركز المحرك لكل الأطراف، وشخصية المصور (لويس) الذي يقوم بتصوير مؤتمر القمة، وشخصية الحارس الشخصي للرئيس (كنت تايلور) المسؤول عن وضع البندقة الآلية الموجهة وتفكيكها بعد إتمام الاغتيال، وشخصية (خافيير) الذي يقوم باختطاف الرئيس. ويشغل التواتر السردي هنا المقدار الأكبر من زمن السرد الفلمي الذي يقارب 30 دقيقة. وبعد وصول العميل (خافيير) إلى قاعة الرئيس في الفندق وقتله جميع أفراد حمايته وأسر الرئيس الحقيقي واقتياده إلى الخارج لتسليمه إلى (لاتيكا) حسب الاتفاق وإطلاق سراح أخيه المحتجز، يصل السرد إلى نقطة نهاية التواتر الخامس السابق، ومن ثم ينطلق لتكملة السرد الذي لم يتم سرده في المحاور السابقة وربط كل خيوط نهايات التواترات السابقة؛ بحيث يصبح الزمن في استمرار لإكمال عملية القص لما لم نشاهده من أحداث سابقة أولا، ولإكمال سرد الأحداث ثانيا. يتجه (سام ولاتيكا) بعدها بسيارة الإسعاف التي كانت موضوعة في مكان محدد للانطلاق بها إلى موقع الانفجار الأول في بوابة الفندق الذي يقطن فيه الرئيس الأميركي، وحال وصولهما إلى مكان الانفجار ونزوله من الإسعاف يقوم بتفجير القنبلة الثانية عن بعد في المنصة الرئاسية من خلال جهاز الموبايل. ثم نتابع (توماس بارنز) المتجه نحو المحطة التلفزيونية ليشاهد زميله (تايلور) بواسطة إحدى شاشات المحطة وهو يتنكر بزي الشرطة الإسبانية، وهنا تركز الكاميرا على عيني (بارنز) ليحدث انتقال زمني إلى الماضي القريب من خلال عيني (بارنز) الذي يقوم بعملية استنتاج متسارع للأحداث واكتشاف كيفية قيام زميله (تايلور) بقتل اثنين من زملائه في الحماية وتفكيك البندقة الآلية التي اغتيل بها الرئيس الأميركي (البديل) عن بعد لإخفاء الأدلة وتمويه الآخرين. وهنا يغادر (بارنز) مسرعا ليتجه إلى الشارع الخلفي للبلازا، فنرى (تايلور) وهو يقوم بسرقة سيارة أحد المواطنين والهرب ليقل العميل الماجور (خافيير)، فيحاول (بارنز) اللحاق بهما وإمساكهما، فتحدث مطاردة محمومة بالسيارات وسط شوارع المدينة الضيقة المزدحمة لتنتهي باصطدام سيارة (بارنز) بسيارة شحن وخروجه منها لإكمال ملاحقته، ثم يلتقي العميلان (خافيير وتايلور) بسيارتهما الشرطي الإسباني (غونزاليس) الهارب بدوره من المطاردة أيضا تحت تقاطع للجسور حيث تلتقي كل أطراف التواترات السردية السابقة وكالآتي:

أولا: القاتل (خافيير) يترجل من سيارته لمواجهة الشرطي الإسباني (غونزاليس) المشترك في العملية ليسأله عن أخيه المخطوف ليكتشف الاثنان أنهما قد تم الإيقاع بهما.

ثانيا: السائح الأميركي (هوارد لويس) الذي يصور كسائح تفاصيل القمة الرئاسية والحشود الجماهيرية ويشاهد الفتاة الصغيرة (آنا) التي فقدت والدتها في خضم أحداث اغتيال الرئيس فيهرع إلى إنقاذها وهي تحاول عبور الشارع بالقرب من مكان التقاطع تحت الجسور.

ثالثا: الحارس الشخصي (توماس بارنز) بعد خروجه من سيارته المحطمة ويتوجه مهرولا باتجاه التقاطع الذي أصبح على مقربة منه ويشاهد العميلين (تايلور وخافير) بعد مطاردتهما له ليقوم بإطلاق الرصاص على (خافيير) المترجل من السيارة ليصيبه في كتفه بينما يحاول (خافيير) الهرب واللحاق بـ(تايلور) الذي يتركه منطلقا بسيارته ومن ثم يتشبث (خافيير) بالسيارة ليقوم (تايلور) وهو يقود السيارة بإطلاق الرصاص عليه وقتله.

رابعا: يستمر (توماس بارنز) بإطلاق الرصاص من مسدسه باتجاه تايلور المنطلق بسيارته التي يقودها فيصيب (تايلور) الذي يفقد السيطرة على سيارته لتصطدم بالجدار الكونكريتي تحت الجسر لتتوقف، فيقوم (بارنز) بإخراجه من وراء مقود السيارة وهو ينزف سائلا إياه:

بارنز: لقد خنتني؟ لماذا فعلت ذلك؟

أين الرئيس؟ من الذي خطفه؟

تايلور: هذه الحرب لن تنتهي.

خامسا: الرئيس الحقيقي المختطف في داخل سيارة الإسعاف التي يقودها (سام ولاتيكا) وهو يحاول التخلص من تأثير المخدر ليقوم بضرب (لاتيكا) بعمود المغذي لسيارة الإسعاف على رأسها وهي تجلس بجانب السائق.

نرى أن كل هذه المحاور تلتقي في النهاية ويتم ربطها بلقطة خاصة ومدروسة لحركة الكاميرا من قبل صانع العمل تجتمع فيها كل أطراف التواترات السردية السابقة وبحركة كاميرا متميزة تجمع كل الشخصيات المتواجدة واحدة تلو الأخرى؛ إذ تنطلق الكاميرا من أعلى إلى الأسفل لتنفذ من زجاج سيارة الإسعاف الخلفية وتخرج من الأمام باتجاه الطفلة (آنا) الواقفة مع مزج للسائح (لويس) الراكض باتجاه (آنا) ومع حركة كاميرا سريعة مستعرضة الحارس (بارنز) وهو يمسك بالعميل (تايلور) الذي فارق الحياة، و(خافيير وغونزاليس) المطروحين أرضا بعد قتلهما، ثم تعود الكاميرا المتحركة إلى وجه (بارنز) الذي ينظر بدوره إلى سيارة الإسعاف التي تتدحرج بعد انقلابها باتجاه الطفلة (آنا) الذي ينقذها (لويس) في اللحظة الأخيرة. تقاطع الطرق الذي تلاقت فيه الشخصيات يعطي دلالة إلى تقاطع محاور السرد التي تقاطعت هنا حيث يتم توظيف المكان لأغراض جمالية ودلالية وفلسفية - فتنقلب سيارة الإسعاف التي يقودها (سام) وهو يحاول تجنب الاصطدام بالطفلة (آنا) التي تقف وسط الشارع وهنا يهرع السائح الأميركي (لويس) لينقذ (آنا) في اللحظة الأخيرة من موت محقق فتنقلب سيارة الإسعاف لتنجو الطفلة (آنا) في اللحظة الأخيرة، وعندها يتجه رجل الحماية الشخصي (بارنز) إلى سيارة الإسعاف بعد انقلابها ليكتشف أن في داخلها الرئيس الأمريكي المختطف، فيقوم بإنقاذه وقتل المختطف (سام) داخل سيارة الإسعاف وهكذا يكون (بارنز) قد أنقذ حياة الرئيس الأميركي مرة ثانية.

النتائج

1. حمل تعليق المذيع التلفزيوني الإخباري الذي يفتتح به كل تواتر سردي إشارة ودلالة أيديولوجية صريحة تم التأكيد عليها بصورة مستمرة في التواترات اللاحقة بضرورة مكافحة خطر الإرهاب المتزايد الذي يهدد الأمن العالمي.

2. ارتبط التواتر السردي بوجهة النظر الأيديولوجية لكل شخصية من الشخصيات التي ترى الحقائق من وجهة نظرها الخاصة والزاوية التي تنظر منها إلى الأحداث، وهذا ما تم تأكيده بصورة مباشرة من خلال حوار الشخصيات في كل تواتر سردي بصورة منفردة.
3. ارتبط التواتر السردي ارتباطا حتميا باختلاف وجهات النظر السردية للشخصيات في الفلم.
4. كشف التواتر السردي عن تنوع وتعدد في أشكال الوعي داخل الخطاب الفلمي باحتوائه على أكثر من وجهة نظر سردية.
5. عمل التواتر السردي على خلق أبعاد جمالية ودلالية وفلسفية وأيديولوجية مضافة للأحداث المعروضة على الشاشة بما يفتح المجال واسعا للتأويل لدى المشاهد.
6. فكرة التواترالسردي ارتبطت حتما بما يراد إيصاله إلى المشاهد من أبعاد جمالية ودلالية وأيديولوجية واستنادا إلى الدلالة النهائية.

الاستنتاجات

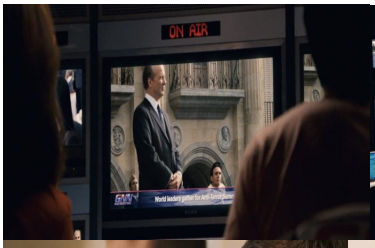
1. يعيد التواتر السردي الصياغة الزمنية للحدث مع لحظة الشروع للحدث المستعاد وحتى لحظة الانتهاء، إذ يتم إقفال الخط الزمني للحدث في القصة وارتباطه بوجهة نظر خاصة، في حين إن الخط الزمني للحدث في الخطاب يبقى مستمرا لاستيعاب الحدث بأكمله.
2. ينفرد الخط الزمني للمحور الحكائي الأول الذي تسرد من خلاله قصة الفلم الأساسية في بقائه في حالته الطبيعية المسايرة لزمن القصة قياسا بزمن باقي المحاور المتواترة.
3. يرتبط التواتر السردي في الفلم الروائي بثبات المكان بوصفه الوعاء الذي يحتوي الأحداث المعروضة.
4. تعدد وجهات النظرالسردية يعكس تعددا وتنوعا بالشخصيات المشاركة في الحدث ويستلزم بالضرورة تنوعا في مواقفها الأيديولوجية والفلسفية.
5. في البناء السردي المتواتر (سرد أكثر من مرة، ما حدث مرة) يبرز المقترب السردي للحدث وهو ما يعني التقاء وجهات النظر السردية المتواترة على ذات المشهد.
6. هناك إنتاج سينمائي متزايد وفق وعي فني وفكري واضح لدى صانع العمل بآلية توظيف أو استخدام التواتر السردي في المنجز المعاصر من الأفلام، ولا يعني هذا الكلام أنه لا وجود لتراث وأساس فكري للموضوع في الأدبيات والسينما والتلفاز على حد سواء.

الخاتمة

وفي الختام يرى الباحثان أن التواتر السردي ضمن مفهوم (سرد أكثر من مرة ما حدث مرة) تشكل الحالة الأكثر ورودا ونتاجا على مستوى الخطاب السينمائي التي تثير الانتباه لذاتها من قبل المتلقي دون الحالات الثلاث الأخرى من التواتر التي ورد ذكرها في خضم البحث، فهي تفتح الطريق لتساؤلات كثيرة عن الأسباب

الحقيقية التي تقف وراء استخدامها ومدى ارتباطها بالجانب الدلالي والجمالي والمعنى الذي يراد إيصاله من خلال هذا النسق الذي لم يأت لغرض التنويع الشكلي أو الجمالي فقط وإنما يأتي وفق مقاصد مدروسة مسبقا من قبل كاتب السيناريو والمخرج الذي يكون أكثر قدرة على استخدام أدواته ومنها اختيار الشكل السردي المناسب الذي يدعم الدلالة أو الفكرة المراد إيصالها إلى المتلقي وفق أساليب متجددة ومبتكرة قد شغلت حيزا لا بأس به من النتاجات السينمائية الإبداعية المتميزة التي كانت سببا ومدعاة للتركيز على هذا النمط من التواتر من بين الأنماط الأخرى.

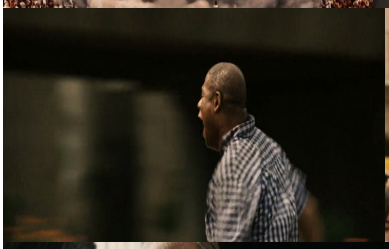
ملحق بالصور لتوضيح صيغ التحليل:



أولا: التواتر السردي الأول من وجهة نظر المحطة الإخبارية.

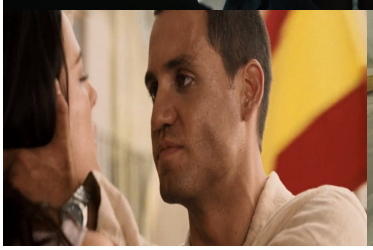
ثانيا: التواتر السردي الثاني من وجهة نظر الحارس الشخصي (توم بارنز).

ثالثا: التواتر السردي الثالث من وجهة نظر رجل الشرطة الإسباني (انريكي).



رابعا: التواترالسردي الرابع من وجهة نظر السائح الأميركي (هوارد لويس).

خامسا: التواترالخامس من وجهة نظر الرئيس الأميركي ومستشاريه.



سادسا: التواترالسادس والأخير من وجهة النظر الموضوعية.

المصادر والمراجع **Sources & References**

1. Gerard Gent, (1977). *Narrative Discourse* - A Research into the Curriculum, translation: Muhammad Mutasim, Abdul Jalil Al-Azdi and Amarali, Supreme Council of Culture - Cairo, p. 130.

جيرار جنت، (1977). *خطاب الحكاية*- بحث في المنهج، ترجمة:محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمرحلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص.130

2. Seymour chatman, (1978) *Story and Discourse-narrative structure in fiction and film*, London and Ithaca:cornell university press ltd, p. 24-25
3. Gerard Gent, (1997). *Narrative Discourse - A Research into the Curriculum*, translation: Muhammad Mutasim, Abdul Jalil Al-Azdi and Amarali, Supreme Council of Culture - Cairo, p. 130-131.

جيرار جنت، (1997). *خطاب الحكاية* - بحث في المنهج،ترجمة:محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمرحلي،المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ص130-131.

4. Abdullah Ibrahim,(1990). *the narrative visualizer - critical approaches to intertextuality and significance*, Arab Cultural Center - Beirut, pp. 112-113.

عبد الله ابراهيم، *(1990). المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والدلالة*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص112-113.

5. Abdullah Ibrahim, (1993). *the structure of the novel and the film*, Arab Horizons magazine, (Baghdad - House of General Cultural Affairs, No. 4, p. 117.

عبدالله ابراهيم،(1993). *بنية الرواية والفلم*، مجلة آفاق عربية، العدد 4 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ص.117

6. Saeed Yektan, (2012). *Narratives and Narrative Analysis - Form and Significance*, Casablanca - Morocco, pp. 87-89.

سعيد يقطين، (2012). *السرديات والتحليل السردي- الشكل والدلالة*، الدار البيضاء، المغرب، ص87-89.

8. William Faulkner, (1984). *Hustle and Violence*, Translation and Presentation: Jabra Ibrahim Jabra, Beirut - Arab Institute for Studies and Publishing, p. 7

وليم فوكنر، (1984). *الصخب والعنف*، ترجمة وتقديم: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ص7.

9. Looking: Naguib Mahfouz,.(1974). *Miramar*, Beirut-Dar Al-Qalam.

نجيب محفوظ،(1974). *ميرامار*، بيروت، دار القلم.

10. Fouad Al-Takarli,(1980). *Far-Back,*dar ebn rushd-beirut.

فؤادالتكرلي، (1980). *الرجع البعيد*، دار ابن رشد، بيروت.

11. See: verginia wolf, *Mrs.dallway* ,published by Granada publishing limited, 1976.
12. A group of authors, (1989)_*narrative theory from the point of view to the focus*, translation: Naji Al-Mustafa, Academic and University Dialogue Publications, p. 29.

مجموعة مؤلفين،(1989). *نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير*، ترجمة:ناجي المصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،ص29.

13. Salah Fasl, (1987). *Structural Theory in Literary Criticism*, Iraqi Ministry of Culture and Information-General Cultural Affairs House, p. 438

صلاح فضل، (1987). *النظرية البنائية في النقد الأدبي*، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة. ص438

14. Salah Fasl, (1987). *Structural Theory in Literary Criticism*, Iraqi Ministry of-13 Culture and Information-General Cultural Affairs House, p. 489

صلاح فضل، (1987). *النظرية البنائية في النقد الأدبي*، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة. ص489.

15. Fadel Thamer, (1992). *The another Voice* - The Talking Essence of Literary- Discourse, Dar Al-Shawam Public Cultural University - Baghdad, p. 28. .

فاضل ثامر، *(1992). الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ص28.

16. Hammadi Keroom, (2005). *The Quote from the Narrative Narrator to the Film Narrator*, p. 155.

حمادي كيروم، (2005). *الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفلمي*، سورية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة. ص155.

17. Film *(The Red Violin)*, Directed by: Frankus Gerrard, Screenplay and Directed by: Don McClar and Frankus Gerrard, Cast: Samuel Jackson-Don McClar, 1996 .

فلم *(الكمان الأحمر)*، إخراج فرانكوس جيرارد، سيناريو وإخراج دون ماكلر وفرانكوس جيرارد، تمثيل:ساموبل جاكسون، دون مكلر، 1996.

18. Warren Buckland, *Understanding Film Studies,* T: Muhammad Munir Al-Asbahi, Damascus - General Film Foundation, Ministry of Culture Publications, 2012, p. 64.

وارن بكلاند، *فهم دراسات الأفلام*، ت:محمد منيرالأصبحي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة،2012، ص64

19. looking: A- Zivitan Todorov,(1982).*Structural Structures,* Translation: Mustafa Al-Tuwani, Journal of Foreign Culture, No. 3,1982, p. 17

ا- تزيفيتان تودوروف، (1982). *الإنشائية الهيكلية*، ترجمة:مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 3، ص17.

20. Al Marzouqi, Samir. and Shaker, Jamil (1986). *An Introduction to Story Theory*, Analysis and Application, General Cultural Affairs House - Baghdad, 1986, pp. 86-88.

ب- المرزوقي، سمير. شاكر، جميل، (1986).*مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص86-.88

21. Film *(Happy Death day)*, Screenplay: Scott Lobdell, Directed: Christopherland.

فلم *(عيد موت سعيد)*، سيناريو سكوت لوبدل، إخراج كريستوفرلاندون.

22. Film *(destination)*, Written and directed by Fabienne Whipple, 2012

فلم *(القدر)*، سيناريو وإخراج فابين ويبل، 2012.

23. AL-Eid, Yemeni,(1999). *Narrative Narration Techniques in the Light of the Structural Approach*, 2nd edition, Beirut-Lebanon, p. 86 .

العيد، يمنى، (1999). *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، ط2،بيروت، لبنان، ص86.

24. Azzam, Muhammad,(2005). *Poetic Discourse*, Publications of the Arab Writers Union - Damascus, p. 107 .

عزام، محمد، (2005). *شعرية الخطاب السردي*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص107.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 14، عدد 2، 2021، 201 - 214

فن الكولاج بين التقنية والأسلوب عند الفنان مهنا الدرة

جهاد حسن العامري، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

تاريخ الاستلام: 2020/5/11 تاريخ القبول: 2020/9/29

The Art of Collage Between Technique and Style of the artist Mohanna Al-Durra

Jehad Hasan al- Aamre, Visual Art Department, School of Art and Design, The University of Jordan, Jordan

الملخص

تهدف الدراسة إلى الكشف عن تعدد وتنوع أسلوب الكولاج عند الفنان مهنا الدرة، إذ يتناول البحث الأعمال الفنية للفنان الدرة والتي نفذت بتقنية الكولاج وتحاول الدراسة الإجابة عن مجموعة من التساؤلات وأهمها: كيف حقق فن الكولاج دوراً في صياغة تجربة الفنان مهنا الدرة من ناحية الموضوع والتقنية؟ ما هي التحولات الأسلوبية لفن الكولاج التي اتكأ عليها الفنان مهنا الدرة من خلال تجربته الفنية؟ما هي المرجعيات البصرية والفلسفية لفن الكولاج عند الفنان مهنا الدرة؟

بالاعتماد على الإطار النظري لمفهوم الكولاج من ناحية الموضوع والتقنية وتحليل الأعمال الفنية من خلال اتباع المنهج الوصفي التحليلي، خلص البحث إلى مجموعة من النتائج وأهمها: حقق فن الكولاج دورا في صياغة التحولات الأسلوبية عند الفنان مهنا الدرة من ناحية الموضوع والتقنية، وكان للمرجعيات البصرية أثرها في صياغة آليات إعادة تدوير المفردة الملصقة في أعماله الفنية.

الكلمات المفتاحية: فن الكولاج، مهنا الدرة، الفن الأردني المعاصر.

Abstract

The study aims to reveal the multiplicity and diversity of the collage style of the artist Muhanna Al-Durrah. This research deals with the artworks of the artist Al-Durrah that were implemented with collage technology. It also tries to answer a set of questions, the most important of which are: How did the art of collage play a role in shaping the artist Muhanna Al-Dorrah's experience in terms of subject and technique? What are the stylistic transformations of collage art that Muhanna Al-Durrah leaned on through his artistic experience? What are the visual and philosophical references to the art of collage of the artist Muhanna Al-Durrah?

Based on the theoretical framework of the concept of collage in terms of subject and technique, and on analyzing artworks by following the descriptive analytical method, the research concluded with a set of results. The most important of these results are:

1. The art of collage achieved a role in formulating the stylistic transformations for the artist Muhanna Al-Durrah in terms of subject and technique.

2. Visual references have had an impact on the formulation of the recycling mechanisms for the distinctive mark in Al-Durrah's artwork.

Keywords: The Art of Collage, Muhanna Al-Durrah, Jordanian contemporary art.

© جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi : https://doi.org/10.47016/14.2.4

المقدمة

إن التجريب أحد سمات فلسفة العصر الحديث التي اعتمدت على فكرة التجديد، ولقد قدم التطور العلمي للفنان فكرة الخروج من عباءات النظام، أي اتباع مدرسة فنية معينة والالتزام بالقوانين الناظمة لها من ناحية الموضوع وآلية إنتاج العمل الفني، وأصبح الفنان يجرّب في مختبره الفني طاقة الأشكال والخامات لبناء رؤيته الفنية، إذ يتوافق فن الكولاج مع هذا المفهوم من خلال آليات إنتاجه، للفنان الحرية في اختيار مفرداته المقصوصة والملصقة داخل النص البصري وآلية إعادة توزيعها من خلال التحليل والتركيب لإيصال الرسالة البصرية عنده.

اتجه البحث إلى دراسة الأساليب الفنية والتقنية لفن الكولاج عند الفنان مهنا الدرة سيما أن "صفة الريادة في الفن تنطبق على الدرة، ويمكن اعتباره أول رائد للحركة التشكيلية الأردنية، لا سيما أنه أول فنان مارس الرسم التجريدي والتكعيبي في الأردن، بأسلوب فردي خاص به، وقدمها للجمهور والفنانين من خلال معارضه الشخصية وأعمال تلامذته" (Ali,1996,p.124) فقد تنقل الدرة بين الأساليب الفنية العديدة وقد كان له الأثر الكبير في صياغة تاريخ الفن الأردني المعاصر، من خلال مساهماته الفنية العديدة على صعيد العمل الفني الذي اختبر به الوسائط الفنية التي تعامل معها من خلال تجربة الكولاج ومن خلال التجريب على السطح البصري.

إن المتتبع لتجربة الدرة يرى أن هناك علاقة وطيدة بين فن الكولاج والسطح التصويري عنده، ونرى أن لاستلهام الوحدات الكولاجية داخل عمله أهمية في إثراء العمل الفني بالعديد من الرؤى الجمالية التي تجد حيزاً مهماً داخل العمل الفني من خلال طاقة الخامات الملصقة وحياتها التي انتقلت داخل اللوحة بصورة مغايرة عن وظيفتها الأساسية خارج نص اللوحة.

يدرس البحث ويحلل المرجعيات البصرية للفنان وأثرها في صياغة واستلهام المفردة المقصوصة الكولاجية، من خلال تتبع سيرته الفنية وتحولات عمله الفني على صعيد المحتوى الفكري والفلسفي والجمالي لفن الكولاج.

مشكلة الدراسة

تتمثل مشكلة الدراسة بالبحث في الأساليب الفنية والتقنية لفن الكولاج عند الفنان مهنا الدرة لما تتميز فيه تجربته الفنية على الصعيد المحلي والعالمي بالإضافة إلى ميزات تقنية الكولاج في إنتاج نص بصري مغاير للوحة التقليدية، والبحث في العناصر المكونة لنسيج لوحة الكولاج عند الفنان من ناحية الخامة والملمس وآلية اشتغال المفردة الملصقة. ولذلك تحاول الدراسة الإجابة عن التساؤلات التآلية:

1. كيف حقق فن الكولاج دوراً في صياغة تجربة الفنان مهنا الدرة من ناحية الموضوع والتقنية؟
2. ما هي التحولات الأسلوبية لفن الكولاج التي اتكأ عليها الفنان مهنا الدرة من خلال تجربته الفنية؟
3. ما هي المرجعيات البصرية والفلسفية لفن الكولاج عند الفنان مهنا الدرة؟

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى الكشف عن فلسفة فن الكولاج عند الفنان مهنا الدرة بالاتكاء على المرجعيات البصرية للفنان والتي تتوافق مع آلية إنتاج هذا الفن. كما تحاول الدراسة الكشف عن تنوع أسلوب الكولاج عند الدرة وسياقاتها التاريخية في تجربته الفنية، بالإضافة إلى البحث في أهمية وتحولات الخامة المستخدمة في القص واللصق لإنتاج لغة فنية خاصة بالفنان.

فرضية الدراسة

يفترض الباحث بأن فن الكولاج قد ساهم في إثراء المنجز البصري للفنان مهنا الدرة إذ تبحث الدراسة في وجود علاقة متشابكة بين مفردات التصوير والكولاج، وقد تنوعت الأساليب الفنية وآلية إنتاج العمل الفني

لدى الفنان بالاتكاء على تجميع مفردات العمل الفني بتقنية القص واللصق.

أهمية الدراسة

تتمثل أهمية البحث في عدم توفر الدراسات الأكاديمية التي تدرس فن الكولاج عند الفنان مهنا الدرة، بالاضافة إلى إبراز تمثلات وآلية إنتاج الأعمال الفنية في فن الكولاج عند الفنان.

حدود الدراسة

تتبع الباحث سيرة الفنان واشتغاله على فن الكولاج في أعماله الفنية، إذ نرى أن الفنان بدأ بانجاز أعمال فنية بهذه التقنية تاريخياً منذ عام 1990 حتى عامنا الحالي، لذا اقتصرت الدراسة في تحليل الأعمال الفنية الممتدة بين عام 1990-2020 وتقسيمها لعقدين حسب آلية وأسلوب إنتاج العمل بفن الكولاج.

منهج الدراسة

يعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي من خلال تحليل أعمال الفنان مهنا الدرة المنفذه بتقنية الكولاج.

الإطار النظري

الكولاج بين التقنية والأسلوب

يُعد الكولاج من التقنيات الحديثة في القرن العشرين، وقد كان لتطور العصر والقفزات المعرفية والتكنولوجية أثرها في بروزه. وقد أخرج الفن من الفنون التقليدية التي تحكمها الأنظمة والمدارس إذ يؤكد أهميته في العملية الإبداعية وآلية إنتاجها وما يتركه من أثر لدى المتلقي.

كتقنية فنية، فقد مر فن الكولاج بمراحل مختلفة وتغيرات كثيرة على مر العصور واختلفت الفلسفة التي تناولت بها كل مدرسة أو اتجاه فني تلك التقنية، ولكنهما اشتركا معاً في التجديد وجذب الانتباه بتقديم كل ما هو جديد ومبتكر.

يعرّف الكولاج (Collage) أنه "مصطلح مستخدم في اللغتين الإنجليزية والفرنسية، وأصلها الكلمة الفرنسية (Coller)، بمعنى يلصق (To Glue) وهي المرادف للكلمة الإنجليزية (Paste) بمعنى لصق. وفي قاموس المورد (كولاج) تترجم إلى كلمة (ملصقة)، وهو الفن الذي صنع من مجموعة قطع مختلفة ويشير إلى التقنية المستخدمة في عمل صور مكوّنة من ورق مقصوص وصور فوتوغرافية وبعض الخامات الملصقة على سطح اللوحة في تأليف مع المساحات الملونة" (Soans,2001,p.680).

إن "الكولاج يأتي من المعنى الفرنسي وهو عمل لصق ينسب أصله إلى الفن الغربي للفنانَين بيكاسو وبراك في أعمالهم 1911، 1912 (Poggi,1992, p.1).

