الدلالات التعبيرية لسيمياء 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

ملخص البحث :

تناول البحث الحالي(الدلالات التعبيرية لسيمياء 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 تحددت بالإجابة على التساؤل الآتي:**"ما الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس))؟"**، ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه، فضلا عن هدف البحث الذي تمثل بالاتي: **" تعّرف الدلالات التعبيرية لسيمياء 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 دلالياً 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 إنسانيا 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 intoA 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 تمكّن 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 **تعّرف الدلالات التعبيرية لسيمياء 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 لسيمياء الجسد الأنثوي في الرسم العراقي المعاصر (وفق نظرية غريماس).

تحديد المصطلحات

١ –**الدلالة(Singnifiantce): لغةً:** يعرفها (الرازي) بأنها: (الدليل أي ما يستدل به، والدليل: الدال، وقد دله على الطريق أي يدله)(الرازي،١٩٨١،ص٢٠٩).

والدلالة عند (صليبا) دلهُ على الشيء يدلُهُ دَلةً ودِلالةً. فائَدلَ: سددَهُ اليهِ ودَللتُه فأندلَ والجمع أدِلةٌ وادلَاءٌ والاسم الدِلالة او الدَلالة(صليبا،١٣٨٥ه، ص٤٠٧-ص٤٠٨).

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،ص١٠٠٠).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،ص١٦).

٢-التعبير : (Expression)

لغةً: عبّر فلان تعبيراً: أظهر أفكاره وعواطفه بالكلام والحركات(مسعود، ١٩٨١، ص٤١٢). وعبّر الرؤيا تعبيراً: أي فسّرها، وعبّرتَ عن فلان، إذا تكلمت عنه، واللسان يعبّر عما في الضمير(الجوهري، ١٩٧٩، ص٧٣٤).

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، ص١٤١-ص١٤٢).

٣- الجسد (The body). إصطلاحاً: 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، ص٣٢). 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"(لالاند، ٢٠٠٨، ص٧٨).

وبعد اطلاع الباحثة على التعاريف السابقة ستعرف **الدلالات التعبيرية لسيمياء الجسد إجرائيا** بما يتناسب مع هدف البحث " هي مجموعة المعاني التي يولّدها الجسد بوصفه نسقاً علامياً داخل العمل التشكيلي العراقي المعاصر، من خلال أوضاعه، وحركاته، وتعابيره، وعلاقته بعناصر التكوين من لون وخط وفضاء..الخ، والتي تُحلّل وتُفكّك وفق أدوات المنهج السيمائي (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:

أولا:-مفهوم الدلالة: لقد عُرفّت الدلالة على انها علم قائم على دراسة المعنى، إذ ان هذا المعنى قد شغل الكثير من المفكرين ولأوقات طويلة منذ آلاف السنين لكونه يُعبر احد 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 (اوجرداي،٢٠٠٦،ص١٩٢-ص١٩٣). 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 فأن 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)(بالمر،١٩٩٥،ص٥١).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،ص٢٥٩). أما الفلاسفة العرب فقد قسموا الدلالة إلى ثلاثة أقسام هي:

١- الدلالة العقلية: تقوم على دلالة الأثر على المؤثر، إذ يُكّون 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،ص١٥-ص٢٤). لقد تميز التحليل الدلالي عند (ابن سينا) في وقوفهِ على البعد النفسي والذهني اللذين يصاحبان العملية الدلالية، الأمر الذي يمنح تحليله طابع الدقة والعمق اللازمين خاصة إذا تم استحضار درايتهِ بعلم النفس واعتماده منهج التشريح، وهذا ما يتطابق مع نشاطهِ كطبيب وفيلسوف في آن واحد (الداية،١٩٨٥،ص١٣). كما يرى ان تحديد العلاقة بين اللفظ والمعنى ينبع من ثلاثة جوانب هي:(دلالة المطابقة، ودلالة التضمين، ودلالة الالتزام)... وشرح أهمية العوالم

الدلالية حين قال في كتابهِ (الشفاء العبارة): "ان الإنسان قد أُتي قوة حسية ترتسم فيها صورة الأمور الخارجية وتتأدى عنها إلى النفس فترتسم فيها ارتساماً ثانياً ثابتاً، وان غاب عن الحس فالأمور وجود في العيان ووجود في النفس يكون أثاراً 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 برايل) في دراستهِ محاولات في علم الدلالة، إذ قسم منهجه في علم الدلالة إلى:

١- إذ كانت اللسانيات تهتم بشكل الكلمات، فأن علم الدلالة (السيمانيتك) يهتم بجوهر هذه الكلمات ومضامينها.

