مجلة
فنون البصرة

علمية مُحَكمَة

تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

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

2026

35

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 : (٣٥) .
تاريخ النشر: ١٢ / ٧/ ٢٠٢٦م

مجلة فنون البصرة
Basrah Arts Journal

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 (٣٥) لسنة ٢٠٢٦

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحات
طقسية الابتهال الرمضاني العراقي ودور وسائل الإعلام في نشر وتعزيز هويته الثقافية – ياآله الكون أنموذجا	علي نجم عبد الله **كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة**	٤
السياق التفاعلي وتقنيات فنون ما بعد الحداثة	إيمان فارس سلمان تحرير علي حسين **كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة**	١٨
الماثول والمؤول في التصميم الداخلي المستدام : قراءة تأويلية تطبيقية	آلاء طالب كريم سماء فاضل خليل **الجامعة المستنصرية – كلية الهندسة**	٢٩
جماليات الحركة في تشكيل خطاب العرض المسرحي المعاصر – كاليغولا انموذجا	سجى ياسر حسين حازم عبد المجيد اسماعيل **كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة**	٤٢
التخييل البصري وآليات التعبير في تجربة الفنان علاء العنزي	زين العابدين قيس حنون **كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة**	٥٦
من النص الى الكتلة النحتية – دراسة تجريبية في امكانية الذكاء الاصطناعي على تجسيد الموضوع الفني في شكل ثلاثي الابعاد	مشاعل سلمان عبد الرزاق محسن علي حسين **كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة**	٦٨
التكوين البصري للمسافة الجمالية في تأثيث العرض المسرحي العراقي المعاصر	معيبد خلف راشد **كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة**	٨٣
الرموز الشعبية وانعكاسها في التعبير الفني لدى طالبات المرحلة الثانوية	فادية علي جعفر **وزارة التربية – المديرية العامة لتربية الرصافة الثانية**	٩٣
جماليات الايكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر	ريان عبد الآله علي آلاء علي أحمد **كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة**	١٠٨
وسائل التواصل الاجتماعي وتشكيل القيمة الفنية في العرض الرقمي لفن التشكيل المعاصر	عمار صباح عبد الله فراس عبد الجبار عبد ثابت **كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة**	١٢٣
الافتراض السينمائي وتحولاته الانطولوجية في العرض المسرحي	بهاء عبد المحسن حسن **كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة**	١٣٥
الصعوبات التي تواجه مدرسي التربية الفنية في مدارس كربلاء – الهندية انموذجا	أمير احمد غازي خضير **مديرية تربية كربلاء المقدسة – ث . المتفوقين في الهندية**	١٥٢
قلب الحدث وافتراضات الاصطناع البصري في التشكيل المعاصر	وسام عبد الخضر فيصل **وزارة التربية – مديرية تربية محافظة ذي قار**	١٦٦
جدل الشكل البشري بين التشويه والتجميل في اعمال الفنان سلفادور دالي وجورج غروس	أثير رياض عباس **وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – بغداد** مهند كريم محمد هاشم **رئاسة جامعة بابل – جامعة بابل**	١٨٣
تمثلات الرموز الثقافية في النحت العراقي المعاصر	عبد القادر إسماعيل محمد مشكور **مديرية تربية كركوك**	٢٠٠

The ritual of Iraqi Ramadan supplication and the role of the media in spreading and strengthening its cultural identity "O God of the Universe" as a model

Ali Najem Abdullah
Basra and Arabian Gulf Studies Center - University of Basra - Iraq
Email: ali.ziayyir@uobasrah.edu.iq
orcid.org/0000-0002-6781-2703

Research Summary:

This study examines the Ramadan supplicatory chant (Ibtihal) in Iraq as a ritualistic and devotional phenomenon with religious and cultural dimensions. It represents an important component of the chanting heritage associated with the holy month of Ramadan and has contributed to the formation of the collective memory of Iraqi society. The study also investigates the role of Iraqi radio and television in disseminating this chanting tradition and transferring it from its local ritual context to the broader public media sphere, The research adopts the supplication “Ya Ilah al-Kawn Inna Laka Sumna” (O Lord of the Universe, to You we have fasted) as a model to analyze the role of audio-visual media in highlighting the spiritual and aesthetic dimensions of Ramadan supplicatory chants. The study is structured into four chapters. The first chapter addresses the methodological framework, including the research problem, objectives, significance, scope, and terminology. The second chapter presents the theoretical framework through two sections: the Iraqi Ramadan Ibtihal—its concept and cultural rituality—and the role of media in strengthening the cultural identity of Ramadan supplicatory chants. The third chapter is devoted to the analytical framework, which includes the research methodology, research sample, tools, and the analysis of the selected model. The fourth chapter presents the research findings and conclusions, in addition to recommendations and suggestions, and the study concludes with the list of references.

Keywords: ritual، Ramadan supplication، role، Iraqi radio، Iraqi television،identity

طقسية الابتهال الرمضاني العراقي ودوروسائل الإعلام في نشروتعزيزهويته الثقافية

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

- يا اله الكون أنموذجا-

علي نجم عبد الله

مركز دراسات البصرة والخليج العربي- جامعة البصرة

ملخص البحث:

تتناول الدراسة الابتهال الرمضاني في العراق بوصفه ظاهرة طقسية وإنشادية ذات أبعاد دينية وثقافية إذ شكّل جزءاً مهماً من التراث الإنشادي المرتبط بشهر رمضان وأسهم في تكوين الذاكرة الجمعية للمجتمع العراقي كما تبحث الدراسة دور الإذاعة والتلفزيون العراقي في نشر هذا اللون الإنشادي ونقله من نطاقه الطقسي المحلي إلى الفضاء الإعلامي العام ، اتخذ البحث ابتهال (يا اله الكون إنّا لك صمّنا) أنموذجاً لتحليل دور الإعلام المسموع والمرئي في إبراز البعد الروحاني والجمالي للابتهالات الرمضانية وقد اشتمل البحث على اربعة فصول: تناول الأول الإطار المنهجي وضمّ مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وحدوده ومصطلحاته بينما عرض الفصل الثاني الإطار النظري من خلال مبحثين تناولا الابتهال الرمضاني العراقي: المفهوم والطقسية الثقافية، ودور وسائل الاعلام في تعزيز الهوية الثقافية للابتهال الرمضاني، أما الفصل الثالث فخُصص للإطار التحليلي الذي تضمّن منهج البحث وعينته وأدواته وتحليل نموذج الدراسة، أما الفصل الرابع فتضمن نتائج البحث والاستنتاجات فضلاً عن التوصيات والمقترحات ليختتم البحث بالمصادر.

الكلمات المفتاحية: طقسية ، الابتهال الرمضاني ، دور، وسائل الاعلام ، هوية

المقدمة:

تُعدّ الابتهالات الرمضانية جزءاً أساسياً من التراث الديني والثقافي في العالمين العربي والإسلامي حيث تمثّل وسيلة للتعبير عن التضرّع والتقرّب إلى الله خلال شهر رمضان المبارك من كل عام وقد اختلفت أشكال هذه الابتهالات من بلد إلى آخر بحسب الرقعة الجغرافية واختلاف الثقافات إلا أن جوهرها بقي ثابتاً وذو معنى واحد وهو الدعاء والتسبيح والتضرع.وتعد الابتهالات الدينية والرمضانية تحديداً جزءاً أصيلاً من الغناء الديني العراقي حيث ارتبط هذا النوع من الابتهالات بثقافة المجتمع العراقي وتقاليده الدينية وشكّل وسيلة للتعبير عن الانتماء الروحي والجمعي خلال المناسبات الدينية خصوصاً شهر رمضان مما جعله جزءاً من الذاكرة الجمعية للمجتمع العراقي فقد ارتبطت الابتهالات الرمضانية بالطقوس الدينية خلال الشهر الفضيل من كل سنة حيث يُؤدي المنشدون الأذكار والأدعية بصوت شجي مما يخلق أجواءً روحانية خاصة في المساجد ودور العبادة ومع تطور وسائل الإعلام اي بعد التطور التكنولوجي بداية ومنتصف القرن العشرين بدأت الإذاعة والتلفزيون في العراق ببث جميع اشكال الاناشيد الوطنية والدينية وقراءة القرآن ونشرات الاخبار والرياضة وغيرها حيث ساعدت تلك الوسائل الاعلامية في انتشار الابتهالات الدينية ومنها الرمضانية وتعزيز مكانتها في الذاكرة العراقية.بالتالي فإن دراسة الابتهالات الرمضانية لا تقتصر على تحليلها الفني والموسيقي بل تشمل أيضاً فهم دورها في تشكيل الهوية الثقافية والدينية للشعوب العربية الإسلامية وبحسب تقصي الباحث عملياً وعلمياً لا توجد ابحاثاً تناولت دراسة الابتهال الرمضاني العراقي وعليه فأن هذا البحث يتضمن دراسة طقسية للابتهال الرمضاني العراقي ودور الاعلام في ترسيخ هويته الثقافية وتم اختيار الابتهال الرمضاني (يا اله الكون إنّا لك صمّنا) إنموذجاً لتبيان دور الاعلام في نشر الوعي الديني وارتباط الذاكرة الجمعيّة بمثل هكذا اعمال دينية وصولاً لنتائج البحث الختامية.

الفصل الاول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

بالرغم مما تمثله الابتهالات الرمضانية بشكل عام والعراقية بشكل خاص من قيمة روحية وفنية رسخت في وجدان المجتمع العراقي منذ منتصف القرن العشرين وليومنا إلا أن الدراسات الأكاديمية التي تناولت هذا اللون من الفن ما يزال محدوداً بل تكاد تكون غائبة فالإشكالية الأساسية تكمن في أن الابتهالات لم تُدرس كمنظومة ثقافية متكاملة تجمع بين الطقس الديني والبنية الموسيقية والدور الإعلامي في نشرها بل غالباً ما تم تناولها جزئياً إما من منظور موسيقي صرف أو بوصفها نتاجاً دينياً شعبياً دون تحليل طبيعتها الطقسية و دور الإعلام في ترسيخ هويتها بذاكرة المجتمع الجمعية.

وبناءً على ما تقدم يمكن صياغة مشكلة البحث في محدودية الدراسات التي تناولت موضوع البحث الراهن وتتمثل في التساؤل الآتي:

ما هي طقسية الابتهال الرمضاني العراقي ودور الاذاعة والتلفزيون في نشره وتعزيز هويته الثقافية؟

فرضية البحث: يقوم البحث على الفرضية التالية:

طقسية الابتهال الرمضاني العراقي ودور الاذاعة والتلفزيون في نشره وتعزيز هويته الثقافية.

أهداف البحث: يهدف البحث الى:

١. دور الوسائل الاعلامية العراقية (الإذاعة والتلفزيون) في منتصف القرن العشرين في نقل الابتهال من فضائه الطقسي المحلي إلى فضاء وطني عام.
٢. توضيح العلاقة بين الاعمال الدينية كالأناشيد والابتهالات وبين وسائل الإعلام بوصفها وسيطاً ثقافياً مؤثراً.
٣. دراسة كيفية ترسيخ الهوية الثقافية للابتهال في الذاكرة الجمعية للمجتمع العراقي من خلال تكرار بثه في الإعلام.
٤. توثيق مثل هكذا اعمال دينية كالابتهال الرمضاني العراقي واقتراح البحث كخطوة لتوثيقه وتحليله علمياً.

أهمية البحث: تكمن في الاتي:

١. يوثّق جانباً مهماً من التراث الديني الشعبي الرمضاني الذي شكّل وجدان العراقيين وأصبح جزءاً من ذاكرتهم الجمعية.
٢. يسلّط الضوء على الوظيفة الثقافية للإعلام في تعزيز الطقوس الدينية ونقلها من المحيط المحلي إلى فضاءات واسعة مما ساعد في ابراز الهوية الوطنية.
٣. يُساهم في حفظ التراث الموسيقي والإنشادي العراقي من خلال تقديم دراسة أكاديمية منهجية في مجال دراسات الموسيقى والأنثروبولوجيا الدينية ويُبرز خصوصية التجربة العراقية مقارنة بالتجارب العربية الأخرى.

حدود البحث:

الزمانية: خمسينات وستينات القرن العشرين

المكانية: مدينة بغداد

الموضوعية: دراسة طقسية الابتهال الرمضاني العراقي (يا اله الكون إنّا لك صمّنا) إنموذجاً اضافة الى دور الاذاعة والتلفزيون في نشر وتعزيز الهوية الدينية الثقافة.

البشرية: الملحن روحي الخماش

مصطلحات البحث:

١. الطقسية (Rituality): هي مجمل الممارسات الرمزية ذات الطابع الاجتماعي او الديني التي تؤدى بشكل تكراري منظم في سياق زماني ومكاني محدود الهدف منها ترسيخ المعنى الروحي الانتماء الجمعي اما في السياق الموسيقي فأنها تُشير الى الطقسية البنيوية الصوتية والإنشادية التي ترافق العبادات و الممارسة الشعائرية (Eliade, 1996, p. 48)، أما اصطلاحاً فيعرفه عالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركهايم بأنها قواعد السلوك التي تحدد الكيفية التي يجب أن يتصرف بها الإنسان إزاء الأشياء المقدسة أي أنها مجموعة من الممارسات التي تنظّم علاقة الإنسان بالمقدّس داخل المجتمع. (Durkheim, 1995, p. 38)
٢. الابتهال الديني (Religious Supplication): ورد تعريف الابتهال في معجم لسان العرب لابن منظور بأنه التضرّع إلى الله تعالى والاجتهاد في الدعاء والإخلاص فيه ويقال: ابتهل إلى الله أي تضرّع وأخلص في الدعاء (Al-Kabir, 1988, p. 52)، والابتهال هو لون من ألوان الانشاد الديني القائم على وحدة نغمية وايقاعية معينة معتمدة على المقامات العربية ويؤدى بهدف الدعاء والتضرع إلى الله بشكل يتلائم مع احساس روحاني خاص ومن اشهر الابتهالات هي الابتهالات الرمضانية التي تركز على معاني الصوم والتوبة والتجليات الروحانية للشهر الفضيل. (Al-Sayyid, 1989, p. 112)
٣. وسائل الاعلام: يُعدّ مصطلح وسائل الإعلام من المفاهيم الأساسية في دراسات الاتصال والإعلام ويشير إلى الأدوات أو القنوات التي تُستخدم لنقل المعلومات والأفكار والرسائل إلى الجمهور فقد عرّفَ معجم المصطلحات الإعلامية وسائل الإعلام بأنها: الوسائل أو القنوات التي يتم من خلالها نقل المعلومات والأخبار والآراء إلى الجمهور مثل الصحافة والإذاعة والتلفزيون والسينما والوسائط الرقمية بهدف الإخبار أو التثقيف أو التأثير في الرأي العام. (Mohammed, 2011, p. 312)
٤. الهوية الثقافية (Cultural Identity): هي منظومة القيم والرموز والعادات والفنون التي تُعبّر عن خصوصية جماعة بشرية وتُميزها عن غيرها وتُشكّل وعيها الجمعي وهي في سياق توارثه عبر الأجيال وارتباطه بالذاكرة الشعبية (Said, 1997, p. 41)، وقد عرّف معجم

مصـطلحات العلوم الاجتماعية الهوية الثقافية بأنها مجموعة الخصـائص والسـمات الثقافية التي تميّز مجتمعاً أو جماعة بشـرية وتمنح أفرادها شعوراً بالانتماء والتميّز عن غيرهم من الجماعات. (Zayed, 2006, p. 365)

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول - الابتهال الرمضاني العراقي: المفهوم والطقسية الثقافية

أولاً: مفهوم الابتهال في اللغة والاصطلاح:

يعد الابتهال أحد الأنماط التعبدية التي تجمع بين البعد الروحي والبعد الجمالي في الثقافة الإسـلامية، إذ يشـكّل صـيغةً من صـيغ الدعاء والتضـرّع التي تتجلى فيها العلاقة المباشـرة بين الإنسـان والخالق. وقد اكتسـب هذا النمط التعبدي حضـوراً خاصـاً في الممارسـات الدينية المرتبطة بشـهر رمضـان، حيث يتخذ شـكلاً طقسـيّاً وجمالياً يتداخل فيه الصـوت والإنشـاد والوجدان الجمعي. من الناحية اللغوية يرتبط مصطلح الابتهال بالجذر اللغوي (ب هـــ ل) وهو يدلّ في المعاجم العربية على التضـرّع والاجتهاد في الدعاء ويقال: ابتهل إلى الله أي تضـرّع إليه وأخلص في دعائه وقد جاء في المعاجم العربية أن الابتهال هو الدعاء المصـحوب بالتذلل والخشـــوع وهو أقرب ما يكون إلى طلب الرحمة والرجاء في الاسـتجابة الإلهية كما ارتبط هذا المصـطلح في التراث الديني الإسـلامي بالدعاء الخالص الذي يتضـمن الإلحاح والافتقار إلى الله وهو ما يظهر في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَةَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ﴾ (آل عمران ٦١)، حيث يدل الفعل على الدعاء والتضـرع بإخلاص.أما في الاصـطلاح الديني فقد عرّفه علماء الفقه والحديث بأنه نوع من الدعاء يتّسـم بالخضـوع والافتقار وغالباً ما يكون مصـحوباً برفع اليدين والتوجه القلبي الكامل إلى الله تعالى ويُعدّ من آداب الدعاء وسـننه التي تعكس حالة التضـرع والخشـوع لدى الداعي.ومن هذا المنطلق يمكن تعريف الابتهال – في سـياق الدراسـات الثقافية – بأنه صـيغة إنشـادية دعائية تجمع بين الأداء الصـوتي والمضـمون الروحي وتؤدى غالباً بأسلوب موسيقي إنشادي يُعبّر عن التضرع والرجاء في الخطاب الديني.

ثانياً: مفهوم الطقسية في الممارسات الدينية:

يشـكّل مفهوم الطقس الديني أحد المفاهيم المركزية في دراسـة الظواهر الدينية والثقافية. فالطقوس تمثل مجموعة من الأفعال الرمزية المتكررة التي تؤدى في إطار اجتماعي محدد وتكتسـب معناها من السـياق الثقافي والديني الذي تنتمي إليه وقد عرّف عالم الاجتماع الفرنسـي (Durkheim) الطقوس بأنها الأفعال التي تعبّر عن الاعتقادات الدينية وتعيد إنتاجها داخل المجتمع إذ تعمل على تعزيز التضامن الاجتماعي وترسـيخ القيم المشـتركة بين أفراد الجماعة. (Durkheim, 1995, p. 44). أما الأنثروبولوجي (Victor Turner) فقد نظر إلى الطقوس بوصـفها نظاماً رمزياً يعكس البنية الثقافية للمجتمع حيث تؤدي الطقوس دوراً مهماً في نقل المعاني الثقافية وإعادة إنتاج الهوية الجمعية فالطقس ليس مجرد ممارسـة دينية ثابتة بل هو عملية ثقافية تُنتج المعنى الاجتماعي من خلال التكرار والرمزية إذ تؤدي الطقوس وظيفة أسـاسـية في تشـكيل الوعي الجماعي وتعزيز الانتماء الثقافي (Victor, 1969, p. 19)، وبناءً على هذه الرؤى النظرية يمكن فهم الابتهال الرمضـاني بوصـفه طقساً دينياً وثقافياً في الوقت نفسه حيث يجمع بين الأداء التعبدي والممارسة الجماعية التي تعبّر عن القيم الروحية للمجتمع الإسلامي.

ثالثاً: الابتهال في التراث الإسلامي:

ارتبط الابتهال منذ العصـــور الإســـلامية الأولى بفكرة الدعاء الجماعي والفردي وقد وردت الإشـــارة إلى الدعاء والتضـــرع في العديد من النصـــوص القرآنية والحديثية التي تؤكد أهمية الدعاء في حياة المســـلم ففي القرآن الكريم وردت العديد من الآيات التي تحث على الدعاء والتضـرع، منها قوله تعالى: ﴿ادْعُوا رَبَّكُمْ تَضَـرُّعاً وَخُفْيَةً﴾ (الأعراف ٥٥) وهو ما يعكس أهمية الخشـوع والتضـرع في الدعاء، كما أكد النبي محمد ﷺ أهمية الدعاء بوصـــفه جوهر العبادة حيث ورد في الحديث الشـــريف: «الدعاء هو العبادة» (رواه الترمذي) وقد اهتم العلماء المســـلمون بتأصـــيل مفهوم الدعاء والابتهال في كتبهم بأن الدعاء من أعظم القربات التي يتقرب بها العبد إلى الله وأنه يجمع بين الذِكر والتضـرع والخضـوع. (Al-Nawawi, 2004, p. 17). وبمرور الزمن تطور الدعاء في بعض المجتمعات الإسـلامية ليأخذ شـكلاً فنياً إنشـادياً يُعرف بالابتهالات الدينية حيث يتم أداء الدعاء بصيغة صوتية ذات إيقاع موسيقي وهو ما أدى إلى ظهور تقاليد إنشادية مرتبطة بالمناسبات الدينية المختلفة.

رابعاً: الابتهال الرمضاني بوصفه طقساً ثقافياً:

يعد شهر رمضان من أهم المواسم الدينية في الثقافة الإسلامية إذ يشكّل فضاءً زمنياً مميزاً تتكثف فيه الممارسات التعبدية والطقوس الروحية مثل الصيام والقيام وتلاوة القرآن والدعاء. وفي هذا السياق برز الابتهال الرمضاني كأحد الأنماط التعبدية التي تؤدى خلال هذا الشهر خصوصاً في الأوقات المرتبطة بالشعائر الرمضانية مثل وقت الإفطار أو قبل صلاة الفجر أو في البرامج الدينية التي تبثها وسائل الإعلام. ويتميّز الابتهال الرمضاني بعدة خصائص ثقافية من أبرزها:

١. الطابع الجماعي: حيث يُؤدى الابتهال غالباً في إطار جماعي داخل المساجد أو عبر وسائل الإعلام مما يعزّز الشعور بالمشاركة الروحية بين أفراد المجتمع.
٢. الطابع الجمال الصوتي: يعتمد الابتهال على الأداء الصوتي المؤثر الذي يجمع بين النغمة الموسيقية واللغة الدعائية، وهو ما يمنحه بعداً جمالياً مميزاً.
٣. البعد الرمزي :إذ يعكس الابتهال قيماً دينية وروحية مثل التوبة والرجاء والرحمة الإلهية، وهي قيم ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشهر رمضان.

ويشير علماء الأنثروبولوجيا الثقافية إلى أن الطقوس الدينية في المواسم المقدسة تؤدي دوراً مهماً في تعزيز الهوية الثقافية لأنها تمثل شكلاً من أشكال الذاكرة الثقافية التي تنتقل عبر الأجيال. (Assmann J. , 2011, p. 37)

خامساً: خصوصية الابتهال الرمضاني في الثقافة العر اقية:

تمتلك المجتمعات العربية والإسلامية تقاليد متنوّعة في أداء الابتهالات الدينية غير أن البيئة العراقية تتميّز بخصوصية ثقافية واضحة في هذا المجال حيث ارتبط الابتهال بالموروث الديني والإنشادي الذي تشكّل عبر قرون طويلة من التفاعل بين التراث الديني والبيئة الاجتماعية. فالعراق يُعد من المراكز الحضارية التي شهدت تطوراً مبكراً في الفنون الدينية بما في ذلك التلاوة القرآنية والإنشاد الديني والمراثي والابتهالات والردّات الحسينية وقد أسهم هذا التراث في تشكيل أنماط صوتية وإنشادية مميزة تعكس الخصوصية الثقافية للمجتمع العراقي فيشير عالم الاجتماع العراقي -علي الوردي- إلى أن الثقافة العراقية تتميز بثراء كبير في التعبيرات الدينية والشعائرية حيث تلعب المناسبات الدينية دوراً مهماً في تكوين الوجدان الجمعي للمجتمع. (Al-Wardi, 1969, p. 33) وفي السياق الرمضاني تحديداً أصبح الابتهال جزءاً من الذاكرة الصوتية للمجتمع العراقي إذ ارتبط ببرامج الإذاعة والتلفزيون التي كانت تبث قبل الإفطار أو في ساعات السحر مما جعله عنصراً مهماً من عناصر الطقسية الرمضانية في الحياة اليومية.

سادساً: الوظائف الثقافية والاجتماعية للابتهال الرمضاني

يمكن النظر إلى الابتهال الرمضاني من زاوية علم الاجتماع الثقافي بوصفه ممارسة ذات وظائف متعددة تتجاوز الجانب التعبدي إلى أبعاد اجتماعية وثقافية أوسع، ومن أبرز هذه الوظائف:

١. الوظيفة الروحية: حيث يُسهم الابتهال في تعزيز حالة الخشوع والتأمل لدى الأفراد إذ يخلق جواً روحياً يساعد على استحضار المعاني الدينية المرتبطة بشهر رمضان.
٢. الوظيفة الثقافية: إذ يُمثل الابتهال أحد أشكال التراث غير المادي الذي يعكس الهوية الدينية والثقافية للمجتمع حيث ينتقل عِبر الأجيال بوصفه جزءاً من الذاكرة الثقافية.
٣. الوظيفة الاجتماعية: يُسهم الابتهال في تعزيز التماسك الاجتماعي لأنه يُؤدى في سياق جماعي يعكس وحدة المشاعر والقيم بين أفراد المجتمع.
٤. الوظيفة الجمالية: يجمع الابتهال بين اللغة الشعرية والأداء الصوتي مما يجعله شكلاً من أشكال التعبير الفني الديني الذي يُثري الثقافة الموسيقية والإنشادية.

كما أن خصوصية الابتهال في البيئة العراقية تكمن في ارتباطه بالموروث الإنشادي المحلي وبالذاكرة الرمضانية التي تشكّلت عبر التفاعل بين الممارسة الدينية ووسائل الإعلام ومن هنا يصبح الابتهال الرمضاني أحد العناصر المهمة في تشكّيل الهوية الثقافية الدينية للمجتمع العراقي. من الناحية التاريخية ارتبط ظهور الابتهالات الرمضانية في العراق بالأنشطة الدينية التي كانت تُقام في المساجد خلال شهر رمضان مثل صلاة التراويح ومجالس الذكر والدعاء ففي هذه المجالس كان المنشدون يؤدّون نصوصاً دعائية وإنشادية تعبّر عن معاني التوبة والرجاء والابتهال إلى الله وغالباً ما كانت هذه النصوص تُنشد بأسلوب يعتمد على المقامات الموسيقية العربية التي تُعد جزءاً أساسياً من التراث الموسيقي العراقي ويشير الباحث حسين الأعظمي إلى أن التراث المقامي العراقي كان له تأثير واضح في أساليب الأداء الصوتي للإنشاد الديني حيث استُخدمت مقامات مثل البيات والحجاز والسيكاه لإضفاء بُعد روحي وجمالي على الأداء الإنشادي

(Al-Aadthami, 2000, p. 41) .

ساعد هذا التفاعل بين الموسيقى المقامية والإنشاد الديني على تشكيل أسلوب خاص للابتهال في العراق يتميّز بالثراء النغمي والقدرة التعبيرية العالية فالمقامات الموسيقية المستخدمة في الابتهالات لا تؤدي وظيفة جمالية فحسب بل تُسهم أيضاً في تعزيز التأثير الروحي للنصوص الدُعائية إذ ترتبط بعض المقامات في الوجدان الشعبي بمشاعر الخشوع والتضرع ولذلك أصبحت الابتهالات الرمضانية في العراق تمثل نموذجاً مميزاً للتكامل بين التعبير الديني والفن الصوتي.

ومن الجوانب المهمة في خصوصية الابتهال الرمضاني العراقي ارتباطه الوثيق بالحياة الاجتماعية للناس خلال شهر رمضان فقد كان العراقيون ينظرون إلى الابتهالات بوصفها جزءاً من الأجواء الروحية التي تميّز هذا الشهر حيث تُؤدّى في أوقات محددة قبيل الإفطار وكانت هذه اللحظات تمثّل أوقاتاً تتكثف فيها المشاعر الدينية لدى الناس مما يجعل الابتهال وسيلة للتعبير الجماعي عن هذه الحالة الروحية، ويشير الباحث نوري الراوي إلى أن الفنون الشعبية في العراق ومنها الإنشاد الديني لعبت دوراً مهماً في تشكيل الذاكرة الثقافية للمجتمع لأنها ارتبطت بالمناسبات الدينية والاجتماعية التي يعيشها الناس بصورة متكررة. (Al-Rawi, 1981, p. 57)

المبحث الثاني- دور وسائل الاعلام في تعزيز الهوية الثقافية للابتهال الرمضاني

أولاً: دور الإذاعة العراقية في توسيع انتشار الابتهال الرمضاني

مع دخول وسائل الإعلام الحديثة إلى العراق في القرن العشرين ولا سيما بعد تأسيس الإذاعة العراقية عام ١٩٣٦ بدأت الابتهالات الرمضانية تأخذ بُعداً جديداً يتجاوز نِطاقها المحلي داخل المساجد والمجالس الدينية فقد عملت الإذاعة على تسجيل العديد من الابتهالات وبثها في أوقات مرتبطة بالشعائر الرمضانية مثل الفترة التي تسبق أذان المغرب أو في ساعات السحر وقد أسهم هذا البث المنتظم في تحويل الابتهالات إلى جزء من الذاكرة الصوتية المشتركة لدى العراقيين حيث ارتبطت أصوات المنشدين وأنغام الابتهالات بذكريات الشهر الفضيل في الوعي الجمعي للمجتمع. ويشير الباحث إبراهيم العلّاف إلى أن الإذاعة العراقية لعبت دوراً مهماً في نشر الثقافة الدينية والفنية في المجتمع إذ أسهمت برامجها في تعريف الجمهور بأنماط متعددة من التراث الصوتي العراقي ومنها التلاوة القرآنية والابتهالات والإنشاد الديني. (Al-Allaf, 2012, p. 122) .ويشير الباحث إبراهيم خليل العلاف إلى أن الإذاعة العراقية منذ سنواتها الأولى خصصت برامج متعددة للثقافة الدينية، مثل تلاوة القرآن الكريم والدروس الوعظية والابتهالات الدينية، وكان لهذه البرامج تأثير واضح في تشكيل الوعي الديني لدى الجمهور (Al-Allaf, 2012, p. 122). أصبحت الابتهالات الرمضانية من الفقرات الثابتة في الخارطة البرامجية للإذاعة خلال الشهر الفضيل حيث كانت تُبث في أوقات مرتبطة بالشعائر الرمضانية مثل الفترة التي تسبق أذان المغرب أو في ساعات السحر وقد أسهم هذا البث المنتظم في ربط الابتهالات بإيقاع الحياة اليومية خلال رمضان بحيث أصبح الجمهور ينتظر سماعها في تلك الأوقات بوصفها جزءاً من الأجواء الروحية للشهر الكريم. (Al-Allaf, 2012, p. 78). كما لعبت الإذاعة دوراً مهماً في تسجيل أصوات المنشدين والقرّاء الذين كانوا يؤدون الابتهالات داخل المساجد أو المجالس الدينية الأمر الذي أسهم في حفظ هذا التراث الصوتي وتوثيقه، ويؤكد الباحث حسن عماد مكّاوي أن الإذاعة بوصفها وسيلة إعلامية تعتمد على الصوت تمتلك قدرة كبيرة على التأثير في المشاعر الدينية لدى الجمهور لأن الصوت يحمل طابعاً روحياً خاصاً يمكنه إثارة الإحساس بالخشوع والتأمل. (Mekkawi, 2009, p. 83). وبذلك أصبحت الإذاعة وسيلة فعّالة في نشر الابتهالات الرمضانية وتعريف الجمهور بها كما أسهمت في تحويلها من ممارسة محلية محدودة إلى موروث صوتي مشترك بين مختلف مناطق العراق.

ثانياً: دور التلفزيون العراقي في توسيع انتشار الابتهال الرمضاني

مع تأسيس التلفزيون العراقي سنة ١٩٥٦ دخلت الثقافة الدينية في العراق مرحلة جديدة من الانتشار الإعلامي إذ أتاح التلفزيون إمكانية الجمع بين الصورة والصوت في تقديم البرامج الدينية والإنشادية إذ ساعد ذلك على إبراز الجوانب الجمالية والفنية للابتهالات الرمضانية من خلال عرض أداء المنشدين وإظهار الأجواء الروحية التي ترافق هذه الممارسات. إنّ التلفزيون يتميز بقدرته على دمج العناصر السمعية والبصرية مما يجعله أكثر تأثيراً في تشكيل الاتجاهات الثقافية والاجتماعية لدى الجمهور ولذلك كان لظهور التلفزيون دور مهم في توسيع انتشار الابتهالات الرمضانية وإيصالها إلى جمهور أوسع. ساهم التلفزيون العراقي بعد تأسيسه في توسيع نطاق انتشار الابتهالات الرمضانية من خلال البرامج الدينية التي كانت تُبث خلال الشهر الفضيل حيث جرى تقديم الابتهالات بصيغة تجمع بين الأداء الصوتي والصورة التلفزيونية الأمر الذي عزّز حضورها في الوجدان الثقافي للمجتمع وبذلك أصبحت الابتهالات جزءاً من الثقافة الإعلامية الرمضانية التي

ينتظرها الجمهور في كل عام. ويمكن القول إن الابتهال الرمضاني في العراق تحوّل من ممارسة طقسية محلية تؤدّى في المساجد والمجالس الدينية إلى ظاهرة ثقافية وإعلامية واسعة الانتشار وقد أسهم هذا التحول في ترسيخ مكانة الابتهالات بوصفها أحد عناصر الهوية الثقافية والدينية للمجتمع العراقي إذ أصبحت تمثّل رمزاً من رموز الذاكرة الرمضانية التي يتشاركها أفراد المجتمع عبر الأجيال. الابتهال الرمضاني في العراق يتميّز بوصفه ظاهرة تجمع بين ثلاثة أبعاد رئيسة وهي البُعد الروحي المرتبط بالدعاء والتضرع والبُعد الفني المرتبط بالتراث المقامي والإنشاد الديني والبُعد الثقافي والاجتماعي المرتبط بالذاكرة الجمعية للمجتمع وقد أدى هذا التداخل بين الأبعاد المختلفة إلى منح الابتهال العراقي خصوصية مميّزة جعلته جزءاً أصيلاً من المشهد الثقافي الرمضاني في العراق.

خصّص التلفزيون العراقي خلال شهر رمضان برامج دينية متعددة تضمّنت فقرات للإنشاد والابتهال وغالباً ما كانت هذه الفقرات تُبث في أوقات مرتبطة بالشعائر الرمضانية حيث ساعدت الصورة التلفزيونية على إبراز الطابع الروحي للأداء الإنشادي من خلال إظهار تعابير المنشدين وأجواء المساجد أو الاستوديوهات التي يتم فيها تسجيل الابتهالات، فيشير الباحث عبد الرحمن عزي إلى أن وسائل الإعلام المرئية لا تكتفي بنقل الرسائل الثقافية فحسب بل تُسهم أيضاً في إعادة إنتاجها وترسيخها داخل المجتمع من خلال التكرار والتداول المستمر. (Azzi, 2010, p. 97)

ثالثاً: وسائل الإعلام وتعزيز الهوية الثقافية للابتهال الرمضاني

لم يقتصر دور وسائل الإعلام في العراق على نشر الابتهالات الرمضانية فحسب بل امتد أيضاً إلى تعزيز حضورها بوصفها عنصراً من عناصر الهوية الثقافية والدينية للمجتمع فالتكرار السنوي لبث الابتهالات خلال شهر رمضان ساهم في ترسيخها في الذاكرة الجماعية للمجتمع حتى أصبحت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الرمضانية لدى العراقيين. وتؤكد الدراسات الإعلامية أن وسائل الإعلام تلعب دوراً أساسياً في نقل التراث الثقافي وتثبيته داخل المجتمع لأنها تعمل على إعادة تقديم الموروث الثقافي في صيغ جديدة تتناسب مع تطوّر وسائل الاتصال ومن هذا المُنطلق يمكن القول إن الإذاعة والتلفزيون في العراق أسهما في تحويل الابتهال الرمضاني من ممارسة طقسية محلية إلى رمز ثقافي مشترك يعكس الهوية الدينية للمجتمع. (McQuail, 2010, p. 86). ويكمن أثر الإعلام في تكوين الذاكرة الرمضانية لدى المجتمع العراقي من خلال تكرار بث الابتهالات الرمضانية عبر الإذاعة والتلفزيون خلال سنوات طويلة الأمر الذي أدى إلى نشوء ما يمكن تسميته بالذاكرة الصوتية الرمضانية لدى المجتمع فقد ارتبطت أصوات المنشدين وأنغام الابتهالات بذكريات الشهر الفضيل وأصبحت جزءاً من التجربة الثقافية التي يتشاركها أفراد المجتمع عبر الأجيال. ويشير الباحث (Jan Assmann) إلى أن الذاكرة الثقافية للمجتمعات تتشكل من خلال الرموز والطقوس والممارسات التي تتكرر عبر الزمن وتصبح جزءاً من الوعي الجمعي (Assmann J. , 2010, p. 37)، وبذلك يُمكن فهم الدور الذي لعبته وسائل الإعلام في ترسيخ الابتهالات الرمضانية داخل الذاكرة الثقافية للعراقيين.

أسهمت الإذاعة والتلفزيون العراقي منذ تأسيسهما في إبراز عدد من الأصوات والكتّاب والملحنين الذين قدموا الأناشيد والابتهالات الدينية المرتبطة بالمناسبات الدينية ولا سيما شهر رمضان المبارك إذ ارتبطت ببث البرامج الرمضانية والأجواء الروحانية التي عاشها الجمهور آنذاك وقد تميّزت الابتهالات العراقية في تلك المرحلة بإرتباطها بالتراث المقامي العراقي وبالنصوص الشعرية الدينية التي تَعكس معاني التضرع والخشوع والدعاء. ارتبط انتشار الابتهال ببثه عبر الإذاعة العراقية ضمن البرامج الرمضانية التي كانت تُبث قبيل أذان المغرب ثم استمر بثه بعد ذلك عبر التلفزيون العراقي بعد تأسيسه مما ساهم في ترسيخه في الذاكرة الرمضانية في العراق، حيث لا توجد وثائق دقيقة تُحدد اسم الملحن الذي وضع لحن الابتهال لأول مرة في الإذاعة العراقية إلا أن الدراسات الخاصة بالإنشاد الديني في العراق تشير إلى أن اللحن صيغ بأسلوب يعتمد على المقام العراقي ولا سيما مقام البيات الذي يُستخدم كثيراً في الأناشيد الدينية لما يحمله من طابع روحاني وتأملي. (Al-Aadthami, 2000, p. 41)

ولعل من أبرز الأسماء التي أسهمت تقديم الابتهالات الدينية في العراق الفنان ناظم الغزالي (١٩٢١–١٩٦٣) إذ يُعد من أبرز الأصوات العراقية التي شاركت في أداء الأناشيد الدينية في بدايات الإذاعة العراقية وقدّم بعض الأناشيد والابتهالات التي كانت تُبث في المناسبات الدينية وقد تميز أداؤه بالاعتماد على المقام العراقي الذي يُضفي طابعاً روحياً على النصوص الإنشادية ومن أشهر ما أدى ابتهال (قوموا صلوا) الحان الفنان وديع خوندة وكلمات الشاعر عبد المجيد الملا. (Al-Aadthami, 2000, p. 145)

ويُعدّ ابتهال (يا إله الكون إنّا لك صمّنا) من أشهر الابتهالات الرمضانية التي ارتبطت بالذاكرة السمعية للمجتمع العراقي إذ ظل يُبث عبر الإذاعة العراقية ثم التلفزيون العراقي قبيل أذان المغرب خلال شهر رمضان لسنوات طويلة حتى أصبح علامة صوتية مميّزة لبداية الإفطار

وقد تميّز هذا الابتهال ببساطة تركيبه اللحني وعمق معناه الروحي فضلاً عن اعتماده على أسلوب الأداء المقامي الذي يميّز الإنشاد الديني في العراق. (Al-Hamad, 1998, p. 214)

وتُشير الدراسات التي تناولت التراث الإذاعي العراقي إلى أن نص الابتهال (يا إله الكون إنّا لك صمنا) هو نص دُعائي تقليدي من الأدعية المتداولة في الثقافة الإسلامية وهو قريب في مضمونه من الدعاء النبوي الشريف الوارد عند الإفطار (اللهم لك صمت وعلى رزقك أفطرت) ولهذا لا يُنسب النص في الغالب إلى شاعر محدد بل يُعدّ من النصوص الدُعائية التراثية التي استُخدمت في الإنشاد الديني. (Al-Aadthami, 2000, p. 41)، وفي رواية أخرى يُنسب النص الى الشاعر العراقي هشام كاظم الحلّي.

ولعل أهم ما يميّز ابتهال (يا إله الكون إنّا لك صمّنا) عدة خصائص فنية الذي جعلته قريباً من وجدان الجمهور العراقي منها (البنية النصيّة البسيطة القائمة على الدعاء والتضرع، الاعتماد على التعبيرات الجمالية للمقام العراقي في الأداء الصوتي، المدة الزمنية القصيرة التي تتناسب مع لحظة انتظار أذان المغرب، الارتباط الزمني الثابت ببثه قبيل الإفطار في شهر رمضان).

يعتبر الملحن الفلسطيني العراقي الراحل روحي الخمّاش هو ملحّن الابتهال (يا إله الكون إنّا لك صمّنا) وأول الملحنين في العراق الذين أعطوا مكانة للابتهال الجديد فقد قام تلحين (يا إله الكون) في العام ١٩٥٦م ويربط كثير من العراقيين بين هذا الابتهال وطقوس شهر رمضان حيث كان يُسمَع بانتظام في الإذاعة والتلفزيون في الخمسينيات والستينيات حتى أصبح جزءاً من الذاكرة الصوتية للمتلقي العراقي في أوقات الإفطار وهذا الارتباط بين الصوت والزمن الديني يعكس وظيفة ثقافية مهمة للابتهال ضمن هوية رمضان العراقية وقد وصفَ البعض هذا العمل بأنه لحن يمتاز بـ ملامح رومانسية روحانية وجماعية أكثر من كونه مجرد دعاء صوتي إذ لم يَحِد عن كونه طقساً ذا بعد اجتماعي وروحاني. تم تسجيل الابتهال لأول مرة لدى دار الإذاعة العراقية عام ١٩٥٧م، وكانت الجهة المنفذة للتسجيل فرقة الإنشاد العراقية وهي فرقة إنشاد كانت تعمل مع الإذاعة العراقية في تلك المرحلة. إن تكرار بث هذا الابتهال عبر الإذاعة والتلفزيون لسنوات طويلة جعله يتحول إلى رمز صوتي للذاكرة الرمضانية في العراق حيث ارتبط في وجدان الجمهور بلحظة الإفطار وبالأجواء الروحية للشهر الفضيل ومن ثم أصبح يمثّل أحد مظاهر التراث السمعي الرمضاني الذي يَعكس العلاقة بين الممارسة الدينية ووسائل الإعلام.

ويتضح من العرض السابق أن الإذاعة والتلفزيون في العراق لعبا دوراً محورياً في نشر الابتهالات الرمضانية وتوسيع نطاق انتشارها داخل المجتمع فقد أسهمت الإذاعة في تسجيل هذه الابتهالات وبثها بصيغ صوتية مؤثرة بينما أضاف التلفزيون بُعداً بصرياً وجمالياً للأداء الإنشادي ومع استمرار بث هذه الابتهالات عبر وسائل الإعلام خلال شهر رمضان تحوّلت إلى عنصر ثقافي راسخ في الذاكرة الجماعية للمجتمع العراقي وأصبحت تُمثّل أحد مظاهر الهوية الثقافية والدينية المرتبطة بالممارسات الرمضانية. وبذلك يمكن القول إن وسائل الإعلام لم تكتفِ بدور الناقل لهذا التراث الإنشادي بل شاركت أيضاً في إعادة إنتاجه وترسيخه بوصفه جزءاً من الثقافة الرمضانية المعاصرة في العراق.

ما أسفر عنه الإطار النظري

١. يُعدّ الابتهال الرمضاني أحد مظاهر الإنشاد الديني المرتبط بالطقوس التعبدية لشهر رمضان إذ يعكس حضوراً ثقافياً وروحياً متجذراً في المجتمع العراقي.
٢. ارتبط الابتهال الرمضاني بالتراث الإنشادي العراقي الذي يستند إلى أساليب الأداء الصوتي للمقام العراقي التقليدي.

٣. أسهمت وسائل الإعلام العراقية ولا سيما الإذاعة والتلفزيون منذ تأسيسهما في نشر الابتهالات الرمضانية وتوسيع نطاق تداولها بين فئات المجتمع.
٥. أدى البث الإعلامي المتكرر للابتهالات خلال شهر رمضان إلى ترسيخها في الذاكرة السمعية والثقافية للمجتمع العراقي.
٦. يشكّل الابتهال الرمضاني جزءاً من الهوية الثقافية والدينية التي تعكس تفاعل الممارسة التعبدية مع التعبير الفني والإعلامي في المجتمع العراقي.

الفصل الثالث

الإطار التحليلي

أولاً: منهج البحث: اتبعت منهجية البحث هذا المنهج الوصفي (تحليل محتوى) حيث يتم من خلاله جمع المعلومات وتنظيمها وتحديد المشكلة والبحث عن المفاهيم النظرية وتحليل محتوى العينة المختارة للوصول لنتائج البحث.

ثانياً: مجتمع البحث: تحدد مجتمع البحث بالابتهالات الدينية التي بُثّت عبر الإذاعة والتلفزيون العراقي خلال فترة الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وهي المرحلة التي شهدت بداية توظيف وسائل الإعلام الحديثة في نقل الإنشاد الديني إلى الجمهور ومن خلال تتبع الباحث للمصادر التاريخية والمواد الإذاعية المتوافرة تبيّن أن عدد الابتهالات الرمضانية العراقية المشهورة في تلك الفترة كان محدوداً نسبياً إذ لم يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة من ابتهالات معروفة ارتبطت بالبث الإذاعي والتلفزيوني في شهر رمضان كإبتهال يا إله الكون إنّا لك صمنا، قوموا صلوا، رمضان الخير، وقد ارتبطت هذه الابتهالات بالأجواء الرمضانية وبالبرامج الدينية التي كانت تُبث قبيل أذان المغرب الأمر الذي أسهم في ترسيخ حضورها في الذاكرة السمعية للمجتمع العراقي.

ثالثاً: عينة البحث: اختار الباحث ابتهال (يا إله الكون إنّا لك صمّنا) ليكون عينة البحث وذلك لما يتمتّع به من حضورواسع في الذاكرة الرمضانية العر اقية فضلاً عن ارتباطه المباشر بالبث الإذاعي والتلفزيوني في شهر رمضان كما يمثّل هذا الابتهال نموذجاً واضحاً للإنشاد الديني الذي يجمع بين النص الدعائي والبنية اللحنية المستندة إلى روحية النغم العراقي مما يجعله مناسباً للتحليل الفني وفق منهج البحث المعتمد.

رابعاً: ادوات ومستلزمات البحث:

١. التسجيل الصوتي للابتهال المعتمد في البث الإذاعي والتلفزيوني.
٢. النص الإنشادي للابتهال وتحليله لغوياً ودلالياً.
٣. بطاقة تحليل فني تتضمن مجموعة من المؤشرات الخاصة بالنص واللحن والإيقاع.
٤. نوتة موسيقية.
٥. الة عود.
٦. حاسبة الكترونية.

تحليل العينة:

النص:

يا اله الكون انّا لك صُمّنا
وعلى رزقِكَ أفطرنا وإنّا

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لصيام الغدِ يا ربُ نويّنا

فتقبل صومنا يا ربُ منّا

******

يا اله الكون يا ربّ السماء

خالق الانسان من طينٍ وماء

نجّنا من كُل كربٍ وبلاء

واقبل التوبةَ منّا واعفُ عنّا

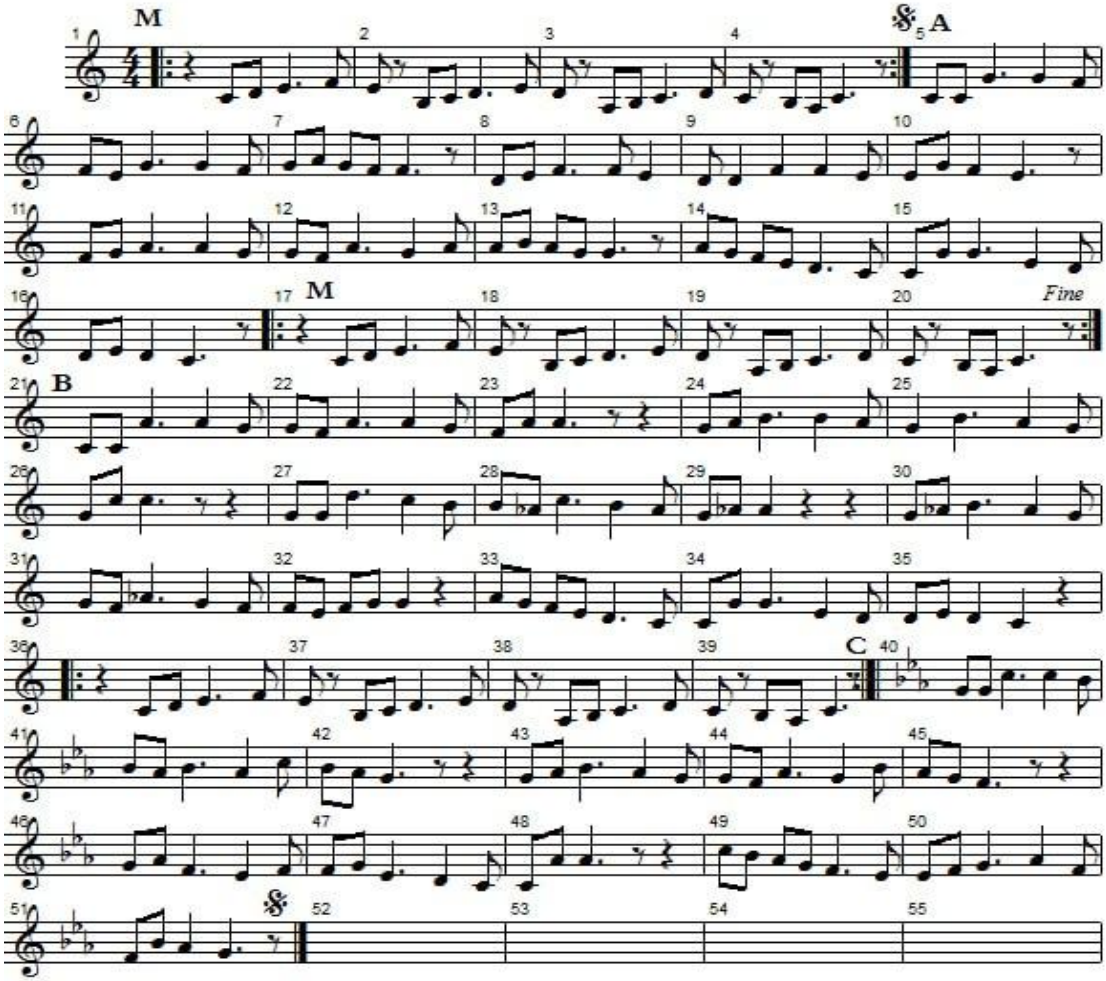
******

يا اله الكون يا مُهدي العباد

لطريق الخير في دُنيا الرشَاد

اهدنا يا ربّنا يوم المعاد

وتقبّل صومنا يا ربُ منّا



البطاقة التعريفية	
القالب	اغنية
المقام	تبريز
الميزان	٤/٤

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الإيقاع	هجع مصري
أداء	كورال
الملحن	روحي الخماش
الشاعر	هشام كاظم الحلّي
السير اللحني	MAMBMCAM
الاجناس المستخدمة	جنس عجم على الراست جنس عجم على النوا جنس نهاوند على الراست جنس حجاز على النوا
السير النغمي	تتابعات سلّمية صاعدة وهابطة قفزات نغمية متعددة
ركوز العمل	تام
المساحة الصوتية	اليكاه : المحير

١_ تحليل البناء اللحني:

الفكرة Mم١:م٤: تبدأ الفكرة بعبارة موسيقية لم تتعدى جنس الأصل بأصوات بشرية بعمل همهمات تجسد روح الخشوع والتصوف حيث استخدم جنس عجم على الراست لمقام العمل تبريز مع غناء للازمة المقام كوشت ونغمة حسيني عشيران والركوز تام على الراست.

الفكرة Aم٥:م١٦: تتكون الفكرة من جملتين موسيقتين فالجملة الموسيقية الناقصة الأولى تبدأ من م٥:م١٠ بعمل تتابعات سلّمية هابطة وصاعدة مع وجود قفزات نغمية بسيطة وقد استخدم الملحن جنس العجم على الراست مع لمس لدرجتي النوا والحسيني والركوز مؤقت على البوسليك في م١٠، اما الجملة الموسيقية الثانية الناقصة تبدأ من م١١:م١٦ بعمل جنس العجم على النوا بتتابعات سلمية صاعدة وهابطة وبلحن بسيط لسهولة تطابق التقطيع العروضي للنص الشعري والاهتمام بالجانب الروحاني للإبتهال والركوز تام على الراست في م١٦.

الفكرة Mم١٧:م٢٠: أعاد الملحن الهمهمات الافتتاحية بوصفها لازمة موسيقية تربط بين المقاطع

الفكرة Bم٢١:م٣٥: تبدأ الجملة الموسيقية الناقصة الأولى من م٢١:م٢٦ بعمل جنس عجم على النوا بقفزات نغمية بسيطة والركوز تام على الكردان في م٢٦، أما الجملة الموسيقية المطولة الثانية فتبدأ من م٢٧:م٣٥ بعمل جنس حجاز على النوا مع الوصول لنغمة المحير في م٢٧ بعمل خامسة تامة والركوز تام على الراست في م٣٥.

الفكرة Mم٣٦:م٣٩: أعاد الملحن الهمهمات الافتتاحية بوصفها لازمة موسيقية تربط بين المقاطع

الفكرة Cم٤٠:م٥١: تتكون الفكرة من الجملة الموسيقية الناقصة الأولى م٤٠:م٤٥ بعمل جنش نهاوند على الجهاركاه بنغمات سلّمية صاعدة وهابطة مع استخدام قفزات نغمية بسيطة والركوز مؤقت على الجهاركاه في م٤٥، اما الجملة الثانية الناقصة م٤٦:م٥١ بعمل مقام نهاوند كردي على الراست بنغمات سلّمية صاعدة وهابطة مع عمل قفزات نغمية كسادسة صغيرة في م٤٨ والركوز مؤقت على النوا في م٥١ بعمل جنس كرد على النوا.

الختام : إعادة للفكرة A ثم إعادة للفكرة M والختام في م٢٠ والركوز تام.

٢_ تحليل النص الشعري:

يتكوّن نص الابتهال من مقاطع دُعائيّة ذات طابع تعبدي مباشر ويتميّز ببنية لغوية بسيطة تعتمد على أسلوب النداء والدعاء والتضرع إلى الله تعالى ويظهر ذلك من خلال تكرار النداء في عبارة (يا إله الكون) وهو أسلوب إنشائي يَعكُس حالة الخشوع والتضرع التي تُميز الابتهالات الدينية كما يعتمد النص على مفردات دينية واضحة كالصوم والإفطار والتوبة والهداية والنجاة من البلاء وتعكس هذه المفردات المعاني الروحية المرتبطة بشهر رمضان فضلاً عن وضوح التقطيع العروضي المنتظم الذي ساعد الملحن على صياغة اللحن بصورة متوازنة ومتجانسة مع الإيقاع.

٣_ البناء الايقاعي:

استخدم الملحن إيقاع هجع مصري الرباعي البسيط ويسهم هذا الإيقاع في إضفاء طابع هادئ ومتوازن يتناسب مع طبيعة الابتهال إذ ارتبط هذا الإيقاع بأغلب الأناشيد الدينية والابتهالات.

٤_ خلاصة:

يتضح من خلال التحليل أن البناء اللحني للابتهال يقوم على توازن واضح بين النص الديني والبنية المقامية إذ اعتمد الملحن على مقام العجم بوصفه المقام الرئيس مع إدخال بعض التحويلات المقامية المحدودة ويكشف هذا المسار عن اعتماد الملحن بنية مقامية متدرجة تبدأ بجنس العجم على الراست ثم جنس الفرع عجم على النوا ثم استخدام جنس حجاز النوا ثم استخدم مقام نهاوند كردي على الراست لإثراء البناء اللحني قبل العودة إلى مقام الأساس لتحقيق الاستقرار النغمي في نهاية العمل وهو أسلوب شائع في صياغة الألحان الدينية ذات الطابع الروحي، كما أسهم استخدام الهمهمات واللازمات الموسيقية في تعزيز الطابع الروحي للعمل إضافة الى استخدام إيقاع الهجع المصري المتخصص بالأعمال الإنشادية الدينية الأمر الذي جعله نموذجاً مميزاً للإنشاد الديني المرتبط بالطقوس الرمضانية في العراق.

الفصل الرابع
نتائج البحث

نتائج البحث:

١. أن الابتهال الرمضاني في العراق يُعدّ أحد أشكال الإنشاد الديني المرتبط بالطقوس التعبدية لشهر رمضان إذ يجمع بين الوظيفة الروحية والتعبير الفني ضمن سياق ثقافي خاص بالمجتمع العراقي.

٢. أظهرت نتائج البحث أن عدد الابتهالات الرمضانية العراقية التي بُثّت عبر وسائل الإعلام خلال فترة الخمسينات والستينات من القرن العشرين كان محدوداً.

٣. أسهمت الإذاعة والتلفزيون العراقيين في نقل الابتهال الرمضاني من فضائه الطقسي المحدود إلى نطاق جماهيري واسع.

٤. أن النص الإنشادي للابتهال يعتمد على لغة دعائية بسيطة قائمة على النداء والتضرع الأمر الذي يعزّز البُعد الروحي للنص ويجعله مناسباً للأداء الجماعي في الإنشاد الديني.

٥. اتضح من خلال تحليل عينة البحث (يا اله الكون) إن النسيج اللحني يقوم على مقام العجم (تبريز) وهو مقام يتميّز بالاستقرار والوضوح النغمي كذلك استخدام إيقاع الهجع المصري مما يجعله مناسباً للأعمال الإنشادية ذات الطابع الروحي مع إدخال تحويلات مقامية محدودة.

٦. استخدام الهمهمات اللحنية في بداية عينة البحث ونهايتها شكّل عنصراً بنائياً مهماً في الربط بين الجمل اللحنية وتعزيز الطابع التأملي للابتهال.

٧. أن وسائل الإعلام العراقية أدّت دوراً مهماً في حفظ هذا اللون الإنشادي ونقله عبر الأجيال مما أسهم في تعزيز حضوره بوصفه جزءاً من الهوية الثقافية والذاكرة الرمضانية للمجتمع العراقي.

الاستنتاجات:

١. يمثل الابتهال الرمضاني في العراق شكلاً من أشكال الإنشاد الديني المرتبط بالطقوس التعبدية لشهر رمضانويعكس بعداً روحياً وثقافياً متجذراً في المجتمع العراقي.

٢. أسهمت وسائل الإعلام العراقية (الإذاعة والتلفزيون) في نشر الابتهالات الرمضانية وتثبيت حضورها في الذاكرة السمعية والثقافية للمجتمع.

٣. يتّسم البناء الفني للابتهال الرمضاني في العراق بالاعتماد على المقام الموسيقي العربي والإيقاعات البسيطة بما ينسجم مع طبيعة النصوص الدعائية والإنشاد الديني.

٤. يسهم الابتهال الرمضاني بوصفه شكلاً من أشكال التراث السمعي في تعزيز الهوية الثقافية والدينية للمجتمع العراقي من خلال ارتباطه بالممارسة الطقسية لشهر رمضان وانتشاره عبر وسائل الإعلام.

التوصيات:

١. الاهتمام بتوثيق الابتهالات الرمضانية العراقية وحفظها في الأرشيفات الصوتية والمؤسسات الثقافية بوصفها جزءاً من التراث السمعي والديني في العراق.

٢. تشجيع الدراسات الأكاديمية التي تتناول الإنشاد الديني والابتهالات الرمضانية من الجوانب الموسيقية والثقافية والإعلامية لما لها من أهمية في حفظ الهوية الثقافية.

٣. تعزيز دور وسائل الإعلام المعاصرة في إعادة بث وتقديم هذا اللون الإنشادي بما يُسهم في استمراريته وانتقاله إلى الأجيال الجديدة.

المقترحات:

١. إجراء دراسات موسيقية تحليلية لأعمال الإنشاد الديني والابتهالات في العراق للكشف عن خصائصها المقامية والإيقاعية وأثرها في التراث الموسيقي العراقي.

٢. إعداد بحوث إعلامية متخصصة في دور الإذاعة والتلفزيون العراقي في توثيق ونشر التراث السمعي الديني خلال القرن العشرين.

٣. دراسة مقارنة بين الابتهالات الرمضانية في العراق ونظيراتها في البلدان العربية الأخرى لبيان الخصائص الفنية والثقافية المميزة لكل تجربة.

المصادر: اولاً: الكتب

Al-Aadthami, H. (2000). The Iraqi Maqam: Where To? baghdad: General Cultural Affairs House.
Al-Allaf, I. K. (2012). History of Iraqi Media. Mosul: Dar Ibn Al-Atheer for Printing and Publishing.
Al-Hamad, M. A.-H. (1998). Supplications and Remembrances in Islamic Heritage. cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
Al-Kabir, A. A. (1988). Lisan al-Arab by Ibn Manzur (Vol. 11). CAIRO: Dar Al-Maaref.
Al-Nawawi, Y. i. (2004). Al-Adhkar. Beirut: Dar Ibn Hazm for Printing and Publishing.
Al-Rawi, N. (1981). Folk Art in Iraq. baghdad: Ministry of Culture and Information.
Al-Sayyid, A. (1989). The Art of Religious Ibtihal and Tawashih in Arabic Music. Dar Al-Maaref: دار المعارف.
Al-Wardi, A. (1969). Social Glimpses from the Modern History of Iraq. Baghdad: Al-Irshad Printing Press.
Azzi, A. (2010). Cultural Communication and Identity. Beirut: Arab Scientific Publishers.
Durkheim, É. (1995). The Elementary Forms of Religious Life. New York: Translated by Karen E. Fields.
Eliade, M. (1996). The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. Morocco, المغرب: Afrique Orient Publishing.
JAN Assmann .(٢٠١٠) .Cultural Memory and Early Civilization .london: Cambridge University Press.
Jan Assmann .(٢٠١١) .Cultural Memory and Early Civilization .london: Cambridge University Press.
McQuail, D. (2010). Mass Communication Theory. London: Sage Publications.
Mekkawi, H. E. (2009). Media Theories. cairo: Arab House for Publishing and Distribution.
Mohammed, H. S. (2011). Dictionary of Media Terminology. Amman: Osama Publishing and Distribution House.
Said, E. (1997). Culture and Imperialism. Beirut: Arab Research Foundation.
Turner Victor .(١٩٦٩) .Structure and Anti-Structur .london: Structure and Anti-Structure. Aldine.
Zayed, A. (2006). Dictionary of Social Science Terms. Cairo. Cairo: Center for Social Research and Studies.

Interactive Context and Postmodern Art Techniques

Iman Faris Salman
Iman_alfarisi@yahoo.com
Ministry of Education / Second Rusafa Education / Al-Sharqiya Secondary School.

Tahreer Ali Hussein Al-Jizani
Tahreer.huseen@uobasrah.edu.iq
College of Fine Arts / University of Basra

Abstract

This research addresses "Interactive Context and Postmodern Art Techniques," with the researcher aiming to highlight the concepts of interaction in contemporary art and the role of the audience in engaging with these arts. The research is divided into four chapters. The first chapter presents the general framework, addressing the research problem through the following question: What are the interactive contexts in postmodern art? It also includes an overview of the research's significance, objectives, temporal and spatial boundaries, methodology, and a definition of the essential terms upon which the study is based. The second chapter focuses on the theoretical framework, divided into two sections: the first (Interactive Context in Contemporary Art) and the second (Interaction Techniques in Postmodern Art). The third chapter discusses the research procedures adopted by the researcher, including the research population and sample, methodology, research tools, and content analysis of the sample. The fourth chapter provides a comprehensive review of the key findings the researcher arrived at:

1-Interaction is a fundamental condition in contemporary art; it is not just a technical addition but a philosophical and intellectual system.

2-Interaction is a shift from passive to active reception. The evolution of art has driven the audience to engage with it, making them an active part of its aesthetic and philosophical system.

3-Context plays a formative role in art, which is not isolated from its social, cultural, and historical contexts that affect the essence of the work and its understanding, in addition to the conclusions.

Keywords: Context, Interaction, Technique

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

السياق التفاعلي وتقنيات فنون ما بعد الحداثة

ايمان فارس سلمان
وزارة التربية - تربية الرصافة الثانية - ثانوية الشرقية للبنين

تحرير علي حسين الجيزاني
كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

الملخص

يتناول هذا البحث (السياق التفاعلي وتقنيات فنون ما بعد الحداثة) ، حيث سعت الباحثة على تسليط الضوء على مفاهيم التفاعل في الفنون المعاصرة ودور المتلقي في الاشتراك بهذه الفنون وجاء البحث في اربعة فصول ، تضمن الفصل الاول الاطار العام والذي عالج مشكلة البحث من خلال التساؤل التالي : ماهي السياقات التفاعلية في فنون ما بعد الحداثة ؟ كما تضمن عرضا لأهمية البحث وهدفه وحدوده الزمانية والمكانية والمنهجية مع تحديد المصطلحات الاساسية التي يقوم عليها موضوع الدراسة ، اما الفصل الثاني فقد ركز على الاطار النظري وجاء في مبحثين الاول (السياق التفاعلي في الفنون المعاصرة) اما الثاني فكان في (تقنيات التفاعل في فنون ما بعد الحداثة) ، وتناول الفصل الثالث الاجراءات البحثية التي اعتمدتها الباحثة، المتكون من مجتمع البحث وعينته ومنهج البحث وأدوات البحث وتحليل محتوى عينة البحث ، وجاء الفصل الرابع باستعراض شامل لابرز النتائج التي توصلت اليها الباحثة :

١-يعد التفاعل شرطا اساسيا في في الفنون المعاصرة ، فهو ليس اضافة تقنية فقط بل منظومة فكرية وفلسفية .

٢-التفاعل هو تحول من استقبال سلبي الى ايجابي ، فتطور الفنون دفع المتلقي للتفاعل معها واصبح جزءا فعالا في منظومتها الجمالية والفلسفية .

٣-السياق عامل تشكيل للفنون التي ليست بمعزل عن سياقاتها الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي تؤثر في صميم العمل وفهمه ، فضلا عن الاستنتاجات .

الكلمات المفتاحية : السياق ، التفاعل ، التقنية

الاطار المنهجي للبحث : مشكلة البحث :

ان التراكم المعرفي في أي حقل من حقول المنجز الانساني ما هو الا نتاجاً للتلاقح الفكري خلال آلية الترابط بين انساق المعرفة والفكر المتجاورة، وان هذه العلاقة المتفاعلة والمتجانسة لأنساق المعرفة وهي نظم معرفية موجودة في كل المنجزات العلمية والادبية والفنية ، حيث ان الابداع وآلياته والتحقيق الجمالي للفعل الفني تتشابه في الكثير من السمات والاسس بالرغم من اختلاف التكوين البنائي او التركيبي لكل منجز فني. لذا فان نظرة تاريخية للفن نجده ومنذ اقدم العصور يمارس على نحو تفعيل دور وحدة الاجناس او تداخلها مع البعض، فنجد الرسم والشعر والادب والمسرح والموسيقى تؤدي بإدوار تغييب الحدود وهذا واضح في كثير من الطقوس الدينية التي مارسها الانسان القديم حيث كانت تتم مراسيم وطقوس معينة يجتمع فيها الأداء الحركي للجسد والاشعار والقصائد والتلوين للأجساد البشرية والمنحوتات الخاصة للتعبد ..الخ، وعلى صعيد الفنون مثلا ان الفن المسرحي يضمّ جنس الموسيقى والشعر والنثر، فضلاً عن اللغة المصحوبة بالمشاعر والاحاسيس والحركات التي تجسد ادواراً ووظائف مختلفة، وجميعها تمثل دوراً لنمط مسرحي أو تشكيلي أو أدبي أو شعري موحد، وضمن حقل الفنون الجميلة بوجه العموم والتشكيل بوجه الخصوص والذي يعدّ جنساً فنياً بحد ذاته ، وهو في ذات الوقت يضم بين دفتيه اجناساً فنية اخرة وادبية وفلسفية اخرى ، من هنا تطرح الباحثة التساؤل التالي

(ماهي السياقات التفاعلية في فنون ما بعد الحداثة ؟)

أهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث في فهم السياق التفاعلي لفن السينما في فنون ما بعد الحداثة ، وتصعيد آليات التلقي الجمالي، فهما وذائقية عند متلقي الجمال والفن ، كما يمثل محاولة لتقصي جماليات البحث في العلاقة التفاعلية بين فن السينما كونها من فنون العصر الفاعلة،

حيث تاثيرها على فن التشكيل خصوصا مابعد الحداثة واساليبها الاخراجية، الحاجة لهكذا عناوين معاصرة تجمع اشتغالات التكنولوجيا المعاصرة والتطور الرقمي الهائل والإعلامي وتطويعه في فن التشكيل المعاصر، وافادة طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة والمهتمين بالفنون المابعد حداثية وتقنياتها وأساليبها.

هدف البحث :

الكشف عن السياق في التفاعلي الذي تحققه التقنيات السينمائية في فنون ما بعد الحداثة .

حدود البحث: حددت الباحثة إطار بحثها في :

أ- الحدود الموضوعية : كل الاعمال الفنية التشكيلية المعاصرة التي وظفت فن السينما سواء بالتقنية او النصوص والتي تظهر فيها فعل السياق التفاعلي بين الاثنين.

ب _ الحدود المكانية : أمريكا ، اوربا، اسيا

ج _ الحدود الزمانية : من عام ١٩٩٠ – ٢٠٢٥

تحديد المصطلحات :

-التفاعل : لغة :

فاعل (ف ،ع ،ل) تفاعلت ، أتفاعل ، تفاعل ، تفاعلت المادتان اي تداخلا ، اثرت احداهما في الاخرى ، مثل (تفاعل الرجلان) ، عرف (الفيروز ابادي : تجانس مع الشيء او ذاب معه ، ويقال : تفاعل المرء مع الجماعة اي تشارك (Al-Fayruzabadi 1988، 788) ، وتفاعل ايضا اصبح بينهما تفاعل مستمر ، يتفاعل تفاعلا : أثر كل منهما في الآخر ، تفاعلت المادتان فنتج مادة جديدة، وعرفها التهاوني : تفاعل الرجل مع القوم اي شاركهم(Al-Tahawni، 1973،344)

إصطلاحا :

إن كلمة التفاعلية (Interactivité)مركبة من كلمتين في أصلها اللاتيني، أي وتفيد (activus) وتعني بين أو فيما بين، ومن الكلمة (Inter) من الكلمة السابقة الممارسة في مقابل النظرية وعليه، عندما يترجم مصطلح التفاعلية من اللاتينية، فيكون معناه ممارسة بين اثنين أي تبادل وتفاعل بين (L'interactivité)شخصين.

تفاعل مع الحدث : تأثر به ، والتفاعل (امتزاج وانصهار) اي تعمل وحدة عمل واحد كقوة حيوية (Fuad 1994، 67) ، و (أوتاواي) يعرفها : الاسم الذي يطلق على اي عالقة تحدث بين الاشخاص في مجموعات او بين المجموعات بعضها ببعض كوحدات اجتماعية (Ottawa 1976 ، 96)، فيما يعرفها (أوبنك) بانها قوة العمل الجماعي كما يراها الذين يسهمون فيها (Jean، 1974، 96) ، فيما تحسبه (منيرة حلمي) بأنه ((التقاء سلوك شخص مع شخص آخر ، يكون سلوك كل منهما استجابة لسلوك الآخر ، ومنبها لهذا السلوك في الوقت نفسه))(Helmy، 1978،230) ، اما الناقد الكبير (سعيد يقطين) يعرفها بانها (انصهار المتلقي في بنية النص بوصفه ذاتا فاعلة)(Yaqtin، 2005، 66)) ، **اجراءا** : هو التأثير الحاصل للجاهزية الفنية على المتلقي وبوسائل شكلية وتقنية واظهارية

-السياق : لغة :

أصل السياق : "سواق, فقلبت الواو ياء لكسرة السين، وهما مصدران من ساق ، أما تساوق, أي: ما تتابع، و المساوقة : المتابعة كأن بعضها يسوق بعضا (Ibn Manzur،2004،247) ، وقد فسر المعنى (نحث المجرمين على المسير الى جهنم عطاشى كالابل (Al-Tabrasi، 1986، 820) **اصطلاحا :** البيئة اللغوية التي تحيط بصوت أو فونيم أو مورفيم أو كلمة أو عبارة أو جملة ، ويعرفها " فيرث (المعنى لا ينكشف الا من خلال تسييق الوحدة اللغوية , اي وضعها في سياقات مختلفة و يقول أصحاب هذه النظرية في شرح وجهة نظرهم , معظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات اخرى، وأن معاني هذه الوحدات لا يمكن وضعها أو تحديدها الا بملاحظة الوحدات الاخرى المجاورة لها) (Omar ، 1998، 69)، امّا ثقافيا فتعرف على أنّها نظام يتكوّن من مجموعة من المعتقدات، والإجراءات، والمعارف، والسلوكيات التي يتمّ تكوينها ومشاركتها ضمن فئة معينة، ويعرفها عالم الاجتماع الفرنسي (ليفي شتراوس)بأنها ((مجموعة من المنظومات الرمزية التي تحتل المرتبة الأولى فيها اللغة وقواعد الزواج والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم والدين، وهذه المنظومات كلها تهدف إلى التعبير عن بعض أوجه الواقع المادي والواقع الاجتماعي وكذلك العلاقات التي يقيمها هذان النمطان مع بعضهما بعض وتلك التي تقوم بين المنظومات الرمزية نفسها مع بعضها)) (Cush، 2002، 22) **اجراءا :** السياق هو التوصيف الدلالي المحيط بالعناصر الجاهزة المكونة للمنجز الفني والتي تنبني وفقا لتجاورها داخل المساحة البصرية للعمل

اذا **السياق التفاعلي اجراءيا :** هي الاطر المفاهيمية للوحدات والعناصر المتجاورة داخل المنجز الفني والتي تنطوي على صياغات جمالية وإدراكية يكون للأثر التفاعلي فيها دورا في اشتراكات تشكيل الاشياء الجاهزة في الفن المعاصرة.

المبحث الاول : السياق التفاعلي في الفنون المعاصرة :

جاءت الفنون الرقمية التفاعلية لتعطي للمتلقي فرصة المشاركة في العمل الفني بطريقة تفاعل الجسد مع الاشكال الرقمية المصممة بالحاسوب ، هذا التلاقح انتج لنا جمالية تحاكي الواقع الحالي من خلال مدخلات وما أستند عليه الفنان على أجهزه الحاسوب مع اجهزة الاستشعار التي تقيس درجات الحرارة والاستجابات متداخلة مع اجهزة تكنولوجية مسؤولة عن تصميم الصور وعرضها بمجسمات ثلاثية الابعاد (أجهزة الاسقاط الضوئي ، شاشات العرض التليفزيونية ، سماعات الواقع الافتراضي ، و نظارات الرؤية ثلاثية الأبعاد ، الرؤية المزدوجة) حيث يعايش ((المتلقي في هذا الأثر تفاعلات جديدة قوامها النفخ كفعل يؤتيه المتدخل على جهاز صغير مرتبط بشاشة الحاسوب لخوض التجربة الابداعية التي تجعل من المتلقي عنصرا فعالا ومساهما في تشكيل هذا الأثر لتنفتح ، و ليحّول آنيا إلى معلومات رقمية مطابقة له ترسي مبادئ تلك الحركة والتغير الذي تعيش أطواره الزهرة البرية الماثلة على شاشة الحاسوب))(Muhannad، 2018، ٥٦) ايضا التطورات التكنولوجية من ((الوسائل الضوئية الصناعية مثل الضوء الوهاج Light Incandescent ،وضوء الزئبق الفلورسنت وضوء، (Neon light) النيون والتي وظفت في بنائية العمل الفني كما في أعمال فن الضوء ، الذي قام على الضوء كعامل رئيسي في صياغة أفكاره وتوجهه المفهومي، فاستخدم الضوء بصورة حداثية تمتلك كل المقومات التشكيلية والتعبيرية، وكافة طرق الجذب والأثارة الفنية والحداثية للجمهور، وإحداث التغيير في مواصفات المدرك الجمالي للعمل الفني ،فقد تلمس وتكشف الفنانين في ضوء الليزر(Laser) طاقة لا تتوفر في أي مصادر ضوئية أخرى ، إضافة إلى مجموعة من الخصائص التي تميزه في عملية التشكيل وتختلف عن استخدام الضوء العادي في بعض الأعمال التي استخدم فيها الضوء كخامة ووسيط لتشكيل العمل الفني كما في أعمال فن الضوء Art Lumia مثل إمكانية توظيفه في شكل حزم ضوئية مترابطة ومتماسكة والتي يمكن تكبيرها باستخدام عدسات مكبرة وتقسيمها باستخدام شرائح زجاجية محدبة ومقعرة)) (Ahmad،2006، ٦٥) تدخل في الأعمال الفنية والعروض السينمائية والمسرحية ، ومنها ايضا صورة الهيلوجرام الافتراضية التي تتميز بالخصوصية والابداع ، تتمتع بتقنية ضوء لوني يختلف عن الوسائط الضوئية التقليدية وهو ما يعطي للفنان قوة تعبير جديدة متطورة بأفكاره ، بما تملكه من عناصر فيزيائية وزوايا رؤية متعددة تكشف عن آلية الحركة (الاستمرارية) ، خالقة الاثارة ودافعة المتلقي للتفاعل مع هذه المجسمات الوهمية ، والى الدهشة وجمالية الذائقة ، الهيلوجرامية محاولة لتلوين الفراغ ، كي تشكيل نوعا من الشفافية من خلال نسج فراغات لونية عن طريق الضوء ، ليعيد إنشاء الصورة المراد عرضها بصوره ثلاثية الأبعاد، فالهولوجرام أداة اسلوبية ، و البعض من الفنانين يذهبون بعيدًا عن الرؤى السائدة والمطروحة للوسائط التقليدية ، هي مادة جديدة ووسيط تعبيري وفرتها تكنولوجيا ما بعد الحداثة كحل بديل عن صلابة الأجسام ، ومن هذه الفنون (الفن الشعبي (Pop Art) ،الفن المفاهيمي ، فن الفلوكسس، فن التجهيز في الفراغ، الفن البصري ، فن الجسد ، فن الاداء)

المبحث الثاني : تقنيات التفاعل في فنون مابعد الحداثة :

أن تطور الفن يشبه تطور اي علم وحتى يشبه تطور الطبيعة نفسها ، فهو يشمل الكثير من الاساليب والاتجاهات والحركات ، ورغم انها متداخلة مع بعضها ، ولكن من الضروري التفريق بينها من الناحية النظرية ، فتطور الفن بشكل عام هو تطور منظومة كاملة واحدة اسوة بالعلوم والدين ، تطور مركب عبر تطور مختلف الفنون كمدارس واساليب (كالعمارة والنحت والموسيقى والرقص والصورة المتحركة) ، فالأمر بالنسبة للأخيرة لم يعد قاصرا على انتاج افلام قصيرة المنتجة لموضوع واحد بل تخطى ذلك الى انتاج افلام ((المفهوم الواحد لتعرض جانبا من الموضوع او تصور مهارة متميزة لا يستغرق سوى بضع دقائق اذ انها كافية لتغطية الهدف ، يتضمن بعضها مشاركة المتلقي)) (Sharaf al-Din، 2000، 238) فالحركة في الفيلم السينمائي تخلق بذاتها سياقا تفاعليا كون نجاح العمل يعتمد سمات الموضوع نفسه او تخلقه حركة الكاميرا ذاتها ، او حتى عن طريق المونتاج الكلي للصور المتعددة ، وبالتالي عند استقبال التلقي ، فليس حركة الاشخاص داخل المشهد نفسه تعطي مفهوم الحركة بل فكرة حركة الموضوع كي تعطي المتلقي الاحساس بالحركة ، فالدول المتقدمة كما يرى (بودريارد) اعطت من ((السرعة والحركة السينمائية ما يكفي لخلق أزمة في المنطق التفسيري ، وهي تمثل انتصار النتيجة على السبب ، واللحظة على الزمن ، والسطح على اعماق الرغبة ، ففي مثل هذا النوع من البيئة يمكن للصورة ان تزدهر بسهولة ، وما دام مستحيلا الحفاظ على شيء من

الصلابة والديمومة وسط العالم الآني المتشظي ، وان النجاح في انتاج الصورة وتسويقها امرا مربحا الى درجة الاستثمار في حقل بناء الصورة كحقل رعاية الفنون والمعارض والانتاج الفيلمي والتسويق))(Sharaf al-Din، 2000، 484) ، تحليلات "ما بعد الحداثة" تؤكد أن الرأسمالية في ترويجها لسلعها تستخدم الثقافات المحلية ، وتبيعها كسلع في مختلف وسائل الأعلام خاصة السينما، وبالتالي تساعد على تشظي العالم وتفكيكه ، فما يميز الصورة البصرية عن باقي الانظمة الدالة هي حالتها التماثلية او ايقونيتها كما يرى المنظر (كريستيان ميتز) ، بمعنى شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله غير أن الصورة، ليست تماثلية سوى في شكلها العام، اضافة على احتوائها على مجموعة من العلاقات الاعتباطية بموضوعها (أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله) ، أي في شكلها العام إضافة إلى انها في جوهرها تضم مجموعة من العلاقات الاعتباطية بموضوعها، ومثلما لا يصح، أن نعمم ظاهرة الصوتية في اللغة الطبيعية على النسق العام لهذه اللغة، فكذلك لا يصح أن نغلق الصورة على نفسها ، فأهمية المماثلة تتجسد في قابليتها على تحول الشفرات ، يربط (جان ميتري) الصورة بالوعي ((إن الوعي لا يوجد في حد ذاته، فهو ليس شكلا جوهريا للواقع، إن الوعي بالموضوع المحسوس يختلط بالموضوع الذي نعيه ونشعر به، فبالنسبة له لا وجود للوعي إلا من خلال الموضوع، كما لا وجود للموضوع كموضوع إلا عبر الوعي، ولذلك، فالصورة هي الشكل الذي من خلاله يبرز التفكير على سطح الوعي، فهي ليست محتوى نفسيا ولا واقعا ساكنا أو شيئا ما يخدم التفكير ويوجد سابقا عنه، إن الصورة، "نشاط ذهني وفعل إرادي، وفي استقلالها عن كل ذلك لا تساوي الصورة أي شيء)) (Grafy ، 1998، ٣٢)، فالصورة السينمائية في موجة ما بعد الحداثة تقدم صور متعددة ومختلفة للذات ، كون الانساق في تفاعليتها لا تفسر طبيعة الانسان ، فالشخصية في الاعمال الدرامية تجمع كل التناقضات باعتبار ان الذات مشتتة ، فمثلا في (الفيديو كليب) ، ليس هنالك اي موقف واضح من أي شيء، كما ان الصورة ضبابية لا تقدم أي معنى فهي ((لا تقدم سلسلة مترابطة من الأحداث المتعاقبة التي تجمعها سياق واحد، بالإضافة إلى تسطح المعنى، فهذه الأغاني تعمل على الاباحية والتشظي، فصورة الأغاني المصورة، لا تثق في وجود معايير علوية نبيلة، والموسيقى، ليس لها أي نزعة جادة تناقش مشكلات الانسان المعاصر، بل تعبر عن حيرته وضياعه بالإعلاء من شأن الهروب من وهم الحداثة، بالممارسات الجنسية)) (Viktrov، 2015، ٧٠) ، وكذلك الامر بالنسبة الى (الاعلان) في صورته بتجميل الواقع ، فعلى حد تعبير (بورديو) ان الاستهلاك يتغير ووسائل الاعلام ساعدت على تعددية الحقائق ، التي تعدت الواقع الى عالم الخيال ، وساهمت الصورة الخيالية العلمية بمؤثراتها الصوتية والبصرية على وجود متلق جديد ذواق لعالم جديد بتكنلوجيا لا تنتمي ولا تحمل اي معنى للواقع بل مجرد هروب من عالم الحقيقة الى عالم قوة مفقودة ولذة ، الحدود تتداخل ايضا في مختلف اشكال التعبير الفني وهذا ما خلق اساليب جديدة تفتح آفاقا كبيرة في التفاعل بين المتلقي وصانع العمل الفني ، والفن التشكيلي ايضا دخل في انماط سياقية في التفاعل مع المنظومة الفيلمية من خلال : (الواقع المعزز والواقع الافتراضي، الفن الرقمي والتكنلوجيا ، السينما التجريبية والفديو آرت ، الفضاء المكاني والتفاعل مع البيئة)، بعد مرور عقدين ونيف من الألفية الجديدة نضجت اتجاهات فنية عدة كانت في بدايات ظهورها مع مطلع الالفية ، مثلما ظهرت فنون أخرى تمزج بين العلوم مع الحواس بطريقة مثيرة ومدهشة ، والباحثة ترى ان صلب موضوعها يتجسد في هذه الفنون الحديثة التي ستشكل مستقبلا نقطة التلاقح مع الفن التشكيلي لترسم صورة الفن القادم ، ولينتقل من رؤية العمل الى الغوص في داخله فالتفاعل لم يعد بالشعور والرؤية فقط بل تعداه الى التأثير البيئي ، ومن هذه الفنون (فن الفيديو (Video Art) ، فن الاداء والتفاعل المباشر (Performance Art) ،فن الظلمة المطلقة (Darkness Art) ،العمارة الضوئية (Architectural Light Play) ،التشكيل بالظلال الرقمية (Digital Shadow Mapping) ،التشكيل غير المكتمل قصدا (Imperfect By Design) ،فن البلوكشين (التشكيلي التشاركي) ، فن التوأمة الرقمية (Digital Twin Art) ،فن الزمن السائل (Liquid Time Installations) ، تشكيل تحت الذري (Quantum Aesthetics، فن استعادة الحواس الضائعة (Restorative Sensory) ،فن (النيورو آرت) Neuro Art ،التشكيل الفوضوي المنظم Chaoticism Painting ،فن (امتداد الطبيعة) Extension Of Nature ،فن (تدرجات الهدوء) Atmospheric Gradients ،فن الكولاج الملموس Sensory Crafted Collage ، فن النانو تشكيل ،فن النحت الهوائي Pneumatic Art ،فن الغبار الذكي Smart Dust Art ،فن ترا –ديجتال Tradigital Art ،فن التجهيز الحسي المفرط Sensory – Rich Installations ، فن التشكيل باخوارزميات الحية Live Generative Art ،الفن البيئي المستدام Eco Conscious Art ،فن السايبر اورجانيك Cyber Organic Art ،الذكاء الصناعي التوليدي التفاعلي Generative AI ،الواقع الممتد والمساحات الغامرة ،الفن الرقمي والانغماسي Immersive Art ،فن التجهيز في الفراغ Installation Art ،الفن الخوارزمي Algorithmic Art ، الفن السيبراني (Cyber Art) :)

مؤشرات الاطار النظري

١-السياق التفاعلي يشجع المتلقي على المشاركة والتفاعل مع العمل الفني أو الرسالة المقدمة من قبل الفنان داخل المنجز الفيلمي .

٢-السياق التفاعلي في العمل التشكيلي لما بعد الحداثة من اهم الرؤى النقدية والفلسفية والنفسية حيث يربط المعنى داخل المنجز الفيلمي بين المتلقي وصانع العمل.

٣-السياق التفاعلي جماليا يربط التذوق الفني عند المتلقي وجدانيا ونفسيا ، باعتبار الفن يوحد الافكار والمشاعر عند الافراد .

٤-السياق التفاعلي التشكيلي ينحو نحو الحركية باقترانه مع البنائية الفيلمية في فنون ما بعد الحداثة .

٥-خبرة وثقافة المتلقي هي الابداع الحقيقي ، فالمتلقي هو الفاعل الحقيقي في انتاج الدلالات وبالتالي الحصول على المعنى .

الفصل الثالث:

اجراءات البحث

مجتمع البحث :

يضم المجتمع البحثي الفنون المعاصرة المنتجة في الولايات المتحدة الامريكية و أوربا لمرحلة ما بعد الحداثة منذ تسعينات القرن الماضي وحتى عام وقتنا الحاضر ، و نظرا لسعة وطول المدة الزمنية لحدود البحث ، فقد حصرت عدد من نتاجات الفنون المعاصرة المتفاعلة داخل بنية فنون ما بعد الحداثة ،لذا اطلعت الباحثة على ما متوفر من المكتبة البصرية المعاصرة .

منهج البحث :

اعتمدت الباحثة في انجاز بحثها على المنهج (الوصفي) بطريقة تحليل المحتوى ، الذي ينطوي على الوصف والتحليل ، وهي الطريقة التي كمن خلالها على الاجابات عن الاسئلة التي تثيرها مشكلة البحث بعد تشخيص الظاهرة ، وتحديد عناصرها ،ما يحيط بها من ظروف لغرض الاسترشاد في التحليل .

اداة البحث :

نظرا لطبيعة نماذج عينة البحث وخصائصها المختلفة ، ومن اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن السياق التفاعلي لفن الفيلم في فنون ما بعد الحداثة ، اعتمدت الباحثة اداة الملاحظة الدقيقة الفاحصة للاعمال الفنية اضافة الى المؤشرات الخاصة بالاطار النظري .

عينة البحث :

اختارت الباحثة عينات بحثها حسب ما ورد في مجتمع البحث ، فقد تم الاختيار قصديا بالتشاور مع السيد المشرف للعينات مع مراعاة العينة المختارة حسب غزارة الانتاج في السنة ، وقد اختارت الباحثة (٣) عينات.

تحليل العينات :

عينة (١)

اسم العمل	اسم الفنان	القياس	الخامة المستعملة	سنة الانجاز
انفجار	كورنيلا باركر	٤ × ٥ × ٥ أمتار	محتويات سقيفة حديقة تم تفجيرها بواسطة الجيش البريطاني ، مع خشب ومعادن وبلاستك ، سيراميك وورق واسلاك	١٩٩١

عمل تركيبي للفنانة البريطانية كورنيليا باركر ، ابتكرته عن طريق مطالبة الجيش البريطاني بتفجير سقيفة مخزن مليئة بالأشياء المنزلية والادوات المستعملة ، ثم عملت على جمع القطع المتناثرة وعلقتها في منتصف الفضاء باستخدام الاسلاك ، لتعطي ايحاء باللحظة التي تلت الانفجار وكأن الزمن قد تجمد لحظتها ، اضاءت التركيب بمصباح مركزي واحد ليلقي بظله على الجدران والارضية ، الظلال جزء من بنية العمل كأنه لحظة درامية ، بذكاء لعبت الفنانة على العنوان حيث يشير الى المادة المظلمة الباردة وهو اصطلاح يشير الى المادة غير المرئية التي

يتكون منها الكون ،العمل استعارة للفوضى ، مثلما هو من ناحية اخرى يشير الى اهمية الاشياء المنزلية ، تتجلى البنية التقنية للعمل على توظيف الاحتياجات المنزلية اليومية ثم تحويلها لتجربة بصرية ، العمل عبارة عن مجموعة مواد هي محتويات مخزن (خشب ، بلاستك ،ورق) ، مواد حياتية بسيطة لكن تكتسب مدلولاتها بعد ان تمر بعملية تحول مختلفة ، بعد الانفجار قامت الفنانة بجمع القطع المتناثرة والشظايا واعادت توظيفها بشكل فني يعكس لحظة ما بعد الانفجار من خراب ودمار ، ولحظة بصرية لاعادة تأمل اللحظة ما بين الفوضى والنظام ، علقت الفنانة بقايا الشظايا والمواد باسلاك رفيعة لا ترى ، لتصيغ لحظة الدمار ، كأن الانفجار توقف فجأة ، اشبه بتوثيق اي حالة بصورة فوتوغرافية ، فراغ مشحون بالحركة المتخيلة ، نكتشف تفاصيله من جميع الزوايا ، كما ان الاضاءة لها دور مؤثر في تأكيد اللحظة البصرية ، فمصدر الضوء الواحد في المركز اعطى ظلالا ممتدة على الجدران لتتضاعف صورة الانفجار ، وكأن المخزن ينفجر من جديد بصريا و تخيليا ، لتعمق لحظة التلقي وتجعل التجربة اكثر حسية . تفاعليا لحظة الانفجار في العمل هي نقطة التقاء مثيرة بين بين عالمي التشكيل وعالم الفيلم ، ليعكس قدرة الفنون المعاصرة على خلق تفاعل في الافكار ، عبر استخدام مواد وقطع متناثرة ، العمل يتجاوز التقليدية نحو تجربة بصرية اخاذة وعميقة ، تحفز المتلقي على التفاعل مع سكونية لحظة الانفجار ، لتتجلى قدرة الفنانة على استحضار حالة التوتر والخوف والموت بمشاركة حسية ونفسية ، فيلميا يحدث الاثر كما في الفيلم السينمائي حين يتابع المتلقي لحظة الانفجار زمنيا ، انها لحظة تشبه الى حد كبير مشهد النهاية من فيلم المخرج الايطالي مايكل انجلو انطونيوني (نقطة زابرسكي) حين صور مشهد الانفجار الاخير بـ٨ كاميرات ومن(٨) زوايا ، الزوار تتابع حركية الضوء وسقوط الاضاءة المنبثقة من الشظايا الطائرة ، هذه اللحظة تشبه سكونية اللقطة في فيلم يجمد الزمن السائر دراميا ، اذا الضوء هنا يخلق تفاعلا بين الواقع والخيال كما استخدامه للتاثير في المزاج العام سينمائيا عبر المونتاج ، من لحظة جمالية اخرى ، توحي لحظة الانفجار حسيا بالتحرر والطيران ، كما تفعلها اللحظة السينمائية حين يتحرر المتلقي نفسيا عبر السرد المتتابع ، وانفعال الشخصيات ، انها لحظة اندماج فن التشكيل بفن الفيلم ، الباحثة ترى ان فن (التجهيز في الفراغ) يدمج التشكيل مع لحظة سكون زمنية سينمائيا ، تتطلب مشاركة المتفرج ، انها قدرة الفنون كما جسدتها الفنانة على محاكاة الدراما والتشويق، ليروي العمل جانب سردي حكائي غير مرئي لكنه ملموس عبر التأمل والتفكير .

عينة (٢)

اسم العمل	اسم الفنان	القياس	الخامة المستعملة	سنة الانجاز
اليرعات على الماء	يايوي كوساما	تركيب فني ، تختلف أبعاده اعتمادًا على مساحة العرض المحددة في كل متحف	المرايا ، الماء ، مصابيح ، الخشب والمعادن ، الواح الاكريلك والزجاج	٢٠٠٢

عمل الفنانة اليابانية يايوي كوساما المذهل (اليرعات على الماء أو ما يعرف باسم ارواح ملايين السنين الضوئية) هو تركيب فني يتيح للمشاهد تجربة فريدة في عالم الفن الحديث ، يعكس العمل اسلوب الفنانة الفريد في غور واستكشاف عوالم اللانهاية والتكرار وكأنها صدى لنظرية نيتشه في (العود الابدي) ، حجم هذا العمل يختلف حسب مساحات العرض الذي يعرض فيه في كل متحف ، حيث يكييف ليتناسب مع البيئة المعروض فيها ، وهذا يضفي عنصرا مميزا وفريدا للتجربة المعروضة ، العمل بمجمله يتكون من عناصر عدة متداخلة ببعضها ، المرايا

التي تغطي الجدران بالكامل ، لتخلق تأثيرا بصريا أخاذا من الانعكاسات ، المرايا ليست أداة جمالية فقط بل ترمز الى اللانهاية والابدية في فكر الفنانة ، فالانعكاسات وتداخلها تعطي شعورا بالامتداد اللامحدود للفضاء ، منتصف المتحف بركة مياه تعكس الاضواء والمرايا ، لتضفي بعدا جماليا آخر ويعزز الاحساس بالاستمرارية ، تتفاعل المياه مع الاضواء لتظهر انعكاسات وتداخلات جذابة للنفس والعين ، وهذا يخلق تاثيرات تشبه النافورات الراقصة ، ولعل افضل عناصر العمل هو مصابيح LED التي يتراوح اعدادها بحدود (١٥٠) مصباحا ، تمثل اليراعات ، يتم تعليق المصابيح بشكل عشوائي تتناثر كحشرات مضيئة في الجو ، اليرعات الضوئية تخلق حركة بصرية مذهلة ، تتراقص هذه الاضواء على الماء وتعكسها المرايا ، لتعزز الاحساس بالوجود في عالم حلمي ، ايضا تستخدم الخشب والمعادن في بناء الشكل الاساس للغرفة ، هذه المواد تعطي شكلا متوازنا للعمل بين العناصر الاصطناعية والعناصر الطبيعية ، ايضا الواح الاكريلك والزجاج تضيف هي الاخرى تعزيزا بصريا يخلق طبقات شفافة تضفي ديناميكية وحركة للعمل ، بالتالي هي بنية تحاكي تجربة حسية في فضاء ضوئي مائي ، والانعكاس يجعل المشاهد يشعر وكأنه في عالم بين الواقعي والخيالي ، عالم يبعث على التفكير في الوجود والابدية ، هي فلسفة كوساما في استكشاف التفاعل بين المكان والذات والكون ، عالم يمتزج فيه الفن مع الحياة بلحظة سحر بصري روحاني ، في البنية التقنية للعمل تعتمد على التكيف مع المساحة المعروضة ، فيتم تعديل ابعاد العمل حسب حجم صالة العرض ، فالقاعة تحوي مرايا تغطي جدرانها لتخلق احساسا بالابدية والمرايا تجسد الفكرة الاساسية التي تتحدث عن التكرار للوجود ، تعكس المرايا ضوء المصابيح والماء ، الذي يتم وضعه في بركه تزود بآلية حركة هادئة خفيفة لتعزيز تاثير الانعكاسات وتعطي صورة عن الحياة الطبيعية ، فالماء هنا ليس عنصر بصري فقط بل تاثير سمعي وتفاعلي ، مصابيح الاضاءة LED الـ(١٥٠) المعلقة موجهة لتبدو يراعات صغيرة مضيئة طائرة في الفضاء ، موزعة عشوائيا فوق الماء تحدث تاثيرا يشبه حركة اليراعات وتخلق ديناميكية ، واضاءة المصابيح ناعمة تتناسب مع الطبيعة وتعطي احساسا بالسحر ، اما الخشب والمعادن فتستخدم في بناء الهيكل ، ميكانيكيا هنالك مضخات تحريك للماء بشكل مستمر وتعزز تاثير الانعكاسات ويعطي شعورا سمعيا بصريا للمشهد ككل ، كذلك المصابيح مزودة بنظام تحكم يعيد توزيعها حسب الوقت او تفاعل المشاهدين وهذا ما يجعل العمل يتغير باستمرار .تفاعليا عمل ليايوي كوساما اليابانية جزء من اعمالها العديدة التي تتحدث عن فكرتها الثابتة حول الابدية ، التكرار ، الفراغ ، الوجود ، التأمل ، وهذا يتجسد في عملها حيث تتفاعل وتتداخل الابعاد المادية والرمزية لتكون حلقة موصلة بين الفنون البصرية والفنون المعاصرة التي تعتمد على التفاعل الجماهيري ، تشكيليا تقدم كوساما تأثيرات بصرية متكررة للاضواء في القاعة ، لتخلق بيئة مؤثرة على حواس المشاهد وتفاعله مع العمل ، التفاعل مع الابعاد المكانية يضفي بعدا تجريبيا للعمل ويتيح للمشاهد الغوص داخل التجربة بدلا من مراقبتها عن بعد ، الاضواء العديدة المتناثرة التي تشبه اليراعات فوق سطح الماء ، تجسيد لفكرة التكرار ، والتكرار تشكيليا هو مقياس لوجودية لمكان ، الزمن والوجود ، مع فن الفيلم يعد فضاءا تفاعليا يقترب من المشهدية السينمائية ، فالضوء المتناثر وديناميكيته التي تشبه اليرعات تحيلنا الى اسلوب التصوير السينمائي التجريبي ، فالسينما تستخدم اساليب مشابهة بخلق بيئات بصرية ليخلق نوعا من الاحاسيس والالفة مع المكان وفي الزمان ، فالسينما التفاعلية تتيح للجمهور المشاركة في بناء الحكاية السردية وتشكيل الحدث ، وعمل اليرعات في الماء يشجع على تفاعل المشاهد مع فضاء العمل ، وهو يقترب كثيرا من السينما التجريبية والباحثة ترى ان هذا الفن المعروف باسم (التجهيز المفرط) يعكس تداخل الفنون المعاصرة وفنون التشكيل والفيلم ، وسعيه لاستكشاف التفاعل بين المتلقي والعمل ، وبين الفضاء البصري والمفاهيمي .

عينة (٣)

اسم العمل	اسم الفنان	الخامة المستعملة	سنة الانجاز
بوابة برونيل	الاخوين سبيروبولوس	المعدن المصقول أو الألواح المركبة بطلاء خاص	٢٠٠٦

مشروع تجريبي معماري (كآلة رؤية) ، العمل بهيكله الضخم يهدف الى نوع من التفاعل الديناميكي بين البيئة و الزوار ، العمل نقطة الدخول الى الجامعة مع النظر الى توفير تجربة حسية مختلفة ، تصميم العمل متكون من شبكة خلايا مفتوحة ومصممة بدقة ، ذات عدسات محدبة ومقعرة مركبة بطريقة ذكية على الهيكل ، العدسات تعمل على كيفية الرؤية للمكان المحيط من خلال كسر الضوء وانعكاسه لتصبح التجربة متعة بصرية مع كل زاوية نظر ، اي انها ليست عناصر جمالية فقط ، وهذا ما يخلق بيئة حسية متغيرة ، قاعدة العمل عبارة عن (زنابق الماء) قابلة للسير تتوزع فوق بركة ، يسمح للمارة المرور عبر بنية الهيكل مع انعكاسات للضوء المحيط حوله ، وبالتالي هو ايضا تفاعل مع بركة المياه كعنصر طبيعي ، هنا يصبح التفاعل مشتركا بين (الطبيعة والضوء والصوت) ، العمل ليس شكلا معماريا فقط بل علاقة حميمة بين الانسان والمكان ، بنية العمل التقنية تجمع بين الفن والتكنلوجيا من اجل خلق تجربة جديدة حسية وبصرية في نفس الوقت ، المشروع بكليته يعتمد على شبكة من الخلايا تكون كهيكل طبيعي الميكانيكية يتغير حسب تفاعل الاشخاص في المكان ، والعدسات الموزعة عبر الهيكل ذات معايير بصرية دقيقة تساهم في اعادة تشكيل الظلال وزوايا الرؤية ، هذه العدسات هي من المكونات الرئيسية في تصميم الهيكل ، على شبكة الخلايا المفتوحة ، العدسات تعمل على تحريف الضوء الساقط وتوجيهه بطريقة أخرى ليخلق تأثير بصري متغير حسب زاوية الرؤية، توزع العدسات بطريقة تتفاعل مع بنية المكان (الشمس ، الغيوم) لتؤثر في كيفية رؤية الجمهور للأشياء المحيطة ، من ناحية أخرى العدسات تقدم تجربة بصرية تتشكل وتتغير مع زاوية النظر ، البوابة تعد (آلة رؤية) أولا ، كونها تتيح للمشاهد التفاعل مع الهيكل وتغيرات الاشكال المعكوسة عبر العدسات ، وحسب المسافة والزاوية ، وهذا بالضبط هو العنصر التفاعلي الحقيقي والجزء المهم من تصميم العمل ليعزز فكرة ان الهيكل بشكل عام ليس مجرد هيكل ثابت بل متحرك وفق حركة المارة ، اما قاعدة الهيكل (زنابق الماء) فهي مثبتة فوق بركة عاكسة لتخلق تأثير مرئي أخاذ ، هذه البركة ايضا توفر تفاعلا حسيا ، حيث يتفاعل المارة مع الماء عبر المشي فوقه ، والشعور بالانغماس في البركة المائية ، ايضا هي تعكس الضوء بشكل مختلف حسب تغيرات اليوم نفسه ، يتم استخدام المعادن والألواح بشكل رئيس في العمل ، مع مواد خفيفة الوزن لكنها قوية لتساعد على ضمان قوة الهيكل وقدرته في دعم العدسات والمكونات الاخرى ، والشبكة صممت بشكل يعزز استقرار الهيكل مع مرونة في الوقت ذاته ، تتفاعل الشبكة والعدسات مع الظروف الجوية (الرياح ، الامطار ، الغيوم) وهذا يؤدي الى تغييرات مستمرة في التجربة عند المشاهد ، هذه التفاعلات مع البيئة تساهم في ترسيخ الطابع التجريبي للعمل ويضيف عمقا له ، ورغم ان المشروع يعتمد على التصميم المعماري إلا ان للتكنلوجيا الرقمية تفاعلا مساهما بين الهيكل والجمهور ، كالبرمجيات البصرية التي توزع العدسات وتوجه الضوء ، اضافة الى التصميم المجهز بالحاسوب في مرحلة الانشاء لضمان دقة التوزيع الهيكلي للمواد .في الاداء التفاعلي مع فن الفيلم المشروع ينقل السينما من شاشة عرض إلى فضاء معيش، عبر الخروج من الكادر الثابت ففي السينما التقليدية، المشاهد يتلقى الصورة، أما في مثل هذا العمل تصبح المدينة/ المكان هي الشاشة، والمشاهدون هم الممثلون، والسينما تعتمد على سيناريو مكتوب محدد، لكن هنا السيناريو يُكتب لحظة بلحظة بواسطة المشاهدين، وبالتالي يتحول الفيلم من صورته النهائية إلى فعل مستمر ، وهو قلب

عملية السينما التفاعلية ، أما الآلة فلا تعرض فيلماً مسجلاً، بل تتفاعل مع صدمات الجمهور، كي تتجسد فكرة ان التصميم وسيطاً دراماً يشبه الدور الذي تلعبه الكاميرا في توثيق الحقيقة، أما قلب العملية السينمائية المونتاج ،فيتجسد بعمل المونتير بترتيب اللقطات مسبقاً، في هذا المشروع، يتم المونتاج لحظياً وبواسطة المشاهدين ، فالرؤية تتم وسط الاضواء والظلال تشبه العناوين الشارحة ، لكنها تتحرك وتتفاعل مع الهواء والمارة، وهذا يخلق مشهداً سينمائياً بامتياز ، ومثلما السينما تحصر الرؤية في مستطيل الشاشة، فأن العينة هنا تشير إلى تحويل البوابة إلى فضاء عرض كامل سينما امكانية، حيث لا يشاهد المتفرج الفيلم، بل يمشي داخله ، أما الاستفادة من الفن التشكيلي ، فهو الاندماج بين الحياة والمادة ، لقد منح هذه المشروعات القدرة على التعامل مع الفراغ المعماري كأنه منحوتة ضخمة قابلة للتغيير، حيث يتم توظيف الضوء والظلال وتغيرات البيئة كأدوات تشكيلية، تجد الباحثة ان فن (الغبار الذكي) فن هجين فهو أخذ من السينما الزمن والسرد والحركة ، واخذ من التشكيل حرية التعبير في الفراغ وتطويع المادة ، مضيفا اليه البعد المادي والبصري ، هذا الارتباط خلق عالم الفضاء التفاعلي .

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

النتائج :

١-يعد التفاعل شرطا اساسيا في في الفنون المعاصرة ، فهو ليس اضافة تقنية فقط بل منظومة فكرية وفلسفية .

٢- التفاعل هو تحول من استقبال سلبي الى ايجابي ، فتطور الفنون دفع المتلقي للتفاعل معها واصبح جزءا فعالا في منظومتها الجمالية والفلسفية .

٣-السياق عامل تشكيل للفنون التي ليست بمعزل عن سياقاتها الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي تؤثر في صميم العمل وفهمه .

٤- تطور تقنيات السينما ، والتفاعل بين الواقع والخيال من خلال المؤثرات التقنية ، وضع المتلقي في مواجهة وتفاعل اكبر مع العمل الفني .

٥- فن الفيلم هو الحلقة الرابطة بين المجتمع والفن ، فالسينما التفاعلية و الواقع الافتراضي سمحت للمتلقي في المشاركة في الحدث والبناء السردي بطريقة لم تكن ممكنة سابقا .

٦-التحولات التقنية الجمالية مثل الرسوم الثلاثية الابعاد ، الديجتال ، العاب الكومبيوتر ، ساعدت كثيرا في تشكيل لغة السينما البصرية وتفاعلها الجماهيري .

٧- تحرر فنون ما بعد الحداثة من الانماط التقليدية ، ادى الى تفاعل الجمهور مع العمل الفني ديناميكيا .

٨-تداخل الفنون في فن ما بعد الحداثة ، عزز التفاعل بين الوسائط المتعددة واصبح المتلقي فاعلا اكثر منه متفرجا .

٩-تفاعل الفنون المعاصرة ادى الى اعادة تشكيل الهوية الفردية ، حيث اعطى دافعا للفرد ان يؤثر في مجريات الاحداث ويعبر عن ذاته .

١٠- اتاحت التقنيات التكنلوجية للفنانين وللمتلقي خلق عوالم جديدة ، مختلفة و متعددة في نفس الوقت

الاستنتاجات :

١-الفنون التفاعلية تتفاعل تشكيليا عبر دمج الابعاد الرقمية مع الابعاد المادية ، مما يعزز من حركية التشكيل ويكون قابلا للتغير مع تفاعل المتلقي ، كما في (فن امتداد الطبيعة ، وفن النحت الهوائي)

٢-من الناحية المادية والرقمية ، الصورة السينمائية أكثر تفاعلا مع المتلقي مما لها من تأثير مباشر في المسار السردي ، كما في (فن الاندماج الانغماسي وفن الترا ديجتال)

٣-السياق التفاعلي اداة لخلق تجارب مع البيئة وتحويلها الى شكل فني اكثر تجريبية وتفاعلية مع الجمهور ، كما في (فن السايبر اورجانيك وفن البيئة المستدامة)

٤-العلاقة بين فن الفيلم والبيئة علاقة وثيقة ، المتلقي يتفاعل مع العوامل البيئية كالصوت والصورة كما في (الرسم الجنائي ، الفن السيبراني)

٥-الفن يمتزج بالبرمجة الرقمية ، فالذكاء الصناعي يساهم في صنع سيناريوهات تفاعلية ، وتصاميم بصرية مبهرة كما في (الذكاء الصناعي التوليدي و فن التشكيل بالخوارزميات الحية) ، وهنالك دور متزايد للذكاء الاصطناعي في تفاعله مع اختيارات المتلقي وتغيراتها حسب ما يراه في وقت العرض الفعلي .

٦- تفاعليا يمكن ان تتحول التجربة الى حسية ويصبح المتلقي جزءا كاملا من منظومة العمل الفني ، كما في (فن التجهيز المفرط)

٧- تفاعليا يمكن للمتلقي الانغماس في تجارب تحاكي الحس ، حين يجمع العمل العروض الجسدية مع الصورة والسينوغرافيا فتختفي الحدود بين تكنلوجيا الفيلم والتجربة الفعلية ، كما في (فن تكنلوجيا المسرح والجسد)

٨-تفاعليا يمكن للفن ان يكون مشاركا في صنع الحدث ويعيد بناء الصور وبناء الاحداث ، كما في (فن الرسم الجنائي و الفن السيبراني)

التوصيات : توصي الباحثة بدراسة التطور المستقبلي لفنون التفاعل التكنلوجيا والانسان ، وكيفية التأثير على مفهوم الجمالية في الفنون المعاصرة وفي فن التشكيل تحديدا .

المقترحات : تقترح الباحثة بعمل مشاريع مشتركة بين مبرمجين تقنيين و فنانين لإنشاء أعمال تفاعلية، وتحليل تأثير الفضاء الرقمي والفيزيائي على المتلقي .

المراجع

1 - Al-Fayruzabadi, Muhammad ibn Ya'qub, Al-Qamus Al-Muhit, Vol. 4, Dhawi al-Qurba Press, Tehran, 1988, p. 788

2 - Muhammad Ali Al-Farouqi Al-Tahawni, Kashaf Istilahat al-Funoon, Vol. 3, Ed. Abdul Moneim Muhammad Henein, Egyptian General Organization, Cairo, 1973, p. 344.

3 - Haidar Fouad, Sociology: Theoretical and Applied Studies, Dar al-Fikr al-Arabi, 1st ed., Beirut, 1994, p. 67

4 - Ataway, Education and Society, Trans. Waheeb Simaan, Anglo Library, Cairo, 1976, p. 96.

5 - Mineronov Jean, Group Dynamics, Trans. Farid Al-Tonius, Awidat Publications, Beirut, 1974, p. 69.

6 - Muneera Helmy, Social Interaction, Anglo Egyptian Library, Cairo, 1978, p. 230.

7 - Saeed Yaqtin, From Text to Intertext, The Arab Cultural Center, Beirut, 2005, p. 66

8 - Ibn Manzur, Muhammad bin Makram: Lisan al-Arab, Vol. 11, Entry (S.W.Q.), Dar Sader, Beirut, 2004, p. 247.

9 - Al-Tabrasi, Abu Ali al-Fadl bin al-Hasan: Majma' al-Bayan fi Tafseer al-Quran, Vol. 6, Edited by Sayyid Hashem al-Rassoul al-Mahlati and Sayyid Fadlallah al-Yazdi, Dar al-Ma'rifa, Beirut, Lebanon, 1986, p. 820

10 - Omar, Ahmad Mukhtar: Semantics, 2nd ed., Al-Alam Al-Kutub, Beirut, 1998, p. 69

11 - Dony Cush: The Concept of Culture in Social Sciences, Trans. Qassem Al-Miqdad, Publications of the Arab Writers Union, Syria, 2002, p. 22

12 - Sharaf al-Din, Abdel Tawab: Planning and Production of Audio-Visual Materials, International Investment House, Cairo, 2000 P 238

13 - Sharaf al-Din, Abdel Tawab: Planning and Production of Audio-Visual Materials, International Investment House, Cairo, 2000 P 484

14 - Mohammad Grafy: A Reading in Visual Semiotics, Critique and Thought Journal, Issue 13, November 1998.

15 - David Vicktorov, Advertising and the Image: The Image of Advertising, Trans. Said .Benkrad, Dar al-Aman, Lebanon, 2015

16 - Muhannad Abdullah Jabar Al-Khazali, Representations of Abstract Expressionism in Contemporary Iraqi Painting, Master's Thesis Submitted to the College of Fine Arts, .University of Basra, 2018

18 - Aliaa Ali Ahmed, The Use of Folktales in Contemporary Iraqi Painting, Master's Thesis Submitted to the College of Fine Arts, Department of Visual Arts, University of Basra, 2006

The appearance and the interpretation in sustainable interior design: Applied interpretive reading

Alaa Talib Kareem
alaa.t.k@uomustansiriyah.edu.iq
https://orcid.org/0000-0001-8409-7599

Samaa Fadhel Khalel
Samaa.fadhel@uomustansiriyah.edu.iq
https://orcid.org/0009-0000-4570-8465

Mustansiriyah University -College of Engineering
Department of Architectural Engineering – Baghdad

Abstract

Sustainable interior design is regarded as one of the contemporary fields of knowledge characterized by a clear intersection between technical and environmental aspects on the one hand, and socio-semantic dimensions on the other, This intersection renders it a fertile domain for interpretive reading, This research is based on the hypothesis that sustainability in interior design is not achieved solely through apparent performance-based principles related to the use of natural resources, energy efficiency, pollution prevention, environmental harmony, and an integrated approach, but rather through the ability of interior space to generate meaning as a semiotic structure perceived on two levels: the appearance, represented by the visible and embodied presence of design elements, and the interpretation, represented by the deeper meaning produced through interpreting the being of these elements within their environmental and social contexts, The study focuses on how materials, forms, and spatial organizations can be reinterpreted to produce sustainable meaning that transcends functional considerations toward value-laden and semantic dimensions, Accordingly, the research problem is formulated as the following question: How can an interior space be materially sustainable as it carries apparent meanings embodied in its material and organization, and interpretively sustainable as it carries hidden meanings generated from interpreting these manifestations within their environmental and social design contexts?, the research aims to analyze the interpretive relationship between the concepts of the appearance and the interpretation and to trace their manifestations in sustainable interior design, A descriptive–analytical methodology with an interpretive dimension was adopted, a conceptual theoretical framework was developed, from which a set of analytical indicators was derived and employed in a qualitative analysis form applied to three international case studies (2010–2015): Masdar Institute spaces (Asia-Middle East), the Bullitt Center (North America), and The Edge building (Europe), The research yielded several key findings, most notably: The three models demonstrated sensory integration in interior design, going beyond visual perception to involve the other senses in shaping the spatial experience, in model (1), this integration was achieved through filtered natural lighting, natural ventilation, and gradual transitions between enclosed and semi-open spaces, enhancing the sense of comfort and spatial continuity, in model (2), sensory integration was linked to the use of untreated natural materials and the clarity of light and air, creating a direct and immersive interior experience, as for model (3), sensory integration was embodied through the hybrid interaction between sensory perception and smart systems that adjust lighting and temperature according to the user's needs, thus expanding the perceptual experience and making the interior space more interactive and responsive.

