

مجلة فنون جميلة

المجلد الرابع العدد الثاني

© ٢٠٢٢ Wasit University

<https://faj.uowasit.edu.iq/>

Additional copies can be obtained from:

faj@uowasit.edu.iq

First published March ٢٠٢٢

Printed in Iraq

Address: University of Wasit ,hay alrabee, Kut, Wasti, Iraq

رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ٢٥٤١ بتاريخ ٢٠٢٢/١/٩

P-ISSN: ٢٧٩٠-٧٢٥٢

E-ISSN: ٢٧٩٠-٧٢٦٠

مجلة فنون جميلة

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط

القياس: ١٨.٢ × ٢٥.٨ سم
رقم العدد: المجلد الرابع العدد الثاني

تاريخ الطبع: ٢٠٢٦
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ٢٥٤١ بتاريخ ٢٠٢٢/١/٩
P-ISSN: ٢٧٩٠-٧٢٥٢
E-ISSN: ٢٧٩٠-٧٢٦٠

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

أ.م.د علي مولى سيد	رئيس التحرير	سمعية ومرئية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة
أ.م.د. قاسم جليل مهدي	مدير التحرير	تربية تشكيلية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة

مدقق لغة انكليزية/ أ.م.د حميد طراد لفتة
مدقق لغة عربية/ أ.م.د وصال قاسم غباش
الامور المالية / السيد محمد جاسم زناد
مسجل بيانات المجلة / ريم كريم محسن
متابعة الموقع الالكتروني / علاء الدين عبد الحسين عويد
امين الصندوق / د. عذراء جميل منشد
الملحق الجمالي اشراف ا.م.د. عبد الكاظم علي خلف
طبع في

الطبعة الاولى

موقع مجلة فنون جميلة : <https://faj.uowasit.edu.iq/>
بريد مجلة فنون جميلة : faj@uowasit.edu.iq

ملحوظة: ما يرد في المجلة من آراء ووجهات نظر لا تعبر بالضرورة عن آراء هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

أعضاء هيئة التحرير

ت	الاسم	الصفة	التخصص	مكان العمل	البريد الالكتروني
١	أ.م.د علي مولى سيد	رئيس التحرير	سمعية ومرئية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	alimola@uowasit.edu.iq
٢	أ.م.د قاسم جليل مهدي	مدير التحرير	تربيه تشكليه	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	qalhossainy@uowasit.edu.iq
٣	أ.د أياد حسين عبد الله	عضو	فنون جرافيك تصميم	جامعة النهرين	ayadabc@gmail.com
٤	أ.د عبد الكريم عبود عودة	عضو	مسرح /تمثيل وإخراج	جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة	Kreem٦١١@yahoo.com
٥	أ.م.د قحطان عدنان زغير	عضو	مسرح تمثيل	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	qahtan@uowasit.edu.iq
٦	أ.م.د جهينة حامد حساني	عضو	رسم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	jhsani@uowasit.edu.iq
٧	أ.م.د عبد الكاظم علي خلف	عضو	تصميم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	akhalaf@uowasit.edu.iq
٨	أ.م.د فاضل عرام لازم	عضو	تربية فنية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	flazem@uowasit.edu.iq
٩	أ.م.د ميسم هرمز توما	عضو	موسيقى	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة	Maysamtoma١٦@gmail.com
١٠	أ.د حسني محمد سليمان أبو كريم	عضو	تصميم/فنون جرافيك	كلية الفنون الجميلة/ جامعة الزرقاء /الأردن+	Husni_a_k@hotmail.com
١١	أ.د قيس بهنام ماجد	عضو	تصميم صناعي	جامعة البورك للعلوم/ الدنمارك	shawikaiss@yahoo.com
١٢	أ.م.د انديرا حمدي عبد اللطيف راضي	عضو	مسرح	المعهد العالي لأطارات الطفولة / تونس	Dr.andiraradhi@gmail.com
١٣	أ.م.د عبد الله محمد علي الشيخ	عضو	إذاعة وتلفزيون	جامعة اب/ اليمن	Alshekh.abdall@gmail.com

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
١	د. كنزة القاسمي د.نوره بنت عبدالله الجماز	التمكين الاقتصادي للنساء الحرفيات في المملكة المغربية و المملكة العربية السعودية : دراسة مقارنة	٢٦-١
٢	أ.د احمد عباس سعيد اسراء مهدي جيجان	دور الذكاء الاصطناعي في اثراء النتاج الفني المعاصر	٦٣-٢٧
٣	ابتسام خلف حمد أ.م.د قاسم جليل مهدي	الشكل التخيلي في رسومات تلاميذ المرحلة الابتدائية	٨٥-٦٤
٤	أ.م.د رشا اكرم موسى	الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنتوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس)	١٣٦-٨٦
٥	هديل سلمان سعيد ا.د حسام صباح جرد	تطور صناعة الفخار في العراق القديم عبر العصور التاريخية	١٧٩-١٣٧
٦	ا.م.د. سناء عبد الامير حسين القيسي	انعكاس الخبرات الفنية على تشكّل الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية في التعليم المفتوح: دراسة وصفية تحليلية	٢١٢-١٨٠
٧	د. رجاء غالي عبد الكاظم العيساوي	الدلالات الرمزية وتجسيد الهوية الثقافية في اعمال الفنان فائق العبودي	٢٤٥-٢١٣
٨	أ.م.د. حسنين صباح داود	تجليات الزجاج المعشق وانعكاساته التعبيرية في مشهد التصميم الداخلي	٢٧١-٢٤٦
٩	أزهار خليفه محيل ا.م.د سعد فاخر شبوط	اشتغالات الموروث الشعبي بين القيم التربوية والقيم الجمالية في عروض مسرح الطفل	٢٩٧-٢٧٢
١٠	ا.م.د سامي اسماعيل مصطفى	جدلية اللغة البصرية والمعنى في الفن الكوردي المعاصر (دراسة تحليلية فنية)	٣٣١-٢٩٨
١١	م.م. خالد حميد حسن أ.د.عبدالله عبد عبدعلي	ثنائية الامل والياس في مسرحيات (عبدالكريم العامري) مسرحية (كاروك) اختياراً	٣٦٣-٣٣٢
١٢	م.م محمد قاسم محمد	فاعلية استراتيجيات الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية	٣٩٥-٣٦٤
١٣	م.م . ضحى قاسم رزاق م.د. صفا لطفي الالوسي	التقنية كمدخل للتنوع الأدائي في الفنون الزخرفية العربية والإسلامية	٤٢٨-٣٩٦
١٤	تبارك حيدر مالك قحطان عدنان زغير	إنتاج الصورة المسرحية بين المصمم وروية المخرج في المسرح التعليمي	٤٥٢-٤٢٩

شروط النشر :

١- ان يكون البحث المقدم للنشر على صلة مباشرة بجوانب الفنون عامة او علاقة الفنون بالعلوم المجاورة .

٢-تنشر المجلة البحوث الاصيلة المتوافرة فيها الاصول العلمية المتمثلة :بمنهجية البحث العلمي وخطواته المتعارف عليها عالميا والمكتوبة بإحدى اللغتين العربية والانكليزية في مجالات الفنون.

٣-يقدم البحث الاصل مطبوعا على ورق (A٤) بنسختين ورقية مع نسخة الكترونية مطبوعة على قرص مدمج (CD) او مرسله الى موقع المجلة الالكتروني بما لا يزيد عن ٢٠ صفحة ومن ضمنها (الملخص والاشكال والرسوم والجداول والمصادر والخرائط والصور وغير ذلك) وبخط (simplified Arabic) في النصوص العربية حجم (١٤) في المتن و(١٢) في الهامش و (Times New Roman) في النصوص الانكليزية وتكون مسافة التباعد بين الاسطر والفقرات (١,٠سم) و ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بنظام (Word-٢٠٠٧) اما الملاحق وادوات البحث فتوضع بعد قائمة المراجع .

٤-يجوز للباحث اضافة ما لا يزيد عن (١٥) صفحة اخرى لصفحات البحث المقررة بعد استحصال اجور عن كل صفحة (٢٠٠٠) دينار واجور نشر البحث هي (١٠٠) الف دينار عراقي) او ما يعادلها بالنسبة للبحوث الخارجية تدفع في مقر المجلة او من خلال التحويل المالي او تسلم الى معتمدي المجلة في الكليات المناظرة.

٥-تتضمن الصفحة الاولى من البحث اسم الباحث وعنوانه وجهة عمله ورقم هاتفه وبريده الالكتروني باللغتين العربية والانكليزية والكلمات المفتاحية مع ملخصين للبحث احدهما باللغة العربية والاخر باللغة الانكليزية بما لا يزيد عن (٢٠٠) كلمة حجم (١٢).

٦-مراعاة عدم ذكر اسم الباحث او اية اشارة تكشف عن هويته منفردا او مشتركا من متن البحث وذلك لضمان السرية التامة لعملية التحكيم.

٧-تراعي منهجية البحث العلمي المتبعة (APA) عند توثيق المصادر التي تكون في نهاية البحث ويراعي في ترتيبها نظام (الالف الباء) .

٨-يدخل البحث في برامج الاستلال الالكتروني وفي حال ثبت سرقة جزء من نصوص البحث او جميعها يتم الغاء نشر البحث و لا يحق للباحث المطالبة باسترجاع او مبلغ النشر

تعليمات النشر

١- يلتزم الباحث في ملء استمارة (الملكية الفكرية) التي يتعهد فيها بملكيته الفكرية للبحث المرسل للنشر مع موافقته على كافة حقوق الطبع والتوزيع والنشر الورقي والالكتروني للمجلة ، كذلك يشير في حال ان البحث قد قُدم لمؤتمر او ندوة وانه لم ينشر ضمن اعماله .

٢- يقدم الباحث طلب بنشر بحثه.

٣- تخضع البحوث لتقويم سري لبيان صلاحيتها للنشر وترسل البحوث الى مقومين علميين اثنين من ذوي الاختصاص والخبرة العلمية لغرض الحصول على التقويم (الموضوعي) المطلوب مقابل مكافأة مالية (تحدد حسب ظروف المجلة المادية) وفي حالة رفض من احد المقومين يرسل الى مقوم ثالث تستحصل اجوره من الباحث ولا تعاد البحوث الى اصحابها سواء اقبلت للنشر او لم تقبل وعلى وفق الالية الاتية:

أ- يبلغ الباحث بتسلم المادة المرسلة للنشر.

ب- يخبر اصحاب البحوث المقبولة للنشر بموافقة هيئة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقع بمدة لا تزيد عن (٣٠) يوم من تاريخ استلام البحث من هيئة تحرير المجلة.

ت- اصدار المجلة فصلي بواقع (٣ اشهر) بين عدد واخر بما يعادل ٤ اعداد في السنة الواحدة .

ث- البحوث التي يرى المقومون وجوب اجراء التعديلات او اضافات عليها قبل نشرها تعاد الى اصحابها مع الملاحظات المحددة كي يعملوا على اعدادها نهائياً للنشر.

ج- البحوث المرفوضة يبلغ اصحابها من دون ضرورة ابداء اسباب الرفض.

ح- يمنح كل باحث (٢) نسخة من مستل بحثه.

٤- تعامل البحوث المستلة من (الرسائل والاطاريح) معاملة البحوث الاصلية والمنفردة .

٥- يراعي في اسبقية النشر :

أ- البحوث المشتركة في المؤتمرات التي شارك فيها اعضاء جهة الاصدار.

ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.

ت- تاريخ تقديم البحث التي يتم تعديلها .

ث- تنويع مجالات البحوث في تخصصات الفنون جميلة كل ما امكن ذلك.

- ٦- لا يجوز للباحث ان يطلب عدم نشر بحثه بعد عرضه على هيئة التحرير الا لأسباب تقتنع بها هيئة التحرير على ان يكون ذلك في مدة اسبوعين من تاريخ تسلم بحثه.
- ٧- تنشر المجلة التقارير العلمية عن المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية واللجان المتخصصة في مجال الفنون الجميلة التي تعقد في العراق او في اي بلد عربي او اجنبي.
- ٨- تقبل المجلة عرض الكتب الجديدة ومراجعتها في مجال الفنون الجميلة بما لايزيد عن خمس صفحات وتحت عنوان صدر حديثاً.
- ٩- تشرى المجلة اعدادها الصادرة بمقالات فكرية تخصصية تشخص حالاً او ترسم خطأً مستقبلياً او تستنتج العبر من دروس الماضي وتقدم افكاراً وتطبيقات علمية جادة.
- ١٠- تلتزم المجلة بالحفاظ على حقوق الملكية الفردية للباحثين وعدم السماح لأي شخص بالاطلاع على بحوثهم من غير العاملين بالمجلة او المقومين الى ان يتم نشره في اعداد المجلة.
- ١١- ينبغي للباحث ان يطلع على (دليل المؤلف) الخاص بالمجلة قبل ارسال بحثه للنشر للتعرف على المتطلبات والشروط الواجب مراعاتها عند تقديم البحث للنشر.
- ١٢- تلتزم المجلة بفهرسة ورفع البحوث التي تنشر فيها على موقع المجلات الاكاديمية العلمية العراقية (www.iasj.net) الذي يدار من قبل دائرة البحث والتطوير في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية.

تعهد

أنى الباحث (-----) صاحب البحث الموسوم (-----) اتعهد بنقل حقوق الطبع والتوزيع والنشر الى (مجلة فنون جميلة) والتي تصدرها عمادة كلية الفنون الجميلة -جامعة واسط .

١٤- تعهد بالالتزام بشروط النشر وسياسة المجلة واخلاقيات البحث العلمي التي تعتمدها مجلة فنون جميلة

:

((تعهد خطي)))

اقر انا ----- والموقع ادناه بانني الباحث الفعلي للبحث الموسوم (---) واقـر بأنني اطـلعت على سياسات النشر بالمـجلة وان البحث لم يتم نشره من قبل باي صورة من الصور . وليس مقدما للنشر الى جهة أخرى ، ولم يتم القاؤه في ندوة او تقديمه لمؤتمر علمي ، وبانه ليس جزءا من كتاب منشور وغير منشور في مكان اخر وغير مسئـل وغير مسروق من رسائل الماجستير او اطاريـح الدكتوراة (التي لم اشرف عليها) والتزم - اذا ثبت لهيئة تحرير المجلة عكس ما تقدم - بسداد كل النفقات والمصروفات التي تحملتها المجلة بصدد إجراءات تحكيم البحث ونشره كما التزم بسداد هذه النفقات في حالي سحبي البحث وعدم استكمال إجراءات نشره في المجلة وعدم صلاحيته للنشر وان نسبة استتاله اقل من ٢٠% وكذلك قمت بأجراء التعديلات الواردة من الخبراء العلميين وسأتحمل التبعات القانونية والاجرائية كافة اذا تبين خلاف ذلك .

مع خالص الاحترام والتقدير

الأميل:

رقم الهاتف:

الكلية:

الجامعة:

التوقيع

ختم الكلية او القسم

الأراء و الأفكار الواردة في البحوث العلمية تعبر عن وجهة نظر
الباحث ولا تعكس رأي المجلة

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

تسعى هيئة التحرير المجلة الى توفير فرص متساوية لجميع الباحثين، لنشر أبحاثهم المتخصصة في الفنون الجميلة وفن العمارة، وتدعو هيئة التحرير الى الالتزام الباحثين والمحكمين العلميين الأخذ بعين الاعتبار رصانة المادة العلمية، وسلامة البحث من ناحية اللغة والاستشهاد والانتحال.

وتتضمن اخلاقيات النشر البحوث الخاصة بمجلة كلية الفنون الجميلة لوائح وأنظمة أخلاقية خاصة برئيس التحرير ومدير تحرير وأعضاء هيئة التحرير والمحكمين والباحثين، والتي تتوافق مع مبادئ لجنة أخلاقيات النشر العالمية.

- يقوم رئيس التحرير بمتابعة وتقييم البحوث تقييماً اولياً، وملاحظة مدى صلاحيتها للنشر او الاعتذار عن نشرها قبل ارسالها الى السادة المحكمين.
- يتولى مدير التحرير وبالتعاون مع هيئة تحرير المجلة من ذوي الاختصاص مسؤولية اختيار المحكمين المناسبين وبإشراف رئيس التحرير الذين يتصفون بالعلمية، والموضوعية، والنزاهة، والجدية، والخبرة و الاختصاص الدقيق وفق نقاط محددة وبسرية تامة.
- يجب على الباحث الالتزام بقواعد التفكير العلمي ومناهجه ولغته في عرض الأفكار، والاتجاهات، والموضوعات، وتقييمها، ومناقشتها، وتحليلها، وأن يتحلى البحث بالأمانة العلمية والموضوعية والحيادية في عرض الحقائق.
- تخضع جميع البحوث المقدمة للنشر في المجلة التي استخدام برمجيات مكافحة الانتحال (Turnitin) ، للتحقق من أوجه التشابه بين الأبحاث المقدمة والأبحاث المنشورة .
- تلتزم هيئة تحرير المجلة بإعلام الباحث بالموافقة على نشر البحث من دون تعديل او وفق تعديلات محددة بناء على ما يرد في تقارير المحكمين او الاعتذار من عدم النشر، مع بيان أسباب الاعتذار.
- تعهد الباحث الاخذ بملاحظات المحكمين، لأنها تزيد من الرصانة العلمية للبحث
- حقوق الملكية الفكرية تعود الى مجلة كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط ولا يحق للباحث إعادة نشر بحثه الا بتصريح خطي من هيئة تحرير المجلة.

دليل المؤلف Author Guideline

أدناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل الباحث للنشر في هذه المجلة بشرط ان لا يكون البحث قد نشر او سينشر في أي مجلة خرى ولم يمض على إنجازه أكثر من أربع سنوات

- ١- يجب ان يكون عنوان البحث موجزا قدر الإمكان ومعبرا عن البحث .
- ٢-أسماء الباحثين تكتب أسماء الباحثين وعناوين عملهم بصورة واضحة مع البريد الالكتروني للباحث الأول.
- ٣- يجب ان يتضمن لمستخلص موجزا واضحا من البحث مكون من ٢٥٠-٣٠٠ كلمة متبوعا بكلمات مفتاحية، إذا كان البحث باللغة العربية فيكون المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية أولا ثم المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية باللغة الإنكليزية ثانيا والعكس صحيح.
- ٤- المقدمة: تضمن المراجعة المعلومات وثيقة الصلة بموضوع البحث الموجودة في المصادر العلمية وتنتهي المقدمة بأهداف الدراسة واساسها المنطقي.
- ٥-المواد وطرائق العمل
تذكر طرائق العمل بشكل مفصل ان كانت جديدة اما إذا كانت منشورة فتذكر بشكل مختصر مع الإشارة للمصدر وتستعمل وحدان النظام العالمي System International Of Units
- ٦- النتائج والمناقشة تعرض بشكل موجز وهادف وبنظام متوالي وتعرض لنتائج بأفضل صورة معبرة وتوضع الجداول والاشكال في اماكنها المخصصة بعد الإشارة اليها النتائج
- ٧- يستعمل نظام الأرقام العربية وهكذا في البحوث المرسله للنشر وتمثل مناقشة النتائج تعبيراً موجزاً عن نتائج وتفسيراتها.
- ٨- تكون كتابة المصدر في قائمة المصادر متضمنة الاتي: اسم او أسماء الباحثين، سنة النشر وعنوان البحث كاملا واسم مجلة ورقم المجلد والعدد والصفحات.
- ٩- المستخلص الإنكليزي يجب ان يكون وافيا ومعبرا عن البحث بصورة دقيقة وليس بالضرورة ان تكون حرفية الترجمة للمستخلص العربي ومتبوعا بالكلمات المفتاحية

دليل المقيم :Reviewer Guideline

ادناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل المقيم للبحوث المرسلة للنشر في

مجلة فنون جميلة

١- ملء استمارة التقويم المرسلة رفقة البحث المطلوب تقييمه بشكل دقيق وعدم ترك أي

فقرة بدون إجابة

٢- على المقيم التأكد من تطابق وتوافق عنوان البحث باللغتين العربية والإنكليزية وفي

حالة عدم تطابقهما اقتراح العنوان البديل

٣- أن يبين المقيم هل ان الجداول والاشكال التخطيطية الموجودة في البحث وافية

ومعبرة .

٤- ان يبين المقيم هل ان الباحث اتبع الأسلوب احصائي صحيح .

٥- ان يوضح المقيم هل ان مناقشة النتائج كانت كافية ومنطقية .

٦- على المقيم تحديد مدى استخدام الباحث للمراجع العلمية الرصينة وحداثها .

٧- أن يؤشر المقيم بشكل واضح على واحد من ثلاث اختيارات وهي

البحث صالح للنشر بدون تعديلات

البحث صالح للنشر بعد اجراء تعديلات

البحث غير صالح للنشر

٨- يجب ان يوضح المقيم بورقة منفصلة ماهي التعديلات الأساسية التي يقترحها

لغرض قبول البحث

٩- للمقيم حق طلب إعادة البحث اليه بعد اجراء التعديلات المطلوبة للتأكد من الالتزام

الباحث بها .

١٠- على المقيم تسجيل اسمه ودرجته العلمية وعنوانه وتاريخ اجراء التقييم مع التوقيع

على استمارة التقييم المرسلة له رفقة البحث المرسل له للتقييم.

المصادر:

١- يجب ان يراعي الباحث في توثيق المصادر والمراجع داخل النص نظام (APA).

٢- تذكر المصادر والمراجع مرتبة ترتيبا هجائيا حسب اسم الشهرة وفق نظام APA في اخر البحث (كما يذكر الرقم في متن البحث عند استخدام المصدر مثال (البصير، ١٩٨٧، ص).

٣- ويمكن استعمال مختصرات المصطلحات العلمية المعتمدة عالميا على ان تكتب بشكل كامل اول مرة ترد في النص

٤ - ترقيم جداول والاشكال على التوالي حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين دالة على مضمون جداول او الشكل ويشار الى كل منها بالتسلسل نفسه في متن البحث .

التمكين الاقتصادي للنساء الحرفيات في المملكة المغربية و المملكة

العربية السعودية : دراسة مقارنة

Economic Empowerment of Women Artisans in the Kingdom of Morocco and the Kingdom of Saudi Arabia

A Comparative Study

د. كنزة القاسمي

Dr. Kenza El Kasmi

كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة ابن زهر-المملكة المغربية

kanzasocio@gmail.com

+٢١٢٧١٢٠٥٧١٣٢

د.نوره بنت عبدالله الجماز

Dr. Noura bint Abdullah Al-Jammaz

كلية الفنون – قسم الفنون البصرية - جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية

naljammaz@ksu.edu.sa

+٩٦٦٥٥٥٤٤٩٩٠٢

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل التمكين الاقتصادي للنساء الحرفيات في المغرب والمملكة العربية السعودية من خلال مقارنة مقارنة تمزج بين التحليل البنيوي-الثقافي والفني والتحليل المؤسسي-التنموي. ننطلق من فرضية مفادها أن التمكين الاقتصادي لا يتحقق فقط عبر إدماج النساء في الحرف الفنية والتراثية أو دعم مشاريعهن الصغيرة، بل عبر تفكيك البنى الاجتماعية والثقافية التي تُعيد إنتاج اللامساواة لجنسية وتُظهر الدراسة، بالاستناد إلى إطار نظري يستلهم أعمال بيير بورديو حول

الهيمنة الرمزية وتقسيم العمل الجندي، ومن نظريات التنمية الجندرية المعاصرة، أن التجربة المغربية ترتبط أساساً بمعوقات بنيوية مثل الأمية والعقلية الذكورية والفصل الرمزي بين الفضاءين العام والخاص، مما يؤدي إلى تمكين اقتصادي جزئي رغم المشاركة الإنتاجية الواسعة للنساء. في المقابل، تكشف التجربة السعودية عن تحول مؤسساتي عميق مرتبط برؤية ٢٠٣٠، حيث أسهمت المبادرات الحكومية وهيئات الثقافة والفنون والتراث وبرامج التدريب والتمويل في إعادة تشكيل دور المرأة الحرفية في الاقتصاد الوطني، دون إلغاء التحديات المرتبطة بالتسويق والاستدامة والربط بين الحرفة وريادة الأعمال .

وتخلص الدراسة إلى أن المقارنة بين التجربتين تُظهر اختلافاً في نماذج التمكين: نموذج مغربي قائم على صراع بنيوي-ثقافي مع الإرث التقليدي، ونموذج سعودي قائم على إعادة هندسة المؤسسات الثقافية والاقتصادية. ونستنتج أن أي تمكين حقيقي يقتضي الجمع بين الإصلاح الثقافي والتحول المؤسساتي في الآن ذاته.

الكلمات المفتاحية : التمكين الاقتصادي – النساء- الحرفيات – المغرب – المملكة العربية السعودية.

Abstract

This comparative study examines the economic empowerment of craftswomen in Morocco and Saudi Arabia through a dual analytical lens: a structural-cultural approach and an institutional-developmental approach. The authors argue that economic empowerment transcends income generation and requires dismantling the social and symbolic structures that reproduce gender inequalities.

Drawing on Pierre Bourdieu's concepts of symbolic domination and gendered division of labor, as well as contemporary

gender-and-development theories, the study shows that the Moroccan case is shaped by deep-rooted constraints such as structural illiteracy, patriarchal habitus, and symbolic boundaries between public and private spaces. These factors limit women's access to decision-making and commercial negotiation despite their central role in production.

In contrast, the Saudi case reflects a profound institutional transformation driven by Vision ٢٠٣٠, with governmental programs, cultural institutions, and heritage initiatives contributing to redefining the role of craftswomen within the creative economy, while challenges remain in achieving sustainability, marketing, and integrating crafts into entrepreneurship.

The study concludes that the comparison reveals two distinct models: a Moroccan model struggling with entrenched socio-cultural structures, and a Saudi model driven by institutional modernization. Ultimately, genuine empowerment requires combining structural cultural change with institutional reform.

Keywords: Economic Empowerment , Women Artisans , Morocco , Saudi Arabia.

المقدمة

يشكل التمكين الاقتصادي للنساء في العالم العربي أحد أهم المداخل لفهم التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية المرتبطة بالتنمية. ومع تنامي أهمية الصناعات الإبداعية والحرف التقليدية في الاقتصاديات المعاصرة، برزت المرأة الحرفية في المملكة

المغربية والمملكة العربية السعودية بوصفها فاعلةً اقتصاديًا وحاملة للتراث اللامادي وجزء حيويًا ضمن عملية إعادة إنتاج الهوية الثقافية.

غير أنّ هذا الدور لا يُمارَس ضمن نفس الشروط البنيوية في البلدين؛ إذ يتخذ التمكين الاقتصادي مسارات متباينة. ففي المغرب، يتأطر عمل النساء داخل بنية قروية تتقاطع فيها الأمية البنيوية مع الهابيتوس الذكوري، مما يخلق مفارقة بين المشاركة الإنتاجية والإقصاء من الفضاء الاقتصادي الرسمي.

أما في المملكة العربية السعودية، فتشهد الحرف التقليدية تحولات جذرية بفعل رؤية ٢٠٣٠ التي تضاعفت معها البرامج المهنية، والحاضنات، والتشريعات، مما أدى إلى إعادة هيكلة القطاع وفتح آفاق واعدة لاقتصاد الحرفيات.

لكن هذا الاختلاف لا يلغي وجود قاسم مشترك بين التجربتين: فرغم تباين السياق، إلا أن النساء الحرفيات يواجهن تحديات في الانتقال من الإنتاج إلى الريادة، ومن العمل الحرفي إلى الفعل الاقتصادي المستقل.

بناءً عليه، تسعى هذه الدراسة إلى تقديم تحليل مقارن يأخذ بعين الاعتبار المعطيات التالية:

١- البنية الثقافية الرمزية للتمكين بالمغرب: الأمية، تقسيم العمل الجندي، العنف المستتر.

٢- البنية المؤسسية-الاقتصادية للتمكين في المملكة العربية السعودية: التشريعات، الدعم، التنظيم.

٣- المقارنة بين المسارين لفهم كيف يعاد إنتاج اللامساواة أو تجاؤها.

مشكلة البحث:

السؤال الرئيسي :

كيف تساهم الحرف التقليدية في تمكين المرأة اقتصاديا واجتماعيا في كل من المملكة المغربية والمملكة العربية السعودية، وما هي أوجه التشابه والاختلاف بين التجربتين؟

الأسئلة الفرعية:

- ١- ما هي السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي أطرت تطور المشاريع الحرفية النسائية في البلدين؟
- ٢- ما هي الأطر المؤسسية والقانونية الداعمة في كل بلد؟
- ٣- كيف تعمل التعاونيات والمشاريع الحرفية النسوية في كلا البلدين؟
- ٤- ما هو الأثر الاقتصادي والاجتماعي على النساء المنخرطات؟
- ٥- ما هي التحديات المشتركة والخاصة بكل سياق؟
- ٦- ما هي الدروس المستفادة وإمكانات التعلم المتبادل؟

فرضيات البحث:

الفرضية الرئيسية:

- تختلف درجة تمكين المرأة اقتصادياً واجتماعياً عبر الحرف التقليدية بين المملكة المغربية والمملكة العربية السعودية باختلاف السياقات الثقافية والبنى المؤسسية، حيث يسهم الدعم المؤسستي القوي في تعزيز فعالية التمكين.

الفرضيات الفرعية:

- تساهم الحرف التقليدية في تحسين الدخل وتعزيز الاستقلالية الاقتصادية للنساء في كلا البلدين، لكن بدرجات متفاوتة.
- يرتبط نجاح المشاريع الحرفية النسائية بمدى توفر الأطر القانونية والمؤسسية الداعمة، وهو ما يظهر بشكل أوضح في التجربة السعودية مقارنة بالمغربية.
- تؤدي التعاونيات الحرفية في المغرب دوراً مهماً في إدماج النساء اقتصادياً، غير أن أثرها يظل محدوداً بسبب المعوقات الثقافية وضعف الرأسمال المعرفي.
- تساهم السياسات العمومية وبرامج التمكين في المملكة العربية السعودية في تعزيز الاعتراف الاجتماعي بالمرأة الحرفية وتوسيع مشاركتها في الفضاء العام.
- تشكل التقاليد الاجتماعية وتقسيم العمل الجندي أبرز التحديات المشتركة، مع اختلاف حدتها بين البلدين.

- يتيح تبادل الخبرات بين التجريبتين إمكانيات مهمة لتطوير نماذج أكثر شمولاً واستدامة لتمكين النساء الحرفيات في السياقين المدروسين.

أهمية البحث

تكتسي هذه الدراسة أهمية علمية ومجتمعية خاصة، بالنظر إلى راهنية موضوع التمكين الاقتصادي للنساء من جهة، وارتباطه بقطاع الحرف التقليدية باعتباره أحد مكونات الاقتصاد الاجتماعي والإبداعي من جهة ثانية، إضافة إلى اعتماده مقارنة مقارنة بين سياقين متباينين بنيوياً وثقافياً ومؤسساتياً، هما المملكة المغربية والمملكة العربية السعودية.

على المستوى العلمي والنظري، تساهم هذه الدراسة في إغناء الأدبيات السوسيولوجية والفنية حول قضايا الجندر والتنمية، من خلال تجاوز المقاربات الوصفية للتمكين الاقتصادي، والانتقال إلى تحليل بنيوي يربط بين الهيمنة الرمزية، ورأس المال الثقافي، وتقسيم العمل الجندري، ودور المؤسسات في إعادة إنتاج أو تفكيك علاقات اللامساواة. كما تكتسب الدراسة أهميتها من توظيفها لإطار نظري نقدي مستمد من أعمال بيبور بورديو، وربطه بسياقات معاصرة، وهو ما يندر حضوره في الدراسات المقارنة بين الدول العربية.

أما على المستوى المنهجي، فتنبع أهمية البحث من اعتماده منهجاً مقارناً يسمح بفهم الفروق والتقاطعات بين تجربتين تختلفان في طبيعة السياسات العمومية ومستوى التحديث المؤسسي. إذ يتيح هذا المنهج إبراز كون التمكين الاقتصادي لا يتحدد بقدرات النساء الفردية فقط، بل يتشكل داخل بنى اجتماعية وثقافية واقتصادية متباينة، مما يعمق فهم شروط نجاح أو تعثر سياسات التمكين.

وعلى المستوى الاقتصادي والتنموي، تبرز أهمية هذه الدراسة في تسليط الضوء على الحرف التقليدية باعتبارها مجالاً حيوياً لخلق فرص الشغل وتحقيق الإدماج الاقتصادي

للنساء، خاصة في المناطق القروية والهامشية. كما تُظهر الدراسة كيف يمكن للاقتصاد الإبداعي، عندما يُدعم بسياسات مؤسسية واضحة، أن يتحول إلى رافعة حقيقية لتمكين النساء، كما هو الحال في التجربة السعودية، مقابل محدودية الأثر في السياق المغربي بسبب استمرار المعوقات البنوية.

أما من الناحية الاجتماعية والثقافية، فتكتسب الدراسة أهميتها من كونها تكشف عن الأبعاد غير المرئية للتمكين، وعلى رأسها الاعتراف الاجتماعي والرأسمال الرمزي، وتوضح أن غياب هذا الاعتراف يُفرغ التمكين الاقتصادي من مضمونه الحقيقي. كما تسهم في تفكيك الصور النمطية المرتبطة بعمل النساء الحرفيات، وتبرز دور الثقافة والمؤسسات في إعادة تعريف موقع المرأة داخل الفضاء العام.

وعلى المستوى العملي وصنع السياسات، تقدم هذه الدراسة معطيات تحليلية يمكن أن يستفيد منها صانعو القرار والفاعلون في مجال التنمية والاقتصاد الاجتماعي، من خلال إبراز نقاط القوة في النموذج السعودي، ونقاط الضعف في النموذج المغربي، واقتراح آليات عملية لتطوير سياسات أكثر شمولاً واستدامة لتمكين النساء الحرفيات. وبذلك، تتجلى أهمية هذا البحث في كونه لا يقتصر على تشخيص واقع التمكين الاقتصادي للنساء الحرفيات، بل يسعى إلى فهم آلياته البنوية، ومساءلة شروطه الثقافية والمؤسسية، واقتراح سبل تطويره في السياقين المدروسين، مما يمنحه قيمة علمية وتطبيقية في آن واحد.

أهداف البحث:

- ١- تقديم تحليل سوسيولوجي مقارنة لتمكين النساء الحرفيات في البلدين.
- ٢- تفكيك البنى الثقافية الرمزية المنتجة للهيمنة في السياق المغربي.
- ٣- تحليل التحول المؤسسي في تجربة المملكة العربية السعودية على ضوء رؤية

٢٠٣٠

٤- إبراز الفروق والتقاطعات بين النموذجين.

٥- صياغة مقترحات وتوصيات قائمة على المقارنة العلمية.

منهجية البحث:

تعتمد الدراسة على منهجية مركبة:

١- منهج سوسيولوجي بنيوي-ثقافي (الحالة المغربية):

- يعتمد على مفاهيم بورديو (الهيمنة الرمزية، الحقول، الهابيتوس)

(Bourdieu, ١٩٩٠, ١٩٩٨)

- يستند على دراسة ميدانية، وتحليل إثنوغرافي لنساء إمسون، شمال أكادير بالمغرب،

(دراسة ميدانية قامت بها الأستاذة كنزة القاسمي)

- يوظف مقاربات الجندر وتقسيم العمل، ويقرأ "التمكين" كعلاقة بين الموارد والقدرة

على الفعل والنتائج. (Kabeer, ١٩٩٩; Sen, ١٩٩٩)

٢- منهج تحليلي-مؤسستي (الحالة السعودية):

- مراجعة تقارير هيئات التراث والثقافة والفنون ضمن المتاح (هيئة التراث السعودية،

٢٠٢١؛ وزارة الثقافة السعودية، ٢٠٢٣).

- تحليل السياسات العمومية (رؤية ٢٠٣٠) (Kingdom of Saudi Arabia,

٢٠١٦)

- مراجعة الأدبيات حول عمل الحرفيات والاقتصاد الإبداعي.

(UNDP UNCTAD, ٢٠١٠; & UNESCO, ٢٠١٣; UNESCO, ٢٠٢٢).

٣- المنهج المقارن:

- مقارنة بنية التمكين (معرفية - اقتصادية - اجتماعية) (Kabeer, ١٩٩٩)

(٢٠١٠, UNCTAD, ٢٠١٣; UNESCO & UNDP)- مقارنة التحديات

وفرص التطور.

- تفسير الفروق عبر علاقة الثقافة بالمؤسسات.

(North, ١٩٩٠; Bourdieu, ١٩٩٨).

مجتمع البحث

يتحدد مجتمع البحث في هذه الدراسة وفق طبيعة المقاربة المقارنة المعتمدة، حيث يشمل مجتمعين مختلفين من حيث الامتداد الجغرافي والسياق المؤسساتي، لكنهما يلتقيان في موضوع الحرف التقليدية النسائية بوصفها مدخلاً لتمكين الاقتصادي والاجتماعي للمرأة.

في الشق المغربي، يتكوّن مجتمع البحث من النساء المنخرطات في التعاونيات النسائية العاملة بإمسوان، التابعة لإقليم أكادير، والمتخصصات في إنتاج وتسويق المنتجات المستخلصة من أركان. ويُعد هذا المجال نموذجاً دالاً على الاقتصاد الاجتماعي والتضامني في الوسط القروي، حيث تمثل تعاونيات الأركان أحد أبرز أشكال تنظيم العمل الحرفي النسائي بالمغرب، وما يرتبط به من خصوصيات اجتماعية وثقافية واقتصادية.

أما في الشق السعودي، فيتكوّن مجتمع البحث من النساء الحرفيات المشتغلات في مجال الحرف التقليدية عبر مناطق مختلفة من المملكة العربية السعودية، دون حصره في نطاق جغرافي ضيق، وذلك بالنظر إلى الطابع الوطني للسياسات العمومية المعتمدة في هذا المجال. ويوحّد مجتمع الدراسة في الحالة السعودية ليس بالمجال الجغرافي، بل بكونه خاضعاً لنفس الأطر المؤسسية والقانونية والسياسات الداعمة للحرف التقليدية النسائية، خاصة تلك المرتبطة برؤية المملكة ٢٠٣٠ وبرامج تمكين المرأة والاقتصاد الإبداعي.

وبذلك، فإن اختلاف حجم ونطاق مجتمع البحث بين الحالتين لا يُعدّ عائقاً منهجياً، بل يُعبّر عن اختلاف نماذج التمكين ذاتها؛ إذ يمثل المجتمع المغربي نموذجاً محلياً قائماً على التعاونيات القروية، في حين يعكس المجتمع السعودي نموذجاً وطنياً مؤسسياً موحد السياسات، مما يعزز القيمة التحليلية للمقارنة ويبرز أثر السياق المؤسساتي في تمكين النساء الحرفيات..

الإطار النظري الموجّه للمقارنة

يعتمد التحليل على أربعة مفاتيح تفسيرية متكاملة:

١- التمكين كعملية متعددة الأبعاد:

يُفهم التمكين بوصفه انتقالاً من امتلاك موارد (مهاراة/معرفة/شبكات/دخل) إلى امتلاك القدرة على الفعل (التفاوض، اتخاذ القرار، التحكم في العائد) ثم ترجمة ذلك إلى إنجازات مستقرة (مشروع مستدام/اعتراف/استقلال) (Kabeer, ١٩٩٩; Sen, ١٩٩٩)

٢- الحرف داخل الاقتصاد الإبداعي وسلاسل القيمة:

تُفهم الحرفة كبنية اقتصادية-ثقافية تُنتج القيمة عبر الإبداع والرموز والهوية، ويظهر أن التحدي المركزي غالباً هو السيطرة على حلقات التسويق والتصميم والولوج للأسواق.

كما أن ربط الحرف بالتراث غير المادي يوفر سنداً معيارياً لسياسات السوق بشرط ألا ينتهي إلى تجميد المنتج بدل تطويره. (UNCTAD, ٢٠١٠; UNDP & UNESCO, ٢٠١٣). (UNESCO, ٢٠٠٣; UNESCO, ٢٠٢٢).

٣- المؤسسات كـ«قواعد لعبة» للتمكين :

تفسر المقاربة المؤسساتية التفاوت بين البلدين عبر اختلاف القواعد المنظمة للتسجيل والترخيص والتمويل والتسويق والحماية، أي عبر تكاليف المعاملات والفرص المتاحة داخل السوق الرسمي.

(North, ١٩٩٠; World Bank, ٢٠٢٠)

٤- رأس المال الاجتماعي والتنظيم الجماعي :

يدعم رأس المال الاجتماعي والنماذج التعاونية قدرة الحرفيات على التعلم المتبادل، وتقليل المخاطر، وتحسين القوة التفاوضية، شريطة حوكمة داخلية شفافة.

(Coleman, ١٩٩٠; Putnam, ٢٠٠٠)

التحليل الميداني المقارن

يمثل التحليل الميداني ركيزة أساسية في هذا البحث، لأنه يربط الإطار النظري بالواقع الاجتماعي.

وفي هذا الجزء، نقوم بتحليل حالتين مختلفتين في بنيتهما الاجتماعية والاقتصادية، لكنهما تتقاطعان في ارتباط بحضور المرأة الحرفية بوصفها فاعلاً اقتصادياً وثقافياً.

المغرب: نموذج يعكس استمرار البنى التقليدية والهيمنة الرمزية.

(أقديم، ٢٠١٨؛ Bourdieu، ١٩٩٨)

السعودية: نموذج يعكس تحولاً مؤسسياً عميقاً نحو اقتصاد إبداعي جديد.

(North، ١٩٩٠؛ Kingdom of Saudi Arabia، ٢٠١٦؛ UNCTAD، ٢٠١٠)

فيشكل هذا التوازي أساس المقارنة اللاحقة.

القسم الأول: التحليل الميداني للحالة المغربية التي تهتم بدراسة نموذج النساء

الحرفيات في إمسون.

تقع إمسون على الساحل الأطلسي، شمال أكادير، وهي منطقة تجمع بين الطابع القروي التقليدي والانفتاح الاقتصادي المحدود عبر النشاط السياحي. وتشمل الحرف النسائية إنتاج مشتقات الأركان، النسيج التقليدي، الأعشاب الطبية ثم المنتجات المنزلية.

وقد تم تحليل الحالة المغربية عبر المقابلات والملاحظة الميدانية ثم الدراسات السابقة، مما أتاح فهماً معمقاً للبنية الاجتماعية التي تتحكم في التمكين.

١ - البنية السوسيو-اقتصادية للمجال المحلي:

يُظهر الواقع الميداني في إمسون مفارقة واضحة، حيث نلاحظ أن النساء هن الفاعلات الرئيسيات في الإنتاج اليومي، في حين أن الرجال هم من يسيطر على مجالات التسويق والتفاوض والربح.

فيتوافق هذا التقسيم مع ما يسميه بيبير بورديو "تقسيم الفضاءات"، حيث يصبح المنزل فضاءً نسائياً مغلقاً، والسوق فضاءً ذكورياً مفتوحاً، مما يؤدي إلى احتكار الرجال

للعلاقات التجارية مع عدم تحكم النساء في السعر النهائي أو شروط البيع، مما يعني تبعيتهن للوسطاء الذكور.

٢- الخصائص الاجتماعية والديموغرافية للنساء الحرفيات:

تكشف البيانات الميدانية أن أكثر من ٧٠٪ من الحرفيات تتراوح أعمارهن بين ٣٠ و٥٥ سنة، إضافة إلى أن نسبة كبيرة منهن لم تلج المدرسة أو لم تتجاوز مستوى الابتدائي، ثم هن يعتمدن على الحرفة كمصدر أساسي أو مكمل للدخل، كما ان عملهن يتم ضمن تعاونيات عائلية أو محلية صغيرة.

وتؤثر الأمية البنيوية سلبيًا على قدراتهن في مجالات التسويق والتفاوض والتعامل مع البنوك، وكذا في المشاركة بالبرامج التنموية أو استخدام الوسائط الرقمية. فنتحول بالتالي حرفتهن إلى مجرد نشاط منزلي محدود الفعالية الاقتصادية.

٣- الأدوار الجندرية في سلسلة القيمة الحرفية:

يتوزع العمل وفق منطق جندي صارم، حيث يتلخص دور النساء في عملية الإنتاج داخل المنازل عبر مراحل يدوية تعتمد أدوات بسيطة تتطلب مجهودًا شاقًا، في حين تسند للرجال أدوار تنجز في الفضاء العام، وهي مهام تقود إلى التحكم في الربح المالي عبر السفر إلى الأسواق والتسويق للمنتجات وما يتطلبه الأمر من تفاوض. فيعكس هذا الواقع نظامًا رمزيًا تقليديًا، ويجعل التمكين الاقتصادي للنساء مجرد تمكين جزئي.

فبعض العقلليات الذكورية السائدة في القرية، تستمر في الاعتقاد بكون خروج المرأة للسوق عيبًا، مما يدفع النساء أنفسهن إلى تبرير احتكار الرجال للتسويق، وقبول أجور أقل...

لكن رغم هاته التحديات، تمثل هاته التعاونيات مجموعة من الفرص الإيجابية بالنسبة لهاته النسوة: فهن بفضل هذا العمل، يستطعن بناء شبكة من العلاقات الاجتماعية والمهنية، تمكنهن من تبادل المهارات والخروج النسبي من العزلة، ثم تحقيق التمكين ولو جزئيًا.

القسم الثاني: التحليل الميداني للحالة السعودية

الحرف التقليدية وتمكين المرأة في ضوء رؤية ٢٠٣٠ ، شهدت المملكة العربية السعودية خلال العقد الأخير تحولات عميقة في قطاع الحرف التقليدية والاهتمام بالفنون، جعلت من النساء الحرفيات شريكات فاعلات في الاقتصاد الإبداعي . وتشمل هذه الحرف النسائية: السدو، التطريز، صناعة السلال (الخوص)، العطور التقليدية، الحلي، الفخار والطهي التقليدي.

١- البنية المؤسسية الجديدة للحرف التقليدية:

تشير تقارير هيئة التراث (٢٠٢١) ووزارة الثقافة والفنون(٢٠٢٣) إلى ارتفاع عدد البرامج التدريبية وتوسع منصات التسويق الإلكتروني وتسجيل آلاف الحرفيين رسمياً، كما يلاحظ دعم الحرف بناء على رؤية والاهتمام بالفنون بثتى انواعها ٢٠٣٠، وإطلاق عام الحرف اليدوية لسنة ٢٠٢٥، بالإضافة لتنظيم معارض وطنية ودولية. يعبر هذا التحول عن انتقال الدولة من حماية التراث إلى تشغيل الحرف ضمن اقتصاد إبداعي عالي القيمة.

٢- دور المرأة الحرفية في الاقتصاد الوطني:

وفق مجموعة من الدراسات،(Al-Mubarak, ٢٠٢٠; Alhazmi, ٢٠٢٢) يمكننا الجزم بأن الحرف، قد أصبحت مصدر لدخل مرن بالنسبة للنساء بالمملكة العربية السعودية، خاصة في المناطق الريفية. فقد توفرت لهن فرص المشاركة في البيع الإلكتروني، كما ارتفعت نسبة مشاركتهن في المعارض والأسواق التراثية، وتم دمجهن في مسارات التدريب والابتكار. وبذلك يلاحظ توسع الحرفة من نشاط منزلي بسيط إلى مسار مهني.

٣- برامج التمكين والتدريب والتحديات

تشمل برامج الدعم حاضنات من المنشآت، تدريبات ميدانية مهنية وإدارية، رخصاً رسمية لممارسة الحرفة، دعماً تسويقياً عبر منصات للبيع وفرص للتمويل، إضافة لمجموعة من الشراكات مع جامعات.

فيلاحظ أن هذه البرامج تساعد على تعزيز رأس المال الثقافي والاقتصادي والاجتماعي للنساء. وبالتالي فتكامل المعطيات بالنسبة لمجال الحرف النسائية هو ما يميز تجربة التمكين الاقتصادي للنساء الحرفيات بالمملكة العربية السعودية.

لكن رغم تواجد هذه الإيجابيات، تظل إكراهات التحديات قائمة، بفعل صعوبة تحويل الحرفة إلى مشروع مستدام، محدودية الإبداع التجاري لدى بعض الحرفيات، ضعف الربط بين الحرفة والتصاميم العصرية المطلوبة أكثر، تفاوت جغرافي في فرص الدعم، المنافسة الشديدة في الأسواق المحلية.

٤ - خلاصة التحليل الميداني للحرف النسائية بالمملكة العربية السعودية:

يمكن القول بأن حضور المرأة في الفضاء العمومي لأجل المشاركة في المعارض أصبح مدعوما رسميا، حيث يتم الاعتراف بها كمحترفة، ولذلك فهي تقوم بالتفاوض المباشر دون حاجة إلى وسيط، وهذا يتيح درجة أعلى من التمكين الرمزي. كما أن رؤية ٢٠٣٠ ساهمت في إعادة تعريف دور المرأة كفاعل اقتصادي وتحويل الحرفة إلى صناعة إبداعية مما ساهم في التراكم التدريجي للرأس المال الرمزي والاجتماعي للنساء الحرفيات بالمجتمع السعودي.

وبالتالي فالتمكين الاقتصادي للحرفيات في هذا المجال هو مؤسستاتي وأكثر استدامة ووضوحا من حيث الأثر الاقتصادي.

المقارنة التحليلية بين التجربتين المغربية والسعودية

للتوضيح، فالمقارنة تشمل فضاءين متباينين، فمن جهة المغرب، تم الاشتغال الميداني على المجال القروي المرتبط بمنطقة إمسوان شمال أكادير بالمغرب، وهو المجال المتشعب بنويا بالثقافة الذكورية المتوارثة في ظل غياب المؤسسة للقطاع الحرفي، أما المملكة العربية السعودية، فقد تم الاشتغال على مجال جغرافي عام شاسع توحدته الاختيارات المؤسستاتية السائدة بالمملكة والتي تهيكल وتنظم العمل الحرفي.

فتقوم المقارنة إذا بين المغرب والسعودية على وجود قطاع واحد وهو(الحرف التقليدية)، لكنه يتحرك داخل بنيتين اقتصاديتين مختلفتين.

أولاً: الاختلافات البنيوية بين النموذجين:

- على مستوى البنية الاجتماعية والثقافية والرمزية:

بالنسبة للمغرب، تم الاشتغال على مجتمع قروي يعتمد روابط قرابة قوية، ويتميز بالأمية البنيوية التي تضعف قدرات النساء على الفعل الاقتصادي، هذا في ظل سياق يتجذر به الهابيتوس الذكوري، حيث الفصل الرمزي والعملي بين الفضاءين الخاص للنساء والعام للذكور، وحيث أن خروج المرأة إلى السوق يحمل دلالات أخلاقية واجتماعية، وبالتالي تلاحظ محدودية الاعتراف بالمرأة الحرفية باعتبار كون عملها يعد نشاطا تكميليا لا مسارا اقتصاديا مؤسسيا. فنقبل النساء هذا العنف الرمزي المتوارث، مما يجعل تمكينهن محاط بالمعوقات المتعددة.

أما بالنسبة للمملكة العربية السعودية حيث تم الاشتغال على مجال شاسع في ارتباط بالاختيارات المؤسسية للحرف التقليدية، فإن توفر إطار رسمي يعترف بالقيمة المهنية للحرف بالموازاة مع ارتفاع مستوى الاعتراف بالحرفية نتيجة التحولات الاجتماعية منذ ٢٠١٦ أدى إلى تراجع الخطاب الذكوري في مجالات العمل وإعادة تعريف أدوار المرأة في السياسات الوطنية وخلق دعم رسمي لإعادة صياغة الفضاء العمومي. وبالتالي فقد أصبحت مشاركة النساء في المعارض جزء من الهوية الوطنية، بل يلاحظ دعم الإعلام والثقافة للصورة الرمزية للحرفية.

وبالتالي يبدو أن الفرق الجوهرى بين النموذجين على هذا المستوى يتجلى في كون العائق الأساسي بالمغرب، يتلخص في تجذر الثقافة الذكورية المتوارثة وغياب الرأسمال الرمزي والاجتماعي للحرفيات وكذا غياب الهيكلية المؤسسية للقطاع، في حين يبدو أن تراكم الرأسمال الرمزي للحرفيات بالعربية السعودية بفضل التحديث المؤسسي للحرف التقليدية وهيكلتها مؤسسيا، شكل دعامة أساسية للتمكين عبر الحرف التقليدية.

- على مستوى البنية الاقتصادية والمؤسسية:

بالمغرب تنتج النساء القيمة المادية، لكن يسيطر الرجال على القيمة التجارية في ظل غياب هيكلية التسويق أو احتراف ريادة الأعمال وعصرنتها، وكذا في ظل رمزية الحرفة النسائية التقليدية بالمجال.

فرغم أن المبادرة الوطنية للتنمية البشرية بالمغرب تدعم التعاونيات إلا أن ضعف التنسيق بين وزارة الصناعة التقليدية والجهات المحلية ينعكس سلبا على بناء القدرات الريادية لأجل تمكين مكتمل.

في حين أن التسويق بالمملكة العربية السعودية هو جزء من منظومة تربط الإنتاج بالتسويق والتمويل، وتيسر الوصول إلى المعارض والمنصات الرقمية والحاضنة، كما تعزز المنظومة عبر منح الترخيص الرسمي للحرفيات مما يوسع سوق الاقتصاد الإبداعي ويشجع النساء على ولوج مجالات البيع دون الاعتماد على وسيط.

ذلك أن رؤية ٢٠٣٠ قد أنجزت تحولا جذريا في التشريعات، كما أن تبني برامج للتدريب ومنصات للتسجيل الرسمي وحاضنات المشاريع والمعارض الوطنية والدولية، وكذا دمج الحرف ضمن استراتيجيات السياحة والاقتصاد الإبداعي، كلها عوامل ساهمت في تزايد فرص التمويل والاحتراف والتسويق الإلكتروني.

وبالتالي، يبدو أن الفرق الجوهرى على هذا المستوى يتلخص بالنسبة للمغرب في الانفصال بين الإنتاج والتسويق وتبني سياسات محدودة وغير متكاملة.

في حين يلاحظ بالنسبة للمملكة العربية السعودية، أن هناك سياسات مؤسسية شاملة ومتراصة، كما أن هناك تكاملا بين الإنتاج والتسويق.

ثانيا: التقاطعات بين التجربتين.

رغم تباين الشروط البنوية والمسارات لكل من للتجربتين، نلاحظ بعض التقاطعات المشتركة، على مستوى التسويق الرقمي الذي يمثل تحديا متزايدا، كما تشكل الحرف مصدر دخل مرن بالمناطق الريفية عند الطرفين، وتتميز النساء في كلا التجربتين بتنامي الطموح وامتلاك مهارات عالية في الإنتاج، حيث أن الانتقال إلى الاقتصاد الإبداعي يفرض نفسه في كلتا الحالتين.

ثالثاً: المرجعيات النظرية لتفسير الفروق بين التجريبتين.

نستند إلى المفاهيم التالية لأجل تحليل الفروق بين النموذجين، المملكة المغربية و المملكة العربية السعودية .

١- الهيمنة الرمزية (بيير بورديو)

يلاحظ استمرارية تجذر الهيمنة الذكورية بالمغرب، فهي تعيد إنتاج نفسها بنسبها عبر مجموعة من الميكانيزمات التي تضمن حضورها الدائم في مختلف المجالات والميادين، حضور يتوارثه اللاوعي الجماعي ويقده الوعي الجماعي والمؤسساتي رغم إعاقاته المتوالية لاستكمال التنمية باعتبار ارتباط إعاقته بنصف الموارد البشرية للوطن، وهن نساؤه.

أما بالمملكة العربية السعودية، يحضر نفس الفكر الذكوري المتوارث المتواجد بالمغرب، لكن الفرق يتجلى في قدرة السياسات الرسمية على تقييده في مجال التمكين الاقتصادي للنساء الحرفيات.

٢- الرأسمال الثقافي والاجتماعي

الرأسمال الثقافي بالمغرب تعيقه الأمية البنيوية، في حين تعززه برامج التدريب والتأهيل بالمملكة العربية السعودية وبنفس السياق، فرأس المال الاجتماعي يقوم بالمغرب على الروابط العائلية التقليدية، في حين تعززه المؤسسات والحاضنات بالمملكة العربية السعودية.

٣- التمكين الاقتصادي عملية اجتماعية وليس تقنية

تؤكد المقاربة السوسيولوجية ان التمكين الاقتصادي لا يتحقق دون تمكين معرفي وثقافي، ويتجلى هذا من خلال الدراسة، حيث يلاحظ أن النساء بالمغرب ينتجن، لكنهن لا يتحكمن في العائد الاقتصادي، وكما تبدي السياسات المؤسساتية بالمملكة العربية السعودية، هي وحدها من يستطيع كسر جزء كبير من البنية الرمزية التقليدية القائمة. تشير نتائج الدراسة إلى أن التمكين الاقتصادي للنساء الحرفيات، سواء في المغرب أو السعودية، لا يتحدد فقط بوجود برامج اقتصادية، بل يتشكل عبر منظومة متكاملة من

العلاقات الاجتماعية، الخطاب الثقافي السائد، السياسات الحكومية، رأس المال المعرفي والفضاء الرمزي.

٤- التفاعل بين الثقافة والمؤسسات: مفتاح المقارنة

توضح لنا المقارنة أن الثقافة بالمغرب تعيق المؤسسات، في حين تستطيع المؤسسات بالمملكة العربية السعودية تغيير الثقافة. إذ يلاحظ أن إصلاح التعاونيات ودعمها بالمغرب لم يستطع تغيير العادات الذكورية المتجذرة، فاستمرت هذه الأخيرة بإعاقة التمكين الاقتصادي للنساء الحرفيات. في حين أن إعادة هيكلة المؤسسات (وزارة الثقافة والفنون، هيئة التراث، المنشآت) أحدث علامة فارقة في المشهد لصالح التمكين الاقتصادي المؤسساتي للنساء الحرفيات، بل تعدى ذلك إلى الشروع في التحول الثقافي، المرتبط بالتمثيلات.

فخلص إلى أن التغيير المؤسساتي في المملكة العربية السعودية أسرع من التغيير الثقافي بالمغرب .

النتائج والتوصيات

النتائج الرئيسية

أ. على مستوى الإجابة عن الأسئلة البحثية:

السؤال الأول: السياقات المختلفة

أظهرت الدراسة أن السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في البلدين شكلت بصورة جوهرية طبيعة ونماذج تمكين المرأة عبر الحرف التقليدية. ففي المغرب، نشأت الحركة التعاونية كاستجابة عضوية لحاجات اقتصادية واجتماعية في المناطق القروية الفقيرة، مدعومة بمجتمع مدني نشط. أما في المملكة العربية السعودية، فقد جاءت المبادرات ضمن مشروع وطني شامل للتحول الاقتصادي والاجتماعي (رؤية ٢٠٣٠)، بقيادة الدولة عبر موارد ضخمة.

السؤال الثاني: الأطر المؤسسية

تختلف الأطر المؤسسية والقانونية بشكل واضح: يعتمد المغرب على نموذج تشاركي متعدد الفاعلين مع دعم حكومي متفاوت، بينما تعتمد المملكة العربية السعودية نمودجا مركزيا منسقا بـموارد سخية وبرامج متكاملة.

فقد حقق النموذجان معا نجاحات، لكن مع تحديات متباينة: إذ لاحظنا الاستمرارية في المغرب، والاستدامة الذاتية في المملكة العربية السعودية.

السؤال الثالث: آليات العمل

تعمل التعاونيات المغربية بديمقراطية داخلية، مشاركة جماعية، وتضامن اجتماعي قوي، بينما تركز المشاريع بالمملكة العربية السعودية على ريادة الأعمال الفردية، الاحترافية، والتسويق الاستراتيجي.

لاحظنا ان كلا النموذجين فعال، لكن بمزايا متباينة: القوة الجماعية مقابل المرونة الفردية.

السؤال الرابع: الأثر على المرأة

"الأثر الإيجابي على تمكين المرأة واضح في كلا البلدين، لكن بأبعاد مختلفة. اقتصاديا: هناك دخل إضافي مهم نسبيا في المغرب، ودخل أعلى مطلقا في المملكة العربية السعودية. اجتماعيا: هناك احترام متزايد وقيادة قوية في المغرب، وكسر قوالب نمطية سريع في السعودية.

نفسيا: ثقة بالنفس وفخر بالإنجاز في كليهما..

السؤال الخامس: التحديات

التحديات منها ما هو مشترك (تسويق، منافسة، تدريب إداري، استدامة) ومنها ما هو خاص بكل سياق (الفقر والأمية بالمجال القروي في المغرب، الاعتماد على الدعم الحكومي في المملكة العربية السعودية). يتطلب التغلب عليها استراتيجيات مبتكرة ومتكيفة مع كل سياق.

السؤال السادس: الدروس المستفادة

التعلم المتبادل ممكن ومفيد: إذ يمكن للمغرب أن يستفيد من الاحترافية والدعم المنظم بالمملكة العربية السعودية، كما يمكن لهاته الأخيرة أن تستفيد من النموذج التعاوني المغربي والاستدامة الذاتية. فالشراكة بين البلدين يمكن أن تعزز الحرف العربية عالميا.

ب. النتائج حسب الأبعاد**على مستوى البعد الاقتصادي، كانت هناك، الملاحظات التالية:**

- تمكين اقتصادي ملموس في كلا البلدين رغم تباينه.
- تحسن في مستوى الدخل والاستقلالية المالية.
- مساهمة في الاقتصاد المحلي والوطني.
- خلق فرص عمل للنساء القرويات/المهشمات.
- على مستوى البعد الاجتماعي، لاحظنا ما يلي:
- تغيير في الأدوار الاجتماعية للمرأة.
- تعزيز المكانة والاحترام.
- قيادة نسوية قوية وناشطة.
- نماذج ملهمة للأجيال الجديدة.
- على مستوى البعد الثقافي، لاحظنا ما يلي:
- الحفاظ الفعلي على الحرف التقليدية.
- نقل المعارف بين الأجيال.
- تعزيز الفخر بالهوية الثقافية.
- الاعتراف المحلي والدولي.
- على مستوى البعد التنموي:
- أصبحت الحرف التقليدية نموذجا للتنمية المستدامة وللربط بين الاقتصادي والثقافي والبيئي.
- تحقق تمكين متباين المستوى للمجتمعات المحلية.

- المساهمة في أهداف التنمية المستدامة.

التوصيات

تُوجّه التوصيات إلى صنّاع القرار، والباحثين، والفاعلين في الاقتصاد الإبداعي بالنسبة للبلدين.

ثلاث مستويات، وهي كالتالي: تشمل التوصيات الموجهة للمغرب

أ. على المستوى الثقافي

هناك أولوية وأهمية لإطلاق برامج تربوية لتفكيك الهابيتوس الذكوري المتوارث والسائد عبر الممارسات والعادات والتشّنة والمتجذر في اللاوعي الجمعي. وبالتالي، هناك حاجة ملحة لدمج مقاربات الجندر في التعليم بصفة عامة، وبالعالم القروي بصفة خاصة. كما ينبغي تحديث الخطاب الجمعي حول أدوار النساء وجعله أكثر فاعلية وأقرب إلى الجراة.

ب. على المستوى الاقتصادي

هناك حاجة لإنشاء حاضنات حرفية رسمية مع توفير تدريب متواصل في التسويق والتكنولوجيا الموازية مع دعم الابتكار والتصميم العصري للمنتجات.

ج. على المستوى القانوني

هناك ضرورة تسهيل حصول النساء الحرفيات على التراخيص القانونية الضرورية لممارسة الحرفة، وكذا توفير الدعم القانوني المؤسّساتي لعملية تسويقهن لمنتجاتهن دون الحاجة إلى وسيط.

تشمل التوصيات الموجهة للمملكة العربية السعودية ثلاث مستويات:

أ. تعزيز استدامة المشاريع

على هذا المستوى، تبدو لنا أهمية دعم مشاريع الحرفيات في ما بعد التأسيس (أي مرحلة النمو)، إضافة لتعزيز الحرف التقليدية للنساء عبر ربطها بمنظومة ريادة الأعمال، وكذا تشجيع الابتكار في التغليف والهوية البصرية.

ب. تطوير المهارات

لأجل تطوير المهارات، هناك حاجة لزيادة الشراكات مع الجامعات لتدريب الحرفيات وتعزيز مكانتهن وتوسيع آفاقهن، كما أن هناك حاجة لتوفير تعلم الرقمنة والتدبير المالي.

ج. التوسع نحو الأسواق العالمية

لأجل تحقيق هذا الهدف، هناك حاجة لدعم المشاركة في المعارض الدولية، وتحفيز التصدير ضمن الاقتصاد الإبداعي.

يمكن تلخيص التوصيات المشتركة للبلدين في النقاط التالية:

- تمكين النساء معرفياً.
- برامج محو الأمية الاقتصادية.
- التدريب على التسويق الرقمي.
- تنمية مهارات القيادة.
- ربط الحرفة بالاقتصاد الإبداعي .
- تحديث التصميم.
- إدماج التكنولوجيا.
- إنشاء علامات تجارية نسائية جماعية.
- تعزيز الاعتراف الاجتماعي.
- حملات إعلامية لإعادة تعريف صورة الحرفية.
- دعم المحتوى الثقافي حول الحرف.
- تقوية رأس المال الاجتماعي.
- شبكات تعاون عربية بين الحرفيات من البلدين.
- تبادل الخبرات عبر منصات مشتركة.

الخاتمة

تكشف الدراسة أن التمكين الاقتصادي للنساء الحرفيات في المغرب والمملكة العربية السعودية يتحرك داخل نموذجين مختلفين جذرياً.

فالنموذج المغربي يقدم تمكينا تحت ضغط بنية تقليدية، حيث أن المرأة منتجة أساسية لكن دون سلطة اقتصادية، تمنعها الأمية من الاندماج في السوق، كما أن الثقافة الذكورية تعيد إنتاج التبعية، وتنتج تمكينا محدودا هشا وغير مستدام.

في حين يقدم النموذج السعودي تمكينا معززا بالتحديث المؤسسي لمجال الحرف التقليدية. فقد أعادت الدولة بناء القطاع الحرفي بالكامل، فأصبحت المرأة فاعلا رسميا في الاقتصاد الإبداعي، كما أن تسويق المنتجات أصبح مؤسساتيا يستفيد من الاعتراف الجماعي، مما جعل مشاركة النساء بالفضاء العام تتسم بالسلاسة والتمكين السريع القابل للاستدامة.

المراجع

أولاً: المراجع العربية

الكتب والتقارير :

- محمد. أقديم. (٢٠١٨). المرأة والتنمية في المغرب: مساهمة المرأة القروية في الاقتصاد المحلي. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت.
- برنامج جودة الحياة. (٢٠٢٠) تمكين المرأة في الفنون والحرف التقليدية بالمملكة العربية السعودية. الرياض.
- المبادرة الوطنية للتنمية البشرية. (٢٠٢١) دعم التعاونيات النسائية في المغرب: تقرير سنوي. الرباط.
- هيئة التراث السعودية. (٢٠٢١) تقرير حالة الحرف اليدوية في المملكة العربية السعودية. الرياض.
- وزارة الثقافة (٢٠٢٣). الاستراتيجية الوطنية للثقافة : دعم الحرف اليدوية ضمن رؤية ٢٠٣٠. المملكة العربية السعودية.
- وزارة الصناعة والثروة المعدنية. (٢٠٢٢). دور المرأة الحرفية في الاقتصاد الوطني. مبادرة صنع في السعودية.

المقالات:

مليك. أركون. (٢٠٢٠)، دور التعاونيات النسائية في التمكين الاقتصادي بالمغرب: دراسة ميدانية، مجلة الاقتصاد والمجتمع، العدد ١٢،
 حسناء. بوعزة. (٢٠١٩). الحرف التقليدية وريادة الأعمال النسائية في المغرب. مجلة علوم الإنسان والمجتمع. العدد ٧.

الاتفاقيات والوثائق الدولية:

اتفاقية صون التراث غير المادي. (٢٠٠٣). منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونيسكو).

<https://ich.unesco.org/ar/convention/>

الأمم المتحدة. (٢٠١٥) تحويل عالما: خطة التنمية المستدامة لعام ٢٠٣٠

<https://sdgs.un.org/2030/agenda>

ثانياً: المراجع الإنجليزية:

Alhazmi, H. (٢٠٢٢). Women artisans and the creative economy in Saudi Arabia: Opportunities and challenges. *Journal of Cultural Economics*, ٤٥٥-٤٧٢, ٤٦(٣),

Al-Mubarak, F. (٢٠٢٠). The role of women's handicrafts in local economic development in Saudi Arabia. *International Journal of Entrepreneurship*, ١٢-١١, ٢٤(٦),

Bourdieu, P. (١٩٨٦). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. ٢٤١-٢٥٨). Greenwood.

Bourdieu, P. (١٩٩٠). *The logic of practice*. Stanford University Press.

Kabeer, N. (١٩٩٩). Resources, agency, achievements: Reflections

on the measurement of women's empowerment. *Development and Change*, ٣٠(٣), ٤٣٥-٤٦٤. <https://doi.org/10.1111/1467-7660.00125>

Kingdom of Saudi Arabia. (٢٠١٦). *Saudi Vision ٢٠٣٠*. <https://www.vision2030.gov.sa>

North, D. C. (١٩٩٠). *Institutions, institutional change and economic performance*. Cambridge University Press.

Sen, A. (١٩٩٩). *Development as freedom*. Alfred A. Knopf.

UNDP, & UNESCO. (٢٠١٣). *Creative economy report ٢٠١٣ special edition: Widening local development pathways*. <https://www.undp.org/publications/creative-economy-report-2013-special-edition>

UNCTAD. (٢٠١٠). *Creative economy report ٢٠١٠: Creative economy—A feasible development option*. <https://unctad.org/publication/creative-economy-report-2010>

UNESCO. (٢٠٢٢). *Re|Shaping policies for creativity: Addressing culture as a global public good*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380471>

World Bank. (٢٠٢٠). *Women, business and the law ٢٠٢٠*. <https://doi.org/10.1096/978-1-4648-1032-4>

ثالثاً: المراجع الفرنسية:

Benyahia, S. (٢٠٢٠). *Le rôle des femmes artisanes dans*

l'économie sociale au Maroc. *Revue des Études Méditerranéennes*, ١٤(٢), ١٢٢-١٤٠.

Bourdieu, P. (١٩٧٩). *La distinction: Critique sociale du jugement*.

Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (١٩٩٨). *La domination masculine*. Éditions du Seuil.

Foucault, M. (١٩٧٥). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*.

Gallimard.

Marzouki, A. (٢٠١٧). Les coopératives féminines au Maroc: Entre tradition et modernité. *Revue Marocaine de Sociologie*, ٩(١), ٨٩-

١١٠.

دور الذكاء الاصطناعي في إثراء النتاج الفني المعاصر

The Role of Artificial Intelligence in Enriching

Contemporary Artistic Production

أ.د احمد عباس سعيد

DR.Ahmed Abbas Said

finahmedabbas@uobabylonedu.iq

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

الباحثة : اسراء مهدي جيجان

Israa Mahdi Chichan

fin124asramahdi@studentuobabylonedu.iq

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي موضوع (دور الذكاء الاصطناعي في إثراء النتاج الفني المعاصر) ، وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، اهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث ، متمثلاً بمشكلة البحث التي تحددت ب (ما دور الذكاء الاصطناعي في إثراء النتاج الفني المعاصر ؟) ، كما احتوى الفصل على أهمية البحث والحاجة إليه ، وهدف البحث المتمثل ب(التعرف على دور الذكاء الاصطناعي في إثراء النتاج الفني المعاصر) ، وحدوده ، ثم تحديد أهم المصطلحات الواردة فيه أما الفصل الثاني: فقد احتوى على ثلاث مباحث ، تناول المبحث الأول مفهوم الإثراء وأنواعه أما المبحث الثاني ، فقد تناول الذكاء الاصطناعي والفن ، بينما تناول المبحث الثالث البعد الاترائى لتقنيات الذكاء الاصطناعي في التجربة الفنية المعاصرة ، وقد أختص الفصل الثالث بإجراءات البحث والذي تضمن مجتمع البحث المتمثل بأعمال منتجة بواسطة الذكاء

الاصطناعي والتي تم اختيار (٣) نماذج منها اختياراً قصدياً مثلت عينة البحث لغرض تحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي (تحليل المحتوى)، وتنتهي هذه الدراسة بعرض أهم النتائج التي تضمنها الفصل الرابع ، والخروج بالاستنتاجات المهمة ، وأخيراً التوصيات والمقترحات ومن هذه النتائج والاستنتاجات :

- يتحقق إثراء المعنى في النتاج الفني بواسطة الذكاء الاصطناعي من خلال إعادة استكشاف الشفرات والأشكال القديمة وإقحامها في سياقات جديدة، بما يوسع دلالات العمل لدى المتلقي ويولد تحولات فنية متجددة

- يسهم الذكاء الاصطناعي في إحداث تحول جوهري في النتاج الفني المعاصر عبر إعادة تشكيل عناصره التكوينية ودمج أساليب متعددة، مُنتجاً صيغاً بصرية مركبة تنسم بالتنوع والتعقيد وتتجاوز القوالب التقليدية

الكلمات المفتاحية :- (الإثراء ، الذكاء الاصطناعي ، النتاج الفني المعاصر)

Abstract

The current research dealt with the topic of (The Role of Artificial Intelligence in Enriching Contemporary Artistic Production) The research comprises four chapters The first chapter focuses on the methodological framework of the research, specifically the research problem: (What is the role of artificial intelligence in enriching contemporary artistic production?) This chapter also includes the importance and necessity of the research, its objective (to identify the role of artificial intelligence in enriching contemporary artistic production), its limitations, and a definition of key terms The second chapter contains three sections The first section addresses the concept of enrichment and its types The second section examines artificial intelligence and art, while the

third section explores the enriching dimension of artificial intelligence techniques in contemporary artistic experience The third chapter details the research procedures, including the research population, which consists of works produced using artificial intelligence in which ٣ models of her works were selected to represent the research sample for the purpose of analyzing it according to the analytical descriptive approach (content analysis) Finally, This study concludes by presenting the most important research results, hypothesis and proposals that included in the fourth chapter From these findings and conclusions :

- The enrichment of meaning in artistic production through artificial intelligence is achieved by re-exploring ancient codes and forms and incorporating them into new contexts, which expands the work's connotations for the viewer and generates renewed artistic transformations
- Artificial intelligence contributes to bringing about a fundamental transformation in contemporary artistic production by reshaping its compositional elements and integrating multiple styles, producing complex visual configurations characterized by diversity and intricacy that transcend traditional frameworks

Keywords : (Enriching ، Artificial Intelligence , Contemporary Artistic Production)

الفصل الأول

(الإطار المنهجي للبحث)

مشكلة البحث :

في ظل التطور التكنولوجي المتسارع الذي يشهده العالم المعاصر، ظهر الذكاء الاصطناعي بوصفه أحد أهم التحولات التي أثرت في مختلف المجالات المعرفية والإبداعية، ولاسيما في ميدان الفن التشكيلي، إذ ساهمت تقنيات الذكاء الاصطناعي، بما تتضمنه من خوارزميات وتطبيقات رقمية، في إعادة صياغة أساليب الإنتاج الفني، وفتح آفاق جديدة للتجريب والابتكار، مما هيا للفنان المعاصر أدوات تعبيرية غير تقليدية أثرت وبشكل واضح في شكل ومضمون النتاج الفني

ويعد مفهوم الإثراء في الفن من المفاهيم المركبة التي لا تقتصر حدودها على الإضافة الشكلية أو التجميلية، بل يتجاوزها ليشمل توسيع المدى التعبيري، وتعقيد العلاقات التكوينية، وتكثيف الدلالات الرمزية، وتطوير البنية البصرية، إلى جانب تقديم بدائل مبتكرة في عناصر العمل الفني تعزز من قوة الخطاب الفني، وتفتح مسارات جديدة للتأويل ومن هنا، تتجلى الإشكالية الجوهرية في الحاجة إلى توظيف الذكاء الاصطناعي وتحويل تقنياته من مجرد مرشحات (filters) أو إضافات بسيطة إلى عملية اغناء حقيقي للعمل الفني بحيث يساهم في تعزيز الأبعاد الجمالية والمعرفية للتجربة الفنية، دون أن يتحول إلى عنصر طاغ يهيمن على العمل الفني أو يفرغ التجربة من بعدها الإنساني وخصوصيتها التعبيرية ويظل التحدي قائما في موازنة الإمكانيات التقنية مع الرؤية الفنية، لضمان أن يبقى الذكاء الاصطناعي أداة إثرائية تتكامل مع الإبداع الإنساني بدل أن تحل محلهم خلال ما سبق يُمكن حصر مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما دور الذكاء الاصطناعي في إثراء النتاج الفني المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

-تتمثل أهمية هذا البحث في إبراز دور الخوارزميات وتقنيات التعلم الآلي في تطوير العملية الإبداعية وتوسيع الإمكانيات التعبيرية والتقنية للفن التشكيلي، بما يسهم في دعم الفنانين وإغناء النتاج الفني المعاصر

-يفيد هذا البحث الفنانين التشكيليين، والعاملين في المؤسسات الأكاديمية والثقافية، والباحثين والنقاد، ولاسيما طلبة كليات الفنون الجميلة في مرحلتي الدراسة الأولية والعليا

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى : (التعرف على دور الذكاء الاصطناعي في إثراء النتاج الفني المعاصر)

حدود البحث : تحدد البحث الحالي بدراسة موضوع الذكاء الاصطناعي ودوره في إثراء النتاج الفني المعاصر، للمدة من (٢٠١٨ – ٢٠٢٠) ، والمنفذة ببرامج الذكاء الاصطناعي في اوربا

تحديد المصطلحات :

١-**الذكاء (لغة):**" ذكاء: (اسم)، المصدر ذكى، ذكاء النار: شِدَّةٌ وهِجها ، وذكاء الإنسان: قُدْرَتُهُ على الفهم والإستنتاج والتحليل والتّمييز بِقُوَّةٍ فِطْرَتِهِ وذكاء " (ابن منظور: ١٩٩٩ ، ص ٥١)

-**الذكاء (اصطلاحاً):** يعني " قدرة النفس على حل المسائل النظرية والعملية، وحذقها في إدراك طبائع الأشياء ومعرفة أسبابها، فإذا قلنا : فلان ذكي عنينا بذلك انه قوي الحس جيد الحكم، سريع الاستدلال" (جميل صليبا : ١٩٨٢ ، ص ٥٩٠) ويعرف كذلك بأنه "ال قدرة على التحليل والتركيب والتمييز والاختيار و التكيف ازاء المواقف المختلفة" (إبراهيم مذكور : ١٩٨٢ ، ص ٨٨)

-**الاصطناعي (لغة):**"صناعي، صنع، ص، ن، ع صنع الشيء صنعاً ، بالفتح والضم اي (عمله)، فهو مصنوع" (الزبيدي : ١٩٨٤ ، ص ١٩٩) يقال صنع الصناع الذين يعملون بأيديهم والفعل الصناعة(الصاحب : دت ، ص ٩٠)

-**الاصطناعي (اصطلاحاً):** الاصطناعي الصناعي : "الصناعة الملكة التي يقتدر بها على استعمال المصنوعات على وجه البصيرة، لتحصيل غرض من الأغراض بحسب الإمكان " (جميل صليبا : ١٩٨٢ ، ص٧٣٤)

-**الذكاء الاصطناعي (اصطلاحاً):** هو "العلم الذي يبحث في جعل الحاسب الآلي يحاكي الذكاء الإنساني" (مجموعة مؤلفين : ١٩٩٤ ، ص١٥٧) مصطلح يطلق على علم من أحدث علوم الحاسوب، وينتمي هذا العلم إلى الجيل الحديث من أجيال الحاسوب الآلي ويهدف إلى ان يقوم الحاسوب بمحاكاة عمليات الذكاء التي تتم داخل العقل البشري، بحيث تصبح لدى الحاسوب المقدرة على حل المشكلات واتخاذ القرارات بأسلوب منطقي ومرتب وبنفس طريقة تفكير العقل البشري (التميمي : ٢٠٠٩ ، ص٦٨)

-**الذكاء الاصطناعي (إجرائياً):**

مدى قدرة أنظمة الذكاء الاصطناعي على تحقيق أهداف محددة بكفاءة وفعالية في سياقات وتطبيقات معينة ، مع مراعاة معايير دقة الأداء في تنفيذ المهام المطلوبة وتحقيق النتائج المرجوة ، والقدرة على أداء المهام بسرعة وبأقل قدر من استهلاك الوقت والتكيف مع البيانات المتغيرة

٢- **الإثراء (لغة) :** في لسان العرب لابن منظور: " ثرا القوم ثراء كثروا ونموا واثرا و أثري وأفرى كثر ماله، وفي حديث إسماعيل عليه السلام قال لأخيه إسحاق " إنك أثريت وأمشيت " أي كثر تراؤك وهو المال وكثرت ماشيتك"(ابن منظور : ١٩٥٦ ، ص١١٠)

-**الإثراء (اصطلاحاً) :** يعرف الإثراء بأنه يشير إلى " التغيير، والتنوع، تعدد المراكز الغموض المفاجأة، والتعقيد"(Broadbent, ١٩٧٣, p١٤٧) وعرف الإثراء بأنه "غموض التعبير يحقق إثراء المعنى على حساب وضوحه" Venture, (١٩٦٦,p٤٧)

-الاثراء (إجرائياً) :

هو عملية تعزيز وتطوير المحتوى أو النتاج الفني من خلال إضافة أفكار أو عناصر جديدة تُسهم في تعميق العمل الفني، وتكثيف معانيه، وإضفاء قدر من الغموض الدلالي الذي يفتح المجال أمام تعدد التأويلات

وتعرف الباحثة دور الذكاء الاصطناعي في إثراء النتاج الفني المعاصر إجرائياً:

فُدرة تقنيات الذكاء الاصطناعي، بالتعاون مع الفنان أو المستخدم، على التوظيف الواعي في تطوير البنية البصرية والدلالية للنتاج الفني المعاصر، وتعزيز إمكاناته التعبيرية والجمالية، من خلال إنتاج صيغ وأساليب بصرية مُبتكرة تُسهم في تعميق المعنى وتوسيع آفاق التلقي

الفصل الثاني (الإطار النظري)**المبحث الأول : مفهوم الإثراء وأنواعه**

يعد مفهوم الإثراء من المفاهيم الواسعة التي تتعدد دلالاتها واستخداماتها تبعاً للسياق الذي توظف فيه ، سواء في الميدان التربوي ، أو الثقافي ، أو الاجتماعي ، أو المهني ويمكن النظر إلى الإثراء على أنه عملية تزويد أو تعزيز أو تنمية عنصر معين – سواء كان فكرياً، معرفياً، مهارياً، نفسياً أو حتى بيئياً – بهدف الارتقاء بجودته وزيادة فاعليته وأثره في الواقع إنه ليس مجرد إضافة كمية ، بل يتجاوز ذلك إلى إضافة نوعية تُفضي إلى تحسين القدرات وتوسيع الآفاق وإطلاق الإمكانيات الكامنة وفي المعنى العام يتلائم المصطلح مع فكرة الثروة و الزيادة ، أما في المعنـالخاص فهو يشير إلى التفوق والتميز والسمو في درجات الكمال والإبداع في تصميم العمل الفني (إيلاف فرج كاظم ، ٢٠٢٠ ، ص ١١)

لقد أشار (برودبنت) إلى أن الإثراء يتحقق من خلال مجموعة من الخصائص الشكلية والمعنوية، من أبرزها: التغيير، والتنوع، وتعدد المراكز، والغموض، والمفاجأة، والتعقيد ويرى أن هذه العناصر مجتمعة تسهم في تعزيز التجربة الإدراكية للمتلقي (, Broadbent ١٤٧ p , ١٩٧٣) ، حيث يولد التنوع في المكونات ، وتعدد المراكز

داخل البنية ، حالة من الغموض البناء والتعقيد المنظم ، تقضي بدورها إلى نوع من الإثراء الجمالي والمعنوي إذ أن الغموض في التعبير الفني لا يعد نقصاً ، بل وسيلة فعالة لإثراء المعنى ، كما أن الغموض يفتح المجال لتعدد التأويلات (Venture, ١٩٦٦, p٤٧)

تتمثل النظرة الحديثة للفن بأنه كان يتناول على انه مدرك ميتافيزيقي بينما هو في أساسه ظاهرة عضوية قابلة للقياس، فهو مثل التنفس له عناصر إيقاعية ومثل التحدث له عناصر تعبيرية انه ما شكله لإمتاع حواسنا (علي شلق ، دت ، ص ١٥) مما يعني إمكانية دراسة الفن دراسة موضوعية باعتباره كياناً مادياً ملموساً له عناصره القابلة للوصف و التحليل ، وعليه يمكن دراسة ظاهرة الإثراء هنا في ظل هذه النظرة الموضوعية وإن حضور الفنان الحقيقي يتبدى حين يتمكن نتاجه الفني من إحداث أثر مزدوج في وجدان المُتلقي وعقله ، مثيراً بذلك استجابات انفعالية وتأملات فكرية فالقيمة الجمالية التي يكونها العمل الفني لا تنبع من الانسجام وحده ، بل كثيراً ما تتغذى على التناقض هذا التناقض، الذي طالما شكل مأزقاً للنظريات الفلسفية ، يمثل في الفنون مصدراً خصبا للعمق والتنوع فالفن، في جوهره، تعبير عن تناقضات أصيلة: بين ما هو فطري وما هو مكتسب، بين العام والخاص، بين المحسوس والمجرد ولعل الوظيفة الجمالية للفن تظهر في قدرته على تحويل الفكرة إلى صورة، والحلم إلى تجسيد، والرغبة إلى لون وشكل إنه يسعى لرفع المحسوس الغامض إلى مستوى الإدراك الذهني، في الوقت الذي يمنح فيه المفاهيم المجردة حضوراً مادياً محسوساً وبهذا المعنى، يمكن النظر إلى الفن بوصفه ممارسة تؤسس لوحدة جدلية بين عناصر مُتضادة (جمال عبد الملك ، ١٩٧٢ ، ص ١٣١)

وتتفق الفنون جميعها في اعتمادها على الشكل بوصفه تنظيماً للعناصر الجمالية المشتركة، ويعد الشكل الفني نتاجاً لتكامل البعدين الغريزي والعقلي في الطبيعة الإنسانية، مما يجعل العملية الفنية فعلاً إبداعياً ينظم التجربة الذاتية ضمن إطار يحمل جذوراً وأبعاداً اجتماعية وتعد الفنون بذلك أنشطة إنسانية تتجلى وتكتمل عبر التلقي

والتذوق الجمالي سعيًا إلى إحداث توازن بين الفرد ومحيطه الاجتماعي، وفي هذا السياق، لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الفني، مما يعمق الأثر الفني ويغنيه معنويًا (جمال عبد الملك، ١٩٧٢، ص ١٣١) كما يتجلى الإثراء الفني في قدرة الصورة على إحداث انفعال مفاجئ يقطع الإدراك الآلي ويولد وعيًا جديدًا، Barthes (P٢٧, ١٩٨١)

وهناك نوعين من الإثراء هما :

١ - إثراء المعنى

٢- الإثراء البصري

وتختلف مواضع تحقق الإثراء في المخيلة الذهنية تبعاً لاختلاف أنواعه أعلاه، فإن هذين النوعين لا يقومان على الفصل التام، بل يتكاملان في بنية العمل الفني، ويتحققان من خلال حسن اختيار المواد التعبيرية المناسبة، فضلاً عن اعتماد تكنيك تركيبى يُراعي البنية الجمالية والمعنوية للعمل، بما يعزز من أثره التواصل والتأويلي

تتخذ العناصر المرئية في العمل الفني معاني متعددة، ويختلف تأثيرها وقيمتها تبعاً لتلك المعاني ويشير (ربوبورت) إلى أن العلاقة بين المعنى والمادة تُصبح ذات أهمية خاصة حين يكون التكوين البصري للفن قادراً على التعبير الحقيقي عن الدلالة، ويحمل في طياته خصائص رمزية واتصالية فالمعنى في الفن لا يستمد من الشكل فحسب، بل يبني من خلال الإشارات البصرية، والخامات، والألوان، والتكوينات، والمشاهد التعبيرية، إلى جانب السمات الأسلوبية التي تميز العمل الفني (Rapoport, ١٩٧٧, P ١١)

إن المتلقي الجيد للرسائل يتعلم بعد فترة أن يعيد استكشاف شفرات القراءة للأشكال التي أصبحت قديمة وثرية لإعادة استكشاف خلفيات فنية، وان وعيه الثقافي يقود إلى استرجاع فني لغوي للشفرات المناسبة، وان سرعته في الاسترجاع والاسترداد تؤدي بصورة متكررة إلى تحولات مثيرة، وان كل عملية استكشاف جديدة تتيح له إقحام عناصر قديمة في سياقات جديدة معاصرة، وان إعادة الاستكشاف هي إعطاء شكل

السياقات الأصلية وإيجاد سياقات جديدة، تحمل معاني موسعة (Broadbent, p٣٣-٣٤ ,

واشار(بينتلي)في دراسته حول الإثراء المعنوي إلى أن تحقيق المعنى في العمل الفني يتجسد من خلال فتح أفق التأويل، وذلك عبر جعل السطوح البصرية والعناصر التشكيلية مرهفة لبث المعلومات ، من خلال إضافة طبقات دلالية جديدة كالعلامات الرمزية والإشارات الموحية فالفن، بحسب رؤيته، لا يكتفي بالتعبير المباشر، بل يعمل كنسيج متعدد الطبقات يمنح المتلقي إمكانات مُتعددة للفهم و التفسير , (Bently, ١٩٨٥, p٩٨)

يرى (فينتوري) أن العناصر التقليدية في الفن تُمثل مرحلة من التطور الجمالي والمعرفي، إذ تحتفظ بجزء من معناها السابق وتكتسب دلالات جديدة في سياقها المعاصر، مكونة ما يعرف ب(العنصر التاريخي) الذي يمزج رُموز الماضي بمعاني الحاضر ولا يُعيق هذا التداخل فهم المعنى، بل يُسهم في إثرائه من خلال تعدد التفسيرات (Venturi, ١٩٦٦, p٧٩) كما يظهر (العنصر المنمق) بوصفه وسيلة تعبير تنمي العمق البصري والدلالي عبر مبالغة تشكيلية مقصودة ويؤكد (فينتوري) أن الفن الجيد يقوم على تعددية المعاني والتناقض البناء، الذي يُشكل الأساس البنيوي لعمل فني قادر على حمل طبقات متداخلة من القيم والدلالات (Venturi, ١٩٦٦, p٣١) ويضيف أن التوتر والغموض الناتجين عن هذا التعدد ليسا عناصر سلبية، بل أدوات تفعل الإدراك الحسي والعقلي للمتلقي، وتكسب العمل الفني قوة جاذبة (Venturi, ١٩٦٦, p٥٣)

اما الإثراء البصري في العمل الفني فيتمثل في تنوع العناصر البصرية والتفاصيل المستخدمة ، إلى جانب تناغم المواد ضمن تكوين منسجم ذي طابع موحد لتعزير القيمة الجمالية والتفاعل البصري داخل العمل الفني (Dan , ٢٠٠٨, p١٨ - ١٩) ووفقاً لما أشار إليه (Stiny) ، فإن الفن – كغيره من الأنظمة الرمزية – يُمكن النظر إليه كنظام لغوي يتكون من عناصر وعلاقات تولد المعنى الجمالي ، ويضيف أن

الخصائص الشكلية لسطح العمل الفني تعتمد على تلك العناصر والعلاقات التي تُحقق الإثراء البصري (محمد علي حسن ، ١٩٩٨ ، ص ٦٤)

وأوضح كل من (تركي ونوران) أن الإثراء البصري في العمل الفني يقوم على نظام من العلاقات البصرية المتكاملة ، والتي تشمل الإيقاع بين العناصر، والوحدة البصرية، والتجانس، والتباين، والتناظر وتُبنى هذه العلاقات على مجموعة من المحددات التشكيلية مثل اللون، والملمس، وطبيعة المعالجة السطحية، إلى جانب التفاصيل الدقيقة التي تضفي عمقاً بصرياً على التكوين ويسهم هذا النظام في تعزيز جاذبية العمل الفني وتحقيق تفاعل بصري فعال لدى المتلقي من خلال تنظيم العلاقة بين العناصر بأسلوب مدروس يراعي التوازن والانسجام البصري

وعليه ، فإن الإثراء البصري في العمل الفني يكون على نوعين :

١ - الإثراء عبر العناصر : (Elemental Enrichment) :

ويتمثل في استخدام عناصر تشكيلية متنوعة وتوزيعها بطريقة تفاعلية تسهم في تنشيط الحواس بصرياً عبر التنوع والثراء في المفردات البصرية ذاتها مثل (الخط ، الشكل ، الهيئة ، الفضاء ، اللون ، الضوء)

٢- الإثراء عبر العلاقات (Relational Enrichment) :

ويتمثل في الطريقة التي تربط بها العناصر داخل العمل الفني، أي القواعد والأسس التي يعتمد عليها الفنان لتنظيم وربط عناصر العمل الفني (الخط، الشكل، اللون، الملمس، الفراغ وغيرها) بطريقة مُنظمة ومُعبرة إذ إن هذه المبادئ تُساهم في تحقيق الإثراء البصري والمعنى الجمالي، وتضيف بعداً حسيّاً أكثر تعقيداً وثراءً ، وتوجه نظر المتلقي ضمن العمل بطريقة هادفة (Bently, ١٩٨٥ , p٩٠)

كما يعد التكثيف من الوسائل المهمة في تحقيق الإثراء البصري داخل العمل الفني، ويتحقق بصور متعددة، أبرزها إضفاء اللامألوفية، عبر تقديم تكوينات غير متوقعة تحفز خيال المتلقي، وتفتح مجال التأويل، مما يضيف بعداً دلاليّاً وغرائبيّاً يثري العمل والإيحاء، من خلال إشارات بصرية دقيقة تلمح إلى المعنى دون إظهاره صراحة، مما

يدعو إلى التأمل والتفاعل الذهني العميق وتعدد البنيات التشكيلية، اذ يمنح التكوين عمقاً بصرياً، ويسهم في خلق طبقات من المعنى تكشف تدريجياً، ما يعزز التفاعل المستمر مع العمل (Rapoport, ١٩٧٧, P١١٥)

كما تتعدد العوامل المؤثرة في تحقيق الإثراء البصري للبنية التشكيلية، إذ يحدث ذلك من خلال تنوع وكثافة المُنبهات والمعلومات البصرية بما يسهم في جذب انتباه المُتلقي وتحفيز إدراكه، ويكسبه تجربة حسية وجمالية أكثر عمقاً (William, ١٩٧٧, P٣٥) كما تلعب طبيعة المُحفز البصري دوراً مهماً، وعلى وجه الخصوص العناصر غير المألوفة والغرائبية التي تُحدث عنصر المفاجأة وتكسر السياق البصري المتوقع، مما يوسع إمكانات التأويل ويُعزز التفاعل الجمالي والمعرفي (Ludden, ٢٠٠٨, pp٢٨-٣٨) وفضلاً عن ذلك الإحساس بالحركة والاتجاه والقيم الضوئية، بوصفها عناصر فعالة في توجيه الإدراك البصري وإبراز مناطق الاهتمام داخل العمل الفني عبر التباين والحيوية، الأمر الذي يسهم في تعميق البنية التعبيرية وتحقيق الإثراء البصري للعمل الفني (Ludden, ٢٠٠٨, pp٣٢-٣٦)

"يسهم الجمع بين المتناقضات في بنية العمل الفني في توليد قدر من الغموض والتعقيد الذي يعمق التفاعل الإدراكي، ويتحقق هذا التعقيد من خلال تعدد العناصر البصرية، وشدة التباين بينها وبين الخلفية، وحداثة العناصر وعدم انسجامها، إضافة إلى غرابتها وتنوع دلالاتها ونمط توزيعها وخصائصها الملمسية داخل الفضاء البصري" (Arnheim, ١٩٧٤, P٢٧٦) غير أن الإسراف في عدد العناصر المستخدمة داخل العمل الفني قد يؤدي إلى تعقيد مفرط يضعف وضوح الرؤية ويقلل من من فاعلية العلاقات البصرية والتواصل التعبيري، مما يستلزم تحقيق توازن بين التعقيد والوضوح لضمان فاعلية العمل الفني (عزام البزاز وآخرون ، ٢٠٠١ ، ص٨٩)

ويرى فنتوري (Venturi) أن تعددية العناصر وعلاقاتها المعقدة كالألحاحم والتعارضات أو تناقضات المقياس وتنظيمها مع ما يجاورها والتداخل ما بين أنظمتها

يحقق التعقيد في مستوى التفضيل الذي يصل إلى الإثراء البصري حيث ان هناك نطاق مفضل بالنسبة للمدخلات الإدراكية تكون فيها الحقول البصرية البسيطة جداً والمعقدة جداً الفوضوية غير مرغوبة إذ يشير لانك (Lang) ان التعقيد البصري المنشود (الاجابي) الذي يحقق المتعة الحسية البصرية يمثل حالة الموازنة بين الفوضى (Chaos) والرتابة (Monotony) بالشكل الذي يحقق عملاً فني ثرياً بالتنوع (Diversity) والحيوية (Vividness) ضمن نظام ملحوظ (Lang, ١٩٨٧, p١٩٦)

المبحث الثاني : الذكاء الاصطناعي والفن

مفهوم الذكاء الاصطناعي :

يتكون مصطلح الذكاء الاصطناعي من كلمتين : " الأولى Artificial تشير إلى شيء مصنع أو غير طبيعي، الثانية Intelligence تعني القدرة على التفكير أو الفهم مثل الإنسان من ثم فإن الذكاء الاصطناعي يعني القدرة المعرفية على التعلم والتعامل مع المشكلات ، أي أنه يأخذ من العقل البشري وكيفية تعلم الإنسان كأساس لتطوير البرمجيات والأنظمة الذكية فالذكاء الاصطناعي هو أحد فروع الحاسب الآلي التي تبحث عن أساليب متطورة للقيام بأعمال واستنتاجات تشابه ولو في حدود ضيقة ذكاء الإنسان" (قتيبة عبد المجيد ، ٢٠٠٩ ، <https://elmaarifainf>)

أصبح مصطلح الذكاء الاصطناعي من أكثر المفاهيم تداولاً في السنوات الأخيرة، نظراً لاتساع نطاق تطبيقاته وانتشاره في مختلف المجالات وقد شهد هذا المصطلح تطوراً مستمرا عبر الزمن، تواكبا مع التقدم المتسارع في الابتكارات والتقنيات الحديثة، حيث أنجزت العديد من الأبحاث، وألفت كتب، وأنتجت أعمال علمية متنوعة تتناول الذكاء الاصطناعي منذ أربعينيات القرن العشرين غير أن الانطلاقة الفعلية لهذا المجال تجسدت في صيف عام ١٩٥٦م، حين بادر العالم (جون مكارثي) بتنظيم مؤتمر علمي دعا إليه نخبة من أبرز الباحثين المهتمين باستكشاف سبل تمثيل الذكاء البشري في الآلات وقد كان هذا الحدث العلمي نقطة التحول الحاسمة، حيث طُرِح خلاله مصطلح الذكاء الاصطناعي لأول مرة ليُعبّر عن هذا التخصص الوليد، الذي لم يكن له وجود

مسبق بهذا الاسم وفي هذا السياق، قدم (مكارثي) تعريفاً للذكاء الاصطناعي بأنه : " عملية محاكاة الذكاء البشري عبر أنظمة الكمبيوتر، فهي محاولة لتقليد سلوك البشر ونمط تفكيرهم وطريقة اتخاذ قراراتهم، والتي تتم من خلال دراسة عبر إجراء التجارب على تصرفاتهم ووضعهم في مواقف معينة ومراقبة رد فعلهم ونمط تفكيرهم وتعاملهم مع هذه المواقف ، ومن ثم محاولة محاكاة طريقة التفكير البشرية عبر أنظمة كمبيوتر معقدة"(إيهاب خليفة ، ٢٠١٩ ، ص ٤٠) وعرفه أيضاً بأنه " العلم الذي يهدف لصنع آلة تتصرف بطرق يمكن تسميتها بالذكية لتكون مماثلة لتصرف الإنسان الذكي " (محمدي احمد : ٢٠٢١ ، ص ٢٠) ومنذ ذلك الوقت، تطورت هذه الفكرة من كونها طموحا فلسفيا إلى كونها واقعا علميا تطبيقيا

وأشار (مارفينمينكسي) إلى أن الذكاء الاصطناعي يعد "العلم الذي يمكن من خلاله جعل الآلات مسخرة لخدمة الإنسان عن طريق القيام بأمر تتطلب ذكاء لتنفيذها"(محمدي احمد : ٢٠٢١ ، ص ٢٠)

أما العالم (ألين نويل) ، فقد عرف الذكاء الاصطناعي على أنه "الدرجة أو المعرفة التي يمكن من خلالها مقارنة نظام الذكاء الاصطناعي لمستوى المعرفة التي تيسر حياة الإنسان"(محمدي احمد : ٢٠٢١ ، ص ٢٠)

وقد قال الكاتب (كيفن وارويك) في كتابه أنه "إذا اعتبرنا أن الذكاء البشري هو الذكاء الأعظم والأوحد فإن الذكاء الاصطناعي في أقصى قدراته سيحاكي الذكاء البشري ويمكنه الاستنساخ والنقل عنه" (محمدي احمد : ٢٠٢١ ، ص ٢٠)

وترى الباحثة ان تحديد تعريف دقيق لمجال الذكاء الاصطناعي أمراً معقداً بسبب اختلاف وجهات النظر والتجارب بين المختصين فيه ومع ذلك، يتفق معظم الباحثين على أن الذكاء الاصطناعي يهدف إلى محاكاة القدرات الذهنية البشرية من خلال تنفيذ المهام بواسطة الآلات ويصنف الذكاء الاصطناعي كأحد فروع علم الحاسوب، حيث يركز على تطوير أنظمة قادرة على تخزين المعلومات وتحليلها بكفاءة عالية ، مما يسهم في حل المشكلات وأداء المهام المختلفة ، لتوفير الوقت والجهد على الإنسان

مميزات الذكاء الاصطناعي :

يرى بونيه (١٩٩٣) ان أهم ما يميز الذكاء الصناعي التمثيل الرمزي فهو يستخدم رموزاً غير رقمية تعبر عن المعلومات المتوفرة، والاجتهاد حيث تتميز في إيجادها لحلول بخطوات منطقية محددة إذ يتبع فيها أسلوب البحث التجريبي، والبيانات المتضاربة في قدرة برامج الذكاء الاصطناعي بالتعامل مع بيانات قد يناقض بعضها بعضاً، وأيضاً القدرة على التعلم حيث يعتبر القدرة على التعلم إحدى مميزات السلوك الذكي، وسواء أكان التعلم في البشر يتم عن طريق الملاحظة أو الاستفادة من أخطاء الماضي فبرامج الذكاء الاصطناعي يجب أن تعتمد على استراتيجيات لتعلم الآلة، وتمثيل المعرفة في كونها قاعدة كبيرة من المعرفة تحتوي على الربط بين الحالات والنتائج، والبيانات غير المكتملة والتي تمكن من إعطاء حلول إذا كانت البيانات غير مكتملة في حال عدم توفر البيانات اللازمة (تهاني بنت محمد : ٢٠٢٣ ، ص ٢٧٩)

أنواع الذكاء الاصطناعي :

١- الذكاء الاصطناعي المحدود الضيق Narrow Intelligence Weak : Artificial ويعرف أيضاً ب الذكاء الاصطناعي الضعيف ، هذا النوع هو أكثر الأنواع شيوعاً في وقتنا الحاضر، يقصد به الذكاء الاصطناعي الذي يقوم بمهام محددة وواضحة، كالسيارات ذاتية القيادة وبرامج التعرف على الكلام أو الصور، ولعبة الشطرنج الموجودة على الأجهزة الذكية (شمس نسيب : ٢٠١٩ ،

(<https://arabthought.org/ar/researchcenter>)

٢- الذكاء الاصطناعي العام (AGI) ، ويعرف أيضاً ب الذكاء القوي (Artificial General Intelligence) : يكون هذا النوع في مستوى الذكاء البشري في جميع المجالات ، يمثل مستوى متقدماً وطموحاً في تطور الذكاء الاصطناعي، يهدف إلى تمكين الآلة من محاكاة القدرات الإدراكية والعقلية للإنسان بصورة شاملة وعلى خلاف الذكاء الاصطناعي الضيق، لا يقتصر هذا النوع على أداء مهام محددة سلفاً، بل يُفترض فيه أن يكون قادراً على التفكير والتخطيط واتخاذ القرار بصورة مستقلة، بما

يشابه إلى حد كبير القدرات العقلية للبشر إلى الآن لا توجد أي أمثلة عملية على هذا النوع، ما يوجد هو مجرد دراسات بحثية تحتاج كثيراً من الجهد لتحويلها إلى واقع، وتعد طريقة الشبكة العصبية الاصطناعية من طرائق دراسة الذكاء الاصطناعي العام؛ لأنها تُعنى بإنتاج نظام شبكات عصبية للآلة، تُشابه شبكات الجسم البشري (الحلواني : ٢٠٢٢، ص ٦)

٣- الذكاء الاصطناعي الفائق أو الخارق Artificial Super Intelligence: يمثل النوع الأكثر تطوراً وتقدماً في مسيرة الذكاء الاصطناعي، وهو نموذج لا يزال ضمن نطاق التصورات المستقبلية والفرضيات النظرية، إذ لم يتم الوصول إليه بعد على أرض الواقع يُفترض في هذا النوع من الذكاء أن يفوق مستوى ذكاء البشر ، ويتجاوز القدرات البشرية في جميع المجالات، سواء كانت معرفية، أو تحليلية، أو إبداعية، وحتى في المهارات الاجتماعية والعاطفية، بحيث يستطيع القيام بالمهام بشكل أفضل مما يقوم به الإنسان المتخصص، وللذكاء الاصطناعي الفائق عديد من الخصائص التي يجب أن تتوفر فيه؛ كالقدرة على التعلم والتخطيط والتواصل التلقائي، وإصدار الأحكام، ولكن ما يزال مفهوم الذكاء الاصطناعي الفائق مفهوماً افتراضياً ليس له أي وجود في عصرنا الحالي (منى عباس : ٢٠٢٣، ص ٣١)

- بدايات الذكاء الاصطناعي في الفن :

تعود بداية استخدام الذكاء الاصطناعي في عالم الفنون البصرية إلى الفنان البريطاني (هارولد كوهين) Harold Cohen حسب المصادر الفنية، ويعد برنامج (AARON) الذي طوره (كوهين) في أواخر ستينيات القرن العشرين من أوائل المحاولات الرائدة في إنتاج الفن باستخدام الذكاء الاصطناعي حيث بدأ (كوهين) تطوير البرنامج في جامعة كاليفورنيا – سان دييغو، معتمداً على نهج الذكاء الاصطناعي الرمزي بهدف محاكاة فعل الرسم وابتكار آلة قادرة على إنتاج أعمال فنية أصلية بأسلوبه الخاص حيث استخدم البرنامج قواعد رمزية لبناء الرسومات، وابتكر (كوهين) آلات رسم مخصصة لترجمة أوامر الحاسوب إلى تعبيرات بصرية إذ استخدم

نهج الذكاء الاصطناعي الرمزي لإنشاء رسومات فنية معقدة بالأبيض والأسود كما في الشكل (١) مما أثار نقاشاً واسعاً حول دور الذكاء الاصطناعي في العملية الإبداعية وأسهم انتشار البرمجيات وتزايد عدد الفنانين الملمين بالبرمجة في تعزيز الاهتمام بهذا المجال، ليصبح فن الذكاء الاصطناعي جزءاً فاعلاً من المشهد الفني المعاصر ([/https://www.uniteai/ar/the-murky-world-of-ai-and](https://www.uniteai/ar/the-murky-world-of-ai-and)



شكل (١)

وقد باتت الأعمال المُنتجة من قبل الذكاء الاصطناعي تنافس في مزادات عالمية أعمالاً أخرى من إنتاج البشر وتُحاكي ضربات الفرشاة والحركات والمدارس الفنية الحقيقية، فما بدأ في القرن المنصرم كابتكار تكنولوجي صار مجالاً واسعاً من التطبيقات المبرمجة والخوارزميات المعقدة وأشهر مثال على ذلك، (بورترية إدموند دي بيلامي شكل (٢) وتعد سلسلة البورترية المعروفة ب (عائلة بيلامي) مثلاً بارزاً على هذا التوجه ؛ إذ تولدت شخصياتها الوهمية عبر خوارزميات الذكاء الاصطناعي بالاعتماد على قاعدة بيانات تضم نحو خمسة عشر ألف صورة من القرنين الرابع عشر إلى العشرين و بيعت اللوحة في مزاد كريستي عام ٢٠١٨ بنحو نصف مليون دولار (ضياء الدين : دت ، ص٦٢٢)



شكل (٢)

المبحث الثالث : تجربة الفن المعاصر في ضوء تقنيات الذكاء الاصطناعي

لقد شهد الفن التشكيلي المعاصر انفتاحاً متزايداً على التقنيات الرقمية، حيث أصبح الذكاء الاصطناعي أحد أبرز الأدوات التي يوظفها الفنان لإنتاج أعمال بصرية جديدة إذ أتاح الذكاء الاصطناعي للفنانين إمكانات غير مسبوقة في إعادة معالجة الصور، وتوليد تكوينات تشكيلية مبتكرة ، وتوظيف الرموز والعناصر البصرية المستمدة من التراث في صيغ رقمية معاصرة ، كما أتاح الذكاء الاصطناعي للفنانين أدوات لتوسيع آفاق الخيال، وتوليد أشكال وصور لا يمكن بلوغها بالوسائل التقليدية متيحاً للفنانين فرصاً جديدة للاستكشاف والتجريب في عملية الإبداع الفني كذلك يُمكن استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي لتوليد أفكار جديدة وملهمة ، وتحليل الأنماط والألوان والتركيبات الفنية، وإنشاء قوالب وتصاميم أولية أو إضافة تأثيرات وتعديلات إلى الأعمال الفنية القائمة بالفعل حيث يجد الفنانون في الذكاء الاصطناعي وسيلة لتجديد لغتهم الفنية كما يسهم هذا الدمج بين الفن والتكنولوجيا في إثراء التجربة التشكيلية ، وإبراز قدرتها على مواكبة التحولات الرقمية العالمية دون فقدان هويتها

إن العمل الفني لم يعد رهين لأدوات الفنان التقليدية أو أساليبه الكلاسيكية في التعبير ، بل شهد تحولاً جوهرياً بفعل التداخل المتزايد بين الإبداع الإنساني وأدوات الذكاء الاصطناعي إذ باتت العلاقة بين المستخدم والنظام الذكي علاقة ديناميكية تفاعلية ، تتوسطها خوارزميات حسابية مُعقدة ، وشبكات عصبية صناعية ، ومعالجات رقمية عالية القدرة، تُمكن من توليد المحتوى البصري وتحليله وإعادة إنتاجه بصورة تتجاوز الإمكانيات اليدوية المعتادة وتفتح المجال أمام أشكال غير مسبوقة من الإثراء البصري و الجمالي والدلالي والتفاعلي في العمل الفني ويعد الإثراء عملية تعزيز العناصر المرئية في العمل الفني لتحقيق أقصى درجات الجاذبية، الإدراك ، والعمق الدلالي ويتحقق من خلال تنويع الألوان ، التكوين ، التكرار، التباين، الإيقاع ، والانسجام بين العناصر وغيرها وفي سياق الذكاء الاصطناعي، لم يعد الإثراء البصري ناتجا عن الحس الفني للفنان فقط ، بل عن قدرات الخوارزميات على تحليل

البيانات وتوليد أنماط جديدة (Wong ١٣٠-١١٢ pp, ٢٠٠٩ ,) كما لا يعني فقط التحسين الجمالي ، بل يشمل تحفيز الإدراك، وتكثيف المعنى ، وتوليد الفجائيات البصرية و يرى (ديفيد بيرن) أن الذكاء الاصطناعي لا يُقدم حلاً فقط ، بل يعمل كأداة استكشافية توسع أفق الخيال (Byrne, ٢٠٢٠ , p٨٩) كما ان الإثراء لا يقتصر فقط على تعزيز واغناء الصور، بل يشمل أيضاً كيف يفهم الذكاء الاصطناعي الصور، ويولدها ، ويجعلها أكثر تفاعلية وتأثيراً بصرياً ولا يقتصر على الإبهام البصري فقط ، بل على إدخال بعد جديد للمعنى كما أشار (ستيفن جونز) (Jones , ٢٠٢١ , p٧٢) ومن مستويات، البعد الإثرائي لتطبيقات، الذكاء الاصطناعي :

١- الإثراء البصري (Visual Enrichment)

يتحقق الإثراء البصري عبر الذكاء الاصطناعي من خلال إعادة تشكيل العناصر التكوينية للعمل الفني، حيث يسهم الأخير في تعزيز هذه العناصر بصرياً ومفاهيمياً من خلال إضفاء قدر عالٍ من التنوع والتشابه على البنية الشكلية للعمل وتشمل هذه العناصر : الألوان، الخطوط، الأشكال، الإضاءة، الحركة، والخامة ، حيث تُعاد صياغتها وفق منطق حسابي غير تقليدي يعتمد على التعلم العميق ، والشبكات العصبية الاصطناعية ، والخوارزميات التوليدية لتنتج أساليب بصرية جديدة تتجاوز الحدود التقليدية علاوة على ذلك ، فإن الذكاء الاصطناعي يُضفي على مكونات العمل الفني تنوعاً حسيّاً مركباً، حيث تقوم الخوارزميات ، استناداً إلى المدخلات البصرية ، بتوليد أنماط لونية مبتكرة ، وأنسجة مرئية ثرية ، وعلاقات ديناميكية بين الكتلة والفراغ ، والظل والنور، والحركة والسكون لم يكن من الممكن الوصول إليها من قبل (حجازي : <https://www.facebook.com/١٠٠٠٦٨٧٥١١٢٩٢٧١>) أما على مستوى العلاقات البصرية، يُعيد الذكاء الاصطناعي تشكيل التكوين الفني عبر بناء علاقات غير تقليدية بين العناصر التشكيلية، تقوم على توازنات غير مألوفة، وتكرارات محسوبة، وإيقاعات بصرية تُنتج خوارزمياً وتسهم هذه الآليات في إعادة صياغة

التكوين ضمن سياق غير بشري قائم على معالجة البيانات بصرياً وفق منطق استدلالي رقمي، مما يحول العمل الفني من بُنية مُغلقة إلى فضاء بصري مفتوح للتأويل والتحول، تتقاسم في إنتاجه الآلة والبيانات والفنان (٤٨ - ٤٥p, ٢٠٢٠, Hertzmann)، ومع بدايات الألفية الجديدة، أضاف إلى برنامج (أرون) إمكانيات التلوين كما في شكل (٣)، بعدما كانت مُقتصرة على الأبيض والأسود، كما حسن من قُدرته على إنتاج أشكال واقعية ضمن حدود معينة، دون التخلي عن التوجه نحو الفن التجريدي و الذي يقوم على جماليات العلاقات اللونية والكتل والموازانات الإنشائية مع قليل من الإشارة إلى العالم الموضوعي في البُنى التصويرية، وبذلك، أسهم (أرون) في خلق فضاءات بصرية مُبتكرة، عززت البُعد الإثرائى للفن الناتج عن تفاعل الإنسان والآلة (محمد عبد الحميد : ٢٠٢٣، ص



شكل (٣)

(٢٢٩٧)

٢- إثراء المعنى والمفهوم :

هنا يلعب الذكاء الاصطناعي دوراً تأويلياً، عبر إعادة تركيب عناصر مأخوذة من سياقات ثقافية أو رمزية مختلفة، ما يخلق حواراً بين الماضي والحاضر حيث تقوم أنظمة الذكاء الاصطناعي الحديثة، خصوصاً النماذج التوليدية (Generative AI) مثل DALL·E و Midjourney و Runway، بمحاكاة الإبداع البشري من خلال تحليل ضخم للبيانات البصرية والنصية إلا أن ما يميز هذه الأنظمة ليس فقط إعادة إنتاج صور أو أنماط فنية، بل قدرتها على توليد معانٍ جديدة من خلال الجمع بين رموز ودلالات تنتمي إلى مرجعيات ثقافية متباينة (OpenAI: <https://openai.com/dall-e>, ٢٠٢٢) فعلى سبيل المثال، يُمكن إنتاج لوحات حديثة