يعد الكولاج عملية ذهنية تعتمد على فكر الفنان الفني باختياره الخامات التي تناسبه لإنتاج عمله، إذ تدعو إلى الخروج عن المألوف باستدعاء طاقة المواد الملصقة في العمل وتبدل وظيفتها، فالوحدة الملصقة حياة وتأويل مختلف خارج إطار العمل الفني إذ تتبدل هذه الوظيفة والحياة إلى حيوات جديدة يطوّعها الفنان بما يتناسب مع رؤاه الفنية، من خلال تحريكها في مساحة العمل.

"لم تظهر تقنية الكولاج كوسيط فني إلاّ مع ظهور الفن التكعيبي حيث وجد التكعيبيون في الكولاج سبيلاً للتعبير عن أفكارهم بإدخال تركيبات مستحدثة من الخامات على سطح العمل الفني بجوار الخامات السابقة (الألوان) في أعمال سُميت بالتلصيقات" (Muhammad,2012,p.30).

تعد المدرسة التكعيبية من أهم مدارس القرن العشرين إذ لم يكتف أحد أهم مؤسسيها (بيكاسو) ببنيتها التحليلية بل نقلها إلى المرحلة التركيبية من خلال الكولاج -القص واللصق- من خلال تركيب قصاصات من مواد مهملة كالورق على سطح اللوحة وبناء فعل الرسم والتلوين عليها، وقد نقل بيكاسو وبراك التكعيبية

إلى نظام خاص بهما لاستلهامهما خامات مهملة كورق الجدران وسطح القماش وغيرها لدمجها في العمل الفني من خلال لصقها لإنتاج إشارات ورموز ساهمت بإثراء السطح التصويري ونقله من البعدين إلى إضافة البعد الثالث.

وهذا يقودنا إلى إعادة تدوير المواد المهملة لإنتاج فن مغاير وجديد في آن واحد، فقد أكسب المواد التالفة قيمة وبثّ فيها حياة جديدة في العمل الفني وحوّلها من المهمل إلى نفيس.

علّق بيكاسو أنه وبراك كانا يبحثان عن شكل من أشكال الغرابة للمشاهد بدلاً من الأشكال المألوفة داخل العمل الفني، يستفز المشاهد للتأمل والتفكير (Brockelman, 2001, p. 117-118).

"في المرحلة التكعيبية أحدث بيكاسو بأسلوب الكولاج صدمة. والأوراق المقصوصة حولت إلى أخرى أفرغت من معناها، رحّلت فيها معانٍ أخرى. والصدمة يحدثها الانتقال المفاجئ من المعنى الشائع الذي بدأ منه الفنان والمعنى الآخر المتزامن معه، حيث ينتقل المشاهد عبر نقطة بين عالم وآخر عبر وسيط حسّي" (Attia,2007,p.48-47).

إن المتتبع لسيرة وآلية إنتاج فن الكولاج يرى أن التجريب هو الأساس في هذه التقنية، كما أن الاعتماد على السطوح وطاقتها أمر مهم في تقنية القص واللصق، وهذا ما نراه في الانتقالات والقفزات التقنية والفنية من ناحية فلسفة المادة وفردانية الفنان؛ فأصبح الفنان يبحث ضمن مختبره الفني عن خصوصية بعيدة عن المدارس باتجاه ما هو جديد، وقد توالدت هذه التيارات في القرن العشرين بصورة متسارعة، باتجاه تجريب الخامة وتكوين ما هو جديد. فاستخدم بيكاسو سطوحاً وخامات لها ملمسها الغني والمكمل للشكل الذي ينوي رسمه، "إن هذا الأسلوب في البناء سمح لبيكاسو أن يخلق سطوحاً ومستويات مفتوحة ستكون أكثر صعوبة فيما لو أنها نُحتت أو صُنعت من كتلة صلبة" (Cowling, 2002, p.257).

"البداية الحقيقية لانتشار فن قصاصات الورق كانت عندما أدخل الفنان الاسباني بابلو بيكاسو (P. Picasso) هذا الفن في أعماله الفنية وكان أول من استخدمه في فن الرسم بالزيت فأصبح جزءاً مهماً من الفن الحديث" (Bland,1958,p.278).

وتعد لوحة بيكاسو، شكل1 من أولى اللوحات التي استخدمت فيها تقنية الكولاج، وتعد اللوحة رسماً بالألوان الزيتية مع خامة القماش وقاعدة خيزران بالإضافة إلى تأطيرها بحبل، ويعد هذا العمل ثورة في آلية إنتاج الأعمال الفنية في المدرسة التكعيبية التي ابتكرها كل من بيكاسو وبراك، ونرى آلية براك (G.Braque) في استخدام الكولاج بالاعتماد على ورق الصحف وإضافة التلوين عليه لإنتاج بُعد ثالث في مسطحه البصري، وقد تميّز التكعيبيون بالمزاوجة بين الخامات الملصقة والرسم والتلوين في العمل الواحد كما تطورت بعد ذلك عند الدادائيين. وقد تطوّرت تقنيات الكولاج وأخذت المادة الملصقة استقلالية بعيداً عن الفرشاة والألوان واستمرت طرق وآليات الكولاج بالتنوع للعديد من الحركات الفنية بما يتناسب ورؤيتها الفنية إلى يومنا هذا فقد لجأ الفنان الحديث إلى اختبار آليات مبتكرة لإنتاج عمله الفني من ناحية الصياغة الفنية، ويعد فن الكولاج أحد هذه الخيارات لإنتاج عمله الفني، إذ تتيح –الكولاج- حرية واسعة في استخدام الخامات الملصقة بما يتناسب مع رسالة السطح البصري.

شكل (1) بابلو بيكاسو ، 1912

"إن منهج الكولاج هو جمع مواد مختلفة لتكوين وحدة واحدة بطريقة فنية ويعتمد على الأساس التقليدي للرسم ليحدث ثورة في نظرية المعرفة وعلم الجمال من خلال طاقة المادة الملصقة" (Dathleen, 2005, p.4).

يترك فن الكولاج مساحة من الحرية لدى الفنان، إذ يعتمد على كيفية توظيف الفنان للمفردة المقصوصة وإعادة صياغتها بصورة تعكس ثقافته البصرية وإلمامه بآلية اشتغال المفردة وتدويرها على السطح بالاعتماد على العلاقات اللونية والشكلية التي تنتجها حركة هذه المفردة، وتتعدد آليات إنتاج فن الكولاج تاريخياً، فهناك من استخدم المفردة المقصوصة كجزء من العمل الفني لإحداث تثوير لمسطح اللوحة ومن ثم يكمل الفنان الرسم بالألوان فوقها أو حولها وتصبح هذه المفردة جزءا من النسيج الكلي لفعل الرسم عند الفنان، ومنها من اتخذ من فن الكولاج نصاً مستقلاً بحد ذاته دون تدخل الفنان رسماً أو تلويناً، وهنا تبرز قيمة المفردة المقصوصة وآلية لصقها على السطح إذ لا يوجد عوامل أخرى كالرسم أو التلوين للمساعدة في إبراز القيمة المراد خلقها لدى الفنان، لذلك تكون طاقة الكولاج هي الطاقة الوحيدة التي ستنتج نصها البصري بالاعتماد على حركة المفردة المقصوصة داخل حّيز العمل والقيم اللونية التي اعتمدها الفنان في عمله.

مهنا الدرة بين السيرة والمرجعيات

تشكل السيرة الذاتية للفنان دليلاً لمرجعياته البصرية التي اتكأت عليها في أعماله الفنية فالسيرة الذاتية وتحولاتها لدى الفنان يمكن أن تتلمس البنى التي أثّرت على الفنان سواء على صعيد الموضوع أو التقنية.

والمتتبع لسيرة الفنان مهنا الدرة المولود عام 1938 في مدينة عمّان، يمكن أن يتهجّى تجليات سيرته الثقافية وتأثيرها في منجزه، إذ إن العلاقة بين الفنان ومدينة عمّان علاقة حميمية بعد أن تفحّص المدينة بمظاهرها المرئية، وقد لجأ الدرة إلى تفكيك الطراز المعماري العمّاني بالإضافة إلى الحياة الاجتماعية، إذ إن الحيّز يضفي على العمل الفني حيويّة وخصوصية، حيث نرى مدى حركة المفردات والأشكال والتحول في العلاقات بينها تجعل من الحيّز شيئاً مغايراً بل واقعاً يأخذ أهميته في المستوى البصري للوحة.

أكد الفنان غسان مفاضلة بمقاله حول تجربة الفنان مهنا الدرة قائلا: "قد شكّلت الحكايات غير المرئية في طفولته المبكرة بداية منطلقاته الحسية والذهنية؛ فأثناء تواجد عائلته في الكرك (1940-1944)، حين كان والده مديراً لمدرستها الثانوية، أخذت الحكايات الخرافية والقصص المأهوله بعوالم الجنيات تتسرّب من الغرف المعتمة في قلعة الكرك وآثارها إلى غرفة خاصة في رأسه؛ شيّدها إدراكه الحسي المبكر عن مكونات عالم خفي غير مرئي" (Jordan national gallery of Fine Arts,2018, p.9) .

تعتبر طفولة الفنان محفّزاً لقراءة المحيط المعيشي لديه، والذي ساهم في سنواته الأولى من تجربته الفنية بتكوين شخصيته الفنية من خلال استكشاف مفردات محيطه المعيشي بأعمال فنية أنجزها في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين، وقد كان التحاق الفنان مهنا لدراسة الفن في مرسم الفنان الروسي جورج إليف (Geoge Aleef) الذي قدم من فلسطين عام 1948، وأنشأ مركزاً لتدريس الفن في جبل عمّان، الأثر الكبير في تكوين الشخصية الفنية من خلال الموضوع والتقنية بالإضافة إلى تعرفه على الفنان الهولندي (وليم هالوين) الذي أضاء له المعرفة بالظل والضوء وقيمتهما في العمل الفني، حيث يقول: "لقد أدركت معنى الفن بتقنياته وخاصة قلم الرصاص والألوان المائية من خلال مدرسي الأول جورج إليف، وتعرفي على فنان الضوء والظل (وليم هالوين) اللذين وضعاني في مختبر تقنيات الرسم" (Durra, Personal interview,2020-2-10).

التحق الدرة بأكاديمية الفنون بروما عام 1954 محمّلاً بما اكتسبه من المعلم الأول جورج إليف (G.Aleef) لينصدم بالإرث الثقافي والفني الأوروبي في الأكاديمية والمتاحف وشوارع روما التي لم تخلُ من عمل فني سواء على صعيد العمارة أو النحت بالإضافة إلى الكنائس وما أُنجز فيها من جداريات بتقنيات عديدة، ولقد اختمرت تجربته الفنية من خلال تجاربه على سطح اللوحة "فللوحة حمولات متعددة، إذ إنها

ليست صفحة للرسم وقماشة للتكوين وحاملا ماديا لصور ومسطحا ماديا للأشكال؛ بل هي هذه كلها وغيرها في آن؛ فهي حمولات غير وظائفية يتعين على الممارس تعلمها وإجادة تنفيذها" (Dagher,2003,P.7).

أشار الفنان أسعد عرابي بمقاله حول تجربة الفنان مهنا الدرة بأنه "لا يمكننا تشخيص تراكمات (مدرسة ميلانو) في ديناميكية تجريد مهنا الدرة إلاّ إذا تابعنا اختبارات مائدة التجريد الغنائي في روما أثناء الحرب العالمية الثانية، وتواصلها بالتالي مع الرحم الذي نهلت منه ذاكرتها؛ أقصد تراكمات حساسية فنائي (جماعة المستقبليين)" (Jordan national gallery of Fine Arts,2018, p.24) .

وهنا تأثر الدرة بمنهج المستقبليين، ونرى ذلك واضحاً في تجاربه التجريدية حينما صوّر الطراز المعماري في عمان بالبيوت التي أخذت شكل الكتل المتراصة بلون أحادي وهو الأزرق ومشتقاته مقتصراً على إبراز المسطحات ذات البعدين، وهنا نرى تأثر الفنان واختلاطه بالفكر الأوروبي مع مرجعياته المشرقية ليكوّن شخصيته الفنية التي نضجت من خلال تجربة روما.

"تميزت تجربة الفنان الدرة في قدرته الأكاديمية الاستثنائية؛ تحديداً بعد دراسته للفنون في روما، إذ مكّنته أكاديميته من الخروج الممنهج والانقلاب الفذ على البناء المدروس، سواء كان البناء يتشكل في الذهن التصوري لديه، أم في منطلقاته ومرجعياته البصرية" (Alqaisi,2006).

عاد الفنان مهنا الدرة إلى عمان عام 1959 بعد أن أكمل دراسته عام 1958 محمّلاً بخبره وثقافة ورؤية بصرية ساهمت في عمله كمدرس للفن، وفي هذه الفترة أصبح الفنان يبحث في مخبره الفني عن رؤيته الخاصة لحنينه وبيئته وخاصة رسم البورتريت الذي استعاره من التصوير الاستشراقي حيث رسم هذه الشخصيات بالزي التراثي التقليدي، وقد ركزّ على الأزياء الشعبية والاكسسوارات بالإضافة إلى القيمة التعبيرية لملامح الوجه العربي.

"بدأ الدرة باقتحام مجال فن البورتريه في نهاية خمسينيات القرن الماضي، عندما وجد في بيئة الصحراء والقرية الأردنية مصدراً غنياً لفنه، فاستقى من تلك البيئات التي تتسم بالبساطة والتلقائية، وجوه البدو والفلاحين التي عكست بملامحها الجذّابة، البسيطة، الصريحة، بلباسها الفلكلوري قدرته التقنية في توظيف الخط واللون، وإخراج اللوحه من حيث التصميم المعماري" (Anaim,2018,p.34)

شكل (2) مهرج، زيت على ورق، قياس 51*40 سم، 1982

"كان الفنان الدرة قد استفاد من التيارات العالمية للمدارس التجريدية التكعيبية لتأصيل اللوحة بالمزج بين الأرابيسك وجماليات التكرار، والغنائية الأوروبية لتبدو ريادة الفنان الدرة في اقتراحه لغة جديدة عبر أبجدية اللون الصافي وعلاقاته مع الكتلة والفراغ "البنائيه"، وقطيعة مع التكرار التنغيمي لمصلحة الايقاع الهندسي"(Nashwan,2020,p.16) .

عاد الدرة مرّة أخرى إلى عمّان عام 1971 ليعمل مديراً عاماً لدائرة الثقافة والفنون، وليؤسس معهد الفنون الذي تتلمذ على يديه العديد من الفنانين الذين أصبحوا فيما بعد يمثلون الجيل الثاني في الحركة التشكيلية الأردنية، إلى أن عاد مرّة أخرى إلى الترحال للعمل كمدير للشؤون الثقافية عام 1981 وسفير لجامعة الدول العربية من 1992-2000، في كل من القاهرة وتونس وموسكو، إلى أن عاد ليستقر في عمّان لوقتنا الحاضر، بالتأمل في هذا الترحال والتأثير في تجربته كما يرى الباحث أسعد عرابي أنها "تتميّز سواء بعلاقتها في سيرته الإبداعية أو التراثية، بالتعددية الشمولية، وهي التي رسمته شخصية ثقافية منفتحة على العالمين الغربي والعربي، تعددية مكانية محكومة بشدّة الترحال في الأمكنة والمسافات والأسفار. وتعددية فنية أخصبت مختبره التجريدي، وجعلت من أبجديته لغة (متوسطية) تتجاوز الحدود الذوقية بين الشمال والجنوب. غذّى الطرف الأول توزع إقامته بين عمّان وروما، ناهيك عن إقامته الدبلوماسية بين القاهرة وتونس وموسكو" (Jordan national gallery of Fine Arts,2018, p.23).

شكّل الخزان الفكري والفني لدى الفنان الدرة منطقاً لديه للبحث في إيجاد أدوات جديدة ومبتكرة من وجهة نظره، بالنسبة لتمثيل الواقع بحس مختلف وبتقنية مختلفة، إذ تنقّل الدرة في الموضوعات الفنية التي اختبرها سواء على صعيد الموضوع كالبورتريت أو المكان، إلى التجريد المطلق، كما يقول القيّم الفني الإيطالي فيتوريوكيريل (Vittorio Querel): "تشبه لوحات مهنا الموسيقا المتجمدة في الفضاء، وتُظهر أحدث أعماله إتقانه باستخدام الخامات، وانفتاحه على التقنيات الحديثة، وموقفه من الحديث يشي بمقياس الفنان للقيم العالمية" (Mango, 1988,p.25).

والمتعمق بمجمل هذه الموضوعات يرى أن الدرة قد سبر كل هذه الموضوعات بخيط ينتمي له فنرى التجريد اللوني عنده يكتسب فاعليته من المستويات اللونية والعلاقة التبادلية بين الكتلة اللونية والخطوط التي تنحدر بكل جرأه وحيوية.

أمّا على صعيد إنتاج العمل فقد أنتج أعماله بتقنيات عديدة ومدارس مختلفة، فنجده ينتقل من التعبيرية في البورتريهات إلى التكعيبية التي مكث فيها فترة من الزمن، إذ إن هذه المدرسة تثوّر مخيلته الطفولية للمكان الذي ترعرع فيه من عمائر مدينة عمّان وقلاع وجبال الكرك، فقد مثلها باقتصاد لوني معتمداً على القيم اللونية للون الأزرق. فمن موضوعات البورتريت إلى المكان مروراً ببورتريت المهرج الذي أخذ منه قيمة جوّانية عند الفنان، بشكل متعاكس في الرؤى؛ فالمهرج هو من يبث الفرح في نفوس الناس ولا يعلم الآخرون مدى الحزن الذي ينتابه وهذا ما مثّله في أعماله الخاصة، إلى أن وصل به التأويل لصورة المهرج إلى عكس الصورة السياسية العربية وصورة الخذلان جرّاء الخسارات التي انتابت المواطن العربي، حيث يصرّح الفنان "عندما كنت صغيراً، شاهدت فيلماً يمثل رجلاً طيب القلب، اضطر أن يترك عائلته لتختبئ في السيرك الذي كان يزور قريته فاستطاع أن يختبئ خلف قناع مهرج يضحك الآخرين على الرغم من حزنه، شكل2، إلى أن وصل إلى مبتغاه البصري الذي ينشده وهو التجريد المطلق نتيجة بحثه الفلسفي والجمالي للاختزال والتكثيف لمراحل مشاهداته، "إن المتمعن في أعمالي خاصة البوتريت من البيئة المحلية التي تتسم بإبراز الزي وغطاء الرأس، قد اُختزلت في أعمالي التجريدية؛ فغطاء الرأس قد جرّد من الرأس والجسد وتحرر منهما ليصبح -غطاء الرأس- نصاً تجريداً خالصا" (Durra, Personal interview,2020-2-10).

وهذا ما قاد الفنان إلى التمعّن في العلاقات اللونية والتشكيلية للأزياء وغطاء الرأس ليبني بها سطحه التجريدي، وينطلق إلى التجريدية الغنائية بتعدد الطبقات اللونية والعلاقات التضادية بينهما، ولا يكتسب النص التجريدي عند الفنان فاعليته من التوزيع العشوائي لمساحات لونية، إذ يكتسب أهميته من علاقة اللون بالكتل الناجمة من تحوّلات البُنى اللونية داخلها، وبهذا "نستدعي في هذا الأداء التوليفي السمعي البصري وسائل لتجارب رائدة ومتباعدة، ما بين كاندنيسكي (W.Kandinsky) ثم بول كلي (P.Klee) وكوبكا (Kupka). يستكمل الدرّة خصائصه باعتماده على الفراغ الفلكي المفتوح، مستعيراً (موادية) الملصقات القماشية (Jordan national gallery of Fine Arts,2018, p.25) .

ولا تخفي على المتلقي القيمة المهمّة في السياقات التجريدية عند الفنان إذ يُعد الخط حاملاً تعبيريا داخل النص، إذ يحدد الفنان من خلاله انفعاله وأشكاله البصرية، فتصبح اللوحة أكثر تحرراً تارة من خلال المساحات اللونية وأكثر تحديداً من خلال قيمة الخط الذي يأخذ بالغالب القيمة اللونية القائمة لينقلنا من مناخ إلى آخر من خلال تتبع خط سير الخط، إذ "اتسم الرسم بالتلخيص والتجريد لدرجة أن الأشكال أصبحت عبارة عن حركة موسيقية لخطوط ديناميكية بين أجزاء المساحة معتمدة على قوة الخط أحياناً وهدوئه أحياناً أخرى" (Abu alrub,1998,p.42).

غواية القص واللصق، 1990 - 2000

إن المتتبع لتجارب الفنان الدرة، يجد أنه قد تنقّل بين مدارس وموضوعات عديدة، بالإضافة إلى التنوع

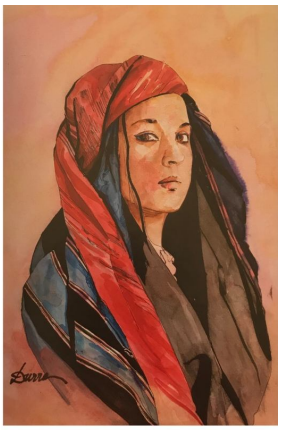
في آلية إنتاج أعماله الفنية، حيث سنركّز على الأعمال الفنية التي أنتجت بتقنية الكولاج. وقد بدأ الفنان في إنتاج تلك الأعمال في بداية تسعينيات القرن العشرين، إذ إن الفنان لا يمكث في حالة حتى نجده يبتكر طرقا جديدة لإظهار سطوحه البصرية بما يتناسب مع رؤيته وفلسفته في العمل الفني. كما يذكر الباحث غازي انعيم في دراسته حول الدرة: "ففي مرحلة التسعينيات بدأ يبحث عن الجديد والمختلف، وكأنه يريد أن يعود إلى تلك الأيام البعيدة في الصبا الباكر، إلى درس (الكولاج)، القص والتلصيق، عندما كان يقص صوراً وشخصيات ومشاهد، ويعيد لصقها وتركيبها في نسق جديد، ولعله ما زال أسيراً عن طواعية لهذه الغواية التشكيلية، وعندما وجد نفسه أنه مفتون بالقماش، انساق وراء غواية الكولاج القماشي (Jordan national gallery of Fine Arts,2018, p.17).

فقد تعمّد الفنان إلصاق أقمشة فوق قطعة القماش المراد الرسم عليها، ويبدأ بعدها في الرسم فوق سطح العمل الذي احتلت قطعة القماش مساحة منه، وهنا نرى أن فترة التسعينيات في القرن الفائت شهدت بداية إضافة الفنان لخامات جديدة –القماش- فوق سطح العمل حيث يصرح بذلك الدرة "بدأتُ فن الكولاج في تسعينيات القرن العشرين وبدأتُ أشتغل على إضافة المواد في اللوحة ليصبح سطح العمل أغنى، حيث استخدمت قطعا من القماش وألصقتها بسطح اللوحة، وتفاجأت أنني أصبحت أسيراً لقطعة القماش الملصقة، حيث أصبحت تلك التجاعيد الملصقة تسيّرني باتجاه تكوينات جديدة من خلال الحوار بيني وبين تلك القطعة الملصقة" (Durra, Personal interview,2020-2-10) وهذا ما تراه في العمل (شكل3).

شكل (3) ذكريات روسية، زيت على قماش، قياس 78.5*97 سم، 1998

حيث يمثل العمل الفني نصّاً بصرياً تجريدياً، يتكون من تناغمات لونية لدرجات اللون الأزرق وتدرجاته، إذ يخترق الانسجام اللوني بشكل قطري مجموعة درجات حارة من اللون الأحمر وتدرجاته، حيث يبني الفنان لوحته على الفضاء اللوني في التكوين الذي أخذ اشكالاً هندسية عديدة، ساهم بذلك التعرجات وطياته الملصقة على سطح العمل. والمتمعن في قطعة القماش التي حفرت السطح التصويري للنص التجريدي في العمل الذي يتمثل في قطعة زيّ من الموروث الاجتماعي للبيئة العربية كغطاء الرأس عند النساء، وهنا يعود بنا العمل إلى أغطية الرأس في البورتريهات التي كان في الماضي يشتغل عليها الفنان، فقد جرّد الشخصيات واستعار قيمة مهمة في الموروث متمثلة في غطاء الرأس أو قطعة من الأزياء وبدأ يتجاوز معها سطحه التصويري.

وهنا نرى أن الفنان قد استفاد من هذه الآلية في إنتاج عمله الفني حيث أغنى الطبقات اللونية بالسماكات لقطعة القماش التي ألصقت على سطح العمل، واستفاد من مجموعة التعرجات التي أحدثتها عملية اللصق لقطعة القماش، حيث لا نرى أي خلل في التكوينات والأشكال التي أحدثها من خلال هذا الجسم الذي يكاد يكون شاذاً في بنيته، إلاّ أن الفنان قد وحّد وأنتج تناغماً بين هذه التعرجات بالرسم، نرى أن الفنان قد أنتج عملاً تجريدياً خالصاً متتبعاً أثر البيئة الاجتماعية التي ينتمي لها من خلال آلية إنتاج العمل بالكولاج، باعتبار قطعة القماش التي ألصقها وحدة لها شكلها وتأثيرها وحياتها الخاصة التي بثّت في فضاء العمل حيوات جديدة من خلال محافظة الفنان على القيمة اللونية المتمثلة بدرجات اللون الأحمر والذي شاع في الزي الشعبي الأردني سواء في حطّة الرأس أو بوحدات الزخرفة على أثواب النساء. (شكل 4)


شكل (4) بلا عنوان، ألوان مائية، قياس 31*20.5 سم، 1995

أظهر العمل تماسكاً في بنيته اللونية والشكلية، إذ لم يعتمد الفنان على الشكل العفوي وتعرجاته التي أحدثتها وحدة القماش الملصق، حيث أضاف إلى هذه الوحدة قيماً لونية بالرسم فكان العمل عبارة عن رسم بألوان الأكراليك، وتلاشت وحدة الكولاج بين ثنايا الرسم سوى أجزاءً بقيت كما هي كقيمة مستقلة، وهذا ما نراه في العمل الفني. (شكل 5) الذي يمثل نصاً بصرياً تجريدياً ينتمي إلى التجريد اللوني والهندسي معاً إذ بثّ الفنان في هذا العمل قيماً هندسية من خلال تقاطعات لونية، واستخدام تدرجات لونية متناغمة في الصبغة اللونية متعاكسة في اتجاهاتها المختلفة لتشكل هذا التباين البيّن الذي أحدث قيماً هندسية، فلا تختلف إذا حلّل الأشكال المتناسلة على السطح التصويري كوحدات متلاصقة.

شكل (5) موسكو، مواد مختلفة على قماش، قياس 93*72 سم، 1994

تبرز آلية إنتاج العمل الفني باعتمادها على الكولاج كمنهج يسيّر العملية الإبداعية على السطح، فقام الفنان بلصق وحدات قماشية بطرق متقاطعة، وبدأ يحاور هذه التقاطعات بقيم لونية من خلال الإخفاء والإظهار لجسد القماش الملصق، ونرى أن مرجعية القماش الملصق الذي أضفى الفنان عليه قيمة لونية شفّافة حتى يتناغم مع القيم اللونية على السطح وتبرز ملمس القماش (الخيش)، وقماش الخيش له ذاكرة في الموروث الاجتماعي الأردني، إذ إن الفنان استعاره لحساسية الملمس الذي يمتاز به من خلال حياكته، وكمرجع إلى البيئة المحيطة بالفنان الذي ترعرع بها، فقماش الخيش يذهب بنا إلى البيئة البدوية لاستخدامه في بيوت الشعر وأغطية أوعية الماء وغيرها، وهنا نرى أن هذه الوحدة ساهمت شكلياً من خلال ملمسها الذي أضاف لقيمة سطح العمل بالإضافة إلى تحليل هذه الوحدة كمرجعية معلنه، وكقيمة ساهمت في إغناء السطح التصويري من خلال إيجاد حلول للسماكات اللونية الذي يحبذها الفنان.

يكوّن الفنان أشكاله من خلال البحث في تحليل شبكاتها وإعادة التركيب، بمفرده الوحدة وهو القماش الملصوق، الأمر الذي يضعنا أمام تناسل مفردات جديدة حيث تتوالد المفردة الأصلية والملصقة من خلال تقنية الكولاج، وهذا ما نراه في أعمال عديدة في عقد التسعينيات من القرن الفائت، حيث امتازت هذه الفترة بالاتكاء على مفردة الكولاج على السطح التصويري كمحفّز بصري يساهم في بنية العمل من خلال الأشكال الهندسية التي تحدثها هذه المفردة، كما تساهم عملية الرسم فوق هذه الوحدات الكولاجية في إنتاج صيغة التكوين ومساراته حيث "يتكشف مدى غنى تنوّعه الداخلي، فأحياناً تطالعنا تكوينات بالغة الهدوء والرقة والكمال بطريقة تداخلت فيها أماميّة التكوين بخلفيته إلى حد يصعب فصلها عن بعض، وتصبح عناصر البناء في اللوحات ذات الأشكال الهندسية أكثر تحرراً في طريقة تواجدها بالتكوين" (Anaim,2018,p.30)، وهذا ما نراه كصبغة امتاز بها الفنان في عقد تسعينيات القرن الفائت، كما هو في الأعمال الفنية التي أنتجت في تلك الفترة، شكل6.

