مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 7: 2020.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(28), No.(7): 2020.

جماليات التصميم وانعكاساته على الديكور في العرض المسرحي

هديل هادي عبد الأمير **حسن جاسم علي**
كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل
fine.hadeel.hadi@uobabylon.edu.iq
fine.hasan.jasim@uobabylon.edu.iq

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 17 / 5 /2020
تاريخ قبول النشر: 9/ 8 / 2020
تاريخ النشر: 20/ 10 / 2020

المستخلص

يعد الديكور من عناصر العرض المسرحي التي تمتلك بعدا يؤسس لتوصيل خطاب العرض المسرحي بتكوين البيئة التي تعيش داخلها الشخصية، ومن غير هذه البيئة تبدو الشخصية منسلخة من عنصري الزمان والمكان بحيث ستكون بلا انتماء حضاري أو تاريخي. فالتصميم الديكوري بحاجة إلى معرفة ودراية ثقافية عالية من المصمم. ولذلك جاء البحث على أربعة فصول، جاء في الفصل الأول مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وحدود البحث وتعريف المصطلحات، أما في الفصل الثاني فقد احتوى على الإطار النظري بمبحثين هما (الأول: مدخل إلى جماليات التصميم والثاني: الديكور المسرحي وأداءاته الجمالية وتطوراته) ثم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وجاء في الفصل الثالث (إجراءات البحث ومجتمع البحث المكون من ست مسرحيات وعينة البحث وهي (ماكبث) من إخراج الدكتور صلاح القصب. والفصل الرابع وهو فصل النتائج ومن أهمها: (حقق مفردات تصميم الديكور المسرحي دلالات ورموز واضحة، وهذا ما عزز من فاعليته لدى المتلقي. واعتمد المخرج على سينوغرافيا تصميم الديكور وأدواته التعبيرية التي ارتسمت في صورة بلاغية ذات أبعاد جمالية ترسخت في ذاكرة المتلقي. أما الاستنتاجات فكان منها ما يأتي: امتلكت السينوغرافيا مميزات جعلت منها مهيمنة على فضاء العرض المسرحي. حملت جماليات تصميم الديكور أكثر من مدلول فتشابك المدلولات فيما بينها عبرت عن القيمة الجمالية للعرض.

الكلمات الدالة: جماليات التصميم، العرض المسرحي، الديكور

Manifestations of Sufism in the Arabic Theatrical Discourse

Hadeel Hadi Abdul Al Ameer **Hassan Jasim Ali**
College of Fine Arts / University of Babylon

Abstract

The decoration is one of the elements of theatrical performance that possesses a dimension that establishes to communicate the theatrical presentation of the composition to the environment in which the character lives. Decorative design requires high cultural knowledge and know-how from the designer. Therefore, the research summary came on four chapters. The first chapter mentioned the research problem, the importance of research and the need for it, the goal of the research, the limits of research and the definition of terms. As for the second chapter, it contained the theoretical framework with two researches (the first: an introduction to design aesthetics and the second: theatrical decor and aesthetic performances And its developments (then the indicators that resulted in the theoretical framework, and in the third chapter), the research procedures and the research community consisting of 6 plays and the research sample, which was (Macbeth), were directed by Dr. Salah Al-Qasab. Clear, and this director relied on the scenography of the design of the decor and its expressive tools, which were depicted in a rhetorical picture of aesthetic dimensions that were entrenched in the recipient's memory. And the conclusions. The meanings intertwined with each other finally expressed the aesthetic value of the offer.

Key words: design aesthetics, stage show, decoration

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

المبحث الاول

مشكلة البحث:

عبر التسارع التقني الذي يسود العالم بحكم تطور الاتصالات وتقنياتها وتعدد منافذها والانفتاح الحاصل بين الأمم والشعوب، فيكون للفعل التصميمي حضوره في مساندة الجهد الترويجي بشكل جدي وفق قواعد وشروط تصميمية، لأن كثافة الجهد التصميمي للديكور وانتشاره وجودة التصميم أو وقوة المنافسة لمصممي الديكور ذات العلاقة بمثابة أدوات أساسية قد تعني إلى حد كبير في إسناد الفعل التأثيري لتصميم الديكور قد تشكل تفاعلاً في تعميق كفاءة التأثير التصميمي بشكل متبادل، غير أن ما يحسب لتصميم الديكور لذاته هو قدرته على الإغراء على مستوى الجذب البصري وتفوقه على المنافسة إزاء التصاميم الأخرى خاصة في الحقل المنافس، مما يؤشر قدرته على الاستمالة أو انحياز المتلقي أو يحقق الرسوخ المطلوب في الذاكرة الإنسانية، وهذه أقصى غاية يفترض أن يسعى لها تصميم الديكور، فالتصميم هو وسيلة لتحقيق هدف أو أهداف محددة، أي إنه بقدر ما يكون في مرحلة التأسيس التصميمي بمثابة هدف إلاأنه في الوقت نفسه وبعد التحقق النهائي يتحول إلى وسيلة لنقل مضمون أو فكرة إلى المتلقي، غير أن ما يرتبط بتلك الموضوعة هو إمكانية تحققها بتأثير متغيرات أخرى قد تكون ظرفية (زمانية–مكانية)، أو حدث اجتماعي، أو ظاهرة بيئية، أو توافق مع ميول نفسية وذهنية خاصة.

ولكن في كل الأحوال فإن مما يرسخ في الذهن هو المنجز التصميمي المتحقق، إذ يعد بمثابة معالجة علامية تؤشر نوع المتغير، أو تبقى شاهداً عليه في الذاكرة لزمن أطول بعد انحسار فعل المتغير بعد أن دخلت الكاميرا منافساً وعوضاً لا يتسنى لأي رسام أن يوازيها في الدقة والسرعة فضلاً عن أن الحياة البشرية وبدوافع التطور العلمي بدأت بالتغير والتحول السريع في جميع فروعها واختصاصاتها المتعددة، يعاضدها في ذلك اكتساح الآلة والميكانيك للبيت والشارع وكل وجوه المدينة لتتحول إلى مصنع آلي كبير، يناط بكل من فيه دور لتدوم عجلته في دورانها الدؤوب الذي يستهلك الإنسان في مقابل أن ينتج له ويخضعه لنظام ذي منفعة (وظيفة) لا يمكن أن تكون له قيمة من دونها، فكل شيء صار يحسب ويقاس بمقدار ما له من فائدة لدرجة أن إحدى أهم الفلسفات المعاصرة ومنها البرجماتية[*] حتمت على أن تكون الأخلاق والقيم ذات أهداف عملية ملموسة والا فهي محض وهم وباطل. فكان تبعاً لذلك ان يعاد تصميم كل شيء بما يتوافق مع معطيات الحاضر الجديد (الذي فضلاً عن كونه متطور ومتغير في جوانب، غدا متخلف ومنحل في جوانب أخرى) فأعاد المهندس والمعماري والصناعي والحرفي... الخ، مجمل نتاجاتهم وفق رؤية جديدة (تصميم) فرضها الواقع الذي يعيشون فيه، إذ لابد لهذه النتاجات من أن تتوافق وتنصهر مع النظام العام والمبدأ الأساسي الذي ينتهجه في صياغاته الشكلية.

فتتجلى طبيعة الفن عموماً وفن المسرح خصوصاً عبر الإفصاح عن مستويات البحث الجمالي الذي يظهر بالعلاقة بين الشكل والمضمون من جهة وبين ضروريات الرؤيا الأسلوبية والتقنية من جهة أخرى، على فرض أن الأسلوب الفني هو وسيلة يتم عبرها التعبير عن الذات.

ومن هنا نشأت علامات استفهام تتعلق بتساؤلات عدة منها: كيف تشكّلت طروحات الفهم الجمالي للتصميم في الديكور وانعكاساته في العروض المسرحية؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

بناءً على ما تقدم تتجلى أهمية البحث في عمل آلية مبادئ جمالية التصميم فكراً وممارسةً فنية ضمن نطاق الديكور في العروض المسرحية على وفق موقف فلسفي جمالي، التي لم تتم دراستها أكاديميا بحسب معرفة الباحثين واطلاعهما، وتأسيساً على ذلك تتحدد أهمية البحث والحاجة إليه بالآتي:

1. يكتسب البحث أهميته من أهمية موضوعه التصميم فالريادة الجمالية كان لها تأثير كبير على المسارات النقدية والفلسفية التي جاءت بعده كنظرية الاستجابة والتلقي، فضلاً عن عملية التوسع بالأطر المعرفية والفنية بحدود المنهج الظاهراتي وأساسياته التي ينطلق منها على الصعيد الفلسفي وتطبيقاته الفنية.
2. يفيد هذا البحث المختصين والدارسين في مجال النقد الفني والأدبي والدراسات الجمالية من أجل تكريس الأطر المفاهيمية وتحديد طبيعة التبادل والانسجام بينها وبين العروض المسرحية الحديثة.
3. سد حاجة المكتبة على المستوى المحلي والعربي في مثل هذه الموضوعات.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى:

1. التعرف على جماليات التصميم في الديكور للعروض المسرحية.
2. كيفية توظيف تلك جماليات التصميم وانعكاساتها في ديكور العروض المسرحية.

حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على دراسة (جماليات التصميم وانعكاساته على الديكور في العروض المسرحية). وتحليل نماذج من عدد من العروض المسرحية ضمن تطبيقات جماليات التصميم في الديكور.

1. الحدود الزمنية: 1970 – 1990.
2. الحدود المكانية: العروض المسرحية التي عرضت في بغداد فقط.
3. الحدود الموضوعية: المسرحيات العراقية.

تحديد المصطلحات: الجمالية: (AESTHETICISM)

1) **الجمال/ في القرآن الكريم:** قال تعالى: (وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)[1]، وفي قوله تعالى: (قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ)[2]، وقال تعالى: (وَإِنَّ السَّاعَةَ لآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ) [3]، وتشير إلى جمال الأخلاق والمعاني السامية.

أ-: الجمال لغوياً: جاء في معنى الجمال أنه "الحُسن وقد (جَمُلَ) الرجل بالضم (جَمالاً) فهو جميلٌ، والمرأة (جَميلة) و(جَملاء) و(المجاملة المعاملة بالجميل)"[4]، ووردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون (للتهاوني) بمعنى: "الحسن وحسن الصورة والسيرة"[5]، ووردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى: (الحسن وهو يكون في الفعل والخلق، والجمال مصدر الجميل والفعل جمُل، وجمّلهُ أي زيّنهُ، والتجمّل: تكلّف الجميل، والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث النبوي الشريف "إن الله جميل يحب الجمال" أي حسن الأفعال كامل الأوصاف)[6].

(إن فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل الناس مجاملة وعليه بالمداراة والمجاملة مع الناس، وتقول: إذا لم يحتملك لم يجد عليك جمالك. وإذا أصبت بنائبه فتجمل أي تصب وجمالك يا هذا)[7]. الجمالية في تعريف آخر[*]: (الجمال هو الذي لدى الرؤية يُسَّر، أي يُسَّر لمحض كونه موضوعا للتأمل، سواء عن طريق الحواس أو في داخل الذهن ذاته)[8] كما جاء عند "القروسطي".

ب- اصطلاحاً: للجمال تعاريف عديدة وجاء اصطلاحياً في الموسوعة الفلسفية:- (أن العمل الفني حدس حسي لعاطفة بينها جاء ذلك العمل الفني أيضا تعبيرا كاملا عنها لذلك فإن الخبرة الجمالية في جوهرها تعبيراً عن شعور ورمز له) وأيضا ورد في قاموس أكسفورد: (أنها عملية إدراك حسي للجمال في الفن

والطبيعة وهي نظرية في التذوق)[9]. فلقد ذكر (صليبا) أن الجميل لدى الفلاسفة "هو صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال"[10].

في حين ورد في موسوعة الفلسفة (للبدوي) أن (القديس أوغسطين) رأى أن الجمال "يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء"[11] وعرف الجمال بأنه "وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"[12]. وعرف الجمال أيضا بأنه " الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معاً، وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر أو تغيره أو إزالته[13]. أما (الأعسم) فقد عرف الجمال بأنه "تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني"[1]. وورد للجمال تعريف آخر هو "انتظام الأشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق إدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن والفكر من أجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور. (الجمالي) وتثير الجمالية في النفوس"[2].

ج – التعريف الإجرائي للجمالية: الجمالية قائمة على الإبداع وميزتها التذوق وفعلها الإدراك الحسي في النظر إلى الأشياء سواء في الفن أو الطبيعة ووظيفتها تحرير عاطفة ما تجاه شيء كي يسمى جميلاً ودراسة الموقف النظري من ظاهرة الجمال في نتاجات الفن المختلفة.

2) التصميم:(DESIGN): عند البحث عن مصطلح "التصميم" في المعاجم اللغوية العربية لا نجد ما يدل على المعنى الذي نفهمه منها في العصر الحديث، إذ إن للفظة مدلولات ومعاني بعيدة إلى حد ما عن المفهوم الاصطلاحي الحالي، فعند الزبيدي التصميم هو المضي في العظم وقطعه[3]. أما عند ابن منظور فتأتي كلمات كثيرة وهي صمم وصمصام: الشديد الصلب، وصمصام: صارم لا ينثني، وصميم: خالص الشيء أو شدته مثل صميم الشتاء: أشده، والصمم: الطرش[4]. أما في المعاجم اللغوية الأوربية الحديثة ومنها الإنكليزية على سبيل المثال تعني (Design): تصميم، تصميم فني، فن وضع التصاميم، تخطيط، أثر فني [5].وعرّفه (إسماعيل شوقي) بأنه: العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب، ولكنها تجلب السرور إلى النفس أيضا، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد[6].وعرّفه (الحسيني) بأنه: عملية توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة من الانتظام والتوازن الدقيق، من أجل التعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً[7]. وعرّفه (البابلي) بأنه: نظام محكم بقواعد إنشاء داخلية، ويظهر نتيجة العلاقات الفاعلة فيه الذي يحدده عنصر (القياس) في الأعمال التصميمية ذات البعدين، وعنصر (الحجم) في الأعمال التصميمية ذات الأبعاد الثلاثة ضمن مساحة الحقل المرئي، إذ يعد (التصميم) الجانب التطبيقي للعملية الفنية[8]. التصميم هو: ((التخطيط العام أو الفكرة الكلية للعمل الفني))[9] والتصميم هو: ((إبداع وخلق اعمال جميلة وممتعة ونافعة، وهو الخطة الكاملة للتشكيل لشيء ما وتركيبه في قالب موحد، ليس من الناحية الجمالية فقط بل من الناحية الوظيفية))[10].

التعريف الإجرائي للتصميم: استثمار المعطيات الشكلية لتصميم الديكور لصالح جماليات العروض المسرحية. وهو عملية تنظيم للعناصر والأسس التصميمية داخل بنية الديكور في العروض المسرحية للتعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً.

وعبر مفهومي (الجمالية) و(التصميم) اللذين وردا فيما تقّدم، يعرّف الباحثان (جماليات التصميم) تعريفاً إجرائياً وبما يتلاءم مع مقتضيات البحث وهدفه بأنه: يتعلّق بآليات اشتغال عناصر وأسس التصميم وجماليتها داخل الديكور العام للعروض المسرحية.

مدخل إلى جماليات التصميم: إن ما يميز الفن عن باقي المنجزات الحضارية والثقافية أمران، هما: شموليته وجماليته...، وحاجتنا إلى الجمال تنبع من كون الفن لا يفترق عنه، إذ من دونه يصبح مجرد ظاهرة يتفاعل فيها المخلوق مع سواه كأي عملية كيمياوية، فإذا أدركنا أن الحكم على الجمال أمر نسبي يختلف من فرد إلى آخر ومن مخلوق إلى مخلوق، لم تعد للفن من حدود، وأصبح ضرورياً لكل شيء وفي كل وقت)[1].

وإذا ما عرفنا أن (الفن بوجه الشمول لا يفهم جيداً، حين ننفي مولّداته الجمالية بوصفها مفاهيم تلقي بظلالها في المواصفات الأسلوبية..، فإن الجمالية التي نعنيها هي الناتج الفعلي جرّاء الارتياح من عدمه حين نكون إزاء عمل فني أياً كان جنسه، فالجمالية في النهاية محض صلة، أو ارتباط بين الأثر الإبداعي أو الطبيعي ومتلقيه على تفاوت التقديرات الذوقية الغامضة)[2].

ومن هنا فإن التصميم (بحسب وجهة نظر الباحثين)، يفعّل من تقديرات الجمال، وتداولية آثاره بوصفها نتاجات إبداعية، تلقي بظلالها على طبيعة المقاربات التحليلية للواقع الجديد (والمكتشف)، إذ يكون البعد الجمالي* وفقا لهذا التصور، حالة من الانعتاق والتوالد، في معاينة الصور التصميمية وكيفية إنشائها، والتعامل مع الأساسيات التي تبنى عليها الأفكار وقيم التعبير، أي إن قيمة الجمال تغدو مع فن التصميم، تقدير للمعرفة البنائية والمفاهيمية، التي تسعى إلى كشف البنى العلائقية** المتراكبة للعناصر والأسس في مساحة العمل التصميمي وإخراجه.