مستوحاة من الفنون الإسلامية أو المصرية القديمة أو الفنون الشعبية التقليدية، كما في شكل (٤)، بحيث تدمج هذه المرجعيات مع تقنيات وألوان معاصرة تعكس روح الحياة اليومية في القرية (داليا سالم : ٢٠٢٤ ، ص ١٦٣) وفي هذا السياق، يلعب الذكاء الاصطناعي دوراً تأويلياً، إذ يقوم بإعادة تركيب العناصر المأخوذة من سياقات ثقافية أو رمزية متنوعة، لخلق بذلك حواراً بين الماضي والحاضر (OpenAI: ٢٠٢٢،)

(<https://openai.com/dall-e>)



شكل (٤)

وفي ضوء ذلك، يرى (ستيفن ويلسون) "أن الفن حين يتداخل مع التكنولوجيا، فإنه يفتح مجالا جديدا للمعنى، حيث تصبح الأداة التقنية نفسها ليست مجرد وسيلة، بل جزءا من الرسالة الجمالية ذاتها" وهذا ما يبرهن على أن الإثراء بالذكاء الاصطناعي لا يتوقف عند حدود المظهر أو السطح البصري، بل يمتد ليعمق بنية العمل الفني ذاته، كاشفاً عن إمكانات جديدة للتأويل والتلقي (Wilson, ٢٠٢٢, p٨٩), كما ويشير الناقد Mario Klingemann، أحد رواد الفن بالذكاء الاصطناعي، إلى "أن المعنى الناشئ عن العمل الفني المدعوم بالذكاء الاصطناعي يكون غالبا غير متوقع"، مما يوسع الإمكانات التأويلية للمشاهد (Klingemann, ٢٠٢٥,)

<https://www.niocom/blog/mario-klingemann-into-the-wilderness->

(٥)

٣- الإثراء التفاعلي (Interactive Enrichment)

يشهد الفن المعاصر تحولاً جذرياً في علاقته مع المتلقي، وذلك من خلال تبني الذكاء الاصطناعي كأداة لتعزيز التفاعل الحسي والزمني داخل التجربة الفنية لم يعد

العمل الفني مجرد كيان بصري أو مادي ثابت، بل أصبح بيئة ديناميكية تتفاعل مع وجود الإنسان وحركته، بل وحتى مع عواطفه وصوته وتعبيراته تسهم الخوارزميات التكيفية (Adaptive Algorithms) في بناء تجارب متعددة الحواس تتفاعل مع سلوك الجمهور بشكل لحظي، ما يضيف على العمل طابعاً شخصياً وفريداً لكل مشارك (McCormack: ٢٠١٩, pp ١٨٥ - ١٨٩) ، و تتجسد هذه الظاهرة بوضوح في معارض الفن الغامر (Immersive Art) ، حيث تستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي – إلى جانب الواقع المعزز والاستشعار الحركي – لتحليل سلوك الجمهور داخل الفضاء الفني، والتفاعل معه في الزمن الحقيقي وقد وصف الفنان الرقمي (بيل فيولا) هذا النوع من الأعمال بأنها : حقل مفتوح للحواس ، يضع المتلقي في قلب التجربة الفنية ، ويزيل الحواجز بين الذات والمحيط (Viola, Bill : ٢٠١٨, p ٥٦) ففي هذه التجارب، يتحول الحضور الجسدي للجمهور من عنصر ثانوي إلى مُحفز أساسي لتوليد المعنى وتشكيل العمل الفني نفسه فبعض المعارض تستخدم الذكاء الاصطناعي لتغيير الإضاءة أو الألوان أو حتى الموسيقى بحسب حركة الزوار أو أنماط تعبيرهم الوجهية ، كما هو الحال في أعمال (TeamLab) كما في الشكل (٥) ، حيث يقوم النظام بتحليل بيانات الحضور ليخلق بيئة تتشكل باستمرار



شكل (٥)

ويشير الباحث في الثقافة الرقمية (ليف مانوفيتش) إلى أن هذا النوع من التجارب يعد تحولاً مفاهيمياً في طبيعة العمل الفني، إذ يقول: "إننا نشهد انتقالاً من الفن بوصفه كائناً مادياً (object) إلى الفن بوصفه بيئة حية (environment) ، يتم إنتاجها بالتفاعل المستمر مع المستخدم، Manovich (٢٠٢٢, p ١٠٣) (Manovich, Lev) " هذا

التحول لا يمس فقط الشكل الفني، بل يتضمن إعادة تعريف لدور الفنان والمتلقي، حيث يتشارك الطرفان في إنتاج العمل، عبر منظومة تفاعلية تدار بواسطة الذكاء الاصطناعي، وتعيد صياغة الحدود التقليدية بين الذات والإبداع وترى الباحثة إن تقنيات الذكاء الاصطناعي أسهمت كان لها الدور في إحداث تحولات نوعية في التجربة الفنية، حيث لم تعد تقتصر على كونها أدوات تقنية مُساعدة، بل أصبحت عنصراً فاعلاً في إثراء العملية الإبداعية وتطوير مخرجاتها ويتمثل البعد الإثرائى لهذه التقنيات في فُدرتها على توسعة آفاق الخيال الفني، ودعم التجريب، وإنتاج صيغ بصرية وجمالية جديدة تتعدى الأساليب التقليدية في الفن كما يظهر الإثراء الإبداعي من خلال تمكين الفنان من استكشاف حلول تشكيلية مبتكرة، إذ تُتيح تقنيات الذكاء الاصطناعي توليد أنماط وأساليب فنية متعددة اعتماداً على تحليل البيانات البصرية والخوارزميات الذكية ويساعد ذلك الفنان على إعادة النظر في مفاهيم الإبداع والابتكار، وفتح مجالات جديدة للتعبير الفني تجمع بين الرؤية الإنسانية والإمكانات التقنية

كما يُسهم الذكاء الاصطناعي في إثراء الجانب البصري والجمالي للأعمال الفنية، من خلال تنويع القيم الشكلية ، فضلاً عن تعزيز البعد التفاعلي في بعض الممارسات الفنية المعاصرة وكذلك أسهم في إثراء المعنى أو المفهوم الفكري للعمل الفني، من خلال تمكين الفنان من بناء دلالات متعددة الطبقات

وإلى جانب ذلك، يعد البعد الإثرائى لتقنيات الذكاء الاصطناعي واضحاً في تطوير العملية الفنية نفسها، إذ تساعد هذه التقنيات على تسريع مراحل الإنتاج، وتحسين جودة التنفيذ، وإتاحة إمكانات جديدة لإعادة صياغة الأعمال الفنية أو تطويرها بصرياً وفكرياً ومع ذلك، لا يُلغي هذا الدور أهمية الفنان، بل يُعزز مكانته بوصفه العقل الموجه للتقنية، والمسؤول عن توظيفها بما يخدم الرؤية الجمالية والفكرية للعمل الفني

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

- ١-يعد الإثراء عملية تطوير وتعزيز عنصر مُعين بهدف رفع الجودة وزيادة الفاعلية وتوسيع الإمكانيات بما يُحقق التميز والتفوق
- ٢-يتحقق الإثراء عبر إدخال التغيير والتنوع والتعقيد وتعدد المراكز، والغموض، والمفاجأة بما يُعزز التجربة الجمالية ويُتيح تعدد التأويلات للمتلقي
- ٣-يتجلى الإثراء الفني من خلال نوعين مُتكاملين: إثراء المعنى والإثراء البصري
- ٤-يتبلور الإثراء البصري في العمل الفني من خلال نوعين متكاملين: إثراء عبر العناصر، ويقوم على تنوع وتفاعل المفردات التشكيلية مثل الخط والشكل واللون والفضاء والضوء، وإثراء عبر العلاقات، ويعتمد على تنظيم هذه العناصر وفق مبادئ تشكيلية متماسكة توجه إدراك المتلقي وتُعمق الأثر الجمالي والحسي للعمل
- ٥-يُسهّم التكتيف في تحقيق الإثراء البصري من خلال إضفاء اللامألوفية، وتوظيف الإيحاء، وتعدد البنيات التشكيلية، بما يخلق عمقاً بصرياً وطبقات دلالية تُحفز خيال المتلقي وتُعزز التفاعل التأويلي مع العمل الفني
- ٦-يُسهّم الذكاء الاصطناعي في توسيع إمكانيات الإبداع الفني عبر إعادة مُعالجة الصور، وتوليد تكوينات مُبتكرة، وصياغة عناصر بصرية تراثية بصيغ رقمية معاصرة، بما يفتح آفاقاً جديدة للخيال والتجريب وتوليد الأفكار في عملية الإبداع الفني
- ٧-يتمظهر الإثراء على مستويات مُتعددة تشمل العناصر التكوينية ، العلاقات البصرية ، السياقات الدلالية ، والبعد المفاهيمي ، مما يُحفز الفنان والمتلقي على السواء لإعادة تأمل طبيعة الإبداع
- ٨-تحقق الإثراء البصري عبر الذكاء الاصطناعي من خلال إعادة تشكيل العناصر التكوينية والعلاقات البصرية للعمل الفني وفق منطق خوارزمي قائم على التعلم العميق والشبكات العصبية الاصطناعية ، والخوارزميات التوليدية

٩-يلعب الذكاء الاصطناعي دوراً تأويلياً عبر إعادة تركيب عناصر مأخوذة من سياقات ثقافية ورمزية متنوعة، مما يخلق حواراً بين الماضي والحاضر، ويُتيح توليد معانٍ جديدة من خلال دمج الرموز والدلالات التقليدية مع تقنيات وألوان معاصرة

١٠-يعتمد الإثراء التفاعلي على تحويل العمل الفني إلى بيئة ديناميكية تتفاعل مع وجود الإنسان وحركته وعواطفه وصوته، باستخدام خوارزميات تكيفية لإخلق تجارب مُتعددة الحواس، مما يجعل كل تجربة شخصية وفريدة لكل متلقي

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: بعد أن قامت الباحثة بإجراء دراسة استطلاعية لما منشور ومُتيسر من أعمال منتجة بواسطة الذكاء الاصطناعي والتي تم الحصول عليها كمنشورات من وسائل ومواقع الانترنت، ونظراً لكثرة إعداد المجتمع، فقد تم اختيار (ثلاث) نماذج وتحليلها كونها تمثل نماذج لباقي عينات المجتمع، وتغطي هدف البحث الحالي

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) في تحليل عينة البحث ، كونه يهتم بوصف الظاهرة وصفاً دقيقاً، وهو أسلوب من أساليب التحليل المرتكز على معلومات كافية، تخص ظاهرة أو موضوع مُعين ضمن فترة زمنية محددة، ثم تفسيرها بطريقة موضوعية، للوصول إلى تعميمات مقبولة، بما ينسجم مع ما معطى من الظاهرة أو الموضوع

عينة البحث : قامت الباحثة باختيار عينة للبحث بلغ عددها (ثلاث) نماذج وتحليلها كنماذج لباقي عينات المجتمع ، وبصورة قصدية وفقاً للمسوغات الآتية :

١ - تنوع الاعمال التي تناولتها عينة البحث

٢ - استبعاد المُتكرر والمتشابه منها

٣ - اعتماد الاعمال الأكثر شهرة وانتشار

اداة البحث: اعتمدت الباحثة على الملاحظة في تحليلها للعينات، وبالاتماد على المؤشرات التي انتهى إليها الاطار النظري، بوصفها أداة للبحث الحالي وبآلية تعتمد (المنهج التحليلي الوصفي)

تحليل العينة :

انموذج (١) اسم الفنان : رفيق اناضول عنوان العمل : ذكريات ذائبة تاريخ الإنتاج : ٢٠١٨ المادة : وسائط متعددة (تركيب + عرض بصري / سمعي) باستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي وصف عام :



يقدم العمل تجربة بصرية غامرة تقوم على عرض رقمي داخل فضاء معماري يشبه قاعة عرض معاصرة، حيث تظهر على شاشة كبيرة إسقاطات وصور تجريدية متحركة ذات طابع عضوي متحوّل

تتشكل هذه الصور داخل إطار مضاء، بينما يقف المتلقي أمامها في مساحة بسيطة ذات جدران رمادية وأرضية عاكسة، ما يخلق بيئة فنية رقمية تجمع بين الصورة والفضاء والمتلقي ضمن عرض بصري تفاعلي

تحليل العمل :

يعتمد هذا العمل على توظيف الشبكات العصبية العميقة (Deep Neural Networks – DNN) في معالجة كميات كبيرة من البيانات البصرية وتحويلها إلى أنماط تجريدية متحركة، حيث تقوم الخوارزميات بتعلّم الخصائص الشكلية للصورة وإعادة توليدها بصيغ جديدة تتشكل فيها الكُتل والتموجات الضوئية بصورة عضوية تشبه الانصهار أو الذوبان وتتسم بالسيولة والتحول المستمر ، في إحالة رمزية إلى سيولة الذاكرة وتحويلها المستمر ولا يقتصر دور الذكاء الاصطناعي هنا على التنفيذ التقني، بل يُسهم في إنتاج بنية شكلية قائمة على الاحتمال والتغيّر، بما يجعل كل لحظة من العرض مختلفة بصرياً عن الأخرى ويسهم هذا التحوّل البصري في تعميق الأثر

الحسي لدى المتلقي، من خلال إغراقه داخل فضاء بصري مُتحرك يتجاوز حدود المشاهدة التقليدية

وعلى مستوى الفضاء والعرض، فيلاحظ أن العمل يستثمر البعد المعماري بوصفه عنصراً تكميلياً في التكوين الفني، حيث تُصبح الجدران والأسطح جزءاً من المشهد البصري، مما يعزز من الطابع الغامر للتجربة وإن حضور المتلقي أمام هذا المشهد يجعله جزءاً من التجربة، إذ لا يقتصر العمل على المشاهدة الساكنة، بل يخلق حالة إدراكية تفاعلية بين الإنسان والصورة الرقمية ويعكس هذا النمط من الأعمال توجه الفن المعاصر نحو تجاوز حدود اللوحة التقليدية، والانتقال إلى فضاءات تركيبية تعتمد على الخوارزميات والبيانات بوصفها مادة جمالية جديدة تسهم في إثراء التجربة الحسية والبصرية ويتحقق الإثراء التفاعلي عبر تكامل الخوارزمية، والحركة، والفضاء، وتحويل العمل الفني إلى بيئة ديناميكية تتفاعل مع وجود الإنسان وحركته وعواطفه وصوته وتشكل تجربة فنية متعددة الحواس تقوم على تفاعل مستمر بين الإنسان والنظام الذكي

انموذج (٢) اسم الفنان : احمد الجمل عنوان العمل : صورة بلا وجه تاريخ

الإنتاج : ٢٠١٩ المادة : صورة

رقمية منفذة بالذكاء الاصطناعي

الوصف العام :



عمل فني تجريدي يظهر تكويناً بصرياً يوحي بملامح وجه إنساني غير واضحة، تشكل عبر تداخل طبقات لونية كثيفة وخطوط عضوية متشابكة تتجمع الألوان الداكنة في المركز مع حضور للأزرق والبنفسجي، بينما تحيط بها درجات

أفتح تميل إلى الأصفر والبيج ويعتمد التكوين على ذوبان الحدود بين الشكل والخلفية

تحليل العمل :

يقوم العمل على إعادة تشكيل العناصر التكوينية الأساسية، وفي مقدمتها الشكل الإنساني، حيث يظهر الوجه مُفككاً ومشوهاً، فاقداً لمرجعيتها الواقعية المباشرة، ليغدو بُنية بصرية مفتوحة قابلة للتأويل، وهو ما ينسجم مع مفهوم (الوجه بلا هوية) الذي تطرحه تجارب الفن التوليدي المعاصر و يتجلى الإثراء البصري (المتحقق عبر تقنيات الذكاء الاصطناعي، ولاسيما الخوارزميات التوليدية المعتمدة على التعلم العميق والشبكات العصبية الاصطناعية GAN) في العمل الفني من خلال التنوع اللوني والتشابك البنيوي، حيث تتداخل الألوان الدافئة والباردة ضمن طبقات كثيفة ومتراكبة، مؤيدة إحساساً بالحركة والديناميكية رغم ثبات التكوين كما أن الخطوط غير المنتظمة والملامس الرقمية المركبة تعكس دور الخوارزميات في إنتاج أنسجة بصرية دقيقة وغير متوقعة، تجمع بين الإحياء بالخامة الواقعية والطابع التجريدي في آن واحد، وهو ما يصعب تحقيقه بالأساليب اليدوية أو الرقمية التقليدية وتُظهر بنية العمل قدرة الذكاء الاصطناعي على دمج أنماط وأساليب مُتعددة ، حيث يجمع العمل الفني (بلا وجه) بين الأنماط الكلاسيكية الجديدة والتجريدية والسريالية ضمن وحدة بصرية واحدة وعليه، لا يقتصر دور الذكاء الاصطناعي في هذا العمل على إنتاج صورة مُبتكرة شكلياً، بل يُسهم في توسيع أفق التجربة الجمالية عبر خلق فضاء بصري غني بالغرابة واللامألوف والتعقيد ، يستجيب لذائقة المتلقي المعاصر الباحث عن أعمال تتجاوز الرتابة وتستثمر الإمكانيات المتجددة للتكنولوجيا في صياغة خطاب بصري جديد

انموذج (٣) اسم الفنان : بلا عنوان العمل : بلا تاريخ الإنتاج : ٢٠٢٠
المادة : صورة رقمية منفذة بالذكاء الاصطناعي

الوصف العام :



عمل فني مستلهم من لوحة
 الموناليزا، تُظهر امرأة تحمل بيدها
 قناعاً يشبه وجهها الكلاسيكي، بينما
 يظهر وجهها الآخر كتركيب
 ميكانيكي مكوّن من قطع وتروس
 معدنية يجمع العمل بين الطابع

الكلاسيكي لعالم الرسم القديم والعناصر التكنولوجية الحديثة، ما يمنحه مظهراً بصرياً
 يمزج بين الفن التقليدي والخيال التقني

تحليل العمل :

يستند العمل إلى مرجعية فنية كلاسيكية واضحة، تتمثل في استحضار صورة
 أيقونية من تاريخ الفن، ليُعاد تقديمها ضمن سياق بصري معاصر يوظف التقنيات الذكية
 بوصفها أداة لإعادة القراءة وليس مجرد محاكاة شكلية ويتجلى دور الذكاء الاصطناعي
 في تحسين وإعادة بناء العناصر التكوينية للعمل الأصلي، من خلال إدخال تفاصيل
 ميكانيكية ورقمية على أحد جانبي الوجه، مُقابل الحفاظ على الجانب الآخر بطابعه
 الإنساني الكلاسيكي هذا التقابل البصري يخلق حواراً دلاليّاً بين الماضي والحاضر،
 ويعكس آلية الذكاء الاصطناعي في إعادة تركيب الرموز المأخوذة من سياقات ثقافية
 مختلفة، حيث يلتقي التراث الفني مع خطاب التكنولوجيا المعاصرة في بنية واحدة
 متماسكة كما يُسهم الذكاء الاصطناعي ، في توليد معاني جديدة تتجاوز إعادة الإنتاج، إذ
 لا يقتصر العمل على تعزيز الألوان أو إضافة تفاصيل شكلية، بل يُعيد تفسير العمل
 الكلاسيكي ضمن رؤية مفاهيمية تُعالج قضايا الهوية، والتحول، والعلاقة بين الإنسان
 والآلة ويظهر التباين في الخامات والملامس والإضاءة قدرة النماذج التوليدية على الجمع

بين الواقعي والاصطناعي، وإنتاج تجربة بصرية غير متوقعة تفتح أفقاً جديداً للمتلقي وعليه، يُحقق العمل إثراءً جمالياً ومعرفياً للفضاء الفني التقليدي، من خلال تقديم صيغة معاصرة تتيح للمتلقي قراءة متعددة المستويات، وتعمق ارتباط الجمهور الحديث بالفن الكلاسيكي فالذكاء الاصطناعي هنا لا يعمل كأداة تقنية فحسب، بل كوسيط إبداعي وتأويلي يُساهم في تجديد التراث الفني، وتحويله إلى تجربة بصرية تفاعلية تعكس تحولات الوعي الجمالي في العصر الرقمي

الفصل الرابع

نتائج البحث:-

- ١- يُفضي توظيف الذكاء الاصطناعي في الفن إلى إثراء دلالي يتجاوز التحويل الشكلي، ليحدث تحولاً في آليات التأويل ذاتها، إذ يُساهم بوصفه شريكاً يعمل في إعادة تركيب الخطاب البصري ضمن بنى معرفية غير تقليدية، مما يفتح العمل الفني على تعددية قرائية وانفتاح مفاهيمي متجدد كما في جميع النماذج
- ٢- يؤدي توظيف الذكاء الاصطناعي إثراءً تفاعلياً يتمثل في تحويل العمل الفني إلى بيئة ديناميكية تستجيب لحركة الإنسان وعواطفه، بما يُتيح تجارب حسية متعددة وفريدة لكل متلق كما في انموذج (١)
- ٣- إضفاء الغرابة واللامألوفية والتعقيد، وتوظيف الإيحاء، وتعدد البنيات التشكيلية، يؤدي إلى خلق ثراء بصري وطبقات دلالية تُحفز خيال المتلقي وتُعزز التفاعل التأويلي مع الناتج الفني المعاصر كما في انموذج (٢)
- ٤- يتحقق الإثراء عبر تنوع وكثافة المُنبهات والمعلومات البصرية، وتوظيف العناصر غير المألوفة التي تحدث عنصر المفاجأة كما في انموذج (٢)
- ٥- يفضي توظيف الذكاء الاصطناعي في الناتج الفني المعاصر إلى إثراء بصري ناتج عن إعادة تشكيل العناصر التكوينية من خلال إضفاء قدر عالٍ من التنوع ودمج أنماط وأساليب متعددة ضمن بنية شكلية متشابكة كما في انموذج (٣)

٦- يُحقق الذكاء الاصطناعي إثراءً مفاهيمياً ودلالياً في العمل الفني من خلال إعادة تركيب عناصر مستمدة من سياقات ثقافية ورمزية متعددة، بما يخلق حواراً بين الماضي والحاضر ويولد معاني جديدة ناتجة عن تداخل مرجعيات ثقافية مختلفة كما يسهم في إعادة استكشاف الشفرات والأشكال القديمة وإدماجها ضمن سياقات معاصرة، الأمر الذي يوسع دلالات العمل لدى المتلقي ويُنْتَج تحولات فنية متجددة كما في النموذج (٣)

الاستنتاجات :-

- ١- يُسهم الذكاء الاصطناعي في إحداث تحول جوهري في الإنتاج الفني المعاصر عبر إعادة تشكيل عناصره التكوينية ودمج أساليب متعددة، مُنتجاً صيغاً بصرية مركبة تتسم بالتنوع والتعقيد وتجاوز القوالب التقليدية
- ٢- لا يقتصر الإثراء الذي يُحققه الذكاء الاصطناعي على الجانب البصري فحسب، بل يمتد إلى البعد الدلالي والثقافي للنتاجات الفنية المعاصرة ، مُحدثاً حواراً بين الماضي والحاضر ويولد معاني جديدة توسع فهم المشاهد
- ٣- الذكاء الاصطناعي يُحول تجربة المتلقي الفنية إلى تجربة تفاعلية وشخصية، تُزِيد من المشاركة الإدراكية والعاطفية

التوصيات :-

- توصي الدراسة بإدماج تقنيات الذكاء الاصطناعي، في التعليم الفني والممارسات الإبداعية، لما توفره من إمكانات تشكيلية تسهم في تطوير مهارات الفنانين وتعزيز الابتكار في النتاج الفني المعاصر
- تُشجع الدراسة على توظيف الذكاء الاصطناعي بوصفه شريكاً إبداعياً في إنتاج الأعمال الفنية، من خلال استثماره في إعادة تركيب الرموز والأنماط الثقافية، ما يُعزز الإثراء المفاهيمي ويولد دلالات جديدة تتجاوز الأساليب التقليدية

-توصي الدراسة بدعم وإقامة، مشاريع فنية تفاعلية قائمة ،على الذكاء الاصطناعي ،داخل الفضاءات المعرضية والمؤسسات ،الثقافية، لما لها من دور في تعزيز، مشاركة المتلقي وتحويل التجربة، الجمالية إلى تجربة ديناميكية متعددة، الحواس

المقترحات :-

-الذكاء الاصطناعي وإثراء المعنى البصري في النتاج الفني الحديث

-الابتكار الفني في عصر الذكاء الاصطناعي

-إعادة تفسير الأعمال الفنية عبر تقنيات الذكاء الاصطناعي

المصادر :

١. إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، بط ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر - ١٩٨٢
٢. ابن منظور لسان العرب، دار صادر ، ج ١ ' دار بيروت ، لبنان ، ١٩٥٦
٣. ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب ت: عبد الله علي الكبير وآخرون، بط ، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩
٤. ايلاف فرج كاظم ، معطيات الفكرة في تحقيق الإثراء البصري للإعلان المعاصر ،رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة التقنية ، ٢٠٢٠
٥. إيهاب خليفة : مجتمع مابعد المعلومات-تأثير الثورة الصناعية الرابعة على الأمن القومي، العربي للنشر والتوزيع ، سلسلة المستقبل للأبحاث ،الإمارات، ابوظبي، ٢٠١٩
٦. التميمي اسد الدين: معجم مصطلحات الانترنت والحاسوب، ط١، دار أسامة المشرق الثقافي، ٢٠٠٩
٧. تهاني بنت محمد : إمكانية مزاجية تقنية الذكاء الاصطناعي في تحقيق جماليات التصميم الرقمي ،مجلة كلية الفنون والإعلام ، ع ٦ ، ٢٠٢٣
٨. جمال عبد الملك : مسائل في الإبداع والتصور ، الخرطوم ، جامعة الخرطوم ، ١٩٧٢

٩. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج ١، بط، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢

١٠. حجازي، ياسمين (٢٠٢٣) الذكاء الاصطناعي في الفن: كيف تغير الخوارزميات لغة الفن التشكيلي؟ [منشور فيسبوك] تم الاطلاع عليه في ٩ يوليو ٢٠٢٥، من

<https://www.facebook.com/100068751129271/posts/809219246379772/>

١١. الحلواني، فائق فاروق، و سندس عمر : فاعلية الذكاء الاصطناعي لإثراء التصميم الإبداعي للشخصيات الكرتونية، بحث منشور في المجلة الدولية للذكاء الاصطناعي، ٢٠٢٢

١٢. داليا سالم عبد اللطيف : الذكاء الاصطناعي بين التراث والحداثة وتوظيفه في الفنون البصرية، مجلة التراث والتصميم، المؤتمر الأول لكلية التصميم والفنون الإبداعية، جامعة الأهرام الكندية، ٢٠٢٤

١٣. الزبيدي، السيد محمد مرتضى : تاج العروس من جواهر القاموس، ج ٢١، دار الكتب العلمية، الكويت، ١٩٨٤

١٤. شلق، علي : الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان

١٥. شمس نسيب : الذكاء الاصطناعي وتداعياته المستقبلية على الإنسان مؤسسة الفكر العربي، نشرة أفق الإلكترونية، ٢٠١٩، تمت الزياره في ١٥ / ٣ / ٢٠٢٥ على الرابط الالكتروني

(<https://arabthought.org/ar/researchcenter/ofoelectronic-a:>

١٦. صاحب بن عباد: المعجم المحيط في اللغة، ج ١

١٧. ضياء الدين : الأبعاد الجمالية لتطبيقات الذكاء الاصطناعي في الفن، مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد، مج ٢، ع ٨

١٨. عبد الرحمن الحاج صالح: الذكاء الاصطناعي: أسسه وتطبيقاته، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩
١٩. عبد المجيد ، قتيبة مازن : استخدام الذكاء الصناعي في تطبيقات الهندسة الكهربائية ، رسالة ماجستير ، الأكاديمية العربية في الدنمارك ، الدنمارك ، ٢٠٠٩
٢٠. عزام البزاز وآخرون: أسس التصميم الفني، جامعة بغداد المكتبة الوطنية، بغداد، ٢٠٠١
٢١. مجموعة مؤلفين: موسوعة الشروق ، المجلد ١ ، بط ، دار الشروق القاهرة، مصر ، ١٩٩٤
٢٢. محمد عبد الحميد محمد فتحي: استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي في ابتكار تصميمات طباعة لإثراء القيمة الجمالية لتصميم الملابس، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، ع ٤٥، جامعة المنيا، مصر، ٢٠٢٣
٢٣. محمد علي حسن : اثر خصائص البنى العميقة لواجهات الخلايا الحضرية ، رسالة ماجستير ، قسم الهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية ، بغداد ، العراق ، ١٩٩٨
٢٤. محمدي احمد : ثورة الذكاء الجديد : كيف يغير الذكاء الاصطناعي عالم اليوم ، ط ١ ، ٢٠٢١
٢٥. منى عباس سنبل : دور الذكاء الاصطناعي لاستحداث أعمال خزفية معاصرة ، المجلة الدولية للتعليم بالانترنت

٢٦. Arnheim, R : Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye (New Version) University of California Press, ١٩٧٤

٢٧. Asst Prof Dr İsmail Erım GÜLAÇTİ Medeniyet Sanat
- İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt: ٧,
Sayı: ٢, ٢٠٢١
٢٨. Barthes, R : Camera lucida: Reflections on
photography New York: Hill and Wang ١٩٨١
٢٩. Bently, I et al "Responsive Environment"; The
Arcitectural Press London; ١٩٨٥
٣٠. Broadbent G : Design in Architecture, John Wiley &
Sons , London, ١٩٧٣,
٣١. Broadbent G, "Design in Architecture", John Wiley
& Sons, London, ١٩٧٣
٣٢. Byrne, D : *Art and Artificial Intelligence: A Dialogic
Perspective* MIT Press ٢٠٢٠
٣٣. Dan B, Lorayne B, Richard C, Michelle C, Timothy
H and Scott W : Station Avenue Design Guidelines, Station
Avenue Design Review Committee, Groton, Massachusetts,
USA , ٢٠٠٨
٣٤. Hertzmann, A (٢٠٢٠) Can computers create art?
Communications of the ACM, ٦٣(٥)
٣٥. [https://www.uniteai.ar/the-murky-world-of-ai-and-
copyright/](https://www.uniteai.ar/the-murky-world-of-ai-and-copyright/)(
٣٦. Jones, S: *Digital Aesthetics and the New Creative
Mind* Routledge

٣٧. Klingemann, M (nd) *Into the wilderness of AI: An interview with Mario Klingemann* Niio Retrieved July ١١, ٢٠٢٥, from <https://www.niio.com/blog/mario-klingemann-into-the-wilderness-o>
٣٨. Lang J: "Creating Architectural Theory: The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design", Van Nostrand Reinhold Company, New York , ١٩٨٧
٣٩. Ludden, G D, Schifferstein, H N, &Hekkert, P (٢٠٠٨) Surprise as a design strategy Design Issues, ٢٠٠٨
٤٠. McCormack, Jon, et al: "Creative AI: Machine Learning for Creativity and Design" *Proceedings of the ٢٠١٩ ACM SIGCHI Conference on Creativity and Cognition* ٢٠١٩
٤١. Ocampo, Rodolpho "AI Art is Everywhere Right Now Even Experts Don't Know What It Will Mean" UNSW Newsroom September ١٤, ٢٠٢٢ <https://www.unsw.edu.au/newsroom/news/٢٠٢٢/>
٤٢. OpenAI (٢٠٢٢) DALL·E ٢ Research Paper & Documentation Retrieved from <https://openai.com/dall-e>
٤٣. Rapoport, Amos "Human Aspects of Urban Form "Towards A man-environment Approach to urban form and design, Pergamon Press Ltd, Headington Hill Hall, Oxford, UK, ١٩٧٧

٤٤. Venture, R, "complexity and contradiction in architecture", London, the Architectural press Ltd, ١٩٦٦
٤٥. Viola, Bill : *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings* ١٩٧٣-١٩٩٤ Thames & Hudson ٢٠١٨
٤٦. Vishal Verma, EktaWalia: 3D RENDERING - TECHNIQUES AND CHALLENGES-NCCI -National Conference on Computational Instrumentation CSIO Chandigarh, INDIA, ٢٠١٠
٤٧. William M: Perception and Lighting As Formgivers for Architecture, McGraw-Hill Book Company, New York, ١٩٧٧
٤٨. Wilson, S: Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology MIT Press , ٢٠٠٢

الشكل التخيلي في رسومات تلاميذ المرحلة الابتدائية

The Imaginary Form in the Drawings of Primary School Pupils

الباحثة: ابتسام خلف حمد Ibtisam Khalaf Hamad

ibtisam.khalf@uowasit.edu.iq

المشرف: أ.م.د. قاسم جليل مهدي Qassim Jalil Mahdi

qalhossainy@uowasit.edu.iq

ملخص البحث

يعد التخيل من العمليات العقلية التي تسمح للتلميذ بتجاوز الواقع الحسي نحو تشكيل صور ذهنية جديدة. يتضمن البحث الحالي دراسة (الشكل التخيلي في رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية). والذي تكون من أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث والتي تبلورت بالتساؤل التالي: كيف يكون الشكل التخيلي في رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية؟ أما هدف البحث فتتمثل في التعرف على الشكل التخيلي في رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية. أما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين، الأول: مفهوم التخيل، الثاني: خصائص رسوم الأطفال. وتناول الفصل الثالث مجتمع البحث، ووصفاً تحليلياً لثلاث نماذج من رسوم التلاميذ، أما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج ومن أهمها:

١. برزت الأشكال التخيلية عن طريق الرموز في رسوم التلاميذ من خلال تجسيد مواضيع متنوعة من الواقع عبر رسم أشكال جاءت وفق الصورة الذهنية والتخيلية التي خالفت الشكل الواقعي، فكانت تتسم بالبساطة والاختزال، فهناك رمزية في المعنى الدلالي لشكل الإنسان، كما في جميع النماذج.

الاستنتاجات:

١. ارتبط الشكل التخيلي في رسوم التلاميذ، بقدرتهم على توظيف الموضوع بوصفه علامة تعبر عن خبراتهم الإدراكية ومشاعرهم النفسية، ويعكس وعياً ذاتياً بالعالم المحيط، ويكشف عن ميول وجدانية واجتماعية تشكّل محور اهتمام التلميذ،

التوصيات:

١. الاهتمام بقراءة رسوم التلاميذ، قراءة نفسية-تربوية، من قبل معلمي التربية الفنية، بوصفها مؤشرات على مشاعرهم واهتماماتهم وبيئتهم الثقافية، لا مجرد نتاجات شكلية.

الكلمات المفتاحية

الشكل، التخيلي، رسوم.

Research summary

Imagination is considered one of the mental processes that enables the pupil to move beyond sensory reality toward the formation of new mental images,. The present research studies “The Imaginary Form in the Drawings of Primary School Pupils”.

The research consists of four chapters. The first chapter includes the research problem, which is formulated in the following question: What is the nature of the imaginary form in the drawings of primary school pupils? The aim of the research is to identify the imaginary form in the drawings of primary school pupils.

The second chapter includes two sections:

The first: The concept of imagination.

The second: The characteristics of children’s drawings.

The third chapter addresses the research population and provides a descriptive and analytical account of three samples of drawings by primary school pupils.

The fourth chapter presents the results, the most important of which are:

١. Imaginary forms emerged through symbols in the pupils’ drawings by embodying various real-life themes through different shapes that reflected mental and imaginative images differing from realistic forms. These drawings were characterized by simplicity and reduction. There was symbolic meaning in the representation of the human figure, as seen in all samples.

Conclusions:

١. The imaginary form in pupils’ drawings was linked to their ability to employ the subject as a sign expressing their perceptual experiences and psychological feelings. It reflects a self-awareness of the surrounding world and reveals emotional and social tendencies that form the focus of the pupil’s interests.

Recommendations:

Greater attention should be given to reading primary school pupils' drawings from a psychological and educational perspective by art education teachers, considering them as indicators of pupils' feelings, interests, and cultural environment, rather than merely formal products.

Keywords: Form, Imaginary, Drawings .

الفصل الأول**مشكلة البحث:**

إن نمو الأطفال عبر مراحلهم الزمنية تعد تفاعلا مستمرا ومتواصلا بينهم وبين المحيط والمحفزات المكتسبة من البيئة والواقع وعناصره وحيثياته المتنوعة ، وهذا ما يجعله في نمو مستمر على المستوى النفسي والعاطفي إلى جانب المستوى العقلي. وهنا تتشكل أشكال تخيلية في منظومتهم العقلية والادراكات البصري، وعن طريق هذا الإدراك تتكون لدى التلميذ أشكال ذهنية تخيلية، والتي تشكل بدورها قاعدة لعمليات التخيل والتفكير الإبداعي فالأشكال التخيلية ليست سوى إعادة تركيب للخبرات البصرية والإدراكية التي خزنها الطفل، اذ يرتبط التخيل بالإدراك والتذكر فالتلميذ أثناء تخيله يميز ويرتب ويعيد تشكيل العناصر وصولا إلى المعرفة، وقد مهدت عملية التخيل للوصول إلى الحقائق التي لم يكن من الممكن إدراكها عن طريق الحواسما يجعل العلاقة بين الإدراك والأشكال التخيلية علاقة تكاملية ، باعتبارها تمثل تعبيرا عفويا عن مشاعرهم وأفكارهم ورؤاهم للعالم المحيط ، عبر استعمال الخطوط والألوان والأشكال البسيطة التي يمكن ان تكشف عن أعماق نفوسهم وأسرار عالمهم الخاص، هذه الأشكال التي تحمل معاني ودلالات عميقة بالنسبة له، ومن هذا المنطلق، تكتسب دراسة الشكل التخيلي أهمية خاصة لفهم آليات التعلم والتطور العقلي لدى التلاميذ. لذا تتشكل مشكلة البحث بالحالي عبر التساؤل الآتي :

- كيف يكون الشكل التخيلي في رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية ؟

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تعرف الشكل التخيلي في رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية .

حدود البحث :

- الحدود الموضوعية : دراسة الشكل التخيلي في رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية .
- الحدود الزمانية: السنة الدراسية ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥

- الحدود المكانية: محافظة واسط - ناحية شيخ سعد - تلاميذ الصف الأول .

تحديد المصطلحات :

الشكل: لغة.

- عرفه الرازي بأنه: " الشَّكْل بالفتح المثل والجمع (أَشْكَالٌ) (وشُكُولٌ) يقال هذا أشكل بكذا أي أشبهه " (الرازي، ١٩٩٩، ص١٦٨).
- عرفه العايد بأنه " ١-مصدر: شكل ٢- جمع : أشكال: هيئة الشيء وصورته" اعرض رأيك بشكل واضح"، في شكله الحالي " الشكل والمضمون في الأدب: اللفظ والمعنى " (العايد وآخرون، ١٩٨٨، ص٦٩٩)

اصطلاحاً:

- عرف صليبيبا الشكل بأنه" في الأصل هيئة الشيء وصورته، تقول شكل الأرض ،وصورتها، والشكل أيضا هو المثل والشبيه والنظير " (صليبيبا، ١٩٨٢، ٢٣٤)
- عرفه العزيز " عبارة عن مساحة محدودة بحدود معينة ، وقد تكون هذه الحدود خطوطاً أو حدود طبيعية مثل سطح الورق أو اللوحة " (عبد العزيز، ٢٠١٩، ص٢٠٠)

التخيل:

ورد في القرآن الكريم : بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَأْتُوا حِبَالَهُمْ وَعَصِيَّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى)صدق الله العلي العظيم (سورة طه : الآية ٦٦)

لغة:

- الخَيَال: " الشخص .والطيف: ما تشبه لك في اليقظة وال المنام من صورته، صورة تمثال الشيء في المرأة ، ومن كل شيء ما تراه كالظل " (مجمع اللغة العربية ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٦٦) ويقال " تصوره ، فتصور له وتبينه ، فتبين له وتحققه ، فتحقق له (الرازي، ١٩٩٩، ص ١٩٦).
- (خُيِّلَ) إليه أنه دابة فإذا هو إنسان ، وَتَخَيَّلَ إليه ، وافعل على ما خَيَّلْتَ ؛ أي على ما أرَتَكَ نَفْسُكَ وشَبَّهْتَ و أوهمت(الزمخشري، ١٩٩٨، ص٢٧٥).
- والتخيل مرتبط في اللغة بالوهم " فالسحابة المخيلة هي التي تحسبها ماطرة ، والمخيل هو الرداء المنسوب على عود موهماً بوجود إنسان تحته " (عيد، ١٩٩٣، ص٢٣).

اصطلاحاً:

- وفي التمثل السيكولوجي عرف كماش التخيل بأنه " القدرة على استحضار الصور بعد غياب مثيراتها ، والقدرة على إنشاء صور جديدة بالتحليل والتركيب، فهو استحضار صور ذهنية أو نفسية ماضية ، دون الحكم عليها بأنها كذلك مع القدرة على التصرف فيها بكل حرية (كماش، ٢٠١٧، ص ٥٧٣).
- استحضار صور لم يسبق إدراكها من قبل إدراكا حسيا أو هو القدرة على رسم صورة رمزية تختلف في استحضار التنبيهات السابقة، إلى تكوين وتأليف جديد مغاير للأصل (الهيثي، ١٩٨٨، ص ٧٧)

التعريف الإجرائي : الشكل التخيلي.

هي المعاني التي تظهر في رسومات التلاميذ والتي تتجلى على شكل رموز وإشارات وإيقونات تحاكي مدركات التلميذ وتبرز عالمه الداخلي .

التعريف الإجرائي لرسوم التلاميذ

"هي المحاولات التعبيرية التي يقوم بها التلميذ داخل الصف في سن السابعة من عمره، على ورقة قياس A٤ ووفقا للموضوعات المطروحة وبصورة مستقلة ، دون تدخل مباشر من قبل المعلم".

الفصل الثاني**المبحث الأول : مفهوم التخيل.**

يعد التخيل من العمليات العقلية التي تسمح للطفل بتجاوز الواقع الحسي نحو تشكيل صور ذهنية جديدة، تتولد من تفاعل الخبرة مع الذاكرة والتأمل

فالتخيل احتفاظ النفس بالأشكال الحسية بعد زوال موضوعها، إذ يُعد بمثابة حسّ باقٍ أو ماثلٍ في الذهن، إذ لا تنفصل الصورة المعقولة عن الصورة المتخيلة ، فالنفس لا تستغني عن الشكل المتخيل حين تعقل (فخري، ١٩٥٨، ص ٦٦). ان وليم جيمس عد التخييلات خواطر جامحة، إذ يرى أن التخيل ليس سوى تعبير عن قدرة الفرد على استرجاع الأشكال للأصول التي شعر بها سابقاً، ولا يوصف الخيال بأنه استرجاع أو استنساخ إلا إذا كانت الأشكال التي يولدها تطابق الواقع الخارجي، أما إذا أعاد الخيال الترابط بين العناصر المشتقة من أصول مختلفة بحيث تؤول إلى أبنية جديدة فإنه عندئذ يعتبر خيال منتج (جودة، ١٩٨٤، ص ١٦) . ومن إسهامات نظرية التحليل النفسي في التخيل ، يقول فرويد " إن التخيل كالحلم، كلاهما تنفيس عن مكبوتات ورغبات لم تشبع " (الحنفي، ٢٠٠٥، ص ٥٢). وهو " عملية يسير الناس على هداها في الاختراع والابتكار " وهناك نوعين من التخيل حسب رأي فرويد:

(١) التخيل الاسترجاعي: وهو استرجاع الصورة القديمة التي انطبعت في الذاكرة مع شيء من التنظيم أو التعديل أو المبالغة .

(٢) التخيل الإنشائي : وهو الذي من خلاله يستطيع الفرد ان يؤلف الأفكار والصور ويربط بينهما بطريقة مبتكرة (أبو دبسة، ٢٠١٠، ص١١٩).

فالتخيل والتذكر وإدراك المحسوسات المشتركة وظيفة عقلية لا حسية ، إذ ان الحواس لا تدرك الخصائص المشتركة، بل يعقلها الذهن. فالتخيل يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحواس ويستلهم من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، محققة بذلك وظيفته في الربط بين الإدراك الحسي والعمليات العقلية (شعبي، ١٩٩٩، ص٢٠). لذا إن كل منهما عبارة عن استعادة الأشكال والصور والمعاني التي سبق ادراكها، ، فالتخيل يستعيد الصور والمعاني دون ان يصاحب استعادتها إدراك الزمان الماضي فهو يدركها من حيث هي أشكال ومعان موجودة الان فقط" (نجاتي، ١٩٨٦، ص١٩٠). وهناك عدة نظريات فسرت التخيل منها- (نظرية استرجاع معلومات العقل والحواس) والتي تقوم على أساس ان التخيل هو تمثيل لعملية استرجاع المعلومات التي تتسلمها الحواس وتحفظ في الدماغ ثم تسترجع المعلومات بصيغ وأشكال جديدة تختلف عن المعلومات الحقيقة للأشياء ، فصيغ هذه من المعلومات تتمثل في الحواس المختلفة للفرد من دون وجود مثير يستدعي هذه المعلومات ، فالتخيل قدرة تبرز وتتطور بالتعلم (الساعدي، ٢٠١٦، ص٦٦). و"النظرية المعرفية " وهي على نوعين الأول، نظرية الترميز المزدوج: وهي النظرية التي أشارت إلى وجود نظامين متنوعين للتخيل ومعالجة المعلومات المرتبطة بهما، وهما النظام اللفظي الذي يفسر المعلومات اللفظية المكانية، والنظام غير اللفظي، الذي يعيد تنظيم المعلومات غير اللفظية المتمثلة بالأشكال والرموز، أما الثاني فهي نظرية الصورة : وتفترض هذه النظرية إلى ان التخيل نظاماً مستقلاً يعتمد على تفكيك الصور وإعادة تجميعها من الذاكرة ، علماً بأن الصور التخيلية تتشكل من بقايا الانطباعات الحسية والمشاعر الكامنة ، وتشبه الى حد كبير صور عايشها الفرد في تجاربه السابقة(شلول، ٢٠١٧، ص٥١) .

كما اوجد الباحثون في مجال دراسة السلوك الخيالي عند الإنسان أنواعاً أخرى للتخيل وهي :

١- تخيل الاستعادة: وفيها يتم استعادة الخبرات السابقة المقترنة بموضوعات محددة مع وعي الفرد بأنها خبرات حدثت له في الماضي.

٢- التخيل التوقعي: توقع أحداث في المستقبل لا سيما ما يعنى بتحقيق غرض مقصود .

٣- التخيل الإنشائي: ويتمثل في إعادة تكوين ما تم استعادته من خبرات وأحداث سابقة بأسلوب ابتكاري، كما يمكن أن يكون نوعاً من التخطيط لفعل معين.

٤- تخيل تحقيق الأهواء: وفي هذا التخيل تمتزج خبرات الفرد السابقة دون إرادة منه كما يحدث في الأحلام وأحلام اليقظة وفي الغالب تكون سارة ولكنها تكون قليلة الارتباط بالواقع (عبد الحميد، ٢٠٠٥، ص ٢٠٨).

خصائص التخيل:

- ١- عملية عقلية داخلية تختلف من شخص لأخر وان هذه الفروقات تكون داخل الفرد ذاته أو بينه وبين الآخرين .
- ٢- عملية شبه إدراكية أو شبه حسية تمثل أساس الذاكرة (الداهري، ٢٠٠٨، ص ١٢٠) .
- ٣- الظن والاستدلال على الشيء بالشيء .
- ٤- يمارس التخيل فاعليته بصورة مكتملة في إيصال فكرته للمتلقي وان يبرزها بوضوح دون نقص او تشويه(عبد الهادي، ٢٠١٠، ص ١٥٩).
- ٥- التخيل يتم لجميع أنواع المعلومات اللفظية وغير اللفظية (يوسف، ٢٠١١، ص ٢٥٢).

مراحل نمو التخيل :

اولا : مرحلة الطفولة المبكرة (٢ - ٦ سنوات) : يطلق على هذه المرحلة (مرحلة ما قبل المدرسة) والطفل في هذه المرحلة يقوم بالتخيل عن طريق التبديل اللارادي للصور دون أي هدف معرفي ، حيث يكون تفكيره على المستوى الحسي ولا يصل إلى مستوى التفكير المنطقي المدرك للأشياء والذي يميز بين الواقع والخيال (الساعدي، ٢٠٢٠، ص ٥٣) .

ثانيا : المرحلة الثانية: المرحلة الوسطى: (٦ - ٩ سنوات) : في هذه المرحلة ينمو إدراك الطفل وتتوسع مداركه وخبراته ، فهو يتعامل مع مجتمع جديد وهو مجتمع المدرسة ، فالتخيل هنا يتجه نحو الواقعية وتصبح الرسومات لديهم اقرب إلى الواقع (ماهود، ٢٠١٤، ص ٣٩)

ثالثا : المرحلة الثالثة (٩ - ١٣) : ينتقل التخيل الطفل في هذه المرحلة إلى دور أقرب إلى الواقع، دون التخلي عن عناصر الخيال، إذ تحتل الأشكال العقلية حيزًا واسعًا من نشاطه الذهني، وتنتج قدراته نحو استخدام الرموز والأفكار وتكوينها بشكل أكثر تجريدًا. (صادق، ١٩٨٨ ، ص ٢٢٣).

ويرى بياجيه إن الأطفال في عمر السابعة والثامنة لا يستطيعون تخيل المراحل التي تتضمنها التحولات التي تحدث بين الحالات مثل تحول الحال من الوضع العمودي إلى الوضع الأفقي ، وعندما يفهمون مثل هذه العملية يكون باستطاعتهم تمثيلها داخليا وبالتالي تنمو لديهم الصور التوقعية التي تسهم في تطور التفكير لدى الأطفال(الساعدي، ٢٠٢٠، ص ٥٣).

رابعاً : المرحلة الرابعة : مرحلة الخيال المرتبط باليقظة الجنسية (١٣ - ١٧) : يسعى خيال الفرد في هذه المرحلة نحو تحقيق الاستقرار النفسي والعاطفي : إذ ينشئ الفرد أشكالاً ذهنية افتراضية حول مظهره الخارجي تهدف إلى تعزيز ثقته بنفسه .

خامساً : مرحلة التمثيل العليا (١٨ سنة فما فوق) : مع تحقق الاستقرار العاطفي ، يظهر التخيل في هذه المرحلة أكثر ضبطاً ومرونة، فيتجلى أحياناً على شكل إنجازات إبداعية، أو حلول غير تقليدية للمشكلات. (القاضي، ٢٠٢٥، د.ص)

ويعد التخيل قدرة معرفية أساسية تمكّن الطفل من تجاوز حدود الواقع والتفكير خارج النطاق المألوف. فهو ليس مجرد نشاط ذهني عابر، بل هي قوة فكرية متجددة تسهم في بناء الأفكار وتوليد المعاني. فالتخيل يشير إلى قوة تتصرف في الأشكال الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص، أو يستمد عناصره من الوجود فيركبها تركيباً جديداً (صليبيبا، ١٩٨٢، ص ٢٦١) . إذ تعد عملية التخيل إحدى العمليات النفسية الأساسية التي يلجأ إليها الإنسان في سعيه نحو الأفكار والتصورات والخبرات الجديدة وغير المألوفة، ومن ثم فهي تكون عملية مشتركة بين حب الاستطلاع والإبداع (عبد الحميد وعبد اللطيف، ٢٠٠٠، ص ١٢).

وبناء على ذلك إن التخيل وما ينتج عنه من صور وأشكال غير مألوفة وبعيدة عن الواقع ما هي إلا اشتغالات ترتبط برؤية المتخيل إلى الجمال ، الأمر الذي يجعل الفرد المنتج لأشكال الإبداعية لديه القدرة في تشكيل الأشياء التي تثير المتلقي، ويعد الطفل الذي يمتلك تلك القدرة التخيلية لديه إمكانية في تشكيل الصور اللامألوفة والبعيدة عن الإدراكات الحسية .

المبحث الثاني : خصائص رسوم التلاميذ:

تتميز رسوم التلاميذ بخصائص فنية ومعرفية وانفعالية ترتبط بمراحل نمو الطفل، إذ يظهر فيها التبسيط، والمبالغة في بعض التفاصيل، واستعمال الألوان بطريقة ذاتية تبين إحساسه أكثر مما تعبر عن الواقع. كما تتسم بالحرية والتلقائية ، مما يجعلها مادة قيّمة لفهم شخصيته ونموه العقلي والانفعالي والاجتماعي ، وهي كالتالي:

أ — التسطّيح: يميل الطفل في هذه المرحلة إلى رسم تصورات فردية لا تراعي المنظور الواقعي، بل تُعبر عن رغبته في إظهار جميع التفاصيل بوضوح، كما في رسمه للمنزل من جميع جوانبه دفعة واحدة لإبرازها كاملة (الهندي، ٢٠٠٨، ص ٣٥). إن خاصية التسطّيح تشبه إلى حد ما الشفافية، فكلاهما تلغي البعد المنظوري والذي قد يخدع الناظر بالمساحات والأبعاد بين الأشكال والعناصر وكيفية تكوينها.

ب التكرار: ويظهر واضحاً في مراحل الأولى من الرسم إذ يستقر شعوره بالتمكن من السيطرة على الرسم مما يعزز ثقته بنفسه ويدفعه إلى المزيد من التدريبات (سعادات، ٢٠٢٠، ص ٢٧)

هذه المرحلة تبشر بنضوج شخصيته، وقد حملت رسومه ملامح نضجه العقلي، ويؤكد الباحثون بعدم الإشارة إلى الضعف أو الركون الفني لدى الأطفال في هذه المرحلة، بل العكس تماماً، فهي بمثابة مظهراً من مظاهر النشوة والسرور (خميس، ١٩٦٥، ص ٦٩)

ج — الشفافية: تعتمد على خبرة الطفل ومعرفته السابقة للأشياء والعناصر، فعينه تنفذ بواسطة الأشياء المخفية فيكشف الأستار والحجب عن الأشياء المخفية وراء الجدران أو السطوح وان كانت قاتمة" (الهندي، ٢٠٠٧، ص ٧١).

د — الغرضية النفعية: تظهر هذه الخاصية في رسوم الأطفال حتى سن ١٢ سنة تقريباً، وجاءت تسميتها من فكرة تأدية الوظيفة، وان رغبة الطفل في إيضاح أفكاره نجده يلجأ إلى بعض الوسائل الملموسة التي تشعر المتفرج بما يقصد إليه دون عناء البحث (البسيوني، ١٩٥٨، ص ١٧٦). إذ يسجل الطفل معرفته بالأشياء متبعاً أساليب عدة، كالمبالغة في الأحجام والحذف والإطالة والتصغير (عبد الحميد، ٢٠١٢، ص ٢٤).

نلاحظ ان الطفل عند استعمال هذه الخاصية لا يعبر عن واقع موضوعي بل يفعل مخيلته ليعيد تركيب عناصر البيئة بطريقة تشبع له حاجة داخلية، فالغرض هنا ليس التقليد أو المحاكاة بل التعبير عن موقف أو فكرة عبر رموز بصرية متخيلة، كما تبين ان خيال الطفل ليس عبثياً، بل منظم بحسب حاجاته، فهو لا يرسم ما هو موجود، بل ما يتمنى ان يكون أو ما يجب ان يكون بنظره أو بقصد التواصل أو الحماية النفسية.

ه — الجمع بين الأمكنة والأزمنة المختلفة في حيز واحد: يلاحظ في رسوم الأطفال أنهم يجمعون بين الأمكنة والأزمنة في آن واحد، فهم لا يتقيدون بالزمان المكان، فالطفل يرسم وكأنه يرسم عن طريق شريط سينمائي، فنجد ظاهرة رسم الأشكال تجمع بين الزمان والمكان في لوحة واحدة، كأن يرسم فلاحاً يستيقظ من نومه وهو ذاهب للحقل والعودة إلى بيته (سعادات، ٢٠٢٠، ص ٢٧).

و — الجمع بين المسطحات المختلفة في حيز واحد: وان عدم إدراك الطفل للأشكال والصور المحيطة به يخلط في رسمها دون النظر إلى حجمها أو مكانها على ورقة الرسم، فتظهر الخصائص البارزة في العنصر المراد رسمه بصورة واضحة، ويطلق أيضاً على هذه الخاصية الجمع بين الأشكال المختلفة في وقت واحد، بسبب الجمع بين الوضع الأساسي والوضع الجانبي كأن يرسم العينان من الأمام ورسم الأنف من الوضع الجانبي، أو رسم الوجه في الوضع الأساسي والأقدام متجهة إلى احد الجوانب، وهو ما يعرف اصطلاحاً بالشتات (مختارية، ٢٠٢٠، ص ٢٧).

ز — خط الأرض: وهنا يعبر الطفل عن مشاهد معينة برسم خط أفقي تحت كل عنصر من العناصر التي رسمها ليعبر بها عن الأرض (قطب واخران، ٢٠١١، ص ٦٧١). يرجح الباحثون سبب ظهور الأرض على هيئات أفقية دائماً بينما العناصر التي تركز عليها بأوضاع عمودية، يعود إلى الخبرات الحسية التي أكتسبها الطفل من وضعه الأفقي أثناء النوم ومن وضعه الراسي وهو مستيقظ (العناني، ٢٠٢٤، ص ٥١)، ولا يمكن التأكد أن الطفل في هذا السلوك لا يدرك اتساع الشارع، أو أنه لا يعي مميزاته الأخرى، فربما يكون قد عبر الشارع عدة مرات، مما قد يشير إلى اعتماده على التصورات الذهنية بدلاً من الواقع المرئي (خميس، ١٩٦٥، ص ٨٢).

ر — الميل: ظاهرة تمثل توافقاً بين الحقيقة المرئية والحقيقة الفكرية، إذ يدرك الطفل أن الأشكال يجب أن تركز على خط الأرض، في حين أن هناك حالات يكون فيها خط الأرض مائلاً أو متعرجاً وبالتالي تظهر رسومات الأطفال مائلة (الحيلة، ٢٠٠٨، ص ٦١)

ح — الوضع المثالي: يلجأ الطفل إلى أي خاصية في الوضع المثالي في رسومه لتأكيد الحقائق المعرفية بدلاً من الحقائق المرئية لديه، كما يحدث عند استخدامه خاصية الشفافية، فالطفل يعبر عن الشكل الإنساني بطريقته لذلك يبرز كل جزء من الجسم كما لو كان يدور من حوله فيجمع ما يروق له، والأقوى لتعبيره عن مظاهر الجسم وزواياه المختلفة في آن واحد، فالوجه يرسم بالوضع الجانبي لكي تبرز الأنف والأذن، أو بالوضع الأمامي والجانبي في آن واحد (الهندي، ٢٠٠٧، ص ٧٥) أو يرسم الطفل الحيوانات بالوضع الجانبي بينما يرسم الإنسان بالوضع الأمامي رغبة منه في زيادة التوضيح.

ط — التماثل: كأن يرسم الطفل الجهة اليمنى مماثلة للجهة اليسرى، فتظهر إحدى الجوانب في لوحاتهم صورة طبق الأصل (شعابث، ٢٠٠٢، ص ١١٥)

نلاحظ أن الوضع المثالي يعكس توجهاً إدراكياً للطفل لإبراز التفاصيل الأكثر أهمية بالنسبة له. أما ظاهرة التماثل في الرسوم، فهي دليلاً على اعتماد الطفل على التكرار والتنظيم البصري البسيط، الأمر الذي يضيف على العمل طابعاً شكلياً متمائلاً ولكنه قد يفتقر للتنوع البصري والواقعية المنظورية.

ي — التسمية: عندما يرسم الطفل شكلاً ما يكتب اسمه عليه لزيادة التأكيد على تعبيره، والسبب في ذلك يعود إلى عدم اقتناعه بقدرته على التعبير لما يهدف إليه من خلال رسمه. (السيف، ٢٠١٧، ص ٢٢)

واستناداً إلى ما سبق ترى الباحثة أن رسوم الأطفال تتميز بخصائص فنية ونفسية مرتبطة بمراحل نموهم الإدراكي والعاطفي، فهي عفوية وبعيدة عن القيود الكلاسيكية، وتعكس تخيلهم

الواسع وتصورهم الذاتي للواقع. كما تكشف عن أسلوبهم الخاص في التعبير الذي يتدرج من الرمزية والتجريدية البسيطة إلى أشكال أكثر تنظيماً مع تقدم العمر، مما يجعلها أداة مهمة لفهم شخصية الطفل ووسيلة للتواصل مع عالمه الداخلي.

كما ان للطفل أسلوباً خاصاً في تنظيم العناصر الشكلية داخل الفراغ البصري، عن طرق دراسة ترتيبه للأشكال وتوزيعها بما يعكس إدراكه للعلاقات المكانية والتوازن. وهذا يساعد في الكشف عن أثر النمو المعرفي والحسي للطفل وفي قدرته على بناء تكوين بصري منظم ومعبر، إذ ان هناك عدة طرق يلجأ إليها الطفل لتنظيم الأشكال على الورقة، وهي:

١. **التنظيم التناثري**: تكون العناصر المرسومة قليلة نوعاً ما، يبعثرها الطفل على سطح الورقة دون وجود علاقة دالة أو معبرة بين عناصرها. ويعد مستوى التناثر في تنظيم الرسوم مؤشراً بدائياً يكشف عن محدودية قدرة الطفل على السيطرة على الفراغ.

٢. **التنظيم الحشوي**: وظف فيه الطفل الأشكال لمجرد مليء الفراغ حتى لا يكاد يبقى موضعاً على سطح الورقة (القريطي، ٢٠٠١، ص ٨٨)

٣. **التنظيم التصفيقي**: يقوم الطفل هنا بترصيص العناصر وترتيبها في صفوف على مستوى واحد.

٤. **التنظيم شبه التصفيقي**: في هذا المستوى يكون التنظيم ليس حشو خالص أو تصفيق خالص وإنما خليط بين الاثنين ويكون تنوع في العناصر والوحدات المرسومة (عبدة، ٢٠١٩، ص ٤٧). إذ يظهر خط الأرض في التنظيم التصفيقي وشبه التصفيقي بصورة وهمية، ويمكننا التحقق منه بتتبع أكثر من عنصرين على مستوى واحد في ورقة الرسم (البيسوني، ٢٠٠٦، ص ٤٥)

٥. **التنظيم المحوري**: يتميز هذا التنظيم بوجود شكل رئيسي يمثل مركز التكوين الذي يبدهه الطفل سواء في منتصف الورقة أو في احد أطرافها إذ تتجمع حوله الأشكال الأخرى، وقد يعكس هذا النوع من التنظيم قدرة الطفل على إدراك العلاقات المكانية بين الأشياء (إسماعيل، ٢٠١٢، ص ٢٢)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١. يعد التخيل قدرة معرفية أساسية تمكن الطفل من تجاوز حدود الواقع فهو ليس مجرد نشاط ذهني بل هي قوة فكرية متجددة تسهم في بناء الأفكار وتوليد المعاني. فالتخيل يشير إلى تأليف أشكال ذهنية تحاكي الظواهر الواقعية

٢. رغم عدم وعي الطفل بالمفهوم الاصطلاحي للجمال، فإنه يتذوق الصور التي يتيحها محيطه في هذه الحواس. ويزداد انجذابه للأشكال اللونية والضوئية والصوتية والحركية المرتبطة بالأشخاص المقربين كالأم أو الأب أو الأخ، أكثر من تلك القادمة من الغرباء.
٣. يرسم الطفل الأشياء حسب انطباعها لديه فيضخم العناصر التي يراها مهمة ويهمش أو يحذف ما لا يراه كذلك، كما يختار الوضع المثالي لتمثيل الأشياء عند رسمها.
٤. تتميز رسوم الأطفال بالتسطيح والتكرار والشفافية والجمع بين الأمكنة وخط الأرض والميل والتماثل والجمع بين المسطحات والوضع المثالي.
٥. إن رغبة الطفل في إيضاح أفكاره يلجأ إلى بعض الوسائل الملموسة التي تشعر المتلقي بما يقصد إليه دون عناء البحث إذ يسجل الطفل معرفته بالأشياء متبعاً أساليب عدة، كالمبالغة في الأحجام والحذف والإطالة والتصغير.
٦. يلجأ الأطفال عند الرسم في بعض الأحيان إلى الجمع بين الأمكنة والأزمنة في آن واحد، فهم لا يتقيدون بالزمان المكان.

الفصل الثالث :

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث تلاميذ الصف الأول الابتدائي والبالغ لثلاث مدارس من ناحية شيخ سعد (بنين وبنات ومختلطة) والبالغ عددهم ١٠٠ تلميذة وتلميذة من تلاميذ الصف الأول الابتدائي .
عينة البحث:

قامت الباحثة باختيار عينة البحث والبالغ عددها (٣) نماذج اختيرت بشكل عشوائي من رسومات تلاميذ الصف الأول الابتدائي.

أداة البحث:

من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف على الشكل التخيلي في رسوم تلاميذ الصف الأول الابتدائي، اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كونها محاكاة لتحليل نماذج عينة البحث.

منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى لتحليل نماذج عينة البحث، باعتباره المنهج المتبع في دراسة اللوحات الفنية والذي يضمن تحقيق هدف البحث.

تحليل العينة

انموذج (١)

اسم الرسام/ زينب محمد (الصف الأول)

عنوان العمل/ المناسبات (عيد الميلاد)

أبعاد العمل/ ٢٠ × ٣٠ سم

سنة الإنجاز/ ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥

الخامة والمواد/ تخطيط بقلم الرصاص وألوان الماجك .

الوصف: يظهر في النموذج الحالي في الأعلى صف من البالونات ذات اللون البنفسجي على شكل قلوب، وفي الوسط تظهر مجموعة أشجار ذات لون أخضر، وبجانبيهم راية وشكل بيضوي أصفر يشبه الطبق فيه أشكال تشبه الكعكة، وبجانبيها شخصية تمثل بنت يظهر اسمها (زينب)، وفي الأسفل تظهر شخصيتين تمثل الأولى الأم والثانية الأب، وبجانبيهما منضدة ذات لون وردي عليها شمعة ذات لون أزرق وشعلة برتقالية اللون، وتظهر بجانبها مجموعة وورود على شكل دائري، ويظهر أسفلها ثلاث قلوب ذات لون بنفسجي.

التحليل:

تتشكل المفردات الأساسية للأشكال الواقعية في النموذج الحالي من توزيعها داخل المساحة البصرية بطريقة شبه منتظمة، إذ يمثل الموضوع المرسوم إحدى المناسبات الأسرية التي تعبر عن عيد الميلاد، ونلاحظ خيال احتفالي مليء بالضوء والبهجة والسعادة، كما تظهر أشكال تخيلية امتازت بالمحاكاة للواقع المعاش، فوجود صف من البالونات البنفسجية اللون في أعلى النموذج يشير إلى رغبة قوية في التعبير عن المحبة والطمأنينة، والشعور بالارتباط الأسري، وتدل على أن التلميذة تتخيل الحب كفضاء واسع يملأ السماء، وتخليل التلميذة للحب كشيء مرتفع ومهيمن على أجوائه النفسية، ويعكس اللون البنفسجي أحياناً خيلاً واسعاً، وميول روحانية أو حسية هادئة، ما يعزز حضور الوجدان الرفيع عند التلميذة.



هادئة، ما يعزز حضور الوجدان الرفيع عند التلميذة.

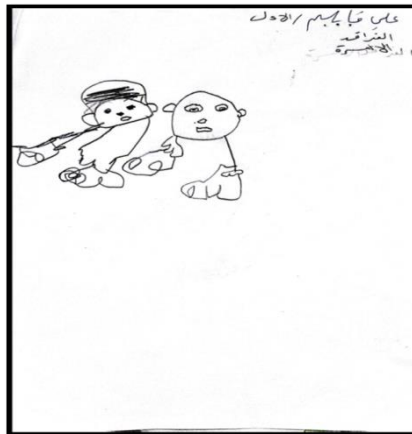
ويمكن القول أن محاولة دمج الكتابة مع الرسم يشير إلى تطور مهاري في التعبير لدى التلميذة، والكتابة هنا شكل رمزي لمحاولة الدخول لعالم الرموز والمعاني والدلالات التعبيرية عن الشعور الداخلي، في حين أن العلم المرفوع يعطي شكل تخيلي

على الاعتزاز بالهوية أو الانتماء الوطني ويشجع على حب الوطن، وهو ليس مجرد رمز وطني، بل عمود ثابت داخل خيال التلميذة.

إن التلميذة في هذا النموذج تتخيل محيطها كعالم احتفالي دائم، مليء بالبهجة، إذ تمثل الشموع ضوءاً داخلياً ورغبة في إشعال الفرح، في حين أن الكعكة ليست مجرد طعام بل رمز لطقس تتخيلها التلميذة كمنبع للسعادة، وتظهر الأشجار شكل تخيلي يعبر عن الاستقرار فالشجرة تمثل جذوراً نفسية لديها، وأن الطبيعة تمثل لها فضاء آمن وحامي لها، وقد ترمز الأشجار إلى امتداد العائلة أو دعمها.

ويمكن تأشير دلالات تخيلية رمزية للورود التي تشبه العجلة، إذ تشير إلى خيال متجدد؛ كأن عالمها في حالة ديناميكية مستمرة بلا توقف، وفي الوقت نفسه يرمز الشكل الدائري إلى الحياة الممتلئة والإيقاع الداخلي النشط، أما دلالة الحضور العاطفي والمتمثلة بشخصية الأم والأب، فالشخصية التي تمثل الأم كان لها حضورها الكبير الذي يدل على أن التلميذة تتخيلها نقطة ارتكاز للراحة والطمأنينة داخل عالمها الداخلي، أما شخصية الأب فتتمثل خيلاً لرفيق أو داعم يشارك في الفرح والاحتفال، وفرد مهم في عالمها التخيلي. هذه الأشكال والدلالات تُظهر تلميذة تتخيل عالمها على أنه مكان دافئ ملوّن، وآمن تتكرر فيه رموز الفرح والحب والعاطفة والاحتفال.

لذا أن التلميذ في هذا النموذج يجسد رؤيته الفطرية التي تستند إلى تخيلاته فهو يرسم ما يراه في مخيلته ليست بالصورة القصدية، إنما وفق فطرية لا تتحدد بقيود معينة وقواعد ثابتة، الأمر الذي جعله يرسم الصورة الواقعية ليعطي المعنى المرتبط بالشكل التخيلي.



انموذج (٢) وصلت

اسم الرسام/ علي قاسم (الصف الاول)

عنوان العمل/ الاسرة

أبعاد العمل/ ٢٠ × ٣٠ سم

سنة الإنجاز/ ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥

الخامة والمواد/ تخطيط بقلم الرصاص

الوصف:

يظهر في الانموذج الحالي شخصيتين مرسومتين بقلم الرصاص في الجزء العلوي الأيسر من اللوحة، يبدو أنهما يمثلان الأب والأم، اللذان تتكون منهما الأسرة، في حين أبقى على الأجزاء

الأخرى من اللوحة بيضاء، فيظهر الشخص الأول على اليسار له رأس دائري نسبياً، وتبدو عليه ملامح وجه واضحة تشمل عينين صغيرتين، وأنفاً بسيطاً، وفماً مرسومًا بخط خفيف. يرتدي غطاءً على الرأس يشبه القبعة. يمتد من جسمه ذراع طويلة نسبياً تنتهي بيد تمسك شكلاً صغيراً دائرياً متصلاً بخط، قد يوحي بأداة أو جسم محمول، والساقان قصيرتان وتنتهيان بأشكال تشبه الأحذية. أما الشخص الثاني على اليمين له رأس أكبر وأكثر استدارة، ولامحه أقل تفصيلاً، حيث تظهر عينا دائريتان وفم بسيط مفتوح قليلاً، جسمه مرسوم بخطوط بسيطة وغير مكتملة، مع ذراعين قصيرتين وساقين قصيرتين.

التحليل:

يُعد الانموذج الحالي تمثيلاً ذهنياً (تخليياً) أكثر من أنه تمثيلاً واقعياً، فالتلميذ هنا لا يسعى إلى محاكاة الواقع بدقة، بل يعبر عن الفكرة العامة للموضوع (الأسرة)، فإن بداية تكوين الأسرة هي العلاقة الزوجية بين الرجل والمرأة، فوجود شخصين فقط دون عناصر محيطية يشير إلى تركيز تخيلي على العلاقة الإنسانية وأهميتها في تجربته الذاتية، بالإضافة إلى امتداد ذراع إحدى الشخصيتين وإمساكها بجسم صغير يوحي بالفعل أو المبادرة، مقابل شخصية أخرى أكثر ثباتاً، مما يعكس تخيلياً ثنائية الفاعل والمتلقي.

ونلاحظ خطوط الأشكال المرسومة غير منتظمة وغير متناسبة وعفوية تعبر عن تلقائية التعبير غير المثقلة بالقيود الواقعية وحرية الخيال في التعبير الرمزي عن المواضيع الواقعية، وتعكس حرية التعبير وعدم التقيد بالقواعد الجمالية، فضلاً عن تفاصيل الأشكال المرسومة انتقائية تعكس ما هو مهم نفسياً للتلميذ، وما يؤكد أن التلميذ يرسم ما يعرفه عن الإنسان لا ما يراه فعلياً ضمن إطار التخيل، في حين يشير غياب التلوين إلى أن التخيل تكمن دلالاته عبر الشكلي الرمزي أكثر من كونه حسياً لونياً، ونلاحظ بساطة رسم الوجوه مع وجود فم مفتوح نسبياً قد يدل على محاولة التعبير عن المشاعر بواسطة الكلام أو التفاعل الاجتماعي، وكذلك يمكن تأشير العلاقة بالآخر بواسطة رسم شخصين معاً، مما يدل إدراك التلميذ لذاته - إلى حد ما - ضمن إطار اجتماعي، وأهمية العلاقة الزوجية المتمثلة بالأب والأم.

كما تمثل المساحة البيضاء الكبيرة المحيطة بالشخصيتين فراغاً إدراكياً أو بيئياً غير محدد، مما يؤشر إلى عدم اهتمام التلميذ بخلفية اللوحة، وبالوقت نفسه يمثل تركيز التلميذ على الفكرة الأساسية دون التفاصيل الثانوية الأخرى، والتركيز على المعنى الرمزي وهو الإنسان والعلاقة بالآخر دون الشكل الجمالي، ويعكس تنظيم أفكاره بصرياً ليحولها على سطح الورقة برؤيته التخيلية، الأمر الذي يجعله يعبر عن مفاهيم اجتماعية مهمة في حياته بطريقة عفوية تجعل من

الأشكال المرسومة بعيدة عن التصوير الواقعي بقواعده الأكاديمية وإظهارها بأشكال خيالية مجردة من التفاصيل الدقيقة .

انموذج (٣)

اسم الرسام/ مصطفى مقداد (الصف الأول)

عنوان العمل/ طفل يحمل مظلة

أبعاد العمل/ ٢٠ × ٣٠ سم

سنة الإنجاز/ ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥

الخامة والمواد/ قلم رصاص وألوان مائية

الوصف: يمثل الأنموذج الحالي طفلاً يقف في وضعية مركزية، ممسكاً بيده مظلة مفتوحة، تعلوها مجموعة من الخطوط الرأسية أو المائلة التي تشبه قطرات المطر المتساقطة. وفي الجزء العلوي من



مساحة الرسم تظهر أشكال دائرية مبسطة توحى بوجود الغيوم، وتوجد في أسفل اللوحة خط أفقي وتحتة تظهر خطوط باللون الأخضر كأنها أعشاب وحشائش.

التحليل:

يكشف الانموذج الحالي عن جوانب نفسية وانفعالية وجمالية لا يستطيع التلميذ الإفصاح عنها بالكلام، مما يعكس رؤيته الذاتية الفطرية والمشاعر الداخلية له، وبالوقت نفسه يمثل الطفل إسقاطاً تخيلياً للذات، إذ غالباً ما يعبر التلميذ عن نفسه أو عن صورة واقعية يسعى من خلال تخيلاته وذهنه ان تكون قريبة منه. ووجود الطفل في مركز التكوين يدل على الإحساس بالهوية والوعي بالذات، كما يعكس حضوراً نفسياً واضحاً داخل فضاء الرسم، مما يشير إلى رغبة في التعبير عن التجربة الشخصية أو الشعور الداخلي.

أما شكل المظلة التي يحملها الطفل فلها دلالة تخيلية رمزية، إذ ترمز إلى الحماية والأمان. في المخيال الطفولي، إذ تمثل المظلة وسيلة دفاعية ضد العوامل الخارجية غير المألوفة أو المزعجة. وعليه، يمكن تفسير المظلة على أنها رمز للحاجة إلى الشعور بالطمأنينة، أو وسيلة تخيلية لمواجهة ضغوط نفسية أو بيئية، سواء كانت واقعية (كالخوف، القلق) أو متخيلة.

وتُعد أشكال الخطوط التي تشبه قطرات المطر عن حركة ودينامية داخل العمل الفني. تخيلياً، يرمز المطر إلى مشاعر متعددة، كالفرح والسعادة والاطمئنان، كما قد يعبر عن التجدد والنمو تبعاً للسياق النفسي للطفل. وأن اختيار الخطوط بدلاً من القطرات الواقعية يشير إلى تبسيط رمزي نابع من الخيال، حيث تتحول الظواهر الطبيعية إلى إشارات بصرية مختزلة، أما أرضية

اللوحة التي تتسم باللون الأخضر فلها دلالات تعبر عن الأمل والفرح والسعادة، ومن خلال الربط بين عناصر الرسم، تتشكل دلالة تخيلية إيقونية مفادها أن التلميذ يتخيل نفسه في مواجهة حالة طبيعية متغيرة (المطر والغيوم)، مستخدماً المظلة كرمز للحماية والسيطرة. ويعكس هذا التكوين التخيلي رؤية التلميذ الفطرية والعفوية التي تؤكد على بناء سرد بصري بسيط، يوظف فيه الخيال لتفسير العالم المحيط والتفاعل معه. كما تكشف عن توازن نسبي بين الشعور بالخطر من تساقط (المطر على ملابسه) والشعور بالأمان (المظلة)، مما يدل على رؤية تخيلية انفعالية في التعبير الفني.

ويظهر التلميذ توظيفاً تخيلياً واضحاً للرمز، إذ تحولت العناصر الطبيعية إلى أشكال تعبير عن مشاعر داخلية وحالات نفسية. ويؤكد ذلك أن الرسم لدى الطفل ليس مجرد محاكاة للواقع، بل ممارسة تخيلية تعكس تصورات الذات للعالم الخارجي، ويكشف عن المستوى الفني والانفعالي لديه.

لذا إن التلميذ في رسمته هذه اعتمد على عناصر شكلية بسيطة، مع غياب التفاصيل الدقيقة، وهو ما ينسجم مع خصائص التعبير الفني في المراحل العمرية المبكرة، إذ يغلب الجانب الرمزي والتخيلي على الواقعي.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها:

تحقيقاً لهدف البحث الحالي فقد تم التوصل الى النتائج التالية:

١. برزت الأشكال التخيلية عن طريق الرموز في رسوم التلاميذ من خلال تجسيد مواضيع متنوعة من الواقع عبر رسم أشكال مختلفة جاءت وفق الصورة الذهنية والتخيلية التي خالفت الشكل الواقعي ، فكانت تتسم بالبساطة والاختزال ، فهناك رمزية في المعنى الدلالي لشكل الإنسان ، كما في جميع النماذج.
٢. بانته الدلالة التخيلية الرمزية في رسوم التلاميذ من خلال الأشكال الهندسية ، الشكل المستطيل ، نصف الدائرة ، والقلوب ليعبر عن معان عميقة يسعى التلميذ إلى إظهارها مثل الحب ، الانتماء ، الهوية ، الأمان ، كما في انموذج (١ ، ٣).
٣. يعد تركيز التلاميذ على موضوعات (البيئة والمجتمع) وما يرتبط بها من علاقات تشير إلى انتماء التلميذ نحو تجسيد الهوية الثقافية ، مما جعل ذلك الانتماء يترسخ في ذهنه وبالتالي جعله ينتج اشكالاً في مخيلته استطاع استدعائها إلى سطح الورقة وهي تحمل معان تخيلية لا تمت للواقع بصلة من حيث الشكل ، كما في جميع نماذج العينة

٤. أن أسلوبية الرسم عبر الخطوط والأشكال والألوان لهذه المرحلة العمرية جعل منها تحافظ على نسقية العناصر من خلال الإدراك الواعي في السيطرة على التوزيع وهي لا تبتعد عن امتلاكها أشكال ذات دلالات تخيلية (اشارية ورمزية وايقونية) ، كما في انموذج (٢ ، ٣).
٥. وظّف التلاميذ عناصر اللوحة بطريقة عشوائية مبعثرة تهدف إلى إظهار الحرية في التعبير وفق ما تقتضيه المعاني التخيلية التي تسعى لبث البعد الجمالي للخطوط والأشكال والألوان وهي تحتضن فضاء السطح ، كما في انموذج (١).
٦. يعد التحريف والمبالغة في الأشكال فضلا عن (صغر وكبر) حجم الأشكال في الموضوعات المرسومة ممارسة تخيلية لها دلالات ترتبط برؤية وإدراك التلميذ ، لما لها من ارتباط عاطفي ووجداني اتجاه الأشكال كما في جميع نماذج العينة

الاستنتاجات:

١. ان الاشكال التخيلية تتجلى من خلال خصائص أن رسوم التلاميذ تعكس خصائص مرحلتهم العمرية، إذ يجسّدون ما يعرفونه بأسلوب فطري بسيط ومختزل بعيد عن المحاكاة الأكاديمية، مما يجعل صورهم الواقعية محمّلة بدلالات تخيلية نابعة من إدراكهم الذاتي للعالم.
٢. أظهرت الرسوم نزوعاً واضحاً نحو تمثيل البيئة والمجتمع والعائلة، بما يعكس انتماءً ثقافياً واجتماعياً راسخاً، ويشير إلى أن الخيال لدى التلميذ لا ينفصل عن محيطه، بل يعيد إنتاجه وفق رؤية ذاتية محمّلة بدلالات خاصة.
٣. إن الصورة الواقعية في رسوم المرحلة الابتدائية لا تُقرأ بوصفها تمثيلاً بصرياً للواقع فحسب، بل بوصفها شكلاً تخيلياً حاملاً لمعاني نفسية وثقافية واجتماعية، تكشف عن تفاعل عميق بين الإدراك الحسي والخيال والهوية لدى التلميذ.
٤. ارتبط الشكل التخيلي في رسوم التلاميذ، بقدرتهم على توظيف الموضوع بوصفه علامة تعبّر عن خبراتهم الإدراكية ومشاعرهم النفسية، ويعكس وعياً ذاتياً بالعالم المحيط، ويكشف عن ميول وجدانية واجتماعية تشكّل محور اهتمام التلميذ، وبهذا يصبح الرسم لديهم وسيطاً تعبيرياً تحمل فيه الموضوعات معاني تتجاوز شكلها الظاهري، لتغدو إشارات دالة على منظومة القيم والانفعالات والعلاقات التي يعيشها التلميذ في واقعه اليومي.

٥. يعكس التحريف والمبالغة في الأحجام عن ارتباط عاطفي ووجداني لدى التلميذ تجاه موضوعاته، كما تكشف الأشكال التخيلية عن عالم داخلي متناغم يتسم بالدفع والتكامل والانسجام، تتكرر فيه رموز الحب والفرح والطبيعة، بما يعكس حاجة نفسية إلى الأمان والاستقرار والشعور بالأمان

التوصيات:

- ١- التركيز على تنمية الخيال الإبداعي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية، والابتعاد عن التقيد بالمحاكاة الواقعية الصارمة، لما للخيال من دور في بناء الدلالات الرمزية والتعبيرية.
- ٢- الاهتمام بقراءة رسوم تلاميذ المراحل الابتدائية، قراءة نفسية-تربوية، من قبل معلمي التربية الفنية، بوصفها مؤشرات على مشاعرهم واهتماماتهم وبيئتهم الثقافية، لا مجرد نتائج شكلية .

المقترحات : تقترح الباحثة الدراسات الآتية :

- ١- الملامح التخيلية في نتائج تلاميذ المرحلة الثانوية .
- ٢- التخیل في تركيب الورق الملون لإنتاج أشغال يدوية .

المصادر :

١. ابو دبسة، فداء حسين، وآخرون. (٢٠١٠) فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعمار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
٢. إسماعيل، محمد حسن: (٢٠١٢) التربية الفنية للأطفال، دار الفكر العربي، مصر.
٣. البسيوني، محمود (٢٠٠٦) أصول التربية الفنية ، ط٣، عالم الكتب ، القاهرة ، .
٤. البسيوني، محمود (١٩٥٨) سيكولوجية رسوم الأطفال، دار المعرف، مصر.
٥. جودة، عاطف (١٩٨٤) الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٦. الحنفي، عبد المنعم (٢٠٠٥) الموسوعة النفسية علم النفس والطب النفسي ، دار نوبلس، بيروت، لبنان.
٧. الحيلة، محمود احمد، (٢٠٠٨) التربية الفنية وأساليب تدريسها، ط٣، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن.
٨. خميس ، حمدي (١٩٦٥) طرق تدريس الفنون لدور المعلمين والمعلمات العامة، دار الندوة، بيروت.
٩. الدايري، صالح حسن (٢٠٠٨) علم النفس، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان.
١٠. الرازي، محمد أبي بكر (١٩٩٩) مختار الصحاح ، ط٥، المكتبة العصرية ، لبنان.

١١. الزمخشري، أبي القاسم جار الله (١٩٩٨) أساس البلاغة ، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت .
١٢. الساعدي، حسين حيال(٢٠١٦) اثر استراتيجية التخيل في الاستيعاب القرائي لتلاميذ الصف الخامس الابتدائي، مكتبة اليمامة للطباعة والنشر، بغداد.
١٣. الساعدي، حيال (٢٠٢٠) التخيل التعليمي من النظرية إلى التطبيق، ط٣، مكتبة الشروق للطباعة والنشر ، ديالى.
١٤. سعادات ، محمود فتوح (٢٠٢٠) المقدمة في سيكولوجية رسوم الأطفال، الهدى للطباعة ، ط٢، مصر.
١٥. سورة طه آية ٦٦
١٦. السيف، عائشة بنت عبد الرحمن (٢٠١٧) تطور الرسم للأطفال، دار المعرفة ، الرياض، السعودية.
١٧. شعابث، سهاد عبد المنعم عبد المحسن (٢٠٠٢) التربية الفنية في رياض الطفل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن.
١٨. شعبي، عماد فوزي (١٩٩٩) الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، دار طلاس، دمشق.
١٩. شلول، ايلاف هارون رشيد (٢٠١٧) اثر أنماط السيطرة الدماغية في التخيل العقلي لدى طلبة جامعة اليرموك، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات التربوية والنفسية، المجلد الخامس، العدد (١٨).
٢٠. صادق، امال و أبو حطب، فؤاد (١٩٨٨) علم النفس التربوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة .
٢١. صليبيبا، جميل (١٩٨٢) المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
٢٢. العايد، احمد وآخرون (١٩٨٨) المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، تونس.
٢٣. عبد الحميد، شاكر: خليفة، عبد اللطيف (٢٠٠٠) دراسات في حب الاستطلاع والابداع والخيال، منشورات دار الغريب، القاهرة .
٢٤. عبد الحميد، محمد (٢٠١٢) النمو الفني للأطفال، دار النهضة العربية، مصر.
٢٥. عبد العزيز، إبراهيم (٢٠١٩) الأسس الفنية للتصميم، المركز القومي للترجمة ، مصر.

٢٦. عبد المجيد، جميل طارق (٢٠٠٥) الأنشطة الإبداعية للأطفال، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن.
٢٧. عبد الهادي، فخري(٢٠١٠) علم النفس المعرفي، دار أسامة للنشر والتوزيع ، عمان .
٢٨. عبدة، هبة (٢٠١٩) الرسم والتلوين في الطفولة المبكرة ، دار المسيرة ، الأردن.
٢٩. العناني ، حنان عبد الحميد (٢٠٢٤) الفن التشكيلي وسيكولوجية رسوم الأطفال، ط٤، دار الفكر ناشرون وموزعون، الأردن.
٣٠. عيد ، صلاح (١٩٩٣) التخييل نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب ، القاهرة.
٣١. فخري، ماجد (١٩٥٨) أرسطو طاليس، قادة الفكر(٢)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت.
٣٢. القاضي، عدنان محمد (٢٠٢٥) مراحل تطور الخيال عند الأطفال، جريدة البلاد ، العدد ٦٠٩٠ ، الثلاثاء ١٧ يونيو.
٣٣. القريطي، عبد المطلب امين (٢٠٠١) مدخل إلى سيكولوجية رسوم الأطفال، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة.
٣٤. قطب ، علي السيد علي : وآخران (، ٢٠١١) رسوم الطفل كمدخل للتصميم الزخرفي لملابس الأطفال ، مجلة بحوث التربية النوعية ، جامعة المنصورة ، العدد ٢٣.
٣٥. كماش، يوسف لازم (٢٠١٧) اتجاهات وأساليب حديثة في التعلم والتعليم الحركي، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
٣٦. ماهود، رشا علوان (٢٠١٤) اثر استعمال استراتيجيات التخييل الموجه في اكتساب المفاهيم التاريخية لدى طالبات الصف الخامس الابتدائي في مادة التاريخ، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية.
٣٧. مجمع اللغة العربية (٢٠٠٨) المعجم الوسيط ، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، مصر.
٣٨. مختارية ، عدنان (٢٠١٩- ٢٠٢٠) فنون الطفل، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون التشكيلية ، مجلة كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر.
٣٩. نجاتي، محمد عثمان(١٩٨٦) الإدراك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، ط٣، الجزائر.

٤٠. الهندي ، منال عبد الفتاح (٢٠٠٧) رسوم الأطفال نظرة تحليلية، عالم الكتب، القاهرة.
٤١. الهندي، منال عبد الفتاح (٢٠٠٨) مدخل إلى سيكلوجية رسوم الأطفال، دار المسيرة ، عمان.
٤٢. الهيتي، هادي نعمان (١٩٨٨) أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائله ، وزارة الأعلام ، بغداد.
٤٣. يوسف، سليمان عبد الواحد (٢٠١١) الفروق الفردية في العمليات العقلية المعرفية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان.

**الدلالات التعبيرية لسمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر
(وفق نظرية غريماس)**

**The expressive connotations of the semiotics of the
female body in contemporary Iraqi painting
(according to Greimas' theory)**

**أ.م.د. رشا اكرم موسى / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية
الفنية.**

**A.P.D RashaAkramMousa/Department of Art
Education/College of Fine Arts/University of Babylon.**

Raasha.home@gmail.com

[٠٧٨١٣٦٤٦٦٦٧](tel:0781366667)

ملخص البحث :

تناول البحث الحالي (الدلالات التعبيرية لسمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس))، من خلال دراسة الدلالات التعبيرية للجسد الأنثوي وفق نظرية غريماس في الرسم العراقي المعاصر للمدة من (٢٠٢٣-٢٠٢٥م). لذا سعت الباحثة في الفصل الأول إلى توضيح مشكلة البحث التي تحدت بالإجابة على التساؤل الآتي: "ما الدلالات التعبيرية لسمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس)؟"، ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه، فضلا عن هدف البحث الذي تمثل بالآتي: "تعرّف الدلالات التعبيرية لسمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس)" ثم ختمت الباحثة الفصل المذكور بتحديد المصطلحات التي لها علاقة مباشرة بعنوان البحث وأهدافه. أما الفصل الثاني

فقد تضمن عرضاً للإطار النظري والمؤشرات، فجاء متكوناً من ثلاثة مباحث، ثبت في المبحث الأول الإطار المفاهيمي للدلالة والتعبير. أما المبحث الثاني فقد تناول مدخل إلى المنهج السيميائي السردي عند غريماس. أما المبحث الثالث فقد تناول الرسم العراقي المعاصر نشأته وتطوره. ولقد اختص الفصل الثالث برصد مجتمع البحث والأداة التي شملت جمع للمعلومات، فتم اعتماد عينة منه بطريقة قصدية، وقد بلغت (٤) أعمال غطت حدود البحث باعتماد المنهج الوصفي التحليلي لغرض تحليلها على وفق محاور أداة التحليل التي اعتمدتها الباحثة. أما الفصل الرابع فقد ضم نتائج البحث التي جاء من ضمنها: ١-اعتمد الفنان العراقي المعاصر الدلالات التعبيرية للجسد الأنثوي بوصفها لغة بصرية بديلة، مكنته من تمرير خطاب نقدي غير مباشر، عبر توظيف الإيماءة الجسدية، والصمت، والفضاء المشحون دلاليًا والذي ظهر في كافة نماذج العينة، وقد أسهم هذا التوجه في تحويل الجسد الأنثوي إلى علامة سيميائية جامعة تختزل تجارب اجتماعية معقدة، وتمنح العمل الفني بعداً إنسانياً يتجاوز خصوصية التجربة النسوية إلى أفق جمعي أوسع.

ومن ثم الاستنتاجات التي ظهرت من خلالها إمكانية تحقيق أهداف البحث عبر الاداة التي صممتها الباحثة، ومنها: ١-ان الإيماءة الجسدية تفوقت على الملامح التشخيصية في إنتاج المعنى، مما عزز من الطابع الرمزي والسيميائي للأعمال التشكيلية العراقية المعاصرة، فضلاً عن دور العناصر والعلاقات التشكيلية كالخط واللون والفضاء والحركة...الخ، في تعزيز الدلالة التعبيرية للجسد الأنثوي، وليس بوصفها عناصر جمالية مستقلة.

الكلمات المفتاحية: الدلالات ، سيمياء الجسد الأنثوي، الرسم العراقي المعاصر.

Abstract

The current research, "The Expressive Significance of the Semiotics of the Female Body in Contemporary Iraqi Painting (According to Greimas's Theory)," examines the expressive

significance of the female body according to Greimas's theory in contemporary Iraqi painting during the period ٢٠٢٣-٢٠٢٥. Therefore, in the first chapter, the researcher sought to clarify the research problem, which was defined by answering the following question: "What are the expressive connotations of the semiotics of the female body in contemporary Iraqi painting (according to Greimas' theory)?" Hence the importance of the research and the need for it, as well as the research objective which was represented as follows: "To identify the expressive connotations of the semiotics of the female body in contemporary Iraqi painting (according to Greimas' theory)." The researcher concluded the aforementioned chapter by defining the terms directly related to the research title and objectives. The second chapter presented the theoretical framework and indicators, comprising three sections. The first section established the conceptual framework of meaning and expression. The second section provided an introduction to Greimas's narrative semiotic approach. The third section addressed contemporary Iraqi painting, its origins, and its development. Chapter Three focused on identifying the research population and the data collection tool used. A purposive sample of four works was selected, covering the scope of the research, and analyzed using a descriptive-analytical approach according to the axes of the analytical tool adopted by the researcher. Chapter Four presented the research findings. Among them: ١- The

contemporary Iraqi artist adopted the expressive connotations of the female body as an alternative visual language, enabling him to convey an indirect critical discourse through the use of bodily gesture, silence, and semantically charged space, which appeared in all the sample models. This approach contributed to transforming the female body into A comprehensive semiotic sign that encapsulates complex social experiences, granting the artwork a human dimension that transcends the specificity of the feminist experience to a broader collective horizon.

The conclusions that emerged from this point demonstrate the possibility of achieving the research objectives through the tool designed by the researcher, including the following:^١- The physical gesture has surpassed diagnostic features in producing meaning, which has enhanced the symbolic and semiotic character of contemporary Iraqi visual art, in addition to the role of formative elements and relationships such as line, color, space, and movement, etc., in enhancing the expressive significance of the female body, and not as independent aesthetic elements.

Key words:Significance, semiotics of the female body, contemporary Iraqi painting.

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

مشكلة البحث: يعد التعبير الفني أحد أهم الوسائط التي تمكن الفنان من تجسيد رؤيته للعالم، وتحويل خبرته الذاتية والاجتماعية إلى خطاب بصري قادر على إنتاج المعنى والتأثير في المتلقي. فالفن لا يكتفي بنقل الواقع أو محاكاته، بل يعيد بناءه رمزياً من

خلال منظومة من العلامات والدلالات التي تتشكل ضمن بنى سيميائية تعبّر عن الوعي الفردي والجمعي في آنٍ واحد.

ومن خلال البنى التشكيلية التي ينتجها الفنان، يتم التعبير عن رؤيته الخاصة تجاه قضايا المرأة. فقد شهد الرسم العراقي المعاصر اهتماماً بارزاً بتجسد الجسد الأنثوي، إذ أصبح الجسد وسيلة للتعبير عن الهوية، والذات، والتجربة الاجتماعية للمرأة. فالفنان العراقي المعاصر لا يرسم الجسد الأنثوي بوصفه جسداً مادياً فحسب، بل بوصفه خطاباً بصرياً سردياً يفكك الواقع ويعيد تأويله، مستثمراً العلامات والدلالات وفق نسق رمزي يتفاعل مع السياق الثقافي والاجتماعي. وقد وظف الفنان العراقي هذه المواضيع بأساليب متنوعة بين التجريد والواقعية الرمزية، ليعكس من خلاله القضايا النفسية والاجتماعية والثقافية التي تواجه المرأة، ومن هنا تحدد الباحثة مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ما الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر(وفق نظرية غريماس)؟

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث الحالي والحاجة إليه بما يأتي : تتجلى أهمية البحث بما يتناوله من موضوعاً له أبعاده الفكرية والنفسية والاجتماعية، تضمنته الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر، ومن هنا تكمن الحاجة للبحث الحالي بما يأتي:-

١. يتعرض البحث الحالي بالدراسة والتحليل للدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي وفق نظرية غريماس وتطبيقاته بالجانب الفني.
٢. يدرس البحث الأطر العامة لفن الرسم العراقي المعاصر من خلال دراسة نشأته وتطوره والعوامل المؤثرة فيه ، والجوانب الاساسية التي تناولها كقضايا اجتماعية وسلط الضوء عليها.
٣. يفيد البحث الدارسين والمهتمين بالنقد الفني والمنهج السيميائي بإطار تطبيقي واضح لنظرية غريماس في تحليل الخطاب البصري.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى تعرف الدلالات التعبيرية لسمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس).

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

١. **الحدود الزمانية:** يتحدد البحث الحالي بالمدة (٢٠٢٣-٢٠٢٥).
٢. **الحدود المكانية:** دراسة الرسوم التشكيلية العراقية المعاصرة في العراق .
٣. **الحدود الموضوعية:** الدلالات التعبيرية لسمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس).

تحديد المصطلحات

١ - **الدلالة (Signifiantce): لغة:** يعرفها (الرازي) بأنها: (الدليل أي ما يستدل به، والدليل: الدال، وقد دلّه على الطريق أي يدلّه) (الرازي، ١٩٨١، ص ٢٠٩).
والدلالة عند (صليبا) دلّه على الشيء يدلّه دلّة ودلالة. فاندلّ: سدّه اليه ودلّته فاندلّ والجمع أدلّة وأدلّاء والاسم الدلالة او الدلالة (صليبا، ١٣٨٥، ص ٤٠٧-٤٠٨).
الدلالة (اصطلاحاً): يعرف (الجرجاني) الدلالة: هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول (عبد الجليل، ٢٠٠١، ص ١٠٠٠). ويرى (الدوري) ان الدلالة في الرسم الحديث: (هي العلم الذي يبحث عن (المدلول) في الرسم وخصائصه وأصنافه ونظمه، القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في اللوحة من خلال انتظامه في الشكل العام) (الدوري، ١٩٩٦، ص ١٦).

٢- التعبير : (Expression)

لغة: عبّر فلان تعبيراً: أظهر أفكاره وعواطفه بالكلام والحركات (مسعود، ١٩٨١، ص ٤١٢). وعبّر الرؤيا تعبيراً: أي فسّرها، وعبّرت عن فلان، إذا تكلمت عنه، واللسان يعبّر عما في الضمير (الجوهري، ١٩٧٩، ص ٧٣٤).

اصطلاحاً: يعرف (جون ديوي) التعبير بأنه: تصفية للانفعال المكدر، وهو يعني الفعل والنتيجة، فالصلة وثيقة بين التعبير كفعل شخصي والتعبير كنتيجة موضوعية، لأن كلاً

منهما مرتبط بالآخر ارتباطاً عضوياً، ففعل التعبير مرتبط بموضوعه وفعل التعبير الذي يمثل الجانب الذاتي للفنان لا ينفصل عن نتيجته، فالتعبير عملية انصهار لعملية متوازنة من الفعل والنتيجة (ديوي، ١٩٦٣، ص ١٤١-١٤٢).

٣- الجسد (The body). اصطلاحاً: هو الكيان المادي الذي يخضع لقوانين وسنن التواصل الاجتماعي، فهو المؤسسة التي تشكل الوحدة الانطولوجية لوجود الكائن في العالم، ومن ثم يشكل هدف الوجود الذاتي للإنسان، وهذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات بعد ثقافي ورمزي وتعبيري يعيد بها الجسد صياغة العالم (الزاهي، ١٩٩٩، ص ٣٢). وجاء تعريفه في معجم الوسيط " ما يحدث وساطة في الزمان والمكان، للتوسط بين الجسم الفردي والممتلكات الفردية والوسط الاجتماعي، والقيام بدور الوسيط بين طرف أو كائن يجري الانطلاق منه وبين طرف أو كائن يجري الوصول إليه، إذ إن هذا الفعل منتج للثاني وهو على الأقل شرط انتاجه" (الاند، ٢٠٠٨، ص ٧٨).

وبعد اطلاع الباحثة على التعاريف السابقة ستعرف الدلالات التعبيرية لسمي الجسد إجرائياً بما يتناسب مع هدف البحث " هي مجموعة المعاني التي يولدها الجسد بوصفه نسقاً علامياً داخل العمل التشكيلي العراقي المعاصر، من خلال أوضاعه، وحركاته، وتعبيره، وعلاقته بعناصر التكوين من لون وخط وفضاء.. الخ، والتي تُحلّل وتُفكّك وفق أدوات المنهج السيميائي (وخاصة نظرية غريماس) للكشف عن المستويات السطحية والعميقة، وما تحمله من تعبيرات رمزية تعكس الواقع النفسي والاجتماعي والثقافي للمرأة".

الفصل الثاني

المبحث الأول: الإطار المفاهيمي للدلالة والتعبير:

أولاً- مفهوم الدلالة: لقد عُرِّفت الدلالة على أنها علم قائم على دراسة المعنى، إذ إن هذا المعنى قد شغل الكثير من المفكرين ولأوقات طويلة منذ آلاف السنين لكونه يُعبر أحد فروع (علم اللغة)، كذلك في مجال الفلسفة وبذلك فقد أصبح من المواضيع المهمة التي

تدخل في مجال الفلسفة وعلم النفس، مما أعطى البحث الدلالي للعلماء الخوض به منذ عهد أفلاطون وصولاً إلى القرن العشرين وتماشياً مع الحداثة (أوجرداي، ٢٠٠٦، ص ١٩٢-١٩٣). وإن علم الدلالة هو علم لكل شيء، ويعتمد على (الرمز والعلامة)، وهذه العلامة تكون كإشارات أو إيماءات من خلال اليد أو الحركة أي جزء من الجسم وبهذا فإن مشكلة علم الدلالة ليست هي البحث عن كيان مميز يسمى (المعنى)، وإنما بالأحرى محاولة لفهم كيف يمكن لهذه الكلمات والجمل ان تعني على الإطلاق أو ربما على نحو أفضل كيف ممكن ان تكون ذات (معنى) (بالم، ١٩٩٥، ص ٥١). وقد تعرض الفلاسفة اليونانيون من القدم في بحوثهم لموضوعات تعد من صميم علم الدلالة. فيرى (افلاطون) إننا لا نستعمل الكلمات استعمالاً اعتباطياً، بل نخضع هذه الاستعمالات الى ما تفرضه علينا قواعد اللغة من جهة وطبيعة الشيء من جهة أخرى (العميدي، ٢٠١١، ص ٢٥٩). أما الفلاسفة العرب فقد قسموا الدلالة إلى ثلاثة أقسام هي:

- ١- الدلالة العقلية: تقوم على دلالة الأثر على المؤثر، إذ يُكوّن العقل علاقة بين الدال والمدلول، كعلاقة الدخان بالنار.
- ٢- الدلالة الطبيعية: تقوم على أساس علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ولا يتدخل بها كدلالة الصراخ عند التعرض إلى الأذى.
- ٣- الدلالة الوضعية: وتتمثل بالدلالة المتفق عليها بالمعنى، وهي عن طريق وضع الشيء بجانب شيء آخر، أي إذا تم فهم الشيء الأول فهم الشيء الثاني (فاخوري، ١٩٩٤، ص ١٥-٢٤). لقد تميز التحليل الدلالي عند (ابن سينا) في وقوفه على البعد النفسي والذهني اللذين يصاحبان العملية الدلالية، الأمر الذي يمنح تحليله طابع الدقة والعمق اللازمين خاصة إذا تم استحضار درايتِهِ بعلم النفس واعتماده منهج التشريح، وهذا ما يتطابق مع نشاطه كطبيب وفيلسوف في آن واحد (الداية، ١٩٨٥، ص ١٣). كما يرى ان تحديد العلاقة بين اللفظ والمعنى ينبع من ثلاثة جوانب هي: (دلالة المطابقة، ودلالة التضمين، ودلالة الالتزام)... وشرح أهمية العوامل

الدلالية حين قال في كتابه (الشفاء العبارة): "ان الإنسان قد أتي قوة حسية ترسم فيها صورة الأمور الخارجية وتتأدى عنها إلى النفس فترسم فيها ارتساماً ثانياً ثابتاً، وان غاب عن الحس فالأمور وجود في العيان ووجود في النفس يكون أثراً في النفس، ولما كانت الطبيعة الإنسانية محتاجة إلى المحاورة لاضطرارها إلى المشاركة والمجاورة انبعث إلى اختراع يتوصل به إلى ذلك" (ابن سينا، ١٩٧٠، ص٦). ولقد استخدم مصطلح (علم الدلالة) لأول مرة في القرن التاسع عشر، من قبل اللغوي الفرنسي (ميشيل برائيل) في دراسته محاولات في علم الدلالة، إذ قسم منهجه في علم الدلالة إلى:

١- إذ كانت اللسانيات تهتم بشكل الكلمات، فإن علم الدلالة (السيمانيك) يهتم

بجوهر هذه الكلمات ومضامينها.

٢- الهدف الذي ينشده علم الدلالة هو الوقوف على القوانين التي تنتظم تغير

المعاني وتطورها.

٣- اتباع المنهج التطوري التأسيلي الذي يقف على الكلمات ويتتبعها في

مسارها التاريخي ويردها غالى أصولها الأولى (صنقور، ٢٠٠٨، ص٦١).

أما (دي سو سير) يقول ان (العلامة) مرتبطة ولا تنفصل ما بين الدال والمدلول، وان العلاقة بينهما علاقة اعتبارية، فالدال يتمثل بالتصوير السمعي، أي مجموعة صوتية متسلسلة يستلمها المتلقي وتتحول إلى ذهنية بشكل مفهوم وهو المدلول، أي لا تنفصل الواحدة عن الأخرى إذ يرى (سوسير) ان الدال يمثل حقيقة لا تتمثل بالأصوات فقط، إذ ان العلامة عنده تمثل حقيقة مادية فهي تشير إلى العقل بصورة ذهنية من خلال دوالها ومدلولاتها، كما ان قيمة السيميائية تكون من خلال الدال والمدلول، وليس إلى الشيء الذي تشير إليه العلامة وهنا تتكون العلامة من السيميائية إلى الدلالة (عمر، دبت، ص١١٩). أما (هربت ريد) أوضح ان الكلمة دلالة ذات التعبير هاما في الفن، ومن الممكن إلا تدل على شيء أكثر مما دلت عليه في العبارة التي استخدمها في التعبير عن الأسفار الخارجة عن المشاعر الداخلية، وان للدلالة مجموعة من التأثيرات التعبيرية الانفعالية التي تضيف على المضمون الجمالي لأي عمل فني وجدانية خاصاً،

ذلك ان العمل الفني لا يكون معبراً، إلا عندما يتضح لشخص الموقف الجمالي، ان هناك صوراً وانفعالات وأفكاراً متضمنة فيه (صاحب، ٢٠١٠، ص ٩١-٩٢). اما (رولان بارت) يذهب إلى ان العلاقة وحدة ذات وجهين: الدال والمدلول، او الشكل والمادة، والعلاقة بينهما هي ليست علاقة تساؤل بل علاقة تكافؤ، وما نلمسه في العلاقة ليس الانتظام المتسلسل حيث تقود لفظة إلى أخرى بل التوافق الذي يربط بينهما، والحصيلة الترابطية بين الدال والمدلول تكون بواسطة العلامة (عبد الله، ١٩٩٠، ص ٧٦). أما مؤسس العلاماتية الفيلسوف الأمريكي (سي أس بيرس) فقد اقترح تصنيفاً معقداً للعلامات يميزها بحسب طبيعتها وبنيتها الداخلية (أيقونة، إشارة، الرمز) ويدخل هذا التصنيف باعتباره مرجع العلامة الخارجية، الذي لم ينتبه إليه (سوسير) بل يمكن القول بأن (بيرس) صنف العلامة بحسب موقعها من المرجع. وتعد محاولة (بيرس) هذه هي الأكثر تميزاً لأنه يرسم حدود واضحة بين أقسام وأنواع العلامة، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية، سمعية أو بصرية، فالعلامات قاطبة تشتمل على (دال ومدلول، على شكل ومعنى أو معان تتعلق به، ولكن العلاقات بين الدال والمدلول تختلف في هذه الأنماط الثلاثة (الايقونة، الإشارة، الرمز) إلا ان هذه الأنماط تعد المعايير التي يمكن بناءً عليها تأويل العلامة) (كلر، ٢٠٠٠، ص ١٦٤). كما ميز (بيرس) بين نوعين من الموضوعات، الأول هو الموضوع (الديناميكي) وهو الشيء في عالم الموجودات والذي تحيل إليه العلامة وتحاول ان تمثله، والموضوع الثاني هو (الموضوع المباشر) ويشكل جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصر من عناصرها المكونة (عبد الله، ١٩٩٠، ص ٨٦) أما (المصورة) فهي شيء ما، لشخص ما من وجهة ما، وبصفة ما، وهي توجه لشخص ما، وهذا يعني أنها تخلق في ذهن ذلك الشخص علامة أما ان تكون معادلة للأولى أو أكثر تطوراً منها، وهذه العلامة التي تخلقها هي علامة (مفسرة) للعلامة الأولى وان العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو (موضوعها)، وهي لا تنوب عنه نيابة كلية بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة والتي سميت بركيزة (المصورة) ويرى (بيرس) ان العلامة إذا كانت متباينة عن موضوعها فلا بد ان يكون

هناك في الفكر سياق يوضح كيف يتم ذلك، وبهذا الشكل تكون العلامة مع التفسير علامة أخرى كما ان التفسير سيصبح علامة بدوره والتي غالباً ما تحتاج إلى تفسير إضافي ويستمر ذلك حتى نصل إلى العلامة تصور نفسها، وتحوي على تفسير ذاتها، وكل أجزائها الدالة والعلامة تصور الموضوع وتخبر عنه بمعنى ان العلاقة تفترض معرفة قبلية بالموضوع لكي نتوصل إلى معلومات إضافية (عبد الله، ١٩٩٠، ص ٨٦- ص ٨٧).

ثانياً: مفهوم التعبير:

جاء في مفهوم التعبير الفني بأنه "ذلك الفعل الذي يسלט الضوء على أسرار ومكونات موضوع يدور في خلد الإنسان، وقد يراد لهذا الإيضاح ان يكون مؤثر فيقدم على شكل قصيدة أو عمل نحتي أو لوحة أو عمل مسرحي... الخ، وقد يمتلك التعبير دلالات عديدة.... منها الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه ان يتعامل وجدانياً مع الموضوع،... بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معاشية التجربة الإبداعية، يبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمره هذا الحافز هو التعبير (الجوقلي، ٢٠٢٤، ص ٢٤٥).

فالتعبير يمثل خاصية للفن، فلا نحكم على الفن بواسطة قدرته على بث البهجة والسرور، بل بقدرته على التعبير، والقول بأن الفن رمز انفعالي، يجعل في إمكانه ان يطور التكامل الفني، فالتكامل يقتضي ان يُعبر الإنسان عما لديه من انفعال، وليس ما يجب ان يشعر به هذا الإنسان أو الذي يرغب في الحصول عليه، والأسلوب هو السبيل الذي على أساسه يحدد الإنسان الطريقة التي يقدم بها تعبيره عن الانفعال (الصباغ، ٢٠٠٤، ص ١٦٠). ويجب ان نفرق بين (التعبير والتعبيرية)، (فالتعبيرية) هي اتجاه في الفن يبحث بشكل أساسي في الذات وليس لها فهماً غير هذا. أما (التعبير) في العمل الفني هو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية ام روحية ام صوفية أم كونية، مع روحية المادة الأزلية، كل ذلك ينصهر في بودقة واحدة بتفاعل دينامي وصولاً

لعملية التعبير، فلا تعبير إلا يتفاعل ذلك كله من مكونات العمل الفني(الجوقلي، ٢٠٢٤، ص٢٤٥). كما شهدت كلمة التعبير كثيراً من التفسيرات والتعاريف، وتناولها العديد من الفلاسفة والنقاد والفنانين بوجهات نظر متعددة فنجد (الكندي) يشير إلى العلم الرياضي كسبيل للتعبير، ويؤكد على ان موضوعه مجرداً ذهنياً، ويقول في إحدى رسائله "من لم يتخرج في صناعة الرياضيات، فهو عرضة للظنون الخاطئة" ويرى ان تعلم الرياضيات هو واجب قبل تعلم الفلسفة، ويخصص رسالة للبحث في ذلك ، ولم يقتصر على العلم الطبيعي فقط بل استخدم الرياضيات والتناسب الهندسي للتعبير في مجالات أخرى كالموسيقى(سيف، ١٩٨٥، ص١٤٣).

أما (التوحيدي) الذي اهتم بعلم الجمال فقد شملت نظريته مشاكل علم الجمال الحديث، ومنها مشاكل الإبداع والتذوق ودور العلم والتقنية وتصنيف الفنون ودورها في التعبير الإنساني(بهنسي، ١٩٨٧، ص٩٣)، إذ يرى ان الطبيعة فوق الفن، وان الفن يتشبه بالطبيعة، وان الشكل الجمالي يدرك بالبدئية، وهو بهذا ينزع منزع العرفانيين الذين يحيلون الإدراك إلى المصدر، أي إلى الله (عز وجل)، فالخلق الإلهي أجمل من الخلق الإنساني، كما أشار إلى المفهوم الرياضي للتناسب، فدعا إلى ضرورة التعبير عن الشكل بطريقة يظهر فيها تناسب أعضائه وانسجام أجزائه ويتحدث (التوحيدي) عن نظرية الحسي والمعقول في الأشياء الحسية والمعقولة، فيذكر بأن الجميل هو ما احدث خوفاً وخشوعاً في أعماقنا، فالجميل يتم التعبير عنه بالحسيات، والجميل يتم التعبير عنه بالذهنيات(شلق، ١٩٨٥، ص١٩٩). أما (هيجل) قدم مقارنة وأكد فيها على أهمية الاستجابة الخاصة بالفعل والروح للأعمال الفنية فالعمل الفني ليس متمحور حول ذاته ولا يكتمل إلا من خلال استجابات المتلقين، وفي تعبيره عن الجمال "بأنه الفكرة التي تعبر عن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع وهذا الجمال لا يتحقق إلا في الجمال الفني لأنه ينبع من الروح أو الإنسان بينما الجمال الطبيعي هو أول صورة من صور الجمال أو الصور الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة. ويعتبر الحدس نوعاً من أنواع التعبير الفني فهو يمثل التعاطف العقلي الذي يعبر عن الباطن لدى الفنان وهذا ما الذي

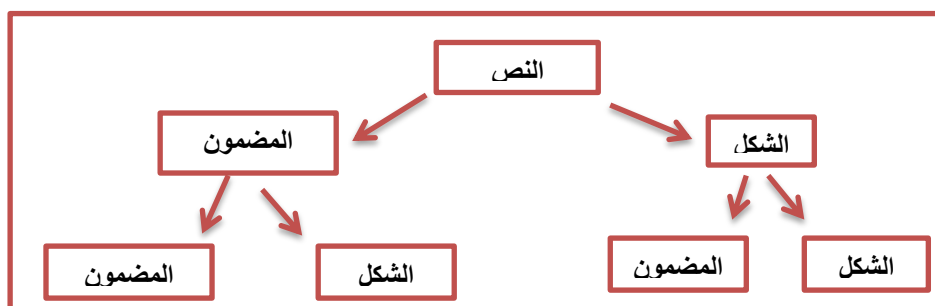
لا يمكن وصفه أو التعبير عنه وهذا يضعه قريباً من الإدراك الحسي الخارجي حدساً جمالياً باطنياً يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ إلى الفرد والتعبير عن جوهره (المرياني، ٢٠٢٥، ص ٤٠٩). أما التعبير الفني لدى (جون ديوي) يتحول إلى خبرة عندما يكون اجتماعياً متداولاً فيتحول عند إذن الفن إلى واقع مرئي يعمل في مستويات الإنسان الطبيعية ويتعامل مع حقائقه المادية ولا بد له ان يتفاعل مع خبرته السابقة والمكتسبة في رائيته، ولما كان التعبير عن الخبرة تعبيراً عاماً مشتركاً ذلك لان الخبرات هي ما عمل على صياغتها من خبرات سابقة ولإيجاد الارتباط بين فعل التعبير وموضوعه في المادة الخام التي تعد مهمة في انجاز فعل التعبير الذي تحققه العناصر كالخطوط والألوان لان الخطوط المرسومة تحقق عدة وظائف تقتزن لتزويد القوة التعبيرية في تجسيم معنى المساحة والحجم والحركة وتسهم في زيادة سائر أجزاء الصورة وتربط أجزاء بعضها بالآخر فتبرز الكل في شكل تعبير قوي (المرياني، ٢٠٢٥، ص ٤٠٩). فشكل التعبير ومادته ودلالته هي ظواهر مهمة في العمال الفنية، وان دلالة التعبير هي التي تخدم التعبير ومادته وشكله من خلال حركتها بين الدال والمدلول للكشف عن المعنى، واللغة البصرية للتعبير تقتض تنوع الدلالات التعبيرية المحمولة على نتاجات الفن التشكيلي، والتي تعددت أنواعها، فهناك (الدلالة الجمالية) التي تكون غايتها الجمال، و(الدلالة الدينية) التي تهدف لتحقيق غاية دينية، و(الدلالة النفسية) التي تتضمن تحت ما يتضمنه العمل من دلالات عند الفرد، و(الدلالة الاسلوبية) التي ترتبط بالظروف الاجتماعية والبيئية لمستخدميها، و(الدلالة الإيحائية) التي تكون مفرداتها لها القدرة على الإحياء بشيء ما (أمين، ٢٠٠٩، ص ٥٠-٥١).

