المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (18)، العدد (2)، حزيران، 2025م/ ذو الحجة، 1446هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكّمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات (أورلخ)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الدولية كروس ريف (Crossref)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الرقمية أرسيف (ARCIF)، ضمن الفئة (Q2)2024**

رئيس التحرير:

أ. د. قاسم الشقران، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن. *shukran@yu.edu.jo*

هيئة التحرير	هيئة التحرير المساعدة
أ. د. حكمت حماد مطلق علي: جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، الأردن. *hikmat.ali@gmail.com*	**أ. د. فادي سكيكر:** جامعة فوردهام، نيويورك. *fadiskeiker@hotmail.com*
أ. د. محمد حسين نصار: الجامعة الأردنية، الأردن. *mohammadnassar@hotmail.com*	**أ. د. تهاني العجاجي**: جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن، السعودية. *Tah1394@hotmail.com*
أ.د. عماد الدين الفحماوي: جامعة العلوم التطبيقية، الاردن. *e_fahmawee@asu.edu.jo*	**أ. د. سهى جرادات**: جامعة جامعة ادنبره نابير، سكوتلاند. *S.Jaradat@napier.ac.uk*
أ. د. نضال محمود حمد نصيرات: الجامعة الأردنية، الأردن. *needal_nusir@yahoo.com*	
أ. د. بلال محمد فلاح الذيابات، جامعة اليرموك، الأردن. *belal_deabat@yahoo.com*	
أ. د. يحيى سليم سليمان البشتاوي، الجامعة الأردنية، الأردن *dryahya_bashtawi@yahoo.com*	

سكرتير التحرير: فؤاد العمري

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): د. هاني الديب.

التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية): د. عبد الله دقامسة.

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: السيد فؤاد العمري.

تنسيق ورفع إلكتروني: السيدة ياسمين شموط

نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

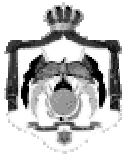
جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن

هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735

Email: jja@yu.edu.jo

Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo

Deanship of Research and Graduate Studies Website: https://jja.yu.edu.jo/index.php/jja/login



المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــــم البحث العلـــمي

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

المجلد (18)، العدد (2)، حزيران، 2025م/ ذو الحجة، 1446هـ

Jordan Journal of the Arts is currently indexing in: **المجلة الأردنية للفنون مصنفة في:**

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q2). 2024**

قواعد عامة

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك, عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تُعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
3. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية ويتوافر فيها مقومات ومعايير إعداد مخطوط البحث.
4. تنشر المجلة البحوث العلمية المكتوبة باللغة العربية أو الانجليزية.
5. تعتذر المجلة عن عدم النظر في البحوث المخالفة للتعليمات وقواعد النشر.
6. تخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتعبة.

شروط النشـــر

1. يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان آخر، وعلى الباحث/الباحثين أن يوقع نموذج التعهد الخاص(**نموذج التعهد**) يؤكد أن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى، إضافة إلى معلومات مختصرة عن عنوانه ووظيفته الحالية ورتبته العلمية.
2. التوثيق: تعتمد المجلة دليل **(American Psychological Association) (APA)** للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي: http://apastyle.apa.org والموقع الفرعي: http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة **(jja@yu.edu.jo) بحيث يكون** مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **Normal 12**), البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **Normal 11**), شريطة أن يحتوي على ملخصٍ بالعربية بالإضافة إلى ملخص وافٍ بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة على الأقل، ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص. و يتبع كل ملخص الكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع **(A4)**, وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحث مستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث، واسم المشرف وعنوانهما.
5. على الباحث أن يقدم **نسخة** من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، واختبارات، ورسومات, وصور، وأفلام وغيرها، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) **وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق** أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكمَينِ اثنينْ على الأقل ذوَي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلفَ البحث بعد نشربحثه نسخة واحدة من المجلة.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

ملاحظة:

"ما ورد في هذه المجلة يعبر عن آراء المؤلفين ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة صندوق دعم البحث العلمي في وزارة التعليم العالي".

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار

المجلد (18)، العدد (2)، حزيران، 2025م/ ذو الحجة، 1446هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

1	**ثغرات مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي عند استخراج أصابع يد الإنسان** *محمد عبدالعزيز محمد عوض الله*	**163 -127**
2	**مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية** *منى حمد آل عشيوان، عبير سعد المقرن*	**182 -165**
3	**الاتجاه العجائبي والاتجاه الفنتازي في السينما، فيلم (سيدة البحر) أنموذجاً** *منى شداد المالكي*	**196 -183**
4	**برنامج مقترح لتنمية التذوق والنقد الفني وفق القراءة النقدية للويس لانكفورد** *شذا بنت براهيم عبدالله الاصقه*	**210 -197**
5	**الباريدوليا البصرية وقوة اللون في اللوحة التجريدية** *لطيفه عبد الرحمن محمد الفيصل*	**228 -211**
6	**انعكاسات حرب غزة في أعمال الفنانين التشكيليين، قراءة تحليلية** *محمد عدنان صبح*	**252 -229**
7	**إحياء التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية في أعمال الفنانات السعوديات المعاصرات** *حنان سعود الهزاع*	**271 -253**

البحوث باللغة الإنجليزية

8	**السوناتا الثانية للبيانو لنيكولاي مياسكوفسكي: تحليل تأليفي** *إياد عبدالحفيظ محمد*	**294 -273**

ثغرات مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي عند استخراج أصابع يد الإنسان

محمد عبدالعزيز محمد عوض الله، قسم الفنون الرقمية والتصميم، كلية الخوارزمي، الجامعية التقنية، الأردن

Received:
8/7/2024

Acceptance:
18/12/2024

Corresponding Author:
Mohamedabdelaziz12987@gmail.com
m.awadallah@khawarizmi.edu.jo

Cited by:
Jordan J. Arts, 18(2) (2025) 127-163

Doi:
https://doi.org/10.47016/18.2.1

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

الذكاء الاصطناعي يهدف إلى إنشاء أنظمة قادرة على أداء المهام التي تتطلب عادة ذكاء بشريا. يشمل مجالات الذكاء الاصطناعي تطوير الخوارزميات والبرامج الحاسوبية التي تحلل البيانات وتتعلم منها لاتخاذ قرار أو توقع. يهدف الذكاء الاصطناعي إلى تصميم وتطوير الأنظمة التي يمكن أن تقوم بتعلم البيانات، وفهم اللغة الطبيعية، واتخاذ القرارات، وحل المشاكل، وغير ذلك من المهام التي تتطلب الذكاء. ويستخدم في العديد من المجالات مثل الطب والتجارة والتصنيع والألعاب والمواصلات والتعليم والعديد من المجالات الأخرى، ويعد من أهم التكنولوجيات الحديثة التي تغير شكل الحياة اليومية للبشر، بالإضافة إلى أنه يمكن تصنيف الذكاء الاصطناعي إلى عدة حقول فرعية، مثل التعلم الآلي ومعالجة اللغة الطبيعية والروبوتات والكمبيوتر. ويُستخدم في مجموعة واسعة من التطبيقات، من المساعدين الشخصيين الافتراضيين وروبوتات المحادثة إلى السيارات ذاتية القيادة وأنظمة التشخيص الطبية.

وبالرغم من أن مستقبل الذكاء الاصطناعي يعدُ واعدا، ويحمل آفاقا جديدة، إذ يشهد ثورة علمية ملحوظة، وتقنياته تتطور بشكل مستمر؛ إلا أن هذه التقنية تحمل مخاطر وأضرارا تؤثر على نمو تلك الصناعة، إذ إنه قد يُسبب عدة أضرار تتراوح بين الأخلاقية والاجتماعية، بما في ذلك التزوير الرقمي وانتهاكات الخصوصية. ففي ظل استخدام التقنيات المتقدمة للتعبير البصري، يمكن أن تنشأ صور وفيديوهات مزيفة تبدو واقعية إلى حد كبير، ما يُمكن أن يؤدي إلى تشويه الحقائق وزيادة الشكوك في الأحداث والأفراد. علاوة على ذلك، تثير هذه التقنيات تساؤلات أخلاقية متعلقة بالاستخدام السليم للتكنولوجيا وحقوق الملكية الفكرية، حيث يمكن أن تُستخدم بطرق لا أخلاقية أو غير قانونية تساهم في نشر المعلومات المضللة وتعميق الانقسامات الاجتماعية. في نهاية المطاف، يستحسن التنظيم والاستخدام المسؤول لهذه التقنيات للحفاظ على النزاهة الإعلامية وحماية حقوق الأفراد والمجتمعات من الآثار السلبية المحتملة للتزييف الرقمي (Jassim, 2021).

في هذا البحث، سيتم التركيز على واحد من الأخطاء التي ترتكبها معظم مواقع توليد الصور عبر الذكاء الاصطناعي، وبالتحديد عند طلب أوامر لتصميم صور تحتوي على أصابع يد بشرية، وذلك لأن التعلم الآلي يتبع خطوات معينة عند تلبية الأمر المطلوب منه، وهو ما سيتم الحديث عنه بالتفصيل لتوضيح الأخطاء وما قد يترتب عنه في المستقبل، وما إذا كانت هذه الأخطاء تنبع من أسباب لها علاقة بالبرمجة أم أنها مرتبطة بالمستخدم أيضا، أم أن وجود تلك الأخطاء ما هو إلا انعكاس لرؤية الذكاء الاصطناعي نفسه ووجهة نظره، والتي قد تكون في طريقها إلى الظهور، وبدايتها قد تكون هي موضوع البحث عن أصابع اليد البشرية.

الكلمات المفتاحية: الذكاء الاصطناعي، تشريح، التعلم الآلي، التعلم العميق، التصميم الجرافيكي، فنون جميلة.

AI Image Generator Vulnerabilities When Extracting Human Fingers

Mohamed Abdelaziz Mohamed Awad Allah, Digital Arts and Design Department, Khawarizmi University Technical College, Jordan

Abstract

Artificial intelligence aims to create systems capable of performing tasks that typically require human intelligence. Its fields involve creating algorithms and computer programs that analyze and learn from data to make decisions or predictions. AI seeks to design and build systems that can learn from data, understand natural language, make decisions, solve problems, and carry out other intelligence-based tasks. It is applied across many fields such as medicine, commerce, manufacturing, gaming, transportation, and education, and is considered one of the most transformative modern technologies shaping daily human life. In addition, AI can be classified into several subfields, such as machine learning,

natural language processing, robotics, and computers. It is used in a wide range of applications, from virtual personal assistants and chatbots to self-driving cars and medical diagnostic systems .

Despite the promising future of artificial intelligence and its expanding horizons – marked by a notable scientific revolution and continuous technological advancement – this technology also presents risks and challenges that may hinder the growth of the industry. These include ethical and social harms, such as digital forgery and privacy violations. With advanced technologies enabling visual expression, highly realistic fake images and videos can be created, potentially distorting facts and increasing public skepticism toward events and individuals. Moreover, these technologies raise ethical concerns about the proper use of technology and intellectual property rights, as they can be used in unethical or illegal ways that contribute to the spread of misinformation and deepen social divisions. Ultimately, the regulation and responsible use of these technologies is essentials to maintain media integrity and protect the rights of individuals and communities from the potential harms of digital deception. (Jassim, S, 2021)

In this research, we focus on one of the recurring errors made by most artificial intelligence image generation platforms, specifically when prompted to create images that include containing human fingers. The reason lies in the step-based nature of machine learning processes when responding to user commands, a mechanism that wil be examined in detail to clarify the sources of such errors and their possible future implications. The study also exposes whether these inaccuracies stem from programming limitations, user-related factors, or if they represent an emergent perspective of AI itself – a vision beginning to take form, with its earliest signs perhaps found in how it renders human fingers as this paper demonstrates.

Keywords: Artificial Intelligence, Anatomy, Machine Learning, Deep Learning, Graphic Design, Fine Arts.

مقدمة:

تحدث الخبراء عن أخطار الذكاء الاصطناعي[1] من زوايا مختلفة، منها ما يحذر من نمو قدراته حتى يصبح خارج السيطرة، ومنها ما يحذر من استخدامه لخدمة فئات دون أخرى. إذا كان خطر الذكاء الاصطناعي مستقبلا مرتبطا بقدرته الفائقة، فأخطاره اليوم على العكس مرتبطة بضعف قدرته، وهو ما سيتم الاستفاضة فيه في الدراسة.

من مشكلات تطبيقات الذكاء الاصطناعي، أن التطبيق يجيب عن أكثر الأسئلة التي تطرح عليه بثقة دون اعتبار للأخطاء. يتحدث التطبيق بلغة واثقة أقرب إلى الجزم، وفيشعرك أن الإجابة صحيحة دون تردد، وتتفاوت النبرة الواثقة بين التطبيقات وإجاباتها، إنما إجمالا يتلقى المستخدم إجابة يفترض صحتها بنسبة كبيرة، وهي ليست كذلك، فمقابل الثقة التي يتمتع بها التطبيق عند الإجابة عن أكثر الأسئلة دقة، يقع في أخطاء بديهية (Jassim, 2021).

لا يمكن فهم الأخطاء التي يقع فيها التطبيق، إلا إذا فهمنا منهجيته في الإجابة، فمهما كانت الإجابة سهلة أو صعبة، يتبع التطبيق المنهجية نفسها إجمالا. مع كل سؤال يطرح عليه، يضع التطبيق مجموعة من الإجابات المحتملة، وبناء على الخوارزميات[2] التي تعمل على تصنيف الإجابات، تمنح كل إجابة محتملة درجة تمثل احتمالية إحصائية لجودة الإجابة، إذا كانت الإجابة مثلا وردت في موسوعة دائرة المعارف البريطانية، تكون الإجابة مفضلة بدرجة أعلى إذا ما قورنت بإجابة أخرى وردت في مقال منشور في موقع للتواصل الاجتماعي.

مصادر المعلومات التي تمثل العصب الفعلي لمجمل الإجابات التي تقدمها تطبيقات الذكاء الاصطناعي ليست كلها بجودة الموسوعات العلمية ولا برداءة مواقع التواصل الاجتماعي، إنما خليط بينهما، كل ما

يتوفر على الإنترنت من معلومات في مواقع موسوعية مثل ويكيبيديا، أو مقالات علمية محكمة، أو دردشات تصل لها مواقع البحث، كلها يدخل في صناعة إجابات التطبيق، حسب التصنيف الذي يستخدمه التطبيق، تتكون الإجابة أحيانا من شذرات متفرقة من الأفكار التي تتسرب إليها انحيازات عنصرية وتعبيرات متطرفة يصعب التحكم بها، فلا ترتبط جودة تطبيقات الذكاء الاصطناعي بالخوارزميات التي بداخله، إنما بالبيانات التي يتلقاها من مصادر مختلفة.

جودة البيانات مرتبطة بحجمها وانتشارها، على افتراض أن البيانات الصحيحة هي التي يتفق عليها الأكثرية، وهو ما لا يقبل من تطبيق يتصرف باعتباره خبيرا، فالأكثرية ليست معيارا يعتمد عليه بالضرورة، مع ما في منهجية الاحتكام إلى الأكثرية من عيوب، تقع تطبيقات الذكاء الاصطناعي في أخطاء يصعب تفسيرها، مثل تلفيق إجابات من مصادر لا وجود لها، أو الهلوسة بإجابات لا محل لها من الإعراب. هذه المشكلات وغيرها محل بحث لتجاوزها، لكن يبقى جذر المشكلة عصيا على الحل، فتطبيقات الذكاء الاصطناعي لا تضيف شيئا جديدا إلى العالم، إنما تعيد تصنيف ما هو موجود وتقدمه في قالب جديد (Al-Sheikh, 2023).

وانطلاقا من هذه المعطيات سيتم تحديد أسباب الأخطاء، وعن إذا ما كان تداركها لا يمكن إلا في تطوير برمجياتها في المستقبل، أم أن الأمر لا يعدو كونه خطأ مشتركا بين المستخدم صاحب أمر التصميم وبين الخوارزمية التي لم تستوعب طلبه بالشكل الكافي.

مشكلة البحث:

التركز على الأخطاء الفنية والتقنية التي تنشأ عبر برامج توليد الصور بالذكاء الاصطناعي، حيث تتسم هذه البرامج بالقدرة على إنشاء صور واقعية بشكل غير مسبوق، إلا أنها تواجه تحديات تقنية تتمثل في الأخطاء التي قد تؤثر على جودة الصور المولدة ودقتها. وقد تظهر بعض الأخطاء الفنية مثل النماذج غير الطبيعية للأشخاص أو الأشكال، والتي قد تؤثر على المصداقية البصرية للصورة النهائية. تتطلب معالجة هذه المشكلات الاعتماد على تقنيات تحسين الصور وتعديلات دقيقة لتحقيق نتائج مرضية، وهو ما يشكل تحديا مستمرا للباحثين في مجالات الذكاء الاصطناعي ومعالجة الصور، ويمكن تلخيص مشكلة البحث في عدة نقاط، هي:

1. هل الصور الخاطئة التي تصدرها مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي هي نتاج أخطاء تقنية أم أنها رؤى فنية مستقبلية يسعى الذكاء الاصطناعي إلى إخبارنا بها؟
2. هل للمستخدم دور في إظهار تلك الأخطاء، أم أن الأمر لا يتعلق بالأمر المكتوب المطلوب إصداره عبر مولد الصور بالذكاء الاصطناعي؟
3. هل تعاني أهمّ وأقوى مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي، جميعها، من أخطاء ثغرة توليد صور أصابع اليد البشرية؟
4. ما مقدار الالتزام الوثيق لأهمّ وأقوى مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي وأعلاها تقييما، بمطالبات المستخدم المتضمّنة لصور أصابع اليد البشرية؟
5. ما مستوى دقة نتائج كل مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي، وما حجم خطأ ثغرة توليد صور أصابع اليد البشرية في كل منها؟
6. ما هي أدوات التحكم والتحرير الجاهزة التي توفرها كل من هذه المولدات لإصلاح وتفادي أخطاء هذه الثغرة؟
7. ما أهمية أخطاء ثغرة توليد صور أصابع اليد البشرية وسط غيرها من أخطاء وثغرات أخرى لمولدات الصور بالذكاء الاصطناعي في تطوير التقنيات المستخدمة فيها؟

وهنا سيتم إدراج ستة مولدات صور بالذكاء الاصطناعي لتطبيق تلك النقاط والوصول منها إلى النتائج التي سيتم تحليلها خلال البحث.

هدف البحث:

تحليل وفهم الأخطاء الفنية والتقنية التي تنشأ عبر برامج توليد الصور باستخدام الذكاء الاصطناعي، يهدف البحث أيضا إلى استكشاف الأسباب المؤدية إلى هذه الأخطاء مثل قيود النماذج الرياضية، وعدم الاستقرار التقني في عمليات التوليد، وتأثير تقنيات معالجة الصور على النتائج النهائية، من خلال تحديد هذه الأهداف، يمكن للباحثين تطوير تقنيات جديدة لتحسين دقة الصور المولدة، وتقديم حلول مبتكرة للمشاكل الفنية لتحصيل جودة الصور المولدة باستخدام مقاييس موضوعية تساعد على تحسين أداء النماذج وتطبيقاتها في المجال الفني.

سيتم تحقيق أهداف البحث عبر المنهج البحثي المتبع في الاستدلال ببعض النماذج المتوفرة عبر المولدات المختلفة، وتحديد إذا ما استطاعت إحدى النماذج تفادي بعض تلك العيوب والأخطاء، أم الوصول إلى هدف معناه أنه بالرغم من اختلاف المولدات وطرق برمجتها إلا أنها جميعها تشابهت في الجمع بين نفس الأخطاء.

من تحليل تلك النماذج وأسباب حدوث تلك المشكلات، سيمكن الوصول إلى حل لعلاج هذه العيوب، والحل ينقسم إلى اتجاهين، عيب يتعلق بالمبرمجين، والآخر يتعلق بالمستخدم نفسه في الوصف المكتوب للأمر المطلوب تنفيذه عبر مولد الصور بالذكاء الاصطناعي، وما يمكن تقديمه بين الطرفين للوصول إلى أفضل النتائج؟

أهمية البحث:

يكمن التركيز على أخطاء مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي، وبالتحديد فيما يتعلق باليد البشرية، كونه المدخل الرئيسي لمعرفة كيف تعمل التطبيقات البرمجية للذكاء الاصطناعي، والاستفسار عما إذا كانت تلك الأخطاء نابعة عن قلة الموارد المضافة إليها، أم أنها محاولة من البرمجة المستخدمة لتقديم تصورات لما تراه هي من المعطيات، أم أن الأمر لا يعدو كونه رؤية الكود لمحتوى اليد والأصابع البشرية.

بمعنى آخر، هل تحسين تلك المولدات وإصلاح أخطائها بالشكل المتوقع سيرفع من كفاءة المولدات وحسب، أم أن تلك التطبيقات تطمح في تقديم تصورات مستقبلية ووجهات نظر خاصة بها فيما تم إدخاله لها من معطيات، وهل سيكون ذلك بداية لسؤال الذكاء الاصطناعي عن رأيه وتصوراته للإنسان في المستقبل؟ أم أن الأمر لا يعدو كونه أخطاء من الوارد حدوثها وعلى المبرمجين السعي وراء استنتاج أسباب تكرارها في أكثر من تطبيق مختلف.

الحديث عن الأخطاء الفنية والتقنية يساهم في تعزيز فهمنا للتحديات التي تواجه هذه التقنيات المتقدمة. من خلال تحليل هذه الأخطاء، يمكننا تحديد نقاط الضعف في النماذج الحالية وتطوير استراتيجيات لتحسين جودة الصور المولدة، بالإضافة إلى ذلك، يساعد الحديث عن الأخطاء على دفع التقدم في مجال الذكاء الاصطناعي نحو الأمام، من خلال تعزيز البحث والابتكار في تقنيات معالجة الصور والتعلم العميق. كما يسهم في تحسين التطبيقات العملية لهذه التقنيات في مختلف المجالات مثل الطب والتصميم والتسويق الرقمي، مما يزيد من فعالية الحلول التي تعتمد على الصور المولدة بشكل أكثر عمومية، كما يسهم الحديث عن الأخطاء في تعزيز شفافية ونزاهة تقنيات الذكاء الاصطناعي، حيث يساعد على فهم الجمهور للإمكانيات والتحديات المتعلقة بالتقنيات الجديدة، ويساعد في توجيه الاستثمارات والجهود البحثية نحو تطوير حلول متقدمة وموثوقة.

حدود البحث:

الحدود الزمانية والمكانية المرتبطة في موضوع البحث هي بعض العينات من أقوى مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي وأعلاها تقييما، وقد تم اختيار ستة مولدات لشهرتهن العالية في إنتاج أعمال عالية الجودة، وهن تطبيقات: (ليكسيكا، وبلاي جراوند، وميدجيرني، ودالي آي 3، وأدوبي فاير فلاي، وتنسورت أرت)

منهج البحث:

المنهج الوصفي التحليلي: يتم عمل دراسة تحليلية للصور المستعان بها خلال البحث لتحديد المشكلة، وأوجه التشابه بين التطبيقات المختلفة، وتحديد أسباب المشكلة، والتركيز على تحليل بعض الملاحظات التي قد يكون من شأنها إيجاد رؤية للتعامل الأمثل مع خوارزميات المواقع والتطبيقات التي تقوم بعمل صور بالذكاء الاصطناعي وذلك لإنتاج صور أعلى من ناحية الجودة والدقة وكذلك الواقعية بالحد الأدني المطلوب، خصوصا من ناحية أصابع اليد وهي موضوع البحث.

وبما أن المنهج الوصفي التحليلي هو ما سيتم اتباعه عبر البحث، فمن الضروري سرد نماذج متنوعة من مصادر متعددة، دون الاعتماد على مجهود الباحث في كتابة الأمر المستعمل لتوليد الصورة، بل عبر التحليل لبعض الأعمال التي تم توليدها من قبل مستخدمين متعددين بلغات مختلفة، كما سيتم سرده خلال التطبيقات المختلفة.

1. مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي:

1. 1 التعريف العام:

هو نظام ذكاء اصطناعي مصمم لإنشاء صور جديدة بناء على مجموعة من المعلومات أو البيانات الداخلية. ويعرف أيضا باسم النموذج التوليدي، ويعتمد على مجموعة الأوامر التي يقدمها المستخدم للتطبيق، وهي تعتبر كلمات أو جملة وصفية لما يريد المستخدم رؤيته عبر الصورة.

الميزة الرئيسية لمولدات صور الذكاء الاصطناعي هي أنها تستطيع إنشاء صور دون تدخل بشري، مما يوفر الوقت والموارد في العديد من الصناعات. على سبيل المثال، في صناعة الأزياء، يمكن استخدام مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي لإنشاء تصميمات للملابس أو أزياء أنيقة دون الحاجة إلى مصممين بشريين في صناعة الألعاب، يمكن لمولدات صور الذكاء الاصطناعي إنشاء شخصيات وخلفيات وبيئات واقعية عبر الحاسوب والبرامج المتعارف عليها، كان من الممكن أن يستغرق إنشاؤها يدويا شهورا أو أكثر.

هناك أنواع مختلفة من مولدات صور الذكاء الاصطناعي، ولكل منها مجموعة نقاط القوة والضعف الخاصة بها. تتضمن بعض الأنواع الأكثر شيوعا لمولدات صور الذكاء الاصطناعي نقل النمط، والذي يسمح للمستخدمين بنقل نمط صورة إلى أخرى، وشبكات (GAN، شبكات الخصومة التوليدية)، التي تستخدم شبكتين عصبيتين لإنشاء صور واقعية تشبه مجموعة البيانات الأصلية، وجميعهم سيتم الحديث عنهم وعن استخداماتهم بالتفصيل (neuralwriter.com, 2024).

1. 2 آلية عمل مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي:

تعتمد بشكل أساسي على استخدام خوارزميات التعلم الآلي لإنشاء صور جديدة بناء على مجموعة من معلومات الإدخال أو الشروط والتفاصيل.