شكل (6) بلا عنوان، مواد مختلفة على قماش، قياس 93.5*72.5 سم، 2000

غواية القص واللصق (2000- 2020)

استمر الفنان مهنا الدرة في البحث في آلية إنتاج نصّه البصري من خلال الكولاج منذ بداية القرن الحادي والعشرين، وقد ركّز في هذه الفترة على الأعمال الورقية، وهي تطوير وانتقال لما أنجزه في عقد التسعينيات من القرن الفائت، لكن في هذا الجانب نرى أن رؤاه البصرية قد ذهبت إلى أماكن جديدة في البحث بآلية إنتاج اللوحة الورقية من خلال القص واللصق لصور أعمال قديمة وحديثة وإعادة إنتاج أعمال كولاجية بالاعتماد على وحدة المفردة، سواء من جانب مفردة الشكل أو مفردة اللون، بالإضافة إلى اتجاهات

ومسارات لصقها؛ يقول: "انتبهت إلى قصاصات من صور لأعمالي القديمة والحديثة في غرفتي، وبدأت أقص هذه الصور إلى قطع مختلفة وأعيد لصقها، لإنتاج أعمال جديدة من قصاصات صور لوحاتي، كنت استمتع بذلك وأعود لذاكرة الطفل حيث يعبث بالقص واللصق" (Durra, Personal interview,2020-2-10)، وهنا نرى أن الدرة بدأ هذه التجربة في العقد السبعين من العمر، إذ أخذته رؤاه وأحلامه إلى مهنا الطفل لاستعادة العمر الذي مرّ به، معبرا عن حنينه لمنجزه الكبير، حيث يعيد تدوير هذه الأعمال من خلال قص صور الأعمال القديمة وإعادة تدويرها بشكل جديد، حيث يقول: "لا يوجد عمل مقدس أو مكتمل من وجهة نظري، كل الأعمال الفنية قابلة لإعادة الإنتاج، وأجد متعه كبيرة وأنا أكوّن أعمالاً جديدة من القص واللصق لأعمال قديمة وأراها بعين جديدة كما لو أنني أراها للمرة الأولى" (Durra, Personal interview,2020-2-10).

فلوحة الكولاج عند مهنا هي حنين للطفولة وللمنجز الفني القديم له، وهي إعادة تدوير للأعمال القديمة كما في العمل الفني شكل7 الذي يأخذ من تقنية الكولاج الخالص دون تدخل من الفنان بالتلوين أو الرسم فوق المفردات الملصقة، إذ يطرح الفنان شبكة من العلاقات الشكلية وبقيم لونية متقاربة من درجات اللون الأزرق حيث يكوّن الدرة عمله الفني من قص وحدة مقترحة، ونرى أن الوحدة المقصوصة هي أقرب إلى شكل المستطيل الذي يأخذ شكله العمودي في العمل، إذ يعيد توزيع المفردات المستطيلة ويتم لصقها لتمثل بالرؤية التأويلية أثرا لعمارة ما وهذا ما يذكر بعمل قديم للفنان أنتجه عام (1977)، شكل8.

شكل (7) بناء، كولاج، قياس 31*40 سم، 2017

شكل (8) تكوين (2)، زيت على قماش، قياس 96.5*74 سم، 1977

"تنوّعت عمّان بمزيج سكانها؛ فقد تناولها الفنان وفق رؤية جدلية تقع بين ذاكرتين فأعاد تشكيلها وفق عمل (كولاجي)، يندغم فيه الحقيقي والمتخيل على السطح التصويري" (Nashwan,2020,p.23)، حيث يصور فيه الطراز المعماري العمّاني من بنايات متشابكة بشكل طولي، وقد أنتج هذا العمل بتقنية الزيت على القماش، وقد قام الفنان بإعادة إنتاجه بتقنية الكولاج دون تدخل أي تأثير لعملية الرسم، واستعان بالقيم اللونية التي استعارها من صورة العمل القديم وأعاد إنتاجها بتوزيع المفردة المقصوصة "إذ تفسح الكتل اللونية في أعمال الدرة على شكل خطوط، وتكشف خطوطه اللونية على شكل كتل، يعملان على خلخلة مركزية اللوحة التي تكتسب بذلك حالة من الصيرورة الدائمة في فضائها البصرية" (Jordan national gallery of Fine Arts,2018, p.10)، وبذلك يذهب بنا الدرة إلى إعادة توزيع المفردات البصرية ومراكزها وتفعيلها على السطح التصويري بتلقائية تارة وبدراية تارة أخرى ليبث في المساحة التصويرية طاقة أخرى في التعبير بشكل مبتكر ومتجدد.

يكوّن الدرة عمله الفني من قص وحدة مقترحة بشكل ثابت أحياناً ولون غير ثابت، حيث يقوم بتركيب هذه الوحدة باتجاهات مختلفة خاصة في العمل التجريدي ويشعّب التركيب لتتعدد الإيقاعات حيث تتقارب الدرجات اللونية في مساحة معينة، تتنوّع الفروق للون وتضاد القيم اللونية بحيث يُنتج عن ذلك أشكال جديدة قابلة لتكوين مفردات مركبّة ومتنوعة، وبذلك يتجلّى الدرة في الأعمال التجريدية إذ تمنحه هذه التقنية لذة تشكيلية في إعادة توزيع قصاصات المفردات لتتوالد الأعمال الممكنة في التركيب الواحد ويدخل المتلقي في مساحات تأويلية عديدة.

نرى أن الدرة قد ابتكر محاكاة لنص بصري قديم له، لكنه حوّر بالشكل من خلال اقتراح حلول بصرية جديدة وأنتج نصّاً مغايراً لما أنتج في النص القديم، وذلك باعتماده على تقنية الكولاج في هذا العمل، فأصبحت المفردات المقصوصة بمثابة ضربات للفرشاة، وكذلك اللون، فلم يستعر ألوانه من باليتة الألوان بل استعان بقصاصات لونية من صور للعمل القديم.

شكل (9) تكوين ، كولاج، قياس48*63 سم، 2017

وفي عمل آخر، شكل9 نرى أن الفنان قد شكل مجموعة من الرؤى البصرية بتقسيمات السطح إلى مربعات وبثّ في كل مساحة قيمه التشكيلية من خلال القص واللصق، لينتج نصّاً بصرياً مكوّناً من مجموعة التقسيمات كعمل فني واحد من خلال وحدة آلية إنتاج العمل الفني، حيث نُفِّذ بتقنية الكولاج - القص واللصق – بدون إضافة أي فعل للرسم عليها، يتكون العمل من مجموعة من الوحدات المربعة والتي تأخذ شكل رقعة الشطرنج، إذ تتحرك المفردات المقصوصة من صور مجموعة من الأعمال مسجلة حضوراً شكلياً وحركياً على السطح التصويري.

أشار الباحث حبيب بيده في دراسته حول تمظهرات المفردة قائلا "تظهر المفردة في شكلها الحسي واللاحسي ... في شكلها المادي المجرّد ... تبدو المفردة تجريداً نمارسه، تحقيقاً لذواتنا وتجاوزاً لها ... تجريداً لمكوّنات العالم المادي وإعادة لبناء ذلك التجريد، إذ بتأملنا هذا العالم وتعمقنا أسراره الظاهرة والخفية تنبجس. وحدة العالم الذي يتكرر ويعاد صياغة وتشكيلاً وفق كيفيات جوهرية تنبع منها المفردة كموضوع بالغ الثراء" (Center for Living Art of Tunis,1988,p.13).

إن المفردة المتكررة عند الفنان سواء على صعيد تكرار المفردة باتجاهات مختلفة أو بقيم لونية متباينة، تسجل حضوراً بيّناً في صياغة النص البصري من خلال البنية وأنماطها داخل العمل الفني منتجة حقولاً من المفردات الجديدة. إن تحريك المفردة عند الفنان يسجّل حضوراً مكانياً وزمانياً، إذ نلحظ أن تغيّر المواضع المكانية للمفردة يشكل تأثيراً واضحاً في البنية التكوينية، وبتحريكها يضعنا الفنان في حضور زماني لهذه الحركة التي تشع في المساحات.

تتباين القيم اللونية في كل مساحة من المساحات التي قسّمها الفنان على سطح اللوحة باعتماده على مجموعات لونية متجانسة في المساحة ذاتها وتجاورها مساحة أخرى بمجموعات لونية متباينة ليشكل هذا التباين حدوداً للمربعات، إذ يعتمد الفنان على الخط ليفصل بين تلك المساحات، ويأخذ مفهوم المساحة بين قيمتين لونيتين ليشكّل هذا الخط بعيداً عن فعل الرسم لإنتاجه، أما بالنسبة لقيمة اللون فنرى أن الدرة قد استنطق ذاكرته وخزّانه البصري في لوحته السابقة ليُعيد إنتاجها بصيغة مختلفة من خلال آلية القص واللصق للمفردة التي تتعدد وتتشابك إذ "تنبجس اختياراته الصياغية من خزّان ثقافة جدر الفسيفساء والسيراميك والسجاجيد وشبابيك الشمسيات الجصيّه أو الزجاج المعشق" (Jordan national gallery of Fine Arts,2018, p.26).

وهنا نرى أن الدرة استطاع أن يستنطق ذاكرته المشرقية في تشريح الشظايا اللونية في الفسيفساء والشبابيك في التراث العربي، إضافة إلى قيمة البلاط الملون بمفرداته التي تحويه، وهذا ما يمثله العمل بتقسيماته، إضافة إلى ذاكرة من خلال النوافذ المعشقّة في الكنائس الأوروبية التي استهوته أثناء اقامته في روما.

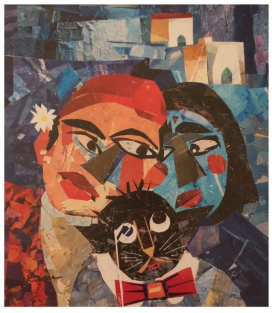
يُظهر الدرة قدرته التخيلية باستعادة موروثه التاريخي من فسيفساء وغيرها من المشاهدات للإرث التاريخي الغربي الذي عاش به ليعيد صياغتها باتكائه على مجموعة الأعمال الفنية القديمة له، ويمثل العمل

خلقاً لسيرة فنية طويله، كما نرى في كل مساحة مربعة في هذا العمل إذ تمثل سيرة عمل فني للفنان، وقد أبدع في تجميعها بقالب واحد متجانس من خلال القص واللصق، إذ يعود بنا العمل إلى مجموعة أعمال للفنان بفترات مختلفة، كما في (الأشكال 10،11).

شكل (10) هندسة في الضوء، زيت على قماش، قياس 86.5*100 سم، 2017

شكل (11) شفافية متداخلية، زيت على قماش، قياس 60*80 سم، 2016

أمّا في الجانب الآخر والذي يشتغل به الفنان على إنتاج أعمال تشخيصية كالبورتريت وغيرها من الموضوعات خارج سياق التجريد، فنرى أن الفنان قد غيّر وبدّل طريقة قص الوحدة التي يشتغل بها على الكولاج، ففي الأعمال التجريدية كانت لديه مساحة لقص الوحدات بشكل متساوٍ وينثرها على السطح بطريقة عفوية تارة، وتارة أخرى بانضباط وتحكم، ليتمكن من خلق عمل متزن على صعيد التكوين والقيم اللونية.



شكل (12) عائلة، كولاج، قياس 51*45 سم، 2018

تنوّعت المفردات والوحدات التي يعتمد عليها الفنان في عملية الكولاج؛ العمل في شكل12 الذي يتكون من ثلاث بورتريهات هي رجل، وإمرأة وقط، تنفرد اللوحة بسرد السيرة الاجتماعية للفنان، إذ يشكّل هذا الثالثوث بالبورتريهات سيرة بيت الفنان كبورتريت شخصي وبورتريت لزوجته وقطته، إذ تتجسد سيرة الحياة داخل بيت الفنان بعد مغادرّه أبنائه لجغرافيات مختلفة، ويبرز في خلفية البورتريهات تكوين لمجموعة من البيوت والتي تذكرنا ببيوت عمّان التي تتسلق الجبال.

تبرز قيمة الشكل للمفردة المقصوصة بشكل لافت في هذا العمل وذلك لضبط الأشكال (البورتريهات) متنّوع شكل المفرد من مثلث إلى مربع إلى دائرة بحيث تخدم الشكل العام المراد إنتاجه لدى الفنان، وتبرز العفوية بترتيب المفردة في خلفية العمل وقد وحّد القيمة اللونية للخلفية لإبراز قيمة البورتريهات.

استطاع الفنان أن يكوّن موضوعاً فنياً معتمداً على آلية فن الكولاج بعيداً عن الرسم، وقد استطاع الفنان إبراز شخصياته من خلال التضاد اللوني بين الوحدات والمفردات المقصوصة من أعماله القديمة وهذا ما نراه جلياً في عمله الفني شكل13 إذ تنتظم الوحدات المقصوصة لإنتاج الشخوص الراقصة في العمل وتتشظى المفردات بقيم لونية موّحدة ومتباينة قليلاً في خلفية العمل لإظهار هذه الشخصيات، إذ يذكرنا هذا العمل الفني بعمل أنجز في نفس السنة للفنان والذي أنتجه بالرسم بالألوان الزيتية على قماش شكل14.

شكل (13) رقصة جماعية، كولاج، قياس 38*47 سم، 2017

شكل (14) بلا عنوان، زيت على قماش، قياس 71*101 سم، 2017

نتائج الدراسة

1. حقق فن الكولاج مدخلاً تعبيرياً مبتكراً لدى الفنان من خلال استلهام المرجعيات التراثية من أزياء وفسيفساء تناغمت مع آلية إنتاج العمل الفني (القص واللصق).
2. انقسم أسلوب الكولاج عند الفنان إلى مجموعتين: الأسلوب الأول الذي امتد بين عام 1990-2000، وفيه مزج الفنان استخدام مفردة الأقمشة الملصقة على السطح التصويري مع الرسم والتلوين. أما الأسلوب الثاني فامتد بين 2000-2020، وفيه استخدم مفردة قصاصات الورق من صور لأعمال قديمة وحديثة للفنان دون استخدام أي مؤثر على السطح التصويري، حيث تخلى عن الفرشاة والألوان واكتفى بمفردات كولاجية لونية فقط.
3. حقق فن الكولاج عند الفنان إعادة تدوير لأعماله القديمة بتقنية مختلفة عما أنتجت سابقاً بصورة مغايرة وجديدة، من خلال إعادة تفكيك وتركيب المفردات المقصوصة من الأعمال السابقة. فكانت الخامة المستخدمة في الكولاج مصدراً لإلهام الفنان من خلال قيمة الخامة اللونية والملمسية بابتكار أشكال ساهمت في إيجاد تكوينات جديدة.
4. حلل الفنان الأزياء التراثية الأردنية التي كانت تتسيد أعماله في منتصف القرن العشرين كمحفز بصري للعمل، حيث قام بإلصاق حطة الرأس وأجزاء من الأقمشة المزخرفة على سطح العمل لإنتاج رؤيته التجريدية.

توصيات الدراسة

يوصي الباحث بدراسة التقنيات الفنية بالاتكاء على المرجعيات التراثية في الفن الأردني المعاصر. كما يوصي بأهمية البحث في الأساليب الفنية والتقنية عند الفنان مهنا الدرة.

Sources & References **المصادر والمراجع**

1. Abu alrub, Abraham, (1998). *Contemporary Fine Art in Jordan*, Jordan, Arab Organization for Education, Culture and Science
2. Al Qaisi, Yahya, (2006). *Continuous leadership and color play*, Al-Quds Al-Arabi newspaper_ issue 15462, Retrieved from https://www.cia.gov/library/abbottabad-compound/0A/0A0AB4DE30A2031369818473FF216BE4_qds11.pdf.
3. Ali, Wejdan, (1996). *Jordanian Modern and Contemporary Art,* Jordan, The Jordan National Museum of Fine Arts.
4. Anaim, Ghazi, (2018). *Muhanna Al-Durra: Brush Musicians*, Color Philosopher, Jordan, Dar Heba Publishers and Distributors.
5. Attia, Mohsen, (2007). *Semantic Interpretation of Art*, Cairo, The World of Books.
6. Bland, David, (1958). *Ahistory of book illustration*, London,Faber and Faber Limited. Brockelman, T.P, (2001). The frame and the mirror: On callage and the postmodern. Evanston, IL: Northwestern Vmiversity Press.
7. Center for the Living Art of Tunis. (1988). *vocabulary in fine arts, Tunis*, Ministry of Cultural Affairs / _ publications of the Center for Living Art of the City of Tunis.
8. Cowling, Elizabeth, (2004). Picasso Style and Meaning, London, Phaidon Press.
9. Dagher, Charbel, (2003). *Arab Painting between Sian and Horizon*, Sharjah, Department of Culture and Information - Arab Center for the iPhone.
10. Jordan national gallery of Fine Arts. (2018). *Muhanna Al-Durra_ Retrospective Exhibition*, Jordan national gallery of Fine Arts.
11. Mango, Hassan, (1998). *Muhanna Al-Durrah, Mossco*,Russia, Traversa libris.
12. Muhammad, Nashwa, (2010). *Visual values and intellectual implications of collage art as an introduction to the fine arst variables in design*, Master Thesis (unpublished), Faculty of Art Education / Helwan University
13. Nashwan, Hussein, (2020). *Traveling beyond the Light - Muhanna Al-Durrah*, Jordan, Jordanian Ministry of Culture.
14. Personal interview with the artist Muhanna Al-Durrah, February 10, 2020
15. Poggi, Christine, (1992). *In defiance of painting: Cubism, futurism, and the invention of Collage*. New Haven, CT: Yale University Press.
16. Soans, Catherin, (2001). *Oxford English Dectionary*, Oxford University, New York.
17. Vaughan, Kathleen, (2005). *pieced together: Collage as an artist's method for interdisciplinary research*, International Journal of Qualitative Methods, 4(1), University of Alberta/ Canada.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 14، عدد 2، 2021، 215 - 230

اتجاهات النساء نحو زخرفة الأزياء في المملكة العربية السعودية

تهاني ناصر العجاجي، قسم تصميم الأزياء والنسيج، كلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 2020/6/18 **تاريخ القبول: 2020/11/13**

Women Tendencies Toward Fashion Decoration in Saudi Arabia

Tahani Nassar Alajaji, Fashion and Textile Design Department. College of Art and Design. Princess Nourah Bint Abdul Rahman University, Saudi Arabia

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تحديد اتجاهات أفراد العينة نحو زخرفة الأزياء، وتحديد أنواع أساليب الزخرفة المستخدمة في الأزياء، وقياس أثر الزخرفة في رفع القيمة الجمالية للزي، واتبع في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي، وتكونت عينة الدراسة من 325 امرأة في المملكة العربية السعودية، وكانت الأداة المستخدمة (الاستبانة) لقياس اتجاهات النساء نحو زخرفة الأزياء، ومن أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث:

تحديد الأساليب والأشكال الزخرفية المستخدمة في زخرفة الزي لدى أفراد العينة، وقد أثبتت النتائج وجود علاقة طردية بسيطة ذات دلالة إحصائية بين العمر والاتجاه نحو زخرفة الزي، إذ إنه كلما زاد العمر، زاد الاتجاه نحو زخرفة الزي والعكس صحيح، كما ثبت أنه لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي والعمر وبين الاتجاه نحو زخرفة الزي، ولا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي والعمر وبين أساليب الزخرفة، ولا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر والمستوى التعليمي وبين الأشكال الزخرفية. ومن أهمّ توصيات البحث تشجيع المصممين على تصميم أزياء مزخرفة وفقاً لاحتياجات المجتمع واهتماماته، ودعم وزارة التجارة لإنشاء المشاريع التي تدعم صناعة زخرفة الأزياء في المملكة العربية السعودية، وتطوير أساليب زخرفة الأزياء باستخدام التقنية الحديثة.

الكلمات المفتاحية: اتجاهات، زخرفة، تصميم، أزياء، المملكة العربية السعودية.

Abstract

This research aims to identify the tendencies towards fashion decoration among a sample of female subjects and the types of decoration methods used in the fashion. It also attempts to measure the impact of fashion on raising the aesthetic value of the costume.

The study followed an analytical descriptive approach and used a questionnaire to identify women's tendencies towards fashion and decoration. The research sample included 325 women living in Saudi Arabia. The main findings of the research were:

1. Identifying the decorative styles and methods used in the decoration of outfits

2. discovering a correlation between age and the tendency towards decoration: The results of the research showed that the older a woman is, the more likely she would be to show a tendency towards outfit decoration and vice versa. Statistically, no correlation was found between the education level and age, and the tendency toward decoration and decorative methods, nor between age and decorative styles. Finally, the study recommends supporting designers in designing decorations based on the society's needs and interests. It also recommends that the Ministry of Commerce lend support to creating and developing projects of fashion industry in the Kingdom of Saudi Arabia using modern technology in the Kingdom of Saudi Arabia .

Keywords: Tendencies, decoration design, fashion, Saudi Arabia.

© جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi : https://doi.org/10.47016/14.2.5

المقدمة ومشكلة البحث

تطوَّرت الفنون الزخرفية والتطبيقية في العصر الحاضر، فقد شهد هذا القرن تحولات مهمة في مظاهر الحياة، ومن هذه التحولات تلك التي طرأت على زخرفة الأزياء، وقد أصبح استخدام الزخرفة دلالة على الأناقة والذوق الرفيع (Nasr,2002,18). وزخرفة الزي هي تزيين الزي بأساليب مختلفة مثل التطريز والترقيع والنسيج المضاف، وتركيب الخرز والصباغة والطباعة والتلي والكنتيل والأزرار (Alaqal,2005,5).

ومجال الإبداع والابتكار في تصميم الأزياء من خلال زخرفتها يعتبر مجالاً واسعاً ومهماً لمصممي الأزياء، حيث يستطيع المصمم من خلالها أن يصمم زيّاً مميزاً ويزخرفه ويلبي احتياجات المجتمع ومتطلباته. وذكرت (Saleh, 2010,65) أن الخطوط الزخرفية تضاف إلى الأزياء بهدف زخرفتها عن طريق إضافة تفاصيل إلى سطح القماش لكي تبدو أكثر إثارة وجمالاً وقيمة، ومن أمثلة هذه الخطوط الكرانيش والأهداب والأشرطة والأزرار والأبليك، وذكرت (Alsuhaibani, 2019,8) أن اختلاف الاحتياجات الملبسية للفتاة عن المرأة مرتبط بالحياة الاجتماعية السائدة وخصائص النمو، لذلك لا بد من مراعاة متطلبات الفتاة من الملبس عند ابتكار التصميمات الملبسية، وتحقيق القيم الجمالية والوظيفية المرغوبة من خلال استخدام أسلوب الزخرفة.

وقد ذكر (Albassam& Hafez, 2000,8,9) أن الأزياء التقليدية في المملكة العربية السعودية اكتسبت إبداعاً متميزاً، تتجلى فيه القدرة على استخدام المتوافر في البيئة المحيطة، ومن أهمّ وسائل زخرفة الزي التقليدي أسلوب التطريز، الذي تعددت أنواعه وأشكاله وخاماته وطرق أدائه.

وذكرت (Alajaji & Alkadery, 2017,235) أن استخدام رؤية تشكيلية جديدة بطريقة إبداعية للحصول على أزياء مزخرفة يدعم الاقتصاد المحلي. وذكرت (Munshi & Abdel-Hadi, 2017,389) أنه يمكن التطوير والارتقاء بالممارسات الإبداعية في مجال تصميم الأزياء عن طريق الاستفادة من الأساليب الزخرفية المختلفة، والاستفادة منها في تكوين مشاريع صغيرة للأسرة المنتجة.

وما يميِّز الأزياء زخرفتها وتجميلها بأساليب مختلفة؛ مثل التطريز، والنسيج المضاف، والشرائط والكلف، والصباغة والطباعة، والتخريم، والتكسير، والقص بالليزر، والتشكيل بالخامات المتنوعة (مثل أقمشة، أحجار، فصوص، أزرار، ودع، خرز ترتر) وغيرها من الأساليب، وذلك لرفع القيمة الجمالية والوظيفية للزي.

مشكلة البحث

تتضح مشكلة البحث من خلال التساؤلات التالية:

1. ما هي اتجاهات المرأة السعودية نحو زخرفة الأزياء؟
2. ما هي أساليب زخرفة الزي؟
3. هل الزخرفة تزيد من القيمة الجمالية للزي؟
4. هل الزخرفة من متطلبات الموضة؟
5. ما هي أشكال الزخرفة المفضَّلة لدى أفراد العينة؟

أهمية البحث

يساهم هذا البحث في التعرُّف على اتجاهات المرأة السعودية نحو زخرفة الزي، وتحديد الأساليب والأشكال المتبعة بزخرفتها وفقاً لاحتياجاتها، وذلك لمساعدة المصممين والعاملين في مجال صناعة الأزياء في تطوير وتصميم أزياء ذات جودة، وتحقق متطلبات المجتمع واحتياجاته، بما يتناسب مع الحياة المعاصرة.

أهداف البحث

تحديد اتجاهات أفراد العينة نحو زخرفة الأزياء. وتحديد أنواع أساليب وأشكال الزخرفة المستخدمة في الأزياء. ومعرفة أثر الزخرفة على رفع القيمة الجمالية للزي.

فروض البحث

1. توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر والاتجاه نحو زخرفة الزي.
2. توجدعلاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي والاتجاه نحو زخرفة الزي.
3. توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر وأساليب الزخرفة.
4. توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي وأساليب الزخرفة.
5. توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر والأشكال الزخرفية.
6. توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي والأشكال الزخرفية.

حدود البحث

الحدود الجغرافية: منطقة الرياض والمنطقة الغربية ومنطقة القصيم في المملكة العربية السعودية.

الحدود البشرية: النساء السعوديات من عمر 18 سنة إلى 61 سنة وما فوق.

الحدود المادية: زخرفة الأزياء.

الحدود الزمانية: خلال الفترة الزمانية: من شهر أكتوبر، عام 2019 إلى شهر ابريل، عام 2020.

الحدود الإجرائية: يقتصر البحث على دراسة اتجاهات المرأة السعودية نحو زخرفة الأزياء وأشكالها وأساليبها بالإضافة إلى دراسة العلاقة بين العمر والمستوى التعليمي وبين زخرفة الزي وأشكالها وأساليبها في بعض مناطق المملكة العربية السعودية.

مصطلحات البحث

اتجاهات:

الاتجاه هو استجابة أو استعداد وجداني ثابت نسبي يميل الفرد فيه إلى موضوعات أو أشياء معينة فيجعله يقبل عليها أو يحبها أو يعرض عنها أو يرفضها أو يكرهها (Siddiq,2012,304) ويقصد اجرائياً في هذا البحث هو درجة تقبل المرأة السعودية نحو زخرفة الزي وأشكالها وأساليبها.

أشكال الزخرفة:

يقصد به اجرائياً في هذا البحث الأثر أو الشكل أو الوحدة الناتجة عن الزي، وهي الزخارف الإسلامية، والتراث، والخيال والأشكال الهندسية، والبيئة المحيطة، ورموز ودلالات، وشخصيات مشهورة، والحيوانات، وغيرها، ويستخدم أساليب متنوعة في تنفيذها.

أساليب الزخرفة:

يقصد بالزخرفة تزيين أو تجميل الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم وغير ذلك (Alnawawy,2019,310). ويقصد اجرائياً في هذا البحث الطريقة أو الأسلوب المتبع في تجميل أو تزيين الزي بالتطريز اليدوي أو الآلي، والنسيج الضاف، والشرائط والكلف، والصباغة والطباعة، والتخريم، والتكسير، والقص بالليزر، والتشكيل بالخامات المتنوعة.

الإطار المرجعي

يعتبر فن الزخرفة من الفنون الجميلة، التي لها مقوِّمات وأسس تجعل منها وحدة مميزة، وتدخل الزخرفة على أية قطعة لإعطاء قيمة فنية مميَّزة، كما أن الكثير من الزخارف يكون لها مغزىً رمزي وأحياناً

تعكس صورة البيئة المحيطة أيضاً، وتحكم أحياناً الأحوال الجوية والعادات والتقاليد في اختيار النقوش وألوان الزخرفة، وبوجه عام، فإن ما يميز الأزياء الطابع الزخرفي (Nasr,2002,15-16).

وذكرت (Alajaji, 2017,4) أن الزخارف هي مجموعة نقاط وخطوط وأشكال هندسية ورسوم حيوانات ونباتات وكلمات متداخلة ومتناسقة فيما بينها، تعطي شكلاً جميلاً، وتُستَعمل لتزيين الملابس.