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

٣- اتباع المنهج التطوري التأصيلي الذي يقف على الكلمات ويتتبعها في مسارها التاريخي ويردها غالى أصولها الاولى(صنقور،٢٠٠٨،ص٦١).

أما (دي سو سير) يقول ان (العلامة) مرتبطة ولا تنفصل ما بين الدال والمدلول، وان العلاقة بينهما علاقة اعتباطية، 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، د.ت،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 تضفي 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 وأفكارا متضمنة فيه(صاحب،٢٠١٠،ص٩١-ص٩٢).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،ص٧٦). أما مؤسس العلاماتية الفيلسوف الأمريكي (سي آس 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 إن هذه الأنماط تعد المعايير التي يمكن بناءاً عليها تأويل العلامة)(كلر، ٢٠٠٠،ص١٦٤). كما ميزّ (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) ويُشّكل جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصر من عناصرها المكونة (عبد الله، ١٩٩٠، ص٨٦) 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 فلابد 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،ص٨٦-ص٨٧).

ثانياً: مفهوم التعبير:

جاء في مفهوم التعبير الفني بأنه "ذلك الفعل الذي يسلط 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 معايشة التجربة الإبداعية، يبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير(الجوقلي، ٢٠٢٤،ص٢٤٥).

فالتعبير يمثل خاصية للفن، فلا نحكم على الفن بواسطة قدرتهِ على بث البهجة والسرور، بل بقدرته على التعبير، والقول بأن الفن رمز انفعالي، يجعل في إمكانه ان يطور التكامل الفني، فالتكامل يقتضي ان يُعّبر 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، ص١٦٠).ويجب ان نفّرق 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 بالبديهية، 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، والجليل 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

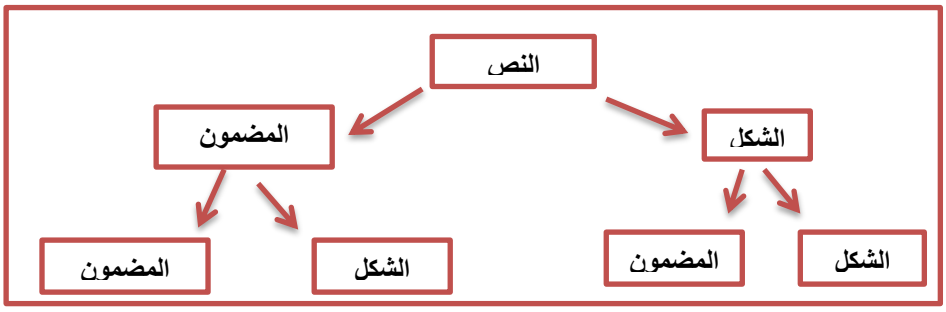
لا يمكن وصفه أو التعبير عنه وهذا يضعه قريباً من الإدراك الحسي الخارجي حدساً جمالياً باطنياً يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ إلى الفرد والتعبير عن جوهره(المرياني، ٢٠٢٥، ص٤٠٩). أما التعبير الفني لدى (جون ديوي) يتحول إلى خبرة عندما يكون اجتماعياً متداولاً فيتحول عند إذن الفن إلى واقع مرئي يعمل في مستويات الإنسان الطبيعية ويتعامل مع حقائقه المادية ولا بد له ان يتفاعل مع خبرته السابقة والمكتسبة في رائيه، 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 تقترن لتزيد القوة التعبيرية في تجسيم معنى المساحة والحجم والحركة وتسهم في زيادة سائر أجزاء الصورة وتربط أجزاء بعضها بالآخر فتبرز الكل في شكل تعبيري قوي(المرياني، ٢٠٢٥، ص٤٠٩). 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 تفترض 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 تنضوي 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 الإيحاء بشيء ما(أمين، ٢٠٠٩، ص٥٠-ص٥١).