وعليه ترى الباحثة ان مفهوم الدلالة والتعبير يشكلان إطاراً مفاهيمياً متكاملأ لفهم الخطاب البصري والفني، إذ تُعد الدلالة آلية لإنتاج المعنى وتأويله، في حين يُمثل التعبير الوسيط الجمالي الذي تتجسد من خلاله تلك المعاني بصيغ شكلية ورمزية، وعليه فأن العلاقة بينهما علاقة تفاعلية تقوم على التكامل بما يسهم في الكشف عن

الأبعاد المضامينية والجمالية الكامنة في العمل الفني، ويمهد لتحليل أعمق لمستوياته السيميائية التعبيرية.

المبحث الثاني: مدخل إلى المنهج السيميائي السردى عند غريماس .

يُعنى المنهج السيميائي بدراسة حياة العلامة (اللغوية وغير اللغوية) في النص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوي سوى انه يهتم بالإشارات غير اللغوية التي تحيل ما هو خارج النص بما في ذلك الدال والمدلول والمرجع (آل وادي، ٢٠١٤، ص٩٨). ان هذا المنهج عبارة عن لعبة التفكير والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثابتة وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجياً وصرفياً ودلالياً وتركيبياً. ومن ثم تستكنه السيمياء مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية، وتبحث عن اسباب التعدد، ولا نهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية، وتسعى الى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة، وترصد الأسس الجوهرية المنطقية، والتي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل والملفوظات والخطابات. فهذا المنهج يهتم شكل المضمون كما في المخطط الوضيحي رقم (١) الذي يوضح ان السيميائية دراسة شكلانية المضمون، تمر عبر استنتاج الشكل ان تفكيراً وإن بناءً وإن تحليلاً وأن تأويلاً، وذلك لمساءلة الدوال لمعرفة دقيقة بالمعنى سطحاً وعمقاً (حمداوي، ٢٠١٣، ص٧).



المخطط رقم (١)

ويستمد المنهج السيميائي باعتباره منهجاً للتحليل أصوله من اللسانيات والبنوية والفلسفة والمنطق. وبالتالي، فهو يتفرع إلى مدارس واتجاهات متعددة ومختلفة ومتنوعة. ومن هذه المدارس مدرسة باريس السيميائية التي أسسها (غريماس) وهي موضوع بحثنا الحالي.

-تأصيل نظرية غريماس:

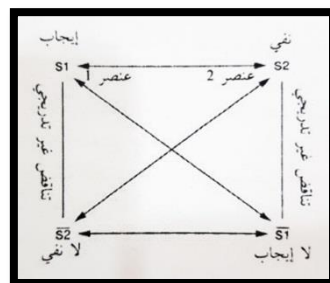
لقد أسس (الجيرداس غريماس) (١٩١٧-١٩٩٢م)، مع اتباعه (جوزيف كورتيس، جاك فانطاني، جاك ماري فلوش)، مدرسة باريس السيميائية (السيميائيات السردية)، والتي تندرج خاصة في بدايتها داخل التيار الشكلي البنوي للسانيات (سوسير، يالمسلف)، ونظرية هذه المدرسة نظرية عامة للمعنى وظيفتها تقويمية بالأساس، شأنها في ذلك شأن الابستمولوجيا العامة. لهذا فهي تعمل على تقويم باقي العلوم الاجتماعية (بو عطية، ٢٠١٣، ص ٤٧). وتستند مدرسة باريس السيميائية لدى (غريماس) إلى تحليل خطاب النص بنوياً بطريقة مُحايثة تستهدف دراسة شكل المضمون للوصول إلى المعنى الذي يبنى من خلال لعبة الاختلافات والتضاد، وبهذا تتجاوز بنية الجملة إلى بنية الخطاب. فالسيميائي يهتم بالبحث عن الدال أو شكل المدلول أو المحتوى على طريقة تقسيم (يلمسليف) للدال والمدلول بطريقة رباعية: شكل التعبير وشكل المحتوى وجوهر التعبير وجوهر المحتوى (كورتيس، ٢٠٠٧، ص ١٠). وعليه فقد كان (غريماس) يهتم في أبحاثه بالدلالة، وشكلنة المضمون معتمداً في ذلك على التحليل البنوي، وتمثل القراءة المُحايثة، ورصد الخطابات النصية السردية. وكان منهجه السيميائي يعتمد على مستويين: (حمداوي، ٢٠١٣، ص ٢٠). ١- **المستوى السطحي:** والذي يشمل تركيبيتين: أ- **تركيبية سردية:** التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردية الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها.

ب- **دلالة سردية:** تتناول المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى.

٢-المستوى العميق: ترصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها، وكذلك تبين نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة الى اخرى(كوريس، ٢٠٠٧، ص١٢).

وبهذا فإن السيميائي في تعامله مع النص الحكائي أو السرد يدرس على المستوى السطحي البرنامج السردى ومكوناته الأساسية كالتحفيز والكفاءة والانجاز والتقويم مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور باعتبارها وحدات دلالية وصور معجمية مع إبراز مساراتها والأدوار التيمية مع ربطها بالبنية العاملة والإطار الوصفى. إما على مستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقرار التشاكل والمربع السيميائي الذي يولد التظاهرات النصية السطحية سرداً وحكياً.

وان (المربع السيميائي) الذي صاغه (غريماس) وجعله وسيلة لتحليل الافاهيمالسيميائية المزدوجة بعمق اكبر؛ فيضع خارطة للوصل والفصل بين السمات الدلالية في النص لتشخيص علاقات التضاد والتناقض والالتزام التي من خلالها يولد المعنى في اشكال تصويرية مختلفة ويتمظهر على مستوى السطح بصيغ تعبيرية مختلفة ومتنوعة (تشاندر، ٢٠٠٨، ص١٨٦- ص١٩٠)، ويمكن ان يمثل المربع السيميائي في المخطط رقم (٢).



المخطط (٢)

ويقسم (غريماس) الأضداد الثنائية الى ثلاث مجموعات يتولد عنها الشخصيات التي يطلق على كل منها لفظ (المؤدى) أي تتأدى هذه المجالات عن المجالات عن طريقها في أي قصة من القصص. وهذه الفئات الثلاث هي النموذج الذي يبنى أساسا

على البنية الأولية للتعبير بالعلامات، حيث تتوزع الشخصيات حسب الثنائيات (جدي، ٢٠١٢، ص ٣٦).

أما (نموذج البنية العائلية) فقد وزعها (غريماس) على ثلاثة محاور:

-محور التواصل: يشمل (المرسل - المرسل اليه).

- محور الرغبة: يشمل (الذات (الفاعل) - الموضوع).

- محور الصراع: يشمل (المساعد - المعارض) (الغامدي، ٢٠١٩، ص ١٣٦- ص ١٣٧).

اما (المسار السردى) يمر بأربعة مراحل:

١- التحفيز: يتم خلالها إقناع العامل الذات من المرسل بالبحث عن موضوع (القيمة)، بحيث يقوم هذا العامل بتأويل هذا الإقناع. ان هذا التحفيز داخل البعد الذهني يجعل منه مرحلة سردية سابقة على الفعل الحدتي تحصر المعنى وتحدد في الوقت نفسه.

٢- القدرة: ان وظيفة الإقناع التي يسعى إليها المرسل لا تكفي لتحقيق الرغبة، بل لابد من تحقق الرغبة، وهي الشروط الضرورية لتحقيق الانجاز المتجلية في التالي: إرادة الفعل، القدرة على الفعل، وجود الفعل، معرفة الفعل. وجلها ترتبط بالبعد التداولي.

٣- الانجاز أو فعل الكينونة: تقتضي هذه العملية عاملاً هو (الفاعل الاجرائي) بحيث يتم الانتقال إلى (المحقق). وهذا يتطلب برنامجاً أساسياً هدفه الحصول على موضوع القيمة.

٤- الجزاء: عبارة عن مرحلة سردية نهائية داخل المسار التوليدي. في هذا الإطار يجب النظر إلى الجزاء باعتباره حكماً على الأفعال التي يتم انجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية (بو عطية، ٢٠١٣، ص ٥٣- ص ٥٤).

اما (التشاكل) الذي ادخله (غريماس) إلى الحقل السيميائي، فهو يمنح النص التماسك والترابط وذلك من خلال التراكم والتكرار والتواتر لبنى معنوية أو أحداث لغوية، مما

يعني ان التكرار لهذه البنى يساعد في تشكيل ما يسمى بالتماسك النصي. وتقتضي دراسة التشاكل الالتفات إلى التباين في النص للكشف عن العلاقات القائمة على التناقض والاختلاف. أما (السميوز) وهو عرف بمصطلح (بيرس)، اي ذلك النشاط الترميزي الذي يقود إلى انتاج الدلالة وتداولها. ويقتصر دور المؤول النهائي على كبح جماح التأويل، فوظيفته هي ايقاف تدفق الدلالات اللانهائي، من خلال تحديد دلالة معينة داخل نسق معين(الغامدي، ٢٠١٩، ص١٣٧).

ومما تقدم ترى الباحثة ان المنهج السيميائي السردى عند (غريماس) يمثل إطاراً تحليلياً فاعلاً في الكشف عن البنى العميقة للخطاب، من خلال تفكيك العلاقات الدلالية وتنظيمها ضمن انساق سردية قائمة على النموذج العاملي والمربع السيميائي. مما يسهم في نقل التحليل من مستوى الوصف السطحي إلى مستوى تفسير المعنى الكامن، بما يتيح فهماً أدق لمسارات الدلالة وآليات إنتاج المعنى داخل النصوص والخطابات البصرية.

المبحث الثالث: الرسم العراقي المعاصر نشأته وتطوره:-

في عشرينات القرن الماضي كانت اللوحات الرسمية الأولى لبداية تأريخ الفكر الثقافي في العراق، بإقامة المهرجانات الثقافية منها (مهرجان سوق عكاظ الشعري) الذي ضمّ معرضاً خاصاً للفنون والصناعات الحرفية وتصوير الكثير من المواضيع المتعددة وتعد هذه المرحلة كما وصفها الفنان (شاكر حسن آل سعيد) ب"البداية الجديدة المتعثرة للاهتمام بالفن التشكيلي في العراق" فضلاً عن عمل عدد من الضباط المسرحيين من الجيش العثماني على الرسم والتصوير وفق الأسلوب الاوربي، ومن هؤلاء الفنانين (عبد القادر الرسام) وآخرين، إذا اخذوا يرسمون الصور الزيتية والرسوم التخطيطية فيجمعون بين المناظر الخيالية والصور المنقولة من الصور الأخرى أو عن الطبيعة(عمران، ٢٠٢١، ص٨٧) كما في الشكل (١) و(٢).



الشكل (١) العشار الشكل (٢) منظر طبيعي

وفي عقد الثلاثينات اخذ الفن العراقي سمة جديدة في طريق بناء الفن الحديث، اذ شهدت هذه المرحلة تحولاً هاماً كان من نتائجه ان انعكس على طبيعة حركة الرسم العراقي المعاصر وهو تخصيص الدولة العراقية منذ عام (١٩٣١م) ميزانية متواضعة لإرسال البعثات الفنية لدراسة فن الرسم والنحت في اوربا وكان في مقدمتهم (اكرم شكري)، كما أرسل الفنان (عطا صبري) عام (١٩٣٧م) إلى روما لدراسة الفن، أما الفنان (فائق حسين) فقد أرسل للدراسة في معهد (البوزار بفرنسا)، وغيرهم من الفنانين العراقيين (آل سعيد، ١٩٨٣، ص ١٠). فكانت لهذه البعثات دوراً بارزاً في حركة الرسم العراقي المعاصر فكرياً وأسلوباً إذ نقل فنانون هذه المرحلة تأثرهم بالاتجاهات الأوروبية الفنية التي كانت سائدة آنذاك عند عودتهم إلى العراق، بعد ان شعروا بالتغيرات والتحولات في نظرهم إلى الواقع، وبهذا أصبحوا في موقع التفاعل مع التطورات في الحياة، وكانت هذه النسمة هي تبلور حركة الرسم العراقي المعاصر مؤكدة الارتباط شيئاً فشيئاً بالفكر الغربي (آل سعيد، ١٩٨٨، ص ٧) كما في الشكل (٣) و(٤).



الشكل (٤) رجال

الشكل (٣) بيئة جبلية

أما عقد الأربعينات من القرن العشرين فقد شهد انطلاقة وتحول عن المفاهيم الساذجة والأكاديمية نحو التجديد والانطلاق عبر التقنية الحديثة، فضلاً عن دور الفنانين البولونيين الذين جاءوا في السنوات الأولى للحرب العالمية الثانية، بتحفيز الرسامين العراقيين إلى منظر جديد في الأسلوب واللون، وأعطته زخماً في البحث والتجريب وكسر النماذج السابقة ومحاولة ابتكار آليات جديدة في إنتاج العمل الفني (جبرا، ١٩٧٢، ص ١١١). أما في عقد الخمسينات حقق الفن العراقي لنفسه منزلة بارزة و انطلق في اتجاهات جديدة وإن ما ينتجه الذهن الخلاق كل يوم يثير الدهشة بمختلف تقنياته وتطوره، ولكن للرسم على القماش يبقى له أثر جوهري بين الفنان وإبداعه (جبرا، ١٩٨٦، ص ٣٠)، لقد انتهج الجيل الأول من الفنانين العراقيين الرواد الأسلوب الكلاسيكي- الواقعي كونه يتفق مع الذائقة العامة المتلقية المنغلقة فأتقن الفنان النقل الحرفي المطابق للواقع البيئي المؤلف (عبد السيد، ٢٠١٧، ص ٤٢٥) بعدها حاول الفنان العراقي ان يجد رؤية فنية تسمى عراقية أي تكون لمسة في أعماله فرجع إلى النحت السومري والآشوري، وإلى التصوير العربي، من المنمنمات والخطوط العربية وإلى الموتيقات الشعبية والصناعات المحلية الشائعة، إذ كانت أعمالهم مزيجاً من هذا التزاوج بين التراث والمعاصرة، كما ارتبط الفن العراقي المعاصر في هذه المدة بجذور المجتمع الذي يعيش فيه الفنانون، إذ اهتموا بقضايا إنسان القرن العشرين ومشكلاته (جبرا، ١٩٨٦، ص ١٢).

فقد كان في (نصب الحرية) كما في الشكل (٥)، قمة ما توصل إليه الفنان العراقي. إذ تضمنت ملحمة (جواد سليم) الكبرى (نصب الحرية) قدراً كبيراً من الحساسية أزاء التاريخ وتصوره كوحدة عضوية. لخص بواسطته خواطر وقلق العديد من الفنانين إزاء التاريخ والزمن (العزاوي، ٢٠١٦، ص ٣٨).



الشكل (٥) نصب الحرية

أما في مرحلة الستينيات فقد شهدت تبلور أحداث جديدة وتجارب فنية متميزة بسبب الوضع السياسي المضطرب وما نتج عنه من خلخلة القيم الثقافية والسياسية في ذات الوقت، وحاولت نقل الفن من الواقع الاجتماعي، فظهرت بيانات فنية جديدة مثل (المجددين)، (الرؤيا الجديدة) التي أكدت في أكثر من إشارة عن طموحها في ترسيخ المبدئية لفن يرفض ان يكون ظلاً للقالب (العزاوي، ٢٠١٦، ص ٣٨) فكان هاجس الفنانين هو تخليص الفن من الجمود والشكليات والمحاكاة والأساليب التقليدية، فضلاً عن البحث عن تقنيات توازي الوعي الاجتماعي في هذه الحقبة (كامل، ٢٠٠٠، ص ٣٥). مما وجدوا عدداً من الفنانين أنفسهم مدفوعين لان يكونوا أكثر كفاءة لعصرهم. وبقيت جماعة الرواد بزعامه (فائق حسن) المؤسسة منذ العقد السابق وجماعة الفن الحديث ومن أهم زعمائها (جواد سليم وحسن شاكر آل سعيد)، خلال الفترات اللاحقة تواصلان إقامة معرضيها السنوي (سليم، دت، ص ٨). ومن الإضافات التي زخر بها العقد الستيني ان أضحت العملية الجمالية أكثر تأثيراً بطابع كان جديداً على سياق الرسم العراقي، حيث اصبح للتأمل دوراً فاعلاً في صياغة الخطاب البصري التشكيلي.... مما فرض انعطافاً جديداً في الفن أساسه التأمل (المطلبي، ٢٠١٤، ص ١٤٣).

أما في فترة السبعينات فقد ظهرت جماعات فنية أخرى سعت إلى ترسيخ القيم الفنية التي جاء بها الجيل الأسبق، وقد تميز هذا العقد بازدياد التوجه نحو مجالات الحداثة والتقنيات الحديثة المتنوعة والتعبير بالأفكار ذات الاتجاه الفلسفي ودور الفن يكون بالدور الذاتي والرؤية العميقة للنتاج الفني، فظهرت (جماعة البعد الواحد) الذين استلهموا الحرف العربي في نتاجاتهم التشكيلية واستطاعوا الكشف عن كيان الحرف

العربي والكتابة وكل ما يتعلق بذلك الرمز اللغوي (سعيد، ٢٠١٥، ص ٥٤٤- ص ٥٤٥) كما في الشكل (٦).



الشكل (٦) حروفيات

أما في عقد الثمانينات وما مرَّ به العراق بحرب مع إيران (١٩٨٠-١٩٨٨م)، حملت رسومات الفنانين أزمة جيل غير اعتيادية، فكانت محاولات جماعة (الأربعة) للخروج عن المألوف وإعادة صياغة الرؤية الفنية فذهبوا باتجاه الانسان كونه هو المفردة التي تحمل أعباء التاريخ، إلا أنهم لم يغادروا فكرة الذات أو المحلية أو الدراما الشعبية في الفن (المطلبي، ٢٠١٤، ص ١٤٨-١٤٩). إما في عقد التسعينات اعتمد الفنان على أساس تقني (لمس) وله تأثير واضح على الكثير ممن اتخذ من تلك التقنية أسلوباً له... فانتقلت اللوحة باتجاه البعث الجمالي من خلال الملمس كما عند (هناء مال الله) و (كريم رسن).. فأصبحت اللوحة في التجارب التسعينية قائمة على إطار الحداثة والمحلي والشعبي مما جعلها مولداً دلاليّاً والدخول في عالم مبني على ما هو علامات ومنطلق عبر ما هو تأويل. فنجد الفنانين العراقيين ساروا ضمن منهج الحداثة وخلق صورة جديدة أسست على مبدأ اللاتشخيص. وبنهاية هذا العقد وبداية عقد الالفينات بدأ الفن العراقي على يد فنانيه أمثال (سلام جبار، نبيل علي، سيران باران،... الخ) يحاكي القضايا السياسية والاجتماعية، ومعالجتها بأساليب وتقنيات مختلفة (المطلبي، ٢٠١٤، ص ١٤٨-١٤٩).

ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة ان الفن العراقي المعاصر قد تشكّل ضمن سياق تاريخي وثقافي معقد، تداخلت فيه المؤثرات الحضارية القديمة مع التحولات الاجتماعية والسياسية الحديثة، مما أفرز تجربة فنية ذات خصوصية واضحة في الرؤية

والأسلوب. وقد أسهم الفنانون العراقيون في ترسيخ هوية تشكيلية مميزة، استطاعت ان توفق بين الأصالة والمعاصرة، وان تعبّر عن الواقع العراقي بعمق دلالي وجمالي، الأمر الذي جعل من الفن العراقي المعاصر خطاباً بصرياً حيويّاً يعكس تحولات المجتمع ويؤكد حضوره في المشهد الفني العربي والعالمي.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

- ١- ان علم الدلالة يعتمد على الرمز والعلامة، وهذه العلامة تكون كإشارات أو إيماءات من خلال اليد أو حركة أي جزء من الجسم .
- ٢- ان العلامة وحدة ذات وجهين الدال والمدلول، أو الشكل والمادة، والعلاقة بينهما هي ليست علاقة تساؤل بل علاقة تكافؤ.
- ٣- اهتم غريماس في أبحاثه بالدلالة، وشكلنة المضمون معتمداً في ذلك على التحليل البنيوي، وتمثل القراءة المحايثة ورصد الخطابات النصية السردية، ويعتمد منهجه السيميائي على المستوى السطحي والمستوى العميق.
- ٤- يدرس المنهج السيميائي على المستوى السطحي البرنامج السردى ومكوناته كالتحفيز والكفاءة والانجاز والتقويم، ودراسة الصور باعتبارها وحدات دلالية مع إبراز مساراتها والأدوار القيمية مع ربطها بالبنية العملية والإطار الوصفي.
- ٥- يدرس المنهج السيميائي على المستوى العميق المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل والمربع السيميائي الذي يولد التظاهرات النصية السطحية سرّداً وحكيّاً.
- ٦- اهتم الفن العراقي المعاصر بتناول قضايا اجتماعية لها صدى كبير، وطرحها وفق أسلوب الفنان ومعالجته للأشكال والعناصر التشكيلية الأخرى، بأسلوب يتنوع ما بين الواقعي والرمزي والاختزالي التجريدي وما بين الخيالي.

الفصل الثالث/ (إجراءات البحث)

١: **مجتمع وعينة البحث:** أفرزت المدة الزمنية التي غطاها البحث (٢٠٢٣-٢٠٢٥م)، أعداد كثيرة من النتاجات التشكيلية في مجال الرسم التي تعذر حصرها احصائياً، وبعد ما اطلعت الباحثة على ما منشور في المصادر ومواقع الشبكة المعلوماتية الالكترونية من الرسوم التشكيلية التي تتعلق بمجتمع البحث وموضوعه حصلت الباحثة على إطار لمجتمع البحث بلغ (٣٩) انموذجاً من الرسوم التشكيلية يغلب عليها دلالات تعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي، وتم اختيار (٤) نماذج تشكيلية بعد ان صنفت حسب انتمائها للفنانين العراقيين المعاصرين، وفق تسلسلها الزمني، وبواقع نموذج واحد لكل فنان بالطريقة القصدية، وبما يحقق هدف البحث بتعرف الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس). وتم الاختيار على وفق المسوغات الآتية: ١- اختيار الأعمال الأكثر تمظهيراً لسيمياء الجسد الأنثوي. ٢- اختلاف زمن انتاجها. ٣- استبعاد الأعمال ذات الموضوعات المتكررة. ٤- التنوع بالفنانين.

٢: **أسلوب البحث:** اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى لتحليل عينة البحث، تماشياً مع هدف البحث.

٤: **أداة البحث:** من اجل تحقيق هدف البحث الحالي المتمثل بتعرف الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس)، قامت الباحثة ببناء أداة تحليل محتوى.

أ- **صدق الأداة:** للتأكد من استمارة تحليل المحتوى تصلح لتحليل ما وضعت لأجله، فقد عمدت الباحثة على صدق المحتوى، لمحتويات الاستمارة من حيث شمولها محور افقي واحد، يضم مفاهيم نظرية غريماس. ومحور واحد عمودي، ضم الأبعاد الدلالية للجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر؛ إذ قامت الباحثة بعرض استمارة بصيغتها الأولية(*) على مجموعة من الخبراء(**) المتخصصين في مجال التربية التشكيلية وقد بلغ عددهم (٣)

خبراء متخصصين لإبداء رأيهم في مدى صلاحية محتويات الاستثمارة لتحليل ما وضعت لأجله. وبعد جمع استثمارة التحليل من الأساتذة الخبراء تم تعديل تصميم الاستثمارة لتكون بصيغتها النهائية (***) بنسبة اتفاق (٩٨%) بحسب معادلة كوبر وهي درجة تمنح التحليل صدقاً ظاهرياً عالياً.

ب- **ثبات الاداة:** عملت الباحثة على استخراج ثبات الاداة عن طريق التحليل مع محللين (***) خارجيين وإعادة تحليل الباحثة مع نفسها بفارق زمني مقداره اسبوعان، وتطبيق (معادلة سكوت)، ظهرت النتائج كالاتي: الباحثة مع نفسها (٩٦%)، بين المحلل الأول والباحثة (٩١%)، بين المحلل الثاني والباحثة (٩٠%)، بين المحلل الأول والثاني (٩٣%) وبهذا حصلت الاداة على معدل ثبات (٩٢.٢%) وهو ثبات عالي مكن الباحثة من اعتماد الاداة بصيغتها النهائية.

٥: **الوسائل الإحصائية:** استعملت الباحثة (معادلة كوبر) (cooper, ١٩٦٣, p٢٧) لاستخراج نسبة الاتفاق بين الخبراء لفقرات الاستثمارة. واستعملت معادلة سكوت (Ober, p٤٧) لحساب ثبات أداة التحليل.

٦: **تحليل العينة:**

انموذج (١)



- اسم العمل: راقصات بالية.
- اسم الفنان: مصطفى كريم علوان.
- القياس: ٩٠ × ٣٠ سم.
- سنة الانتاج: ٢٠٢٣ م.
- الخامة: اكريلك على قماش.
- العائدية: مقتنيات خاصة للفنان.

يظهر العمل الفني ثلاث راقصات بالية تتوسط المشهد، وبحركات متماثلة، وبالزيت الأبيض الملطخ بضربات لونية مختلفة من الأصفر والبنفسجي والرصاصي

والفيروزي والأحمر. ويظهر على جانبي المشهد طائران ابيضان يرفرفان بارتفاع منخفض. وفي خلفية المشهد تظهر كتلة لونية داكنة أشبه بالحشود الجماعية لا يُفسر منها سوى خيالات الرؤوس.

عبر الفنان بدلالات رمزية شكلية ولونية، عن قضية حرية المرأة والضغط الاجتماعي الممارس عليها. فتقدم هذه العينة خطاباً بصرياً مركباً، يتمحور حول الجسد الأنثوي بوصفه نسقاً دلالياً متحركاً، تتداخل فيه الإيماءة الجسدية مع البنية التشكيلية لإنتاج معنى يتجاوز البعد الجمالي نحو أفق تعبيرى رمزي، ويغدو الجسد هنا وسيلة لإنتاج الدلالة، لا موضوعاً للتمثيل، حيث توظف الحركة والوقفة والتكوين الجماعي بوصفها علامات سيميائية مُحَمَّلة بقيم نفسية وثقافية.

يتجسد الجسد الأنثوي في هيئة ثلاث راقصات، في وضعية حركة متناسقة، تتقاطع فيها انحناءات الأذرع وامتدادها فوق الرؤوس، مع الارتكاز على أطراف الأصابع، وهي وضعيات تنتمي إلى لغة الجسد التعبيري، وتحيل إلى الرغبة في التحليق والانفصال عن الثقل الأرضي. ووفق سيمياء الجسد فإن هذا الامتداد العمودي للجسد يشير إلى محاولة تجاوز القيد والسعي نحو حالة من السمو والتحرر، إلا أن هذا السعي لا يتحقق بشكل كامل بل يبقى معلقاً بين الحركة والاحتجاز. ويكتسب الجسد الأنثوي دلالاته التعبيرية من خلال التوتر القائم بين الحركة والجمود، إذ تقابل الأجساد المضيئة والمتحركة (الراقصات) بخلفية داكنة مكتظة بظلال بشرية غير واضحة المعالم. ويشكل هذا التضاد البصري علامة دلالية على الصراع بين الفرد والجماعة، وبين الذات الأنثوية والسلطة الجمعية غير المحددة. فالأجساد الخلفية لا تمثل شخصاً فردياً، بل تتحول إلى كتلة مظلمة تحيل إلى الرقابة الاجتماعية والضغط الجمعي، وتعدد الأجساد الأنثوية المتشابهة يُحيل إلى تعميم التجربة الأنثوية وتكرار القيد. ويمكن توضيح الدلالات التعبيرية للجسد الأنثوي وفق المخطط رقم (١) الآتي:

العلامة الجسدية	دالاتها التعبيرية
- الذراعان المرفوعان	← السمو/ الرغبة في التحرر
- الارتكاز على اطراف الاصابع منظومة قاسية.	← الهشاشة الوجودية للانثى داخل
- تكرار الجسد الانثوي	← تعميم التجربة الانثوية.
- الكتلة الجماعية الداكنة	← التقيد/ السيطرة/ السلطة المجتمعية

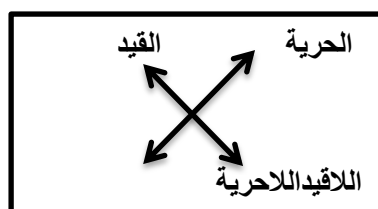
مخطط رقم (١)

وعلى مستوى البنية التشكيلية نجد ان الفنان عالج أشكاله سواء الأدمية أو الحيوانية بأسلوب واقعي لا يخلو من الرمزية العالية وفق رؤية خيالية تخدم فكرة العمل، فضلاً عن تأكيد الفنان على الدلالة الرمزية من خلال الألوان، فاللون الأبيض لفساتين الراقصات يوحي بالصفاء والبراءة والسلام، ولكنه في الوقت ذاته يتعرض للتشويه اللوني، ما يشير إلى اختراق الواقع الضاغط لهذا الصفاء، كما تمثل الطيور البيضاء الطائرة على جانبي المشهد والغالقة للفضاء علامة رمزية على الحرية المنشودة، غير أنها تبقى على الهامش، بما يعكس هشاشة هذا الأمل وعدم الحصول عليه. أما اللون الداكن للجموع في خلفية العمل فتمثل الضغوط والقيود والتسلط والقوة. وبهذا نجد ان الفنان استطاع ان يحقق التوازن الشكلي والخطي واللوني في العمل الذي انغلقت فيه الزمكانية ليبقى اثر التقيد وفرض السلطة قائم في كل زمان ومكان، لأنها قضية تحت الضاغط الاجتماعي. فالسيادة هنا ليس فقط للجسد الأنثوي وفكرة الحرية وإنما للكتلة الداكنة (سلطة المجتمع) وفكرة التقيد لتصبحا قضية واحدة لا تنفصل مطلقاً.

وفي ضوء (نظرية غريماس)، يمكن قراءة العمل ضمن بنية دلالية تنتقل من المستوى السطحي إلى المستوى العميق للمضمون الدلالي التعبيري للجسد الأنثوي في العمل. وبالإشارة إلى النموذج العاملي نجد:



أما على مستوى المربع السيميائي فيظهر تقابلاً دلاليّاً واضحاً كما في المخطط رقم (٢) الآتي:



مخطط (٢)

فالجسد الأنثوي هنا يتموضع بوصفه (الذات) الساعية إلى تحقيق قيمة الحرية، في حين تمثل الكتلة الخلفية المظلمة (الفاعل المعيق) الذي يحد من اكتمال هذا الفعل. ومن هنا ينطلق التشاكل في مشهد العمل الفني ومضمونه الدلالي التعبيري، فالفاعل المعيق لا يُقدم بشكل مباشر بل يُستدعى رمزياً، ما يعكس طبيعة القيود الاجتماعية غير المعلنة التي تمارس على الجسد الأنثوي. وبهذا فإن الجزاء في المسار السردى وفق نظرية غريماس لهذا العمل، هو جزاء سلبي فلا يمكن تحقيق الحرية والتخلص من القيد المجتمعي.

وعليه تكشف هذه العينة إن الجسد الأنثوي هو ذات فاعلة تحاول إعادة تعريف علاقتها بالمجتمع عبر الفعل الجسدي التعبيري، ما يجعل العمل نموذجاً دالاً على اشتغال الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي في الفن العراقي المعاصر.



انموذج (٢)

- اسم العمل: زواج قاصرة.
- اسم الفنان: علي آل تاجر.
- القياس: ٢٩×٤٠ سم.
- سنة الانتاج: ٢٠٢٤م.
- الخامة: اكرليك على خشب.
- العائدية: مقتنيات شخصية للفنان.

يظهر مشهد العمل الفني فتاة صغيرة في وضعية ساكنة، رأسها مائلاً قليلاً، وعيناها تنغمر بالدموع، وملامحها يغلب عليها الحزن والانكسار، ضفائر شعرها الحمراء تنسدل على كتفها، فيها ترتدي ثوباً أبيض مزخرف بنقوش نباتية حمراء وخضراء، ويُرزين رأسها وشاح أبيض شفاف مزركش يُعرف باللهجة العامية (الطرحة/الدواغ)، وتظهر اليدين للفتاة الصغيرة متشابكة عند البطن. بينما تتقاطع في أعلى التكوين يد رجل داكن اللون، كبيرة الحجم، فوق رأس الفتاة، في وضعية توشي بالهيمنة.

تناول الفنان في عمله الفني قضية اجتماعية مهمة وهي (زواج القاصرات)، وما يحمله من تبعات سلبية تمنع الفتيات القاصرات التمتع بحقوقهن كأطفال من حيث إعاقة النمو، وفرص بناء المستقبل، وتحقيق الاستقلال، ويجعلهن أكثر عرضة للعنف البدني، والنفسي، والاستغلال الاقتصادي والجنسي. ليحاكي بذلك موضوعة مُستهلمة من الواقع لا تخلو من خياله. تُقدم تمثيلاً بصرياً مكثفاً للجسد الأنثوي بوصفه بنية دلالية مركبة تتجاوز الوظيفة الشكلية نحو انتاج خطاب سيميائي يعكس وضعية الأنثى داخل منظومة من القيود الثقافية والرمزية. فالجسد الأنثوي هنا لا يُعرض باعتباره موضوعاً جمالياً، بل يُبنى بوصفه ذاتاً فاعلة داخل نسق دلالي يتأسس على التوتر بين الرغبة في التحرر وقوى الهيمنة الاجتماعية.

يظهر الجسد في وضعية انكفاء واضحة تتجسد في ميلان الرأس، وانحناء الكتفين، وتشابك اليدين عند منطقة البطن، وهي جميعها إشارات جسدية ذات حمولة دلالية تشير

إلى حالة انسحاب داخلي وخضوع رمزي. ووفق مقارنة سيمياء الجسد، فإن هذه الإيماءات لا تقرأ بوصفها تعبيراً نفسياً فردياً فحسب، بل باعتبارها نتاجاً لبنية ثقافية تُعيد تشكيل الجسد الانثوي كفضاء لتراكم القلق والخوف. أما وجه الفتاة، فيؤدي دور العلامة المركزية في انتاج المعنى، إذ تتسم ملامحه بالهدوء الحزين والانكسار الصامت، ما يحيل إلى غياب الفعل الكلامي لصالح التعبير الصامت للجسد. ان انكسار النظرة وذرف الدموع يُعبران عن حالة قبول قسري بالوضع القائم، وهو ما يعزز فكرة الجسد بوصفه حاملاً للمعاناة أكثر من كونه فاعلاً في تغييرها. أما ظهور يد الرجل الداكنة وهي ترفع الوشاح (الطرحة/ الدواغ) عن وجه الفتاة، فهي إشارة دلالية رمزية عن السلطة الذكورية والظلم والجهل في المجتمعات. وقد أوضحت الباحثة الدلالة التعبيرية للجسد الأنثوي في المخطط رقم (٣).

العلامة الجسدية	دلالاتها التعبيرية
- انحناء الرأس	الخضوع / القهر
- نظرة العين المنكسرة والدموع	فقدان السيطرة/ الحزن الصامت الوجودي
- تشابك اليدين عند البطن	حماية الذات/ الخوف/ القلق
- يد الرجل الكبيرة	السلطة الذكورية/ الظلم

المخطط رقم (٣)

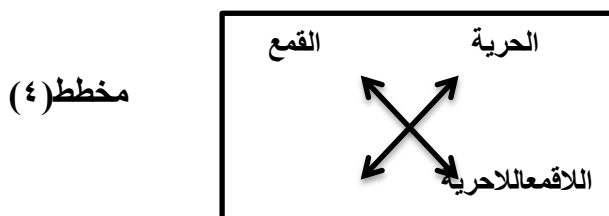
وعلى مستوى البنية التشكيلية يكتسب الرداء ذات اللون الأبيض وظيفة سيميائية مزدوجة، فهو من جهة يحيل إلى النقاء والطهارة والبراءة، ومن جهة أخرى يتحول إلى علامة على الهشاشة والمعاناة النفسية، خاصة مع ما يتخلله من زخارف نباتية دقيقة، هذه الزخارف لا تؤدي وظيفة تزيينية بل تمثل دلالة رمزية للحياة المؤجلة والخصوبة المكبوتة، بما يعكس تعارضاً دلالياً بين إمكانات الجسد وقدرته على الفعل وبين واقع القيد والانغلاق. أما لون يد الرجل الداكنة تدل على الهيمنة والعنف الرمزي، وخلفية المشهد الرمادية تدل على الاغتراب. أما المعالجات الشكلية فجاءت بأسلوب واقعي رمزي لا يخلو من الخيال إذ جاءت السيادة للفتاة الصغيرة ويد الرجل في نفس الوقت، مما يحقق التوازن في الشكل

والمضمون معاً، ضمن فضاء انفتح بوضعية الفتاة الصغيرة الأمامية، ولون الخلفية الداكن بدون إظهار تفاصيل فيها مما انفتحت بذلك زمكانية الحدث ودلالاته التعبيرية لتشمل كل زمان ومكان وبمختلف المجتمعات القديمة والمعاصرة.

وفي ضوء (نظرية غريماس)، يمكن قراءة العمل ضمن بنية دلالية تنتقل من المستوى السطحي إلى المستوى العميق للمضمون الدلالي التعبيري للجسد الأنثوي في العمل. وبالإشارة إلى النموذج العاملي نجد:



أما على مستوى المربع السيميائي فيظهر تقابلاً دلالياً واضحاً كما في المخطط رقم (٤) الآتي:



فالجسد الأنثوي للفتاة الصغيرة هنا يقف في منطقة اللاحرية اللأمان، غير قادر على تحقيق ذاته، واليد الذكورية تعد فاعل سيميائي معيق ومسيطر وقامع يدل على الهيمنة الرمزية. فالتناقض هنا هو فكرة الزواج كرابطة مقدسة في المجتمع تقوم على انشاء أسرة سليمة، وبين انتهاك براءة الطفولة والاستغلال الجسدي للقاصر، لتتزلزل الرابطة المقدسة للزواج والأسرة. وبهذا يتحقق التشاكل في مشهد العمل الفني ومضمونه الدلالي

التعبيري فالجسد الأنثوي هنا ليس موضوعاً للنظر بل نصاً احتجاجياً صامتاً. وبهذا فإن **الجزء في المسار السردى للعمل** هو جزء سلبي لا تحقيق للحرية والأمان، واستلاب براءة الطفولة ولا استقلال في الاختيار، ولا نهاية لحالات زواج القاصرات، مما يبقي الشعور بالرغبة في الكينونة (الحرية) لكن دون تحقيق بسبب القوة المهيمنة (القمع). وعليه تكشف العينة عن اشتغال سيميائي واعٍ على الجسد الأنثوي بوصفه حاملاً للدلالات التعبيرية، حيث تتقاطع الإيماء الجسدية مع البنية اللونية والتكوين التشكيلي لإنتاج خطاب بصري ناقد. ووفق نظرية غريماس يتجلى الجسد هنا كذات دلالية تعيش صراعاً بين الرغبة في الأمان وقوة الإعاقة الرمزية.

انموذج (٣)



- اسم العمل: اختيار.
- اسم الفنان: مثني طليح.
- القياس: ٨٠ × ٨٠ سم.
- سنة الانتاج: ٢٠٢٤ م.
- الخامة: اكرليك على قماش.
- العاندية: مقتنيات خاصة للفنان.

يظهر العمل الفني امرأة حافية القدمين، بوضعية الجلوس على قطعة نسيج مزخرفة بأشكال هندسية، جالسة وهي منحنية ومائل رأسها إلى حضنها، مع إلتفاف الذراعين حول الجسد، ترتدي زي أصفر، وشعرها البرتقالي متطاير للجانب، الى جانبها خف بوضعية معكوسة، ويظهر خلفها خيل أبيض مُرّين بوضعية الانطلاق والجري أما الخلفية فلونت باللون الأزرق ويظهر فيها تقطيع بأشكال هندسية باللون الأزرق الداكن، فضلاً عن الهلال باللون الأبيض.

سلط الفنان العراقي في عمله الفني الضوء على نقطة مهمة ومشكلة اجتماعية حقيقية عند المرأة وهي عدم تمكنها من اختيار فارس أحلامها، فهي ليس لها الحق في المبادرة في الاختيار حسب العُرف الاجتماعي عكس الرجل، بل تبقى تنتظر ما يتقدم لها من

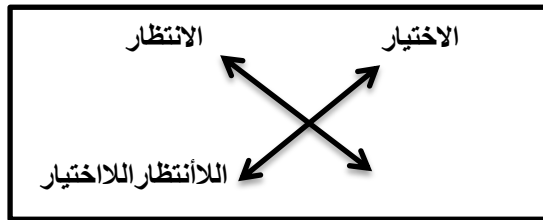
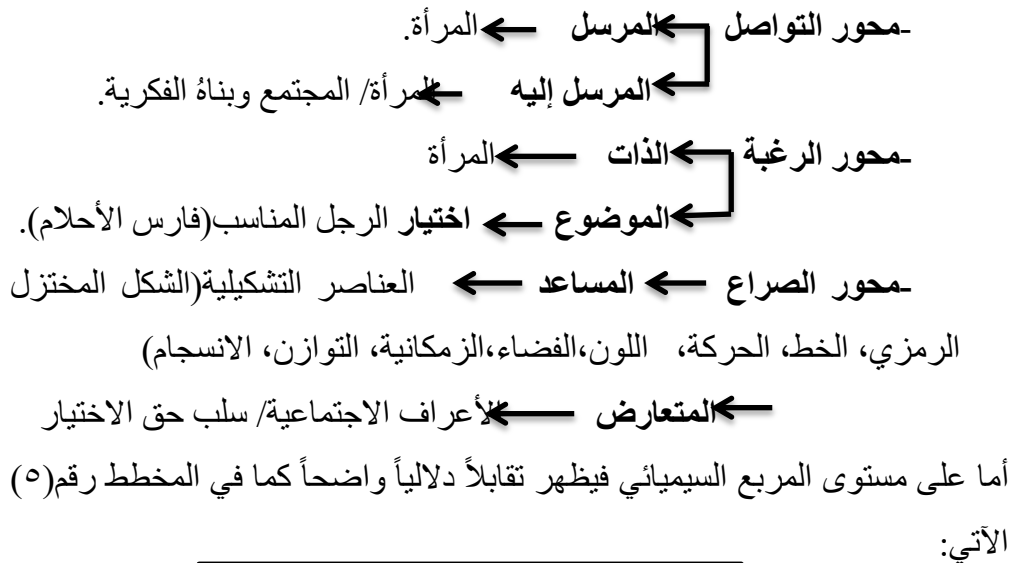
فرص أخرى للشراكة الحياتية. وبهذا يُعد الجسد الأنثوي هنا نسقاً دلاليّاً مركباً، تتقاطع داخله الأبعاد الثقافية والاجتماعية والنفسية، ويتحول من كونه تمثيلاً تشخيصياً إلى بنية سيميائية حاملة للمعنى. ويأتي هذا العمل الفني ليقدم الجسد الأنثوي بوصفه علامة بصرية تُفكك علاقة المرأة بالفعل والاختيار ضمن منظومة ثقافية تقيد إرادتها. ان وضعية الجلوس المنغلقة للجسد الأنثوي والأطراف المنطوية عليه إشارة سيميائية واضحة إلى الانكفاء والانتظار وتعليق الفعل الأنثوي، وتحويل الجسد إلى وعاء للصبر القسري، حيث يختزل حضور المرأة في فعل الانتظار بوصفه البديل الوحيد عن المبادرة والاختيار. كما تؤدي معالجة الملامح بأسلوب شبه تجريدي إلى تعميم التجربة الأنثوية، مما يرفع الجسد الأنثوي من مستوى الفردي إلى مستوى النموذج الثقافي.

ويحضر الخيل في العمل بوضعية حركة وانطلاق، في مقابل سكون الجسد الأنثوي، مما يخلق ثنائية دلالية بين الفعل والانتظار. ووفق القراءة السيميائية، يُعد الخيل رمزاً للرجل المنتظر، وللقوة والقدرة على القرار، كما يحيل إلى الفاعلية والحركة. غير ان حركة الخيل لا تؤدي إلى تحقيق اللقاء، بل تبقى ضمن أفق بعيد، الأمر الذي يحول حضوره إلى وعد غير متحقق وبهذا يصبح الخيل علامة على هيمنة الفعل الذكوري مقابل تعطيل الفعل الأنثوي، حيث يعلق اكتمال الجسد الأنثوي على حضور الآخر دون أن يمتلك الجسد ذاته سلطة المبادرة.

أما على مستوى البنية التشكيلية فنجد ان الفنان أكد على عنصر اللون بوصفه بعداً تعبيرياً في العمل الفني، فالبنية اللونية تعتمد على الألوان الباردة ولا سيما اللون الأزرق الذي يغطي الجسد الأنثوي ويؤكد حالة السكون والجمود الزمني، ويقابل هذا السكون حضور ألوان أكثر إشراقاً في المحيط خاصة لون الخيل الأبيض المزين بألوان براقّة. لكنها لا تتحول إلى طاقة فعلية، بل تبقى ضمن حيز الأمل المؤجل. أما لون الخلفية الأزرق وظهور الهلال باللون الأبيض فهو دلالة على الإشارة لعنصر الزمن (الليل)، الذي يرتبط في الذاكرة الثقافية بالانتظار والحنين والترقب. بينما جاء الفضاء في العمل بحالتين، الحالة الأولى فضاء مفتوح من خلال انفتاح المحيط الخارجي حول

الجسد، الحالة الثانية فضاء مغلق من خلال انغلاق الجسد الأنثوي على ذاته من غير حركة ليؤكد على هذه الفكرة. أما المعالجات الشكلية جاءت باختزال وتجريد وتبسيط دون مراعاة للواقعية، وكذلك استخدم الفنان التنوع الخطي مابين المستقيم والمنحني والمتكسر في تحديد أشكاله. وبهذا حقق الفنان التوازن والانسجام بين الشكل والمضمون وفكرة العمل المقدمة.

وفي ضوء (نظرية غريماس)، يمكن قراءة العمل ضمن بنية دلالية تنتقل من المستوى السطحي إلى المستوى العميق للمضمون الدلالي التعبيري للجسد الأنثوي في العمل. وبالإشارة إلى النموذج العاملي نجد:



مخطط(٥)

فالجسد الأنثوي لا يُقدم على انه ضعيف بايلوجياً، بل كبنية اجتماعية مغلوبة الإرادة، والخيال لا يُمثل الرجل بوصفه منقذاً بل بوصفه شرطاً خارجياً للاختيار. وبهذا يتضح

التشاكل في العمل الفني في صراع بين الذات الأنثوية وحقها في الفعل، فالجسد الأنثوي لا يفتقر إلى الوعي بل يُحاصر داخل منظومة ثقافية تحول دون تحقق الفعل. وبهذا فأن المسار السردي للعمل، هو جزء سلبياً مقيداً ومعلقاً. حيث لا تمنح الذات السردية (الجسد الأنثوي) اعترافاً بإنجاز فعل تحويلي، نتيجة غياب تحقق موضوع القيمة المتمثل في الاختيار والالتحام بالآخر. وبهذا يتحول الانتظار الى قدر، ويجعل اللاختيار نتيجة طبيعية. وهذا اخطر أنواع الجزاء السردية.

وعليه يؤكد هذا العمل ان سيمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر قادرة على تفكيك البنى المضّمة للهيمنة الرمزية، عبر اشتغالها على الصمت والسكون، وتعليق الفعل.

انموذج (٤)



- اسم العمل: صدى الوعود.
- اسم الفنان: استبرق شوكت.
- القياس: ٨٠ × ١٠٠ سم.
- سنة الانجاز: ٢٠٢٥.
- الخامة: اكرليك على قماش.
- العائدية: مقتنيات خاصة للفنان.

يظهر العمل الفني امرأة بوضعية الجلوس الشبه الجانبي تتوسط المشهد، يغطي رأسها وجسمها وشاح مزخرف بحروف عربية، ويُزين أذنها أقراط على هيئة عين دامعة، تمسك بيدها اليمنى سيجارة ينبعث منها دخان يتشكل على هيئة وجه شيطاني مقابل لوجهها، بينما تمسك بيدها اليسرى صورة فوتوغرافية لرجل (زوجها الغائب)، وأسفل الصورة يوجد مفتاح، أما خلفية المشهد جاءت بألوان باردة مزخرفة بحروف عربية.

لقد أشارت الفنانة في هذا العمل على ثيمة أساسية ومهمة في كيان المرأة واستقرارها النفسي وهي (الغياب)، بوصفها محركاً سردياً عميقاً، فالمرأة هنا في حالة انتظار زوجها الغائب، وهو غياب لا يُقدم كحدث خارجي فحسب، بل كحالة نفسية

وجودية تنعكس مباشرة على الجسد الأنثوي، الذي أصبح مجالاً لتكثيف الصراع الداخلي بين الرجاء والقلق.

يظهر الجسد الأنثوي في وضعية جلوس هادئة ظاهرياً، إلا أن هذه السكونية لا تقرأ بوصفها علامة استقرار، بل باعتبارها سكوناً مشحوناً بالتوتر، فالجسد وفق سيمياء الجسد لا يُعبر بالحركة فقط، بل بالصمت وبالانكماش، وبطريقة الإمساك بالأشياء. أن إمساك المرأة بصورة زوجها الغائب يُشكل علامة على التعلق بالذاكرة، وعلى محاولة تثبيت حضور لم يعد موجوداً في الواقع، مما يجعل الصورة تمثيلاً لحضور ناقص، مؤطر، وغير قادر على إشباع الحاجة العاطفية للذات الأنثوية. فدلالة الجسد الأنثوي هنا:

← جسد مشحون بالحركة النفسية.
← جسد معلق بين الرجاء والخوف والقلق والشك.
← جسد يتحول الى فضاء إسقاطي للغياب، حيث يتم استدعاء الزوج الغائب لا بوصفه حضوراً مادياً، بل بوصفه صورة ذهنية مشوهة.
وبالتالي فإن الجسد الأنثوي لا يُعبر عما يراه بل عما يتخيله ويخشاه.

أما الدلالة السيميائية للدخان، وبوصفه مادة غير ثابتة يتحول إلى وسيط بصري لتجسيد اللايقين والاضطراب، بينما يدل الوجه الشيطاني على تشوه صورة الغائب في المخيال الأنثوي. ولا يفهم هذا التشوه بوصفه إدانة أخلاقية للزوج، بل بوصفه نتيجة مباشرة لحالة الانتظار الطويل، حيث يتحول الغياب من حالة حيادية إلى قوة تهديدية محتملة.

وعلى مستوى البنية التشكيلية، نجد أن الفنانة اشتغلت على تباين واضح بين الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية والتي بدورها هيمنت على تشكيل الجسد الأنثوي ولا سيما في ملامح الوجه والرقبة، الكتفين، وانسيابية الشعر، وهذا ما يعكس الحالة النفسية الداخلية للمرأة في مقابل تظهر الخطوط الأكثر حدة في ملامح الوجه الشيطاني في الدخان، حيث تتسم بالانكسار، مما يخلق توتراً بصرياً بين الجسد الواقعي والوجه

المتخيل، فضلاً عن المرونة والليونة في أشكال الحروف العربية. التي ملئت الخلفية ووشاح المرأة. أما المعالجات الأسلوبية للشكل فجاءت لحد ما تعبيرية رمزية تعتمد على التبسيط والتحوير في النسب الجسدية والوجهية، أما الفضاء فيتشكل في العمل الفني بوصفه فضاء نفسياً داخلياً أكثر منه فضاءً واقعياً، فالخلفية الداكنة والمجردة لا تشير إلى مكان ولا إلى زمان، لذا تنفتح بذلك الدلالة الزمكانية (للغياب). وبالتالي فإن معالجة التوازن جاءت غير متماثلة حيث يتموضع الجسد الأنثوي بثقله البصري في الجهة اليمنى من التكوين، بينما يحتل الوجه الشيطاني من الدخان مساحة اخف في الجهة المقابلة. كما استطاعت الفنانة تحقيق الانسجام من خلال وحدة المعالجة اللونية، وانسجام الخطوط والترابط الإيقاعي بين الجسد والدخان والحروف العربية، وبهذا استطاعت الفنانة تقديم تجربة بصرية مركبة، يتكامل فيها الشكل والمضمون، ليصبح الجسد الأنثوي محوراً تشكلياً ودلالياً في آن واحد.

وفي ضوء (نظرية غريماس)، يمكن قراءة العمل ضمن بنية دلالية تنتقل من المستوى السطحي إلى المستوى العميق للمضمون الدلالي التعبيري للجسد الأنثوي في العمل. وبالإشارة إلى النموذج العاملي نجد:



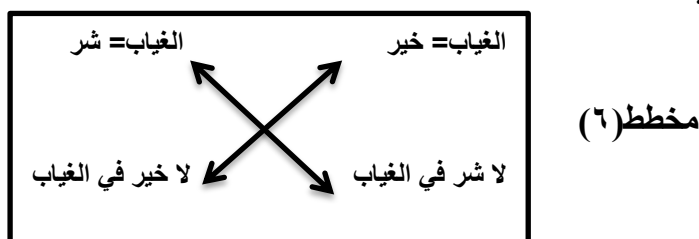
شر

-محور الصراع ← المساعد ← العناصر التشكيلية + الصورة

الفوتوغرافية

← المتعارض ← الغياب/ الوجه الشيطاني من الدخان

أما على مستوى المربع السيميائي فيظهر تقابلاً دلاليّاً واضحاً كما في المخطط رقم (٦) الآتي:



فالجسد الأنثوي في مركز المربع السيميائي في منطقة التوتر الدلالي، غير قادرة على الانحياز إلى قطب واحد وبهذا يُخلق حالة التشاكل في العمل لما يعكسه من حالة التردد واللايقين. وبهذا فإن المسار السردى للجسد الأنثوي (المرأة) هنا والذي يعكس حالة صبر وترقب يتميز بغياب الجزاء الحاسم لا سلبياً ولا ايجاباً، حيث يظل السرد مفتوحاً ومعلقاً أيضاً. فلم يتم تثبيت معنى للغياب ولا حسم صورة الزوج وبالتالي استمرارية اللايقين والقلق وديمومة الانتظار وهو بذلك مسار ينسجم مع طبيعة النصوص البصرية المعاصرة التي تركز على التحولات النفسية بدل الأحداث الخارجية.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج: من خلال تحليل عينة البحث توصل البحث الحالي الى جملة نتائج أهمها:

- ١- اعتمد الفنان العراقي المعاصر على اختيار مواضيع تُحاكي قضايا المرأة في المجتمع، نتيجة وعيه لتحولات الواقع الاجتماعي والثقافي العربي عامة والعراقي خاصة فأشار إلى قضية الضغوط الاجتماعية المباشرة وغير المباشرة على الأنثى دون تحقيق الحرية كما في العينة (١)، وقضية زواج القاصرات وانتهاك حقوق الطفولة كما في العينة (٢)، وقضية عدم حق المرأة من المبادرة في اختيار الشريك المناسب كما في العينة (٣)، وقضية صبر وانتظار المرأة لزوجها الغائب وما تتحمله من عبئ نفسي واجتماعي كما في العينة (٤).

٢- اعتمد الفنان العراقي المعاصر الدلالات التعبيرية للجسد الأنثوي بوصفها لغة بصرية بديلة، مكنته من تمرير خطاب نقدي غير مباشر، عبر توظيف الإيماءة الجسدية، والصمت، والفضاء المشحون دلاليًا والذي ظهر في كافة نماذج العينة، وقد أسهم هذا التوجه في تحويل الجسد الأنثوي إلى علامة سيميائية جامعة تختزل تجارب اجتماعية معقدة، وتمنح العمل الفني بعداً إنسانياً يتجاوز خصوصية التجربة النسوية إلى أفق جمعي أوسع. ومن ابرز الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي:-

أ- ان الجسد الأنثوي استوعب تمثلات (القمع، استلاب الحرية، الخضوع، القيد) كما في العينة (٢,١). (الانتظار، اللاأختيار، الخضوع) كما في العينة (٣). (الانتظار، الفلق، الشك، الاحتراق الداخلي) كما في العينة (٤).

ب- استطاع الفنان العراقي المعاصر تحويل الألم الأنثوي إلى طاقة تعبيرية مُشفرة جمالياً عبر (الانكماش الجسدي، الإيماءات الصامتة، التكوينات المنغلقة) والتي ظهرت في العينة (٣,٢).

٣- أسهمت البنية التشكيلية من عناصر وعلاقات إلى تعزيز وتعميق الوظيفة الدلالية لسيمياء الجسد الأنثوي، فأظهرت نماذج العينة:-

أ- استطاع الفنان العراقي المعاصر ان يُحوّل الخط إلى علامة سيميائية مستقلة تسهم في بناء المعنى، فهيمنت الخطوط المنحنية في تمثيل الجسد الأنثوي والأشكال الأخرى في كافة نماذج العينة، كدلالة تعبيرية عن الانكماش والانغلاق والاحتواء القسري. فضلاً عن استخدام الخطوط المنكسرة والعمودية والمائلة للدلالة على التوتر النفسي والصراع الداخلي .

ب- استطاع الفنان العراقي المعاصر ان يوظف اللون بوصفه قيمة شعورية لا وصفية. حيث لم يستخدم اللون لمحاكاة الواقع، بل لتكثيف الحالة النفسية المرتبطة بالجسد الأنثوي. وجاء هذا في كافة نماذج العينة. كما ولجأ الفنان إلى استخدام الألوان الداكنة سواء داخل الجسد الأنثوي أو المناطق المحيطة به كإشارة دلالية إلى تراكم الألم والذاكرة والمعاناة. وظهر هذا في كافة نماذج العينة. أما الألوان الفاتحة كالأبيض

والألوان الأخرى جاءت كدلالة تعبيرية عن الرغبة للحرية والطمأنينة والأمان كما في العينة (١، ٢).

ت- اعتمد الفنان العراقي المعاصر على استحضار الحركة الداخلية الكامنة في الجسد الأنثوي، بوصفها بعداً تعبيرياً مركزياً، من خلال توظيف أوضاع جسدية ساكنة أو منغلقة والذي ظهر في كافة نماذج العينة ماعدا عينة (١)، بما أسهم في ترسيخ دلالات الصمت، والانتظار، والكبت النفسي. فضلاً عن ان الإيقاع الحركي البطيء الناتج عن تكرار الوضعيات الجسدية أو تشابه التكوينات، أسهم في تكثيف دلالة الزمن المعلق والرتابة الوجودية.

ث- استطاع الفنان العراقي المعاصر ان يُحوّل الفضاء إلى عنصر سيميائي فاعل يشارك في بناء المعنى، فأعتمد على الفضاء المغلق في العينة (١، ٤)، ليشكل علاقة دلالية تشير إلى (العزلة/ التهميش)، واعتماد الفضاء المفتوح في العينة (٢) ليشكل علاقة دلالية تشير إلى انفتاح الألم الداخلي والمعاناة. واعتمد الفضاء المغلق والمفتوح في العينة (٣) للدلالة الى عدم تحقيق الذات، واستمرار الضغوط الاجتماعي .

ج- لم يُصوّر الفنان العراقي المعاصر عنصر الزمن الواقعي في كافة نماذج العينة ماعدا عينة (٣)، وهذا ينطبق على عنصر المكان الجغرافي أيضاً لم يحدده الفنان بأي عينة، وبهذا انفتحت دلالتها التعبيرية لتعبّر عن كل الأزمنة والأمكنة بما تحمله من معاناة الجسد الأنثوي .

ح- تحقق التوازن في جميع البنى التشكيلية من عناصر وعلاقات ومضمون لكافة نماذج العينة، بينما لم يتحقق التوازن لشكل الجسد الأنثوي في كافة نماذج العينة ماعدا عينة (١)، فغالباً ما وضع خارج مركز اللوحة، ما أسهم في خلق شعور عدم الاستقرار النفسي والاجتماعي للذات الأنثوية، ويعزز الدلالة التعبيرية للانتظار والتوتر .

خ- لم يهتم الفنان بتحقيق النسبة والتناسب في البناء الشكلي للجسد الأنثوي أو مع ما حوله من أشكال أخرى في كافة نماذج العينة، وذلك نتيجة لإبراز الصراع بين الذات وبيئتها .

د- اعتمد الفنان العراقي المعاصر على التباين، بين الألوان الداكن والفاتحة، وبين الكتل الصغيرة والكبيرة، وبين الخطوط المنحنية والمستقيمة والمتكسرة، في كافة نماذج العينة، وذلك لإبراز الصراع الداخلي للذات الأنثوية وأحداث دينامية بصرية توجه الانتباه نحو الجسد وتشدّد الدلالات التعبيرية.

ذ- لقد اعتمد الفنان على المعالجات الأسلوبية للأشكال قائمة على التبسيط والاختزال والتحوير في كافة نماذج العينة ماعدا عينة (١) عالجه بأسلوب أقرب للواقعي. مما يسهم في تكثيف الدلالة السيميائية للجسد الأنثوي.

٤- تعد نظرية غريماس بأدواتها (النموذج العاملي، المربع السيميائي، المسار السردي، التشاكل)، إطاراً منهجياً فعالاً في تفكيك الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر من خلال:-

ر- الانتقال من المستوى السطحي للجسد الأنثوي وما يحيط به، وهذا يركز على العناصر الشكلية المباشرة من حيث الشكل الخارجي، الوضعيات، الخلفيات، الألوان، الخطوط... الخ، إلى المستوى العميق للدلالة التعبيرية التي تثبت ان الجسد الأنثوي ليس مجرد شكل مرئي، بل حامل لرسائل معقدة حول الصراع النفسي والذي ظهر في كافة نماذج العينة.

ز- أسهم النموذج العاملي لغريماس في إرساء إطار تحليلي فاعل مكن من تفكيك البنية السردية والدلالية لتمثلات الجسد الأنثوي في كافة نماذج العينة، من خلال محاوره الرئيسية: (محور التواصل، محور الرغبة، محور الصراع)، حيث يمثل الجسد الفاعل الأساسي حامل المعاناة، والصراع النفسي والاجتماعي، فيما تحدد الرموز المرافقة موضوعات القيمة، ويجسد الواقع المعيق القوى المعارضة، وتعمل العناصر المساعدة والأدوات (الخط، اللون، الفضاء... الخ) على تحقيق الدلالة التعبيرية، ما يجعل الجسد الأنثوي فاعلاً سيميائياً مركباً يتفاعل مع جميع العناصر لتشكيل مسار سردي ودلالي متكامل يعكس قضايا المرأة والمجتمع العراقي.

س- أظهر المربع السيميائي منظومة دلالية قائمة على تقابل ثنائي مركزي بين (الحرية/القيد) كما في العينة(١)، و (الحرية/القمع) كما في العينة (٢)، و (الاختيار/الانتظار) كما في العينة(٣،٤)، و (الغياب خير/الغياب شر) كما في العينة (٤). حيث يتموضع الجسد الأنثوي بوصفه قطباً دلالياً يتأرجح بين الإثبات والنفي، محكوماً بعلاقات التضاد والتناقض والتضمنين. وقد أسهم هذا البناء التقابلي في إنتاج دلالة مركبة تجعل من الجسد الأنثوي علامة ثقافية مشحونة بتحويلات المعنى، تعكس بنية اجتماعية ضاغطة مقابل وعي ذاتي مقاوم.

ش- تحوّل الجسد الأنثوي إلى حامل للمسار السردى عبر وضعيات الجسد، انحناءاته، حركته، نظراته، سكونه، توتره، كل هذا قام بوظيفة المسار السردى البديل عن السرد الحكائي المباشر، حيث انجز الفعل الدلالي عبر الجسد لا عبر الحدث. وهذا جاء في كافة نماذج العينة.

ص- بينت نتائج التشاكل وفق نظرية غريماس تكرار وحدات دلالية متجانسة أسهمت في توحيد الخطاب البصري لكافة نماذج العينة. وقد كرس هذا التكرار حضور الجسد الأنثوي بوصفه محوراً دلالياً كاشفاً لبنية قهر اجتماعي ومعنى عميق مستقر.

ثانياً: الاستنتاجات: في ضوء النتائج توصلت الباحثة إلى الاستنتاجات الآتية:

١- ان الفنان العراقي المعاصر اختار قضايا المرأة بوصفها مدخلاً لقراءة الواقع بأكمله، فجاء تجسيد الجسد الأنثوي في لوحاته مُحَمَّلاً بدلالات تعبيرية مركبة، تجمع بين البعد الجمالي، والبعد النقدي، وتؤسس لخطاب بصري معاصر يعكس خصوصية التجربة العربية عامة والعراقية خاصة ويمنحها بعداً إنسانياً شاملاً.

٢- ان الإيماءة الجسدية تفوقت على الملامح التشخيصية في إنتاج المعنى، مما عزز من الطابع الرمزي والسيميائي للأعمال التشكيلية العراقية المعاصرة، فضلاً عن دور العناصر والعلاقات التشكيلية كالخط واللون والفضاء

والحركة...الخ، في تعزيز الدلالة التعبيرية للجسد الأنثوي، وليس بوصفها عناصر جمالية مستقلة.

٣- ان غياب الجزء الايجابي في اغلب قضايا المرأة المطروحة في الأعمال العراقية المعاصر يعكس واقعاً وجودياً غير مكتمل للذات الأنثوية في المجتمع.

ثالثاً: التوصيات: توصي الباحثة بالاتي:

١- تشجيع الدراسات التطبيقية السيمياء البصرية داخل كليات الفنون الجميلة، ولاسيما تلك التي تتناول الجسد الإنساني بوصفه بنية دلالية مركبة، وليس مجرد عنصر تشكيلي.

٢- تشجيع الفنانين العراقيين المعاصرين على توظيف الجسد الأنثوي بوصفه وسيطاً دلالياً واعياً، قادراً على انتاج خطاب بصري نقدي يتجاوز القوالب النمطية.

٣- دعم المعارض الفنية التي تتناول قضايا المرأة من منظور نقدي وسيميائي، بما يسهم في خلق حوار بصري وثقافي حول دور الجسد الأنثوي في المجتمع .

رابعاً: المقترحات: استكمالا للفائدة تقترح الباحثة الآتي: " الدلالات النفسية لسيمياء الجسد الأنثوي في الرسم العربي والغربي المعاصر (دراسة مقارنة)"
الهوامش:

(*) ينظر الملحق (١).

(**)اسماء الخبراء

١- أ.د. تسواهن تكليف مجيد/تربية تشكيلية/ جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.

٢- أ.د. الاء علي عبود/ تربية تشكيلية/ جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.

٣- أ.م.د. انوار علي علوان/ تربية تشكيلية/ جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.

(***)ينظر الملحق(٢).

(****) ١-اسراء ابراهيم، مدرس، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

٢- بشائر محمد، مدرس، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

المصادر

- ١- ابن سينا: الشفاء، ت:محمود الخضير، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢- آل سعيد، شاکر حسن: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
- ٣- آل سعيد، شاکر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج١، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، د.ت.
- ٤- آل وادي، علي شناوة وآخر: النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات، ط١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٤.
- ٥- أمين، عياض عبد الرحمن: إشكالية التأويل في الفن العربي الإسلامي (فن التصوير)، ط١، دار الأصدقاء للطباعة والنشر، العراق، ٢٠٠٩.
- ٦- أوجرداي، ولیم: دراسات علمية محكمة، ت: عبد الكريم محمد محسن، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٦.
- ٧- بالمر، ف.ر: علم الدلالة إطار جديد، ت: صبري ابراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥.
- ٨- بهنسي، عفيف: فلسفة الفن عند التوحيدي، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٧.
- ٩- بو عطية، سعيد: المرجعية المعرفية للسميات السردية - جريماس انموذجاً، مجلة semat، العدد ١، جامعة البحرين، ٢٠١٣.
- ١٠- تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، ت: طلال وهبة، ط١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.
- ١١- جبرا، جبرا ابراهيم: الفن العراقي المعاصر، مديرية الثقافة العامة، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٢.

- ١٢- جبرا، جبرا ابراهيم: جذور الفن العراقي، الدار العربية للكتاب، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٨٦.
- ١٣- جدي، كمال: المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، رسالة ماجستير منشورة، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١٢.
- ١٤- الجوقلي، اسراء مهدي جيجان: أساليب التعبير في أعمال اورلان، مجلة فنون جميلة، العدد الخامس، ٢٠٢٤.
- ١٥- جونثان، كلر، فرديناي دي سوسير: أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ت: عز الدين اسماعيل، ط٣، المكتبة الأكاديمية، مصر، ٢٠٠٠.
- ١٦- الجوهري، اسماعيل بن حماد: الصحاح، ج٢، بيروت، ١٩٧٩.
- ١٧- حمدوي، جميل: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، دار الالوكة للنشر - شبكة الالوكة، ٢٠١٣.
- ١٨- الداية، فايز: علم الدلالة العربي، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٥.
- ١٩- الدوري، عياض عبد الرحمن: دلالات اللون في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦.
- ٢٠- ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣.
- ٢١- الرازي، محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، بيروت، دار الكتاب، ١٩٨١.
- ٢٢- الزاهي، فريد: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، افريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩.
- ٢٣- سعيد، طارق حبيب: جمالية البعد الواحد للحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد ٨٨، ٢٠١٥.
- ٢٤- سيف، انطوان: الكندي- مكانته عند مؤرخي الفلسفة العربية، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥.

- ٢٥- شلق، علي: العقل في التراث الجمالي عند العرب، ط١، دار المدى للطباعة، بيروت، ١٩٨٥.
- ٢٦- صاحب، زهير: فخاريات بلاد الرافدين عصور قبل التاريخ، ط١، سلسلة الآثار، بغداد، ٢٠١٠.
- ٢٧- الصباغ، رمضان: عناصر العمل الفني دراسة جمالية، ط٢، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٤.
- ٢٨- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ط١، مطبعة سليمان زادة، ج١، ذوي القربى، ٥١٣٨٥.
- ٢٩- صنقور، محمد: أساسيات المنطق، ط٢، مكتبة فذك، بغداد، ٢٠٠٨.
- ٣٠- عبد الجليل، منقور: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠١.
- ٣١- عبد السيد، إبراهيم صهيود: الفن التشكيلي العراقي بين الموروث والمعاصرة، مجلة الآداب، ع١٢١، ٢١ حزيران، ٢٠١٧.
- ٣٢- عبد الله، ابراهيم وآخر: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.
- ٣٣- العزاوي، ضياء: لون يجمع البصر، نصوص وحوارات في الفن التشكيلي، ط٢، ٢٠١٦.
- ٣٤- عمر، سعدية موسى: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها، مجلة كلية الآداب، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ع١.
- ٣٥- عمران، سيف حسام علي: تمثلات الاحتفالية في الرسم العربي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٢١.
- ٣٦- العميدي، أمجد محمد حسن: العلامة في الحضارات القديمة، مجلة مركز بابل، العدد ٢، ٢٠١١.

٣٧- الغامدي، منى: سيمياء الجسد في ديوان "أول الجسد آخر البحر" لأدونيس (الانفتاح الدلالي والتشاكل السيميائي)، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، مجلد ٢٧، العدد ٣، ٢٠١٩.

٣٨- غريماس، آ.ج: سيميائيات السرد، ت: عبد المجيد نوسي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠١٨.

٣٩- فاخوري، عادل: علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، ط٢، دار الطليعة للطباعة، بيروت، ١٩٩٤.

٤٠- كورتيس، جوزيف: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ت: جمال حضري، ط١، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٧.

٤١- لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد ٢، عوידات للنشر والطباعة، بيروت، ٢٠٠٨.

٤٢- المرياني، نبراس علي حسون وآخر: سوسيولوجيا التعبير الفني واشتغالاتها في رسوم طلبة قسم التربية الفنية، مجلة الأكاديمي، ١ أكتوبر، ٢٠٢٥.

٤٣- مسعود، جبران: الرائد، بيروت، ١٩٨١.

٤٤- المطليبي، عمر مجبل: الريادة الجمالية في الرسم العراقي الحديث، اطروحة دكتوراة منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨.

٤٥- cooper,jand.(١٩٦٣). measurement and analvsis,^{٥th}edhalt Rinehart and winton,newyork.

٤٦- Ober,Richard,andal:systematic observe atonal of tea ching, anintrodction analysis of in strumntal starkly appeal Englewood.

ملحق (١) الاداة بصيغتها الاولى

- ۱۲۳ -

ملحق (٢) الاداة بصيغتها النهائية.

[illegible]

																	الجزء		
																	التشاكل		

تطور صناعة الفخار في العراق القديم عبر العصور التاريخية

The development of pottery making in ancient Iraq throughout historical periods

الباحثة هديل سلمان سعيد hadeel salman saeed

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون التشكيلية

ا.د حسام صباح جرد Hussam Sabah Jard

استاذ دكتور كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

البريد الالكتروني: hadeelssssss@mtu.edu.iq

Fine.hussam.sabah@uobabylon.edu.iq

هاتف: ٠٧٧١٣٨٧٩٧٠٥

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة تطور صناعة الفخار في العراق القديم عبر العصور التاريخية، بوصفها إحدى أقدم الصناعات التي ارتبطت بنشأة الحضارة في بلاد الرافدين، ويهدف البحث إلى إبراز المراحل التاريخية التي مرت بها صناعة الفخار، وتحليل خصائصها الفنية والتقنية، ودورها في تلبية متطلبات الحياة اليومية والطقسية للمجتمع العراقي القديم.

يعتمد البحث على المنهج التاريخي التحليلي من خلال تتبع تطور أساليب التصنيع، وتقنيات الحرق، وتنوع الأشكال والزخارف الفخارية منذ العصور الحجرية الحديثة وصولاً إلى الحضارات السومرية والأكدية والبابلية والآشورية، كما يسلط الضوء على العلاقة بين تطور الفخار والتحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مع بيان أهمية الفخار كمصدر أثري أساسي في تحديد التسلسل الزمني للحضارات القديمة.

ويخلص البحث إلى أن صناعة الفخار في العراق القديم لم تكن مجرد نشاط حرفي، بل شكّلت مظهرًا حضاريًا يعكس مستوى التقدم التقني والذوق الفني، وأسهمت في توثيق التاريخ الثقافي والحضاري لبلاد الرافدين.

المقدمة

تُعدّ صناعة الفخار من أقدم وأهم الصناعات التي مارسها الإنسان في العراق القديم، إذ رافقت نشأة المجتمعات الإنسانية الأولى وأسهمت في تلبية حاجاتها اليومية والطقسية، وقد شكّل الفخار سجلًا ماديًا غنيًا يعكس ملامح التطور الحضاري، لما يتضمنه من دلالات تقنية وفنية واجتماعية، جعلته من أبرز الشواهد الأثرية التي يعتمد عليها الباحثون في دراسة تاريخ حضارات وادي الرافدين.

وشهدت صناعة الفخار في العراق القديم تطورًا ملحوظًا عبر العصور التاريخية، بدءًا من العصور الحجرية الحديثة وصولًا إلى الحضارات السومرية والأكدية والبابلية والآشورية، حيث تطورت أساليب التصنيع وتقنيات الحرق، وتنوعت الأشكال والزخارف بما يتلاءم مع التحولات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، كما أسهم التقدم في استخدام الأدوات، مثل الدولاب، في إحداث نقلة نوعية في جودة الإنتاج الفخاري وانتشاره، ولابد من تتبع مراحل تطور صناعة الفخار في العراق القديم عبر العصور التاريخية، والكشف عن خصائص كل مرحلة، وبيان العوامل التي أسهمت في هذا التطور، مع إبراز الدور الحضاري للفخار بوصفه عنصرًا أساسيًا في الحياة اليومية ومؤشرًا مهمًا على تقدم المجتمع الرافديني.

وهذا ما تحدده مشكلة البحث، القائمة على التساؤل: كيف تطورت صناعة الفخار في العراق القديم عبر العصور المختلفة، وما العوامل المؤثرة في هذا التطور، وكيف انعكس ذلك على الجوانب الحضارية والثقافية للمجتمع الرافديني؟، وبيان أهمية البحث التي تتلخص في الأهمية العلمية: حيث يساهم هذا البحث في سد الثغرات المعرفية المتعلقة بتطور صناعة الفخار في العراق القديم، من خلال دراسة شاملة لكل مرحلة

تاريخية وربط التطورات الفنية والتقنية بالتحولات الاجتماعية والثقافية والحضارية، كما يوفر إطاراً تحليلياً لفهم العلاقة بين الصناعة الحرفية والحضارة الرافدينية، ويتيح تفسيراً دقيقاً للرموز والدلالات الفنية والفخارية، والأهمية التاريخية: كون البحث يسلط الضوء على صناعة الفخار كأحد أهم الشواهد المادية للحضارة العراقية القديمة، مما يساعد على توثيق مراحل تطورها وتطور المجتمعات التي أنتجتها، ويعزز فهمنا للتاريخ الاقتصادي والاجتماعي والثقافي لبلاد الرافدين، والأهمية الثقافية والحضارية: التي يبرز البحث دور الفخار في الحياة اليومية والطقوسية للمجتمع العراقي القديم، ويدرس انعكاسه على القيم والعادات والممارسات الثقافية، مما يساهم في تقدير الإرث الحضاري للعراق القديم وإبراز عمق الثقافة الرافدينية، والأهمية التطبيقية إذ يمكن أن يُستخدم هذا البحث كمرجع للأبحاث الأثرية والفنية المستقبلية، ويساهم في إثراء المناهج الأكاديمية في دراسة الفنون والحرف التقليدية، وكذلك في تطوير المعارض والمتاحف التي تعرض النتائج الفخارية العراقية القديمة، ويهدف البحث إلى الكشف عن تطور صناعة الفخار في العراق القديم عبر العصور التاريخية، وانحصرت حدود البحث بالحد الزمني حيث يركز البحث على مراحل تطور صناعة الفخار في العراق القديم بدءاً من العصور الحجرية الحديثة مروراً بالعصور السومرية، الأكديّة، البابليّة، والآشورية، مع التركيز على التغيرات الفنية والتقنية التي طرأت على الفخار خلال هذه المراحل التاريخية، والحد المكاني إذ يقتصر البحث على أراضي العراق القديم، أي مناطق وادي الرافدين التي تشمل السهول الجنوبية والوسطى والشرقية، والتي شهدت تطور الحضارات العراقية القديمة، دون التوسع لدراسة الفخار في المناطق المجاورة خارج حدود العراق، والحد الموضوعي كون البحث يركز على تطور صناعة الفخار من الناحية التقنية والفنية والثقافية، مع دراسة الأشكال والزخارف والأساليب الإنتاجية، وعلاقتها بالوظائف اليومية والطقوسية والحضارية، دون التطرق إلى الصناعات الأخرى أو مقارنة شاملة مع حضارات خارج العراق إلا عند الضرورة التوضيحية، أما الفصل الثاني الذي يخص الإطار المنهجي والنظري حيث تناول مراحل تطور

صناعة الفخار في العراق القديم، وبعدها تم تحديد إجراءات البحث العملية وتم تحديد
انموذجين الأول من فترة العبيد والثاني من الفترة السومرية لما لهما علاقة بحدود
البحث وبعد عمليات التحليل تم التوصل إلى عدد من النتائج وكان أهمها :

١. إن صناعة الفخار في العراق القديم لم تكن نشاطاً نفعياً محضاً، بل شكّلت
خطاباً ثقافياً-دينيّاً عبّر عن رؤية الإنسان للكون وعلاقته بالقوى الطبيعية
والإلهية، والفعل الفني في العراق القديم كان جزءاً من منظومة طقسية، إذ تحوّل الفخار
إلى أداة سحرية-رمزية لتجسيد الأفكار المجردة.

٢. إن تطور صناعة الفخار جاء متوازياً مع تطور الوعي الديني، إذ انتقل الفخار
من أوانٍ وظيفية بسيطة إلى وسائل رمزية ذات أبعاد طقسية وشعائرية، وتحسّن
ملحوظ في اختيار الطينة وأساليب التشكيل والحرق، ما يشير إلى تراكم الخبرة الحرفية
وانتقال المعرفة عبر الأجيال.

٣. إن التشكيل اليدوي وتقنيات البناء التدريجي أسهما في إرساء معايير جمالية
مبكرة، عكست وعياً تنظيمياً بالشكل والسطح.

٤. إن الفخار مثّل وسيلة للتواصل الرمزي بين الإنسان والمقدس، وسبق النص
المكتوب في أداء وظيفة التعبير العقائدي، وأن تطور الفخار الطقسي ارتبط بنشوء
المدن وتنظيم المؤسسات الدينية، ولا سيما المعابد.
الكلمات المفتاحية : التطور، الفخار.

Abstract

This research examines the development of pottery making in ancient Iraq throughout history, as one of the oldest industries linked to the rise of civilization in Mesopotamia. The research aims to highlight the historical stages that pottery making went through, analyze its artistic and technical characteristics, and its role in meeting the daily and ritual needs of ancient Iraqi society.

The research is based on the historical analytical approach by tracing the development of manufacturing methods, firing techniques, and the diversity of pottery shapes and decorations from the Neolithic period up to the Sumerian, Akkadian, Babylonian, and Assyrian civilizations, It also highlights the relationship between the development of pottery and social, economic and cultural transformations, while demonstrating the importance of pottery as a key archaeological source in determining the chronology of ancient civilizations.

The research concludes that the pottery industry in ancient Iraq was not merely a craft activity, but rather constituted a civilizational manifestation reflecting the level of technological progress and artistic taste, and contributed to documenting the cultural and civilizational history of Mesopotamia.

introduction

Pottery making is one of the oldest and most important industries practiced by humans in ancient Iraq. It accompanied the emergence of the first human societies and contributed to meeting their daily and ritual needs. Pottery formed a rich material record that reflects the features of civilizational development, Because of its technical, artistic, and social implications, it has become one of the most prominent archaeological evidences that researchers rely on in studying the history of the civilizations of Mesopotamia.

The pottery industry in ancient Iraq witnessed remarkable development throughout historical eras, from the Neolithic period to the Sumerian, Akkadian, Babylonian and Assyrian civilizations, where manufacturing methods and firing techniques developed, and shapes and decorations diversified to suit economic, social and religious transformations, The advancement in the use of tools, such as the potter's wheel, also contributed to a qualitative leap in the quality and spread of pottery production. It is necessary to trace the stages of development of the pottery industry in ancient Iraq throughout historical eras, reveal the characteristics of each stage, and explain the factors that contributed to this development, While highlighting the civilizational role of pottery as an essential element in daily life and an important indicator of the progress of Mesopotamian society.

This is what the research problem is based on, which is the question: How did the pottery industry develop in ancient Iraq throughout the different eras, what factors influenced this development, and how was this reflected in the civilizational and cultural aspects of Mesopotamian society?, The importance of the research is summarized in its scientific significance: this research contributes to filling the knowledge gaps related to the development of the pottery industry in ancient Iraq, through a comprehensive study of each historical stage and linking artistic and technical developments to social, cultural and civilizational

transformations, It also provides an analytical framework for understanding the relationship between crafts and Mesopotamian civilization, and allows for an accurate interpretation of artistic and pottery symbols and meanings, as well as their historical significance: the research highlights pottery as one of the most important material evidence of ancient Iraqi civilization, thus helping to document its stages of development and the development of the societies that produced it, Our understanding of the economic, social, and cultural history of Mesopotamia, and its cultural and civilizational importance, is enhanced by the research highlighting the role of pottery in the daily and ritual life of ancient Iraqi society, and studying its reflection on cultural values, customs, and practices, thus contributing to the appreciation of the civilizational heritage of ancient Iraq and highlighting the depth of Mesopotamian culture, The practical importance of this research lies in its potential to serve as a reference for future archaeological and artistic studies. It contributes to enriching academic curricula in the study of traditional arts and crafts, as well as to developing exhibitions and museums that display ancient Iraqi pottery. The research aims to reveal the evolution of pottery making in ancient Iraq throughout historical periods, The scope of the research was limited to the time frame, as the research focuses on the stages of development of the pottery industry in ancient Iraq, starting from the Neolithic

period, passing through the Sumerian, Akkadian, Babylonian, and Assyrian periods, with a focus on the artistic and technical changes that occurred in pottery during these historical stages, The spatial limitation is that the research is confined to the lands of ancient Iraq, that is, the Mesopotamian Valley regions, which include the southern, central, and eastern plains, and which witnessed the development of ancient Iraqi civilizations, without expanding to study pottery in neighboring regions outside the borders of Iraq, The objective limit of the research is that it focuses on the development of the pottery industry from a technical, artistic, and cultural perspective, studying its forms, decorations, and production methods, and their relationship to daily, ritual, and cultural functions, without addressing other industries or making a comprehensive comparison with civilizations outside Iraq except when necessary for clarification, The second chapter, which deals with the methodological and theoretical framework, addresses the stages of development of pottery making in ancient Iraq. Following this, the practical research procedures were defined, and two models were selected: one from the Ubaid period and the other from the Sumerian period, due to their relevance to the scope of the research. After analysis, a number of results were reached, the most important of which were:

١. The pottery industry in ancient Iraq was not a purely utilitarian activity, but rather constituted a cultural-religious discourse that expressed man's vision of the universe and his relationship with natural and divine forces. The artistic act in ancient Iraq was part of a ritual system, as pottery was transformed into a magical-symbolic tool for embodying abstract ideas.

٢. The development of the pottery industry came in parallel with the development of religious awareness, as pottery moved from simple functional vessels to symbolic mediums with ritual and ceremonial dimensions, and there was a noticeable improvement in the choice of clay and methods of shaping and firing, which indicates the accumulation of craft experience and the transfer of knowledge across generations.

٣. Manual shaping and gradual construction techniques contributed to establishing early aesthetic standards, reflecting an organizational awareness of form and surface.

٤. That pottery represented a means of symbolic communication between man and the sacred, and preceded the written text in performing the function of doctrinal expression, and that the development of ritual pottery was linked to the emergence of cities and the organization of religious institutions, especially temples.

Keywords: Evolution, Pottery.

١. الفصل الأول - مشكلة البحث Research Problem

على الرغم من الأهمية البارزة لصناعة الفخار في العراق القديم ودورها الحيوي في تلبية الاحتياجات اليومية والطقوسية للمجتمع، إلا أن الدراسات السابقة ركزت غالباً على جانب واحد فقط، سواء الفني أو التقني، دون تقديم تحليل شامل يبين مراحل تطور هذه الصناعة عبر العصور التاريخية المتعاقبة، وربطها بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والحضارية في بلاد الرافدين، كما أن الأبحاث الحالية لم تتناول بدقة العلاقة بين الابتكار الفني والتقني في صناعة الفخار والتغيرات الحضارية التي شهدتها المجتمعات القديمة، أو كيفية انعكاس هذه الصناعة على الحياة اليومية والطقوسية والرمزية للمجتمع.

ومن هنا تنشأ مشكلة البحث في التساؤل عن كيف تطورت صناعة الفخار في العراق القديم عبر العصور المختلفة، وما العوامل المؤثرة في هذا التطور، وكيف انعكس ذلك على الجوانب الحضارية والثقافية للمجتمع الرافديني؟، مع التركيز على إبراز العلاقة بين التطور التقني والفني للفخار والتحولات المجتمعية التي رافقته، بما يسهم في فهم أعمق للبعد الحضاري والفكري للحضارات الرافدينية القديمة.

أهمية البحث Research Significance

١. أهمية علمية: يساهم هذا البحث في سد الثغرات المعرفية المتعلقة بتطور صناعة الفخار في العراق القديم، من خلال دراسة شاملة لكل مرحلة تاريخية وربط التطورات الفنية والتقنية بالتحولات الاجتماعية والثقافية والحضارية، كما يوفر إطاراً تحليلياً لفهم العلاقة بين الصناعة الحرفية والحضارة الرافدينية، ويتيح تفسيراً دقيقاً للرموز والدلالات الفنية والفخارية.

٢. أهمية تاريخية: يسلط البحث الضوء على صناعة الفخار كأحد أهم الشواهد المادية للحضارة العراقية القديمة، مما يساعد على توثيق مراحل تطورها وتطور

المجتمعات التي أنتجتها، ويعزز فهمنا للتاريخ الاقتصادي والاجتماعي والثقافي لبلاد الرافدين.

٣. **أهمية ثقافية وحضارية:** يبرز البحث دور الفخار في الحياة اليومية والطقوسية للمجتمع العراقي القديم، ويدرس انعكاسه على القيم والعادات والممارسات الثقافية، مما يسهم في تقدير الإرث الحضاري للعراق القديم وإبراز عمق الثقافة الرافدينية.

٤. **أهمية تطبيقية:** يمكن أن يُستخدم هذا البحث كمرجع للأبحاث الأثرية والفنية المستقبلية، ويسهم في إثراء المناهج الأكاديمية في دراسة الفنون والحرف التقليدية، وكذلك في تطوير المعارض والمتاحف التي تعرض المنتجات الفخارية العراقية القديمة.

هدف البحث Research Aim

الكشف عن تطور صناعة الفخار في العراق القديم عبر العصور التاريخية

حدود البحث Research Limitations

١. **الحد الزمني:** يركز البحث على مراحل تطور صناعة الفخار في العراق القديم بدءًا من العصور الحجرية الحديثة مرورًا بالعصور السومرية، الأكديّة، البابليّة، والآشورية، مع التركيز على التغيرات الفنية والتقنية التي طرأت على الفخار خلال هذه المراحل التاريخية.

٢. **الحد المكاني:** يقتصر البحث على أراضي العراق القديم، أي مناطق وادي الرافدين التي تشمل السهول الجنوبية والوسطى والشرقية، والتي شهدت تطور الحضارات العراقية القديمة، دون التوسع لدراسة الفخار في المناطق المجاورة خارج حدود العراق.

٣. **الحد الموضوعي:** يركز البحث على تطور صناعة الفخار من الناحية التقنية والفنية والثقافية، مع دراسة الأشكال والزخارف والأساليب الإنتاجية، وعلاقتها بالوظائف اليومية والطقوسية والحضارية، دون التطرق إلى الصناعات الأخرى أو مقارنة شاملة مع حضارات خارج العراق إلا عند الضرورة التوضيحية.

تحديد وتعريف المصطلحات Defining Terms

التطور Evolution لغويا: هو التغيّر التدريجي الذي يحدث في بنية الكائنات الحية وسلوكها، ويطلق أيضاً على التغيّر التدريجي الذي يحدث في تركيب المجتمع أو العلاقات أو النظم أو القيم السائدة فيه (مصطفى، ٢٠٠٧، ص ٥٧٠)، وهو انْتِقَال من طُور إلى طُور، تقدّم، تبدّل: "تَطَوَّر اجتماعي"، "تَطَوَّر سياسي"، "تَطَوَّر مَوْقف"، "تَطَوَّر حالة"، "تَطَوَّر أفكار". (معلوف، ١٩٤٦، ص ٩٢٣).

التطور اصطلاحاً: هو التنقل من هيئة وحال إلى غيرهما ومنه تطور الملك و الولي (بصمة جي، ٢٠٠٩، ص ١٤١)، وهو التطور هي المعادل لكلمة (Evolution) في اللغة الانكليزية التي تعني نوعاً من التغيّر من البساطة إلى التعقيد والنمو (Hornby, ١٩٧٤, p. ٧٦)، كما هي كذلك تحمل ذات معنى التطور والتكامل والنمو في اللغة الفارسية، (معين، ١٩٧٣، ص ٣٢) وقد قام عامل الأحياء التكاملي المعروف مارك ريدلي "بتعريف التطور على أنه تغيير الكائنات الحية عن طريق انشقاق الأنواع بواسطة التحولات البطيئة التي تنتقل إلى الأجيال اللاحقة". (Ridley, ٢٠٠٤, p. ٤)

التعريف الإجرائي للتطور: هو مجموعة التغيرات القابلة للملاحظة والقياس التي تطرأ على أعمال الخزف أو على مهارات المتعلم في إنتاجها عبر فترة زمنية محددة، ويُحدد إجرائياً من خلال مقارنة مستوى الخزف قبل وبعد التعلم أو الممارسة، وذلك من حيث جودة التشكيل، دقة التنفيذ، تنوع التقنيات المستخدمة، التحكم في الخامات، جودة الحرق، والمعالجة الجمالية والوظيفية للعمل الخزفي.

الفخار Pottery لغويا: يعرف على أنه الجر أو الخزف تعمل منه الجرار و غيرها (ابو الفضل، ١٩٩٩، ص ٦٧)، وقد وردت في القرآن الكريم كلمة الفخار في قوله تعالى: "خلق الإنسان من صلصال كالفخار" (سورة الرحمن، الآية: ١٤)، وفي قوله: "الذي أحسن كل شيء خلقه و بدأ خلق الإنسان من طين" (سورة السجدة، الآية: ٧)، ولو أردنا

تعريف الفخار لغوياً ، لوجدنا أن اللغويين العرب اتفقوا على تعريفه بأنه ما عمل من الطين وشوي بالنار حتى يصير فخاراً.(الشيخ، ١٩٥٨، ص ٢٦٩).

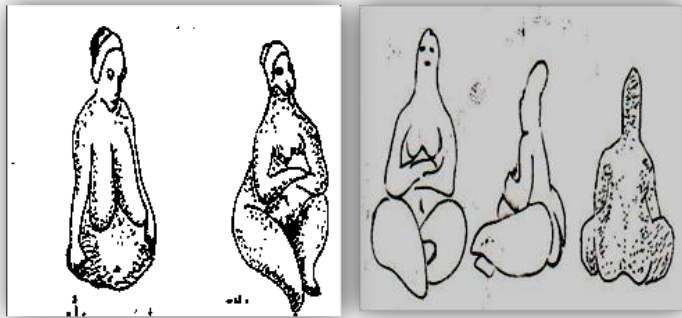
الفخار اصطلاحاً: هو كل أنية عملت من طين ثم شويت بالنار لتصبح فخاراً(ابادي، ٢٠٠٨، ص ٤٦٢) ، واللفظ الإنكليزي المقابل لكلمة فخار هو (Pottery) أو (Ceramic) ، والأول : أصله من كلمة (Pot) ومعناها (الوعاء) ثم عجمت الكلمة فاتخذت هذا المعنى (الزبيدي، ١٩٨٦، ص ١٠) ، والثاني : إغريقي معناه أوعية أرضية أي مصنوعة من أديم الأرض(الزبيدي، ١٩٨٦، ص ١٠).

التعريف الاجرائي للفخار: هو كل منتج يُشكّل من الطين أو الصلصال، ثم يُجفف ويُحرق في الفرن عند درجات حرارة محددة، ويُستخدم لأغراض نفعية أو جمالية، ويُقاس إجرائياً من خلال خصائص قابلة للملاحظة مثل: نوع الطين المستخدم، طريقة التشكيل، درجة الحرق، الصلابة، اللون، والزخرفة النهائية، وهو كل قطعة طينية تم تشكيلها يدوياً أو آلياً، وخضعت لعملية حرق واحدة على الأقل، ويمكن التحقق منها عبر الفحص المادي أو الوظيفي.

٢. الفصل الثاني : الإطار المنهجي والنظري

مراحل تطور صناعة الفخار في العراق القديم: يكشف التأمل في الفخار العراقي القديم عن ترابط معقد بين الشكل الفني وبنية الحضارة، حيث لعب الفكر والمعتقدات دوراً أساسياً في توجيه الإبداع وعكس رؤية الإنسان للعالم والكون، فالأعمال الفنية لم تكن مجرد مصنوعات مادية، بل تجسيدا للوعي الثقافي المتداخل فيه الدين والأسطورة والتاريخ، معتمداً على الموارد الطبيعية والزخارف النباتية والحيوانية والهندسية المستمدة من البيئة، ومن خلال هذا التفاعل بين الإنسان ومحيطه، أصبحت القطع الفخارية سجلاً بصرياً يوثق التطور الحضاري والتواصل الثقافي عبر العصور، (الخوري، ١٩٧٢، ص ٦) فنرى الإنسان وهو يصنع أعماله الفخارية بأشكال متعددة وتصاميم متنوعة، مستنداً في ذلك إلى الأسس والموارد المتاحة له.

تطورت عبر الزمن مهارة الإنسان في فن تشكيل الفخار من طينة خام، بسيطة ومحملة بشوائب الطبيعة، إلى أشكال أولية محدودة مثل الجرار والقوارير، ورغم بساطتها كانت هذه الأعمال شاهدة على ولادة فن عظيم يروي قصة الإنسان وعلاقته بالأرض والروح، بداية لحكاية امتدت وأزهت عبر العصور، (صاحب، ٢٠١٠، ص ٣٠) وشهدت صناعة الأنية الفخارية تطوراً واضحاً في جودة الطينة ونعومة سطحها، مع تغطيتها بطبقة رقيقة لتسهيل رسم النقوش الدقيقة، كما تحسّن أسلوب الحرق في أفران متقنة، ما أضفى صلابة فائقة على الأواني، وتنوعت أشكالها بين الجرار والصحون والطاسات والكؤوس، معبرة عن تطور فني ووظيفي يعكس وعي الإنسان بتفاعله مع مادته وبيئته (صاحب، ١٩٨٧، ص ٤٦)، وتميّزت كل مرحلة من الحضارة العراقية القديمة بسمات شكلية فريدة، وكانت أقدم صناعة الفخار تعود إلى موقع جرمو، حيث كشفت الحفريات عن آلاف التماثيل الطينية، بما فيها نساء متطورة وأشكال حيوانات مصغرة، ارتبطت هذه النماذج بمفهوم الخصوبة وأظهرت حساً جمالياً دقيقاً، وبرزت تماثيل "الإله الأم" الأكثر انتشاراً، حاملة دلالات روحية وثقافية تعكس تجربة الإنسان القديم في تأمل ذاته وعلاقته بالكون (الجادر، ١٩٨٥، ص ٨)، شكل (١).



الشكل (١)

لعبت

المعتقدات الدينية دوراً في توجيه الفنان لتجاوز الواقع الحسي، مستلهمًا منه لكنه لا يتقيد به، فابتكر نماذج فنية تحمل مضامين روحية ورمزية، ومع تطور وعيه الفني، تبنى

أسلوب التجريد، ما يعكس نمو أفكاره وإحساسه بالجمال، وكان هدفه الأسمى الإبداع والابتكار في عالم الفن (صاحب، ١٩٩٦، ص ٧١).

يتضح من مسيرة الفن العراقي القديم أن كل مرحلة حملت روحاً ونمطاً فريدين، متأثرين بالأحداث والتغيرات والضغوط التاريخية والفكرية، مما انعكس في الإبداع والسلوك الفني، ولم تبقَ الفنون جامدة، بل تجددت واستجابت لظروف كل حقبة، فشكلت قواعد تنظيمية وبنائية لفهم الأعمال الفنية في سياقها، فعلى سبيل المثال، في دور جمدة نصر، أبدع الفنانون في تزيين أواني الحجر بالأحجار الكريمة وصنعوا زخارف دقيقة، كما شهد الدور تطوراً ملحوظاً في الصناعات واستخدام الأختام المسطحة والأسطوانية، دلالة على التطور الفني والتنظيمي المتقدم، (بصمة جي، ١٩٧٢، ص ٢٨) لم تكن الأواني الحجرية في موقع جرمو مجرد أدوات نافعة، بل حملت بعداً جمالياً، حيث أظهرت العروق الظاهرة بعد الصقل روحاً فنية تمزج بين الوظيفة والجمال في تجربة الإنسان القديم (الجادر، ١٩٨٥، ص ٨)، وفي أعماق كهوف شمال العراق، وتحديدًا في كهف (شانيدر*) (نخبة من الباحثين، ١٩٨٣، ص ٥٠) وكهف (بردة بلكا**) (باقر، ١٩٨٧، ص ٧٦) وكهف (هزار مرد***) (ساكر، ١٩٧٩، ص ٢٦) عثر المنقبون في مواقع أثرية عراقية على أقدم بقايا الإنسان القديم، حيث برزت أمامهم أدوات حجرية بدائية مثل المثاقب الدقيقة، والمقاشط الحادة، والفؤوس الصغيرة، إلى جانب مواقع تضح ببقايا الرماد التي تروي قصة أولى محاولات الإنسان في تسخير النار، وقد أبدع في صنع هذه الأدوات باستخدام عظام

*كهف شانيدر : يقع هذا الكهف قرب مدينة راوندوز وعلى سطح جبال برادوست المطل على سهل الزاب الأعلى بالقرب من مركز ناحية شانيدر ، يبلغ طوله ٤٠ مترا وارتفاعه ٨ أمتار وعرض فتحته ٢٥ مترا . استمر الحفر فيه من عام ١٩٥١م إلى عام ١٩٦١م ولم تستكمل التنقيبات لحد الآن .

**كهف بردة بلكا : يقع هذا الكهف على بعد ميل ونصف الميل شمال شرقي جمجمال بين كركوك والسليمانية ، ويعود تاريخه الى نحو (١٢٠ ألف) سنة مضيت .

***كهف هزار مرد : يقع هذا الكهف على بعد (٢ ميل) جنوب السليمانية ..

الحيوانات والحجارة، مما يعكس قدرة الإنسان البدائي على التكيف والابتكار في مواجهة تحديات بيئته (باقر، ١٩٧٦، ص ١٢) كما في الشكل (٢) لمجموعة من الأدوات الحجرية:



الشكل (٢)

تمثل المنتجات الفنية عبر العصور امتداداً للعمل الإنساني المستمر منذ البداية، إذ كانت كل إنتاجات الإنسان—من أدوات بدائية إلى رسومات وطقوس شعائرية استجابة لاحتياجاته البيولوجية والاجتماعية، ووسيلة للتعبير عن صراعه مع الطبيعة للحفاظ على حياته.

قبل اختراع الفخار، استخدم الإنسان أواني مصنوعة من أغصان الأشجار المنسوجة والمطالية بالجبس لحفظ السوائل، وأواني من الطين المجفف تحت الشمس، بالإضافة إلى أواني من الخشب والحجر والجلود، لتلبية احتياجاته اليومية، ومع مرور الزمن، اكتشف الإنسان أن الطين يتصلب عند تعرضه للنار (صاحب، ١٩٨٧، ص ٤٥)، وقد أدى ذلك إلى اختراع الفخار، الذي شكّل نقلة نوعية في أدوات الحياة اليومية، إذ ارتبطت صناعته بوظائف عملية أهمها تخزين فائض الحبوب لاستخدامه عند الحاجة، مما يعكس بدايات التفكير في الاقتصاد المنظم وتخطيط الموارد. (نخبة من الباحثين، ١٩٨٣، ص ٤٦ - ٤٧).

العصر الحجري الحديث (فخار جرمو) ٦٥٠٠ - ٥٠٠٠ ق.م يُعد فخار جرمو من أقدم أنواع الفخار المعروفة، إذ وُجد فقط في الطبقات الخمس العليا، بينما لم يُكشف عن أي فخاريات في الطبقات الإحدى عشرة الأدنى (الدباغ، ١٩٨٥، ص ١٥)، وتم العثور

على فخاريات هذه المرحلة في مواقع متعددة منها حسونة، سامراء، حلف، والعبيد، وتشير الأدلة الأثرية إلى أن الأواني التي سبقت هذه المرحلة كانت تُصنع من الحجر، كما وُجدت نماذج منها في موقع جرمو (Mortensen, ١٩٩٨, p. ١٢١)، مع ظهور التجمعات الزراعية، صنع الإنسان أواني كبيرة لتخزين الحبوب، بعضها مزخرف ومفتوح لتسهيل الطحن والاستخدام اليومي (Matson, ١٩٦٥, P. ٢١٧-٢٢٠).

دور حسونة : ٧٠٠٠-٥٥٠٠ ق.م يُعتبر (دور حسونة*) (بصمة جي، ١٩٧٢، ص ١٧) من المواقع ذات الأهمية الكبرى في تاريخ الحضارة العراقية القديمة، وكانت البيئة الطبيعية غنية بالموارد، فزرع الفلاحون القمح والشعير البري اعتماداً على أمطار الدير وخصوبة التربة، مستخدمين مناجل حجرية من الصوان والزجاج البركاني لحصاد الحبوب، (فرانكفورت، ١٩٥٩، ص ٤٠) استخدم الإنسان أطباقاً فخارية ذات نتوءات لجرش الحبوب ورخياً حجرية لطحنها، وخزن فائض الإنتاج الزراعي في مخازن أرضية من أحواض أو جرار كبيرة مغطاة بالقار للحفاظ عليها (نخبة من الباحثين، ١٩٨٣، ص ٥٤ - ٥٥).

عمل الإنسان على تعزيز قوى الطبيعة، ما مكنه من تصنيف الموجودات وفهم العلاقات والرموز بينها، وجعل الفن أداة في الطقوس السحرية لتحويل الأفكار المجردة إلى حقائق ملموسة، ففي مستوطنة "يارمتبة"، كشفت البعثة الروسية عن طقوس تضمنت حرق منحوتات تمثل رجلاً وامرأة حاملاً وقرايين من عظام الحيوانات، بهدف تفعيل الرموز الذكرية والأنثوية لتحقيق خصوبة الطبيعة، (صاحب، ٢٠٠٧، ص ١٨ - ٢٠). يُعتبر فخار دور حسونة يدوي الصنع من طين غالباً غير نقي، وتتميز أغلب أوانيها بسطوح خشنة نتيجة بساطة الأفران، وتشمل أشكال الفخار قدوراً وجراراً كبيرة

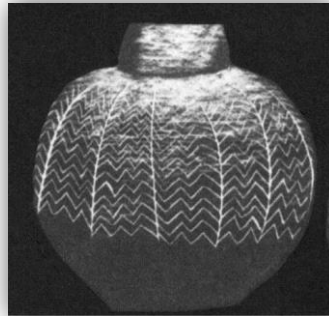
* دور حسونة : سمي هذا الدور بدور حسونة نسبةً إلى تل معروف بهذا الاسم يقع على نحو (١٥ كيلومتراً) من الضفة اليمنى لنهر دجلة وعلى مسافة (٣٥ كيلومتراً) جنوب الموصل في محافظة نينوى، نقبت فيها مديرية الآثار العراقية في العامين (١٩٤٣-١٩٤٤م) وقد عثر فيه على آثار قرية كبيرة من العصر الحجري الحديث .

بسمكة جدران متفاوتة، إضافة إلى طاسات وأقداح وصحون صغيرة لتلبية احتياجات المزارعين في تخزين وتحضير الطعام وطهيه ونقل السوائل" (الدباغ، ١٩٨٥، ص ١٦)، كما في الشكل (٣) لمجموعة من الانيات الفخارية:



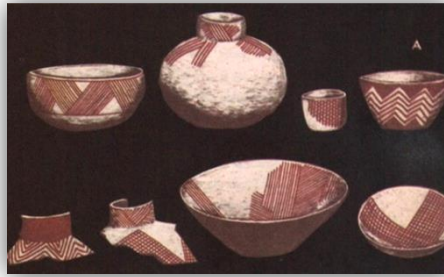
شكل (٣)

كان تشكيل الأنية الفخارية يدوياً، عبر بناء لوالب طينية تدريجياً على قاعدة صغيرة، توضع على حصير لتجنب الالتصاق، مما ترك طبقات على القاعدة وأظهر انتظام الخطوط الجانبية دلالة على تطور المهارة الجمالية، وتشير نماذج من جرمو، حسونة، وأم الدباغية إلى استخدام تقنيتي الحذف والدلك لتنعيم السطوح وجعلها صالحة للرسم، (صاحب، ٢٠٠٧، ص ٢٨) وزينت فخاريات حسونة بزخارف محززة على أكتاف الأواني، خصوصاً الجرار، على شكل شرائط أفقية أو عمودية من حزوز قصيرة وسطحها ضحل، نُفذت بأداة حادة على الطين الرطب لتشكيل مشاهد هندسية بسيطة، وسُميت بفخاريات حسونة المحززة، (صاحب والخطاط، ١٩٨٧، ص ٤٨) كما في الشكل (٤) تمثل حزوز محفورة على الاناء الفخاري.



شكل (٤)

كان هناك نوع آخر من فخار دور حسونة يُزَيَّن بلون واحد، بني أو أحمر، وسُمِّي بفخاريات حسونة الملونة، إضافة إلى فخاريات تجمع بين التلوين والزخارف المحفورة، والمعروفة باسم فخاريات حسونة المحززة والملون، (باقر، ١٩٧٦، ص ٢١٢) كما في الشكل (٥) الذي يمثل حروز ملونة على الانيات الفخارية.



شكل (٥)

تم العثور على أشكال بشرية مزخرفة على بعض كسور الفخار، من بينها جرة زُينت على رقبتها بوجه فتاة يحمل زخارف هندسية تتألف من خطوط عريضة سوداء، بعضها مكسور ومنحني، وأخرى مثلثة الشكل، كما تميزت هذه الزخارف بالتقاء الحواجب وظهور العيون بشكل بارز، (فارس، ١٩٨٠، ص ٣٠) كما في الشكل (٦) يمثل رسم ملون على إناء فخاري.



شكل (٦)

برزت في حضارة حسونة منحوتات فخارية نسائية صغيرة، تتسم بأجسام مختزلة إلى تشكيلات هندسية بسيطة، تركز على الشكل المجرد والترتيب الهندسي أكثر من التفاصيل الواقعية، (صاحب، ٢٠٠٧، ص ٤٠) تشير أحجام هذه التماثيل ومواقع العثور عليها وسماتها الشكلية إلى طبيعتها السحرية، واستخدامها في طقوس وممارسات مرتبطة بالمعتقدات الروحية (صاحب، ٢٠٠٧، ص ٤٥)، شكل (٧).



الشكل (٧)

تتميز معظم المنحوتات الفخارية في هذا الدور بألوان بين البني الأحمر والرمادي نتيجة حرق خفيف، مما جعلها غير صلبة وسهلة التلف، هذا أثر على صمودها في التربة وصعب التنقيب والاكتشاف، مما استلزم عناية دقيقة وتقنيات ترميم متقدمة للحفاظ عليها.

دور سامراء: ٥٥٠٠ إلى ٤٨٠٠ ق. م تميزت فترة سامراء بتطور كبير في صناعة الفخار مقارنة بحسونة، حيث ظهرت فخاريات عالية الجودة، مزخرفة بتصاميم معقدة

تشمل حيوانات مثل الغزلان والطيور، معبرة عن وعي الفنان وارتباطه بالطبيعة وبيئته (لويد، ١٩٨٠، ص ٢٠).

دخل فخار سامراء الحرفة الفنية بوضوح، مستخدماً طيناً منقى يمنح السطح نعومة عالية، تنوعت أشكاله بين طاسات وجرار وقوارير وأكواب وصحون، وزُينت الزخارف الهندسية والخطوط المتقاطعة وأشكال حيوانية أفقية ومتوازية، مما أضفى جمالية وغنى على التصميم (سوسة، ٩٨٠، ص ٨٥)، الشكلين ٨ و ٩.



الشكل (٩)



الشكل (٨)

يُعد فخار سامراء أكثر تطوراً من حسونة، إذ تجاوز الاستخدام اليومي ليشمل زخارف معقدة تعكس وعي الإنسان وعلاقته ببيئته، مع تقنيات عالية وألوان متعددة (أسود، أحمر، بني، أخضر) ودقة فائقة في التنفيذ، حيث أصبحت زخارفه رمزاً للترف وامتداداً للتطور الحضاري، (لويد، ١٩٨٨، ص ٢٠) استخدم فخار سامراء ألواناً داكنة أحادية تعتمد على الحرق، وتميزت الجرار بأبدان عريضة وأعناق طويلة، وزُينت بزخارف هندسية متقاطعة أو أفقية ورسوم حيوانية مثل الغزلان والعقارب والأسماك (بصمة جي، ١٩٧٢، ص ٢٠)، وتميز نحت فخار سامراء باستخدام القوالب، خاصة لتشكيل الأرجل، المصنوعة غالباً من الفخار أو الجص، حيث تظهر طبقة حافة القالب على السطح الداخلي للفخذ والساق والقدم في بعض التماثيل، (صاحب، ١٩٩٦، ص ١٣٨) كما في الشكل (١٠) لمنحوتة فخارية أنثوية.



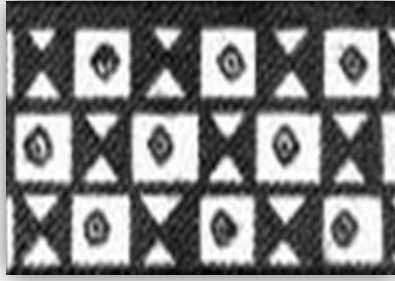
الشكل (١٠)

يتميز دور سامراء بتنوع موضوعات وأشكال المنحوتات الفخارية واختلاف وظائفها، مع وفرة تعكس حاجة اجتماعية آنذاك، ومن أبرزها تمثال "تل الصوّان"، التمثال الذكري الوحيد بين كثير من التماثيل النسوية، بطول نحو ٧ سم ومصنوع من طين نقي وبمهارة تنفيذ واضحة (صاحب، ٢٠٠٧، ص ٦٥) الشكل (١١).

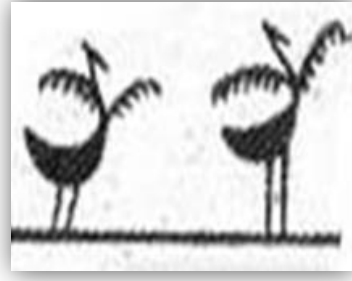


الشكل (١١)

دور حلف : شهدت فخاريات دور حلف تطورًا كبيرًا في الأشكال، مع تنوع إنتاجها الفني، حيث ظهرت قطع مزينة بأشكال حيوانية وإنسانية محورة وزخارف هندسية بسيطة مثل المثلثات والدوائر، (فارس، ١٩٨٠، ص ٣١) الشكل (١٢) (١٣).



الشكل (١٣)



الشكل (١٢)

تميز فخار حلف بلونه الأحمر الناتج عن احتواء الطين على الحديد، وجدرانه الرقيقة وأشكال بيضوية مع أعناق أسطوانية واسعة، شملت الأواني جرارًا وكؤوسًا للقرايين، بينما اتسمت التماثيل النسوية بوحدة الأسلوب وخصوصية الخامة وتقنياتها الفنية (رو، ب ت، ص ٩٤)، شكل (١٤) (١٥).



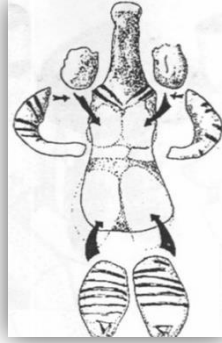
الشكل (١٥)



الشكل (١٤)

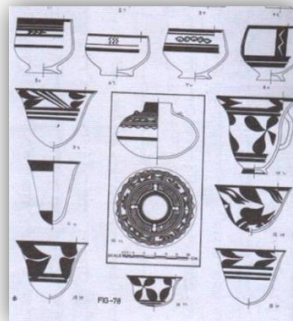
شهد نحت فخار دور حلف تطورًا في المادة والتقنيات والسمات الفنية، مع التركيز على تشكيل الجذع وربط باقي أجزاء الجسم، وإتقان تفاصيل اليدين والرجلين والتدين والرأس بدقة عالية، كما في الشكل (١٦) لمنحوتة فخارية أنثوية، يتميز سطح معظم

هذه المنحوتات بالنعومة واللمعان نتيجة الترتيب والدلك وبقة الطين النقي، مما يعكس إتقاناً عالياً في التشطيب (صاحب، ٢٠٠٧، ص ١٤٠ - ١٤١).