وتندرج جماليات التصميم ضمن إطار البحث المعرفي والدلالي والفني والعلمي لعناصر وأسس التصميم عامة، وتشكلات البناء المفاهيمي (الفكري) خاصة، بحيث يغدو التصميم بوصفه (فنا)، قاعدة تستند عليها أطروحات الجمال الحديثة، التي تتنافذ عبر مصادر شتى، من بينها الفكر الفلسفي (الضاغط وبقوة على مهيمنات ومرتكزات طبيعة الفن وعمليات إنتاجه)، ومناهج النقد الحديث من جهة، والتحولات التقنية والعلمية وثورة الاتصال والمعلوماتية من جهة أخرى. الأمر الذي بات يحرّك التزاوج الحاصل بين مختلف الفنون النظرية والتطبيقية والبنى الفنية المجاورة لهما، إلى مستوى متقدم، لم تشهد له حركات الفن الحديث مثيلاً، بهذه الصورة الشمولية والكبيرة، التي شهدتها مرحلة ما بعد الحداثة، بحيث انعكس هذا الأمر على (فن التصميم) فذاع بين أنواع الفنون الأخرى، محتلاً مكانةً مرموقةً في التأثر والتأثير بالمجتمع، وبالذائقة الفنية، التي رحّبت بطروحاته الفنية والجمالية، التي دخلت في شتى مكونات الحياة، فنجد أن الإحساس بالجمال المنبثق من أطروحات التصميم، بات يشكل هاجساً متنامياً لسبر أغوار معرفة جديدة، تعد بمثابة فاصلة حقيقية مهمة في تاريخ الفكر الجمالي.

بيد أن فن التصميم يؤسس وفقاً لمشروعية تداوليته، أبحاثاً تطبيقية لتحقيق إدراك فعلي لماهية الجمال، عبر اشتغاله في عملية الربط بين البنى الفنية والبنى العلمية، التي كانت تجد في طبيعة التعامل معها، استيضاحاً لجدوى الاتصال والانفصال بين مناهج الفن الحديثة والقديمة وبين طرق إنتاج الأعمال التصميمية، بأبعاد المتحقق من القيم الوظيفية/ النفعية، والذوقية التي تعزز التقارب الجمالي من حيثيات الاستخدام الشامل للعمل التصميمي.

وبهذه الصورة، فإن الفارق الذي يتعزز في ثيمة التقابل الموضوعي اتجاه العناصر المؤسسة للشكلية في فن التصميم، ينتج أفعالاً تطابقية لأشكال التعبير وتنظيم الأفكار والموضوعات والصياغات الأدائية، التي من شأنها جميعاً أن تحمّل العمل التصميمي المنجز، طاقة ذات رؤية بصرية فنية، تتضح معالمها البنائية عبر الإفصاح عن مكنونات التداخل الوظيفي للمادة التصميمية، وانجذابها للفعل الجمالي والذوقي في آن واحد.

ومن هنا يبدو من الممكن العمل على إيجاد تقاربات بين فعل الدلالة وهو يحتكم لخيارات الفكرة التصميمية، وإنتاجية الشكل وتعبيراته الإشارية في بنية السطح التصميمي العام.

تأخذ قيمة الجمال منعطفاً جديداً في بنى التصميم وفروعه المختلفة، لاسيما وأن الجمال بوصفه مفهوما شموليا وفلسفيا، لم يكن ليتشاكل* مع أطر المعرفة اليقينية والعلمية، لو لم يأخذ مديات أوسع في التعامل مع مجمل التحولات الافتراضية التي شهدها العمل التصميمي في انفراده وتفرده بالتلقائية المثالية المحكمة تارة، وبالتوظيفية الإنتاجية التي تقابل شروط واشتراط الفكرة بوصفها مقياسا لمعرفة كنه الأشياء وتفاصيل طرحها في البناء التصميمي، تارةً أخرى.

ووفقاً لهذا، لا يمكن النظر إلى إشراك مفاهيم الجمال وتداوليتها في فن التصميم، بوصفها بنى فكرية وبنائية، بمعزل عن الخلط القصدي لأسس التنافذ الفني والفكري والأيديولوجي، لطبيعة العمل التصميمي، بوصفه إنتاجا معرفيا وذوقيا، وبين مدركات الفواصل الجمالية لطبيعة فهم وتلمس المحيط الإيقوني للبناء العام وعلاقاته المتشكلة في النتاج التصميمي.

فلا تبدو قيمة الجمال، استناداً لهذا الطرح، ذات معيارية تقليدية، تقيس إشكاليات المنظور البنائي والدلالي للبنيات الداخلة في العمليات التصميمية فحسب، وإنما كانت قيمة الجمال تتنافذ عبرها، المكونات الفعلية لعناصر التصميم (من خط ولون وكتلة وملمس وغيرها) ضمن حيز اشتغال تلك العناصر من جهة، وزمانية الوصل أو(الاتصال) في تفاعل الأسس (الوحدة، التباين، التكرار، الانسجام، التوازن، وغيرها) فيما بينها لإنتاج علاقات جمالية من جهة أخرى، وهذه العلاقات من شأنها تفعيل حالة الإعلان عن اطلاق البحث في طرق الابتكار وتحصيل نتائج غير مألوفة، وصياغة خطابات تقترن بتواصلية النظم التحليلية والتركيبية في بنية العمل التصميمي، لخلق استجابة جمالية ذات دلالات ذهنية وحسية ووظيفية.

ففي التصميم الطباعي مثلاً (يكون التذوق والحكم الجمالي لصالح الوظيفة المرئية الاطلاعية أو القرائية أو التوجيهية، وفي التصميم المعد للأقمشة والأزياء لصالح الوظيفة الملبسية أو الكمالية أو التزويقية، وفي التصميم الداخلي لصالح الوظيفة الاستيعابية أو الترويجية أو المتصلة بأنشطة خدمية، وفي التصميم الصناعي لصالح الوظيفة الاستخدامية أو التزينية أو التنظيمية المتصلة بأنشطة حياتية صرف، فلكل نمط تصميمي تنوعه الجمالي)[3].

بيد أن فكرة المصمم لا تغدو محض صدفة تقوم على اعتبار حالة الإنتاج والتسويق في تصاميم (الإعلان التجاري)، تجربة فنية خالصة، وإنما كانت تنقاد تلك الأفكار إلى مسوغات مستنبطة من ضرورة وحتمية الوعي باستحواذ الظواهر والأسس والأشياء والمفردات الحياتية على معطيات الإدراك والتصورات على حد سواء، ومن ثم فإن صيغ التعبير الجمالي في التصاميم، تكون على نحو استعادي، تتم فيه استعادة واستدعاء كل ما ترتب من صور، لعملية بناء في تفاصيل النظر الأنساق المعرفية لمكونات تلك الصور والمتغيرات الأدائية التي تعكس حالة المجتمع وشؤونه.

فتطابق الفعل الوظيفي لمادة الإعلان التصميمية مع الفعل الجمالي، يشكل حالة تجلي لفهم التنافذ المعرفي المشترك للفن والعلم والفكر، فليس من السهل أن تنساق الأفكار التصميمية خارج هذه المعرفة.

إن فعالية التصميم تتوازى مع مقومات الاستجابة الجمالية في الأخذ من التوصيفات الحداثية للفن (بتنوع فروعه) التي تعبّر عن طبيعة روحية خالصة، وتستجيب (أي فعالية التصميم) بذات الوقت التواصلات المنهجية لأطر الحداثة وما بعدها، في أنظمة البنى وتشكيلاتها المختلفة، بحيث تبدو فلسفة الاشتغال بين الشكل

والمحتوى، في البنية الكلية للتصميم، بمثابة استجابة واعية لقدرة (الجزئي) في التحرك والعمل ضمن إطار(الكلي)، وهذا ما يؤكد صيرورة النظام المحكم الذي يقوم عليه فن التصميم بكل تجلياته.

ومما تقدم يرى الباحثان، أن (ثقافة الاستهلاك) لها أثر في الإفصاح عن مبتغيات عديدة من أهمها: أن فن التصميم كان يأخذ نصوصه من أي مرجع يصادفه، من دون تعقيد، فاشتغال الوعي النفسي بحدود حاجات المجتمع ومتطلباته، خلّف أنواعاً من التصاميم وجمالياتها، التي تتشكل بنسب تتباين من نوع إلى آخر، في تصاميم الإعلان التجاري وتداولية السلع وتسويقها، وكذلك في الإعلان الطباعي وتصميم أغلفة الكتب والمجلات والصحف، والملصق بأنواعه السياسي والاجتماعي والسياحي والديني والفني، والشعارات والعلامات التجارية والإشارات والعملات النقدية وفروع التصميم الصناعي والأنسجة والأزياء وكذلك جماليات التصميم بالحاسوب والتقنيات المتطورة فيه.

