مجلة
فنون البصرة

علمية مُحَكمَة

تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

2026

ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

34

bjfa.uobasrah.edu.iq

Basrah Arts Journal

مجلة فنون البصرة

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License,

مجلة فنون البصرة
مجلة دولية علمية مُحَكّمة تتخذ سياسة الوصول المفتوح
تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة
العـــــــدد : (٣٤) .
تاريخ النشر: ١٢ / ٤ / ٢٠٢٦م

هيئة التحرير

رئيس التحرير	أ.د. علي عبد الله عبود الكناني	العراق	ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq
مدير التحرير	أ.م. حيدر جعفر الدغلاوي	العراق	hayderjs@uobasrah.edu.iq
المحـــــررون	أ.د. بهاء عبد الحسين مجيد	العراق	bahaa.majeed@uobasrah.edu.iq
	أ.د. سالم عمر الشائبي	ليبيا	s.shaibi@yahoo.it
	أ.د. ريان عبد الله	المانيا	ra@rayan.de
	أ.د. ناصر هاشم بدن	العراق	nasser.badan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. علي حسين علوان	العراق	ali.alwaan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. كاظم نوير كاظم	العراق	fine.kadhim.nawir@uobabylon.edu.iq
	أ.د. سافرة ناجي إبراهيم	العراق	safera1951@gmail.com
	أ.د. سامي علي حسين	العراق	sami@uowasit.edu.iq
	أ.د. محمد جلوب الكناني	العراق	mohammedkinanh2020@gmail.com
	أ.د. جبار خماط حسن	العراق	dr.jabbarkhamat@gmail.com
	أ.د. هشام زين الدين	لبنان	hishamzd@hotmail.com
	أ.د. علي الحبيب الفريوي	تونس	alifrioui1234@gmail.com
	أ.د. فريد خالد علوان	العراق	fareed.alwan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. منال هلال ايوب	مصر	drmnlhelal@gmail.com
	أ.د. جميلة مصطفى الزقاي	الجزائر	Jamila.ezzegai@gmail.com
	أ.د. ماهر عبد الجبار الكتيباني	العراق	maher.ibrahim@uobasrah.edu.iq
	أ.د. سيف الدين عبد الودود	العراق	sayaf_adeen.uthman@uobasrah.edu.iq
	أ.د. حسن عبود النخيلة	العراق	hasan.abboud@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. قيس عودة قاسم	العراق	qays.qasim@uobasrah.edu.iq

التنضيد الطباعي
مدير اعلامي اقدم . شذى مرسال محبوب
الدعم الفني
م.م. دعاء علي مالك
تصميم الغلاف
أ.م. حيدر جعفر الدغلاوي

رقـم الإيداع في المكتبة الوطنية / بغـداد ، (٧٤٧) لســـنة ٢٠٠٢م
ISSN: (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303
Email: basrah.finearts.journal@uobasrah.edu.iq
Website: bjfa.uobasrah.edu.iq

شروط النشر في مجلة فنون البصرة

١- تُـــعنى مجلة فنون البصــرة بالبحث العلمي الأكاديمي المتصــل بالموضــوع الجمالي الذي يشــمل مجالات الفنون التشكيلية ، والمسرحية ، والموسيقية ، والفنون السمعية والمرئية ، فضلاً عن بحوث التربية الفنية .

٢- تخضع جميع البحوث المقدمة للتحكيم العلمي من خبراء متخصصين في موضوع البحث .

٣- أن يكون البحث (جديد) ولم يسبق نشرهُ او قبول نشرهُ في مجلة أخرى .

٤- أن لا تزيد عدد كلمات البحث عن (٧٠٠٠) كلمة (١٥ صفحة حجم A4) .

٥- يجب ان يكون توثيق المصادروالمراجع بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط .

٦- توضــع الاشــكال والصــوروالمخططات والجداول حســب ورودها في متن البحث ، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية .

٧- أن يحتوي البحث على ملخص (٢٥٠ كلمة) وخمسة كلمات مفتاحية باللغتين العربية والإنكليزية .

٨- يكتب عنوان البحث واســماء الباحثين وجهة انتســابهم والبريد الالكتروني ورابط صــفحة هوية الباحث العالمية (ORCID) في الورقة الاولى للبحث باللغتين العربية والإنكليزية ، علماً انه يتم اعتماد اســماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم .

٩- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

١٠- يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود .

محتويات العدد (٣٤) لسنة ٢٠٢٦

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحات
المضمون الفكري للتصاميم الطباعية لدى طلبة معاهد الفنون الجميلة وعلاقته بالانتباه التنفيذي	أخلاص عبد القادر طاهر الجامعة المستنصرية – كلية التربية الاساسية قسم التربية الفنية نورا عبد الله علي الكلية التربوية المفتوحة – مركز الكرخ الدراسي	٤
الخطاب المفاهيمي للهابيتوس في نتاجات الخزف المعاصر	حنين وسام محمد رنا ضاحي عبد الكريم	١٥
فلسفة الاخلاق في عروض مسرح الطفل (عرض مسرحية شهاب وسر الكتاب)	علي جابر متعب الطائي وزارة التربية – مديرية تربية بابل – العراق	٢٩
العسكرتارية المجتمعية والمغايرة الجمالية في التشكيل العراقي المعاصر	سارة تقي عبد الكريم آلاء علي احمد جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة	٤٣
الدلالة السيميائية للصورة في الفيلم السياسي	سمر حسين رسن حسن ماهر مجيد ابراهيم جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية	٥٦
الثقافة الشعبية العراقية وتمظهراتها النحتية - دراسة تطبيقية -	لؤي محمد حسين محسن علي حسين جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة	٦٩
الخصائص اللحنية للتراث الغناسيقي العراقي ضمن المقامات الموسيقية الشرقية والعربية	أنمار علي حسين وزارة التربية – معهد الفنون الجميلة للبنات	٧٨
التوظيف الجمالي للالعاب الرياضية في الرسم العالمي المعاصر	عادل سهم زباري بان محمد علي جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة	٨٧

The Intellectual Content of Print Designs among Students of Fine Arts Institutes and Its Relationship with Executive Attention

Ikhlas Abdul Qadir Taher Hussein
dr.ikhlas_taher@uomustansiriyah.edu.iq
https://orcid.org/0000-0003-3799-5470
Al-Mustansiriya University / College of Basic Education / Department of Art Education
Noora Abdullah Ali
Noora.art2019@gmail.com
Open Educational College / Al-Karkh Study Center

Abstract

This research investigated the relationship between the intellectual content (thematic and conceptual depth) of print designs created by Fine Arts students and their executive attention capabilities.

Employing a descriptive correlational method, the study was conducted with a sample of 19 third-year students from a population of 79. Researchers developed and validated two instruments: an executive attention test and an analytical skill observation form to assess intellectual content in designs.

Key findings identified and measured two components of executive attention:

1.Focused Attention: The preparatory ability to orient the sensory system toward specific stimuli.

2.Shifting Attention: The flexible ability to transition and respond between different tasks or stimuli.

3.Statistical analysis revealed a significant positive correlation. The skill performance in generating intellectual content (the independent variable) accounted for 10.44% of the variance in executive attention scores (the dependent variable).

Principal conclusions indicate that:

1. Richer intellectual content in student print designs correlates with higher levels of executive attention.

2. This intellectual content streamlines and facilitates the executive attention required during the printmaking skill performance.

3. Educational content enriched with topic-specific activities effectively creates a focal point to engage and direct executive attention.

Keywords: **Intellectual content - Typographic design - Design principles - Executive attention**

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المضمون الفكري للتصاميم الطباعية لدى طلبة معاهد الفنون الجميلة وعلاقته بالانتباه التنفيذي

اخلاص عبد القادر طاهر حسين
الجامعة المستنصرية /كلية التربية الاساسية/ قسم التربية الفنية
نورا عبد الله علي
الكلية التربوية المفتوحة / مركز الكرخ الدراسي

الملخص

هدف البحث الحالي الى الكشف عن المضمون الفكري للتصاميم الطباعية لدى طلبة معاهد الفنون الجميلة وعلاقته بالانتباه التنفيذي، ووضع فرضيتان صفريتان لتحقيق ذلك، واعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي الارتباطي، أما مجتمع البحث، فقد تكون من (٧٩) طالبا من الصف الثالث - وعينةُ البحث المتكونة مِن (١٩) طالبًا .

ولتحُقيقِ أهدافِ البحْث، تم بناءُ اخْتبارٍ للانتباه التنفيذي، وبناء استمارة ملاحظة للاختبار المهاري التحليلي، وتم استخراج الصدق والثبات لهما، وبعد تطبيق الأداتين تم الحصول على النتائج، بعد ان أخضعت للمعالجات الاحصائية.

وكانت النتائج كالاتي :

١- تركيز الانتباه: شكل مثيرا يبين القدرة على جعل منظومة الحواس متأهبة لاستقبال المثيرات الخارجية او الداخلية بسهولة.

٢- تحويل الانتباه: شكل مثيرا يبين القدرة على الانتقال من مثير الى آخر او من مهمة الى أخرى جديدة بسهولة والاستجابة لها بمرونة.

٣- العلاقة معنوية: أي أن المتغير المستقل (الاداء المهاري) له أثر في تفسير تباين المتغير التابع (الانتباه التنفيذي) وبنسبة حجم أثر بلغت ١٠,٤٤٪.

ومن أهم الاستنتاجات :

١. هناك علاقة طردية بين المضمون الفكري للتصاميم الطباعية التي ينجزها طلبة معاهد الفنون الجميلة والانتباه التنفيذي .

٢.أسهم المضمون الفكري لدى طلبة معاهد الفنون الجميلة بتبسيط عملية الانتباه التنفيذي للاداء المهاري للتصميم المطبوعات الفنية.

٣.إن عملية تعزيز المحتوى التعليمي لتدريس مهارات التصميم بمجموعة من النشاطات الاثرائية التي تتعلق بالموضوعات المحددة في ذلك المحتوى أسهمت في احداث بؤرة تركيز الانتباه التنفيذي بسهولة ومرونة.

الكلمات المفتاحية : المضمون الفكري- التصميم الطباعي- أسس التصميم - الانتباه التنفيذي

الفصل الاول
التعريف بالبحث

مشكلة البحث:

أدى التطور الذي شهده العالم في القرن العشرين الى تحولات كبيرة في مجال التصاميم الطباعية وبروز مدارس فنية سعت الى التحرر والاقتراب بأفكار الحداثة نحو تقنيات وافكارجديدة، فأصبح التصميم الطباعي يفرض وجوده عن طريق الحاجة والوظيفة الضاغطة وصولاً الى تحقيق جمالية التكوين الفني للمطبوع، عن طريق علاقاته بالمكونات الاخرى واستنباط اشكال جديدة تتمحور عن طريق أفكار المصمم الذاتية وثقافته ونمط علاقته بالواقع والتكوين الفني في التصميم نفسه . والمصمم يتاثرفي منجزه الطباعي بعوامل عديدة منها الفكرية والثقافية والعملية ودرجة الانتباه التي يتصف بها الفنان أو المتعلم وعلى وفق اسس علمية تعبر عن سمات التكوين او المنجز (التصميم الطباعي). كما أن إيجاد المضمون الفكري المعبر لما يهدف اليه المصمم الطباعي والوصول الى تلك العوامل قد تكون مسالة صعبة، فالأفكار والمضامين الفكرية للتصاميم لا تأتي بصورة اعتيادية لوحدها، بل تحتاج الى دراسة واعداد مسبق، والاعتماد على ما يمتلكه المصمم من خزين معرفي وفني وحسّي يساير ويواكب الحضارة وحركة التطور التكنولوجي والمعرفي والعلمي في المجالات كافة. وإذا ما امتلك المصمم هذه

الشروط، تأتي فكرة العمل الفني المبدعة والتصاميم الطباعية التي من خلالها نصل للاستجابة المؤثرة المباشرة من قبل المتلقي، لتفادي الاشكاليات التي يقع بها المصمم ونتائج العملية التصميمية، فالتعبير يعمل على صياغة الفكرة من خلال التضافر بين عمليتي تطويع عناصر العمل الفني والانتباه التنفيذي، فترتبط المادة بالشكل والفكرة والموضوع والاسلوب الفني المراد التعبير عنها. من خلال ما تقدم بالإمكان تحديد المشكلة بالإجابة عن المحور الاتي:

ما نوع العلاقة التي تربط بين المضامين الفكرية والانتباه التنفيذي في التصاميم الطباعية لدى طلبة معاهد الفنون الجميلة؟

أهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث بما ياتي:

١. تسليط الضوء على المفاهيم الفكرية التي سيتضمنها البحث موضوع الدراسة.

٢. قد يسهم المضمون الفكري للتصميم في تطوير المنجز الطباعي وزيادة وقدرتها على التاثير بالمتلقي والاتصال به والاقناع على وفق الأسس العلمية التي تنمّي الانتباه التنفيذي والابداع لدى طلبة معاهد الفنون الجميلة.

٣. توظيف الصور والرسوم توظيفًا صحيحًا في المجالات الاعلانية.

٤. قد تسهم النتائج التي سيتوصل إليها البحث الحالي في إغناء الجانب المعرفي والمهاري لدى الطلبة ومعلمي ومدرسي التربية الفنية للنهوض بالواقع الفني في المؤسسات التربوية والتعليمية ومعاهد الفنون الجميلة.

٥. يعد هذا البحث إضافة معرفية إلى المكتبة الفنية والأدبيات ويمكن أن تفيد الباحثين وطلبة الدراسات العليا.

هدفا البحث:

١- الكشف عن المضامين الفكرية للتصاميم الطباعية لدى طلبة معهد الفنون الجميلة.

٢- إيجاد العلاقة الارتباطية بين الانتباه التنفيذي والأداء المهاري لدى طلبة معهد الفنون الجميلة.

ولتحقيق هدف البحث الثاني وضعت الباحثتان الفرضيتين الصفريتين الاتيتين:

١- لاتوجد فروق ذات دلاله احصائية بين متوسط درجات الطلبة في إجاباتهم على اختبار الانتباه التنفيذي.

٢- لاتوجد فروق ذات دلاله احصائية بين متوسط درجات الطلبة في أدائهم المهاري للتصاميم الطباعية.

حدود البحث:

١- الحد المكاني: قسم التصميم الطباعي / معهد الفنون الجميلة - بنين/ تربية بغداد الكرخ الثالثة.

٢- الحد الزماني: العام الدراسي ٢٠٢٣-٢٠٢٤م.

٣- الحد الموضوعي : المضامين الفكرية – الانتباه التنفيذي.

٤- الحد البشري : طلبة المرحلة الثالثة /قسم التصميم الطباعي/ الدراسة الصباحية.

تحديد المصطلحات:

المضمون:قد عرفه (Eid,1978) هو المعنى الداخلي أو المغزى للصورة الفنية في سَـن الفنون. (Eid,1978,p; 46)

المضامين الفكرية: عرفها (Ahmed ,2018)

مجموعة من المعاني والافكار التي يرغب صاحب النتاج الفني الافصاح عنها وايصالها الى المتلقي من أجل غاية معينة أو هدف معين ينبغي تحقيقه (Ahmed ,2018,p.301).

وتعرفها الباحثتان إجرائيا: هو جوهر المعاني والافكار التي يتضمنها التصميم الطباعي في أعمال طلبة المرحلة الثالثة - قسم التصميم الطباعي- معهد الفنون الجميلة.

الانتباه التنفيذي: يعرفه: (Abdel Hadi,2010): عملية اختيار بعض المثيرات أو خصائص محددة لتتم عملية المعالجة عليها Abdel). Hadi,2010,p.54)

كما عرفه (Mustafa & Al-Sharbini, 2011): هوالانتباه البصري للمعلومات المتعلقة بالنظام والتركيز عليها مع إزاحة المثيرات البصرية الثانوية غير الضرورية في الموقف.(Mustafa & Al-Sharbini, 2011 ,p.20)

الانتباه التنفيذي إجرائيا: الدرجة الكلية التي يحصل عليها الطلبة من خلال اجابتهم على فقرات اختبار الانتباه الانتقائي بجزئيه الخاص تركيز الانتباه وتحويل الانتباه وعلاقته بالمضامين الفكريه لتصاميمهم الطباعية.

التصميم الطباعي: عرفه (Al-Ghuban, 2014): على أنه معرفة اكتسابية يحصل عليه الانسان عن الخبرة برؤية معمقة لتتجلى التجربة التطبيقية لكل الحلول والوسائل الممكنة، سواء كانت محسوسة أم مدركة بالعقل نتيجة الخبرة وهي نتيجة العلم التطبيقي. وعلى المصمم أن يقوم على الانتباه والملاحظة والتطور المستمر لتحقيق أهداف التصميم الوظيفية والجمالية في الأداء. (Al-Ghuban, 2014,p.132)

تعرفه الباحثتان إجرائياً :

سلسلة من الركائز ذات مضامين فكرية توضح العلاقات التصميمية يراد له النجاح ليتم إدراكها واستيعابها ضمن إطار تعبيري ومضمون فكري تعتمد على الامكانيات والقدرات الابتكارية في الجمع بين الوظيفة والجمالية للتصاميم الطباعية المنجزة لتحقيق غاية ما من قبل طلبة المرحلة الثالثة في قسم التصميم.

الفصل الثاني
الاطار النظري

المبحث الاول _ المضامين الفكرية

يعد التصميم من الفنون التي ترتبط بالواقع الحياتي للمتعلم وتعبر عن واقعه وأحلامه ويمكن لصانع التصميم والاعلان اعتمادا على انتشارها ان يطلق للايدلوجية والافكار والمعتقدات بأن تفرض من خلال الاعلان؛ باعتباره وسيلة لنشر الافكار وسلاح ذي حدين لقدرته على خلق عوالم مؤثره في المتعلم ايجابيا وكذلك سلبيا؛ إذ يمكننا الترويج للسلع والمبادئ وبناء انسان مؤثر؛ فالتصميم أداة توعوية في المواقف التعليمية تزيد المتعلمين بالمهارات والمعارف والاتجاهات وتخلق بيئة صحية تساعد على نمو الشخصية نمو متكامل.

وهنا تأكيد للمضامين الفكرية التي يحملها المحتوى التعليمي، باعتباره أحد أهداف التربية الفنية، فهو الجوهر الظاهر في ترسيم التصور للوصول الى غاية تحمل مجموعة من المعاني والأهداف والأفكار لإيصالها للمتعلمين وبناء شخصياتهم. فالتصميم وسيلة تعريفية متعددة الوسائل والاتصال، وكل ما يرتبط بالفنون البصرية يعد ابداعًا تشكيليًا يحمل مضمونًا فكريًا، فهو نتاج معرفة اكتسابية تستند الى الخبرة، يحصل الانسان عليها عن طريق رؤية معمقة لتحقيق التجربة من خلال الحلول والوسائل المادية والمجردة. (Intisar & Al-Wasiti ,2011,p.202)

فالمصمم الطباعي يستند في تصاميمه على مرتكزات ومفاهيم ومضامين فلسفية ترتبط بالفلسفات التصميمية، كما تعتمد على وعي المصمم وخبرته ومهاراته في تصميم الاعمال الفنية؛ من خلال إلمامه بالرموز الفنية والعلامات والعلاقات التشكيلية وأمور تتعلق بالفئة الموجهة لها التصميم، فأصبح التصميم جزءًا مهمًا تستند إليه الكثير من المجالات الحياتية، سواء من خلال البوسترات بأنواعها والشعارات والاعلانات، كما أنها من أهم الأدوات التي اعتمدت عليها التكنولوجيا في نشر أهم تطبيقاتها وتزويد المتلقي بأهم الطرق والتقنيات والأدوات الحديثة اللازمة لتعليم البرامج التصميمية في الجامعات والمعاهد وإلحاقها بالحجم الهائل للتطبيقات وما آلت إليه التكنولوجيا الحديثة من نظم تطبيقات الذكاء الاصطناعي ومواكبة التطور الحضاري للبلدان المتقدمة. لذا يجب أن نضع في أذهاننا أثناء إستثمار التصميم كوسيلة تربوية "إن سيرورة انتاج هذا الخطاب لا يخلو من معرفة مسبقة بقواعد وقوانين هذه اللغة، وكذلك بالواقع الاجتماعي للفئة المستهدفة بهذا الخطاب

(Hawari, 2022 ,p.32)

تحقيق الدور التربوي يتطلب عملية نجاح في تلقي المعلومة للمتعلم، فلكل شريحة من المتعلمين أسلوب محدد وسيكولوجية محددة وهذا ما يتحتم على صانع التصميم من خلال مناسبة المضمون الفكري واعداد متعلمين يستطيعون خدمة الهدف من التصميم. ولكي نضمن أن المحتوى التصميمي من خلال مضمونه الفكري يحقق الهدف؛ لأن المتعلم بالمراحل التعليمية المختلفة يتميز باستعداده المسبق للتأثير بالصورة وذلك راجع لبيئته النفسية وتركيبته الفيزيولوجية، وعليه لا بد للمحتوى التصميمي ومضمونه أن يكون ملائمًا للمرحلة العمرية حتى لا تكون مجرد مشاهدة عابره للتصميم، وإنما وسيلة مؤثرة لتحصيل المعارف وإغناء الحاسة الجمالية بشكل يثري خبرات المتعلم من الجانب التصميمي.

تعد الفكرة التصميمية الخطوة الاولى وهي المخطط الذهني للمضمون الفكري والجمالي الذي يتأسس بفعله الفعل الاول لماديتها. فتتحول من الذهني الى المادي، ولا بد أن تكونَ بناء على دافعٍ يكونُ هوَ الناتِجُ التقنيُّ للفِكرة؛ إذْ يتأثّرُ المصمّمُ بفْعلِ موضوعاتٍ مثيرةٍ لحواسِهِ وللتفكيرِ

بها، والتي تدْخلُ من ضمن شروطٍ ضاغطَةٍ على النتاج الفني المُنجزْ، إذْ تُعدُّ تلكَ الموضوعاتِ بمضامينها مُغذّياتٍ مُحفّزةٍ لِتشْكيلِ الفكرةِ وتنقّلها من الحسّيّ لِتوقِظَ وتُحرِكَ المَلَكاتِ العقلية..(Al-Barqani, 2008 ,p.174)

فالفكرة بحاجَةٍ لِحالةٍ منَ الاسْتعدادِ والوعْي فَبدونِهما لا يَكونُ الناتِجُ مُتكامِلاً للتحوّل من حالٍ ذِهنيٍّ الى آخرَ مادي، وهنا لا بُدَّ أنْ يُهيَّئ لها الوعيّ والاسْتعداد، لأنّهما يعْملانِ للارْتقاءِ بالفِكرةِ فتكونُ شامِلةً ومُسْتحوذةً على التفْصيلاتِ الى جانِبِ القدرةِ الكافيةِ على الاقناعْ فَيهيئُ المُتعلّمُ الصورَ الذهنيةَ ويَسْتبدلُها بأُخرى ويُضيفُ عليْها ويُحرِكُ بها .(Shatti,2011,p.44) وعندما يتم ذلك تتحول المخططات الذهنية الى أفعال مادية بالمضمون التنفيذي وبهذا يحدث تنوع لكل العملية التصميمية والتنفيذية ويبدأ من خلال وضع المخططات الأولية للفكرة بمَثابَةِ خُطُوات، مُكملةً لها تَنوّعُها التِقني، فَيحدد نوعَ التقنيّاتِ التي تسْتعمَلُ خلال التصْميمِ وتبْقى الفكرةُ الأساسيةُ لتلكَ العمليةِ حاضرةً في ذِهْنِهِ، وسَتكونُ عندَهُ عمليةُ التوحيْدِ هذهِ قدْ مَرّتْ بِتنويعاتٍ تِقنيةٍ عديدةٍ أحْدثَها المُصمّمُ بفعل الخَزينِ الفِكْري والمادي التقنيّ ومهاراتِ التنفيذ خلال التخيل لهيئة تصميم الفكرة سعياً لتحقيق الهدف الوظيفي والشكلي الجمالي من الفكرة .(Russell, J. 1986,p.17)

وهنا تبدأ عملية الاظهار الفكري ماديًا بأدوات ومهارات تقنية تسمح إيصالها للمتلقي بتنوع التصاميم الطباعية المرتبطة بعلاقات تنظيمية بنظام تصميمي يشكل هيكلية العمل وفق إنشاء متسلسل من النظم الفكرية المتصله بغاية فكرية وجمالية ووظيفية.

المبحث الثاني- الانتباه التنفيذي

هو عملية اختيار بعض المثيرات أو خصائص معينة منها لتتم عمليات المعالجة لها، فمن خلال هذه العملية يتم تركيز طاقة نظام معالجة المعلومات على بعض الخبرات في الوقت الذي يتم فيه تجاهل أو إهمال خبرات أخرى.(Al-Zghoul,2010 , p. 215) ,كما وأشار بورتر وريشاك (١٩٩٤) الى أن سيطرة الوعي على الأفكار التي تراود الفرد أثناء تأديته للمهام المختلفة، لكن الوعي يحمل الصواب أو الخطأ في سيطرة الفرد الإرادية، وأن عملية انتقاء استجابة معينة من بين عدة خيارات متشابهة يؤدي الى كشف الوعي والذي يتضمن كذلك التعرف على خصائص المثير المعين وتمييزه من بين عدة مثيرات في الموقف.

وتبين من خلال دراسات أجريت على دماغ الانسان بالتصوير الرنيني المغناطيسي وجود الوعي في المنْطقَةِ الأماميةِ منَه ويَكونُ على نوْعيْن:

١- **النوْع الاول لا إرادي:** ويَتمثّلُ بعَدمِ شُعورِ الفرْدِ ووعْيهِ بِما يَجْري في محيطه.

٢- **الوعي الإرادي:** ويتمثلُ بسيطرة الانسان على حالته العقلية وسلوكياته الحركية ويزداد السيطرة الانتباهية التنفيذية نشاطًا وحيوية عند الاختبارات الذهنية وأداء الاختبارات.

ولوحظ أنه كلما حدد الشخص الهدف (المثير المعين) بين عدة مثيرات أي وجود (عدة مثيرات تشترك بخصائصها ومميزاتها مع المثير المستهدف) تزداد الدماغ فاعليتها ونشاطها وأدائها في منطقة السيطرة الانتباهية الموجودة بالانتباه التنفيذي بالمنطقة الأمامية من الدماغ. (Rueda, 2004,p;104)

أنواع الانتباه التنفيذي:

يصنف (Mustafa, & Al-Sharbini, 2011) موضوعات الانتباه التنفيذي إلى:

أ - **الانتباه الانتقائي البصري:** ويعرف بأنه النظام الذي ينتبه فيه الفرد بصريًا على المثيرات المتعلقة وانتقائها واستبعاد المثيرات والمعلومات غير المتعلقة وغير المهمة من المثيرات البصرية في الموقف المعين.

ب - **الانتباه الانتقائي السمعي:** وهو النظام الذي يركز فيه الفرد سمعيًا على المعلومات والمؤثرات المتعلقة وانتقائها وتمييزها واستبعاد المعلومات غير المتعلقة والثانوية من المثيرات السمعية المتاحة.

ت - **الانتباه الانتقائي البصري والسمعي:** يمثل الانتباه دورًا هامًا كعملية معرفية قبل إدراكية، وهي المدخل الذي يتم فيه تحديد هوية المعلومات وتمييزها وتنقيتها وتصنيفها قبل دخولها إلى نظام الذاكرة، بحيث تسمح للمعلومات المهمة فقط بالمرور ، وتمنع المعلومات غير المطلوبة بالمرور، بل وتجعل الفرد في حالة استعداد ويقظة للتعامل مع الموقف، كما تتميز بعض أنواعها بالقدرة على توزيع السعة الانتباهية للموضوعات الهامة والتي يكون ذات صلة بالموضوع..(Mustafa, & Al-Sharbini, 2011,p.24)

طبيعة الانتباه :

وفقًا للتقسيم أعلاه فالإنتباه على شقين: الأول حسّي يتركز فيه الوعي في المثير لاستقباله من خلال الحواس.

أما الشق الثاني فهو معرفي: يتركز في فهم المثير واستيعابه مع ربطه بالخبرة السابقة وخزنه في الذاكرة، أما التأمل فهو أحد أشكال الانتباه الذي يتركز في اتجاه مثير معين دون المثيرات الأخرى ويدعي من يزاولون التأمل أنه يؤدي الى وضوح الفكر ، والمسؤول عن وظيفة الانتباه هي

الأجزاء عينها من الجهاز العصبي المسؤول عن وظيفة الوعي؛ أي الجهاز الشبكي المنشط وقشرة المخ ، إذ ينقي الجهاز الشبكي المنشط المعلومات (المثيرات) القادمة عبر الحواس الخمسة. (Abdel Hadi, 2010,p. 98-99)ترى الباحثتان أن شدة المنبّه له تأثير على قوة الانتباه ونوعه، وإذا ما كان الانتباه عميقًا أو سطحيًا؛ فالمتعلم يزداد عنده الانتباه في مواقف معينة وفقًا لحاجاته ورغباته واهتماماته، فدافع الاستطلاع مثلاً يجعله في حالة من التأهب المستمر للأمور الجديدة وغير المالوفة.

مؤشرات الاطار النظري:

١- الانتباه التنفيذي هو مجموعة من السلوكيات الموجّهة نحو هدف معين تتضمن عمليات معرفية معقدة.

٢- يتكون الانتباه من عمليتين مهمتين (تركيز الانتباه -والمرونة تحويل الانتباه).

٣- للانتباه شقان: أحدهما حسّي يتركز فيه الوعي في المثير لاستقباله من خلال الحواس، والآخر معرفي يتركز في فهم المثير واستيعابه مع ربطه بالخبرة السابقة وخزنه في الذاكرة.

٤- يتضمن الانتباة التنفيذي عمليات التخزين والسيطرة على استرجاع المعلومات من الذاكرة البعيدة.

٥- يستثار المتعلم لعدد محدد من المثيرات البيئية التي يتعرض لها دون غيرها ووفقا لاهميتها.

٦- تمثيل المعاني والافكار بصورة مشوقة في التصاميم الطباعية تعمل على زيادة فهم وخلق لغة مشتركة بين المصمم والمتلقي لها.

٧- تعمل المضامين الفكرية في التصاميم الطباعية على تنوير العقول والأذهان وإحداث تأثير في المتلقي حسب مستواه التعليمي والثقافي والفكري.

٨- الفهم والوضوح عناصر مهمة في ايصال الرساله وتحقيق الاستجابه عند المتلقي وفهم المضمون.

٩- تتأثر التصاميم الطباعية بالحالة النفسية للفنان والخلفية الثقافية له ودرجة اقناعه للمتلقي فللفكرة أهمية في صياغة السياق العام للمطبوعة.

١٠- يحدث الادراك بفعل رؤية المصمّم ويصاغ التصميم بالاستعانة بالخبرات السابقة إضافةً الى الميول والاتجاهات والنزعات؛ فالرموز ذات المعاني والمضامين المفهومة تؤدي الى التفاعل الثقافي ونقل المعارف والمعلومات بين المرسل والمتلقي بالتالي يؤدي الى تغيير الموقف او السلوك.

الفَصلُ الثالثْ:

مَنْهجيةُ البحْث وإجراءاتُه

منهجُ البحْث: لأنّ البحثَ الحاليّ يَهدفُ الى الكَشْفِ عن المضمون الفكري للتصاميم الطباعية لدى طلبة معاهد الفنون الجميلة وعلاقته بالانتباه التنفيذي لذلك اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي (الارتباط) لملاءمته في تحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: تكون المجتمع من طلبة المرحلة الثالثة - معهد الفنون الجميلة / الكرخ (٣) البالغ عددهم (٧٩) طالبا موزعين على (٤) اقسام فنية كما هو موضح في الجدول (١).

معهد الفنون الجميلة	التشكيلي	المسرح	التصميم	الخط والزخرفه	المجموع
	١٥	٢٣	١٩	٢٢	٧٩

عينة البحث: اعتمدت الباحثتان عينة قصدية تمثلت بطلبة قسم التصميم بلغت (١٩) طالبا لتطبيق إجراءات البحث عليهم شكلوا نسبه مقدارها (٢٤٪) كونهم يدرسون مادة التصميم الطباعي التي يسعى البحث الحالي الى تحقق منها.

الدراسة الاستطلاعية: تم القيام بإجراء نوعين من الدراسات الاستطلاعية الأولى تمثلت بتهيئة المصادر والدراسات السابقة التي تناولت في إجراءاتها المتغير الاساسي (التصاميم الطباعية) المتغير التابع (الانتباه التنفيذي)

أما الدراسة الثانية: فقد هدفت الى توجيه إستبانه استطلاعية الى الطلبة تمثّلت بالتساؤلين الآتيين:

س/١: عند قيامك بأداء مهارات تنفيذ التصاميم الطباعية، هل تواجه مشكلات تثير انتباهك أثناء الأداء؟

س/٢: ما نوع المثيرات التي تثير استجابتك لأداء مهارات تنفيذ العمل؟

لقد أفادت هذه الدراسة في الوقوف على مستوى المثيرات التي تظهر في البيئة التعليمية وتعمل على تشتيت انتباه الطلبة نحو أداء تنفيذ العمل الفني.

أدوات البحث: تم بناء نوعين من الادوات لغرض الحصول على المعلومات من عينة البحث ومعالجتها احصائيًا لأجل إظهار النتائج المتوخاة بعد التطبيق لتحقق من هدف البحث.

أولاً: إختبار الانتباه التنفيذي / تم بناء هذا الاختبار على وفق المعلومات والبيانات التي تم الحصول عليها من المصادر والأدبيات التي تناولت موضوعاتها العمليات العقلية (الاحساس، والانتباه، والادراك) كذلك البيانات التي تم الحصول عليها من الدراسة الاستطلاعية فضلاً الاستفادة من الاختبارات التي تناولت موضوع الانتباه.

لذلك تكون هذا الاختبار من (٢٤) فقرة بصيغته الأولية تم صياغته بأسلوب طرح تساؤل ووضع (٥) بدائل للاجابة على التساؤل، (دائمًا- غالبًا- احيانًا- نادرًا- ابدًا) بعد ذلك تم عرض الاختبار بصيغته الاولية على (٩) محكمين من ذوي الاختصاص في مجالات (التربية الفنية – طرائق التدريس- علم النفس التربوي- القياس والتقويم) وبعد جمع ملاحظاتهم وقراءتها تم تعديل (٥) فقرات وحذف (٤) فقرات لعدم ملاءمتها لطبيعة الاختبار وبذلك أصبح الاختبار يتكون من (٢٠) فقرة تم اعادته الى المحكمين الذين أشاروا الى صلاحية الاختبار في قياس الهدف الذي وضع لأجل قياسه.

ثبات الاختبار: تم تطبيقه على عينة استطلاعية بلغت (٣٠) طالبا مرتين بفارق زمني مقداره (٣) اسابيع وبإستخدام معادلة (بيرسون) ظهر أن معامل الثبات بلغ (٠،٨٣) وهو مؤشر جيد لصلاحية الاختبار.

ثانيا: إستمارة ملاحظة الأداء / بما أن الطلبة يؤدون مهارات لتنفيذ تصاميم طباعية ضمن درس التصميم الطباعي تكونت من (٤) محاور أساسية تتضمن (١١) محاور فرعية وأخرى (١٥) فقرة لقياس الأداء المهاري للطلبة عند تنفيذهم متطلبات التصميم الطباعي، إذ يتم تقييم أداء الطلبة عبر مقياس ثلاثي (يظهر - الى حد ما - لايظهر).

تم عرض هذه الاستمارة على مجموعة المحكمين الذين أبدوا ملاحظاتهم حول مكوناتها تم الاخذ بها وتصحيحها بحيث اصبحت جاهزة للتطبيق.

ثبات الاستمارة:

تم تقييم الأداء المهاري للطلبة من قبل لجنة أعدت لهذا الغرض من تدريسيين اثنين*، على وفق استمارة الملاحظة وإظهار النتائج كما موضح في الجدول (٢)

جدول (٢) نتائج معامل الثبات

العمل الفني	الباحثة			المعدل
	م١	م٢	م١+م٢	
تصميم١	٠،٨٢	٠،٨٣	٠،٨٣	٠،٨٣
تصميم٢	٠،٨٥	٠،٨٥	٠،٨٤	٠،٨٥
تصميم٣	٠،٨٣	٠،٨٢	٠،٨٣	٠، ٨٣
المعدل				٠،٨٤

بناء على نتائج الجدول (٢) يظهر أن معامل الثبات بلغ (٠،٨٤) هو يعد مؤشرًا جيد لصلاحية الاداة وبذلك أصبحت الأداتين جاهزيتين لتطبيقهما على العينة.

* أ.م.د. ليلى شويل حسين / تخصص تربية فينة/ جامعة الكرخ للعلوم.
أ.م.د. الهام علي بعيوي/ تخصص التربية الفنية - جامعة بغداد/ كلية الهندسة.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات :

- الفرضية الصفرية (١) : لا توجد فروق ذات دلاله احصائية (٠،٠٥) بين متوسط درجات الطلبة في اجاباتهم على اختبار الانتباه التنفيذي. للتحقق من صحة هذه الفرضية تم استخراج المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لاجابات الطلبة على اختبار الانتباه التنفيذي والجدول (٣) يوضح ذلك

الجدول (٣) يوضح نتائج الطلبة على الجزء الأول من الاختبار

١- تركيز الانتباه: جعل الحواس قادرة ومتأهبة لاستقبال المثيرات الخارجية أو الداخلية بسهولة

ت	فقرات الاختبار	دائما	غالبا	احيانا	نادرا	ابدا	متوسط حسابي	انحراف معياري
١	يصعب التركيز على فكرة موضوع العمل الفني عند وجود ضوضاء من حولي	١٤	٢	١	١	١	٣،٤٢	٠،٨٥
٢	يتشتت انتباهي بالاحداث المحيطة بي أثناء أداء مهارات العمل الفني	١١	٣	٢	-	٣	٣،١٠	٠،٧٧
٣	أواجه صعوبة في التركيز اثناء ممارسة العمل الفني	١٠	٥	٢	١	١	٣،٥٢	٠،٨٨
٤	أصبح غير واعيًا بما يجري حولي أثناء ممارسة مهارات العمل الفني	٨	٤	٢	٢	٣	٢،٨٤	٠،٧١
٥	يتشتت انتباهي عندما يكون هناك أشخاص يتحدثون من حولي	٧	٥	٣	٢	٢	٢،٨٩	٠،٧٢
٦	يصعب علي حجب الأفكار المشتتة عند محاولتي التركيز على مكونات العمل الفني	٩	٤	٢	١	٣	١،٠٠	٠،٧٥
٧	أفقد تركيز انتباهي على متطلبات العمل الفني عندما يكون هناك مثير	١٠	٣	٢	٢	٢	٢،٨٩	٠،٧٢
٨	يبقى تركيز انتباهي جيدا حتى لو كان هناك موسيقى في الغرفة المجاور لي	١٢	٢	٣	-	٢	٣،١٥	٠،٧٨
٩	أتجاهل الجوع والعطش عندما أكون مركزًا على العمل الفني	١٤	٢	-	-	٣	٣،٥٧	٠،٩٨
			المتوسط الحسابي				٢،٩٣١	
			الانحراف المعياري					٠،٧٩٥

بناء على نتائج الجدول(٣) تم استخراج المتوسط الحسابي البالغ (٢،٩٣١) وبانحراف معياري بلغ (٠،٧٩٥) ولمعالجة البيانات تم استخدام معادلة الاختبار التائي لعينة واحدة عند مستوى دلاله (٠،٠٥) كما في جدول (٤)

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

جدول (٤)

العدَدْ	المتوسّطُ الحِسابي	الإنْحرافُ المِعْياري	المتوسّطُ الفَرَضي	القيمةُ التائيّةُ		مُسْتوى الدِّلالَة	الحُكْم
				المحْسوبةُ	الجَدْوليةُ		
٩	٢،٩٣١	٠،٧٩٥	٤،٥	٥،٩٢٠	٢،٠٩٣	٠،٠٥	دالة لصالح متوسط العينة

بناء على نتائج الجدول (٤) يظهر أن القيمة المحسوبه ل(ت) بلغت (٥،٩٢٠) وهي أكبر من القيمة الجدولية البالغة (٢،٠٩٣) عند مستوى دلاله (٠،٠٥) وبدرجة حرية (٨) نجد أن النتيجة دالة احصائيا لصالح المتوسط الفرضي أي بمعنى أن تركيز الانتباه: شكل مثيرًا يبين القدرة على جعل منظومة الحواس متأهبة لاستقبال المثيرات الخارجية أو الداخلية بسهولة.

الجدول (٥) يوضح نتائج إجابات الطلبة على الجزء الثاني من الاختبار الانتباه

٢- تحويل الانتباه: قدرة الانتقال من مثير لآخر، أو من مهمة الى أخرى جديدة بيسر والاستجابة لها بمرونة.

١٠	أستطيع تحويل انتباهي وتركيزي من فكرة الى اخرى جديدة	١٥	١	١	١	١	٣،٤٧	٠،٨٦
١١	يتطلب مني وقتًا طويلا عند الاستغراق في مهمة جديدة	١١	٣	٢	-	٣	٣،٠٠	٠،٧٥
١٢	يصعب علي التنسيق بين الاستماع وتدوين الملاحظات أثناء المحاضرة	١٠	٤	١	٢	٢	٢،٩٤	٠،٧٣
١٣	عندما يتطلب الأمر استطيع تحويل اهتمامي الى موضوع جديد بسهولة ويسر	١٢	٣	٢	١	١	٣،٢٦	٠،٨١
١٤	عندما اتحدث في الهاتف أستطيع بسهولة القراءة والكتابة أثناء ذلك.	١٣	٣	١	١	١	٣،٣٦	٠،٨٤
١٥	أواجه متعاب عند إجراء محادثتين في آنٍ واحد	١٢	٣	٢	١	١	٣،٢٦	٠،٨١
١٦	أواجه صعوبة في التوصيل لأفكار جديدة	٩	٤	٢	٢	٢	٢،٧٨	٠،٦٩
١٧	بعد أن أكون مشتت الانتباه أستطيع إعادة انتباهي الى ما كنت اعمله من قبل	٨	٥	٣	٢	١	٢،٨٩	٠،٧٢
١٨	أواجه سهوله في التوصيل لأفكار جديدة	١١	٣	٣	١	١	٣،١٥	٠،٧٨
١٩	بعد أن أكون مركز الانتباه، أستطيع انجاز ما كنت اعمله من قبل	١٣	٣	١	١	١	٣،٣٦	٠،٨٤
٢٠	يسهل على التناوب بين مهمتين مختلفتين.	١٣	٥	-	١	-	٣،٥٧	٠،٨٩
			المتوسط الحسابي				٣،٥٣١	
			الانحراف المعياري					٠،٨٧٢

بناء على نتائج الجدول(٥) تم استخراج المتوسط الحسابي البالغ (٣،٥٣١) وبانحراف معياري بلغ (٠،٨٧٢) ولمعالجة البيانات تم استخدام معادلة الاختبار التائي لعينة واحدة عند مستوى دلاله (٠،٠٥) كما في جدول (٦)

جدول (٦)

العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الفرضي	القيمة التائية		مستوى الدلالة	الحكم
				المحسوبة	الجدولية		
٩	٣،٥٣١	٠،٨٧٢	٥	٥،٣٤١	٢،٠٩٣	٠،٠٥	دالة لصالح متوسط العينة

بناء على نتائج الجدول (٦) يظهر أن القيمة المحسوبه لـ(ت) بلغت (٥،٣٤١) وهيَ أكْبرُ منَ القيمَةِ الجدْوليه والبالِغةَ (٢،٠٩٣) عِندَ مُسْتوى دِلالةٍ (٠،٠٥) وبِدرجَةِ حُريةٍ (٩) نجدُ النتيجَةَ دالةٌ إحصائيًا لصالح المتوسط الفرضي أي بمعنى أن تحويل الانتباه: شكل مثيرًا يبين القدرة على الانتقال من مثير الى آخر أو من موقف ومهمة الى أخرى جديدة بسهولة والاستجابة لها بمرونه.

الفرضية الصفرية (٢): قياس العلاقة بين الاداء المهاري والانتباه التنفيذي لدى طلبة معاهد الفنون الجميلة.

للتحقق من هدف البحث الثاني الذي يشير الى الكشف عن قوى واتجاه العلاقة بين الأداء المهاري والانتباه التنفيذي، قامت الباحثتان باستخدام معامل ارتباط ضرب العزوم (Person Correlation Coefficient) والذي يقوم على حساب العلاقة الارتباطية بين متغيرين فبعد تطبيق معادلة القانون بلغت قوة العلاقة (٠،٨٦٦) وطردية عند مقارنتها مع القيْمةِ الجدْوليةِ البالغَةُ (٠،٦٢٩) عنْدَ درَجةِ حُريةٍ (١٧) وبِمسْتوى دِلالَةٍ (٠،٠٥)، مما تفسر هذه النتيجة أن العلاقة معنوية أي أن المتغير المستقل (الأداء المهاري) له أثر في تفسير تباين المتغير التابع (الانتباه التنفيذي) وبنسبة حجم أثر بلغت ١٠،٤٤٪ .

عرض النتائج:

١- تركيزالانتباه: شكل مثيرا يبين القدرة على جعل منظومة الحواس متأهبة لاستقبال المثيرات الخارجية او الداخلية بسهولة.

٢- تحويل الانتباه: شكل مثيرا يبين القدرة على الانتقال من مثيرالى آخراو من مهمة الى أخرى جديدة بسهولة والاستجابة لها بمرونة.

٣- العلاقة معنوية: أي أن المتغيرالمستقل (الاداء المهاري) له أثرفي تفسيرتباين المتغيرالتابع (الانتباه التنفيذي) وبنسبة حجم أثربلغت ١٠،٤٤٪.

الاستنتاجات:

١. هناك علاقة طردية بين المضمون الفكري للتصاميم الطباعية التي ينجزها طلبة معاهد الفنون الجميلة والانتباه التنفيذي .

وذلكَ إلى أنّ العمليةَ التعْليميّةَ (عقْليةٌ ومَهاريةٌ) يسْتجيبُ لَها المتعلمون لِمُساهَمتِهم الفعّالَة في مجال الفنون والتصميم ومنْ خِلالِ الخِبْراتِ التعْليميّةِ وتوظيفها في تلبية متطلبات المواقف التعليمية، ووعي الافراد الدارسين يؤدي الى شعور الفرد بالسيطرة على الافكار والافعال وامكانية تقويم الاخطاء بصورة إرادية ولا سيما ما يتعلق بالتصميم الطباعي.

٢.أسهم المضمون الفكري لدى طلبة معاهد الفنون الجميلة بتبسيط عملية الانتباه التنفيذي للأداء المهاري للتصميم المطبوعات الفنية.

٣.ان عملية تعزيز المحتوى التعليمي لتدريس مهارات التصميم بمجموعة من النشاطات الإثرائية التي تتعلق بالموضوعات المحددة في ذلك المحتوى أسهمت في احداث بؤرة تركيز الانتباه التنفيذي بسهوله ومرونة.

التوصيات: على ضوء الاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثتان توصي بالاتي:-

١. استعمال اختبار الانتباه التنفيذي في التصميم الطباعي المعد في هذا البحث لكيفية تصميم اعمال فنية وذلك لثبوت فاعليته لتطوير المدركات الحسية البصرية للطالبة وتحسين مهاراتهم الفنية في تنفيذ الاعمال الفنية.

٢. زيادة فرص الاتقان المهاري للتصاميم الطباعية من خلال المضامين الفكرية التي تنمي قابليات الطلبة في تحليل الاعمال الفنية واستعمال التغذية الراجعة التي تكشف عن قدراتهم في تذكر المعلومات المعرفية وتوظيفها في تصميم مطبوعاتهم.

٣- امكانية تدريسِ مادة التربية الفنية الاستعانة بالأدوات التي استخدمت في البحث الحالي في تدريس هذه المادة لكونه يضم اختبار الانتباه التنفيذي الذي يساعد على تذكر المعلومات التي تحتويها هذه المادة.

٤- من الضروري الاخذ بنظر الحسبان في عملية التصميم الفني المهاري خصائص الطلبة ومتطلباتهم وحاجاتهم بغية الوصول الى نتائج أفضل في تصميم الاعمال الطباعية الفنية.

المقترحات:

في ضوء ما تقدم واستكمالاً للفائدة العلمية تقترح الباحثتان إجراء الدراسات التالية:

١- مهارات التصور الذهني وتأثيرها على الانتباه التنفيذي للتصاميم الطباعية لطلبة التربية الفنية .

References

1. Ahmed Hussein Jasim (2018). The intellectual and social themes in the film Lawrence of Arabia. Journal of the University of Babylon for Humanities, (9).
2. Al-Barqani, Nivin Hamza (2008). The effectiveness of using a portfolio on the performance of mathematics students at Umm Al-Qura University. Journal of Reading and Knowledge, (85), Part 2, Egyptian Reading Association and Ain Shams University, Cairo.
3. Eid,Kamal.(1978), Philosophy of Literature and Art, Arab Book House, Tunisian Company for the Art of Drawing Press, Libya-Tunisia.
4. Intisar Rasmi Musa & Khalil Ibrahim Al-Wasiti (2011). Digital design and modern communication technology (1st ed.). Al-Farahidi House for Printing and Publishing, Baghdad.
5. Russell, J. (1986). New methods in teaching and learning (A. Khairi Kazem, Trans.). Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo. (Original work published unknown).
6. Al-Zghoul, Emad Abdul Rahim (2010). Learning theories. Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, Jordan.
7. Shatti, Fawzia Mohsen (2011). Developing mental visualization using the elements and foundations of design for printed products among students of the Institute of Fine Arts [Unpublished master's thesis]. University of Baghdad, College of Fine Arts.
8. Abdel Hadi, Fakhri (2010). Cognitive psychology. Osama House for Publishing and Distribution, Amman.
9. Al-Ghuban, Basem Qasim (2014). Concepts in design philosophy. Baghdad, Al-Wataniya Publishing House.
10. Mustafa, Osama Farouk, & Al-Sharbini, Al-Sayed Kamel (2011). Autism: Causes, diagnosis, treatment. Dar Al Masirah for Publishing and Distribution, Amman.
11. Hawari, Ismail (2022). Moroccan cinema discourse and the boundaries of education: A study in aesthetics (Vol. 1). Basma Book Industry, Fez.
12. Rueda, M.R., Fan, J., Heparin, J., Gruber, D., Lercari, L.P., Mc Candles B.D. &Posner, M.I. (2004). Development of attention during childhood ,Neuron psychology, 42:1029-1040.

The concptual discourse of hypostasis in contemporary ceramic prodution

Rana Dahi Abdul Karim Hanin Wissam Mohammed
hanooona2221@gmail.com rana.abdul_kareem@uobasrah.edu.iq
University of Basra / College of Fine Arts

Abstract:
This research examines the conceptual discourse of the concept of habitus in contemporary global ceramics. The researcher sought to shed light on this concept and interpret it as an element that reflects the social and cultural formations that permeate the creative process. The research is composed of four integrated chapters. The first chapter includes the general framework of the research, which addresses the study problem by posing questions about how the conceptual discourse of habitus is formed and its impact on shaping meaning within ceramic work. This chapter also presents the importance of the research, its objectives for the period extending from 2015 to 2023, and its temporal, spatial, and methodological boundaries, defining the basic terms underlying the study. The second chapter focuses on the theoretical framework by reviewing the conceptual discourses of habitus and linking these insights to the ceramic's context. This chapter, in the first section, discusses the discourse of habitus in contemporary ceramics. The second chapter addresses the conceptual context of habitus in contemporary ceramics, the transformations that have occurred in ceramic discourse under postmodern concepts, and their implications for shaping the conceptual content of contemporary artworks. The third chapter addresses the methodological procedures adopted by the researcher. The research community and its sample were identified, consisting of four global ceramic models selected according to representative criteria consistent with the study's objectives. The third chapter, "Research Procedures," encompasses the research community and sample, the research methodology, research tools, and the steps of the adopted analysis. The fourth chapter presents the researcher's findings:
1-The demolition of the discourse of habitus for grand narratives represents a decisive turning point in the path of aesthetic and cognitive thinking within the structure of contemporary ceramic work. The potter is no longer subject to central patterns or strict references that have long been used.
2- The idea of an open discourse presented by the addressee to complete the construction of meaning has transformed ceramic formations into vibrating discourses whose mission is to undermine and dismantle the rigid conceptual landscape.

Keywords: discourse, habitus, openness, marginalize

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الخطاب المفاهيمي للهايبيتوس في نتاجات الخزف المعاصر

حنين وسام محمد / رنا ضاحي عبد الكريم
جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يتناول هذا البحث دراسة الخطاب المفاهيمي لمفهوم الهايبتوس في الخزف العالمي المعاصر ،حيث سعت الباحثة إلى تسليط الضوء لهذا المفهوم وتفسيره باعتباره عنصراً يعكس التكوينات الاجتماعية والثقافية التي تتخلل الفعل الإبداعي وقد تم تكوين البحث من أربعة فصول متكاملة تضمن الفصل الأول : الإطار العام للبحث والذي عالج مشكلة الدراسة من خلال طرح تساؤلات حول كيفية تشكّل الخطاب المفاهيمي للهايبتوس وأثره في تشكيل المعنى داخل العمل الخزفي كما تضمن هذا الفصل عرضاً لأهمية البحث وهدفه خلال الفترة الممتدة من عام ٢٠١٥ م إلى عام ٢٠٢٣ م وحدوده الزمنية والمكانية والمنهجية مع تحديد المصطلحات الأساسية التي يقوم عليها موضوع الدراسة ، أما الفصل الثاني: فقد ركز على الإطار النظري من خلال استعراض الخطابات المفاهيمية للهايبتوس وربط تلك الرؤى بسياق الخزف ، وقد ناقش هذا الفصل بالمبحث الأول خطاب الهايبتوس في الخزف المعاصر، اما المبحث الثاني تناول السياق على تشكيل المحتوى المفاهيمي للأعمال الفنية المعاصرة ، في حين تناول الفصل الثالث : الإجراءات المنهجية التي اعتمدتها الباحثة حيث تم تحديد مجتمع البحث وعينته المكونة من أربعة نماذج خزفية عالمية تم اختيارها وفق معايير تمثيلية تتوافق مع أهداف الدراسة ،اما الفصل الثالث إجراءات البحث احتوى على مجتمع البحث وعينته ومنهج البحث وأدوات البحث وتحليل محتوى عينة البحث ، وجاء الفصل الرابع : استعراض شامل لأبرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة ، فضلا عن الاستنتاجات الساندة لها.

١- يعد هدم خطاب الهايبتوس للسرديات الكبرى انعطافًا حاسمًا في مسار التفكير الجمالي والمعرفي داخل بنية العمل الخزفي المعاصر، إذ لم يعد الخزاف يخضع للأنماط المركزية أو للمرجعيات الصارمة التي طالما طغت سلطتها على سياقات الحضور البنائي.

٢- ان فكره الخطاب المفتوح الذي أقره المرسل –الفاعل الاول ليستكمل تشكيلاته الخزفية جعلت النص البصري نظام متشضي يحمل بداخله محتو ى اهتزازي متعالق مع ما تفرزه الثورة الصناعية من توجهات مشوه .

الكلمات المفتاحية : الخطاب ، الهايبتوس ، الانفتاح ، المهمش .

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

شهدت المجتمعات الغربية خلال العقود الأخيرة تحولات سياسية واجتماعية عميقة أدت إلى إعادة تشكيل الكثير من المفاهيم السائدة وهو ما انعكس مباشرة على بنية الخطابات الفكرية والفنية حيث لم تعد تلك الخطابات تقليدية خاضعة لنماذج مركزية جامدة بل أصبحت تعبّر عن حالة من التذبذب واللايقين الثقافي وقد ساهم هذا المناخ في بروز ثقافة بديلة تقوم على الانزياح والانفلات من الثوابت مما مهّد الطريق لقراءات جديدة ومغايرة لمفهوم الخطاب وفتح المجال أمام الفنانين لإعادة صياغة علاقاتهم مع الشكل والمضمون وفق رؤية أكثر تحررًا من القيود المؤسسية التي طالما فرضتها النظم الدينية والسياسية في هذا السياق لم يعد الفن محكومًا بثنائية النظام والانضباط بل انفتح على فضاء جديد تهيمن فيه مفاهيم التفكيك وكسر الأنماط الجمالية السائدة وقد منح هذا التغير الخزاف الحرية الكاملة في تقديم رؤيته الخاصة باعتبارها تعبيرًا عن الهايبتوس الشخصي للخزاف أي التجارب الداخلية المتجسدة بصريًا في العمل الفني ومن هنا تراجعت سلطة الخطابات المفاهيمية التقليدية التي سيطرت طويلاً على الخزف الأوروبي تلك الخطابات التي كانت تتأسس على التبعية للمؤسسات الدينية كالكنيسة والسلطات البابوية وتعتمد نظامًا مغلقًا يُقصي الفرد لصالح المركزية والانضباط مع انطلاق المرحلة النهضوية بدأت هذه البنى تتصدع وظهرت حركة فنية واسعة أعادت الاعتبار لذات الخزاف كسلطة مستقلة فشهدت الفنون تحولًا نوعيًا نحو حرية التعبير والانفتاح على التجريب وقد ساعد التقدم التكنولوجي والانفجار المعرفي في إسقاط الخطابات القديمة وفتح المجال أمام ممارسات فنية جديدة تجاوزت الشكل التقليدي واتجهت إلى إعادة إنتاج الواقع بطرائق أكثر ديناميكية وتجريبًا. حيث لم يعد الشكل الخزفي

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مجرد منتج زخرفي بل أداة لفهم الواقع وتأويله إن هذا التحول المفاهيمي الشامل أفرز مسارات فكرية جديدة في فهم الخطاب البصري للفن المعاصر لاسيما في الخزف من خلال ترسيخ فكرة التغيير المستمر كمحرك جوهري للإبداع وتأكيد دور الفنان بوصفه قوة فاعلة في تشكيل المعنى. ومن هنا تطرح الباحثة التساؤل الاتي : (ما هو الخطاب المفاهيمي لمفهوم الهايبتوس في نتاج الخزف المعاصر؟).