Keywords: **Appearance, Interpretation, Meaning, Sustainable, Interior Design.**

الماثول والمؤول في التصميم الداخلي المستدام : قراءة تأويلية تطبيقية

الاء طالب كريم // سماء فاضل خليل
الجامعة المستنصرية – كلية الهندسة- قسم هندسة العمارة- بغداد

ملخص البحث :

يُعد التصميم الداخلي المستدام أحد الحقول المعرفية المعاصرة التي تشهد تداخلاً واضحاً بين الجوانب التقنية والبيئية، والأبعاد الدلالية الاجتماعية من جهة أخرى، الأمر الذي جعله حقلاً معرفياً خصباً للقراءة التأويلية، انطلق هذا البحث من فرضية مفادها أن الاستدامة في التصميم الداخلي لا تتحقق فقط عبر المرتكزات الأدائية الظاهرية المرتبطة باستخدام الموارد الطبيعية وكفاءة الطاقة ومنع التلوث والتناغم مع البيئة والمنهج المتكامل، بل عبر قدرة الفضاء الداخلي على إنتاج المعنى بوصفه بنية دلالية تُدرك على مستويين: الماثول ويمثله الحضور الظاهري والمتجسد للعناصر التصميمية، والمؤول ويمثله المعنى العميق الناتج عن تفسير كينونة هذه العناصر ضمن سياقاتها البيئية والاجتماعية، مع التركيز على كيفية إعادة تأويل المواد والأشكال والتنظيمات الفضائية لإنتاج معنى مستدام يتجاوز البعد الوظيفي إلى أبعاد قيمية دلالية، لذا صيغت مشكلة البحث بالتساؤل: كيف يمكن للفضاء الداخلي أن يكون مستداماً مادياً بوصفه حاملاً لمعانٍ ظاهرة تتجسد في مادته وتنظيمه، ومستداماً تأويلياً لمعانٍ باطنة تتولد من تفسير هذه المظاهر ضمن سياقاتها التصميمية البيئية والاجتماعي ؟، هدف البحث إلى تحليل العلاقة التأويلية بين مفهومي الماثول والمؤول وتتبع تمثلاتهما في التصميم الداخلي المستدام،اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي ذو البعد التأويلي، إذ تم بناء إطار نظري مفاهيمي واستخراج مجموعة من المؤشرات التحليلية التي بُنيت عليها استمارة تحليل نوعية، طُبّقت على ثلاث نماذج دراسية عالمية للمدة (٢٠١٠-٢٠١٥) وهي: فضاءات معهد مصدر (اسيا- الشرق الاوسط)، وفضاءات مبنى Bullitt Center(امريكا الشمالية)، وفضاءات مبنى The Edge (اوربا)، اسفر البحث عن مجموعة نتائج ابرزها: أظهرت النماذج الثلاث تكاملاً حسياً واضحاً في التصميم الداخلي، متجاوز الإدراك البصري إلى إشراك بقية الحواس في تشكيل التجربة المكانية، ففي انموذج رقم (١) تحقق هذا التكامل عبر الإضاءة الطبيعية المفلترة والتهوية الطبيعية والانتقالات التدريجية بين الفضاءات المغلقة وشبه المفتوحة، بما يعزز الإحساس بالراحة والاستمرارية المكانية وفي الانموذج رقم (٢) ارتبط التكامل الحسي باستخدام المواد الطبيعية غير المعالجة ووضوح الضوء والهواء مما يخلق تجربة داخلية مباشرة وغير ، اما الانموذج رقم (٣) تجسد التكامل الحسي عبر التفاعل الهجين بين الإدراك الحسي والأنظمة الذكية التي تضبط الإضاءة والحرارة على وفق احتياجات المستخدم الأمر الذي يوسع التجربة الإدراكية ويجعل الفضاء الداخلي أكثر تفاعلية واستجابة.

الكلمات المفتاحية :الماثول، المؤول، المعنى، التصميم الداخلي المستدام.

الفصل الاول
مشكلة البحث والحاجة اليه

١- ١مشكلة البحث:

رغم تنامي الأدبيات حول التصميم الداخلي المستدام، إلا أن معظمها يُركّز على الأبعاد التقنية والبيئية، متجاهلاً البُعد التأويلي للتمثيل والمعنى، لذا تظهر الإشكالية في غياب منظور تأويلي معمق يفسر كيف تتجلى مفاهيم (الماثول) و(المؤول) ضمن الفضاء الداخلي المستدام، أي كيف يمكن للفضاء الداخلي أن يكون مستداماً مادياً بوصفه حاملاً لمعانٍ ظاهرة تتجسد في مادته وتنظيمه، ومستداماً تأويلياً لمعانٍ باطنة تتولد من تفسير هذه المظاهر ضمن سياقاتها التصميمية البيئية والاجتماعي ؟.

١-٢ أهمية البحث:

تجلت أهمية البحث بمستويات عدة :

-**مستوى معرفي** :يرفد الدراسات التصميمية بمقاربة تأويلية تربط بين الفلسفة والتصميم الداخلي، وتجعل من التصميم الداخلي انموذجاً ماثلاً لتعريف الفلسفة مادياً مما يولد مستويات وحقول معرفية جديدة قابلة للدراسة والاستنتاج.

-**مستوى تطبيقي :**يقدّم أدوات تحليلية تأويلية يمكن اعتمادها في تقييم الفضاءات الداخلية المستدامة.

-**مستوى نقدي :**يسهم في تجاوز الفهم الأدائي الضيق للاستدامة المادية في كينونتها الماثلة نحو فهم قيمي أوسع .

١-٣ هدف البحث:

هدف البحث الحالي إلى تحليل العلاقة التأويلية بين مفهومي الماثول والمؤوَّل وتتبع تمثلاتهما في التصميم الداخلي المستدام.

١-٤ حدود البحث:

-**الحدود الموضوعية:** قراءة تأويلية تطبيقية للماثول والمؤول في التصميم الداخلي المستدام.

-**الحدود المكانية:** حدد البحث مكانياً بالمشاريع المستدامة ضمن ثلاثة أقاليم رئيسة هي: اسيا-الشرق الأوسط ،أمريكا الشمالية، وأوروبا.

-**الحدود الزمانية:** تحدد البحث بالمشاريع المستدامة التي افتتحت للمدة (٢٠١٠-٢٠١٥)

١-٥ تعريف مصطلحات:

الماثول:

لغةً: عند البحث في جذور كلمة الماثول في اللغة العربية المعاصرة يتبين بانها ليست من الكلمات الشائعة، ولكنها مشتقة من الجذر الثلاثي (م-ث-ل) وهو جذر غني في اللغة العربية يتفرع منه العديد من الكلمات، "مثلَ يَمثُل مثولاً فهو ماثل، والمفعول ممثول للمتعدي، مَثل الشَّخصُ بين يدي فلان: مثل: قام بين يديه منتصباً، أمر القاضي بمثول الشهود بين يديه، مثل بين يدي الرئيس- مثلُوا أمام المحكمة، مَثل التماثيل: صورها بالنحت، مثله بفلان شبهه وسواه، مثل لـ يمثل، مثولاً، فهو ماثل، والمفعول ممثول له" (Ahmad,2008,p:2066)، وعرفه مجمع اللغة العربية بانه "ما يبدو من الشيء مقابل ما هو عليه في ذاته وهو الواقع المتحقق فعلا في الاعيان" (Academy of the Arabic language, 1983,P:114)، اما في اللغة الإنكليزية فالماثول يلفظ appearance وياتي بمعنى ظهور، مثول (امام القضاء)، هيئة، مظهر، دلالة خارجية(AL-Baalbaki, 2008,p:68) .

اصطلاحاً: يصف Eco الماثول بانه "كل شيء أو حدث يحيل على شيء ما أو حدث ما" (Eco,2007,p:67)، اما Belkhamsa فتعرف الماثول بانه شيء ما يحل محل شئ ما على وفق علاقات معينة تخلق في ذهن المتلقي علامة معادلة او دليلاً متطوراً عليه (Belkhamsa,2019,p:45)،ويرى AL-Hassani الماثول في العمارة بانه النتاج المعماري وما فيه من رموز وعلامات واشارات كنظام تكويني يحمل دلالة ويعطي الحاجة الى إيجاد ترابطات دلالية معينة (AL-Hassani,2017,142).

اجرائياً: نعني بالماثول في البحث الحالي: هو المعرفة المدركة والمنعكسة في ذهن المتلقي للكينونة التصميمية بتفاصيلها المادية والمتجسدة فعلياً امام الحواس بما في ذلك المواد، الألوان، الأشكال، الإضاءة، والأنظمة التقنية الظاهرة في التصميم الداخلي المستدام، وهو ليس مجرد نتيجة جمالية، بل وسيطًا لنقل القيم البيئية المستدامة.

المؤول:

لغةً:اسم فاعل مشتق من مصدر اول بمعنى "تفسير ما في نص ما من غموض، إذ يبدو واضحاً وجليا،او اعطاء معنى لحدث او قول او نص لا يبدو فيه المعنى واضحاً لأول وهلة" (Ahmad,2008,p:141)، وفي المنجد جاءات كلمة المؤول بمعنى" أول الكلام فسره وقدره" (Maalouf,1966,p21)، والمؤول في اللغة الإنكليزية interpreter جاء بمعنى الشارح، المفسر المؤول (Al-Baalbaki,2008,p:603).

اصطلاحاً: تصف Qarah المؤول بانه البحث عن الأصل في صميم الواقع، اذ ان الأفكار والقيم منتوجات يقتضي توضيحها الكشف عن شروط وجودها (Qarah,1998,28)، اما Lakhal فيرى ان المؤول هو استيعاب مجمل الملابسات الخارجية لفضاء النص وادراك الظواهر الاجتماعية والنفسية والثقافية في جوانبها التواصلية اللغوية وغير اللغوية مع النص بما في ذلك طبيعة الإشارات وانساقها وخواصها وتدليلها على مدلولاتها والخروج بقراءة نسقية مفتوحة للنص بغية تحقيق اكبر قدر من القراءات الاحتمالية (Lakhal,2014,p:16-17)، ويرى Al-Sultany بان المؤول في العمارة هو ادراك المتلقي لمعنى اخر للنتاج المعماري قد لا يكون بالضرورة ضمن سياق التصورات التي اعتدنا عليها (Al-Sultany,2013,p:329).

اجرائياً: المؤول في البحث الحالي: هو المعنى العميق المستخرج من المعرفة المدركة والمنعكسة في ذهن المتلقي للكينونة التصميمية الماثلة ضمن سياقها البيئي والاجتماعي للتصميم الداخلي المستدام.

الفصل الثاني

الاطار النظري

٢-١ الماثول والمؤول قراءة تأويلية في التصميم الداخلي

يُعد الاختلاف حقيقة أنطولوجية معرفية أصيلة، تتجلى في بنية الوجود ذاته، إذ يقوم الكون على مبدأ التعدد والتنوع سواء في الظواهر الطبيعية أو في التجارب الإنسانية، ويُظهر هذا الاختلاف بنية لخلفية متكاملة تتجلى في التباين مع الوحدة، إذ إن دلالات الكون لا يمكن اختزالها في دلالة واحدة أو شكل ثابت، بل تتأسس على حركة مستمرة تتيح للإنسان إمكانية التأويل والفهم بوصفه فعلاً معرفياً يستجيب لتعدد المعاني وتنوع الدلالة للسياقات المختلفة، فالمعنى لا يدرك من وحدة صافية بل يتشكل ضمن شبكة من الاختلافات التي تمنح الكينونات الماثلة قابلية للفهم المتجدد للمعنى الظاهر عبر المعنى الباطن (Qarah,1998,32)، ومن هذا المنظور تُفهم الكينونات لا بوصفها ماثولات مغلقة بل كمجموعة من الدلالات المدركة التي تنفتح على إمكانات تأويلية متعددة، تُعيد تشكيل العلاقة بين الذات وماثولات الكون في أفق معرفي متجدد "يمكن اكتشاف معناها الحقيقي فقط مما وراء معناها الحرفي وبمقاربتها (بمدركات) أخرى نستطيع تقدير قيمتها" (Hans,2007,p:452)، وبذلك تتولد علاقة ادراك حسية حقيقية بين ما هو كائن ماثول وبين ما هو متلقي مؤول قادر على ادراك وفهم الدلالات المحيطة بالعملية المدركة، إذ ان كل فهم يفترض علاقة حقيقية تفاعلية بين المؤول والنص (الماثول) متأتية عبر مجموعة من المدركات المتعلقة والمحيطة بموضوع الفهم (Hans,2007,p:447)، وعليه فان فعل التأويل في الحقيقة هو فعل الادراك الحسي في اعلى مستوياته، ولان الافراد يختلفون في قوة حواسهم وتجاربهم البيئية والاجتماعية استدعى ظهور حالة من تجاوز التفسير الحرفي نحو فهم عميق للمعنى في سياقاته، اذ أن الماثول لا يُختزل في دلالته المباشرة بوصفه موضوعاً حاضراً (نصاً، شكلاً، فضاءً، ...الخ)، بل يحوي "فائض معنى" يتكشف عبر عملية التأويل فيستطيع بذلك الخروج بتفسيرات تأويلية تفيد اشتقاق المعنى الباطن من المعنى الظاهر (Ricoeur,2006,p:45). تعد العمارة بفضاءاتها الخارجية والداخلية من اهم الكيانات الماثلة في كل زمان ومكان عمرها من عمر الوجود الإنساني مما استدعى علاقة تفاعل ازلي فيما بينهما (العمارة والانسان)، علاقة يوجهها تعدد دلالات السياق التصميمي في بعده البيئي والاجتماعي من جهة وتنوع المعطيات المدركة للفضاء العناصر التصميمة الجمالية والرمزية وتفاعلها مع الذات بفائض من المعنى، اذ ان ليس كل الفضاءات متشابهة وليس كل الناس قادرون على ادراك وفهم الدلالات المحيطة بالسياق التصميمي بالفهم ذاته، وذلك لان الفهم الحقيقي للفرد المتلقي للتصميم يستلزم امتلاك الرفاهية الفكرية لإعادة بناء نوايا المصمم وظروف التصميم (Palmer,1969,p:92)، وعليه يمكن النظر إلى التصميم الداخلي بوصفه منظومة دلالية مركبة لا تقتصر على تنظيم العناصر المادية داخل الفضاء، بل تتجاوز ذلك لتشكل بنية ماثلة محملة بالمعاني قابلة للتأويل تبعاً لاختلاف الذوات المتلقية، فالفضاء الداخلي بما يشتمل عليه من علاقات بين الضوء واللون والمادة والكتلة والحركة، يُعد نصاً بصرياً مفتوحاً، لا يُستنفد معناه في قصدية المصمم وحدها، بل يُعاد إنتاجه عبر تفاعل المستخدم مع الفضاء في سياقه الزماني والمكاني(Christian,1979,p:13-16) ،فالفضاء الداخلي يكتسب معناه الحقيقي عبر التجربة المعيشة، إذ يتحول من كيان فيزيائي إلى «مكان» يحمل قيمة وجودية مرتبطة بإحساس الإنسان بالانتماء والهوية (Christian,1979,p:21-24)، وبهذا المعنى يصبح الفضاء الداخلي ماثولًا يتجاوز حضوره الشكلي ليحمل دلالات بيئية واجتماعية، لا تنكشف إلا عبر فعل التأويل الذي تمارسه الذات المدركة، فالجدران والأسقف والفتحات ومسارات الحركة لا تؤدي وظائف إنشائية أو تنظيمية فحسب بل تشكل إشارات دلالية تسهم في بناء التجربة الإدراكية للفضاء، اذ إن إدراك الفضاء لا يتم عبر البصر وحده بل عبر تكامل الحواس جميعها، إذ تؤدي الملامس والروائح والأصوات ودرجات الإضاءة دوراً أساسياً في تشكيل المعنى المتولد عن الفضاءالداخلي (Pallasmaa,2012,p:41-44)، ويؤدي هذا التعدد الحسي إلى إنتاج فائض دلالي يجعل الفضاء الداخلي قابلًا لقراءات تأويلية متعددة، تختلف باختلاف التجربة الحسية للمؤول، وعليه فإن عنصراً تصميمياً واحداً – كالملمس الخشن أو السطح اللامع – قد يُؤول بوصفه دلالة على الدفء أو القسوة، أو على الحداثة أو التقليد، تبعاً لسياق الإدراك،كما ويبرز الضوء بوصفه أحد أكثر العناصر الماثلة قابلية للتأويل في التصميم الداخلي، إذ لا يُنظر إليه فقط كوسيلة إضاءة، بل كعنصر دلالي يسهم في تشكيل الإحساس بالزمان والمكان فالضوء الطبيعي، على سبيل المثال يرتبط بإيقاع الحياة اليومية وبالعلاقة مع الطبيعة، مما يمنحه بعداً رمزياً يتجاوز وظيفته التقنية والبيئية، في حين يحمل الضوء الاصطناعي دلالات مختلفة تتصل بالتحكم والاصطناع والحداثة (Pallasmaa,2012,p:52-56)، ومن هنا يصبح الضوء ماثولاً تأويلياً تتغير دلالته تبعاً لطريقة توزيعه وشدته ولونه، وكذلك تبعاً لاستعداد المتلقي لتأويله، اما اللون فيعد عنصراً ماثلاً ذا حمولة عالية، إذ لا يحمل دلالة ثابتة أو عالمية، بل يتشكل معناه عبر السياق البيئي والاجتماعي الذي يُدرَك فيه ،اذ ان الرموز البصرية ومنها اللون تعمل بوصفها وسائط دلالية تفتح المجال

أمام مستويات متعددة من المعنى ولا تُفهم إلا عبر تأويل يتجاوز الإحالة المباشرة (Ricoeur,1976,p:54-55)، وعليه فإن اللون في التصميم الداخلي لا يُختزل في قيمته الجمالية أو السيكولوجية العامة، بل يُقرأ ضمن شبكة من العلاقات الرمزية المرتبطة بالمكان والوظيفة والثقافة. يتضح مما سبق أن العلاقة بين الماثول والمؤول في التصميم الداخلي هي علاقة ديناميكية، لا تقوم على نقل معنى جاهز من المصمم إلى المستخدم بل على تفاوض دلالي مستمر، فالمصمم يقدّم ماثولات تصميمية محمّلة بنيّات ورؤى معينة، غير أن هذه النيّات لا تتحقق دلالياً إلا عبر فعل التأويل الذي يمارسه المستخدم في ضوء خبراته وإمكاناته الإدراكية، وبذلك يصبح التصميم الداخلي مجالاً مفتوحاً لإنتاج المعنى، لا نظاماً مغلقاً للدلالة.

٢-٢ الفضاءات الداخلية المستدامة بين الماثول والمؤول

تُعد الاستدامة في العمارة والتصميم الداخلي من المفاهيم المركزية في الفكر المعماري المعاصر، إذ لم تعد تُفهم بوصفها مجموعة من الحلول التقنية لمعالجة استهلاك الطاقة أو إدارة الموارد فحسب، بل تحوّلت إلى رؤية شمولية ذات أبعاد بيئية واجتماعية، وقد جاء هذا التحول استجابة للتحديات البيئية المتزايدة لا سيما شح الموارد الطبيعية وتدهور الأنظمة البيئية وارتفاع معدلات التلوث والانبعاثات الكربونية، الأمر الذي أعاد توجيه الخطاب التصميمي نحو تبنّي مقاربات أكثر وعياً بعلاقة الإنسان ببيئته المبنية والطبيعية (OECD,2023,p:17-18)، اذ عرفت منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية OECD العمارة المستدامة بأنها نموذج تصميم وبناء يهدف إلى تقليل الآثار السلبية على البيئة الاصطناعية (المبنية) والطبيعية على حد سواء، واجراء تقييماً شاملاً للأداء البيئي والاجتماعي والاقتصادي للمبنى طوال دورة حياته، بدءاً من التصميم والبناء مروراً بالتشغيل وصولاً إلى الهدم، اذ تُسهم الفضاءات المستدامة في الحفاظ على الموارد، والحدّ من استهلاك الطاقة العالمي، والتحسين الشامل لجودة البيئة (OECD,2003,p:13-16)، ويُعد هذا المفهوم مدخلاً أساسياً لفهم الاستدامة في الفضاءات الخارجية والداخلية للعمارة بوصفها منظومة مترابطة لا يمكن فصل بعدها المادي عن بعدها القيمي والدلالي. يندرج التصميم الداخلي المستدام ضمن اطار العمارة المستدامة إذ يسهم في تحقيق الاستدامة عبر مجموعة من المرتكزات الأساسية وهي :

١-**استخدام الموارد الطبيعية:** التي تعني ضمان الاستغلال الأمثل للمواد الطبيعية والمياه، والحد من الهدر في عمليات البناء والتشغيل ولا سيما في الفضاءات متعددة الاستخدام، اذ تصمم الفضاءات بمرونة لتخدم وظائف متنوعة ضمن إطار واحد، ويتجسد مادياً (ماثولياً) باستخدام حلول ذكية كالأثاث القابل للتحويل، والقواطع المتغيرة والتخزين المدمج، وتوزيع الإضاءة المتكيف مع احتياجات المستخدم مما يعزز الكفاءة والراحة في المساحات الضيقة فضلاً عن اختيار المواد ذات الأثر البيئي المنخفض والقابلة لإعادة الاستخدام أو التدوير، إلا أن دلالته تتجاوز ذلك إلى بُعد تأويلي يعكس قيماً تتعلق بالاقتصاد والمسؤولية واحترام الطبيعة، وهي معانٍ يدركها المستخدم عبر تجربته اليومية في الفضاء مثل الفضاءات التعليمية والمكتبات وغيرها (Brenda,1991,p:54).

٢- **كفاءة الطاقة:** فتُعد من المرتكزات الجوهرية للاستدامة إذ تهدف إلى تعظيم ترشيد استهلاك الطاقة خلال مرحلة تشغيل المبنى والحد من انبعاثات غازات الاحتباس الحراري ولا سيما ثاني أكسيد الكربون ويتحقق ذلك ماثولياً عبر توظيف الإضاءة الطبيعية وتحسين العزل الحراري والتوجيه المناخي للفضاءات في حين يتجسد مؤولاً عبر إحساس المستخدم بالراحة الحرارية والضوئية ووعيه بالعلاقة المتوازنة بين الفضاء الداخلي والدورات الطبيعية للطاقة والضوء مثال استخدام كاسرات الشمس في الواجهات (Charles,2022,p:27).

٣- **منع التلوث:** بوصفه أحد مرتكزات الاستدامة في التصميم الداخلي إذ يهدف إلى الحد من التدهور البيئي عبر منع تلوث الهواء الداخلي وضمان جودة تهوية عالية وإدارة مستويات الضوضاء بما يحمي صحة شاغلي المبنى مثال التوقيع الامثل للفتحات ولا يقتصر هذا المرتكز على تحقيق شروط صحية قابلة للقياس، بل يحمل في مستواه التأويلي دلالات نفسية وإنسانية تتعلق بالإحساس بالنقاء والطمأنينة والتوازن في مخاطبة الحواس وتُعزز جودة التجربة المعيشية (Pallasmaa,2012,p:66).

٤- **التناغم مع البيئة:** والذي يشير إلى حالة من التوافق بين الفضاء الداخلي ومحيطه البيئي المباشر والنظام البيئي الإقليمي الأوسع استناداً إلى تقييمات بيئية دقيقة، ويُعد هذا التناغم مظهراً واضحاً لتداخل الماثول والمؤول إذ يتجسد مادياً في احترام الخصائص المناخية والطبوغرافية للموقع، بينما يُنتج على المستوى الدلالي إحساساً بروح المكان والانتماء إليه (Christian,1979,p:18).

٥- **المنهج المتكامل:** يمثل الإطار الناظم لهذه المرتكزات جميعاً إذ يقوم على تطبيق أنظمة إدارة بيئية واستراتيجيات شاملة تُوائم بين ممارسات التصميم والبناء وأهداف التنمية المستدامة الأوسع بما يشمل العدالة الاجتماعية ورفاهية المجتمع ويؤكد هذا النهج أن الاستدامة ليست نتاج عنصر منفرد بل حصيلة تفاعل منظومة كاملة من القرارات التصميمية ذات الأبعاد المادية والدلالية في آن واحد) (Godfaurd,2005,p:22).

وبذلك يبرز دور المصمم الداخلي بوصفه فاعلاً معرفياً وثقافياً لا تقنياً فحسب، إذ تقع على عاتقه مسؤولية دمج هذه المرتكزات ضمن رؤية تصميمية واعية تُحقق التوازن بين الكفاءة البيئية والقيم الإنسانية.

٢-٣ مؤشرات الاطار النظري

١-يعزز حضور الماثول المادي (كالضوء واللون والمادة والكتلة والحركة) تعددية المعنى ويحول التجربة المكانية من إدراك بصري أحادي إلى تجربة إدراكية شمولية، متجاوزة الصيرورة اللحظية الى السيرورة التصميمية بدأ بالفكرة وانتهاءاً بالانشاء .

٢-يعمق الاحتكاك بالماثول التصميمي للفضاء الداخلي المستدام العلاقة الديناميكية بين قصدية المصمم والدلالات التي ينتجها المؤول بما يتيح إعادة تشكيل المعنى وتقييم قدرة المستخدم على استخلاص المعنى العميق البيئي، الاجتماعي، الرمزي، وتعزيز مكانته كهدف ونتيجة.

٣-تتغير قابلية تأويل الماثول التصميمي رغم ثباته المادي الظاهر (الضوء، الصوت، الملمس، الحركة، الروائح، الرؤية) تبعاً لتفاعل الحواس المختلفة للمستخدم، اذ تبقى قابلية المادة للتأويل رهينة التفاعل الحسي للمستخدم وخروجه بخبرة ادراكية مركبة.

٤-يتجلى حضور الاستدامة في ترشيد الموارد الطبيعية (مواد قابلة لإعادة الاستخدام، تقليل الهدر، حلول ذكية مرنة) في التصميم الداخلي كقيمة معرفية وإنسانية مدركة من قبل المؤول وليس مجرد حلول تقنية وظيفية.

٥- يتجاوز استخدام الماثولات المادية لترشيد الموارد وكفاءة الطاقة والتهوية (الإضاءة والتهوية الطبيعية، التحكم الحراري،تقليل الانبعاثات) في التصميم الداخلي المستدام بعده الوظيفي ليحمل دلالات تأويلية مرتبطة بالاقتصاد والمرونة والمسؤولية والاداء البيئي.

٦-ان تطبيق المنهج المتكامل للاستدامة في التصميم الداخلي يعزز حضور الأنظمة البيئية والعدالة الاجتماعية ورفاهية الاستخدام وفهم المعنى من التصميم كوحدة دلالية متماسكة.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

٣-١ منهجية البحث

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي ذو البعد التأويلي للوصول الى نتائج دقيقة تحقق هدف البحث الحالي.

٣-٢ مجتمع البحث

تبنى البحث المشاريع المستدامة الرائدة عالمياً والموضحة في الجدول رقم (١) والتي اكتمل إنشاؤها ودخلت حيّز الاستخدام الفعلي للمدة (٢٠١٠-٢٠١٥)، وهي مدة مفصلية في تطور التصميم المستدام، اذ شهدت الانتقال من الاستدامة التقنية إلى الاستدامة ذات البعد التجريبي والدلالي، مع بروز الفضاء الداخلي كوسيط لإنتاج المعنى البيئي وليس مجرد حاضن للأنظمة

جدول رقم (١) نماذج مجتمع البحث- اعداد الباحثان

ت	المشروع	الموقع	سنة استكمال المشروع	نوع المشروع
١	Masdar Institute	اسيا- الشرق الاوسط-أبوظبي – الإمارات	2010	تعليمي / بحثي
٢	Bullitt Center	امريكا الشمالية-سياتل – الولايات المتحدة الامريكية	2013	مكاتب
٣	One Central Park (Interiors)	استراليا- سدني	2014	سكني
٤	The Edge	اوربا-أمستردام – هولندا	2015	مكاتب

٣-٣ عينة البحث

لتحقيق هدف البحث تم اعتماد الاسلوب الانتقائي القصدي لانتقاء عينة البحث من مجتمع البحث وبنسبة ٧٥٪ من المشاريع التعليمية/ البحثية والمكاتب ذات التقارب الزمني ولانها من افضل الفضاءات التي تعبر فيها الاستدامة عن ذاتها بوصفها خطاباً مؤسسياً معلناً اذ تستخدم من قبل شريحة واسعة ومتغيرة من المستخدمين، اما الفضاءات السكنية فترتبط بتجارب فردية وخاصة، وتوزعت نماذج عينة البحث على ثلاث اقاليم وهي أمريكا الشمالية، وأوروبا، والشرق الأوسط، بما يحقق تنوعاً مقصوداً في السياقات البيئية والاجتماعية، ويتيح قراءة تأويلية مقارنة للعلاقة بين الماثول والمؤول في التصميم الداخلي المستدام، اذ تم توضيحها حسب تاريخ الافتتاح في الجدول رقم (٢).

رقم(٢) نماذج عينة البحث- اعداد الباحثان الجدول

ت	المشروع	الموقع	سنة استكمال المشروع	نوع المشروع
١	Masdar Institute	اسيا- الشرق الاوسط-أبوظبي – الإمارات	2010	تعليمي / بحثي
٢	Bullitt Center	امريكا الشمالية-سياتل – الولايات المتحدة الامريكية	2013	مكاتب
٣	The Edge	اوربا-أمستردام – هولندا	2015	مكاتب

٣-٤ اداة البحث

اعتمد البحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من معطيات معرفية ومؤشرات في تصميم استمارة محاور تحليل والموضحة تفاصيلها في الجدول رقم (٣) تسهم في الوصول إلى نتائج لتحقيق هدف البحث وغايته.

جدول رقم(٣) استمارة محاور التحليل - اعداد الباحثان

المحور	وصف المحور	متحقق	متحقق جزئي	غير متحقق
الماثول المادي	تقييم حضور العناصر المادية الماثلة في الفضاء الداخلي، بما في ذلك الضوء الطبيعي والاصطناعي، الألوان، المواد، الكتل، والحركة يُنظر إلى هذه العناصر بوصفها وسائط تصميمية تنقل القيمة الجمالية والبيئية للفضاء، وتشكل الأساس المادي الذي يتيح التفاعل التأويلي للمستخدم.			
المؤول الدلالي	تقييم قدرة المستخدم على استخلاص المعنى العميق من العناصر الماثلة، بما يشمل البعد البيئي والاجتماعي والرمزي للفضاء الداخلي، يركز المؤشر على كيفية تفاعل المستخدم مع الماثول لفهم الدلالات، وإعادة تشكيل المعنى، وربط التجربة المكانية بالقيم المستدامة المخفية ضمن التصميم الداخلي.			
التكامل الحسي	تقييم تفاعل الحواس المختلفة مع الماثول لتشكيل تجربة إدراكية شمولية، تشمل الضوء، الصوت، الملمس، الحركة، الروائح، والرؤية، يوضح المؤشر كيف يُسهم التكامل الحسي في تنويع مستويات المعنى وتجربة الفضاء من إدراك بصري محدود إلى إدراك متعدد الحواس والبعد التأويلي.			
استدامة الموارد	تقييم استخدام الماثولات الداخلية لترشيد الموارد الطبيعية، مثل المواد القابلة لإعادة الاستخدام، تقليل الهدر، وتوظيف حلول ذكية ومرنة داخل الفضاء الداخلي، يركز المؤشر على البعد التأويلي لهذه الممارسات، إذ يصبح ترشيد الموارد قيمة معيشية وبيئية مدركة من قبل المستخدم، وليس مجرد إجراء وظيفي.			
كفاءة الطاقة والتهوية	تقييم الأداء البيئي للفضاء الداخلي عبر العناصر الماثلة مثل الإضاءة الطبيعية، التهوية الطبيعية، التحكم الحراري، وتقليل الانبعاثات، يركز المؤشر على العلاقة بين الماثول المادي والتجربة اليومية للمستخدم، وإدراكه للراحة البيئية والتناغم مع الأنظمة الطبيعية.			
المنهج المتكامل للاستدامة	تقييم تفاعل كافة العناصر معاً لتحقيق الاستدامة البيئية والاجتماعية (توظيف الأنظمة، العدالة الاجتماعية، رفاهية المستخدم)			

٣-٥ وصف العينة

لغرض وصف نماذج عينات البحث تم اعداد جدول رقم (٤).

الجدول رقم (٤) وصف نماذج عينة البحث- اعداد الباحثان

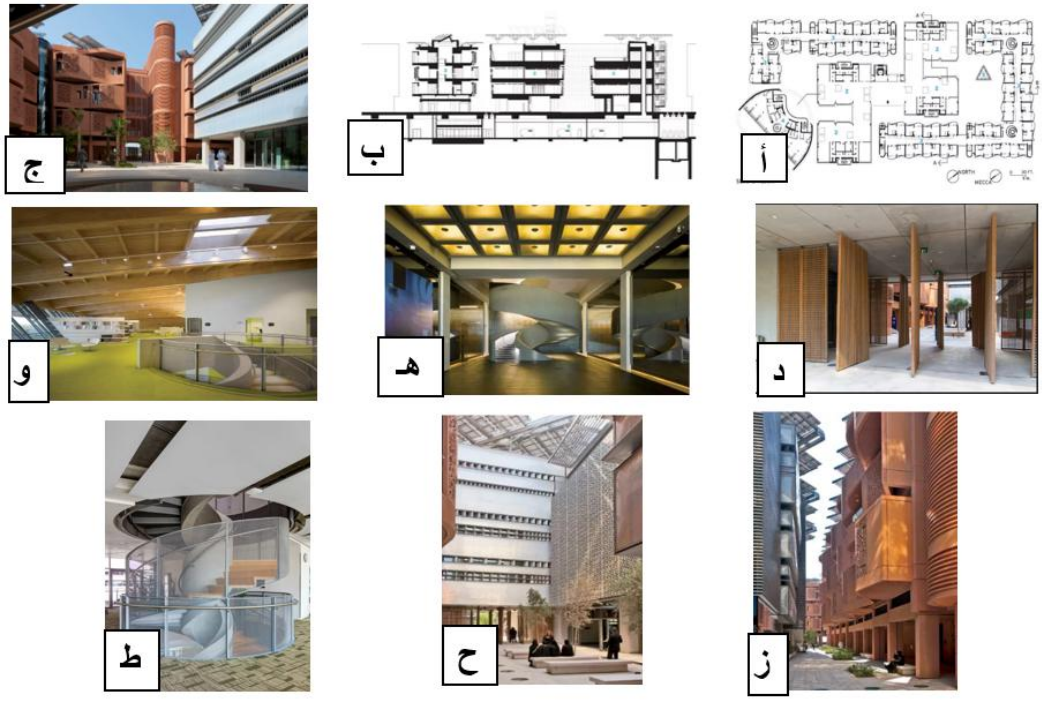
النماذج	اسم النماذج	المساحة	المصمم	وصف تصميم النموذج
انموذج رقم (١)	Masdar Institute	2.3ميل^{٢}	شركة (Foster and Partners)●	يعد مبنى المعهد جزء من مدينة خالية من الكاربون ضمت فضاءات سكنية للطلبة والاساتذة وفضاءات تعليمية وبحثية تفصلها مسارات حركة خارجية شبه ضيقة صُممت الفضاءات الداخلية للمعهد على وفق مبدأ الاستدامة المناخية المتكيفة، اعتمد التصميم على الانتقال التدريجي بين الفضاءات العامة وشبه العامة، واعتماد الأفنية الداخلية، والممرات المظللة، استخدام المواد المحلية، والإضاءة الطبيعية المفلترة، والتهوية الطبيعية، تم تغطية الفضاءات الداخلية بواجهات ذاتية التظليل وموجهة لتوفير أقصى قدر من الظل، توفر أكثر من ٥٠٠٠ متر مربع من أنظمة الطاقة الشمسية الكهروضوئية المثبتة على الأسطح، مع استخدام نوافذ محمية بتصميم عصري للمشربية من مادة الخرسانة بالألياف الزجاجية ومُلوّنة برمال محلية وتستند فتحات التهوية للضوء والظل إلى الأنماط الموجودة في العمارة الإسلامية التقليدية كالافنية الوسطية، مع وجود فتحات تهوية في الطوابق السفلى مع مستوى سطح الارض، السلالم الداخلية صممت مكشوفة على شكل حلزون لربط الفضاء الداخلي (المدخل) مع المكتبة فضلاً عن تصميم السقوف الداخلية بشكل مقبب.
انموذج رقم (٢)	Bullitt Center	4,600م^{٢}	المكتب الهندسي ••The Miller Hull Partnership	المبنى مصمم من ستة مستويات من الخشب الثقيل (خشب التنوب دوغلاس المحلي)، يضم المبنى فضاءات داخلية لمكاتب تجارية تعتمد الفضاءات الداخلية على مبدأ اظهار الأنظمة البيئية والإنشائية دون اخفاء، اذ يمكن رؤية فضاءات الميكانيكا والكهرباء ومحتوياتها عبر نوافذ زجاجية كبيرة، فضلاً عن المساحات المفتوحة والاستخدام المكثف للضوء الطبيعي من خلال الواجهات الزجاجية والأسقف المكشوفة بارتفاع ٤م والنوافذ التي يبلغ ارتفاعها ٣م في الطوابق العليا، فضلاً عن استخدام منظومة الألواح الكهروضوئية المثبتة على السطح الخارجي للمبنى لتزويد الفضاءات الداخلية بالطاقة الكهربائية، امتاز المبنى بالدرج ذا المحجر الزجاجي الشفاف.
انموذج رقم (٣)	The Edge	40,000م^{٢}	••• شركة PLP Architecture	يضم المبنى ١٥ مستوى منهما اثنان تحت مستوى الارض وواجهة شمالية ٧٠٪ منها زجاج، يدخول ضوء النهار الطبيعي إلى معظم مساحات الفضاءات الداخلية، بينما الواجهات الجنوبية ٤٠٪ زجاج، لكن الخرسانة في تلك الواجهة مُغطاة بألواح كهروضوئية ، إضافةً إلى نظام التحكم في درجة الحرارة وتنقية الهواء الداخل الى الفضاءات الداخلية، وفضاءات عمل قابلة لإعادة التشكيل عبر مخطط مرن مفتوح مدعومة بأنظمة رقمية تفاعلية، تُوظف الإضاءة الذكية، والتحكم البيئي، والشفافية المكانية ، شرفات المصاعد ومحجر السلالم من الزجاج،

• **Foster and Partners** شركة تصميم وتنفيذ مشاريع مقرها لندن تاسست عام ١٩٦٧ على يد المهندس المعماري نورمان فوستر،المصدر:https://www.wikipedia-org-en

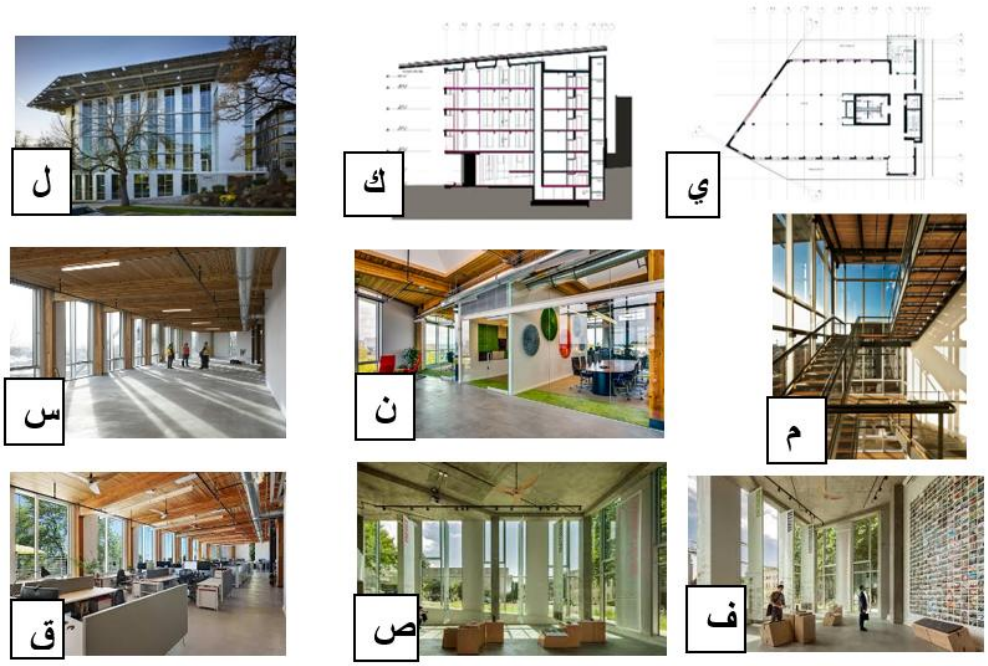
•• **The Miller Hull Partnership** شركة تصاميم معمارية مستدامة مقرها الولايات المتحدة الامريكية تاسست عام ١٩٧٧، المصدر:https://www.wikipedia-org

••• **PLP Architecture** شركة تصميم معماري مقرها لندن تاسست عام ٢٠٠٩ المصدر : https://www.wikipedia-org

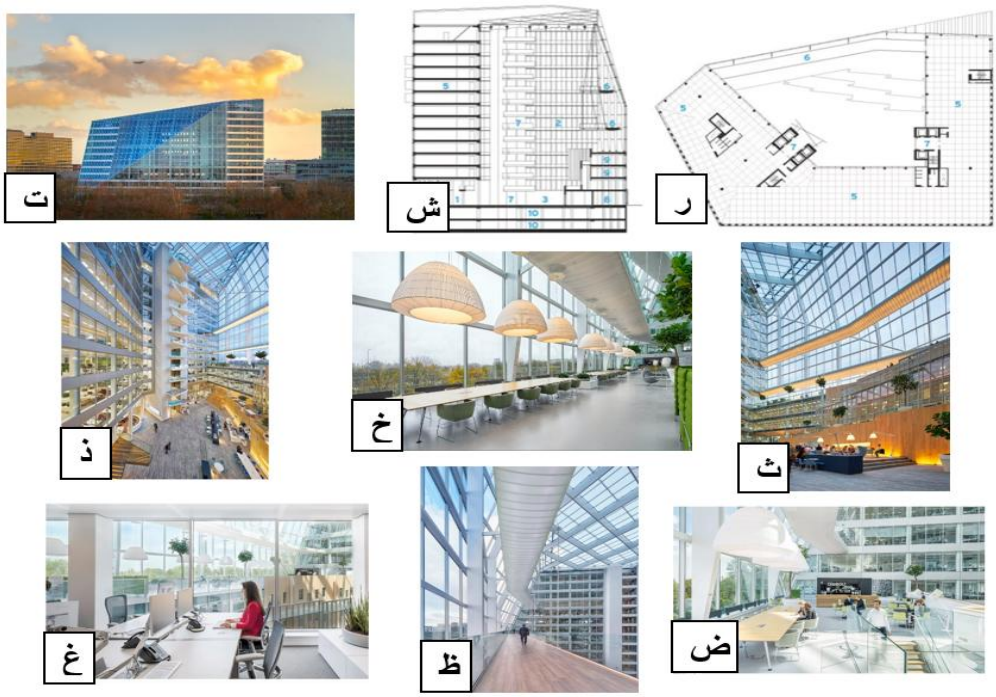
مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



الشكل رقم (١) يوضح المسقط الافقي والعمودي والتصميم الداخلي والواجهات الانموذج رقم (١) Masdar Institute
https://www.architecturalrecord.com



الشكل رقم (٢) يوضح المسقط الافقي والعمودي والتصميم الداخلي والواجهات الانموذج رقم (٢) Bullitt Center
https://www.archdaily.com



الشكل رقم (٣) يوضح المسقط الافقي والعمودي والتصميم الداخلي والواجهات الانموذج رقم (٣) The Edge
https://www.architecturalrecord.com

٣-٦ تحليل العينة

وفقاً لاستمارة التحليل المعدة تم تحليل نماذج العينة وكما هو موضح بالجدول رقم (٥).

الجدول رقم (٥) تحليل نماذج عينة البحث- اعداد الباحثان

المحور	Masdar Institute			Bullitt Center			The Edge		
	متحقق	متحقق جزئي	غير متحقق	متحقق	متحقق جزئي	غير متحقق	متحقق	متحقق جزئي	غير متحقق
الماثول المادي	✓			✓			✓		
المؤوَّل الدلالي		✓		✓			✓		
التكامل الحسي	✓			✓			✓		
استدامة الموارد	✓				✓		✓		
كفاءة الطاقة والتهوية	✓			✓			✓		
المنهج المتكامل للاستدامة		✓		✓			✓		

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

٤-١ نتائج البحث ومناقشتها

١- أظهرت النماذج الثلاثة حضوراً مقصوداً للماثولات المادية في التصميم الداخلي، إلا أن هذا الحضور لم يكن مجرد تجسيد مادي للعناصر التصميمية فقط، بل مثل استراتيجية دلالية، فقد تجلت الماثولات عبر اختيار المواد وتنظيم الفضاءات ومعالجة الضوء وإظهار الأنظمة البيئية بوصفها مكونات إدراكية ومعنوية داخل الفضاء وباشكال وانواع مختلفة، ففي **انموذج رقم (١)** تمثّل الماثول المادي في المواد المحلية والأسطح ذات الكتلة الحرارية، والأفنية الداخلية والفضاءات الانتقالية ليس بوظيفتها المناخية فقط، بل شكّلت نظاماً ادراكياً يعكس مفاهيم التكيّف البيئي والاستدامة مع السياق العام للاقليم، فالفضاءات الانتقالية في الانموذج لم تعد عناصر حركة فحسب، بل أصبحت ماثولات تؤول إلى تدرج بيئي وانتقال حراري وضوئي، مما يرسخ ادراكاً مؤولاً لعلاقة الفضاء بالمناخ ينظر الشكل رقم (١)، أما **الانموذج رقم (٢)** فقد تجلّى الماثول المادي في الوضوح الإنشائي، وإظهار الأنظمة الميكانيكية والأسطح الطبيعية غير المغطاة، وقد أسهم هذا الانشاء في تحويل العناصر التقنية إلى مكونات دلالية مرئية، إذ أصبح النظام الإنشائي نفسه ماثولاً يشير إلى الكفاءة والشفافية والاستدامة التقنية، بدلاً من بقائه كعنصر مخفي ينظر الشكل رقم (٢) ، في حين اعتمد **الانموذج رقم (٣)** على ماثولات مادية ذات طبيعة تقنية رقمية تمثلت في الأسطح الذكية والأنظمة التفاعلية والمرونة المادية للمخطط الداخلي، وهنا اكتسب الماثول طابعاً حركياً تأويلياً إذ لم يعد ثابتاً، بل متغيراً على وفق الاستخدام، مما وسع البعد الإدراكي للفضاء وجعل المادة الماثلة جزءاً من تجربة التفاعل، بمعنى لم ان الماثول المادي في التصميم الداخلي المستدام لم يعد عنصراً فيزيائياً فقط بل أصبح وسيطًا لإنتاج المعنى البيئي والاجتماعي ينظر الشكل رقم (٣).

٢-تحققت القدرة التأويلية للماثولات الداخلية بدرجات متفاوتة بين النماذج الثلاثة، ويُعزى هذا التفاوت بصورة مباشرة إلى طبيعة تنظيم العناصر المادية وأنماط استخدامها، **فالانموذج رقم(١)** مثلاً ارتبط المؤول بالسياق المؤسسي والأكاديمي اذ أسهمت المواد الهادئة والتنظيم للفضاء الداخلي المنضبط والمعالجات البيئية المتزنة في إنتاج معنى يرتبط بالدقة والاستقرار والاستدامة المعيارية، غير أن ثبات البنية المادية للفضاءات حد من تعددية التأويل إذ ظل إدراك المستخدم موجهاً ضمن إطار وظيفي محدد ينظر الشكل رقم (١-أ،د،هـ،و) ، في المقابل عززت مرونة العناصر المادية في **النموذجين رقم (٢) ورقم (٣)** عمق المؤول فالفضاءات المفتوحة والأسطح الظاهرة والأنظمة القابلة للإدراك المباشر سمحت بإعادة تأويل الفضاء بصورة مستمرة فالمستخدم لم يعد متلقياً سلبياً بل أصبح شريكاً في إنتاج المعنى عبر التفاعل اليومي مع الضوء والمواد والتقنيات، وتؤكد هذه النتيجة أن المؤول يتغذى على قابلية الفضاء لإعادة القراءة، وهي خاصية ترتبط مباشرة بدرجة مرونة العناصر المادية، وتؤكد هذه النتيجة ان المؤول يتغذى على قابلية التصميم على اعادة القراءة والمرونة، ينظر الشكل رقم (٢-ي، م، ن، س، ص، ق) والشكل رقم (٣- ر، ث، خ، ذ، ظ) .

٣-أظهرت النماذج الثلاث تكاملاً حسياً واضحاً في التصميم الداخلي، متجاوز الإدراك البصري إلى إشراك بقية الحواس في تشكيل التجربة المكانية، ففي **انموذج رقم (١)** تحقق هذا التكامل عبر الإضاءة الطبيعية المفلترة والتهوية الطبيعية والانتقالات التدريجية بين الفضاءات المغلقة وشبه المفتوحة، بما يعزز الإحساس بالراحة والاستمرارية المكانية ينظر الشكل رقم (١-أ،ب،ج،ز)، وفي **الانموذج رقم (٢)** ارتبط التكامل الحسي باستخدام المواد الطبيعية غير المعالجة ووضوح الضوء والهواء مما يخلق تجربة داخلية مباشرة وغير وسيطة ينظر الشكل رقم (٢-م، ن، س، ف، ص، ق)، **اما الانموذج رقم (٣)** تجسد التكامل الحسي عبر التفاعل الهجين بين الإدراك الحسي والأنظمة الذكية التي تضبط الإضاءة والحرارة على وفق احتياجات المستخدم الأمر الذي يوسع التجربة الإدراكية ويجعل الفضاء الداخلي أكثر تفاعلية واستجابة، ينظر الشكل رقم (٣-ث، خ، ذ، ضن ظ،غ).

٤-تحققت استدامة الموارد في التصميم الداخلي لنماذج العينة الثلاث بوصفها ماثولاً تصميمياً واضحاً، اذ اعتمد **انموذج رقم (١)** على حلول داخلية متكيفة مناخياً، مثل التحكم في الفضاءات والمواد بما يحقق استدامة مادية طويلة الأمد ويقلل الحاجة إلى التدخلات التقنية المكثفة، ينظر الشكل رقم (١)، في حين تحقق هذا المحور جزئياً في **انموذج رقم (٢)** نتيجة محدودية مرونة بعض الفضاءات الداخلية مقارنة ببقية النماذج، رغم وضوح استراتيجية ترشيد الموارد والصراحة المادية، ينظر الشكل رقم (٢)، أما **الانموذج رقم (٣)** فقد امتاز باستخدام حلول داخلية ذكية ومرنة، مثل الفضاءات القابلة لإعادة التشكيل وأنظمة التحكم الرقمي، مما أعاد تعريف ترشيد الموارد بوصفه تجربة استخدام يومية داخل الفضاء الداخلي ينظر الشكل رقم (٣)، وهذه النتيجة تعكس تحول مفهوم الموارد من مادة ثابتة الى منظومة استخدام حركية مرنة.

٥-أظهرت جميع نماذج العينة **الانموذج رقم (١) والانموذج رقم (٢) والانموذج رقم (٣)** تحققاً عالياً في محور كفاءة الطاقة والتهوية داخل الفضاءات الداخلية دون تباين جوهري، فقد تم توظيف الإضاءة الطبيعية والتهوية والتحكم الحراري بوصفها عناصر تصميمية ماثلة تؤثر مباشرة في تنظيم الفضاء الداخلي وتجربة المستخدم، وأسهم ذلك في تعزيز الإحساس بالراحة البيئية وربط الفضاء الداخلي بالدورات الطبيعية للطاقة والضوء، مما يشير إلى أن كفاءة الطاقة أصبحت قاعدة تصميمية مشتركة في مشاريع الاستدامة المتقدمة خلال المدة الزمنية المدروسة تنعكس بوضوح على جودة الفضاء الداخلي، ينظر الشكل رقم (١)، والشكل رقم (٢)، والشكل رقم (٣).

٦-تحققت الاستدامة بوصفها منظومة متكاملة في التصميم الداخلي لنماذج العينة الثلاث ولكن بدرجات مختلفة، ففي **انموذج رقم (١)** كان التكامل واضحاً على مستوى التخطيط الداخلي العام والعلاقة بين الفضاءات، إلا أنه أقل حضوراً في التجربة الفردية اليومية للمستخدم ينظر الشكل (١-هـ،و،ح،ز)، بينما تحقق التكامل بصورة أوضح في **انموذج رقم (٢) والانموذج رقم (٣)** عبر تداخل الأنظمة التقنية مع التنظيم الداخلي والتجربة الإنسانية، إذ تعمل العناصر المادية والتقنية والحسية كوحدة واحدة ويؤكد ذلك أن المنهج المتكامل في التصميم الداخلي المستدام لا يكتمل إلا عندما تتلاقى الاستدامة التقنية مع البعد الاجتماعي والتجريبي داخل الفضاء، ينظر الشكل رقم (٢-م،ن،س،ف،ص،ق)، والشكل رقم (٣-ث،خ،ذ،ض،ظ،غ).

٤-٢ استنتاجات البحث

١- تتشكل العلاقة بين الماثول والمؤول في التصميم الداخلي المستدام ضمن فعل إدراكي تأويلي مستمر لا يقوم على تثبيت معنى واحد، بل على انفتاح الدلالة وتعددها تبعاً لاختلاف الذوات المدركة وسياقاتها البيئية والاجتماعية.

٢-يتجاوز التصميم الداخلي المستدام وصفه ممارسة تقنية قائمة على تحسين الأداء البيئي ليُفهم بوصفه منظومة دلالية قادرة على إنتاج المعنى عبر العناصر التصميمية الماثلة وما تحمله من قيم بيئية وإنسانية مدركة

٣-يُعد التكامل الحسي أحد المرتكزات الأساسية في إدراك المعنى المستدام إذ يسهم تفاعل الحواس المختلفة مع الفضاء الداخلي في نقل الاستدامة من مستوى التجريد المفاهيمي إلى مستوى التجربة المكانية التفاعلية.

٤-يرتبط إدراك المعنى المستدام بطبيعة الفضاء الداخلي ووظيفته الاجتماعية مما يؤكد أن الاستدامة بوصفها قيمة إدراكية لا تنفصل عن سياق الاستخدام وأنماط التفاعل اليومي داخل الفضاء.

٥-تؤدي ماثولات ترشيد الموارد وكفاءة الطاقة ومنع التلوث في التصميم الداخلي المستدام دوراً يتجاوز بعدها الوظيفي المباشر لتغدو حوامل دلالية تعكس منظومة قيمية مرتبطة بالمسؤولية والاقتصاد والوعي البيئي.

٦- يشكل المنهج المتكامل للاستدامة الإطار المرجعي الناظم لعناصر التصميم الداخلي، إذ لا يتحقق المعنى المستدام إلا عبر انتظام القرارات التصميمية والأنظمة البيئية والتجربة الإنسانية ضمن رؤية شمولية متماسكة، مما يرسخ أهمية اعتماد التأويلية في فهم الفضاء الداخلي بوصفها وسيطاً لإنتاج المعنى المستدام.

٤-٣المقترحات

يقترح البحث:

١-توسيع الدراسات المستقبلية لتشمل أنماطاً فضائية مختلفة، مع التركيز على تطوير أدوات تحليل نوعية تقيس الأبعاد الدلالية والإدراكية للاستدامة.

٢- إدراج مفاهيم الماثول والمؤول ضمن مناهج التعليم المعماري والتصميم الداخلي المستدام لتعزيز الوعي النقدي والتأويلي لدى المصممين والباحثين.

٤-٤شكر وامتنان

يتقدم الباحثان بالشكر والامتنان للجامعة المستنصرية (www.uomustansiriyah.edu.iq) بغداد، العراق، على دعمها لهذا العمل.

Reference:

Academy of the Arabic Language. (1983). *The Philosophical Lexicon*. Cairo, Egypt: General Organization for Government Printing Offices.
Ahmad, M.O. (2008). *Dictionary of Contemporary Arabic* (1st ed., Vol. 4). Cairo, Egypt: Alam Al-Kotob.
Al-Baalbaki, M. M., & Al-Baalbaki, R. M. (2008). *Al-Mawrid Al-Hadeeth: A Modern English-Arabic Dictionary*. Beirut, Lebanon: Dar El-Ilm Lilmalayin.
Al-Hassani, I. J. K. (2017). *A Message in the Product of Architecture*. Baghdad, Iraq: Dar Al-Wala'a for Printing and Publishing.
Al-Sultany, K. (2013). *The act of architecture... and its text: A reading in modern architecture... and beyond* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al-Mada for Culture and Arts.
Belkhamsa, K. (2019). *The sign and interpretation according to Peirce*. *Semiyat*, 9(1). Oran, Algeria: University of Oran.
Brenda, V. & Robert, V. (1991). *Green Architecture: Design for an Energy-Conscious Future*. Portland, OR: Book News, Inc.
Charles, J. K. (2022). *Sustainable Construction: Green Building Design and Delivery* (5th ed.). Hoboken, NJ: Wiley.
Christian, N. S. (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York, NY: Rizzoli.
Eco, U. (2007). *The Sign: Analysis of the Concept and its History* (S. Bengrad, Trans.; S. Al-Ghanimi, Ed.; 1st ed.). Casablanca, Morocco: Arab Cultural Center.
Godfaurd, J., et al. (2005). *Sustainable Architecture and Urban Design*. London, United Kingdom: [Publisher not identified].
Hans, G. G.(2007). *Truth and method: The basic outlines of a philosophical hermeneutics* (H. Nazim & A. H. Saleh, Trans.; G. Katura, Ed.; 1st ed.). Tripoli, Libya: Dar Oea for Printing, Publishing, and Distribution.
Lakhal, L. (2014). *The unity of the text and interpretation between fundamentalist thought and interpretive semiotics* [Unpublished master's thesis]. Tizi Ouzou, Algeria: Mouloud Mammeri University.
Maalouf, L. (1966). *Al-Munjid in Language, Literature, and Science* (19th ed.). Beirut, Lebanon: Catholic Press.
OECD. (2003). *Environmentally Sustainable Buildings: Challenges and Policies*. Paris, France: OECD Publishing.
OECD. (2023). *Built Environment through a Well-being Lens*. Paris, France: OECD Publishing.
Pallasmaa, J. (2012). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (3rd ed.). Chichester, United Kingdom: Wiley.
Palmer, R. E. (1969). *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
Qarah, N. (1998). *Philosophy and Interpretation* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Talia for Printing and Publishing.
Ricoeur, P. (1976). *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth, TX: Texas Christian University Press.
Ricoeur, P. (2006). *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning* (S. Al-Ghanimi, Trans.; 2nd ed.). Casablanca, Morocco: Arab Cultural Center.
https://www.archdaily.com
https://www.architecturalrecord.com
https://www.en-wikipedia-org

The Aesthetics of Movement in Shaping Contemporary Theatrical Performance Discourse (Caligula as a Model)

Research Abstract

This research seeks to study "Movement Aesthetically" as a phenomenon that transcends its simple material dimension, aiming to uncover its profound philosophical and aesthetic dimensions and its pivotal role in human expression, particularly within the theatrical space. The researcher begins with a theoretical grounding of movement as a mirror of thought, a vessel for culture and history, and a language capable of embodying complex aesthetic and intellectual visions, reviewing the perspectives of prominent philosophers and directors. Subsequently, the researcher transitions to an applied analysis of observations from a purposefully selected theatrical performance ("Caligula"). This analysis reveals how movement was employed in innovative ways (such as rigor, alienation, varied rhythm, and stylization) to become the central tool in constructing meaning, embodying existential conflicts, analyzing power relations, and presenting a comprehensive directorial vision that transcends the spoken word.

Movement is not merely physical displacement but an expression of human thought, historical and cultural consciousness, will to power, intuition, and poetic imagination. In theatre, movement transcends its purely utilitarian function to become an essential language, an effective directorial tool, and an avenue for understanding the visions of major figures such as Hegel, Spinoza, Nietzsche, Bergson, Bachelard, Grotowski, Wilson, and Kantor.

Keywords; Aesthetics – Shaping - Performance Discourse

جماليات الحركة في تشكيل خطاب العرض المسرحي المعاصر (كاليغولا انموذجاً)

سجى ياسر حسين
sajayaser1990@gmail.com

حازم عبد المجيد إسماعيل
hazim.ismaeel@uobasrah.edu.iq

كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

خلاصة البحث

يسعى البحث الى دراسة "الحركة جمالياً" كظاهرة تتجاوز بعدها المادي البسيط بل الكشف عن أبعادها الفلسفية والجمالية العميقة ودورها المحوري في التعبير الإنساني خاصة في الفضاء المسرحي يبدأ الباحثان، بتأصيل نظري للحركة كمرآة للفكر ووعاء للثقافة والتاريخ، ولغة قادرة على تجسيد رؤى جمالية وفكرية معقدة مستعرضين آراء فلاسفة ومخرجين كبار ثم تحليل تطبيقي لمشاهدات من عرض مسرحية منتخبة بشكل قصدي كاشفين عن كيفية توظيف الحركة بأساليب مبتكرة (كالحدة، والتغريب، والإيقاع المتباين، والنمطية) لتصبح الأداة المركزية في بناء المعنى، وتجسيد الصراعات

الوجودية، وتحليل علاقات القوة وتقديم رؤية إخراجية شاملة تتجاوز الكلمة المنطوقة. إذ أن الحركة ليست مجرد انتقال فيزيائي بل هي تعبير عن الفكر الإنساني ووعي تاريخي وثقافي وإرادة قوة، وحدس، وخيال شعري، في المسرح تتجاوز الحركة وظيفتها النقلية لتصبح لغة جوهرية، وأداة إخراجية فاعلة ومدخلاً لفهم رؤى المخرجين الكبار لمستوى القدرة الجمالية للحركة من خلال تأسيسات الفلاسفة مثل (هيغل، سبينوزا، نيتشه، برغسون، باشلار) والعمل على الصنعه الاخراجية المتفردة لأهم المخرجين امثال(كروتوفسكي، ويلسون، كانتور).

الكلمات المفتاحية: **جماليات - تشكيل - خطاب العرض**

الفصل الأول

الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث:

تعد الحركة في الفهم الإنساني الأول، عنصراً فلسفياً عميقاً يعكس تطور الوعي البشري وعلاقته بالعالم المحيط ، في الفلسفة تناقش الحركة ليس فقط بمعناها الفيزيائي (التغيير في المكان والزمان)، ولكن أيضا بمعناها الوجودي والمعرفي، فالحركة تشير الى التغيير، التحول، والتطور في الفكر والإدراك. الحركة ترتبط بالملاحظة البدائية للتغيرات في الطبيعة مثل حركة الشمس، القمر، والنجوم، والتي أدت الى محاولات فهم القوانين التي تحكم الكون، هذه الملاحظات الأولية كانت أساسا لتطور الفلسفة الطبيعية عند اليونانيين ، مثل (طاليس) و(هيراقليطس)، الذين شاهدوا في الحركة مبدأ أساسيا للوجود، أي إن الحركة هي انتقال القوة للفعل، وهي عملية مستمرة تحكمها القوانين العقلية والطبيعية. في العصر الحديث، أعاد الفلاسفة مثل (هيغل) و(نيتشه) النظر في مفهوم الحركة، حيث ربطوها بالتطور التاريخي والثقافي للإنسان (هيغل)، حيث رأها بأنها عملية جدلية تؤدي الى تطور الروح المطلق، بينما اعتقد (نيتشه) إن الحركة هي تعبير عن إرادة القوة والرغبة في تجاوز الذات. فالحركة في الفهم الأول كانت مفهوماً مركزياً يعكس محاولة الإنسان لفهم العالم من حوله ، وتطور هذا المفهوم عبر العصور ليعكس ليس فقط التغيرات الفيزيائية، ولكن أيضا التغيرات الفكرية والروحية التي شكلت الوعي البشري.تشير الابعاد الجمالية للحركة للجوانب التي تجعل الحركة عنصراً فنياً مؤثراً ومتكاملاً في العمل الفني هذه الأبعاد تُعرفنا كيف يمكن للحركة أن تكون وسيلة تعبيرية وجمالية، وتشمل التعبير الإيقاع والتوقيت التكوين والفضاء والرمزية للأشياء، والعديد من الابعاد التي تصور الظاهرة الفنية مع عناصر العرض الفني(الرؤية والمعالجة) أي تتحرك الابعاد باتجاه القيم للوصول الى جمالية الفكرة، وهل هذه الحركة تمتلك جمالية أم لا، هل لديها سمات التفرد أو مجرد صدفة أو عشوائية في التفكير والتنظير فالأبعاد الجمالية هي الجوانب العملية والتقنية التي تبنى عليها الحركة (كيف تنفذ الحركة). ان الأبعاد الجمالية هي الأدوات التي تستخدم لتحقيق القيم الجمالية مثلا عند تصميم حركة معينة، ننظر الى تكوينها(بعد جمالي) لتحقيق التوازن (قيمة جمالية) ، أي الحركة الفنية الناجحة تعتمد على فهم هذه العلاقة وتطبيقها بوعي لإنتاج أعمال مؤثرة ومتكاملة، وعليه تمثل الحركة في العرض المسرحي عنصراً تشكيلياً يمتلك طاقة جمالية تعيد انتاج الفضاء المسرحي وتعيد صياغة العلاقة بين الجسد في العرض المسرحي والمكان، فليست الحركة مجرد انتقال جسدي بل هي نظام دلالي ينبثق من انسجام الأداء الحركي مع الإيقاع والتكوين المشهدي والتفاعل البصري مع الجمهور، تعتمد جماليات الحركة على التناغم بين الجسد في العرض المسرحي والزمن والإيقاع، حيث تتولد من خلاله التكوينات الحركية التي قد تكون عفوية أو مدروسة بعناية ضمن نظام تعبيري متكامل، يتطلب ذلك فهما عميقا للعلاقات البصرية بين الحركة والمكونات الأخرى للعرض المسرحي، بحيث تتحول الحركة إلى أداة جمالية أولا تواصلية ثانيا تتجاوز حدود اللفظ،من هنا صاغ الباحثان سؤال مشكلة (ماهي الكيفية التي تحدد وتحلل جماليات الحركة الفنية والتي تسهم في تشكيل خطاب العرض المسرحي المعاصر) ؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث والحاجة إليه في خصوصية الحركة ومديات الابعاد الجمالية القادرة على تشكيلها من خلال:

١_ فهم البعد الإخراجي وفق تشكل خطاب العرض المسرحي لخصوصية الحركة في العرض المسرحي المعاصر .

٢_ المهتمين بدراسة الحركة المصاحبة لسمات القيم والابعاد الجمالية التي تشكل تنظيرات الفن المسرحي عامة والعرض المسرحي خاصة.

٣.الطلبة الدارسون لتخصص الإخراج في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

والحاجة اليه تكمن في التعرف على جوهر الحقيقة الفنية والجمالية للحركة ضمن أبعادها الفنية في تشكيل للعرض المسرحي المعاصر.

ثالثا: هدف البحث : يتحدد الهدف في الكشف عن جماليات الحركة وعلاقتها بتشكيل خطاب العرض المسرحي المعاصر.

رابعا: حدود البحث :

_ الحد الزماني: ٢٠٢٢

_ الحد المكاني: بغداد- مهرجان بغداد الدولي للمسرح الدورة الثالثة ٢٠٢٢- المسرح الوطني

_ الحد الموضوعي: دراسة جمالية للحركة المسرحية ضمن تشكيلات العرض المسرحي المعاصر.

خامسا: تحديد المصطلحات:

الجمالية: لغوياً : جاء في معنى الجمال بأنه الحسن، وقد(جمل) الرجل الاصم (جمالا) فهو جميل، والمرأة (جميلة) (جملاء) و(المجاملة) (المعاملة بالجميل)" (Mohamed abo bake .١٩٨٣ .p.111) وجاء أيضا تعريفها في لسان العرب " الجمال مصدر الجميل والفعل جُملِ وقوله تعالى ((ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون))(سورة النحل اية٦) أي بهاء وحسن ، الجمال الحَسن يكون في الفعل والخلق وقد جمَل الرجل بالضم جمالاً فهو جميل" (bn manthor.p.134).

اصطلاحاً يعرفها صليبا " صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال" (jameel seleba.p.407)

وتعرف " المعايير اللازمة للحكم بطريقة فنية وبردة فعل على الرابط بين العمل الفني والواقع، فهي بذلك تنقاد الى تحديد مبدأ اختبار الجمالية ومن اين تأتي متعة التأمل فيه" (batrees bafes.2015.p221)

فلسفياً : " نزعة إنسانية وممارسة قائمة بذاتها، في القيام بالتفلسف واعمال التفكير في الفن، وفي الاعمال الفنية، مولدة بذلك علماً تكوينياً لمعرفة ما، وبعبارة أخرى ممارسة النقد، بل وجوب النقد" (mark jemnes.2009.p13-15)

الجمالية مسرحيا: " الجمالية المسرحية او(الشعرية) تقوم بصياغة قوانين تركيبية توليفيه وطريقة للعمل في النص على خشبة المسرح وتجعل النظام المسرحي متكاملاً" (batrees bafes.2015.p221)

جماليات الحركة اجرائيا: طريقة اخراجية مرتبطة بـ(الابعاد - القيم) المتصلة بفنون الاداء والفنون البصرية الحركية وتعمل على توظيف الحركة بوصفها أداة تعبيرية قابلة للتطبيق وليس للتنظير ، وكيفية تفاعلها مع بقية عناصر واسس العرض لتثري التجربة الفنية افاقاً مغاير للتعبير في المنجز الفني.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : المنظور الجمالي للحركة المسرحية

للحركة بعد جمالي متمثل بالإيقاع والتوقيت بوصفهما يلعبان دور كبير في خلق التوتر والاسترخاء ، وبناء المستوى الدرامي إخراجيا ويمكن للحركة أن تكون سريعة أو بطيئة، متقطعة أو مستمرة، مما يؤثر على الإدراك الفني والفكري للزمن والحدث ، وهذا ما يظهر دور الجمال الفني- الفلسفي لتحديد ابعاد الحركة من ضمنها التكوين والفضاء ، ويمكن وصفها بأنهما ابرز الابعاد المتمثلة باستخدام الفضاء الفني وترتيب الحركات فيها ، وهو ما ينتج تكوينات بصرية مؤثره يشمل الترتيب المكاني (ممثلين- تأثيث سينوغرافي للجو العام) ولتظهر على" شكل إيقاع يشمل المكان ويفصل ماديته وإعطاء محاولة لفهم لغة الصورة عن طريق التشكيل والتفكير والخيال، لان التفكير بالصورة المتشكلة يرتبط بالخيال والخيال يرتبط بالإبداع" (Abdul samad alkabas.2021.p129). وبطبيعة الحال الحركة يمكن أن تكون رمزية لتحمل معاني من المظاهر الفكرية أو

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المفاهيمية المجردة، أو تكون استعارات لمواقف أو حالات ذاتية يتم استدعائها على وفق السياق العام للموضوع الفني أو الفكري. للحركة بعد جمالي مهم متمثل في التفاعل مع العناصر الاخراجية الاخرى لأنها لا تعمل بمعزل عن (الموسيقى، الإضاءة، الديكور، والأزياء) فالتفاعل بين الحركة وهذه العناصر يخلق تجربة جمالية متكاملة، وهذا بطبيعة الحال يحيلنا الى اهم بعد جمالي لها والذي يعرف بالتقنية والمهارة، أي تغليب الجانب التقني للحركة بما في ذلك السيطرة على الجسم (المرونة- القوة- والدقة) مما يضيف بعداً جمالياً لها. إن فهم هذه الأبعاد يساعد على تطوير المهارات الحركية والتعبيرية، ويزيد من وعي استخدام الحركة وتحريرها لتكون أداة قوية في الفن ومرتبطة بالجمال ارتباطاً واسعاً عبر" تحديد جوانب مختلفة لمفهوم الجمال يدلنا على مدى اتساع نطاق الدلالة الاصطلاحية -وهي ظاهرة حضارية فكرية- بين الفلاسفة والفنانين وتدل على أهمية الدراسات الجمالية في ميادين الفكر والثقافة والادب" (inad kazwan.1985.p78). وعليه فأن دراسة تحليل الأبعاد والقيم الجمالية للحركة في صناعة المستوى الجمالي لاي منجز فني درامي يتم من خلال منظور فلسفة الفكر الإنساني وهي علاقة يتم العمل على استكشافها بشكل معمق من خلال الأبعاد الجمالية للحركة الانفة الذكر عبر الاعتماد على الحركة بوصفها مصدر الأفكار(والتأسيس لمعنى الارتقاء لدرجات عالية من المعرفة الفلسفية والوصول لمستويات تطبيقية فنية لتحقيق دينامية الحركة بوصفها تشكل مصدر الأفعال الدقيقة من خلال الاعداد لها لأنها تشتغل مرجعية تفرضها دلالتها الاجتماعية ليس عن طريق الصدفة بل من خلال الملاحظة والفهم) (amera helmi muter.1962.p7-8) ، إن الحركة لها علاقة قوية بالفكر الفلسفي، حيث يمكن النظر إليها كوسيلة للتعبير عن الوجود والعدم، الثبات والتحول "فالنظرية بصورة عامة يتم التفكير فيها والبحث عنها في أماكن لا نتوقعها فيها، من التأملات الأولى التي يقوم بها الممارسون في نشاطاتهم، وفي اختباراتهم لإبداعهم النابعة من رغبة في المنهجية والمطلق والفعالية او من فضول فكري بسيط" (batrees bafes.2015.p122). فالفيلسوف (مارتن هايدغر) تحدث عن مفهوم الكينونة في العالم بوصفها تجربة متحركة والمسرح يجسد هذا المفهوم بشكل ملموس من خلال الحركة التي تعيد تشكيل الفضاء بطريقة تعكس طبيعة الوجود البشري في حالة دائمة من الصيرورة والتحول" فلا يتحدد الكائن في كليته وانما من الحركة التي تكون كينونة الكائن وقد تحول مفهوم الحركة الى جسر لإدراك معنى اللاهوتي". (basheer raboh.2020.p162) ، إن هذا المفهوم يتجاوز مجرد إرضاء الذوق (كما يرى بعض الفلاسفة الكلاسيكيين) ليصبح عملية بناء جمالي حركي، ويمكن ربط ذلك بمفهوم (السامي) عند (كانت) حيث يرى أن الجمال السامي يثير شعوراً بالرهبة والعظمة "الجمال محدود، والسامي لا حدود له، ويكون العقل في وجوده السامي، يحاول أن يتخيل مالاً يستطيع" (Robert kren.2022.p406) ، بمعنى إيضاح قدرة العقل على الفهم الكامل ولا يكتفي بتقديم صور جميلة بل يثير مشاعر قوية ويجبر المخرج على مواجهة حدود إدراكه، أي مفهوم الحركة يتجاوز المنظور الميكانيكي ليصبح تجربة حسية وإدراكية عقلية متجذرة في بنيات فلسفية معقدة، وهذا بدوره يشير الى " إن القيم الحركية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنظرة التطورية للإنسان في المراحل اللاحقة من بلوره فكره والتي انتجت مستوى ثاني من المحاكاة بالحركة تعتمد على تأكيد الجانب التجريدي للإيماءة والحركة" (Abdul Kareem abood.2014.p19)، أي إن الحركة الفنية كتعبير تتجاوز الوظيفة العملية وتقدر لذاتها مما يجعلها عنصراً أساسياً في التجربة الجمالية التي تربط بين الذاتي والموضوعي ، حيث الجمال ينبع من التجربة الذاتية للمخرج ، ولكنه في نفس الوقت يحمل طابعاً عالمياً يمكن أن يتفق عليه الآخرون. إن الفن المسرحي الذي يتمتع بالغائية ويبدو وكأنه صمم لغاية معينة لكنه في الواقع لا يخدم أي غرض عملي خارج ذاته أي ان الحركة في الفن ليست مجرد وسيلة لتحقيق غاية خارجية، بل هي غاية في ذاتها، تعبر عن جمالية تتجاوز الوظيفة العملية، وفقاً لهذا المنظور، تصبح الحركة وسيلة لتجسيد الجمال من خلال التوازن والانسجام والإيقاع مما يخلق تجربة جمالية تثير التفكير والدهشة أي (إن للحركة قيمة جمالية منطلقة منها ما تحقق نسبة من مزاجية العرض ضمن قوى الانسجام والتوافق على وفق إيقاع منظم، ومنها ما يتسم بالانضباط والسلاسة إذ توصف الحركة بأنها ذلك الشيء الذي يضفي على جميع الاشياء دلالاتها) (klaef bil.2013.p109). ففي تحليل المستويات المعرفية والفكرية لمدرك قيمة الحركة يمكننا التمييز بين رؤية فلسفية مهمة ابرزها الوعي الفني عند (هيغل) وهو يصف الحركة بأنها تعبير عن الروح المطلقة، فعلى عكس من (كانت) يؤكد(هيغل) أن الحركة هي جزء من تطور الروح المطلقة، وهو تعبير عن الوعي الفردي في مرحلة معينة من التاريخ، فبالنسبة لـ(هيغل) الفن بشكل عام (بما في ذلك الحركة بشكل خاص) ليس مجرد تجربة جمالية،

بل هو وسيلة لفهم الذات والعالم على صعيد المستوى المعرفي ،ويربط (هيغل) الفن بالفلسفة حيث يعتبر الفن مرحلة في تطور الوعي، والحركة في هذا السياق " تعكس الصراعات التاريخية والثقافية وإن اضافة الحركة الشكلية أو الصورية التي يضيفها الإيقاع تصبح حافلة بالمعاني بعد أن كانت خيالية وتغدو محددة المعالم بعد أن كانت غامضة، وعقلية بعد أن كانت انفعالية"(jolus portenery.2017.p192). فالمنجز الحركي لا يكتفي بالاستمتاع بالشكل الخارجي، بل يسعى إلى فهم المعاني والدلالات الكلية وتحليل الأفكار التي يطرحها بوصفها أجزاء من كل الصورة الفنية، وهذه المستويات تشمل الذاكرة، والانتباه، والإدراك، والتفكير النقدي، والقدرة على الربط بين العناصر المختلفة في ذلك المنجز الفني.أما (سبينوزا) فقد قدم رؤية فلسفية عميقة حول العلاقة بين الحركة والتفكير، وكيفية التعبير عن الواقع، فالحركة والفكر هما وجهان لعملة واحدة، اي انهما يعبران عن جوهر واحد " فالجوهر في المادة فاعل وحي، وليس ساكنا، بل قابل للحركة ديناميكياً" (Youssef karam.2012.p164) أي ما تحققه صوره الحركة وما تترك من اثر فني ، هذه الرؤية الثنائية المهمة والتي تقدم فهما للحركة والتعبير الفني لها بوصف " الحركة مسار لامتلاك المعرفة وان سيرورة البحث التي تقودها تحوي جوهرا ابداعيا مركزيا تستند الى الفعل الإبداعي سواء عبر حركة الجسد او رحلة الشكل الهندسي" (Youssef mefzea.2023.p130)، (سبينوزا) هنا يؤكد أن الحركة الحقيقية لا تهدف إلى إثارة المشاعر بشكل عشوائي، بل إلى إيقاظ الفهم بشكل هندسي منظم، فهم طبيعة العلاقة بين الجسد(الحركة) والفكر، في حين يؤكد (نيتشه) أن الفن بصورة عامة هو تعبير عن إرادة القوة، ففلسفته العامة والجمالية يوجد فيها ابعاد وقيم جمالية مختلطة تقود لمفهوم الفن بوصفه هو تعبير عن ارادة القوة، ولا تظهر تلك الإرادة بأشكال محسوسة أو مرئية بوصفها قابعة في العمق والمكنونات الوجدانية، لك فاستنطاق(نيتشه للفن) يتم من خلال الجسد، ولا يتم ذلك الاستنطاق الا بالسبل الحركية، لذا فالحركة كمفهوم متفرد لاستنطاق وتعبير الفرد-الفنان- وجدت حيزها عند (نيتشه بالجسد-الحركة) بوصفها-الحركة- الدافع الأساسي الذي يحرك الإنسان، (وهي ليست مجرد رغبة في السيطرة، بل هي قوة إبداعية تدفع الإنسان إلى تجاوز حدوده، وإلى خلق قيم جديدة، والحركة هي تجسيد لهذه الإرادة، وهي تعبر عن الصراع، والرغبة، والطموح، واليأس، والتمرد فالفن محفز لإرادة القوة ومثير لها) (Jerome stores.2017.p130)، ويمكن ملاحظة ذلك فنيا عبر استخدام الحركة لنتاج ردود افعال قوية ومؤثرة ولإثارة المشاعر لدى الجمهور، ولكن الأهم من ذلك هو أن يتم استخدام الحركة للكشف عن طبيعة إرادة القوة التي تسكن الإنسان. إن تفعيل الحركة لا يقتصر على حركة الممثلين بل يشمل أيضا حركة الديكور، والإضاءة، والموسيقى، وكل العناصر التي تساهم في تجربة مسرحية شبه متكاملة، بمثابة رقصة حركية تعبر عن صراعات المخرج وتطلعاته. ولكي تبرز صورة الحركة بطرق متجسدة بصرياً ومستلهمة من الخيال ومرتبط بالعمليات الذهنية المعقدة (السلوك والوعي والادراك بوصفها قيم جمالية) والتي يقوم بها المخرج لنتاج عالم متفرد، فالخيال عنصر مهم لتجسيد الحركة بوصفه القدرة على تصور أشياء يتجاوز بها حدود المنطق والعقل،" فالخيال عبارة عن جملة من صور لحظية تملأ كل صورة منها الكون بأسره، وهذه الصور تتلو الواحدة منها الأخرى لحظة بعد لحظة" (wool duornet.1998.p342) ،وعلى وفق ذلك فأن المتخيل هو مجموعة الصور والأفكار التي تتشكل في ذهن ووعي المخرج يستطيع أن يجسدها حركياً عبر استنطاقها جسدياً، وهي غالباً ما تكون غير واعية وغير منظمة، إذ يطلق عليه (برغسون) مصطلح الحدس، أي هو وسيلة أساسية للمعرفة، وأن الفرد يعتمد على حدسه لخلق أعمال فنية جديدة بوصفه" أسلوبا فريداً في النظر والاستمتاع والتفكير والتجريد الطبيعي عن الحياة والواقع" (Mohamed Hussein jody.1997.p115) ، فالحركة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الحدس والتغير المستمر في الوجود، لذلك يعتبر (برغسون) ا الواقع ليس ثابتاً، بل هو في حالة تدفق دائم للصور والخيال ما يسميه (التدفق الزمني) . بينما يعارض(باشلار) هذا الرأي، حيث يرى الحركة تعتمد على الخيال حيث يخلق الفنان الحركة المتخيلة عبر التلاعب بالضوء والظلال، وليس عبر التمثيل الواقعي، فالمسرح تجربة متخيلة تشكل علاقة فنية تعبر عن الإبداع. ويصف (باشلار) الخيال بأنه قوة إبداعية قادرة على تغيير الواقع، وأن الفنان يستخدم الخيال لنتاج عوالم جديدة ولإعادة تفسير الواقع بطرق مبتكرة ويركز على أهمية الصور الشعرية للحركة، وهي الصور التي تتشكل في ذهننا عندما نتأمل العالم من حولنا بوصفها " صوراً جمالية متشكلة لأبعاد تنظيمية ، فأن التنظيم المتكامل لها يخضع للتكوين ولكن ليس الكلي لها لوجود بعض التراتبية المسبقة في اكتشاف بيئة مناسبة للمنجز بوصف الخيال يزيد من حدة حواسنا"(hazim Abdul majeed.2016.75)، أي إن

هذه الصور الحركية ليست مجرد انعكاس للواقع بل هي تحويلات فنية له ، فآليات التشكيل الحركي تشمل (الاستعارة، والرمز، والمجاز، والتجريد) وكلها تساهم في نتاج عالم مسرحي غني بالدلالات والمعاني " فضرورات الفن وجدت ليغدو الفن ظاهرة حسية خالصة تتسم بدرجة عالية من الروحانية" (jerj.A.D.makay.2005.p175) . (باشلار) يطرح مفهوم الحركة من منظور جمالي خاص في علاقته بالمكان فهو لا يتحدث عن الحركة بمعناها الفيزيائي التقليدي بل يركز على الحركة الداخلية التي تحدث في الوعي والخيال عندما نتفاعل مع الاماكن التي نعيش فيها أو نتخيلها ، فهو يؤكد الحركة ليست مجرد انتقال فيزيائي من مكان لآخر، بل هي حركة نفسية وخيالية تحدث عندما نتعمق في ذكرياتنا المرتبطة بالأماكن حيث " تستند هذه الأمكنة للذاكرة بما تحفظه من صور لاستمرارية ولوج اللحظات وتدفقها ويترجم التمثل في مكان متصور ما، استقبال المدرك في مكان محسوس، فالمكان الذي ننظره والذي نفحصه مختلف جداً من الوجهة الفلسفية عن المكان الذي نراه" (Keaston bashlar.2009.p79) ، المكان فرضية التعبير للحركة والرؤية الاخراجية التي تحقق سبل الصورة الجمالية.

المبحث الثاني: التشكيل الحركي المسرحي المعاصر

تعد الحركة عنصراً جوهرياً في الفن المسرحي فهي ليست مجرد انتقال للممثلين على الخشبة بل هي لغة بصرية ديناميكية تسهم في بناء المعنى وتشكيل الجمالية للعرض إذ تتجاوز الحركة وظيفتها السردية أو التوضيحية لتصبح قيمة فنية قائمة بذاتها فتعكس رؤية المخرج وفلسفته الجمالية ولقد أولى العديد من المخرجين العالميين اهتماماً بالغاً لتشكيل الحركة مانحين إياها أبعاداً فنية وجمالية عميقة، ارتباط رؤية العرض لتفعيل حضور الحركة كقيم جمالية فنية. فتتجلى رؤية العرض المسرحي في كيفية توظيفه عناصره المختلفة وتعتبر الحركة ميداناً خصباً تتجسد فيه هذه الرؤية بأبعادها الفنية والجمالية إذ يختلف المخرجون في تعاملهم مع الحركة بناء على فلسفتهم المسرحية وأهدافهم الجمالية، لذلك سعى (كروتوفسكي) إلى ما اسماه بالورش المعملية والمختبرية لإنتاج ما يدعى بـ"المسرح الفقير" حيث يتم التركيز على العلاقة الجوهرية بين الممثل والمتفرج ويصبح جسد الممثل هو الأداة الأساسية للتعبير فالحركة الجمالية في فلسفته الفنية ليست مجرد تمثيل خارجي بل هي نتاج عملية داخلية عميقة فعل جسدي حركي كلي ينبع من دوافع الممثل الصادقة ، " الممثل هو الذي يجب أن يصبح الأداة الأساسية في المسرح، جسده وصوته هما الوسيلتان الأساسيتان للتعبير" (Jerzy krotofiski.1999.p54) واكد على أن التمرين والتدريب الجسدي لممثله ليس مجرد لياقة بدنية بل هو طريقة هامة لاكتشاف إمكانياته التعبيرية العميقة الكامنة في وجدانه وجسده أي ان الجمالية هنا تكمن في الصدق والكشف والوصول إلى جوهر التجربة الإنسانية عبر الجسد المستنطق حركيا وجماليا. وحيث تخضع الحركة المسرحية فيه لمنطق بصري صارم وتصميم دقيق أشبه باللوحة المتحركة فالحركة كعرض مسرحي منمقة ومصممة بدقة لنتاج صور بصرية مستقلة عن السرد التقليدي ، أي جماليتها تنبع من التشكيل البصري والإيقاع والسيطرة المطلقة على الزمن والمكان لذلك ، فأن (روبيرت ويلسون) يعتمد في بناء الحركة في مسرح الصورة على تكوينات بصرية شديدة الدقة والإبهار حيث " تتحول الحركة لديه إلى لوحات بصرية متحركة، تستمد جمالياتها من الفنون التشكيلية والهندسة المعمارية" (bates bafes.2015.312) ، وهذا ما يبدوا جلياً في اغلب عروضه التي تتجسد فيها القيمة الجمالية للحركة، ويتم تطبيق قيم جمالية للحركة بطريقة بصرية من خلال التحكم الدقيق في كل حركة وإيماءة وتصميم الإضاءة والفضاء بما يخدم التكوين البصري العام ، أي (روبيرت ويلسون) يطبق رؤيته الجمالية للحركة عبر "تصميم دقيق لمسارات الممثلين وإيماءاتهم حيث كل حركة محسوبة بدقة وتساهم في التكوين البصري العام للمشهد" (bates bafes.2015.p314) ويتم ذلك عبر التفاعل الأساسي لمكونات العرض المسرحي. وعلى صعيد مستويات تجارب "مسرح الموت" تتداخل الذاكرة والواقع والأحياء والأموات (الممثلون و المانيكانات) فالحركة المسرحية هناك مجزأة متكررة، غالباً ما تحمل طابعاً آلياً أو شبحياً وتعكس هشاشة الوجود وصراع الذاكرة فجمالية الحركة هنا مرتبطة بالمفارقة أي بالتوتر بين الحي والجامد بالقدرة على استحضار الماضي من خلال أفعال جسدية محددة فبالنسبة لـ(تاديوش كانتور) فإن الحركة في مسرحه غالباً ما تكون مشبعة بالذاكرة الشخصية والجماعية حيث "يستدعي كانتور من خلال حركة الممثلين وأشيائهم شخصيات وأحداثاً من الماضي، مانحاً إياها حضوراً شبحياً ومؤثراً" (hanestez leman.2018.p258) ويشير (كانتور) بذلك على أن جماليات الحركة المسرحية عنده تكون مستنطقه من حيوات

خاصة منسية بعيدة عن الذاكرة ،ويعمل برؤيته الاخراجية على جعلها حاضرة ومؤثرة بل ومستدعاه ضمن سياق مهم متمثل بالقرين المحمول على الاكتاف أو الرقيب على تصرفات البشر "حيث إن (المانيكانات) والأشياء المهملة التي يستخدمها تكتسب حياة خاصة من خلال تفاعلها الحركي مع الممثلين مما يخلق شعراً بصرياً فريداً" (tadosh kanator.1995.p78) ، بمعنى إن الحركة لديه تعمل على تشويش الحدود بين الفن والحياة بين الممثل والشخصية وبين الماضي والحاضر كجزء من مفهومه لـ(الواقع الجاهز). تعد الحركة إحدى الأدوات الأساسية للمخرج فهي ليست مجرد ملء للفراغ المسرحي بل هي عنصر تفاعل في تشكيل المعنى ونتاج التأثير الجمالي، فمن خلال الحركة يستطيع المخرج تحديد إيقاع العرض ورسم ديناميكيات العلاقة بين الشخصيات وتوجيه انتباه المتفرج وخلق الجو العام للعرض، أي الحركة هي كتابة المخرج في الفضاء وهي تكشف عن تفسيره للنص ورؤيته الفنية لأنها " تساهم بشكل حاسم في بناء السيميائية البصرية للعرض، حيث كل إيماءة ووقفة ومسار يمكن أن تحمل دلالات متعددة" (Ker ielam.1992.p65)، أما بالنسبة لحضور الحركة الذي يتسم بالتوتر بين الحياة والموت بين العضوي والآلي والتشكيلات غالباً ما تكون فوضوية بشكل منظم تعكس حالة التمزق والضياع التي يعيشها الإنسان المعاصر و"يستخدم كانتور الحركة لخلق صور صادمة ومزعجة أحياناً تهدف إلى إيقاظ المتفرج من سباته وتحفيزه على التفكير النقدي." (hanestez leman.2018.p260). وتنطلق تشكيلات الحركة من مستوى فكري وتخيلي عميق ولكن طريقة تجسيد هذا المستوى تختلف الفكر والخيال مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالجسد والدافع الداخلي فليست الحركة ترجمة مباشرة لفكرة مجردة بل هي اكتشاف للفكرة من خلال التجربة الجسدية، فالانطلاق ليس من فكرة خارجية ترسم بالحركة بل من حس داخلي من عملية اكتشاف جسدي ونفسي إن تشكيلات الحركة لدى هؤلاء المخرجين ليست مجرد استعراض تقني بل هي نتاج عملية فكرية وتخيلية عميقة تسعى إلى تجسيد رؤى ومفاهيم تتجاوز الواقع المباشر. وفي المسرح الصورة تنطلق بشكل كبير من مستوى فكري وتخيلي بصري غالبا ما يبدأ من رسومات أو صور ذهنية أو مفاهيم تجريدية(مثل الزمن في عرض آينشتاين على الشاطئ) فالحركة هنا هي تجسيد بصري دقيق لعالم تخيلي مصمم مسبقاً حيث الفكرة تتحول إلى شكل وإيقاع والخيال لديه معماري وبصري أي انه يستمد تشكيلاته الحركية من حيث تعمل الحركة بوصفها أداة لتحقيق هذه الرؤية التخيلية في الفضاء المسرحي، إن الانطلاق من مستوى فكري وتخيلي مرتبط بالذاكرة الشخصية والتاريخ والفن التشكيلي (خاصة السريالية والدادائية) فالحركة هنا هي استجابة تخيلية لموضوعات الذاكرة وغالباً ما تستلهم من صور الطفولة أو أحداث تاريخية أو أعمال فنية فكره التخيل يتجسد في الحركة من خلال إعادة بناء لحظات الماضي بشكل مجزأ ومشوه وباستخدام الأشياء كحامل للذاكرة. إن القدرة الاخراجية الابتكارية استطاعت أن تجعل من الحركة كمنطلق فني وجمالي تجسدت عبر تلك القيم المتبلورة في ذات المخرج وكيفية تفعيلها في العرض، والحركة في المسرح تتجاوز مجرد عنصر وظيفي لتصبح لغة فنية وجمالية متكاملة تعكس رؤية المخرج وفلسفته سواء كانت حركة عضوية باحثة عن الصدق الداخلي (كروتوفسكي) أو حركة بصرية مصممة بدقة (ويلسون) أو حركة مجزأة تستدعي الذاكرة والموت (كانتور) فإنها جميعاً تساهم في بناء عوالم مسرحية فريدة وتشكيل تجربة المتفرج الجمالية والفكرية لقد ترك هؤلاء المخرجون بصمات لا تمحى على فن المسرح مؤكدين على أن الجسد المتحرك بتشكيلاته وإيقاعاته يظل أحد أقوى وسائل التعبير وأكثرها قدرة على خلق الجمال والمعنى في الفضاء المسرحي.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١_ الحركة ليست مجرد انتقال مادي بل تجسيد حي للفكر الإنساني وقدرته على التعبير عن جماليات تتجاوز الكلمات وتعكس تفاعل الإنسان مع العالم ورؤاه الثقافية والتاريخية.

٢_ تشمل الحركة جوانب تعبيرية وإيقاعية وزمانية ومكانية ورمزية بالإضافة إلى المهارة التقنية وكلها تساهم في قيمتها الفنية والتواصلية.

٣_ الحركة كوعي تاريخي وثقافي (هيغل) إذ تعتبر الحركة تعبيراً عن تطور الروح المطلق والوعي الإنساني في سياقه التاريخي والثقافي عاكسة الصراعات والتحولات المجتمعية

٤_ وحدة الحركة والفكر عند (سبينوزا) ينظر للحركة والفكر كوجهين لجوهر واحد حيث لكل حركة جسدية مقابل فكري مؤكداً على الفهم المنظم للحركة كمسار للمعرفة.

٥_ الحركة عند (نيتشه) تفسر كتعبير عن (إرادة القوة) الكامنة في الإنسان وهي قوة إبداعية تدفعه لتجاوز الذات وخلق قيم جديدة من خلال الجسد كأداة استنطاق.

٦_ الحركة كديمومة وحدس لدى (برغسون) ترتبط الحركة بالتدفق المستمر للواقع (الديمومة) والإدراك الحدسي المباشر حيث يعبر الفن عن هذه التجربة الحية المتجاوزة للتحليل الميكانيكي.

٧_ الحركة كخيال شعري ومكاني عند (باشلار) تركز على التحريك الداخلي المتخيل والذي يحدث في الوعي عند التفاعل مع الأماكن والذكريات حيث للصور الشعرية والخيال دور محوري في تشكيلها.

٨_ الحركة كلغة مسرحية جوهرية تتجاوز الحركة في المسرح وظيفتها الانتقالية لتصبح لغة بصرية وحركية أساسية في بناء المعنى وتشكيل جماليات العرض عاكسة لرؤية المخرج.

٩_ صدق الحركة الجسدية لدى (كروتوفسكي): تتمحور حول فعل جسدي كلي نابع من دوافع الممثل الداخلية الصادقة تهدف للكشف عن جوهر التجربة الإنسانية بعيدا عن الزخرفة.

١٠_ الحركة كشعر بصري لدى (ويلسون) تخضع لتصميم بصري صارم وبطيء خالقة تكوينات بصرية مذهلة ومستقلة تستمد جمالياتها من التشكيل والإيقاع والسيطرة على الزمن والمكان.

١١_ حركة الذاكرة والموت لدى (كانتور) مجزأة ومتكررة وشبحية تعكس هشاشة الوجود وتداخل الذاكرة بالواقع وتستحضر الماضي عبر توتر بين الحي والجامد (الممثلون والمانيكانات).

١٢_ الحركة كأداة إخراجية فاعلة تستخدم لتحديد إيقاع العرض رسم العلاقات توجيه انتباه المتلقي وخلق الجو العام فهي كتابة المخرج في الفضاء ولغة عالمية.

١٣_ تعد الحركة الجمالية مفتاحا لفهم الخطاب المسرحي الكلي لكل مخرج فهي ليست مجرد أداة بل جزء لا يتجزأ من رؤيتهم الفنية وقيمهم العميقة التي تشكل تجربة المتفرج.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولا: منهج البحث: أعتمد المنهج الوصفي التحليلي وذلك بسبب مقاربات ادواته المنهجية وتلائمها مع البحث الذي يهتم بالتعرف والكشف عن (التجربة الجمالية للحركة) اولا ومن ثم اعطاءها وصف(ادراكي)، وكيف يمكن للباحثان ان ترصدا تلك التجارب (الفلسفية والتطبيقية)عبر الملاحظات الخاصة بالمنهج من خلال دراسة (النوعية) والوقوف على طبيعة وجودها (ادواتها- اليتها التوظيفية) وعلاقتها بالظاهرة الفنية من حيث مستويات(مستوى تفاعل القيم والأبعاد الجمالية ومديات تطبيقها وارتباط رؤية المخرجين بحضور الحركة وأبعادها الجمالية مسرحيا) ومن ثم العمل على (وصفها) اي ان العينة المنتقاة سوف تعمل على كشف التجارب المهمة (للظاهرة الحركية الجمالية ومديات تطبيقها) وزجها للاقتران بالوعي الفني للوصول الى (التجربة الادراكية) بوصفها مقياس فني لتلك التجربة الفنية- الجمالية.

ثانيا: اداة البحث: تحددت ابعاد الاداة لاحتوائها ما يلي:

١.تقترب لمؤشرات الدراسة وأطارها النظري .

٢.تعتمد العينة اعتماد كلي على جماليات وقيم وابعاد حركية، المصطلح المهيمن على عنوان الدراسة.

٣.توفر العرض كمقاطع على المنصات الالكترونية بتطبيق الـ(you tube)، فضلا عن الدراسات والبحوث النقدية المقالات الالكترونية والمنشورات على وسائل التواصل الاجتماعي.

ثالثا:عينة البحث: حددت عينة البحث في مسرحية (كاليغولا) لما احتوته المسرحية من جماليات للحركة متشكلة في خطاب العرض المسرحي.

المسرحية	تأليف	إخراج	السنة	المكان
كاليغولا	البير كامو	الكسندر كوفشان	٢٠٢٢	بغداد- مهرجان بغداد الدولي للمسرح الدورة الثالثة ٢٠٢٢- المسرح الوطني

رابعا: تحليل العينة: تعد مسرحية (كاليغولا)(*) للكاتب والفيلسوف الفرنسي ألبير كامو، التي كتبت في عام ١٩٣٨ وعرضت لأول مرة عام ١٩٤٤ حجر زاوية في مسرح العبث والأدب الوجودي تأتي المسرحية في سياق تاريخي مشحون بصعود الأنظمة الشمولية والفاشية في أوروبا لتقدم تأملاً عميقاً في طبيعة السلطة المطلقة والحرية والتمرد الإنساني في مواجهة عالم خالٍ من المعنى الجوهري تدور أحداثها حول الإمبراطور الروماني(كايوس كاليغولا) الذي بعد موت أخته وعشيقته (دروسيلا) يواجه حقيقة عبثية الوجود وفقدان المعنى فيقرر أن يجسد هذا العبث بنفسه مطالباً بالمستحيل – كالقمر – وممارساً سلطة تعسفية لا منطقية محتقراً البشر ومساوياً بين الخير والشر الجمال والقبح، والحياة والموت في محاولة يائسة للوصول إلى حرية مطلقة تتجاوز حدود المنطق والقدر إنه تمرد على القدر . تميزت رؤية المخرج (ألكسندر كوفشان) بمعالجة خاصة للنص الكلاسيكي لكامو فمع الحفاظ على الشخصيات والحوارات الأساسية اتخذ العرض منحى مغايراً يبتعد عن التفسير المأساوي التقليدي متجهاً نحو المحاكاة الساخرة لم يسعى العرض لتحقيق التماهي العاطفي لدى الجمهور بل تبنى أسلوباً أقرب إلى التغريب حيث تم تقديم الشخصيات بطريقة تخرجها عن طبيعتها المألوفة ليظهروا أحياناً (كمجانين ومخبولين) يتصرفون بمنطق خاص يتحدى المألوف الرؤية الإخراجية ركزت على بناء عوالم مسرحية تتسم بالدقة العالية والضبط الشديد في الأداء الحركي والسينوغرافي وتجنب الانفعالات المباشرة أو الحركات الزائدة لقد اقترب العرض من منطقة السخرية دون أن يكون كوميدياً بالمعنى المباشر وكشف عن جوانب الألم والقسوة دون الانغماس فيها مما خلق

*مسرحية "كاليكولا"، تأليف: البير كامو واخرج الاوكراني: ألكسندر كوفشان، عرضت في مهرجان بغداد الدولي للمسرح الدورة الثالثة، على قاعة المسرح الوطني، بغداد عام ٢٠٢٢، فازت المسرحية بجائزة افضل عرض متكامل، وجائزة افضل ممثل حصدها بطل العرض المسرحي(مكسيم ستريليك) عن دور(كاليغولا).

مسافة نقدية لدى المتلقي الذي ركز على متابعة الأحداث وتحليل سلوك الطاغية وهوسه وبطشه اعتمد العرض بشكل أساسي على توظيف عناصر العبث والجنون وتصوير الشخصيات من جوانبها النفسية التائهة والمضطربة ليختتم بتشخيص رمزي للطاغية من خلال ارتداء الممثلين لمعاطف الأطباء في المشهد الأخير. لا يمكن إغفال السياق السياسي الذي قدم فيه هذا العرض فتقديم فرقة أوكرانية لمسرحية تتناول طغياناً عبثياً وقاسياً في بغداد عام (٢٠٢٢) في وقت كانت فيه أوكرانيا نفسها تواجه غزواً واسع النطاق يضيف طبقة من المعنى المعاصر اختيار المخرج للمعالجة الساخرة قد لا يكون مجرد خيار جمالي مرتبط بعبثية كامو بل قد يقرأ أيضاً كآلية للتعامل مع واقع الطغيان الذي يعيشه أو يراقبه الفنانون أو كتعليق مبطن حول طبيعة السلطة التعسفية

.**تشكيل الحركة جمالياً وفنياً**: شكلت الحركة عنصراً محورياً ولافتاً في عرض (كاليغولا) وتميز تشكيلها الجمالي والفني بخصائص واضحة ساهمت في بناء هوية العرض ورؤيته الفريدة ، السمة الأبرز للحركة في هذا العرض كانت الدقة العالية والضبط الشديد بدت الحركة مصممة بعناية فائقة وتجنبت بشكل واضح العفوية أو الطبيعية أو الحركات الزائدة غير الموظفة درامياً أو جمالياً لم تكن حركة انفعالية بالدرجة الأولى بل حركة محسوبة ومقننة تقترب في تنفيذها من دقة الكوريغرافيا حيث كل إيماءة وكل خطوة وكل وقفة تبدو محددة سلفاً ومدروسة بعناية لتحقيق هدف معين ضمن النسيج العام للعرض. انطلاقاً من وصف العرض بأنه بنى عوالم مبنية بدقة عالية للغاية واعتمد أسلوب العبث والجنون يمكن استنتاج أن الأسلوب الحركي المتبع كان غير واقعي بشكل قاطع لم تكن الحركة محاكاة للسلوك الإنساني اليومي بل اتخذت طابعاً منمقاً ومصطنعاً يخدم الرؤية الساخرة والتغريب للعرض ربما لجأ المخرج إلى استخدام حركات ذات طابع ميكانيكي أو آلي في بعض الأحيان أو حركات متقطعة ومجزأة أو تكرارات حركية تعزز الشعور بالعبث والا جدوى أو تسلط الضوء على الطبيعة النمطية لسلوك بعض الشخصيات هذا الأسلوب يبتعد عن التعبير النفسي المباشر ليقدم تعليقاً جسدياً على الشخصيات والأحداث.

.**الإيقاع والتدفق الحركي**: أن إيقاع الحركة في العرض لم يكن متجانساً بالضرورة فبينما تتطلب الدقة العالية إيقاعاً مضبوطاً فإن توظيف عناصر العبث والجنون قد يوحي بوجود تقطعات مفاجئة في الإيقاع أو تناقضات بين السرعة والبطء أو فترات من الجمود تليها انفجارات حركية هذا التلاعب بالإيقاع يساهم بشكل فعال في بناء التوتر الدرامي وخلق لحظات من المفاجأة أو الصدمة وتعزيز الشعور بالغرابة والسخرية الذي ميز العرض.

.**توظيف الفضاء**: أثر تصميم الديكور المعتمد على مراتب النوم الهوائية بشكل مباشر على كيفية استخدام الممثلين للفضاء المسرحي هذه المراتب لم تكن مجرد خلفية بل شكلت عائقاً وبيئة تفاعلية تتطلب من الممثلين التفاوض معها جسدياً تسلل الشخصيات بصعوبة من الخلف أو من فوقها يقيد حركتهم ويجعل دخولهم وخروجهم حدثاً بحد ذاته، أن الحركة كانت مقيدة نسبياً بهذا الفضاء المصمم مما قد يعزز الشعور بالاختناق أو الحصار الذي تعيشه الشخصيات.

.**جماليات الحركة**: تجلت جماليات تشكيل الحركة في هذا العرض من خلال التوظيف الواعي لعناصر التكوين الحركي الدقة والتكرار والضبط الشديد خلقت إحساساً بالتناغم المصطنع أو الآلية وهو ما يخدم فكرة التغريب والسخرية في المقابل قد تكون بعض الحركات الفردية أو الجماعية اتسمت بالتنافر أو التضاد للتعبير عن الصراع الداخلي للشخصيات أو الفوضى التي يحدثها كاليغولا هذه الجماليات لم تكن غاية في حد ذاتها، بل كانت أدوات فنية تخدم الرؤية الشاملة للعرض وتساهم في بناء تجربة مسرحية متكاملة بصرياً وفكرياً تتسم بالدقة والغرابة والسخرية المبطنة إن هذه الدقة المتناهية في الحركة وابتعادها عن المحاكاة الطبيعية تعمل كآلية فعالة للتغريب فهي تمنع الجمهور من الاندماج العاطفي الكامل مع الشخصيات وتشجعه بدلاً من ذلك على المراقبة والتفكير النقدي في الأفعال والأقوال المقدمة على الخشبة.

.**الرؤية الإخراجية للتعامل مع الحركة كأبعاد وقيم فنية**: لم تكن الحركة في عرض(كاليغولا) لكوفشان مجرد عنصر ثانوي بل شكلت بعداً فنياً أساسياً وقيمة مركزية في تجسيد الرؤية الإخراجية تعامل المخرج مع الحركة ليس فقط كوسيلة لتنظيم وجود الممثلين على الخشبة بل كأداة تعبيرية قوية قادرة على حمل الدلالات الفكرية والنفسية والجمالية وربما تفوقت في بعض اللحظات على الحوار نفسه في إيصال المعنى تماشياً مع توجهات المسرح المعاصر الذي يولي اهتماماً متزايداً للجوانب البصرية والحركية على حساب الكلمة المنطوقة أحياناً.

ولم تهدف الحركة إلى محاكاة التعبير النفسي الطبيعي بل قدمت قراءة جسدية للحالات النفسية المضطربة للشخصيات جنون كاليجولا وهوسه واضطرابه لم يعبر عنه بالصراخ أو الانهيار العاطفي بالضرورة، بل ربما من خلال حركات حادة، متشنجة أو باردة بشكل مخيف، أو من خلال تناقض صارخ بين ما يقوله وما يفعله جسده أما الشخصيات الأخرى فقد عكست حركتها الخوف والنفاق وربما نوعاً من الجنون المعدي أو التصرف كدمى مسلوبة الإرادة كما يوحي وصفهم بـ(المجانين والمخبولين).

.**التأثيث السينوغرافي:** شكل تصميم الديكور السينوغرافيا في عرض "كاليغولا" عنصراً لافتاً ومبتكراً لعب دوراً حاسماً في تحديد هوية العرض البصرية وتوجيه قراءة المتلقي للأحداث استناداً إلى الوصف المتاح تميز الديكور ببساطته الظاهرية وجرأته. تمثلت المفردة الأساسية والمهيمنة في تصميم الفضاء المسرحي في استخدام "مراتب نوم هوائية" هذه المراتب لم تكن مجرد قطع أثاث بل شكلت عنصراً معمارياً يحيط بمقدمة ومنطقة وسط المسرح بحيث تحجب إلى حد كبير ما يوجد خلفها لم يكن الدخول إلى منطقة الأداء أو الخروج منها سهلا حيث كان على الشخصيات أن تتسلل بصعوبة من الخلفية أو من فوق هذه المراتب هذا الاختيار غير التقليدي لمفردة ديكور ينتمي إلى المجال المنزلي أو الترفيهي ووضعه في سياق مسرحية تاريخية سياسية فلسفية يشكل بحد ذاته مفارقة بصرية قوية.

ومن خلال علاقة الديكور بالرؤية الإخراجية يتضح أن تصميم الديكور لم يكن اعتباطياً بل كان جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الإخراجية الشاملة التي تميل إلى السخرية والتغريب والعبث لقد ساهم الديكور في خلق بيئة مسرحية غير واقعية تتحدى توقعات الجمهور وتفرض على الممثلين أسلوب أداء جسدي خاص وتوفر منصة بصرية وسمعية لتجسيد ثيمات المسرحية المركزية بطريقة مبتكرة ومثيرة للتفكير إن تفاعل الممثلين الجسدي مع هذه البيئة غير المستقرة يصبح بحد ذاته فعلاً درامياً.

.**تحليل الأداء الحركي للشخصيات:** شكل الأداء الحركي للشخصيات وبشكل خاص شخصية كاليغولا محوراً أساسياً في العرض وحمل جزءاً كبيراً من دلالات العرض ورؤيته الفنية لم يكن الأداء مجرد تجسيد فيزيائي للنص بل كان قراءة وتفسيراً حركياً للشخصيات وعلاقاتها وثيمات المسرحية الأداء الحركي لم يكن تعبيراً نفسياً مباشراً عن معاناة كاليغولا أو جنونه بل قدم تجسيداً جسدياً منمقاً ومدروساً لهذه الشخصية المعقدة كيف عبرت حركته – من خلال وضعية الجسد الإيماءات طريقة المشي استخدام الفضاء–عن الجوانب المتعددة لـ(كاليغولا) (الطاغية المهيمن، الفيلسوف العابث البارد، المجنون الذي يتحدى المنطق، الطفل الذي يطالب بالمستحيل) حيث يقدم صورة له تتأرجح بين القوة المطلقة والضعف الداخلي بين الجدية الفلسفية والعبثية الساخرة.

أما الأداء الحركي للشخصيات الأخرى يتجه نحو التجسيد الرمزي أو الكاريكاتيري أو الآلي قد تكون حركتهم اتسمت بالتشنج أو الخضوع المبالغ فيه الذي يصل حد الهزل أو التصرف كدمى يحركها كاليغولا مما يخدم فكرة التغريب والسخرية من نفاقهم وخوفهم حركتهم إذن لم تكن مجرد رد فعل على أفعال كاليغولا بل كانت جزءاً من عالم العبث والجنون الذي يصنعه. اكتسب التفاعل الحركي بين كاليغولا وبقية الشخصيات أهمية خاصة في التعبير عن علاقات القوة والهيمنة كيف تم تجسيد ذلك من خلال استخدام المسافة الجسدية حيث كان كاليغولا يخترق المساحة الشخصية للآخرين بسهولة بينما يحافظون هم على مسافة خائفة منه وكان هناك تلامس جسدي تم توظيفه (للتعبير عن السيطرة، الإذلال) هذه التفاعلات الحركية ترسم بدقة خريطة العلاقات الاجتماعية والسياسية المشوهة داخل القصر.

كان للأداء الحركي في المشهد الأخير دلالة خاصة حيث يرتدي الممثلون(بمن فيهم كاليغولا) بدلات أطباء بيضاء باردة، تشخيصية تحليلية فهم يتحركون كفريق طبي يفحص حالة مرضية هذا التحول الحركي في النهاية المقترن بتغيير الزي يقدم العرض بأكمله وكأنه دراسة حالة لمرض الطغيان أو لمرض العبث الوجودي الحركة هنا تختتم رؤية العرض للطاغية ليس كشخصية مأساوية بالمعنى التقليدي، بل كظاهرة مرضية تستدعي التشخيص والفحص. إن التركيز على الجسد والأداء الحركي في هذا العرض يتجاوز مجرد الأداء فالجسد يصبح هو الموقع المركزي للعبث والسيطرة كاليغولا في النص يمارس سلطته المطلقة على أجساد الآخرين (بالقتل والإذلال) عرض (كوفشان) من خلال الحركة الدقيقة وغير الطبيعية والسينوغرافيا التي تفرض تفاوضاً جسدياً وتصوير الشخصيات ككائنات شبه آلية أو مجنونة يجعل الجسد نفسه موضوعاً للتساؤل دورة "الموت" و"العودة للحياة" تجعل الجسد يبدو عبثياً في قدرته على التحمل أو في تفاهة وجوده مما يقوض جدية الموت الذي هو أصل أزمة كاليغولا المشهد الأخير يؤطر كل هذا الأداء الجسدي السابق كعرض مرضي يتم تحليله لذا الأداء الحركي هنا لا يوضح النص فقط بل يجسد الصراع الجوهري بين رغبة كاليغولا في السيطرة المطلقة وبين عبثية الوجود التي تحرك هذه الرغبة.

الفصل الرابع

أولا: النتائج:

١.اعتمد العرض على نمط حركي صارم ودقيق يتجنب العفوية والانفعالات الطبيعية مما جعله وسيلة لإحداث التغريب لدى المتلقي ودفعه إلى التأمل العقلي بدلاً من التماهي العاطفي فكانت الحركة بمثابة بنية عقلية منظمة تعبر عن رؤية إخراجية تتقاطع مع فلسفة العبث والوجودية.

٢.تميز الإيقاع الحركي بعدم التجانس حيث تبادلت المشاهد بين الجمود والانفجار المفاجئ في الأداء مما أنتج حالة من التوتر والقلق الدائم وهو ما يعكس بدوره هشاشة البنية الوجودية التي تحكم الشخصيات ويفتح الباب أمام تأويلات ترتبط بالاضطراب الداخلي وقلق السلطة.

٣.فرض الفضاء المسرحي نفسه بوصفه عنصراً فاعلاً في التأثير على الأداء حيث لم يكن سطحياً أو محايداً بل تحول إلى مجال مقاومة جسدية ومادية لحركة الممثل مما منح الأداء بعداً إضافياً يجسد العلاقة الملتبسة بين الإنسان ومحيطه ويشير إلى قيود غير مرئية تكبل الإرادة.

٤.اتسمت التكوينات الحركية بطابع نمطي وآلي وتكراري وهي سمات تجنح إلى العبث وتضعف الحضور الإنساني داخل الفعل المسرحي إذ تحولت الأجساد إلى أدوات ميكانيكية تؤدي إيقاعات مصطنعة توحي بالاغتراب وتضع الجمهور أمام مشهد يشي بتفكك المعنى وتحلل السلوك.

٥.لم توظف الحركة بوصفها حشواً بصرياً بل كانت بديلاً فاعلاً عن الكلمة فأصبحت وسيلة تواصل موازية للحوار بل وأحياناً متفوقة عليه حيث نقلت الجسد المعنى عبر الإيماءة والموقع والوضعية بطريقة حاملة لتأويلات فلسفية تعكس صراع الفرد مع سلطة لا مرئية ومتقلبة.

٦.جاء التصميم السينوغرافي ليقوض الاستقرار البصري على الخشبة فشكلت المفردات البصرية المستخدمة بيئة مسرحية مهزوزة تنزع إلى التشظي والتلا توازن مما زاد من تفاقم الإحساس باللاجدوى وقدمت المحيط ككائن مشارك في إنتاج الدلالة لا كخلفية جامدة.

٧.استخدمت الإضاءة بوصفها وسيلة تحليل نفسي وشكل بصري للتوتر حيث سلطت الضوء على الجوانب المعتمة في النفس البشرية لا على العناصر الخارجية فقط فكانت الألوان الباردة والظلال الحادة أدوات لنقل الانقسام الداخلي والصراع المضمر لا لإبراز الجماليات.

٨.تحول الجسد إلى مركز في المعالجة الدرامية حيث لم يعد وسيلة تمثيل فحسب بل أصبح هو ذاته موضوع التحليل إذ كشفت مفاصله وعلاقاته بالسلطة والهيمنة وتمت قراءته كعلامة على الانكسار أو التوحش مما جعله انعكاساً مباشراً للفوضى والقلق الوجودي.