الشكل (١٦)

دور العبيد: ٥٠٠٠-٣٦٠٠ ق.م مثل دور العبيد أقدم صناعة فخارية في جنوب العراق وأحدث مرحلة الفخار في العصر الحجري المعدني، حيث تميزت بالصلابة واللون الأخضر المنتظم وجودة عالية، وزُينت برسوم غليظة سوداء نتيجة الحرق بدرجات حرارة مرتفعة (فارس، ١٩٨٠، ص ٣٣)، وتميز فخار دور العبيد بالدقة والتنظيم بفضل استخدام دولا ب الفخار البطيء، ما أتاح تنوع الأشكال وتحكمًا أفضل في سماكة الجدران، مع إمكانية تزيينه بالحفر والرسم قبل الحرق (صاحب، ٢٠٠٧، ص ١٩٦) كما في الشكل (١٧) لمجموعة رسوم ملونة على الانيات الفخارية.

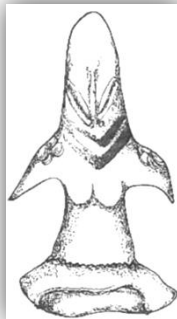


الشكل (١٧)

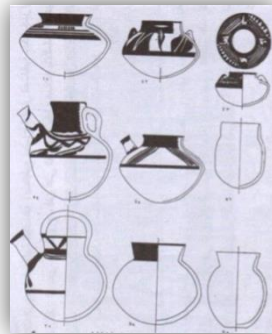
صُنعت الأواني من طين نقي ممزوج بالتبن والرمل، أحرقت بدرجات عالية فأصبحت ذات لون بني مائل للأخضر، وميزت بأسطح ناعمة ونقوش سوداء تشمل زخارف هندسية وطبيعية مثل الضفادع والأزهار والطيور، (صاحب والخطاط، ١٩٨٧، ص ٥١ - ٥٢) وظهرت لأول مرة الصنابير والعروات اليدوية، مع أشكال مميزة مثل كؤوس على شكل جرس، جرار بمقابض شبكية، وأوانٍ مزدوجة التحذب بصنوبر طويل يُعرف بـ "عظم ظهر السلحفاة"، (رو، ب ت، ص ٩٨) كما في الشكل (١٨) الذي يمثل رسم ملون على الانيات الفخارية، وتعكس المنحوتات الفخارية العبيدية تأثير حضارة حلف من حيث المضمون والحركة، وتختلف أحجامها بين ٤-١٢ سم ارتفاعاً و ٢.٥-٦.٥ سم عرضاً للردفين، مع سمك يتراوح بين ١-٢.٥ سم، (صاحب، ١٩٩٦، ص ١٠٥) الشكل (١٩)، وصُنعت جميع المنحوتات من طين نقي ممزوج بالرمل والتبن لتحسين المطاوعة، وتميزت بطراز جديد يمثل نساء طويلات رشيقات، منتصبات وعاريات، ووجوههن تشبه الأفعى مع قبعة أو شعر مستعار من القار (بارو، ١٩٨٠، ص ٢٦٣). كما في الشكل (٢٠) لمنحوتة فخارية أنثوية.



شكل (٢٠)



شكل (١٩)



شكل (١٨)

فخار الوركاء – جمده نصر ٣٠٠٠ ق.م تتميز فخاريات الوركاء بجدران سمكية ويدوية أو مصنوعة بدولاب الفخار، غير مزخرفة وعادة غير ملونة، مع طلاء ناعم من الطين نفسه، تتنوع بين ثلاث أنواع: أحمر متدرج، رمادي أو أسود، وبسيط بلا طلاء، وتأتي غالبًا على شكل جرار وأوانٍ كبيرة وصغيرة، مع أسطح ناعمة إلا أن الأواني الطقسية كانت خشنة (الدباغ، ١٩٨٥، ص ٢٧)، وتتميز الجرار بأجسام منتفخة، قواعد مستوية، أعناق قصيرة، وأفواه واسعة أحيانًا، وتشمل الأواني الأخرى القدور والطاسات والصحون بأشكال وأحجام متنوعة، ويعكس تنوع هذه القطع براعة الفنانين وتطورهم الفني، نتيجة لعوامل اقتصادية واجتماعية مثل الاستقرار السياسي والتجارة والتنظيم الديني، مؤثرًا في الحضارات اللاحقة وواعيًا ثقافيًا واجتماعيًا.

فخار عصر فجر السلالات وحتى نهاية العصر البابلي القديم: يتميز هذا الفخار بتعدد ألوانه، غالبًا الأحمر ومشتقاته، ويأتي عادة على شكل جرار متوسطة الحجم ذات أجسام مكورة وفوهة دائرية، تزيينه نقوش هندسية مثل المثلثات والمساحات الرباعية، ورسوم طبيعية كالسنابل والسعف، ورسوم حيوانية مثل الكباش والغزلان باتجاه واحد، مع فوهة وقاعدة باللون الأحمر الصلد (Ehrich ١٩٨٤ p.٦١)، وتتميز فخاريات هذا العصر بأواني أسطوانية طويلة القاعدة تُعرف بـ"صحن الفاكهة"، بالإضافة إلى مطارات أو قناني ماء دائرية تشبه الزمزية.

مع الانتقال إلى عصور التدوين في حضارة العراق القديم، وبالتحديد في مرحلة الحضارة السومرية، شهدنا قفزة معرفية كبيرة أسست لأول مجتمع متحضر في التاريخ، تحقق ذلك بفضل النشاط الفكري المتطور والمتجدد بسرعة، مدعومًا باكتشاف الكتابة وتنظيم خطوطها، (صاحب، ٢٠٠٥، ص ١٨) وبرز الإبداع في معرفة الكتابة عبر التجربة الفكرية، حيث تحولت الرموز الصورية، بعد تحررها من دلالاتها الطبيعية، إلى رموز ذات طابع مقدس (رو، ب ت، ص ١١٤)، وكان الأسلوب الفني السومري يعتمد على التمثيل الاصطلاحي أكثر من الواقعي، معبرًا عن الرموز الميتافيزيقية والبعد الروحي، وسعي الإنسان السومري للتقرب من الآلهة (صاحب،

٢٠٠٥، ص ١٣٧)، اذاستمدّ الفنان السومري إلهامه من المعتقدات الدينية التي وجّهت حياته، فسوّر مشاهد من الحياة اليومية إلى جانب الموضوعات الدينية والأسطورية (بارو، ١٩٧٨، ص ٢٥٩)، وتميّزت الأعمال الفخارية السومرية برموزها الغنية المستمدة من الأعراف الاجتماعية، وعكست مستوى الوعي الفكري والثقافي للإنسان السومري، لتُعد من أكثر فنونه تجريدًا وتعبيرًا، (صاحب، ٢٠٠٥، ص ٢٠٠) حيث جسّد الفكر المعرفي عبر تحويل القيم الكامنة في الأشياء إلى زخارف تجريدية على أسطحه، شملت هندسية (مثلثات، خطوط، معينات)، ونباتية (سنابل القمح، القصب، البردي)، وحيوانية (ثيران، عجول، ماعز، وطيور)، الشكل (٢١).



الشكل (٢١)

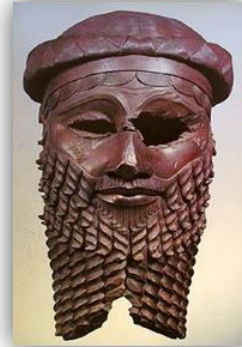
عبّرت الأعمال الفخارية السومرية، بما تحمله من أشكال عن التجربة الاجتماعية والفكرية للمجتمع، وكشفت عن العلاقات والأفكار السائدة في تلك المرحلة التاريخية. (صاحب، ٢٠٠٥، ص ٢١٨)

ترى الباحثة إلى أن فخاريات الحضارة السومرية تعكس وعيًا متطورًا للفنان، إذ تعبّر عن موضوعات تعكس فكر العصر وتخضع لمنظومة فكرية راسخة في البناء الحضاري، مع ميل واضح نحو التجريد في التعبير.

تميز الفن السومري بتنوعه وثرائه، شمل الفخار والحجر والمعادن، مع استخدام أنواع مختلفة من الحجر والمعادن كالبرونز والذهب والفضة والنحاس، وتطعيم بعض

المنحوتات بأحجار ثمينة لإضفاء جمال وتعدد لوني مميز، (صاحب والخطاط، ١٩٨٧، ص ٩٢) وتُظهر الفترة السومرية ازدهار فن النحت البارز، مثل الإناء النذري في الوركاء، الذي يعكس علاقات المزارعين بالآلهة والكهنة، ويتميز الإناء بتنظيم شخصياته بحسب أهميتها الاجتماعية والدينية والسياسية، مع تحقيق التناظر والتوازن الفني في التكوين، وخلال هذه الفترة ازدهرت الفنون السومرية، مثل النقش على الصدف والحجر، ويُعد رأس الفتاة الرخامي في الوركاء مثالاً فريداً للنحت البارز بحجم طبيعي تقريباً (الجادر، ١٩٨٥، ص ٢١).

الفخار الأكدي والسومري الحديث ٢٣٥٠-٢٢٠٠ ق.م لم يكن العصر الأكدي أقل شأنًا من السومري، إذ شهد تطوراً فنياً واضحاً تجلّى في مهارة النحات وتقدمه التقني في التعامل مع مختلف المواد، ما أسفر عن أعمال فنية مميزة شكّلت علامات بارزة في تاريخ الفن العراقي القديم (صاحب والخطاط، ١٩٨٧، ص ١١٨) الشكل (٢٢).



الشكل (٢٢)

تميّز الفن الأكدي بواقعية أوضح مقارنة بالفن السومري؛ إذ تطوّر تدريجياً من تكوينات متأثرة بالسومري إلى أشكال أكثر إتقاناً وتشخيصاً إنسانياً، مع تقليل الاعتماد على الرمزية والتجريد التي غلبت على الفن السومري، (العذاري، ٢٠٠٥، ص ١٦٦) وتنوّعت أشكال الفخار في هذه الفترة، فشملت صحنًا عميقة، كؤوساً طويلة رقيقة الجدران، وجراراً وقناني بأشكال متعددة، ومع نهاية العصر الأكدي اختفى

الفخار الملوّن، وحلّ محله فخار بلون الطين الطبيعي، وغوّض التلوين بزخارف بارزة كالحزوز والنتوءات والزخارف الهندسية والحيوانية، (سعيد، ١٩٨٥، ص ٣٥) واختفت الأباريق والجرار ذات العُرى في هذه المرحلة، وكان يُعتقد سابقاً أن هذا الفخار يعود إلى العصر الكوتي، إلا أن الاكتشافات الحديثة أثبتت ارتباطه بنهاية العصر الأكدي، كما أظهرت أنه فخار ذو طابع ديني أو احتفالي وليس كوتي الأصل (سعيد، ١٩٨٥، ص ٣٦).

بدأ العصر السومري الجديد بعد ضعف الدولة الأكديّة نتيجة غزو الكوتيين، حيث استعادت أسر سومرية في الجنوب السيطرة وأقامت دولة قوية بقيادة أورنمو، ساعية إلى إحياء الحضارة السومرية-الأكديّة بعد فترة ركود، (صاحب والخطاط، ١٩٨٧، ص ١٠٦) تميز عصر الانبعاث السومري الأكدي في النحت بظهور الأعمال المجسمة المتنوعة، مثل تماثيل كوديا من حجر الديورايت الأسود بوضعيّات الوقوف والجلوس والتربع، ذات وجوه ذات تعبير روحاني هادئ وقوي، (مورتيكارت، ١٩٧٥، ص ٢٠٦ - ٢١٠) وشهد عصر الانبعاث السومري الأكدي تميّزاً في النحت المجسم، مع تماثيل كوديا من الديورايت الأسود بوضعيّات متنوعة ووجوه تعكس هدوءاً وروحانيّة عالية، الشكّلين (٢٣) و (٢٤).



الشكّل (٢٤)



الشكّل (٢٣)

في مرحلة الانبعاث السومري الجديد، تميز الفخار والنحت الفخاري بنوعين رئيسيين من المنحوتات، النوع الأول هو التماثيل الفخارية الصغيرة، المصنوعة من طين نقي باستخدام القالب، ومفخورة بالنار كما هو موضح في الشكلين (٢٥) و(٢٦)، أما النوع الثاني فيشمل المنحوتات البارزة المصنوعة أيضًا من الطين، والتي تُصنع يدويًا أو بالقالب، وتُعرف بالألواح الفخارية، وتتميز هذه الألواح بوجود مشاهد بارزة بشكل واضح عن سطحها، حيث تظهر فيها مهارة فائقة في جمال الخطوط ووضوح التفاصيل (صاحب، ونفل، ٢٠١٠، ص ١١٩).



الشكل (٢٥) الشكل (٢٦)

استمر في فترة الانبعاث السومري الجديد استخدام الجرار الكروية والأقداح المخروطية، مع صغر حجم الأواني وزيادة دقتها، وخصصت الجرار الكبيرة لدفن الموتى، بينما استُخدمت الصحون العميقة والمنقوشة والصحون الصغيرة ذات الحواف العريضة. (سعيد، ١٩٨٥، ص ٤٠)

الفخار البابلي القديم: بلغت الحضارة ذروتها في الدولة البابلية الأولى بقيادة حمورابي، حيث وحد البابليون بلاد وادي الرافدين وطوروا إرث الحضارات السابقة، محققين تقدمًا في الطب والفلك، وكانت بابل مركزًا حضاريًا بارزًا، (فارس والخطاط، ١٩٨٠، ص ٣٨) ومن ناحية الفخار، امتاز الفخار البابلي القديم بطينته النقية الناعمة ذات اللون

الأصفر الشاحب المائل إلى الاحمرار، والتي استُخدمت في صناعة الجرار الكبيرة والأقداح الصغيرة. (سعيد، ١٩٨٥، ص ٣٨)

تميز العصر البابلي القديم بفخار مزخرف بالتحزيز على طين غير ملون، مع تحديد الحزوز الهندسية بأصباغ بيضاء، وشملت أبرز الأشكال أقداحًا بيضوية بجدران رقيقة، وجرارًا برقاب مطولة تشبه الفخار الحوري الميئاني دون الحلقات السوداء، وتميز الفخار البابلي القديم باستخدام دولا ب الفخار، مع جدران متناسبة وفوهات بدون شفة، شملت أشكالًا كروية وبيضوية، صحنًا وأقداحًا وكؤوسًا وقناني طويلة، مع بساطة التصميم مقارنة بالعصور السابقة، إذ حلّت المعادن كالذهب والفضة والنحاس كبدايل للفخار المزخرف، حيث كان الفنان البابلي حريصًا على التعبير الخاص والمميز في فن النحت، حيث برع في دمج الرقة مع الفخامة في أعماله. من أشهر أعماله مسلة حمورابي المصنوعة من حجر الديوريت الأسود الصلب، والتي نقش عليها قانون حمورابي (فارس والخطاط، ١٩٨٠، ص ٦٨)، وتُظهر طريقة إنجاز سطح المسلة مهارة الفنان في تقسيم المشهد إلى قسمين رئيسيين، حيث يظهر في الجزء العلوي صورة حمورابي وهو يواجه الإله شمش، بينما يحتوي القسم السفلي على نص شريعة حمورابي، وتجدر الإشارة إلى أن المسلة جاءت على شكل شبه أسطواني غير منتظم في التدوير. (*) (صاحب، ٢٠١١، ص ٨١) شكل (٢٧).

* يبلغ ارتفاع المسلة (٢٢٥ سم)، وقطرها من الأعلى (١٦٥ سم)، ومن الوسط (١٦٠ سم)، وفي الأسفل (٩٠ سم).



الشكل (٢٧)

شهد هذا العصر ظهور أنواع جديدة من الأقداح والجرار، ذات طينة نقية وملمس ناعم، تشمل أقداح أسطوانية وبيضوية وجرار متوسطة وطويلة، مع زخارف بالتحزيز أو الضغط على الطين، وفوهات عريضة وقواعد سميقة، مع اعتماد الأواني غير الملونة (سعيد، ١٩٨٥، ص ٤٢) شكل (٢٨).



الشكل (٢٨)

شهد العصر البابلي القديم، خاصة في مدنه الكبرى مثل إيسنولارسا وأشنونا وماري، انتشاراً واسعاً للألواح والمنحوتات الفخارية التي حملت دلالات رمزية مهمة، مؤثرة على نضج الفكر الإنساني وارتباطها الوثيق بالبنية الاجتماعية والحضارية، مما يجعلها

مصدرًا أساسيًا لفهم الفكر والإنتاج الرمزي في حضارات العراق القديم. (صاحب، ٢٠١١، ص ٨٧)

الإجراءات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. أسهمت الأفكار والمعتقدات في توجيه فن الفخار العراقي القديم، معبرةً عن رؤية الإنسان للعالم والكون، إذ لم تكن الأعمال مجرد مصنوعات مادية، بل تجسيدًا لوعي ثقافي يجمع بين الدين والأسطورة والتاريخ، مستلهمًا زخارفه من البيئة الطبيعية.
٢. تدرّجت مهارة الإنسان عبر العصور في تشكيل الفخار، فانتقلت من استخدام طين خام بسيط مليء بشوائب الطبيعة إلى إنتاج أشكال بدائية محدودة كالأجران والجرار والقوارير.
٣. تطورت صناعة الأنية الفخارية من حيث جودة الطينة ونعومة السطح، مع تحسين تقنيات الحرق التي أكسبتها صلابة أكبر، وتنوعت أشكالها بين الجرار والصحون والكؤوس، معبرة عن تطور فني ووظيفي يعكس وعي الإنسان ببيئته.
٤. أسهمت المعتقدات الدينية في دفع الفنان إلى تجاوز الواقع الحسي، مستلهمًا عناصره دون التقيد به، فابتكر أعمالاً فنية تتطوي على دلالات روحية ورمزية.
٥. تُظهر مسيرة الفن العراقي القديم أن كل مرحلة امتازت بروح ونمط فريدين، متأثرين بالأحداث والتغيرات والضغوط التاريخية والفكرية، مما انعكس في الإبداع والأساليب الفنية، إذ لم تظل الفنون ثابتة، بل تجددت باستمرار لتواكب ظروف كل عصر.
٦. تمثل النتاجات الفنية عبر العصور استمرارًا للعمل الإنساني منذ بدايته، إذ جاءت جميع إنتاجات الإنسان من أدوات بدائية إلى رسومات وطقوس شعائرية— استجابة لاحتياجاته البيولوجية والاجتماعية، ووسيلة للتعبير عن صراعه مع الطبيعة للحفاظ على حياته.

٧. سعى الإنسان إلى تعزيز قوى الطبيعة، مما مكنه من تصنيف الموجودات وفهم العلاقات والرموز بينها، وجعل الفن وسيلة في الطقوس السحرية لتحويل الأفكار المجردة إلى واقع ملموس.
٨. كان تشكيل الأنية الفخارية يتم يدويًا، عبر إضافة طبقات طينية تدريجيًا على قاعدة صغيرة موضوعه على حصير لتجنب الالتصاق، ما ترك آثارًا على القاعدة وأبرز انتظام الخطوط الجانبية، دلالة على تقدم المهارة الجمالية.
٩. مع دخول عصور التدوين بالعراق القديم، حدثت قفزة معرفية كبيرة أسست أول مجتمع متحضر في التاريخ، بدعم من نشاط فكري متطور واكتشاف الكتابة وتنظيم خطوطها.

٣. الفصل الثالث - الإجراء العملي Research Methodology

منهج البحث: يتناول البحث الحالي النتاجات الفخارية ضمن إطار عنوان البحث الموسوم (تطور صناعة الفخار في العراق القديم عبر العصور التاريخية)، حيث يشمل دراسة الأعمال الفخارية المتنوعة عبر المراحل التاريخية المختلفة في العراق القديم، وقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي كأسلوب رئيسي لدراسة المحتوى، نظرًا لما يتميز به هذا المنهج من قدرة على تحليل الظواهر الفنية والفكرية بشكل علمي دقيق، ولملاءمته لتحقيق أهداف البحث المتعلقة بفهم تطور الفخار وعلاقته بالتحويلات الحضارية والثقافية في المجتمع الرافديني.

عينة البحث: بما أن الأعمال الفخارية المشمولة في نطاق البحث كثيرة، لقد تم اختيار عينتين كعينة للدراسة بطريقة قصدية إحداها من عصر الحجري الحديث من فترة العبيد والثانية من عصر فجر السلاسل وهي من الفترة الأكديّة، بما يضمن تمثيلها المراحل التاريخية المختلفة وتغطيتها لكافة حدود البحث، وذلك لضمان ملاءمتها وتحقيق أهداف الدراسة بدقة.

اداة البحث: اعتمدت الباحثة إلى الطروحات والمفاهيم الواردة في الإطار النظري كأساس لتحليل عينة البحث، مما أتاح لها تفسير النتائج وفهم الخصائص الفنية والتقنية للأعمال الفخارية بطريقة منهجية دقيقة.

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث، وفقاً لما توصلت إليه الباحثة من قراءاتها حول (صناعة الفخار وتطورها في العراق القديم عبر العصور التاريخية)، من عدد من المنتجات الفخارية التي تتوافق مع أهداف البحث، وقد تم تحديد أدوات الدراسة وفقاً لما ورد في الإطار النظري، مع التركيز على أبرز النقاط والمفاهيم المتعلقة بموضوع البحث لضمان التغطية الشاملة لمجال العنوان.

تحليل العينة

انموذج رقم (١) (<https://ar.wikipedia.org/wiki> فترة العبيد)



أنية فخارية من فترة العبيد تمثل انموذجاً دالاً على صناعة الفخار في العراق القديم، بوصفها نشاطاً إنتاجياً وثقافياً ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالخطاب الديني-الأسطوري السائد آنذاك، فلم يكن الفخار مجرد استجابة لحاجة نفعية، بل تعبيراً رمزياً عن رؤية الإنسان للعالم وقواه الكونية، ويكشف الشكل العام للإناء، القائم على التوازن بين البدن العريض والعنق المرتفع، عن وعي شكلي يعكس تطور الذائقة الجمالية والوظيفة معاً، كما أن هذا التوازن يوحى باستخدامات تتجاوز الاستعمال اليومي، ليشمل أغراضاً طقسية أو شعائرية مرتبطة بفكرة الخزن المقدس أو التقديم القرابيني، وتُعد الزخارف الهندسية

المنتظمة عنصرًا جوهريًا في قراءة الخطاب الأسطوري، إذ تحيل إلى مفاهيم النظام، والديمومة، والدورة الكونية، وهي مفاهيم مركزية في المعتقدات العراقية المبكرة، ويعكس تكرار الوحدات الزخرفية إيقاعًا بصريًا يوحي بحركة الطبيعة واستمراريتها، ولا سيما الماء، الذي شكّل محورًا أساسيًا في المخيال الديني لبلاد الرافدين، كما يدل اختيار هذه الزخارف المجردة على تجاوز الفنان للتمثيل الحسي المباشر، واعتماده الرمز وسيلة للتعبير عن المقدس، ومن الناحية التقنية، تكشف جودة الطينة ونعومة السطح عن تطور ملحوظ في صناعة الفخار، حيث انتقل الإنسان من الطين الخام إلى مادة أكثر نقاءً، مكّنته من التحكم بالشكل والسطح والزخرفة، كما يشير انتظام الجدران وآثار التشكيل اليدوي إلى اعتماد أساليب متقدمة نسبيًا في البناء الطبقي، بما يعكس تراكم الخبرة الحرفية، ولا ينفصل هذا التطور التقني عن التحولات الفكرية، إذ أصبح الفعل الصناعي ذاته جزءًا من منظومة رمزية ذات أبعاد دينية، وفي إطار عنوان البحث تطور صناعة الفخار في العراق القديم، يمكن النظر إلى هذا الإناء بوصفه وثيقة مادية تكشف عن تداخل الصناعة مع الفكر والأسطورة، وعن دور الفخار في تشكيل الهوية الحضارية المبكرة، فهو يجسد مرحلة انتقالية سبقت التدوين، حيث اضطلع الشكل والزخرفة بوظيفة تعبيرية ومعرفية، ممهّدة لقيام مجتمع منظم قادر على إنتاج الفن بوصفه خطابًا ثقافيًا متكاملًا.

انموذج رقم (٢) (<https://www.google.com/search?q=المنحوتات الفخارية السومرية في الفن العراقي القديم>)



يمثل هذا الشكل الفخاري السومري أحد أبرز الشواهد المادية على تداخل الفن مع المعتقد الديني في العراق القديم، إذ لا يمكن فهمه بمعزل عن الخطاب الأسطوري الذي حكم رؤية الإنسان السومري للعالم والكون، فالشخصية المصوّرة بوضعية الوقوف واليدين المتشابكتين على الصدر تعبّر عن حالة خشوع وتعبّد، وهي وضعية نمطية ارتبطت بالتماثيل النذرية التي قُدِّمت للآلهة في المعابد، ويكشف هذا الوضع الجسدي عن تصور ديني يرى الإنسان كائنًا خاضعًا للقوى الإلهية، يسعى إلى كسب رضاها عبر الطقس والتقرب، وتُبرز ملامح الوجه، ولا سيما العيون الواسعة المفتوحة، دلالة رمزية عميقة، إذ ترمز إلى اليقظة الروحية والحضور الدائم أمام الإله، وهو مفهوم متجذر في الفكر الديني السومري، كما أن المبالغة في حجم العينين مقارنة ببقية الأعضاء تعكس تجاوز الفنان للواقع الحسي، واتجاهه نحو التعبير الرمزي المرتبط بالعقيدة، ويشير تبسيط التفاصيل التشرّحية إلى أن الغاية لم تكن التشخيص الواقعي، بل إيصال معنى روحي وأسطوري، ومن الناحية التقنية، يعكس هذا الشكل تطورًا ملحوظًا في صناعة الفخار، سواء من حيث اختيار الطينة أو أسلوب التشكيل، إذ يبدو أن العمل

قد تُفُذ بتقنية يدوية متقدمة تعتمد البناء التدريجي والتنعيم اللاحق للسطح، كما يدل انتظام الجسد واستقراره على قاعدة واضحة على تراكم خبرة حرفية، تحققت عبر أجيال من الممارسة.

ويكشف هذا التقدم عن انتقال صناعة الفخار من إنتاج أوانٍ نفعية إلى أشكال تمثيلية ذات وظيفة طقسية، وتتجلى في هذا العمل العلاقة الوثيقة بين الفن والبيئة الاجتماعية، إذ يمثل الشكل الفرد السومري لا بوصفه كياناً مستقلاً، بل جزءاً من نظام كوني تحكمه الآلهة، فاللباس البسيط والمجرد يعكس القيم السائدة التي تؤكد التواضع أمام المقدس، كما أن غياب الحركة يوحي بالثبات والاستمرارية، وهما مفهومان أساسيان في الأسطورة السومرية المرتبطة بالنظام الكوني، وفي سياق صناعة الفخار في العراق القديم، يُعد هذا التمثال وثيقة حضارية تكشف عن اتساع دور الفخار ليشمل التعبير العقائدي، لا مجرد تلبية الحاجات اليومية، فقد أصبح الفخار وسيلة لترسيخ المعتقدات وتحويل الأفكار المجردة، كالإيمان والخشوع والاتصال بالآلهة، إلى أشكال مادية ملموسة، كما يعكس هذا العمل مرحلة متقدمة من الوعي الفني، تزامنت مع نشوء المدن والمعابد وتنظيم الحياة الدينية، ويظهر هذا الشكل أن الفن السومري لم يكن ثابتاً، بل استجاب للتحويلات الفكرية والاجتماعية، فطوّر لغته البصرية بما يخدم الخطاب الديني، ومن ثم، يمكن اعتبار هذا التمثال الفخاري تجسيداً مكثفاً لعلاقة الإنسان السومري بالأسطورة والمقدس، ودليلاً على الدور المركزي الذي لعبته صناعة الفخار في بناء الهوية الحضارية للعراق القديم.

٤. الفصل الرابع : نتائج البحث

١. إن صناعة الفخار في العراق القديم لم تكن نشاطاً نفعياً محضاً، بل شكّلت خطاباً ثقافياً-دينيّاً عبّر عن رؤية الإنسان للكون وعلاقته بالقوى الطبيعية والإلهية، والفعل الفني في العراق القديم كان جزءاً من منظومة طقسية، إذ تحوّل الفخار إلى أداة سحرية-رمزية لتجسيد الأفكار المجردة.

٢. إن الفخار في فترة العبيد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالرمزية الأسطورية، حيث جسدت الزخارف الهندسية مفاهيم النظام الكوني والدورة والاستمرارية، بما يعكس بنية فكرية سابقة لمرحلة التدوين، الزخرفة لم تكن عنصراً جمالياً مستقلاً، بل لغة رمزية مستمدة من الطبيعة، ومحملة بدلالات دينية وأساطيرية.

٣. إن تطور صناعة الفخار جاء متوازياً مع تطور الوعي الديني، إذ انتقل الفخار من أوانٍ وظيفية بسيطة إلى وسائط رمزية ذات أبعاد طقسية وشعائرية، و تحسّن ملحوظ في اختيار الطينة وأساليب التشكيل والحرق، ما يشير إلى تراكم الخبرة الحرفية وانتقال المعرفة عبر الأجيال

٤. إن الشكل الفخاري السومري أدى وظيفة نذرية واضحة، عبّرت عن علاقة الخضوع والتقرب من الآلهة، وهو ما يعكس مركزية المعبد في الحياة السومرية، والمبالغة في بعض العناصر التشريحية، مثل العيون الواسعة، تعبّر عن يقظة روحية ورؤية أسطورية، تؤكد تجاوز الفنان للتمثيل الواقعي.

٥. إن التشكيل اليدوي وتقنيات البناء التدريجي أسهما في إرساء معايير جمالية مبكرة، عكست وعياً تنظيمياً بالشكل والسطح.

٦. تبين أن الفخار مثّل وسيلة للتواصل الرمزي بين الإنسان والمقدس، وسبق النص المكتوب في أداء وظيفة التعبير العقائدي، وأن تطور الفخار الطقسي ارتبط بنشوء المدن وتنظيم المؤسسات الدينية، ولا سيما المعابد.

٥. الاستنتاجات

١. إن الفن العراقي القديم اتسم بالديناميكية والتجدد، ولم يكن ثابتاً، بل استجاب للتحوّلات التاريخية والفكرية، وأن صناعة الفخار في العراق القديم شكّلت سجلاً بصرياً-ثقافياً يوثّق مسيرة الإنسان في فهم الكون، وتنظيم حياته الروحية والاجتماعية، وأسهمت في تأسيس أولى ملامح الحضارة الإنسانية.

٢. أظهرت المقارنة بين النموذج العبيدي والسومري أن كل مرحلة امتلكت أسلوباً فنياً خاصاً، عكس التحوّلات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية لكل عصر، وصناعة

الفخار ساهمت في تعزيز الهوية الحضارية لبلاد الرافدين، بوصفها إحدى ركائز التعبير الثقافي قبل ظهور الكتابة.

المصادر

القران الكريم.

أبادي، الفيروز، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٨.

أبو الفضل ابن المنظور، لسان العرب، المجلد ٩، دار إحياء للتراث العربي، بيروت، ١٩٩٩.

العذاري ، أنغام سعدون، بنية التعبير في الفن العراقي القديم ، دار مجدلوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٥.

الشيخ ، أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، ج ٦ ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٨.

بارو ، أندريه، بلاد آشورينوى وبابل ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠.

بارو ، اندريه، سومر فنونها وحضارتها ، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨.

باقر ، طه وآخرون : تاريخ العراق القديم ، ج ١ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطبعة جامعة صلاح الدين ، ١٩٨٧ .

باقر ، طه، مقدمة في أدب العراق القديم ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦ .
بصمة جي ، فرج، كنوز المتحف العراقي ، السلسلة الفنية ١٧، مديرية الآثار العامة ، بغداد ، ١٩٧٢.

بصمة جي، سائر، معجم مصطلحات ألفاظ الفقه الإسلامي، دار الحسن، مكتبة لسان العرب، دمشق، ٢٠٠٩.

الجادر ، وليد ، النحت في عصر فجر السلالات ، حضارة العراق ، ج ٤ ، بغداد، ١٩٨٥.

الخوري ، لطفي، الحرف اليدوية والتأثير البيئي ، مجلة التراث الشعبي ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٢.

الدباغ ، تقي، الفخار في عصر ما قبل التاريخ ؛ في : حضارة العراق ، لمجموعة من المؤلفين العراقيين ، ج ٣، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥.

الدباغ ، تقي، الفخار في عصر ما قبل التاريخ، حضارة العراق ، ج ٣، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٥.

رو ، جورج، العراق القديم ، ترجمة وتعليق : حسين علوان ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب . ت .

الزبيدي ، جواد، الخزف الفني المعاصر في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦.

ساكر ، هاري، عظمة بابل ؛ موجز حضارة وادي الرافدين القديمة ، ت : عامر سلمان ابراهيم ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ .

سعيد، مؤيد، الفخار منذ عصر فجر السلاسل حتى نهاية العصر البابلي القديم ، من حضارة العراق، ج ٣، ١٩٨٥ .

سوسة، احمد، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ .

صاحب، زهير، الفنون البابلية، بغداد، العراق، دار الجواهري، ٢٠١١.

صاحب، زهير، الفنون السومرية ، سلسلة عشتار الثقافية ، إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، بغداد ، ٢٠٠٥ .

صاحب ، زهير، الفنون التشكيلية العراقية، عصر قبل الكتابة ، سلسلة عشتار الثقافية، بغداد، ٢٠٠٧.

صاحب محسن، زهير، المنحوتات الفخارية البشرية المدورة من عصور قبل التاريخ في العراق ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ .

صاحب، زهير وسلمان الخطاط، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين، مطبعة التعليم العالي، بغداد، ١٩٨٧.

صاحب، زهير وحמיד نفل، تاريخ الفن في بلاد الرافدين، دار الأصدقاء الطباعة، بغداد، ٢٠١٠.

فارس، شمس الدين و سلمان عيسى الخطاط، تاريخ الفن القديم، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٠.

فرانكفورت، هنري، فجر الحضارة في الشرق الأدنى، ت: ميخائيل خوري، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت-نيويورك، ١٩٥٩.

لويد، سيتن، آثار بلاد الرافدين، تر: سامي سعيد الأحمد، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.

لويد، سيتن، فن الشرق الأدنى القديم، ت: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

مصطفى، ابراهيم، المعجم الوسيط، ج ٢، دار الدعوة للنشر، الأردن، ٢٠٠٧.

معلوف، لويس، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ١٩٤٦.

معين، محمد، فرهنگ مادة التكامل، دار نشر امير كبير، طهران، ١٩٧٣.

مورتيكات، أنطوان، الفن في العراق القديم، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٥.

نخبة من الباحثين، العراق في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣.

EHRlich, P. R., LAUNER, A. E. & MURPHY, D. D., ١٩٨٤,
Can sex ratio be defined or determined? The case of a population
of checkerspot butterflies.

Hornby, Albert Sydney, Anthony Paul Cowie, Alfred Charles
Gimson, and Albert Sydney Hornby, ١٩٧٤, Oxford advanced

learner's dictionary of current English, Oxford, Oxford University Press.

Matson , F . Ceramic Ecology and approach to the study of Early ..cultures of near- East in Ceramic and man.matson, ١٩٦٥

Mortensen , Peder . Tall Shimshara ,The Hassuna period, ١٩٩٨.

Ridley, Mark, Evolution, Blackwell Scientific Publishing, Malden .MA, ٢٠٠٤

<https://ar.wikipedia.org/wiki> فترة العبيد

<https://www.google.com/search?q> = المنحوتات الفخارية السومرية في الفن

العراقي القديم

انعكاس الخبرات الفنية على تشكّل الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية في التعليم المفتوح: دراسة وصفية تحليلية

الأستاذ المساعد د. سناء عبد الامير حسين القيسي/ تدريسية في
الكلية التربوية المفتوحة

Assistant Professor Dr. Sana Abdulameer Hussain
ALqasai

sanasaja^{٨٠}@gmail.com

رقم الهاتف: (٠٧٧٣٥٦٩١٤٢٤)

ملخص البحث: يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن طبيعة انعكاس الخبرات الفنية المقدّمة في أقسام التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة على تشكّل الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية، في ضوء اعتبار الحس الجمالي بنية مركبة تتكوّن من أبعاد إدراكية ووجدانية ومفاهيمية، ولا تتحقق بمجرد تراكم الخبرة الفنية. اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، واستخدم أداتين رئيسيتين هما: استبانة لقياس مستوى الخبرات الفنية والحس الجمالي من وجهة نظر الطلبة، وأداة لتحليل النتائج الفنية للكشف عن مظاهر التكوين، والتعبير الجمالي، واستخدام اللون، والتوازن والانسجام، والأصالة، والابتكار، ووحدة العمل الفني. وتكوّنت عينة البحث من (٢٤) طالباً وطالبة من طلبة المرحلة الرابعة في قسم التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة للعام الدراسي (٢٠٢٤-٢٠٢٥)، إضافة إلى (٢٤) نتاجاً فنياً تم تحليلها وفق الأداة المعتمدة. أظهرت نتائج الاستبانة أن الطلبة يتمتعون بمستوى مرتفع من إدراك أهمية الخبرات الفنية، ولا سيما الخبرات العملية التطبيقية، في تنمية مهاراتهم الفنية وبناء وعيهم الجمالي. كما كشفت النتائج عن وجود علاقة ارتباط إيجابية ذات دلالة إحصائية

يبين مستوى الخبرات الفنية ومستوى الحس الجمالي لدى الطلبة في المقابل، يبين تحليل النتائج الفنية أن تجسيد هذا الوعي الجمالي في الأعمال الفنية اتسم في الغالب بطابع شكلي-زخرفي، تجلّى في وضوح التكوين، والتوازن البصري، والانسجام اللوني، مقابل محدودية نسبية في الأصالة المفاهيمية، والابتكار العميق، والتعبير الجمالي المركّب. وأظهر ذلك وجود فجوة بين الوعي الجمالي المُدرّك ذاتياً لدى الطلبة ومستوى تجسيده الفعلي في النتاج الفني. وخلص البحث إلى أن الخبرات الفنية المقدّمة في بيئة التعليم المفتوح أسهمت بفاعلية في تنمية الجوانب التقنية والتنظيمية للحس الجمالي، لكنها تحتاج إلى دعم منهجي في الجوانب النقدية والتعبيرية والفلسفية، بما يحقق الانتقال من الحس الجمالي الشكلي إلى الحس الجمالي المركّب. ويوصي البحث بتعزيز التكامل بين الخبرات العملية والنقدية والتأملية، واعتماد تحليل النتائج الفنية بوصفه أداة تقويم نوعية مستمرة للنمو الجمالي.

الكلمات المفتاحية: الخبرات الفنية – الحس الجمالي – التربية الفنية – التعليم المفتوح

The Impact of Artistic Experiences on the Formation of Aesthetic Sensibility among Art Education Students in Open Education: A Descriptive–Analytical Study

Abstract

The present study aims to examine the nature of the impact of artistic experiences provided in art education departments at the Open Educational College on the formation of aesthetic sensibility among art education students. The study is grounded in the assumption that aesthetic sensibility represents a complex structure composed of perceptual, emotional, and conceptual

dimensions, and that it cannot be achieved merely through the accumulation of artistic experience.

The study adopted a descriptive–analytical approach and employed two main research instruments: a questionnaire designed to measure the level of artistic experiences and aesthetic sensibility from the students’ perspectives, and an artwork analysis tool used to examine visual outcomes in terms of composition, aesthetic expression, use of color, balance and harmony, originality, creativity, and unity of the artwork. The research sample consisted of (٢٤) male and female fourth-year students from the Department of Art Education at the Open Educational College during the academic year (٢٠٢٤–٢٠٢٥), in addition to (٢٤) artistic works analyzed according to the adopted tool.

The questionnaire results indicated that students demonstrated a high level of awareness of the importance of artistic experiences—particularly practical and applied experiences—in developing their artistic skills and aesthetic awareness. The results also revealed a statistically significant positive correlation between the level of artistic experiences and the level of aesthetic sensibility among students.

In contrast, the analysis of the artistic works showed that the embodiment of this aesthetic awareness in students’ artworks was

predominantly characterized by a formal–decorative tendency, manifested in clear composition, visual balance, and color harmony, alongside a relative limitation in conceptual originality, deep creativity, and complex aesthetic expression. This finding revealed a gap between students’ self-perceived aesthetic awareness and its actual manifestation in artistic production.

The study concludes that artistic experiences within the open education environment effectively contribute to developing the technical and organizational aspects of aesthetic sensibility; however, they require systematic reinforcement in critical, expressive, and philosophical dimensions to facilitate a transition from formal aesthetic sensibility to a more integrated and complex aesthetic sensibility. The study recommends strengthening the integration between practical, critical, and reflective artistic experiences, and adopting artwork analysis as a continuous qualitative assessment tool for aesthetic development.

Keywords

Artistic Experiences – Aesthetic Sensibility – Art Education – Open Education – Artwork Analysis

مشكلة البحث:

تؤكد الأدبيات التربوية أن الخبرات الفنية تمثل المدخل الرئيس لبناء الحس الجمالي لدى المتعلم، غير أن الملاحظة التطبيقية في أقسام التربية الفنية – ولا سيما في بيئة التعليم

المفتوح – تكشف عن وجود فجوة بين مستوى الوعي الجمالي الذي يعبر عنه الطلبة نظرياً، وبين مستوى تجسيده الفعلي في نتائجهم الفنية.

وعلى الرغم من خضوع الطلبة لخبرات فنية متقاربة في محتواها العام، إلا أن تجليات الحس الجمالي في أعمالهم تتباين بين معالجة شكلية زخرفية تركز على التنظيم البصري، وبين معالجة مفاهيمية ذات عمق تعبيرى ونقدي. ويزداد هذا التباين في بيئة التعليم المفتوح التي تتسم بخصوصية في التفاعل التعليمي، والتنظيم الزمني، وآليات الإشراف الأكاديمي.

وعليه تتحدد المشكلة في الكشف عن طبيعة العلاقة التكوينية بين الخبرات الفنية المقدمة في الكلية التربوية المفتوحة وبين تشكّل الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية، ومدى انتقال هذا الحس من مستوى الإدراك الذاتي إلى مستوى التحقق الفني التطبيقي.

يسعى البحث الحالي إلى الإجابة عن السؤال الرئيس الآتي:

ما طبيعة انعكاس الخبرات الفنية المقدّمة في الكلية التربوية المفتوحة على تشكّل الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية؟

ويتفرع عن هذا السؤال الرئيس الأسئلة الآتية:

١. ما مستوى الخبرات الفنية التي يتعرض لها طلبة التربية الفنية في الكلية

التربوية المفتوحة من وجهة نظرهم؟

٢. ما مستوى الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية، كما يُقاس من خلال

استجاباتهم على أداة البحث المعتمدة؟

٣. ما طبيعة العلاقة بين الخبرات الفنية والحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية

في بيئة التعليم المفتوح؟

٤. ما مظاهر تشكّل الحس الجمالي في النتاجات الفنية لطلبة التربية الفنية في ضوء أداة تحليل النتاجات المعتمدة؟

٥. إلى أي مدى تتسق نتائج الاستبانة مع نتائج تحليل النتاجات الفنية في تفسير مستوى الحس الجمالي لدى الطلبة؟

٦. ما أوجه القوة والقصور في الخبرات الفنية المقدّمة، كما تنعكس على الجوانب التقنية والتعبيرية والمفاهيمية للحس الجمالي؟

٧. ما مدى الوعي الجمالي المُدرّك ذاتيًا لدى الطلبة ومستوى تجسيده الفعلي في نتاجاتهم الفنية؟

أهمية البحث:

تتبع أهمية البحث من كونه يسهم في تسليط الضوء على طبيعة العلاقة بين الخبرات الفنية والحس الجمالي في بيئة التعليم المفتوح، وهي بيئة لم تحظَ بالاهتمام الكافي في الدراسات التربوية الفنية السابقة. كما تكمن أهميته في تقديم مؤشرات علمية يمكن الاستفادة منها في تطوير مناهج التربية الفنية، ولا سيما فيما يتعلق بتوازن الخبرات النظرية والعملية.

وتتمثل أهمية البحث كذلك في كونه يفيد القائمين على تخطيط المناهج والتدريسيين في أقسام التربية الفنية من خلال إبراز دور تحليل النتاجات الفنية بوصفه أداة فاعلة في تقييم النمو الجمالي للطلبة، فضلاً عن إسهامه في تعزيز الوعي بأهمية الخبرة الفنية بوصفها مدخلاً لبناء التذوق الفني والحس الجمالي لدى معلمي المستقبل.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تحقيق ما يأتي:

- ١- الكشف عن طبيعة انعكاس الخبرات الفنية المقدّمة في أقسام التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة على تشكّل الحس الجمالي لدى الطلبة.
- ٢- تحليل مستوى الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية بوصفه بنية مركبة تتضمن أبعادًا إدراكية ووجدانية ومفاهيمية.
- ٣- تحديد أكثر أنواع الخبرات الفنية فاعلية في تنمية الحس الجمالي، ولا سيما الخبرات العملية مقارنة بالخبرات النظرية.
- ٤- الكشف عن العلاقة بين الخبرات الفنية والحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية في بيئة التعليم المفتوح.
- ٥- تحليل النتائج الفنية للطلبة للكشف عن مظاهر التكوين، والتعبير الجمالي، والأصالة، والابتكار بوصفها مؤشرات تطبيقية للحس الجمالي.

حدود البحث: تحدد البحث الحالي بالحدود الآتية:

١. الحدود البشرية: اقتصر البحث على طلبة المرحلة الرابعة في قسم التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة التابعة لوزارة التربية العراقية.
٢. الحدود المكانية: أُجري البحث في مراكز دراسية تابعة للكلية التربوية المفتوحة.
٣. الحدود الزمانية: طُبّق البحث خلال العام الدراسي (٢٠٢٤-٢٠٢٥).
٤. الحدود الموضوعية: اقتصر البحث على دراسة الخبرات الفنية (العملية، النظرية، التفاعلية)، والحس الجمالي كما يتجلى في الاستجابة الإدراكية والوجدانية والحكم الجمالي، تحليل النتائج الفنية بوصفها مؤشرًا تطبيقيًا لتشكّل الحس الجمالي، دون التطرق إلى متغيرات نفسية أو اجتماعية خارج نطاق الدراسة.

تعريف مصطلحات البحث:

أولاً: التربية الفنية (Art Education)

التعريف اللغوي: يرتبط مفهوم التربية بالفعل "ربّي" الذي يدل على التنشئة والتطوير، أما الفن فيُحيل إلى المهارة والإتقان في أداء عمل ما (ابن منظور ١٩٩٤).

التعريف الاصطلاحي: تُعرّف التربية الفنية بأنها مجال تربوي يهدف إلى تنمية الوعي الجمالي والقدرة على التعبير الفني والتذوق والنقد، من خلال تنظيم خبرات تعليمية تجمع بين المعرفة النظرية والممارسة التطبيقية (علا ٢٠٢١، ص ٣١)

كما يشير (العامي ٢٠١٤) إلى أن التربية الفنية وفق نموذج التربية الفنية النظامية (DBAE) تقوم على التكامل بين أربعة مجالات معرفية هي: تاريخ الفن، والنقد الفني، وعلم الجمال، والإنتاج الفني، بما يسهم في بناء شخصية المتعلم المتكاملة.

التعريف الإجرائي: تُقاس التربية الفنية في هذا البحث من خلال طبيعة الخبرات الفنية المقدمة للطلبة خلال الأربع سنوات في قسم التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة.

ثانياً: الخبرات الفنية (Artistic Experiences)

التعريف اللغوي: الخبرة هي المعرفة الناتجة عن التجربة والممارسة، وتدل على الإدراك المتحقق عن طريق الاختبار (ابن منظور ١٩٩٤)

التعريف الاصطلاحي: تشير الخبرات الفنية إلى مجموعة المواقف التعليمية المنظمة التي يتفاعل فيها المتعلم مع الأنشطة الفنية النظرية والتطبيقية والنقدية، بما يسهم في تنمية إدراكه الجمالي ومهاراته التعبيرية (فيفان فتحي ٢٠١٣، ص ٢٠٣)

كما تؤكد (علا ٢٠٢١، ص ٣٠، ٣١) أن تنوع الخبرات الفنية وتكاملها يمثل شرطاً أساسياً في بناء التذوق الفني وتعزيز الحس الجمالي لدى المتعلم.

التعريف الإجرائي: هي مجموع الدرجات التي يحصل عليها أفراد العينة في محور الخبرات الفنية في الاستبانة المعتمدة في البحث.

ثالثاً: الحس الجمالي (Aesthetic Sensibility)

التعريف اللغوي: الحس هو الإدراك والشعور، والجمال هو الحُسن والبهاء (ابن منظور ١٩٩٤)

التعريف الاصطلاحي: يُعرّف الحس الجمالي بأنه قدرة الفرد على إدراك القيم الجمالية في العمل الفني والاستجابة لها وجدانياً ومعرفياً، وإصدار حكم تقويمي قائم على معايير فنية (جمعة ٢٠٠٣، ص ١٥٩).

كما يرى (حسن ٢٠٢٠، ص ٥٤) أن الحس الجمالي بنية مركبة تتضمن الحساسية الجمالية، والحكم الجمالي، والتفضيل الجمالي.

ومن منظور فلسفي، يؤكد (Woodruff ٢٠٠١، ٣١) أن الإدراك الجمالي عملية معرفية-قيمية تتطلب تأملاً وتحليلاً يتجاوز الاستجابة الانفعالية اللحظية.

التعريف الإجرائي: هو مستوى الاستجابة الذي يظهر في درجات الطلبة على محور الحس الجمالي في الاستبانة، إضافة إلى المؤشرات المستخلصة من تحليل نتائجهم الفنية وفق أداة التحليل المعتمدة.

رابعاً: التعليم المفتوح (Open Education)

التعريف اللغوي: المفتوح هو المتاح غير المقيد بحدود مغلقة.

التعريف الاصطلاحي: يُعرّف التعليم المفتوح بأنه نظام تعليمي مرّن يتيح فرص التعلم خارج القيود التقليدية للزمان والمكان، مع اعتماد آليات تنظيمية بديلة للتفاعل والإشراف الأكاديمي (Moore ٢٠١٢, p٢)

التعريف الإجرائي: هو الكلية التربوية المفتوحة التابعة لوزارة التربية العراقية التي طُبقت فيها إجراءات البحث خلال العام الدراسي (٢٠٢٤-٢٠٢٥).

خامساً: النتاجات الفنية (Artistic Productions)

التعريف الاصطلاحي: النتاجات الفنية هي الأعمال التي يُنتجها المتعلم نتيجة تفاعله مع الخبرة الفنية، وتعكس مستوى إدراكه الجمالي وقدرته على تنظيم العناصر البصرية والتعبير عن المعنى (سمية ٢٠٠٣، ص ٤٥).

التعريف الإجرائي: هي الأعمال الفنية المنجزة من قبل أفراد عينة البحث، والتي تم تحليلها وفق أداة تضمنت محاور: التكوين، التعبير، اللون، التوازن، الانسجام، الأصالة، الابتكار، ووحدة العمل الفني..

الفصل الثاني / الإطار النظري

مقدمة: - ماهية التربية الفنية

ينطلق هذا البحث من اعتبار التربية الفنية أحد المداخل التربوية الأساسية لتنمية الحس الجمالي والتذوق الفني، بوصفها مجالاً لا يقتصر على تنمية المهارات التقنية، بل يسهم في بناء الوعي الجمالي، وتنمية القدرة على الإدراك، والتأمل، والتعبير، والحكم النقدي. وتُعد التربية الفنية جزءاً من التربية الجمالية التي تهدف إلى تنمية العلاقة الواعية بين المتعلم وبيئته البصرية والثقافية، بما ينعكس على سلوكه الفردي والاجتماعي. (ان التربية الفنية هي فرع من فروع التربية الجمالية التي هي بدورها فرع من فروع التربية العامة تشترك معها في فلسفتها وأهدافها وتعمل على تحقيقها، هادفة إلى إثراء الوعي والحس الجمالي والتذوق الفني عند المتعلمين، بكل ما يقع تحت بصرهم من

أشياء، كما تساهم في بناء الشخصية السوية وتنمي عندهم القدرة على التفكير الإبداعي الخلاق، وتتيح لهم الفرصة للتعبير عن أفكارهم وخيالاتهم وأحاسيسهم، والتحدث عنها بطلاقة، كما تكون لدى المتعلمين وعياً ثقافياً نحو ممارسة العمل التطبيقي وحب العمل الجمعي، والمشاركة فيه لتأكيد الصلة والتعاون، كما تكون لديهم رؤية نقدية وذوقية حسية وجمالية لكل ما يحيط بهم وببيئتهم مما تنعكس على سلوكياتهم في الحياة العامة والخاصة). (جمعة ٢٠٠٣، ١٥٩) تسعى التربية الفنية إلى تنمية قدرات التفكير والتأمل والتركيز لدى المتعلمين، بما يسهم في بناء الحس الجمالي وتعزيزه. وترتكز أهدافها الأساسية على تنمية الإدراك البصري، وتنمية القدرة على التعبير الفني، وتعميق التذوق الجمالي، وتنمية مهارات النقد الفني. وتمثل هذه المرتكزات الإطار العام الذي تنبثق منه الأهداف التعليمية التفصيلية للدروس، والتي تُصاغ بما ينسجم مع طبيعة المحتوى الفني ومستوى المتعلمين وخصائصهم. (علا ٢٠٢١، ٣٠-٣١)

المبحث الأول: – الخبرات الفنية

تشير الأدبيات التربوية إلى أن فاعلية الخبرة الفنية في تنمية الحس الجمالي ترتبط بتنوعها، بحيث تشمل خبرات عملية، ونظرية، وتفاعلية، تسهم مجتمعة في بناء التذوق الفني والقدرة النقدية لدى المتعلم. إن عملية الحس الجمالي والتذوق الفني عملية معقدة ومتشعبة وتقوم على مجموعة من الأسس التي تجمع أبعاداً مختلفة في كيانها كأبعاد معرفية، ووجدانية، واجتماعية وأخرى جمالية، فالوظيفة الجمالية لها دور بارز في قدرتها على جذب الانتباه نحو ما يحمله العمل من رسالة فنية، فتكون هذه الرسالة جمالية بالقدر الذي يتمكن تكوينها من جذب الانتباه الخاص بالمتذوق نحوها. أننا في حاجة إلى تنمية الحس الجمالي خاصة الفنون الإنسانية وتنقي النفس البشرية، فالمتذوق يجب أن يكون مالكا لإطار ثقافي معين يتلقى عبره العمل الفني. لا يقتصر التعليم في منظوره الشمولي على نقل المعرفة المجردة، بل يمتد ليشمل تنمية الخبرة الفنية والجمالية وتعزيز التذوق والحساسية الجمالية لدى الطلبة. إذ أصبح من المسلّمات

التربوية أن التكامل بين الخبرة الفنية النظرية والخبرة العملية التطبيقية يشكل المسار الأمثل لفهم الفن، وإدراك ماهيته والكشف عن مكوناته وأبعاده العميقة. ومن ثم، فإن تنمية القدرة على التخيل والتفكير الإبداعي لدى الفرد تُعدّ ضرورة أساسية، لما لها من دور فاعل في تعزيز الإحساس بالجمال، والارتقاء بقدرة المتعلم على تقديره وتنميته بصورة واعية ومتوازنة. (فيضان فتحي ٢٠١٣، ٢-٣)

ينطلق البحث الحالي من التركيز على الأبعاد الإدراكية والنفسية في التربية الفنية، بوصفها مدخلاً أساساً لتنمية وعي الطلبة الجمالي، وتعزيز قدرتهم على التفاعل الواعي مع العمل الفني. فهو لا يقتصر على تنمية المهارات التقنية، بل يتجه نحو استثمار مشاعر الطلبة وأحاسيسهم، وتطوير قدرتهم على التقييم والنقد والتذوق، من خلال اكتساب مهارات عقلية تسهم في إثراء قدراتهم المعرفية وتوسيع مداركهم. وبذلك يصبح الطالب قادراً على تعلّم كيفية النظر المتأمل، والفهم التحليلي، وإصدار الأحكام المبنية على أسس موضوعية تجاه المثيرات البصرية، بما في ذلك مختلف أشكال النشاط الإبداعي التي يتضمنها الفن بما يحمله من قيم جمالية تثري الخبرة الإنسانية. وهذا ما يجعل البحث الحالي يركز على الجانب الإدراكي، والجانب النفسي والأخذ بأحاسيس الطلبة وتنمية قدراتهم على تقييم الأعمال الفنية، ونقدها، وتذوقها من خلال اكتساب المهارات التي تثري قدراتهم العقلية وتنميها، بحيث يستطيع الطالب أن يتعلم كيف ينظر، يفهم، ويحكم على الأشياء.

وفي إطار تطوير مناهج التربية الفنية، برزت عدة اتجاهات نظرية أكدت أهمية تنظيم المعرفة الفنية بصورة تكاملية، ومن أبرزها نظرية التربية الفنية النظامية (Discipline-Based Art Education – DBAE)، التي تُعدّ من الاتجاهات المعاصرة واسعة الانتشار في بناء مناهج التربية الفنية. تقوم هذه النظرية على مبدأ التكامل بين أربعة مجالات معرفية مترابطة، وتهدف إلى تحقيق تنمية شاملة للمتعلم من خلال الربط بين المعرفة النظرية والممارسة التطبيقية. وهي تمثل إطاراً تنظيمياً

لطرائق وأساليب تدريس التربية الفنية في ضوء تفاعل هذه المجالات، بما يسهم في بناء شخصية المتعلم عبر الفن. (علا ٢٠٢١، ٣٠-٣١)

المحور الاول/ مجالات نظرية التربية الفنية النظامية DBAE

١. تاريخ الفن: Art History

يمثل تاريخ الفن الأساس الثقافي والمعرفي لفهم العمل الفني في سياقه الحضاري والاجتماعي. فدراسة الأعمال الفنية في ضوء ظروفها التاريخية والثقافية تمكن المتعلم من إدراك دلالاتها ومعانيها العميقة. كما يسهم تاريخ الفن في بناء وعي متصل بالفترات الحضارية المختلفة، ويعزز قدرة الطالب على المقارنة والتحليل، ويثري لغته الفنية ورؤيته البصرية. ومن خلال الاطلاع على تنوع المدارس الفنية وتقنياتها، تتسع خبرة المتعلم وتتعدد زوايا نظره، بما يعزز تفاعله مع التراث ويعمق فهمه للعلاقة بين الماضي والحاضر. (ثناء منصور ٢٠١٣، ص ص ١٤٦-١٤٧)

٢. النقد الفني Art Criticism

يهدف النقد الفني إلى تمكين الطلبة من فهم معاني الأعمال الفنية، وتحليل عناصرها، وتحديد معايير جودتها. وهو عملية منهجية تبدأ بالوصف، ثم التحليل، فالتفسير، وصولاً إلى إصدار حكم تقويمي يستند إلى معايير معرفية وأدلة منطقية. ويسهم النقد في تعميق متعة التدوق، لأنه يكشف القيم الجمالية الكامنة في العمل الفني، ويربطه بسياقه الثقافي والتاريخي. كما يشجع الطلبة على طرح الأسئلة الجوهرية حول معنى العمل الفني وقيمه، وطبيعة الفن ذاته، ودوره في المجتمع. (ماهيناز ٢٠١٢، ص ٢٩)

٣. علم الجمال: Art Aesthetics

يعنى علم الجمال بدراسة القيم الجمالية وإدراك العلاقات البصرية والحسية في العمل الفني. فالتدوق الجمالي عملية واعية تتجاوز الانفعال اللحظي، وتتطلب خبرة وتجريباً مستمراً لفهم العمل الفني في كليته وتفصيله. ويقوم هذا المجال على تحليل القيم المرئية

والمعنوية، واستخلاص الدلالات الجمالية التي يحملها العمل، بما يمكن المتعلم من إصدار أحكام تتعلق بالجمال أو القبح في ضوء معايير إدراكية وفلسفية. وتبرز أهمية علم الجمال في التربية الفنية من خلال دوره في تنمية الحس الجمالي وتعزيز الوعي بالقيم البصرية. (Woodruff ٢٠٠١, P٣١)

الإنتاج الفني: Art Production

يمثل الإنتاج الفني الجانب التطبيقي الإبداعي، حيث يمارس الطلبة التعبير الفني باستخدام الخامات والأدوات والتقنيات المختلفة. ولا تقتصر أهمية هذا المجال على الناتج النهائي، بل تكمن في العملية الإبداعية ذاتها وما تتضمنه من تفكير ابتكاري وتجريب. ويسهم الإنتاج الفني في ترسيخ فهم أعمق لتاريخ الفن والنقد وعلم الجمال، لأنه يجسد المعرفة النظرية في ممارسة عملية. ومن خلال هذه الخبرة، يطور الطلبة أساليبهم الخاصة في التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم، ويترجمون القيم الجمالية إلى صيغ بصرية ملموسة. (سمية ٢٠٠٣)

المبحث الثاني:- الحس الجمالي

يُعد الحس الجمالي استجابة شعورية وإدراكية للمثيرات الفنية، تتسم بطابع المتعة والانجذاب. وهو عملية مركبة تبدأ بالانتباه إلى المثير الجمالي، ثم الإحساس به، فإدراكه، وتنتهي باختيار موقف تجاهه قبولاً أو رفضاً. وتختلف شدة هذه الاستجابة تبعاً لطبيعة العمل الفني وخبرة المتدوق وقدرته على التفاعل معه.

وتسعى التربية الجمالية إلى تنمية هذا الحس من خلال تعزيز الإدراك الحسي والوجداني، وتطوير قدرة الطالب على تقدير الجمال في البيئة المحيطة به. كما يسهم الحس الجمالي في تشكيل سلوك راقٍ قائم على الذوق الرفيع، ودقة الملاحظة، والقدرة على الاختيار الواعي. وفي هذا السياق، يُنظر إلى الفن بوصفه مكملاً للمواد الأكاديمية

الأخرى، إذ يعمل على تنمية الجانب الوجداني وتكامل الشخصية). (رباب ٢٠٠٨، ص ٤٩)

ويتضمن الحس الجمالي ثلاث عمليات مترابطة:

الحساسية الجمالية: وهي الاستجابة الحسية لمستوى معين من الجودة الفنية.

الحكم الفني: ويتمثل في قدرة الطالب على إصدار حكم يتسم بدرجة من الاتساق مع المعايير الفنية المتخصصة.

التفضيل الجمالي: وهو اتجاه عام يعكس ميل الفرد نحو أنماط فنية معينة دون غيرها.

وتتسم عملية الحس الجمالي بعدد من الخصائص، من أبرزها: الفضول المعرفي، والرغبة في المشاركة، والانفتاح العقلي، وتركيز الانتباه. وإذا نجحت المؤسسة التعليمية في تنمية هذا الحس، فإنها تسهم في إعداد جيل قادر على التمييز بين القيم الجمالية المختلفة، والتفاعل الواعي مع الفنون. (جمعة ٢٠٠٣، ص ص ١٥٧-١٥٢)

وقد حدد البحث الحالي مهارات الحس الجمالي في سبع مهارات أساسية، تشمل: إدراك السيادة في العمل الفني، وفهم التنسيق البصري الكلي (الخطوط، الألوان، الظلال، الشكل والأرضية)، وتحديد عناصر العمل الفني، وبناء الاستجابة المتكاملة (انتباه-إحساس-إدراك-اختيار)، وشرح الحالة التعبيرية، وتوليد أفكار تصف العمل الفني، والتعبير عن معناه. ويُنظر إلى الحس الجمالي هنا بوصفه عملية متعددة الأبعاد، تتكامل فيها الجوانب المعرفية والوجدانية والإدراكية، ولا تتحقق إلا من خلال التفاعل المستمر مع الخبرة الفنية النظرية والتطبيقية.

المبحث الثالث: الخبرات الفنية وعلاقتها بالحس الجمالي

تُعد الخبرات الفنية من المرتكزات الرئيسة في تنمية الحس الجمالي، إذ تسهم في تدريب المتعلم على إدراك القيم الجمالية، مثل التوازن، والانسجام، والإيقاع، والوحدة،

وتساعده على بناء رؤية بصرية واعية. ولا يتحقق الأثر الجمالي للخبرة الفنية من خلال التراكم الكمي للأنشطة، بل من خلال نوعية الخبرة وما تتيحه من تأمل ونقد وربط ذاتي بالعمل الفني.

يوصف الحس الجمالي بأنه استجابة واعية للعمل الفني، تتضمن إدراك الخصائص الجمالية، وبناء حكم جمالي، وتكوين اتجاهات تفضيلية. وتقوم هذه العملية على ثلاث مكونات رئيسية: الحساسية الجمالية، والحكم الجمالي، والتفضيل الجمالي، وهي مكونات تتأثر بخبرة المتعلم الفنية ومستواه الثقافي وقدرته على الانتباه والتأمل؛ ولا يتحقق الحس الجمالي بصورة تلقائية، بل يحتاج إلى بيئة تعليمية تدعم الخبرة الفنية الواعية، وتوفر فرص التحليل والنقد والممارسة، بما يساهم في تنمية السلوك الجمالي لدى المتعلمين.

نظريات تفسير العلاقة بين الخبرات الفنية والحس الجمالي

١. النظرية البنائية: تؤكد أن التعلم يحدث من خلال التفاعل النشط مع الخبرات، مما يجعل الممارسة الفنية أساساً في بناء الإدراك الجمالي.

٢. النظرية الجشتالتية: تركز على إدراك الكل قبل الجزء، وهو ما ينعكس في فهم العمل الفني كوحدة متكاملة.

٣. النظرية الجمالية التربوية: تؤكد أن التربية الفنية وسيلة أساسية لتنمية الذوق والحس الجمالي.

رابعاً: مؤشرات البحث

انطلقت مؤشرات البحث من البناء النظري الذي يوطر الخبرات الفنية بوصفها خبرات تطبيقية ومعرفية ونقدية متكاملة، والحس الجمالي بوصفه بنية إدراكية-وجدانية-

مفاهيمية. وقد صيغت هذه المؤشرات بصورة تضمن الاتساق البنائي بين الإطار النظري وأداتي البحث.

أولاً: مؤشرات الخبرات الفنية: تتحدد في ثلاثة أبعاد مترابطة:

البعد التطبيقي: كثافة الممارسة، تنوع الخامات، تنظيم التكوين، توظيف اللون، تنفيذ المشاريع.

■ يقاس بفقرات (١،٢،٣،٦،٧،٩،١١،١٢)، ويقابله في أداة التحليل: (التكوين، اللون، التوازن، الانسجام، الوحدة).

البعد المعرفي: دراسة تاريخ الفن، إدراك القيم الجمالية، الربط بين الشكل والمضمون.

■ يقاس بفقرات (٤،٥،١٠)، ويقابله: (التعبير الجمالي، الأصالة).

البعد النقدي التأملي: تحليل العمل الفني وبناء الحكم الجمالي.

■ يظهر في الفقرات (٣،١٠)، ويقابله: (الأصالة، الابتكار، التعبير).

ثانياً: مؤشرات الحس الجمالي: اعتمد البحث ثلاثة أبعاد بنائية:

الإدراكي: إدراك العلاقات البصرية والتنظيم الكلي.

■ يقاس بفقرات (١١،١٦،٢٣)، ويقابله: (التكوين، التوازن، الانسجام، الوحدة).

الوجداني: الحساسية الجمالية والاستجابة الانفعالية الواعية.

■ يقاس بفقرات (١٥،١٧،١٨،١٩،٢٠)، ويقابله: (التعبير الجمالي).

المفاهيمي النقدي: الحكم الجمالي، الأصالة، الابتكار، تحديد الميول الفنية.

■ يقاس بفقرات (١٣،١٤،٢١،٢٢،٢٤). ويقابله: (الأصالة، الابتكار، التعبير).

المؤشر التفسيري التكميلي يقاس عبر المقارنة التكاملية بين نتائج الاستبانة وتحليل النتائج، للكشف عن مدى انتقال الوعي الجمالي المُدرَك إلى تجسيد فني فعلي، وتحديد حجم الفجوة بين الإدراك والممارسة.

خامساً: مناقشة الدراسات السابقة

يتضح من مراجعة الدراسات السابقة أن أغلب الدراسات العربية ركزت على قياس أثر الأنشطة التطبيقية في تنمية التذوق الجمالي ضمن مؤسسات التعليم النظامي، في حين اتجهت الدراسات الأجنبية إلى ربط الحس الجمالي بالتفكير النقدي والإبداعي. غير أن الدراسات لم تتناول بصورة مباشرة خصوصية بيئة التعليم المفتوح، أو تحليل الفجوة بين الوعي الجمالي المُدرَك ذاتيًا والتجسيد الفعلي في النتاج الفني، وهو ما تسعى الدراسة الحالية إلى معالجته، لذا تأتي الدراسة الحالية لتسد فجوة بحثية تتمثل في دراسة انعكاس الخبرات الفنية على الحس الجمالي في بيئة الكلية التربوية المفتوحة، معتمدةً الجمع بين الاستبانة وتحليل النتاجات الفنية، بما يمنح النتائج بعداً تفسيرياً أعمق.

أبرز الدراسات السابقة:

١. (ابو زيد ٢٠١٨، ص ٢٥) التي هدفت إلى التعرف على أثر الأنشطة الفنية العملية في تنمية التذوق الجمالي لدى طلبة كليات التربية، وأظهرت النتائج وجود تحسن ملحوظ في مستوى الحس الجمالي لدى الطلبة المشاركين في الأنشطة التطبيقية.

٢. (حسن ٢٠٢٠، ص ٥٤) التي تناولت دور التربية الفنية في تنمية الذوق الجمالي، وأكدت أن دراسة علم الجمال والنقد الفني تسهم في رفع قدرة الطلبة على تحليل الأعمال الفنية وإصدار أحكام جمالية واعية.

٣. (عبدالله ٢٠١٩، ص ٥٥-٧٨) التي بحثت أثر تنوع الخامات الفنية في تنمية الإبداع والحس الجمالي لدى الطلبة، وأظهرت النتائج وجود علاقة إيجابية بين تنوع الخبرات الفنية ومستوى الإدراك الجمالي.

٤. (Saleh ٢٠٢١, pp٤٥-٥٩) التي هدفت إلى قياس أثر الأنشطة الفنية العملية على الإدراك الجمالي لدى طلبة كليات التربية، وتوصلت إلى وجود علاقة إيجابية ذات دلالة إحصائية بين ممارسة الأنشطة الفنية ومستوى الحس الجمالي.

٥. (Johnson ٢٠٢٠, pp٥١٢-٥٢٥) التي أكدت أن التعليم الفني القائم على المشاريع يسهم في تنمية الحس الجمالي والتفكير النقدي لدى الطلبة.

الفصل الثالث: إجراءات البحث ومنهجيته

١-منهج البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، لملاءمته طبيعة المشكلة البحثية التي تهدف إلى الكشف عن انعكاس الخبرات الفنية على تشكّل الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية، من خلال وصف الظاهرة كما هي في الواقع، وتحليل العلاقات بين متغيراتها، وتفسير نتائجها في ضوء الإطار النظري المعتمد. وقد استخدم هذا المنهج بوصفه إطاراً يجمع بين:

- الوصف الكمي لآراء الطلبة حول الخبرات الفنية والحس الجمالي،
- والتحليل النوعي للنتاجات الفنية بوصفها مظهرًا تطبيقيًا للحس الجمالي.

٢- مجتمع البحث: تكوّن مجتمع البحث من (١٦٠) طالباً وطالبة من طلبة المرحلة الرابعة في قسم التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة التابعة لوزارة التربية العراقية للعام الدراسي (٢٠٢٤-٢٠٢٥)، إضافة إلى نتائجهم الفنية التي أُنجزت ضمن المقررات العملية، وذلك لكون هذه المرحلة تمثل ذروة التكوين الفني والتربوي للطلبة قبل تخرجهم.

٣- عينة البحث: اختيرت عينة البحث بطريقة عشوائية بسيطة، وبلغ عددها (٢٤) طالباً وطالبة من طلبة المرحلة الرابعة في قسم التربية الفنية، موزعين على مركزين دراسيين تابعين للكلية التربوية المفتوحة.

كما شملت العينة (٢٤) نتائجاً فنياً بواقع نتائج واحد لكل طالب من أفراد العينة، وذلك لغرض تحليلها والكشف عن مظاهر تشكّل الحس الجمالي وأنماطه المختلفة، بما يحقق التمثيل المناسب لمجتمع البحث ويخدم أهداف الدراسة.

٤- أدوات البحث: لتحقيق أهداف البحث، اعتمدت الباحثة أداتين رئيسيتين:

أولاً: أداة الاستبانة: قامت الباحثة بإعداد استبانة لقياس انعكاس الخبرات الفنية على الحس الجمالي من وجهة نظر طلبة التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة. وتكوّنت الاستبانة من (٢٤) فقرة موزعة على مجالين رئيسيين:

١. مجال الخبرات الفنية الفقرات ١-١٢ ملحق رقم (١)

٢. مجال الحس الجمالي الفقرات ١٣-٢٤ ملحق رقم (٢)

أستخدمت الباحثة سلم التقدير الثلاثي للإجابة عن فقرات الاستبانة: بشكل كبير (٣ درجات)، بشكل متوسط (درجتان)، بشكل بسيط (درجة واحدة)، وقد صيغت فقرات الاستبانة بصيغة تقريرية مباشرة، بما ينسجم مع مستوى الطلبة ويسهل عملية الإجابة ويحقق دقة الاستجابات.

ثانياً: أداة تحليل النتائج الفنية: اعتمد البحث أداة لتحليل النتائج الفنية لطلبة العينة، بهدف الكشف عن مظاهر تشكّل الحس الجمالي في التطبيق العملي. وقد صيغت الأداة وفق سبعة محاور رئيسية هي: (التكوين الفني - التعبير الجمالي - استخدام اللون- التوازن والانسجام- الأصالة- الابتكار- وحدة العمل الفني) وتم تحليل النتائج وفق خمسة معايير تفويمية لكل محور، بما يسمح بإجراء تحليل نوعي دقيق بعيداً عن التقدير المدرسي أو الأحكام الانطباعية (ملحق رقم ٣).

٥- صدق أدوات البحث

أولاً: الصدق الظاهري: للتحقق من صدق أداتي البحث، قامت الباحثة بعرض الاستبانة وأداة تحليل النتائج على عدد من الخبراء والمختصين في مجال التربية الفنية وطرائق تدريسها، وهم:

(أ.د. سعد علي يوسف/أ.د. ميسر القاضي/أ.د. إيهاب أحمد/أ.م. د. أنور عبد الرحمن/أ.م. د. إبراهيم عبد الرزاق)

وذلك لإبداء آرائهم بشأن مدى ملاءمة الفقرات وصلاحياتها لقياس الظاهرة التي وُضعت من أجلها، وقد أخذت ملاحظاتهم بعين الاعتبار، وأُجريت التعديلات اللازمة.

ثانياً: الثبات: تم التحقق من ثبات أدوات البحث باستخدام معامل كرونباخ ألفا، حيث بلغ معامل الثبات:

(٠.٨٠) للاستبانة (٠.٨٢) لأداة تحليل النتائج وهي قيم تدل على تمتع الأداتين بدرجة عالية من الثبات.

كما تم التحقق من ثبات تحليل النتائج من خلال التحليل المشترك مع محللين آخرين من المختصين، وهم:

أ.د. سعد علي يوسف/ أ.م. ناظم حامد (كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد) وقد بلغت نسبة الاتفاق:

بين الباحثة والمحلل الأول (٨٣٪) ، وبين الباحثة والمحلل الثاني (٨٥٪) وهي نسب تُعد مناسبة ومقبولة في الدراسات التربوية النوعية.

٦- طرق جمع المعلومات: اعتمدت الباحثة في جمع بيانات البحث على:

- الاطلاع المباشر على النتائج الفنية موضوعة البحث،
- مراجعة أدبيات الاختصاص من كتب ورسائل وأطاريح ودوريات علمية،
- التصوير المباشر للنتائج الفنية.

• الاستفادة من خبرة الباحثة الأكاديمية والميدانية في مجال التربية الفنية.

٧- الأساليب الإحصائية: استخدمت الباحثة مجموعة من الأساليب الإحصائية لمعالجة البيانات، شملت:

- التكرارات والنسب المئوية.
 - المتوسط الحسابي والانحراف المعياري.
 - معامل ارتباط بيرسون للكشف عن طبيعة العلاقة بين الخبرات الفنية والحس الجمالي.
 - معامل كرونباخ ألفا للتحقق من ثبات أدوات البحث.
 - تحليل المحتوى لتحليل النتائج الفنية.
- وقد أعتمدت هذه الأساليب بما ينسجم مع طبيعة البيانات وأهداف البحث

الفصل الرابع: نتائج البحث وتحليلها ومناقشتها

يهدف هذا الفصل إلى عرض نتائج البحث وتحليلها ومناقشتها في ضوء أدوات القياس المعتمدة، المتمثلة في الاستبانة وتحليل النتائج الفنية، وربطها بالإطار النظري وخصوصية بيئة التعليم المفتوح (الكلية التربوية المفتوحة)، بما يحقق تفسيراً علمياً متماسكاً لظاهرة تشكل الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية.

١- نتائج محور الخبرات الفنية وتحليلها

أظهرت نتائج الاستبانة الخاصة بمحور الخبرات الفنية أن طلبة التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة يتمتعون بمستوى مرتفع من إدراك أهمية الخبرات الفنية في تكوينهم الفني والجمالي. وقد تبين أن الخبرات العملية التطبيقية، ولا سيما الممارسة الفنية المباشرة، وتنسيق الألوان، وتنمية الثقة بالنفس، جاءت في مقدمة الخبرات الأكثر تأثيراً من وجهة نظر الطلبة.

ويشير هذا الترتيب إلى أن الطلبة ينظرون إلى الخبرة الفنية بوصفها فعل ممارسة قبل أن تكون معرفة نظرية، وهو ما ينسجم مع الطرح البنائي الذي يؤكد أن التعلم الفعّال يتحقق من خلال التفاعل المباشر مع الخبرة، وليس عبر تلقي المعرفة بصورة مجردة. كما يعكس هذا التوجه طبيعة التعليم المفتوح، الذي يمنح الخبرة العملية حضوراً أكبر مقارنة بالخبرات النظرية المجردة.

في المقابل، جاءت الخبرات ذات الطابع المعرفي، مثل دراسة تاريخ الفن وزيارة المعارض الفنية، بمستويات أقل نسبياً، وهو ما يشير إلى محدودية فاعليتها عندما لا تُدمج بصورة منهجية مع التطبيق العملي. وتؤكد هذه النتائج أن نوع الخبرة الفنية هو العامل الحاسم في فاعليتها، وليس مجرد وجودها ضمن المنهج.

٢- نتائج محور الحس الجمالي وتحليلها

بيّنت نتائج محور الحس الجمالي أن طلبة العينة يتمتعون بمستوى مرتفع من القدرة على تمييز الجمال في الأعمال الفنية، والحكم عليها وفق أسس جمالية، والاستجابة لها وجدانياً وفكرياً. وقد تصدرت فقرات تمييز الجمال، وبناء الشخصية الجمالية، وزيادة الحساسية الجمالية مراتب متقدمة في استجابات الطلبة. وتعكس هذه النتائج فاعلية التربية الفنية في تنمية المكونات الثلاثة للحس الجمالي، كما حددها الإطار النظري للبحث، وهي:

الحساسية الجمالية، والحكم الجمالي، والتفضيل الجمالي. ويشير ارتفاع هذه المؤشرات إلى أن الخبرات الفنية المقدمة أسهمت في بناء وعي جمالي ملحوظ لدى الطلبة، وهو ما يتفق مع أدبيات التربية الجمالية التي تؤكد أن الحس الجمالي قدرة مكتسبة تنمو بالتعلم والممارسة. غير أن هذا الوعي، كما سَظهر نتائج تحليل النتائج الفنية، يتجلى بدرجات متفاوتة عند الانتقال من مستوى الإدراك الذاتي إلى مستوى التطبيق الفعلي.

٣- العلاقة بين الخبرات الفنية والحس الجمالي

أظهرت نتائج التحليل الإحصائي وجود علاقة ارتباط إيجابية ذات دلالة إحصائية بين مستوى الخبرات الفنية ومستوى الحس الجمالي لدى الطلبة، مما يدل على أن ازدياد وتنوع الخبرات الفنية يقترن بارتفاع مستوى الوعي الجمالي. وتدعم هذه النتيجة الطرح القائل بأن الحس الجمالي ليس سمة فطرية ثابتة، بل بنية قابلة للنمو والتطور من خلال التعلم والممارسة المنظمة. كما تؤكد أن التربية الفنية تمثل الوسيط التربوي الأكثر فاعلية في تهذيب الذوق وتنمية الإدراك الجمالي، متى ما قُدمت الخبرات بصورة متوازنة ومتراصة.

٤- نتائج تحليل النتائج الفنية في ضوء أداة التحليل المعتمدة

كشف تحليل النتائج الفنية لطلبة العينة، وفق محاور أداة التحليل المعتمدة، عن مجموعة من المؤشرات الجمالية الدالة، يمكن تلخيصها على النحو الآتي:

❖ **-التكوين الفني:** أظهرت الأعمال مستوى متوسطاً إلى جيد في التكوين الفني، إذ اعتمدت غالبية النتائج على تكوينات مركزية أو شبه متماثلة، مع وضوح في تنظيم العناصر داخل المساحة. غير أن عدداً من الأعمال اتسم بتكرار نمطي وحلول تكوينية مغلقة، مع محدودية في التجريب والمخاطرة التكوينية، مما يشير إلى ميل الطلبة نحو الحلول الآمنة.

❖ **-التعبير الجمالي:** اتسم التعبير الجمالي في معظم الأعمال بطابع رمزي زخرفي، أكثر منه تعبيراً نفسياً أو مفاهيمياً عميقاً. وقد أظهرت بعض الأعمال محاولات لربط الشكل بالمضمون، في حين اكتفت أعمال أخرى بالجميل الشكلي دون توتر تعبيرى واضح، مما يعكس وعياً جمالياً شكلياً أكثر من كونه وعياً تعبيرياً نقدياً.

❖ **-استخدام اللون:** جاء استخدام اللون جيداً من الناحية التقنية، إذ سادت الألوان الصريحة والمتباينة ذات الطابع الزخرفي، مع تحقيق علاقات لونية متوازنة في معظم الأعمال. إلا أن المعالجة اللونية مالت في الغالب إلى التزيين، مع قلة في التدرجات المعقدة والمعالجة التعبيرية العميقة.

- ❖ **التوازن والانسجام:** حققت أغلب الأعمال توازنًا بصريًا واضحًا وانسجامًا بين الشكل والخلفية، غير أن الاعتماد الكبير على التماثل والمحور المركزي أدى في بعض الحالات إلى توازن جامد ناتج عن الالتزام بالنمط، لاعتبار قرار جمالي واعٍ.
- ❖ **الأصالة والابتكار:** أظهرت النتائج مستويات منخفضة إلى متوسطة في الأصالة والابتكار، إذ استلهمت معظم الأعمال مفردات مألوقة، وظهرت الأصالة في المعالجة أكثر من ظهورها في الفكرة. ويشير ذلك إلى وجود قدرات كامنة على الابتكار، لكنها غير مدفوعة بمنهج نقدي أو مفاهيمي واضح.
- ❖ **وحدة العمل الفني:** حافظت معظم الأعمال على وحدة موضوعية وترابط بصري جيد، في حين عانت قلة من الأعمال من ازدحام زخرفي أو تشتت بصري، مما يجعل الوحدة المتحققة في الغالب وحدة زخرفية أكثر من كونها وحدة بنائية مفاهيمية.

٥- توحيد نتائج الأداتين وتفسيرها تفسيرًا علميًا

تكشف نتائج البحث، المستخلصة من الاستبانة وتحليل النتائج الفنية، عن درجة عالية من الاتساق التفسيري، إذ عبّرت الاستبانة عن وعي جمالي مُدرّك ذاتيًا مرتفع لدى الطلبة، في حين كشف تحليل النتائج عن أن هذا الوعي يتجسد في التطبيق الفني بصورة شكلية-زخرفية في الغالب.

ولا يُعد هذا التفاوت تعارضًا بين الأداتين، بل يعكس طبيعة الحس الجمالي بوصفه بنية مركبة تتضمن أبعادًا إدراكية ووجدانية ومفاهيمية. فقد أسهمت الخبرات الفنية المقدمة في تنمية الحساسية الجمالية والقدرة على الحكم الجمالي، لكنها لم تُدعم بالقدر الكافي لتنمية الأصالة المفاهيمية والابتكار العميق.

وفي ضوء نظرية التربية الفنية النظامية (DBAE)، يمكن القول إن مجال الإنتاج الفني كان الأكثر حضورًا في تشكيل الحس الجمالي لدى الطلبة، مقابل ضعف نسبي في

التكامل الوظيفي مع مجالات تاريخ الفن، وعلم الجمال، والنقد الفني، وهو ما انعكس على طبيعة النتائج الفنية.

الاستنتاجات:

١. تؤثر الخبرات الفنية تأثيرًا إيجابيًا مباشرًا في تنمية الحس الجمالي لدى طلبة التربية الفنية.

٢. تتفوق الخبرات العملية التطبيقية على الخبرات النظرية في تعزيز التذوق الجمالي.

٣. يكشف تحليل النتائج الفنية عن فجوة بين الوعي الجمالي المُدرّك ذاتيًا ومستوى تجسيده المفاهيمي في التطبيق الفني.

التوصيات:

١. تعزيز التكامل بين الخبرات العملية والنقدية والتأملية في مناهج التربية الفنية.

٢. اعتماد تحليل النتائج الفنية بوصفه أداة تقويم نوعية مستمرة للنمو الجمالي.

٣. تفعيل دور النقد الفني وعلم الجمال في دعم الأصالة والابتكار المفاهيمي.

٤. توفير بيئة تعليمية داعمة تشجع التجريب والمخاطرة الجمالية الواعية، ولا سيما في التعليم المفتوح.

المصادر العربية والأجنبية

١. ابن منظور محمد مكرم. لسان العرب. دار صادر، ١٩٩٤.

٢. أبو زيد أحمد. "التربية الفنية وأساليب تدريسها. القاهرة: دار الفكر". ٢٠١٨.

٣. أسماء العسيلي. "تاريخ وتذوق الفنون، دار الكتب والوثائق القومية: القاهرة". ٢٠١٠: ١٣.
٤. العامري محمد. "نظرية التربية الفنية المعتمدة على المجالات المعرفية (DBAE) كمدخل شامل لإعداد معلم الفن بجامعة السلطان قابوس". مجلة العلوم التربوية، كلية التربية، جامعة السلطان، ٢٠١٤.
٥. ثناء منصور. "نموذج مقترح لبناء معايير الجودة الأكاديمية المرجعية لإعداد الطالب المعلم بكليات التربية النوعية في ضوء مهارات القرن الحادي والعشرين، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية". ٢٠١٣.
٦. جمعة جاسم. "التذوق الجمالي والنقد كمحتوى معرفي لتنمية السلوك الجمالي في مجال التربية الفنية". مستقبل التربية العربية، المركز العربي للتعليم والتنمية، ٢٠٠٣.
٧. حسن محمود. "علم الجمال والتذوق الفني. عمان: دار النهضة العربية". ٢٠٢٠.
٨. رباب كامل. "التربية الجمالية: رؤية إسلامية، رسالة ماجستير، كلية الشريعة، جامعة اليرموك: الأردن". ٢٠٠٨.
٩. سمية حسين. "تصميم برنامج للنشاط في الفنون التشكيلية للطلاب الجامعيين غير المتخصصين في الفن وفق الاتجاهات الحديثة في تعليم الفنون، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية". ٢٠٠٣: ٣٣.
١٠. صالحة شعبان. "المفاهيم الجمالية للمعارض المتحفية المؤقتة كمدخل لتنمية التذوق الفني، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان". ٢٠١١.
١١. عبدالله محمد. "أثر تنوع الخامات الفنية في تنمية الإبداع والحس الجمالي. مجلة التربية الفنية". ٢٠١٩.
١٢. عطا الله طلعت حسين علا. "نظرية التربية الفنية بالتذوق الفني والاتجاهات المعرفية المعاصرة، المجلة العلمية للدراسات والبحوث التربوية والنوعية". ٢٠٢١.

١٣. فيفان فتحي. "التربية الجمالية في برامج الأطفال في مصر دراسة تقييمية، رسالة ماجستير: كلية التربية جامعة الفيوم." ٢٠١٣.
١٤. ماهيناز ماهر. "تنمية النقد الفني لطلاب المرحلة الإعدادية من خلال المسرح المتحفي، كلية التربية جامعة حلوان." ٢٠١٢.
١٥. محمد العامري. "، نظرية التربية الفنية المعتمدة على المجالات المعرفية (DBAE) كمدخل شامل لإعداد معلم الفن بجامعة السلطان قابوس، مجلة العلوم التربوية، كلية التربية، جامعة السلطان قابوس: سلطنة عمان." ٢٠١٤.
١٦. محمد عصام عبد الرحمن. "فاعلية استخدام استراتيجيات التعليم المقلوب لتدريس التربية الفنية في تنمية التذوق الجمالي والميول الفنية لدى طلاب الصف الاول الإعدادي، مجلة البحث العلمي في التربية وعلم النفس." ٢٠١٢.

١٧. Johnson, L. "Project-based art education and aesthetic development. International Journal of Art & Design Education." ٢٠٢٠, ٣ ed.
١٨. Moore, M. G., & Kearsley,. "Distance education." G.A systems view of online learning. Wadsworth., ٢٠١٢.
١٩. Saleh, M., & Ahmed, R. "The impact of practical art activities on students' aesthetic perception. Journal of Art Education." ٢٠٢١, ٢ ed.
٢٠. Woodruff, D.M. "A virtue theory of aesthetics. Journal of Aesthetic Education." ٢٠٠١.

الملاحق: ملحق رقم (١) استمارة الاستبانة للمحور الأول الخبرات الفنية

التركرارات والنسب		العبارة					
		بشكل كبير		بشكل متوسط		بشكل بسيط	
		بشكل كبير		بشكل متوسط		بشكل بسيط	
		ك	%	ك	%	ك	%
١	تسهم الأنشطة الفنية العملية في تنمية مهاراتي الفنية.	١٧	٧٠.٨٣	٧	٢٩.١٦	٠	٠
٢	تساعدني الخبرات الفنية المتنوعة على تطوير خيالي الإبداعي.	١٤	٥٨.٣٣	٩	٣٧.٥	٤	١٦
٣	تسهم ورش العمل الفنية في فهمي لعناصر العمل الفني.	١٦	٦٦.٦٦	٣	٣٣.٣٣	٠	٠
٤	تزيد دراسة تاريخ الفن من وعيي الجمالي.	٩	٣٧.٥	١	٤١.٦٦	٢	٨.٣٣
٥	تسهم المعارض الفنية في تطوير خبرتي الفنية.	١٠	٤١.٦٦	١	٥٠	٨	٣٣
٦	يساعد تنوع الخامات الفنية على الابتكار.	٩	٣٧.٥	٨	٣٣.٣٣	٢	٩.١٦
٧	تعزز المشاريع الفنية الجماعية من خبرتي	١٢	٥٠	١	٤١.٦٦	٨	٣٣

العملية.			٦	٠	٣	٣
٨	تسهم الخبرات الفنية في تنمية الثقة بالنفس.	٧٩.١٦	١٩	١٦.٦	٤	١
٩	تساعدني الممارسة الفنية على التعبير عن ذاتي.	٥٨.٣٣	١٤	٢٩.١	٧	٣
١٠	تدعم الخبرات الفنية فهمي للقيم الجمالية.	٧٩.١٦	١٩	٢٠.٨	٥	٠
١١	ساعدتني الخبرات الفنية من استخدام الأشكال الهندسية في التصميم	٧٠.٨٣	١٧	٢٩.١	٧	٠
١٢	جعلتني الممارسة العملية الفنية انسق الألوان بشكل جمالي ومدرّس.	٤١.٦٦	١٠	٥٠	١	٢

ملحق رقم (٢) استبانة محور الحس الجمالي

التكرارات والنسب						العبارة	
بشكل كبير		بشكل متوسط		بشكل بسيط			
ك	%	ك	%	ك	%		
٤	٧٩.١	٥	٢٠.٨	٠	٠		
						أستطيع تمييز الجمال في الأعمال	١

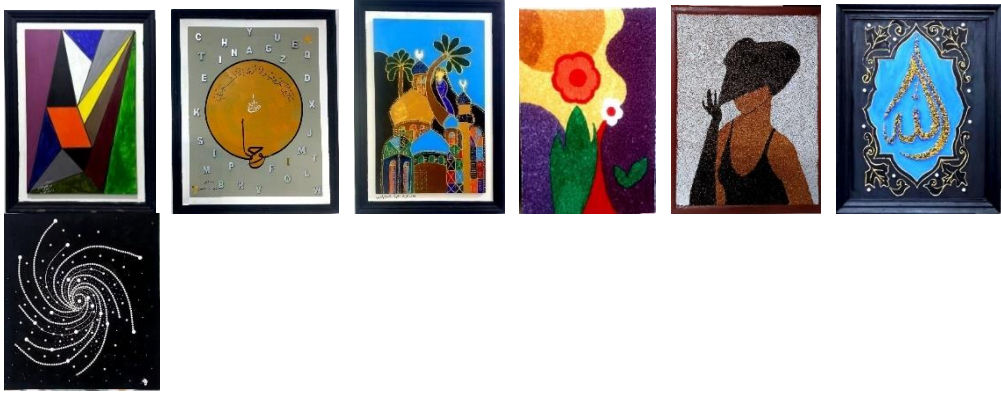
١	الفنية.	٦	٨	٣			
١	أصبح لدي وعي أكبر بالقيم الجمالية	٥٨.٣	١	٢٩.١	٧	١	٣
٢	بعد دراسة الفن.	٣	٤	٦		٢.	٥
١	أستمتع بتحليل الأعمال الفنية نقدياً.	٤١.٦	١	٥٠	١	٨.	٢
٣		٦	٠		٢	٣	٣
١	أسهمت الخبرات الفنية في تطوير	٧٩.١	١	٢٠.٨	٥	٠	٠
٤	ذوقي الفني.	٦	٩	٣			
١	ألاحظ الجمال في البيئة المحيطة بي.	٦٦.٦	١	٣٣.٣	٣	٠	٠
٥		٦	٦	٣			
١	أستطيع الحكم على الأعمال الفنية	٧٠.٨	١	٢٩.١	٧	٠	٠
٦	وفق أسس جمالية.	٣	٧	٦			
١	زادت دراستي للتربية الفنية من	٧٩.١	١	٢٠.٨	٥	٠	٠
٧	حساسيتي الجمالية.	٦	٩	٣			
١	أقدر التنوع الفني والثقافي.	٧٠.٨	١	٢٩.١	٧	٠	٠
٨		٣	٧	٦			
١	أستجيب للأعمال الفنية وجدانياً	٥٨.٣	١	٢٩.١	٧	١	٣
٩	وفكرياً.	٣	٤	٦		٢.	٥
٢	أسهمت التربية الفنية في بناء	٧٩.١	١	٢٠.٨	٥	٠	٠
٠	شخصيتي الجمالية.	٦	٩	٣			
٢	تعلمت ان أميز بين أعمال الفنانين	٥٠	١	٤١.٦	١	٨.	٢
١	المميزة والعمل الفني العادي.		٢	٦	٠	٣	

							٣	
٢	تعلمت المرونة في معالجة الصور	٤١.٦	١	٥٠	١	٨.	٢	
٢	الخيالية	٦	٠		٢	٣		
						٣		
٢	تعلمت تنسيق عناصر الموضوع	٧٩.١	١	٢٠.٨	٥	٠	٠	
٣	داخل العمل بحس جمالي.	٦	٩	٣				
٢	استطعت ان احدد ميولي الفنية.	٧٩.١	١	٢٠.٨	٥	٠	٠	
٤		٦	٩	٣				

ملحق رقم (٣) استمارة تحليل العينات

التسلسل	المعيار	ضعيف	متوسط	جيد	جيد جدًا	ممتاز
١.	التكوين الفني					
٢.	التعبير (الموضوع)					
٣.	استخدام اللون					
٤.	التوازن					
٥.	الانسجام					
٦.	الابتكار					
٧.	الأصالة					
	ملاحظات المحكم					

ملحق رقم (٤) صور نتائج الطلبة عينة البحث



الدلالات الرمزية وتجسيد الهوية الثقافية في أعمال الفنان فائق العبودي

Symbolic meanings and embodiment of cultural

identity in the works of artist Faiq Al-Aboudi

د/ رجاء غالي عبد الكاظم العيساوي

أستاذه بقسم الفنون التشكيلية

معهد الفنون الجميلة للبنات الدراسية الصباحية – بغداد – وزارة التربية

مديرية تربية الكرخ الأولى

Tel: ٠٠٩٦٤٧٧٢٧٣٣٨٨٠٥

Email: RajaGhaal@gmail.com

ملخص البحث

تنطلق مشكلة البحث من التساؤل حول طبيعة حضور الرمزية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، وكيفية بنائها بوصفها منظومة دلالية تتجاوز البعد الشكلي، ولا سيما في تجربة الفنان التشكيلي فائق العبودي، ومدى إسهام هذه الرمزية في تجسيد الهوية الثقافية العراقية ضمن خطاب بصري معاصر. إذ يلاحظ أن الرمز في التجربة العراقية لا يُوظف كعنصر زخرفي، بل كبنية فكرية وجمالية تعبّر عن الذاكرة والانتماء والقلق الوجودي، الأمر الذي يستدعي دراسة تحليلية تكشف آليات بنائه ودلالاته.

ويهدف البحث إلى تحليل العمق الرمزي في أعمال الفنان فائق العبودي، والكشف عن مصادر رموزه وآليات تشكيّلها، وبيان علاقتها بالموروث الثقافي والاجتماعي، مع استجلاء أثرها في بناء هوية بصرية عراقية معاصرة تجمع بين الخصوصية المحلية والبعد الإنساني الشامل.

كمن أهمية البحث في كونه يساهم في توسيع الفهم النظري للرمزية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، ويقدم قراءة تحليلية تسلط الضوء على تجربة فنية متميزة، بما يعزز الدراسات النقدية التي تربط بين التحليل الشكلي والسياق الثقافي والاجتماعي. اعتمد البحث على المنهج الوصفي-التحليلي لملاءمته طبيعة الدراسات الفنية، حيث جرى توصيف الأعمال المختارة توصيفاً دقيقاً، وتحليل بنيتها الشكلية والرمزية استناداً إلى مؤشرات الإطار النظري، التي شملت: الرمز كبنية دلالية معقدة، علاقته بالسياق الثقافي والاجتماعي، مصادره المحلية والشعبية، العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، والخصوصية الأسلوبية في بناء العلامة الرمزية. وتكونت عينة البحث من ثلاث لوحات مختارة قصدياً أنجزت بين عامي ٢٠٢٤-٢٠٢٥، لما تمثله من وضوح في الحضور الرمزي وتنوع في الدلالات البصرية.

توصل البحث إلى أن الرمزية في أعمال فائق العبودي تمثل لغة بصرية بديلة للتعبير المباشر، تقوم على اختزال العلامة وتكثيفها داخل بنية تشكيلية متماسكة، حيث يتحول اللون والخط والتكوين إلى أدوات لإنتاج المعنى. كما كشفت النتائج أن الرمز لدى الفنان يستند إلى مخزون ثقافي محلي مستمد من التراث والذاكرة الجمعية، إلا أنه يُعاد صياغته ضمن رؤية تجريدية معاصرة تمنحه أبعاداً إنسانية مفتوحة للتأويل. وأثبتت الدراسة أن الرمزية في هذه التجربة ليست منهجاً شكلياً فحسب، بل موقفاً فكرياً وجمالياً واعياً يساهم في بناء خطاب بصري معاصر يعكس الهوية الثقافية العراقية في تفاعلها مع التحولات الاجتماعية والوجودية.

الكلمات المفتاحية:

الرمزية، الرمز، ، الفن التشكيلي العراقي، التراث الثقافي، فائق العبودي.

Abstract

The research problem stems from the question of the nature of symbolism in contemporary Iraqi visual art, and how it is constructed as a semantic system that transcends the formal

dimension, particularly in the work of the visual artist Faiq Al-Aboudi, and the extent to which this symbolism contributes to embodying Iraqi cultural identity within a contemporary visual discourse. It is observed that in the Iraqi experience, the symbol is not employed as a decorative element, but rather as an intellectual and aesthetic structure that expresses memory, belonging, and existential anxiety, which necessitates an analytical study that reveals its construction mechanisms and meanings.

The research aims to analyze the symbolic depth in the works of the artist Faiq Al-Aboudi, to reveal the sources of his symbols and the mechanisms of their formation, and to explain their relationship to the cultural and social heritage, while clarifying their impact on building a contemporary Iraqi visual identity that combines local particularity and the comprehensive human dimension.

The importance of the research lies in the fact that it contributes to expanding the theoretical understanding of symbolism in contemporary Iraqi visual art, and provides an analytical reading that sheds light on a distinctive artistic experience, thus enhancing critical studies that link formal analysis with the cultural and social context.

The research adopted a descriptive-analytical approach, deemed suitable for the nature of art studies. The selected works were meticulously described, and their formal and symbolic structures

were analyzed based on the theoretical framework, which included: the symbol as a complex semantic structure; its relationship to the cultural and social context; its local and popular sources; the dialectical relationship between form and content; and the stylistic specificity in constructing the symbolic sign. The research sample consisted of three deliberately selected paintings created between ٢٠٢٤ and ٢٠٢٥, chosen for their clear symbolic presence and diverse visual meanings.

The research concluded that symbolism in Faiq Al-Aboudi's works represents an alternative visual language to direct expression, based on reducing and intensifying the sign within a cohesive formal structure, where color, line, and composition become tools for producing meaning. The findings also revealed that the artist's symbolism is rooted in a local cultural reservoir drawn from heritage and collective memory, yet it is reformulated within a contemporary abstract vision that grants it human dimensions open to interpretation. The study demonstrated that symbolism in this experience is not merely a formal approach, but a conscious intellectual and aesthetic stance that contributes to building a contemporary visual discourse reflecting Iraqi cultural identity in its interaction with social and existential transformations.

Keywords:

Symbolism, symbol, Iraqi visual art, cultural heritage, Faiq Al-Aboudi.

المقدمة

في الفنون التشكيلية، يُمثل الرمز أحد أعمق الأساليب التعبيرية التي يستخدمها الفنانون لنقل المعاني الثقافية والاجتماعية والعاطفية، متجاوزين المظهر الحرفي للأشكال. وفي سياق الفن العراقي المعاصر، لعب الرمز دورًا حيويًا في الحفاظ على الهوية الثقافية وربط التعبير الفني الحديث بالتراث الغني لحضارة بلاد ما بين النهرين. وقد استلهم الفنانون العراقيون مرارًا وتكرارًا من الأساطير القديمة والزخارف الدينية والعناصر الفلكلورية والمراجع التاريخية لبناء لغة تشكيلية تربط الماضي بالحاضر.

من بين هؤلاء الفنانين، يبرز الفنان التشكيلي العراقي فائق العبودي كشخصية بارزة، إذ يوظف الرمزية ببراعة كعنصر أساسي في بنيته ومفاهيمه الفنية. تكشف أعماله عن انخراط عميق في إرث حضارة بلاد ما بين النهرين، والروايات الإنسانية القديمة، والذاكرة الثقافية الجماعية. ومن خلال دمج الأشكال الرمزية، وأنظمة الألوان المعبرة، والتركيبات المتقنة، يبدع العبودي سرديات بصرية تستحضر مواضيع الحب، والشوق، والحزن، والفرح، والتأمل الوجودي. يتجاوز فنه مجرد التمثيل الجمالي، ليصبح حوارًا ثقافيًا يعكس الهوية العراقية ضمن إطار فني معاصر.

سعى هذا البحث إلى تحليل الأبعاد الرمزية في أعمال الفنان العبودي، واستكشاف كيفية إسهام هذه الرموز في تجسيد الهوية الثقافية العراقية. تتناول الدراسة المعاني الكامنة في رموزه البصرية، ودلالاتها التاريخية والاجتماعية، وكيفية تفاعلها مع التجارب العاطفية الإنسانية. كما تستكشف التقنيات الفنية - كالألوان والخطوط والأشكال والبنية التركيبية - التي تعزز العمق الرمزي وتزيد من التأثير البصري على المشاهد.

من خلال التركيز على أعمال مختارة أنتجت بين عامي ٢٠٢٤ و ٢٠٢٥، والموثقة عبر أرشيف الفنان ومنشوراته الإلكترونية، تهدف هذه الدراسة إلى المساهمة في فهم أوسع للرمزية في الفن البصري العراقي المعاصر. وتؤكد الدراسة أن الرمزية في أعمال العبودي ليست مجرد زخرفة، بل هي نظام تعبيرية تُجسد من خلاله الذاكرة الثقافية والهوية والتجربة الإنسانية بصرياً

الفصل الأول

١-١ مشكلة البحث

يعكس الرمز في الفنون البصرية جوانب متعددة من الهوية الثقافية والاجتماعية العراقية. ويُعدّ الفنان فائق العبودي مثالاً بارزاً على من وظّف الرموز ببراعة كوسيلة للتعبير عن تجاربه الإنسانية والاجتماعية. تُسلّط هذه الدراسة الضوء على عدة أسئلة تُبرز أهمية هذا الموضوع:

١. كيف وظّف الفنان فائق العبودي الرموز ومعانيها لإحياء التراث وعكس هوية المجتمع العراقي؟ وكيف استخدم الفنان فائق العبودي الرمز كوسيلة لخلق لغة تواصل بصرية وثقافية معاصرة؟

٢. ما هي تقنيات الألوان والتكوين التي استخدمها العبودي لإبراز الرموز في أعماله؟

٢-١ أهمية البحث

تتبع أهمية هذا البحث من معالجته لأحد المرتكزات الجوهرية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، والمتمثل في البعد الرمزي بوصفه أداة فكرية وجمالية لتشكيل الخطاب البصري. وتكتسب الدراسة أهميتها من كونها تسهم في تعميق الفهم النقدي للرمزية لا باعتبارها معالجة شكلية، بل كبنية دلالية مركبة ترتبط بالسياق الثقافي والاجتماعي، وتعكس تفاعلات الهوية والذاكرة والانتماء.

كما تتجلى أهمية البحث في تسليطه الضوء على تجربة فنية معاصرة للفنان فائق العبودي، بوصفها نموذجاً دالاً على كيفية توظيف الرمز ضمن رؤية تشكيلية تجمع بين

الموروث الحضاري والطرح الجمالي الحديث، الأمر الذي يعزز الدراسات التطبيقية التي تربط بين التحليل البنيوي للأعمال الفنية وأبعادها الثقافية. وتسهم هذه الدراسة في إثراء الحقل النقدي والأكاديمي في مجال الفنون البصرية، من خلال تقديم مؤشرات تحليلية يمكن الاستفادة منها في دراسة تجارب تشكيلية عراقية أخرى، ولا سيما تلك التي تتخذ من الرمزية مدخلاً لبناء خطاب بصري معاصر.

٣-١ هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن البنية الرمزية في أعمال الفنان فائق العبودي وتحليل آليات بنائها ودلالاتها، وبيان إسهامها في تجسيد الهوية الثقافية العراقية ضمن خطاب بصري معاصر.

٤-١ حدود البحث :

١- الحدود الموضوعية:

تقتصر الدراسة على بحث الدلالات الرمزية وتجسيد الهوية الثقافية في أعمال الفنان التشكيلي فائق العبودي العراقية، وذلك من خلال تحليل البنية الرمزية وآليات توظيفها داخل العمل التشكيلي.

٢- الحدود المكانية:

تتحدد الدراسة بأعمال الفنان المنجزة في سويسرا وانتمائها فكرياً للهوية الثقافية العراقية

٣- الحدود الزمانية:

تتحدد الدراسة في الأعمال المنجزة خلال المدة من ٢٠٢٤ – ٢٠٢٥.

٥-١ تحديد المصطلحات

١. الرمزية

لغة: يرتبط مصطلح الرمزية في أصله اللغوي بالفعل «رَمَزَ»، ويُفيد الإشارة والإيماء. فقد ورد في لسان العرب أن الرمز هو الإشارة بالشفقتين أو العينين أو الحاجبين، ويُستعمل للدلالة على معنى بغير تصريح مباشر (ابن منظور، ١٩٩٠، ص ١٨٨). كما

يعرّف مجمع اللغة العربية بالقاهرة الرمز بأنه ما أُشير به إلى معنى خفي أو غير مصرح به، ويأتي في سياق التعبير غير المباشر الذي يعتمد الإيحاء بدل التصريح (مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٤، ص ٣١٩).

وعليه، فإن الدلالة اللغوية للرمزية تركز على الإيحاء والإشارة المختزلة التي تستبطن معنى غير ظاهر في اللفظ أو الشكل.

اصطلاحاً، فتُعد الرمزية اتجاهاً فكرياً وجمالياً يقوم على توظيف الرمز بوصفه أداة تعبير تتجاوز المحاكاة المباشرة للواقع. ويشير عبد التواب (٢٠٢٣، ص ٩-١٠) إلى أن الرمزية في الفن التشكيلي تُنتج خطاباً بصرياً قائماً على الإيحاء، حيث يتحول العنصر التشكيلي إلى علامة ذات طاقة دلالية تتجاوز شكلها الحسي. كما يوضح المشهداني (٢٠٢٥، ص. ١٤٨-١٥٢) أن الرمز لا يُفهم كعنصر زخرفي، بل كبنية دلالية متعددة الطبقات، تتفاعل مع وعي المتلقي وسياقه الثقافي. كما تُعتبر الرمزية أسلوباً فنياً يعتمد على استخدام الرموز لتجسيد المعاني العميقة والتعبير عن التجارب الإنسانية والثقافية

٢. الدلالة

لغةً: بفتح الدال مأخوذة من الفعل دَلَّ يقال: دَلَّ على الشيء، ويقال: "دَلَّلْتُ فلاناً على الطريق". والدليل: الأمانة في الشيء" (ابن فارس، ١٩٩٦، ص ٢٥٩) ودلّهُ عليه دلالةً فاندلَّ أي سدَّدهُ إليه (فيروزآبادي، ٢٠٠٥، ص. ١٠٠٠) فالدلالة عامّة في كلّ ما يُوصِلُ إلى المدلول، ومتى دَلَّ الشيءُ على معنى فقد أُخْبِرَ عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه، وإن كان ساكناً (الجاحظ، د، ت، ص. ٨١)

اصطلاحاً: الدلالة اصطلاحاً تعني في المنظور الأصولي كون الدال بحالة يلزم من العلم به العلم بالمدلول كما يدل الدخان على النار (الجرجاني، ١٩٨٣، ص. ٦١) أما عند اللغويين المحدثين فيعرف علم الدلالة بأنه فرع من فروع اللغة يدرس المعنى ونظرياته (يوسف، د، ت، ص. ٣).

٣. الأثر

لغةً : يعرفه ابن منظور: "الأثر بقية الشيء والجمع آثار وأثر ، والأثر مصدر قولك أثرت الحديث أثره إذا ذكرته عن غيرك، وأثر الحديث عن القوم يَأْثُرُهُ وَيَأْثُرُهُ أَثْرًا وَأَثَارَةً وَأُثْرَةً: أَنْبَأَهُمْ بما سَبَقُوا فيه من الأثر وقيل حدث به عنهم في آثارهم" (ابن منظور ، ١٩٩٠، ص.٢٩) أي بمعنى بقية الشيء

اصطلاحاً: يعرف الأثر اصطلاحاً بعدة تعريفات حسب المجال ولكن كتعريف عام عند الأصوليين : "قول الصحابي وفعله وهو حجة على الشرع " (التهانوي ، ١٩٩٦، ص.٩٨) و مجموع المعاني المقررة للأثر: "الأثر له أربعة معان الأول بمعنى النتيجة وهو الحاصل من الشيء، و الثاني بمعنى العلامة، والثالث بمعنى الخبر و الرابع ما يترتب على الشيء، وهو المسمى بالحكم عند الفقهاء " (الرجاني، ١٩٨٣، ص.١١).

٣. الهوية

لغةً : مشتقة من هو، وتدل على حقيقة الشيء وذاته التي تميزه عن غيره. ويذكر ابن منظور أن الهوية تعني حقيقة الشيء وكنهه (ابن منظور ١٩٩٠، ص.١٩٨) اصطلاحاً: يُنظر إلى الهوية اصطلاحاً بوصفها مجموعة السمات الجوهرية التي تحدد كيان الفرد أو الجماعة، وتميزها عن غيرها ضمن إطار اجتماعي وثقافي معين (بدير ، ٢٠٢٢، ص ٦٢٠)

٤. الثقافية

لغةً: ترتبط كلمة ثقافة بالفعل تَوَقَّفَ، الذي يدل على الفهم والمهارة وسرعة الإدراك (ابن منظور، ١٩٩٠، ص ١٩).

اصطلاحاً: تشير الثقافة إلى منظومة القيم والعادات والمعتقدات والرموز التي تنتجها جماعة بشرية معينة، وتشكل إطارها المرجعي (بلقبي، ٢٠٢٢ ، ص. ٦١٨-٦٣٢). انطلاقاً من التعريفين السابقين، يمكن تحديد الهوية الثقافية بوصفها البنية الجامعة للسمات والرموز والقيم التي تميز جماعة بشرية معينة، وتُجسّد خصوصيتها التاريخية والاجتماعية ضمن إطار ثقافي محدد. وهي في السياق الفني تمثل منظومة رمزية

تتجلى من خلال الأشكال والدلالات البصرية التي تعكس الذاكرة والانتماء والرؤية الحضارية (بدير، ٢٠٢٢، ص ٦٢٩)

الفصل الثاني - الإطار النظري

المبحث الأول - الأسس الفكرية والجمالية للرمزية في الفن التشكيلي

يمثل الاتجاه الرمزي في الفنون التشكيلية إطاراً فكرياً وجمالياً يتجاوز مجرد التمثيل الحسي المباشر، ليصل إلى مستوى إنتاج معاني عميقة من خلال رموز بصرية تحمل دلالات ثقافية وشخصية تتجاوز الشكل الظاهري. ويرى الباحثون أن الاتجاه الرمزي في الفن لا يقتصر على إعادة إنتاج الواقع، بل يعمل كلغة بصرية تعتمد على التجريد والتفسير والإيحاء للوصول إلى أعماق المعنى، مما يجعله أحد أبرز أساليب التعبير الفني في العصر الحديث والمعاصر (عبد التواب، ٢٠٢٣، ص. ١١).

ينبع هذا التوجه من فرضية أن العمل الفني ليس مجرد شكل بصري محايد، بل هو وسيلة تعبيرية تمكن الفنان من تصوير رؤاه الداخلية والتجربة الإنسانية من خلال رموز تشير إلى ما هو أبعد من الشكل. وبهذا المعنى، لا تعمل العناصر البصرية ككيانات مستقلة، بل كوظائف تُنتج معاني تتفاعل مع الثقافة والسياق الاجتماعي. وهكذا، تصبح اللوحة فضاءً معرفياً يشارك فيه المشاهد من خلال قراءة معناها وتحليله. وتشير الدراسات إلى أن الرمزية في الفن التشكيلي تتحقق عندما تصبح العناصر الشكلية، كاللون والخط والتكوين، علامات دالة تفتح المجال أمام المشاهد للانخراط في تجربة تأملية تتجاوز البعد الحسي إلى البعد الفكري والثقافي. وفي هذا السياق، يعتقد الباحثون أن الرمز التشكيلي لا يقل أهمية عن اللغة المكتوبة، إذ يمكنه إنتاج مستوى من المعنى يُعبّر عن الهوية الثقافية ويكشف عن طبقات متعددة من المعاني. وعلى الصعيدين التاريخي والجمالي، تُعدّ الرمزية نتاجاً لتطور الفكر الفني الذي سعى إلى تحرير الصورة من التمثيل الواقعي البحت. بدلاً من التركيز على الشكل بحد ذاته، يسعى الفن الرمزي إلى إبراز الروح والفكرة الكامنة فيه. تُظهر الدراسات أن هذا

التوجه يتفاعل مع القضايا الثقافية والاجتماعية الراهنة، مما يجعله أداة للتأمل والتفكير، لا مجرد تعبير بصري تقليدي. وبهذا، يصبح الرمز في الفن التشكيلي آليةً فنيةً وفكريةً متكاملةً، مرتبطةً برؤية الفنان للعالم، وبظاهرة الرمز كجسر يربط بين التجربة الذاتية والمعنى الجماعي، مما يجعله أحد العناصر المحورية في فهم بنية الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة (المصدر نفسه، ص. ٢-٥).