وعليه ترى الباحثة ان مفهوما الدلالة والتعبير يشكلان إطارا مفاهيمياً متكاملاً 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 السردي 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 التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية 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 والجُمل والملفوظات والخطابات. فهذا المنهج يهمه شكل المضمون كما في المخطط الوضيحي رقم (١) الذي يوضح ان السيميائية دراسة شكلانية المضمون، تمر عبر استنطاق الشكل ان تفكيكاً 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 والبنيوية 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:

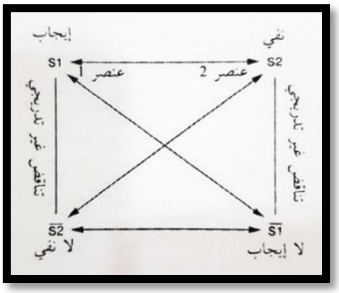
لقد أسس (الجيرداس غريماس)(١٩١٧-١٩٩٢م)، مع اتباعهِ(جوزيف كورتيس، جاك فانطاني، جاك ماري فلوش)، مدرسة باريس السيميائية (السيميائيات السردية)، والتي تندرج خاصة في بدايتها داخل التيار الشكلاني البنيوي للسانيات (سوسير، يالمسلف)، ونظرية هذه المدرسة نظرية عامة للمعنى وظيفتها تقويمية بالأساس، شأنها في ذلك شأن الابستمولوجيا العامة. لهذا فهي تعمل على تقويم باقي العلوم الاجتماعية(بو عطية، ٢٠١٣، ص٤٧). وتستند مدرسة باريس السيميائية لدى (غريماس) إلى تحليل خطاب النص بنيوياً 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 او شكل المدلول أو المحتوى على طريقة تقسيم (يلمسليف) للدال والمداول بطريقة رباعية: شكل التعبير وشكل المحتوى وجوهر التعبير وجوهر المحتوى (كورتيس، ٢٠٠٧، ص١٠). وعليه فقد كان (غريماس) يهتم في أبحاثه بالدلالة، وشكلنة المضمون معتمداً في ذلك على التحليل البنيوي،وتمثل القراءة المُحايثة، ورصد الخطابات النصية السردية. وكان منهجه السيميائي يعتمد على مستويين: (حمداوي،٢٠١٣، ص٢٠).١- **المستوى السطحي:** والذي يشمل تركيبتين: أ-**تركيبة سردية**: التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردي 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(كورتيس، ٢٠٠٧، ص١٢).

وبهذا فإن السيميائي في تعاملهِ مع النص الحكائي أو السردي يدرس على المستوى السطحي البرنامج السردي ومكوناتهِ 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 العاملية والإطار الوصفي. إما على مستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقرار التشاكل والمربع السيميائي الذي يولد التمظهرات 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 (تشاندلر، 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 (المؤدي) أي تتأدى هذه المجالات عن المجالات عن طريقها في أي قصة من القصص. وهذه الفئات الثلاث هي النموذج الذي ينبني أساسا

على البنية الأولية للتعبير بالعلامات، حيث تتوزع الشخصيات حسب الثنائيات(جدي، ٢٠١٢، ص٣٦).

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

-محور التواصل: يشمل (المرسل – المرسل الية).

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

- محور الصراع: يشمل (المساعد – المعارض)(الغامدي، ٢٠١٩، ص١٣٦-ص١٣٧).

اما (المسار السردي) 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 الحدثي 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 أساسيا 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، ص٥٣- ص٥٤).

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 السردي عند (غريماس) يمثل إطارا 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 اللمحات الرسمية الأولى لبداية تأريخ الفكر الثقافي في العراق، بإقامة المهرجانات الثقافية منها (مهرجان سوق عكاظ الشعري) الذي ضّم 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 المسرحين من الجيش العثماني على الرسم والتصوير وفق الاسلوب 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 أُرسل الفنان (عطا صبري) عام (١٩٣٧م) إلى روما لدراسة الفن، أما الفنان (فائق حسين) فقد أُرسل للدراسة في معهد (البوزار بفرنسا)، وغيرهم من الفنانين العراقيين (آل سعيد، ١٩٨٣، ص١٠). فكانت لهذه البعثات دوراً بارزاً في حركة الرسم العراقي المعاصر فكرياً وأسلوبا إذ نقل فنانو هذه المرحلة تأثرهم بالاتجاهات الأوربية الفنية التي كانت سائدة آنذاك عند عودتهم إلى العراق، بعد ان شعروا بالتغيرات والتحولات في نظرتهم 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، ص٧) كما في الشكل (٣) و(٤).