٩.جسدت الشخصيات كأنماط كاريكاتيرية فاقدة للإرادة تتحرك وفق منطق قسري يشي بالعدوى النفسية داخل النظام المسرحي فتبددت الفوارق بين الفرد والجماعة بين العقل والجنون وصار كل عنصر على الخشبة يعبر عن تشوه جماعي أكثر مما يعبر عن حالة فردية معزولة.

١٠.في نهاية العرض تم تحويل الحدث المسرحي إلى ما يشبه التشخيص الطبي أو التحليل السريري حيث كشفت بنية الطغيان لا كمأساة ذاتية بل كظاهرة شاملة فكانت الشخصية الرئيسة نموذجاً لأزمة كونية في المعنى والسلطة، واختتم العرض بوصفه دراسة حالة وجودية شاملة.

ثانيا: الاستنتاجات

١.الحركة المسرحية تمثل نظاماً دلالياً مركباً حيث تتجاوز الانتقال الجسدي لتصبح أداة تعبيرية وجمالية قادرة على إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وصياغة العلاقة بين الجسد والمكان.

٢.تكمن القيمة الجمالية للحركة في تنوع أبعادها التعبيرية والإيقاعية والزمانية والمكانية بالإضافة إلى ما تحمله من رموز ومعانٍ تنعكس في تكاملها مع باقي عناصر العرض المسرحي.

٣.تسهم الحركة في العرض المسرحي المعاصر ببناء خطاب بصري وحركي مستقل عن الكلمة المنطوقة إذ توظف لخلق طبقات من الدلالة والمعنى يتفاعل معها الجمهور على مستويات حسية وذهنية متعددة.

٤.تتحول الحركة من مجرد وسيلة كمالية إلى عنصر بنائي رئيسي في العرض إذ تُستخدم لتنظيم الإيقاع العام وتحديد العلاقات بين الشخصيات وتوجيه انتباه المتلقي وخلق الأثر الدرامي والجمالي.

٥.تظهر الحركة كمدخل لفهم التجربة المسرحية الكلية فهي تجمع بين الجمالية والفكر وتفتح للعرض المسرحي أفقاً إبداعياً جديداً يجعل من الجسد المتحرك أحد أقوى وسائل التعبير وأعمقها تأثيراً في المتلقي.

قائمة المصادر

First: Dictionaries and Lexicons

١ -(Abi Bakr Abd al-Qadir), Muhammad. Mukhtar al-Sihah (The Choice of Dictionary). Kuwait: Al-Risalah Publishing House, 1983.

٢ -(Pavis), Patrice. Dictionary of the Theatre. Translation: Michel F. Khattar. Lebanon: Center for Arab Unity Studies, 2015.

٣ -(Saliba), Jamil. The Philosophical Dictionary. Vol1. 1st ed. Qom: Dhawi al-Qurba Publications, 1385

Second: Books

١-(Elam), Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. Translation: Raif Karam. Syria: Ministry of Culture, The Arab Cultural Center, 1992.

٢ -(Portnoy), Julius. The Philosopher and the Art of Music. Translation: Fouad Zakaria. United Kingdom: Hindawi Foundation, 2017.

٣- (Jimenez), Marc. What is Aesthetics?. Translation: Charbel Dagher. Beirut: Arab Organization for Translation, 2009.

٤-(Durant), Will. The Story of Philosophy. 4th ed. Translation: Fathallah Muhammad. Beirut: Library of Knowledge, 1998.

٥ -(Rabouh), Bachir. The Critical Questioning of the Concept of Metaphysics in the Space of Language according to Martin Heidegger. 1st ed. Qatar: Arab Center for Research and Policy Studies, 2020.

٦-(Stolnitz), Jerome. Art Criticism: An Aesthetic Philosophical Study. Translation: Fouad Zakaria United Kingdom: Hindawi Foundation, 2017.

٧-(Abdul Majeed), Hazem. Aesthetic Approaches to Directing Trends in Shaping the Theatrical Performance. Iraq: House of Arts and Literature, 2016.

٨ -(Abboud), Abdul Karim. Movement Between Theoretical Significations and Applied Vision. Lebanon: Difaf Publications, 2014.

٩-(Ghazwan), Inad. The Critical and Aesthetic Analysis of Literature. Baghdad: Arab Horizons House for Press and Publishing, 1985.

١٠-(Kantor),Tadeusz. Nihad. The Theatre of Death. Translation: Nihad Saliba. Cairo: Academy of Arts, 1995.

(Karam), Youssef. History of Modern Philosophy. United Kingdom: Hindawi Foundation, 2012.

(Grotowski), Jerzy. Towards a Poor Theatre. Translation: Samir Sarhan . Sharjah: Department of Culture and Information, 1999.

١١-Bachelard(Gaston), The Philosophy of No ,1st ed ,Translation: Khalil Ahmad Khalil (Beirut: Modernity House for Printing and Publishing 2009)

١٢-Bell(Clive), Art, Translation: Adel Mustafa, 1st ed(Cairo: Vision House, 2013).

١٣-Jowdi(Muhammad Hussein), Introduction to Aesthetics , 1st ed(Amman: Al-Safa House for Printing, Publishing and Distribution ,1997).

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦

١٤-Greene(Robert), The Daily Laws, 2nd ed , Translation: Ibrahim Muhammad al-Maliki(Rabat: National Library,2022).
١٥-Al-Kabbas(Abdessamad), The Body and the Anthropology of Excess (Cairo: Vision House for Publishing, Distribution and Printing 2021).
١٦-Lehmann(Hans-Thies), Postdramatic Theatre, Translation: Marwa Mahdi Ubaydo(Cairo: National Center for Translation, 2018)
١٧-Matar(Amira Helmy), Philosophy of Beauty (Cairo: Ministry of Culture and National Guidance ,The Egyptian General Foundation for Authorship, Translation, Printing and Publishing1962).
١٨-Mufarrij(Youssef) , New Paradoxes in the Third Millennium Theatre ,1st ed,(Iraq: House of Arts and Literature 2023).
١٩-Duvignaud(Jean), Sociology of the Theatre,Vol1, Translation: Kamal El-Din Eid(Cairo: Ministry of Culture Cairo International Experimental Theatre Festival , Printing Presses of the Supreme Council of Antiquities 2005

The Boundaries of Visual Imagination and the Mechanisms of Expression in the Artistic Experience of Alaa Al-Anzi

Zain Al-Abidin Qais Hanoon
zainalabideen.hanoon@uobasrah.edu.iq
https://orcid.org/0009-0008-4436-5841

Abstract

This research examines the manifestations of visual imagination in the work of Iraqi artist Alaa Al-Anzi, approaching it as an aesthetic system that transcends documentary realism toward interpretive and semantic horizons. It investigates the expressive mechanisms deployed across his pictorial scenes through a dialectical analysis of spatial and temporal structures, seeking to illuminate the nature of the visual discourse that emerges from the productive tension between the real and the imagined. Drawing on a selection of representative works, the study concludes that Al-Anzi's practice operates on a sustained dialectic between the familiar and the unfamiliar, that space in his paintings functions not as a neutral container but as an active semantic structure, and that his visual imagination follows a dreamlike logic — one that reconstructs the relations of world and existence while remaining anchored in lived reality.

Keywords: Visual Imagination, Plastic Text, Mechanisms of Expression, Reality

التخييل البصري واليات التعبير في تجربة الفنان علاء العنزي

زين العابدين قيس حنون
كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

ملخص البحث

يدرس هذا البحث تجليات ظاهرة التخييل البصري في تجربة الفنان علاء العنزي بوصفها نظاما جماليا يتجاوز حدود تسجيل المحاكاة الواقعية الى افاق التأويل والبنية الدلالية، كما يسعى البحث الى استجلاء اليات التعبير التي يوظفها الفنان عبر مشاهد لوحاته من خلال رصد بنية المكان والزمان وتعالق عناصرها، سيما تحليل العلاقة الجدلية عبر منظومة المقاربة الجدلية بين الواقع والمتخيل بالإضافة الى كشف طبيعة الخطاب البصري الناتج عن هذا التعارض الخلاق ، جاء ذلك عبر رصد نماذج بصرية مصغرة مختارة تمثيلا لعينة البحث، وقد خلص البحث الى جملة من النتائج كان منها : ان تجربة الفنان علاء العنزي تقوم على مبدأ العلاقة المتوترة ما بين المألوف والمغاير، وان الفضاء في اعماله المتمثل في بنية الزمان والمكان ليس وعاءا محايدا للتمثيل البصري، بل بنية دلالية فاعلة ترمي الى اليات التعبير وتجليات التخييل البصري بوصفها اثر فكري واعي ، كما جاء التخييل البصري وفق منطق حلمي يعيد تركيب علاقات العالم والوجود دون ان يقطع صلته بالواقع اليومي المعاش .

الكلمات المفتاحية: التخييل البصري، النص التشكيلي، اليات التعبير، الواقع والمتخيل

الفصل الاول

الإطار المنهجي للبحث

أولا : مشكلة البحث

يفرز النص التشكيلي عبر تجربة الفنان علاء العنزي إشكالية جوهرية تتصل بطبيعة العلاقة بين ما هو مرئي وما هو متخيل؛ اذ تقوم مشاهد اعماله على توتر قائم بين الإحالة الى المشهد الواقعي المعاش تارة وخرى انزياحها نحو بعد رمزي يتجاوز حدود التوثيق البصري، أي ان المتلقي هنا يجد نفسه امام صورة مألوفة في مفرداتها، لكنها تدار وتنسق بصورة تقوض المنطق البصري المعتاد وتطلق العنان للتساؤلات عن مسوغ حرية الاشتغال والتخييل فضلا عن الزمان والمكان.من هذا الإطار تبرز مشكلة البحث متألفة عبر الإستفهامات الاتية: ما طبيعة العلاقة الجدلية القائمة في مشاهد اعمال الفنان علاء العنزي عبر الفضاء الواقعي والفضاء المتخيل؟ وكيف تعمل العناصر البصرية في تنظيمها وتوزيعها وعلاقتها الى انتاج دلالات تتخطى حدود المشهد المباشر الى أعماق التجربة التعبيرية بوصفها خطاب بصري؟

ثانيا: أهمية البحث

تنبثق أهمية هذا البحث من خلال اعتبارات موضوعية ومعرفية ؛ من حيث انه يسهم في توسيع الأطر النظرية المتاحة لدراسة التجارب التشكيلية العراقية المعاصرة عبر توظيف أدوات منهجية تجمع بين السميولوجيا البصرية ونظريات التخييل ، مما يثري المكتبة التخصصية في حقل الفنون التشكيلية بوصفها دراسة جمالية جديدة ، كما يقدم البحث نموذجا اكاديميا يقترح منهج يمكن تطبيقه على تجارب فنية مماثلة تجمع ما بين الواقعية التسجيلية واللا مألوف ، مما يتيح للباحثين أدوات منهجية اكثر دقة في قراءة ودراسة التجارب التشكيلية ذات الصلة .

ثالثا: اهداف البحث

يرمي البحث الى تحقيق الأهداف التالية:-

١ _ كشف المنظومة الجمالية التي تحكم التخييل البصري في تجربة الفنان علاء العنزي، وتحديد مبادئها وقوانينها الداخلية.

٢ _ رصد طبيعة التوتر الجمالي القائم بين الواقعي والمتخيل، فضلا عن تحديد مستويات التعبير البصري.

رابعا: حدود البحث

_ **الحدود الموضوعية**: يقتصر البحث على دراسة التخييل البصري واليات التعبير في حدود الدائرة الجمالية.

_ **الحدود المكـــــانية**: العراق.

_ **الحدود الزمـــانية**: للفترة التي تم فيها انتاج التجربة المقتصرة على موضوعة (حوادث - هجرة) (٢٠٢٦م).

خامسا: تحديد المصطلحات وتعريفها

التخييل

لغة: -

جاء في لسان العرب لإبن منظور: تخيل الشيء له، أي تشبه وتخيل إنه كذا، أي تشبه وتخايل، ويقال تخيلته فتخيل لي، كما تقول تصورته، وتبينته فتبين، وتحققته فتحقق، أيضا إنه مشتق من الخيال، وهو الصورة الذهنية التي تحتفظ بها النفس بعد غياب المدرك الحسي، ومنه التخييل بوصفه فعل استحضار هذه الصورة وإعادة انتاجها في وعي مغاير. (Ibn Manzur, 2013, p. 264)

اصطلاحا: -

يعرف التخييل البصري في الفلسفة الجمالية بأنه الفاعلية العقلية والحسية التي تمنح الانسان قدرة إعادة تركيب العناصر المدركة في صورة جديدة تتجاوز ما هو معطى في الواقع المباشر، وقد ميز ايمانويل كانت في نقده لملكة الحكم بين الخيال الاستنساخي الذي يعيد انتاج الصورة المعطاة، والخيال الإنتاجي الذي ينشئ صورا جديدة تتجاوز الواقع. (Huna, 2005, p. 73)

اجرائيا: -

يقصد به في هذا البحث منظومة العمليات الإبداعية التي ينجزها الفنان حين يعيد تنظيم العناصر البصرية الواقعية ضمن سياقات غير مألوفة او متوقعة، منتجا بذلك مشهدا بصريا يجمع بين الالفة والغرابة في آن واحد.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: التخييل البصري بين المقاربة النقدية والتحليل النفسي

من العسير فهم التخييل البصري في تجلياته الفنية دون استحضار المسار الفلسفي الطويل الذي افضى الى بلورة المفهوم وتدقيقه ؛ والذي يشمل التفريق بين الادراك الحسي المباشر والخيال بوصفه ملكة احتفاظ الصورة، من حيث ان الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساس الفعلي للنفس، (Alahwani, 1954, p. 99) وبالرغم من ذلك فقد أدت الدراسات المعاصرة الى منعطف معرفي احال الى فهم الخيال في منعطفه النقدي والذي جاء مع الفيلسوف الألماني ايمانويل كانت الذي ميز بين الخيال الاستنساخي والخيال الإنتاجي ، مستهدفا بهذا التمييز الكشف عن الدور المركزي للخيال في التجربة الجمالية،(Kant, 1988, p. 152) اذ يتجاوز كونه مجرد نشاط ذهني الى كونه بنية إنتاجية تعيد تشكيل الواقع كما تعيد تقديمه في صورة رمزية جديدة، اذ ان التخييل لا ينفصل عن الفعل الإبداعي؛ بل يشكل جوهره من حيل تتداخل في الحواس بالذاكرة ، والواقع باللاوعي ، والمعطى الحسي بالبناء الذهني، كما جاء مفهوم التخييل بوصفه نتاجا نفسيا لا ينفك عن تجربة الانسان مع كل من بعدي الزمان والمكان، والذي تناوله الفيلسوف وعالم النفس سيغموند فرويد، وبهذا التوجه ينشطر مفهوم التخييل البصري عبر تجاهين متباينين وجب الإحاطة بهما لهما من اثر عميق في بلورة فهم معاصر للتخييل بوصفه ظاهرة معرفية وجمالية .

_ التخييل في الفلسفة النقدية (ايمانويل كانت):

يشكل مفهوم التخييل في الفلسفة الكانتيه احد المرتكزات الأساسية لفهم طبيعة العلاقة بين الحس والحقل من جانب وبين المعطى التجريبي والبناء المفهومي من جانب اخر؛ فالتخييل في هذا السياق لا يختزل في كونه قدرة على استحضار الصورة، بل يتجاوز ذلك ليغدو وظيفة تركيبية تؤدي دورا حاسما في تأسيس المعرفة وإنتاج المعنى، ومن هنا فأن مقاربة التخييل عند كانت تقتضي النظر اليه ضمن مسق فلسفي متكامل، يتوزع بين نقد العقل المحض ونقد ملكة الحكم، حيث تتحدد وظيفته بوصفه وسيطا بين ملكتي الحس والفهم ، كما يتجلى في المجال الجمالي بوصفه مبدأ لإنتاج اللذة الجمالية. يدرج ايمانويل كانت التخييل ضمن ما يسميه بالملكة الخيال التي تؤدي دور الوسيط بين الحس والفهم من خلال معطيات حسية تنظم الاشكال القبلية كالزمان والمكان، ومن ثم تركب بواسطة مفاهيم عقلية، هنا يتدخل التخييل بوصفه قوة تركيبية تقوم بربط هذه المعطيات الحسية ضمن وحدة ادراكي(Kant, Naqd Malikat Alhikm, 2009, p. 87)

ان ما يميز التخييل في هذا السياق هو طابعه التركيبي القبلي ؛ أي انه لا يكتفي بإعادة انتاج الصورة، بل يشارك في تكوينها وفق شروط الادراك الممكن ، عبر ما يسميه كانت بـ **(التركيب التخييلي)**، ويتم توحيد التعدد الحسي ضمن صورة واحدة قابلة للفهم فالتخييل هنا ليس نشاطا ثانويا ؛ بل شرطا ضروريا لإمكان المعرفة، إذ بدونه تبقى المعطيات الحسية مفككة وغير قابلة للإدراك، كما ربط كانت التخييل بمفهوم **(التركيب القبلي)**، بوصفه العملية التي يتم من خلالها تنظيم الخبرة قبل اخضاعها للمفاهيم العقلية ويعد هذا الطرح من اهم اسهامات كانت الذي نقل به التخييل من مستوى التمثيل الى مستوى التأسيس المعرفي فالتخييل وفق هذا التصور يمارس ثلاث وظائف أساسية :-

١_ **تركيب الاستقبال** ← يتم فيه جمع المعطيات الحسية في الزمان والمكان.

٢_ **تركيب الاستذكار** ← يتم فيه الاحتفاظ بالصورة وإعادة استحضارها.

٣_ **تركيب التعـــرف** ← يتم فيه ربط الصورة بالمفاهيم العقلية.

عبر هذه العمليات يصبح التخييل أداة لإنتاج الوحدة الادراكية، من حيث يربط بين التعدد الحسي ووحدة الوعي وهذا ما يجعل منه عنصرا أساسيا في بناء التجربة الجمالية لا مجرد انعكاسا لها.(Kant, 1998, pp. 118-125)

_ التخييل في ضوء التحليل النفسي (سيغموند فرويد)

يمثل مفهوم التخييل في التصور الفرويدي أحد المفاتيح الأساسية لفهم البنية العميقة للنفس الإنسانية، اذ لا ينحصر في كونه نشاطا ذهنيا واعيا، بل يرتبط ارتباطا وثيقا بديناميات اللا وعي، حيث تتشكل الرغبات المكبوتة وتبحث عن سبل غير مباشرة للتعبير، ومن هنا فإن التخييل عند فرويد لا يفهم بوصفه محاكاة للواقع بل بوصفه إعادة تشكيل رمزية له تخضع لقوانين نفسية تتجاوز الادراك الواعي؛ وتكمن أهمية هذا الطرح في كونه يرتبط بين الابداع الفني والبنية النفسية، مما يجعل التخييل مجالا للالتقاء بين الفن والسيكولوجيا. يرى سيغموند فرويد ان النفس الإنسانية لا تختزل في مستوى الوعي، بل تتكون من طبقات متعددة، يأتي في مقدمتها اللا وعي والذي يعد مستودعا للرغبات والدوافع المكبوتة ؛ وفي هذا الاطار يظهر التخييل على انه احد المسارات التي تتخذها هذه الرغبات للتعبير عن نفسها، ولكن في

صورة غير مباشرة؛ فالتخييل لا ينقل الرغبة كما هي بل يعيد تشكيلها وفق ما يسمح به النظام النفسي بحيث تصبح مقبولة او قابلة للتمثيل، ومن هنا فإن التخييل يعد نوعا من التحويل حيث يتم نقل المحتوى النفسي من مستوى الى آخر، عبر آليات معقدة تحافظ على جوهر الرغبة مع تغيير شكلها الظاهري . (Pontalis, 1973, pp. 314-320). كما يعد فرويد **(الحلم)** النموذج الاوضح لعمل التخييل، حيث تتجلى فيه آليات اللا وعي بشكل مباشر اذ يبين فرويد ان الحلم ليس مجرد نشاط عشوائي بل هو تحقيق لرغبة مكبوتة يتم التعبير عنها من خلال صور وثيمات ورموز، ويعتمد هذا التعبير على ما يعرف بـ **(عمل الحلم)** الذي يتضمن عدد من الاليات أبرزها: -

١_ **التكيف** ← يتم فيه دمج عدة أفكار او صور في صورة واحدة.

٢_ **الازاحة** ← يتم فيه نقل الشحنة الانفعالية من عنصر مهم الى عنصر ثانوي.

٣_ **الترميز** ← يتم فيه التعبير عن الرغبات من خلال ثيمات او تشكيلات رمزية. (Fruyd, 2001, p. 243)

من خلال هذه الاليات يتحول المحتوى الكامن الى محتوى ظاهر وهو ما يجعل الحلم بنية تخييليه بامتياز، تقوم على إعادة تنظيم الخبرة النفسية في صورة تتشكل عبر اشكال وثيمات رمزية محسوسة. يتضح ان التخييل في التصور الفرويدي ليس مجرد نشاط ذهني وحسب، بل هو عملية نفسية عميقة ترتبط ببنية اللا وعي وتعمل على إعادة تشكيل الواقع عبر ارتباطه بما يسمى بالتسامي والابداع وعليه يصبح التخييل أداة لفهم النفس الإنسانية في ابعادها المختلفة، كما انه يكشف عن العلاقة المعقدة بين الرغبة والواقع، مما يمنحه مكانة مركزية في التحليل النفسي وفي دراسة الظواهر الفنية والثقافية.

المبحث الثاني : بنية التخييل وآليات انتاج التعبير بصريا

تتأسس بنية التخييل البصري على تفاعل مجموعة من العناصر التي تتجاوز في تشكيلها حدود الادراك الحسي المباشر لتدخل في نطاق البناء البصري للمشهد الفني؛ فالصورة التشكيلية لا تختزل في ما هو مرئي، بل تنطوي على طبقات متعددة من المعنى كما تتشكل عبر العلاقات الناتجة بين الاشكال والعناصر والمفردات وهذه العناصر لا تعمل منفصلة بل تتداخل كنسق تعبيري لتشكل نظاما بصريا قادرا على انتاج خطاب ودلالة (Maurice, 2009, p. 84)، فالشكل مثلا لا يفهم بوصفه هيئة خارجية فقط بل بوصفه وسيطا حاملا لرسالة بمعنى انه لا يؤدي وظيفة تزينيه او تسجيلية بل يتحول الى أداة تعبيرية تكشف الانفعال والتوتر بوصفها علاقة نسقية ترمي الى توجيه خطاب جمالي دلالي. تأتي هنا آليات التعبير من خلال البنية الجمالية المركبة في إعادة تشكيل مرئي داخل فضاء الصورة **(مشهد العمل الفني)** الامر الذي يجعل من المشهد ذاته مجالا مفتوحا للتأويل والصورة هنا لا تكتفي بعرض الأشياء في ظاهرها المرئي، وانما تسعى الى انتاج معنى يتجاوز حدود المشاهدة المباشرة عبر تحويل العناصر الواقعية الى علامات بصرية تحمل ابعادا ثقافية.

(Arnheim, 1989, p. 47) .عليه فإن آليات انتاج التعبير البصري تتحقق من خلال مجموعة من العمليات الفنية ومنها **(التحوير- المبالغة - الاختزال - المفارقة)** وان جميع هذه العمليات تسمح للفنان تجاوز البنية الواقعية وإعادة صياغتها بما ينسجم مع رؤيته التخيلية، وعلى سبيل المثال تمنح المفارقة للصورة طاقة تعبيرية عالية في ابراز دلالة معينة وبذلك تتحول الصورة الى مجموعة علامات مكثفة قادرة على اثارة المعنى بأقل قدر من العناصر.(Eco, 2005, p. 127) .تمنح آليات التعبير الناتجة عن التخييل البصري نسقا مفتوحا لمغايرة الواقع لكنه لا يفهم بوصفه هروبا منه بل بوصفه طريقة لإعادة اكتشافه فنيا إذ يمنح للفنان القدرة على تكيف العالم وإعادة بنائه جماليا، الامر الذي يجعل من مشهد العمل الفني فضاءا للتعبير لا للنسخ، وللتأويل لا للتقرير، ومن خلال هذه البنية التخييلية وآلياتها التعبيرية يتحول العمل الفني الى نص بصري منكشف يستدعي مشاركة المتلقي في قراءة المعنى وإعادة انتاجه.(Yuri, 1994, p. 76)

_ فاعلية التخييل سماته وادو اته:

يعد هذا المحور من المحاور الفاعلة جماليا في الفن التشكيلي بيد انه يمثل المجال الذي تتجاوز فيه الصورة حدود الواقع المباشر الى فضاءات الرؤية الذاتية والتصور الذهني عبر أدوات لا تقوم على نسخ الأشياء كما تبدو في العالم الخارجي بل على إعادة تشكيلها وصياغتها وفق رؤية الفنان وانفعالاته فضلا عن خبرته الجمالية (Guattari, 1997, p. 152) ، ويستند هنا المحور التخييلي الى قابلية وقدرة الفنان على تحويل العناصر الواقعية الى علامات تحمل ابعادا رمزية ، ومن هنا فإن التخييل ينتج نوعا من الانزياح عن المألوف عبر خلق علاقات جديدة تتشكل تباعا بين مفردات المشهد البصري الامر ، الذي يمنح المشهد طاقة تعبيرية مكثفة مبنية على جملة من السمات والأدوات ومنها : -

١ _ **التحوير** / يقصد به إعادة صياغة العلاقات الشكلية من منظورها الواقعي الى منظورها الذاتي المتخيل، كما يستخدم التحوير لإبراز المعنى النفسي الناتج عن رؤية الفنان وليس لإظهار الدقة الواقعية لذلك كثيرا ما تلجأ المدارس التعبيرية والسريالية والواقعية السحرية الى تحوير البنية الواقعية استثمارا لرؤية الفنان وتجليات انفعالاته لتشكيل ملامح **(القلق - الاغتراب - الحلم)**.

٢ _ **المبالغة** / تعد المبالغة أداة تخييليه بامتياز فهي تمنح قوة تأثيرية مغايرة بهدف جذب الانتباه او تكثيف خطاب موجه.

٣ _ **الاختزال**/ يقوم الاختزال على ادغام او تقويض التفاصيل الثانوية والإبقاء على العناصر الجوهرية في التكوين البصري، وتكمن أهميته في توجيه المعنى ومنح الصورة طابعا رمزيا، حيث يصبح الشكل المختزل أكثر قدرة على التأويل. (Rudolf, 1997, p. 63)

٤ _ **التركيب** / يتمثل في الجمع بين عناصر او فضاءات لا يجمعها الواقع الطبيعي، بحيث تتكون صورة جديدة ذات منطق تخييلي خالص، اذ تتداخل الأزمنة والامكنة والكائنات في فضاء واحد ينتج حالة من الادهاش والغموض. (Gombrich, 2014, p. 128)

٥ _ **المفارقة البصرية** / تتحقق المفارقة حينما يجمع الفنان بين عناصر متضادة او متناقضة او غير منسجمة ظاهريا، مما يخلق صدمة بصرية تدفع الى التأمل، وتعد المفارقة من الأدوات التي تعمق البعد الفلسفي للتخييل لأنها تكسر افق التوقع وتنتج معنى عير مباشر ومبطن (Goodman, 2002, p. 43) .

_ التخييل تجلياته جمالياته:

تتجلى جماليات هذا المحور التخييلي عب فضاء بصري يفيض بالإيحاء والرمزية والانفعال، وذلك من كون التخييل عملية ذهنية تقوم على ايعاز إعادة تشكيل الأشياء، وهو بهذا مصدرا أساسيا لإنتاج الجمال داخل العمل الفني لأنه يمنح المشهد البصري ابعادا تتجاوز المرئي المباشر نحو العالم الوجداني والفكري. تنبع جمالية التخييل من كسره للأنماط الواقعية المألوفة، اذ يعمل الفنان عبره على خلق مشاهد غير اعتيادية تجمع بن **(الحلم والو اقع وبين الممكن والمستحيل)** وهذا الانزياح عن المألوف يمنح المشهد البصري طابعا إندهاشيا يحفز المتلقي على التأمل والبحث في العلة والمعنى الكامن خلف الصورة. عليه تتجلى جماليات التخييل في مجموعة من السمات الفنية التي تسهم في بناء الأثر البصري التعبيري داخل المشهد الفني ومنها:-

١ _ **الادهاش** / الأثر الجمالي او الفكري الناتج عن مواجهة المتلقي لعنصر غير متوقع او تركيب مبتكر يخترق افق التوقع ، مما يثير الانتباه ويولد حالة من التأمل والانفعال ، بمعنى آخر قدرة هذا العنصر على انتاج شعور يوقظ الوعي ويحفزه ، وعليه فالإدهاش يتحقق عبر تكوين غير معتاد متمثلا بصورة جديدة تجعل المتلقي بأنه امام شيء يتجاوز العادي او المكرر، وضمن هذا الموضوع يأتي الادهاش كمفهوم مغايرا الى مفهوم الدهشة ؛ فالدهشة اقرب الى الانفعال اللحظي ، بينما الادهاش يدل على الفعل المؤثر نفسه وقدرته على احداث تلك الحالة . (Sartir, 1992, p. 108)

٢ _ **الانزياح عن الو اقع** / يأتي هذا الانزياح معتمدا على آلية تحوير الواقع وإعادة بنائه وفق رؤية تخييليه تتجاوز المحاكاة والنسخ ولكنها في نفس الوقت لا تلغيه، انها تعيد تنظيمه داخل نسق بصري جديد يمنح الأشياء معاني مختلفة، ومن خلال هذا التحويل او الانزياح تتحرر الصورة من وظيفتها التقريرية حتى تصبح أداة للإبداع والتأويل.(Bashlar, 1984, p. 36)

٣ _ **الحلم واللا وعي** / يأتي هذا المفهوم الجمالي عبر استحضار الصورة الحلمية والعناصر اللا واعية داخل المشهد البصري كما في الفن السريالي والواقعية السحرية؛ ان الخيال هنا يصبح أداة كشف عن الرغبات المكبوتة والهواجس النفسية التي يعجز الواقع المباشر التسجيلي عن التعبير عنها، ولهذا تكتسب الصورة التخيلية طابعا غرائبيا يجمع بين الحقيقة والوهم وبين الواقع والخيال.

٤ _ **الغموض او التعليل المفقود** / لا يعني الغموض هنا الابهام او الضعف بل يكون تقنية جمالية وفكرية تستخدم لتفعيل التأمل واستحضاره فضلا عن تحفيز المتلقي على البحث عن المعنى الكامن خلف الظاهر، وفي الفلسفة الجمالية يسمح هذا الغموض بتعدد الدلالات كما يمنح العمل عمقا تأويليا، ولأن التعليل مفقود او غير واضح، فإن المتلقي هنا يواجه ظاهرة دون ان يمتلك تفسيرا كاملا لمنشئه او منطقه الداخلي، وبهذا يدفع حذف التعليل الى البحث عن العلاقات الخفية ما بين العناصر فضلا عن انتاج فرضيات حتى الانخراط في عملية التأويل، وهنا يتحول الغياب نفسه **(السببية)** الى عنصر جمالي فكري، وهنا يأتي دور التخييل على انه لا يهدف الى تقديم إجابات نهائية، بل الى خلق فضاء بصري يثير التساؤل والبحث، وعليه فإن كل ما ازدادت درجة الغموض المدروس داخل اللوحة ازدادت قدرة المشهد علة استثارة الخيال وتحفيز المشاركة الفكرية لدى المتلقي.(Dirida, 1988, p. 92)

مؤشرات الاطار النظري

١_ التخييل البصري ليس تزويقا او خيالا اعتباطيا، بل منطق داخلي خاص يحكم تنظيم العناصر البصرية وفق أفعال مقصودة تنتج دلالات تتجاوز ظاهرة الصورة الى عمقها المعنوي.

٢_ جاء التخييل متحققا عبر بناء مفارقات بصرية تجمع بين عناصر متناقضة او علاقات متناقضة او متباعدة داخل فضاء واحد بما يخلق بعدا جماليا.

٣_ يظهر التخييل عبر آليات استحضار الصورة الحلمية والعناصر المرتبطة باللاوعي والذاكرة والانفعالات النفسية؛ الامر الذي يمنح المشهد التشكيلي ابعادا نفسية تتجاوز الادراك الحسي المباشر.

٤_ يتحدد مستوى التخييل بمدى تحرر النص **(المشهد البصري)** من القيود الواقعية الصارمة التي تربط العلاقات بين العناصر البصرية، بالاعتماد على الخيال في إعادة تنظيم هذه العلاقات وفق رؤية ذاتية مبتكرة ترمي الى انتاج خطاب جمالي موجه.

٥_ يقوم التعبير الفني الأصيل على مبدأ التوتر الخلاق بين قطبين: **(الالفة والغرابة - الواقعي والمتخيل - المرئي والمضمر)**، وهذا التوتر هو المحرك الرئيس للطاقة الجمالية للعمل الفني.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث

يتحدد مجتمع البحث بالأعمال الفنية التي انجزها الفنان علاء العنزي والتي تتضمن اشتغالات بصرية قائمة على التخييل والتحوير والبناء الدلالي المبطن نحو انتاج فضاءات ايحائية ذات ابعاد فكرية وجمالية، وقد اختير هذا المجتمع قصديا لكونه يمثل بيئة بصرية غنية بالعلاقات التخيلية والبنى التعبيرية التي تسمح بدراسة آليات انتاج المعنى داخل الصرورة الفنية.

ثانيا : عينة البحث

تمثلت عينة البحث عبر (ثلاثة نماذج) تم انتخابها عشوائيا من المجتمع الأصلي، جاءت هذه النماذج منسجمتا مع الدراسة الحالية لتوفرها على الخصائص الاتية: -

١ _ احتواء النماذج على المشهد الفني وعلى مستويات واضحة من التخييل البصري.

٢ _ امتلاك النماذج بنية بصرية دلالية تسمح للقراءة الفلسفية والجمالية.

ثالثا : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، لملائمته طبيعة الدراسة وأهدافها، كما استعان الباحث بالمقاربة التأويلية للكشف عن المعاني الضمنية الكامنة داخل المشهد الفني، بوصف العمل الفني نسقا مفتوحا على تعدد القراءات.

رابعا : أداة البحث

أعتمد الباحث تصميم مصفوفة تحليل، بغية تقصي البعد التخييلي والبناء التعبيري للعمل الفني، متجاوزةً الوصف الشكلي إلى استقراء آليات إنتاج المعنى ضمن محورين أساسيين.

_ تحليل المشهد البصري ← بيان البنية التكوينية ← دراسة تنظيم العناصر داخل الفضاء البصري.

_ جدولة إشارية تتضمن ← العناصر الواقعية

← العناصر التخيلية

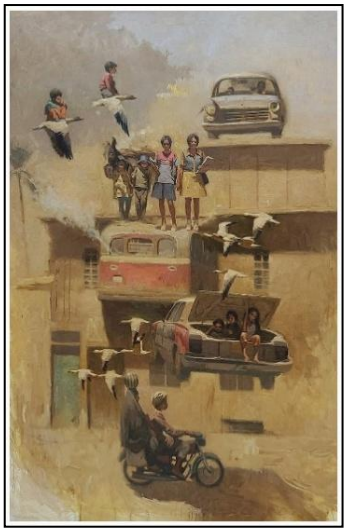
← اليات التعبير

← الدلالة النفسية

← البعد الرمزي

← حدود التخييل

← الخطاب البصري



خامسا : التحليل

انموذج (١)

أسم العمل / (٠١)

الخامة / زيت على قماش

السنة / ٢٠٢٦

الأبعاد / ١٠٠ X ١٥٠ cm

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

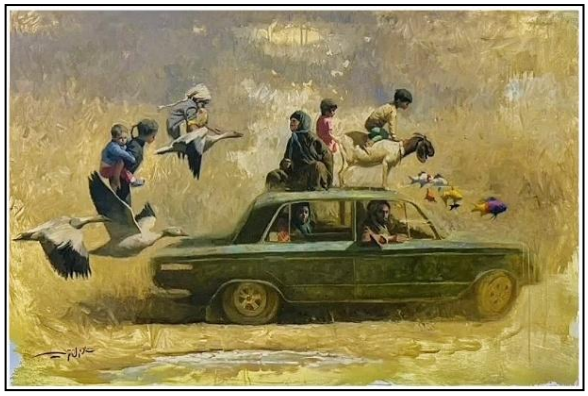
تحليل المشهد البصري :

ينهض هذا المشهد بوصفه بنية تخييلية لا تُبنى على مبدأ المحاكاة الواقعية بقدر ما تعتمد تفكيك العلاقة التقليدية بين الممكن واللا ممكن داخل الفضاء البصري؛ فالمشهد لا يقدّم العالم بوصفه معطى ثابتاً، وإنما يعيد إنتاجه عبر إنزياحات تجعل الواقع ذاته موضع ارتياب وتأويل؛ إن التخييل هنا لا يعمل بوصفه هروباً من الواقع، بل بوصفه أداة لإعادة تنظيمه وإعادة كتابة قوانينه الداخلية بحيث تتحول الصورة إلى فضاء احتمالي تتداخل فيه طبقات الإدراك والذاكرة والحلم والوعي الجمعي. نتأسس آليات التعبير في هذا العمل على مبدأ التعليق البنيوي للمنطق الفيزيائي؛ إذ تُلغى العلاقات الطبيعية بين الكتل والفضاء والحركة، وتُستبدل بعلاقات جمالية وتأويلية تنتج معنى قائماً على المفارقة. غير أن هذه المفارقة ليست عبثية، بل تنتمي إلى نظام دلالي عميق يُخضع العناصر لقانون رمزي جديد. فالتكوين العام لا يتحرك أفقياً أو سردياً وفق تسلسل حدثي، وإنما يتخذ شكلاً عمودياً تصاعدياً، وكأن البناء البصري يحاول أن يحرر الذات من ثقل الواقع عبر انتقال متدرج من الأرضي إلى المتخيل، بذلك يصبح الفضاء نفسه بنية عبور، لا مجرد خلفية احتوائية؛ إذ يبدو العمل وكأنه يعيد مساءلة العلاقة بين الإنسان والعالم عبر منطق اللامستقر؛ فالصورة لا تؤكد حضور الذات بقدر ما تكشف هشاشتها داخل واقع متغير ومعلق. إن الكائن داخل هذا الفضاء لا يمتلك مركزاً ثابتاً، بل يبدو دائما في حالة إنتقال أو تعليق أو عبور. ومن هنا تكتسب اللوحة بعداً وجودياً؛ إذ يتحول التخييل إلى آلية لمقاومة الواقع القاسي، لا عبر مواجهته المباشرة، بل عبر إعادة اختراعه جمالياً.أن البنية التعبيرية للعمل تعتمد على خلق توتر دائم بين الواقعي والمتخيل، بحيث لا يستطيع المتلقي الفصل الحاسم بين ما ينتمي إلى العالم الخارجي وما ينتمي إلى الوعي الداخلي. وهذه الازدواجية تُنتج ما يمكن تسميته ب (الواقعية المتخيلة)، حيث نُستثمر مفردات الواقع بوصفها مادة أولية يعاد تشكيلها داخل نظام بصري يتجاوز وظيفتها المرجعية. وبهذا تتحول اللوحة إلى خطاب بصري يمتلك منطقه الخاص، لا باعتباره انعكاساً للعالم، بل باعتباره عالماً موازياً. إن علاء العنزي، عبر هذا النمط من الاشتغال، لا يقدّم التخييل بوصفه زخرفة شكلية أو انحرافاً عن الواقع، بل بوصفه استراتيجية تعبيرية تكشف ما تعجز الواقعية المباشرة عن الإفصاح عنه. فالصورة هنا لا تقول الواقع، وإنما تقول قلقه، مشاشته، وتحولاته العميقة. ومن ثمّ يصبح التخييل البصري آلية للكشف، بينما تتحول التعبيرية إلى أداة لإنتاج معنى وجودي وجمعي يتجاوز حدود التمثيل المباشر نحو أفق فلسفي وتأويلي أكثر اتساعاً.

جدول اشاري لقراءة حدود التخييل البصري واليات التعبير:

العناصر الواقعية	أطفال – افراد شخصيات عامة بزي شعبي – سيارات – دراجة نارية – مباني
العناصر التخيلية	تحليق الأطفال فوق الطيور وتعليق بعض الاجسام خارج قوانين الجاذبية والمنطق
اليات التعبير	الاختزال – التراكب – المزج بين الواقع والمتخيل
الدلالة النفسية	الإحساس بالتحرر او الهروب من الواقع مع حضور القلق والهشاشة
البعد الرمزي	الطيران يرمز الى الانفلات من الواقع ، بينما تشير البيئة الشعبية الى الذاكرة الجمعية
حدود التخييل	التخييل لا يلغي الواقع بالكامل ، بل يشتغل عبر استعارة العناصر الواقعية وإعادة تشكيلها بصريا
الخطاب البصري	الجمع بين حياة البيئة الشعبية المحلية والخيال ، لإنتاج رؤية تأملية مفتوحة على التأويل

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



انموذج (٢)

أسم العمل / (٠٢)

الخامة / زيت على قماش

السنة / ٢٠٢٦

الأبعاد / ١٠٠ X ١٥٠ cm

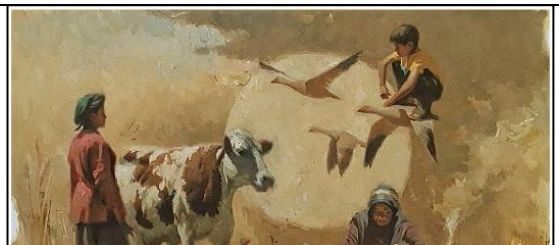
تحليل المشهد البصري :

في المشهد البصري يتجلى التخييل البصري في تحويل العالم المرئي إلى بنية صورية تحمل أبعاداً نفسية ورمزية تتجاوز مجرد النقل أو التوثيق، إنها أشبه بالفضاء المعلّق بين الإدراك والحلم؛ إذ لا يعتمد العمل على بناء سرد حكائي مباشر، بل يؤسس نوع من الانزياح الإدراكي الذي يجعل المتلقي أمام واقع مألوف من جهة، وغريب من جهة أخرى، وهذه الازدواجية هي ما يمنح الصورة قوتها التعبيرية، لأنها تبقي المعنى في حالة توتر دائم بين الممكن والمتخيل، كما إن البنية التكوينية للعمل لا تخضع لقانون الثبات، بل تقوم على فكرة العبور والتحول. فالعناصر داخل المشهد تبدو وكأنها منفصلة عن قوانينها الطبيعية، لكنها في الوقت ذاته لا تفقد انسجامها الداخلي . هنا يشتغل علاء العنزي على تحويل الفضاء إلى مجال سيّال، تتراجع فيه الحدود بين الكائنات والآلات عبر الفضاء الواحد وبين الحركة والسكون، وبين الواقعي والرمزي؛ وبهذا يصبح التخييل البصري أداة لإنتاج واقع بديل أكثر كثافة من الواقع المباشر نفسه فمن الناحية البنائية، يعتمد العمل على تفكيك المركز البصري الواحد، إذ لا يمنح المتلقي نقطة استقرار نهائية فالعين تنتقل بصورة مستمرة داخل مسارات متقاطعة، الأمر الذي يجعل عملية التلقي قائمة على إعادة بناء العلاقات بين العلامات البصرية، إن اللوحة لا تُقرأ دفعة واحدة، بل تُكتشف تدريجياً عبر حركة النظر، وكأنها ترفض الانغلاق الدلالي لصالح تعددية التأويل؛ وهذا ما يمنحها بعداً بنيوياً قائماً على الانفتاح والإرجاء المستمر للمعنى. فكريا وكأن المشهد البصري يطرح إستفهام العلاقة بين الذات والعالم عبر منطق التحول المستمر؛ فالكائن داخل هذا الفضاء لا يمتلك استقراراً وجودياً، بل يبدو دائماً في حالة انتقال رمزي، وكأن الهوية نفسها أصبحت قابلة للتبدل والانزياح. ومن هنا فإن التخييل لا يؤدي وظيفة جمالية فحسب، بل يتحول إلى آلية وجودية لمقاومة ثقل الواقع عبر إعادة تشكيله داخل بنية حلمية مفتوحة. كما يكشف العمل عن نزعة واضحة نحو تحرير الصورة من مرجعيتها الواقعية المباشرة. فالمشهد لا يسعى إلى تمثيل العالم كما هو، بل إلى إنتاج عالم موازٍ يتداخل فيه الواقعي بالمتخيل ضمن نظام تعبيري جديد؛ وهذه السمة تمنح اللوحة طابعاً تأويلياً يجعلها أقرب إلى النص البصري المفتوح، حيث تصبح العلامات قابلة لإعادة القراءة وفق مستويات متعددة من الإدراك النفسي والاجتماعي والرمزي. إن علاء العنزي، عبر هذه المعالجة، يوظف التخييل البصري بوصفه استراتيجية للكشف عن البعد غير المرئي في التجربة الإنسانية، فالصورة هنا لا تعكس الواقع بقدر ما تكشف اضطرابه الداخلي وتحولاته الخفية. ومن ثمّ تتحول اليات التعبير إلى وسيلة لإنتاج خطاب بصري يمتلك طاقة فلسفية تتجاوز حدود التمثيل، لتضع المتلقي أمام تجربة تأويلية تتداخل فيها الذاكرة والخيال والوجود ضمن بنية فنية ذات طابع مفتوح ومتجدد.

جدول اشاري لقراءة حدود التخييل البصري واليات التعبير:

العناصر الواقعية	اشخاص – أطفال – سيارة كلاسيكية – حيوان الماعز – اسماك زينة ملونة
العناصر التخيلية	تحليق فوق الطيور، وتعليق الأسماك في الفضاء خارج بيئتها الطبيعية
اليات التعبير	التراكب، المزج بين الواقع والخيال، الاختزال وتبسيط التفاصيل
الدلالة النفسية	الإحساس بالتحرر والحلم والابتعاد عن ثقل الواقع اليومي
البعد الرمزي	الطيران يرمز الى الحرية والانفلات، بينما تشير البيئة الى الحياة اليومية والذاكرة الجمعية
حدود التخييل	التخييل قائم على استلهام عناصر من الواقع، بصياغة بصرية عبر نظام غير مألوف
الخطاب البصري	تقديم رؤية إنسانية تمزج الحياة المحلية بالخيال لإنتاج مشهد تأملي مفتوح التأويل

انموذج (٣)



أسم العمل / (٠٣)
الخامة / زيت على قماش
السنة / ٢٠٢٦
الأبعاد / ٨٠ X ٦٠ cm

تحليل المشهد البصري :

في مشهد اللوحة يشتغل علاء العنزي حدود التخييل البصري بوصفه وسيلة لتحويل المشهد اليومي البسيط إلى فضاء رمزي يحمل أبعاداً نفسية وإنسانية أعمق من ظاهره الواقعي؛ فالفنان لا يكتفي بعرض الواقع كما هو، بل يعيد صياغته عبر إدخال علاقات غير مألوفة تجعل الصورة تتحرك بين الحقيقة والحلم. لذلك يشعر المتلقي أن المشهد ينتمي إلى الحياة اليومية، لكنه في الوقت فسه يحمل طابعاً متخيلاً يتجاوز المنطق الواقعي المباشر . تقوم آليات التعبير في العمل على خلق نوع من التوازن بين السكون والحركة، وبين الواقعي والرمزي. فالعناصر داخل اللوحة تبدو مترابطة ضمن فضاء واحد، لكنها لا تخضع تماماً لقوانين الواقع الطبيعية، الأمر الذي يمنح التكوين طابعاً تأويلياً مفتوحاً، وهنا يصبح التخييل أداة للكشف عن الجانب النفسي والوجداني في المشهد، لا مجرد وسيلة لإضافة الغرابة أو الإدهاش. كما يعتمد الفنان على تبسيط الفضاء والخلفية، مما يجعل التركيز موجهاً نحو العلاقات الشعورية داخل العمل أكثر من التفاصيل الواقعية. وهذا الاختزال يمنح الصورة طابعاً هادئاً ومعلّقاً، وكأن الزمن داخل اللوحة متوقف أو خارج الإطار الواقعي المعتاد. ومن خلال هذه المعالجة تتحول الصورة إلى حالة شعورية أكثر منها وصفاً مباشراً لحدث أو مكان. من الناحية البنائية، لا تعتمد اللوحة على مركز بصري ثابت، بل تجعل العين تتحرك بين مستويات متعددة من العلاقات والإشارات، وهذا ما يمنح العمل انفتاحاً دلالياً. فالمتلقي لا يواجه معنى جاهزاً، بل يشارك في بناء المعنى من خلال الربط بين الواقع والمتخيل داخل الفضاء البصري.تطرح اللوحة فكرة الإنسان بوصفه كائناً يعيش بين الواقع والرغبة في التحرر منه. فالتخييل هنا لا يعني الهروب من العالم بل محاولة إعادة تشكيله بصورة أكثر إنسانية وحرية. ومن ثمّ يتحول العمل إلى خطاب بصري يكشف قدرة الخيال على مقاومة قسوة الواقع عبر بناء عالم بديل يحمل طابعاً حلمياً وتأملياً في آنٍ واحد. مكن القول إن علاء العنزي يشتغل في حدود التخييل البصري عبر تحويل الواقع اليومي إلى فضاء رمزي مفتوح، بحيث لا تبقى الصورة مجرد تسجيل بصري للحياة، بل تصبح إعادة بناء لها وفق رؤية تخييلية تتداخل فيها الذاكرة والحلم والواقع، فهو اعتمد على تفكيك العلاقات الطبيعية بين الأشياء والكائنات، ثم يعيد تركيبها داخل نظام بصري جديد يمنح المشهد طابعاً غرائبياً وإنسانياً في الوقت نفسه، وتقوم إشتغالاته على جعل العنصر الواقعي قابلاً للتحول والانزياح، بحيث يفقد ثباته المعتاد ويدخل في علاقة مع المتخيل. لذلك تظهر المشاهد وكأنها تنتمي إلى العالم الحقيقي، لكنها تتحرك خارج قوانينه المنطقية، الأمر الذي يخلق حالة من لإدهاش والتأمل. كما يوظف الفنان الاختزال اللوني والضبابية البصرية لإبعاد الصورة عن المباشرة الواقعية، وجعلها أقرب إلى لذاكرة أو الحلم. كذلك يعتمد علاء العنزي على بناء فضاءات معلّقة وغير مستقرة، تتداخل فيها الحركة بالسكون، والواقعي بالرمزي، مما يمنح العمل انفتاحاً تأويلياً واسعاً. فالتخييل لديه ليس زخرفة شكلية، بل آلية تعبير تكشف الهشاشة الإنسانية والقلق والتحولات النفسية والاجتماعية، ومن ثمّ تتحول اللوحة إلى خطاب بصري يتجاوز الوصف الخارجي نحو إنتاج معنى فلسفي وإنساني قائم على إعادة تخيل العالم لا نقله كما هو.

جدول
اشاري لقراءة حدود التخييل البصري واليات التعبير:

العناصر الواقعية	امرأتين – طفل – صبي – جاموس – طيور البط – دلو (طشت) – فضاء شعبي ريفي
العناصر التخيلية	جلوس الصبي فوق طائر البط – تعليق الحركة خارج المنطق الواقعي
اليات التعبير	المزج بين الواقع والخيال
الدلالة النفسية	الإحساس في رغبة التحرر
البعد الرمزي	الطير يرمز إلى الحرية والعلو – البيئة ترمز إلى عبق المكان وتحفز الذاكرة
حدود التخييل	الإرتباط بعناصر واقعية مألوفة مع إعادة تقديمها بنسق فنتازي حلمي
الخطاب البصري	الجمع بين حياة البيئة الشعبية المحلية والخيال ، لإنتاج رؤية تأملية مفتوحة على التأويل

الفصل الرابع

النتائج والإستنتاجات

أولا/ النتائج:

١ _ كشفت العينة عن نظام جمالي قائم على دمج الواقع المعاش مع الخيال البصري ضمن بنية دلالية واحدة. ويرتكز هذا الدمج على رؤية جمالية لا تنظر إلى الواقع كحقيقة مطلقة ونهائية، بل كمادة قابلة لإعادة التشكيل والتفسير. ولا يعمل الخيال هنا كنقيض للواقع، بل كامتداد له، كاشفًا عن أبعاده الخفية وإمكاناته غير المرئية، وهكذا تنشأ بنية جمالية تجعل الحدود بين الممكن والمتخيل مرنة وقابلة للتجاوز، مانحةً التجربة الفنية القدرة على إنتاج معانٍ تتجاوز المعطى المباشر، وصولًا إلى أفق تأملي أوسع.

٢ _ اعتمد الفنان على المراجع الثقافية المحلية كحاضنة رمزية لإنتاج الخيال البصري، من خلال استحضار الذاكرة الجماعية ولا يُقصد بذلك التوثيق أو الاسترجاع التاريخي، بل كاستراتيجية جمالية لإعادة بناء العلاقة بين الذات وبيئتها الثقافية لذا تُصبح المراجع المحلية علامات ثقافية قابلة للتأويل، تُسهم في إنتاج خطاب بصري قائم على خصوصية البيئة، ولكنه يتجاوز حدودها نحو أبعاد إنسانية أوسع.

٣ _ أظهرت العينة الخيال البصري كآلية لتحويل العلاقات المألوفة إلى علاقات جديدة محتملة. لا يتجاهل علاء العنزي الواقع بل يُعيد تنظيمه وفقًا لمنطق جمالي مختلف يسمح للعناصر باكتساب وظائف ومعانٍ غير مألوفة، وبهذه الطريقة، يُصبح الخيال شكلًا من أشكال التفكير البصري الذي يُعيد النظر في قوانين الإدراك المعتادة ويقترح إمكانيات جديدة لفهم العالم وتمثيله.

4_يتجسد مفهوم التخييل البصري من خلال مفهوم الحرية كأحد الأسس الفكرية العميقة التي تُحكم التجربة الفنية هنا، تظهر الحرية كقيمة وجودية وليست كموضوع مباشر، وتتجلى من خلال الميل المستمر لتجاوز الحدود المادية والواقعية، وتأكيد قدرة الخيال على اختراق ما هو ثابت ومغلق، وبذلك يتحول المشهد البصري إلى فضاء رمزي لاستعادة قدرة الإنسان على التحرر من قيود الواقع المفروضة.

٥ _ كشفت مشاهد العينة عن فضاء بصري جمالي يعبر عن السيولة والانفتاح وعدم الاستقرار، إذ لم يعد المكان إطارًا ثابتًا للأحداث، بل حقلًا ديناميكيًا يسمح بالنقل والتحول المستمر للمعنى. وهذا يعكس نزعة فكرية تتجاوز مفهوم المكان كمساحة مادية، وتعتبره بدلًا من ذلك فضاءً ذهنيًا تتشابك فيه التجربة والذاكرة والرغبة والخيال.

٦ _ تباينت مستويات التفاعل الجمالي بين الإدراك الحسي والتفسير الرمزي في عينة البحث. لا تتوقف المشاهد البصرية عند مجرد الملاحظة، بل تتطور تدريجيًا نحو مستويات أعمق من التفسير، حيث تتولد المعاني من خلال التفاعل بين الظاهر والضمني، بين ما يُرى وما يُفترض وجوده وراء الصورة. وبهذه الطريقة، تكتسب الأعمال كثافة دلالية تسمح بمستويات متعددة من الفهم والاستقبال.

٧ _ اعتمد علاء العنزي على الإيحاء في خطابه البصري كبديل للسرد المباشر، إذ لا تُقدّم أعماله رسائل مُغلقة أو معانٍ جاهزة بل تترك مساحة واسعة للتفاعل التأويلي، وهذا يعكس وعيًا جماليًا يرى قيمة العمل الفني في قدرته على إثارة التساؤلات بدلًا من تقديم إجابات، وعلى تحفيز الفكر بدلًا من فرض معنى مُحدد.

٨ _ كشفت العينة عن حضور الذاكرة الجمعية بوصفها البنية العميقة المنتجة للتخييل، فالصور لا تبدو نابعة من تجربة فردية معزولة، بل من مخزون ثقافي مشترك يتقاطع فيه الشخصي مع الجماعي. ومن هنا تتحول الذاكرة إلى قوة منتجة للمعنى، وإلى وسيط يربط بين التجربة الفردية والخبرة الثقافية العامة.

ثانيا/ الإستنتاجات

١ _ إن التخييل البصري في أعمال علاء العنزي لا يقوم على القطيعة مع الواقع، وإنما على إعادة إنتاجه ضمن رؤية جمالية تحول المعطيات اليومية إلى فضاءات دلالية مفتوحة تتجاوز حدود المحاكاة المباشرة.

٢ _ علاء العنزي يعتمد استراتيجية تحويلية تجعل الواقع منطلقاً لبناء عالم تخييلي مواز، حيث تتداخل الخبرة المعيشة مع المخيلة في إنتاج صور تتسم بالثراء التأويلي.

٣ _ لن تأتي العلاقة بين الواقعي والمتخيّل علاقة تضاد أو إلغاء، بل علاقة تكامل وجدلية مستمرة تسهم في توليد المعنى وتعزيز الأثر الجمالي للعمل الفني.

٤ _ إرتبطت ثيمات التخييل في تجربة بمنظور إنساني يسعى إلى استعادة قيم الحرية والانعتاق وتجاوز القيود المفروضة على الإدراك والوجود، الأمر الذي يمنح التجربة أبعاداً فكرية تتجاوز حدود الوصف البصري.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٥_ بينت الدراسة أن الذاكرة الجمعية تشكل البنية المرجعية العميقة التي يستند إليها الفنان في بناء صوره التخييلية، مما يمنح أعماله خصوصية ثقافية متصلة بالبيئة المحلية وفي الوقت نفسه قابلة للانفتاح على أبعاد إنسانية عامة.

٦_ أن الغموض المقصود والانزياح عن المنطق الواقعي لا يؤديان إلى إرباك المعنى، بل يسهمان في تعميق التجربة الجمالية وفتحها أمام قراءات وتأويلات متعددة.

٧_ أن المنظومة الجمالية التي تحكم أعمال علاء العنزي تقوم على توحيد المتناقضات الظاهرية؛ كالواقع والخيال، والذاكرة والحاضر، والمألوف والمفارق، ضمن نسق بصري متماسك يحقق وحدة التجربة الفنية.

المصادر

1- Alahwani, A. F. (1954). Aristu : Kitab Alnafs. Masr: Dar Alhya Alkutub Alearabiati.
2- Arnheim, R. (1989). Art and Visual Perception. Iraq: Dar Al-Ma'mun.
3- Bashlar, G. (1984). Jamaliaat Almakani. Lubnan: Almuasasat Aljamieiat Lildirasat Walnashr Waltawzie.
4- Dirida, J. (1988). Altakrar Waliakhtilaf. Almaghrib: Dar Tubaqal Lilnushr.
5- Eco, U. (2005). Semiotics and the Philosophy of Language. Lebanon: Arab Organization for Translation.
6- Fruyd, S. (2001). Tafsir Al'ahlam. In S. Fruyd, Tafsir Al'ahlam. Masr: Dar Almaearif.
7- Gombrich, E. (2014). Art and Illusion. Egypt: Hindawi Foundation.
8- Goodman, N. (2002). The Languages of Art. Egypt: Supreme Council of Culture.
9- Guattari, G. D. (1997). What is Philosophy? Lebanon: National Development Center.
10- Huna, G. (2005). Imanuil Kanti : Naqd Malikat Alhikmi. In G. Huna, Imanuil Kanti : Naqd Malikat Alhikmi. Lubnan: Almunazamat Alearabiat liltibaeat Waltarjamati.
11- Ibn Manzur, A. a.-F.-D. (2013). Lisan al-Arab. In I. Manzur, Lisan al-Arab. Cairo: Dar al-Hadith.
12- Kant. (1998). Critique of Pure Reason . In Kant, Critique of Pure Reason . Cambridge: Cambridge University Press.
13- Kant. (2009). Naqd Malikat Alhikm. In Kant, Naqd Malikat Alhikm. Lubnan: Manshurat Aljamal.
14- Kant, I. (1988). Naqd Aleaql Almahda. Lubnan: Markaz Aliinma Alqawmii.
15- Maurice, M.-P. (2009). Phenomenology of Perception. Lebanon: Arab Organization for Translation.
16- Pontalis, L. &. (1973). The Language of Psycho Analysis. In L. &. Pontalis, The Language of Psycho Analysis. London: Karnac Books.
17- Rudolf, A. (1997). Visual Thinking. Iraq: Dar Al-Ma'mun.
18- Sartir, J. B. (1992). Alkhayal . lubnan: Almuasasat Alearabiat Lildirasat Walnashr.
19- Yuri, L. (1994). The Structure of the Artistic Text. Egypt: Dar Al-Maaref.
20- https://www.facebook.com/share/1DsPYZ38gd/?mibextid=wwXIfr

From the text to the sculptural block An Experimental Study on the Possibility of Artificial Intelligence on the Embodying of the Artistic Subject in a Three-Dimensional Form

Abstract

The contemporary world is witnessing a rapid advancement in artificial intelligence technologies, whose impact has extended to the visual arts, particularly the spatial arts. This development raises questions about their capacity to produce sculptural forms with artistic content. Accordingly, this study investigates the potential of generative artificial intelligence to embody an artistic subject within a three-dimensional sculptural form through an experimental approach.

The study is structured into several interrelated chapters and sections. The first chapter presents the methodological framework, addressing the research problem, which centers on the extent to which artificial intelligence can generate three-dimensional sculptural forms with artistic significance. The study aims to examine the ability of generative AI systems to materialize an artistic concept in sculptural form through experimental investigation, and its significance lies in clarifying the relationship between digital technologies and sculptural practice from both analytical and applied perspectives. The second chapter develops the theoretical framework, reviewing the concept of embodiment in aesthetic and artistic thought, the relationship between artificial intelligence and contemporary plastic practices, and tracing the evolution of three-dimensional generation technologies from a sculptural perspective. The third chapter outlines the experimental procedures, detailing the stages of the experiment, generation mechanisms, and analytical methods, while examining the digital outputs in terms of their compositional, structural, and semantic characteristics. The fourth chapter presents and discusses the results in light of the theoretical framework.

The findings indicate that generative AI systems demonstrate a clear capacity to produce preliminary sculptural configurations with a degree of structural coherence, particularly in the organization of mass and spatial relationships. However, the results also reveal relative limitations in translating fine compositional details from text into form, including recurring issues related to element integration, proportional imbalance, and the limited precision of .certain formal symbols

Keywords: Sculptural Mass, Artificial Intelligence, Artistic Subject

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من النص إلى الكتلة النحتية
دراسة تجريبية في امكانية الذكاء الاصطناعي على تجسيد الموضوع الفني في شكل ثلاثي الابعاد

مشاعل سلمان عبد الرزاق
Email: mashael.salman@uobasrah.edu.iq
Orcid:https://orcid.org/0009-0007-5986-6780

محسن علي حسين
Email: muhsen.ali@uobasrah.edu.iq
Orcid:https://orcid.org/0000-0003-1057-0667

كلية الفنون الجميلة – **جامعة البصرة**

الملخص

لعبت التطورات العلمية المختلفة بما فيها التطورات التقنية المتسارعة وخاصة في تقنيات الذكاء الاصطناعي دوراً كبيراً في الانشطة الحياتية المختلفة وامتد تأثيره إلى الفنون البصرية، ولا سيما الفنون المكانية، الأمر الذي يثير تساؤلات حول مدى قدرته على إنتاج أشكال نحتية ذات مضمون فني. ومن هنا انطلق هذا البحث لدراسة إمكانية الذكاء الاصطناعي التوليدي في تجسيد الموضوع الفني ضمن شكل نحتي ثلاثي الأبعاد عبر دراسة تجريبية.

جاء البحث في عدة فصول ومحاور مترابطة؛ إذ تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث متضمناً مشكلة البحث التي تمحورت حول التساؤل عن مدى قدرة الذكاء الاصطناعي على توليد أشكال نحتية ثلاثية الأبعاد ذات مضمون فني، ويهدف البحث إلى الكشف عن إمكانية أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي في تجسيد الموضوع الفني ضمن شكل نحتي ثلاثي الأبعاد عبر دراسة تجريبية، وتكمن أهميته في إسهامه في توضيح العلاقة بين التقنيات الرقمية والممارسة النحتية من منظور تحليلي وتطبيقي. أما الفصل الثاني فقد تناول الإطار النظري، حيث استعرض مفهوم التجسيد في الفكر الجمالي والفني، وعلاقة الذكاء الاصطناعي بالممارسات التشكيلية المعاصرة، إضافة إلى تتبع تطور تقنيات التوليد ثلاثي الأبعاد ومقاربتها من منظور نحتي. فيما خصص الفصل الثالث للإجراءات التجريبية، إذ عرض خطوات التجربة التطبيقية وآليات التوليد والتحليل، مع دراسة المخرجات الرقمية من حيث خصائصها التكوينية والبنائية والدلالية. ثم تناول الفصل الرابع تحليل النتائج ومناقشتها في ضوء الإطار النظري. وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج، أبرزها:

١ _ امتلاك أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي قدرة واضحة على إنتاج تكوينات نحتية أولية تتسم بدرجة من التماسك البنيوي، خاصة على مستوى التنظيم العام للكتلة والعلاقات الفراغية.

٢ _ كشفت النتائج عن محدودية نسبية في ترجمة التفاصيل التكوينية الدقيقة من النص إلى الشكل، إذ ظهرت مشكلات تتعلق باندماج العناصر واختلال النِّسب وضعف دقة بعض الرموز التشكيلية.

الكلمات المفتاحية: الكتلة النحتية، الذكاء الاصطناعي، الموضوع الفني

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

يشهد العالم المعاصر تطوراً متسارعاً في تقنيات الذكاء الاصطناعي، حيث لم يعد تأثيرها مقتصراً على المجالات العلمية والتقنية، بل امتد ليشمل ميادين الفنون والإبداع البصري. وقد أظهرت هذه التقنيات قدرة واضحة على توليد صور وأشكال رقمية تحاكي أنماطاً وأساليب فنية متعددة، الأمر الذي أدى إلى إدماجها في مجالات الرسم والتصميم الرقمي بوصفها أدوات إنتاج بصري جديدة. غير أن هذا الحضور ظل أكثر وضوحاً في الفنون ذات البعدين، بينما بقيت الفنون المكانية، وفي مقدمتها النحت، مجالاً يحتاج إلى دراسة أعمق فيما يتعلق بإمكانات الذكاء الاصطناعي داخله.

ان فن النحت يقوم على تنظيم الكتلة والفراغ والعلاقات المكانية في بنية ثلاثية الأبعاد، الأمر الذي يطرح تساؤلاً حول مدى قدرة تقنيات الذكاء الاصطناعي على إنتاج أشكال نحتية تحمل خصائص التكوين الكتلي والبنية الفراغية ذات الدلالة الفنية. وعلى الرغم من ظهور تطبيقات تتيح توليد نماذج ثلاثية الأبعاد، فإن طبيعة هذه المخرجات من حيث قيمتها النحتية ما تزال بحاجة إلى تحليل منهجي يكشف حدود إمكاناتها في بناء شكل نحتي ذي مضمون فني. ومن هنا تتحدد مشكلة البحث في التساؤل الآتي: **ما حدود وإمكانات الذكاء الاصطناعي في توليد أشكال نحتية ثلاثية الأبعاد ذات مضمون فني؟**

هدف البحث

يهدف البحث إلى بيان إمكانات الذكاء الاصطناعي في توليد أشكال نحتية ثلاثية الأبعاد ذات مضمون فني عبر دراسة تجريبية.

أهمية البحث

تأتي أهمية البحث من كونه يسلّط الضوء على مجال معرفي معاصر لم يحظ بدراسات كافية، يتمثل في علاقة الذكاء الاصطناعي بالنحت. إذ إن تناول هذا الموضوع في سياق أكاديمي يمثل إضافة نوعية للتخصص، كونه يواكب التحولات التقنية والمعرفية التي يشهدها ميدان الفنون التشكيلية، ولاسيما النحت المعاصر. كما يسهم البحث في فتح أفق علمي يمكن البناء عليه في دراسات لاحقة، ويقدّم إطاراً يساعد الباحثين وطلبة الفنون على فهم طبيعة توظيف التقنيات الذكية داخل الممارسة النحتية، بما يعزز تطور الحركة التشكيلية في ظل المتغيرات التكنولوجية الراهنة.

حدود البحث

الحدود الموضوعية: يقتصر البحث على دراسة حدود وإمكانات الذكاء الاصطناعي في توليد أشكال نحتية ثلاثية الأبعاد ذات مضمون فني، من خلال التجربة العملية في إنتاج نماذج رقمية وتحليل خصائصها التكوينية.

الحدود المكانية: يتحدد البحث بالتطبيق على استخدام الأدوات والبرمجيات الرقمية المتاحة عالمياً في بيئة افتراضية، أي توليد نماذج نحتية عبر شاشة الكومبيوتر، في الواقع الافتراضي.

الحدود الزمانية: يتحدد الإطار الزمني للبحث بالفترة التي أُجريت خلالها التجارب الخاصة بتوليد الأشكال النحتية باستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي خلال العام (٢٠٢٦ م).

تحديد وتعريف المصطلحات:

١_ إمكانية :

أ_ لغةً: ((إمكانية مفرد: مصدر صناعي من إمكان: مقدرة، وسع واستطاعة "إمكانية تحقيق مشروع/ عقد اتفاق. والإمكانيات: الوسائل التي تحت التصرف أو الطاقات التي يمكن الاستفادة منها.)) (Ahmed, 2003, p. 356)

ب _ اصطلاحاً: يُعرّف الفخر الرازي الإمكان بقوله: **((إن مرادنا من لفظ الإمكان هو كون الشيء بحيث يجوز أن يستمر على ما كان عليه قبل ذلك، ويجوز ألا يبقى على ما كان عليه قبل ذلك))** (Fakhreddin, 1407, p. 205)

ج _ اجرائياً: هي القدرة على استغلال جميع الطاقات التي يمكن الاستفادة منها في انجاز شيء معين.

٢_ الذكاء الاصطناعي:

كلمة مركبة من الذكاء + الاصطناعي

أ_ لغة:

_ ذكاء: ((والذَّكَاءُ، ممدودٌ: حِدَّةُ الْفُؤَادِ. والذَّكَاءُ: سُرْعة الفِطْنَة. اللَّيْثُ: الذَّكَاءُ مِنْ قَوْلِكَ قلبٌ ذَكِيٌّ وصَبِيٌّ ذكيٌّ إِذَا كَانَ سريعَ الفِطْنَةِ، وَقَدْ ذكِيَ، بِالْكَسْرِ، يَذْكَى ذَكاً. وَيُقَالُ: ذَكا يَذْكُو ذَكاءً، وذَكُوَ فَهُوَ ذكيٌّ. وَيُقَالُ: ذَكُوَ قَلْبُه يَذْكُو إِذَا حَيَّ بَعْدَ بَلادَةٍ، فَهُوَ ذَكِيٌّ عَلَى فَعِيلٍ... الذكاء في الفهم: ان يكون فهماً تاماً سريع القبول)). (Ibn Manzoor, 711 A.H., pp. 287-288)

_ اصطناعي: ((صنع: صَنَعَه يَصْنَعُه صُنْعاً، فَهُوَ مَصْنوعٌ وصُنْعٌ: عَمِلَه. وَقَوْلُهُ تَعَالَى: صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ... واصطنعه اتخذه... والاصطِناع: افتِعالٌ مِنَ الصنِيعة ... وَيُقَالُ: اصطَنَعَ فُلَانٌ خَاتَمًا إِذا سأَل رَجُلًا أَن يَصْنَع له خاتماً... والصِّناعةُ: حِرْفةُ الصانِع، وعَمَلُه الصَّنْعةُ. والصِّناعةُ: مَا تَسْتَصْنِعُ مِنْ أَمْرٍ)). (Ibn Manzoor, 711 A.H., pp. 208-209)

ب _اصطلاحاً:

الذكاء الاصطناعي: هو تقنية تحويلية تحاكي الذكاء البشري وتؤثر على مختلف القطاعات. يشمل تطورها التعلم الآلي والتعلم العميق ومعالجة اللغة الطبيعية، وتمكين التطبيقات. (Shrivastava,2024,p5502)

ويُعرَّف الذكاء الاصطناعي ((بأنه قدرة الآلات على محاكاة الذكاء البشري، بما في ذلك التفكير المنطقي والتعلم وحل المشكلات (Morandín,2022,p1948)

ج _ **اجرائياً:** هو تقنية تستخدم في الأجهزة الالكترونية الذكية بحيث تحاكي الذكاء البشري في اجراء شتى العمليات والمهام المعرفية والفنية. بما في ذلك التفكير المنطقي والتعلم وحل المشكلات.

٣_ تجسيد :

أ_ لغةً: ((جسد يجسد، تجسيداً، وتجسدت الفكرة: اكتسبت شكلاً أو قالباً محسوساً، وجسد الأمر: مثّله، أبرزه في قالب أو شكل محسوس ملموس، وجسد الأديب أفكاره وعواطفه: عبّر عنها تعبيراً حياً في صوروتشبيهات محسوسة)) (Ahmed, 2003, p. 373)

ب _ **اصطلاحاً:** ((وظيفة من وظائف الاستعارة، فهو يعطي المعاني والمفاهيم العقلية والذهنية صوراً حية، فيأتي المعنى على هيئة وصورة قريبة من إدراك الفرد ومجسمة في الواقع)) (Al-Khatib , 2000, p. 294)

ج _ **اجرائياً:** قدرة الأنظمة التوليدية على ترجمة المدخلات المفاهيمية (مثل النص) إلى تمثيلات بصرية أو فراغية ذات بنية متماسكة، تُحاكي شروط التكوين الفني وقابلية التحقيق المادي.

٤_ الشكل:

أ_ لغةً: (الشكل بالفتح، الشبه والمثل. والجمع اشكال وشكول). (Ibn Manzoor, 711 A.H., p. 356)

(وشكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة... وتَشَكَّل الشيءُ: تَصَوَّر، وشَكَّلَه: صَوَّرَه.). (Ibn Manzoor, 711 A.H., p. 357)

ب _ اصطلاحاً:

(ثمة شكل بالمعنى الادراكي الحسي هو شرط ضروري للتشخيص الادراكي الحسي للمحتوى وثمة شكل بالمعنى البنائي وهو تناغم معين او علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل وكل جزء مع الاخريمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها الى رقم). (Reed, 1986, p. 89)

ج _ **اجرائياً:** الصورة المحسوسة للعمل النحتي والتي تضم جميع اجزائه.

التعريف الاجرائي لإمكانية الذكاء الاصطناعي على تجسيد الموضوع الفني في شكل ثلاثي الابعاد: هي امكانية خلق وتوليد اشكال (نحتية) ثلاثية الابعاد ذات هدف ومحتوى فني وجمالي وضمن الواقع الافتراضي من خلال استخدام جميع قدرات الذكاء الاصطناعي، عبر المنصات الالكترونية والتطبيقات المتوفرة التي تدعم عملية خلق اشكال ثلاثية الابعاد في الواقع الافتراضي والتي بالإمكان تحويلها الى الصورة الواقعية عبر استخدام الطابعة ثلاثية الابعاد.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: التحول الرقمي في الفن التشكيلي المعاصر

شهدت الفنون التشكيلية منذ النصف الثاني من القرن العشرين تحولات جوهرية ارتبطت بالتطور التكنولوجي، ولاسيما مع دخول الحاسوب والوسائط الرقمية في العملية الإبداعية. فقد انتقل الفنان من الاعتماد على الخامات والأدوات التقليدية إلى توظيف الوسائط الرقمية بوصفها امتداداً لأدواته التعبيرية، مما أسهم في ظهور مفاهيم جديدة تتصل بالبنية، والوسيط، وطبيعة العمل الفني ذاته. **(فالعالم المعاصر أصبح في حالة من التحول والتغيروالتنامي المتسارع للأفكار، فلم يعد الفن قائماً على خصائصه الذاتية أو أدواته التقليدية، بل اتجه نحو استثمار التقنيات الحديثة بوصفها وسيطاً جديداً للفن، جعل من التكنولوجيا أداة إبداعية أسهمت في فتح آفاق جديدة أمام الفنان، لتكوين رؤى جمالية ومعرفية تتجاوز المفاهيم السابقة، وتؤكد على تفاعل الإنسان والتقنية في صياغة العمل الفني)** (Majeed, 2020, p. 79). فكانت التقنيات الرقمية من أبرز ما دخل على الفن الحديث والمعاصر، وقد شهدت فترة ما بعد الحداثة ثورة في التحول على مستوى التقنيات والنظريات العلمية وإعادة النظر في الكثير من الأساليب والمناهج سيما بعد الحرب العالمية الثانية، وتعد هذه الفترة زاخرة بالأعمال الفنية التي حملت طابع التحول الجمالي والفكري والشكلي فضلاً عن ظهور التقنيات المعاصرة التي انتجت شكلاً فنياً ذات قيمة جمالية معاصرة. ومع التطور التكنلوجي والتقدم العلمي أصبح التعامل مع تقنيات العصر واساليبه ضرورة ملحة في عدة مجالات

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لم يعد بمقدور الفنان تخطيها، حيث أصبح الواقع المعاصر يرتبط ارتباطاً مباشراً بالتطور العلمي، مما مكن الفنان من ان يعبر عن فرديته وفي الوقت نفسه يعكس التقنيات الجديدة الموجودة داخل المجتمع ومدى قدرتها فـــي انتاج الفن. (Jawad, 2022, p. 62). ويعد العالم والفنان الألماني **فريدر ناك** (١٩٣٨-٢٠٢٢) واحداً من أوائل رواد مجال الفن باستخدام الكمبيوتر. ومن أحد اعماله المبكرة في مجال الفن الرقمي عمله **تكريم بول كلي** في عام ١٩٦٥م **شكل (١)** الذي استوحاه من لوحة الفنان بول كلي بعنوان **الطرق السريعة والطرق الجانبية** في عام ١٩٢٩م **شكل (٢).** وقد أنشأ هذه اللوحة من رسم بواسطة قلم التخطيط الإلكتروني.(V and A,2009) .

شكل (١) تكريم بول كلي، فريدر ناك، ١٩٦٥م

شكل (٢) الطرق الجانبية، بول كلي، ١٩٢٩م

وكانت هذه من البدايات الأولى لإنجاز الاعمال الفنية الرقمية التي تطورت بعد ذلك لتشمل الفن المفاهيمي والوسائط المتعددة والفنون التفاعلية كجزء من اتجاهات ما بعد الحداثوية التي ظهرت آنذاك. حيث **(نحتت الفنون ذات الاستخدام الإلكتروني معايير مخالفة في اللغة الجمالية ...، وعلى أثر ذلك تشكلت مبادئ مستحدثة ارتبطت بوسيلة التعبير وطريقته فأضيف استخدام آلات واستحداث آليات وتقنيات أدائية تتناسب وطبيعة أداء الموسيقى كفن سمعي والفنون التشكيلية كفن بصري في الأعمال الفنية التي تم إبداعها في العصر الحديث وامتدت مع الاختلاف إلى فنون ما بعد الحداثة)** (Ibrahim, 2015, p. 167)ولم تعد الممارسة الفنية تعتمد على الشكل البصري التقليدي بوصفه حاملاً أساسياً للمعنى، بل اتجهت نحو أشكال أدائية تقوم على توظيف الوسائط السمعية والبصرية والحركية. وقد أفضى هذا التحول إلى إعادة صياغة القيمة الجمالية للعمل الفني، بحيث باتت هذه القيمة نابعة من طبيعة الأداء ومن استخدام خامات وأدوات وتقنيات إلكترونية تُعد جزءاً من بنية العمل ذاته. ان هذا التحوّل في طبيعة الممارسة الفنية وتبدّل معايير القيمة الجمالية، يوضح أن هذا الانزياح لم يكن معزولاً عن تطور الوسائط والتقنيات الحديثة، بل جاء نتيجة مباشرة لاندماج هذه الوسائط في بنية العمل الفني نفسه، الأمر الذي مهّد لظهور اتجاهات جديدة في توظيف التكنولوجيا داخل العملية الإبداعية. وقد **(تبنى الفنانون الوسائط التقنية الجديدة مثل التصوير الرقمي والفيديو وتقنيات الضوء والكومبيوتر باعتبارها من التقنيات الإبداعية وأيضا باعتبارها من أساليب الاتصال الجاذبة لمدركات المتلقي، إلى جانب دور هذه الوسائط في تفعيل الدور التواصلي والجاذب للوسط المعرفي الذي تشتغل فيه)** (Abdullah, 2013, p. 65). ومن هؤلاء الفنانين، الفنانة الامريكية **ساندي سكوجلوند** (١٩٤٦-)، التي استخدمت تقنيات الحاسوب ودمجت فيها عناصر من فن التركيب والنحت والرسم ، وقدمت بيئة شديدة التفصيل والحرفية عبر محادثة جديدة في حوار التصوير الفوتوغرافي المعاصر، وخلق صور حية ومكثفة مليئة بالمعلومات ومتعددة الطبقات بالرمزية والمعنى كما يلاحظ في أحد اعمالها **خلف الباب** في ١٩٨٠م **شكل (٣).**

شكل (٣) خلف الباب، ساندي سكوجلوند، ١٩٨٠م

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنجز الفنان الكوري **نام جون بايك** (١٩٣٢-٢٠٠٦) عام ١٩٩٥م، عملاً بعنوان **الطريق السريع الالكتروني**، **شكل (٤)**، أنشأ فيه الخطوط العريضة للولايات المتحدة، في شاشات تلفزيونية تظهر لقطات تشير إلى ثقافة وتاريخ كل ولاية، وكانت الشاشات في ولاية نيويورك مرتبطة بكاميرات المراقبة، مما يعني أن زوار المعرض عُرضت عليهم صورهم الخاصة بين المقاطع الأخرى.(Ryan,2016) فجعل المشاهدين جزءاً من العمل الفني. وفي هذا التركيب، أظهر **بايك** التطور المستمر لكل من التكنولوجيا والفن الرقمي.ويُظهِر عمل **فيكي ديب إن سبرينجز فالي** في ٢٠١٢ م، **شكل (٥)**، قدرة الفنانة الامريكية **بيترا كورتر ايت** (١٩٨٦-) على الجمع بين التقنيات والقدرات المختلفة لخلق عمل فني، كفنانة وسائط جديدة متطورة. حيث قامت بإعادة توظيف مقاطع فيديوية عبر إدراجها في طبقات متعددة فوق خلفيات رقمية مستوحاة من العوالم الافتراضية، مثل الغابات الأسطورية، الكائنات الخرافية، والنباتات الفانتازية. (Brown,2015) فقامت بصنع عمل يجمع بين عالم كامل من إمكانات الفن الرقمي. وقدمت عمل يدمج بين الواقعي والمتخيل، مما يبرز قدرة الفنانة على تحويل الوسائط الاستهلاكية إلى أدوات تعبير نقدي.

شكل (٤)، الطريق السريع الالكتروني، نام جون بايك، ١٩٩٥م

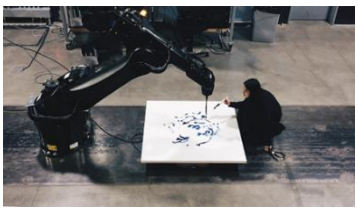
شكل (٥)، فيكي ديب إن سبرينجز فالي، بيترا كورترايت، ٢٠١٢

في السنوات الأخيرة، تطورت التكنولوجيا الرقمية بشكل متسارع، وخاصة فيما يخص النماذج ثلاثية الأبعاد. ففي مجال فن النحت، أصبحت التكنولوجيا تساعد في الانشاء والتصميم، ويتم تطبيق التكنولوجيا الرقمية على تكوين هيكل النحت وشكله ومواده، وهذا ما عزز التطور الجديد للتكنولوجيا العملية في خلق اشكال النحت المعاصرة، مما استدعى ذلك النحاتين المبدعين للتفكير باستمرار واستكشاف عملية الجمع بين البناء النحتي والتكنولوجيا الرقمية ثلاثية الابعاد، والعمل على تطبيق التكنولوجيا الرقمية في خلق النحت الرقمي. فالنحت فناً يقوم على تنظيم الكتلة والفراغ في بنية ثلاثية الأبعاد، وهو ما يفرض تحديات خاصة عند توظيف التقنيات الرقمية داخله. ومع ظهور برامج النمذجة ثلاثية الأبعاد وأدوات النحت الرقمي، أصبح بالإمكان إنشاء أشكال افتراضية تحاكي خصائص المادة التقليدية، وتسمح بإعادة تشكيل الكتلة وتعديلها بمرونة عالية. ان من ابرز النحاتين الرقميين المعاصرين الفنان الأمريكي **روبرت مايكل سمث** (١٩٥٩ -) الذي تتميز أعماله الرقمية بالدقة والرزانة والثقل ففي عمله **فاكهة منتصف الصيف** في ٢٠١٩م، **الشكل (٦)** المنفذ بمادة الرخام(Brown,2015)، يلاحظ مدى التأثير الايجابي للتقنية الحديثة في التنفيذ، حيث يظهر العمل النحتي بقدر كبير من الدقة والتشابه بين النتوءات التي تخرج من جسم العمل النحتي مع الحفاظ على اللون الطبيعي لحجر الرخام. اما النحات الرقمي الإنجليزي **لورانس أرجينت** (١٩٥٧- ٢٠١٧ م) فقد عرف بمنحوتاته الرقمية الضخمة الغريبة في الاماكن العامة، وأبرزها عمله **الدب الأزرق** في ٢٠٠٥، **الشكل (٧)** الذي يبلغ ارتفاعه ٤٠ قدم والموجود في مركز مؤتمرات دنفر. حيث اعتمد أرجينت في تصميم منحوتاته على برامج رقمية متقدمة وكان يبتكر النماذج الافتراضية بدقة عالية قبل تنفيذها باستخدام التقنيات الحديثة كالطباعة ثلاثية الأبعاد (Bakhati, 2023, p. 372)

شكل (٦) فاكهة منتصف الصيف، روبرت مايكل سمث،٢٠١٩م **شكل (٧) الدب الأزرق، لورانس أرجينت ، ٢٠٠٥م**

المبحث الثاني: دخول الذكاء الاصطناعي في ميدان الفنون التشكيلية

الذكاء الاصطناعي هو عبارة عن برامج حاسوبية طورت لكي تفكر كالإنسان من خلال ما تتميز به من قدرات على القيام بالاستنتاجات المختلفة وقدرتها على التعلم من اخطائها وهو ما يجعلها تؤدي مهامها واعمالها بسرعة ومهارة فائقة. (El-Desouki, 2020, p. 21) فهو كعلم يُعنى بتطوير أنظمة وبرامج الحاسوب التي تكون قادرة على القيام بمهام تتطلب ذكاءً بشرياً من خلال القدرة على التعلم من التجارب، التكيف مع الظروف الجديدة، والتفاعل مع البيئة المحيطة. خلال العقود الأخيرة شهد العالم تحوّلاً جذرياً تمثّل في دخول الذكاء الاصطناعي إلى مختلف مجالات الحياة الإنسانية، العلمية، والاقتصادية، والثقافية. ففي (**العصر الرقمي يبرز الذكاء الاصطناعي كأحدث فصل في هذه الملحمة، ليثير تساؤلات عميقة حول طبيعة الفن ودور الفنان في عالم يزداد تعقيداً وتأثراً بالتكنولوجيا)** (Nawar, 2025, p. 132)حيث تجاوز دوره حدود المختبرات التقنية ليصبح عنصراً فاعلاً في مختلف التخصصات ومن ضمنها الفنون. وتطور من حالته البسيطة الى المعقدة ليمثّل الاندماج بين الإنسان والآلة في ثورة معرفية جديدة تُعيد تعريف مفاهيم الإبداع والإنتاج. ومع تطوره، لم يعد الحاسوب مجرد أداة تنفيذ، بل أصبح نظاماً قادراً على تحليل البيانات، والتعلم منها، وإنتاج مخرجات بصرية استناداً إلى خوارزميات معقدة. وقد أدى ذلك إلى بروز أشكال فنية تعتمد على التوليد الخوارزمي، والشبكات العصبية، ونماذج التعلم العميق، الأمر الذي أعاد صياغة العلاقة بين الفكرة والوسيط التقني في العمل الفني المعاصر. لقد عمد الكثير من الفنانين الى الاستفادة من الذكاء الاصطناعي في عملهم وقاموا بدمجه مع افكارهم وابداعهم الفني وأصبح يمثل لهم التقنية الاساسية في الانتاج الفني فقدموا الى العالم نتاجهم الفني بصبغة رقمية ابداعية. حيث استخدمت الفنانة سوغوين تشونغ الصينية (١٩٨٥-) الذكاء الاصطناعي والروبوتات ومهاراتها الخاصة لإنشاء أعمال فنية، لاستكشاف التواصل بين الناس والآلات. فهي تستخدم يدها والروبوتات وتكتشف التفاعل الناتج من التواصل من شخص لآخر والتواصل من شخص إلى آلة. كما يبدو في **الشكل (٨).** ومن اعمالها **خطوط التجميع** في عام ٢٠٢٢م، **شكل (٩).**



شكل (٨) استخدام الفنانة سوغوين الروبوت في انشاء العمل الفني شكل (٩)، خطوط التجميع، سوغوين تشونغ،٢٠٢٢

اما رائد فن الذكاء الاصطناعي الفنان الالماني **ماريو كلينجمان** (١٩٧٠-)، يجمع بين العقل التحليلي للمبرمج والحماس الإبداعي للفنان، ويقوم بإنشاء اعمال فنية مذهلة باستخدام الشبكات العصبية والتعليمات البرمجية والخوارزميات. تصدر أحد اعماله، **(ذكريات المارة الأول)** في ٢٠١٨ **شكل (١٠)،** عناوين الأخبار قبل سنوات عندما أصبح واحد من أول الاعمال الفنية في الذكاء الاصطناعي التي تباع في المزاد. (AIArtists,2025) . كما استخدم فنان الذكاء الاصطناعي التركي **رفيق اناضول** (١٩٨٥ -)، التعلم الآلي (ML) لإنتاج مشاريع الذكاء الاصطناعي التفاعلية التي تلهم الجماهير في جميع أنحاء العالم. فهو يميل إلى التركيز على تحويل المساحات المعمارية والواجهات إلى لوحات عملاقة لفنه الذي يحركه الذكاء الاصطناعي ووسائل الإعلام الحية. من اعماله، **(ذكريات كمية)** في عام ٢٠٢١، **شكل (١١)** يمثل نحت بيانات الذكاء الاصطناعي. وهو برنامج مخصص في بيانات الحوسبة الكمية، فيه خوارزمية توليدية مع الذكاء الاصطناعي، يقدم رسوم متحركة رقمية في الوقت الفعلي على شاشةLED ، بصوت رباعي القنوات. (Gaskin,2022)

شكل (١٠) ذكريات المارة الاول، ماريو كلينجمان، ٢٠١٨م

شكل (١١) ذكريات كمية، رفيق اناضول،٢٠٢١م

كما استخدم الفنان والخبير في علم الروبوتات ألكسندر ريبين (١٩٨٥-) الأجهزة الذكية والوسائط الرقمية، ونجح في خلق أعمال فنية تحفز الحواس وتعزز التفاعل بين الجمهور والفن (Reben,2025) .كما في عمله **تأملات اصطناعية للعقل الفارغ** في ٢٠٢٤م، **شكل (١٢)** الذي يتفاعل مع الجمهور بشكل مثير. حيث استخدم فيه الروبوت المدرب على الصوت، وخلق تجربة فنية تعتمد على التواصل المباشر مع الآليات الفنية. وبفضل هذا التفاعل، يتمكن الزوار من خوض تجربة فنية شيقة وممتعة تعكس روح الابداع والابتكار في أعمال الفن الحديثة التي يقدمها الفنان ألكسندر ريبين. ومن احد ابرز الفنانين المعاصرين الذي نفذوا اعمالهم بمساعدة الذكاء الاصطناعي، الفنان الأمريكي **بين سنيل** (١٩٩٤م-) حيث يعد عمله النحتي **تمثال ديو**، في ٢٠١٨ **شكل (١٣)** أحد النماذج البارزة في تطور الفن الرقمي المادي، إذ يقدم مقاربة مبتكرة تجمع بين قدرات الخوارزميات التوليدية والمادة الحاسوبية الواقعية في صياغة تمثال يجسد التفاعل الحيوي بين الذكاء الاصطناعي والبنية المادية للعمل الفني.

شكل (١٢) تأملات اصطناعية للعقل الفارغ، ألكسندر ريبين، ٢٠٢٤م

شكل (١٣) تمثال ديو، بين سنيل ، ٢٠١٨م

المبحث الثالث: الذكاء الاصطناعي التوليدي بوصفه آلية لبناء الشكل الفني

أسهمت تقنيات الذكاء الاصطناعي في توسيع مجال الابداع التشكيلي، وأحدثت نماذج الذكاء الاصطناعي التوليدي تحولاً نوعياً في آلية إنتاج الشكل الفني من خلال تمكين الأنظمة من توليد نماذج ثلاثية الأبعاد انطلاقاً من بيانات أو أوصاف محددة.

حيث شهدت السنوات الأخيرة تطوراً متسارعاً في نماذج الذكاء الاصطناعي التوليدي، ولاسيما تلك القائمة على التعلم العميق، وأصبح بالإمكان إنتاج محتوى بصري جديد انطلاقاً من مدخلات لغوية. وقد ارتبط هذا التطور بظهور نماذج تربط بين اللغة والرؤية الحاسوبية ضمن بنية حسابية واحدة، مما أتاح انتقال النص من كونه أداة وصف إلى كونه محفزاً إنتاجياً للشكل. فقد ارتبط تطور الذكاء الاصطناعي التوليدي بتغيرات جوهرية في آليات تشكيل المحتوى البصري، بدءاً من التمثيل ثنائي الأبعاد وصولاً إلى التوليد الحجمي ثلاثي الأبعاد، وذلك عبر سلسلة من التحولات التقنية التي جعلت النص ليس مجرد وصف لعمل فني، بل جزءاً من عملية التكوين نفسها. وجاء ذلك في ثلاثة اشكال:

أولاً: من النص إلى الصورة(Text-to-Image)

مثّلت نماذج تحويل النص إلى صورة المرحلة الأولى في هذا المسار ونقطة الانطلاق في استثمار الذكاء الاصطناعي التوليدي داخل الفنون البصرية، حيث يتم إدخال الوصف اللغوي كنقطة انطلاق لتوليد محتوى بصري جديد. فقد تم إثبات إمكانية توليد صور رقمية جديدة انطلاقاً من أوصاف لغوية، عبر تدريب نموذجDALL·E على أزواج من النصوص والصور، بحيث يتعلم الربط بين المفاهيم اللغوية والبنى البصرية (Ramesh,2021, p.3).وان النص يمكن أن يعمل كموجّه بنيوي لعملية التوليد، حيث يتم إسقاط الوصف اللغوي في فضاء كامن يُعاد تشكيله تدريجياً إلى صورة متكاملة (Rombach,2022, p.2-4.) .وفي هذه المرحلة، ظل الإنتاج محصوراً في التمثيل ثنائي الأبعاد، غير أن التحول المفاهيمي الأهم تمثل في اعتبار النص جزءاً من عملية البناء ذاتها، لا مجرد وصف لاحق للصورة. وقد أدى هذا التطور إلى إعادة

تعريف العلاقة بين النص والتمثيل البصري في العملية الإبداعية، بحيث صار التوجيه النصي نفسه عاملاً منتجاً يحدد من خلاله الذكاء الاصطناعي بنية الصورة وتكوينها التركيبي والجمالي.

ثانياً: من الصورة إلى الشكل ثلاثي الأبعاد(Image-to-3D)

على الرغم من أن أنظمة تحويل النص إلى الصورة تقدمت كثيراً في إنتاج صور ثنائية الأبعاد معقدة وذات دلالة تقنية وفنية، فإن تحويل هذه الصور إلى تمثيلات ثلاثية الأبعاد شكل تطوراً مهماً في الوسائط الرقمية. فمع تقدم تقنيات الرؤية الحاسوبية، ظهرت محاولات لإعادة بناء نماذج ثلاثية الأبعاد انطلاقاً من صور ثنائية الأبعاد. فمع تطور تقنيات معالجة الصور الرقمية والرؤية الحاسوبية، أصبح من الممكن تحليل البنية الشكلية للصورة الثنائية الأبعاد واستخراج خصائصها الهندسية والمكانية، وهو ما أتاح تطبيقات تعتمد على إعادة بناء أو استعادة التمثيل البصري اعتماداً على معلومات مستخلصة من الصورة نفسها (Wentz, 1992, p. 70). وقد مهّد هذا الاتجاه لتوسيع التعامل مع الصورة من كونها سطحاً مسطحاً إلى بنية يمكن تحليلها واستخدامها في بناء تمثيلات أكثر تعقيداً، أي الاستفادة من المعرفة البصرية المكتسبة من النماذج ثنائية الأبعاد، ثم توظيفها في فضاء حجمي.

ثالثاً: من النص إلى الشكل ثلاثي الأبعاد(Text-to-3D)

شهدت السنوات الأخيرة بروز نماذج متقدمة تسعى إلى توليد بنى ثلاثية الأبعاد مباشرة من النص، دون المرور بصورة وسيطة. تمثل هذه الأساليب المرحلة الأكثر تطوراً في تسلسل الذكاء الاصطناعي التوليدي، حيث أصبح بإمكان الأنظمة بناء تمثيلات ثلاثية الأبعاد من الأوصاف النصية باستخدام معرفة مستمدة فعلياً من نماذج ما قبل التدريب. فقد مثل نموذج DreamFusion نقلة نوعية في هذا المجال، حيث اقترح آلية Score Distillation Sampling التي تسمح باستخدام نموذج نص-إلى-صورة مُدرّب مسبقاً لتوجيه بناء تمثيل ثلاثي الأبعاد مباشرة من النص (Poole,2022,p2.)وقد تطوّر هذا المسار في نموذجMagic3D ، في إطاراً مرحلياً يتيح توليد نماذج ثلاثية الأبعاد عالية الدقة من الوصف النصي، مع تقليل زمن التوليد وتحسين جودة الشبكة الهندسية ، وبذلك يصبح النص ليس فقط أداة لوصف العمل الفني، بل هو المحفز الذي يوجه الذكاء الاصطناعي في بناء بنى ثلاثية الأبعاد تحمل في طياتها خصائص تشكيلية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث في المخرجات النحتية الرقمية ثلاثية الأبعاد التي يمكن لأنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي إنتاجها انطلاقاً من المدخلات النصية ذات المضمون الفني، بوصفها تمثيلات شكلية قابلة للدراسة من منظور نحتي للكشف عن خصائصها الكتلية والفراغية والدلالية.

عينة البحث: اختيرت عينة البحث بطريقة قصدية، وتمثلت في أربعة نماذج نحتية رقمية ثلاثية الأبعاد جرى توليدها عبر تجربة تطبيقية باستخدام منصتي Magic3D ضمن مسار(Text-to-3D) ، و Midjourneyضمن مسار (Text-to-Image) تمهيداً للتحويل إلى تمثيل ثلاثي الأبعاد. وقد اختيرت المنصتان لتمثيل مسارين تقنيين مختلفين وردا في الإطار النظري، بهدف اختبار قدرة أنظمة التوليد على تجسيد الموضوع الفني في بنية شكلية ذات خصائص نحتية.

المنهج المستخدم: اعتمد البحث المنهج التجريبي لاختبار قدرة أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي على إنتاج أشكال نحتية ثلاثية الأبعاد عبر إدخال مدخلات نصية محددة، كما استعان بالمنهج الوصفي التحليلي في تفسير المخرجات الناتجة وتحليل خصائصها التشكيلية من حيث البناء الكتلي والعلاقات الفراغية والوضوح الدلالي والإمكانات التنفيذية.

أدوات البحث

أولاً: الأدوات التقنية: تمثلت الأدوات التقنية في :

أ. منصة Magic3D لتوليد النماذج ثلاثية الأبعاد من النص.

ب. منصة Midjourney لتوليد صور أولية تمهيداً لبناء تمثيلات ثلاثية الأبعاد.

ت. برامج عرض النماذج ثلاثية الأبعاد مثل 3D Viewer لتحليل بنيتها الشكلية.

ثانياً: أداة التحليل: اعتمد البحث إطاراً تحليلياً نوعياً لقراءة المخرجات الرقمية قراءة تشكيلية مباشرة، استناداً إلى محاور مستمدة من خصائص التكوين النحتي، شملت: الترابط الموضوعي، البناء الكتلي، العلاقات الفراغية، الوضوح الدلالي، والإمكانات التنفيذية. واستُخدمت هذه المحاور بوصفها مؤشرات تفسيرية لتحليل النماذج وصفياً دون اللجوء إلى التقييم الكمي، انسجاماً مع طبيعة الدراسة.

إجراءات التجربة: مرت التجربة بالمراحل الآتية:

١. **إعداد المدخلات النصية:** صيغت نصوص إجرائية تصف موضوعات فنية محددة مع تضمين عناصر التكوين النحتي.
٢. **تنفيذ التوليد:** أُدخلت النصوص إلى منصات التوليد بإعدادات موحدة لضبط شروط التجربة.
٣. **توثيق المخرجات:** وُثّقت النماذج عبر ملفات ثلاثية الأبعاد ولقطات متعددة الزوايا وصور ثابتة.
٤. **تحليل النماذج:** خضعت المخرجات للتحليل وفق الإطار المعتمد للكشف عن خصائصها التشكيلية.

أساليب تحليل البيانات: اعتمد البحث أسلوب التحليل الوصفي التحليلي، مستنداً إلى التحليل الشكلي في دراسة تنظيم الكتلة العلاقات الفراغية والبنية التركيبية، وإلى التحليل الدلالي في تفسير الأبعاد التعبيرية والرمزية للشكل الناتج، بما يتيح قراءة شاملة لقدرة أنظمة التوليد على تجسيد الموضوع الفني دون اللجوء إلى المعالجة الكمية.

تحليل ناتج التجربة: سوف يتم تحليل المخرجات الرقمية الناتجة عن التجربة التطبيقية لتوليد النماذج النحتية باستخدام أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي. وقد استند الباحثان في التحليل إلى قراءة وصفية تشكيلية للنماذج بهدف الكشف عن خصائصها البنائية والدلالية، من خلال تتبع تطور المخرجات عبر المحاولات المتتابعة لكل موضوع.

تحليل النماذج

أولاً: تحليل موضوع (طموح – ذوي الهمم)

أ_ باستخدام منصة Magic3D

تكشف المحاولات المتتابعة لتوليد نموذج (طموح ذوي الهمم) عن صعوبة واضحة في ترجمة التفاصيل التكوينية الدقيقة إلى بنية ثلاثية الأبعاد متماسكة. ففي المحاولة الأولى ظهرت اختلالات شكلية واضحة، تمثلت في اندماج الساق مع العكاز وعدم دقة موضع النصوص، إلى جانب غياب بصمة القدم التي تمثل أحد العناصر الرمزية في التكوين كما في **الشكل ١٤.** ويشير ذلك إلى ضعف في قراءة العلاقات بين العناصر داخل الكتلة النحتية.

أما في المحاولة الثانية فقد بدا التكوين أقل استقراراً، إذ اختفت الساق بالكامل، وفقدت الحمامة استقرارها على الكتف، كما ظهرت مبالغة في حركة التنورة والعصابة، وهو ما أخلّ بتوازن الكتلة العامة وأضعف وضوح الحركة التعبيرية كما في **الشكل ١٥.** ويكشف ذلك عن ميل النظام إلى تضخيم بعض العناصر الشكلية على حساب البناء العام.

وفي المحاولة الثالثة، رغم زيادة الدقة في التوجيه النصي، استمرت المشكلات التكوينية، حيث بدت الكتب في وضع غير متماسك، كما ظهرت بصمة القدم بصورة غير واضحة ومقلوبة، إضافة إلى غياب الإحساس بالاستقرار في الساق الحاملة للوزن وتشوه هيئة الحمامة كما في **الشكل ١٦**. ويعكس ذلك محدودية قدرة النظام على تحقيق تماسك بنيوي متكامل رغم تحسن التوجيه النصي.

الشكل ١٤

الشكل ١٥

الشكل ١٦

ب _ باستخدام منصة Midjourney

في المحاولة الأولى بدا التكوين أقرب إلى تصور النص، إلا أن التنفيذ افتقر إلى الدقة في التفاصيل، إذ ظهرت العصابة بحجم مبالغ فيه، وكانت بصمة القدم في موضع غير صحيح، كما لم تحقق الحمامة استقراراً واضحاً على الكتف كما في **الشكل ١٧**. كما أظهرت النتيجة تكرار النصوص واختلاف لغتها، مما أثر في وحدة التكوين البصري. وفي المحاولة الثانية، عند تعديل الصورة، تحسّن موضع الساق وبصمة القدم نسبياً، إلا أن هذه المحاولة كشفت عن ضعف في الاستجابة للتعديلات، إذ أضاف النظام حمامة ثانية دون تصحيح الأولى كما في **الشكل ١٨**. وهو ما يشير إلى غلبة الطابع التوليدي على المعالجة التصحيحية. وفي المحاولة الثالثة ظلّت مشكلات التكوين قائمة، حيث استمرت الساق الصناعية في الظهور، وبقيت بصمة القدم غير دقيقة، رغم تحسن نسبي في معالجة العصابة كما في **الشكل ١٩**. ويكشف ذلك عن تباين بين وضوح النص وقدرة النظام على ترجمته شكلياً.

ت. تحويل النموذج إلى ثلاثي الأبعاد

عند تحويل الصورة المختارة إلى نموذج ثلاثي الأبعاد عبر Magic3D ظهرت تشوهات إضافية، تمثلت في تداخل اليد مع الكتب وتشوه أطراف الحمامة واندماج بعض التفاصيل مع الكتلة العامة كما في **الشكل ٢٠**، وهو ما يعكس انتقال الصعوبات التكوينية من المستوى الصوري إلى البنية الحجمية.

الشكل ١٧

الشكل ١٨

الشكل ١٩

الشكل ٢٠

ثانياً: تحليل موضوع (الأمومة)

أ_ باستخدام منصة Magic3D

في المحاولة الأولى ظهر ضعف واضح في التعبير عن التداخل البنيوي بين جسدي الأم والطفل، إذ بدت الملامح مشوهة، ولم يتحقق الإحساس بالاحتضان أو الترابط العاطفي كما في **الشكل ٢١**. ويشير ذلك إلى محدودية ترجمة العلاقات التعبيرية المعقدة إلى بنية هندسية. وفي المحاولة الثانية تحسن التكوين نسبياً، إلا أن غياب فعل الاحتضان واستمرار التشوه في أحد أطراف الأم أبقى التكوين دون اكتمال دلالي كما في **الشكل ٢٢**.

أما المحاولة الثالثة فقد أظهرت استمرار التشوه في أطراف الطفل مع تغير في هيئة أرجل الأم واختفاء أجزاء منها من الأسفل، بقي عمر الطفل غير متناسب مع النص، ولم تتحقق وضعية الاحتضان المطلوبة إضافة إلى عدم تحقق استقرار رأس الطفل على صدر الأم كما في الشكل ٢٣. ويكشف ذلك عن صعوبة تحقيق تماسك بنيوي مع الحفاظ على العلاقات الإنسانية في التكوين.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشكل ٢١

الشكل ٢٢

الشكل ٢٣

ب _ باستخدام منصة Midjourney

جاء التكوين في المحاولة الأولى مقارباً للفكرة إلى حدّ ما، إلا أن رأس الطفل لم يكن تكعيبياً كما طُلب كما في **الشكل ٢٤** . اما في المحاولة الثانية، ومع إدخال تعديلات لاحقة تحسنت حركة ذراعي الأم نسبياً، لكن بقي الرأس دون تغيير واضح كما في **الشكل ٢٥** .وفي المحاولة الثالثة بدا رأس الطفل أكثر قرباً للأسلوب التكعيبي، إلا أن الشعر ظل أقرب إلى الواقعية، كما ظهرت تشققات في القاعدة كما في **الشكل ٢٦**. وعند محاولة تعديل وضع الذراعين أضاف النظام يداً ثالثة دون تحقيق المطلوب كما في **الشكل ٢٧**. مما يشير إلى صعوبة ضبط العلاقات الشكلية المعقدة.

الشكل ٢٤

الشكل ٢٥

الشكل ٢٦

الشكل ٢٧

ت _ تحويل النموذج إلى ثلاثي الأبعاد

عند تحويل النموذج إلى صيغة ثلاثية الأبعاد ظهرت تشوهات واضحة في اندماج يد الطفل مع الركبة، كما بدت يد الأم بأربعة أصابع فقط كما في الشكل ٢٨. وهو ما يعكس استمرار مشكلات التكوين في المستوى الحجمي.

الشكل ٢٨

الفصل الرابع
النتائج ومناقشتها

أولاً: النتائج ومناقشتها:

_1**قدرة الأنظمة على بناء التكوين الكتلي العام:** تشير النتائج إلى قدرة واضحة لأنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي على بناء تكوينات كتلية عامة مقبولة بصرياً، إذ أظهرت النماذج المتولدة درجة من التنظيم البنيوي في توزيع الكتل والعلاقات الفراغية، خاصة في التكوينات البسيطة نسبياً. غير أن هذه القدرة ظلت أكثر وضوحاً في المستوى العام مقارنة بالتفاصيل الدقيقة، حيث ظهرت اختلالات متكررة في التوازن البنيوي عند التعامل مع عناصر مركبة أو متداخلة.

٢_ **محدودية ترجمة التفاصيل التكوينية الدقيقة:** كشفت النتائج عن صعوبة واضحة في ترجمة التفاصيل الدقيقة للنص إلى بنية شكلية دقيقة، كما ظهر في موضوع (طموح ذوي الهمم)، حيث تكررت مشكلات اندماج العناصر، وعدم دقة مواقع الرموز، وغياب بعض التفاصيل رغم وضوحها في المدخل النصي. ويشير ذلك إلى أن الأنظمة تستجيب بدرجة أكبر للبنية العامة مقارنة بالجزئيات الدقيقة.

٣_ **ضعف معالجة العلاقات التكوينية المعقدة:** أظهرت النتائج أن الأنظمة تواجه صعوبة نسبية في تمثيل العلاقات التكوينية المركبة، خاصة تلك التي تتضمن تداخلاً بين الأجسام أو تعبيراً إنسانياً مباشراً، كما في موضوع (الأمومة). فقد بدت العلاقات بين الأم والطفل أقل تماسكاً من الناحية التعبيرية، مع ظهور تشوهات في الأطراف أو غياب الإحساس بالاحتضان في بعض النماذج.

٤_ **تأثير التوجيه النصي في تحسين المخرجات:** كشفت التجربة عن دور واضح للتوجيه النصي في تحسين المخرجات، إذ أدى التعديل التدريجي للنصوص إلى تحسن نسبي في بعض الخصائص التشكيلية، غير أن هذا التحسن ظل محدوداً في بعض الحالات، مما يشير إلى وجود فجوة بين دقة التوجيه النصي وقدرة النظام على تحقيقه بصرياً.

٥_ **استمرار التشوهات عند التحويل إلى ثلاثي الأبعاد:** أظهرت نتائج تحويل الصور إلى نماذج ثلاثية الأبعاد استمرار بعض المشكلات التكوينية، مثل اندماج العناصر أو فقدان بعض التفاصيل، مما يدل على أن الصعوبات لا تقتصر على المستوى الصوري، بل تمتد إلى البنية الحجمية.

ثانياً: الاستنتاجات

١_ أظهرت أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي قدرة واضحة على بناء تكوينات نحتية أولية تتسم بقدر من التماسك البنيوي، خاصة على مستوى التنظيم العام للكتلة والعلاقات الفراغية.

٢_ كشفت النتائج عن محدودية نسبية في ترجمة التفاصيل التكوينية الدقيقة من النص إلى الشكل، إذ تكررت مشكلات تتعلق باندماج العناصر، واختلال نسب الأجزاء، وعدم دقة بعض الرموز التشكيلية.

٣_ أظهرت النماذج صعوبة واضحة في تمثيل العلاقات التكوينية المعقدة، ولاسيما تلك المرتبطة بالتفاعل الإنساني المباشر، كما في موضوع الأمومة، حيث بدت العلاقات التعبيرية أقل وضوحاً مقارنة بالبنية الشكلية العامة.

٤_ بينت التجربة أن التوجيه النصي المتدرج يسهم في تحسين المخرجات، إلا أن تأثيره يبقى نسبياً، مما يشير إلى وجود فجوة بين دقة الوصف اللغوي وقدرة النظام على تحقيقه بصرياً.

٥_ أظهرت نتائج تحويل الصور إلى نماذج ثلاثية الأبعاد استمرار بعض التشوهات التكوينية، مما يدل على أن الصعوبات لا تقتصر على المستوى الصوري، بل تمتد إلى البنية الحجمية.

٦_ تؤكد النتائج أن أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي في وضعها الحالي تقدم مقترحات شكلية قابلة للتطوير أكثر من كونها حلولاً نحتية مكتملة.

ثالثاً: التوصيات

في ضوء ما توصل إليه البحث من نتائج، يوصي الباحثان بما يأتي:

١_ الإفادة من أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي بوصفها أدوات مساعدة في المراحل الأولى من تصميم العمل النحتي، خاصة في استكشاف البدائل التكوينية.

٢_ ضرورة عدم الاعتماد على المخرجات الرقمية بوصفها حلولاً نهائية، بل التعامل معها بوصفها مقترحات أولية تحتاج إلى تدخل الفنان وتطويره.

٣_ تعزيز التجارب المستقبلية التي تجمع بين التوجيه النصي والصوري معاً، بهدف تحسين جودة التمثيل ثلاثي الأبعاد.

٤_ تشجيع إدخال تقنيات الذكاء الاصطناعي ضمن مناهج تعليم النحت بوصفها أدوات معاصرة داعمة للعملية الإبداعية.

رابعاً: المقترحات

يقترح البحث إجراء دراسات لاحقة تتناول:

١_ اختبار قدرة أنظمة التوليد على معالجة موضوعات نحتية أكثر تعقيداً من حيث العلاقات التكوينية.

٢_ دراسة أثر اختلاف المنصات التوليدية في جودة التمثيل النحتي بصورة مقارنة.

٣_ تحليل المخرجات بعد تنفيذها مادياً لمعرفة مدى قابليتها للتطبيق الواقعي.

References

Abdullah, A. S. (2022). Technical data and the construction of creative achievement in contemporary global art sculpture (Unpublished master's thesis). University of Basra, Faculty of Fine Arts, Basra, Iraq.

Ahmad, M. O. (2003). Dictionary of the contemporary Arabic language. Cairo: World of Books.

AIArtists.org. (2025). Mario Klingemann. https://aiartists.org/mario-klingemann

Al-Khatib, A. S. (2000). Glossary of technical and engineering terms. Lebanon: Bibliotheca Liban.

Al-Razi. Fakhr al-Din. (1407). For the demands of the high from divine knowledge. Beirut: Dar al-Kitab al-Arabi.

Bakhati, Y. J. (2023). Digital sculpture and its impact on the creativity of the contemporary sculptor. Journal of Arts and Architecture for Research Studies, 8, 372.

Brown, W. (2015, September 23). Petra Cortright: "I wanted to raise questions about the way we view women in a digital landscape." Studio International. https://www.studiointernational.com/index.php/petra-cortright-interview-women-in-a-digital-landscape

El-Desouki.M. (2020). Applications of Artificial Intelligence and the Future of Education Technology. Arab Group for Training and Publishing.

Gaskin, S. (2022, February 3). Web3 wizard Chris Fussner introduces Art Dubai's digital programme. Ocula. https://ocula.com/magazine/art-news/chris-fussner-introduces-art-dubai-digital/

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦

Ibn Manzoor, J.A. (1414 A.H.). Lisan al-Arab. Al-Tawfiqia Printing House.

Ibrahim, A. M. (2015). Aesthetic concepts of digital arts in the light of the modernist and postmodern era variables. Evening Magazine, 1, 167.

Jawad, E. N. (2022). The impact of contemporary technologies on the transformations of the global sculptural form (Unpublished doctoral dissertation). University of Basra, college of Fine Arts, Basra, Iraq.

Majeed, N. H. (2020). Technological development and the transformation of contemporary visual text formats (Unpublished master's thesis). University of Basra, college of Fine Arts, Basra, Iraq.

Morandín A. F. (2022, December). What is artificial intelligence? International Journal of Research Publication and Reviews, 3(12), 1948.

Nawar, A. A. (2025). Artificial intelligence and fine art (A study in applications and creative transformations). Journal of Art and Design, 8, 132.

Poole, B., et al. (2022). DreamFusion: Text-to-3D using 2D diffusion. arXiv. https://arxiv.org/abs/2209.14988

Ramesh, A., et al. (2021). Zero-shot text-to-image generation. arXiv. https://arxiv.org/abs/2102.12092

Reben, A. (2024, November 8). charliejamesgallery [Instagram post]. https://www.instagram.com/p/DB39y5oP3V7/

Reed, H. (1986). Art present (S. Ali, Trans.). House of General Cultural Affairs.

Rombach, R., et al. (2022). High-resolution image synthesis with latent diffusion models. In Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR).

Ryan, T. R. (2016, January 21). Nam June Paik, Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii. Smarthistory. https://smarthistory.org/nam-june-paik-electronic-superhighway-continental-u-s-alaska-hawaii/

Shrivastava, A. (2024). Artificial intelligence (AI): Evolution, methodologies, and applications. International Journal for Research in Applied Science and Engineering Technology (IJRASET), 12(4).

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

Vand, A. (2009, March 30). Hommage à Paul Klee, 13/9/65 Nr. 2. Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O211685/hommage-à-paul-klee-13965-print-nake-frieder/

Wentz González, R. (1992). Digital image processing. Arab Center for Arabization, Translation, Authorship, and Publishing.