ويرى الباحث أن (ثقافة الاستهلاك) في مرحلة ما بعد الحداثة، وبالذات فيما يتعلق بفن (التصميم)، احتلت مساحات عريضة من التواصل والتطبيق في خصوصية التجربة والممارسة الثقافية التي تتبنى على ذهنية مجردة وقابلة للتعميم على كافة فروع التصميم، وفق سمات الإحالة المرجعية والدلالية لتجلّيات الوعي التصميمي، الشكلية والموضوعية، عزز هذا الأمر مفهوم (الجمال الاستهلاكي) في النظر إلى نتاجات التصميم وتطويرها، على أنها موضوعات استهلاكية، تغذّي مقررات الخبرة السوقية بتعميمات الثقافة الشعبية، والتصنيف الإعلامي الحر، والابتكاري من جهة، وتفعّل الخطابات الثقافية غير الشعبية، بوصفها بنية قابلة للاستهلاك في جانبها التنظيري، وشمولية معرفتها العقائدية، وتهجين افتراضاتها الأيديولوجية، بالتغييرات المجتمعية من جهة أخرى، التي أطاحت بكل المعايير والقيم، وقلبت الموازين في النظر إلى ماهية الجمال، وطبيعة تشكّله (فلا ناتج تصميمي من دون هدف انتفاعي يتنوع بحسب الغرض، فالمطبوعات النمط الأرقى من بين فنون التصميم على الرغم من طابعها الدعائي الذي ظهرت به، حققت جملة من الأهداف الانتفاعية منها: جذب المستهلك، التحريض والترغيب، وتلبية المتطلبات اليومية، تلك الأهداف تمثّل في واقع الحال أغراضاً مجتمعية انتفاعية، فمع تصاعد وتيرة النمو الاقتصادي، ظهرت الحاجة إلى أساليب تنافسية في العرض، فبعد أن كان عبر النداء تطور إلى المطبوع اليدوي، ثم المكنني، ثم الوسائل السمعية والمرئية، وانتهاء بخدمات الأنترنيت)[4]

فلا مناص من القول: إن ما أسماه الباحث (بالجمال الاستهلاكي) هو غاية البعد الوظيفي للتصميم؛ لأن هذا البعد يمنح البنية التصميمية، خصوصية مباشرة لثقافة الرؤية الانتاجية، رغم أن فاعلية التصميم بنائياً وفكرياً، تتباين ضمن إجرائية التعدد في البنى ونوعها واشتغالاتها في طاقة التخييل، وأنشطة المعرفة التي تصاغ بملامسة الواقع وضروراته المتنوعة، بيد أن أسس التكامل المعرفي لبديهيات تحقق (الجمال الاستهلاكي)، تنقاد وفق ضرورات ما هو (كلي) في تأسيس البحث الافتراضي لدلالات البنية الكلية واشتغالاتها في فكر التصميم، عبر ما هو (جزئي).

ولذلك كانت أسس التعامل التصميمي تنتشر في أطر الرسم والنحت والخزف والخط والزخرفة والعمارة، وكذلك في الفنون الحرفية والصناعية والتطبيقية، فكان التزاوج الحاصل بين هذه الفنون، يعبر عن طبيعة تصميمية بارزة، باعتبار أن فن التصميم يشكّل العامل المشترك الأكبر لتلك الفنون، فلم تكن له مساحة محددة، في استعراض طبيعة النتاجات وتهيئة المناخ الملائم لممارسة أكبر قدر ممكن من التحكم بميدانه في إطار العمومية الخاصة بالمجتمع، وكذلك بالخصوصية التي تعمل على كبح جماح كل ما هو مثالي، لتحييد

مطلقية الانفتاح على الفنون الأخرى، وإنما كان الوعي الثقافي يتحدد بإيجاد مقاربات جمالية تحليلية بين بنى التصميم والبنى الفنية والجمالية الأخرى للفنون المختلفة.

ومن هنا كانت عناصر التصميم تشكّل مفارقة جمالية في البحث عن الحقائق المادية والمثالية، في سعي لا محدود لفتح آفاق واسعة بينها وبين ميادين الفن الأخرى كما مرّ ذكره، فالتكوينات التصميمية تحمل بطاقة التشكّل الوظيفي/ النفعي، والجمالي في بعض الأحيان، فيصبح الجمالي، تأكيداً لذاتية المصمم. وعملية الفهم القائم إزاء تراتبية الأثر، والحضور الذوقي والاستهلاكي، تنتقل من بنية إلى أخرى ومن علاقة إلى أخرى في نتاجات التصميم، للتشديد على ضرورات الفحص الاستقرائي لمجمل المعاني والدلالات والصيغ المجتمعية والشعبية، ومن ثم تحقيق موضوعية ذات مستوى معين من الترابط بين صيغة الدال جمالياً، وتعبيرية المدلول وظيفياً. وهذا ما يقودنا إلى الاستدلال بأن جماليات الصورة المتشكلة من (الدال والمدلول) في طبيعة الأنظمة التصميمية، تعمل على أسلبة البعد الوظيفي بالاتجاه الذي يشكّل نفعاً في ظاهرة التقييم الواقع بتأثير المزاوجة المطلوبة بين النظام في العمل التصميمي والتنظيم الفلسفي للوظيفة. وهذا ما يدفع بمعيارية الحكم الجمالي المرتبط بطبيعة التصميم وإشكالياته المتعددة، لأن تتضمن المعرفة التوليدية والاستيعابية للاحتمالات والاصطلاحات والافتراضات، التي تستجيب للأفكار التحليلية، بوصفها قدرات واعية وداعمة للمصمم ولعملهِ، لكشف الترابطات الجدلية المتماهية مع الطابع الجمالي المحض لتلك الصورة. بوصفه مقياسا حقيقيا تحت طائل الإحساس بالتجاذب بين فحوى الاعتماد على الشكل والمضمون، وتدعيم حركة التواصل بين تلك الصورة ودلالاتها، والامتلاء الذوقي بوصفه بنية ترميزية متشكّلة في خطاب الجمال الاستهلاكي.

على أن الإفصاح عن جدوى التعاطي مع الكيفية التي تتم بها مجاراة العناصر البنائية للحدث في البنية التصميمية العامة، يؤكد ضرورة إثراء التأثيرات المفترضة لمنطقية الحكم الجمالي وتوسيع المديات الافتراضية للتحول المعرفي والجمالي في إشكاليات الأبعاد الوظيفية والتقنية والإنتاجية للتصميم.

وتباينت هذه الطروحات الفكرية والجمالية في عناصر وأسس التصميم، اعتماداً على طبيعة التعامل مع العمل التصميمي وتنفيذه، فمثلاً يقوم المصمم بإقصاء وظيفية المضمون ومشروعيته من التصاميم ذات البعد التجريدي الخالص (مثلاً التصميمات الهندسية لموندريان وبول كلي ومالفيتش)، بالاعتماد على بنية (الأشكال) أو الشكل الهندسي في تعزيز صورة (اللامرئي) وتشكّله، نتيجة علاقات بين عناصر الشكل وأدائية المصمم، وتنافذ الرؤية الجمالية والبصرية، بصور متعددة، بيد أن الأبعاد التي تحرّك المضمون تشترك في تجسيد الفعل الذي يقرب المحتوى من اتصاليته بالشكل، ومن ثم فان المحصلة تكون تصاميم ذات أشكال ومضامين تجريدية.

وقد يختلف الأمر في حالة التركيز على بنية الشكل، بوصفه واقعا ملموسا، إذ تعمل الأسس هنا على ربط التصميم بحالة الانفتاح والانتشار الذي تحققه بنية السطح التصميمي وتفرده على طول مساحة التعامل مع المجتمع واحتياجاته المتعددة، وهذا الأمر يؤدي إلى التركيز على طبيعة تصاميم ذات خصوصية استهلاكية صرفة، تعتمد النفعية والأداء الوظيفي، كبعض تصاميم الأزياء أو الأقمشة أو الإعلانات التجارية أو تصميم أغلفة الكتب أو المجلات.

وبين التصاميم التي تحمل طابعاً تجريدياً، وتلك التي تأخذ صورها من الواقع المحسوس، تعترض أفعال التصميم، بعض الإحالات الميتافيزيقية، لإنتاج صيغ من الدلالة، تؤشر وسائل باستطاعتها خلق ملامسة جدلية لفحوى التصميمات المنتجة، بحيث تتكون رؤية داخلية ذاتية للمصمم بمجموعة استجابات ميتافيزيقية،

بخلاف حالة الوعي التي قد تفرض عليه، كبنية فكرية تحدد أفق التقاربات والتجاذبات بين هيكلية البناء التصميمي وتعدد ملامحه الجمالية.

المبحث الثاني: الديكور المسرحي وأداءاته الجمالية والفنية

يعد الديكور المسرحي واحداً من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح، إذ إنه عنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من كل عناصر التشكيل البصري للكتل الموجودة على خشبة المسرح، فالديكور المسرحي في أبسط تعريف له، هو: كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحي وتلك الرؤية لذلك التوزيع لا تكون في المطلق ولكن يتحكم فيها الحتمية الدرامية لوجود كتل بعينها.

لذا نجد أن فن الديكور المسرحي فن قائم على أسس علمية ودراسات منهجية، إذ يمثل علم مستقل بذاته نابع من تعدد مجالات الفنون المشتركة في إنتاج العرض المسرحي، ويرتبط عنصر الديكور المسرحي بشكل مباشر مع عنصر الإضاءة؛ لأن العنصرين سابقَي الذكر يكون على كاهلهما الجانب الأكبر من التشكيل البصري للفراغ المسرحي على خشبة المسرح إلى جانب باقي العناصر البصرية الأخرى. من تلك المقدمة الموجزة عن الديكور المسرحي سنتعرف في ذلك الموضوع على تعريف الديكور المسرحي.