وتعتبر الزخرفة عنصراً مهماً وجذرياً في تصميم الأزياء، ولا يكاد يخلو زيٌّ من زخرفته بأحد أنواع الأساليب الزخرفية، مثل التطريز، وإضافة الخامات، والطباعة والصباغة، وتركيب الخرز والترتر وغيرها من تلك الأساليب.

وفنُّ التطريز من أوائل الفنون الزخرفية الجميلة التي عرفها الإنسان منذ القدم في زخرفة ملابسه، واستمدَّ وحداته الزخرفية من البيئة المحيطة به، ويعطي تأثيرات وملمساً مختلفاً لسطح النسيج، باستخدام الغرز الزخرفية والخيوط المختلفة، وتعتبر الزخارف أحد الأركان الأساسية لإخراج القطع الفنية المطرزة (Albassam & Feda,2002,5) (Moussa, Soliman & Nasr, 2008,9-73).

وذكرت (Saleh, 2010,64) أن استخدام أساليب الزخرفة مصدراً لتصميم الأزياء هو أساس في العملية الابتكارية في التصميم، لإنتاج أعمال جمالية ونفعية.

والعديد من الدراسات العلمية السابقة تناولت زخرفة الأزياء، منها:

دراسة (Atia &Mady, 2019) بعنوان (توظيف تقنية القص بالليزر لإثراء الجانب الجمالي لملابس الجينز) هدفت إلى تقديم مقترحات تصميمية لزخرفة ملابس الجينز بتقنية القص بالليزر. واتبع المنهج الوصفي التحليلي مع الدراسة التطبيقية. ومن أهمَّ نتائجها: إنتاج ملابس جينز ذات تصميمات زخرفية باستخدام تقنية القص بالليزر.

ودراسة (Alnawawy, 2019) بعنوان (زخارف الأزياء الفلسطينية كمصدر تراثي لإثراء ملابس النساء)،. وتهدف إلى دراسة زخارف الزي الفلسطيني كقيمة فنية وجمالية، والاستفادة منه في تصميمات ملبسية معاصرة، وإحياء التراث والمحافظة عليه. ومن أهمَّ النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة: إمكانية توظيف زخارف التراث الفلسطيني في ملابس النساء. وحصلت التصاميم المقترحة على مستوى ملائم وقبول من المحكّمين والمستهلكات.

ودراسة (Alhudaib, 2018) بعنوان (الاستفادة من الإمكانات الجمالية للتراكيب النسجية البسيطة لزخرفة ملابس المرأة الخارجية). وهدفت إلى دراسة الإمكانيات الجمالية للتراكيب النسجية البسيطة (السادة - المبرد)، وتقديم رؤى تصميمية مستحدثة باستخدام بعض أنواع التراكيب النسجية البسيطة لزخرفة ملابس النساء السعوديات لفترة ما بعد الظهر. واتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي مع الدراسة التطبيقية. ومن أهمَّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة: تقديم 20 تصميماً من الملابس الخارجية المزخرفة بالتراكيب النسجية، ومدى ارتباط التراكيب النسجية بزخرفة الملابس الخارجية النسائية وتجميلها.

ودراسة (Alajaji & Alkadery, 2017) بعنوان (إعادة تدوير بقايا الأقمشة وتوظيفها في تصميم وتجميل الأزياء)، واتبعت المنهج التجريبي. ومن الأدوات المستخدمة في جمع البيانات مقياس تقدير مستوى الإبداع في تصميم الأزياء وتجميلها، واختبار تطبيقي لقياس الإبداع في توظيف بقايا الأقمشة في تصميم الأزياء وتجميلها، وبرنامج تدريبي. وتوصّلت الدراسة إلى تصميم مجموعة من الأزياء وتجميلها باستخدام بقايا الأقمشة، مما يساعد على إنشاء مشاريع صغيرة يكون لها دور في المساهمة في الاقتصاد المحلي.

ودراسة (Munshi & Abdel-Hadi, 2017) بعنوان (الأساليب الزخرفية لإثراء القيم الجمالية للتي شيرت). وهدفت إلى التعرُّف على الأساليب الزخرفية المختلفة وكيفية توظيفها، والإبداع في استخدام الأساليب الزخرفية على (التيشيرت) بطرق مختلفة لإثراء قيمته الجمالية. ومن أهمَّ النتائج التي توصّلت إليها

الدراسة: إمكانية عمل تأثيرات زخرفية متنوعة على (التيشيرت) بأساليب إبداعية وبخامات متنوعة. وأكد البحث على ضرورة تنمية مهارات التفكير الإبداعي في مجال التصميم الزخرفي.

ودراسة (Hafez & Abdel Aal & Saad, 2016) بعنوان (تصميم ملابس مبتكرة باستخدام تقنيات زخرفة الجلود). وهدفت الدراسة إلى تصميم وإنتاج ملابس جلدية مزخرفة بتقنيات متنوعة ترفع القيمة الجمالية. ومن أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة: إن تقنية الطباعة الرقمية وتقنية التفريغ بالليزر أعطتا أفضل النتائج على الجلود الطبيعية والصناعية محل الدراسة.

ودراسة (Shaalan & Saleh, 2015) وعنوانها (الاستفادة من بقايا الأقمشة سابقة التصميم والمطبوعة في إثراء مجال مكمِّلات الزي والزينة لدى طالبات كلية التصاميم والاقتصاد المنزلي). وهدفت هذه الدراسة إلى توظيف بقايا الأقمشة سابقة التصميم والمطبوعة في تنفيذ مكمِّلات للزي والزينة باستخدامات متنوعة تتلاءم مع الخامة، واتبع المنهج الوصفي التحليلي والتجريبي. ومن أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة: أمكن توظيف بقايا الأقمشة سابقة التصميم والمطبوعة في تنفيذ مكمِّلات للزي والزينة باستخدام تقنيات متنوعة تتلاءم مع الخامة.

وتختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة في تحديد اتجاهات أفراد المجتمع السعودي من النساء نحو زخرفة الأزياء، وتحديد أساليب وأشكال الزخرفة المستخدمة في الأزياء لدى أفراد العينة في المجتمع السعودي، وقياس أثر الزخرفة في رفع القيمة الجمالية للزي من وجهة نظر المجتمع.

منهجية البحث

اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي.

عينة البحث

كانت عينة البحث عشوائية، وبلغت 325 واحدة من النساء السعوديات، تتراوح أعمارهن بين الثامنة عشرة والواحد والستين في المملكة العربية السعودية.

أدوات البحث

استبانة إلكترونية تتضمن محاور عدة، وهي معلومات عامة كالعمر والمستوى التعليمي، ومحور الاتجاه نحو زخرفة الزي، ومحور الأسلوب المتبع في زخرفة الزي الذي تفضله المرأة السعودية، ومحور أشكال الزخرفة، ومحور الألوان المفضّلة المستخدمة في زخرفة الزي، ومحور أهمية الزخرفة في تصميم الأزياء.

أساليب إحصائية

استخدم الباحث معامل ألفا كرونباخ لحساب ثبات الأداة. ومعامل ارتباط بيرسون لتحديد مدى الاتساق الداخلي لأداة الدراسة. والتكرارات، والنسبة المئوية لوصف أفراد الدراسة، والمتوسط الحسابي، والانحراف المعياري لمعرفة اتجاهات استجابات أفراد العينة، ومعامل ارتباط بيرسون لمعرفة العلاقة بين المتغيِّرات.

الصدق والثبات

للتأكد من صدق الاستبانة عُرِضَت على مجموعة من الخبراء والمتخصصين في مجال التخصص لأبداء ملاحظاتهم عليها، وتم الأخذ بتعديلاتهم. واستخدم معامل ألفا كرونباخ لحساب ثبات الأداة، ومعامل ارتباط بيرسون لتحديد مدى الاتساق الداخلي لأداة الدراسة.

ثبات أداة الدراسة

تم حساب ثبات الأداة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ، ويوضح الجدول رقم (1) قيمة معامل الثبات لكل جزء من أجزاء الاستبانة.

جدول1: قيم معاملات الثبات لكل محور من محاور الاستبانة

المحور	معامل الثبات
الاتجاه نحو زخرفة الزي.	0.701
الأسلوب المتبع في زخرفة الزي الذي تفضله المرأة السعودية.	0.776
أشكال الزخرفة.	0.752
الألوان المفضلة المستخدمة في زخرفة الزي.	0.765
أهمية الزخرفة في تصميم الأزياء.	0.782
كامل الاستبانة.	0.854

ويتضح من الجدول1 أن قيم معاملات الثبات مرتفعة، مما يدلُ على أن الاستبانة تتمتع بدرجة عالية من الثبات.

صدق الاتساق الداخلي

للتأكد من تماسك العبارات بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه، نقيس صدق الاتساق الداخلي للأداة من خلال بيانات استجابات أفراد الدراسة بحساب معاملات ارتباط بيرسون بين كل عبارة من عبارات المحور والدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه.

جدول2: معاملات الارتباط لكل عبارة من عبارات المحور بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه

م	معامل الارتباط					
	الاتجاه نحو زخرفة الزي.		أشكال الزخرفة		الألوان المفضلة المستخدمة في زخرفة الزي	
1	0.697**	1	0.287**	1	0.612**	1
2	0.719**	2	0.548**	2	0.617**	2
	الأسلوب المتبع في زخرفة الزي الذي تفضله المرأة السعودية.	3	0.660**	3	0.552**	3
1	0.372**	4	0.551**	4	0.480**	4
2	0.431**	5	0.675**		**أهمية الزخرفة في تصميم الأزياء**	
3	0.614**	6	0.649**	1	0.768**	
4	0.580**	7	0.581**	2	0.714**	
5	0.645**	8	0.488**			
6	0.570**	9	0.642**			
7	0.614**	10	0.500**			
8	0.622**					
9	0.667**					
10	0.505**					
11	0.523**					

(**) دالة عند 0.01

ويتضح من الجدول2 أن جميع معاملات الارتباط دالة إحصائياً عند مستوى (0.01)، مما يشير إلى الاتساق الداخلي بين فقرات المحور والدرجة الكلية للمحور.

النتائج والمناقشة

الفئة العمرية:

جدول3: توزيع أفراد عينة الدراسة حسب الفئة العمرية

الفئة العمرية	التكرار	النسبة (%)
18 – 30 سنة	64	19.7
31 – 40 سنة	77	23.7
41 – 50 سنة	131	40.3
51 – 60 سنة	43	13.2
61 سنة فما فوق	10	3.1
المجموع	325	100

ويتضح من الجدول (3) أن 40.3% من أفراد العينة من الفئة العمرية من 41 – 50 سنة، وأن 23.7% من الفئة العمرية من 31 – 40 سنة، وأن 19.7% من الفئة العمرية من 18 – 30 سنة، وأن 13.2% من الفئة العمرية من 51 – 60 سنة، وأن 3.1% من الفئة العمرية من 61 سنة فما فوق.

المستوى التعليمي:

جدول4: توزيع أفراد عينة الدراسة حسب المستوى التعليمي

المستوى التعليمي	التكرار	النسبة (%)
بدون تعليم	8	2.5
ثانوي أو أقل	42	12.9
جامعي	215	66.2
دراسات عليا	60	18.5
المجموع	325	100

ويتضح من الجدول4 أن 66.2% من أفراد العينة مستواهنّ التعليمي جامعي، وأن 18.5% منهنّ مستواهنّ التعليمي دراسات عليا، وأن 12.9% منهنّ مستواهنّ التعليمي ثانوي أو أقل، وأن 2.5% منهنّ مستواهنّ التعليمي بدون تعليم.

المحور الأول: الاتجاه نحو زخرفة الزي

جدول5: يبين رأي أفراد العينة حول الاتجاه نحو زخرفة الزي

م	العبارة		درجة التفضيل					المتوسط	الانحراف المعياري	الترتيب
			دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا			
1	هل تفضلين أن يكون زيك مزخرفاً؟	ك	27	64	188	40	6	3.20	0.828	2
		%	8.3	19.7	57.8	12.3	1.8			
2	هل تفضلين أن تكون الزخرفة بسيطة على الزي؟	ك	117	124	75	7	2	4.06	0.854	1
		%	36	38.2	23.1	2.2	0.6			
المتوسط الحسابي العام = 3.63، الانحراف المعياري العام = 0.595										

ويتضح من الجدول5 أن عبارات الاتجاه نحو زخرفة الزي لدى أفراد العينة تأتي وفق الترتيب التالي:

1. هل تفضّلين أن تكون الزخرفة بسيطة على الزي؟ حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.06)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك غالباً.
2. هل تفضلين أن يكون زيك مزخرفاً؟ حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.20)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.

ويتضح من المتوسط الحسابي العام البالغ (3.63)، أن أفراد العينة يفضّلن عبارات هذا المحور غالباً.

المحور الثاني: الأسلوب المتبع في زخرفة الزي الذي تفضله المرأة السعودية

جدول6: يبيّن رأي أفراد العينة حول الأسلوب المتبع في زخرفة الزي

م	العبارة		درجة التفضيل					المتوسط	الانحراف المعياري	الترتيب
			دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا			
1	التطريز اليدوي	ك	52	96	109	51	17	3.35	1.08	2
		%	16	29.5	33.5	15.7	5.2			
2	التطريز الآلي	ك	35	74	154	48	14	3.20	0.968	3
		%	10.8	22.8	47.4	14.8	4.3			
3	النسيج المضاف	ك	15	34	123	111	42	2.59	0.994	11
		%	4.6	10.5	37.8	34.2	12.9			
4	الشرائط والكلف	ك	16	59	151	72	27	2.89	0.961	7
		%	4.9	18.2	46.5	22.2	8.3			
5	الصباغة	ك	14	47	132	90	42	2.69	1.01	9
		%	4.3	14.5	40.6	27.7	12.9			

6	الطباعة	ك	22	65	146	65	27	2.96	1.002	5
		%	6.8	20	44.9	20	8.3			
7	التخريم	ك	24	60	135	79	27	2.92	1.05	6
		%	7.4	18.5	41.5	24.3	8.3			
8	التكسير	ك	35	72	134	62	22	3.11	1.05	4
		%	10.8	22.2	41.2	19.1	6.8			
9	القص بالليزر	ك	19	54	138	84	30	2.84	1.002	8
		%	5.8	16.6	42.5	25.8	9.2			
10	التشكيل بالخامات المتنوعة (أقمشة، أحجار، فصوص، أزرار، ودع، خرز ترتر)	ك	54	95	120	39	17	3.40	1.06	1
		%	16.6	29.2	36.9	12	5.2			
11	أخرى	ك	34	25	111	88	67	2.60	1.19	10
		%	10.5	7.7	34.2	27.1	20.6			
المتوسط الحسابي العام = 2.96، الانحراف المعياري العام = 0.575										

ويتضح من الجدول6 أن عبارات الأسلوب المتبع في زخرفة الزي الذي تفضله المرأة السعودية تأتي وفق الترتيب التالي:

1. التشكيل بالخامات المتنوعة (مثل أقمشة، أحجار، فصوص، أزرار، ودع، خرز ترتر)، حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.40)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
2. التطريز اليدوي، حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.35)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
3. التطريز الآلي، حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.20)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
4. التكسير، حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.11)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
5. الطباعة، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.96)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
6. التخريم، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.92)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
7. الشرائط والكلف، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.89)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
8. القص بالليزر، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.84)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
9. الصباغة، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.69)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
10. أخرى، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.60)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك نادراً.
11. النسيج المضاف ، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.59)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك نادراً.

ويتضح من المتوسط الحسابي العام البالغ (2.96)، أن أفراد العينة يفضّلن عبارات هذا المحور نادراً.

المحور الثالث: أشكال الزخرفة

جدول7: يبيّن رأي أفراد العينة حول أشكال الزخرفة

م	العبارة		درجة التفضيل					المتوسط	الانحراف المعياري	الترتيب
			دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا			
1	الطبيعة	ك	52	91	122	46	14	3.37	1.04	1
		%	16	28	37.5	14.2	4.3			
2	الأشكال الهندسية	ك	21	58	128	89	29	2.85	1.02	5
		%	6.5	17.8	39.4	27.4	8.9			
3	البيئة المحيطة	ك	13	53	123	105	31	2.72	0.978	6
		%	4	16.3	37.8	32.3	9.5			
4	الخيال	ك	25	61	118	86	35	2.86	1.08	4
		%	7.7	18.8	36.3	26.5	10.7			
5	الحيوانات	ك	10	15	40	126	134	1.89	0.994	10
		%	3.1	4.6	12.3	38.8	41.2			
6	الزخارف الإسلامية	ك	33	51	126	87	28	2.92	1.08	2
		%	10.2	15.7	38.8	26.8	8.6			
7	التراث	ك	31	56	120	83	35	2.89	1.11	3
		%	9.5	17.2	36.9	25.5	10.8			

8	شخصيات مشهورة	ك	11	19	50	104	141	1.93	1.06	9
		%	3.4	5.8	15.4	32	43.4			
9	رموز ودلالات	ك	24	20	79	121	81	2.33	1.13	7
		%	7.4	6.2	24.3	37.2	24.9			
10	أخرى	ك	23	29	76	102	95	2.33	1.18	8
		%	7.1	8.9	23.4	31.4	29.2			
المتوسط الحسابي العام = 2.61، الانحراف المعياري العام = 0.596										

ويتضح من الجدول7 أن عبارات تفضيل شكل الزخرفة لدى أفراد العينة تأتي وفق الترتيب التالي:

1. الطبيعة، حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.37)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
2. الزخارف الإسلامية، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.92)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
3. التراث، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.89)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
4. الخيال، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.86)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
5. الأشكال الهندسية، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.85)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
6. البيئة المحيطة، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.72)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
7. رموز ودلالات، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.33)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك نادراً.
8. أخرى، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.33)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك نادراً.
9. شخصيات مشهورة، حيث بلغ المتوسط الحسابي (1.93)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك نادراً.
10. الحيوانات، حيث بلغ المتوسط الحسابي (1.89)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك نادراً.

ويتضح من المتوسط الحسابي العام البالغ (3.61)، أن أفراد العينة يفضّلن عبارات هذا المحور نادراً.

المحور الرابع: الألوان المفضلة المستخدمة في زخرفة الزي

جدول8: يبيّن رأي أفراد العينة حول الألوان المفضلة المستخدمة في زخرفة الزي.

م	العبارة		درجة التفضيل					المتوسط	الانحراف المعياري	الترتيب
			دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا			
1	هل تفضلين أن تكون ألوان الزخرفة نفس لون الزي؟	ك	18	78	163	54	14	3.09	0.887	3
		%	5.5	23.4	50.2	16.6	4.3			
2	متناسقة	ك	173	97	48	6	1	4.33	0.817	1
		%	53.2	29.8	14.8	1.8	0.3			
3	الألوان الهادئة	ك	146	117	57	2	3	4.23	0.824	2
		%	44.9	36	17.5	0.6	0.9			
4	الألوان الصارخة	ك	12	21	98	114	80	2.29	1.02	4
		%	3.7	6.5	30.2	35.1	24.6			
المتوسط الحسابي العام = 3.49، الانحراف المعياري العام = 0.498										

ويتضح من الجدول8 أن عبارات الألوان المفضلة المستخدمة في زخرفة الزي لدى أفراد العينة تأتي وفق الترتيب التالي:

1. متناسقة، حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.33)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك دائماً.
2. الألوان الهادئة، حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.23)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك دائماً.
3. هل تفضلين أن تكون ألوان الزخرفة نفس لون الزي، حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.09)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك أحياناً.
4. الألوان الصارخة، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.29)، أي أن أفراد العينة يفضّلن ذلك نادراً.

ويتضح من المتوسط الحسابي العام البالغ (3.49)، أن أفراد العينة يفضّلن عبارات هذا المحور غالباً.

المحور الخامس: أهمية الزخرفة في تصميم الأزياء

جدول9: يبيِّن رأي أفراد العينة حول أهمية الزخرفة في تصميم الأزياء

م	العبارة		درجة الأهمية					المتوسط	الانحراف المعياري	الترتيب
			دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا			
1	هل تعتقدين أن الزخرفة تزيد من القيمة الجمالية للزي؟	ك	93	121	101	5	5	3.89	0.888	1
		%	28.6	37.2	31.1	1.5	1.5			
2	هل تعتقدين أن زخرفة الأزياء المتوفرة بالسوق المحلي مناسبة لذوقك والموضة الحديثة؟	ك	21	65	180	55	4	3.13	0.812	2
		%	6.5	20	55.4	16.9	1.2			
المتوسط الحسابي العام = 3.51، الانحراف المعياري العام = 0.631										

ويتضح من الجدول9 أن عبارات أهمية الزخرفة في تصميم الأزياء لدى أفراد العينة تأتي وفق الترتيب التالي:

1. هل تعتقدين أن الزخرفة تزيد من القيمة الجمالية للزي، حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.893)، أي أن أفراد العينة مهتمات بذلك غالباً.
2. هل تعتقدين أن زخرفة الأزياء المتوفرة بالسوق المحلي مناسبة لذوقك والموضة الحديثة، حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.13)، أي أن أفراد العينة مهتمات بذلك أحياناً.

ويتضح من المتوسط الحسابي العام البالغ (3.51)، أن أفراد العينة يفضِّلن عبارات هذا المحور غالباً.

العلاقة بين (العمر، المستوى التعليمي) وبين الاتجاه نحو زخرفة الزي:

جدول10: يبيِّن العلاقة بين العمر وبين الاتجاه نحو زخرفة الزي.

		الاتجاه نحو زخرفة الزي
العمر	معمل الارتباط (بيرسون)	0.130
	الدلالة الإحصائية	*0.019
المستوى التعليمي	معمل الارتباط (بيرسون)	- 0.091
	الدلالة الإحصائية	0.102

(*) دالة عند 0.01

ويتبيَّن من الجدول10 ما يلي:

1. توجد علاقة طردية بسيطة ذات دلالة إحصائية بين العمر والاتجاه نحو زخرفة الزي، حيث بلغ معامل ارتباط بيرسون (0.130) عند مستوى دلالة (0.019)، وهو أصغر من (0.01)، ونستنتج من ذلك أنه كلما زاد العمر كلما زاد الاتجاه نحو زخرفة الزي والعكس صحيح.
2. رفض الفرض الذي نص على انه توجد علاقة ذات دلالة احصائية بين المستوى التعليمي واتجاه الزخرفة. وقبول الفرض البديل أنه لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي وبين الاتجاه نحو زخرفة الزي، حيث بلغ معامل ارتباط بيرسون (- 0.091) عند مستوى دلالة (0.102)، وهو أكبر من (0.01).

العلاقة بين (العمر، المستوى التعليمي) وبين أساليب الزخرفة:

جدول11: يبيِّن العلاقة بين العمر وبين أساليب الزخرفة.

		الاتجاه نحو زخرفة الزي
العمر	معمل الارتباط (بيرسون)	- 0.038
	الدلالة الإحصائية	0.494
المستوى التعليمي	معمل الارتباط (بيرسون)	0.075
	الدلالة الإحصائية	0.178

(*) دالة عند 0.01

ويتبيَّن من الجدول11 ما يلي:

1. رفض الفرض الذي نص على أنه توجد علاقة ذات دلالة احصائية بين العمر وأساليب الزخرفة. وقبول الفرض البديل أنه لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر وأساليب الزخرفة، حيث بلغ معامل ارتباط بيرسون (- 0.038) عند مستوى دلالة (0.494)، وهو أكبر من (0.01).
2. رفض الفرض الذي نص على أنه توجد علاقة ذات دلالة احصائية بين المستوى التعليمي وأساليب الزخرفة. وقبول الفرض البديل أنه لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي وأساليب الزخرفة، حيث بلغ معامل ارتباط بيرسون (0.075) عند مستوى دلالة (0.178)، وهو أكبر من (0.01).

العلاقة بين (العمر، المستوى التعليمي) وبين الأشكال الزخرفية:

جدول12: يبيِّن العلاقة بين (العمر، المستوى التعليمي) وبين الأشكال الزخرفية.

		الاتجاه نحو زخرفة الزي
العمر	معمل الارتباط (بيرسون)	0.050 -
	الدلالة الإحصائية	0.366
المستوى التعليمي	معمل الارتباط (بيرسون)	0.055
	الدلالة الإحصائية	0.321

(*) دالة عند 0.01

ويتبيَّن من الجدول 12 ما يلي:

1. رفض الفرض الذي نص على أنه توجد علاقة ذات دلالة احصائية بين العمر وبين أشكال الزخرفة. وقبول الفرض البديل أنه لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر وبين الأشكال الزخرفية، حيث بلغ معامل ارتباط بيرسون (- 0.050) عند مستوى دلالة (0.366)، وهو أكبر من (0.01).
2. رفض الفرض الذي نص على أنه توجد علاقة ذات دلالة احصائية بين المستوى التعليمي وبين أشكال الزخرفة. وقبول الفرض البديل أنه لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي وبين الأشكال الزخرفية، حيث بلغ معامل ارتباط بيرسون (0.055) عند مستوى دلالة (0.321)، وهو أكبر من (0.01).

الاستنتاجات

1. الكثيرات من أفراد العينة يفضِّلن أن يكون الزي مزخرفاً، وأن تكون الزخرفة بسيطة على الزي. والأسلوب المتبع في زخرفة الزي الذي تفضله أفراد العينة هو التشكيل بالخامات المتنوعة (مثل أقمشة، أحجار، فصوص، أزرار، ودع، خرز ترتر)، يليه التطريز اليدوي، ومن ثم التطريز الآلي، ويليه التكسير، ومن ثم الطباعة، والتخريم فالشرائط والكف، ومن ثم القص بالليزر، فالصباغة، وأخيراً النسيج المضاف، وقد ذكرت (Munshi & Abdel-Hadi, 2017,408) في دراستهما أن أسلوب الزخرفة بالأبليك كان أفضل الأساليب الزخرفية المستخدمة على (التيشيرت) وفقاً لآراء المحكّمين، يليه أسلوب الزخرفة بالتلوين، ثم أسلوب الزخرفة بالشرائط، ثم أسلوب الزخرفة بالتطعيم، وأخيراً أسلوب الزخرفة بالتطريز.
2. من أشكال الزخرفة التي يفضلها أفراد العينة على أزيائهنَّ أشكال الطبيعة، تليها أشكال الزخارف الإسلامية، ومن ثم التراث، وتليها أشكال من الخيال، والأشكال الهندسية، والبيئة المحيطة، وأشكال الزخرفة التي نادراً ما يستخدمها أفراد العينة، كانت أشكال الرموز والدلالات، وأشكال الشخصيات المشهورة والحيوانات. ويعتقد السبب في ندرة استخدامها العادات والتقاليد في المجتمع، وذكرت (Alajaji,2019) أن عمل تصميمات مزخرفة مستوحاة من الزخارف التقليدية وتطويرها لتناسب احتياجات المجتمع مع الاحتفاظ بأصالتها يساهم في مواكبة الحياة المعاصرة.

3. الألوان المفضلة المستخدمة في زخرفة الزي لدى أفراد العينة أن تكون متناسقة، وأن تكون الألوان هادئة، وأن تكون ألوان الزخرفة نفس لون الزي، أما الألوان الصارخة فنادراً ما يرغبن بذلك.
4. أن الزخرفة تزيد من القيمة الجمالية للزي. وذكرت (Atia &Mady, 2019,242) أن استخدام أساليب الزخرفة، كأسلوب القص بالليزر كتقنية متقدمة، ساهم في إثراء الجانب الجمالي للملابس المصنوعة من الجينز. وذكر (Hafez & Abdel Aal & Saad, 2016,329) أن استخدام أساليب متعددة لزخرفة الجلود مثل التدكيك والتطريز وغيرهما من الأساليب قد تطوّرت، مما جعل مصممي الأزياء يستخدمونها في ابتكار تصميمات جديدة مسايرة للموضة.
5. اتجاه أفراد العينة نحو زخرفة الأزياء إيجابي، وتوجد علاقة طردية بسيطة ذات دلالة إحصائية بين العمر والاتجاه نحو زخرفة الزي، إذ إنه كلما زاد العمر، زاد الاتجاه نحو زخرفة الزي والعكس صحيح. ولا يؤثر المستوى التعليمي في اتجاه أفراد المجتمع نحو زخرفة الأزياء.
6. اتجاه أفراد العينة نحو أساليب أشكال زخرفة الأزياء مقبول، ولا توجد علاقة بين العمر والمستوى التعليمي وبين أساليب الزخرفة، وبالتالي فإن العمر والمستوى التعليمي لا يؤثران في اتجاهات أفراد العينة نحو أشكال الزخرفة وأساليبها.

التوصيات

1. إجراء المزيد من الدراسات والأبحاث العلمية في مجال الزخرفة وأساليبها.
2. تشجيع المصممين على تصميم أزياء مزخرفة وفقاً لاحتياجات المجتمع واهتماماته.
3. دعم وزارة التجارة إنشاء المشاريع التي تدعم صناعة زخرفة الأزياء في المملكة العربية السعودية.
4. تطوير أساليب زخرفة الأزياء باستخدام التقنية الحديثة.