٢-١-١ الخلفيات الفكرية للاتجاه الرمزي

الرمزية في الفنون التشكيلية هي امتداد لفهم جمالي وفلسفي يُعيد هيكلة العلاقة بين الشكل والواقع. فهي تتجاوز مجرد المحاكاة الحسية، ساعيةً إلى التعبير عن حقائق روحية عميقة تتجاوز حدود المظهر الخارجي. ويمكن تتبع الأسس الفكرية لهذه الحركة إلى مصادر فلسفية وثقافية عديدة أثرت في تكوينها ورؤيتها الجمالية. ومن أبرزها ردة الفعل ضد الواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر، والتأثيرات الرومانسية، والنزعة إلى التعبير عن العالم الداخلي والروحي. في جوهرها، كانت الرمزية حركة فكرية وفنية نشأت كرد فعل على المدارس الواقعية والطبيعية التي هيمنت على المشهد الفني الأوروبي. فقد اعتُبرت هذه المدارس ضيقة الأفق في نظرتها للعالم، إذ ركزت على تمثيل الأشياء كما تراها الحواس. وعلى النقيض من ذلك، سعى الرمزيون إلى توجيه الفن نحو تسليط الضوء على الوعي الذاتي والأعماق الروحية للإنسانية، بالاعتماد على المبادئ الرومانسية التي أكدت على الخيال والعاطفة والروحانية كوسيلة لتجاوز الحدود التقليدية للتعبير الفني (مصمم، ٢٠٢٤، ص. ٣٤٤-٣٤٣).

ينبع المذهب الرمزي من فرضية فلسفية مفادها أن الواقع لا يمكن اختزاله إلى المظاهر وحدها، بل هو نتاج تفاعل بين الوعي الذاتي والعناصر الثقافية والاجتماعية والروحية. ضمن هذا الإطار، تُفسَّر الرموز في العمل الفني على أنها دلالات تحمل طاقات دلالية متعددة الطبقات، مما يستلزم من المشاهد قراءة تأملية بدلاً من قراءة سطحية للأشكال. وهذا ما يميزه عن المدارس الفنية الأخرى التي تركز على الواقع الخارجي المباشر (نوبي، ٢٠٢٤، ص. ٣٤٥-٣٤٧). كما ترتبط أسسه الفكرية بمدارس فلسفية أوسع، مثل

فلسفة إرنست كاسيرر الرمزية للأشكال، التي تفترض أن الإنسان كائن رمزي بطبيعته، يخلق المعنى من خلال الرموز. وهذا بدوره يؤثر على فهم الشكل الفني باعتباره "رمزاً معرفياً" قادراً على إقامة علاقات بين العلامات الحسية والمعنى المفاهيمي (عبد الهادي، ٢٠٢٣، ص. ٩٠٠-٩٠١)

ساهم السياق الثقافي والتحوليات الاجتماعية التي شهدتها أواخر القرن التاسع عشر في تشكيل الأسس الفكرية للرمزية. فقد واجه المفكرون والفنانون أزمة في القيم والمعايير التقليدية مع تقدم العلم والتصنيع، مما دفع الكثيرين للبحث عن مصادر جديدة للمعنى تتجاوز المادية وتوجه الفن نحو التأمل الروحي والاجتماعي. وأدى ذلك إلى الاهتمام بالأساطير والخيال والأحلام كتمثيلات رمزية قادرة على التعبير عن أزمة الإنسانية المعاصرة (de Rosnay, E., Ioffe, D. and Rowe, ٢٠١٨ ، ص. ٣). لم تكن الرمزية مجرد أسلوب فني عابر، بل كانت ذروة الفكر الجمالي والفلسفي، تبلورت من خلال تفاعل معقد بين الممارسات الثقافية الأوروبية، ونظرة روحية للعالم، والسعي لتجاوز التمثيل الحسي للوصول إلى عالم من المعنى والتفسير العميقين. ومن هنا تبرز أهمية فهم الأسس الفكرية للرمزية كنقطة انطلاق لتحليل الأعمال الفنية التي تتبنى هذا النهج، حيث توفر هذه الأسس فهماً أعمق لنوايا الفنان عند استخدام الرموز كوسيلة للتعبير الفني.

٢-١-٢ البعد الفلسفي والنفسي للرمز

يُعدّ البعد الفلسفي للرمزية في الفن البصري ركيزة أساسية في تفسير كيفية بناء المعنى وتفاعله مع الوعي الإنساني. ولا يقتصر فهم الرمز على كونه علامة بصرية تُحلل بناءً على شكلها، بل يتجاوز ذلك إلى تفكيك المعاني الأخلاقية والوجودية التي يستحضرها في وعي المشاهد. وهذا ما يجعل الرمز وثيق الصلة بالفلسفة، ولا سيما فلسفة اللغة وفلسفة التعبير. ويوضح الباحث أن الرمز ليس مجرد علامة تُمثل شيئاً آخر، بل هو شكل يحمل في طياته شبكة معقدة من المعاني تربط العقل بالواقع وبالسلوكيات الثقافية والاجتماعية للإنسان (مصمم ، ٢٠٢٤، ص. ٣٤٥-٣٤٦)

يتجلى البُعد الفلسفي للرمزية بوضوح لدى الفلاسفة الذين اعتبروا البشر "كائنات رمزية". في هذا السياق، يشير نص فلسفي إلى أن الإنسان يتميز عن سائر المخلوقات بقدرته على ابتكار الرموز ومعالجتها فكرياً، مما يُمكنه من ربط العالم الخارجي بالعالم الداخلي للعقل والروح. ينبع هذا الرأي من كون الرموز ليست مجرد أدوات بصرية، بل تمثل نظاماً معرفياً يُتيح فهماً أعمق للواقع من خلال قدرتها على التعبير عن التجربة الإنسانية والذاتية (بدر محمد، ٢٠٢٢، ص ٢٢٥) ومن منظور فلسفي آخر، يعتقد العديد من الباحثين أن الرمزية في الفن تنبع من محاولة العقل البشري التعبير عن شيء يتجاوز الملموس. لذا، يُنظر إلى الرمز كحلقة وصل بين المحسوس وغير المحسوس، مما يجعله جزءاً لا يتجزأ من بنية الوعي. فالرموز ليست معطيات ثابتة، بل هي معاني قابلة للتحليل والتفسير في ضوء السياق الثقافي والنفسي لكل مجتمع وفرد (مصمم، ٢٠٢٤، ص ٣٤٧-٣٤٨). ويرتبط البعد النفسي للرمز بدراسة مفهومي الوعي واللاوعي، كما هو الحال في التحليل النفسي، الذي ينظر إلى الرمز ليس فقط كوسيلة للتعبير عن المعنى، بل أيضاً كآلية نفسية تمكّن العقل البشري من معالجة التجارب الداخلية المعقدة. في التحليل النفسي، يُنظر إلى الرمز كعلاقة بين المحتوى النفسي المكبوت وتعبيره من خلال التمثيل الرمزي. وبالتالي، يمكن للرمز أن يكشف عن محتوى خفي من المشاعر أو التجارب النفسية التي لا يمكن التعبير عنها بشكل مباشر. وهكذا، يصبح التفاعل بين المتلقي والرمز تجربة نفسية تهدف إلى استكشاف الوعي واللاوعي (المصدر السابق نفسه، ص ٣٤٩-٣٥٠). وبهذا المعنى، يكشف البعد الفلسفي والنفسي للرمز عن شبكة معقدة من العلاقات بين الشكل والمعنى، وبين الذات والآخر، وبين الواقع والخيال. لا تفسر هذه الشبكة الرمز كمجرد أداة تمثيلية، بل كآلية معرفية ونفسية تعكس فهم الإنسان لذاته وللعالم، مما يمكّن الأفراد من إعادة بناء المعنى على مستويات متعددة من الإدراك والتأمل.

٢-١-٣ العلاقة بين الرمز والدلالة البصرية

تُعد العلاقة بين الرمز والدلالة البصرية من الركائز الأساسية في تحليل العمل التشكيلي المعاصر، إذ لا يُفهم الرمز في الفن بوصفه عنصرًا شكليًا معزولًا، بل باعتباره بنية دلالية بصرية تنشأ من التفاعل بين الشكل المرئي والمعنى الكامن خلفه. فالدلالة البصرية لا تتحقق إلا عندما يتحول العنصر التشكيلي من مجرد صورة حسية إلى علامة رمزية قادرة على إنتاج المعنى داخل سياق ثقافي وجمالي محدد تنطلق هذه العلاقة من التصورات السيميائية التي ترى أن الصورة الفنية ليست انعكاسًا مباشرًا للواقع، بل نظامًا من العلامات البصرية التي تُنتج المعنى عبر علاقات داخلية بين اللون، والخط، والتكوين، والفراغ. ووفق هذا المنظور، فإن الرمز لا يكتسب دلالاته من شكله الظاهري فقط، وإنما من العلاقات التي يقيمها داخل البنية التشكيلية للعمل الفني، وهو ما يجعل الدلالة البصرية عملية تأويلية مفتوحة تتغير بتغير وعي المتلقي وخلفيته الثقافية (عبد الهادي، ٢٠٢٣، ص. ٩٠٥-٩٠٧).

تشير الدراسات الجمالية إلى أن الدلالة البصرية في الفن الرمزي تقوم على الإيحاء لا التصريح، إذ يعمل الرمز على نقل المعنى عبر الإشارة غير المباشرة، مما يمنح العمل الفني قدرة على استيعاب مستويات متعددة من القراءة. فالصورة الرمزية لا تُقرأ قراءة واحدة ثابتة، بل تُنتج دلالات متحولة تتشكل وفق التفاعل بين الرمز والذاكرة البصرية للمتلقي، وهو ما يمنح العمل التشكيلي عمقًا فكريًا وجماليًا يتجاوز حدود التمثيل المباشر (مصمم، ٢٠٢٤، ص. ٣٥٠-٣٥١).

كما تؤكد البحوث المعاصرة أن الدلالة البصرية لا تنفصل عن السياق الثقافي والاجتماعي الذي أُنتج فيه الرمز، إذ إن الرمز التشكيلي يستمد جزءًا كبيرًا من معناه من المرجعيات الثقافية والأسطورية والدينية والاجتماعية. وعليه، فإن العلاقة بين الرمز والدلالة البصرية تُعد علاقة ديناميكية تتشكل من تفاعل الصورة مع المخزون الرمزي الجمعي، مما يجعل الرمز أداة فاعلة في التعبير عن الهوية والانتماء والرؤية الفكرية للفنان (عبدالتواب، ٢٠٢٣، ص. ٦)، وفي هذا السياق، يصبح الرمز عنصرًا وسيطًا بين الشكل البصري والمعنى الذهني، حيث تعمل الدلالة البصرية على تحويل

الإدراك الحسي إلى تجربة فكرية وتأملية. فكل عنصر تشكيلي رمزي يحمل وظيفة مزدوجة: وظيفة جمالية تتجسد في تنظيم الشكل، ووظيفة دلالية تتجلى في إنتاج المعنى. وهذا التداخل بين الجمالي والدلالي هو ما يمنح الفن الرمزي قدرته على التأثير العميق في المتلقي وإثارة عمليات التأويل والتحليل (مصمم ، ٢٠٢٤ ، ص. ٣٥٢-٣٥٣) لذا إن العلاقة بين الرمز والدلالة البصرية تمثل أساساً منهجياً لفهم بنية العمل التشكيلي الرمزي، إذ تكشف هذه العلاقة عن كيفية اشتغال الصورة بوصفها خطاباً بصرياً يحمل معاني تتجاوز حدود الشكل، وتؤكد أن الرمز ليس عنصراً زخرفياً، بل أداة معرفية وجمالية تُسهم في بناء المعنى داخل العمل الفني.

٢-١-٤ آليات بناء الرمز في العمل التشكيلي

تُعد آليات بناء الرمز في العمل التشكيلي من أهم المداخل التحليلية لفهم البنية الدلالية للصورة الفنية، إذ لا يتشكل الرمز بصورة عفوية أو اعتباطية، بل يُبنى وفق منظومة فكرية وجمالية واعية توظف العناصر التشكيلية بوصفها أدوات دلالية قادرة على إنتاج المعنى. ويُفهم بناء الرمز على أنه عملية مركبة تبدأ من اختيار العنصر البصري، وتتم بتشكله داخل السياق التركيبي، وتنتهي بتفعيله دلاليًا ضمن الإطار الثقافي والاجتماعي للعمل الفني (مصمم ، ٢٠٢٤ ، ص. ٣٥٣-٣٥٤).

تتطلب أولى آليات بناء الرمز من اختيار المفردة التشكيلية، إذ يعتمد الفنان الرمزي على عناصر بصرية ذات طاقة إيحائية عالية، مثل الشكل الإنساني، أو الحيوان، أو المفردات الأسطورية والطبيعية، التي تحمل في الذاكرة الجمعية دلالات مترابطة. ولا تكمن رمزية هذه المفردات في شكلها الظاهري فقط، بل في حمولتها الثقافية والتاريخية التي تسمح بإعادة توظيفها داخل سياق فني جديد، يمنحها معاني تتجاوز الاستخدام المباشر (عبد الهادي، ٢٠٢٣ ، ص. ٩١٠-٩١١)، وتتمثل الآلية الثانية في تحويل العنصر الشكلي إلى دال رمزي عبر المعالجة التشكيلية، من خلال التبسيط، أو التحوير، أو التشويه المقصود، أو التجريد الجزئي. فهذه المعالجات تسهم في إبعاد الشكل عن واقعيته المباشرة، وتدفعه نحو فضاء رمزي يُركّز على الدلالة أكثر من

المحاكاة. ووفق هذا التصور، يصبح الشكل أداة إيحائية، لا تسعى إلى تمثيل الواقع كما هو، بل إلى اقتراح معنى يتطلب التأويل (مصمم ، ٢٠٢٤، ص. ٣٥٤-٣٥٥)، أما الآلية الثالثة فتتجسد في العلاقات التركيبية داخل العمل الفني، حيث تتحدد رمزية العنصر من خلال موقعه داخل التكوين، وعلاقته بالعناصر الأخرى، والفراغ، والحركة، والاتجاه. فالدلالة الرمزية لا تُنتج من عنصر منفرد، بل من شبكة علاقات بصرية تفرض على المتلقي قراءة كلية للعمل. ويؤكد الباحثون أن الرمز يكتسب معناه الحقيقي من خلال هذه العلاقات الداخلية التي تحول اللوحة إلى نظام دلالي متكامل (عبد الهادي، ٢٠٢٣، ص. ٩١٢-٩١٣).

وتُعد اللون من الآليات الجوهرية في بناء الرمز، لما يحمله من طاقة نفسية ودلالية. فاللون في العمل الرمزي لا يؤدي وظيفة جمالية فقط، بل يعمل كدال بصري يعبر عن حالات نفسية، أو قيم روحية، أو إشارات ثقافية. ويُستخدم اللون أحياناً بطريقة غير واقعية مقصودة، بهدف تعزيز البعد الرمزي وإثارة الانفعال الذهني لدى المتلقي، مما يجعل الدلالة البصرية ناتجة عن التفاعل بين اللون والمعنى (عبد التواب، ٢٠٢٣، ص. ٣)، كما تلعب الخبرة الذاتية للفنان دوراً أساسياً في بناء الرمز، إذ تتداخل التجربة الشخصية مع المخزون الثقافي لتشكيل رؤية رمزية خاصة. ويُعد هذا التداخل أحد أهم آليات بناء الرمز، لأنه يمنح العمل الفني خصوصيته، ويجعله قادراً على التعبير عن قضايا إنسانية عامة من خلال تجربة ذاتية فردية، وهو ما يميز العمل الرمزي عن غيره من الاتجاهات الفنية، وعليه، يمكن القول إن آليات بناء الرمز في العمل التشكيلي تقوم على تفاعل معقد بين الشكل، والدلالة، والسياق، والتجربة الذاتية، حيث يتحول العمل الفني إلى خطاب بصري متعدد المستويات، لا يُفهم عبر المشاهدة السطحية، بل من خلال التحليل والتأويل. وهذا ما يمنح الفن الرمزي قيمته الفكرية والجمالية، ويجعله مجالاً خصباً للدراسة الأكاديمية والتحليل النقدي.

المبحث الثاني - تجليات الرمزية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر

٢-٢-١ السياق الثقافي والاجتماعي للفن العراقي

يُعد السياق الثقافي والاجتماعي من أهم العوامل التي ساهمت في تشكيل الرمزية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، إذ لا يمكن فصل الإنتاج الفني عن التحولات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي شهدتها العراق. وقد نشأ الفن التشكيلي العراقي المعاصر في بيئة غنية بالتراث الثقافي لبلاد ما بين النهرين، والأساطير القديمة، والتقاليد الدينية والشعبية، إلى جانب التحديات الاجتماعية والوجودية التي فرضتها التحولات الحديثة، مما جعل الرمزية وسيلة أساسية للتعبير عن هذه التعقيدات (السعيد، ١٩٨٩، ص. ١٧-١٨).

يؤكد النقاد أن الفنانين العراقيين لم يتعاملوا مع الرمزية كمجرد عنصر زخرفي أو شكلي، بل كأداة فكرية تعبر عن الهوية والذاكرة والانتماء والصراع الوجودي. وقد دفعت الظروف الاجتماعية المضطربة، المصحوبة بأزمات سياسية وحروب وتغيرات هيكلية في المجتمع، الفنانين إلى توظيف الرمزية كبديل للخطاب المباشر. وهذا يتيح لهم التعبير عن قضايا حساسة بلغة مؤثرة قادرة على تجاوز الرقابة والحدود الزمنية (الحمداني، ٢٠١٥، ص. ٤٤-٤٥). ويشير الباحثون أيضاً إلى أن الرمزية في الفن العراقي المعاصر نشأت من تفاعل مزدوج بين التراث والواقع المعيش. فقد استلهم الفنانون من رموز بلاد ما بين النهرين القديمة، كالأعلام الأسطورية والرموز الطقسية والأشكال البشرية المجردة، وأعادوا توظيفها في سياقات حديثة تعكس هموم العراقيين المعاصرين. أضفى هذا التفاعل بين الماضي والحاضر على الرمز بُعداً ثقافياً عميقاً، جاعلاً منه وسيلةً للتعبير عن المعاني التاريخية والاجتماعية على حدٍ سواء (التميمي، ٢٠١٨، ص. ١٠٢-١٠٣). ولعب الواقع الاجتماعي دوراً محورياً في تعزيز الرمزية، إذ عبّر الفنانون من خلال أعمالهم عن مواضيع الفقدان والاغتراب والمعاناة والبحث عن الخلاص، مستخدمين الرمزية كلغة بصرية قادرة على استيعاب هذه التجارب الإنسانية المعقدة. وقد أسهم هذا الواقع في تحويل العمل الفني إلى وثيقة بصرية تعكس التحولات الاجتماعية والنفسية للمجتمع العراقي، موفراً للمشاهد مساحةً للتأمل وإعادة تفسير الواقع من منظور رمزي (الحمداني، ٢٠١٥، ص. ٤٦-٤٧).

كما يؤكد بعض الباحثين أن السياق الثقافي العراقي، بتنوعه الديني والعرقي والثقافي، قد أسهم في إثراء الخطاب الرمزي في الفنون التشكيلية. فقد أصبحت الرموز وسيلة للتعبير عن التعددية والاختلاف، وعن العلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع. وهكذا، في الفن العراقي المعاصر، لم يعد الرمز مجرد اتجاه فني، بل تحول إلى خطاب ثقافي بصري يعكس التجربة العراقية الفريدة في مواجهة التحولات المعاصرة (ال سعيد، ١٩٨٩، ص. ٢١-٢٢). ويمكن القول إن مظاهر الرمزية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر هي نتاج مباشر للسياق الثقافي والاجتماعي، حيث تتشابك الذاكرة التاريخية مع الواقع المعيش لتنتج لغة بصرية رمزية قادرة على التعبير عن هوية ديناميكية ووعي جماعي يسعى إلى إعادة تعريف نفسه وسط التحولات المستمرة.

٢-٢-٢ حضور الرمز في التجارب التشكيلية المعاصرة

يمثل حضور الرمزية في التجارب الفنية المعاصرة امتداداً منطقياً لتفاعل الفنان مع التحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية في العالم العربي، ولا سيما في العراق، حيث تنسم التجارب التشكيلية بتفاعل تاريخي واضح بين التقاليد والحداثة. وقد تراكمت لدى الفن التشكيلي العراقي تجارب عديدة منذ منتصف القرن العشرين، مما جعل الرمز أداة محورية للتعبير عن القيم والأفكار، متجاوزاً مجرد المحاكاة الحرفية للمشاهد الواقعي (التميمي، ٢٠١٨، ص. ١٠٥-١١٠). ويتجلى حضور الرمزية في أعمال الفنانين المعاصرين من خلال تقنيات فنية متنوعة، تتراوح بين التجريد والاستنباط السيميائي للمعنى، وصولاً إلى استخدام العلامات والرموز ذات الدلالات الثقافية الواسعة. ومن الجدير بالذكر أن الرمز يوسع نطاق المعنى داخل العمل الفني، جاعلاً من كل لوحة فضاءً تفسيريًا مفتوحاً يسمح للمشاهد بالانتقال من مستوى الإدراك البصري إلى مستوى الفهم الدلالي (الخطيب، ٢٠٢٠، ص. ٨٨-٨٩).

تعكس هذه التجارب أيضاً تأثيرات ثقافية واجتماعية متعددة، لا سيما تلك المتعلقة بالذاكرة الجماعية والمعاناة والبحث عن الهوية. وقد استخدم الفنانون المعاصرون الرموز لتوثيق تجارب الحرب والنزوح والهجرة القسرية، ولتجسيد صور الاغتراب

والحنين في أشكال بصرية تحمل معنيين: مظهر بصري جذاب ومضمون رمزي يعكس هموم المجتمع (الشريف، ٢٠١٧، ص. ٤٥-٤٦). وهكذا، لم يعد الرمز مجرد أداة جمالية، بل أصبح وثيقة بصرية تعكس التصورات النفسية والاجتماعية. في تفاعلٍ سلسٍ بين الشكل والمعنى، يُسهم الرمز في خلق مشهدٍ بصريٍّ يتناول مواضيع الروح والوجود والذاكرة، بما يتوافق مع خصوصيات التجربة المعاصرة. يتميز الفن العراقي المعاصر بقدرته على توظيف الرموز القديمة (الأسطورية والثقافية) ضمن تفسيرٍ حديثٍ يُعبّر عن هموم الإنسان في عصر العولمة والصراع، مانحاً العمل الفني بُعداً تاريخياً وثقافياً مزدوجاً (التميمي، ٢٠١٨، ص. ١٠٧-١٠٩). علاوةً على ذلك، يُعدّ حضور الرمز نتاجاً لانفتاح الفنان العراقي على الحركات الفنية العالمية كالسريالية والتجريد وما بعد الحداثة، مما يسمح له باستخدامه على نطاقٍ واسعٍ كوسيلةٍ تعبيريةٍ راقية. وفي هذا السياق، لا يقتصر استخدام الرمز على الدلالة التاريخية أو الأسطورية، بل يمتدّ إلى استحضار الطاقات النفسية واللاواعية. يربط هذا الفن التشكيلي المعاصر بالتجارب الفكرية والفلسفية الحديثة المتعلقة بالعلاقة بين الفن والذات الإنسانية (الخطيب، ٢٠٢٠، ص. ٩٢-٩٣). لذا، لا يمكن فصل الرمزية في الفن التشكيلي المعاصر عن التحولات الاجتماعية والتاريخية والفكرية التي شهدتها المجتمعات العربية، ولا سيما المجتمع العراقي. تبقى الرمزية لغةً بصريةً مركزيةً تمكّن الفنان من إعادة تفسير الواقع والتعبير عنه بطرق تتجاوز التمثيل المباشر، جاعلةً العمل الفني تعبيراً عن قضايا إنسانية عالمية تمتد عبر الفجوة بين الذاكرة والحاضر.

٢-٢-٣ دلالات الرموز المحلية والموروث الشعبي

تُعدّ الرموز المحلية والفلكلور من أهمّ الركائز التي بنى عليها الفن التشكيلي العراقي المعاصر خطابه الرمزي. يشكّل هذا التراث مخزوناً بصرياً وثقافياً ثرياً أسهم في ترسيخ هوية العمل الفني ومنحه بُعداً دلاليّاً متجذراً في الذاكرة الجماعية. استقى الفنانون العراقيون عناصرهم الرمزية من البيئة الشعبية، كالشعائر والملابس والأدوات اليومية والرموز الأسطورية والدينية، معتبرين إياها حاملةً لمعانٍ ثقافية واجتماعية

عميقة (ال سعيد، ١٩٨٩، ص. ٣٣-٣٥). ويرى الباحثون أيضًا أن الرموز الشعبية لا تُستخدم في الأعمال الفنية كمجرد إحياء شكلي للماضي، بل كإعادة إنتاج دلالية تعكس علاقة الفنان بواقعه المعاصر. غالبًا ما تحمل الرموز المستمدة من الفلكلور معاني معقدة، تجمع بين الأبعاد التاريخية والنفسية والاجتماعية. وهذا ما يمكن الأعمال الفنية من التعبير عن قضايا الهوية والانتماء والذاكرة الجماعية (الحمداي، ٢٠١٥، ص. ٥١-٥٢). ساهمت الأساطير الميزوبوتامية والعناصر الرمزية الموروثة، كالتبسيط في تصوير الإنسان، والإشارات الطقسية، ورموز الحيوانات والنباتات، في تطوير لغة بصرية محلية الطابع، وفي الوقت نفسه منفتحة على التأويل الإنساني العالمي. وقد مكّن هذا النهج الفنانين العراقيين من تجاوز التعبير المباشر نحو خطاب رمزي يوظف الإيحاء والاختزال كوسيلة للتواصل البصري العميق مع المتلقي (التميمي، ٢٠١٨، ص. ١١٠-١١٢). وهكذا، أصبحت الرموز المحلية والفلكلور أدوات فعّالة لتوليد المعنى في الأعمال الفنية، مساهمةً في ربط التجربة الفردية للفنان بالسياق الجماعي للمجتمع. فأصبح الرمز الشعبي عنصرًا بنيويًا يعكس الوعي الثقافي للفنان، ويمنح العمل الفني تميزه الأسلوبي والدلالي ضمن إطار التجربة المعاصرة.

٢-٢-٤ الخصوصية الرمزية في تجربة فائق العبودي

تتميز التجربة الفنية لفائق العبودي بأسلوب رمزي فريد، ينبع من قدرته على دمج الرموز المحلية والتراث الثقافي ضمن رؤية فنية معاصرة تتجاوز التمثيل المباشر للواقع. وقد اتخذ العبودي الرمزية لغةً بصريةً أساسيةً للتعبير عن القضايا الإنسانية والاجتماعية، معتمداً على بنية فكرية وجمالية تعكس عمق التجربة العراقية المعاصرة (العبودي، ٢٠١٩، ص. ١٤-١٥).

تتجلى الخصوصية الرمزية لأعمال العبودي من خلال الاختزال الشكلي وتكثيف العلامات البصرية، حيث تتحول العناصر الفنية إلى رموز ذات معاني مفتوحة، تعكس مواضيع الذاكرة والهوية والقلق الوجودي. غالبًا ما يستمد الفنان مفرداته الرمزية من البيئة المحلية، لكنه يعيد صياغتها بأسلوب تجريدي يضيف عليها بُعدًا إنسانيًا عالميًا،

محرراً إياها من قيود الزمان والمكان (الخطيب، ٢٠٢٠، ص. ٩٦-٩٧). و الخصوصية الرمزية لتجربة العبودي تظهر بوضوح في العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون. فبالنسبة له، لا ينفصل الرمز عن البنية الفنية للعمل؛ بل هو جزء من نظام بصري متكامل يسعى إلى خلق توازن بين التعبير الفردي والمعنى الجماعي. يؤكد النقاد أن هذا الاستخدام الواعي للرمزية قد مكّن العبودي من إنتاج أعمال ذات طابع تأملي، مما يسمح للمشاهد بإعادة تفسير المعنى وفقاً لتجربته الثقافية والنفسية (الحمداني، ٢٠١٥، ص. ٥٨-٥٩). ويمكننا القول إن التميز الرمزي في تجربة فائق العبودي يكمن في قدرته على تحويل الرمز إلى أداة فكرية وجمالية في آن واحد، مما يسهم في بناء خطاب بصري يعكس الواقع العراقي المعاصر، ويمنح العمل الفني بُعداً دلاليًا يتجاوز المباشرة، ليؤسس لقراءة فنية عميقة ذات أبعاد ثقافية وإنسانية متعددة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

أسفر الإطار النظري للبحث عن مجموعة من المؤشرات الفكرية والجمالية التي تُمثل ركائز أساسية لفهم طبيعة الرمزية في الفنون التشكيلية، ولا سيما في الفن العراقي المعاصر، والتي يُمكن اعتمادها كأدوات تحليلية في دراسة النماذج الفنية. وقد عُرضت هذه المؤشرات على النحو التالي:

١. الكشف عن طبيعة الرموز الموظفة في العمل الفني، وتحديد مرجعياتها الثقافية والفكرية، وآلية حضورها داخل البناء التشكيلي.
٢. تحليل الكيفية التي تُبنى بها الدلالة من خلال العلاقات البصرية بين العناصر التشكيلية، ولا سيما العلاقة بين الرمز وبقية المفردات داخل التكوين.
٣. تقصي آليات توظيف الرمزية في التعبير عن أبعاد الهوية الثقافية، من خلال رصد الإحالات الدلالية المرتبطة بالذاكرة والانتماء والسياق الحضاري.

٤. العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون: يعتمد الرمز على علاقة تفاعلية بين الشكل البصري والمحتوى الفكري، حيث لا ينفصل المعنى عن البنية البصرية، بل يتم توليده من خلال تنظيم العناصر البصرية، مثل الخط واللون والكتلة والفراغ.

الفصل الثالث

المبحث الأول إجراءات البحث

١.١.٣ منهج البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي-التحليلي، لملاءمته طبيعة الدراسات الفنية التي تهدف إلى تحليل الظواهر الجمالية والكشف عن دلالاتها الفكرية والبصرية. ويقوم هذا المنهج على وصف العمل التشكيلي وصفًا دقيقًا، وتحليل مكوناته الشكلية والرمزية، وربطها بالسياق الثقافي والاجتماعي الذي أنتجت فيه، بما يساهم في الوصول إلى نتائج علمية موضوعية.

وقد تم توظيف المنهج الوصفي في رصد السمات البصرية العامة للأعمال الفنية، مثل البناء الشكلي، والتنظيم التركيبي، واستخدام اللون والخط والكتلة والفراغ، في حين استخدم المنهج التحليلي للكشف عن آليات بناء الرمز ودلالاته، واستنباط المعاني الكامنة خلف العناصر التشكيلية الظاهرة، اعتمادًا على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري للبحث.

٢.١.٣ مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من مجمل الأعمال الفنية للفنان فائق العبودي التي أُنجزت ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث (٢٠٢٤-٢٠٢٥)، والتي تتضمن اشتغالاته التشكيلية المعتمدة على البنية الرمزية بوصفها محورًا بنائيًا ودلاليًا في إنتاج المعنى. وقد بلغ عدد الأعمال الفنية التي أمكن حصرها ضمن حدود البحث الزمنية والمكانية (١٥) عمل فني، مثّلت الإطار الكلي الذي انطلقت منه عملية اختيار العينة.

٣.١.٣ عينة البحث

اختيرت عينة قصدية مكونة من ثلاث أعمال فنية من إنتاج الفنان فائق العبودي، وذلك وفق معايير علمية محددة، تمثلت في وضوح الحضور الرمزي في العمل الفني و تنوع الدلالات البصرية والفكرية للرموز المستخدمة وتهدف هذه العينة إلى تقديم قراءة تحليلية معمقة تكشف عن الخصوصية الرمزية في تجربة الفنان، دون السعي إلى التعميم الإحصائي.

٣.١.٤ أداة التحليل

اعتمد البحث أداة تحليل أعدت في ضوء مؤشرات الإطار النظري، وقد صيغت بما ينسجم وطبيعة المنهج الوصفي التحليلي المعتمد في الدراسة، إذ اشتملت على مجموعة من الموجهات الإجرائية التي تساعد في تفكيك البنية الرمزية والكشف عن أنساقها الدلالية داخل العمل الفني.

وقد جرى استعمال الأداة في تحليل العينة المختارة، بوصفها إطاراً تنظيمياً لضبط خطوات التحليل وضمان وحدة المعايير في قراءة الأعمال الفنية، دون أن تتخذ طابع التطبيق التجريبي .

المبحث الثاني - تحليل العينة

العينة (١)

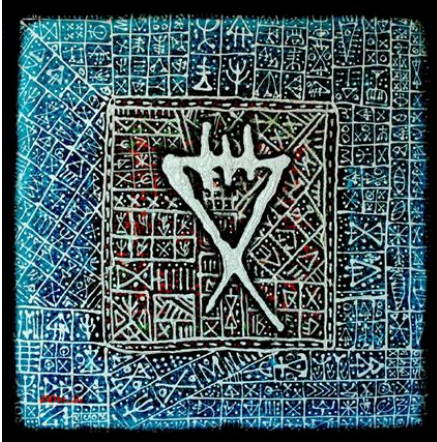
عنوان العمل: غير معروف

الفنان: فائق العبودي

الخامة: ألوان أكريليك وتقنيات مختلطة

على سطح تصويري

السنة: ٢٠٢٤



تُقدم هذه العينة عملاً فنياً بصرياً قائماً على بنية بصرية معقدة، تعتمد على الإشارات والرموز كلغة بديلة للنص المكتوب. يستحضر الفنان فضاءً بصرياً أشبه بلوح طقسي

أو مخطوطة رمزية، حيث تتشابك الشبكات الهندسية مع الإشارات الخطية في نظام دلالي متكامل. لا يُقدّم العمل خطاباً بصرياً سردياً مباشراً، بل يُرسي بنية رمزية تتطلب من المشاهد الانخراط في عملية تأويل وتأمّل لفك رموزها.

تُغطى اللوحة بشبكة كثيفة من المربعات والعلامات البيضاء المرسومة على خلفية زرقاء داكنة، مما يضيف على العمل إحساساً بالعمق والاتساع، ويشير إلى فضاء كوني أو معرفي غير محدد. لا تقتصر وظيفة هذه الشبكة على التنظيم فحسب، بل تتحول أيضاً إلى نظام رمزي يوحي بالكتابة، دون الانتماء إلى لغة مفهومة. يعزز هذا فكرة "اللغة المنسية" أو "اللغة الداخلية" التي لا تُقرأ بالحروف، بل تُدرك من خلال المعنى. تعمل كثافة العلامات وتكرارها على نفي وجود مركز واحد للمعنى، لصالح قراءات وإمكانيات متعددة.

في قلب اللوحة، يبرز شكل أبيض مهيم، يبدو ككيان رمزي هجين، متشابك مع دلالات بشرية ونباتية وطقوسية. لا يُقدّم هذا الشكل كهيئة واقعية، بل كعلامة مركزية تجسد فكرة الحضور والهوية، لتكون بمثابة نقطة محورية بصرية ودلالية في مواجهة الفضاء المحيط المشحون بالرموز. إن وضع هذا الرمز في مركز التكوين، ضمن إطار مربع أكثر كثافة، يضيف عليه بُعداً أيقونياً، محوّل إياه إلى "طوتم" بصري أو رمز وجودي يعكس فكرة مواجهة الإنسانية للذاكرة الجماعية.

العلاقة بين الرمز والخلفية هنا جدلية؛ فالشكل المركزي ليس منفصلاً عن النسيج العام للعمل، بل يبدو وكأنه ينبثق منه. لا تقتصر وظيفة العلامات المحيطة على تأطير الرمز فحسب، بل تساهم أيضاً في إنتاج معناه، إذ يصبح الفضاء المحيط سجلاً رمزياً يحمل آثار الزمن والتجربة الإنسانية. علاوة على ذلك، يعزز التباين بين الأبيض الناصع والأزرق الداكن حضور الرمز، مانحاً إياه طابعاً روحياً وتأملياً، موحياً بالتطهير أو الولادة الجديدة في فضاء مظلم مشحون.

يكشف هذا العمل عن نزعة واضحة لدى الفنان لتفكيك مفهوم اللغة وإعادة بنائه بصرياً، حيث يصبح الرمز التصويري بديلاً عن الحرف، ويصبح الرمز أداة للتعبير

عن ما لا يُنطق. ويعكس هذا التفاعل مع "اللغة" بُعدًا فلسفيًا ونفسيًا، ألا وهو البحث عن جوهر المعنى خارج الأنظمة اللغوية المألوفة، وربط الذاكرة الفردية بالذاكرة الثقافية ضمن بنية تصويرية واحدة.

لذا، يُمثل هذا العمل نموذجًا متقدمًا في تجربة فائق العبودي، حيث تتجسد الخصوصية الرمزية من خلال تكثيف العلامة، وهيمنة نظام الشبكة، وحضور الرمز المركزي ككيان وجودي. ويؤكد العمل قدرة الفنان على تحويل السطح التصويري إلى حقل معرفي وتأملّي، يُعاد فيه صياغة الرمز كلغة بصرية مستقلة، تُعبر عن الإنسانية، ومخاوفها، وذاكرتها ضمن سياق معاصر يتجاوز المباشرة والتمثيل.

العينة (٢)

عنوان العمل: Sumerian War and Peace (السلام)



الفنان: فائق العبودي

الخامة: ألوان أكريليك وتقنيات

مختلطة على سطح تصويري

السنة: ٢٠٢٤

يحمل العمل بنية بصرية

تستلهم الإرث الحضاري السومري بوصفه مرجعًا رمزيًا وثقافيًا، حيث يعيد الفنان فائق العبودي توظيف المشهد التاريخي القديم ضمن صياغة تشكيلية معاصرة، تقوم على الاختزال والتكثيف الدلالي. يظهر العمل كلوح جداري ذي تقسيم زخرفي محيط، يحاكي في شكله العام بنية الأختام والمنحوتات السومرية البارزة، الأمر الذي يرسّخ الإحساس بالانتماء إلى زمن حضاري غابر، ويمنح العمل بُعدًا تاريخيًا واضحًا.

تنوزع الشخصيات البشرية في فضاء اللوحة بنسق أفقي متتابع، حيث تبدو الأجساد مسطحة ومختزلة، ذات ملامح مبسطة وخطوط حادة، في استحضار مباشر للأسلوب السومري القديم. غير أن هذا الاستدعاء لا يأتي بوصفه محاكاة شكلية، بل يتحول إلى

رمز بصري يعكس ثنائية الحرب والسلام بوصفها معادلة إنسانية مستمرة. فالشخصيات لا تؤدي أفعالاً درامية صاخبة، بل تبدو ساكنة، وكأنها معلّقة بين الفعل والانتظار، ما يمنح المشهد طابعاً تأملياً يتجاوز الحدث التاريخي نحو الدلالة الوجودية. يبرز حضور الآلة الموسيقية، التي تحملها إحدى الشخصيات، بوصفها رمزاً مركزياً في العمل، إذ تحيل إلى الموسيقى كقيمة حضارية مرتبطة بالسلام، والطقس، والانسجام الروحي. وفي مقابل ذلك، توحى هيئة الجلوس والوقوف الصارمة لبعض الشخصيات بإشارات ضمنية إلى السلطة والنظام والصراع، مما يخلق توتراً بصرياً هادئاً بين دلالات القوة والسكينة. وبهذا التوازي، ينجح الفنان في بناء خطاب رمزي لا يعتمد على مشاهد العنف المباشر، بل على التلميح والإيحاء.

أما الخلفية ذات اللون الأزرق المكثف، فقد أنجزت بأسلوب يشبه الأحجار المتراسة، مما يعزز الإحساس بالجدار أو اللوح الأثري، ويدخل المتلقي في فضاء زمني موغل في القدم. ويقابل هذا الأزرق إطار زخرفي ذي ألوان دافئة (البرتقالي والبنّي)، يعمل بوصفه حدّاً بصرياً يفصل العالم الرمزي الداخلي عن الفضاء الخارجي، وكأنه يؤكد أن ما يُعرض داخل الإطار ليس مجرد مشهد، بل سرديّة حضارية مغلقة على دلالاتها. إن العلاقة بين الرمز والبنية التشكيلية في هذا العمل تؤكد أن فائق العبودي يتعامل مع التراث السومري بوصفه نظاماً رمزياً قابلاً لإعادة القراءة، لا كمادة تاريخية جامدة. فالشخصيات، والآلة الموسيقية، والتكوين الجداري، جميعها تتحول إلى علامات بصرية تعكس صراع الإنسان الدائم بين الحرب والسلام، وتربط الماضي بالحاضر ضمن رؤية فكرية معاصرة.

وعليه، تمثل هذه العينة نموذجاً واضحاً لكيفية توظيف الرمز الحضاري في التجربة التشكيلية المعاصرة، حيث يُعاد إنتاج المعنى التاريخي داخل بنية جمالية حديثة، تمنح العمل بعداً إنسانياً يتجاوز خصوصية المكان والزمان، وتؤكد الخصوصية الرمزية لتجربة فائق العبودي في استنطاق الذاكرة الحضارية بوصفها خطاباً بصرياً حياً.

العينة (٣)

عنوان العمل: لغة الطين والرماد

الفنان: فائق العبودي

الخامة: ألوان أكريليك وتقنيات مختلطة على

سطح تصويري

السنة: ٢٠٢٥



يقدّم العمل التشكيلي الموسوم بـ «لغة الطين والرماد» تجربة بصرية تقوم على استحضار الذاكرة العميقة بوصفها فضاءً رمزيًا يتجاوز حدود الزمان والمكان. فالسطح التصويري لا يُقدّم هنا كحامل محايد للعناصر التشكيلية، بل بوصفه كيانًا دلاليًا مستقلًا، أقرب إلى أرضٍ منقوشة أو لوح طيني أثري، تتراكم عليه العلامات كما تتراكم طبقات التاريخ والوعي الجمعي. إن الملمس الخشن والطبقات اللونية المترابكة يوحيان بأثر الزمن، ويمنحان العمل بعدًا ماديًا يربط الرمز بالأصل الأرضي والوجودي.

تنتشر على سطح اللوحة رموز خطية داكنة، تتراوح بين أشكال هندسية مختزلة وأخرى عضوية ذات إحياءات إنسانية وحيوانية، وقد جرى توزيعها بنسق بصري متوازن يذكّر بالنقوش البدائية والكتابات الطقسية القديمة. هذا التوزيع لا يخضع لمنطق القراءة الخطية، بل يخلق حالة من التلقي التأملي، حيث يتحرك البصر بين العلامات بوصفها شيفرات مفتوحة على التأويل، لا تسعى إلى الإخبار بقدر ما تسعى إلى الإيحاء. وتؤكد هذه الصياغة حضور الرمز بوصفه لغة بصرية غير ناطقة، تعتمد الإحساس والذاكرة بدل المعنى المباشر.

تلعب الخلفية اللونية ذات الطابع الأزرق الرمادي دورًا مزدوجًا؛ فهي من جهة تُخفف من حدة الرموز الداكنة وتمنحها فضاءً تنفسيًا، ومن جهة أخرى تُضفي على العمل مسحة وجدانية توحى بالبرودة والبعد الزمني، وكأنها تستحضر أثر الرماد بوصفه بقايا احتراق أو أثر فناء. أما العلامات البيضاء الدقيقة المنتشرة في الخلفية، فتعمل بوصفها طبقة دلالية ثانوية، تُذكر بالكتابة المسمارية أو الإشارات الطقسية، وتسهم في تعزيز الإحساس بأن العمل يحمل ذاكرة حضارية كامنة.

ويكتسب حضور رمز السمكة في أسفل اللوحة دلالة خاصة، إذ لا يُقدّم بوصفه عنصرًا زخرفيًا، بل بوصفه رمزًا أسطوريًا مرتبطًا بالماء والحياة والاستمرارية. وضع السمكة في القاع يمنحها بعدًا وجوديًا، ويحوّلها إلى كائن رمزي يسبح عكس التيار، في إشارة إلى موقف الفنان نفسه من استعادة الرمز وإعادة توظيفه خارج السياق الاستهلاكي السطحي. وهنا يتجلى البعد الفلسفي للعمل، حيث يتحول الرمز إلى وسيلة لمقاومة النسيان واستعادة المعنى.

إن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون في هذا العمل تؤكد أن الرمز عند فائق العبودي ليس مفردة مستقلة، بل جزء من بنية تشكيلية متكاملة، تتداخل فيها المادة مع الفكرة، والملمس مع الدلالة، والذاكرة الفردية مع الوعي الجمعي. وبذلك، يُمكن قراءة العمل بوصفه محاولة لإحياء لغة بصرية منسية، لا تُقرأ بالحرف، بل تُستشعر بوصفها أثرًا حيًا يسكن الذاكرة ويُعاد إنتاجه عبر الفعل التشكيلي المعاصر.

وعليه، تمثل هذه العينة نموذجًا دالًا على الخصوصية الرمزية في تجربة الفنان، حيث يتجسد الرمز بوصفه أداة فكرية وجمالية تسهم في بناء خطاب بصري يستند إلى الموروث، لكنه يفتح في الوقت ذاته على تأويلات معاصرة تعكس قلق الإنسان وحنينه ووعيه بالزمن.

الفصل الرابع

١.٤ النتائج

في ضوء تحليل العينات المختارة، توصل البحث إلى النتائج الآتية:

١. أظهرت أعمال الفنان أن توظيف الرمز لم يكن حضوراً شكلياً زخرفياً، بل جاء بوصفه بنية بنائية مركزية داخل التكوين، اعتمدت على إعادة صياغة العناصر التراثية والشعبية ضمن بناء تشكيلي معاصر.
٢. تحقق توظيف الرمز في عكس الهوية الثقافية العراقية من خلال استدعاء مفردات بصرية ذات جذور حضارية وتراثية وإعادة تشكيل الرموز الشعبية بأسلوب تجريدي يزاوج بين الماضي والحاضر إضافة إلى تنظيم العناصر داخل التكوين بما يمنح الرمز مركزية دلالية تعكس الانتماء المكاني والحضاري.
٣. اتسمت آلية بناء الرمز بالتحوير والتجريد الجزئي، مما أتاح انتقاله من مدلوله المباشر إلى بعد دلالي أعمق يرتبط بالهوية والانتماء الثقافي.
٤. كشفت الدراسة عن علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، إذ أسهم التنظيم البصري (اللون، الخط) في تعزيز اثر الرمز، وجعل الهوية الثقافية تتجلى من خلال البنية التشكيلية لا عبر التصريح المباشر.
٥. تبين أن الرمزية في تجربة الفنان تمثل أداة تعبير ثقافي، تسعى إلى تثبيت ملامح الهوية العراقية ضمن سياق بصري معاصر، مع الحفاظ على خصوصيتها الحضارية.

٢.٤ الاستنتاجات

١. أثبت البحث أن الرمز في تجربة فائق العبودي لا يؤدي وظيفة جمالية فحسب، بل يمثل أيضاً بنية دلالية فكرية تساهم في تجسيد الهوية الثقافية العراقية.
٢. كشفت الدراسة أن اعتماد الفنان على التراث الثقافي والشعبي ساهم في بناء خطاب بصري معاصر قائم على الاختزال والتكثيف الرمزي.
٣. أظهرت التحليلات أن العلاقة بين الشكل والمضمون في أعمال العبودي هي علاقة جدلية ومتكاملة، يتم من خلالها توليد المعنى البصري.
٤. أظهرت النتائج أن الرمزية في تجربة العبودي تمثل موقفاً فكرياً واعياً، وليس مجرد أسلوب تكويني.

٥. ساهمت الرموز المستخدمة في إحداث تأثير فكري ونفسي على المتلقي، من خلال استحضار الذاكرة والهوية والبعد الوجودي.

٣.٤ التوصيات

يوصي البحث بما يأتي:

١. الإفادة من التجارب التشكيلية التي تعتمد البنية الرمزية في تعزيز حضور الهوية الثقافية في الفن المعاصر.
٢. توجيه الدراسات الفنية نحو تحليل الهوية في الأعمال التشكيلية العراقية بوصفها عنصراً بنائياً لا موضوعاً خارجياً.
٣. دعم المشاريع البحثية التي تتناول الرمزية بوصفها أداة فكرية وجمالية في تشكيل الخطاب البصري.

٣.٥ المقترحات

يقترح البحث ما يأتي:

١. إجراء دراسات مقارنة بين تجارب تشكيلية عراقية معاصرة لرصد تحولات توظيف الرمز في التعبير عن الهوية.
٢. دراسة أثر المتغيرات الاجتماعية والسياسية في تشكيل الرموز البصرية في الفن العراقي الحديث.
٣. توسيع البحث ليشمل تحليل تجارب فنية عربية أخرى للكشف عن تقاطعات الهوية الثقافية في الخطاب التشكيلي المعاصر

الخاتمة

في الختام، يُبين هذا البحث أن الرمزية تُمثل منهجاً أساسياً لفهم الفن البصري العراقي المعاصر، نظراً لقدرتها التعبيرية على استيعاب التحولات الفكرية والاجتماعية والإنسانية. ومن خلال دراسة أعمال الفنان فائق العبودي، يكشف البحث أن الرمز

يتحول من عنصر بصري إلى بنية دلالية معقدة، تحمل أبعاداً فكرية ونفسية وثقافية متداخلة.

ويظهر البحث أن الفنان يوظف الرمز كلغة بصرية تستحضر وتعيد تفسير الذاكرة الثقافية ضمن رؤية معاصرة، متجاوزاً مجرد الاستنساخ الشكلي أو التعبير المباشر. علاوة على ذلك، تؤكد الدراسة أن العلاقة بين الشكل والمضمون في الأعمال المدروسة جدلية، حيث ينبثق المعنى من داخل البنية الفنية نفسها، مساهماً في بناء خطاب بصري مفتوح للتأويل.

ويلخص البحث بأن أعمال فائق العبودي تمثل إضافة نوعية إلى مسار الرمزية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، نظراً لتمييزها الأسلوبية وعمقها الدلالي. يفتح هذا الباب أمام دراسات مستقبلية تحلل الرمز كأداة معرفية وجمالية في الفنون البصرية.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر العربية :

١. ابن فارس، أبو الحسن أحمد. (١٩٩١). معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الجيل.
٢. ابن منظور، محمد بن مكرم الإفريقي. (١٩٩٠). لسان العرب. ط١. بيروت: دار صادر.
٣. آل سعيد، ش. ح. (١٩٨٩). البعد الواحد: قراءة في الفن التشكيلي العراقي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٤. انس راضى عبدالنواب. (٢٠٢٣). الرمزية البصرية في الفن التشكيلي العربي المعاصر: قراءة تحليلية في تجليات الهوية الثقافية. المجلة الدولية للنشر العلمي.
٥. التميمي، ع. ك. (٢٠١٨). التحولات الأسلوبية في التشكيل العراقي المعاصر. مجلة دراسات فنية، جامعة بابل.

٦. التهانوي، محمد بن علي بن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي الحنفي. (١٩٩٦). موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. ج ٢. تقديم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم، تحقيق: د. علي دحروج، نقل النص الفارسي إلى العربية: د. عبد الله الخالدي. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
٧. الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناي (أبو عثمان). (١٤٢٣هـ). البيان والتبيين. ج ٢. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
٨. الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف. (١٩٨٣). التعريفات. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.
٩. جلال الدين محمد بن أحمد. (١٣٥٦هـ). شرح جمع الجوامع. ط ٢. مصر: مصطفى الحلّي.
١٠. الحمداني، ع. أ. (٢٠١٥). الرمز والدلالة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر. مجلة كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.
١١. الخطيب، م. ك. (٢٠٢٠). المرجعيات البصرية في التجربة التشكيلية العربية المعاصرة. مجلة الفنون والثقافة المعاصرة.
١٢. الشريف، ع. س. (٢٠١٧). الذاكرة والصورة في الفن التشكيلي العراقي (ص. ٤٠-٥٥). مجلة الفنون الجميلة – جامعة بغداد.
١٣. العبودي، ف. (٢٠١٩). التجربة التشكيلية والبعد الرمزي. بغداد: منشورات اتحاد الفنانين التشكيليين العراقيين.
١٤. الفيروزآبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب. (٢٠٠٥). القاموس المحيط. تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي. ط ٨. بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع.
١٥. المشهداني، س. (٢٠٢٥). تحديد أهم مفاهيم ومصطلحات البحث. منهجية البحث الإعلامي.

١٦. بدير، بن عزة، & أحمد. (٢٠٢٢). فلسفة الرمز وسؤال الهوية في تحديد الخلفية الإبيستيمية في العمل الفني-نحو تحقيق مقارنة إبيستيمية في فهم اللوحة التشكيلية. مجلة المواقف

١٧. بلقي، & فطوم. (٢٠٢٢). الأسس المنهجية لتحديد المصطلحات والمفاهيم في البحوث الاجتماعية. المحترف،

١٨. عبد الهادي، & إيمان محمود محمد. (٢٠٢٣). الشكل الرمزي بين أرنست كاسيرر وسوزان لانجر. مجلة كلية الآداب بقتا .. ٩٣٨-٩٩٩، (٦١) ٣٢،

https://qarts.journals.ekb.eg/article_332980.html

١٩. مجمع اللغة العربية بالقاهرة. (٢٠٠٤). المعجم الوسيط. ط٤. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.

٢٠. مصمم حر، كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان، & أستاذ بقسم الخزف – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان. (٢٠٢٤). (الأبعاد الفكرية للفلسفة الرمزية وجماليات الرمز) مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية .

https://journals.ekb.eg/article_265018.html

٢١. نوبي، نـدا محمد، حمدي، علا، عبد الحافظ، & شوقي عبد المعروف. (٢٠٢٤). الأبعاد الفكرية للفلسفة الرمزية وجماليات الرمز. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية.

٢٢. يوسف، السيد العربي. (د.ت). الدلالة وعلم الدلالة: المفهوم والمجال والأنواع

ثانياً: المصادر الأجنبية :

٢٣. de Rosnay, E. F., Ioffe, D., & Rowe, S. (٢٠١٨). Symbolism overview. In *Routledge encyclopedia of modernism*. Routledge.

تجليات الزجاج المعشق وانعكاساته التعبيرية في مشهد التصميم الداخلي

“The Manifestations of Stained Glass and Its Expressive

Reflections in Interior Design”

أ.م.د. حسنين صباح داود، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

Assistant Professor Dr. Hassanen Sabah Dawood

College of fine arts, University of Baghdad, Iraq

E-mail: hassanen.sabah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مستخلص البحث

يُعد الزجاج المعشق أحد الأساليب الجمالية في التصميم الداخلي والعمارة، وقد لعب دوراً بارزاً في التراث المحلي لشبه الجزيرة العربية، إذ استخدم في المنازل والقصور والمعابد كونه يعد وسيلة من وسائل التزيين للنوافذ والأبواب والقواطع الداخلية، مما يُضفي للفضاء مزيجاً من الجمال وتحقيق الهوية الثقافية للمكان، ولا يقتصر الزجاج المعشق على دوره الجمالي فحسب، بل يحمل دلالات متعددة، إذ يعكس القيم الاجتماعية والثقافية والتجربة الإنسانية المرتبطة بالفضاء الداخلي، ويمكن من خلاله استلهام المعاني والدلالات المتوارثة لتشكيل رؤية تصميمية حديثة، أن التراث الأصيل للزجاج المعشق لا يُعد مجرد زخرفة، بل يشكل نموذجاً للتعبير عن الروح والرموز التي تحملها الفضاءات الداخلية، ويركز البحث على التجليات الروحية والجمالية للزجاج المعشق في الفضاءات الداخلية، وكيف يمكن أن تسهم هذه العناصر في إثراء تجربة المستخدم ورفع مستوى الإحساس بالقداسة والسكينة داخل أماكن العبادة، ومن خلال تحليل الرموز والتعبيرات المرئية في الزجاج المعشق، يسعى البحث إلى دراسة الأبعاد النفسية والمعنوية التي يحققها الزجاج المعشق للمكان، وكيفية دمجها في رؤية تصميمية معاصرة تحافظ على التراث وتواكب احتياجات الحاضر، وتعد التجليات الروحية أحد أهم منطلقات العبادة في مختلف الأديان إذ تسهم في

الخشوع والتأمل لدى المصلين، ومن هذا المنطلق يعد تصميم المكان وسيلة فعالة لتوليد هذا الخشوع عبر توظيف السمات الجمالية والروحية للفضاء بطريقة متوازنة، لتحقيق تكامل الأجواء المكانية مع التجربة الروحية للعبادة، وتتمحور مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: "ما هي التجليات الروحية والجمالية للزجاج المعشق، وكيف تتعكس تعبيراً في مشهد الفضاءات الداخلية لأماكن العبادة المعاصرة؟"، ويهدف البحث إلى الكشف عن التجليات الروحية والجمالية في توظيف الزجاج المعشق في التصميم الداخلي لأماكن العبادة، ويتضمن البحث في أطاره النظري على مبحثين المبحث الأول: القيم الجمالية والتعبيرية للزجاج المعشق في مشهد الفضاء الداخلي، والمبحث الثاني: العناصر الجمالية والابعاد النفسية والمعنوية في تصميم الزجاج المعشق، واعتمد البحث في دراسته النظرية على المنهج الوصفي التحليلي النظري بالاستناد إلى المصادر والمراجع، وقد توصل البحث لمجموعة من الاستنتاجات لخصت البيانات الموضوعية النظرية والمنطلقات على نحو واضح أهمها: يسهم ضوء الشمس في جمالية الزجاج المعشق خلال اليوم عبر الحركة الديناميكية للضوء في تغيير الألوان والظلال على الأرضيات والجدران مما يجعل التجربة الجمالية متجددة بشكل دائم في فضاءات العبادة، كما يعد الضوء واللون في الزجاج المعشق من الاوساط الأساسية للتجربة الروحية والجمالية، إذ لا يقتصر دورهما فيزيائياً فقط بل يتحول إلى أداة إيحائية روحية تثير الاحساس بالسمو والقداسة للمكان، ومن ثم قدم البحث مجموعة من التوصيات.

Abstract

Stained glass is considered one of the aesthetic techniques in interior design and architecture, and it has played an important role in the local heritage of the Arabian Peninsula. It was used in houses, palaces, and temples as a means of decorating windows, doors, and interior partitions, adding a combination of beauty and

cultural identity to the space. Stained glass is not limited to its aesthetic role alone, but it carries multiple meanings, reflecting social and cultural values as well as the human experience associated with interior spaces, and through it, inherited meanings and symbols can be drawn upon to form modern design visions. The authentic heritage of stained glass is not merely decoration, but a model for expressing the spirit and the symbols present in interior spaces. This research focuses on the spiritual and aesthetic manifestations of stained glass in interior spaces and how these elements can contribute to enriching the user experience and enhancing the sense of sanctity and tranquility within places of worship. By analyzing the symbols and visual expressions in stained glass, the study aims to investigate the psychological and spiritual dimensions that stained glass can bring to a space and how they can be integrated into contemporary design while preserving heritage and meeting the needs of the present. Spiritual manifestations are among the most important foundations of worship in various religions as they contribute to humility and reflection among worshippers, and from this perspective, the design of the space becomes an effective means of generating this sense of devotion by employing aesthetic and spiritual features of the space in a balanced way to achieve harmony between the environment and the spiritual experience of worship. The current research problem can be summarized in the following question:

“What are the aesthetic and spiritual manifestations resulting from the use of stained glass in the interior design of places of worship?” ,The research aims to reveal these spiritual and aesthetic manifestations in the use of stained glass in the interior design of places of worship, and its theoretical framework includes two sections: the first section covers the aesthetic and expressive values of stained glass in the interior space, and the second section addresses the aesthetic elements and the psychological and spiritual dimensions in stained glass design, The research, in its theoretical study, relied on a descriptive-analytical approach based on various sources and references, The research reached a set of conclusions that clearly summarized the theoretical objective data and the main foundations, the most important of which are: sunlight contributes to the beauty of stained glass throughout the day through the dynamic movement of light, changing colors and shadows on floors and walls, making the aesthetic experience continuously renewed in worship spaces. Light and color in stained glass are among the essential means for the spiritual and aesthetic experience, as their role is not limited to the physical only, but they transform into a symbolic and spiritual tool that evokes feelings of elevation and sanctity in the space, and the research then provides a set of recommendations.

الكلمات المفتاحية: التجليات، الزواج المعشق، التصميم الداخلي

(١-١) مشكلة البحث:

تعد اماكن العبادة من أهم الفضاءات الداخلية التي تتجلى فيها الابعاد الجمالية والروحية ويرتبط تصميمها بالتأثير النفسي والروحي للمستخدمين، ومع التطور العلمي والتقدم التقني الذي يشهده مجال التصميم الداخلي في عصرنا الحالي، شهدت الفضاءات الداخلية لاماكن العبادة تحولات ملحوظة في بنيتها التكوينية وعناصر التشكيل الجمالي، وعلى الرغم من أن هذا التطور أسهم كثيراً في تسريع عمليات التصميم والتنفيذ وتوفير الوقت والجهد، إلا أنه أغفل كثيراً من الاهتمام بالعناصر التقليدية التي تحمل ابعاداً روحية ورمزية عميقة، ويعد الزجاج المعشق أحد ابرز العناصر التي شكلت الفضاءات الداخلية لاماكن العبادة عبر التاريخ، ويعد وسيلة تعبيرية وجمالية في التصميم الداخلي والعمارة الدينية، لما يملكه من قدرة على توظيف الضوء الطبيعي واللون لاضفاء الجوانب الروحية والتأملية داخل الفضاءات الداخلية فقد مثل حضوره في اماكن العبادة الإسلامية والمسيحية على حد سواء بعداً جمالياً وروحياً يسهم في تعزيز التجربة الشعورية للمستخدمين، ألا أن العديد من التصاميم المعاصرة لاماكن العبادة تراجعت بشكل ملحوظ في توظيف تلك العناصر والتخلي عن قيمها التعبيرية والرمزية التي تعزز مدركات تلك الفضاءات مما أدى إلى اهمال الجوانب التي تمنح المكان فعالية روحية تؤثر على تجربة المستخدمين، ومن هنا تبرز الحاجة الى دراسة الزجاج المعشق بوصفه عنصراً جمالياً وتعبيرياً فاعلاً في التصميم الداخلي لاماكن العبادة والبحث في امكاناته لاحياء القيم الروحية فضلاً عن تعزيز الهوية البصرية للفضاءات الدينية المعاصرة، ويمكن صياغة مشكلة البحث في التساؤل الآتي: "ما هي التجليات الروحية والجمالية للزجاج المعشق، وكيف تنعكس تعبيراً في مشهد الفضاءات الداخلية لاماكن العبادة المعاصرة؟".

(٢-١) أهمية البحث: تكمن أهمية البحث وفق الآتي:

- ١- يقدم البحث الحالي اضافة معرفية، تسلط الضوء على التصميم الداخلي لاماكن العبادة ليفتح آفاق للباحثين للاستفادة من مخرجات البحث واستنتاجاته.

٢- كما يهتم البحث بالتعرف على المعالجات التصميمية التي استخدمت لتنفيذ اساليب التصميم للزجاج المعشق والاستناد إليها كمعالجات في تصاميم اماكن العبادة في المستقبل بشكل عام.

٣- إلقاء الضوء على التجليات الروحية والجمالية الناتجة عن استخدامها في التصميم الداخلي.

(٣-١) **هدف البحث:** يهدف البحث إلى: الكشف عن التجليات الروحية والجمالية في توظيف الزجاج المعشق في تصميم الفضاءات الداخلية لاماكن العبادة.

(٤-١) **حدود البحث:** يتحدد البحث في الاتي:

١- الحدود الموضوعية: يتحدد البحث موضوعياً في دراسة التنظيمات والصياغات الشكلية التي تحقق الابعاد الجماليات والروحية المعززة للاداء الجمالي للزجاج المعشق في التصميم الداخلي لاماكن العبادة.

٢- الحدود المكانية: يتحدد البحث مكانياً في منطقة شبه الجزيرة العربية، لما تمثله من امتداداً حضارياً ودينياً في تصميم أماكن العبادة، وكونها بيئة تمتلك تجارب تصميمية في استخدام الزجاج المعشق بوصفه عنصراً جمالياً وروحياً في الفضاءات الداخلية.

٣- الحدود الزمانية: يتحدد البحث زمانياً في المدة من عام ٢٠٠٠م إلى ٢٠٢٥م، بوصفها مرحلة معاصرة شهدت تطوراً ملحوظاً في تقنيات التصميم الداخلي لأماكن العبادة.

(٥-١) **تحديد المصطلحات:**

١- **التجليات:**

أ- **لغة:** التجليات مفردا التجلي و"الجليّ ضد الخفي و(الجلية) الخبر اليقين، وال (جلاء) أي وضّح، و(تجلي) الشيء تكشف، و(جلي) السيف (تجليه) كشفه" (الرازي، ٢٠١١، ص ١٠٣-١٠٤)، والتجليات "هي جمع تجلّ، والتجلّي هو الكشف والظهور والإظهار، أي إظهار الشيء وتبرّزه، وبيان ما كان مخفياً أو غير ظاهر"، (ابن منظور، ١٤٠٥هـ، ص ٢٠٢).

ب- اصطلاحاً: "يُعرف التجلي اصطلاحاً بأنه انكشاف المعنى الأصيل للأشياء عبر العمل الفني، في لحظة تفاعل وجودي بين الذات والمتلقي، مما يتحول الفن إلى وسيط يكشف عن الحقيقة الكامنة ويظهرها في وعي المتلقي" (رحابي، ٢٠٢١، ص ١١)، والتجليات هي "المظاهر والآثار المرئية والمعنوية التي تعكس طبيعة العنصر الفني، بما يشمل القيم الجمالية والرمزية والوجدانية التي يمكن ملاحظتها أو تفسيرها من خلال تأثيرها على المشهد العام وتجربة المتلق"، (عبد الله، ٢٠٠٥، ص ٧٨)

ج- التعريف الاجرائي: تعرف التجليات اجرائياً بأنها المظاهر الحسية، والرمزية، والايحائية، والروحية الناتجة عن توظيف عناصر التصميم الداخلي كالزجاج المعشق في الفضاءات الداخلية الدينية، وتتحدد استجاباتها وفقاً للعناصر الجمالية التي تعكس تجربة روحية وجمالية ملموسة.

٢- الانعكاسات:

أ- لغة: جاءت كلمة (عكس) في معجم لسان العرب لابن منظور "عكس - عكس الشيء يعكسه عكساً فانعكس، رد آخره على اوله" (ابن منظور، ١٤٠٥هـ، ص ٤٥٩)، وجاءت كلمة الانعكاس في المنجد "تحول في اتجاه الشعاع الضوئي الواقع على بعض السطوح كوجه مرآة، أو سطح ماء ساكن" (لويس معلوف، ١٩٧٣، ص ٥٢٢).

ب- اصطلاحاً: الانعكاس هو عملية عقلية تأملية يقوم خلالها الفرد بإعادة النظر في أفكاره وتجربته لفهم أعمق ودراسة التجربة الذاتية، ويُعد عنصراً أساسياً في تكوين المعرفة الواعية وليس مجرد استجابة تلقائية للمثيرات الخارجي، (Dewey, J.، P: ٩، (١٩٣٣)،

كما أن الانعكاس في الفن والادب هو مرآة للحياة الاجتماعية، إذا تحولت العلاقة الاجتماعية مع تحول الاذواق الجمالية للناس وكذلك النتاجات الفنية، (سعيد علوش، ب، ت، ص ٨٧).

ج- التعريف الاجرائي: يُعرف الانعكاس اجرائياً بأنه الانتقال الضوئي الناتج عن تفاعل الضوء الطبيعي مع ألوان الزجاج المعشق وما يضيفه من اسقاطات لونية وظلال

متحركة على محددات الفضاء الداخلي بما يسهم في تشكيل دلالات جمالية وروحية وتعبيرية وتوجه التجربة الحسية والوجدانية في الفضاءات الداخلية لاماكن العبادة.

(١-٢) المبحث الاول: القيم الجمالية والتعبيرية للزجاج المعشق في مشهد الفضاء الداخلي.

(١-١-٢) تطور الزجاج المعشق في التصميم والعمارة الدينية:

إن تطور فن الزجاج المعشق في شبه الجزيرة العربية ليس وليد اللحظة، وقد برع الفنانيون في تصميم وتلوين الزجاج المعشق بشكل ملحوظ بالدقة والجمال منذ القرون الوسطى مما جعل النوافذ في تلك الفترة كلوحات من الفسيفساء والرسوم الملونة، وظهر ذلك في المعابد والكنائس، واستطاعوا بذلك تشكيل الضوء الطبيعي الداخل الى الفضاء عبر الزجاج المعشق الملون واعطائه معنى شعوري متجلياً في الجمال (رعد، ٢٠١٧، ص ١٢٣)، لقد شكل الزجاج المعشق عنصراً مهماً وفاعلاً في التصميم الداخلي للعمارة العربية في أماكن العبادة، إذ أسهم في إعادة تشكيل الضوء الطبيعي في الفضاءات الداخلية بما يخدم الأبعاد الروحية والتعبيرية الجمالية للمكان، وقد تجلّى ذلك بوضوح في النوافذ العلوية، والقمريات للمساجد التي عملت على تصفية الضوء وإكسابه أبعاداً لونية رمزية، والتي تعزز الشعور بالسكينة والخشوع لدى المستخدم، وتشير الدراسات المعمارية إلى أن هذا التوظيف لم يكن عشوائياً، بل جاء نتاج فلسفة معمارية ترى في الضوء عنصراً معنوياً يعكس القيم الروحية في العمارة الدينية (King, ١٩٩٨, pp. ٥٤-٦٠)، وقد اعتبرت بلاد الشام تاريخياً من أهم الاماكن التي برز فيها صناعة الزجاج ليمتد بين القرنين الرابع والسادس الهجريين، مما تنوعت استخدامات تلك الزجاجيات، واستخدمت صناعات الزجاج في الغالب لصنع أنواع مختلفة من الفسيفساء أو على النوافذ لمنع دخول الغبار والحرارة، والبرودة إلى المنازل، ولتزيين المباني، كما ظهر مثال في ذلك باستخدام زخارف الفسيفساء واستخدام الزجاج في نوافذ وأسقف قبة الصخرة، والجامع الأموي في دمشق (Amin, ٢٠٢٢, p: ٣٨-٣٩)، أما في العراق فتطورت فنون الزجاج المعشق

بعد أن كانت تقليدية، تقوم على تغطية نوافذ المنازل بألواح من الجص المفرغ المشكل بتزيينات نباتية أو هندسية، و ثم تلصق عليها قطع من الزجاج الملون بألوان عدة، وقد استخدم هذا الاسلوب باستخدام الجبس كإطار للوحات، الشكل رقم (١).



الشكل رقم (١) الزجاج التقليدي

المعشق في العراق

المصدر:

https://islamicart.museumwnf.org/?utm_source=chatgpt.com

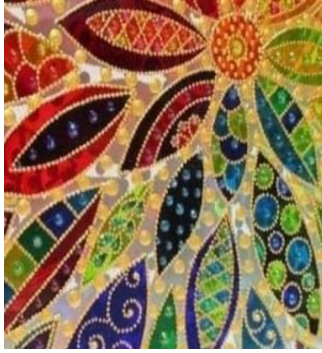
وازدادت تلك المنتجات التي بدأت تصدر منها إلى أوروبا ومماليكها لتنتشر مع الوقت لتصل الى المملكة الرومانية، والجزء الغربي من العالم، ثم انتقلت إلى البيزنطيين ثم إلى دول المغرب العربي، واليمن الذي أدخل في تصميمات أشكاله الزجاج الملون المستورد من دمشق (كالأبيض والأحمر والأخضر والأزرق والأصفر) عوضاً عن المرمر ذلك لندرة توافره آنذاك، إلا أنها لم تحل محله بالمطلق، وتعد واحدة من أهم العناصر المشكلة للمصمم المعماري اليمني (١ website)، وقد عرف الزجاج الملون في صنعاء القديمة بأسم (القمریات) لاضفاء الجمال في الفضاءات الداخلية، أن الحالة الجمالية تعد نتاج وعي المستخدم وإدراكه والتي تبني على تجربته الجمالية والحسية والمستمد من التواصل بين التصميم والصورة الجمالية، والتي تعتمد على استعداد المستخدم على تحسس وإدراك المعالم لذلك التصميم، فضلاً عن التجربة التي تساعده على تكوين حالة من المتعة والتذوق الجمالي، ومن الجدير بالملاحظة أن جماليات الزجاج المعشق تكمن في قيمة التصميم الفني المرسوم، وكذلك اسلوب ادائه التقني وموقع وجوده داخل الفضاء الداخلي وبالاخص عند استخدامه في الابواب والنوافذ جهة

[illegible]

(٢-١-٢) المشاهد التصميمية للزجاج المعشق:

١- **مشاهد الكائنات الحية:** لطالما تميزت الاشكال العضوية التي تتجسد بأشكال الكائنات الحية (الادامية و الحيوانية والنباتية) واتخذت منها اشكالاً ومواضيع زخرفية بالاعتماد على مبادئ التصميم عبر عملية التكرار والتداخل، والحذف،

والإضافة، والتجريد والتي استخدمت على شكل زخارف في المشاهد والمواضيع، ووضفت داخل اشكال هندسية على أساس التقابل والتناظر، (الصفتي، ٢٠١٨، ص ٧١٧)، الشكل رقم (٣)، (٤)، (٥).



شكل رقم (٣) الاشكال الادمية شكل رقم (٤) الاشكال الحيوانية شكل رقم (٥) الاشكال النباتية

المصدر: <https://www.prealmedia.com/ar/post/٢٩٧٥٧>

لقد تميزت الاشكال العضوية بالجوانب الجمالية لما تمتلكه من تعاطف مباشر يمس شعور الانسان كون الانسان مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة، وتتنوع اساليب الاستعارة الشكلية وفقاً للمواءمة الوظيفية والجمالية مع وجود مساحة للخيال الشعوري والابداعي للمصمم الداخلي بالتحكم في التكوين الشكلي، وفقاً للأداء الوظيفي والجمالي الذي يراه مناسب في تكوين الاشكال ورسمها على الزجاج، أن الجمال في الخطوط المنحنية التي تجسدها الطبيعة يتم التعبير عنها بخصائص مثل الوحدة والاستدارة ونقص الزوايا والاستمرارية الدائمة ومن ناحية أخرى وفق تجارب اعددها متخصصون بالجوانب النفسية أشارت إلى أن الأشخاص بمختلف الأعمار يميلون بشكل كبير الى المنحنيات المستديرة بشكل أكثر من الاشكال الهندسية، إذ أن المنحنيات تثير الاحساس بالمتعة والجمال والطاقة الايجابية في كثير من الاحيان، وتشير الدراسات أن الأجزاء المنحنية في التصميم تعد الأكثر تعقيداً من الخطوط المستقيمة (Fatemeh, ٢٠١١, p: ١٤).

٢- **مشاهد الاشكال الهندسية :** وقد ظهر صنف آخر من المشاهد الشكلية باستخدام الزخارف الهندسية وأهم عناصرها الخطوط المنكسرة المتشابكة، وأشكال المثلث والمربع والدائرة والمعين والاشكال الخماسية والسداسية والنجمية ومتعددة الاضلاع. (الصفتي، ٢٠١٨، ص ٧١٧)، الشكل رقم (٦).



شكل رقم (٦) الاشكال

الهندسية

المصدر :

<https://www.prealmedia.com>

[/ar/post/٢٩٧٥٧](https://www.prealmedia.com/ar/post/٢٩٧٥٧)

٣- **مشاهد العناصر الخطية الكتابية:** لقد عُرِفَ الاسلام في شبه الجزيرة العربية منذ اكثر من ١٤٠٠ عام، وكانت معجزة الاسلام هي القرآن الكريم فقد احتلت آياته الكريمة في تزيين المساجد وبشكل مناظر للتزيين في الكنائس التي كانت تستخدم الصور والرسوم، ومن خصائص الخط العربي أنه يستخدم أحياناً كعنصر زخرفي مدمج مع الزخارف النباتية أو الهندسية، دون الاهتمام بمضمون الكلام أو تستخدم كلمات فقط من آيات قرآنية بشكل تزييني واستخدمت بشكل واضح في الزجاج المعشق في المساجد، الشكل رقم (٧)



شكل رقم (٧) الاشكال

الكتابية في المسجد الاقصى

المصدر :

<https://utviraq.net/١٧٧٠٨>

وهناك نوعان من الخط استخدمت بشكل كبير في تصميم الزجاج المعشق منه الخط الكوفي ذو الخطوط القائمة، وخط النسخ والذي يمتاز بالليونة والاستدارة في حروفه، (الصفتي، ٢٠١٨، ص ٧١٧)، ومما تقدم تُظهر المشاهد التصميمية للزجاج المعشق عن تنوع في الطروحات الفنية التي تعكس الفكر الجمالي والثقافي للمجتمع، إذ تتشكل هذه المشاهد وفق طبيعة المكان والزمان، سواء أكان فضاء عام أو خاص وقد أسهم توظيف الأشكال العضوية والهندسية والعناصر الخطية في تشكيل منظومة بصرية متكاملة تجمع بين الجمال والرمزية والتعبير الروحي، فالأشكال العضوية تستمد حضورها من الطبيعة بما تحمله من مرونة وانسيابية، ولها أثر في الإدراك الحسي والنفسي للمستخدمين، فيما تسهم الأشكال الهندسية في تحقيق التوازن والتنظيم البصري عبر عملية التناظر والتكرار والإيقاع، أما العناصر الخطية الكتابية فقد منحت الزجاج المعشق بعداً رمزياً وثقافياً يعزز الهوية الدينية والجمالية للفضاء الداخلي.

(٢-١-٣) الزجاج المعشق كوسيط بصري وروحي في فضاءات العبادة:

تنسب بدايات استخدام الزجاج المعشق في العمارة الإسلامية في منطقة شبه الجزيرة العربية، وقد أستخدمت بأسلوب بدائي بمواد مثل الرخام والحجر، واستخدم تعشيق الزجاج الملون باستخدام معادن مثل الرصاص، ومن ثم ظهر استخدام الزجاج المعشق في العمارة القوطية من نظيرتها العربية الإسلامية، وظهر التأثير الإسلامي بشكل واضح عبر لوحة ملونه معشقة بالرصاص في كنيسة نوتردام في فرنسا التي ظهرت في القرن الثالث عشر ميلادياً، (حسن، ٢٠١٧، ص ١). وظهرت عدة تقنيات لاستخدام الزجاج وهي تجميع الزجاج الملون بالجبس أو الرصاص، على شكل طابوق زجاجي، وتعني كلمة المُعشق إلى تشابك العناصر بعضها ببعض، وتكمن القيم الجمالية في التكوينات الشكلية للزجاج المعشق الملون والتي تتجسد بمضمونها الشكلي من خلال مواضيع الأشكال الزخرفية النباتية أو الحيوانية أو الكتابية والتي ترتبط بالمووروث الثقافي، والتاريخي وتجسد المعاني عبر الرموز، أن المتحكم

الأساس في القيم الجمالية المدركة هي الأسس والعناصر التصميمية، فضلاً عن الاضاءة الطبيعية والألوان وإدارتها وفقاً للنظريات والتأثيرات الحسية والدلالية، (جرجي، ١٩٩٠، ص ٣٢٤).

لقد أسهم الزجاج المعشق تاريخياً في أبراز تشكيل العلاقة بين الضوء والفضاء الداخلي إذ لا يقتصر دورها على كونه عنصراً وظيفياً وتزيينياً جمالياً، بل يتجاوز ذلك ليعمل كوسيط روحي، ليعيد صياغة التجربة الحسية والوجدانية للإنسان داخل الفضاء الديني، ويتميز الزجاج المعشق بقدرته على تحويل الضوء الطبيعي إلى مشهد تشكيلي، إذ يُكسّر الضوء ويُرشّح عبر الألوان والأنماط الزخرفية، مما ينتج عن ذلك درجات لونية وإيقاعات ضوئية متغيرة ومبهرة للجانب الجمالي، وهذا التحول يمنح الفضاء الداخلي بعداً بصرياً وحركياً تتحكم في ملامحه حركة الشمس، وزوايا الإضاءة نهاراً، مما يكون حالة من الحيوية البصرية والاستمرارية الزمنية داخل الفضاء الداخلي (Brown, ٢٠٠٤, pp. ٤٢-٤٧)، من جهة أخرى في الناحية الروحية نجد تجليات الزجاج الملون الممزوج بضوء الشمس بوصفه تجسيداً رمزياً للنور المقدّس، ويعد ذلك مفهوم متجذر في أماكن العبادة الدينية عبر العصور، عندما يمر الضوء عبر الزجاج الملون، يفقد حدّته الفيزيائية ويكتسب طابعاً روحياً، ليصبح وسيطاً بين العالم الفيزيائي والعالم المتعالي، وقد ارتبط هذا الاستخدام ارتباطاً وثيقاً بالمساجد، والكنائس، والأماكن الروحية، إذ استخدم الزجاج المعشق لتحقيق حالة من التأمل والخشوع والسمو النفسي لدى المستخدم (Eliade, ١٩٥٩, p p. ٢٠-٢٧). ويقدم الزجاج المعشق دوراً وسيطاً بين الخارج والداخل، إذ يسمح بمرور الضوء بمقدار دون تكوين كشف بصري كامل في الفضاء الداخلي، مما يحقق غموضاً جمالياً مقصوداً، وهذا الغموض لا يعد نقصاً في الرؤية، بل قيمة روحية وجمالية تسهم في فصل الفضاء الداخلي عن صخب الخارج، وتوجيه إدراك المستخدم نحو الداخل سواء أن كان ذلك في العبادة أو الاستغراق والتأمل الحسي، (Zumthor, ٢٠٠٦, pp. ١٧-٢٣)، كما يعزز الزجاج المعشق في تشكيل ما يعرف بمصطلح الجو المعماري

(Atmosphere)، إذ لا يقتصر الفضاء الداخلي على وجود النافذة ذاتها، بل ينعكس على السقوف والأرضيات والجدران، محولاً فضاء العبادة إلى تجربة مشتركة ضوئية ولونية متكاملة، ويؤكد مختصوا العمارة الحسية أن هذا الأسلوب من الضوء الملون يعد من أكثر عناصر التصميم الداخلي قدرة على إثارة المشاعر وتعميق الإحساس الروحي بالمكان (Bachelard, ١٩٩٤, pp: ١٨٣-١٨٩).

ومما تقدم نجد أن تطور التقنيات وتنوع أساليب توظيفها ضمن تكوينات شكلية متعددة تستند إلى عناصر التصميم وأسسها، بما يحقق انسجاماً بين الضوء واللون، كما أن العلاقة المتبادلة بين الضوء الطبيعي والزجاج المعشق تُسهم في تشكيل إدراك بصري متغير للفضاء الداخلي، إذ تتغير فيه القيم اللونية والظلال وفقاً لحركة الشمس وزوايا الإضاءة، مما يمنح الفضاء بعداً زمنياً وحركياً يقدم اثراءات جمالية وحسية للمستخدم.

(٢-٢) المبحث الثاني العناصر الجمالية والابعاد النفسية والمعنوية في تصميم الزجاج المعشق

(١-٢-٢) العناصر الجمالية في الزجاج المعشق:

يعد الزجاج المعشق من العناصر التشكيلية التي تمتلك الثراء التعبيري في التصميم الداخلي لأماكن العبادة، لما ينطوي عليه من تداخل بين الابعاد الوظيفية والجمالية، وقد شكل ذلك عبر العصور أحد الوسائط التعبيرية التي وظفت العناصر الجمالية بوصفها مادة تصميمية غير ملموسة، تُعاد صياغتها من خلال عناصر مختلفة لتجسيد مفاهيم القداسة والجمال الروحي ويمكن ذكر العناصر التي لها تأثير مباشر في العمق الروحي للزجاج المعشق في الفضاء الداخلي وفق الآتي:

١- **الضوء واللون** : يعد الضوء واللون من العناصر الاساسية التي تتحكم بالراحة البصرية، وهنا سنتحدث بشكل مشترك بين العنصرين وليس بشكل منعزل كون العملية مشتركة بينهما من خلال عملية دخول ضوء الشمس وأشتراكه وامتزاجه مع الزجاج الملون، وهنا نجد أن تحكم الضوء اكبر بتلك العملية والفاعل الادراكي لدى

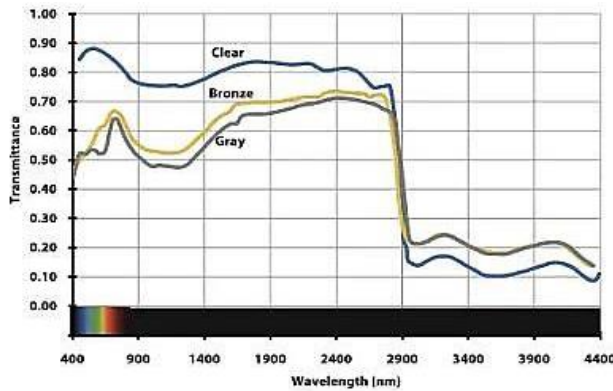
المستخدم للفضاء الداخلي، والمستهدف هنا هو الضوء الطبيعي كونه العنصر الفاعل الأكبر في تحقيق الجمال الشعوري لمشاهد الزجاج المعشق في التصميم الداخلي، بوصفه أحد العناصر الأساسية في التأثير الروحي في الأماكن الدينية ويعزز التأمل، أن دخول الضوء الطبيعي إلى أماكن العبادة يعزز الإحساس بالفضاء والارتباط بالمفهوم الروحي، وللضوء رمزية يحتفى بها في العديد من الثقافات والاديان، ورمزاً للحياة والامل والتنوير، فالضوء في العمارة الدينية لا يستخدم لأغراض الإضاءة فقط بل يعكس معاني وجدانية، والارتباط بالسماء والنقاء والقداسة، وتشير الأبحاث أن الضوء الطبيعي يمكن أن يؤثر على مشاعر الناس وأفكارهم مولدًا شعور بالهدوء والتأمل، أن تصميم الضوء في المعابد الدينية يعتمد أساساً لتوجيهين الأول وظيفي لتحقيق النظر، والثاني روحي شاعري يتحقق من خلال مروره بالزجاج المعشق (ينظر للشكال ٢-٦) ، ومن الممكن التحليل للأمثلة التاريخية والثقافية للعمارة المقدسة مثل الكنائس القوطية، والمساجد الإسلامية والمعابد الهندوسية (Saba & Fatima, ٢٠٢٥, p ١-٢)، أن الضوء الطبيعي للشمس يعد إثارة إيجابية وسعادة في المقابل أن الضوء الاصطناعي ممكن ان يثير مشاعر مختلفة بحسب نوعية وشدته فعلى سبيل المثال ممكن للضوء الدافئ والناعم أن يضفي شعوراً بالهدوء والراحة، بينما قد يحفز الضوء البارد والساطع مشاعر الطاقة والتركيز، إن الضوء الداخل عبر الزجاج المعشق لا يعد مجرد ضوء، انما يعد تجربة حسية غامرة تتلأل من خلاله الاشكال والرسوم الزجاجية لتعطي ابعاد روحية نتيجة الضوء الممزوج بالالوان، كما في الشكل رقم (٦)، وكثيراً ما يستخدم الفنانون ألواناً متعددة في الزجاج المعشق لابتكار تصاميم دقيقة، فعندما توضع قطع زجاجية ذات ألوان مختلفة جنباً إلى جنب، تبرز تلك الالوان في عين المشاهد، منتجة درجات لونية جديدة ومعرزة بذلك التأثير البصري، يعد هذا المزج البصري تقنية أساسية، فعلى سبيل المثال، يُمكن لوضع قطعة من الزجاج الأحمر بجوار قطعة زرقاء أن يحدث انتقالاً لونياً خلاباً، إذ تبدو الألوان وكأنها تتفاعل وتندمج مما يقدم إثراء

بصرياً (Albers, ٢٠١٣, p:٣٣)، إن الوصف التفاعلي لدخول الشمس بالزجاج الملون يمر بعمليات ممكن ان توضح وفق الآتي-١٦٥ pp. Nancy , ١٩٨٢, (١٧٥):

أ- عملية التفتيت والامتصاص، وهي عملية اصطدام ضوء الشمس بالزجاج المعشق مما يتفتت الضوء ولا يمر بشكل كامل إذ يمتص الزجاج اجزاء من الضوء وتفتت الضوء الابيض إلى ألوان الطيف الشمسي.

ب- علمية التلوين والانكسار، تتلخص بأنكسار ضوء الشمس في داخل قطع الزجاج ليمر ملون من الجهة الاخرى فتلقي بظلالها على الجدران والارضيات بمشهد يشبه لوحة فنية محرك للاحساس ينبض بالحياة.

ج- عملية تحويل المشهد، ويتحول المشهد المرئي للضوء صباحاً ليكون دافئ فتظهر الالوان الحمراء والصفراء المتوهجة، اما ظهراً يزداد شدة الضوء وتبرز الالوان الخضراء والزرقاء بشكل اقوى، وفي المساء تصبح الالوان دافئة نارية إذ يخفت الازرق ليحل مكانه القاني الياقوتي ليتحول المشهد في مكان العبادة الى شفق عميق. ويظهر المخطط رقم (١) انتقال الضوء عبر الزجاج ويوضح كيف تتغير نسبة انتقال الضوء حسب الطول الموجي، ويعد ذلك اساس لفهم كيفية مرور ضوء الشمس عبر الزجاج المعشق الملون.



المخطط رقم (١) يوضح انتقال الطول الموجي للضوء عبر الزجاج المعشق والتي تنطبق على نفاذية ضوء الشمس وتأثيرات الألوان في المساحات الداخلية

المصدر (DiLaura, D. L., Houser, ٢٠١١, pp. ٢٢).

أن الضوء ليس مجرد إضاءة داخلية في مشهد التصميم الداخلي لاماكن العبادة بل يعد فن يروي قصص سرديّة للدين، ويعكس الجوانب الروحية والجمالية محوّلًا المشهد الى تجربة بصرية تتغير مع تغيرات الوقت والطقس، وتغمر المكان بالألوان العنصر الثاني للعملية المرئية الذي يتراكب مع الضوء بتكوين سمة بصرية ترتبط بالسمو الروحي، وترمز الألوان إلى تعبير دلالي فالأزرق إلى السماء والصفاء، والأحمر إلى الحياة والتضحية، والذهبي للنور.

٢- السردية الرمزية : تتحقق التكاملية الجمالية في الزجاج المعشق عبر المشاهد

البصرية الدلالية للدين أو الزخارف الدلالية، ويمكن تحديدها وفق الآتي:

أ- التعبير عن المعاني: تزدهر المشاهد التعبيرية للرسوم الملونة عبر السرد القصصي الديني، أو الأدبي، أو التاريخي، أو رسوم الشخصيات المقدسة.

ب- التصميم الموضوعي: تتنوع المشاهد وفقاً للوظيفة المكانية ففي الكنائس، تتجسد الرسوم في الشخصية المسيح ومريم العذراء عليهم السلام، وفي المساجد تتجسد الزخارف النباتية والهندسية الإسلامية، وفي المنازل يتجسد في المناظر الطبيعية واللوحات المزينة التعبيرية، (رعد، ٢٠١٧، ص ١٢٩).

٣- الدمج بين الهندسة والفن: لابد من أن يكون المصمم على دراية بتحقيق التناسب

مع المساحة المخصصة للابواب والنوافذ ويكون العمل متيناً يتحمل الظروف البيئية، ويجمع بين الوظائف العملية من خلال تحقيق الخصوصية وكسر التوهج الشمسي وتحقيق إضاءة فنية يتحقق من خلالها الجمال البصري، إن عملية الدمج بين الهندسة والفن تكمن في التصميم الهيكلي عبر تجميع قطع الزجاج وتكوينها في أنشاء تصميم متماسك بمهارات هندسية لضمان ثبات اللوحات وقوتها وخصوصاً

اللوحات الزجاجية الكبيرة في النوافذ (Sowers, ١٩٩٣, pp. ١١٠) ، ومما تقدم نجد إن الزجاج المعشق يعد حلقة وصل بين الجماليات البصرية والاحساس الروحي لدى المستخدم عبر التكامل بين المادة الفيزيائية الزجاجية وامتزاج الضوء واللون والاشكال التعبيرية الرمزية، لتنتج بذلك فضاء داخلي يحمل قيم وظيفية وجمالية روحية في آن واحد.

(٢-٢-٢) الابعاد النفسية والمعنوية في تشكيل الزجاج المعشق:

يلعب الزجاج المعشق عدة أدوار ولا يقتصر على التزيين فحسب، انما يمتد ليعد وسيلة فعالة في تشكيل الأبعاد المعنوية والنفسية في فضاءات العبادة، إذ يقوم الزجاج المعشق بتشكيل الفضاء الداخلي إلى أشكال وألوان متدرجة، مما يكون أجواء روحانية تعزز السكينة والتأمل لدى المستخدمين أو الزوار، وتمنح المكان شعوراً بالطمأنينة والدفء الروحي ويبين الجدول رقم (١) الابعاد النفسية والمعنوية والمؤثرات اللونية في فضاءات العبادة.

الجدول رقم (١) البعد النفسي والمعنوي للمستخدمين وفقاً للمؤثرات اللونية

اعداد الباحث بالاستناد الى المصدر: (Raguin, V. C. (٢٠٠٣), PP. ٢٦-٢٨)

ت	البعد النفسي والمعنوي للمستخدم	الوصف العام	الألوان المؤثرة	التأثير النفسي والمعنوي
١	السمو الروحي	يحول الزجاج المعشق أشعة الشمس إلى ألوان عديدة بشكل متدرج تنعكس على الارضيات والجدران ويعزز الإحساس بالروحانية	البنفسج ي الازرق	يثير السكينة والتأمل الداخلي، ويشعر المستخدم بالارتقاء الروحي

٢	الراحة والدفء	الألوان الدافئة المنتشرة في الفضاء الداخلي تزيد الشعور بالراحة	البرتقالي ، والاحمر	يكون أجواء حميمية، ويمنح المستخدم إحساس بالطمأنينة
٣	السكينة والهدوء	الألوان الباردة الساقطة على الأرضيات والجدران تساعد على تهدئة الروح	الاخضر ، والازرق	يحقق التركيز الذهني، ويخفف التوتر النفسي،
٤	الابداع والالهام	الأنماط والتدرجات المعقدة للزجاج المعشق تحفز على التفكير الابداعي	ألوان متعددة	تحفز التفكير والابداع الفني، وتدعو المتأمل لاستكشاف الجمال
٥	التأمل والتركيز	الضوء الموجه بشكل مباشر من خلال قطع الزجاج الملون يركز على مناطق محددة للانتباه	الاخضر والاصفر	يزيد التركيز في الصلاة أو التأمل، ويلفت الانتباه إلى نقاط محددة
٦	الانبهار والغموض	استخدام الضوء المنكسر والظلال و من الزجاج الداكن يعزز العمق البصري	الأزرق الغامق، البنفسجي الداكن	يولد شعوراً بالجمال والرهبة، ويثير الإعجاب بالفضاء

ويتضح مما سبق أن الزجاج المعشق في أماكن العبادة له أدوار معنوية ونفسية، إذ يعمل على تشكيل تجارب روحية متوازنة تجمع بين التأمل، الهدوء، والانبهار، ويعكس فهماً عميقاً للتأثيرات البصرية للضوء واللون على الأبعاد النفسية، ويمكن اعتبار الزجاج المعشق عنصراً أساسياً في التجليات الروحية للفضاءات الداخلية، لما لها من قدرة على توظيف الضوء الطبيعي في صياغة المعنى الروحي وتحقيق الأبعاد النفسية المرجوة للمكان.

الفصل الثالث الاستنتاجات والتوصيات

(٣-١) **الاستنتاجات:** استناداً إلى ما أسفر إليه الإطار النظري والتحليل التنظيري، فقد أتاح البحث استخلاص مجموعة من الاستنتاجات الرئيسة التي تعكس تجليات القيم الجمالية والروحية للزجاج المعشق في التصميم الداخلي لأماكن العبادة، ويمكن ذكر أبرز الاستنتاجات التي توصل إليها البحث على النحو الآتي:

١- يبرز الزجاج المعشق بوصفه عنصراً تصميمياً فاعلاً له قدرة واضحة على تحقيق تجليات روحية في الفضاءات الداخلية لدور العبادة، إذ يتحول الضوء الطبيعي من خلاله إلى وسيط رمزي يرسخ الإحساس بالقداسة والخشوع، ويعزز الارتباط الوجداني بالمكان.

٢- يتحقق البعد الجمالي للزجاج المعشق عبر التفاعل الديناميكي بين الضوء واللون، إذ ينتج ذلك التفاعل مشهداً بصرياً متغيراً وفق أوقات النهار يمتلك إثراءات وجدانية وروحية للمستخدمين، ويمنح الفضاءات الداخلية الدينية حالة من الحيوية البصرية المستمرة.

٣- يسهم الضوء الطبيعي المتداخل مع الزجاج المعشق في تعزيز بيئة داخلية مريحة للنفسية وهادئة ذات طابع تأملي، إذ تعمل تدرجات الألوان والظلال المتحركة على الشعور بالسمو والسكينة الروحية في الفضاءات الداخلية لأماكن العبادة.

٤- يعمل الزجاج المعشق كدور وسيط بصري ينظم العلاقة بين الداخل والخارج بدرجة محددة من الشفافية، مما يحقق عزلة شعورية تعد إيجابية تسهم في جعل الإدراك نحو الداخل مما تعزز حالة التركيز والتأمل الروحي.

٥- تسهم العمليات المتمثلة في الانكسار والامتصاص للضوء في تشكيل منظومة جمالية متكاملة، تتحول فيها مشاهد الزجاج المعشق إلى مشاهد فنية حية تضيف عمقاً بصرياً ومكانياً وتدعم البعد الروحي التعبيري للفضاء الداخلي.

٦- تعكس الألوان والأنماط الزخرفية في الزجاج المعشق دلالات رمزية مختلفة ترتبط مع الموروث الثقافي والديني، مما يعزز الهوية البصرية والجمالية والروحية للمكان.

٧- تؤدي الحركة للضوء الطبيعي خلال ساعات النهار دوراً محورياً في تشكيل مشهد فضاءات العبادة، إذ تتغير الألوان والظلال تبعاً لحركة الشمس، مما يجعل التجربة الجمالية متجددة ومتفاعلة مع الزمن.

٨- يعد الزجاج المعشق عنصراً تصميمياً معاصراً يُسهم في إحياء القيم الروحية في العمارة الدينية، من خلال إعادة توظيفه ضمن رؤية تصميمية حديثة تستثمر فيها التقنيات الحديثة مع الحفاظ على المرجعيات التراثية.

٩- يسهم توظيف المضامين الشكلية النباتية، والهندسية، والخطية، والعضوية في الزجاج المعشق في تحقيق تكامل وظيفي، وجمالي، ورمزي في الفضاءات الداخلية لأماكن العبادة، إذ تعزز هذه التكوينات التواصل الرمزي التعبيري بين الإنسان والفضاء، وتدعم الإحساس بالسمو، والقداسة، والروحية، مما يمنح المكان بنية تشكيلية متوازنة تزيد من عمق الإدراك للتجربة الجمالية والعبادية معاً.

١٠- يتحول الضوء عبر الزجاج المعشق من كونه عنصراً للإضاءة الوظيفية إلى عنصراً جمالياً وتعبيرياً يمتلك القدرة على توجيه الإدراك البصري والحسي للمستخدم، ويسهم في تقليل التششت والتشويش البصري ويعزز التركيز والتأمل.

(٢-٣) التوصيات: بناءً على ما جاء به البحث الحالي من استنتاجات، يقدم البحث مجموعة من التوصيات يمكن من خلالها الإسهام في تعزيز البحث وفق الآتي:

١- تبني الاهتمام والتطوير للزجاج المعشق كعنصر تصميمي محوري وليس مجرد زخرفة، ليمتلك أبعاداً متعددة يجمع بين الوظيفة، والجمال، والروحانية ويسهم في تجربة مكانية متكاملة.

٢- ضرورة توظيف الأشكال النباتية، والهندسية، والخطية، والبشرية، بشكل مدروس يعكس الرمزية الدينية والثقافية للمجتمع المحلي، ليحقق أقصى وسيلة لتعزيز التأمل وأيصال المعنى الروحي.

٣- تفعيل الأبعاد المعنوية والنفسية للزجاج المعشق ودمجها بشكل مدروس في التصميم لتحقيق الخشوع والسكون والتأمل والروحية للفضاءات الدينية.

٤- مراعاة الجوانب الهندسية والاسلوب التقني الذي يحقق الحفاظ على ثبات اللوحات الزجاجية المعشقة وبشكل يضمن مقاومتها للعوامل البيئية من خلال استخدام المواد والتقنيات التي تحقق الجودة على المدى البعيد.

٥- دراسة توزيع اللوحات الفنية للزجاج المعشق وفقاً للالوان والظلال وتزامنها مع حركة الشمس وبشكل مدروس ليحقق اوسع حالات التجربة الروحية والحسية للمصلين والزوار.

المصادر والمراجع:

- ١- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (٥١٤٠هـ)، لسان العرب، ج١٢، بيروت: دار احياء التراث العربي.
- ٢- الأعظمي، خالد خليل حمودي، (١٩٨٠)، المدرسة المستنصرية في بغداد، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد.
- ٣- أمين ملكا، (٢٠٢٢)، الزجاج والفن الفسيفسائي الإسلامي في بلاد الشام من العصر الأموي إلى العصر العباسي. القاهرة، مصر: دار الفكر العربي.
- ٤- جرجي زيدان، (١٩٩٠)، تاريخ العمارة الإسلامية دار المعارف، القاهرة.
- ٥- حسن محمد نور عبد النور، (٢٠١٧)، أثر الفنون الزخرفية الإسلامية على نظيرتها الأوروبية (فن الزجاج أنموذجاً)، مجلة العمارة والفنون، العدد السادس.
- ٦- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، (٢٠١١)، مختار الصحاح، بيروت، لبنان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- ٧- رحابي جميلة، (٢٠٢١)، الفن، الحقيقة: واقع التجلي في هرمينوطيقا غدامير. حوليات جامعة قلمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد الثاني، المجلد الخامس عشر.
- ٨- رعد مطر مجيد، (٢٠١٧)، جمالية فن الزجاج المعشق في العصور الوسطى (دراسة تاريخية تحليلية)، مجلة الاكاديمي، العدد ٨٢.
- ٩- سعيد علوش، (ب،ت)، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات المكتبة الجامعية.

- ١٠- الصفتي، ماهر إبراهيم محمد، (٢٠١٨)، المؤتمر الدولي الثالث: الإبداع والإبتكار والتنمية في العمارة والتراث والفنون والأداب (رؤى مستقبلية في حضارات وثقافات الوطن العربي ودول حوض البحر الأبيض المتوسط) الإسكندرية ٢٨- ٣٠ أبريل.
- ١١- الصفتي، ماهر إبراهيم، وناهد عثمان عبد العظيم. (٢٠١٨). تقنيات الملونات الحرارية و دورها في ترميم الزجاج الاثري المؤلف بالرصااص، مجلة الفنون والعلوم التطبيقية – كلية الفنون التطبيقية، جامعة دمياط المجلد الخامس العدد الثاني .
- ١٢- صلاح فضل، (١٩٧٨)، منهج الواقعية في الابداع الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ١٣- الطائي، ياسر كريم حسن، (٢٠١٤)، القيمة الجمالية للألواح الزجاجية المرسومة وتوظيفها في التصميم الداخلي، مجلة الاكاديمي، العدد ٦٥.
- ١٤- عبد الله صالح، (٢٠٠٥)، مبادئ الفن والجماليات، القاهرة: دار الفكر العربي.
- ١٥- لويس معلوف، (١٩٧٣)، المنجد في اللغة والاعلام ، ط١، لبنان : المطبعة الكاثولوكية.
- ١٦- Albers, J, (٢٠١٣), Interaction of Color (١٢th chapter, Optical mixture and after-image revised, Yale University Press.
- ١٧- Amin Maleka, (٢٠٢٢), Comparative Study of Colored Stained Glass in Gothic Art with Sash-window making (Orosi Sazi) in Qajar Era; Case study of Charter Church and Salaar Saeid Mansion, EÍDOS, Eidos .
- ١٨- Bachelard, G. , (١٩٩٤), The Poetics of Space. Boston: Beacon Press. USA
- ١٩- Brown, M. F. , (٢٠٠٤), Seeing Through Light: A Selective History of Architectural Stained Glass. Doctoral Dissertation, University of Kent, UK.

- ٢٠- Dewey, J. ,(١٩٣٣), How We Think: A Restatement of the Relation of Reflective Thinking to the Educative Process , Boston: D.C. Heath and Company.
- ٢١- DiLaura, D. L., Houser, K. W., Mistrick, R. G., & Steffy, G. R. (Eds.), (٢٠١١), The Lighting Handbook: Reference and Application (١٠th ed.). Illuminating Engineering Society of North America.
- ٢٢- Eliade, M. ,(١٩٥٩), The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. New York: Harcourt, Brace & World.
- ٢٣- Fatemeh, Akbari. ,(٢٠١١), Spiritual cognitions and geometrical codes, the research journal of Farsi language and literature, ٤th year, ١st edition.
- ٢٤- King, G. R. D. ,(١٩٩٨), The mosque and the sacred. London: Thames & Hudson.
- ٢٥- Nancy Walke, (١٩٨٢), All About Stained Glass. TAB Books.
- ٢٦- Raguin, V. C. ,(٢٠٠٣), Stained Glass: An Architectural Art. Thames & Hudson.
- ٢٧- Saba Khodabakhshi, Fatima Askarianzade. (٢٠٢٥). The Role of Light in Sacred Architecture and Tomb Design, Arch. Dim. Bey. Vol. ٢, No.١.
- ٢٨- Sowers, R., (١٩٩٣), Stained glass: An architectural art, New York, NY: Universe Books.
- ٢٩- Zumthor, P. ,(٢٠٠٦), Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects. Basel: Birkhäuser.

Website:

١- https://www.independentarabia.com/node/٤٧٧٦٤١/%D٩%٨٥%D٩%٨٦%D٩%٨٨%D٨%B٩%D٨%A٧%D٨%AA/%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٩%٩%

٢- <https://www.centre-vitrail.org/en/the-techni>

اشتغالات الموروث الشعبي بين القيم التربوية والقيم الجمالية في عروض مسرح الطفل

مسرحية (عشرة على عشرة) انموذجاً

Activations of Folk Heritage Between Educational Values and Aesthetic Values in Children's Theatre Performances

The Play “Ten out of Ten” as a Model

اسم الباحث: أزهار خليفة محيل

اسم المشرف: ا.م.د سعد فاخر شبوط

Researcher's Name: AzharKhalifaMuhail

Supervisor's Name: dr. SaadFakherShaboot

azhar.khalifa@uowasit.edu.iq

ملخص البحث:

يستقصي هذا البحث آليات اشتغال الموروث الشعبي في عروض مسرح الطفل بوصفه منظومة تعبيرية وثقافية قادرة على الجمع بين البعدين التربوي والجمالي في آن واحد، متخذاً من مسرحية (عشرة على عشرة) أنموذجاً تطبيقياً للتحليل، ينطلق البحث من فرضية مفادها أن توظيف عناصر الموروث الشعبي – بما تتضمنه من حكايات وأمثال وأغانٍ شعبية وقيم اجتماعية – يسهم في تعزيز البناء القيمي لدى الطفل، ويثري في الوقت نفسه البنية الجمالية للعرض المسرحي، و اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في قراءة العرض، عبر تفكيك البنية السردية، وتحليل الشخصيات، والاشتغال السينوغرافي، وأنماط الأداء، والكشف عن طبيعة التداخل بين الرسائل التربوية

والأبعاد الجمالية، و تكون البحث من أربعة فصول كما معمول فيه في بنائية البحث العلمي الفصل الأول كان الإطار المنهجي وتضمن مشكلة البحث والأهمية والهدف وحدود البحث ومن ثم ختم بأهم المصطلحات في حين كان الفصل الثاني متجسد بالإطار النظري و الذي تكون من ثلاثة مباحث تطرقت إلى البنائيات و المفاهيم التي يمكن ان تبني اشتغالات الموروث الشعبي تربوياً و جمالياً في مسرح الطفل في حين كان الفصل الثالث إجراءات البحث تضمن المجتمع والعينة والأداة والمنهج ومن ثم تحليل العينة ومن ثم جاء الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات .

الكلمات المفتاحية: اشتغالات، الموروث، الشعبي، مسرح، الطفل.

Summary:

This study investigates the mechanisms through which folk heritage operates in children's theatre performances, viewing it as an expressive and cultural system capable of integrating both educational and aesthetic dimensions simultaneously. The play *"Ten out of Ten"* is adopted as an applied model for analysis.

The research is based on the hypothesis that employing elements of folk heritage—including tales, proverbs, folk songs, and social values—contributes to strengthening the child's value system while simultaneously enriching the aesthetic structure of the theatrical performance.

The study adopts the descriptive-analytical method in examining the performance by deconstructing its narrative structure,

analyzing characters, exploring scenographic treatments, and identifying patterns of acting, as well as revealing the nature of the interaction between educational messages and aesthetic dimensions.

The research is structured into four chapters in accordance with established academic research design. The first chapter presents the methodological framework, including the research problem, significance, objectives, limitations, and key terminology. The second chapter constitutes the theoretical framework and is divided into three sections addressing the conceptual and structural foundations that shape the educational and aesthetic functions of folk heritage within children's theatre. The third chapter outlines the research procedures, including the population, sample, research instrument, methodology, and the analysis of the selected sample. The fourth chapter presents the findings, conclusions, proposals, and recommendations.

Keywords: Activations, Heritage, Folk, Theatre, Child.

الفصل الأول الإطار النظري:

أولاً: مشكلة البحث:

تأخذ اشتغالات الموروث الشعبي وتضميناته في العروض الخاصة بمسرح الطفل دور مهم وواسع من حيث الاشتغال والتأثير بشكل قوي بوصف الموروث الشعبي أحد أهم المصادر الثقافية التي تحتوي على قيم تربوية وجمالية مغروسة في ذاكرة الأجيال

عبر الزمان ، إذ يشمل الموروث الشعبي في طياته وتضمنياته الأدب الشفهي (مثل الحكايات والأمثال الشعبية)، والفلكلور، والأغاني، والطقوس الاجتماعية التي يعبر المجتمع بها عن مبادئه وأخلاقياته وتشكيل الذات الخاصة بالمجتمع، ويتميز هذا الموروث بقوة تأثيره على الذاكرة الثقافية للأفراد، حيث يحمل في طياته القيم والمبادئ والتي تسند وتدعم التماسك الاجتماعي، وتعزز من الروح الجماعية، وتحفز على الفضيلة والأخلاق ، ومع تطور المناهج الدراسية وتوجهات التعليم المعاصرة، أصبحت الحاجة ملحة للبحث في كيفية دمج هذا الموروث الشعبي في عروض مسرح الطفل باعتباره أداة تربوية وجمالية، تستطيع نقل هذه القيم للأجيال الجديدة بطريقة مبتكرة وفعالة، ففي مسرح الطفل، يمكن تجسيد القيم التربوية والجمالية من خلال شخصيات القصص الشعبية، والحوار التفاعلي، والرمزية التي يتميز بها هذا النوع من الفنون. ولأهمية الموضوع اختارت الباحثة موضوع بحثها الموسوم: (اشتغالات الموروث الشعبي بين القيم التربوية والقيم الجمالية في عروض مسرح الطفل مسرحية عشرة على عشرة انموذجاً) وحددت مشكلة البحث في بلورت التساؤل الآتي: ما هي الآليات والكيفيات التقنية والفنية اللازمة لدمج الموروث الشعبي في عروض مسرح الطفل وبناء عرض ذو جودة عالية؟

ثانياً: أهمية البحث:

يمكن لهذه الدراسة ان تقدم الإفادة المتوخاة منها إلى الدارسين والباحثين والعاملين الفنيين والتقنيين والمختصين في هذا المجال حيث يساهم البحث في تطوير فهم أعمق حول كيفية تفعيل الأبعاد الثقافية والتربوية والجمالية في الممارسات الفنية في المدارس، إضافة لسعيه إلى توفير دراسة منهجية أكاديمية للمخرجين والمهتمين في مسرح الطفل.

ثالثاً: هدف البحث:

يرمي البحث إلى الكشف عن الأبعاد التربوية والجمالية في الموروث الشعبي لمسرح الطفل عبر رصد وتحديد الآليات والتقنيات والصياغات الأدبية وتضمينها قصص وحكايات وأغاني الموروث الشعبي في إنتاج نص جيد الصنع وذو جودة عالية وموضوعية مؤثرة

رابعاً: حدود البحث:

- **الحد الزمني:** يقتصر البحث على الفترة الزمنية المعاصرة لتقديم عرض مسرحية عشرة على عشرة في ٢٠٢٢
- **الحد المكاني:** العراق/مسارح كربلاء.
- **الحد الموضوعي:** يقتصر البحث الحالي على تحليل دور الموروث الشعبي في تنمية القيم التربوية والجمالية من خلال العروض المسرحية، دون التطرق إلى أنواع أخرى من الفنون أو الأنشطة التربوية.

خامساً: مصطلحات البحث**الموروث الشعبي**

لغويًا: "ورث: أورثه الشيء أبوه وهم ورثة فلان... الورث والإرث والتراث والميراث والموروث واحد وقيل الورث والميراث في المال والإرث في الحسب وتوارثناه: ورثه بعضنا عن بعض" (الأنصاري، ب ت، صفحة ٢٠٠)

اصطلاحاً: " هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذي حفظ شعورياً ولا شعورياً في العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المروية الجارية في الأساطير وقصص الخوارق والحكايات الشعبية التي لاقت قبولاً عاماً، وكذلك الفنون والحرف التي تعبر عن مزاج الجماعة وعبقريتها أكثر مما تعبر عن الفرد". (فوزي، ١٩٦٥، صفحة ٣٦)

إجرائيا: مجموعة من المفاهيم المتناقلة عبر الأجيال التي تحدد خصوصية المكان والزمان وهوية الأفراد بفعل منظومة متكاملة من الأفكار التي تحيل الأحداث والصور والعادات إلى قوانين تلتزم بها الأجيال اللاحقة.

الجمالية:

لغويًا: "الجمال مصدر الجميل، والفعل جمل وقد جمل الرجل بالضم، جمالاً فهو جميل، والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجمله أي زينته، والتجمل: تكلف الجميل، ويرى ابن الأثير أن الجمال يقع على الصور والمعاني" (الأنصاري، ب ت، صفحة ١٢٦)

إجرائيا: المسافة الافتراضية التي تحدد مدركاتنا الحسية لموضوع شكلي محدد التي ترتبط بالحكم الجمالي.

مسرح الطفل:

لغويًا: جاء في لسان العرب المسرح بفتح الميم مرعى السرح وجمعة المسارح وفي حديث أم زرع له أبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداد للرعي فالمسرح لغة دال على المكان الذي ترعى فيه الغنم وهو ما يتقاتل مع المعنى الاصطلاحي حيث أصبح دالا على المكان الذي تتحرك فيه شخصيات المسرحية وتؤدي عليه مختلف الأدوار الموكلة إليها (الأنصاري، ب ت، صفحة ٤٧٨)

أما اصطلاحاً: "فيتقاطع مصطلح المسرحية مع مصطلح الدراما التراجيدية والكوميديّة" (شكري، ١٩٩٣، الصفحات ٤٣-٤٤).