1- تأصلت كلمة (ديكور) في القاموس المسرحي الشفاهي في العالم العربي، وهي كلمة فرنسية المصدر ولكنها لاتينية الأصلdecor. ومن الأفضل تعريبها؛ لأن هناك أقساماً في بعض المعاهد الفنية للديكورات الداخلية، والديكورات المسرحية، ولأن كلمة (منظر) العربية متخمة بكثرة الدلالات الدرامية والمسرحية. والمقصود بالديكور المسرحي: القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معاً، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة. ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فناً منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحياً مع الفنون الأخرى كالموسيقي والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه.

2- ويعد الشاعر والأديب اليونانى "سوفوكليس" أول من أدخل المنظر المسرحي المرسوم إلى المسرح اليوناني. ولا شك في أن الديكور المسرحي آنذك لم يكن كالشكل المألوف لنا الآن ولكنه كان بسيطاً للغاية ويرمى إلى الإشارة إلى مكانية الأحداث فقط ولا علاقة له بالطقس الدرامي أو نفسية الشخصيات.

3- أما المسرح الروماني فقد عرف ثلاثة أنواع للديكورات كانت ثابتة الشكل تقريباً:

أ- منظر شارع به منازل للمسرحيات المأسوية.

ب- منظر شارع به منازل خاصة للملاهي.

ج- منظر ريفي للهزليات.

4- أما المنظر المسرحي في تمثيليات العصور الوسطي فكان يتمثل في جانب من الكنيسة.

5- أما التطور الحقيقي للديكور المسرحي كما نفهمه الآن، فقد حدث لأول مرة في إيطاليا في عصر النهضة فقد ظهر مصورون أكفاء عهد إليهم الأمراء الإيطاليون برسم مناظر خارجية من الناحية المنظورية "[1].

المذاهب الفنية المختلفة وعلاقتها بالديكور المسرحي:

"عندما نتكلم عن المذاهب الفنية فإننا نعنى بها مدارس الديكور المتعددة بجميع اتجاهاتها التي تؤمن بأن قيمة العمل الفني لا تُقاس بموضوعه وإنما بما تستثيره من انفعالات جمالية تحقق الرضا النفسي بما تحمله من معنى فني، وهى تتخذ العلاقات اللونية وتناسب السطوح والتوافق والإيقاع بوصفها مبادئ عامة لها، يظهرها الفنان في تصميماته المختلفة. إن عملية (الابتكار الفني) في المدرسة الحديثة "عبارة عن إعادة صهر الأشكال وصياغتها من جديد بالصورة التي تتلاءم مع شخصية الفنان ونوع الحضارة التي يمارسها". وإذا نظرنا إلى المسرح في وقتنا الحاضر نجده يستعمل المذاهب المختلفة جميعها في تقديم العروض المسرحية وتنقسم المذاهب المسرحية إلى مرحلتين مذاهب قديمة ومذاهب حديثة.

المذهب الرومانسي (romanticism)

في أواخر القرن الثامن عشر حلت بالمسرح روح جديدة مقرونة بظهور الحركة الرومانسية في الأدب فأخذ المهتمون بالمسرح يبحثون عن أسس الفن المسرحي في الحياة الواقعية بعيداً عن الفنون التقليدية الكلاسيكية وتعتمد نظرتهم أساساً على مهاجمة قانون الوحدات الثلاث والأسس التي سادت لمدة طويلة من الزمن، أما المذهب الرومانسي فهو مذهب الانطلاق مذهب الحب والعاطفة التي تحرك الأحياء جميعاً وتتلاعب بهم وتوجههم وتستبدهم أشد مما يستبدهم القضاء والقدر في المسرحية الكلاسيكية. ولقد تميزت الرومانسية بثلاثة اتجاهات مختلفة:

1- واقعية التاريخ realism of history: اتجه الرومانسيون الأولون إلى الماضي للعناية بالموضوعات التاريخية، وبالغوا في إظهار الحوادث والملابس والمناظر التاريخية على المسرح التي لم تقتصر على إظهار الواقع كما هو، بل أضافوا إليه عناصر الجمال والفخامة والمبالغة والخيال.

2- واقعية الطبيعة realism of nature : اهتم الرومانسيون الطبيعيون بإظهار كل ما هو جميل حولهم في وصف الطبيعة وجمالها ورونقها وذلك بحسب نظرتهم إلى الأشياء الجميلة واهتمامهم بها مثل الأزهار والسماء والموضوعات الشاعرية الحالمة أي أُخذت أعمالها من الناحية الجميلة في الحياة.

الديكور: قبل ظهور الحركة الرومانسية كانت جميع المناظر مكونة من أجنحة جانبية (الكواليس) وستارة خلفية (الفوندو) فعندما كانت تظهر غرفة على المسرح كانت تتكون حيطان الغرفة من أثنين أو ثلاثة من هذه الأجنحة الجانبية والفوندو الداخلي ولم يفكر أحد في وضع الغرف على شكل صندوق. وكان هذا بلا شك بعيداً كل البعد عن تصوير الواقع لذلك أُجريت عدة محاولات فبدأت تزول الأجنحة الجانبية على المسرح لتحل محلها حيطان على شكل مبان معمارية تعطي للمنظر أثراً واضحاً أكثر واقعية، ونفذت القصور والجبال في شكل مجاميع مجسمة في غاية الروعة والجمال، واستعملت مناظر مبنية تتكون من عدة أجزاء تتفق وقواعد المنظور إذ كانت تظهر المسافات البعيدة ممتدة إلى أميال طويلة. بينما كانت هذه المناظر عبارة عن ستارة خلفية تشمل طول وعرض المسرح مرسوم عليها المنظر في وضع منظوري، واختُرعت أيضا المناظر المتحركة والطبيعية مثل: ضوء القمر، وأشعة الشمس، واشتعال النار، وثورة البراكين... إلخ. بالإضافة إلى الاهتمام بتصوير الرعد والبرق بطرق فنية وبهذه الأساليب المتعددة المختلفة والتحسينات القيمة تطور المسرح وتقدم إلى الأمام، وأخذ يتجه نحو الفخامة في البناء والزخارف مثلما ظهر في مسرح دروری لين الذي أُنشيء في 1796 ومسرح كوفنت جاردن الذي أُنشيء في 1809 وغيرهما. وفي هذه المسارح ظهرت أعمال الفنانين متمشية مع طبيعة المذهب السائد في هذا العصر ومن أشهر فناني هذا المذهب: لوثر بورج، ووليم كوبون.

المذهب الطبيعي

ظهر هذا المذهب في أواخر القرن التاسع عشر وقدم الواقع الملموس كما هو على خشبة المسرح بجماله وقيمه من دون تغيير أو تبديل، لذلك ظهر هذا المذهب قوياً مستمداً من الواقع المحيط بنا موضحاً ضرورة التصوير الطبيعي للديكور والأثاث، بما يتفق والطبيعة كذلك اعتنوا بالملابس وتاريخها الصحيح ومطابقتها تماماً لما هو كائن في الحياة.

الديكور: استبدل هذا المذهب مناظر الغرف الخفيفة الجدران بحيطان صلبة متينة لتمكن الممثل من أن يقع أو يستند عليها دون أن يخشى اهتزازها، ورأى رجال هذا المذهب أن تظهر على المسرح كل الأدوات الحقيقية من مناظر وإكسسوار وبذلك تم استبدال الأشياء المرسومة أو الرمزية من الخشب مغطاة بالخيش الملون فأصبحت نماذج تتفق مع الواقع وأكثر متانة من ذي قبل مع استكمال كل التفاصيل الخاصة بها من مقابض ومفصلات حديدية وكوالين. ومن أشهر المسارح التي أُنشيءت لتقدم عليها المسرحيات الطبيعية المسرح الحر الذي أنشأه في فرنسا هنري بك أندريه أنطوان عام 1887 ومسرح لندن المستقل الذي أنشأه في إنجلترا توماس جرين ومسرح الفن بموسكو الذي أنشأه ستانيسلافيسكى وغيرها من المسارح الألمانية. ومن أشهر فناني هذا المذهب توماس روبرتسون الإنجليزي وأندريه أنطوان وجورج الألمانيين.

المذهب الواقعي

ظهر المذهب الواقعي في أوائل القرن العشرين على اعتبار أن فن المسرح ما هو إلا فن إيضاح بجعل المناظر التي على المسرح مشابهة للواقع على قدر ما نستطيع وليست منقولة نقلاً حرفياً مطابقاً تماماً لما هو كائن في الحياة كالمذهب الطبيعي، وفي المذهب الواقعي نهتم بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلا من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية ومن الضروري أن نميز بين المذهب الطبيعي الذي ينقل فيه الواقع على المسرح نقلاً فوتوغرافياً وبين المذهب الواقعي الذي يختار ما يقدمه من الواقع بقصد إعطائه شكلاً توضيحياً على المسرح.