ملحق الاستبانة الإلكترونية

اتجاهات النساء نحو زخرفة الأزياء في المملكة العربية السعودية

إن هذه الدراسة تهدف إلى تحديد اتجاهات افراد العينة نحو زخرفة الأزياء والاستبانة للأغراض العلمية فقط ولا يطلب ما يدل على هوية المشاركين ، و المشاركة بالدراسة اختيارية ، الرجاء اختيار الأجوبة التى تعكس وجهة نظرك ، لذلك نامل منك التكرم بتعبئة البيانات كاملة ودقيقة .علماً بأن جميع البيانات سرية وسوف تستخدم في البحث فقط.

الزخرفة : يقصد بالزخرفة هو تجميل الزي بإحدى أو أكثر من الأساليب الزخرفية التالية:

• التطريز اليدوي	• التطريز الالي	• الصباغة
• الطباعة	• التخريم	• التكسير
• النسيج المضاف	• القص بالليزر	• الشرنط والكلف
• التشكيل بالخامات المتنوعة (مثل الأقمشة، الأحجار،الفصوص، الأزرار، الودع، الخرز الترتر)		

مع خالص الشكر والتقدير لتعاونكم.

معلومات أساسية: الفئة العمرية:

○ من عمر ١٨ إلى ٣٠	○ من عمر ٣١ الى ٤٠	○ ن عمر ٤١ الى ٥٠
○ من عمر ٥١ الى ٦٠	○ من ٦١ ومافوق	

مستوى التعليم:

○ بدون تعليم	○ درجة ثانوي او اقل
○ جامعي	○ دراسات عليا

1- الاتجاه نحو زخرفة الزي:

التسلسل	العبارة	درجة الموافقة				
		دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا
1	هل تفضلين ان يكون زيك مزخرف					
2	هل تفضلين ان تكون الزخرفة بسيطة على الزي					

2- الأسلوب المتبع افي زخرفة الزي الذي تفضلينه:

التسلسل	العبارة	درجة الموافقة				
		دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا
1	التطريز اليدوي					
2	التطريز الآلي					
3	النسيج المضاف والترقيع					
4	الشرائط والكلف					
5	الصباغة					
6	الطباعة					
7	التخريم					
8	التكسير					
9	القص بالليزر					
10	التشكيل بالخامات المتنوعة (مثل أقمشة، أحجار، فصوص، أزرار، ودع، خرز ترتر)					
11	آخري					

3- أشكال الزخرفة: هل تفضلين أن تكون الزخرفة على شكل:

التسلسل	العبارة	درجة الموافقة				
		دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا
1	الطبيعة					
2	الاشكال الهندسية					
3	البيئة المحيطة.					
4	الخيال .					
5	الحيوانات					
6	الزخارف الاسلامية					
7	التراث					
8	شخصيات مشهورة.					
9	رموز ودلالات					
10	أخرى					

4- الألوان المستخدمة المفضلة لديك في زخرفة الزي:

التسلسل	العبارة	درجة الموافقة				
		دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا
1	هل تفضلين أن تكون ألوان الزخرفة نفس لون الزي.					
2	تكون مختلفة عن لون الزي:					
3	متناسقة					
4	متناقضة					
5	الالوان الهادئة					
6	الألوان الصارخة.					

5- أهمية الزخرفة في تصميم الأزياء:

التسلسل	العبارة	درجة الموافقة				
		دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	أبدا
1	هل تعتقدين ان الزخرفة تزيد من القيمة الجمالية للزي.					
2	هل تعتقدين ان زخرفة الازياء المتوفرة بالسوق المحلي مناسبة لذوقك والموضة الحديثة					

المصادر والمراجع **Sources & References**

1. Atia, Rania and Mady, Naglaa, (2019): *Employing Laser-Cutting Technique to Enrich the Aesthetics for Jeans Clothes*. Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science. The Arab Association of Civilization and Islamic Arts. Issue 16 , Page 260-240.DOI: 10.12816/mjaf.2019.10749.1031. Retrieved from http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/961976 (in Arabic)

عطية، رانيا، وماضي، نجلاء، (2019): *توظيف تقنية القص بالليزر "التفريغ" لإثراء الجانب الجمالى لملابس الجينز*. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية،ع16 240 - 260. مسترجع من: http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/961976

2. Alajaji, Tahani. (2019): *Traditional Embroidery as a Method of Decoration in Najd Desert Tribes*. Journal of Textile Science & Fashion Technology. 4. 10.33552/JTSFT.2019.04.000587.https://irispublishers.com/jtsft/fulltext/traditional-embroidery-as-a-method-of-decoration-in-najd-desert-tribes.ID.000587.php

3. Alajaji,Tahani.(2017): *Employing traditional embroidered crafts in fashion design. Sciences and Arts* -Research and Studies. Helwan University. Volume 28, Issue 1, Page 2-27. (in Arabic).

العجاجي، تهاني، (2017). *اعادة تدوير بقايا الأقمشة وتوظيفها في تصميم وتجميل الأزياء*. مجلة التصميم الدولية: الجمعية العلمية للمصممين، مج7، ع4 ، 231 - 236. مسترجع من: http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/984721

4. Alajaji, Tahani& Alkadery, Tahani, (2017): *Recycling of Cloth leftovers for use in Fashion Design and Decoration*. International Design Journal. Volume 7, Issue4,Page 231-236. DOI: 10.12816/0044489. https://platform.almanhal.com/Details/Article/113531.(in Arabic)

العجاجي، تهاني، والقديري، تهاني، (2017): *إعادة تدوير بقايا الأقمشة وتوظيفها في تصميم وتجميل الأزياء*. مجلة التصميم الدولية: الجمعية العلمية للمصممين، مج7، ع4 ، 231 - 236. مسترجع من: http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/984721

5. Alaqal, Wasmeih, (2005): *Developing the Methods Used for Decorating the Traditional Costumes for Women in The Kingdom of Saudi Arabia*. Master Thesis. Department of Home Economics and Art Education in Riyadh.(in Arabic).

العقل، وسمية. (2005): *تطوير أساليب تزيين الملابس التقليدية النسائية في المملكة العربية السعودية*. رسالة ماجستير، كلية التربية للإقتصاد المنزلي والتربية الفنية بالرياض.

6. Albassam, Lyla, Feda, Lyla, (2002): *Hand Embroidery*. Dar Alzahraa Publications. (in Arabic).

البسام، ليلى وفدا، ليلى (2002). *التطريز اليدوي*. دار الزهراء للنشر والتوزيع، الرياض.

7. Albassam, Laila and Hafez, Mona, (2000): *Traditional beads in the Kingdom of Saudi Arabia. Folklore Magazine*. The Popular Heritage Center of the Cooperation Council for the Arab Gulf States. Issue 58, Page 8-37. (in Arabic)

البسام، ليلى وحافظ، منى (2000). *مشغولات الخرز التقليدية في المملكة العربية السعودية*. مجلة المأثورات الشعبية: مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربي. العدد 58 ، 8-37.

8. Alhudaib, Mashael, (2018): *The Benefit of Aesthetic Potential for Textile Structures to Ornament the External Women`s Outfit*. A Thesis Master that is not published.Qassim University. http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/919855.(in Arabic).

الهديب، مشاعل، (2018): *الاستفادة من الإمكانات الجمالية للتراكيب النسجية البسيطة لزخرفة ملابس المرأة الخارجية*. رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة القصيم، القصيم. مسترجع من: http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/919855

9. Alnawawy, Hana, (2019): *Palestinian custom motifs as a heritage source to enrich women's clothes*. International Design Journal. Volume 9, Issue 2 , Page 309-319. http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/985317. (in Arabic)

النووي، هناء. (2019): *زخارف الأزياء الفلسطينية كمصدر تراثي لإثراء ملابس النساء*. مجلة التصميم الدولية، الجمعية العلمية للمصممين، مج9، ع2 ، 309 - 319. مسترجع من:
http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/985317

10. Alsuhaibani, Wafa, (2019): *Innovating Embroidered Fashion Designs and Accessories Using Low-cost Patch Work Technique for Girls*. A Thesis Master that is not published. Qassim University. (in Arabic).

السحيباني، وفاء، (2019): *ابتكار تصميمات ملبسية ومكملات مطرزة باستخدام تقنية توليف الخامات منخفضة التكاليف للفتيات*. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القصيم، القصيم.

11. Hafez, Nashwa. Abdel Aal, Sarah, and Saad, Iman, (2016): *The design of creative apparels employing leather ornamentation techniques*. International Design Journal. Volume6, Issue 4 , Page 329-338.
http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/985073 .(in Arabic).

حافظ، نشوة، وعبدالعال، سارة، وسعد، إيمان، (2016): *تصميم ملابس مبتكرة باستخدام تقنيات زخرفة الجلود*. مجلة التصميم الدولية، الجمعية العلمية للمصممين، مج6، ع4 ، 329 - 338. مسترجع من:
http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/985073

12. Moussa, Siham. Soliman, Ahkam and Nasr, Thuraya, (2008): *Encyclopedia of Embroidery, Its History, Art and Quality*. Alama Alkotob, Cairo.(in Arabic).

موسى، سهام وسليمان ،أحكام ونصر ،ثريا، (2008): *موسوعة التطريز تاريخه وفنونه وجودته*.عالم الكتب، القاهرة.

13. Munshi, Eftekar, Abdel-Hadi, Shahira, (2017): *Decorative methods to enrich the aesthetic values of the purchased*. Journal of Arts, Literature, Humanities and Sociology: Emirates College for Educational Sciences, Issue 14 , Page 388-409. http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/910921 .(in Arabic).

منشي، افتكار، وعبدالهادي، شهيرة، (2017): *الأساليب الزخرفية لإثراء القيم الجمالية للتي شرت*. مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع: كلية الإمارات للعلوم التربوية، ع14 ، 388 - 409. مسترجع من: http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/910921

14. Nasr, Thuraya, (2002): *Decorative design in clothes and furnishings*. Alam Alkotob, Cairo. (in Arabic).

نصر، ثريا. (2002). *التصميم الزخرفي في الملابس والمفروشات*. عالم الكتب، القاهرة.

15. Saleh, Shera, (2010): *The art of patchwork in designing and making night gowns and their supplements*. College of Education for Women Journal. Issue 1 , Volume 21, Page 63-83. https://search-emarefa-net.sdl.idm.oclc.org/detail/BIM-287151(in Arabic).

صالح، شرى فاضل. (2010). *فن الترميق في تصميم و تنفيذ فساتين السهرة وملحقاتها*. مجلة كلية التربية للبنات، مج.21، ع.1، ص.63-83.
https://search-emarefa-net.sdl.idm.oclc.org/detail/BIM-287151

16. Shaalan, Nadia, and Saleh, Abdel Moneimm (2015): *Benefiting from the remnants of pre-designed and printed fabrics to enrich the field of costume and decorating supplements for students of the College of Designs and Home Economics. Research in Specific Education*: Cairo University - Faculty of Specific Education, Issue. 25, Page 243-283. Retrieved from http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/1014700 (in Arabic).

شعلان، نادية، وصالح، عبدالمنعم، (2015): *الاستفادة من بقايا الأقمشة سابقة التصميم والمطبوعة في إثراء مجال مكملات الزي والزينة لدي طالبات كلية التصاميم والاقتصاد المنزلي*. بحوث في التربية النوعية: جامعة القاهرة، كلية التربية النوعية، ع25 ، 243 - 283. مسترجع من:
http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/1014700

17. Siddiq, Hussain, (2012): *Trends in Sociology*. Damascus University Journal, Volume 28, Issue 3, Page 299-322.

صديق، حسين (2012): *الاتجاهات من منظور علم الاجتماع*. مجلة جامعة دمشق، المجلد 28، العدد3، ص 299-322.

المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي

محمد سعدون البديري، مدرس مساعد، تربية الكرخ الثانية، وزارة التربية، العراق

تاريخ الاستلام: 2020/7/12 تاريخ القبول: 2020/11/13

Intellectual and dramatic treatments of the concept of nothingness in the Iraqi theater text

Mohammed Saadoun Al-Budeiri, Assistant Lecturer, Second Karkh Education, Ministry of Education, Iraq

الملخص

يعد النص المسرحي أحد تلك الأشكال التعبيرية التي فرضت حضورا ذا تأثير فاعل في الكشف عن العلاقات داخل المجتمعات فضلاً عن تقصي المعلومات والأفكار المؤثرة والمهيمنة، وتقدم هذه الدراسة دور النص المسرحي بالكشف عن مفهوم العدم وتوثيقه في كل عصر؛ إذ يمتلك النص المسرحي القدرة على الاختزال والمعالجة الدرامية في تبني الأفكار والأطروحات الفلسفية، التي تؤثر على وعي الكاتب والمجتمع بتفاعلها معه، فضلاً عن فهم ما أنتجت تلك المعالجات الفكرية والدرامية من مواقف تبناها النص المسرحي العراقي المعاصر.

تتجلى أهمية البحث في أنه يلقي الضوء على المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرح العراقي المعاصر، بدراسة مستوفية لجوانبه الفنية، وخلص إلى نتائج أهمهما أن مفهوم العدم يعد من المفاهيم الغائبة عن التفكير الإنساني تظهر على السطح عندما يستدعيها فكرالإنسان بتأثير الواقع.

الكلمات المفتاحية: المعالجة، الفكر، الدراما، المفهوم، العدم.

Abstract

The theatrical text is one of those expressive forms that imposed an effective presence in revealing relationships within societies as well as searching for information and influential and dominant ideas. The theatrical text has the ability to epitomize and address dramatically philosophical ideas and propositions that affect the writer and enhance his interaction with his society and his society's awareness of that interaction. This study presents the role of the theatrical text by revealing the concept of nothingness and documenting it across the ages. It also deals with the intellectual and dramatic treatments and productions in Iraq from the positions adopted by the contemporary Iraqi theatrical text.

The importance of the research is evidenced by the fact that it sheds light on intellectual and dramatic treatments of the concept of nothingness in the text of contemporary Iraqi theater with a complete study of its artistic aspects. The study leads to the conclusion that the concept of nothingness is a dormant concept in human thought that surfaces when human thought invokes it by the influence of reality.

Keywords: treatment, thought, drama, concept, nothingness.

© جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi : https://doi.org/10.47016/14.2.6

الفصل الأول

1-1: مشكلة البحث:

رسمت النصوص المسرحية صورة واضحة عن العصر الذي تنتمي له، وقد تميز كل عصر بنوع معين من الكتابة النصية المسرحية، إذ شكلت المعالجات الفكرية للنص الدرامي انفتاحا معرفيا تخطى جميع العقبات والظواهر بوصفها وتوثيقها شكلا ومضمونا، ويمكن إجمال مشاكل النص المسرحي للمفهوم الذي نتداوله بما يلي:

1. اتخذت ظاهرة العدم في النص الدرامي للمسرح العراقي بعدا ميتافيزيقا أخذ يتسع ويتطور من كاتب لآخر ومن نص لآخر.
2. ظاهرة العدم كمفهوم استخدمه الإنسان المعاصر له حمولات ذوات بعد منطقي خلقته الحداثة وما بعدها ضمنيا تشكل في الخطاب المسرحي وأحيانا آخر ظاهريا.
3. يتأسس المسرح في طروحاته على المفهوم الوجودي للإنسان، ويتناولها كقضايا يسلط عليها الضوء ويضع الحلول المستقبلية لها.

لذا كان السؤال حول ما هي المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي؟ والذي تمهد إجابته عن المعالجات الفكرية والدرامية في النص المسرحي العراقي المعاصر؟ صاغ الباحث عنوان بحثه كالآتي: المعالجة الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرح العراقي المعاصر.

2-1: أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في أنه يكشف عن المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي المعاصر.

3-1: أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي.

4-1: حدود البحث

الحدود الزمانية:2015 -2020

الحدود المكانية: الكتاب المسرحيون العراقيون.

الحدود الموضوعية: النصوص المسرحية التي اشتغلت على مفهوم العدم.

5-1: تحديد المصطلحات

المعالجة، (Treatment):

يعرفها (مارتن أسلن) بأنها "توازنٌ دقيقٌ جداً بين عناصرَ عدة يجبُ أن تُسهمَ كُلها في النسيج ِالعام، وأن يعتمدَ بعضُها على بعض" (Aslan, 1987, P. 62). ويرى سامي عبد الحميد أن المعالجة هي ممارسة العمل وتقويمه، أي "كيف يتمكن المخرج من بناء مادته الفنية من ناحية الشكل والمضمون وتقديم أفضل الأشياء لإيصال الموضوع بصورته الجمالية للمتلقي" (Abdel Hamid Sami, 1995, P. 6).

ويعرف الباحث المعالجة إجرائيا أن المعالجة هي مجمل الإجراءات الفكرية التي تتخذ لها صيغة بنائية في تشكيل مراحل البناء الدرامي في النص المسرحي.

الفكر، (Thought):

الفكر عند ديكارت "إنه الشيء الذي يشك، ويفهم، ويدرك، ويريد أو لا يريد، ويتخيل، ويحس،... ويشمل الإحساس والإدراك والتخيل والشك والإثبات" (Saliba jamil, 1994, P. 155). ويعرفه أيضا بأنه "يطلق على الفعل الذي تقوم به النفس عند حركتها في المعقولات، أو يطلق على المعقولات نفسها، فإذا أطلق على فعل النفس دل على حركتها الذاتية وهي النظر والتأمل" (Saliba jamil, 1994, P. 155).

الدراما، (Drama):

جاء تعريف الدراما في المعجم الأدبي بأنها "نوع من الفنون المكتوبة للعرض تختلط فيها الفكاهة بالحزن، والشعر بالنثر، وهي تقدم أحداثا واقعية عن الحياة، لديها القدرة على إثارة الاهتمام وتحريك المشاعر" (Abdel Nour Jabbour, 1979, P. 417). ولا بد من ذكر تعريف آرسطو للدراما، فهي "محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" (Thales Aristotle, 1973, P. 111).

المعالجة الفكرية والدرامية:

تعد المعالجات الفكرية والدرامية الاجراءات التي يتخذها الكاتب في النص المسرحي لتحقيق رؤية ذاتية تحاكي الواقع الإنساني الذي يعيشه متأثرا بكل المفاهيم الفكرية والفلسفية والروحية والاجتماعية التي تصاحبه في انشائه للنص المسرحي.

المفهوم، (Concept):

ويأتي تعريف المفهوم بأنه: "تَصوّر ذهني لشيء ما وهو تصميم حسي لما قبل التنفيذ" (Meyer's Encyclopedia, 1967, P. 428). وجاء تعريفه في معجم مصطلحات الأدب "المعنى الذي تستعيده كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية" (Wahba, Majdi, 1974, P. 87) ويعرفه (رولان بارت) بأنه "أداة وتاريخ، وله حزمة من المكونات والعوائق في العالم المعاش" (Bart Roland, 1986, P. 27).

العدم، (Nothingnes):

جاء تعريف العدم في المعجم الفلسفي "ضد الوجود وهو مطلق أو إضافي، والعدم المطلق هو الذي لا يضاف إلى شيء، والعدم الإضافي أو المقيد، هو المضاف إلى شيء، كقولنا: عدم الأمن، وعدم الاستقرار، وعدم التأثر" (Saliba jamil, 1994, P. 65). كما عرف في المعجم الفلسفي بأن "عدم الشيء أغنى من تصور وجوده"(Saliba jamil, 1994, P. 65). بينما وضح سارتر مفهوم العدم بقوله: "إن لمفهوم صفة العدم صفة مصطنعة، لأنه لا معنى له إلا من جهة ما هو نفي شيء، أو فقدان شيء، ومعنى ذلك أنه لا وجود للعدم بذاته، إنما الوجود للكائن الذي يتصور عدم الأشياء، فكأن العدم لا يجيء إلى العالم إلا بطريق الإنسان".(Saliba jamil, 1994, P. 65).

وإجرائيا يعرف الباحث العدم بأنه: المجهول الذي لا يحيط به شيء، فهو تركيب يحدده فكرالإنسان وتحكمه علاقة الشيء الموجود بذاته، فهو فكرة بالمرتبة الأولى تتحول حسب الشعور إلى حقيقة، وهو شيء مرتبط بالمجهول الذي ليس له ملامح نستشفها من خلاله أو هو وجود بذاته.

الفصل الثاني

2-1: الملامح الدرامية لمفهوم العدم وتأثير التيارات الفكرية في دراما (النص المسرحي) عالمياً

يعد نص ملحمة كلكامش أول من قدم فكرة العدم من خلال بحث كلكامش عن الخلود بعد أن وصف انكيدو الموت (الذي لا تمييز عنده)، من خلال قول كلكامش "أي انكيدو لندع الطائر الحبيس يرجع إلى بيته، لندع الرجل الأسير يعود إلى حضن أمه. فقال أنكيدو لكلكامش: إن من لا حصانة عنده سرعان ما يلتهمه نمتار (شيطان الموت) الذي لا تمييز عنده (Al-Sawah Firas, 1987, P. 38)، إذ تعد ميثولوجيا الشعوب شكلا ومضمونا تعبر عن فكرة الصراع الأزلي ضد العدم والموت والفناء من خلال النصوص التي وصلتنا من الأساطير والملاحم.

ولعل نص (أوديب ملكا، لسوفكلوس) مثال واضح لصراع الإنسان في مواجهة القوى الإلهية ومحاولته مقاومة هذه السيطرة، فنجده ينقاد لما يسنه عليه القدر الإلهي، "وهو موضوع القدر القاسي المحتوم، الذي لا اختيار فيه ولا مرد له، يجثم بكل وطأة وثقله، على أمرئ من قبل ميلاده" (Al Hakeem Tawfeek, 1949, P. 179)، فالبطل الاغريقي يقترن مصيره بما يراه له القدر، بمعنى أنه أمام فكرة العدم يكون مستسلما ويرضى بمصيره المحتوم:

"اوديب- لست أدري بأي عينين سأرى أبي وأمي في دار الموتى؟... لقد اقترفت بحقهما آثاما لا يكفر عنها الموت شنقا" (Ismail Fahd, 1981, P. 152).

وربما نجد إنسان العصور الوسطى أكثر تعليلا لمفهوم العدم، إذ غلبت على هذا العصر الأشكال الدينية ونزوع الإنسان إلى الاستسلام لحتمية الموت وأن هناك بعد الموت شكلا آخر للحياة، فلا عدم مع الموت، وإذا قارنا بين ما حصل في عصر النهضة من أفكار ومفاهيم وقيم جديدة، فقد كان عصر النهضة عملية اكتشاف جديد للثقافات الإغريقية والرومانية واكتشاف عالم جديد وأراض كانت مجهولة سابقاً، فبينما يرتفع شكسبير بقدرات أبطاله إلى أعلى المستويات إلا أنه مخلوق من تراب عاجز، فانٍ، تافه، وهذا ما يراه هملت الذي يقف مشدوها أمام ثنائية (القداسة، والترابية):

"هملت: لولا أن الخوف من أمر قد يلي الموت، ذلك القطر المجهول الذي من وراء حدوده لا يعود مسافر، يثبط الإرادة فينا ويجعلنا نؤثر تحمل المكروه الذي نعرفه على الهرب منه إلى المكروه الذي لا نعرفه" (Shakespeare William, 198, P. 94).

إذ اتسمت المعالجات الدرامية في هذا العصر بحسب المتغير الفكري الذي اعتبر الإنسان هو صانع لقدره وظروفه التي تحيط به، إضافة إلى ذلك أن فكرة العدم أصبحت مقرونة لدى البطل بما تحيط به من ظروف، ويعد عصر التنوير بما انتشر فيه من فكر ومعطيات ذات صبغة علمية من مدرسة التحليل النفسي، وابتكارات علمية في مستواها الفيزيائي والكيميائي والرياضيات، عدت بنى مجاورة، قد استفاد منها التنظير المسرحي على مستوى (نص، عرض)، وأيضا ظهور اتجاهات جديدة شكلت بعدا فكريا في المعالجات الدرامية.

ولعل القرن الثامن عشر اختلف فيه الفكر بشكل جذري، إذا ما تناولنا ذلك التوجه إلى نبذ كل ما له علاقة بما قبل القرن الثامن عشر، فعلى مستوى الفكر كان للرومانسية بعد مغاير عما كان، إذ اتسمت المعالجات الفكرية والدرامية عند كتابها بالتصريح الذاتي والفردي لكل ما يعانيه الإنسان من واقعه الرافض لقيود المجتمع من فكر ديني واقتصادي وسياسي، وجعل شخوصه تعيش في عالم مغاير لما هو واقع.

ولعل مسرحية فاوست لكاتبها الالماني (جوهان وولفانج غوته) مثال بارز عن أفكار الرومانسيين، ومثال ذلك ما يقوله غوته عن فاوست، فهو "يمثل الرومانتيكي الظامئ إلى المعرفة، فتحلق روحه دائما في أجواء خياله، متطلعا إلى الظفر بأشهى متاع الدنيا وبأجمل نجوم السماء. ويريد أن ينتزع أعجب أسرار الطبيعة ولكن لا شيء يملأ رغباته في هذا العالم" (Hilal Ghanimi,1973, P. 78-79).

"فاوست: لقد آن الاوان لإثبات أن مكانة الإنسان لا تقعد عن علياء الآلهة، ولا ترتجف أمام هذا الكهف المظلم الذي يتصوره الخيال تعذيبا لنفسه، بل على الإنسان أن يسعى إلى هذا الممر الذي يشتعل الجحيم كله حول فوهته الضيقة، وعليه أن يصمم على القيام بهذه الخطوة ثابت الأقدام، حتى لو أدى ذلك إلى المخاطرة بالانسياب في العدم" (Goethe Johann Wolfang,2008, P. 20)، إلا أن هذا التوجه الفكري اختلف عند الواقعي والطبيعي، بل جاء مختلفا عنه.

وتعد الواقعية والطبيعية من الاتجاهات التي تشكلت على ضوء ما جاءت به الحداثة، ولم يكن اهتمامها بما هو غير واقعي ، أي بمعنى أنها عالجت الأفكار التي هي على تماس مباشر بقوت الإنسان اليومي أو معاناته اليومية وطرح المشاكل البسيطة واليسيرة، وأحيانا أخرى تكون فيها الأفكار رتيبة مملة، إذ بحسب

رأي تيشكوف: "ليكن كل شيء على المسرح معقداً وبسيطاً في الوقت نفسه، كما هي الحال في الحياة" (Abdel-Messih Youssef, 1975, P133).

بينما الحركة السريالية كانت تعبيرا عن أزمة الإنسان المعاصر في مجتمعه وأثر العلوم والحروب والآلة على موروثاته ومستقبله واتخذت من المسرح فضاءً لتعلن عن مواقفها من هذه المتغيرات، وبسببها كان المسرح المنبر الحقيقي للتعبير عن أشكال ومستويات الرفض والتمرد لهذا يقول (آرتو): "إذ ترك الناس عادة الذهاب إلى المسرح فهذا يرجع إلى أننا اعتدنا على مدى أربعمئة سنة، أي منذ عصر النهضة، مسرحاً سردياً ووصفياً خالصاً -أي إننا اعتدنا نفسياً السرد القصصي" (Avenues Rose,2007, P. 115).

لقد تضامنت الحركات المسرحية المتعددة، والكتاب المسرحيون الذين أرسو قواعد وتقنيات جديدة في النص المسرحي، والحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من آثار مست الفرد والمجتمع والعالم بأجمعه، تضامنت كل هذه العوامل في خلق ما يسمى بالطليعة الفرنسية الجديدة أو مسرح اللامعقول، هذه الأشكال التي ابتدعها رواد الطليعة الجديدة في الخمسينات من القرن العشرين قد نجمت عن ذلك الإحساس بالدهشة وعدم التصديق لكل ما يجري من حوادث ووقائع أصبحت تميز مدنية القرن العشرين، لذلك كان كتاب مسرح الطليعة يهدفون إلى تعرية الحياة المليئة بالكذب والنفاق محاولين التعبير عن ورطة إنسان مجتمعهم في هذا الكون وتوضيح مصيره ومصير الإنسانية جمعاء المبني على عدمية الأهداف وعدم التوافق والانسجام مع كل ما يدور حوله "إن الدراما الحديثة صارت أكثر احتفاء بالجانب الفكري، وتدبراً لما يجري في الحياة" (Worth George, 1979, P. 33).