لتدريب منشئ صور، يجب استخدام مجموعة بيانات كبيرة من الصور، والتي يمكن أن تشمل أي شيء من اللوحات والصور إلى النماذج ثلاثية الأبعاد وأصول الألعاب. من الناحية المثالية، يجب أن تكون مجموعة البيانات متنوعة وممثلة للصور التي سينشئها مُنشئ الصور فيما بعد.

يتم بعد ذلك تدريب مُنشئ الصور باستخدام الخوارزميات التي يمكنها التعلم من الأنماط والميزات الموجودة في مجموعة البيانات. في التدريب، تحدد الشبكات العصبية وتستخرج ميزات معينة من الصور مثل الأشكال والأنسجة والألوان.

بمجرد تدريب مُنشئ الصور، يمكنه إنشاء صور جديدة بناء على مجموعة معلومات الإدخال أو الشروط التي تم تزويده بها. يمكن أن تتضمن هذه المعلومات أشياء مثل النمط واللون والملمس والشكل. يمكن تعيين معلومات الإدخال بواسطة المستخدم أو تحديدها بواسطة منشئ الصور نفسه، حيث يختار منهم ويحدد ما يرغب في بقائه بالعمل النهائي.

يستخدم النموذج معلومات الإدخال لتوليد صورة جديدة بما يملك من معلومات سابقة. تتضمن العملية استخدام خوارزميات لدمج ومعالجة الميزات التي تم تعلمها أثناء التدريب لإنشاء صورة جديدة تلبي معلومات الإدخال. يمكن تكرار عملية إنشاء صورة جديدة عدة مرات في عملية تكرارية لإنشاء اختلافات أو تحسين الصورة حتى تلبي المواصفات المطلوبة.

أخيرا، يقوم منشئ الصور بإخراج الصورة التي تم إنشاؤها، والتي يمكن حفظها أو تحريرها أو استخدامها بأي طريقة يراها المستخدم مناسبة.

ومن هنا نستنتج أن العملية قائمة على عدد المعلومات التي تم تزويد التطبيق بها في السابق أثناء عملية التدريب نفسها، وبقدر ما تكون كمية المعلومات كبيرة بقدر ما تزداد احتمالية الوصول إلى ناتج بالصور أكثر دقة حسب رغبة المستخدم، مع التنبيه أيضا أن كثرة عدد المعلومات المزود بها التطبيق قد تتداخل فيما بينها فيحدث التضارب وبالتالي تنتج عملا مشوها (Marr, 2024).

تطبيقات توليد الصور عبر الذكاء الاصطناعي تستخدم تقنيات متقدمة من مجالي التعلم الآلي والشبكات العصبية الاصطناعية لإنشاء صور جديدة بشكل آلي. هناك عدة طرق تستخدمها هذه التطبيقات، ومن أبرزها:

2. 1. 1 الشبكات العصبية الانطلاقية (Generative Adversarial Networks – GANs): تستخدم (GANs) لتوليد صور جديدة بدقة عالية وواقعية. تتألف هذه النماذج من شبكتين، شبكة مُولِّدة (Generator) وشبكة منافسة (Discriminator)، يتم تدريب شبكة المولد لإنشاء صور تبدو واقعية بناء على بيانات التدريب، بينما تُدرَّب شبكة المنافس على تحديد ما إذا كانت الصور التي يتم إنشاؤها من شبكة المولد واقعية أم لا. تعمل الشبكتان معا في تحسين جودة الصور المُنتجة بشكل تدريجي (Wood, 2020).

2.1.2 الشبكات العصبية التوليدية (Generative Neural Networks): تعتمد هذه النماذج على استخدام الشبكات العصبية العميقة لتوليد صور جديدة. يتم تدريب هذه الشبكات باستخدام مجموعة كبيرة من الصور الحقيقية، ثم يتم استخدام النموذج المدرب لإنشاء صور جديدة تشبه الصور في مجموعة التدريب (Brownlee, 2020).

2. 1. 3 الشبكات العصبية التوليدية المتقاطعة (Conditional Generative Neural Networks): تسمح هذه الشبكات بتوليد صور بناء على متغيرات محددة، مثل نوع الصورة المطلوبة أو خصائصها الخاصة. يمكن استخدام هذه النماذج في توليد صور مخصصة لأغراض معينة، مثل تغيير لون الشعر أو تعديل الخلفية (Coursera Staff, 2024).

باستخدام هذه التقنيات، يمكن لتطبيقات توليد الصور عبر الذكاء الاصطناعي إنتاج صور مذهلة وواقعية بشكل تلقائي، وتستخدم عادة في مجالات مثل الفن الرقمي، وتحسين الصور، وتصميم الألعاب، والعديد من التطبيقات الإبداعية الأخرى.

3. 1 فوائد مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي:

3. 1. 1 توفير الوقت: تتمثل إحدى أهم فوائد مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي في قدرتها على توفير الوقت. بدلا من قضاء ساعات أو حتى أيام في إنشاء صورة من البداية، يمكن لمولدات صور الذكاء الاصطناعي إنشاء صور عالية الجودة في غضون دقائق.

3. 1. 2 قلة التكلفه: توفر مولدات الصور التي تعمل بالذكاء الاصطناعي المال عن طريق تقليل الحاجة إلى المصممين أو الفنانين من البشر. ويمكن أن يكون هذا مفيدا بشكل خاص للشركات الصغيرة أو الشركات الناشئة ذات الموارد المحدودة.

3. 1. 3 تعزيز الإبداع: يمكن لمولدات الصور بالذكاء الاصطناعي أن تلهم الإبداع من خلال إنشاء صور

فريدة وغير متوقعة قد لا يفكر فيها المصممون البشريون. ويمكن أن يؤدي ذلك إلى أفكار تصميم جديدة ومبتكرة يمكن أن تميز العلامة التجارية أو المنتج عن المنافسة.

3. 1. 4 التخصيص: يمكن تخصيص مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي لإنشاء صور تلبي متطلبات أو تفضيلات محددة. ويمكن أن يكون هذا مفيدا بشكل خاص للشركات التي تتطلب صورا ذات علامات تجارية محددة أو عناصر تصميم.

3. 1. 5 التدرجية: القدرة على إنشاء عدد كبير من الصور بسرعة وكفاءة، مما يجعلها مثالية لإنشاء كميات كبيرة من المحتوى المرئي للتسويق أو الإعلان أو لأغراض أخرى.

3. 1. 6 الاتساق: إنشاء صور متسقة من حيث الأسلوب والجودة، والتي يمكن أن تساعد في إنشاء الهوية المرئية للعلامة التجارية وتحسين التعرف على العلامة التجارية بشكل عام.

3. 1. 7 إمكانية الوصول: يمكن أن يجعل إنشاء المحتوى المرئي أكثر سهولة للأشخاص الذين قد لا يمتلكون مهارات التصميم أو الفن. ويمكن أن يؤدي ذلك إلى إضفاء الطابع الديمقراطي على العملية الإبداعية وإعطاء الفرصة للمزيد من الناس لإنشاء صور عالية الجودة.

3. 1. 8 التنوع: يمكن استخدام مولدات صور الذكاء الاصطناعي عبر مجموعة واسعة من الصناعات والتطبيقات، من الأزياء والألعاب إلى الرعاية الصحية والتعليم. هذا التنوع يجعلها أداة قيمة للشركات والأفراد على حد سواء.

4. 1 حدود مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي:

من المهم ملاحظة أن أدوات إنشاء الصور بالذكاء الاصطناعي لها أيضا قيود مختلفة عندما يتعلق الأمر بإنشاء صور بتفاصيل دقيقة. في حين أن هذه الأدوات هي وسيلة فعالة لإنشاء محتوى مرئي، إلا أنها ليست دائما مثالية في شكلها الحالي. ويمكن أن تعتمد جودة الصورة التي تم إنشاؤها بشكل كبير على الصور المدربة مسبقا التي يستخدمها النموذج، مما يعني أنه إذا كانت البيانات المستخدمة لتدريب الذكاء الاصطناعي لا تمثل المخرجات المطلوبة، فقد لا تكون الصورة التي تم إنشاؤها دقيقة (McFarland, 2023).

هذا بالإضافة إلى أن ذلك يعني حاجة التطبيقات المستمرة إلى التزود بالمعلومات وتطويرها وتنقيحها، وهو ما يعد أمرا صعبا في كثير من الأحيان لحاجة المستخدمين للتنوع الذي قد يرى فيه المبرمجون سببا في بعض الأخطاء الواردة ومحدودية النتائج، لذلك يتطلب الأمر إصدارات متعددة يتم فيها تحديث وسد ثغرات التصميم، وهو ما يتسبب في تعطيل بعض الخواص التي اعتاد عليها المستخدمون، أو فرض اشتراكات مدفوعة تدعم المحتوى والمبرمجين، وذلك مقابل حصول المستخدمين على الميزات الكاملة، وهي مغامرة قد يتم استقبالها بالرفض من قبل المستخدمين الذين اعتادوا الحصول على جميع الخدمات بشكل مجاني في وقت قريب سابق.

5. 1 نقاط رئيسية عن تطور الذكاء الاصطناعي:

5. 1. 1 تعدد المفاهيم: الذكاء الاصطناعي ليس مفهوما واحدا، بل هو مجموعة من التقنيات والنماذج التي تهدف إلى محاكاة الذكاء البشري في تحليل البيانات، واتخاذ القرارات، وحل المشاكل.

5. 1. 2 تطور مستمر: مجال الذكاء الاصطناعي يتطور بسرعة كبيرة، مع تقديم تقنيات جديدة وتحسين النماذج الحالية باستمرار، مما يجعله مجالا ديناميكيا ومتغيرا باستمرار.

5. 1. 3 تطبيقات واسعة: يمكن استخدام الذكاء الاصطناعي في مجموعة متنوعة من المجالات مثل الطب والتجارة والتصنيع والتعليم والمواصلات وغيرها، حيث يمكن للتقنيات الذكية أن تساهم في تحسين العمليات وتقديم حلول مبتكرة للمشاكل الحديثة.

5. 1. 4 تحديات ومخاطر: على الرغم من الفوائد العديدة للذكاء الاصطناعي، فإنه يثير أيضا مخاوف من فقدان الوظائف، وانتهاك الخصوصية، وتعميق الفجوات الاجتماعية، وسيطرة الآلات، وغيرها من التحديات التي تتطلب التفكير والتدابير الاحترازية.

5. 1. 5 أخلاقيات الذكاء الاصطناعي: يثير الذكاء الاصطناعي أسئلة أخلاقية مهمة حول مسائل مثل القرارات التي تتخذها الآلات، وتأثيرها على البشرية، وتوجيه المسؤولية في حالة وقوع أخطاء أو أضرار.

الذكاء الاصطناعي هو مجال مثير في علوم الكمبيوتر والتكنولوجيا، يهتم بإنشاء أنظمة تكنولوجية تكتسب القدرة على تنفيذ مهام تتطلب تفكيرا واستنتاجا بشريا. ويهدف الذكاء الاصطناعي إلى تمثيل الذكاء البشري في الكمبيوترات لتمكينها من التفكير والتعلم واتخاذ القرارات وحل المشاكل، ويعتمد في ذلك على نظريات متعددة منها نظرية التعلم الآلي والتي تتفرع منها العديد من المفاهيم الهامة التي توضح كيفية عمل تطبيقات الذكاء الاصطناعي (Al-Dalqamuni, 2022).

2. نظرية التعلم الآلي:

2. 1 التعريف العام:

التعلم الآلي (Machine Learning) هو فرع من فروع الذكاء الاصطناعي يركز بشكل كبير على استخدام البيانات والخوارزميات لتقليد الطريقة التي يتعلم بها الإنسان وتحسينها تدريجيا. في الجوهر، يهدف التعلم الآلي إلى جعل الأجهزة الكمبيوتر تفكر وتحل مختلف المشاكل بطريقة مشابهة للإنسان الطبيعي. يعتمد على النماذج الإحصائية والخوارزميات للتعلم.

نظرية التعلم الآلي هي مجموعة من النظريات والمفاهيم التي تهدف إلى فهم كيفية تصميم الأنظمة الذكية التي تكتسب القدرة على التعلم وتحسين أدائها بناء على الخبرة. تقوم هذه النظرية على الفهم والمحاكاة لعمليات التعلم التي يقوم بها البشر والحيوانات (Coursera Staff, 2024).

2. 2 أنواع التعلم الآلي:

5. 1. 1 التعلم الخاضع للإشراف، (Supervised Learning):

أ. يتم تدريب النموذج باستخدام مجموعة من البيانات المحددة مسبقا.

ب. يتم تحديد المتغيرات التي يرغب المبرمجون في قياسها وتقييمها من قِبَل الخوارزميات.

ت. هذا النوع يستخدم للتصنيف الثنائي والتنبؤ بالقيم المستمرة (Geeksforgeeks, 2024).

5. 1. 2 التعلم غير الخاضع للإشراف، (Unsupervised Learning):

أ. يتم تدريب النموذج على مجموعات من البيانات غير محددة مسبقا.

ب. يستخدم لاكتشاف الأنماط والتجميع وتقليل الأبعاد (Tuaima, 2022).

5. 1. 3 التعلم شبه الخاضع للإشراف (Semi-Supervised Learning):

أ. يجمع بين البيانات المحددة وغير المحددة.

ب. يستخدم عندما يكون لدينا كمية محدودة من البيانات المحددة.(Brownlee, 2020)

5. 1. 4 التعلم المعزز، (Reinforcement Learning):

أ. يعتمد على تفاعل النموذج مع بيئته.

ب. يتعلم من التجربة والمكافآت والعقوبات.

ت. يستخدم في تطبيقات مثل الألعاب والروبوتات (Corbo, 2023).

2. 3 مبادئ نظرية التعلم الآلي:

نظرية التعلم الآلي تساهم في تطوير الأنظمة الذكية التي يمكنها تعلم وتكييف نفسها مع التغييرات في البيئة وتحسين أدائها بمرور الوقت. تطبيقاتها تشمل مجالات متنوعة مثل التعليم والصناعة والطب وغيرها، وتساهم في تقديم حلولا فعالة لمشاكل معقدة، ومن ضمن مبادئها:

2. 3. 1 تعلم الآلة: هي العملية التي يقوم فيها الكمبيوتر بتحليل البيانات وتعديل النماذج والخوارزميات لتحسين أدائه في المستقبل. تشمل تقنيات مثل تعلم النماذج والشبكات العصبية الاصطناعية (Bassiouni, 2005).

2. 3. 2 تعلم تعزيزي: يرتكز على نظرية الحوافز والمكافآت، حيث يتعلم النظام الذكي من تجاربه ويحسن أدائه عن طريق تلقي المكافآت وتجنب العقوبات.

2. 3. 3 تعلم شبيه البشر: يحاول هذا النمط من التعلم محاكاة العمليات العقلية التي تحدث في عقول البشر، مثل الذاكرة القصيرة والطويلة الأجل والتفكير والتفاعل مع البيئة.

2. 3. 4 تعلم ذاتي التنظيم: يتمثل التحدي الرئيسي في هذا النوع من التعلم في تطوير آليات تسمح للنظام بتنظيم وتخطيط عمليات التعلم الخاصة به دون الحاجة إلى تدخل بشري مستمر.

3. مشاكل الذكاء الاصطناعي العامة:

3. 1 المخاوف من الذكاء الاصطناعي:

الذكاء الاصطناعي يثير العديد من الأسئلة والتحديات المتعلقة بالخطورة والأثر على المجتمع والبشرية بشكل عام. من بين هذه الخطورات:

3. 1. 1 فقدان الوظائف: قد يؤدي تقدم التكنولوجيا في مجال الذكاء الاصطناعي إلى فقدان الوظائف للبشر في بعض الصناعات، حيث يمكن للآلات الذكية والروبوتات أن تحل محل البشر في بعض المهام، ويعتبر ذلك هو المحفز الأكبر للقلق حين يتعلق الأمر بالذكاء الاصطناعي، فالعديد من الأبحاث تشير إلى أن بعض المهن ستنتهي في الأمد القريب، ومن ضمن المهن المهددة بالانقراض هي مهن التصميم الجرافيكي، وذلك للتطور التكنولوجي الهائل فيه، بما فيه مولد الصور عبر الذكاء الاصطناعي المتنوعة والمجانية التي يستطيع استخدامها غير المتخصصين واستخراج نتائج عالية الجودة.

3. 1. 2 التمييز والعدالة: هناك مخاوف من أن نظم الذكاء الاصطناعي قد تزيد من التمييز وتعمق الفجوات الاجتماعية، إذا لم تتم معالجة البيانات بشكل عادل ودقيق.

3. 1. 3 الخصوصية: قد تتسبب تطبيقات الذكاء الاصطناعي في انتهاك خصوصية الأفراد، حيث يمكن أن تجمع وتحلل البيانات الشخصية بشكل واسع (Al-Baqasi, 2019).

3. 1. 4 سيطرة الآلات: هناك مخاوف من أن يؤدي التطور في الذكاء الاصطناعي إلى فقدان السيطرة على الآلات والأنظمة الذكية، مما يؤدي إلى نتائج غير متوقعة أو غير مرغوب فيها.

3. 1. 5 السلاح الآلي: يثير استخدام الذكاء الاصطناعي في مجال العسكرة مخاوف من تطوير أسلحة ذات قدرة على اتخاذ القرار بشكل مستقل، مما يمكن أن يؤدي إلى حدوث صراعات وتدهور الأمن الدولي (Al-Mousawi, 2019).

3. 2 الأخطاء التي يرتكبها الذكاء الاصطناعي:

على الرغم من تطور الذكاء الاصطناعي المستمر، إلا أنه قد يرتكب بعض الأخطاء في مجالات متعددة، ومنها على سبيل المثال:

3. 2. 1 التمييز العنصري والجنسي: يمكن للنماذج الذكية أن تظهر تمييزا غير مقصود بناء على البيانات التي تم تدريبها عليها. قد تؤدي هذه الأخطاء إلى تعزيز القوالب النمطية السلبية وتفاقم التمييز العنصري والجنسي (Kanana, 2024).

3. 2. 2 التشويش على البيانات: قد يحدث تشويش على البيانات أثناء تدريب نماذج الذكاء الاصطناعي، مما يؤدي إلى تقديم توصيات غير دقيقة أو تحليلات خاطئة.

3. 2. 3 الفهم الخاطئ للأوامر: قد يحدث أن يفهم الذكاء الاصطناعي أوامر المستخدم بشكل غير

صحيح، مما يؤدي إلى تنفيذ إجراءات غير مرغوب فيها (Ghoneim, 2017).

3. 2. 4 التحليل السياسي الخاطئ: قد يقوم الذكاء الاصطناعي بتحليل الأخبار والمعلومات السياسية بشكل غير دقيق، مما يؤثر على الرأي العام واتخاذ القرارات.

3. 2. 5 التعلم من البيانات المشوهة: إذا كانت البيانات التي تم استخدامها لتدريب النموذج مشوهة أو محدودة، فقد يؤدي ذلك إلى أخطاء في التنبؤ والتصنيف (Wali, 2001).

3. 3 تصنيف الأخطاء التي قد يرتكبها الذكاء الاصطناعي:

تصنيف أخطاء الذكاء الاصطناعي يمثل جزءا حيويا من مجال البحث والتطوير في هذا المجال التكنولوجي المتقدم. يساهم في تحسين استقرار وأداء تطبيقات الذكاء الاصطناعي، ويشكل جزءا أساسيا في عمليات ضمان الجودة وتحسين النظم التكنولوجية المعتمدة على هذه التقنيات. يُفهم تصنيف الأخطاء على أنه عملية تحليل وتصنيف للأخطاء التي قد تحدث في أنظمة الذكاء الاصطناعي أو النماذج التي تعتمد على هذا الذكاء. يتم ذلك من خلال دراسة وتصنيف الأخطاء بناء على عدة جوانب إلى عدة فئات، وهنا بعض الأمثلة على الأخطاء الشائعة:

3. 3. 1 البيانات المُلوّثة أو غير الكافية: عندما يتم تدريب نموذج ذكاء اصطناعي على بيانات غير كافية أو غير ممثلة بشكل جيد، فإنه قد يؤدي إلى اتخاذ قرارات غير دقيقة أو غير موثوقة.

3. 3. 2 الانحياز والتمييز: إذا كانت البيانات التي يتم تدريب النموذج عليها تعاني من انحيازات أو تمييزات، فإن النموذج قد يتبع هذه الانحيازات ويظهر سلوكا غير عادل.

3. 3. 3 عدم الشفافية والتفسير: بعض النماذج الذكية يمكن أن تكون صعبة التفسير، مما يجعل من الصعب فهم كيفية اتخاذها للقرارات والتفاعل معها (Al-Mousawi, 2019).

3. 3. 4 التحديات الأمنية: يمكن أن تتعرض أنظمة الذكاء الاصطناعي إلى التلاعب والاختراق، مما يؤدي إلى نتائج غير مرغوب فيها أو مخاطر للأمان.

3. 3. 5 عدم القدرة على التعامل مع الظروف غير المعتادة: قد يواجه الذكاء الاصطناعي صعوبة في التعامل مع المواقف غير المعتادة أو غير المتوقعة التي لم تكن جزءا من بيانات التدريب.

3. 3. 6 التبعية على البيانات الخاطئة: في بعض الأحيان، يمكن أن يتعلم النموذج من بيانات خاطئة أو مضللة، مما يؤدي إلى إنشاء نماذج غير دقيقة أو متشابهة.

بالطبع، يجب أن نتذكر أن الذكاء الاصطناعي ليس مثاليا، وأنه يعتمد على البيانات والبرمجة التي يتم تزويده بها. لذا يجب أن نكون حذرين ونتابع تطورات هذا المجال بعناية (Al-Bahi, 2012).

3. 4 نماذج عن أخطاء يرتكبها الذكاء الاصطناعي:

الذكاء الاصطناعي يشهد تطورا سريعا، ومع ذلك، يُعتبر مجالا محفوفا بالتحديات والمخاطر. دعونا نستكشف بعض هذه المخاطر:

3. 4. 1 جودة البيانات: يعتمد أداء الذكاء الاصطناعي على جودة البيانات التي يتم تدريبه عليها، البيانات غير الدقيقة أو المحتوى المشوه قد يؤدي إلى أخطاء في النتائج (Arqam website, 2024).

3. 4. 2 التحكم الكامل: يمكن أن يصبح الذكاء الاصطناعي خارج السيطرة، وإذا لم يتم تنظيمه بشكل جيد، فقد يؤدي ذلك إلى تطور أعمال غير مرغوب فيها أو قرارات خاطئة (Al-Maghrabi, 2023).

3. 4. 3 الاستخدام الإجرامي: يمكن استغلال الذكاء الاصطناعي في الأنشطة الإجرامية مثل الاحتيال الإلكتروني والاختراقات السيبرانية (Dahshan, 2021). ويجب تنظيم استخدامه لمنع الأنشطة غير القانونية.

3. 4. 4 التحديات الأخلاقية: قد يؤدي تطور الذكاء الاصطناعي إلى تحديات أخلاقية مثل التمييز أو

الانحياز، وتجب مراقبة استخدامه لضمان العدالة والمساواة (Awad, 2021).

3. 5 أخطاء التعرف على الصور والوجوه من قِبَل نماذج الذكاء الاصطناعي:

يجب أن نأخذ في اعتبارنا أن الذكاء الاصطناعي ليس مثاليا، وأنه يعتمد على البيانات والبرمجة التي يتم تزويده بها. لذا يجب أن نكون حذرين ونتابع تطورات هذا المجال بعناية، وأن أخطاء التعرف على الصور والوجوه من قبل نماذج الذكاء الاصطناعي يمكن أن تشمل عدة جوانب، من بينها:

3. 5. 1 صعوبة التعرف على الصور المولدة: نماذج التعلم العميق قد تواجه صعوبة في التعرف على الصور المولدة من الذكاء الاصطناعي. هذا يمكن أن يكون مصدر قلق في المستقبل، حيث يتم تدريب النماذج على البيانات الاصطناعية وقد لا يكون مصدر هذه البيانات واضحا.

3. 5. 2 تحديات التعرف على الأشياء المركبة: قد يكون من الصعب على النماذج التعرف على الأشياء المركبة في الصور، مثل الأطعمة المختلطة أو الأشياء ذات الأشكال المعقدة.

3. 5. 3 التحول في توزيع الصور: يعتمد أداء نماذج التعرف على الصور على توزيع البيانات التي تم تدريبها عليها. قد يكون هناك تحول كبير بين الصور المولدة والصور الحقيقية.

3. 5. 4 التحديات في التعرف على الوجوه: قد يواجه الذكاء الاصطناعي صعوبة في التعرف على الوجوه في ظروف مختلفة، مثل التغييرات في الإضاءة أو العوامل البيئية أو الخلفيات المزدحمة.

3. 5. 5 التمييز بين الأشخاص المتشابهين: قد يكون من الصعب على النماذج التمييز بين الأشخاص الذين يشبهون بعضهم البعض، مما يؤثر على دقة التعرف على الوجوه.

3. 5. 6 الانحياز والتمييز: قد تكون النماذج الذكية عرضة للانحياز والتمييز بناء على البيانات التي تم تدريبها عليها، مما يؤدي إلى تقديم تقديرات غير عادلة أو غير دقيقة للوجوه أو الصور.

3. 5. 7 البيانات القليلة أو غير المتوازنة: عندما يكون هناك قلة في البيانات المتاحة لتدريب النموذج على فئات معينة من الوجوه أو الصور، قد ينتج ذلك عن أخطاء في التعرف عليها أو تجاهلها على عكس رغبة المستخدم.

3. 5. 8 التعرف على الهوية الخاطئة: في بعض الأحيان، يمكن للنماذج أن ترتكب أخطاء في التعرف على الوجوه أو الصور، مما يؤدي إلى التعرف على الهوية الخاطئة أو إلى عدم التعرف على الأشخاص بشكل صحيح.

3. 5. 9 التحديات الفنية: قد تواجه النماذج تحديات فنية كالتشويش أو تشوه في الصور بسبب جودتها، مما يجعل من الصعب عليها التعرف على الوجوه أو الصور بشكل دقيق (Shayeb website, 2022).

تعتبر هذه الأخطاء تحديات مهمة في مجال التعرف على الصور والوجوه باستخدام الذكاء الاصطناعي، ويعمل الباحثون والمهندسون على تطوير حلول للتغلب عليها وتحسين أداء النماذج في هذا المجال.