ويعرف اسماعيل عبد الفتاح المسرحية بقولة هي الصورة اللغوية التي تأخذ شكلها النهائي حين تؤدي على خشبة المسرح لكي يتلقاها الجمهور سواء كانوا صغاراً أم كباراً. (إسماعيل، ٢٠٠٠، صفحة ٦٤)

وأما مسرح الطفل فيعرف بأنه: تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين ويقدمهم ممثلون من الأطفال والكبار وتتراوح غايتها بين الإمتاع والتعليم كما يمكن ان تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه عادة للأطفال ويمكن ان يأخذ مسح الأطفال شكل العرض المسرحي المتكامل الذي يقدم في صالات مسرحية او في أماكن تواجد الأطفال مثل الحدائق أو المدارس. (حنان، ١٩٩٧، صفحة ٤١)

المبحث الاول: مفهوم الموروث الشعبي

ان ما يميز عملية التطور في المجتمعات والأمم والشعوب المتنوعة والمختلفة النتاج الذي يتشكل عبر التحولات الذهنية والفكرية والتخيلية في الحياة بوصفها جزء لا يتجزأ من المنظومة الحياتية على جميع الأصعدة والمستويات وبالأخص الفنية منها و غيرها من المستويات المساهمة في بناء المجتمعات منذ القدم والى يومنا هذا في مراحل تاريخية وتخطيطات مستقبلية بوضع أني متأثرة بشكل مباشر بطريقة عيش الأفراد بعلاقات متعددة و متنوعة فيما بينهم و بناء مجتمعهم الخاص، " إذ نلاحظ في كل المجتمعات، ظل الخيال الاجتماعي الذي هو بمثابة القوى المعنوية والدلالية للإنسان فالأسطورة والدين والايديولوجيا هي أشكال متعاقبة ومتداخلة من مستويات الوعي الاجتماعي و ما ينتج عن عملية العيش من تعبيرات وجدانية" (الدين،، ١٩٩٨، صفحة ٢٩)، كأفعال ذات تراكمات عبر تقادم الزمان و تغيرات المكان ، في تشكيل و بناء منظومات تشكل الموروث الشعبي في جزئية مهمة وأساس وعضوية من الحياة ، ان " الأساطير امتثلت كأول محاولة في تاريخ الفكر الإنساني تهدف لإنقاذ الإنسان من متهات الجهل بأسباب الطبيعة وظواهرها". (الجابري، ١٩٨٥، صفحة ٢٨)

وهكذا تشكلت أول مظاهر التراث وتشكلات الموروث الشعبي عبر من حيث الجوهر والبناء والماهية في تحديد العناصر البنائية ولبناتها الأولى كوحدات صغرى تسعى إلى تشكيلات أكبر منها وعمومية التعامل في مجتمع واحد أو أكثر من مجتمع وقد تصل في بعضها عن طريق الاقتباسات أو التناصبات إلى موروثات مشتركة للبشر جميعاً وهذا ما جسده تعددية الأساطير وتقارب الأحداث والمواضيع فيها فالموروث الشعبي " ليس مضامين مسبقة ومكتفية بذاتها فقط، بل هي أشكال نقيس من خلالها مظاهر التجربة الإنسانية،... كل شيء يمكن ان يعبر عنه من خلال علامة تحيل على نمط خاص في الوجود، وجود الإمكان النوعي الموضوعي، وجود الواقعية الفعلية، وجود القانون الذي سيحكم هذه الوقائع"، (سعيد، ٢٠٠٥، صفحة ٤٦) في مجتمع ما مع الارتباط بالمجتمع من حيث ما يناسبه من صفات ومواصفات في العلاقات البنائية والتركيبية في توليد الموروث الشعبي بصفة محددة تأخذ بعدها من البيئة الخاصة بمجتمع ما بجزئية أو كلية، عبر ما تم انجازه وعمله والعمل به مسبقاً من قبل من سبقنا من الأسلاف بمراحل زمنية مختلفة ومتنوعة ان كانت بثبات المنجز أو بتحوله وازاحات التغير المفروضة على المنجز مهما كان نوعه ان كانت زمانية أو مكانية وتشكلها، " موروث عن الأجداد، تركوا لنا فيه نتاج خبراتهم ومعارفهم، لنصل إلى التراث بوصفه موروثاً فاعلاً متطوراً فالناس هم صناع التراث وقد انتقل التراث من شخص إلى آخر عن طريق الذاكرة، أو بالممارسة ويعبر التراث عن الأمة وهويتها ويشمل العادات، التقاليد، الرقص، الفنون، الحكايات، والظواهر التقليدية للنظام الاجتماعي " (حسين، ٢٠١٣، صفحة ١٢) وهي تتنوع بتعددية التشكلات والظروف البيئية والمعطيات والمستويات الفكرية، إذ تتنوع وتتغير بشكل جزئي أو كل البنية المجتمعية من المجتمعات البدائية التي كانت تعتمد وتستند على الزراعة والصيد، ومن ثم تحولت إلى المجتمعات الصناعية التي استندت واعتمدت على الصناعة كخط ثاني سرعان ما تصدر واخذ الأولوية في الحياة إذ شهدت الحياة بكليتها وشموليتها تطوراً في مجالات التصنيع والتكنولوجيا، ومن ثم إلى المجتمعات الحديثة التي تركز على الاقتصاد الرقمي

والذكاء الاصطناعي وعلى الرغم من ذلك بقى النتاج التعبيري بكل مستوياته و تفصيلاته كظاهرة متحولة عبر نتاجاتها وما تتضمنه تلك النتاجات من تأثيرات واثـر " فأنا حين أشعر ببعض المنبهات ، أقوم بالربط بينها ضمن بنية إدراكية ، أي أنني أتعامل مع معطيات التجربة التي تقدم لي مثلما أتعامل مع معطيات التجربة التي يقدمها لي الإحساس ، إذ أقوم بانتقائها وتنظيمها على وفق ، أنساق توقع ، وأنساق مسلّمات مستمدة من خبراتي السابقة، أي اعتماد (expectations) (assumptions) على تقنيات مكتسبة ، ... هذه الآلية التي يمكن اعتبارها حدثا تواصلياً". (امبرتو، ٢٠٠٨، صفحة ٣٣)

إذ يتعامل هذا الحدث التواصلي بشكل مباشر مع الأشياء بعمومية التشكل و مع الموروث الشعبي بخصوصية وتفرد الارتباط والعلاقات الزمانية والمكانية وبالتالي كنتيجة تأخذ مكانتها في المنجز ان التراكم الزمني والتعددية من حيث المجتمعات تزيد من تشكل هذا الموروث وتحولاته واستحداث ما يمكن منه ، " فالتراث الشعبي هو نفسه "الفولكلور" folklore التي استعملها أول مرة "وليم طومس" بمعنى عامة الناس أي أنها معتقدات وفنون وأساطير شعبية وعادات تقليدية شائعة بين عامة الناس " ، (زياد، ٢٠٠٥، صفحة ١٦) أخذت بعدها ومكانتها وتداولها عبر الولادات المستمرة و الاستخدامات المتكررة لمتابعة من الأحداث والحركات والفعاليات الأدائية والقصصية بهدف التعبير عن حالة معينة قابلة للتنامي ، إذ يتنامى من حيث التراكمية عبر إضفاء تجارب جديدة بمستويات تعبيرية متعددة و متنوعة ترتبط بجذورها من جهة و المجتمعات التي تولدها بشكل جديد ومستحدث وتحديث ما هو موجود من جهة أخرى ، فتعددية التسميات و تنوعها ما بين التراث الشعبي والموروث الشعبي تشير إلى حالة عامة شاملة تأخذ اصطلاحها " لتعني به عالم متشابك من الموروث الحضاري ، والبقايا السلوكية والقلوية التي بقت عبر التاريخ ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان " ، (خورشيد، ١٩٩٢، صفحة ١٢) وهذا بدوره مرتين ومرتبطة بالتطور المجتمعي .

إن التطور المجتمعي اخذ بعد آخر من حيث البناء والارتباط بالموروث الشعبي في تجديد وإعادة الموروث بجزئية متغيرة نسبياً وتداوله بشكل مدونات رقمية أو تشكلات على منصات التواصل الاجتماعي مرتبطة بشكل مباشر بالإرث الإنساني عبر عملية توازن قد تقل أو تزداد هنا وهناك إلا ان العملية موجودة وبشكل واضح في كيفية التعامل مع الموروث وتقديره بصيغ رقمية ومستحدثة بشكل جديد كلياً.

هنا، يأخذ الموروث الشعبي دوراً أساساً وعضوي وحيوي في كيفية التعامل مع المحيط المتغير في الحفاظ على هوية المجتمع وذاته الخاصة واستمرارها وامتداد جذورها والمحافظة على الجذور المشكلة لها من الاندثار، إذ يعمل الموروث الشعبي كحلقة وصل بين الأجيال، مما يتيح بشكل مباشر أو غير مباشر بنقل القيم والتقاليد والعادات والنشاطات والاحتفالات والأعياد وغيرها من التفاصيل التي شكلت أساس الحضارة والثقافة.

فالموروث الشعبي " هو الإطار التاريخي الذي تنطلق منه حضارة اي شعب فهو بمثابة الوعاء الذي يجمع بين جذباته الحصيلية الإنسانية لكافة جوانب تطور هذه الشعوب و نموها " ، (المؤلفين، ٢٠١٣، صفحة ٨) إذ تتشكل وتتولد الأهمية والخصوصية والتفرد للموروث الشعبي بوصفه ذاكرة الأمم وروحها التي تحفظ جزء كبير من عاداتها وتقاليدها ومنجزها الفكري والأدبي والاجتماعي والفني والأخلاقي وما يرتبط وينفصل من حالات عديدة ومتنوعة ومختلفة من الممارسات والسلوكيات والنشاطات التعبيرية عند فئة أو مجموعة أو امة أو شعب أو بتعددية الشعوب والأمم من حيث التضمينات التي تفرزها وتشكلها مجتمعاتها في فترة زمنية محددة أو فترات متلاحقة بجميع الانزياحات والتحويلات والمتغيرات المادية والمعنوية والاجتماعية ، يحمل في طياته تراكمات تاريخية وثقافية تشكّل هوية المجتمع وتُعبّر عن قيمه وتقاليد .

المبحث الثاني: الموروث الشعبي والتشكلات التربوية

يشكل الموروث الشعبي على المستوى التربوي بوصفه أحد أبرز المرتكزات الثقافية المجتمعية المعمول بها بشكل دائم ومستمر وممتد مع الأجيال ان كان في ثبات جزئيات منه أو تطور أخرى أو تحديث واستحداث كلي أو جزئي من حيث الوظيفة والأداء في المشاركة بعملية بناء الهوية وتوجيه السلوك كونه من الأدوات الأهم إسهاما في هذه العملية.

إذ يتجلى في أشكال وصيغ متعددة ومتنوعة للبناءات والتشكيلات والتشكلات التعبيرية الفردية والجمعية على حد سواء في كيفية تصنيف وتنظيم وإنتاج المنجز الفني والتربوي، مثل الحكايات، الأمثال، الأغاني، العادات، الطقوس، والاحتفالات الشعبية، وهذا ما يتضمنه الموروث ببنائاته الثقافية بوصفه " هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو ماثورة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن " (اسماعيل، ٢٠٠٠، صفحة ٤٠)

وكنتيجة حتمية غير قابلة للنقاش في إقرار طبيعتها المفروضة من حيث التعامل مع الذاكرة الخاصة بالأفراد والمجموعات على حد سواء تأخذ العملية دورها على عدة مستويات، إذ لا يقتصر عمل الموروث وظيفياً أو جمالياً على الحفاظ على الذاكرة ان كانت فردية أو جمعية أو توفير نوع من الامتدادات والاستمرارية في التكرار وإعادة التاريخية، بل يتعدى ذلك ليؤدي عملاً مستند على اخذ الدور المحوري عبر التشكلات التربوية داخل المجتمع.

بهذه العملية المستندة على الموروث الشعبي والثقافة المرتبطة بجزئية أو كلية المنجز والسلوك والأسلوب، " فالنظرة التاريخية إلى الماضي هي تلك التي تضعه في سياقه الفعلي وتتأمله من منظور نسبي بوصفه مرحلة انتهى عهدها وتلاشت في مراحل لاحقة تجاوزتها بالتدريج حتى أوصلتنا إلى الحاضر وفي مثل هذه التاريخية لا يكون

الماضي قوة منافسة للحاضر، لان الحاضر بطبيعته يحمل داخله بذور الماضي " (زكريا، ١٩٨٧، صفحة ٣٢)

لذا إنّ العلاقة بين كل من الموروث الشعبي والتشكلات التربوية ليست علاقة بسيطة او مسطحة او عرضية ، بل هي علاقة بنيوية ذات عمق تاريخي واجتماعي وثقافي تتشابك وتتداخل فيها الثقافة والأسلوب والسلوك مع التربية، ويتجسد ويتشكل فيها التاريخ الرمزي للمجتمع كقوة مؤثرة تعمل على تشكيل الوعي الإنساني ، ومدرّكاته ان كانت العملية ذات بناءات مستقلة أو مرتبطة ومركبة بأكثر من عنصر من العناصر الثقافية أو التاريخية أو التربوية فالموروث الشعبي لا يُمثّل مجرد بقايا من الماضي أو تراثاً فولكلورياً يُستعرض في المناسبات، بل هو بنية ثقافية نشطة تعيد إنتاج نفسها عبر الأجيال،" وهو يوحي إلى أهمية التفكير بالارتقاء بالمستوى الثقافي لأنه كلما انتشرت الثقافة في المجتمع ارتقى واتجه نحو التنمية " (عزي، ١٩٩٥، صفحة ١٤٧) و الموروث الشعبي هنا محتو و متضمن إلى جزئية ثقافية مهمة منها ما هو متوارث و منها ما هو مستحدث وحتى المستحدث إذا شكل ظاهرة يصبح متوارث ومن ضمن الموروث الشعبي لذا يؤدي وظيفة تربوية جوهرية تتجاوز الحقول المؤسسية ، نسعى بها إلى المعالجات بما يتناسب مع المتغيرات وتأثير الموروث الشعبي في تلك المتغيرات " ذلك ان أحوال العالم والأمم وعوائدهم ونحلهم لا تدوم على وتيرة واحدة ومنهاج مستقر إنما هو اختلاف على الأيام والأزمنة والأمصار " (خلدون، ب ت، صفحة ٢٨)

وهذه العملية تبدو واضحة جداً في اغلب المجتمعات ان كانت مجتمعات محافظة تقليدية من حيث العادات التربوية والسلوكية أو المجتمعات الحديثة من حيث تطور و تغير أنماط وأساليب الحياة والتي ما تزال تحتفظ بجذورها الثقافية، " إذ ان يتوق الشباب إلى انتقاء ما يريد ومن ثم التفنن في توظيفها " (البكري، ١٩٩٩، صفحة ٢٢٥) إذ يكون الموروث الشعبي عنصراً و حاضناً أساساً لعمليات البناء والتنشئة

والتحديث والتطوير والتحول من حيث تشكل القيم التربوية عبر التأثير بمعطيات الموروث الشعبي .

إذ تتجلى هذه العملية التربوية المستندة إلى ما يمكن التعامل والتفاعل معه من الموروث الشعبي في توليد العملية التربوية من حيث البناء والامتداد والتفاعل والتناقل والتحول بصيغ تربوية لا فقط فيما يُلقن في المدارس أو يُكتب في الكتب، بل فيما يُروى في الحكايات، ويُردّد في الأمثال، ويُغنى في الأغاني، ويُمارَس في الطقوس، ويُحتفل به في الأعياد الشعبية. بهذا المعنى، يصبح الموروث الشعبي جزءاً من البنية التحتية للتربية، يشكّل الوعي واللاوعي الجمعي، على حد سواء ان كان بصيغ جزئية متفاوتة نسبياً أو بصيغ كلية إذ يقوم بتغذية الوعي الخاص والعام بأنماط من التفكير والسلوك الخاصة والمتكررة عبر الأجيال.

إذ يُفهم من عملية التداخل بين الموروث والتربية أنّ التشكّلات التربوية في أي مجتمع لا يمكن أن تُدرس أو تُفهم بمعزل عن السياق الثقافي الذي ينتجها، كونها أما ان تكون محاكية أو مولدة لفعل أو حدث ما فالموروث الشعبي بجزئية طقوسه وشعائره والتفاصيل التي يمكن ان تتحول إلى كلية شاملة بعد ان كانت جزئية في التعبير " فهو فعل يحاكي أو يسرد ، وطريقة حكيه أو سرده تستند إلى التجسيد والمحاكاة وتوليد الفعل ولا يمكن ان تتشكل بصيغة أخرى وكنتيجة هو يدخل ويتعامل مع لحظة الأصل في الفعل ولحظة التحيين التي يقتنصها ويعيشها ويعمل على امتدادها واستمرارها وانتقالها " (زاهي، ٢٠٠٥، صفحة ٥٣)

إذ إن كل من القيم والمعايير السلوكية المرافقة و المصاحبة لفرد ما في المجتمع أو لمجموعة أفراد هي في الأساس تراكمات متعددة وتنوعه من التشكّلات الرمزية والواقعية والحياتية والاجتماعية وغيرها مما تتضمنه بيئة ما في مجتمع ما و التأثير عبر الإحاطة والعيش في ضمن ووسط هذه البيئة والتي ، التي يُشكّل الموروث الشعبي مركزها الحيوي ، وهذا ما يذهب إليه علم النفس فيما يتعلق بالتشكّلات التعبيرية إذ

يتعامل مع " النشاطات التعبيرية ، إيماءات أو طقوس ، وأوضاع جسمية تسمى بالحركات التفرغية والتي بدورها تمارس وظيفة الإشارة في إطار النشاطات الاجتماعية لجنس معين ، وقد تنظم هذه السلوكيات في أنظمة حقيقية تحمل دلالات متميزة ويمكن بالتالي تحليلها رموزاً للاتصال ثم يمكن عدها وقائع اتصال " (يارد، ١٩٩٧، الصفحات ٤٥٣-٤٥١). يمكن ان تمتد وتستمر عبر التضمينات و الفعل الذي يناط بها كحالة تعبيرية مستندة إلى الموروث أو جزئية ثقافية من الموروث الشعبي كسلوكية محددة وممنهجة حسب طبيعة التعامل .

المبحث الثالث: جماليات التشكلات التربوية للموروث الشعبي في مسرح الطفل

تأخذ الاشتغالات الجمالية للموروث الشعبي أبعادها التربوية في مسرح الطفل عبر القدرة المتشكلة والمتضمنة تفاصيل ومستويات متعددة ومتنوعة من حيث حفظ الذاكرة الاجتماعية والعادات والتقاليد والأعراف والأخلاق وقيمها ورؤيتها للحياة بشكل أو آخر وإمكانية إعادة هذه العناصر تركيبها بأشكال وتشكلات جديدة حديثة ومستحدثة حسب الزمان و المكان ، " ان هذه الأشكال والتشكلات المتعددة والمتنوعة والأفكار ، تعمل على تحديد الخصائص والصفات والمواصفات المميزة لدور زمني بالتعبير عن ماهيته وأساسا تبقى من خصائص هذا الدور، فهو مستغرق في حركة الانتقال من صورة إلى أخرى، فنحن إذن نسجل الحد النهائي أو النقطة القصوى ونجعلها لحظة جوهريّة"، (دولوز، ١٩٩٧، الصفحات ٩-١٠) إذ تبقى هذه اللحظة الجوهريّة متجسدة في الذاكرة على شكل حدث قصة أغنية لعبة أو أي نمط أو جنس آخر من العادات والتقاليد الشعبية والاجتماعية مشكلة ومكونة ارث خاص به .

فذلك الإرث الكبير الممتد إلى الآلاف السنين مثال على ذلك هناك تفاصيل وحكايات وأحداث قديمة واكل قدماً تحكى لحد الآن داخل مجتمعنا كالملاحم والأساطير وحكايات الملكات والملوك والآلهة والاحتفالات والأعياد السومرية والبابلية والآشورية وغيرها من التفاصيل والأحداث والقصص والملاحم والمعارك التي تجسد بعض منها على

المسلات والجدران إذ "تزدان القصور، والمعابد الأثرية الآشورية في العراق القديم بالجداريات التي تحكي قصص انتصاراتهم في الحروب ،...، فكان الآشوريون يرقمون حوادث انتصاراتهم و بجانب الرقم يصورون بالألوان صورة الأسرى من ملوك ،ورعايا بينها بعض المشاهد تصور التمثيل بهم ، ويعرضونها في قصورهم ،وشوارعهم" ، (عقيل، ٢٠٠٨، صفحة ٢٦٢) وتلتها العديد والكثير من المنجزات والتشكلات الثقافية والأدبية والحكايات على فترات زمنية متباعدة وطويلة إلا أنها حملت في مضامينها تفاصيل الأحداث والعادات والتقاليد وأسلوب الحياة الخاصة والعامية ، مثل ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وغيرها من الموروث الأدبي والشعبي المرتبط بتاريخ الشعوب على المستوى الإقليمي أو الدولي، وكنتيجة لذلك يتكون ارث كبير وفخم قادر على إعادة نفسه بصيغ متعددة ومتنوعة عبر الحكايات والأغاني والألعاب والفنون، والملاحم وحكايات وقصص الانتصارات .

وهذا بدوره يعكس ويجدد طرق التفكير وأساليب الحياة وأنماط السلوك المتناقلة والمتوارثة عبر الأجيال مشكل بذلك ثقافة اجتماعية متداولة في مجتمع ما وبدورها تترك اثر جمالي متغير نسبياً ومؤثر نسبياً عبر الزمان والمكان والمجتمعات وحتى على المستوى الفردي والشخصي من شخص لآخر ، يقول (برغسون) بهذا الصدد في آلية التعامل مع الأحداث والحقائق وكيف يمكن ان تتشكل وتحفظ في الذاكرة كقيمة جمالية " نحن نلتقط الحقيقة الواقعية الجارية أمامنا، مناظر شبه آنية ولما كانت هذه المناظر تحمل الخصائص التي تتميز بها الحقيقة الواقعية ،كان لابد من نظمها في سلك صيرورة مجردة ، أي صيرورة وحيدة التشكل ، وغير مرئية ، موضوعة في صميم جهاز المعرفة وما ذلك إلا لمحاكاة ما في هذه الصيرورة نفسها من خصائص مميزة فالإدراك الحسي ، والإدراك العقلي ، واللغة على العموم تسير في هذا الطريق" ، (دولوز، ١٩٩٧، صفحة ٦) فالمشترك بين كل من الاشتغالات الجمالية والموروث الشعبي وماهية التعامل مع الموروث الشعبي أو انتاجه وتصديره وفق نظريات

المعرفة ان كانت بصورة عفوية أو منهجية مقننة ، يتجسد بكيفية التعامل مع الحياة بعدة مستويات ان كانت تربوية أو ثقافية أو تعليمية .

فالعرض الجديد هو طرح لقضايا جديدة، ومشاكل وبحوث جديدة، ليس ثمة في الفن حقائق أزلية، وإنما مفاهيم ثمينة، فالمقاييس تتبدل وتظهر متطلبات جديدة وعلى الفنان ان يعيش مشاكل شعبه الاجتماعية ويهتدي إلى معرفة كل ما يثير المتفرج المعاصر، ويجب على تساؤلاته، ويعرف لماذا يذهب المتفرج إلى المسرح "(عقيل، ما وراء النقد الثقافي، ٢٠١٠، صفحة ٩٠) وهذا ما يجعل إمكانية الربط بين كل من المنظور الفني ونظريات التعلم والتطور والتربية.

ففي سياق التربية المعاصرة والحديث ونظريات التعلم والتطور لم يعد الموروث الشعبي مجرد مادة ثقافية يمكن استحضارها في المناسبات الخاصة ، بل أصبح حقلاً غنياً يمكن تطويره لخدمة العملية التعليمية و التربوية و التنمية الخاصة بتعلم وتربية وتطور الطفل وتنشيط تفاعله مع التعلم وتسريع العملية التربوية والتعليمية من حيث القبول والتفاعل والإدراك ، في كيفية التعامل مع ما موجود ونراه وكيفية تعلم التعامل مع ما نراه في تحقيق الغاية القصوى "هكذا يبدو الأمر ولن يستطيع احد نقض الحقيقة، ان العالم هو في ذات الوقت ما نراه ومع ذلك ما يجب تعلمه هو كيف نراه ، ويعني ذلك أننا أولاً يجب علينا ان نساوي تلك الرؤية بالمعرفة ،وان نمتلكها". (بيرولوبنتي، ١٩٨٧، الصفحات ١٧-١٨)

وعبر عملية الربط بين هذين الحقلين (نظريات التعلم و الموروث الشعبي) عبر عملية تطوير مشتركة تهدف الوصول إلى أفضل النتائج المرتبطة بالتربية و التعليم والتعلم والإفادة المرجوة التي يمكن ان تقدم بصيغ متعددة ومتنوعة، في مسرح الطفل ، فهي إذ عملية انجاز فني ، "بتشكيل مكونات وتشكلات ذهنية من المقومات الحسية الإدراكية الكثيرة التي سبق له تحصيلها ،وهو يقيم تلك الصور المتخيلة بالانتقاء بين المقومات الإدراكية الأنبية التي تقع وقت أعمال خياله في الموقف" (ميخائيل،

١٩٨٦، صفحة ١٧٢) ، وهذا هو الأساس في آلية تشكل الجماليات وبنائيتها على المستوى الفني وبهذا الخصوص يرى (كاسيرز) " انه كشف عن عالم جديد للمكونات الصورية، بل أنها إقامة وتقييم لهذا العالم، إذ أنه لما كانت هذه الصورة التي يكشفها الفن صوراً معقولة فإنه يقوم بعملية تحويل مستمرة ، عن طريق قوى حيوية " ، (علي، ١٩٨٩، صفحة ٢٢٣) تتركب فيما بينها بصورة مبسطة أو معقدة فالنتيجة تشكيل وتكوين منجز بقيم جمالية تقل أو تزداد هنا وهناك وبالتالي تحقق تأثيرها بصورة نسبية تزداد أو تقل إلا ان العملية لها قيمتها الجمالية الخاصة بها وبذاتها المستقلة .

مؤشرات الإطار النظري:

١- يشغل الموروث الشعبي بوصفه منظومة ثقافية رمزية تضم الحكايات والأساطير والأمثال والأغاني والطقوس والعادات، وتحليل بنيته السردية والرمزية، وآليات اشتغاله داخل النص والعرض المسرحي، مع الأخذ بالاعتبار مدى قابليته لإعادة التوظيف الجمالي والتربوي في سياق مسرح الطفل.

٢- يركز الموروث الشعبي في اشتغالاته على تحديد مفهوم القيمة التربوية وعلاقتها بنمو الطفل المعرفي والانفعالي والاجتماعي، مع بيان دور المسرح في ترسيخ مفاهيم مثل التعاون، الانتماء، الصدق، الشجاعة، واحترام الآخر، وبيان آليات تحويل الموروث الشعبي إلى وسيط تربوي مؤثر يتلاءم مع خصائص المرحلة العمرية.

٣- يقدم الموروث الشعبي في اشتغالاته التربوية والجمالية معالجات عبر عناصر التشكيل البصري، الموسيقى، الإيقاع، الحركة، اللون، الصورة المسرحية، والرمز، وكيفية توظيف الموروث الشعبي بوصفه مادة غنية بالصور والدلالات القابلة للمعالجة الجمالية التي تنمّي الحس الفني والتذوق الجمالي لدى الطفل.

٤- تقدم الاشتغالات الخاصة بالموروث الشعبي عبر العلاقة الجدلية بين الوظيفة التعليمية والتربوية للمسرح والوظيفة الفنية، وكيفية تجنب المباشرة والوعظية في تقديم الموروث الشعبي، مع تحقيق تكامل عضوي بين الرسالة التربوية والبناء الجمالي، بحيث تتحقق المتعة والمعرفة في آنٍ واحد.

٥- تركز الاشتغالات المرتبطة بالموروث الشعبي وكيفية مسرحيتها وتضمينها العرض على تقنيات الاشتغال المسرحي مثل: التحوير، التبسيط، الرمز، الكاريكاتور، الأغنية الشعبية، السرد الحكائي، الأقنعة، الفضاء السينوغرافي المستلهم من البيئة الشعبية، وكيف تسهم هذه الآليات في بناء خطاب مسرحي معاصر يحافظ على الهوية الثقافية ويخاطب الطفل بلغة جمالية مناسبة.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

عينة البحث:

تكونت عينة البحث من انموذج لعرض مسرحي خاص بمسرح الطفل (مسرحية عشرة على عشرة)

تحليل انموذج العينة:

مسرحية (عشرة على عشرة) ٢٠٢٢

تأليف: ماجد درندش إخراج: حسين علي صالح

سينوغرافيا: سهيل البياتي - تمثيل: عقيل الزيدي - سعد شعبان - علي الغزي- إدارة مسرحي: صلاح جبار - تصميم الإضاءة: كريم مجيد - الموسيقى ومؤثرات: هشام الركابي- انتاج فرقة مسرح الطفل الجوال

حكاية العرض:

تتشكل البنية الأساس للمسرحية على فضاء مكاني يجسد حديقة عامة تقع بالقرب من مدرسة وهو اختيار يجمع بين البناء الطبيعي والرمزية للمدرسة بوصفها مكان معرفة وتعلم وتربية ولعب ينطلق العرض بزقزقة العصافير وأصوات الطبيعة المتداخلة بين الرياح وحفيف الأشجار وصوت الدب الوحش وكلامه أثناء استعداده للنوم في الحديقة ومن ثم نومه ويمثل الوحش الدب الشخصية السلبية ، ومن ثم يدخل التلميذ المجتهد الذي يجسد الشخصية الايجابية ، ومن هذا التشكل تنطلق البناءات للصراعات الدرامية في إبراز التكتلات التربوية و معالجة السليبي منها و تقوية الايجابي ، إذ يأخذ الصراع طابعاً تعليمياً تربوياً أكثر منه صدامياً ، إذ يستند إلى عملية تحول من السليبي إلى الايجابي ، إذ يعمل التلميذ عبر الحوار والإقناع على تعديل سلوك الشخصية السلبية بما يؤكد ان المعرفة والتربية والتعلم أداة إصلاح وتغيير وليست وسيلة صراع فحسب ، و تأتي شخصية عامل النظافة لتضيف بعداً اجتماعياً إلى البناء الدرامي فهي تمثل قيمة العمل و احترام النظام وهكذا تكمل كل شخصية الأخرى ضمن بنية عامة توزع الأدوار بين الفاعل الإيجابي، والمعوق السليبي، والعنصر الداعم للقيم الحضارية.

تحليل النموذج:

ظهر المؤشر الأول بقوة عبر البناء العام للعرض المسرحي عشرة على عشرة: إذ يشتغل العرض على استلهاام البنية العميقة للحكاية الشعبية القائمة على ثنائية الصراع بين الخير والشر بين الصح والخطأ النظام والفوضى أو بين المعرفة والجهل : وتأخذ التجسيدات هنا عبر الشخصيات المرتبطة بالأحداث والتشكلات الخاصة بالصراعات و بنائيتها متمثلة في شخصية التلميذ المجتهد مقابل شخصية الدب الوحش ، فالوحش على الرغم من انه يأخذ مكانته الواقعية إلا انه يأخذ بعداً آخر هو تجسيد لمفهوم الجهل والكسل والفوضى، وهي دلالات تحضر بقوة في كل أنماط واشتغالات الموروث الشعبي ان كانت أدبية او أدائية سمعية أو بصرية و في المقابل يجسد التلميذ صورة

البطل الشعبي الصغير الذي يكون مملوء بالحيوية و الطاقة و الذي يمتلك القدرة على التغير اذا يعتمد على العقل و العلم و المعرفة و الحوار بدل القوة الجسدية .

إن هذه البنية الثنائية تستعيد نمطاً سردياً مألوفاً في الحكايات الشعبية، حيث يبدأ السرد بوجود خلل أو تهديد يواجه الجماعة، ثم يتصاعد الصراع وصولاً إلى لحظة التحول أو الإصلاح. غير أن المسرحية لا تنتهي بالقضاء على الشر بل بتحويله، وهو تحويل معاصر للبنية التراثية، إذ يُستبدل منطق الإقصاء بمنطق الإصلاح، بما يتلاءم مع الخطاب التربوي الحديث الذي يركز على إمكان التغيير والتقويم.

بينما اشتغل المؤشر الثاني بوضوح و قوة عبر عملية تأسيس الخطاب التربوي عبر العرض المسرحي بالارتكاز على مجموعة من القيم والمبادئ المركزية : حب التعلم ، التعاون ، احترام النظام ، تحمل المسؤولية ، قبول الآخر وإصلاحه ، هذه القيم لا تطرح بوصفها شعارات جاهزة بل عبر التمثيلات والتجسيدات في أفعال الشخصيات و تحولها ، فالتلميذ المجتهد لا يكتفي بالدعوة الى التعليم بل يجسد في سلوكه اليومي معنى الالتزام والانضباط ، أما الوحش فيمثل حالة سلوكية ونفسية يمكن ان يتخيلها الطفل ويمر بها في بعض الأحيان ويقلد سلوكيتها مثل الكسل والتمرد والفوضى ، ومن ثم فإن تحوله إلى شخصية إيجابية يعكس إمكانية التغيير الذاتي.

من الناحية النفسية يسهم هذا البناء في دعم النمو المعرفي للطفل عبر تقديم نموذج واضح للسلوك المرغوب كما يعزز النمو الانفعالي عبر إتاحة مساحة للتعاطف مع الشخصية السلبية والعمل على تحولها وإرشادها، فالطفل لا يُطلب منه رفض الوحش فحسب، بل فهمه ومشاركته في رحلة التغيير، أما على المستوى الاجتماعي، فإن حضور شخصية عامل النظافة يرسخ مفهوم المسؤولية الجماعية واحترام العمل، ويؤكد أن المجتمع يقوم على تكامل الأدوار.

وهنا يبرز دور المسرح بوصفه وسيطاً تربوياً فعالاً إذ يعتمد على التفاعل المباشر مع الأطفال فيتحول العرض إلى تجربة تربوية تعليمية ترفيهية فعالة تشاركية، فالحوار الموجه للأطفال والأسئلة والأغاني التراثية والمواقف والحكايات المتضمنة للموروث الشعبي تؤدي دورها بفعالية عالية عبر الاندماج والتفاعل بين العرض والأطفال، إذ تسهم في تحويلهم من متلقين سلبيين إلى شركاء في إنتاج المعنى. وبذلك تتحقق عملية اشتغال الموروث الشعبي وتوظيفه بوصفه أداة تربوية تنسجم مع خصائص المرحلة العمرية.

بينما اشتغل المؤشر الثالث بوضوح عبر عناصر التشكيل المسرحي ضمن البعد الجمالي للموروث الشعبي عبر الاشتغالات للعناصر البصرية الثابتة والمتحركة والتغير الزمكاني بطابع احتفالي ضمن أجواء شعبية مليئة بالحكايات والأغاني واللعب، فالموسيقى ذات الإيقاع البسيط، والأغنيات القصيرة، والحركات المبالغ فيها، تستدعي أجواء الفرح الجماعي الذي يميز الاحتفالات الشعبية. كما أن الألوان الزاهية في الأزياء والديكور تسهم في خلق بيئة بصرية محفزة تتناسب مع إدراك الطفل الحسي.

أما شخصية الوحش، فتُقدّم غالباً عبر ملامح تضخيمية أقرب إلى الكاريكاتور، وهو أسلوب شائع في الأفنعة الشعبية التي تبالغ في إبراز الملامح لتأكيد الدلالة الأخلاقية.

وهكذا يصبح العرض المتضمن تفاصيل واشتغالات الموروث الشعبي مادة غنية بالصور والدلالات ذات أبعاد وتشكلات جمالية تساهم في تنمية الحس الفني والتذوق الجمالي لدى الطفل.

بينما ظهر المؤشر الرابع عبر العلاقة الجدلية بين الاشتغال الوظيفي التربوي التعليمي وبين القيم الفنية للبناءات الجمالية والتي تعتبر من أهم التحديات التي تواجه مسرح الطفل بالابتعاد عن المباشرة والتوجيه المباشر للطفل بل المطلوب على جعل الطفل بدون ان يشعر جزء من الحالة والتغير والتصحيح، وقد سعت المسرحية إلى

تحقيق توازن بين الرسالة التربوية والبناء الجمالي، عبر دمج القيم للموروث الشعبي داخل الحدث الدرامي ضمن بنية العرض.

ان العلاقة الجدلية بين الاشتغال لعناصر ومكونات الموروث الشعبي المتضمنة للعرض ومسرحتها وتقديمها بشكل تفاعلي تشاركي تتجلى في أن كل عنصر جمالي يخدم غاية تربوية، وكل قيمة تربوية تُجسّد في صورة فنية، فالتحول الدرامي للوحش ليس مجرد حدث أخلاقي، بل هو ذروة جمالية تشهد تصاعداً في الإيقاع والحركة والموسيقى.

في حين اشتغل المؤشر الخامس في تضمينات تقنيات مسرحية الموروث الشعبي في بناء خطاب معاصر، حيث اعتمد العرض على مجموعة من التقنيات المستلهمة من الثقافة الشعبية في بناء العرض المسرحي، منها التحوير، حيث تُحوّر صورة الوحش من كائن مخيف إلى رمز تربوي؛ والتبسيط، في بناء حدث واضح وخط درامي مباشر يتناسب مع إدراك الطفل؛ والرمز، في استخدام الشخصيات بوصفها دوالاً لقيم محددة؛ والكاريكاتور، في الأداء الحركي والصوتي الذي يضم الصفات السلبية لتوضيحها.

كما يظهر أثر السرد الحكائي في طريقة تقديم الأحداث، إذ تُبنى المشاهد وكأنها فصول من حكاية تُروى أمام جمهور حي. ويمكن أن تتضمن بعض المقاطع أغنيات ذات طابع قريب من الأغنية الشعبية، بما يعزز الإيقاع الجماعي ويشجع المشاركة.

في ضوء ما تقدم، يمكن القول إن مسرحية عشرة على عشرة تقدم نموذجاً تطبيقياً لآليات توظيف الموروث الشعبي داخل مسرح الطفل، من خلال استلهاً بنيته الرمزية والسردية، وتطويرها لخدمة أهداف تربوية معاصرة. لقد نجح العرض في تحقيق تكامل عضوي بين الوظيفة التعليمية والوظيفة الجمالية، مستنداً إلى تقنيات مسرحية توازن بين البساطة والرمزية، وبين المتعة والمعرفة.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات:

النتائج:

١. في العمل المسرحي عشرة على عشرة تم الاستناد والاعتماد على الضدية الثنائية (النظام / الفوضى، التعلم / الجهل، الخير / الشر، الأخلاق / المجافاة الخ) بوصفها يمكن تضمينها كبنى سردية مأخوذة من الحكايات الشعبية والموروث وتوظيفها بصيغ وأشكال متعددة رمزية وواقعية وتعبيرية، مما أسهم في إثراء العرض بشكل واسع.
٢. عملية تضمن الموروث الشعبي في العرض المسرحي بصورة درامية وتفاعلية ان كانت مباشرة أو غير مباشرة أتت بتوافقات مع المسار والبناء الدرامي من حيث تشكل الأحداث والصراعات وإيجاد التحولات والحلول بالاستناد إلى تعددية المواقف تنوعها وجعلها في سيرورة واحدة الأمر الذي عمل على تقديم البناء الفني بصيغ جمالية ووظيفية عميقة ومؤثرة مما يحقق تكامل عضوي بين كل من الوظيفة التربوية والوظيفة الجمالية.
٣. تشكل توافقات ذات انسجام يتناسب مع الخصائص البنائية والتربوية للطفل في تقديم الحدث ببساطة أو تضمين العرض العايب ورقصات وحركات تشد الطفل بناء بيئة خاصة ومبسطة من حيث تضمين الأحداث وبناءاتها وتطورها متناسبة مع عالم الطفل.
٤. معالجة الشخصيات السلبية عبر التحولات التربوية ودمجها في البيئة الإيجابية والإصلاح منها وتقديمها بقالب مغاير إيجابي لا جعلها كياناً معزولاً مما يعزز عملية التقبل والتعامل مع التغيير الإيجابي والحوار باعتبارهما عناصر تربوية وتعليمية وترفيهية في نفس الوقت.
٥. تقديم الاعتزاز بالإرث والموروث الثقافي عبر التشكلات والبناءات الدرامية ضمن العرض المسرحي إذا عمل البناء الخاص بالعرض على التعامل والمعالجات

المرتبطة بالبيئة المحيطة للطفل وإعادة تشكيلها وتقديرها بصورة مرتبطة بالجذور ولكنها حديثة في البناء عبر إعادة التشكيل حيث العمل الحفاظ على الارث والهوية الثقافية.

ثانياً: الاستنتاجات

١. الموروث الشعبي يمثل بنية ثقافية دينامية قابلة لإعادة التشكيل المسرحي لا يقتصر توظيفه على النقل الحرفي للحكايات، بل يمكن استثماره عبر إعادة إنتاج رموزه وصوره ضمن سياقات تربوية وجمالية معاصرة.
٢. التحول الدرامي يعدّ آلية مركزية في ترسيخ القيم التربوية إن بناء الشخصية السلبية في مسار إصلاح يبرز لدى الطفل مفاهيم التسامح، والحوار، وإمكانية التغيير الذاتي.
٣. نجاح مسرح الطفل مرهون بتحقيق توازن بين المتعة والمعرفة إذ إن تغليب الجانب التعليمي على الجمالي يفضي إلى الوعظية، في حين أن الفصل بينهما يفقد العرض رسالته؛ ومن ثم فإن التكامل بينهما شرط أساسي للتأثير.
٤. العناصر السينوغرافية والإيقاعية تؤدي وظيفة تربوية غير مباشرة فاللون، والحركة، والموسيقى، والصورة المسرحية تساهم في تثبيت المفاهيم في الذاكرة البصرية والانفعالية للطفل، بما يعزز أثر العرض.
٥. مسرح الموروث الشعبي تساهم في بناء وعي ثقافي مبكر لدى الطفل إذ تتيح له التعرف إلى منظومة القيم المجتمعية ضمن قالب فني مشوق، مما يعزز شعوره بالانتماء ويطوّر قدرته على التمييز بين السلوك الإيجابي والسلبي.

المصادر:

١. ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر ج ١، (لبنان: بيروت، دار إحياء التراث العربي، ب ت).
٢. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج ٢.

٣. أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، (مصر: الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩).
٤. اسعد يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، (مصر: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).
٥. اياد شكري البكري، حرب المحطات الفضائية عام ٢٠٠٠، (الأردن: عمان، دار الشروق ط١، ١٩٩٩).
٦. ايكو امبرتو، سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي، محمد ودادا، مراجعة وتقديم: سعيد بنكراد، (سورية: اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨).
٧. بنكراد سعيد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات س. س بورس (المغرب: الدار البيضاء، مؤسسة، ب ت).
٨. جيل دولوز، الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، تر حسن عودة (سورية: دمشق، منشورات الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٧).
٩. ديانا ماجد حسين، الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠١٣.
١٠. رولان دوران – فرانسوا يارد، موسوعة علم النفس المجلد ١، (لبنان: بيروت، دار عويدات للنشر والطبعة، ١٩٩٧).
١١. سيد علي اسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، (جمهورية مصر العربية: القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، ٢٠٠٠).
١٢. عبد الرحمن عزي، الفكر الاجتماعي المعاصر والظاهرة الإعلامية الاتصالية، (الجزائر: دار الأمة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٥).
١٣. عبد الفتاح، إسماعيل، أدب الأطفال في العالم المعاصر رؤية نقدية تحليلية، (القاهرة: مصر، مكتبة الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٠).
١٤. عزيزي، الماضي شكري، في نظرية الأدب، (بيروت: لبنان، دار المنتخب العربي، ١٩٩٣).

١٥. علي حسين الجابري، الحوار الفلسفي بين حضارة الشرق وحضارة اليونان، (العراق: بغداد، دار آفاق العربية للنشر، ١٩٨٥).
١٦. العنتبل، فوزي: الفولكلور ما هو ؟، دار المعارف المصرية، (القاهرة، ١٩٦٥).
١٧. فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، (لبنان، بيروت، مطابع دار الشرق، ط١، ١٩٩٢).
١٨. فؤاد زكريا، الصحة الإسلامية في ميزان العقل، (جمهورية مصر العربية: القاهرة، دار الفكر المعاصر، ١٩٨٧ ط٢).
١٩. الكيلاني، شمس الدين، من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي، (لبنان: بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨) ٢٩.
٢٠. مجموعة من المؤلفين، الموروث الشعبي والهوية الوطنية، (الجزائر: وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية مستغانم ومخبر حوار الحضارات، ٢٠١٣).
٢١. محبك، احمد زياد، من التراث الشعبي، (بيروت: لبنان، دار المعرفة، ٢٠٠٥).
٢٢. مهدي عقيل، السؤال الجمالي، (العراق: بغداد، ٢٠٠٨).
٢٣. موريس بيرولوبنتي، المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، مراجعة: لابل نيغولا داغر، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب، ١٩٨٧).
٢٤. نور الدين زاهي، المقدس الإسلامي، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١ ٢٠٠٥).
٢٥. الياس، ماري، قصاب، حنان، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، (لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧).

**جدلية اللغة البصرية والمعنى في الفن الكوردي المعاصر
(دراسة تحليلية فنية)**

**The Dialectic of Visual Language and Meaning in
Contemporary Kurdish Art
(An Analytical Artistic Study)**

ا.م.د سامي اسماعيل مصطفى

قسم التشكيلي، كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين - أربيل.

إقليم كردستان، العراق

Assistant Professor Dr. Sami Ismael Mustafa

Department of Plastic Arts, College of Fine Arts,

.Salahaddin University - Erbil

Kurdistan Region, Iraq

sami.mustafa@su.edu.krd

٠٧٥٠٤٤١٢٢١٠

ملخص البحث

تناول البحث الحالي الموسوم بـ (جدلية اللغة البصرية والمعنى في الفن الكوردي المعاصر) دراسة تحليلية للأعمال الفنية الكوردية المعاصرة في ضوء العلاقة الجدلية بين اللغة البصرية وبناء المعنى، مع التركيز على كيفية توظيف العناصر البصرية في إنتاج الدلالات الجمالية والفكرية ضمن السياق الثقافي والاجتماعي المعاصر. تضمن البحث الحالي أربعة فصول، حوى الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده وتحديد مصطلحاته. وتحددت مشكلة البحث من خلال التساؤلات التالية:

١. كيف توظف عناصر اللغة البصرية (الحركة، الإضاءة، الشكل، المكان، الفضاء) في بناء المعنى الفني في الفن الكوردي المعاصر؟

٢. ما طبيعة العلاقة الجدلية بين اللغة البصرية والمعاني في الأعمال الفنية الكوردية المعاصر؟

٣. كيف يؤثر السياق الثقافي والاجتماعي في تشكيل العلاقة بين اللغة البصرية والمعنى الفني؟

تكمن أهمية هذا البحث في سد الفجوة المعرفية في الدراسات النقدية والفنية المتعلقة بالفن المعاصر، لا سيما فيما يتعلق بالعلاقة الجدلية بين اللغة البصرية والمعنى الفني، كما يوضح آليات إنتاج الدلالات الجمالية والمفاهيمية في الأعمال الكوردية المعاصرة، ويبرز الأساليب التي يوظفها الفنانون في استخدام عناصر اللغة البصرية لإيصال المعنى الفني.

كما تضمن الفصل الأول أهداف البحث الذي يركز على الكشف عن كيفية توظيف عناصر اللغة البصرية في الفن الكوردي المعاصر، كما يسعى إلى الكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية بين اللغة البصرية والمعاني في الأعمال الفنية الكوردية المعاصرة، فضلا عن استكشاف تأثيرات السياق الثقافي والاجتماعي في تشكيل العلاقة بين اللغة البصرية والمعنى الفني.

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول، فقد اقتصر على دراسة أعمال الفنانة المعاصرة في إقليم كردستان- العراق. للفترة من بين (٢٠٢٠ - ٢٠٢٣) وباعتماد المنهج الوصفي التحليلي، ببعديها النظري والإجرائي. فضلا عن تحديد بعض المصطلحات الواردة في البحث.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي تضمن المحاور الآتية:

١. مفهوم اللغة البصرية ٢. مفهوم المعنى. ٣. اللغة البصرية في الفن الكوردي المعاصر. وكذلك وضع خاتمة الإطار النظري باستلال المؤشرات للإفادة منها عند تحليل عينة البحث.

تناول الفصل الثالث إجراءات البحث متضمنا منهجية البحث ومجتمع البحث وعينة البحث وأدوات جمع البيانات وأداة التحليل ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (٣) أنموذجا . أما الفصل الرابع فضم نتائج البحث والاستنتاجات.

كلمات المفتاحية: جدلية - اللغة البصرية - المعنى - الفن المعاصر

Abstract

The current research, entitled "The Dialectic of Visual Language and Meaning in Contemporary Kurdish Art," presents an analytical study of contemporary Kurdish artworks in light of the dialectical relationship between visual language and the construction of meaning. It focuses on how visual elements are employed to produce aesthetic and intellectual connotations within the contemporary cultural and social context. The research comprises four chapters. The first chapter outlines the research problem, its significance, objectives, limitations, and definitions of terms. The research problem is defined by the following questions:

١. How are the elements of visual language (movement, lighting, form, place, and space) employed in constructing artistic meaning in contemporary Kurdish art?

٢. What is the nature of the dialectical relationship between visual language and meaning in contemporary Kurdish artworks?
٣. How does the cultural and social context influence the formation of the relationship between visual language and artistic meaning?

The importance of this research lies in bridging the knowledge gap in critical and artistic studies related to contemporary art, particularly concerning the dialectical relationship between visual language and artistic meaning. It clarifies the mechanisms for producing aesthetic and conceptual meanings in contemporary Kurdish works and highlights the methods artists employ in using elements of visual language to convey artistic meaning.

The first chapter outlines the research objectives, which focus on revealing how elements of visual language are employed in contemporary Kurdish art. It also seeks to uncover the nature of the dialectical relationship between visual language and meaning in contemporary Kurdish artworks, as well as to explore the influence of the cultural and social context on shaping the relationship between visual language and artistic meaning.

The scope of the research, as defined in the first chapter, is limited to studying contemporary artworks in the Kurdistan Region of Iraq during the period ٢٠٢٠-٢٠٢٣. The study employs a descriptive-analytical approach, encompassing both theoretical and procedural dimensions. It also defines some of the terms used in the research.

The second chapter presents the theoretical framework, which includes the following themes:

١. The concept of visual language; ٢. The concept of meaning. ٣. Visual Language in Contemporary Kurdish Art. The theoretical framework concludes by extracting key indicators to be used in analyzing the research sample.

Chapter Three addresses the research procedures, including the research methodology, the research population, the research sample, data collection tools, and the analytical tool. The sample, consisting of three models, is then analyzed. Chapter Four presents the research results and conclusions.

Keywords: Dialectic - Visual Language - Meaning - Contemporary Art

مقدمة:

الفن ليس مجرد صورة أو شكل، بل لغة تتحدث بصمت، تبوح بما لا يستطيع الكلام التعبير عنه، ويبرز ذلك بشكل خاص في الفن المعاصر، الذي يمثل فضاء مفتوحا

للتجريب والإبداع والتعبير الحر، حيث تتحرك اللغة البصرية بحرية بين الحركة والشكل والدلالة، لتخلق عوالم تتحدث بصمت، لكنها تخاطب وجدان المتلقي. فكل ضوء، وكل حركة، وكل فراغ يحمل في طياته رسالة، ويخفي وراء الظاهر معنى يتجاوز حدود المادة إلى العاطفة والفكر، ليصبح العمل الفني تجربة حية تتنفس بين الشكل والمعنى، بين الحس والإدراك، بين الفنان والمتلقي.

في الفن المعاصر، تتحول العلاقة بين اللغة البصرية والمعنى إلى جدلية مستمرة، لا يمكن اختزالها أو حصرها، فتولد تجربة فنية حية تتفاعل مع كل متلقي بطريقة فريدة. فالمعنى لا ينبع من الشكل وحده، بل ينشأ من حوار دائم بين ما تراه العين وما يدركه الفكر.

ومن هذا المنطلق، يقدم هذا البحث دراسة جدلية اللغة البصرية والمعنى في الفن الكوردي المعاصر، مع التركيز على فهم أساليب الفنانين في توظيف اللغة البصرية لإنتاج المعاني وإيصالها، وكيف يساهم التلقي في إعادة تشكيل هذه الجدلية. كما يسعى البحث إلى سد الفجوة المعرفية في الدراسات النقدية والفنية، وتقديم رؤية منهجية لتحليل الأعمال الفنية، بما يساهم في إثراء الفهم الجمالي والمفاهيمي للفن المعاصر، وفتح آفاق جديدة لاستكشاف التجارب الإبداعية والفنية الكوردية المعاصرة على وجه الخصوص.

الفصل الأول: الإطار العام

(١-١) مشكلة البحث

شهد الفن الكوردي المعاصر تحولات جمالية وفكرية واضحة خلال السنوات الأخيرة من القرن الماضي، حيث يستخدم الفنانون اللغة البصرية كوسيلة أساسية للتعبير عن القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية، على الرغم من تنوع وكثرة الأعمال الفنية خلال الفترات الأخيرة، إلا أن دراسة العلاقة الجدلية بين عناصر اللغة البصرية

والمعنى الفني لم تحظ بالاهتمام الكافي في الدراسات النقدية والفنية، مما أسفر عن فجوة معرفية في فهم كيفية إنتاج الدلالة الجمالية والمفاهيمية في الأعمال الكوردية المعاصرة، وهذا يسلط الضوء على الحاجة إلى بحوث علمية دقيقة تُحلل التفاعل بين البنية البصرية والمعاني الفنية، وبالتالي، تتبع مشكلة البحث من الحاجة إلى تحليل تفاعل البنية البصرية مع المعنى الفني في الفن الكوردي المعاصر، وفهم أبعاده المختلفة.

من هنا تتبلور مشكلة البحث في دراسة كيفية تفسير جدلية اللغة البصرية والمعنى في الأعمال الفنية المعاصرة، سواء على مستوى الإنتاج أو التلقي، ومدى قدرتها على إيصال المعنى.

ويمكن تلخيص مشكلة البحث في التساؤلات التالية:

١. كيف توظف عناصر اللغة البصرية (الحركة، الإضاءة، الشكل، المكان، الفضاء) في بناء المعنى الفني في الفن الكوردي المعاصر؟
٢. ما طبيعة العلاقة الجدلية بين اللغة البصرية والمعاني في الأعمال الفنية الكوردية المعاصرة؟
٣. كيف يؤثر السياق الثقافي والاجتماعي في تشكيل العلاقة بين اللغة البصرية والمعنى الفني؟

(٢-١) أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية وحاجة البحث الحالي بالاتي:

١. يسعى البحث إلى سد الفجوة المعرفية في الدراسات النقدية والفنية المتعلقة بالفن المعاصر، خصوصاً في ما يتعلق بالعلاقة الجدلية بين اللغة البصرية والمعنى الفني.

٢. يسهم البحث في توضيح كيفية إنتاج الدلالات الجمالية والمفاهيمية في الأعمال الكوردية المعاصرة، ويبرز الأساليب التي يوظف بها الفنانون عناصر اللغة البصرية لإيصال المعنى الفني.

٣. يقدم البحث الحالي رؤية منهجية لتحليل الأعمال الفنية، مما يسهم في تطوير أدوات نقدية ومنهجية لفهم الفن المعاصر، ويشكل قاعدة يمكن الاستفادة منها في الدراسات المستقبلية.

٤. يساعد البحث في استكشاف التجارب الإبداعية والفنية الكوردية المعاصرة، وفهم دور الفن كوسيلة للتعبير عن الهوية الثقافية والاجتماعية.

٥. يسهم البحث الحالي في خدمة جميع العاملين في مجال الفن المعاصر، من خلال ما أسفرت عنه نتائجه واستنتاجاته، والتي تقدم إضاءات قيمة للمهتمين بالنقد التشكيلي والحركة الثقافية بشكل عام.

(٣-١) هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:

١. الكشف عن كيفية توظيف عناصر اللغة البصرية (الحركة، الإضاءة، الشكل، المكان، الفضاء) في الفن الكوردي المعاصر.

٢. الكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية بين اللغة البصرية والمعاني في الأعمال الفنية الكوردية المعاصرة.

٣. الكشف عن تأثيرات السياق الثقافي والاجتماعي في تشكيل العلاقة بين اللغة البصرية والمعنى الفني.

(١_٤) حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة جدلية اللغة البصرية والمعنى للفن المعاصر في إقليم كردستان- العراق للسنوات ٢٠٢٠- ٢٠٢٤.

(١-٥) تحديد المصطلحات

● جدلية:

جدلية لغوية: في اللغة جدل ، يجدل ، تجديلا ، خصمه وصرعه ، وناقشه وخصمه ، والموضوع الجدلي موضع نقاش وخلاف (جماعة من كبار اللغويين العرب، ١٩٨٩، ص ٢٣٤)

جدلية اصطلاحيا: عند أفلاطون فقد عرفه ك (المنهج الذي يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول دون أن يستخدم شيئا حسيا بل بالانتقال من معانٍ إلى معانٍ)(كرم، ب. ت، ص ٦٩). ويعرف الجدل بأنه قانون تشكل مظاهر الروح المطلق قوامه حركه أو صيرورة مستمرة ، وهو ليس مجرد عملية استدلالية بل طريق سير وتسامي مثالي لا في التدليل العقلي فحسب بل في التاريخ والكون ككل يتألف من صيرورة ودعوى تنتقل من الدعوى إلى نقيضها إلى التآليف بين الطرفين (آل جنديل، ٢٠٠٠، ص ١١٢)

الجدلية إجرائيا: هي التفاعل بين اللغة البصرية والمعنى الفني، بحيث يؤثر الشكل في المعنى، ويعيد المعنى تشكيل الشكل، في عملية مستمرة لإنتاج الدلالة الجمالية والمفاهيمية

● اللغة البصرية :

اللغة البصرية اصطلاحيا: هي منظومة من العلامات والعناصر المرئية (كاللون، الشكل، الخط، الحركة، الضوء، الفضاء) تُستخدم للتعبير عن المعاني والأفكار

والمشاعر دون الاعتماد على الكليّات اللفظية، وتعتمد بشكل أساسي على الحواس البصرية لإيصال المعاني، وتُعد من الوسائط الأساسية في الممارسات الفنية المعاصرة (الحمادي، ٢٠١٥، ص ٢٧).

اللغة البصرية إجرائيا: هي العناصر المرئية المستخدمة في الأعمال الفنية المعاصرة، والتي يتم تحليلها للكشف عن آليات إنتاج المعنى ودلالاته الجمالية ضمن سياقها الثقافي.

● الفن المعاصر:

الفن المعاصر اصطلاحا: يعني فن الحاضر أو الفن الذي ينتج في نفس الوقت أي وقتنا الحالي، وهو فن يمثل تجارب الفنانين المعاصرين ويتفاعل مع قضايا عالمنا اليوم. يشير الفن المعاصر إلى الأعمال الفنية التي أُنتجت في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين، والتي تعكس الاتجاهات والأيدولوجيات والقضايا الاجتماعية السائدة في ذلك الوقت. (كاترين ميبه، ٢٠١٧، ص ١٦)

الفن المعاصر إجرائيا: هو ذلك الفن الذي يعبر عن القيم والأفكار والظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية للزمان الحاضر، معتمدا على التجريب والابتكار في الأساليب والوسائط الفنية، ويتجاوز الحدود التقليدية للفنون الكلاسيكية ليخلق تجربة جمالية متجددة تتفاعل مع المتلقي.

الفصل الثاني: الإطار النظري

(١-٢) مفهوم اللغة البصرية:

تعد اللغة البصرية نسقا دلاليا وتواصليا يقوم على توظيف العناصر المرئية بوصفها أدوات أساسية لإنتاج المعنى ونقله، بعيدا عن الاعتماد الحصري على اللغة اللفظية المكتوبة أو المنطوقة، وتمثل اللغة البصرية أحد المفاهيم المحورية في الدراسات

الجمالية والنقدية المعاصرة، لما تنطوي عليه من قدرة تعبيرية غير لفظية تعتمد على الصورة والعناصر المرئية في نقل المعاني والأفكار، بعيدا عن اللغة المكتوبة أو المنطوقة (يوسف، ٢٠٢٤، ص ٤٥)، فهي تقوم على تنظيم عناصر مثل (الصورة، واللون، والشكل، والخط، والتكوين، والفضاء، والحركة) التي تقوم على العلاقات الشكلية لعناصر داخل العمل الفني، وما شكل من هذه العلاقات والعناصر والمكونات البصرية النقية التي تحمل داخلها دلالات رمزية باطنة وظاهرة "ويُمكن توجيهه إلى مدركات المتلقي العقلية والحسية والنفسية، فتغدو محفزات تعمل على توليد استجابات سلوكية إيجابية في وعيه ووجدانه تجاه مفاهيم التفكير" (مجموعة من الكتاب، ٢٠٢٥، ص ٩٦)، لتتحول هذه العناصر من مجرد مكونات شكلية إلى علامات دلالية فاعلة تنتج المعنى عبر تفاعلها البنيوي والجدلي. إذ تؤدي هذه العناصر، بوصفها وحدات دلالية، دورها في بناء المعنى من خلال العلاقة التفاعلية بين العمل الفني والمتلقي، بما يتيح تعددية في الفهم والتأويل، و يمنح الخطاب البصري طابعا منفتحا على معان ودلالات متعددة.

تقوم اللغة البصرية على علاقة جدلية بين الشكل والمعنى، إذ لا يسبق أحدهما الآخر، ويتكاملان معا معا في لحظة التلقي. فالعنصر البصري لا يكتسب دلالاته من خصائصه الفيزيائية وحدها، وإنما من علاقته بالعناصر الأخرى داخل العمل الفني "يعرف التفكير البصري بأنه منظومة من العمليات تترجم قدرة المتعلم... على قراءة الشكل البصري وتحويل اللغة البصرية التي يحملها ذلك الشكل إلى لغة مكتوبة واستخلاص المعلومات منه" (طارق، وإيهاب ، ٢٠١٦، ص ٥٩)، فإن التفكير البصري ليس معنى ثابتا أو مغلقا، بل معنى مفتوح قابل للتأويل، يتغير بتغير وعي المتلقي وخبرته البصرية والرمزية.

كما تظهر اللغة البصرية قدرتها على تجاوز حدود اللغة اللفظية، لكونها أكثر مباشرة في التأثير، وأوسع في استيعاب التعدد الدلالي، فهي تخاطب الحواس قبل العقل،

وتعمل على مستوى الإدراك والوجدان، ثم تنتقل إلى مستوى التفكير والتأمل، (الخوري، ٢٠١٤، ص ٢٠٧) وفي الفن المعاصر على وجه الخصوص، أصبحت اللغة البصرية أداة نقدية ومعرفية، تستخدم لتفكيك القضايا الاجتماعية والسياسية والوجودية، من خلال إعادة تنظيم العناصر البصرية بطرائق غير تقليدية.

يمكن القول إن اللغة البصرية ليست مجرد وسيلة للتزيين أو العرض، بل هي خطاب بصري متكامل، يمتلك نحواً ودلالة وسياقاً، ويسهم في بناء المعنى الفني بوصفه تجربة إدراكية مفتوحة، تتأسس على التفاعل بين العمل الفني والمتلقي ضمن إطار ثقافي ومعرفي.

ترتبط اللغة البصرية بالتجربة الحسية المباشرة، (حاسة البصر على مستوى الإنجاز في مقدمة الحواس ولها أهمية كبرى في إدراكنا الحسي) (جمال، ب، ت، ص ٥١) إذ يتشكل المعنى من خلال وعي المتلقي بالظاهرة البصرية ومعايشتها، لا عبر التفسير اللغوي المسبق، مما يجعلها سابقة في كثير من الأحيان على اللغة اللفظية ومؤسسة لخبرة جمالية خاصة. وفي سياق الفن المعاصر، لم تعد اللغة البصرية مجرد وسيلة توضيحية أو تزيينية، بل أصبحت أداة فكرية تُسهم في بناء الخطاب الفني ذاته، حيث ينتج المعنى من خلال العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون، وبين العمل الفني وسياقه الثقافي والاجتماعي. كما تتحدد دلالات اللغة البصرية ضمن أفق ثقافي وتاريخي معين، يتأثر بالهوية والذاكرة الجمعية والواقع الاجتماعي، الأمر الذي يمنحها طابعاً متحولاً ومفتوحاً على التأويل. وبذلك، تغدو اللغة البصرية وسيلة أساسية لفهم العمل الفني بوصفه تجربة حسية وفكرية متكاملة، قادرة على الإفصاح عما تعجز اللغة الكلامية عن التعبير عنه.

اللغة البصرية تقوم على التكامل والتوازي، حيث تنقل اللغة اللفظية المعنى عبر الكلمات المكتوبة أو المنطوقة، بينما توصل اللغة البصرية المعنى عبر الرموز والصور والعناصر المرئية، وغالباً ما تكمل كل منهما الأخرى في التعبير عن الأفكار

والمفاهيم بطريقة أكثر شمولية وإحاء "فالرسالة اللسانية تظل حبيسة قواعد النحو والتداول، أي خطية، خلاف الرسالة البصرية التي لا تخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أن عناصرها تدرك بشكل متزامن. كما أن الرسالة اللسانية تقبل التفكير إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل المعنى، في حين الرسالة البصرية تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة لأنها ترابطية تختزن في بنائها دلالات لا تتجزأ" (محمد، ٢٠١٤، ص ١٢) أن التفكير البصري نشاط إدراكي متكامل يربط بين الحواس والعمليات العقلية، ويحول المثيرات البصرية إلى معرفة ومعنى قابل للفهم والتطبيق والتذكر "التفكير البصري هو سلسلة من العمليات العقلية التي يقوم بها الدماغ البشري عند تعرضه لمثير يتم استقباله عن طريق حاسة البصر حيث تساعد هذه العمليات الفرد في الوصول إلى المعنى الذي يحمله هذا المثير والاستجابة له وتخزينه في الذاكرة واسترجاعه منها عند الحاجة" (طارق، وإيهاب، ٢٠١٦، ص ٦٠)

في الفن المعاصر، تمثل اللغة البصرية أداة أساسية للتعبير عن الأفكار والمفاهيم بطريقة تتجاوز الأساليب التقليدية للغة اللفظية. فهي تعتمد على العناصر البصرية لتشكيل معان متعددة ومفتوحة على التأويل. كما تسمح هذه اللغة للفنان بتفكيك القوالب الجمالية المألوفة وإعادة مساءلة المضمون الاجتماعي والثقافي والسياسي، ما يجعل العمل الفني تجربة تفاعلية وحسية وفكرية في الوقت نفسه.

(٢-٢) مفهوم المعنى:

يعد مفهوم المعنى من أبرز المفاهيم الجوهرية في مجالات اللغة والفنون والدراسات الإنسانية، لما له من دور محوري في عملية التواصل والإدراك والفهم. فالمعنى لا يقتصر على الظاهر أو الشكل الخارجي للنص أو العمل الفني، بل يتشكل من خلال التفاعل بين المصدر والمتلقي، ويتأثر بالسياق الثقافي والاجتماعي والخبرة الشخصية للمتلقي، مما يجعله عملية ديناميكية ومتعددة الطبقات.

المعنى هو ما يقصد بشيء، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالصورة الذهنية واللفظ، إذ يشكل المفهوم الذي يتكون في العقل نتيجة إدراك اللفظ واستخدامه كوسيلة لتوصيل الفكرة أو الرسالة (للمعاني جانبان أحدهما ذاتي والآخر موضوعي، أما الجانب الذاتي فهو مجموع الأحاسيس الشخصية، والصور الذهنية والمشاعر الوجدانية. أما الجانب الموضوعي فهو ما تدل عليه الألفاظ من المعاني التي تثبتها الوضع والاصطلاح، وأقرها الاستعمال حتى صارت مضامينها واحدة) (جوبي، ٢٠٠٦، ص ٣١)، المعنى هو الصورة الذهنية التي تتكون في العقل وترتبط بالألفاظ التي وضعت للدلالة عليها. فعندما تستخدم الألفاظ بقصد الإشارة إلى تلك الصورة الذهنية، يطلق عليها المعنى، أما عندما تتشكل الصورة الذهنية في العقل نتيجة سماع اللفظ أو قراءته، فإنها تسمى مفهوماً، فالمعنى ينظر إليه من حيث القصد والدلالة، بينما ينظر إلى المفهوم من حيث الإدراك الذهني (هي الصورة الذهنية من حيث أنه وضع بإزائها الألفاظ، والصورة الحاصلة في العقل، فمن حيث أنها تقصد باللفظ سميت معنى ومن حيث أنها تحصل من اللفظ سميت مفهوماً) (عزمي، ١٩٨٥، ص ٢٤).

أن المعنى لا يرتبط بالكلمة وحدها، بل بالصورة الذهنية التي يستحضرها اللفظ أو الرمز أو الإشارة في ذهن المتلقي، بمعنى آخر، كل لفظ أو رمز أو إشارة يحمل دلالاته الخاصة التي تساعد على فهم ما يراد توصيله (الصورة الذهنية التي يقابلها اللفظ أو الرمز أو الإشارة، ومنه دلالة اللفظ على المعنى الحقيقي والمجازي، ودلالة القول على فكر المتكلم، ودلالة الالفاظ الموضوعية في الطريق على اتجاه السير، ودلالة السكوت على الإقرار، ودلالة البكاء على الحزن) (الجردي، ٢٠١٧، ص ٥٢).

في اللغة يساعد المعنى على تفسير الكلمات والجمل وربطها بالأفكار والمفاهيم (محمد، ١٩٩٧، ص ٢١٣)، في الفن بشكل العام، يمكن للمعنى أن يكون رسالة فكرية أو عاطفية أو رمزية، وهو ما يجعل المتلقي قادراً على استيعاب الفكرة الأساسية للعمل الفني (الصقر، ٢٠١٠، ص ٢٢٧) المعنى يتم إنتاجه من خلال التفاعل بين من يقدم

الرسالة ومن يستقبلها، هذا التفاعل يجعل المعنى عملية مشتركة، إذ يمكن أن يختلف فهم المتلقي عن ما قصده المصدر بحسب خبراته وإدراكه.

في الفن المعاصر، لم يعد المعنى مقصوراً على الرسائل المباشرة أو الشكل الجمالي الظاهر، بل أصبح نتاجاً للتفاعل بين العمل الفني والمتلقي، حيث يتشكل المعنى من خلال التجربة الحسية والفكرية والمكانية التي يمر بها المشاهد أثناء تفاعله مع العمل. المعنى في هذا السياق ليس ثابتاً أو موحداً، يمكن أن يحمل العمل الفني رسائل اجتماعية، سياسية، ثقافية، أو شخصية، ويتيح للمتلقي مساحة واسعة للتأويل وفق خلفيته وتجربته ومعرفته. بالتالي، المعنى في الفن المعاصر، تجربة مشتركة وحوار مستمر بين الفنان والعمل الفني والمتلقي.

(٢-٣) اللغة البصرية في الفن الكوردي المعاصر

اللغة البصرية هي الركيزة الأساسية التي يعبر من خلالها الفنان المعاصر عن رؤاه الجمالية والفكرية، فهي وسيلة لنقل المعاني والأفكار تتجاوز الشكل والمظهر الخارجي للعمل الفني لتصبح أداة تفكير ورؤية ثقافية واجتماعية. وتمثل اللغة البصرية جسراً يربط بين الخبرة الشخصية للفنان والهوية الجماعية للمجتمع الكوردي، حيث تعكس التفاعلات بين الفرد والمجتمع وبين الماضي والحاضر وبين التقليد والابتكار. وتتميز هذه اللغة في الأعمال الكوردية المعاصرة بالتجريب والابتكار من خلال البحث عن أشكال جديدة وتوظيف غير تقليدي للألوان والخطوط والفضاءات بما يكسر القوالب التقليدية ويتيح إنتاج معاني متعددة، كما تركز على الخصوصية الثقافية عبر استحضار رموز وكائنات محلية مثل الطبيعة الجبلية والملابس التقليدية والأيقونات الشعبية، مع إعادة صياغتها لتخدم المعنى الفني والفكري، إضافة إلى التفاعل مع الفضاء والزمن من خلال استخدام الفراغ والإضاءة والحركة لتشكيل تجربة حسية ديناميكية تعكس أبعاداً مفاهيمية تتعلق بالهوية الكوردية (تؤدي اللغة البصرية دوراً يتجاوز الجماليات التقليدية لتصبح وسيلة لإنتاج الدلالات

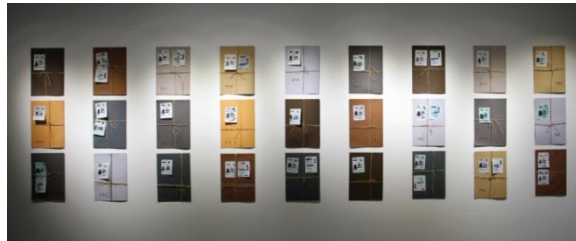
الفكرية والثقافية، حيث يحمل كل عنصر بصري قدرة على التعبير عن الصراع والحرية والهوية والذاكرة، فيصبح اللون رمزا للألم أو المقاومة والخط المتعرج يعكس التوتر والاضطراب بينما الفراغ المحيط بالعناصر يعزز شعور الانفصال أو العزلة)(الغالي، ٢٠٢٤، ص ٢٦٢).

كما يعتمد الفن الكوردي المعاصر على التجريب في وسائل التعبير من خلال فنون التركيب والأداء والفيديو آرت والتصوير المعاصر لإحداث جدلية بين الشكل والمعنى، إذ تسمح هذه الوسائط للفنان بالتعبير عن مفاهيم معقدة بطريقة مباشرة أو رمزية، وتتيح للمتلقي تجربة متعددة الأبعاد تجمع بين البصري والفكري، ويعكس استخدام مواد وأساليب مبتكرة سعي الفنان إلى كسر الثوابت التقليدية وإعادة تعريف العلاقة بين العمل الفني والمتلقي. ولا تكتمل وظيفة اللغة البصرية إلا بمشاركة المتلقي في إعادة إنتاج المعنى (القارئ الذي لا يكون مزودا ببنية معرفية يستخدمها كشفرة لتحليل النص، لا يستطيع أصلا أن يشكل تواصلًا مع النص، لأنه لا يوجد إطار مرجعي للفاهم)(مصطفى، ٢٠١٦، ص ١٧)، حيث يعيد تفسير الرموز والألوان والأشكال وفق تجربته الثقافية والجمالية، ما يخلق دينامية مستمرة بين الفنان والجمهور ويزيد من ثراء الدلالة، وبذلك تصبح اللغة البصرية وسيلة حوارية تعزز التفاعل بين العمل الفني والمجتمع. ويمكن القول إن اللغة البصرية في الفن الكوردي المعاصر تمثل أداة رئيسية للتعبير عن الهوية الثقافية والفكرية، وتتحول العناصر البصرية من مجرد أدوات تشكيلية إلى وسائل لإنتاج المعنى والدلالة، وتتيح للفنان الابتكار والتجريب بينما تمنح المتلقي دورا فاعلا في إعادة إنتاج المعنى، وبذلك تصبح جسرا يربط بين التجربة الفردية والجماعية وبين الفكر والجمال وبين التقليدي والمعاصر في المشهد الفني الكوردي.

إن التأمل في الجدلية التي تحكم المعرفة الإنسانية ووعيتها، وما يتصل بها من إدراك للعلاقة العضوية بين الفن والحياة، يستلزم الانطلاق من فهم الواقع بوصفه المجال

الحيوي للتجربة الإنسانية. وفي هذا الإطار، تبرز ضرورة الوعي بأهمية هذا التفاعل الجدلي وحساسيته وقيّمته، فإنتاج نماذج فنية قادرة على التأثير في الواقع يقتضي فهما عميقا للحياة ذاتها، إذ لا يمكن للفن أن يتجسد بمعزل عن معرفة الواقع والإحاطة بتحوّلاته. ويتحدد الطابع النوعي للمعرفة الفنية من خلال الغاية العملية التي يسعى إليها الفن، بوصفه فعلا يهدف إلى بناء الإنسان وتشكيل موقفه تجاه محيطه. ومن هذا المنطلق، يقوم الفن بتمثيل مظاهر الحياة من خلال شبكة العلاقات التي تربط الإنسان بهذه المظاهر، كما يعمل على استكشاف هذه العلاقات وتحليلها، كاشفا عن خصوصيتها لدى فئات اجتماعية معينة أو عبر نماذج إنسانية متعددة، وساعيا في الوقت ذاته إلى النفاذ إلى جوهر هذه العلاقات، والكشف عن منابعها ومسارات تطورها (محمد، ٢٠١٥، ص ٨٣).

يتجلى الفن المعاصر في تجاوزه حدود الفنون التقليدية نحو فضاءات جديدة، حيث يُعاد إعادة تشكيل العلاقة بين الزمن والمكان والوعي. وينعكس ذلك في دمج اللعب اللغوي والمفاهيمي مع العناصر المبهرة من الناحية البصرية، على سبيل المثال الفنان (أحمد نيز) في مشروعه (مجهول الهوية) (شكل ١) يمثل هذا المشروع الفني تعبيراً فنياً عن رفض ظاهرة قتل النساء باسم الشرف. يتألف العمل من عدة بطاقات هوية و٢٧ ملفاً بأبعاد ٣٥×٢٥ سم، تعكس هذه القطع الأرشيفات المظلمة للمحاكم، وتحديدًا ملفات النساء اللواتي قتلن وأغلقت قضاياهن دون الوصول إلى أي نتيجة.



(الشكل ١)

قصد الفنان من هذا المشروع الفني هو إلقاء الضوء على مأساة النساء ضحايا العنف المرتبط بالشرف، وتسليط الانتباه على الإهمال القانوني والاجتماعي في معالجة هذه القضايا. من خلال عرض ملفات النساء والبطاقات الشخصية بشكل أرشيفي مظلم، يسعى الفنان إلى استحضار الوعي الجماهيري وإثارة النقد الاجتماعي والسياسي تجاه الظاهرة، ولكشف البعد الإنساني والمعاناة الفردية الكامنة وراء الإجراءات الرسمية.

وفي العمل الفني الموسوم بـ(بعد أن التقطنا الصور) للفنان هيوا كريم، الذي أنجزه عام ٢٠١٧، يتكون العمل الفني من ٢٠ أنبوباً خزفياً من الطين الأحمر الفاتح. يبلغ طول الأنبوب حوالي ٦ أمتار، وعمق كل أنبوب ٧٠ سنتيمتراً، عُرض هذا العمل الفني في معرض الفن المعاصر العالمي في ألمانيا (هيمن، ٢٠٢٣، ص ٩٥)، ابتكر الفنان هذا العمل على هيئة غرفة نوم، حيث جرت توظيف الأنبوب بوصفها مكاناً يضم جميع مستلزمات النوم والإقامة، علماً أن هذه الأنبوب تستخدم في الواقع كأدوات للصرف الصحي (شكل ٢ - ٣).

يقصد الفنان هيوا كريم من خلال هذا العمل استكشاف العلاقة بين الاستخدام اليومي للأشياء والبعد الرمزي للفن، حيث يحول أنابيب الصرف الصحي العادية إلى فضاءات مأهولة على شكل غرفة نوم. هذا التحويل يخلق تبايناً واضحاً بين الوظيفة العملية للأداة والبعد الفني الذي تمنحه التجربة الإبداعية، ويحث المشاهد على إعادة النظر في الأشياء المألوفة وإدراك قيمتها الرمزية والجمالية خارج سياقها التقليدي. كما يعكس العمل اهتمام الفنان بالتفاعل الحسي للإنسان مع الفضاء، وإعادة تشكيل العلاقة بين المكان والخصوصية والوجود الفردي.

وفي عام ٢٠٠٥، قدمت الفنان شيركو عباس عمل فني بأسم (١٠٠٠ غرام من اللون الأبيض تساوي ١٠٠٠ غرام من اللون الأسود) (شكل ٤)، يتكون هذا العمل من ميزانين متطابقين، وتستند قياساتهما إلى ألف غرام، لأنهما متساويان في الوزن. يحتوي الميزان الموجود على يمين المشاهد على كيلو غرام من الطلاء

الأبيض، بينما يحتوي الميزان الموجود على اليسار على كيلوغرام من الطلاء الأسود (فينوس، ٢٠٢٤، ل ٢٢٦)، ينطلق هذا العمل الفني من مقارنة مفاهيمية عميقة تتجاوز البعد الشكلي البسيط، لتسائل المفاهيم الراسخة المرتبطة بالقيمة والاختلاف والمعنى. إذ يعتمد الفنان شيركو عباس على عنصر الميزان بوصفه رمزا للعدالة، ليقدّم من خلاله مفارقة بصرية وفكرية تقوم على تساوي الوزن المادي بين اللونين الأبيض والأسود، على الرغم من التناقض الدلالي والثقافي الذي يحمله كل منهما، ينتمي هذا العمل إلى الفن المفاهيمي الذي يركز على الفكرة بوصفها جوهر العمل الفني، ويستثمر البساطة الشكلية لتوليد عمق فكري، جاعلا من التوازن الفيزيائي مدخلا لمساءلة التوازنات الفكرية السائدة، وفتح أفق تأويلي يعيد النظر في مفاهيم الاختلاف والمساواة والمعنى في الفن والحياة.



(الشكل ٢)

(الشكل ٣)

(الشكل ٤)

وبذلك، تؤكد الأعمال الكوردية المعاصرة على قدرة اللغة البصرية على الجمع بين الابتكار الجمالي والتفكير المفاهيمي، بوصفها وسيلة للتعبير عن الهوية الثقافية والاجتماعية، واستثارة وعي المتلقي، ومساءلة القيم والتقاليد، بما يعزز التفاعل بين الفرد والمجتمع والفن والحياة. ومن هذا المنطلق، تتجلى اللغة البصرية كمنظومة فكرية وجمالية فاعلة تعيد صياغة الواقع وتفكك ثوابته، وتحول العناصر البصرية إلى أدوات نقدية تعبر عن الذاكرة والهوية والصراع الإنساني.

(مؤشرات الإطار النظري)

توصل الباحث من خلال الإطار المعرفي إلى المؤشرات الآتية:

١. تعد اللغة البصرية نسقا دلاليا يقوم على توظيف العناصر المرئية بوصفها أدوات أساسية لإنتاج المعنى ونقله، بعيدا عن الاعتماد الحصري على اللغة اللفظية المكتوبة أو المنطوقة،
٢. تمثل اللغة البصرية أحد المفاهيم المحورية في الدراسات الجمالية والنقدية المعاصرة،
٣. تقوم اللغة البصرية على علاقة جدلية بين الشكل والمعنى
٤. تظهر اللغة البصرية قدرتها على تجاوز حدود اللغة اللفظية
٥. ترتبط اللغة البصرية بالتجربة الحسية المباشرة
٦. في الفن المعاصر، تمثل اللغة البصرية أداة أساسية للتعبير عن الأفكار والمفاهيم بطريقة تتجاوز الأساليب التقليدية للغة اللفظية.
٧. المعنى هو ما يقصد بشيء، ويرتبط ارتباطا وثيقا بالصورة الذهنية واللفظ،
٨. أن المعنى لا يرتبط بالكلمة وحدها، بل بالصورة الذهنية التي يستحضرها اللفظ أو الرمز أو الإشارة في ذهن المتلقي
٩. في الفن المعاصر، لم يعد المعنى مقصورا على الرسائل المباشرة أو الشكل الجمالي الظاهر، بل أصبح نتاجا للتفاعل بين العمل الفني والمتلقي،
١٠. اللغة البصرية هي الركيزة الأساسية التي يعبر من خلالها الفنان المعاصر عن رؤاه الجمالية والفكرية
١١. تمثل اللغة البصرية جسرا يربط بين الخبرة الشخصية للفنان والهوية الجماعية للمجتمع

الفصل الثالث: إجراءات البحث

(١-٣) **منهجية البحث:** يتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة الأعمال الفنية المعاصرة وبما يساعد على تحقيق هدف البحث.

(٢-٣) **مجتمع البحث:** هو مجتمع مادي يتشكل من مجموعة أعمال فنية معاصرة التي أنجزها الفنانين الكورد ضمن حدود زمانية، حسب ما جاء من حدود البحث.

(٣-٣) **عينة البحث:** تم اختيار العينة بطريقة القصدية وبما يتلائم مع هدف البحث من جهة وضمن حدوده من جهة. والتي اشتملت على مجموعة أعمال فنية معاصرة لفناني كردستان – العراق، واختار الباحث منها (٣) نموذجاً.

(٤-٣) **أدوات جمع البيانات:** يتم الاعتماد على المصورات والكتب والمنشورات والبحوث فضلاً عن المصادر الالكترونية المتمثل بما موجود في الانترنت.

(٥-٣) **أداة التحليل:** اعتمد الباحث على أداة الملاحظة الأعمال الفنية وكذلك الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي للنقد الفني كأداة لتحليل أشكال عينة البحث واشتق وحدة التحليل من خلال الإطار النظري ومن خلال دراسة تحليلية فنية والخبرة الشخصية، مما ساعد في تطوير معايير التحليل التالية.

١. الوصف البصري:

٢. التحليل البصري:

٣. الاتجاه الفني:

٤. التحليل الظاهراتي:

(٦-٣) **تحليل النماذج:**

العينة رقم (١)

اسم الفنانة: ريزان بعتووله.

اسم العمل: أزمة الهوية.

نوع العمل: فن الأداء.

السنة: ٢٠١٤.



المواد المستخدمة: جسم الإنسان،

وعروض مؤقتة، اللون الأزرق الكوبالت

لمكياج ممثلي المسرح، وكتابة باللون

الأسود.

المكان العرض: السليمانية.

- المسح البصري:

يعد هذا العمل الفني الأدائي نتاج سلسلة أعمال بعنوان (الهوية الأيقونية)، غير أن هذا العمل تحديدا جاء تحت مسمى (أزمة الهوية). وقد قام الفنان بتغطية شعره ووجهه وعينيه بطلاء أزرق، ورسم على جسده مجموعة من الرموز باللون الأسود. كما عُرضت هذه العمل في كل من السليمانية وفرنسا (فينوس، ٢٠٢٤، ل٢٤٣).

- التحليل البصري:

يقدم العمل الفني الأدائي بنية بصرية مكثفة تقوم على توظيف الجسد بوصفه حقلًا دلاليًا مفتوحًا، تتحول فيه الذات الإنسانية إلى علامة مرئية قابلة للتأويل. إن تغطية شعر الفنان ووجهه وعينيه باللون الأزرق تشكل فعل إخفاء متعمد للملامح الفردية، بما يحيل إلى حالة فقدان أو تعليق للهوية الشخصية، ويحول الجسد إلى سطح محايد ظاهريًا، لكنه مشحون بدلالات نفسية وثقافية. فاللون الأزرق هنا لا يقرأ بوصفه

اختيارا جماليا فحسب، بل كرمز بصري مزدوج، يجمع بين الإحياء بالبرود، الصمت، والاعتراب من جهة، وبين الامتداد الروحي واللانهاية من جهة أخرى،

أما الرموز السوداء المرسومة على الجسد، فتعمل كوحدات بصرية مفاهيمية تتقاطع مع فكرة (الهوية الأيقونية)، حيث يتحول الجسد إلى نص بصري مشفر، يحمل إشارات ثقافية واجتماعية تتجاوز المعنى المباشر. ويعزز اللون الأسود، بتضاده الحاد مع الأزرق، ثنائية الحضور والغياب، الظاهر والمخفي، مؤكدا حالة الصراع الداخلي التي تجسدها أزمة الهوية. كما يفرض هذا التضاد البصري إيقاعا دراميا داخل المشهد الأدائي، يوجه المتلقي نحو قراءة الجسد كمساحة مواجهة بين الذات والآخر.

إغلاق العينين، تحديدا، يضاعف البعد المفاهيمي للعمل، إذ تعد العين أداة للإدراك والتواصل، في حين يشير إغلاقها إلى انقطاع الرؤية على المستويين الفردي والجمعي، ما يسمح بتأويل العمل كتجربة بصرية لتشخيص أزمة وعي أو فقدان القدرة على التعريف الذاتي في سياق اجتماعي، وبذلك لا يقتصر العمل على إنتاج صورة صادمة، بل يؤسس خطابا بصريا يعتمد الجسد كأداة استدعاء وتأمل نقدي في مفهوم الهوية وتحولاتها المعاصرة.

- التحليل الفلسفي:

من منظور فلسفي، يمكن قراءة الأداء كتجسيد للجدلية بين الذات والآخر. يستخدم الفنان جسده أداة معرفية وفضاء للتجربة الوجودية، حيث يصبح محورا للتساؤل حول الحدود بين الفرد والمجتمع، والانتماء والانفصال. ويضيف عرض العمل في سياقات ثقافية متنوعة، مثل فرنسا والسليمانية، بعدا فلسفيا حول تعددية المعاني وسياقية الهوية، إذ يتفاعل المتلقي مع الأداء وفق تجربته الثقافية والاجتماعية، ما يحول العمل إلى مساحة للحوار بين الذاتي والجماعي، وبين المحلي والعالمي.

١. التجربة الحسية المباشرة:

يختبر المشاهد أمام هذا العمل تجربة حسية فورية ومباشرة، فاللون الأزرق يغطي شعر ووجه وعين الفنان، ما يثير شعورا بالغرابة والانفصال عن الذات، وتعمل الرموز السوداء على الجسد كوحداث بصرية مشفرة تجذب العين وتنشط الإدراك الحسي. كما يساهم إغلاق العينين عمدا في تعميق الانطباع، حيث يحجب أداة التواصل البصري، ويحول تجربة المشاهد إلى حالة إدراك حسي ووجداني تتجاوز الرؤية السطحية لتشمل الغموض والاغتراب.

٢. جدلية اللغة البصرية:

يتضح في العمل التفاعل الجدلي بين العناصر البصرية والمعنى. فالجسد البشري ليس مجرد حامل للرموز، بل يتحول إلى نص بصري قائم بذاته، يستخدم اللون الأزرق للتعبير عن الصمت والاغتراب وفقدان الخصوصية، بينما تضيف الرموز السوداء طبقة من المعنى الرمزي وتفتح المجال للتأويل. يعكس هذا التفاعل بين اللون والرموز وإخفاء الملامح جدلية قوية بين الظهور والإخفاء، وبين الهوية الفردية والمفهوم الجماعي للهوية، ما يجعل اللغة البصرية حاملة للمعنى قبل أي تواصل لفظي.

٣. المعنى العام للعمل:

يحمل العمل بعدا رمزيا مزدوجا، على مستوى الفرد، يرمز اللون الأزرق والرموز السوداء إلى أزمة الهوية والغرابة الداخلية، وتأرجح الذات بين الانتماء والانفصال، وعلى مستوى الجماعة، يعكس الضغوط الثقافية والاجتماعية التي تحدد شكل الهوية أو تقيدها، كما يشير إغلاق العينين إلى انقطاع الرؤية والتفاعل مع العالم، ما يحول الجسد إلى تمثيل لمأزق نفسي واجتماعي، ويؤسس خطابا بصريا عن التوتر بين الذات والمجتمع.

٤. البعد الفني للعمل:

يمثل العمل نموذجاً للفن المعاصر، حيث يتجاوز حدود الصورة الثابتة إلى الأداء الجسدي والزمن الحي. توظيف الجسد كلغة بصرية، واستخدام اللون والرموز كأدوات تعبيرية، يعكس تجسيد فن الأداء ضمن الفن المعاصر، الذي يسعى إلى دمج الفكر بالتصوير الحسي. كما يبرز عرض العمل في فضاءات متنوعة القدرة على تجاوز الحدود الثقافية والجغرافية، وتحويل التجربة الفردية إلى خطاب عالمي قابل للتأويل الجماعي.

العينة رقم (٢)

اسم الفنان: دژوار عيسا.

اسم العمل: المرايا.

نوع العمل: فن التركيب.

السنة: ٢٠٢٠.

المواد المستخدمة:

المرايا، شريط معدني، ورقة

لاصقة، ألواح خشبية، وطلاء أكريليك

المكان العرض: دهوك.



- المسح البصري:

في هذا العمل الفني التركيبي، جسد الفنان فكرة مباشرة في حديقة آزادي بمدينة دهوك، باستخدام مواد متنوعة، تدور الفكرة حول دائرة قطرها ١٠ أمتار وارتفاعها ٨٠ سم، تهدف إلى دعوة الجمهور للمشاركة الفاعلة في التجربة، كما تعرض ضمن العمل صور فوتوغرافية لشخصيات مختلفة تمثل أحداثاً تاريخية مؤثرة، تشمل ضحايا حملة الأنفال وأعمال العنف والإبادة الجماعية، لتكون أمام أعين المشاهد مباشرة، ما

يعزز التفاعل النفسي والعاطفي ويحول تجربة المشاهدة إلى مواجهة مباشرة مع التاريخ والذاكرة الجماعية (هينمن، ٢٠٢٣، ل١١٩).

- التحليل البصري

يقدم الفنان دثوار عيسا من خلال عمله التركيبي (المرايا) تجربة بصرية غنية ومكثفة، تستند إلى تنوع المواد المستخدمة من مرايا، وشريط معدني، وورق لاصق، وألواح خشبية، وطلاء أكريليك، تتفاعل هذه العناصر لتشكيل فضاء بصري متداخل، حيث تعكس المرايا البيئة المحيطة والمشاهدين أنفسهم، فتخلق تجربة تأملية وحسية مزدوجة تجمع بين الانعكاس المباشر والتمثيل الرمزي.

تتمركز الفكرة حول دائرة قطرها ١٠ أمتار وارتفاعها ١٨٠ سم، يستدعي الجمهور إلى الدخول والمشاركة في العمل، ليصبح المشاهد جزءا من التركيب نفسه. وتُعرض صور فوتوغرافية لشخصيات مختلفة تمثل أحداثا تاريخية مؤلمة، أمام أعين الجمهور، ما يضيف على التجربة طبقة وجدانية وتأملية قوية.

يساهم استخدام المواد العاكسة والمرايا في خلق حوار بصري بين الماضي والحاضر، بين الفرد والمجتمع، حيث تتقاطع الذات مع التاريخ والذاكرة الجماعية، وبذلك، يتحول العمل إلى فضاء تفاعلي بصري، يدمج بين الجماليات التركيبية والبعد الرمزي، ويجعل المشاهد شريكا في عملية استكشاف التاريخ والهوية والتجربة الإنسانية.

- التحليل الفلسفي:

يقدم هذا العمل الفني تأملا فلسفيا في جدلية العلاقة بين الذات والتاريخ والآخر، ليصبح في الوقت نفسه فضاء تأمليا وتفاعليا، حيث تتقاطع المادية البصرية مع المفاهيم الفلسفية، فيطرح تساؤلات حول الهوية والذاكرة والاعتراب، ويؤكد قدرة

الفن التركيبي على الجمع بين التجربة الحسية والتأمل الفلسفي، لتصبح المشاهدة فعلا نقديا يربط بين الذات والعالم والتاريخ.

١. التجربة الحسية المباشرة:

يتيح هذا العمل الفني التركيبي تجربة حسية وفورية للمشاهد، إذ يواجه الجمهور دائرة كبيرة ودعوة للمشاركة الفعلية، ما يحول المشاهدة إلى فعل تفاعلي مباشر. استخدام المرايا والمواد العاكسة يجعل المشاهد جزءا من التركيب نفسه، بينما الصور الفوتوغرافية لشخصيات تمثل أحداثا تاريخية مثل ضحايا حملة الأنفال وأعمال العنف والإبادة الجماعية تضيف بعدا وجدانيا قويا، إذ يشعر المشاهد بالاغتراب والارتباط بالتاريخ والمجتمع من خلال تفاعله المباشر مع العمل الفني.

٢. جدلية اللغة البصرية:

يتحقق في هذا العمل التفاعل الجدلي بين العناصر البصرية والمعنى، المرايا والمواد المختلفة لا تعمل كزينة فحسب، بل كأدوات تعبيرية تحول الجسد والمكان إلى نص بصري متكامل، تتقاطع عناصر الانعكاس، اللون، والرموز مع حضور الجمهور لينشئ حوارا بصريا مستمرا بين الفرد والمجتمع، بين الحاضر والماضي، ما يجعل اللغة البصرية وسيلة للتأمل والتأويل قبل أي تواصل لفظي.

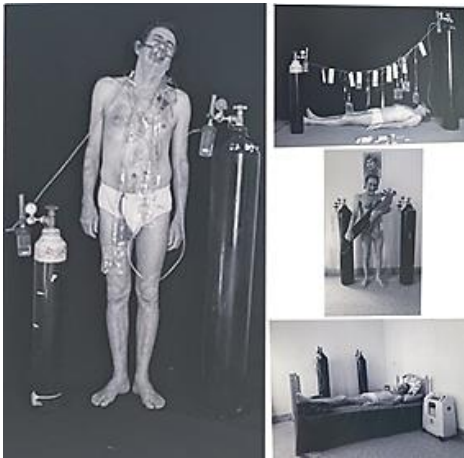
٣. المعنى العام للعمل:

يحمل العمل بعدا رمزيا مزدوجا، على المستوى الفردي، يعكس صراع الهوية والغربة الداخلية، وارتباط الذات بالانتماء والانفصال، وعلى المستوى الجماعي، يستحضر العمل أحداثا تاريخية مأساوية ويطرح تساؤلات حول الذاكرة، المسؤولية، وتأثير التاريخ على تشكيل الهوية الفردية والجماعية، بذلك يتحول العمل إلى خطاب بصري يعكس التوتر بين الذات والمجتمع والتاريخ، ويدعو المتلقي إلى المشاركة والتأمل.

٤. البعد الفني للعمل:

يمثل العمل نموذجاً للفن التركيبي في إطار الفن المعاصر، إذ يتجاوز حدود الصورة الثابتة إلى الأداء الجسدي والزمن الحي. توظيف الجسد والمواد العاكسة والمرآيا كوسائط بصرية يعكس قدرة الفن المعاصر على دمج الفكر بالتصوير الحسي، وتحويل التجربة الفردية إلى خطاب عالمي. كما أن المشاركة المباشرة للجمهور تتيح تحويل العمل إلى تجربة حية تفاعلية، تعكس التلاقي بين الجانب الفني، البعد الرمزي، والتجربة الإنسانية.

العينة رقم (٣)



اسم الفنان: اشتى عدو.

اسم العمل: كوفيد-١٩.

نوع العمل: فن الأداء.

السنة: ٢٠٢٠.

المواد المستخدمة: جسم الإنسان،

سرير، قنينة أوكسجين، الطباعة

الفوتوغرافية، عروض مؤقتة.

المكان العرض: اربيل.

- المسح البصري

في هذا العمل الفني، يستخدم الفنان جسده بجرأة كأداة فنية للتعبير عن فكرة معينة وإثارة مشاعر المتلقي، من خلال أربع صور فوتوغرافية. تعكس كل صورة حركة مختلفة، لكنها تتقاسم جواً مشتركاً ناتجاً عن عناصر استخدمت بكثرة خلال فترة الوباء (كوفيد-١٩)، مثل غرفة فارغة تحتوي على سرير حديدي، وجهاز تنفس،

وقنيتني أكسجين، وأدوية، بالإضافة إلى جسد عاري يرتدي شورتا قصيرا فقط، مع وجود صورة فوتوغرافية تعود إلى مرحلة شباب الفنان نفسه. تتجلى الفكرة في حالة من القلق والإحباط الشديدين، ما يعكس رؤية واضحة لمحنة البشرية على نطاق عالمي.

- التحليل البصري

يتكون العمل من أربع لقطات فوتوغرافية تجمع بين الجسد البشري والعناصر الطبية ضمن سياق يعكس تجربة إنسانية مرتبطة بالمرض والعزلة. في الصورة الرئيسية يظهر جسد رجل نحيل وعاري تقريبا، يرتدي شورتا قصيرا فقط، متصل بأنابيب الأكسجين وأجهزة طبية، مما يرمز إلى هشاشة الإنسان وتقلبه بين الحياة والموت. تعزز الخلفية السوداء إحساس الوحدة والعزلة، بينما تسلط الإضاءة تركيزها على تفاصيل الجسد والأجهزة، مما يجذب انتباه المشاهد إلى حالة الضعف والصراع. تظهر الصور الثلاث الأخرى الجسد في أوضاع مختلفة محاطا بالأجهزة الطبية، متباعدة بين الاستلقاء والوقوف، معبرة عن مشاعر الاستسلام والقيود، استخدام اللونين الأبيض والأسود يزيد من الدراما والكآبة، مع إبراز التباين بين الحياة والموت، الأمل واليأس. تتضافر هذه العناصر لتشكل سردا بصريا قويا يعكس قلق الإنسان وإحباطه خلال الأزمات الصحية، مؤكدا هشاشة وجوده وحاجته للبقاء وسط ظروف قاسية.

- التحليل الفلسفي:

من الناحية الفلسفية، يمثل العمل تأملا جماعيا في محنة البشرية، فالصور الأربع لا تعكس مجرد تجربة فردية بل حالة إنسانية عامة، ما يجعل العمل نصا فلسفيا عن القلق الجماعي، العزلة، والهشاشة المشتركة، متسائلا عن ماهية الحياة، قيمة الجسد، ودور الإنسان في عالم يفرض عليه صراعات لا يملك السيطرة الكاملة عليها.

١. تجربة حسية مباشرة:

يوفر العمل تجربة حسية قوية للمشاهد من خلال تصوير الجسد البشري في أوضاع مختلفة متصلة بالأجهزة الطبية. الإضاءة المركزة والفضاء شبه الفارغ، بالإضافة إلى اللونين الأبيض والأسود، تثير شعورا بالقلق والوحدة، وتتيح للمشاهد الشعور بالضعف والضغط النفسي الذي يعكسه الجسد. الحركة في كل صورة تمنح إحساسا بالتكرار والملل، ما يعمق الانغماس الحسي في تجربة العزلة.

٢. جدلية اللغة البصرية:

تتجلى جدلية اللغة البصرية في التناقض بين الجسد العاري الضعيف والعناصر الطبية الصارمة مثل أجهزة التنفس وأسطوانات الأكسجين. الخلفية الفارغة تعمل كحامل محايد يسلط الضوء على الجسد، بينما تسلط الإضاءة والظل التوتر النفسي والدراما. استخدام اللونين الأبيض والأسود يعزز التباين بين الحياة والموت، القوة والضعف، الأمل واليأس، ما يخلق حوارا بصريا مستمرا بين الرمزية والواقع.

٣. المعنى العام للعمل:

يعكس العمل هشاشة الإنسان ومحنته خلال الأزمات الصحية، خاصة فترة جائحة كوفيد-١٩. الجسد العاري والفضاء الفارغ يمثلان العزلة والخوف، في حين تشير الأجهزة الطبية إلى الاعتماد على التكنولوجيا للبقاء. الصور مجتمعة تعبر عن القلق والإحباط، وتقدم رؤية نقدية لحالة الإنسانية على نطاق عالمي، مسلطة الضوء على ضعف الإنسان في مواجهة الظروف الطارئة.

٤. البعد الفني للعمل:

العمل ينتمي إلى فن الأداء (Performance Art)، حيث يوظف الجسد كأداة للتعبير والاتصال المباشر مع المتلقي. التركيب البصري للصور، الحركة المختلفة للجسد، واستخدام اللون والإضاءة، كلها عناصر فنية تعزز من رسائل العمل وتجعله تجربة

حسية ونفسية، استخدام الصور الفوتوغرافية لتوثيق الأداء يربط بين اللحظة الواقعية والتأمل الرمزي، ويمنح العمل بعداً فنياً يجمع بين الأداء والتصوير كوسيط فني.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

(١-٤) نتائج البحث:

١. توظيف عناصر اللغة البصرية، الحركة، الإضاءة، الشكل، المكان، والفضاء تُستخدم بشكل متكامل في الأعمال الفنية الكوردية المعاصرة لبناء معنى بصري مباشر، سواء في فن الأداء أو الفن التركيبي. هذه العناصر لا تقتصر على الجانب الجمالي، بل تتحول إلى وسائط رمزية تحمل دلالات نفسية واجتماعية.

٢. العلاقة الجدلية بين اللغة البصرية والمعنى، اللغة البصرية في الأعمال الكوردية المعاصرة تحمل جدلية قوية بين الظهور والإخفاء، الحضور والغياب، الفرد والجماعة، العناصر البصرية (الجسد، اللون، الرموز، الحركة) تعمل على إيصال المعنى قبل أي تواصل لفظي، وتتيح للمشاهد تفسير العمل وفق خبرته الفردية، ما يعكس العلاقة التفاعلية بين اللغة البصرية والمعنى.

٣. تأثير السياق الثقافي والاجتماعي، السياق الاجتماعي والثقافي للكوردية يؤثر في تشكيل المعنى الفني، حيث تتفاعل الرموز والعلامات والموضوعات مع التاريخ، الذاكرة الجماعية، والأزمات الإنسانية، مثل الإبادة الجماعية أو الأزمات الصحية، عرض الأعمال في أماكن متنوعة (محلية وعالمية) يعزز قدرة العمل على تجاوز الحدود الجغرافية والثقافية، مما يحول التجربة الفردية إلى خطاب عالمي قابل للتأويل الجماعي.

٤. الجسد كوسيط أساسي للتعبير، في الأعمال الكوردية، الجسد يوظف كعنصر بصري مركزي يعكس الهوية، الانتماء، الاغتراب، والصراع النفسي والاجتماعي، ويصبح أداة لفهم جدلية المعنى واللغة البصرية.

٥. اللون والرموز كحامل للمعنى، الألوان المختارة (مثل الأزرق أو الأبيض والأسود) والرموز المرسومة على الجسد أو في الفضاء الفني تعمل كوحدات مفاهيمية تضيف طبقات دلالية، وتؤكد جدلية اللغة البصرية في إنتاج المعنى.
٦. التجربة الحسية المباشرة للمشاهد، الأعمال الفنية الكوردية تتيح تجربة حسية ووجدانية مباشرة، إذ تحفز المشاهد على الإدراك عبر الحركة، اللون، الرموز، والفضاء، ما يعزز فهم المعنى وتجربة التفاعل مع النص البصري.
٧. القدرة على التواصل متعدد الثقافات، الأعمال المعاصرة تستطيع نقل الرسالة إلى جماهير مختلفة، وتحويل التجربة الفردية إلى خطاب عالمي قابل للتأويل، ما يعكس جدلية اللغة البصرية والمعنى في السياقات الثقافية المختلفة.

(٢-٤) الاستنتاجات:

١. تلعب اللغة البصرية والمعنى دورا كبيرا في إيصال الرسالة الفنية وبناء الدلالات التعبيرية داخل العمل الفني.
٢. للأعمال الفنية المعاصرة دور فاعل في نقل الأفكار وإيصال المضامين الثقافية والاجتماعية إلى المتلقي.
٣. تساهم الأعمال الفنية الكردية المعاصرة في خلق تجربة حسية وعاطفية مباشرة للمشاهد، من خلال إشراك الحواس وتعزيز التفاعل مع الفضاء الفني.
٤. يمتلك الفن الكوردي المعاصر قدرة عالية على التواصل متعدد الثقافات، إذ ينجح في تحويل التجربة الفردية والذاتية إلى خطاب بصري عالمي.
٥. أسهمت اللغة البصرية في الفن الكوردي المعاصر في تمكين الفنانين من الخروج عن مواصفات الفنون التقليدية ذات الأبعاد القياسية، مما أتاح لكل

فنان حرية اختيار الأساليب والوسائط التي تتناسب مع فكرة عمله، فظهرت بذلك أشكال وأساليب جديدة من الفنون المعاصرة.

المصادر:

١. آل جنديل، نجم عبد حيدر: المثال والمثالية، المجلة القطرية للفنون، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ٢٠٠٠.
٢. الصقر، إياد محمد: معنى الفن، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٠.
٣. الجردى، وجدي أمين: خاطرات الصوفية بين دلالة الرمز وجمالية التعبير، كتاب – ناشرون، بيروت، ٢٠١٧.
٤. جماعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الأساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، توزيع لاروس، ١٩٨٩.
٥. جمال عبد الملك: مسائل في الإبداع والتصوير، دار التأليف والترجمة والنشر، بيروت، ب، ت.
٦. جوبعي، يحيى شايف ناشر: إشكالية المعنى في الشعر العربي الحديث، اتحاد الادباء والكتاب اليمنيين، ٢٠٠٦.
٧. الحمادي، عبد العزيز إبراهيم: اللغة البصرية- المفاهيم والتطبيقات، دار النشر العلمي، الرياض، ٢٠١٥.
٨. الخوري، هند يوسف: أهمية الثقافة في تكوين شخصية الطفل، دار المؤلف للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤.
٩. طارق عبد الرؤوف عامر، وإيهاب عيسى المصري: التفكير البصري - مفهومه، مهاراته، إستراتيجيته، المجموعة العربية للتدريب والنشر، القاهرة، ٢٠١٦.
١٠. عزمي اسلام: مفهوم المعنى – دراسة تحليلية، تصدر عن كلية الآداب ، جامعة الكويت، الكويت، ١٩٨٥.

١١. الغالي، ناصر بن عبد الله: اللغة العربية في المنظمات الدولية، مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية، الرياض ٢٠٢٤.
١٢. كاترين ميه: الفن المعاصر، ترجمة: راوية صادق، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧.
١٣. كرم يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، ب.ت.
١٤. مجموعة من الكتاب: الفكر الإسلامي المعاصر، مجلة علمية عالمية نصف سنوية محكمة، العدد: ١١٠، ٢٠٢٥.
١٥. محمد حسام الدين إسماعيل: ساخرون و ثوار- دراسات علامائية و ثقافية في الإعلام العربي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤.
١٦. محمد صابر عبيد: التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي - الهوية والمتخيل، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.
١٧. محمد غفران زين العالم: علم الدلالة، جامعة سونن أمبيل الإسلامية الحكومية، إندونيسيا، ١٩٩٧.
١٨. مصطفى جلال مصطفى: إشكالية التلقي والتأويل، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٦.
١٩. يوسف، أماني كمال عثمان: مستحدثات التعلم المُستند إلى الدماغ في التدريس، الناشر دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٢٤.
٢٠. هيمن حميد شريف: (ريله يشنه ل نارت) له هونه ري هاوچه رخي كورديدا، نامه ماسته ري بلاونه كرار، زانكوى سه للاحه دين ، كوليزى هونهره جوانه كان، ٢٠٢٣.
٢١. فينوس نيسماعيل بهكر: تيورى ومهرگر له هونهرى شيوه كارى كورديى پوست موديرنيزمدا، تيزى دكتورا بلاونه كراو، زانكوى سه لاحهدين ، كوليزى هونهره جوانه كان، ٢٠٢٤.

ثنائية الامل والياس في مسرحيات (عبدالكريم العامري) مسرحية (كاروك) اختياراً

The duality of hope and despair in the plays of (Abdulkarim Al-Amiri): The play (Karouk) as a choice

م.م. خالد حميد حسن- مديرية تربية محافظة البصرة

pgs.khalid.hameed@uobasrah.edu.iq

أ.د. عبدالله عبد علي-جامعة البصرة-كلية الفنون الجميلة

abdullah.abd@uobasrah.edu.iq

الملخص:

تناول البحث ثنائية الأمل واليأس بوصفها احد الجوانب المهمة في حياة الإنسان ونظرته إلى العالم الذي يعيش فيه ، على صعيد المستوى الداخلي مع نفسه ، أو الخارجي من خلال تعامله مع الآخرين من جهة أخرى ، وهي عوامل مؤثرة في سلوكياته وتنعكس على نجاحاته وطموحه ومراحل انكساراته ، على وفق آليات متعددة تجلت في النص المسرحي ، بأبعاد ورؤى تداخلت فيها ذاتية المؤلف وخيالاته وتجاربه الحياتية المعاشة حسب الحقب التاريخية التي تنوعت فيها الطموحات الفكرية وال نفسية لثنائية الأمل واليأس فضلاً عن التركيز على الحواضن السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، والدينية ، وقد تضمنت هذه الدراسة مقدمة البحث التي عرض فيها البحث مشكلة البحث وأهميته وهدفه. ثم الإطار النظري الذي تناول تأسيساً نظرياً للبحث اشتمل على مبحثين هما ثنائية الأمل واليأس المعنى والمفهوم والثاني: ثنائية الأمل واليأس في النص المسرحي العالمي وخرج البحث بمجموعة من المؤشرات اعتمدها في تحليل نموذج عينة البحث. وبعد التحليل خرج البحث بمجموعة نتائج منها:

١. أن أحداث المسرحية هي عبارة عن جدلية بين الحياة والموت ودلالاتها (التابوت والكاروك) وربطها بالأمل واليأس
٢. كان مشهد الاضطهاد والخوف واضحاً لدى الإنسان العراقي وهو يعيش الحرب الذي ولد حقبة مظلمة مليئة باليأس

Abstract

This research explores the duality of hope and despair as a crucial aspect of human life and perspective, both internally, in relation to oneself, and externally, through interactions with others. These factors influence behavior, impacting successes, ambitions, and periods of defeat. The study examines this duality through various mechanisms, as manifested in theatrical texts. These texts reveal dimensions and visions intertwined with the author's subjectivity, imagination, and lived experiences across different historical periods. The study also considers the diverse intellectual and psychological dimensions of this duality, as well as the political, social, economic, intellectual, and religious contexts. The research begins with an introduction outlining the research problem, its significance, and its objectives. The theoretical framework, comprising two sections, provides a theoretical foundation for the research: the meaning and concept of the duality of hope and despair, and its manifestation in international theatrical texts. The research concludes with a set of indicators used to analyze the sample. Following this analysis, the research yielded several findings, including:

الكلمات المفتاحية : الأمل، اليأس، كاروك

Keywords: Hope, Despair, Carok

الفصل الأول: الإطار المنهجيمشكلة البحث

تعد ثنائية الأمل واليأس من الظواهر الذهنية و الشعورية التي تنبع من الذات الإنسانية . مثله في ذلك مثل المعتقدات والرغبات و المخاوف كما أن هناك ظروف و عوامل خارجية قد تساعد في ظهور الأمل واليأس أو في هدمهم. فالإنسان لا يعيش بمعزل عن الظروف الطبيعية التي تحيط به ويتأثر بها ويتفاعل معها في الوقت نفسه . أن ثنائية الأمل واليأس متلازمة مع الإنسان في مختلف الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تواجهه في حياته اليومية . أن ثنائية الأمل واليأس من المفاهيم التي لا يمكن أن ينظر لها بشكل أحادي الجانب أي أن الأمل واليأس متلازمان في حياة الإنسان ومدى تأثيرهما في شخصيته الذي يلزمه الأمل واليأس في حياته العملية التي من خلالها يستطيع أن يبدع ويبتكر ويكون له شأن في الحياة الاجتماعية التي يعيشها. يجب ان نضع في الحسبان أن ثنائية الأمل واليأس جانبان يعملان معاً ولا يمكن فصلهما عن بعض لان العلاقة بينهما هي علاقة متبادلة قائمة على رؤية الانسان الى هذين المصطلحين ومدى تأثيرهما في شخصية الإنسان في شتى مجالات الحياة. أذن أن العوامل البيئية والاقتصادية والسياسية والثقافية لها تأثيرات مباشرة على بنية الإنسان منذ ولادته وكيف أن هذه العوامل لها التأثير السلبي والايجابي في شخصيته ومدى تأثير الإنسان بتلك العوامل التي لها الدور المهم والبارز في نشوء الأمل واليأس في دواخله. ومن هنا جاءت ضرورة البحث في الإطار النظري لمعرفة مفهوم (ثنائية الأمل واليأس) لكي نستطيع من خلال هذه الثنائية معرفة الجوانب السلبية والايجابية للأمل واليأس وهل كانت هناك جوانب إيجابية أو سلبية أم لا ؟ أن الأمل واليأس غالبا

ما يعاملان باعتبارهما ينشأ من الشك المعرفي وله تأثيرات متفاوتة على سعادة الإنسان ، ومن هنا يسعى الباحث إلى دراسة ثنائية الأمل واليأس في النصوص المسرحية ومدى تأثير ثنائية الأمل واليأس في الشخصية المسرحية العالمية والعربية والعراقية؟ ومعرفة الجوانب الفلسفية والنفسية والاجتماعية للذات البشرية، وبحسب علم الباحث أن هذه الثنائية الأمل واليأس لم تدرس في النصوص المسرحية وإنما درست في الأجناس الأدبية المجاورة كالشعر والقصة، ومن هذا المنطلق وبعد رصد هذه الظاهرة في النصوص المسرحية وضع الباحث السؤال الآتي ومن هذا المنطلق وبعد رصد هذه الظاهرة في النصوص المسرحية وضع الباحثان السؤال الآتي كيف تمثلت ثنائية الأمل واليأس في مسرحية (كاروك) للكاتب عبد الكريم العامري.

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على ثنائية الأمل واليأس في مسرحيات عبد الكريم العامري

هدف البحث

يهدف البحث الى: الكشف عن ثنائية الأمل واليأس في مسرحيات عبد الكريم العامري

حدود البحث

الحدود الزمانية : ٢٠٠١

الحدود المكانية : العراق

الحدود الموضوعية : دراسة ثنائية الأمل واليأس في مسرحية (كاروك)

تحديد المصطلحات

الثنائية : لغوياً

" الثنائي، الاثنان: ضعف الواحد. ثناه ثنيه أي جعله اثنين " (البستاني، ب ، ت ، ٨٥)

الثنائية : اصطلاحاً

" جاء في المعجم الفلسفي الثنائية تقابل الواحدية "وتذهب في تفسير العالم إلى القول بمبدأين كالخير والشر عند الثنوية ، وقد تستعمل هذه الكلمة للدلالة على العقيدة الدينية التي تقول بالخير إلى جانب مبدأ الشر الملازم له (لاند، ٢٠٠١ ، ٣٠٦)

التعريف الإجرائي: وصاغ الباحث تعريفه الإجرائي على وفق ما تقدم نجد ان الثنائية هي صفة المزج بين عنصرين في شيء واحد، وتعمل على تحديد الشخصية داخلياً وخارجياً متأثرة بالعوامل النفسية والاجتماعية.