الشكل(٣) بيئة جبلية الشكل(٤) رجال

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 منظار جديد في الأسلوب واللون، وأعطته زخماً في البحث والتجريب وكسر النماذج السابقة ومحاولة ابتكار آليات جديدة في إنتاج العمل الفني(جبرا، ١٩٧٢، ص١١١). 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 تقنياتهِ وتطوره، ولكن للرسم على القماش يبقى له أثر جوهري بين الفنان وإبداعه (جبرا، ١٩٨٦،ص٣٠)، 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 المألوف(عبد السيد، ٢٠١٧، ص٤٢٥) بعدها حاول الفنان العراقي ان يجد رؤية فنية تسمى عراقية أي تكون لمسة في أعماله فرجع إلى النحت السومري والآشوري، والى التصوير العربي، من المنمنمات والخطوط العربية والى الموتيفات 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، ص١٢).

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. لخّص بواسطتهِ خواطر وقلق العديد من الفنانين إزاء التاريخ والزمن(العزاوي، ٢٠١٦، ص٣٨).

الشكل (٥) نصب الحرية

أما في مرحلة الستينات 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 للقوالب(العزاوي،٢٠١٦، ص٣٨) فكان هاجس الفنانين هو تخليص الفن من الجمود والشكلية والمحاكاة والأساليب التقليدية، فضلاً عن البحث عن تقنيات توازي الوعي الاجتماعي في هذه الحقبة(كامل، ٢٠٠٠، ص٣٥). مما وجدوا عدداً من الفنانين أنفسهم مدفوعين لان يكونوا أكثر كفاءة لعصرهم. وبقيت جماعة الرواد بزعامة (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، د.ت، ص٨). 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، ص١٤٣).

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، ص٥٤٤- ص٥٤٥) كما في الشكل(٦).

الشكل(٦) حروفيات

أما في عقد الثمانينات وما مرَ 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 بإتجاه الانسان كونه هو المفردة التي تحمل أعباء التاريخ، إلا أنهم لم يغادروا فكرة الذات أو المحلية أو الدراما الشعبية في الفن(المطلبي،٢٠١٤، ص١٤٨-١٤٩). إما في عقد التسعينات اعتمد الفنان على أساس تقني (ملمس) وله تأثير واضح على الكثير ممن اتخذ من تلك التقنية أسلوبا 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 دلالياً 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، ص١٤٨-ص١٤٩).

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 حيوياً 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 السردي ومكوناته كالتحفيز والكفاءة والانجاز والتقويم، ودراسة الصور باعتبارها وحدات دلالية مع إبراز مساراتها والأدوار القيمية مع ربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفي.

٥- يدرس المنهج السيميائي على المستوى العميق المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل والمربع السيميائي الذي يولد التمظهرات النصية السطحية سرداً وحكياً.

٦- اهتم الفن العراقي المعاصر بتناول قضايا اجتماعية لها صدى كبير، وطرحها وفق أسلوب الفنان ومعالجاته للأشكال والعناصر التشكيلية الأخرى، بأسلوب يتنوع مابين 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) انموذجا 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 تمظهراً 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، تماشيا 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 الاستمارة لتحليل ما وضعت لأجله. وبعد جمع استمارة التحليل من الأساتذة الخبراء تم تعديل تصميم الاستمارة لتكون بصيغتها النهائية(***) بنسبة اتفاق (٩٨%) بحسب معادلة كوبر وهي درجة تمنح التحليل صدقاً ظاهرياً عالياً.

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

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

٦: تحليل العينة:

انموذج (١)

- **اسم العمل:** راقصات البالية.
- **اسم الفنان:** مصطفى كريم علوان.
- **القياس:** ٩٠×١٣٠سم.
- **سنة الانتاج:** ٢٠٢٣م.
- **الخامة:** اكريلك على قماش.
- **العائدية:** مقتنيات خاصة للفنان.