The Visual Composition of Aesthetic Space in Furnishing Contemporary Iraqi Theatrical Performance

Research Abstract

Visual composition is considered one of the most significant realities affirmed by artistic achievements through technological development. In particular, the visual elements within the performance system may not merely indicate transformations of theatrical space; rather, they express the natural, psychological, and environmental dimensions of the theatrical event. This is achieved through experiences of spaces and places beyond conventional and repetitive forms, presenting new interpretations of visual compositions. Such interpretations frame the artistic work as an aesthetic and cognitive unit shaped by the director through philosophical visions that embody the dominance of technology within a cumulative context of fundamental transformations related to the individual and their relationship with the external world.

These transformations are recreated according to the dialectical relationship between the recipient's subjective formation and the subject matter presented in the theatrical discourse. This relationship is realized through the aesthetic space created by the use of technological devices within the theatrical performance for the purpose of meaning production. Meaning may manifest cognitively, psychologically, or as a combination of both in varying degrees, creating a sense of separation or distance between the audience and the theatrical performance.

Accordingly, the research was divided into four chapters. The first chapter, **Methodological Framework**, begins with the research problem, centered on the following question:

What is the role of visual composition in creating aesthetic distance within contemporary Iraqi theatrical performances?

The chapter then discusses the significance of the research, highlighting its focus on visual composition in Iraqi theatrical performances through an understanding of aesthetic distance and its effective role in conveying theatrical discourse to the audience. It also serves scholars interested in both aesthetic and intellectual aspects of theater.

The research objective is:

To identify the role of visual composition between artistic framing and aesthetic distance in furnishing contemporary Iraqi theatrical performances.

The chapter further outlines the temporal and spatial boundaries of the study and concludes with definitions of the key terms linguistically, conceptually, and operationally.

The second chapter, **Theoretical Framework**, consists of two sections:

1-Aesthetic Framing and Theatrical Aesthetic Distance.

2-Mechanisms for Employing Visual Elements in Forming Theatrical Aesthetic Framing.

The chapter concludes with the indicators derived from the theoretical framework.

The third chapter, **Research Procedures**, includes the research population, limited to the play *Tahweer (Transformation/Modification)*. The research tool consisted of the indicators derived from the theoretical framework, which served as the analytical criterion. The researcher adopted the descriptive-analytical method due to its suitability for the research objective, followed by the analysis of the selected sample.

The fourth chapter presents the **Research Results**, including:

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

1-The director employs tools to construct a performance system that presents what is different within a context containing a set of questions aimed at stimulating the audience's engagement and opening interpretive possibilities through the activation of aesthetic space.
2-The director focuses on employing visual compositions and their functions in creating an aesthetic space based on principles of rejection and opposition, generating conflict through the aesthetics of visual, auditory, and kinetic construction.
3-The cognitive and aesthetic levels achieved in experimental performances that rely on visual technologies provide a form of artistic and aesthetic pleasure through the aesthetic distance established between the performance components and the audience.

Conclusions

4-The process of aesthetically framing a theatrical performance through visual composition plays an effective role in creating aesthetic space and activating the audience's awareness.
5-The elements of theatrical performance are subject to aesthetic standards that shape the relationship between human and non-human visual elements.
The research concludes with recommendations and proposals, followed by a list of sources and references.

Keywords: Aesthetic Space, Visual Composition.

التكوين البصري للمسافة الجمالية في تأثيث العرض المسرحي العراقي المعاصر

معيبد خلف راشد
كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة
الايميل: maebid.khalaf@uobasrah.ebu.iq

ملخص البحث

يعد التكوين البصرية من اهم الحقائق التي اكدتها منجزات الفن عبر التطور التكنلوجي لاسيما العناصر البصرية في منظومة العرض قد لا تشير إلي تحولات المكان المسرحي بقدر إشارتها إلي التعبير عن الأبعاد الطبيعية والنفسية والبيئية للحدث المسرحي عبر تجربة فضاءات وأماكن خارج مساحات التقليد والتكرار ومجالات عامه تميزت بأنها قراءات جديدة لتكوينات البصرية من خلال تأطير العمل الفني كوحدة جمالية معرفية تؤطر من قبل المخرج عبر رؤى فلسفية تحمل معها هيمنة التقنية ضمن سياق تراكمي لمجموعة تحولات اساسية مع الفرد وعلاقته بالعالم الخارجي في إعادة خلق تلك التحوّلات، وفق طبيعة العلاقة الجدلية بين التكوين الذاتي للمتلقي وبين الموضوع المعطى في خطاب العرض الذي يتحقق وفق المساحة الجمالية التي يتم خلقها عبر استخدام الأجهزة التقنية داخل العرض المسرحي لغرض انتاج المعنى وقد يتخذ المعنى حضورا عقليا أو نفسيا أو يحضر كالهما ولكن بنسب متفاوتة من أجل خلق شعور بالانفصال أو الفجوة بين الجمهور والعرض المسرحي.

وبناءً على هذا قسمت موضوعة البحث الى اربعة فصول ، تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) مبتدئاً بمشكلة البحث والمتمحورة في التساؤل الاتي:

ما هو دور التكوين البصري للمسافة الجمالية في تأثيث العرض المسرحي العراقي المعاصر؟

وتلا ذلك اهمية البحث من حيث كونه يسلط الضوء على التكوين البصري لتأثيث العرض المسرحي العراقي عن طريق معرفة المسافة الجمالية، ودوره الفاعل في إيصال الخطاب المسرحي للمتلقي، فضلاً عن كونه يفيد الدارسين في الجوانب الجمالية والفكرية.

اما هدف البحث فجاء: التعرف على التكوين البصري بين التأطير الفني والمسافة الجمالية لتأثيث العرض المسرحي العراقي المعاصر. ثم حدود البحث زمانيا ومكانيا ويختم الفصل بتحديد المصطلحات لغة واصطلاحا واجرائياً. اما الفصل الثاني (الاطار النظري) الذي يضم مبحثين الاول: التأطير **الجمالي والمسافة الجمالية المسرحية** والثاني: **آليات توظيف العناصر البصرية في تكوين التأطير الجمالي المسرحي**. لينتهي الفصل بمؤشرات الاطار النظري التي اسفر عنها الاطار النظري. اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) ويضم مجتمع البحث مقتصرا على مسرحية (تحوير) واداة البحث متمثلة بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها المعيار التحليلي، ومنهج البحث حيث اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي لملائمته لهدف البحث، تلا ذلك تحليل العينة. وتناول الفصل الرابع نتائج البحث ومنها :

١_ ينطلق المخرج في ادواته لرسم منظومة العرض التي تحاكي ما هو مختلف وتقديمه في سياق يحمل في داخلة مجموعة من التساؤلات لأثارة فعل المتلقي وفضائه المفتوح على الاحتمالات وتأويلات عديدة عبر اشتغال المساحة الجمالية.

٢_ المخرج يركز على توظيف التكوينات البصرية واشتغالاها في خلق المساحة الجمالية التي تقوم على مبدا الرفض والمناهضة في انتاج الصراع القائم على جمالية البناء الصوري والصوتي والحركي.

٣_ ان المستوى المعرفي والجمالي في العروض التجريبية التي تعتمد على التقنيات البصرية تحقق نوع من المتعة الفنية والجمالية عبر المسافة الجمالية التي تتحقق بين مكونات العرض والمتلقي.

اما الاستنتاجات

٤_ ان عملية التأطير الجمالي للعرض المسرحي عبر التكوين البصري يحقق الدور الفاعل في خلق المساحة الجمالية وتفعيل الوعي لدى المتلقي .

٥_ ان عناصر العرض المسرحي تخضع الى معاير جمالية في خلق العلاقة بين العناصر المرئية البشرية والغير بشرية .

ومن ثم التوصيات والمقترحات ويختم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : المساحة الجمالية ، التكوين البصري

الفصل الاول

الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث: Problem of The Research

ان عملية الحراك الثقافي وما اثرت به الاكتشافات والتجارب من تنظيرات متعددة لا سيما في الخطاب المسرحي العالمي المعاصر على اعتباره جزءاً من الخطاب الشامل الذي يشهد بتأثير الحداثة، وما بعدها من تيارات فكرية، وأساليب فنية، وتمثلات واضحة على مستوى القناعات النظرية، والنتاجات الفنية في العروض المسرحية وكيفية إنتاجه برؤى جديدة بعد إزاحته للمعايير القديمة والانتقال الى معايير اخرى، في عملية تحول الوعي الجمالي تحقيقاً لمتطلبات الموقف الدرامي؛ لإنتاج منظومة جمالية بعد تأطيرها بالعناصر البصرية ضمن حيز عملية تشكيل العرض الذي يسهم في إنتاج دَلالات معرفية جمالية تساعد في تقديم الصورة المسرحية عبر لغة بصرية حركية كامنة بين الواقع الوهمي وبين ما هو حقيقي وخيالي، إذ تكون فاعلة يحددها إنتاج المعنى لتلك العناصر، وتدعمها المساحة الجمالية القائمة على فعل الاختلاف الذي يتطلب تفعيل اثارة المعاني التي تشير الى تركيب الصورة البصرية لدى المتلقي، وتعمل على صنع افهام جديد عمّا يريد المخرج إيصاله، عبر فضاء العرض الذي يشارك في تحقيق المسافة الجمالية عبر مستويات و جديدة تدهش المتلقي بعد تفعيل منظومة الوعي التي تحلّى بها العرض المسرحي العراقي وفق كيفية تشكيل المنظومة البصرية الجمالية، ومن هذا المنطلق تتركز مشكلة البحث وفق التساؤل ما هو دور التكوين البصري للمسافة الجمالية في تأثيث العرض المسرحي العراقي المعاصر؟

ثانياً- أهمية البحث والحاجة إليه: Significance of The Research

تأتي أهمية البحث من حيث كونه يسلط الضوء على التكوين البصري لتأثيث العرض المسرحي العراقي عن طريق معرفة المسافة الجمالية، ودوره الفاعل في إيصال الخطاب المسرحي للمتلقي، فضلاً عن كونه يفيد الدارسين في الجوانب الجمالية والفكرية.

ثالثاً- هدف البحث : Objective of The Research

يهدف البحث الى التعرف على التكوين البصري بين التأطير الفني والمسافة الجمالية لتأثيث العرض المسرحي العراقي المعاصر.

رابعاً. حدود البحث : Limitation of The Research

أ- تحدد موضوع البحث الحالي بدراسة التكوين البصري واشتغال التأطير الفني في تأسيس المسافة الجمالية لغرض تأثيث العرض المسرحي العراقي المعاصر.

ب_ زمانياً :- ٢٠١١-٢٠١٥

ج- مكانياً :- قدم العرض في مدينة البصرة على قاعة عتبة ابن غزوان .

خامساً- تحديد المصطلحات:- Terminology

المسافة الجمالية: تعرف المسافة الجمالية بأنها " من مصطلحات النقد الجديد وهي تعني انفصالاً معيناً عن ملابسات وأشخاص العمل الأدبي . وتستتبع نوعاً من الموضوعية يسمح للمؤلف أن يقدم شخصياته وأفعالها المتخيلة دون أن يكشف عن أحكامه أو شخصيته" (Ibrahim، ٢٠١٣، p ٣٢٠)

المسافة النفسية : عرفها شاكر عبد الحميد بأنها " مسافة توجد بين ذات المشاهد أو المتلقي والموضوع أو الشيء الذي يثير الانفعالات أو الأفكار بداخله" (Hamid, , 2005, p. 45)

ويعرف الباحث المسافة الجمالية على أنَّها : الفجوة النفسية بين الجمهور والعمل الفني، أي المسافة الفاصلة بين ما يتوقعه المتلقي من العرض المسرحي وما يناقضه العرض من أحداث نتيجة التكوينات البصرية في منظومة العرض المسرحي.

التكوين: ما أكده (أ.ف.فايفيلد) بقوله " التكوين ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني، ويشير أيضا الى ان التكوين هو تصميم حركة العمل الفني، وهو عملية تجسيد المعنى التي تشتمل على جميع عناصر العمل الفني بدون استثناء" (Vifield, n.p , p. 67)

عرفه أليكساندر دين " هو بناء شكل أو تصميم المجموعة، و مع ذلك فهو ليس صورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور و كنه حالة الموضوع و المزاجية من خالل اللون و الخط و الكتلة و الشكل ألنه ال يروي الحكاية انه التكوين و ليس الصورة"(Dean, 1975, p. 171)

يعرف الباحث التكوين البصري : هو عملية اعادة تركيب العناصر الفنية وتشكيلها وفقا لأليات الاشتغال المحركة للفعل الناتج للوصول الى نمط متناسق داخل منظومة العرض لتكون فاعلة في عملية تأثيث العرض وتختلف باختلاف المرجعيات الفكرية والثقافية للمتلقي.

المبحث الاول: التأطير الجمالي والمسافة الجمالية المسرحية

يبدو أنَّ للتطورات الحديثة أثرها في ترك نزعة جديدة حاولت ان تعكس الوعي الحاد بالتحولات الثقافية، الناتجة بدورها عن الابتكارات العلمية والتقدم التقني الذي اثر تأثيرا كبيرا في السياقات الاجتماعية، والفكرية، والفنية؛ لغرض وضع نسق جديد مغايراً لما هو كان سائد وكسر كل ما هو تابع، والقفز على الحواجز في اتجاه التحقيق لحرية لا توجد في واقع الحياة، اي البحث عن انماط جديدة لمنظومة العرض المسرحي التي تسعى الى تأطير جمالي يخلق علاقة بين المرسل، والمتلقي ضمن معطيات العرض المسرحي؛ ليتحقق الدور الفاعل في خلق المسافة الجمالية التي تسهم في عملية التجديد نحو ادهاش المتلقي وتفعيل الوعي لدية بفعل تعزيز المعنى وكيفية اشتغالها ضمن حيز مساحة العرض؛ لتشمل جميع العناصر البصرية والسمعية المكونة لبنية المشهد في العرض المسرحي ، فهي شاملة لجميع المكونات المتداخلة في حيثيات العرض ، في خلق صورة جمالية لميء المكان المسرحي، والتي يمكن من خلالها البوح للمتلقي على فتح افق واسعة في ذهنه ومن ثم فهمه لفكرة المسرحية حتى أصبحت " تشكل نوعاً من الخصوصية ولها سمات بناء علمي مدرك ووظيفي يمكن ان يستعان به لتثبيت ركائز العرض المسرحي وجوهر مرونته ، لتعبر فيما بعد عن احداثه ورؤيته الجمالية والوظيفية والادراكية " (Katia, 2008, p. 22) التي تشكل الخطاب الجديد ضمن اليات معرفية جديدة تعتمد الخيال في تحقيق غرائبية الشعور الجمالي الظاهر للأثر الفني بعد تحقيق المسافة الجمالية؛ وذلك نتيجة توفر جملة خصائص ذوقية فيه تفترض على مدركها استيعاب كل خاصية، وعلاقاتها ضمن التكوين البصري لمنظومة العرض . إنَّ القدرة على إعادة تأطير الأثر الفني حسب نوعية واقع الصورة ودرجة تأثيرها على المتلقي بعد خلق مسافة جمالية فاصلة بين افق التوقع السائد والصورة الجديدة التي يمكن ان تعمل على تغير في الافق عند بعض من يرى ان تلك العناصر البصرية التي استخدمت هي تجارب غير مسبوقة تشق طريقها نحو الوعي الجمالي بعد تحقيق واكتمال الصورة المشكلة في منظومة العرض عبر مستويين تجريبيين الاول جمالي والثاني معرفي " المستوى الجمالي يتحدد في البحث عن صيغة يراد بها التعبير عن الرغبة في تجاوز انماط فنية مسرحية سائدة باتت غير مؤهلة لاستيعاب متغيرات تجربة الحياة وعاجزة عن استشراف افاق مغايرة في اطار شروط جمالية اقدر على بلورة الطابع الاشكالي القائم تاريخيا بين التجربة المسرحية والتجربة الحياتية" (Pavis, 1987, p. 409) ان عملية الاشتغال

في تجاوز الانماط الفنية السائدة هي محاولة للبحث عن مقاييس جديدة في خلق المساحة الجمالية المحملة بالوعي والخيال؛ لتصوير نشاط الإنسان بطريقة لا تنحصر ضمن حدود الأشكال وانما تصور ابداعات ودراسة الفكر ومقاربة الإبداعات الإنسانية في وضوحها بعد أخذها طابعاً إنزياحاً لطبيعة الموضوع المجرب فيه ولنوعية الممارسة التجريبية والخلفية المعرفية المحركة لها.

أمّا المستوى المعرفي يبحث عن الامتاع الفني والمتعة الجمالية عبر تلك المسافة التي تتحقق بين مكونات العرض والمتلقي بعد" ارتقا الفعل المسرحي التجريبي الى درجة الشرط المعرفي على اعتبار ان التجريب ذو علاقة وثيقة مع ما هو اجتماعي ، علاقة تتجلى في كون التجريب يعكس الشعور العام بحتمية البحث عن بديل او بدائل تستمد مشروعيتها الفنية ومصداقيتها الاجتماعية انطلاقا من كونها رسالة جمالية " (Pavis, 1987, p. 409)تبحث عن تحقيق مشروعيتها في تحقيق العلاقة بين فعل التجريب وبين ما هو اجتماعي ضمن حيز فني يعبر عن الاوضاع التي اصبحت متجمدة وانه قد ان الاوان لتغير هذه الاوضاع بالبحث عن اشكال وتكوينات بصرية جديدة في اطار معرفي وجمالي يخلق لنا توافق في تشكيل الصورة التي تعطي أهمية كبيرة في رسم المسافة الجمالية عبر تلك التراكيب والاشكال على خشبة المسرح< شهدت الدراما المعاصرة تداخلاً معرفيا عبر ما يحققه الخطاب الجمالي المتسم بالحركة والتطور والتغير والتداخل وفق اليات اجرائية تمكنّه من الوصول بالخطاب الجمالي لينتج تراكماً معرفياً من خلال تحقيق المساحة الجمالية بين عناصر العرض والمتلقي بعد تحريره من هيمنة مادته الشكلية او اللغوية لتحول المتلقي من "حالة المشاهدة الشكلية البعيدة على مسافة الى حالة مشاهدة قريبة ليصبح خلالها هذا المتلقي ملاحظاً او مشاهدا للعمل بل مشاركاً فاعلاً فيه " (Wilson, 2000, p. 135)

ان التشكيل الواعي الجديد الذي خلقته المسافة الجمالية عبر التكوينات البصرية اعطى نمطاً جمالياً في تفسير الحقائق بعد زحزحت المفاهيم التقليدية عن مواقعها بعد اظهار النقيض لها في المسافة الجمالية التي " يشكلها فوق خشبة المسرح في فضاء العرض المسرحي وهذا الاختلاف او عنصر النقيض يعمل علية المخرج على وفق رؤيته لعناصر العرض وكيفية توظيفها بين طرفي الصراع واظهارها في دعم الفهم الاختلافي الذي يقصده المخرج في تميزه عن الموقف الرسمي " (Al-Saadi, 2018, p. 156) وإن فعل الاختلاف الذي يرسمه المخرج في رؤيته الاخراجية فوق الخشبة يسعى من خلاله الى ايجاد حلقة صراع دائرية تجعل من عملية خلق التساؤلات قائمة ومستمرة من خلال التقابل الضدي على الخشبة بين عناصر العرض ودورها في دعم فعل الصراع واستنطاق استمرارية الحدث فيه، اذ ان الوصول الى ايجاد مساحة جمالية قائمة على فعل الاختلاف الذي يعمله المخرج بعد تفعيل عنصر الخيال المتبادل بينه وبين المتلقي عبر عملية الرسم الافقية على خشبة المسرح، يأتي من كونه قائما على قصدية التوجه نحو تمظهر فجوات الاختلاف عن الاخر في منظومة التركيب الصوري، والتي تعمل فيما بعد على اثارة الجانب النقدي لدى المتلقي المغيب. وبالتالي يصبح عنصر تحفيز في خلق جانب التأويل والتفسير بهدف الوصول الى قراءة جديدة للعرض ازاء مواقف ينتقدها ويميزها ثقافيا عبر ابراز ذلك الاختلاف في التراكيب الصورية في العرض واظهار قيمة المسافة الجمالية التي يتم تشكيلها على خشبة المسرح بعد توظيفها بطريقة مختلفة تحمل التصور الجمالي للحضور وتوثر بفعل عمل الممثلين.

ان عملية اشتغال المخرج تتطلب القيام في كيفية صناعة المساحة الجمالية ضمن حيز التوافق لمفهوم تداخل الكثير من القراءات لجعل المتلقي في مرتبة من الادراك لتلك العناصر البصرية بشكل افقي او راسي "وتختلف طرائق الادراك فيما بينها باختلاف الحواس ويختلف اسلوب الادراك البصري عن اسلوب الادراك السمعي ، فالأول يبدا من الادراك الكلي للمثير او العمل المدرك ثم ينتجه الى الاجزاء ثم يعود بعد ذلك الى الكل الذي يكون كلا جديدا ليس هو الكل الذي بدأت به هذه العملية اما الادراك السمعي يبدا من الجزئيات ويقوم بتركيب افقي او راسي عبر المكونات البصرية"(Hamid, Aesthetic Preference, 1978, p. 14) التي تتم وفق وجهة نظر فلسفية جمالية متفردة تتحاور بمنطقها مع استراتيجيات ونظم استقبال؛ لتأسيس بيئة العرض المرئية كوحدات بصرية تعكس التصور المبدئي لكافة عناصر العرض المسرحي التي تخضع الى معايير جمالية في خلق العلاقة بين العناصر المرئية البشرية وغير البشرية .

المبحث الثاني: آليات توظيف العناصر البصرية في تكوين التأطير الجمالي المسرحي.

إنَّ الدور الجمالي الذي تلعبه العناصر البصرية في تشكيل العرض ينتج عبر تأطير وتشكيل الصورة البصرية التي يتم توظيفها عبر انساق علاماتيه داخل الفضاء العام، باعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وتشكيل إطاره الجمالي المرتبط في تشكيل المعنى عبر هيئة وشكل العمل الفني والتي تمنح العرض اكثر تفاعلية وهذا ما أشار إليه (هوايتنج) " بان الفنون المرئية يجب ان تحرر نفسها وتنطلق الى ما وراء الطبيعة" (Jean-Marie, 2006, p. 346) ان واقع الصورة ودرجة تأثيرها على المتلقي بعد خلق مسافة جمالية فاصلة بين افق التوقع

السائد، والصورة الجديدة التي يمكن ان تعمل على تغير في الافق عند بعض من يرى تلك العناصر البصرية التي استخدمت، هي تجارب غير مسبوقة تشق طريقها نحو الوعي الجمالي بعد تحقيق واكتمال الصورة المشكلة على الخشبة.

لا شكَّ إنَّ استخدام المساحات الجمالية في منظومة العرض عكست معايير جمالية في تشكيلة عمَّقت الرؤية الابداعية عبر ملأ الفضاءات المرتبطة بالخطوط والاشكال والكتل صفة الجمال بعد التجانس والتضاد في تنظيم التكوين البصري للعرض المرتبط بالمضمون، ويتم ذلك من خلال الرؤية الفنية للتأويل الفلسفي والجمالي الذي جسدها خيال المخرج بعد تعزيزها بالتقنيات عند التعامل مع مكونات العرض المسرحي؛ لغرض تحقيق العلاقة مع الاخر، عبر الجذب الحسي بما يتوافق مع فضاء العرض وكيفية تنسيق المساحة الجمالية مع محتوى العرض؛ لتحقيق الفروض الجمالية لبناء الشكل المسرحي بتشكيلات صورية لها دلالاتها في الرؤية والتعبير واستقطاب المتلقي بصرياً مما يحقق جذبه وانتباهه للمنظومة البصرية بدلالاتها المتحركة والمتحولة في ديناميكية العرض التي تنتج في اكتمال دائرة التلقي عبر مساحات المتعة والاثارة وجعل العالم الدرامي خليط من الخيال والواقع.

ان عملية توظيف بعض الفنون البصرية والتي تتحقق ضمن مفهوم الانزياح في كيفية صناعة العرض تحيلنا إلى الصراع والجدل بين البنى العميقة والبنى السطحية لإنتاج أفكار جديدة، تحقق المعنى وفق معايير محسوبة لشكل متوازن بين الاضداد لرسم شكل فني عبر الأفعال التي يحققها فعل الانزياح وهو" ما يمكن ترحيله إلى الجوانب الفنية فأن فعل الانزياح في الحراك الجدلي المستمر لخلق كيفيات جمالية سواء استلهمت المعطيات المادية أو قامت بتخطيها , فالفن قائم على التعاطي مع جدلية الفكر وتداعيات الصور المتصاعدة من الحسي إلى الذهني" (Ahmad, 2016, p. 58) ان عملية التوازن بين عناصر العرض وتشكيلاتها البصرية تعمل لخلق كيفيات جمالية عبر انزياح الجوانب الفنية وتفعيلها؛ لغرض خلق صورة ذهنية جديدة الأمر الذي جعل فعل التلقي ينسجم ضمن كيفيات جمالية تسعى لخلق ميزة الإدراك الجمالي التي تنحصر على وجه الدقة في المتلقي بحكم ان تذوق العمل الفني لا يتم الا بعد ما يكون المتلقي متأملاً ومشاركاً في العمل الفني، عبر بث نوع من الحيوية واستبعاد الملل بين فترة وأخرى والتي تتحقق من كيفية صناعة المساحة الجمالية، ويتفق الباحثون على الأثر الجمالي لظاهرة الانزياح المتحققة عند بعض المخرجين، والذي يتمثل في الجدة و الغرابة التي تحققها التكوينات البصرية بعد انزياحها حتى في وحدة الحوار ، كما أن (جون كوهن) يرى " أن للانزياح قيمة جمالية ، وهو في حد ذاته يحمل هدفا خاصة في منظومة العرض " (Doukha, 2011, p. 40) ان الهدف من خلق مساحة جمالية كان لغرض محاولة ادراك التكوينات البصرية بفعل مقصود من المخرج على أنه انحراف عن المعيار الموجود خارج الواقع ، لأغراض جمالية محددة تبدو مقبولة في النظرة الأولى عند المتلقي وتظهر جمالية التكوينات البصرية في خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات بصرية جديدة تقع في علاقة اصطدام مع ما يتوافق معه الذوق؛ لخلق نوع من الإثارة من خلال مفاجأة المتلقي وهذه المفاجأة لا تحدث إلا من خلال التمسك بظاهرة الانزياح عمّا هو متصور عن المتلقي. كما يقوم المخرج بإدخال المتلقي دائرة الإبداع بين الحين والآخر، أن يكون للمخرج القدرة الكافية، فالفنون البصرية المستخدمة داخل منظومة العرض تلعب الدور الجوهري؛ لتحقيق الدلالة الصورية فضلاً عن تحقيق التفنن في استخدام التراكيب واعادة دمجها للوصول إلى الجمال.

أن الخطاب المسرحي يرتكز في بناءة على لحظة التفاعل التي تحدث بين الفهم والخيال عند المتلقي بل بصفتها مجموعة من الشحنات الكامنة الموقدة للخيال التي لا تمثّل الكلمات التي تسمعها من قبل الشخصيات التي نشاهدها على خشبة المسرح فقط وانما تداخل المكونات البصري تعطي المتلقي قدرة التخيل في كيفية نسج افكاره ومن ثم تساعده على تشكيل موضوعاته المتخيلة التي تكون مستحدثه بقوالب غير مألوفة تواكب طروحاته لاسيما ان العملية الاخراجية عند بعض المخرجين عملت بقصدية في ازاحة ما هو مألوف وتقديم شكل درامي يبحث عن المزاوجة بين الفنون البصرية وتقنياتها الحديثة؛ لتصبح قراءة المشهد المسرحي بصورة مغايرة تعتمد على خيال المتلقي في عملية التركيب الصوري لوحدة الموضوع .

إنَّ ما قدمة المخرج صلاح القصب من خطاب مغاير لما هو موجود في النص الشكسبير بعد اخراجة مسرحية مكبث عام (١٩٩٩) أنتجت مجموعة إنزياحات تحمل صوراً فنية وفكرية ترفد خيالات المتلقي، " وتقدم شكلاً خارجياً للذات الإنسانية المعذبة التي تعاني الأمرّين من جهة أخرى . فغزارة الصور وتحولاتها وصراعات الشخصيات الداخلية أعطت المخرج دفقاً في الإخراج ، ولا سيما أن القصب يسعى دوماً إلى نقل المألوف بصور غير مألوفة مما يزيد من وقع الفعل التجريبي على تخيلات المتلقي، فالعرض في مسرح الصورة يزيح أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي كما انه يلغي قدر المستطاع أي شكل من أشكال الحوار ويستعيض عنه بلغة الحركة والتكوين والإيماءة "(Al-Qasab, 1990, p. 64)

لذا أزاح القصب النص الشكسبيري عبر خطاب يواكب العصر بكل رموزه، عبر قراءة استيقاظيه غير تقليدية مرتبطة بزمان اخر، وذو منحى خيالي مرتبط بإشكالية العصر ، انها حالة من التجلي تؤثث الى الجمال، لا سيما عندما يجمع بما هو قديم ومعاصر ليحقق مستويات التكوين البصري للعرض بأبعاد جمالية لا تمت إلى المشهد الشكسبيري بشيء إلا في موقفها العام ، بمعنى أن الانزياحات التي حققها القصب كانت تحمل صورة متخيلة تم تحويلها من فكرة قديمة إلى فكرة معاصرة تكمن في اسلوب المخرج وكيفية توظيف العناصر البصرية التي جعل منها اكثر من ادوات تقنية تستخدم كوسيلة لتحقيق الغرض وانما كان الغرض منها هو كيف يتم صناعة المسافة الجمالية التي تحرر المتلقي من القيود، وتعطيه المساحة في التفكير والتأويل لقراءة العرض المسرحي.

ما اسفر عنه الاطار النظري

١_ ان التكوين البصري يسهم في بناء الموضوع الجمالي المدرك عبر مقومات تعريفية تستدعي استفزاز ايجابي لرصد مكامن الجمال بعد خلق المسافة الجمالية.

٢_ ان الخطاب الجديد يعمل ضمن اليات معرفية تعتمد الخيال في تحقيق غرائبية الشعور الجمالي الظاهر في العرض المسرحي.

٣_ التكوين البصري يعمل على اعادة تأطير العمل الفني جمالياً بعد تأثيره على المتلقي لغرض خلق مسافة جمالية فاعلة بين افق التوقع السائد والصورة.

٤_ يتجلى التشكيل الصوري في انحراف واستبدال المكان والفكرة الحقيقية في العرض المسرحي ولا يخلو من حضور المعنى الذي يتخذ من المسافة الجمالية حضورا عقليا ونفسياً عند المتلقي.

٥_ ان عملية التوازن بين الاضداد وخلق كيفيات جمالية عبر جوانب التراكيب الصورية وتعفيلها لغرض خلق المساحة الجمالية في العرض المسرحي.

الفصل الثالث

- مجتمع البحث

اختار الباحث في انجاز بحثه، المنهج الوصفي التحليلي، إذ يوفر هذا المنهج إمكانية البحث في دلالات العمل والمعاني المنضوية في التكوينات البصرية المنزاحة عبر المسافة الجمالية في تحليل عينة البحث المختارة قصدياً للوصول إلى أهداف البحث.

- عينة البحث

اختار الباحث نماذج العينة وبواقع مسرحية (تحوير) وبالطريقة القصدية للمسوغات التالية :

١_ تتطابق مع مشكلة البحث وهدفه.

٢_ تضمن النماذج رؤى مختلفة لمفهوم المسافة الجمالية مما اعطى فرصة اكبر لبيان البحث واهميته.

٣_ تطابق النموذج مع ما توصل اليه الباحث من مؤشرات ضمن الاطار النظري.

- منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي , لملائمته لطبيعة البحث وهدفه.

- اداة البحث

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري , كأداة رئيسية في تحليل العينة

النص : تحوير ..... للمؤلف: علي عبد النبي الزيدي

اخراج : مصطفى الركابي

عادة ما يكون العنوان هو المفتاح الذي يمكن القارئ الولوج والتنقل داخل المتن النصي. وعنوان ذلك النص يمنح القارئ انزياح فكري يحفز ذاكرته للبحث عن الدلالة المرجوة , جاء ذلك الانزياح بفعل الكلمات التي استهل بها الكاتب عنوانه , فهل تسمية ووصف مسرحية تحوير دليل على ان هنالك عملية غير ادخال عضو من الجسم غريب وهنا يفقد الجسم شرعيته وقدسيته لاسيما ان هذا العضو هو المرتكز في شخصية الرجل واذا فقده او نقل له من جسد اخر فقد قدسيته عند الزوجة وانزاح عن سموه , لذا اشتغل المخرج على مفهوم ما يدور

بواقعة من مغالطات بمفهوم التبوهات المقدسة وما تتركه عند الاخر من صمت لم يصل الى نقطة معينة تكسر ذلك الواقع بما هو متوقع بمعنى انزياحه عن تلك التابوهات وهويتها ومصداقيته . يتضح من البداية ان العرض في الانزياح والخروج عن نطاق البناء الدرامي للنص بوجود شخصية المصور الذي يقف وسط المسرح بكامرته ليبث من خلاله مشهد مصور عبر جهاز الداتشو , وهنا يصبح المصور كمكون ووجود مادي كان حاضرا في اغلب المشاهد ينقل لنا صورا من داخل الخشبة وخارجة , ذلك جعل الجنس الدرامي مزُاح وخارج عن المألوف.

لاشكَّ أنَّ للبصر أهميته في توضيح الكثير من المُغيَّبات في الواقع الإنساني وهذا ينعكس بدوره على العرض المسرحي؛ بوصفه خطاباً اجتماعياً يعكس طبيعة حياة المجتمع بما تحمله من أفكار، من هنا لابدَّ لنا أن نُشير إلى أهمية التكوين البصري في التأثير على المشاهد عند العرض، ففي مسرحية تحوير نرى أنَّ الكثير من التقنيات البصرية قد كانت حاضرةٌ فقد قام العرض المسرحي على تفعيل العنصر البصري والذي بدونه قد لا تحقق المسرحية مغزاها أو لا يكون هنالك مسافة جمالية بين العرض المسرحي والمشاهد ربَّما، فالقصاصات الورقية في عرض المسرحية لم تأتِ عبثاً بل أراد بها المخرج أن يُأثث للعرض المسرحي عن طريق تفعيل البصر الذي بدوره كان مسؤولاً عن خلق بعدٍ جمالياً في إدراك المشاهدين لفحوى العرض المسرحي؛ لهذا يمكننا القول بأهمية التكوين البصري في العرض المسرحي لخلق مسافة جمالية بين المشاهد والعرض وهذا لا يمكن خلقّه بغير التقنيات المرئية إذ يقوم المخرج بوسائله البصرية التي يدخلها عرضه المسرحي في أن يفعّلها ويخلق صورة تكوينية بصرية عند المشاهد.

وأنَّ الحديث بصدد التقنيات المرئية فنجدها متشضية في المسرحية لدى عرضها بأساليب بصرية، فظهرت المسرحية بأسلوب هزلي حيث نجد في العرض ظهور أحد الممثلين على خشبة المسرح بمظهر يجذب نظر المشاهد من حيث تميزه بالشعر الأسود الكثيف و هو يعَرض وجهه بالقرب والبعد بين الحين والآخر عن طريق الكاميرا التي يحملها بيديه مع إمالة يديه بين فخذيه التي توحي بالكثير عن طريق هذه الإيماءة البصرية، وهذا لا يظهر في المسرحية عند عرضها دون تفعيل التقنيات البصرية، بل لابد من تكثيف الصورة البصرية التي تساعد بدورها في إتمام عملية استقبال المشاهد لفحوى المسرحية ، وأنَّ المسرحية بطريقة العرض البصري تحقق درجة عالية من الجمالية التي ساهمت في كسر أفق توقع المشاهدين والابتعاد عن روتينية العرض العادي. وبهذا العرض سنلحظ مما يوحي بصورة واضحة عن تأصيل العرض المسرحي إذ يؤكد على أهمية التكوين البصري في العرض المسرحي وأثره الذي يتركه عند المشاهدين فنلحظ أنَّ شاشة العرض كانت حاضرة وعلى طول عرض المسرحية ويملؤها العديد من المشاهد الحيوية التي لا نستطيع أن نُشيد بوجودها دون النظر بالبصر إليها، فكان للشاشة دورها في تفعيل عنصر البصر وتعميق رؤى المشاهدين في توقع العديد من أحداث المسرحية مما يؤدي بدوره إلى خلقِ مسافة جمالية تسعى إلى تحقيق وتأصيل العرض المسرحي في نفوس مشاهديه، لذا لا يمكننا أن نتعامل مع المسرحية بلا تقنيات مرئية تساعد المشاهد على فهم المسرحية والتفاعل معها نفسياً. فضلاً عن تعبير الشاشة المرئية عن الكثير من الأساليب الهزلية التي تُقيد بصر المشاهد وتجذبه نحوها بابتسامات متكررة وكان لهذا الأسلوب الهزلي في طريقة عرض المسرحية أهميته المميزة، إذ لا يمكننا أن نتنازل عن وجوده أو الاستهانة به فأهميته تأتي من الأثر الذي يتركه في المشاهد حيث يخلق مسافة جمالية بدقةٍ متناهيةٍ.

وأنَّ في رفرفة يد الممثل(الزوج) وطريقة كلامه بالرقص وتمايل جسد الممثل الآخر الذي معه ما هو إلا تأكيد على أهمية التقنيات البصرية في طريقة عرض المسرحية؛ لتأسيس خطابٍ مسرحي يُشير إلى الكثير من الأفكار والمتعلقات الحياتية بطريقة مرئية تترك أثرها البارز في المشاهد عند رؤيته المسرحية. أمّا طريقة التعبير عن رن الهاتف النقال، فيقوم المخرج بزخرفة عرضه للمسرحية عن طريق جعل الممثل يطلق بصوته (ترن.. ترن..) حيث ينكس رأسه ويرفعه وهو يرن وفي هذه الأثناء تعرض العارضة الإلكترونية (شاشة العرض) لوحاتاً بين الحين والأخر لا يمكن التعبير عنها ومعرفتها إلاّ بالبصر، وهذه اللوحات مرسومة بخط اليد وبقلم الرصاص، إذ توحي عن رؤيتها إلى الكثير من الخطوط الفاصلة التي قد لا يفهمها المشاهد بدون مشاهدتها بطريقة العرض، والنظر إليها والتفكير في مضمونها ومن ثمَّ توقع ما قد يحصل أثنائها وبعدها، فساعدت هذه اللوحات البصرية الكثير من المشاهدين في تأصيل المسرحية عن طريق البصر والتفاعل معها غريزياً أو طبيعياً نفسياً مما يأتي بدوره بنتيجة حتمية حول أهمية التكوين البصري في التأثيث للعرض المسرحي.

ولا يفوتنا أنَّ أثر التكوين البصري في العرض المسرحي كان بارزٌ و متميزٌ في هذه المسرحية، إذ نجد الممثلين يعرضون الحوار على طريقة (الملالي) ، وهم واقفون في وسط خشبة المسرح على شكل يشبه الدائرة مع عكس صورة مباشرة لظهر جسدهم في شاشة العرض، فيبدأ صوت الأذان : (الله أكبر...) ، ثم يبدأ هُنا الممثل بالولولة على طريقة الملالي: (اللهم وضعوا الحرام في جسدي... آه... آه..) مع الضرب على الصدر والقفز... فهذا جميعه بدءً بانعكاس ظهر الممثلين في الشاشة وصولاً إلى الولولة وضرب الصدر(اللطم) هو تكوين بصري بامتياز يعمل على خلق مسافته الجمالية عند المشاهد مما يُعزّز بدوره التأصيل المسرحي على طريقة العرض بالاستناد إلى ما هو مرئي. فنحنُ إذن

بصدد تقنيات حديثة تخلق للصورة المرئية في العرض المسرحي أهميتها الكبيرة وكأنَّ المسرحية بدونها صورة تقريرية لا جماليات فيها، وما يعزّز قولنا استرسال المخرج بجعل الممثل في أثناء عرض حوار المسرحية على طريقة الولولة ورفع الصوت مع الإشارة باليد و هز الرأس والقفز والضرب على الصدر والوجه.... ، لذا فللتكوين البصري أهميته في عرض المسرحية؛ لأنَّ مثل هذا التأثير لا يكتمل بلا تفعيل البصر.. ، فللمرئيات أهميتها في العرض المسرحي المعاصر. أمّا في طريقة عرض المخرج لتحوير العضو الذكري .كما تنص قصة المسرحية .فقد كانَ لشاشة العرض دورها البارز في أن يظهر رجل بجسمٍ رياضيٍ وهو يمتلك عضواً ذكرياً من حديد؛ لشغل بصر المشاهدين إلى شاشة العرض وتوقع ما يمتلكه الرجل وكيف كان شكله؟ فهذا يشي بشكلٍ بارز بأهمية التكوين البصري في التأصيل للعرض المسرحي الذي بدونه قد تفقد المسرحية رونقها وعبير أثرها الأخّاذ في نفوس مشاهديها. ونرى أنَّ لنهاية المشهد الثاني وبداية المشهد الثالث أثره الموسيقي الذي يتركه عند عرض صورة القمر في الشاشة؛ إشارة إلى الليل الدامس المظلم الذي يتوقع المشاهد وجود الزوج والزوجة في غرفتهما ودخول المحقق عليهما. كما انتهت به فكرة المشهد الثاني .لكنَّ ظهور الممثل واقفاً في وسط خشبة المسرح يكسر أفق توقع المشاهد في خلق أثره النفسي عن طريق التأثير البصري، فيقوم الممثل بالكلام عن عضوه الذكري ويحاوره مجازياً، لذا يتفاعل المشاهد ببصره ونفسيته مع العرض. وإنَّ مشهد حوار الأب والزوج يبدأ بإدخال الكاميرا بيد الممثل (الزوج) وهو يعرض للمشاهد وجهه بصورة غير طبيعية ويكون انعكاس الوجه في شاشة العرض الخلفية، فينتظر المشاهد بدء الحوار مفعّلاً بصره محاولاً تكوين صوره عمّا يريده العرض في هذا المشهد مع ترك أثره النفسي في ذات المشاهد، حتى دخول الممثلين وهم يحملون (سجادة صلاة) وتكرار الممثل: (الله أكبر... الله أكبر...) و يقوموا بركل السجادة باستمرار... وفي هذا إيماءات كثيرة لا تتضح إلاّ بإدخال التقنيات البصرية في العرض المسرحي.

تأسيساً على ما سبق يؤكد البحث على أهمية التكوين البصري في خلق مسافة نفسية أو جمالية عند المشاهد عن طريق كسر أُفق توقعه، ومن هذا المنطلق نُعيد الحديث عمّا بعد الحداثة وانفتاح النَّص المسرحي الذي يسمح بالإحالات المرئية التي لا يسعنا المجال لذكر جميعها بل سنكتفي بما نراه يفيد البحث ويبرز أهمية التكوين البصري في العرض المسرحي.

الفصل الرابع

النتائج

١ _ ينطلق المخرج في ادواته لرسم منظومة العرض التي تحاكي ما هو مختلف وتقديمه في سياق يحمل في داخلة مجموعة من التساؤلات لأثارة فعل المتلقي وفضائه المفتوح على الاحتمالات وتأويلات عديدة عبر اشتغال المساحة الجمالية.

٢ _ المخرج يركز على توظيف التكوينات البصرية واشتغالاها في خلق المساحة الجمالية التي تقوم على مبدا الرفض والمناهضة في انتاج الصراع القائم على جمالية البناء الصوري والصوتي والحركي.

٣ _ ان المستوى المعرفي والجمالي في العروض التجريبية التي تعتمد على التقنيات البصرية تحقق نوع من المتعة الفنية والجمالية عبر المسافة الجمالية التي تتحقق بين مكونات العرض والمتلقي.

٤ _ ان التشكيل المعرفي الجديد الذي خلفته المساحة الجمالية عبر ذلك التشكيل اعطى نمطاً جمالياً في تفسير الحقائق بعد زحزحة المفاهيم التقليدية .

الاستنتاجات

١ _ ان عملية التأطير الجمالي للعرض المسرحي عبر التكوين البصري يحقق الدور الفاعل في خلق المساحة الجمالية وتفعيل الوعي لدى المتلقي .

٢ _ ان عناصر العرض المسرحي تخضع الى معاير جمالية في خلق العلاقة بين العناصر المرئية البشرية والغير بشرية .

٣ _ تسهم المساحة الجمالية في صنع عوالم خاصة لها تأثير بصري ممتع ومتوازن من شأنها ان تشرك الجمهور وتعزز منظومة العرض.

المقترحات

١ _ المسافة الجمالية بين الرؤية والتأثيث: دراسة في البصري المسرحي العراقي المعاصر

٢- جماليات التباعد البصري في تأثيث العرض المسرحي العراقي

٣-اليات التكوين البصري لبناء المسافة الجمالية: العرض المسرحي العراقي المعاصر

التوصيات

Sources and references

1-Ahmad, M. (2016). *Deviation from the Perspective of Stylistic Studies.* Cairo: Anglo Library for Printing and Publishing.
2- Al-Qasab, S. (1990). *Beyond the Image.* Baghdad: Al-Aqlam Magazine, Issue (2).
Al-Saadi, M. K. (2018). *The Response with the Body.* Damascus: Dar Ninawa for Studies and Publishing.
3- Dean, A. (1975). *Foundations of Theatrical Directing.* (S. Ghoneim, Trans.) Cairo: Ministry of Culture, Central Library.
4- Doukha, M. A. (2011). *Stylistics and Characteristics of Poetic Language.* Amman: Modern Book World.
5- Hamid, S. A. (1978). *Aesthetic Preference.* Kuwait: World of Knowledge Encyclopedia.
6- Hamid, S. A. (2005). *Aesthetic Preference: The Psychology of Artistic Taste.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, World of Knowledge Series.
7- Ibrahim, F. (2013). *Dictionary of Literary Terms.* Tunis: Workers' Mutual Fund for Printing and Publishing.
8- Jean-Marie, S. (2006). *The Oddities of the Arts.* (M. Jalal, Trans.) Damascus: Atlas for Publishing and Distribution.
9- Katia, S. A.-D. (2008). *The scenography of the theatrical performance.* Baghdad: Cinema and Theater.
10-Pavis, P. (1987). *:Dictionnaire du theatre.* parie: Editions socyales.
11-Vifield, A. F. (n.p). *Composition in the Art of Cinema.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.
12- Wilson, G. (2000). *Psychology of the Performing Arts.* (S. A. Hamid, Trans.) Kuwait: National Council for Culture and Arts, World of Knowledge Series.

Popular symbols and their reflection in the artistic expression of secondary school students

Fadia Ali Jaafar
Ministry of Education / General Directorate of Education Baghdad Al-Rusafa II
Fadoali88@gmail.com

Abstract:
This research highlights the symbol, which has preoccupied those working in art and art education, because art, for the learner, is a means to express their thoughts, feelings, and emotions. It is the outlet for their vivid imagination and stimulates thought. Expressive ability only comes alive in lines, symbols, shapes, colors, their rhythms, and the events presented in the work. Therefore, the relationship between the subject and the expressed emotion is not a means-end relationship, but rather a relationship between two elements, each supporting the other within a coherent whole, where the symbol reinforces this relationship. The research problem was defined by the question: (What are the popular symbols and their reflection in the artistic expression of secondary school students?) The second chapter included a discussion of the symbol and its relationship to artistic expression and concluded with previous studies. In the third chapter, the researcher selected a purposive, selective sample, and through the analysis form, she arrived at the most important results, conclusions, recommendations, and suggestions.

Keywords: Symbol, Artistic Expression, secondary school students

الرموز الشعبية و انعكاسها في التعبير الفني لدى طالبات المرحلة الثانوية

فاديه علي جعفر
وزارة التربية / المديرية العامة لتربية بغداد / الرصافة الثانية

الملخص:
ان البحث الموسوم يسلط الضوء على الرمز الذي قد شغل اهتمام المشتغلين بالفن والتربية الفنية وذلك لان الفن بالنسبة للمتعلم وسيلة يعبر فيها عن افكاره ومشاعره وعواطفه وهو المنفذ لمخيلته الحية وينشط الفكر. فالقدرة التعبيرية لا تحيا الا في الخطوط والرموز والاشكال والالوان وايقاعاتها والحوادث التي يعرضها العمل لذلك ان العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال المعبر عنه ليست علاقة وسيلة بغاية، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الاخر داخل كل مترابط حيث يعزز الرمز هذه العلاقة. فقد تحددت مشكلة البحث بالسؤال:(ماهي الرموز الشعبية وانعكاسها في التعبير الفني لدى طلبات المرحلة الثانوية)، اما الفصل الثاني تضمن مبحث الرمز وعلاقته بالتعبير الفني وينتهي بالدراسات السابقة، اما الفصل الثالث فقد اختارت الباحثة عينة قصدية انتقائية، ومن خلال استمارة التحليل توصلت لأهم النتائج، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: الرمز، التعبير الفني، طالبات المرحلة الثانوية

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مشكلة البحث:

ظهر التعبير الفني بالفطرة عند الانسان منذ بداياته عندما يعبر عن احتياجاته ومخاوفه وكيفية التعامل مع البيئة البدائية من خلال الاستعارات والايحاءات والرموز والصور التي كان يحتاجها آنذاك ولم نكن نعرف ما عاشه الانسان البدائي الا من خلال التوثيقات التي وثقها على جدران الكهوف وغيرها واخذت طرق التعبير عن احتياجات الانسان بالتطور مع تطور الانسان الى ان وصلت إلى ما عليه الان من أهمية بالغة ومكانة مهمة في الفن التشكيلي واصبح الفنان لا يستغنى عن الرمز في اعماله سواء رسم او نحت اذ تحمل هذه الرموز مضامين ودلالات وشكلت جزءا مهما حتى اصبح توظيف الرمز في الفن التشكيلي ذائقه ومحط اهتمام للناقد او المتلقي ليفسر المضامين التي تحملها اللوحة ومن هنا اسهمت التربية الفنية في تكوين شخصية المتعلم من جميع الجوانب واتاحت الفرص للطلبة للتعبير الحر وبما يلبي احتياجاتهم ورغباتهم واتاحة آفاق جديدة امام المتعلمين في اختيار الاسلوب الفني سواء كان واقعي او خيالي فكان لتوظيف الرمز مكانه كبيره في الفن التشكيلي وايضا الطب النفسي لدوره الفاعل في العلاج النفسي عند فك شفرات يستطيع المريض رسمها ولا يستطيع البوح بها ومن هنا انطلقت فكرة البحث الحالي بالسؤال التالي : **ماهي الرموز الشعبية و انعكاسها في التعبير الفني لدى طلبات المرحلة الثانوية**

اهمية البحث:

١- تحليل الرموز الشعبية وفق علاقتها الارتباطية في التعبير الفني.

٢- قد يساعد البحث على فهم المتلقي للأعمال التي تحتوي على الرموز الشعبية.

٣- افادة للباحثين في مجال الفنون والبحث في دلالات الرمز.

هدف البحث: التعرف على الرموز الشعبية و انعكاسها في التعبير الفني لدى طالبات المرحلة الثانوية

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالآتي:

١- الرموز الشعبية، التعبير الفني.

٢- طالبات المرحلة الثانوية – ريحانة الرسول للبنات (الاول، الثاني، الثالث، الرابع الادبي، الخامس الادبي، السادس الادبي)

٣- العام الدراسي (٢٠٢٣ - ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥)

مصطلحات البحث:

١- **الرمز:**

عرفه (هربرت ريد , ١٩٨٦) بانه:

" إشارة مرئية إلى شيء ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة " (Read, 1986, p. 62)

ويعرفه (الاسود, ٢٠٠٢) بانه:

" هو دالة او علامة او اشارة تمثل الاشياء والموضوعات وتحل محل الشيء المرموز اليه وتجعله متاحاً للحواس" (Al-Aswad, 2002, p. 26)

الرمز اجرائيا بأنه: العلامة او الدالة على موضوع ما وهذا الرمز يتفق عليه جميع الاشخاص ويعطي نفس الرأي والتفسير.

٢- التعبير الفني:

عرفه (الغامدي , ١٩٩٧) بأنه:

" تفاعل الأجهزة الفسيولوجية والسيكولوجية للفرد، مع مجموعة من المثيرات التي تحقق التفاعل من خلال وسائط مادية مثل الألوان (خامات وأدوات) والأشكال وغيرها" (Al-Ghamdi, 1997, p. 30)

عرفه (النعيمي وآخرون, ٢٠٠٩) بأنه:

"هو كل عمل او انتاج فني يعبر باللغة التشكيلية التي يقوم بها الطلبة ". (Al-Nuaimi, Abdul-Hussein, & al, 2009, p. 24)

التعبير الفني اجرائيا: هو وسيلة يعبر فيها الطالب عن افكاره ومشاعره الذاتية من خلال الفن سواء كان رسم او نحت او ايماءة او حركة مع الالتزام بعناصر الفن.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المبحث الاول // الرمز وعلاقته في التعبير الفني

للفن وظائف مهمة في حياتنا ربما تصل الى كافة نواحي الحياة اليومية فقد أصبح من الصعب على الانسان ان يعيش بمعزل عن اشكال الفن حتى وان كان يعيش في الاماكن البعيدة التي تفتقر الى مظاهر الحياة العصرية حيث صاحب النشاط الفني الانسان منذ ان وجد على هذه الارض وسيبقى كذلك الى الابد، فقد كان الفن جزء من حياة الانسان عندما صنع الآنية والسلاح والبيت... وغيرها وكتب رسائله لمن بعده من خلال الاشكال والصور والرموز التي دونها على جدران الكهوف والبيوت والمعابد ...وغيرها." فالفن ظاهرة او شكل من اشكال النشاط الانساني وان اهميته تتحدد من حيث كونه عاملاً أساسياً في هذا النشاط المكون لمجمل ثقافة الانسان الذي يعد الكائن الاجتماعي الذي يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها تلبية لحاجاته المتنامية والمتبدلة على وفق ظروفه الاجتماعية وتطورها " (Shawqi, 2000, p. 35). لذلك يحاول الفن في جميع اشكاله التي يعبر بها صانعه في اخبارنا بشيء ما عن نفسه او ذاته او الحياة التي يعيشها المجتمع اذ يبرز البعد المعرفي كخاصية ثابتة ومتجذرة فيه حتى ان الشعوب على اختلافها قد وضعت في الفن أسمى افكارها من خلال ما تعبر عنه لمفردات حياتها. لذلك يشير (عمر وغنيم) ان الفن يعد " أرقى اشكال الابداع العقلي التي التزمها الانسان لوعي ذاته ولا يفوته في ذلك الوحي الديني او الفلسفي فمن خلال الفن وبوساطته تنحل الوحدة الاصلية بين الاشياء في تناغم بهيج لما يملكه صانع العمل الفني من قدرة على ازالة التناقض بين الذات والموضوع بفعل قوة الخيال التي تؤهله لخلق عمل فني يتجلى فيه مبدا التوفيق بين التناقضات" (Amr, 1985, p. 33). لذلك يطلق مصطلح فنون على الفنون التطبيقية والفنون الجميلة التي تدخل بكل مجالات حياتنا اليومية في الملابس وادوات المنزل والتزيين وغيرها اذ اختلف بعض الفلاسفة على تعريف الفن وكذلك اتفقوا بعضهم على تعريفه فالفن " محاولة خلق شيء جديد وكذلك هو الجمال بكل مفاهيمه وهو تجسيد ونقل مباشر وغير مباشر للطبيعة كذلك يعد نقلا للمشاعر والاحاسيس البشرية وهو استرضاء واستعطاف وتعبيراً عن الخوف في مواجهة العالم الغامض سواء داخل الانسان كالأحلام او خارجه كالحروب والنزاعات البشرية " (Hilat & al, 2007, p. 41). بناءً على ما تقدم فان الفن يعد منهج للمعرفة ذو قيمة في الانسان شأنه شان الفلسفة والعلم باعتباره طريقة للمعرفة، بل ومتميزة عن سائر الطرائق التي يستعين بها الانسان لفهم حياته فهو يمثل ترتيب لمجموعة من العناصر على وفق أسس بنائية تظفي على العمل الفني مظهرا تبعث في النفس الراحة والسرور كونه نشاط انساني يقوم على ابتكار اشكال غير مألوفة وعلى أقلمه الوسائط كالخامات والادوات الى غايات او اعمال فنية محسوسة ملموسة في البيئة المحيطة بنا. اما ما يتعلق بمفاهيم التعبير الفني الذي " يعد سمة الفن الاساسية قديما , ظهر بظهور الانسان وهو اقدم من الكتابة في تاريخ البشرية لقد شعر الانسان عبر مختلف العصور والازمنة التي مرت بها الحضارات والانسانية بجمال الطبيعة ومكوناتها اذ عبر عنها اجمل تعبير فمن خلال النظر الى تلك الآثار التي تركها الانسان عبر تلك المراحل نجد انها تؤكد على قدراته وبلاغته وصدق تعبيره لقد عبر عما يحيط به تبعا لانفعالاته وعقائده وفلسفته تعبيراً فنياً ولم ينقل الطبيعة بل تأثر الانسان صانع العمل الفني بما حوله واضاف اليه احساساته ومشاعره ثم صاغ افكاره صياغة جديدة مبتكرة معتمداً على خبراته الفنية فجاءت اعماله التعبيرية قوية صادقة تمتاز بتكوينها الفني والجمالي" (Sarmak, 2009, p. 55).لذلك يصف ستولنتيز " التعبير باعتباره بعداً من ابعاد الفن كالمادة والشكل واللون والملمس وغيرها وبعبارة اخرى فالأفكار والانفعالات التي يمر بها الانسان خلال التعبير والتي ينبئنا عنها في يومياته ورسائله وغيرها قد تساعد على تفسير القدرة التعبيرية للعمل وهي لا يمكن ان تساعد على ذلك الا اذا اتضح انها في العمل بصورة او بأخرى فالمشكلة في لفظ التعبير عند ستولنتيز هي غموضه فمن العسير صياغة معنى واحد واضح للفظ التعبير, وقد يبدو هذا امراً مستغرباً ما دام لفظ التعبير من اكثر الفاظ لغتنا الفنية تداولا" (Stolnitz, 1981, pp. 273-275). ان " المقصود بالتعبير عن الفن هو اقامة انعكاس معادل للمضمون المراد اثباته على اعتبار ان الانسان صانع العمل الفني لابد ان يضمن عمله مضمونا دراميا فنيا ينبغي نشره او التعريف به من خلال الفن فضلا عن اثبات وجهه نظره وذاته داخل نفس مرحله التعبير " (Stolnitz, 1981, p. 214). "فالتعبير هو كشف للمعاني ذات العلاقات المرتبطة على الوجه الذي اقتضاه العقل وهذه العلاقات تكون نظاما مفردا يشكل معنى لذلك فالمعنى ليس في الاشكال وانما في النظام المعني او نظام المعنى هذا انما ينتقل او ينكشف بواسطة النظام الذي يتجلى فيه وهو نظام الشكل او اللفظ" (Shawqi, 2000, p. 138). لذلك فان الرمز قد شغل اهتمام المشتغلين بالفن والتربية الفنية وذلك لان الفن بالنسبة

للمتعلم وسيلة يعبر فيها عن افكاره ومشاعره وعواطفه وهو المنفذ لمخيلته الحية وهو أحد اشكال النشاط العقلي الذي يضيء المخيلة وينشط الفكر كما يشير (ستولنتيز) بهذا الصدد انه " من الممكن ان نحدد الاوجه غير التعبيرية للعمل الفني من خلال إدراك مضمونه فحسب، بل بإمكاننا ان نشعر بالمادة ونتعرف على الشكل وندرك الموضوع ومع ذلك يبقى الموضوع جامدا لا حياة فيه، فهو لا يقول لنا شيئا ومن الممكن ان يعبر العمل عن صوره او انفعالات او افكار وحين يكون العمل معبرا بالنسبة الينا تبعث فيه الحياة ويصبح مشحونا بأثارة تخيلية اذ يوحي بأكثر مما يصوره صراحة وهو يكتسب عمقا ورنينا من اصدائه الانفعالية" (Stolnitz, 1981, pp. 276-277). كذلك يرى (ريد) " ان الفن يبدأ حينما يحاول الانسان ان يعيد استثاره (شعور معين) وفكرة معينة في نفسه كان قد سبق له معاناتها في ظل تأثر الواقع المحيط به ثم يحاول التعبير عن هذا الشعور وتلك الفكرة مستخدما صورا محددة تتشكل وفقا لمستوى تطور هذا الانسان العقلي من ناحية ووفقا للمادة المستخدمة في التعبير من ناحية اخرى" (Read, Art and Society, 1975, p. 299). وان الانسان لا يبتدع الاشياء من العدم فالأنسان لا يوجد الاشياء من غير مادة موجودة هي الاساس في فعله واستنادا اليها يجري عملياته الذهنية انما يعبر عنه العمل خاص بالعمل ذاته وان المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منها على الاخر فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الاخر والمضمون التعبيري لأي عمل لا يكون على ما هو عليه الا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي والموضوع وهي العناصر التي يؤدي تجميعها الى تكوين العمل الخاص . كما يشير (سانتيانا) " في كل تعبير يمكننا ان نميز بين حدين الاول هو الموضوع المعروض بالفعل وهو اللفظ والصورة والشيء المعبر عنه والثاني هو الموضوع المراد التعبير عنه والفكرة اللاحقة والانفعال او الصورة المثارة والشيء المعبر عنه" وهذان الحدان (يندمجان في الذهن) اما إذا لم يكن الحدان (مندمجين في الذهن) فعندئذ لا يمكن ان يوصف العمل بانه معبر (Shawqi, 2000, p. 214). بناء على ذلك ترى (الباحثة) ان ما يعبر عنه العمل لا يمكن ان يُعرف الا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع فالقدرة التعبيرية لا تحيا الا في الخطوط والرموز والاشكال والالوان وايقاعاتها واهمها الرموز النهائية وفي الكلمات ايضا والحوادث التي يعرضها العمل علينا ان العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال المعبر عنه ليست على الاطلاق علاقة وسيلة بغاية، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الاخر داخل كل مترابط حيث يعزز الرمز هذه العلاقة .لذلك ينبغي ان نفهم ان الانسان حينما يعبر عن اشكال موضوعاته بالرموز ويعمد الى تمثيلها فنياً فما ذلك الا استجابة لتجربته التي بمقتضاها يحقق قدرته فيها والتعبير عن وجدانه وافكاره ومشاعره وهو يسعى الى تصوير البيئة من حوله فالأنسان القديم كان يعبر بمهارة واحساس عن مشاعره ومحيطه ومشاهداته ولهذا جاء(فنه) بالرغم من بدائيته يحمل مميزات صادقة وصفات اصيلة . كما يؤكد (البسيوني) بهذا الصدد "ان التعبير عن الانفعالات في الفن يعطي من يمارسه فرصة اظهار بعض ردود الفعل في عملية ربط ذاته ببيئته ان عملية تفسير خبراته خلال الفن يعطي فرصة تبلور بعض ردود الفعل الغامضة التي لا يستطيع ان يسوغها في كلمات لذلك فان هذا التنوع من الخبرة قد يقود الى توضيح الذات فالتعبير الفني هو أحد وسائل التعبير عن احساس علاقة الفرد بالأخرين وبالأشياء، انه صياغة في شكل الاحاسيس عن خبراته المتغيرة" (Al-Basyouni, 1986, p. 27). يقول (جان موريس) في مقال نشره عام ١٨٨٦ وأعلن فيه ان الرمزية هي " ضد المعاني الواضحة والخطابية والعاطفية الزائفة والوصف الواقعي، وان هدفها، بدلا من ذلك هو التعبير عن الذهني والخيالي بشكل يمكن إدراكه حسياً". (Al-Hatimi, 2014, p. 79). كما يقول (ريد) ان الرمز هو "اشارة معناها شيء متفق عليه معنى لا ينبغي ان نعرفه الا إذا عرفنا انه قد اتفق عليه " (Read, The Meaning of Art, 1986, p. 247). حيث تعتمد القوة التعبيرية على الايحاء الرمزي الذي يوظفه الفنان في عمله، فالفن عنده " تكيّف معين من الإحساس والفطرة الذي يلزمه على صنع تكوينات لأشياء داخل الأشكال أو الرموز التي تعتبر جمالية على ضوء مقدار التزامها للتناسب المتجانس والإيقاع " (Read, Art and Society, 1975, p. 67). فيما تعتمد قراءة العمل الفني على (درجة دراية المتلقي بالفن وقيمه، وعناصره، وتأريخه، وبالحركات والمدارس الفنية المختلفة، ووعيه بالبيئة والتراث ومستوى الوعي الثقافي، والمعرفة بالظروف السياقية السائدة، والقيم الدينية داخل المجتمع المعني. لأجل معرفة الرموز والدلالات والمعاني الايحائية، وفك طلاسمها). (Abdel Wahab, 2012, p. 115). قد يركب الفنان بين (عناصر الفن) الشكل , الخط , اللون , الملمس في لوحته الفنية ليعبر عن تجربته , واحياناً قد , يركب (عناصر الفن) نفسها لكن بطريقة رمزية مجردة لينفرد بتجربته ويميزها بطريقة يشارك فيها المتلقي في التفكير التأملي ويجعل المتلقي اكثر تفاعلا وتفكيراً في فك الرموز وتشفيرها

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حتى يصل الى غاية الفنان من تلك الايحاءات الفنية والرمزية لذلك فان كل عنصر من عناصر العمل الفني له معنى وظيفي وتعبيري وجمالي مقصود من قبل الفنان نرى احيانا بعض الرسامين يتفردون برسم معين نراه موجود في جميع اعمالهم ,سواء رسم امرأة في جميع لوحاته او نرى رسم النخلة او حمامة وغيرها ... حيث ان هذه العناصر او الرموز منتقاة من رغبة الفنان في ان يمنح اعماله الطابع نفسه , ولهذا يتوجب على المتلقي ادراك الشكل والمضمون (الهيئة الظاهرة والتفاصيل الجزئية للأشكال).

تستعرض الباحثة بعض من الرموزالتعبيرية في مجموعة (الخطوط):

- الخط الافقي المستقيم - العدل، الاستقرار، الوضوح، الهدوء، السماحة الانضباط.
- الخط العمودي - السمو، القدرة، القوة، التسلط، النمو، الثبات.
- الخط المائل - متحرك، غير مستقر، السقوط، الهاوية
- الخط المنحني - لين، عاطفي، هادئ، متواضع.
- الخط المتعرج - مثير، ضاج بالحركة، لا نهائي.
- الخط الحلزوني - حيوي، دائم الحركة، لا نهائي.
- خطين متماثلين - رتابة، لا نهائية.
- الخطوط المتقاطعة - صراع، توازن.
- الخط السميك - صلب، متماسك، صارم.
- الخط الرفيع - مرهف، سهل، هامس.

مجموعة الاشكال الهندسية:

- المربع - متناسب، مستقر، ثابت، ويعني الجهات المتساوية
- الدائرة - الصفاء، والطمأنينة، اللانهائية.
- المثلث - مختزل، بسيط، منطلق، متنامٍ، مستقر، هادئ.
- المستطيل - التمدد والتوازي.
- المكعب - الفضاء القوة، الغموض.
- الهرم - الانطلاق، الاستقرار، الديمومة.
- الاسطواني - التدحرج، الحركة. (Abbo, 1982, p. 165)

مجموعة رمزية الالوان:

"الابيض - يرتبط بالضوء الدنيوي، والطبيعة، والنقاء، والصفاء.

الاسود - الموت الخوف الحزن.

الاحمر – الحرارة، الدفء والخطر والدماء وعند الفراعنة هو لون إله الشمس.

الاخضر - خضرة الاوراق والحقول والاشجار ويرتبط بالجنة والهدوء وعند اليونانيين القدماء يمثل لون آلهة الجمال وعند البابليين يمثل رموز الحياة، والاستقرار، والخير، والسلام.

الاصفر - يرمز الى ضوء الشمس وهو لون الزهاد عند الهندوس والبوذيين في الهند وهو لون القلق والمرض والغيرة.

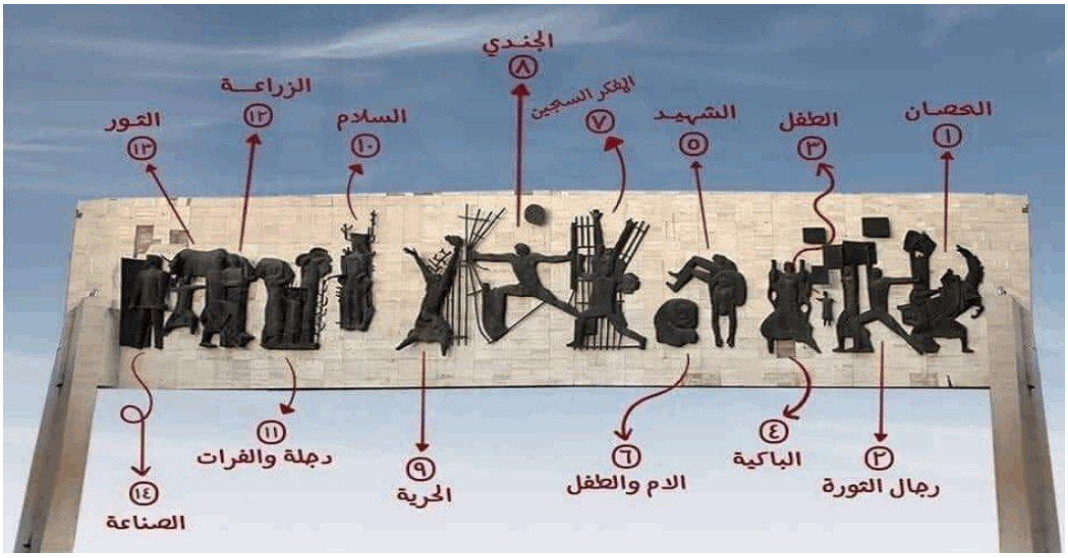
الازرق - يرمز الى السكينة الاطمئنان والسلام وعند المسيح هو رمز السماء ورمز الابدية والتأمل ولون الرؤية، والاشتياق، والهدوء، والصدق.

البنفسجي - هو رمز الحب والشفافية وفي إيران فان زهرة البنفسج هي رمز الحزن". (Al-Nuaimi, Abdul-Hussein, & al, 2009, pp. 93-94)

ولذلك فان العلامات المتمثلة في اللوحة غالبا ما تكون ذات خاصية اصطلاحية ولابد من ان يمتلك الافراد معرفة ولو بسيطة بتلك العلامات والرموز التي تحملها اللوحة او العمل الفني حتى يستطيع ولو بالقليل تفسير هذه الرموز وعلى ماذا تدل حتى

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يتم ربطها بمضمون اللوحة وحل تلك الشفرة ويرجع ذلك التفسير الى وجود خزين معلومات عند المتلقي لذلك (فإن النتاجات ذات التجريدات الشكلية كأن تكون رموزاً او أشكالا هندسية فهذه السمة اخذت بالاتساع في هذه الحقبة وبات الاقبال عليها دليل رواج جمالي لدى المتلقي العراقي؛ اما الاشكال الانسانية فقد اعطت تعريفات ذات اختزال وتبسيط وغياب الملامح وباستثناء المعالم الأنثوية او الترميز لها ، فان هذه التجريدات لها اشكال مختلفة مثل التجريدات اللونية فأنها تعتمد على لون ثنائي او ثلاثي او احادي اللون وتعتمد على الملمس سواء خشن او ناعم من خلال التأكيد على التقنية المعتمدة في العمل الفني اذا كانت تقنية الحك او الشطب اي من تقنيات الاظهار في اللوحة) (Balasem, pp. 94-95) كما في عمل نصب الحرية للفنان (جواد سليم ١٩٢١.١٩٦١) في (الشكل رقم ١) الذي صاغه عن طريق الرموز اراد من خلاله سرد احداث رافقت تاريخ العراق ومزجَ من خلاله بين القديم والحداثة ,



(شكل ١)

نصب الحرية للفنان جواد سليم

يظهر على النصب الفنون والنقوش البابلية والاشورية والسومرية الرافدينية القديمة تروي رواية احداث ثورة(تموز ١٩٥٨) ودورها وأثرها على الشعب العراقي ويتكون النصب من ١٤ قطعة اثرية وفنية حيث يرمز عددها الى يوم (١٤ تموز) وتعد الرموز عليه من المصبوبات البرونزية ولعل اهم ما يجذب فيها المشاهد عندما يطالع النصب للوهلة الاولى هو الجندي الذي يتوسط النصب والذي يكسر قضبان السجن لما فيه من قوة واصرار وفوقه قرص الشمس الذي يمثل انتصار النور على الظلام وبزوغ فجر جديد كما في (الشكل رقم ٢) كما نجد شكل الثور الذي يرمز به الفنان الى القوة والفحولة والخصوبة والتكاثر كما انه من المنحوتات ذات الهوية الرافدينية ونجد السنابل وسلة الغلال كرموز دالة على الخير الوفير

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(شكل ٢)

(شكل٣)

كما في (الشكل ٣) ونجد تمثال الام والطفل وما تحملها من معاني الصبر والحنان ويرمز هذا الشكل الدائري المحيط بالأم للحياة الجديدة كالسور الذي يعطي له الحماية فهو يكمل التعبير من الشكل السابق اي الموت من اجل حياة جديدة، دماء الشهداء تروي الارض لكي تعطي الافضل. كما موضح (الشكل رقم٤) حيث استطاع جواد سليم ان يزج الرموز المستعارة مع الفكر القديم وجعل هذا المزيج يواكب الحضارة والجمال والتواصل الفكري بين الماضي والحاضر (Al-Budairi, 2018, p. 44)

(شكل ٤)

يعتبر التعبير الفني من اهم محاور التربية الفنية لما له من اهمية نابعة من اهدافه المتعددة:

<u>اهداف التعبير الفني:</u>

اولا: " العمل على نمو وترقية اساليب الطلاب التعبيرية واليدوية بالقياس الى مستواهم السابق في المراحل الماضية التي اجتازوها.

ثانيا: التأكيد على الطابع الشخصي والمميز لكل طالب في مجال التعبير الفني.

ثالثا: إنضاج الخيال وافساح المجال لتوليد الافكار الابتكارية.

رابعا: معالجة الخامات والسيطرة عليها وتوالد طرق جديدة الأداء وحل المشكلات.

خامسا: الاحاطة بالبيئة والاحساس بالمظاهر الإلهامية فيها.

سادسا: التبصير بقضايا المجتمع والاحساس بها وذلك بتقريب اهم الاحداث والمناسبات المحلية والعالمية وترجمتها بأسلوب التعبير الفني المفضل الذي يجسد المفاهيم والاتجاهات.

سابعا: التبصير بالسير الشهيرة في حياتنا على مر العصور وبالمواقف التاريخية الخالدة.

ثامنا: الجمع بين التعبير الفني في المظاهر التي تقوم على البعد الواحد المسطح من جهة وعلى الابعاد الثلاثة في مختلف الوسائل التي تساعد على تحقيق الاوضاع المثالية لها وذلك في مراحل التعليم العام". (Al-Zahrani, 2010, p. 57)

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انواع التعبير الفني:

اورد (المليجي ,٢٠٠٠) نوعين للتعبير الفني هما:

_ **التعبير الحر:** وهو موجود مع الانسان منذ ولادته ويعتبر التعبير الحر التلقائي فعلا بشريا نما مع خبرة الانسان؛ سواء كان طفلاً او شخصاً بالغاً يقدمه الانسان كمحصلة للخبرة التي يعيش فيها داخل إطار نفسي واجتماعي بيئي معين؛ سواء دخل هذا الفعل مقدار من التعلم او الثقافة المعايشة.

_ **التعبير المقصود:** فهو الذي يقدمه اصحاب العقول المبدعة من اهل الفنون والآداب في صورة منتجات وأعمال فنية لها خصائصها التعبيرية، والبنائية التخصصية، والمحملة بالقيم، وارتباط دائم بين العقل الفني ورد الفعل بين الجمهور، وهذا النوع من الفعل التعبيري يخرج نتيجة لمحصلة خبرات المبدع وفكره، واطاره الفلسفي ويحمل ما يريد توصيله للآخرين. (Al-Maliji, 2000, pp. 90-93)

تضيف الباحثة ان اهمية التعبير الفني للطالب هي المساهمة في تحقيق ذاته والتوازن النفسي، الكشف عن الموهوبين والمبدعين، التعرف على عناصر العمل الفني ومكوناته كالإشارات والعلامات والرموز، كما انه وسيلة للتنفيس عن الانفعالات.

مؤشرات الإطار النظري

١. أصبح الفن التشكيلي بعلاقة تواصلية وطيدة مع الانسان وهذه العملية التواصلية ادت الى الابتكار والخروج عن التقليد والمألوف واتفق على رموز فنية ايحائية.

٢. أصبح التعبير الفني برموز وشفرات قابلة للتأويل والتفسير.

٣. اختزال الاشكال والمواضيع.

٤. التعبير عن الفن هو اقامة انعكاس معادل للمضمون المراد اثباته على اعتبار ان الانسان صانع العمل الفني لابد ان يضمن عمله مضمونا دراميا فنيا

٥. تتصف الرموز الشعبية بالطابع العفوي البسيط الذي يحمل الفكرة والمعنى مما يتقبلها المشاهد بانفعالاته الوجدانية والروحية.

٦. استخدم الفنان العراقي رموزا تتوافق مع طبيعة الفرد وعلاقته بالبيئة لغايات حياتية وفكرية مثل السنبلة والنخلة وغيرها من النباتات، الزي المحلي والعمارة وغيرها.

٧. ان الرموز المستخدمة ذات اتصال مباشر بالمجتمع حيث تكون متفق عليها من جميع الافراد وذات معنى ودلاله واضحة وفق الاديان والاعراف الاجتماعية.

٨- يعتمد الفنان (الطالب) على عناصر الفن (الشكل، الخط، اللون، الملمس، في لوحته الفنية ليعبر عن تجربته ولا سيما الاستعانة بالرموز لينفرد بتجربته.

٩- تعتمد القوة التعبيرية على الإيحاء الرمزي الذي يوظفه الفنان (الطالب) في عمله.

الدراسات السابقة:

اولا: دراسة محمد لطيف مزيد البديري ,٢٠١٨ - جامعة البصرة- كليه الفنون الجميلة - قسم الفنون التشكيلية- رسالة ماجستير (توظيف الرموز الفنية الرافدينية في النحت العراقي المعاصر)

هدف البحث الى الكشف عن ماهية الرموز الفنية الرافدينية وانواعها وكذلك يهدف الى الكشف عن توظيف الرموز الفنية الرافدينية وبيان دلالاتها في النحت العراقي المعاصر , وتكوّن مجتمع البحث على المنحوتات المجسمة والناتئة لفن النحت العراقي المعاصر حيث اشتمل على (٦٠) فنان للسنوات (١٩٩٠ - ٢٠١٨)واختار الباحث (٢٠) عملا نحتياً للعينة بصورة قصدية و واعتمد المنهج الوصفي طريقة (تحليل المحتوى) مستعينا بأدوات الملاحظة والمقابلة ومن اهم نتائج البحث هي : ان النحات العراقي المعاصر تمكن من توظيف الرموز الرافدينية في عمله الفني بما يتناسب مع رؤيته الفنية اذ اعتمد فيها على مزاوجة تلك الرموز الرافدينية مع مفردات تكوينه النحتي واخراجها برؤية فنية معاصرة واستنتج الباحث انه : كان النحات

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العراقي ذا خبرة واسعة بطريقة تعامله مع الرموز الرافدينية مع عمله النحت واستطاع استيعاب الاشارة والرمز وتوظيفها بالشكل الذي يحافظ على وحده العمل ويحقق مضمونه الدلالي التعبيري والرمزي.

ثانيا: دراسة سلوى محسن حميد عبد الغني الطائي، توظيف الرموز الاسطورية لحضارة وادي الر افدين في الرسم العراقي المعاصر، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعه بابل، كليه الفنون الجميلة , ٢٠٠١

هدفت الدراسة الى التعرف على طبيعة الرموز الاسطورية لحضارة بلاد الرافدين والكشف عن الرموز الاسطورية وكيفية توظيفها في الرسم العراقي المعاصر اما حدود البحث التي تحددت في الفترة الزمنية (١٩٥١.١٩٩٩) ومن ثم تحديد المصطلحات اما اجراءات البحث وآلياته في تحديد المجتمع والذي شمل (٦٥) رساما عراقيا حصرا وعينة البحث البالغة (٢٢) لوحة زيتية غطت حدود البحث باعتماد المنهج الوصفي التحليلي وقد كانت اداة البحث الملاحظة والمقابلة اما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات بالإضافة الى التوصيات والمقترحات ومن اهم نتائج البحث هي:

١.ان توظيف الرموز الاسطورية واستعارة دلالتها الرمزية في مواضيع معاصرة ثم من خلال رؤية جديدة تربط ما بين الحدث في الماضي والحدث المعاصر

٢.استخدام الرسام العراقي المعاصر اسلوب التحريف والتبسيط ببعض الرموز الاسطورية والبعض الاخر بأسلوب حرفي وطرق عديدة اخرى حسب اسلوبه ودراسته الفنية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث على لوحات لأعمال الطالبات في المرحلة الثانوية للسنوات (٢٠٢٣-٢٠٢٤-٢٠٢٥) وكان عددها (٢٠) لوحة تحتوي على الرموز الشعبية، اطلعت عليها الباحثة من خلال الملاحظة.

عينة البحث: اختارت الباحثة (٤) اعمال من نتاجات طالبات المرحلة الثانوية / ثانوية ريحانة الرسول للبنات بصورة قصدية بما يحقق هدف البحث وفق تنوع الخامة والتقنية المستخدمة.

منهج البحث: بما ان البحث الحالي يهدف الى التعرف على الرموز الشعبية وانعكاسها في التعبير الفني لدى طالبات المرحلة الثانوية من خلال وصف اعمال الطالبات تم الاعتماد على المنهج الوصفي وفق اداة (استمارة التحليل) كونه يتلاءم مع متطلبات البحث.

اداة البحث: لتحقيق هدف البحث (التعرف على الرموز الشعبية وانعكاسها في التعبير الفني لدى طالبات المرحلة الثانوية) لقد تم الاعتماد على ما انتهى اليه الإطار النظري من مؤشرات فكرية وبنائية لبناء اداة البحث (استمارة التحليل) حيث تضمنت على ثلاث مجالات اولها المجالات الرئيسية (٤) واما الفقرات الثانوية (٧)، اما الفرعية منها (٣٨) فقرة فرعية.

تحليل العينات:

العينة (١)

اسم الطالبة: ريتاج حيدر

اسم العمل: العين

القياس: ٦٠ × ٧٠

سنة الانجاز: ٢٠٢٥

المواد المستخدمة: اكرلك على كنفاس

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وصف العمل:

اللوحة تتكون من عدة عناصر متداخلة تجمع بين العمارة والزخرفة والرمزية مع ادخل الخط:

النافذة الملوّنة: تشبه النوافذ الزجاجية التقليدية في البيوت العراقية القديمة (الشناشيل)، مما يربط اللوحة بالتراث المحلي.

العين: تمثل العنصر البشري والجانب العاطفي أو الروحي. النظر يبدو ثابتًا وعميقًا، وكأنه يراقب أو يتأمل.

متخذاً هذه القبة الزرقاء وكأنها تاج فوق العين او خوذة محارب أو غطاء رأس ملكي، يتضمن زخرفة ذهبية تُمثّل حرفًا عربيًا "ع"، قد يرمز إلى الهوية (**العر اقية**) أو العربية،

الخطوط الملوّنة الأفقية: تشبه الأعلام أو الرموز القومية، وقد تدل على تنوع ثقافي أو قومي.

النخلة أو الزخرفة الخضراء في الأعلى: قد ترمز إلى العراق أو منطقة عربية، حيث النخيل رمز وطني مهم.

الخلفية: تمتاز بلون زهري باهت وغير منتظم، ما يمنح إحساسًا بالحنين أو الغموض.

التحليل التشكيلي الرمزي للعمل: -

يحاول الفنان (الطالب) في اللوحة الدمج بين النافذة التراثية والعين البشرية والخط العربي.

القوة والمراقبة: باستخدام العين الواضحة التي توحي بالوعي، والقبعة الملكية التي تدل على السلطة أو العراقة.

الحنين للماضي: يظهر في استخدام الزخرفة التراثية والنوافذ القديمة.

الوحدة في التنوع: الخطوط الملوّنة المختلفة قد ترمز إلى التعدد الثقافي أو العرقي داخل إطار واحد.

حيث استخدم الالوان الجريئة والمشرقة والتي تتناقض تماما مع الخلفية الهادئة، مما يعطي توازنًا بصريًا، مع اسلوب الدمج بين الواقعية (العين) والتجريد (الزخارف والرموز) يعكس مستوى فنيًا ناضجًا.استخدام الخط العربي (الحرف الذهبي) يضيف عمقًا ثقافيًا وإحساسًا بالهوية.

العينة (٢)

اسم الطالبة: روان محمد شاكر

اسم العمل: بلا

القياس: ٧٠ × ٦٠

المواد المستخدمة:

اكرلك على كانفاس

سنة الانجاز: ٢٠٢٤

وصف العمل: -

تنتمي هذه اللوحة الى المدرسة التعبيرية الرمزية حيث استخدم فيها الاشكال والخطوط بطريقة بسيطة جدا ولا تنتمي الى الواقعية لكن نقلت مشاعر ومعانٍ ثقافية واجتماعية دون التركيز على التفاصيل التشريحية مثل ملامح الوجه او الجسم. استخدمت في هذه اللوحة الخلفية الصفراء التي تمنح احساسا بالحيوية والضوء وهذا اللون يرمز الى الامل او النهار وهناك تنوع في الالوان (ألوان الملابس) والوان الشناشيل بين (الازرق، البني، الاخضر، الاحمر) بين التناسق والتوازن واستخدام اللون الاسود حول الاشكال لإبراز التفاصيل مما اعطى الطابع الزخرفي، فالخطوط المنحنية والزوايا الناعمة والنوافذ والابواب والجرار الطينية تحمل طابعا تراثيا معماريا وتوحي بالهدوء والاستقرار.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التحليل التشكيلي والجمالي الرمزي للعمل: -

لقد خرج الفنان (الطالب) عما هو متداول اذ يشجع الطلاب على محاكاة اسلوب الرسم الرمزي والتعبيري كوسيلة للتعبير عن افكارهم والبيئة والمجتمع، حيث وصفت في هذا العمل الاشخاص يرتدون الملابس التقليدية المحلية بالخصوص وربطها بالشناشيل البغدادية وتتعدد الشخصيات بأعمار واجناس مختلفة ترمز الى ترابط أسري ومجتمعي.

استخدم الرموز الهلال على القبة الزرقاء يدل على الهوية الاسلامية والابنية المستديرة والمقوسة والنوافذ الملونة تشير الى طابع معماري شرقي قديم واما الجرار الثمانية في أسفل اللوحة فهي تدل على الموروث الزراعي والحياة البسيطة ان مثل هذه الاعمال التي ينتجها الطلبة كنشاط تربوي وبإشراف مدرسيهم ترسخ الهوية العربية والاسلامية من خلال رموز العمارة والملابس والعادات الاجتماعية تعتبر من الانشطة التربوية الهادفة.

العينة (٣)

اسم الطالبة: طيبة محمد

اسم العمل: بلا

القياس: ٧٠ × ٦٠

المواد المستخدمة:

اكرلك على كانفاس

سنة الانجاز: ٢٠٢٤

وصف العمل:

يتألف هذا العمل من العناصر البارزة فيه فهي ملوية سامراء والعلم العراقي وانسان مجهد يحمل الحجارة منقوش عليها بالنقوش المسمارية فان الالوان الاساسية مثل الاصفر رمز الحضارة والاسود رمز القوة او المعاناة والاحمر والابيض والاسود العلم العراقي من الخطوط السوداء القوية المستخدمة في جسد الانسان تبرز التعب الجسدي والمجهود الكبير هم النقوش المسمارية ترمز الى الحضارة السومرية والبابلية اولى حضارات العراق القديم اما البرج فهو يمثل ملوية سامراء وايضا مشابهة للزقورة البابلية او برج بابل احد رموز الحضارة الرافدينية ويظهر العلم العراقي في الخلفية يوحي بان هذا الجهد الحضاري من اجل الوطن.

التحليل التشكيلي الرمزي:

يبدو ان الفنان (الطالب) حاول توضيح الجسد المرهق والمائل الذي يرمز الشعب او الانسان العراقي الذي يحمل عبئ الماضي اي ارث الحضارات ويحاول الحفاظ عليه من خلال اعادة بناؤه او اعماره او المحافظة عليه من الضياع اما الالواح المسمارية تمثل التاريخ والمعرفة القديمة وهي ثقيلة وتحملها الاجيال الجديدة حيث اراد توضيح انه هذا الجيل يحاول بناء ما تركه الاجداد من ضمنها الزقورات وهذا ليس سهلا على الجيل الجديد وان الحضارة ليس فقط تاريخ وانما مسؤولية، اما العلم العراقي فهو حلقة وصل بين الماضي المجيد والحاضر الجديد ليثبت هوية العراق ذات الجذور التاريخية العريقة مما يعزز روح الانتماء والولاء للوطن.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العينة رقم (٤)

اسم الطالبة: فاطمة موسى كمر

اسم العمل: نصب الشهيد

القياس: ٦٠×٧٠

المواد المستخدمة: أكريليك على كانفاس

سنة الانجاز: ٢٠٢٣

وصف العمل:

وصف العمل النصف الازرق يمثل نصب الشهيد في بغداد وهو أحد الرموز المعمارية في العراق الحديث وتظهر خمسة اشخاص صغيرة وكأنهم عائلة مكونة من امرأة وابنتها والاب واطفال ماسك بيدهم وهذا يوحي بعلاقة وجدانية ومجتمعية مع المكان، وهناك اشجار النخيل من جهتا اللوحة والاعمدة البيضاء على الجهة اليسرى، اما الالوان يغلب على اللوحة اللون الازرق الفاتح والرملي ما يخلق جوا من السكينة والصفاء. التباين بين اللون الداكن والفاتح في النصب يعطي عمقاً وبعداً في المعنى وكأن أحدهم يرمز الى الحياة والاخر الى الموت او الى الماضي والمستقبل.

التحليل التشكيلي والجمالي الرمزي للعمل: -

في هذه اللوحة معلماً معمارياً يحمل رمز التضحية في سبيل الوطن وهو نصب الشهيد المعروف في بغداد وتوجد عائلة متجهة نحوه مرسومة بطريقة بسيطة توصل رسالة التلاحم بين الشعب والرمز الوطني وان الشهادة أثرت على كل بيت واسرة عراقية وان الفراغ في اللوحة في الجزء الامامي، قد يرمز الى الفراغ العاطفي او الغياب الناتج عن الحرب او فقدان الأحبة من عوائل الشهداء وهو عنصر فني يوصل الاحساس بالحزن والسكينة في آن واحد ولابد من وجود اشجار النخيل والتي ترمز الى الهوية العراقية الاصيلة وتحمل بعدا تراثيا وروحيا. واخيرا الاعمدة البيضاء على الجهة اليسرى توحي بانها تمثل اعمدة او رايات، وقد تكون تجريدا لرمز القوة او النقاء او الاستشهاد.يمكن استخدام هذه اللوحة في سياقات تعليمية وتربوية لتعليم الطلاب عن رموز الهوية الوطنية وفهم معاني الشهادة والبطولة.

الفصل الرابع

بعد تحليل العينات توصلت الباحثة الى مجموعة من النتائج وهي: -

نتائج البحث: -

١- ان الاعمال المنتجة من قبل الطلبة تعزز الهوية الوطنية والتمسك بالحضارة والفخر بالتاريخ القديم.

٢- ترسيخ قيمة العمل من خلال بذل الجهد.

٣- الربط بين الماضي والحاضر واستخدام رموز بسيطة.

٤- اللوحات ذات مدلول تربوي فني تسهم في تشجيع الطلاب للتعبير الفني.

٥- تنمية الذوق الجمالي والقدرة على قراءة الرموز والصور الرمزية.

٦- تتضمن اللوحات على انشاء تعبيري بسيط ذات نوع من الفطرة في استخدام الرموز المتعارف عليها حيث يعزز التفكير عند الطلاب.

٧- اعتماد الطالب على خياله فانتج اعمال ذات اشكال رمزية مزجت بين الطابع الديني والاجتماعي والحضاري والمعماري ساهمت في بناء لوحة معاصرة.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٨- برزت جماليات الرموز الشعبية في العلاقة الارتباطية القائمة بين الفكرة وطريقة التنفيذ.

الاستنتاجات: -

١.الاهتمام بالهوية الثقافية والاجتماعية وتمثل هذه الاعمال مزيج رائع بين الفن والهوية والتاريخ.

٢.قدمت بعض الاعمال صوراً عن رمزية للحياة في بيئة عربية تقليدية ذات تنوع مجتمعي تدعو للتأمل في الأصالة وتعزز الحس الجمالي لدى الطلاب.

٣.الاهتمام والتركيز على الهوية المحلية العراقية او الشرقية بشكل عام مع محاولة ايصال مزيج من الفخر والانتماء والحنين عبر رموز قوية كالعين والشناشيل والنخلة والألوان.

٤.الاهتمام بموضوع الذائقة والنقد الفني الذي يشكل أحد محاور التربية الفنية.

التوصيات: -

في ضوء النتائج التي توصلت اليها هذه الدراسة توصي الباحثة بما يأتي:

١- الاهتمام بمادة التربية الفنية وإضافة قاموس يحتوي على جميع الرموز ومدلولاته الفنية.

٢- ارشاد الطلبة على انجاز لوحات تحتوي على التجريد والرمز واعتبار هذه اللوحة مشروع تخرج نهاية كل سنة دراسية للمرحلة الثانوية.

المقترحات: -

١- جماليات الاشكال الرمزية في الرسم العراقي المعاصر.

٢- توظيف الرموز الشعبية في النحت العراقي.

References

1. Abbo, F. (1982). *The Science of the Elements of Art* (Vol. 1). Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
2. Abdel Wahab, T. A. (2012). Reading the Figurative Image Between Reality and Suggestion. *Journal of Humanities and Economics*(1).
3. Al-Aswad, S. H. (2002). *Symbolic Anthropology: A Comparative Critical Study of Modern Trends in Understanding and Interpreting Culture.* Alexandria: Dar Al-Maaref.
4. Al-Basyouni, M. (1986). *Cultivating Aesthetic Taste* (13th ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.
5. Al-Budairi, M. L. (2018). *The Use of Mesopotamian Artistic Symbols in Contemporary Iraqi Sculpture, Master's Thesis.* Basra: University of Basra, College of Fine Arts, Department of Plastic Arts.
6. Al-Ghamdi, A. A. (1997). *Art Education: Its Concept, Objectives, Curricula, and Teaching Methods.* Riyadh: King Fahd Library.
7. Al-Hatimi, A. A. (2014). *Manifestations of Artistic Expression in Modern European Painting* (1st ed.). Amman: Dar Al-Radwan Publishing.
8. Al-Maliji, A. (2000). *Children's Visual Expressions* (2nd ed.). Cairo: Horus Printing.
9. Al-Nuaimi, A.-M. K., Abdul-Hussein, A. M., & al, e. (2009). *A Teacher's Guide for Fine Arts in the Preparatory Stage, 1st ed.* Iraq: Ministry of Education, General Directorate of Curricula.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

10. Al-Zahrani, A. M.-T. (2010). *A Proposed Computer Program in Art Education to Develop Artistic Expression Skills among Sixth Grade Elementary Students.* Saudi Arabia: King Khalid University, College of Education, Department of Curriculum and Instruction, Published Master's Thesis.

11. Amr, K. a. (1985). *Art Education.* Sultanate of Oman: Ministry of Education and Youth Affairs.

12. Balasem, M. (n.d.). *Plastic Art (A Semiotic Reading).*

13. Hilat, & al, e. (2007). *Art and Music Education in Child Development.* Amman: Dar Al-Maysara for Publishing and Distribution.

14. Read, H. (1975). *Art and Society.* (F. Daher, Trans.) Beirut: Dar Al-Qalam.

15. Read, H. (1986). *The Meaning of Art.* (S. Khashaba, Trans.) Baghdad: General Cultural Affairs House.

16. Sarmak, H. (2009). *The Philosophy of Art and Beauty: Creativity and Aesthetic Knowledge.* Beirut: Dar Al-Hadi for Printing and Publishing.

17. Shawqi, I. (2000). *Introduction to Art Education* (2nd ed.). Cairo: Zahraa Al-Sharq Library.

18. Stolnitz, J. (1981). *Art Criticism: An Aesthetic and Philosophical Study* (2nd ed.). (F. Zakaria, Trans.) Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.

الملاحق

ملحق (١)

استمارة اداة تحليل بصيغتها النهائية

المجالات الرئيسية	العناصر	الفقرات الفرعية	تظهر	تظهر الى حد ما	لا تظهر
عناصر الفن	الخط	عمودي			
		افقي			
		منكسر			
		منحني			
		مائل			
		متشابك			
	حركة الخط	متحركة			
		ساكنة			
	المنظور	خطي			
		لوني			
		مركزي			

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

	التكوين	متعدد المراكز			
نوع الرموز		نجمة			
		هلال			
		نخلة			
		نسر			
		ثور مجنح			
		حصان			
		شناشيل			
		سبع عيون			
		الزي العراقي			
مرجعيات الرمز		اجتماعية			
		دينية			
		تاريخية			
		شخصية			
الالوان ودلالاتها	طبيعة الالوان	متناسقة			
		قليلة التناسق			
		غير متناسقة			
	دقة الالوان	ملونة بدقة			
		بعضها ملونة بدقة			
		ملونة بصورة عشوائية			
	نوع الالوان	زيتية			
		اكريلك			
		مائية			
		خشبية			
		باستيل			
		فحم			
		رصاص			

Aesthetics of Ecotopia in Contemporary Digital Art

Abstract

This research explores the Aesthetics of ecotopia in contemporary digital art as a philosophical and visual framework reflecting the transformations of aesthetic and The research problem is environmental awareness within contemporary artistic practices. defined as: How are the aesthetics of ecotopia manifested in contemporary digital art ? The second chapter presents the theoretical framework and consists of two sections: the first and the ،(The Concept of Ecotopia and its Intellectual and Aesthetic Transformations) second (The Aesthetics of Ecotopia in Contemporary Digital Art) . and the fourth chapter contains the ،The third chapter details the research methodology including: 1. The digital ecotopia aesthetic image has presented ،results and conclusions intellectual imaginative possibilities for creating a sustainable future .

Keywords : Digital Art، Ecotopia ، Aesthetics

جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر

ريان عبدالإله علي

وزارة التربية - تربية نينوى - العراق

Email: Ryanbdalalh83@gmail.com

Orcid : https://orcid.org/ 0009-0003-3024-1112

ألاء علي احمد

كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

Email: alaa_a.ahmed@uobasrah.edu.iq

Orcid : https://orcid.org/0000-0002-2697-7499

ملخص البحث

تطرق البحث لموضوع جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر بوصفها نسقا فلسفيا وبصريا يعكس تحولات الوعي الجمالي والبيئي داخل الممارسات الفنية المعاصرة اسهمت هذه التقنيات الرقمية في إعادة وربط وتشكيل العلاقة بين الإنسان والطبيعة ضمن فضاءات افتراضية تداخلت فيها الرؤية التقنية مع البعد جمال الإيكوتوبي وتحددت مشكلة البحث كيف تجلت جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر .

اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري وتكون من مبحثين الاول (مفهوم الإيكوتوبيا وتحولاتها الفكرية والجمالية) . اما الثاني فقد شمل على (جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر) .

اما الفصل الثالث فقد عني بإجراءات البحث ، والفصل الرابع احتوى على النتائج والاستنتاجات ومنها :

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١.قدمت الصورة الجمالية الرقمية الايكوتوبية تخيلات فكرية في إنشاء مستقبل مستدام .
٢.نتيجة تطور الاجهزة والبرامج الحاسوبية واللوحية اصبح هناك تقدم غير مسبوق في معالجة الصور الرقمية الإيكوتوبيا ،

الكلمات المفتاحية : الجماليات ، الإيكوتوبيا ، الفن الرقمي

الفصل الاول

اولاً : مشكلة البحث :

تعد الإيكوتوبيا احدى المفاهيم الجمالية والفكرية الحديثة ، التي برزت ضمن حقول الفلسفة النقدية المعاصرة ، متصلة بمفهوم عمق المدينة الفاضلة البيئية ، التي توخت في بناء العالم المثالي القائم على توازن الطبيعة والإنسان والتكنولوجيا الحديثة ، والجدير بالذكر يعد مفهومها في سياق الفنون التشكيلية الرقمية المعاصرة ، ولم تأتي بوصفها إعادة انتاج لفكر طوباوي تقليدي ، بل وصفت بأنها تعيد العلاقة بين الإنسان والعالم المحيط بها ، وتعيد النظر في الإبداع الفني وإمكانياتها في حل الازمات البيئية العالمية ، منها تغيير المناخ والتوسع الغير مسبوق للتكنولوجيا .أتاح هذا الانتقال من فضاءات الفن التقليدي للوحة المسندية ، والأعمال التركيبية المادية والنحت ، الى فضاءات الفن الرقمي المعاصر ، مما قدَمَ للفنانين فُرصة هائلة للتوسع في أدوات التعبير ، وإعادة ابتكار طرق للتفاعل مع الجمهور ، في حين كان المشهد محصورا في سطح لوحة ثنائية الابعاد ، أو في مادة ملموسة، أصبح مع الاظهار الرقمي الإيكوتوبي التكنولوجي فضاء افتراضياً ، متسعاً بالحركة التفاعلية والتعدد الوسائطي ، و يفتح افاقاً جديدة تجاوز البعد الثالث ، إلى ابعاد فضائية وزمانية اكثر تعقيداً ، وفي هذا السياق تجسدت الإيكوتوبيا الفنية الرقمية كتصور فكري بصري ، يُسقط عليها الفنان القيمة الجمالية بفضاء رقمي ، مما يسمح للمتلقي بتجربة حسية فكرية قائمة على التفاعل المباشر مع العمل الفني ، لا كمشاهد خارجي ، بل كفاعل مشارك في إعادة صياغة المشهد . ان ظهور الفنون الرقمية التفاعلية.... وعلى رأسها فنون الواقع الافتراضي (VR) والواقع المعزز (AR) والهولوغرام والذكاء الاصطناعي ، قد أدى الى تحويل العمل الفني من موضوعا مرئياً ساكناً ، الى بيئة افتراضية بديلة ، يمكن للمتلقي ان يعيش داخلها ويتفاعل مع مكوناتها البصرية ،الحسية والسمعية ، وهذه البيئة شكلت امتداداً لإمكانيات العقل والجسد الإنسان معاً ، ولم تقتصر التجربة على الادراك البصري ضمن منظومة إدراكية شمولية . ان الإيكوتوبيا في الفنون الرقمية ليست مجرد فكرة طوباوية متخيلة ، بل تعتبر كممارسة بصرية ومعرفية ، تنتج انماطا جديدة ضمن الإدراك الفني ، وتعيد صياغة التوازن للبيئة الجمالية ، من خلال لغتها الرقمية الديناميكية . ومن ناحية اخرى يكشف هذا التحول عن بعد فلسفي عميق ، يتمثل بالانتقال من الفن بوصفه وسيلة لتمثيل الواقع وتسجيله ، الى فن بوصفه فضاء يعيد بناء الواقع بصورة خيالية في صياغة بصرية ، فالفنان الرقمي المعاصر لم يعد مجرد شاهد على العالم ، بل أصبح مصمما لسيناريوهات بصرية وكونية بديلة ، عكس فيها رؤيته الفكرية والبيئية ، وقدم للمتلقي إمكانية اختبار بدائل جديدة ، وفي هذا الإطار تطرح الإيكوتوبيا الفنية الرقمية كمشروع جمالي مفتوح على أبعاد متشابكة بيئية ، والتي تسعى الى مواجهة ازمة المناخ ، لإيجاد فضاءات بديلة للحياة ، تقنيا تعكس طفرة رقمية في أدوات الإبداع ،اما من الناحية الفكرية فإنها تطرح أسئلة حول الهوية الإنسانية والذاكرة والانتماء ، في سياق كوني عابر للحدود وبهذا تكشف لنا عن كيفية توظيف الفنانين المعاصرين لمفهوم الإيكوتوبيا وجالياتها في الفنون الرقمية ، وما تنتجه هذه التجربة من امكانيات لإنتاج خطاب بصري جديد ، يسعى الى إعادة صياغة العلاقة بين الفن والتكنولوجيا والطبيعة ، وهذه المحاولة ليست محصورة في الجانب الجمالي فقط ، بل تمتد الى ابعاد أنثروبولوجيا فلسفية ، تتعلق بوعي الإنسان وذاته ومحيط مصيره الكوني ان الجماليات الرقمية للإيكوتوبيا تفتح افاق جديدة للبحث في الفن العالمي، فالفنان الرقمي يوظف معطيات علمية ، ليخلق فضاءات بصرية ، وأشكال تحاكي الحياة خارج الارض، وبذلك لا يقدم عملا جماليا وحسب ، بل يشارك في صياغة خطاب كوني مشترك بين الفن والفلسفة والعلم . وفي ضوء ذلك، وهنا يتولد تساؤل إشكالية البحث :

كيف تمثلت جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إلية :

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على :

١. جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر .

٢. أثراء المكتبات بإضافة نوعية أكاديمية ، من خلال طرح نقدي جديد يجمع بين التلقي الجمالي والبعد البيئي في الفن الرقمي .

ثالثاً : هدف البحث :

تعرف جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر .

رابعاً : حدود البحث :

الحدود الموضوعية : تركز فيها على مفهوم جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر (للفيديو ارت والجداريات الرقمية والذكاء الاصطناعي) .

الحدود الزمانية : الفترة من (٢٠١٥ الى ٢٠٢٥) باعتبارها المرحلة باعتبارها غنية بأعمال الفنون الرقمية المعاصرة .

الحدود المكانية : (أوربا ، اسيا)

خامساً : تحديد المصطلحات :

الجماليات لغة : جاء في معنى الجمال بأنه الحســـن ، وقد (جمل) الرجل بالضـــم (جمالاً) فهو جميل والمرأة جميلة، وجمالاً بالفتح مأخوذ من جمال الشيء جعله جميلاً والاجمل من الجميل الشيء الحسن .Al-Razi ،(M. I. A. B.1982.p111).

كما وردَ في القران الكريم لقوله تعالى (ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون) (Al-Naḥl. 6)

الجماليات اصطلاحاً : ذكر جميل صلبيا عن الجماليات هي صفة تلاحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ،وللجمال من صفات ما يتعلق بالرضا .(Jidyana ،J. 1982.p407) وعرفت الجمال بعلم الأستطيقا وهي علم لتحليل الجمال.(.Amehz.p.393 ، M. 1996)

الجماليات إجرائياً : هي منظومة من الخصائص التعبيرية التي تتجلى في العمل الفني فتعطي شعوراً للمتلقي بالانسجام والسرور والمتعة البصرية .

الإيكوتوبيا لغةً : مشتقة من كلمتين يونانية(oikos) منزل أو مسكن و(topos) مكان وترجمتها (مكان او المنزل او وطن) المنزل او الوطن يصفه بالاستقرار والحماية، ويعتبر من المصطلحات الاستيطان البشري للسكان، بأنها زمان ومكان متخايلين يعيش فيها البشر مع الطبيعة في مجال مستدام، في ما أنها ترمز الى تصور مجتمع طوباوي في بيئة مثالية خيالية.(Taylor، H. 2020.p32)

الإيكوتوبيا اصطلاحا : هي من المفاهيم الفلسفية الجمالية والتي يجتمع فيها ، البعد البيئي المعاصر ،والبعد المثالي الخيالي ، القائم على مبادئ الانسجام الطبيعي مع الاستدامة الفنية البيئية كما تعتبر بأنها تجربة حسية افتراضية خيالية ،مرتبطة بمنصات متعددة يستكشف منها جاذبية التصور المستقبلي والمستدام (Coelho)،(N. (Ed.). 2016 ، تقدم الإيكوتوبيا رؤى مستدامة لخبراء العلوم والفلسفة والهندسة والتصميم ،كما تجتمع الإيكوتوبيا مع اعمال الفنانين الرقميين ، الذين يعملون بشكل تعاوني ويستجيبون لهذه الرؤى، كما تعد بأنها مصطلحا اشتراكيا بيئيا لعقلية جديدة مهمتها انقاذ العالم.Callenbach، E. (n.d)pdf، p3

الفن الرقمي - اصطلاحا : هو من الاشكال التعبيرية التي توظف فيها الحواسيب والتقنيات الرقمية اعمال فنية ، تعتمد على البرمجيات والمعالجات التقنية لإنتاج صور واشكال جديدة، اعتمد فيها الفنان الرقمي على قدرة الابداع في إنتاج صور متحركة ثلاثية الابعاد.Al-Basyouti، (R. 2000.p56)

إيكوتوبيا الفن الرقمي اجرائياً : هي منظومة جمالية فلسفية يدخل فيها الوعي البيئي الإيكوتوبي في فضاءات رقمية معاصرة ، ينتج من خلالها تكوينات فنية جمالية افتراضية ، وظفت بالتقنيات الحاسوبية ، مستحضرة لنا عالماً خيالياً مثالياً فني ، قائم على التوازن ، الانسجام والاستدامة بين الانسان والطبيعة والتقنية .

الفصل الثاني

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المبحث الأول : مفهوم الإيكوتوبيا وتحولاتها الفكرية والجمالية

تعتبر الإيكوتوبيا بانها تصور إنساني طوباوي، تسعى الى ربط العلاقة بين الافراد وذاتهم ،وتحيطهم بالعدالة والاستقرار والتكافل. كما تعتبر الإيكوتوبيا حلم خيالي لا ينفصل فيها الحقيقة عن الواقع، بل هي عبارة عن افق تحويلية تسند الخير الى البشر، و تقدم فضاء بديل يقوم على الانتماء والانسجام ، كما تعمل الإيكوتوبيا على تقديم مجتمع مثالي ، مجتمع يتحرر من التقاليد القمعية ليعيش في مدينة مثالية فاضلة(Callenbach،1975.E). تُعدَ مدينة (أرنيست كلينباخ) الخيالية الايكوتوبية عبارة عن تطور تقليدي، لبيئة قائمة على مبدأ المُساوَاة ،والتي اشتِقت من الكلمة اليونانية (oikos) وتعني الوطن والاستقرار والاستقلال، والمكان الجميل، من هذا المنطلق ركزت الإيكوتوبيا على العلاقة المتناغمة مع العالم، وذلك من خلق مجتمع طبيعي مثالي يعيش في بيئة مثالية، وهذا ما ذكر في رواية (ارنست كليمباخ) عام م١٩٧٥ والتي وصفها بالتحفة الفنية. لقد ناقشت الإيكوتوبيا قضايا الفن والهندسة والجيولوجيا، ووصفت علاقتها بالتغيير الاجتماعي السياسي والاقتصادي، وتأسيساً على ذلك ان الإيكوتوبيا لا تُتحقق السعادة فيها بامتلاك الأموال، بل من خلال الوعي الذاتي للبشر وكبح جناح المَلذات والرَغبات البشرية، كما تعاملت الإيكتوبيا مع البيئة الغربية بوصفها مجالا للتحرر والعدالة، وذلك باستخدامها الفن في نشر الوعي لتغيير نظرة المجتمع نحو المثالية، اما في نظرة الفلسفة الشرقية فاعتبرتها كتناغم كوني ووعي وجودي، من خلال استكشاف الطبيعة وارتباطها فيها، نرى في الفلسفة الطوباوية وصفت بان الانسان المثالي لا يسيطر على الطبيعة، بل ينسجم معها، أي أنها تعد عيش منسجم بين الإنسان والطبيعة دون عنف او استغلال بشري(Sheehan،B.2023). انطلقت الإيكوتوبيا من تصوراتها المثالية الخيالية، في عالم جَسدت فيها صُورة من الصور المثَالية التي لا يحدها واقع ، والجدير بالذكر بأنها فضاء متعالي تحفظ للإنسان حِلمهُ مِن عثرات الطبيعة والمجتمع، كما تُولد فِكَرة مثالية والتي تعود جذورها الى الفيلسوف (افلاطون) وهو المؤَسس الأول لهذه الفلسفة، لقد وصف (افلاطون) بأن هُناك عَالمين الأول عالم الحقيقي، ويُخلَق منه الأفكار الحقيقية الثابتة، اما الثاني عالم الواقعي وهو صفة ظلال للعالم المادي. صور النشطاء عناصر رئيسية للإيكوتوبيا من النصوص البيئية، التي مثلت تجسيداً مكانياً لنظام بيئي مثالي(M،De Geus.2002) وذلك بمثابة فرصة لتحقيق رؤية مثالية، في التنظيم الغير هرمي، كما تدعم المجتمع بعضهم ببعض، وتكتفي بالتنوع داخل المجتمع، وهذا ما يسهل عيشا مستداما العمل الجماعي الذاتي، ومن خلالها تبني ثقافة ثقة للمساعدة والاحترام وربط التواصل الاجتماعي، واستناداً الى ما سبق ان جميع رواد الفكر الإيكوتوبي يرشدون الى التخلص من الجهل، وهذا ما يساهم الى تحقيق مدينة خيالية في صور مثالية لم تسبق لها من قبل(.C،Pak. 2016.p60.) تعد الإيكوتوبيا من المرتكزات الجوهرية الفلسفية، التي تجاوزت حدود العالم الواقعي، التي تهدف الى تصور لعالم خيالي يتحقق فيه العدالة والتناغم، في بيئة مثالية ،فالإيكوتوبيا لا تفهم كتصور يوتيوبي منفصل، بل كمساحة لتخيل فكري، يقوم من خلالها احتمالات المستقبل، والتي تستند الى الانسجام البشري والاستدامة الحيوية، ومن خلال هذا البعد الخيالي العقلي، تُكون ابتكارات تصويرية خيالية لعالم بديل، قائم على مبادئ الاشتراكية، مما يقدم قوة معرفية اخلاقية، تفتح لنا افاق جديدة في إعادة أنتاج خيالات إنسانية ،لصور اكثر مطابقة لبيئة مثالية إنسانية(-p121 E. J. D،Berry. 2011.123.)،عرف افلاطون الخيال بأنه رسام او مصور يرسم في النفس أشباه الاشياء المدركة للحس، كما يأخذ من الحواس ليجعلها مادة للتفكير، يرى بأن الملك المنتَج للصور(Eikasia) بأنها قوة متميزة، التي تعيد من القوى الروحانية للإنسان مسؤولياتها ،والتعرف على الصور وتشكيلها داخل الوعي البشري(M. O،Najati. 1980.p32)، اما في الخيال فوصفها بقوه ابتكار الصور في تشكيلات جديدة من مكان موجود، والتي يحولها لتمثلات قابلة للتجسيد الخارجي، والجدير بالذكر أُعتبرَ كل من الفيلسوف (افلاطون) والفيلسوف(ارسطو) التخيل يرتبط بالعرض والمثول، الذي يصل للروح و يربط بها بالعالم الخارجي، كما يرتبط الخيال لدى (افلاطون) في عالم المحاكاة والمثل العليا. اما (ارسطو) فقد ربط المحاكاة بالتخيل ايضا، لكنه يربط الإنتاج الصوري بالعقل البشري، وربطها بالمؤثرات الحسية الطبيعية. فالتخيل في مدينة (افلاطون) المثالية حيث يتصور بأن الخيال يأتي من الاعلى، وهذا الخيال يؤول الى الاسفل، وينطبق هذا على المدينة الايكوتوبية، فيتصور ان العالم الذي نعيش به هو عالم ناقص(John،. S.1983.p131) ،ومن هذا المنطلق تفهم الإيكوتوبيا التي وصفت من نتاج لحركة داخلية، ركب فيها العقل صورا

خيالية تجاوزت الواقع المادي، كما تُنشأ عالماً متخيلاً جديد، أستمد مادته من المحسوسات. يرى (هويز) مفهوم الفكرة من التصور، ان الفكرة من العالم المثالي، والذي ارتقت من مستويات لتصورات داخل حدود الحس ،كما اعتبر ان المدينة المثالية هي حضور في الوعي، فهي موجودة في الذهن فتشكلت من فعل التخيل العقلي(M،Al-Nashar.2018.p27.)وتجلد صورها ضمن الاطار المثالي لتصبح وسيطا انطولوجيا بين الادراك والمطلق، استمدت صورها من مشروعيتها والتي تأسست من عقل الإنسان (André Lalande.1980.p600.) يُعد الخيال النفسي للإيكوتوبيا احد المدركات العقلية، والذي ساعد الإنسان من تخطي واقعه المحسوس، نحو فضاء الابتكار والارتقاء، يهرب الفرد من واقعه المختل ويعيد اليه معرفية نفسية فعالة، تشترك في تنظيم الوعي من الانفعالات، وفي هذا الإطار لعلم النفس نرى ان الخيال الإيكوتوبي يعد وسيطاً بين التفكير العقلي والادراك الحسي، والذي يسمح ببناء صورة ذهنية جديدة ،وهذه استمدت من خبرة الفرد، والجدير بالذكر ارتبط الخيال الإيكوتوبي في مفهوم الاحلام والوهم والحس المشترك واصبح جزء من المرض النفسي وهلوسة الاوهام(.p144. Khalil Musa.2008). نرى ان القوة الباطنية النفسية في مخيلة الإيكوتوبيا مرتبطة فيما بينها بالقوة التي تعمل على خزن ما يتأثر به الفرد من صور ومعاني، وان تأثير هذه القوة الباطنية في النفس تولد الخيال في مجال اقوى واكثر استجابة، اذ تميل الى التلذذ الذي يحدث عند الإنسان، وتأكيدا على ذلك تعمل على الاستجابة والتفاعل في التصديق، فتجتمع هذه التأثيرات في التخيلات النفسية ،لانطباع صورة المدينة الفاضلة الإيكوتوبيا، من الذاكرة المؤثرة بالحالة النفسية ،والتي تسببت بها لتعكس فيها صور تميل للذة الناتجة من تصور مدينة فاضلة مثالية Zakaria)،(.1988.p199.