١. الأمل: لغوياً

جاء في معجم العين للخليل أن لفظة الأمل مأخوذة من الفعل الثلاثي أمل. والأمل: الرجاء، نقول آملة واملته أوَمَلُهُ تأمِلاً (الفراهيدي، ٢٠٠٢ ، ١٧٠)

الأمل: في اللغة يعني (الرجاء) يقال: أملَّ خيرَه يأملُّ وهو ظن حصول ما فيه مسرة و فرح AI- (الأصفهاني، ب، ت ، ١٩٥)

٢. الأمل: اصطلاحاً

الأمل: عرفه (الحفني) هو اتجاه عاطفي أو عاطفة مشتقة سمتها الغالبة الحصول على رغبة مع وجود فكرة وهذه الرغبة ستتحقق وتغلف التجربة بلون من الإمتاع (الحفني، ١٩٧٥ ، ٣٥٨)

ويعرفه (العجيلي) بأنه ميل عاطفي يقوم على الرغبة في تحقيق هدف ما (العجيلي، ١٩٩٧ ، ٨)

ويعرفه (عافل) بما يأتي: اتجاه يتصف بتوقع الأحداث المرضية (عافل، ٢٠٠٣ ، ٢١٧)

والتعريف الإجرائي الذي صاغه الباحث للأمل: هو رجاء تترقبه الشخصية لغرض تحقيق هدف مخبأ في خلجاتها يشعرها بالسعادة وتتمنى ان يتحقق ويظهر في النص المسرحي.

٣. اليأس لغويا

فالياء والهمزة والسين كلمتان إحداهما اليأس: قطع الرجاء ويقال من ليست ياء في صدر كلمة بعدها همزة إلا هذه. يقال: يئس ييأس ويئس على يَفْعَلْ وَيَفْعَلْ وقيل ان اليأس: القنوط وقيل أنه نقيض الرجاء ومعناه أيضا: قطع الأمل يئس ييأس كمنع ويضربُ شاذ وهو يؤوس كصبور(مركز العجيلي، ١٩٩٧، ٨)

٤. اليأس: اصطلاحاً

اليأس ويعني انقطاع الرجاء ، وضياح الأمل، ويرادفه القنوط، تقول : ولا تقتطوا من رحمة الله: أي لا تيأسوا وكب؟ يأس في القرآن الكريم فهو قنوط، إلا الذي في سورة الرعد فإنه بمعنى العلم واليأس خطيئة دينية، لأنه كفر بنعمة الله وخطيئة أخلاقية لأنه اعتداء على النفس وانتحار ادبي تدريجي، واليأس المطلق هو الموت" (صليبيا، ١٩٨٢، ٥٨٧)

واليأس حالة عاطفية حادة وغير سارة. وترتبط بالتخلي من جانب امرأ عن الأمل بالنسبة لبذل الجهد بنجاح في سبيل التوصل إلى هدف أو إشباع رغبة(رزوق، ١٩٧٧، ٣٣٨)"

التعريف الإجرائي الذي صاغه الباحث لليأس : هو فقدان الأمل في كل شيء. ويتمثل في الانتحار والكآبة والعزلة وهو ما نراه جلياً في اغلب النصوص المسرحية.

الفصل الثاني: الإطار النظريالمبحث الأول: ثنائية الأمل واليأس فلسفياً، نفسياً

ان هناك ثنائية متعددة المعنى ،وقد تكون ثنائية لديها بُعد فلسفي وتاريخي" وانطلاقاً من فكرة أن العلوم تنفتح بعضها على بعض ، وتتلاقى وجدنا أن الثنائيات الضدية حاضرة في مختلف العلوم في حياتنا التي أساسها التكافؤ بين المتضادات والثنائيات الضدية هي توارد الأفكار في النفس البشرية واجتماع الأمر وضده ،لها أصول مرتبطة بالأيولوجية والفلسفة، والأسطورة والعلم وقد تم سحبها على النقد الأدبي فقد بني سلوك

الإنسان عليها، وهي قضية فلسفية لأتفهم بمعزل عن البنى الفلسفية المؤسسة للفكر الإنساني وقد نهضت الأساطير على تقابلات ثنائية، وبحثت بمنطلق التقابلات عن الأسئلة الوجودية وفلسفة الإنسان ورؤيته للكون " (مؤلفين، ب، ت، ١٦٦)

وتعد الرؤية الفلسفية للأمل واليأس هي طريقة تفكيرنا وتصورنا للحياة والعالم من حولنا، ويعد الأمل قوة داخلية دافعة تجاه المستقبل والإيمان بأن الأشياء يمكن أن تتحسن وتصبح أفضل، ويعد (الأمل) توجهاً نحو الأمام وثقة بإمكانية التغيير والتحسين، أما (اليأس) فهو عكس ذلك تماماً، إذ يعبر عن عدم الثقة في إمكانية التحسين والتغيير، أن الشخص اليائس يعتقد أن الأمور لا يمكن أن تتحسن وأن الحياة مليئة بالمشاكل والصعوبات التي لا يمكن التغلب عليها، " وغالباً ما يعتبر الناس أن الأمل واليأس مرادف للتفاؤل، في حين أنه من الممكن تحليل التفاؤل بشكل مجدي على أنه رغبة في التوصل إلى نتيجة ما، مع الاعتقاد مرجح أكثر من الأدلة التي تدفع الآخرين إلى ذلك الاعتقاد " (ستاهل، ٢٠٢٣، ٨٤)

في حين أن أفلاطون يقسم العالم إلى قسمين هما.

١- **عالم الواقع** : وهو العالم الذي نعيش فيه وهو عالم مليء بكل شيء من (فجر وفسوق ويأس ورذيلة وأمل وجمال ... الخ) حيث جعل الإنسان يعيش بين هذا الواقع ويتعامل مع كل ما هو موجود في هذا العالم الذي هو عالم الواقع الذي يحمل (الخير والشر) معاً .

٢- **عالم المثل** : وهو عالم (الفوقي الأخروي) عالم الله سبحانه وتعالى، إذ أكد على القيم الإنسانية التي تحمل (الخير والحق والجمال والأمل واليأس والحب) أفلاطون اقرب الى مذهب الوحدة لأنه يعتبر الله الخير، المبدأ المطلق لكل ما هو موجود وكل ما يوجد " (سينيكا، ٢٠٠٩، ١٥)

لقد أسس أفلاطون مدينة وهذه المدينة ليس فيها أسوار وأبواب وبناء وإنما أسس مدينة في مخيلته وأطلق عليها اسم " المدينة الفاضلة " وهي المدينة التي أسسها على وفق شروط وضعها أفلاطون في عالم (المثل) عالم (الحق والخير والجمال والأمل) فقد

قام أفلاطون بطرد كل شاعر يحمل قيم الواقع التي هي قيم (الفسق والفجور والرذيلة) أراد أفلاطون بهذه المدينة الفاضلة أن يميز الشعراء الذين هم لديهم الروح والمبادئ المبنية على ثوابت القيم الأخلاقية التي يتحلى بها الشعراء من قيم جمال وقيم حق وخير بعيدة عن الفجر والفسوق ، فقد رَحَّب بكل شاعر يحمل قيم (المثل) قيم عليا لدى أفلاطون لأن المسرح كان يكتب شعراً آنذاك ، وأكد على القيم الفوقية التي تحمل قيم (الأخلاق والحرية) التي تجعل الإنسان يمارس عمله في حرية وإخلاص وإبداع وإتقان وقد " اعتمد أفلاطون في فلسفته على عدة تقسيمات تميز الإنسان الحر ، فقال بأن النفس تقسم الى ثلاثة قوى ، الشهوانية والانفعالية والعقل ، ولكل قوة من هذه القوى فضيلة ، فالاعتدال فضيلة ، الشهوة والشجاعة فضيلة ، الانفعال والحكم فضيلة العقل ، وعلى كل إنسان أن يخضع الى الشهوة والعاطفة لحكم العقل ، ومتى يحقق الإنسان هذا فإنه يزعم انه حر " (شكشك، ٢٠٠٩ ، ١٥)

لقد كانت الدراسات التي قام بها الفلاسفة اليونانيين هي بمثابة التعرف على القيم المؤثرة في حياة الإنسان وكيف وظفها الفلاسفة في أعمالهم ، وكيف كان تأثير القيم في محاكاتهم للحياة إلا أن هذه المحاكاة تختلف أدواتها باختلاف الفنون ، وتوجد بين الأمل واليأس رحلة طويلة تمتد عبر الزمن والتاريخ ، فالأمل يمثل القوة والتفاؤل ، بينما اليأس يعبر عن الاستسلام والقنوط ، "إذ لا يمكن أن يكون هناك أمل بدون وجود يأس ، وهو الذي يحفزنا للبحث عن الأمل والتغيير ، ففي العديد من الأجيال قد يشعر الناس باليأس نتيجة الأوضاع والأزمات والصراعات التي واجهت العالم سواء كانت أزمات اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية"(خليفة، ٢٠١٦ ، ١٠)

وإذا انتقلنا الى (الرواقيين) فأنهم كان لديهم رأي و موقف متشدد جداً اتجاه الأمل واليأس، ومن بينهم (زينون) الذي يؤكد بأن الفيلسوف الرواقي لا يجب أن يتأثر بالعوامل الخارجية مثل (النجاح والفشل)، وبالتالي لا يجب أن يكون مرتبطاً بتلك العوامل الخارجية ، إذ يؤكد الرواقيين بأنه يجب عليهم التحكم بانفعالاتهم وتصرفاتهم وان يعيشون على وفق العقل والطبيعة" وهم يدافعون عن العواطف و الانفعالات

الأسمى حيث تتطوي على تقدير حسن للخير الظاهر ، وهم يرون أن الرواقي الحق لا تحمل جانبته هذه الاضطرابات الشخصية ، حيث وجدت الرواقية أنه لا ضرورة للحزن والغضب والخوف أو حتى الفرح (سينيكال، ٢٠١٩ ، ١٨) " كذلك كان ل(هيبوقراط) رأي يحاول فيه التركيز والاهتمام بالصحة النفسية و الجسدية ، وكان يعتقد أن (الأمل) يلعب دوراً أساسياً وإيجابياً في الحفاظ على صحة الإنسان ، بينما يرى بأن (اليأس) هو يمكن أن يكون له أعراض وتأثير سلبي على جسد الإنسان وعقله، التقييمات عن الأمل وعلى مر التاريخ تتغير وفقاً إلى العلاقة والنظرة السائدة بين السلوك البشري والمستقبل ، بحيث ينظر إلى الظروف الإنسانية على أنها غير قابلة على التغيير في الأصل ، فإن الأمل في الغالب نشأ من خلال (الشك المعرفي) الذي له تأثيرات متفاوتة على السعادة بين المجتمع وخصوصاً عند الإنسان الذي ينظر في السياقات الفلسفية التي تؤكد بإمكانية وجود حياة مستقبلية خارجة عن هذا العالم أو على فكرة التقدم البشري .

ويلعب الأمل دوراً حاسماً في الحياة الاجتماعية للمجتمعات ، لاسيما خلال فترات الحركات الاجتماعية والأزمات الوطنية، وفي هذه السياقات لا يعد الأمل مجرد شعور فردي ، بل هو قوة جماعية يمكنها تعبئة المجتمعات وحثهم للعمل الجماعي والحفاظ على القدرة والصمود في مواجهة الشدائد ، حيث ينعكس تأثير الأمل على التماسك الاجتماعي (للفلسفة، ب ، ت ، ٩) "

و(أرسطو) أحد الشخصيات التي كانت لها الأثر الأكبر تأثيراً في الفلسفة الغربية ، واعتبر (الأمل) المقام الأول من خلال رؤيته إلى " النظريات الأخلاقية " نجده يربط الأمل بفضيلة الشجاعة ويعرفها بأنها رؤية إلى الخير وهو شيء واقعي قابل للتحقيق ، بالنسبة إلى (أرسطو) اعتبر (الأمل) ليس مجرد تفكير بالتمني بل هو قوة دافعة تحفز الإنسان على التعرف ضمن نطاق الإمكانية والعقل ، يجد هذا المفهوم صدى بعيد وواسع في أعماله وكذلك في نظريته البعيدة التي تحمل في طياتها توازن أخلاقي عقلاني غير بعيد عن الواقع ، تركز الشخصيات في أفعالها المفعمة بالأمل على كل

من القوانين الإنسانية ، مما يعكس فكرة أرسطو بأن الأمل ينطوي على تقييم عقلاني والتزام شجاع بالعمل الأخلاقي " (عفيفي، ٢٠٠٨ ، ٦٤)

وترتكز بعض الدراسات الفلسفية عن (الأمل واليأس) عند بعض الفلاسفة المعاصرين والتي ركزت فلسفتهم على أهمية دور الأمل واليأس في نفسية الإنسان ومدى تأثيرهما على شخصية الإنسان إن كان كبيراً أو صغيراً ، إذ إن بعض العاهات الصحية قد تساعد على زرع اليأس ، ولكن بقوة الإرادة والإصرار التي يتمتع بها الإنسان المدرك للحياة بأنه لا يوجد يأس بدون السعي إلى الأمل المشرق ، فنلاحظ ان فلسفة (آرثر شوبنهاور) تشاؤمية غير صالحة وتعيش تحت سقف التشاؤم واليأس "والتشاؤم هو وثيقة اتهام المتشائم. ويرى (ويل ديورانت) ان طبيعة فلسفة شوبنهاور يبرزها العلة المرضية والعقل المتوتر وحياة الفراغ الكامل والقلق الكئيب الذي تميزت به حياة شوبنهاور ، فالتشاؤم يتطلب إن يكون لدى المرء وقت فراغ، إذ إن الحياة الحافلة بالحركة تجعل صاحبها دائماً ذا روح طيبة في الجسم والعقل " (عوض، ٢٠٢٠ ، ١٨٣-١٨٤)

"يروج (شوبنهاور) إلى (فكرة الإنسان في الوجود ، أي الوجود الإنساني) أن فلسفته من أكثر الفلسفات الفاقدة إلى الأمل ، جاءت هذه النظرة عن طريق فلسفته في كتابه الشهير (العالم إرادة وتمثلاً) ففيه أعلن (شوبنهاور) قوله (بأن الإرادة هي مصدر الشرور) الى أن ظهر كتابه (تهمة اليأس) الذي طرح فكرة الأمل من داخل اليأس ، ويخرج عن طريق اليأس إلى فكرة الأمل ، وهذا ما نجده بقوله سيقال لي أن فلسفتي عديمة الرحمة ، لأنني أقول الحقيقة ، والناس يفضلون أن يحصلوا على التطمينات مفادها أن كل ما خلفه الرب جيد ... اذهبوا إلى القساوسة أذن واتركوا الفلاسفة في سلام (شوبنهاور، ١٩١٩ ، ٧)

لقد كانت فلسفة (دستوفيسكي) هي تعمق في الجوانب النفسية والفلسفية للطبيعة البشرية وتسليط الضوء على تعايش الأمل واليأس داخل الإنسان من خلال معتقداته الأخلاقية

والاجتماعية والفلسفية ، هذا الصراع الداخلي بين الأمل و اليأس هو موضوع متكرر في فلسفته ، فقد أكد أن الإنسان محاصر بين استحالاته للأيمان ولا يمكن بلوغ الإيمان إلا من خلال الروح التي تحمل الأمل أما اليأس وسيلة لفهم الحياة عند البعض ، فمن خلاله يمكن الوصول إلى الواقع الحقيقي للحياة يعمل على رفع الإنسان من مجال الوجود اليومي إلى مجال الوجود الأخروي ، أي (الموت والانتحار) لا بد للذات أن تقلق لأن عملية الاختبار قد يكون فيها عدم قناعة بما تم اختباره مما يؤدي الى اليأس "(ديورانت، ١٩٦٨، ٣١)"

ويرى نيتشه بأن الأمل ليس فضيلة ، بل هو غالباً ما يكون هو نوع من الخداع والوهم الذي يلزم الإنسان ، يتطرق في كتابه (إنساني مفرط في إنسانيته) إلى الأمل ويصفه بأنه نوع من أنواع الشرور بل وصفه أسوء الشرور ، وان السبب حسب وصف نيتشه في كتابه ، أن (الأمل يطيل من عذاب الإنسان) ، "حيث أعتبر الأمل بمثابة العقبة التي تكون أمام مواجهة الواقع الصعب ، أو قبوله الحقيقة كما هي ومهما كانت النتيجة وتقبل الحقيقة القاسية للحياة ، وبالنتيجة يكون الأمل هو الذي يعطل القدرة على التحول والتغير ، أما اليأس لدى نيتشه هو جزء من تجربة الحياة ولم يعتبره الشيء الخطير الذي يجب تجنبه ، بل أعتبر اليأس هو جزء المكمل للحياة وأعتبر اليأس بأنه الدافع نحو القوة الموت في نظر نيتشه جزء من الحياة ومكمل لها ، وما بعد الموت ليس ما يبرره لأنه ليس بعد الموت شيء"(بدوي ١٩٣٩ ، ٢٤٢-٢٤٧)

يعد اختلاف وجهات النظر بين الفلاسفة المعاصرين حول ثنائية الأمل واليأس هي حالة تفسير جيدة ومفيدة ، من حيث إعطاء مفهوم ومعنى ل(ثنائية الأمل واليأس) إذ كان هذا الاختلاف نقطة تحول في ظهور تفسيرات حديثة لها مدى حياً في عالم الفلسفة ، حيث وجدت الاضطرابات السياسية وعدم اليقين الوجودي وقضايا التنوع الاجتماعي والسلطة وحكمها بشكل متكرر ، لقد أثر الفلاسفة الوجوديون مثل (شوبنهاور ونيتشه وديوستوفسكي وجان بول سارتر وألبير كامو وكانت) بشكل كبير على الطريقة التي ينظر بها إلى الأمل في المناقشات الفلسفية الحديثة " فالوجودي الحق عندهم هو الذي لا

يقبل توجيهاً من الخارج إنما يسير نفسه بنفسه ويلبي نداء شهواته وغرائزه دون قيد ولا حدود، ولذلك أدى فكرهم إلى شيوع الفوضى الخلقية والإباحية الجنسية والتحلل والفساد، يؤمنون إيماناً مطلقاً بالوجود الإنساني ويتخذونه منطلقاً لكل فكرة" (الدين ب ت ، ٢٥)

ينظر (سارتر) إلى الأمل بوصفه مظهراً من مظاهر حرية الإنسان وهو عمل يواجه به المرء نفسه نحو احتمالات المستقبل ، وهذا ما أكدّه المفكر الدكتور (حسن حنفي) في المقدمة التي ترجمها لكتاب (سارتر) (تعالى الأنا الموجود) إذ " أكد على ان فلسفة سارتر عبارة عن ترجمة لمواقف تكون على شكل خلفية أكثر منها فلسفة للمعرفة ، وهي عبارة عن ردة فعل على المثالية للفلسفات التي تظهر في داخلها الروح العنكبوت التي تنسج ما سماها (سارتر) الفلسفة الغذائية الخاصة بالأمل والتفائل المطلق واعتبار العالم بأنه أفضل من جميع العوامل الممكنة " (سارتر، ٢٠٠٥، ٢٤)

ويلاحظ أن التحليل الفلسفي لدى (سارتر) يذهب بنا إلى علم النفس وتحليل شخصية الإنسان ، وينظر إلى الأمل بوصفه مظهراً من مظاهر حرية الإنسان وهو عمل يواجه فيه المرء نفسه نحو احتمالات المستقبل على الرغم من الشكوك الوجودية التي تتوافق هذه الفكرة بشكل وثيق مع الموضوع الوجودي المتمثل في خلق المعنى في عالم يبدو غير مبالٍ من ناحية أخرى " أن الوجودية فلسفة متفائلة لأنها في صميمها فلسفة تضع الإنسان مواجهاً لذاته، (حراً) ، يختار لنفسه ما يشاء" (سارتر، ١٩٦٤، ٩)

المبحث الثاني: ثنائية الأمل واليأس في المسرح العالمي

إن التصوير الدرامي للأمل واليأس في المسرح العالمي هو بمثابة مرآة يكتشف من خلالها الجمهور أعماق المشاعر والخبرات الإنسانية، وهذه المواضيع العالمية في نطاقها تتجاوز الحدود الثقافية واللغوية وكانت مركزية للنصوص المسرحية من اليونانيين القدماء إلى الكتاب المسرحيين المعاصرين في جميع أنحاء العالم، والمسرح

بوصفه شكلاً من أشكال الفن التعبيري كان دائماً منصة لتصوير المشاعر والتجارب الإنسانية المكثفة ، ويعد الأمل واليأس موضوعين مقتعين بشكل خاص لأنهما يلخصان نطاق التجارب الإنسانية، وتاريخياً تُقدم المآسي الكلاسيكية أمثلة رئيسية لكيفية تصوير اليأس، إذ غالباً ما يكون الأمل بمثابة خلفية عابرة تزيد من سقوط الشخصيات في نهاية المطاف، إذ تعرض المآسي اليونانية مثل "أوديب" لسوفوكليس "أنتيجون" شخصيات يقودها القدر نحو اليأس الحتمي " وأن أوديب وأن أرتكب هذا الخطأ التراجيدي لم يكن ألا مسخراً لتنفيذ أرادة قدرية معينة هي التي تسوقه حتى من قبل ميلاده إلى مصيره المفجع الذي يصل به إلى مرحلة اليأس " (سرحان، ٢٠٠٦، ٤٨)

غالباً ما يتشابه الأمل واليأس مع مفهوم القدر والتدخل الإلهي ، إذ تُعد مسرحية "أوديب ملكاً" لسوفوكليس مثالاً مؤثراً حيث يحمل بطل المسرحية ، أوديب، الأمل في التهرب من النبوءة الرهيبة المتمثلة في قتل والده والزواج من والدته ، ومع ذلك يتطور السرد ويتحول هذا الأمل حتماً إلى يأس مما يوضح طبيعة القدر الذي لا مفر منه ولا يسلط هذا التحول الدراماتيكي الضوء على موضوع العمى البشري عن الحقيقة فحسب، بل يسلط الضوء أيضاً على الإدراك المأساوي بأن الأمل يمكن أن يؤدي أحياناً إلى سقوط الإنسان ، وهكذا كان الموقف في وقت واحد يعكس الماضي ليجلو الحاضر وبين هذا الماضي وهذا الحاضر وقف اوديب ليشهد مأساة الزمن التي يتغلب فيها الماضي على الحاضر، التي يقهر فيها المجهول المعروف ، التي يتغلب فيها المذنب على البريء (سرحان، ٢٠٠٦، ٨٧)

ويقدم لنا يوربيدس مسرحية ميديا مثالاً حياً لتجسيد الصراع بين الأمل واليأس في حياة امرأة قوية ومحطمة ، وهي تواجه سلسلة من الأحداث المؤلمة التي تدفعها الى حافة اليأس لكنها في الوقت نفسه متمسكة ببصيص من الأمل، ويلاحظ وجود الأمل في بداية المسرحية بوصفها زوجة وأم محبة تحلم بمستقبل سعيد مع عائلتها وكانت تأمل في الاستقرار والأمان سعت جاهدة لتحقيق ذلك ، وبمرور الأحداث تحول الأمل إلى يأس

عميق جداً عندما تكتشف أن زوجها يخونها بزواجه من امرأة أخرى ما أشعرها بالوحدة والخيانة وسرعان ما فقدت الأمل في كل شي وتحول اليأس إلى حالة الانتقام " واعتمد يوربيدس على الجانب السايكولوجي في رسم الشخصية ، فكان يعقد الدوافع النفسية لشخصياته من خلال ردود أفعالها قدام الأزمات التي تجابهها كما اهتم بشكل خاص بالنساء حتى انه جعل أبطال الكثير من مسرحياته من الشخصيات النسائية (فيدرا، ميديا، الكترا) كلهن نساء يمتلكن إرادة قوية مثل الرجال، ولا تنثيهن عن عزمهن المعوقات ولا تأخذهن رافة أو شفقة وهن يلحقن الضرر بأقربائهن " (ابراهيم، ٢٠٠٦، ٧٦)

ويصور لنا اسخيلوس مفهومي الأمل واليأس من خلال عدة مسرحيات تناولت تلك الموضوعات ولعل مسرحية (برومثيوس في الأغلال) خير مثال على ذلك، إذ يمثل (برومثيوس) رمزاً للأمل والتحدى حيث يتحدى الآلهة ويقدم النار إلى البشر مؤمناً بقدرتهم في التغلب على مصاعب الحياة ورغم تفاؤل برومثيوس إلا انه يواجه عذاباً شديداً من الإلهة ، ويضل مقيداً إلى صخرة مما يجعله يشعر باليأس والإحباط، وتأخذ ثنائية الأمل واليأس مدلولات في مسرحية (برومثيوس في الأغلال) ينذرهم من الفأل الحسن كما في الحوار الآتي (حذرتهم من نذير النحوس ، ومن نعاق بعض الطيور وبينت لهم علامات الفؤول والحبور " (اسخيلوس، ١٩٩١، ٧١)

والأمل واليأس موضوعان متلازمان في أعمال شكسبير المسرحية إذ كان يستخدمهما لتجسيد الطبيعة البشرية وتقلباتها حيث إن هذه الثنائيات تتجلى في العديد من نصوصه إذ يواجه الأبطال مصاعب جمة قد تدفعهم إلى اليأس ، "ولقد تعامل (شكسبير) مع المزاج السوداوي في الكثير من مسرحياته فمثلاً في مسرحية (ضجة فارغة) نجده يخلع على (الدون جون) سيمياء سوداويه في الزمن الخائق الفض ، وعلى (انطونيو) سوداوية هادئة في مسرحية (تاجر البندقية) أما في (هاملت) فقد اتسمت بسوداوية مغايرة تماماً لأي شخصية أخرى ، حيث استمر (شكسبير) في هذا المزاج من العصر الذي كان يعيش فيه ويبدو أن (هاملت) كان نموذجاً له لأن عقيدة هذا المزاج كانت

شائعة جداً، وقد عبر عنه (شكسبير) عن قصد ، إذ يتحدث عن السوداوية باعتبارها عادة وليس مزاج (برادلي، ١٤٠، ب ت)

ويستخدم (مولير) عنصرى الأمل واليأس لخلق التوتر الدرامي والكوميديا الساخرة المميزة لأعماله وتعكس هذه الثنائية صراع الشخصيات بين الطموح والإحباط وبين السعي لتحقيق أهدافها والقيود التي تواجهها ، سواء كانت اجتماعية أو نفسية فضلاً عن الأخلاقية" ولا يمكن اعتبار مسرحه يدل على تصور واقعي للإنسانية بشيء ما تميز به من رذائل وعيوب ، إنّه بتصويره لها يبرز ما تحدث من عواقب وخيمة في المجتمع ، وإذا كانت المسرحية الموليرية تكون في بعض الأحيان مفتعلة فأنها بالرغم مما توحى به من تفاؤل لا تحجب الرذائل وهي التي يشكل تصويرها أحد أهداف الكوميديا على كل حال(درويش، ١٩٧٣، ١٢) وعند الولوج الى مسرحيات (سارتر) نلاحظ مشاهد الأمل واليأس في اغلب مسرحياته وبخاصة مسرحية (الذباب) ومسرحية (باريونا) إذ يعكس من خلالها رؤيته الوجودية للعالم، وخاصة حرية الإنسان ومسؤوليته في عالم بلا إله ولا معنى مسبق ويتجسد الأمل في شخصية (اوريست) الذي يرفض الخضوع للإله ويعلن مسؤوليته عن أفعاله، هذا الأمل ليس في الخلاص أو السعادة، بل في قدرة الإنسان على اختيار مصيره وتحمل نتائجه حتى لو كان الثمن العذاب ، لقد رأينا في المسرحيتين (باريونا والذباب) أن الحرية تتأكد في موقفها ضد الإله، سواء أكان موجوداً أم لا ومعه ضد كل المبادئ الميتافيزيقية التي تحول الإنسان الى شيء، الى (عبد) وهكذا ينتج عن هذا التمرد على الإله نتائج تؤكد على الأمل والحياة و تؤكد على وجود الأمل في داخل الإنسان ، وتندرج هاتان المسرحيتان في مرحلة كان فيها (سارتر) ينتقد فيها الدين المسيحي ، كما صار عبر العصور وينتقد بالتحديد الرؤية الشعبية لهذه الديانة ، مؤكداً على حرية الإنسان في الحياة ومسؤوليته ، وقد رأينا أن حرية الإنسان تستلزم ان يقوم بنفسه بما يريد ، وبأن يحقق إرادته بنفسه وينتج عن هذه الوحدة الضرورية وحدة الإنسان في مواجهة مسؤولياته وفي مواجهة ذاته استحالة ان يقوم احد مقام آخر فيما يجب عليه القيام به لتأكيد حريته ، فعلى باريونا واليهود أن

يثوروا بأنفسهم ضد الرومان لا أن ينتظروا قدوم نبي يقوم بالمعجزات، وإذا قدم فان هذا النبي قد جاء ليعلمهم ضرورة ان يناضلوا بأنفسهم ولوحدهم ، وعلى (الكثرا) إن تقوم بنفسها بما يؤمن حريتها واورست لا يستطيع القيام بأي شيء من اجلها أو حتى من اجل سكان ارغوس ، وإذا أتم فعل القتل فقد قام بذلك من اجله هو نفسه ، فوالده قد قتل و وأغتصب القاتل عرش أبيه ، وقد وجد هذا الفعل تبريرا آخرًا لكون (أجيسث) قد أغرق سكان ارغوس في اليأس والندم ، وفعل اورست يساعد الأرغوسيين لكنه لا يوفر عليهم الفعل الأساسي الذي يتوجب عليه وعبرت مسرحية (في انتظار كودو) عن نزعة متسمة بالأمل واليأس والمتعة بالحياة وأنه لا توجد هنالك مشاكل ولا متاعب نفسية بالنسبة للطبقة الأرستقراطية وإن الكون مهم حتى في المتعة وكأنهم ولدوا ولهم الأسبقية في كل شيء مثل هؤلاء يهاجمهم (بيكت) ويصب عليهم قتامة اليأس والشك الرهيب (عصمت، ١٩٨٠، ١٥٦) لقد حاول (بيكت) أن يخلع القناع الذي وضعه المجتمع باسم الحضارة من على وجه الإنسان ليضعه وجهاً لوجه أمام مصيره أو محاولة تعرية الفلسفات المثالية التي تدعو إلى الأمل ، على اعتبار إن الإنسان في حقيقته عاجز أمام مصيره ، عاجز أمام الموت والحتمية " إن تشاؤمية (بيكت) تزداد حدتها في العادة نتيجة لإحساسه بما عليه الحياة من كآبة وخلو من أي معنى ، فأحداث الحياة الإنسانية لها نفس الشكل المتكرر والزمان أحداث متتابعة لا معنى لها ، يندمج كل منها في الآخر بلا وعي حتى يصعب تمييزها و العالم كله منذ الأزل حتى هذا العصر يشبه في نظر (بيكت) أرض (أكالات البشنيين) كما صورها (تينسون) وهي أرض تظهر فيها جميع الأشياء على صورة واحدة ، فالحياة تمضي وتمضي وتمضي..... تكرار لا نهاية له وعذاب لا نهاية له ، وكل شيء قائم كما يقول (كلوف) لزميله (هام) في نهاية اللعبة ، الشمس لم تعد تشرق كما كانت تشرق ، بل إن (بيكت) لا يستطيع أن يرى هذا التنوع المحزن بما فيه الإنجيل وهو قمة التشاؤم (ولورث، ١٩٧٩، ٧٤)

وفي مسرحية (سوناتا الشبح) تجلى الأمل واليأس في عدة مشاهد من النص "إذ يصور لنا سترندبرج يأس البشر وتعاستهم وكأنهم يتعذبون في جحيم وهم لذلك يبدون كالأشباح

.. إننا نرى (همل) بطل المسرحية ، وهو هنا سترندبرج نفسه يروي على الطالب الشاب (اركتهولنز) يأسه الذي ألزمه (كرسي المقعدين)، يأسه الطويل المتعدد الذي يرويه بطريقته التي تجعلنا نرثى له ونشفق عليه في معظم المشهدين الأوليين من المسرحية ثم نجعل انتحاره بعد ان يتقمص شخصية أخرى، شخصية (الكولونيل) المتحلل منحل الخلق يقدم للقضاء لنفسه التهم التي سمعناها سلفاً شيئاً مبرراً ولا غبار عليه في نظرنا (خشبة، ١٩٦٦، ٥٩)

وسوناتا الشبح مثلها مثل أشباح (ابسن) تواجه الشخصيات بماضيها لتكشف عما في هذا الماضي من شرور وجرائم وذنوب هي دائماً أشباح تلقى بظلمها الرهيب على حاضر الشخصيات وتطالبها بدفع الثمن... وهو دائماً ثمن غال ، والشباب وحدهم هم الذين يملكون إمكانية الهروب من هذه الأشباح لأنهم بلا ماض ، وأن كانت الخطيئة عند (سترندبرج) قيمة عامة تسمم حياة بعضهم أحياناً .. وتتركهم بلا أمل في الخلاص .. وينقلنا سترندبرج إلى حجرة الزنايق ونتبعه إلى الداخل أكثر وأكثر لنرى الطالب وابنته (همل) غير الشرعية الشابة الجميلة التي تحيط نفسها دائماً بالزهور ، وسترندبرج في هذه الحركة يواجهنا بالسؤال التالي ، هل ينجح الشباب فيما فشل فيه الكبار ؟ ، فالشبابان هما الآن الأمل الوحيد في عالم لا تسيطر عليه أشباح الجريمة والذنب (سرحان، ٢٠٠٦، ١٥٤)

وتناول (يوجين أونيل) موضوع الأمل واليأس من خلال تسليط الضوء على الإنسان وصراعه مع القدر وهو موضوع قديم كان دائماً وسيظل أبداً موضوع الدراما الأثير ، ويقول (يوجين أونيل) في هذا الصدد كان صراع الإنسان في الماضي مع الآلهة ، ولكنه الآن صراع مع ماضيه ومحاولته الخاصة للانتماء ومن المميزات الخاصة والرئيسية للدراما عند (اونيل) هو اهتمامه العميق بالمشكلات الرئيسية التي تواجه البشرية جمعاء فمشكلة صراع الإنسان مع مصيره وقدره ، مشكلة المرء اللامتناهي لكي يعرف ويفهم ، مشكلة (الأمل واليأس) الحاضرة في أعماله المسرحية التي قد

يقترّب كثيراً من الروح الحقيقية للدراما اليونانية، " وتميزت مسرحياته بالطابع الذي يميز المسرحيات الكلاسيكية العريقة وهو طابع الغموض (اونيل، ١١١، ١٩٥٩)

مؤشرات الإطار النظري

١. تتجلى ثنائية الأمل واليأس بوصفها بنية نفسية-جمعية نابعة من اللاشعور الجمعي والنماذج البدائية المتركمة عبر الخبرة التاريخية والاجتماعية للإنسان، وهي جزء من التكوين النفسي للشخصية المسرحية.
٢. تحمل الثنائية أبعاداً متعددة الدلالة (فلسفية، اجتماعية، تاريخية)، وتتجسد درامياً عبر منظومات رمزية مثل: الخير/الشر، القدر/الاختيار، الفأل/التشاؤم، الخلاص/السقوط.
٣. ترتبط جدلية الأمل واليأس بالتحويلات الواقعية؛ إذ يتولد اليأس من الاضطرابات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وما تخلفه من إحباط وانكسار، بينما ينشأ الأمل من الاستقرار وإمكانية التغيير والنهوض المستقبلي.
٤. تشكل الثنائية محركاً أساسياً للصراع الدرامي، حيث يولد التوتر الداخلي بين الأمل واليأس طاقة درامية فاعلة تسهم في تعميق التلقي، وغالباً ما يتدرج المسار من بارقة أمل إلى إحساس مأساوي، خاصة في النصوص التراجيدية.
٥. تكتسب الثنائية وظائف دلالية وجمالية متنوعة بحسب الاتجاه المسرحي؛ فالأمل يرمز إلى الخلاص أو النهضة في المسرح الاجتماعي والسياسي، في حين يقود اليأس في المسرح الحديث ومسرح العبث إلى فقدان المعنى وظهور القلق الوجودي.
٦. تعكس ثنائية الأمل واليأس رؤية فلسفية للوجود الإنساني، حيث يمثل الأمل قوة دافعة نحو المستقبل والتحقيق، بينما يجسد اليأس حالة الإحباط والاستسلام أمام قسوة الواقع

الفصل الثالث: إجراءات البحث**أولاً: مجتمع البحث:**

يتألف مجتمع البحث من نص مسرحية (كاروك) للكاتب عبد الكريم العامري

ثانياً: عينة البحث

شملت عينة البحث نص مسرحية (كاروك) إذ تم اختيارها بشكل قصدي لاقتربها من تساؤل المشكلة وهدف البحث .

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

رابعاً: أداة التحليل

اعتمد الباحث في أداة تحليل العينة على مؤشرات الإطار النظري.

خامساً: تحليل العينة

اسم المسرحية: كاروك، تأليف: عبد الكريم العامري، سنة النشر: ٢٠١٩

شخصيات المسرحية: (النجار، الابن، الأم، المعلم، المجنون، سعيد)

قصة المسرحية:

تدور أحداث النص حول جدلية الحياة والموت ودلالاتها(التابوت والكاروك) وربطها بثنائية الأمل واليأس إذ يستنطق المؤلف تلك الثنائية من خلال استذكار الفترة المظلمة التي مر بها العراق خلال فترة الحرب العراقية الإيرانية وما أفرزته من إرهابات ألقت بظلالها على حياة الناس وبخاصة في الجنوب، وفي قرية صغيرة يعمل احد أفرادها في ورشة صغيرة للنجارة وصناعة الأدوات الخشبية ومنها التوابيت والأبواب والكاروك وهو مهد الطفل حديث الولادة ، وولده البكر مروان الذي كان عاشقاً لبننت عمه(ياسه) التي عاش معها طفولته وكان يحلم بالاقتران بها كزوجة في المستقبل لكن الحرب حالت دون ذلك ليقع في الأسر وبعد عودته تتبدد أحلامه ليجدها تزوجت غيره بسبب عوزها المادي لتعيل أسرتها، وشخصية المعلم الذي هو الآخر أخذت منه الحرب مأخذاً فاضطر إلى بيع مكتبته والتسكع في الشوارع ليبيع الدخان.

النجار : أهذه حريك ... ؟

الأبن : حرب ملايين الضعفاء في مدن الأرض حرب الغافين على أرصفة العوز وتنانير الأهل الباردة المهجورة .

هل قدر للمرء أن يبقى طريداً طول العمر يخشى من ظل يتبعه أو صوت يمنحه اليأس... ؟ أقدر هذا يجعلنا ان نفتح أرصدة في بنك الموت.آه..(العامري،٨٩،٢٠١٩)

يتجلى اليأس في هذا الحوار من خلال الصراع داخلي بين الفرد والواقع اذ ينقل لنا شخصية (النجار) الواقع المأساوي الذي عاشته العوائل العراقية في تلك الفترة من الحرب وهجرتهم لمنازلهم ، والبقاء في حالة من التمزق وفقدان الوطن والأمان حتى وصل بهم الحال إلى اليأس الجمعي ، ويلاحظ أن الكاتب أتجه إلى استخدام الدلالات الرمزية خوفاً من بطش السلطة الحاكمة في تلك الفترة من خلال جدلية (الحياة والموت) ، وهو ما تجسد في الحوار أعلاه أذ جعل من الموت والبؤس مؤسسة رسمية من خلال مفردة (أرصدة) إذ أن الإنسان يدفع حياته كعملة لمصير حتمي لا مفر منه ، وعلى الرغم من قتامة النص وسوداويته نلاحظ وجود بصيص من (الأمل) يجري على لسان (الابن) وهو يقول (حرب ملايين الضعفاء) ، الصراع هنا ليس عبثياً بل يحمل بعداً نضالياً في أن هناك أمل في أن يتحول اليأس الفردي الى مقاومة جماعية ، ويطرح (النجار) سؤاله للابن (لحبك تتأثر) يشير الى حب الأرض والأهل والدار وهو بارقة أمل وسط هذا الدمار إذ يصبح الحب دافعاً للاستمرار على الرغم من الخسارات الكبيرة التي عصفت بتلك العوائل أبان تلك الحرب التي زرعت اليأس والبؤس لدى عامة الشعب العراقي وما سببته من انهيار داخل بنية المجتمع العراقي على المستوى (النفسي والاقتصادي فضلاً عن الواقع الاجتماعي)

الابن : ما عدت أميز ما بين الأشياء ... فالكل سواء حتى نهاراتي لم تسعفني كي أتلمس دربي

النجار : خذ درب الخشب ، وستعرف انك لم تجنح لليأس

الابن : أمتلأت رنتي بنشارته وبمنظر هذا التابوت صرت أدق مسامير في رأسي .
 المجنون : الأرض دم ... دم... دم هذا اول صوت والأخر يأتي ، دولابي عبيدان ...
 دولابي عبيدان راح عيد ... واجى عيد يادولاب الطفل الباكي أفتر ... أفتر وزع
 أفراحك على كل الأطفال أفتر يادولاب العيد (العامري، ٨٩، ٢٠١٩)

يبدأ الحوار بتصوير صراع الإنسان العراقي مع ذاته ومع واقعه المأزوم إذ تتجلى في كلام الشخصيات حالة الانقسام الداخلي بين الرغبة في الحياة وهي تمثل (الأمل) وبين الإحساس بالعبث واللاجدوى ، وهي تعبيراً عن (اليأس) ونلاحظ أن شخصية الابن تعاني من خلط التفريق بين الخير والشر وبين الأمل والظلام في إشارة إلى اليأس المخيم على الواقع المعاش ، فحتى في النهار الذي يمثل النور أصبح في مخيلة الابن عبارة عن ضياع الأمل وسط وضوح النهار بيد أن (الأب) لم يفقد الأمل بعد أن أستشعر أن اليأس خيم على حياة أبنه فعمل على حثه على العمل بصناعة الأخشاب وهي هنا دلالة رمزية للخشب في الإنتاج والتحول ، في حين أنه عبارة عن مادة للتوايبت أيضاً وهنا تبرز ثنائية الحياة والموت من جهة وبين الأمل واليأس من جهة أخرى وتنبعث رائحة الموت مرةً أخرى من خلال نشارة الخشب التي تمثل رمزاً لبقايا التوايبت التي يصنعها (النجار) ، في إشارة إلى أنه يتنفس غبار الموت وحتى المسامير عكست صورة مأساوية لما تعانيه الشخصيات من تحول حرفة العمل إلى عذاب وجودي قاهر إذ تتحول الصنعة إلى فعل مؤلم وفي نهاية المطاف يبلغ اليأس ذروته فبعد أن كان النجار يسعى إلى زرع بذرة الأمل في نفس الابن بغية تحريره من الألم بعد أن أصبح جزءاً من حياته اليومية ، وصوت (المجنون) يعبر عن اللاوعي الجمعي للمجتمع العراقي ويمثل حالة الدمار التي شهدتها تلك المرحلة وهو ما نراه جلياً في تكراره بكلمة (دم) مجسداً دورة الدم والعنف في ما يقابله في نداء الأمل من خلال استحضار دولاب العيد وما يحمله هذا الدولاب من رمزاً للأمل والعودة للذكريات في

احتفالات العيد وهو يلجأ إلى السخرية لأن هذا العيد أصبح بلا معنى بعد أن فقد الأطفال فرحتهم ، وأحاط الدم أسوار القرية .

النجار : انهض واستغفر ربك

المجنون : استغفرت كثيراً ولم ترجع نور ما نفع السقف إذا لم يحم أهل الدار انطبق السقف عليهم راح الناس يدوسون على رمم الأشلاء استغفرت كثيراً من يغفر للأيدي وهي تميت الأبناء مجنون يا نور...

جدي ... أرأيت ..؟ كم قاس هذا الزمن المر يدرجنا ككرة الثلج ويقذفنا !جدي ان الصبح والليل تغير!وتغير حتى الإنسان (العامري، ٩٢، ١٩، ٢٠١٩-٩٣)

يبدأ الحوار بنداء شخصية (النجار) وهو يحمل في طياته بعداً دينياً و تربوياً بغية أحياء الأمل وسط هذا الدمار وهو بطبيعة الحال يرى أن الأيمان والنجاة تكمن في الدعوة إلى البناء وإعادة ترميم ما هدم كما هو الحال في بناء الخشب والبيوت ، في حين يرد المجنون صرخة مدوية تعبر عن نوازع النفس الداخلية وهي صرخة وجودية يائسة ، فيتحول الاستغفار من طقس ديني إلى عمل بلا جدوى بسبب الواقع القاسي الذي نال من الشخصيات والمجنون هنا بمثابة الممثل عن المقهورين الذين كانوا يعولون على الخلاص لكن دون جدوى ويكشف عن وعي مأزوم بين الأيمان بالقدر ويقابله اليأس من العدالة ، وفي حديثه عن الزمن يستحضر الابن اليأس الوجودي من الثبات فالزمن لا يسير نحو الأمل بل نحو الانقسام ومع هذا نراه صارخاً باحثاً عن جده رمزاً للذكرى والجذور وهو يتشبث ببصيص من الأمل .

سعيد : ما تفعل برجل عاد من الحرب بلا ساقين ، كانت تحنو علي تمطرني بالعطف تخرجني للنزهة ... تشاركني الهم اليومي كانت كل الأيام تمطر بطيئاً بطيئاً جداً حتى أبطأ تيار القلب راحت تبعد عني ، كأن الحب ملح ذوبه عجزي ..
الابن : آه ، لو تعرف تلك المرأة كم ضحى هذا الرجل ... ما عافته وحيداً .

**النجار : أتبعني هذا الكاروك لكن المرأة تستاهل هذا التعب أتدري ، لم يصرخ في
الحي طفل منذ سنين هذا أول طفل يأتي من يعد العقر وأول كاروك يخرج من ضلع
التابوت (العامري، ٢٠١٩، ٩٣)**

يشير الحوار إلى لحظة إنسانية تمتاز فيها معاناة الجسد والروح على حدٍ سواء إذ يضع الكاتب شخصياته في جو من التوتر بين الخذلان والأمل وبين الانكسار الجسدي والأمل في الحياة ، فالحرب أخذت مأخذها من أبناء القرية فخلقت أجساداً مشوهةً وأرواح محطمة، بيد أن (النجار) يحاول ن خلال (الكاروك) الإشارة إلى رمز الولادة وأن يوقظ الأمل وسط هذا الدمار وتمثل شخصية (سعيد) رمزاً للفقد واليأس الوجودي ، فالعوق الجسدي الذي تعرض له تحول إلى عقم نفسي وعاطفي حتى أن الحب نفسه تبخر في أجواء المعركة وراحت الروابط الإنسانية تتحلل بسبب الحرب ، ويعاني سعيد من العزلة نتيجة شعوره بفقده الهوية الذكورية بعد أن تعرض إلى الإعاقة الجسدية وتحول إلى إنسان مهزوم داخلياً بعد أن تحولت بطولاته القديمة إلى عبئ على نفسه ، (والابن) هنا يستحضر لحظة أمل خفية فهو لا يوبخ المرأة فقط بل يستنهض قيمة التضحية التي بسببها تعرض سعيد لهذا العوق الجسدي وأصبح النجار هو الشخصية الرمزية التي تلعب دوراً وسطياً بين الموت والحياة بين الخشب الذي يصنع منه التابوت والخشب الذي يصنع منه الكاروك ، وبهذا تتحول هذه الأدوات المعبرة عن الفناء إلى أدوات للخلق وهي ذروة التعبير عن الأمل وسط اليأس ومن خلال جملة من الثنائيات الضدية (الموت والحياة والعقر والخصب السكون والصرخة) تتفاعل هذه الضديات لتجسد جدلية الأمل واليأس فالأمل لا يأتي من الخارج بل ينبثق من داخل الألم ذاته من قلب الخسارة كما يخرج (الكاروك) من ضلع التابوت

**المعلم : ياالضربية هذا العمر ندفعها قسراً تعبت أقدامي من لف الطرقات كنت أعارض
من كان يدخن صرت أبيع الدخان
النجار : اصبر ، مازال الخير هنا**

المعلم : الكل يقول اصبر ! وأنا أيضاً كنت أقول سأصبر مانفع الصبر إذا كان الخنجر مغروزاً في الصدر ، آه ياسنواتي لم يبق جزء من جسدي لم تمسه النار.
الابن : ما زلت عظيماً .

المعلم : صعب أن نعرف من يعشق حد النزف وبين رياء الحب ، صعب أن نتفحص وجوه الناس لنعرف من اكلته النار أين هو الصعب ؟! أم حين يعيرني من فشل في الدرس بعلم لا يجلب إلا الجوع هذا هو الصعب ؟ حين تضيعني الأسواق اصيح بأسماء أجهلها لعب لا فائدة منها ! هذا هو الصعب أن ارجع للبيت اعد النقد يتلبسني كابوس الإيجار وقائمة الأولاد من ، كتب ، أحذية ، أقلام ! وديون تأكل الرأس ... هذا هو الصعب (العامي، ٩٥، ٢٠١٩-٩٧)

في هذا الحوار الذي يضم ثلاثة شخصيات تتجسد الأزمة الوجودية للإنسان العراقي بعد الحرب وما خلفته من فقر وعوز وعلى الرغم من هذه الظروف يحاول (النجار والابن) بث روح الأمل لدى شخصية (المعلم) اليائسة من الحياة إذ تتجلى تجربة الانكسار الاجتماعي والاقتصادي داخل شخصية المعلم فبعد أن كان رمزاً للوعي والثقافة أصبح بائعاً للدخان بعد أن كان يحث طلابه على عدم التدخين ، وهذا التحول يعبر عن اليأس وتآكل القيم الأخلاقية التي أنزل فيها قدر المعلم ويحاول النجار أن يستنهض بريق الأمل من خلال حثه للمعلم بالصبر على ما ألم به من ظروف القاهرة أدت به إلى التسكع بالطرقات وبيعه للدخان ، والصراع هنا يتجلى بين القوى المتفائلة المتمثلة بشخصية (النجار) والقوى المتشائمة بشخصية (المعلم) ولكن المعلم يحول الصبر إلى رمزاً سلبياً للعجز لا للأمل وهو ما يعمق المأساة الوجودية ويجعل الشخصية تدرك عبث الانتظار الذي لا جدوى له في هذه الظروف القاهرة .

المجنون : يا أهل الأرض هل مر عليكم طير أبيض بجذائله أشرطة بيضاء هل مر عليكم هذا الطير ...؟ لماذا ...؟ لماذا خلقت أذن ...لكي أزداد عذاباً لماذا ... لماذا ... لماذا ...؟ أرجوك ارفع ثقلك عن تلك الأجساد سيكون خفيفاً ! خفيفاً على تلك

الأجساد الدائمة ! أرجوك قل للنار : كوني برداً وسلاماً ! الرحمة يارب يا أهل الأرض
 هل مر عليكم طير ابيض ...؟
 الابن : كم من الآلام نحملها ..؟
 النجار : ابق عينا تحرسك والأخرى تخترق الزمن البعيد امسك زمك الآتي بيد من
 حديد ! كي لا تفلت وإياك تفرط .
 الابن : ما فرطنا في شيء أبداً ألا يكفي ما أهدرناه من عمر في سوح الحرب ؟! متى
 تخمد هذه النار (العامي، ٢٠١٩، ٩٩)

يستهل (المجنون) خطابه بالدعاء والتوسل من أجل البشرى للمولود الموعود الذي يمثل
 رمزاً للأمل وقد شبهه بالطير الأبيض الذي يعد رمزاً للسلام والنقاء ، لكن سؤاله يتكرر
 (هل مر عليكم) يوحي عن يأس دفين فلم يجد الطير ولم تستجاب دعواه لا في الأرض
 ولا في السماء ويلاحظ تضرع المجنون باستحضار علاقته بالرب من أجل إرجاعها له
 إذ يتجسد الأمل الروحي كملاذ أخير وسط الدمار المستشري حول القرية ، وعلى
 الرغم من اليأس الذي أعتري شخصية المجنون لكنه يتمسك بعلاقته مع (الله) وطلب
 الرجاء بكشف الغمة وولادة النور لكنها في الوقت نفسه تعبيراً عن رغبة يائسة في خلق
 لعالم من جديد ويعود نداء (الطير الأبيض) مجدداً ليؤكد إحاطة اليأس من كل الجهات
 وعلى الرغم من الدعاء والرجاء يبقى كل شيء على حاله ويظل الطير الأبيض رمزاً
 مفقوداً كما هو الأمل في بلد دمرته الحروب .

ويكشف الحوار بين (النجار وأبنيه) عن صراع بين جيلين وهما (جيل الحرب) الذي
 خسر الأمل بينما يمثل النجار صوت الحكمة محاولاً إصلاح المعنى داخل مجتمع عاش
 إرهابات الحرب وذاق الويلات منها ، وأن خطاب النجار يحمل في طياته بذور الأمل
 من خلال دعوته الى التمسك بالزمن القادم والصبر حتى الصمود لكن رد الابن جاء
 مليء باليأس الجمعي معبراً عن جوهر المأساة العراقية كما يصورها الكاتب حرباً تلو
 أخرى ضياع الأجيال ودماراً مستمراً أنها صيحة احتجاج ويأس يقابلها نداء خافت

للأمل ، وتوجّ (العامري) خطابه هنا من خلال بعداً سيميائياً فرمز للطير الأبيض بالأمل والخلاص بينما مثل (السقف) قيد الواقع وثقل الموت في حين كانت النار العذاب الجمعي الناتج عن الحرب فضلاً على أن اليد من حديد تمثل الإرادة البشرية في مواجهة القدر ، وفي محاوله للتعبير عن ما بين السطور لجا الكاتب إلى تضمين هذا الحوار بعداً احتجاجياً ضد السلطة القمعية التي حولت البلد إلى بؤرة من الخراب .

الابن : ان مات الذئب فسوف نموت جميعاً .

المجنون : أغلقوا الأبواب لا تنظروا إلى السقف الموت يأتيكم من سقف الدار انتبهوا يا أهل الدار اغلقوا كل نوافذكم ... والأبواب ! نور ! يانور قالوا في العيد يأتي الأطفال لمن أعطى عيدية هذا العيد من يأخذها مني ...؟ يا أهل الأرض من يأخذ عيدية نور مني ... ؟ سرق الصاروخ آخر أحلام طفولتها فانطبق السقف على الأرض يا سقف البيت أكنت تريد الموت لنور ! أم كنت تقبيلها فهويت ..؟... قتلوك يانور . نور ما كان بيدي رد الصاروخ ما كان بيدي رفع السقف (الطيارات الموت) (العامري، ١٠٢، ٢٠١٩)

يحتدم الصراع في هذا الحوار بين الوجداني والرمز وتمثلات الحياة والموت والأمل واليأس والبراءة والدمار من خلال صوت (المجنون) الذي يمثل صوت الإنسان العراقي معبراً عن مأساة العراقيين وصوت الاحتجاج حول عبثية الحروب ، بينما يمثل (الابن) وعياً مثقلاً بالإدراك الجمعي للكارثة من خلال قوله (أن مات الذئب فسوف نموت جميعاً) وفي هذا الحوار تصوير ارتباط القدر بين الضحية والجلاد ، وعلى الرغم من سوداوية الحوار وغرقه باليأس ألا أن هناك بارقة أمل في نداءات المجنون (يا أهل الأرض يا نور) وهي تعبير صادق عن أن الصوت الإنساني لا يزال قادراً على الوقوف في وجه دعاة السلطة ، وعلى الرغم من انهيار البيت واحتراق الطفلة نور ظل المجنون متمسكاً بالأمل الرمزي لاستعادة المعنى ، وتتجلى صور اليأس في هذا الحوار من خلال أدراك العجز الإنساني أمام آلة الحرب فيثير النص جدلية العلاقة بين الأمل واليأس فكلما تعمق الموت في الدلالة أنبعث من تحته نداء

للحياة إذ يتحول الحزن إلى باعث للمقاومة أي أن الأمل لا يظهر في الخلاص الخارجي بل في استمرار الحس الإنساني .

المعلم : يافرح الحي بهذا الطفل

الأبن : صام الحي طويلاً هل تكسر مريم هذا الصوم ...؟

النجار : اهتز يا كاروك اهتز وأملأ كل الأرض فرحاً اهتز واكشف عن فرح سترته الدنيا . كنا نوزعه بالمجان على كل الخلق ! وحرمانا منه

الأبن : تباً لخفافيش الليل لن تلحق بالكاروك أذى ! فالكاروك هنا في هذا الصدر

المجنون : كنت هناك لم يدخلني احد كي أرى نور يا باب المشفى يا قفصاً منع الأحلام كي لا تسري الى قلبي يا باب المشفى .. كنت هناك، سألوا عن والد تلك الطفلة ! لا لست إنا .. لست أنا هذا الوجه المحروق بنار الموت! (العامي، ١٠٣، ٢٠١٩، ١٠٤)

في هذا المقطع من الحوار تتجلى ثنائية (الأمل واليأس) بصورة واضحة إذ يتقاطع فيه صوت الحياة متمثلاً (بطفلة) وهي تحمل روح الأمل ، مع صوت المجنون الذي يمثل صوت اليأس وهو يعيش أيامه العصيبة من لوعة فقدان أحبه وانكفاء نور الصباح ويحاول المعلم جاهداً استنهاض الهمم من خلال حوارهِ ورغبته في عودة الأمل الى الجماعة بعد الصوم طويل عن الفرح والسعادة ، ورمزية الطفل الوليد هنا تبعث للمتلقي دلالات للتجديد والأمل ودعوات إلى عودة الحياة الطبيعية بعد مشاهد الحرب والدمار التي عصفت بالعراق في تلك الفترة من ثمانينات القرن الماضي وما تلاها من ويلات ألقت بظلالها على مجمل الحياة الاجتماعية للفرد العراقي لكن (الابن) يراوده الشك في بعث الحياة والأمل من خلال رؤيته للولادة الطفلة (رمزاً للأمل) حدثاً متأرجحاً بين الشك والأيمان ، ويستشهد بذكر السيدة مريم (ع) وهي نموذج الرحم الطاهر القادر على الأحياء على الرغم من قساوة الكهنة وبين الوعي المأساوي باليأس المتراكم من خلال الصوم الطويل (الموت الرمزي) وفي السياق ذاته يمثل (النجار) صوت الحياة المبنية على نهضة الأمم ويطرئ (بالكاروك) وعلاقته بالحياة ويربط حركة

اهتزازه إلى عودة الأرض لتنبض بالحياة من جديد وفي الوقت نفسه يوصف جدلية العلاقة بين الكاروك وبين فعل الفرح الجماعي ، المبطن بالأمل من أجل العودة إلى ذكريات الماضي الجميل وما يحمله من تواشج العلاقات الإنسانية قبل أن يحرم منه الجميع في إشارة إلى زمن البراءة المفقود ، ويستوطن اليأس على أغلب بيوت القرية ويعيش المجنون صراع الأضداد بين العقل والجنون وبين الحياة والموت وبين الأمل واليأس فنشاهده يقف أمام بوابة المشفى وهي رمز (الخلاص) لكن دون جدوى إذ منعه من الدخول فيتحول المشفى إلى سجن للأحلام ، والصندوق يشير إلى تابوت الطفلة (نور) وبهذا الوصف يغيب النور وهو الأمل الأخير ليكتمل مشهد اليأس.

النتائج والاستنتاجات

النتائج

١. أن أحداث المسرحية هي عبارة عن جدلية بين الحياة والموت ودلالاتها (التابوت والكاروك) و ربطها بالأمل واليأس
٢. كان مشهد الاضطهاد والخوف واضحاً لدى الإنسان العراقي وهو يعيش الحرب الذي ولد حقبة مظلمة مليئة باليأس
٣. كشف النص دلالات رمزية عبرت عن الأمل واليأس ومنها التابوت والكاروك فالتابوت هو اليأس والموت المحتوم من خلال الحرب ، والكاروك هو دلالة عن الحياة الجديدة المملوءة بالأمل والتفاؤل
٤. يحتدم الصراع بين الوجداني والرمزي وتمثلات الحياة الموت والأمل واليأس والبراءة والدمار من خلال صوت (المجنون) الذي يمثل صوت الإنسان العراقي الحر المعبر عن مأساة وويلات العراقيين في تلك الحقبة المظلمة.
٥. تضمن النص دلالات عن الوصم الاجتماعي وبخاصة شخصية سعيد الذي عانى من العوق.

الاستنتاجات

١. يلعب الأمل دوراً حاسماً في الحياة الاجتماعية للمجتمعات لا سيما خلال فترات الحركات الاجتماعية والأزمات الوطنية
٢. إن الشخصية اليائسة تميل إلى الانعزال وتركز إلى التشاؤم لأنه في حاضر الحياة لذة أو متعة ، ولا يجد في المستقبل أملاً ينظر إليه ويشعر بعدم القدرة على العمل.
٣. إن اليأس ناجم عن ردة فعل بفقدان الأمل في الحياة أو بسبب المواقف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تقود الإنسان إلى مصير مجهول .
٤. أسهمت الحروب في بلورة مفاهيم جديدة ساعدت اغلب الكتاب على تبني تلك الموضوع.
٥. حمل اليأس دلالات سيميائية ، مثل، التابوت، الكاروك ، نشارة الخشب.

المصادر

١. يوجين اونيل، قبل الافطار، ترجمة: بهاء طاهر، القاهرة: مجلة المجلة، ١٩٥٩، العدد ٢٩، ص ١١١. (١١١، ١٩٥٩). قبل الافطار. (هـاء طاهر، المترجمون) القاهرة: مجلة المجلة العدد ٢٩.
٢. أس. برادلي. (١٤٠، ب ت). التراجيديا الشكسبيرية. (سهير القلماوي حنا ألياس، المترجمون) القاهرة: لمؤسسة المصرية للتأليف والنشر.
٣. احمد عوض. (٢٠٢٠، ١٨٣-١٨٤). اضواء على شوبنهاور. القاهرة : دار نيوبوك للنشر والتوزيع .
٤. آرثر شوبنهاور. (١٩١٩، ص ٧). تهمة اليأس. (الطيب المعيني، المترجمون) السعودية.
٥. اسخيلوس. (١٩٩١، ٧١). برومثيوس في الأغلال. (إسحاق عبيد، المترجمون) القاهرة: مكتبة مدبولي.
٦. أسعد رزوق. (١٩٧٧، ٣٣٨). موسوعة علم النفس. (عبدالله عبد الدايم، المحرر) بيروت : مطابع الشرق .

٧. الخليل بن احمد الفراهيدي. (٢٠٠٢ ، ١٧٠). العين مادة امل . بيروت : دار الكتب العلمية .
٨. الراغب الأصفهاني. (ب ، ت ، ١٩٥). المفردات في غريب القرآن . مكتبة ابرار المصطفى .
٩. اميمون بن ابراهيم. (٢٠٠٦، ٧٦). تطور وظيفة الشخصية المسرحية الى شكسبير. الكويت: مجلة البيان، العدد ٤٦٧، ١ يونيو.
١٠. أندرية لا لاند. (٢٠٠١ ، ٣٠٦). موسوعة لا لاند الفلسفية . بيروت : منشورات عويدات .
١١. انس عبدو شكشك. (٢٠٠٩ ، ١٥). فلسفة الحياة دراسة الفكر والوجود . عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع .
١٢. بطرس البستاني. (ب ، ت ، ٨٥). محيط المحيط . بيروت : مكتبة لبنان .
١٣. جان بول سارتر. (١٩٦٤، ٩). الوجودية مذهب انساني. (عبدالمنعم الحنفي، المترجمون) القاهرة: دار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع.
١٤. جان بول سارتر. (٢٠٠٥، ٢٤). تعالي الانا الموجود. (سن حنفي، المترجمون) بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر .
١٥. جميل صليبا. (١٩٨٢ ، ٥٨٧). المعجم الفلسفي . بيروت : دار الكتاب اللبناني .
١٦. جورج ولورث. (١٩٧٩، ٧٤). مسرح الاحتجاج والتناقض . (عبد المنعم إسماعيل، المترجمون) بيروت: المركز العربي للطباعة والنشر.
١٧. د. احمد طعمة و د. فرحة عزيز محسن. (بلا تاريخ). الأمل واليأس في شعر عبد الكريم الكرمي . مجلة ابحاث البصرة للعلوم الانسانية .
١٨. د. سمير سرحان. (٢٠٠٦، ٤٨). دراسات في الأدب المسرحي. القاهرة: هلا للنشر والتوزيع.

١٩. د. محمد مجاهد نور الدين. (ب ت ، ٢٥). بحوث ودراسات في المذاهب والتيارات. الرياض: دار هجر.
٢٠. دريني خشبة. (٥٩، مارس، ١٩٦٦). اوجست سترندبرج واثره في الاتجاهات المسرحية الحديثة. القاهرة: مجلة المجلة العدد ١١١.
٢١. رياض عصمت. (١٩٨٠، ١٥٦). البطل التراجيدي في المسرح العالمي. بيروت: دار الطليعة.
٢٢. عبد الرحمن بدوي. (١٩٣٩K٢٤٢-٢٤٧). نيشته. القاهرة: مكتبة النهضة.
٢٣. عبد المنعم الحنفي. (١٩٧٥، ٣٥٨). موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. مكتبة مدبولي.
٢٤. عبدالكريم العامري. (٨٩، ٢٠١٩). مسرحيات (مسرحية كاروك). البصرة: دار الفنون والاداب.
٢٥. علي درويش. (١٩٧٣، ١٢). دراسات في الأدب المسرحي. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
٢٦. فاخر عاقل. (٢٠٠٧، ٢١٧). معجم العلوم النفسية. حلب: شمع للنشر.
٢٧. فريال حسن خليفة. (٢٠١٦، ١٠). تطورات الحرية في تاريخ الفلسفة. القاهرة: دار الفكر العربي.
٢٨. فريال حسن خليفة. (٢٠١٦، ١٠). تطورات الحرية في تاريخ الفلسفة. القاهرة: دار الفكر العربي.
٢٩. كلوديا بلوزير وتيتسو ستاهل. (٢٠٢٣، ٨٤). موسوعة ستانفورد للفلسفة (المجلد الحكمة). (آمال السيد، المترجمون) بيروت.
٣٠. لوكيوس أتايوس سينيكا. (٢٠٠٩، ١٥). محاورات السعادة والشقاء. (د. حمادة احمد علي، المترجمون) القاهرة: آفاق للنشر.

٣١. لوكيوس انايوس سينيكا. (٢٠١٩ ، ١٨). محاورات السعادة والشقاء . القاهرة : آفاق للنشر والتوزيع .
٣٢. مجموعة مؤلفين. (، ١٦٦). مطالعة كتاب الثنائيات الضدية . كربلاء : المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية .
٣٣. محمد الهادي عفيفي. (٢٠٠٨ ، ٦٤). موسوعة الحب والجنس عبر كل الأديان. الجزيرة : هلا للنشر والتوزيع .
٣٤. مركز العجيلي. (١٩٩٧ ، ٨). معجم مصطلحات العلوم النفسية والتربوية . بيروت : منشورات جامعة السابع من ايلول .
٣٥. ويل ديورانت. (١٩٦٨ ٣١). قصة الحضارة. (د. زكي نجيب محمود، المترجمون) القاهرة.
٣٦. ينظر : موسوعة وستانفورد للفلسفة. (ب ، ت ، ٩). نظريات النفس في الفلسفة القديمة. (ناصر الحلواني، المترجمون)

فاعلية استراتيجيات الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية

م.م محمد قاسم محمد

مديرة تربية الرصافة الأولى

m.qasim87x@gmail.com

The Effectiveness of Digital Educational Games as a Strategy for Enhancing Freehand Drawing Skills among Secondary School Students

Asst. Lecturer Mohammed Qasim Mohammed

Directorate of Education – Rusafa First

الملخص

يشهد التعليم المعاصر تحولات جذرية نتيجة الثورة الرقمية وتنامي دور التقنيات التفاعلية في العملية التربوية، حيث باتت استراتيجيات التدريس الحديثة تسعى إلى دمج عناصر المتعة والتشويق بالأنشطة التعليمية لتعزيز دافعية المتعلمين ورفع كفاءتهم الإبداعية. وفي هذا السياق، يهدف البحث الحالي إلى دراسة فاعلية استراتيجيات الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية، بوصفها مدخلاً تربوياً مبتكراً يجمع بين الجانب المعرفي والجانب الفني في بيئة تعلم تفاعلية.

تتمثل مشكلة البحث في ضعف دافعية الطلبة لممارسة الرسم الحر بالأساليب التقليدية، وانعكاس ذلك على محدودية الإبداع الفني لديهم. ومن هنا، اعتمد البحث المنهج

التجريبي القائم على مجموعتين (تجريبية وضابطة) مع تطبيق قبلي وبعدي، لقياس أثر الاستراتيجية في تطوير مهارات الرسم الحر. وشملت العينة مجموعة من طلبة المرحلة الثانوية في مديرية تربية الرصافة الأولى/ بغداد للعام الدراسي (٢٠٢٥-٢٠٢٦).

تكمن أهمية البحث في كونه يقدم إضافة نظرية للمجال التربوي من خلال ربط الألعاب التعليمية الرقمية بميدان التربية الفنية، كما يقدم مساهمة تطبيقية عملية للمدرسين عبر نموذج تدريسي حديث يعزز من تفاعل الطلبة وإبداعهم الفني. وقد توصل البحث إلى أن توظيف الألعاب التعليمية الرقمية من شأنه أن يرفع من مستوى مهارات الرسم الحر، ويزيد من رغبة الطلبة في ممارسة الأنشطة الفنية بصورة أكثر متعة وفاعلية، مما يجعل هذه الاستراتيجية خيارًا واعدًا في تطوير المناهج التعليمية.

الكلمات المفتاحية: التربية الفنية – الألعاب التعليمية الرقمية – الرسم الحر – الإبداع – المرحلة الثانوية.

Abstract

Modern education is witnessing radical transformations due to the digital revolution and the growing role of interactive technologies in the learning process. Contemporary teaching strategies now aim to integrate fun and engagement into educational activities in order to enhance learners' motivation and foster their creative abilities. In this context, the present study investigates the effectiveness of digital educational games in developing free drawing skills among secondary school students, as an innovative pedagogical approach that combines both cognitive and artistic aspects within an interactive learning environment.

The research problem lies in the low motivation of students to practice free drawing through traditional methods, which negatively affects their artistic creativity. To address this, the study employed an experimental design with two groups (experimental and control), using pre- and post-tests to measure the impact of the strategy on developing free drawing skills. The sample consisted of secondary school students from the Al-Rusafa First Directorate of Education in Baghdad during the academic year ٢٠٢٥–٢٠٢٦.

The significance of this study lies in its theoretical contribution to the field of education by linking digital educational games with art education, and its practical value in providing teachers with a modern instructional model that enhances student interaction and artistic creativity. The findings indicate that employing digital educational games improves students' free drawing skills and increases their motivation to engage in artistic activities in a more enjoyable and effective way, making this strategy a promising tool for developing educational curricula.

Keywords: Art Education – Digital Educational Games – Free Drawing – Creativity – Secondary Stage.

الفصل الأول: الإطار العام للبحث

المقدمة

يشهد العالم اليوم تحولاً كبيراً في أساليب التعليم نتيجة للتطور التكنولوجي المتسارع، حيث أخذت الأدوات الرقمية تحتل مكانة مهمة في تطوير قدرات الطلبة وصقل مهاراتهم. ومن بين هذه الأدوات برزت الألعاب التعليمية الرقمية كأحدى الاستراتيجيات المبتكرة التي تجمع بين التعلم والمتعة، وتسهم في زيادة دافعية الطلبة وتحفيز قدراتهم الإبداعية. وفي ضوء ذلك، تبرز أهمية مادة التربية الفنية في المرحلة الثانوية، إذ تمثل مهارة الرسم الحر أداة للتعبير عن الذات وتوسيع الخيال وتنمية التفكير الإبداعي لدى الطلبة. غير أن اعتماد الطرق التقليدية في التدريس ما زال يحد من تنمية هذه المهارات، الأمر الذي يفرض الحاجة إلى تبني استراتيجيات حديثة أكثر فاعلية تسهم في تفعيل دور التربية الفنية وتطوير مخرجاتها.

مشكلة البحث وتساؤلاته

تنطلق مشكلة البحث من واقع يتمثل في ضعف الدافعية لدى طلبة المرحلة الثانوية لممارسة الرسم الحر بالأساليب التقليدية، مما ينعكس على محدودية قدرتهم الإبداعية والفنية. ومن هنا يطرح البحث تساؤله الرئيس:

- ما فاعلية استراتيجية الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية في جانب الرصافة الأولى ببغداد؟
- ويتفرع عن هذا التساؤل الرئيس عدد من التساؤلات الفرعية، هي:
- ما أثر استخدام الألعاب التعليمية الرقمية في رفع مستوى الأداء الفني للطلبة؟
- هل توجد فروق بين المجموعة التجريبية والضابطة في مهارات الرسم الحر بعد التطبيق؟

● ما أثر الألعاب التعليمية الرقمية على دافعية الطلبة نحو ممارسة الرسم الحر؟ أهمية البحث

تبرز أهمية هذا البحث من عدة جوانب:

أهمية نظرية: يساهم البحث في إثراء المعرفة التربوية من خلال بيان فاعلية الألعاب التعليمية الرقمية في تدريس التربية الفنية وتنمية مهارات الرسم الحر.

أهمية تطبيقية: يقدم البحث نموذجًا عمليًا يمكن للمعلمين الاستفادة منه داخل الصفوف الثانوية لتعزيز الأداء الفني للطلبة ورفع مستوى تفاعلهم.

أهمية مجتمعية: يساهم البحث في إعداد طلبة قادرين على التفكير الإبداعي والتعبير الفني بما يواكب متطلبات العصر الرقمي ويساعد على بناء شخصية متوازنة قادرة على التفاعل مع التحولات الثقافية والتكنولوجية.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

- الكشف عن أثر استخدام الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية.
- مقارنة مستوى الطلبة في مهارات الرسم الحر قبل تطبيق الاستراتيجية وبعدها.
- تعزيز دافعية الطلبة نحو ممارسة الرسم الحر باستخدام أساليب حديثة وتفاعلية.
- تقديم توصيات للمدرسين وصناع القرار حول جدوى إدماج الألعاب التعليمية الرقمية في مناهج التربية الفنية.

فرضيات البحث

ينطلق البحث من مجموعة فرضيات رئيسة، هي:

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية والضابطة في الرسم الحر لصالح المجموعة التجريبية.

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التطبيق القبلي والبعدي في المجموعة التجريبية لصالح الاختبار البعدي.

لا توجد فروق دالة إحصائية بين الذكور والإناث في أثر استخدام الألعاب التعليمية الرقمية على تنمية مهارات الرسم الحر.

حدود البحث

الحدود المكانية: بعض مدارس المديرية العامة لتربية الرصافة الأولى في بغداد.

الحدود الزمانية: العام الدراسي (٢٠٢٥/٢٠٢٦).

الحدود البشرية: عينة من طلبة المرحلة الثانوية.

الحدود الموضوعية: اقتصرَت الدراسة على فاعلية الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية مهارات الرسم الحر دون غيرها من المهارات الفنية.

مصطلحات البحث

الفاعلية: مقدار ما تحدثه الاستراتيجية من أثر في تحقيق الأهداف التعليمية المحددة.

استراتيجية الألعاب التعليمية الرقمية: مجموعة أنشطة تعليمية تفاعلية مبنية على خصائص الألعاب الإلكترونية، توظف في سياق العملية التعليمية لتحقيق أهداف معرفية ومهارية محددة.

الرسم الحر: أسلوب فني يقوم على التعبير الفردي باستخدام أدوات الرسم المختلفة دون تقيد صارم بالقواعد الأكاديمية، مما يتيح للطالب مساحة أوسع للخيال والإبداع الفني.

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

يمثل هذا الفصل الركيزة الأساسية التي يقوم عليها البحث الحالي، إذ يهدف إلى تقديم إطار نظري متكامل يوضح المفاهيم الرئيسة المرتبطة بالموضوع، وكذلك عرض الدراسات السابقة ذات الصلة التي أسهمت في بناء القاعدة المعرفية للبحث. وينقسم هذا الفصل إلى قسمين رئيسيين: الإطار النظري، ثم الدراسات السابقة.

أولاً: الإطار النظري

الألعاب التعليمية الرقمية: المفهوم، الأسس، الأهمية، المميزات

أ- المفهوم

تُعدّ الألعاب التعليمية الرقمية أحد أبرز مظاهر التحديث في العملية التعليمية المعاصرة، حيث تُعرّف بأنها أنشطة رقمية تفاعلية تُبنى وفق أهداف تعليمية محددة، وتستثمر خصائص اللعب – مثل المنافسة، التحدي، التشويق – لإكساب الطلبة المعارف والمهارات بصورة ممتعة ومحفزة (الديب، ٢٠١٨، ص. ٧٧).

ويشير بعض الباحثين إلى أنها تمثل امتداداً لمدخل "التعلم باللعب"، غير أنها تستند إلى التكنولوجيا الرقمية لإضفاء التفاعل والمرونة. (Huang, ٢٠١٧, p. ٦٦)

لقد باتت الألعاب التعليمية الرقمية من أبرز أدوات التعليم الحديث، حيث تجمع بين الترفيه والعملية التعليمية، وتتيح للطالب فرصة خوض تجربة تعلم نشطة قائمة على التفاعل والتجريب. فهي ليست مجرد وسيلة للمتعة، بل إطار تربوي منظم يهدف إلى تحقيق أهداف معرفية ومهارية محددة.

وقد أظهرت الأدبيات التربوية أن الألعاب التعليمية الرقمية تركز على مجموعة من المبادئ، منها: التعلم القائم على النشاط، التدرج في تقديم المحتوى، توفير التغذية الراجعة الفورية، والتحفيز المستمر للطالب. كما أنها تساعد على مراعاة الفروق الفردية بين المتعلمين من خلال مستويات مختلفة من التحدي، بما يجعلها أداة فعالة في تعزيز التعلم الذاتي والتعاوني على حد سواء.

وتتجلى أهمية هذه الألعاب في العملية التربوية في كونها تسهم في زيادة دافعية الطلبة، وتنمية مهاراتهم العقلية والفنية، فضلاً عن قدرتها على صقل مهارات التفكير الناقد والإبداعي. وتشير نتائج بحوث متعددة إلى أن دمج الألعاب التعليمية الرقمية في التدريس يسهم في تحسين التحصيل الدراسي، وزيادة مستوى التفاعل، وتحقيق مخرجات تعليمية أعمق وأكثر استدامة (الديب، ٢٠١٨، ص. ٧٧).

التربية الفنية والرسم الحر: الدور والأهمية التربوية والجمالية

تُعَدُّ التربية الفنية أحد الأعمدة الرئيسة في بناء شخصية الطالب، حيث تتيح له فرصة التعبير عن ذاته وتنمية مهاراته العقلية والوجدانية والجمالية. ويحتل الرسم الحر مكانة محورية ضمن أنشطة التربية الفنية، لما يتميز به من حرية في التعبير بعيداً عن القيود الأكاديمية الصارمة.

إن ممارسة الرسم الحر تعزز لدى الطالب مهارات الملاحظة الدقيقة والتحليل البصري، كما تنمي الخيال والقدرة على الإبداع. فهو وسيلة لتفريغ الانفعالات والتعبير عن الأفكار بشكل بصري متكامل. ووفقاً لما يشير إليه (سليمان ٢٠١٧، ص. ٨٩)، فإن الرسم الحر يسهم في بناء الثقة بالنفس، وتطوير التفكير البصري، وإكساب الطلبة القدرة على التواصل غير اللفظي.

غير أن استمرار اعتماد الأساليب التقليدية في تدريس التربية الفنية أدى إلى الحد من فاعلية الرسم الحر كأداة تربوية، إذ يقتصر دوره غالباً على الجانب المهاري دون

التركيز على الجوانب الذهنية والإبداعية. وهنا تبرز أهمية إدخال استراتيجيات تعليمية حديثة، مثل الألعاب التعليمية الرقمية، لتمكين الطلبة من تطوير مهاراتهم الفنية بأسلوب أكثر تفاعلية وإبداعاً.

العلاقة بين البيئة الرقمية وتنمية الإبداع الفني

إن العلاقة بين البيئة الرقمية والفنون التشكيلية أصبحت اليوم وثيقة الصلة، حيث وفرت التكنولوجيا الحديثة أدوات جديدة ساعدت الطلبة على ابتكار أساليب فنية غير تقليدية. ومن أبرز هذه الأدوات البرمجيات والتطبيقات التعليمية التفاعلية، التي سمحت للمتعلمين بممارسة الرسم والتصميم في بيئة رقمية مرنة.

وقد أثبتت الدراسات أن البيئة الرقمية لا تسهم فقط في تحسين الأداء الفني، بل تعزز أيضاً مهارات التفكير البصري والإبداعي من خلال الأنشطة التفاعلية (Meyer & Thompson, ٢٠٢٠, p. ٥٩٣). كما أن دمج الألعاب التعليمية الرقمية في دروس التربية الفنية يمثل نقلة نوعية في عملية التعلم، حيث يمنح الطالب دوراً مركزياً، ويخلق بيئة تعلم ممتعة تحفز التنافس والتجريب وتوسع آفاق الخيال الفني (Debei&Akram, ٢٠١٨, p. ٤٧).

ب- الأسس التربوية للألعاب التعليمية الرقمية

- التعلم النشط: الطالب محور العملية التعليمية وليس مجرد متلقٍ (الموسوي، ٢٠٢٠، ص. ١٣٤).
- التحفيز: استخدام عناصر التشويق والتنافس يزيد من الرغبة في التعلم.
- التغذية الراجعة الفورية: يحصل المتعلم على نتائج أدائه مباشرة.
- التدرج: يتم الانتقال من السهل إلى الصعب بشكل تفاعلي.
- التكيف مع الفروق الفردية: يمكن تصميم مستويات متعددة تناسب قدرات الطلبة.

ج- الأهمية التربوية

- رفع دافعية الطلبة نحو التعلم.
- تحسين الاستيعاب وتنمية المهارات العملية.
- تعزيز الثقة بالنفس ومهارات التفكير النقدي.
- إتاحة فرص أكبر للمشاركة للطلبة الخجولين.

د- المميزات

- دمج المتعة بالتعلم: مما يقلل الملل المرتبط بالتعليم التقليدي (حسن، ٢٠١٩، ص. ٢١٢).
 - تنمية الإبداع: الألعاب تتيح مساحات مفتوحة للتجريب.
 - المرونة الزمنية والمكانية: يمكن للطلاب التعلم داخل المدرسة أو خارجها.
 - تنمية التعاون: بعض الألعاب تشجع على العمل الجماعي.
- التربية الفنية والرسم الحر: الدور والأهمية التربوية والجمالية

أ- دور التربية الفنية

تسعى التربية الفنية إلى بناء شخصية متكاملة تجمع بين تنمية الذوق الجمالي، وتطوير القدرات العقلية، وصقل المهارات العملية لدى المتعلم، إذ تُسهم في تنمية الخيال والإبداع وتتيح للطلاب فرصة التعبير عن ذاته بصورة تلقائية ومنظمة في آنٍ واحد. كما تعمل على تعزيز الثقة بالنفس وتنمية مهارات التفكير البصري والقدرة على تفسير المدركات الحسية وتحويلها إلى صور فنية ذات معنى. وفي هذا السياق يؤكد سليمان أن «التربية الفنية ليست نشاطاً ترفيهياً، بل هي عملية تربوية متكاملة تسهم في بناء شخصية المتعلم وتنمية قدراته على التفكير البصري والإبداعي وتعزيز ثقته بقدراته التعبيرية» (٢٠١٧، ص. ٨٩)، فإن التربية الفنية تسهم في تطوير مهارات التفكير البصري وتعزيز الثقة بالنفس.

ب- الرسم الحر

يُعد الرسم الحر من أهم الأنشطة الأساسية في مجال التربية الفنية، لما يتيح من مساحة واسعة للطالب للتعبير عن أفكاره ومشاعره دون التقيد بقواعد أو نماذج جاهزة، وذلك باستخدام أدوات الرسم المختلفة وفق ميوله وخبراته الشخصية. كما يمثل وسيلة فعّالة للتفريغ الانفعالي والتواصل غير اللفظي، ويساعد على تنمية القدرة على الملاحظة الدقيقة والتحليل البصري وتكوين التصورات الذهنية. ويشير الشمري إلى أن «الرسم الحر يمنح المتعلم حرية التعبير عن عالمه الداخلي، ويعد وسيلة تربوية لتنمية الحس الجمالي والقدرة على الملاحظة والتحليل، فضلاً عن دوره في تحقيق التوازن الانفعالي لدى المتعلم» (الشمري، ٢٠٢١، ص. ٦٥).

ج- الأهمية التربوية والجمالية للرسم الحر

يحتل الرسم الحر مكانة محورية في التربية الفنية لما له من قيمة تربوية وجمالية تسهم في بناء شخصية المتعلم وتنمية قدراته الإبداعية. فهو يتيح للطالب مساحة واسعة لتوليد أفكار جديدة والتعبير عنها بصرياً دون التقيد بقوالب جاهزة، الأمر الذي يؤدي إلى تنمية الخيال والقدرة على الابتكار. كما يساعد على تعزيز التفكير البصري من خلال تدريب المتعلم على إدراك العلاقات بين الخطوط والأشكال والألوان، وتحليلها وتوظيفها في تكوينات فنية ذات معنى.

ولا يقتصر أثر الرسم الحر على الجانب المعرفي فحسب، بل يمتد ليشمل الجوانب النفسية والاجتماعية؛ إذ يسهم في بناء الثقة بالنفس عندما يُعرض العمل الفني أمام الآخرين ويحظى بالتقدير، كما يُعد وسيلة فعّالة للتفريغ الانفعالي والتخفيف من القلق والتوتر، مما يجعله أداة داعمة للصحة النفسية لدى الطلبة. وفي هذا السياق يؤكد عدد من الباحثين أن الرسم الحر يُسهم في تحقيق التوازن الانفعالي وتنمية الحس الجمالي،

فضلاً عن دوره في صقل شخصية المتعلم وتنمية قدرته على التعبير غير اللفظي عن مشاعره وأفكاره.

العلاقة بين البيئة الرقمية وتنمية الإبداع الفني

أحدثت التقنيات الرقمية تحولاً جذرياً في مجال الفنون التشكيلية وأساليب تعليمها، إذ أصبح الطلبة قادرين على توظيف الحواسيب والأجهزة اللوحية وبرامج التصميم الرقمي في إنتاج أعمال فنية حديثة تجمع بين الإبداع الفني والمهارات التقنية. وقد أدى هذا التحول إلى توسيع آفاق التعبير الفني وتوفير أدوات جديدة تسمح بالتجريب المستمر وإعادة التعديل دون قيود مادية، مما يعزز فرص الابتكار والإبداع لدى المتعلم (علي، ٢٠١٩، ص. ١٤٠).

كما تشير الدراسات الحديثة إلى أن دمج البيئة الرقمية في تعليم الفنون يساهم في رفع مستوى الإبداع الفني وتنمية مهارات التفكير البصري والناقد، حيث توفر الوسائط الرقمية بيئة غنية بالمتغيرات البصرية والتفاعلية التي تساعد المتعلم على تحليل الصور والأشكال وإعادة تركيبها بطرق مبتكرة (Meyer & Thompson, ٢٠٢٠, p. ٥٩٣).

ومن أبرز تطبيقات البيئة الرقمية في هذا المجال الألعاب التعليمية الرقمية، التي تتيح بيئة افتراضية تفاعلية تمكّن الطلبة من ممارسة الرسم الحر ضمن سياقات محاكاة واقعية، مما يسمح لهم بخوض تجارب متنوعة واكتشاف حلول بصرية جديدة دون الخوف من الخطأ أو الفشل. ويؤكد الباحثان Al-Debei&Akram أن هذه البيئات التفاعلية تعزز التعلم القائم على الاكتشاف وتنمي القدرة على الابتكار من خلال التفاعل المباشر مع الأدوات الرقمية وتلقي التغذية الراجعة الفورية (Al-Debei&Akram, ٢٠١٨, p. ٤٧).

وبذلك يمكن القول إن التكامل بين الرسم الحر والبيئة الرقمية يمثل مدخلاً معاصراً لتنمية الإبداع الفني، حيث يجمع بين حرية التعبير التقليدية والإمكانات التقنية الحديثة، الأمر الذي يسهم في إعداد متعلم قادر على مواكبة التحولات الثقافية والتكنولوجية في عصر المعرفة.

ثانياً: الدراسات السابقة

الدراسات العربية

تناولت العديد من الدراسات العربية موضوع التعليم الرقمي في مجال التربية الفنية. فقد أظهرت دراسة الشمري (٢٠١٩) أن استخدام الألعاب التعليمية الرقمية أسهم في رفع مستوى التفكير الإبداعي لدى طالبات المرحلة المتوسطة، حيث تفوقت المجموعة التجريبية على الضابطة. وأكدت دراسة الموسوي (٢٠٢٠) أن الوسائط الرقمية التفاعلية أثرت إيجاباً في تطوير مهارات الرسم الحر وزيادة الدافعية نحو المادة. أما حسن (٢٠١٩) فقد وجدت أن الألعاب الرقمية عززت من التحصيل الدراسي والمشاركة الصفية في التربية الفنية.

الشمري (٢٠١٩): فاعلية استراتيجية الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية التفكير الإبداعي لدى طالبات المرحلة المتوسطة في مادة التربية الفنية. أظهرت النتائج تفوق المجموعة التجريبية التي درست باستخدام الألعاب الرقمية في الإبداع الفني (ص. ١١٨).

الموسوي (٢٠٢٠): أثر الوسائط التفاعلية الرقمية في تطوير مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية. أشارت النتائج إلى أن إدخال التطبيقات الرقمية عزز من دافعية الطلبة ومهاراتهم الفنية (ص. ١٤٠).

حسن (٢٠١٩): دور الألعاب التعليمية الرقمية في رفع مستوى التحصيل الدراسي في مادة التربية الفنية. أكدت النتائج أن الألعاب الرقمية تزيد من المشاركة الصفية وتحقق مستويات أعلى من الدافعية (ص. ٢١٥).

عبد الحميد (٢٠٢١): التعليم الرقمي وأثره في تنمية المهارات الإبداعية لدى طلبة الفنون التشكيلية. أوضحت الدراسة أن البيئة الرقمية تسهم في تحسين الإنتاج الفني وتوسيع أفق الخيال (ص. ٩٢).

الدراسات الأجنبية

أشارت دراسة (٢٠١٨ Al-Debei&Akram) إلى أن الألعاب التعليمية الرقمية أسهمت في تحسين مهارات التفكير البصري لدى الطلبة، إذ أظهرت المجموعة التجريبية قدرة أعلى على التحليل والتفسير. كما خلصت دراسة Meyer & Thompson (٢٠٢٠) إلى أن استخدام البرامج التفاعلية الرقمية رفع من مستويات الإبداع الفني والقدرة على إنتاج أعمال مبتكرة.

Al-Debei&Akram (٢٠١٨): Examined the effectiveness of digital educational games in enhancing visual thinking skills. Results showed significant improvement in students' analytical and interpretive abilities.

Meyer & Thompson (٢٠٢٠): Investigated how digital interactive programs affect students' drawing and creativity. Findings indicated higher creativity levels among students exposed to digital strategies.

Gee (٢٠١٧): Studied the role of game-based learning in developing problem-solving and creativity. Findings emphasized the impact of games on critical and visual thinking.

أوجه الاتفاق والاختلاف

الاتفاق: جميع الدراسات اتفقت على أن الألعاب التعليمية الرقمية ترفع دافعية الطلبة وتزيد من إبداعهم.

الاختلاف: بعض الدراسات ركزت على التحصيل الأكاديمي (حسن، ٢٠١٩)، وأخرى ركزت على الإبداع والتفكير البصري. (Al-Debei&Akram, ٢٠١٨)

تتفق الدراسات العربية والأجنبية على أن للألعاب التعليمية الرقمية أثراً إيجابياً في رفع دافعية الطلبة وتحسين مستويات أدائهم الفني. لكن الاختلاف يكمن في محور التركيز؛ فالدراسات العربية ركزت أكثر على الجانب التطبيقي والتحصيلي، بينما ركزت الأجنبية على تنمية الإبداع والتفكير البصري بشكل خاص.

موقع البحث الحالي ضمن الأدبيات

يمثل هذا البحث إضافة للأدبيات العربية والعراقية من خلال دراسة أثر الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية، وهو موضوع لم يُتناول بالقدر الكافي محلياً مقارنة بالبحوث الأجنبية، مما يمنحه قيمة تطبيقية وعلمية بارزة.

و يمثل البحث الحالي إضافة نوعية للأدبيات التربوية، كونه يدرس فاعلية استراتيجية الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية، وهو مجال لم يُتناول بشكل وافٍ في السياق العراقي. ومن هنا تتجلى قيمة هذا البحث

في تقديم إطار علمي وتطبيقي يمكن أن يسهم في تطوير المناهج الفنية وطرائق التدريس، بما يواكب متطلبات التعليم الرقمي الحديث.

الفصل الثالث: منهجية البحث وإجراءاته

تُعدّ منهجية البحث من الركائز الأساسية التي تحدد مسار الدراسة وتضمن موضوعيتها ودقتها العلمية. وبما أن موضوع البحث الحالي يتناول فاعلية استراتيجية الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية، فقد اقتضى اختيار منهج تجريبي قائم على تصميم شبه تجريبي يتيح المقارنة بين مجموعة تجريبية وأخرى ضابطة. ويساعد هذا النوع من التصميم على قياس الأثر الحقيقي للاستراتيجية، عبر اختبار قبلي وبعدي للمجموعتين، بما ينسجم مع أهداف البحث وأسئلته (Creswell, ٢٠١٨, p. ٩٧).

أولاً: منهج البحث

تم اعتماد المنهج التجريبي (Quasi-Experimental Design)، وهو من أكثر المناهج ملائمة للبحوث التربوية التي تسعى إلى قياس أثر متغير مستقل على متغير تابع. وقد تم اختيار تصميم شبه تجريبي يتضمن مجموعتين:

المجموعة التجريبية: تدرس باستخدام استراتيجية الألعاب التعليمية الرقمية.

المجموعة الضابطة: تدرس بالطريقة التقليدية.

يوضح الجدول (٣-١) تصميم البحث التجريبي:

المجموعة	الاختبار القبلي	المعالجة التجريبية	الاختبار البعدي
التجريبية	مقياس مهارات الرسم الحر + مقياس الدافعية	تدريس باستخدام الألعاب التعليمية الرقمية	مقياس مهارات الرسم الحر + مقياس الدافعية
الضابطة	مقياس مهارات الرسم الحر + مقياس الدافعية	تدريس بالطريقة التقليدية	مقياس مهارات الرسم الحر + مقياس الدافعية

ثانياً: مجتمع البحث وعينته

يتكون مجتمع البحث من طلبة المرحلة الثانوية في مديرية تربية الرصافة الأولى/ بغداد للعام الدراسي (٢٠٢٥/٢٠٢٦). وقد تم اختيار عينة قسدية من (٦٠) طالباً، وُزَّعوا بالتساوي على مجموعتين (تجريبية وضابطة).

يوضح الجدول (٣-٢) توزيع العينة:

المجموعة	عدد الطلبة	نسبة التوزيع
التجريبية	٣٠	٥٠٪
الضابطة	٣٠	٥٠٪
المجموع	٦٠	١٠٠٪

وقد روعي في اختيار العينة التوازن من حيث الجنس (ذكور/إناث) والتكافؤ في المستوى الدراسي والقدرات الفنية الأولية (Fraenkel&Wallen, ٢٠٢٠, p. ١٨٢).

ثالثاً: أدوات البحث

من أجل التحقق من أهداف البحث والإجابة عن تساؤلاته، استخدم الباحث ثلاث أدوات أساسية لجمع البيانات، وهي: اختبار مهارات الرسم الحر، بطاقة ملاحظة الأداء الفني، ومقياس الدافعية للتعلم الفني. وفيما يأتي تفصيل لكل أداة:

اختبار/مقياس مهارات الرسم الحر

صُمم لقياس قدرة الطالب على ممارسة الرسم الحر باستخدام أدوات مختلفة، مع مراعاة عناصر الخطوط والأشكال والتكوين والتعبير الفني.

يتكون من (١٠) فقرات عملية، حيث يُطلب من الطالب إنجاز أعمال فنية حرة.

روعي في تصميم الاختبار أن يغطي الأبعاد الأساسية للرسم الحر، كما يوضح الجدول (٣-٣):

المهارات المراد قياسها	عدد الفقرات	البعد
تنوع الخطوط، الجرأة في استخدام الخطوط، وضوح الاتجاهات.	٢	الخطوط
توظيف الأشكال الهندسية والعضوية في العمل الفني.	٢	الأشكال
تنظيم المساحات، العلاقات بين العناصر، التوازن والتناغم.	٣	التكوين
الأصالة، الابتكار، والقدرة على توظيف اللون والخطوط للتعبير عن الفكرة.	٣	التعبير الفني
	١٠	المجموع

المصدر:

(Smith, ٢٠٢١, p. ٥٩)

بطاقة ملاحظة الأداء الفني

أعدت هذه البطاقة لمتابعة أداء الطلبة أثناء تنفيذ أنشطة الرسم الحر. تضمنت مجموعة مؤشرات تعكس سلوكيات فنية مرتبطة بالإبداع والتعبير الفني.

الجدول (٣-٤) يوضح أبرز بنود بطاقة الملاحظة:

البند	الوصف
الجرأة في استخدام الألوان	قدرة الطالب على تجربة ألوان جديدة ومزجها بحرية.
الأصالة	إنتاج أفكار غير مكررة أو تقليدية.
تنظيم المساحات	توزيع العناصر الفنية داخل العمل الفني بشكل متوازن.
التنوع في التكوينات	استخدام أكثر من أسلوب أو شكل لإثراء العمل الفني.

مقياس الدافعية للتعلم الفني

أعدّ لقياس دافعية الطلبة نحو ممارسة الرسم الحر.

يتكون من (٢٠) فقرة وفق مقياس ليكرت الخماسي (موافق جداً – موافق – محايد – غير موافق – غير موافق جداً).

يغطي المقياس ثلاثة أبعاد أساسية كما في الجدول (٣-٥):

البعد	عدد الفقرات	أمثلة على البنود
دافعية داخلية	٨	"أشعر بالسعادة عندما أمارس الرسم الحر".
دافعية خارجية	٦	"أبذل جهداً أكبر في الرسم إذا حصلت على مكافأة أو تقدير".
دافعية ذاتية التطوير	٦	"أحاول تحسين مهاراتي في الرسم حتى لو لم يُطلب مني ذلك".
المجموع	٢٠	

المصدر: (Niemi, ٢٠١٩, p. ١٤١)

رابعاً: إجراءات البحث

تم تنفيذ البحث وفق خطوات منهجية متسلسلة لضمان دقة النتائج، كما يلي:

التطبيق القبلي

تم إجراء اختبار قبلي لمهارات الرسم الحر وتطبيق مقياس الدافعية على المجموعتين (التجريبية والضابطة).

الهدف: تحديد مستوى الطلبة قبل البدء في البرنامج التجريبي.

تدريس المجموعة التجريبية

استخدام الألعاب التعليمية الرقمية وفق خطة دروس تفاعلية.

تضمنت أنشطة مثل: محاكاة الرسم الرقمي، ألعاب تركيب لونية، تحديات تصميم أشكال باستخدام تطبيقات وألعاب فنية.

تدريس المجموعة الضابطة

التدريس بالأسلوب التقليدي المعتمد على الشرح النظري، عرض نماذج جاهزة، والتدريبات الصفية المحدودة.

التطبيق البعدي

بعد انتهاء البرنامج، تم تطبيق الاختبار ذاته ومقياس الدافعية مجدداً على المجموعتين.

الهدف: قياس أثر الاستراتيجية ومقارنة نتائج الطلبة قبل وبعد التجربة.

يوضح الجدول (٣-٦) مراحل التطبيق:

المرحلة	المجموعة التجريبية	المجموعة الضابطة
التطبيق القبلي	اختبار مهارات الرسم الحر + مقياس الدافعية	اختبار مهارات الرسم الحر + مقياس الدافعية
التدريس	ألعاب تعليمية رقمية (أنشطة تفاعلية وفنية)	طريقة تقليدية (شرح، نماذج، تدريبات محدودة)
التطبيق البعدي	اختبار مهارات الرسم الحر + مقياس الدافعية	اختبار مهارات الرسم الحر + مقياس الدافعية

خامساً: المعالجات الإحصائية

لتحليل البيانات التي جُمعت من أدوات البحث، استُخدمت مجموعة من الأساليب الإحصائية الملائمة، كما يلي:

الأداة الإحصائية	الهدف
المتوسط الحسابي والانحراف المعياري	وصف الأداء العام للطلبة في كل مجموعة (قبل وبعد التجربة).
اختبار (T-test)	قياس الفروق بين متوسط درجات المجموعتين (التجريبية والضابطة)
معامل ارتباط بيرسون	التحقق من العلاقة بين مستوى مهارات الرسم الحر ومستوى الدافعية للتعلم.

المصدر: (Field, ٢٠١٨, p. ٢٢١)

استخدام هذه الأدوات يضمن دقة النتائج وموضوعيتها، ويساعد على التحقق من صحة الفرضيات البحثية واستخلاص استنتاجات علمية دقيقة.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

يهدف هذا الفصل إلى عرض نتائج البحث بعد تطبيق البرنامج التجريبي القائم على استراتيجية الألعاب التعليمية الرقمية، ثم تحليلها وتفسيرها في ضوء الدراسات السابقة، وأخيرًا مناقشة الفرضيات الموضوعة في الفصل الأول. وقد تم تحليل البيانات باستخدام أساليب إحصائية متعددة مثل المتوسط الحسابي والانحراف المعياري واختبار (T-test) ومعامل ارتباط بيرسون، بما يضمن دقة النتائج وموضوعيتها (Field, ٢٠١٨, p. ٢٢١).

أولاً: عرض النتائج إحصائياً

نتائج الاختبار القبلي والبعدي لمهارات الرسم الحر

يوضح الجدول (٤-١) الفروق بين متوسط درجات المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الاختبارين القبلي والبعدى لمهارات الرسم الحر:

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط القبلي	انحراف معياري قبلي	متوسط البعدى	انحراف معياري بعدى	قيمة T المحسوبة	مستوى الدلالة
التجريبية	٣٠	١٢.٤٠	٢.١٥	١٩.٨٥	٢.٥٠	٩.٢١	٠.٠١
الضابطة	٣٠	١٢.١٠	٢.٢٠	١٣.٦٠	٢.٣٥	١.٥٢	غير دال

يتضح من الجدول وجود فروق ذات دلالة إحصائية لصالح المجموعة التجريبية في التطبيق البعدى، مما يشير إلى أن استخدام الألعاب التعليمية الرقمية كان له أثر واضح في تنمية مهارات الرسم الحر.

نتائج مقياس الدافعية للتعلم الفني

يبين الجدول (٤-٢) نتائج مقياس الدافعية للمجموعتين:

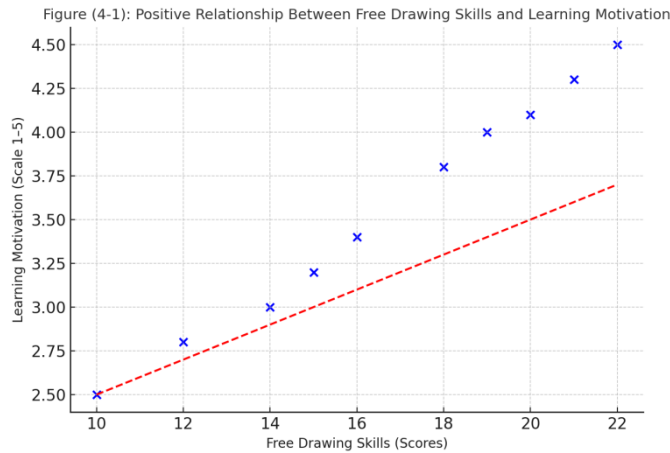
المجموعة	عدد الطلبة	متوسط القبلي	متوسط البعدى	الفرق	قيمة T	مستوى الدلالة
التجريبية	٣٠	٣.١٢	٤.٤٥	١.٣٣	٨.٤٥	٠.٠١
الضابطة	٣٠	٣.١٠	٣.٢٥	٠.١٥	١.١١	غير دال

تشير النتائج إلى أن الألعاب التعليمية الرقمية أسهمت بشكل كبير في رفع دافعية الطلبة نحو ممارسة الرسم الحر، مقارنة بالطرق التقليدية.

العلاقة بين مهارات الرسم الحر والدافعية

أظهرت نتائج معامل ارتباط بيرسون وجود علاقة إيجابية قوية بين ارتفاع مستوى مهارات الرسم الحر وارتفاع مستوى الدافعية لدى المجموعة التجريبية ($r = ٠.٧٤$, $p < ٠.٠١$).

يوضح الشكل (٤-١) العلاقة الإيجابية بين المتغيرين



يُظهر المخطط علاقة طردية بين مهارات الرسم الحر و الدافعية للتعلم الفني، حيث كلما ارتفعت درجات الطلبة في الرسم الحر زادت مستويات دافعتهم نحو التعلم.

ثانياً: تفسير النتائج في ضوء الدراسات السابقة

نتائج مهارات الرسم الحر

تتفق هذه النتائج مع دراسة الموسوي (٢٠٢٠) التي بينت أن استخدام الوسائط الرقمية التفاعلية أدى إلى تحسين مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية. كما تدعم

نتائج (٢٠١٧) Huang التي أكدت أن الألعاب التعليمية الرقمية تسهم في تحسين التفكير الإبداعي والمهارات الفنية للطلبة.

نتائج الدافعية للتعلم

تتفق مع نتائج حسن (٢٠١٩) التي أشارت إلى أن الألعاب التعليمية الرقمية تزيد من مشاركة الطلبة وتدعم دافعتهم الداخلية والخارجية نحو التعلم. كما تتماشى مع نتائج (٢٠١٧) Gee الذي أوضح أن التعلم باللعب الرقمي يعزز الدافعية الذاتية ويجعل عملية التعلم أكثر تشويقاً.

العلاقة بين الرسم الحر والدافعية

تتسق هذه النتيجة مع ما توصل إليه (٢٠٢٠) Meyer & Thompson من أن وجود بيئة تفاعلية رقمية يسهم في رفع مستوى الإبداع الفني والدافعية في آن واحد، مما يؤكد التكامل بين العاملين.

ثالثاً: مناقشة الفرضيات والتحقق منها

الفرضية الأولى:

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية والضابطة في الرسم الحر لصالح التجريبية.

تم التحقق منها، إذ أظهرت النتائج تفوق المجموعة التجريبية في التطبيق البعدي بفارق دال إحصائياً.

الفرضية الثانية:

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التطبيق القبلي والبعدي في المجموعة التجريبية لصالح البعدي.

تم التحقق منها، حيث ارتفعت درجات الطلبة بشكل ملحوظ بعد استخدام الألعاب التعليمية الرقمية.

الفرضية الثالثة:

لا توجد فروق دالة إحصائية بين الذكور والإناث في أثر استخدام الألعاب التعليمية الرقمية.

لم تُظهر النتائج فروقاً معنوية بين الجنسين، مما يؤكد أن الاستراتيجية مناسبة وفعالة لجميع الطلبة.

الفصل الخامس: الاستنتاجات والتوصيات

أولاً: الاستنتاجات

استناداً إلى ما توصل إليه البحث من نتائج إحصائية وتحليلية، يمكن استخلاص الاستنتاجات الآتية:

• فاعلية الألعاب التعليمية الرقمية

أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية لصالح المجموعة التجريبية في التطبيق البعدي، مما يدل على أن استخدام الألعاب التعليمية الرقمية يسهم بفاعلية في تنمية مهارات الرسم الحر، ويجعل ممارسة التربية الفنية أكثر تفاعلية وإبداعاً.

• تعزيز الدافعية نحو التعلم

بينت نتائج مقياس الدافعية أن إدخال الألعاب التعليمية الرقمية أدى إلى رفع مستويات الدافعية الداخلية والخارجية لدى الطلبة نحو ممارسة الرسم الحر، مقارنة بالمجموعة الضابطة التي درست بالأساليب التقليدية.

● شمولية الاستفادة

لم تُظهر النتائج وجود فروق جوهرية بين الجنسين (ذكور/إناث) في الاستفادة من الاستراتيجية، وهو ما يعكس أن هذه الألعاب تصلح كمدخل تربوي شامل يتناسب مع احتياجات الطلبة كافة.

● العلاقة بين الدافعية والأداء الفني

أظهرت المعالجات الإحصائية وجود علاقة ارتباطية إيجابية قوية بين ارتفاع مستوى مهارات الرسم الحر وارتفاع مستوى الدافعية، مما يعزز التكامل بين البعد النفسي والبعد الفني في العملية التعليمية.

ثانياً: التوصيات

انطلاقاً من الاستنتاجات السابقة، يوصي البحث بما يلي:

١. إدماج الألعاب التعليمية الرقمية في المناهج الفنية في المرحلة الثانوية كجزء من طرائق التدريس المعتمدة.
٢. إعداد برامج تدريبية للمعلمين في مجال تصميم وتوظيف الألعاب التعليمية الرقمية بما يتناسب مع الأهداف التربوية لمادة التربية الفنية.
٣. توفير البنية التحتية الرقمية في المدارس الثانوية (أجهزة حاسوب، شبكات إنترنت، برمجيات تعليمية) لضمان تطبيق الاستراتيجية بفاعلية.
٤. تشجيع الطلبة على المشاركة الفاعلة في تصميم ألعاب تعليمية بسيطة بأنفسهم كجزء من النشاط الفني، بما يعزز روح المبادرة والإبداع.
٥. دمج الألعاب التعليمية مع أساليب تقويم بديلة مثل المشاريع الفنية والمعارض الرقمية، لضمان تقييم شامل لمهارات الطلبة.

ثالثاً: مقترحات لبحوث مستقبلية

بهدف تعميق المعرفة وتوسيع مجال الاستفادة من نتائج البحث الحالي، يمكن للباحثين اللاحقين دراسة القضايا الآتية:

١. أثر الألعاب التعليمية الرقمية على مهارات فنية أخرى مثل: النحت، التصميم، والزخرفة.
٢. مقارنة فاعلية الألعاب التعليمية الرقمية مع استراتيجيات تدريس أخرى كالعصف الذهني، التعلم القائم على المشروع، أو التعليم المدمج.
٣. تطبيق الاستراتيجية في مراحل تعليمية مختلفة (الابتدائية، الإعدادية) لمعرفة مدى ملاءمتها لكل مرحلة عمرية.
٤. دراسة اتجاهات المعلمين والطلبة نحو استخدام الألعاب التعليمية الرقمية في التربية الفنية، ورصد التحديات التي تواجه التطبيق.
٥. تصميم ألعاب تعليمية رقمية خاصة بالسياق العراقي تأخذ بعين الاعتبار الثقافة المحلية والبيئة التعليمية.

الخاتمة:

لقد سعى هذا البحث إلى معالجة إحدى الإشكاليات التربوية المعاصرة، المتمثلة في ضعف الدافعية لدى طلبة المرحلة الثانوية لممارسة الرسم الحر بالأساليب التقليدية، وما يترتب على ذلك من محدودية في تنمية قدراتهم الإبداعية. ومن خلال تبني استراتيجية الألعاب التعليمية الرقمية كمدخل حديث في تدريس التربية الفنية، حاولت الدراسة الوقوف على فاعلية هذه الاستراتيجية في تعزيز مهارات الرسم الحر، ورفع مستوى الدافعية، وتقديم نموذج تربوي يتماشى مع متطلبات التعليم في العصر الرقمي.

وقد تناول البحث عبر فصوله المختلفة الإطار العام من مقدمة وأهداف ومشكلة وفرضيات، ثم الإطار النظري الذي عرّف بالألعاب التعليمية الرقمية وأسسها

ومميزاتها، وارتباطها بالتربية الفنية ومهارة الرسم الحر. كما استعرض الدراسات السابقة العربية والأجنبية التي شكلت قاعدة معرفية داعمة، ثم عرض منهجية البحث وإجراءاته، معتمداً على المنهج التجريبي (شبه التجريبي) القائم على مجموعتين (تجريبية وضابطة)، لتحديد أثر الاستراتيجية بدقة.

أظهرت نتائج التحليل الإحصائي وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية والضابطة لصالح الأولى في مهارات الرسم الحر، مما يبرهن على أن الألعاب التعليمية الرقمية تمثل مدخلاً فعالاً لتنمية القدرات الفنية والإبداعية للطلبة. كما بيّنت النتائج أن هذه الاستراتيجية أسهمت في رفع مستوى الدافعية الداخلية والخارجية نحو التعلم الفني، حيث أصبح الطلبة أكثر شغفاً ورغبة في ممارسة الرسم الحر. في الوقت ذاته، لم تُظهر النتائج فروقاً معنوية بين الذكور والإناث، مما يعكس شمولية الاستفادة من هذه الاستراتيجية.

إن ما توصل إليه البحث يعزز القناعة بضرورة التحول من الأساليب التقليدية إلى استراتيجيات تعليمية مبتكرة تتناسب مع خصائص الجيل الرقمي، وتلبي حاجاتهم الفكرية والإبداعية. كما أن دمج الألعاب التعليمية الرقمية في مادة التربية الفنية لا يسهم فقط في تحسين المستوى الأكاديمي، بل يخلق بيئة تعلم ممتعة تفاعلية تدمج المتعة بالمعرفة، وتدعم الجوانب النفسية والاجتماعية للطلبة.

وتأتي أهمية هذه النتائج في كونها تقدم إضافة جديدة للتربية الفنية في السياق العراقي، وتفتح المجال أمام صانعي القرار التربوي والمعلمين لاعتماد نماذج تدريسية أكثر فاعلية، خاصة مع التوجه العالمي نحو التعليم التفاعلي والرقمي.

وفي ضوء هذه النتائج، يمكن القول إن هذا البحث أسهم في إبراز دور الألعاب التعليمية الرقمية كأداة تربوية فعالة في تنمية مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية، كما طرح مجموعة من التوصيات العملية، مثل: تدريب المعلمين على تصميم الألعاب

التعليمية الرقمية، وتوفير البنية التحتية الرقمية في المدارس، وتشجيع الطلبة على المشاركة الفاعلة في التجارب التعليمية الرقمية.

إن هذه الدراسة لا تمثل نهاية المطاف، بل تمثل خطوة في طريق أوسع، يمكن استكمالها بدراسات مستقبلية تبحث في أثر الألعاب التعليمية الرقمية على مهارات فنية أخرى مثل النحت والتصميم، أو مقارنتها باستراتيجيات أخرى مثل العصف الذهني والتعلم القائم على المشروع، بما يسهم في إثراء العملية التعليمية وتطوير ممارساتها بما يتوافق مع متطلبات القرن الحادي والعشرين.

قائمة المصادر:

أولاً: المراجع العربية

١. الموسوي، محمد. (٢٠٢٠). أثر الوسائط الرقمية التفاعلية في تطوير مهارات الرسم الحر لدى طلبة المرحلة الثانوية. المجلة التربوية، جامعة الكوفة، ١٦(١)، ١٢٩-١٤٥.
٢. علي، بشار. (٢٠١٩). أثر استخدام البيئة الرقمية في تنمية الإبداع الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية. مجلة جامعة الكوفة التربوية، ١٥(٢)، ١٣٣-١٥٠.
٣. عبد الحميد، خالد. (٢٠٢١). التعليم الرقمي وأثره في تنمية المهارات الإبداعية لدى طلبة الفنون التشكيلية. مجلة التربية والفنون، جامعة بغداد، ١٨(٤)، ٨٥-٩٧.
٤. الشمري، سعاد. (٢٠١٩). فاعلية استراتيجية الألعاب التعليمية الرقمية في تنمية التفكير الإبداعي لدى طالبات المرحلة المتوسطة في مادة التربية الفنية. رسالة ماجستير، جامعة بغداد.
٥. سليمان، أحمد. (٢٠١٧). التربية الفنية وأساليب تدريسها. عمان: دار المسيرة.

٦. الديب، أحمد. (٢٠١٨). التعليم الرقمي وتطبيقاته التربوية. القاهرة: دار الفكر العربي.