يظهر العمل الفني ثلاث راقصات بالية تتوسط المشهد، وبحركات متماثلة، وبالزي 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.

عبّر الفنان بدلالات رمزية شكلية ولونية، عن قضية حرية المرأة والضغوط الاجتماعية 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 تعبيري رمزي، ويغدو الجسد هنا وسيلة لإنتاج الدلالة، لا موضوعاً للتمثيل، حيث توظّف الحركة والوقفة والتكوين الجماعي بوصفها علامات سيميائية مُحّملة 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 فأن هذا الامتداد العمودي للجسد يشير إلى محاولة تجاوز القيد والسعي نحو حالة من السمو والتحرر، إلا ان هذا السعي لا يتحقق بشكل كامل بل يبقى معلقاً بين الحركة والاحتجاز. ويكتسب الجسد الأنثوي دلالته 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 شخوصاً فردية، 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		دلالتها 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 الآدمية 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:

-**محور التواصل** ← **المرسل** ←(الجسد الأنثوي الراقص)/ الرغبة الداخلية للتعبير

المرسل إليه ←الذات الأنثوية لذاتها/ المجتمع

-**محور الرغبة** ← **الذات** ←(الجسد الأنثوي الراقص)

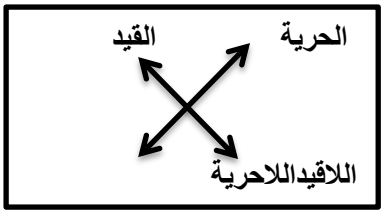
الموضوع ←التحرر/ الانفلات من القيد

-**محور الصراع** ← **المساعد** ← العناصر التشكيلية(الشكل، الخط، الحركة،اللون،الفضاء،الزمكانية،التوازن،التضاد)

المتعارضالكتلة الراكنة (القيود الاجتماعية)/ الرقابة الرمزية

أما على مستوى المربع السيميائي فيظهر تقابلاً دلالياً 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 فأن **الجزاء** في **المسار السردي** 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: ٤٠×٢٩سم.**
- **سنة الانتاج: ٢٠٢٤م.**
- **الخامة: اكريلك 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 كتفيها، فيها ترتدي ثوباً ابيض مزخرف بنقوش نباتية حمراء وخضراء، ويُزين رأسها وشاح ابيض شفاف مزركش يُعرف باللهجة العامية (الطرحة/الدواغ)، وتظهر اليدين للفتاة الصغيرة متشابكة عند البطن. بينما تتقاطع في أعلى التكوين يد رجل داكنة اللون، كبيرة الحجم، فوق رأس الفتاة، في وضعية توحي بالهيمنة.

تناول الفنان في عملهِ 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. ليُحاكي بذلك موضوعة مُستلهمة من الواقع لا تخلو من خيالهِ. 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 مقاربة سيمياء الجسد، فأن 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 يُعبّران عن حالة قبول قسري بالوضع القائم، وهو ما يعزز فكرة الجسد بوصفه حاملاً للمعاناة أكثر من كونه فاعلاً في تغيرها. 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		دلالتها 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 تزينية بل تمثل دلالة رمزية للحياة المؤجلة والخصوبة المكبوتة، بما يعكس تعارضاً دلالياً بين إمكانيات 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 ودلالته 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:

-**محور التواصل** **المرسل** ← الفتاة الصغيرة.

المرسل إليه ← نفسها/ المجتمع وبناهُ فكرية.

-**محور الرغبة** **الذات** ← (الجسد الأنثوي (الفتاة))

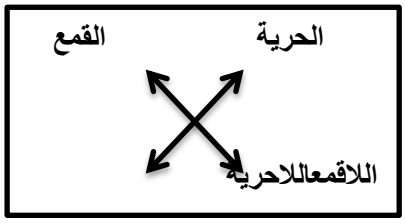
الموضوع ← انتهاك حقوق القاصرات/ انعدام الحرية.

-**محور الصراع** **المساعد** ← العناصر التشكيلية (الشكل، الخط، الحركة، اللون،الفضاء،الزمكانية،التوازن،التضاد، السيادة)

المتعارض ← يد الرجل ← معارضة للحرية وحقوق الأطفال.

