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

Original Article

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

OPEN ACCESS

Media and its dominance in contemporary Iraqi painting

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

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

Abstract

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

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

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

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

الوسائط وهيمنتها في الرسم العراقي المعاصر

زين العابدين قيس حنون ١، ياسين وامي ناصر ٢

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

ملخص البحث

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

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

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

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

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

الكلمات المفتاحية: الوسيط، الصورة، الوثائق، الإشهار

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

الفصل الأول / الإطار النظري

مشكلة البحث:

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

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

ثانيا / أهمية البحث والحاجة اليه :

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

ثالثا / هدف البحث:

الكشف عن هيمنة الوسائط في الرسم العراقي المعاصر.

رابعا / حدود البحث:

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

٢- الحدود الزمانيـــــة: ٢٠٠٣ -٢٠١٣

٣- الحدود المكانيـــــة: العراق

خامسا، تحديد المصطلحات:

الوسائط:

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

التعريف الإجرائي:

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

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : وسائطية اللغة / مقابل الشفهي والمنسوخ

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

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

الوساطة اللغوية والفعل التواصلي :

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

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

المبحث الثاني : وسائطية الصورة / مقابل البصري

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

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

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

<u>الإشهار وتجليات الوسائط</u>:

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

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

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

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

الإشهار السمعي البصري / عن طريق شاشات العراض والسينما

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

الفصل الثالث : إجراءات البحث

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

اداة البحث / الملاحظة.

منهج البحث / الوصفي التحليلي

تحليل نماذج العينة

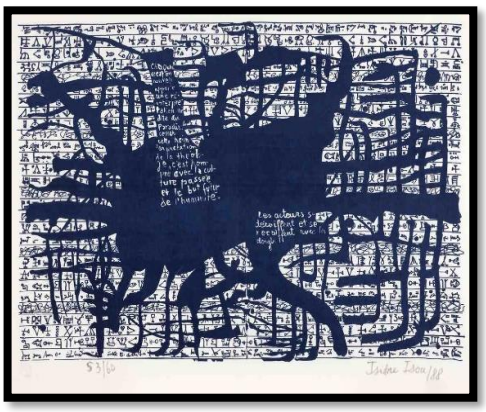
إنموذج / ١

(لافتة / ياسين وامي / ٢٠٠٣)

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

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

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



(شكل - ١)

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

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

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

إنموذج / ٢

(الحرب الإرهاب / كاظم نوير / ٢٠٠٩)

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

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

إنموذج / ٣

(طوابع / علي نعمة / ٢٠١٣)

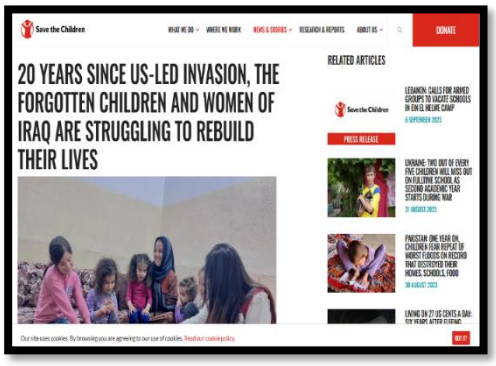
يستثمر الفنان (على نعمة) قيمة الطابع البريدي كوسيط حامل للمعاني الثابتة والمتغيرة ، فهو وسيط معبأ بالمضامين الصورة أو الرمز الذي يحتويه ، ولأن الطوابع البريدية وسيلة بصرية رائعة ذات دلالات سيميائية غنية ، إنها تنقل العديد من المعاني والرسائل من خلال تصميمها ورموزها التي تأسس إلى خطابات متحولة المعنى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

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

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

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

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



(شكل - ٢)

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

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا / <u>النتائج</u>:

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

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

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

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

ثانيا / <u>الإستنتاجات</u> :

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jean Dubois. (1972). *Dictionnaire de linguistique.* Paris.

Jenan Mohamed Ahmeed. (2014). *Alkafaa Al_Tawaslea fe Fan Tashkeel ma bad Al_Hadatha.* Majala Al_Akademme.

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

Jürgen Habermas. (1988). *Le Discours Philosophique de la Modernité,Christ Bouchindhomme,Gallimard.*

Louay Al_Zoghbi. (2020). *Al_Wasayit Al_Mutaadida.* Syria: Manshurat Al_Jamieat Al_Suwriat Al_Iiftiradia.

Qasim Bu Zaid. (2020, 6 1). Ahamiyat Alsuwrah Alsiynamayiyah Fe Sinaeat Thaqafah Eiinsaniah Jadidah. *7, 2*. Aljazayr: Majalat Aafaq Cinamaeea.

Régis Debray. (1994). *Vie et mort de l'image Une histoire du regard en Occident.* Editions Esprit.

Regis Debray. (2002). *Hayaat Alsuwrah wa Mamataha* (Vol. 1). (F. Alzaahi, Trans.) Africa Alsharq.

Suaad Aalam. (2004). *Mafhum Eind Rijis Dubrih* (Vol. TD). Morocco: Africa Alsharq liltibaa Alnashir.