٧. حسن، منى. (٢٠١٩). دور الألعاب التعليمية الرقمية في رفع التحصيل الدراسي في مادة التربية الفنية. مجلة العلوم التربوية، جامعة البصرة، ١٢(٣)، ٢١٠-٢٢٥.

ثانياً: المراجع الأجنبية

١. Smith, R. (٢٠٢١). Assessing creativity and free drawing skills in art education. Journal of Visual Arts Education, ٤٠(٢), ٥٥-٧٢.
٢. Niemi, H. (٢٠١٩). Students' motivation and engagement in learning. European Journal of Education, ٥٤(١), ١٣٤-١٥٠.
٣. Meyer, J., & Thompson, R. (٢٠٢٠). Art Education and the Development of Visual Thinking Skills: An Experimental Study. International Journal of Art & Design Education, ٣٩(٣), ٥٨٩-٦٠٢.
٤. Huang, W. (٢٠١٧). The effectiveness of digital games in enhancing students' learning performance in art education. Computers & Education, ١٠٨, ٦٥-٧٨.
٥. Gee, J. P. (٢٠١٧). Teaching, Learning, Literacy in Our High-Risk High-Tech World: A Framework for Becoming Human. New York: Teachers College Press.
٦. Fraenkel, J. R., & Wallen, N. E. (٢٠٢٠). How to Design and Evaluate Research in Education (١٠th ed.). New York: McGraw-Hill Education.

٧. Field, A. (٢٠١٨). Discovering Statistics Using SPSS (٥th ed.). London: SAGE Publications.
٨. Creswell, J. W. (٢٠١٨). Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches (٥th ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
٩. Al-Debei, F., & Akram, H. (٢٠١٨). Role-Play Strategy and Its Effectiveness in Enhancing Visual Thinking Skills in Art Education. Journal of Educational Practice, ٩(٥), ٤٤-٥٣.

التقنية كمدخل للتنوع الأدائي في الفنون الزخرفية العربية والإسلامية

Technique as an Approach to :Research Title

Performative and Technical Diversity in Arab and

Islamic Decorative Arts

الباحثة :م.م . ضحى قاسم رزاق

Researcher name: Duha Qasim Razzaq Jasim Al-Saabri

المشرف : ا.د. صفا لطفي الالوسي

Supervisor: SafaLutfi Al-Alousi

مكان العمل : جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة

**University of Babylon / College of Fine :Work location
Arts**

رقم الهاتف (الموبايل): ٠٧٨٢٨٣٤٤١٧٠

البريد الالكتروني: duhaali٠٢٢@gmail.com

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي (موضوعة التقنية كمدخل للتنوع الأدائي في الفنون الزخرفية العربية والإسلامية) وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، اهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث ، متمثلاً بمشكلة البحث التي تحددت ب(كيف أسهمت التقنيات الزخرفية، بوصفها آليات تنفيذ ومعالجة مادية وفكرية، في تحقيق التنوع الأدائي والتقني في فنون الزخرفة العربية والإسلامية، وما انعكاس ذلك على القيم الجمالية والتعبيرية لهذه الفنون) كما احتوى الفصل على أهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث الممثل (تعرف التقنية كمدخل للتنوع الأدائي والتقني) وحدوده الموضوعية

المتتمثلة بالتجريدات الزخرفية المنفذة على الأجر والحدود الزماني القرن السابع عشر الهجري والحدود المكانية المدرسة المستنصرية في بغداد ثم تحديد أهم المصطلحات الواردة فيه أما الفصل الثاني فقد تناول المبحث الأول الزخرفة العربية والإسلامية /الخصائص والهوية أما المبحث الثاني فقد تناول مفهوم الأسلوب والتقنية واشتغالها في الزخرفة العربية والإسلامية. فيما اختص الفصل الثالث بالإجراءات البحث والذي تضمن مجتمع البحث والمبالغ (٥٠) نموذج اختيارات قصديا مثلت عينة البحث لغرض تحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوى) وتنتهي هذه الدراسة بعرض أهم النتائج التي تضمنها الفصل الرابع والخروج بالاستنتاجات المهمة، وأخيرا التوصيات المقترحات. ومن أهم هذه النتائج :

١-إن التقنية تمثل عنصراً بنوياً فاعلاً في تشكيل النظام الزخرفي، وليست مجرد وسيلة تنفيذ، إذ أسهمت مباشرة في تحديد طبيعة التكوين الهندسي ودرجة تجريده. كما في نموذج (١،٢)

٢-بيّنت تقنيات الحفر والنحت الحجري (البارز والغائر) دورها في إحداث تنوع أدائي قائم على اختلاف مستويات العمق، وما ينتج عنه من تباين ضوئي وإيقاع بصري دون الاعتماد على اللون كما في نموذج (١،٢،٣).

الكلمات المفتاحية :- (التنوع ، التقنية ، فن الزخرفة)

Abstract

The present research addresses the theme of technique as an entry point to performative diversity in Arab and Islamic decorative arts. The study consists of four chapters. The first chapter focuses on the methodological framework of the research, represented by the research problem defined as: How did decorative techniques, as mechanisms of execution and material and intellectual processing, contribute to achieving performative and technical

diversity in Arab and Islamic decorative arts, and what is the reflection of this on the aesthetic and expressive values of these arts?

This chapter also includes the importance of the research and the need for it, the research objective, which is to identify technique as an entry point to performative and technical diversity, as well as the research boundaries. These boundaries are defined by the subject matter, represented by decorative abstractions executed on brick; the temporal limits, set in the seventeenth Hijri century; and the spatial limits, confined to Al-Mustansiriya School in Baghdad. In addition, the most important terms used in the research are defined.

The second chapter addresses two sections: the first deals with Arab and Islamic ornamentation in terms of its characteristics and identity, while the second discusses the concept of style and technique and their applications in Arab and Islamic decorative arts. The third chapter is devoted to research procedures, including the research population, which consisted of (٥٠) intentionally selected models representing the research sample, analyzed according to the descriptive-analytical method (content analysis). The study concludes with the presentation of the most important results in the fourth chapter, followed by key conclusions, and finally recommendations and suggestions.

Among the most significant results are the following:

١- Technique represents an active structural element in shaping the decorative system and is not merely a means of execution; rather, it directly contributes to determining the nature of geometric composition and the degree of abstraction, as shown in models (١, ٢).

٢- The techniques of carving and stone relief (high and low relief) demonstrate their role in creating performative diversity based on variations in depth levels, resulting in light contrast and visual rhythm without reliance on color, as shown in models (١, ٢, ٣).

Keywords: (Diversity, Technique, Decorative Art)

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

تعدّ فنون الزخرفة العربية والإسلامية من أهم مجالات الإبداع الفني التي عكست خصوصية الحضارة الإسلامية وعمقها الفكري والجمالي، إذ اتسمت هذه الفنون بتنوع ملحوظ في الأداء والأساليب والصياغات البصرية عبر العصور التاريخية المختلفة والبيئات الجغرافية المتعددة. ولم يكن هذا التنوع ناتجاً عن اختلاف الأذواق أو التأثيرات الثقافية فحسب، بل ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتعدد التقنيات وطرائق التنفيذ والخامات المستخدمة، وما أتاحتها من إمكانيات تعبيرية وبنائية أسهمت في تشكيل المنجز الزخرفي وإغنائه.

ورغم ما حظيت به الزخرفة العربية والإسلامية من اهتمام بحثي واسع، فإن أغلب الدراسات ركزت على الجوانب التاريخية أو التحليل الشكلي والدلالي للعناصر الزخرفية، في حين ظل البعد التقني حاضراً بوصفه معطى ثانوياً أو توصيفياً، دون

الوقوف عنده بوصفه مدخلاً تحليلياً أساساً يكشف آليات الإنتاج الزخرفي ودوره في تحقيق التنوع الأدائي والتقني. وقد أدى هذا القصور إلى فجوة معرفية في فهم العلاقة الجدلية بين التقنية من جهة، والتكوين الزخرفي وقيمته الجمالية والبنائية من جهة أخرى.

وعليه، تتحدد مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

كيف أسهمت التقنيات الزخرفية، بوصفها آليات تنفيذ ومعالجة مادية وفكرية، في تحقيق التنوع الأدائي والتقني في فنون الزخرفة العربية والإسلامية، وما انعكاس ذلك على القيم الجمالية والتعبيرية لهذه الفنون؟

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى تعرف التقنية كمدخل للتنوع الأدائي والتقني في فنون الزخرفة العربية والإسلامية.

أهمية البحث تنبع أهمية البحث من كونه:

١-يسلط الضوء على التقنية بوصفها مدخلاً أساساً لفهم تنوع الزخرفة العربية والإسلامية.

٢-يسهم في إثراء الدراسات الزخرفية من منظور تقني تحليلي.

٣-يفيد الباحثين وطلبة الفنون في فهم آليات الأداء الزخرفي وطرائق تنفيذه

٤-توفير إطار معرفي يمكن أن يسهم في ربط التراث الزخرفي بالتقنيات الحديثة، مع الحفاظ على الخصوصية الجمالية والفكرية للفن العربي والإسلامي.

حدود البحث

الحدود الموضوعية : التجريدات الزخرفية المنفذة على الأجر

الحدود الزمانية : القرن السابع عشر للهجرة

الحدود المكانية: المدرسة المستنصرية في العراق

تعريف وتحديد مصطلحات البحث

التقنية لغة

يشتق مصطلح التقنية في اللغة من الجذر اللغوي (ت ق ن)، الذي يدلّ على الإحكام والإتقان. فقد ورد في مختار الصحاح أن التقنية تعني الإحكام، ويُقال: تقن الشيء أي أحكمه وأتقنه، وهو ما يدل على بلوغ الفعل درجة عالية من الضبط والدقة فيه. (الرازي، محمد أبو بكر، ١٩٧٢، ص ٧٨).

كما يوضح منجد الطلاب أن الفعل أتقن يعني أحكم العمل وأجاد صنعه، ويُوصف الرجل المتقن بأنه الحاذق في عمله، الجامع بين المعرفة والمهارة، ويُجمع على إتقان (فؤاد أفرام، ١٩٦٨، ص ٥٦).

اصطلاحاً

اشتقت لفظة التقنية من اللفظة الإغريقية الدالة على الفن ، وهي تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن (توماس مونرو، ١٩٧٢، ص ١٨٢).

التقنية إجرائياً

بأنها مجموعة الإجراءات والأساليب والمهارات العملية والمعرفية التي يعتمد عليها الفنان الخزرفي في معالجة الخامات وتنفيذ الوحدات الخزرفية، وفق نظم تنظيمية وهندسية محددة، وبما يحقق تنوعاً في الأداء الشكلي والأسلوبي داخل فنون الخزرفة العربية والإسلامية. ويُقاس هذا المفهوم من خلال رصد آليات التنفيذ، وطبيعة التعامل مع الخامة، ودرجة الإحكام والدقة في البناء الخزرفي، وما ينتج عنها من اختلافات أدائية وتقنية تسهم في إثراء الصيغة الجمالية للمنجز الخزرفي.

التنوع لغةً:

__ ورد في المنجد أن (التنوع) هو التصنيف والنوع جمع أنواع تصانيف كل صنف من كل شيء وهو أخص من الجنس (معروف، لوئس، ١٤٢٩ هـ، ص ٨٤٧)
ورد في المعجم الوجيز (باب نوع) "نوع الأشياء صنفها وجعلها أنواعاً وأصنافاً (شوقي ضيف ٢٠٠٥، ص ٦٣٩-٦٤٠)

و(تنوعت) الأشياء تصنفت نَوْعَ (يَتَنَوَّعُ، تَنَوُّعًا، فهو مُتَنَوِّعٌ، تَنَوَّعَتِ الأغصانُ: مُطَاوَع نَوْعٌ: تحرَّكت وتمايلت تنوَّعت أوراقُ الشَّجر، تَنَوَّعَتِ الأشياءُ: تصَنَّفَت وصارت أنواعاً). (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ١٩٨٣، ص ٦٨٥).

التنوع اصطلاحاً :

__ عرفه (الاند): كل مفهوم يعطي فعلاً ما يزال يتضمن أصنافاً دونه (الاند ، أندريه ٢٠٠١، ص ١٣٢٤)

عرفه (صليبا): ما يميز به الشيء في ذاته، أي على ما له طبيعة تخصه، ولا يمكن إرجاعه إلى الأنواع والأصناف (جميل صليبا، ١٣٨٥ هـ ، ص ٥١٢).

التنوع اجرائياً:

بأنه تعدد الصيغ والأساليب الأدائية والتقنية في تنفيذ الزخارف العربية والإسلامية، الناتج عن اختلاف طرائق المعالجة الفنية، وتنويع استخدام الخامات، وتعدد أنماط الوحدات الزخرفية وتنظيمها، مع الحفاظ على وحدة النظام البنائي والمرجعية الجمالية. ويُقاس التنوع من خلال رصد الفروق في الأداء التقني، وأساليب التكرار والتحوير، ودرجة الاختلاف الشكلي بين النماذج الزخرفية ضمن الإطار الفني الواحد.

فن الزخرفة

١. في القرآن الكريم

: وردت اللفظة في القرآن الكريم في سورٍ وآياتٍ عدة ، وكلها تعني الجمال والكمال في الزينة، بل وأفردت سورة خاصة بهذه اللفظة وهي (سورة الزخرف). قال (سبحانه وتعالى): { وَلَبِئْسَ أَهْلُ الْآيَاتِ عَلَى الْآيَاتِ * وَزُخْرُفًا وَإِنْ كُلُّ ذَلِكَ لَمَّا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةُ عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُتَّقِينَ } . (سورة الزخرف، الآية ٣٤-٣٥). وقال (تعالى): {أَوْ يَكُونُ لَكَ بَيْتٌ مِنْ زُخْرَفٍ أَوْ تَرْقَى فِي السَّمَاءِ} . (سورة الاسراء، الآية ٩٣).

٢. لغةً:

- زَخْرَفَ- الزُّخْرَفُ: الذهب تَمَّ يُشَبَّه به كل مُموهٍ مُزوَّرٍ، وهو كذلك الزينة والمُزَخْرَفُ: المزين

- زَخْرَفَ- زَخْرَفَهُ : حَسَّنَهُ وَزَيَّنَهُ، وَتَزَخَّرَفَ الرَّجُلُ: تَزَيَّنَ، وَالزُّخْرَفُ- جمعه زخارف، وَزُخْرَفُ الكلام: أباظيله المموهة لنديم مرعشلي وآخرون ،٢٠٠١، (ص٤٢٧)

٣.اصطلاحاً :

بأنها تنظيم جمالي لعناصر شكلية مجردة أو محوَّرة، تعتمد التكرار والإيقاع والتوازن، وتُستخدم لتزيين الأسطح المعمارية أو التحف الفنية، مع الحفاظ على انسجام الشكل ووحدة التكوين.(حسن الباشا١٩٨٨، ص ٧٤).

٤. إجرائيا

منظومة تشكيلية بصرية تجريدية، تستند إلى عناصر هندسية ونباتية وخطية، تشكَّلت في ضوء المرجعيات الثقافية والحضارية الإسلامية، وتعكس القيم العقيدية والفكرية والجمالية من خلال نظم إيقاعية وتكرارية تعبّر عن الهوية الحضارية الإسلامية.

الفصل الثاني

المبحث الأول

أنواع وطرز الزخرفة الإسلامية

تُعد فنون الزخرفة العربية والإسلامية من أهم مجالات الإبداع الفني التي عكست خصوصية الحضارة الإسلامية وعمقها الفكري والجمالي، إذ اتسمت هذه الفنون بتنوع ملحوظ في الأداء والأساليب والصياغات البصرية عبر العصور التاريخية المختلفة والبيئات الجغرافية المتعددة. ولم يكن هذا التنوع ناتجاً عن اختلاف الأذواق أو التأثيرات الثقافية فحسب، بل ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتعدد التقنيات وطرائق التنفيذ والخامات المستخدمة، وما أتاحتها من إمكانات تعبيرية وبنائية أسهمت في تشكيل المنجز الزخرفي وإغناؤه. ورغم ما حظيت به الزخرفة العربية والإسلامية من اهتمام

بحثي واسع، فإن أغلب الدراسات ركزت على الجوانب التاريخية أو التحليل الشكلي والدلالي للعناصر الزخرفية، في حين ظل البعد التقني حاضراً بوصفه معطى ثانوياً أو توصيفياً، دون الوقوف عنده بوصفه مدخلاً تحليلياً أساساً يكشف آليات الإنتاج الزخرفي ودوره في تحقيق التنوع الأدائي والتقني. وقد أدى هذا القصور إلى فجوة معرفية في فهم العلاقة الجدلية بين التقنية من جهة، والتكوين الزخرفي وقيمته الجمالية والبنائية من جهة أخرى.

فالزخرفة الإسلامية منظومة فنية متكاملة تتعدد أنواعها وطرزها بتعدد البيئات والعصور والخامات، إذ لم تتشكل بوصفها معالجة تزيينية سطحية، بل بوصفها نظاماً بنائياً يخضع لمرجعيات فكرية وتقنية محددة. وقد أفرز هذا التعدد أنماطاً زخرفية متميزة في خصائصها الشكلية وأساليب تنفيذها، مع احتفاظها بوحدة مرجعية قائمة على التجريد والتنظيم الهندسي والانسجام الكلي.

أولاً: الزخرفة الهندسية

تحتل الزخارف الهندسية موقعاً محورياً ضمن أنواع الزخرفة الإسلامية، لما تتسم به من بناء رياضي صارم يقوم على النسب والعلاقات الدقيقة بين الخطوط والزوايا والأشكال. وقد ارتبط ازدهار هذا الطراز بتقدم العلوم العقلية في الحضارة الإسلامية، ولاسيما الرياضيات والهندسة، مما أتاح إنتاج تراكيب زخرفية معقدة ومتوازنة تعكس تصوراً كونياً قائماً على النظام والتناسب (Ettinghausen & Grabar, ٢٠٠١, p.١١٢). كانت الزخارف الهندسية من أبرز عناصر الفنون والتصميم التي استخدمها سكان هذه الحضارة العريقة. وقد ظهرت هذه الزخارف في العديد من الفنون المعمارية والتطبيقية مثل الأواني الفخارية، والأختام الأسطوانية، الجدران الطينية، المعدنية والمنسوجات.

وتنقسم الزخارف الهندسية إلى:

١- زخارف هندسية بسيطة:

تقوم على الأشكال الأولية مثل الخطوط التي تعد من أهم العناصر الزخرفية الهندسية التي استخدمها الفنان في أعماله، ، وقد عني بالخطوط المتنوعة التي كان من خلالها يوضح التفاصيل الدقيقة التي تزين الأشكال مما يعطيها نوعاً من القيمة الزخرفية ذات حيوية وجاذبية. وقد نفذت هذه الخطوط غالباً على شكل أشرطة زخرفية على الأعمال الفنية كذلك مثلت الأشكال الهندسية النقاط والمربعات والمستطيلات والدوائر والمثلثات، ولاسيما متساوية الأضلاع، إضافة إلى المعينات والأشكال الخماسية والسداسية والثمانية الأضلاع. ويُعد الشكل الثماني الناتج عن تقاطع مربعين داخل دائرة من أبرز النماذج شيوعاً. وقد ظهرت بواحد هذه الأشكال في فخاريات العراق القديم، مما يدل على امتداد جذورها الحضارية. (لويد سيتن : آثار بلاد الرافدين ، من العصر الحجري حتى الاحتلال الفارسي، ب،ت،ص٩١)



٢- زخارف هندسية مركبة (الأطباق النجمية)

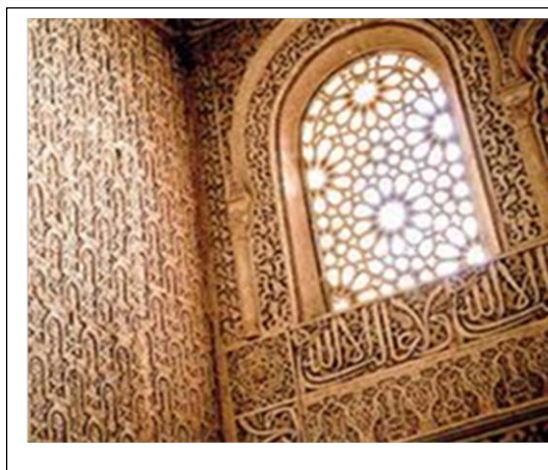
تمثل الأشكال النجمية المتعددة الأضلاع مرحلة متقدمة من الاشتقاق الهندسي، وبرزت بوضوح في العصر الفاطمي، حيث تحدد تسمية الطبق النجمي بحسب عدد أضلاعه. ويُعد هذا الابتكار من السمات المميزة للفن الإسلامي، إذ طوّر الفنان المسلم النجمة السداسية – ذات الجذور المصرية القديمة – ووسّع إمكاناتها التركيبية ضمن نسق هندسي معقّد (روجرز، ٢٠٠٨، ص٣٣).

٣-زخارف هندسية معقدة ، مكرره من انساق هندسية مؤلفة من أشكال ذات طبيعة ثلاثية الأبعاد ك المكعب والهرم والكرة والنجمة الثمانية وذات العشرة رؤوس وغيرها ، والتي ظهرت أولا في الزخارف العربية والإسلامية خلال العصر الفاطمي ، ويتحدد نوع كل منها نجمي بحسب عدد أضلاعه ، وهي من الاختراعات الفنية العربية و الإسلامية الخاصة التي لم يسبق ظهورها في أي حضارة أو فن عبر التاريخ البشري ، غير ان الفكر الهندسي الإسلامي أبدع في تطوير هذه الأشكال ، واشتقاق أشكال شديدة التنوع منها ، خاصة في العصر الفاطمي وما تلاه من العصور العربية والإسلامية (عاصم محمد مرزوق ص ١٣٣)

٤-الاربيسك :

أطلق بعض الباحثين الغربيين كلمة ارابييسك (Arabesque) ، على مختلف التكوينات الزخرفية التي تتشابه فيها العناصر الزخرفية بحيث ينتج عنها المنظومة الزخرفية المتكاملة ، أي ان الارابييسك يضم مختلف انساق الزخرفة الإسلامية بما تشمله من عناصر هندسية ونباتية وغيرها ، فيما رأى باحثون غيرهم ، ان الارابييسك يعني فقط الزخارف النباتية، فيما يرى الباحث عبد الرحيم غالب ان أنواع الارابيسك كثيرة ، ويمكن تقسيمها إلى قسمين:

الأول : يعتمد على الخطوط المستقيمة والحادة ويسمى التسطير وهو هندسي الطابع.
والثاني:يتضمن الخطوط المنحنية والملتقية والأشكال الحلزونية ويطلق عليه التوريق، أن التوريق قسم من أقسام الارابييسك (هند سعد محمد:النظم الهندسية والإيقاعية لظاهرة التوالد والنمو للتوريق في الزخارف الإسلامية والإفادة منها في تدريس اللوحة الزخرفية في التربية الفنية، ٢٠١٦، ص ٤)



شكل (٢) الاربيسك

ثانيًا: الزخرفة النباتية

الزخارف النباتية : تكوينات فنية تستمد اصولها من الطبيعة تتشكل من حركة غصن نباتي أو غصنين أو أكثر وقد تكون محاكية للشكل الطبيعي ، تعتمد تحويلاتها الملحقة بها بأسلوب تجريدي ، وهي تكوينات فنية قريبة من المظهر الواقعي للنبات أو محورة عنه ، متكونة من مفردات عديدة مثل الأغصان والفروع ، والأوراق والإزهار ، والثمار المختارة من مختلف الأصول النباتية والأشجار ، توظف لإنشاء بنى زخرفة ممتزجة ببعضها البعض في ضوء تنظيم مكاني لمكوناتها ، بغية إشغال الفضاء المتاح على وفق أسلوب تصميمي يكفل إخراجها الفني والجمالي النهائي.(وسام كامل عبد الأمير : أساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية،ص٩)

ويبدو ان هذا النوع من الزخارف ظهر في الحقب الأولى قبل ان يتطور به الحال إلى زخارف أكثر تعقيدا والعنصر النباتية في شكلها العام ، والذي تأثر بانصراف المسلمين عن نقل مظاهر الطبيعة وتقليدها تقليدا مباشرا ، فاستخدم الفنان العربي و المسلم الجذع ، والورقة ، والعناصر الزهرية ، والأغصان ، والأشجار ، لصنع زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل و تناظر، وتبدو عليها مسحة هندسية تبسيطية لتمتزج الأشكال

المرنة بالأشكال الصلبة ، فتدل بذلك على سيادة مبدأ التجريد والرمز في الفنون العربية والإسلامية ، الذي يعد كنظام تشكيلي زخرفي يتكون من فروع نباتية ، وجذوع منحنية ، ومتشابكة ومتتابة ، وفيها رسوم محورة عن الطبيعة ، ترمز إلى الوريقات و الزهور، ولكن يحدث الكثير من الخلط بين الزخارف النباتية والارابييسك فيستعمل المصطلحان معا للدلالة على العنصر النباتي في الفن الإسلامي ، دون تمييز الارابييسك بأنه مرحلة متقدمة من الزخرفة والتجريد العربي والإسلامي له مميزاته الخاصة التي تختلف عن مجمل الأساليب المتنوعة في كيفية اختيار ، وبناء ، و تشكيل العناصر النباتية.(الناصر سعاد، محمد أقبال عروى: آراء و نصوص في الفنون الإسلامية، ص٦٠) تعد الزخارف النباتية من أبرز الزخارف المستخدمة في مختلف الفنون العربية والإسلامية ، حيث تميزت دائما بحضورها المتميز والمستمر، وقد نفذت بثناء وتنوع كبيرين ، كما يلاحظ استخدام هذه المجموعة ، بكثرة في الزخارف المعمارية ، وأن ترتيب جميع أنواع الزخارف جنباً إلى جنب ، يخضع لأنماط محددة تسمى التركيب ، فبعض هذه الأنماط بسيط للغاية، وبعضها الآخر أكثر تعقيداً(محمد عبد العزيز مرزوق ،الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ١٩٧٤، ص١٤)

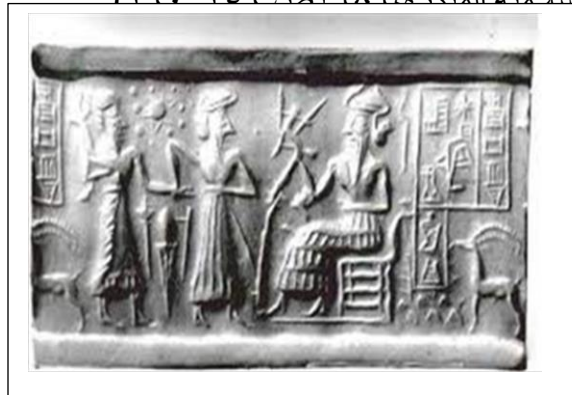
وقد تنوعت تراكيب الزخارف النباتية بين أنماط بسيطة وأخرى معقدة، تخضع جميعها لنظام تركيب يحدد مواقع العناصر وعلاقاتها داخل السطح الزخرفي ومن أبرز مفرداتها: المراوح النخيلية، والأغصان الملتوية، والوريقات الزهرية، والجامات الوسطية. (محمد عبد العزيز، ١٩٧٤، ص١١).

ثالثاً : الزخارف الكتابية

ادخل الفنانون المسلمون النصوص الكتابية كعناصر زخرفية ، لكونها تحمل معاني دينية ، ودلالات إيمانية ، لارتباطها بالنص القرآني المقدس المنزل باللغة العربية ، كما أنها تمتاز برشاقة حروفها ، وانسيابية تكويناتها ، وإمكانية اندماجها بالزخارف الإسلامية من النوعين ، الهندسية ، او النباتية ، حيث تزوق رؤوس الحروف بالفروع

النباتية ، والأوراق ، والأزهار.(بهية عبد الرضا :أسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الأجر المزجج ،٢٠١٤، ص١٠٢)

فقد تنبه الفنانون المسلمون إلى الطبيعة الجمالية والبنائية المطاوعة للخط العربي ، الأمر الذي يجعل منه بنية فنية قابلة ، للتحوير والتعديل بحسب حاجات المزخرف ، فقد أدخلت الزخارف الكتابية العربية ، في نتاجات الزخارف الإسلامية لسببين جوهريين ، أولهما ،توثيق العمل الفني ،أي تدوين التواريخ ، ومكان الصنع ، بالنسبة للتحف الفنية الإسلامية ، التي تكون أحيانا مصحوبة باسم الصانع ، او اسم الحاكم الذي أنتجت في عصره ، والسبب الثاني هو إضفاء نوع من القدسية على التحف والعمائر ، فضلا عن قيمتها الفنية والجمالية الناجمة عن تراكيبها المتوازنة ، وتناغمها الشكلي مع السطوح الفنية التي تنشأ عليها ، فقد وظفت أنواع مختلفة من الزخارف الكتابية العربية ، مثل الآيات القرآنية ، والأحاديث النبوية ، والحكم ، والأبيات الشعرية ، وغيرها ، الأمر الذي يؤكد سمات المرونة والحركة والإيقاع في الحروفيات العربية ، وهذه السمة الفنية مأخوذة عن فنون العراق القديم حيث كانت الأختام الاسطوانية ، والخزفيات ، والمنحوتات في الحضارات العراقية القديمة تحمل غالبا تدوينات بالحروف المسمارية القديمة والتي يحرص الفنانون على توظيفها وفق تصميمات فنية جميلة.(كريزويل، العمارة الإسلامية المبكرة، ١٩٨٩، ص٢٥٦- ٢٦٠)



شكل (٣) يوضح الزخارف الكتابية

وقد احتل الخط الكوفي مكان الصدارة في اهتمام الفنانين المسلمين ، لتوظيفه في نتاجات الزخرفة العربية و الإسلامية ، وذلك بسبب طبيعته الهندسية الرصينة ، المتوازنة والمقروءة بوضوح بالنسبة لأي مشاهد ، كما ان للخط الكوفي أنماطا تفتح أمام المزخرف أفاقا مختلفة لتوظيفه بحسب حاجاته الفنية ، فهناك الخط الكوفي الهندسي ، والخط الكوفي المضفور ، والخط الكوفي المورق أو المزهر ، وقد بلغ توظيف الخطوط الكوفية بأنواعها قمة رقيه خلال القرن الثامن الميلادي ، عند الفاطميين ، ثم السلاجقة ، حيث بلغوا بصياغاته الزخرفية قمة الكمال والإبداع.

كما وظفت اغلب أنواع الخطوط العربية المتقنة التصميم في المنجزات الزخرفية الإسلامية ، مثل خط الثلث ، والنسخ ، والديواني ، والديواني الجلي ، حيث تنسق الحروف على اسطر تمتد على مهاد واحد ، فترتفع بعضها ، وتنخفض أخرى عنه ، مكونة نسيجا زخرفيا أخاذا ، كما يمكن للمزخرف أحاطتها بالأشكال الهندسية ، أو النباتية ، فيجمعها داخل بنية زخرفية متناغمة ، ومتماسكة ، ذات توزانات محكمة ودقيقة .(يوسف ذنون، فن الكتاب العربي، ١٩٩١، ص ٤٥-٦٠)



شكل (٤) يوضح انواع من الخط العربي في الزخرفة الإسلامية

رابعا: الزخارف الادمية والحيوانية

فقد نقد الفنان زخرفة الأشكال الادمية والحيوانية منذ عصور قديمة ويستدل على ذلك بالآثار الفنية. الباقية لحد الآن، لقد نفذت الأشكال حيوانات الماعز والغزلان والأسود والثيران والنسور والكلاب وغيرها على جدران الكهوف و سطوح الفخاريات فيما بعد

، ويقوم البناء الزخرفي لهذه الأشكال على قواعد وأسس ثابتة في تصميم أشكال الصور وعناصر الوحدات الزخرفية على الأعمال الفنية المختلفة والتحف وواجهات المباني وعلى جدران القاعات وبوابات القصور إذ كانت هذه الزخارف تنحت وترسم مع عناصر زخرفية نباتية مجردة أو طبيعية (كاظم الجنابي : حول الزخارف الفنية ، العدد ١-٢، ص ٤٣)



شكل (٥) يوضح الزخارف الادمية والحيوانية

لقد استخدم الفنان الرافديني اشكالا ادمية وحيوانية كوحدات زخرفية لما لها من قيمة جمالية وفنية رائعة في تزيين مداخل بوابات القصور والمدن الآشورية وأضاف الفنان الرافديني لمساته الرائعة لاخراج أشكال هذه الكائنات في أجسادها وأجزائها وتفاصيلها وحركتها وكل شيء فيها لترمز إلى عناصر الحياة فيها.(غسان مردان حجي النجاري : العناصر الزخرفية في الفن الآشوري ،، ص ٧٤-٧٥)

وترى الباحثة ان فنان وادي الرافدين عني بالزخارف بأنواعها وضمنها بأعماله الفنية المتنوعة ضمن أسلوب جميل ومتناسق وخلق أنماطاً زخرفية متداخلة ومتناظرة مما يعكس التطور الفني والثقافي لهذه الحضارة العريقة

المبحث الثاني

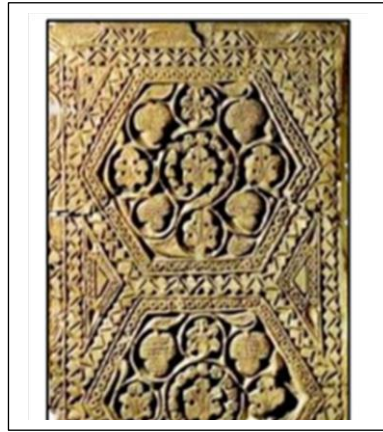
المبحث الثاني/ مفهوم الأسلوب والتقنية واشتغالاتها في الزخرفة العربية والإسلامية
يعدّ الأسلوب والتقنية من المفاهيم المحورية في دراسة الزخرفة العربية والإسلامية، إذ لا يمكن الفصل بين الصياغة الأسلوبية للعمل الزخرفي وبين الآليات التقنية التي أنجز من خلالها. فقد أسهمت التقنية بوصفها وسيلة تنفيذ وفكرًا إجرائيًا في تشكيل السمات الجمالية للزخرفة، وفي إحداث تنوّع أدائي واضح عبر العصور والأقاليم الإسلامية، بما جعل الزخرفة العربية والإسلامية فنًا قائمًا على وحدة المرجعية مع تعدد الصيغ والأساليب

حيث ظهرت أولى نتاجات الزخرفة العربية والإسلامية في العمارة خلال العصر الأموي، حيث تجلّت في عمائر دينية ودنيوية كقبة الصخرة والمسجد الأقصى والجامع الأموي، معتمدة على تقنيات الفسيفساء والحفر على الخشب والجص. وقد سادت آنذاك العناصر النباتية المحوّرة والتكوينات الزخرفية المستمدة من الطبيعة، مع تأثير واضح بالفنون البيزنطية والساسانية، غير أن الفنان المسلم أعاد صياغتها بأسلوب تجريدي منضبط يتوافق مع الرؤية العقائدية الإسلامية كما نفذت بعض الزخارف المنحوتة على ألواح الخشب بتقنية الحفر النافذ بزخارف نباتية مثل الرمان والعنب، ومزهرية تخرج منها الفروع النباتية، وكانت جميع هذه الألواح من خشب الصنوبر (عبد السلام احمد نظيف ١٩٨٩، ص ١٢) كما في شكل (١٢).



شكل (١٢)

وفي العصر العباسي شهدت الزخرفة الإسلامية تطوراً نوعياً في أساليبها وتقنياتها، ولا سيما في مدينة سامراء، حيث تبلورت طرز زخرفية مميزة اتجهت تدريجياً نحو التجريد والابتعاد عن تقليد الطبيعية. وقد رافق هذا التحول ابتكار تقنيات جديدة، مثل الحفر المائل واستخدام القوالب الجصية، مما أضفى على الزخرفة بعداً بنائياً أكثر استقلالاً وتنظيماً، وأسهم في ترسيخ الأسلوب الإسلامي بوصفه نظاماً زخرفياً قائماً بذاته (احمد عبد الباقي ١٩٨٩، ص ٢١٩). كما في شكل (١٣)



شكل (٣١) يوضح مقطع من طراز زخارف سامراء

كما ظهرت في زخارف العمارة العباسية تقنية فنية ابتدعها الفنانون المسلمون وهي تقنية الحفر المائل ، وتقوم على استخدام القوالب الطينية في عمل الزخارف التي تصب بعد ذلك على قوالب جبسية ، تثبت فيما بعد على الجدران ، والتي تحفر بطرق مائلة بحيث تظهر فيها بروزات مختلفة المستويات (احمد عبد الباقي ١٩٨٩، ص ٢١٩).

ومع اتساع رقعة العالم الإسلامي، تنوّعت الأساليب الزخرفية تبعاً لاختلاف البيئات الثقافية والمواد المتاحة، كما في مصر والأندلس، حيث برزت التكوينات الهندسية والأطباق النجمية، وازدادت أهمية الزخارف الكتابية والنباتية ضمن أنساق هندسية دقيقة. وقد تجلّت هذه الاشتغالات التقنية والأسلوبية بوضوح في الفنون التطبيقية، ولا

سيما الخزف الإسلامي مثل خزف الرقة، الذي عكس وعيًا متقدمًا بتنظيم المفردات الزخرفية وتوظيف اللون والخط والعنصر الهندسي ضمن سطح خزفي متكامل وقد أتقن المعماريون المسلمون تقنيات الزخارف المعمارية الإسلامية، وصنعة النحت المسطح والغائر، سواء كان ذلك على الخشب أو الرخام أو الحجر، وكانت مهارتهم عالية في استخدام المواد الملونة ودقة النقوش، كما تعد العناصر النباتية، وكذلك الهندسية من أساسيات تشكيل هذا الفن، فتارة تتعاون مع بعضها وأخرى يكون كل عنصر منفصل عن الآخر، كما أن العناصر النباتية في العمارة ظلت تسمى أيضا بفن التوريق، وهي زخارف بأشكال أوراق النبات والزهور، أما العناصر الهندسية فهي تتضح من خلال استعمال الخطوط الهندسية وصياغتها في أشكال هندسية رائعة (ياسين عبد الناصر ياسين ٢٠٠٦، ص ٧٧).

حيث تُعدّ عمليات الترصيع والتوشيح والتجصيص والتطعيم والتكفيت من أبرز أساليب الزخرفة الإسلامية، وقد نُفِذت بمواد متنوعة كالخزف والجص والمعادن والخشب. واعتمد الفن الإسلامي في تصميمه على البناء الهندسي القائم على أسس رياضية دقيقة، جعلت الهندسة منطلقاً لتوليد الزخارف وتفرعاتها. واستلهم الفنان المسلم قوانين الطبيعة ليبتكر تكوينات قائمة على تداخل الأشكال الهندسية، محققاً جمالاً منضبطاً يعكس العقيدة التوحيدية. وظهرت زخارف الخزف الإسلامي مبكراً بزخارف نباتية بسيطة، ثم تطورت في العصر العباسي لتشمل الزخارف المحوّرة والمتعددة الألوان مع الخط الكوفي المزهر. كما برزت صناعة بلاطات الخزف المزخرفة بتصاميم هندسية مترابطة غطّت الجدران والأرضيات كوحدات متكاملة (محمد عبد العزيز مرزوق ١٩٧٩، ص ٢٣).

اشتهرت مدينة قاشان الإيرانية في العصر العباسي بصناعة بلاطات الخزف المزخرفة التي استُخدمت لتغطية الجدران والأرضيات، وتميزت بزخارف نباتية متشابكة وتصاميم هندسية معقدة مترابطة، تُكوّن وحدات بصرية متكاملة تغطي مساحات واسعة بدقة وتناغم (أبو الحمد محمود فرغلي ١٩٩٠، ص ١٢٠).

وفي العصر الصفوي خضعت صناعات الخزف والنسيج لإشراف الدولة، مما أسهم في بلوغ الزخرفة الإسلامية مستوى عالٍ من الإتقان، في حين تميز خزف الرقة في سوريا بتأثره بالعناصر الهلنستية، وجمعه بين الزخارف الهندسية والنباتية والكتابات العربية المزخرفة (لشيخة عبد الخالق علي ٢٠٢٣، ص ٣٨٣).

كذلك ازدهرت صناعة المنسوجات في العصر العباسي، ولاسيما في العراق، اعتماداً على القطن العراقي عالي الجودة، حتى غدت المنسوجات تُنسب إلى مراكز إنتاجها مثل بغداد والموصل ودمشق وغرناطة، وعُرفت أسماؤها في أوروبا خلال العصور الوسطى. وأسهمت دور الطراز في ضبط جودة الإنتاج وتمييز ثياب الخاصة بزخارف وكتابات خاصة. واتسمت زخرفة المنسوجات الإسلامية بأنساق تجمع الأشكال الهندسية الكبيرة، وأشربة المياند، والزخارف النباتية، والكتابات العربية، مع أشكال تصويرية محوِّرة لحيوانات وكنائات أسطورية، وتدوين بيانات الصنع.

وفي مصر تأثرت المنسوجات أولاً بالزخارف القبطية ثم سادت الأنماط الإسلامية، وبرز في العصر الفاطمي الخط الكوفي والمشجّر وتقنيات جديدة كاستخدام خيوط مذهبة، إضافة إلى الطباعة بالقوالب الخشبية. أما في العصر المملوكي فازدهرت الأنسجة الحريرية المطرّزة، واتجهت زخارفها إلى الخط اللين والكوفي البسيط مع عناصر نباتية وهندسية (بليّيس محسن هادي ١٩٩٠، ص ٢١٣ - ٢١٥)

وعليه، يمكن القول إن الأسلوب في الزخرفة الإسلامية لم يكن قالباً جامداً، بل منظومة مرنة قادرة على استيعاب التطور التقني دون أن تفقد جوهرها. كما أن التقنية لم تكن عاملاً تابعاً أو ثانوياً، بل شكّلت مدخلاً أساسياً لإنتاج التنوع الأسلوبي، وأسهمت في إغناء التجربة الزخرفية الإسلامية عبر العصور. إن هذا التفاعل المستمر بين الأسلوب والتقنية هو ما منح الزخرفة الإسلامية قدرتها على الاستمرار والتجدد، وجعلها نموذجاً فنياً متفرداً يجمع بين الثبات في القيم والتنوع في الصياغات.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

١- تؤكد الزخرفة العربية والإسلامية أن التقنية ليست مجرد وسيلة تنفيذ، بل عامل فاعل أسهم في صياغة السمات الأسلوبية وإنتاج التنوع الأدائي عبر العصور الإسلامية المختلفة.

٢- تكشف العلاقة بين التقنية والتكوين الزخرفي عن ترابط وتكامل أسهما في تنظيم الوحدات الزخرفية وبناء العلاقات الشكلية والجمالية.

٣- تتأسس الهوية الزخرفية العربية والإسلامية على مبدأ التوحيد، الذي تحوّل من مفهوم عقدي إلى نظام تصميمي يحكم التكرار والتناظر والاستمرارية في التكوينات الزخرفية.

٤- يركز الفن الزخرفي الإسلامي على التجريد والتنظيم العقلي للعناصر الشكلية بوصفها بدليلين عن المحاكاة الطبيعية، بما يعكس رؤية فلسفية وروحية للوجود.

٥- تمثل الزخارف الهندسية لغة بصرية عقلانية ارتبطت بازدهار العلوم الرياضية والهندسية في الحضارة الإسلامية، وأسهمت في إنتاج تراكيب زخرفية دقيقة ومتوازنة.

٦- أسهمت الزخارف النباتية في تعزيز الهوية البصرية للفن الإسلامي من خلال تحويل العناصر الطبيعية إلى صيغ تجريدية مرنة قابلة للتكرار والتشابك ضمن أنساق كلية.

٧- يشكّل الخط العربي عنصرًا زخرفيًا ذا أبعاد جمالية ودلالية، يجمع بين الوظيفة التوثيقية والبعد الروحي، مع قابلية عالية للاندماج مع الزخارف الهندسية والنباتية.

٨- تعكس الزخارف المنفذة على الأجر والحص والخشب والخزف امتدادًا تقنيًا وحضاريًا لتقاليد فنية سابقة، أعاد الفنان المسلم توظيفها ضمن إطار زخرفي إسلامي موحد.

٩- أسهم تنوّع الخامات وطرائق التنفيذ في تعدد الصياغات الأسلوبية مع الحفاظ على وحدة المرجعية الفكرية والجمالية للزخرفة الإسلامية.

١٠- أدت الابتكارات التقنية، مثل الحفر المائل والقوالب الجصية وبلاطات الخزف المزخرفة، إلى تعزيز استقلالية الزخرفة عن النقل الحرفي للطبيعة وترسيخها كنظام تصميمي متكامل.

١١- يعكس تطور الأساليب الزخرفية عبر العصور الإسلامية المختلفة قدرة الفن الإسلامي على استيعاب المؤثرات المحلية وإعادة صياغتها ضمن إطار أسلوب عام.

٢١- يؤكد الإطار النظري أن الأسلوب في الزخرفة الإسلامية ليس قالبًا ثابتًا، بل منظومة مرنة قادرة على التكيف مع التطور التقني دون التفريط بجوهرها.

١٣- تمثل التقنية مدخلًا أساسيًا لفهم آليات الإنتاج الزخرفي، لما لها من دور حاسم في تحقيق التنوع الأدائي والأسلوبي.

١٤- يبرز التفاعل المستمر بين الأسلوب والتقنية بوصفه أحد أهم أسباب استمرارية الزخرفة العربية والإسلامية وقدرتها على التجدد عبر الزمن

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث يتحدد مجتمع البحث الحالي بدراسة المنجزات الزخرفية العائدة إلى القصر العباسي بوصفها احد ابرز الشواهد الفنية التي تمثل تطور الزخرفة العربية والإسلامية في العصر العباسي خلال القرن السابع عشر حيث ضم مجتمع البحث الحالي (٣٠) صورة مختارة ونماذج متنوعة من الزخارف المعمارية والنباتية والهندسية والكتابية في المدرسة المستنصرية والتي تم توثيقها من مصادر علمية معتمدة فضلا عن الصور التوثيقية.

ثانياً: عينة البحث

يتم اختيار عينة البحث اختياراً قسدياً من مجتمع البحث وتتمثل العينة في عدد (٣) عينات من الزخارف المختارة من المدرسة المستنصرية وقد روعي في اختيار العينة تنوع الأنماط الزخرفية (نباتية، هندسية، كتابية) ووضوح خصائصها الشكلية والدلالية ومدى تعبيرها عن المرجعيات الثقافية والحضارية السائدة في المدرسة المستنصرية.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على أداة تحليل المحتوى بوصفها الأداة الرئيسية في دراسة النماذج الزخرفية وكذلك على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ووفق المبررات التالية :

- ١- المرجعيات الثقافية والفكرية المؤثرة في الزخرفة.
- ٢- الخصائص الشكلية والبنائية للوحدات الزخرفية.
- ٣- نوع الزخرفة (نباتية، هندسية، كتابية) ودرجة التجريد والتحوير.
- ٤- العلاقات التكوينية والإيقاعية داخل التصميم الزخرفي.
- ٥- الدلالات الرمزية والجمالية المرتبطة بالبيئة الحضارية

رابعاً : منهج البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي-التحليلي، لكونه الأنسب لدراسة الزخرفة العربية والإسلامية بوصفها نتاجاً للمرجعيات الثقافية والحضارية.

خامساً : تحليل عينات البحث

نموذج (١)



اسم التصميم الزخرفي : تكوين زخرفي

منفذ على الجدار

مكان التنفيذ: المدرسة المستنصرية /بغداد

نوع الزخرفة :زخرفة هندسية

نوع البناء الزخرفي : أفقي

التنفيذ: الربع الأول من القرن السابع

الهجري

نوع التقنية المنفذة :الحفر الغائر.

يظهر في هذا العمل تنفيذاً متقناً من الزخرفة الهندسية الإسلامية المنفذة على مادة حجرية، يعتمد في بنائه على نظام هندسي قائم على النجمة المتعددة الرؤوس (نمط نجمي مركزي)، تتفرع عنه وحدات هندسية ثانوية تتكامل فيما بينها ضمن شبكة إنشائية محكمة. يقوم التصميم على تكرار الوحدات الهندسية وتداخلها وفق علاقات رياضية دقيقة، مما أوجد بنية زخرفية متماسكة تتسم بالاستمرارية والامتداد البصري دون بداية أو نهاية واضحة، وهو ما يعكس أحد أهم مرتكزات الفكر الجمالي الإسلامي القائم على اللانهاية.

ويكشف العمل عن استخدام تقنية الحفر البارز والغائر على الحجر، حيث تبدو الخطوط الزخرفية بارزة عن أرضية داكنة نسبياً، الأمر الذي يعزز التباين الضوئي واللوني ويمنح الزخرفة عمقاً بصرياً واضحاً. وقد أسهمت هذه التقنية في إبراز العلاقات

الخطية والزوايا الحادة بدقة عالية، مما يدل على مهارة تقنية متقدمة وقدرة على التحكم بالأداة والخامة في آن واحد.

فقد أفضت التقنية الحجرية المستخدمة إلى تنوع واضح في الأداء الزخرفي؛ إذ فرضت صلابة المادة اختزال العناصر الزخرفية إلى أشكال هندسية صافية بعيدة عن التعقيد النباتي، ما عزز الطابع التجريدي للعمل. كما أن انتظام الخطوط وتشابكها يعكس وعياً بنوياً لدى الصانع في تنظيم المساحات وتحقيق التوازن بين الكتلة والفراغ. ويلاحظ أن الإطار الجانبي المصاحب للوحدة المركزية قد نُفذ بزخارف هندسية أصغر حجماً، ما أدى إلى تحقيق تسلسل هرمي بصري يبدأ من المركز ويتدرج نحو الأطراف، وهو أسلوب شائع في الزخرفة المعمارية الإسلامية لتحقيق الوحدة مع التنوع.

نموذج (٢)

اسم التصميم الزخرفي : تكوين زخرفي منفذ على الجدار

مكان التنفيذ: المدرسة المستنصرية /بغداد

نوع الزخرفة : زخرفة نباتية

نوع البناء الزخرفي : افقي

التنفيذ: الربع الاول من القرن السابع

الهجري

نوع التقنية المنفذة :الحفر والنحت اليدوي

الحجري.



يُظهر هذا العمل الزخرفي أثر التقنية بوصفها مدخلاً للتنوع الأدائي في الزخرفة العربية والإسلامية من خلال اعتماد الحفر البارز في خامة الحجر. فقد فرضت طبيعة الخامة أسلوباً أدائياً قائماً على الدقة والاقتصاد الشكلي، الأمر الذي انعكس على وضوح العناصر الزخرفية وانتظامها البنائي. أسهمت تقنية الحفر في تحديد مستويات مختلفة

من العمق، ما أوجد تبايناً بصرياً بين السطح والخلفية، وعزز الإيقاع الزخرفي دون اللجوء إلى تنويع لوني.

اعتمد التكوين على نظام تماثلي محوري، تحكمه شبكة تنظيمية دقيقة نتجت عن التقنية المعتمدة في التنفيذ، حيث تتشابك الوحدات النباتية المجردة ضمن مسار منتظم ومتواصل. هذا التشابك يعكس قدرة التقنية على ضبط العلاقات الشكلية وتحقيق الوحدة ضمن التنوع، إذ تكررت المفردة الزخرفية مع اختلافات طفيفة في الاتجاه والانحناء، بما يحقق تنوعاً أدائياً ناتجاً عن طريقة التنفيذ لا عن اختلاف العناصر.

كما أسهمت التقنية في عملية تحويل العناصر النباتية وتجريدها، حيث جرى تبسيط التفاصيل الطبيعية بما يتلاءم مع متطلبات الحفر الحجري، مما أدى إلى إنتاج صياغة زخرفية ذات طابع بنائي صارم. وعليه، فإن التنوع الأدائي في هذا العمل لم يتحقق عبر التعدد الشكلي، بل من خلال اختلاف المعالجة التقنية للسطح، وهو ما يؤكد دور التقنية كعامل حاسم في تشكيل الخصائص الجمالية للزخرفة الإسلامية.

نموذج (٣)

اسم التصميم الزخرفي : منظومة زخرفية

منفذة على الحجر

مكان التنفيذ: القصر العباسي / بغداد

نوع الزخرفة : زخرفة كتابية ممتزجة

بزخرفة نباتية

نوع البناء الزخرفي : بناء أفقي شريطي

الخامة : اجر

نوع التقنية المنفذة نحت بارز

زمن التنفيذ: الربع الاول من القرن السابع الهجري

يمثل هذا النموذج شريطاً كتابياً زخرفياً مؤطراً ضمن بناء مستطيل أفقي، تتعاقب داخله العبارات بخط كوفي ذي طابع بنائي واضح، حيث تتحول الحروف إلى وحدات إنشائية



مترابطة، لا تقف عند حدود الدلالة اللفظية، بل تندمج في نسق زخرفي شامل. إن انتظام الحروف واستقامتها الرأسية والأفقية، مع امتداد الألفات واللامات وتداخل التقاطعات الزاوية، يكون نظاماً خطياً متعاقباً يذكر بمسار الميander في حركته المتكسرة المنتظمة، بحيث يغدو الخط ذاته عنصراً مولداً للإيقاع والامتداد.

ويتجلى الامتداد التاريخي للفنون العربية والإسلامية في هذا النموذج من خلال استحضار البنى التكوينية التي عرفت الحضارة الرافدينية، ولا سيما نظام الأشرطة الأفقية المؤطرة التي كانت تستخدم لتحديد المساحات المعمارية وتنظيم واجهات الأبنية والجداريات. غير أن هذا الامتداد لا يقوم على النقل المباشر، بل على إعادة قراءة ذلك الإرث وإدخاله في نسق جديد تحكمه مرجعية عقدية مختلفة؛ إذ تحول الشريط من حامل لصور رمزية وأساطير وتمثيلات كائنات حية إلى مجال منظم للكلمة المقدسة والعناصر المحورة.

في حين ارتبطت الأشرطة الزخرفية في الحضارات السابقة بمشاهد سردية أو رموز ذات بعد أسطوري، أعيدت صياغتها في الفن الإسلامي ضمن رؤية توحيدية تُقضي التشخيص المباشر، وتستبدله ببناء خطي تجريدي يقوم على انتظام الحروف وتعاقبها. وبهذا أصبح النسق الخطي هو العنصر المؤسس للتكوين، وحلّ الحرف محل الصورة، وتحول النص إلى بنية إنشائية تضبط الإيقاع العام للشريط. إن هذه العملية لا تعني قطيعة مع الماضي، بل تعكس انتقالاً واعياً من محاكاة الشكل إلى تنظيم العلاقات، ومن تمثيل الكائن إلى تجريد الدلالة.

كما أن استثمار هذا المبدأ ضمن إطار توحيدي جديد أفضى إلى تحويل الشريط المؤطر إلى وحدة قابلة للامتداد، حيث تتكرر العبارات وتتجاوز في انتظام محسوب، بما يعزز الإحساس بالاستمرارية التاريخية من جهة، ويؤكد تميز الهوية الإسلامية من جهة أخرى. فالإرث الحضاري القديم أخضع هنا لعملية تحوير عميقة، أعيد فيها ترتيب المفردات وفق منطق قائم على التجريد والاختزال، ليغدو الشريط الكتابي فضاءً تتقاطع

فيه الذاكرة الحضارية مع الرؤية الإسلامية التي جعلت من الكلمة والنظام أساساً لبناء السطح الزخرفي

ويقوم التكوين على مبادئ التكرار والتماثل والتعاقب المنتظم؛ إذ تتجاور الحروف في نسق متوازن، وتتشابك مع خلفية نباتية كثيفة تتخلل الفراغات، مشكلة شبكة مترابطة تلغي الحدود الفاصلة بين الشكل والأرضية. هذا التشابك البنائي يرسخ مفهوم اللانهاية، فالشريط يبدو قابلاً للاستمرار خارج إطاره، على نحو ينسجم مع فكرة الامتداد غير المنقطع التي ميّزت الزخرفة الإسلامية، والتي تتقاطع في بنيتها مع منطق الميander القائم على التعاقب الإيقاعي المتواصل.

كما تتجلى هوية زخرفية مستقلة في طريقة تحويل العناصر النباتية المرافقة للنص؛ فالأغصان والعناصر الزهرية والأوراق لم تعد محاكاة مباشرة للطبيعة، بل تحولت إلى صيغ مبسطة ومترابطة، تتفرع من محاور خفية وتعود لتلتقي في عقد رابطة دقيقة، بما يشير إلى تطور الزخرفة النباتية من صورة قريبة للطبيعة إلى تركيب أكثر تعقيداً وانضباطاً. وتستبطن بعض هذه المفردات جذوراً رافدينية قديمة، أعيد تفسيرها ضمن نسق إسلامي يجعلها جزءاً من شبكة كلية لا من عنصر منفصل.

ويتكامل الحضور النباتي مع الصياغة الهندسية للخط الكوفي، الذي يُعد هنا محور البناء. فاستقامة الحروف وزواياها القائمة تمنح التكوين بعداً تنظيمياً صارماً، بينما تعمل التوريفات المتداخلة على تليين الإيقاع وإغنائه. وبهذا يلتقي التسطير الكتابي بالتوريق ضمن نظام أرابيسكي متشابك، يؤسس لحركة بصرية مستمرة على السطح، حيث لا يُترك فراغ دون إدماج في النسق العام، في انسجام مع الرؤية التي ترى الامتلاء دلالة على الحضور والمعنى.

ويمثل إدماج النص القرآني أو العبارات الدينية في هذا الشريط تأكيداً لمركزية الكلمة في البناء الزخرفي الإسلامي؛ فالخط الكوفي بأنواعه الهندسية والمزهر تحوّل إلى عنصر مؤسس للتكوين، يحقق التوازن بين الدلالة الروحية والنظام البنائي. إن الحرف

هنا ليس مجرد أداة تدوين، بل وحدة تصميمية تخضع للتكرار والتحوير والامتداد، بما يعزز وحدة العمل ويعيد جميع أجزائه إلى أصل واحد

الفصل الرابع

النتائج:

١- أن التقنية تمثل عنصرًا بنيويًا فاعلاً في تشكيل النظام الزخرفي، وليست مجرد وسيلة تنفيذ، إذ أسهمت مباشرة في تحديد طبيعة التكوين الهندسي ودرجة تجريده. كما في نموذج (١،٢)

٢- بينت تقنيات الحفر والنحت الحجري (البارز والغائر) دورها في إحداث تنوع أدائي قائم على اختلاف مستويات العمق، وما ينتج عنه من تباين ضوئي وإيقاع بصري دون الاعتماد على اللون كما في نموذج (١،٢،٣).

٣- أسهمت طبيعة الخامة الحجرية بصلابتها في فرض اقتصاد شكلي وتبسيط للعناصر الزخرفية، الأمر الذي عزز النزعة التجريدية والصرامة الهندسية في البناء الزخرفي. كما في شكل (١،٢)

٤- حقق التنظيم الهندسي القائم على التماثل والتكرار المتدرج وحدة بنائية متماسكة، مع تنوع أدائي نابع من اختلاف المعالجة التقنية للسطح وتوزيع الكتل والفراغات كما في شكل (١،٢).

الاستنتاجات:

١- شكّلت التقنية عاملاً بنيوياً في بناء النظام الزخرفي، وليس مجرد وسيلة تنفيذ، إذ أسهمت في تحديد طبيعة التكوين واتجاهه التجريدي

١- أظهرت تقنيات الحفر والنحت البارز والغائر دورها في توليد التنوع البصري من خلال اختلاف مستويات العمق وما ينتج عنه من تباين ضوئي، بوصفه بديلاً عن اللون

٢- فرضت صلابة الخامة الحجرية والأجر ميلاً نحو الاختزال والتبسيط الشكلي، مما عزز النزعة التجريدية في الصياغة الزخرفية

٤- أسهم التكرار والتنظيم الهندسي في تحقيق الامتداد والاستمرارية البصرية بوصفهما مظهراً بنائياً لا زخرفياً فقط، كما في التكوين النجمي والنظام النباتي المحوري والبناء الشريطي الخطي

٣- أدت التقنية دوراً في تحويل العناصر النباتية وتجريدها بما يتلاءم مع متطلبات التنفيذ الحجري، مما حوّلها إلى وحدات بنائية مترابطة

٤- تحقق التنوع الأدائي داخل الوحدة الزخرفية عبر اختلاف المعالجة السطحية ومستويات النحت، لا عبر تعدد العناصر

٥- أتاح توظيف النحت البارز في الأجر دمج الزخرفة الكتابية مع النباتية ضمن نسق واحد، مما أسهم في توحيد الأنماط الزخرفية داخل بناء أفقي متماسك

التوصيات :

١- التأكيد على إدراج التقنية بوصفها إطاراً تحليلياً أساساً في دراسات الزخرفة العربية والإسلامية، وعدم الاكتفاء بالمعالجات الوصفية أو التاريخية، لما للتقنية من دور حاسم في تشكيل البنية الزخرفية وإنتاج تنوعها الأدائي.

٢- ضرورة الربط بين الخامة والتقنية والأداء الزخرفي بوصفها منظومة متكاملة، وعدم تناول كل عنصر بمعزل عن الآخر، لما لذلك من أثر مباشر في فهم منطق التكوين الزخرفي.

٣- اهتمام بتوثيق المصطلحات التقنية في الزخرفة العربية والإسلامية توثيقاً لغوياً واصطلاحياً دقيقاً، لتقليل الإشكال المفاهيمي في الدراسات الأكاديمية.

المقترحات:

١- البنية التقنية وأثرها في تشكيل التكوين الزخرفي الإسلامي.

١- التحولات التقنية للعناصر الزخرفية في الفن الإسلامي عبر العصور.

٢- العلاقة بين التقنية والأسلوب في الزخرفة العربية والإسلامية.

٣- الخامة والتقنية وأثرهما في الخصائص الجمالية للزخرفة الإسلامية.

المصادر والمراجع

القران الكريم

- ١- ابو الحمد محمود فرغلي: الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مذبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩٠.
- ٢- احمد عبد الباقي : سامراء عاصمة الدولة العربية في عهد العباسيين، مجلد ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩.
- ٣- الاند ، أندريه : الموسوعة الفلسفية ، تعريب : خليل أحمد خليل ، إشراف : أحمد عويدات ، م ٣ ، ط ٢ ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ٢٠٠١.
- ٤- البستاني، فؤاد أفرام، منجد الطلاب، ط ٩، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٨.
- ٤- بلقيس محسن هادي: تاريخ الفن العربي الإسلامي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،وزارة التعليم العالي، بغداد، ٢٠١٩.
- ٥- بهية عبد الرضا :أسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الاجر المزجج، مجلة الاكاديمي ،العدد ١٤ ، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، ٢٠١٤.
- ٦- بوركهارت، تيتوس: الفن الإسلامي: لغة ومعنى. ترجمة: عيسى عبيد. بيروت: دار المعرفة، ١٩٧٦.
- حسن الباشا، الفنون الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٨
- ٧- الدوسري سالم عزام : المشغولات المعدنية الإسلامية ،مجلة الفيصل ، العدد ١١ ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٩٧٨
- ٨- الرازي، محمد أبو بكر، مختار الصحاح، ترتيب محمود خاطر بك، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٢.
- ٩- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت ، ١٩٨٣.
- ١٠- روجرز جيه أم : فنون الإسلام ،ترجمة شيرين حكيم ، شركة التطوير والاستثمار، أبو ظبي ، ٢٠٠٨.

- ٢١- سامر قحطان القيسي: الفنون الزخرفية بين النشوء والتوصيف التاريخي (٢٠٢٠)
(٢٠٢٥/١/١٣)
- ٢٢- شريف يوسف : تاريخ العمارة العراقية في مختلف العصور، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
- ٢٣- شمس الدين فارس : وآخرون : تاريخ الفن القديم، ط١، بغداد ، ١٩٨٠.
- ٢٤- شوقي ضيف وآخرون : المعجم الوجيز ، جمهورية مصر العربية ، ٢٠٠٥.
- ٢٥- الشیخة عبد الخالق علي عبد الخالق: دور الخزافین في نقل الأساليب الفنية في مجال الخزف بین الاقالیم الاسلامیة من العصر العباسي وحتى عصر الأسرة العلویة في مصر (١٣٢-١٣٧٢هـ/ ٧٥٠-١٩٥٢م)، مجلة مركز الدراسات البردية، المجلد ٤٠، العدد ١، كلية الآثار ،جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٢٣.
- ٢٦- صفدي، يوسف: الخط العربي: نشأته وتطوره. دمشق: دار الفكر، ١٩٨٧.
- ٢٧- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، ج ٢ ، ط ١ ، الناشر ذوي القربى ، قم ، ١٣٨٥ .
- ٢٨- صوي اولكي ارغين : تطور فن المعادن الإسلامي ، ترجمة الصفصافي احمد القطوري، المشروع القومي للترجمة، المجلس القومي للثقافة، مصر، ٢٠٠٥
- ٢٩- عبد السلام احمد نظيف : دراسات في العمارة الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٩.
- ٣٠ محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية ، مطبوعات متحف الفن الإسلامي ، القاهرة ، ١٩٤٢.
- ٣١- محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.
- ٣٢- محمد عبد الله الدرايسة وآخرون : الزخرفة الإسلامية ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، ط١، الأردن ، ٢٠١٤،
- ٣٣- معروف، لوئس : المنجد في اللغة ، ط ٤ ، منشورات ذوي القربى ، قم ، ١٤٢٩.

- ٣٤- مونرو ، توماس - التطور في الفن ، تر عبد العزيز توفيق ومحمد أبو درة ، ج٣ ، القاهرة ١٩٧٢ .
- ٣٥-نبيل علي يوسف :موسوعة التحف المعدنية الإسلامية، مجلد ٢،دار الفكر العربي،القاهرة،٢٠١٠،ص١٤٧
- ٣٦-نديم مرعشلي، وأسامة مرعشلي: الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط، ٢٠٠١ .
- ٣٧-هبة محمود سعد : الفنون الإسلامية، منشورات جامعة دمشق،سوريا، ب ت، .
- ٣٨-هناء عبد الخالق : الزجاج الإسلامي في متاحف ومخازن الآثار في العراق ،مديرية الآثار العامة،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٦
- ٣٩-وسام كامل عبد الأمير : أساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، ٢٠١٣م.
- ٤٠- ياسمين ياسين صالح: الزخرفة ونشأتها وتطورها في الفن العراقي القديم ، مجلة كلية التربية الأساسية ، جامعة الموصل ، كلية الآثار ، العدد ١٢ ، ٢٠١٣ ،
- ٤١- Ettinghausen, R., Grabar, O.). Islamic Art and Architecture ٢٠٠١.٦٥٠-١٢٥٠. New Haven: Yale University Press
- Stefano Carboni: Glass from Islamic Lands,Norton Press,London,٢٠٠١,p١٣-٤٢

إنتاج الصورة المسرحية بين المصمم ورؤية المخرج في المسرح التعليمي

The Production of the Theatrical Image between the Designer and the Director's Vision in Educational Theatre

الباحثة : تبارك حيدر مالك

المشرف : قحطان عدنان زغير

Tabarak Haider Malik

Qahtan Adnan Saghir

tabarak.haider@uowasit.edu.iq

ملخص البحث

يتمحور البحث حول (إنتاج الصورة المسرحية بين المصمم ورؤية المخرج في المسرح التعليمي) إذ تكون من أربعة فصول :

الفصل الأول ، هو الإطار المنهجي الذي تحددت فيه أهمية البحث ومشكلته والحاجة إليه وهدفه وتحديد أهم المصطلحات التي وردت فيه إذ تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي : (ما أهمية العلاقة بين المصمم ورؤية المخرج في إنتاج الصورة المسرحية في المسرح التعليمي؟) أما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة ، فقد تضمن ثلاث مباحث) المبحث الأول : الرؤية الفنية بين المصمم والمخرج ، والمبحث الثاني : مفهوم الصورة المسرحية ، والمبحث الثالث المسرح التعليمي ، وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري والتي اعتمدتها الباحثة كأداة للبحث والدراسات السابقة .

أما الفصل الثالث : إجراءات البحث ، تضمن مجتمع البحث ، ومنهج البحث ، وأداة البحث ، التي صاغتها الباحثة عبر استمارة الاستبيان وعرضها على مجموعة من الخبراء ، ومن ثم صاغتها بشكلها النهائي لتكون آلية لتحليل عينة البحث التي تضمنت نموذج مختار من العروض المسرحية التي قدمت في كلية الفنون الجميلة / جامعة

واسط للعام (٢٠٢٣ / ٢٠٢٤) قسم التربية الفنية والتي قدمت على خشبة مسرح الكلية والتي كانت عبارة عن ٢٣ مسرحية. وتم اختيار مسرحية (اللمسة الذهبية) بطريقة قصدية كعينة للبحث

أما الفصل الرابع والذي تضمن أبرز النتائج والاستنتاجات ومنها :

١- تمثلت تكامل الرؤى الفنية في عرض مسرحية (اللمسة الذهبية) بين المخرجة والمصمم، حيث عكس المصمم رؤية المخرجة التشكيلية في فضاء العرض من خلال تصميم البيت المدعوم بصيغة عشائرية بتوظيف السجاد المعلق على الجدار بألوانه وزخرفاته التي طغى عليه اللون الأحمر والأزرق والأخضر حيث ساهم ذلك في بناء المشهد جمالياً وفكرياً

الكلمات المفتاحية

الإنتاج ، الصورة المسرحية ، المصمم .

Abstract of the research

This study examines the production of the theatrical image between the designer and the director's vision in educational theatre. The research is structured into four chapters. The first chapter presents the methodological framework, outlining the significance of the study, its problem, objectives, and key terms. The research problem is formulated as follows: What is the importance of the relationship between the designer and the director's vision in producing the theatrical image in educational theatre?

The second chapter addresses the theoretical framework and previous studies through three sections: the artistic vision between designer and director, the concept of the theatrical image, and

educational theatre. It concludes with theoretical indicators adopted as analytical tools.

The third chapter explains the research procedures, including the population, methodology, and research instrument. An analytical questionnaire was developed, validated by experts, and finalized for application. The research population consisted of ٢٣ theatrical performances presented at the College of Fine Arts, Wasit University, during the academic year (٢٠٢٣-٢٠٢٤). The play The Golden Touch was intentionally selected as the research sample.

The fourth chapter presents the main findings, most notably the integration of artistic visions between the director and the designer. The designer successfully reflected the director's visual conception through a scenographic design characterized by a tribal-style house setting, incorporating hanging carpets dominated by red, blue, and green tones, thereby contributing to the aesthetic and conceptual construction of the performance.

Keywords: Production, Theatrical Image, Designer, Educational Theatre.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

إن اقتران المسرح في العملية التعليمية جعله يختص بالعديد من المميزات والخصائص التي يمكن اعتبارها بمثابة الوسيلة التي تسهل عليه التواصل بين إنتاج صورة العرض المسرحي والجمهور ، يرتكز العرض المسرحي على المنظومة البصرية في تشكيل الجوانب الجمالية والإدراكية التي تفقد المتلقي لفهم الأحداث من خلال عناصرها

التكوينية التي تؤسس المنطلق البصري البحث والتي يطلق عليها عناصر العرض المسرحي أو عناصر الإنتاج المسرحي وتتألف من الممثل، الزي، الماكياج، الإكسسوار، الإضاءة، الديكور والتي تنطلق في أساسها الفكري من نص المؤلف الذي يتناوله المخرج ليضع رؤاه وفق الرؤية الفكرية للعرض المسرحي، لذا لابد من اهتمام المخرج باختيار مصممين يعملون على تحقيق هذه الرؤية، عبر المؤثرات البصرية جمالياً وتعبيرياً، لتحقيق صور جمالية تجذب انتباه المتلقي، ويلزم أن يكون المصمم فناناً تشكيلياً، ومعمارياً، مثقفاً ثقافة عامة بالمسرح وفنون العمارة والموسيقى والإضاءة والمناظر المسرحية.

يعتمد توظيف عناصر فضاء المسرح في المقام الأول على تقنيات فنية وجمالية بالغة الأهمية يجب توافرها داخل الفضاء المسرحي، وتقع مهمة التوظيف على كاهل المصمم بالتعاون مع المخرج، ولذلك "في يومنا هذا صار التعاون بين المخرج والمصمم أساس تصميم وتنفيذ العرض المسرحي، بحيث يتابع المصمم التحضير للعمل بمراحله كافة منذ قراءة النص وحتى تنفيذه." ()، ولاشك في أن المسرح يعد ركيزة هامة من ركائز الأنشطة الثقافية التي تسهم في نمو شخصية الطفل مبكراً، حيث يلعب دوراً مهماً في خلق الشخصية الواعية المتكاملة القادرة على مواجهة المواقف الحياتية بشجاعة وثبات، لما له من أثر فعال في مخاطبة عقول النشء ووجدانهم، وفتح قنوات الاتصال والمعرفة من خلال ما يقدمه من تجارب إنسانية وقيم تربوية، ومعارف علمية، فالعرض المسرحي يوسع آفاق ثقافة الشخص ليس من خلال عناصره السمعية فقط، بل البصرية أيضاً، فكل صورة يتلقاها يقوم بتفسيرها معتمداً على الدلالات الحسية والعقلية. وقد تأكد هذا الاتجاه من خلال العرض المسرحي "اللمسة الذهبية" وهو أحد مشاريع الطلبة المسرحية في كلية الفنون الجميلة.

وهذا ما أدى بالباحثة إلى صياغة مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي :

كيف يتحقق إنتاج الصورة (سمعي، بصري) في المسرح التعليمي ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في الآتي :

- ١- تسليط الضوء على أعمال ومشاريع الطلبة المسرحية في كلية الفنون الجميلة.
- ٢- البحث قد يفيد الطلبة والدارسين والعاملين في مجال المسرح والمؤسسات التعليمية.
- ٣- التأكيد على العلاقة الفنية الوثيقة بين المخرج والمصمم، لتقديم عمل فني متكامل.

هدف البحث

يهدف البحث إلى الوقوف على كيفية إنتاج الصورة المسرحية بين المصمم ورؤية المخرج في المسرح التعليمي، ومدى مساهمتها في رفع المستوى الحسي والجمالي لدى الطفل من جهة والمستوى الفكري والإدراكي من جهة أخرى، إلى جانب دراسة عناصر الجذب البصرية التي يتم توظيفها لخدمة الجانب التعليمي.

حدود البحث

الحدود الموضوعية : إنتاج الصورة المسرحية بين المصمم ورؤية المخرج في عروض طلبة كلية الفنون الجميلة

الحدود الزمانية : للعام الدراسي ٢٠٢٣_٢٠٢٤

الحدود المكانية : العراق- واسط جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

تحديد المصطلحات :

الإنتاج :

لغةً: أصل كلمة إنتاج في المعجم الوجيز "من الفعل نتج نتاجاً أو إنتاجاً وتعني "الولادة" أو "الإنتاج". في اللغة العربية، هذا الجذر يستخدم للإشارة إلى عملية ولادة الحيوانات أو إنتاج شيء ما. والإنتاج: ثمرة الشيء (ابراهيم: ١٩٧٩، ص ٦٠١).

اصطلاحاً : "العمليات التحويلية التي تتم على مجموعة من المدخلات باستخدام الأدوات بهدف الوصول لمنتج نهائي يصل للمستفيد ويحقق له منفعة" (ياقوت: ٢٠٢١، ص ٥٦).

إجرائياً : تحويل مجموعة مكونات إلى صورة مسرحية (بصريه ، سمعية)

الصورة :

لغة : الصورة في لسان العرب لابن منظور، من مادة " (ص .و. ر) الصورة في الشكل ، والجمع صور ، وقد صوره فتصور ، وتصورت الشيء توهمت صورته ، فتصور لي ، والتصاوير : التماثيل " (ابن منظور، ٢/٤٤٩٢).

اصطلاحاً : "الصورة هي أداة معرفية تمنح معلومات حول الأشياء والأماكن والأشخاص بأشكال بصرية متنوعة." (شاكر عبد الحميد : ٢٠٠٥، ص ١٧-١٨).

المسرح

لغة: عرفه ابن منظور كلمة "(مسرح) بفتح الميم فهي مشتقة من الفعل (سرح) ويعني (رعى) ومنه اسم المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح" (ابن منظور: ٢٠٠٣، ص ٥٥٢).

اصطلاحاً : "المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازه وإرادة أفرادهم بوصفهم ذوات خاصة" (ابو الحسن عبد الحميد سلام، ص ١٩).

إجرائيا : الصورة المسرحية

التمثيل البصري لأي مجسم يمكن رؤيته بالعين وذلك من خلال مجموعة من التقنيات المختلفة انطلاقاً من قراءة النص مروراً بالأداء ووصولاً إلى الأثر الجمالي والحسي والفكري الذي يتلقاها المشاهد في المسرح التعليمي

المصمم :

لغة : لغة: صمم في المعجم الوسيط بمعنى "مضى في رأيه ثابت العزم" (إبراهيم مصطفى وآخرون: ١٩٧٩، ص ٣٧٠).

اصطلاحاً: "ترجمة موضوع معين لفكرة مرسومة هادفة لها عالقة تامة بوسيلة التنفيذ ، وتحمل في جوانبها قيما فنية" (حسن علي حمودة: ١٩٨٠، ص ٩)

إجرائيا : تحويل فكرة إلى مفردة مرئية مسموعة ذات قيمة فنية تنتج أبعادا جمالية ابتكارية إبداعية من خلال الابتكار ثم التنفيذ

الفصل الثاني: الإطار النظري : المبحث الأول: الرؤية الفنية بين المصمم والمخرج

أن مفهوم الرؤية يتعدد من حيث المعاني والأفكار التي تناولتها، "فهي زاوية النظر التي من خلالها يكون ويبلور الفنان نظرته للكون والحياة والمجتمع ويبلورها، إنها المنظور الذي يسير الفنان على هديه". (ينظر: خليل القويقه: ٢٠١٨، ص ١٣) ، أي أن مفهوم الرؤية يستوعب معاني لا ترتبط بفعل النظر فقط إنما تتجاوز ذلك ليتصل بملكات أخرى ترتبط بالعقل، والذهن. وبتعبير آخر نستطيع القول إن الرؤية هي المنظور والفكر الذي يتبناه الفنان كموقف يميز منجزه الفني ويتشكل من خلاله أسلوبه عبر تجاربه المتعددة والمتكررة، وقد يحيل بعض الباحثين الرؤية إلى عوالم أخرى ويربطها بعضهم الآخر بعملية الإدراك الحسي ويتضح لنا ذلك من خلال فلسفة "ميرلو بونتي" في كتابه العين والعقل ويقول: "إن الإدراك الحسي للعالم يبدأ بالرؤية ، وإن الرؤية تتجه أول الأمر إلى سطح العالم لكنها لا تلبث أن تتوغل داخله بحيث يدرك الإنسان العالم المحسوس ويبلغ خفاياه وإنما من غير أن يتخلى عن الرؤية" (بونتي، ص ٣) ومن هذا نستطيع القول إن الرؤية هي العامل الأساسي الذي يتحقق من خلاله الإدراك الحسي الذي من خلاله يستلهم الفنان أفكاره ورؤيته الفنية.

حظي الخيال بالاهتمام الأكبر من بين مصادر الرؤية الإخراجية لما له من قدرات وطاقات محدثة تسهم في الانتقال إلى مساحات إبداعية جديدة "ولكي تكون لنا أفكار أصلية غير عادية وربما خالدة ينبغي أن نتغرب عن العالم والأشياء للحظات قليلة، حتى نكتشف ماهيتها الحقيقية". (ثيودور اوبدرمان: ١٩٨٣، ص ٢١٩) فالذي يميز المخرج المبدع عن غيره هو ما يمتلكه من قوة الخيال والقدرة على إقامة الصلات المنفردة بين الأشياء وربطها بالوجدان وصولاً إلى تحقيق حالة الإبداع في العرض المسرحي "فالخيال الفاعل هو الذي يوضع العلاقات في نسب جديدة غير التي نراها سائدة ونمطية فتغير النسب هو الخلق الذي ندعوه خيالاً" (هيجل: ١٩٧٨، ص ٦٧) و يشير افلاطون إلى أن للخيال القدرة على استحضار الرؤية المتصوفة تلك التي تسمو على ما يتناوله مجرد العقل ثم ذهب إلى ان التخيل والتذكر وإدراك المحسوسات المشتركة

وظائف للعقل لا الحس وان أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس وإنما يدرك ذلك العقل "والتخيل عند افلاطون يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة في الحس و يأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير". (ينظر: عاطف جودة نصر: ١٩٨٤، ص ٩-١١) وأن "إدراك الفنان ووعيه لقادران بمساعدة الخيال على التعبير عن أشياء وموضوعات قد تغيب عن العين في البصريات أو الإحساس الناتج عن الإذن في السمعيات" (كمال عيد: ١٩٨٠، ص ١٢)، تهدف الرؤية إلى التخلص من هيمنة المكرر و القديم وصولاً إلى فضاءات جديدة واستنطاق مكامن العقل التعبيرية للمخرج "لأن صور الذاكرة للمخرج هي الشفرة التي يستخدمها للتحويل إلى رؤية جديدة من خلال إعادة الصياغة وتغيير المعلومات وإضافة معلومات جديدة عن طريق الذاكرة المتخيلة" (كمال ابو ديب: ١٠٧٩، ص ٥٧).

يبين أهم العناصر المكونة للصور المسرحية، لما يقدمه من دلالات عن طريق الحركات الجسدية والإيماءات والإشارات وما يرافقها من حوار أو تعامله مع العناصر الأخرى المكونة للصورة كالديكور والإضاءة وغيرها

الممثل يعد العنصر الأساسي إذ "يعتبر الممثل العلامة الأيقونة الأولى في العرض المسرحي، كما أنه يمتلك في حوزته العديد من العلامات، التي تقوم على استخدام جسده وصوته والتعبير بالوجه والإيماءة والحركة في الفراغ، وأيضاً ملابسه ومكياجه، وبطبيعة الحال تتفاعل هذه النظم بعضها بعضاً، فقد يؤثر زي الممثل ومكياجه على إيماءاته وحركاته" (راندا حلمي، ص ٢٥)

الديكور : يعد الديكور أحد عناصر تشكيل الصورة المسرحية المهمة في المسرح ، لما له من تأثير مع العناصر الآخر وهو ترجمة النص المدون أو تفسيره و تحويله إلى صور بصريّة تشكيلية تعادل مضمون النص من خلال الرؤيا الفنية للمخرج والمصمم كما "يوقظ الديكور الخيال عند الممثل من جهة والمتلقي من جهة أخرى ويساعد في بناء وتطوير دور الشخصية" (قاسم مؤنس عزيز: ٢٠١٣، ص ٣٠)

الإضاءة: إن عناصر تشكيل الصورة تساعد المخرج على إيصال فكرة الموضوع، بالاعتماد على قدرة المتلقي لفك شفرات ودلالات كل عنصر منها، والتوظيف الصحيح لتلك العناصر والتي من أهمها الإضاءة في تحقيق هذه الدلالة، كما أن الإضاءة لغة معبرة ومحاكاة بصرية تسير على طرق سيميائية، تساهم في خلق الانسجام فنيًا ودلاليًا وجماليًا وهذه الغايات جعلت من الظل والضوء الدور المهم في تكوين الصورة المسرحية والتركيز على مواقع القوة والحدث في المشاهد المسرحية لتحقيق الإثارة لدى المتلقي، فكل حركة أو قيمة لونية للإضاءة تغطي دلالة "خصوصًا عند توظيف ألوان الإضاءة والتركيز على ممثل بعينه، أو قطعة أثاث أو الفراغ لإضفاء جو نفسي معين أو يركز على حالة يريد إيصالها المخرج إلى المتلقي وهذا سيساعد المخرج في إيصال هذه الفكرة والمضمون إلى المتلقي". (ينظر: فرج عبو: ١٩٨٢، ص ٤٦٤)

الأزياء: تعد الأزياء من العناصر الفعالة في تشكيل الصورة كونها ترتبط ارتباطًا مباشرًا مع الممثل والشخصية التي يؤديها، وبذلك فإن الزي هو المظهر الخارجي، الذي يحمل معاني وصفات الشخصية المسرحية، "وهو استمالة فطرية، وناذرة سحرية تعتمد حاسة البصر لإدراك الذوق الجمالي للفرد، متأثرًا بمخزونه الراجع عبر ذاكرته الفردية والجمعية والثقافية لتشكيل الصور ومعانيها ودلالاتها". (شعبان رجب عبد الرزاق: ٢٠١٧، ص ١٢٨)

المكياج: إحدى الوسائل المهمة للممثل في أداء شخصيته وبالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي تساهم في رسم الصورة المسرحية إظهار إبعاد الشخصية الجسماني والنفسي والاجتماعي إضافة إلى ما يحمله من جانب جمالي، لذا فإن المكياج في المسرح "يعمل على تحديد ملامح الشخصية إلى الجمهور، فالسن، والجنسية، والصفات الشخصية من بين العوامل الحيوية التي يملك المكياج المساعدة على نقلها" (فرانك هوايتنج: ١٩٧٠، ص ٢٧٨)

المنظر المسرحي: يعبر المنظر المسرحي جماليًا بكل ما يقدمه من معان ودلالات عن الهدف المقصود في تفسير وتوصيل أفكار المؤلف ورؤية المخرج إلى الجمهور، ومن

ثم إيصال فكرة المسرحية إذ إنَّه يساعد من خلال بنائه التشكيلي بكل تفاصيله الدقيقة المرتبطة مع بعضها البعض، عن طريق عناصره البصرية، إذ "إنَّ قيمتها تعتمد على ارتباطها بالطاقة الإبداعية التي هيأت كشف تأثيرها في العمل الفني والذي استجاب لخيال الفنان، بحيث يظهر هذا التأثير بطريقة غير اعتيادية، ممزوجة بروح الفنان وشغفه وفكره". (ينظر: محسن محمد عطية: ٢٠٠٣، ص ٦)

المبحث الثاني : مفهوم الصورة المسرحية

العلاقة التي تربط الدال والمدلول هي علاقة ربط الشيء الخاص في ملامحه المشتركة مع صور أخرى تدل عليها، وتكسبنا معرفة أولية في مدلولها عن طريق طبيعتها الداخلية، فالصورة بمفهومها السيميولوجي (الدلالي)، حيث يرى السيميائيون أن "الصورة هي إشارة محددة بموضوعها الدينامي بمقتضى طبيعتها الداخلية وهي تدخل بموجب علاقة مشابهة بينها وبين مدلولها" (محمد عزام: ١٩٦٦، ص ١١) إن استخدام مصطلح التكوين في الفنون يختلف من فن إلى آخر وبتسميات مختلفة من الإنشاء التصويري أو التركيب أو التشكيل فكل هذه التسميات تكون حاملة لنفس المعنى فهي تكوين صورة من عدد من العناصر البصرية وتركيب أجزاؤها تنتج دلالة معينة، وللتكوين دوره الفاعل في تجسيد العرض المسرحي وذلك من خلال المخرج المسرحي ومن يعمل معه من مصممين وتقنيين إذ يجسد رؤاه وتصوراته، فعناصر التكوين هي المكون الأساسي التي يصوغ من خلاله صوراً فنية معبرة، ويتم تكوين الصورة عبر أسس تكوين الصورة

النقطة : تعد النقطة من أبسط واصغر عناصر التكوين الفنية فهي في بداية التكوين أي تكوين أي عمل فني، "تعرف النقطة من الناحية الهندسية بأنها شكل هندسي مجرد من الأبعاد وهي أبسط العناصر التي تدخل العمل الفني" (محمد عبد الله الدرايسه وآخرون: ٢٠١٠، ص ٩٠)

الخط: إن المخرج أو المصمم عليه أن يكون قادرًا على توظيف هذه الخطوط وتوزيع مكونات الصورة المسرحية كون هذه الخطوط بمثابة دليل يقود المتلقي للانتقال إلى

مراكز التركيز أو ما يريده المخرج في إيصال الفكرة ورؤيته الإخراجية إلى المتلقي ، ويمكن اعتبار الخط هو ما ينتج من تحريك النقطة وهو من أهم عناصر التكوين في العمل الفني فالخط هو " مسار النقطة أو امتداد مجموعة من النقاط الملتحمة والمتجاورة في اتجاه واحد" (حسن عبود النخيلة، ص ٨٩)

المساحة: ان الأهمية الكبيرة للمساحات في بناء التكوينات ضمن إطار المشهد أو الصورة المسرحية هي المساحة وهي أحد عناصر التكوين" كما أن المساحات في الصورة المسرحية تتوزع بين جميع مفردات المنظر المسرحي وهي بين ان تكون مساحات لونية أم مساحات فراغية أو كتلية فهي تتطلب من المصمم والمخرج العمل معا لخلق التناسق والتجانس بينهما، والذي من شأنه ان يخلق وحده الصورة المسرحية سواء كان يتعلق بعمل المخرج أم بعمل المصمم" (يوسف رشيد : ٢٠١٢، ص ٨٩)

الكتلة: ان الكتلة لها طابعين مهمين الأول منها هو الطابع الوظيفي والآخر هو الطابع الجمالي وهذا يتحقق عن طريق المعالجات التي يقوم بها المخرج أو المصمم وفقا لرؤيته في تشكيل الصورة المسرحية للعرض ولها تأثير في المتلقي " الكتلة هي مجموعة من الأشخاص يقابلها فرد وان تأثير الكتلة على الجمهور ما من النظارة له أهميته بالنسبة للتأثير المزاجي" (الكسندر دين ، ص ٢٤٤)

الفضاء أو الفراغ: توظيف الفراغ من قبل المخرج والمصمم في العرض المسرحي تلعب دورا كبيرا من الناحية الجمالية ، فعملية ملئ الفراغ لا تتم بطريقة عشوية من توزيع الأشخاص أو وحدة ديكوريه معينه ، إضافة إلى ذلك الاعتبارات الفلسفية والفكرية للمكان ، ورسم الحركة الإخراجية والعلاقات الحركية للأشكال في ذلك الفراغ. (ينظر: يوسف رشيد: مصدر سابق، ص ١١٢)

الملمس: ان الملمس داخل العرض المسرحي يعطي دلالات نفسيه وجمالية ودرامية ويكون وسيلة للتعبير عن مضمون الحدث أو الفكرة التي يريد الفنان المخرج أو المصمم إيصالها أو إبرازها " فالملمس طرف من أطراف العلاقة بين المعنى والشكل وهناك ملمس بمنفى الضوء مثل الأشجار وجذع النخيل والجنفاص وهذا ما يطلق عليه

بالملمس الخشن ، وهناك ملمس عاكس للضوء مثل المرآة والزجاج وهو يطلق عليه الملمس الناعم يسري على الضوء يسري على اللون مع الملمس " (قاسم مؤنس: ٢٠١٣، ص ١١٧)

اللون : يعد اللون احد العناصر الأساسية في عملية تكوين الصورة المسرحية وعنصر أساسي في بناء العمل الفني فمن خلال اللون يمكن تمييز السطح الخاص للعمل إذ يمثل اللون مظهراً لسطح العمل الفني بمجرد وقوع النظر عليه لأن كل لون يحمل دلالة ومفهوماً في عقل الناظر " اللون هو صفة للشيء وهو تأثير فيسيولوجي ناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجاً من المادة الصبغية الملونة أم عن الضوء واللون كما يعرف اللون بأنه الخاصية الخارجية لجميع الأشكال المحسوسة ولا يوجد شكل بلا لون وهو غير مضاف للطبيعة ، بل هو الطبيعة بذاتها إي انه النور الذي يتم نشره بواسطة الأجسام المعرضة للضوء "(عبد المنعم خيرى حسين: ٢٠١٠، ص ١٤٩)

المبحث الثالث : المسرح التعليمي

ويعتبر المسرح التعليمي أداة قوية في التعليم، حيث يساعد على تحفيز الطلاب وتشجيعهم على المشاركة الفعالة في عملية التعليم ، وقد أولت الدول المتقدمة والسائرة في ركابها ثقافة المتلقي اهتماماً كبيراً، وسخرت كل الجهود والخبرات والإمكانات الكفيلة بإنجاح الخطط التعليمية والترويحية، من أجل إثراء وسرعة عملية التعليم ومن ثم لإعداد المتلقي أعداداً جيداً، لكي يأخذ دوره في المجتمع، فلا تقدم ولا رقي للمجتمع دون الاهتمام بالتعليم وأدواته، بوصفه القاعدة الأساسية لركي المجتمعات ، ومن هذا المنطلق وبالنظر إلى الحاجة التعليمية الماسة إلى استحداث تقنيات تعليمية لها دور كبير في إغناء ثقافة المتلقي، ولشعور عدد من المعنيين والباحثين بأهمية وجود طريقة تعليمية جديدة مساندة تدعى بالمسرح التعليمي هو "شكل فني يجمع بين المتعة والمعرفة، حيث يستخدم أدوات المسرح مثل التمثيل، والحوار، والإضاءة، والديكور، لنقل معلومات وتعليم مفاهيم بطريقة شيقة وممتع،"(كمال الدين حسين: ٢٠٠٤، ص ٤١) وتكمن أهمية المسرح التعليمي في أنه:

- يزيد من الاندماج: يجعل عملية التعلم أكثر متعة واندماجًا، مما يزيد من تركيز الطلاب واستيعابهم للمعلومات.(حنان عبد الحميد العناني:١٩٩٣،ص٢٦٤)
 - يحفز الخيال والإبداع: يشجع الطلاب على التفكير خارج الصندوق وتطوير خيالهم (ينظر: لينا نبيل أبو مغلي:٢٠٠٨،ص٦٨)
 - يطور المهارات اللغوية: يساعد الطلاب على تطوير مهاراتهم في التحدث والاستماع والقراءة والكتابة. (ينظر: لينا نبيل أبو مغلي:٢٠٠٨،ص٦٨)
 - يقوي الروابط الاجتماعية: يعزز التعاون والتواصل بين الطلاب. (Amanda، vol٤، Swann:٢٠٠٨)
- يقوم المسرح الجامعي بتنمية شخصية الطلاب وقدراتهم الفنية، فهو يخلق داخلهم إمكانية التعبير عن أنفسهم ويربي فيهم تحمل المسؤولية، وحب العمل الفني المسرحي وهذا ما يزود الطلبة بمهارات كثيرة، والنطق الواضح، وإكسابهم بعض السلوكيات الايجابية، ويقضي علي الخجل عند من يميلون إلى العزلة والانطواء ويمكن لهذا المسرح أن يلعب دورًا في بناء المشاريع التي تنعش الحركة حيث يعتبر المسرح الجامعي من الأعمال الجامعية التي تتكامل فيه جميع عناصر العرض المسرحي من ديكور وملابس وازياء وموسيقى فهو يعتبر " عملا جماعيا يحتاج إلى مجهودات عديدة تتضافر كلها لإتمام العمل الفني المسرحي" (زينب عبد المنعم:٢٠٠٧،ص١٥٧) كما ان علاقة التعليم بالفن المسرحي علاقة وطيدة مع الفن فهما يكملان بعضهما الآخر فالتربية تعتمد على الموهبة والاكتشاف والابتكار والإبداع والخيال وذلك لكونها تمثل العلم والفن معًا، فالعلم يعني المعرفة والفن يعني الموهبة التي تتضمنها هذه المعرفة فهنا يكون دور الفن هو تطبيق هذا العلم ولا يمكن ان نستبعد ان التدريس وطرقه هو فن بحد ذاته فالمدرس الفنان هو الذي يوصل المادة المتضمنة المعلومات إلى الطالب بصورة سلسلة وممتعة.
- مؤشرات الإطار النظري :

١-إن الرؤية التشكيلية تستمد أبعادها التصميمية من النص والتي تتشكل وفق رؤية المخرج في معالجته للفضاء المسرحي بمناظره وكتله وتشكيلاته التي تتشكل لتكون المنظومة البصرية.

٢-ان الذي يميز المخرج المبدع من غيره هو ما يمتلكه من قوة الخيال و القدرة على إقامة الصلات المنفردة بين الأشياء وربطها بالوجدان وصولاً إلى تحقيق حالة الإبداع في العرض المسرحي .

٣-أهم النقاط الرئيسية التي تحدد نجاح المصمم في تكوين بيئة حسية لكافة أحداث النص المسرحي فهي التي تعطي إحياء بالزمان والمكان والحالة الفكرية والاجتماعية والروحية للشخصيات المسرحية .

٤-المسرح يسمح للمتلقي في إنتاج وتكوين معنى جديد في العرض المسرحي
٥-يساعد المسرح التعليمي على تنمية شخصية الطلبة وقدراتهم الفنية وإطلاق الحرية لمخيلتهم وأفكارهم

٦-إن الرؤية هي المنظور والفكر الذي يتبناه الفنان كموقف يميز منجزه الفني ويتشكل من خلاله أسلوبه عبر تجاربه المتعددة والمتكررة

٧-إنَّ الممثل في يخلق إيقاعاً بصرياً متنوعاً، فيكون هو المسؤول عن اتجاه العرض، عن طريق تفاعله مع العناصر التشكيلية المتواجدة على الخشبة.

٨-عناصر العرض المسرحي تقوم ببلورة رؤية المصمم من خلال المنظومة البصرية كاشفة عن الجانب الفكري والجمالي وإيصاله إلى المتلقي

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث مجموعة من العروض المسرحية الذي اقيم في العراق / واسط/ مسرح الكلية قسم التربية الفنية (طلبة كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط) للعام(٢٠٢٣ / ٢٠٢٤) وجاء مجتمع البحث من ٢٣ عرض مسرحي والجدول ادناه يبين اسماء المسرحيات المشاركة ، ومخرجيها :

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج
١	العربانه	حامد المالكي	حيدر نوفل
٢	أرصفة	سعد هداي	تقى رسول
٣	السرطان في قفص الاتهام	سحر بحراوي	حيدر نوفل
٤	الدب	انطوان تشيخوف	سجاد علي
٥	لقاء رومانسي	علي عبد النبي الزيدي	حوراء زيد
٦	الجحيم	جان بول سارتر	بنين اركان
٧	فلك اسود	علي عبد النبي الزيدي	حسين ظافر
٨	مجنونة تتحدى القدر	يوسف العاني	زينة فالح
٩	ميت مات	علي عبد النبي الزيدي	سجاد سعد
١٠	عزف نسائي	مثال غازي	براء صباح
١١	هدنة مؤقتة	_____	حيدر نوفل
١٢	دنيا	طه عدنان	عذراء
١٣	الفيل يا ملك الزمان	سعد الله ونوس	علي سالم

١٤	محطة الارواح الضالة	عباس الحايك	علي سالم
١٥	الغابة السعيدة	عدي المختار	ام البنين كريم
١٦	السباق الكبير	محروش نعمة	زهراء اثير
١٧	ليلي والذئب	عبد اللطيف البناي	دعاء حسين
١٨	الحياة الوان	_____	سيف علاء
١٩	اللمسة الذهبية	نور الدين الهاشمي	تبارك مشتاق
٢٠	الارنب ملك الغابة	محمد عبد الخضر الحسيناوي	عذراء ، رضا عباس

٢١	الاميرة المفقودة	هدى مكي	فاطمة ستار
٢٢	جمهورية الاشكال الهندسية	فاضل عرام لازم	رفيدة عطا
٢٣	لعب ومزاج	حبيب ظاهر حبيب	سجاد سعد

ثانيا : عينة البحث :

عمدت الباحثة إلى اختيار العينة (اللمسة الذهبية) بالطريقة القصدية وفقا للمسوغات الآتية :

١- اختارت الباحثة العينة لكونها تتسم بتكامل عناصرها السينوغرافية، ولاسيما الإضاءة والإكسسوارات والديكور، بما ينسجم مع رؤية المخرج والمصمم، وبناء الصورة المسرحية الكلية

٢- يسهم في ترسيخ القيم وتنمية الوعي لدى المتلقي، وينسجم مع مفهوم المسرح التعليمي

٣- يحقق التكامل بين الوظيفة الجمالية والغاية التعليمية ضمن البناء الكلي للصورة المسرحية.

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج
١	اللمسة الذهبية	نور الدين الهاشمي	تبارك مشتاق

ثالثا: منهج البحث :

قامت الباحثة ببناء معيار من اجل التوصل إلى نقاط أساسيه تنطلق منها لتحليل العينة ، وهي أداة بحثها، إذ اعتمدت الباحثة عل مؤشرات الإطار النظري لتحليل العينة المنتخبة

رابعاً: أداة البحث :

الباحثة اعتمدت استمارة السادة الخبراء التي صاغتها على اثر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها .

خامسا : تحليل العينة :

عنوان المسرحية (اللمسة الذهبية)

تأليف : نور الدين الهاشمي

إخراج : تبارك مشتاق

حكاية المسرحية :

تدور أحداث مسرحية (اللمسة الذهبية) في منزل متواضع، كانت تعيش أسرة بسيطة تتكون من أب وأم ربة منزل وابن طيب القلب يدعى "عصام" وابنة مدللة أنانية تدعى "حنان" كان الأب والأم يعملان بجد لتوفير حياة كريمة لأبنائهما، وكان الابن، مطيعاً، عطوفاً، أما "حنان" فكانت فتاة جميلة ذكية متفوقة دراسياً تمتلك مظهراً جذاباً ، لكن خلف هذا الجمال يكمن قلب مليء بالطمع والأنانية. كانت تحلم بحياة مترفة مليئة بالذهب والمجوهرات. كانت "حنان" لا تقدر قيمة أي شيء حولها، فكل ما تفكر فيه هو كيف تحصل على المزيد من المال، وكانت طيلة الوقت تسخر من ملابسها البسيطة وتطلب من والدها شراء أحدث الأزياء والمجوهرات وبمرور الأحداث تظهر شخصيه "زليخة" الجارة التي تمتلك كثيراً من الذهب والمال ومع ذلك يدفعها بخلاها إلى الاقتراض من جيرانها بعض الأدوات والأغراض، وبينما كانت "حنان" تفكر في السبيل إلى الثراء السريع غفت في نوم عميق. وفي منامها رأت الجارة زليخة في ملابس ذهبية تبدو وكأنها ساحرة من ساحرات ألف ليلة وليلة، فرحت "حنان" بمقابلة من يستطيع تحقيق أحلامها في الحصول على المال والذهب، وبالفعل، أخرجت زليخة من جعبتها قفازين من الذهب، وأعطتهما لحنان قائلة: "هذان القفازان سيحولان أي شيء تلمسه إلى ذهب، ولكن احذري، فالسحر له ثمن".

فرحت حنان كثيراً بالقفازين، وهرعت إلى منزلها لتجرب سحرهما. بدأت بلمس الأشياء من حولها، فتحوّلت كل شيء إلى ذهب. في البداية، شعرت حنان بسعادة غامرة، ولكن سرعان ما بدأت تشعر بالوحدة والملل فقد أصبحت أنانية جداً ولا تفكر إلا في نفسها، وهنا استفاقت من حلمها بعد أن تعلمت الدرس وبالإضافة إلى تلك

الشخصيات ظهرت شخصية الراوي لتقديم الحكاية وتمهيد الأحداث وتعريفنا بالشخصيات، بالإضافة إلى سرد بعض الأحداث لتكثيف زمن المسرحية.

تحليل العرض المسرحي :

تم تقديم العرض على خشبة مسرح الجامعة وكان هناك تناغم حركي وبصري وحسي كبير بين مساحات العرض رغم ان مساحة المسرح ليست كبيرة وبالرغم من هذا فكانت المخرجة بارعة في استغلال المساحة بصورة صحيحة ووظفت قطع الديكور البسيطة والتقنيات لخلق تصميم يناسب الحالة الدرامية ويجعل المتلقي يشعر ببيئة الحدث، بشكل واقعي.

دارت المسرحية في ثلاثة مناظر: المنظر الأول: صالة في منزل متواضع لأسرة بسيطة.

المنظر الثاني: أمام باب منزل الجارة "زليخة": المنظر الثالث: نفس المنظر الأول. إن أحداث المسرحية كلها تدور في مكان مغلق وهو مكان إقامة شخصيات المسرحية (المنظر الأول والثالث)، وأمام باب منزل "زليخة" (المنظر الثاني) كمجموعة من الجدران يتضمن مجموعة من الأثاث، بل تعداها إلى مستويات دلالية رمزية، فالمكان المغلق هو رمز الأمان والاستقرار والطمأنينة والاحتواء الذي يعكس دفء الأسرة ولكن المكان في عرض "اللمسة الذهبية" قد يفضي إلى دلالات أخرى، فمن خلال الأحداث ودينامية الحركة والدخول والخروج المتكرر سواء لأصحاب المكان أو لمن تربطهم بهم علاقة جيرة مثل "زليخة" تحول لمكان أشبه بسجن تعيشه "حنان"، بسبب رغباتها الجامحة، حلبة صراع بين فكرة الأنانية وحب الذات التي تمثلها تلك الفتاة وبين فكرة الإيثار والحب والرضا التي يمثلها باقي أفراد الأسرة، وظفت المخرجة الخلفية البيضاء، واللون الأبيض يستدعي في ذاكرتنا الثقافية معاني النقاء وصفاء السريرة، وهي سمات أهل البيت بما فيهم "حنان" التي عادت سريعاً إلى رشدها بعدما مرت بتلك التجربة، وقد اتضح تكامل الرؤى الفنية بين المخرجة والمصمم، حيث عكس المصمم رؤية المخرجة التشكيلية في فضاء العرض من خلال تصميم البيت المدعوم بصيغة

عشائرية بتوظيف السجاد المعلق على الجدار بألوانه وزخرفاته التي طغى عليه اللون الأحمر والأزرق والأخضر حيث ساهم ذلك في بناء المشهد جماليًا وفكريًا وقد تحقق التوازن في البنية المكانية من خلال توزيع العناصر المكونة للتكوين داخل المشهد الأول والثالث بشكل معتدل، إلى جانب التوازن بين الكتلة والفراغ مما يريح عين الناظر إليه، ويعطى شعورًا بالجمال ولتحقيق التنوع لجأت المخرجة في المنظر الثاني إلى التوازن غير المتماثل حيث كانت العناصر المكونة للتكوين على جانبي خشبة المسرح ذات كتل مختلفة ويكون هذا التكوين أكثر تشويقًا وجمالًا من التوازن المتماثل، وقد تضمن التكوين البسيط الذي نفذه المصمم وفقًا لرؤية المخرجة الفنية، خطوطًا أفقية، مما أعطى الإحساس بالهدوء والسلام، ومنحنيات من خلال البساط المعلق على جدار الخلفية، مما يمنحنا دلالات التعبير عن حالة الاضطراب والارتباك، التي تعاني منها "حنان"، كما يمكن قراءة الشكل الدائري لسفرة الخوص أعلى البساط دلاليًا على أنه دوامة الفكر التي غرقت فيها "حنان"، وبذلك يتضمن التصميم على بساطته العديد من الرموز التي تخدم فكرة النص.

الصورة المسرحية هي اللحظة التي يتم فيها عرض هذا الهيكل للجمهور، وهي النتيجة النهائية لكل العناصر التي تم تجميعها وتنسيقها. هي ما يراه الجمهور ويستمتع به، وهي الانطباع العام الذي يتكون في ذهن المشاهد عن العرض. وستتناول الباحثة الصورة من خلال عناصر تكوينها (الديكور - الإضاءة - الملابس - الاكسسوارات - الحركة) وقد جسدت لنا المخرجة بالتعاون مع المصمم التنوع السينوغرافي في دلالات مختلفة للعرض البصري وقد ساعد هذا التنوع في تجسيد بنية النص البصري للعرض والتوافق الإبداعي بين المصمم والمخرجة وكانت هناك علاقة منسجمة بينهما وبين فكرة المؤلف، بجانب وظيفة الديكور الأيقونة، له وظيفة اجتماعية حيث يعكس الحالة الاجتماعية والمادية للشخصيات ورغم بساطة الديكور إلا أنه تضمن العديد من الإحالات الدلالية فقد وظفت المخرجة الملحقات المسرحية بشكل يدعم رؤيتها في إنتاج الصورة المسرحية داخل الفضاء المسرحي إذ نلاحظ ان السجاد شعبي قديم مصنوع

صناعة يدوية وخامته ثقيلة جد، فوقه سفرة الخوص التراثية الدائرية الشكل مما أحال المشهد إلى استحضار التراث العراقي العتيق، إلى جانب قيمه وعاداته وتقاليده الأصيلة، التي يحاول المسرح التعليمي غرسها في نفوس الأطفال منذ الصغر، للتأكيد على الهوية العراقية والتمسك بكل ما هو أصيل.

لا شك في أن الممثل أداة من أدوات تشكيل الصورة المسرحية وأن للملابس تأثيرها النفسي والاجتماعي للشخصية من حيث الفقر والغنى، "وذلك من خلال نوع الأقمشة والذوق في اختيار الألوان وكذلك في طريقة التنفيذ والتفصيل وقد نجحت المخرجة في فهم فكرة النص الأساسية التي طرحها المؤلف، ومن ثم عملت بالتعاون مع المصمم على إخراج العرض وفق رؤيته الفنية عبر المشهد والصورة القائمة على عدد من العناصر السينوغرافيا ومنها المكياج خاصة في شخصية الأب حيث وظف المكياج في هذا المشهد ليدل على بعده المادي وعمره فمن الممكن ان يدرك المتلقي عمر الأب من خلال شكله حيث يبدو في الخمسين من عمره وقد طغى عليه الشيب والنحول وتعب الحياة لأجل توفير لقمة العيش ولتلبية احتياجات أسرته، تعد مفردات الصورة المسرحية في هذا العرض من (ديكور- إضاءة- ملابس... إلخ)، بمثابة جرعات تنشيطية لرفع المستوى الحسي والجمالي لدى الطفل وتنشيط طاقاته الذهنية لاستقبال الخطاب التعليمي بشكل جمالي، إلى جانب كونها عناصر جذب في العرض المسرحي، يتم توظيفها لمخاطبة الجانب الحسي والشعوري في المتلقي، لإشباع حاجاته النفسية والفكرية.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات : النتائج ومناقشتها :

١- شكلت عناصر التشكيل تناسق الرؤية الفكرية والجمالية للعرض المسرحي من خلال الرؤية التشكيلية التي اعتمدها المخرج في صياغة الفضاء المسرحي من خلال عناصر السينوغرافيا من خلال التكوينات والأشكال التي تجسدت عبر الحركة والصور التي كونها الممثلون في فضاء العرض

٢- أكدت الدراسة على أن العلاقة بين المخرج المسرحي ومصمم السينوغرافيا هي علاقة تكاملية وضرورية لإنجاح أي عرض مسرحي. فكلاهما يسعى لتحقيق رؤية واحدة، وهي إيصال الرسالة الفنية إلى الجمهور بأكثر شكل مؤثر وجمالي

٣- أكدت الدراسة على تناغم الصورة السمعية مع البصرية للتأكيد على رؤية المخرج وإبراز دلالات المشهد المسرحي، ومن ثم توصيل الخطاب التعليمي بشكل جذاب.

٤- يساعد المسرح التعليمي على تنمية شخصية الطلبة وقدراتهم الفنية وإطلاق الحرية لمخيلتهم وافكارهم

الاستنتاجات :

- ١- تشكل عناصر بناء المشهد المسرحي من خلال العناصر التشكيلية (النقطة والخط والكتلة والفضاء واللون والضوء والظل والملبس في وحدة فنية مترابطة منسجمة
- ٢- تعد الأزياء من العناصر الفعالة في تشكيل الصورة كونها ترتبط ارتباطاً مباشراً مع الممثل والشخصية التي يؤديها، وبذلك فإن الزي هو المظهر الخارجي الذي يحمل معاني وصفات الشخصية المسرحية وهو استمالة فطرية، ونافذة سحرية تعتمد حاسة البصر لإدراك الذوق الجمالي للفرد
- ٣- تحقيق التنوع حيث لجأت المخرجة في المنظر الثاني إلى التوازن غير المتماثل حيث كانت العناصر المكونة للتكوين على جانبي خشبة المسرح ذات كتل مختلفة ويكون هذا التكوين أكثر تشويقاً وجمالاً من التوازن المتماثل.

المصادر والمراجع

- ١- إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، ط٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٦٠١.
- ٢- جمال ياقوت، موسوعة الإنتاج المسرحي، الكتاب الأول، مقدمة في الإنتاج المسرحي، يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢١، الطبعة الثالثة، ص ٥٦
- ٣- ابن منظور : لسان العرب - دار لسان العرب- بيروت- مادة ص.و.ر. - د.ت -

- ٤- شاكِر عبد الحميد: عصر الصورة ، ط١ ، (الكويت : سلسلة عالم المعرفة)، ٢٠٠٥ ، ص١٧_ص١٨ .
- ٥- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم) ، لسان العرب ، مج٩ ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٣ ، ص٥٥٢ .
- ٦- أبو الحسن عبد الحميد سلام : جيرة النص المسرحي ، ص١٩ .
- ٧- إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، ط٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص٣٧٠ .
- ٨- حسن علي حمودة : فن الزخرفة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠ ص ٩ .
- ٩- خليل القويقة : العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية ، بيروت ، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسات ، ٢٠١٨ ، ص١٣
- ١٠- مورييس ميرلو بونتي : العين والعقل ، تر ، حبيب الشاروني ، الإسكندرية ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ص٣
- ١١- ثيودور اوبدرمان: تطور الفكر الفلسفي ، تر سمير كرم ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٣ ، ص٢١٩ .
- ١٢- هيجل : فكرة الجمال ، تر، جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ج ٢ ، ١٩٧٨ ، ص٦٧ .
- ١٣- عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص٩-١١ .
- ١٤- كمال عيد : جماليات الفنون ، بغداد ، منشورات الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠ ، ص١٢ .
- ١٥- كمال ابو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٥٧ .
- ١٦- راندا حلمي: توظيف اللغات غير الكلمية في العروض المسرحية ، ص٢٥

- ١٧- قاسم مؤنس عزيز: جماليات الشكل في المسرح المعاصر ، د.ط ، العراق ، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ ، ص ٣٠
- ١٨- فرج عبو: علم عناصر الفن ، ج ٢ ، إيطاليا ، ميلانو ، دار دلفين للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٤٦٤.
- ١٩- شعبان رجب عبد الرزاق : المثيرات البصرية في كتابة الصورة المسرحية، مسرح الصورة ، مسرح السيرة انموذجا ، د.ط ، بغداد ، مطبعة السيماء ، ٢٠١٧ ، ص ١٢٨
- ٢٠- فرانك هوانتنج : المدخل إلى الفنون المسرحية ، تر: كامل يوسف وآخرون ، القاهرة ، دار المعرفة مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٧٨ .
- ٢١- محسن محمد عطية: التحليل الجمالي للفن ، القاهرة ، عالم الكتب، ٢٠٠٣ ، ص ٦ .
- ٢٢- محمد، عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيمائي للأدب، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٦٦، ص ١١.
- ٢٣- عبد الهادي ، عدلي محمد ، محمد عبد الله الدرايسه : نظرية اللون (مبادئ في التصميم) ، عمان ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ٢٠١٠ ، ص ٩٠
- ٢٤- مجيد حميد الجبوري ، حسن عبود النخيلة : في نظرية تداخل الفنون ، سوريا ، دمشق ، صفحات للدراسة والنشر ، ص ٨٩
- ٢٥- يوسف رشيد : الإنشاء المسرحي وعناصره : قراءة من مشهد الثمانينات في أسس السينوغرافيا والإخراج المسرحي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٢ ، ص ٨٩
- ٢٦- الكسندر دين : أسس الإخراج المسرحي ، تر ، سعدية غنيم ، مصدر سابق ، ص ٢٤٤
- ٢٧- يوسف رشيد : الإنشاء المسرحي وعناصره : قراءة من مشهد الثمانينات في أسس السينوغرافيا والإخراج المسرحي، مصدر سابق ، ص ١١٢

- ٢٨- قاسم مؤنس عزيز : جماليات الشكل في المسرح المعاصر ، د.ط ، العراق ، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ ، ص ١١٧
- ٢٩- عبد المنعم خيرى حسين : القياس والتقويم في الفن والتربية الفنية ، مركز الكتاب الأكاديمي ، ٢٠١٠ ، ص ١٤٩
- ٣٠- كمال الدين حسين: المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٤١.
- ٣١-حنان عبد الحميد العناني : الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل ، دار الفكر للنشر ، ط ٢ ، الأردن ، ١٩٩٣ ، ص ٢٤٦
- ٣٢- لينا نبيل ابو مغلي ، مصطفى قسيم هيلات : الدراما والمسرح في التعليم – النظرية والتطبيق ، دار الراية الدولية للصحافة والإعلام ، ط ١ ، عمان ، ٢٠٠٨ ، ص ٦٨
- ٣٣- Amanda Swann: The Value of Theatre Education ,Arts in Psychotherapy ,٢٠٠٨, Vol ٤
- ٣٤- زينب عبد المنعم : مسرح الدراما والطفل ، القاهرة ، عالم الكتاب ، ٢٠٠٧ ، ص ١٥٧