المبحث الثاني : جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر

تعتبر الجماليات هي عملية استشعارية انطلاقاً من الاعمال الفنية بشكل خاص ،وبتاريخ الفن بشكلها العام، ظهرت (الأستطيقا) من العلوم الإنسانية الحديثة والمعاصرة والتي بين اهتمامُها في سوسيولوجية الفن، وفي علم النفس وعملية الابداع، كما تعد بأنها طريقة للمناقشة والتحليل في توضيح المفاهيم الفنية والقيام بتنقيحها، ولم تنحصر بين الفلاسفة، كما تستجيب لفن الشعر والفنون التشكيلية والمسرح، ظهر مصطلح الاستطيقا في القرن الثامن عشر بقلم (بو مجارتن) والذي استخدم الكلمة اللاتينية (aesthetica) في التأملات الفلسفية، والتي صدرت عام ١٧٣٥م، كما وظف المصطلح الالماني (die Aesthetik)عام ١٩٥٠م في كتاب الجماليات، وان هذا الابتكار يروم في تفكير الجميل المحسوس في الفن(Talon-Hugon،2023، 10–9 pp.) ، وصف سقراط الجمال بشيء النافع للبشر، وبأن الجمال هو الذي يحقق المنفعة، واعتبر ان الشيء الذي لا يحقق المنفعة هو غير جميل(Ramadan.2003.p59.)، والجمال عند (افلاطون) يتجسد في الالهام الفني الذي ينبعث من ربات الفنون، و يمثل اشارات رمزية اسطورية(Plato. 2018.p168) وصورة الجمال عند (فلاطين) اختلطت بالجمال اللاهوتي، بأن الله هو مصدر الصورة الفنية، ويفيضها على ارتقاء روح الفنانين، ويكون الجمال الأوحد عند الله هو الاسمى في درجات الكمال (Abbas،2014، 73 p.)، وان الجمال ما يسر به وجدان الفنان والمتلقي معاً وان الأستطيقا علم موضوعي وذاتي في وقت واحد، فتتفاعل النفس مع الصور الجميلة من حيث الفروقات الادائية الفردية التي ميزت عمل الفني عن الاخر (Lalo،2023، 36 p.) . كما يرجع الجمال الى الشعور باللذة عند(كانط) ينشد على اللعب الحر بين الخيال والذهن(Matar،2013، 11 p.)، ركزت الفكرة الجمالية على لمعان الفكرة داخل الشخصية، فيصبح الجمال الطبيعي عند (هيجل) ناتجاً من الصورة المنعكسة للفن (Eid،1980، 9 p.) . وان الموضوعية الجمالية تشتمل وتتضمن الموضوعية الاخلاقية وفي نظري (ديكارت) اعتبر ان الجمال ينطوي على اللذة العقلية والحسية، في جميع الفنون، وهذه لا تحدث الا اذ توفرت الشعور الملائمة والانسجام بين عنصري الحس والعقل (Abbas،1998، 91 p.)،اعتبر(جون ديوي) ان الجمال يرتبط بالغاية النفعية، ومن خلاله يحقق الإنسان غايته النفعية (Shana'a،2006، 102 p.) ، وان الجمال لا يستقل عن احساس الانسان عند (سانتيانا) كما فرق بين الاحساس بالجمال والاحساس بالذات، فلذة الجمالية تكسب شعورا باننا احرار من أجسادنا (Matar،2013، p.18) . لم يكن تقدم الحداثة و تسارعها وتيرة تطور التكنولوجي مجرد تحول أدائي في

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حياة الإنسان، بل إعادة صياغة جوهرها عبر منظومة من الاساليب التعبيرية، وما تعرف بالفن الرقمي (Digital Art) ،ارتبط هذا بالثورة الرقمية التكنولوجية، ان بدايات تحول الفن الرقمي كانت من خلال الاروقة العسكرية، وكانت في مطلع الاربعينيات من القرن العشرين ،ومن هذه الدول (الولايات المتحدة الامريكية) و(دوله المانيا) (Photography and life،1984 ، p. 19)، ومن الصور الرقمية التي ظهرت في فترة الخمسينيات من قرن العشرين(أوسيلون) للفنان (بن لوبوسكي) تشكلت من ذبذبات لموجات رقمية، انطلق منها الفنانون لإنشاء صور فنية رقمية اعتمدوا على تقنيات الحاسوب، وبوصفها كوسيلة تقدم واقع بديل يتجاوز حدود الواقع المادي، والذي يعيد بناء العمل الفني بطرق رقمية، في عام م١٩٨٥ قدم (اندري وارهول) عملاً فنياً رقميا كما في **(الشكل ١)**

(شكل ١) اندي وارهول

اصبح الحاسوب قادراً على انتاج الصور الفنية وتحويلها الى معلومات رقمية مخزنة في ذاكرة الحاسوب، عبر ما يعرف بوحدة حساب المنطق، لم يختصر هذا التأثر على التحولات للجانب التقني فقط، بل طال بالبنية الفكرية والجمالية للفن الرقمي Couc Hot & Hillaire،2003، pp. 37) ، لقد اصبحت جماليات للصورة الرقمية اسلوب تعبيري متطور، نضجت فيها تبلورات الصورة الرقمية الإيكوتوبيا، التي استوعبت ذاكرة الواقع الخيالي ،والتي قطعته منذُ عصر الألة التصوير الفوتوغرافية، والتي كانت تتم بواسطة التحميض الكيميائي، وحتى بلغت الصورة العتبة الرقمية، و صاغها الفنان بعمله الفني. لذا تحررت الصورة الرقمية من قيود الواقع المادي، لتصبح كياناً قابلاً للإنشاء والتفكيك والتعديل، شهد قرن والعشرين نقلة نوعيه غير مسبوقة ، ومن خلالها استطاع الفن ان يقدم بيئة رقمية إيكوتوبية جمالية، تحمل في طياتها رقمنة، تعمل على حجب الواقع المادي المأساوي(Mohammed،2017، p. 419)، ومع تطور هذه الاجهزة البصرية الحاسوبية التكنولوجية واللوحية اصبح هناك تقدم لمعالجات الصور الرقمية، وبهذا تقدمت الاعمال الفنية الرقمية الجمالية نتيجة تطور الفكر البشري، ومع اكتشاف الحلم الديكارتي الذي اقتضى ان يصبح الإنسان سيداً للطبيعة (Abdelrahman،2016، p. 209) ،فأعتُبر إنتاج الصور الرقمية تتيح لنا عالم جديد، عالم خيالي بديل للعالم التقليدي ،عالم تدخل فيه السرعة والابتكار والتنمية والتطور في مجالات الحياة(Al-Khuzali،2024، p. 28) ، فاعتمدت الصورة الرقمية على التخيلات الفكرية التي بثقتها ذاكرة الإنسان، كما في الشكل اثنين لقد طور الهولندي(طان روزندال Ton Roosendaal) برنامج رقمي لتصميم ثلاثي الابعاد(Progran Blender) مستخدمه هذا في إنشاء وتكوين الصور والشخصيات للألعاب والافلام ال (3D) ،فتميز البرنامج بمرونته وخواص العديدة، ومنها تعديل اللون وتركيب الفيديو كما يقدم هذا البرنامج واقع إيكوتوبي جمالي، يمتاز ببيئة مستدامة نظيفة، تعمل على اعطاء جمالية حقيقية للعمل الفني(Goldberg & Flegal،1982.p12) ، ومع دخول الثورة الرقمية و تطور الفن الرقمي دخل فن البيكسل بعناصر موجية كاملة والتي أسست بدايات بناء الصورة الرقمية كما اعتمدت على الحجوم المحددة والالوان المقيدة، كانت هذه وسيلتها الاولية في صياغة الشكل البصري، وقد تجلى هذا الفن في عروضه البدائية الاولى لألعاب الفيديو، كما عرضت الرسومات على الشاشات المؤلفة من وحدات بكسل، التي تشكل مجموعة من انماط متموجة لتعبر عن صورة جزئية من الاحجام والاشكال، مثلت تلك الانماط في ذلك الحين اسلوبا يحمل دلالته التعبيرية رغم البساطة التقنية الفنية الرقمية، اذ ما اردنا ان نتبع الجذور التاريخية لفن البيكسل، فلابد من الإشارة الى ان هذا الفن يستمد روحه الجمالية من الفسيفساء، التي ظهرت في الالفية الثالثة قبل الميلاد، كانت في حضارة ما بين النهرين. كما تأثر فن البيكسل بتجربة الفنان جورج سورا،

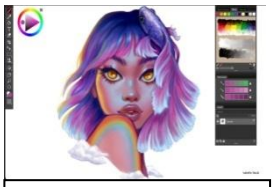
(شكل ٢)ماريو شركة نوتندو

ان هذا الفن يجاوز النقاط اللونية في التكوين الصور الكاملة، ومن هذا المنطلق الجمالي والتاريخي نرى ان الفن البيكسل اتاح للفنانين والمصممين وسيلة ابداعية جديدة، يخوض فيها الفنان تجارب بحرية واسعة، عمدا فن البيكسل نحو إنشاء اعمال فنية ضمن بيئة مثالية تعود فيها إلى جاذبية الحنين للماضي(Anderson & Garcia،2026.p.7)،كما في **(الشكل ٢).**

(الشكل ٣)ايفان سكيج بات

ولا يمكن الحديث عن الصورة الرقمية دون ذكر ادواتها الجوهرية، التي أرست أسس لهذا الفن الرقمي، ففي عام ١٩٦٣م قام الفنان(ايفان ساذرلاند Ivan Sutherland) صاحب الإسهام الابرز الذي اخترع القلم الضوئي(Sketchpad) كان ذلك الجهاز غير طبيعي للتفاعل بين الفنان وشاشة الحاسوب اصبح الرسم مباشر ولحضوي على شاشه الحاسوب ، . (Ibrahim،2015 ، p. 163) ، كما في**(الشكل٣)**

مع تطور الاجهزة البصرية الحاسوبية واجهزة التكنولوجية اللوحية، اصبح هناك تقدم لمعالجات الصورية الرقمية، وتنظم التصميمات وتطورات الفكر البشري ومع اكتشاف ، هذه التقنيات، تقنية إنتاج الصور الرقمية ،والتي تحد ايضا من الحلم الديكارتي ، فاعتُبرت إنتاج الصور الرقمية، تتيح عالم جديد عالم خيالي بديل للعالم التقليدي، عالم تدخل فيه علم السرعة والابتكار في التنمية والتطور لمجالات الحياة، فاعتمدت الصورة الرقمية على التخيلات والرؤى الفكرية ،التي بثقتها الذاكرة في هذا الاداء، لكي تصبح الصورة الرقمية ضمن تصاميم ومفاهيم عالية الدقة، وباستطاعة الفنان التحكم بالصورة الرقمية عن طريق البرمجيات النشطة كما في **(الشكل ٤)** كما تكمن هذه البرامج على سهولة استخدامها. تقدمت الصورة الرقمية في بيئة مكانية متنوعة ومن برامج Corel Painter: يعد من البرامج الفنون الرقمية في انشاء وتعديل الصور، كما يتيح العديد من الخيارات الواسعة ومنها الفرش التي تسرع في عمليه الطلاء، كما تحسن ايضا المعالجة الصورية والتي يوجد فيها ايضا وحدة لمعالجة الرسومات فيتكامل هذا البرنامج مع وحدات الادخال، ليكون في الاخير صورة رقمية بلمسة تقليدية يدوية عن طريق المؤشر الحاسوبي الفأرة او القلم الرقمي وهذا ما يكون في اجهزه الالواح الرقمية(Chopine،2011، 46–45 .pp).


(الشكل ٤)برنامج ادوبي فوتو

اصحبت الثورة الرقمية ،بنية عرض صورية تكنولوجية جديدة سميت بال (الجداريات الرقمية)، يعد هذا الفن من اعمق التعبيرات الفنية التشكيلية، والتي عرفتها الحضارة الانسانية، اذ شكلت الجداريات على مر العصور وعاء بصري، حملت فيه الشعوب موروثها الحضاري والثقافي، فكان انطلاقها من بلاد وادي الرافدين ،والتي جسدت بها ملاحم الملوك والطقوس الدينية، الى النقوش الفرعونية التي وثقت طقوس الحياة والموت، وصولا الى جداريات الفريسكو اليونانية التي احتفى بها الجمال والبطولات، افصح من خلالها الفنان رؤاه الوظيفية والتعبيرية في أن واحد، محولا الجدار من مجرد حاجز معماري الى نصوص صورية بصرية ذي حمولة دلالية عميقة (Hamoud،2021، 95 .p) ، فتميزت الجدارية الرقمية على سائر الفنون التشكيلية والبصرية، بقدراتها على استيعاب المفاهيم والافكار المتجددة، والتي تغلغلت من الرقمنة في ادوات هذا الفن وتقنياته واساليبه تغلغلا واسعا، مما دفع خيال الفنان نحو تقديم تصاميمه، التي استلهمت روح الطراز الحضاري القديم، وإعادة صياغاتها بأسلوب تكنولوجي رقمي معاصر، والجدير بالذكر انها انتجت تلاقي بين الموروث والتجارب المستحدثة الديناميكية التفاعلية، عززت من خلال هذه الاعمال حقبة جديدة في تاريخ الابداع البشري (Binkley،1998، 55 .p)، نرى في السياق الرقمي الراهن اكتسبت الجداريات الرقمية طابعا ديناميكياً حركياً غير مسبوق، اصبح الفنان قادراً على تقديم اعمال جدارية رقمية، تستجيب له ولمطاليب مستخدميها، كما تتغير وفق برنامجها ، تجلت تلك الجداريات فأصبحت تعرض على شاشات رقمية ضخمة تضاف اليها الابعاد الصوتية فتولد بتجربة حسية، تثير التفاعل. ومن هذا المنطلق ارتبطت بعض من الجداريات الرقمية بتوقيتات مكيفة، حيث تستبدل الالوان والاعمال الضوئية والصورة تباعا للطقس وساعات النهار، فأسبغ عليها واقع افتراضي يلغي فيها الحدود الفاصلة بين المحسوس والمتخيل. فانتقلت بعض من الجداريات الى صالات العرض، لتقدم واقع افتراضي خيالي جميل (Mohamed Amer،2008، 8.). من هنا برزت شركة (Team Lab) كما في**(الشكل ٥)** نموذج رائدا في تقديم الاعمال لعروض الجدارية البصرية، اذ تقدم في لوحات واعمال لفنانين سابقين ،ومنهم فان كوخ وغيره من الفنانين، تدعم هذه جدارية التفاعل وتعزز الاستجابة الوجدانية، كما تجسد عوالم

(الشكل ٥) صالة تامب لاب

ومشاعر يجد فيها المتلقي نفسه في رحلة غامرة عميقة داخل هذا العمل الفني، و في هذه الصالة تنشأ صلة بين الإبداع الفني والمتلقي، يصبح من خلالها العمل فضاء متعدد الاوجه، يقف فيها المشاهد وسط مدينة رقمية، دمجت فيها الوسائط التفاعلية المبتكرة لتقدم في هيئة مدينة مثالية خيالية ايكوتوبية جمالية(Ali et al.، n.d.، p. 234).

على صعيد الواقع الافتراضي ساعدت الثورة الرقمية، عبر التقدم التكنولوجي المتسارع ،في تقديم برامج حاسوبية، وادوات تقنية للواقع الافتراضي(VR)، ومنها الخوذة وعصى التحكم ،والجدير بالذكر انها تجاوزت لتصبح فضاء فلسفي، يعيد صياغة علاقة الإنسان بواقعه، كما يقدم هذا الفن ثقافة بصرية جمالية وسمعية، وهذه صممت بواسطة الأجهزة الرقمية الالكترونية، ومن هذه (أجهزة الكمبيوتر) و(الأجهزة اللوحية)و(البروجكترات) الرقمية التكنولوجية، قدمت هذه الأجهزة بيئة إيكوتوبية جمالية مثالية، استمدت فيها التجربة الغامرة، ودخلت فيها الخوارزميات التوليدية في صميم الواقع الافتراضي، مما اتاحت للفنان إمكانية تقديم أعمال تفاعلية. في الواقع الافتراضي اصبح المتلقي هو الفنان عن طريق أدوات الواقع الافتراضي وعصى التحكم فيقدم من خلال هذه الادوات بيئة خيالية إكوتوبية جمالية رقمية، وتكوينات فنية في فضاء افتراضي لتجربة بلغت الاثر، كما في **(الشكل ٦)** Aldouby et al.، 2022، (41–38 .pp)

(الشكل ٦) (VR) تجربة رقمية

مع تطور الفن دخلت تقنية جديدة، من ضمن علوم التكنولوجيا وهي تقنية الواقع المعزز(AR) والتي لا تكتفي بتحسين جودة الصورة، بل تجاوزت ذلك البعد لتعيد جماليات تشكيل العلاقة الكاملة، بين العمل الفني والمتلقي، والجدير بالذكر انها قدمت أداة إضافية، في يد الفنان الرقمي يدمج بها الواقع المعزز مع الواقع المادي ،والذي يتحقق من خلاله توازن بيئي دقيق، وان العمق الفلسفي لتقنيه الواقع المعزز هي ما تحدثه في وعي المتلقي نرى حينما يوجه المتلقي كاميرة الأجهزة اللوحية حول جدارية الفنان البرازيلي(إدواردو كوبر) والتي اهداها للفنان (سلفادوردالي) المتكونة من مربعات لونية، فتتحول الى شكل متحرك وتتلاشى المربعات ويصبح الوجه نابض بالحياة كما في **(شكل ٧)** (Dini & Dalle Mura، 2015، pp. 14–17) ، اسهمت الثورة الرقمية بدخول برامج الذكاء الاصطناعي(AI) وبهذا توسع مسار الفن الرقمي واصبح في جوهره عمله برمجية تحاكي القدرات الذهنية للفنان، وتستعيد انماط عملها الابداعي في سياقات الإنتاج المفاهيمي، وفي منتصف العقد الاول لقرن ٢١ انشأت برامج الذكاء المرتبطة بشبكات الانترنت ومنها(Open Ai) وال (Chat GPT) عدد من الصور الرقمية والفيديو ارت ، وبهذا سُلط الضوء على ذكاء الاصطناعي ايضاً عندما فازت إحدى الاعمال الرقمية في مسابقة الفنون الجميلة في معرض ولاية(كولورادو) عام ٢٠٢٢م ،قدمها الفنان الرقمي(جبسون ألين) صورة لمشهد مسرح الاوبرا الفضائي، والذي جعله بيئة خيالية، وهذه الصورة أحدثت ضجة كبيرة في ذلك الوقت، وهذا ما جعل توجه بعض الفنانين حول الذكاء الاصطناعي، لإعداد صور جمالية إيكوتوبية، تقدم واقع بديل عن الواقع المادي (Hong & Curran، 2019، p. 58). **كما في (الشكل ٨).**

(الشكل ٧)(AR) إدواردو كوبر

(الشكل ٨)(AI) مسرح الاوبرا الفضائي

يرى الباحث ان جمالية الفن الرقمي الإيكوتوبي تشكلت منذ بداية الاولى للذبذبات الرقمية للفنان (بن لبوسكي) وانتقلت لعالم البيكسل ، ومرورا بالرسومات البيكسلية الحاسوبية وتشكيلاتها التجريدية، ثم انتقالها الى العاب الفيديو، مرورا بفن الكولاج الرقمي والجداريات الرقمية التفاعلية، التي اسهمت في تشكيل فن بصري لحضارة رقمية إنسانية معاصرة، كما ساعدت تطور الخوارزميات ،التي كانت مصدر التوليد الفني لتقنيات الجمالية للواقع الافتراضي والمعزز الى تقديم صورة مثالية ،وبهذا تجاوز الفن الرقمي حدوده الجمالية ،ليغدو اداة فعالة بيد المخططين والفنانين، لاختيار تصاميم مستقبلية ، كما توج هذا المسار بدخول برامج الذكاء الاصطناعي التوليدي والتي تعمل على بناء بيئات خيالية مثالية، متاحة للتنمية المستدامة وقيم الطاقات النظيفة ،كما قدم الفن الرقمي واقعا جمالي إيكوتوبي، بديل

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عن الواقع الحي، وهذا ساعد في تقديم الفن جمالي رقمي لحضارة رقمية مثالية متكاملة ، تجمع بين الإبداع الإنساني والذاكرة الرقمية في صور لمدينة فاضلة منشودة .

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري

١ أثبت البحث ان الإيكوتوبيا الرقمية هي نظرة بيئية مثالية جمالية ، خيالية تسعى الى ربط العلاقة بين الافراد وبيئتهم. كما ترشد للتخلص من الجهل والتخلف الفكري والطبقية المجتمعية .

٢ ركزت الإيكوتوبيا الرقمية على العلاقة المساواة بين المجتمع، وكانت الغاية خلق مجتمع مثالي لبيئة مثالية تحمل في طياتها الجمال .كما اهتمت بالفن العمارة وخصوصا الرسومات الهندسية والتي وصفتها بالتعبير الاقتصادي الاجتماعي .

٣ اثبت البحث في جمالية الإيكوتوبيا الرقمية على نظرتان فلسفيتان الاولى غربية استخدمت فيها الفن في مجال التحرر ونشر الوعي والاتجاه نحو المثالية الجمالية، اما الشرقية فوجدت فيها تناغم كوني وجودي .

٤ تبين في البحث بأن جماليات الصور الإيكوتوبيا الطوباوية ،جاءت نتيجة ظهور العلوم الإنسانية الحديثة والمعاصرة في سوسيولوجية الفن وعلم النفس .

٥ اكد بعض الفلاسفة ومنهم سقراط ان الجمال يتكون من الشيء النافع الذي يحقق منفعة للبشر كما اعتبر بعض الفلاسفة ان الجمال الإلهي هو الاسمى والأوحد، كما ان الجمالية تستمد من الموضوعية الأخلاقية .

٦ اثبت في البحث ان جماليات الفنون الرقمية الإيكوتوبيا تأثرت بالثورة الرقمية، فامتازت عن غيرها في إنشاء المدن الخيالية المثالية ،

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث :

يمثل مجتمع البحث النتاجات الفنية لبعض الاعمال المتعلقة بمجتمع البحث والمحدودة دراسياً بما يتعلق في جماليات الإيكوتوبيا في الفن الرقمي المعاصر وعلى نحو اوسع من مواقع الشبكة العنكبوتية الالكترونية العالمية، ولقد ضم مجتمع البحث المنجزات الفنية من الفيديو ارت ، التي ترتبط بحدود البحث على إطار مجتمع البحث بحدود (٧٠) عملاً فنياً ومن تلك الاعمال تم جمعها المتوفرة في مواقع الانترنيت .

عينة البحث :

بغية تحقيق هدف البحث اتبع الباحث الاسلوب القصدي لتحديد عينة البحث من مجمل الاعمال الفنية والمتمثلة لمجتمع البحث ، وقد انتقى الباحث (٣) اعمال فنية متنوعة .

المنهج المستخدم :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل العينة المختارة بطابع نقدي يحدده هدف البحث

اداة البحث :

قام الباحث بالاعتماد على الإطار النظري كأداة قياس للتحليل وبصياغة نقدية جمالية تتماشى مع هدف البحث .

تحليل العينة

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج (١)

اسم الفنان : مايتوسانت - ارنووفريقة

مصمم فرنسي من اصل كندي

اسم العمل : Normal Studio - ليلى مرصعة بالبجوم

المادة : تقنية رقمية LED

تاريخ العرض ونوعه : ٢٠١٥ فيديو أرت

في هذا الاستديو نجد هناك اختلاف في العرض، مزج بين اللوحات المتحركة والثابتة، بحيث تحررت الأعمال من الإطار الثابت ،واصبحت كأنها دوامة متدفقة على جميع اسطح اروقه الاستديو، كما كانت الاعمال تتغير تباعاً وهذا ما يحفز المتلقي المتابعة والتشوق، لرؤية اعمال جديدة في هذا الاسلوب الغريب، اقتطع الباحث مقطع من العرض في ايقاف اللحظة على لوحة ليلى مرصعة بالنجوم، ما نراه في هذا العرض ليس مشهداً عادياً، بل انه انبثاق من مشهد إيكوتوبي جمالي تكون في بيئة طوباوية خيالية مثالية، نرى في هذا المشهد المتحرك بين لحظة واخرى هناك كسر لجوهر التاريخ البصري القديم، والذي كان فيه المتلقي مشاهد سلبياً، اصبح المتلقي هنا يعيش داخل العمل ويتأمل ضربات الفرشاة المتحركة لفان كوخ، فيتموج اللون الأزرق على جسد المتلقي، وهذا ما يُكون انعكاس لفضاء اللوحة على شكل دوامات حلزونية، في هذه الرسومات حينما ينظر اليها المتلقي يشعر بإحساس نفسي عميق، ويتأمل بما كان يقصد الفنان في تنفيذ هذه اللوحة ويستشعر بجمالية هذا العمل ،حول تموج الالوان الازرق مع الضربات مع الخطوط الدوامة مع الكوكب والارضية المنعكسة عليها، اصبح هناك تناغم وجود كون مثالي كما في المؤشر(٤) من خلال جماليات هذا العرض تبين لنا انه اشبه بالمدينة الفاضلة الإيكوتوبية التي ترشد الى التخلص من التخلف الفكري، وتعمل على مبادئ الاشتراكية كما في المؤشر (٥)يجتمع المتلقين ويحيطهم العمل من جميع الجهات، هنا يتراءى على المتلقي بأن فان كوخ لم يرسم سماء، بل اقام ببناء عالماً قابلاً للسكن نرى ان الاسقف تنهمر بالتدفق الرقمي للون الازرق، والارضيات تنبض بضربات الفنان وبريشته المتحركة، والجدران تتنفس بأزقته الصغيرة، كما في المؤشر (٦) حينما نتحدث عن جماليات العمل الفني لفان كوخ فانه ينطبق تماما على الايكوتوبيا للمدينة المثالية ورواية كلينباخ الشهيرة، نصف فيها مجتمعامتصالحاً مع بيئة مثالية وطبيعة خلابة، نرى البنى الاجتماعية في جوهر العمق الوجداني التي ربطت الإنسان والعالم الطبيعي كما تعد اللحمة الحميمية بين الطبيعة والانسان والمحيط به ضمن نضوج استيعاب لذاكرة الواقع الخيالي، التي تحرر من قيود الواقع المادي كما في المؤشر (١) و(٢)وان فان كوخ يعبر عن هذه اللوحة بانها ليست تصوير للطبيعة بل عبر عنها بعلاقه وجدانية مع الكون، حين نستقطع هذا المشهد الرقمي والمتحرر من اطار اللوحة المنتشرة على ارضيات وجدران الصالة، فانه يعيد للفنان بعده الكوني الذي اختزله على سطح اللوحة، تميزت التقنية الرقمية بطابع جمالي ،فأصبحت كأداة مهيمنه لاسترداد الحياة الاسطورية، عبر دمج العناصر المادية والتكنولوجية، لتحول الفضاء الى تجربة غامره يندهش فيها المتلقي ويعيش عالماً خيالياً بعيد عن العالم المادي ،كما ان هذه التقنية لا تخدم الاستهلاك والانتاج، بل تخدم إعادة تصالح الإنسان مع طبيعة الفنان، وفي هذا العرض نرى ان هناك عمق فلسفي تاريخي يعرض من خلاله جماليات هذا الفن الرقمي عبر الوان كونية زرقاء، يستحضر فيها المتلقي المشاهد الرومانتيكية كما رسمها (دايفد فريدريش)في لوحته التأمل امام بحر الضباب، هنا الفرق الجوهري في موقع الإنسان يكون خارج الطبيعة وينظر اليها، اما في هذا العرض الرقمي فاصبح الانسان في داخلها ومحاط بها، هنا اصبح الانتقال من الخارج الى داخل الفضاء الإيكوتوبي الجوهري، من متلقي متفرج الى متلقي منتمي اليها ، نرى فيها رسالة جمالية رقمية إيكوتوبيا.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج (٢)

اسم الفنان : شركة بيكسوبابلي

اسم العمل : Memorial

المادة : جدارية رقمية بتقنية 3D

تاريخ العرض ونوعه : ٢٠٢٠ فديو ارت

تمثل هذه الجدارية الرقمية بنية بصرية هجينة، جمعت بين الاعلان التجاري والمشهد المسرحي والمحاكاة الافتراضية أسست تجربة جمالية غامرة لم تكتفي بعرض صوره ثنائية الابعاد، بل عبرت عن مشهد غني يحمل فيه احداث ثلاثية الابعاد ،نضجت عبر استيعاب خيالي كما في المؤشر (٦) واذ نظرنا الى هذه الجدارية لا نرى بانها لوحه اعلانية تقليدية، بل نراها كفضاء تقني حي يتبدل فيه المشهد باستمرار، يتفاعل فيه الجسد البشري مع الذاكرة البصرية وتصاحبه جمالية إيكوتوبية رقمية، تقدم واقع افتراضي كما في المؤشر (٣) يوهم من هذا المشهد بأنه كسياق حضاري غير مسبوق، وكونا نعيش في تصادم مع عالم المادة الصلبة بكل ثقلها وحضورها الجسدي ومع العالم الرقمي بخفته ، هنا الفنان اسكننا المنطقة البرزخية كما في المؤشر (٤) معتبر ها حقلاً خصباً للتعبير، وهذا ينتمي الى الخطاب النقدي المعاصر للفن الاعلامي العام، ان هذا العمل يجسد الاشكال المنحوته امام المتجر، والتي خرجت من عالم افتراضي ثلاثي الابعاد، وهنا منح العمل بعداً ايحائيا تجاوز وظيفته الاعلانية، لبناء تجربة حسية خيالية تشاركية لغيت فيها الحدود بين المحاكاة والواقع نلاحظ ان هذه الجدارية كأنها مسرح معماري مفتوح في قلب المدينة، وهذا ما نراه في تاريخ الفن الغربي الذي يحمل فيه جماليات العمل نرى فيه الاعمدة الكلاسيكية اليونانية والنافورة الاثرية الحجرية اما الشخصيات تبان بملامح شبه نحتية، تتحرك في فضاء ثلاثي الابعاد ،وهذا ما يوهم المتلقي بأن هذا العمل قد انفتح على العالم الحقيقي، وان ايقافنا للحظه في هذا الايهام البصري ،الذي لا يقوم على الخداع التقني وحده، بل يرى فيه استثماراً عميقاً في فكرة الانغماس، اصبحت من مقومات السمات الجوهرية في جماليات الفن الرقمي كما في المؤشر (٢)، نرى في هذا الطابع المعماري من اعمده كورنثية فيها زخارف جصية باروكية، تحمل في طياتها تاريخاً واضحاً من عصر النهضة مما عكست لنا حقبة تاريخية، كان فيها الإطار يحد فانكسرت هذه الحدود لتخرج عن سياقها المحدود فينشا للمتلقي شعور غريب في جمال رقمي إيكوتوبي كما في المؤشر(٦) والذي يشعر من خلاله المتلقي بان المدينة تحولت الى بيئة افتراضية حية تستجيب للحضور فتختفي الحدود بين المدينة والشاشة وبين الصورة الرقمية والكتلة المعمارية بفضاء افتراضي متحول، كما نرى ان هناك تماثيل تشبه التماثيل اليونانية والتي امتازت بالنسب الدقيقة وجمالية، وهنا تتجلى علاقات عميقة بجماليات الإيكوتوبيا ،في هذا الفن الرقمي نرى ان الجدارية مثلت مفهوم بصري فلسفي بطريقه ذكية مركبة، الخلفية الرقمية مزجت عناصرها بين الظاهر للطبيعة المثلة بالسماء والغيوم البيضاء والمياه المتدفقة من النافورة ، والحضارة الأكلاسية الفخمة كما في المؤشر(٣) مع شخصيات يوميه وهذه الشخصيات بالتحديد مثل جزء من قلب الرسالة الفلسفية، فهذه الشخصيات ليست بأنها ابطال اسطوريين رومان، ولا بشخصيات تاريخية عظيمة، بل هي عبارة عن بشر عاديون يمارسون يومياتهم باللغة الاعتيادية ،منهم يحمل القهوة ومنهم من يتسوق، والاخر يصور بهاتفه ،وهذا يتقاطع العمل مع ما يسميه (هيجل) الجمال في المألوف وما طور بعده المنظر المركزي في نظرة (هنري لوغيفر) في نقده الشهير للحياة اليومية، نرى ان هناك ارتباط الجسد في هذا العرض الرقمي، والذي زاد قوة هذا العمل، من خلال الحركة المستمرة بين الحين والاخر، فالجسد في هذه الجدارية الرقمية لا يستقر على صورة واحدة، بل يعيد حركاته في سمة زمانية، مما يعكس لنا الذاكرة البصرية المتغيرة، وهنا توصف لنا المفكرة (اركون) في هذا العمل مفارقة الحداثة والتي استوعبت الجمالية الغربية ووظفت

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ضمن تفوق تقني ،وفي الوقت ذاته تتحول الى شيء مغاير، نرى في العمل نافورة رومانية وهذا ما يحمل ثقافة جمالية مستعارة من اليونان ربط الفنان ودمج الثقافة اليونانية مع العمل الرقمي المعاصر، وهنا انعكست في داخلة الثقافة الرقمية على الزمن المتحول القائم على التجدد اللحظي لمضامين الصور، والذي استخدم فيه العنصر الكلاسيكي ليصبح ممزوج بمحاكاة التقنية والتراث ،ومن هذا المنطلق فان العمل يستحضر فيه الذاكرة البصرية للحضارة المثالية الجمالية القديمة، التي تحمل في طياتها الجمال الفني والنسب الدقيقة كما ذكرنا سابقا، فنرى في هذا المشهد المتحول نستعيد التاريخ الرمزي عبر صورة جمالية إيكوتوبية افتراضيه دخلت فيها الاعلان والتقنية الرقمية وفن العمارة والجسد في قيمة جمالية، كما في المؤشر(٦) وفي هذا العمل الرقمي لا تكمن فقط فيه الجمالية التقنية او قدرات جذب المتلقي، بل في نجاح تحويل الفضاء التجاري الى تجربة إيكوتوبية مثالية، فالمتلقي لا يقف امام هذه الجدارية من اجل ان يشاهد المنتج بقدر ما يدخل حالة في الانغمار والاندهاش البصري ،إذ تجعله يعيد النظر في الجدارية لأنه لا يرى مجرد فضاء عمراني بل صورة، بل يرى مدينة جميلة فاضلة، تظهر فيها حركات نابضة، تحمل فيها لغة جمالية إيكوتوبية، مثلت نموذجاً متقدما يتجاوز الفصل التقليدي، بين الحياة والفن، كما تعيد علاقة الإنسان بالمدينة عبر هذا الوسيط الغامر التفاعلي، مما يجعل الواقع نفسه امتداد للواقع الافتراضي الرقمي كما في المؤشر(٥) وينغمر فيها المتلقي بوصفه جزءا من هذه البيئة الحسية الرقمية الديناميكية كما .

انموذج (٣)

اسم الفنان : Heris Gendvilaa

اسم العمل : بدون عنوان

المادة : تقنية رقمية ذكاء اصطناعي

تاريخ العرض ونوعه : ٢٠٢٥ فيديو أرت

المصدر :

https://www.facebook.com/share/r/1BR77aPbha/

انبثقت هذه اللقطة من تمثيل بصري خيالي رقمي متكافئ، جمعت فيه البنية البصرية المركبة، بينما هو كوني وما هو خارجي طبيعي، وما هو نفسي ، أنتج لنا عالماً تخيلياً، تشابكت به طبقات الدلالة التي استدعى منها الفنان التحضيرات الفلسفية الجمالية كما في المؤشر (١) ،يعد هذا العمل من سياقات الخطاب الجمالي المعاصر والتي تشكلت منه إيكوتوبيا الفن الرقمي كما في المؤشر (٣) نرى في هذا العمل ليس هناك تعامل مع الطبيعة على إنها كخلفية جمالية صامته، بل اعتُبرت ككيان كوني متداخلا مع الوعي الانساني ،وان تقنية الخيال المستقبلي في العمل تضع المتلقي في لحضته الاولى امام مشهد هجين ،تعالقت فيه الطبيعة الحلمية مع عناصر طبيعة الفضاء الكوني ،ومن هذا المنطلق نرى ان الصورة تتحول الى فضاء تأملي يطمح بها الفنان الى اعاده صياغه العلاقة بين الكون والإنسان ما بعد الواقعية الخيالية الجمالية، استند فيها الفنان بإمكانيات الذكاء الاصطناعي وهذا يعد إنتاج جديد للفن الرقمي، نرى في العمل ان هناك استعارة مركزية وهذ ما يؤدي الى وظيفة فلسفية عميقة كما في المؤشر (٥) والذي يمثل العقد الكوني، واسماه الفيلسوف (هيجل) بروح المطلق فانه يتجلى في لحظة طبيعية كما يحتل هذا الوجه مركز التكوين ليبدو انه اشبه بالأرض المكتسبة، للملامح الإنسانية، نرى هناك تحول في احدى العينان الى نافذة كونية، تتدفق منها مياه الشلال ،كما انها مفتوحة على الفضاء، يتشكل من اعلى الراس شلالاً نرى في هذا الامتزاج الفني المتشكل من العالم البيئي والوجه بعدا فلسفيا تلاشت فيه الحدود الفاصلة ليقدم

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بيئة جمالية إيكوتوبية كونية كما في المؤشر (٢) المرتبطة بالفضاء والكواكب السماوية، التي تدور حوله ،وهذا ما يمنح بعدا ميتافيزيقيا واضحاً تبدو فيه الطبيعة جزء من النظام الكوني الذي لا ينفصل عن الطاقة الكونية، وحركات الفلك، ان الضوء النازل من السماء تمثل بتجلي روحي، ربط العالم بالفضاء السماوي، وهذا ما يتجاوز الفهم التقليدي للطبيعة نرى في هذا المشهد الجمالي المستقطع من الفيديو أرت يقدم لنا كيانا حيا يمتلك بعداً روحياً عميقاً، وهذه اللقطة لا تكتفي بإنتاج مشهد جمالي، بل جعلت المتلقي يتأمل داخل الكون لموقع الإنسان ويعيد التفكير في علاقة مع الطبيعة ضمن رؤية إيكوتوبيا متوازنة، ان الجانب الحركي في هذا العمل عبر فيه الفنان عن قوانين الفيزياء للمكان التقليدي، تشكلت جميع الكواكب في بنية حلمية، تستدعي مفهوم البيئة الإيكوتوبية الجمالية يسعى فيها البشر الى استعادة وحدة مفقودة من الطبيعة، وان هذا المشهد الإيكوتوبي لا يقدم كعودة رومانسية الى الطبيعة البدائية، بل يعد كتصور مستقبلي تداخلت فيه التقنية الرقمية، لتقدم عالماً خيالياً لمدينة فاضلة، صور لنا الذكاء الاصطناعي وربطه بالعلاقة الانطولوجية، وتأكيداً على ذلك ربط الإنسان بالطبيعة ليتجاوز محور الهيمنة، فنرى في المشهد تداخل واحتضان متبادل، ان الحركة في هذا المشهد المستقطع من هذا الفيديو حول جوهرية الطبيعة الى عمل فني، فيه دوران للكواكب وتحرك الاشجار وتسليط ضوء الشمس وحركة المشهد، يصبح هنا المتلقي في انغمار للمشهد، في حلقة لا تنتهي ، وهذا ما اسماه (برجسون) بالديمومة البرجسونية، و هذا ما ينطبق في هذه اللحظة المستمرة الجمالية ، كما اعتمدت اللوحة على التكيف اللوني ،الذي يكرس الاحساس للمتلقي بالفانتازيا الرقمية، نرى ان هناك توازن في هذا التحول الذي احدثه الذكاء الاصطناعي، يصبح هذا الانتاج الفني المتشكل عبر خوارزميات تتدفق فيها الجماليات الصورية ،فالفنان هنا يعكس مخيلته الإنسانية للذكاء الاصطناعي، ليعيد تعريف دوره بوصفه المنظم للرؤية الخيالية، لذلك يبدو على العمل الفني مثالاً واضحاً لعوالم الإيكوتوبيا كما في المؤشر (٦)، يرى المتلقي في هذا العمل الديمومة و الحركة المستمرة، وهذا ما يجعل لكل متلقي مشاهدة لتجربة جديدة، نرى في الجانب الايسر للوحه برج معماري وكأنه استحضر من ساعة لندن ودمج مع العمارة الاندلسية، وهذا الجمع يعتبر مفهوم فلسفي حضاري يوحد به المعمارية الإنسانية ضمن المدينة الفاضلة المثالية، هنا الفنان يستحضر لـ(أفلاطون) و(الفارابي) و(ابن رشد) ليقول ان المدينة الفاضلة التي تخيلها الوعي البشري، لا تنتمي لحضارة بعينها بل تجمع ما انتجه العقل البشري عبر تاريخ طويل، ومن هنا نرى ان التخيل الجمالي يعمل على إنشاء فضاء جميل هجيني تتحقق فيه جمالية المدينة الفاضلة .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها :

١- قدمت الصورة الجمالية الرقمية الإيكوتوبيا تخيلات فكرية لإنشاء مستقبل مستدام . كما في جميع النماذج .

٢- نتيجة تطور الاجهزة والبرامج الحاسوبية واللوحية اصبح هناك تقدم غير مسبوق في معالجة الصور الرقمية الإيكوتوبيا ، اتاحت لنا واقع مثالي جمالي بديل عن الواقع المادي . كما في جميع النماذج .

٣- ان دخول الذكاء الاصطناعي في الفن الرقمي ، انتج قدرات ذهنية خيالية ، قادرة على انشاء بيئة فنية ذات بنية جمالية مثالية . كما في الأنموذج (٣)

الاستنتاجات :

١- استنتج من البحث بأن انتاج الصور الرقمية الإيكوتوبيا اتاحت لنا عالم خيالي جديد ، بديلاً عن الواقع المادي وسريع الابتكار

٢- تميزت جمالية الصورة الرقمية الإيكوتوبيا بمرونة برامجها الحاسوبية في تعديل اللون واضافة التأثيرات التفاعلية عليها .

٣- ان الذكاء الاصطناعي قدم لنا بيئة مثالية تحمل في طياتها صور جمالية رقمية .

التوصيات :

١- إنشاء صالات رقمية في الجامعات والمعاهد يعرض من خلالها اشكال واعمال فنية إيكوتوبيا تخفف من الضغط الدراسي وتعمل على تقديم بيئة مثالية .

١- تدريس هذه المادة في المعاهد واكاديميات الفنون الجميلة .

٢- عرض هذه الاعمال في الشاشات العامة وفي المتنزهات لما لها من تأثير ايجابي على المجتمع .

المقترحات :

يقترح الباحث اجراء الدراسات التالية

١- جماليات الخيال الإيكوتوبي الفني في الالعاب الرقمية والميتافيرس .

٢- تجليات الصورة الخيالية للإيكوتوبيا في الفن الأنميشن الرقمي .

References

The Qur'an (Al-Naḥl 16).

R. A. M. (1998). Aesthetic sense and the history of art: A study of aesthetic and artistic ،Abbas values (1st ed.). Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing and Publishing.

and beauty: The trilogy of creative life (1st ed.). Dar Al-، art، R. A. M. (2014). Human،Abbas Wafaa for Printing and Publishing.

R. (2016). The digital artwork and the concept of transcending time and space ،Abdelrahman Helwan University]. ، Faculty of Fine Arts،[Master's thesis

R. (2000). Aesthetics and technology. Dar Al-Maaref.،Al-Basyouti

D. (2022). Viewing images of jagged texture ، & Friedman، T.، Nadav، B. S.، Hasler، H.،Aldouby ،in digital artwork affects body sensations: A virtual reality study. Psychology of Aesthetics 38–47. https://doi.org/10.1037/aca0000522، 19(1)، and the Arts،Creativity

et al. (n.d.). Activating morpho theory in the design of contemporary glass murals. ، R. M.،Ali 234. https://doi.org/10.12816/0040799، (8)،Journal of Architecture and Arts

M. (2024). Mechanisms of memory retrieval and the stimulation of imagination in ،Al-Khuzali University of Basrah. ، College of Fine Arts،contemporary painting [PhD dissertation

M. (2018). Aristotle and Scientific Thinking (1st ed.). Cairo: Dar Al-Arabiya.،Al-Nashar

، M. I. A. B. (1982). Mukhtar al-Ṣiḥaḥ [Abridged Dictionary of al-Siḥaḥ]). Beirut،Al-Razi Lebanon: Dar al-Kutub al-Lubnani.

Lebanon: Sharikat al-Matbuʿat ، M. (1996). Al-Muʿaṣarah [Contemporary currents]. Beirut،Amehz lil-Tawziʿ wa-al-Nashr.

A. R. (2026). Pixel perfection in graphic design: Balancing tradition ، & Garcia، P. Q.،Anderson 210–228. https://doi.org/10.1080 .، 42(3)،and innovation. Visual Communication Quarterly

André Lalande. (1980). Vocabulaire technique et critique de la philosophie (13th rev. & expanded p. 600.، France،ed.). Paris

Encyclopedia of aesthetics. Oxford ، T. (1998). Digital media. In M. Kelly (Ed.)،Binkley University Press.

E. (1975). Ecotopia. Banyan Tree Books. ،Callenbach

E. (n.d.). Ecotopia (Summary version). Bookey. Digital PDF edition.،Callenbach

Dar Sotor Library. Retrieved ، 1st ed.)، Trans.،Carole Talon-Hugon. (2023). Aesthetics (A. Miftah from Telegram Channel Archive.

and animation. ، texturing، A. (2011). The fundamentals of 3D modelling،Chopine

Portugal: ، N. (Ed.). (2016). Ecotopia: A sustainable vision for a better future. Porto، Coelho University of Porto. Digital Library Edition.،Faculty of Arts

N. (2003). L'art ie vient au numerique: Comment la technologie od ، & Hillaire، E.،Couc Hot monde de l'art. Flammarion.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦

، 15(2)، and vision. Organization & Environment، sustainability، M. (2002). Ecotopia،De Geus 187–201.
M. (2015). Application of augmented reality techniques in through-life ، & Dalle Mura، G.،Dini https://doi.org/10.1016/j.procir.2015.07.044.، 38،engineering services. Procedia CIRP
No. 69). Dar Al-Jahiz ، K. (1980). The aesthetics of arts (Al-Mawsu'ah Al-Saghirah Series،Eid Publishing House.
R. (1982). ACM president's letter: Pixel art. Communications of the ، & Flegal، A.،Goldberg 25(12). https://dl.acm.org/doi/10.1145/358788.358731 ،ACM
and art: Attitudes toward artwork ، artists، N. M. (2019). Artificial intelligence، & Curran، J.،Hong ،produced by humans vs. artificial intelligence. ACM Transactions on Multimedia Computing 58. https://dl.acm.org/doi/10.4145/3326 .، 15، and Applications،Communications
A. M. (2015). The aesthetic concepts of digital arts in light of the variables of modernity ،Ibrahim 163. ، InSEA،and postmodernity. Education Through Art Journal
University of Basrah].، College of Fine Arts،international mural art [Master's thesis
J. (1982). Al-Muʿjam al-falsafī (Vol. 1). Dar al-Kitab al-Lubnani.، Jidyana
Trans.). Beirut: Dar al-Haqiqa.، S. (1983). Access to the State (A. Abd al-Malik،John
Syria: Arab Writers Union Publications. ،Khalil Musa. (2008). Poetics of aesthetics. Damascus
Rev.). Hindawi ، Trans.; Y. Mourad، C. (2023). Principles of aesthetics (M. Maher،Lalo Foundation for Education and Culture.
A. H. (2013). Aesthetics and the philosophy of art. Dar Al-Tanweer for Printing and ،Matar Publishing.
M. I. (2008). The philosophical dimensions of employing illusory and actual ،Mohamed Amer Helwan ،movement in postmodern arts (Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Fine Arts University.
M. J. (2017). Study on employing the capabilities of modern digital technologies and ،Mohammed their applications to develop design thinking and creative design in printed press advertising.
M. O. (1980). Sensory perception according to Avicenna .Dar Al-Shorouq. ،Najati
C. (2016). Ecology and environmental awareness in 1960s–1970s terraforming stories. In ،Pak Terraforming: Ecopolitical transformations and environmentalism in science fiction. Liverpool University Press.
Arts ،Photography and life. (1984). Knowledge of the World Series. National Council for Culture and Letters.
Egypt: Asir Alkotob for Publishing and ، Trans.). Cairo،Plato. (2018). The Republic (H. Khabbaz Distribution.
،Ramadan Al-Sabbagh. (2003). The aesthetics of art: The ethical and social framework. Alexandria Egypt: Dar Al-Wafaa for Printing and Publishing.
University of ، W. A. (2006). Philosophy of art and aesthetics. College of Fine Arts،Shana'a Ministry of Higher Education and Scientific Research. ،Babylon
B. (2023). Visions of the sustainable society: The new civilization of Ernest Callenbach: ،Sheehan Ecotopia. SSRN. https://ssrn.com/abstract=43382142
H. (2020). Ecotopia revisited in image: The imagined (and enacted) peril and promise of ،Taylor Climate consciousness and environmental ،Portland. In S. I. Dobrin & C. R. Weisser (Eds.) activism in composition: Writing to save the world (p. 32). Lexington Books.
Egypt: Dar Al-،Zakaria Ibrahim. (1988). The evolution of art in the contemporary era. Cairo Murtaja Library.

Social Media and the Formation of Artistic Value in the Digital Presentation of Contemporary Plastic Art

Abstract:

The study examines the role of social media and the Formation of Artistic Value in the Digital Presentation of Contemporary Plastic Art, based on the analysis of two artistic case studies using theoretical indicators. It aims to reveal how social media influence the formation of artistic value in digital art presentation. The research shows that artistic value is no longer confined to traditional aesthetic standards or critical evaluation, but is produced within a network of digital interactions involving the artist, the audience, and the platforms. The audience actively participates in guiding and reproducing the work, transforming the art display experience into an accumulative and dynamic process based on real-time interaction and digital engagement. This reflects a redefinition of the relationship between the artist, the audience, and technology, demonstrating that artistic value in digital spaces is not fixed but socially and technically produced. The study confirms that social media platforms can function as productive tools for generating beauty and value, rather than merely serving as channels for display and communication.

Keywords: **Social Media, Artistic Value, Digital Interaction, Networked Exhibition**

وسائل التواصل الاجتماعي وتشكيل القيمة الفنية في العرض الرقمي لفن التشكيل المعاصر

عمار صباح عبدالله

https://orcid.org/0000-0002-1101-3494

/Ammar.abdulla@uobasrah.edu.iq

فراس عبد الجبار عبد ثابت

https://orcid.org/0009-0008-8742-6843

firas.abedaljabbar@uobasrah.edu.iq

كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

ملخص البحث:

يتناول البحث دور وسائل التواصل الاجتماعي وتشكيل القيمة الفنية في فن التشكيل المعاصر، مستنداً إلى نموذجين فنيين تم تحليلهما وفق مؤشرات نظرية وهدف الكشف عن دور وسائل التواصل الاجتماعي في تشكيل القيمة الفنية في العرض الرقمي لفن التشكيل المعاصر، ويكشف البحث أن القيمة الفنية لم تعد مقصورة على المعايير الجمالية التقليدية أو التقييم النقدي، بل تُنتَج ضمن شبكة تفاعلات رقمية تشمل الفنان والجمهور والمنصات، حيث يشارك المتلقي في توجيه العمل وإعادة الإنتاج، حيث تتحول تجربة العرض الفني إلى عملية تراكمية وديناميكية، تعتمد على التفاعل اللحظي والمشاركة الرقمية، ما يعكس إعادة تعريف العلاقة بين الفنان، الجمهور، والتقنية، ويُظهر

التحليل أن القيمة الفنية في الفضاء الرقمي ليست ثابتة، بل مشروع متغير يُنتَج اجتماعياً وتقنياً، مؤكداً أن منصات التواصل الاجتماعي يمكن ان تصبح أدوات إنتاجية للجمال والقيمة، لا مجرد وسائل عرض وتواصل فقط.

الكلمات المفتاحية: وسائل تواصل اجتماعي، قيمة فنية، تفاعل رقمي، عرض شبكي

الفصل الأول

الإطار العام

مشكلة البحث

مع التحول الرقمي المتسارع في القرن الحادي والعشرين، برزت وسائل التواصل الاجتماعي كمنصات فاعلة لإنتاج وتداول وتلقي الفنون البصرية، فلم تعد المعارض التقليدية هي القناة الوحيدة لعرض الأعمال التشكيلية، بل أضحت الفضاءات الرقمية مجالاً رحباً للتفاعل بين الفنانين والجمهور، وقد أسهمت هذه المنصات في زيادة فرص الانتشار، ووفرت آليات جديدة للتفاعل المباشر مع العمل الفني ومشاركته، مما منح الجمهور دوراً أكثر فاعلية في صياغة معايير الجاذبية والقيمة الفنية، هذا الواقع المستجد يعكس تحوّلاً جوهرياً في مفهوم القيمة الفنية، حيث لم تعد تُبنى حصراً على أسس نقدية أو مؤسساتية، بل باتت تتشكل أيضاً عبر التفاعلات الرقمية وآليات الانتشار التي توفرها الشبكات الاجتماعية، ومن هنا تبرز إشكالية البحث في هل تسهم هذه المنصات في تعزيز قيمة الفن ونشره وإعادة إنتاج مكانته الاجتماعية والجمالية، فضلا عن اتاحة فرصاً جديدة للفنانين؟ وهل تفرض معايير تقييم جديدة قائمة على الشعبية والانتشار السريع، بشكل يجاور أصالة المعايير النقدية التقليدية؟

أهمية البحث والحاجة اليه

تتبين أهمية البحث في دوره على إثراء المعرفة الأكاديمية والفنية، إذ يقدم دراسة للعلاقة بين العرض الرقمي للفن وتوسيع قيمته، فضلا عن تسليط الضوء على الدور الاجتماعي والجمالي له، بينما تتحدد الحاجة للبحث في التغير السريع في آليات العرض والتفاعل الرقمي الذي يستدعي فهماً معمقاً لتأثيره على سوق الفن والجمهور، لوضع استراتيجيات عملية للفنانين والمؤسسات الفنية للاستفادة من المنصات الرقمية دون المساس بأصالة وقيمة الفن.

هدف البحث

الكشف عن دور وسائل التواصل الاجتماعي في تشكيل القيمة الفنية في العرض الرقمي لفن التشكيل المعاصر.

حدود البحث

يتحدد البحث موضوعياً بدراسة دور وسائل التواصل الاجتماعي في تشكيل القيمة الفنية للأعمال التشكيلية عند عرضها رقمياً، ينحصر البحث في الفترة الزمنية بين العام ٢٠١٩ ولغاية ٢٠٢٣، يقتصر البحث على دراسة تجربة الفنانة (صوفيا تي) والفنانة (تشاو شياولي) والفنان (بيبل) المعروضة عبر المنصات الرقمية ووسائل التواصل الاجتماعي على نطاق عالمي.

تعريف المصطلحات

أولاً/ وسائل التواصل الاجتماعي

_ **اصطلاحاً**: (المواقع التي تسمح لمستخدميها بمشاركة المعلومات عالمياً، وتستخدم المواقع في إزالة المسافات الافتراضية بين المشاركين للتجمع وطرح ومشاركة المعلومات) (Fattah، ٢٠١٧)

_ (وسائل التواصل الاجتماعي هي كل شيء عن الناس، حول فهم ما يحفز الناس كأفراد وفي مجموعات، فهي تضمن ست قوى نفسية مقنعة، وهي المعاملة بالمثل، والإثبات الاجتماعي، والإعجاب، والسلطة، والندرة، والالتزام) (Maharani و Sevriana، ٢٠١٧)

_ **اجرائياً**: (مصطلح معاصر يشير الى البرامج التي تتمحور حول التواصل الاجتماعي بين البشر عالمياً على الانترنت عن طريق الأجهزة المحمولة والحواسيب، وتكون طبيعة هذا التواصل والتداول والمشاركة بالمحتوى المكتوب والصوري والفيديوي)

ثانياً/ قيمة

_ **لغةً**: (مفردها قيمة ذكرها ابن منظور بأنها: ثمن الشيء بالتقويم نقول: تقاوموا فيما بينهم) (Manzoor، No date)

_ **اصطلاحاً**: (تطلق على كل ما هو جدير باهتمام المرء وعنايته لاعتبارات اقتصادية أو سيكولوجية أو اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية) (Saliba، ١٩٨٧)

ثالثاً/ العرض الرقمي

_ **اجرائياً**: (وهو المحتوى المعروض رقمياً باستخدام الأجهزة الموجهه لحواس الانسان بغض النظر عن اصل المحتوى، وعلى الاغلب يكون محتوى بصري او سمعي مصدره الانترنت ووسيلته الشاشات والعروض الضوئية وبالغالب الأجهزة المحمولة)

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول/ وسائل التواصل الاجتماعي والقيمة الفنية

شهدت القيمة الفنية للأعمال التشكيلية تحولات جوهرية في العصر الرقمي، نتيجة تداخل التكنولوجيا والثقافة وممارسات الجمهور الرقمي، ما أدى إلى تقديم بنية عرض جديدة وغير تقليدية، ففي السابق كانت القيمة الفنية وطريقة عرضها تعتبر شأناً مؤسساتياً بحتاً تُحدد من خلال المرجعيات الرسمية مثل المتاحف، نقاد الفن، وصالات العرض، حيث يمتلك هؤلاء القدرة على منح العمل شرعيته الجمالية ومكانته في النظام الفني، هذا الإطار المؤسسي كان يفرض تعريفات محددة للجودة والإبداع، ويحدد نطاق الاعتراف بالعمل الفني وفق خطابات نقدية متخصصة، مما جعل القيمة الفنية ثابتة نسبياً ومتجذرة في التقاليد والمعايير النقدية السائدة، لكن مع ظهور وسائل التواصل الاجتماعي والفضاءات الرقمية، أصبح الجمهور الرقمي عنصراً فاعلاً في منح العمل الفني شرعيته الجمالية، ولم تعد القيمة مقصورة على سلطة المؤسسة، بل صارت تتشكل من خلال تفاعل الجمهور واستجابته مع العمل، عبر آليات تفاعل رقمي بمستويات متنوعة، لتصبح عملية ديناميكية متجددة تحددها شبكات التفاعل الرقمية، بشكل أصبح يشمل التداول والمشاركة والانتشار، مما أدى إلى ولادة نموذج جديد يوازن بين السلطة النقدية التقليدية وشرعية الجمهور الرقمي.

اذ يكشف هذا النموذج عن تحولات في البنية الاجتماعية للفنون، حيث تتحول التفاعلات الرقمية إلى آليات لتشكيل اراء جديدة حول الأعمال الفنية، ما يُمكن الفنانين من الوصول إلى جمهور متنوع عالمياً خارج حدود الفضاءات التقليدية لتداول المنجز الفني، فالتحولات الرقمية لم تغير طبيعة تلقي الأعمال الفنية فحسب، بل أثرت على الشرعية الاجتماعية للثقافة الفنية، حيث أصبح للعامة القدرة على التأثير في انتشار العمل الفني في سياق متغير ومستمر، بما يعكس ثقافة المشاركة والتداول الجماهيري، فـ(**قبل عصر الإنترنت، كانت قيمة العمل الفني تُحدد من قبل النقاد الفنيين. أما اليوم، فلم يعد الأمر مقتصراً على المتخصصين في المجال، إذ أصبحت الإعجابات والتعليقات والمشاركات على وسائل التواصل الاجتماعي تعكس أيضًا مستوى الاعتراف بالعمل الفن**) (Yang, 2024) ، ويمثل هذا التحول تحدياً لمفهوم القيمة التقليدية، حيث يتطلب إعادة التفكير في المعايير التي تُحدد جودة العمل الفني، والتوازن بين الأصالة الفنية والشعبية الرقمية، اذ يصبح العمل الفني اليوم موضوعاً مزدوج الشرعية، يجمع بين تقييم مؤسسي تقليدي وآليات تقييم رقمية ناشئة، ما يُحدث نوعاً من التوازن بين الأصالة والانتشار الشعبي، وهذه التحولات تعكس مرحلة جديدة في تاريخ الفن، حيث لم يعد القياس مقصوراً على الجودة النقدية، بل أصبح يتضمن القدرة على التفاعل الجماهيري والتداول الرقمي، مما يجعل القيمة الفنية اليوم أكثر ديناميكية، وأكثر ارتباطًا بعالم متصل ومتفاعل باستمرار، والتحول في طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفني والجمهور، نقل العمل الفني من مجرد كائن مادي يُعرض ويُستهلك، الى شبكة ديناميكية من العلاقات الاجتماعية والجمالية والتكنولوجية، هذه الشبكة تحول التلقي من عملية أحادية إلى عملية مستمرة من الحوار والتفاوض حول قيمة العمل الفني، مما يجعل القيمة الفنية اليوم عملية اجتماعية متجددة باستمرار، وليست مجرد خاصية ثابتة للمنتج الفني.

يمكن القول إن التحولات الرقمية في تقييم القيمة الفنية تمثل مرحلة مفصلية جديدة في تاريخ الفن المعاصر، حيث لم يعد قياس القيمة يعتمد على الجودة النقدية أو الخبرة الفنية وحدها، بل أصبح مرتبطاً أيضاً بالقدرة على التفاعل الجماهيري، الانتشار الرقمي، وإعادة إنتاج المعنى عبر الشبكات الاجتماعية، وهذا يجعل القيمة الفنية اليوم أكثر ديناميكية، متعددة الأبعاد، ما يعكس طبيعة عالم متصل ومفتوح ومتفاعل باستمرار، ويشكل قاعدة أساسية لفهم أثر وسائل التواصل الاجتماعي في تشكيل فنية جديدة للأعمال التشكيلية المعاصرة.

تمثل وسائل التواصل الاجتماعي اليوم منصة حيوية لإعادة تعريف العمل الفني وتشكيل قيمته في السياق الرقمي المعاصر، هذه المنصات ليست مجرد وسيلة عرض تقليدية بل أداة ديناميكية لها خصائص حيوية تؤثر على كل جانب من جوانب الإنتاج والتلقي الفني، ما يجعلها قوة محورية في إعادة صياغة المعايير الجمالية والاجتماعية للأعمال التشكيلية، اذ تتيح المنصات التواصل الاجتماعي، وصول الأعمال الفنية إلى جمهور عالمي واسع، متجاوزة القيود التقليدية التي كانت تحدد انتشار العمل ضمن مساحة جغرافية محدودة، كالمعارض والمتاحف،

فقد (**غيّرت وسائل التواصل الاجتماعي مساحة عرض وترويج الأعمال، اذ كسرّت القيود الجغرافية لصالات العرض التقليدية، مما أتاح للناس تقدير الأعمال الفنية من مختلف أنحاء العالم**) (Yang, 2024) ، هذا الانتشار الفوري يتيح للفنانين الحصول على مصداقية جماهيرية واسعة، حيث تتشكل قيمة العمل ليس فقط من الجودة الفنية أو الخبرة النقدية، بل من حجم الانتشار وتأثيره على الجمهور الرقمي، ومن منظور اجتماعي يعكس هذا الانتشار الجديد عن حريات الوصول إلى الفن، إذ يستطيع أي فنان مستقل أو ناشئ أن يقدم أعماله لمجتمعات واسعة دون وساطة المؤسسات التقليدية.

تتيح منصات التواصل للفنانين والجمهور التفاعل بشكل مباشر، وحتى نشر محتوى مرافق للعمل الفني، مثل مقاطع الفيديو أو التعديلات الرقمية على أسلوب عرض العمل الفني واظهاره على المنصات، حيث يسمح العصر الرقمي للفنانين إنتاج محتوى إضافي يرافق العمل الأساسي، مثل فيديوهات قصيرة، عروض ثلاثية الأبعاد، أو مشاركة خطوات العمل الإبداعي، ما يوسع التجربة الجمالية للجمهور ويجعل التلقي أكثر تفاعلية، هذه الظاهرة تحول العمل الفني من كائن ثابت إلى تجربة متعددة الأبعاد، ما يعمل على بلورة وتوسيع تجربة تلقي العمل الفني لتصبح تجربة جمالية لا تقتصر على العمل الفني نفسه فقط، وهذا التفاعل ليس مجرد مؤشر على الشعبية، بل أصبح أداة لتشكيل القيمة نفسها، من خلال هذا الحوار الرقمي يمكن للفنان إعادة تقييم وتطوير أعماله وفق ردود فعل الجمهور، مما يحوّل العمل الفني إلى كيان حي يتفاعل ويتطور باستمرار، ويُظهر هذا تحولاً في السلطة الإبداعية، حيث لم يعد الفنان وحده مصدر المعنى، بل أصبح التفاعل الجماهيري جزءاً من عملية الإنتاج الفني وطريقة اظهاره، حيث (**يُعمق التفاعل الرقمي ويُضفي طابعاً ديمقراطياً على التبادل الفني مع الجماهير، فقد غيّر دور الجمهور، وطمس الحدود الفاصلة بين مفاهيم مثل "المختص" و"الشعبي"**) (Lee, 2024) ، وتعتمد منصات التواصل على خوارزميات معقدة لتحديد أي المحتوى يظهر للجمهور، مما يجعل مدى رؤية العمل الفني وتأثيره مرتبطًا بمؤشرات التفاعل والمشاركة الرقمية، هذه الخوارزميات تعيد تعريف معيار الجاذبية الفنية، إذ يمكن للعمل الأقل تعقيداً تقنياً أن يكتسب قيمة هائلة إذا حقق تفاعلاً واسعاً، بينما قد تبقى الأعمال الفنية الأكثر عمقاً حبيسة جمهور محدود، حيث يمثل هذا تحدياً للمعايير التقليدية، إذ يفرض إعادة النظر في مفهوم الجودة مقابل الشعبية الرقمية، ويتقاطع هذا الواقع الرقمي مع ما يُعرف بـ (**تأثير ماثيو**) (Merton, 1868) ، الذي يصف ظاهرة اجتماعية في ميل المكاسب التراكمية التي بموجبها يحصل الافراد والمجموعات والاعمال الذين يملكون موارد ومزايا أولية مثل جمهور اوسع مسبقاً أو شهرة، تميل إلى جمع مزيد من التقدير والانتشار بمرور الوقت، في حين يتراجع من يبدأ بموارد أقل، هذه الديناميكية تعزز فكرة أن الاستهلاك الثقافي في العصر الرقمي هو نشاط اجتماعي بالدرجة الأولى، وأن آليات الخوارزميات والتفاعلات الرقمية لا تعكس فقط التفضيلات الفردية، بل تشكل نظاماً متشابكاً يُعيد إنتاج القيمة الفنية ويعيد صياغة مفهومها التقليدي. لهذا تعكس وسائل التواصل الاجتماعي اليوم تأثيراً جوهرياً في تشكيل القيمة الفنية للأعمال، حيث تتداخل خصائص المنصات الرقمية مع طريقة رؤية الجمهور للأعمال وتفاعله معها، يوضح الجدول التالي أبرز هذه الخصائص، وأثر كل منها على القيمة الفنية:

خصائص وسائل التواصل الاجتماعي في تشكيل القيمة الفنية			
ت	الخاصية	ماهيتها	انعكاسها على القيمة الفنية
١	الانتشار الواسع	وصول عالمي خارج حدود الجغرافية	توسع شهرة الفنان وتداول اعماله
٢	التفاعل	اعجابات، مشاركات، تعليقات	الجمهور أصبح مقيماً للفن
٣	خوارزميات الترويج	تظهر المحتوى الأكثر جذباً وانتشاراً	معيار الشعبية ينافس معيار الجودة
٤	إنتاج محتوى مرافق	فيديو، بث مباشر، قصص	بلورة تجربة جمالية لا تقتصر على العمل الفني نفسه

جدول ١ (خصائص وسائل التواصل الاجتماعي في تشكيل القيمة الفنية)

المبحث الثاني: التفاعل الرقمي وفن التشكيل في السياق الشبكي

في البيئة الرقمية المعاصرة، بات التفاعل بين الفنان والمتلقي لا يُنظر إليه كمجرّد تبادل عرض واستقبال، بل كمكوّن جوهري في عملية إنتاج القيمة الفنية للعمل نفسه، هذا الانتقال يُمثل تحولاً جذرياً في دينامية العلاقة بين الفنان والجمهور، اذ تتشكل التجربة الجمالية التي

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تعتمد على صيغة التفاعل بين العمل الفني والجمهور في البيئة الرقمية في وقتنا المعاصر على المعطيات الواردة من الجمهور حول العمل الفني، حيث يعتمدها الفنان وفق ما يعرف (بالتغذية الراجعة) (Feedback)، حين ينشر الفنانُ عملاً ما على منصة رقمية، يستقبل فوراً ردود فعل المتلقّين عبر اليات التفاعل على مواقع التواصل الاجتماعي (إعجابات، تعليقات، مشاركات)، والتي تُعتبر مدخلاً مباشراً يُمكن أن يؤثر في مسار الفنان، وفي طريقة عرضه، وحتى في اطلاعه ومشاريعه المقبلة، حيث أن التفاعل بين الفنان والمتلقي الرقمي يُوفر مؤشرات آنية لجاذبية العمل أو مدى انتشاره، ما يتيح للفنان إعادة ضبط عرضه أو حتى تغيّر في المنهج أو الأسلوب، اذ **(ظهر ان "الإعجابات" و"التعليقات" تؤثر بشكل كبير من خلال التفاعل والفضول كسبب رئيسي للانخراط، كما كان لتجربة الفنان اليومية وتفاعله مع المتابعين تأثير إيجابي على الاعمال الفنية الأكثر اعجاباً)** (Xin Kang، ٢٠١٩)، لذا تصبح التغذية الراجعة ليس مجرد مؤشر بل عنصر بنائي في العمل الفني الرقمي، حيث الفنان يصيغ، الجمهور يرد، الفنان يعيد، دورة مستمرة تُشكل بدورها علاقة إنتاج القيمة، ففي السياق الرقمي، الجمهور ليس فقط متلقّياً، بل مساهمًا فاعلاً في تطور الممارسات الفنية، حين يتفاعل المتلقي مع المنجز الفني، ليفتح ذلك للفنان مدخلاً للتأمل النقدي المباشر في ما ينجح وما لا ينجح في العرض، فالفنانين يمكن ان يستفيدو من هذا التفاعل ليس فقط كتحفيز نفسي، بل كبيانات سوقية (أو تواصلية) يمكن أن توجههم في مراجعة أسلوبهم أو في اختيار موضوعاتهم أو حتى في توقيت ونمط النشر، كما أن المجتمعات الرقمية التي تنشأ حول حساب الفنان تشكّل شبكة دعم تُشجعه على التجريب والمراجعة الذاتية، لذا بدل أن يُعرض العمل كمنتج نهائي فقط، يصبح أسلوب الفنان جزءاً من عملية مستمرة تأخذ شكلاً تفاعلياً، ما يعيد رسم حدود الفنان كمبدع منفرد، ويضعه في حوار دائم مع جمهوره الرقمي، وما يحدث ليس مجرد عرض للعمل الفني في معرض مؤقت، بل بناء شبكة علاقات مستمرة حول الفنان أو الحساب الفني، يُمكن القول إن الفنان ينتقل من مفهوم (معرض مؤقت – جمهور زائر) إلى مفهوم (حساب فني – مجتمع متابع)، هذا المجتمع يشارك ليس فقط في المشاهدة، بل في الحوار، والنقد، والنقل، مما يجعل الحساب بمثابة فضاء إنتاج قيمة، وليس فقط فضاء عرض فقط، وعندما يُؤسس الفنان هذا المجتمع، فإن القيمة الفنية للعمل لا تُقاس فحسب بجودة التنفيذ أو العمق المفاهيمي، بل بمدى التفاعل والمشاركة الجماعية في فضائه، مما يعيد إنتاج مفهوم (القيمة الفنية) كظرف شبكي تفاعلي.

ان صيغة التفاعل مع الاعمال الفنية وفق سياق مجتمعات مواقع التواصل الاجتماعي أصبح تفاعلاً مختلفاً عن طبيعة ما سبق من آليات تفاعل مع الفن عبر تاريخه الطويل، هذا التفاعل ووفق تجربة التغذية الراجعة، وبناء المجتمعات حول الحسابات الفنية، ومساهمة (المتلقين/ المتابعين) في تطور التجربة الفنية، هو ليس تفاعلاً تابعاً للعمل الفني، انما أحد عناصر انتاج القيمة الفنية، فـ**(الفن الشبكي يغير جذرياً مركز التجربة الجمالية من الأشياء الفردية الثابتة إلى التفاعلات الديناميكية بين المشاركين، حيث يتم إنتاج القيمة من خلال التبادلات المستمرة، والتوزيع، والمساهمات المتطورة للجمهور ضمن الشبكات الرقمية) (Jeanne Marie Kusina، ٢٠٠٥)** ، فالقيمة هنا في بيئة الشبكات التواصلية لا تُنتج فقط من جمالية العمل أو سمعته، بل من درجة تجذّره في شبكة تفاعلات رقمية مستمرة، مدى تناقل العمل داخل الشبكة، تكرار التفاعل داخل المجتمع، وحتى إعادة تشكيل الفنان لمنهجياته استجابة لذلك، هذه الظاهرة تحوّل العمل من (قطعة فنية يتم عرضها) إلى (بُنية تتكوّن في الزمن الرقمي والفضاء الشبكي)، لذا فإن هذا التحول في طبيعة التفاعل يصبح محوراً منهجياً، لا يكفي أن يُدرس العمل ذاته فقط، بل فضاء التفاعل الذي يُحيط به ايضاً، ودور الجمهور فيه كعامل إنتاج، وكيف يُبلور الفنان منهجياته استجابة له، وكيف يُشكل ذلك مجتمعاً يضفي قيمة ويعيد توزيعها.

يُشكل التفاعل في سياق العرض الرقمي لفن التشكيل حالة مفصلية في العلاقة بين الفنان والعمل والمتلقّي، إذ لم يعد العمل يخضع فقط لجمالية منفصلة عن سياقه، بل أصبح ينشأ ويتطور ضمن شبكة من العلاقات التفاعلية (تقنية واجتماعية) إنما تُسهم في توليد القيمة الفنية، وكما أشار (هانز روبرت) في (نظرية التلقي) (Hans Robert Jauss، ١٩٨٢) الى ان العمل الفني لا يكتسب قيمته الجمالية بمعزل عن المتلقي، بل تُنتج هذه القيمة عبر عملية استقبال وتأويل متبادلة، تتفاعل فيها خبرة المتلقي الثقافية والتاريخية مع بنية العمل، وقد صاغ مفهوم (أفق التوقعات)، ليصف الإطار المرجعي الذي يُكونه الجمهور تجاه العمل الفني بناءً على خبراته السابقة ومعارفه الاجتماعية والثقافية، ويُصبح العمل الفني ذا تأثير حين يتمكن من تجاوز هذا الأفق أو إعادة تشكيله، اذ ان **(كل عمل يشارك في سلسلة أدبية لا يتجلّى أثرها الجمالي إلا عندما يغير أفق توقّعات القارئ)** (Hans Robert Jauss، ١٩٨٢) ، في السياق الشبكي، يتجسد هذا المفهوم بوضوح في البيئة الرقمية التي تسمح بردود الفعل الفورية من الجمهور عبر آليات التفاعل في مواقع التواصل الاجتماعي (التعليقات والإعجابات والمشاركات)، فالمتلقي لم يعد كياناً متأملاً بعيداً عن التجربة، بل طرفاً فعالاً يُسهم في إعادة إنتاج المعنى وتوجيه الممارسة الإبداعية للفنان الى حد ما، إذ أن استجابة الجمهور الرقمية تُحول العمل من كائن ثابت إلى فعل اجتماعي متحرك ضمن شبكة رقمية من العرض والتلقي

والتقييم، ويمكن القول إن (أفق التوقعات) في زمن الشبكات لم يعد ثابتاً أو تاريخياً فحسب، بل أصبح زمنياً ومتغيراً وفق مؤشرات التفاعل اللحظي التي تمنح العمل انتشاراً وقيمة اجتماعية مُضافة.

تفترض (كاتجا) في (نظرية الجماليات التفاعلية) (Katja Kwastek، ٢٠١٣) ان العمل الفني الرقمي لا يقتصر على كونه نتاجاً بصرياً أو مفاهيمياً، بل أُنشِئ عبر فعل (التفاعل) ذاته بين (المستخدم/العمل/الواجهة الرقمية)، فـ**(الأعمال الفنية التفاعلية تتحدّى الفصل التقليدي بين العمل والجمهور؛ إذ تصبح التجربة الجمالية غير قابلة للانفصال عن فعل التفاعل نفسه)** (Katja Kwastek، ٢٠١٣)، فنحن إزاء محاور ترتكز عليها الجماليات في سياق التفاعل الرقمي مع الاعمال الفنية التي تستدعي تفاعلا حتمياً كشرط أساسي، حيث تُستبدل المساحة الواقعية بمساحة رقمية، فضلا عن البُنى الزمنية للتفاعل، أي توزيع تفاعل المتلقين عبر الوقت (لحضي، مُمتد، متكرر) مع العمل الفني، من ثم يصبح ترابطاً ينبثق من العلاقة بين الوسيط/ العمل الفني وبين المعنى والتأويل المتجدد الذي يضفيه التفاعل البشري، وفي سياق العرض الشبكي لفن التشكيل، فأن التفاعل الرقمي من خلال الواجهة الرقمية، التعليق، المشاركة، حتى إعادة التشكيل يُحول التجربة الجمالية من مشاهدة سلبية إلى مشاركة نشطة، الفنان لم يعد فقط ينشئ العمل، بل يُصممه أيضاً كواجهة تفاعلية، والمتلقي ليس فقط يتلقى بل يُشارك في إنتاج الحدث الفني واستمراريته، لذا يصبح التفاعل مع الفن في بيئة الاتصال الرقمي ليس مجرد تابع للعمل، بل مكوناً جوهرياً في بنية العمل وقيمته الجمالية على الشبكة، في ضوء هذه الأبعاد، يمكن فهم أن الفعل التفاعلي في فن التشكيل المعروض عبر وسائل التواصل الاجتماعي أصبح شكلاً من أشكال المشاركة الجمالية، فحين يعرض الفنان عملية إنتاجه في بث مباشر، أو ينشر صور المراحل المختلفة للعمل، فإن الجمهور لا يتلقى النتيجة النهائية فقط، بل يشارك في التجربة ويُعيد إنتاجها ضمن فضاء التواصل.

أن التفاعل الرقمي في سياق عرض فن التشكيل على الشبكة يتحول إلى آلية منتجة للقيمة الفنية لا مجرد مظهر عرضي، فبحسب (نظرية التلقي)، تتغير القيمة بتغير أفق التوقعات التي يمتلكها الجمهور، وبموجب الجماليات التفاعلية، يصبح التفاعل نفسه خبرة جمالية وموقعاً إنتاجياً، من ثم فان القيمة الفنية لم تعد تُحسب فقط من جودة التنفيذ أو اعتراف المؤسسة الفنية، بل من مدى اندماج العمل الفني ضمن آليات التفاعل الشبكي مثل النشر، التعليق، المشاركة، إعادة التوزيع، وحتى إعادة الإنتاج من قبل المتلقين، لذا يصبح الفنان في السياق الشبكي بمثابة منجز للفن ومشغل لعلاقة تفاعلية تشمل (ذاته، عمله، جمهوره)، والخوارزميات التي تُوزع العمل أو تُعزز انتشاره، والقيمة الفنية تُنتج في هذه العملية التفاعلية إنتاج تراكمي تتداخل فيه التقنية والمجتمع والثقافة.

مؤشرات الإطار النظري

١_ تحول منظومة القيمة الفنية من المفهوم الجمالي التقليدي إلى قيمة تُنتج داخل الفضاء الرقمي عبر آليات التفاعل فيه والتي تعيد تشكيل معايير الذوق والاعتراف الفني.

٢_ ان العلاقة بين الفنان والمتلقي في بيئة التواصل الاجتماعي تصاغ بشكل يصبح الجمهور فيها شريكاً فاعلاً في بناء التجربة الجمالية.

٣_ تشكل جماليات التفاعل الرقمي تجاوزا مادياً للحدود المؤسساتية لتداول الفن، لتجعل من التفاعل الشبكي والزمنية المستمرة مكونات أساسية في إنتاج المعنى وتداول القيمة الفنية المعاصرة.

٤_ التفاعل الرقمي له دور في إنتاج القيمة الفنية اذ ان التفاعل بين الفنان والجمهور عبر الإعجابات والتعليقات والمشاركات يؤثر مباشرة في تطور العمل وأسلوب عرضه.

٥_ المتلقي مشارك فعال والجمهور الرقمي لا يكتفي بالمشاهدة، بل يساهم في تشكيل العمل وإعادة إنتاجه، مما يجعل الحساب الفني فضاءً لإنتاج القيمة الفنية وليس مجرد عرض.

٦_ التجربة الجمالية والقيمة الفنية في بيئة الشبكات تتشكل ضمن شبكة من التفاعلات المستمرة بين الفنان، العمل، والجمهور، حيث يساهم كل طرف في إنتاج المعنى والقيمة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١_ مجتمع البحث/ يتكون مجتمع البحث من ٨ تجربة فنية من تجارب فن التشكيل المعروضة على منصات التواصل الاجتماعي المختلفة (مثل إنستغرام، تيك توك، فيسبوك، ويوتيوب)، والتي تُقدم بوصفها تجارب لفن التشكيل المعاصر في سياق العرض الرقمي، ويمتاز هذا المجتمع باتساعه وتنوعه، إذ يضم تجارب فنية فردية وجماعية تسعى إلى بناء هوية بصرية جديدة داخل الفضاء الشبكي، وتعتمد على آليات التفاعل والمشاركة بوصفها جزءاً من بنيتها الجمالية.

٢_ عينة البحث/ تم اختيار عينة البحث قصدياً من مجتمع البحث وهي تجربتين فنيتين معروضة على شبكات التواصل الاجتماعي والتي تُجسد بوضوح مدى تغير معيار القيمة الفنية ضمن منظومة التداول الشبكي، وجرى اختيار النماذج الفنية بناءً على مجموعة من المعايير، أهمها:

_ أن يُظهر العمل تفاعلاً واضحاً من قبل الجمهور (تعليقات، إعجابات، مشاركات، إعادة نشر).

_ أن يكون الفنان معتمداً على المنصات الرقمية كوسيط أساسي لبناء العمل وعرض أعماله وبناء جمهوره.

_ أن تسهم تجربة العمل في توضيح أحد أبعاد تشكيل (القيمة الفنية) على الشبكة مثل: التفاعل، التداول، المشاركة، أو إعادة الإنتاج الشبكي.

٣_ منهج البحث/ يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي بطريقة تحليل المحتوى للعمل الفني في مقاربة الظواهر المدروسة، بالإضافة إلى توظيف أدوات التحليل النقدي الثقافي والفلسفي لفهم القيمة الفنية للأعمال الفنية ضمن بيئة عرضها الرقمية.

٤_ أداة البحث/ تتمثل أداة البحث المعتمدة في المؤشرات النظرية المستخلصة من الإطار النظري، والتي تشكل شبكة تحليلية تتيح للباحث دراسة طبيعة التفاعل الرقمي، وأسلوب العرض البصري، ومساهمة المتلقي، آليات بناء القيمة الفنية في بيئة التداول الشبكي على مو اقع التواصل الاجتماعي.

٥_ عينة البحث/

الانموذج/١

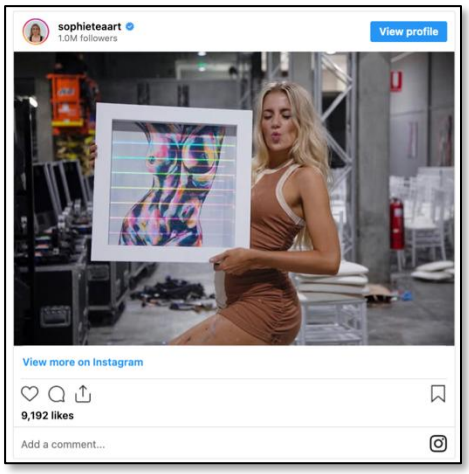
اسم الفنان/ صوفي تي Sophie Tea

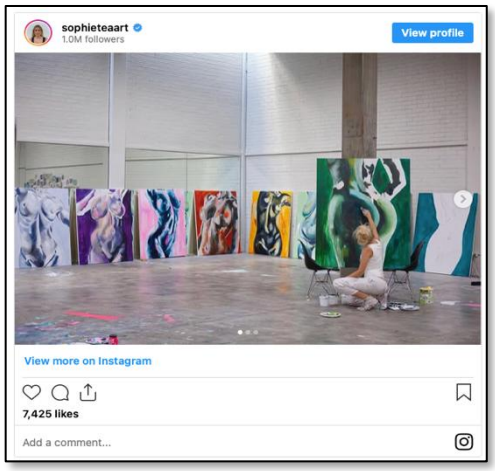
اسم التجربة/ مشروع العري Naked Project

النوع/ رسم، فن جسد، فن اداء

سنة التنفيذ/ ٢٠١٩-٢٠٢٣

المنصات/ Web site ،Instagram – TikTok – YouTube





مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أطلقت الفنانة المشروع عام ٢٠١٩ كدعوة لتمثيل الجسد الأنثوي بواقعيته، بعيداً عن معايير الجمال التجارية، فدعت النساء على حسابها في Instagram لإرسال صورهن الحقيقية وهن عاريات كي تُترجمها إلى لوحات تجريدية نابضة بالألوان، العمل لم يُعرض بداية في قاعة تقليدية، بل على حساباتها في Instagram وTikTok، حيث وثقت الفنانة مراحل الإنتاج عبر مقاطع فيديو قصيرة وبثوث مباشرة، جعلت من عملية الرسم نفسها حدثاً تفاعلياً جماعياً، لاحقاً نظمت الفنانة عرضاً ادائياً لنفس المفهوم حيث رسمت على أجساد نساء من العامة بدلا من اللوحات وقدمن عرضا بأسلوب عرض الأزياء (شكل ١) لكن بأجسادهن العارية المغطاة بالألوان. (Head، ٢٠٢١)

شكل ١

تتسم أعمالها بالألوان الزاهية، وخطوط صب الالوان، لتكون أشكالاً تجريدية تتداخل مع تمثيلات الجسد المنقولة عن أصل صوري لجسد ما، أعمالها لا تقتصر على اللوحة التقليدية فحسب، بل تتعداها لتشمل تجارب عرض رقمية وتفاعلية، مما يعطي المشروع بُعداً متعدد الطبقات، تتحول منظومة القيمة الفنية من المفهوم الجمالي التقليدي إلى إنتاج القيمة داخل الفضاء الرقمي في مشروع صوفي، حيث تتبدل القاعدة الموروثة لـ(جمال اللوحة وقيمة العمل) إلى معيار جديد يتضمن انتشار العمل على الشبكة، مشاركة الجمهور، وتشكل تفاعلي للقيمة، القيمة الفنية لم تعد تُقاس فقط بتقييم النقاد أو بمكان العرض في صالة، بل بقياس مدى تجاوب الجمهور مع المنصات الاجتماعية، معدل المشاركات، وإعادة التوزيع الرقمي، ما يجعل العمل يُنتج في الفضاء الرقمي ذاته، لا يُعرض فقط، هذا التحول يشير إلى أن القيمة الفنية تتحرر من المقاييس التقليدية لتصبح فعلاً شبكياً وتفاعلياً. وفي حدود صياغة العلاقة بين الفنان والمتلقي في بيئة التواصل الاجتماعي تعطي الفنانة للمتلقي دورا في إنتاج العمل، فهو ليس مجرد متلقي، فحينما وجهت الفنانة لمجتمع المتلقين في حسابها دعوة لإرسال صورهم الخاصة، نشأ عقد فني جديد، تستلم فيه الفنانة المادة من الجمهور، تعالجها بصرياً، وتعيد نشرها عبر المنصة، بينما الجمهور يتابع، يُعلق، ويُشارك في انتشار العمل، العلاقة هنا هي حوار مستمر على المنصة الرقمية، وليس ادارة أحادية من الفنان إلى الجمهور، الجمهور بذلك يشارك في تطوير العمل، تأويله، وتوجيهه، مما يُعد إعادة صياغة جوهرية لدور المتلقي.

إن التجربة الجمالية ضمن هذا المشروع لا تُحصر في لحظة العرض داخل صالة، بل تمتد إلى التفاعل الرقمي المستمر، نشر صورة، تلقي تعليق، إعادة نشر، تحديث المحتوى، (الزمنية الشبكية) التي تتداخل فيها اللحظة الرقمية الفورية مع التكرار والمشاركة، تصبح أساساً جمالياً، فالمنصة الرقمية لم تعد وسيطاً ثانوياً، بل واجهة إنتاج للقيمة والجمال، هذا يجعل المشروع يتجاوز القيود المؤسسية التقليدية ويعيد تعريف مفهوم التداول الفني عبر الشبكة، فالعرض هنا لم يكن محصور بصيغة التنظيم المؤسسي فقط، بل سبقة وتوسع الى ان يكون تجربة فنية حية مستمرة وتفاعلية تدار من الفنان وجمهور المتلقين (المتابعين).

يلاحظ ان التفاعل الرقمي أصبح جزء من إنتاج القيمة الفنية حيث ان عدد الإعجابات، التعليقات، المشاركات على منشورات الفنانة في حسابها الشخصي على مواقع التواصل في Instagram وTikTok، ليست مجرد بيانات إحصائية، بل مؤشرات تُشاهد كعمليات إنتاجية، التفاعل اللحظي يقود الفنانة لإعادة اتّخاذ قرارات وتوقيت النشر، محتوى الفيديو، أسلوب العرض، بما يشبه دورة تغذية راجعة نشطة، التفاعل هنا ليس واقفاً بعد العرض، بل جزء لا يتجزأ من إنتاج العمل وقيمته. المتلقي هنا مشارك فعال في تشكيل العمل وإعادة إنتاجه، فجمهور الفنانة لا يكتفي بالمشاهدة، بل يُرسل مواد للمشروع، يشارك في الفيديوهات، يعيد نشر المحتوى، وينشئ مشتقات (stories, Reels) حول العمل، بهذا تتحول الحسابات الفنية إلى فضاءات إنتاج، حيث الجمهور يُساهم في بناء المعنى، إعادة إنتاج العمل، وتوسيع دائرة القيمة، المتلقي يُمارس دوراً إنتاجياً فاعل في التجربة الفنية. والقيمة الفنية ضمن شبكة من التفاعلات المستمرة بين الفنان، العمل، والجمهور، في هذا السيناريو تتشكل في شبكة تفاعلات تفصلها روابط بين الفنانين، المتلقين، المنصة والمنشورات، كل طرف يسهم: الفنان يقدم المادة والبصيرة، المشروع يُعرض عبر المنصة، الجمهور يتفاعل وينشر، والمنصة تُكثر من التفاعل عبر خوارزمياتها، بذلك تُصبح القيمة تراكمية ومتحولة، تولد عبر العلاقات المتبادلة وليس عبر كيان ثابت، العمل الفني هنا ليس نهاية، بل نقطة بداية لشبكة تفاعلية زمنية تستمر في الإنتاج والتداول.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الانموذج/ ٢

اسم الفنان/ (بيبل) مايك وينكلمانن Mike Winkelmann (Beeple)

اسم التجربة/ كل يوم: اول ٥٠٠٠ يوم Everydays: The First 5000 Days

النوع/ فن رقمي، كولاج رقمي، فن وسائط جديدة

سنة التنفيذ/ ٢٠٢١

المنصات/ Christie's (مزاد رقمي/فعلي) ، منصات NFT ، Instagram، Web site

قدّم الفنان بيبل (Beeple) تجربته الفنية في سياق التحول الرقمي للفن المعاصر من خلال عمله الشهير (Everydays: The First 5000 Days)، وهو عمل تركيبي رقمي يتكون من تجميع خمسة آلاف صورة فنية أنتجها الفنان ونشرها على مواقع التواصل بشكل يومي على مدى أكثر من ثلاثة عشر عاماً، حيث يتمثل جوهر العمل في تحويل الممارسة اليومية الفردية إلى بنية بصرية تراكمية ضخمة تُعرض بوصفها كياناً رقمياً واحداً داخل فضاء الشبكة، وقد تم عرض هذا العمل عبر منصة مزادات Christie's الرقمية ليشكل نقطة تحول في علاقة الفن بالعرض الرقمي وقيمة التملك الفني عبر تقنية الNFT.

يتأسس هذا العمل على فكرة الإنتاج المستمر اليومي، حيث لا يُقدم العمل بوصفه لحظة إنجاز واحدة، بل كمسار زمني طويل من التكوينات البصرية المتراكمة التي تعكس تحولات أسلوب الفنان وتطور أدواته التقنية والفكرية، مما يجعل القيمة الفنية هنا مرتبطة بالزمن التراكمي للفعل الإبداعي وليس بالنتيجة النهائية فقط، وهو ما يعيد تعريف العمل الفني بوصفه أرشيفاً زمنياً مفتوحاً يعكس تطور الهوية البصرية للفنان داخل بيئة رقمية. وتتجسد القيمة الفنية في هذا النموذج ضمن سياق رقمي-اقتصادي جديد، حيث لم تعد القيمة مرتبطة فقط بجماليات العمل أو معاييره النقدية التقليدية، بل أصبحت مرتبطة أيضاً بآليات التداول والتوثيق الرقمي، مما يمنح العمل شرعية جديدة قائمة على مفهوم "الملكية الرقمية"، وبذلك تتحول القيمة من كونها حكماً نقدياً ثابتاً إلى قيمة متغيرة تتأثر بسوق التفاعل الرقمي وحركة الطلب داخل الفضاء الافتراضي.

لم يعد المتلقي مجرد مشاهد للعمل، بل أصبح جزءاً من منظومة اقتصادية-ثقافية تحدد قيمة العمل من خلال التفاعل الإعلامي والانتشار الرقمي الذي التراكمي الذي رافق التجربة الفنية، حيث ساهمت الضجة الرقمية المحيطة بالعمل في إعادة إنتاج قيمته داخل السوق الفني العالمي، مما يعكس انتقال العمل الفني من كونه منتجاً جمالياً إلى كونه حدثاً ثقافياً-اقتصادياً يتشكل داخل فضاء التواصل الرقمي، كما أن المنصات الرقمية والمزادات الإلكترونية لعبت دوراً محورياً في إعادة صياغة مفهوم العرض الفني، إذ لم يعد العرض مرتبطاً بمكان مادي ثابت، بل أصبح حدثاً رقمياً قابلاً للانتشار العالمي الفوري، سبقه تفاعل اجتماعي مستمر على مواقع التواصل الاجتماعي رافق النشر اليومي طوال ال٥٠٠٠ يوم، وهو ما أسهم في تعزيز فكرة "العرض الشبكي" الذي تتداخل فيه حدود الفن، السوق، والجمهور في بنية واحدة غير منفصلة.

إن تجربة بيبل تمثل تحولاً جذرياً في مفهوم القيمة الفنية، حيث تنتقل من معيار الجماليات التقليدية إلى معيار القيمة الشبكية الرقمية، التي تُبنى على التراكم الزمني، التفاعل الجماهيري، وآليات التوثيق الرقمي، مما يجعل العمل الفني جزءاً من منظومة رقمية مفتوحة تتجاوز حدود العرض التقليدي وتعيد تشكيل مفهوم الفن نفسه داخل العصر الرقمي المعاصر.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الانموذج/٣

اسم الفنانة/ تشاو شياولي Zhao Xiaoli

اسم التجربة/ سلسلة الورد *Rose Intrusion*

النوع/ رسم، أداء ، فن فيديو

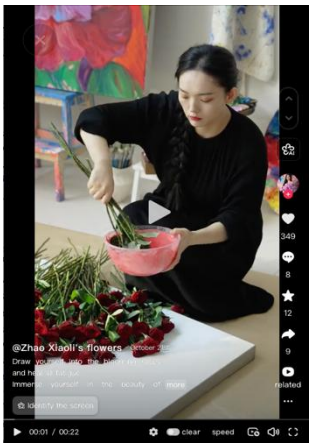
سنة التنفيذ/ ٢٠٢٢

المنصات/ Douyin ،Web site ، TikTok

قدمت الفنانة تجربتها في معرض على منصة Douyin الرقمية للفن بعنوان (HOW+SPACE) (Hao Art Museum، ٢٠٢٢)، فضلا عن المعارض على ارض الواقع، وفي هذه التجربة تقدم الفنانة مجموعة اعمال تتمحور حول الورد والمرآة، بأسلوب صب ورش الألوان باستخدام أدوات كالورد او اليدين ومواد أخرى لنشر الألوان على اللوحة، بعدها تضيف الفنان تفاصيل الورد وشخصية المرآة بالفرشاة وبألوان حيوية والزاهية، تعتمد الفنانة على عرض مراحل انجاز العمل الفنية كجزء مهم من العمل الفني، حيث تعرض الفنانة مراحل انجاز العمل الفني بأسلوب اخراج فيديو مميز يجمع بين أدائها وتفاصيل اكمال التجربة بأسلوب سينمائي درامي يجعل من عرض أداء الفنانة في انجاز العمل وفضاء الاستوديو جزأ من المنجز النهائي(**شكل ٢و٣و٤**).

(شكل ٢)

(شكل ٣).



(شكل ٤)

تُجسد تجربة الفناة نموذجاً مهماً لكيفية تحول القيمة الفنية من إطار جمالي تقليدي إلى قيمة تُنتج داخل الفضاء الرقمي من خلال المنصات الاجتماعية، حيث تستخدم تشاو الفيديو القصير لتوثيق عمليات الرسم، ما يُمكنها من تجاوز الحواجز التقليدية لصالات العرض، القيمة الفنية لأعمالها لا تُقاس فقط بجمال اللوحة أو مهارتها، بل بمدى انتشار العملية الإبداعية نفسها على الإنترنت، وبكيفية استقبال المتابعين وتعليقاتهم ونشرهم لهذه العملية، مما يعيد تعريف معيار الاعتراف الجمالي والقيمة الفنية عبر وسائل التفاعل الرقمي. ومن خلال فيديوهات منصة Douyin التي تُوثق اعمالها وتصميمها، تنشئ الفنانة تواصلاً فورياً مع الجمهور، المتابعون لا يستهلكون العمل فقط، بل يشاهدون "الكواليس" والإبداع في الوقت الحقيقي، ويصبحون جزءًا من السرد، هم من يشهد التكوين ويعطون ردود فعل لحظة بلحظة، بهذا تتحول العلاقة إلى شراكة فعلية، ويؤثر في جوانب العرض أو تركيز الفنانة عبر التفاعل الاجتماعي الرقمي، حيث ان تفاعل الجمهور حيال هذا النوع من المحتوى الفني يشكل محفز أساسي لصياغة الفنانة الإبداعية في عرض محتواها الفني ومحاولة تطوير أسلوب العرض واضافة محتوى ابداعي مرافق للوحة الفنية، أي ان العلاقة هنا علاقة بمستوى مختلف بين الفنانة والجمهور.تتركز جمالية أعمال تشاو ضمن فضاء متعدد الأبعاد (اللوحة المادية، الفيديو الرقمي، الأداء) ففي تجربة (سلسلة الورد) يمكن للزائر رؤية نحت، لوحات زيتية،

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وشاشات فيديو تُعيد تركيب رموزها الدلالية، هذا العرض المتعدد الطبقات يعكس طبيعة التفاعل الشبكي والزمنية المستمرة التي تدمج التلقي الرقمي مع وجود مادي، في تجاوز واضح للمعرض التقليدي، التفاعل المستمر عبر إعادة نشر فيديوهات الرسم أو مشاركتها يعيد إنتاج المعنى ويجعله متدفقاً ضمن شبكة العلاقات الفنية والجماهيرية، فقيمة العرض الفني لا تعتمد على فضاء عرض برعاية مؤسسة او قاعات عرض، انما تكون فعلا في مساحة العرض الرقمي كقاعدة انتشار تتجاوز الرعاية المؤسساتية للعرض الفني. ان عدد المتابعين على منصتي TikTok وDouyin، والتفاعل مع مقاطع الفيديو التي تعرض عملية الرسم، ليس مجرد إحصاء بل آلية فعالة لبناء رصيد أصول اجتماعية رقمية للفنانة، هذا التفاعل الرقمي يتيح لها أن تحول رسوماتها إلى ظاهرة، وأن تربط بين جمهورها عبر المنصة وبين سوق الفن المادي كالمعارض والمقتنيات، بتوثيق عملية الإنشاء ونشرها، تجعل الفنانة التفاعل جزءاً من البنية الأساسية للعمل، مما يجعل القيمة الفنية تعتمد ليس فقط على المنتج النهائي (العمل الفني) بل على شبكة الشهادة الرقمية التي تدعمها، والمتلقي هنا مشارك فعال في إنتاج العمل، فالمتابعون ليسوا متلقين سلبيين، فمن خلال منصات التواصل الاجتماعي، يشاركون في دورة الإبداع (يشاهدون، يعلقون، يعيدون النشر)، وربما يشجعون مضاعفة المشاريع (مثل التعاون أو الدعم المالي)، هذا يجعل الحساب الفني أو المنصة الرقمية مركزاً لإنتاج الجمالية، وليس مجرد واجهة عرض، ويحول تجربة الفنانة إلى مسألة مشتركة تُشكلها المجتمعات الرقمية. ان القيمة الفنية في تجربة الفنانة تشياو تنشأ في شبكة تفاعل تضم الفنانة نفسها، العمل الفني، والجمهور الرقمي، ومنصات الواصل الاجتماعي، كل إعادة نشر فيديو، او تعليق، او مشاهدة، وكل تفاعل يُعد جزءاً من بنية القيمة الفنية، بتداخل المادي (اللوحة) مع الرقمي (الفيديو، التفاعل)، تخلق الفنانة تجربة جمالية تراكمية وديناميكية، حيث لا يكون العمل لحظة واحدة فقط، بل عملية متجددة ضمن شبكة متصلة من العلاقات والتفاعلات.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

١_ تبين ان القيمة الفنية في حيز الفضاء الرقمي لكلتا التجربتين، لم تعد محصورة بالمعايير الجمالية التقليدية أو التقييم النقدي، بل أصبحت تُنتج ضمن الفضاء الرقمي نفسه عبر التفاعل مع الجمهور والمنصات. ففي (مشروع العري) للفنانة (صوفي تي) تحول التركيز من اللوحة التقليدية إلى عملية إنتاج تفاعلية على Instagram وTikTok، حيث يشارك الجمهور عبر إرسال الصور، التعليقات، والمشاركة في انتشار العمل، اما في تجربة (بيبل) فقد اكتسب العمل الفني ثقلا تفاعليا مستمر ل٥٠٠ يوم، اعطى التجربة رواجا اجتماعيا استباقيا، بينما في تجربة (سلسلة الورد) للفنانة (تشاو شياولي)، يتم توثيق مراحل العمل على منصتي Douyin وTikTok، لتصبح عملية الإنشاء جزءاً من القيمة الفنية نفسها.

٢_ ظهر ان مفهوم العلاقة بين الفنان والجمهور قد اعيد صياغتها، فدور الجمهور لا يقتصر على التلقي فقط، بل يصبح شريكاً فاعلاً في إنتاج العمل الفني، ففي مشروع (صوفي تي)، يشارك المتابعون في توفير المادة الأصلية (الصور)، وفي التشجيع والتفاعل المستمر، مما يعيد تشكيل التلقي التقليدي، وفي تجربة (بيبل) اكتسبت قاعدة جماهيريه مرتبطة بتجربة تفاعل طويلة الأمد لمحتوى التجربة التي استمر الاعداد لها بالنشر المستمر لها ل٥٠٠ يوم، اما تجربة (تشاو شياولي)، يتفاعل المتابعون مباشرة مع مراحل إنجاز العمل، مؤثرين في أسلوب العرض وقرارات الفنانة، ليصبحوا جزءاً من السرد الفني ذاته،

٣_ تبين ان التفاعل الرقمي والتجربة متعددة الأبعاد تخلق تجربة جمالية جديدة في جميع نماذج العينة، حيث أن التفاعل الرقمي، سواء بالإعجابات، التعليقات، أو إعادة النشر، هو عنصر جمالي فعال، يتجاوز عرض العمل في صالة تقليدية، وتشكل التجربة الجمالية ضمن الشبكة الرقمية عملية تراكمية وديناميكية، حيث يتداخل المادي (اللوحة، الأداء) مع الرقمي (الفيديو، التعليقات، المشاركة) لإنتاج قيمة متجددة.

٤_ يظهر ان التفاعل المستمر عبر نشر المحتوى، التعليقات، والمشاركة يخلق زمنية ممتدة للعرض، بحيث يصبح للعمل الفني قيمة فنية مرتبطة بعملية مستمرة متجددة، وليس لحظة واحدة محددة في الزمان أو المكان، كما في جميع نماذج العينة.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ثانياً: الاستنتاجات

١_ تؤكد التجارب المدروسة أن وسائل التواصل الاجتماعي تشكل قيمة فنية جديدة، قائمة على التفاعل الشبكي والمشاركة الرقمية، وليس فقط على جودة العمل الفني التقليدية.

٢_ العلاقة بين الفنان والجمهور أصبحت شراكة إبداعية، حيث يشارك الجمهور في صياغة العمل وتطويره، وتصبح ملاحظاته وآراؤه جزءاً من بنية القيمة الفنية.

٣_ التجربة الجمالية الرقمية وقيمتها الفنية تتسم بالاستمرارية والزمنية الممتدة، مما يجعل العرض الفني تجربة تراكمية ديناميكية تتجاوز القيود التقليدية للمعارض والصالات، فهي لم تعد ثابتة أو موروثة، بل تراكمية، تفاعلية، ومتغيرة حسب شبكة العلاقات بين الفنان والجمهور والمنصة.

٤_ المنصات الرقمية أداة إنتاجية للجمال والقيمة، وليست وسيطاً عرضياً، إذ تُسهم الخوارزميات والتفاعلات اللحظية في توجيه مسار العمل وإعادة تشكيله.

المراجع

.Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, University of Minnesota Press, 1982

، bolaq taba an mosawara taba ، alarab lessan ، mokaram bn aldeen jamal ،manzoor Ibn .alqihera ، part2

Jeanne Marie Kusina, 2005). The evolution and revolutions of the networked art aesthetic, Contemporary Aesthetics, Vol. 3. Michigan Publishing.

.Katja Kwastek, Aesthetics of Interaction in Digital Art, MIT Press 2013

Lee, K., Park, J., Goree, S., Crandall, D., & Ahn, Y.-Y. (2024). Social signals predict contemporary art prices better than visual features, particularly in emerging)https://doi.org/10.1038/s41598-024-60957-z(markets. Scientific Reports, 14(1), 60957.

Maharani, N.; Sevriana, L. Analysis of Attitude, Motivation, Knowledge and Lifestyle of the Consumers in Bandung Who Shop through Instagram. Winners 2017.

tr. ، wa tatheraha ala al mojtama al ajtemai al tawasel wassael ،brox Huk jobti & Revi .2017 ،wa al nasher leltadreeb alaribea almajmoa ،fatah abdul sayd asem

Robert K. Merton (1968), The Matthew Effect in Science, Science, Vol. 159, No. 3810, pp.

، aleskandrea ، aljamaea al. marefa dir ، part2 ، part1 ، alfalsafe almojam ، Jameel Slebi . 1987

(2019). Art in the age of social media: ، and Jian Kang،Xin Kang , Wenyin Chen Interaction behavior analysis of Instagram art accounts. In 2019 IEEE 5th International Conference on Computer and Communications (ICCC) (pp. 2040–

https://www.mdpi.com/22279709/6/4/52?utm_source=chatgpt.com(2044).IEEE.

Yang, Y. (2024). The Impact of Social media on the Commercialization and Market Value of Visual Art. Lecture Notes in Education Psychology and Public Media, 40(1). (https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0003.017/)

https://www.marieclaire.co.uk/life/health-fitness/sophie-tea-artist-749305?utm_source=chatgpt.com

https://www.trueart.com/news/550757.html?utm_source=chatgpt.com

The Cinematic Presupposition and Its Ontological Transformations in Theatrical Performance

Bahaa Abdul-Mohsen Hassan
College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq
E- Mail addresses: bahaa.hasan@uobasrah.edu.iq
https://orcid.org/0000-0002-3855-7635

Abstract:

This study explores the ontological transformations of the cinematic film when integrated into theatrical performance, where it shifts from a self-contained visual entity to a living and active component within the theatrical system of performance. The research highlights the issue of the "cinematic presupposition" as a cognitive and aesthetic structure that reshapes reality on the stage, influencing presence, temporality, narrative, and the relationship between the live body and the audience. The study further demonstrates how the meanings of cinematic images transition from deferred presence in film to immediate, embodied representation on stage, rendering the theatrical image an active element in constructing the scene and its meaning, transcending its traditional role as a mere technical medium. This provides a novel perspective for understanding multimedia performances within a profound ontological-philosophical framework. Building on these premises, the study is structured across four comprehensive chapters:

Chapter One presents the methodological framework, including the main research question: How is the cinematic presupposition realized through its ontological transformations within theatrical performance, transitioning from an independent medium to an interactive element contributing to the discourse and semantic dimensions of the performance? It also outlines the research significance, objectives, scope, and operational definitions of the key terms (presupposition and ontology) to support the study s aims.

Chapter Two constitutes the theoretical framework, encompassing two main sections: the first addresses cinematic presupposition and ontology as conceptual foundations of cinematic existence, and the second focuses on the ontological transformations of the cinematic presupposition within theatrical performance, deriving procedural analytic units to trace these transformations. **Chapter Three** details the research procedures, including the adopted methodology, research sample, and analysis units. The study sample is identified as the theatrical performance (Ya Rabb) (directed by Mustafa Star Al-Rukabi, 2016).

Chapter Four discusses the results derived from the sample analysis, presents the study s conclusions, and documents the list of sources and references.

Keywords: Presupposition, Cinema, Ontology, Performance, Theatre.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الافتراض السينمائي وتحولاته الانطولوجية في العرض المسرحي

بهاء عبد المحسن حسن
كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

ملخص البحث:

يستكشف هذا البحث التحولات الأنطولوجية للفيلم السينمائي عند اندماجه في العرض المسرحي، حيث يتحوّل من كيان بصري مكتفٍ بذاته إلى عنصر حي وفاعل ضمن منظومة الأداء المسرحي. ويُسلط الضوء على إشكالية (الافتراض السينمائي) كبنية إدراكية وجمالية تعيد تشكيل الواقع على خشبة المسرح، مؤثرة في الحضور والزمن والسرد وعلاقة الجسد بالمتلقي. كما يوضح البحث كيف تنتقل دلالات الصورة السينمائية من الحضور المؤجل في الفيلم إلى التمثّل اللحظي المباشر، لتصبح الصورة المسرحية عنصراً فاعلاً في بناء المشهد والمعنى، متجاوزة دورها التقليدي كوسيط تقني داعم، ومقدمة رؤية جديدة لقراءة العروض متعددة الوسائط ضمن إطار أنطولوجي فلسفي معمق. انطلاقاً من هذه المنطلقات، تم تحديد مسارات البحث عبر أربعة فصول متكاملة:

الفصل الأول: يمثل الإطار المنهجي للدراسة، ويشتمل على سؤال البحث الرئيس: (كيف يتحقق الافتراض السينمائي عبر تحولاته الأنطولوجية داخل العرض المسرحي، بحيث ينتقل من كونه وسيطاً مستقلاً إلى عنصر متفاعل يسهم في تشكيل خطاب العرض وأبعاده الدلالية). إضافة إلى بيان أهمية وهدف البحث، وحدوده، وتعريف المصطلحات الأساسية (الافتراض والأنطولوجية) إجرائياً لدعم تحقيق أهداف الدراسة.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث، ويضم مبحثين رئيسين: الأول يتناول (الافتراض السينمائي والأنطولوجيا كأسس مفاهيمية للوجود السينمائي)، والثاني يركز على (التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي)، مستخلصاً وحدات تحليل إجرائية لرصد هذه التحولات.

الفصل الثالث: يتناول إجراءات البحث، بما يشمل المنهجية المعتمدة، وعينة البحث، ووحدات تحليلها. وقد حُددت العينة بعرض "يا رب" (إخراج مصطفى ستار الركابي، ٢٠١٦).

الفصل الرابع: يقدم مناقشة النتائج المستخلصة من تحليل العينة، ويعرض الاستنتاجات، مع توثيق قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الافتراض، السينما، الأنطولوجيا، العرض، المسرح.

الفصل الأول
الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

شهد المسرح المعاصر، خلال العقود الأخيرة، تحولات جذرية في بنيته الجمالية والدلالية، بفعل تداخل حقوله التعبيرية مع الفنون البصرية والسمعية، ولا سيما فن السينما، بوصفه أحد أكثر الفنون الدرامية اقتراباً من المسرح من حيث الاشتغال على الشخصية والصورة، والزمن، والسرد. وقد تجاوز هذا التداخل حدود الاستعانة بوسيط بصري داعم، ليغدو آلية جمالية وبنائية فاعلة تُعيد صياغة مفهوم العرض المسرحي وطبيعته، بعد أن أندمج الفيلم السينمائي داخل العرض بوصفه عنصراً محورياً في تشكيل بنائه الدرامي. غير أن هذا التوظيف المتنامي أفرز إشكالية نقدية عميقة تتصل بطبيعة ما يمكن تسميته بـ"الافتراض السينمائي" داخل بيئة مسرحية لها شروطها المغايرة، من حيث الوجود الأنطولوجي، والزمان الأدائي، وعلاقة الجسد الحي بالفضاء الديناميكي للعرض. فالسينما، بوصفها فناً يقوم على التسجيل، والتقطيع، والمونتاج، وبناء الواقع عبر اللقطة والإطار، تفقد بعض خصائصها الجوهرية عند انتقالها إلى خشبة المسرح، حيث تنخرط في منظومة أدائية تقوم على اللحظة الحية، والتفاعل المباشر، والاشتغال التجسيدي للحركة. ويؤدي هذا الانتقال إلى إعادة بناء الفيلم أنطولوجياً، بحيث لا يعود محتفظاً بصيغته الأصلية ككيان بصري مغلق مكتمل في ذاته، ليتحول بذلك إلى عنصر درامي مندمج داخل نسيج عرض متغير دينامياً، بعد أن يتعرض للتأويل، والتفكيك، وإعادة التشكيل وفق منطق العرض المسرحي لا وفق منطق السينما.

تتحدد المشكلة الجوهرية لهذا البحث في الكشف عن طبيعة هذا التحول الأنطولوجي الذي يصيب الفيلم السينمائي عندما يندمج داخل العرض المسرحي، وذلك في ضوء جملة من التساؤلات الضمنية التي ينطوي عليها البحث، يمكن إجمالها في الآتي: هل يظل الفيلم محتفظاً بمرجعيته السينمائية أم يتحول إلى عنصر مسرحي ذي كينونة جديدة؟ وما حدود هذا التحول على مستويات الشكل والدلالة والوظيفة الدرامية؟ وكيف تتشكل العلاقة الجديدة بين الحضور الحي والحضور المصوّر داخل فضاء المسرح؟ وما أثر ذلك على بنية السرد المسرحي وخطاب العرض وطبيعة التلقي؟ إن غياب الوضوح النظري بشأن هذه التحولات، إلى جانب محدودية المعالجات الأكاديمية العربية التي تناولها من منظور أنطولوجي، يجعل توظيف الفيلم داخل العرض المسرحي ممارسة تفتقر، في كثير من الأحيان، إلى وعي بنيوي عميق؛ إذ يُنظر إلى الفيلم بوصفه عنصراً تقنياً مضافاً لا مكوّناً درامياً فاعلاً، الأمر الذي يفضي إلى إضعاف التكامل الجمالي وخلق فجوة دلالية بين الوسيطين. ومن هنا تنشأ الحاجة إلى معالجة علمية منهجية تتقصى التحولات الأنطولوجية التي يخضع لها "الافتراض السينمائي" عند انتقاله إلى المسرح، وتبحث في كيفية إعادة بنائه داخل المعنى الدرامي الجديد، بوصفه بنية متحولة تؤثر في الإيقاع، والصورة المسرحية، وبناء الشخصية، وخطاب العرض بوجه عام. وبناءً على ما تقدم، يمكن بلورة السؤال المركزي للبحث، بمدياته المنهجية والمعرفية، بالصيغة الآتية: ما الكيفية التي يتحقق بها الافتراض السينمائي عبر تحولاته الأنطولوجية داخل العرض المسرحي، بحيث ينتقل من كونه وسيطاً مستقلاً بخصائصه الجمالية إلى عنصر متفاعل ومساهم في تشكيل خطاب العرض وأبعاده الدلالية.

ثانياً: أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من إسهامه في تعميق الفهم النظري لجدلية العلاقة بين المسرح والسينما، عبر مقاربة التحولات الأنطولوجية التي تطرأ على الفيلم السينمائي عند انتقاله من وسيطه الأصلي إلى فضاء العرض المسرحي الحي. إذ يسعى البحث إلى تقديم إطار مفاهيمي يوضح آليات إعادة بناء الخطاب السينمائي داخل البنية الدرامية للمسرح، ويكشف الأثر الجمالي والدلالي الذي يخلّفه هذا التحول في صياغة المشهد المسرحي المعاصر. كما يتيح للباحثين والمخرجين أدوات نقدية أكثر دقة لقراءة العروض متعددة الوسائط، وفهم حضور الصورة السينمائية لا بوصفها عنصراً تقنياً مضافاً، وإنما باعتبارها مكوناً فاعلاً في تشكيل المعنى والأداء. وبهذا يفتح البحث أفقاً معرفياً لدراسة كيفية تحوّل الافتراض السينمائي، من فكرته وصورته وبنيته الأصلية، إلى نسق حي ينتمي إلى الحضور المسرحي، ويعيد إنتاج ذاته ضمن شكل ومضمون مغايرين تفرضهما شروط العرض الحي وخصوصيته التعبيرية.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن طبيعة التحولات الأنطولوجية التي يخضع لها الفيلم السينمائي عند إعادة توظيفه داخل بنية العرض، والكشف عن الكيفية التي يُعاد من خلالها تشكيل وجوده الجمالي والدلالي ليغدو جزءاً من المنظومة الدرامية للعرض المسرحي الحي.