أهمية البحث والحاجة اليه

تبرز أهمية البحث الحالي من خلال تناوله الخطاب المفاهيمي للهايبتوس بوصفه أداة فكرية قوية تسهم في زعزعة الأسس التقليدية والكلاسيكية الصلبة في ميدان الخزف إذ يكشف عن تحولات جذرية في البنية المفاهيمية للفنون التي قامت بكسر القوالب الثابتة وتجاوزها نحو فضاءات تعبيرية أكثر حرية وتجريبًا ويعكس هذا البحث موقفًا إبداعيًا يتسم بالتمرّد على السائد ،حيث يُفسح المجال أمام رؤى بديلة تتقاطع مع التيارات المعرفية المعاصرة التي تؤمن بالتعدد والتنوع والتهميش بوصفها عناصر تساهم في بناء الفن، وقد أتاح البحث إمكانية الوصول لنماذج تشكيلية جديدة تستوعب هذا الانفتاح من خلال مقاربات تجاوزت السرديات المركزية باتجاه إنتاج خطاب فني يتماهى مع التحولات الثقافية والاجتماعية الجارية ، كما تكمن أهمية هذه الدراسة أيضًا في إسهامها بتوسيع الأفق المعرفي للأساليب الفنية والخطابات البنائية في مجال الخزف المعاصر.

هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف على الخطاب المفاهيمي للهايبتوس في نتاج الخزف المعاصر ؟

حدود البحث

١- الحدود الزمانية : الفترة الممتدة بين (٢٠١٥م-٢٠٢٣م).

٢- الحدود المكانية : أمريكا -كوريا – المانيا -البرازيل

٣-الحدود الموضوعية: دراسة الاعمال الخزفية التي احتوت في على موضوعات الخطاب المفاهيمي للهايبتوس

تحديد المصطلحات

الخطاب (لغويا): الخطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام ، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان. والخطبة مصدر الخطيب ،وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابه ، واسم الكلام :الخطبة، قال أبو المنصور: والذي قال الليث، أن الخطبة مصدر الخطيب ، لا يجوز الا على وجهه واحدا وهو أن الخطبة اسم الكلام، الذي يتكلم به الخطيب ، فيوضع موضع المصدر، الجوهري: خطبت على المنبر خطبة، بالضم.. (Ibn Manzur, 711 AH) ١

الخطاب (اصطلاحا): الخطاب (**Discourse**) لفظ مشتق من الاصل اللاتيني (**Discoursus**) او**Discouere**)) وتعني في اللاتينية الحوار حيث أبتكر (هارييس)مصطلح الخطاب وعرفه بقوله ان الخطاب منهج تتحدث فيه اي ماده مشكله من عناصر متميزة ومترابطة ف يمتد طولي سواء كانت لغة ام شيئا شبها باللغة ، ومشتمل على أكثر من جمله اوليه انها بني شامله تشخص الخطاب في جملته او اجزاء كبيره منه..((2)) Heba, 2011)

الخطاب عند (ميشيل فوكو) هو ممارسه لها اشكالها الخصوصية من الترابط والتتابع ، فالخطاب ليس موقعا تقتحمه الذاتية الخالصة بل هو فضاء لموقع وانشطه متباينة للذوات، انه الخطاب -الموقع كساحه للفعل والصراع والرغبة، انه الفضاء الانتشار والتوتر والتوزع ، مما يجعله مسرحا للاستثمار، واستراتيجيه تحدد المكتوب والمنطوق المرئي (Abdul Aziz, ١٩٩٤) ٣

ثالثا _الهايبتوس ..... لغة: لا يوجد تعريف لغوي .... لكن تم تعريفة وفق المعجم السوسيولجي (لريمون) (الهايبتوس على أنه مجموعة من الاستعدادات النفسية، التي تكون متأثرة بالتربية لكن هذه الاستعدادات ليست باستعدادات لاشعورية وغير متحررة ،من الفعل الارادي للفرد. ولايمكن تحديدها خارج الإطار الاجتماعي الذي ينتمي اليه(Al-Arini, ٢٠١٤) ٤

_ الهابيتوس ..... اصطلاحا:

يعود الى لفظ الهايبتوس في مستواه الايتيومولجي الى الأصل اللغوي اليوناني (Hexis)ومنه ترجم الى اللاتينية بكلمة (Habitus)كما أثبت (كولد ديبار(Cl_dubar)) ويعني هذا اللفظ الحالة التي يكون عليها الطبيعة والثقافة. (Al-Arini, ٢٠١٤) ٥

أن الهابيتوس منتج يشارك في أنتاج البنيات الاجتماعية المبنية (structures) والبناءة (structurantes) ولايمكن ان يوجد هناك أي فرد خارج هذه البينات ويبين مثال الطفل المتوحش (فيكتور ديلا فرون**victor De lAveyron**) الى أي حد تساهم هذه البنيات المبنية والبناءة في بناء الفرد وتمكينه من التعبير. واولى هذه البيانات هي اللسان langue. وهي من الملكات المكتسبة الخاصة بسياق اجتماعي وثقافي تسمح بتطبيق القدرات الفيزيولوجية للأنسان أي اللغة . فبدون لسان لا وجود للغة. فالعلاقة بينهم علاقة استعداد. ومنذ الوهلة الأولى فبفضل

اللغة يمكن انتقال التصورات والقيم من جيل الى أخر. يلعب الهايبتوس نفس الدور الذي يلعبه اللسان مقارنة مع اللغة.(محمد ، ٢٠٢٢) ٦

الهابيتوس... إجرائيا: هو مجموعة من الاستعدادات التي تُفعّل الطاقة الحقيقية لتوجيه مشاعر الاجتماعية والنفسية في مجتمع ما سواء كانوا أفراد أو الجماعات، معتمداً على أسس تركيبيه تشمل الذهن، العقل، العاطفة، والحواس. هذه الأسس تحدد طبيعة المشاعر التي تنعكس في داخل الفنان، وتظهر من خلال أعماله الخزفية، متأثرة بالإرث الوراثي والتاريخي والاجتماعي والبيئي..

المبحث الأول : القراءه المفاهيميه للهايبتوس في الفكر المعاصر

الاطار النظري

اعتبر الهابيتوس من المصطلحات الاكثر تعقيدا في المعان السيسيولوجيا المعاصرة ، لكونه يعي بدراسة جميع الاستعدادات المكتسبة التي يتلاقها الانسان من بيئته الداخلية والخارجية ليؤسس منظورا انفرادي يقوم على اشتراطات معينه تؤكد فعاليتها الخاصة داخل الفرد والمجتمع، وقد شاع ذكره سلفا في الفلسفات القديمة فضلا عن الحقول المعرفية الاخرى كالأنثروبولوجيا وعلم النفس وغيرها من التنظيرات الفكرية المعاصرة، لكن اول من منح المصطلح بعدا جديدا وهو الفيلسوف الفرنسي "بورديو " عندما قام بتطويره واستخدامه بشكل واسع في ابحاثه الاجتماعية حتى بات عنصرا جوهريا في نظريته السيسيولوجيا ومن خلال دراسته له سعى لتجاوز مفاهيم التناقضات الكبرى التي سادت مع بداية القرن العشرين مثل الفاعل مقابل البنية، الذاتي مقابل الموضوعي، وحل العقل مقابل الجسد. هذا يعني ان الهابيتوس قدم اتجاهين مهمين الأول : إعادة تشكيل الطريقة التي نفكر بها ونفهم العالم الاجتماعي من خلالها والثاني: معالجة الإشكالات التاريخية التي تشكل أساسًا لتاريخ التفكير الفلسفي لكون هذه الإشكالات تمتاز بطابعها الديناميكي المرن، وفق تلك الإشارات ٧(Martin, ٢٠١٦) . يشير الهابيتوس بمفهومة الى دارسه الانساق الداخلية للأنسان وتحليله وفق ممارسات نمطيه تتوافق مع ذاته ضمن تشكيلات معقده ودائميه يصعب الانسلاخ عنها بوصفها تداعيات مرتبطة بما يكتسبه من ميولات وعادات وتقاليد تصبح فيما بعد تجارب ينظر اليها بعين التفرد من حيث محتواها الشخصي او قد يتشارك مع اللذين ينتمون للطبقة الاجتماعية نفسها ولكن ضمن موقف براديغمي حر ، هذا يدل أن العلاقة بين الفرد ومجتمعة قائمة بشرطية واحدة ، وهي ان تعبيراته لا تقع بشكل كامل داخل التنظيمات الاجتماعية التي طالما حددت نظامه التكويني أثمر مفهوم الهابيتوس عن مجموعة من النتائج الفكرية المرتبطة بأطروحات الفلاسفة، حيث أسهمت تنظيراتهم في بناء منظور منهجي يعكس طبيعة الضغوط الداخلية والخارجية التي يتعرض لها الفرد ويحللها ضمن إطار معرفي يعزز من فهم الذات وقد كان السفسطائيون (القرن الخامس قبل الميلاد) من أوائل من قدّم قراءة شمولية للوجود الإنساني إذ جعلوا منه المحور المركزي لفلسفتهم مؤكدين على أهمية الطبيعة الذاتية بوصفها جوهر الكينونة الإنسانية وعلى أن الإنسان هو المسؤول الوحيد عن صياغة نظامه التكويني الخاص دون الحاجة إلى مرجعيات أو معانٍ خارجية مفروضة مسبقًا لقد عبّر الخطاب الفلسفي لدى السفسطائيين عن نزعة وجودية مبكرة تُمثل لبنة أساسية في فهم الوجود الإنساني من خلال اعتماد نهج أنطولوجي يركّز على الوجود الفردي والتجربة الذاتية بوصفهما أدوات لفهم الواقع لا تسليمه فقد رفضوا فكرة التحقّق الكامل من الواقع ورفضوا كذلك الاعتماد على القيم المطلقة كأساس لفهم الحياة ما يجعل خطابهم الفلسفي أقرب إلى مشروع تحرري يؤمن بأهمية التفرد والتعدد في تفسير المعنى ،كما شدد السفسطائيون على ضرورة التناسق بين الوجود الفردي والتجربة الشخصية رافضين التقيّد بالأنظمة المغلقة والمفاهيم الجامدة ومن هنا منح خطابهم الفلسفي الأحقية للفرد في أن يحقق إمكاناته ويسعى وراء أهدافه بعيدًا عن قوانين الوجود المطلقة أو النماذج القسرية التي تسعى لتحديد المعنى مسبقًا لقد انبثق من هذا الخطاب منظور إنساني يؤكد على أولوية التجربة الذاتية في فهم العالم وإعادة تشكيل العلاقة بين الذات والواقع (Nashwa, ٢٠٢٤) ٨). ناقض سقراط (٤٧٠- ٣٩٩ ق.م) الصور الإخراجية السفسطائيين حول مفهوم الحقيقة الإنسانية وعلاقتها بالمعرفة، فهم يرون ان المعرفة التي تقام عن طريق الادراك الحسي قادره ان تجعله يدرك واقعه الخارج حتى لو كانت بعيده عن القيم الأخلاقية والاجتماعية الذي تعكسه، اما"" سقراط "" يجد ان المعرفة متكئه على الادراك العقلي للأنسان الذي يعيد للحقيقة موضوعيتها لكونه يعيش بذكائه ليس بقوته ، وغير ذلك تدمير واضح للمعايير الموضوعية برمتها " ان كل معرفه هي معرفه من خلال المفاهيم .(Walter, 1984) 9.). أقيم النسق الفلسفي لهيغل (١٧٧٠-١٨٣١) على تصعيد مشروعية الذات وتطويرها مع ضرورة شمولية الفكر البشري وارتباطها بالعقل لإنتاج خطاب حر يؤسس ذات واعية متفردة تقوم على تنمية قدراته العقلية والروحية "" لأنه يؤمن بأن الفكر لا يتميز عن الأشياء ، بل هو مطمور فيها ، ومسؤول عن طبيعتها وتطورها Michael)"، ٢٠١٠) ١٠ كما ميز هيغل بين الذاتية والموضوعية اللذان يعدان المحرك الاساسي لعملية التطور الجدلي للفرد، الذاتي : تمثل الحالة السيكولوجية الداخلية المنظور اليها ذاتيا كا(الشهوة ، الفهم ، الخيال ، الذاكرة) وهي مستويات يمكن تطويرها ديالكتيكية بوصفها الوعي المفكر الذي يمتلكه الروح تجاه ذاته ومنتجاته، والموضوعي ان تخرج الروح من ذاته

ليخلق عالما موضوعيا خارجيا كـ(التنظيمات ، المؤسسات ، العادات) وكل من يؤثر في العالم الفعلي ، وفق هذا التداخل المرن تنتج عملية الصراع بين الواقع الخارجي المحسوس والفكر المحض ، أي بين الطبيعة والواقع المتناهي والحرية اللامتناهية للفكر وهنا يبدأ مرحلة تزاوج الذاتي والموضوعي بغية انتاج نظاما مثالي تحركه الإرادة الى تتجلى فيها الفعل في الوجود العقلي(11 (Majdi, 2019) . اثارت المسألة الأنطولوجية لهيدغر(١٨٨٩ -١٩٧٦) حفيظه مفكرين القرن العشرين عن طريق شرحه حول لمفهوم " الدزاين- "Daseinالذي هو علاقه التناسخ المباشر مع ذاتيه الوجود كما أقر ان الحضور الوجودي للفرد قائم على مبدا الصيرورة ، و ان الامكانات والميولات التي يسعى لتحقيقها واثبات خطاباته الذاتية تحمل حقيقة متغيرة وغير ثابته تبعا لتغيير السياقات السياسية والتاريخية داخل اي مجتمع كان ، هذا يعني ان الانسان بإمكانه ان يضع كينونة وانشاء واقعه حسب الظروف المحيطة به بعيدا عن اي سيادة تعطي صفه التحجيم والتعقيد نتيجة اعلاء الحرية التي جعلته يفرض اهميته بين الموجودات الاخرى لتعزيز مصيره(Ben Madkhan, ٢٠٢١) ١٢.) أن عصر الصناعة الرأسمالية وشيوع سياسة القيم المتشرذمة جعلت الغرب امثال البير كامو(١٩١٣-١٩٦٠) يطلق الخطاب هنا كقوة دافعة لتفجير فكرة محورية تتماهى مع ذبذبات التمرد بهدف تشكيل ثقافة جديدة تُعيد النظر في شرعية الموقف العقائدي ذي الطابع الميتافيزيقي هذا الموقف الذي طالما كبّل الفرد نظرياًوعملياًوأخضعه لمسؤولية إثبات سلطته على الواقع من دون الاستناد إلى قوى خارجية تهدد كيانه ككائن وجودي يعبّر عن إرادته الحرة في الفعل والموقف الخطاب الثوري المقترح يسعى لتفكيك رواسب الماضي وإلغاء دورها كمحدد رقابي لتجربة الهايبتوس للفرد في محاولة لإعادة تشكيل الهوية الوجودية ضمن مناخ أكثر تحرراً واستقلالاً في هذا السياق، يبرز "كامو" بوصفه مُؤسِّساً لظاهرة اجتماعية تمردية جذرية ترتكز على خطاب فلسفي يُحاكي الكوجيتو الديكارتي حيث تتحول "الأنا الحرة" إلى برهان على الوجود الحقيقي داخل العالم. ومن هذا المنطلق، تتجلى عبارة "أنا أتمرد، إذاً أنا موجود" كإعلان رغبة عنيفة في كسر السائد وتجاوز منظومات الأعراف والقوانين والتقاليد تمهيداً لانبثاق نوع جديد من الهابيتوس يُصاغ من خلال تجربة فردية تتخذ من الفعل التمردي نقطة انطلاق دون أن تغفل عن ضبط هذا التمرد وتوجيهه داخلياً , فالإنسان وفق هذا الخطاب تحت احكام تابعة للفرد عبر منابر الامتثال للصور تحققها الفاعلية العبثية " الانسان عليه ان يتمرد ولكن على تمرده ان يحزم المد الذي يكيفه في ذاته"" 13(Al-Bir, 1989)

المبحث الثاني: السياق : الفعل التطبيقي للهايبتوس في نتاجات الخزف المعاصر

لم تكن التغيرات الخطابية التي شهدها القرنان التاسع عشر والعشرون مجرد توجهات انتقائية بل جاءت نتيجة لتفاعلات عميقة بين البنى المعرفية المتأخرة والسياقات التاريخية المتغيرة مما ساهم في خلق مساحات نقدية داخل الخطابات النصّية الأوربية التي عبّرت عن نزعة تفكيكية وصراعات بين السلطة العامة التي تحاول قمع الحريات وكل خطاب ذاتي وبين الذاتية والبنى التقليدية المسيطرة وقد أدت الى الثورة صناعية جنبًا إلى جنب مع التحولات السياسية والفكرية التي شكلت دورًا محوريًا في إعادة تشكيل مفهوم الفن جذريًا Rana, ٢٠٢٣)١٤.) خصوصًا بعد انفتاحه على أفكار مفكرين مثل باكونين الذي يعتقد ان السلطات كلها غير شرعيه وان الحرية الشرط الرئيسي لتطور الانسان حيث دعا إلى تحرر الإنسان الوجودي من القيود السلطوية فيرى ان الحرية غريزة في البشر ولا يمكن التخلص منها بل انها تشكل اساس الوجود وطبيعة الانسان ولن تستطيع اي قوه سواء كانت استعماريه او دينيه او قوميه القضاء على غريزة الحرية تجلت تلك الدعوات في مشاريع فنية وفكرية سعت إلى ترسيخ مبادئ جديدة تؤمن بأن انحراف المجتمع عن أنماطه السائدة يمكن أن يكون فعلًا إيجابيًا ومنظمًا، يسهم في التعبير عن حرية الفرد من خلال إلغاء السلطة والوصاية وتفكيك الهياكل التي كبلته (Michael, ١٠) ١٥. حيث بدأ الإنسان يعيد التفكير في موقعه داخل هذه المنظومة، مستشعرًا ضرورة التغيير والتمرد على النظام الاستبدادي الذي طالما وجّه مسار حياته وقيّد حرياته ومن هذا المنعطف بدأت الحضارة تدخل مرحلة جديدة من الوعي عنوانها التحرر والتحول والبحث عن الذات في فضاء أكثر انفتاحًا انطلاقًا من هذه المتغيرات الفكرية والشروط المتجددة سعى الخزاف المعاصر إلى تفكيك الأنماط الكلاسيكية ونقض أي شكل من أشكال التجانس أو الصياغات المخططة سلفًا مؤكدًا في خطابه الفني على مفاهيم التعددية، والانفتاح، والاختلاف كقيم جمالية ومفاهيمية أساسية (Edward, ٢٠٠٢) ١٦. ومع رفض التسليم بالسرديات الكبرى وبالخطابات الشمولية ، واشكاليه الفلسفية والفكرية التي تتعلق بإمكانية اطلاق الاحكام القيمية على القضايا مع غياب المرجعية المعيارية طرح ليوتار السرديات الصغرى كبديل الانسب الى السرديات الكبرى القائمة على تشكيل خطابات من قبل جماعات او تجمعات معينه لتحقيق اهداف محدده ذات طبيعة مرحليه ووقفيه وبرجماتية ولا تحمل الطابع الشمولي ولا السلطوي القسري للسرديات الكبرى حيث تتشكل مع الخطابات تطرحها الاقليات المعينة داخل المجتمع وبمجرد ان تتحقق مثل هذه الخطابات تنحل هذه السرديات تلقائيا وتتلاشى دون ان تتحول الى ايدلوجية سياسيه او اجتماعيه قاره وثابته(Lyotard, ٢٠٠٣) ١٧ . وقد جاءت هذه المقاربة كاستجابة واعية للأزمات السياسية والإنسانية الكبرى التي شهدها القرن العشرون

حيث شكلت تلك المآسي منطلقًا لانبثاق اتجاهات فنية جديد مما جعل الخزاف يتجه إلى كسر الأطر التقليدية في التعبير البصري متخليا عن الشكل كعنصر مركزي ليشكل خطاب فني جديد يتمحور حول الإيماءة والتلقائية فلم يرتبط بمفهومه الكلاسيكي القائم على الشكل أو الدلالة المباشرة بل أصبح يعكس تجربته الذاتية الخالصة التي ارتكزت على اللون والتقنيات المستخدمة كوسيط للتعبير عن الهابيتوس لكل فنان لا عن الواقع المحسوس إذا ان التحول لم يكن مجرد تغيير في الشكل بل كان إعادة بناء لخطاب فكري ينطلق من الذات ويُعيد النظر في طبيعة المادة والخامة التي تحولت من عناصر هامشية إلى مركز الاهتمام وبهذا أصبح اختيار المادة وطريقة التعامل معها يشكل هوية الفنان ومن الهايبتوس الذي يميز أسلوبه في هذا الإطار لم يعد الخطاب الفني مجرد انعكاس للعالم الخارجي بل ممارسة ذاتية تعبّر عن موقف الفنان. وتُعيد تشكيل العلاقة بين الشكل والمحتوى حيث أصبح لكل فنان خطابه الخاص الذي يعبرنه وهذا ما يمكن ملاحظته بوضوح في أعمال الخزاف (Rudy Autio) كما في **(الشكل رقم١ ا- ب)** . (Reem, ٢٠٢١)١٨

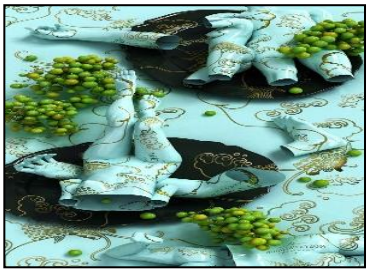
الشكل ١- ا

الشكل ١- ب

وقد كسر (Autio) الخطاب المنطقي للشكل ، فهو لم يقدم حلول عقلانية نتيجة تطور الرأسمالية في تحويل السلطة الى سلعة وهيمنة ثقافة الاستهلاك وتفشي دائرة الاغتراب والايدلوجية المتجسدة التي أدت بدورها الى التنوع وتحوله اللاعقلاني فا علن خطاب الهابيتوس على تحرير الشكل من سياقه الطبيعي مستندا على اليات تتجه نحو الطابع التجريبي الشخصي فاعتنق الخزاف سبلا تعبيرية تمكنه من التعبير عن ذاته وهذا اهم ما تميزت به القيم البعدية حيث غدا الشكل معبئ بدلالات رمزية تتجاوز البعد الوظيفي بغية مواكبة الاتجاهات العالمية وتصعيد هيمنة التسويق على الذوق . فقد جاءت ما بعد الحداثة لتقلب المقولات الحداثوية واعلاء التحرر الذاتي المنفرد ورفض القيم السابقة فقد إثر القرار النيتشوي الفلسفي بتدبير الحيل لقلب القيم واستحداث افق جديدة او اشتقاقها من خلال المعاينة الراهنة التي تعني نقدا جذريا لعالم ثقافي اباح التحرر الانحطاط والتهميش ورفع الالواح الجديدة في الاتيقة البشرية (Al-Mawladi, ٢٠٢٢)١٩. فأوجد فنانوا (Pop art) طريقتهم الخاصة للتعبير عن شعورهم من خلال كسر كافة الحدود التقليدية ونقد المجتمع الرأسمالي فقد ركزت على تفكيك صورة الفنان نفسه داخل المجتمع، مستخدمة أساليب مجزأة ومشوشة والصورة المجازية والثقافة الشعبية الجديدة التي عكست طابع المدرسة الدادائية فهذا الفن لم يكن تمثيلاً للعالم الواقعي، بل خطاباً بصري أقرب الى محاكاة لواقع افتراضي أكثر مما هو توثيق للحقيقة لم يعيد صياغة الذات والفكرا حسب بل اكتفى بتوليد المعنى من خلال التكرار والرمز والتأويل الشخصي(Amhaz, ٢٠٠٩)٢٠). كما في اعمال الخزاف **(Kim Joon)** في **(الشكل٢)** التي اتجه نحو كسر الواقع حتى يفقد المألوف سحره الأصلي .

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشكل ٢ - أ



الشكل ٢ - ب

بينما نادت تيارات ما بعد الحداثة باستخدام الجسد كوسيلة تعبير تتجاوز الأطر التقليدية، بتأثيرات فوكو الذي عبر تحرر الجنسانية وجعل الجسد الركيزة الأساسية للاستهلاك وإتاحة المكبوت والتحرر في الفنون المعاصرة فأصبح رمزاً للهيمنة الإنسانية على الخطاب الفني، وموقعاً للإفصاح عن القضايا المسكوت عنها((Rana, ٢٠٢٣,٢١) . وفي هذا السياق، يمكن الاستدلال على ذلك من خلال العمل الخزفي المشار إليه**(الشكل٣)** للخزافة **(Ruby Neri)** التي استخدمت الجسد حيث صورت رأس امرأة وهي محاطة بفتيات عاريات من كل جانب. هذا التكوين البصري لم يكن اعتباطياً بل جاء كموقف فني معاصر يجسد الخطاب الجسدي والتحررمن الجمود ليصبح الجسد حاملا لثقافة العصر وبنية الانفتاح والتشظي في ظل الخطاب الاستهلاكي ..فالخزاف لا تقتصر انتاجاته على نفسه بل من اجل ابهار المتلقي الذي يفسر الخطاب المنتج ويفسره .وهو بذلك يساعد الخزاف في عملية الإنتاج من خلال فك الخطابات وتأويلها بطريقته الخاصة .

الشكل ٣

وقد استمر الفن الغربي بتصوير الاستفزاز والقبح بمظاهره المتنوعة وربط التجربة الجمالية في المنتجات الخزفية بأادهاش المتلقي بما هو غير متوقع على حد سواء فنجد في اعمال الخزافة (Ronit Barangaa) الابتعاد في منجزها الفني عن القوالب الشكلية والقياسات النمطية السائدة متجهةً نحو آفاق معرفية جديدة تتسم بالغرابة واللاألوف متأثرةً بتحولات الفلسفية أحدثت تغييراً جوهرياً في طريقة تناولها للخطاب البصري فقد أستبط شوبنهاور ان الخطاب الجمالي الحقيقي من خلال التأمل الوجداني الخالص حيث يرى أن جمالية القبح ممكن ان تعبر عن مشاعر متناقضة بين النفور والمتعة واللذة والالم والذي يختلف عما اذا كان جمالا خالصا فتكون المشاعر المنسجمة والمتناغمة فهو يرى ان الخطاب لا يمكن تسميته بجمالي دام يحتوي على المعايير الجمالية المستحسنة بخلاف جمالية القبح التي تثير المتلقي وتفتح له المجال بالتمرد على ارادته وتحطيم فكرة الجمال وزحزحة الثوابت من اجل الوصول الى منجز خزفي متعدد الأوجه والاسطح . (Muhammad, ١٩٨٣)٢٢ . كما في **الشكل (٤ ا- ب)**

الشكل ٤ - أ

الشكل ٤ - ب

مؤشرات الاطار النظري:

١-اختلفت آليات تمثل خطاب الهابيتوس من فرد إلى آخر تبعاً لتأثير العوامل الاجتماعية المتغيرة من جهة وبفعل التكوين الذاتي المستمد من التجربة الحياتية اليومية من جهة أخرى وقد أسهم هذا التداخل في تشكيل استعدادات لا واعية تُفعّل أثناء التفاعل مع الواقع، وتؤدي إلى إنتاج تفسيرات متعددة ومتباينة لظواهر الأشياء، نابعة من البنية الفردية الخاصة بكل شخص.

٢-قدّم الناقد "بيير بورديو" رؤية نقدية متجددة لمفهوم "الهابيتوس"، حيث منحه دوراً مركزياً في تحليل البنى الاجتماعية ومجالاتها المتعددة عمل على تطوير المفهوم بشكل منهجي وطبّقه بشكل واسع في دراساته التجريبية ليغدو لاحقًا أحد الركائز الأساسية في بناء نظريته السوسيولوجية.

٣-إن اعتماد "بورديو" بشكل جوهري على مشروع النزعة الذاتية أسهم في بلورة مفهوم حديث عُرف بفاعلية "الأنا الحرة" التي تقوم على التشكيك في ثبات القوانين المرتبطة بالطبيعة البشرية وتنظر إلى المتغيرات من منظور نسبي بهدف التعبير عن الفكرة المقصودة بطريقة تتجاوز المطلق وتلامس واقع التجربة الفردية.

٤- ارتبطت المنظومة المعرفية المعاصرة باتجاه تفكيكي يستند إلى تقويض القيم وإفراغها من معناها الأمر الذي انعكس على ميول الخزاف وخطاباته الذاتية حيث بات يعكس من خلال أعماله رسائل متمردة وهجومية تنتقي من العلاقات الفنية والاجتماعية ما هو سائد لتعيد طرحه بصيغة تهدف إلى زعزعته والتشكيك فيه.

٥- انطلق خطاب الهابيتوس المستند إلى الرؤية الوجودية من رفض البنية التراتبية المنظمة معتمدًا على أداء عشوائي وانتقائي يعبّر عن قناعة راسخة بجدوى الانزياح كوسيلة لتحقيق مشروع فني قائم على الفوضى يروّج لثقافة جديدة لا تستند إلا إلى شرعية ما هو مباح، متحررة من القوالب التقليدية والضوابط المؤسسة لها .

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الاعمال الخزفية لفنون ما بعد الحداثة حسب المدة الزمنية المحددة(٢٠١٥-٢٠٢٣) التي عنيت بدراسة الخطاب المفاهيمي للهابيتوس في نتاجات الخزف المعاصر وقد تحدد المجتمع بمجموعة من الاعمال الفنية لدول عدة . وقد تم رصد مجمل الاعمال لخطاب الهابيتوس من شبكة الانترنيت وبعض الكتب والبحوث الأجنبية والمواقع الالكترونية والاستفادة منها بما يعطي هدف البحث .

عينة البحث:

قامت الباحثة باختيار نماذج العينة والبالغ عددها (٤) عملا فنيا من مجموع ماحصاه مجتمع البحث من اعمال خطاب الهابيتوس والمرتبطة بحدود البحث من عام (٢٠١٥-٢٠٢٣) استنادا لهدف البحث وتحقيقا له في الكشف عن خطاب الهابيتوس في الخزف المعاصر والتي تتوافق مع مؤشرات الاطار النظري .

منهج البحث :

البحث على منهج التحليل الوصفي رصد الجانب الخطابي للهابيتوس المعاصر من خلال الكشف عن الابعاد الفكرية والتقنية والعلمية في نتاجات الخزف المعاصر . والتعرف على خطاب الهابيتوس في الخزف المعاصر وكيفية تطبيقها على المنجزات الفنية

أداة البحث:

تحقيق الاهداف البحث تم الاعتماد على الاعمال الفنية عبر الاستعانة بالمؤشرات التي اعتمدت كمحركات في توجيه القراءة والتحليل وملاحظه لعينه البحث

تحليل نماذج عينة البحث

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج (١)

اسم الخزاف	اسم العمل	القياس	السنة	العائدية
Francesca Dimattio	Bloemenhouder	253*80*55cm، 22 *31*92 *	2015	https://search.app/8JoKWQDeZMMJyC6G8

التحليل:

العمل الخزفي المرسل يُعد مثالاً صارخاً استندت على مفاهيم ما بعد الحداثة في تفكيك المعنى وتجاوز القيم الشكلية والجمالية التقليدية إنه ليس مجرد تركيب بصري بل هو تمثيل بصري لفكرة الفوضى المنظَّمة حيث يتجاوز الفنان حدود المعقول ليصل إلى تشكيل لا يمكن تصنيفه ضمن سياق واحد يبدو العمل وكأنه يسخر من الاستقرار الدلالي فيبدو كشخص بهيئة الوقوف ولكنه لا يظهر بسبب الفوضى التي تحيط به كالمسامير والتمثال الصغير في اسفله ومن الممكن انه أضاف بعض الخزفيات المكسورة على العمل الخزفي التي زخرفت بكل عناية فوضعت على العمل لتوضح الجانب الجمالي لكل شخص فبداخل كل ذات صدئه توجد حياة وأمل للحياة السعيدة فتجاوز الفنان هنا المفهوم التقليدي للخزف كفن وظيفي وفقًا لخلفية المتلقي وثقافته فهنا لا يجد أمامه رسالة مغلقة أو شكلًا مفهومًا بشكل مباشر بل يواجه خطاب تجريدي يتطلب منه الدخول في علاقة فكرية مع العمل علاقة تقوم على التأويل والانفعال لا على الاستهلاك البصري البسيط، وبالتالي فإنه يمكن اعتباره ممارسة مفاهيمية معقدة تستند إلى خطاب فلسفي عميق ضمن قالب بصري يجمع بين الغرابة والسخرية والتأمل ليشكّل في النهاية نصاً خزفياً مفتوحاً يمارس فعل التغيير على الوعي الجمالي والسياق الثقافي في آنٍ واحد.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج (٢)

العائدية	السنة	القياس	اسم العمل	اسم الخزاف
https://pin.it/70km24vm5	2018	----------	Mon Lisa	Carolin Loebbert

التحليل :

في هذا العمل البصري نجد تقاطعا واضحًا بين الكلاسيكي والمعاصر وبين الفخامة التقليدية والتجريب الجريء لفنون ما بعد الحداثة فالتركيب يتألف من عنصرين خزفي حصان أبيض بلمسة كلاسيكية منمقة وإلى جانبه مزهرية خزفية تفيض بالرموز الكتابية والرسوم الجرافيكي ذات طابع شعبي وفني ساخر تعمد الاستفادة من مرجعية مزهرية تقليدية وهي عادة ما تُرتبط بالجماليات الشرقية أو التاريخية ولكن بدلاً من الحفاظ على قدسيتها قام بتحميلها بمجموعة من الكتابات والرموز المعاصرة بل ودمج وجه لموناليزا واحدة من أكثر الصور الفنية شهر ولكن بإعادة رسمها بأسلوب كاريكاتيري ساخر وسط دائرة وردية محاطة بأيقونات بصرية وكلمات مثل "keep on smiling" وكأنن الخزاف يواجه الابتسامة الشهيرة بابتسامة مُصطنعة أخرى تطرح تساؤلًا عن المعنى الحقيقي للابتسامة في زمن التكرار والانفصال عن الجوهر الخطوط السوداء الألوان الفاقعة والكتابات العشوائية على المزهرية تعيد إلى الأذهان تأثيرات فن البوب آرت حيث يتم تسييل الجمال إلى رموز استهلاكية وتفكيكه إلى طبقات من الإشارات المفتوحة، لا تعود المزهرية فقط مجرد إناء للزينة بل تتحول إلى سطح للحوار الثقافي بين المقدّس والمبتذل بين الفن الراقي والفن الشعب أما تمثال الحصان، فيبقى على حاله الأبيض النقي وكأنه يُمثّل الكلاسيكية الصامتة أو الجمال المحايد لكنه بدوره لم يسلم من لمسة التهكّم البصرية حيث أُضيف إليه خط متعرج أحمر على وجهه أشبه بالندبة هذا التلاعب البصري يزعزع حالة السكون والجمال المتعارف عليها ويوصل رسالة مفادها أن لا شيء يبقى بمنأى عن التغيير والتأويل في زمن الانفجار البصري والمعرفي

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج (٣)

اسم الخزاف	اسم العمل	القياس	السنة	العائدية
Sean Erwin	One most image myself happy	22*14*26 in	2019	https://search.app/Zy3BLmrJikzgXTxG9

التحليل :

لجأ الخزاف المعاصر إلى تكوين بصري معقد يتقاطع بين الهوية الفردية والرمز الجماعي وبين المقدس والمدنس في مركز التكوين ترتكز رأس آدمية بيضاء ذات ملامح أنثوية واضحة تبدو ساكنة وجامدة، وكأنها خارج الزمن هذا الرأس ليس مجرد تمثال خزفي بل يحمل دلالات رمزية قوية إذ يُمثل الذات العاقلة او ربما العقل الذي يطفو على سطح المجتمع ببرودةٍ لا مبالاة يتّصل الرأس بعنصرين آخرين: أحدهما كلب صغير مجسَّد بطريقة زخرفية، مستقر على صينية مماثلة والآخر وسادة بيضاء على كتلة إسمنتية تتدلّى منها كيس بشكل كف تبدو وكأنها زجاجة تحتوي على وردة حمراء يتجاوز الشكل الواقعي إلى بناء رمزي معقد فالكلب قد يرمز إلى الألفة أو الحراسة لكنه هنا يظهر كتمثال لا حياة فيه وكأنه جزء من ترفٍ استهلاكي أو ديكور منزلي أما الوسادة فرغم أنها ترتبط عادة بالراحة والنعومة، فإن تموضعها فوق قطعة إسمنتية رمز الصلابة والخشونة يخلق نوع من الانزياح ليشير إلى هشاشة الامان أو وهم الراحة في عالم صلب وقاسٍ فتدلّي الكيس من منتصف التكوين أشبه بقطرة دم أو إكسير حياة معلق في الفراغ ما يضفي على العمل طابعًا طقوسيا أو شعائريا وكأننا أمام مذبح حديث للذات أو للعاطفة الألوان محايدة غالبًا (أبيض، رمادي، ذهبي) لكن وجود اللون الأحمر يحدث توترا يُثير إحساسًا بالخطر أو الرغبة أو الحنين يمكن القول إن العمل يقدم تعليقا نقديا على الواقع المعاصر من خلال استعارة الأشكال اليومية وإعادة توظيفها في سياقٍ نحن أمام نص بصري مفتوح بالتالي، فإن هذا العمل هو احتفاء بالتناقض وفضاء للعب الرمزي ومرآة تعكس ذاتًا إنسانية ممزقة تائهة لكنها في الوقت نفسه قادرة على خلق الجمال من خلال كسر القوالب وإعادة بناء المعنى من أنقاض الشك

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج (٤)

اسم الخزاف	اسم العمل	القياس	السنة	العائدية
Sergei isupove	complication	55*41*15cm،22*16**6in	2023	https://images.app.goo.gl/ZRmiTJkmsG48BxHn9

التحليل :

يتجلى في هذا العمل الخزفي طابع معاصر ينبثق من رؤية فنية تسعى إلى إعادة تشكيل الجسد ضمن إطار مفاهيمي يتجاوز الأنساق التقليدية حيث لا يُقدَّم الجسد هنا كعنصر جمالي مكتمل أو مثالي بل ككيان ديناميكي مُحمّل بالمعاني المتغيرة يعكس تحولات كبرى في الفكر البصري والسلوك الثقافي للمجتمع الغربي ففي العمل لا يبحث عن تمجيد الجمال أو محاكاة الواقع بل يستخدم الجسد كوسيط تعبيري ينقل من خلاله أزمات الإنسان المعاصر وتحدياته ويفتح أفقًا تأويليًا يربك المتلقي ويستفزه في هذا السياق ينزع العمل إلى تفكيك الرموز السائدة واستبدالها بدلالات جديدة تستلهم روح اللحظة التاريخية ،حيث تختفي الحدود بين ما هو فني وما هو استهلاكي وتتشابك الإشارات البصرية لتخلق هايبتوس مفتوحًا يلامس قضايا الإنسان دون أن ينغلق على معنى ثابت أو تأويل نهائي بتموضع الجسدان الملتصقان في مركز الفعل الفني ويبدوان في حاله صراع خارجي ولكن الداخلي يبدو انه يتفاوض لكنه لا يُقدّم بوصفه رمزًا للهوية أو الذاكرة بل كجسد استهلاكي وفي الأعلى نشاهد رأس لكلب ودجاجة فالمنتج هنا معاد توجيهه نحو منظومة رمزية تواكب السرعة والفوضى وبينما تنحسر مفاهيم الجمال الكلاسيكية ينهض خطاب جديد يستثمر أدوات الدعاية من خلال تحدي المألوف ، فالعمل لا يطرح نفسه بوصفه تجريبًا شكليًا فقط بل بوصفه نقدًا حادًا لواقع يغمر الإنسان بصور زائفة ومفاهيم مفرغة حيث يُعاد إنتاج كل شيء بما في ذلك الجسد بوصفه سلعة أو علامة في هذا الإطار يصبح الجسد الفني منصة لطرح الأسئلة لا للإجابة عنها، ولإثارة التفكير لا لتهدئته إن هذه المقاربة لا تنفصل عن إرث فلسفي معقد بل تنبثق منه حيث يبدو الخزاف وكأنه يستدعي تاريخًا من التفكيك والتشويه لا بغرض التدمير بل للبحث عن أشكال جديدة للفهم والانفتاح ولخلق لغة بصرية تتماهى مع واقع متعدد سريع التحول ومفتوح على التأويل بلا حدود هكذا يصبح الجسد مادة بصرية ذات حمولة فكرية عميقة لا تنتمي لزمن محدد بل تتقاطع مع لحظة ما بعد الحداثة بكل مفارقاتها وتوتراتها.

نتائج البحث :

١- يعد هدم خطاب الهايبتوس للسرديات الكبرى انعطافًا حاسمًا في مسار التفكير الجمالي والمعرفي داخل بنية العمل الخزفي المعاصر، إذ لم يعد الخزاف يخضع للأنماط المركزية أو للمرجعيات الصارمة التي طالما طغت سلطتها على سياقات الحضور البنائي.

٢-ان فكره الخطاب المفتوح الذي أقره المرسل –الفاعل الاول ليستكمل تشكيلاته الخزفية جعلت النص البصري نظام متشضي يحمل بداخله محتو ى اهتزازي متعالق مع ما تفرزه الثورة الصناعية من توجهات مشوه .

٣- ان المقاربة المفاهيميه بين الهايبتوس والحقول المعرفي الاخرى لا تخضع لمنظومة دائميه من المعايير، بل تعمل دائما على تفكيك سلطة المباح وتجاوز الرؤية المنتقاة الضيقة لتخلق فضاءً من الحرية التعبيرية وبذلك تصبح الأعمال الخزفية بمثابة خطابات نقدية تتجاوز حدود التمثيل المادي متخذة من الهايبتوس أداة فاعله بعملية التغيير واستنفار حفيضة المشاهد من اجل انتاج النص تأويله .

٤- في ظل التحولات الثقافية والمجتمعية شاع خطاب الهايبتوس كقوة ساندة لسلطة الموروثات والتقاليد لكون وفق رؤية متجدده فأسس عن طريقها انموذجا خطابياً يتجاوز البنى الجامدة نحو ممارسات أكثر انفتاح وتأويلاً ،هذا الخطاب لم يكن فقط في الشكل الخزفي وإنما في البنية الفكرية التي تقف خلفه حيث استطاع الهايبتوس أن يحوّل الاستقراءات التجريبية إلى منظومة رمزية متقنة ومشحونة بدلالات غرائبية مضمرة،

الاستنتاجات:

١-يتجلى مفهوم "الهابيتوس" لدى الخزاف المعاصر من خلال اشتغاله في مناطق التماس بين ثنائيات متعارضة كالفردي والجمعي، والذاتي والموضوعي إذ يشكل هذا التفاعل الجدلي بين المتقابلات منطلقًا لبلورة خطاب خزفي قادر على احتواء التوترات الكامنة في هذه الازدواجيات وتحويلها إلى تعبير بصري غني بالدلالات، يتسم بالعمق والتعقيد ويتم ذلك عبر سعي الخزّاف إلى دمج هذه الأضداد في عمل فني واحد يتجاوز حدود الفصل التقليدي ليعبر عن رؤية معاصرة متجذرة في التجربة الحسية والفكرية معًا.

٢- يؤدي خطاب الهابيتوس لدى الخزاف المعاصر دورًا فاعلًا كمصدر ذاتي للأفكار والسلوكيات متجاوزًا الإطار الفردي ليولّد أنماطًا متنوعة من الإدراك والإحساس والممارسة فهو يشكل بنية موحدة منسجمة ضمن السياق الاجتماعي العام حيث يراكم الخزاف خبراته الثقافية والاجتماعية بشكل غير قسري بل يحتفظ بها في ذاكرته كجزء من تكوينه الداخلي وتتحول هذه الخبرات لاحقا إلى مرجع جوهري يسهم في بناء رؤيته الجمالية وتشكيل هويته الفنية

٣- تتولد في ذهن الخزّاف المعاصر صور داخلية ثرية تُعبّر عن رؤى لا محدودة تستمد ملامحها إما من الواقع الاجتماعي الذي يحيط به أو من تجاربه ومشاعره الكامنة. وتعمل هذه الصور كأداة عاكسة لجوهر الواقع سواء كان محسوسًا أو متخيلاً فتنبثق منها مسارات إبداعية تنعكس بوضوح في أعماله الخزفية. ومن خلال هذا الرصيد التصويري المتراكم يتمكن الخزّاف من تحويل الأفكار إلى إشارات ورموز ذات دلالات عميقة يوظفها بوعي وإرادة فنية ضمن إطار تعبيري يعبّر عن ذاته ويجسد رؤيته.

المصادر:

-1 Ibn Manzur: **Lisan al-Arab**, Vol. 4, 3rd ed., Beirut, Dar Ihya al-Turath al-Sha'bi, 711, p. 135.
-2 Heba Abdel Aziz Ahmed: **Discourse Anal**
ysis, Al-Nour Foundation for Culture and Media, January 24, 2011.
-3Abdel Aziz Al-Ayyadi: **Michel Foucault, Knowledge, and Power,** Beirut, University Foundation for Studies, Publishing, and Distribution, 1994, p. 20. 4- Al-Arini, Salah al-Din: The Concept of Habitus in Pierre Bourdieu, Journal of Social Sciences, Morocco, Issue 9, 2014, p. 64**.**
4- Laarini, Salah El-Din: **The Concept of Habitus According to Pierre Bourdieu**, Journal of Social Sciences, Morocco, Issue 9, 2014, p. 64
5- Laarini, Salah El-Din: The previous source, p. 67.
6- Mohamed Obloho: **Critical Sociology and the Concept of Habitus According to Pierre Bourdieu**, Al-Rafid Al-Fikri Magazine, Cadi Ayyad University, Marrakech, 2022, https://www.alraafidmag.com/
7- Martin Karl**: The Concept of Habitus According to Pierre Bourdieu**, trans. Tariq Othman, Namaa Center for Research and Study, Namaa Papers (97), Cairo, 2016, pp. 21-22.
8- Nashwa Alab Muhammad, Milad Zaki Ghali: **Existentialism According to the Sophists**, Humanities Periodicals, Faculty of Arts, Damanhour University, 2024, p. 499.
9- Walter Stace: **A History of Greek Philosophy**, trans. Mujahid Abdel Moneim Mujahid, Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution, Cairo, 1984, p. 12.
10- Mikhail Annaud: **A Dictionary of Hegelian Terms, trans**. Imam Abdel Fattah Imam, Supreme Council of Culture, p. 41.

11. Magdy Ezz El-Din Hassan: **The Curiosities of Hegel's Philosophy of Spirit,** Al-Istighbar Magazine, Islamic Center for Strategic Studies, Issue 14, 2019, pp. 171-174.
12. Ben Madkhan Rustum: **The Concept of Dasein in Martin Heidegger**, Unpublished Master's Thesis, College of Humanities and Social Sciences, Arab University, 2021, p. 37.
13. Albert Camus: **The Rebel Man, trans**. Nihad Reda, Awidat Publications, Beirut, 3rd ed., 1983, p. 14.
14. Rana Dahi Abdul Karim: **The Conceptual Transformation in Reading the Discourse of Contemporary European Ceramics**, University of Basra, College of Fine Arts, Basra Arts Magazine, Issue 24, 2023, p. 29.
15. Mikhail Bakunin**: Power and Freedom, trans**. Adi Al-Zoubi, Mu'ayyad Al-Nashar, 2021, p. 22.
16-Edward Lucie Smith: **The Art Movement Since 1945**, Arab Printing and Publishing House, 1st ed., Giza, 2002, p. 231.
-17 Lyotard: **Towards a Philosophy of Postmodernism**, trans. Iman Abdel Aziz, Supreme Council of Culture, 1st ed., 2003, p. 57.
-18 Reem Ahmed Diab: **The Conceptual Dimension of Albufeira Art in Contemporary Global** Art, unpublished MA thesis, Basra, College of Fine Arts, 2021, p. 101.
-19 Mouldi Ezzedini: **Nietzsche's Philosophy of Critical Values**, Arab Center for Research and Policy Studies, 1st ed., Beirut, 2022, pp. 60-63
-20Mahmoud Amhaz**: Contemporary Art Trends, Al-Matbou3a Printing and Publishing Company**, 2nd ed., Beirut 2009, p. 435.
21-Rana Dahi Abdul Karim: The previous source, p. 33
-22Saeed Muhammad Tawfiq: **The Metaphysics of Art in Schopenhauer**, Dar Al Tanweer for Printing and Publishing, 1st ed., 1983, Beirut, p. 5.

The philosophy of ethics in children's theater performances (a model example the play Shihab and the Secret of the Book)

Ali Jaber Meteab Ali Al-Tai.
Ministry of Education, Babylon Education Directorate, Iraq.
alijaberaltai@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-2245-1616

Summary:

Ethics is one of the first issues that concerned philosophers, and a part of philosophical research has been devoted to it since the emergence of philosophy in the country of the Greeks, and the branch that is concerned with ethics, studying it and answering its questions is called (philosophy of ethics), and this branch is concerned with the search for the origin of ethics in the individual, how it is formed, what helps to consolidate and grow it, and in which aspect the ethical act is beneficial to the individual and his society.

included two research topics, the first of which was the philosophy of morality cognitively, in which I studied the philosophy of morality from Greek and Muslim philosophers, and in the second research, I studied the philosophy of morality in theater performances, analyzing the research sample by relying on the descriptive method, and the sample is (the play Shihab and the Secret of the Book), and in the fourth chapter, the research results appeared And from her: (The director relied on scenographic elements to emphasize the philosophy of ethics, making the book of enormous, as he created music, songs, lighting, and costumes, according to the characteristics of the characters and their morals, and which emphasized the use of theatrical performance to present the philosophy of morality to the audience, and revealed the ways in which morality appeared in the research sample),then conclusions, recommendations, and suggestions, and concluded the research with a list of sources.

Keywords: (Theater, Ethics, Philosophy, Children, Marionettes).

فلسفة الأخلاق في عروض مسرح الطفل
(عرض مسرحية شهاب وسر الكتاب انموذجاً)

علي جابر متعب علي الطائي.
وزارة التربية، مديرية تربية بابل، العراق.
alijaberaltai@gmail.com
https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0005-2245-1616

الملخص: تعد الأخلاق من أول المشاكل التي شغلت الفلاسفة، لأنها أساس بناء المجتمع، و يمكن بها تحقيق أفضل العلاقات الإنسانية بين الأفراد، وخُصص لها جانب من البحث الفلسفي منذ نشأت الفلسفة في بلاد الإغريق، وسمي الفرع الذي يهتم بالأخلاق ودراستها

والإجابة عن أسئلتها بـــ(فلسفة الأخلاق)، وهذا الفرع يُعنى بالبحث عن نشأة الأخلاق لدى الفرد، وكيفية تكونها، وما يساعد على ترسيخها ونموها، وأي جانب يكون فيه الفعل الأخلاقي نافعاً للفرد ومجتمعه. لقد درس هذا البحث في فصوله ومباحثه الجوانب النظرية للأخلاق من مصادرها وكشف عن آراء بعض علمائها وفلاسفتها، ثم عرج إلى الأمثلة التطبيقية لها، وشمل على أربعة فصول، جاء الفصل الأول في الجانب المنهجي، وأحتوى على مشكلة البحث، والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، ثم التعريف بأهم المصطلحات الواردة فيه، وأما الفصل الثاني فكان الإطار النظري وشمل مبحثين أثنين، أولهما فلسفة الأخلاق معرفياً، ودرست فيه فلسفة الأخلاق عن الفلاسفة الإغريق والفلاسفة المسلمين، وفي المبحث الثاني درست فلسفة الأخلاق في العروض المسرحية العالمية، وبعد ذلك أستخرج الباحث مؤشرات الإطار النظري، ثم جاء الفصل الثالث ليحتوي على إجراءات البحث، ومنها تحليل عينة البحث بالاعتماد على المنهج الوصفي، والعينة هي (عرض مسرحية شهاب وسر الكتاب)، وفي الفصل الرابع ظهرت نتائج البحث ومنها: (أعتمد المخرج على عناصر السينوغرافيا لتأكيد فلسفة الأخلاق، فجعل كتاب العلم ضخماً، وحبس جهل رأسه في قفص، كما عملت الموسيقى، والاغاني، والاضاءة، والازياء، على تأكيد صفات الشخصيات، وأخلاقها، التي أكدت على توظيف العرض المسرحي لتقديم فلسفة الأخلاق للجمهور، وكشفت عن الكيفيات التي ظهرت فيها الأخلاق في عينة البحث) ، ثم الاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، وأختتم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: (المسرح، الأخلاق، الفلسفة، الأطفال، الدمى المتحركة).

الفصل الأول
الإطار المنهجي

أولاً- مشكلة البحث:

تُعد الأخلاق من المرتكزات الأساسية في بناء المجتمع واستمراره متماسكاً، وأن فقدان أو عدم ضبط تلك الأخلاق وفق محدداتها يؤدي إلى انهيار وتمزق أواصر العلاقات الإنسانية ونشوب صراعات تصل بالإنسان إلى الهلاك، وقد أدرك هذا الأمر الفلاسفة لأنهم يركزون على ما يهتم به الفرد وما يحيط به، وأدرجوا دراسة الأخلاق في طروحاتهم الفلسفية، فكانت آرائهم مرتبطة بتوجهاتهم الفلسفية والتي اقترنت بحياة مجتمعاتهم الإنسانية، ومع صياغة المدونات للتعبير عن تطلعات الناس وقوانين حياتهم أكد المشرع على مكافئة صاحب الفضائل الأخلاقية ومعاقبة المسيء، ولأن العرض المسرحي يحمل في مضامينه مجموعة من المحددات الأخلاقية لمجتمعه كان من المهم تأطيرها معرفياً، اذ يسعى مخرج العرض المسرحي إلى تقديم الأخلاق متمثلة في أفعال الشخصيات الدرامية بمساندة عناصر العرض المسرحي، ويكون ذلك في أنواع مختلفة من العروض المسرحية سواء قدمت للكبار أو للأطفال وبشخصيات يجسدها الممثل أو شخصيات تجسدها الدمى، فتظهر تلك الفضائل كأخلاق بكلمات أو حركات أو بعلاقة الشخصيات مع بعضها أو بما يظهر من تفاعل بين الشخصية وعناصر العرض المسرحي أو بأكثر من واحدة من هذه، وتصبح مثالاً إيجابياً يحتذى به في حياة الجمهور الحاضر للعرض، والذي هو جمهور من الأطفال في مسرح الطفل، ولأن الطفل قد يعجب بالأفعال التي تعرضها شخصيات عرض مسرح الطفل لتطابقها مع الصفات المفضلة التي يتمنى ان تكون لديه مثلها، كالشجاعة والصدق والنظافة والحكمة والتفوق العلمي، فأصبح من الضروري على مخرج عروض مسرح الطفل أن يكون دقيقاً في الاختيار والتقديم لموضوعاته المسرحية ومن هنا برزت مشكلة البحث، وللوصول إلى حل المشكلة سعى الباحث للإجابة على السؤال التالي : ما المعالجة الإخراجية لفلسفة الأخلاق في عرض مسرحية الطفل (شهاب وسر الكتاب) ؟ .

ثانياً- أهمية البحث و الحاجة إليه:

تكمن اهمية هذا البحث بانه :يعطي تصوراً لما وظف المخرج المسرحي من فلسفة الأخلاق في عروض مسرح الطفل، وأما الحاجة لهذا البحث: فهو يفيد ذوي الاختصاص (المخرجين ، التربويين ، وكل المهتمين بضبط القيم الأخلاقية) في إيجاد الطرق المناسبة للاستفادة من عروض مسرح الطفل في غرس القيم الأخلاقية وتعزيزها.

ثالثاً- هدف البحث :

كشف المعالجة الإخراجية لفلسفة الأخلاق في عرض مسرحية الطفل (شهاب وسر الكتاب).