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

مخطط(٤)



فالجسد الأنثوي للفتاة الصغيرة هنا يقف في منطقة اللاحرية اللاأمان، 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 فأن **الجزاء** في **المسار السردي** للعمل هو جزاء 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 الإيماءة 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: مثنى طليع.**
- **القياس: ٨٠×٨٠سم.**
- **سنة الانتاج: ٢٠٢٤م.**
- **الخامة: اكريلك على قماش.**
- **العائدية: 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 مُزّين 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 دلالياً مركباً، تتقاطع داخله الأبعاد الثقافية والاجتماعية والنفسية، ويتحول من كونهِ 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، يُعّد 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 يحّول 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 إشراقا في المحيط خاصة لون الخيل الأبيض المُزين بألوان براقة. 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:

-**محور التواصل** ← **المرسل** ← المرأة.

المرسل إليه ← المرأة/ المجتمع وبناءُ الفكرية.

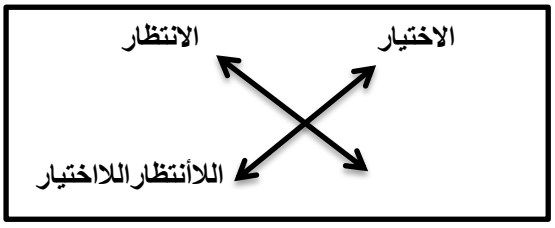
-**محور الرغبة** ← **الذات** ← المرأة

الموضوع ← **اختيار** الرجل المناسب(فارس الأحلام).

-**محور الصراع** ← **المساعد** ← العناصر التشكيلية(الشكل المختزل الرمزي، الخط، الحركة، اللون،الفضاء،الزمكانية، التوازن، الانسجام)

المتعارض ← الأعراف الاجتماعية/ سلب حق الاختيار

أما على مستوى المربع السيميائي فيظهر تقابلاً دلالياً واضحاً كما في المخطط رقم(٥) الآتي:



مخطط(٥)

فالجسد الأنثوي لا يُقّدم على انه ضعيف بايلوجياً، بل كبنية اجتماعية مغلوبة الإرادة، والخيل 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 **جزاء** 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 اللااختيار نتيجة طبيعية. وهذا اخطر أنواع الجزاء السردي.

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

انموذج (٤)

- **اسم العمل:صدأ الوعود.**
- **اسم الفنان: استبرق شوكت.**
- **القياس: ٨٠×١٠٠سم.**
- **سنة الانجاز: ٢٠٢٥.**
- **الخامة: اكريلك 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 يُقّدم كحدث خارجي فحسب، بل كحالة نفسية

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

يظهر الجسد الأنثوي في وضعية جلوس هادئة ظاهرياً، إلا ان 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. ان 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، مؤطرّ، وغير قادر على إشباع الحاجة العاطفية للذات الأنثوية. فدلالة الجسد الأنثوي هنا:

الجسد الأنثوي

- **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 فأن الجسد الأنثوي لا يُعبّر 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 بوصفهِ نتيجة مباشرة لحالة الانتظار الطويل، حيث يتحول الغياب من حالة حيادية إلى قوة تهديدية محتملة.

وعلى مستوى البنية التشكيلية، نجد ان 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 فضاءً نفسياً داخلياً أكثر منه فضاءً واقعياً، فالخلفية الداكنة والمجردة لا تشير إلى مكان ولا إلى زمان، لذا تنفتح بذلك الدلالة الزمكانية (للغياب). وبالتالي فأن معالجة التوازن جاءت غير متماثلة حيث يتموضع الجسد الأنثوي بثقلهِ 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 تشكيلياً 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:

-**محور التواصل** ← **المرسل** ← الزوج الغائب.

المرسل إليه ← المرأة ذاتها (الوعي الأنثوي).