بينما نجد كل تلك الظروف التي كونت المسرح العالمي لها بعد فكري ودرامي في المسرح العربي، من خلال المعالجات التي قدمها لنا كتاب المسرح العربي على مستوى النص المسرحي والرؤية الاخراجية، ولعل حصرها أو تتبعها في هذا البحث يجعلنا أمام اتساع في متن البحث ويخلق مشكلة تقنية، وذلك مما دعا الباحث أن يكثف موضوعة المسرح العربي على النحو الذي سيأتي تباعا. تأثر المسرح العربي سواء كان ذلك على مستوى المدونة (النص المسرحي) أو على مستوى العروض المسرحية بالتجارب المسرحية العالمية، وهذا التنوع وتعدد كتاب المسرح العربي شكل أرضية خصبة في خلق مساحات فكرية قدمت معالجات درامية قد أغنت المكتبة العربية، مما جعلنا نختار نماذج لها من العلاقة المفاهيميه لتوجه البحث، إذ يعد مسرح صلاح عبد الصبور نموذجا مهما تتواشج فيه طروحات الحداثة وما انتجته من قضايا فكرية ومعرفية، أضف إلى ذلك تناوله مشاكل وأحداث معاصرة عبرت عن الدواخل الإنسانية في كشف المسكوت عنه بمعالجات درامية ذات صبغة شعرية قد اتسمت بالخيال الشاعر والعاطفة الموجوعة بما جرى على الإنسان العربي المقهور، ولعل أهم مسرحياته (مأساة الحلاج)، إذ يقول: "المسرح في جوهره سليل للشعر والمسرح لا يعبر عن الواقع ولكنه يخلق واقعا جديدا" (Rahma Muhammad, 1990, p.15)، وفي نص مسرحية الحلاج احتجاج واضح وصارخ على الظلم والقهر والعبودية للحاكم الجائر الذي يتسلط على رقاب الناس مؤتزرا لباس التقوى متنعما بكل وسائل الراحة والطمأنينة: (الحلاج: ما الفقر؟.. ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعري إلى الكسوة.. الفقر هو القهر.. الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح. الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء)، لقد اصطدم عبد الصبور "بحقيقة الحياة وإدرك لا معقوليتها وأيقن أن الحياة عديمة الجدوى في إصلاح الإنسان" (Rahma Muhammad, 1990،p269).

2-2: الفلسفة الوجودية

يجد الباحث أن مفهوم العدم على مر العصور لم يبرز بشكل واضح مثلما ظهر في زمن الحداثة وما بعد الحداثة، وهناك أسباب لعلها ارتبطت بواقع الإنسان المتغير، كذلك اتساع متطلبات الحياة وكثرة المعاناة الإنسانية التي باتت صعبة لتنوع أشكال الحياة وعدم تكافؤ الفرص فيها، أضف إلى ذلك حدوث حربين

عالميتين عصفتا بالفكر الإنساني مما جعله يفكر بقضايا الوجود والعدم وظهور فلسفات تتناغم مع هذا الطرح، فإعادة النظر بالواقع الفكري للإنسان أخذ أبعادا فكرية شكلت في طرحها حضورا معرفيا، حيث كان للفلسفة الوجودية بعدا فكريا في أنها تناولت وجود الإنسان كقضية رئيسية في تكوين حضورها المعرفي.

إن الفكر الوجودي "قد اتخذ من الذات الإنسانية هدفا للوصول ، فإن الوجود لذاته يبدو كأنه ثقب في الوجود في ذاته، وفكرة الثقب داخل الوجود في ذاته ترتبط بفكرتي السلب والعدم، بمعنى أن هذا الانزياح أخذ عدة توجهات منها يتخذ من التجربة العينية المعيشة نقطة انطلاقه للتحيل والتفسير بينما يعتبر الآخر الوجود سابقا على الماهية فهي وضع خالص" (Gullivet Regis, 1988, P. 8).

ولعل أبرز منظري الفكر الوجودي هو (سورين كيركجورد)، الذي يرى أن الوجودية الحقة هي تلك الفلسفة التي تعلي من قيمة الإنسان وتؤكد على تفرده، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ويستطيع أن يسبر أغوار وجوده، من غير الحاجة إلى موجه، وأنه يصير ذاته وكيانه وإرادته، ويتولى خلق أعماله واختيار القيم التي تنظم حياته وكان "الطابع الأساسي للوجود عند كيركجورد هو الوجود العيني" (Mahmoud Hanafi, 1996, P. 76)، لقد كانت الوجودية عنده تقف على دعامتين شغلتاه طوال مشواره الحياتي الوجودي وهما الانفعال والإيمان ، فهما أصدق عنده من كل تفكير منطقي ويقول في هذا الشأن، "إن النتائج التي ينتهي إليها الانفعال هي وحدها الخليقة بالإيمان وهي وحدها المقنعة، لأن الحق هو ما يلتزم به المرء ويكون متأهبا للمخاطرة في سبيله، فإن شئت أن تعرف معيار الحق عند الإنسان ، فعليك بملاحظة ما إذا كان يحياه دون تحفظ ويلزم كل نتائجه" (Badawi Abdul Rahman, 1980, P. 9).

لذا يؤكد كيركجورد على المبدأ الوجودي للإنسان من خلال حريته، "والتي من الممكن أن تناضل إذا ما توفر اليأس؛ أي بمعنى أنه يضع اليأس دافعا للوجود فالفرد يصنع اختياره من اليأس وهو العدم، ولهذا كان اليأس من العناصر الانفعالية الضرورية في تكوين الوجود، ولا معنى، ولا سبيل إلى الخلاص من اليأس، لأن الخلاص من اليأس هو والعدم سواء، ذلك أن اليأس مصدر الشعور والتفكير، ومصدر للتعالي الدائم، وهو بدون هذا اليأس والعدم لا يشعر أو يفكر" (Badawi, Abdul Rahman, 1980, P. 9).

بينما اتخذ نيتشه من "آلام ديونيوزيس مبدأ للبقاء والتطور، فكلما زاد الالم وتعدد، زادت طاقة الحياة وتعددت القوى التي تحتويها، والمعرفة تسمو والشعور يعلو، بالقدر الذي يكبر به الألم ويزداد التألم، لتحقيق السرور الأبدي وهو الخلود العميق والعود الأبدي، من خلال تحقيق الألم يتخذ فيه نفعية الانطلاق وسر الوجود فآلام ديونيزوس نقلته من الحالة الدنيا إلى حالة الرفعة الدائمة، يسميها العود الأبدي وهو فكرة الفكر" (Badawi, Abdul Rahman, 1975, P. 20-23).

لقد مهد نيتشه من خلال طروحاته الفلسفية فكرة إقامة المذهب الوجودي، أي أن الإنسان هو صانع قيمه وأخلاقه ومفاهيمه عن الكون والوجود، فكل فلسفة مقدسة لها جذور يقينية ألغاها ووضع بدلا عنها قيم إرادة القوة، أي أن القيم والأخلاق والمفاهيم المتعلقة بها يجب أن تكون وضعية تمثلها إرادة القوة التي قدمها على أي شيء آخر ، فإرادة القوة "هي أصل القيم ، وأصل كل تراتب القيم، إرادة القوه تثبت قيمة القيم" (Abdel Razzaq, 2010, P.71).

أضف إلى ذلك أن نظرية الإرادة والقوه، التي استند إليها نيتشه جعلت من مفهوم العدم يتجلى في فلسفة القرن العشرين، إذ اتخذت هذه المفاهيم أبعادا فكرية قد شكلت معالجات درامية للنص المسرحي عبر مستويات عده وخصوصا إذ ما عرفنا أن الواقع الإنساني ظهرت فيه أشكال جديدة أخذت تتسع وتسيطر، "إن حريتنا تظل سليمة لا تمس، حتى حين نكون عبيدا، وهي فكرة تجيب على مشكلة أثيرت في ثنايا حركة المقاومة" (Fall Jan, No, D, P. 165).

إذ لا حقيقة غير الحقيقة الخاضعة للتجربة المباشرة؛ فالوجود المادي حضور فاعل بينما غياب الروح أو المطلق الذي لا يمكن الإمساك به هو فعل عدمي أو مجهول ليس له ملامح، بمعنى "تقديم الشعور والعاطفة

كذات فاعلة وليست الذات المفكرة إذ ينبع فعلها من إدراكها للوجود الإنساني، أي أن الإنسان وجود وليس ماهية له، والبحث عن الحرية المطلقة التي تمكنه من إمتاع نفسه قدر المستطاع وملء وجوده بالشكل الذي يلائمه، بينما الوجود الموضوعي هو وجود أدوات فحسب، فالوجود متناهٍ وسر التناهي في حركة الزمن، والعدم عنصر جوهري أصيل يدخل مقومات الوجود، إذ يكشف عن نفسه في حالة القلق" (Mahmoud Hanafi, 1996, P. 17). فالإنسان السوبر هو هدف الوجودية عند نيتشه.

بما أن العدم كفكرة لا تجيء إلا إذا استدعاها الإنسان، فهو الفقدان والموت واللا شيء ليس له ملامح عينية أو ذات مادية يمكن أن يتصورها الإنسان أو يتعامل معها على أنها وجود مادي قادر عليه، إذ أصبح بالضد من الوجود المادي للإنسان، وهو التلاشي في المجهول، إذ يرى (هايدجر) أن سؤال الفرد عن وجوده هو إثبات مقابل العدم، فهو ليس "حالة أو جزئية تنتسب إلى الوجود بوجه عام أو إلى الكلي هو المطلق، بل الوجود في جوهره وأصله هو وجودي أنا، أنا الذات المفردة، ولهذا يجب أن يبدأ البحث منها، وعلينا أن نبحث في هذا الوجود أو باصطلاح آخر في الآنية أو الوجود المتحقق العيني" (Badawi Abdul Rahman, 1980, P. 23).

تقوم فلسفة سارتر بالدرجة الأساس على "أنها لا ترتكز على إثبات وجود الله أو عدمه، ولا تكترث له...، هي تعتقد أن مصير الإنسان هو في الإنسان ذاته، وأن الإنسان يحقق وجوده بعمله فقط وله الحرية في أن يفعل ما يشاء شريطة أن يقر بمسؤوليته عن وجوده في جميع تصرفاته، وبذلك فهي ليست فلسفة يأس وضعف واضمحلال بل إنها تمثل الفكر الباعث للأمل والمحفز للعمل والكفاح" (Al-Bakry Adel,1985, P. 133-134)، مارسيل اقترنت بالله أما وجودية سارتر، فأعطت للإنسان تقرير مصيره.

إن الأفكار الرئيسية التي طرحها سارتر وشيجة الصلة بتجربة (هايدجر)، وهي تجربة تكشف عما في الوجود من عدم وعبث وعقم وشقاء، ولكن هذا العدم والعبث والعقم مهم للمعرفة، إذ يقول لولا العدم ما استطعنا أن نشعر أو نعرف أو نتخيل الأشياء، فالموجودات عنده ثلاثة هي: موجودات لذاتها وهي البشر، وموجودات في ذاتها (بقية الأشياء)، وأسبقية الوجود على الماهية" (Fall Jan, No, D, P. 170-171)، إذ يصرح سارتر في مقدمة مسرحية (طروادة)، إن المسرحية هنا "تنتهي بالعدمية الكاملة، وما كان يحس به اليونانيون على أنه تناقض دقيق- تناقض العالم الذي كان ينبغي عليهم أن يعيشوا فيه، نحن الذين نرى الدراما من الخارج نرى فيه إنكارا أو رفضا، ولقد أردت أن أحدد هذا التحول: يأس هيكيوب النهائي الذي أبرزته بوضوح إنما يرد على كلمة (بوزييدون) الفظيعة، لسوف يهلك الآلهة مع البشر، وهذا الموت المشترك الدرس الذي نخرج به من المسرحية" (Sartre,Jean-Paul, No,H, P.13)، بمعنى كيف ندين الحرب كما حصل في الماضي لحرب طروادة التي لم يخرج منها رابح سوى الموت، كذلك نحن في حروبنا الحديثة لا فائز سوى الموت وهو العدم الذي لا يحمل شكلا سوى الفناء، "وإذا ما كان تعبير الحرب القذرة يأخذ بالنسبة لنا معنى محددا جدا، فلترجعوا إلى النص اليوناني، وسترون أنه موجود فيه، أو على القريب" (Sartre, Jean-Paul, No,H, P.11).

لقد انطلق سارتر في المعالجة الفكرية من خلال فضح مفهوم الحرب وتسطيحها من المعنى الذي انتجته وهو لا رابح سوى الموت الذي يساوي العدم، كما هو واضح من خطاب (بوزييدون) إلى الأسيرات اللاتي يدفع بهن نحو الشاطئ: "والآن جاء وقت الحساب، أشعلوا الحرب، أيها الحمقى من بني البشر، خربوا الحقول والمدائن انتهكوا حرمة المعابد، والمقابر وسوموا المهزومين سوء العذاب، فلسوف تهلكون بسببها جميعا" (Sartre,Jean-Paul, No,H, P.158).

وكلما تطور الفكر الإنساني أصبحت المفاهيم المنجزة متغيرة بل تتخذ أبعادا أخر، وهذا ينطبق على الفكر الوجودي الذي انتقل من مرحلة الإيمان بالذات العليا (المطلق) عند (كيركجورد ومارسيل غابريل)،

إلى نفي تلك السلطة العليا وعدم الإيمان بها وهي فكرة (الإلحاد)، على أن أثر نيتشه واضح من خلال ذلك في فكر سارتر وهايدجر، فالذات الفاعلة الأصيلة هي ذات الإنسان والفكر الموضوعي، بينما نجد فكرة جديدة استحوذت على مفكرين آخرين مثل (ألبير كامو) الذي يعتبر اللاجدوى إنطلاقة مفاهيميه لروح العصر "من المشروع والضروري التساؤل عما إذا كان للحياة معنى" (Camus Albert,1983, P. 7)، بهذا التساؤل يعطي لنا ألبير كامو شكلا آخر للفلسفة الوجودية ومفهوم العدم والعبث الذي أصبح مسيطرا على فكرة الوجود الإنساني، دون شك هناك عوامل قد أدت إلى هذه الفكرة منها المظاهر الحاصلة بعد الحرب أي نتائجها، وضياع الإنسان وعدم استقراره على مستوى الحياة اليومية، فالحياة كما يراها كامو مجرد عبث لا طائل من ورائه، "وذلك العبث هو الذي يقود حياتنا برمتها ويطبعها بطابع الرتابة والملل والسأم، الأوضاع نفسها التي تتكرر يومياً، الروتين نفسه والآلية نفسها التي نحياها من دون أن يحدث تغيير ما، إزاء هذه الاستمرارية المملة التي يعيشها الفرد، وبتراكم ضجره من هذه النمطية لا بد من أن ينتهي يوماً ما إلى تساؤل عن قيمة كل ذلك، وهذا التساؤل يلخصه كامو بتلك الـ(لماذا) التي بها يعي الإنسان ويدرك عبثية حياته ولا جدواها، إذ تبدأ مرحلة جديدة هي مرحلة الوعي بتجربة العبث والإحساس به وهو ما يؤكده كامو دائماً من أن العبث تجربة معاشه وإحساس خاص لا يمكن نقله للآخرين من دون وعيٍ منهم وإدراك" (Camus Albert,1983, P. 20-25).

كما نجد ذلك واضحا في أسطورة (سيزيف) العبث واللاجدوى السمة البارزة في فكر ألبير كامو، فأسطورة "سيزيف التي تشخص محنة الإنسانية بوصفها لا هدف في وجود غير منسجم مع ما يحيط به" (Tyler John Russell, 1990, P. 13)، إذ إن العدم يظهر هنا بالعبث الذي لا طائل معه، بل هو الفقدان من خلال التكرار الذي يشعرنا بالملل.

لقد مهد البير كامو لأكثر الاتجاهات المسرحية رسوخا وثباتا في وعي الإنسان وهو مسرح اللامعقول أو العبث وبعضهم يطلق عليه مسرح الاحتجاج والتناقض، "إن الحركة، أو الحركات، المسرحية التي أطلق عليها المؤلف مسرح الاحتجاج والتناقض تمثل في الحقيقة أخطر تحد واجه الدراما التقليدية حتى الآن" (Worth George, 1979, P. 5)، ويعد هذا الاتجاه الفكري في المسرح العالمي وما تلاه من اتجاهات العصب الأساس للمعالجات الفكرية والدرامية في المسرح العراقي المعاصر، وحدوث تغيير في الأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية سبب دعا كتاب المسرح العراقي لتناول هذا التوجه الفكري وخصوصا في المرحلة الزمنية التي حددها الباحث، وقد شكلت انتقالة فكرية على المستوى التفاعلي مع ما يحصل الآن، كانت هذه الأمور وغيرها مادة خصبة تفاعل معها منجز النص للمسرحي، وقدم معالجات فكرية ودرامية تناغمت مع مشروع الفلسفة الوجودية، التي مرت بنفس الظروف والملابسات التي تعرض لها الإنسان العراقي، كذلك إن هذا التوافق في وجهات النظر الفكرية أنتجت جيلا رافضا لكل أشكال الإقصاء الفكري، إذ كان لمشروع (النص المسرحي) حضور فاعل من خلال تعدد وجهات النظر الفكرية والدرامية على مستوى المعالجات وفي كيفية تنمية الواقع الإنساني للنهوض في وجه أشكال التعسف والإقصاء.

وعلى سبيل المثال نذكر بعضا من هذه النصوص وكيف كان اشتغالها على مستوى الفكرة والدرامة لمفهوم العدم، ويعد الكاتب (عبد النبي الزيدي) من أهم كتاب هذه المرحلة فقد اختار الباحث من مسرحية (آخر نسخة منا) مقطعا حواريا، يعبر فيه الكاتب عن واقع مرير:

واحد مكرر: لا مشكلة عندي مع الله حتى أصلي له.

واحد: (يهذي) وهكذا اكتشفت بأنك كافر، أبي وأمي لا يصلونها في أوقاتِها.. هما كافران أيضا، خالي وخالتي وعمي وعمتي لم أرهم يصلون صلاة الصبح.. هم كافرون، جارنا واحد وواحد مكرر، وجارنا في آخر الشارع لم أشاهدهم في الجامع يوما.. هم كافرون، جدتي وجدي ماتا وهما على فراش المرض وكان يفترض بهما أن يموتا على سجادةِ الصلاة لذلك هما كافران، العالم كله لم أره يصلي صلاة الـ... لذلك.. أرى أن العالم كله كافر بن كافر بن كافر !!

(يستمر بهذياناته بشكل متواصل.. وتتحوّل هذه الهذيانات إلى صرخات تملأ المكان)

يعبر الكاتب عن واقع مرير من خلال شخوصه الذين وقعوا تحت حالة مرضية وهي التوأم الملتصق أو السيامية، وهي علاقة متصلة جسديا منفصله فكريا هي ربما إشاره إلى واقع يعاني من تلك العلاقة الشاذة وترتبط بالله بطريقة القبول والرفض، ولعل فحوى الحدث يكمن بالصراخ في نهاية الحدث الذي أنتجه الموت (العدم)، ويعبر عن مدى نزوع هذا الواقع إلى الفوضى وعدم الاستقرار، كما نجد هذا الحوار يتكرر على لسان كاتب آخر، هو (ماجد درندش) في نص مسرحيته (كلواذة كلواذة):

الأم: أي أنت ميت، ورايحين للكَبور للكَبوور للكَبوور، هس افتهمت وليدي؟ لو بعد تريد توجعني؟

الابن: وليش متت؟

الأم: متت على الوطن.

الابن: ليش هو الوطن شصار بيه حتى أموت عليه؟

الام: الوطن ماما انلعب بيه طوبه.

الابن: وشكلولج عليه أني عمو بابه؟ لو ملعب الشعب؟

الأم: لا ابني احنه مو ملعب الشعب، احنه الشعب ملعب صرنه لليسوه والمايسوه، وياهو اليجي يلعب بينه طوبه.

الابن: يعني شنو؟

الأم: يعني أنت حجاية زينه وانحجت، والحجايه الزينه لاتنزرع ولاتخضر، أنت حجايه ترد الروح وسكتت (بحزن) سكتت ولازم تندفن.

يكمن الحدث هنا بالاحتجاج على ما وقعت من صراعات وحروب أدت إلى دمار شامل (أنت حجايه ترد الروح وسكتت (بحزن) سكتت ولازم تندفن)، ولعل السكوت خير دليل على تشظي الواقع الإنساني.

لقد انتجت المتغيرات الحاصلة والظروف المصاحبة للواقع الإنساني أشكالا من الألآم، التي تعرض لها الإنسان العراقي على وجه الخصوص، وتميزت فيه المعالجات الفكرية والدرامية للنص المسرحي بحسب هذا المتغير الإنساني للواقع.

الدراسات السابقة

هناك دراستان اشتغلتا على مفهوم الوجود والعدم في النص المسرحي، اقترب البحث الحالي منها وتميز بأنه تفرد بظاهرة العدم وإبراز ملامحه في النص المسرحي العراقي، إحداها دراسة الباحث (معتمد مجيد حميد) بعنوان (مفهوم الوجود والعدم في مسرحيات شكسبير)، وهي أطروحة دكتوراه في كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية (2006)، قد تناولت مفهوم الوجود والعدم في النص الشكسبيري، بينما تاريخيا تعد الفلسفة الوجودية كظهور فكري جاءت بعد زمن شكسبير، وهنا موضوع بحثنا يبتعد عن هذه الدراسة زمنيا. بينما جاءت الدراسة الثانية بعنوان (ثنائية الوجود والعدم في النص المسرحي العراقي المعاصر)، وهو بحث منشور باسم جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، لنفس الباحث معتمد مجيد حميد، وقد حدد الباحث الفترة الزمنية من (2004-2006)، وتناول الباحث ثنائية الوجود والعدم في النص المسرحي العراقي من خلال البحث عن فك تلك الإشكالية والجدلية القائمة بين الوجود والعدم، وتبتعد عن موضوع بحثنا من حيث إن البحث الحالي تناول المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي المعاصر، وتحدد بمدة زمنية من (2015-2020).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. العدم كفكرة لا تجيء إلا إذا استدعاها الإنسان، فهو الفقدان والموت واللا شيء ليس له ملامح عينية أو ذات مادية يمكن أن يتصورها الإنسان.
2. تعد ميثولوجيا الشعوب شكلا ومضمونا معبرة عن فكرة الصراع الأزلي ضد العدم والموت.
3. تمثلت المعالجات الفكرية والدرامية في النص المسرحي بحسب الواقع الفكري وأثره على تنظيم الحياة اليومية.

4. يتأثر النص المسرحي بما يحصل في الواقع الإنساني، ويستجيب لكل المتغيرات الحاصلة في المجتمع من سياسية واقتصادية واجتماعية ودينية، وتكون تلك المتغيرات المتحكم الرئيس في توجيه الفكر الدرامي للنص.
5. تعد الفلسفة الوجودية ذات بعد فكري في تناولها الوجود الإنساني كقضية رئيسية في تكوين حضورها المعرفي.
6. القلق واليأس والانفعالات النفسية وسوء السلطة الحاكمة، وتردي الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية دوافع تتحكم بالفكر الإنساني، وتشكل لديه نزوعا نحو فكرة الموت والانتحار والعدم.
7. شكل الفكر الوجودي طروحاته بثلاث مراحل لمفهوم العدم، الأولى مرحلة الإيمان بالذات الإنسانية وهي الإيمان بالذات العليا، المرحلة الثانية الإيمان فقط بالإنسان إذ يمكنه تغيير مصيره، المرحلة الثالثة العبث والفوضى وتشكل مفهوم اللامعقول.

الفصل الثالث (إجراءات البحث، تحليل العينة)

3-1: مجتمع البحث

احتوى مجتمع البحث على النصوص العراقية المقدمة على مسارح بغداد للفترة (2015-2020) وهي كالآتي:

التسلسل	الكاتب	اسم المسرحية	السنة
1	طلال هادي	سليفي	2015
2	محمود ابو العباس	بقعة زيت	2015
3	عواطف نعيم	هلوسة تحت نصب الحرية	2015
4	علي عبد النبي الزيدي	يارب	2016
5	عبد الكريم برشيد	فاوست والاميرة الصلعاء	2016
6	كاظم النصار	سينما	2017
7	مثال غازي	رائحة حرب	2017
8	علي عبد النبي الزيدي	آخر نسخه منا	2017
9	مثال غازي	عزرائيل	2019

3-2: منهج البحث

اعتمد الباحث في تحليله المنهج الوصفي التحليلي وتسليط الضوء على المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي.

3-3:عينة البحث

تم اختيار عينة البحث قصديا لملائمتها حدود وأهداف البحث وأيضا لأنها كتبت بتاريخ حديث 2019 ، وهي تتلاءم وأهداف البحث.

3-4: أدوات البحث

استخدم الباحث الأدوات الوثائق التي تشمل الكتب والمجلات والصحف والمعاجم. والقواميس فضلا عن النصوص المسرحية العالمية والعراقية.

4-4: تحليل العينة

مسرحية: عزرائيل. تأليف: مثال غازي. سنة التأليف:2019.

نبذة عن المؤلف:

هو من مواليد1967 عاش بين حقبتي التغيير وبعده، أي قبل عام 2003 وبعده ، حاصل على شهادة الدكتوراه في جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية (أدب ونقد)، وحصل على أكثر من جائزة في التأليف المسرحي؛ جائزة أدب الشباب في العراق عن دار الشؤون الثقافية 1992، وجائزة الشارقة للإبداع العربي الدورة الرابعة 2000، وجائزة محمد تيمور مصر 2001. وله العديد من المسرحيات منها:

ما لا يأتي 1990، وعبدالله بن الزبير 2001، والتخمة 2003، وإظلام 2011، ودم يوسف 2016).

الشخصيات: امرأة ورجل وعزرائيل

تتحدث المسرحية عن لحظة الموت والأحداث التي يمر بها الإنسان الميت، هي فكرة فيها من الفنتازيا والعبث التي تضع الشخصيات أمام تساؤلات كثيرة، تقودنا إلى فهم واقعنا وما يترتب عليه من أحداث هي ليست بإرادتنا أو من الممكن التصرف بها. يضع الكاتب أحداث قصته في تحد وجدلية قائمة على مستوى الفكر الإنساني منذ بدأ الإنسان توثيق حياته ومشاكله، إذ تبقى فكرة الموت فكرة تنتمي إلى عالم المجهول وهي أقرب إلى العدم لأن ما بعد العدم المادي لا يمكن أن نتصوره شكلا ومضمونا، ولعل المؤلف يسعى من خلال نصه المسرحي (عزرائيل) إلى فتح أفق جديد لعالم يندمج فيه الخيال والحلم في تداوله لموضوعة الموت، إذ إن فكرة الموت هي فكرة كونية لا تنحصر بمكان معين أو مجتمع، إلا أنها كفكرة أزلية أنتجت العديد من النصوص المسرحية ولعل ملحمة كلكامش كان لها الريادة والسبق في ذلك (إن من لا حصانة عنده سرعان ما يلتهمه نمتار(شيطان الموت) الذي لا تمييز عنده)، حيث يقول المؤلف في لقاء معه أجراه الباحث عبر المنصة الالكترونية (Meet) مع المؤلف مثال غازي في تاريخ 21/ 6/ 2020 في تمام الساعة 10 مساء: "إن ما يشغلني الآن هو العمل على تأسيس نص كوني يحقق المغايرة والاختلاف، نص يكاد يستوعب ما هو محلي في إطار العالمي، نص يسمو على سلطة العرض ويحقق ممكناته الإبداعية باتجاه الخلق والابتكار. وتجربتي تكاد تنحصر ضمن هذا الهم، ورغم كل محاولات التهميش والإقصاء لسلطتي كمؤلف فالعرض يقصي النص في محاوله لترجمة المكتوب إلى مرئي. وأنا مؤمن أن من يكتب له الخلود هو النص فالزمن كفيل بحسم هكذا أمور".

نص المسرحية:

كما أسلفنا تعد مرحلة ما بعد الموت مبهمة الملامح لكل الناس، وهذه الفكرة تكون معالجة مغايرة للواقع النصي، فتوظيف فكرة الموت تأتي ضمن السياق العام للواقع الإنساني، إذا ما أخذنا بالاعتبار واقعا تفشى فيه كل أنواع القصر الإنساني الفكري والجسدي، هو واقع يعيشه المؤلف واستمد منه فكرة نص مسرحية (عزرائيل)، إذ إن الموت حدث القصة في المشهد الأول، ويصوره لنا الكاتب من خلال المحاولات اليائسة في معالجة المرأة وهي على سرير مستشفى نقلت إليه بعد حالة المرض واليأس، وهي تموت:

الممرضة: مسكينه... إنها تتألم وبقوة، سيدي هل ثمة أمل؟

الطبيب: لا أمل بالمرة... إن الموت يزحف على جسدها شيئًا فشيئًا... مسكينة.. لن تعيش طويلاً لتشهد فجر يوم آخر.

الممرضة: وهل ستموت؟

الطبيب: لا محالة... لقد انتهى أمرها.

الممرضة: هل من وسيلة لإنقاذها؟

الطبيب: ليس سوى أن ندعها وشأنها تواجه مصيرها بسلام.