رابعاً- حدود البحث: يتحدد البحث فيما يأتي :-

- حدود الموضوع : دراسة فلسفة الأخلاق في عرض مسرحية الطفل (شهاب وسر الكتاب).
- مكانياً : كربلاء.
- زمانياً : ٢٠٢٣ م.

خامساً- تحديد وتعريف المصطلحات.

- الأخلاق لغة:-

تعني في اللغة كلمة " أخلاق (جمع): (مفردها) خلق: مجموعة صفات نفسية وأعمال الإنسان التي توصف بالحسن أو القبح ،سمو- كرم الأخلاق- فلان دمث الأخلاق- الحلم سيد الأخلاق- إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق (حديث)، أخلاق اجتماعية: عادات أو قيم اجتماعية تختلف باختلاف الظروف- تدني الأخلاق: انحطاطها... مكارم الأخلاق: الأخلاق الحميدة. " (Omar, 2008, P.688).

وعرف أبن منظور " الخلق، بضم اللام وسكونها: وهو الدين والطبع والسجية، وحقيقته أنه لصورة الإنسان الباطنة وهي نفسه وأوصافها ومعانيها المختصة بها بمنزلة الخلق لصورته الظاهرة وأوصافها ومعانيها، ولهما أوصاف حسنة وقبيحة، والثواب والعقاب " (Manzur Ibn, ١٩٩٤, P.86).

- الأخلاق اصطلاحاً:-

قال الجرجاني " الخلق: عبارة عن هيئة للنفس راسخة تصدر عنها الأفعال بسهولة ويسر من غير حاجة إلى فكر وروية، فإن كانت الهيئة بحيث تصدر عنها الأفعال الجميلة عقلا وشرعا بسهولة، سميت الهيئة: خلقا حسنا، وإن كان الصادر منها الأفعال القبيحة، سميت الهيئة: خلقا سيئا، وإنما قلنا: إنه هيئة راسخة؛ لأن من يصدر منه بذل المال على الندور بحالة عارضة لا يقال: خلقه السخاء، ما لم يثبت ذلك في نفسه، وكذلك من تكلف السكوت عند الغضب بجهد أو روية لا يقال: خلقه الحلم " (Jurjani-Al, ١٩٨٣, P.١٠١).

وأن " الخُلق والخَلق (والخلق) في الأصل واحد لكن خص الخَلق بالهيئات والأشكال والصور المدركة بالبصر، وخص الخُلق بالقوى والسجايا المدركة بالبصيرة. قال تعالى: وإنك لعلى خُلق عظيم (القلم:٤) ، الخلق العظيم هنا هو- كما يقول الطبري- الأدب العظيم، وذلك أدب القرآن الذي أدبه الله به وهو الإسلام وشرائعه، وقد روى هذا المعنى عن ابن عباس- رضي الله عنهما- في قوله: لعلى خلق عظيم المعنى: على دين عظيم وهو الإسلام. " (Group of Authors, ٢٠٠٩, P.٥٩)، وأيضاً " المعنى أننا إذا أطلقنا كلمة الأخلاق إنما نعني بها الحسن، أو الجانب الحسن، وكذلك من الممكن أن نقول: الأخلاق الذميمة أو السيئة، ومن الواضح أن إضافة كلمة بعد كلمة الأخلاق نصف بها الأخلاق يجعلها حسب ذلك الوصف الحسن أو السيء، والإسلام يدعو إلى الأخلاق الكريمة، وينهى عن مذمومها " (Kharaz-Al, ٢٠٠٩, P.٢٢).

- فلسفة الأخلاق:-

أما العلم الذي يهتم بدراسة الأخلاق فهو " علم الأخلاق، منه ما هو نظري، ومنه ما هو عملي، والنظري هو المسمى بـ(فلسفة الأخلاق)، أو (علم الأخلاق النظري)، وأما علم الأخلاق العملي فهو العمل الذي هو موضوع العلم العملي، كالصدق والعدل ونحوهما؛ ويمكن اعتبار القسم العملي (فنًا) أي: عِلماً تطبيقياً بالنسبة للقسم النظري " (Kharaz-Al, ٢٠٠٩, PP.26-27). وأن " فلسفة الأخلاق تقوم بالبحث والتقصي وراء الأسباب العقلية والمعرفية التي دفعت باتجاه تكون تلك القواعد لدى شعب أو مذهب معين، وكذلك الأسس والمسوغات، لتكون تكلك القواعد الخلقية لديهم ... فلسفة الأخلاق مهمتها الحفر وراء هذه النصائح، ومعرفة الأسس التي ترتكز عليها، أي المبرر العقلي للفضيلة والرذيلة، لا تسرق -أرادة فعل النهي عن السرقة- ستذهب إلى السجن -قوانين الدولة-، إذا سرقت يعاقبك الله بنار جهنم إلى (الدين)، لأن ضميرك سوف يؤنبك إلى (الضمير) " (Jamzawi-Al, ٢٠٢١, PP.١٨-١٩)، ومن مجموعة المعاني الواردة أعلاه وضع الباحث تعريفاً إجرائياً لبحثه.

- التعريف الإجرائي لفلسفة الأخلاق:-

الأسس والقواعد الخلقية، كنظم دينية أو قانونية أو غيرها من النظم الاجتماعية، التي تحقق نتائج إيجابية عند قيام الفرد بفعلها، ويلتزم المخرج المسرحي في عرض (مسرحية شهاب وسر الكتاب) بتقديمها كأفعال تجذب الأطفال لتقليدها والتشجيع عليها، كالصدق والأمانة والكرم، وتقديم الأفعال السيئة بصورة مذمومة لتجنبها والابتعاد عن تقليدها، كالكذب والخيانة والبخل.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : فلسفة الأخلاق معرفياً.

أولاً: فلسفة الأخلاق عند الفلاسفة الإغريق.

عند البحث فيما يرتبط بالفلسفية بشكل عام ومنها موضوع فلسفة الأخلاق يكون منطلق البحث تاريخياً ومن بلاد عرفت بالفكر والفلسفة ودونت فيها أقدم كتابات الفلسفة في موضوعة الأخلاق، وهي بلاد الإغريق، وقد " ابتدأت الفلسفة الأخلاقية عند اليونان بقولها: إن هناك خيرًا عظيمًا يجدُّ الإنسان للوصول إليه، ويقصد الحصول عليه لذاته لا لأنه وسيلة إلى شيء غيره، ويمكن تحصيل ذلك الخير بالعمل، ويجب أن تنظم أعمال الإنسان بملاحظة ذلك الخير، وهذا الخير هو السعادة، وهي الغاية القصوى لأعمالنا، وكل غاية غيرها تابعة لها، ولنُسَمِّ هذه النظرية (نظرية السعادة) وهي تقول: إن السعادة أعظم خير للإنسان، والغاية الأخلاقية من سلوكه" (Rabobert, ٢٠١٤ ,PP.٤٧-٤٨)، وبهذا الرأي الفلسفي الإغريقي تكون فلسفة الأخلاق ضرورة في المعرفة، يسعى أهل العلم لفهمها والولوج إليها، وفي الرأي السابق مفاصل جوهرية تحيل الأخلاق إلى فعل الخير، وفي فعل الخير مسارات عديدة تصل بمن سلكها إلى السعادة والراحة والمشاعر الجيدة كما أنها تحقق الرضا عن الذات وفي مجمل الأمر يعيش الأنسان صاحب الفضائل نشوة الفوز وإدراك جمال الحياة. يطرح أفلاطون في فلسفته فكرة قيام مدينة فاضلة، ومن أسس ذلك الطرح التأكيد على وجود فلسفة أخلاقية لهذه المدينة، فالتميز المراد بين هذه المدينة وغيرها من المدن هو تميز غايته أن يكون في هذه المدينة كل ما هو أفضل ومنه الأخلاق لأنها من أهم مقاييس المفاضلة لدى المجتمع، فيميز أفلاطون بين الأخلاق الفاضلة والسيئة في جعله العدل هو المحك، فيقول: " أن العادلين هم الأعقل والأفضل والأقدر من الظالمين، وأن الظالمين عاجزون عن العمل المشترك، ولا أكثر " (Plato, ١٩٩٤ ,P.٨١)، وعلى هذا القول يكون للعدالة كصفة للمقارنة دور مهم في تقييم الأشخاص، فمن كان عادلاً أمتلك القدرة والتعاون والعمل مع أفراد مجتمعه حتى يوصف بأنه خير، وفي مقابل هذا الوصف يكون الظالم فلا يقدر على التعاون والعمل مع أفراد مجتمعه فيوصف بأنه شر، فمن صفة العدل يتم الحكم على شخصيات العرض المسرحي أنهم ينتمون إلى جانب الخير أو الشر.يتكون المجتمع في شكله العام من أفراد مختلفين فيما بينهم في الشكل والمستوى المعرفي، ولكن هناك رابط يجمع هؤلاء الأفراد يطلق عليه مسميات متنوعة منها أنهم من قومية واحدة أو من قبيلة واحدة أو من أسرة واحدة أو أنهم على معتقد ديني أو سياسي واحد، وغير ذلك مما أنتجه العقل البشري من أيديولوجيات تربط الأفراد لتكوين مجتمع ما، و " يقول أفلاطون: لما كانت صفات المجتمع ليست شيئاً سوى مجموعة صفات الأفراد، فإننا نتوقع أن نرى هناك ثلاثة أقسام أو مبادئ في الروح الشخصية، وكل هذه المبادئ موجودة في كل نفس، ولكن التركيب الاجتماعي مبني على أساس أن تلك الصفات قد تم تطورها على مستويات كثيرة في أنماط متعددة من الشخصيات " (Ibrahim, ١٩٦٨ ,P.١٨٠)، وفي معرض الحديث عن أقسام الشخصية فقد جعلها أفلاطون بين العقل والعاطفة والرغبة، وكلما مالت إلى قسم منها أصبح لذلك الشخص أفعال ترتبط بميوله تلك فأما خير أو شر، ولأن المجتمع هو مجموعة أفراد فأن ميول الفرد تؤثر في مجتمعه فقد يشاركه بعض الأفراد حتى تصبح الأفعال ظاهرة ثم توجه يحكم مجتمع، وقد يعارضها بعض الأفراد لأنها لا تحقق المنفعة فتمنع الأفعال السيئة من الانتشار في المجتمع، وكذلك تفعل قوانين المجتمع سواء كانت دينية أو وضعية فهي تحد وتنظم ميول الفرد، فتمنع أو تجبر الأفراد على إظهار سلوك يرتبط بأخلاق معينة تتناسب مع الموقف ومع المجتمع الذي أنتج قيم ذلك الفرد، ومما يؤكد في فلسفة الأخلاق لدى أفلاطون توجهه إلى المثل العليا داعياً إلى الارتقاء للأفضل في الفعل الانساني، ومهما كانت عقيدة أفلاطون فأنه نادى بسمو الأخلاق وجعلها أساس لبناء مدينة فاضلة.يخوض أرسطو في موضوع فلسفة الأخلاق كمن سبقه من الفلاسفة الإغريق، لأنه موضوع غاية في الأهمية ويصب في خدمة المجتمع، ويرى أرسطو أن " كل الفنون، وكل الأبحاث العقلية المرتبة، وجميع أفعالنا، وجميع مقاصدنا الأخلاقية يظهر أن غرضها شيء من الخير نرغب في بلوغه، وهذا هو ما يجعل تعريفهم للخير تاماً إذ قالوا: إنه هو موضوع جميع الآمال " (Aristotle, ١٩٢٤ ,PP.١٦٧-١٦٨)، وهو رأي واضح المعنى محدد المقاصد يراد من ورائه التأكيد أن الإنسان في طبيعته وبمختلف خلفياته الاجتماعية يبحث عن غاية، ولا يصح منه بعد ذلك إن يفعل الأشياء دون قصد، وهذا يشمل كل أفعال الناس من فنون، وأبحاث علمية، وأعمال معيشية يومية، وبرأي أرسطو أن في الفن منافع أخلاقية، وفي العلم منافع أخلاقية، وفي التجارة وغيرها، ولولا تلك المنافع والمكاسب لما فعل الأنسان تلك الأعمال، وقد تكون هذه المكاسب مادية فتكون ملموسة مباشرة، أو تكون معنوية تتوقف عند تحقق الرضى الداخلي للضمير الإنساني، وكما مر في بداية هذا البحث إن إرضاء الضمير هو من مقاييس تصنيف الأخلاق لوضعها بين الإيجابي والسلبي، ولأن أرسطو كان مطلعاً على فنون وعلوم أهل زمانه فهو يصنف غايات القائمين عليها بأنهم يطلبون الخير، والخير من الصفات التي يبحث في منابعها الفلاسفة ولذا تصدى لموضوعها فجعله في كتابه، ويضيف أيضاً " من المحقق أن الخير متماثل

بالنسبة للفرد وبالنسبة للمملكة، على أنه يظهر أن تحصيل خير المملكة وضماناتها هو شيء أعظم وأتم، إن الخير حقيقة بأن يُحبّ حتى لو كان لكائن واحد، ولكنه مع ذلك أجمل وأقدس متى ما كان ينطبق على أمة بأسرها، ومتى كان ينطبق على ممالك بتمامها " (Aristotle, 1924, P.172)، فالخير المرتبط بالإنسان كفرد لابأس فيه وهو محبوب كفعل يقوم به الأنسان منفرداً وقد يميزه عن غيره فيقال هذا أنسان كريم الخلق أو أنسان متعاون أو أنسان أمين وغير تلك الصفاة المرتبطة بحسن الخلق، ولكن أرسطو يفضل لو كانت تلك الصفاة تشمل كل أفراد الأمة فيقال أمة كريمة وشعب متعاون وأمين، ووفق البحث في منابعه في فلسفة الأخلاق الذي فعله أرسطو يكون للأخلاق الدرجة الأمثل لو كانت تحقق غاية الأمة، وليست غاية الفرد منفردة.

ثانياً: فلسفة الأخلاق عند الفلاسفة المسلمين.

يدعو الدين الإسلامي إلى الفضيلة معلل حسن الخلق بأنه صلاح الإنسان والأمة، ومما يشير بوضوح إلى هذا المعنى قوله تعالى: ﴿ وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾ (Quran 3:104)وفي هذه الآية الكريمة توجيه صريح إلى جعل الأخلاق الكريمة هي منهج هذه الأمة الإسلامية، وأن الدعوة إلى الخير مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإمر بالمعروف، والنهي عن المنكر، وقد تركت الآية للمشرع الإسلامي النظر فيما يتطابق مع المعروف وما يتطابق مع المنكر المذكورين في الآية، لأن الأمة الإسلامية واسعة المساحة وطويلة العمر الزمني، وقد يظهر من الأخلاق ما يكون معروفاً أو منكراً في مراحل مختلفة من تاريخ هذه الأمة، لكن الضابط يبقى هو صلاح حال الناس، ونجاتهم من الهلاك بمختلف أشكاله، وكما قالت الآية (وأولئك هم المفلحون). يصف الله سبحانه وتعالى نبيه محمد (صل الله عليه واله وسلم) فيضعه سيداً على الخلق أجمعين في أخلاقه، في قوله: ﴿ وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ ﴾ (Quran 68:4)، وهذه الآية هي دعوة واضحة للاقتداء بصاحب الخلق الحميدة، وهو النبي المعصوم من الخطأ بتزكية الله له في كتابه، فمن يوصف بأنه على خلق عظيم لن يصدر عنه إلا الأخلاق العظيمة، وعلى ذات النهج تربى الصالحين ممن نهلوا من نبع النبوة، وفي مقدمتهم آل بيته الأطهار أذ قال تعالى: ﴿... إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا ﴾ (Quran 33:33)، ولذا يكون الإسلام دين الدعوة إلى الأخلاق، وأسس الأمة الإسلامية ومقياس تطبيقها للفضيلة هو ما يحمله أفرادها من أخلاق تمثل عقيدتهم.يعد (أحمد بن محمد مسكويه، ت:٤٢١ ه) من الفلاسفة الذين بحثوا في موضوع الأخلاق، ويرى أن هناك علاقة بين الحالة النفسية والسلوك المعبر عن الخلق، وقد قسمها على قسمين: فإما أن يكون حالة طبيعية ومن أصل النفس ويقال لها المزاج، كالغضب من أقل شيء، أو الضحك لأي سبب بسيط، أو الخوف والجبن من أقل المواقف، وأما القسم الآخر فيعتمد في تكوينه على التدريب والعادة المتكررة (Shaybani-Al, ١٩٩٠, P.٢١٣)، وفي تقسيما مسكويه يعتمد السلوك المحدد للفضيلة أو الرذيلة بين المزاج والعادة وفي الحالتين فأن الفرد هو المسؤول عن تحديد خلقه دون تدخل الآخرين في ذلك. يُفصل الفيلسوف الإسلامي مسكويه حركة النفس الناطقة المعتدلة وغير الخارجة عن ذاتها، حين يكون شوقها إلى المعارف الصحيحة فلا تعتمد التخمين والظنون، وعلى من يتحلى بها يشار بفضيلة العلم، وتتبعها الحكمة، وحين تكون حركة النفس البهيمية معتدلة تخضع للنفس العاقلة، غير خارجة عليها ولا منشغلة في إتباع هواها، تظهر عنها عند ذلك فضيلة السخاء، ويتبعها الجود والكرم، وحين تكون حركة النفس الغضبية معتدلة، تطيع النفس العاقلة فيما تأمرها به، ولا تنفعل في غير محلها، توصف حينها بفضيلة الحلم، وتتبعها فضيلة الشجاعة والبسالة، وأن اجتمعت هذه الفضائل الثلاث في الإنسان بشكل معتدل وبكمالها وتمامها، يكون قد حاز ذلك الإنسان على فضيلة العدل (Yaziji-Al, ١٩٦٨, PP.١٢٠-١٢١)، ومن المهم في رأي الفلاسفة المسلمين وجود العدالة فهي ركن يعتمد عليه قيام الإمة الإسلامية، وليس من حق أي فرد ينتمي لهذه الأمة الخروج على مبدأ العدالة، ففيها يقاس كل سلوك أخلاقي آخر فأن صلحت كان خيراً للأمة، وأن فسدت حل بها الظلم، و " الفضائل أربع ؛ وهي: الحكمة والعفة والشجاعة والعدالة، ولهذا لا يفتخر أحد ولا يتباهى إلا بهذه الفضائل فقط، فأما من افتخر بآبائه وأسلافه، فلأنهم كانوا على بعض هذه الفضائل أو عليها كلها، وكل واحدة من هذه الفضائل إذا تعدَّت صاحبها إلى غيره تَسمَّى صاحبها بها ومُدِح عليها، وإذا اقتصرت على نفسه لم يُسمَّ بها " (Miskawayh Ibn, ٢٠٢٤, P.٢٦)، ويتبين في رأي الفيلسوف مسكويه تحديده الدقيق لما يعرفه مجتمعه من الفضائل، وهي فضائل يفتخر بها المسلمين حتى الآن.

يُقسم مسكويه النفس البشرية تبعاً لما يقودها من قوى إلى ثلاثة أقسام، وهي " القوة التي بها الفكر والتميز والنظر في حقائق الأمور، والقوة التي بها يكون الغضب والنخوة والشجاعة والإقدام على الأهوال، والقوة الشهوانية التي بها الشهوة وطلب الغذاء والشوق الى مختلف الملاذ الحسية " (Shaybani-Al, ١٩٩٠, P.246)، ومن المؤكد أن تلك القوى غير متساوية التأثير على الإنسان، أنما تترجح قوى على قوى أخرى في الغالب فيتصف ذلك الشخص بأنه ذو أخلاق معينة تبعاً لتلك القوة التي دفعته باتجاه سلوك معين.

يناقش الفيلسوف (محمد بن محمد بن أحمد الغزالي(ت: ٥٠٥هـ))، في طروحاته الفلسفية عن الأخلاق معتمداً على التعاليم الإسلامية من القران الكريم، الأحاديث النبوية، وما نقل عن الصحابة والتابعين، ويصف الخلق بأنه " هيئة في النفس راسخة تصدر عنها الأفعال بسهولة

ويسر من غير حاجة إلى فكر وروية، فإن كانت الهيئة بحيث تصدر عنها الأفعال الجميلة المحمودة عقلاً، وشرعاً سميت تلك الهيئة خلقاً حسناً، وإن كان الصادر عنها أفعال قبيحة سميت الهيئة خلقاً سيئاً " (Lahya Abu, ٢٠١٦, P.٢٢٠)، ومن هذا الوصف يتضح أن الغزالي يعتمد في فلسفته للأخلاق على جعل النفس البشرية هي المسؤول عن سلوكيات الفرد التي تحدد أخلاقه بين أفراد مجتمعه. يبين الغزالي أن أخلاق الإنسان معرضة بشكل متواصل للتغير والتبديل، وتكون مجاهدة الإنسان لنفسه وترويضها سبب في التغيير، ويتم بقمع رغباتها وحاجتها إلى الإشباع من شيء، وباستمرار تلك العادة من القمع والحرمان سيؤدي الى تغير الطباع والمزاج وهو ما يظهر كأخلاق صالحة في النتيجة، وأن التغير لن يكون في شدة واحدة إنما قد يكون يسيراً مرة، وقد يكون عسيراً في مرة أخرى، وفي أحيان أخرى يتعذر التغيير لعوامل عديدة منها سوء الطبع والذي نتج عن سيطرة النفس على العقل، وتمكن الغرائز الذميمة، أو نشوء هذا الفرد على سوء التربية وتطبعه بها، وغير ذلك من العوامل الحاكمة على سلوك الإنسان، ويرى الغزالي أن النفس البشرية إذا لحقت بها إحدى الرذائل فمن الواجب علاجها بما هو ضدها من الفضائل، ومن الأمثلة فأنه يمكن علاج البخل بالتسخي والبذل وإن كان فيه صعوبة وألم على نفس البخيل، وفي هذه الحالة عليه أن يتحمل الألم حتى يتم الشفاء وظهور أخلاق الكرماء على طباعه (Musa, ١٩٦٣, P.١٥١)، وعلى هذا المنوال يكون من الممكن تغيير الأخلاق ولكن تبقى الطريقة وطول أو قصر الفترة المطلوبة للتغيير موضع اختلاف بين فرد وآخر. أن تصور الغزالي للخلق هو بإسقاط الباطن على الظاهر، فلكل سلوك ظاهر صورة باطنة، وكما أن حسن الصورة الظاهرة للفرد لا تتم بحسن العينين دون الانف والفم مثلاً، وإنما بحسن جميع أجزاء الوجه، فكذلك الباطن فله أركان أربعة لابد من الحسن في جميعها ليتم حسن الخلق، وهذه الأركان هي: قوة العلم، ومن مجاهدة النفس فيها والسعي لتهذيبها تنتج أخلاق الحكمة، وقوة الغضب، ومن مجاهدة النفس في الغضب وضبط الانفعال والسعي في تهذيبها تنتج أخلاق الشجاعة، وقوة الشهوة، ومن مجاهدة النفس فيها وكبح الغريزة وتهذيبها تنتج أخلاق العفة، وقوة العدل بين هذه القوى الثلاثة، أي أن أخلاق العدل هي نتيجة للتحكم والموازنة بين قوة العلم وقوة الغضب وقوة الشهوة، ويقسم الغزالي الآداب إلى ظاهرة وهي ما تمثل ربط الحركات بموازين المعاني فلكل سلوك ظاهر ما يقابله في النفس الراسخة، ولا يوصف الشخص بأخلاق الكرم إلا أذا كان ذلك الفعل الظاهر نابع من نفس طيبة، فإن أجبر على بذلك المال لا يقال عنه كريم، وإن أجبر على القتال لا يقال عنه شجاع، وهكذا بقية الحركات التي تتطلب وجود باطن مطابق لظاهر السلوك، وأما الآداب الباطنة فهي ما تستشعره النفس عند أدائها لأي عمل كالعبادة وغيرها، وفيها انسجام الظواهر المؤداة مع النفس والتحقق بها، وفيها يكون العبور من الباطن إلى الظاهر أو من النفس إلى الجوارح (Lahya Abu, ٢٠١٦, PP.221-224)، ولم يختلف كثيراً في هذا الطرح الفلسفي ومناقشة موضوع الأخلاق عن الفيلسوف مسكويه، وقد يلاحظ التشابه في التقسيمات وفي علاقة النفس البشرية بما يصدر عنها من أفعال تحسب في النتيجة على أنها أخلاق الفرد نفسه.

المبحث الثاني: توظيف فلسفة الأخلاق في عروض مسرح الطفل.

يسعى مخرج العرض المسرحي الموجه للأطفال إلى تحقق سعادة الطفل وتفريغ الطاقات الكامنة في نفسه، وأن يقدم مع ذلك مجموعة من التعليمات والتنبيهات الأخلاقية المراد نقلها للطفل، فيمكن لعروض مسرح الطفل الهادفة بما تشتغل عليه من دراما، أن توظف في اشباع فضول الطفل وتحبيبه للبيئة التي يتواجد فيها كالمدرسة أو عيادة الطبيب أو الحديقة العامة أو أي مكان آخر تقدم فيه العروض المسرحية الخاصة للأطفال، وفي هذا الجانب تكون العروض المسرحية وسيلة جذب وطمأنينة تعزز الثقة والأمان وتمنع مشاعر الخوف التي قد يشعر بها الطفل عند عيادة الطبيب مثلاً، فعندما تجري مشاهد العرض المسرحي ويتصارع أبطاله وتنمو أحداثه بطريقة مستمرة يتحقق لدى الطفل عنصر التشويق وتنمية الخيال وحالة من الاندماج والتآلف مع من حوله، وفي ذلك الوقت يتحقق في استعمال الدمى والشخصيات الحيوانية دور مهم في الإثارة والوصول إلى الفعل التراجيدي أو الكوميدي مع ما يصاحب ذلك من عناصر العرض كالموسيقى والإضاءة وغيرها (Hamdawi, ٢٠٠٩, P.١٧)، وأن من المهم وفق ما تقدم توفر تلك العروض في الأماكن التي يتواجد فيها الأطفال، لجعل أوقاتهم أكثر متعة وسعادة وإعطائهم جرعات إضافية من المعرفة بالأخلاق وكيفية القيام بالأفعال الصالحة وهذا العمل هو الحالة المثالية لتوظيف فلسفة الأخلاق في بناء جيل بناءً صحيحاً، وتتعاضد جميع عناصر العرض المسرحي في سبيل هذه الغاية، ويمكن فهم طبيعة توظيف فلسفة الأخلاق في عروض مسرح الطفل من دراسة عناصر العرض فيه، ومنها:

أولاً: الإخراج:- أن المخرج المسرحي الكفء هو من يفهم جمهوره، ويتطلب ذلك منه معرفة بمزاج ذلك الجمهور، ولتحقيق هذا الفهم مع جمهور الأطفال يكون الموضوع المعروض هو نقطة الانطلاق، فجمهور الأطفال لا تعنيه القضايا السياسية المعقدة، أو النظريات العلمية الواسعة، إنما يبحث عن متعة الحدث وما يحمل من شعور يثير اهتمامه، يبدأ من مفردات الطفل اليومية كاللعب، وشوقه لكشف الغموض، ومهارته في المشاركة والتعاون، وهذه قد تقترن بخيال الطفل الجامح للفنتازيا، والعواطف المرتبطة لدى الطفل مع صفات

الشخصيات المسرحية الظاهرية من شكل وصوت على سبيل المثال، وأن أساس اختيار الموضوع هو خبرة المخرج المسرحي ومعرفته ما يناسب إدراك الطفل (Marwan, 2015, P.80) ، ومما يذكر كشاهد على أهمية اختيار صانع عرض مسرح الطفل المناسب، هو " في محاولة من المسرح القومي لتقديم فن رفيع للطفل استعان بمخرجين كبار أمثال (أحمد زكي، محمد عبد العزيز، سعد أردش)، كما اعتمد في نصوصه على كبار المؤلفين أمثال (يعقوب الشاروني، ألفريد فرح، وعبد التواب يوسف) إلى جانب الموسيقيين المعروفين (بليغ حمدي، محمد الموجي، إبراهيم رجب) " (Khamis, ١٩٩٥ ,٨٤.P), ولمسرح الطفل عناصره المادية التي تشكل صورة وبها يرسم المخرج مشاهد المسرحية أمام جمهور الأطفال.

ثانياً: النص المسرحي:- وفيما يتعلق بالنص وما يدور فيه من أحداث ولأن كتابة مسرحيات خاصة بالأطفال يحتاج إلى دراية بسلوك الطفل، فقد انطلقت أول الكتابات على يد المعلمين حين كانوا هم الجهة المسؤولة عن تنظيم العروض في المدارس والكنائس، ومما يشار إليه حول ما تتضمنه تلك النصوص في هذا السياق أن " نظّار المدارس يؤلفون مسرحيات لتلاميذهم ولا يترددون في تضمينها كثيرا من النكات . . . وكانت مسرحية (راف رويسترد ويستر) احدى المسرحيات الكثيرة التي كتبها نيكولاس يودال ناظر مدرسة ايتون " (Winifred Ward, 1966, P.17)، وتقدم تلك العروض المسرحية في مناسبات متعددة، قد ترتبط بحاجة أخلاقية أو تثقيفية أو للاحتفال بمناسبة تخص المجتمع المحلي، أو تكريماً لشخصيات بارزة كالأبطال المغامرين، وفي كل تلك العروض لا يغيب جانب فلسفة الأخلاق عن الطرح أمام جمهور الأطفال.

في مثال لاختيار نص لعرض مسرحي للأطفال، هو اختيار المخرج العراقي لنص عرض مسرحية (طير السعد)، إذ يستمد المخرج قاسم محمد موضوع نصه من التراث الشرقي، بما يحتويه من فنتازيا، وخيال أسطوري يستهوي الأطفال، كما أن المخرج مزج بين الواقع المتكون على المسرح من لعب الاطفال، وبين الحكاية التراثية المروية على لسان الحكواتي لصناعة التشويق والموعظة غير المباشرة (Abbas, ١٩٧٩, P.26)، وقد يختار المخرج موضوعاً واقعياً معاصراً لمعالجته إخراجياً، كحب الالعاب التكنلوجية والرقمية في الزمن المعاصر، ليصل منه إلى جذب الأطفال وتحليل المواقف الاخلاقية التي تطرحها فلسفة الاخلاق أمامهم.

ثالثاً: التمثيل:- تُرجع الدراسات المسرحية عروض مسرح الأطفال في بداياتها إلى البيئة التعليمية كمكان أنطلق منه هذا النوع من الفن، وكذلك إلى المتعلمين الصغار كممثلين وعناصر بشرية تقود وتشارك في هذا الفعل الإبداعي، ومن ذلك ما شهده (القرن السادس عشر في إنكلترا)، أذ " ادخلت مدرستا ايتون وويستمنستر التمثيل ضمن برامجها باعتباره وسيلة للتدريب على الالقاء الصحيح باللغة اللاتينية " (Winifred Ward, 1966, P.17)، واستعمال العروض المسرحية كوسيلة لتحسين استيعاب الطفل لما حوله كان هو جوهر العرض، فقد تنوعت وسائل التواصل وأدخل إليها فن التمثيل لما عرف به من دور تواصلي مباشر، ولتحسن السلوكيات والأخلاق الفردية للطفل، وهذا من أهم ما حرص عليه المكلفون بتقديم تلك العروض كونهم ينتمون مسبقاً لبيئة اجتماعية تحمل على عاتقها بناء سلوكيات الفرد وترسخ أخلاق المجتمع، كما أن إشراك الأطفال يعزز فيهم جوانب ثقافية، وينمي روح التعاون والمشاركة بين الأفراد وأن التعاون من المؤشرات المهمة على فلسفة الأخلاق، يعد العراق من بين أول البلدان العربية في نقل فكرة عروض مسرح الطفل إلى الوطن العربي، ولأن التعليم الديني شكل مراحل أولى في واقع المجتمع العراقي، فسرعان ما ظهرت العروض المسرحية ذات التوجهات الأخلاقية المقدمة في الأماكن الدينية، وتؤكد بعض الدراسات أن" المدارس المسيحية في الموصل ولاسيما المدرسة الاكليركيه التي اسسها الاباء الدومنيكان في الموصل (عام ١٧٥٠ م) تعنى بالفن المسرحي في نطاق الاطار الديني اول الامر، وكانت هذه المدارس تقدم المسرحيات التي يؤلفها الاباء اللبنانيون بالإضافة الى المسرحيات التي يؤلفها اباء عراقيون " (Talib-Al, ١٩٧١ ,P.6)، وفي هذا يكون العراق قد لحق بركب العالم منذ وقت مبكر، في استعمال الفن المسرحي كأداة لبناء فلسفة الأخلاق في المجتمع، ونقل المعرفة لجمهور الاطفال الحاضر في تلك الأماكن، وأن توظيف العروض المسرحية في الجوانب الدينية يعطي الدلالة على الغاية من تلك العروض في تلك المرحلة، وهي لأغراض ترسيخ الفعل الأخلاقي الفاضل، وكشف مساوئ الأفعال القبيحة ونتائج ارتكابها، وفي كل تلك العملية الفنية ومن النص حتى العرض تتبين فلسفة الأخلاق، وهي تبين للجمهور الإجابة عن مصادر تكوين الأخلاق وكيفية انتقالها وما يكون منها نافعاً وما يكون ضاراً ومن يحدد الفرق بين الخير والشر، ويقدم هذا في عناصر العرض المسرحي.

رابعاً: السينوغرافيا:- يشكل تقديم العروض المسرحية أمام الأطفال فرصة معرفية لبث فلسفة الأخلاق، وبما تتضمنه تلك العروض المسرحية من مواقف وصفات أخلاقية، وأن الربط بين أفعال تدل على الأخلاق الخيرة وبين شخصيات يحبها الأطفال، أو الربط بين الشر وشخصيات مكروهة لدى الأطفال يجعل تلك الصفات الأخلاقية عالقة في أفعال الطفل وتنمو معه، وهي درس في فلسفة الأخلاق قبل أن تكون مادة للمتعة، ولذا فأن تقديم عرض مسرحي للأطفال مبني على " الأداء الصوتي للحروف ومخارجها وللألفاظ وسلامتها وللعبارات

وصوابها مخصوص الطابع، اللغة عند جمهور الأطفال إشارية وصفية لا تحليلية نقدية، الموسيقى الايقاعية بخلاف فكرة الهرج فالموسيقا تثير ترتيب أو إعادة ترتيب عمل الدماغ، الجانب البصري لدى الأطفال أكثر أهمية حيث الضوء والكتل، وحيث الفراغ والمساحات والفضاء " (Marwan, 2015, P. ٦٠)، وبذلك ففي جميع عناصر العرض المسرحي يمكن أن تقدم الصفات الدالة على فلسفة الأخلاق، فمثلاً يمكن أن تدل الكلمة على أخلاق الشخصية التي تنطق بها فنجد كلمة (تفضل) مرتبطة مع شخصية توصف بكرم الأخلاق وكلمة (سأساعدك) مرتبطة مع شخصية توصف بأخلاق التعاون مع المحتاج، ويمكن معرفة أخلاق الشخصيات كذلك من خلال طريقة حركاتها فالدوران حول الضحية يشير إلى خبث النوايا بينما على العكس منه تشير التحية والمصافحة، وفي كل ما تحاول فعله الشخصية على الخشبة غاية هي في الأساس مرتبطة بالنوايا وتظهر للجمهور بالفعل الظاهر على المسرح، كما يمكن للأزياء أن تعبر عن أخلاق من يرتديها فزي الثعلب في مسرح الطفل يكفي للدلالة على أن هذا الدور يتصف بالخداع والحيلة، في حين أن زي ممثلة بدور الأميرة يوحي بصفات العدل والعدل صفة الأخلاق الحميدة، كما أن للموسيقى والأصوات التي تبث في العرض المسرحي ما توحي به من صفات أخلاقية لما تفعله الشخصيات على خشبة المسرح ونجد صوت (عواء) الذئب دلالة على الشر، في حين يدل صوت (صياح الديك) على حلول صباح جديد بإشراقة شمس تدعو إلى السعادة والعمل والنشاط.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

- أن فلسفة الأخلاق في العرض المسرحي ترتبط بـ(التعلم والمعرفة، الحالة النفسية، العادة الذاتية، الأعراف والتقاليد، الدين، العقيدة السياسية).
- يمكن التعرف على الفلسفة الأخلاقية لشخصيات العرض المسرحي مما يملكونه من :
- قوة العلم: من مجاهدة النفس في العلم، والسعي لتهذيبها عليه تنتج أخلاق الحكمة.
- قوة الغضب: من مجاهدة النفس في الغضب، وضبط الانفعال، والسعي في تهذيبها على ذلك تنتج أخلاق الشجاعة.
- قوة الشهوة: من مجاهدة النفس فيها، وكبح الغريزة، وتهذيبها على ذلك تنتج أخلاق العفة.
- قوة العدل: تتكون من هذه القوى الثلاثة، وأخلاق العدل هي نتيجة للتحكم والموازنة بين قوة العلم وقوة الغضب وقوة الشهوة.
- يشير تكرار قيام الشخصية في العرض المسرحي بفعل إيجابي إلى اخلاقه، أن كان الفعل نابعاً من نفسه ويظهره بإرادته.
- تكشف المقاصد الأخلاقية في العرض المسرحي أن غرضها شيء من الفائدة يرغب صانع عرض مسرح الطفل في بلوغه.
- تقدم فلسفة الأخلاق في عروض مسرح الطفل بواسطة المعالجة الإخراجية و بعناصر العرض المسرحي المتنوعة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولاً:-مجتمع البحث :

شملت إجراءات البحث تحليل عرض مسرحية (شهاب وسر الكتاب) وذلك لأنها أنموذج تم اختياره قصدياً.

ثانياً:-عينة البحث :

اختار الباحث عينة البحث وفقاً للأسباب التالية:-

قد شاهد الباحث العرض بشكل مباشر في مهرجان الحسيني الصغير لمسرح الطفل الدورة السابعة عام ٢٠٢٣ م في كربلاء، ولاحظ تفاعل الأطفال معه، وردود فعل النقاد الحاضرين في المهرجان حوله.

ت	اسم المسرحية	تأليف وإخراج	مكان العرض	السنة
١	شهاب وسر الكتاب	حسين علي صالح	كربلاء	٢٠٢٣

عينة البحث جدول رقم (١)

ثالثاً:-منهج البحث :

يتحدد منهج البحث بالمنهج الوصفي وبالأسلوب التحليلي لأنه المنهج المناسب لتحقيق هدف البحث.

رابعاً:-اداة البحث:

قام الباحث بتحليل عينة البحث معتمدا على مجريات البحث، وما تكون لديه من معارف بموضوع بحثه، والتي تركزت في مؤشرات الإطار النظري.

خامساً:-تحليل العينة.

عرض مسرحية (عرض مسرحية شهاب وسر الكتاب).

ملاحظة: عرض مسرحية شهاب وسر الكتاب: أنتاج فرقة المسرح الجوال في بغداد، وقدم على مسرح البيت الثقافي في كربلاء، بتأريخ (٢٠٢٣/٣/١٣ م)، تأليف وإخراج: حسين علي صالح، وتمثيل: سعد شعبان، أحمد شوقي، عدي الكرخي، سينوغراف: سهيل البياتي، الموسيقى: هشام الركابي.

فكرة المسرحية: العلم المتمثل في الكتاب ركيزة لفهم فلسفة الأخلاق ورفض الجهل.

حكاية المسرحية:

تدور حكاية المسرحية في بيت الطفل (شهاب) وهو شخصية طفل يعيش مع والده، ويحتوي بيته على مكتبة ضخمة جمع فيها والده الكثير من الكتب العلمية والثقافية، ووالد شهاب يمنعه من السهر خوفاً على صحته، في حين أن شهاب لا يكاد يرغب في النوم من كثرة ما تشغله اختراعاته العلمية التي تظهر في صناعته للروبوتات وآلات الانتقال في الزمن، وحين دخل عليه والده ذات ليلة وجده لم ينم بعد، وقد فاجئ والده بأنه لبس ملابس رجل آلي، وبعد أن عرفه الأب طلب منه التوقف عن اللعب والنوم في الحال، لكن شهاب أخبر والده بأنه عاكف هذه الليلة على قراءة الكتاب الذي استعار من صديقه في آخر مرة وهو كتاباً ضخماً يدور محتواه حول اكتشاف الطريقة لمعرفة المستقبل، ولم يتمكن من قراءته في النهار لانشغاله في صناعة آلة الزمن، أخذ الأب الكتاب وطلب من شهاب النوم على أن يعيد له الكتاب صباحاً، في حين جلس شهاب على كرسي القراءة وغاص في حلم عميق، لقد ظهر الكتاب في الحلم بشخصية تتكلم كلام البشر، ويمشي ويتحرك ويلعب أيضاً، لكن ظهر في الطرف الآخر عدو للكتاب وهو شخصية (الجهل) وهو يضع على رأسه قفصاً قد أغلقه بقفل كبير حتى لا يستعمل عقله، لقد كان الشرير (الجهل) يشجع شهاب على اللعب في غير أوقاته، وعلى تضييع الوقت في الأمور غير النافعة، ثم قرر العب معه باستعمال سلاح مؤذي ليصيب شهاب في وجهه، بعد أن جعله يبتعد عن صديقه الكتاب وباقي الاطفال الذين دخلوا المسرحية وهم في الأصل جزء من الجمهور والأطفال بشخصيات كتب ملونة تناصر الخير المتمثل في شخصية الكتاب الضخم، وهنا يكون الصراع شديداً بين الأخلاق الحسنة المتمثلة في الكتاب والعلم والصداقة الطيبة وبين الأفعال السيئة والشريرة التي يفعلها الجهل، حتى يقرر شهاب العودة إلى أصدقائه الطيبين ويترك (الجهل)، لتنتهي الحكاية نهاية سعيدة بأن يظهر شهاب وأصدقائه وهم يقرون الكتب.

التحليل :

قدم عرض مسرحية (شهاب وسر الكتاب) موضوعاً متجذراً في تكوين المجتمعات البشرية وهو موضوع الأخلاق، ولكن عمد مخرج العمل إلى جعل المواعظ الأخلاقية بشكل أفعال وأقوال يقدمها في عناصر العرض المسرحي، وتم بثها في ثنايا العرض، مرجحاً كفة الأثارة والمتعة التي تستهوي الأطفال لتنساب معها التربية والقيم، وكان الموضوع الظاهر في مشاهد العرض للجمهور هو من مواضيع المجتمع، والأحداث المتكررة في جميع الأزمنة، وهو موضوع صراع العلم مع الجهل، ولكي يضع المخرج معالجة إخراجية لموضوع أخلاقي أستعان فيه بما للمسرح من خصائص تربوية وتعليمية، فوظف هذه الإمكانيات لخدمة موضوع مهم للطفل والمجتمع، ومن لحظات العرض الأولى شد الجمهور ما يفعله بطل المسرحية وهو الطفل شهاب، لقد كان نشطاً في البيت كثير اللعب واللهو وهذه الصفاة تتناغم مع سلوك الكثير من الأطفال، والبداية بهذا الشكل جعلت الجمهور يترقب العواقب، وفي هذا الترقب يسعى المخرج إلى لفت انتباه الأطفال وحصول نوع من الرفض لأفعال شهاب، وللرفض هنا قيمة اخلاقية تبني لدى الأطفال شخصية الناقد الذي يستطيع التشخيص بين الصواب والخطأ، استعداداً لما سوف يحصل لشهاب في المشاهد اللاحقة. ركز الحوار في العرض المسرحي على جمل تحمل معاني لها دلالات أخلاقية في البيئة العراقية والعربية بشكلها العام، ومن ذلك (الأب: يا ولدي يا شهاب كم مرة قلت لك ان تهتم بواجباتك المدرسة اولا ثم تمارس هواياتك في وقت فراغك)، فالأب في مجتمعاتنا العربية هو المربي والقائد في البيت، ومن الطبيعي جداً ما قاله لشهاب فهكذا جملة تكون مألوفة لدى الجمهور، ويتكون عند سماعها صورة ذهنية لدى الأطفال بأن الفعل المتوقع من شهاب هو الذهاب فوراً لإكمال الواجبات المدرسية، تقديراً وتنفيذاً لقول الأب، إلا أن شهاب له موقف آخر سوف يجعل الجمهور متشككاً في أفعاله ويتضح مثلاً في قوله (شهاب: اريد ان اصنع

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

جهازا ينقلنا الى المستقبل)، ومع أن الجملة لا تحتوي على لفظ مسيء إلا أنها تعطي انطباع للجمهور بأن شهاب لم يسمع كلام أباه كما أن شهاب يلهو ويلعب تاركاً دروسه، وفي سياق العرض نجد ذات المعنى بين الحكم على أفعال شهاب بين الأفعال الحسنة أو الأفعال السيئة حين يلعب مع (الجهل) ويقول له (شهاب: انا شهاب الذي يحب النجاح والفوز دائما سأنتصر عليك)، وهذا الرد يحمل جانبين الأول كيف يقبل شهاب اللعب مع الجهل؟ والجانب الآخر هل سينتصر شهاب على الجهل في اللعب؟ ومع أن موقف شهاب من الأساس هو موقف غير صحيح لأنه تنازل عن عقله ولعب مع الجهل فيبقى انتصار شهاب على الجهل خطوة مرتقبة عند الجمهور، ولكن أحداث المسرحية تبين فوز الجهل على شهاب في لعبة الأسلحة لأن شهاب أرتكب خطأ اخلاقي حين رضي باللعب مع جهل، ولكي يرجح الفعل الصالح في نهاية العرض وتكون الغلبة للخير يقرر شهاب طرد الجهل من المسرح، (شهاب: كلا انت لست صديقي، انت من يوفر التخلف والفشل والكسل، والكتاب من يوفر العلم والمعرفة والمستقبل هيا اخرج من هنا، اخرج) ، وفي مجمل حوار العرض تكون فلسفة الأخلاق حاضرة، مرة بكلمات مباشرة ومرة في دلالات توضحها عناصر العرض الأخرى.

يساهم تشكيل سينوغرافيا العرض بأشكاله البسيطة التي أختارها المخرج لتتناسب مع مدركات الأطفال في تقديم فلسفة الأخلاق، ومع بساطة المظهر إلا أن كل عنصر من التشكيل السينوغرافي حمل عمقاً فلسفياً للأخلاق، فخلفية المسرح هي صورة لمكتبة فيها كتب كثيرة وأسقطت تلك الصورة بالداتاشو على مساحة كبيرة من خلفية المسرح، لتحقق فلسفة أخلاقية بارتباط الأحداث التي تجري على الخشبة بالعلم والمعرفة وخير ما يشير لذلك هو الكتب، وقد قدمت شخصية الكتاب بطريقة دور لكتاب مؤنسن، فتكون شكله من مجسم لكتاب يرتديه الممثل ويتكلم ويتحرك على المسرح وظهر بحجم كبير ، ومن دلالة حجم الكتاب الكبير أن ضخامة الكتاب ترتبط مع غزارة محتواه المعرفي، وقد كان هو الشخصية الداعمة للسلوك الجيد لبطل العرض شهاب ونقل هذا الكتاب الضخم فلسفة أخلاقية للجمهور لارتباط فكرة الجيد مع كثير العلم، فالكتاب الضخم كان زياً يلبسه الممثل معبراً عن ما يقلقه من أمر شهاب وعلاقته مع جهل، ودخل أيضاً في العرض المسرحي مجموعة من الأطفال الذين أختارهم المخرج من بين الجمهور ليلبسوا مجسمات كتب تشارك في اللعب على الخشبة، لكن بحجم أصغر يناسب طول الأطفال، وفي ألوان واشكال تلك الكتب الكثير من الرسائل الفنية والجمالية، فالطفل في طبيعته يحب الكتب الملونة بما تحتويه من صور ورسومات، فيتماها الطفل مع أفعال تلك المجسمات المتحركة وأخلاقها لما تثيره في نفسه من فضول ورغبة في الاكتشاف، وأما شكل دور ممثل الجهل فلبس على رأسه قفصاً للطيور أغلقه بقفل كبير من جوانبه، وأراد المخرج من هذا أن يدل على أغلاق الجهل لعقله أمام أي معلومات تصل إليه، أو فكرة يحاول شخص ما إفهامه إياها، فأصبح بشكله الغريب هذا وما يقوم به من أفعال سيئة محل سخرية لدى الجمهور، وشخصية الجهل هي الأخرى تحمل دلالات في أسمها وشكلها فقد أختار المخرج ممثل صغير الحجم للقيام بالدور ليكون شكله صفة مضادة لشكل الكتاب الضخم، وكان الجهل يتصرف بسلوك عبثي أثار ضحك الأطفال عليه وصرخ الكثير منهم في وجهه بكلمة (لا) في تحدي واضح له ولما يريد أن يفعل، فوقف الكتاب إلى صف جمهور الأطفال لأنه كان يخشى ان يسوء حال شهاب في البيت والمدرسة، وكل ما ذكره الكتاب الكبير هو معلومات علمية وأخلاقية، كما شملت السينوغرافيا أيضاً مكتبة جانبية صغيرة ومجسمات لروبوت ومنضدة وغيرها مما وضعه المخرج في المكان ليبدو بشكل مألوف لبيئة الطفل كالستائر الجانبية المعلقة ونحوها، وكان لكل منها دلالته في موضوع العرض وهدفه، مما صنع جوا احتفالياً داخل العرض حبب جمهور الاطفال بما يشاهدون من انتصار لصفات الخير وخسارة لصفات الشر.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عملت المؤثرات الصوتية على صناعة جو المخرج صوت تفاعلات ونغمات كما في في أفلام الكارتون أو البرامج العلمية شهاب بتجاربه على الروبوتات، وهذه نفسي مثير للدهشة، ففي بداية العرض بث مختبرات التجارب العلمية والتي يسمعها الأطفال التلفزيونية، وكانت تلك المؤثرات مصاحبة لقيام الافتتاحية للعرض جعلت الأطفال في حالة إنبهار لما يسمعون، لأنها أصوات معرفوه لديهم ضمن حياتهم، ليساهم هذا التقارب مع واقع الطفل في تقبله لما يرى أو يسمع من أفعال وسلوك حسن، وعلى مر زمن العرض لم تغيب المؤثرات عن الأفعال فإما تأتي كتشجيع لأفعال الكتاب وإما تصاحب أفعال شهاب أو تكون بعد ما تفشل حيل الجهل و يقع في شر أفعاله، فكانت أفعاله بما تضفيه المؤثرات من إحساس مكروهة ولا يرغب أي طفل في تقليدها، خشية أن يصبح محل استهزاء كما هو حاصل مع الجهل، فمن طبيعة الأطفال أنهم يتجنبون المواقف التي تسبب لهم الإحراج أو تجعل الناس يستهزؤون بسلوكه. أن ما نشأ من الصفات الحسنة في شهاب تتكشف في العرض المسرحي منذ دخول الأب في أول مشهد، فالتربية الحسنة وما يوجهه الأب من نصائح لشهاب بأن يترك اللعب ويهتم في دروسه مؤشر على عادات وبيئة عائلة شهاب وهي عادات وطباع تهتم بالعلم والمعرفة، وكذلك ما صدر عن الأب من حكمة وضبط النفس وهذا بالتالي يرتبط بنشأة الأخلاق الحسنة لدى شهاب، ثم يدخل على خط بناء الأخلاق في أفعال شهاب دور صدقه الكتاب، فمن المعروف أن المعرفة ترفع من رصيد التجارب الإنسانية، وأن النظرة إلى مستوى العلم عند الفرد في البيئة العراقية يمثل عنصر مقارن لمستوى التربية والأخلاق التي نشأ عليها الطفل، فما قاله وفعله الكتاب كان سبباً للقول أن سلوك شهاب تحسن بسبب ما بناه الكتاب فيه من صفات أخلاقية، والتي عززت حالته النفسية ورغبته في فهم المستقبل وتحقيق النجاح فيه، وفي المقابل يكشف العرض المسرحي عن سبب نشأت الصفات السيئة في شخصية (الجهل) وظهرت على أخلاقه لأسباب متعددة فجعلت الجمهور يتابع بتركيز باحثاً عن دوافع ورغبات تلك الشخصية الخبيثة، وقد أتضح من سير العرض عدد من تلك الاسباب منها العادة النابعة من نفس (الجهل) الكسولة المتذمرة، والعادة أحد أسس بناء السلوك الخلقي للإنسان في فلسفة الأخلاق، ومن الأسباب الأخرى المؤدية لسلوك (الجهل) رغبته في اشباع غروره بأنه أفضل من العلم، وتبينت بأفعال وأقوال الجهل على خشبة المسرح والتي حاول أن يجر شهاب معه إلى سوء الخلق بوعود كاذبة وحيل خبيثة، ويتضح سبب آخر لسوء خلق شخصية الجهل هو أن الجهل غير متعلم ومن مفسدات الأخلاق عدم العلم وفقدان المعرفة، كما أن عدم جدية الجهل في تحقيق غاية نبيلة سبب ضعفاً في حكمته فكان غاضباً بلا سبب يوجب الغضب فلم يعي ما يقوم به من أخطاء سلوكية والتي تضر نفسه ومن حوله، وشاهد ذلك لعبه مع شهاب بسلاح مسدد يطلق أصوات وأشياء مؤذية تسبب بألم أصاب وجه شهاب.

أن فلسفة الأخلاق في عرض مسرحية شهاب وسر الكتاب توزعت بين قوة العلم وصدق الحديث والإخلاص في العمل وحب الأصدقاء والوفاء بالعهد ومجاهدة النفس في طلب العلم والتي أظهرتها شخصية شهاب، وكان حريصاً على الاتصاف الدائم بها، والسعي لتهذيب نفسه من الباطن والظاهر، فحمل هذه المعاني حوارات الممثلين وحركاتهم التعبيرية، كما تناغمت مع الأفعال الحركية الدالة على السلوك الحسن مؤثرات موسيقية تشجع الأطفال على أتباعها، بينما كانت تصدر أصوات التحذير والضجيج المخيف عند محاولة جهل خداع البطل، فكانت النتيجة صراع طويل تدخل فيه الأب والأم والكتب لمساندة موقف شهاب وسعية لإصلاح أخطائه حتى يصل إلى طاعة والديه وإرضاء أصدقائه ولكي يوصف بالأخلاق الحكيمة، والعقل الراجح والمستنير بالعلم، وظهرت أيضاً قوة الغضب فكان جهل حاملاً لصفاتها منفعلاً على طوال العرض المسرحي يصرخ في وجه كل من يقابله، فلم يكن يجاهد النفس في الغضب، ولم يضبط الانفعال داخله، ولم يسعى في تهذيب صفاته العصبية، فكانت النتيجة أنه وصف بالجبان، والمنهزم في المواجهة التي انتهت لصالح شهاب وصديقه الكتاب،

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

فهما تحكما في غضبهما فظهرت عليهم أخلاق الشجاعة في مواجهة الجهل، وكانت قوة العدل هي ميزان الحكم على نتائج أعمال الشخصيات، ففي هذا العرض تبين أن كل حق منتصر، وكل فعل يرتبط بأخلاق حميدة سيكون مصير صاحبه النجاة من الأعداء، كما إن من مظاهر العدالة في العرض احتفال الخيرين متمثلين بمجموعة الكتب وشهاب، فكان ختام العرض أغنية تمجد العلم والالتزام بالدين والأخلاق الحميدة وتبين ما يتحقق للفرد والمجتمع من نتائج أن هو أتبع الخير في أخلاقه ونبذ الشر، وعلى ما تقدم من تحليل يتبين أن عرض مسرحية شهاب وسر الكتاب قد راعت في جوانبها المختلفة فلسفة الأخلاق وأجابت عن السؤال الذي طرحه البحث وحققت الهدف.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً:- النتائج.

- دلت أفعال الشجاعة، والحكمة، والصدق، لدى بطل العرض المسرحي (شهاب)، وكذلك ما ظهر على خصمه (جهل) من جبن، وغضب، وكذب، على المعالجة الإخراجية لفلسفة الأخلاق.
- وظف مخرج عرض شهاب وسر الكتاب عناصر السينوغرافيا لتقديم فلسفة الأخلاق، فجعل كتاب العلم ضخماً، وحبس جهل رأسه في قفص، كما عملت الموسيقى، والاغاني، والاضاءة، والازياء، على تأكيد صفات الشخصيات، وأخلاقها.
- قدمت المعالجة الإخراجية لعينة البحث مسوغات تشير إلى العلة التي تقف وراء أخلاق شخصيات العرض، فالكتاب كان حكيماً لأنه يحتوي العلم، وشهاب كان شجاعاً لأنه يضبط نفسه عند الغضب، وجهل كان كاذباً لأن رغباته هي من تتحكم به.
- تمثلت العدالة كصفة أخلاقية كما ذكرتها الطروحات الفلسفية الإسلامية، في نهاية العرض حين أنهزم جهل أمام إيمان شهاب وأصدقائه بأن حسن الأخلاق هو من يتغلب على سوء الخلق.
- التزم مخرج العرض المسرحي بتقديم موضوع لفلسفة الأخلاق يناسب مستوى فهم جمهور الأطفال فتفاعلوا مع الأفعال الأخلاقية الإيجابية بالتصفيق، والتشجيع، ولم تلقى الأفعال السيئة سوى الاستهجان والاستهزاء من جمهور الأطفال.