رابعاً: حدود البحث:

يقتصر هذا البحث مكانياً وزمانياً وموضوعاً على دراسة الافتراض السينمائي وتحولاته الأنطولوجية في العرض المسرحي العراقي (يا رب)، إخراج مصطفى ستار الركابي، ٢٠١٦، بوصفه أنموذجاً تطبيقياً يمثل حالة دالة يمكن الإفادة من نتائج تحليلها في مقاربة العروض المسرحية التي تستثمر الوسيط السينمائي ضمن بنياتها الدرامية والبصرية.

خامساً: تحديد المصطلحات:

عرّف الباحث المصطلحات الرئيسة الواردة في العنوان؛ تمهيداً لصياغة التعاريف الإجرائية التي تنسجم مع مشكلة البحث وهدفه، وبالشكل الآتي:

١-الافتراض: في سياق هذا البحث، تبرز الحاجة إلى إعادة تفحّص هذا المفهوم بوصفه آلية ذهنية ومنهجية تحكم انتقال الخطاب من وسيط إلى آخر، ولا سيما عندما ينتقل الفيلم السينمائي من نظامه التعبيري الخاص إلى بنية العرض المسرحي، حيث تتعرض دلالاته وشروط وجوده لتحولات جوهرية في طبيعته الأنطولوجية. لذلك يصبح الوقوف عند مفهوم الافتراض ضرورة إبستمولوجية لبيان كيفية تشكّل البنى الدلالية الجديدة داخل المسرح، وكيف تتأسس العلاقة بين الصورة المصوّرة والحضور الحي من خلال منطق افتراضي يعيد تشكيل الواقع الأدائي. يُعرّف مجمع اللغة العربية مصطلح افتراض بأنه: "قضية مسلمة أو موضوعة للاستدلال بها على غيرها. ويستخدم "مل" هذا المصطلح كثيراً وبخاصة لكل مبدأ تستنبط منه نتائج بصرف النظر عن صدقه أو عدم صدقه" (A Group of Authors, 1983, p. 17). وانطلاقاً من ذلك، تتنوع المقاربات التعريفية للمفهوم، فقد تناولته الفلسفة بوصفه "قضية مسلمة، أو موضوعة للاستدلال بها على غيرها، والافتراضات مرادفة للأوضاع وهي، كما قال (ابن سينا): المقدمات التي ليست بينة بنفسها، ولكن المتعلم يُراود على تسليمها، وبيانها، اما في

علم آخر، واما بعد حين في ذلك العلم بعينه، فلفظ الأوضاع عنده مرادف للفظ المسلمات، وهي افتراضات غير بديهية في نفسها، إلا أن العقل يستند اليها في البرهان على قضايا أخرى" (Saliba, 1982, p. 106). وفي سياق المصطلحات الأدبية يُعرّف الافتراض بأنه: "مضمون جملة، كما هو، عبر استمراره. وينتمي (الافتراض)، الى مكون لساني سيميائي، لا يخضع للوضعية، وبعد غياب (الافتراضات) من أسباب إخفاق التواصل. ونميز الى جانب (الافتراض البسيط)، (الافتراض المزدوج) للمفتَرض / المفتَرِض" (Alloush, 1985, p. 161).أما في الاصطلاح المسرحي فيُنظر إلى الافتراض بوصفه "ملكة فطرية نشطة تمتلك قدرة هائلة على تفجير المفاهيم والتصورات والقدرات دون أن تعتمد بالضرورة على مثير خارجي، لأنها تنحدر من ذهن الانسان. ويحتاج الافتراض محلا يتقوم به سواء من حيث الماهية أو الوجود، ويتفرع هذا المحل الى نوع تصوري يدبر الصور .. الذي تنقسم طبيعته الى طبيعة سالبة تكون الأولى بالجوهرية لأنها تسبق في الوجود، ولا تتجلى في موضوع عياني، بل في موضوع ذهني؛ وطبيعة موجبة توجد في محل صوري قوامه افتراض عياني يراه المتلقي ويتابعه" (Benbrahim, 2009, p. 10) .ومن خلال هذه القراءات المتعددة يتضح أن الافتراض في سياق هذا البحث لا يقتصر على كونه مقدمة ذهنية أو مسلمة فكرية، إذ يمتد ليغدو آلية إبداعية قادرة على إعادة إنتاج الواقع داخل وسيط مختلف؛ فالمخيلة هنا هي التي تحوّل الفعل من حالة سلبية تجريدية إلى حضور إيجابي متجسد على خشبة المسرح. ومن ثمّ يمكن النظر إلى انتقال الفيلم السينمائي من عالمه الأصلي إلى المسرح بوصفه انتقالاً بين مستويين من الافتراض: الأول يتجلى في منطق السينما وحدود اشتغالها، والثاني يتمثل في إعادة صياغة هذا المنطق ضمن الفضاء المسرحي، بما يخلقه ذلك من تحولات جمالية وأنطولوجية تُعيد تشكيل العلاقة بين العرض والمتلقي.في ضوء التعاريف السابقة لمفهوم الافتراض، وانسجاماً مع عنوان البحث وهدفه المتعلق بكشف التحولات الأنطولوجية التي يتعرض لها الفيلم السينمائي عند إعادة توظيفه داخل بنية العرض المسرحي، يمكن صياغة التعريف الإجرائي لمصطلح الافتراض على النحو الآتي: **هو تلك البنية المفهومية التخيلية التي تنتقل بموجبها المادة السينمائية من كينونتها الأصلية بوصفها خطاباً بصرياً مكتفياً بذاته، إلى وجودٍ درامي جديد داخل العرض المسرحي، حيث تُعاد صياغتها وفق شروط الحضور الحي، وبنية التلقي، وآليات التشكيل الأدائي. ويمثّل هذا الافتراض عملية تحوّل أنطولوجي تُنقل من خلالها الدلالات والإحداثيات البصرية للصورة السينمائية إلى نظام مسرحي مغاير، بحيث يصبح الفيلم عنصراً مُدرجاً في المسار الدرامي للعرض، قابلاً لإعادة الإنتاج والتأويل والتفاعل.**

٢-الانطولوجية: تُعد الأنطولوجيا من المفاهيم الفلسفية المحورية التي ارتبطت بوعي الإنسان بوجوده، وبقدرته على إدراك الكينونة باعتبارها معطى سابقاً على كل تصوّر أو تمثيل. ولأن الدراسة موضع البحث تتناول التحولات الأنطولوجية التي تطرأ على الفيلم السينمائي عند انتقاله إلى فضاء العرض المسرحي، يصبح فهم هذا المصطلح ضرورة معرفية تسبق تحديد وظيفته ضمن النسق الدرامي الجديد. فلسفياً؛ تعد الانطولوجيا "أحد بحوث الفلسفة الرئيسة الثلاث، وهو يشمل النظر في الوجود بإطلاق، مجرداً من كل تعيين أو تحديد، وهو عند أرسطو علم الموجود بما هو موجود، وبهذا سمي بمبحث الميتافيزيقا العام – ويترك البحث في الوجود من نواحيه المختلفة للعلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية" (A Group of Authors, 1983, p. 26). فالأنطولوجيا، بحسب موقعها في الفلسفة، تتجاوز مفهومها الوصفي، الى كيفية حضور الموجود وطرائق ظهوره، وهو ما يمهد لاستثماره في تحليل انتقال الفيلم من وجوده السينمائي المحدد إلى وجود مسرحي جديد ذي شروط مختلفة. وضمن هذا الإطار الفلسفي تعني الانطولوجيا "دراسة تراكيب وجود الموجود مأخوذاً ككل شامل. فهي تصف الوجود بما هو وجود، والشروط التي بها "هاهنا" عالم. فهي إذن وضعية محضة، ظاهراتية، وتعارض كل ميتافيزيقا تدعي تفسير الظواهر عن طريق مبادئ ليست ظاهرية ولا تجريبية" (Paul Sartre, 1966, p. 7). فيما يتعلق بطبيعة المصطلح من الناحية الأدبية، تعد الانطولوجيا "مبحث وجود ، دراسة الكائن في ذاته ، مستقلاً عن الظواهر، ويقتبس المصطلح من الدرس الفلسفي للإشارة الى الحالات الكونية. و(الانطولوجي) تأمل شمولي في الآداب العالمية والإنسانية" (Alloush, 1985, p. 41)

إن استعراض هذه الدلالات يكشف أن الأنطولوجيا تتعلق بكيفية حضور الشيء في العالم، وبالتحولات التي تطرأ على وجوده عندما ينتقل من سياق إلى آخر. وهذا الإطار المعرفي يتوافق مع الإشكالية المركزية للبحث، إذ يتيح النظر إلى الفيلم السينمائي ليس بوصفه مادة بصريّة فحسب، وإنما بوصفه كائناً فنياً يمتلك وجوداً خاصاً يتغيّر عندما يُعاد إنتاجه داخل المسرح. ومن هنا، يصبح البحث في الأنطولوجيا بحثاً في "وجود الفيلم" ذاته: ماهيته، حضوره، تحوّله، وانخراطه في شرط أدائي جديد. وعلى وفق هذه المقدمات يمكن تحديد التعريف الإجرائي للأنطولوجية بما يأتي: **هي الإطار المفاهيمي الذي يُستخدم للكشف عن طبيعة الوجود الجديد الذي يكتسبه الفيلم السينمائي عند انتقاله من وسيطه الأصلي إلى خشبة المسرح؛ أي التحوّل من وجود بصري-تسجيلي- مغلق إلى وجود أدائي حي- يتفاعل مع عناصر**

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العرض، ويتشكّل وفق شروطه الجمالية والدلالية. وبذلك تُفهم الأنطولوجية بوصفها دراسة الكيفيات التي يُعاد فيها بناء الفيلم داخل بنية العرض المسرحي، وتحليل ما يطرأ على حضوره من تغيّرات جوهرية في طبيعته ووظيفته ضمن الفضاء المسرحي المعاصر.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول:الافتراض السينمائي والأنطولوجيا: الأسس المفاهيمية للوجود السينمائي

يُعدّ مفهوم الوجود من أقدم الإشكاليات وأكثرها رسوخاً في تاريخ الفكر الفلسفي، إذ شكّل منذ البدايات الأولى منطلقاً تأسيسياً للتأمل النظري، وسؤالاً مركزياً تفرعت عنه معظم المذاهب الفلسفية على اختلاف توجهاتها. فالوجود يُفهم في أفقٍ فلسفيّ شامل بوصفه بنيةً كليةً تنتظم في إطارها الموجودات كافة، وتتشكل ضمنها شروط الكينونة والتمثّل والدلالة، فيتجاوز بذلك حدود المعطى الحسي ووصف الواقعة القابلة للرصد المباشر. وعلى وفق ذلك يمكن تحديد منطلقات هذا المبحث بالمحاور الآتية:

أولاً: الأسس الفلسفية للوجود والأنطولوجيا

شكّل مفهوم الوجود المحور الجوهري الذي تأسست عليه مجمل المباحث الفلسفية منذ البدايات الأولى للفكر الإنساني، بوصفه السؤال الأكثر بداهة وعمقاً في آن واحد: ماذا يعني أن يكون الشيء موجوداً. فقد ارتبط التفكير بالوجود منذ فلاسفة اليونان بمحاولة تفسير طبيعة الموجود من حيث كينونته لا من حيث مظاهره الجزئية، الأمر الذي جعل الوجود يتقدّم على سائر المفاهيم باعتباره شرطاً أولياً لإمكان المعرفة والفهم. وقد صاغ (أرسطو) هذا المنظور حين عرّف الفلسفة الأولى (الميتافيزيقا) بأنها دراسة للوجود بما هو موجود أو نظرية للخصائص المجردة للوجود بما هو كذلك وقد ظلت الانطولوجيا قسماً رئيساً من أقسام الميتافيزيقا لعصور طويلة إلا أن انعطفت في العصور الحديثة الى دراسة الابستمولوجيا أو نظرية المعرفة كما عند (ديكارت) و(كانت) وغيرهما ولاسيما أن هناك ارتباطا ضروريا بين الأنطولوجيا والابستمولوجيا ذلك أن دراسة الخصائص العامة للوجود تعني ايضاً معرفاتنا بهذه الخصائص، ومن هنا اتحدت المعرفة والوجود اتحاداً ضرورياً في مذهب (هيجل) وأصبحت كل مقولة أنطولوجية تمثل خاصية للوجود ودرجة من درجات المعرفة في الوقت نفسه (Imam, 2005, p. 32)، إذ انصرفت الفلسفة الأولى إلى البحث في الوجود من حيث هو وجود، متناولة إياه بوصفه المبدأ الشامل لأنماط الكينونة كافة، في إطار يتجه إلى الكليّ المؤسس ويستوعب مختلف أنماط الحضور الوجودي. ومع تطور الفكر الفلسفي ظل سؤال الوجود يتخذ أشكالاً متعددة، ممتداً من الميتافيزيقا الكلاسيكية إلى الفلسفة الحديثة والمعاصرة، حيث غدا الوجود إشكالاً مفتوحاً تتداخل في بنيته أنظمة الإدراك والتجربة وصولاً الى تحرير المعنى. وعلى هذا الأساس، اتجه التفكير الفلسفي الحديث إلى التعامل مع الوجود بوصفه أفقاً لفهم علاقة الإنسان بالعالم، بعيداً عن المفهوم الميتافيزيقي المجرد، كما يظهر بوضوح في الفلسفات الحديثة، ولا سيما الفلسفة الوجودية التي أعادت الاعتبار للوجود بوصفه تجربة معاشة تتحدد داخل أفق الفعل والاختيار والمعنى، خارج أطر التعريفات الذهنية المغلقة. وفي هذا السياق يؤكد مارتن هايدجر أن السؤال عن الوجود يمثل المدخل الجوهري لكل تفكير فلسفي، بوصفه سؤالاً يتصل بكيفية انكشاف المعنى الوجودي داخل خبرة الإنسان بالعالم. فالوجود يَظهر في أفق التجربة الحياتية، ويتحدد عبر انخراط الإنسان في العالم، ضمن حركة دائمة من التجلّي والفهم، "فهايدجر لا يهتم بما هي الأشياء الموجودة ولكن بما معنى أن يوجد شيء ما .. هذه المهمة تكمن في ضرورة أن يكون لدينا فهم واضح لوجود الأنا، التي من أجلها أو بسببها يثور التساؤل عن الوجود. يسمي هايدجر (الأنا) أو الوجود هناك، وربما ذلك للتأكيد على أن الأنا من المفترض أنها موجودة في العالم وليست عبارة عن مُشاهِد منفصل عن العالم" (Ayer, 2005, pp. 374–375). وهكذا حلت (الأنا هناك)، كنوع من "الانقذاف" في غمرة الموجودات، لتمثّل منطلقاً لفلسفة هايدجر الأنطولوجية، بوصفها (أنا) متغيرة، أي ما يصدق عليّ، يمكن أن يُصبح فروضاً تنطبق على الجميع بلا استثناء، على الرغم من أنه وجوداً خاصاً بي، لأنه لا يريد للظاهراتية أن تُشكّل قطيعة أنطولوجية إزاء الموجودات، لا يريد أن يعزلها عن طبيعة العصر أو أن يضعها فوق سيرورة التاريخ. وبهذا انتقل مفهوم الوجود من نطاق التجريد إلى أفق التجلي والكشف عن المعنى، حيث يتحدد الوجود ضمن ما يقوم بذاته، وفي ما يظهر للوعي ويُعاش في الزمن، في إطار تتداخل فيه مستويات الحضور والاختبار والمعنى. في هذا السياق، يُقارب الوجود بوصفه نمطاً من أنماط التحقق داخل الوعي، وشرطاً أساساً لتكوّن الدلالة وانبثاق المعنى، أي لا بوصفه حضوراً مادياً محضاً للأشياء. وتكتسب هذه المقاربة أهميتها على نحو خاص عند الانتقال إلى حقل الفنون، ولا سيما السينما والمسرح، حيث لا يُتناول الوجود باعتباره حقيقة ميتافيزيقية قائمة بذاتها، وإنما بوصفه حضوراً إدراكياً وتمثيلياً

يُنتج عبر منظومات الصورة، والزمن، والجسد، والحركة. ووفقاً لذلك، فإن الوجود الذي يتشكّل داخل العمل الفني هو وجود ذو طبيعة دلالية وافتراضية، يُعاد بناؤه داخل منطق التمثيل الجمالي، وبذلك هي غير خاضعة لقوانين الطبيعة المباشرة أو الوقائع الفيزيائية.

ثانياً: الأنطولوجيا الظاهراتية وتفسير الحضوروالمعنى

إذا كانت الأنطولوجيا الكلاسيكية قد انشغلت بدراسة الوجود في كليّته المجردة، فإن الأنطولوجيا الظاهراتية نقلت السؤال من (ما الوجود) إلى (كيف يتجلّى الوجود في الوعي)، أي من الوجود بوصفه معطى ثابتاً إلى الوجود بوصفه ظاهرة تُعاش شعورياً. فقد أسس (ادموند هوسرل) هذا المنعطف الذي يجعل الوعي مركز الفعل الفلسفي، ورأى (أن كل وعي هو وعي بشيء)، وأن الوجود لا يُدرك إلا من خلال تجلّيه في الشعور. فالظاهراتية لديه هي "العلم الذي يكتفي بدراسة الظواهر المتبدية في الشعور، دراسة وصفية، مع تحليل الشعور وكشف حقيقة أفعال الإدراك ومكوناتها" (Mohammed, 1973, p. 95). وعلى هذا النحو طوّر هوسرل الكوجيتو الخاص بفلسفته الظاهراتية، الذي يقرر أن "كل وعي هو وعي بشيء ما"، حيث يتحدد فعل التفكير في اقترانه بالتجربة المباشرة وتعلّقه بموضوعه داخل أفق القصدية. ومن خلال ذلك تتفعّل وظيفة الذات ضمن شروط إبستمولوجية تجعلها منخرطة في العالم على نحو معرفي، في علاقة تقوم على التعالق القصدي بين الوعي وموضوعه. وانطلاقاً من هذا التصور، أعاد (جان بول سارتر) بناء الأنطولوجيا على أساس ظاهراتي، معتبراً أن الوجود لا يُفهم إلا بوصفه علاقة جدلية بين الوعي (لذاته) والعالم (في ذاته)، إذ يصر على أن الوجود يسبق الماهية، لأن الإنسان يوجد أولاً، ثم يعرف ذاته بعد ذلك عبر أفعاله وتجلياته. وهذا التحول يجعل الوجود مجالاً مفتوحاً للتشكّل المستمر، لا حقيقة منغلقة نهائية. وكما يرى هوسرل "أن كل وعي هو وعي بشيء ما"، يرى سارتر "أن كل صورة إنما هي صورة لشيء ما" فالوعي يتوخى شيئاً (خارجياً) بوجود معطيات بصرية أو لمسية (داخلية) قادرة على التمثّل أمام الوعي بشيء من الذاتية (المحايثة)، وذلك في سبيل التوصل إلى الكيفيات (المفارقة) الخارجة عن الذات. والصورة هي أيضاً صورة لشيء ما، تقصد الموضوع بصورة متخيلة، وهيولي تنفث فيها القصديّة من روحها، والهيولي بطبيعتها الذاتية، تدفع موضوع الصورة إلى التحرر عن محض المحتوى، فهو يركن خارج الوعي بنحو الشيء المختلف عنها كل الاختلاف (Sartre, 2001, pp. 294–296). وبذلك تحددت ظاهراتية سارتر برؤية بنية الوعي المتعالي استناداً على حدس ماهيتها، إذ تقف الرؤية بقصديتها على عتبات الماهيات في مجالها الكلي، والمعطى الداخلي (المتمثل) وإن كان محض خيال بالمحايثة، فهو الشيء الذي يمكن تخيّله عن (المفارق)، وبذلك تصح في ذاته بطريقة أو بأخرى الماهيّة المتوخاة. وفي هذا السياق، يصبح التجلّي هو المفتاح الجوهري لفهم العلاقة بين الوجود والمعنى، إذ لا قيمة للوجود بحسب سارتر- ما لم يتجلى كظاهرة قابلة للإدراك والتأويل.يتبنى ميرلوبونتي مبدأً إبستمولوجياً في تقويم فلسفته الوجودية، وذلك عبر توحيد خبرة الإدراك الحسي وخبرة الجسد في تقصي الظواهر، في محاولة لتجاوز ثنائية الذات والموضوع، فالوعي لديه لا ينفصل عن الجسد في سياق اتصالهما مع العالم. فالاتصال هنا؛ يكون عن طريق قصديّة (الوعي/والجسد) عبر مستويات الرؤية والحركة والتجسيد التي تحيل الوعي على الموضوعات المطابقة له وليس العكس، أي أن يبقى هذا الوعي المُتجسّد ضمن حدود محيطه الخارجي. ولذلك اجتهد ميرلوبونتي في تكريس تلك الصفة الجوهرية التي تمتلكها السينما، وهي قدرتها على تجسيد ما يظهر للوعي، أي تجسيد الشعور الداخلي بصورة يمكن تمثلها بالعالم الخارجي. ويؤكد ميرلوبونتي أن انكشاف العالم يرتبط ببنية الإدراك المتجسّد، حيث يتبدى في خبرة الجسد، وفي فعل الرؤية، وفي دينامية الحركة، بما يمنح الحضور الجسدي والبصري مكانة مركزية في فهم الوجود المتجلي. بخاصة وأن فلسفة ميرلوبونتي (الوجودية) تنحو باتجاه (الأنا الفعلي) المُتجسّد في هذا العالم، وبذلك "تهتم اهتماماً خاصاً بالطبيعة المجسّدة للوعي البشري. والظاهراتية الوجودية ترفض الأوصاف الكونية أو "الجوهرية" للظاهراتية المتسامية، لتفضل الوصف المجسد للموضوع في التاريخ، فالمكان والزمان يجب وصفهما في كونهما تجربة مُعاشة" (Frampton, 2009, p. 70)؛ لأنها تشترط أن تكون الحقائق محددة، وغير مجردة، والأهم أن تكون خاضعة للتجربة الذاتية. ومن هنا، تكتسب الأنطولوجيا أهمية مضاعفة في دراسة السينما والمسرح، لأن كليهما يشتغل على صناعة الوجود بوصفه ظاهرة مرئية ومسموعة، لا بوصفه كينونة مجردة. فالسينما تنتج وجوداً مصوّراً مفترضاً يتجلّى عبر الصورة والزمن، بينما ينتج المسرح وجوداً حياً متجسّداً عبر الجسد والحضور المباشر. وعند انتقال السينما إلى المسرح، لا يحدث مجرد انتقال تقني للصورة، وإنما يحدث تحوّل في نمط الوجود ذاته؛ من وجود مصوّر مؤجّل إلى وجود حي متجل، وهو ما يشكّل الأساس الفلسفي لفكرة التحول الأنطولوجي التي يقوم عليها هذا البحث.

ثالثاً: الافتراض بوصفه بنية إدراكية: من الفلسفة إلى النظرية السينمائية

يرتبط مفهوم الافتراض في جذوره الفلسفية الأولى بطبيعة اشتغال العقل الإنساني بوصفه فاعلاً في إنتاج المعنى ومشاركاً في بنائه. فالافتراض يتحدد بوصفه فعلاً ذهنياً يتقدّم على التجربة الحسية أو يوازيها. وهو بذلك يمثل إحدى أهم آليات التفكير التي تسمح للإنسان بتكوين تصورات عن العالم قبل التحقق من صدقها تجريبياً. وقد ارتبط الافتراض تاريخياً بالمسلمات الأولى التي يقوم عليها الاستدلال المنطقي، لكنه تطور لاحقاً ليغدو بنية إدراكية فعّالة في تشكيل الوعي بالعالم. وبهذا المعنى، يتحول الافتراض من كونه أداة فكرية إلى كونه بنية إدراكية تنتج المعنى قبل أن تستقبله، وتعيد تنظيم الواقع ضمن أفق تصوري سابق على المشاهدة أو الفعل. وبهذا الصدد يسعى الفنان المسرحي أن يضع تصوراته "بالاعتماد على آلية الافتراض الذي يقود الباحث والمبدع معاً الى معرفة منعطفات جمالية الابداع التي تتكئ – بالأساس- على علاقة ثلاثية تقوم بين المفَترِض والمفترَض الجمالي ثم العمل الفني وفق عقد افتراضي يحرك مساراتهم لتصبح صيرورة متجددة تتطور باستمرار" (Benbrahim, 2009, p. 15) ، ومن هنا تتضح الصلة العميقة بين الافتراض السينمائي بوصفه نشاطاً ذهنياً وبين الظاهرة الجمالية، إذ يقوم التلقي الفني، في جوهره، على تواطؤ ضمني بين المُنتِج والمتلقي على قبول عالم مفترض، يعتمد على قدرته على الإقناع الجمالي والتأثير الإدراكي أكثر من قياسه بصدق الواقع. وهذا ما يجعل الافتراض (السينمائي/المسرحي) الجديد، شرطاً وجودياً لمبنى العرض المسرحي، وليس أداة تكميلية له.مع انتقال الافتراض من فضائه الفلسفي التجريدي إلى المجال الجمالي، أخذ يكتسب بعداً بنيوياً يتجاوز كونه نشاطاً ذهنياً معزولاً، ليغدو منظومة دلالية متكاملة تتولى إنتاج المعنى داخل العمل الفني. فالفنون البصرية، بمختلف تجلياتها، تقوم على إعادة تشكيل الواقع ضمن أنساق رمزية وصورية مُفترضة، يُعاد عبرها تنظيم الزمان والمكان والحركة والهوية وفق منطق خاص بالتمثيل. وتبرز السينما في هذا السياق بوصفها الفن الأكثر قدرة على تشييد هذا الوجود المفترض، لما تمتلكه من أدوات مادية وتقنيات تعبيرية تمكّنها من برمجة حضورها الفعلي داخل الصورة المتحركة. ومن هنا وجد ميرلوبونتي في السينما تجسيداً بصرياً حياً لمقولاته الفلسفية، بوصفها وسيطاً يُظهر كيفية تشكّل المعنى من خلال الإدراك الحسي وتفاعل الوعي مع الظاهرة. وبهذا الصدد يقول: "إذا كانت الفلسفة والسينما متوافقين وإذا كان التأمل والعمل التقني يسيران في الاتجاه نفسه، فذلك لأن الفيلسوف والسينمائي يشتركان في كيفية معينة في الوجود وفي نظرة خاصة للعالم هي نظرة جيل بأكمله. وهذه مناسبة أخرى للتحقق من أن الفكر والتقنيات يتطابقان، وحسب عبارة (غوته) "إن ما هو في الخارج هو في الداخل أيضا" (Merleau-Ponty, 1986, p. 147) وفي ذلك إشارة إلى التطابق المُبرر بين (طرق الفكر) و(طرق التقنية)، إذ الأولى تؤدي إلى الثانية، وهي بمثابة الدليل الفكري (النظري) الذي يقود إلى العمل التقني (التطبيقي). وعبر هذا التطابق استطاع ميرلوبونتي أن يُميّز قدرة السينما على التعبير عن الذات المفكّرة، في سياق علاقتها مع ذاتها بوجه خاص، ومع الآخر بوجه عام. فالسينما قادرة على إظهار ووصف هذا الكم الهائل من العلاقات بين (الروح والجسد) وبين (الفكر والعالم) من دون الحاجة إلى تفسيرها. وهو الأمر الذي مكّن العديد من التجارب المسرحية المعاصرة من تحقيق رؤيتها المعقدة والمتشعبة بثراء الشاشة وفاعلية حضورها السينمائي. وبذلك تتأسس السينما، في بنيتها العميقة، على شبكة من الافتراضات الإدراكية: افتراض الإطار، وافتراض الحركة، وافتراض الزمن، وافتراض الحضور. تُنتج هذه الشبكة الوجود السينمائي ذاته بوصفه وجوداً مفترضاً، له قوانينه المستقلة عن الوجود المادي المباشر، ويقوم بتنظيم الرؤية وبناء المعنى في آن واحد. يكتسب هذا الوجود المعنى الكامل عند انتقاله إلى الفضاء المسرحي، حيث يتحول إلى أنطولوجيا جديدة ذات نمط وجود مختلف، مما يمهّد لدراسة التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي، وفهم الكيفية التي يعاد بها تشكيله داخل البنية الدرامية الحية.

المبحث الثاني: التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي

ينطلق هذا المبحث من الفهم الذي استقر عليه البحث في أن الافتراض السينمائي يشكّل الأرضية المفهومية التي تسبق التحول الأنطولوجي، وتُمثّل المجال الذي تتكثف فيه خصائص السينما القابلة لإعادة التشكيل داخل العرض المسرحي. فالمسرح، حين يستثمر الوسيط السينمائي، لا ينقله بوصفه بنية مكتملة أو نظاماً جمالياً مستقلاً، وإنما يعيد بناء افتراضاته الإدراكية والجمالية والسردية ضمن منظومته الأدائية الخاصة، بما يفضي إلى تشكّل نمط وجود جديد للصورة السينمائية. ومن هنا تتركز دراسة هذا المبحث على تتبع الكيفية التي يتحوّل بها الافتراض السينمائي، بوصفه جوهراً قابلاً للتبدل، من وجوده المصوَّر إلى حضور مسرحي حي، وعلى الكشف عن التحولات الأنطولوجية التي تنتج عن هذا الانتقال داخل الفضاء المسرحي المعاصر. وعلى وفق ذلك يمكن تحديد محاور هذا المبحث بالآتي:

أولاً: مفهوم التحوّل الأنطولوجي: من الوجود السينمائي إلى الوجود المسرحي

يُشكّل مفهوم التحوّل الأنطولوجي مدخلاً أساسياً لدراسة انتقال الظواهر الفنية بين أنماط وجود مختلفة، ولا سيما عند انتقال الافتراض السينمائي من فضاء يقوم على الحضور المصوّر إلى فضاء يرتكز على الحضور الحي المباشر. فالسينما تؤسّس كينونتها من خلال الصورة المسجّلة، والزمن المؤطّر، وبناء الحضور عبر الغياب الجسدي للمؤدي، بما يجعل وجودها وجوداً افتراضياً قائماً على الاستدعاء وإعادة التشكيل والانفصال الزمني عن لحظة التلقي. وبهذا المعنى، يتحدد الوجود السينمائي بوصفه وجوداً إدراكياً يُنتج عبر آليات التقطيع، والمونتاج، والتنظيم الزمني، لا عبر الحضور الفيزيقي المباشر. إذ تتجلّى إحدى أهم خصائص هذا الافتراض في بنيته الدياجيتيكية القادرة على إعادة تنظيم الزمن وتفكيك خطيته، بما يسمح بتراكب الأزمنة وتداخل الحضور والغياب داخل الفضاء الأدائي، بحكم "أن دياجيتيكية الأحداث تحقق خاصية الفيلم في التلاعب الزمني، في الانتقال بين الماضي والحاضر، إذ تستطيع أن تعرض أحداث الماضي بتراتب غير منتظم زمنياً، ما يدفع المتفرج للعودة إلى الحدث الرئيسي لربطه، وهذا يتم بشكل غير ملحوظ، بل ويثير اضطراباً حسياً، وهكذا فإن الدياجيتيكية تستطيع أن تحقق الماضي/الحاضر، وهناك/هنا، في الوقت ذاته بفضل ديناميكية الصورة السينمائية، والتي لا يمكن للمسرح أن يجاريها، بل يستعين بالصورة السينمائية لتساهم بهذه الخاصية، في إغناء تجسيد دياجيتيكية العرض المسرحي" (Qandaji, 2022, p. 260)، يؤدي هذا التداخل إلى إعادة صياغة الوجود المسرحي ذاته، حيث يدخل العرض في منطقة أنطولوجية مركّبة تستدعي منظومة أدائية جديدة لدى الممثل، تقوم على الوعي بازدواجية الحضور بين الجسد الحي والصورة المصوّرة، كما تستدعي منظومة إدراكية جديدة لدى المتلقي، قادرة على استيعاب هذا التشابك بين الأزمنة والفضاءات ومستويات الحضور. وبذلك، لا يعود التحوّل الأنطولوجي مجرّد انتقال شكلي أو تقني، وإنما يتحقق بوصفه إعادة تعريف لكينونة العرض المسرحي، في ضوء اندماج الافتراض السينمائي داخل بنيته الدرامية والجمالية، وما يترتب على ذلك من تحولات في المعنى، والإدراك، وآليات التلقي. إن الوجود السينمائي، حين ينتقل إلى داخل العرض المسرحي، لا يبقى محافظاً على شروطه الأنطولوجية الأولى، وإنما يخضع إلى تحوّل جذري في نمط حضوره ووظيفته ودلالته. إذ يتحوّل من كيان بصري مستقل قائم بذاته، إلى عنصر داخل منظومة أدائية حيّة، يدخل في علاقة مباشرة مع جسد الممثل، وإيقاع الحركة، وزمن الأداء، واستجابة الجمهور. هنا، تتحوّل الصورة المصوّرة من كونها تمثيلاً مؤجلاً إلى فاعلٍ داخل اللحظة الأدائية الآنية، لتنتقل من حضور محدود بالتوسّط التقني إلى حضور ديناميكي يتجلّى عبر التفاعل الحي مع المتلقي.وهو ما يمكن رصده على سبيل المثال في عروض فرقة (ووستر جروب) بقيادة المخرجة الأمريكية (اليزابيث لوكومبت) اذ يعد عرض (هو شوت ذا كاميرا مان) لعام (١٩٨٨) وأحداً من أكثر عروضهما اكتمالاً وتداخلاً من ناحية دمج العرض الحي بالسينما عبر اللعب بـ(هنا والآن) على الخشبة و(هناك) في السينما. أعقبه مباشرة عرض (إكسبيريمنتس إن كونترا بروجيكشتنز) الذي يُجسّد مطاردة تدور أحداثها بين الخشبة والفيلم، دخولاً وخروجاً. وعلى الرغم من الطابع الفوضوي الظاهر لهذا التداخل فإن ثمة دقة وعناية فائقة بتزامن لقطات الكاميرا والمونتاج والموسيقى، بغية ضبط إيقاع هذا التفاعل المُعقّد الذي يتجاوز قواعد الزمان والمكان بالنسبة لكل من الخشبة والشاشة (Giesekam, 2010, pp. 320–322). وفي ضوء هذا العبور المتقن بين الخشبة والشاشة، يُعاد بناء الافتراض السينمائي بوصفه أرضية ذهنية تسمح بإعادة النظر في الوقائع الماضية، واستحضارها، وتفكيكها، وإعادة تركيبها داخل لحظة أدائية راهنة. فإمكان الرجوع إلى الماضي، وتغيير حيثياته أو إعادة صياغة حبكاته، لا يتحقق هنا على مستوى السرد فقط، وإنما يمتد إلى وعي المتلقي ذاته، الذي يُدفع إلى مراجعة الذاكرة، وإعادة تنظيم علاقته بالزمن والحدث. ويترتب على هذا الانتقال إعادة بناء شاملة لمعنى الكينونة الفنية للصورة السينمائية داخل العرض المسرحي. فبعد أن كانت كينونتها قائمة على الانفصال الزماني والمكاني عن لحظة التلقي، تصبح جزءاً من زمن العرض المتدفّق، وتدخل في شبكة علاقات آنية مع الجسد والصوت والفضاء. ومن ثم، يُعاد تعريف السينما هنا كوجود درامي متحوّل يخضع لشروط المسرح القائمة على الحضور والمواجهة والتوليد اللحظي للمعنى، متجاوزة كونها مجرد وسيط بصري مستقل.

ثانياً: إعادة بناء الافتراض السينمائي داخل الفضاء المسرحي

يُطرح انتقال الافتراض السينمائي إلى الفضاء المسرحي بوصفه عملية إعادة تنظيم عميقة لشروط الإدراك والتمثيل، حيث تُعاد صياغة ما يتعلق بالزمن والحركة والحضور ضمن نظام عرضي مغاير في قوانينه وحدوده. وفي هذا السياق، يغدو الافتراض السينمائي مادة بنيوية قابلة لإعادة التشكيل داخل المسرح، بما يسمح بظهوره في صور متعددة تتجاوز الإحالة التقنية إلى أفق وظيفي وجمالي وسردي. ومن هنا تنفتح دراسة هذا التحول على تتبع الافتراض السينمائي بوصفه بنية فاعلة في اشتغاله الوظيفي، وبنية جمالية في تشكيله الحسي، وبنية سردية في تنظيمه للدلالة، وذلك بموجب الافتراضات الآتية:

١-الافتراض بوصفه بنية وظيفية:

ينتقل الافتراض السينمائي، داخل الفضاء المسرحي، من ارتباطه الدلالي بوجود الصورة المصوّرة إلى اشتغاله بوصفه آلية تشغيلية تنظّم بنية العرض وتعيد توزيع وظائفه الدرامية. ففي هذا المستوى، يُقارب الافتراض باعتباره بنية وظيفية فاعلة تسهم في صياغة الفعل المسرحي نفسه، عبر إعادة ترتيب العلاقات بين الحدث والجسد والزمن ومجال الرؤية، بما يفضي إلى إنتاج منطق اشتغال جديد للعرض داخل شروط المسرح. يظهر هذا التحول الوظيفي بوضوح في العروض التي تتعامل مع الوسيط السينمائي بوصفه جزءاً من منطق التأليف وليس إضافة لاحقة عليه، حيث تُبنى الصورة المصوّرة بوصفها عنصراً مشاركاً في إنتاج الحدث، وليست أداة لتعزيز أو توضيح الحدث. وهو ما يمكن رصده في مجمل عروض فرقة (فوركبيرد فانتازي)، التي تنطلق من كشف التقنية السينمائية داخل الفعل المسرحي، وتحويلها إلى عنصر واع بوظيفته الدرامية. فالشاشات، في هذه التجارب، لا تركن لعرض خطاب سينمائي مستقل، وإنما تُسهم في إنتاج خطاب مسرحي يعتمد على الأدوات السينمائية. ويتجلى ذلك منذ مرحلة كتابة النص، حيث تُبنى البنية السردية والدرامية على افتراض مزدوج، يخطط للفيلم والمسرح معاً بوصفهما مصدرين للشكل الدرامي، وهو ما ينعكس على طبيعة التكوين البصري والإيقاعي للعرض، إذ "تُعبّر تقنيات الكتابة الدرامية التي تنجزها فرقة (FF)، عن تأثر الممارسة الكتابية بالتغيرات الثقافية، وهذا ما نلحظه في صيرورة صياغة النص الذي تتبعه الفرقة في تعدّد المنطلقات الافتراضية التي تبني النص والعرض معاً، فهم يخططون للفيلم بالإضافة إلى المسرح كمصادر للشكل الدرامي، مما يجعل الصورة جزءاً من صلب البناء التأسيسي للعرض" (Qandaji, 2022, p. 140). وبذلك يُفهم حضور الشاشة بوصفه عنصراً مشروطاً بتفاعله مع الجسد الحي، مما يستدعي تبنّي رؤية دراماتورجية قادرة على استيعاب هذا التداخل الوظيفي. فالافتراض هنا يعمل ضمن شبكة من العلاقات المتبادلة مع الصوت، والحركة، والسينوغرافيا، ليغدو جزءاً من المنظومة التشغيلية للعرض، منتجاً للحدث لا تابعاً أو معضداً له، ومشاركاً في توليد الإيقاع والمعنى داخل اللحظة الأدائية.

٢-الافتراض بوصفه بنية جمالية

في المستوى الجمالي، يعاد بناء الافتراض السينمائي بوصفه مولّداً لحساسية بصرية جديدة، تنشأ من تفاعل الحضور المصوَّر مع الجسد الحي داخل الفضاء المسرحي. وتقوم هذه الحساسية على توتر بصري ناتج عن اختلاف طبيعة الحضورين، وما يخلقه هذا الاختلاف من انزياحات في أنماط الرؤية والتلقي. تتجلّى هذه البنية الجمالية في العروض التي تعتمد مبدأ التداخل النصي والوسائطي، حيث تُستثمر الصورة السينمائية بوصفها مادة جمالية قابلة لإعادة التركيب، لا باعتبارها مرجعاً سردياً مغلقاً. ففي عرض إغواء القديس انطونيوس (١٩٨٧)، استخدمت (لوكومبت) مصادر ووسائط مختلفة (أفلام ومسرحيات وكتب ومقاطع فيديوية)، من بينها فيلم (الساحر) لإنجمار بيرجمان لعام (١٩٥٨)، وفيلم (هلوسة) لكين كوبلاند، وذلك بتداخل نصي عميق، بمزيد من التعقيدات والاختلافات وتُعدّد الدلالات. كما يتكرر هذا النهج في عرض تشجّع (١٩٩٠)، حيث تتقاطع النصوص المسرحية مع الأفلام الوثائقية والروائية، والبث المباشر، واللقطات المقربة، وهيمنة الصوت الميكرفوني (Giesekam, 2010, pp. 169–184). إن هذا التداخل بين الحي والمصوّر لا يعمل على تحقيق الانسجام بقدر ما ينتج حالة من عدم الألفة، تدفع المتلقي إلى اختبار العرض بوصفه طبقات متراكمة من الصور والأصوات والأزمنة. ويؤدي هذا الاشتغال إلى إعادة تعريف الصورة المسرحية ذاتها، بوصفها بنية هجينة تقوم على التراكب والتشظي والانزياح البصري، وتفتح أفقاً جديداً لفهم جماليات العرض المسرحي المعاصر.

٣-الافتراض بوصفه بنية سردية

على المستوى السردي، يتحول الافتراض السينمائي إلى آلية حكائية فاعلة، تسهم في تفكيك السرد الخطي وإعادة تركيبه ضمن بنية متعددة المستويات. فالصورة المصوَرة تتيح إمكانات سردية لا تتوفر للفعل التمثيلي وحده، من قبيل الاسترجاع، والاستباق، وكشف البنى النفسية والذاتية للشخصيات، واختزال الأزمنة أو تمديدها. إذ يقوم السرد المسرحي -هنا- على مبدأ التفاعل بين الحضور الحي والحضور المصوّر، ما ينتج بنية حكائية مركبة تتسم بتعدد المنظورات وتشابك مستويات الواقع والتمثيل. ويبرز ذلك في تجارب (جوزيف سفوبودا) الذي يوظف الفيلم بوصفه أداة سردية تكشف التجربة الذاتية للشخصيات عبر الفلاش باك، والأحلام، وتكبير المشاهد، وتطوير التفاعل بين ممثلي الخشبة والشخصيات السينمائية. وهكذا أستطاع أن "يوّسع تفاصيل الحدث والشخصيات فوق خشبة المسرح، وبخاصة مع فرقة لاتيرنا ماجيكا؛ إذ وظف الفيلم للسرد الدرامي، واستخدمه لكشف التجربة الذاتية للشخصيات، إما من خلال حشوات تفسيرية مثل الفلاش باك أو الأحلام أو تقريب المشاهد .. وطوّر كذلك تفاعلاً أكبر بين ممثلي خشبة المسرح والشخصيات في عالم الفيلم" (Giesekam, 2010, p. 106). وبذلك، يغدو الافتراض السينمائي حاملاً لسرد مواز، يُسهم في إنتاج المعنى وتفكيك الحدث وإعادة تركيبه، ضمن فضاء مسرحي مفتوح على التعدد والتراكب، حيث تتشارك الذات المسرحية ونظيرتها السينمائية في بناء الخطاب الدرامي للعرض.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- يتحدد الوجود الفني في السينما والمسرح بوصفه وجوداً إدراكياً مفترضاً، يُنتَج داخل منظومة التمثيل (الصورة/الجسد/الزمن)، ولا يتحقق كمعطى مادي مباشر، وإنما كبنية دلالية تُبنى عبر آليات الإدراك والتمثل.

٢-يقوم الوجود السينمائي على الافتراض السينمائي بوصفه شرطاً أنطولوجياً سابقاً على الصورة، حيث تتشكل كينونته عبر شبكة من الافتراضات الإدراكية (الإطار، الحركة، الزمن، الحضور) التي تنظّم الرؤية وتؤسس نمط وجوده.

٣-يتأسس تشكّل الصورة والمعنى على الوعي القصدي، بوصفه مبدأً ظاهراتياً يجعل كل صورة متجهة نحو موضوع، وكل وعي منفتحاً على شيء، الأمر الذي يمنح الصورة السينمائية قابلية التحول داخل الفضاء المسرحي.

٤-يضطلع الجسد بوظيفة الوسيط الأنطولوجي للحضور في المسرح، في مقابل الصورة المؤجلة في السينما، ويؤدي تداخلهما داخل العرض إلى نشوء نمط وجود مركّب يقوم على ازدواجية الحضور (حي/مصوّر).

٥-يتحقق التحول الأنطولوجي عند انتقال السينما إلى المسرح بوصفه تحولاً في نمط الوجود، لا بوصفه انتقالاً تقنياً للوسيط، حيث تُعاد صياغة شروط الحضور والزمن والعلاقة بالمتلقي داخل الفضاء الأدائي.

٦-يمثل الافتراض السينمائي المنطقة المفهومية القابلة لإعادة التشكيل داخل العرض المسرحي، بوصفه جوهراً مرناً يخضع للتحولات الوظيفية والجمالية والسردية، دون نقل السينما بوصفها نظاماً مكتملاً.

٧-ينتج إدماج الافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي المعاصر وجوداً أنطولوجياً مركباً، تتداخل فيه الأزمنة والفضاءات ومستويات التمثيل، بما يعيد تعريف كينونة العرض المسرحي ذاته.

٨-يعمل الافتراض السينمائي داخل العرض بوصفه آلية تنظيم للمعنى والتلقي، تسهم في إعادة توزيع الوظائف الدرامية، وتنظيم الرؤية، وتوجيه إدراك المتلقي، بوصفه عنصراً بنيوياً حاكماً لبنية العرض.

وفي ضوء ما تقدّم من مؤشرات، يعتمد الباحث على اختزالها بوحدات تحليل دقيقة، تمكنه من رصد التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي بالملاحظة والوصف، وعلى وفق الآتي:

أ- **نمط الوجود في العرض المسرحي**

ب- **اشتغال الافتراض السينمائي بوصفه بنية إدراكية**

ت- **الصورة والمعنى في أفق الوعي القصدي**

ث- **الجسد بوصفه وسيطاً أنطولوجياً للحضور**

ج- **التحول الأنطولوجي وكينونة العرض المسرحي**

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

أولاً: منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لملاءمته طبيعة هذا البحث، إذ يسمح بتحليل العينة المسرحية عبر وحدات التحليل المستخلصة من الإطار النظري، ورصد التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي. إذ يركز البحث على تحليل كيفية إعادة إنتاج البنية الدرامية وتحديد تأثير الافتراض السينمائي على مسارات العرض، بما يحقق نتائج تتوافق مع أهداف البحث في فهم بنية الحضور السينمائي في المسرح المعاصر.

ثانياً: عينة البحث:

اعتمد الباحث الطريقة (القصدية) في اختيار العينة، فتمثلت بالعرض المسرحي (يا رب)، من تأليف (علي عبد النبي الزيدي) وإخراج (مصطفى ستار الركابي)، وتمثيل (سهى سالم وفلاح ابراهيم وزمن الربيعي)، وإنتاج (منتدى المسرح التجريبي)، مكان العرض المسرح الوطني في بغداد، عام (٢٠١٦).

ثالثاً: وحدات تحليل العينة:

استند الباحث في تحليل العينة إلى وحدات التحليل الخمس المستخلصة من الإطار النظري، والتي تمثل مؤشرات رصد التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي، وتساعد على الملاحظة الدقيقة والتفسير المفصل للمكونات البصرية والدرامية والحركية.

رابعاً: حكاية العرض:

تجسد المسرحية الواقع المأساوي للأم العراقية في زمن الحرب والخسارة، من خلال أم ثكلى مكلفة من الأمهات الأخريات لإيصال رسالة إلى السماء لوقف الموت والخراب، في إشارة إلى استغلال سلطة الدين لأغراض إرهابية. يبتكر العرض عالماً افتراضياً للتفاوض هو "الوادي المقدس"، يجمع بين: المادي: الأم ممثلة عن البشر. المعنوي: النبي ممثلاً عن سلطة الرب.

يسعى العرض إلى إعادة النظر في فكرة المقدس، ليس للتشكيك فيه، بل لتفكيك سلطة من يستغل الدين على الأرض، عبر طرح أسئلة غير تقليدية بين العابد والمعبود، مع الحفاظ على احترام المقدس، ومن خلال وجهة نظر الأم المنكوبة التي تمثل معيار الصبر والتصحيح الإنساني.

أدوار الشخصيات:

- الأم: سهى سالم
- النبي موسى: فلاح إبراهيم
- عصا موسى/الممرضة: زمن الربيعي

تحليل العرض:

يعمد الباحث إلى إعادة تحليل العرض المسرحي (يا رب) انطلاقاً من وحدات التحليل الخمس المستخلصة من الإطار النظري للبحث، والتي تمثل جوهر مؤشرات الدراسة، بوصفها أدوات منهجية دقيقة لرصد التحولات الأنطولوجية للعرض المسرحي، وفهم الاشتغال المعقد للافتراض السينمائي داخله. تهدف هذه الوحدات إلى تمكين الباحث من دراسة العرض على مستويات متعددة تشمل: طبيعة وجوده الأنطولوجي، آليات اشتغال الافتراض السينمائي كبنية إدراكية، دور الصورة والمعنى في أفق الوعي القصدي، وظيفة الجسد كوسيط للحضور، والتحولات الأنطولوجية التي تشكل كينونة العرض المعاصر. وبناءً على ذلك، يرصد الباحث العرض على وفق الوحدات التحليلية الآتية:

أولاً: نمط الوجود في العرض المسرحي:

يعتمد العرض المسرحي (يا رب) على توليفة متقنة من الوجود الحي والمصوّر، حيث يُوظف المخرج (مصطفى ستار الركابي) الوسائط المتعددة (الشاشة، التسجيلات الصوتية، الإضاءة، الكتابة الإلكترونية) لتشكيل فضاء إدراكي يتجاوز المادية البسيطة للخشبة المسرحية. خشبة المسرح تبدأ شبه فارغة، مع طاولة مستطيلة وكرسيين فقط، في حين تتحول خلفية المسرح إلى شاشة سينمائية كبيرة تُشارك العرض في تفاصيله كافة، وتعلن بداية- عن تدشين العرض المسرحي عبر عرض المشهد الاستهلالي للفيلم السينمائي (هلا لوين) للمخرجة (نادين لبكي)، ما يخلق حالة تداخل بين الحي والمصوّر. نمط الوجود في هذا العرض ليس مادياً أو ثابتاً، وإنما إدراكي وتكويني: وجود الأم الحيّة على

الخشبة يتفاعل مع صور النساء النائحات في الفيلم، ومع النص المكتوب على الشاشة، ومع الصوت الذي يخرج من مكبرات الصوت، ليؤسس وجوداً مركباً يمتد بين مستويات متعددة:

وجود إدراكي مفترض: حيث يساهم الوسيط الكتابي والإشارات البصرية في رسم عالم افتراضي يتوجب على المتلقي إدراكه والتفاعل معه ذهنياً.

وجود حي: يتمثل في الممثلين على خشبة المسرح، خاصة الأم (سهى سالم) التي تجسد تجربة مأساوية مباشرة وواقعية، متأثرة بالوزن النفسي للمصائب.

وجود مصوّر: يظهر عبر المشهد السينمائي المقدم على الشاشة، الذي يخلق امتداداً بصرياً للحدث المسرحي الحي، ويساهم في نقل التأثير التراجيدي على الجمهور.

وجود مركب: نتاج التفاعل بين الحي والمصوّر، حيث يشكّل هذا الوجود المزج بين الواقعي والافتراضي، الحي والمؤجل، ويتيح تجربة إدراكية متعددة المستويات للمتلقي.

أسهم هذا (الوجود المركب) في تحقيق المزاوجة بين ما هو حي -الممثل المسرحي- وما هو مُصوّر -الممثل السينمائي- حيث استثمر المخرج التحول الانطولوجي للافتراض السينمائي، في تحقيق فرضية مفادها أن النساء النائحات المتشحات بالسواد، المتوجهات الى المقبرة بالفيلم- سيعمدن بعد هذا المشهد، الى تفويض أكثرهن فاجعة لإيصال رسالتهن الى الرب بالعرض الحي- ولاسيما أن المشهد السينمائي القى بضلاله التراجيدية (الرقصة الطقسية ، ولطم الصدور ، والموسيقى ، والآهات ، والألوان المعتمة ، والهواء المُغبر) على بداية العرض المسرحي، ملوحاً بأن ثم تراجيديا قاسية بالانتظار في ثنايا هذا العرض. في هذا السياق، يتحقق الوجود الأنطولوجي للعرض المسرحي كشبكة من المعاني والتحولات، متجاوزاً كونه مجرد تتابع مشاهد أو أحداث مادية. فالخشبة الفارغة والإضاءة المسلطة والوسائط المتعددة تهدف إلى إنتاج نوع من الوعي المشترك بين المتلقي والعرض، حيث يصبح الفضاء المسرحي كياناً حيوياً متغيراً، قادراً على التفاعل مع إدراك المشاهد وتصوراته المسبقة، ما يجعل الوجود المسرحي وجوداً إدراكياً تفاعلياً. وعلى هذا النحو، يتحقق الوجود الأنطولوجي للعرض المسرحي كشبكة من المعاني والتحولات، حيث تتحول الخشبة الفارغة والإضاءة المسلطة والوسائط المتعددة إلى عناصر فاعلة تشكل وعي المتلقي وتفاعله مع العرض، ليصبح الفضاء المسرحي كياناً إدراكياً تفاعلياً حياً. وعلى وفق ذلك، يحقق العرض وجوداً أنطولوجياً مركباً يتداخل فيه الحي والمصوّر، ويستند إلى بنية إدراكية تتجاوز المادة إلى التجربة الإدراكية الكاملة. وبذلك يُمكن من خلق فضاء افتراضي ممتد، حيث يتفاعل المتلقي مع العرض على مستويات متعددة (إدراكية، حسية، وجدانية). وهنا، يُبرز المخرج قيمة الوجود المركب في إعادة تشكيل تجربة العرض المسرحي، بعيداً عن التمثيل التقليدي البسيط، بما يعكس العمق الأنطولوجي للعرض.

ثانياً: اشتغال الافتراض السينمائي بوصفه بنية إدراكية:

في العرض المسرحي (يا رب)، يتجلى الافتراض السينمائي كإطار إدراكي يحكم بنية المشهد وطريقة تلقيه. فالمخرج استخدم الوسائط المتعددة)شاشة سينمائية كبيرة، كتابة إلكترونية، تسجيل صوتي، مؤثرات ضوئية) لتوسيع فضاء العرض المسرحي وتحويله إلى بيئة تفاعلية، حيث لا يقتصر دور المشهد على تقديم الحدث أو الشخصيات، وإنما على إعادة إنتاج الفضاء الزمني والمكاني داخلياً في وعي المشاهد. ويمكن تحديد هذا الاشتغال وفقاً لمحددات بناء الرؤية بالآتي:

أ_ **الإطار:** تُستخدم الشاشة الكبيرة كإطار بصري يخلق مستوى إضافياً من الواقع المسرحي، فهو لا يعرض الحدث فحسب، بقدر ما يربط بين الحاضر المسرحي والماضي الافتراضي أو السينمائي (مشهد الفيلم الذي استُعرض في البداية)، ويتيح للمشاهد إدراك التعددية الزمنية للحدث. بذلك، يصبح الإطار أداة لإنتاج وعي متعدد الطبقات، وليس مجرد خلفية للعرض.

ب _ **الحركة:** حركة العناصر على المسرح -سواء جسد الممثل أو انتقال الضوء أو تحريك الطاولات تتزامن مع الوسائط الأخرى لتشكيل نسق إدراكي متكامل. حركة الأم على خشبة المسرح تتقاطع مع المشاهد على الشاشة السينمائية، مما يخلق إحساساً بتوازي الزمان والمكان، ويعزز قدرة المتلقي على فهم التفاعل بين الحي والمصوّر.

ج _ **الزمن:** الزمن في العرض ليس مجرد تسلسل أحداث، بقدر ما هو زمن إدراكي يتشكل عبر اختلاف سرعات المشهد، فترات الصمت، والتزامن مع الصوت والكتابة والإضاءة. فالمقدمات الثلاثية للعرض (صوت، كتابة، سينما) تمنح المشاهد إحساساً بالزمن الممتد والموزع بين الحاضر المسرحي والزمن الافتراضي، مما يجعل تجربة التلقي أكثر عمقاً وتفاعلاً.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

د _ **الحضور:** الحضور السينمائي يظهر من خلال تفاعل الممثل الحي مع الصور والمؤثرات المسجلة، ما يخلق شعوراً بوجود ازدواجية الحضور (حي/مصور). هذا التداخل يحوّل المشهد إلى تجربة إدراكية شاملة، حيث يُدرك المشاهد الحضور الجسدي للممثلين، ويتفاعل ذهنياً مع الأحداث الافتراضية في الشاشة، ويصبح الجمهور شريكاً في إنتاج المعنى.

ومن هنا، يُبرز تحليل الافتراض السينمائي داخل العرض كيفية بناء بنية إدراكية توجه تجربة التلقي، من خلال الإطار والحركة والزمن والحضور، لتشكيل بيئة مسرحية متعددة الطبقات تتحول فيها الأحداث إلى تجربة إدراكية متكاملة. إذ يمكن تلخيص كيفية اشتغال الافتراض السينمائي في العرض بوصفه بنية إدراكية عبر دراسة العناصر التي تتحكم في تنظيم المشهد وتوجيه الإدراك، من خلال الخلاصات الآتية.

_ **الإطار:** يشكل فضاءً إدراكياً متعدد الطبقات يربط الحاضر المسرحي بالماضي السينمائي.

_ **الحركة:** تخلق نسقاً إدراكياً متكاملاً بين الحي والمصوّر، يوسع مجال التلقي.

_ **الزمن:** يتشكل زمن إدراكي متعدد المستويات يعتمد على التزامن بين الوسائط المختلفة.

_ **الحضور:** يظهر ازدواج الحضور (حي/مصور) ويحوّل المشهد إلى تجربة إدراكية شاملة.

ثالثاً: الصورة والمعنى في أفق الوعي القصدي:

في هذا العرض، تتأسس الصورة على الوعي القصدي للمخرج والممثل على حد سواء، بحيث تصبح كل لقطة، وكل حركة، وكل تفاعل على خشبة المسرح قصدية ظاهراتية تتجاوز مبدأ محاكاة الواقع. فالصورة المسرحية لا تنقل الواقع بشكل مباشر، وانما تعيد إنتاجه داخل شبكة إدراكية يشارك فيها المتلقي. الوعي القصدي يظهر في كيفية توظيف المخرج للوسائط المتعددة (الإضاءة، الشاشة، الصوت، الكتابة الإلكترونية) لإبراز العلاقة بين الصورة والموضوع، وهو ما يمنح المشاهد الفرصة لمعايشة المعنى. فمثلاً، لحظة ظهور الأم في منتصف خشبة المسرح وسط الظلام، مع إسقاط الضوء على وجهها، تُبرز حضورها الجسدي وتوجّه المتلقي نحو استيعاب معاناتها ومكانتها الرمزية، في ظل شبكة من المؤثرات السمعية والبصرية التي تؤكد المعنى متعدد الطبقات لكل صورة.الصورة، بهذا المعنى، تصبح أداة إدراكية، تنقل المعنى من إطار النص المسرحي إلى تصور المتلقي، مع الحفاظ على قدرة العرض على التحول والتغير وفق ما يستدعيه السياق الدرامي والتمثيلي. هنا، تُقرأ الصورة على أنها فعل إدراكي متكامل، يرتبط مباشرة بالموضوع ويُنتج المعنى لا محاكاة الواقع، ما يتيح للعرض استكشاف أبعاد متعددة للمعاناة الإنسانية، والصراع الرمزي بين السلطة والمأساة، بين الحي والمصور، وبين الحضور والغياب. وفي ضوء ذلك، يتضح أن اشتغال الصورة داخل العرض المسرحي يتم وفق الوعي القصدي، حيث لا تكتفي الصور بنقل الواقع أو تمثيله، وإنما تعيد تشكيله داخل بنية إدراكية متكاملة. هذا الاشتغال يؤدي إلى تحوّل أنطولوجي للافتراض السينمائي، إذ يتحوّل من مجرد مجموعة من الصور المسجّلة أو المشاهد المصورة إلى شبكة من المعاني والفاعليات الدرامية التي تنتج داخل التمثيل المسرحي، وتخلق تفاعلاً مستمراً بين العرض والمتلقي.

ومن هنا يمكن أن تنبثق الخلاصة العملية بتحديد الآتي:

_ **علاقة الصورة بالموضوع:** كل صورة توجه الانتباه إلى جوهر المعنى والموضوع الدرامي، لا تعكس الواقع فقط.

_ **الصورة كفعل إدراكي:** إنتاج معاني متعددة الطبقات من خلال التفاعل بين عناصر العرض المختلفة.

_ **إنتاج المعنى داخل التمثيل:** المشهد المسرحي يصبح مساحة لتجربة إدراكية متكاملة يشارك فيها المتلقي، بحيث تتحول الصور إلى أحداث ووعي متزامن.

رابعاً: الجسد بوصفه وسيطاً أنطولوجياً للحضور:

يكتسب الجسد في العرض المسرحي أبعاداً أنطولوجية تتجاوز دوره التقليدي كوسيط لتجسيد الشخصية فقط. فهو يشكل محوراً مركزياً لارتباط المشهد الحي بالصور السينمائية المصورة، ووسيلة لإنتاج وجود مركب يجمع بين الحي والمصوّر. في عرض (يا رب)، يظهر الجسد بوصفه وسيطاً للحضور من خلال مجموعة من الوظائف يمكن تحديدها بالآتي:

١- **تجسيد الحضور المزدوج:** حركة الممثلين على الخشبة تتفاعل مع المشاهد المصورة والوسائط المتعددة، بحيث يصبح الجسد نقطة التقاء بين الواقع المباشر (الممثل الحي) والواقع المسجّل (الفيلم، الصور، الشاشة). هذا التفاعل يخلق وجوداً مركباً يتجاوز حدود الحضور المادي البحت.

٢- **إعادة تعريف العلاقة بالزمن والمكان:** الجسد المسرحي يتحرك داخل فضاء مرن، حيث تفرض الإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والشاشة حدوداً زمنية ومكانية جديدة. في مشهد الأم وموسى، تتغير حركة الجسد بحسب التفاعل مع الضوء والوسائط، ما يعيد صياغة تجربة المشاهد الزمنية والمكانية، ويحوّل المشهد إلى فضاء إدراكي متكامل.

٣- **التعبير عن البنية الداخلية للشخصية:** الجسد هنا ليس مجرد وسيلة لأداء النص، لأنه يحمل أبعاداً رمزية تعكس التوتر النفسي والدرامي. الأم، على سبيل المثال، تتحرك بإيقاع دقيق بين الاستسلام واليأس والتمرد، فيما موسى يتحرك بوتيرة بطيئة متناقضة، ما يعكس الصراع الداخلي والتفاوض الرمزي بين الحي والمصوّر، ويجعل الجسد أداة أساسية لإنتاج المعنى الدرامي.

٤- **توسيع إمكانات التلقي:** من خلال تفاعل الجسد مع الوسائط المتعددة، يتمكن المتلقي من إدراك مستويات متعددة للعرض: مستوى الحدث المباشر، مستوى الصور المصورة، ومستوى التفاعل الرمزي. هذا يسمح للجمهور بالانخراط في تجربة إدراكية شاملة، حيث يصبح الجسد محوراً لتفعيل الانتباه، والمشاعر، والوعي.

يؤكد العرض على دور الجسد بوصفه وسيطاً أنطولوجياً للحضور، في ضوء التحول الأنطولوجي للسينما داخل العرض المسرحي. فالجسد يتجاوز أداء النص ليصبح أداة لإنتاج وجود مركب، يدمج بين الحي والمصوّر، ويعيد تشكيل الزمان والمكان، محوّلاً المشهد إلى تجربة إدراكية متكاملة تتفاعل فيها مستويات متعددة للحضور والوعي. وبذلك يمكن إيجاز دور الجسد بالآتي:

_ **وسيط للحضور:** الجسد يشكل قناة أساسية لإنتاج وجود المسرح وإدراكه من قبل المتلقي.

_ **نقطة التقاء بين الحي والمصوّر:** يتيح الجسد الدمج بين الأداء المسرحي المباشر والوسائط المصورة، ليولد وجوداً مركباً.

_ **إعادة تعريف العلاقة بالزمن والحركة والصورة:** حركة الجسد تتفاعل مع العوامل التقنية والوسائطية لإعادة صياغة التجربة الزمنية والمكانية للعرض.

خامساً: التحول الأنطولوجي وكينونة العرض المسرحي:

في هذه الوحدة، يركز التحليل على التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي (يا رب) من خلال مشهد الوادي المقدس الذي استخدم فيه المخرج الوسائط السينمائية بشكل واضح، حيث تم عرض لقطات ومشاهد سينمائية تتفاعل مباشرة مع أداء الأم الحي على خشبة المسرح، ما أتاح تحقيق ازدواجية الحضور بين الحي والمصور. يبرز هذا المشهد كيف يتحول المسرح إلى فضاء هجيني تتداخل فيه الأزمنة والفضاءات ومستويات التمثيل، لتصبح الكينونة الناتجة عن العرض تجربة مركبة ومتعددة المستويات، تعكس التحولات الأنطولوجية للسينما داخل المسرح، وتعيد تعريف العلاقة بين الحضور، الزمن، والمتلقي. يرصد البحث هنا، التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي (يا رب)، من خلال استقصاء كيفية تشكيل العرض لكينونة هجينة تتجاوز الحدود التقليدية للمسرح، وتستجيب لإشكالية البحث المتعلقة بالكيفية التي يتحقق بها الافتراض السينمائي عبر تحولاته الأنطولوجية داخل العرض المسرحي، بحيث ينتقل من كونه وسيطاً مستقلاً بخصائصه الجمالية إلى عنصر متفاعل ومساهم في تشكيل خطاب العرض وأبعاده الدلالية. يظهر التحول الأنطولوجي للعرض في دمج العناصر السينمائية مع عناصر الأداء المسرحي المباشر، بحيث يتجاوز المشهد سردية الأحداث أو تمثيله لحقائق واقعية محددة، الى فضاءً رحب يتسع لتجربة إدراكية متعددة المستويات. تتفاعل الإضاءة، والصوت، والكتابة الإلكترونية، والحركة الجسدية مع الوسائط المصورة لتشكيل شبكة معقدة من العلاقات بين الحي والمصور، الحاضر والزمن، النص والمكان، بما يخلق كينونة عرضية هجينة. كما يتحقق التحول الأنطولوجي من خلال إعادة صياغة الحضور المسرحي وعلاقته بالمتلقي، حيث يصبح المتلقي شريكاً فاعلاً في بناء المعنى وتفسير التجربة المسرحية، متفاعلًا مع مستويات مختلفة من الزمن والوعي، مما يجعل العرض مساحة للتأمل النقدي والتفاعل المستمر بين الحواس والعاطفة والفكر. ومن هنا، تُبرز التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي "يا رب"، مركزة على كيفية تأثير المزج بين الأداء الحي والوسائط المصورة في إعادة تعريف نمط الوجود، والزمن، وعلاقة المتلقي بالعرض، مما يؤدي إلى تشكّل كينونة هجينة ومركبة. ويمكن إيجاز التحولات الأنطولوجية التي تطرأ على كينونة العرض المسرحي بالآتي:

_ **تحول نمط الوجود:** العرض يتجاوز القوالب التقليدية للمسرح، ليصبح تجربة هجينة بين المسرح والسينما.

_ **إعادة صياغة الحضوروالزمن:** التفاعل بين الوسائط المختلفة يعيد تعريف التجربة الزمنية والمكانية للعرض.

_ **تغيرعلاقة المتلقي بالعرض:** المتلقي يصبح مشاركاً إيجابياً نشطاً في إنتاج المعنى، لا مجرد متفرج سلبي.

_ **تشكّل كينونة هجينة:** المزج بين الأداء الحي والوسائط المصورة يخلق وجوداً مركباً متعدد المستويات، يعكس طبيعة التحولات الأنطولوجية للسينما داخل المسرح.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تعكس هذه الخلاصة التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي "يا رب"، حيث يتحقق تأثير السينما على بنية العرض من خلال إعادة تشكيل نمط الوجود، والحضور، والزمن، وعلاقة المتلقي بالنص المسرحي، ما يؤدي إلى تكوين كينونة هجينة تجمع بين الأداء الحي والوسائط المصورة، وتقدم تجربة إدراكية متعددة المستويات. وبناءً على ما تقدم، يظهر من خلال تحليل الوحدات الخمس لعرض "يا رب" كيف يتحقق التحول الأنطولوجي للسينما داخل المسرح، حيث يتجاوز العرض القوالب التقليدية للمسرح ليؤسس تجربة هجينة متعددة المستويات. فأنماط الوجود تتنوع بين الإدراكي والمركب، فيما يشكل الحضور والزمن فضاءات ديناميكية تتفاعل فيها الوسائط المتعددة مع الجسد والأداء الحي، فتنتج تجربة إدراكية متكاملة. كما تتفاعل الصور بوصفها أفعال إدراكية مع موضوع العرض، لتصبح المعنى الناتج نتاجاً لتفاعل الجمهور والممثل والوسائط التقنية، ما يعيد تعريف العلاقة بين العرض والمتلقي، ويحوّل الأخير من متفرج سلبي إلى مشارك نشط في إنتاج المعنى. هذه الكينونة الهجينة تؤكد أن العرض المسرحي المعاصر قادر على احتواء التحولات السينمائية، ليصبح فضاءً لإعادة التفكير في زمن المسرح، ووجوده، وعلاقته بالمشاهد، ضمن أفق درامي ينسجم مع أسئلة البحث الأساسية.

الفصل الرابع
نتائج البحث

اولاً: النتائج ومناقشتها:

في ضوء تحليل عرض "يا رب" واستناداً إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، توصّل البحث إلى النتائج الآتية:

١-الوجود الفني بوصفه وجوداً إدراكياً مفترضاً:

أثبت تحليل العرض أن الوجود الفني لا يتحقق فيه كمعطى مادي مباشر، وإنما يتشكّل بوصفه وجوداً إدراكياً مفترضاً يُنتَج داخل منظومة التمثيل المسرحي عبر تفاعل الصورة والجسد والزمن. وقد ظهر العرض بوصفه شبكة من العلاقات الدلالية التي لا تُدرك مادياً بقدر ما تُبنى داخل وعي المتلقي عبر آليات التمثل والإدراك، وهو ما ينسجم مع الطرح النظري للوجود الفني باعتباره بنية دلالية إدراكية مستقلة في نظامها المفاهيمي عن المعطى المادي المباشر.

٢-الافتراض السينمائي شرط أنطولوجي لبناء الوجود:

أظهر التحليل أن الافتراض السينمائي في العرض يُمارس وظيفة تأسيسية في بناء الكينونة المسرحية، إذ يتقدّم بوصفه شرطاً أنطولوجياً سابقاً على تشكّل الصورة ذاتها. ومن خلال شبكة الافتراضات الإدراكية المتمثلة بـ(الإطار، الحركة، الزمن، الحضور) تتحدد ملامح الوجود داخل العرض، حيث تسهم هذه المحددات في تنظيم الرؤية وتكوين نمط الوجود المسرحي. وبهذا تغدو الصورة ناتجاً لبنية إدراكية شاملة تحكم اشتغال العرض وتوجّه آلياته الدلالية والدرامية.

٣-تشكّل الصورة والمعنى عبر الوعي القصدي:

بيّن تحليل العرض أن العلاقة بين الصورة والمعنى تتأسس على مبدأ الوعي القصدي، إذ تتجلى الصورة كفعل إدراكي موجّه نحو موضوع درامي محدد، وقد نتج عن ذلك تحوّل الصورة داخل الفضاء المسرحي إلى بنية مفتوحة لإنتاج المعنى، يشارك المتلقي في بنائها عبر تجربته الإدراكية، مما يؤكد قابلية الصورة السينمائية للتحول داخل المسرح وفق منطق قصدي لا تمثيلي محض.

٤-الجسد وسيط أنطولوجي للحضوروازدواجية الوجود:

كشفت النتائج أن الجسد في العرض اضطلع بوظيفة الوسيط الأنطولوجي الأساسي للحضور، في مقابل الصورة التي تعمل بوصفها شكلاً من أشكال الحضور المؤجل. وقد أدى تداخلهما داخل البنية الأدائية إلى نشوء نمط وجود مركّب قائم على ازدواجية الحضور (حي/مصوّر)، حيث يتشكل الحضور المسرحي بوصفه شبكة متداخلة من الحضور الحي والحضور الوسائطي داخل فضاء العرض.

١-التحول الأنطولوجي للسينما داخل المسرح:

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أثبت التحليل أن انتقال السينما إلى المسرح في عرض (يا رب) ينطوي على تحول عميق في نمط الوجود الأدائي داخل الفضاء المسرحي، حيث أُعيدت صياغة شروط الحضور والزمن والعلاقة بالمتلقي على نحو أعاد تشكيل التجربة المسرحية ذاتها، وأنتج بنية عرض تتجاوز القوالب التقليدية لكل من المسرح والسينما، وتؤسس أفقاً وجودياً جديداً للتلقي والمعنى.

٢-مرونة الافتراض السينمائي وتحولاته الوظيفية والجمالية:

أكدت النتائج أن الافتراض السينمائي يمثل منطقة مفهومية مرنة داخل العرض، خضعت لتحولات وظيفية وجمالية وسردية متواصلة، بحيث جرى التعامل مع السينما بوصفها جوهراً إدراكياً قابلاً لإعادة التشكيل داخل الخطاب المسرحي، الأمر الذي أتاح إعادة بناء البنية التعبيرية للعرض وفق متطلباته الدرامية والجمالية.

٣-نشوء وجود أنطولوجي مركّب:

أنتج إدماج الافتراض السينمائي داخل العرض وجوداً أنطولوجياً مركباً، تداخلت فيه الأزمنة والفضاءات ومستويات التمثيل، وأعاد هذا التداخل تعريف كينونة العرض المسرحي ذاته، بوصفه فضاءً هجينياً تتقاطع فيه أنساق إدراكية وسردية متعددة.

٤-الافتراض السينمائي بوصفه آلية تنظيم للمعنى والتلقي:

خلص البحث إلى أن الافتراض السينمائي داخل العرض اشتغل بوصفه آلية بنيوية حاكمة لتنظيم المعنى والتلقي، أسهمت في إعادة توزيع الوظائف الدرامية، وتنظيم الرؤية، وتوجيه إدراك المتلقي، وتحويله من متلقٍ سلبي إلى عنصر فاعل في إنتاج المعنى.

ثانياً: الاستنتاجات:

١. يظهر البحث أن الوجود الفني في المسرح المعاصر لا يختزل في المادة أو الحدث المباشر، وإنما يتشكل كشبكة إدراكية ديناميكية، حيث تتفاعل الصورة والجسد والزمن لإنتاج تجربة إدراكية مشتركة، ما يوسع مفهوم الكينونة المسرحية ويحوّل المتلقي إلى عنصر فاعل في بناء المعنى.

٢. يثبت التحليل أن الافتراض السينمائي يمثل شرطاً أنطولوجياً جوهرياً للعرض المسرحي، إذ لا يقتصر على كونه وسيلة تقنية، وإنما يشكل بنية إدراكية متعددة المستويات (الإطار، الحركة، الزمن، الحضور)، تمكّن العرض من تجاوز حدود السرد التقليدي، وتتيح للمسرح احتضان الأبعاد الزمنية والمكانية للسينما دون تبعية تقليدية للوسيط.

٣. يؤكد البحث أن الوعي القصدي هو المحرك الأساسي لتشكّل الصورة والمعنى داخل العرض، حيث تتحول كل صورة إلى فعل إدراكي متجه نحو موضوع محدد، وتتفاعل مع البنية الزمنية والحركية للجسد والمكان، ما يتيح للمسرح أن يستوعب تجربة سينمائية هجينة قادرة على توليد مستويات متعددة من الفهم والإدراك لدى المتلقي.

٤. يتضح أن الجسد المسرحي يتحول إلى وسيط أنطولوجي مزدوج الحضور، يجمع بين الأداء الحي والحضور المؤجل للصورة السينمائية، ما يؤدي إلى إعادة تعريف الزمن والحركة والصورة، ويخلق وجوداً مركباً متداخلاً، يمكّن المتلقي من تجربة التجانس بين الحي والمصوّر في فضاء متصل ديناميكياً.

٥. يظهر البحث أن تحول السينما داخل المسرح يمثل إعادة صياغة لنمط الوجود المسرحي نفسه، حيث تندمج الوسائط المتعددة مع عناصر الأداء التقليدي لإنتاج كينونة هجينة، تعيد توزيع وظائف العرض، وتنظّم العلاقة بين المتلقي والزمن والحركة، ما يشكّل تجربة مسرحية جديدة تفتح أفقاً لممارسات مستقبلية.

٦. يكشف البحث أن الافتراض السينمائي داخل المسرح يخلق مرونة جمالية ووظيفية عالية، تتيح للعرض أن يتجاوز القوالب السردية التقليدية، وأن يضبط التلقي وفق احتياجاته، في حين يبقى جوهره الإدراكي أداة لإعادة بناء الخطاب المسرحي بطريقة تتوافق مع التعددية الدلالية، وتفتح أفقاً لتجربة إدراكية معاصرة متكاملة تجمع بين المحلي والعالمي، والتقليدي والوسائطي.

المراجع

Imam, I. A. (2005). *Introduction to Metaphysics.* Cairo: Nahdet Misr for Printing, Publishing, and Distribution.

A Group of Authors, A. (1983). *The Philosophical Dictionary.* (I. Madkour, Ed.) Cairo: General Authority for Amiri Press Affairs.

Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: Dar al-Kitab al-Lubnani.

Ayer, A. J. (2005). *Philosophy in the Twentieth Century.* (B. Darwish, Trans.) Cairo: Dar al-Wafaa for Printing and Publishing.

Benbrahim, N. (2009). *The Aesthetics of Hypothesis: Toward a New Theory of Theatrical Creativity.* Rabat: Dar al-Aman Publications.

Frampton, D. (2009). *Filmosophy: Towards a Philosophy of Cinema.* (A. Youssef, Trans.) Cairo: National Cente.

Giesekam, G. (2010). *Video and Film on Stage.* (M. Kamel , Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authority.

.Jean Paul Sartre (١٩٦٦). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology.* Beirut: Dar al-Adab Publications (Badawi Abdul Rahman ، المترجمون).

Merleau-Ponty, M. (1986, April). Cinema and the New Psychology. (N. al-Tikriti, Ed.) *Asfar Magazine*, p. 147.

Mohammed, S. R. (1973). *Contemporary Philosophical Doctrines.* Cairo: Madbouli Library.

Qandaji, N. I. (2022). *Employing the Digital Image in Theatrical Performance between Dramatic Action and Intermediality.* Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.

Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary* (Vol. 1). Beirut: Dar al-Kitab al-Lubnani.

Sartre, J. P. (2001). *The Imaginary.* (L. Khairallah, Trans.) Kuwait: Dar Shaghaf.

The difficulties faced by art teachers in Karbala Hindiya schools as a case study

Ameer Ahmed Ghazi Khudair
Directorate of Education of Holy Karbala
Al-Mutafawwiqin Secondary School for Boys in Al-Hindiya

Abstract:

This research examines the difficulties faced by art teachers in the Karbala Al-Hindiya Education Directorate. It comprises four chapters. The first chapter includes the methodological framework of the research, addressing the research problem, its significance, objectives, and limitations, as well as defining key terms. The second chapter covers the theoretical framework of the research, with three sections: the first discussing the relationship between art and education; the second addressing the goals of art education classes and the role of the art teacher; and the third addressing the difficulties faced by art teachers. The second chapter concludes with the most important findings of the researcher, in addition to a discussion of previous studies on this topic. The third chapter details the research procedures, including the population, methodology, sample, research instrument, and statistics used. The final chapter presents the results, conclusions, recommendations, and suggestions. The most significant findings include:

-The lack of an art studio ranked first among the difficulties faced by art teachers in Al-Hindiya schools, reaching 98%.

-The marginalization of art education classes and their placement at the end of the school day is one of the most significant difficulties faced by most teachers, stifling their enthusiasm. Therefore, this difficulty ranked second in importance, at 96.77%.

The most important conclusions were:

-The lack of attention to having an art studio that nurtures students' talents and abilities and provides a comprehensive art lesson was the biggest obstacle facing art teachers.

-Art education was consistently ranked last among other subjects in terms of difficulty faced by art teachers.

-The **exclusion of art from ministerial exams made it seem unimportant to students and parents.**

Keywords (difficulty, art education, art, education)

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الصعوبات التي تواجه مدرسي التربية الفنية في مدارس كربلاء – الهندية أنمو جاً

أمير احمد غازي خضير

مديرية تربية كربلاء المقدسة / ث. المتفوقين للبنين في الهندية

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي دراسة الصعوبات التي تواجه مدرس الفنون في تربية كربلاء الهندية وجاء بأربعة فصول اشتمل الفصل الاول على الاطار المنهجي للبحث من مشكلة البحث واهميته وهدف البحث وحدوده فضلا عن تعريف المصطلحات , اما الفصل الثاني فقد شمل الاطار النظري للبحث بثلاث مباحث تناول الاول (العلاقة بين الفن والتربية) والثاني (غايات درس التربية الفنية ودور مدرس الفنون) اما الثالث فضم (الصعوبات التي تواجه مدرسي التربية الفنية) وانتهى الفصل الثاني بأهم المؤشرات التي توصل اليها الباحث اضافة الى مناقشة الدراسات السابقة في هذا الموضوع ,اما الفصل الثالث فقد ضم اجراءات البحث من مجتمع ومنهج وعينة فضلا عن اداة البحث والاحصائيات المسنخدمة , اما الفصل فقد ضم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وكان اهم النتائج :

. احتلت صعو بة عدم توفر ستوديو الفن المركز الاول بين الصعوبات التي يواجهها مدرسي الفنون في مدارس الهندية , حيث بلغت نسبتها المئوية ٩٨٪,

.ان تهميش دور درس التربية الفنية ووضعه متذيلا الدروس الاخرى في نهاية وقت الدوام واحدة من اهم الصعو بات الكبيرة التي تواجه معظم المدرسين وتطفي شغف المدرس لذلك احتلت هذه الصعوبة المركز الثاني من الاهمية المئوية وبنسبة ٩٦,٧٧ %.

اما الاستنتاجات فكان اهمها:

. ان عدم الاهتمام بوجود ستوديو فن ينمي المواهب والطاقات الطلابية ويحقق درس فني متكامل شكل اكبر المعوقات التي واجهت مدرس الفنون .

. اعتلى تذييل درس التربية الفنية بين الدروس الاخرى كثيرا بين الصعوبات التي واجهت المدرس الفني.

. ليس هناك ادراج لدرس الفنون ضمن الاختبارات الوزارية واخراجه منها مما جعله درسا غير مهما في نظر الطلبة والاهالي .

الكلمات المفتاحية (الصعوبة, التربية الفنية , الفن, التربية)

ا ولا: مشكلة البحث :

لا زال درس التربية الفنية في المدارس العراقية يعاني الكثير رمن الظلم والتهميش , على مستوى الاهتمام التربوي العام , وعلى المستوى المدرسي بشكل الامر الذي صعب من مكانته بين الدروس الاخرى وجعله درسا هامشيا غيرا مهما في نظر الكثير من الادارات المدرسية حتى راحت بعض الادارات المدرسية تسلب حق هذا الدرس الفني من المدرس والطالب وتمنحه للدروس الاخرى , وفي نفس الوقت تمنح مدرس ومعلم التربية الفنية مهام اخرى بعيدة عن عمله الفني و درسه الجمالي الامر الذي شكل صعوبات ومعوقات تواجه مدرس التربية الفنية وتعرقل عمله في تحقيق درس التربية الفنية الا ما ندر , وهذه الصعوبات اصبحت تزداد يوما بعد يوم امام مدرس المادة الذي بدأ هو الاخر بالتكاسل وعدم الاهتمام بدرسه ومنحه للدروس العلمية الاخرى, وكل تلك الظروف والمعوقات خلقت صعوبات حقيقية تواجه مدرسي هذه المادة الذوقية والفنية شكلت مشكلة مهمة في حاجة الى حلول ونتائج تعالج حدة هذه الصعوبات وتعيد اهمية ودور درس التربية الفنية الذي يعالج الكثير من الحالات السلبية للطلبة داخل الميدان التربوي ويسهم في زيادة جودة التعليم والتعلم بما يحقق من توازن نفسي للطلبة بعد تفريغ طاقاتهم بشكل اعمال ونتاجات فنية وجمالية او مهارية ويهذب الذوق العام للمجتمع , لذا يرى الباحث انه من الاهمية تحديد هذه الصعوبات وتذليلها امام مدرس التربية الفنية في مدارس كربلاء على وجه الخصوص ومن هنا يلخص الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي : **ما الصعوبات التي تواجه مدرس التربية الفنية في تربية كربلاء المقدسة؟**

ثا نيا : اهمية البحث والحاجة اليه :

تبرز اهمية البحث الحالي في :

١.تسليط الضوء على اسباب تصغير وتهميش درس التربية الفنية امام الدروس الاخرى

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٢.توضيح اهمية درس التربية الفنية ودورها في علاج الكثير من الحالات السلبية كالتمرد والمشاكسة والعدوان والتنمر بين الطلبة ..وغيرها.
وتبرز الحاجة اليه في :
١.يفيد مدرسي التربية الفنية في معالجة الصعوبات التي تواجههم في درس التربية الفنية
٢.يشكل دراسة سابقة تفيد الباحثين في الميدان التربوي والتربية الفنية.

ثالثا: هد ف البحث:

يهدف البحث الحالي الى :

الكشف عن الصعوبات التي تواجه مدرس التربية الفنية في مدارس كربلاء – الهندية انموذجاً

رابعا: حدود البحث :

١.زمانية ٢٠٢٤-٢٠٢٥
٢.مكانية : كربلاء –الهندية
٣.موضوعية : دراسة **الصعوبات التي تواجه مدرس التربية الفنية في مدارس كربلاء – الهندية انموذجاً**

خامسا : تعر يف المصطلحا.ت:

١.الصعوبات: " يعرفها ميلتري بانها "كل المعوقات والمؤثرات التي تقف حائلا ضد تحقيق الاهداف ". **(MEELTRY.2019.p60)**
ويعرفها الباحث الصعوبة اجرائيا: كل معرقل او معوق يعيق نشاط مدرس التربية الفنية من تحقيق درسه بشكل كامل , سواء اكان هذا المعوق مادي , او معنوي , او اداري , او اخر يذكر
٢.التربية الفنية عرفتها (لانجر) على انها :" هس وسيلة من وسائل التقدم التربوي والمجتمعي فهي تربي الاذواق وتسمو بالاخلاق وترتقي بسلوكياته" . **(SUZAN.L.2024.p20)**
يعرف الباحث **التربية اجرائيا**: بانه كل العمليات التي تهذب سلوك المتعلم و تحقق عله الثراء المعرفي والعلمي وهي مجموعة اجراءات وعمليات تُعنى بعملية التعليم والتعلم
يعرف الباحث **الفن اجرائيا**: اي نتاج فني او نشاط سلوكي او عمل يحقق المتعة والراحة والهدوء للتلميذ وبشكل يجعله يتخلص من اي حالة سلبية ويعيده الى توازنه النفسي

الفصل الثاني
الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول : العلاقة بين الفن والتربية :

ان الفن بتشعباته المتعددة يعتبر جزء بنائي مهم في التربية وهو احد ادواتها المؤثرة جدا , فالفن يسعى لتكامل بناء شخصية التلميذ السوية داخل المؤسسة التعليمية , اذ له القدرة الكبيرة على تربية الفرد من خلال تفريغ طاقاته السلبية على شكل صور فنية وابداعية وبالتالي يمكن التربية من معالجة الكثير من الحالات السلبية التي تصدر من التلاميذ كالمشاكسة والعدوانية والتمرد وفرط الحركة , كذلك يسهم ببناء اللغة الكلامية السليمة للطالب وتكامل شخصيته القوية بما يطرحه من نشاطات عديدة في ميدان التعليم.(Reed, Herbert.1975.p20-21). ان الفن على علاقة وطيدة بالتربية فهو على صلة وثيقة بالطالب اكثر من كل المواد التربوية الاخرى كونها تتعامل مع الجانب المعرفي فقط , فالفن يتفاعل مع ثلاث جوانب مهمة في شخصية الطالب ,هي (الجانب المعرفي , والجانب المهاري) , والجانب الوجداني , فالضغط المعرفي الذي تحققه الدروس الاخرى على الطالب يخفف من حدته درس الفن الذي يخلق جو من التوازن بما يمنحه للطالب من امكانية تفريغ طاقاته السلبية والنفسية فنيا ومهاريا وبمختلف النشاطات الممتعة التي تعيد شحذ الدماغ وتهيئته للدروس المعرفية الاخرى. (Kunbrich.2024.p89). ويؤكد الباحث الى ان درس الفن يعتبر القطب الاكثر اهمية في بوتقة التربية واهدافها العامة كونه اكثر المؤثرات الناجعة في بناء شخصية الفرد من خلال ممارسة انواع من الفنون المحببة لديه والتعبير عن نفسه بشكل صريح , كما انه يقدم دورا علاجيا للحالات الفردية للطلبة فكثير من الطلبة لا يستطيعون التعبير عن معاناتهم لفظيا وكتابيا , ولكن يمكنهم ذلك من خلال الاعمال الفنية , لذلك يعتبر الفن من اهم وسائل التواصل البشرية , كونه يترجم الدواخل الغامضة للنفس البشرية ومشاعرها وكوابتها وانفعالاتها المتعددة بصور ملموسة او مسموعة او مرئية او مكتوبة او صوتية تتمثل بالفنون الجميلة والادبية على اختلافها والتي

يوفرها درس الفن.(Zaki.1972.p22). "لم يعد درس الفن وتعليمه ونشره بين المجتمعات المتطورة لمجرد التسلية والمتعة بل اصبح درسا اساسيا بين مصافي الدروس العلمية المهمة خاصة على المستوى التربوي لما يقدمه من خدمات (المعالجة والتقويم والبناء) , فهو يعالج الكثير من الحالات السلبية والنفسية المدرسية كـ(المشاكسة , والتمرد , والتخلف الدراسي, والعنف , والعدوان ...وغيرها)(Al-Basyouni.1969.P206)بما يقدمه من مجال فني ومهاري واسع للطلبة , فهو افضل ميدان لتفريغ الطاقات السلبية وتحويلها الى نشاطات مهارية فنية وحركية من خلال اشغال جميع الحواس واشباع النقوصات اللاشعورية لدى التلميذ , وهذا بدوره يسهم بتقويم سلوكه السلبي وتوجيهه الوجهة الصحيحة وبما يسهم ايضا ببناء وتكامل شخصيته , فالفن بنشاطاته المتعددة يسهم ببناء الشخصية السليمة والسوية والمتزنة لكونه ينفس عن الوجدانيات والمهارات المكبوتة لدى الفرد وبالتالي فهو منهج تعليمي يحول الطاقات السلبية الى ايجابية"(Zaki.P22). ان سوء التفكير بالفن اليوم وتهميش دوره وازالته من سلم الاولويات التربوية اودى به الى التفاهة والابتذال في حين ان درس الفن التربوي الهادف يهذب الاذواق ويسموا بالاخلاق الحسنة ويعزز الذكاء ويحسن المستوى الدراسي للطلبة , ولا يزال الكثير يعتقد عكس ذلك بان الفن ليس له حاجة في التربية و لايحتاج الى دراسة كونه تسلية فقط واضاعة لوقت الدروس العلمية الاخرى , لذلك فهو دائماً متذيلٌ للدروس الاخرى وكأنه مجرد اسم وليس درساً حقيقيا , ويتجلى ذلك بشكل صريح في عدم الاهتمام به كبقية الدروس الاخرى في المدارس بل كثيرا ما يُؤخذ وقت هذا الدرس ويمنح للدروس الاخرى . ان حاجة التلميذ او المتعلم لملئ الاحتياجات المهارية والوجدانية ضرورية جدا وسط الميدان التربوي , وعندما لايجد الوسط الذي يشبع فيه تلك الطاقات والحاجات . تتحول الى سلوكيات غير مرغوبة داخل المدرسة ك(العنف , والتمرد , والمشاكسة , والانطواء , وانخفاض مستوى الجرأة , وضعف الشخصية وغيرها) , ومن هنا ينبع اهمية درس والفنون ودوره الكبير في توفير الاجواء التي يمكن للطالب من خلالها التعبير عن نفسه وامكاناته بل وحتى التعبير عن مشاكله الشخصية او الاسرية او المعرفية التي يمكن لمدرس الفنون ان يستشفها من اعماله الفنية وحركاته وبالتالي يستطيع معالجتها وضمان تحقيق طالب سوي مهيء بشكل ممتاز للدروس المعرفية الاخرى وبما يسهم في زيادة جودة التعليم (al–Halabi, 2015.P67). ان التربية الفنية تهذب الاذواق وتسمو بالاخلاق الحسنة لذلك فهي من ثقافة المجتمعات المتطورة , ومن هنا تنبع الحاجة الماسة للدراسة الفنية والثقافية في المجتمع والتركيز عليها كونها تنمي الذوق والحس الجمالي السليم لدى التلاميذ في جميع اختياراتهم الجميع وتقضي على مظاهر الابتذال والقبح التي ادرجت تحت مسمى الفن والتي في الواقع هي بعيدة كل البعد عن اي مظهر فني سليم .Iman) Haddad, 2018.P51).

المبحث الثاني : غايات درس التربية الفنية ودور مدرس الفنون

ان اولى الاجراءات التي تتخذها الدول الضعيفة الهادفة الى تطوير بُناها وطاقاتها المجتمعية هو الاهتمام بالقطاع التربوي والتركيز عليه كونه يخلق جيلا متكاملا وعلميا يسهم ايجاد الحلول وتذليل المعوقات وطرح الرؤى والافكار بشكل سليم وبعيد عن الاخطاء وبما يسمو بالمجتمع ويزيد ثرواته و انتاجاته الاقتصادية والعلميةوبشكل يخدم كل شرائح المجتمع ويضمن له الاستقرار (Al-Anzi.2024.P26)

ان التربية بتخصصاتها المتعددة تقدم العلوم والمعارف المختلفة الى جانب الفنون والثقافة , فالعلوم والفنون مكملة لبعضها البعض , فلا يمكن للمتعلم ان يدرك الجوانب العلمية فقط دون الجوانب الفنية والجمالية المُكملة والتي تبسط العلوم , كذلك لايمكن ان نجد رسام او فنان مهاري لم يتأثر في القضايا العلمية مثل فيزياء وكيمياء الألوان الموشور والاضاءة والتنظيم والتوازن والوحدة وغيرها من المتطلبات العلمية التي تعجله واعيا بطرق بناء وتنظيم عمله الفني . كذلك الحال بالنسبة للفنون الاخرى المسرحية والادبية والخطية.(Al-Asari. 2025.P1307). من اهم المعوقات التي تواكب درس التربية الفنية اليوم في الاوساط التربوية هو التركيز على الدروس العلمية فقط وتهميش درس التربية الفنية والمهارية , وما ينبغي معرفته ان التركيز على الجانب العلمي فقط دون المهاري لايخدم اهداف العملية التربوية العامة في اعداد جيل متكامل نفسياً وعلميا وثقافيا, كما ان عزل غايات درس التربية الفنية عن غايات الدروس الاخرى هو امر لا يصب في خدمة التلميذ ولا في خدمة العملية التعليمية ككل , وهذا لا يناسب الحياة المجتمعية الطبيعية فالحياة تنمو فيها جميعا التخصصات بشكل متوازي, كما ان حاجة الفرد للمعارف العلمية لا تقل عن حاجته للمتعة والجمال والهدوء والراحة التي تحققها الفنون الحرفية والمهارية والالقائية ويلاحظ ذلك بان الفنون جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية نتفاعل يوميا معه (في الدراما والمسرح والموسيقى والرسم والاعمال اليدوية والفنون الادبية وفي تصاميم الالبسة والاجهزة الالكترونية وتصاميم الابنية وغيرها الكثير2025.P13011 (Al-Asar). ان الفنون بكل تفاصيلها لها علاقات وصلات وثيقة بالتربية بل انها الميدان العلاجي لمشاكل الطلبة , فعلماء تشريح الدماغ يرون بان الخلايا المخية الخلفية هي التي تنشط عند المبدعين في الفن والادب , بينما الخلايا المخية الثلاثية الامامية هي التي تنشط عند ذوي المعرفة وعندما يكون

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الضغط معرفي فقط(اي دروس علمية) دون وجود فُسح ابداعية ينفه من خلالها التلميذ عن الضغط المعرفي تتولدلدى الطلبة مشاكل نفسية وسلوكيات غير مرغوبة في اوساط المدرسة , كالمشاكسة والعُند, والنرجسية , او الانطواء والانزواء وغيرها الكثير ومن هنا تنبع اهمية درس التربية الفنية الذي يجعل خلايا الدماغ الخلفية تعمل لتخفف عن ضغط الدروس المعرفية فيبدأ الطلبة بتفريغ طاقاتهم من خلال الفنون المختلفة سواء بالانشاد او الرسم او المسرح او الاشغال وغيرها.(Abdel Halim Sayed, 1997.P38)

ولما كانت الفنون جزء من التربية فان لها اهداف تربوية خالصة يضعها الباحث بالشكل الاتي :

١. تحقيق الشخصية السليمة السوية للطالب من خلال تفريغ طاقاته الغير مرغوبة با عمال فنية

٢.المساعدة في بناء بيئة مدرسية جمالية من خلال تنشيط الرسوم الجدارية التي تشبع عين الطلبة و تتبعد اعينهم عن الملل.

٣.المساعدة في اعداد وبناء الوسائل التوضيحية لبقية الدروس العلمية

٤.مساعدة الطلبة في تعلم الرسوم العلمية خاصة في الدروس التي يكون الرسم جزء اساسي فيها كالاحياء والاجتماعيات والرياضيات وغيرها

٥.تربية الذوق للطلبة

٦.معالجة المشاكل التربوية تطبيقيا من خلال الاعمال الفنية والمسرحية

٧.اكتشاف المواهب المبدعة وتنميتها والاهتمام بها.

المبحث الثالث : الصعوبات التي تواجه مدرسي التربية الفنية

لايخفى على الجميع حجم ما يعانيه درس التربية الفنية من الاهمال والتهميش بين اوساط الدروس الاخرى واعتباره درسا ترفيهيا وليس اساسيا , وان هذا الاهمال الكبير لدرس الفن والتربية الذوقية اتجه بالشارع العراقي نحو الفن الهابط والغير مهذب , ذلك الون الذي يسموه فنا هو واقعا بعيد كل البعد عن الفن والتربية الذوقية , وسبب هذا الانتشار لهكذا ابتذال هو اهمال درس التربية الفنية والذوقية في المدارس التي تربي اذواق الطلبة وتسمو باخلاقهم وتنمي لديهم التوجه نحوالفن الهادف ذو الرسائل السامية , ان الاهمال الاداري العالي الذي تفرضه الجهات التربوية المسؤولة لدرس التربية الفنية اوجد مشاكل وصعوبات عديدة امام مدرس التربية الفنية , منها عدم اهتمام الادارات بتوفير مكان خاص لمدرسي الفنون وعدم اهتمامهم بتحقيق الدرس ام لا , فاصبح وجود الدرس مجرد كلمة توضع في جدول الدروس اليومية , كما صعب تجاهل الوزارة لدرس الفنون واخراجه من الاختبارات الشهرية والوزارية دور مدرس التربية الفنية اما المجتمع الطلابي فاضحى الطالب ينظر الى درس الفنون والى مدرس الفنون بمكانة متدنية , وكانه درس لا اهمية له , وان من يتخصص به هو الكسول او من لم يتحصل معدل جيدا , الامر الذي امات رغبة جميع الطلبة بان يكون تخصصهم فني حتى ذوي المهارات العالية , لذلك بات الكثير من التلاميذ لايلتزمون بتحقيق واجبات الدرس . (Atyaf talib .2025.p418). ان تربية الفن الاسلامي السليمة توجب بان يتم تربية ذوق الطالب وتنشئته فنيا التنشئة الصحيحة التي لا تتعارض مع قيم الاسلام لكن عدم الاهتمام بتوجهات الرؤيا الاسلامية والفقهية تجاه الفن وتطبيقها في المدارس خلق جيلا مجتمعيا يتعارض بطروحاته التي يسميها فن مع الاسلام ذوقا واخلاقا , فاصبح كل هبوط اخلاقي وتربوي يصور على المنصات الاجتماعي يدعى فنا, واصبحت كل من تظهر نفسها بمظاهر لا اخلاقية فنانة , واندثر بين هذا وتلك مبادئ الفن الاسلامي السليم الذي ينبغي ان تزرعه دروس الفنون في نفوس التلاميذ وتربيهم وتوجههم الوجهة السليمة التي تضمن الفنان السوي الذي لا يعتدي بفنونه وطروحاته على الاسلام ومبادئه ولايصور العري والابتذال بحجة انه فن , وهذا واحدة من اكبر المشاكل التي تعود بالمضرة على درس الفن بل اقترنت سمعة اختصاص الفنون والتربية الفنية بما يشاهده الناس من ابتذال بالشارع , فاصبح الجميع يرى بان هذا نتاج التربة الفنية في حين انه نتيجة اهمال درس الفن التربوي في المدارس.

"الدراسات السابقة" :

هناك دراسة تناولت مشكلات تدريس التربية الفتية سوف يستعرضها الباحث ويناقشها بالتفصيل لتوضيح اختلافها عن دراسته :

اولا : "عنوان الدراسة مشكلات تدريس التربية الفنية من وجهة نظر المشرفين الفنيين"

.من حيث العنوان: يشير الباحث الى ان عنوان البحث يختلف من حيث الشكل والمضمون مع عنوانه اذ ان العنوان المذكور يستهدف طرائق التدريس للتربية الفنية فقط وليس من وجهة نظر المدرس الذي هو في احتكاك مباشر مع درسه ويعلم مشاكله بل وضعها الباحث من وجهة نظر المشرفين الفنيين الذين يشرفون على الانشطة الفنية فقط وليس المشرف الاختصاصي , بينما بحثنا هنا يتناول المعوقات والصعوبات التي تواجه مدرسي كربلاء الهندية كالصعوبات الادارية والمادية والنفسية والمهارية وغيرها وهذا اختلاف تام بين العنوانين.

.من حيث المشكلة والفصل الاول : لم يكتب الباحث مشكلة تشرح بحثه بل اكتفى بذكر اهمية البحث والحاجة اليه وهدفه بينما في بحثنا الحالي قام الباحث بكتابة مشكلة بحثه وفق القواعد العلمية السليمة التي انتهت بتساؤل وبالصيغة الاستفهامية التي تُعد احد طرق كتابة المشكلة

.من حيث الاطار النظري : تناول مبحثين (الفن اساس التربية والهدف من تدريس التربية الفنية) بينما استعرضنا هنا في دراستنا مبحثين هما(العلاقة بين الفنون والتربية واهميتها وغاياتها)

.من حيث الفصل الثالث : اختلفت اجراءات الباحث من حيث اعتماده المنهج العلمي في صدق وثبات الاداة والخبراء بينما لم تذكر الدراسة السابقة ذلك .

.كما اختلف الفصل الرابع الذي استعرضت في الدراسة السابقة مشكلات تخص طريقة تدريس التربية الفنية في حين استعرض الباحث في هذه الدراسة الصعوبات التي تواجه مدرس التربية الفنية في كربلاء الهندية.

ثانيا : دراسة الباحث "الصعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية في مادة المشروع التشكيلي" للباحث نفسه "امير احمد غازي" وهذا البحث منشور في مجلة جامعة بابل وتناول فيه الباحث صعوبات ومعوقات تواجه طلبة قسم التربية الفنية في مادة مشروع تخرج الرسم وهو يختلف تماما بمضمونه مع بحثه الحالي.

الفصل الثالث
(اجراءات البحث)

اجراءات البحث : يستعرض الباحث في هذا الفصل الاجراءات الميدانية التي تقصى من خلالها الصعوبات التي تواه مدرس التربية الفنية في مدارس كربلاء الهندية

اولا:مجتمع البحث : للوصول الى الدقة المطلوبة في جمع وتقصي المعلومات قام الباحث بإحصاء اطار مجتمع البحث وقد بلغ ١١٠ مدرسة بعدد مدرسين ومدرسات بلغ ١٥٥ بواقع ٧٥ اناث و ٨٠ ذكور من مدارس كربلاء الهندية كمجتمع بحث

الجنس / العنوان الوظيفي	مدرسين	النسبة المئوية	مدرسات	النسبة المئوية	العدد الكلي	النسبة المئوية
مدرس- مدرسة	٨٠	٥٢٪	٨٠	٤٨٪	١٠٠	١٠٠٪

ثا نيا: عينة ا لبحث : قام الباحث بشمول جميع مجتمع البحث للحصول على نتائج دقيقة تحقيقا لهدف البحث

أ: **عينة او لية** اختار الباحث عدد من المدرسين والمدرسات بلغ عددهم ٧٥ لتطبيق الاستبيان الاستطلاعي عليهم أي بنسبة ٤٨٪ من مجتمع البحث

ب : **عينة رئيسية :** شمل الباحث جميع افراد مجتمع البحث بالدراسة والبالغ عددهم ١٥٥ (مدرسين ومدرسات)

ثالثا: منهجية الدراسة : اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج المسحي الذي يهتم بشكل كبير في معالجة تواجي القصور والتراجع والمعوقات التي تتعرض لها شرائح المجتمعات المختلفة بما فيها المؤسسات التربوية .

رابعا: أد ا ة البحث :

يعتبر الا ستبيان واحد من اقوى وسائل جمع المعلومات وتحليلها في الدراسات المسحية وقد اعتمد الباحث عليه في بناء وتحليل معلوماته تحقيقاً لهدف بحثه.

- **خطوات بناء الاستبيان الاولي**

أ- وضع تعليمات توضح عنوان الدراسة وهدفها والمشكلة التي يعالجها لتكون واضحة امام العينة الاولية.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ب- طر ح سؤا ل حر الاجابة للمدرسين والمدر سات كمسح اولي حول الصعو بات التي تواجههم يهدف من خلالها الباحث استخلاص ار ائهم وتجار بهم الخاصة و صعوباتهم لادر اجها ضمن فقرات الاستبيان النهائي .

ج- جمع المعلومات والاراء التي استشفها الباحث من الاسطلاع الاولي لتكون فقرات في بناء الاستبيان النهائي واستبعاد المكرر والغير تربوي منها .

_ الاداة النها ئية : بعد تنظيم الفقرات وفق الاستبيان الاولي توصل الباحث الى صياغة نهائية لاداته اذ بلغت عدد الفقرات وفي مجال تقييم شدة الصعوبة ثلاثي يتكون من (غير صعبة , صعبة , صعبة جدا)

خامسا: الصد ق

تحصل الباحث على صدق الاداة بلغ ٩ ٨٪ بعد عرض الا ستبيان على مجموعة من الخبراءوعددهم خمسة لحسابه وفق معادلة كوبر بعد قيامهم بحذف وتعديل بعض الفقرات ليكون العدد النهائي لفقرات الاستبيان ١٥ فقرة

اسم الخبير	الدرجة العلمية	التخصص	مكان العمل
د.فاطمة لطيف عبد الله	استاذ	فلسفة التربية التشكيلية	جامعة بابل كلية الفنون الجميلة
د.ايناس مهدي الصفار	استاذ	التربية التشكيلية	جامعة بابل –التربية الفنية
د. حوراء علي	مدرس دكتور	فلسفة في الفنون	مديرية تربية بابل
م. ميثم حمزة	مدرس	التربية التشكيلية	مديرية تربية كربلاء
حوراء عماد بصيلة	مدرس مساعد	فلسفة في الفنون	مديرية تربية كربلاء

سادسا: الثبات:

استخدم الباحث طريقة التنصيف التي تعد من اشهر الطرق لحساب ثبات الاستبيان حيث اعتمدنا على تقسيم فقرات الاستبيان الى فردي و زو جي ومن ثم سحب مجموعة من الاستبيانات الفردية واخرى زوجية بعدد ٣٠ استمارة وبعد تحليل الاجابات تم حساب قيمة الارتباط بين النتائج المحللة باستخدام معادل بير تسون وكان يساوي ٠,٨٣

سابعاً: الوسائل الاحصائية المستخدمة:

١_ معادلة كوبر للنسبة المئوية وهي وسيلة قام من خلالها الباحث بحساب صدق الفقرات اضافة الى اهمية النتائج استنادا الى عدد تكراراتها مئويا

التكرارات

كوبر = ----------X١٠٠٪

الاجمالي

٢_ معادل بيرتسون لحساب ثبات التنصيف الفردي والزوجي للاداة

ن مج س ص- مج س×مج ص

س=----------

(ن مج س^{٢}- (مج س)^{٢}) ×(ن مج ص^{٢}- (مج ص)^{٢})

حيث

س: عدد الافقرات الفردية ص:عدد الفقرات الزوجية ن:عدد الاستمارات المختارة

اولا : استعراض النتائج :

بعد توزيع استمارات الاستبيان وتحليل النتائج وفق اهميتها المئوية وضع الباحث تسلسل الصعوبات حسب اهميتها المئوية وحسب تكرارات كل مستوى صعوبة وكالاتي :

فقرات الاستبيان	المعيار			النسبة المئوية لمستوى الصعوبة
	غير صعبة	صعبة	صعبة جدا	
عدم توفر ستوديو فن او مختبر للفنون(مرسم)				٩٨ %
وضع درس التربية الفنية في الدروس الاخيرة				٩٦,٧٧ %
عدم اهتمام ادارة المدرسة بدرس التربية الفنية واهماله				٩٦,١٢ %
منح حصة التربية الفنية للدروس الاخرى				٩٥,٤٨٪
التركيز على الرسم فقط بالاختبار دون الفنون الاخرى				٩٥,٤٨٪
ضغط الادارة والاهالي على المدرس بمنح الدرجات العالية				٩٤,٨٣٪
عدم تخصيص كتاب انموذجي ومنتظم لتدريس الفنون كبقية المواد الاخرى				٩٤,١٩٪
تهميش للدرس بإخراجه من الامتحانات العامة				٩٢,٢٥٪
عدم توفير اوراق ودفاتر خاصة بامتحان الدرس الفني				٩٠,٩٦٪
تكليف مدرس التربية الفنية بمهام اخرى غير درسه				٨٩٪
الاستهزاء والسخرية من الدرس بين اوساط المدرسين				٨٧٪
الضغط الاشرافي وقلة الدورات التدريبية في الفنون				٨٥٪
عدم اكتراث الطلبة بتهيئة مستلزمات الدرس الفني				٨٥٪
ضعف الاساس الفني والذوقي للطلبة				٨٤,٥١٪
غلاء اسعار متطلبات الدرس وصعوبة جلبها من قبل الطلبة كأدوات الرسم وازياء المسرح او متطلبات الاشغال اليدوية والتصميم وغيرها .				٨٤٪
عدم دعم المدرس ماديا اثناء قيامه بنشاط او الرسم على الجدران او تقديم عمل مسرحي او انشادي				٨٣٪

انعدام رغبة الادارة بمحاسبة الطلبة المقصرين بدرس التربية الفنية				٪٨٢,٥٨
عدم اهتمام بعض اهالي الطلبة بمشاركة ابنائهم بالنشاطات ومنعهم من ذلك				٪٧٨,٧٠
عدم التوزيع العادل لمدرسي التربية الفنية بين المدارس بحيث يكون فائض في بعضها وحاجة في بعضها الاخر				٪٧٧,١٢
الاعداد الهائلة للطلبة في الصف الواحد				٪٧٧,١٢
اختصاصي ليس رسم بل انا خريج قسم فنون اخر(مسرح ,سينما, موسيقى , تصميم , نحت...الخ)				٪٧٥,٤٨
عدم اعلام المدرس بالنشاطات الفنية التي تقيمها التربية				٪٧١,٦١
عدم قدرتي على التعامل مع الخامات المختلفة بالرسم				٪٧٠,٣٢
عدم دعم المدرس ماديا اثناء قيامه بنشاط او الرسم على الجدران اوتقديم عمل مسرحي او انشادي				٪٥١,٦١
عدم وجود مصادرفنية داخل مكتبة المدرسة				٪٥٠,٩٦
عدم توفيرسفرات فنية للطلبة كالذهاب الى مكان طبيعي والرسم فيه اوزيارة معرض فنية				٪٤٨,٣٨

ثانيا:مناقشة النتائج: بعد استعراض النتائج احصائيا سيناقشها الباحث كالاتي :

احتلت بعض الصعوبات الاهمية الاساسية بعد تحليل استجابات مجتمع البحث المشمول بالدراسة حيث :

_ احتلت صعو بة عدم توفر ستوديو الفن المركز الاول بين الصعوبات التي يواجهها مدرسي الفنون في مدارس الهندية , حيث بلغت نسبتها المئوية ٩٨٪, ويعود ذلك الى عدم اهتمام التربية ومراكز الانشطة المدرسية والادارات بوجود مختبر يُعنى بالفنون والابداع , اضافة الى قلة الصفوف الموجودة في المدرسة قياسا بتضخم اعداد الطلبة الامر الذي لا يعطي فرصة بافتتاح ستوديو فني داخل المدرسة وهذا يشكل صعو بة لمدرس الفنون الذي يحتاج درسه الى اجواء خاصة ومواد فنية وستاندات رسم متعددة واجهزة صوتية يصعب توفيرها داخل غرفة الصف الاعتيادية .

_ ان تهميش دور درس التربية الفنية ووضعه متذيلا الدروس الاخرى في نهاية وقت الدوام واحدة من اهم الصعو بات الكبيرة التي تواجه معظم المدرسين وتطفي شغف المدرس بدرسه وتحد من الابداع والنشاط الفني الطلابي, فرغم توجهات الوزارة بضرورة ان يكون درس التربية الفنية بين الدروس لكونه من الدروس العلاجية التي تنفس عن الطلبة وتخلصهم من ضغوطات الدروس العلمية وتعيد شحذ ادمغتهم بما تحققه لهم من متعة وراحة وممارسة لهواياتهم المفضلة , الا ان اغلب الادارات تتجاهل ذلك معتبرة بادن درس الفنون غير مهم وغير اساسي, وهذا يتصل مع كونه درسا لا يوازي الدروس الاخرى من حيث الاختبارات الوزارية والاهمية اضافة الى تجاهل الوزارة متابعة تحقيق توجهاتها في المدارس . لذلك احتلت هذه الصعوبة المركز الثاني من الاهمية المئوية وبنسبة ٩٦,٧٧ %.

_ ترتبط الصعوبات ببعضها البعض وبعضها نتائج لاخرى , احتل عدم اهتمام الادارة بدرس الفن الاهمية الثالثة بنسبة ٩٦,١٢ % , ويتضح ذلك من عدم اهتمام الادارات بدور مدرس التربية الفنية وانشطته ودور الدرس العلاجي لكثير من الحالات السلبية كالتمرد والمشاكسة

والتنمر من خلال الانشطة الفنية والمسرحية كذلك عدم متابعة تحقيق درسه كبقية الدروس الاخرى , وعدم توجهه بالاشتراك بنشاطات الوقفة الاسبوعية , فهذا الاهمال وقلة الاهتمام ادى الى نوع من فقدان شغف المدرس بدرسه الذي تطبع هو الاخرى برأي الادارة بانه لا اهمية لدرس الفنون, ياخذ الدرس ام لا ياخذه فلا مراقبة ولا اهتمام من الادارة بذلك .

_ احتلت صعوبة الضغط على مدرس الفنون بمنح درسه للدروس الاخرى نسبة مئوية بلغت(٩٥,٤٨٪) خاصة للمراحل الوزارية (السادس الاعدادي والثالث متوسط) بحجة عدم اكمال المنهج وبعض المدرسين هم من يتبرعون بالدرس بعد ان تشبعوا بفكرة عدم اهمية الدرس وعدم شموله بالاختبارات الوزارية اضافة الى موافقة الادارات بمنح الدرس للدروس الاخرى دون اعتراض , الامر الذي فاقم من تلك الصعوبة وجعلها مستمرة بين اوساط المدارس.

_ الاعتماد على الرسم فقط بالاختبار واحدة من الصعوبات التي تواجه المدرسين, اذ بلغت نسبتها (٩٥,٤٨٪) , وهذه صعوبة ومغالطة كبيرة , فالتربية الفنية تشمل جميع الفنون , فقد يكون الطالب ذو مهارة مسرحية واخر ذو مهارة في النحت , واخر بالموسيقى , او الخزف او العمارة , لذل ينبغي تعدد الاختبار او تصنيفه وفق مهارات الطلبة .