جهود المبرمجين في تطوير مجال التعرف على الصور والوجوه باستخدام الذكاء الاصطناعي تعكس حقبة جديدة من الإبداع التقني، حيث يعملون على تحقيق أمن وراحة فريدة للمستخدمين، من خلال تقنيات متطورة تمزج بين البرمجة العميقة والتعلم الآلي لتحقيق تعرف دقيق وفعال يفتح أبوابا جديدة لتطبيقات متعددة، مما يعزز من مستوى الابتكار والتفاعل البشري التقني (Sky News Arabia, 2024).

هذه الأخطاء التي يرتكبها الذكاء الاصطناعي جزء طبيعي من عملية التعلم والتطور. عندما يواجه النظام مشكلات أو ينحرف عن النتائج المتوقعة، فإن ذلك يمنح الباحثين والمطورين فرصة فريدة لتحليل الأسباب وراء هذه الأخطاء. ومن خلال دراسة الأخطاء بعناية، يمكننا اكتشاف نقاط الضعف في الخوارزميات المستخدمة، مما يؤدي إلى تحسين تصميمها. كل خطأ يُعتبر درسا يساهم في تعزيز فهمنا لكيفية عمل الذكاء الاصطناعي، بالتالي، فإن معالجة هذه الأخطاء ليست مجرد تصحيح للمشكلات، بل هي خطوة أساسية نحو بناء أنظمة أكثر ذكاء وقدرة على التكيف. مع كل تحسين نُدخله، نقترب خطوة نحو تحقيق نتائج أكثر

دقة وموثوقية. فهي تعمل كأداة تعليمية تساعد المطورين في فهم كيفية تحسين الأنظمة. من خلال تحليل الأخطاء، يمكننا تحديد الثغرات في البيانات أو الخوارزميات المستخدمة. بالإضافة إلى ذلك، تشجع هذه الأخطاء على الابتكار، حيث يدفعنا التعرف على المشكلات إلى البحث عن حلول جديدة. في النهاية، كل خطأ يُعتبر فرصة للتعلم، مما يسهم في تعزيز كفاءة الذكاء الاصطناعي وتطويره. في النهاية، يمكن القول إن الأخطاء تلعب دورا محوريا في رحلة الابتكار والتقدم في مجال الذكاء الاصطناعي.

4. الأصابع في تطبيقات توليد الصور عبر الذكاء الاصطناعي:

الأصبع هو جزء من الجسم يتصل باليد عند مستوى مفصل المعصم. يتألف الأصبع من عدة عناصر تشمل العظمة الأولى والمفاصل والأوتار والأعصاب والأوعية الدموية والجلد، وتتواجد المفاصل في كل أصبع على شكل مفصلين رئيسيين، مما يسمح بالحركة في عدة اتجاهات، بينما تعزز الأوتار والعضلات من قوة الأصبع وقدرته على التحكم الدقيق، وبفضل الأعصاب التي تتواجد في الأصبع، يمكن للشخص أن يشعر باللمس ويميز بين الأشياء المختلفة، وتوفر الأوعية الدموية دورة دموية لازمة لتغذية الأصبع والحفاظ على وظائفه بشكل صحيح.

عندما يتعلق الأمر بفهم الذكاء الاصطناعي للجسم البشري في سياق توليد الصور، فإن العملية تتطلب تحليلا دقيقا للخصائص البيولوجية والتشريحية. يعتمد الذكاء الاصطناعي على مجموعة متنوعة من البيانات، مثل الصور الطبية التي تساعده في التعرف على الأشكال والأبعاد والتفاصيل الدقيقة للجسم. يتم استخدام التقنيات التي تم الحديث عنها سابقا لتفسير هذه البيانات، مما يسمح للنماذج بفهم كيفية تنظيم الأنسجة والأعضاء عند توليد الصور. يسعى الذكاء الاصطناعي إلى محاكاة العناصر الحيوية بطريقة دقيقة تعكس التنوع في الأشكال البشرية. كما يلعب التعلم العميق دورا حيويا في تحسين دقة هذه النماذج من خلال تدريبها على مجموعات ضخمة من البيانات. نتيجة لذلك، يصبح بإمكان الذكاء الاصطناعي توليد صور تعكس تعبيرات الوجه والحركات والتفاصيل التشريحية بشكل واقعي. هذا الفهم المتزايد لا يقتصر على الجوانب الجمالية فحسب، بل يمتد أيضا إلى التطبيقات الطبية، مثل تصميم الأطراف الاصطناعية أو تحسين الجراحة.

أما عند محاولة الاستعانة به في صورة مولدة عبر الذكاء الاصطناعي، فيمكنك إنشاء صور جميلة. هذه الأدوات تستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي لتحويل النصوص إلى صور فنية، لكن من الملاحظ أن مشكلة الأصابع في جميع التطبيقات مستمرة منذ فترة، والغريب في الأمر وضوح المشكلة واستمرارها رغم المحاولات المستمرة للمبرمجين في تجنب الأخطاء الفنية فيها.

وتُعتبر أصابع اليد من أصعب الأعمال الفنية التي يمكن رسمها بسبب تعقيد تشكيلاتها وحركتها. تتميز الأصابع بوجود تفاصيل دقيقة مثل المفاصل والظلال، مما يتطلب دقة عالية في التنفيذ. كما أن تنوع الوضعيات والتعابير التي يمكن أن تأخذها الأصابع يجعل رسمها تحديا إضافيا للفنان. بالإضافة إلى ذلك، تتطلب أصابع اليد فهما عميقا لتناسق الأبعاد، حيث يمكن أن تؤثر الزاوية بشكل كبير على كيفية ظهورها، لذلك، فإن القدرة على رسم الأصابع بشكل واقعي تُعتبر علامة على مهارة الفنان وكفاءته، ونضرب لذلك مثلا من أشهر الأعمال الفنية الشهيرة التي تُظهر مهارة الفنانين في رسم أصابع اليد بدقة، وهي لوحة (خلق آدم) لمايكل أنجلو، والتي أظهرت يدين في وضعيتين من زاويتين مختلفتين، تحمل كل منهم تعبيرات متعددة، مما أعطى العمل الشكل الجمالي وأبرز قدرات أنجلو التشريحية الفنية.

سيتم طرح نماذج من تطبيقات مختلفة وتوضيح النتائج، مع شرح الأمر المنفذة منه الصورة

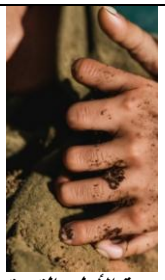
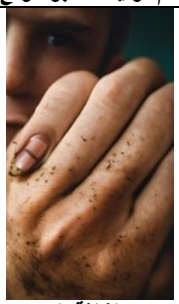
ونود التوضيح أنه في البداية، واعتماداً على هدف ومغزى البحث، لم يتم استخراج الصورة عن طريق الباحث، ولكن تم البحث عن الصور الموجودة التي تم توليدها عبر نفس الموقع مسبقاً، وذلك تفاديا لاحتمالية الوقوع في بعض الأخطاء الخاصة بالأوامر من طرف الباحث، فينتج صورا مشوهة كما هو موضوع البحث، و لذلك تم الاعتماد على صور موجودة تمت مشاركتها من أعضاء مختلفين على نفس الموقع مسبقا.

4. 1 تطبيق ليكسيكا (Lexica):

هو موقع ويب يقدم خدمة لإنشاء صور فنية باستخدام التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي. يمكن للمستخدمين استخدام هذا الموقع لإنشاء صور فنية فريدة من نوعها باستخدام مجموعة متنوعة من الأدوات والتأثيرات، ويقدم خدمة توليد صور فنية تستند إلى الذكاء الاصطناعي، حيث يمكنك تحميل الصور أو استخدام الأدوات المتاحة لإنشاء تأثيرات بصرية فريدة.

تعتمد منهجية ليكسيكا على أسس علمية وتقنيات تعلم الآلة وتعلم النماذج الذكية لتقديم تجربة تعليمية مخصصة لكل طالب وفقا لمستواه الحالي واحتياجاته. يستخدم التطبيق مجموعة متنوعة من الأنشطة والممارسات التفاعلية لتعزيز مهارات القراءة، مثل التعرف على الأحرف، وتكوين الكلمات، وفهم النصوص، وبناء المفردات.

يوفر تطبيق ليكسيكا أدوات لتقييم تقدم الطلاب وتوفير تقارير شاملة للمعلمين والمدرسين لمتابعة تطور الطلاب وتحديد المجالات التي تحتاج إلى تحسين. كما يتيح للطلاب الوصول إلى التطبيق من خلال الأجهزة اللوحية والهواتف الذكية للتعلم في أي وقت وفي أي مكان.

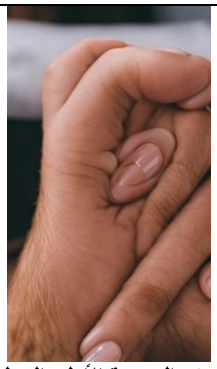
نموذج 1: الأمر المستخدم: A man's hand with dirty fingernails	
في هذا الأمر، قام المستخدم بكتابة ما يشبه الوصف أكثر من كونه طلب/أمر لتوليد الصورة، وكانت النتائج هي الاحتمالات الأربعة التي سيجري ذكرها في الصور التالية، حيث إن الشكل الأول (شكل 1 – 1)، كان الخطأ الموجود في الصورة هو التكرار غير المنطقي لعدد الأصابع، بالإضافة إلى عدم وضوح زاوية أو فكرة وضع وعمل اليد بالصورة فهذا ما لم يخرج الصورة بشكل منطقي وأضاف تشويها زائدا في باقي تفاصيل تجاعيد الأصابع، وكذلك آخر أصبع الذي ظهر وكأنه مدموجا ومقتسما من يد أخرى، فكان أكثر بياضا من اليد الأساسية المعتمد عليها في استخراج الصورة.	 ***شكل 1 – 1: الصورة الأولى التي تصف يدا بأصابع متسخة، تم توليدها عبر موقع ليكسيكا***
أما في الاختيار الثاني (شكل 1 – 2) فقد أغفل الموقع صورة الظفر كليا رغم أن الوصف شملها في الأساس، ومنه كان اكتمال تشوه الصورة في زاوية ومفاصل الأصبع وغيرها. هذا بالإضافة إلى عدم وضوح سبب وأبعاد الاتساخ، وهل هو جراء تلطخ بمادة طينية أم إنها عبارة عن إصابات قديمة، حيث تظهر وكأنها ذات عمق ليس ببعيد ولكنه ظاهر للمستخدم بشكل واضح، هذا بالإضافة إلى أن زاوية اتخاذ الصورة لم تكن جيدة، مع العلم أن الباحث لم يقم بقطع أجزاء من الصورة الكاملة، بل إن إدراج الصورة كان كما وردت في الموقع، ولعل ذلك يكون أحد عيوب التصميم.	 ***شكل 1 – 2: الصورة الثانية التي تصف يدا بأصابع متسخة، تم توليدها عبر موقع ليكسيكا***
وفي الاختيار الثالث (شكل 1 - 3) كان التشوه كليا، إذ لم يظهر اتجاه اليد، وكذلك عدم اكتمال الظفر، بالإضافة إلى التقريب المبالغ فيه لليد، وذلك لإخراج التشوهات خارج حدود الصورة، بالرغم من أنه حاول إكمال الفراغ الموجود بالصورة عبر وجود صورة لوجه لشخص لم يخدم المشهد النهائي، ولم يكن مطلوبا في الوصف أساسا.	 ***شكل 1 – 3: الصورة الثالثة التي تصف يدا بأصابع متسخة، تم توليدها عبر موقع ليكسيكا***

والاختيار الرابع والأخير (شكل 1 - 4) هو نموذج مشوه في عدد الأصبع كليا، هذا بالإضافة إلى عدم فاعلية وهدف إدراج اليدين في الصورة إذا لم تكن مولدة بالشكل الصحيح، بالإضافة إلى أن الأمر المطلوب أصلا يطلب يدا مفردة فقط، فلم يتم جمع كلمة اليد كما هو وارد سابقا، هذا مع جميع الأخطاء التشريحية التي سيتكرر الحديث عنها في كل نموذج تالٍ عبر مولدات الصور المختلفة.	 ***شكل 1 – 4: الصورة الرابعة التي تصف يدا بأصابع متسخة، تم توليدها عبر موقع ليكسيكا***

إجمالا، نود التوضيح أن الملاحظات الإجمالية التي شملتها جميع الصور كانت أخطاء شاملة تتجاوز نسبة ال50% في كل صورة على حدة، والوصف المطلوب هو يد لرجل، في حين شملت العديد من الصور نماذج أظفر تنتمي للأظافر الأنثوية، وذلك لسبب منطقي واضح وهو أن أكثر النماذج المتاحة التي يمكن أن تكون مصدر التعليم للذكاء الاصطناعي قد تكون من مصادر يد أنثوية، نظرا لمعرفة الموقع أن العديد من المستخدمات قد يلجأن إلى هذه المواقع لتصوير أشكال فنية أنثوية، وبالتالي تحتوي على يد أنثوية رقيقة، وهنا كان أحد الأخطاء الواردة في أكثر من صورة، عند طلب صورة يد رجل تحتوي أظفر، فلجأ موقع الذكاء الاصطناعي إلى البيانات التي يعرفها، والتي قد لا تحتوي أي مصادر لأظفر رجل، فبالتالي، اعتمد على الظفر الأنثوي، وهو ما أكد الأخطاء الأخرى بوجود ثغرة في كون الذكاء الاصطناعي هنا لم يتم تصنيف الفروق فيه بين اليد الذكورية واليد الأنثوية، وظهر ذلك بوضوح في هذا النموذج الذي قد يتكرر في نماذج أخرى بعيدا عن اليد.

هذا بالإضافة إلى الافتقار إلى التخيل عند الذكاء الاصطناعي في توليد سبب منطقي للوصف المطلوب، بمعنى عند طلب صورة بها يد متسخة، فمن المنطقي أن يكون هناك سبب أدى إلى هذا الاتساخ وهو ما يمكن توظيفه بشكل فني يضيف منطقية وواقعية على الصورة النهائية، وهنا يتضح أن الموقع حاول توفير ذلك بوضعيات اليد في الصور السابقة المطروحة، ولكنها لم تكن شاملة الأركان لتحقيق الهدف المطلوب منها.

والملاحظة العامة هي أن الصور عامة على هذا الموقع تصدر في معظمها على هيئة طولية، ولهدف ما يتم توليدها جميعا بهذا الشكل الطولي من دون فرضية اختيار المستخدم لاتجاه الصورة، كما هو متوافر لدي معظم مواقع توليد الصور بالذكاء الاصطناعي الآخر، وهو ما لا نعلم الهدف منه في هذه الحالة، حيث أنها لم تضف أي توظيف للشكل النهائي أو تتح مساعدة المستخدم للموقع في استخراج العمل بالشكل الأمثل.

نموذج 2: الأمر المستخدم: Man's hand with clean nails	
على عكس النموذج السابق، يتضح أن المستخدم أراد مشاهدة الاختلافات التي قد يؤديها الذكاء الاصطناعي مع تضاد المعاني من الظفر المتسخة إلى الظفر النظيفة، وكذلك في محاولة لتقليص المرادفات التي ربما قد تكون السبب في تشتت فكر البرنامج في استخراج الصورة السليمة، واتضح ذلك عند الاكتفاء بمصطلح الظفر فقط بدلا من ظفر الأصبع الذي تم استخدامه في المثال السابق، إلا أن ذلك لم يؤدي إلى اختلافات جوهرية من ناحية النتائج، حيث إن الأخطاء لم تكن بسبب المسمى بقدر ما كانت في التشابه الذي لم يدركه التطبيق عند استخراج الصورة، بل العكس، إن استخدام الأظافر النظيفة قد ساهم في تكرار المشكلة التي تم ذكرها في النموذج السابق، إن الأظافر تزيد في نسبة انثوتها عن الشكل المنطقي المطلوب، خصوصا أن الوصف ركز على الرجل في أول كلمة استدلالية، فعلى سبيل المثال، الاقتراح الأول (شكل 2 - 1) رغم المحاولات التي حاولها التطبيق في وضع شعر على اليد لإضفاء الجانب الذكوري فيها، إلا أن الأظافر وهي محور الوصف جاءت غاية في النعومة بما لا يتطابق مع ظفر الرجل الطبيعي.	 ***شكل 2 - 1: الصورة الأولى المولدة عبر موقع ليكسيكا التي تصف يد رجل بأظفر نظيفة***

أما في الاقتراح الثاني (شكل 2 – 2)، فكانت اليد في أقرب الحالات السليمة من الناحية التشريحية، رغم عدم وضع تجاعيد المفاصل في أماكنها السليمة، إلا أنها تقترب بنسبة كبيرة من الواقعية، على الرغم من عدم وضوح صفتها ووضعيتها وعلى أي شيء ترتكز، وبالرغم من ذلك، ما زالت نفس الملحوظة قائمة، إن اليد وأظافرها تتميز بالنعومة الفائقة وهو ما يجعلها تميل إلى أن تكون يد لفتاة سمراء البشرة أكثر من كونها يد ذكورية، مع العلم أن الصورة لا توضح ما تمسكه اليد الأخرى، رغم أنه يشبه الجلد الإنساني بصفة عامة، ومن البارز أن القطعتين لا يتشابهان، ما يعني أنهما لفردين مختلفين، ربما يكون ذلك تلميحا لوجود تباين في السياق أو الوضعية التي تم تصويرها فيها، مما يثير تساؤلات حول الهوية الحقيقية للأشياء المعروضة أو حول معنى تلك الصورة بشكل عام.	 ***شكل 2 - 2: الصورة الثانية المولدة عبر موقع ليكسيكا التي تصف يد رجل بأظفر نظيفة***
وهو تأكد في النموذج التالي (شكل 2 - 3) الذي ربما أراد أن يعبر عن يد رجل تقبض على يد فتاة، و كان إبراز يد الفتاة هو الغالب، وبالتالي أظافرها، وهو ما لم يكن مطلوبا في وصف الصورة من البداية. نعود إلى أن الأمر المطلوب تنفيذه، يمكن أن تتم ترجمته حتى بالعربية إلى (يد رجل "مع" أظافر جميلة) وهنا يتوجب التبرير أن الذكاء الاصطناعي قد يكون قد قام بترجمة ذلك على أن يد الرجل قد تحمل أظافر جميلة، وليس بالضرورة امتلاكها، أي إنها ليست جزءا منها، وهو ما يوضح أنه ربما توجب في بعض الأحيان الاستفاضة في تفسير بعض المعاني البدهية التي قد يفهمها الإنسان، في حين مازال الذكاء الاصطناعي يتعلمها.	 ***شكل 2 - 3: الصورة الثالثة المولدة عبر موقع ليكسيكا التي تصف يد رجل بأظفر نظيفة***
وفي الاقتراح الرابع والأخير (شكل 2 -4)، فبالإضافة إلى الخطأ التشريحي الواضح في اليد الواحدة، إلا أنه أيضا يظهر أخطاء مشتركة بالمكان المحيط حيث أنه يظهر جزء من أرضية مع مساحة غير واضحة المعالم، والجزء الأهم هنا في وصف الصورة أنها لا يمكن أن تكون يدا لرجل بسبب نعومتها المفرطة، والتفصيلة الأهم في الأظافر كلها، وهنا يتضح أيضا الملابس التي قد تكون مشتركة، وبالتالي هي لم تخدم الشكل النهائي في توصيل إحساس الذكورة في اليد، بل إنها قد تعطي انطباعا بأنها يد أنثى من الوهلة الأولى بسبب مجموع المعطيات الأخرى المحيطة بالمشهد بما فيها الملابس إذا تم استثناؤها بعد التدقيق، وهنا يكون الشكل غير مفيد إذا كان المستخدم يطلب يد رجل في المقام الأول.	 ***شكل 2 - 4: الصورة الرابعة المولدة عبر موقع ليكسيكا التي تصف يد رجل بأظفر نظيفة***

وهنا يمكن تلخيص النموذجين السابقين على أنهما شملا نفس الأخطاء بسبب المحيط العام بها وليس بسبب وصف أو توليد الصور المتبع عبر التطبيق، إذ كان هنا النموذج يعطي طلبا أسهل من سابقه، حيث أراد المستخدم التخفيف من حدة الوصف، وهو ما لم يساعد التطبيق في استخراج صورة سليمة، وهو ما سيحاول المستخدم توضيحه بشكل أكبر في النموذج التالي.

نموذج 3: الأمر المستخدم: Masculine hand with clean and well groomed nails

استكمالا لمراحل التجربة لاستخراج يد بشكل طبيعي، والأهم فيها هو شكله الكامل الإجمالي بأظافر سليمة، تم التركيز هذه المرة على يد ذكورية واضحة في الوصف، تحتوي على أظافر مقلمة جيدا، وهو ما لم ينطبق بأي شكل من الأشكال على أي مقترح قدمه التطبيق، في الاقتراح الأول (شكل 3 – 1) كانت الملحوظة الغالبة فيها هو كون الأظافر ظهرت طويلة بما لا يتناسب مع الشكل الذكوري الطبيعي، وهو ما كان مطلوبا التأكيد عليه في الوصف، وفي الاقتراح الثاني (شكل 3 – 2) ظهرت الأظافر بلمعان مبالغ فيه مقبولا عند يد الانثى، بالرغم من عدد وأطوال الأصابع الخاطئة إجماليا، أما الاقتراح الثالث (شكل 3 – 3) تكرار موضوع التشريح الخاطيء، إلا أن وضع ظفر الإبهام هنا جاء عكسيا بشكل كامل، وفي الاقتراح الرابع (شكل 3 – 4) تداخلت اليدان سويا بشكل غريب يصعب على المشاهد قدرته على معرفة عدد الأيدي الإجمالية والهدف من استجماعهم بهذا الشكل غير المنطقي.

شكل 3: الصور المقترحة عبر تطبيق ليكسيكا لوصف صور تعبر عن يد ذكورية تحتوي على أظافر معتنى بها

نموذج 4: الأمر المستخدم: Smooth masculine hands on with a bit of hair on it on marble table.

هنا وضع المستخدم المزيد من التفاصيل، رغبة منه في توفير استهلاك عقلية الذكاء الاصطناعي في استخراج الصورة المثالية وذلك عبر شرح ما يريده المستخدم ومساعدته بوضع ما يريد مشاهدته في الصورة، فهنا أضاف وصف يد ذكورية ناعمة تحتوي على الشعر كدلالة على ذكوريتها، بالإضافة إلى وضعها على طاولة رخامية، وذلك لتحديد وضعية اليد وبالتالي تفادي احتمالية الأخطاء التشريحية إذا ما كان التطبيق غير محدد لوضعية اليد، باستثناء الاقتراح الأول (شكل 4 -1) الذي جاء فيه عدد الأصابع مبالغ فيه، وتماسكه غير منطقي، فالاقتراح الثاني (شكل 4 – 2) جاء أكثر طبيعيا من حيث عدد الأصابع واستمرار لمشكلة التشريح المصاحب لعدد أصابع متعددة، وفي الاقتراح الثالث (شكل 4 – 3) كان تصحيح للمقترح السابق بحذف الخاتم الذي ربما سبب تشويشا على استكمال الصورة، إلا أن النتيجة مجددا لم تكن طبيعية رغم تفاصيل بروز الأوردة باليد بما يؤكد ذكوريتها، ولذلك كان الاقتراح الرابع (شكل 4 – 4) متفاديا لأي مشتتات خارجية مثل طول الأصابع وشدتها والخواتم ووضعية التصوير وزاويتها، فجاءت أقرب الصور للواقعية، بما يتناسب مع بساطة المشهد.

شكل 4: مجموعة من الصور المولدة عبر تطبيق ليكسيكا عبر الوصف: يد ذكورية ناعمة مع قليل من الشعر على طاولة رخامية

نموذج 5: الأمر المستخدم: A profiled doctor's hand with outstretched index

في هذا النموذج تم وصف يد طبيب تشير أو ممدة لأصبع السبابة (شكل 5) وفي المقترحات التي تم توليدها منها من لم يدرك معنى الإشارة بالأصبع المطلوب فتم استكماله بشكل غير طبيعي، كل منهم احتوى على أخطاء تشريحية واضحة، ولكن يظل الأمر الأغرب هو عدد الأصابع التي لا يدركها الذكاء الاصطناعي في معظم الحالات و تأتي بالزيادة أو النقصان في أغلب الحالات بشكل غريب يتنافى مع أي معطيات قد يكون زود بها الموقع مسبقا، واعتمد التطبيق على جزء من الملابس الطبية التي تظهر مع اليد الممتدة، رغم أنه لم يعتمد عليها في جميع الصور بما يعني أنه ربما بفصل إحدى الصور لوحدها من دون شرح أو عناصر مساعدة في الصورة، فلن يستطيع المشاهد استنتاج أن اليد هي لطبيب، أما الملاحظة الأغرب هنا هي أن الموقع اعتمد على اللون الوردي كحائط لجميع المشاهد، وهو ما لا يوجد له تفسير علمي، حيث إنه لون غير منتشر عبر الأوساط الطبية أو العلاجية، بل له استخدامات أخرى خارجة عن إطار وصف الصورة المطلوب.