ثانياً:- الاستنتاجات.

- أن ما تناقشه فلسفة الأخلاق هو العوامل التي تؤثر في الفرد، فتجعله يتصرف بطريقة تحدد للناس ما تنطوي عليه نفسه من أخلاق.
- تتصف الأفعال بأنها محددة للأخلاق في حالة تكرار الفرد لفعل معين بكامل وعيه وإرادته، ولا يوصف الفعل أخلاقياً أن ظهر على الفرد لمرة واحدة أو في مكان دون غيره.
- الصفة التي تبين درجة التوازن الأخلاقي، حين يهذب الفرد ما لديه من قوة العلم، وقوة الغضب، وقوة الشهوة، تمثل العدالة ومن لديه هذا التوازن يحمل أخلاق عادلة.
- أثبت مسرح الطفل أهميته في زرع وتنمية السلوك الحسن والأخلاق في نفوس الأطفال، لأن غرض صانع عرض مسرح الطفل هو بناء الفكر والفعل الأخلاقي المقدم بطريقة ممتعة ومشوقة للطفل.

ثالثاً:- المقترحات.

يقترح الباحث دراسة: فلسفة القيم الدينية في عروض مسرح الطفل في الوطن العربي.

رابعاً:- التوصيات.

يوصـي الباحث بإقامة عروض مسـرحية دورية للأطفال في العراق تقدم في الأماكن العامة التي يتواجد فيها الاطفال، تركز على الجانب الأخلاقي.

References

Abbas ,A .Muzahim .(١٩٧٩) Qasim Muhammad and the Children's Theater .Al-Aqlam Magazine) .Issue 3 .(Baghdad.

Abu Lahya, Nour El-Din. (2016). Social Reform According to Abu Hamid Al-Ghazali (2nd ed.). Dar Al-Anwar for Printing and Publishing.

Al-Jamzawi, N. (2021). Falsafat al-akhlaq (mafhumaha-tarikhaha-tatawwuruha) . Ministry of Culture.

Al-Jurjani. (1983). Kitab al-ta'rifat . Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah.

Al-Kharraz . (2009). Mawsu'at al-akhlaq . Maktabat Ahl al-Athar lil-Nashr wa al-Tawzi'.

Al-Shaybani, 'U. al-T. (1990). Muqaddimah fi al-falsafah al-Islamiyyah . Al-Dar al-'Arabiyyah lil-Kitab.

Al-Talib, 'U. (1971). Al-masrahiyah al-'Arabiyyah fi al-'Iraq . Matba'at al-Nu'man.

Al-Yaziji, K. (1968). Nusus falsafiyyah muyassarah . Dar al-'Ilm lil-Malayin.

Aristotle. (1924). 'Ilm al-akhlaq: Ila Niqumakhus (A. L. al-Sayyid, Trans.; Vol. 1). Dar al-Kutub al-Misriyyah.

Group of Authors. (2009). Nadhrat al-na'eem fi makarim akhlaq al-rasul al-kareem salla Allahu alayhi wasallam (Vol. 1). Dar al-Wasilah lil-Nashr wa al-Tawzi'.

Hamadawi, J. (2009, July 14). Masrah al-duma wa al-'ara'is. Jaridat al-Thaqafah li-Kull al-'Arab.

Ibn Manzur, A. al-F. J. al-D. (1994). Lisan al-'arab (3rd ed., Vol. 10). Dar Sadir.

Ibn Miskawayh. (2024). Tahdhib al-akhlaq . Hindawi Foundation for Publishing.

Khamis, S. (1995). Children's theatre: Opinions and experiences. The General Egyptian Book Organization.

Marwan Moudnan, (2015). Children's theater: from text to performance . Morocco ,Nile Press .

Musa, M. Y. (1963). Falsafat al-akhlaq fi al-Islam (3rd ed.). Mu'assasat al-Khanji

Omar Abd al-Hamid , A. M., et al. (2008). Mu'jam al-lughah al-'Arabiyyah al-mu'asirah . (Vol. 1). 'Alam al-Kutub.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

Plato. (1994). Al-muhawarat al-kamilah (S. D. Tamraz, Trans.; Vol. 1: Al-Jumhuriyyah [The Republic]). Al-Ahliyyah lil-Nashr.

Rabert, A. S. (2014). Mabadi' al-falsafah (A. Amin, Trans.). Hindawi Foundation.

Community militarism and aesthetic heterogeneity in contemporary Iraqi art

Sarah Taqi Abdul Karim [1] , Alaa Ali Ahmed [2]

1 University of Basra, College of Fine Arts, Department of Fine Arts, Drawing, Iraq
2 University of Basra, College of Fine Arts, Department of Fine Arts, Drawing, Iraq
, alaa_a.ahmed@uobasrah.edu.iq, pgs.sara.taqi24@uobasrah.edu.iq E-mail addresses:

Research summary

This research examines the topic of aesthetic heterogeneity and how this heterogeneity clarified the influence of societal militarism on contemporary Iraqi art. The research is divided into four chapters. The first chapter was devoted to explaining the research problem, which was defined as highlighting the concept of heterogeneity in society, especially societal militarism, and how it was represented in contemporary Iraqi art. It also addressed the importance and need for the research, and its goal was to clarify the extent to which contemporary Iraqi art was influenced by societal militarism using different aesthetic methods. The second chapter consisted of two sections, including previous studies and their discussion, as well as extracting and discussing indicators of the theoretical framework to benefit from them in formulating the research tool. The first section was about the concept of heterogeneity, while the second section focused on societal militarism, explaining its starting points, types, and objectives, in addition to its causes and discussing these causes. The third chapter included the research procedures, identifying the research community and selecting the sample, then reviewing the treatments specific to the research tool, its construction method, and sample analysis. The fourth chapter included the research results and conclusions.

Keywords: aesthetic heterogeneity, societal militarism, art

العسكرتارية المجتمعية والمغايرة الجمالية في التشكيل العراقي المعاصر

سارة تقي عبد الكريم[١] ، آلاء علي أحمد[٢]

١ جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، قسم التشكيلي، رسم، العراق

٢ جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، قسم التشكيلي، رسم، العراق

ملخص البحث :

يرصد هذا البحث موضوع المغايرة الجمالية وكيف وضحت هذه المغايرة تأثير العسكرتارية المجتمعية في التشكيل العراقي المعاصر ، ويقع البحث في أربعة فصول ، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث والتي تحددت في ابراز مفهوم المغايرة في المجتمع خاصة العسكرتارية المجتمعية وكيف تمثلت في التشكيل العراقي المعاصر. وأهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث لتوضيح مدى تأثر التشكيل العراقي المعاصر بالعسكرتارية المجتمعية باساليب جمالية مغايرة ،اما الفصل الثاني فقد تكون من مبحثين والدراسات السابقة ومناقشتها كذلك استخراج ومناقشة مؤشرات الاطار النظري للإفادة منها في صياغة اداة البحث. وقد كان المبحث الأول عن مفهوم المغايرة اما المبحث الثاني فقد ركز على العسكرتارية المجتمعية وشرح منطلقاتها وانوعها وأهدافها بالإضافة الى مسبباتها ومناقشة هذه الأسباب . اما الفصل الثالث

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

فقد تضمن إجراءات البحث اذ تم فيه تحديد مجتمع البحث واختيار العينة من ثم استعراض المعالجات الخاصة بأداة البحث وطريقة بنائها وتحليل العينة .وتضمن الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: المغايرة، الجمالية، العسكرتارية المجتمعية، التشكيل

مشكلة البحث :

يمكن النظر إلى الفن بوصفه ظاهرة اتصالية ذات أبعاد اجتماعية وإعلامية، يتفاعل من خلالها الإنسان مع واقعه بصورة مباشرة وحيوية. فقد بات الفن يشكّل مرآة تعكس التحولات السياسية والاجتماعية والعسكرية التي يمر بها المجتمع، بل ويتماهى معها، ليصبح أداة فاعلة في التعبير عن الوعي الجمعي والفردي على حد سواء. ومن خلال تعاقب العصور، تبلورت ملامح الفن وتطورت أشكاله وأساليبه نتيجة التحولات الاقتصادية، والانفتاح الثقافي، والثورات التكنولوجية، مما أضفى عليه طابعًا معاصرًا يجعل من الجمال ضرورة وجودية ولغة حوار حضارية. لقد باتت الجماليات سواء في المكان أو الذاكرة أو التلقي أو حتى في تمثلات القبح و تشكّل أدوات فكرية لإعادة صياغة الوعي المعاصر. ولم يعد الفن يقتصر على كونه أداة جمالية خالصة، بل تحول إلى وسيلة إعلامية نفسية تُفعّل من خلال التوجيه اللاواعي للفرد والمجتمع، مساهمة في صياغة اتجاهات فكرية واجتماعية جديدة، تصل إلى حد عسكرة الوعي الجمعي وتعبئته تجاه قضايا معينة.في السياق العراقي تحديدًا، تَأثَّر الفن التشكيلي تأثرًا بالغًا بالحروب والتحولات السياسية التي عصفت بالمجتمع، حيث انخرط الفنانون العراقيون في إنتاج أشكال جمالية جديدة تستجيب لواقع مليء بالعنف والتحولات العسكرية. فالعسكرتارية المجتمعية بوصفها بنية أيديولوجية ونفسية في النسيج الجمالي للفن التشكيلي العراقي، لتعيد تشكيل المفاهيم السياسية والاجتماعية، منتجة رؤية فنية تتماهى مع مقتضيات الصراع والمواجهة. من هنا، تبرز مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

كيف تمثّلت العسكرتارية المجتمعية عبر أساليب جمالية مغايرة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة اليه :

تتحدد أهمية البحث من خلال توضيح المغايرة الجمالية التي حدثت في الفن بشكل عام والتشكيل العراقي بشكل خاص وذلك استناد الى تأثره بالعسكرتارية المجتمعية وتمثلاتها في التشكيل العراقي المعاصر .

اما الحاجة اليه تكمن في النقاط التالية:

١-تفيد الدراسة النقّاد والمختصّين في الدراسات الجمالية التشكيلية وطلبة الفنون الجميلة لتشكل مرجعاً للباحثين في مجالات الفن.

٢-يمكن ان يعتبر البحث مرجع في التشكيل العراقي المعاصر وفلسفته ،اذ يسلّط الضوء على حقبة زمنية للفن العراقي وكيف تأثر هذا الفن في التغيير الاجتماعي والسياسي والعسكري الذي حدث في المجتمع من خلال العسكرتارية .

هدف البحث :

يكمن هدف البحث في تحديد المغايرة الجمالية وتمثلات العسكرتارية المجتمعية في التشكيل العراقي المعاصر.

حدود البحث :

الحد الموضوعي : اعمال التشكيلين العراقيين المعاصرة

الحد الزماني : (٢٠٠٧، ٢٠٢٠)

الحد المكاني : العراق

تحديد المصطلحات :

المغايرة لغةً:

١ــ "يرجع معناها الى كلمة تغيير حيث جاء في المعجم الوسيط التعريف اللغوي لمفهوم التغيير بأنه من الفعل (غير)، حيث يقال غير فلان عن بعيره حط عنه رحله وأصلح من شأنه، يقال: نزل القوم يغيرون. وغير الشيء بدل به غيره وجعله على غير ما كان عليه يقال: غيرت دابتي وغيرت داري إذا بنيتها بناء غير الذي كان" (Mustafa, Ibrahim, et al., 1989, p. 668).

٢ــ"المغايرة والتغير أم تطور أم كلاهما أن سيطرة المنهج الوصفي على البحوث اللغوية في الغرب ولا سيما بعد دي سوسير جعل الدارسين يبتعدون عن استخدام مصطلح "التطور" لارتباطه بمعنى التقييم، أي الانتقال من حال إلى حال ترقيا نحو الأفضل". (Ahmed Muhammad Qaddour, 1999, p. 323)

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المغايرة اصطلاحاً:

٣ـ "المغايرة نسبة الى كلمة التغيير هو "إحداث شيء لم يكن قبله " وهو عملية إرادية، أما التغير فهو انتقال الشيء من حالة إلى حالة أخرى والانتقال يكون غير إرادي أحياناً، كما أن حركته متوجهة من خارج الإنسان إلى داخله". (Al-Jurjani, Abu al-Hasan Ali bin Muhammad bin Ali al-Hanafi, 2001, p. 67)

٤ـــ درج علماء الاجتماع على تخصيص كلمة المغايرة "بالمتغاير الاجتماعي واستعملوا هذا المصطلح للدلالة على ظاهرة التحول، والنمو، والتكامل والتكيف، والملائمة التي يتعرض لها كل نظام حضاري ولا يوجد حكماً تقويميا في عد التغيير من الحسن إلى السيئ والعكس؛ لأن هذا المصطلح عندهم يقرر الواقع المجرد كما يكون في المجتمع، فهو يُعرف بالتحول الذي يقع في التنظيم الاجتماعي، سواء في تركيبه أو بنائه أو وظائفه" (Saber, Mohi El-Din, 1962, p. 71)

المغايرة الجمالية اجرائياً: هو المعالجات الفنية لقيم وأفكار تنزاح وفقاً لمعطيات وضواغط سياسية وعسكرية واجتماعية وتنتج متغيرات جديدة لتحقق بواسطتها طرح ثقافي جديد مختلف، معتمد على قيم جمالية وأساليب فنية معاصرة معتمدة على الفنون المفاهيمية والتركيبية في تنظيم العمل الفني مرتكزة على نظم العبث والتفكيك الدلالي في الاشكال لإنتاج اشكال فنية مغايرة تنقد وتوضح العسكرتارية المجتمعية وتثيرها في المجتمعات.

العسكرتارية لغةً :

١ـــ جاءت نسبة الى مصطلح عسكر او عسكرة التي عرفت هنا "هي العسكرتارية، فالعسكرتارية (militarism) هي حكومة العسكر، أو " سلطات الجند وهي مظهر عسكري للحكم الاستبدادي، من أشكاله الاجتماعية والتاريخية: هيمنة الجند على السلطة المركزية دون تحمل مسؤولياتها مباشرة. كما وان من مظاهرها سيطرة الجيش على مؤسسات الدولة الأخرى، لاسيما التشريعية والاجرائية والقضائية، بإنقلاب وسرعان ما يسمى ثورة أو حركة انقاذ او خلاص (Khalil Ahmad Khalil, 1995, p. 275)

٢ـــ وعرف ابن منظور العسكرتارية التي نسبة الى عسكرة ، في "لسان العرب"، "بالشدة والجذب". وأورد قول الشاعر طرفة: "ظل في عسكرة من حبها، أي ظل في شدة من حبها. وأضاف عسكر الليل" أي تراكمت ظلمته وعسكر بالمكان أي تجمع. ويؤكد ابن منظور أن "العسكر" بصيغة الجمع تعني الجيش ومجتمعه (Ibn Manzur, 1986, p. 2945).

العسكرتارية اصطلاحاً :

١ـــ عسكرتارية : "مصطلح يستعمل في أوسع معناه بمعنى الحرب أو ما يخص الحرب أو شؤونها سواء القوة البرية أو البحرية أو الجوية في المعنى المحدد، ما يخص القوات البرية فقط. ج- مصطلح يخص قوة أكثر من القوات المسلحة سواء برية أو بحرية أو جوية. (Sami Awad, 2008, p. 363)

٢ـــ عسكرتارية" تكون معناها بدءاً من تكديس السلاح الى تجنيد المواطنين وإحكام القبضة عليهم بغية تطويعهم وسهولة إخضاعهم عبر اعتماد إستراتيجية تقوم على إلغاء كل مظاهر الحرية المدنية والاستعاضة عنها بسلسلة من الإجراءات السلطوية الفوقية ذات الصبغة العسكرتارية التي تكرسها أجهزة قمعية عسكرية وأمنية (Ali Subaih Al Tamimi, p. 352)

العسكرتارية المجتمعية اجرائياً : هي تغيير محددات الفكر الإنساني من فكر بسيط مدني الى فكر عسكري فضلاً عن ممارسة الضواغط الفكرية العسكرتارية عليه قسراً او طوعاً من قبل السلطة او السياسية او المدنية بشكل عام ،كما انها سلطة الجهات السياسية الداخلية او الخارجية المؤثرة على المجتمع وبطغيانها الطوابع العسكرية والحربية ، وتحويله وبكل مجالاته وجزئياته من مجتمع مدني ثابت مستقر الى مجتمع عسكري بتغيير سلوكه الى سلوك عسكري وخاصة في الفن .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول / مفهوم المغايرة الجمالية :

يمكن ان تعني كلمة مغايرة المعارضة والاختلاف او التناقض بين شيئين قد يكون الاختلاف في الأفكار أو السلوكيات أو الآراء. فهي ظاهرة أسلوبية تمثل خروجاً عن الأسلوب المعياري المتعارف عليه، أو انحرافاً عن الاساليب المألوفة في الادب واللغة والفن والعديد من المجالات العملية فكل اختلاف وتحول **"يتضمن دوما معنى المغايرة فالشيء إذا اختلف مع شيء آخر غايره ولكن معنى المغايرة ليس متضمناً لمعنى الاختلاف فالشيء إذا غاير شيئا آخر ليس شرطاً أن يخالفه والفرق بين غيرين ومختلفين أن الغيرين أعم فإن الغيرين قد يكونان متحققين في الجوهر الخلاف المعنيين فالجوهران المتغيران هما غيران ، وليس مختلفين فكل خلافين غيران وليس كُلّ غيرين مختلفين**

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وكل مختلفين متغايرين وليس كل متغاير مختلف" (Amjad Sattar Sajit Ali Al-Hussaini, 2013, p. 55). كما وقد تستخدم المغايرة لوصف الاختلاف والغير متطابق ولوصف شي يختلف عن شي اخر في الشكل او الطبيعة او الخصائص و معناها الاختلاف بين الآراء او الافتراضات بين شخصين او اكثر او حتى الاختلاف بين حضارات وتراث بين بلاد وبلاد اخر فبشكل عام تعني المغايرة للإشارة الى التباين والاختلاف سواء كانت الاختلافات سلبية او إيجابية . وحتى في سياق الحوار اليومي يمكن ان تكون اراء شخص مغايرة لآراء الأخرين او يمكن ان تكون نظرة شخص ما مغايرة للنظرة التقليدية للأمور في السياق الثقافي فقد تكون هناك طقوس وتقاليد معينة مغايرة بين مجتمعات مختلفة فتعد المغايرة **"رؤية جديدة في الشكل والمضمون ... وفي الوسائل التعبيرية .. وفي التكنيك. أنها... النص الذي يقدم من خلال رؤية جديدة تماما ... إلى آفاق جديدة ... تعد أسلوبا يغاير المألوف والتقليدي ، أو يغاير ما سبقه"** (Ali Abdullah Abdel-Baqi, 2021, p. 27-28). جاءت المغايرة مرتبطة بمفهوم رفض السابق ونبذ القديم وهذا ما توضح من خلال اهتمام بعض الفلاسفة وكان ابرزهم هم السفسطائيين فقد اعادوا صياغة التجربة الفكرية والإنسانية وإعادة نقد الوجود ومغايرة الموجودات والاشياء في الطبيعة ، وهذا حيث كانت لهم نظرة مختلفة حول الوجود وطريقة تفكيرهم حول العالم والحياة بتصوراتهم وكان نظريتهم هي نظرية الشك في الوجود والشك بشكل عدمي مطلق وان كل شي في الكون يتحول ويتطور بشكل دائم وغير مستقر واستثنوا الثبات باعتبار الوجود عبارة عن تناقضات متضادة ومتنوعة بالاعتبار التناقض جزءا لا يتجزأ من الحياة وان الكون يتكون من توازن القوة المتناقضة ، فهم اكدوا على التفكير النقدي والمناقشة للأفكار والمفاهيم فقد استخدموا الجدل كأداة لاكتشاف الحقيقة والوصول الى الفهم العميق للوجود وتحقيق التقدم الفكري ،بهذا فهم اكدوا على المغايرة والتنوع الفكري والمفاهيمي فيما بينهم حيث كان له دور مهم في تطوير فلسفتهم . وكان هدفهم هو تغيير وتبديل الفكر فهم حاولوا للقضاء على فلسفة الطبيعيون القديمة لتحقيق فلسفات مغايرة عما سبق فهم اكدوا على هذه المغايرة والتجديد ، وان المعرفة نسبية تتغاير من فرد الى اخر فليس هناك رأي ثابت فان افكارنا وأفكار الافراد متغايرة باستمرار حيث خلقوا الشك في كل مفهوم فجادوا في ان هناك حق وباطل وعدل وظلم وخيرا وشر (Youssef Karam. Mustafa Al-Nashar, 2019, pp. 77-81) هنا "**استطاعوا أن يحدثوا نقلة نوعية مهمة ومغايرة إلى الفلسفات الطبيعية التقليدية، التي كانت موجودة في الفكر اليوناني، فمن التفكير البسيط"** (Imad al-Din al-Jabouri, 2023, p. 156) . وكانت اهم أهدافهم هي الشك والهدم والزعزعة والمغايرة والتحرر وتهديم الثابت فهنا حققت النقلة الفارقة لاهتمام الفلسفة القديمة بالطبيعة الى الاهتمام بالإنسان ، فهم رفضوا التركيز على الطبيعة اذ خلقوا مغايرة فكرية لاهتمامهم بالفكر الإنساني فهم خلقو شك في المسائل الأبستمولوجيا والسياسية والأخلاقية بالإضافة الى انهم نقلوا المعرفة والثقافة الجديدة الى الشعب فهنا حصل تحول في التأملات الكونية ونظرية العرفة ومغايرة من الانطولوجيا نظرية الوجود الى نظرية المعرفة وهذا ما وضحه السفسطائي غورجياس في دراسته للعدم والتغير وقدرتنا على ادراك المغايرات وتوصل الى نتيجة ان الفلسفة ذاتها متناقضة ومتغايرة باستمرار (Gnar Skirbæk, Nils Gilje, 2012, p. 88-98)..اذا تعمقنا في مفهوم العبث نرى انه له علاقة واثر كبير في المغايرة من خلال التركيز على معناه واهداف هذا المفهوم في الفلسفة او في المفاهيم الاجتماعية هو اللعب أو التجريب بطريقة غير محددة أو منظمة. في السياق الفني والفلسفي يعتمد العبث على الابتكار والخيال والتجريبية، وقد يؤدي إلى نتائج مغايرة غير متوقعة ومبتكرة. حيث انه يساعد في كسر القيود والتقاليد المفروضة من قبل المجتمع أو السلطة او الدين لينتج أفكار ومفاهيم جديدة مغايرة ويسمح لها بالظهور والتعبير عنها بحرية تامة. بهذا فهو يقوم بتحدي المعايير السائدة والتمرد عليها فيمكن للأفراد تحدي المعايير الجمالية والثقافية والاجتماعية التي تسود في المجتمع، مما يثير التساؤلات ويعزز التفكير النقدي المغاير (Hassan Hammad, 2002, p. 22-24). بهذا فهو يحقق تغايرًا ومغايرةً في المجتمع، ويسهم في تحقيق التغيير والتجديد الفكري والثقافي والفني **"وهذا التمرد متجانس مع الحرية والإبداعية، وأن أعلى مثال على المتمرد هو الفنان الخلاق فهو مشغول دائما بمواجهة العبثية والعالم ومادته العام التي يصوغها وبالتمرد على هذه العبثية عن طريق فرض الشكل الفني المنظم"** (Maher Al-Batouti, 2017, p. 182).. وان من اهم العوامل التي تحقق مغايرة فكرية ومفاهيمية في المجتمعات والمجالات المتنوعة في هذا المجتمع هو التمرد والرفض لما هو سائد والعبث في مفاهيم المجتمع السابقة محاولة لمغايرة القيم وفرديات العالم ، فيمدنا فوكو **"إن مثل هكذا ثقافة تعتبر نتاجاً ضرورياً للتحولات الاجتماعية ومؤشراً على صياغة وتشكل استيقا عيش جديدة تساعد الفرد على التخلص من القيود والحتميات الخارجية الاجتماعية والسياسية التي تتسلط عليه وتحد من حريته وتجعل منه أسيرقوى ...لا سبيل للخلاص منها إلا بفك حصارها"** (Hussein Musa, 2009, p. 13-14) . بالإضافة لما قدمه جاك دريدا من خلال مفهوم التفكيك باعتباره شي ساعد على تطوير العبث والتمرد من خلال تفكيك القيم القديمة فان العقل في التفكيك هو ما يحث على الإصلاح والتقدم والتطور الفعلي والعملي في الكثير من المجالات من خلال اخذ العقلانية المحسوبة بعين الاعتبار ويتجاوز بها الى المجهول الغائب والتركيز على القادم والاحداث المستقبلية بدون التمعن لما سبق بهذا فهو يحاول يحرر العقل

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

و والإنتاج العملي من الترويض والتوجيه النفعي الذي تمارسه الأنواع المختلفة من المؤسسات السياسية والعسكرية والرسمالية بالإضافة الى قوانين السلطة ، كما وضح دريدا العبث بطريقته الخاصة من خلال تركيزه على فرضيات العقل البشري بحرية ورغم ذلك لم يقصد دريدا ان يترك العقل السياق والنظام انما عليه ان يتدخل وينزوي وان يعرف ما حوله لكي لا فاجئه حدث اخر يفسد الترتيب ويشوش الغاية ويغير الخطة ويعكر الرؤية ، هنا يخلق ثورة ومغايرة فكرية خاصة لعقلية الانسان والفرد ذاته في المجتمع (Jacq Derrida, 2003, p. 41-42). كما يمكن ان المغايرة الجمالية تحقق تعدد في الاذواق الذي يعتمد عليه الفن المعاصر حيث يمكنها ان توحد اذواق الجماهير وهذه تحدث باعتمادها على واقع جديد متغاير بشكل مستمر وهذا ما وضحه الناقد والفيلسوف بوريس غرويس* الذي ظهر كفيلسوف محوري يركز على تحليل الطليعية والفن المعاصر من خلال مؤلفاته حيث قدم رؤى عميقة حول العلاقة بين الفن والسياسة والمجتمع ويحث على إعادة النظر في كيفية فهمنا للفن في السياقات الاجتماعية والثقافية المتغايرة، حيث درس الأيديولوجية لمجتمعه وطبيعة التغيرات الفعلية التي تحدث كما وضح وركز على القطعية التاريخية وبناء مجتمع جديد غير مسبوق وافراد مجتمعية بأفكار مختلفة عما سبق لإنتاج حياة افضل تعتمدها الحرية (Boris Groys, 2008, p 5-6) .كما من اهم نقاط المغايرة المجتمعية عنده هي معاملة الفرد كجزء من الجميع أي ان يكون تابعاً لإرادة المجتمع بالكامل أي استبعاد النزعة الفردية في العصر الحديث ، كان الناقد يهدف الى التغلب على الدور التقليدي للفنان بل يطمح الى خلق عوالم فنية مستقلة ذاتيه يطرحها للمجتمع والافراد المجتمعية المتعايشة معه من هنا جاء الفن لخلق مغايرة فكرية ومفاهيمية ،كما رفض ان يضع حد للتقدم التكنلوجي او للتاريخ شجع على التلاعب بالثروات الطبيعية والبيئة البشرية وتغيير الإنسانية حيث حول الفرد الحداثي الى فرد مناهض ومشجع لما بعد الحداثة كما اعتبر ان الإنتاج الجمالي كلما كان بمفهوم معاصر مابعد حداثي كقمة في الابداع حتى وان كان العمل ذو صفات غرائبية فهو شجع على خلق الصدمة للمشاهد والمتلقي بهذا قد سيطر الفنان على مادته وشكلها بشكل متغاير يخلق نوع من الدهشة والاستغراب هنا يطمح الى ممارسة تأثير فعال على الحياة ،فببساطة لا يمكن ان يعتبر أهدافه رجعية او ما قبل طليعية فهو يتجاوز العهد القديم بشكل مفرط بعض الشي ليصنع ايقونة جديدة باستخدام أدوات واقعية معاصرة لما يحدث ممن تطور تكنلوجي او صناعي (boris grays. avant-garde, 1992. p77-80) **"ففي عصرنا ما بعد الحداثي لا يوجد موضوع يبدو في غير أو انه مثل الحداثة. ويرتبط البحث عن الجديد وعن بداية جديدة في التاريخ وتحول جذري في ظروف الوجود الإنساني في المستقبل... فإننا نتخيل اختلافات لا نهاية لها لما هو موجود بالفعل. من المحبط أن نتخيل المستقبل باعتباره استنساخًا لا نهاية له للماضي والحاضر فإن عصرًا جديدًا في الممارسة الاجتماعية والفنية آخذ في الظهور، عصر متحرر من إملاءات ومن الأيديولوجيات الطوباوية والشمولية المتنوعة الموجهة نحو المستقبل"** (On the New .Boris Groys. Meard Street, 2010.1.p5)

* وريس جروس بالانجليزى (Boris Groys) : منظر فنى و فيلسوف و ناقد فنى و مؤرخ الفن و استاذ جامعة من المانيا و روسيا.
بوريس جروس من مواليد يوم ١٩ مارس سنة ١٩٤٧ فى بيرلين. درس فى كليه الرياضيات والميكانيكا, جامعة سانت بطرسبورج الحكوميه. له مؤلفات عديدة منها الطليعية الجديدة وقوة الفن وحوليات الثقافة وغيرها ينظر الى:
https://arz.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%B3_%D8%AC%D8%B1%D9%8

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المبحث الثاني / العسكرتارية المجتمعية العر اقية :

كانت عسكرة المجتمع العراقي ولا زالت متمردة تحدد بالتهديد والحروب فقد عاش المجتمع العراقي منها حربين قادها صدام حسين كان لها اثر كبير على عسكرة المجتمع فقد خلقت ندوباً نفسية واقتصادية لدى أبناء المجتمع كان المجتمع متجه تفكيره نحو المفاهيم الدفاعية والعسكرية هذه الحروب فالحرب الإيرانية التي دامت ثمان سنوات فقد حمل العراقيون فيها ثقلاً في العديد من النواحي العسكرية والمادية والاجتماعية خلقت لهم الخوف والرعب من المجهول الذي سوف يحصل اثناء هذه الحرب فجعل صدام حسين الكل يشارك فيها سواء في الجبهات لعسكرية او عبر مساهمة اجتماعية عبر بث الروح الوطنية والقومية وتحفيز الشعب على دعم العسكرة والحرب فقد استخدم الاعلام والدعاية بشكل كبير ومكثف لحشد وتحقيق عسكرتارية مجتمعية . **"نجح النظام السياسي في تحويل المجتمع العراقي وبكل شر ائحه الى قوه عسكريه مؤهله الى حمل السلاح في كل وقت وأي لحضه، ... كما جرى فيه التعبئة العسكرية لأغلب فئات الشعب ، وأمست التدريبات العسكرية درساً لا غنى عنه في المدارس فيما بعد ما أدى الى تغير حقيقي في الشخصية العر اقية التي باتت تنتهج نهج المحارب ، وغدت قيم القوة وحب السلطة أو الطاعة العمياء لماسكها قيما رائجة على الصعيد الاجتماعية"** (Samir Mu'ayyad Abdul Latif. Hamid Hussein Kazim, p. 122) **(شكل ١)** حيث ارتبط الفن بالاحداث السياسية التي ظهرت فتعسكر الفن من خلال الاعمال الفنية التي تنفذت في فترة الحرب الإيرانية حيث بدا المجتمع يتمحور فكره حول مواضيعها حيث صور الفنان الدمار الذي حل في المجتمع وبالإضافة الى التأثيرات النفسية والاجتماعية التي كان لها اثر واضح على الفنان العراقي مما ساعدت على انتاج رؤى فنية مغايرة متاثرة بالعسكرتارية المجتمعية التي عاشها المجتمع بشكل كبير، انتج العديد من الفنانين اعمال تشكيلية نحتية او رسومات ونصب تخص المفاهيم المرتبطة بالعسكرتارية المجتمعية منها موضوع الشهادة ومخلفاتها وتصوير الخسائر مادية ومعنوية بالإضافة الى تصور الجنود والعساكر (Zain Al-Abidin Qais Hanoun Sultan, 2022, p. 128-129) ، كعمل (نصب الشهيد) للفنان إسماعيل فتاح الترك **(شكل ٢)**

شكل ١

شكل ٢

ان العسكرتارية المجتمعية التي مر بها العراق خلال الحروب أدت الى اثار سلبية كبيرة في الشكل العام للمجتمع العراقي من عدة جوانب من حيث الخسائر الفادحة بين شباب المجتمع وخاصة العسكريين منهم بالإضافة الى الاثار الاقتصادية في المجتمع والمعمارية فقد دمرت الحرب البنية الأساسية للعراق وقدراته الإنتاجية ، استمرت هذه المخلفات العسكرية من الحرب الإيرانية مع العراق وحتى نهاية حرب الخليج الأولى (١٩٩٠-١٩٩١) **(شكل ٣)** ، التي انتجت اثر سلبي على العراق وهو الحصار الاقتصادي الذي دام لسنوات وهو فرض الأمم المتحدة عقوبات على العراق أدت الى تدهور الوضع الاقتصادي وتضرر البنية التحتية فهنا عانى العراقيون ضغوط نفسية واجتماعية كبيرة ، رغم التدهور الاقتصادي الا ان سياسية النظام ركزت على تعزيز و توجيه جزء كبير من الموارد الاقتصادية نحو القطاع العسكري بدلاً من القطاعات المدنية، مثل الصحة والتعليم، مما أدى إلى تفاقم الأوضاع الإنسانية. بالإضافة الى التعبئة الوطنية باعتبارها وسيلة لتعزيز الشعور الوطني والتعبئة الشعبية حول الجيش، مما جعل من الصعب على المواطنين انتقاد النظام أو المطالبة بتغيير السياسات فهنا جاء المجتمع العراقي كراضخ ومستمع للسلطة (Rebwar Karim Mahmoud, 2013, p. 73-80). اثرت العسكرتارية المجتمعية ومخلفاتها الاجتماعية والسياسية على فرديات المجتمع العراقي وفي جميع الأصعدة والمجالات الثقافية والإعلامية والتربوية والفنية فقد كان تأثيرها على الفن بشكل مباشر من خلال ما نراه في اعمال الفنانين بمغايرة جمالية معاصرة **"الفنان يرتحل طائعا أو مرغما عن عالم مأساوي، ويهيم في عالم خيالي بديل يسقط فيه رأيه المشفر على الاشكال والالوان وغالبا ما يتم ذلك بانتخاب اساليب وتوجهات عالمية...لذلك وبرغم غر ابة المفارقة، نشاهد رسامي العراق ينفذون شتى المواضيع، الو اقعية منها والحديثة "** (Farid Khaled Alwan, 2015, p. 149) كما في **شكل (٤)**

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل ٣

شكل ٤

بعد ذلك مر العراق بتغيير اجتماعي سياسي وعسكري من خلال انطلاق العمليات العسكرية التي اطلق عليها حرب تحرير العراق في العشرين من مارس عام ٢٠٠٣ بعد ان دخل العراق حرب النظام السابق مع أمريكا حيث انتهى النظام السابق بمجرد ان حصل الاحتلال الأمريكي للعراق هنا بدأ العراق بمرحلة ومنعطف خطير في التاريخ السياسي والعسكري في العراق قد ترتب عليه نتائج من أهمها تغيير النظام والحكم وشكل المجتمع وشكل الدولة بالإضافة الى تغيير النظم الدستورية والسياسية هنا حقق الاحتلال الأمريكي هيكلية نظام سياسي عسكري جديد وتعسكر المجتمع وفق رؤية دولة الاحتلال فقد تحول من دولة اشتراكية موحدة الى دولة متعددة فوضوية من هنا جاءت الأحزاب والجماعات السياسية وتكتلات سياسية حيث لعبت دوراً مهماً في التغيير العسكري العراقي ،عاش العراق في تلك الفترة ظروف متغيرة بشكل مستمر واثر على حركة البناء السياسي والاجتماعي والاقتصادي (Dreams of Farhoud Al-Saadi. Omar Sayed. Taha Ahmed Alwan, p. 602-603) . كما في **شكل ٥** ، كما نرى لما عاصرنه في تلك الفترة والوقت الحالي ان للاحداث التي حصلت في المجتمع العراقي بعد ٢٠٠٣ وما بعدها تأثير مباشر وكبير على الكثير من مجالات المجتمع الثقافية والأدبية والفنية فتأثرت الثقافة في المفاهيم والأنظمة التي ارتبطت في المجتمع من خلال الانفتاح والحرية في التعبير كما ساعدت العولمة التي تدخلت في الأنظمة الى التحديث والتغاير مما ظهرت تحولات في اطروحات الكتاب والمثقفين بالإضافة الى الفن الذي اصبح بصور مغايرة وأساليب حديثة معاصرة كما ساعد هذا الانفتاح التقني والتطور التكنلوجي الذي حصل في المجتمع وانتقل الفنان الى أساليب فنية تفاعلية فاتسعت التجربة الجمالية للفنانين واتسمت أعمالهم في بالخطابات مجتمعية معاصرة للفنان وصورها بحرية حيث كانت الكثير من الخطابات تحاكي الواقع المعاش وما يحدث به من احداث سياسية وعسكرية من نزاعات وصرعات طائفية وتغييرات سياسية ، كما في **شكل ٦.**

شكل ٥

شكل ٦

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

١ـ تشجع المغايرة الانتفاضة ضد كل ما هو سائد وثابت فالتغاير لا ينتج من الثبات باعتبار التمرد والانتفاضة هي المحرك للمغايرة الفكرية والعملية لتحقيق حرية ذات الانسان وفرديته فلا تنتج مغايرة الا كان هناك زعزعة في الصور الإنسانية والفكرية في المجتمع . من خلال تحرر مشاعر الانسان الخفية من حدود الأنظمة والأخلاق ، فهنا تهيمن أفكار الانسان وآرائه الخاصة وهذا مانتج في الفنان من خلال اعماله الفنية في العصور الحديثة والمعاصرة.

٢ ـ ان من اهم غايات المغايرة هي كسر النمط ومخالفة السياق الثابت لتأتي بسياق مختلف يحقق قيم جمالية جديدة تهدف الى تطوير وتحديث الصيغ الجمالية التقليدية المملة لإنتاج جمال مستمر ديناميكي غير ثابت يتطور عبر التاريخ متأثراً ومتزامن مع تطورات العصر التي ينتج فيه العمل الفني ليعبر عن تغاير الاذواق والثقافة والنظرة الجمالية لاي عمل فني.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٣ــ ان للعسكرة ايقونة ورمز صنعتها هي فان لكل مفهوم عسكري وحربي رمز خاص به وعلامات معينة وثيمة ترمز الى محورها الفكري من خلال صورة او شكل او عمل فني او شعار خاص بها ، فالعسكرتارية المجتمعية قامت بإبراز لغتها الخاصة ونشرها عن طريق العبارات والالفاظ والشعارات لتحقيق ذاتها وفرض سياسيتها وقوتها على المجتمع فتقوم بتعبئة الاعلام والفن والادب أهدافها الخاصة ومنطلقاتها العسكرية وصرها وشعاراتها واحتكار الكفاءات في المجتمع لتشكيل وإظهار رموزها وايقوناتها كالزي العسكري ومظاهر القوة والأسلحة ولسلطة

٤ــ فمن اهم المسببات التي ترتبط بالعسكرتارية المجتمعية هي الحروب فلولا عسكرة الحرب لما احتاج المجتمع الى الدفاع واعتماده على الأجهزة العسكرية ، باعتبارها حالة ضرورية تخدم الوسط السياسي والمجتمعي لتحقيق العدالة باعتبار القوة والدفاع ضمن المرتبات المهمة التي ترفع قيمة الافراد في المجتمع بالإضافة الى ارتفاع قوة الدولة والسلطة والحكم فقد ارتبطت العسكرتارية المجتمعية بالصور الحربية والزي العسكري وتمثل في العديد من المجالات منها الفن لكي تربي المجتمع والمتلقي لهذا الفن تربية للمفاهيم العسكرية وتحشيد أفكارهم الى الأفكار السياسية الدفاعية فنتج لنا رؤى عسكرية تحتوي الكثير من الصور القتالية المسلحة . فيتحول المجتمع من مجتمع مدني الى مجتمع عسكري.

٥ــ من ضمن أهداف العسكرتارية المجتمعية هي التهيؤ للحرب وحيازة الأسلحة وتطوير الصناعات العسكرية والقيم العسكرية كمركزية السلطة والانضباط والقتال والسيطرة على التعليم والدين والاقتصاد والمؤسسات المدنية في المجتمع

٦ــ استغلت العسكرتارية المجتمعية الفن والاعلام للتويج قوتها ، فهنا تحقق للحكام في العالم هيبة ودعم كبير وتمجيد صورتهم بالقوة والنفوذ من خلال الانضباط التي يفرضونه في المجتمعات .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث :

يضم مجتمع البحث مصورات ونتاجات التشكيل العراقي المعاصر والتي مشار لها في الحد الموضوعي والحد المكاني التي ذكرت في الاطار العام للبحث وحسب المدة الزمنية المحددة في الحد الزماني حيث اطلعت الباحثة على مصغرات وصور لنتاجات التشكيل العراقي المعاصر من خلال مصادر الفن ومواقع شبكات الانترنيت المتخصصة بأرشفة الاعمال الفنية وبالإضافة الى مواقع الفنانين العراقيين والتواصل معهم للحصول على النماذج الفنية التي تحقق هدف البحث وكان هذا المجتمع قد تكون من(٢٥) عملاً فنياً ضمن المدة الزمنية المشار لها سابقاً وبما يوئم مسار البحث.

ثانياً: عينة البحث:

بعد الرصد والتمعن في الاعمال الفنية التي حددها مجتمع البحث تم اختيار (٣) نماذج بشكل قصدي لتوافق خصائصها ومواضيعها مع توصل اليه البحث من مؤشرات في الاطار النظري وكانت المراعاة ان يكون انتقاء عينة البحث وفق المبررات الاتية :

١. ان تكون نماذج من التشكيل المعاصر في العراق

٢. ان تحقق هدف البحث وهو ابراز العسكرتارية المجتمعية والمغايرة الجمالية

ثالثاً : أداة البحث:

اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري لتأسيس وإبراز المغايرة للفن العراقي المعاصر والعسكرتارية المجتمعية بشكل خاص .

رابعاً: المنهج المستخدم:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لأغراض التحليل الملائمة لموضوع وعينة البحث الحالي من خلال وصف العينة وصفاً بصرياً ومن ثم القيام بالتحليل والتوصل الى هدف البحث .

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تحليل العينة :

رقم النموذج : ١

اسم العمل : الحرب القذرة

اسم الفنان : محمد مهرالدين

سنة الإنتاج : ٢٠٠٧

المواد المستخدمة : مواد مختلفة

قياس العمل : ٤٠ × ٣٠

تقدم العمل تداخل من العناصر البصرية المتنوعة التي يمكنها ان تحقق هدف الفنان في تشكيله للعمل فقد اعتمد على الرسومات والخطوط والصور الفوتوغرافية بالإضافة الى الطبقات اللونية المضافة الى هذه الصور والرسومات فقد اعتمد الفنان على طريقة الكولاج التي يمكنها ان تعكس سردية الفنان التي كان يهدف في تحقيقها الفنان حول الفنان ان يكسر النمط بشي من الأساليب المعاصرة الحديثة وبسياق جديد لتحقيق قيم جمالية معاصرة ولإنتاج أسلوب فني مغاير فقد تداخلت المفردات في العمل مع فلسفة المجتمع والمغايرة الاجتماعية والسياسية التي حدثت في العراق ، فان المغايرة الجمالية في العمل تداخلت وتناسبت مع المغايرة الاجتماعية والتطور في الفن من حيث الأسلوب والمفهوم فان من اهم اهداف المغايرة هي انتاج طرق ومفاهيم حديثة تعاصر المجتمع وتطور العصر. قام الفنان محمد مهر الدين لتحقيق المغايرة الجمالية على التجريب والتركيب بين العناصر بأساليب تغريبية ذات دلالات تعبيرية معتمد على الثيم التي يمكن ان تحقق ارتباط بين الفنان ومجتمعه . فبرز في العمل عالم يحتوي على الكثير من الصور والثيم التي تنتمي الى مجتمعه العراقي بدون التقييد والالتزام لينتج عمل فني قابل للتأويل فالمغايرة هنا جاءت محدثة معتمدة على الحداثة والتقنيات التي اعتمدها العصر الحديث من خلال الشكل والطريقة في ترتيب العناصر وامتزاجها مع بعض . برز في العمل العسكرتارية المجتمعية بشكل ضمني من خلال الصور التي تكونت في العمل كصورة الحاكم السابق للعراق صدام حسين الذي جعل العراق تحت دولة اشتراكية محددة بقيادة السلطة والحكم بنظام سياسي وتواحد اجتماعي لتحقيق اهداف السلطة حيث كان الفن تحت ملكية جماعية وتطبيق نظريات السلطة وتجنيد الفن لخدمة افكارها الاشتراكية الا ان الفنان هنا حاول ان يتمرد على هذه الأفكار لتحقيق غاية جمالية مغايرة لنقد المجتمع ورفض الخلافات السياسية التي كانت بين القائد السابق والقائد الأمريكي جورج بوش الذي توضحت صوره في اعلى اللوحة فقد وضح الفنان اختلافهما وذلك من خلال وضع الشخصيات كل منهما في جهة مختلفة عن الأخرى وبينها السواد الذي عاشه المجتمع العراقي بسبب الخلاف الذي استمر لسنوات عديدة كان النتائج منها هي ظلمة العراق وتدهوره الاقتصادي والاجتماعي.والذي رمز اليها ببعض العبارات والشعارات سياسية فقد ا هتم الفنان بعنصر الكتابة والكلمات التي تحقق هدفه من العمل وإبراز مفهومه الاجتماعي بكلمته (الحرب القذرة) التي احتج عليها ووصفها بصفة عسكرة بذيئة باعتبارها شي قذر يحطم المجتمعات ، بالإضافة الى كلمة (ARMY BE THEBEST) وبمعنى الجيش هو الأفضل هنا وضح العسكرتارية المجتمعية بشكل مباشر فقد وضح ايقونة الحرب باعتماده على احد مسمياتها وهي الجيش باعتبارها ثيمة ترمز الى احد محاورها الفكرية والاساسية باعتبار الجيش هو الصفة الدائمة في الحرب والأفضل من خلال ما وضحه في عبارته .كما واعتمد الفنان على الألوان التي ترمز الى العتمة كالوان الأسود واللون الزيتوني الذي كان يعتمد عليه الحكم السياسي في العراق في الزي العسكري ولباس الجيش فالفنان في العمل ركز على انتفاضته ضد هذه الخلافات السياسية والتي تحققها من خسائر مادية وجسدية وهذا ما نراه في لطخة الدم التي كانت جوار صورة الحاكم السابق للعراق التي مثلها في اللون الأحمر هما حرر الفنان مشاعره الخفية . كما ووضح الفنان في العمل احد أسباب العسكرتارية المجتمعية في العراق هي الحروب حيث جعلت من الحكومة العراقية التركيز على الجيش باعتباره هو الصفة الأساسية للمجتمع العراقي ولابد من انتماء اكثر عدد من افراد المجتمع الى الجيش والالتزام بزيه وتمثيل أوامره لتحقيق السيطرة والقوة للدفاع عن أي تدخل خارجي يهدد المجتمع .

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

رقم النموذج : ٢

اسم العمل : طبول الحرب

اسم الفنان : معتصم الكبيسي

سنة الإنتاج : ٢٠١٧

المواد المستخدمة : نحت برونز

قياس العمل : ٤٠ ×٤٥ × ٥٥

تكون العمل من ثلاث اشخاص منحوتة برونزية كانه لون مؤكد يرتدون الزي العسكري من خوذات وستر طويلة يشبه الزي العسكري للنظام السابق الذي كان عبارة عن زي باللون الزيتوني واقفون احد خلف الاخر بأجساد متقاربة وهذا ما يؤكد روح الجماعة والاتحاد تحت نظام واطار واحد تحت نظام الجيش كأنهم واقفون في دائرة واحدة ومتجهة وجوهم في اتجاهات مختلفة واقفون لتحقيق غاية معينة للخدمة العسكرية التي ينتمون لها ، حيث يتصدر في البداية شخص يضرب على الطبل كبداية للحرب وتهيئة السلطة والحكم والمجتمع بالكامل للحرب ، كإنذار عاشه العراق للسنين ومررنا به وعاصرنا هذه الظروف من خلال ما كنا نسمعه من صوت غارات كبداية وتحذير والتهيئة المجتمعية للحرب ، كما ان ظهور الأجساد في احجام ضخمة متشابه توضح مدى ثقل العسكر والعساكر العراقية والهيمنة التي كانت لهم في النظام السياسي السابق كما يرمز تشابه الاشكال والهيئة للأشخاص الى مدى ترابطهم وانصارهم جميعاً تحت هذا النظام بأهداف ومفاهيم واحدة متشابهة . هذا ما أدى الى تحقيق المغايرة الجمالية في تكبير احجام المفاهيم العسكرية والجهات العسكرية في المجتمع مما تؤكد على ثبات وتجذر العسكرتارية المجتمعية وراسختها في المجتمع العراقي . كما جاءت المغايرة الجمالية في ابراز الكتل بعيداً عن تحقيق المفاهيم الجمالية الثابتة وتوضيح الاشكال المعتادة وتبين الملامح للوجه البشرية هنا خلق تمرد للمفاهيم الجمالية الراسخة فقد تركز العمل على بنية الثقل للأجسام وتوضيح الكتل.كما وضح العمل أهمية الجهات العسكرية ففي المجتمع العراقي للدفاع والحرس عن المجتمع فكان للجيش أهمية كبيرة وجاء الفن لإعلاء هذه الأهمية سواء كان نقداً او تعظيما .حيث وضح العمل الحروب والصرعات التي عاشها المجتمع العراقي وترسخ الثقافة العسكرية واتجاها الى حالة من التأهب الى حالة طارئة من الحرب والدفاع لتحويل المجتمع من مجتمع ثابت مستقر الى خلق فوضى وتشتت في المجتمع من خوف وهلع عسكري مما يؤثر على البنية التحتية للمجتمع وبكل مجالاته . فالمغايرة الجمالية في العمل قد لا تكون فقط في الاشكال والمظهر الخارجي للعمل انما قد تكون جوهرية هي اندماج الأشخاص معاً في زاوية واحدة وصفوف الجيش مما يوضح التبعية العسكرية والجماهرية للسياسة والنظام وتبعات الحروب بوعي جماعي حيث من اهم نقاط العسكرتارية المجتمعية هو التماهي الاجتماعي واشتراك المجتمع في نظام وحدث واحد يصبح هنا كل الافراد في المجتمع متساوية بحكمها حدث وحرب واحدة يعانيها كل افراد المجتمع ويجب التهيؤ لها رغم كل الفوارق الاجتماعية او الدينية فكل الناس سواسية في هذا الحدث ، كما وضح العمل التوافق بين العساكر العراقية والجيش والافراد في المجتمع من خلال الطبول وصوتها ويجب على المجتمع الأصغاء لهذه الطبول .وظهرت العسكرتارية المجتمعية عن طريق ابراز مناصب السلطة وتولي الجيش كل السيطرة على المجتمع واعتبر المؤثر الكبير على معنويات وسيكولوجيات افراد المجتمع من خلال تعظيم الخدمة العسكرية والتجنيد لخدمة مصالح السلطة الهدف منه خلق سياسات عسكرية باعتماده على الخوف والسبل السلبية والايجابية جميعها لتؤثر تأثير مباشر على المجتمع. جاء في العمل العسكرتارية بأيقونة والرمز للزي العسكري و هنا جاء بثيمة محورها الفكري هو اعلاء من الجهات العسكرية لتحقيق سياسة الحروب بأشكال جمالية مغايرة تحكمها الاختزال والتقليص ي احجام الأشخاص في العمل كما انتى العمل الى اعمال كثيرة تقوم على تعظيم احجام العسكر وتكبير اشكالهم ككتل وثقل كبير وجاء المفهوم الفكري لهذه النقطة هي ان العساكر في المجتمع العراقي لها قيمتها وخاصة في النظام السياسي البعثي السابق هو كبير احجام العسكر من خلال العزة والعظمة والراحة النفسية التي عاشتها الجهات العسكرية والسياسية على حساب المجتمع من خلال تكبير بطونهم واجساهم والمتعة التي عاشها هذه الجهات فحققت هذه الفكرة في النحت مغايرة جمالية مميزة واضحة بثيمة التعظيم والتكبير للأشكال الطبيعية حيث المغايرة الجمالية تتحقق من خلال اللامالوف والجديد والمعاصر حيث جاءت بإعادة صياغة التجربة الفكرية للأشكال وإعادة انتاجها بجمال مغاير.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

رقم النموذج : ٣

اسم العمل : انا في المنزل

اسم الفنان : غسان غالب

سنة الإنتاج : ٢٠٢٠

المواد المستخدمة : رمال وورق وخشب

قياس العمل : ٢٥ × ٢٠ × ٣٠سم

تكون العمل من تركيبات مختلفة وعناصر متعددة ارتبطت مع بعضها لإنتاج عمل مفاهيمي معاصر بأسلوب فني مغاير فقد تكون العمل من رمال وخشب بالإضافة الى أكياس تحتوي على رمال لحماية المقاتلين من ضربات الرصاص كأنها وسيلة دفاع التي استخدمها العساكر العراقيين في الحروب ظهر العمل بميزات ديناميكية ما يستهدف تساؤلات فلسفية عميقة حول التوافق بين الفنّ والعنف، والحاجة إلى الحماية والخوف الدائم، وبين الإبداع والتقييد والالتزام بما يحمي المجتمع ولكن بصور جمالية جديدة لإنتاج المغايرة في الإنتاج الفني المعاصر ، حيث اعتمد الفنان على الفن المفاهيمي كمغايرة جمالية بترتيب العناصر ببناء تركيبي وبنية جمالية معاصرة ،لتحقيق أسلوبه الذاتي في تركيب بناء نظامي جمالي يمثل صورة لواقع يعشيه الجيش العراقي في ساحات الحروب العراقية باعتبار أكياس الطحين والرمال وسائل الدفاع البسيطة ثيمة تربى عليها الجيش العسكر العراقي . بصورة تنظيمية كانه بناء مصغر لواقع عراقي معاش هنا جاء العمل بتعزيز وتمثيل الحياة التي يعيشها الجندي العراقي للمتلقي . حيث اعتمدت على العسكرتارية المجتمعية في العمل في ادلجة وتركيب المفاهيم العسكرية مع المفاهيم الاجتماعية بإنتاج عمل فني مغاير استراتيجي جاء بالاعتماد على التعبئة العسكرية التي انتمى اليها فنانين العراق بالتركيز على مظاهر الحرس والدفاع والجيش العراقي وتصوير واقع معاش بأسلوب مصغر حيث اعتبر الفن من الوسائل المتاحة لتمثيل العسكرتارية المجتمعية.