إن فقدان الأمل أمام الموت هو المرحلة الأولى (إن الموت يزحف على جسدها شيئاً فشيئاً) هكذا يقول الطبيب (لقد انتهى أمرها)، لعل الزحف والانتهاء مفردتان تلتقيان مع معنى العنوان (عزرائيل... أو ملك الموت)، وهي أيضا فكرة استدعاها الإنسان لأن حدوده العلمية والطبية وقفت إزاء الموت وأصابها العجز، جاءت حركة زمن المسرحية مضمرة وظاهرة في الوقت نفسه، مضمرة مادية لكنها حاضرة في الروح والذهن والجسد على الدوام، رؤية العالم التي جسدتها بنية نص عبر تصوير المؤلف لمحيط الأحداث المركزية والمجاورة للزمان والمكان معاً، كما هي في الأعمال الفلسفية والأدبية والفنية التي تشمل كل حال المسرحيات التراجيدية القديمة، لكن النص المسرحي هنا قفز إلى أمام، إلى أزمنة سابقة وقادمة مختلفة ومتفاوتة في وجه الاحتمالات القادمة المجهولة، كذلك أضاف هذا الفقدان دلالة على العدم لأنه مجهول، بينما يبحر بنا الكاتب إلى هذا المجهول في تحد جدلي وصراع مع عزرائيل آلة الموت تتداخل فيها الغرائبية

وعناصر التشويق اللغوية التي تجعل من القارئ متشوقا لمعرفة الحدث التالي:

المرأة: ما الذي يحدث هنا... من أنتم.. هيا ابتعدوا عني.. هيا ابتعدوا.. ما الذي تريدونه مني

الرجل: (يشير إلى المخلوقات بالابتعاد عنها حيث تجلس المريضة خائفة ومرتعبة في إحدى زوايا الغرفة).. اهدئي... لقد آن الأوان فحسب، لقد انتهى بطبيعة الحال كل شيء.

المرأة: (غير مصدقة) لا يمكن... لا يمكن أن أصدق ما يحدث لي.. لا بد أني في كابوس.. وأعرف أنه لطالما سيزول.. ولا بد أن ينتهي.. لا بد.. لا بد (تلاحظ المرأة وجود رجل ضخم يتوسط المكان لتسأله).. ترى من أنت؟.. وما الذي تفعله هنا وفي هذا الوقت المتأخر من الليل؟.. ومن سمح لك بالدخول إلى غرفتي؟.. ألم تخبرك إدارة المستشفى أن لا أحد يستبيح غرفتي بحضوره بهذا الشكل المفاجئ... (تهدده) يجب أن تنتبه أيها الغريب بأنك ستلقى جزاءك عاجلاً أم آجلاً.

يُدخلنا الكاتب في محور الحدث بلا مقدمات، وهي انتقاله درامية اعتمد فيها الكاتب على توظيف الحدث من خلال دمج القارئ في خضم الحدث، نحن الآن في عالم الموتى أي أننا لسنا في الحياة التي نعرفها، لكن تبقى المرأة في حالة دفاع عن نفسها أمام ما يحدث لها، هي لا تعرف أنها ميته أو أنها تجهل الحياة في الموت وكأنها في حلم أو كابوس سيزول حين اليقظة أو أضغاث أحلام.

هكذا نجد أنفسنا أمام هذا الواقع الجديد وتبدأ عملية الفضول للوصول إلى حالة الوعي بما هو صائر على المرأة كما هو سوف يصير علينا يوم ما، ماذا سوف يحدث؟ كيف سيكون الواقع ما بعد الموت؟ كل هذه الأسئلة يحاول الكاتب الإجابة عنها من خلال الحدث القصصي في النص المسرحي دراميا، معتمدا معالجة فكرية تستنهض القارئ إلى ما بعد الموت وأحداثها تعتمد الانفعالات الحسية ومظاهر القلق المستمرة وسطوة اليأس والموت في بداية الحدث:

الرجل: لقد جئت من أجلك.

المرأة: وهل أنت أحد الأطباء في هذه المستشفى.

الرجل: كلا.

المرأة: ممرض؟

الرجل: كلا.

المرأة: مدير مستشفى؟

الرجل: كلا.

المرأة: إذن من تكون؟

الرجل: مجرد زائر.

المرأة: ولكن لا وقت للزيارة الآن... فأنا حتى لا أعرفك، ولم أرك من قبل.

الرجل: ليس المهم أن تعرفيني.. المهم أن أعرفك أنا.. فأنا أحضر مرة واحدة في عمر الإنسان... وبعدها ينتهي كل شيء

المرأة: ولكن الوقت ليس ملائماً لأتعرف عليك أو حتى أن تتعرف علي.. أرجوك ربما عليك أن تغادر في الحال وكفى.

إن المعالجة الفكرية والدرامية في هذا المشهد حققت فعلا دراميا وفكريا في نقل الحدث من حالة الذهول والصدمة التي تعرضت لها المرأة، إلى جدلية فكرية وصراع درامي نقلنا إليه المؤلف بشكل سلس وحدث آخر، إذ يكشف الرجل عن هويته بطريقة تعريفية عنه وعن عمله (فأنا أحضر مرة واحدة في عمر الإنسان... وبعدها ينتهي كل شيء)، إذ إن فكرة العدم جاءت مبطنه ومغلفة ينكشف عنها اللثام رويدا رويدا، فمحور الحدث العام يدور حول مفهوم الموت الذي لا مفر منه، والعدم والموت مجهولان لا يمكن تصورهما أو وضع صورة مادية لهما تعبر عنهما، إنهما النهاية، وبعدها ينتهي كل شيء.

ولعل الاحتجاج القائم على جدلية الموت والعدم سمة ارتسمت في الحوار أعلاه، فالكاتب يعترض على تلك الطريقة التي ينتهجها (عزرائيل) على لسان المرأة وطريقة حوار الرجل (ليس المهم أن تعرفينني.. المهم أن أعرفك أنا)، إن عدم تقبل الواقع أعطى مساحة منفتحة للمؤلف في وضع تصوراته وأفكاره من خلال شخوص النص (ولكن الوقت ليس ملائماً لأتعرف عليك أو حتى أن تتعرف علي.. أرجوك ربما عليك أن تغادر في الحال وكفى)، وهذه المعالجات الدرامية التي تضمنت فكر الكاتب هي جزء مهم في الاحتجاج الذي رسمه عبر الحوار الآتي:

المرأة: (مستغربة) إنك تسخر... أنا حتى لا أعرفك فكيف علي أن أغادر مع رجل غريب مثلك؟
الرجل: يجب أن تذعني للأمر فحسب.
المرأة: لم افهم.
الرجل: هذا أفضل، فأنا غير معني في الدخول معك في جدل، ومناقشات وتبريرات لا حدود لها.
المرأة: وهل من الأفضل أن تدخل غرفتي هكذا خلسة دون استئذان تأتي وقتما تشاء وتذهب وقتما تشاء، ألا تشعر بالخجل من تصرفك هذا، ترى من تكون؟
الرجل: عليكِ فقط أن تتجهزي للرحيل، فالمسافة طويلة وستجدين ساعتها ثمة أمور عليك أن تهتمي بها أكثر من الرغبة في معرفة من أكون، فواجبي يحتم علي قبضك الليلة.
المرأة: أنا لا أفهم ما تقول وما تعنيه، ربما حدث خطأ ما... أو لبس أو سوء فهم وربما قد أخطأت في رقم الغرفة، ربما أنا لست من تقصد... فأنت حتى لا تعرفني من أكون.
الرجل: أعرفك فلا داعي لأن تعرفي نفسك أمامي
المرأة: ماذا لو سألتك من أكون؟

إن العبث والعدم والاحتجاج على طريقة الموت والظروف التي أدت إلى تشكيل الحدث، هي قضية الإنسان المعاصر بشكل عام وقضية الإنسان العراقي بشكل خاص، التي يتبناها الكاتب للتعبير عن وضع راهن آني أخذ يتسع ويسيطر على الفكر الإنساني في جميع مستوياته السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والدينية، إذ يدمج الكاتب عالمين مختلفين في الوقائع من حيث الحياة التي نعيشها وكل ملابساتها والحياة التي يتصورها لنا النص في عالم تغيب عنه الإمكانيات المتاحة لنا، بل هو مجهول لنا وهنا تكمن المعالجة الفكرية والدرامية للنص باعتباره تصورات عن المجهول غير المعروف، كذلك أضف أن هذا الاستدعاء لفكرة المجهول هي إنسانية يدفعها الفضول والبحث عن ذلك كما نجده عند كلكامش وسارتر إذ يقول: (العدم فكرة يستدعيها الإنسان)، إن النص المسرحي بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية اجتماعية، وذلك من منطلق التسليم بأن كل أنواع الإبداع الثقافي تجسيد لرؤى عالم متولدة عن وضع اجتماعي محدد لطبقة أو مجموعة بعينها، فبنية أي نص أدبي ليست جامدة أو تراوح مكانها، بل هناك قوانين تتحكم بها لا تقوم ببنائها فقط، بل تجعلها بنائية أيضا، لهذا فاللغة بوصفها بنية إنسانية مهمة قادرة على تحويل جمل أساسية متنوعة إلى تشكيلة أوسع من التفوهات الجديدة في الوقت الذي تحتفظ فيه اللغة بهذه الجمل في بنيتها الخاصة، كما يدلل ذلك في بنية النص من خلال الحوار التالي:

الرجل: شيء انتهى وقته.
المرأة: (باستغراب) وقت... عن أي وقت تتحدث؟
الرجل: وقتك في الحياة.
المرأة: إذن أنت ترى بأن وقتي في الحياة قد انتهى!
الرجل: وهذا يعني أن وقتك في الممات قد بدأ.
المرأة: وهل هذا يعني بأني... (تسخر)
الرجل: ميتة.
المرأة: (تضحك) ميته.. أنا ميته.. شيئاً فشيئاً ستقول أنك ملك الموت وجئت لتقتادني إلى إحدى حفرك التي تخبئ فيها كل من تحضر إلى زيارتهم ليلاً.
الرجل: ماذا لو أخبرتك بأني هو.
المرأة: عندها ستكتمل أركان النكته (تضحك).
الرجل: (يقتادها بعنف ليسير بها نحو البوابة الضخمة) أنت تضحكين.. اضحكي ما شئت فلطالما سيلف الحزن روحك وجسدك بغير حساب، ربما علينا المغادرة في الحال، فالوقت يمر وأنت لا تدركين معنى أن يمر الوقت سريعاً ونحن هنا، فالكل على حافة القبر ينتظرك لتدخلي إليه بسرعه كي تنتهي حجم آلام وأحزان من ينتظرونك هناك بفقدك..
المرأة: (تفلت من قبضته) أرجوك اترك يدي إنك تشعرني بالألم، أي كابوس لعين هذا علي أن أعيشه الليلة، هل من أحد يحاول إيقاظي.. (تصرخ) أيها الطبيب... أيتها الممرضة، هل من أحد هنا يوقظني كي يحررني من هذا الكابوس الذي أعيشه اللحظة.

إن الرفض الذي تتصارع من أجله المرأة هو رفض قائم ضد فكرة الموت والعدم منذ أقدم الحضارات،

بل هو نزاع مستمر لن ينتهي، إذ يبقى الإنسان في حالة الفزع والخوف والقلق واليأس الذي يعتريه إذ ما ذكر أمامه الموت، هو فكرة تتنازعه دائما وشعور قائم على السلب والتعويض عن ذلك السلب مجهول، أي الفقدان والعدم، هكذا يتواصل المؤلف في تعرية جدلية الموت المتمثل بالعدم بحسب وجهة نظره العبثية إلى احتجاج جدلي قائم على (ماذا)، أي لماذا الموت؟ هذا المجهول الذي يعصف بنا نحن أبناء البشر؟، ولعل أشكال الموت على مر العصور الإنسانية أخذت صورا وأنواعا متعددة فيها من القسوة ما ينافي الوجود الإنساني، الذي يصبو إلى الاطمئنان والأمان والراحة، فكل أنواع الحروب التي حدثت ولا زالت تحدث؛ الموت فيها عصيب مؤلم، ونجد هذا واضحا في الواقع العراقي وبالأخص بعد احتلال العراق عام (2003).

المرأة: (تقاوم) أرجوك، ماذا لو أمهلتني بعضاً من الوقت كي أصدق بأنني ميته، إذ لا يمكن أن أنتزع هكذا فجأة من الحياة دون مقدمات.

الرجل: ولكنك كنت مريضة.

المرأة: على أمل أن أشفى.

الرجل: وهل كنتِ لتعيشي أبداً.

المرأة: ما كنت لأحلم بيوم كهذا، فكل أحلامي تتعلق بالحياة.

الرجل: وماذا عن الموت.

المرأة: صدقني لم أفكر به يوماً ولا أريد كحال كل الملايين الآن من البشر على الأرض فكل يوم تشرق فيه الشمس كان لي بمثابة الحلم.. عن أي يوم تتحدث أرجوك، الوقت كل الوقت هنا للحياة ولا مكان للموت حين تفكر بالحياة.

يؤكد النص على ثيمة رئيسية (فكرة الحياة وفكرة الموت) ثنائية الوجود الإنساني إزاء عالم الموت المجهول الذي سوف نرتحل إليه، ولا نملك عنه تصورا سوى العدم أو لم نفكر فيه (فكل احلامي تتعلق بالحياة)، لأن الحياة بالنسبة لنا واقع، أما الموت فهو مجهول (لا مكان للموت حين تفكر بالحياة)، كأن الكاتب اتفق مع ألبير كامو في فلسفة (أسطورة سيزيف) في (لا هدف في وجود غير منسجم مع ما يحيط به)، وكيف تنسجم الحياة مع الموت؟ حيث يكون احتجاج المرأة على الموت المتمثل بعزرائيل بقوة:

المرأة: وماذا عن الخوف والرعب الذي أدخلته في قلوبهم... ماذا أبقيت من الضوء المتدفق من حدقات عيونهم.. ماذا تركت لهم في آخر اللحظات غير بضع رغبات بسيطة لم تأبه لسماعها.. أي قسوة تملك حال أن تحضر إليهم؟ (تسأله) أبهذا التجهم أبهذا التوعد.. أبهذا الخوف كنت تحضر إليهم... هيا.. هيا انظر إلي جيداً وتمعن في (تنظر إليه).

لقد تحدثت المرأة بلسان كل البشر هكذا كان حضورها، وهو حضور خفي للكاتب على لسان بطلته، وربما ينتقل بنا النص بطريقة سلسة تنساب كجريان الماء فوق الصخر وينمو الحدث مع توقف الزمن والمكان وكل الأبعاد الهندسية، إذ إن الحضور هنا حضور فكري متحرر ليس له حدود معادلات وافتراضات الآن ومعاناة الإنسان القسرية والذاتية أمام الحياة والعدم والمجهول الذي نخافه، ومن هذه الافتراضات الجدلية تطلب منه أن يعطيها ابتسامة أو يغير ملامحه المخيفة إنها تداعب مشاعرة وتحوله إلى بشر مثلنا يشعر ويتألم، التفاتة فكرية أخرى يدخلنا فيها المؤلف ومعالجة درامية تدعو إلى استمرارية الحدث، أي عبثية تطلبها هذه المرأة؟ مشاكسة فاعلة يقترحها النص، وفعل درامي يدمجنا فيه المؤلف ليحقق إشكالية جديدة مغايرة ضد الواقع المعاش:

المرأة: نعم ماذا لو قايضت رحيلي معك بابتسامة تجودها من وجهك.

الرجل: لا بد أنكِ مجنونة.

المرأة: ماذا لو ابتسمت قليلاً.

الرجل: لا أستطيع

المرأة: ماذا لو حاولت.. شيئا بسيطا جداً (تحرك بيدها) فقط ارفع قوس الفم إلى الأعلى كي يبدو فمك كقارب وسط البحر في ليلة هادئة جميلة.

الرجل: أنتِ تهذين.. لا بد أن رهبة الموت أفقدتك شيئاً من عقلك.

المرأة: ترى.. هل علي أن أطلق نكته أو طرفة كي تضحك.. يبدو أن الأمر يصعب عليك (تفكر) لدي فكرة.. ماذا لو قلدت لك شارلي شابلن وهو يروض بعوضة في سيرك (تحاول تقليده).

طلب بسيط تطلبه المرأة من ملك الموت (الابتسامة)، لعل لسان حالها يقول (أعلل النفس بالآمال أرقبها ما... أضيق العيش لو لا فسحة الامل)، إن الابتسامة (أمل = حياة = بقاء) جدلية ذلك المجهول الذي هو الموت والعدم تجعلها أمام تلك الابتسامة فرصة أخرى أو أملا تنطلق من خلاله نحو عالم ربما تكون فيه السعادة قانونه، وربما تكون هذه الابتسامة طريقا نحو الخلاص أو خطأ يرتكبه ملك الموت كما ارتكب هذا الخطأ في بداية الخليقة حينما أكل التفاحة آدم، حيث إن المؤلف يأخذنا في جدلية أخرى وفكرة درامية فيها تحليل وتفسير للواقع الإنساني، كأنه يلقي باللوم على أبي البشر في جلب كل هذه المشاكل والمآسي التي حدثت ولا زالت تحدث، وكأن لسان حاله يقول: (أبوكم آدم سن المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان..)، إنه الطمع والجشع الذي يعد جزءا من الطبيعة التي خلق الإنسان عليها:

الرجل: (يقترب منها محاولاً لمسها) (يتردد) (وأخيراً يرفع رأسها إليه) أنتِ تبكين... وتطلبين مني أن أطلق ابتسامة المقايضة مقابل الرحيل، ألا ترين أنه أنتِ من يصعب الأمر علي... أنتِ تكذبين فما الابتسامة التي تصطنعينها، وتوهمين الناس بها.. ليست حقيقةً بل هي صورة من صور الحزن المتغلغل في أعماق روحكِ، لقد تحدى الله في آدم كل مخلوقاته فوهبه جناته ومنحه محبته وسلامه فأسكنه جنته وأهداه بما يؤنس وحدته.. فما كان إلا أن اخطأ.

المرأة: (تسخر) فأكل تفاحة لا تساوي شيئاً.

الرجل: (ينتفض) هي ليست مجرد تفاحة كما تحسبين... هي بذرة من الشر أنبتت حروباً وقتلاً ودماراً ووحشيةً وقسوة ليس لها أول من آخر.

المرأة: فكان أن طرده الله شر طرده من سمائه.

الرجل: بل ما أراد الله أن تكون لسمائه ساحات قتال.. ما أراد الله أن تكون لسمائه سجون ومطامير ومشانق.. بل ما أراد الله أن تكون سماؤه سوداء فاحمة ملبدة بغيوم سود تنبعث من رؤوس لا يملأها سوى الشر... لقد أراد الله لسمائه زرقةً يستأنس بها حين يلتفت إلى ذنوب البشر على الأرض... لقد خلق الله كل شيء إلا الشر.. فللشر طغيانه وجبروته فيكم.. فلآدم منفاه حين سولت نفسه خيانة الوطن.. فلآدم منفاه حين سولت لأبنائه قتل أحدهم الآخر.. لآدم منفاه حين أباح لنفسه ظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

المرأة: إذن ما نعيشه هو عقاب على تلك الخيانات.

الرجل: أعرفت لما أنا هنا... أنا من يهب الأمان والاطمئنان والعيش بسلام فأذعني لما جئت لأجله.. فدعينا نذهب يا امرأة.

إن مما يلفت الانتباه شخصية الرجل وهي تزدوج على نفسها فتارة نراه إنسانا يفكر ويتحدث بلغة البشر وتارة أخرى نراه ملاكا يمثل شخصية عزرائيل، وإن هذا الانشطار مركب، أي أنه يتحول أحيانا قاضيا يشكل محكمة وأحيانا متهما يدافع عن خطئه، وهذه التركيبات محورية ومهمة غير مقحمة على النص؛ نجد فيها التوليفة المقنعة التي تعطي للكاتب مساحة وحركة واسعة في تناوله موضوعات كثيرة، إذ تحسب للنص أنه يتسع ليضم أفكارا وطروحات ذات صلة وثيقة بالواقع وكلها تجعل النص يرتقي في مصاف النصوص العالمية، ويخلق تحدي النص رؤيا جديدة للواقع فيه ثبات فكري ولا يشير إلى تحدٍ مع الله، إنما هو يثبت أن سبب المأساة ما ارتكب من خطأ في بداية الخليقة، ذلك الخطأ الذي جلب لنا الدمار والموت (هي ليست مجرد تفاحة كما تحسبين... هي بذرة من الشر أنبتت حروباً وقتلاً ودماراً ووحشيةً وقسوة ليس لها أول من آخر).

عودا على بدء، استطاع نص مسرحية (عزرائيل) أن يضم في جعبته واقعا مريرا ترزح تحت وطأته الإنسانية جمعاء، كذلك الواقع العراقي بكل تمفصلاته ومسبباته، التي سحقت جيلا كاملا عانى من كل أشكال التعسف الإنساني، وهذه المعطيات خلقت معالجات فكرية ودرامية لمفهوم العدم من خلال تفسير وتحليل كل الممكنات التي تعرض لها الإنسان، وما يحدث وسوف يحدث هي علاقات اتسمت ظروفها بعدم الثبات وعدم المعقولية التي عبر عنها النص، فليس هناك حدود تقف عندها تلك الأزمات وهي مستمرة ففي كل عصر تلبس لباسا جديدا فيه تنوع معناه الأوحد هو المجهول، حتى أن ملك الموت يجهله، تلك مفارقة يكشف عنها النص بصورة درامية جديدة، هي إن ملك الموت لا يعرف معنى الموت.

المرأة: ماذا تعرف عن الموت.

الرجل: (يتردد) الموت...يعني..الموت.

المرأة: (تستغرب) معقولة.. أنت تتردد في تعريف الموت وأنت ملكه المتوج عليه.. أي ملك أنت واي تاج تحمله على رأسك يا ملك الموت، لا أكاد أصدق في أنك تجهل معرفة ما تقوم به وتفعل.

الرجل: لست ملكاً كما تظنين فأنا مجرد ملكٌ موكل بإحضار أرواح الناس وحملهم على الرحيل من مكان إلى آخر.. من مكان يعرفونه إلى مكان يجهلونه حد كراهيتهم له، فليس من المنطق أن يكره البشر ما لا يعرفونه لذلك أنا موكل باستقدام ارواح تأبى ترك ما اعتادوا عليه، فما وسيلتي غير أن أحملهم على الخوف لأقتادهم خاضعين خائفين وإلا ما استطعت اقتيادهم بغير هذه الطريقة.

يبيح نص عزرائيل للقارئ إنتاج نص جديد محايثا له من حيث المعنى، وذلك يبدأ من العنوان الذي تكمن فيه الإحالة الافتراضية للمعنى، غير أن متن النص أدخلنا في جدليات متعددة هي أقرب إلى صراع الأفكار بأسئلة يفترضها الكاتب على لسان القارئ، وهي ليست جديدة على مستوى الطرح الإنساني لكنها جاءت مبطنة وغير واضحة، نعم، إن الفكر الوجودي قد أتاح لنصوصه تلك الأسئلة والافتراضات، ولعل هذا النص هو امتداد لتلك الفلسفة، غير أن تميز النص يكمن فيما هو غائب ومجهول، حياة ما بعد الموت وصراع الأفكار، بين أن نسلم بما هو واقع أو نضع حدودا لما هو صائر من تكرار مستمر لحياة أصبحت عبثية وغير معقولة، بل هي تكمن في اللاجدوى وما يقترحه النص، هو المسؤول عن ذلك؟ وتأتي الإجابة من خلال تتابع الحدث ولا يقف عند ذلك بل يتيح لنا فضاء اوسع من الطروحات والتأمل بما هو كائن أو سوف يكون ، ويبدو أن مصير الإنسانية هو بيد الإنسان كما نجد ذلك واضحا في ختام المسرحية:

الرجل: ولكنك لطالما تحدثني عن الموت في الخارج، عن ظلم الإنسان لأخيه الإنسان عن قرارات الموت المفاجأة التي تتخذونها لأتفه الأسباب.. أنت الآن.. أنت من يتحدث عن روعة الحياة وجمالها وشاعريتها أي تشوش وارتباك تعيشين يا امرأة.. أليست هذه صور من الحياة التي تعرفينها.

المرأة: ولكننا رغم ذلك مصرون على عشقها، فالحياة أجمل من أن نفكر في مغادرتها فلا أحد يفكر هنا في مغادرتها طوعاً أو اختياراً، فكل الذين يحبونها ليسوا مستعدين لمقايضتها بأي ثمن يكون، فكل الذين يغادرونها عيونهم معلقة بها دون أن ينفكوا في النظر إليها عن بعد. (تتوسله) أرجوك أن الوقت يمر.. وهذه الدقائق ربما لن تتكرر أمامك مرة أخرى.

على الإنسان أن يكف أذاه عن أخيه الإنسان هكذا نحن (إما أخ لك في الدين أو نظير لك في الخلق).

الفصل الرابع

4-1: النتائج ومناقشتها

1. أزلية صراع الإنسان من أجل البقاء والبحث عن المجهول وسيلة للاكتشاف والإجابة عن ماهية الأشياء عند الإنسان القديم ذاتية الجانب، بينما شكل تطور الإنسان عبر العصور فعل جماعي الجانب، ونتيجة لاندماج المجتمعات برزت مفاهيم جديدة أثرت بشكل عام على مفردات الحياة وطروحات الفلاسفة، فأنتجت قيما فنية ونصوصا أدبية تناولت تلك الطروحات، فأصبح ذلك الصراع غاية ووسيلة.
2. اتخذت المعالجات الفكرية لمفهوم العدم على مر العصور في النص المسرحي بعدا واضحا للمتغيرات الحاصلة في المجتمع، قد يكون مضمرا في بعض النصوص المسرحية إلا أنه حقق معطيات برزت فيه تلك المعالجات.
3. تناول نص مسرحية عزرائيل مفهوم العدم بمستواه الفكري عبر جدلية الحياة ما بعد الموت من خلال عالم المجهول، إذ أخضع تلك العلاقة إلى فرضيات ضمّنها إشكالية الوجود ما قبل الموت وبعده وعمل على مناقلتها ما بين عالمين مختلفين.
4. يعد القلق واليأس والانفعالات النفسية حمولات العدم والأرضية الخصبة لتشكيل الفعل الدرامي في النص المسرحي، وهي تشكل علاقة فكرية تستنهض الحدث ومتغيراته، والتي أنتجت حدثا مغايرا في نص مسرحية عزرائيل.
5. إن مفهوم العدم غائب ليس له ملامح يحضر عندما يستدعيه الفكر، فهو فعل مضمر تؤثر فيه المتغيرات

الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تكون ذات دوافع تعسفية في إقصاء الإنسان مثل الحروب وتتنوع أشكالها.

6. استطاع نص مسرحية (عزرائيل) أن يضم في جعبته واقعا مريرا ترزح تحت وطأته الإنسانية جمعاء، كذلك الواقع العراقي بكل تمفصلاته ومسبباته التي وضعت جيلا كاملا يعاني كل أشكال التعسف الإنساني، بحسب الآتي: أ. تغيير نظام الحكم من دكتاتوري إلى ديمقراطي. ب. أنتج هذا النظام الجديد حزابا شكلت جدلا فكريا وعقائديا زرع الفرقة والتعصب القبلي. ج. خلقت هذه الأجواء تنوعات مصيرية في الواقع المعاش نتاجها الفساد على جميع المستويات الحاكمة. د. نزوع الإنسان إلى عدم الإيمان بكل المعتقدات السابقة، بل أصبح التوجه للفوضى وسيطر الخوف على الفكر.
7. يؤكد النص على ثيمة رئيسية (الحياة والموت) ثنائية الوجود الإنساني إزاء عالم الحياة المعلوم والمجهول والموت المجهول، الذي سوف نرتحل إليه، ولا نملك عنه تصور سوى العدم أو لم نفكر فيه، لأن الحياة بالنسبة لنا واقع أما الموت فهو مجهول.

4-2: الاستنتاجات

1. اتسمت المعالجات الفكرية والدرامية بحسب المتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.
2. يعد مفهوم العدم من المفاهيم الغائبة عن التفكير الإنساني تظهر على السطح عندما يستدعيها فكر الإنسان إلى الواقع من خلال تأثير الواقع الإنساني.
3. اتسم النص المسرحي بتقديم أشكال متعددة من المعالجات الدرامية أثبت حضورا من خلال تناوله موضوعات شكلت في حياة الإنسان أثرا واضحا.
4. يعد المجهول في الفكر الإنساني عدما وكل عدم ليس له ملامح أو صورة يتمثلها الإنسان أو يدركها، وحيثما كان الوعي لا يدرك شيئا فهو باعث على القلق والخوف.
5. تناولت النصوص الحديثة مفهوم العدم من خلال التركيز على العوامل النفسية، التي تشكل أرضية خصبة في تنفيذ أفكار ما بعد الموت.