الديكور: إن المسرح باعتباره فناً يجب أن يكون مبنياً على بعض التقاليد المعينة كالتي تبنى عليها جميع الأشياء الأخرى الفنية الجمالية؛ فإن تكامل الشكل النابع من قوة خيالنا يجب ألا يتمسك بالتفاصيل الدقيقة كأقفال الأبواب والمفصلات في المناظر الداخلية وفروع الأشجار وأوراقها في المناظر الخارجية على طريقة المذهب الطبيعي إذ أن كل شيء في الديكور يتطلب ضبطاً فنياً لخلق الشعور الحقيقي بحيث يكون صادقاً مقبولاً على خشبة المسرح لذا فإن المسرحية الطبيعية الوحيدة التي لا نجدها إلا في المحادثات والمناقشات العامة التي تجرى بين الناس في حياتنا اليومية فإذا تعود الجمهور عليها، ويرى المناظر المنقولة نقلاً حرفياً من الطبيعة فقد شعوره بالإحساس المسرحي. لذلك أتجه هذا المذهب في أواخر القرن التاسع عشر نحو استبدال الأشياء الطبيعية بأخرى قريبة منها تصلح للعرض على المسرح. ومن أشهر فناني هذا المذهب ليون باكست(leon bakst) الرسام الروحي الذي اشتهرت أعماله بالألوان الزاهية والمحاولات الجريئة.

المذهب الرمزي

جاء هذا المذهب ردة فعل للمذهب الواقعي والطبيعي اللذين كانا يهدفان إلى إظهار التفاصيل على المسرح، وعليه فإن المذهب يدعو إلى استبعادها واستبدالها بأشياء أخرى رمزية. وإذا تعمقنا في دراسة المذاهب المختلفة نجد أن معظم الفنانين المسرحيين يستوحون إلهامهم وتجديداتهم من بعض المسارح القديمة ففي المسرحين الإغريقي والإليزابيثي استعملت الرموز على خشبة المسرح مثل وضع كرسي على أنه يرمز إلى قاعة العرش والخيمة ترمز إلى ميدان الحرب والشجرة ترمز إلى الغابة...إلخ.

الديكور: أصحاب هذه المدرسة يعدون الديكور الرمزي خادماً لنص المسرحية بدرجة تكفل له الوصول إلى نفوس النظارة بالمعنى المقصود منه. لذلك فإن مهندس الديكور الرمزي لا يعد فناناً إلا إذا صدر إنتاجه عن فهم وعمق وفن ودراسة للمدرسة الأكاديمية ليكتسب منها أسس تكوينه المعماري. إن محاكاة الأوضاع الطبيعية شيء هام عند تمثيل الأشياء تمثيلاً رمزياً لأن الرمز يعتمد على تلخيص المعنى الذي نحس به في المرئيات إما عن طريق ترجمته المباشرة للموضوعات بتنظيمات مجردة مركبة بعضها مع البعض–أو تكوين أشكال معينة على مساحة مسطحة بينها علاقات ايقاعية متوافقة ومتدرجة لإخراج علاقات شكلية في اتجاهات مختلفة واتجه هذا المذهب إلى تخليص الديكور من التقاليد الآلية التي ارتبطت به كالماكينة الفوتوغرافية.

والمذهب الرمزي ينقسم إلى قسمين:

1– الرمز المعنوي: مثل إسدال الستائر الفسيحة لترمز إلى الرهبة والفخامة والعظمة والجلال واستعمال الإضاءة الخافتة والظلال لترمز إلى الحالات النفسية فالضوء الأصفر مثلاً يرمز إلى الغيرة والأحمر يرمز إلى الشر والدم...إلخ كما أن الظلال توضح الشكل ومكان الأشياء التي توضع على المسرح.

2– الرمز المادي: مثل وضع شجرة ترمز إلى الغابة أو شباك ليرمز إلى المنزل أو سلم ليرمز للدور العلوي أو جمجمة لترمز إلى الموت...إلخ. واستعمل نظام المستويات المختلفة على أرضية خشبة المسرح ليتنقل عليها الممثلون فيسهل بذلك نقل الأثر إلى المتفرجين. ومن أشهر فناني هذا المذهب جوردن كريج(gorden graig) المهندس المسرحي الإنجليزي أول من نادى بالمذهب الرمزي الذي استعمله في تصميماته وأعماله بكثرة.

المذهب السريالي (surrealism)

ظهرت النزعة السريالية في فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين فاصطبغت بحرارة الحرب وسخرت من الجدية والفكرية واتخذت الأفكار الخيالية والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة نبراسا لها. بعد أن اقتلعتها من أوضاعها الروتينية المألوفة ووضعتها في قوالب أخرى غير مألوفة لم ترها العين من قبل إلا في الأحلام. لذلك ابتعد هذا المذهب عن التصوير الحقيقي للأشياء واتخذ العقل الباطن أو اللاشعور مصدر إيحاء له فأظهر بذلك ما ينطوي عليه الكيان المخفي للشخص في عقله الباطن، وساعد على الألتنفيس عن مكبوتات اللاشعور وإيقاظ ما تتميز به طفولتنا من خيال، وهو مذهب ضد الواقع الحى الذي نلمسه في حياتنا اليومية.

الديكور: بظهور هذا المذهب بدأت روح جديدة في إحياء المناظر المبسطة بدلاً من المناظر التفصيلية المتخذة من واقع الحياة، وهي مناظر خلقت عالماً جديداً من المتعة وغيرت المنطق الوصفي للأشياء واصبحت الأحلام هي الرؤية المتحركة لا لإظهار الواقع بل إلى ما وراء الواقع. والمناظر في هذا المذهب تتميز بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وذلك باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة لتكوين الكثير من المناظر المسرحية جاعلين الديكور في حالة حركة عن طريق تشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية تعبر عن التشكيلات الجمالية وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذي يسود مجتمعنا، كما كان هذا المذهب بعيداً كل البعد عن الصدق البصري مؤكداً الانفعال التراجيدي وكان اهتمام مصممي الديكور منصباً على ما تحدثه المناظر من نفوس المتفرجين من إحساسات مترجمين بذلك العالم الداخلى للاشعور. ومن أشهر فناني هذا المذهب ألكسندر تيرون(alexandre tyron) وألكسندر أكستير(alexandre exter) واستروفسكى (astrovsky).

يمكن القول: إن هناك هدفين لتصميم الديكور وهما:

1. مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي.
2. وثانيًا، التعبير عن خصائص المسرحية المميزة. لكي تتم مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي، يعمل مصمم الديكور على تعريف مكان المسرحية وزمانها. ثم إن الديكور يستطيع أن يوجد الجو المناسب ويعبر عن روح العناصر البارزة في النص عبر الصورة واللون.

مصمم الديكور

يبدأ مصمم الديكور عمله بدراسة المسرحية كاملة محللاً متطلباتها المتعلقة بالمناظر آخذا في الاعتبار عدد أجزاء الديكور التي سيحتاجها وحجمها وأنواعها؛ ثم يدرس الطريقة التي سيرتب بها هذه الأجزاء، وذلك بعد أن يكون قد درس زمان ومكان المسرحية وخلفياتها الاقتصادية والاجتماعية. قد يحتاج مصمم الديكور كذلك، إلى أن يجري بحوثًا تساعده على التعرف أكثر على سلوك وعادات مدة زمن المسرحية؛ والإلمام بكل تفاصيل أعمال الديكور والأشكال الهندسية وقطع الأثاث ومواد البناء المطلوبة.

يجتمع مصمم الديكور مع المخرج للتداول في نوع خشبة المسرح المناسبة للعرض، وفيما إذا كان هناك أكثر من خيار للعرض والميزانية المرصودة للديكور. ومن بين الأشياء التي يتم بحثها أيضا أماكن المخارج والمداخل وترتيب قطع الأثاث...إلخ.

يقوم مصمم الديكور بعدئذ بإعداد رسومات بيانية تتعلق بخشبة العرض يتباحث بشأنها مع المخرج. قبل أن تحصل هذه الرسومات على الموافقة النهائية، يقوم مصمم الديكور بتحويل هذه الرسوم إلى مجسمات وهي أشكال مصغرة تشبه خشبة المسرح الحقيقية إلى حد بعيد. وقد يضمِّن المصمم أوراق عمل تبين كيفية بناء كل جزء من أجزاء الديكور وتفكيكه والوقت الذي يستغرقه كل من العملين.

أنواع المناظر. يستعمل مصمم الديكور العديد من وحدات المناظر الرئيسية أثناء بناء أجزاء الديكور المختلفة. ويمكن تصنيف هذه الوحدات إلى وحدات واقفة أو معلَّقة.

أساس الوحدة الواقفة هي الوحدة المسطحة، وهذا إطار مستطيل خشبي تعلق فوقه قطعة من الخيش أو قماش الموسلين لتمثل بناء خفيف الوزن. ويمكن صنع هذه المسطحات بأي حجم؛ غير أن المسطحات الكبيرة جدا غير عملية؛ إذ يصعب تركيبها وفكها والتحكم فيها بشكل عام. ليس للمسطح العادي فتحات. أما مسطحات الأبواب والشبابيك والمدافئ والأقواس فإنها تحتوي على فتحات. ومن بين المسطحات الأخرى إطارات الأبواب والنوافذ والمنصات والدرج والسلالم والصخور وجذور الأشجار والأعمدة.