جاءت المغايرة بتحويل المادة الخشبية لمادة جمالية وتحويلها من خردة الى غاية جمالية كما نقد الفنان واقع الجندي العراقي الذي مر بحروب كبيرة ببعض الأسلحة الدفاعية البسيطة التي تعتمد على مواد متوفرة في المجتمع كالخشب المثقب بالرصاص والرمال ربما تكون غير نافعة في الدفاع القوي ضد الجهومات الكبيرة التي مربها المجتمع العراقي ومن أسلحة عسكرية متطورة ، قد يكون للعمل الفني هدف إيصال الجهات المسؤولة عن حماية وتطوير الجيش عن توفير عوامل دفاعية اقوى لتساهم في الردع عن كل ما يحاول تهديم المجتمع العراقي . ترك العمل من تصوير الحروب والقتلى والدماء لتصوير مشهد رمزي حي من واقع العسكرتارية المجتمعية لإيصال للمتلقي مشاهدة مختلفة مغايرة وايصال معاني أخرى بالاعتماد على الصرح القتالي البسيط للجيش العراقي وما يعانيه في هذه الأوضاع .جاء في العمل مفهوم اجتماعي هو إيصال رسالة لتعزيز قومية الشعب والصور النضالية بإنتاج فن يجاهد في إيصال الدعوة على التحدي والتمرد على كل متسلط وعامل خارجي يتدخل في المجتمع فهو يصل الى تعددية الحروب التي مر بها المجتمع العراقي ومدى تأثيرها على الفن .حاول ربط البناء من مدرجات وسلالم معاصرة بالبناء البسيط الذي يعيشه الجندي العراقي هنا حاول العمل دمج المجتمع المدني بالمجتمع العسكري لتحويل المجتمع من مجتمع جامد الى مجتمع مدافع قتالي مركز على الدفاع والقوة .وماذا تفعل الحروب والسياسة والعسكرة بمجتمع حداثي معاصر ذو بناء منتظم الى لوح مثقوب بالرصاص ، كما ان المغايرة الجمالية جاء من تحويل اداوت العنف هذه الى عناصر تأمل فني يجسد عسكرة عراقية مناضلة في الحروب . كما اكد العمل على الفرد العراقي فرد نضالي ذو روح قتالية مستعدة للدفاع والدخول في عسكرة مجتمع للدفاع عن ارضه ومجتمعه رغم كل الظروف الاقتصادية والسبل الدفاعية حتى وان كانت بسيطة.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج :

١ــ كان للمواد الجاهزة صورة واضحة في الاعمال التشكيلية العراقية كابراز جزء من واقع عسكري تأثر به الفنان بالإضافة الى ابراز التغاير الجمالي الذي ظهر في الفن العراقي المعاصر من خلال تأثيره بالنظم الجمالية الاوربية المعاصرة كتجديد للأساليب التقليدية السائدة المحددة باطار فقد خرج الفنان التشكيلي العراقي من هذا الاطار معتمد على اللاعب الحر وفن التركيب والتجهيز كما في **انموذج (٢ ، ٣)**

٢ ــ مثلت الاعمال أنواع مختلفة للعسكرة المجتمعية التي عاشها العراق منها عسكرة داخلية تنازعية بين المجتمع وعسكرة حكم فرض سيطرته على المجتمع من خلال النظام العسكري القمعي او عسكرة خارجية هددت المجتمع العراقي وخلخلت انظمته المجتمعية والسياسية كالعسكرتارية المجتمعية كما في **انموذج (١،٢)**

٣ـ تأثر الفن العراقي في عسكرات المجتمع المتعددة من خلال تركيز بعض الاعمال الفنية على الدمار والخراب التي انتجتها الحروب من خلال توضيح تهديم البنى التحتية والابنية المعمارية بالإضافة الى توضيح مخلفات العسكرتارية المجتمعية بتشكلها بأساليب فنية مغايرة سواء كان بلوحة او عمل نحتي او عمل تجهيز كما في **نموذج (٣)**

٤ـــ شكلت العسكرتارية المجتمعية كضاغط على الفن العراقي من خلال ادلجة الفن على صبغة عسكرية واعتبر الفنانون خدام لهذه العسكرتارية ولابد من توضيحها للمتلقي وللمجتمع باعتبار الفن رسالة تواصلية إعلامية كأعلام للحرب او لتهيئ لها بالإضافة الى القلق الدائم الذي تبثه في المجتمع ،كما في **انموذج (٢)**

٥ـــ اعتبرت العسكرتارية المجتمعية ان الفن احد المظاهر التي يمكن من خلالها توضيح رسائلها حيث جاءت بشكل مباشر في بعض الاعمال الفنية كرموز اللبس العسكري والأسلحة والاليات و وضحت الاعمال مشاهد الانتصار والحروب والقتل بالاعتماد على مفاهيم فنية مغايرة تنتمي الى الفن الحديث والمعاصر كما في **انموذج (١ ، ٢ ، ٣)**

الاستنتاجات :

١ ـــ لم تكن صور العسكرتارية المجتمعية بارزة بشكل مباشر في التشكيلي العراقي المعاصر انما قد تكونت من خلال فكرة او جوهر او ربما ثيمة وايقونة واحدة وضحت للمتلقي العمل ينتمي الى عسكرة مجتمعية .

٢ . أصبحت الثيمة العسكرية ثيمة ملازمة في بعض السنوات في التشكيل العراقي المعاصر من خلال ما مر به من احداث عسكرية وسياسية كالحروب والمظاهرات والإرهاب والقتل مما جعل الفنانين العراقيين المعاصرين يقدمون مفهوم العسكراتية المجتمعية بأساليب وبصور مغايرة ينتمي الفن المعاصر بجميع اشكاله التعبيرية او التجريدية او الرمزية.

٣ـــ وضح الفن التشكيلي العراقي المعاصر مدى تحول المجتمع من مجتمع مدني الى مجتمع عسكري في فترات زمنية مختلفة وبعسكرات متنوعة كالحروب او الاحتلال وغيرها مما جعل المجتمع مستعد دائما للتحول من مجتمع ثابت مدني مستقر الى مجتمع سياسي عسكري مؤثر في العديد من المجالات ومنها الفن .

Sources:

Abdul-Baqi, A. A. (2021). The dialectic of modernist heterogeneity in Iraqi theatrical performance (selected models) [Master's thesis, University of Basra].

Abdul Latif, S. M., & Kazim, H. H. (n.d.). Militarization of society and its impact on democratic structure.

Al-Batouti, M. (2017). Novels and novelists from East and West (1st ed.). Hindawi Foundation.

Al-Husseini, A. S. S. A. (2013). The concept of heterogeneity in Sibawayh. Journal of the College of Education / Wasit, (14).

Al-Jabouri, I. D. (2023). Selected philosophical studies. Books Limited for Publishing and Distribution.

Al-Jurjani, A. A. A. M. A. H. (2001). Definitions (M. B. Al-Sud, Ed., 1st ed.). Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Al-Saadi, A. F., Sayed, O., & Alwan, T. A. (n.d.). The American occupation of Iraq and the restructuring of political authority. Scientific Journal of Business Research and Studies, 31(3).

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦

Alwan, F. K. (2015). The impact of war on the transformation of contemporary painting style in Iraq: Artist Adnan Abdul Salama as a model. University of Basra, College of Fine Arts.

Groys, B. (1992). Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond (C. Rougle, Trans.). Princeton University Press.

Groys, B. (2008). Art power. MIT Press.

Groys, B. (2010). On the new. Meard Street.

Hammad, H. (2002). The concept of the absurd between philosophy and art (1st ed.). Dar Al-Hikma Library.

Hanoun Sultan, Z. A. Q. (2022). The power of ideology in contemporary Iraqi art [PhD dissertation, University of Basra].

Karam, Y., & Al-Nashar, M. (2019). History of Greek philosophy (1st ed.). Arab House of Books Library.

Mahmoud, R. K. (2013). The decision-making process for war on Iraq in the United States. Dar Al-Janan Publishing House.

Mousa, H. (2009). Michel Foucault: The individual and society (1st ed.). New Thought Library, Enlightenment.

Mustafa, I., et al. (1989). Al-Mu'jam Al-Wasit (Vol. 2). Dar Al-Fikr.

Qaddour, A. M. (1999). Principles of linguistics (2nd ed.). Dar Al-Fikr.

Saber, M. A.-D. (1962). Civilizational change and community development. Community Development Center.

Skirbeck, G., & Gilje, N. (2012). A history of Western thought from Ancient Greece to the twentieth century (H. H. Ismail, Trans.). Enlightenment Library, Center for Arab Unity Studies.

The Semiotic Signification of the Image in the Political Film

A.L.: Samar Hussein Risan Hassan / Maher Majeed Ibrahim
Email: Summer.risan2303p@cofarts.uobadad.edu.iq
University of Baghdad / College of Fine Arts
Department of Cinema and Television Arts / Television Branch

Summary

This study seeks to uncover the semiotic structure of meaning produced by the cinematic image within the political film, viewing the image as a layered system capable of generating meaning, reshaping perception, and reconstructing the viewer's understanding of political reality. Through a close reading of selected scenes from El Conde, which intertwines reality with imagination, the research examines how the cinematic image becomes a tool for decoding political discourse and exposing its latent mechanisms of power.

The study explores the multi-level operation of the image through the interplay of denotation, connotation, and symbolism, analyzing how visual signs interact to build meaning and guide the viewer toward a deeper understanding of political contexts. By employing a semiotic approach, the research reveals how the political film mobilizes visual elements—such as composition, lighting, movement, and mise-en-scène—to construct ideological positions and shape the viewer's interpretive framework.

Furthermore, the study explains how the cinematic image achieves semantic displacement, allowing it to exceed mere representation and create new layers of meaning that critique political authority. This displacement opens a broader discursive space in which the viewer can negotiate meaning beyond the surface of the image, thereby producing a predictive dimension that enables reading what lies behind events.

The study concludes that the image in the political film is not a neutral reflective medium but a semiotic field that constructs meaning through layered visual signs, granting the political film an enhanced capacity to generate meanings, influence interpretation, and .orient viewers toward political discourse

Keywords: (Semantics – Semiotics – Image – Political Film).

الدلالة السيميائية للصورة في الفيلم السياسي

سمر حسين رسن حسن / ماهر مجيد إبراهيم
Summer.risan2303p@cofarts.uobadad.edu.iq
جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية / فرع التلفزيون

الملخص

يسعى البحث الحالي إلى الكشف عن البنية الدلالية التي تنتجها الصورة السينمائية داخل الفيلم السياسي، بوصفها نظامًا سيميائيًا قادرًا على توليد المعنى وإعادة تشكيل إدراك المتلقي للواقع السياسي وتمثّلاته. إذ تستند الباحثة إلى فرضية مركزية مفادها أن الصورة لا تُعد وسيطًا ناقلًا للحدث فحسب، بل هي بنية إيحائية مركّبة تستثمر طاقتها الرمزية في إنتاج خطاب بصري قادر على تأويل السياقات السياسية، وفتح أفق جديد لتمثّل السلطة، والهيمنة، والمقاومة. وينطلق البحث من تحليل نظري موسّع لمفاهيم السيمياء، وبنية العلامة، والدلالة البصرية، وعلاقتها بالخطاب، قبل الانتقال إلى قراءة عيانية تطبيقية لفيلم El Conde الذي يجمع بين الواقعي والمتخيَّل، مستثمرًا المجاز البصري لطرح رؤية نقدية حول التاريخ السياسي وأشكال استمرارية السلطة. ويُعنى هذا البحث بكيفية اشتغال الصورة السياسية عبر مستوياتها التكوينية—التعيين، التضمين، والرمز—لفهم آليات بناء المعنى السياسي داخل الخطاب الفيلمي. كما يحلل البحث اشتغال العلامات البصرية من خلال التكوين، الإضاءة، الحركة، والفضاء، بوصفها مكوّنات دلالية تتجاوز الوظيفة الجمالية نحو بناء نسق سردي ينبني عليه "المعنى السياسي". وتوضح الباحثة كيف يؤدي هذا النسق إلى خلق خطاب بصري قادر على إعادة إنتاج الواقع أو تفكيكه، عبر كشف مثيرات التنبؤ التي تتيح للمتلقي قراءة ما وراء الحدث. ويخلص البحث إلى أن الصورة في الفيلم السياسي ليست تمثيلًا محايدًا للواقع، بل بنية سيميائية تُعاد عبرها صياغة المعنى، بما يمنح الفيلم السياسي قدرة مضاعفة على إنتاج دلالات تُسهم في تشكيل وعي المتلقي وتوجيه قراءته للخطاب السياسي.

الكلمات المفتاحية: (الدلالة -السيمياء- الصورة- الفيلم السياسي).

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولا. مشكلة البحث:

يمثّل الفيلم السياسي مجالًا بصريًا تتفاعل داخله العلامات والصور بطريقة تجعل من المشهد السينمائي أداة قادرة على إظهار البنى العميقة للحدث السياسي وما يرتبط به من تحولات اجتماعية وثقافية. فالصورة في هذا النوع من الأفلام لا تأتي بوصفها عنصرًا جمالياً أو سردياً فحسب، بل بوصفها نسقًا دلاليًا يحمل في داخله إمكانات رمزية واسعة تستمد معناها من التاريخ السياسي ومن وعي المتلقي بالسياقات التي تُعرض فيها. ومع اتساع دور الصورة في تمثيل القضايا السياسية، أصبح تحليلها من منظور سيميائي ضرورة لفهم الكيفية التي تُعاد بها صياغة الواقع داخل الفيلم وتُقدَّم عبر منظومة من العلامات البصرية التي تتيح إمكانات متعددة للتأويل. ولأن الصورة السياسية لا تُبنى اعتباطًا، بل تتشكل وفق اختيارات مقصودة في التكوين، والضوء، واللون، وزاوية الالتقاط، وحركة الكاميرا، فإنّ دلالاتها لا تقتصر على تمثيل الحدث، بل تتجاوز ذلك نحو إنتاج معنى يعكس رؤية معينة للعالم السياسي. كما أنّ التفاعل بين العناصر البصرية داخل المشهد يمنح الصورة قدرة على استحضار قيم، وإيحاءات، ورموز تُسهم في توجيه إدراك المتلقي للقضية أو الشخصية أو الموقف المطروح. ومن هنا تبرز أهمية التعامل مع الفيلم السياسي بوصفه فضاءً تنتظم فيه الصورة داخل شبكة من العلاقات السيميائية التي تمنح المعنى قوته وتأثيره. وتتحدد المشكلة البحثية في الحاجة إلى فهم الكيفية التي تعمل بها العلامة البصرية داخل الفيلم السياسي، وكيف تتحول سيميائية الصورة إلى مدخل أساس في قراءة المضمون السياسي للرؤية السينمائية. فالسؤال لا يتعلق بما تقوله الصورة سياسيًا فقط، بل بالطريقة التي تُبنى بها هذه الدلالة وتتحقق داخل بنيتها المرئية، مما يستدعي دراسة معمقة لآليات اشتغال السيمياء في تشكيل الصورة السياسية. ومن هنا ينهض تساؤل البحث الآتي:

(ما كيفيات اشتغال سيميائية الصورة في بناء الصورة السياسية داخل الفيلم السياسي؟).

ثانياً. أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلّى أهمية البحث في الكشف عن الطرائق التي تُسهم من خلالها الدلالة السيميائية للصورة في بناء الوعي السياسي داخل الفيلم السياسي، وذلك من خلال تحليل منظومة العلامات البصرية وقدرتها على إنتاج طبقات متعددة من المعنى، تُوجِّه المتلقي نحو قراءة أعمق للمضامين السياسية. كما تبرز أهميته في بيان الكيفية التي تُفعِّل بها الصورة السينمائية بنياتها الإشارية والدلالية ليُعاد تشكيل الموقف السياسي وتمثلات الحدث داخل المخيال البصري. وتزداد قيمة البحث لقلّة الدراسات العربية التي سلطت الضوء على الدلالة السيميائية للصورة في سياق الفيلم السياسي بوصفه خطابًا بصريًا مركّبًا.

ثالثا - هدف البحث:

الكشف عن الكيفيات التي تسهم بها الدلالة السيميائية للصورة في إنتاج المعنى داخل الفيلم السياسي.

رابعا. حدود البحث:

الحد الموضوعي. يتحدد البحث الحالي في إطاره النظري بدراسة الدلالة السيميائية للصورة في الفيلم السياسي.

الحد المكاني. تشيلي.

الحد الزماني. ٢٠٢٣.

رابعا. تحديد المصطلحات:

الدلالة لغة: الدلالة هي "كلمة مشتقة من الفعل(دلّ): أرشد، وجه، الخ، وفي نحو قوله تعالى (هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب اليم)" (Qur'an, Surah As-Saff, 10)، بالإضافة الى قوله تعالى "(إذ تمشي أختك فتقول، هل أدلكم على من يكفله)"(Qur'an, Surah Ta-Ha, 20) أي أرشدكم، وأوجهكم، وأهديكم. الدلالة

الدلالة اصطلاحا: عرف (الشريف الجرجاني) الدلالة بأنها " كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر" (Al-Jurjani, 1969, pp. 61–62) والشيء الأول يقصد به الدال، والشيء الثاني هو المدلول، فمن خلال هذا النص نستشف تلازم هذين الشيئين. حيث تستعلم حالة الشيء (المدلول) من حالة أخرى هو عليها (الدال) ولذلك فان الدلالة لا تخرج عن تضافر الدال والمدلول، حيث تصبح للكلمات والعلامات اللغوية، معان ودلالات يصطلح على مدلولها، فعند سماعنا لطرقه باب، ينتقل ذهننا الى ان شخصا ما على هذا الباب أي أن هذه الطرقة هي التي كشفت عن وجود هذا الشخص، بمعنى آخر ان هذه الطرقة (دلت) على وجوده، فإذا ما طبقنا التعريف على هذا المثال، فان طرقة الباب هي الدال، ووجود الشخص هو المدلول، بينما صفة الطرقة هي الدلالة.

السيميائية لغة: مصطلح السيميائية "هي المقابل اللغوي العربي لكلمة la sem iotique **أو** (The semiotics) الإنجليزية... المشتقة **من الكلمة** اليونانية semeion التي تعني signe أي العلامة"(Robert, n.d., p. 1795) وفي المعاجم الفرنسية اللغوية فيثبت رجوع مصطلح السيميائية "إلى الكلمة اليونانية القديمة semeiotike المشتقة من semeion"(Robert, n.d., p. 1795).

السيميائية اصطلاحا: إن تعريفات السيميولوجيا متنوعة إلا عن المعاجم تمكنت من ضبط مصطلح تعريفي لها والذي ينص علة ان **"السيميولوجيا – اصطلاحا /** كلمة منقولة عن الإنجليزية يعبر عنها بمصطلحين اثنين هما (semiology) و (Semiotics) وهذان المصطلحان منقولان عن الأصل اليوناني (Salomon) أي الإشارة" (Guiraud, 1996, p. 9). أما العالم السويسري (فرناند دي سوسير فيعرف السيميولوجيا بانها "العلم الذي يدرس حياة الدلائل ضمن الحياة الاجتماعية" (Buysse, 2017, p. 6) أي ان السيميولوجيا تعنى في البحث بحياة العلامة داخل المنظومة الحياتية.

الفيلم السياسي.

"الأفلام السياسية هي تلك التي تطرح أسئلة حول كيفية تنظيم المجتمع، وكيف تعمل السلطة، وكيف تتشكل القيم العامة، سواء تضمّنت القصة مسؤولين منتخبين أو عمليات سياسية رسمية أم لم تتضمّن ذلك"(VoegelinView, n.d).

التعريف الإجرائي للفيلم السياسي

الفيلم السياسي ذلك النوع من الخطاب السينمائي الذي تُبنى رؤيته السردية والبصرية على إنتاج معانٍ سياسية من خلال منظومة علامات مرئية تؤطرها الصورة. ويشتغل الفيلم السياسي هنا بوصفه بنية دلالية تستخدم الرموز، من أجل كشف العلاقات السلطوية، وتمثيل صراع القوى، واستشراف الآثار المحتملة للأحداث داخل مخيال بصري يوحد بين الواقعي والمتخيل.

الإطار النظري

المبحث الأول / (علم الدلالة: مدخل مفاهيمي)

ارتبط تطور مفهوم الدلالة ببدايات ونشأة الفلسفة على يد (أفلاطون) وخوضه في معاني المسميات، إذ يعد هذا الطرح الأفلاطوني من أوائل التصورات التي جمعت بين اللفظ والمعنى العقلي المفارق، فالصورة لا تقف عند حدود اللفظ بل تتجاوزه إلى (المثال) الذي يهب الأشياء ماهيتها، ولعل أول تصريح بهذا الشأن نجده في "محاورة فيدون، حيث استعمل فيها المثل والمشاركة في المثل كفرضية ليحل مشكلتي العلية الفيزيائية وإثبات خلود الروح" (Khedher, 2010, p. 340, as cited in Bréhier, 1943, p. 121) وهذا التصور الأفلاطوني -الذي يجعل للمعنى وجودا سابقا ومستقلا عن اللفظ والحس – مهد لاحقا لظهور التفكير الدلالي، من خلال ربط العلامة بماهيات ثابتة تتجاوز حدود الاستعمال اللغوي المباشر، وهو ما سيفضي لاحقا الى تشكل مفهوم الدلالة بوصفه بحثا في العلاقة بين اللفظ والمعنى، في ضوء مرجعيات عقلية وسياقية، أما (ارسطو) فقد ربط المسميات بالتصورات العقلية عن طريق المواطئة، إذ يقول "وكل قول دال، لا على طريق الآلة، لكن كما قلنا على طريق المواطئة" (Aristotle, 1980, p. 103) وتكشف هذه الانتقالة من المعنى المفارق عند أفلاطون الى المعنى السياقي عند أرسطو عن بدايات تشكل البعد الدلالي في الفكر القديم، قبل أن تتسع أدواته وتتعقد بنيته مع نشوء علم الدلالة، بوصفه علما يعنى بالعلاقة بين الدال والمدلول داخل الخطاب "يهتم علم الدلالة بأنواع المعنى، المعنى الحقيقي، المعنى السياقي، المعنى المجازي في كل اللغات الإنسانية، وقد يتجاوزها إلى المعنى التداولي الذي يقوم على قصدية المتكلم" **(Al-Khuli, 2000, pp. 14–15)**، وهذا الشمول الذي حظي به علم الدلالة لم يكن اعتباطيا، بل كان نتيجة لما تحظى به اللغة الإنسانية من تركيب وتعقيد، بالتالي فعملية الفهم لا تتحقق بفعل المعنى اللغوي للكلمات فقط بل تتجاوزها إلى ضرورة فهم السياق وإدراكه (المعنى). وضرورة الإلمام بالأنماط التركيبية المجازية، إضافة إلى فهم قصد المتكلم، وكل ذلك يؤدي إلى تحقيق وإنتاج معان متكاملة. ويؤدي الإيحاء والتلميح دورا بارزا في تجاوز حدود المعنى لمديات أبعد مؤسسا بذلك لمعان أكثر شمولية، مما يدفع المتلقي للخوض في البنية الأعمق للنص. للوصول الى شبكة العوامل السياقية والعوامل الدلالية ذات الضرورة الملحة في الكشف عن خبايا الخطاب وأبعاده ومراميه الخفية. إن علم الدلالة علم شمولي: "يدرس كل شيء صالح لان يقوم بدور العلامة او الرمز، لغويا كان أو غير لغوي، يستطيع ان يؤدي مدلولا، أو مضمونا، أو تمثلا، أو تصورا، في اللغات الطبيعية، او الصناعية او الصورية" (Azabït, 2016, p. 14) فكل الوسائط هي حاملة للمعاني وللدلالات، وكل التمظهرات التي تشي بالمعنى. كما يمكن دراسة هذه التكوينات وفضح علاقات التواطئ او الاتفاق او حتى العرف الجمعي والذاتي لتشكيل بنية العلاقة وحركة العلامة للوصول الى المعنى ودراسته. عملت الدراسات اللسانيات البنيوية، على أبرز تصورات مفاهيمية ضمن محددات السياق الاجتماعي لدراسة حياة العلامة ولاسيما في علم (السيميولوجيا)* وما جاء به رواد هذا الحقل من أفكار أسهمت في بلورة وتطوير مفهوم العلامة وتوسيع مجالات تطبيقه، ويعد حقل اشتغال التعبيرات اللسانية من الحقول المهمة التي عنيت بدراسة وضع العلامة وحياتها وأسلوب اشتغالها داخل النسق الاجتماعي، ما يسهم في إضفاء دلالات واشتغالات جديدة للعلامة تبعا لتموضعها في المكان الذي توظف فيه. ويعد (فيرناند دي سوسير) أول من أنضج وأرسى المنهج التنظيري للسيميولوجيا؛ إذ نادى بضرورة تقصي أثر العلامة ضمن النسق الاجتماعي الذي توجد فيه "إن أفضل مسلك يمكن للمرء أن يدرس اللغة من خلاله يتمثل علميا في النظر إلى سمات الأنساق الأخرى التي تشترك العلامة معها فيها وإنه كان يؤكد أن الموضوع الأبرز يتحدد في دراسة حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية" (Ayyash, 2013, p. 1) فاللغة عند (دي سوسير) ليست كيانا قائما بذاته، بل هي جزء من نظام أوسع أطلق عليه نظام العلامات، وهذا النظام شمولي إذ يضم انساقا متنوعة أخرى كالطقوس، وطبيعة الملبس، إضافة الى الرموز، بل وحتى الطهو وأنواع الموضة. ولا ينظر سوسير للعلامة من زاوية مادية بل جعل من علم العلامات جزءا لا يتجزأ من (السسيولوجيا). أكد (سوسير) على ان فهم اللغة لا يتم الا من خلال دراسة نظم العلاقات الثنائية بين العناصر ضمن نظام محدد، يقول سوسير "يمكن أن نرجع اللسان ونلحقه في خمس أو ست ثنائيات أو أزواج من الأمو" (Moulin, as cited in Chaouch, n.d., p. 2) وهذا التنظير الفكري ووجهة النظر السوسيرية ما هي في الواقع إلا تحقيق لفهم اللغة بصورة أعمق.

ومن أبرز الثنائيات التي ساقها (دي سوسير) ما يأتي:

Semiotics is the study of signs and sign systems, examining how signs function within social and cultural contexts. * Semiology (Semiotics): Derived from the Greek root seme, as in semeiotikos meaning "interpreter of signs," semiotics investigates linguistic and non-linguistic signs— Cooley, P., & Gantz, L. (2005). Semiotics iconic, symbolic, and kinetic—as structured systems of meaning that shape human communication. (Jamal Al-Jazairi, Trans.). Cairo, Egypt: National Translation Project, p. 10.

١-**الدال والمدلول:** بحسب سوسير فإن الدال يمثل "اختيارا صوتيا تواضع عليه أهل اللغة الواحدة للدلالة على مدلول معين" (Dabba, 2001, p. 77) والمدلول هو المعنى القابع خلف الستار، ولا يستدل على حضوره إلا بواسطة الدال، كون الدال هو التجسيد المادي والصوتي الظاهر، فلا مناص عن تحقيق الادراك للمفهوم الا بوساطة الصورة وصوتها، ويشير سوسير إلى ان هذه العلاقة التي تربط فيما بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية- أي أنها غير مبررة- فيقول في ذلك "إن العلامة اللسانية هي اعتباطية" (Attawi, 2018, p. 155)

٢-**اللغة والكلام:** يمتاز الانسان عمن سواه من الكائنات باللغة، وفقا لسوسير هي نظام ذهني واجتماعي على درجة من التعقيد، وهي من تمكن الذوات الإنسانية من انتاج معنى، وتحقيق فعل الممارسة داخل المنظومة الاجتماعية، ويقدم سوسير تعريفا للغة (اللسان) فيقول "اللسان هو رصيد يستودع في الأشخاص الذين ينتمون إلى مجتمع واحد بفضل مباشرتهم في للكلام وهو نظام نحوي يوجد وجودا تقديريا في كل دماغ" (Al-Alawi, 2007, p. 44) والكلام هو التمثل الواقعي للغة، وهو مختلف من إنسان لآخر تبعا للخلفية الاجتماعية والبيئية والاقتصادية وكذلك الثقافية، وهو ممارسة اجتماعية اكثر شمولية من اللغة التي تعد ممارسة فردية.

٣- **التزامنية والتعاقبية:** إن مصطلح التزامنية ذو علاقة وطيدة بدراسة اللغة في لحظة زمنية معينة، والتزامنية هي نسف ثابت، أي أنها آنية سكونية وهي "التي تعنى بوصف النظام اللغوي بجزئياته بغض النظر عن التحولات التي يمكن أن تطرأ عليه البحث الزمنية فنعني بتحول هذه البنية عبر الأزمنة وبالطوارئ التي يمكن أن تطرأ عليها أو على جزء منها والنتائج التي تترتب على ذلك في الاستعمال اللغوي والبحث عن قوانين التطور اللغوي وعن أسبابه" (Al-Ibrahimi, 2006, p. 134) فالتزامنية هي منهج او هي دراسات وصفية تعنى بحالة معينة في فترة زمنية معينة، اما التعاقبية فهي دراسة للغة وما يطرأ عليها من تغيرات خلال فترات زمنية متتالية ضمن حقب زمنية ماضية. ولم تتوقف السيميولوجيا عند (سوسير) إذ استمرت لتتطور على يد (تشارلز ساندرس بيرس) الذي يعد من المؤسسين البارزين الذين أرسوا نظرية العلامة "وسلك بيرس طريق المنطق ليجد من خلاله أحد معاني السيميوطيقيا، فكون نظرية مجردة وشكلية للعلامات... وقد حدد بيرس ثلاث أجزاء لعلم السيميوطيقيا: أولا البرجماتية التي تتناول ذات المتكلم، وثانيا الدلالية التي تدرس العلاقة بين العلامة والشيء المشار غليه، وثالثا السياق الذي يصف العلاقات الشكلية بين العلامات" (Qasim & Abu Zayd, 1986, p. 52) وإن ما ميز بيرس عمن سواه فكرة أن العلامة لا تحيل الى معنى خارجي فقط، بل هي نظام يملك قابلية إعادة إنتاج معنى ذلك بوساطة ما تقدمه من تأويل وتفسير، بالتالي فإن سميولوجيا بيرس ثلاثية قائمة على علاقة كل من العلامة والموضوع، والمؤول "عند بيرس يمكن النظر اليها بوصفها نظرية في التأويل، فما يحدد صحة العلامة هو الوجه المؤول داخلها، فالعلامة لا تحيل إلى موضوع فحسب، بل تكشف عن معرفة جديدة تخص هذا الموضوع"(Benkirrad, 2005, p. 31).

يتجاوز علم العلامات عند بيرس مجرد فكرة الوصف، فهو نظرية في التأويل، ويعرف (بيرس) العلامة على الشكل الآتي "العلامة أو المصورة، هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما... إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها" (Qasim & Abu Zayd, 1986, p. 26) وميزة العلامة عند (بيرس) أنها تكون قابلة لإنتاج معان متعددة، وهذا التعدد هو نتاج التفسيرات الدائمة والمستمرة للعلامة، بمعنى ان الحكم على صحة او نجاح العلامة لا يتحقق بمجرد الإشارة لموضوع معين، بل عن التأويل المتولد عنها يكون منطقيا وضمن أنساق معرفية محددة، فالوجه المؤول يشير إلى البعد التفسيري الذي تكون العلامة محملة به، وهو الذي يسبغ عليها معناها الحقيقي، فعلم لدولة ما عند النظر إليه للوهلة الأولى ندرك أنه إحالة مباشرة لكيان تلك الدولة، لكن ذات العلم لا يمثل مجرد إحالة عند شخص نشأ في تلك الدولة، بل هو رمز للتضحيات وللتحرر والاستقلال، أي أن فهم العلم اشتمل تأويلات عدة "إن العلامة - وفق هذا التصور- لا تنتج دلالة أحادية مكتفية بذاتها ترتاح إليها الذات، بل تولد سيرورة تدليلية بالغة الغنى والتنوع. فكل الإحالات ممكنة انطلاقا من فعل التمثيل الأول، أي الفعل الذي يضع المأثول ضمن حركة سميوزية تستند إلى المؤول بوصفه العنصر الحاسم في وجود الدلالة وتداولها"(Benkirrad, 2005, p. 129) وبحسب بيرس فإن التقسيمات الثلاثية للعلامة محددة بالآتي مع الاخذ بنظر الاعتبار بان هذه التقسيمات نابعة من أوجه العلاقة فيما بين الدال وما يشير إليه (Qasim & Abu Zayd, 1986, pp. 31–34).

١-**"الأيقونة Icon:** يقول بيرس (إن الايقونة علامة تحيل على الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لاي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة او كائنا فردا أو قانونا بمجرد ان تشبه الايقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له).

٢-**المؤشر Index:** المؤشر بحسب بيرس (هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع).

٣-**الرمز Symbol:** يعرفه بيرس بقوله (الرمز هو علامة تحيل على الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة)".

وتشير الباحثة إلى أنها ستستثمر هذا التقسيم الثلاثي لاحقا في تحليل الصورة الدرامية السياسية، لكون هذه التقسيمات الثلاث تمثل مستويات متراكبة تسهم في بناء القيمة التنبؤية للخطاب البصري.وعند مجيء (تشارلز موريس) تطور حقل اشتغال العلامة وصار أكثر تخصصا وأنضج تنظيمًا للسيميولوجا، الأمر الذي مكنه من ترسيم خريطة ممنهجة وواضحة لهذا الحقل المعرفي، فحدد لها ثلاث تفرعات، وقسمها على النحو الآتي: "النحو أو التركيب (Syntax) الدلالة (Semantic)التداولية (Pragmatics) " (Karim, 2012, p. 15). ويشكل هذا التقسيم وحدة قياس مهمة للوصول الى درجة فهم كافية لآلية اشتغال العلامة وفقا للسياقات المتنوعة، وفيما يختص النحو التركيبي بإيضاح العلاقة الشكلية فيما بين العلامات، وبينما تختص التداولية بدراسة العلاقات بين العلامة ومستخدميها، فإن الدلالة نقلت حقل البحث من تفكيك البنية الشكلية، الى فهم العلاقة التي تجمع العلامات مع بعضها البعض لانتاج المعنى. فالعلاقة هي الأساس في انتاج الدلالة. وهو ما يقود إلى تحليل المعاني والأفكار الواردة في النص، وكذلك استشراف قيم الخطاب التنبؤية، كونها – أي الدلالة- تتعامل مع المدلولات التي تورد في النص ويتم تمريرها نحو المتلقي.

المبحث الثاني / (الدلالة في الصورة السينمائية)

نحت الدراسات السيميولوجية منحى لسانيًا بحت، إذ عكفت على دراسة الجملة بكونها ركيزة بنيوية أساسية، وأسهبت في تفكيك وتوصيف جزئياتها، وكان جل الطموح عند اللسانيين منصبا على دراسة الجملة في إطارها الداخلي، متغاضية في ذلك عن مجمل المؤثرات والمثيرات الخارجية التي تسهم في تكوين النصوص، بالتالي ظهرت نظريات وتيارات جديدة كانت أعم وأشمل وربطت بين الجمل اللغوية، وبين العوامل الخارجية المساهمة في تشكيل الخطابات الإنسانية، ومن تلك التيارات (البنيوية) لاسما في طروحات المنظر (إيمل بنفيست) إذ كان من الرواد البنيويين الذين اثمرت جهودهم في تحقيق قفزة مميزة في مجال حقل اللسانيات، واعتمدت نظريته الموسومة (التلفظ) على رؤية مستحدثة لفكرة عملية التلفظ. تنهض نظرية (بنفنيست)، على تصور مفاده، تجاوز حدود الجملة من كونها وحدة كبرى إلى مفهوما أشمل ألا وهو الخطاب، ويقول(بنفنيست) "فمع الجملة نترك مجال اللسان بوصفه نظاما للعلامات، وندخل في عالم آخر، هو اللسان بوصفه أداة للتواصل، حيث التعبير هو الخطاب" (Benveniste, 1966, p. 130) وهو بذلك ارتحل باللغة من مجرد ترجمة المعاني إلى عالم أرحب تكون فيه اللغة مساهمة بشكل فاعل في انجاز الأفعال التواصلية، فيفصح فيها المتكلم عما يدور من ذهنه من أفكار ومشاعر. استمر الطرح السيميولوجي بالتطور مع التنظير البنيوي لـ (رولان بارت) الذي أخرج السيميولوجيا من لسانيتها ووسع حقل اشتغالها لتضم جميع نظم الدلالة الأخرى، وقد عرفها من منظوره الخاص، بأنها ليست بعلم ولا مبتغى ولا طريقا ولا مؤسسة تربوية ولا حركة يربط نفسه بها، إنها "مغامرة، أي ما يحدث لي (ما يأتيني من الدال)" (Barthes, 1985, p. XX) وهو ما مهد لفهم كيف يمكن أن تتحول الصورة السينمائية إلى حامل قيم تنبؤية تتجاوز ظاهر الحدث المرئي. وترى الباحثة ان الحقل المرئي (الصورة) يدفع المتلقي الى تبني حقل اخر. لكنه يحمل قيمة تصورية. قد تفاجئه في أي لحظة للكشف عن دوال جديدة نتيجة ظهور معلومات جديدة. وهنا يمثل المونتاج النسق السردي. او حتى توظيف الزي والإكسسوار بوصفها عناصر فاعلة في ابراز القيمة التنبؤية مرئياً. "وقد اعتبر رولان بارث أن التحليل السيميولوجي يفرض على الناقد تفسير الإشارات المختلفة للنص والعمل على تأويلها لمعرفة المعنى العميق والخفي للوحدة المدروسة فهذا الأخير يعتبر أن المهم في النص هو ما يقع وراءه وليس النص نفسه" (Al-Jilani, 2001, pp. 36–38) فالمهمة هنا وبحسب (بارث) لا تظهر على سطح النص، بل بحاجة الى جهد احفوري في عمق الصورة – النص للكشف عن الشبكة الدلالية، وترابطات غير مباشرة قد لا تفصح عنها العلامات بشكل ظاهر، فالنصوص ليست مجرد تركيبات من الرموز والعلامات ذات دلالات معينة فقط، بل هي – أي السيميولوجيا- آلية فهم أعمق لهذه العلامات واكتشاف كيف توظف لبناء معنى جديد داخل النص. إن سيميولوجيا (بارث) لا تقف عند المعاني الظاهرة على السطح، بل هي محاولة لاكتشاف دلالات متنوعة وعلاقات جديدة فيما بين العناصر المكونة للنص، وهي غير موضوعية، بل ذاتية تعتمد التفسيرات الخاصة بالفرد ومستندة على جملة قوانين خاصة لخلخلة وفك تلك الرموز للوصول الى رسائل ومعان لا يشي بها النص مباشرة بل تكون قابعة في عمق النص. وقدم (رولان بارث) اسلوبية علمية جديدة فيما يخص التحليل السيميولوجي لمجمل النصوص والمصورات المتنوعة وأشار على ان آلية التحليل والتنقيب عن المعاني تتم وفقا لمستويين:

١-**المستوى التعييني:** "يتم بالقراءة الأولية السطحية للرموز البارزة والواضحة في الرسالة التي يتم تحليلها أي اننا في هذا المستوى لا نتجاوز المضمون الصريح للصورة" (Ben Makki, 2019, p. 49).

٢-**المستوى التضميني:** "يهتم هذا الجانب بالدلائل والرموز الضمنية وغير الظاهرة لمحتوى الرسالة الإشهارية من اجل الوصول إلى المعنى الحقيقي وراء استخدام العلامات التي توصلنا إليها في المستوى التعييني وتتعلق هذه المرحلة بخلفية الباحث ومعارفه وانتماءاته الآيديولوجية، الاجتماعية والعقائدية الفردية" (Ben Makki, 2019, p. 50) .

فكل نص يحمل بين جنباته ضمنا مقاصد سياقية مباشرة وغير مباشرة، فدلالة المعنى تكون في علاقة مباشرة بسياقات النص وما يحمله من رسائل معلنة ومتضمنة، وهذا ما تفعله الصورة السينمائية تحديدا حينما تعيد بناء الواقع او التأسيس لواقع جديد فأنها تعرض لنا شيء دال لا يفهم بكونه عنصراً متفرداً، بل بكونه عنصراً يدخل في منظومة بنائية على مستوى اللقطة، فيأتي الاكسسوار او الشخصية وما تقوم بها من أفعال لتضفي او تزيد من دلالة المكان بديكوراته كافة.

وأخيرا يأتي التصوير فحجم اللقطة او زاوية التصوير وكذلك الحركة ونمط او أسلوب الإضاءة وتعالقها مع الظل وبناء المونتاج، يضفي معاني جديدة لم تكن ظاهرة في المكان السينمائي ابتداء، وعلى المستوى التطبيقي، يمكن تلمس هذا الاشتغال الدلالي / السيميولوجي في بعض النماذج السينمائية المعاصرة، منها فيلم (The Ballad of Buster Scruggs) ففي القصة الأولى من الفيلم الذي يضم ست قصصٍ، شكل المكان علامة دلالية بارزة كما فعلت باقي العناصر الموجهة قصديا في بنية المكان ومن ضمنها شخصية البطل (سكروجرز)، إذ تظافرت كل تلك العناصر البصرية مجتمعة، لتشييد دلالات لا تقتصر على تمثيل الواقع بل تستشرفه، إذ جاء تصميم المكان تمثيلا لواقع الغرب الأمريكي في القرن التاسع عشر حيث المكان الوحشي والقاسي والبيئة الصحراوية وتجسيد مواقف مروعة تمثل ذلك بالقتل الذي ينفذه شخصية (سكروجرز) بدم بارد، هذه القصدية جاءت للدلالة على ان المكان هو تمثيل للساحة الامريكية الحالية، فلغة العنف والقسوة والدمار هي سمة وسمت بها سياسات السلطة، وبذلك يغدو المكان هنا حاملا لقيمة تنبؤية تكشف مسبقا عن مآلات السياسات الأمريكية القائمة على العنف والقسوة والدمار. عند البحث في إمكانية تطبيق الطروحات اللسانية البنيوية كما صاغها فرديناند دي سوسير على الخطاب السينمائي، يتبيّن أن هذه الطروحات، على الرغم من إسهامها المفاهيمي في نشوء السيميولوجيا، لا تُعد كافية بذاتها لفهم وتعليل البنية المعقدة للفيلم السينمائي، كما أشار إلى ذلك عدد من المنظرين وعلى رأسهم (كريستيان ميتز)- الذي قدم آليات تفكير جديدة تفترض قابلية تطوير الأفكار السوسيرية لأدوات قابلة للتطبيق وقد حقق نقلة نوعية بواسطة طروحاته السينمائية- إذ رأى بأن دي سوسير ركز على اللغة الطبيعية بوصفها نظامًا من العلامات الاعتباطية التي تتحقق على امتداد زمني خطي، حيث تُفهم العناصر ضمن شبكة من العلاقات التفاضلية الداخلية. وبحسب (ميتز) فإن هذا التصور البنيوي لا ينسجم تمامًا مع طبيعة الخطاب السينمائي، الذي يتجاوز الخطيّة الزمنية، معتمدًا على تزامن مركّب لعناصر بصرية وسمعية ومونتاجية؛ إذ تتفاعل هذه العناصر بطريقة غير خطيّة لتوليد المعنى، ما يجعل من الصعب إخضاعها للنموذج السوسيري الذي ينطلق من تحليل اللغة المكتوبة أو المنطوقة "طور ميتز علم علامات الأفلام الخاص به، استنادا إلى "االبنيوية الظاهراتية" (ما بعد البنيوية)، الى صرح متعدد الأوجه من الأفكار النظرية التي تناولت بشكل منهجي الفيلم (كإنتاج مفتوح وديناميكي للمعنى، وكخطاب، وكتعبير فني) والسينما (كمؤسسة ثقافية وجهاز او جهاز نفسي) (Trohler & Kirsten, 2018, p. 20) . إن اللغة السينمائية عند (كريستيان ميتز) هي "لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، يؤلف نوعان منها شريط الصورة، وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت، وهي الصوت البشرين او الأيقونية كالضجيج والصوت المنطوق، صوت المتكلم من خلال الحوار او التعليق والصوت والموسيقى" (Ahmed & Morsi, 1973, p. 72) وبهذا التحديد يبين (ميتز) أن العلامة السينمائية لا تختزل في بعد بصري، بل تتوزع على شبكة من الوسائط المتكاملة، والتي تنتج معنى. ويقدم ميتز رأيا مغايرا فيما يخص العلامة في السينما، إذ ان مفهوم العلامة عنده "لم يعد يتمتع بالمكانة المتميزة والمركزية التي كان يتمتع بها لدى سوسير أو بيرس" (Trohler & Kirsten, 2018, p. 234) فالعلامة التي توسم الفيلم وتسبغ عليه مسحة التميز لم تعد جوهرية عنده، ذلك أن العلامة السينمائية تتسم بكونها أيقونية أو مؤشّرة، كما أشار لذلك (دي سوسير) الذي لم يضع تصورًا تحليليًا للعلامات البصرية، ولم يتطرق إلى الأبعاد الثقافية أو الإيديولوجية التي تتخلل الخطاب السينمائي، ما يجعل من تطبيق طروحاته على هذا المجال أمرًا جزئيًا وغير مكتمل بحسب (ميتز)، ومع ذلك فإن هذا التقييد ذاته يفتح المجال أمام قراءة تنبؤية، تستثمر ما يتاح من فجوات دلالية في الخطاب السينمائي، لتكشف عن بوادر المعنى قبل تشكله النهائي، وصولا الى العالم الفيلمي بوصفه مجالا مفتوحا على إمكانات تأويلية متعددة. وعن الرمز فيذهب (ميتز) على التأكيد بأن لا رمزا سائدا في الفيلم "إذ يصر ميتز على أنه لا يوجد رمز سيادي يفرض وحداته الخاصة على كل شيء في الفيلم" (Trohler & Kirsten, 2018, p. 234) فالرمز السيادي من وجهة نظر (ميتز) يفترض وحدات خاصة كتلك التي في اللغة مثل (الكلمات والحروف) يتم بواسطتها تشكيل وصناعة الصورة الفيلمية، بالتالي فهو يرفض فكرة أن تكون للسينما لغة ذات قواعد محددة وثابتة تسير الفيلم وتتحكم بكل عناصره بشكل شامل، لكون السينما بحسب رأيه منظومة ذات وحدات دلالية متنوعة ومتداخلة، فلا يمكن لرمز واحد أن يخضعها لقوانينه، فالفيلم فيه الصورة التي تعد أيقونة بحد ذاتها، وفيه الصوت بمختلف تنويعاته، إضافة إلى الحركة والألوان، ويضم الفيلم كذلك مجموعة من التركيبات المونتاجية "بحث ميتز عن لغة السينما، وعن خصوصيات الشيء السينمائي والفيلمي، وبحث عما يجعل الفيلم فيلما وعن الوحدة الصغرى للفيلم وعن إمكانيات التقطيع التي قد تؤدي إلى معرفة التمفصل الخاص بالملفوظ الفيلمي،

وأطلق على ذلك اسم "النظمية الكبرى" (Metz, 1966, p. 8) وبعد ذلك من ابرز مفاهيمه البنيوية المتعلقة بتحليل الفيلم، تحديدا بما يعنى بالعلاقة بين اللقطات، ووظيفتها في توليد المعاني والأفكار، إذ يقسم (ميتز) وفقها الفيلم إلى وحداتٍ تركيبيةٍ تبنى وفقا لطبيعة العلاقات بين اللقطات، فهي ليست لقطات مفردة، فالنظيمية عند (ميتز) أشبه "بالنحو للفيلم" إذ يكون ارتباط الوحدات بعضها ببعضها الآخر وفقا لقواعد سينمائية محددة، وتشمل المتواليات السردية، واللقطات التفسيرية، إضافة إلى اللقطات الوصفية، فالنظيمية هي سبيل (ميتز) لإدراك آليات إنتاج المعنى، الذي لا يكون اعتباطيا بحسب (ميتز) بل ينجز ضمن بنيات شفرية قابلة للتحليل والتكرار. وقد عمل ميتز على إعادة تأويل مفاهيم مثل "اللقطة"، و"المونتاج"، و"الخطاب البصري"، بوصفها وحدات دلالية ضمن لغة خاصة بالسينما، تُبنى على وفق منطق مختلف عن اللغة الطبيعية، لكنها قابلة للتحليل البنيوي ضمن أطر جديدة "التكوين ليس فقط التوازن الجمالي للكتل والألوان: إنه يخلق ويبني ويبسط المعنى في العلاقات التي يؤسسها داخل المجال البصري. تأخذ الوحدات معنى فيما يتعلق ببعضها البعض (وليس فيما يتعلق بالحقيقة أو الواقع أو حتى الأيديولوجية)، على هذا النحو، يمكننا تصور الصورة التناظرية (الفوتوغرافية أو السينمائي) كمجال تحرير داخل إطار، وإنشاء علاقات تحمل معنى بين الأجزاء غير المتجانسة" (Trohler & Kirsten, 2018, p. 264) وعلى هذا النحو يمكن تصور الصورة السينمائية عند (ميتز) كتكوين بصري يحمل علاقات ذات بنية منفتحة وغير متجانسة؛ فالتكوين البصري هو شبكة علاقات ضمن حدود الإطار، وإنتاج المعنى فيه لا يتم دفعة واحدة، بل يتوزع وفق منطق طبقي قابل للتأويل، وهو ما يفتح المجال أمام قراءة تنبؤية للخطاب الفيلمي، فانتظام العلاقات داخل الإطار لا يقتصر على توليد المعنى الآني، بل يوجه وعي المتلقي نحو دلالات لاحقة يتهيأ لها قبل ظهورها. ومن هنا فإن الصورة المنبثقة من هذا التكوين -كما يرى ميتز- هي ليست صورة انعكاسية للواقع المباشر، ولا هي وحدات منتظمة ذات معنى ثابت، بل أشبه ما تكون ببناء دلالي يعيد تنظيم الزمن الفيلمي، بحيث تكون له قابلية إنتاج معانٍ متخيلة ضمن البنية المرئية، إذ تبنى وفقا لرموز وشفرات تسوق لعقل المتلقي أفكارا ومعان وارد حدوثها، بالتالي فإن الصورة كما يرى ميتز وسيط يستبق الاحداث وليست عاكسة للواقع فقط.

وترى الباحثة ان الصورة المرئية تمتلك إمكانيات انتاج المعنى سواء داخل فضاء الصورة نفسها من خلال التعارضات والتماثلات في التكوين والحركة وتوزيع الموجودات داخل مستويات الكادر. او من خلال البناء السياقي المونتاج لعدد من اللقطات لإنتاج علاقات دلالية جديد تكون حافز فكري وصوري مثير لإنتاج القيمة التنبؤية.

الو اقع الفيزيائي والو اقع الفني:

في رحلتي البحثية الجارية لتقصي آراء ومفاهيم المفكرين البنيويين تحديدا (كريستيان ميتز) ومفاهيمه العميقة التي أدت لإنشاء سيمياء خاصة بالسينما ومحاولته إيجاد معادل لها في الواقع، إذ اسفرت هذه الطروحات عن بزوغ بنية نظيمية كبرى، تتوسل أساليب وأدوات السينما لترسخ عالما موهما بالواقعية، متوخية البعد عن فكرة النقل الحرفي له، فإن (ميتز) وفقا لهذا الطرح حرص كل الحرص على تبيان آليات انبثاق المعاني لا من ذات الواقع، بل متوسلا بالإمكانيات الرمزية المنتظمة التي هيأتها إمكانيات الآلة السينمائية، فالصورة تمتلك ما يؤهلها لجعلها سلطة إيحائية بيد أن هذا المسعى سرعان ما يثير الفكر لطرح تساؤل مهم للنحو صوب مفهوما أكثر سعة وأعقد إشكالا: ما الواقع الذي تحاكيه الصورة؟ هل هو واقعنا الفيزيائي الذي تحكمه قوانين العلم والمنطق، ام هو ذلك الواقع الفني الذي يستوحي تشكله من ذات الواقع الفيزيائي الذي ينشأ وفقا لبنى تمثيلية ترسي مشروعيتها من الأثر الفني لا من المرجع الذي تحاكيه. هنا نجد ضرورة فض ذلك التساؤل الإشكالي للخوض والتوسع في مفهومنا حول العلاقة بين الواقع الفيزيائي وما ينبثق عنه في حقل التمثل الفني من خطابات وصور مؤثرة ومقنعة، لا لأنها تجانب الشيء الواقعي بل لكونها تمتلك اساليبها الاقناعية التي تجبر المتلقي على التسليم والقبول بها كحقيقة واقعة. هنا لا بد بالضرورة العودة لفلاسفة العقل والمنطق وفي مقدمتهم (إفلاطون) صاحب المفاهيم العقلية بعده مرجع فكري بنى مسلماته وفقا لثنائيته الشهيرة (الأصل والظل) أو الصورة والحقيقة إذ تفرض هذه الثنائية وجودها بقوة في الدراما السينمائية والتلفزيونية، سواء أكان هذا الوجود صريحا أم ضمنا في تلك الخطابات الصورية التي تتوسل التمثيل لبناء معرفة أو لتأسيس قيمة. يعتقد أفلاطون "أن الأشياء المادية ليست موضوعات لأي معرفة يقينية ... أما عالم الحس فهو عالم يتأرجح بين الوجود واللاوجود ... حيث آمن "أوغسطين" بالحاجة الماسة إلى الهروب من وساوس الشكاك ... فإذا كان الواقع الحقيقي سوف يريد في النهاية إلى الظاهر المحسوس، فإن هذا الواقع سوف يكون في حالة تدفق دائم وسوف يكون مليئا بالتناقضات، ولن يكون من الممكن أن نعثر على اليقين واحد على الإطلاق" (Abu Rayan, 2005, p. 429) يشكك افلاطون بعالم المعرفة الحسية أي عالم الواقع المحسوس الذي نعيشه، فهو لا يرى في العالم المادي الصلاحية بأن يكون موضوعا لما يشير له بالمعرفة اليقينية، ذلك لأن هذا العالم المادي غير ثابت فهو دائم التغير نتيجة خضوعه للحواس، التي يمكن أن تكون خادعة، في حين نجد الحقيقة في عالم المثل العليا، عالم الثبات واليقينية، عالم غني بالأفكار غير المرئية، ويورد افلاطون قصة الكهف لإثبات

حجته "حيث يظهر لعين العقل فهم ما يمكن أن تشير إليه "نظرية الخط المقسم" المصاحبة له فقط من الناحية المفاهيمية حول الرحلة إلى الحقيقة. الفكرة والصورة: لتصوير واقع عملية الفهم والوصول إلى واقع الحالة البشرية، هناك حاجة إلى كلاهما" (Kimmel, 2005, p. 13) إن قصة الكهف هي تمثل لصيغة رمزية تقوم بوظيفة تفكيك المعنى المنبثق عن المدرك الحسي، بوصفه ضبابيا وغير محدود، ويتفق معه في ذلك القديس (أوغستين) وإن كان الاتفاق جزئيا، إذ يتفق في جزئية أن عالم الحواس لا يمكن عده كمرجع ثابت لإنه عالم مليء بالتناقض، بالتالي يستحيل الوصول إلى المعرفة اليقينية، وهو يضيف لفكر افلاطون بعدا لاهوتيا، إذ يرى أن نور الله هو الحقيقة وهو الملاذ الذي لا بد بالضرورة التوجه له وبلوغه. ورغم التقاء الفيلسوفين (افلاطون) و (اوغستين) في التشكيك بعالم الحواس، فإنهما يختلفان في مصدر الحقيقة، فأفلاطون يجعلها للعقل وحده، بينما يجعلها (أوغسطين) لنور إلاهي يفيض على العقل، إن هذا التشكيك يوجه صوب حقيقة تتجلى في عالم افتراضي، وهو العالم العقلي متعالي المتجاوز للمحسوس، بالتالي فإن هذه الإشكالية تضعنا في موضع يستدعي إعادة لصياغة العلاقة بين المعطى الواقعي، وبين المعنى انطلاقا من التشكيك بين المحسوس الذي يفترض أن يكون أساس الدلالة، فإن رأى افلاطون أن العالم الواقعي ليس عالما للمعرفة اليقينية، فإنه بذلك يؤكد بأن الدلالة المرتبطة بالحس مزيفة أو غير مكتملة، بما يوجه عملية البحث عن الحقيقة إلى عالم المثال الأعلى، وهو ما يؤكده (أوغستين) بافتراضه أن عالم المحسوس هو عالم مضطرب، ولا بد بالضرورة البحث عن الحقيقة في ذلك العالم المتخيل التي بحسبه ذات بعد لاهوتي تقر باليقين في ظل وجود ألهي لا حسي كما يصرح في ذلك بأن "النور الذي ترى به النفس ما تراه ليس من هذا العالم، بل هو نور الله ذاته" (Augustine, 2008, p. 10) وبذلك تكشف رؤية كل من افلاطون واوغسطين عن انقسام جوهري بين ظاهر حسي متغير، وجوهر عقلي ثابت، وهو ما يفتح الباب لإشكالية العلاقة بين بين الواقع الفيزيائي، والواقع الفني التي تسعى الباحثة في هذا المبحث إلى تقصيها. مع التحوّل نحو الفكر الحديث، كان لا بدّ من مراجعة الأسس الميتافيزيقية التي شكّلت منطلق التصوّر الكلاسيكي للحقيقة. وقد مثّل ديكارت نقطة انعطاف حاسمة حين أعاد مساءلة أدوات المعرفة وحدودها، مؤكداً أن بلوغ اليقين لا يتمّ عبر الحواس المتغيّرة، بل عبر فعلين عقليين اثنين يُمكّنان الذهن من الحقيقة دون الوقوع في الزلل، وهما: الحدس والاستنباط؛ إذ يرى أن "جميع الأفعال العقلية التي نستطيع بها معرفة الأشياء دون أن نخشى الزلل عبارة عن فعلين اثنين، أو وسيلتين هما الحدس والاستنباط" (Abbas, 1990, p. 91) فالحدس عنده إدراك مباشر وبديهي لطبيعة الشيء، ينهض على بصيرة عقلية لا تتوسّطها الحواس، في حين يعمل الاستنباط على بناء معرفة مترابطة تنقل الذهن من فكرة إلى أخرى وفق منطق صارم، " الاستنباط عند ديكارت فهو العملية التي يستنبط بها شيء آخر، وبمعنى ذلك المرور من حد إلى حد آخر يتلوه أو ينتج عنه مباشرة بالضرورة" (Descartes, n.d., p. 42). غير أنّ هذا المسعى العقلاني الصارم لم يمنع (ديكارت) من توسيع دائرة الشك لتشمل احتمال تضليل الحواس بل وحتى تضليل العقل ذاته، وهو ما عبّر عنه في الفرضية الشهيرة المعروفة بـ(الشيطان الماكر)، وينقل جون هيك (J. H. Hick) هذا الموقف بقوله إن ديكارت يفترض "وجود شيطان ماكر ذو قدرة كاملة، وهو لا يظلل حواسنا فقط بل يتلاعب كذلك بعقولنا" (Al-Khush't, 1998, p. 24) وهو افتراض يدفع الفيلسوف إلى أقصى درجات الشك المنهجي من أجل اختبار صلابة المعرفة وبلوغ يقين لا يمكن التشكيك فيه. وبذلك يصبح الشك عند ديكارت ليس غاية في ذاته، بل منهجاً لمساءلة كل المعتقدات والتمثّلات حتى الوصول إلى يقين لا يمكن دحضه. وهذا ما مهّد لظهور التصوّر الحديث للمعرفة بوصفها عملاً جدلياً بين فعل الحدس المباشر من جهة، وبنية الاستنباط العقلي من جهة أخرى، بما يفتح المجال لفهم العلاقة بين المتخيّل الذهني وصورته، وبين الواقع وإمكان تمثّله.