شكل 5: مجموعة من الاختيارات المولدة عبر تطبيق ليكسيكا والتي تصف يد طبيب مادا لأصبع السبابة

نموذج 6: الأمر المستخدم: hands praying	
في معظم الحالات، عند ذكر اليد التي تقوم بحالة دعاء، فإنه يرد إلى العقل ضم اليدين سويا كأكثر صورة متعارف عليها في حالة الدعاء في معظم الديانات السماوية أو المعتقدات الوضعية، بما يصاحب ذلك من مشهد محيط سواء كان الدعاء في مكان مفتوح أو داخل دار عبادة، و لذلك كانت معظم الصور تتميز بألوان داكنة كنوع لرجوع الشخص إلى أصوله وجذوره، وغلبة الأضواء النابعة من المحيط كمصدر اللون الفاتح في الصورة (شكل 6)، ولكن كل ذلك لم يعف الصور من كونها تحتوي على نفس الأخطاء التشريحية السابقة في عدد الأصابع، رغم تطابقهم في الوضعية الداعية المشهورة، وباختلاف الزوايا، وبالرغم من استعانة التطبيق بعناصر مساعدة محيطة كصورة الوجه البشري الساجد أو الورود المزهرة أو السماء في حالة الغروب، وقد كانت أضعفهم هي صورة التراب تحت اليد حيث إنها غير منطقية مع وضعية اليد، ومع كل ذلك، ما زالت الأخطاء اليدوية متطابقة مع ما سبق لنفس الأسباب المذكورة سابقا.	 ***شكل 6: مجموعة من الصور المولدة عبر تطبيق ليكسيكا عبر الوصف: يد تدعو***

نموذج 7: الأمر المستخدم: Peace Sign	
علامة السلام وتعرف بعلامة النصر[3]، هو الشكل الرمزي المعروف لمعظم المستخدمين، وفيه تحديد لأصبعين فقط، هما السبابة والوسطى بشكل يظهر من باطن اليد كما هو متعارف على العلامة، عندما تم الاستعانة بها وفيها تسهيل على التطبيق استخدام الأصبعين فقط، جاء في النتائج مزيد من الأخطاء غير المبررة (شكل7)، استخدام مشاهد محيطة تساهم في إبراز روح السلام والهدوء المصاحب للعلامة، كالزروع أو المناظر الطبيعية والألوان الهادئة، إلا أن كل ذلك يظهر وكأنه محاولة إبراز لأشياء، التطبيق متمكن في استخراجها لتعويض الأخطاء غير القادر على تصحيحها؛ تحديدا في اليد البشرية، وهو ما يعطي انطباعا أن التطبيق يعلم بالمشكلة إلا أنه ما زال غير قادر على تخطيها، فيتم تعويض ذلك بالشكل المحيط والتفاصيل الخارجة عن إطار اليد لتطول المحيط وألوانه أو الاكسسوارات والظلال، كذلك، دقة الكاميرا وضبابية بعض الأشياء فيها تساهم في تعزيز تأثير الصورة، مما يخلق تباينا بين العناصر وتوجيه الانتباه إلى التفاصيل الدقيقة. كل هذه العوامل تساهم في تحديد الرسالة البصرية للصورة، مما يعزز من قوتها البصرية ويجعلها أكثر إقناعا وجاذبية.	 ***شكل 7: مجموعة من الصور المولدة عبر تطبيق ليكسيكا عبر الوصف: علامة السلام***

نموذج 8: الأمر المستخدم: Various drawing hand	
ابسط وصف يمكن إطلاقه لاستخراج يد بشكل مرسوم، بالرغم من التنوع الظاهر في النتائج (شكل 8)، الا انه برغم تنوعها شملت نفس الأخطاء الواردة في معظم النماذج السابقة، و محاولات اضافة أجواء فنية حولها لن تعطي حالة الرضا المناسب للمستخدم، فهو يريد عنصر رئيسي وهو اليد، أما باقي العناصر المساعدة لن تفيد في حالة كانت اليد مرسومة بشكل خاطيء، رغم الأفكار المتعددة و مقدرة التطبيق على تنويع الأساليب والمدارس الفنية، الا أن تحديد وضعية و تناسب اليد و الغرض من وجودها في الصورة يزال غير واضح مما يتسبب في التشوهات النهائية، وذلك بالإضافة إلى ملحوظة هامة كون الوصف المعروض هو صور مرسومة، فيما أن الألوان قد لا تتناسب مع وصف المرسوم. قد يؤدي ذلك إلى تشويش في التفسير البصري للمشاهد، حيث إن التباين بين الألوان والظلال قد لا يعكس الواقع بدقة كما هو الحال في الصور الفوتوغرافية. كما أن بعض التفاصيل قد تُفرط في التعبير أو تُخفى بسبب اختيار الألوان، مما يخلق حالة من التباين بين العناصر التي تم رسمها وبين الفكرة التي كان يرغب الفنان في إيصالها. هذه المسألة تؤثر في تفسير الصورة بشكل عام، وتستدعي التفكير النقدي حول كيفية تأثير الألوان في نقل المعاني.	 ***شكل 8: مجموعة من الصور المولدة عبر تطبيق ليكسيكا عبر الوصف: صور يد مرسومة***

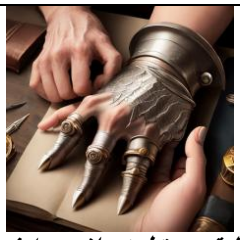
نموذج 9: الأمر المستخدم: hands	
في النهاية، تم تحديد الطلب والوصف في أيادي عامة من دون تحديد أي صفات أو ملاحظات أخرى، في محاولة للخروج بأفضل نتيجة (شكل 9)، وإنه لا يمكن تجاهل النتائج الجمالية النهائية الجيدة في كل صورة التي يحاول التطبيق تنفيذها مع كل صورة مستقلة، تحديدا بالمحيط الخارجي الذي تتواجد فيه كل يد، وحتى ملامس معظم الأيادي هي كثيرة الواقعية، وحتى محتوى اليد من اكسسوارات وملابس وإضاءات وغيرها، بالإضافة إلى أن تتبع تشريح اليد يوحي أن الخطوات قد تكون بدأت بشكل صحيح إلا أنه ربما لغزارة المعلومات أو قلتها يحدث تشتت في مرحلة ما أثناء توليد الصورة، يحاول التطبيق استكمالها وتعويض النواقص فيها ببعض المعاملات الخارجية، إلا أنه في النهاية لا يمكن استرجاع الخطوات لتصحيح الخطأ الوارد في منتصف الخطوات، هذا إن كان التطبيق يستكشف من تلقاء نفسه الأخطاء، حيث إنه معروف أنه يسير في مخطط مرسوم له عند توليد الصورة وأي خطأ يرد في الخطوات هو غير معرف للتطبيقات حتى وقتنا الحالي، ليتم معالجته وتعريف المستخدم أن عملية استخراج الصورة قد تتأخر لسبب خطأ تصحيحي.	 ***شكل 9: مجموعة من الصور المولدة عبر تطبيق ليكسيكا عبر الوصف: يد***

4. 2 تطبيق بلاي جراوند (Playground):

هو موقع ويب أو منصة تقدم خدمات في مجال تحرير الصور والرسومات بشكل إبداعي وتفاعلي. من خلال الاسم، لمالكه سهيل دوشي (cypherhunter, 2023)، يمكن أن نفترض أن الموقع يوفر بيئة تعلمية أو تجريبية للمستخدمين للعب والتعلم والتفاعل مع أدوات تحرير الصور والرسومات، كذلك يشجع المستخدمين على استكشاف الإبداع من خلال الأدوات والميزات التي يوفرها الموقع. قد يتضمن ذلك تأثيرات بصرية ممتعة، وأدوات رسم وتحرير متقدمة، وربما إمكانية مشاركة الأعمال الفنية مع الآخرين خارج الموقع نفسه.

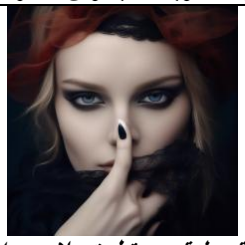
على هذا النحو، تم تطوير سياسة المحتوى هذه لتوفير إرشادات حول ما يمكنك وما لا يمكنك استخدامه عبر موقع الويب الخاص بهم والخدمات والمنتجات وأي تطبيقات ذات صلة، يشير (المحتوى) هنا إلى جميع الصور التي تم إنشاؤها وتحميلها على الموقع، بالإضافة إلى جميع المطالبات المستخدمة أو الكلمات التي يتم توصيلها بأي لغة.

وكذلك رغم جاذبية وجودة النتائج، إلا أن الأخطاء واضحة فيها بشكل صريح، كما هو واضح في النماذج التالية:

نموذج 10: الأمر المستخدم: Beautiful female hand with fingers and manicure of red nails (شكل 10) ***الترجمة: يد انثى جميلة مع الأصابع وطلاء أظافر أحمر*** ***تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Михаил Симонов***	 ***شكل 10: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): يد انثى جميلة مع الأصابع وطلاء أظافر أحمر***
نموذج 11: الأمر المستخدم: Hand of a cobler (شكل 11) ***الترجمة: يد الإسكافي*** ***ملاحظة: إن التهجئة الصحيحة للاسم بالإنجليزية تكون: cobbler [4].*** ***تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Dibyajyoti Nath.***	 ***شكل 11: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): يد الإسكافي***

نموذج 12: الأمر المستخدم: Asian woman showing 5 fingers (شكل 12) الترجمة: امرأة آسيوية تظهر خمس أصابع تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: 기성기	 شكل 12: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): امرأة آسيوية تظهر خمس أصابع
نموذج 13: الأمر المستخدم: Close up high quality shot of a man's tattooed hands (شكل 13) الترجمة: لقطة مقربة عالية الجودة لأيدي رجل موشومة[5]. تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Shantera Ward	 شكل 13: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): لقطة مقربة عالية الجودة لأيدي رجل موشومة
نموذج 14: الأمر المستخدم: Gold manicure , ultra hd, realistic, vivid colors, highly detailed, pen and ink, perfect composition, photorealistic concept art, soft natural volumetric cinematic perfect light (شكل 14) الترجمة: طلاء أظافر ذهبي، فائقة الدقة، واقعية، ألوان زاهية، مفصلة للغاية، قلم وحبر، تكوين مثالي، تصوير فني K8، فن مفهوم واقعي، ضوء سينمائي حجمي طبيعي ناعم تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Мария Сакун	 شكل 24: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): طلاء أظافر ذهبي، فائقة الدقة، واقعية، ألوان زاهية، مفصلة للغاية، قلم وحبر، تكوين مثالي، فن مفهوم واقعي، ضوء سينمائي حجمي طبيعي ناعم
نموذج 15: الأمر المستخدم: elf ring with red, green and purple stones Elf ring with red (شكل 15) الترجمة: خاتم قزم بالأحجار الحمراء والخضراء والأرجوانية خاتم قزم باللون الأحمر تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Marizanne Momberg	 شكل 15: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): خاتم قزم بالأحجار الحمراء والخضراء والأرجوانية خاتم قزم باللون الأحمر
نموذج 16: الأمر المستخدم: the armored hand of a cleric radiates golden light of holy power, style of magic the gathering, ultra hd, realistic, vivid colors, highly detailed, pen and ink, perfect composition, photorealistic concept art, soft natural volumetric cinematic perfect light (شكل 16) الترجمة: اليد المدرعة لرجل الدين تشع الضوء الذهبي للقوة المقدسة، أسلوب التجمع السحري، فائق الدقة، واقعي، ألوان زاهية، مفصلة للغاية، قلم وحبر، تكوين مثالي، فن مفهوم واقعي، ضوء سينمائي حجمي طبيعي ناعم تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: GalacticNYrd	 شكل 16: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): اليد المدرعة لرجل الدين تشع الضوء الذهبي للقوة المقدسة، أسلوب التجمع السحري، فائق الدقة، واقعي، ألوان زاهية، مفصلة للغاية، قلم وحبر، تكوين مثالي، فن مفهوم واقعي، ضوء سينمائي حجمي طبيعي ناعم

نموذج 17: الأمر المستخدم: two handsfrom a man, a silver ring on each wrist, a ring on the index finger, who looks like an angel with knight's armor (شكل 17) الترجمة: يدين للرجل، خاتم من الفضة في كل معصم، خاتم في السبابة، يشبه الملاك بدرع الفارس تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Steffen Biewald	 شكل 17: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): يدين للرجل، خاتم من الفضة في كل معصم، خاتم في السبابة، يشبه الملاك بدرع الفارس
نموذج 18: الأمر المستخدم: close up high quality shot of a man's tattooed hands wearing rings (شكل 18) الترجمة: لقطة مقربة عالية الجودة لأيدي رجل موشومة ترتدي الخواتم تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Shantera Ward	 شكل 18: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): لقطة مقربة عالية الجودة لأيدي رجل موشومة ترتدي الخواتم

نموذج 19: الأمر المستخدم: perfect dainty hand holding a leave in front of the camera, impeccable manicure and autumn nail art (شكل 19) الترجمة: يد جميلة ومثالية تحمل إجازة أمام الكاميرا، مانيكير لا تشوبه شائبة وفن أظافر الخريف تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم Katya	 شكل 19: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): يد جميلة ومثالية تحمل إجازة أمام الكاميرا، مانيكير لا تشوبه شائبة وفن أظافر الخريف
نموذج 20: الأمر المستخدم: style Tara Donovan portrait of a beautiful girl, Mysterious (شكل 20) الترجمة: صورة بأسلوب تارا دونوفان[6] لفتاة جميلة وغامضة تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم GALIANUS ROYAL	 شكل 203: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): صورة بأسلوب تارا دونوفان لفتاة جميلة وغامضة
نموذج 21: الأمر المستخدم: realistic photo, fullbody shot, 16 years japanese model , light brown shiny straight long hair, wearing Santa costume, night Christmas lights, natural lighting, details, master piece, dimpled cheeks, wide-eyed, arms over head, beautiful abs الترجمة: صورة واقعية، لقطة كاملة للجسم، عارضة أزياء يابانية تبلغ من العمر 16 عاما، شعر بني فاتح لامع طويل مستقيم، ترتدي زي سانتا، أضواء عيد الميلاد الليلية، إضاءة طبيعية، تفاصيل، تحفة فنية، خدود ذات غمازات، عيون واسعة، ذراعان فوق الرأس، عضلات بطن جميلة (شكل 21) تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: kei_n	 شكل 214: صورة مولدة عبر تطبيق بلاي جراوند، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): صورة واقعية، لقطة كاملة للجسم، عارضة أزياء يابانية تبلغ من العمر 16 عاما، شعر بني فاتح لامع طويل مستقيم، ترتدي زي سانتا، أضواء عيد الميلاد الليلية، إضاءة طبيعية، تفاصيل، تحفة فنية، خدود ذات غمازات، عيون واسعة، ذراعان فوق الرأس، عضلات بطن جميلة

4. 3 تطبيق ميدجيرني (Midjourney):

هو معمل أبحاث مستقل ينتج برنامج ذكاء اصطناعي خاص مفتوح المصدر[7] ينشئ صورا من الأوصاف النصية، الأداة حاليا في مرحلة تجريبية مفتوحة دخلتها منذ 12 يوليو 2022، وتعمل الشركة الآن على تحسين الخوارزميات الخاصة بها، وتصدر إصدارات جديدة منذ بضعة أشهر. أُطلق الإصدار الثاني من الخوارزمية في أبريل 2022 والإصدار الثالث في يوليو (Al-Bawardi, 2021).

يعد من المواقع الهامة التي أحدثت ثورة حقيقية في مجال إنشاء الشركات للعناصر المرئية واستخدامها عبر الأنترنت. وذلك من خلال الاستفادة من الذكاء الاصطناعي الذي أتاح للشركات إمكانية إنشاء صور تكون متميزة في جاذبيتها ولمسات الإبداع فيها. كل ذلك من دون الحاجة إلى قضاء وقت طويل في القيام بتصميمها بشكل يدوي. حيث إنه يتيح لهذه الشركات استخدام أدوات خاصة في تركيب الصور تعمل وفق تقنيات الذكاء الاصطناعي. وبالتالي تمكين هذه الشركات من القيام بتصميم مرئيات بشكل سريع وبكفاءة عالية وبأقل تكلفة. هذا غيض من فيض وجزء بسيط من الخدمات التي يقدمها الموقع.

يعتبر هذا الموقع من المواقع الهامة للغاية والتي أثبتت نجاحا وكفاءة عالية على الرغم من حداثة عهده. حيث تم تأسيس هذا الموقع عبر أفكار فرود مونت ويتولى قيادة فريق العمل الآن ديفيد هولز. تستخدم ميدجورني نموذج عمل مع فئة عروض مجانية محدودة ومستويات مدفوعة توفر وصولا أسرع وقدرة أكبر وميزات إضافية. ينشئ المستخدمون عملا فنيا باستخدام ميدجورني باستخدام أوامر ديستروكيد بوت[8] (Salkowitz, 2002).

يقول المؤسس ديفيد هولز إنه يرى أن الفنانين عملاء، وليسوا منافسين لشركة ميدجورني؛ أخبر هولز أن الفنانين يستخدمون ميدجورني للنماذج الأولية السريعة للمفاهيم الفنية لعرضها على العملاء قبل بدء العمل بأنفسهم. نظرا لأن مجموعة تدريب ميدجورني تتضمن أعمال فنانين محمية بحقوق الطبع والنشر، وقد اتهم بعض الفنانين ميدجورني بتقليل قيمة العمل الإبداعي الأصلي، بينما هدف الموقع منذ تأسيسه إلى إيجاد طرق جيدة ومبتكرة لمساعدة المستخدمين على اكتشاف قدراتهم الإبداعية من خلال قيامهم بإنشاء تصميمات بالاستعانة بتقنية الذكاء الاصطناعي. حيث يمكن لنا أن نقول بأن الموقع هو بمثابة مختبر للأبحاث مستقل في حد ذاته. يستكشف العديد من الوسائل الجديدة للفكر. ويسهم في زيادة أفق المقدرات التخيلية للأعمال البشرية. وذلك بفضل عدد كبير من الميزات التي يمتلكها هذا الموقع التي يمكن أن يتم استخدامها من أجل إنشاء صور بواسطة الذكاء الاصطناعي (Maxi Tech, 2023).

يبقى تحليل معنى (عملاء) التي أشار اليها هولز إلى أن الفنانين سيكون أكثر مستخدمي موقعه منهم ولن يتخذوا صف المنافسة، أي إن أمر تطبيقه خارج المنافسة الإنسانية.

ظهر الذكاء الاصطناعي المولد للصور مع بداية الألفية، ولكن أول أشكاله تطورا ظهر في سنة ألفين وخمس عشرة مع مشروع شركة غوغل الذي سمي بـ(الحلم العميق).

مطور مشروع ديب دريم - غوغل، أليكساندر موردفينستف، يقول أن الفكرة جاءت له حينما كان ساهرا في ليلة. "استخدمت صورة لكلب وقطة في البداية، وجاءت النتائج شبيهة بحبوب الهلوسة".

شارك أليكساندرا الكود مع زملائه في العمل، وصمموا بدورهم عشرات من الرسوم السريالية ونشروها على الإنترنت؛ "رأيت رد فعل الناس وهم متفاجئون ويتساءلون ما هذا".

ويشهد العام الجاري تطورا تكنولوجيا في مجال الذكاء الاصطناعي يفوق التوقعات، ففي الوقت الحالي تظهر ثلاثة أنظمة للذكاء الاصطناعي المولد للصور فائقة القدرة. ميد جيرني الذي طوره المبرمج ديفيد هولز، ودالي 2 التابع لشركة الذكاء الاصطناعي المفتوح التي أسسها إيلون ماسك. وإيماجين التابع لغوغل. لم يتم إتاحة أي من هذه البرمجيات للاستخدام العام حتى الآن. ولكن هناك مواقع متاحة تعطي للمستخدمين فرصة استخدام الأنظمة الأقدم.

ومن أجل أن يصمم الذكاء الاصطناعي لوحة عصر النهضة للأم وابنتها عليه أن يفهم ما هو معنى كلمة

أم، وما هي الأمومة، ومعنى كلمة ابنة، وما يعني أن تطعم الأم ابنتها، وما هي البيتزا.

وفوق كل ذلك، عليه أيضا أن يدرس لوحات عصر النهضة. بل عليه أن يفهم ما يجعل لوحة ما جميلة وغيرها غير جميلة (Fazola, 2022).

وبالرغم من ذلك فقد اشتهر بنفس الأخطاء المماثلة عند طلب تصميم يعتمد على تصميم صورة تحتوي على أصابع بشرية، سواء، التصميم كاملا عن اليد أو كانت اليد جزء من الصورة، كما هو موضح في النماذج التالية:

نموذج 22: البحث عن صور لليد مستخرجة عبر تطبيق الميدجيرني (شكل 22)

شكل 22: مجموعة متنوعة من الصور المستخرجة عبر تطبيق الميدجيرني لأشكال وأوضاع مختلفة لليد البشرية

ملحوظة هامة: لم يتم استخراج العديد من النماذج عبر الميدجيرني، وذلك لأن التطبيق لم يعد مجانيا، بالإضافة إلى أنه لا يحتوي محرك بحث، في حين إنه وجب الاستعانة به نظرا لأنه من أقوى مولدت الصور بالذكاء الاصطناعي حاليا.

4. 4 تطبيق دالي اي 3 (Dall-E 3):

دال-إي ودال-إي 2 هما نماذج تعلم متعمق من تطوير شركة أوبن أيه آي الأمريكية، يمكنه إنتاج صور استنادا إلى تلقينات تتألف مما يصل إلى 400 حرف أو إلى صور يحملها المستخدم.

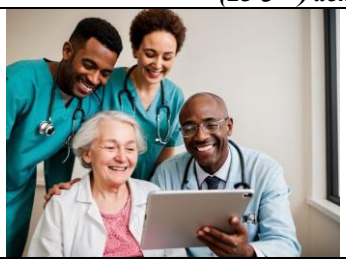
والشركة المطورة هي منظمة غير ربحية لأبحاث الذكاء الاصطناعي تأسست في ديسمبر 2015 بهدف تعزيز وتطوير أنظمة الذكاء الاصطناعي بحيث تكون آمنة من المخاطر، وتهدف المنظمة إلى التعاون بحرية

مع المؤسسات والباحثين الآخرين من خلال جعل براءات الاختراع والبحوث مفتوحة المصدر للجمهور، ومعالجة المخاطر الوجودية من الذكاء الاصطناعي العام. ومن مؤسسيها الرئيسيين إيلون ماسك، وسام ألتمان، وجريج بروكمان، وإيمرسون تشو.

في عام 2018 استقال ماسك من مقعده في مجلس الإدارة مشيرا إلى احتمالية تعارض المصالح مع دوره كرئيس تنفيذي لتسلا موتورز بسبب تطوير الذكاء الاصطناعي للسيارات ذاتية القيادة لكنه ظل مانحا للشركة.

في عام 2019 قبلت الشركة استثمارا بقيمة مليار دولار من مايكروسوفت إحدى أبرز شركات التكنولوجيا في العالم، وفي 23 يناير 2023 استثمرت مايكروسوفت 10 مليار دولار أخرى بالشركة.

في نوفمبر 2023 أقيل سام ألتمان، الوجه البارز في سيليكون فالي، من منصبه كرئيس للشركة التي أطلقت منصة الذكاء الاصطناعي التوليدي (ChatGPT) قبل عام، بعد انتقاده من مجلس الإدارة بأنه لم يكن صريحا، وفي 20 نوفمبر عين مجلس إدارة الشركة إيميت شير رئيسا تنفيذيا جديدا مؤقتا (Sky News Arabia, 2023).

نموذج 23: الأمر المستخدم: one old woman with mild cognitive impairment, and a black male doctor helping her. both smiling. doctor holding a computer or ipad or device that has machine learning related charts on it. both look happy. make sure that the old woman is a patient with dementia but happy and smiling. (شكل 23)
شكل 23: صورة مولدة عبر تطبيق دالي اي3، تنفيذًا للأمر التالي (المترجم): امرأة عجوز تعاني من ضعف إدراكي خفيف، وطبيب أسمر يساعدها. كلاهما يبتسمان. الطبيب يحمل جهاز كمبيوتر أو جهاز iPad أو جهازا يحتوي على مخططات متعلقة بالتعلم الآلي. كلاهما يبدو سعيدا. تأكد من أن المرأة العجوز مريضة بالخرف ولكنها سعيدة ومبتسمة. تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: shiny trees 
نموذج 24: الأمر المستخدم: Vintage clipart drawing of a woman with very short dark hairwearing dark sungla, black and white, ink drawing with 'BACK IN BUSINESS 😊' as name of a bar (شكل 24)
شكل 24: صورة مولدة عبر تطبيق دالي اي3، تنفيذًا للأمر التالي (المترجم): رسم قصاصات فنية قديمة لامرأة ذات شعر داكن قصير جدا ترتدي نظارة شمسية داكنة، باللونين الأبيض والأسود، رسم بالحبر مع عبارة " BACK IN 😊 BUSINESS" العودة للعمل" كاسم للبار تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Zina

في هذا المثال تم نسخ الأمر المطلوب كما هو، على الرغم من العلم بأنه يحتوي العديد من الأخطاء الاملائية، إلا أن إدراجه كما هو للتوضيح إذا كان عدم وضوح المسميات الصحيحة قد أثر على النتائج أم أنه يعتبر مفهوما بالنسبة لمولد الصور، ويبقى الخطأ في اليد البشرية للفتاة التي لم تدرج في وصف الصورة، إلا أنها احتوت على نفس الأخطاء المذكورة سلفا.

وهنا وجب الإشارة إلى نموذج سابق وهو (شكل 2-3) الذي ذكر فيه أن الذكاء الاصطناعي ربما قد قام بترجمة المعنى بشكل حرفي مما أدى إلى نتيجة مختلفة من حيث المعنى بشكل غير مطلوب، في حين أن هذا النموذج يوضح أن اللغة المستخدمة لم تكن صحيحة، وبالرغم من ذلك لم ينتج عن ذلك نتائج مختلة، لكن تم تجاهل بعض الأوامر المطلوبة التي استعصى على المولد فهمها، مثل كون طلب المستخدم أن تكون الفتاة ترتدي نظارة شمسية.

أما بخصوص كون هذا المولد استطاع ترجمة بعض الأخطاء اللغوية، فقد يعود ذلك إلى اختلاف مولدي

الصور، غير أن الشيء الأهم أن اليد والأصابع تحديدا موضوع البحث لم يرد ذكرها في الأمر من الأساس، و كانت تحتوي نفس الأخطاء التشريحية التي نشير اليها.