وتحتوي الوحدات المعلقة على السقوف والحواجز والستائر بأنواعها مثل الستائر الخلفية وستائر السايكلورام... إلخ. تُصنع معظم السقوف من مستطيلين خشبيين يتصلان بعضهما ببعض يعلقان فوق خشبة العرض وتصلان إلى المسطحات الأخرى التي تمثل الجدران. وتُصنع القواطع من ستائر قصيرة من القماش الأسود أو الخيش الملون وتستخدم حتى تخفي مناطق معينة من المسرح عن عيون المشاهدين.

هناك ستائر كبيرة تمتد على عرض المسرح في الخلف تسمى ستائر المسرح الخلفية. ويمكن لهذه الستائر أن تحتوي على بعض المناظر المنصوص عليها في المسرحية. وتُستخدم الستائر لتخفي المساحات الجانبية في المسرح.

مؤشرات الإطار النظري

1. يعد تصميم الديكور شامل لجميع عناصر العرض المسرحي؛ (رسم، وعمارة، وألوان). إذ يعد عنصر جذب وإبهار للمتلقي فضلا عن وظيفته التقنية.

2. تبلورت السينوغرافيا بتكوينها الجمالي رؤية المصمم لما حققته المنظومة المرئية من جانب جمالي، وما أثارته من دهشة عبر الحركة والثبات لجميع عناصر العرض.
3. اعتبر تصميم الإضاءة عنصرا أساسيا لما تحققه من أغراض متعددة وقيمة بصرية إدراكية أضيفت إلى السينوغرافيا قدرة فعالة في تحقيقها للجو النفسي العام فوق خشبة المسرح فضلا عن تحقيقها الهدف الجمالي والوظيفي والرمزي في العرض.
4. يتفاعل الديكور المسرحي مع المتلقي عبر إثارة عاطفته الحسية عن طريق إبراز أفكار ومقترحات النص فهو فن قائم على الدراسات وأسس علمية.
5. يكون الديكور المسرحي عنصر فعال ومؤثر، لكونه يعكس أجواء العرض المسرحي داخل نفسية المتلقي.
6. يعد تصميم الديكور والمنظر ذات قيمة دلالية عالية في سينوغرافيا العرض المسرحي.
7. تضفي الإكسسوارات صفة جمالية للعرض المسرحي فضلا عن صفتها الوظيفية التي تعد من المكملات للديكور المسرحي.

الفصل الثالث: عينة البحث

أولا: مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف	مخرج العرض	سنة العرض
.1	الساعة السادسة إلا	حيدر عودة	صلاح عباس	1995
.2	عطيل في المطبخ	إعداد/ سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	1996
.3	بيت الأحزان	عواطف نعيم	عواطف نعيم	1997
.4	سيدرا	خزعل الماجدي	فاضل خليل	1998
.5	ماكبث	شكسبير	صلاح القصب	1999
.6	ترانيم الضياع	حامد المالكي	جواد الحسب	2000

ثانياً: عينة البحث: قام الباحث باختيار لجنة البحث بشكل قصدي وفق المسوغات الآتية:

1. تنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري.
2. اعتمادها جماليات التصميم للديكور في العرض المسرحي.
3. استطاع الباحث أن يحصل عليها.
4. توفر المصادر التي تدور حولها مع مشاهدتها من قبل الباحث.

ثالثاً: أداة البحث: اعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث.

رابعاً: منهجية البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) وذلك لملاءمته أهداف البحث.

رابعاً: تحليل العينة:

مسرحية ((مكبث)) إخراج: صلاح القصب

مكان العرض: ساحة وحدائق كلية الفنون الجميلة /بغداد 1999

تحليل العينة:

استطاع المخرج صلاح القصب أن يعالج الفكرة الرئيسة للمسرحية، وهي إبراز موضوعة الغدر والخيانة والقتل والدمار في سبيل الوصول إلى كرسي الحكم، إذ استطاع القصب بأسلوبه أن يجذب انتباه المتلقي وأن يهيئ ذهنه لاستقبال الرسالة الصورية وأن يقرب أحداث المسرحية من صراعات العصر الحديث وأن يلبس الشخصيات لباس معاصر باستخدام مفردات ذات دلالات تقنية تتناسب مع أحداث العصر، اتجه المخرج في استخدام الأشكال الواقعية المعاشة لدى المتلقي والطبيعية في المسرح وضبط إيقاع الصورة المسرحية باستعمال العناصر المسرحية مثل اللون والتصميم الديكور والتشكيل السينوغرافي من أجل توصيل رسالة فكرية جمالية إلى المتلقي محفزا خياله وفكره إلى أن يعي هذه المأساة عن طريق تصميم التشكيل في صورة مترابطة وهي فكرة القتل والخيانة ووهم السلطة.

اختار القصب ساحة وحدائق قسم الفنون المسرحية مستفيدا من بعض الثوابت والمفردات الطبيعية الموجودة في الساحة والمتمثلة بالأشجار والآلات الصناعية مثل السيارة والدراجة النارية وقاطعة الورق التي لعبت دور المقصلة فضلا عن علامات المرور وحاوية النفايات التي لعبت دورها المرسوم لها في تأجيج الصراع ورسم تصميم ديكور العرض، وكان لكل مفردة من هذه الآلات دلالات ورموز ساعدت في صياغة وتركيب العرض مما يعزز الصورة البصرية وتأثيراتها، واستخدم القصب الفضاء المفتوح مبتعدا عن فضاء العلبة. يمنح الفضاء المفتوح الممثل حرية تعبيرية إذ تعد حركاته أكثر إمعانا وأكثر تأثيرا في المشاهد. استطاع القصب عبر ثقافته وفلسفته الفنية أن يفكك الصورة المسرحية وأن يعيد بنائها وتركيبها وصياغتها فنيا، لقد قام القصب بحذف الكثير من الشخصيات وكثير من الحوارات مستخدما عوضا عنها المؤثرات الصوتية والتقنية بوصفها دلالات معبرة مثل الديكور والإكسسوارات والأزياء. استخدم القصب المفردة التي لها مدلولات عدة بدلا من المفردة السائدة. من أهم التقنيات التي استخدمت في هذا العرض هي الدراجة النارية التي اقتحمت باب المسرح إلى منصة العرض الرئيسية التي رمزه لها ببداية مفتاح الجريمة، إذ إنها آلة كبيرة لا يمكن أن يستوعبها مسرح العلبة، وهذه إحدى الأسباب التي جعلته يختار ساحة كلية الفنون الجميلة لعرض مسرحية (مكبث)، وبعدها تدخل حاشية ماكبث والمتمثل بسيارات الموكب الرئاسي يتبعهم رجال الإطفاء الذين يحملون خراطيم المياه في صورة رمزية جميلة غاية في الإبهار والتصميم الجمالي التي أراد المخرج أن يرمز لها. إن مهمة رجال الإطفاء هو إطفاء الحريق وإخماد ما تخلفه السلطة من آثار إجرامية، حتى أن استخدام السيارة ذات اللون الأبيض رمزية للمظاهر الخداعة إذ يكون الشخص لابسا اللون الأبيض لون البراءة والسلام ولكن في داخله حقدا وسوادا وغدرا. إن الأحداث التي حصلت في النص الأصلي الشكسبيري قبل أربعة قرون والأحداث التي حصلت في مسرحية القصب مختلفة تماما لكن النص الأصلي والعرض الذي قدمه القصب يقترب عبر الثيمة الرئيسية للمسرحية وهي الدمار والقتل والخيانة، كان للقصب رؤيته الفنية الواضحة في مسرح الصورة واختياره للتقنيات التي تتناسب مع التصميم الجمالي للديكور، فاستخدامه للمقصلة التي تقطع الأوصال البشرية والزنزانات والمحرقة والموسيقى التي تتبعها دحرجة براميل دامية والحدائق والأشجار المقطوعة التي تشكلت مع الديكور المسرحي في لوحة فنية جميلة

قربت الفكرة الرئيسية من المتلقي، وكانت حاويات النفايات التي رمز لها على كونها محرقة لمحو تاريخ مكبث السيء وأفكاره السوداء، ورمز بالسيجارة إلى الشرارة الأولى لبدء لهيب المعركة. أما إشارات المرور المقلوبة فقد رمزت إلى قلب الأحداث وتصادم البشر فيما بينهم والتسابق من أجل السلطة في سبيل كل شيء، ورمزت الإضاءة الحمراء الليزرية وانسجامها مع ألوان البراميل الحمراء وأزياء رجال الإطفاء والنار المشتعلة كلها توحي إلى الجرائم التي ارتكبها مكبث، لقد غلب اللون الأحمر على أغلب تشكيلات العرض المسرحي ليكمل تصميم دلالات المنظر وما يطرحه العرض من تأويلات. استطاع القصب أن يحقق التوافق والانسجام والتكامل بين ما طرحه النص وبين صورة العرض وما طرحه من أفكار، محققا بذلك تفاعلا إيجابيا مع المشاهد فاستطاع أن يربط رؤية النص مع رؤية العرض مجسدا للمتلقي الصورة التكاملية وما حملته من عناصر مرئية وتصميم غاية في الروعة في عملية تشكيل جماليات الديكور المسرحي وتقريب الفكرة لدى المتلقي من الناحية الجمالية والوظيفية التي جسدها العرض المسرحي.