_ النظرة السطحية لدرس التربية الفنية من الادارة والتربية والمجتمع , جعل الجميع يتصور بضرورة ان تكون درجات هذا الدرس عالية , وما ان يضع المدرس درجات متفاوتة حتى تنهال عليه الضغوطات الادارية والتدخل برفع الدرجات , وهذه مغالطة كبيرة فالتقييم العادل يؤدي الى الاهتمام الحقيقي بالدرس من قبل الطلبة اما اجبار المدرس بوضع الدرجات العالية والتدخل بعمله التدريسي قلل من اهمية الدرس وجعلها من الصعوبات الرائدة بنسبة مئوية بلغت (٩٤,٨٣٪)

_ واحدة من الصعوبات المهمة التي تجلت في الدراسة هي عدم تخصيص كتاب منظم وممنهج لدرس التربية الفنية والاعتماد على دليل بالي , وحتى هذا الدليل غير متوفر ولا يوزع في المدارس , علماً ان الدليل اغلبه مادة نظرية مملة في حين ان التوجيه يقتضي بان يكون درس الفنون بنسبة ٧٠ بالمئة منه عملي و ٣٠ بالمئة نظري , ومن ذلك ادى عدم وجود كتاب منهجي الى حيرة واختلاف بين مدرسي الفنون حول طبيعة المادة المتطلب اعطائها وخاصة اختلاف الدليل الكبير مع تعليمات درس التربية الفنية وهذا شكل صعوبة بالغة الاهمية امام مدرسي الفنون والتي بلغت (٩٤,١٩٪)

_ ان اخراج درس الفنون من الاختبارات الوزارية جعله درسا لا قيمة له بنظر المجتمع وبلغت هذه المشكلة معيار صعوبة بنسبة (٩٢,٢٥٪) , فالكثير يعتبر الفن غير مهم لكونه يسعى لتحصيل المعدل العالي وهذا الدرس لاينفعه في الاختبارات التحصيلية , بينما الحقيقة ان التلميذ كما يحتاج الى التربية العلمية يحتاج الى التربية الذوقية والجمالية التي يمنحها درس الفن ويحتاج ان نختبر ذوقه الفني والجمالي فيها لنخلق جيل مثقف وواعي علميا وفنياً وبهذه الحالة نقضي على الفن الهابط والذوق السيء الذي تسيد الشارع في العراق.

_ استكمالا لصعوبة عدم شمول درس الفنون بالاختبارات الوزارية هو عدم الاهتمام بابسط متطلباته باختبارات نصف ونهاية السنة من حيث عدم توفير اوراق ودفاتر خاصة لاختبار التربية الفنية وايكال هذه المهمة على حساب مدرس الفنون الذي يضطر هو الاخر بشراء متطلبات الاختبار او يعتمد على الاوراق المخططة للاختبارات الاخرى والتي لا تصلح لاختبار وتقويم درس الفنون والمواهب. وقد بلغت هذه الصعوبة نسبة مئوية بلغت ٩٠,٩٦٪.

_ من الامور الغير نظامية والتي تشكل كاهلا على مدرس الفنون , هو اعتباره بلا واجبات لذا يتم تكليفه بمهام اخرى ادارية لا تخصه وقد شكلت هذه الصعوبة نسبة مئوية بلغت (٨٩٪) وهو معيار عالي , ويعود ذلك كما يرى الباحث لسقوط اهمية درس التربية الفنية بين مصافي الدروس الاخرى الذي شكل رؤية عامة بانه درس غير مهم لا يدخل في معدل الامتحانات العامة وليس مهما بل هو تحصيل مضمون.

_ لعل واحدة من اهم الصعوبات التي تواجه مدرسي الفنون هو الاستهزاء والسخرية من درسه بين اوساط مدرسي المواد الاخرى , فهذه الحالة وان كانت مزاحا الا انها شكلت عقدة لكثير من المدرسين الذين يكتمون استيائهم من تحمل سخرية الاختصاصات الاخرى من درس الفن والتقليل من شأنه رغم انه درس مهاري لا يدخله الا المبدعون , وقد شكلت هذه الصعوبة نسبة مئوية بلغت ٨٧٪.

_ احتل الضغط الاشرافي دوره في الصعوبات التي تواجه مدرسي الفنون بنسبة ٨٥٪, فالاشراف يُظهر جهده بمحاسبة المدرس فقط مرتين في السنة .. وتكاد تنعدم توجهاته ومتابعته للادارات وحثها على الاهتمام بالدرس ونشاطاته بالصورة اللائقة , اي ان الاشراف ياخذ على عاتقه محاسبة وتقييم المدرس فقط دون رؤية المعوقات التي يواجهها المدرسين في المدرسة من قلة المواد اللازمة وعدم وجود مرسم وغيرها.

_ ان ضعف درس التربية الفنية بين اوساط التربية وعدم الاهتمام به كدرس اساسي جعل من الطالب نفسه غير مهتم بتوفير مستلزمات الدرس اذ احتلت هذه الصعوبة نسبة بلغت ٨٥٪, اذ اصبح على المدرس صعوبة طلب بعض المواد الفني من الطلبة كالالوان الزيتية او المائية

او دفاتر الرسم الجيدة والاقتصار على دفاتر الرسم الرديئة التي تجعل من الدرس مجرد اسم , في حين ان المدرس يحتاج من طلبته الكثيرمن المواد كالطين للفخار , والقماش للرسم الزيتي , واقلام الخط للخط , والازياء للمسرح ومواد اخرى للاعمال اليدوية وغيرها التي اصبح المدرس والطالب غير مهتم بتوفيرها .

_ ان سنين من اهمال دور التربية الفنية و منح حقه للدروس الاخرى والتجاوز عليه و عدم الاهتمام به كدرس منهجي خلق جيل ضعيف في اساسه الفني والذوقي والجمالي, لايمتلك اي ثقافة فنية بل ان ثقافة الفن الهابط الرائدة في وسائل التواصل الاجتماعي هي البالغة لديه , اما الفن التربوي الهادف والثقافة الذوقية والجمالية والمهارية تكاد تكون معدومة في الجيل الحالي وهذه واحدة من الصعوبات التي تواجه مدرسي الفنون والتي تحصلت اهمية مئوية بلغت ٨٤,٥١٪.

_ ان غلاء اسعار المواد الفنية تجعل من الصعوبة التنويع في درس مجموعة من الفنون والاعتماد فقط على درس الرسم الاعتيادي(الورقة والقلم) , فالتربية الفنية مليء بالفنون التشكيلية التي تتطلب تحضير خامات من القماش و الالوان المائية والزيتية و الخشب والطين و اقلام الخط وغيرها الكثير فضلا عن المواد المسرحية والازياء وغيرها التي يستصعب المدرس كثيرا ان يطلبها من الطلبة لغلاء اسعارها لذلك احتلت هذه الفقرة من الصعوبة نسبة بلغت ٨٤٪

_ ان توفير بيئة جمالية ملئية باللوحات والمخطوطات والجداريات و الرسوم العلمية والتوضيحية تتطلب مجموعة من المواد التي يستلزم توفيرها لمدرس الفنون , وقد شكل عدم توفير هذه المواد مع توجيه المدرس بضرورة الرسم على الجدران صعوبة اعاقت عمله في تجميل البيئة المدرسية واحتلت هذه الفقرة اهمية مئوية بلغت (٨٣٪)

_ عدم وجود متابعة ادارية ومحاسبة للطلبة المقصرين بدرس الفنون تضاف الى الصعوبات التي تواجه مدرسي الفنون بنسبة (٨٢,٥٨٪)

_ يؤمن اغلب اهالي التلاميذ بان يكون توجه ابنائهم علمي صرف لكي يكون لهم مستقبل طبي او هندسي او اي تخصص اخر دون اهتمام بالانشطة الفنية فحين تكون هناك انشطة فنية على مستوى التربيات او الوزارة لا يهتم الاباء بارسال ابنائهم ومشاركتهم بتلك النشاطات واحتلت تلك الصعوبة نسبة بلغت (٧٨,٧٠٪)

_ واحدة من مشاكل المدرس عدم قيام قسم النشاط الفني والاشراف بالتوزيع العادل لمدرسي الفنون , حيث يكتض بعض المدرسين في مدرسة و تبقى مدارس كثيرة بمدرس واحد وبعضها تستعين باختصاصات اخرى لشد شاغر درس الفن, وقد بلغ هذا العائق نسبة مئوية ٧٧,١٢٪.

_ ان التضخم الطلابي الكبير في الصف الواحد صعب تحقيق درس الفن الانموذجي الذي يدرس المهارات والذي يتابع تطور مواهبهم , فهذا التضخم الهائل نتيجة لقلة المدارس صعب تدريس مختلف الفنون المسرحية والاشغال اليدوية والنحتية والخزف وغيرها اذا بلغت نسبة المعرقل هنا ٧٧,١٢٪.

_ لعل واحدة من اهم المعرقلات في ميدان تدريس الفن , هي ان كليات الفنون لا تُخرج مدرسي رسم فقط , فالكليات بعدة اقسام بعضها مسرحي واخر تصميمي واخر سينمائي واخر تشكيلي ونحتي واخراجي , لذلك الزام المدرس بتدريس الرسم فقط واختبار الطلبة فيها واحدة من اهم المعرقلات التي واجهها المدرس , فكيف يدرس الرسم من لايعرف الرسم , اذ احتل هذه العائق نسبة مئوية بلغت ٧٥,٤٨٪

_ عدم اعلام اغلب مدرسي الفنون بموعد الانشطة الفنية وبعضهم عدم وصول الكتب اليهم او عدم اهتمام الادارات بتبليغهم بالبريد الوارد باعتبار ان درس الفنون غير مهم في نسب المدارس ورقيها لذا تتجاهل الكثير من الادارات مسالة اعلام المدرس بالانشطة المطلوبة وتحتفظ بالكتب الرسمية دوت ان يعلم المدرس وبالتالي يجتازه النشاط وهو لاعلم له بموعده او المطلوب منه وهذه بلغت مساحة من الاهمية المئوية تقدر ب٧١,٦١٪.

_ لكون مخرجات كليات الفنون لا تقتصر على الرسامين فقط بل ان قسم واحد منها رسم والباقي اختصاصات متعددة , يواجه الكثير من المدرسين معرقل التعامل مع الخامات المتعددة بالفنون كخامات القماش والخشب والجبس والزجاج التي يتطلب التعامل معها بحرفية في درس التربية الفنية وقد بلغت هذه نسبة مئوية تقدر بـ٧٠,٣٢٪

_ ان البيئة المدرسية والطلابية تحتاج الى رسوم جمالية وتوضيحية وتجارب علمية ووسائل توضيحية ومن افضل من مدرس الفنون للقيام بها , لكن دون الدعم المادي شكلت معوق اثقل كاهله بنسبة مئوية بلغت ٥١,٦١٪.

_ قلة وجود الكتب والمصادر الفنية في مكتبات المدارس اذا بلغت ٥٠,٩٦٪.

_ عدم توفير سفرات فنية وجمالية وسفرات الرسم الحر للطلبة وبلغت هذه الاهمية نسبة ٤٨,٣٨٪

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ثالثاً الاستنتاجات:

بعد استعراض النتا ئج توصل الباحث الى جملة من الاستنتاجات وكالاتي:

١. ان عدم الاهنمام بوجود ستوديو فن ينمي المواهب والطاقات الطلابية ويحقق درس فني متكامل شكل اكبر المعوقات التي واجهت مدرس الفنون وهذا السبب يعود الى عدم اهتمام القائمين على التربية بتوفير متطلبات الدرس الفني في المدارس.

٢. اعتلى تذييل درس التربية الفنية بين الدروس الاخرى كثيرا بين الصعوبات التي واجهت المدرس الفني , ويعود السبب في ذلك الى هدم مكانة درس التربية الفنية واعتباره درس غير اساسي وتفضيل الدروس العلمية باعتبارها اساس بناء الطالب وهذا ادى الى عدم اهتمام الادارات بدروس الفن.

٣. ليس هناك ادراج لدرس الفنون ضمن الاختبارات الوزارية واخراجه منها مما جعله درسا غير مهما في نظر الطلبة والاهالي وهو غير نافع في تحصيل المعدلات والكليات لذلك اصبح الجميع ينظر له بانه درس سطحي وغير اساسي .

٤. ان اعتبار درس الفنون مضمون الدرجة العالية هو انهاء لمكانته فاغلب مدرسي الفنون عانوا من الضغوط الادارية بوضع الدرجات العالية لدرس الفن الامر الذي صعب من مكانة الدرس بين الدروس الاخرى .

٥. ان عدم تخصيص كتاب منهج بشكل صحيح ومرتب اضاع الكثير من مكانة الدرس فالطالب والمدرس ليس لديهم واجبات ممنهجة بل تركت على اساس حر من المدرس الذي اهمل اغلبهم الدرس لانه غير مرتبط بمنهجية تتطلب منه تحقيقها لذلك وجود كتاب منهجي ذو اهمية بالغة .

٦. الفن لايعني الرسم فقط بل هناك كم هائل من الدروس الفنية المسرحية والتشكيلية والخطية واليدوية والحرفية التي تمنح الطالب مهارة و ايضا حرفة لذلك الاعتماد على الرسم فقط في تدرس واختبار الطلبة شكل مغالطة وصعوبة امام مدرسي الفن.

٧. ان الدور الاشرافي المكتفي بالتقييم والمطالبة دون التطوير ادى الى تهالك درس التربية الفنية في المدارس فالمشرف طلبه الاول من المدرس تحقيق درسه المثالي دون ان يُخضع المدرس العدد المطلوب من الدورات والبرامج التطويرية الدورية لدرسه .

٨. ان عدم توفير المتطلبات المادية للطالب والمدرس وغلاء اسعارها شكل عائقا امام مدرسي الفنون من عدة نواحي اهمها صعوبة تحقيق بيئة فنية ملئية بالرسوم التوضيحية والعلمية كذلك صعوبة دراسة بعض الدروس الفنية كالخزف والنحت والجداريات والمسرح وغيرها الكثير.

٩. ان توجه الاهالي ليكون ابنائهم من ذوي الاختصاصات الطبية والعلمية بالدرجة الاولى قتل المواهب والرغبة بين ابنائهم , واضعف توجههم الفني واودى الى عدم اهتمامهم باشراك ابنائهم بالانشطة الفنية والمسرحية والخطابية الامر الذي ادى الى ضياع العشرات من المواهب بسبب ضغط الاهالي.

١٠. ان التضخم العددي الطلابي ادى الى صعوبة تحقيق الدرس الانموذجي الفني الذي يحتاج مساحة عمل تمارس فيه المهارات .

١١. ان كلية الفنون لاتُخرج رسامين فقط و انما بكل اختصاصات الفنون لذلك شكلت محاسبة مدرسي الفنون على درس الرسم صعوبة واجهت خريجي التخصصات الاخرى .

١٢. فقر مكتبة الكلية للمصادر الفنية اثناء درس المكتبة شكل غياب في نفس الطالب فوجود كتب فنية وجمالية تشكل عنصر جذب وتشجيع تزيد من رغبة الطالب واهتمامه بدرس الفن .

١٣. الاقتصار على السفرات العلمية والترفيهية دون الفنية , فالطالب بحاجة الى زيارة المعالم الفنية والاثرية لتمية ذوقه و انارة ذهنه باهمية الفنون في بناء المجتمعات والحضارات , لذا شكل غيابها عائقا امام مدرسي الفنون .

رابعاً التوصيات :

يوصي الباحث بجملة من التوصيات تذليلا للصعو بات التي تواجه مدر سي الفنون وكالاتي:

١. التوجيه بان يكون هناك ستوديو فني او مكان مخصص لدرس الفن بعيدا عن ملالة الدروس الاخرى لتحقيق اهدافه في التنفيس عن الطلبة واعادة شحذ ادمغتهم من خلال ممارسة هو اياتهم المفضلة.

٢. اعادة هيبة درس التربية الفنية بتركيز الوزارة على اهمية تحقيقه فعليا وليس شكليا ويكون ذلك من خلال اعتباره درسا اساسيا في المعدل و المخرجات التعليمية والجامعية .

٣. الاعتماد على مدربي الفنون في اعداد منهج فني متكامل يعرف من خلاله مدجرس الفن ماذا يدرس لطلابه , وكذلك يفهم الطالب اهمية تهذيبه وتربيته فنية ويدرك اهمية درس الفن في حياته من خلال تضمين الكتاب بمعلومات تثري ذوقه الجمالي والمهاري.

٤. مر اقبة دور الادارات المدرسية والتشديد عليها بمنح درس التربية الفنية الاهمية التي يستحقها وعدم وضعه متذيل للدروس ومتابعة مدرس الفنون كما تتابع بقية الاختصاصات والتركيز على النشاط الفني ودوره في علاج الكثير من الحالات السلبية .

٥. عدم الضغط على المدرس بمنح الدرجات الفنية العالية بل منح المدرس الحرية الكاملة بالتقييم

٦. اشراك المدرس بالنشاطات الاسبوعية وادخال درس التربية الفنية في شرح وتدريس الدروس الاخرى كمسرحة المناهج التي تعتبر من انجح طرق التدريس المعاصرة .

٧. زيادة الدورات والبرامج التطويرية لمدرسي الفنون ويفضل الاعتماد على مختصي فنون ذوي مهارة وليس بعض المشرفين الذين يفتقرون الى المهارة فنية .

٨. اثراء مكتبة المدرسة بمصادر فنية تعززاتجاهات الطلبة نحو الفنون وتزيد ثقافتهم الذوقية

٩. ان يكون هناك سفرات فنية مثلا الخروج الى مكان طبيعة وتحقيق سمبوزيوم رسم جماعي او التعرف على المعارض والمعالم الفنية .

١٠. وضع حد بتوجيهات ادارية لسلوكيات الاستهزاء والسخرية التي تطال درس الفن من الاختصاصات الاخرى وتثقيف الكادر باهمية درس الفن في بناء حياة التلميذ السوي .

خامساً المقترحات :

يقترح الباحث اعداد الدراسات الاتية :

١. مقترح اعداد مقرر لدرس التربية الفنية ينمي المواهب العمرية.

٢. برنامج مقترح لتطويرمهارات مدرس التربية الفنية في مدارس كربلاء.

٣. دور التربية الفنية كدرس علاجي لكثير من الحالات النفسية والسلبية.

References

Al-Anzi, Jihad. 2024. **Art Education and its Roles in the Life of Societies**, 1st ed., Al-Masarra Publications,.

Z.K., Taif**., Theory of Work in Teaching. Arts, Egypt**, Al-Maaref Foundation

Reed, Herbert. 1975. **The Education of Artistic Taste**, translated by Youssef Mikhail Asaad,.

.Hamdi Khamis. 1965. **Art and its Function in Education**, Cairo, Dar Al-Maaref, Egypt,.

.Al-Basyouni, Mahmoud. 1969: **Issues in Art Education**, Cairo, Dar Al-Maaref, Egypt,.

Al-Basyouni, Mahmoud. 1954. ***Foundations of Art Education (Applying Scientific Thinking Methods to Art Education)***, 1st ed., Dar Al-Maaref, Egypt.

Z.K., Taif, ***Theory of Work in Teaching the Arts***, Egypt, Al-Maaref Foundation.

Foreign Sources

MEELTRY: D..ictiona..***irelangue froncaiso***, P. s Gollimaraol.

SUZAN.L. ,2024 **A.R.T.ISTIC**. PER..CEPTI0N, J0U .CULTURE.N1334, Y4.

Kunbrich, Henary.2024.H**;** ***the art in schoolg13***.pares.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦

Mu'taz Al-Halabi, 2015***, Fine Art and the Challenges of Technology*** Amjad Publishing and Distribution, Jordan.

Iman Haddad, 2018***. Visual Arts Education and its Role in Building Education in Moroccan Schools***, Faculty of Arts, Mohammed I University, Morocco.

Qasim Hussein Abdul Hamza Al-Asari. 2025: ***Challenges of Art Education Teaching Methods in Iraq***, Arab Journal of Humanities and Social Sciences, Issue 33

Abdel Halim Sayed, 1997, ***Research in Art and Art Education***, 1st ed., Alam Al-Kutub, Cairo.

Atyaf talib .2025: ***The Art Education Lesson Between Reality and Aspiration***, College of Education for Human Sciences, Tikrit University, Issue 3.

The retorsion event the assumptions of visual simulation in contemporary art

Wissam Abdul Khader Faisal
Ministry of Education - General Directorate of Education in Dhi Qar
E-mail address: wak97791@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-3264-612X

Abstract

This research is concerned with studying (the heart of the event and the assumptions of visual artificiality in contemporary art), which is based on the concepts of continental philosophy, and the relationship of this philosophy to art, through the concept of artificiality and its relationship to contemporary art. And its impact on the image that has undergone the practices of the heart of the visual event through the artistic achievement, where the assumptions of artificiality have transcended traditional formulas to establish another, different form of visual production that is an open form that does not rely on traditional institutions in artistic production. Accordingly, the research structure was established within four chapters. The first chapter (the general framework) contained the research problem, which the researcher summarized by asking: (How do the assumptions of artificiality that characterize reality contribute to the process of reversing the visual event? And how does the copy image dominate in the assumption of hyperreality? The aim of the research is (to identify and reveal the implementation of assumptions of artificiality in the process of reversing the visual event within the contemporary formation system). The second chapter (the theoretical framework) consists of three topics: The first topic (representations of reversing the induction from concept to formation), the second topic dealt with (artificiality from philosophical formation to hyperreality), and the third topic dealt with (contemporary formation as a philosophical representation of the event). The third chapter (research procedures) included defining the research community, and three artistic works were selected. The fourth chapter contained the results and conclusions. The most important results are: Contemporary formation is based on evoking the visual event, through artistic and performance display techniques that represent assumptions of artificiality and depend on performance, practice, repetition, and variation in achieving The image, which seeks to capture the heart of the visual event.

Keywords: retorsion event, simulation, contemporary formation

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

قلب الحدث و افتراضات الاصطناع البصري في التشكيل المعاصر

وسام عبد الخضر فيصل
وزارة التربية / مديرية تربية محافظة ذي قار

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة (قلب الحدث وافتراضات الاصطناع البصري في التشكيل المعاصر) والذي يتأسس على وفق مفاهيم الفلسفة القارية، وعلاقة هذه الفلسفة بالفن، عبر مفهوم الاصطناع وعلاقته بالتشكيل المعاصر، وتأثيره على الصورة التي خاضت ممارسات قلب الحدث البصري من خلال المنجز الفني، حيث تجاوزت افتراضات الاصطناع الصيغ التقليدية ليؤسس شكل اخر مغاير من الانتاج البصري يكون شكلا مفتوحا لا يستند الى المؤسسات التقليدية في الانتاج الفني. وعليه تأسست هيكلية البحث ضمن أربعة فصول ، أحتوى الفصل الأول (الإطار العام) على مشكلة البحث والتي أوجزها الباحث بتساؤله: (كيف تساهم افتراضات الاصطناع التي يتصف به الواقع في عملية قلب الحدث البصري؟، وكيف تهيمن الصورة النسخة في افتراض الواقع المفرط؟). وهدف البحث في (التعرف والكشف عن اجراء افتراضات الاصطناع في عملية قلب الحدث البصري داخل منظومة التشكيل المعاصر)، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) ويتكون من ثلاث مباحث هي : المبحث الأول (قلب الحث من الوقوع الى التكوين)، وتناول المبحث الثاني (الاصطناع من التشكل الفلسفي الى الواقع المفرط)، وتناول المبحث الثالث (التشكيل المعاصر بوصفه تمثيلا فلسفيا للحدث)، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) ، فقد تضمن تحديد مجتمع البحث وقد تم اختيار (٣) اعمال فنية ، فيما أحتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات ، ومن اهم النتائج: يقوم التشكيل المعاصر على استحضار الحدث البصري ، عبر تقنيات إظهار فنية وأدائية، تمثل افتراضات الاصطناع وتعتمد على الأداء والممارسة والتكرار والمغايرة في تحقيق الصورة ، التي تسعى الى قلب الحدث البصري.

الكلمات المفتاحية : قلب الحدث، الاصطناع، التشكيل المعاصر

الفصل الاول

الاطار المنهجي

اولا ـ مشكلة البحث:

واقع التشكيل المعاصر، يضعنا امام صورة مركبة من تداخل الفلسفي بالفن، هذه النظرة التي وضعت الفن بشكله العام والفنون التشكيلية بشكل خاص في طريق الكشف عن ما هو مغاير ومختلف عن ذاته، عبر اقتران الفن بالفلسفة "فالفلسفة بشكل عام هي التعبير النظري عن القسمات الجوهرية التي تشكل موضوعها محملة برؤى وتصورات ومعاني لها دورها في تحديد السلوك الانساني، فهي تشترك مع الثقافة التي هي تصورات ومعاني وافكار" (صالح، ٢٠٠٨، صفحة ٢٢)، هذا ما يعطي للتشكيل المعاصر خطابه المعرفي والثقافي والفلسفي داخل منظومة الفن، فالحدث البصري له القابلية على انتاج فعل يتعالق مع خط سير الفن التشكيلي ـ ومنذ خطوته الاولى وحتى مرحلة التشكيل المعاصر ـ ضمن سلسلة من البداهات التي يحتكم اليها الحس من اجل تحديد حالات التطابق او التشابه بينها وبين ما تقوم بتمثله، فهو دائما ما ينطوي على هذا القدر من التعبير عن موضوعه، فكيان افتراضات الاصطناع التي تساهم في تشكيل الحدث البصري تبتني على وفق المعاصرة عبر عملية القلب . فإنتاج الصورة من خلال الاصطناع يوفر امكانية التفكير والفهم لعدد كبير من الهواجس المعرفية بسبب كثافة الدلالة من جهة واستحضار التراث الرمزي من جهة اخرى، حيث لا تكتفي بإظهار ما هو مرئي، بل تعبر عن جملة من التوترات الدلالية التي تسعى الى فرضها، فللصورة المصطنعة سلطة ايجاد الحدث البصري الذي يؤثر على القيم الاجتماعية والثقافية والفكرية عبر ممارسة تكونها شيء اخر غير الاستنساخ الحرفي لواقع المرئي، باستثارة ما وراء المرئي عبر سلسلة من الانفعالات التي تهرب من الملموس لتختبئ في الرمزي، فينقلب الحدث، وبالتالي استحالتها الى لغة تخاطبنا برموزها واشكالها المكونة للبناء التأليفي للفضاء ومساحتها الملونة، بكم هائل

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من الخطابات التي تتوسط البصري اكثر مما تستدعي اللفظي لأدراك مداها. هذا الاستيطان الداخلي لافتراضات الاصطناع المبثوث من خلال الصورة، هو ما جعل منها حيزا او مساحة مفعمة بالتساؤلات حول عملية قراءتها ودراسة ابعادها المصطنعة في مختلف مستوياتها الفكرية التي تؤكدها من خلال الحدث البصري، تتركز على الفعل عبر الذاكرة التاريخية للحدث لتستحوذ على اجزاء من الحياة وتعيد تنظيمها وتوزعها بشكل يؤدي الى انتاج مشهد حدثي يتجاوز النظرة السطحية الى نظرة مؤثثة، وفي ضوء المفاهيم التي انتجها الفكر المعاصر على المستوى الفلسفي والاجتماعي، وتأثيره على الفنون التشكيلية خاضت الصورة ممارسات قلب الحدث البصري من خلال المنجز الفني، حيث تجاوزت الصيغ التقليدية لتؤسس شكل اخر مغاير من الانتاج البصري يكون شكلا مفتوحا لا يستند الى المؤسسات التقليدية في الانتاج الفني. وعلى مستوى الطرح الفلسفي المعاصر، يتموضع مشروع (جان بودريار/ Jean Baudrillard / 1992ـ2007) في الخطاب ما بعد الحداثي ليشكل لحظة ومنعطفا كبيرا في الفكر العالمي، حيث تتشكل انطلاقاته الفريدة بوصفها قراءة جديدة للواقع، وبشكل مغاير لما حاولت الدراسات الانطولوجية والابستمولوجية ان تنشأ مقولات حوله، انها مقولة المصطنع والمتوهم، عن السيمولاكر، او الصورة الزائفة (الشبحية)، التي يسعى (بودريار) ان يكشف عن هيمنتها على العقل الانساني بإخفائها الحقيقة، والاستبدال التأثيري والايحائي منها للواقع، حد التحول الى حقيقة، وهو المصطنع الذي جرد الرمز من ثناياه الدلالية حتى اضحت الصورة بمطلق معناها لا تدل الا على وهم اصطنع لنفسه التمثيل الرسمي للحقيقة مع كونه لا يرتبط من قريب او بعيد بها، تلك هي حالة ما فوق الواقع لا علوا، بل ايهاما انها حالة الواقعية المفرطة. لهذا كان السؤال التالي والذي يمثل مشكلة البحث:

كيف تساهم افتراضات الاصطناع التي يتصف به الواقع في عملية قلب الحدث البصري؟، وكيف تهيمن الصورة النسخة في افتراض الواقع المفرط؟

ثانيا ـ اهمية البحث:

ولهذا تمثلت اهمية البحث، من كونها دراسة تركز على تقديم (افتراضات الاصطناع) بوصفه اختزال للواقع يُفعل عبر (الصورة النسخة)، من خلال التركيز على عملية قلب الحدث البصري وبالتالي يمكن قراءته داخل التشكيل المعاصر، وبعد الاطلاع، فان هذه الدراسة تؤسس الى اضافة معرفية بالشأن الثقافي ـ الجمالي ـ الفلسفي ، للتخصص في مجال الفن التشكيلي.

ثالثا ـ اهداف البحث: الكشف عن اجراء افتراضات الاصطناع في عملية قلب الحدث البصري داخل منظومة التشكيل المعاصر.

رابعا ـ حدود البحث: تمتد حدود البحث الحالي من العام (٢٠٠٠) ولغاية العام (٢٠١٠) ، باعتماد الاعمال الفنية ذات العلاقة بموضوع البحث التي تم استحصالها من المواقع الالكترونية الخاصة بالمعارض الفنية والفنانين ، والتي تشكل نماذج البحث والتي تتوافق واهدافه ضمن الحدود المذكورة.

خامسا ـ تحديد المصطلحات وتعريفها:

١ـ قلب الحدث (event retorsion):

أ ـ القلب (retorsion):

في اللغة: (القَلْبُ) في لسان العرب لابن منظور، تعني تحويل الشيء عن وجههِ، قَلَبهُ ، يَقْلبُهُ ، قلباً . وقَلَبَ الشيء ، وقَلبَهُ: حوله ظهراً لبطنٍ، ونَقَلَّبَ الشيءُ ظهراً لبطنٍ، وقَلَبَهُ عن وجههِ: صَرَفَهُ (ابن المنظور، صفحة ٣٧١٣).

في الاصطلاح:

١. جاء في (موسوعة لالاند الفلسفية) تعريف للقلب : "هو رد حجة وقلبها على مستعملها" (لالاند، ٢٠٠١، صفحة ١٢١٩).

٢. وجاء في قاموس لاروس الفرنسي تعريف القلب:

- فعل الرد بالمثل او اعادة الدليل عن طريق الاجراءات.
- فعل تسليط الضوء على الحجة التي تأكل نفسها.
- التعديل الذي له تأثير على قلب الافكار التي تم تلقيها.
- التحول الى وضع مقلوب ، كما في انعكاس صورة الاشياء على شبكة العين (Larousse, p. 63) .

ب ـ الحدث (event):

في اللغة: (الحدث) ، في لسان العرب لابن منظور، يعني : الحديثُ : نقيض القديم. والحدوثُ نقيض القدمةِ. حَدَثَ الشيء يحدُثُ حُدُوثاً وحَداثَةً، واحدثه فهو، محدثٌ وحديثٌ، وكذلك استحدثهُ. والحُدُوثُ: كون شيء لم يكن. والحديثُ الجديد من الاشياء (ابن المنظور، صفحة ٢٦١٢).

في الاصطلاح:

١. جاء تعريف الحدث في (موسوعة لالاند الفلسفية) (evenement) هو:

• الواقعة التي تتسم بوحدة معينة، وتتميز من المجرى المتشاكل ذات الطبيعة الواحدة .

• مجموعة افعال تدور في مكان ما وفي زمان معين (لالاند، ٢٠٠١، صفحة ٣٧٦) .

٢. ويحدد (دولوز) طبيعة الحدث: "انه المفهوم الفلسفي ، الوحيد القادر على عزل فعل الوجود" (حدجامي، ٢٠١٢، صفحة ١٥٣).

٣. وبحسب مجلة (info nice) الفرنسية فالحدث هو : "وسيلة اتصالية تجمع بين كل ما هو منغلق بالخلق، التسيير، الترويج، وتنظيم الاحداث الاحترافية التي تكون ذات طابع ثقافي، تجاري تشجيعي او تحفيزي، والذي يشغل مكان عام او خاص تتراوح مدته ما بين ساعات الى بضعة ايام" (événementiel, 2014, p. 1').

٤. وحسب (سعيد يقطين) فالحدث هو : "عبارة عن سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة و تتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية ، وهو نظام من الافعال ، وكل تحول مهما كان صغيرا يشكل حدثاً" (يقطين، ٢٠١٢، صفحة ٩٨).

التعريف الاجرائي (قلب الحدث):

هو اعادة انتاج او انتاج فعل اجرائي بصري عن طريق قلب الواقعة الي تتسم بوحدة معينية، عبر عملية التعديل والتحويل على الافكار المنتجة للواقعة وتفكيك عنصر الزمان والمكان فيها.

٣ـ الاصطناع (simulation):

في اللغة : كلمة (صنع) جاءت في لسان العرب لابن منظور من صنع: صَنَعَةُ، يَصْنعَهُ، صُنْعاً، فهو مَصْنُوعٌ وصنِيعٌ، واصطنعه: اتخذه، والاصطناع: افتعال من الصنيعة، وهي العطية والكرامة والاحسان، والصناعة: حرفة الصانع، وعمله الصنعة، والصناعة: ما تستصنع من امر. من صَنعَ، يصنَعُ، صَنعُاً، والجمع أصَناعٌ وصُنُعٌ، وهي تدل على (الصناعة)، (ابن المنظور، صفحة ٢٥٠٨).

في الاصطلاح : على رغم ان هناك اختلاف في ترجمة مصطلح (simulation)، بين اصطناع وتمويه وايهام وتصاور، الا انه يبقى مصطلح من وضع الفيلسوف الفرنسي (بودريار) في كتابه (المصطنع والاصطناع)، وهو "هو توليد نماذج لواقع بلا اصل ولا واقع : واقع فوق ـ واقع ... يختفي ، وتكون عمليته عملية ذرية ووراثية، وليس مرآوية واستدلالية، لتختفي كل الميتافيزيقا، لم يعد هناك مرآة للوجود وللمظاهر، للواقع ولمفهومه، ولا وجود لتمادٍ مشترك تخيلي: فالمصغرة الوراثية هي التي تشكل بُعد الاصطناع. ويتم انتاج الواقع انطلاقا من خلايا مصغرة ومن قوالب وذكرات ومن نماذج إمره. لذا يمكن انتاجه على هذا الاساس لمرات غير متناهية. وليس المطلوب منه ان يكون عقلانيا، لأنه لا يخضع لمقايسة على اي مرجعية مثالية او سلبية. انه هنا إجرائي فقط، وفي الحقيقة، فانه ليس من الواقع بشيء، طالما انه لا يعود يحيط به اي خيال. انه فوق ـ واقع، ينتجه توليف تشع به نماذج تركيبية في فوق ـ فضاء لا جو له" (بودريار، ٢٠٠٨، صفحة ٤٦).

التعريف الاجرائي: تكوين ذهني يكوّن حركات متسقه تنتج احداثا موضوعية، تعمل على توليد نماذج لواقع فوق ـ واقع، عبر عملية ذرية ووراثية انطلاقا من خلايا مصغرة ومن قوالب ونماذج إمرة يتم انتاج الواقع لمرات غير متناهية، وهو فعل اجرائي لأنه نتاج عملية توليفيه.

٤ـ التشكيل المعاصر (Contemporary formation):

تطلق سمة التشكيل (النمذجة) وهو "تنظيم العالم بوساطة الأساطير أو الحكايات الخرافية أو الآلهيات البدائية"، أما العناصر التشكيلية في الفنون البصرية هي "الوحدات البنائية والتعبيرية الأساسية"، والتنظيمات المختلفة لهذه العناصر هي التي يتميز بها عمل عن آخر، وهو بذلك مجموع المنظومات البصرية الناتجة بفعل حركة عناصر وأسس البناء في منظومة العرض البصري المعاصرة محكومة بنظام حر تقترحه شكلانية الأسلوبية والاتجاه ويقاد بفعل أدائي واعي ومقصود (Nobler, 1987, p. 77).

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول: قلب الحدث من الوقوع الى التكوين

يرتبط الحدث بالزمان والمكان من خلال تمثله لمجموعة من الوقائع المتناثرة فيهما والتي يقضي تلاحمها وتتابعها لتشكيل مادته، وفي عمق الفكر الفلسفي، لا يظهر (الحدث) كمجرد واقعة عرضية أو لحظة زمنية عابرة، بل يستدعى كمفهوم جوهري يهز أُسس المعنى، ويقلب استقرار البنى، ويفتح الموجود على أفق المغايرة، وليس الحدث في هذا السياق، مجرد ما يحدث، بل هو ما يحدث لنا، وما ينكشف لنا منا على نحو يقوض البداهة ويستدعي التفكير في حدود اللغة، الهوية، والكينونة ذاتها. فالتفكير في الجوانب الزمنية والسببية للعالم يتطلب تحليل تلك الجوانب من حيث الأحداث وأوصافها، لهذا يعطي (الان باديو/ Alain Badiou 1937) مكانة مركزية لسؤال الحدث في الفلسفة المعاصرة **"المسألة العامة لمكانة الحدث بالنسبة إلى أنطولوجيا المتعدد هي المسألة الأساسية لمجمل الفلسفة المعاصرة"** (بدلة، ٢٠١٧، صفحة ٩٤) ، فالحدث هو نقطة قطيعة مع الكينونة، وهو الموضوع النظري للفلسفة، فإذا كانت الأنطولوجيا، هي علم الكينونة بما هي كينونة، فالحدث هو ما هو غير كينونة بما هو كينونة، لهذا فالحدث في الفن لا يتحقق بكيفية ترتيبه وتوظيفه في آن واحد، فقد يكون الحدث واحدا في كثير من الأعمال إلا أن لكل فنان رؤيته ومنظوره الفلسفي والنفسي والفني التي تختلف من فنان لآخر وهذا ما يعطيه امتيازا على كل جزء من جزئيات العمل شكلا ومضمونا لغة وأسلوبا ورؤية، فالأعمال التشكيلية، تصف إحداثا عدة، تدور حول موقف ما، من المواقف الحياتية أو الفكرية، اجتماعي، أو ديني، أو سياسي، أو حربي، أو تاريخي، أو غيرها، ولكنها جميعا تستقصي فرضيات البوح عن المعلن والمخبوء من الأحداث، وتشرح وتفسر وتعلل من خلال فاعلية عنصر الحدث فيها.

المحور الاول: الحدث في الفلسفة (هايدغر ، دولوز، باديو)

ففي فلسفة (مارتن هايدغر/ Martin Heidegger ـ 1889/ 1976)، يتبدى الحدث كصيرورة كشفية للكينونة، لا بوصفه شيئا خارجيا، بل كـ(اقتران انكشافي) بين الكائن والوجود، حيث يتحقق الانتماء الأصيل للإنسان عبر الإنصات للنداء الصامت للكينونة، الحدث عنده ليس واقعة بل هو **"لحظة إقامة الإنسان في الوجود، لحظة يتعانق فيها القول مع الكينونة في انبثاق شعري محض"**، (هايدجر، ٢٠٠٣، صفحة ٢٣٩)، فالحدث كصيرورة انكشافية للكينونة في فلسفة مارتن هايدغر يحتل مكانة مركزية، عبر السؤال عن (الوجود بمعناه الأصيل)، حيث صار ينظر إلى الحدث لا كواقعة زمنية ضمن سلسلة الأحداث في العالم، بل كتجلي أصلي لانكشاف الوجود ذاته، ينجز ذاته عبر اقتران الكائن بالكينونة في لحظة انبثاقية، يتعانق فيها القول مع الفن، ويستعاد فيها الإنصات للنداء الأصلي للكينونة، وهو بهذا يرفض أن يفهم الحدث كمجرد واقعة بمعناها التقليدي، حيث يقول **"الحدث ليس شيئا يمكن أن يقع أو يحدث في الزمان، بل هو ما يمكن الزمان والمكان ذاتيهما من أن يوجدا"** (هايدجر، ٢٠٠٣، صفحة ٢٤١)، اي بمعنى، إن الحدث لا يفهم إلا من خلال بنية الوجود نفسه، لا من خارجه هو فعل الكينونة ذاتها، لا ما يقع داخل الكينونة. أما عند (جيل دولوز/ Gilles Deleuze 1925 - 1995)، فالحدث لا يفهم من خلال ما يظهر، بل من خلال الاختلاف المتكرر في عمق التجربة، حينما قام بتنزيل الحدث في المفرد أو في الجمع؛ في محيط الانساق والترتيبات والتنظيمات وعلى طول خطوط الهروب والافلات من قبضة الأنساق وضمن مسارات المحايثة الطويلة التي تغمر كل تموضع وتفيض على كل ذاتية، فالحدث جزء من التعددية وينشأ عنها، على عكس تصور آلان باديو للحدث، الأحداث بالنسبة لدولوز جزء من عملية التشكل والتمايز فبينما هي متصلة، لا تشكل الأحداث وحدة لأن كل حالة تتميز بالتمايز، بمعنى آخر، **"الأحداث عند دولوز جذرية وجزء من عملية متغيرة باستمرار"** (عطية، ٢٠١١، صفحة ٢٠١٣)، حيث يمكن للأحداث الصغرى عند دولوز أن تحدث داخل الأفراد أو المجموعات الصغيرة، ومع ذلك فإن هذه الأحداث تحفز التغيير؛ فهي تعيد تشكيل النسيج المفاهيمي والمادي للاتصال والعلاقات والمسارات والمؤسسات، حيث يؤكد دولوز على ان الأحداث تبدأ من نطاق التأثير والافتراضي (الزماني) ولكنها لا تتحقق إلا في المكان، الحدث عنده هو **"مفارقة تنبثق على سطح الأشياء، وهو ما يفلت من القبض والتحديد، لأنه يحدث في الانفصال لا في الحدوث، إنه قفزة بين العلل، و انزياح في المعنى، و إنتاج لممكنات لا تختزلها الوقائع"** (نعيم، ٢٠١٠، صفحة ٤٨٥). وبالتالي فإن المكان (وليس الزمان أو الفراغ أو أي شيء متسام) مرتبط ارتباطا وثيقا، إن لم يكن مركبا، بالتغيير والتحدي، لا تتجلى الأحداث في المكان فحسب، بل إنها من خلال مكانيتها تغير وتعيد تشكيل الواقع المادي. وعلى وفق هذا يمكن فهم مفهوم دولوز للفلسفة، باعتبارها ابتكار مفاهيم (تعبر) عن الأحداث، من منظور تحديد الأحداث ووصفها، فمن وجهة نظره، تتمثل مهمة الفلسفة، عند ابتكارها للمفاهيم، في استخلاص حدث من الأشياء، ومنحها حدثا جديدا، والهدف هو التفاعل مع الواقع الاجتماعي والتاريخي اليومي بطريقة تتحدى الأفكار السائدة حول طبيعة الأحداث، **"إن تصور الأحداث الجديدة يمكننا من إدراك**

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العمليات والقوى الفاعلة في الحاضر، تلك التي قد نسعى إلى تطويرها، وتلك التي قد نعارضها" (دولوز، ٢٠٠٩، صفحة ٤٢٧)، وتهدف الفلسفة، إذا فهمناها بهذه الطريقة، إلى توجيه الفكر والفعل، ولهذا يمكن ايضا فهم ان دولوز استمد العناصر الرئيسية لمفهومه عن الحدث من الرواقيين، ففي منطق المعنى، يجادل بأنهم كانوا أول من ابتكر مفهوما فلسفيا للحدث، واصفا ذلك بأنه **" كيان غير مادي ومعقد وغير قابل للاختزال، على سطح الأشياء، حدث محض متأصل أو موجود في القضية"** (دولوز، ٢٠١٤، صفحة ٢٣٨)، حيث رسم الرواقيون تمييزا أساسيا بين عالمين من الوجود، عالم مادي من الأجسام وحالات الأمور وعالم غير مادي من الأحداث، يتم التعبير عن الأحداث عن طريق اللغة، في العبارات، لكنها صفات للأجسام والحالات المادية، وبالتالي، فإن السكين الذي يفتح جرحا في الجسد هو سمة من سمات تداخل الأجسام، ولكن حدث (القطع) هو ما يتم التعبير عنه من خلال عبارة (لقد قطع بالسكين)، حقيقة القطع ليست خاصية للجسد ولا للسكين، إنها سمة غير مادية للجسد، إنه حدث يمكن التعبير عنه بطرق متنوعة، وبناء على ذلك، تعد الأحداث ظواهر ثانوية للتفاعلات السببية الجسدية: فهي لا تؤثر على الأجسام والأحوال، ولكنها تؤثر على أحداث أخرى، مثل استجابات الفاعلين وأفعالهم، الأحداث البحتة هي التعبير عن الأقوال و(الإحساس) بما يحدث. ليأتي (آلان باديو)، فيعيد صياغة الحدث ضمن أفق رياضي–أنطولوجي، حيث يفهم الحدث بوصفه انفصالا عن النظام القائم للوجود، ويمثل قطيعة جذرية تفتح المجال أمام (الحقائق) التي لا يمكن اشتقاقها من الوضع السابق، الحدث عند باديو **" ليس ما يتذكر، بل ما يؤسس عليه إخلاص جديد، أي ولاء لولادة معنى لم يكن ممكنا قبل حصوله"** (باديو، ٢٠١٣، صفحة ٢٧)، حيث من خلال هذا يؤكد أن الواقع قائم على (فراغ من التعددية المتناقضة)، وهي في آن واحد فراغ وإفراط، ليحدث الحدث ما عندما يظهر الجزء المستبعد عن الساحة الاجتماعية، فجأة وبشكل جذري، إنه يمزق مظهر الطبيعية، ويفتح مجالا لإعادة التفكير في الواقع من منظور أساسه الحقيقي في التعددية المتناقضة، وبهذا نجد بأديو يتعدد في تصور معنى الحدث: فهو مرة يكون محض صدفة، او نتيجة للصدفة، كونه يستخدم (hasardeux) والتي تعني (صدفة)، اي إنها صدفة بمعنى احتمالية وقوع لقاء أو خلل، وأحيانا يصوره كفعل خلق من العدم (creatio ex nihilo)، وفي أحيان أخرى، يتعامل معه كنوع من الضرورة البنيوية، التي ستحدث عاجلا أم آجلا، ومع ذلك، فهو خارج عن نطاق البنى الاعتيادية للرقابة الاجتماعية. الحدث يقطع استمرارية الحتمية، ويسمح بظهور شيء جديد تماما (باديو، ٢٠١٣، صفحة ٣٣). حيث ليس للحدث أساس قاطع، وخاصة قانوني، إنه ببساطة مبني على نوع من التعلق أو التجربة أو الاعتقاد، يطلق عليه باديو اسم (الحقيقة)، إذا تبين أن الحدث يمكن تصنيفه وفقا لمعايير سابقة، فهو لم يكن حدثا حقيقيا من الأساس، لا يمكن للحدث أن يقدم أي مبرر ملزم لنفسه، إما أن نقبله أو نرفضه، في مرحلة ما، هذا ما جعل باديو يعبر عن فكرة الحدث من منظور إعادة صياغة (العقد الاجتماعي)، حيث هناك أربع خصائص للأحداث: (الأحداث دائما ما تكون طارئة بشكل جذري ـ إنها تحدث في مكان معين ـ الموقع النهائي ـ وليس عبر موقف معين)، من المستحيل دائما تحديد ما إذا كان الحدث ينتمي إلى موقف ما أم لا، فمن وجهة نظر الموقف نفسه، يستحيل تحديد ما إذا كان الحدث نتيجة غريبة للموقف، أو نتيجة لموقف مختلف، أو شذوذا، ولا يمكن تحديد حدث ما (انعكاسيا) إلا باختيار تحديده مسبقا، هذه البنية الانعكاسية تحبط محاولات تحليل حدث ما أو استعادته، خاصة من الخارج، إنها تتطلب معرفة لإعادة اختراع نفسها. وعلى وفق كتابه (منطق العوالم) يتشكل الحدث وفقا لمعياران: أولا، يجب أن يتمتع الحدث بـ(أقصى شدة ظهور)، أي أن يكون ظاهرا أو حاضرا بوضوح. ثانيا، يجب أن يدفع الجزء المستبعد من حالة انعدام شدة الظهور إلى أقصى ظهور له، ترتبط شدة الظهور بعدد الروابط النشطة التي تربط عنصرا ما بأجزاء أخرى من الموقف. لذا، يمكن أن يكون للحدث تأثير مضاعفة الروابط مع جزء كان معزولا سابقا، لتكون هذه الطريقة في التفكير في الأحداث هي ما امكن اعادة العلاقات إلى الصورة المرئية في كونها جزء من صناعة الحدث. وعلى وفق هذا تعتبر الأحداث أحداثا من حيث تأثيرها على (عالمها أو وضعها)، وليس فقط من حيث علاقتها بذاتها، وكيف يمكن للأحداث أن تؤثر على المواقف، بدلا من مجرد انتهاك بنيتها، ولأنها تؤثر على ظهور أو وجود عناصر مختلفة، تؤثر الأحداث على المواقف، قد يحدث هذا لأن جزءا من الوجود (غير موجود) أو لا يظهر؛ في الحدث يعود هذا النوع من الوجود ليقوض (المظهر/الوجود)، حيث ينبغي للحدث الحقيقي أن يؤثر على (المتعالي) أو (المحسوب لواحد) في الموقف (Badiou, 2022, p. 49).

المحور الثاني: تمركز الحدث بوصفه محركا للتكوين البصري

يذهب (هايدجر) الى القول بان جوهر أي عصر ينعكس في (صورة العالم) التي يتبناها هذا العصر أو ذاك، وقد تميز الانتقال إلى الحداثة، ليس فقط باستبدال صورة العالم القديمة، ولكن أيضا بتحويل العالم نفسه إلى صورة، ولم تعد هذه الصورة تعني مجرد نسخة أو محاكاة للعالم، فكلمة صورة تعني ألان صورة منظمة أو متشكلة، والتي هي ناتج للقدرة التمثيلية بالذات، إما ثقافة ما بعد الحداثة تستبعد كل ما يقال حول الإبداعات الأصلية وتؤكد جدارة الحضور الكلي للصور التي تدمر نفسها بنفسها والتي تحاكي بعضها بعضا، في ذلك اللعب

والتفاعل المستمر الذي لا يتوقف في المرايا فلم يعد الحدث البصري تمثيلات للواقع الخارجي أو الأعلى، بل إن الذات ما بعد الحداثية تخلق الواقع من خلال التمثيل، **"أنها تنتج العالم من خلال إعادة إنتاجه على هيئة تمثيلات. ففكرة الو اقع نفسها أصبح يعاد النظر أليها ويكشف الغطاء أو القناع عنها بوصفها إيهاما أو خداعا"** (البغدادي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٦)، فلم تعد مرآة ما بعد الحداثة تعكس عالم الطبيعة أو عالم الذات الداخلي بل أصبحت تعكس ذاتها، فيما يشبه لعبة المرايا مرآه داخل مرآه داخل مرآه، ومن هذا ينظر إلى الحدث البصري باعتبارها وضع مفتوح للنسخ، ولنسخ لا يحد، أصاب المفاهيم الفنية والجمالية بحالة من التوتر والاضطراب ودفع للبحث عن أبعاد جديدة للعمل الفني، فحدث الفن أصبح مرتبط بالاستهلاك لا بالتقديس، فالصورة النمطية الثقافية الراسخة للمجتمعات الرأسمالية بعد الحرب العالمية الثانية، ربطت الصورة بالسلعة إلى حد التماهي، مما اختزلها فعليا إلى وظيفة إعادة الإنتاج الرأسمالي، عبر الحامل المادي للصور والبعد الجمالي المهم للعمل الفني، حيث يأخذ الوجود مكانه كجزء من الحداثة المتطورة التي توصف بأنها (عصر التمثيل)، والحاضر في تشكيل الذات الإنسانية المعاصرة، فمسألة وجود الصورة من الناحية التاريخية، جزء كبير منها هو في مساحة مسألة الوحدة الكلية العلائقية لمجموعة متنوعة من الأشكال الفوتوغرافية المختلفة التي تتعايش في الوقت الحاضر (التصوير الكيميائي، والأفلام، والتلفزيون، والفيديو، والتصوير الرقمي)، والتي من شأنها أن تسمح بمواصفات التصوير الفوتوغرافي باعتباره (وسيطا) في الواقع، بالمعنى الذي فُهمت به في الفنون البصرية منذ مرحلة ما بعد الحداثة، فإن مسألة خصوصية الوسط وتدمير خصوصية الوسط في الفنون البصرية وتدشين حالة ما بعد الوسيط . لقد أظهر الوسيط البصري المتمثل بالصورة الفتوغرافية، قدرة تطورية على التكيف واستيعاب الأشكال الأخرى، ليشكل نوعا من المحايثة، وعلى كون الحاضر الفوتوغرافي رقمي، يُطرح السؤال التالي: (ماذا تخبرنا الرقمنة عن طبيعة التصوير الفوتوغرافي في الفن؟)، حيث يلعب التصوير الفوتوغرافي دورا مهما في الفن المعاصر بما يتجاوز ما يسمى فن التصوير الفوتوغرافي، كعنصر أو مكون لمجموعة واسعة من أنواع أعمال التركيب المختلفة، التي يمكن تصنيفها بـ **"الفن الرقمي (الديجيتال)، رسم الكومبيوتر، رسوم متحركة بالكومبيوتر، الفن الفعلاني (الو اقعي العملي)، فن الأنترنت، وتكنولوجيا الفن التفاعلية، والتقنية الحيوية"** (احمد، ٢٠١٢، صفحة ٢٤١)، لهذا أحد أهم الأسئلة النقدية يتعلق بالعلاقة بين هذه الأنواع المختلفة من الممارسات، وما هي عواقبها على مفهوم الفن، من خلال مفهوم التصوير الفوتوغرافي باعتباره مجال الصورة بشكل عام، وفي كونه ممارسة فنية ساهمت في تدمير الأهمية الوجودية للوسيلة في الستينيات، من خلال أدواره في توثيق الأداء وتخلقات الحدث الذي يتحقق في تجاوز نفسه الى انتاج المعنى المتدفق، ودخوله في ممارسة الفن المفاهيمي . وحيث **"الصورة هي العلامة التي تتظاهر بأنها ليست علامة، وتتنكر في شكل الفورية والحضور الطبيعيين"** (Osborne, 2019, p. 60)، فهي حدث ينتج شيئا أكثر من مجرد إدراك وأكثر من مجرد مرآة بسيطة للعالم، فهو وجود لا يعلل ولا يعكس، وانما ينتج مساحة للتفكير، تحقق وجودها المساحات الخيالية الناتجة من العلاقة بين القوى البصرية، والرمزية، والمفاهيمية، والتكنولوجية، وقوى النية والرغبة، والتي يتم تأسيس علاقاتها المتبادلة من قبل المشاهد/المتفرج الذي يتوسط في كيفية إنتاج المعنى بين هذه العناصر، لذا يمكن القون ان التشكيل المعاصر هو إعداد الحدث القادم، وفي الوقت نفسه، في هذا الإعداد، هناك انفتاح على المجهول، وبالتالي، فإن قراءة ما يأتي، كحدث شخصي وخاص، وإعداده الذي قد يحدث على هذا النحو، أو يحدث على الإطلاق على غير هذا النحو، هو المتعة المتزايدة لحدث الفن، **"الفن كحدث يؤطر ويصور، ويعطي الشكل والإيقاع، ويصبح كذلك، ليس العالم كما هو، وليس العالم الذي نعرفه، ولا ما لا نعرفه أيضا، إنه حدث الاعتراف المفاجئ"** (Cros, 2014, p. 53)

المبحث الثاني: الاصطناع من التشكل الفلسفي الى الو اقع المفرط

ينطلق (جان بودريار ـ Jean Baudrillard / 1929 ـ 2007) ضمن أشتغالاته الفلسفية على تشخيص مكامن الخلل في النظام العالمي، ويحددها في ثلاث مستويات هي: النظام العولمي وسياسته الردعية، النظام الرأسمالي وسياسته الاستهلاكية، والنظام الاعلامي وسياسته الزيفية، هذه الثلاثية التي عملت على استلاب الانسان وتقويضه، ووفقا لبودريار، فإن مبدأ المحاكاة يحكمنا الآن، وليس مبدأ الواقع القديم، ونتغذى على تلك الأشكال التي اختفت غاياتها، ويخلص إلى أنه لا توجد سوى محاكاة، حيث **"هناك ميلا لدى الإشارات إلى التحرر من قيودها المرجعية، والتحرر من المعنى المعرفي، واكتساب حياة مفرطة خاصة بها، أكثر واقعية من الو اقع، وبالتالي مفرطة الو اقعي"** (بودريار، ذهنية الارهاب، ٢٠٠٣)، يُعاد تشكيل هذا الغموض بفعل التحولات الاجتماعية العميقة الناجمة عن الواقعية المفرطة والمحاكاة، ويرى بودريار أن ما ينظم الحياة الاجتماعية اليوم هو مبدأ المحاكاة وليس الواقع، ويعد التبادل الرمزي الشكل الأصيل للمحاكاة والواقع، والذي يتم من خلاله التواصل والتفاعل الاجتماعي من في أي سياق ثقافي قائم على الإشارات التي نتلقاها ونفسرها كمحفزات، وإشارات

الواقعية المفرطة تفلت من المرجعية لتحقق ما يسميه (الاصطناع)، الذي يأخذ فاعليته ضمن اطار النظام الاعلامي وسياسته الزيفية، لينفذ الى كل مفاصل الانظمة الاخرى، ويمارس عليها فعل الزيف ويدخلها في دوامة تكرار المصطنع لإنتاج نسخ بلا اصل. حيث يستهل (بودريار) نظريته في نقد النظام الرأسمالي عبر ما قدمه (ماركس) في منطق القيمة، ليكشف ابعاد اخرى من القيمة، تحمل بعدا رمزيا، فهو يؤكد على عدم امكانية اختزال موضوع القيمة الى (القيمة الاستخدامية والقيمة التبادلية)، بل لابد من فهمها على انها تملك قيمة رمزية، لهذا يضيف (الموضوع الرمزي) و(الموضوع العلاماتي) للمنطق الاستهلاكي (بودريار، ٢٠٠٦، صفحة ٢٦)، فالمنطق الرمزي، هو الرمزية التي تحمل في ثنايا التعاملات الاجتماعية للقيمة، كما في الهبة والهدية، فهي من جهة الواهب عبارة عن حالة من الخسارة والضياع لأنها بدون حساب او مقابل او معادلة للإعادة والتعويض، اما من جهة المتلقي فلا يمكن ان تقاس قيمة الاشياء نسبة لغيرها من الموضوعات لأنها لا تقع ضمن القيمة المادية والاستعمالية الاداتية، بل ضمن خير الفرادة والشخصية لأنها تحمل معنى التبادل الرمزي، اما المنطق العلاماتي فهو ما يحكم عالمنا المعاصر ويحوله الى زيف، فما هو جوهري في الموضوع القيمي اليوم هو قدرته على الدلالة او على حالة وضع، فالأشياء لا تستهلك في مجتمعنا الاستهلاكي ببساطة، وانما يتم انتاجها اصلا لمتطلبات الدلالة على حالة معينة واكثر من تلبية حاجة، وهذا راجع للعلاقة التفاضلية بين الاشياء، وبالتالي فان المواضيع او الاشياء في المجتمع الاستهلاكي تصبح علامات تاركه بعيدا ورائها عالم الضرورة (ليشته، ٢٠٠٨، صفحة ٤٦٧ .٤٧٨). ومن خلال (المنطق العلاماتي) يؤكد (بودريار) على التركيز الاجتماعي لتحديد وضع الفرد في المجتمع انتقل من دلالة السلعة الى دلالة العلامات التي اصبحت هي السلعة والقيم المادية الرئيسية التي تقاس بالنسبة لها قيمة كل شيء اخر، وان الاستهلاك صار هو المجال الرئيسي الذي يتم فيه اغتراب الانسان، حيث تحدد وتنتج احتياجات الناس وتوجه الرغبات نحو ما تم تحديده وانتاجه من قبل، ويتم استيعاب الناس في منظومة متعددة المستويات من الاشياء والدلالات، فعصر العلامة بدأ يتغلغل في النسيج الاجتماعي بأكمله، واعراض ذلك هو ان الاضداد تبدأ في الانهيار **"وكل شيء يصبح غير قابل للبت فيه بشكل حاسم"** (ليشته، ٢٠٠٨، صفحة ٤٧١)، الجميل والقبيح في الازياء، اليسار واليمين في السياسة، الصادق والكاذب في الاعلام المفيد وعدم الفائدة على مستوى الاشياء والمواضيع الطبيعية والثقافية كل هذه الامور تصبح قابلة لتبادل في ما بينها، وبهذا فأننا وفقا لـ(بودريار) نعيش في فلك من الظواهر الخيالية او المخادعة حيث الواقع مشروط برقصة الصور الزائفة المتكاثرة او المؤثرات الواقعة، وانها كل ما نملك، حيث يقول **"ان الفرد كمكانة ووعي مستقل قد فقد مركزيته لاستلابات المتكررة ولا سيما مع نتاج التقنية وكذلك فقدانه لهويته سبب التنظيمات والمؤسسات وشبكات الاتصال والتلفزة"** (بودريار، ٢٠٠٨، صفحة ٢٧)، ومن خلال الاستلاب التقني الممارس على مركزية الذات الانسانية لم تصبح السلطة في يد الانسان، بل في الذكاء التقني الذي هو بعملية تطور دائم، **فـ"المصطنع ليس هو ما يخفي الو اقع بل الو اقع هو الذي يخفي عدم وجود و اقع المصطنع الحقيقي"** (بودريار، ٢٠٠٨، صفحة ٢٨)، حيث يحاول هذا النص طرح العلاقة بين الرمز ومرجعية الرمز فوق الواقعية، فجوهر فوق الواقعية تعيش فقط في الرمز (اللغة، الصورة، التلفاز، الصيغة)، ومن مميزات فوق الواقعية هي انها تقدم العلاقة الثنائية بين الدال والمدلول لينفي الرمز، اي بمعنى ان الرمز يطرد الواقع، بل الرمز صار هو الواقع، وبهذا المعنى تموت مرجعيات الواقع وتنتهي معايير الحقيقة وكونيتها. لهذا يقدم (بودريار) ثلاث درجات للمصطنع تتقابل كل درجة مع مخيال معين:

١_ مصطنع طبيعي: قائم على العلاقة بالطبيعة، الصورة والتقليد والتزوير، وهو منسجم ويستهدف اعادة الطبيعة على تأسيسها المثالي.

٢_ مصطنع منتج: انتاجي يقوم على الطاقة والقوة وتجسيدها بالآلة وفي كل نظام الانتاج.

٣_ مصطنع الاصطناع: قائم على الاعلام والنموذج واللعبة السيبرنية، من خلال الرقمية الشاملة فوق الواقعية الهادفة الى التحكم الشامل.

فالدرجة الاولى تطابق مخيال الطوبى، في حين تطابق الدرجة الثانية العلم ـ التخيلي، اما الدرجة الثالثة فتطابق العالم الافتراضي، ومن خلال هذا فان المصطنع جاء نتيجة تطور الفكر الانساني من جهة، وتطور التقنية من جهة اخرى. فالمصطنع الطبيعي يقابل العصور القديمة، والمصطنع المنتج يقابل العصر الحديث، اما مصطنع الاصطناع يقابل العصر المعاصر او عالم ما بعد الحداثة، وهذا ما يدخلنا في مرحلة اعلان (نهاية المجتمع المشهدي) وظهور عصر الصورة المحاكية او النسخ غير ذات الاصل المحدد، التي تتمثل في الحركة من حالة كانت الصور فيها بمنزلة الاقنعة التي تحل محل حالات الغياب للواقع الفعلي الى حالة حقبة جديدة لا تحمل الصور فيها اي علاقة باي واقع أياً كان، فهي صورة لا تحاكي الا نفسها ليس لها اصل محدد واقعي صور تصبح في ذاتها هي الاصل.

وعلى هذا التأسيس، يرتبط الواقع المفرط دلاليا بما تعبر عنه الاصطناعات المنتجة والمتمثلة بـ(الميديا لاكرا) الذي يتكون من اختلاط انماط السلوك البشري من جهة، والصور الاعلامية من جهة اخرى، ليتألف واقعا افتراضيا خليطا ومتداخلا يكتسب معاينة ودلالته من صور ومشاهد اخرى ومكررة فوق الواقع، فالميديا تسرع في انتاج المعنى وفائض في القيمة للمعنى، اذ تسيطر الاعلاميات على عقلية الانسان

المستلب، لتحول كل ما له معنى تأريخي وسياسي واجتماعي الى صورة فوق الصورة حاملة دلالات مبتذلة عن اشياء لا واقع لها اذ تعمل باتجاهين اهمالي للواقع وتهويلي، وبناءً على هذا يحدد (بودريار)، بان الصور لم تعد تعبر عن موضوع ولا عن واقع شيء وانما عن الانجاز التقني وحده، وهنا تكمن هيمنة الافتراضي على الواقعي عبر تحول العالم المعاصر الى عالم من الشاشات تحكم سلوك الافراد وتوجههم، وبهذا يكون مع المرحلة الرابعة لصورة التي حددها (بودريار) بـ"اختفاء المصدر وصناعة الصورة من خلال التكنولوجية" (مصطفى، ٢٠١٣، صفحة ٢٤٧)، تتحقق هيمنة الاصطناع.

المبحث الثالث: التشكيل المعاصر بوصفه تمثيلا فلسفيا لقلب الحدث

يمارس الاصطناع لعبة قلب الحدث من خلال الصورة، وحيث التمويه السمة الأساسية للصورة في الأزمنة المعاصرة، فهي بسبب ذلك لا تحيل إلى شيء وإنما إلى ذاتها، حيث يقابل الاصطناع / التمثيل، ليقيم التمثيل علاقة تكافؤ بين العلامة والواقع، ويقوم الاصطناع بتقويض كل تكافؤ ويساوي بينهما، ومن ثم يقوض كل مرجع وكل علاقة مع الواقع، لتنصب الصورة نفسها بوصفها ضعفا أو شبحا أو طيفا، فتغير علاقة المتلقي بالواقع إلى حد لا يبدو معه هذا الأخير سوى صورة باهتة لواقع باهت، لذا فان الصورة في الأزمنة المعاصرة تنتقل من الواقع إلى ما فوق الواقع أو الواقع الفائق، إلى حيث الظلال والأشباه، إي إلى **"عالم المثل الأفلاطوني ولكن مقلوبا أو إنها أفلاطونية مقلوبة"** (معزوز، ٢٠١٤ ، صفحة ١٦٥)، بمعنى يقضي العالم الافتراضي للصور على العالم الواقعي وعلى العالم الوهمي، فمادام ليس ثمة واقع فليس ثمة وهم، انه الواقع الافتراضي الذي يسمح بإنشاء ما لا نهاية له من العوالم الممكنة، فالصورة التي تحقق بفعل الاصطناع هي صورة آلية وتكنولوجية، ولم تعد سوى منتجا للأجهزة الآلية، فحلت محل العين البشرية الآلات البصرية، وأنتجت الصور في إطار جديد هو (الشاشة) ـ الشاشة التلفزيونية والسينمائية والحاسوبية ـ وهي بهذا تتصف بكونها تمارس إغواء وسحر على مستهلكها ومتلقيها، **"بفضل استحواذها على حقله البصري ، فهي لا تترك شيئا خارجه إلا وضمته داخل إطارها بغض النظر عن مضمونها وعن الرسالة التي تمررها"** (بودريار، ٢٠٠٦، صفحة ١٧)، وهنا يتعرض المتلقي إلى الغزو الرقمي نتيجة التواصل والاتصال الكوني الذي يسهم بقوة في إحداث تغيرات في وعي المتلقي من دون أن يدري في بعض الأحيان ، وعندها يكون أكثر ما يخيف في الاتصال هو لا وعي الاتصال. ليصبح الفنان في ظل الصورة الاصطناع، يهتم أكثر بالإنتاج التشكيلي عبر التلفاز والفيديو والليزر والحاسوب لتظهر مسميات ومصطلحات منبثقة من أسماء الوسائط الجديدة وتتخذ مواقع يصعب تجنيسها، هذا التغير في العملية الفنية أسهم في تحويل مركز العمل الفني من المقدس إلى السلعي (ريفكين، ٢٠٠٩، صفحة ٣٣)، ليتغير المسار الفني ويتحول من الثقافة التقليدية إلى ثقافة الاستهلاك باعتماد تقانات الاستنساخ الآلي كبديل عن العمل اليدوي، كما اتخذ الفن من الليزر وسيلة لخلق صورة ثلاثية الأبعاد وهذا ما يمثل تحول الصورة الفوتوغرافية تحت مسمى الفن المجسم أو الصورة المجسدة **"الهولوغرافي ويعني الصور الملتقطة بإشعاعات الليزر إذ تظهر صور مجسمة بأبعاد ثلاثية خلف أو أحيانا أمام السطح الشفاف أو العاكس الذي تطبع الصورة عليه"** (سميث، ١٩٩٥، صفحة ١٧٠)، فتتغير صورة الواقع في مخيلة الفنان، وكذلك تم قلب الحدث مع ظهور الطفرة العلمية في مجال الذكاء الصناعي الذي سعى إلى جعل الآلة تؤدي ما يؤديه البشر من الأعمال بتمكينها من مهارة ذهنية ذكية تتفاعل مع محيطها وتستقي من المعلومات وترد الفعل في ضوء مقتضيات ظرفية يكون بها ردّ الفعل ذاك ملائما وناجحا، ليتأكد وجود الصورة الاصطناع داخل المنجز الفني البصري، عبر اعتماد الذكاء الصناعي على ركيزة البرمجيات الحوسبية التي تقوم مقام الذهن البشري، في حين تمثل الآلة أعضاء الجسم، وللسبرانية الأثر المهم في تحرير العمل الفني من انفعالات الفنان، لتصبح الآلة هي الوسيلة التعبيرية، ليتوجه هذا الفن إلى نمطين من التعبير تربط بينهما منهجية واحدة هما **"البنية المبرمجة، والصورة المتبدلة حركيا. وهاتان الوسيلتان تقودان كما يقول هوفستاتر، إلى الأطراف الحدودية للفن، إلى حدود ما لم يعد فنا"** (امهز، ١٩٩٦ ، صفحة ٣٧٣)، وهكذا حاولت الصورة عبر الاصطناع، الى إيجاد نماذج افتراضية مبتعدة عن كل ما موجود بالخط التاريخي الفني، وخلق معادلات تشكيلية رقمية تفرض نفسها على التشكيل وتؤثر على قلب الإحداث، عن طريق التحرر من المادي والملموس والانفتاح نحو المرئي والمسموع، بتوظيف وسائط جديدة قادرة على الخطاب والتداول والتواصل. وعلى وفق ما تقدم؛ تشكل قلب الأفلاطونية المهمة الأولى للفلسفة كما يرى (نيتشه)، ويظهر أن هذا القلب يعني القضاء على عالم الماهيات الثابتة، وعالم المظاهر المتغيرة، ومحاولة قلب الأفلاطونية تعود إلى ميلاد الأفلاطونية ذاتها، وإلى أرسطو وكانط وهيجل، إلى أن هذا القلب يظل قلبا كلاسيكيا محدودا، لأنه لم يسلط الأضواء على الدافع المحرك للأفلاطونية، فالدافع الأفلاطوني وراء تقسيم العالم إلى عالم المعقول وعالم المحسوس، أو عالم الماهية وعالم الظاهر، أو عالم النموذج وعالم السيمولاكر، ليس رغبة في التمييز وإنما في الانتقاء، فمفهوم النموذج لا تقف مهمته في التعارض والمقابلة، وإنما يتدخل كي ينتقي النسخ

المتينة التي تشبه الأصل، أي الأيقونات ويستبعد النسخ الرديئة أي السيمولاكر، وعلى وفقا (لفوكو) فان الرسم من اهم الفنون البصرية لكونه (فن فضاء)، حيث الصورة تدخل ضمن شبكة واسعة من التمثلات والتصورات عبر لعبة احالات لا نهائية ، هذا ما ذهب به إلى دراسة (الصورة السيمولاكر) وتحديد المعاني التي يستعمل فيها مفهوم (السيمولاكر)، ليردها إلى أربعة معاني هي: أولا، الصورة التافهة في مقابل الحقيقة الفعلية. الثاني، تمثيل شيء ما، من حيث إن هذا الشيء يفوض أمره لأخر. الثالث، الكذب الذي يجعلنا نستعيض عن علامة بأخرى. الرابع، القدوم والظهور المتآني للذات والأخر (معزوز، ٢٠١٤ ، صفحة ١٢١)، فالمعاني الثلاثة الأولى تجعل السيمولاكر صورة تافهة كاذبة مخادعة لا ترق إلى مستوى الواقع الفعلي، **"ولا تمثل ما تمثله حق تمثيل. إنها تظل دون ما تعكسه، فهي إذا نسخة لا تعكس حقيقة ما تستنسخه، نسخه مضلله خداعة"** (معزوز، ٢٠١٤ ، صفحة ١٣٢)، وعكس هذا يأتي ما يعنيه المعنى الرابع، الذي لا يدل على أي كذب أو خداع، بل يضع النسخة في مستوى الأصل، ويجعل قدومهما متآنيا، فلا يفصل أحدهما عن الآخر، فيقرن الشبيه بالشبيه، والأصل بنسخته والموضوع بالنظرة، وكلها هذه المعاني استخدمت رغم ما يطبعها من اختلاف، بل من تناقض، خصوصا المعنى الرابع الذي يبدو متنافرا مع المعاني الأخرى، **"إلى حد يمكن القول إنه يعين نظرة مخالفة للهوية والمعنى والزمان"** (DETEL, 2005, p. 118) . فتميز المعاني الثلاثة الأولى بين شكلين للاستنساخ، هناك الاستنساخ الأمين، ثم هناك الاستنساخ الخائن، هناك الأيقونة ، ثم هناك السيمولاكر. فالسيمولاكر نسخة غشاشة تشوه وتحرف، يقوم بدور ماكر يساهم في انتاج قلب الحدث، فيتدخل ليعكر صفو العلاقة بين النموذج ونسخته، فيدعي تمثيل ما لا يرق إلى تمثيله، لذا لا يمكن ضبط الدلالة التي تتمخض عن التحديدات الثلاثة الأولى إلا بإقحام طرف رابع هو النسخة الوفية، لذا هناك ثلاثة أطراف في هذا التعيين، نموذج أصلي ، وشكلان للاستنساخ، استنساخ يقوم على علاقة حميمية، وآخر يقتصر على المحاكاة من خارج، ذلك أن السيمولاكر لا يفهم إلا باستحضار رغبة في الانتقاء والاصطفاء، إذ أن الأمر يتعلق أساسا بإقامة اختلاف وتدرج بين النسخ **"نسخ يقوم ادعاؤها على أسس متينة، ضامنها في ذلك الشبه، ثم السيمولاكرات التي لا أساس لادعائها، والتي تقوم على اللاتشابه والخلل، وعلى انحراف جوهري"** (٢) ، لذا لن نحتاج إلى هذه المعاني الثلاثية لإدراك المعنى الرابع الذي يبدو أنه عندما يجعل السيمولاكر يضع الصورة في مستوى ما تستنسخه، ويجعل الأصل مقترنا بما يعكسه، وينقل الشبه من الحميمية التي كانت تربط الأيقونة بالنموذج ليجعله مجرد علاقة خارجية، فيحدد بذلك عالما مغايرا، **"أو قل إنه يقلب العالم الأول مثلما قلب نيتشه الأفلاطونية"** (فوكو، صفحة ١٠٣). فبينما كان التمييز بين النموذج والأيقونة، في المعنى الأول، يتم بأكمله داخل عالم التمثل فإن الأمر هنا سيتعلق بمد الخلل إلى أن يبلغ عالم التمثل، لن يعود السيمولاكر هنا نسخة محرفة، بل إنه سينطوي على قوة ايجابية تنفي الأصل والنسخة النموذج والاستنساخ، ذلك أن هذا المعنى يضعنا في عالم تكف فيه الصورة عن أن تكون ثانوية بالنسبة للنموذج، عالم يكون فيه للخدعة نصيب من الحقيقة والفعل والفعالية، بل من الوجود الفعلي، لن يعود التشبه هنا مجرد خلق ما يتشابه وافتعال الشبهات، لأن السيمولاكر ليس صورة مفتعلة **"فليس المفتعل هو السيمولاكر، بل إنهما يتعارضان. إن المفتعل هو دوما نسخة عن نسخة. إنه نسخة ينبغي أن يدفع بها إلى أن تغير من طبيعتها فتنقلب سيمولاكر. يتعارض المفتعل والسيمولاكر في عمق الحداثة مثلما يتعارض نمطان من التقويض: أي نوعان من العدمية. ذلك لأن هناك فرقا كبيرا بين التقويض من أجل المحافظة على النظام القائم للتمثلات والنماذج والنسخ وجعله يستمر ويمتد، وبين تقويض النماذج والنسخ لإقامة الكاووس الذي يبدع، والذي يحرك السيمولاكر، ويرفع الاستيهام. ذاك هو أكثر أشكال التقويض براءة، إنه تقويض الأفلاطونية"** (فوكو، صفحة ١٠٧).

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا. منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل المحتوى الفني لعينة البحث، كونه منهج يتضمن الوصف البصري، بغية تحقيق هدف البحث في الكشف عن اجراء افتراضات الاصطناع في عملية قلب الحدث البصري داخل منظومة التشكيل المعاصر، الكامنة داخل محتوى نماذج العينة، من اجل الوصل إلى نتائج فعلية تتوافق مع موضوع البحث ذاته.

ثانيا. مجتمع البحث: ضم مجتمع البحث المنجزات الفنية المنتجة لاتجاهات التشكيل المعاصر، والمرتبطة بحدود البحث، وضم مجتمع البحث (١٥) عملا فنيا، حيث تم رصد الإنجازات التشكيلية من عدة مصادر منها شبكة الإنترنت ومواقع الفنانين خاصة، فضلا عن المصادر الأجنبية، وتم اختيارها بما يتلاءم مع هدف البحث.

ثالثا. عينة البحث: بما يتناسب مع حدود البحث قام الباحث بالاطلاع على الأعمال الفنية التشكيلية لبعض الفنانين المعاصر، وبناءً على ذلك حدد الباحث عينة بحثه المستخلصة من مجتمع البحث، والتي بلغت (٣) اعمال فنيا، بصورة قصدية من بين تلك الاعمال، بما يتضمن تحقيق هدف البحث من تناولها.

رابعا. أداة البحث: بالنظر لطبيعة نماذج عينة البحث وخصائصها المختلفة، ومن اجل تحقيق هدف البحث، يتخذ الباحث أداة الملاحظة بوصفها أحد أدوات المنهج الوصفي، فضلاً عن الملامح النظرية والمفاهيمية التي تحصل عليا الباحث من مؤشرات الإطار النظري، وأعتمدها كمحكمات في عملية التحليل.

منظومة التحليل:

ينقسم التحليل إلى مستويين من الفعل الاجرائي لتحليل وقراءة العمل التشكيلي المعاصر، بغية تحقيق الكشف عن فعل الاصطناع والوصول إلى نتائج تتوافق وهدف البحث .

١. مستوى الاظهار الوصفي:

- وصف دلالة قلب الحدث التي تظهر كحيز بصري في العمل التشكيلي المعاصر.
- وصف البعد الجذري الفلسفي لقلب الحدث في التشكيل المعاصر الذي يظهر على شكل خطابات بصرية.
- وصف مستوى المخيال الذي يعمل عليه قلب الحدث البصري في التشكيل المعاصر.
- وصف هيمنة قلب الحدث في التشكيل المعاصر الذي يقدم الافتراضي على الواقعي في المنجز البصري .

٢. مستوى الكشف التحليلي:

- تحليل المنطق الرمزي والمنطق العلاماتي لافتراضات الاصطناع في العمل التشكيلي.
- تحليل مستوى انتاج الصورة داخل افتراضات الاصطناع والتي تكون اصل لنفسها خارج نطاق الواقع.
- تحليل انتاج دلالات افتراضات الاصطناع لما فوق الواقع عبر (ميديا لاكرا).
- تحليل حدث القلب البصري عبر الوجود الماكر للصورة (السيمولاكر).

خامسا. تحليل عينة البحث:

انموذج رقم (١)

اسم الفنان: جوزيف كوزيث

اسم العمل: مفارقة المحتوى

قياس العمل: ١٨١ × ١٨٤

المواد الخام: نيون اصفر

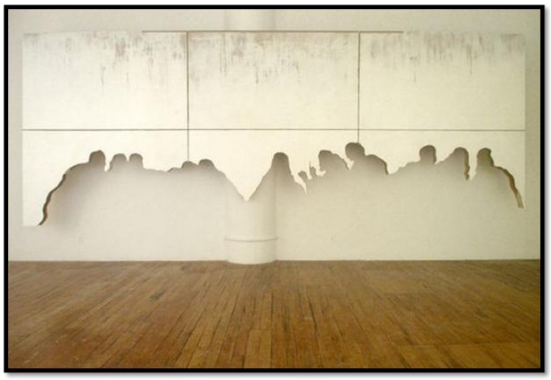
سنة الانجاز: ٢٠٠٩

المصدر: https://www.pinterest.com/

حاول (كوزيث) عن طريق الفن ألمفاهيمي أن يفعل دلالات الصورة، من خلال عرض إشكالية أمام الجمهور فبدلا من أن ترتكز الصورة لدية على الحدث المباشر، كان المفهوم حاضر بشكله البصري الذي يعمل على قلب الحدث، للاستيعاب مستوى التراثي، الذي يلعب التصور المفهومي في تحقيقه عبر فاعلية وجود الاصطناع. فالوجود الدلالي للعرض البصري في هذا العمل ينطوي على البعد ألعلاماتي، الذي يحيل إلى انطولوجيا مخيالية تتفعل عبر التجربة الإدراكية، التي تخرج من حيز المعرفة الحسية الى مساحة من التصورات الماورائية التي تعطي للخيال الافتراضي وجود إدراكي يصبح فعالا باستحضار النشاط التذكري، حينها يمر من النسخة إلى سلسلة متعددة من النسخ، ومن

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الحدث إلى النوع، وهذا الانتقال هو الذي يسمح بالحديث عن مقولة (الموضوع الافتراضي)، وفي هذه الحالة يكون الانتقال نهائيا إلى الميدان الميديا لاكرا، فالدال العلاماتي هي (المثيرات البصرية) وبالخصوص عبر الكلمات المنتشرة داخل فضاء العمل، حيث الصورة هنا تشتغل من خلال تحققها ضمن كيان الافتراق عن الاصل حيث لا تحيل الى ما هو موجود في الواقع بل هي تقفز فوق الواقع عبر عملية فائض القيمة للمعنى، فلا وجود لكيان بصري مكتف بذاته وحامل لدلالته خارج أي سياق، إنه لن يكون كذلك إلا في حدود دخوله ضمن عالم (التسنين الثقافي) المسبق، هذا التسنين الذي يبدأ من المنطق الرمزي للقيمة حيث يُفعل من نطاق الاصطناع عبر التعاملات الاجتماعية للأشياء، والذي يجعل من الصور التي تحتل مساحة الوجود الافتراضي ان تهيمن بفعلها على مساحة التخييل، والتي تساهم في ايجاد المنطق العلاماتي والذي بدوره يعمل على انتاج الدلالات التي تسبق انتاج الاشياء، حيث يجعل من الزيف حالة حضورية، كما في النموذج (مفارقة المحتوى)، فالمنطق الرمزي للكلمات الموجودة في مساحة فضاء العمل تعطي قيمة اجتماعية مبنيه على تصورات مفهومية تعمل على خلق مساحة افتراض الزيف عبر تجريد هذه الكلمات من اشتغالاتها المنطوقية وتحويلها الى اشتغالات صوري، تقفز على الوجود الواقعي للكلمات لتساهم في انتاج دلالات بشكل مختلف ومغاير. هذا ما يحقق وجود (قلب الحدث) في هذا العمل الفني لدى (كوزيث)، فالصورة السيمولاكر هنا مبنية على بعد الاختلاف ولعبة التحولات من خلال تصويرها لبعد استهامي، يضع النسخة في مصاف الصورة الاصل، او يعمل على خلق مساحة لوجود (اللامفكر فيه)، فالوظيفة الرمزية التي تشتغل عليها الصورة في هذا العمل هي التي تحقق المبادئ العلاماتي للقيمة، والذي يشتغل على الكسر البصري عبر عملية الإدراك الذهني، والذي يحضر بشكل تصوري عبر عملية تسنين الصورة ثقافيا، من خلال فاعلية التخييل مما يؤكد الوظيفة الجمالية. فالمبادئ العلاماتي في هذا العمل والذي يفترض مساحة اللامفكر فيه ليعيد تشكيل الدلالة وفق مساحة ما فوق الواقع، ليس هو عملية إزاحة للفكرة الأخرى، أو هيمنة الحضور الصوري لها واستتار الحضور الأخر، بل وعبر عملية الاختلاف البصري الذي يطرحه (كوزيث)، يكون حضور وهيمنة افتراضات الاصطناع فيه متشكل عبر الصورة، من خلال البحث في أفق غياب حدث تشكل وإدراك تصور المفهوم ذهنيا، هذا ما يساهم في خلق حالة من قلب الحث البصري المتصورة ذهنيا داخل فضاء الدلالات البصرية. وبهذا يتحقق بعد الاصطناع وفاعلية قلب الحدث البصري في هذا العمل عبر ثلاث مستويات بصرية هي: المستوى الأول، من خلال مساحة التخييل التي يساهم في ايجاد المنطق العلاماتي، والذي بدوره يعمل على انتاج الدلالات التي تسبق انتاج الاشياء، حيث يجعل من الزيف حالة حضورية. المستوى الثاني، من خلال فاعلية المنطق العلاماتي الذي يفترض مساحة اللامفكر فيه ليعيد تشكيل الدلالة وفق مساحة ما فوق الواقع، عبر عملية البحث في افق غياب الحدث وتشكل ادراك تصور المفهوم ذهنيا. المستوى الثالث، عبر تقويض التكافؤ بين العلامة والواقع والذي يقوض كل مرجع للواقع، وتبريز الغياب داخل افتراضات الاصطناع.



انموذج رقم (٢)

اسم الفنان: داميان هيرست

اسم العمل: العشاء الأخير

قياس العمل: ٨ × ٢١ قدم

المواد الخام: ألواح خشبية

سنة الانجاز: ٢٠٠٧

المصدر: https://www.pinterest.com/

للوحة (العشاء الأخير) أهمية لا تكمن فقط في الخصائص الفنية التي تحملها هذه اللوحة، وإنما في التفوق على المستوى التعبيري، وتعد هذه اللوحة تمثيل صوري بليغ للحدث الأكثر أهمية في تاريخ المسيحية، فقد رسم دافنشي اللوحة بناء على طلب (دوق ميلانو) الذي كان يريد من الفنان رسم تلك الواقعة التاريخية المهمة، وقد رسمها في غرفة الطعام في دير (سانتا ماريا)، حيث تصور المسيح جالسا على المائدة مع حواريه الـ(١٢) الذين يظهرون بهيئة بشرية بسيطة فهم يتصرفون وينفعلون مثل الناس العاديين، وهناك نقطة مهمة جدا في هذه اللوحة تتعلق بالمنظور الفني الذي اتبعه الفنان بشكل إعجازي في رسم عناصر اللوحة، فكل عنصر فيها يوجه اهتمام الناظر مباشرة إلى وسطها، أي إلى رأس السيد المسيح نفسه، وتدور قيمة الحدث للوحة حول الليلة التي سبقت خيانة المسيح من قبل أحد إتباعه، جمعهم للطعام

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

واخبرهم بما سيحدث، واللوحة تحكي عن تلك الثواني القليلة من القصة أي بعد أن ألقى المسيح على الحواريين مفاجأته الصاعقة بأن أحدهم سيخونه قبيل شروق الشمس، واللوحة تكشف بوضوح عن ردود فعل الحواريين التي كانت مزيجا من الرعب والصدمة والغضب، بالإضافة إلى المسيح نفسه، فإن الشخصية المحورية في اللوحة هي شخصية يهودا المتآمر (الخامس من اليسار)، وقد تعمد دافنشي رسم وجهه في الظل، بينما بدا خلف يهودا مباشرة بطرس بلحية بيضاء ووجه غاضب متحدثا إلى يوحنا المعمدان الذي يظهر بملامح أنثوية بينما يميل برأسه ليستمع إلى بطرس، الشخص الوحيد في الغرفة الذي يبدو وجهه هادئا هو المسيح نفسه، يقال أن دافنشي نجح كثيرا في تصوير الانفعالات الدقيقة على وجوه الشخصيات بفضل الساعات الطوال التي قضاها في دراسة التشريح، وهذا بالذات هو ما يميز لوحة (العشاء الأخير) عن عشرات اللوحات الأخرى التي تناولت نفس القصة، وتعكس أدوات المائدة التي تم رسمها وتتضمن زجاجات نبيذ وقوارير ملح وأنواع معينة من الطعام التقاليد والثقافة الايطالية فقد كان من الشائع أن ترسم هذه القصة على جدران الأديرة، وكل من رسموا الموضوع قبل دافنشي اهتموا بتصوير اللحظة التي حرك فيها المسيح الخبز والنبيذ باتجاه يهوذا كدليل على خيانته، بيد أن دافنشي ركز على المائدة والطعام بدقة ليعيد تركيب اللوحة بما يتناسب مع ذوق عصر النهضة وذوقه الخاص، في محاولة منه للخروج عن المألوف والاقتراب من الواقع لتصبح تحفته (العشاء الأخير) من أعظم اللوحات الفنية في العالم على الإطلاق. وتعد هذه اللوحة من أكثر اللوحات التي تم إعادة إنتاجها وكذلك استخدامها من قبل وسائل الإعلام والإعلانات التجارية، حيث أصبحت إيقونة تحمل بعد تاريخي مهم يرتبط بالعقيدة المسيحية، لذا فان أعادة إنتاجها يأخذ مجال معالجة البعد التاريخي كمجموعة من المنطوقات الفعلية والمنفصلة مما يجعل من هذه اللوحة خطاب بصري له أنماط متعددة مرتبطة بالحدث، فيجعل عملية أعادة الإنتاج لها ذات وظائف معينة تبعا لنمط وجود الفعل وكيفية تجلية، وفق مقولة الاغتراب التي تتجلى بشكل واضح. ففي هذا العمل الذي هو ظليه مطابقة لتكوين لوحة (العشاء الأخير)، تأخذ افتراضات الاصطناع الشبهية الظلية أو انفتاح الفضاء من خلال عملية القطع والحفر على مساحة من الخشب ذات بعدين، فهذا الفضاء الظليل يحقق البعد التشكيلي للوحة الأصل من خلال الحدود الخارجية لتتصف الصورة بنفس المستوى الجمالي والتخييلي الذي تتصف به اللوحة الأصلية، مما يحقق الوجود المصطنع عبر سطحية الصورة الزائفة التي تتحقق بالنسخ للوحة الأصل التي تعتمد على اللون والخط والنقطة والمنظور، فالصورة الشبحية المتشكلة في هذا العمل، هي صورة تقوض مستوى التمثيل لتمارس عملية الانزياح للأصل وتحل محله بمستوى من السيمولاكر، يحقق مستوى انتاج المعنى، التي تفعل من حضور فاعلية القلب البصري للحدث الأصلي لكن بمستوى إعادة إنتاج متعدد من الصور التي تزيح وتقوض الأصل. فالفعل البصري في هذا العمل هو مستوى من التحفيز، يمكن إدراكه من خلال حدود الخطاب البصري، حيث يمتلك قابلية التمثيل الايقوني يتم تصوره عبر علاقته بفضاء المساحة التي تشكل الصورة البصرية، له القدرة على تجاوز وصف الإحداث أو حالات الأشياء إلى وصف تخييلي الذي يحقق البعد الافتراضي لينتج صورة لا تحاكي الا نفسها تبتعد عن الاصل وتجانبه لتوجد قيمة جمالية متجددة، عبر تجاوز عملية الإدراك المرتبطة بالأصل، لتكون الصورة النسخة هي مستوى التدليل على قيمة الفعل التخييلي لدى الفنان، هذا التجاوز بين اللوحة الأصل والنسخة، التي جاءت نتيجة الاختلاف المبني على التكرار المغاير والانزياح باتجاه اللاتحديد، مما يوجد السيمولاكر، فيؤدي إلى خلق حالة القلب البصري. وبهذا يكون تحقق قلب الحدث البصري في هذا العمل الفني وفق فاعلية الاصطناع على مستويين وبشكل مركب هما: المستوى الأول، ويكون من خلال النسخ الظلي الذي يحقق الوجود المصطنع، حيث تقوض هذه الصورة الظليلة مستوى التمثيل لتمارس عملية الانزياح من خلال السيمولاكر، مما تعمل على قلب لحدث بمستوى إعادة الإنتاج. المستوى الثاني، عبر تجاوز عملية الإدراك المرتبطة بالأصل، لتكون الصورة النسخة هي مستوى التدليل على قيمة الفعل التخييلي لدى الفنان، هذا التجاوز بين اللوحة الأصل والنسخة، التي جاءت نتيجة الاختلاف المبني على التكرار المغاير والانزياح باتجاه اللاتحديد ، مما يوجد السيمولاكر ، فيؤدي إلى خلق حالة القلب البصري .

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج رقم (٣)

اسم الفنان: تشهارو شيوتا

اسم العمل: خلال النوم

قياس العمل: فضاء مفتوح

المواد الخام: آسرة، أطفال، خيوط سوداء

سنة الانجاز: ٢٠٠٢

المصدر: https://www.pinterest.com/

تخضع الصورة البصرية في مجال الإعلام إلى مساحة التنميط ، وذلك بتفعيل مساحة المؤثر و المتأثر، حيث إن للصورة قابلية الظهور الجلي والسيطرة البصرية وفق مبدأ الاصطناع البودرياري، تخفي خلفها مساحة من التفكير تحقيقا (للامفكر فيه)، هذه الهيمنة التي يفرضها تسارع انتاج المعنى على المتلقي والتي تجعله في مستوى من تنميط السلوك ، فالصورة الاعلامية تستحوذ على الصورة الذهنية لدى المتلقي، وتساهم في تفعيل دور الأفكار باتجاه محدد، لذا فان الكشف عن فاعلية قلب الحدث على المستوى البصري يكون من خلال الكشف عن التفاعل المركب الذي ينتج فاعلية الاصطناع ، كونها صورة (بصرية ، ذهنية ، أدائية). عمل الفنانة (تشهارو شيوتا) هذا يشتغل على الكشف عن وصف السلوك النمطي داخل المجتمع او المؤسسة الثقافية والتعليمية ، من خلال الكشف عن الخطاب المصطنع الذي يتجه نحو الطفولة ، او السلطة المعرفية التي تمارس هيمنتها باتجاه الطفولة . فمدرسة التحليل النفسي لدى فرويد ولاكان جعلت من الطفولة فكر ينمط السلوك الإنساني من خلال اللبيدو والمرحلة المرآتية . هذا ما يجعل الأعراف المجتمعية والثقافة والسلوك الإنساني هو شباك عنكبوتية غير مرئية تساهم في تكوين العقل اللاواعي من خلال النمط البيئي المصطنع . فالصورة البصرية لهذا العمل، تفعل الكشف عن الحدث النمطي، من خلال التفاعل المركب بين الفضاء الصوري والبعد الاشاري. فالفضاء النصي المتكون من المساحة التي تنتشر فيها الخيوط السوداء المتشابكة والتي تلتف حول أسرت الأطفال بشكل نسيج معقد تخلق حالة من الدهشة والتي تركب صور تحيل إلى البعد الاشاري والذي يكشف عن دور الطفولة. مما يجعل هذه الطفولة صورة مصطنعة، ليساهم فعل الاصطناع هذا في إيجاد صورة سيمولاكر تزيح الصورة الهالة للطفولة. فهذه الصور السيمولاكر المتعدد النسخ ، تكون وفقا لكل نموذج من الطفولة الخاضعة لمجتمع معين وثقافة معينة، مما تخلق حالة من الاختلاف في التوجه نحو صورتها النمطية . فهذا التداخل الذي يعج بالسيمولاكر على المستوى الاشاري والفضاء النصي، يؤكد مقولة الاغتراب المادي الماركسية فيجعل المتلقي أمام حالة من انفتاح التفاعل، عبر امكانية قلب الحث وتصويره في مستوى افتراضي، الذي يحدث نتيجة التقاء النص البصري والمتلقي واندماج أفقيهما، فيتحول العمل الفني إلى اثر ينبغي أن يعاش. بهذا يدخل العمل الفني إلى مساحة الحدث المقلوب الذي ينفتح على فعل الاصطناع وتحقق السيمولاكر. وعبر تعدد تلقيها أو تعدد صورها، من خلال فاعلية الاختلاف. وبهذا يكون تحقق فاعلية القلب البصري في هذا العمل ضمن نطاق مستويين من الاصطناع هما: المستوى الاول، هو إيجاد صورة قلب الحدث من خلال اشكلة الفن والواقع بشكل ديناميكي ينتج واقع آني له القدرة على تشخيص الحاضر بشكل بصري، حاضر ما سيؤول عليه الحدث، الذي يقع ضمن إطار فعل الاصطناع الذي يفعله الحدث من خلال السيمولاكر. إما المستوى الثاني، من خلال فعل الحدث البصري، والذي يقوم بفعل تقويض التمثيل لتصبح نوع من السيمولاكر، حيث يتكون انقلاب الحدث البصري عبر عملية اندماج النص البصري مع المتلقي، حيث تفاعل الحدث وإنتاج سيل من التدليل المرتكز على تعدد النسخ وفاعلية الزيف فيها.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

بعد الانتهاء من البحث في الاتجاهات المعرفية والفلسفية والفنية والجمالية ، المرتبطة بعنوان البحث، مثلما جاء في الإطار النظري، واستنادا إلى ما تقدم من تحليل إجرائي لعينة البحث في الإطار الإجرائي، توصل الباحث إلى جملة من النتائج يمكن عرضها على النحو الآتي:

١. فعل الاصطناع في فنون تشكيل ما بعد الحداثة لها حضور بصري من خلال عملية القلب، ويقوم على عدة خطابات فلسفية يستند عليها في وجوده، مما يشكل فعل الاصطناع لمفهوم الحدث على مستوى تؤكد على الغياب وتصور التشتت والتفكك والهامشي. كما في نموذج العينة رقم (٣).

٢. تقوم فنون تشكيل ما بعد الحداثة على استحضار الحدث البصري، عبر تقنيات إظهار فنية وأدائية، تعتمد على اصطناع الأداء والممارسة والتكرار والمغايرة في تحقيق الصورة . كما في نماذج العينة رقم (٢ ، ٣) .

٣. يشتغل الاصطناع على تشخيص الحدث البصري من خلال المنطق الرمزي والمنطق العلاماتي كخطاب له القدرة على خلق الزيف والقابلية على ايجاد النسخ، ويتحدد ضمن نطاق حقل الميديا لاكرا، ويتم وصف فعل الاصطناع من خلال الكشف عن فاعليته في ايجاد فائض قيمة المعنى. كما في نماذج العينة رقم(١ ، ٢).

٤. يقوم الاصطناع على فاعلية المنطق الاستهلاكي الذي يفعل مستوى المخيال، والذي بدوره يعمل على انتاج الدلالات التي تسبق انتاج الاشياء، حيث يجعل من الزيف حالة حضورية. كما في نموذج العينة رقم (٣).

٥. الاصطناع كفعل مقولة معرفية لها فلسفتها الخاصة، حيث يضيف طابع فلسفي على الوصف الإجرائي للحدث البصري، عند ممارسته كإجراء ، حيث يقوم بتفكيك الوحدات البصرية للحدث والعمل على انتاجها وفقا لفعل القلب . كما في نموذج العينة رقم (١).

٦. يتحقق وجود السيمولاكر، من خلال فعل الاصطناع داخل الصورة التي تنتمي إلى المنظومة البصرية الما بعد حداثية، بشكل كونه ليس نسخة محرفة أو صورة ثانوية عن الأصل بل هي صورة تقوض الأصل والنسخة لتدخل في الاختلافات، صورة بلا اصل. كما في نماذج العينة (١، ٢، ٣).

٧. من خلال قدرة الاصطناع على إيجاد فعل القلب البصري، يتحقق حضور السيمولاكر بكونه صورة استهامية قادرة على التعبير والوصف بعيد عن الأصل من خلال تحقيقها للتنوع والتبعثر. كما في نموذج العينة رقم (٢).

٨. تحقق الصورة في العمل الفني الما بعد حداثي من خلال الاصطناع، الذي يحقق انتاج الحدث البصري وفقا للاختلاف والمغايرة وفائض القيمة للمعنى المنطوق، الذي يساهم في قلب الصورة البصرية إلى سيمولاكر، فتدخل في حالة من إعادة الانتاج المتعدد. كما في نماذج العينة (١، ٢، ٣).

٩. يكون فعل القلب حاضر وفاعل داخل العمل الفني التشكيلي الما بعد حداثي من خلال الصورة البصرية، التي تقوم على اصطناع الحدث والأداء مما تجعل الصورة في حالة من تعدد انتاج النسخ فيتحقق القلب البصري للحدث ، كما في نموذج العينة رقم (٢).

١٠. يخضع وجود وتحقق قلب الحدث البصري وفقا لفعل الاصطناع الذي يتحدد وفق الاتجاهات الفنية المعاصرة ، فان اختلاف الاتجاه الفني ينتج اختلاف، بالاعتماد على المنطق الرمزي والمنطق العلاماتي للقيمة المصطنعة. فيختلف الحد البصري وفقا لنوع القلب الذي ينتج عن الاصطناع . كما في نموذج العينة رقم (١) .

١١. يتحقق القلب البصري للحدث داخل فضاء الصورة من خلال التفاعل بين مستوى العلامة التشكيلية و العلامة الايقونية ، حيث إن هذا التفاعل يجعل الاصطناع يقوم بإعادة انتاج الصورة بشكل حدث، ينتج عنه فعل بصري يفعل من وجود الصورة خارج حدود العمل الفني الما بعد حداثي، وداخل حدود تعدد النسخ، مما يحقق فعل القلب. كما في نماذج العينة (١ ، ٢ ، ٣).

الاستنتاجات:

١. تحضر فاعلية الانفتاح من خلال الحدث البصرية عبر نوعه ألمفهومي ، وعملية تلقي الصورة من قبل المشاهد ، لهذا هو يختلف باختلاف نوع الصورة البصرية .

٢. إن تنوع الانفتاح يخضع إلى تنوع الاصطناع البصري المشكل للنسخة ، فهو يجعل الانفتاح يتنوع بين انفتاح يستند إلى استيراتيجية النص ، والانفتاح الذي يستند على سيرورة التدليل .

٣. تحضر الصورة داخل فضاء العمل الفني كفعل بصري من خلال قدراتها ووظائفها ، من حيث كونها ايقون او ارشيف او قيمة جمالية.

٤. التداخل بين البعد التشكيلي والبعد الايقوني هو ما يحقق لصورة كونها نص بصري يحتوي على حدث قابل لإعادة الانتاج .

٥. قامت الصورة من خلال فنون تشكيل ما بعد الحداثة على إبراز الهامشي وتأكيد الانقطاع والانفصال من خلال فعل القلب البصري .

المصادر

١. ابن المنظور, م. ب. (n.d.). *لسان العرب*. بيروت ، لبنان: دار المعارف.

٢. احمد, ج. م. (2012). *الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة*. بيروت: منشورات الاختلاف .

٣. البغدادي, خ. م. (2008). *اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة*. القاهرة: االهيئة المصرية للكتاب .

٤. امهز, م. (1996). *التيارت الفنية الحديثة*. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

٥. باديو, آ. (2013). *الفلسفة في الحاضر* (ي. الحاج, Trans.). بيروت: دار التنوير.

٦. بدلة, ج. (13 7, 2017). الكينونة والحدث مدخل الى فلسفة الن باديو. *مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات*.(4)

٧. بودريار, ج. (2003). *ذهنية الارهاب* (ب. حجار, Trans.). بيروت: المركز الثقافي العربي.

٨. بودريار, ج. (2006). *الفكر الجذري)اطروحة موت الواقع*) (م. الحجومي, Trans.). المغرب: دار توبقال.

٩. بودريار, ج. (2008). *المصطنع والاصطناع* (ج. ع. الله, Trans.). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

١٠. بودريار, ج. (2008). *المصطنع والاصطناع* (ج. ع. الله, Trans.). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

١١. بودريار, ج. (2013). *التبادل المستحيل* (ج. بدلة, Trans.). دمشق: معابر للنشر والتوزيع.

١٢. حدجامي, ع. (2012). *فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف*. المغرب، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

١٣. دولوز, ج. (1997). *ما الفلسفة* (م. صفدي, Trans.). بيروت: المركز الثقافي العربي.

١٤. دولوز, ج. (2009). *الاختلاف والتكرار* (و. شعبان, Trans.). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

١٥. دولوز, ج. (2014). *سينما الصورة -الحركة* (ج. شحيد, Trans.). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

١٦. ريفكين, ج. (2009). *عصر الوصول الثقافة الجديدة للرأسمالية المفرطة*) (ص. صديق, Trans.). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

١٧. سميث, ا. ل. (1995). *الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية*) (ف. خليل, Trans.). بغداد: دار الشؤون الثقافية.

١٨. صالح, ه. (2008). *مخاضات الحداثة التنويرية. القطيعة الابستمولوجية في الفكر والحياة*. بيروت ، لبنان: دار الطليعة.

١٩. عطية, ا. ع. (2011). *جيل دولوز وسياسات الرغبة*. بيروت: دار الفارابي.

٢٠. فوكو, م. (n.d.). نحو نظرية جمالية للوجود) (ح. ا. فونتانا, Ed.) .

٢١. لالاند, ا. (2001). *موسوعة لالاند* (خ. ا. خليل, Trans.). بيروت: دار عويدات.

٢٢. ليشته, ج. (2008). *خمسون مفكرا اساسيا معاصرا*. بيروت: المنظمة العربية للترجمة .

٢٣. مصطفى, ب. ا. (2013). *حالة ما بعد الحداثة ، الفلسفة والفن ، ، ،* . القاهرة: هيئة القصور الثقافية.

٢٤. معزوز, ع. ا. (2014). *فلسفة الصورة ، الصورة بين الفن والتواصل*. الدار البيضاء ، المغرب: دار إفريقيا الشرق.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٢٥. نعيم ,ج .(2010) .*جيل دولوز وتجديد الفلسفة* .الدر البيضاء :المركز العربي القومي .

٢٦. هايدجر ,م .(2003) .*كتابات اساسية*) .ا .المصدق (.Trans ,القاهرة :المشروع القومي للترجمة .

٢٧. يقطين ,س .(2012) .*السرديات والتحليل السردي* .الدار البيضاء ، المغرب :المركز الثقافي العربي.

28. ’événementiel. (2014, mars 26). *magazine publie par onicep*.

29. Badiou, A. (2022). *Remarques sur la désorientation du monde* . GALLIMARD.

30. Cros, H. d. (2014). *Introduction: Art as Event.* London: Milton Park.

31. DETEL, W. (2005). *FOUCAULT AND CLASSICAL* . ANTIQUITY , Power: Ethics and Knowledge.

32. Larousse,D.d.(n.d.).*https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9torsion/68899* .

33. Nobler, N. (1987). *Vision dialogue.* Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.

34. Osborne, P. (2019). *Photography and the Contemporary Cultural Condition Commemorating the Present.* , New York: by Routledge.

The debate surrounding the human form, between distortion and beautification, in the works of artists Salvador Dalí and George Gross

Atheer Riyadh Abbas
atheeralrubiee1988@gmail.com
Mohanad Kareem Muhammad Hashem
mohanad.kareem@uobasrah.edu.iq

Research Summary

The current research, entitled "The Dialectic of the Human Form Between Distortion and Beautification in the Works of Salvador Dalí and George Grosz," examines the artworks of these artists within the diverse art movements of Expressionism and Surre alism. The research comprises three chapters. The first chapter addresses the methodological framework, including the research problem, which is answered by the following question: What is the dialectic of the human form between distortion and beautification in the works of Salvador Dalí and George Grosz? It then discusses the importance of the research, the need for it, its objective, and its scope, which includes the thematic boundaries: the artworks of Salvador Dalí and George Grosz. The chapter concludes with the definition of terms. The second chapter addresses the theoretical framework and contains three sections. The first section deals with the concept of form, the second with distortion and beautification and their philosophies, and the third with the intellectual shift between Expressionism and Surrealism. The chapter concludes with the indicators derived from the theoretical framework. Chapter Three includes the research procedures, the research population, the research sample, and the research methodology (where the researchers adopted the descriptive method using sample analysis). Chapter Four addresses the results, conclusions, recommendations, and suggestions, followed by the sources and references.

Keywords: **Dialectic, human form, distortion, beautification.**

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

جدل الشكل البشري بين التشويه والتجميل في اعمال الفنان سلفادور دالي و جورج غروس

م.د. اثيرر‌ياض عباس
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ العراق

م. د . مهند كريم محمد هاشم
جامعة بابل / رئاسة جامعة بابل

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي الموسوم(جدل الشكل البشري بين التشويه والتجميل في اعمال الفنان سلفادور دالي و جورج غروس) دراسة الاعمال التشكيلية التي جسدها الفنانين في حركات الفن المتنوعة في التعبيرية والسريالية ، فقد احتوى البحث على ثلاث فصول تناول الفصل الأول الإطار المنهجي, ويضم مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤل الاتي : ماهو جدل الشكل البشري بين التشويه والتجميل في اعمال الفنان سلفادور دالي و جورج غروس ؟ , ومن ثم أهمية البحث ,والحاجة الية، وهدف البحث وحدود البحث التي تضمنت الحدود الموضوعية : الاعمال الفنية للفنان سلفادور دالي وجورج غروس , وانتهى الفصل بتحديد المصطلحات ,أما الفصل الثاني فقد تناول الإطار النظري, واحتوى على ثلاث مباحث تناول المبحث الأول مفهوم الشكل أما المبحث الثاني فقد تناول التشوية والتجميل وفلسفتهما , و المبحث الثالث التحول الفكري بين التعبيرية والسريالية, وانتهى الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري. اما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث, ومجتمع البحث، وعينة البحث، ومنهج البحث (حيث اعتمد الباحثان المنهج الوصفي بطريقة تحليل العينة), وتحليل العينات ,وقد تناول الفصل الرابع النتائج، ,والاستنتاجات, والتوصيات, والمقترحات، ومن ثم المصادر والمراجع

الكلمات المفتاحية : جدل , الشكل البشري , تشوية , تجميل .

الفصل الاول

الاطار المنهجي للبحث

اولاً : مشكلة البحث :

تحتل الأشكال أهمية كبيرة في حياة الإنسان كمصدر للتعرف والتمييز لكل ما هو موجود في البيئة من مفردات متنوعة , فشغلت قضية الشكل البشري حيزاً كبيراً في الدراسات الادبية والفنية في العصر الحديث بعد ظهور علم الجمال ودخوله في دراسة الشكل البشري ومضمون العمل الفني للإفصاح عن الحقيقة الذاتية المؤثرة بالفنان للتعبير عن العمل الفني , والواقع ان الشكل والمضمون هما الحقيقة لوجود العمل الفني التي تستند في تحديداتها الى قوانين واحكام تؤثر في الابداع الفني او الشكل البشري في ظل علاقة متظافرة بين الشكل والمضمون وتفصح في النهاية عن وجودهما معاً , وعندما نستثني أي عمل فني من (الشكل والمضمون) كأنما نتحدث عن صورة خيالية لاوجود لها في عالم الوجود .فالعمل الفني لا يصبح ذا مظهر حسي يقبل الادراك الا اذا استحال إلى شكل و الشكل يحمل رموزاً ذات معاني وتعابير فنية تحيلنا إلى ما وراء الخبرة الواقعية , وبهذا فان الشكل البشري يثير متعة الفرد الحسية ويثير خياله وينقل بوعيه من الظاهر إلى الباطن وهذا يمنح المتلقي فرصة التمتع بالتجربة التي تضفي بثراء اللوحة التشكيلية بشيء جديد من تعبيرات الاشكال البشرية (Knobler, 1992, p. 236).فقد مر الشكل البشري في الرسم بتحولات شكلية وبنائية وتكوينية عديدة منذ بداية الاشكال الواقعية التقليدية في الفن الكلاسيكي إلى نشوء الحركات الفنية الحديثة في العالم الذي احدثت تغيراً في نظام الشكل البشري بدأ بالاختزال وصولاً إلى اشكال رمزية ذات دلالات فكرية وجمالية اراد الفنان ايصالها إلى المتلقي وفق المعطيات والمتغيرات الفكرية والفلسفية التي كان لها الاثر المباشر في هذا التطور في رسوم الشكل البشري بين مختلف الحركات الفنية الحديثة , فالعمل الفني هو نتاج الفن من جهة وعبقرية الفنان من جهة اخرى لذلك اعتبر الفن بمثابة ممارسة تعبيرية لا قيود لها وانه اداة للتحرر من القيود والعبودية التي كانت تفرض على الفنان سابقاً , ومن هنا تتحدد مشكلة البحث الحالي في الاجابة عن التساؤل الاتي: ماهو جدل الشكل البشري بين التشوية والتجميل في اعمال الفنان جورج غروس وسلفادور دالي ؟

ثانياً : اهمية البحث والحاجة اليه:

يمكن تحديد اهمية البحث بالتالي:-

يمثل البحث الحالي محاولة معرفية في التعرف على جدل الشكل البشري بين التشوية والتجميل في اعمال الفنان سلفادور دالي و جورج غروس.

يهتم البحث الحالي بدراسة قدرة الفنان سلفادور دالي وخوان غروس في تجسيد الشكل البشري وفق طروحات فلسفية ومناهج فكرية حديثة.

اما الحاجة لهذه الدراسة فتتمثل في :-

يفيد الباحثين الحالين المهتمين بفن الرسم والاطلاع على نتائج البحث ، كما يرفد المكتبات المحلية والعالمية بجهد علمي وفني يتم من خلاله التعرف على تحولات الفكرية في تجسيد الشكل البشري .

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى : الكشف عن التشوية والتجميل للشكل البشري في اعمال الفنان سلفادور دالي وجورج غروس .

رابعاً :حدود البحث :

اولا: الحدود الموضوعية / الاعمال الفنية للفنان سلفادور دالي وجورج غروس .

ثانياً : الحدود المكانية / اسبانيا / المانيا / الولايات المتحدة الامريكية .

ثالثاً : الحدود الزمانية (١*) /

اعمال الفنان سلفادور دالي (من عام ١٩٣٧ – الى عام ١٩٤٧)

اعمال الفنان جورج غروس (من عام ١٩١٧- الى عام ١٩٢٦)

خامساً : تحديد المصطلحات.

أولاً : الجدل (Argument)

أ-لغة:

الجدل لغة: ((جادلهُ) خاصمه (مجادلةً) و (جدالاً) والاسم (الجدل) وهو شدة الخصومة) (Al-Razi, n.d., p. 96)

وجادله مجادلةً وجدالاً ناقشه وخاصمه والجدل بفتح الجيم والدال المهملة في اللغة الخصومة(Saliba, 1982, p. 391)

ب- اصطلاحاً :

يعنى في الأصل فن النقاش والتجادل بطريقة الأسئلة والأجوبة ، وفن تصنيف المفاهيم وتقسيم الأشياء إلى أجناس وأنواع. (Kamel et al., 1981, p. 160)

هو طريقة الفكر الذي يوجه حركته الى جهات متعارضة تؤثر فيه تأثيراً متقابلاً يفضي في النهاية الى تقدمه كجدل الحدس والقياس والحب والواجب , والعبد والسيد (Allouch, 1985, p. 157)

ثانياً : التشويه (Distortion)

لغة :

.شَوهَ [ش وه] . شَوه ,يشوه, المصدر (تشويه) " شوه وجههُ " أحدث فيه خدوشاً فصار قبيح المنظر و" به شوهٌ " قُبحٌ . و" شوه العنقِ " طولهُ , ارتفاعه . وشوهاء (صفة) , "امرأة شوهاء" : امرأة قبيحة المنظر . (Al-Bustani, 2009, p. 219)

.كما يرد تعريفه في معجم لغة الفقهاء بأنه : " التشويه من شوه: قبحَ، أي إخراج الشيء عن صورته إلى صورة أقبح منها (Qal'aji, 2006, p. 111)

اصطلاحاً :

.التشويه هو "مفهوم مضاد للجمال , ومؤشر لخلو الأشياء من القيم الجمالية مع غياب خصائص ترتبط بالجمال كالانسجام والوحدة , وقد يرتبط بالغموض والغرابة " (Al-Chalabi, 1998, p. 6)

(*) تم تحديد تلك المدة الزمنية وذلك بسبب غزارة انتاج الاعمال الفنية للفنان سلفادور دالي والفنان جورج غروس مما يتيح للباحث اجراء المقارنة بين نتاجاتهم الفنية.

. أما ستيس فهو يرى التشويه نوعاً من الجمال , أي إن للقبح قيمة استطيقية ولذة مستقلة عن تلك التي للجمال (Stace, 2000, p. 27) .

جـ إجرائياً :

. التشويه هو شعور نسبي لدى المتلقي بعدم الرغبة ,يطلق على تغير غير مرغوب به يؤثر على المظهر العام لشكل محدد عندما يتم تغيير على الصورة الاساسية بشكل غير مرغوب به .

ثالثاً- التجميل (Beautification)

لغة :

جمال, جميل (مصدر. جَمُلَ , جَمِلَ) " جمالها فاتن ": حسنها بهاؤها . "جمال " اسم علم للذكور (Al-Bustani, 2009, p. 210) .