مؤشرات الإطار النظري

١.يمكن توظيف أكثر من نوع علامي داخل الصورة المرئي وتحقيق عملية الانزياح لانتاج المعنى في الفيلم السياسي.

٢.يمكن تحديد أكثر من مستوى في عملية انتاج الدلالة داخل الصورة في الفيلم السياسي.

الفصل الثالث /اجراءات البحث

أولا- منهج البحث:

اعتمدت الباحثة لإنجاز هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي والذي يعرف بأنه "وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره (Abu Talib , 1990, pp. 94). فيعد هذا المنهج أسلوبا مثاليا لتحقيق هدف البحث.

ثانيا - اداة البحث:

بعد الخوض واستكمال الإطار النظري ثبتت الباحثة مجموعة من المؤشرات التي ستعتمدها كأدوات لتحليل العينات وذلك من خلال العينة المختارة بغية التوصل للنتائج المرجوة من البحث، والمؤشرات كأداة للتحليل هي:

١- يمكن توظيف أكثر من نوع علامي داخل الصورة المرئي وتحقيق عملية الانزياح لانتاج المعنى في الفيلم السياسي.

٢- يمكن تحديد أكثر من مستوى في عملية انتاج الدلالة داخل الصورة في الفيلم السياسي

ثالثا: عينة البحث:

قد اختارت الباحثة قصديا عينة بحثها الفيلم السينمائي (El Conde) للمخرج التشيلي (بابلو لارين) والذي أنتج عام (٢٠٢٣) للأسباب الآتية:

١- لأن فيلم (El Conde) الصورة كأداة رمزية لتفكيك السلطة الاستبدادية عبر مجاز مصّاص الدماء، مما يجعل الدلالة السيميائية وسيلة لقراءة التاريخ السياسي نقديًا.

٢- ولأن الفيلم يعتمد أسلوبًا بصريًا عالي التباين يثري العلامات السيميائية في تكويناته، فيتيح تحليلًا معمقًا لبنية المعنى السياسي المتشكل عبر الصورة.

رابعا: أداة البحث:

وهي مجموعة المؤشرات التي استخلصتها الباحثة من الإطار النظري.

١- يمكن توظيف أكثر من نوع علامي داخل الصورة المرئي وتحقيق عملية الانزياح لانتاج المعنى في الفيلم السياسي

٢- يمكن تحديد أكثر من مستوى في عملية انتاج الدلالة داخل الصورة في الفيلم السياسي..

خامسا: وحدة التحليل:

اعتمدت الباحثة على المشهد كوحدة تحليل.

الفصل الرابع
(تحليل العينة)

فيلم (الكونت): (El Conde)

إخراج: (بابلو لارين). بطولة: (خايمي فاديل)، و(غلوريا مونشماير)- قصة: (لارين)، و (غييرمو كالديرون) - سنة الإصدار: ٢٠

بلد الانتاج: تشيلي- زمن الفيلم: ١: ٥٠: ١٠- نوع الفيلم: كوميديا سوداء/ سياسي.

ملخص قصة الفلم- :

يقدّم فيلم «إل كوندي» (El Conde) معالجة سردية تستند إلى إعادة تخييل شخصية الدكتاتور التشيلي أوغستو بينوشيه بوصفه كائناً خالداً يعيش منذ ما يقارب ٢٥٠ عاماً، بعد أن تحوّل إلى مصّاص دماء يعتزل العالم في قصرٍ معزول. يتخذ الفيلم من هذا الافتراض الفانتازي مدخلاً لكشف البنية العميقة للسلطة والفساد، إذ يعلن بينوشيه رغبته في إنهاء حياته بعد قرون من الممارسات الاستبدادية، غير أنّ الأحداث تتعقّد مع وصول شابة متدينة تعمل محاسِبة مُكلّفة بتقصّي ممتلكاته غير المشروعة وتتبع مصادر ثروته. يتصاعد الحدث الدرامي مع انكشاف صراعات داخل الأسرة، حيث يتجاذب الأبناء إرثهم المادي ويحاول كل طرف توظيف وجود الفتاة لتحقيق مكاسب خاصة. يتزامن ذلك مع تداخل الماضي بالحاضر، وعودة توترات سياسية شكلت تاريخ البلاد. ينتهي الفيلم بموت بينوشيه، غير أنّ موته لا يقدَّم بوصفه نهاية للسلطة، بل باعتباره استمراراً لدورة الفساد نفسها عبر ورثته، مما يعزز قراءة الفيلم كخطاب بصري نقدي يربط بين الاستبداد وإعادة إنتاجه داخل البنى الاجتماعية والسياسية.

١-يمكن توظيف أكثر من نوع علامي داخل الصورة المرئية وتحقيق عملية الانزياح لانتاج المعنى في الفيلم السياسي.

تُعدّ السينما فضاءً دلاليًا مركبًا تُعاد فيه صياغة الواقع عبر اشتغال العلامات البصرية، ما يجعل تحليل المشاهد مدخلًا لكشف آليات إنتاج المعنى السياسي داخل الصورة. ويمثل فيلم El Conde فضاءً بصريًا ثريًا تتجاور فيه العلامات الأيقونية والمُؤشِّرية والرمزية لتوليد انزياحات دلالية تمنح الصورة قدرة على إنتاج معنى سياسي مركَّب. في **مشهد تحليق الديكتاتور** مصّاص الدماء فوق الأراضي الشاسعة لبلاده، تُستخدم اللقطة البعيدة بالأبيض والأسود لتقديم دالّ أيقوني مباشر لهيئة الحاكم، بينما تكشف حركة الطيران فوق الأرض الجرداء عن علامة مُؤشِّرية تشير إلى سيادة مطلقة وانفصال السلطة عن الشعب. أما الانزياح الدلالي فينتج من تحويل الديكتاتور إلى كائن غير بشري؛ فالصورة لا تمثّل زعيمًا سياسيًا فحسب، بل نظامًا يتغذّى على دماء الناس، وهو انزياح يحوّل العلامة البصرية من مستوى التمثيل الواقعي إلى مستوى نقدي يكشف العلاقة الطفيلية بين السلطة والجسد الاجتماعي. وفي **مشهد مطبخ القصر** حين تقوم الشابة الراهبة بخفق الدم وإعداده كطعام للديكتاتور، تنفتح الصورة على خليط من العلامات: فالدم دالّ أيقوني مباشر، لكنه يتحول إلى علامة رمزية على التطبيع اليومي للعنف السياسي. كما تعمل أواني الطبخ بوصفها علامات مُؤشِّرية على أن العنف لم يعد استثناءً، بل صار جزءًا من الحياة اليومية داخل منظومة الحكم. أما الانزياح الدلالي فيتحقق من خلال تواشج المطبخ—فضاء الألفة المنزلية—مع الدم، مما يولّد مفارقة بصرية قوية تشير إلى أن النظام الاستبدادي يحوّل الأخلاق إلى طقس اعتيادي. هكذا تنتج الصورة معنى سياسيًا جديدًا لا يصرَّح به الحوار، بل يكشفه الاشتغال السيميائي للعلامات داخل الفعل البصري. **وفي مشهد آخر**، وهو من أكثر المشاهد ثراءً، فيتمثل في المحاكمة الهزلية التي يجريها الابن للديكتاتور المسنّ داخل القصر. يتشكّل الفضاء عبر توزيع صارم للضوء والظل، فيظهر الابن بنصف وجه مضاء والآخر غارق في الظلام، وهي علامة مؤشرّية على تردده الأخلاقي وازدواجيته. فيما تحضر العصا والملفات الورقية كرموز للسلطة البيروقراطية التي تعيد إنتاج ذاتها حتى داخل العائلة. الانزياح هنا يحدث حين تتحول المحاكمة من إجراء قانوني إلى طقس عبثي؛ فالصورة تكشف أن العدالة داخل الأنظمة الاستبدادية فعل تمثيلي لا يملك قوة التغيير. وهكذا تذهب العلامات الرمزية والمُؤشِّرية إلى فضح منطق السلطة عبر مشهد مُحمَّل بدلالات سياسية دون تصريح مباشر.

٢-يمكن تحديد أكثر من مستوى في عملية انتاج الدلالة داخل الصورة في الفيلم السياسي

تتأسس الصورة السينمائية على طبقات دلالية متراكبة تتفاعل فيما بينها لتوليد معنى سياسي يتجاوز ظاهر المشهد، إذ تعمل العلامة عبر أكثر من مستوى يفكك الخطاب البصري ويكشف بنيته العميقة. تفتح الكاميرا على زوجة الديكتاتور وهي تنحني فوق ماكينة خياطة قديمة، تخيط بدلة رسمية سوداء تحت ضوء أصفر باهت. يظهر ظلّها مضخمًا على الجدار بشكل يبتلع ملامحها ويمتد ليشبه هيئة وحش، فيما تتزامن حركة الإبرة السريعة مع إيقاع موسيقي قلق. على الطاولة تقف حقيبة جلدية تضم ميداليات عسكرية وأشرطة شرف تلمع تحت الضوء، ما يمنح الفضاء حضورًا رسميًا متوتّرًا؛ يقدّم هذا المشهد مستوى أوليًا للدلالة عبر تمثيل فعل الخياطة ذاته بوصفه دالًا أيقونيًا مباشرًا. لكن المستوى الثاني يكشف دلالة مُؤشِّرية تتمثل في الظلّ المتضخم الذي يضفي على الشخصية حجمًا أكبر من وجودها الواقعي، في إشارة إلى تضخم السلطة وصورتها المصنوعة. أما المستوى الثالث فهو المستوى الرمزي، إذ تتحول الخياطة إلى فعل لإعادة ترميم شرعية سياسية متهالكة، وكأن البدلة الرسمية تُعاد صناعتها كلما فقد النظام بريقه. هذا التراكب بين المستويات الثلاثة ينتج دلالة سياسية مفادها أن السلطة لا تنبع من جوهر ثابت، بل تُخاط وتُرمم باستمرار خلف الكواليس. وهنا يتجلى البناء الدلالي عبر تفاعل الشكل والمستوى الرمزي ليكشف عن طبيعة النظام بوصفه سلطة تُصنع أكثر مما تُمارس. وفي **مشهد آخر** يقف الديكتاتور العجوز أمام مرآة ضخمة ذات إطار ذهبي يعلوها التراب، يحدّق طويلًا في وجهه الذي بدأ يفقد تماسكه. تظهر في المرآة عدة انعكاسات لوجهه، بعضها مشوّه وبعضها داكن، كأن الزمن يتمرد على صورته. تعبّر حركة أنفاسه المترددة في الصمت الثقيل عن صراع داخلي مكتوم، فيما تبقى الغرفة شبه فارغة إلا من ظلّه المتكسّر على الأرض. في المستوى الأول تبدو المرآة انعكاسًا واقعيًا للوجود الجسدي، لكنها على المستوى الثاني تُظهر انقسام السلطة بين صورتها المثالية وصورتها المتآكلة. أما المستوى الثالث، وهو الأعمق، فيحوّل المرآة إلى فضاء مواجهة بين الذات وجرائمها السياسية، إذ تتشظى الانعكاسات لتدلّ على تشظي التاريخ ذاته. هذا التراكب بين المستويات—الواقعي، المُؤشِّري، والرمزي—يُنتج دلالة سياسية تشير إلى انهيار سردية السلطة أمام ذاتها قبل أن تنهار أمام الشعب. فالمرآة لا تعكس الوجه بل تعكس الذاكرة السياسية التي تدين صاحبها. وفي **مشهد تجمع الحشود** في ساحة واسعة يتوسطها نعش الجنرال المغطّى بالعلم، بينما يرفع الجنود التابوت بخطوات بطيئة. ترفرف رايات سوداء فوق المشهد، ويتردد صوت الطبول العسكرية بوقع ثقيل. في السماء يحوم سرب من الغربان، ثم تنخفض الكاميرا تدريجيًا نحو الديكتاتور الذي يراقب الموكب بملامح جامدة. يمثل المستوى الأول دلالة مباشرة للجنازة كحدث رسمي، بينما يكشف المستوى الثاني عن مؤشرات تشير إلى نهاية مرحلة سياسية من خلال الرايات السوداء والغربان. أما المستوى الثالث فيجسّد الرمزية العميقة للتابوت الذي يتحول إلى

علامة على موت خطاب السلطة نفسه. ويظهر المستوى الرابع حين تربط الكاميرا بين التابوت ووجه الديكتاتور، بما يحيل إلى مصير سياسي متكرر. هكذا تُنتج الصورة دلالة مركبة تتوزع على مستويات متعددة تُعيد قراءة السلطة من خلال موتها الرمزي.

الفصل الخامس
(النتائج والاستنتاجات)

أولا: النتائج:

١.كشف البحث أن تعدد مثيرات التنبؤ داخل الكادر يجعل المتلقي شريكًا فاعلًا في بناء المعنى، حيث تدفعه العلامات—مثل الظلال، الإيماءات الصامتة، والعناصر المكانية—إلى استقراء مسارات الحدث قبل وقوعه، مما يمنح الصورة قوة سردية مضاعفة في تشكيل المعنى.

٢.أظهرت المشاهد أن الصورة في الفيلم السياسي لا تعمل بوصفها تمثيلًا بصريًا للحدث فقط، بل تتحول إلى بنية مركّبة تتعدد فيها المستويات الدلالية؛ إذ يحتوي المشهد الواحد على علامات بصرية متراكبة تفتح تأويلات مختلفة من خلال حركتها ومساقط الضوء فيها، مما يعزز دور الصورة كمولد للاحتمالات الدلالية.

٣.أوضح التحليل أن الفيلم يوظف المثيرات البصرية المتعددة ليس لغرض الجمالية فقط، بل لترسيخ الإيقاع السياسي عبر إدخال دلالات تُشير إلى تاريخ مبطن أو سلطة كاملة، ما يجعل التنبؤ جزءًا من اشتغال الخطاب السياسي نفسه لا من الحبكة وحدها.

ثانيا: الاستنتاجات:

١.يتضح أن حضور المثيرات التنبؤية داخل الصورة ليس وليد الصدفة، بل هو استراتيجية واعية في الفيلم السياسي تهدف إلى إعادة تشكيل وعي المتلقي تجاه الحدث، من خلال تحويل التفاصيل البصرية إلى إشارات مبكرة تكشف للمتلقي الحقيقة أو تلاعبات البنية السلطوية المختبئة خلف السرد.

٢.يبين التحليل أن الصورة في الفيلم السياسي لا تقدّم معنى واحدًا، بل تتفاعل داخل فضاء بصري متكامل يضُمّ المكان، والإضاءة، وحركة الشخصيات، لتنتج شبكة دلالية قادرة على خلق سردٍ موازٍ يستبق الخطاب العلني، ويعيد تأطير التجربة السيميائية ضمن أفق توقع معرفي جديد.

٣.يظهر البحث أن الاشتغال الدلالي للصورة في الفيلم السياسي يعتمد على اقتصاد بصري دقيق يجعل العلامة أكثر من مجرد تمثيل؛ فهي أداة تفتح أبوابًا للزمن الماضي أو تُشير إلى احتمالات المستقبل، وبذلك تتحول الصورة إلى بنية نقدية تكشف استمرار السلطة وتحولاتها، وتُعيد صياغة فهم المتلقي للحدث السياسي الذي يعالجه الفيلم.

Referencec:

1. Abbas, A. M. (1990). Descartes or Rational Philosophy. Alexandria, Egypt: University Knowledge House.
2. Abu Talib, M. S. (1990). Science of Research Methods. Mosul, Iraq: Dar Al-Hikma for Printing and Publishing.
3. Ahmed, W. M., & Morsi, K. (1973). Dictionary of Cinematic Art. Cairo, Egypt: Egyptian General Book Organization.
4. Al-Alawi, S. (2007). Lectures in Linguistic Schools. Lebanon: Abhath for Translation and Distribution.
5. Al-Ibrahimi, K. (2006). Principles of Linguistics. Algeria: Dar Al-Qasbah Publishing.
6. Al-Jurjani, ʿA. ibn M. al-Sharif. (1969). Al-Taʿrifat (The Definitions). Beirut, Lebanon: Maktabat Lubnan.
7. Al-Khuli, M. (2000). Semantics (The Science of Meaning). Jordan: Al-Falah Publishing and Distribution.
8. Al-Khush't, M. O. (1998). The Masks of Cartesian Rationality Fall Apart. Cairo, Egypt: Qibaa Publishing.
9. Al-Waraq Publishing. (2011). Semiology: A Study of Sign Systems. Amman, Jordan: Al-Waraq Publishing & Distribution.

10. Augustine. (2008). Confessions (H. Chadwick, Trans.). Oxford, UK: Oxford University Press.
11. Azabït, B. (2016). A Brief Introduction to Semantics. Rabat, Morocco: Dar Al-Aman.
12. Barthes, R. (1985). The Semiological Adventure. Paris, France: Éditions du Seuil.
13. Benveniste, É. (1966). Problems in General Linguistics (Vol. 1). Paris, France: Gallimard.
14. Benkirrad, S. (2005). Semiotics and Interpretation: An Introduction to the Semiotics of Charles S. Peirce. Casablanca, Morocco: Arab Cultural Center.
15. Buysse, É. (2017). Semiology and Communication (J. Bennis, Trans.). Ru'ya for Publishing and Distribution.
16. Cooley, P., & Gantz, L. (2005). Semiotics (Jamal Al-Jazairi, Trans.). Cairo, Egypt: National Translation Project.
17. Dabba, T. (2001). Principles of Structural Linguistics. Algiers, Algeria: Dar Al-Qasbah Publishing.
18. Guiraud, P. (1996). Sign Semiotics (M. Ayashi, Trans.). Tlas for Studies, Translation and Publishing. (Original work published in French).
19. Kimmel, L. (2005). Reality and Illusion in the Work of Art. San Antonio, TX: Trinity University Press.
20. Trohler, M., & Kirsten, G. (2018). Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press.

(Journal Articles / Academic Studies):

1. Attawi, A. (2018). The Arbitrariness of the Linguistic Sign: An Arab Idea Before Saussure. University of Abu Bakr—Linguistic Studies, 2(8).
2. Ayyash, M. (2013). Semiotics: A Reading of the Arabic Linguistic Sign. Jordan: Modern Book World Publishing.
3. Chaouch, M. (n.d.). Major Linguistic Schools. (Based on Moulin's work).
4. Khedher, K. (2010). The Platonic Theory of Forms: From Real Existence to Mental Hypothesis. Annals of Guelma University for Social and Human Sciences, (5).
5. Metz, C. (1966). The Grand Syntagmatic of the Narrative Film. Communication, 8.
6. Qasim, S., & Abu Zayd, N. (1986). Introduction to Semiotics: Sign Systems in Language, Literature, and Culture. Cairo, Egypt: Elias Modern House.
7. Al-Jilani, H. (2001). The Semiotic Method and the Analysis of the Deep Structure of the Text. Al-Mawqif Al-Adabi Journal, (365). Syrian Writers Union.

(Theses & Dissertations):

1.Karim, H. F. (2012). The Problematic Functioning of Image Implicatures in Constructing the Narrative of Cinematic Language (Unpublished master's thesis). University of Baghdad, College of Fine Arts.

Popular culture and its sculptural manifestations (an applied study)

Louay Mohammed Hussein / Mohsen Ali Hussein
louaybhr09@gmail.com / muhsen.ali@uobasrah.ed.iq
https://orcid.org/0009-0007-6811-2673 / https://www.researchgate.net/profile/Muhsen_Ali
College of Fine Arts, University of Basra. Iraq

Abstact

The importance of the research and the need for it, which emerged from the importance of the subject, and the importance of the research is embodied in terms of what it contains of scientific and artistic material that has its prominent role on the one hand, and the limits of the research, which were determined by the objective limits, are focused on the importance of Iraqi popular culture and its sculptural manifestations. As for the temporal limits, they are the period of research completion (2023-2025), and the spatial limits were determined, and then the terms were determined, defined, and the procedural definition. As for the second chapter (the theoretical framework and previous studies), it included two topics. The first topic examined the concept of popular culture and its types, and the second topic examined the embodiments of popular culture in sculpture, and then the indicators came. As for the third chapter, it included (research procedures), as the researcher adopted the descriptive approach, and the research community reached (2) sculptural works, and the sample reached (2) sculptural works, and they were analyzed. The fourth chapter, which included (results, discussion, conclusions, recommendations, and proposals), included the following results:
1 The types of popular culture in Iraq constitute a clear title for the heritage of Iraqi popular society, which is what makes paying attention to it of such importance
2- comprehensive understanding of the types of popular culture supports the sculptural representation of the reality of popular society in Iraq through its culture.

Keywords: - Popular heritage - Sculpture - Art and beauty – Manifestations Popular culture

الثقافة الشعبية العر اقية وتمظهراتها النحتية (دراسة تطبيقية)

لؤي محمد حسين / محسن علي حسين
كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة . العراق

ملخص البحث :

تعنى هذه الدراسة الموسومة (الثقافة الشعبية العراقية وتمظهراتها النحتية) - دراسة تطبيقسية - وتسليط الضوء على أهمية الثقافة الشعبية ووتمظهرها بالنحت العراقي . ويتألف من أربعة فصول وهي : الفصل الأول (الاطار العام للبحث) عرض الباحث فيه مشكلة البحث التي برزت في ضوء التسائل الاتي : ما أثر التمظهرات النحتية في الثقافة الشعبية العراقية؟

أهمية البحث والحاجة اليه والتي انبثقت من أهمية الموضوع وتتجسد أهمية البحث من حيث ما يحمله من مادة علمية فنية لها دورها البارز من جانب، ، وحدود البحث التي تحددت بالحدود الموضوعية، تتركز في أهمية الثقافة الشعبية العراقية وتمظهراتها النحتية اما الحدود الزمانية، فهي فترة إنجاز البحث (٢٠٢٣ ـ ٢٠٢٥) وتحددت الحدود المكانية ومن ثم تحديد المصطلحات وتعريفها والتعريف الاجرائي ، اما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) فقد تضمن من مبحثين بحث المبحث الأول مفهوم الثقافة الشعبية وانواعها ، وبحث المبحث الثاني تجسيدات الثقافة الشعبية في النحت ومن ثم جاءت المؤشرات اما الفصل الثالث فقد ضم (إجراءات البحث) حيث اعتمد

الباحث المنهج الوصفي وبلغ مجتمع البحث (٢) عملا نحتيا، كما بلغت العينة (٢) اعمال نحتية وتم تحليلها. اما الفصل الرابع الذي شمل (النتائج ومناقشتها والاستنتاجات، والتوصيات والمقترحات) وكان من النتائج هي:

١- تشكّل انواع الثقافة الشعبية في العراق عنواناً واضحاً لتراث المجتمع الشعبي العراقي، وهو الأمر الذي يجعل من الاهتمام بها ١- ما له من الاهمية التي عن طريقها توطّد اواصر الترابط الاجتماعي ما بين الافراد بتعاقب الازمنة،

٢- التعرف على انواع الثقافة الشعبية بصورة مستفيضة يدعم جانب التمثيل النحتي وتجسير المعرفة الفنية لواقع المجتمع الشعبي في العراق بثقافته .

الكلمات المفتاحية: الثقافة الشعبية – المظاهر – النحت – الفن والجمال – التراث الشعبي .

الفصل الأول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

يعد الفن التشكيلي أحد مفاصل الحضارات البشرية التي تسعى الى تطور المجتمعات والتقدم الفكري، وعليه فأن خصوصية واصالة كل الحضارات منوط بنتاجات مبدعيها والفن كان ولا زال جزء من تاريخ الانسان وثقافته وتراثه فالفنون بكل مكوناتها هي جزء من الحضارة البشرية وعماد تطور نمو الوعي الإنساني التي اعانت الانسان على فهم المحيط الذي يعيش فيه من خلال استجلاء مفرداته التي أبدعها على شكل اعمال فنية. الثقافة الشعبية تمثل لغة تواصلية بين الفنان والمتلقي وبين افراد المجتمع، ولكل فن خصائص وطباع مميزة مستمدة حتما من مرجعيات متعددة تفرضها البيئة والثقافة المجتمعية ومن المعروف ان الثقافة هي من الابعاد التي لها النصيب الأكبر في الحفاظ على الموروثات الفنية، وكما ان الفنون العراقية القديمة هي جزء لا تجزئ من الحضارة العراقية للثقافة الشعبية. ومن هنا تثار مشكلة البحث الا وهي ما أثر التمظهرات النحتية في الثقافة الشعبية العراقية والى أي مدى يمكن الاستفادة منها في أثراء فن النحت العراقي؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

١-معرفة النحاتين العراقيين التي تركزت أعمالهم لنقل التاريخ والحضارة العراقية وذلك من خلال اظهار الثقافة الشعبية في منحوتاتهم الفنية .

٢-اظهار ثقافة وتاريخ الفن العراقي القديم والمعاصر وتجسيد هويته الوطنية من خلال تمسكه بالغته العربية .

هدف البحث:

انجاز اعمال نحتية تتمظهر فيها الثقافة الشعبية في العراق .

حدود البحث:

١-الحدود الموضوعية: تتركز في أهمية الثقافة الشعبية العراقية وتمظهراتها النحتية .

٢-الحدود الزمانية: فترة وإنجاز البحث (٢٠٢٣ـ٢٠٢٥) .

٣-الحدود المكانية: أماكن وإنجاز الاعمال النحتية من قبل الباحث ومنها المشغل الشخصي للباحث وقاعات النحت في كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة وبعض المعامل المختصة بالأعمال النحتية.

تحديد مصطلحات البحث:

التمظهرات لغة:

((ظاهر ما يبدو من الشيء في خارجه، اهل الظاهر في الفلسفة العامة الذين يكتفون بظاهر الشيء ولا يغصون على الباطن، ظاهر البلد)) (Masoud, 1992, p. 529)

التمظهرات اصطلاحا :

((هي فعل الشيء المعروض للبصر أو المعروض أمام جمهور، وهي الكل الظاهر إلى شيء بذلك، تتمثل بكونها الشيء المستلم بصريا وذهنيا والذي يحدد عمليات الانعكاس للظواهر بصفاتها الشكلية)). (Buhail, 2009, p. 170)

التعريف الاجرائي:

هي الشيء الملموس او الشيء الذي نشعر به من خلال واقعة ما او حادثة ما تقع تحت الحواس وامام العين او تعرض امام الجمهور، لتتمثل بالعمل النحتي الذي يعكس لنا المؤثرات للثقافة الشعبية .

الثقافة لغة:

جاء في قاموس المحيط ((ثقف ككرم وفرح، ثقفا وثقفا وثقافة، صار حاذقا خفيفا فطنا فهو ثقف)). (Al-Fayrouz, 1979, p. 117)

الثقافة اصطلاحا :

الثقافة انها ((الرقي في الأفكار النظرية، وذلك يشمل الرقي في القانون والسياسة والاحاطة بقضايا التاريخ المهمة، كذلك في الاخلاق او السلوك، وامثال ذلك من الاتجاهات النظرية)). (Al-Omari, 2001, p. 9)

التعريف الاجرائي:

الثقافة الشعبية وتجسدها بمختلف الأنشطة والفعاليات والتي بينت الانتماء المحلي وهذا ما جسده الفن التشكيلي، وخاصة فن النحت والتي عمل عليها الفنان من اجل ابراز الهوية التي ينتمي لها واظهارها بصيغة فنية نحتية، والثقافة بصورة عامة تجسد صورة المجتمع وتظهر هويته وبمختلف المجالات ومنها فن النحت، والفن النحتي هو ما يميز تلك الشعوب من خلال ابراز ثقافته الشعبية بأنواعها، وهذا من خلال المنجز النحتي للفنان.

الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: مفهوم الثقافة الشعبية

تمهيد :-

ان الحديث عن الثقافة بمعناها العام هو من المواضيع الشائكة والمركبة لكونها تجمع أكثر من جانب وتلتقي فيها مجالات عدة، حيث يتدخل في تشكيلها المعطى التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، هذه الأمور جعلت صعوبة وتعقيد في الوصول الى مفهوم وتعريف واضح للثقافة، لتتحدد الثقافة في المعنى المجازي العام ((الثقافة هي من الموروثات المهمة للشعوب دون سواهم من الشعوب الأخرى ، فلكل مجتمع ثقافة خاصة تميزه عن باقي الشعوب ، فهي جزء من الاشتغالات الحياتية للفرد وتفاعله مع بيئته المحلية وجزء من الثقافة العامة للمجتمع)) (Al-Attabi, 2022, p. 38)

مفهوم الثقافة الشعبية

الكلام والحديث والمصادر والباحثين والمؤرخين وغيرهم ممن كتب عن الثقافة الشعبية وما مفهومها وتنوعاتها توجد الكثير من التعاريف والمصطلحات والتي اختلفت عن بعضها البعض، فكل شخص يرى مفهوما وتعريفا وأهمية الثقافة الشعبية فيتم تفسيرها حسب علمه وفهمه وهذا يعتمد كلا حسب مجتمعه. التي عاش وترعرع بها فيقوم بنقل ما موجود من ثقافات متعددة وانواعها وصفاتها وخصائصها، واعرافهم وتقاليدهم التي يمارسونها وهي تدل على ثقافاتهم الشعبية، ليقوموا بنقلها الى العالم الاخر عن طرق أعمالهم الفنية وبجميع الاختصاصات من رسم وخزف ونحت وغيرها من الاعمال والحرف الأخرى ((فالثقافة الشعبية هي تحصيل حاصل كمنجز من منجزات تلك الجماعة الشعبية التي أصبحت فيما بعد من ارثها الحضاري المميز لها دون سواها وليس ذلك فحسب)) (Hussein, 2019, p. 344)

المبحث الثاني: تجسيديات الثقافة الشعبية في النحت

نشأ فن النحت في العديد من الثقافات والحضارات في عصور قديمة، وقد تطور عبر التاريخ وأصبح ذا اهداف متنوعة ((فهو وسيلة لما يحتويه من مفردات ودلالات إنسانية ارتبطت ظواهره الفعالة بالإنسان، لأنه يعتبر نتاج ابداعي من الناحية الفكرية والعملية، ويعود السبب لكون النحت هو من صنع الانسان نفسه، والنحت استمد وجوده من الواقع لان بدايته كانت وسيلة لاستيعاب الوسط المحيط والانسجام معه)) (Al-Shoraiji, 2017, p. 774)

أنواع الثقافة الشعبية في العراق

للثقافة الشعبية عدة أنواع ولكل مجتمع او شعب ثقافة شعبية تختلف عن الأخرى ولهم عادات وتقاليد وغيرها، اما بحثنا وكلامنا نختص فيه على الثقافة الشعبية وتنوعها في العراق، وأبرز التقاليد والعادات لدى الشعب العراقي، لان الثقافة تعتبر عنصرا حيوي في حياة الافراد والمجتمعات وتساهم في تشكيلها وتطورها ومن أنواع تلك الثقافة الشعبية :

١-القصص والحكايات والاساطير والرواية الشعبية:

تشمل الثقافة الشعبية العراقية على الكثير من تلك الحكايات والقصص التي يرويها الناس، وهي من اشكال الادب الشعبي التي تعبر عن قضايا المجتمع وتحكي قصص تتعلق بالحياة اليومية للناس العاديين، يعود تاريخ الرواية الشعبية العراقية ((لقد مرت الرواية العراقية بمنعطفات كثيرة منذ النشأة وحتى وصولها الى مرحلة النضج الفني)) (Hadi, 2021, p. 687)

٢-الألعاب الشعبية في العراق :

توجد الكثير من الألعاب الشعبية في العراق، وهي جزء من التراث الثقافي والترفيهي للشعب العراقي، وتعزز التواصل الاجتماعي بين افراد المجتمع، من الألعاب الشعبية الشهيرة في العراق، لعبة المرجوحة، لعبة العربة ، الصكلة والالك ركوب العصا، لعبة الطاق للفتيات، لعبة الطيارة الورقية، الدوامة، الدعبل، لعبة جر الحبل، لعبة الكاري، اغلب تلك الألعاب تختص للأطفال سواء بنات او بنين، وهناك العاب شعبية يمارسها الكبار، ومنها لعبة المحيبس والتي اشتهرت في شهر رمضان، لعبة الدومنة والطاولي ، ويوجد الكثير من الألعاب، لكننا ذكرنا بعض الأمثلة من الألعاب الشعبية العراقية التي تعكس تراث الشعب العراقي ((لذلك فان التقارب بين الثقافة واللعب يحيلنا الى اعتبار الألعاب الشعبية انتاج ثقافي اجتماعي لبيئة اجتماعية محددة)) (Skoumi , 2021, p. 55)

النحات العراقي المعاصر والثقافة الشعبية:

(الشكل ١)

لقد جسد النحات العراقي المعاصر ثقافته الشعبية المحلية التي تميز مجتمعه وما يحمله من تأثيرات لهذه الثقافة التي لها بعدها المتأصل والمجذر في صميم ذلك المجتمع، لذا كانت التجسيديات لهذه الثقافة صياغة واضحة لصورة المجتمع المحلية وما يحمله من تراث وتقاليد شعبية عراقية اصيلة، والتي يمكن ان تحقق له تمثيل واضح البيان لهويته الوطنية المحلية، ولم يقتصر ذلك الفعل النحتي على جيل دون اخر من النحاتين، ومحور مهم له فعله في رفد الحركة التشكيلية العراقية عموما والنحت خصوصا بما يمكن تجسيده من موضوعات له عمقها المتجذر مجتمعيا ذلك الامر لم يحدد النحات بمادة نحتية دون غيرها، بل ان النحات العراقي كانت له الحرية في اختيار ما يجده مساعدا له في تلك التجسيديات النحتية لموضوعاته هذه وهو ما قدمه على سبيل المثال النحات، مرتضى حداد (١٩٥٠) م. الذي كانت له منحوتاته التي لم يفارق بها. حضور الموضوعات ذات الثقافة الشعبية بمختلف عناوينها بما فيها تلك التي اخذت جانب تجسيد القصص والروايات ومنها ما جاء في عمله النحتي شهريار وشهرزاد **شكل (١)** وهي استلهام من تلك الحكايات التي تروى في حكاية ألف ليلة وليلة وما لها من حضور فاعل في الادب محليا وعالميا، وهو ما نجده في هذا العمل النحتي البارز المقدم بمادة الفايبر كلاس وببناء نحتي يحاكي به مادة البرونز، ومحافظا فيه النحات على الأجواء القصصية الى جانب الطابع المعماري بأقواس البناء للشبابيك والابواب . ولم يغب عن الاشتغال النحتي العراقي المعاصر ما للموضوعات الأخرى ضمن الثقافة الشعبية، والتي تتمثل في الألعاب الشعبية وخاصة التي قدمتها النحاتة سميرة حبيب في عمل النحتي **شكل (٢)**. حيث تعرض النحاتة اشكالها في هذا العمل بصياغة مختلفة لعض الشيء عن سواها، بعض ان يلاحظ، المتلقي التفرد على العمل والتميز في مادته، وكذلك البناء التكويني للعمل بمفرداته، بعد ان قدمت شخصيات العمل وهم يمارسون هذه اللعبة الشعبية وهو تجسيد واضح لهذه اللعبة بعد ان عملت على ربط مجموع أجزاء العمل بعلاقة عنوانها الحبل الذي تقفز من فوقه الطفلة التي تعلو منتصف العمل، بينما تبقى الأدوار مختلفة بين. الأطفال، ويلاحظ أيضا ان النحاتة قامت بإظهار مفرداتها النحتية هنا وفق هذه المادة التي تجمع فيها مواد مختلفة ما بين الورق والقماش والحبال، وهي جميعها مصاغة بتقنية وفق عناية واضحة للمتلقي لهذا العمل، الذي لا يفارقه التوازن في انشاء نحتي هرمي الشكل. للشخصيات الثلاثة مع القط على قاعدة العمل، التي هي عبارة عن بساط، ان هذا التجسيد النحتي للموضوعات ذات الثقافة الشعبية من قبل النحاتين العراقيين حتماً لا تقتصر على هذه الاعمال للنحاتين المذكورين فحسب، بل ان هناك

(شكل٢)

الكثير من النحاتين من مارس هذا الفعل النحتي التي يطول الحديث في بيان أعمالهم والموضوعات التي جسدوها، وهنا فقط اكتفى الباحث بتوضيح مبسط لكيفيات التجسيد تلك وفق المواد والموضوعات ولعدد من النحاتين لمراحل مختلفة من اجيال النحتي العراقي المعاصر.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

بعد البيان المعرفي الواضح في مباحث الإطار النظري خلص الباحث الى مجموعة من المؤشرات المهمة وهي :

١-تشكل الثقافة الشعبية جانباً مهماً وفاعلاً في المجتمعات وجزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع على نحو العموم والفرد على نحو الخصوص.

٢-يمكن عن طريق الثقافة الشعبية تجسيد الهوية التي يتمتع بها مجتمع معين عن سواه من المجتمعات الأخرى، وهو أمر يعود الى ما يميز تلك الثقافة الشعبية لهذا المجتمع دون غيره.

٣-الثقافة الشعبية بمجموع انواعها لا يمكن ان تكون وليدة اللحظة الحاضرة، بل ان لها الجذور الراسخة في عمق تأريخ المجتمع الذي تمثله وتنتمي له، وكلما كان المجتمع له تاريخه الطويل كانت تلك الثقافة راسخة وعميقة لدى افراده.

الفصل الثالث / اجراءات البحث

المنهج المستخدم :

اعتمد الباحث في تحليل نماذج بحثه على المنهج الوصفي، وبما يحقق متابعة واضحة لمراحل انجاز هذه الأعمال، فضلاً عما تحمله من تمظهر واضح للثقافة الشعبية العراقية. كذلك تقديم الصورة الوصفية التحليلية المثلى لمجموعة الاعمال.

مجتمع البحث :

يشمل مجتمع البحث مجموعة الاصناف التي تتألف منها الثقافة الشعبية في العراق، والتي توصل لها الباحث من مجمل المصادر والدراسات ذات العلاقة بهذا الجانب والتي استعرضها في الفصل الثاني.

عينة البحث :

ومن خلال مجتمع البحث تم اعتماد البعض من اصناف الثقافة الشعبية في العراق اختياراً قصدياً، ولتشكّل تمظهراً واضحاً في الاعمال النحتية التي تتصف بكونها عينة البحث، والتي بلغت (٢) اعمال نحتية متجسدة بصورة نحتية بارزة ومجسمة.

أداة البحث :

تم اعتماد الباحث على اداة الملاحظة الدقيقة في تحليل الاعمال النحتية عينة البحث، الى جانب المؤشرات التي توصل لها في محصلة الفصل الثاني، والتي تشكل بمجملها منطلقاً يسهم في دعم عملية وصف وتحليل المنحوتات عينة البحث.

تحليل الأعمال عينة البحث

أنموذج (١)

اسم العمل :- لعبة الكّاري

الخامة المستخدمة :- إطارات معدنية لعجلات الدراجات الهوائية

قياس العمل :- ٦٠ سم

سنة الإنجاز :- ٢٠٢٤م

العمل هو تجميع لستة إطارات معدنية لعجلة الدراجة الهوائية وهي بأحجام مختلفة قمنا بتجميعها بصورة تظهر فيها مستندة إلى بعضها البعض وببناء تكويني متلاحم جعلناها متداخلة يصعب تحريك أي منها لأنه يحدث خللاً في ذلك البناء مما يؤل إلى انهياره، وتمت المعالجة على طبيعة هذه الإطارات بعد المحافظة على طبيعتها المعدنية بما هي عليه من صفات التآكل التي ظهرت عليها إلى جانب ألوانها الطبيعية التي جاءت عليها بشكل بنائي متنوع الألوان وهو ما يمكن أن يحقق المتعة في تأملها من دون ملل، الأمر الذي تضافرت في تحقيقه التباينات في أحجام هذه الإطارات هنا وتوضيحاً لطبيعة الحركة الممتدة من الشكل الدائري للإطارات متحققاً بفعل ذلك الخط المنحني، فضلاً عن الوضع الذي تجمعت فيه، هذا من جانب ومن جانب آخر هو مردودات الإحساس لدى المتلقي حين رؤيته لهذه الإطارات وما يتولد لديه من إحساس بالبعد الحركي الذي هو عبارة عن ترابط طبيعي ما بين شكل الإطار والمضمون الحركي. وقد

ركزنا هنا على أن تكون هذه الإطارات في مجموعها معروضة مباشرة على الأرض دون قاعدة للعمل وهو أمر يعزز من طبيعة تمثيل اللعبة، أي لعبة الكَاري التي تمارس مباشرة على الأرض من دون وسيط أو قاعدة معينة وهنا ما يتشارك مع ذلك الإحساس الذي نؤكده أو نرغب في تأكيده المتلقي لهذا العمل مجموع الإطارات الستة بتجميع إياها وفق هذا الوضع خلق نوعاً من التداخلات فيما بينها ككتل نحتية معدنية مع الفضاء الذي تداخل معها من ضمن محيط الإطار الواحد أو حتى ما بين مجموع الإطارات. فجاءت في مجموعها محققة لحالة من الإحساس بخفة العمل- الكتلة تلك التي تتشارك مع خفة الأشياء حين حركتها أو دحرجتها وهو ما يميز هذه الإطارات حين اللعب فيها من قبل الأولاد، أي أننا لم نقدم هذه الإطارات بما هي جمادات المعدنية من بيئة المهملات والمهمشات المعدنية ونقلها إلى بيئة الفن والجمال فحسب، وهذا هو واحد من الأمور المهمة طبعا أننا أيضا عملنا على تقديمها على تقديمها مستندين إلى المردودات الحركية التي تتمتع بها في ذهن المتلقي بالرغم من أنها ثابتة هنا، وهذا المنطلق يحقق لنا منشود فيما يمكن أن يحيد بالمتلقي إلى طابع الحركة ضمن تلك اللعبة- لعبة الكَاري التي يمارسها الأولاد في مراحلهم الأولى من طفولتهم. ولا يقتصر الأمر على ما تقدم فحسب، بل أننا ننقل للمتلقي واقع استذكاري لحركة ركض الاولاد وهم يدحرجون هذه الإطارات أمامهم ويتصلون معها بواسطة عصا أو قضيب معدني يحدد اتجاهاتها والسيطرة عليها، إنه من قواعد هذه اللعبة التي يمكن أن تمارس بصورة فردية وكذلك بصورة جماعية لتحقيق المتعة لديهم والمنافسة فيما بينهم. والعمل هنا تمظهر واضح لهذه اللعبة الشعبية التي تعد من الألعاب ذات الانتشار الواسع بين الاولاد والتي تعد واحدة من مفردات الثقافة الشعبية العراقية لمجموعة لها حضورها بينهم من خلال الممارسة لها من جهة . ومن جهة أخرى ثباتها في الخزين الذهني لديهم في مقدمة العمر لذا فهي من الموروثات الشعبية التي تناقلت في المجتمع الشعبي منذ أزمنة بعيدة جدا ولا تزال إلى يومنا هذا مستمرة هنا واختيارنا لتمظهرها النحتي في هذا العمل إنما هو حالة من المحافظة على حضور هذه اللعبة المتوارثة شعبياً وعدم اندثارها ونسيانها.

أنموذج (٢)

اسم العمل :- سفرة الطعام

الخامة المستخدمة :- أوراق سعف النخيل

قياس العمل :- ١ م * ٧٠سم

سنة الإنجاز :- ٢٠٢٥م

تشكل هذا العمل أربع من سفرات الطعام متلاصقة مع بعضها البعض لتظهر بصورة عمل جداري وهي في أحجام مختلفة، فجاءت السفرة ذات الحجم الكبير إلى الخلف وهي متآكلة من أحدى جوانبها، أما الثلاث الأخريات كانت بأحجام صغيرة اثنتين منها دائريتان في حين كانت الثالثة بشكل بيضوي، وجميعها تم لصقها بالسفرة الكبيرة التي حافظت على ذلك المثلث في أعلاها والذي يخصص دائما للتعليق حيث تم توظيفها هنا لتعليق العمل بمجموعه، اي من خلاله وتمت محافظتنا على الطبيعة التقليدية لأشكال السفرات الأربع من دون أي تدخل في تلك الأشكال سوى حالة التآكل في جهة الكبيرة منها. وكذلك تمت الاستفادة من واقع التنوع في ألوان الخوص المستخدم في صناعة هذه السفرات إلا أن هذا التنوع اللوني لم يخلُ في تناسب تلك الألوان التي ساعدت في إظهار بعض الزخارف على السفرة الكبيرة بينما اقصرت الأخريات على لونين لكل واحدة من السفرتين الدائريتين، في حين كانت السفرة البيضوية بلون واحد فقط، وقد استخدمنا تقنية اللصق بأبسط المعالجات التقنية وهي التي تتناسب مع الطابع التبسيطي الذي يعلو البناء التكوين العام للعمل والذي توزعت مفرداته ضمن المحور الرئيس له وهي السفرة الكبيرة والتي كانت قد توزعت عليها البقية واحدة من منتصفها، بينما الأخريتين كانتا على المحيط الخارجي وواحدة من الأعلى بينما كانت الثالثة وكأنها متدلية إلى الاسفل بوضع السقوط. وهذا الوضع العام شكلناه بما يحقق عدم الملل لدى المتلقي والمتابعين لتفاصيله البنائية، حيث تحركت مفردات بناءه على ما جاء بحركة القوس المصنوعة منه بكل دقة ووعي وفق حرفية الصانع لها والتي أظهرت بهذه الحلة ونسج الألوان جميعاً، حيث تخلق التجانس والتناغم والوحدة الترابط بين الألوان حيث تضافرت بالصورة التي تحدث توازناً شكلياً لها أثرها في التوازن البصري للمتلقي لهذا العمل، وكل ذلك تم توظيفه لنحقق من خلاله واقعاً تمظهرياً نحتياً بفاعلية مفردة السفرة، وهي مفردة من مفردات وأدوات المنزل القديمة التي تعتمد في آداب الأكل،

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1

حيث يجتمع حولها أفراد العائلة مما يحقق حالة من الانسجام والتماسك والتربية والقيم الأخلاقية من الاحترام فيما بين بعضهم البعض وهذا من مردودات الجلسة اي جلسة العائلة على المأدبة حول هذه السفرة وهي من المفردات الشعبية ذات الانتشار الواسع في البيئة الشعبية المحلية العراقية منذ أقدم السنين والتي لا تزال تستخدم إلى يومنا هذا ولكن بشيء أقل وأبسط إلا أن المحافظة عليها واضحة جداً في استخدامها ليس فقط وظيفتها الاستعمالية من على مساحة ضيقة، بل من جانب التزيين الجمالي مثلاً كونها جزء من المفردات ذات العلاقة التراثية، وهنا نقلنا هذه السفرة من بيئتها الوظيفية إلى بيئة الفن والجمال بيئة فن النحت لتتمظهر لدى المتلقي معتمدين على ما لهذه السفرة من أبعاد وآثار نفسية وطيدة لدى أفراد المجتمعات الشعبية المحلية، حيث تشكل لديهم واقعاً مهماً ومفردة من مفردات ثقافتهم الشعبية ليس من جانب صورته المصنوعة النهائية فحسب كما في آداب الأكل، بل وحتى من خلال أصلها المصنوعة منه خوص سعف النخيل وما كان للعشق الخاص بالنخلة وقربها من أفراد المجتمع المحلي العراقي وخاصة الريفي وجميع ذلك كان دافعاً مهماً وفعلاً في أن نقدمه في هذا العمل بهذه الصورة والحلة النحتية التي تخاطب الخاص والعام بلغة الفن المعاصر الذي قوامه هنا المفردات البيئية والثقافة الشعبية من الثقافة الشعبية العراقية

أنموذج (٣)

اسم العمل :- السبع عيون

الخامة المستخدمة :- خشب + جبس+ الوان

قياس العمل :- ٥٠سم * ٥٠سم

سنة الإنجاز :- ٢٠٢٥م

العمل عبارة عن تكوين نحتي يتألف من لوحين من الخشب متداخلين من إحدى الجهات مع بعضهما ، مع تثبيت (٤) قطع من تميمة السبع عيون واحدة على جهة من جهات اللوحين.

تم وضعنا للوحين بشكل أفقي على مستوى الأرض، مع إستخدام التمائم بصورتها الطبيعية من دون تدخلنا بأشكالها حيث تمت المحافظة على ما في بعضها من تآكلات لأجزاء منها، وكذلك ألوانها التي ظهرت على ما تحمله من صفات تمنحها عمر زمني غير قصير، وتلك الألوان كانت واضحة المعالم بعد أن تمت عملية طلاءنا اللوحين باللون الأبيض المساهم في ذلك الوضوح للتمائم الأربع مع المحافظة على تأثيرات الاضاءة والظلال التي تبدو مختلفة تبعاً لاتجاهات اللوحين مع زاوية سقوط الضوء عليها.إن واقع التداخل الذي أجريناه على اللوحين جاءت محققة للتجسيد الترابطي الواضح ما بين مجمل الأجزاء بإتجاهاتها المختلفة ، وهي عملية تطلبت المعالجة التي كان عليها العمل في تثبيت التمائم الأربع، هذا من جانب بنائية العمل، فضلاً عما يمكن أن تحققه تلك الحالة في مواجهة الشرور من أي اتجاه اتت الى الشخص أو المكان ، وهنا حالة من الترابط المتحقق فيما بين المضمون الفكري للوضع التي عليه التمائم والبناء النحتي الذي تكونت وفقه.إن العمل بمجمله هو تمثيل واضح من قِبلنا لمفردة (تميمة السبع عيون) هذه المفردة ذات البعد الاجتماعي الذي هو جزء من منظومة الثقافة العراقية وخصوصاً الشعبية منها، فضلاً عما لها من بعد روحي في منظومة الفكر للمجتمع الشعبي في العراق، وخاصةً فيما لها من مردودات فكرية في الاعتقاد بما تحمله من دور في دفع البلاء والسعي لمواجهة مخاطر الحسد والشرور المتأتية للشخص الذي يحملها أو المكان الذي تعلق عليه .

وبذلك نجد اننا حاولنا من كل ما قدمناه هنا إنما هو حالة من حالات الترابط العلائقي الرصين ما بين الفن / النحت والمجتمع متجسداً بالثقافة الشعبية التي عبارة عن إنتاج واقع المجتمع وبناءاته الفكرية والاعتقادية التي تبنى من خلالها منظومة الوعي الثقافي المجتمعي الشعبي في العراق وخاصة تلك الثقافة التي تتجذر قوامها في ازمنة ليست بالقصيرة، تلك التي كرس لها افراد المجتمع قواهم في المحافظة عليها واستدامتها كونها هويتهم المعرفية التي تتأسس على وفقها طبيعة التجسيد الدلالي لهذا المجتمع دون سواه من المجتمعات الأخرى. وهذا من دوافعنا في تحقيق هذا التجسيد من خلال مفردة التميمة في هذا العمل النحتي خدمة لمجريات الفن للمجتمع من منظور فن النحت المعاصر والمفردات الجاهزة في بيان معطياته الجمالية والموضوعية.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات ومناقشتها :

بعد تحليل عينة البحث توصل الباحث الى عدد من النتائج التي تحقق هدف البحث وهي كالاتي:

١-تشكّل انواع الثقافة الشعبية في العراق عنواناً واضحاً لتراث المجتمع الشعبي العراقي، وهو الأمر الذي يجعل من الاهتمام بها ما له من الاهمية التي عن طريقها توطّد اواصر الترابط الاجتماعي ما بين الافراد بتعاقب الازمنة، وهذا ما جعلنا ان نقوم بتمثلات هذه الثقافة نحتاً، وهو ما يعد جانباً مهماً من جوانب التوثيق الثقافي عن طريق العمل النحتي في نماذج عينة البحث. فكانت جميع النماذج توثيق لمفردات الثقافة الشعبية من حيث: الالعاب الشعبية، المفروشات الشعبية، ادوات الاكل والشرب، التمائم، الابواب، الازياء الشعبية، الى جانب ادوات العزف، توثيقاً نحتياً لتجنب نسيانها او اندثارها لما تحمله من قيم اجتماعية وطيدة الصلة بالواقع المجتمعي وثقافته.

٢- التعرف على انواع الثقافة الشعبية بصورة مستفيضة يدعم جانب التمثيل النحتي وتجسير المعرفة الفنية لواقع المجتمع الشعبي في العراق بثقافته المميزة له دون سواه من المجتمعات، مما يحيل النحات الى الاستلهام منها كونها معيناً لا ينضب من جانب، ومن جانب آخر تبيان لدور النحت في تجسيد واقع (الفن للمجتمع) كونه نشاط انساني نابع من صميم المجتمع بما فيه ثقافته الشعبية، وهو ما كان متمثلاً في الاعمال التي قدمناها في عينة البحث .

الاستنتاجات:

من خلال تحليل عينة البحث والنتائج ومناقشتها توصل الباحث الى استنتاجات بحثه وهي :

١-لا يمكن التعرض لتمثلات الثقافة الشعبية العراقية بصورة فنية من خلال فن النحت إلا بالاطلاع والدراسة والبحث في تفاصيل وانواع هذه الثقافة لتكون بذلك عاملاً مساعداً في تمثيلاتها النحتية وبما يلائم واقعها في المجتمع مع الحفاظ على ما تحمله هذه الأنواع من مكانة لدى افراد المجتمع العراقي، وبما لها من دور في بيان هوية هذا المجتمع .

٢-ان طبيعة التمثيل النحتي لمفردات الثقافة الشعبية العراقية بما هي عليه من طبيعة صناعية شكلية او لونية او حتى بما تحمله من صفات وتأثيرات زمنية على تلك المفردة انما له من جانب الأهمية التي تجعله قريباً من التمثيل أولاً وقريباً من المتلقي المحلي ثانياً .

التوصيات :

١ - أحد المتطلبات الأساسية التي حددها الباحث، كجزء من الفحص الشامل للمنهجيات التعليمية، هو دمج ودمج المفردات الغنية والمتنوعة المرتبطة بالثقافة الشعبية العراقية في مناهج التدريس الرسمية لمختلف التخصصات في مجال الفنون الجميلة، والتي تشمل بشكل خاص مجال النحت المعقد والتعبيري.

٢- تمثل مراقبة الثقافة الشعبية العراقية وتقديرها مصدر قلق كبير يتجاوز حدود أي فرد أو مؤسسة فردية؛ بل يشمل ضرورة مجتمعية أوسع تدعو إلى المشاركة الجماعية. هذه الظاهرة هي بلا شك واحدة من العناصر الأساسية التي تمكن جميع أفراد المجتمع من الحفاظ على هويتهم الفريدة، مع تسهيل النقل المستمر والفعال للمفردات والتقاليد والممارسات الثقافية من جيل إلى آخر، وبالتالي ضمان الحفاظ على التراث الغني والاحتفال به.

المقترحات:

يقترح الباحث الدراسات ادناه:

١ التمثلات النحتية للثقافة الشعبية في العراق القديم.

٢-التمثلات النحتية للثقافة الشعبية العربية والغربية (دراسة مقارنة).

References

Buhail, J. K. (2009). Product Appearance and User Preferences. *Al-Akadami Journal*.

Hadi, T. A. (2021). The Iraqi Novel Between Today and Yesterday. Iklil Journal of Humanities.

Hussein, M. A. (2019). Popular Culture and its Embodiment in Contemporary Arab Sculpture. Basra: College of Fine Arts, University of Basra, Iraq.

Al-Attabi, H. K. (2022). Proposed Artistic Treatments for Monuments and Statues in the City of Basra. Basra: Master's Thesis, College of Fine Arts, University of Basra.

Al-Fayrouz, A. (1979). Dictionary of the Ocean (Vol. 3). Beirut.

Al-Omari, N. (2001). High Lights of Islamic Culture (Vol. 9). Syria: Al-Risala Foundation.

Al-Shoraiji, M. I. (2017). Benefiting from Egyptian Sculpture as an Introduction to Forming Automated Sculpture. Journal of Specific Education Research.

Masoud, G. (1992). Al-Raed (Vol. 7). Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.

Skoumi , F. (2021). Social and Heritage Values of Popular Children's Games: Models from the State of Glizan. Sociologists Journal, 2.