نموذج 25: الأمر المستخدم: a happy college blonde woman, sipping Taro milk tea with boba, vibrant campus background, youthful attire, warm and bright color tones (شكل 25)	
شكل 25: صورة مولدة عبر تطبيق دالي اي3، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): امرأة شقراء سعيدة في الكلية، تشرب شاي الحليب بالتارو مع بوبا، وخلفية الحرم الجامعي النابضة بالحياة، والملابس الشبابية، ودرجات الألوان الدافئة والمشرقة ***تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Coco***	

4. 5 تطبيق أدوبي فايرفلاي (Adobe Firefly):

تتحدث الشركة المؤسسة على أن عملية تصميم الخوارزمية الخاصة بهم جاءت عبر تدريب النموذج على صور مرخصة من (Adobe Stock[9]) ومحتوى المجال العام الذي انتهت صلاحية حقوق النشر الخاصة به، لا يتم التدريب إلا باستخدام بيانات تمتلك حقوق استخدامها والمحتوى المرخص علنا ومحتوى المجال العام الذي انقضت الفترة المقيدة لحقوق نسخه، ولا يتم التدرب على أي محتوى شخصي للمشتركين وفقا لاتفاقيات ترخيص (Stock Contributor)، بالإضافة إلى أنه يتم إجراء اختبارات داخلية على نماذج الذكاء الاصطناعي التوليدي لديهم للتخفيف من أي تحيزات أو قوالب نمطية ضارة. كما تقدم أيضا آليات ملاحظات حتى يستطيع المستخدمون الإبلاغ عن المخرجات المتحيزة المحتملة، وبالتالي التعامل مع أي مخاوف محتملة.

بالإضافة إلى ذلك، تلتزم (Adobe) ببناء الثقة والشفافية في المحتوى الرقمي من خلال (Content Credentials)، والتي تعني بيانات اعتماد المحتوى. تعمل بيانات اعتماد المحتوى كـ(ملصق) رقمي يمكن أن يُظهر معلومات مهمة حول كيفية ووقت إنشاء المحتوى وتعديله، بما في ذلك ما إذا كان قد تم استخدام الذكاء الاصطناعي وكيفية استخدامه. تقوم (Adobe) تلقائيا بإرفاق بيانات اعتماد المحتوى بالصور التي تم إنشاؤها في فايرفلاي لإظهار أنها تم إنشاؤها بالذكاء الاصطناعي. هذا المستوى من الشفافية يمنح منشئي المحتوى طريقة للمصادقة على محتواهم ويساعد المستهلكين على اتخاذ قرارات مستنيرة بشأن المحتوى الذي يشاهدونه على الإنترنت.

كما يقدم فايرفلاي إمكانات الذكاء الاصطناعي التأسيسي للجماهير العالمية من خلال دعم أكثر من 100 لغة لمدخلات النص الفوري (adobe.com, 2022).

نموذج 26: الأمر المستخدم: Acts like the little girl with brown hair and a pink top in a wheelchair, sad in the playground, with another little girl who comes to talk to her (شكل 26)	
شكل 26: صورة مولدة عبر تطبيق أدوبي فايرفلاي، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): تتصرف مثل الفتاة الصغيرة ذات الشعر البني والقميص الوردي على كرسي متحرك، حزينة في الملعب، مع فتاة صغيرة أخرى تأتي للتحدث معها	

وهنا الصورة بسيطة جدا مرسومة بشكل لا يستدعي كمية الأخطاء المتكررة على جميع الأيادي التي ظهرت في النموذج السابق، حيث إن جميع الأيادي شملت أخطاء، بالرغم أن الصورة لم تتطلب كونها واقعية، وذلك النموذج قد يكون مؤشرا في غاية السوء عن المحتوى الذي قد ينتجه مولد الصور على اعتبار أنه ورد ذكر عتماده على مجموعة محدودة نسبية من المصادر التي تساعده في تكوين صورته

المرسومة، لذلك الأمر احتاج إلى العديد من النماذج لتحديد مدى دقة النتائج قبل الحكم على مستواه، مع العلم أن الموقع الخاص به رغم عرضه العديد من النماذج السابقة للعديد من المستخدمين و تعمده إظهار الأنواع المتنوعة التي يستخرجها، إلا أنه لا يحتوي على شريط بحث، وهو ما زاد الأمر صعوبة للوصول إلى النماذج المذكورة.

نموذج 27: الأمر المستخدم: A 30 year old young boy is sitting at the table. Bay is sad The only left side lamp is the beacon blurred. Boy is center fream 30 years boy bereyad and long hair position center boy green shirt back vive home boy is very handsome Indian

شكل 27: صورة مولدة عبر تطبيق أدوبي فايرفلاي، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): يجلس شاب يبلغ من العمر 30 عاما على الطاولة. خليج حزين المصباح الوحيد على الجانب الأيسر هو المنارة غير الواضحة. الصبي في المنتصف fream صبي يبلغ من العمر 30 عاما bereyad وشعر طويل في المنتصف صبي يرتدي قميصا أخضر في الخلف vive home boy وسيم جدا هندي

نموذج 28: الأمر المستخدم: Labardor dog young boy hugging (شكل 28)

شكل 28: صورة مولدة عبر تطبيق أدوبي فايرفلاي، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): كلب لابرادور يعانق طفلا صغيرا

نموذج 29: الأمر المستخدم: There was also a girl in the same village, whose name was Sonia. Sonia was very beautiful and smart in reading. She was always reading books. Sonia was very fond of flowers and birds. She often took care of the flowers in her garden. (شكل 29)

شكل 29: صورة مولدة عبر تطبيق أدوبي فايرفلاي، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): وكانت هناك فتاة في نفس القرية اسمها سونيا، كانت سونيا جميلة جدا وذكية في القراءة، كانت تقرأ الكتب دائما، كانت سونيا تحب الزهور والطيور كثيرا، كانت تعتني كثيرا بالزهور في حديقتها.

مرة أخرى، نرى الخوارزمية الخاصة بالموقع لم تهتم بجميع التفاصيل المطلوب استخراجها، بل هي تتمسك ببعض النقاط الأساسية في الأمر، وربما يكون ذكر المعلومات الأساسية في سطر متأخر هو أحد الأسباب الرئيسية في هروب المعنى من الصورة.

لذلك يمكننا وضع شكل تصوري لآلية عمل مولد الصور عندما تعامل مع حالة توليد هذه الصورة، تحديد أنها فتاة أخرى تمثلت في أن مولد الصور لم يعتمد على صورة تم توليدها للمستخدم من قبل، وهنا نرى أن استخدام الأسماء غير مجدٍ في عملية استخراج الصور، كما كان ذكر أن الفتاة جميلة وذكية في القراءة، وهو أمر غير مفسر، إلا أن الذكاء الاصطناعي اعتمد عليه في تصميم الفتاة وكأنها تحمل كتابا تنفيذا لما ورد ذكره، أما كونها مهتمة بالورود، فتمت الاستجابة له بوضع زهرية أمامها، وتحديد أنها غالبا ما تهتم بالزهور في الحديقة فلم يهتم به المولد بما أنه أمر قد يكون خارج الصورة، أو قد يكون السبب أن الأمر قد تم إدراجه متأخرا.

نموذج 30: الأمر المستخدم: Mature handsome guy sitting in coffee shop, wearing shirt (شكل 30)	
شكل 30: صورة مولدة عبر تطبيق أدوبي فايرفلاي، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): رجل وسيم ناضج يجلس في مقهى ويرتدي قميصا	

الجدير بالذكر هنا أن توليد الصورة اعتمد على شخص يميل في الشكل إلى الجانب الأسيوي، كما كان في نموذج سابق أيضا من نفس مولد الصور (شكل27) و(شكل28) الذي يميل فيه الأشخاص إلى كونهم هنود الجنسية، أو ينتموا إلى العرق الآسيوي وهو المصطلح الذي يشير إلى مجموعة من الشعوب التي تنحدر من مناطق مختلفة في قارة آسيا، وتتميز هذه المجموعات بتنوع ثقافي ولغوي وديني كبير. تشمل القارة الآسيوية العديد من الشعوب مثل الصينيين واليابانيين والكوريين والهنود والفلبينيين، وكذلك الشعوب التي تسكن في جنوب شرق آسيا ووسطها وغربها. وعند البحث عن أسباب قد تكمن في استخدام الفنان لصورة شخص من أصول آسيوية، فقد تم التوصل إلى بعض الأسباب؛ لعل من أبرزها أنه جهد لتمثيل التنوع في مخرجات الذكاء الاصطناعي، مما يؤدي إلى استخدام أشكال مختلفة، بما في ذلك الأشكال الآسيوية، لضمان عدم التحيز، أو بسبب بعض الجماليات المعينة أو لإبراز ثقافة معينة، وكذلك في عالم الموضة، تشهد الأشكال الآسيوية اهتماما متزايدا، حيث تمزج العديد من العلامات التجارية بين العناصر التقليدية والمعاصرة، وقد يكون ذلك نابع عن الأمر المستخدم في كون الرجل يرتدي قميصا، أما دون تلك الأسباب فقد يكون لتحقيق التنوع والاندماج مع تزايد الاهتمام بالاندماج الثقافي، حيث يسعى الفنانون إلى دمج عناصر مختلفة من الثقافات، بما في ذلك الآسيوية، لتحقيق تعبيرات فنية جديدة.

نموذج 30: الأمر المستخدم: Talk to the person to understand how they're feeling and decide what to do to help, whether it's offering support, finding a safe place, or getting professional help. (animated) (شكل 30)	
شكل 30: صورة مولدة عبر تطبيق أدوبي فايرفلاي، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): تحدث إلى الشخص لفهم ما يشعر به وقرر ما يجب عليك فعله لمساعدته، سواء كان ذلك من خلال تقديم الدعم، أو العثور على مكان آمن، أو الحصول على مساعدة متخصصة، (رسوم متحركة).	

هنا لم يرد ذكر كون الشخصيات ذكرية أو نسائية في الأمر المطلوب، بل كان حديثا إنسانيا عن مشاعر نفسية متضاربة وتعاطف فيه، وعند البحث عن أسباب استعانته بالعنصر النسائي عند التعبير عن هذا المتطلب، فقد كانت أبرز التوقعات هي تركيزه على الدلالات العاطفية فيه، حيث إن النساء هن الأكثر تعبيرا عن الدلالات النفسية والعاطفية القوية، إذ ربما أنه من الطبيعي أن يتم تفضيل النساء على الشباب ليقوموا بنفس التعبير العاطفي، حيث تعود زيادة العاطفة لدى المرأة مقارنة بالرجل إلى مجموعة من العوامل البيولوجية والهرمونية، وتلعب الهرمونات مثل الإستروجين دورا كبيرا في تعزيز مشاعرها وتفاعلها العاطفي. إضافة إلى ذلك، تلعب التربية الاجتماعية والثقافية دورا مهما في تشجيع النساء على التعبير عن مشاعرهن بشكل أكثر انفتاحا مقارنة بالرجال الذين غالبا ما يُشجعون على إخفاء مشاعرهم والتعبير عن أنفسهم بشكل منطقي وعقلاني. وهو سبب كافٍ يعفي مولد الصور من فكرة اعتماده على أن تصاميم النساء غالبا ما تُعتبر أكثر تعبيرا وجاذبية، حيث لم يكن في حاجة إلى استخدام هذا الأسلوب الدعائي.

نموذج 31: الأمر المستخدم: Cyberpunk warrior portrait fantasy abstract world beauty lady girl full body (شكل 31)	
شكل 31: صورة مولدة عبر تطبيق أدوبي فايرفلاي، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): صورة محارب السايبربانك الخيالية مجردة عالم الجمال سيدة فتاة جسد كامل	

الصورة تعكس تصورا فنيا رائعا لمحاربة خيالية. تتميز الشخصية بأسلوب مستقبلي يجمع بين عناصر التكنولوجيا والفن، حيث تتزين بملابس تجمع بين الألوان الزاهية والتفاصيل المعدنية، مما يعكس جمالها الفريد وقوتها. شعرها يتدفق بحرية، مما يضيف لمسة من الديناميكية إلى الصورة، خلفية الصورة تعكس عالما خياليا يجمع بين مظاهر الحضر والتكنولوجيا المتقدمة، مع أضواء نيون تخلق جوا من المغامرة والغموض. تعكس تعابير وجه المحاربة العزيمة والثقة، مما يجعلها تجسد روح المقاتل.

تستخدم الألوان في التعبير عن التطور والحضارة والتكنولوجيا بشكل رمزي يعكس التقدم والحداثة. يعتبر اللون الأزرق من أكثر الألوان ارتباطا بالتكنولوجيا، حيث يرمز إلى الابتكار والذكاء الصناعي. بينما يعبر اللون الفضي عن المستقبل والرفاهية، مما يرمز إلى التطور التقني والتقدم العلمي. كما أن اللون الأسود يعكس الأناقة والحداثة في التصميمات المعمارية والتكنولوجية. أما اللون الأخضر فيستخدم للإشارة إلى الاستدامة والابتكار البيئي، مما يعكس تطور الحضارة في التعامل مع البيئة والتكنولوجيا الصديقة لها.

و بالرغم من جميع تلك الملامح الفنية الجميلة التي أحاطت بالعمل، الا أن نفس الخطأ المتمثل في أصابع اليد قد شوه الجمال في العمل، خصوصا أنه تم وضعه في مساحة ظاهرة للرؤية، بالإضافة إلى أن التضاد في الألوان عمل على إبراز تشوه الأصابع للمشاهد من الوهلة الأولى، بالرغم من كل الجماليات الأخرى التي استطاع المولد تنفيذها وبدقة عالية.

نموذج 32: الأمر المستخدم: Garden of flowers and plants in the palm of the hand (شكل 32)	
شكل 32: صورة مولدة عبر تطبيق أدوبي فايرفلاي، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): حديقة الزهور والنباتات في راحة اليد	

الصورة تعكس مفهوما غريبا ومثيرا للفضول حول (حديقة الزهور والنباتات في راحة اليد). في هذه الصورة، تظهر يد بشرية مفتوحة تحمل مجموعة متنوعة من الزهور والنباتات، مما يبرز جمال الطبيعة في حجم مصغر، قد تكون الألوان زاهية جدا لكن ما أثر على جمال العمل هو وجود تشوهات واضحة في راحة وجانب اليد، بالرغم من كون الخلفية لا تحتوي العديد من التفاصيل، وقد كان ذلك أحرى به أن يصب التركيز في استخراج اليد بأفضل شكل تشريحي ممكن، وخصوصا أن اعتماد الصورة كان على الشكل الواقعي لراحة اليد، فيما أن الأزهار هي الشكل السيريالي فيها، مما يضيف إلى جو الغموض.

تعتبر الألوان في الطبيعة وسيلة للتكيف والتفاعل بين الكائنات الحية وبيئاتها. يرمز اللون الأخضر إلى الحياة والنمو، حيث يعكس النباتات التي تقوم بالتمثيل الضوئي وتساهم في الحفاظ على التوازن البيئي. واللون الأزرق يعبر عن السماء والمحيطات، ما يرمز إلى الهدوء والاتساع في البيئة الطبيعية. الألوان الزاهية في بعض الأزهار والحيوانات تساعد في جذب الحشرات والطيور للتكاثر وانتشار الأنواع. بينما تساهم الألوان الداكنة في الطبيعة مثل البني والأسود في توفير الحماية والتمويه للكائنات الحية من المفترسات.

كما انه بالتدقيق في الصورة قد يشعر المحلل الفني أن مولد الصور أراد استخدام يدين وبينهما حديقة الأزهار، وهي شكل رائج في نفس الوصف ولكن في الغالب تأتي الصورة من الاتجاه الأمامي الأعلى لراحة

اليد، أما في هذا النموذج فاختلاف الزاوية ربما قد يكون أسهل لأنه لم يستخدم العديد من تفاصيل يدين، بل يدا واحدة فقط ومن جهة جانبية، الا أن النتيجة كانت محبطة بسبب كم الأخطاء في التشريح وحتى الألوان ولون وملمس البشرة، وهو أمر غريب حيث إنه من المعتاد أن مولدات الصور بالذكاء الاصطناعي تبدع أكثر عندما يتعلق الأمر بالملامس، وخصوصا الأكثر تعقيدا من الجلد البشري، فكان الأمر يظهر أن الخطأ متشعب بين العديد من الأسباب بدأت بالخطأ التشريحي وانتهت في التردد عند الاختيار بين يد أو يدين وزاوية اليد، انتهاء بالنتيجة الإجمالية الشاملة.

نموذج 33: الأمر المستخدم: Illustration of audience euphoria at a concert. The camera highlights from the front of audience's with one hand each raised, with a left-side camera angle. Capture a close-up of the enthusiastic hands, glistening under the colorful stage lights. Faces are not visible, only hands raised with excitement and energy, creating a sense of joy and enthusiasm. (شكل 33)
شكل 33: صورة مولدة عبر تطبيق أدوبي فايرفلاي، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): رسم توضيحي لفرحة الجمهور في حفل موسيقي. تسلط الكاميرا الضوء من أمام الجمهور مع رفع يد واحدة لكل منهم، بزاوية كاميرا على الجانب الأيسر. التقط لقطة مقربة للأيدي المتحمسة، وهي تلمع تحت أضواء المسرح الملونة. لا يمكن رؤية الوجوه، فقط الأيدي مرفوعة بحماس وطاقة، مما يخلق شعورا بالبهجة والحماس.

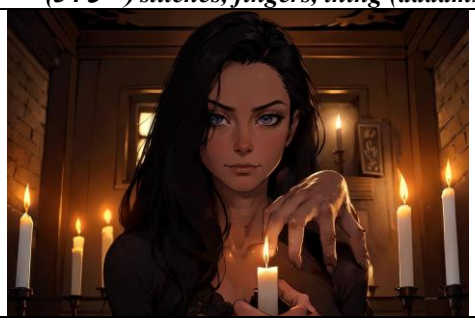
حركات اليد الاحتفالية تعد وسيلة تعبيرية هامة في العديد من الثقافات حول العالم، تتنوع هذه الحركات بين التصفيق والرفع، حيث يعبر الناس عن الفرح والانتصار من خلال التصفيق أو رفع اليدين في الهواء. بعض الحركات قد تتضمن الإشارات أو الرموز التي تشير إلى التقدير، مثل الإشارة بالإبهام أو تشكيل قبضة اليد. تستخدم أيضا حركات اليد للاحتفال بمناسبات خاصة، مثل الرقصات التقليدية أو العروض الفنية. هذه الحركات تعكس الروح الجماعية والتفاعل العاطفي بين الأفراد في اللحظات الاحتفالية.

لعل النموذج الأخير المدرج لمولد الصور فايرفلاي هو المعبر الأمثل عن كمية الأخطاء التي يحتويها خوارزميات الموقع، فقد كانت الصورة مشوهة كليا من ناحية جميع الأيادي والأصابع المرسومة فيها، وقد تبع ذلك تشوها في صور الشخصيات أيضا جميعها، وكأن الأمر المطلوب مثل صدمة مركبة له، لم يستطع التعامل معها، أما الأغرب، فهو وضع الصورة ضمن ألبوم الصور الأساسية، وكما ورد سابقا فإن الموقع لا يحتوي شريط بحث بما يعني أن الصورة لم تتطلب مجهودا إضافيا للتعمق في الوصول إلى صورة أقل جودة من ناحية النتائج.

4. 6 تطبيق تنسور أرت (Tensor Art):

هو منصة تستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي لإنشاء أعمال فنية فريدة من نوعها بناء على مدخلات المستخدم. تتنوع بين الأساليب التقليدية والمعاصرة، يهدف الموقع إلى دمج الذكاء الاصطناعي مع الفن، مما يتيح للمستخدمين إنشاء أعمال فنية فريدة باستخدام تقنيات التعلم الآلي. كما يسعى إلى توفير منصة للفنانين والمبدعين لاستكشاف الإمكانيات الجديدة التي يقدمها الذكاء الاصطناعي في عالم الفن. تشمل الميزات التي يقدمها الموقع خيارات لتخصيص الأنماط والألوان، مما يمنح المستخدمين حرية التعبير عن رؤاهم الفنية، ومما يجعله أداة رائعة للفنانين والمصممين والمهتمين بالفن الرقمي.

ويعتبر من المواقع الجيدة الناشئة في صناعة محتوى الصور الرقمي، إلا أن المميزات التي يتيحها تجعله من الاختيارات الجيدة للتجريب والاختبار، حيث يوفر العديد من الأدوات المجانية المتقدمة التي تسمح بتخصيص التصاميم وفقا لرؤيتهم الخاصة، بالإضافة إلى قدرته على التعامل مع الصور الشخصية والبناء عليها بواسطة الذكاء الاصطناعي.

نموذج 34: الأمر المستخدم: (portrait, in an old creepy building, dark, candle light,), high detail skin, high detail eyes, high detail hair, highres, ultra detailed, sharpen picture, Highly detailed, masterpiece, best quality, photorealistic, lora:thingthingthingLora:1 severed hand, black nails, stitches, fingers, thing (addams family), standing, standing on shoulder (شكل 34)	
شكل 34: صورة مولدة عبر تطبيق تنسور آرت، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): (صورة شخصية، في مبنى قديم مخيف، مظلم، ضوء شمعة،)، بشرة عالية التفاصيل، عيون عالية التفاصيل، شعر عالي التفاصيل، دقة عالية، تفاصيل فائقة، شحذ الصورة، تفاصيل عالية، تحفة فنية، أفضل جودة، واقعية، lora:thingthingthingLora:1، يد مبتورة، أظافر سوداء، غرز، أصابع، شيء (عائلة آدامز)، واقفا، واقفا على الكتف تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Bloodysunkist	

ومع الوضع في الاعتبار أنه ربما تكون اليد على كتف الفتاة يد شخص آخر أو شبح من خلفها، إلا أن الأهم في الأمر هو الوضعية التشريحية لليد بصفة عامة، وهو ما لم يتحقق بشكل كامل، كما أن الشكل المتعارف عليه ليد الأشباح تتميز بمظهر غريب وغير مادي، حيث غالبا ما يُصوّر كيد شفافة أو ضبابية، تنبعث منها هالة من الضوء الباهت أو الضبابي. في كثير من الأحيان، تكون الأصابع أطول من المعتاد، وقد تظهر بشكل غير منسجم أو مشوه لتعكس الطابع الخارجي غير الملموس للأشباح. هذا الشكل يُستخدم في الثقافة الشعبية لإضفاء إحساس بالغموض والخوف، حيث يتم تصوير اليد وكأنها تتحرك بحرية في الهواء دون أن تترك أثرا، مما يعزز من فكرة الكائنات غير المرئية التي تعيش في عالم موازٍ.

نموذج 35: الأمر المستخدم: Frensh girl (شكل 35)	
شكل 35: صورة مولدة عبر تطبيق تنسور آرت، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): فتاة فرنسية تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: 3moory_3bdeenxxv	

رغم قلة التفاصيل في الأمر المعطى، وكذلك الخطأ الإملائي في كلمة فرنسية باللغة الانجليزية، إلا أن النتيجة عالية الجودة، وإن كانت نفس الملاحظة على أصابع الفتاة التي لم تتسم بالدقة المصممة بها الصورة الإجمالية، كما تجدر الإشارة إلى أن المستخدم استخدم خانة الأوامر السلبية التي تشير إلى الملاحظات التي يرغب المستخدم في إخفائها أو التغاضي عنها عند التنفيذ، وبالرغم من نجاح مولد الصور في استخراج صورة كاملة العناصر من ناحية الملامس والبنية التشريحية للفتاة، كذلك المنظور والإضاءات وجميع العناصر الأخرى التي احتوتها الصورة.

نموذج 36: الأمر المستخدم: A majestic white knight king in dragon battle, sword held out at arms length, (شكل 36)
تم الاستعانة ببعض الأوامر السلبية التي ينصح بها مولد الصور حتى يقوم بتفاديها،و كانت على النحو التالي: Blurry edges, pixelation, harsh lines, overexposed areas, muddy or dull colors, flat textures, cartoonish effects, rough transitions between colors, grainy appearance, unrealistic lighting, low-quality rendering. لتكون الترجمة الشاملة للأمر المطلوب هو: فارس أبيض مهيب، ملك في معركة تنين، سيف مرفوع على طول ذراعيه من دون حواف ضبابية، بكسلات، خطوط قاسية، مناطق شديدة التعرض، الألوان الموحلة أو الباهتة، القوام المسطح، التأثيرات الكرتونية، التحولات التقريبية بين الألوان، المظهر المحبب، الإضاءة غير الواقعية، العرض منخفض الجودة. وهنا يمكن الإشارة إلى أن الأوامر السلبية قد تكون لها آثار جيدة على النتيجة النهائية، وكذلك لم يتوقع المستخدم أن تكون المشاكل في أصابع اليد نفسها، وربما أن كان قام بالتنويه إليها فربما كملت الصورة النهائية بلا أخطاء، سواء في عدد الأصابع، أو إمساك الشخص بسيفه والعلاقة التكميلية بين الأدوات والبطل. الملاحظة: الصورة التي يظهر فيها الفارس بالملابس البيضاء تحمل جمالا رائعا يجسد النبل والشجاعة. الأبيض الذي يرتديه يرمز إلى النقاء والكرامة، مما يضيف بعدا من الهيبة والاحترام لهذا الفارس الشجاع. ملامحه تعكس القوة والعزم، بينما يضيف سطوع اللون الأبيض على ملابسه لمسة من التفرد والأناقة. وقوفه في هذه الصورة يعبر عن الثبات على المبادئ والإيمان بالعدالة، وكأنّه رمز للبطولة في معركة بين الخير والشر. إن هذه الصورة تلتقط جوهر الفروسية الحقيقية التي تجسد القوة والرقة في تناغم رائع. و بالرغم من ذلك لم يستطع مولد الصور أن يتقن استخراج كلتا اليدين، سواء في الحالة الحرةأاو في اليد التي من المفترض أن تكون حاملة للسيف على الجهة البعيدة.
 شكل 36: صورة مولدة عبر تطبيق تنسور أرت، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): ملك فارس أبيض مهيب في معركة التنين، يحمل سيفه على مسافة ذراعه، تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: arc
نموذج 37: الأمر المستخدم: Prompt: an image of the well known painting American Gothic. in this image the heads are replaced with Jack O Lanterns, and both subjects are holding a long-lit candle. (شكل 37)
شكل 37: صورة مولدة عبر تطبيق تنسور أرت، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): موجه: صورة للوحة الشهيرة "القوطية الأمريكية". في هذه الصورة تم استبدال الرؤوس بفوانيس جاك، وكلا الشخصين يحملان شمعة طويلة مضاءة. تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: Moonarch9306

بالرغم من الشهرة الكبيرة للوحة الأصلية للفنان الأمريكي جرانت وود، إلا أن الخطأ جاء مزدوجا عند استبدال اليد التي تحمل الشمعة وكذلك التشتت في رسم اليد التي تحمل قناع القرع العسلي وعدد الأصابع ووضعيتها للطرفين، على الرغم من الجماليات الفنية الأخرى وقدرته على تطوير استبدال الأشكال الأصلية بما لم يخلّ بالشكل القديم للوحة.