. ويعد الجمال " مصدر الجميل , والفعل (جَمُلَ) الجمال الحسن , يكون في الفعل والخلق , قال ابن الأثير : الجمال يقع في الصور والمعاني (Ibn Manzur, n.d., p. 685) .

إصطلاحاً :

. الجمال هو " وصف وتعليل الاشكال والظواهر الفنية والخبرات الجمالية عن طريق الاستعانة ببعض العلوم مثل علم النفس والفلسفة " (Al-Baalbaki, 2011, p. 34)

إجرائياً :

. التجميل : هو القدرة على ابداع او تجسيد الموضوعات البشرية بطريقة جمالية مثيرة للإعجاب فيمكن للفنان تجميل الافكار والمواقف الانسانية من خلال استخدام الرموز والالوان والتأثيرات البصرية المبتكرة , او توظيف العناصر الفنية بشكل يعبر عن جمالية المعنى والمضمون الفني .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول : مفهوم الشكل

ان الشكل الفني ظهر في بداياته الاولى مع ظهور منجزات الانسان القديمة من خلال الرسوم التي وجدت على الجدران والتي حملت اشكالاً ذات مغزى واقعي شكلها الانسان القديم فما من نشاط فني تشكيلي يخلو من الشكل الذي يحمل دلالاته الفنية المبتغاة منه , فاقدم الانجازات الفنية التشكيلية للإنسان التي تعود الى (٧٠٠٠) سنة ق.م رسوم الكهف والتماثيل الحجرية والطينية تنوعت بإشكالها البشرية والحيوانية , اذ ان لم تأتي هذه الاعمال بأشكال فنية عبثية في دلالاتها وغاياتها وانما جاءت بأشكال تحمل رموز ودلالات تترجم المفاهيم والمعتقدات البشرية (Zaidan, 2004, p. 13) .فيعد الشكل من الموضوعات التي يراها الفنان بصورة عامة الحدود الأساسية لتفسير المعنى المطلوب خلال عمله الفني، ولا يمكن ان ينفصل الشكل عن المعنى في جميع الحالات او الأساليب التي يعتمدها الفنان كما يعد الشكل المظهر الخارجي للمضمون مرتبطاً برؤية الفنان, وأحياناً يخلط بين الشكل والهيئة، اذ تمثل الهيئة المظهر الخارجي للمادة او الجسم من دون أخذ التفاصيل التي يحتويها ولكن اذا دقت في التفاصيل فتكون تلك الحالة ازدواجية بين الهيئة والشكل, اذا يمثل الشكل الصياغة الأساسية للجسم او المادة بينما تمثل الهيئة المفهوم العام للشكل او هي التي تتكون من مجموعة أشكال تختلف في المظهر الخارجي للمادة والجسم, ويميز فرج عبو بين مفهومي الشكل والهيئة فيقول " ان الهيئة هي المظهر الخارجي للمادة او الجسم من دون أخذ التفاصيل التي يحتويها، ولكن اذا دققنا في التفاصيل فتكون في تلك الحالة ازدواجية بين الهيئة والشكل، ولهذا فالشكل هو الصياغة الأساسية للجسم او للمادة بينما الهيئة هي المفهوم العام للشكل "(Abbo, 1982, p. 202) فلكل عمل فني شكل ومحتوى، والشكل يكون خاضعاً للعلاقات التي ترتبط بالتكوينات، اذ يدرك من خلالها , و اما المحتوى والمعنى فيتم استيعابه من خلال تنظيمات الشكل نفسها وان أي عمل فني لا يمكن فصل شكله عن معناه او بالعكس في جميع الحالات او الاساليب التي يعتمدها الفنان، فالشكل هو أول عناصر بناء العمل الفني الأساسية وأكثرها أهمية ومنه تبدأ العلاقات بالعمل وفيه تكون بداية التعبير لما سيكون لأنه عنصر تعبيري وعنصر تنفيذي في الوقت نفسه لما يحمله من دلالات يمكن مطابقتها مع خزين الذاكرة الصوري او الاقتراب من تعبيراتها لما ينجزه في عمليات انشاء وحدة العمل الفني . فالشكل يمثل كل العناصر المرئية التي تكون متحدة ضمن سياق يُمكن المشاهد من ادراك العمل الفني وفهمه وكذلك يشير الشكل الى العناصر المرئية التي تستدعي اشكالاً ابداعية يكونها الخيال , كما يمثل تركيب لكل السمات المرئية ويحصل من خلال التركيب والاسلوب بأبداع نظام التكوين

الذي يميز الشكل وعن طريقه يتم ادراك العمل الفني , وتتضمن العناصر الشكلية سمات اساسية الخط والكتلة والابعاد والوسائط والهيئة و الفضاء والملمس وتحتوي على مبادئ التصميم المتمثلة بالتوازن والتضاد والهيئة والانسجام والايقاع و التشابه والوحدة والتنوع , وتتخذ كل الاشياء في الوجود شكلاً معيناً و لا فرق بين الرسم او النحت ويمكن تصنيف الاشكال الى اشكال هندسية واشكال طبيعية والاشكال الفنية الابداعية بدلالاته وتكويناته (Ayed, 2008, p. 149) . حيث ان العمل الفني لا يصبح ذا مظهر حسي يقبل الادراك إلا اذا استحال الى شكل ولا بد لذلك الشكل ان يتخذ طابع الكل المتسق مع نفسه القابل للإدراك كموجود له وحدته العضوية وكيانه المتفرد القابل للوجود كقيمة في ذاتها وليس باعتباره وسيطا يذكرنا بشيء آخر , واذا كان الشكل الجيد في الفن هو ككيان معبر في ذاته فذلك لأنه يحمل رموزاً ذات معاني وليس مجرد اشارات لأشياء واحداث وانفعالات لدى الفنان , ومعنى هذا ان التعبير في اشكال ليس مجرد استجابة لموقف او انفعال او حتى حادثه واقعية , بل هو بالضرورة لغة رمزية تمتد بمعرفتنا الى ما وراء الخبرة الواقعية أو دائرة التجربة الذاتية , لغة رمزية مركبة متعددة الخيوط محكمة في نسيجها يتشابك في تركيبها الانفعال والتصور والادراك وبراعة التنفيذ التقني في آن واحد , وتلك اللغة تتشكل في هيئة شكل العمل الفني وذلك الشكل القائم على اشكال اولية هي العناصر التي يستلهمها الفنان في البداية ليحولها بعد إمرارها على ما يبدو كالمعمل الداخلي الى مفردات خاصة مرتبطة اشد الارتباط بقدر التوازن الذي يحققه الفنان بين الوعي العقلي والشعور الباطني والخبرة الجمالية وخصوصية التقنية الادائية (Basyouni, 1995, p. 11) .ومما سبق يرى الباحثان ان الشكل هو احدى الادوات التي يعبر بها الفنان عن مكنوناته ومشاعره المادية والمحسوسة التي تشير الى صورة مجسدة للتعبير عن أي فكرة او مضمون محدد فكل عمل فني يتضمن شكل مستمد من واقع الحياة والبيئة والمجتمع ويرتبط بإشارة او حركة او رمز محدد ليكون مضمون العمل الفني ,فهو اساس العمل الفني ومظهره الخارجي فيعتبر حلقة وصل لنقل الافكار والتعابير والدلالات التي نرغب بإيصالها الى المتلقي .

المبحث الثاني: التشويه والتجميل وفلسفتهما

يتمتع الفن بقابلية كبيرة على التأثير في حواس الانسان وافكاره وهو قادر على اطلاق مشاعرنا وتحريك مخيلاتنا وتأملاتنا, فالفن لا يعرف حدود أو حواجز تمنع الناس من تذوق نتاجات الفنان وابداعاته من مختلف العصور والثقافات والاساليب فهو اداة للتفاهم العالمي ولغة انسانية مشتركة, كذلك فان وظيفة الفن العالمية هي دخال المتعة والاحساس بالجمال والتذوق الفني الى الحياة التي تحمل سمات الخلود عبر الزمن, لان العمل الفني ليس مجرد شيء مادي ملموس بل حقيقة حية تنمو وتتطور وترتقي فتزداد ثراء على مر الاجيال فهو بحاجة الى الحس الانساني والذائقة التي تضفي عليه ما لا حصر له من التأويلات الامر الذي يدعم استمرار وجوده فالمتلقي يضفي على الموضوعات والاساليب والتكوينات الفنية معاني وصفات تؤمن للعمل الفني نجاحه واستمراره (Shaukat, 2010, p. 13) .ولتحديد التشويه والتجميل في العمل الفني عاملين اساسيين هما الاسلوب او الاتجاه الفني والمتلقي فمن المؤكد ستكون عمليات الاداء لكل من المنتج الفني وخوض التجربة من قبل المتلقي على وفق ذائقه جمالية معينه او ضمن فكرة جمالية محدده هي ما تحدد جمالية المنتج او تشويهه وهنا سيكون العمل الفني ومتلقيه مختلف من فنان الى اخر وبين متلقي واخر تبعا للفكر الذي ينتمي اليه هذا المتلقي والفكر المنتمي اليه الفنان , فيرجع الى طبيعة الانتماء وطرائق التحليل المنتمية اليه وفعل الفكر المنتمي اليه (Al-Obaidi, n.d., p. 176) , فيختلف الجمال من عصر الى اخر ومن منطقة الى اخرى وفق مفاهيم الجمال المختلفة واتجاهات واراء الفلاسفة والمفكرين الذي بذلوا جهداً في تفسير هذا المفهوم فكان هدفهم هو احداث التغير في الرؤية للقيم الجمالية للإعمال والموضوعات المراد الحكم عليها جمالياً لذا علينا ان نتعرف على قيم الجمال العليا ونضعها في متناول المتلقي ويتم ذلك عن طريق ادخالها في حياتنا والاحساس بها والسعي لها فضلاً عن عدها وسيلة لتنمية الذوق الذي يمنح الحياة معنى وقيمة وعلية تبرز الحاجة الملحة الى القيم الجمالية والفنية (Al-Taie, 2014, p. 14) . فالجمال عند سقراط الذي عايش اشهر فناني وشعراء عصره تيقنّ بان الشعراء لا يعقلون ما يقولون والنحاتون والرسامون مظهرين لا جمالاً باطنياً في اعمالهم ولا تعبير عن الخير ولا دعوة للفضيلة فلم تعجبه الغاية الذاتية للفن بل اسسّ لنظرية جديدة في الفن (جميلاً او صناعياً) ليكون عنده الجمال هو الجمال الهادف ، الباطن ، فالجميل هو ما يحقّق النفع والفائدة والغاية الاخلاقية العليا ، فلا جمال الا بغاية ولذلك لا يقتصر الجمال على الانسان بل يشمل جميع آثار الفن و الطبيعة بمخلوقاتها وجمادها فالفن خلق ايجابي لموجودات الطبيعة والتي جمالها انها صُنعت على النحو الذي تحقق به غرض وجودها وان العين الجاحظة للضفدع اجمل من غيرها لانها ترى في كل الاتجاهات وان (انف سقراط الافطس ذو المنخرين الواسعين اجمل من الانف(الروماني) لان الافطس يؤدي وظائف الشم التي من اجلها خلق بصورة افضل) (Matar, 1974, p. 27) وكثيرا ما انتقد المثالين والرسامين على انهم يكتفون بتحقيق الجمال الظاهري ولايتعمقون في التعبير عن الجمال الباطني وتوضيح معالم الخير فلا

خير في جمال لا يقود الى الخير والفضيلة.جاء أفلاطون بعد سقراط ليقدم تصورا فلسفيا عقلانيا مجردا ولكنه تصور مثالي لأنه أعطى الأولوية للفكر والعقل والمثال بينما المحسوس لا وجود له في فلسفته المفارقة لكل ما هو نسبي وغير حقيقي ولأفلاطون نسق فلسفي متكامل يضم تصورات متماسكة حول الوجود والمعرفة والقيم وقد قسم أفلاطون العالم الأنطولوجي إلى قسمين: العالم المثالي والعالم المادي، فالعالم المادي هو عالم متغير ونسبي ومحسوس وقد استشهد أفلاطون بأسطورة الكهف ليبين بأن العالم الذي يعيش فيه الإنسان هو عالم غير حقيقي، وأن العالم الحقيقي هو عالم المثل الذي يوجد فوقه الخير الأسمى والذي يمكن إدراكه عن طريق التأمل العقلي والفلسفة، فالطاولة التي نعرفها في عالمنا المحسوس غير حقيقية، أما الطاولة الحقيقية فتوجد في العالم المثالي و توجد المعرفة الحقيقية في عالم المثل الذي يحتوي على حقائق مطلقة ويقينية وكلية، أما معرفة العالم المادي فهي نسبية تقريبية وجزئية وسطحية ، كما تدرك المعرفة في عالم المثل عن طريق الفلسفة العقلاني، ومن هنا، فالمعرفة حسب أفلاطون تذكر والجهل نسيان ويعني هذا أننا كلما ابتعدنا عن العالم المثالي إلا وأصابنا الجهل، لذا فالمعرفة الحقيقية أساسها إدراك عالم المثل وتمثل مبادئه المطلقة الكونية التي تتعالى عن الزمان والمكان ومن ثم، فأصل المعرفة هو العقل وليس التجربة أو الواقع المادي الحسي الذي يحاكي عالم المثال محاكاة مشوهة(Plato, n.d., p. 34) .والجمال عند هيغل هو الجمال الصادر عن تجلي الفكرة بطريقة حسية وهو في النتيجة الحتمية جمال معبر عن الروح المطلقة , بهذا اكد على ان الجمال الفني ارقى من الجمال الطبيعي لانه من ابداع الروح المطلق , وفكرة الجمال موجودة في راس الانسان بفعل ادراكنا نحن للجمال لهذا يختلف الجمال من انسان لأخر بسبب اختلاف مستوى الوعي , أي بمستوى وعي وفهم العلاقات الديالكتيكية للقضية الجمالية فكلما زادت زاد الاحساس بالجمال , اذاً فالجمال الفني ارقى من الجمال الطبيعي لانه قد دخل فيه العقل (فرسم النخلة اجمل من شكل النخلة نفسها) لتدخل الوعي في الرسم (Haidar, 2001, p. 70) رأى ان مضمون الفن هو الفكرة ، اما شكله فهو التجسيد الحسي الصوري .

المبحث الثالث: التحول الفكري بين التعبيرية والسريالية

التعبيرية Expressionism

فهي ثورة فنية غايتها اطلاق حرية التعبير الفني باختيار الاشكال الملائمة كوسيلة لهذا التعبير بالارتكاز على الحقيقة والموضوع فكان الجانب الاجتماعي والانساني والمسائل الاخلاقية والدينية مصدر الهام الفنان ووسيلة لتصوير الافكار التي تناقض الواقع السائد وذلك عن طريق سيطرة المخيلة بتكثيف الالوان وتشويه الاشكال واصطناع الخطوط القوية والمغايرات المثيرة حيث ان اكثر مذهب فني متأثر بالذاتية المفرطة هو الذي يعبر فيه الفنان عن احاسيسه الداخلية باستثمار اللون والشكل اذ تحول الفن من القصدية لرسم الشيء الجميل الى حالة التعبير عن العواطف بشكل او صياغة لاتشترط تحقيق الجمال الفكري المطلق الذي احتفت به متاحف الفن الكلاسيكي , ولا قيمة للتقاليد والاخلاق في نظر الفنان التعبيري لان همه ان يعبر تعبيراً صادقاً وجميلاً عن الواقع (Read, 1986, p. 16) .ومن هنا شددت التعبيرية على اسهامات المتخاطبين مترابطة بعضها ومحكومة بما يعرف بأصول التعاون الذي يقتضي ان كلاً من الفنان والمتلقي يسعيان الى بلوغ تخاطب ناجح فكان الاهتمام بالحالات والاوضاع النفسية والسياق العاطفي هو جل ما ركزت علية نتاجات التعبيرين الذين انغمروا في وصف وتصوير عوالم عصية على الادراك وذلك باستخدام تقنيات ورموز جديدة والوان متنافرة واشكال يجري تشويهها عن عمد بصورة باعثة الى السخرية فهم يسعون الى تحوير الاشياء والموجودات لغرض التعبير الصادق عن الانفعالات والاحاسيس دون التقيد بأي شيء آخر ولذلك يحفل فنهم بالمبالغات في طرق التعبير فقد كان هم فنانهم في جعل الاشكال ينصب حامله لمضامينهم الباطنية لأنها لا تعير اهتماماً للعلاقات الحسية والمادية كالتشريح والنسب وعلاقتها بالزمان والمكان فهي تجرد بما يتناسب مع التعبير والانفعال (Al-Asam, n.d., p. 73) . فالجميل بالنسبة للفنان التعبيري قد اصبح المعادل الوجداني للروح الداخلية ، وهو المعادل الشكلي للذات في تجاوزها الصدق الحسي لتجد التجريد والتبسيط صورة مصعدة للمعنى، وبالتالي لم يعد الشكل لكي يبدو جميلاً ان يضم حشداً من التفاصيل الدقيقة التي تعرف مباشرةً فلا يثير المتلقي لسهولة ادراكه بل اصبحت صورة مركزة لا تستنفذها النظرة البسيطة الممثلة للواقع، فأصبح مثاراً للدهشة والتساؤلات، وبالتالي اصبح الشكل يقدم بلغة غير مباشرة مما يحفز شخصية المتلقي بما قل ودل , لذا اعترض التعبيريون على النزعة الشكلية والجمالية ، ورفضوا جمود الطبيعيين وضيق افقهم ،كما ابتعدوا عن حساسية الرمزيين واهتمامهم بالفن المحض وتعاليهم عن الواقع ، بل ارادت ان تلمس من الانسان الروح والحس والتغلغل بالأعماق الدفينة للإنسان بكل ما تختلج به من اسرار واحاسيس وآلام ، كما وقفوا ضد النظام الكلاسيكي الصارم وكذلك ضد قيم المجتمع الزائفة الخداعة (Makkawi, 1971, p. 18) .ومع ان الفنانين من امثال (جورج

غروس) و(اوتو ديكس) في المانيا اللذين بحثا عن واقعية قاسية وجديدة إلاّ أنهم احتفظوا بالكثير من التشويهات والمبالغة اللتين كانتا من الوسائل الرئيسة لدى التعبيرية في مراحلها المبكرة(Osborn , p.397)

(جورج غروس) * (١٨٩٣- ١٩٥٩)

اشتهر بفنه الساخر ووقاحته الفاضحة في تعريته للنفوس المريضة والشاذة تكشف عن الانحلال الاخلاقي الذي " اصاب الوسط الالماني قبل وبعد الحرب في صورة هزلية قاسية تتناول رجال الاعمال الفاسدين ، والضباط المتعجرفين، والبغايا، والشحاذين وضحايا الحرب البؤساء وبالتأكيد على صفات شخوصه الفظيعة ومسخها بوجوه الحيوانات المتوحشة لم يدع للناظر مجالاً للتفريق بين المجرم والبريء ومثل هذه الاعمال التي نشرها في مجلات شيوعية اكسبته سمعة عالية باعتباره ابرز فناني اليسار (Ohara, 1989, p. 53) . بعدعودته من جبهات القتال التي مضى فيها سنة خلال الحرب العالمية الاولى ما كان في مقدرة الفنان الشاب آنذاك ان يرى المدينة أي مدينة إلا عبارة عن صورة من الجحيم زحام الشوارع والكآبة المسيطرة على اهلها والموت المرافق في كل مكان وسهولة انتشار الاوبئة فيها كلها امور اعادته الى عصور ماضيه والى لوحات لرسامين من تلك العصر(هيرونيموس بوش وبروغل الأكبر) عرفوا كيف يحولون الزحام الى جحيم والناس الى اشكال حيوانية تأكل بعضها البعض, من هنا رسم لوحات واستكشافات متعددة عبر فيها عن علاقة الفن بالسياسة وكل مرة يجري فيها الحديث عن رد فعل الفن التشكيلي ازاء الاحداث الكبرى وعن العلاقة عن الفن التشكيلي وفن الكاريكاتور لان جورج غروس كان بارزاً في هذه المجالات الثلاثة اكثر مما كان بارزاً في فن انتاج اللوحة وفي الحضور في المعارض والتيارات الفنية (Al-Ariss, 2020) .فقد عبر غروس عن مظاهر الرذيلة التي تفشت في المجتمع الالماني قبل تسلم النازية السلطة وفضائح الحرب فاخذ يندد بالانهيار الخلقي في المانيا في صورة بالغة التعبير فجعلت منه اشهر رسام كاريكاتوري في العالم فقد تميزت رسومه اللاذعة بالشنيعة احياناً التي يحمل فيها حمله عاتيه على الروح العسكرية والهيئات الرسمية وجشع المنتفعين المستغلين في اعقاب الحرب وانهيار القيم المعنوية والانسانية جميعاً , وقبيل استيلاء (هتلر) على الحكم، رحل (غروس) إلى نيويورك، فتغير اسلوبه تغيراً جوهرياً، متحولاً من العنف والتهكم الجارح إلى الهدوء والسكينة, فانتج سلسلة من الاعمال الخاصة بالمدينة، في محاولاته اكتساب مزيد من الخبرة الفنية، فابتعد بذلك عن الرسم الساخر وكرس جهوده للمشاهد المعبرة المحايدة، كالحياة الساكنة، والنساء، والصور الشخصية، ومنها رسم (غروس) "المحادثة" ففي عام (١٩٢٨) ضمن مجموعة من الصور المائية والرسوم التخطيطي نشرها بعنوان "الحب فوق كل شيء وقصد منها توضيح العلاقات القائمة بين افراد الطبقة الوسطى، وتعد هذه الاعمال اقل قسوة من رسومه التي اعقبت الحرب لكنها ليست اقل تعبيرية وانتقادية للطبيعة الفاسدة في العلاقات الإنسانية (Newmeyer, 1973, p. 180)

السريالية (Surrealism):

تقدر السريالية بأهمية محورية في مسار الحداثة التشكيلية لنشوئها في مرحلة حساسة في أوروبا ولأنها عملت كثيرا لتأسيس مشروع فني وفكري كان له امتداد وتأثير في الفن الحديث , وقد قاد هذا الاتجاه (اندريه بروتون) * الذي نظر للفن السريالي وأسس له من خلال بيانات السريالية والدراسات الفكرية التي قدمها وحظيت بأهمية عالية ورغم ان السريالية مشوبة برد الفعل والعبث احياناً إلا أنها أسست لاتجاه جاد للفن وقد كانت السريالية مع بروتون وغيره ملاصقة للتجربة الانسانية في معناها الانساني , أكد بروتون على الحب والامل والثورة والانصات للصوت الانساني الداخلي في مبتغاه نحو الحرية التي هي عند بروتون لون الانسان (Ismail, 2021, p. 83) .عبارة عن حرب ضد القوانين والاتفاقات التي كانت تخنق فكر الإنسان ولكي يتمكن هؤلاء من التحرر التام ، كان عليهم أن يتخلوا مرة أخرى عن الواقع وان يتخلصوا من رقابة العقل، ومن جميع الأوامر الأخلاقية والدينية والجمالية ، وان يلجئوا إلى غموض الخيال وسحر الحلم البعيد فبالخيال تحقق عالما موضوعيا يخيم فيه منطق العبث الذي اعتمد عليه بودلير ووراء الحلم تختفي حلول جميع المشاكل ، وعلى عكس الدادائية

---

* جورج غروس : ولد في برلين عام ١٨٩٣ ودرس في اكاديمية دريسدن في الفترة ١٩٠٩ الى ١٩١٢ عاش منذ الحرب في برلين , قام برسم رسومات عادة لمواضيع بروليتارية للدوريات الالمانية والرسوم التوضيحية وتطورت موهبته في الكاريكاتير , سممت الحرب روحه كما سممت روح العديد من الفنانين الالمان حتى اصبح خلال فترة الثورة واعادة الاعمار اكثر الرسامين رعباً على المجتمع البرجوازي . للمزيد ينظر / German painting and sculpture museum of modern art , march 13–april ,26– 1931,new york,p.23.

* اندريه بريتون (١٨٩٦–١٩٦٦) شاعر وكاتب فرنسي مؤسس الحركة السريالية الذي رفع شعار العمل الارادي النفسي وتدوين الفكر في غياب كل انواع السيطرة التي يمارسها العقل بمعزل عن كل الاعتبارات العقلية والجمالية .

التي نشأت على الفوضى ، فان السريالية سعت عن طريق العمل المشترك المنسق إلى تحقيق ثورة مستمرة متأججة (عفيف بهنسي , ص ٣١٢) تعني التلقائية الخالصة وتحرر الفكر من العقل بعيداً عن الانشغال الجمالي أو الخلقي، وقد اعتمدت على وجهة النظر التي تقول: (الفكرة أسمى من المادة) وهي تستند الى المخيلة، لتعمل وفقاً لاعتماد الواقعي والخيالي أي إنها تعمل وفق منطق الهلوسة فهي حركة هدامة للعقل بفلسفتها فوق الواقعية، والتي تحتوي (الصدمة، والوهم، والغرابة، والحلم)، بإعتبارها سبلاً جمالية، فالسريالية قائمة على جمع المتناقضات التي سماها (بروتون) النقطة العليا حسب قوله "كل شيء يدفع الى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها تناقض بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لايمكن، الأعلى والأسفل، ومن العبث البحث عن محرك آخر للفاعلية السريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة " (Ounis, 1995, p. 48) . فجاء بيان السيريالية عام ١٩٢٤ ان الواقع قبيح وان الجمال لا يوجد الا في ماهو غير واقعي والانسان هو الذي ادخل الجمال في العالم ولإنتاج الجميل ينبغي الابتعاد ما امكنه عن الواقع ان اعمال السرياليين هي بشكل خاص اعترافات مهووسين ومتشككين (Breton, 1978, p. 87).. يرى الباحثان مما سبق ان السريالية تحاول ان تكشف العقل الباطن بمنهجية وتسليط الضوء على اعماق الانسان الخفي حيث ان هدفها التركيز على الايحاءات النفسية اكثر من الاهتمام بخلق اعمال فنية والتحليق الى عوالم الروح الداخلية و تعبر عن ارادة الفنان المكبوتة والتي تسعى الها بوسائل استظهار الحقائق الدفينة لمعرفة جوهر الارادة الذاتية من خلال تحريرها عن طريق اللاشعور للوصول الى صفاء كامل عن طريق تداعي الحر لمكنونات الذات الداخلية .

الفنان سلفادور دالي* (١٩٠٤-١٩٨٩)

جسد الفنان في اعماله كل ما ينقلنا الى العالم الآخر حيث فقد الثقة بالواقع اليومي بتقليد أعمال الحلم لقلب جميع قوانين الطبيعة كما تجنب في لوحاته وضع الاشياء المتقاربة بل سعى الى ايجاد تلاقيات صادقة هذيانية , وهذا النوع من الهوس في تفسير الظواهر هو الذي اتخذه دالي بعد ان اضافة اليه جرعة من النقد لأسلوب الحكم في التعبير الفني لذلك ظهرت اعماله الفنية تزخر بمخلوقات عفنة واشياء فقد شكلها فيها عوالم لا يمكن ادراكها حسياً الا في الاحلام جامعاً بين الغرابة واللامألوف بتقنية عالية يمثل تجسيد مروع للحرب الاهلية فالرجل تتمزق شفاه وتعصران كل منها الاخرى ويعمل الافق المنخفض على جعل الرهبة وشدة البشاعة والتشويهات على المدى الواسع للإشكال البشرية من خلال استحضار مفردات واقعية او معقولة وتركيب العلاقة بينهما لذلك تميزت اعماله بصبغة دراماتيكية ضمن دائرة اللامعقول فمفردات الانجاز لدية محسوسة ومدركة ركبت بفعل رفض علاقتها وسياقاتها الى علاقات وسياقات جديدة (Nasser, 2019, p. 74). لم يكن سلفادور دالي يرى ان هناك شروط معينة وموضوعات محددة توضع على اساسها اللوحة لتبدو جميلة وهو يقول كل طموحي على مستوى الصور يقوم على تجسيد اللامعقول المحسوس بدقة تذهب الى حد الهوس وهي صورة غير معروفة وغير قابلة للتحليل فهو يعتمد جمال الاشياء من خلال الصور المتولدة بوصفها صوراً جميلة لابوصفها نماذج محددة للجمال فهو ليس لديه مثل اعلى للجمال الا في الصورة التي تأتيه من دون ان يعلمها في اثناء خياله الحر وأحلامه حيث يلجأ الى خلق الاوضاع غير المنطقية وعن طريق اللاوعي يصل الى اوضاع جديدة تكون بديلاً عن الواقع وهذا ساعد الفنان على تخطي المواضيع التقليدية بمواضيع باطنية بعيداً عن اوامر العقل حيث اتخذ حرية التصرف الذاتي في تقدير نسب الجمال ويرى دالي ان الذهن يجعله موهوباً وعبقرياً لان فيه قوة تجعله يتمتع ببديهية ونفوذ خارق على رؤية تتجاوز الواقع (Abdul-Nabi, 2014, p. 77) .عمل دالي على تحرير المخيلة من روابط العقل والاصطلاح ، او تلك التي يقدمها العالم المرئي من التاريخ والاسطورة والدين ، بل عمد على الاستنباط الشكلي واستخدام تقنية خاصة بهيكلية قائمة على الايهامات التي تنبثق لاعن الادراك البصري بل عن سمات التخيل اللاواعي وهو ما يسميه بريتون وحدة الايقاع الناتج عن وجود صلة بين المصادفة والآلية التي طالبت بها السريالية فقد اغنى دالي اعماله عنصر المصادفة فأعطاها معنى جديداً مستخدما به حالات النشوة والاحلام المجموعة والتمثيلات الخادعة ومجاورة العناصر المتنافرة غير المألوفة و استناداً الى هذا اغنى دالي فنه برموز تتصاعد وراء تمظهرات الاشياء عبر صور اقرب منها الى الصور الذهنية ذات التجريدات البصرية دون تفاصيل رموز تطفح بالفنتازيا و اشكال الرعب و

* سلفادور دالي : رسام اسباني متعدد الصفات ولد في مدينة (فيكارا) ، درس الفن في كلية الفنون الجميلة في مدريد ، تأثر بعدة مدارس فنية منها الاكاديمية والواقعية الهولندية والاسبانية المستقبلية والتكعيبية التي تأثرت بالواقعية ، طبق (دالي) عبقريته على الدعاية لكي يخلق ويحافظ على اسطورته الشخصية ومن خلال الابتكارات واتصالاته بالمجتمع الراقي وتفاهمه مع الشخصيات القوية في الدين والساسة جعل الناس تؤمن به كالمثل الحقيقي للفن السريالي.

هيئات الموت وعنفوان سلطة وحدس النبوءات و الخيالات إذ يقود التأويل ازدواجات من التأويلات من خلال تفعيل آليات القوى اللاشعورية الى جانب الارادي و الشعوري (Al-Khamisi, 2008, p. 74)

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١- الشكل هو الركيزة الاساسية في بناء العمل الفني حيث تنطلق منه العلاقات والدلالات والتعبيرات التي يسعى الفنان لتحقيقها , كما يعد وسيطاً بين الواقع والحلم وبين ماهو متصور وما هو ملموس , أي من خلال الشكل تنتقل الصور الطيفية في داخل عقل الفنان .

٢- يتكون الشكل البشري من عدد من العلاقات التي لها القدرة على التعبير حيث يعد الشكل وعاءً لنقل الافكار , وكلما زادت قدرة الشكل على التعبير زاد تأثيره الجمالي والتعبيري .

٣- الفن ينبعث من تفاعل معمّق بين الإنسان وبيئته، فهو يؤثر عليها ويتأثر بها بشكل متبادل وكما تختلف البيئات والثقافات من مجتمع لآخر، فإن مفهوم الجمال يتباين أيضًا فما يظهر جميلًا لشعب معين قد يبدو غريبًا أو مشوهًا في عيون آخرين.

٤- ان الجمال في سياق التعبيرية أصبح يعكس الروح الداخلية بشكل وجداني، حيث يمثل الشكل المعادل الشكلي للذات. ومن هنا، لم يعد الجمال يكمن فقط في التفاصيل الدقيقة بل أصبح مصدرًا للدهشة والتساؤلات، مع تشكيل معنى أعمق وأشمل.

٥- ان الفنان السريالي سعى لتجسيد الجمال عبر أشكاله غير الواعية، ومن خلال انغماسه في عوالم الأحلام التي تُعتبر كنزًا للفنان ومستودعًا للرغبات المكبوتة في اللاوعي. إذ يكتسب الشكل جماليتهُ من خلال الرموز التي تحمل معانٍ متعددة من الأشكال الخيالية.

الدراسات السابقة :

بعد إطلاع الباحثان على عدد من المصادر، والدراسات ذات الصلة تبين له عدم وجود دراسة سابقة تناولت موضوعة البحث.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

بعد الاطلاع على لوحات الفنانين المنجزة ضمن الحدود الزمنية للبحث الحالي , فقد تم تحديد مجتمع البحث الحالي بـ(٢٠) لوحة فنية ، استطاع الباحث احصائها والحصول عليها من المصادر المختلفة الخاصة بالفن تضم (كتب , دوريات , المواقع الالكترونية) .

عينة البحث

قام الباحث باختيار عينة البحث الحالي البالغ عددها (٣)[*] عينات لكل فنان بشكل قصدي , و تمّ انتقاء عينات البحث وفقاً للمسوغات الاتية :

١_ تتضمن عينة البحث جدل الشكل البشري مما تتيح للباحث تحقيق هدف الدراسة الحالية .

٢_ عرض المجتمع على مجموعة من الخبراء ذوي الاختصاص[**] والخبرة والاخذ بآرائهم .

أداة البحث :-

اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري التي توصل اليها الباحث لتحقيق هدف الرسالة .

منهج البحث :-

---

[*]موزعة كل (٣) لوحات فنية لفنان محدد. ملحق رقم (١)

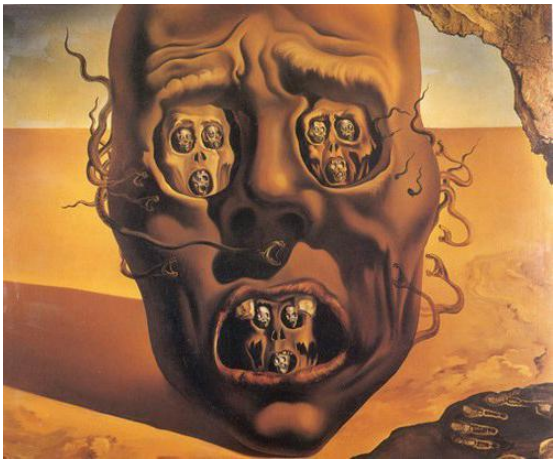
[**] الخبراء

١- أ.د. تحرير علي حسين .
٢- أ.م.د. بان محمد علي .
٣- أ.م.د. الاء علي احمد .

اعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحليل عينات البحث الحالي .

تحليل العينات :

عينة رقم (١)

	
شكل (١) الفنان : سلفادور دالي اسم العمل : منظر حرب تاريخ العمل : ١٩٤٠ قياس العمل : ٦٤,١X٧٩	شكل (٢) الفنان : جورج غروس اسم العمل : اعمدة المجتمع تاريخ العمل : ١٩٢٦ قياس العمل : ٣٣,٨X٢٩,١

شكل (١)

يجسد الفنان سلفادور دالي وجهاً حزيناً يطفو فوق الصحراء وتظهر عليه ملامح الحزن والبؤس والرعب , رأسًا بلا جسد يطفو في أرض قاحلة يرمز المشهد إلى الدمار والشعور الجماعي بالوحدة أثناء الحرب التي افسدت البلد فالرأس فاسد والعينان أكلهما الزمن تعبيرات الوجه مؤثرة للغاية يتنفس اليأس والخوف والرعب يوجد داخل الفم ومحجر العين في الرأس المزيد من الرؤوس بنفس تعبيرات الوجه وأيضًا مع المزيد من الرؤوس في محجر العين والفم كما جسد حول الجمجمة ثعابين عدوانية تحاول عضه وإيذائه وهذا يرمز إلى الهجمات المستمرة التي يعاني منها الناس خلال فترة الحرب .وتمثل تلك التعابير والاشكال والتشويهات الجوانب النفسية المعقدة للحرب والصراعات البشرية , كون الفنان قدر رسمها فترة الحرب العالمية الثانية وان تلك الفترة كانت مشهورة بالتوترات السياسية والعسكرية وان تلك الظروف تؤثر بشكل كبير على الفنانين وابداعاتهم , كما رسم الفنان الوجه البشري بالون البني الداكن تعبيراً منه عن ملامح الرعب والخوف , فهو يجسد تعبيراً فنياً عن الفوضى والتشويه والمعاناة التي تسببها الصراعات والحروب على النفس البشرية وهو مركز اهتمام دالي وتصوراته , كون الشكل البشري يعكس الدلالات والمضامين النفسية وبالتالي فهي تشير الى شكل معين ومضمون محدد محاولاً لاستدعاء عالم اللاوعي من خلال اشكال بشرية لاواقعية ومن خلال تلاعب الفنان بتفاصيل الوجه البشري وانتج تحولات وتجاذبات مذهلة وغير متوقعة , فهي تحتوي على عنصر المفاجأة نظرًا لكونه يشبه وجهًا بشريًا، إلا أنه تم تحريف وتعديل ملامح الوجه لتصوير وجوه بشرية مصغرة بنفس التعديلات التي تنشئ الصورة الرئيسية كما يمكن وصف التجاور غير المتوقع أو إظهاره باستخدام نفس الميزات والتعديلات. وكذلك الوجه الذي يظهر على شكل شجرة شكل (٢).جسد الفنان في هذه اللوحة أربع شخصيات رئيسية في المقدمة العجوز الأرستقراطي الذي يشرب النبيذ ورأسه ممتلئ بمهرجان الحرب مع ندبة بارزة على خده الأيسر وصليب معقوف على ربطة عنقه يحمل في إحدى يديه كأسًا من البيرة وفي اليد الأخرى ورقًا معدنيًا نظارته الأحادية غير شفافة ويواجه صعوبة في الرؤية جمجمته مفتوحة ويخرج منها حصان حرب على يسار الصورة يقف الصحفي ألفريد هوجنبرج وعلى رأسه وعاء يرمز إلى افتقاره إلى الذكاء، وهو يمسك الصحف بيد واحدة وسعف نخيل ملطخ بالدماء باليد الأخرى على الجانب الأيمن لدينا ديمقراطي اشتراكي، ربما صورة كاريكاتورية لفريدريش إيبرت، الرئيس الألماني، يحمل علمًا ومنشورًا اشتراكيًا يقول "يجب أن تنجح الاشتراكية"، ورأسه مفتوح ليكشف عن كومة من الروث المتصاعدة خلف هذه الشخصيات الثلاثة يوجد رجل دين مؤيد للنازية،

منتفخ ويدعو إلى السلام، ويختار تجاهل الأعمال القاتلة للجيش التي تظهر في الخلفية. من خلال النوافذ يمكننا رؤية المدينة مشتعلة بالنيران وفي الخلفية تسود الفوضى دون رادع بالنسبة لجورج جروس جسد السياسيين عديمي العقل من الجيش ورجال الدين والصحافة، الذين يعتقد أنهم جميعًا غير أخلاقيين ويفتقرون إلى النزاهة وكان يحتقرهم كونهم السبب في خراب البلاد . فقد سخر الفنان من المجتمع الفاسد والبرجوازية في المانيا فاستخدمه مهارته كرسام كريكاتير لإنتاج صور حية ومشوهه وكابوسيه لأولئك الذين يسيطرون على المجتمع ولا يتم تصوير الجنرالات ورجال الاعمال ورجال الدين على انهم سادة محترمون او طبقة راقية في الفن الاكاديمي بل صورهم بأشكال شريرة واانانية وغير مبالين واستخدم الهجاء العنيف لتصوير الاشكال البشرية لتحقيق العمق الذاتي الذي يرغب بالتعبير عنه الفنان .

عينة رقم (٢)

شكل (١) الفنان : سلفادور دالي اسم العمل : النوم تاريخ العمل : ١٩٣٧ قياس العمل : ٥١,١X٧٨,١	شكل (٢) الفنان : جورج غروس اسم العمل : مترو بوليس تاريخ العمل : ١٩١٧ قياس العمل : ٤٧,٦X٦٨

شكل (١)

تمثل اللوحة الفنية للفنان سلفادور دالي رأس بشري ضخم في حالة النوم ويظهر الراس متجرداً من الجسد ويستند على مساند متعددة تدعم الوجه من الاسفل وتظهر وكأنها تعلقه وتحمله في الهواء وهذه المساند تمثل العناصر الغريبة والخيالية في الشكل الذي كان دالي يستخدمها لإضفاء السريالية والغموض على اعماله , وان الوجهة مقيد بقيود على العين والفم والانف , كما ان الوجهة يتصل برقبة ممتدة وهو منفصل تماما عن الجسد , فان غياب تناسب الوجه يدل على الطبيعة الحالمة للنائم وهو يترك العالم الواقعي او الافتراضي على اعتبار ان النوم والاحلام والعقل اللاواعي هو غاية الفنان الاساسية بتمثيل الوجهة بطريقة مشوهه وغير واقعية مما يضفي على اللوحة جواً غامضاً , حيث ان الاسلوب الذي امتاز به سلفادور دالي هو امتلاكه مفردات وايحاءات شكلية مزدوجة فيشير العمل الكلي الى شكل بشري معين ومضمون محدد , من خلال استدعاء اللاوعي والاحلام وتمثيلاً للحالة النفسية للشخص اثناء تواجده في عواملة الداخلية , الوجه المعلق يمكن تفسيره كرمز لعمق اللاوعي والتجربة الفريدة للحالم , اما القيود التي وضعت على العينين والفم والانف فهي قيود الواقع التي حاول الفنان ان يتخطاه من خلال انتاج افكار وتجاذبات مذهلة وغير متوقعة , حيث اعتمد الفنان علة قدرته الفنية العالية ومهارته وتنفيذ افكاره الغير واقعية وتداعيات اللاوعي واللامعقول والغير منطقي فقدرته العالية على التشخيص في الشكل البشري والرسم الاكاديمي مكنته من توطين افكار لها اهداف من خلال اللجوء الى استعارات غرائبية وصفها الفنان في سياق افكاره غير واقعية من خلال تجسيد علاقة موضوعية محددة ان طروحات دالي بدت بديلاً عن سلطة العقل والمنطق ولجأ كذلك الى الاسس البنائية للعلاقات الشكلية التي من شأنها تحقق التوازن بين ابعاد اللوحة والوحدة والانسجام مما اتاح له تشكيل نسق من العلاقات الشكلية والرمزية على السطح التصويري التي اجتمعت به عناصر التغريب والخيال واللاوعي . شكل رقم ٢. جسد الفنان جورج جروس هذا العمل بعد انهياره العصبي وإطلاق سراحه من الجيش الألماني، وهو يصور المدينة كمكان جهنمي مثل ساحة المعركة تغمرها ظلال من اللون الأحمر الناري والأزرق الناري والأرجواني الغني، وتنهار

المباني وتتشابك الشوارع بنقل التكوين المائلة بشكل قطري و الاضطرابات الاجتماعية في زمن الحرب تندمج وجهات نظر متعددة لخلق مساحة مربكة وانهيار الفروق بين الداخل والخارج يُظهر جروس في الوقت نفسه اللافتات الخارجية للمقهى وواجهته والجزء الداخلي منه، والذي تم اختصاره إلى كرسي وطاولة مع زجاجات وكأس فارغ , كما يجسد انهيار النظام الأخلاقي في المجتمع الالماني عبر فجور المدينة رجل يرتدي ملابس مناسبة ينظر بفساد إلى الجسد العاري لامرأة مقلوبة كشف جروس عن هذه التركيبات المهدمة من الجنس والعنف والثورة في هذه اللوحة الفنية , تزيد وجهات النظر المتعددة والمتغيرة والألوان المكثفة من مشاعر عدم الاستقرار والخطر، وتوضح إعادة صياغة الأسلوبية للتعبيريين من حيث الأسلوب والموضوع وتجسيد الاشكال البشرية فهو دلاله على تفاعل الفنان مع ما يدور من احداث في المجتمع الالماني , ان طبيعة الرموز والاشارات المحملة في المنجز الفني تكمن في نموذج الاشكال البشرية وحركتهم من خلال الالوان الصاخبة والمظلمة التي تجسد للمتلقي نظرة عن الفوضى والعنف وعدم الاستقرار فقد تفرد الفنان في هذا المنجز بأسلوبه الخاص وتعابيره الذاتية من خلال ترميزه لفكرة الخير والشر واظهار تلك الظواهر بصورة مشوهة كونها لاتمثل المجتمع الالماني قبل الحرب , فخرج الفنان بعملهُ عن المألوف من خلال عنف الاشكال البشرية المشوهة التي تهيمن على اللوحة بهدف ايصال لغة بصرية مفهومة الى المتلقي وافراد المجتمع والعالم الواقعي عن تلك السلوكيات التي اصابت المجتمع .

عينة رقم (٣)

شكل (١) الفنان : سلفادور دالي اسم العمل : صورة بيكاسو تاريخ العمل : ١٩٤٧ قياس العمل : ٥٤,٦X٦٤,١	شكل(٢) الفنان : جورج غروس اسم العمل : المدان تاريخ العمل : ١٩٢٠ قياس العمل : ٤١,٩X٣٠,٥

شكل (١)

صور الفنان سلفادور دالي الفنان بابلو بيكاسو بصورة غرائبية وهو يجسد تجويف كبير في العين وقرون الماعز الكبيرة الذي يخرج من انف الشكل , اما الشعر فقد تم نسجه بجدلية تشبه شكل الثعبان وهذه الثعبان تخترق رأس الشخصية وتخرج من فمه ينتهي رأس الافعى بملعقة منمقة تحمل آلة موسيقية , فتلك العمل الفني اشبه بالدلالة الساخرة المشوهة من خلال تعبيرات الفنان بهذه الصورة عن المسخ والغطرسة , دعت الفنان الى الكشف عن بواطنه الداخلية والخيالية المكبوتة لديه من خلال تجسيد صورة مشوهه للفنان بيكاسو على اثر الخلاف الشخصي الذي كان بينهما بهدف تعدي الواقع والمألوف والكشف عن كل ما هو مثير للاستغراب والاثارة هنا من اجل تحقيق ثيمة ناقدة لتحقيق الوهم في الشكل البشري , فقد حاول الفنان ان يستلهم رموزه ومفرداته الشكلية من احاسيسه المكبوتة من خلال تغيب العقل فهو يسعى الى تحقيق الصدمة والاثارة من خلال تشويه صورة الفنان بيكاسو , بهدف التحرر من القيود التي تفرضها سلطة العقل وشد انتباه المتلقي , لذا عمد الفنان الى ايجاد علاقة نسبية بين اللوحة والشكل الحقيقي للفنان عن طريق الخيال الذي يلعب دوراً كبيراً في صناعة الشفرات والمضامين تعمد الى تحليل المدركات الحسية واعادة تركيبها بصور أيهاميه مما يتطلب على المتلقي التركيز على قراءة محتوى

الشكل والامعان به للتميز بين ماهو تجميل او تشويه , وهنا العمل الفني يحمل مضامين التشوية المتعمد للشكل من خلال استلهام ما يمكن استلهامه من عالم اللاشعور ومن عناصر مكبوتة لأنها تؤمن بوجود عالمين عالم ظاهر وعالم باطن يحركان المقاربات الشكلية والمادية للأشكال السائدة التي وظفها دالي . شكل رقم ٢ . جسد الفنان في لوحته (المدان) رجلاً يبدو على انه صديقه المقرب (جون هاتفلد) الذي خدم معه في الحرب فقد صوره الفنان في داخل زنزانة او مصحة تبدو كأنها فارغة من الاثاث وهو يرتدي ملابس ذات لون سمائي والشخصية تنظر بشكل مخيف كون الاجواء العامة تخلو من الحياة تقريباً , كما ان الفنان لم يستخدم قواعد المنظور الصحيحة في رسم هذه الشخصية حيث ان الجسم بصورة امامية والراس بصورة جانبيه كما جسد الفنان صورة الآلة في مكان القلب للشخصية مردداً فكرة ان الشخصية اصبحت عبارة عن آلة مدفوعة الثمن تخلو من الاحاسيس والمشاعر وتحمل في طياتها الاحساس الحزين للحرب العالمية الاولى التي ولدت تلك التجربة المؤلمة التي مر بها الجنود مع بقاء تلك الصدمات النفسية معهم لفترات طويلة, وبهذا اتبع الفنان اساليب اكثر واقعية تنقل اهوال وفضائح الحرب العالمية ومدى تاثيرها على الفنون بشكل عام مما تنعكس على ثقافة تلك المجتمع , بنفس الوقت تجاهل الفنان التعبير عن تلك الاحداث بأسلوب واقعي فقد استخدم الاسلوب التعبيري للتعبير عن ماهو ذاتي باستخدام الخطوط المرسومة بحرية وجميع تلك الخطوط لها دلالات رمزية تدعم قوة الرسم والشكل , فاستخدم الرسام تقنية الالوان المائية وخطوط حبر قليلة جدا وواضحة ومنتظمة وخطوط مستقيمة مثل شفتيه وبعضها منحنية مثل جبينة علاوة على ذلك فان تلك الخطوط هي عبارة عن استعارات شبه هندسية لنقل فكرة الشكل البشري وفق ادوات وقوالب هندسية تضفي طابع القساوة والصرامة على الشخصية لهذا نجد ان الشكل قد يخلوا من الاشكال المتموجة والاشكال المتشابكة , فقد استخدم غروس المستقيم والمنحني كون تلك الخطوط تتمتع بحرية طفيفة كما تعكس الصلابة والشدة مما يمنح الشكل قوة بصرية عالية تعبيراً عن العنف والتعابير اللاشعورية التي تدور في ذات الفنان فعمل الفنان على اعادة صياغة الشخصية من خلال التعبير عن الصور المخزونة في وعيه الذاتي لينقلها الى المجتمع على ان الاشخاص ليس بالآلات ميكانيكية ومن هذا المنطلق اتسمت اعماله بطابع الاحتجاج او الاعتراض عما يدور في الواقع . من خلال مقارنة أعمال الفنانين سلفادور دالي وجورج غروس في العينات السابقة يظهر للباحث الفوارق بين المدرستين الفنيتين فيما تنتمي اعمال الفنان سلفادور دالي للمدرسة السريالية من خلال التشوية الفني المبالغ فيه لاستكشاف عوالم اللاواقعي والخيال والاحلام في تجسيد الاشكال البشرية والتعبير عنها , فيعتمد على تجريد الاشكال وتشويهها بشكل مبالغ به لخلق عوالم فنيه جديدة ومفاهيم غير تقليدية , باستخدام رموز مجردة وتعابير وافكار معقدة ومفاهيم فلسفية تستند الى فلسفة اللاواقعية والتجريد والخيال... الخ , من خلال استخدام تقنيات بصرية غير تقليدية مثل التلاعب بالحجم والتناسق والتدرجات اللونية الغير مألوفة , لتحقيق الدهشة والغموض وتحفيز الخيال والتفكير , وان معيار الجمال في المدرسة السريالية هو ما يرتبط بالحلم وعالم الخيال والغير واقعي ليحقق الدهشة والاثارة لدى المتلقي . فيما تنتمي اعمال الفنان جورج غروس الى المدرسة التعبيرية بتركيزها على التعبير عن المشاعر والعواطف الداخلية لديه , أي ان لوحاته تسعى الى توجيه رسالة عاطفية او فكرية او سياسية للمجتمع عن طريق الاشكال البشرية والالوان والخطوط , فيحاول الفنان تجسيد وتصوير الواقع من وجهة نظره الذاتية وتفسيره الشخصي للواقع باستخدام التفاصيل الواقعية لإيصال رسالة تحمل المضامين النفسية والمؤثرات الروحية للفرد وكسب استحسان المشاهد من خلال تلك التعبيرات التي تنقد المجتمع , اما الالوان التي يستخدمها فيستخدم الوان بشكل يعبر عن المشاعر حيث يمكن ان تكون ملونه وحيوية او مظلمة ومشوشه حسب الرسالة التي يرغب بإيصالها الفنان تأكيداً منه على ان الفن اداة فاعلة بالمجتمع تؤثر علية وتعكس مشاكلة من خلال تقدير التعبير العاطفي والتجربة الذاتية واستخدام الايحاءات اللونية .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :-

١ _ اتسم كل عمل فني بصيغة شكلية مختلفة تبعاً لأسلوب الفنان في التعبير والتفكير في انتاج تلك الاشكال البشرية كما في العينة (١,٢,٣)

٢ _ الفن يعتبر مجالاً إبداعياً يستخدم للتعبير عن الرؤى والاحاسيس والافكار بشكل فردي ومبتكر ولذلك يقدر الفن على انه ممارسة تعبيرية لا تقيد بقواعد أو توجهات محددة وتعتمد معظم التنظيرات الفلسفية للظاهرة الفنية والجمالية كما في العينة (١,٢,٣) .

٣ _ ان للانفعالات السايكولوجية تأثيراً واضحاً على توليد اشكال في الرسم للتعبير عن حالة وجدانية تتضمن الاثر العام للفكرة من خلال علامات ورموز معبرة عن تجربة الفنان فكراً ومضموناً كما في العينة (١,٢,٣) .

٤_ ان لكل فنان طريقته الخاصة للتعبير عن الواقع والذات بإنتاج أو تجسيد ثيمة من خلال القدرة على التأويل أو التأليف في صياغة الافكار و الاشكال لذلك اعمال الفنان جورج غروس ذات ثيمة واضحة ومختلفة عن اعمال الفنان سلفادور دالي كما في العينة (١,٢,٣).

٥_ يعتبر التشويه والتجميل في تصوير الاشكال البشرية أمراً نسبياً حيث يمكن ان يظهر الشكل المشوه للشخص جميلاً في عيون بعض الاشخاص , في حين يظهر لآخرين كما هو وبهذا تظهر اللوحات الفنية للمجتمع كما هي جميلة لأنها توجه انتقادات للسياسيين ورجال الدين والطبقة البرجوازية بينما قد تظهر مشوهة في عيون الطبقة الحاكمة كما في العينات (١,٢,٣) .

الاستنتاجات :-

١_ ان الشكل البشري يلعب دوراً مهماً وحيوياً في تشكيل اللوحات الفنية فهو مصدر رئيسي لإيهام وتعبير الفنان يستخدمه كوسيله لتعبير عواطفه وافكاره ورؤاهُ الفنية , وهذا الخيال الابداعي يمكن ان يسفر عن صياغات شكلية مدهشة ومبتكرة وفريدة .

٢_ ان عملية التجاوب والتفاعل والتأويل من قبل المتلقي تلعب دوراً مهماً في فهم اللوحة الفنية وادراك الرسائل الفنية التي يحملها فالمفهوم الجمالي او التشويهي يتم تفسيره بشكل مختلف حسب تجارب وخلفيات كل فرد مما يضفي طابعاً فريداً على تفاعل المشاهد مع العمل الفني ويثري النقاشات حوله .

٣_ يستخدم الفنان معالجات دلالية ونفسية عميقة من خلال توظيف الاشكال البشرية لتأسيس موضوع التأمل الانساني بأساليب متنوعة منها السريالية والتعبيرية والتي تشمل ايضاً التوجهات الذاتية واللاوعي والحلم .

٤_ يعتمد الفنان على التعبير الشخصي والعواطف الداخلية مما يسمح له بتوظيف الاشكال البشرية بطرق معبرة ومليئة بالمعنى تساعد على التواصل مع المشاهدين واثارة تأملاتهم ومشاعرهم.

٥_ يستخدم الفنان الاشكال البشرية كوسيلة للتعبير عن احلامه وأفكاره اللاواعية لخلق مشاهد تعكس عوالم غير واقعية تشجع التأمل والتفكير العميق .

التوصيات :-

١_ انشاء مراكز ومؤسسات ثقافية تعنى بالاهتمام بالمعارض الفنية والندوات الثقافية واستضافة الفنانين العرب والاجانب .

٢_ يوصي الباحث بأهمية التأكيد على ارشفت اللوحات وفق كتب مصورة داخل المكتبات الجامعية مع التأكيد على عنوان وتاريخ اللوحة الفنية .

المقترحات :-

يقترح الباحث اجراء الدراسات الاتية :-

_ المقاربات البصرية للإشكال الادمية المشوهة في اعمال الفنان بيكاسو وخوان غروس .

المصادر

- **Holy Qur'an**.

Dictionaries, Encyclopedias & Lexicons

2. Al-Baalbaki, R. M. (2011). *Al-Mawrid Al-Hadeeth: A modern English-Arabic dictionary*. Dar El-Ilm Lilmalayin.

3. Al-Bustani, B., & Al-Bustani, M. O. (2009). *Muhit al-Muhit: An advanced modern Arabic dictionary* (Vol. 5, 1st ed.). Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah.

4. Al-Razi, M. B. A. B. (n.d.). *Mukhtar al-Sihah*. Dar Al-Kitab Al-Arabi.

5. Allouch, S. (1985). *A dictionary of contemporary literary terms*. Dar Al-Kitab Al-Lubnani.

6. Ibn Manzur, M. M. (n.d.). *Lisan al-Arab* (Vol. 1). Dar Al-Ma'arif.

7. Kamel, F., et al. (1981). *The concise philosophical encyclopedia* (S. Karam, Trans.; 2nd ed.). Dar Al-Taliah for Printing and Publishing.

8. Knobler, N. (1992). *The visual dialogue: An introduction to the appreciation of art and the aesthetic experience* (F. Khalil, Trans.). The Arab Institute for Research and Publishing.

9. Qal'aji, M. R. (2006). *Dictionary of Islamic legal terminology* (2nd ed.). Dar Al-Nafaes.

10. Saliba, J. (1982). *The philosophical dictionary* (Vol. 1). Dar Al-Kitab Al-Alami.

Translated and Arabic Books

11. Al-Bahnasi, A. (n.d.). *Encyclopedia of art and architecture: Art in Europe from the Renaissance to the present day* (1st ed.). Dar Al-Raid Al-Lubnani.

12. Al-Husseini, M. O. N. (2019). *Characteristics of modernity in the paintings of Fakher Mohamed* (1st ed.). Dar Ibn Al-Nafis for Publishing and Distribution.

13. Al-Khamisi, M. (2008). *Color and movement in selected plastic art experiences*. Dar Al-Mada for Printing, Publishing and Distribution.

14. Abbo, F. (1982). *The science of art elements* (Vol. 1). Dar Dolphin for Publishing.

15. Basyouni, F. (1995). *Reading the painting in modern art*. Dar Al-Shorouk.

16. Breton, A. (1978). *Manifestoes of surrealism* (S. Barmada, Trans.). Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.

17. Haidar, N. A. (2001). *Aesthetics: Its horizons and development* (2nd ed.). Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, University of Mosul.

18. Ismael, S. (2021). *Plastic modernity* (1st ed.). Khutoot & Zilal for Publishing and Distribution.

19. Makkawi, A. G. (1971). *Expressionism in poetry, story, and theater*. Egyptian General Book Organization.

20. Matar, A. H. (1974). *Philosophy of beauty from Plato to Sartre*. Dar Al-Thaqafa.

21. Neumeyer, S. (1973). *The story of modern art* (R. Younan, Trans.). Authorship, Translation and Publishing Committee.

22. Ohara, H. (1989). *Masterpieces of German expressionism* (F. Khalil, Trans.; 1st ed.). Dar Al-Shu'oon Al-Thaqafiyyah Al-Ammah.

23. Ounis, A. (1995). *Sufism and surrealism* (M. S. Saadallah, Trans.; 2nd ed.). Dar Al-Saqi.

24. Plato. (n.d.). *The republic of Plato* (H. Khabbaz, Trans.). Dar Al-Qalam.

25. Read, H. (1986). *The present of art* (S. Khashaba, Trans.; 2nd ed.). Dar Al-Shu'oon Al-Thaqafiyyah Al-Ammah.

26. Stace, W. T. (2000). *The meaning of beauty: A theory in aesthetics* (I. A. Al-Fattah, Trans.). Supreme Council of Culture.

Theses and Dissertations

27. Al-Asam, A. A. A. (n.d.). *Aesthetics of form in modern Iraqi painting* (Doctoral dissertation, University of Babylon, Babylon, Iraq).

28. Al-Chalabi, S. A. K. (1998). *Form and beauty: Formal characteristics, their measurement, and the impact of their alteration on aesthetic response levels* (Unpublished master's thesis). University of Technology, Baghdad, Iraq.

29. Al-Taie, B. M. S. (2014). *Distortion in the aesthetics of street furniture designs and methods of treatment* (Master's thesis, University of Baghdad, Baghdad, Iraq).

30. Ayed, N. (2008). *References of form in postmodern art formulation* (Master's thesis, University of Baghdad, Baghdad, Iraq).

31. Abdel-Nabi, S. (2014). *Aesthetics of visual illusion in the paintings of Salvador Dali* (Master's thesis, University of Babylon, Babylon, Iraq).

32. Shaukat, Z. D. (2010). *Aesthetic and utilitarian values in the Bauhaus school* (Master's thesis, University of Babylon, Babylon, Iraq).

33. Zaidan, N. K. (2004). *Intellectual and aesthetic dimensions in ancient Iraqi art and their reflections on modern Iraqi sculpture* (Master's thesis, University of Babylon, Babylon, Iraq).

Academic Journals & Websites

34. Al-Alwani [Al-Aris], I. (2020, June 27). *The hell of the city in "Homage to Oskar Panizza" by George Grosz*. Independent Arabia. https://www.independentarabia.com/node/130486

35. Al-Obaidi, J. M. (n.d.). The variable in contemporary Iraqi sculpture. *Al-Academy Journal*, *9*(38). College of Fine Arts, Baghdad.

Foreign Sources

36. Museum of Modern Art. (1931). *German painting and sculpture* (Exhibition catalog, March 13–April 26, 1931). Museum of Modern Art. New York.

37. Osborn, H. (1970). *The Oxford companion to art*. Oxford University Press. (p. 397)

The Representation of Cultural Symbols in Contemporary Iraqi Sculpture

Abdulqader Ismaiel Mohammed
abdulkadrabdulkadr@gmail.com
Directorate of Education. Kirkuk

Abstract

This study investigates representations of cultural symbolism in contemporary Iraqi sculpture (1960Ad–1983Ad), examining how folkloric and cultural symbols are embedded in sculptural practice and how they operate as aesthetic and semantic systems. Grounded in a descriptive-analytical methodology,The theoretical framework surveys cultural-symbolic discourse in Iraqi art and the emergence and development of contemporary Iraqi sculpture. Findings indicate that symbolic production in Iraqi sculpture evolved through historical phases, producing works that variably reflect semantic symbolism, identity retrieval, and popular-environment elements. The human figure—especially the male body—emerges as the principal locus of symbolic expression, shaping the artworks' discursive intents and amplifying their expressive and semiotic functions. Symbolic representations are shown to stem from objective portrayals of prevailing social realities, distinguished from other contemporary movements by their heterogeneous materials and techniques and by an attendant focus on individual identity. The study concludes that subject-matter drawn from modern Iraqi socio-historical contexts constitutes a primary source of sculptural motifs, and that the deliberate selection and articulation of symbols confer integrated, non-arbitrary meanings within contemporary Iraqi sculpture. Recommendations for further research and implications for curatorial and material choices in sculptural practice are provide

keywords: Representations-Symbols- Cultural Contemporary Iraqi sculpture.

تمثلات الرموز الثقافية في النحت العراقي المعاصر

عبد القادر إسماعيل محمد مشكور
مديرية تربية كركوك

ملخص البحث

توصف الرمزية بأنها من أهم الاساليب والاتجاهات الفنية التي تعد مرتكزا مؤثرا في فن التشكيل العالمي والفن التشكيلي العراقي على نحو خاص، أذ ألهمت الرمزية الفنانين العراقين مفاهيم انتقائية متزامنة مع مفاهيم الحداثة، هذه الرؤية نجد صداها واضحا في فن النحت العراقي المعاصر. وهذا ما تناوله البحث الحالي في دراسة (تمثلات الرمزية الثقافية في النحت العراقي المعاصر) حيث كانت الاعمال النحتية بمرجعياتها وضواغطها تفسح عن رؤية متجانسة بفعل المزاوجة بين الاداء الجمالي والتقني. تقوم هذه الدراسة على أربعة فصول، تضمن

الفصل الأول مشكلة البحث والذي تأسس على وفقها البحث من خلال: التعرف على تمثلات الرمزية الثقافية في النحت العراقي المعاصر وماهي اهم الرموز الثقافية والموروثية للفلكلور وسماتها الفنية والجمالية. ومن ثم استعراض أهمية البحث والحاجة إليه، وحدوده والتي حددها الباحث خلال المدة الزمنية (١٩٦٠م-١٩٨٣م) للنحت العراقي المعاصر.علاوة على ذلك قام الباحث بتعريف إجرائي للمفاهيم الاصطلاحية الأساسية والتي تضمنها البحث.أما الفصل الثاني: فقد تضمن الدراسات السابقة والإطار النظري والذي تهيكل على مبحثين وعلى وفق الأتي:

المبحث الأول: - الرموز الثقافية بالفن العراقي.

المبحث الثاني: فتضمن :- النحت العراقي المعاصر نشأته وتطوره.

وبعد ذلك تم استعراض اهم المؤشرات التي افرزها الاطار النظري، والدراسات السابقة.

أما الفصل الثالث فقد جاء بإجراءات البحث من مجتمع البحث، وعينه البحث، ومنهج البحث، وأداة البحث وتحليل نماذج العينات التي بلغت (٤) انموذجا فنياً أسهمت في إغناء حدود البحث، من خلال المنهج الوصفي التحليلي

أما الفصل الرابع فقد تضمن (النتائج، الاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات)، حيث جاءت النتائج مستخلصة من تحليل عينات البحث وبما يخدم ويحقق هدف البحث من هذه الدراسة من خلال بيان تمثلات الرمزية الثقافية كقيمة فنية وفق أنظمته الشكلية ومضامين فكرية.

وكانت أهم النتائج التي توصل إليها الباحث:-

•تشكلت كل النتاجات ذات الطابع الرمزي في النحت العراقي المعاصر وفقاً لتقلبات وتحولات مرحلية، لذا ظهرت الأعمال الفنية متغيرة بتغير الحقب التاريخية، بعض هذه النتاجات ارتبطت بالرمزية المعنوية، في حين انخرطت أخرى في مشروع استحضار الهوية، وفي حالاتٍ أخرى جسدتْ الأعمال عناصرَ البيئة الشعبية، ومكانت الرجل والمراة ذات القوة والشجاعة إذ كان استدعاء المفردات المحلية أو إحضارها مرتبطاً بالضرورة بتلك التمثلات التي صاغتْ بنيةَ البيئة العراقية الحديثة.

•شكل الجسدُ المحور الأساسي في رمزية المنحوتات العراقية المعاصرة، إذ يكشف عن الخطاب الفني النهائي بوضوح، وبالتالي فسرت تواجد هذه النتاجات الفنية في حضور الجسد خصوصاً الجسد الذكوري، في دوافع ومقاصدَ تلك الأعمال، وقد ساهم هذا التركيز على الجسد في تجسيد الخطابات الفنية وإتمام دلالاتها التعبيرية والرمزية.

•ترسخت التمثلات الرمزية في النحت العراقي المعاصر على أساس تمثيل موضوعي للواقع الاجتماعي الراهن، ويظهر هذا التحديد تمايز التمثلات الرمزية عن المذاهب الفنية المعاصرة الأخرى، إذ تظهر صيغها المتعددة كنتيجة استعمال خامات متنوعة وتقنيات بصرية متنوعة تنطوي هذه النتاجات على بعد إنساني ذات حنان وعمق حيث يضع وجود الفرد في مركز الاهتمام مع تركيز خاص على قضية الهوية، في حين شكلت هذه الهوية العاملَ الحاسم في اختيار الخامات وضبط مدى انفلاتها عن الإطار الرمزي المبتغى.

وتوصل البحث الى مجموعة من الاستنتاجات التي ظهرت من خلالها أمكانية تحقيق أهداف البحث عبر الأداة المستخدمة منها:-

•ان الاختيار الموضوعي لا يجعل الرموز في المنحوتات العراقية المعاصرة مجرد شكل اعتباطي بل ان تلك الاشتغالات محملة بمضامين عدة ، في تمثيل الرموز في اعماله وهذا لا يجعله ينقل تقرير عما حدث بصورة اعتباطية على الرغم من الارتباط بالثمثلات وتسجيله والاستناد إليه واستيعابه, وانما تلك المهام التي تشكل وحدة كلية قائمة بذاتها مرجعها الاساسي الرمز والرمزية، وقد جسد شكل الجسد المحور الأساسي في رموز المنحوتات العراقية المعاصرة.

كما اجتهد الباحث بذكر التوصيات والمقترحات. وقد انتهى البحث بثبت المصادر، والمراجع, والدوريات، والملاحق, وملخص وعنوان البحث باللغة الإنكليزية.((لايوجد مقدمة لان بحثنا على المنهج الوصفي التحليلي وليس تاريخي))

الكلمات المفتاحية: تمثلات، الرموز، الثقافية، النحت العراقي المعاصر.

أولا: مشكلة البحث:

تشكّل الرموز مذهب من مذاهب الفن التشكيلي، كما توصف بأنها مرحلة مهمه في الاتجاهات والمذاهب الفنية، وأيضاً الرمزية ما زالت تسموا في حضورها في الفن التشكيلي المعاصر, فهي تعد نتاجا "فنيا" مرتبطا" بالضرورة بالأفكار وفلسفات العصر وسياقاته الثقافية، فهي تشكل تمثلات لأفكار عديدة لها علاقة بالإنسان الفنان وكذلك المتلقي على حداً سواء، فلها ارتباط سيكولوجي بالإنسان لتشكل بالتالي أنماط الانتاج والتلقي في الفن، ولاسيما في النحت المعاصر. **فرمزية الفنانون كانو السبب في انتقال الفن الى مرحلة الرمزية، فقد مر الفن الى**

مراحل متعددة كالانطباعية والانطباعية الجديدة وما فيها من اكتشافات علمية سخرت لخدمة الفن (Saeed, 1994)· لذا نحن بحاجة للبحث عن ايضاح مكان العمل الفني أو ايجاد مكانه الفكري او الفلسفي وكذلك ارتباطه بالسياق العام وأيضا" صلته بالأشياء، اذ يمكن لنا ان نحيل الرموز التي تؤسس للفن التشكيلي والتي تتغير تبعاً للسياقات الفكرية والفلسفية لتؤدي الى اشتغالات متعددة وتعبيرات مختلفة واساليب مغايرة، والتي ترتبط بالضرورة بتلك الثقافات والبيئات المختلفة حتى تلك المادة الخام والتي هي اساس البناء الفني الجمالي . وهذا يحيلنا لمفهوم عام مرتبط بالرموز وسيكون التعرف عليه من خلال فترة زمكانية فيها نتعرف على بعض الاعمال ورموزها الثقافية، لذا تُعد الرمزية مرجعاً مؤثراً في الفن التشكيلي على نحو عام وفن النحت على نحو خاص، أذ كانت الرمزية اهم المرتكزات التي اعتمدها الفنانون العراقيون من مفاهيم انتقائية متزامنة مع مفاهيم الحداثة وما بعدها.

. كل هذا يحيلنا الى مهمة هذا البحث وهي الاجابة عن التساؤل التالي:

ماهي تمثلات الرموز الثقافية في النحت العراقي المعاصر؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة اليه:

تأتي أهمية البحث الحالي انطلاقا من أن تمثلات الرموز تعد من الضواغط المؤثرة على مقومات النحت العراقي المعاصر لتكون هذه الدراسة مرجعا مهماً من مراجع الفن تستند اليها الدراسات اللاحقة وايضا ايضاح بعض المفاهيم الفنية لتسهم بالتالي برفد المعاهد والكليات المعنية.

ثالثا: هدف البحث:

تعرف التمثلات الرمزية الثقافية في النحت العراقي المعاصر.

رابعا: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: (التمثلات الرمزية في النحت العراقي المعاصر)

الحدود المكانية: العراق.

الحدود الزمانية: يتحدد البحث(١٩٦٠م _ ٢٠٢٠م) (النحت العراقي المعاصر).

خامسا: تحديد وتعريف المصطلحات:

وعلى ضوء ما تقدم, وعلى وفق متطلبات البحث ومنهجه, يقوم الباحث بتحديد معاني المصطلحات الآتية من خلال توضيح مضامينها لغويًا واصطلاحيًا واجرائيًا، وقد تم اعتماد التعريف الإجرائي الذي يناسب الدراسة بالنسبة لكل من:

(التمثلات، الرموز, الثقافة).

التمثلات (*Representation*)

أ – التمثل في القرآن الكريم :

قال تعالى{وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالسَّيِّئَةِ قَبْلَ الْحَسَنَةِ وَقَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِمُ الْمَثُلَاتُ وَإِنَّ رَبَّكَ لَذُو مَغْفِرَةٍ لِلنَّاسِ عَلَى ظُلْمِهِمْ وَإِنَّ رَبَّكَ لَشَدِيدُ الْعِقَابِ},(**سورة, الرعد, الآية, ٦).**

وقال تعالى{ فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا }, **(سورة مريم-الآية ١٧).**

ب- **التمثل لغويا** وهي كلمة مشتقة من) مَثَلَ(، ولها في الجملة عدة معانٍ، نذكرُ منها: مَثَلَ مثُولاً فلاناً : أي صارمثلهُ. مَثَّل التماثيل: أي صورها. مَثَلَ فُلاناً بفُلان: شبّهَهُ به . مَثَّلَ : تمثيلاً الشيء لفُلان : صوره لهبالكتابة ونحوها حتى كأنه ينظرُ اليهِ . وتَمَثَّلَ الحديث بالحديث : أفادهُ وبينهُ . تَمَثَّلَ بالشيء . ضربه مثلا (Louis, 1986)

ج – التمثل أصطلاحًا :

تَمَثُّل : مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي ، أو حلول بعضها محل بعضه الآخر (Madkour, 1983)

كما ورد في موسوعة) لالاند (الفلسفية بأنه) استيعاب، تماثل، محاكاة، مُماهاة) وأنه:

أ -في الفلسفة العامة : تحول ينطلق من المختلف إلى المماثل ، من الآخر إلى الذات.

ب -في علم النفس : فعل الروح الذي يؤكد) خطأً أو صواباً (تماثلاً وثيقاً إلى هذا الحد أو ذاك بين أشياء متباينة عدداً.

ج -في علم الوظائف : مسار يجري بموجبه استيعاب الغذاء المُهتضم ، أي المتحول إلى عناصر حية من نوع معين؛ ومناسب لطبيعة المتغذي.

د - في علم التربية : فعل تمثُل ما يُعلم ، بمعنى مقارب للمعنى الوظائفي (الفسيولوجي) (André, 1996)

التعريف الاجرائي للتمثلات

ويعرف الباحث (التمثلات) اجرائيا من مفهوم ما تقدم اعلاه :

ويعني بها التجسيد والتشخيص للصور المماثلة في الفكر، والتي لها أشكال حاضرة في نتاجات جمالية وابداعية فنية مختلفة سابقة أو معاصرة، وبمقدورها أن تتجسد وفق رؤية جديدة، تحمل فيها الأشكال ذات معان مختلفة.

الرمز (Symbol) :

أ-لغوياً :

يعرفه (ابن منظور) بأنه: "تصويت خفي باللسان كالهمس ، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ ، وهو إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين" (Manzur)

ويعرفه (البستاني) بأنه : "الرمز والرُمز والترمز ، الإشارة والإيماء والجميع رموز (Afram, 1991)

ويعرفه (ابن وهب) بأنه: "ما خفي من الكلام وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء إلى بعضهم فيجعل الكلمة أو الحرف اسماً (Ibn Wahb, 1967)

ب-الرمز اصطلاحيا":

جاء تعريف الرمز في الموسوعة الفلسفية : "هو علامة تدل على شيء ما له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله" (scientists, 1981)

كما ورد في المعجم الفلسفي بأنه : "علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما ، ومنه الرموز العددية والرموز الجبرية ويقابل الحقيقة الواقعية ، والرمزي نسبة إلى الرمز ومن الكتابة الرمزية أو التصوير الرمزي ، والرمزية نسق من الرموز للدلالة على معاني خاصة أو التعبير عن حقائق ومعتقدات ومنه الرمزية الفنية والرمزية الأدبية (Ibrahim, 1979)

التعريف الاجرائي للرموز الثقافية

هي الكيفيات التي تعاد من خلالها توظيف الرموز الموروثة الرافدين والدينية والاجتماعية والاسطورية داخل بنى النحت العراقي المعاصر عبر التحوير والاختزال والتجريد لتجسيد هوية ثقافية ذات ابعاد تعبيرية وفكرية.

الفصل الثاني

المبحث الأول :الرموز الثقافية بالفن العراقي.

نظر الفنان منذ ابان نشاته الاولى الى الاشياء التي تحيط به بتنوع الرموز بين ارث سومري وبابلي واشوري والتي اثر وتاثر بها كرموز ذات اهمية تعبيرية, فالأشكال الطبيعية والأشكال التجريدية الهندسية أوالنباتية وحتى الأشياء التي يقوم بصناعتها الفنان, كلها قد تمثل رمزا ورموزاً له، لذى فأن الكثير من الفلاسفة والمفكرين والعلماء أهتموا اهتمام خاص بدراسة الرموز, حيث ظهرت العديد من المفاهيم والآراء المختلفة والتي تناولت الرمز بالدراسة والتحليل, ففسر الفلاسفة الرمز كل حسب رؤيته الخاصة. كما في حين يمكن ان تعد الرموز بداية الفن لان الفنان القديم لا يعد ما يقوم به من منحوتات ورسوم على إنها فن, وانما يعدها مجرد تعبير عما يحس به أو يشعر به من احاسيس, أوهي وسيلة اتصال بينه وبين جماعته , وبينه وبين القوى الغيبية التي كانت مسيطرة عليه وعلى حياته , والذي كان همه الأول هو أرضاءها وتجنب غضبها ، فاستخدام الرمز كان للتواصل مع ما حوله من مجتمع وبيئة. كما أن استخدام الرمز في الفن يرجع إلى العصر الحجري القديم, لهذا يعد إنسان هذا العصر المصدر الأول للممارسات الرمزية حيث قام باستخدام الرمز في أولى محاولاته لمخاطبة الطبيعة، فقد كان يمارس عملية الصيد وطريقة الاختفاء من الفريسة أو الاختفاء من الأعداء بتقليد حركات وأصوات تلك الحيوانات أو ارتداء أوراق الأشجار والجلود، إذ يتخذ الرمز في الممارسات الحيز الأكبر، فهو بهذه العمليات يقوم باتخاذ رمز للحيوان أو الشجرة (Gustav, 1984) وتعد الحضارة العراقية القديمة "إحدى الحضارات القليلة التي أطلق عليها المؤرخ الشهير (ارنولد توينبي[١*]) مصطلح الحضارة الأصيلة والأصلية وهي الحضارة التي لم تنشأ عن حضارة سبقتها بل نشأت وتطورت منذ عصور ما قبل التاريخ وهي قليلة العدد في تاريخ الإنسان (Lloyd, 1988) .في حين ما أفرزته الحضارة الإنسانية من نتاجات فنية حتى يومنا هذا تعود إلى العمل المتواصل الذي مارسه الإنسان منذ انامله الاولى، فكل

* مؤرخ بريطاني ولد في ١٤ أبريل ١٨٨٩ في لندن وتوفي في ٢٢ أكتوبر ١٩٧٥. أهم أعماله موسوعة دراسة للتاريخ، وهو من أشهر المؤرخين في القرن العشرينينظر: (https://ar.wikipedia.org/wiki)

ما وظف الإنسان منذ القدم ولحد الآن هو ما تتطلبه الحاجة إليه، فأدوات العمل البسيطة والرسومات والرقصات السحرية وكل شي له علاقته بحياته البدائية، كانت الوسيلة المناسبة للتعبير عن صراعه مع الطبيعة من اجل ديمومة الحياة، وفي هذه المرحلة ولد الفن وقد عبر الإنسان عنه بالأشكال والخطوط والألوان على جدران الكهوف، حيث كان الإنسان يشعر أن الطبيعة وعناصرها ومنها الحيوان على وجه الخصوص أقوى منه، لذلك وجد أن سعادته كانت قد حددت آنذاك في السيطرة العملية على متعة امنة (Hoyg, 1978) لقد ارتبط الإنسان العراقي بالأرض والسماء منذ القدم، وبما توافر لديه من ذلك الارتباط الذي حكمته طبيعة الحياة له، من خلال الأساطير، والتعاليم الدينية، وما توافر فيه من عوامل الطبيعة، وبالظواهر الاجتماعية، وكان وادي الرافدين، مهد الحضارات وبؤرة الإشعاع الفكري والخلق والإبداع، إذ تعامل الإنسان (الفنان) مع الطبيعة، وأعاد صياغتها ليضفي عليها مفاهيمه الفكرية والجمالية والابداعية، كما تعامل مع ما هو فوق الطبيعة، ناشداً الخلود والبقاء مانحة إياه قيمة جمالية، علاوة على ما تحمله من أبعاد فكرية، تُشير كل واحدة منها، وكوحدة نحتية، إلى معنى لا ينقطع في مضمونه عما تناوله الفنان الرافديني في عصور الحضارة العراقية المتعاقبة، فالشجرة والنخلة والزخاف الهندسية رمز الحياة، فيما الأسود رمز العالم السفلي الذي تتفجر منه الحياة – بحسب رأي مورتكات – واستناداً إلى هذا العمل الفني وما يحمله من بعد فكري، فإن من العدل، أن نتذكر بأننا ندين للبابليين بالمبادئ الأساسية لرياضياتنا وفلكنا بضمنها نظامنا في الأرقام، وندين لهم من خلال عدد من الرموز المستخدمة في الفن الديني، كالهلال، والصليب المالطي، وشجرة الحياة على سبيل المثال لا الحصر (George, 1986) في حين تعد الكائنات المركبة مخلوقات أسطورية تتكون من أشكال بشرية وحيوانية ال مثيل كبير في ابتداع أشكالها لها في الطبيعة وكان للفكر الديني دوركبير في ابتداع اشكالها، وغالبا ما توضع المخلوقات المركبة في بوابات المدن والقصور والمعابد (Asdarido, 1948)وقد تأثر الفن في

العراق القديم بصورة عامة وفي العصر البابلي والآشوري بصورة خاصة تاثيرا عميقا بالاعتقاد القائل بوجود الجن والارواح الخيرة والشريرة التي تحيط بالإنسان وتوثر على افعاله في حياه اليومية و قد تمثلت بأكثر من شكل فنجدها مثلا متجسدة في أشكال حيوانية كالأسود مثلا كما في أسد اريدو من عصر أور الثالثة، وأسود تل حرمل من العصر البابلي القديم (Shukri) ويتضح لنا بشكل عام في حضارة العراق القديم حيث تمتد معرفته إلى عصر حلف (٤٥٠ ق.م) حيث يظهر الثور ممثلا عليها بتمثيل رمزا من رموز الاثرية، انظر شكل(١) ، وهذا مانراه في العصرالسومري الحديث، حيث تطورت فكرة استخدامات الحيوانات مثل الثور والأسد وأصبحت ذات مدلول طقوسي وسحري أكثر من السابق، حيث أصبحت توضع في مداخل البوابات للمدن والمعابد وكان الهدف منها هو حماية الأماكن المقدسة من دخول الأرواح الشريرة من حيث استخدام الثيران المجنحة لتزيين مداخل القصور والمعابد وتعتبر رمزا من رموز لموروثاتهم، والثيران المجنحة هذه هي شكل مخلوقات مركبة حيث أطلق الاشوري على تسميتها (الماسو) كان الغرض منها الحراسة وطرد الأرواح الشريرة (Ali, 1989)وقد حافظ الفنان الانساني ومنذ العصور القديمة على بيئتهم واحترموا العناصر الطبيعية الخلابة للارض والماء والسماء واشروا على حيوانات مختلفة لدورها المهم في القدرة على فهم رموزها في العالم الطبيعي الذي يعتمد على التسلسل الهرمي، فالدور الذي لعبه (الثور والاسد) كما ظهرت رسوم الثور على مختلف النتاجات الفنية للادوار الحضارية لبلاد الرافدين وعلى مر العصور وفي كل المناطق الشمالية والجنوبية بصورة كاملة، وكذلك الاختام بنوعيها المنبسط والاسطواني وعلى المجسمات الطينية (Bashir, 2001)وقد

كان للفنان السومري، يتحرر من الشكل البشرى من حالة الإنسان، ويوحده مع أشكال الآلهة، لتوضيح مظهر الإنسان بمسحة إلهية انظر شكل (٢)، من خلال تجسيد أعماله الفنية المتخذة من الشكل البشرى موضوعاً في تبالشكل، نحو طرح صيغ جديدة في التعبير من قبل (Parrot, 1979)وكانت كل الحضارات اللاحقة في العراق القديم، وقيثارة أور حيث ترتبط بتقديم القرابين والطقوس الدينية. كانت من المنجزات السومرية التي لها الصلة بالانتاج التقنيع ألي الاداء، حقيقيا التشكيل (Al-Ta'i Husam Othman, 2019).

في وقت كانت الأشكال الفنية السومرية لم تنفذ لتمثيل قوى مادية، وإنما لتجسيد أفكار أفرغت منها حيوية عالية مما هو فكري محوّلة إيّاها إلى خطابٍ رمزي، وقد اتخذ صوراً عقلية روحية، وهنا استطاع الفنان السومري من تحرير أشكاله البشرية من محدوديتها، وإحالتها إلى أشكال ذات رمزية دلالية أساسها قوى روحية سامية، ابتعد من خلالها عن الواقع المرئي (المادي) . فالفنان لا يرى الأشياء كما يراها غيره، فهو يرى ما لا تراه العين في الواقع وإنما في عالم آخر، عالم يسمو نحو المطلق ويهدف إلى الخلود والبقاء (Saheb, 2003)في حين ان الشجرة لها مكانة ورمزية واهمية قصوى في حياة الفنانين العراقيين القدماء والسومريين منهم سكن جنوب العراق على وجه التحديد وصارو مضرب الامثال بعنايتهم بنخيلهم مصدر الثروة ومرتكز الارتباط بالأرض والتجذر فيها واستولت النخلة مكانا استثنائيا

في البعدين الواقعي والاسطوريلحياتهم اليومية فحين استخدمت جذور وسعف والياف النخلة في بناء وتسقيف المساكن والمعابد والقصور ايضا في التشييد وعمل السدود والقناطر وصناعة الاواني والاثاث The Significance of Writing in Iraqi Art and its Examples in the Works of Students of the) (Department of Art Education, 2022 انظر شكل(٣).وقد ذكرت المصادر التاريخية ان مدينة اريدو السومرية التي وجدت قبل حوالي ٥٠٠٠ سنة قبل الميلاد كانت مشهورة بزراعة النخيل وكانت ارض السومريين تعرف بارض غابات النخيل - كما وان الملك البابلي حمورابي اهتم بالنخيل ووضع في مسلته التشريعية مادة قانونية تخص زراعة النخيل وقد نصت هذه المادة على فرض غرامة من الفضة بحق كل من يقطع نخلة ويذكر بعض المؤرخين ان البابليين كانوا قد طوروا زراعة النخيل على ضفاف نهر الفرات قبل ٥٠٠٠ سنة واستخدموا التمر في العلاج وكونوا منه مادة خبطة لعلاج الرضوض والاورام والدمامل والقروح وان الكلدانيين كانوا يدقون نوى التمر لاستخدامه علف وطعاما للأبقار والأغنام بينما ادخل البابليين والاشوريين التمر في بعض الوصفات الطبية لمعالجة بعض الامراض الجلدية والتمر مع ماء الورد للمعدة ومسحوق نواة التمر بعد طحنها وخلطها مع ماء الورد علاجا للعيون .... هذا وكان تمر النخيل في العراق القديم يستخدم كنذور في اكبر المعابد

البمحث الثاني:النحت العراقي المعاصر نشأته وتطوره:

بصرت حركة النحت العراقي المعاصر وبنتاجات مجموعة من النحاتين العراقيين الرواد الذين كونوا الاركان الرئيسية لهذه الحركة بقيادة الفنان المهد الاول النحات الراحل جواد سليم، والذي تمثل نتاجاته النحتية النقطة الاولى لارساء الرمزية في النحت العراقي المعاصر، ولاسيما بعد عودته من اوربا وتاثره بالمدارس والاتجاهات الفنية التي لم تستطع ان تغيب شغفه وحبه واستلهامه لفنون حضارات بلده العريقة (Kamel, 1980)ومن خلال ذلك نستطيع ان ندرك اعمال جواد سليم كونها فناً رائداً في النحت العراقي وقد ساهم في انجاز تحولات كبيرة في بنية النظام النحتي على سابقيه او معاصريه شكل(٤) فنرى في اعمالهِ الكثير من الرموز المنتقاة من الحضارة الاشورية والسومرية والاكدية كالثور والهة الخصب وغيرها المزيد، فاستطاع ان يوحد لغة للتواصل الفكري ما بين الفنان والمتلقي وهذا ما امكنهُ ان يدرك غايته في تأسيس جماعة (بغداد للفن الحديث) عام ١٩٤٩م مهيا بتأثيرات عديدة من ومتأملاً كل ما كان قد تعلمه عبر تحديقه الطويل في اثار بابل واكد واشور الخالدة وومستوحيا الفن الاسلامي بقبابه واهلته" (Salim, 1991)وفي نصب الحرية كانت لغتهُ قريبة من التشخيص بما يلائم الوظيفة التعبيرية للنحت ليكون قريباً الى الادراك التأملي للمتلقين من عامة الشعب ولانه يتكلم قصة نضال هذا الشعب في سبيل الحرية فكان هذا النصب له تمثلاته الرمزية التي تحاكي المفهوم الرمزي الجديد النابع من تغير البنى السياسية والاجتماعية انذاك،ان فن النحت شأنه شأن الفنون الاخرى قد مرَّ بمراحل تحول او تغيير كثيرة وفي حدود البحث الحالي وتأريخياً و قد بدأ بالظهور بصورة واضحة في الاربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين بعد مدة طويلة من الرقاد، وهذا نابع من الواقع السياسي والظروف الصعبة الى مر بها العراق، فمنذ سقوط بغداد واحتلال المغول لها في النصف الاول من القرن الثالث عشر الميلادي اصاب الحضارة العراقية حالة من الارتداد في الفن والثقافة حالها حال بقية جوانب الحياة، وهذا النوع من الارتداد هو انحلال واسع النطاق الذي يصيب حضارة متقدمة وفنونها وهو (قسري) لا يمكن التحكم فيه (Munro, 2004)استلهم جواد سليم فكرة النصب من "الإفريز "السومري والآشوري، وهي الطريقة التي كان يوثق بها العراقيون القدماء انتصاراتهم وحياتهم على الجدران بشكل أفقي متسلسل وهذا مانراه في نصب الحرية، انظر شكل (٤) ولكن الملاحظ في هذه الاشكال انها جاءت بصورة قريبة الى الواقع وهي حالة قصدية للنحات، وهو سجل الوجدان العراقي "وأهم قطعة فنية، في الشرق الأوسط خلال القرن العشرين ويمثل رمزية سياسية وفنية واجتماعية لا تضاهى ،حيث تكون النصب من ١٤ قطعة برونزية كرمز لثورة ١٤ تموز

بقيادة الزعيم عبد الكريم قاسم الذي أنهى الملوكية في العراق عام ١٩٥٧م يضم ٢٥ شخص مع الحصان و الثور اللذين يتصدران و يتقدمان بداية اللوحة كرمز للقوة(التكبر) والاصالة(السلطة و القيادة) و ينتهي بشخص يرتدي بدلة ويقف بتكبر وغرور بيده سلاح حاطم كحصيلة للثورة وكأنها روايه متسلسله الاحداث تبدا بمظاهر الغليان و الغضب الجماهيري الممتد من أعماق التأريخ و تنتهي بتحقيق الثورة وحصول شخص وأحد أو أشخاص على ثمرة الكفاح الجماهيري كفلسفة ممتدة مذ عصر السومريين و الأكديين. وأن المجسمات البرونزيه البارزة تبدء من اليمين الى اليسار كما الكتابه العربيه فتظهر دلالة اضافية لهوية اللوحة و خصوصياتها (Aziz, 2020)بينما حقيقة مفهوم

ودور(الحرية) في واقع وحياة ألناس خصوصا المعيشية (الأقتصادية) لا واقع ولا دليل لأن حصة الأسد من الأموال و الثروات والموارد للحاكمين. و التماثيل من حصة المحكومين للتظاهر والنظر إليها.

موشرات الاطار النظري

١- حققت الرمزية سمات فنية وجمالية في المنحوتات العراقية المعاصرة بالرغم من ارتباطها بالواقع المعيش الذي ارتبط بالاحداث والانقلابات السياسية وغيرها من تلك الاحداث الاجتماعية التي شكلت موضوعة الفن.

٢- جسد العمل الفني الرمزي للمنحوتات العراقية المعاصرة موضوعات الواقع المعيش بطريقة موضوعية وبرمزية تباشر وعي عموم المتلقين, وان العمل الفني الرمزي هو شاهد عيان على حقيقة الاحداث، ولا يكون النقل مجرد نقل حرفي بل هو اساليب اجتماعية مرتبطة بالضرورة بالرمز والرمزية.

٣- استلهم النحات العراقي المعاصر موضوعاته من الموروث الشعبي لحضارة الرافدين القديمة, على الرغم من تأثر بعض النحاتين العراقيين المعاصرين بالنحت الاوربي المعاصر.

٤- شكلت معظم اعمال النحت العراقي المعاصر مزيجاً من التشكيلات النحتية اعتمدت في صياغتها على خامات متنوعة ونفذت بأساليب رمزية.

٥- اكد النحات العراقي المعاصر في معظم نتاجاته الفنية على استحضار المفردات الشعبية والتي هي بمثابة قيمة انتاجية ووظيفية للنحت العراقي المعاصر لذا قد تأتي نتاجاتهم الفنية محملة بتقاليد وثقافات مختلفة وموروثات اجتماعية منها المحكيات الشعبية والعادات وغيرها التي تحمل في طياتها هوية اجتماعية.

٦- كانت البيئة تشكل جزءاً من المفهوم الواقعي للنحت العراقي المعاصر ،كضاغط محرك للنحات العراقي المعاصر.

٧- لم يقف النحت العراقي المعاصر على مجموعة محددات أطرت تمثلاته وإنما قد تأثر بفنون الحداثة و ما بعد الحداثة نتيجة العولمة ومثاقفة الشعوب وهي مرحلة ما زال الفنانون يتعايشون معها الا اليوم مرحلة المعاصرة لذا تميز فنانوا المثاقفة بتنوع آلية الاساليب المستخدمة بغية التعبير عن نتاجات فنية وأيضاً بخامات مغايرة.

٨- ان ضاغط فن النحت وما بعدها اثر وبشكل واضح في تنوع الخامة في النحت العراقي المعاصر, وكان للنحات العراقي المعاصر الحضور الفاعل في تنوع الخامة واساليب الاظهار, الاّ ان تمثلات الرموز ظلت هي المفهوم السائد والذي يطغي على تلك النتاجات الفنية في النحت العراقي المعاصر.

الدراسات السابقة:

قام الباحث باستعراض رسائل الماجستير والدكتوراه حصراً للعثور على دراسات سابقة ذات علاقة بموضوع الدراسة الحالية، فقد عثر على دراسات متنوعة شملت مفردات عنوان بحثنا الحالي واهمها :-

اولاً: محمد عبد المحسن مراد العبيدي، التحول الدلالي في النحت العراقي المعاصر بين المفهوم والبيئة ماجستير، مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد،(٢٠٠٤م).

ثانيا : منذر محمد سلمان الجلبي،الدلالات الرمزية للأعمال الفخارية في العراق القديم، رسالة ماجستير، مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل(٢٠٠٨م).

ثالثاً : ايمان خزعل، الرمزية والمستقبلية، اطروحة دكتوراه، مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل(٢٠١٠م).

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا:مجتمع البحث:

بعد قيام الباحث بإجراءات مسحية للأعمال النحتية الرمزية العراقية ذات التمثلات المعاصرة، للحقبه المحددة التي تم تحديدها ضمن حدودنا البحثية زمانيا(١٩٦٠م-١٩٨٣م) ، من خلال المصادر والمراجع وشبكة الانترنيت، لجأ الباحث لرصد وفرز الإعمال وكما هو محدد في حدود البحث، توصل الباحث من خلالها لتحديد مجتمع البحث القائم على الأعمال النحتية الرمزية العراقية ذات التمثلات المعاصرة

ثانيا:عينة البحث:

تم تحديد عينة البحث بصورة الانتقاء القصدي من مجمل النتاجات النحتية المعاصرة، والممثلة لمجتمع البحث، وقد اعتمد الباحث في اختياره القصدي التمثلات الرمزية الثقافية المهيمنة على النحت العراقي المعاصر، ضمن حدوده الزمانية والممتدة سنة(١٩٦٠م-١٩٨٣م) ، وقد بلغ مجموع العينات المختارة (٤)عينة، لـ(٤) نحاتا عراقيا.

ثالثا:منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي كمنهج وأداة (طريقة التحليل)، فضلا عن الملاحظة الدقيقة لتوصيف العينات بعد إجراءاته التحليلية، من خلال رصد نظام التمثلات الرمزية الثقافية في النحت العراقي المعاصر، ووفقا لما ما جاء في متن البحث ومؤشرات إطاره النظري.

رابعا:اداة البحث:

نظرا لعدم توفر أداة جاهزة لتحليل الاعمال النحتية العراقية، نتمكن من خلالها رصد التمثلات الرمزية الثقافية في النحت العراقي المعاصر ومضامينها الفكرية، وبالتالي عدها قواعد يتم بموجبها التعرف على التمثلات الرمزية الثقافية في النحت العراقي المعاصر، وعليه اتخذ الباحث من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري مرتكزاً ، ليتم بموجبها التحليل، ضمن المفاهيم المعرفية التي تطرق لها الباحث في إطاره النظري.

خامسا:تحليل نماذج العينة :

انموذج (١)

اسـم الفنان: خالد الرحال

عنوان العـمل: تمثال الام

الخــامة: الرخام والجرانيت

الابــعاد: 4.5م

تاريخ الانجاز:١٩٦١م

العائدية: حديقة الامة، بغداد

تتكون المنحوتة من تمثال نصفي لامرأة رافعة يدها يعكس الشكل الإنساني بأسلوب فني معاصر ويتميز العمل بخطوطه السلسة والأشكال المنحنية، مما يضفي عليه لمسة جمالية تعبر عن الحركة والنعومة ويعتبر هذا العمل النحتي للفنان خالد الرحال من بين الإنجازات الرائدة التي ساهمت في إنشاء بيئة فنية وثقافية منفتحة في المجتمع العراقي، حيث تم تصميم هذا التمثال ليكون رمزًا للأمة العراقية، حيث يعكس ارتباطًا عاطفيًا عميقًا بالإنسانية، ويضع وجود الفرد في مركز الاهتمام، مع تركيز خاص على الهوية العراقية، تم اختيار موقع التمثال بعناية ليكون عند مدخل جانب الرصافة، وهو مكان يشهد حركة دائمة للزوار من جميع الشرائح الاجتماعية، تعكس هذه الاستراتيجية رؤية الفنان التي تهدف إلى جعل العمل متاحًا للجميع، مما يسهم في حوار ثقافي متعدد بين الأفراد الذين ينتقلون بين ضفتي نهر دجلة. تظهر في المنحوتة صورة الأم، التي تمثل رمزًا للحب والرعاية، بينما يتواجد بجانبها طفل، مما يرمز إلى الأمل والمستقبل الواعد، ويرتدي الطفل الزي التقليدي، ما يعكس التراث العراقي ويعزز الهوية الثقافية. تعكس مهارة النحات في تشكيل الملابس وتفاصيل الجسد تباينات دقيقة تتمثل في الانحناءات والطيات، والتي تشبه التكسرات في القماش، تشير هذه المعالجة الفنية إلى جماليات تعكس فكرة التحرر من القيود الاجتماعية والسياسية التي كانت تعيق الأسرة العراقية في تلك الفترات. علاوة على ذلك، يُعتبر موقع العمل داخل حديقة واسعة مكانًا يجذب أبناء الشعب العراقي، مما يعزز من إمكانية مشاهدة التمثال والتفاعل معه. يُظهر هذا العمل النحتي كيف يمكن للفن أن يكون بديلاً حيويًا للتواصل بين الأفراد، ويساهم في تشكيل الوعي الثقافي والاجتماعي بطريقة إيجابية. وهذا نعرفه من خلال استدعاء تلك المفردات التي ميزت نوع المجتمع العراقي ذو الطابع الشعبي والمحلي والبيئي , ان حضور تلك المفاهيم مستمداً بالتأكيد من الأصول الأساسية التي ارتبطت بالتراث العراقي العريق , لذا

فهي تشكل للفنان مرجعاً اساسياً في تنفيذ اعماله أي نتاجه الفني ان احضار تلك المفردات بصورة رمزية ترتبط بتمثلات الجماعة وايضاً الروابط التي تتمثل بالرداء وتعابير الوجوه, فهي تعتبر نوعاً ما التزام الفنان تجاه مجتمعه. فالرمزية تلزم الانسان اتجاه مجتمعه فهي التي تؤطر وجوده سواء كان فرد عادي ام فنان ام مفكر او سياسي فالفرد يتحرك كعضو فاعل داخل الكتلة الزاماً ليعبر عنه بصورة موضوعية .. انظر مؤشر (٥)

انموذج (٢)

اسـم الفنان: ميران السعدي

عنوان العمل: نصب النسور

الخـامة: البرونز

الابـعاد: ٢٠م

تاريخ الانجاز:١٩٦٩م

العائدية: ساحة النسور، بغداد

تمثل ساحة النسور مشروعاً فنياً معاصراً يجسد أحد المعالم الحضارية من خلال نصب برونزي كبير. يتكون هذا المنجز الفني من تدوير كروي يتضمن ويتكون التمثال من كرة برونزية تحمل وجهين متعاكسين، كلاهما ملثم بقناع يشبه أقنعة طياري المقاتلات الحربية. تتوج الكرة برؤوس النسور، مما يضفي عمقًا رمزيًا على العمل.تم اختيار موقع نصب التمثال لأنه يمثل نقطة هبوط طيار عراقي سقطت مقاتلته عام ١٩٦٣ خلال فترة من الاضطرابات العسكرية الداخلية التي شهدها العراق في تلك السنة.يرمز هذا النصب إلى القوة والشجاعة، وكذلك إلى التحليق في السماء وحماية الوطن، معبراً عن هذه القيم من خلال الصور القوية للنسور والمقاتلات الحربية والطيارين.ولهما صورتين متوحدتين، يمثلان وجه رجل وامرأة يتشاركان الشكل، حيث يحتل كل منهما نصف الكتلة. يتميز النصب بتصميمه الهندسي التجريدي ورمزيته، مما يعكس مضموناً تعبيرياً واضحاً، ويتوافق مع قصدية فنية تحمل دلالات وظيفية.يأتي الاهتمام بهذا النصب في سياق تاريخي مهم، حيث تزامن تنفيذه مع انبثاق ثورة تموز ١٩٦٨. سعى الفنان من خلال هذا العمل إلى تبسيط الأشكال الهندسية، محققاً توازنًا بين العناصر ضمن تكوين صارم يعبر عن الترابط بين الشكل والمعنى،يستند الشكل الكروي إلى رمزية "الصقر"، مما يعكس الأبعاد السياسية والاجتماعية التي أراد الفنان التعبير عنها.عند تحليل النصب، يتضح أن وجه الرجل ينحني نحو الأرض، مما يسند وجه المرأة. تعكس هذه التوجهات ديناميكية العلاقات الاجتماعية، حيث يمثل الرجل القوامة بينما تسنده المرأة في حالة من الترقب. تظهر ملامح الوجهين بتفاصيل هندسية تتجلى في استخدام المثلثات والدوائر والخطوط المنحنية، مما يستحضر الأثر الرافديني في التعبير الفني.

يُظهر النصب احتفاظه بالسمات الجمالية القديمة مع تفردها في المعاصرة، إذ يسعى الفنان إلى تعزيز هويات الوجوه من خلال اللثامين، مما يعكس تطلعات اجتماعية للحركة والثبات. تمتاز هندسة الوجهين بملامح مثلثية ودائرية، حيث تكرار المثلثات يشير إلى رمزية الحيوانات والطيور كما في التراث الفني الرافديني.ترتبط دلالات النصب بمعاني عميقة تتعلق بالترقب والوعي، خصوصًا في إيحاءاته بكظم المخاطر ودعوة للصحوة. يعمل الفنان على تكوين وحدة بنائية تعكس تفاعل الأشكال في تكامل جذري، حيث يعزز هذا التفاعل القراءة العميقة للمنجز من قبل المتلقي، مما يساهم في إدراك التجربة الجمالية انظر مؤشر(٢)

انموذج (٣)

اسـم الفنان: بدري فاضل

عنوان العـمل: تمثال عباس بن فرناس

الخــامة: برونز/نحاس

الابــعاد: ١٠م

تاريخ الانجاز:١٩٧٣م

العائدية: ساحة عباس بن فرناس، طريق مطار بغداد الدولي، بغداد

يتكون النصب من سمة فنية وجمالية ورمزية والموضوع على قاعدة حجرية ويصور شخصية بشرية ذات جناحين ممتدين يمثل حالة دراسية قياسية للنحت العام في بغداد من منظور أيقونيّ ونموذجي-وحضري ونقدي،و يتألف العمل من قاعدة متعددة الأوجه مكسوة بألواح حجرية فاتحة اللون ذات منحنيات سفلية تشبه دعامات أو أقواس، وفوقها يقف تمثال رجولي على منصة مرتفعة، الجذع مائل للأمام والساقان في وضعية توازن، بينما الجناحان الممتدان من ظهر الشكل يشيان بفعل الاستعداد للطيران، هذا التكوين البصري يحشد ثنائيات دلالية واضحة، ثِقل وخفة، تقليد/حداثة، الذاكرة/الطموح، الأرض/السماء.والجناحان تكون كرمز حيث ان جناحا النصب يعملان كعنصر أيقوني مركزي يحمل دلالات متعددة الترابط من الطيران كمجاز للحرية والتقدم، والمحاولة العلمية كمثال على الجرأة المعرفية، عند ربط النصب باسم عباس بن فرناس، وهو واجهة ثقافية معروفة بمحاولاته الأولى للطيران في الأندلس، تتحول الأجنحة من زخرفة إلى استعارة تاريخية تكرّس فكرة الاستمرارية الحضارية للابتكار العربي الإسلامي. وهنا نلاحظ وضعية الجسد، الموقف بين الثبات والحركة يوحّد مفهومي الذاكرة والاتجاه نحو المستقبل، فالقدمان المثبتتان على القاعدة تؤكد الجذور والثبات، بينما الميلان الأمامي والأجنحة يوحيان بالرغبة في الانتقال والتجاوز، هذا التباين يخلق خطابًا بصريًا يُشبه النماذج الوطنية التي تمزج الاحتفاء بالماضي مع طموحات الحداثة. ونرى ان القاعدة كعنصر حكي، قاعدة النصب ليست مجرد دعامة، بل نص بصري بحد ذاتها، المنحنيات والأقواس يمكن قراءتها كدعائم انطلاق أو أشكال أقواس معمارية تُحيل إلى تاريخ البناء المحلي، كذلك، ارتفاع القاعدة يضفي على التمثال صفة الأهمية والوقار واليمامة الاحتفالية، مما يضع العمل في سياق تخطيط مدني يسعى لصناعة علامة مكانية مرئية من مسافات بعيدة. اعتمد النحات الاسلوب، حيث يشتغل تقنياً في مجال ما بين الواقعية والتجريد، في حين ان المواد كتركيب القاعدة من الحجر (أو تقطيع حجري مشابه) يوحي برغبة في الاستدامة والجديّة الرسمية، بينما قد يشير لون التمثال الداكن إلى استخدام البرونز أو معادن مطلية، حيث تم اختيار المواد لينعكس اعتبارات تقنية (قابلية التحمل، الصّدأ، الصيانة) ورمزية -برونز للتذكير والاستمرارية. انظرموشر(١-٨)

الفصل الرابع

اولا: نتائج البحث ومناقشتها:

_ تشكلت كل النتاجات ذات الطابع الرمزي في النحت العراقي المعاصر وفقاً لتقلبات وتحولات مرحلية، لذا ظهرت الأعمال الفنية متغيرة بتغير الحقب التاريخية، بعض هذه النتاجات ارتبطت بالرمزية المعنوية، في حين انخرطت أخرى في مشروع استحضار الهوية، وفي حالاتٍ أخرى جسدتْ الأعمال عناصرَ البيئة الشعبية، ومكانت الرجل والمراة ذات القوة والشجاعة إذ كان استدعاء المفردات المحلية أو إحضارها مرتبطاً بالضرورة بتلك التمثلات التي صاغتْ بنيةَ البيئة العراقية الحديثة. انظر انموذج(٢).

_ شكل الجسدُ المحور الأساسي في رمزية المنحوتات العراقية المعاصرة، إذ يكشف عن الخطاب الفني النهائي بوضوح، وبالتالي فسرت تواجد هذه النتاجات الفنية في حضور الجسد خصوصاً الجسد الذكوري ، في دوافع ومقاصدَ تلك الأعمال، وقد ساهم هذا التركيز على الجسد في تجسيد الخطابات الفنية وإتمام دلالاتها التعبيرية والرمزية. انظر انموذج(٣).

_ ترسخت التمثلات الرمزية في النحت العراقي المعاصر على أساس تمثيل موضوعي للواقع الاجتماعي الراهن، ويظهر هذا التحديد تفاوت التمثلات الرمزية عن المذاهب الفنية المعاصرة الأخرى،إذ تظهر صيغها المتعددة كنتيجة استعمال خامات متنوعة وتقنيات بصرية متنوعة تنطوي هذه النتاجات على بعد إنساني ذات حنان وعمق حيث يضع وجود الفرد في مركز الاهتمام مع تركيز خاص على قضية الهوية، في حين شكلت هذه الهوية العاملَ الحاسم في اختيار الخامات وضبط مدى انفلاتها عن الإطار الرمزي المبتغى. انظر انموذج(١-٤).

ثانياً: الاستنتاجات:

_ الموضوع أو الحدث في كل حقبة من تاريخ العراق الحديث والمعاصر يمثلان مصدراً يستمد منه الفنان مفرداته، ولذلك يبرز حضور العناصر الاجتماعية والتاريخية بأشكالها المختلفة كميزة أساسية في النحت العراقي المعاصر، فالأعمال النحتية التي ينتجها الفنانون هي نتاج تفاعلهم مع تلك الظواهر، لذا تحمل مضامين مرتبطة بها، سواء كانت سياسية أو شعبية أو رمزية تاريخية أو معاصرة، وخاصة تلك التي تجسد هوية اجتماعية.

_ ان الاختيار الموضوعي لا يجعل الرموز في المنحوتات العراقية المعاصرة مجرد شكل اعتباطي بل ان تلك الاشتغالات محملة بمضامين عدة، في تمثيل الرموز في اعماله وهذا لا يجعله ينقل تقرير عما حدث بصورة اعتباطية على الرغم من الارتباط بالثمثلات وتسجيله والاستناد إليه واستيعابه, وانما تلك المهام التي تشكل وحدة كلية قائمة بذاتها مرجعها الاساسي الرمز والرمزية.

_ شكل الجسد المحور الأساسي في رموز المنحوتات العراقية المعاصرة ، لانه يفسر كيفية تقبل هذا الوسيط , كونه تمثيل ارتبط بنشوء حضارة الانسان ومازال قائماً وكما جاء في النتائج الذي اعتبرنا فيه الجسد أول ما يدرك، وأول ما يختبر، وأول وسيط يربط بين الفنان والمتلقي، لذالك يتيح للتجسيد الجسدي والملموس للرموز، ذات صلة قوية وعلاقته بالمجتمع المحيط.

ثالثا:التوصيات:

في ضوء النتائج التي اسفرت عن هذه الدراسة يوصي الباحث بما يأتي:-

١- إصدار مطبوعات خاصة من المجلات، الصحف، والدوريات الأسبوعية أو الشهرية أو فصلية بذات الاختصاص ، وتعنى بالتطور والتحول الحاصل في فن النحت العراقي المعاصر، فضلا عن أدراج السيرة الذاتية للنحاتين المبدعين ومصورات أعمالهم.

٢- وجوب إطلاع النحات العراقي المعاصر على الدراسات البحثية المحلية التي تمتلك نتاجات متقدمة على صعيد عالمي، بما يشمل التعرف على أفكار وتجارب الآخر/الغربي، واستيعاب الجوانب الجمالية والفنية فيها، كما تبرز الحاجة إلى الإسهام في ترجمة الكتب والمجلات والدوريات، إضافةً إلى الأطاريح والرسائل، بهدف الاستفادة من هذا الرصيد المعرفي في إثراء الدروس النظرية داخل كليات الفنون الجميلة في بلدنا.

٣- تشيد مكاتب متخصصة تضم مصادر رصينة متنوعة بتاريخ الفن العراقي ولجميع المدارس والاتجاهات الفنية لجمهورية العراق، ليتيح للباحثين على الحصول للمعلومات الاعتمادية والموثوقة، وكذألك لأعداد لتجهيز سفرات علمية للمتاحف في العراق, كما يوصي الباحث , بأجراء دراسات يعمل عليها الطلبة ليقوموا بالتالي في التوسع بفهم الرمزية واثرها البالغ في الفن العالمي وليس النحت فقط , وليقوموا بالمستقبل بعمل دراسات اوسع.

رابعا: المقترحات:

يرى الباحث ونتيجة لما توصل اليه في البحث الحالي بأن التمثلات الرمزية في الفن لا يرتبط بالضرورة بحقبة معينة فقط, وانما ما زال يسجل حضوره في جميع النتاجات الفنية لغاية يومنا هاذا, ويعتبر ركن من اركان الابداع العالمي المعاصر، لذا يقترح الباحث دراسة العناوين منها: **دلالات الرموز في النحت العالمي المعاصر, او جماليات تنوع الرموز في النحت العراقي المعاصر, أو توظيف الرموز بين تنوع الخامة وتقنيات الاظهار دراسة في التحول الاسلوبي** . لذا يوصي الباحث تلك العناوين مستقبلاً.

Bibliography

Afram, A.-B. F .(١٩٩١) .*Student Guide* .Beirut: Dar Al-Mashriq.
Ali, F. A .(١٩٨٩) .*From the Tablets of Sumer to the Torah* .Baghdad.
Al-Ta'i Husam Othman, S. M .(٢٠١٩) .*The Impact of Authority on the Achievement of Ancient Iraqi Sculpture* .Babylon: College of Arts .
André, L .(١٩٩٦) .*Lalande's Philosophical Encyclopedia* ..) .A. Khalil, Trans (.Oueidat Publications.
Asdarido, A. S .(١٩٤٨) .*Sumer* .
Aziz, A.-K .(٢٠٢٠) .*The Monument of Freedom and Hidden Truths* .The Universal Philosopher Aziz Al-Khazraji.
Bashir, A.-A. H .(٢٠٠١) .*The Winged Bull* .Iraq, Dohuk: Assyrian Cultural Center.
George, R .(١٩٨٦) .*Ancient Iraq*) .H. Alwan, Trans (.Baghdad: General Cultural Affairs House.
Gustav, J. C .(١٩٨٤) .*Man and His Symbols*) .S. Ali, Trans (.Baghdad :General Cultural Affairs House, Publications of the Ministry of Culture and Information
Hoyg, R .(١٩٧٨) .*Art its interpretation and path*) .S. Barmada, Trans (.Damascus: Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.
https://ar.wikipedia.org/wiki) .أ ,n.d.(.
Ibn Wahb, A. a.-H .(١٩٦٧) .*Al-Burhan fi Wujuh al-Bayan* .Baghdad.
Ibrahim, M .(١٩٧٩) .*The Philosophical Dictionary* . General Authority for Amiri Printing.
Kamel, A .(١٩٨٠) .*The Contemporary Plastic Arts Movement in Iraq* .Baghdad: Ministry of Culture and Information Dar Al-Hurriya Printing House.
Lloyd, S .(١٩٨٨) .*The Art of the Ancient Near East*) .M. Darwish, Trans (.Baghdad: Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing.
Louis, M .(١٩٨٦) .*Al-Munjid fi al-Lughah wa al-A'lam* .Dar al-Shorouk, Beirut.
Madkour, I .(١٩٨٣) .*The Philosophical Dictionary* .Cairo: General Authority for Amiri Printing Affairs.,
Manzur, b) .n.d .(.*Lisan al-Arab Al-Muhit entry (Ramz)* .Beirut: Dar Lisan al-Arab.
Munro, T .(٢٠٠٤) .*The Evolution of the Arts* .General Authority for Cultural Palaces.
Parrot, A .(١٩٧٩) .*Sumer its Arts and Civilization*) .I. S. Al-Tikriti, Trans (.Baghdad.
Saeed, D .(١٩٩٤) .*Damascus University Journal of Engineering Sciences* .
Saheb, Z .(٢٠٠٣) ., .*The Problem of Form in Sumerian Statues* .General Cultural Affairs House Al-Mawqif Al-Thaqafi Magazine.
Salim, S. H .(١٩٩١) .*General Cultural Affairs House* .Baghdad.
scientists, A. g .(١٩٨١) .*The Concise Philosophical Collection* .Beirut: Dar Al-Tali'a.
Shukri, A) .n.d .(.*same source as above* .

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

The Significance of Writing in Iraqi Art and its Examples in the Works of Students of the Department of Art Education .(٢٠٢٢) .Published Research College of Education, University of Maysan.

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

35

bjfa.uobasrah.edu.iq