Sources & References **المصادر والمراجع**

1. Abdel Nour Jabbour. 1979, *Literary dictionary*. Edition 1, (Lebanon Dar Al Alam for Millions).
2. Abdel Razzaq Balaqrouz. 2010, *Nietzsche and talent of philosophy*. The Difference, Algeria.
3. Abdel-Messih Youssef. 1975, *Signs of drama in the modern era*. (Beirut Modern Library).
4. Al Hakeem Tawfeek. 1949, *King Oedipus*. (Cairo Misr Printing House).
5. Alaradis, Nicole, 1980The play is in English literature. Translated by Youssef Abdel-Masih, (Baghdad, Ministry of Culture).
6. Al-Bakry Adel. 1985, *Philosophy for all people*. (Baghdad, House of Cultural Affairs).
7. Al-Sawah Firas. 1987, *Treasures of the Depths: Reading in the Epic of Gilgamesh*, Edition 1, (Syria Sumer for Studies and Publishing).
8. Aslan Martin, Drama anatomy. 1987, *Translated by Osama Mendelji*, Edition 1, (Amman, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution).
9. Avenues Rose James. 2007, *Experimental theater from Stanislavsky to Peterborough. The translation of Inaam Najem Jaber*, (Baghdad, Dar Al-Mamoun).
10. Badawi Abdul Rahman. 1975, *Nietzsche - Abstract of European Thought* - Series of Philosophers. Edition 5, (Kuwait, Press Agency).
11. Badawi Abdul Rahman. *Studies in existential philosophy*. (Beirut, Arab Institution for Studies and Publishing), 1980.
12. Bart Roland, 1986, *Principles in semantics*. Translated by Muhammad al-Bakri, (Baghdad, House of Cultural Affairs).
13. Camus Albert. 1983, *The legend of Sisyphus*. Translated by Anis Zaki Hassan, (Lebanon, Dar Al Hayat Library Publications).
14. Fall Jan. *French philosophy*. Translated by Fouad Kamal, (Cairo the Arab House for Publishing and Distribution), without history.
15. Goethe Wolfang Johann. 2008, *Faust*. Edition 2, Part 2, translated by Abdul Rahman Badawi, (National Council for Culture, Arts and Literature: From the International Theater, Kuwait).
16. Gullivet Regis. 1988, *Existential doctrines from Kirkkord to Jean-Paul Sartre*. Edition 1, translated by Fouad Kamal, (Beirut Dar Al-Adab).
17. Hilal Ghanimi Muhammad, 1973,*romantic*. (Beirut Dar Al-Awda).
18. Hilal Ghanimi Muhammad, 1993, *Modern literary criticism*. (Cairo, Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing.
19. Horowitz David. 1965, *Shakespeare and the existential outlook*. Shafiq Magali translation, (Cairo, Al-Masrah Magazine, No. 23, Radio, Television and Music).
20. Huating M.Frank, *Introduction to performing arts*. The translation of Translated by Kamel Youssef and others, (Cairo, Dar Al-Maarefa), without history.
21. Ismail Fahd Ismail. 1981, *Dramatic Act and its opposite: a study in Audip Sophocles* Edition 1, (Beirut, Dar Al-Awda).
22. jamil Saliba, 1994, *Philosophical glossary*. Part 2, (Lebanon House of Scientific Book),.
23. Mahmoud Hanafi Ali. 1996,*Read critical reviews of Sartre*. (Modern National Library of Egypt).

24. Meyer's Encyclopedia, 1967, Edition 10, Part 2, Institute of Encyclopedic Studies.

25. Sartre, Jean-Paul. *Troy women play.* translated by Waheed Al-Naqash , , (Beirut Dar Al-Adab), without history.

26. Shakespeare, William. 198, *Hamlet*. translated by, Jabra Ibrahim Jabra, (Baghdad, Dar Al-Mamoun Publishing).

27. Thales Aristotle. 1973, *The Art of Poetry*. Abdel Rahman Badawi translation, (Beirut, House of Culture).

28. Tyler John Russell. 1990, *Theatrical Encyclopedia*. Part 1, Edition 1, translated by Abdul Rahim Chalabi, (Baghdad, Freedom House Printing).

29. Wahba, Majdi.1974, *Glossary of literature terms*. Beirut, Lebanon Library, Beirut.

30. Worth George. 1979, *The theater of protest and contradiction*. Translation by Abdel Moneim Ismail, (Lebanon, the Arab Center for Culture and Science).

31. Rahmeh, Muhammad Mahmoud, Salah Abdel-Sabour Theater: *An Art Study*, House of General Cultural Affairs, Iraq, 1990.

Patrols

32. Abdel Hamid Sami. 1995,*Tackling the plot in radio drama*, (Baghdad: Academic Journal, Issue 10).

22. Tweed C. and Sutherband M. (2007): *Built, cultural heritage and sustainable urban development Planning*. Landscape and Urban Planning. No, 83, pp.62-69.
23. Wilkinson,S.,Reed,R. and Kimberly, J.(2009): *Using building adaptive reuse to deliver sustainability in Australia*. Structural Survey,27 (1), pp.46-61.

Sources & References **المصادر والمراجع:**

1. Abu-Dayyeh, Nabil (2006): *Prospects for Historic Neighborhoods in Atypical Islamic Cities: the View from Amman, Jordan*, Jordan. Habitat International, 30, 46-60.
2. Abu Ghanimeh Ali, (2002): *Amman city, pioneers generation of Architects*, Al-Yarmouk Researches: Engineering and basic sciences series, Vol. 11, issue 1, Yarmouk University press, Irbid,(in Arabic).
3. Abu Ghanimeh, Ali, (2007): *Amman in the memory of the _ rest Architects, _ fifties and sixties*, in Studies in: the social history of Jordan, Greater Amman Municipality, (in Arabic).
4. Al-Asad, Mohammad. (1997): *Old Houses of Amman: 1920-1950*, Amman: Turab.
5. Al-Asad, M. (2008): *The Contemporary Built Environment in the Arab Middle East*. In: Architecture and Urbanism in the Middle East; View Points Special Edition, Simon O'Meara et al.Washington DC: Middle East Institute. pp. 26-28
6. Al-Faqih, S. (1993): *House Formation and Architectural Identity in Urban Amman*. Open House International, Vol. 18, no. 2, pp. 21-27.
7. Astrog Bollack F. (2013): *Old Buildings New Forms, New Directions in Architectural Transformation*. Monacelli Press.
8. Bose, S. (2012): *Restoration of Town Holl in Kalata for adaptive reuse: Acase study*. Structural Survey, 30 (30), pp.280-291.
9. Bernard, H. Russell (1988): *Research Methods in Cultural Anthropology*, London:SAGE Publications, Inc.
10. Bromly R. Tallon, A., and Thomas, C. (2005): *City center Regeneration through Residential Development: contributing to Sustainability*. Urban Studies 42 (13), pp. 2407-2429.
11. Bullen, P. and love, P. (2009): *Residential Regeneration and Adaptive reuse:learning from the experience of Los Angeles*. Structural Survey, 27 (5), pp.351-360.
12. Burton, B. (2014): *Adaptive reuse of commercial buildings*. Building Science Form, Available at http:/www.monstercom-mercial.com/ adaptive-re-use-of-commercial-buildings.
13. Cooper, I. (2001): *Post-Occupancy evaluation-where are you*? Building Research and Information, 29(2), pp.158-163.
14. Hamer. D. (2002): *Learning from the past: Historic districts and the new urbanism in the United States*. Planning Perspectives, 15, pp.107-122.
15. Lathan, D. (2000): *Creative Reuse of buildings*. Donhexd Publishing Ltd, Dorset, United Kingdom.
16. Love, P., and Bullen, P. (2009): *Toward the Sustainability adaptation of existing facilities*. Facilities, 27 (9), pp.357-367.
17. Misirlisoya,D., and Gunc,K. (2016): *Adaptive reuse strategies for heritage buildings: A holistic approach*. Sustainable Cities and Society, 26, pp.91-98.
18. Marchal Wheeler S. and Beatly T. (2014): *Sustainable Urban Development Reader*. Routledge Urban reader.
19. M. Matrouk, (2003): *Unilaterism in Architectural Thinking and its Impact on Contemporary Trends: Experiences and Visions of Jordanian Architects*, journal of King Abdulaziz University, environment design sciences, Vol2, pp 87 -114 m, Riyadh.
20. Powell K. (2012): *Architecture reborn,Converting old buildings for new uses*. Rizzoli International Publications Inc.
21. Tiesdell, S., Oc, T. and Heath, T. (1996): *Revitalizing Historic Urban Quarters*, 2nd edition, Oxford: Butterworth –Heinmann.

Any contemporary interventions in Jabal Al Wiebdeh, should keep away from the concept of cut and paste.They should be harmonious with the common scale, material, and style of its context. Such interventions should be effected in such a way as to complete the general image of the city and reflect the connection between heritage and modernity as well. They need to be guided by well-studied strategies for dealing with such heritage buildings and choosing the appropriate methods of conservation that preserve the beauty and values of such heritage buildings. This needs to be based on a cultural base more than commercial or investment approach.

Historic value: The house is considered as a successful specimen of the development of adaptive reuse architecture in Amman and acts as a source of information for researchers, especially with its methods of construction and details.

Socio-economic value: This project contributes to the socio-cultural function of the building by providing indoor space for social contact between employees gathering to meet and discuss work projects in multiple places. By converting the building into a modern work space, the project also serves its socio-educational function as it provides space for activities like lectures and seminars.

According to Mr.Yaghmour, the effort and money that was used in the adaptive reuse of this residential building to be used as an office building makes a valuable contribution to the field of sustainable design. First, it has prevented the demolition and replacement of a heritage building. Secondly, money saving was achieved as a result of using an existing building instead of building a new one. Thirdly, this has made a contribution to the protection and up-keep of the surrounding image of the residential context. Although the roof of the present building is now used for lecture and seminar purposes that are, sometimes, held outdoors, it is possible that solar panels will be provided in the future in order to make use of the solar energy. Moreover, adding green elements to outdoor areas and the building elevations is now under construction. This is expected to benefit from the concept of green architecture.

Conclusion:

About 10 years after the completion of the adaptive reuse of the building and its occupation as an office facility, many benefits and objectives have been satisfied. These include the preservation of one of the good heritage buildings in Jabal Al-Wiebdeh residential area, enhancement of the urban setting by bringing new life to the site of the adopted building, and adding one more example of successful adaptive reuse to the building stock in the heart of Amman city. This will hopefully encourage other heritage building owners to follow Mr. Yaghmour's example and approach in up-grading the structures of their old buildings. Furthermore, it would enhance the awareness of the general public about the value and potential use of heritage buildings and contribute to supporting the economic base of older neighborhoods and Amman city at large. In addition, one can add the following conclusions:

1. The adapted project (Yaghmour Office) contributed to the urban contexts and had a positive social impact through offering new job opportunities and creating social spaces for socializing. Also, it had an economic impact through endowung an old heritage building with a new function to fit modern demands and revive the economic situation in the neighborhood. So the re-use approach makes heritage buildings act not only as heritage monuments that address the heritage and cultural identity of the place or demonstrate a historical or symbolic value , but also as investment projects that serve the local residential community.
2. The selected project reflected a successful approach toward the heritage building that includes a high level of balance between the authenticity of the place and the modernity of the new interventions; by their nature, the new facilities (gallery, offices, showrooms, library,...) reflect respect for the sensitivity and privacy of the place and for the authenticity of the heritage building. Architect Farouq Yaghmour used the sme architectural materials and elements that were traditionally used in Jabal Al Wiebdeh buildings. He respected the authenticity of the building and its originality.

Recommendations:

Heritage conservation projects should be considered at the local and urban level and at the level of single buildings in order to achieve a high level of agreement between the old and the new.

In reference to facades, the architect preserved the original image of the old building, the old tilling, openings, and stone. These building elements and materials were preserved with limited intervention. At the same time the architect identified the new additions using materials such as (steel, glass, concrete) in a modern design.

Figure 8, 9: before and after image of the main elevation of the building.

Figure (10, 11): before and after of the central area was remodeled into a library and meeting room.

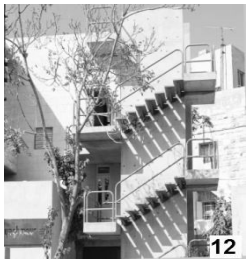


Figure 12, 13: before and after image new added mass.

Figure 14: Office entry

Figure 15: The Roof, currently is an outdoor space for lectures, a new parapet was added.
Figures 16 and 17: The interior space of Yaghmour's gallery.

3. Assessment of the adaptive reuse works: architectural, urban, historic, and socio-economic values of the project:

Architectural and urban values: The present condition of the building reflects the modernity and special methods of construction and detailing of the local architecture of Amman, specially the three bays type house, asymmetrical plan and simple façades.

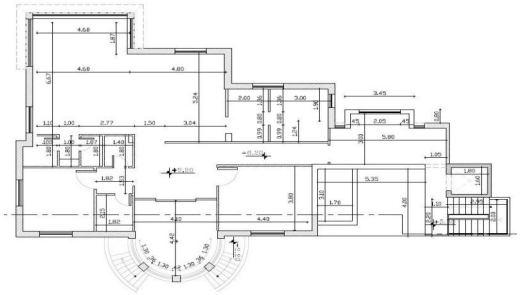


Figure 2: First Floor Plan, currently offices

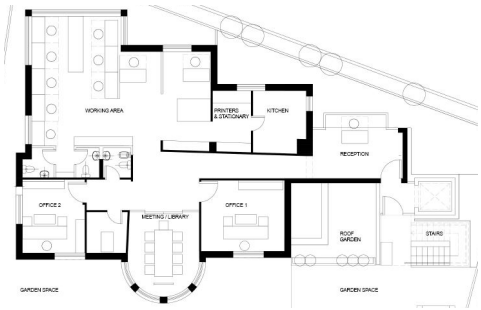


Figure 5: Second Floor Plan, currently it is used as office spaces.

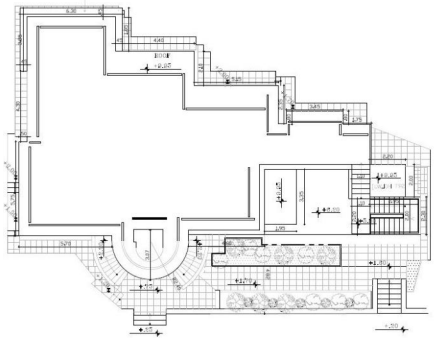


Figure 6: Roof Plan, source: Yaghmour Office, appropriated by the researcher 2019

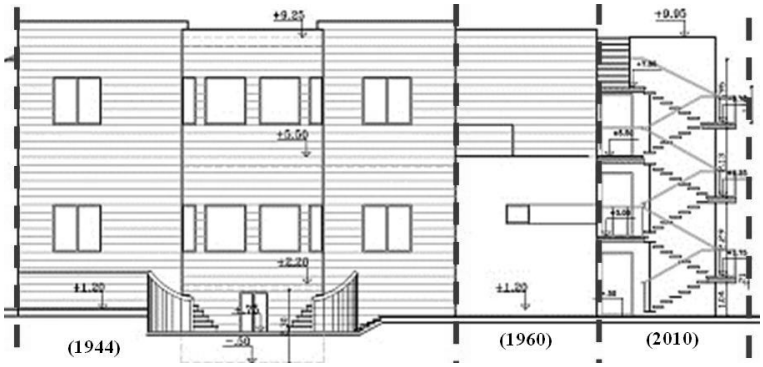


Figure 3: Main Elevation, source: Yaghmour Office, appropriated by the researcher 2019 (the used material defines each constructed period

This paper is extracted from a master thesis that was completed by Maysoleen Al-Aldayleh and supervised by prof. Ali Abu Ghanimeh. It was further developed by the authors (1, 2, 3)

2. The nature of the relationship between the old and the new:

Modern materials, including cast-in-place concrete and steel, were used to build the new added mass (the external staircase) and add a distinctive, unique design. Interior space was remodeled and organized in a way that suits the new function of the building. White and black color scheme was used in the interior finishing and in the furniture to reflect a contrast with old elements (wall paintings, ceiling, furniture). The contrast between the old and new was notable and used appropriately in a way that shows respect to the authenticity of the old (see, for example,Al-Asad,1997,2008)and Al-Faqih,1993).

Discussion:

1. Description and General Data

a) A. General description and Data:

The building was constructed in 1944 as a residential building. Two types of stones were used (tobze and ajami). The house consisted of three floors, with simple facades and window openings and veranda space (balcony). Another concrete mass expansion was added to the house in the 1960s. In 2010 architect Farouqe Yagmour completed the adaptive reuse of the building.

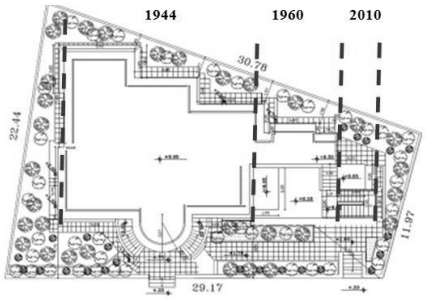
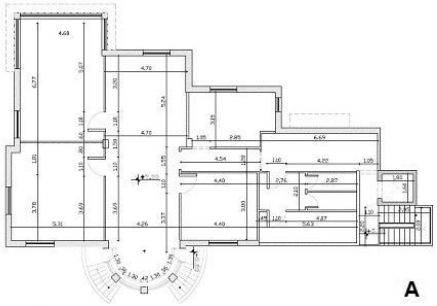


Figure1: Site plan. source: Yaghmour Office, all figures included in this study were obtained from Arch.Yaghmour office and they were appropriated for the purpose of this research by the researchers.

b. Review of architectural drawings of the building:

As shown in (Figures 1-6), the building is a three-floor building with an asymmetrical plan, designed in three bays type which divides the whole space into three parts with a centralized part. It has simple rectangular openings and curved verandas. The height of the house is about (11) meters, and the building material used most is handmade cut stone with tobze and mfajar surface texture. There is a front and back yard that are located next to the building, and such yards were essential elements of the house outdoor spaces.

Figure 1: Shnana's residence (Yaghmour office).



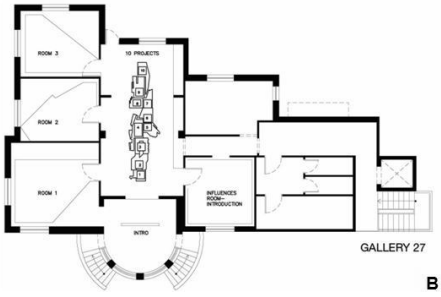


Figure 3 (a,b): before and after of ground floor plan, currently is a galley for the exhibition of arch. Yaghmour's projects

As a result, the efforts, skills, and dedications of the early builders are protected and enhanced (Bullen and Love, 2009).

In addition, a number of authors, including Bromley et al.(2005), Hamer (2002), and cooper (2001), have noted that adaptive reuse is one approach of heritage conservation. They observe that the functional benefits of adaptive reuse and the values of conserving heritage buildings support the objectives of promoting sustainable strategies. This is expected to achieve environmental sustainability through the improvement of material efficiency, economic sustainability through cost reduction of buildings allocated for the emerging needs of people. It also helps social sustainability through fostering human activities.

Aim of the study:

This paper aims to highlight one of the architectural attempts of adaptive reuse of a residential building into an office facility (Yaghmour Office) by the architect Farouq Yaghmour, who selected a heritage building, renovated it, transformed it into an office, and used it to meet his office needs.

Efforts were made in this study to document and analyze the original architectural elements of the building, which were later employed in the adaptation process. The contemporary interventions that were added and their impact on the architectural quality, social, economic, and urban development are also explained in the course of the study.

Methodology:

This study is qualitative (descriptive and analytical). It follows a multi-method (triangulation method) due to the scanning work, observation of the building, and a personal interview with the architect Farouq Yaghmour, for a comprehensive understanding of the approach he used in the adaptive reuse process. The methodology is based on deep analysis of the building, documenting its architectural elements in plans and elevations, assessing the rehabilitation method used in transforming the building from a residential to an office building and the level of achieved results. Also, the paper attempts to assess the accomplished significance of the building in reference to the social, economic, historic, and architectural/urban value.

Case study:

Jabal Al-Wiebdeh is one of the heritage residential neighborhoods in Amman. It is rich with memories and with different types of buildings that represent the history of the place. It has been inhabited since the early 20th century. Al-Wiebdeh is a very attractive place for both tourists and the local community. It is located in the south west of Amman, and it has two parts: the eastern and western. The criteria for the selection of the case study included the following:

1. The adapted reused building should be not more than 10 years in operation.
2. The project should address the concept of heritage conservation as stated in National trust.
3. The building should be occupied by the local community such as residential houses which were adapted into a commercial building.

The selected building fulfilled the mentioned criteria. Shinanah Family Residence, located in Mohammad Iqbal Street, plot number 142, building number14, now it is adapted by the architect Farouq Yaghmour into an office building for his work since 2010.

Introduction:

Driven by rapid increase of land prices and, as a result, similar increase in real estate prices and rental cost of both commercial and residential buildings, many people in countries in the Middle East are seeking ways to cope with the current situation and the emerging economic conditions of the construction industry. One such way, introduced in many Western societies and in developing countries, is to maximize the benefits from existing buildings (Astrong 2013; Marshal and Beatly; 2014). While such buildings are sometimes considered out of date, suffering degradation or in poor conditions, designers in many countries have been introducing various innovative methods to up-grade such buildings and inject new life into them. One approach that has proven to be successful in many places is adaptive reuse (Po Well, 2012; Tweed and Sutherland, 2007). Improvement of the quality of old buildings through modifications, rehabilitation, repair and the introduction of necessary electro-mechanical systems has resulted in the presentation of old buildings to successfully serve contemporary functions.

Amman is a unique city due to its distinct architectural identity which reflects the past culture through time which is readable through buildings that form the image of the city. Heritage architecture in general is very important because it reflects the identity of the place (Abu Ghanimeh, 2002; 2007). It needs special attention in order to preserve heritage buildings for future generations. Heritage conservation methods vary from restoration, reconstruction, rehabilitation and preservation and adaptive reuse. A heritage place needs to be well served, and there is a need to revive the heritage buildings to maintain their durability. Adapting heritage buildings can take the form of. transforming a building into a new function to serve the modern demands through adaptive reuse and adding modern interventions as needed. If done well, such adapting can have a remarkable impact on reviving the place in question.

Development plans of cities rich with heritage buildings include reviving heritage buildings and regenerating life into them through adapting them into new functions which enhance their architectural, historic and symbolic values, (Tiesdell,etal.,1996). Jabal Al-Wiebdeh has witnessed many conservation practices due to its richness with heritage buildings which need to be conserved. These practices lead to revival of the social, economic and cultural life there, (see for example, Bernard and Russell, 1988; Matrouk, 2003; Abu-Dayyeh, 2006).

Literature Review:

There is a growing body of literature that emphasizes the important role of adaptive reuse of heritage buildings for contemporary use (see, for example, Bose, 2012; Burton, 2014; Misirlisoya and Gunc, 2016). Advocates of adaptive reuse of heritage buildings maintain that this process is one of the heritage conservation methods. They explain that heritage conservation is expected to provide societies with valuable and beneficial socio-economic, cultural and sustainable development (Tiesdell and Heath, 1996; Tweed and Sutherband, 2007; Powell, 2012). A number of issues need to be taken into consideration prior to the selection of buildings for adaptive reuse. These include location, architectural characteristics, and economic, i.e. market, considerations. As a result, designers involved in the process of adaptive reuse have paid special attention to adaptive reuse of heritage buildings as an important component of urban regeneration projects. They argue that this contributs significantly to comprehensive sustainable urban development.

According to Latham (2000), and Wilkinson et al. (2009), adaptive reuse refers to the development and modifications that are occasionally introduced to heritage buildings in order to serve specific functions and needs of the building users. Obviously, this may include refurbishment, renovation, internal space re-arrangement and the introduction of the necessary electro-mechanical services. Such changes and modifications are expected to retain, protect, upgrade and conserve the heritage building under consideration.

Heritage Architecture in Amman: Adaptive Reuse of a Heritage Building (Farouq Yaghmour Office)

Maysoleen Zaid Al-Adayleh, Department of Architecture, School of Engineering, University of Jordan, Jordan
Ali Mahmoud Abu Ghanimeh, Department of Architecture, School of Engineering, University of Jordan, Jordan
Tawfiq Mahmoud Abu- Ghazzeh, Department of Architecture, School of Engineering, University of Jordan, Jordan

تاريخ الاستلام: 2020/3/4 تاريخ القبول: 2020/9/13

العمارة التراثية في عمان: إعادة استخدام مبنى تراثي، مكتب فاروق يغمور

ميسولين زيد العضايلة، كلية الهندسة و التكنولوجيا، الجامعة الاردنية ، عمان، الأردن
علي محمود ابو غنيمة، كلية الهندسة و التكنولوجيا، الجامعة الاردنية ، عمان، الأردن
توفيق محمود أبو غزة، كلية الهندسة و التكنولوجيا، الجامعة الاردنية ، عمان، الأردن

الملخص

إعادة استخدام المباني التراثية تمثل أحد أساليب الحفاظ على المباني التراثية وهو عملية للحفاظ على المباني لتعزيز استخدامها، التأكيد على أهميتها وأصالتها والأهمية التاريخية التي تؤدي إلى إنعاش التنمية الحضرية. يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على إحدى محاولات إعادة الاستخدام لمبنى تراثي في جبل اللويبدة في عمان والذي يعتبر منطقة تراثية تحتوي على العديد من المباني التراثية ويمثل الهوية المعمارية لعمان. سيشمل ذلك تحليلا عميقا للعناصر المعمارية للمبنى قيد النظر، والنهج المستخدم لتحويل المبنى، والتدخلات المعاصرة التي تمت إضافتها وتأثيرها على التنمية المعمارية والاجتماعية والاقتصادية والحضرية. اعتمدت الطريقة المستخدمة على مسح ميداني للمبنى.

الكلمات المفتاحية: إعادة الاستخدام، التراث، الحفاظ، عمان، الثقافة.

Abstract

Adaptive reuse of heritage buildings is one of the heritage conservation processes. Heritage conservation is one approach to preserve heritage buildings to enhance their use and highlight their importance, authenticity and historic significance, which leads to urban development. The aim of this paper is to highlight one of the adaptive reuse attempts of a heritage building in Jabal Al-Wiebdeh in Amman, which is considered a heritage area since it has many heritage buildings and represents the architectural identity of Amman. The paper attempts to achieve its aim through deep analysis of the architectural elements of the building under consideration, involving the approach used formerly to transform the building and the contemporary interventions that were added and their impact on architectural, social, economic, and urban development. The methodology used in the paper was based on a field survey of the building .

Keywords: adaptive reuse, heritage, conservation, Amman, culture. tones in Byzantine music.

© جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi : https://doi.org/10.47016/14.2.7

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

Volume 14, No.2, August, 2021, Muharam , 1443 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**Semiotics of the Image in Comics of Saudi Society** *Maha Mohammed AL Sudairy, Ula Ahmad Alasmy*	**117-152**
2	**Reviving Handmade Fagot Stitches in Fashion Design by Using Automated Embroidery Techniques** *Rabaa Salem Sejeny,* *Fatima Abdullah Aidaroos*	**153-178**
3	**Narrative frequency in the structure of feature film** *Nihad hamid majid,* *Ahmed abdul aal hussien*	**179-200**
4	**The Art of Collage Between Technique and Style of the artist Mohanna Al-Durra** *Jehad Hasan al- Aamre*	**201-214**
5	**Women Tendencies Toward Fashion Decoration in Saudi Arabia** *Tahani Nassar Alajaji*	**215-230**
6	**Intellectual and dramatic treatments of the concept of nothingness in the Iraqi theater text** *Mohammed Saadoun Al-Budeiri*	**231-249**

Articles in English Language

7	**Heritage Architecture in Amman: Adaptive Reuse of a Heritage Building (Farouq Yaghmour Office)** *Maysoleen Zaid Al-Adayleh, Ali Mahmoud Abu Ghanimeh, Tawfiq Mahmoud Abu- Ghazzeh*	**251-260**

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. 3735
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 is currently indexing in:

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q1)**

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 14, No.2, August, 2021, Muharam , 1443 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 Hashemite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the

ARTS

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

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

Volume 14, No.2, August, 2021, Muharam , 1443 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 14, No.2, August, 2021, Muharam , 1443 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, Amman, Jordan.

Chief Editor:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh.

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

Editorial Board:

Prof. Dr. Hikmat H. Ali.
College of Architecture and Design, Jordan University of Science and Technology.
hikmat.ali@gmail.com

Prof. Dr. Hani Faisal Hayajneh.
Faculty of Archaeology and Anthropology, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
hani@yu.edu.jo

Prof. Monther Sameh Al-Atoum.
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
monzeral@hotmail.com

Prof. Dr. Mohammad H. Nassar.
School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.
mohammadnassar@hotmail.com

Prof. Dr.Bilal M. Diyabat.
Faculty of Fine Arts, Yarmouk niversity, Irbid, Jordan.
belal_deabat@yahoo.com

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