The Melodic Characteristics of Iraqi Musical Maqams Eastern and Arab Within Heritage

Anmar Ali Hussein
Ministry of Education / Morning Institute of Fine Arts for Girls
anmaralammar@gmail.com

Research Summary

This research, which came under the title "The Melodic Characteristics of the Iraqi Maqams Heritage within the Eastern Musical Ghanassik," contained three chapters as follows;

The **first chapter** presented the research problem, its objectives, its importance, as well as the limitations of the research.

The **second chapter** included the theoretical framework with which we dealt with the Gnasiqism in Iraqi music, up to maqams and the role of the oriental ,art concept of musical in Iraqi music.

In the **third chapter** that we devoted to the research procedures, which included the artistic in the musical heritage and heritage to the fixed and maqms construction of Iraqi musical heritage, and then the results, conclusions, recommendations, ghansic changing in the Iraqi and the list of sources and references

Melody- Heritage – Al- Ghonasiyah – Musical maqams

الخصائص اللحنية للتراث الغناسيقي العراقي ضمن المقامات الموسيقية الشرقية والعربية

أنمار علي حسين
وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة الصباحي للبنات

ملخص البحث

أحتوى هذا البحث الذي جاء بعنوان " الخصائص اللحنية للتراث الغناسيقي العراقي ضمن المقامات الموسيقية الشرقية الذي أحتوى على ثلاث فصول هي كما يلي: جاء **الفصل الأول** في عرض إشكالية البحث ،وأهدافه ، وأهميته ، وكذلك حدود البحث . أما **الفصل الثاني** فقد تضمن الإطار النظري التي تناولنا به مفهوم الفن الموسيقي ، ودور المقامات الشرقية في الموسيقى العراقية وصولاً إلى الغناسيقية في الموسيقى العراقية . وفي **الفصل الثالث** الذي خصصناه لإجراءات البحث ، الذي تضمنت البناء الفني للمقامات الموسيقية العراقية في التراث والموروث الموسيقي وصولاً إلى الثابت والمتغير في تراث العراق الغناسيقي ، ومن ثم النتائج والاستنتاجات، والتوصيات وقائمة المصادر والمراجع .

اشكالية البحث

إنَ الاهتمام بأشكال التراث الموروث العراقي وبشكل خاص الموسيقى والغناء له أصوله الثابتة في بعض الدراسات الفلكلورية ولكن ثمة تغيرات تحدث وتتطور في أساليب الأداء الموسيقي المختلفة من مجتمع لآخر تبعا لتباين اللغة والفهم والمزاج ، حيث يؤكد علماء الفنون ومؤرخوه إن الغناء في بواكيره كان دينياً وقد رافق مراسيم العبادة وتقديم القرابين والترتيل ويشار إلى ذلك في معظم الأديان القديمة فلكل أمة من الأمُم عادات وتقاليد وصلت اليها عبر تعاقب السنين ولهذه العادات والتقاليد طقوس معينة لا تجري على نمط واحد وإنما هي متنوعة بتنوع جوانب الحياة الدينية والاجتماعية والفنية التي ترتبط بفاعلية الإنسان منذُ القدم . إن الجذر الصوتي للمقامات الموسيقية الشرقية والغناء في التراث العراقي، يعدُ واحداً من الناحية الموسيقية لاشتمالهما على ذات الأدوات من أنغام وأصوات وتعابير، ارتبطت بالموروث الغناسيقي العراقي الغني والثري الذي لازلنا نبحث عن خصائصه اللحنية والإيقاعية وهو جدير بالدراسة والفهم من قبل الباحثين وبات عرضة للتشويه ومهدد بالاندثار والزوال وهذه مشكلة البحث التي تم تسليط الضوء فيها على هذا النوع من الغناء والموسيقى في العراق، لذلك ارتأى الباحث صياغة موضوع البحث على النحو الاتي:-

(الخصائص اللحنية للتراث الغناسيقي العراقي ضمن المقامات الموسيقية الشرقية والعربية).

الكلمات المفتاحية : اللحن – التراث – الغناسيقية - مقامات موسيقية

أهمية البحث:

بتحقيق أهداف البحث قد يساهم الباحث في الاستفادة من توظيف بعض المقامات العراقية القديمة ضمن أغاني المقام العراقي.

أهداف البحث :

١- التعريف بالمقامات الشرقية وتوظيفها في التراث

٢- استنباط البناء اللحني للمقامات المستخدمة في التراث الغناسيقي العراقي .

منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) وصف وتفسير الظاهرة المراد دراستها من خلال الرصد الميداني لبيان المادة المدروسة سواء كانت كلمة أو شخصية أو أسلوب عزفي أو مفردة أو وحدة قياس أو زمن.

حدود البحث :

الحدود المكانية: مدينة بغداد

الحدود الزمانية: ١٩٥٠-١٩٦٠

الحدود الموضوعية : غناسيقية بستات المقام العراقي

تعريف المصطلحات :

الخصائص:

لغة: الخصائص "جمع لكلمة (خَصِيصَة)، وكلمة (أختَصَّهُ): أفرده به غيره، ويقال أختص فلان بالأمر". (١) (ابن منظور، ١٩٩٠م، ٢٩٠).

"وخص فلان بالشيء: فضله به وأفرده، وخصص الشيء: ضد عممه، وخصائص: نسبة إلى الخاصة، (٢) (معلوف، ١٩٨٦م، ص١٨٠-٨١).

اللحن:- "لحن من الأصوات ما صيغ منها ووضع على توقيع ونغم معلوم ،

وصناعة الألحان: هي الموسيقى" (٣) (معلوف،١٩٨٦،ص:٧١).

واللحن هو " تعاقب من الأنغام المنتظمة وفق طريقة ترتاح لها الإذن ويرتاح لها الذهن"

(٤) (بنشار ماكس، ١٩٧٣،ص:١٤).

المقام الموسيقي

للمقام دلالات كثيرة تختلف من مكان لآخر

في الصين (التياو) ، في اليابان (السمبو) ،في فيتنام (الديو) ،في الهند (الراجا)

في إيران (الداسكاه) ، في تركيا (المقام)

وتنوع مفهومه في الرسالة الشهابية وذكرة ميخائيل مشاقة تحت أسم (لحن) وفي المغرب (طبوع) ج = طبع (٥) (شورة، ١٩٩١، ص٩)

التُّراثُ

لغة: الإرث وهو ما وُرِثَ وورثه بعضهم من بعض. (٦) (مصطفى واخرون ،١٩٧٢، ص١٠٦٦)

أما **اصطلاحا:** هو كُلُّ ما خَلَّفته الأُمَّة من إرث ديني وثقافي وأدبي وفلكلوري وعلمي ... إلخ، وأصل الكلمة مأخوذ من الفعل "وَرِث " بإبدال الواو تاء، وهي من الكلمات المبنية على ما يُعْرَف في اللغة بالقياس الخاطئ.

الغناسيقية: هي مفردة مستحدثة عن هي دمج كلمتي الغناء والموسيقى في كلمة واحدة للسهولة والاختصار. (٧) (فريد، ١٩٩٧، ص٧)

الفصل الثاني
الإطار النظري

مفهوم الفن الموسيقي

الموسيقى كلمة يونانية الأصل وعن اليونانية نقلت الى لغات عدة معناها علم الغناء، عربها العرب بلفظها بعد صقلها فقالوا: موسيقى وعربها الشيخ إبراهيم اليازجي بفن السماع، ولكن الأولى شاعت وتغلبتْ إذ تواضع عليها الخاصة والعامة ايضاً

(٨) (عطية ، بلا ، ص٣٩٩)

وذكرت في المعجم الرائد بمعنى فن تأليف الالحان وتوزيعها وايقاعها والغناء والتطريب

(٩) (جبران ، ١٩٩٢، ص ٧٨١)

وفي السياق ذاته يعرف الشيخ ابن سينا في كتابه (الشفاء) للموسيقى بانها: (الموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر واحوال الأزمنة المتخللة بينها ليعلم كيف يؤلف اللحن، وقد دل حد الموسيقى على انه يشتمل على بحثين احدها عن احوال النغم نفسها وهذا القسم يختص باسم التأليف، الثاني: البحث عن احوال الأزمنة المتخللة بينها وهذا البحث يختص باسم علم الإيقاع)، اما ابن الطحان فقد ذكر في كتابه (حاوي الفنون وسلوة المحزون) التعريف الآتي: (الموسيقى مؤلف من عدد وحركة وزمان، وهي صناعة تؤلف الحركات المختلفة، وكل من في زماننا هذا اذا سمع اسم الموسيقي يظن انه يختص بالآلات والاوتار فقط وهذا غلط لان هذا الاسم يتعلق بالصناعة العلمية والعملية معاً وبما يؤلف من الألحان والنغم الانسانية ومن الأنقار والنغم المستخرجة من الاوتار والمزامير بالحساب فليفهم ذلك ان شاء الله

(١٠) (رشيد ، ٢٠٠٠، ص١٣)

ان محاولة تعريف الموسيقى تكتنفها صعوبات عدة أهمها ان الموسيقى تختلف في شكلها ومضمونها بحسب الثقافات فهي تكون ما يقول عنه افراد المجتمع بأنه موسيقى، ولأن الموسيقى تتكون من تجمعات صوتية تنتقل عبر الهواء على شكل تضاغطات وتخلخلات مكونة صوت وفقاً لنمط معين، بناء على هذا التصنيف يمكن ان نحدد ماهية تلك الأصوات عبر ثنائية (مكروه=ضوضاء) و(مرغوب=موسيقى). أذ يعد الصوت غير المرغوب ضوضاء، والموسيقى تنظيم انساني مقصود للصوت بشكل جمالي قابل للتعرف كتواصل موسيقي موجه من الصانع الى مستمع معروف او غير متوقع وبشكل علني من خلال وسيط او مؤدي او بشكل خاص بوصف المؤدي هو مستمع بالوقت نفسه .

تعنى الأثنوموسيقولوجيا ethnomusicology بدراسة موسيقى الثقافات المختلفة، اذ كان التركيز في الأصل على الموسيقى غير الغربية تحديداً، ومن ثم توسع الحقل ليشمل المجالات كافة ، ليعرف باسم علم الموسيقى المقارن comparative musicology في بداية القرن العشرين، وصاغ مفهوم علم الموسيقى الاثني جاب كونست Kunst Jaap عام ١٩٥٠، وبعد الآن لوماكس Alan Lomax من أبرز المساهمين في هذا الحقل (١١) (بيلز ،١٩٧٧، ص ٧٠٤)

اذ يؤكد أن بعض جوانب النمط الموسيقي ترتبط بأنماط او مستويات ثقافية محددة، ومغزى هذا ان تكوين نمط موسيقي معين وانتشاره يسير تبعاً للعمليات العامة نفسها، كما قد يلاحظ بإزاء نشأة وانتشار نمط معين، وتوسع الاهتمام بهذا الحقل المعرفي عبر الاسهامات التي قدمها علماء الانثروبولوجيا ولاسيما الان مريام الذي عرف علم الأثنوموسيقولوجيا بأنه "دراسة الموسيقى في الثقافة" بعد ان كان الاهتمام منصباً على "دراسة الموسيقى كثقافة،" اذ تحاول الانثروبولوجيا التوفيق بين كل من التوجهين، أعاد عمل مريام توجيه المجال للتركيز على دراسة الموسيقى من وجهة نظر الأشخاص الذين صنعوها، وشجع علماء الأنثروبولوجيا على البحث عن المعنى والغرض من تلك الموسيقى للأشخاص الذين ابتكروها واستخدموها، دفع الناس إلى فهم الموسيقى في الثقافة والموسيقى بوصفها سلوكاً إنسانياً وحضارياً.. وفي الإطار نفسه تنظر أنثروبولوجيا الموسيقى إلى شبكة العلاقات التي توجد الموسيقى فيها نفسها وتستخدم وهي جزء من العديد من العلاقات الاجتماعية، غالبًا ما يكون جزءًا من ألعاب الأطفال والزواج والحفلات من جميع الأنواع والمناسبات الرسمية والعديد من الأحداث الأخرى المجدولة أو غير المجدولة، كذلك هي بالتأكيد جزء من الطقوس الدينية والدنيوية ويوفر مدخلًا لفهم هذه الجوانب المهمة للحياة

الاجتماعية، إن نوع الموسيقى لهذه الأحداث والطرق التي يجري تنفيذها بها والطريقة التي تربط الموسيقى بها عناصر مختلفة مع بعضها بعض تضيف إلى الفهم الثقافي للمجتمع .

وبناءً على ما تقدم يمكننا القول: يمكن أن ننظر الى الموسيقى بوصفها سلوكاً بشرياً او منتجاً لهذا السلوك، او بعبارة أخرى منتج لظواهر عدة يمكن تحديدها على النحو الاتي:

١-السلوك المادي المتمثل بالتحكم بالأعضاء الصوتية في الجسم البشري مثل (عضلات الحنجرة والحجاب الحاجز، والتدريب على التحكم بالأنفاس والاصابع والشفاه لإنتاج الموسيقى.

٢-الاستجابة للدور الاجتماعي المناط بمكانة الموسيقى من وجهة نظر المجتمع.

٣-السلوك المتمثل بالتدريب سواء على المستوى الرسمي ام المهني ام التقليدي.

٤-المشاركة في السلوك اللفظي الخاص بالنظام الموسيقي للثقافة.

يجب ان يؤخذ بالحسبان عند دراسة السلوك البشري المنتج للموسيقى المفاهيم والقيم الأساسية والتي تؤثر في السلوك ومن ثم تحقق انتاج الموسيقى، ومن اهم الجوانب التي تحدد استمرارية السلوك الموسيقي هي ردة فعل المجتمع بالقبول او الرفض من حيث تعزيز المفاهيم التي أدت الى نشوءه، ومن ثم فأن المنتج يجري تشكيله وفقاً للمفاهيم المجتمعية .

دور المقامات الشرقية في الموسيقى العراقية

أغنية المقام في المجتمع البغدادي:-

كان للأغاني المرافقة للمقام العراقي دور كبير وبارز في المجتمع العراقي والبغدادي خاصةً وكان لكل أغنية من هذه الأغاني قصة حقيقية وجدت لأجلها وحملت في كلماتها حقيقة واقعية لحدث اجتماعي أو تاريخي أو سياسي أو ديني حصل في وقت من الأوقات إضافة إلى أنها تصور الحياة الاجتماعية البسيطة التي كان يعيشها البغداديون في مدد سابقة من خلال الكلمات البسيطة والعامية التي كانت تتألف منها الأغنية وغناء المقام العراقي وما يتبعه من أغاني كان له المكان الأعلى بين الجمهور في مقاهي الأحياء البغدادية العريقة .فقد كانت المقامات العراقية تؤدى في الكثير من مرافق الحياة الاجتماعية البغدادية فزيادةً على حضورها المميز في المقاهي والأندية والمجالس والمناسبات ونوادي الرياضة .. أن موضوع قراءة المقام العراقي في بغداد أخذ حقه الكاملة والوافي من خلال البحوث والدراسات التي اجريت عليه وأتت على شرحه وتفصيله وذكر اركانه وانواعه وفروعه ولآلاته الموسيقية واشهر قراءه ، ويكاد يكون معلوماً ومفهوماً بشكل واسع لجمهور محبي المقام العراقي والمهتمين به.. اما المقامات التي تغنى في الموصل وكركوك والبصرة ، فأن المقام العراقي لم يقتصر على بغداد فقط ، انما انتقل ومنذ قرون عديده الى بعض المدن الكبيرة والتي تعتبر مراكز اشعاع حضاري مثل هذه المدن آنفة الذكر . وبما ان لكل من هذه المدن خصائص , (بيئية وثقافية وأثنية) تميزها عن بعضها ، لذا فقد كيفت طرق قراءة المقام تبعا لموروثها وبيئتها ، أذ أن قراءها حافظوا على جسد المقام كما ورد لهم من بغداد ، اما الاضافات التي حصلت فهي جزئية تتسق مع البيئة الثقافية الجديدة الحاضنة . ويمكن رصد تعبيرات ذلك من خلال تنوع تلك الاضافات في كل من تلك الحواضن , فيمكن ملاحظة تأثير موقع الموصل الجغرافي الذي يجاور ويتفاعل مع الاتراك من جانب ومع حلب التي ترتبط بعلاقة تاريخية معها وتأثير هذه العلاقة وتفاعلها على قراءة المقام بالاضافة الى البيئة الداخلية لمدينه الموصل والتي تتسم بالتنوع الاثني والديني ، واذا ما انتقلنا الى كركوك سنلحظ أن أكثر القراء للمقام من التركمان ، ويرجع سبب ذلك في أغلب الظن الى نسبة التركمان العددية والتي تمركزت في مركز مدينة كركوك الى المكونات القومية الاخرى (العربية والكردية) التي توزعت على أطراف مركز المدينة .. ووُصف المقام العراقي بأنه تراث موسيقي، ذو طبيعة ارتجالية في الغناء والعزف على مختلف السلالم الموسيقية التقليدية بطريقة مضبوطة، هذا في حال كانت المناسبة التي يُقرأ فيها المقام دنيوية. أما إذا كانت المناسبة دينية فيقتصر أداء المقام على الغناء من دون آلات موسيقية كما في المولد والتهاليل والتواشيح والتحميد، ولم يقتصر المقام على ذلك بل كان حاضرًا في كل فنون بغداد، وحتى الأذان كان يؤذن بالمقام العراقي، وكذلك المدائح النبوية تغنّى به ، فالمقام هو ما رُكّب من نغمات ورُتّب ترتيباً مخصوصاً وسمي باسم مخصوص ، وهذه المقامات لها ثلاثة أنواع :

١ . مقامات تعتمد على خلايا لحنية (ثلاثية أو رباعية أو خماسية) تشترك فيها المقامات العربية مع الفارسية والتركية واليونانية .

٢ . مقامات تعتمد على السلم الخماسي ، وتشترك فيها المقامات العربية مع الإفريقية ومقامات الشرق الأقصى .

٣ . مقامات خليطاً من النوعين السابقين وتركزت في الأندلس والمغرب العربي والجزيرة العربية .

وهكذا فمصطلح مقام يطلق على كل طريقة من طرائق الأنغام ، حيث يحتوي على خليتين لحنيتين أو اكثر تتمازج في نغماتها لتشكل نسيجاً لحنياً يدل على انتماء درجاتها الصوتية للون صوتي وطابع يميز هذا المقام ويختلف المقام عن السلم في أن السلم كأ لحروف الهجائية

للكلام ، والمقام هو الجملة المركبة من تلك الحروف يتعرف عليها المستمع المدرب بمجرد النطق بها . ونحن هنا في هذا البحث ليس بصدد المقام بهذه الصورة ولكن بالصورة السُلّمية البسيطة التي تتناسب مع الدارس المبتدئ في حدود الثماني نغمات الأولى والأساسية للمقام والتي تتكون من خليتين نغميتين أو جنسين . وهنا سوف نبدأ في عرض المقامات الأساسية في الموسيقى العربية مصنفة في مجموعات تبعاً لدرجات الركوز كما هو متبع .

١ . المجموعة الأولى (على درجة الرست) :

أ. مقام النهاوند .

ب . مقام الرست .

ج. مقام النوأثر .

٢ . المجموعة الثانية (على درجة الدوكاه) :

أ. مقام الكُرد .

ب . مقام الحجاز .

ج . مقام البياتي .

د. مقام الصبا .

٣ . المجموعة الثالثة (على درجة السيكاه) :

أ. مقام السيكاه .

٤ . المجموعة الرابعة (على درجة عجم عشيران) :

أ. مقام العجم عشيران .

هذه هي المقامات الأساسية في الموسيقى العربية ومجموعها تسعة مقامات ، منها ما يرتكز على درجة الرست ومنها ما يرتكز على درجة الدوكاه ومنها ما يرتكز على درجة السيكاه ومنها ما يرتكز على درجة العجم عشيران . فنلاحظ في هذا التصنيف أنه يعتمد على عامل مشترك بين كل مجموعة ألا وهو درجة الركوز . و كل مقام من هذه المقامات التسعة الأساسية له عائلة مقامية تشترك معه في جنس الأصل ، وهذه العائلة تنقسم إلى قرابة من الدرجة الأولى وقرابة من الدرجة الثانية ، فالقرابة من الدرجة الأولى تشترك مع المقام الأساسي في جنس الأصل ودرجة الركوز ، أما القرابة من الدرجة الثانية فهي تشترك معه في جنس الأصل ولا تشترك معه في درجة الركوز . فنلاحظ في هذا التصنيف العائلي أن هناك عامل مشترك وهو جنس الأصل ، ومن هنا تأتي فكرة ضرورة البحث عن عامل آخر يمكن أن تشترك فيه مجموعة ما من المقامات سواء أساسية أو فرعية ، حيث يتضح مما سبق أن العوامل التي يمكن أن تكون فيها اكثر من مقام هي (درجة الركوز ـــ جنس الأصل . جنس الفرع . الدليل) .

الغناسيقية في الموسيقى العراقية

للموسيقى العراقية دوراحضاريامنذ أقدم العصور، حيث توصل الفنان العراقي إلي موسوعة موسيقية مبتكره أدت إلي التطور الموسيقي الشرقي بجميع جوانبه في الحضارة العراقية ، لذا تعددت مقامات الموسيقي العراقية و أصبحت ثوابت أساسية لدي مطربين الفن العراقي و تطورت عبر العصور ،فلكل فن من الفنون تراث قديم تستمد منه الأجيال الجديدة الأصالة والعراقة في الأداء، لذلك تميز التراث العربي بالتعدد في النغم ، لكي يتميز بمقومات و ملامح أساسية يجب المحافظة عليها ، بالرغم من تواجد المؤلفات الغنائية العراقية التراثية ،إلا أنها لم تنل حظا وافرا من الدراسة بما يعمل على تحليل بعض المقامات في الأغنية العراقية، وهذا ما دعا الباحث للتفكير في الدراسة. يسود الاعتقاد في الاوساط الغناسيقية ان المقام العراقي عبارة عن مجموعة اجناس موسيقية وغنائية تتصل ببعضها البعض لتكوين قوانين وعناصر واصول حلت الغازها، بيد أن المقام العراقي اضافة الى وجود هذه الاجناس هنا وهناك في ادائه ،يعتبر نمطا معينا من النظام الدقيق ذي الاصول الادائية الرصينة ،وهو عمل حسي تمتزج مكوناته جميعا للحصول على الوحدة المتكاملة في بنائه وقابل للتطوير . من هذا المفهوم ، تتجسد الاداء والافكار الشعبية للأداء المقامي حول عناصره ومكوناته الادائية الاصولية بشكل ان يكون طاغيا .. اوسع بكثير لما ينظر الى المتطلبات الفنية والجمالية لعملية الاداء هذه .. في الوقت الذي يتفاعل المتلقي المتذوق بشكل عام مع المادة المقامية او مع الاعمال الفنية عموما على اساس انه تعبير حسي يخاطب احاسيسه دون الاهتمام بدقة المكونات وقواعدها واصولها .. لذلك فان المفعول الاستاتيكي لعملية اداء المقامات لا يتعرض للتقويض ابدا .. فقد كان القبانجي محقا عندما رأى في الاداء المقامي بان عنصر التطريب يحتل موقعا مهما في الاداء حيث قال (أن قضية الاداء قضية جمالية)

(١٢) (الرجب، ١٩٨٣،ص ٦٤)

وبالصـدد ذاته أن القوة التعبيرية للفنان عموما لا تتأتى من معناها وحدها ، بل من طبيعة شـكلها ايضـا ، لأن المحتوى يحتاج الى شـكل ، والشـكل يحتاج الى محتوى .... اذن ما سـبب هذا التباين في آراء وافكار المؤدين والناس غير المتخصـصـين والمتذوقين والمهتمين بشـؤون الموسـيقى والمقام العراقي ، وكيف نفسـر هذه التناقضـات، لذلك نرى أن الآراء والافكار والنعوت والتعاريف حول ماهية المقام العراقي قد تعددت ، من قبل نقاد ومتتبعين وكتاب ومتخصـصـين في هذا الموضـوع . ولما كان المقام العراقي لونا غناسـيقياً تراثيا فقد كانت معظم التعاريف والآراء تصب في محور الخصوصية البغدادية كون انهم تحدثوا عن المقام الذي يؤدى في بغداد ...ومع ذلك فقد اختلفت التعاريف هي الاخرى وفيما يلي بعض هذه التعاريف :-

١- يقول الحاج هاشـم محمد الرجب في كتابه (المقام العراقي) معرفا اياه بما يلي (هو مجموعة انغام منسجمة مع بعضـها له ابتداء يسـمى بالتحرير او البدوه وانتهاء يسمى التسليم وما بين التحرير او البدوه والتسليم مجموعة من القطع والاوصال والجلسات والميانات والقرارات يرتلها البارع من المغنين دون الخروج على ذلك الانسجام المطبوع).

٢- يقول جلال الحنفي (المقام العراقي هو نمط بين الغناء عرف في بغداد وبعض المدن الشـمالية ومنها الموصـل وكركوك على اختلاف يسـير بين مغني هذه المدن في تعاطيه وفي بعض تسـمياته وكيان هذا النمط من الغناء يظهر في تجمعات نغمية يتحقق تجمعها وتأليفها وفق قواعد واسس اصطلح عليها اصحاب هذه الصناعة بحيث تبدو سليمة المنحى وذات محتوى مستساغ واطار جامع

(١٣) (الحنفي ،١٩٨٣، ص٣)

٣- اما المرحوم شـعوبي ابراهيم فيقول (هو مؤلفة غنائية لها قواعد محدودة ، لانتقال المغني من نغم الى آخر ليكون للارتجال الغنائي نصيب فيه) (١٤) (شعوبي، ١٩٨٥، ص٧).

٤- وفي تعريف المرحوم عبد الوهاب بلال نجد ان (المقامات العراقية .. هي لون من الوان الغناء الشـعبي العربي في العراق التي ضـيفت الحانها في العراق فغناها المطربون البغداديون .. والمقامات العراقية ... هي عبارة عن مجموعة من الالحان الشـعبية المنسـجمة .. والتي تعددت انغامها وتنوعت الوانها مما اصبح لها الاثر الكبير في الغناء العراقي .. والذي له الصدارة على جميع انواع الغناء في البلاد .. وقد غدت اصولها وقواعدها ثابتة بما يسمى بـ المقامات العراقية وهذه المقامات كانت ولا تزال تغنى في العراق)

(١٥) (بلال ،١٩٦٩، ص٤)

٥- يشير الاديب الموسيقي اسعد محمد علي ، الى ان المقام العراقي (هو فن كلاسيكي له ضوابطه ومقوماته)

(١٦) (أسعد ،١٩٧٤،ص٢١)

الفصل الثالث

إجراءات البحث

يتضمن هذا المحور ما يلي :

١ - البناء الفني للمقامات الموسيقية العراقية

٢- التراث والموروث الموسيقي

٣ - الثابت والمتغير في تراث العراق الغناسيقي

البناء الفني للمقامات الموسيقية العر اقية

يقوم البناء الفني لأداء المقامات العراقية على مفهوم اساسي هو الديناميكية في الأداء ، ونعني بذلك الحركة الفنية المستمرة المتصلة في التغير والتنوع بين السلالم والاجناس الموسيقية والغنائية فيما سمي بالقطع والاوصال والاستمرار في اداء المقام كوحدة متكاملة . ويرى النقاد والمتتبعون لشؤون المقام يتحدثون عن هذا العنصر الديناميكي لعملية البناء اللحني للأداء المقامي بتناقض ، حيث انقسموا الى فريقين ، كل فريق يريد ان يؤكد ، اما ديناميكية الاصول الادائية التقليدية او ديناميكية البناء الجديد في اختزال تلك الاصول او تهذيبها او الاضافة اليها واحلال الجديد محل بعضها .. وهذه القوى تتجلى بوضوح عندما نستمع الى حفلات او تسجيلات المقامات التي اداها المطربون خلال القرن العشرين ... لهذا يجدر بنا .. ان ننظر الى هذه القضية بعين العلم والفن والمعاصرة ، بدلاً من التعصب الى احد الفريقين .. ويمكن لنا ان ننطلق من نقطة معينة اراها مهمة جداً، هي دراسة وتحليل هذا التراث ومن ثم تأكيد وتوضيح الاصح من كلا الفريقين ومن ثم معرفة ماهية التراث والموروث الموسيقي بمعناه العلمي الاكاديمي ليتسنى لنا بعدئذ تقديم طرف على آخر. الاداء المقامي عموماً ينجذب نحو هذين

الاسلوبين او الفريقين كونه تراثاً وموروثاً مدنياً حضارياً... وفق اختيار حّر يبدو وكانه متروك لأهواء المؤدي وميوله ونشأته ، ويستطيع السامع المتذوق تحديد اسلوب كل من الفريقين فيما اذا كان تقليدياً او تجديدياً بعد سماعه بضعة جمل من غناء أي مغنٍ للمقام . وفي صدد الدراسة الاكاديمية للتراث والموروث الغناسيقي يقول د. طارق حسون فريد (أنهما المادة الصوتية والنسيج الموسيقي المجسد لمجموع الارث الحضاري الموسيقي الذي يبتكر ويؤدى ويعاد اداؤه في هذا العصر كما في العصور السابقة (١٧)

(فريد ، ١٩٩٧، ص٢٤)

اذن فدراسات التراث والموروث بشكل عام تسعى في غايتها الى الكشف عن الانجازات والابداعات التي حققها الاسلاف ، أي اننا نبحث عن ثوابت المادة التراثية ومن ثم ما يطرأ عليها عبر المراحل التاريخية للغناء والموسيقى وتطورهما .

التراث والموروث الموسيقي

إشارة الى ما يقصد بالتراث الموسيقي وما يقصد بالموروث الموسيقي في الدراسات الاكاديمية رغم انهما يصبَّان في غاية واحدة هي الإرث الحضاري ، بيد أنهما يختلفان بعض الشيء من حيث تفصيلات المعنى المقصود ، حيث يقول د. فريد (يقصد بالتراث الموسيقي ، كل ما حفظ لنا حول الارث الحضاري الموسيقي مدوَّناً). وبالطبع يشمل هذا القول الإرث عموماً.. وإن ما يقصد بالموروث الموسيقي (كل ما توارثناه من الآباء والاجداد وتعلمناه من خلال الملاحظة والمشاهدة والسماع والاستماع ، فهو الثقافة المنقولة إلينا شفوياً) (١٨) (فريد ، ٢٠٠١، ص٣٢)

وفي الإطار نفسه نستنتج مما تقدم:- أن للتراث والموروث الموسيقي ثلاث مستويات من حيث القيمة الحضارية :-

١-.المستوى الاول خاص بالأجناس العرقية والجماعات والقبائل والاقوام التي عاشت بمعزل عن التأثير الحضاري الانساني ولم تؤدِ فيه دوراً بارزاً يذكر.

٢. المستوى الثاني يشمل تراث وموروث الشعوب والامم التي ساهمت بدور رائد في الحياة الثقافية والفنية والعلمية ومختلف جوانب الحضارة الاخرى ضمن المسيرة الانسانية ، وكانت حضارتها تمثل إحدى ذروات تلك المسيرة الانسانية الطويلة في عصر من العصور المتعاقبة

٣- المستوى الثالث وهو تراث وموروث الشعوب والامم التي لم ينقطع بعد اتصالها بنتاج مسيرتها الموسيقية الفنية السابقة في القرون العشرة الاخيرة ، أو لنقل منذ عصر النهضة (الرينيسانس*)تحديداً فتراث هذه الشعوب الاوروبية الوثيق الارتباط بإنجازات مسيرة الفن الموسيقي المنهجي العالمي مازال خصباً وعطاؤه المتجدد مستمراً من خلال إبداعات العديد من المؤلفين الموسيقيين الرواد .

الثابت والمتغير في تراث العراق الغناسيقي

ما يخص ثوابت ومتغيرات المادة التراثية ، فإنها عملية تسعى الى توضيح اتجاهين مهمَّيْن في شكل ومضمون التراث والموروث الغناسيقي وتطوره ، وهذين الاتجاهين أحدهما محافظ تقليدي يرفض التغير أو التنوع أو الاضافة والتجديد ، والآخر يرتبط بالإبداع والخلق الفني والتجديد والابتكار ، لذا فإن الموضوع بشكل عام يرتبط بالحركة التطورية والتاريخية للتراث وكذلك التطور الفكري للفن الغناسيقي التراثي للمجتمعات على وجه العموم ، ولما كان الامر كذلك فإنه يمكن تحديد أو تأشير بعض النقاط التي تخص الموضوع :

١. إن المتغيرات التي تطرأ على ثوابت المادة التراثية ، تكون لدى الفرد أوضح وأسرع حدوثاً من المتغيرات الجماعية .

٢. تكون المتغيرات في المادة التراثية الدنيوية أوسع وأسرع بكثير مما تحدث من متغيرات في المادة التراثية الدينية .

٣. تزداد نسبة المتغيرات في المجتمع حسب المستوى الثقافي ، فكلما تقدم المجتمع ثقافياً ازدادت نسبة المتغيرات.

إن هاجس الشعوب الحية أن تتقدم الى الامام ، وتسعى الى الابداع والتطور والابتكار.

الاستنتاجات

وبناء على ما تقدم يمكننا استنتاج عدة مؤشرات

. ليس في الحياة ، أو في أي فن من الفنون، جانب يستطيع أن يمتلك شمولية التعبير عن كوامن المشاعر الانسانية بهذا الشكل اللانهائي ، بمثل الشمول الذي يعكسه الغناء والموسيقى – فالغناسيقي- التراثية لها الامكانية الواسعة بالتصوير المتَّسع عن كوامن الانسانية للجماعات والافراد ، وهو ما يطلق عليه - عبقرية الشعوب – فهي تسمح بالمزج بين مختلف انواع التعبير الروحي والمضامين السامية ووسائل التصوير المتنوعة من جهة ، وبين تصوير الجوانب العادية للحياة من جانب آخر.

. تعتبر الغناسيقية التراثية أكثر أنواع الفنون التي تبرز حياة الانسان في ظروفه المحددة كانعكاس لتصوير حقبته الزمنية التي يعيش فيها، والغناسيقية التراثية تختلف تبعاً لاختلاف بيئاتها وموضوعاتها واشكالها ومضامينها .. فهناك الغناسيقية المدنية والريفية والبدوية والصحراوية والجبلية والسهلية وغيرها

. الغناسيقية في المقام العراقي عبارة عن مجموعة اجناس موسيقية وغنائية تتصل ببعضها البعض لتكوين قوانين وعناصر واصول حلت الغازها، بيد أن المقام العراقي اضافة الى وجود هذه الاجناس هنا وهناك في ادائه ،يعتبر نمطا معينا من النظام الدقيق ذي الاصول الادائية الرصينة ،وهو عمل حسي تمتزج مكوناته جميعا للحصول على الوحدة المتكاملة في بنائه وقابل للتطوير .

Conclusions

Based on the above, we can draw several indicators;

1- In life, or in any art form, there is no aspect that can encompass the expression of human emotions with such infinite scope as the inclusiveness reflected in traditional singing and music. Traditional music has a broad capacity to vividly portray the depths of humanity for both groups and individuals, which is referred to as the 'genius of the people.' It allows for the blending of various types of spiritual expression and noble themes with diverse means of .depiction on one hand, and the portrayal of ordinary aspects of life on the other

2- Traditional music is considered the type of art that most prominently reflects human life in its specific circumstances, serving as a mirror of the historical period in which it exists. Traditional music varies according to its environment, subjects, forms, and content. There .are civil, rural, Bedouin, desert, mountainous, and plain forms, among others

3- is a collection of musical and vocal genres that are maqam in the Iraqi Ghanasiqiya The interconnected to form rules, elements, and principles whose mysteries have been resolved. in addition to the presence of these genres here and there in its ,maqam However, the Iraqi performance, is considered a specific pattern of a precise system with solid performance principles. It is a sensory work whose components blend together to achieve a unified .structure in its construction, and it is capable of development

List of Sources and References

(1)-Ibrahim, Shaoubi, Guide to Melodies for Maqam Students, Ministry of Culture and .Information, 1985 edition

(2)-Benshar, Max. Introduction to Musical Art, translated by Mohamed Rashad Badran, .Cairo, Nahdet Misr Publishing House, 1973

(3)-Louis Maalouf. Al-Munjad in Language and Names, 24th edition, Beirut, Dar Al--Machreq, 1986

(4)-Nabil Shoura, Maqam in Arabic Music, Studies and Research Journal, Helwan University, Cairo, 1991.

(5)-Al-Mu'jam Al-Waseet, entry (Warth), 2nd edition, Arabic Language Academy in Cairo, 1972

(6)-Al-Rajab, Hajj Hashim Mohamed, Iraqi Maqam, 2nd edition, Baghdad, 1983

(7)-Al-Hanafi, Jalal, Insights into Iraqi Maqam, Publications of the International Center for Traditional Music Studies, Baghdad, 20/03/1983

(8)- Bilal, Abdul Wahab, The Innovative Melody in Iraqi and Arab Music, Mut Asaad, Baghdad 1969.

(9)- Muhammad Ali, Asaad, Introduction to Iraqi Music, Ministry of Information, Modern Books Series, 1st Edition, Baghdad, 1974.

(10)- Salem, Kamal Latif, Figures of Iraqi Singing and Their Pioneers, 1st Edition, Baghdad, 1985.

(11)- Farid, Tarek Hassoun, Heritage and Musical and Dance Traditions, Al-Qithara Magazine, Issue12.

(12)- Farid, Tarek Hassoun, Arab Musical Heritage and Iraqi Musical Legacy, Directorate of the House of Books for Printing and Publishing, Baghdad, 2001.

The aesthetic employment of sports in contemporary world painting

1- Adel Saham Zubari
Emil/ adel.saham@uobasrah.edu.iq
https://orcid.org/0009-0004-9989-993X

2- Ban Mohammed Ali
Emil/ ban.ali@uobasrah.edu.iq
https://orcid.org/0009-0001-8749-7640

Research summary:

The current study (The Aesthetic Employment of Sports Games in Contemporary World Painting) addresses how the contemporary artist employed sports games as a subject of painting, what are the motives for beauty and stimuli in those games and the individuals who play them, and how the elements of beauty differ from one game to another. On this basis, the current study was launched, which included four chapters. The first chapter was devoted to the problem, which was summarized in the following question: How did the contemporary artist employ sports aesthetically in his works? It also presented its importance, need, limits and terminology. The second chapter included the theoretical framework, as it included two sections, the first entitled the historical dimension of sports games, and the second section entitled the impact of sports movements on global drawing. The third chapter contained the research procedures represented by the method, society, research tool and analysis of the research sample of three models. The fourth chapter included the results, their discussion, conclusions, recommendations and suggestions.

Keywords: employment - beauty – sports - drawing - contemporary

---

التوظيف الجمالي للألعاب الرياضية في الرسم العالمي المعاصر

١- عادل سهم زباري / جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون التشكيلية-العراق
٢- بان محمد علي / جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون التشكيلية- العراق

ملخص البحث:

تتطرق الدراسة الحالية (التوظيف الجمالي للألعاب الرياضية في الرسم العالمي المعاصر)، الى التعرف على الكيفية التي وظف فيها الفنان المعاصر الألعاب الرياضية كموضوع للرسم ، وماهي بواعث الجمال والمثيرات في تلك الألعاب والافراد الذين يلعبوها، وكيف تختلف عناصر الجمال من لعبة الى اخرى ، وعلى ذلك الاساس انطلقت الدراسة الحالية التي تضمنت اربعة فصول , خصص الفصل الاول الذي ضم المشكلة التي اختصرت بالتساؤل الاتي : كيف وظف الفنان المعاصر الألعاب الرياضية جمالياً في اعماله ؟ ، كما عرضت اهميته والحاجة اليه وحدوده ومصطلحاته، وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري حيث ضم مبحثين الاول بعنوان البعد التاريخي للألعاب الرياضية، وكان المبحث الثاني بعنوان تأثير الحركات الرياضية على الرسم العالمي،فيما إحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث المتمثلة بالمنهج والمجتمع وأداة البحث وتحليل عينة البحث البالغة ثلاثة نماذج، وضمّ الفصل الرابع النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية: التوظيف - الجمال–الالعاب الرياضية- الرسم- المعاصر

الفصل الاول

المقدمة:

أولاً: مشكلة البحث:

حين نسلط الضوء حول دراسة الحركة الجمالية في الفنون عامة ، نجد أن الكثير من الدراسات الجمالية لعبت دوراً هاماً في حقل الفنون لا سيما الفنون التشكيلية ، و اتخمت الدراسات في موضوعات الرسم التقليدي الموديل والطبيعة والحياة الجامدة ، ولكن هنالك موضوعات أخرى تناولها الفنانون ومنها الرسوم المتعلقة بالالعاب الرياضية، فالتمثيل الفني للألعاب الرياضية في الرسم العالمي المعاصر لا يزال مجالًا يحتاج إلى الفحص الدقيق والتحليل العميق. فالكثير من الفنانين المعاصرين اتخذوا من الرياضة موضوعاً ،ليس من جانب حركة الجسد الرياضي فحسب، بل كإبداع لجوانب بصرية يعتمد على الإيقاع، والتكوين، واللون الضوء ، والتعبير عن الحركات الجسدية. وعليه تبقى هناك فجوة معرفية واسعة حول كيفية توظيف هذه العناصر الجمالية في إيصال الإحساس بالحركة، القوة، والروح الرياضية، ومدى تأثير هذا التوظيف على المتلقي او فهمه للأبعاد الجمالية للرياضة. وبناءً على ما تقدم تتشكل لدينا مؤسسات لمشكلة البحث التي يمكن حصرها بالتساؤل الاتي: كيف وظف الفنان المعاصر الألعاب الرياضية جمالياً في اعماله؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تأتي أهمية البحث ، من كونها دراسة نقدية تركز بحثها في الجانب الجمالي حيث تسلط الضوء على دور الفنان في اختيار موضوعات غنية بالحركة واللون في جانب اجتماعي مجاور للفن وهو الجانب الرياضي ، كما تغني الدراسة منطقة البحث في فضاء ثقافي جديد وتمكن الباحثين التوسع في البحث بمناطق جديدة تستحق البحث فيها والخروج بنتائج وحلول لمعالجتها . ويمكن عدها اضافة للحقل التشكيلي و للمختصين في المجال الفني وعلم الجمال سواء من خلال المادة العلمية في إطارها النظري والإجرائي.

ثالثاً: هدف البحث: التعرف على التوظيف الجمالي للألعاب الرياضية عبر تحليل الأساليب الجمالية التي يستخدمها الفنانون المعاصرون في تمثيل الألعاب الرياضية.

رابعاً : حدود البحث:

- **الحدود الموضوعية:** الاعمال الفنية التي وظفت الألعاب الرياضية كمواضيع للرسم .
- **الحدود الزمانية: ٢٠٠٥- ٢٠١٠**
- **الحدود المكانية :** اوروبا- امريكا

خامساً: تحديد المصطلحات :

اولاً: التوظيف الجمالي لغةً

التوظيف في اللغة من الفعل وظَّف، ويُقصد به الإسناد أو الاستخدام المقصود لشيءٍ ما في موضع محدد.

أما الجمال فيُحيل إلى الحُسن والبهاء والتناسق. وعليه فإن التوظيف الجمالي لغويًا يدل على استخدام العناصر أو الوسائل المختلفة استخدامًا مقصودًا يهدف إلى إبراز الحُسن وتحقيق المتعة والتأثير.

ثانياً: التوظيف الجمالي اصطلاحاً:

يعرفه مرتاض بأنه (الاستعمال الواعي والمقصود للعناصر التعبيرية أو الفنية داخل النص أو العمل (الأدبي، الفني، الإعلامي، أو المعماري) بما يحقق قيمة جمالية ودلالية، ويُسهم في تعميق الأثر النفسي والفكري لدى المتلقي، دون الإخلال بالوظيفة الأساسية للمضمون.). ويعرفه فضل بانه(استخدام العناصر الفنية والتعبيرية داخل العمل الأدبي أو الفني استخدامًا واعيًا ومنظمًا، بحيث تُؤدّي وظيفة جمالية تسهم في تشكيل الدلالة، وتُحدث أثرًا فنيًا في المتلقي، دون أن تكون العناصر المستخدمة مجرد زخرف شكلي منفصل عن المعنى) ويعرفه عبد الكريم عبود. بأنه (عملية تحويل العناصر المادية والتقنية إلى دلالات فكرية وجمالية تسهم في بناء الرؤية الإخراجية (أو الفنية)، حيث يكتسب العنصر الموظف قيمة إضافية تتجاوز وظيفته النفعية لتصبح جزءاً من لغة العرض السينوغرافية)

ويعرفه بحث أجرائياً :

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنه التوظيف الواعي لعناصر العمل الفني المعبرة بأسلوب فني يحقق الغاية الجمالية والدلالية لموضوعة الألعاب الرياضية ، ويسهم في تعزيز التأثير النفسي والفكري لدى المتلقي.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول : البعد التاريخي للألعاب الرياضية

لطالما كان الجسد وسيلة أساسية للتعبير الفني، سواء في الرقص أو المسرح أو حتى الفنون التشكيلية. ومع تطور الدراسات الحديثة، أصبح واضحًا أن الحركات الرياضية لا تقتصر على تحسين اللياقة البدنية فحسب، بل تلعب دورًا حيويًا في تعزيز الأداء الفني، مما يخلق تفاعلًا ديناميكيًا بين القوة الجسدية والتعبير الإبداعي، إن العلاقة بين الرياضة والفن تمتد عبر التاريخ، حيث استلهم الفنانون أشكالهم من الحركة البشرية، كما أن الرياضيين أنفسهم يوظفون مبادئ الإيقاع والتوازن والتناسق الحركي لتحسين أدائهم. ويمكن ملاحظة هذا الترابط في الفنون الأدائية مثل الباليه، حيث تتداخل تقنيات الجمباز مع أساليب الرقص، أو في المسرح الجسدي الذي يعتمد على القوة البدنية والمرونة لتحقيق تعبير درامي أكثر تأثيرًا.إن التوظيف الجمالي للألعاب الرياضية في المنجز الفني يقوم على استثمار 'الإيقاع' الكامن في الحركة؛ فالفعل الرياضي هو انضباط إيقاعي للزمن والكتلة، وحين ينقله الفنان إلى حيز العرض أو اللوحة، فإنه يوظف هذا الإيقاع لخلق توازن بصري وحركي يمنح المتلقي إحساساً بالحرية والانطلاق، وبذلك تتجاوز الرياضة حدودها البدنية لتصبح قيمة روحية وجمالية . عند استعراض مفهوم الرياضة عموماً نجده يشير إلى النشاطات البدنية عموماً التي تنطوي في جوهرها على المنافسة، المهارة، والجهد الجسدي أو الذهني بهدف الترفيه أو اللياقة أو التحدي أو الإنجاز، ونجدها بطبيعة الحال متنوعة بشكل كبير وتشمل أنواعاً مثل الألعاب الجماعية (كرة القدم، كرة السلة)، الألعاب الفردية (التنس، الجري)، والألعاب الذهنية (الشطرنج) وغيرها، اما لوشن وساج يعرف الرياضة على "انها نشاط مفعم باللعب داخلي وخارجي ويتضمن افراداً او فرقاً تشترك في مسابقه وتقرر النتائج كما وتعد الرياضة احد الأنشطة الإنسانية المهمة فلا يكاد يخلو مجتمع من المجتمعات الإنسانية من شكل من اشكال الرياضة بغض النظر عن درجه تقدم او تخلف هذا المجتمع، "ولقد عرفها الانسان عبر عصوره وحضارات مختلفة وان تفاوت توجهات كل حضارة بشأنها، فبعض الحضارات اهتمت بالرياضة لاعتبارات عسكريه سواء كانت دفاعية او توسعيه، والبعض الاخر مارس الرياضة لشغل اوقات الفراغ وكشكل من اشكال الترويح، بينما وظفت الرياضي في حضارات اخرى كطريقه تربوية، حيث فطن المفكرون والتربويون القدماء الى اطار القيم الذي تحفل به الرياضة وقدرته الكبيرة على التنشئة والتطبيع وبناء الشخصية الاجتماعية المتوازنة ناهيك عن الاثار الصحية التي ارتبطت منذ القدم بممارسه الرياضة وتدريباتها البدنية.

شكل رقم (١)

والالعاب "احد اشكال الظاهرة الحركية او النشاط البدني، وهي تحتل مكانا متوسطا بين كل من اللعب والرياضة، وذلك لأنها اكثر تنظيما من اللعب ولكنها اقل تنظيما من الرياضة، كما ان الالعاب تتطلب قدرا من المهارة الحركية في مقابل الرياضة التي تطلب اعلى حد من المهارة الحركية، والالعاب شكل متطور من اللعب. الى جانب ما سبق فان الالعاب الرياضية "تسهم في النمو الاجتماعي، فهي تعلم استلام الادوار بين الافراد وتبعدهم عن الأنانية وتكسبهم المهارة وتقبل الهزيمة دون تثبيط العزيمة، **وتقبل النصرولذه الانتصار**دون غرور، وايضا تكسبهم الابتكار والجرأة والتضحية وهذا كله يؤكد ضرورة الرياضة والالعاب الرياضية ومفهوم الرياضة عموماً لا يبتعد كثيرا عما ذكر اعلاه فهي

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٤) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

"اداء حركات معينه ذات مجهود جسدي وترتيب متسلسل ومخصص لمهارات بشريه من اجل اهداف مختلفة، كالعلاج، والترفيه، والمنافسة، والتميز، والقوة، كما انها تحتاج الى مثابره حتى الوصول الى الاداء الافضل والمتناسق بحسب نوع الرياضة التي تمارس والرياضة تمتلك انواع واشكال عديده تبعاً لاختلاف المجتمعات والبلدان، الا ان جوهرها واحد.

تاريخ الالعاب الرياضية

منذ فجر الحضارة، شكلت الألعاب الرياضية جزءاً أساسياً من حياة البشر، إذ لم تكن مجرد وسيلة للترفيه أو التسلية، بل ارتبطت بالطقوس الدينية، الحروب، وحتى التعليم، واستمرت عبر العصور المختلفة حتى تطورت الرياضة من كونها نشاطات فردية بسيطة إلى منافسات جماعية عالمية تنظم في أكبر الساحات الرياضية، فقد ظهرت أولى الألعاب الرياضية المسجلة في الحضارات القديمة كاليونان ومصر والصين، حيث كانت تمارس كجزء من الفعاليات الاحتفالية والطقوس الاجتماعية، والرياضة بطبيعة الحال ليست وليدة اللحظة بل قديمة قدم الإنسان، الا ان العصور الأولى لم تفكر في مفهوم الرياضة والالعاب بذات التفكير الموجود في الوقت الحالي، حيث هناك العديد من الاشارات على وجود أنواع عديدة من اشكال الرياضة في عهدهم فقد كانت هذه الأنشطة عموماً من نظام أعمالهم اليومية، ويمكننا القول أن الإنسان الأول مارس الرياضة بصورة مباشرة و غير مباشرة. يُعتبر الركض من أقدم وأشهر الرياضات التي عرفها الإنسان عبر التاريخ، حيث يُعد نشاطًا طبيعيًا لا يحتاج إلى معدات خاصة، مما يجعله مناسبًا لجميع الفئات العمرية والقدرات البدنية، "وظهرت هذه العاب وسباقات العدو والركض في الحضارات القديمة مثل مصر والصين واليونان، حيث كانت جزءا من الاحتفالات الدينية والطقوس وشهدت اولمبياد اليونان القديمة ٧٧٦ قبل الميلاد سباقات الجري، واشتهر الاغريق والرومان باستخدام الجري لأغراض عسكريه، حيث اعتمد جنودهم على قدرتهم على التحمل والسرعة في المعارك، اما في النواحي المدنية كانت جري نشاط رياضيا وترفيهيا، حيث نظمت سباقات الجري في مختلف انحاء الإمبراطورية " كما ان الرياضة والركض بالخصوص احتل مكانه خاصة في بعض الكتب المقدسة والاديان السماوية سواء كأمثله رمزيه او ممارسات روحيه.

الالعاب الرياضية في بلاد ما بين النهرين

تُعد بلاد ما بين النهرين من أقدم الحضارات التي شهدها التاريخ البشري، ولم تقتصر إنجازاتها على العلوم والفنون فحسب، بل امتدت لتشمل الرياضة أيضًا، حيث كانت الألعاب الرياضية جزءًا لا يتجزأ من حياة المجتمع في تلك المنطقة، ومارسوها لأغراض متنوعة، بدءًا من الاستعداد للحروب والصراع مع الطبيعة، وصولاً إلى الاحتفالات الدينية والطقوس الاجتماعية، وتشهد النقوش الأثرية والألواح الطينية المكتشفة على تنوع الأنشطة الرياضية التي مورست في بلاد ما بين النهرين، من سباقات الجري والمصارعة إلى الرماية وركوب الخيل، "تم إنشاء جميع الألعاب الرياضية القديمة إما للبقاء على قيد الحياة أو لأغراض دينية، كانت الرياضات مثل الجري والملاكمة والرماية قد ابتكرها الإنسان للبقاء ضد الطبيعة والحروب، وتطورت هذه الرياضات نفسها لتصبح رياضات حربية تُستخدم للدفاع عن البلاد ضد الأعداء، وبما أن حماية الوطن مهمة مقدسة، أصبح التدريب والممارسة للحرب طقوسًا دينية في الديانات القديمة، وقد أُطلق على الديانات القديمة فيما بعد اسم الأساطير لأنها تتضمن العديد من الآلهة التي تمتلك صفات خارقة للطبيعة، وقد كرمت حضارة بلاد ما بين النهرين الرياضيين، وفي بعض الحالات تم تصوير الآلهة نفسها على أنها تتمتع بقدرات رياضية كان العراق مهدًا لإحدى أولى الحضارات في العالم، وهي الإمبراطوريات البابلية، السومرية، الآشورية، والأكادية،

(شكل رقم ٢)

"امتلكت هذه الإمبراطوريات معتقدات دينية قوية، ومع انها تُعتبر وثنية في نظر دياناتنا، الإسلام، المسيحية، واليهودية، وعلى الرغم من اعتبارها وثنية، إلا أن الآلهة والإلهات البارزة لهذه المعتقدات الدينية ما زالت مُكرمة وتُحظى بتقدير كبير حتى يومنا هذا، في الرياضة العراقية، يمكن بوضوح رؤية أسماء فرق رياضية مسيحية مثل جلجامش وآشور، وعلى الصعيد الدولي، يتم أيضًا الإشارة إلى تلك الآلهة بشكل كبير، فقد حملت أولمبياد لندن عام ٢٠١٢ العديد من الإشارات إلى بابل والآلهة القديمة في بلاد ما لوح طيني من العصر البابلي القديم ٧×١١,٥سم بين النهرين كانت مشهورة بقدراتها الرياضية بشكل كبير، "كان آشور رامي سهام، وكان نمرود صيادًا قويًا، وكان جلجامش مصارعًا، وعلى الرغم من وجود العديد من الإلهات في الأساطير المسمارية، إلا أن عشتار تبرز كأهم شخصية مقارنة بالبقية لقد مارس سكان العراق القديم العديد من الرياضات والألعاب، بما في ذلك السباحة، الصيد، الركض، القفز والرقص والملاكمة ، وخلال المعارك، بالإضافة إلى استخدامها للأغراض العسكرية، وأصبحت الطبقة العسكرية متميزة في المجتمع، واكتسب الرجال مهارات بدنية تهيئهم لخوض المعارك، وقد سجلت الآثار جميع أنواع التدريبات العسكرية المرتبطة بهذا العصر، والتي كانت تُعد الشباب لاستخدام الأسلحة والأدوات مثل السيف، السهم، القوس، الدرع والرمح، كما كان للنشاط البدني أهمية كبيرة منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، حيث وضعوا الأساس الأول لفكرة التربية البدنية والرياضة، وأدركوا العلاقة الوثيقة بين سلامة الجسد وسلامة العقل والروح، لذلك اهتموا بالرياضة بهدف الحفاظ على صحتهم وتحسين أجسادهم. فضلاً عن ان الموقع الجغرافي وطبيعة البيئة لبلاد ما بين النهرين تتطلب عدم إهمال اللياقة البدنية للفرد، الذي كان عليه أن يمتلك جسداً قوياً وقادراً ليتمكن من الحفاظ على كيانه وتأمين رزقه بالإضافة إلى حماية نفسه وأسرته من خطر أعدائه سواء من البشر أو الحيوانات. كما تميزت حركة الرياضة في حضارة بلاد ما بين النهرين بثلاثة **توجهات رئيسية:**

١- التوجه المهني: كان الهدف من النشاط الرياضي مرتبطًا بشكل وثيق بنوع العمل الممارس، حيث كان النشاط البدني يخدم المزارعين والحرفيين في خدمة الأرض وأداء الأعمال المطلوبة منهم.

٢- التوجه العسكري: كان الضباط يستخدمون الرياضة بغرض الحفاظ على مكانتهم الرفيعة في وسط المجتمع البابلي والدفاع عن البلاد.