نموذج 38: الأمر المستخدم: A dreamy Art Nouveau scene in the style of Alphons Mucha, depicting a woman wearing a white flowing dress, a transparent cover-up (with a pumpkin pattern underneath visible), and a gorgeous, intricate pumpkin-patterned dress.. She has beautiful big green bright eyes and she sleeps peacefully, surrounded by ethereal Halloween elements: a full moon casts a soft glow, pumpkins and autumn leaves are scattered around. The composition is centered on her peaceful face, framed by the moon above and Halloween decorations. The lighting is soft and magical, enhancing the dreamy atmosphere. masterpiece.

الترجمة: مشهد حالم من فن الآرت نوفو على طراز ألفونس موشا، يصور امرأة ترتدي فستانا أبيض فضفاضا، وغطاء شفاف (مع نقش اليقطين المرئي من الأسفل)، وفستانا رائعا ومعقدا بنقش اليقطين. لديها عيون خضراء كبيرة جميلة ومشرقة وهي تنام بسلام، محاطة بعناصر الهالوين الخيالية: القمر المكتمل يلقي توهجا ناعما، والقرع وأوراق الخريف متناثرة في كل مكان. يتركز التكوين حول وجهها الهادئ، محاطا بالقمر أعلاه وزخارف الهالوين. الإضاءة ناعمة وسحرية، مما يعزز الجو الحالم. تحفة فنية.

الملاحظة: هذه الصورة تمثل تحفة فنية رائعة بأسلوب الآرت نوفو، حيث تتناغم التفاصيل بشكل ساحر وغاية في الجمال. الفتاة التي ترتدي الفستان الأبيض الفضفاض والغطاء الشفاف تنبض بالجمال الرقيق، مع نقش اليقطين الذي يضيف لمسة من السحر والخيال. عيونها تعكس السلام الداخلي في مشهد مليء بالهدوء والسكينة، وكأنها غارقة في حلم بعيد. القمر المكتمل وأوراق الخريف المتناثرة حولها تخلق أجواء مدهشة من السحر والغموض، مما يعزز روح الهالوين بأبهى صورها. الإضاءة الناعمة تخلق هالة من السحر حول المشهد، مما يجعل هذه التحفة الفنية تجسد عالما من الجمال الخيالي والروعة، بالإضافة إلى اللمسة النهائية الناعمة التي تمت اضافتها على كامل المشهد لتحسين كل محتوياتها.

كل هذه العوامل كانت تكتمل بوضعية الأصابع الصحيحة للفتاة إذا تم تصويب وضعها حيث تكون بتناسق معروف خصوصا انها متموضعة في مكان ظاهر خلف اذن الفتاة.

شكل 38: صورة مولدة عبر تطبيق تنسور أرت، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): مشهد حالم من فن الآرت نوفو على طراز ألفونس موشا، يصور امرأة ترتدي فستانا أبيض فضفاضا، وغطاء شفافا (مع نقش اليقطين المرئي من الأسفل)، وفستانا رائعا ومعقدا بنقش اليقطين. لديها عيون خضراء كبيرة جميلة ومشرقة وهي تنام بسلام، محاطة بعناصر الهالوين الخيالية: القمر المكتمل يلقي توهجا ناعما، والقرع وأوراق الخريف متناثرة في كل مكان. يتركز التكوين حول وجهها الهادئ، محاطا بالقمر أعلاه وزخارف الهالوين. الإضاءة ناعمة وسحرية، مما يعزز الجو الحالم. تحفة فنية.
تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: 愛外貿 也重內涵

نموذج 39: الأمر المستخدم: 1boy, male focus, pale tattooed attractive pretty man with soft beautiful long white blond hair wearing black leather jacket and black shirt wearing necklace, neck tattoos, tattooed neck, face, selfie, dark, white blond hair, flash, people in background, at a fast food restaurant, diner, sitting in a diner booth, elbows on table, flipping off camera, middle finger, pov across table, booth seating, indoors, pov across table, looking at viewer, leaning on table, middle finger (شكل 39)

شكل 39: صورة مولدة عبر تطبيق تنسور أرت، تنفيذا للأمر التالي (المترجم): 1 صبي، ذكر، شاحب، جذاب، وشم، رجل جميل، ذو شعر أشقر أبيض طويل وناعم، يرتدي سترة جلدية سوداء وقميصا أسود، يرتدي قلادة، وشم على الرقبة، رقبة موشومة، وجه، صورة شخصية، داكن، شعر أشقر أبيض، فلاش، أشخاص في الخلفية، في مطعم للوجبات السريعة، مطعم، يجلس في كشك مطعم، مرفقان على الطاولة، يقلب الكاميرا، الأصبع الأوسط، وجهة نظر عبر الطاولة، الجلوس في الكشك، في الداخل، وجهة نظر عبر الطاولة، ينظر إلى المشاهد، متكئا على الطاولة، الأصبع الأوسط
تم توليد الصورة بواسطة مستخدم التطبيق الذي يحمل اسم: queencard

كما هو ظاهر النجاح الكامل في استخراج كامل عناصر الصورة بدرجة قد توحي للمشاهد أنها مجرد صورة فوتوغرافيه وليست مولدة عبر تطبيق ذكاء اصطناعي، حتى إن الخطأ التشريحي الوارد في أصابع الشخص قد يتم تفسيره على أنه صاحب إعاقة، وذلك نتيجة طبيعية ناتجة عن دقة التفاصيل الأخرى كلها مع جودة الصورة العالية التي تحاكي الصور الرقمية.

النتائج:

تطبيقات الذكاء الاصطناعي التي تنتج صورا بها أخطاء تشريحية للأصبع قد تكون بسبب عدة عوامل تقنية وعلمية تتعلق بطريقة عمل النماذج العميقة والشبكات العصبية التي تستخدمها هذه التطبيقات. وعن بعض هذه الأسباب المحتملة تقنيا وعلميا قد تشمل مايلي:

1. تدريب النماذج على بيانات غير كافية: النماذج العميقة والشبكات العصبية تحتاج إلى كمية كبيرة من البيانات التدريبية لتعلم الأنماط بشكل دقيق. إذا كانت البيانات التدريبية غير متوازنة أو لم تمثل تنوع كافٍ من الأصابع (مثل الأصابع غير المعتادة أو غير النمطية في الحجم أو الشكل)، فإن النموذج قد يكون غير قادر على إنتاج صور دقيقة للأصابع، وقد يكون النموذج الذي تم استخدامه لتوليد الصور تم تدريبه على مجموعة بيانات غير كافية تحتوي على تنوع محدود في أشكال الأصابع. هذا يمكن أن يؤدي إلى عدم قدرة النموذج على التمثيل بشكل دقيق للأصابع المختلفة.
2. النماذج العميقة والشبكات العصبية غير قادرة على التمييز الدقيق: النماذج العميقة قد تواجه صعوبة في التقاط التفاصيل الدقيقة للأصابع بسبب تعقيدها. الشبكات العصبية قد تركز على العناصر الكبيرة والمهمة في الصورة وتغفل التفاصيل الدقيقة مثل التشريح السليم للأصابع.
3. صعوبة في تمثيل التفاصيل الدقيقة: التفاصيل الدقيقة مثل تشريح الأصابع قد تكون معقدة جدا للنماذج العميقة لتمثيلها بشكل دقيق. بعض النماذج قد تكون أقل قدرة على التعامل مع التفاصيل الدقيقة وتحقيق التمثيل الدقيق لها.
4. تأثير الزمن والحركة: في حالات استخدام الذكاء الاصطناعي للتعامل مع صور حية أو فيديو، قد تكون هناك تحديات إضافية ناتجة عن الحركة والزمن، مما يؤدي إلى تعقيد إنتاج صور دقيقة خاصة فيما يتعلق بالأصابع وتفاصيلها.
5. قيود في البيانات التدريبية: قد تكون البيانات التي استخدمت لتدريب النموذج غير ممثلة بشكل جيد لمجموعة كافية من أشكال وأحجام الأصابع. على سبيل المثال، إذا كانت الصور التدريبية تحتوي بشكل أساسي على أصابع متناسقة الحجم أو غير متنوعة، فإن النموذج قد لا يكون قادرا على التعامل بشكل صحيح مع أصابع غير اعتيادية أو غير متناسقة الحجم.
6. قيود التقنيات الحالية: النماذج العميقة قد تواجه صعوبة في تمثيل تفاصيل دقيقة جدا أو غير مألوفة لها، مما يمكن أن يؤدي إلى توليد صور بها أخطاء في التشريح عند التطبيقات العملية.
7. التقنيات المستخدمة في التوليد لا تأخذ بعين الاعتبار القياسات التشريحية الدقيقة: بعض تقنيات الذكاء الاصطناعي التي تعتمد على الشبكات العصبية التوليدية (GANs) قد لا تكون مصممة لالتقاط النسب التشريحية الدقيقة للأصابع، مما يؤدي إلى تشوهات عند توليد الصور.
8. عدم كفاية الاستجابة للأوامر: قد يحدث ذلك بسبب اعتماد المستخدم على بيانات بدهية عند طلب صورة تحتوي على يد على أنها من الطبيعي أن تحتوي على خمسة أصابع، في حين إن التطبيق لم يأخذ الأمر كاملا بالتوضيح أن هذه اليد يجب أن تحتوي على الخمس أصابع الطبيعية.
9. تنوع الخوارزميات لم يسلم من نفس الأخطاء: وهو الأمر الغريب في البحث حيث إن لكل تطبيق الطريقة والمبرمجين الذين اعتمدوا أساليب ولغات برمجة مختلفة عند كتابة أكواد كل تطبيق منهم، وبالرغم من ذلك، فقد وقعت أغلب المواقع الشهيرة في نفس الأخطاء، تحديدا عند إنتاج صور لها علاقة باليد أو الأصابع.

10. تحديات في فهم السياق البصري للأصابع: تطبيقات الذكاء الاصطناعي غالبا ما تعتمد على تحليل البُعدين البصريين للصورة (ثنائي الابعاد)، بينما الأصابع هي جزء من بنية ثلاثية الأبعاد مع حركات معقدة. هذه الصعوبة في تحويل الأبعاد ثلاثية أو ثنائية الابعاد قد تؤدي إلى تشوهات في تصوير الأصابع.
11. حاجة التطبيقات إلى المزيد من التطوير: حتى وقتنا الحالي ما زالت هناك احتمالية لظهور تلك الأخطاء رغم توضيح البحث أن المشكلة مستمرة من أعوام ماضية، وهذا يؤكد اننا ما زلنا في مرحلة انتقالية لتطوير تلك البرمجيات.
12. اختلاف الأسلوب الفني لا يكفي لإخفاء المشكلة: حيث وردت أساليب فنية مختلفة بين طريقة أسلوب فني كالرسم أو التصوير أو الشكل الواقعي في إنتاج الصورة، وبالرغم من ذلك لم تكن الصور سالمة من الأخطاء التشريحية.

التوصيات:

من المهم أن تعمل تطبيقات الذكاء الاصطناعي التي تنتج صورا تحتوي على أخطاء تشريحية للأصبع على تحسين دقة تمثيل الأصابع بشكل دقيق، من خلال تحسين التدريب على مجموعات بيانات أكثر تنوعا وشمولا، وتطوير النماذج العميقة لتفهم بشكل أفضل الأشكال والتفاصيل الدقيقة للأصابع المختلفة. كذلك، يجب مراعاة تحسين عمليات المعالجة الصورية والتقنيات المستخدمة للتأكد من تقديم صور دقيقة وموثوقة تعكس بدقة هيكلية الأصابع بشكل صحيح.

وهنا نضع بعض التوصيات لتطبيقات الذكاء الاصطناعي التي تعاني من أخطاء تشريحية في صور الأصابع:

1. تحسين التنوع في بيانات التدريب: يُنصح بتعزيز مجموعات البيانات التي تستخدمها التطبيقات بمزيد من التنوع في أشكال الأصابع وأحجامها. يجب أن تشمل البيانات أصابع مختلفة الأشكال والأحجام لتمكين النماذج العميقة من تعلم التفاصيل الدقيقة بشكل أفضل.
2. استخدام تقنيات تحسين الصور: يمكن تحسين جودة الصور وتمثيلها بشكل أكثر دقة باستخدام تقنيات متقدمة لمعالجة الصور. من خلال تطوير وتحسين عمليات المعالجة الصورية، يمكن تقديم صور أصابع تشريحيا أكثر دقة.
3. تنقية وتنظيف البيانات الدخلية: ينبغي تنظيف البيانات الدخلية والتأكد من أنها خالية من الأخطاء والتشوهات التي قد تؤثر على تمثيل الأصابع بشكل صحيح. يمكن استخدام تقنيات التصحيح والتصفية لتحسين دقة التمثيل.
4. تحسين النماذج العميقة: يُوصى بتطوير وتحسين النماذج العميقة المستخدمة لضمان تمثيل دقيق لتفاصيل الأصابع. يمكن ذلك من خلال إدخال تقنيات تعلم أعمق وتعليم أكثر تعقيدا للنماذج لتحسين قدرتها على التعامل مع التفاصيل الدقيقة.
5. التعامل المختلف مع مصدر البيانات: حيث إن التعامل مع الفيديوهات كمصدر لبيانات صورة ثابتة مثلا، يعتبر مصدرا غير مناسب للنتيجة المرغوب في استخراجها، حيث إن الحركة والأبعاد والجودة ستؤثر بلا شك على النتيجة النهائية، لذلك يجب أن يتم تنقيح البيانات بناء على كل مصدر لمولد الصور.
6. الاعتماد على نماذج ثلاثية الأبعاد: هو الشكل الأمثل لاستخراج اليد بالشكل الصحيح، حيث إن تكوين اليد بالشكل الثلاثي ثم تحريكها في الصورة إلى الوضعية المطلوبة يقلل من نسبة الخطأ المحتمل بنسبة كبيرة، بما أن جميع عناصر اليد مصممة تشريحيا بالشكل الصحيح والاعتماد على الحركة الرقمية فقط لمولد الصور في وضع اليد وتحريك الأصابع فيها.
7. كل مدرسة بصورة: إذا اعتمد مولد الصور بالذكاء الاصطناعي على العديد من الخيارات للمستخدم في استخراج صورته بالشكل الفني التابع لأي مدرسة فنية أو أسلوب فني، فمن الضروري بالمقابل أن يضع

احتمالات حركات اليد والأصابع بشكل منفصل لكل اختيار منهم، ولا يعتمد على البيانات العامة الموحدة ثم تطبيق التأثير عليها، لأنه باختلاف الأساليب وطرق التنفيذ تختلف النتيجة بلا شك، ومنها تظهر الأخطاء الوارد ذكرها عبر البحث.

8. التحقق المستمر والتقييم: من المهم أن تقوم التطبيقات بإجراء عمليات تحقق مستمرة لدقة الصور المُنتجة وتقييم أداء النماذج. يجب تعديل العمليات والتقنيات استنادا إلى التحليل المستمر للأداء لتحسين نتائج الصور.
9. اتاحة مجال للتبليغ عن الأخطاء: وهنا سيتم مراجعة العمل لدي فريق التطوير والبرمجة لمعرفة أسباب ظهور الخطأ في النتيجة، بناء على الطلب والأوامر والمعطيات التي قام المستخدم بإدخالها، وبالتالي تفادي تلك الأخطاء في النماذج التالية.
10. تعزيز مساحة الأوامر السلبية: بدأت بعض المواقع في استحداث مساحة للأوامر السلبية أو المحاذير التي يجب أن يراعيها التطبيق عند تطبيق أمر الصور المطلوبة، وهنا يمكن للمستخدم تنبيه التطبيق على مراعاة الشكل التشريحي الصحيح لليد.
11. إبراز الأوامر الصحيحة للمستخدمين: من المهم أن يكون هناك مساحة إرشادية للمستخدمين على الطريقة المثالية لكتابة الأوامر بالشكل الصحيح لتفادي الأخطاء المتداولة، سواء في تشريح اليد أو غيرها.
12. إتاحة مساحة تصحيحية للتعديل في الصورة: بدلا من وجود مساحة الأوامر السلبية أو حاجة المستخدم لإعادة الصورة كاملة، يمكن أن يتم استحداث فكرة تحديد جزء محدد في الصور ما يحتوي الخطأ، وهنا يمكن للذكاء الاصطناعي معالجتها فقط، دون الحاجة لإعادة جميع الخطوات السابقة.

الهوامش

[1] الذكاء الاصطناعي (AI) هو مجال علوم الكمبيوتر المخصص لحل المشكلات المعرفية المرتبطة عادة بالذكاء البشري، مثل التعلم والإبداع والتعرف على الصور. تجمع المؤسسات الحديثة كمياتٍ كبيرة من البيانات من مصادر متنوعة مثل أجهزة الاستشعار الذكية والمحتوى الذي ينشئه الإنسان وأدوات المراقبة وسجلات النظام. الهدف من الذكاء الاصطناعي هو إنشاء أنظمة ذاتية التعلم تستخلص المعاني من البيانات. بعد ذلك، يُمكن للذكاء الاصطناعي تطبيق تلك المعرفة لحل المشكلات الجديدة بطرق تشبه الإنسان.(sap.com, 2023).

[2] الخوارزمية هي مجموعة من الخطوات الرياضية والمنطقية والمتسلسلة اللازمة لحل مسألة ما. وسميت الخوارزمية بهذا الاسم نسبة إلى العالم أبو جعفر محمد بن موسى الخوارزمي الذي ابتكرها في القرن التاسع الميلادي. الكلمة المنتشرة في اللغات اللاتينية والأوروبية هي (algorithm) وفي الأصل كان معناها يقتصر على خوارزمية لتراكيب ثلاثة فقط وهي: التسلسل والاختيار والتكرار.(hsoub.com, 2023).

[3] علامة الـ (V) هي رفع إصبعي السبابة والوسطى بينما بقية الأصابع مضمومة. في المملكة المتحدة، عندما تكون راحة اليد إلى الخلف، يكون معناها مهين. اشتهرت عندما استخدمها رئيس الوزراء البريطاني ونستون تشرشل بمعنى «النصر» (لأنها على شكل الحرف اللاتيني الـ V(بالإنجليزية: (Victory أي النصر)، كان استخدامها وراحة اليد إلى الداخل ولاحقا إلى الخارج. في الولايات المتحدة شاع استخدامها بمعني «السلام» (وقد شاع استخدامها وراحة اليد إلى الداخل)، وقد اشتهرت خلال حركة السلام في الـ1960. في شرق آسيا تستخدم في العادة وراحة اليد إلى الخارج.(Yuko, E, 2024).

[4] الشخص الذي يصلح الأحذية ويصنعها أحيانا (dictionary.cambridge.org, 2022).

[5] الوشم هو شكل من أشكال التعديل الجسدي ويتم بوضع علامة ثابتة في الجسم وذلك بغرز الجلد بالابرة ثم وضع الصبغ عن طريق هذه الفتحات والجروح ليبقى داخل الجلد ولا يزول. يعتبر الوشم على جسم الإنسان كنوع من التعديل الجسماني والزخرفة، بينما على الحيوان فهو أكثر شيوعا ويكون لأغراض تحديد الهوية أو المالك لهذا الحيوان.(dictionary.cambridge.org, 2022).

[6] تارا دونوفان هي فنانة أمريكية، ولدت في 1969 في نيويورك في الولايات المتحدة.(pacegallery.com, 2023).

[7] برنامج مفتوح المصدر هو البرنامج الذي يتم توفير رموز مصدره بحيث يمكن للمستخدمين الوصول إليها، فحسب، بل يمكنهم أيضا استخدامها وتعديلها وتحسينها وتوزيعها مجانا. يمكن تلخيص معنى برنامج مفتوح المصدر بأنه برنامج يتم توفيره مع رخصة تتيح للأفراد فتح وفحص وتعديل الشفرة المصدرية الخاصة به دون أي قيود رئيسية، هذا النوع من البرمجيات غالبا ما ينتج عن تعاون المجتمعات المبرمجين والمطورين والمستخدمين على نطاق واسع. ومن الفوائد الرئيسية للبرمجيات مفتوحة المصدر أنها غالبا ما تكون مجانية، وتوفر حرية استخدام للمستخدمين لتكييف البرنامج حسب احتياجاتهم الخاصة، وتشجيع على الابتكار وتحسين البرمجيات بشكل مستمر.(midjourney.com, 2022).

[8] ديسكورد (بالإنجليزية: Discord) هو برنامج تواصل اجتماعي مجاني صُمم خصيصا لمجتمع الألعاب، ويضم أيضا مجتمعات ذات اهتمامات أخرى. ويوفر الاتصالات النصية والفيديو والصوتية بين المستخدمين في قناة الدردشة. يعمل الديسكورد على نظام مايكروسوفت ويندوز وماك أو اس واندرويد ولينكس وآيفون (iOS) وأيضا في متصفحات الويب. اعتبارا من مايو 2018، هنالك 250 مليون مستخدم فريد للبرنامج.(discord.com, 2022)

[9] Adobe Stock: عبارة عن مجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية التي يمكنك تنزيلها ودمجها في عملك. مثل الملصقات والمنشورات لصالح مؤسسة غير ربحية. (adobe.com, 2022)

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

أولا: المراجع العربية:

1. Afifi, J., (2015): *Artificial Intelligence and Expert Systems*, Dar Amjad for Publishing and Distribution, Amman, Jordan: Dar Amjad for Publishing and Distribution
2. Al-Bahi, H., (2012): *Artificial Intelligence and the Challenges of the Knowledge Society*, Morocco: Africa East
3. Al-Baqasi, M., (2019): *Artificial Intelligence*, Creating the Future `Parallel Computers - Automatic Control - Genetic Programming - Prolog Language - Artificial Neurons`, Alexandria, Egypt: House of University Education
4. Al-Belqasi, M., (2019): *Artificial Intelligence Is the Industry of The Future* `parallel Computers - Automatic Control - Genetic Programming - Prolog Language - Artificial Neurons`, Alexandria, Egypt: Dar El-Ta'lim El-Gam'ie
5. Al-Khayyat, P. (1998): *Artificial Intelligence*; His concepts... his techniques. Programming Methods, Amman, Jordan: Dar Haneen for Publishing and Distribution. Series: Arabic Computer Books
6. Al-Mousawi, W., (2019): *Artificial Intelligence (Between Application and Mechanisms - Part Five)*, Amman, Jordan: Dar Al-Ayyam for Publishing and Distribution
7. Al-Mousawi, W., (2019): *Artificial Intelligence (Between Method and Innovation - Part Five)*, Amman, Jordan: Dar Al-Ayyam for Publishing and Distribution
8. Arnous, B., (2008): *Artificial Intelligence*, Cairo, Egypt: Dar Al-Sahab for Publishing and Distribution Series: Information Engineering and Computer Systems
9. Bassiouni, A., (2005): *Artificial Intelligence and the Intelligent Agent*, Amman, Jordan: Dar Al-Yazouri Scientific for Publishing and Distribution.
10. Brock, H., (2018): *Artificial Intelligence*, Beirut, Lebanon: Dar Al Majhan Series: The Adventurers
11. Ghoneim, A., (2017): *Artificial Intelligence*. A new revolution in contemporary management, Sidon, Lebanon: Modern Library
12. Jassim, A., (1995): *Artificial Intelligence*, Amman, Jordan: Dar Al-Kindi for Publishing and Distribution
13. Marr, B., (2024): G*enerative AI in Practice: 100+ Amazing Ways Generative Artificial Intelligence is Changing Business and Society*, West Sussex, England: John Wiley & Sons
14. Wali, S., (2001): *Artificial Intelligence and Robotics*, Beirut, Lebanon: Dar Al-Maaref Series: Scientific Tales
15. Wali, S., (2008): *Artificial Intelligence*, Cairo, Egypt: Egyptian Lebanese House Series: Science in Your Hands

ثانيا: المواقع الالكترونية:

16. Abdullah, A., 2023, Ethical Challenges in Artificial Intelligence: Should AI be Controlled, and How? https://tinyurl.com/3kznbb92 (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
17. Abu Salah, M., 2019, Artificial Intelligence Algorithms and Racial Discrimination. https://tinyurl.com/6cctjr56 (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
18. adobe.com, 2022, Design with generative AI in Adobe Firefly. https://www.adobe.com/eg_ar/products/firefly.html (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
19. Al-Bawardi, F., 2021, The Ethical and Economic Challenges of Artificial Intelligence. https://tinyurl.com/5n7ze374 (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
20. Al-Dalqamuni, R., 2022, Artificial Intelligence. What is it? What are its most prominent manifestations? https://tinyurl.com/8sv9nxnz (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)