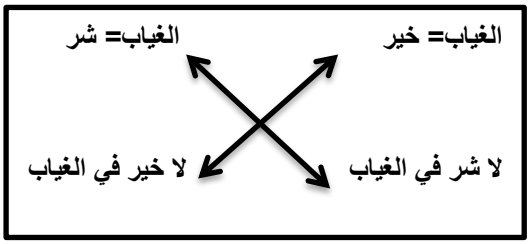
-**محور الرغبة** ← **الذات** ← المرأة

الموضوع ← الحقيقة الدلالية للغياب هل هو خير أم شر

-**محور الصراع** ← **المساعد** ← العناصر التشكيلية + الصورة الفوتوغرافية

← **المتعارض** ← الغياب/ الوجه الشيطاني من الدخان

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



مخطط(٦)

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 فأن **المسار السردي** للجسد الأنثوي (المرأة) هنا والذي يعكس حالة صبر وترقب يتميز بغياب **الجزاء** الحاسم لا سلبياً ولا ايجاباً، حيث يظل السرد مفتوحاً ومعلقاً أيضا. 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

أولا: 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 وعيهِ 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 دلالياً 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 إنسانيا 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، القلق، 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 يُحّول 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 وصفيه. 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(٢,١).

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 يُحّول 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 الضاغط الاجتماعي .

ج- لم يُصّور الفنان العراقي المعاصر عنصر الزمن الواقعي في كافة نماذج العينة ماعدا عينة (٣)، وهذا ينطبق على عنصر المكان الجغرافي أيضا لم يحدده الفنان بأي عينة، وبهذا انفتحت دلالتهما التعبيرية لتعّبر 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) عالجها 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 مكّن من تفكيك البنية السردية والدلالية لتمثلات الجسد الأنثوي في كافة نماذج العينة، من خلال محاوره الرئيسة:(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(٤,٣)، و (الغياب خير/الغياب شر) كما في العينة (٤). حيث يتموضع الجسد الأنثوي بوصفه قطباً دلالياً يتأرجح بين الإثبات والنفي، محكوماً بعلاقات التضاد والتناقض والتضمين. وقد أسهم هذا البناء التقابلي في انتاج دلالة مركبة تجعل من الجسد الانثوي علامة ثقافية مشحونة بتحولات المعنى، تعكس بنية اجتماعية ضاغطة مقابل وعي ذاتي مقاوم.

ش- تحوّل الجسد الأنثوي إلى حامل للمسار السردي عبر وضعيات الجسد، انحناءاته، حركته، نظراته، سكونه، توتره، كل هذا قام بوظيفة المسار السردي 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 مُحّملاً 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 انتاج 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 الجزاء 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 الخضيري، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٠.

٢- آل سعيد، شاكر حسن: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٨.

٣- آل سعيد، شاكر 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- اوجرداي، وليم: 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 للسيميائيات 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- حمدواي، جميل: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، دار الالوكة للنشر- شبكة الآلوكة، 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، العدد٨٨، 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 الاثار، 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، ١٣٨٥ه.
٢٩- صنقور، محمد: أساسيات المنطق، ط٢، مكتبة فدك، 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 الاداب، 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، العدد٢، ٢٠١١.

٣٧- الغامدي، منى: سيمياء الجسد في ديوان "أول الجسد آخر البحر" لأدونيس (الانفتاح الدلالي والتشاكل السيميائي)، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، مجلد٢٧، العدد٣، 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، المجلد٢، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ٢٠٠٨.