٣- التوجه الديني: أما الكهنة والمشرفون والأغنياء فقد فضلوا التدريب العقلي وممارسة بعض الرياضات التي يغلب عليها الطابع الديني مثل الرقص في مناسبات الزواج المقدس واحتفالات رأس السنة، وكان الهدف من الرياضة في هذه المناسبات دينيًا في المقام الأول.

شكل رقم (٣) الملاكم المستريح

الالعاب الرياضية عند الاغريق

يعد تاريخ الألعاب الرياضية عند الإغريق واحداً من أقدم الفصول وأكثرها تأثيراً في تطور الثقافة الرياضية عبر العصور، حيث تشكل الألعاب الأولمبية القديمة في اليونان نقطة . محورية لفهم العلاقة بين الرياضة والمجتمع والدين في الحضارات القديمة، فقد كانت الألعاب الإغريقية أكثر من مجرد منافسات رياضية، بل كانت مناسبات دينية وسياسية ايضاً، تكرس لتكريم الآلهة، وخصوصاً زيوس، إله السماء والرعد في الأساطير الإغريقية، وتأسست هذه الألعاب على مبادئ تتعلق بالقوة البدنية والتفوق الشخصي، وكانت تعكس القيم الثقافية للإغريق الذين آمنوا بتطوير الجسد والعقل لتحقيق التناغم المثالي، لم تكن المشاركة في الألعاب مجرد شرف، بل وسيلة للتأكيد على الهوية الوطنية والسياسية والإرادة الفردية ايضاً. من المعروف أن الألعاب **الأولمبية القديمة كانت في اليونان او**الاغريق القديمة وكانت تُقام لتكريم الإله زيوس، حيث "اعتقد اليونانيون أن السماء مليئة بالآلهة، وكل إله متخصص في جانب واحد أو أكثر من جوانب الحياة، كانت هذه الآلهة تتصارع مع بعضها البعض، والأقوى منها يحكم العالم، كانت أول الآلهة الحاكمة تُعرف بالآلهة الأولية، تلاهم الجبابرة الذين كانوا اثني عشر إلهًا قويًا عادةً ما يُصوّرون كعمالقة ذوي قوة هائلة، بعد عشر سنوات من الحرب مع الآلهة الأولمبية، هُزم الجبابرة وتولت الآلهة

الأولمبية الحكم كما يقال إن الآلهة الأولمبية تعيش على جبل أوليمبوس إله الآلهة هو زيوس، وزوجته هي هيرا، لا تزال معابدهم مرئية على جبل أوليمبوس، "وبدأت الألعاب الأولى بتقديم التضحيات على مذابح الآلهة و لم يكن يُسمح للجميع بالمشاركة في الألعاب، حيث كانت هناك قواعد صارمة، يحث يجب أن يكون الرياضي حرًا، ذكرًا، وغير متزوج من اليونانيين، في اللحظة التي يدخل فيها الرياضي الاستاد، كان يجب أن يتعرى، ويغتسل جيدًا، ويدلك زيت الزيتون والرمل على جسده للحماية، ثم يبدأ المنافسات، وكان الفائز يُمنح "كوتينوس"، إكليل زيتون، والشهرة من قبل إله النصر، نايكي و كانت هناك ألعاب أخرى مماثلة في جميع أنحاء اليونان القديمة، وكلها كانت تهدف إلى تعزيز الروح الرياضية وتكريم الآلهة. وكان من المحرّم على المرأة دخول الغابة المقدسة أو مشاهدة الألعاب الأولمبية، "حيث كان المتسابقون يتنافسون وهم عراة، خصوصاً بعد إدخال لعبة المصارعة في عام ٧٠٨ قبل الميلاد. في البداية، كان المتصارعون يرتدون أرديتهم أثناء المبارزة، ولكن بعد أن اشتكى أحد المصارعين من سقوط ردائه خلال المباراة وتوقفه عن اللعب مما أدى إلى هزيمته، تقرر بعد ذلك أن يتصارع المتنافسون وهم عراة، ونتيجة لذلك، مُنعت النساء من حضور المباريات أو مشاهدة المنافسات .

الالعاب الرياضية عند الرومان

تعَدُّ الحضارات الرومانية من أبرز الحضارات القديمة التي اهتمت بالأنشطة البدنية والرياضية، حيث لعبت الرياضة دورًا مهمًا في حياتهم الاجتماعية والعسكرية. وقد تأثرت الرياضات الرومانية إلى حد كبير باليونانيين، لكنها اكتسبت طابعًا خاصًا بها، حيث كانت تركز على التدريب العسكري والقوة البدنية لإعداد الجنود، فضلاً عن تنظيم المسابقات العامة التي شكلت جزءًا من الحياة اليومية للرومان، سواء كانت في ميادين السباق أو الساحات المخصصة للمصارعة وألعاب القوى. وعلى الرغم من أن الرياضة عند الرومان كانت ترتبط بالترفيه العام، إلا أنها كانت أيضًا وسيلة لتعزيز الانضباط والقوة، ورافقت التطور العسكري والسياسي للإمبراطورية الرومانية، "ونتيجة للتأثير الروماني، تم إستبدال قدسية الرياضة، والتي تعتبر سمة مشتركة للنشاط الرياضي في اليونان، تدريجيا بعرض ترفيهي ورغبة جامحة في خلق حالة من التشويق المتعطش للدماء، على الرغم من أن الرياضات التي مورست في روما شملت أيضا تلك الرياضات التي كانت تتضمنها الألعاب الأولمبية اليونانية الراسخة، فالرياضة الوحيدة التي إكتسبت شعبية بالإجماع، كانت هي الأكثر عنفا، مثل الملاكمة والمصارعة، وكان تقدير الرومان خاصا لرياضة تسمى (Pankration)، وهي رياضة قتالية من أصل يوناني، كانت تتألف من مزيج بين المصارعة والملاكمة ويمكن القول إن مظاهر الولع الشديد بالمنافسات الرياضية العنيفة في روما القديمة كانت واضحة من خلال الشعبية الكبيرة التي تمتع بها المصارعون بين مختلف طبقات المجتمع الروماني.

انواع الالعاب الرياضية العالمية

العاب القوى : تعد ألعاب القوى من أقدم وأشهر الرياضات التي مارستها الحضارات القديمة، حيث تجمع بين العديد من التمارين البدنية التي تهدف إلى تطوير قدرات الإنسان الجسدية والذهنية بشكل متناسق، وتشمل مجموعة متنوعة من المنافسات مثل الجري، القفز، الرمي، والدفع، فأصبحت تحظى باهتمام واسع من الجماهير وتلعب دوراً بارزاً في البطولات العالمية، "وألعاب القوى هي مجموعة من التمارين البدنية التي تهدف إلى تنمية القدرات الجسمية والذهنية للإنسان بشكل متناسق، وقد عرفت جميعها تحت اسم "فن الأتلاتيكا". كما وصفها أحد اختصاصي الطب الرياضي بالاتي إذا كان الإنسان يمشي بعضلاته، ويجري برئتيه، ويسرع بقلبه، فإنه يصل إلى هدفه بذكائه وتُعتبر ألعاب القوى "أم الألعاب الرياضية". نشأت ألعاب القوى في الحضارات القديمة، حيث عُرفت في الصين، الهند، بلاد ما بين النهرين، وجزيرة كريت منذ أكثر من ٣٠٠٠ سنة. أما اسم "ألعاب القوى" فقد اشتُق من اللغة اليونانية منذ حوالي عام ٦٠٠ سنة قبل الميلاد، ليصبح مصطلحًا شائع الاستخدام بين عامة الشعب، كما أن أول دورة لألعاب القوى قد أجريت في بلاد اليونان عام ١٤٥٣ قبل الميلاد، حيث تم تنظيم الألعاب اللاتينية التي كانت بمثابة الطليعة للدورات الأولمبية التي نعرفها اليوم. هذه الألعاب كانت جزءًا من الاحتفالات الثقافية والدينية التي استمرت على مر القرون، وأصبحت الأساس الذي بنيت عليه الحركة الأولمبية الحديثة، في بداياتها، كانت ألعاب القوى تمارس كجزء من الاحتفالات الدينية، مما أضفى عليها بُعدًا روحيًا إضافيًا بجانب البعد الرياضي، وذلك منذ عام ١٥٠٠ قبل الميلاد. هذه الألعاب شكلت الأساس للألعاب الأولمبية القديمة، والتي كانت تقتصر في العديد من الدورات على هذه الأنشطة الرياضية فقط. ورغم ذلك، فإنها لم تمارس بالشكل الذي نعرفه اليوم، حيث كانت سباقات الجري لمسافات طويلة تُقاس بعدد المرات التي يجتاز فيها العداء الملعب ذهابًا وإيابًا، وليس بالمسافة المحددة كما هو الحال في الوقت الحال . لقد ارتقى الإغريق القدماء بتطوير هذه المهارات (العاب القوى) ووضع الأنظمة والقوانين الأولى التي تحكم المنافسات الرياضية، "وكانت مسابقات الميدان والمضمار الأساس الراسخ لهذه الرياضات، وقد أقاموا لها ما سُمي بالأعياد الأولمبية، كما تم إنشاء أول مضمار للجري تحت الجبل المقدس كرونس، ولم يكن المضمار في ذلك الوقت بالشكل البيضوي الذي

نعرفه اليوم، بل كان عبارة عن قطعة أرض مستوية ومسطحة، يجاورها تل مخصص لجلوس المتفرجين وتنطوي العاب القوى على انواع مختلفة من الألعاب الرياضية الرئيسية المندرجة تحتها وهي :

الجري: تتضمن منافسات الجري المختلفة من المنافسات، وهي كالتالي، الجري السريع والذي يتضمن مسافه ١٠٠ متر و٢٠٠ متر و٤٠٠ متر، والجري لمسافات متوسطة والذي يتضمن مسافه ٨٠٠ و ١٥٠٠ متر، الجري لمسافات طويلة والذي يتضمن مسابقات ومسافات مختلفة منها ٣٠٠٠ و ٥٠٠٠ متر، والجري بالتتابع والذي يتضمن سباق ٤ × ١٠٠ متر و٤ × ٤٠٠ متر، وايضا الجر بوجود الحواجز .

القفز: وتشمل سباقات والعاب القفز على كل من القفز الطويل، والقفز العالي، والقفز الثلاثي، والقفز بالزانة.

الرمي: وتشتمل سباقات والعاب الرمي على كل من رمي القرص، ورمي الجله، ورمي الرمح، ورمي المطرقه

سباقات الماراثون: والماراثون سباق جري يمتد لمسافة ٤٢ كم، ويوجد ايضاً سباق النصف ماراثون ويمتد لمسافة ٢١ كم.

ويوجد نوعان اخران من رياضات الالعاب الأولمبية يعرفان باسم العشاري والسباعي وهي انواع يتنافس خلالها المتسابقون على بعض من الرياضات العاب القوى التي تم ذكرها سلفاً .

كرة القدم : تعد كرة القدم واحدة من أكثر الألعاب الرياضية شعبية وانتشاراً على مستوى العالم، فهي ليست مجرد لعبة، بل اصبحت ثقافة عالمية تجمع بين الشعوب وتخلق روح المنافسة والتعاون، ، وتساهم في تعزيز الروح الرياضية والانتماء الوطني، كما تلعب دوراً مهماً في التقارب بين الثقافات المختلفة، والعديد من الاختصاصات تداخلت مع العاب كرة القدم ومن ضمنها الفنون وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها. وتعد كرة القدم الرياضة الشعبية الأولى في العالم، حيث تسحر عقول أكثر من مليار متابع حول العالم، ولهذا السبب أُطلق عليها اسم "الساحرة المستديرة"، فهي اللعبة الأكثر انتشارًا رغم الفوارق الثقافية والاجتماعية والاقتصادية بين دول العالم، لما لها من تأثيرات نفسية واجتماعية وسياسية عميقة على الأفراد والمجتمعات، و تبرز كرة القدم كرياضة تُلعب بالقدمين، وهو ما يتطلب مهارات عالية نظراً لأن التحكم بالقدمين ليس أمراً سهلاً مقارنة بالتحكم باليدين، ما يزيد من إثارتها وصعوبة ممارستها، تطورت كرة القدم بشكلها الحالي في إنجلترا بعد انتهاء الحرب بين إنجلترا والدنمارك عام ١٠١٦، حيث يُقال إن الجنود الإنجليز كانوا يستخدمون رؤوس الجنود الدنماركيين ككرة في مسابقات لعب كانت تُقام فيما بينهم، ورغم قسوة هذه البداية، إلا أن اللعبة تطورت لاحقًا لتصبح الرياضة التي نعرفها اليوم، بل وأصبحت رمزًا للسلام والمنافسة الرياضية النبيلة بين الفرق والأمم .

كرة السلة: تعد كرة السلة هي واحدة من أشهر الالعاب الرياضية الجماعية في العالم، تتميز بتنوع مهاراتها وسرعة وتيرتها، مما جعلها تجذب ملايين المتابعين والممارسين حول العالم، تأسست هذه اللعبة في نهاية القرن التاسع عشر في الولايات المتحدة الأمريكية على يد الدكتور جيمس نايسميث، الذي ابتكرها كوسيلة لإبقاء الطلاب نشطين خلال فصل الشتاء، ومنذ ذلك الحين، انتشرت كرة السلة بسرعة لتصبح رياضة دولية تتمتع بجماهيرية واسعة في جميع القارات، وما يميز كرة السلة هو أنها تتطلب مزيجًا من اللياقة البدنية العالية والمهارات التقنية والدقة في التصويب، مما يجعلها رياضة تنافسية ممتعة وجماعية، ولعله اكثر شيء يميزها هي المهارات التي يستعرضها اللاعبين خلال المنافسات العالمية، وخاصه في بطولات المحترفين مما يجعلها لعبه استعراضيه بالدرجة الأولى ولعل احسن تعريف للعبة الذي جاءت به الاتحاد الدولي لكره السلة، حيث يعرفها القانون الرسمي لسنه ٢٠٠٨ الخاص باللعب كما يلي، كره السلة هي مواجهه يتنافس فيها فريقين من خمس لاعبين لكل فريق هدف (سلة)، وهدف كل منهما هو التسجيل في سله الخصوم ومنع هذا الاخير من التسجيل .

الملاكمة : الملاكمة هي واحدة من أقدم وأشهر الرياضات القتالية في تاريخ البشرية، حيث يعود تاريخها إلى الحضارات القديمة، تجمع الملاكمة بين القوة الجسدية والسرعة والتكتيك، مما يجعلها رياضة فريدة تتطلب من الممارس مهارات قتالية عالية وقدرة على التحمل، "كما دلت الاثار القديمة على ان بلاد الرافدين تعد اعرق الحضارات الإنسانية واقدم موطن للألعاب الرياضية ومنها الملاكمة التي مارسها العراقيون القدماء، ولقد عثر عام ١٩٣٦ في منطقه الخفاجي من قبل دكتور سبا يزر وهو من اساتذة جامعه بنسلفانيا على قطع اثريه تعود الى فجر السلال السومرية الثاني ويقدر زمنها في حدود ٢٦٠٠ قبل الميلاد، وتمثل الملاكمة حيث استعملها السومريون وهم يرتدون اقدم قفاز في التاريخ اضافه الى اللباس الخاص للملاكمة ويتكون من تنوره قصيره تمتد الى الركبة واستمرت في التطور حتى أصبحت رياضة احترافية محكومة بقوانين واضحة ومحددة كما نشاهدها اليوم.

رفع الاثقال : تعكس رياضة رفع الأثقال القوة البدنية والانضباط الذاتي بشكل بارز، حيث تعتمد على رفع كميات كبيرة من الوزن باستخدام تقنيات دقيقة وتوازن عالي، تُعتبر هذه الرياضة واحدة من أقدم الرياضات التي مارسها الإنسان منذ العصور القديمة، حيث كان رفع الأثقال وسيلة لقياس القوة والقدرة البدنية، كما ذكرت العديد من المصادر "بان العرب والاغريق والرومان والمصريين وقدام العراقيين في بلاد ما بين النهرين قد زاولوا هذه الرياضة بحدود عام ٧٧٦ قبل الميلاد، كل حسب طريقته الخاصة، وقد تطورت هذه الرياضة عبر الزمن لتصبح

جزءًا من البطولات الدولية والألعاب الأولمبية، اما تاريخ الحديث لهذه اللعبة فرياضة رفع الاثقال هي من اوائل الرياضات التي تم ادراجها ضمن برنامج مسابقات الالعاب الأولمبية الحديثة في اول دوره اولمبيه عام١٨٩ و اخذت رياضة رفع الأثقال اهتمام واسع على عالمياً، باعتبارها رمزًا للإرادة والقدرة الجسدية

المبحث الثاني : تأثير الحركات الرياضية على الرسم العالمي

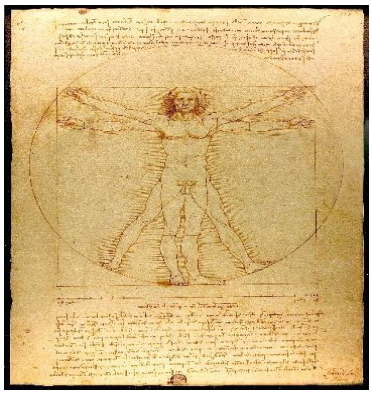
شهد القرن العشرون تحوّلات جذرية في البنية الثقافية والفنية للمجتمعات، حيث أصبحت الرياضة أكثر من مجرد نشاط بدني لتتحول إلى لغة عالمية تعكس قيم التحدي والجمال والقوة والحركة هذا التحول ألهم الفنانين في جميع أنحاء العالم، فبدأوا يستلهمون من الأجساد المتحركة والإيماءات والطقوس الجماعية للألعاب الرياضية لتجسيد رؤى معاصرة تتجاوز الأطر الكلاسيكية للرسم. ارتبطت الحركة الفنية بتجليات الجسد الرياضي منذ العصور القديمة، إذ شكلت ديناميكية الجسد مصدر إلهام للفنانين في الرسم والنحت وفنون الأداء الحركي . دراسة الحركة أصبحت عنصرًا أساسيًا، إذ يتطلب تمثيلها في العمل الفني فهماً عميقاً لطبيعة الجسد المتحرك. الحركة في اللوحة لا تُرى فحسب، بل تُفهم وتُحس، بما يعكس الزمن والمكان، ويمنح المتلقي القدرة على التفاعل الحسي معها. ومن هذا المنظور"وربما كان افلاطون اول من اشار الى العلاقة بين الجمال وحركه الانسان، وقد طالب ارسطو بان يكون الجمال هو المبدأ الاساسي للتربية البدنية في عصره مؤكدًا أهمية الحركة كعنصر جوهري في التعبير الفني. ولقد بقيت الحركة الهمَّ الشاغل للفنان التشكيلي على مرّ العصور، "إذ إنّ الحركة تعني الحياة، لا في مكنونها فحسب، بل في تشكّلها وتسامها. فهي نقيض الثبات والموت والجمود، الذي يسعى الفنان جاهدًا للهروب من هيمنته، وقد حاول الفنان التشكيلي أن يُضفي على لوحته عنصر الحركة، ليمنح عمله قيمة كانت مفقودة سابقًا، وهي الزمن، وليعيد تشكيل العلاقة المكانية والزمانية للعالم بدقة تجعل من هذه الحركة فعلًا حيًّا لا مجرد إيحاء، وبما يُمكّن المتلقي من معايشتها والتفاعل الحسيّ معها. لقد شكّل الجسد البشري، بوصفه وسيلة تعبيرية فنية، محورًا أساسيًا في تمثيل الحركة والطاقة في الفن العالمي، وهو ما تناوله كينيث كلارك* في دراسته الكلاسيكية "العري في الفن: دراسة في الشكل المثالي، يوضح كلارك أن الجسد العاري لم يُقدَّم ككائن ضعيف أو معرّى من ملابسه فحسب، بل أُعيد تشكيله فنيًا ليصبح رمزًا للتوازن والثقة والطاقة الجمالية. ويذهب إلى أن الإغريق هم من نقلوا الجسد البشري من كونه مجرد مظهر بيولوجي إلى (تجسيد للطاقة)، وهو ما يمنح المتلقي، من خلال الفن، إحساسًا بالحيوية المعززة كما عبّر عنها كبار المفكرين من غوته إلى بيرينسون. وفي هذا السياق، فإن تصوير الحركات الرياضية في الفن، خصوصًا في رسوم الرياضيين والراقصين، لا يُعد محاكاة سطحية للحركة، بل هو استبطان لجمالياتها وتجريد لقوتها التعبيرية، ويضيف كلارك أن الفنانين، بدءًا من مايكل انجلو، أعادوا توظيف العري كأداة لتجسيد المشاعر والطاقة الكامنة في الجسد، محولين بذلك العري من وسيلة لتجسيد الأفكار إلى وسيط تعبيري يحاكي الصيرورة والحركة، وهو ما يتقاطع بوضوح مع فكرة تمثيل الحركات الرياضية بوصفها تعبيرًا عن ذروة الأداء البدني والروحي. وهكذا يصبح العري في الفن متداخلاً مع الحركة الرياضية، حيث يتجلى الجسد ككائن ديناميكي مشبع بالانفعالات والطاقة. تُظهر الحركات المختلفة في الحياة تداخلاً معقّدًا وارتباطات دقيقة، تتفاعل وفق معادلات وقوانين تحكم الإيقاع الحيوي للوجود، ولا سيما في الرسم، حيث يصبح التوازن حالة ديناميكية ناتجة عن صراع المتضادات وتعادل القوى، فالاتزان أو الانسجام في العمل التشكيلي ليس حالة سكونية جامدة، بل هو نتاج لحركة دائمة، تُعبّر عن تناغم داخلي متولد من توازن الاتجاهات المتقابلة، إن الفنان التشكيلي، في سعيه لخلق الإحساس بالحركة، يواجه تحديًا يفرض عليه استيعاب قوانين الطبيعة والحياة، لينقلها بصريًا عبر أدواته وتقنياته. فالحركة في اللوحة لا تُرى فحسب، بل تُفهم وتُحس، من خلال الإيحاء بتغير قادم أو وضع غير مستقر يحمل في داخله استعدادًا للتحول، وتنطوي الحركة البصرية في العمل الفني. وهنا تتجسد الحركة في الفن على بُعدين رئيسين: الزمن، بوصفه الإطار الذي تحتضن فيه التغيرات، والتغيير، بوصفه العملية التي تنقل التكوين من حالة إلى أخرى. وهذان البُعدان يُضفيان على اللوحة حياة داخلية تُشبه كثيرًا ما يحدث في الحركات الرياضية، من تحول لحظي واستجابة سريعة وتدفق مستمر للطاقة وبذلك، فإن الفنان لا يكتفي بنقل شكل الحركة الظاهر، بل يسعى إلى الإمساك بجوهرها الزمني والمكاني، وتحويلها إلى بناء تعبيري يُجسّد نبض الحياة. كماأشار إليه الناقد الفني جوناثان جونز* في صحيفة The Guardian، "فإن الرياضات الأولى التي عرفها الإنسان، كالجري، القفز، والرمي، قدّمت للفنانين فرصًا عظيمة لتحويل هذه الحركات إلى منحوتات ولوحات، ويؤكد جونز أن الرسم الكلاسيكي استلهم الكثير من الألعاب الأولمبية الإغريقية، التي دفعت الرسامين إلى ابتكار ما يمكن وصفه بـ (لغة السرعة)، وهي اللغة التي تسعى إلى تحويل لحظة رياضية عابرة إلى شكل بصري دائم يخلّد طاقة الجسد في ذروته, جوناثان جونز: ناقد فني بريطاني معاصر يكتب في صحيفة The Guardian، يُعرف بمقالاته الحادة والرؤى التحليلية حول الفن الكلاسيكي والمعاصر. يركّز في نقده على العلاقة بين الفن والمجتمع.ولطالما شكّلت الرياضة والفن جانبين متكاملين في حياة الإنسان، حيث يعتمدان على الجسد كوسيلة للتعبير والإبداع. فبينما تسعى الرياضة إلى تحقيق الأداء البدني الأمثل من خلال القوة والتوازن والمرونة، يسعى الفن إلى إيصال المشاعر والأفكار عبر الحركة

والإيقاع والتناسق الجمالي. هذا التداخل بين المجالين يظهر في العديد من الأشكال، الفنون التشكيلية التي استلهمت منذ العصور القديمة من الحركات الرياضية لتجسيد القوة والجمال البشري، تعود العلاقة بين الفن والرياضة من الناحية الشكلية إلى العصور القديمة، حيث كانت الحركات الرياضية والمنافسات تُصور وتوثق بصريًا على جدران المعابد والمباني العامة، وكذلك على الفخاريات التي كانت تستخدم لتسجيل مشاهد مختلفة من الرياضات الفردية والجماعية، كانت هذه الصور تمثل وسيلة هامة لتوثيق الألعاب الأولمبية في الحضارات القديمة، مثل اليونان القديمة، حيث كان الفنانون يستخدمون الأشكال التصويرية لإبراز جوانب القوة والرشاقة والتنافس بين الرياضيين، وتعكس هذه التماثيل والرسوم البصرية اهتمامًا ثقافيًا عميقًا بتوثيق النشاطات البدنية التي كانت تعتبر جزءًا لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية والدينية في تلك المجتمعات، هذه التوثيقات كانت بمثابة سجل حي يعكس العلاقة التفاعلية بين الجسد، الحركة، والجمال في الفن، وتظهر كيف كان الرياضيون يُحتفى بهم ويُعتبرون رموزًا للقوة والجمال في الثقافة الفنية، من خلال هذه التوثيقات البصرية . ويكتسب هذا التعالق بين الرسم والرياضة أهمية خاصة في الرسم، حيث تتجسد حركات الرياضي من خلال الخطوط، الألوان، والزوايا التكوينية. إذ يسرد الفنان من خلال فرشاته قصة الحركة والانفعال والتوتر العضلي، كما لو كانت كلّ ضربة لونية انعكاساً لضربة قدم، أو توتراً في أوتار عدّاء. إن هذا الاشتراك في فعل (الإنتاج الجسدي)، بين الفنان الذي يحوّل طاقته إلى أثر بصري، والرياضي الذي يحوّل طاقته إلى إنجاز بدني، يجعل من العمل الفني تجسيدًا لمفهوم (الحركة المتعانقة)، حيث تهل تحرّكات الجسد في كليهما من منبع واحد: الإبداع ومن هنا، يتضح أن الحركات الرياضية ليست مجرد موضوع للرسم، بل هي لغة جمالية قائمة بحد ذاتها، تستثير الفنان وتدعوه لالتقاط لحظات الانطلاق، التسارع، والتوازن، بما تحمله من تعبيرات فيزيائية ومعانٍ رمزية، تترجم عبر المسطح التصويري إلى رؤية تشكيلية متكاملة يرتكز الرابط بين الرسم والرياضة على تفاعل متوازن بين الجسد والعقل، حيث يشكل هذا التفاعل جوهر الإبداع الحقيقي. فالفنان الذي يعتني بصحته الجسدية لا يقتصر على التفكير التقليدي في الإبداع، بل يعزز قدراته الذهنية والجسدية من خلال ممارسة الأنشطة الرياضية التي تسرع من وتيرة تفكيره وتطوّر أفكاره. يتجلى هذا الفهم في حياة العديد من الشخصيات التاريخية، مثل ليوناردو دافنشي الذي أوصى بممارسة الرياضة لما لها من أثر إيجابي على العقل والجسد، وهذا يظهر في رسوماته التشريحية مثل لوحة الرجل الفيتروفي التي تمثل التوازن المثالي بين أبعاد الجسم والعقل الرجل الفيتروفي

(شكل رقم ٤)

(شكل رقم ٥)

كذلك الفنان مايكل أنجلو الذي كان يمارس الرسم بحركات شبيهة باللعب الرياضي، ما يعكس العلاقة العميقة بين حركة الجسد وحيوية الفكر، ويتضح ذلك في تمثاله الشهير داوود ولوحة خلق آدم التي تبرز قوة العضلات وحيوية الجسد أثناء التعبير الفني فعندما يبدأ الفنان التشكيلي في إنجاز عمله الفني، يتطلب الأمر حركة مستمرة لجسده ذهابًا وإيابًا. هذه الحركة الدائمة تحتاج إلى لياقة بدنية وذهنية عالية تمكن الفنان من التعبير عن أفكاره الفنية بكفاءة وفعالية ومن أجل توضيح العلاقة بين التشكيل الفني والحركة الرياضية



(شكل رقم ٦)

(شكل رقم٧)

يتناول الباحث لوحة "المصارعون للفنان الفرنسي غوستاف كوربيه (١٨٥٣) ، وهي من الأعمال الفنية البارزة التي تجسد الحركات الرياضية وتوظفها في الرسم التعبيري الواقعي. اللوحة، المعروضة في متحف الفنون الجميلة في بودابست، تصور مشهداً ديناميكياً لرياضيين يمارسان فن المصارعة الفرنسية، المستوحاة من المصارعة اليونانية-الرومانية ويتجلى التوظيف الدقيق لتكوينات الأجساد وتعبيراتها الجسدية، فضلاً عن التأكيد على علاقة الجسد بالفعل والزمن، ما يثري المشهد البصري ويعزز التجربة الجمالية للمتلقي اما في لوحة (لاعبي كرة القدم) للفنان الفرنسي هنري روسو (Henri Rousseau)، الذي كان يعتبر ممهد للمدرسة السريالية، والتي رُسمت عام ١٩٠٨، تُعد مثالاً بارزًا على التقاء البساطة الرمزية، وهي عمل فني يدمج بين البراءة الفطرية والتعبير التلقائي عن الحركة واللعب، "ويقول عنها دليل كانون ريتش* إن هناك شيئًا بهيجًا يبدو أشبه برقصة الباليه

(شكل رقم ٨)

في حركة هؤلاء اللاعبين الأربعة، الذين صُوّروا في مشهد خريفي جميل يذكرنا بروعة هذا الفصل. وقد صُوّر اللاعبون وهم يتحركون على أرضية الملعب المستطيل الشكل، الذي تحفه الأشجار من الجانبين. وتنسجم حركة اللاعبين بانسجام بصري مع صورة أربع شجرات بعيدة في الأفق، وكأن حركات أيديهم تتبادل التفاعل مع هذه الأشجار في تآلف بصري وشاعري لقد صوّر الفنان اللاعبِين وهم يتقاذفون الكرة في مشهد سريالي، ضمن أجواء تختلف عن بيئة الملاعب التقليدية، حيث تظهر الحديقة الممتلئة بالأشجار كخلفية غير معتادة لمثل هذا النشاط. وقد تأثر هنري روسو بلعبة كرة القدم، فانعكس ذلك في تركيبته الفنية التي تظهر بوضوح من خلال دلالات العمق، التي تُسهم في ترابط العناصر داخل الفراغ اما لوحة (سباق التتابع) للفنان الأميركي جاكوب لورانس، وهي من المدرسة الواقعية متأثر بالحداثة ، وهي عمل فني أُنجز كملصق رسمي لدورة الألعاب الأولمبية في ميونيخ عام ١٩٧٢ تحت عنوان خمسة رياضيين سود في سباق تتابع تحمل هذه اللوحة طابعاً تصويرياً يُجسّد اللحظة الحاسمة لانتقال العصا بين العدّائين، وهي لحظة تتطلب تناغماً حركياً ودقة فائقة، مما يجعل منها رمزاً بصرياً للقوة والتنافس والتعاون تجسّد التوظيف الجمالية للحركة من خلال الوضعيات المتداخلة للأجسام البشرية، والتي

توحي بالسرعة والتكامل، وتُحوّل الحدث الرياضي إلى مشهد بصري غني بالرمزية. وبهذا التوظيف الواعي للعناصر التشكيلية، ترتقي اللوحة لتصبح تمثيلاً فنياً للحركة الرياضية، يعكس قيم التنافس، والتعاون، وروح الجماعة.

(شكل رقم ٩)

ان الثقافة الفنية المعاصرة، جعلت من الحركات الرياضية موضوعًا مركزيًا يستثير مخيلة الفنانين، لا بوصفها تعبيرات جسدية فحسب، بل بوصفها وسائط بصرية تعبّر عن القوة، التوتر، والتاريخ الشخصي والجمعي. فقد نشرت مجلة Artsy عام ٢٠٢١ تقريرًا بعنوان Contemporary Artists Using the Athletic Body in Art، تسلّط فيه الضوء على ثمانية فنانين معاصرين وظّفوا جسد الإنسان الرياضي كمادة أولية في أعمالهم الفنية، حيث يشير التقرير إلى أن (الجسد مادة خام خصبة للفنانين) لأنها تمثّل العضلات التي تدفع عبر الزمان والمكان، يتعامل الرسام مع الجسد الرياضي من منظور بصري ونفسي، فتظهر الهيئات الرياضية في الاعمال ضمن تكوينات حركية مدوّرة، توحي بتوتر مشدود يخلق لدى المتلقي حالة من الترقب والانجذاب البصري. وتعكس هذه الأعمال لحظات رياضية حاسمة كالقفز، الانعطاف، والدفع، ليس بوصفها وقائع ميكانيكية بل باعتبارها حالات ذهنية وانفعالية معقّدة كما في لوحة (كل شي له نهاية) للفنان ألفين أرمسترونغ كما اثرت الحركات الرياضية، تحديداً الملاكمة، على التعبير الفني في الرسم العالمي، لابراز الجوهر الحيوي للحركة الرياضية داخل العمل الفني، لوحة "أيل في شاركي" (١٩٠٩) (شكل رقم ١١) لجورج ويسلي بيلوز يمثل هذا العمل مثالاً على التداخل العميق بين الحركات الرياضية والرسم، حيث تتجسد مفاهيم الحركة والزمن والتغيير في التركيب الفني، مشكّلة لغة بصرية تنقل مشاعر القوة التنافس والتوتر، وهو ما يؤكد كيف أن الرسم لا يقتصر على التقاط صورة جامدة، بل هو وسيلة للتعبير عن الحركة الحقيقية وحيويتها، التي تشكل جوهر الرياضة كظاهرة إنسانية وثقافية . تُعد الحركات الجسدية الرياضية عموماً، والرياضات القتالية تحديداً مصدرًا غنيًا للإلهام البصري والفني، إذ تنطوي على قيم تشكيلية وجمالية تنبع من ديناميكية الجسد وتفاعله الحيوي مع الفضاء، هذه الحركات ليست مجرد نشاط بدني، بل تتحول داخل العمل الفني إلى خطوط إيقاعية وتوترات عضلية تشحن سطح اللوحة بطاقة بصرية تتجاوز السكون المعتاد. ويستعين الفنان هذه المظاهر الجسدية لتجسيد الحركة المستمرة، التي تعكس الانسجام أو التوازن الناتج عن صراع داخلي بين القوى، مما يولّد شعورًا بصريًا بالحياة والزمن، كما إن محاولة الفنان تحويل الأداء البدني للرياضي إلى تكوين زخرفي أو بصري هو في حقيقته سعي لفهم أعمق لقوانين الحركة التي تحكم الحياة. فالحركة الرياضية، بوصفها فعلًا يتضمن التغيير والزمن، تُصبح داخل التكوين الفني قانونًا بصريًا يستند إلى التعادل الديناميكي بين الاتجاهات، والتوازن المتولد من التناقضات. وبهذا، لا تصبح الحركة مجرد عنصر تصويري، بل تتحول إلى بنية بصرية تُترجم الوعي الزمني والتشكيلي داخل اللوحة، مانحةً العمل الفني بعدًا تعبيريًا نابضًا بالحيوية والطاقة.ومن خلال ما تقدم، يتّضح أن الحركات الرياضية لم تكن موضوعًا بصريًا عابرًا في النتاجات التشكيلية، بل تحوّلت إلى تعبير جمالي يعكس القيم الإنسانية والجمالية والاجتماعية في آنٍ معًا. فقد عمد الفنانون إلى توظيف هذه الحركات بأساليب متنوعة، متراوحة بين الواقعية والتعبيرية والتجريد، لتجسيد مفاهيم تتجاوز الظاهر وتلامس الجوهر الثقافي والفكري. كما أن استحضار عناصر الحركة، والديناميكية، والانفعال الجسدي في اللوحة، منح الأعمال الفنية طاقة سردية تتفاعل مع المتلقي بصريًا ووجدانيًا.

(شكل رقم ١٠)

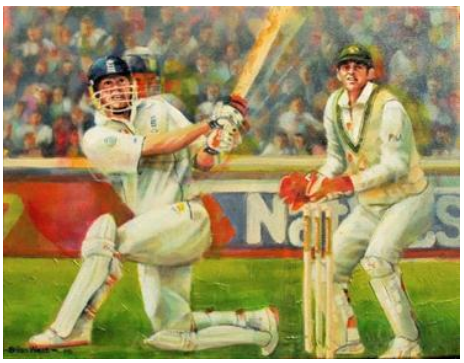
الفصل الثالث
إجراءات البحث

اولاً: منهج البحث / الوصفي التحليلي.

مجتمع البحث وعينة البحث: ضم مجتمع البحث حوالي (١٢) منجزاً فنياً ، اختارها البحث من مجموعة من المصورات المنشورة في الكتب والدوريات وشبكة الانترنت التي تخص موضوع البحث ،واختار منها الباحث (٣) نماذج كعينة بحث .

أداة البحث ، الملاحظة.

(الانموذج-١)



اسم الفنان : براين ويست – اسم العمل : مباراة الكريكت

سنة الإنجاز : ٢٠٠٥ - الخامة :مواد مختلفة على ورق مقوى

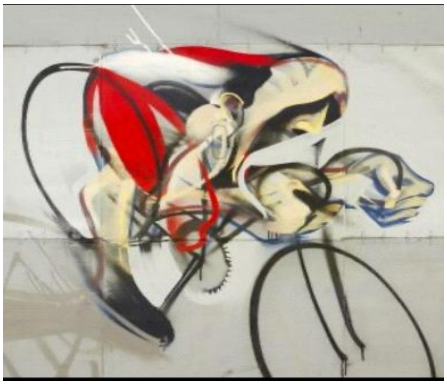
القياس: ١٠٠×١٢٠ سم

الوصف البصري:

تصوّر اللوحة لحظة حاسمة في مباراة كريكيت: لاعب الضرب يوجّه ضربة قوية للأعلى، بينما يقف خلفه حارس الويكيت في حالة ترقّب قصوى. الجمهور في الخلفية يبدو كثيفًا، متداخلًا لونيًا، ومجرّدًا نسبيًا، بما يحوّلهم إلى كتلة شعورية لا أفرادًا، في حين يُعالج اللاعبان بوضوح تشريحي وضوئي أعلى.والزمن المصوَّر هو زمن الذروة ، حيث تُجمد الحركة في لحظة توتر بصري قصوى ، فاللاعب الأول مائل بجسده للخلف، مضربه مرتفع، وجهه مشدود، بينما اللاعب الثاني (الحارس) منحني قليلًا، عيناه مركزتان على الكرة، ويداه في وضع الاستعداد.الفرشاة واضحة، والسطح التصويري يحتفظ ببنية لونية كثيفة، ما يمنح اللوحة طابعًا انفعاليًا أكثر من فوتوغرافي، رغم واقعيتهااما من ناحية التكوين فاستخدم الفنان التكوين الهرمي، قمة الهرم: رأس المضرب المرفوع. والقاعدتان: جسد لاعب المضرب وحارس الويكيت. هذا البناء يخلق إحساسًا بالاستقرار داخل حركة عنيفة، وهو جوهر الجمال الرياضي. وتتجه خطوط الحركة بشكل مائل من أسفل اليسار إلى أعلى اليمين، وهو اتجاه بصري يوحي بالقوة، الاندفاع، والانتصار. ويميل الفنان لتوظيف الوانه بشكل لافت للنظر حيث يستخدم الوان لها دلالات خاصة فالأبيض المسيطر على الملابس يرمز للنقاء الرياضي والانضباط واللون الأخضر في الأرض الاستقرار في وقت تتشكل الوان الخلفية وتخلق حركة تعبر عن ضجيج الجمهور والحدث. اما الضوء فنجده مركزاً على اللاعبين لا على الجمهور، ما يجعل الحدث الرياضي هو مركز الدلالة، لا البيئة الاجتماعية. وهنا يصبح اللاعبان مركز اهتمام العمل . يوظف الفنان الألعاب الرياضية لا كحدثاً تسجيليًا، بل بنية جمالية، فالفنان يستخدم الكريكيت بوصفه تمثيلًا للصراع (بين الضارب والحارس وتجسيدًا للحظة الحاسمة ونموذجًا للحركة المثالية التي تجمع بين: الجسد.، التقنية و الإرادة. وليتحول الجو العام للعمل للوحة الى دراما بصرية: الضربة ليست فقط حركة فيزيائية، بل تعبير عن الإرادة، المخاطرة، والسيطرة على الزمن. والرياضة هنا تُوظّف كمسرح جمالي تتكثف فيه القيم الإنسانية:

التحدي، الدقة، التوتر، والانتصار.بالتالي يقدم لنا الفنان الرياضة كهوية ثقافية، فاللعبة ليست مجرد ترفيه، بل رمز للانتماء والذاكرة الجماعية (واضح من حضور الجمهور الكثيف).من خلال تواجد الجمهور الغفير . والجسد كوسيط جمالي فالعمل يستعرض الجسد الرياضي ليس كأداة، بل نص بصري. فضلاً عن توثيق اللحظة الزمنية بشكل جمالي عبر اختيار اللحظات الإنسانية القصوى ، وتصوير جو المنافسة في اللعبة الرياضية بشكل مشابه الأجواء الملاحم البطولية ليبدو ان الفن المعاصر لم يعد يفرّق بين البطولة العسكرية والبطولة الرياضية.يمثل هذا العمل نموذجًا ناضجًا لـ التوظيف الجمالي للألعاب الرياضية في الرسم المعاصر، لأنها: لا تنقل اللعبة كحدث ،بل تعيد صياغتها ك تجربة جمالية ووجودية. فالرياضة هنا تتحول من نشاط جسدي إلى لغة تشكيلية تعبر عن:الصراع – الزمن – الجسد – والانتصار.

(الانموذج ٢)



اسم الفنان : ادم نياتي – اسم العمل : راكب الدراجة
سنة الإنجاز : ٢٠٠٨ - الخامة :مواد مختلفة على ورق مقوى
القياس:١١٧×١٥٠ سم

الوصف البصري

تستعرض اللوحة مشهداً لمتسابق دراجات هوائية في حالة أقصى درجات الاندفاع. يشكل تجريدي فيه شيء من التشخيص بحيث يندمج الجسد والآلة (الدراجة) ككتلة واحدة . صور العمل يخلفية حيادية (رمادية/بيضاء) تسمح للمتلقي بالتركيز على التوزيع اللوني وانسيابية الخطوط . تبرز الألوان الأساسية (الأحمر، الأسود، الأبيض) مع مساحات من الأصفر الشاحب، مما يضفي طابعاً حيوياً يبتعد عن المحاكاة الفوتوغرافية ويتجه نحو "الاختزال التعبيري".من ناحية التكوين الفني يسطر الخط الواضح على المشهد التكوين. نلاحظ سيطرة الخطوط المنحنية والحادة التي توحي بالدوران والتدفق. الخطوط السوداء التي تمثل إطارات الدراجة وهيكلها توحي بأن الحركة المستمرة. والفنان نجح في خلق توازن بين كتلة المتسابق المتراصة في المركز، والفضاء المحيط الذي يمثل مقاومة الهواء /، كما خلق إيقاع بصري متسارع ناتج عن تكرار الخطوط المائلة، مما يجبر عين المشاهد على التحرك بسرعة عبر اللوحة، محاكاةً لسرعة الدراجة نفسها. اما التوظيف الجمالي للألعاب الرياضية في هذا العمل يتجلى عبر تسخير الموضوع كوسيلة لاستكشاف "الجماليات التكنولوجية والحياتية من حيث لا ينفصل ذراع المتسابق عن مقود الدراجة، مما يرمز إلى الوحدة العضوية بين الرياضي وأداته. ووظفت رياضة ركوب الدراجات لإظهار جماليات التوتر العضلي والتركيز الذهني، حيث ينحني الجسد في زاوية حادة تعبر عن الإرادة وتحدي الجاذبية. وعليه تكون :الرياضة كمحفز للتجريد، فالعمل اثبت أن الألعاب الرياضية، وبسبب سرعتها المتأصلة، تدفع الفنان المعاصر نحو التخلي عن التفاصيل التشخيصية لصالح "الأثر الحركي"، مما يجعل الرياضة بوابة للمدرسة التجريدية الحركية. كما ان التوظيف الجمالي هنا انتقل من وصف الشكل إلى وصف الشعور الداخلي بالانطلاق والمنافسة فالعمل لا يجسد لاعباً، بل يصور ة الجهد بذاته. فضلاً عن ان الفنان كان ناجحاً في توثيق اللحظة الرياضية وتحويلها من زمن فيزيائي عابر إلى زمن جمالي مستمر، حيث يظهر المتسابق في حالة صيرورة دائمة، وهو جوهر التوظيف الجمالي الحديث للرياضة.

الانموذج ٣

اسم الفنان : كهيند وايلي – اسم العمل : اساطير الوحدة
سنة الإنجاز : ٢٠١٠ - الخامة :زين على كانفاس
القياس:١٩٣×١٥٢ سم

الوصف البصري:

تستعرض اللوحة ثلاثة لاعبين بزي رياضي موحد (منتخب الكاميرون)، يتوسطهم اللاعب "صامويل إيتو". يتميز الأسلوب بالواقعية الفائقة في رسم الأجساد، مقابل خلفية زخرفية كثيفة مستوحاة من المنسوجات الأفريقية التقليدية. يظهر اللاعبون في وضعية وقوف مهيبة، حيث يتشابك اللاعبان على الأطراف مع اللاعب الأوسط في إيماءة توحي بالوحدة أو بينما تتداخل النباتات والزخارف من الخلفية لتلتف حول أرجل اللاعبين وأجسادهم، مما يكسر حدة المنظور التقليدي. ومن ناحية التكوين الفني اعتمد الفنان تكويناً مستطيلا متوازناً، حيث يمثل اللاعب الأوسط عمود الارتكاز. هذا التناظر يمنح العمل ثقلاً بصرياً ووقاراً يشبه لوحات عصر النهضة ، واستخدم العلاقات اللونية في اظهار العمل بشكلب جميل ، حيث اعتمد علة التضاد اللوني القوي بين ألوان الزي الرياضي (السمائي والبرتقالي) والخلفية الحمراء الداكنة المزخرفة بالخضرة. هذا التباين يعزز حضور الشخوص ويجعلهم يقفزون خارج إطار الخلفية. وتعمل الزخرفة كعنصر تكويني رابط وليس مجرد إطار؛ فهي تلغي الفصل بين خلفية العمل والمقدمة. تنتقل الرياضة هنا من "ملعب الكرة" إلى "متحف الفن"، ويتم توظيفها جمالياً عبر توظيف جسد الرياضي المعاصر ليحل محل الشخصيات الأرستقراطية أو الدينية في الرسم القديم. هنا تصبح "كرة القدم" هي الملحمة الجديدة، واللاعب هو البطل و استخدم الفنان الزي الرياضي الرسمي كرمز للقوة الوطنية والانتماء القاري، مدمجاً إياه مع الزخارف النباتية التي تعبر عن الجذور الثقافية، ليحول الرياضي إلى أيقونة ثقافية تتجاوز حدود اللعبة. كما حاول الفنان ان يوصل رسالة مفادها أن الرياضيين في العصر الحديث أصبحوا هم الرموز الأكثر تأثيراً في تشكيل الهوية البصرية للشعوب، حيث يتم استعارة وقار اللوحات الملكية لإضفائه على نجوم الرياضة.

النتائج ومناقشتها:

. تحوّل الرياضة من نشاط حركي إلى بنية تشكيلية : فالتجارب التشكيلية المعاصرة قد أثبتت أن الألعاب الرياضية لم تعد موضوعاً تصويرياً، بل أصبحت: نظاماً بصرياً قائماً على محاور الجمال الفني كالإيقاع، التوازن ،حيث تتحول: الحركة إلى خط والقوة إلى كتلة والسرعة إلى إيقاع.

. أصبح الجسد الرياضي وحدة جمالية مستقلة :لم يعد الجسد يُرسم كهيئة تشريحية، بل بوصفه :كتلة تعبيرية ،بنية ديناميكية وذاكرة حركية ،وهذا يجعل اللاعب داخل اللوحة أقرب إلى منحوتة متحركة منه إلى شخص .

. تحوّل الملعب إلى فضاء رمزي : في كثير من اللوحات: لم يعد الملعب مكاناً واقعياً ،بل أصبح فضاءً تجريدياً للصراع والهوية والزمن وهو ما ينسجم مع فكرة الذاكرة المكانية التي تشتغل عليها في الفن المعاصر.

.الألعاب الرياضية أعادت تعريف مفهوم البطولة ، فاللوحات لا تمجّد الفوز، بل: تمجّد الإرادة ،الجهد ،التوتر ولحظة الذروة أي أن البطولة أصبحت قيمة وجودية لا نتيجة رقمية

. الحركة أصبحت لغة تشكيلية ، فاستُخدمت الحركة الرياضية كبديل عن:الخط ،المنظور والإيقاع الكلاسيكي فالجسد المتحرك بات هو الذي يبني التكوين، لا القواعد الأكاديمية وحدها.

الاستنتاجات :

استنج الباحث ما يأتي :

. تشترك الرياضة والفن في البنية الإيقاعية ، فاللوحة الرياضية المعاصرة لا تصوّر اللعبة، بل تعيد إنتاجها بصرياً ، أي أن الرسم يمارس الرياضة بطريقته الخاصة.

. من خلال التوظيف الجمالي للألعاب الرياضية نلاحظ عمّق البعد الإنساني في الفن ،لأن الجسد الرياضي: جسد متألم ومتوتر و متفوق ومهدد فهو يمثل طبيعة الإنسان المعاصر داخل نظام تنافسي قاسٍ. فاللعبة أصبحت استعارة للحياة الحديثة

. اللوحة الرياضية تقول ضمنياً: الحياة منافسة ، والزمن مباراة ، وعبر الحياة والزمن بكون الإنسان لاعب داخل نظام أكبر منه وهذا يرفع الموضوع الرياضي إلى مستوى فلسفي.

. اللوحة الرياضية المعاصرة كسرت الحدود بين الفن العالي والثقافة الشعبية إذ أدخلت الملاعب والجماهير واللاعبين إلى قلب الخطاب التشكيلي، مما أعاد للفن تواصله مع المجتمع.

. تعد الذاكرة الحركية شكلاً من أشكال الهوية فالجسد في هذه اللوحات لا يحمل شكله فقط، بل يحمل: تاريخه الحركي، تدريبه، انتصاراته، وخساراته وهذا يجعل اللوحة الرياضية وثيقة

التوصيات والمقترحات:

يوصي الباحث بـ:١- التعريف بالاعمال الفنية التي وظف الألعاب الرياضية ٢- الاهتمام بتوثيق الاعمال التي وظفت الألعاب الرياضية وتعليقها داخل الأندية والقاعات الرياضية.

كما يقترح اجراء دراسة بحثية حول : تعبيرية الألوان في اللوحات التي وظفت الألعاب الرياضية

References:

George Bellows. (n.d.). oil on canvas, 92*122.6 cm, Cleveland Museum of Art.

Jable, J. Thomas. (1986). High school athletics: History justifies extracurricular status. Journal of Physical Education, Recreation & Dance 57.2.

Smith, Rodney K. (2009). "A brief history of the National Collegiate Athletic Association's role in regulating intercollegiate athletics. Marq. Sports L. Rev. 11 .

https://www.marlboroughantiques.com. ( ). Olympic Games Munich 1972 Limited Edition Signed Jacob Lawrence .

Shorkend. (2019). Confluences between art and sport. Advances in Physical Education, 9(2).

A. A. (2025). Taking advantage of the interactive movement of sports games to develop plastic formulations for the pictorial board among female students of the College of Basic Education in the State of Kuwait. Journal of Specific Education Resear Issue 88.

A. K. (2020). The Concept of Sport and Its Strategies for Maintaining Social Cohesion. Journal of Social Sciences, Vol. 14, No. 1.

A. M. (2020). Allusions To Mesopotamian and Greek Mythologies in Modern Sports. Annals of Ain Shams Literature, Vol. 48 Ain Shams University, Issue October – Decembe.

A. O. (2014). Scenography: Concept, Development, Function. Iraq,Basra: House of Arts and Letters for Printing and Publishing.

A.-K. A. (1978). Sports and Society,. Kuwait: World of Knowledge Publications National Council for Culture, Arts and Letters.

A.-K. A. (1998). Principles of Physical Education and Sports. Cairo: Volume Two, Profession and Professional Preparation, Academic System, Dar Al-Fikr Al-Arabi.

A.-M. M. (2024). History of Sports.

A.-T. A.-S. (n.d.). Physical Education among the Greeks. Dar Al-Fikr, Beirut, B.T.

Abbas Idris Nour. (2023). Foundations of Weightlifting, Methodological Textbook, Department of Physical Education and Sports Sciences. Al-Tusi University College.

Abdul Aziz Saleh. (1988). Sports Throughout the Ages: Their History and Effects. Al-Kitab Publishing Center.

Al-Nadir Qara. (2022). Basketball, Curriculum, Institute of Science and Technology of Physical Activities and Sports, Department of Elite Sports Training. Shahid Mustafa Ben Boulaid University.

Ancient Olympics. (2017). the Official site of the International Olympic Committee. (https://www.olympic.org/ancient-olympic-games) retrieved at 1/3/2017.

Clark, Kenneth. (1956). The Nude: A Study in Ideal Form. Princeton University Press.
Donia Abdel Moneim,. (n.d.). The General History of the Powerful Father in Ancient Civilizations and Their Development,. Sports Sciences Magazine, Issue 29.
F. A. (2018). Basic Skills in Boxing, Curriculum, Faculty of Physical Education and Sports Sciences. University of Diyala.
Factsheet. (2017). The Olympic Games Of Antiquity" "the Official site of the International Olympic Committee. (https://www.olympic.org/ancient-olympic-games) retrieved at 1/3/2017.
Fadl Salah . (1985). Stylistics, its principles and procedures. Cairo: Dar Al Shorouk.
H. A. (2022). Football, Teaching Curriculum, Third Stage. College of Physical Education and Sports Sciences, University of Basra.
H. M. (n.d.). le peintre d'Ornans. Société des études romantiques et dix-neuviémistes, ISH-Lyon/CNRS.
https://awalplus.wordpress.com. (2019). Facts about the development of sports: from the Greeks to the Romans to our present era,. article published, March 31, /2019/03/31/.
https://olympics.com/ar/paris-2024/sports/basketba. (n.d.).
I. A.-F.-D. (1955). Lisan al-Arab. Beirut: Dar Sader.
I. R. (1994). Image Formation in Contemporary Art, unpublished master's thesis,. Faculty of Art Education, Helwan University.
Intermediate Dictionary. (2008). Arabic Language Academy (Vol. الرابعة). Cairo: Al-Shorouk International Library.
James Hastings. (2004). Dictionary Of The Bible, Volume V,. Hawaii: University Press Of the Pacific.
Jamil Nassif. (n.d.). Detailed Encyclopedia of Sports Games. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Lebanon.
Jamila Shraim. (2016). Art and Sports, published article. Al-Sharq newspaper, February 11,.
K. T. (1962). Cannon Rich's Guide to Modern Art. Dar Al Maaref, Egypt.
M. A. (2002). in Literary Text Theory. Algeria: Dar Houma.
M. F. (2021). Introduction to the integration between visual arts and sports from the point of view of art education and pre-service physical education teachers in the Sultanate of Oman. Riyadh: Journal of Sports Sciences and Phys Volume 5, Issue 2.
Morris, Daniel. (2002). Remarkable Modernisms: Contemporary American Authors on Modern Art. Univ of Massachusetts Press. ISBN 978-1-55849-324-7.
Nasser Hashem Badan. (2018). Aesthetics of Play and Movement in Art Education: A Philosophical Vision. Iraq: Basra Arts Magazine, College of Fine Arts - University of Basra.Volume 9, Issue 17.
news.artnet.com/art-world/art-sports. (n.d.). Artnet News. (2025). How Sports Have Inspired Artists, From Ancient Greece to Andy Warhol. Artnet.com. Retrieved from.
S. E. (2021). Examples of Sports Scenes in Ancient Iraqi Civilization. Turkish : Journal of Qualitative Investigation (TOJQI), Volume 12, Issue 7, July.
S. i. (n.d.). first stage,y. Southern Technical Universit.
Suhail Najm. (2010). Movement in the Art of Drawing. Babylon University Journal of Humanities, Volume 18, Issue 4.
W. Z. (2022). The aesthetic values of combat sports movements as an introduction to creating decorative paintings. Sohag Journal for Young Scientific Researchers, Sohag University.
Yahyaoui Al-Saeed. (2010). The Development of Sports Physical Activity in Ancient Times. Journal of Larbi Ben M'hidi University, Al-Tahadi Magazine, Issue 2.

Basrah Arts Journal

An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Basrah.

2026

ISSN : (print) 2305-6002 (Online) 2958-1303

34

bjfa.uobasrah.edu.iq