21. Al-Maghrabi, T., 2023, Criminal protection from errors in artificial intelligence techniques (surgical robot as a model). https://journals.ekb.eg/article_323142.html (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
22. Al-Sheikh, Z., 2023, Artificial Intelligence Errors. https://www.bbc.com/arabic/science-and-tech-65905663 (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
23. Amazon Articles, what is Artificial Intelligence (AI)? https://aws.amazon.com/ar/what-is/artificial-intelligence/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
24. Arqam website, 2024, the 10 most important challenges facing artificial intelligence in the near future. https://www.argaam.com/ar/article/articledetail/id/1708245 (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
25. Awad, A., 2021, Why might artificial intelligence make mistakes... intentionally? https://tinyurl.com/2s3fttjw (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
26. Brownlee, J., 2020, A Gentle Introduction to Generative Adversarial Networks (GANs)
https://machinelearningmastery.com/what-are-generative-adversarial-networks-gans/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
27. Brownlee, J., 2020, What Is Semi-Supervised Learning
https://machinelearningmastery.com/what-is-semi-supervised-learning/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
28. Corbo, A., 2023, What Is Reinforcement Learning? Reinforcement learning relies on an agent learning to determine accurate solutions from its own actions and the results produced in a contained environment. https://builtin.com/artificial-intelligence/reinforcement-learning (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
29. Coursera Staff, 2024, What Are Conditional Generative Adversarial Networks (cGANs)? https://www.coursera.org/articles/what-are-conditional-generative-adversarial-networks (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
30. Coursera Staff, 2024, What Is Machine Learning? Definition, Types, and Examples. https://www.coursera.org/articles/what-is-machine-learning (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
31. cypherhunter, 2023, Suhail Doshi. https://www.cypherhunter.com/en/p/suhail-doshi/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
32. Dahshan, Y., 2021, Criminal Liability for Artificial Intelligence Crimes. https://scholarworks.uaeu.ac.ae/sharia_and_law/vol2020/iss82/2/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
33. dictionary.cambridge.org, 2022, cobbler. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cobbler (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
34. dictionary.cambridge.org, 2022, tattoo. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tattoo (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
35. discord.com, 2022, About. https://discord.com/company (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
36. Fazola, H., 2022, Will artificial intelligence take over the art field? https://www.bbc.com/arabic/science-and-tech-62326227 (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
37. Geeksforgeeks, 2023, Unsupervised Learning. https://www.geeksforgeeks.org/ml-types-learning-part-2/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
38. Geeksforgeeks, 2024, Supervised and Unsupervised learning. https://www.geeksforgeeks.org/supervised-unsupervised-learning/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
39. hsoub.com, 2023, Algorithms. https://wiki.hsoub.com/Algorithms (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
40. islamweb.net, 2014, The reason for naming the index finger, and the permissibility of mentioning it on the tongues. https://shorturl.at/FZrvv (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
41. James D. Douketis, 2023, Overview of the venous system. https://shorturl.at/mAcsQ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
42. Jassim, S, 2021, Artificial Intelligence. https://shorturl.at/hYoK6 (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)

43. Kanana, B. ,2024, Addressing racial bias in artificial intelligence: challenges and solutions. https://tinyurl.com/pmnud6da (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
44. Maxi Tech, 2023, Midjourney website | Learn about one of the most famous artificial intelligence websites and its features
https://maximefattouh.com/midjourney/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
45. McFarland, A., 2023, A Beginner's Guide to AI Image Generators. https://tinyurl.com/28j8j9tp (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
46. midjourney.com, 2022, help. https://www.midjourney.com/help (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
47. neuralwriter.com, 2024, What is AI image generator from text? https://neuralwriter.com/ar/image-generator-tool/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
48. Oracle website, what is machine learning? Reinforcement learning relies on an agent learning to determine accurate solutions from its own actions and the results produced in a contained environment. https://www.oracle.com/jo-ar/artificial-intelligence/machine-learning/what-is-machine-learning/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
49. pacegallery.com, 2023, Tara Donovan. https://www.pacegallery.com/artists/tara-donovan/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
50. Salkowitz, R., 2002, Midjourney Founder David Holz on The Impact of AI On Art, Imagination and The Creative Economy. https://www.forbes.com/sites/robsalkowitz/2022/09/16/midjourney-founder-david-holz-on-the-impact-of-ai-on-art-imagination-and-the-creative-economy/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
51. sap.com, 2023, What is artificial intelligence? https://www.sap.com/mena-ar/products/artificial-intelligence/what-is-artificial-intelligence.html (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
52.Shayeb website, 2022, What is AI image recognition and how does it work? https://ar.shaip.com/blog/what-is-ai-image-recognition-and-how-does-it-work/ (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
53. Sky News Arabia, 2023, OpenAI CEO Sam Altman Fired for This Reason. https://shorturl.at/4JM3a (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)
54. Sky News Arabia, 2024, What are the most widely used applications of artificial intelligence? https://tinyurl.com/3e2jjyu9 (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 11 مايو 2024)
55. Tuaima, A., 2022, Machine Learning: Using Examples. https://tinyurl.com/5ddsjpup (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
56. Tuaima, A., 2024, Artificial Intelligence and Humanity: Ethical Challenges for an Age of Machine Dominance. https://tinyurl.com/653tbj4a (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 12 ابريل 2024)
57. Yuko, E, 2024, How the V-Sign Came to Represent Victory, Then Peace. https://www.history.com/news/v-sign-victory-peace-symbol (تم الدخول على الموقع بتاريخ: 2 يناير 2025)

مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية*

منى حمد آل عشيوان، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود

عبير سعد المقرن، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود

Received: 11/10/2024

Acceptance: 5/1/2025

Corresponding Author: mona.alashiwan@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 18(2) (2025) 165-183

Doi: https://doi.org/10.47016/18.2.2

الملخص

هدفت الدراسة الحالية إلى التعرف على مفهوم لعبة غرفة الهروب التعليمية، والكشف عن مدى فعاليتها في مجال تعليم الفنون، إضافة إلى تقديم مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية. ومن أجل تحقيق هذه الأهداف تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي. كما تم عرض الأدبيات التي تناولت مفهوم لعبة غرفة الهروب التعليمية وتوضيح أهم عناصرها، إلى جانب اختيار وتحليل ثلاثة أبحاث تناولت لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال الفن. ومن ثم تقديم مقترح للعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية. وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج كان أهمها: أن لعبة غرفة الهروب قد أثبتت فعاليتها كأداة تعليمية مبكرة، حيث يمكن استخدامها في مجالات متعددة ومختلفة كالرياضيات والعلوم والفنون. وعليه، أثبتت الدراسة إمكانية تصميم لعبة غرف هروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون مستمدة من المناهج التعليمية في المملكة العربية السعودية، كما يمكن تطبيقها داخل المتاحف السعودية، مما يسهم في تقديم تجربة تعليمية تفاعلية ممتعة للزوار.

الكلمات المفتاحية: غرفة الهروب، وسيلة تعليمية، تعليم الفنون.

Proposal for Implementing Escape Room as an Innovative tool in teaching arts in the Kingdom of Saudi Arabia

Mona Hamad Al-Ashiwan, Visual arts department, Collage of arts, King Saud university.

Abeer Saad Almogren, Visual arts department, Collage of arts, King Saud university.

Abstract

The study aims to explore the concept of the Educational Escape Room (EER), and to highlight its effectiveness in the field of art education. It also seeks to present proposal for applying ER as an innovative educational tool in the context of art education in the Kingdom of Saudi Arabia. To achieve these goals, the descriptive-analytical approach is used. The study reviewed the previous literature that addressed the concept of the EER and clarified its key components. Additionally, it analyzed three empirical studies that explored escape rooms as innovative tools in art education. Based on these findings, a tailored proposal was developed for integrating escape room games into art education in Saudi Arabia. The study concluded that the escape room has proven effective as an innovative educational tool and can be applied across various disciplines including mathematics, science, and the arts. The findings support the feasibility of designing escape rooms inspired by the Saudi national curriculum, with potential implementation in Saudi museums to offer engaging and interactive learning experiences for visitors.

Keywords: Escape Room, Educational means, Art education.

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

مقدمة:

شهدت صناعة الألعاب في العقدين الأخيرين نقلة نوعية وتطوراً ملحوظًا، مما جعلها تحتل مكانة مهمة

* البحث مستل من رسالة دكتوراة بعنوان: (تصميم لعبة غرفة الهروب Escape Room كوسيلة تفاعلية معاصرة لتنشيط الزيارات المتحفية: المتحف الوطني السعودي بالرياض أنموذجًا). للطالبة: منى بنت حمد آل عشيوان، تحت إشراف د. عبير بنت سعد المقرن، 2025.

في عالم الترفيه. هذا التطور السريع أدى إلى ظهور مجموعة متنوعة من الألعاب الجديدة التي تميزت بأفكار مبتكرة وتصاميم فريدة. ومن بين تلك الألعاب التي نالت شهرة واسعة مؤخراً لعبة غرفة الهروب (Escape Room) التي انطلقت لأول مرة من طوكيو- اليابان في عام 2007 (Nicholson, 2015). قدمت هذه اللعبة تجربة مبتكرة بطابع فريد، حيث تقوم على مبدأ اللعب الجماعي، يعمل فيه المشاركون معًا لحل سلسلة من الألغاز والتحديات ضمن إطار زمني محدد، بهدف العثور على مخرج من غرفة مغلقة أو كشف حل لغز يؤدي إلى إنهاء القصة.

ومع تزايد شعبية لعبة غرفة الهروب وانتشارها الواسع، أصبحت محط اهتمام العديد من المعلمين، حيث وجدوا فيها نشاطًا ترفيهيًا وتعليميًا في الوقت نفسه، يمكن استخدامها كأداة فعّالة لتعزيز التعلم من خلال اللعب. وعليه، ظهر جانب آخر للعبة أطلق عليه غرف الهروب التعليمية (Educational Escape Rooms)، يتم توجيه اللاعبين فيها نحو تعزيز أو اكتساب معرفة أو مهارات جديدة من خلال العمل الجماعي، وحل الألغاز المبنية على المنهج الدراسي. وعلى ذلك شهدت العديد من التجارب التعليمية استخدام لعبة غرفة الهروب كأداة لتعزيز العملية التعليمية في مجالات متنوعة؛ كالعلوم والرياضيات والطب، والفنون بتاريخها العريق.

يمكن اعتبار الفنون مرآة تعكس ثقافات المجتمعات المختلفة حول العالم. فهي تمثل وسيلة للتعبير عن القيم والمعتقدات والهوية الثقافية، مما يتيح للآخرين فرصة التعرف على تراث تلك الشعوب وتاريخها من خلال الإبداعات الفنية الوفيرة التي أنتجتها. بالإضافة إلى ذلك، تساهم الفنون في توثيق وتحليل الأحداث والتغيرات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها المجتمعات عبر العصور. كما تساهم دراستها في تعزيز الحس النقدي للأعمال والتقنيات الفنية المختلفة والمستخدمة على مر الأزمان.

وبناءً على ما سبق، يتضح أن المجال الفني غني بالمعلومات والعناصر والأحداث التاريخية المتنوعة، والتي يمكن الاستفادة منها بطريقة مبتكرة لتصميم لعبة غرفة هروب تعليمية بطابع فني ممتع وفريد، تسهم في تعزيز معرفة الطلاب الفنية أو إكسابهم معارف ومهارات جديدة. ومن هذا المنطلق يسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على إمكانية تقديم مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية.

مشكلة الدراسة:

شهدت الفصول الدراسية في الآونة الأخيرة زيادة ملحوظة في استخدام اللعب كوسيلة تعليمية، مما يعكس تحولا نحو أساليب تعليمية أكثر تفاعلية وجاذبية. حيث يضيف اللعب لحظات من المرح للجو الرتيب والروتيني للفصول الدراسية، والتي قد تصيب الطالب بالملل في كثير من الأحيان. ظهرت لعبة غرفة الهروب في الآونة الأخيرة كنشاط ترفيهي مبني على بيئة تفاعلية حية بين مجموعة من اللاعبين، والتي تتطلب منهم العمل معا لحل مجموعة من الألغاز في وقت محدد للوصول لهدف معين، وبالتالي الهروب من غرفة مغلقة أو إنهاء قصة. اتخذت هذه اللعبة بعد شهرتها صورة أخرى أكثر جدية، حيث تم تبنيها كوسيلة تعليمية مبتكرة في التعليم العام والعالي، مما يسهم في خلق بيئة تعليمية تجمع بين التعلم والمرح، وتعزز التفاعل بين الطلاب، من خلال خوض تحديات مختلفة لحل الألغاز والمشكلات بشكل تعاوني، دون الحياد عن الهدف الأساسي وهو التعلم. على الرغم من ذلك، فإن الدراسات التي تناولت استخدام لعبة غرفة الهروب كوسيلة تعليمية في مجال الفنون قليلة جداً، وغالباً ما تقتصر على تاريخ الفن المرتبط ببعض القطع الأثرية في متاحف معينة. كما أنه، على حد علم الباحثة، لا توجد دراسة تناولت استخدام لعبة غرفة الهروب بشكل مباشر كوسيلة تعليمية مرتبطة بالمناهج الخاصة بتدريس الفنون. بناءً على ذلك، يمكن صياغة مشكلة البحث في التساؤل التالي: ما إمكانية تقديم مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية؟

أسئلة الدراسة:

1. ما مفهوم لعبة غرفة الهروب التعليمية (Educational Escape Rooms)؟
2. ما مدى فعالية تطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون؟
3. ما إمكانية تقديم مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية ؟

أهداف الدراسة:

1. التعرف على مفهوم لعبة غرفة الهروب التعليمية (Educational Escape Rooms).
2. الكشف عن مدى فعالية تطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون.
3. تقديم مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية.

فرضية الدراسة:

تفترض الدراسة إمكانية تطبيق مقترح لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية.

أهمية الدراسة:

1. إثراء المكتبة العربية بدراسة مستحدثة حول لعبة غرفة الهروب التعليمية.
2. إلقاء الضوء على بعض التطبيقات لغرفة الهروب في مجال تعليم الفنون.
3. تقديم دراسة جديدة تتناول مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية.

حدود الدراسة:

حدود موضوعية: يتمحور موضوع الدراسة حول إمكانية تقديم مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية. والحدود الزمانية: الفصل الأول من عام 1446هـ. والحدود المكانية: المملكة العربية السعودية.

منهجية الدراسة:

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال اختيار مجموعة من تطبيقات غرف الهروب التعليمية، خاصة تلك المرتبطة بشكل مباشر أو غير مباشر بمجالات الفن. يتم تحليل هذه التطبيقات بهدف استخلاص النتائج التي من الممكن أن تثبت مدى فعالية اللعبة كوسيلة تعليمية مبتكرة، وبناءً على ذلك يتم تقديم مقترح لتطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية.

مصطلحات الدراسة:

غرفة الهروب (Escape Room): يمكن تعريفها بأنها "ألعاب جماعية تعتمد على الحركة الحية حيث يكون هدف اللاعبين هو اكتشاف التلميحات وإنجاز المهام وحل الألغاز داخل مساحة محددة لإنجاز هدف معين وبالتالي (الفوز باللعبة). يتألف الفريق الواحد من لاعبين إلى عشرة لاعبين، ويتمثل الهدف عادة في الهروب من الغرفة أو مجموعة من الغرف خلال إطار زمني محدود" (Penttilä, 2018, P6).

لعبة غرفة الهروب التعليمية (Educational Escape Room): هي "أسلوب تعليمي يتطلب من المتعلمين المشاركة في أنشطة جماعية ممتعة، مصممة خصيصًا لاكتساب المعرفة أو تنمية مهارات معينة مرتبطة بأهداف تعليمية محددة، تتطلب من المشاركين الهروب من غرفة ما أو فتح صندوق مغلق، وذلك بحل مجموعة من الألغاز المرتبطة بتلك الأهداف ضمن إطار زمني محدد" (Fotaris & Mastoras,2019, P2). ويمكن تعريفها وفقًا للدراسة الحالية بأنها بيئات مصممة خصيصًا لغايات تعليمية، مبنية على موضوع معين لقياس أو تطوير الجانب المعرفي أو المهاري لدى المشاركين في مجال من مجالات الفنون المختلفة. تعتمد هذه الغرف على حل سلسلة من الألغاز المرتبطة بأهداف تعليمية

محددة، مع الالتزام بإطار زمني يضفي على التجربة مزيداً من التحدي والمتعة.

الدراسات السابقة:

دراسة (Antoniou, Dejonai & Lepouras, 2019): ('Museum Escape': A Game to Increase Museum Visibility Springer Nature Switzerland). هدفت هذه الدراسة إلى تصميم وتقديم لعبة غرفة هروب رقمية خاصة بمتحف أثري بالمنطقة وذلك للترويج للمتحف ومجموعته، وجذب جماهير جديدة إليه. وتناولت المتحف الأثري لتريبوليس (Tripolis) في اليونان موضحة أهميته، ومشكلته الحالية بقلة الزيارات التي تعزى إلى استخدامه لأساليب عرض قديمة ومحتوى علمي محدود بالإضافة إلى عدم حضور رقمي للمتحف. كما اعتمدت الدراسة على المنهج التجريبي، وتوصلت إلى أن اللعبة التي تم تصميمها تملك إمكانات قوية، وذلك لارتباطها بالمعروضات الحقيقية في المتحف، كما تدرب اللاعبين على ملاحظة التفاصيل وفهم قضايا مهمة مثل مكانة الأفراد في المجتمعات القديمة.

دراسة (Baar, 2022): (Gamifying Art History: On Employing an Escape Room to Facilitate Interest and Critical Thinking on Art Crime and Repatriation). هدفت الدراسة إلى تحفيز الطلاب وأعضاء هيئة التدريس والموظفين على تكوين أفكار انتقادية حول الجرائم المرتبطة بالقطع الفنية واعادتها من خلال تصميم وتنفيذ للعبة غرفة هروب خاصة بجامعة تكساس بأرلينغتون، وتناولت نبذة عن جرائم الفن المرتبطة بالقطع الأثرية التي يتم امتلاكها من خلال متاجرة غير مشروعة، أو من قبل قوى استعمارية. اعتمدت الدراسة على المنهج التجريبي وتوصلت إلى إمكانية اعتبار مشروع لعبة غرفة الهروب فرصة يمكن الاستفادة منها لتقديم تجارب تعليمية ممتعة، والوصول إلى جمهور أكبر لفهم الفنون وتاريخها والاهتمام بها.

دراسة (Babazadeh, 2023): (UnlockArt: Cultural Mediation at the Museum Through an Augmented Reality Escape Room). هدفت الدراسة إلى تطوير لعبة رقمية مصممة لمتحف الثقافة في لوغانو بسويسرا، لتُلعب عبر المتحف بأكمله، حيث ترتبط الألغاز بأعمال فنية مختلفة معروضة في المتحف. وتناولت الوسائط الثقافية في المتحف كالكتالوجات والجوالات الإرشادية وغيرها، والتي تسهم في تسهيل وصول أكبر عدد ممكن من الزوار إلى المعلومات حول الأعمال الفنية في المتحف. تناولت الدراسة كذلك لعبة غرفة الهروب كأحد هذه الوسائط الثقافية. كما اعتمدت على المنهج التجريبي، وتوصلت إلى أن تطبيق غرفة الهروب داخل المتحف كوسيط ثقافي حقق نجاحًا كبيرًا، حيث شارك أكثر من 2000 زائر في اللعبة، مبدين ردود فعل إيجابية حول التجربة، كما أقروا بأن هذه التجربة ساعدتهم على ملاحظة تفاصيل الأعمال الفنية المعروضة بشكل أدق.

دراسة (Cabrera, Gonzalez, Belmonte & Robles, 2020): (Learning Mathematics with Emerging Methodologies-The Escape Room as a Case Study). هدفت الدراسة إلى تقديم تجربة لتحليل مدى فعالية استخدام غرف الهروب التعليمية في تدريس الرياضيات، مقارنة بالمنهجية التقليدية التي تعتمد على محاضرات المعلم والعروض التقديمية دون الاستعانة بمواد وموارد مبتكرة. وتناولت الدراسة البيئة التعليمية التقليدية والتوجه الحديث في التعليم نحو بيئات أكثر نشاطا تجعل الطالب مشاركًا فعالًا في العملية التعليمية. واعتمدت على المنهج الوصفي التجريبي، وذلك بمشاركة 62 طالبا من المستوى الثالث من التعليم الثانوي بمركز تعليمي في سبته بإسبانيا، في مجموعتين ضابطة استخدمت معها المنهجية التقليدية في تعليم الرياضيات، وتجريبية من خلال منهجية قائمة على غرفة الهروب. وتوصلت الدراسة إلى أن غرف الهروب تتمتع بإمكانات تجعلها أفضل في مواجهة المنهجية التقليدية في الرياضيات، حيث أبدى الطلاب تحسن في مخرجات التعلم كذلك.

دراسة (Tzima, Styliaras, & Bassounas, 2020): (Revealing Hidden Local Cultural Heritage through a Serious Escape Game in Outdoor Settings). هدفت الدراسة إلى دمج البيئة

الواقعية مع البيئة الافتراضية، مع التركيز على التعلم النشط والتجريبي. كما سعت لإكساب المشاركين المعرفة وتطوير مهاراتهم في حل المشكلات من خلال فك الألغاز المرتبطة بالأصول الثقافية لطواحين المياه من خلال لعبة غرفة الهروب رقمية. وتناولت الدراسة مفهوم الألعاب الرقمية والألعاب الجادة في التعليم وانتشارها الواسع مؤخرا خاصة فيما يتعلق بلعبة غرفة الهروب، والنوع الهجين منها الذي يستخدم التقنيات الرقمية. كما تناولت الدراسة إمكانية استخدام هذه الألعاب في المواقع الأثرية والمتاحف. واعتمدت على المنهج الوصفي التجريبي، من خلال تصميم لعبة غرفة هروب في موقع أثري باستخدام الواقع الافتراضي والواقع المعزز. وتوصلت إلى أن اللعبة كانت لها تأثيرات إيجابية على اللاعبين مثل المعرفة الجديدة والعمل الجماعي والتعاون والمتعة والدافع والاهتمام بما يتوافق مع نتائج التعلم وتعزيز المهارات وتحسينها، كما كشف الدراسة تكشف الدراسة الحالية أنه من الممكن إجراء لعبة هروب جادة مثل (Mill Secret) في مواقع تراثية خارجية.

دراسة (Kaul, Morris, Chae, Town & Kelly, 2021): (Delivering a Novel Medical Education Escape Room" at a National Scientific Conference: First Live, Then Pivoting to Remote Learning Because of COVID-1). هدفت الدراسة إلى تقديم تجربة للعبة غرفة هروب تعليمية في المجال الطبي، وتناولت خلفية حول تطبيق لعبة غرفة الهروب في مجال الطب والتمريض والصيدلة، كما وضحت الخطوات التي قام بها الفريق المعد لتخطيط وتصميم غرفة هروب قائمة على منهجية تعليمية لإشراك المتعلمين كفريق لتشخيص اضطرابات الرئة والعناية الحرجة. اعتمدت الدراسة على المنهج التجريبي بمشاركة 15 متدربًا طبيًا أساسيًا، وعضوان من فريق متعدد التخصصات، وتوصلت إلى عدة نتائج كان أهمها: أن غرف الهروب يمكن أن تعزز التواصل وتزيد من الوعي بالمسؤولية وتحسن الروح المعنوية لأطباء التدريب دون تكاليف كبيرة في بيئة تعليمية ممتعة ومشوقة.

دراسة (Joolingen, Knippels & Veldkamp, 2021): (Beyond the Early Adopters: Escape Rooms in Science Education). هدفت الدراسة إلى تقديم تجربة للعبة غرفة هروب تعليمية ترتبط بمواضيع علمية مختلفة ومتنوعة لمادة الأحياء. تناولت الدراسة مفهوم لعبة غرفة الهروب وانتشاراها الواسع مؤخرا في مجال التعليم، واعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي وذلك بجمع آراء 50 معلمًا و270 طالبًا شاركوا في تحدي " الهروب من الفصل الدراسي" الذي نظمته المنظمة الوطنية الهولندية لمعلمي وممارسي علم الأحياء. وتوصلت إلى أن غرف الهروب مناسبة لمعالجة وتدريب وتقييم المعرفة والمهارات العلمية، وقابلية استخدامها في التعليم الثانوي العلمي بما يتوافق مع أهداف التعلم والنتائج المرجوة.

الإطار النظري:

يعد اللعب موضوعًا متنوعًا وواسعًا ضمن التجربة الإنسانية، يمتاز بالقدرة على استيعاب مجموعة من الأنشطة، فمن الممكن أن يكون اللعب حراً بدون قيود، أو منظماً بقوانين صارمة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن يتخذ أشكالًا إيجابية أو سلبية، ويمتد ليكون فرديًا أو جماعيًا. كما يمكن أن يظهر في تفاعلات الأطفال مع أقرانهم، أو في الفضاءات الرقمية حيث يتواصل اللاعبون عبر الإنترنت دون الحاجة للاجتماع وجهًا لوجه (Eberle, 2014). ومع تزايد تنوع الألعاب وتطورها، أصبحت الألعاب الإلكترونية هي السائدة بفعل انتشار الإنترنت، مما جعل الأجيال الحالية تفضلها على الألعاب الحركية. لذا، بدأت بعض المؤسسات والشركات بابتكار أفكار جديدة تهدف إلى إبعاد الأفراد والجماعات عن العزلة الرقمية، واستكشاف العالم المليء بالقصص، والتاريخ والحركة. ومن هذه الابتكارات، ظهرت فكرة جديدة تحمل في طياتها عناصر الإثارة والتشويق، تُعرف باسم (لعبة غرفة الهروب)، التي تركز على ثلاثة مبادئ أساسية: الوقت، والبحث، والهروب، حيث يعتبر الهروب الهدف الرئيسي.

ووفقًا لـ(Nicholson, 2015, P1) تُعرَّف لعبة غرفة الهروب بأنها مساحات تحتوي على مجموعة من الألغاز، ومهام يتعين على الفرق إنجازها ضمن فترة زمنية محددة للهروب من غرفة معينة أو فتح صندوق ما.

ومن المهم ملاحظة أن ألعاب غرف الهروب لا تقتصر فقط على المفهوم الحرفي للهروب، بل يمكن لها أن تتضمن أهداف أخرى، مثل التحقيق في قضية أو البحث عن كنز مخفي، حيث تنتهي اللعبة عند تحقيق الهدف المحدد بدلاً من مجرد الخروج من الغرفة.

وبعد نجاح اللعبة وانتشارها، أثارت إمكانية استخدامها كنشاط تعليمي اهتمام العديد من الباحثين، مما يظهر في عدد الدراسات والتجارب التي أُجريت مؤخراً لاستكشاف إمكاناتها التعليمية. كما تناولت هذه الأبحاث تحليل كيفية تعزيز اللعبة لمهارات التفكير النقدي والتعاون بين الطلاب، لتسلط بذلك الضوء على دورها الفعّال كوسيلة تعليمية مبتكرة في العديد من المجالات. حيث تعد الألغاز دافعًا قويًا للتعلم، إذ تمثل تحديًا واختباراً لمعارف ومهارات المتعلمين، مما يسهم في زيادة الدافعية للتعلم، والاستفادة من العملية التعليمية بصورة شيقة وممتعة.