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

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

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

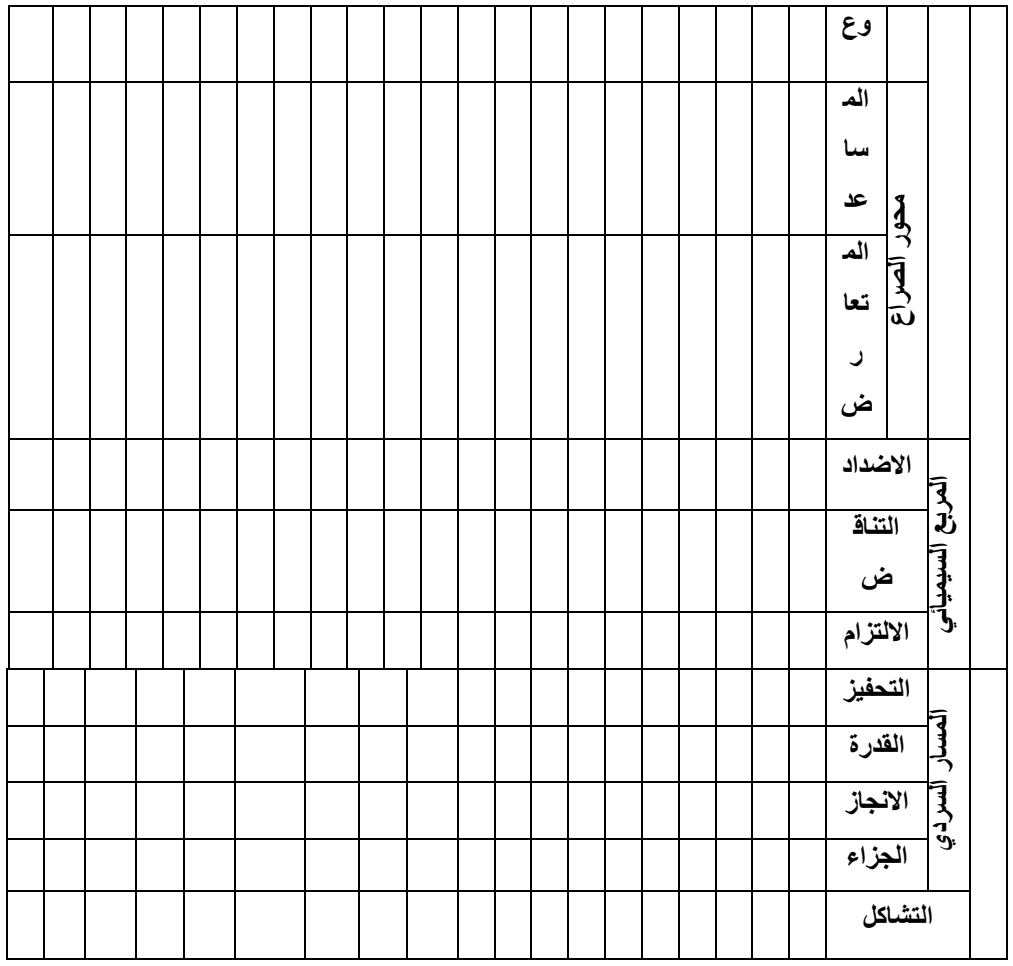
٤٥- cooper,jand.(١٩٦٣). measurement and analvsis,٥th edhalt Rinehart and winton,newyork.

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

الملاحق

ملحق(١) الاداة بصيغتها الاولية

ت	الابعاد الدلالية التعبيرية للجسد الانثوي في الرسم العربي مفاهيم نظرية غريماس				الشكل												المعالجات الاسلوبية						الدلالة			التعديل المقترح	لا تصلح	تصلح
					الحركه	التكرار	الايقاع	التوازن	السيادة	الانسجام	التناسب	التباين	الخط	اللون	الفضاء	الزمكانيه	واقعي	خيالي	تجريدي	رمزي	ايقونيه	اشاريه	متنوعه				
١	النموذج العاملي	المستوى	سطحي																									
			عميق																									
		محور التواصل	المرسل																									
			المرسل اليه																									
		محور الرغبه	الذات																									
			المعوض																									


وع
محور الصراع
المساعد
المتعارض
المربع السيميائي
الاضداد
التناقض
الالتزام
المسار السردي
التحفيز
القدرة
الانجاز
الجزاء
التشاكل

ملحق(٢) الاداة بصيغتها النهائية.

ت	الابعاد الدلالية التعبيرية للجسد الانثوي في الرسم العربي مفاهيم نظرية غريماس			الشكل								المعالجات الاسلوبية					الدلالة		
				الحركه	التكرار	الايقاع	التوازن	السياده	الانسجام	التناسب	التباين	الخط	اللون	الفضاء	الزمكانيه	واقعي	خيالي	تجريدي	رمزي	ايقونيه	اشاريه	مئنوعه
١	المستوى	سطحي																				
		عميق																				
	النموذج العاملي	محور التواصل	المرسل																			
			المرسل اليه																			
		محور الرغبة	الذات																			
			الموضوع																			
		محور الصراع	المساعد																			
			المتعارض																			
	المربع السيميائي	الاضداد																				
		التناقض																				
		الالتزام																				
	السردي	التحفيز																				
		القدرة																				
		الانجاز																				

																الجزاء		
																التشاكل		