الفصل الرابع

النتائج

1. اعتمد المخرج على سينوغرافيا تصميم الديكور وأداوته التعبيرية التي ارتسمت في صورة بلاغية ذات أبعاد جمالية ترسخت في ذاكرة المتلقي.
2. حقق مفردات تصميم الديكور المسرحي دلالات ورموز واضحة، وهذا ما عزز من فاعليته لدى المتلقي.
3. التحولات الدلالية داخل العرض المسرحي عبرت عما يحتويه النص من جماليات الديكور المتحرك كما في السيارة والمقصلة وإشارات المرور.
4. ظهرت التواصلية والتفاعل واضح بين الممثل والجمهور عبر تقريب الصورة في تصميم الديكور الذي كان قريبا إلى الواقع المعاش.
5. أسهمت عناصر السينوغرافيا فضلا عن أداء الممثل في فضاء العرض المسرحي من إبراز المعاني والدلالات الواضحة لمشاهد القتل والعنف مثل الدهس والقتل.
6. ساعدت المفردات الطبيعية في الديكور مثل الأشجار أشعة الشمس في تكوين فضاء مسرحي خلاب.
7. بدأت الرؤية في الفضاء المسرحي واضحة للمتلقي بجمالية تصميمات الديكور التي عززت التواصل بين الممثل والجمهور وكسرت حاجز الوهم الذي بدا مألوفا في أغلب العروض في المسرح العراقي.

الاستنتاجات

1. حملت تصاميم الديكور في سينوغرافيا العرض المسرحي الكثير من العلامات المبتكرة التي انتجها المخرج والمصمم التي كانت قصدية، إذ أضفت الجاذبية والدهشة لدى المتلقي.
2. حملت جماليات تصميم الديكور أكثر من مدلول فتشابك المدلولات فيما بينها عبرت في النهاية عن القيمة الجمالية للعرض.
3. أسهمت السينوغرافيا في فضاء العرض الحرية الكاملة للمخرج والمصمم في إظهار إبداعاتهم الفنية أكثر من فضاء العلبة المغلق.
4. شكلت السينوغرافيا المسرحية الديكور والإكسسوارات والموسيقى والإضاءة والمؤثرات الصوتية والضوء دورا مهما في توظيف دلالاتها في تفسير العرض المسرحي.

5. امتلكت السينوغرافيا مميزات جعلت منها مهيمنة على فضاء العرض المسرحي.

الهوامش

(*) الفلسفة البرجماتية (Pragmatism) نشأت في أميركا في مطلع القرن العشرين وساهم في ترويجها ثلاثة من أعلام المفكرين هم جارلز بيرس ووليم جيمس وجون ديوي.

1. القرآن الكريم، سورة النحل،الآية 6.
2. القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 18.
3. القرآن الكريم، سورة الحجر، الآية 85.
4. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983، ص111.
5. التهاوني، محمد علي الفاروقي: كشاف اصطلاحات الفنون، ج1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة السعادة، مصر، ص 348
6. ابن منظور، جمال الدين الأنصاري، لسان العرب، ج13، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت، ص 133 -134.
7. الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ط3، 1985 ص134.

(*) أنظر الموقع الإلكتروني
http://www.shiralart.com/shiralart/iraqiartist/articles/article_05.htm

8. فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الانجلو المصرية، طباعة الألوان المتحدة، القاهرة، 1963، ص 202.
9. قاموس أكسفورد، في الفن، 1988 ص12.
10. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج2، بيروت-لبنان: دار الكتاب اللبناني-مكتبة المدرسة، 1982، ص407.
11. بدوي، عبد الرحمن بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص156.
12. ريد، هربرت: معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط/2، 1986، ص37.
13. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ترجمة فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 112، ص42.
14. الأعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997، ص8
15. الخالدي، غازي: علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دمشق، 1999، ص36.
16. الزبيدي، محيي الدين محمد مرتضى الواسطي: تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت، 1976، 369/8.
17. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، بيروت، 1374 هـ / 1955 م، 347/12 - 348.

18. البعلبكي، منير: المورد، قاموس إنكليزي–عربي، دار العلم للملايين، ط19، بيروت 1985، ص 264.
19. إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، 1999، ص 43.
20. الحسيني، أياد حسين عبد الله، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996، ص 7.
21. البابلي، سعدي عباس كاظم، العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998، ص 19 ص25.
22. البسيوني، محمود – العملية الابتكارية، دار المعارف، القاهرة: 1964
23. حنفي، يونس يوسف، أسس التصميم وتنسيق الديكور، دار مجدي للنشر والتوزيع–الأردن: 1983.
24. آل سعيد، شاكر حسن، أنا النقطة فوق فاء الحرف، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998، ص201.
25. عاصم عبد الأمير، الرسم العراقي حداثة تكييف، مصدر سابق، ص17.

(*) البعد الجمالي:(أ) يقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة، تفصل بين شخصية القارئ(المتلقي) والعمل الفني.
(ب) التمييز بين الحقيقي والوهمي في العمل الفني.
(ج) يتحدد البعد الجمالي بمعايير العصر (سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 51).

(**) البنى العلائقية: (أ) سيميائياً تعني مجموع العلاقات التي تربط بين المرسل والمجموع المكون له.
(ب) يقوم الوصف في تعريفه مثلاً على علاقة الانتساب والهوية (مثال: الهملايا أكبر قمة في العالم، نجيب محفوظ كاتب السراب)، (سعيد علوش، المصدر السابق نفسه، ص 157).

(*)التشاكل: هو الوحدات المختلفة التي تشترك في بعض العناصر وتتباين في عناصر أخرى، والتشاكل مرتبط بالتباين، ويتولد عنهما تراكم تعبيري ومضموني تحكمه طبيعة العمل، وفي الرسم هو الهوية الشكلية لبنيتين أو أكثر مثل البنية اللونية والبنية الخطية والبنية التنقيطية وفي تشاكل هذه البنى فإنها تحيل على تصميم سيميائي (بلاسم محمد جسام: التحليل السيمائي لفن الرسم، ص8).

26. نصيف جاسم محمد، التنظير وجدل الحوار (الجمال في التصميم)، جريدة الأديب، العدد 55، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد،12 ك2، 2005، ص 17.
27. نصيف جاسم محمد، الفن والانتفاع بحث في التصميم، جريدة الأديب، العدد 42، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، 2004، ص5.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

المصادر والمراجع

1. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983، ص111.
2. التهاوني، محمد علي الفاروقي: كشاف اصطلاحات الفنون،ج1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة السعادة، مصر، ص 348
3. ابن منظور، جمال الدين الأنصاري، لسان العرب، ج13، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت، ص 133 –134.

4. الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ط3، 1985 ص134.
5. فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الانجلو المصرية، طباعة الألوان المتحدة، القاهرة، 1963، ص 202.
6. قاموس أكسفورد، في الفن، 1988 ص12.
7. صليبا، جميل،المعجم الفلسفي، ج2، بيروت–لبنان: دار الكتاب اللبناني–مكتبة المدرسة، 1982، ص407.
8. بدوي، عبد الرحمن بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص156.
9. ريد، هربرت: معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط/2، 1986، ص37.
10. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ترجمة فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 112، ص42.
11. الأعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997، ص8.
12. الخالدي، غازي: علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دمشق، 1999، ص36.
13. الزبيدي، محيي الدين محمد مرتضى الواسطي: تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت، 1976، 369/8.
14. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، بيروت، 1374 هـ / 1955 م، 347/12 – 348.
15. البعلبكي، منير: المورد، قاموس إنكليزي–عربي، دار العلم للملايين، ط19، بيروت 1985، ص 264.
16. إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، 1999، ص 43.
17. الحسيني، أياد حسين عبد الله، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996، ص 7.
18. البابلي، سعدي عباس كاظم، العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998، ص 19 ص 25.
19. البسيوني، محمود – العملية الابتكارية، دار المعارف، القاهرة: 1964.
20. حنفي، يونس يوسف، أسس التصميم وتنسيق الديكور، دار مجدي للنشر والتوزيع–الأردن: 1983.
21. آل سعيد، شاكر حسن، أنا النقطة فوق فاء الحرف، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998، ص201.
22. نصيف جاسم محمد، التنظير وجدل الحوار (الجمال في التصميم)، جريدة الأديب، العدد 55، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد،12 ك2، 2005، ص17.
23. نصيف جاسم محمد، الفن والانتفاع بحث في التصميم، جريدة الأديب، العدد 42، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، 2004، ص5.