أولا: لعبة غرفة الهروب التعليمية (Educational Escape Rooms)

تعرف غرفة الهروب التعليمية بأنها نشاط ترفيهي مصمم خصيصا كسيناريوهات تفاعلية مبنية على حل مشكلات، تُصمم لتحقيق أهداف تعليمية محددة. تُشرك الطلاب في أنشطة جماعية بهدف تطوير مهارات معينة أو تعزيز معرفتهم بموضوع ما. على المشاركين حل الألغاز المتعلقة بالمحتوى التعليمي للوصول إلى الأهداف المطلوبة ضمن فترة زمنية محددة، عادةً لا تزيد عن ستين دقيقة. تطبق هذه الأنشطة غالبًا في بيئات تعليمية مثل الفصول الدراسية أو المختبرات، بمشاركة فرق مكونة من خمسة طلاب أو أكثر (Čujdíková & Vankúš, 2023).

ومع تزايد شعبية غرف الهروب كنشاط ترفيهي، أدرك المعلمون بسرعة ما تقدمه من إمكانيات فريدة كوسيلة مبتكرة للتعلم. لذلك، انتشرت هذه الفكرة بعد تبنيها في مختلف مراحل التعليم، بدءاً من التعليم العام وصولاً إلى التعليم العالي. كما تم استخدام غرف الهروب كأداة تعليمية وتقييمية ممتعة في مجموعة من المواقع المختلفة، بما في ذلك المتاحف والمواقع الأثرية والسياحية.

يقدم (Break out, 2019,P3) بعض التطبيقات التي كانت لها الأسبقية في تبني لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في العملية التعليمية، نذكر بعضًا منها:

1. (Escape Ed) في الولايات المتحدة والتي تعد واحدة من أوائل مطوري غرف الهروب التعليمية، مع التركيز على ألعاب الرياضيات والعلوم في المدارس الثانوية.
2. في كندا، كان سكوت نيكلسون (Scott Nicholson) في طليعة مصممي ألعاب غرف الهروب للتعليم.
3. مشروع (EduScapes)، بدعم من مشروع (Learning Games) التابع للاتحاد الأوروبي، والذي كان قيد التشغيل منذ أربع سنوات، ويركز على تعلم الطلاب من خلال إنشاء ألعابهم الخاصة بدلاً من مجرد لعبها.
4. (Breakout Edu Germany) هي مجموعة فيسبوك نشطة إلى حد ما تناقش غرف الهروب في التعليم وتقدم أمثلة منذ عام 2017.

عناصر تصميم غرفة الهروب التعليمية:

1. تحديد أهداف التعلم (Learning Goals): وهو أول شيء يجب مراعاته عند اختيار الألغاز. حيث يجب أن تكون الألغاز مرتبطة بموضوع التعلم ذاته. وكل لغز يجب أن يمثل في ذاته فرصة للتعلم من خلال تجربة تفاعلية.

2. السمة (Theme) أو القصة (Story): تُعد القصة المتقنة عنصراً محوريًا في جذب اهتمام اللاعبين في ألعاب غرفة الهروب، حيث تثير فضولهم لدفعهم لاستكشاف الحقائق والتحديات وصولاً إلى نهاية مرضية. ومع ذلك، يجب أن ترتبط القصة بحل الألغاز دون أن تعيقها. وفقًا لـ (Clare, 2015)، فإن أول خطوة في تصميم غرفة الهروب هي اختيار السمة الرئيسية (Theme) التي تربط الغرفة وتوضح القصة وتبرر الألغاز. التصميم الجيد قد يكون بنفس أهمية الألغاز ويمكن أن يعوّض أحيانًا عن أي ضعف في العناصر

الأخرى، فقصة ضعيفة أو سرد ممل قد يؤدي إلى فقدان اهتمام اللاعبين، وربما يؤدي إلى طلبهم إنهاء اللعبة قبل الأوان. يجب أن يكون السرد تصاعديًا في التشويق والإثارة، مع مراعاة ارتباط دور اللاعبين بالقصة بشكل يعزز ثقتهم بأنفسهم ويحفزهم على الاستمرار. كلما كان الدور مناسبًا للاعب، زادت مشاركته وحماسته لإثبات ذاته، مما يضمن تجربة ممتعة ومليئة بالتحدي.

3. **الوقت (Time):** يعتبر الوقت عنصراً حيوياً في لعبة غرفة الهروب، حيث يتراوح عادة بين 45 إلى 60 دقيقة لإنهاء اللعبة. ينبغي أن يكون هذا الوقت كافياً لتوفير تجربة ممتعة وتفادي الشعور بالملل أو الإحباط. كما يجب أن يأخذ مصمم اللعبة في اعتباره الوقت اللازم بين كل مجموعة والأخرى لضمان جاهزية الغرفة.

4. **الألغاز (Puzzles):** لتصميم غرفة هروب كبيئة تعليمية متكاملة، يجب أن تتوافق الألغاز مع المنهج الدراسي وأن تكون واضحة وسهلة التنفيذ. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن تساهم في تعزيز العمل الجماعي بين المشاركين، وتهيئ بيئات تقوم على مبدأ التعلم التعاوني، حيث يتواجد الترابط الإيجابي بين المجموعة لتحقيق الأهداف، والأدوار التكميلية لكل منهم، بالإضافة إلى المنافسة البناءة.

تختلف لعبة غرفة الهروب التعليمية عن لعبة غرفة الهروب التقليدية من ناحية تقديمها للألغاز، فعند تصميم الألغاز المرتبطة بلعبة غرفة الهروب التعليمية يجب مراعاة طريقة تقديمها بصورة أساليب تقييمية مرتبطة بالمنهج الدراسي وتأتي بصور مختلفة: أسئلة مثل الصواب والخطأ، ترتيب التسلسل الصحيح، الكلمات المتقاطعة، إيجاد المصطلحات أو التعريفات، ملء الفراغات، اكتشاف الخطأ، الاختيار من متعدد، والحساب، تلك الصور هي الأكثر ملاءمة لاستخدامها في تصميم ألغاز غرفة الهروب التعليمية، بينما أساليب التقييم المفتوحة، مثل الأسئلة المقالية وتلك التي تتطلب المناقشة، لا تعد مناسبة لتصميم الألغاز.

أ. استخدام التكنولوجيا في تصميم الألغاز: تقليديًا، تعتمد الألغاز في ألعاب الهروب على التفاعل المادي مثل فتح الأقفال أو حل الألغاز الورقية. لكن في العصر الرقمي، توسعت الإمكانيات لتشمل تقنيات حديثة تجعل الألغاز أكثر تفاعلية وجاذبية. يمكن الآن استخدام تقنيات مثل الواقع المعزز (AR)، الواقع الافتراضي (VR)، المواقع الإلكترونية، والروبوتات، مما يضيف أبعاداً جديدة لتجربة اللعب ويسهم في جعل الألغاز أكثر تعقيداً وإبداعًا، مما يعزز تجربة اللاعبين بشكل مبتكر.

ب. تنوع الألغاز: تعد غرف الهروب أنشطة جماعية تتطلب تنوعًا في التفكير والمهارات. يتم تصميمها لتناسب جميع اللاعبين عبر دمج التحديات العقلية والجسدية، مع التركيز الأساسي على التحدي العقلي. فالألغاز العقلية تتطلب التفكير المنطقي وربط الرموز وحل المسائل، مثل المسائل الرياضية أو الأشكال الهندسية، البحث عن الاختلافات. في حين أن الألغاز الجسدية تتطلب مهارات بدنية بسيطة، يمكن للجميع القيام بها.

ت. الأدلة والمفاتيح (Clues): تعتبر الأدلة والمفاتيح من العناصر الحيوية في الألغاز، حيث تضيف تحدياً وتجذب اهتمام اللاعبين. فوجود الألغاز بدون أدلة يجعلها سهلة جداً ويفقدها عنصر التحدي. من المهم أن تكون الأدلة منطقية ومرتبطة باللغز نفسه، مثل تقديم ترتيب للألوان لفتح قفل مكون من أربعة أرقام (Clare, 2015).

ث. التلميحات (Hints): تساهم التلميحات في تقديم التحديات المناسبة للاعبين وتثير حماسهم. قد تكون بعض الألغاز صعبة للغاية، مما قد يؤدي إلى شعور بالإحباط. لذا، من المهم توفير تلميحات لتوجيه اللاعبين دون إحباطهم. يمكن تقديم هذه التلميحات عبر شاشات، أجهزة صوتية، أو حتى من قبل المساعدين. يجب أيضًا تحديد ما إذا كانت التلميحات ستكون محدودة أو مفتوحة طوال فترة اللعب.

5. **عدد اللاعبين (Number of Players):** يتنوع عدد اللاعبين في ألعاب غرف الهروب، حيث يُفضل اللعب في مجموعات من الأهل والأصدقاء لتوفير تجربة أكثر متعة وتعاونًا. يمكن أن يتراوح عدد اللاعبين

من واحد إلى ستة، مع ذلك، يجب أن تؤخذ مساحة الغرفة ومستوى تعقيد الألغاز في الاعتبار لضمان راحة جميع اللاعبين، إذ يجب أن يكون هناك توازن بين حجم الغرفة وصعوبة الألغاز لضمان تجربة ممتعة للجميع.

6. **مساحة ما قبل الانطلاق (The Pregame Room):** تعتبر هذه المساحة نقطة الانطلاق الحقيقية للعبة، حيث يلتقي اللاعبون بالمسؤول الذي يشرح قواعد اللعبة وأهدافها، بما في ذلك الوقت المحدد وكيفية التفاعل مع البيئة المحيطة. يمكن أيضًا استخدام فيديو توضيحي لتحفيز اللاعبين. هذه المساحة مصممة لإثارة الحماس والتوقعات للمغامرة القادمة، لذا يجب أن تكون مجهزة بعناصر بصرية ملهمة وموضوعات وقصص تجذب الانتباه وتحدد أدوار اللاعبين.

7. **العالم المادي (Physical World):** يجب مراعاة تقدير العالم المادي عند تصميم لعبة غرفة الهروب، والذي يتضمن جميع الألغاز والأدلة والمواد الأخرى. من الضروري اتخاذ احتياطات ضد الحوادث المحتملة، مثل تلف الألغاز أو فقدان العناصر المهمة. يجب توضيح العناصر التي يمكن لمسها وتلك التي لا يمكن لمسها، سواء عبر التعليمات أو الإشارات المكتوبة. كما ينبغي فحص وتجديد المواد بين كل مجموعة لضمان عدم حدوث مشكلات أثناء اللعب.

8. **الأزياء (Costumes):** تُعزز الأزياء المقدمة للاعبين من تجربة السرد القصصي في لعبة غرفة الهروب، مما يجعل اللاعبين أكثر حماسًا وانغماسًا في أدوارهم. على سبيل المثال، يمكن أن تتضمن الأزياء ملابس المحققين في حالة حل قضية ما، أو ملابس خاصة بالمساجين في حالة لعبة الهروب من السجن. كما يمكن استخدام عناصر بسيطة مثل بطاقات التعريف والمعاطف والقبعات لتعزيز تجربة تقمص الشخصيات.

9. **شخصية غير قابلة للعب (Non-Player Character):** تستخدم بعض غرف الهروب شخصيات غير لاعبة (NPC) للتفاعل مع اللاعبين، حيث تقدم هذه الشخصيات خلفية عن اللعبة وأهدافها. يمكن أن تظهر الشخصيات عبر مقاطع فيديو أو نصوص مكتوبة، وقد تلعب أدواراً رئيسية مثل زومبي يعوق اللاعبين أثناء اللعب(Nicholson, 2015). إضافة إلى ذلك فإن هذه الشخصيات تمنح اللعبة طابعًا فريداً، مما يعزز الحماس والتفاعل مع القصة الأساسية، ويضيف عمقًا لتجربة اللعب.

10. **المراقبة (Monitoring):** تستخدم معظم غرف الهروب أنظمة مراقبة عن بُعد، مثل الكاميرات المثبتة، لضمان سير اللعبة بسلاسة والمحافظة على سلامة اللاعبين، وتقديم المساعدة عند الحاجة. بينما يعتمد البعض الآخر على وجود مساعدين داخل الغرفة لمراقبة اللعبة بشكل مباشر.

11. **الخروج (EXIT):** تؤدي نهاية اللعبة إلى خروج اللاعبين في الوقت المحدد واعلانهم فائزين، لكن يجب أن تكون التجربة مرضية في حال إذا انتهى الوقت دون إتمام الألغاز. يمكن الإشادة باللاعبين على ذكائهم، وفي حالة الخسارة، يجب تقديم تحفيز من خلال توضيح الأخطاء التي ارتكبوها. هذه الطريقة تساعد اللاعبين على التعبير عن مشاعرهم حول التجربة، مما يضمن نهاية مثيرة ومشوقة، حتى لو لم يحققوا الفوز (Clare, 2015).

12. **الترويج للعبة (Promotion):** بعد الانتهاء من تصميم اللعبة وإجراء تجربة أولية ناجحة، تبدأ مرحلة الترويج لاستقطاب اللاعبين. تختلف أساليب الترويج، فيمكن أن تشمل مقاطع فيديو تشويقية، أو ملصقات في أماكن عامة تحتوي على معلومات مثيرة، بالإضافة إلى استخدام وسائل التواصل الاجتماعي للترويج بشكل فعّال. يُختار الأسلوب الأنسب بناءً على توقيت إطلاق اللعبة والجمهور المستهدف.

تطبيقات للعبة غرفة الهروب في المجال التعليمي:

قدمت العديد من الدراسات تطبيقات حيّة للعبة غرفة الهروب التعليمة في مجالات مختلفة، كالعلوم، والطب والرياضيات، واللغات، والفنون، وغيرها. نقدم هنا على سبيل المثال، تجربة (تعلم الرياضيات باستخدام منهجيات ناشئة غرفة الهروب كدراسة حالة) لـ (Cabrera, Gonzalez, Belmonte & Robles. 2020)، الهدف الرئيسي من هذه التجربة هو تحليل مدى

فعالية استخدام غرف الهروب التعليمية في تدريس الرياضيات، مقارنة بالمنهجية التقليدية التي تعتمد على محاضرات المعلم والعروض التقديمية دون الاستعانة بمواد وموارد مبتكرة. تتمحور قصة اللعبة حول دخول الطلاب إلى منزل مسكون حيث تُغلق الأبواب بشكل غامض، ويظهر صوت غريب في الأرجاء. يتجسد ظل شبح ليخبرهم أنه للخروج من المنزل، عليهم اجتياز سلسلة من التحديات. في كل اختبار، يقدم الشبح للطلاب بطاقة تحتوي على تمارين يجب عليهم حلها بشكل صحيح لمواصلة تقدمهم في القصة والوصول إلى المخرج. أظهرت النتائج تحسنا كبير بعد تطبيق لعبة غرفة الهروب كأداة تربوية في مادة الرياضيات على العينة التجريبية، حيث لوحظ تحسن في التحصيل الدراسي، والسيطرة على قلق التعلم، كذلك زيادة الدافعية والاستقلالية. وعلى النقيض من ذلك افتقرت المجموعة الضابطة إلى العديد من هذا التحسن. لذا فإن استخدام هذا النوع من الألعاب في التعليم من شأنه تسهيل علمية تعلم موضوع معين بطريقة محفزة وممتعة وفعالة.

ونذكر هنا أيضا تجربة (Joolingen, Knippels & Veldkamp, 2021)، (ما وراء المتبنين الأوائل: غرف الهروب في تعليم العلوم). تقوم اللعبة على خلفية بسيطة وهي الهروب من الفصل الدراسي (Escape the Classroom)، ترتبط بمواضيع علمية مختلفة ومتنوعة لمادة الأحياء. أظهرت التجربة نتائج إيجابية، حيث أبدى 88% من الطلاب رضاهم عن اللعبة من خلال الاستبانة. تم تصنيف الأنشطة المفضلة لدى الطلاب إلى ثلاث فئات رئيسية: الألغاز المتنوعة التي تضمنت اكتشافات وكسر شفرات، التعلم التفاعلي في بيئة غرفة الهروب التي عززت معرفة الطلاب خصوصًا في علم الأحياء، والخبرات المكتسبة كالتفكير الإبداعي والعمل الجماعي تحت الضغط. كما أشاد الطلاب بالتجربة، حيث وصفوها بأنها ممتعة وساهمت في ترسيخ المعلومات بشكل فعّال.

أما في مجال الطب فيمكن اعتبار غرفة الهروب واحدة من الأنشطة التعليمية المبتكرة التي تركز على المتعلم، ويمكن استثمارها في التعليم الطبي كوسيلة فعّالة لبناء الفريق، وكتجربة ممتعة لنقل المهارات التقنية وغير التقنية، سواء لاكتساب المعرفة أو تطويرها. وعلى الرغم من أنها تبدو في ظاهرها نشاطًا ترفيهيًا بسيطًا، إلا أن غرف الهروب يمكن أن تستند إلى أسس تربوية قوية، مما يجعلها أداة فعّالة ومنخفضة التكلفة ذات تأثير كبير على مختلف فئات المتعلمين. نذكر هنا تجربة (Kaul, Morris, Chae, Town & Kelly, 2021) (تقديم تعليم طبي مبتكر "غرفة الهروب" في مؤتمر علمي وطني: أولا بشكل مباشر، ثم التحول إلى التعلم عن بعد بسبب كوفيد 19). شارك في التجربة أربع فرق من 15 متدربا طبيا أساسيا، وعضوان من فريق متعدد التخصصات من مستشفيين تعليميين في لندن في "تحدي غرفة الهروب" (The Escape Room Challenge). تم تطوير وتنفيذ نشاط تعليمي في غرفة مصممة لتحاكي غرفة الطوارئ بالمستشفى، وذلك في الاجتماع العلمي السنوي للكلية الأمريكية لأطباء الصدر (CHEST) لعام 2019. كما تم إعادة تصور هذا النشاط بنجاح للتعلم عن بُعد لاجتماع عام 2020 بسبب جائحة كوفيد-19. صممت غرفة الهروب على منهجية تعليمية محددة الأهداف باستخدام إطار (SMART) محدد (Specific) وقابل للقياس (Measurable) وقابل للتحقيق (Attainable) وذو صلة (Relevant) وفي الوقت المناسب (Timely). كان الهدف الرئيس هو العمل على تشخيص اضطرابات الرئة والعناية الحرجة، والذي يشمل التاريخ المرضي والفحص والأشعة وعلم الأمراض. تقوم قصة اللعبة على تجربة في المركبة الفضائية، يصعد على متنها اللاعبون محاولين استخدام معرفتهم الطبية لإنقاذ طاقمها والحصول على نموذج اللقاح المنقذ للحياة قبل فوات الأوان. أظهرت التجربة أن غرف الهروب يمكن أن تعزز التواصل وتزيد من الوعي بالمسؤولية وتحسن الروح المعنوية لأطباء التدريب دون تكاليف كبيرة في بيئة تعليمية ممتعة ومشوقة.

كما أن في مجال التراث والثقافة بيئة تعليمية خصبة، مليئة بالقصص والروايات الأثرية والفنية التي يمكن استغلالها في تصميم ألعاب غرف هروب تعليمية، حيث يمكن أن تعمل لعبة غرفة الهروب كأداة فعالة لتحفيز

الزوار خاصة الطلاب، وتوفير تجارب تعليمية جذابة وممتعة وتفاعلية لا تنسى، يتعلم من خلالها الطلاب الماضي، وكل ما يتعلق بالآثار والشواهد التاريخية الفنية. نقدم هنا تجربة (Tzima, Styliaras & Bassounas, 2020) بعنوان: الكشف عن التراث الثقافي المحلي المخفي من خلال لعبة هروب جادة في الأماكن الخارجية. وهي تصميم خاص للعبة غرفة الهروب بطريقة تعليمية غير رسمية تحمل اسم (MillSecret)، تستخدم اللعبة تقنية الواقع المعزز (Augmented Reality). يهدف المشروع إلى دمج البيئة الواقعية مع البيئة الافتراضية، مع التركيز على التعلم النشط والتجريبي. كما يسعى لإكساب المشاركين المعرفة وتطوير مهاراتهم في حل المشكلات من خلال فك الألغاز المرتبطة بالأصول الثقافية لطواحين المياه. تم اختيار المكان بسبب تاريخه، والذي يعود للعصر البيزنطي، حيث كان هناك دير للنساء المسيحيات، والذي تطور لاحقا إلى كنيسة، كما كانت هناك أيضا طواحين مائية/ مطاحن دقيق، والتي بنيت بجانب أنقاض الكنيسة بعد انهيار حدث مسبقا.

غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون:

تتيح دراسة الفنون فهماً عميقًا لتطور الثقافات والمجتمعات عبر العصور من خلال استكشاف الإبداعات الفنية التي تكشف عن القيم الجمالية والفكرية والسياسية والدينية المؤثرة في كل فترة. تسهم هذه الدراسة في تعزيز الوعي بالرموز والاتجاهات الفنية وتطور الأساليب المختلفة، مما يساعد في تطوير القدرة على نقد وتحليل الأعمال الفنية. بالإضافة إلى ذلك، تعزز دراسة الفنون التقدير لدور الفن في تشكيل الهوية الإنسانية عبر التاريخ، وتوفر فهماً أكبر لدوره في توثيق التجارب الإنسانية.

يعود تاريخ الفن في التعليم إلى العصور القديمة، حيث استخدم الفن بداية كوسيلة لتوثيق الأحداث ونقل القيم الثقافية للحضارات. في العصور الكلاسيكية التي شملت الحضارات الإغريقية والرومانية، تم تدريس الفنون ضمن مناهج الفلاسفة والعلماء لتعزيز التفكير الجمالي والمهارات اليدوية. أما خلال عصر النهضة، تطور تعليم الفنون بشكل كبير مع ظهور الأكاديميات الفنية المختلفة، والتي هدفت إلى تعليم المهارات الفنية الكلاسيكية. وفي القرن العشرين، أصبح الفن جزءاً لا يتجزأ من المناهج التعليمية الرسمية، ليتم دمجه مع مواد أخرى مثل العلوم والتكنولوجيا، بهدف تطوير التفكير النقدي والإبداعي لدى الطلاب.

وعليه شهدت المناهج التعليمية تحولا نحو التعلم التفاعلي في العقدين الأخيرين، مما أحدث نقلة نوعية في تعليم الفنون. يتجلى هذا التحول في إدخال التكنولوجيا مثل الواقع الافتراضي، والبرامج التفاعلية، والمنصات الرقمية، بهدف تعزيز تجربة التعلم والفهم لدى الطلاب. كما تشجع هذه المنهجيات على التعاون والعمل الجماعي من خلال أنشطة ترفيهية تضيف المتعة والنشاط إلى العملية التعليمية. نتج عن ذلك بيئة تعليمية تدفع الطلاب نحو استكشاف الفنون بمختلف مجالاتها بطرق جديدة ومبتكرة وفريدة من نوعها. ومع انتشار لعبة غرفة الهروب كوسيلة تعليمية مستخدمة في المناهج الدراسية، بدأ استخدامها كذلك كوسيلة لتعليم الفنون عبر دمج عناصرها ورموزها المختلفة في تصميم الألغاز. تتيح هذه المنهجية تفاعلًا أعمق مع المادة التعليمية، مما يعزز فهم الطلاب لجذور الفن وتاريخه ويمكّنهم من استيعاب المفاهيم الأساسية وتطور الفترات الزمنية التي مر بها الفن بشكل تفاعلي وممتع.

قدمت التجارب التي تم تصميمها وفق باحثين وخبراء في مجال الفنون صورة إيجابية عن تطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في تعليم الفنون، كما طُبقت هذه التجارب في أماكن مختلفة تبعًا للأهداف المرجوة منها.

تطبيقات للعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون:

1. غرفة هروب داخل منشأة تعليمية: نُقدم هنا تجربة (Baar, 2022) كمثال، بعنوان، تحويل تاريخ الفن إلى لعبة: حول استخدام غرفة الهروب لتسهيل الاهتمام والتفكير النقدي بشأن الجرائم الفنية والإعادة إلى الوطن. نظمت اللعبة في جامعة تكساس بأرلينغتون. تهدف التجربة إلى تحفيز الطلاب وأعضاء هيئة التدريس والموظفين على تكوين أفكار انتقادية حول الجرائم المرتبطة بالقطع الفنية واعادتها.

الخلفية القصصية للعبة: يلعب المشاركين دور متدربين لدى شخصية خيالية وهي الدكتور ريدبد، تم تصميم الغرفة حول شخصية الدكتور ريدبد، كما جمعت بين تصميم المكتب العصري والجماليات الأكاديمية الكلاسيكية. تبرز على المكتب كتب عن تاريخ الفن مكدسة بعناية لتبدو عشوائية، بالإضافة إلى خزينة تحتوي على ملفات، وكرسيين بذراعين قديمين وجميلين. كما توجد خزانة اسطوانية مزينة بخرائط متداخلة. كان الهدف الرئيسي من اللعبة هو العثور على تمثال بوذا وإعادته إلى مكتب الاستقبال.

الألغاز: تضمنت الألغاز مجموعة من الأدوات العناصر المادية المتنوعة، كالأقفال والمفاتيح، والصناديق والأدراج. ارتبط اللغز الأول بشظايا من كهف كيزيل كما في شكل (1)، والتي تم ازالتها من موقعها الأصلي في شينجيانج الصين. كان المفتاح الأول مخفيا تحت عملين فنيين من ورق البردي (نسخة طبق الأصل حديثة من الفن المصري القديم).

الشكل (1): عناصر لغز كهوف كيزيل، حبر على ورق، قفل بالحروف الصينية، ملصقات دائرية باللون الوردي. المصدر: Baar، 2022

يستكشف اللاعبون في اللغز الثاني، شكل (2) تاريخ آلهة الحرب الزوني أو أوهايودا، من خلال منحوتات خشبية لآلهة كان يكرمها شعب الزوني كحراس، تحدثت فيها الدلائل عن منحوتات آلهة الحرب والعواقب والتبعات التي قد تحل عند نقلهما من مكانهم الأصلي.

الشكل (2): لغز إله الحرب زوني، حبر على ورق، مفتاح، ملصقات دائرية أرجوانية. المصدر: (Baar, 2022)

يتبع ذلك عثور اللاعبين على ورق وصورة لدرع غويجال الذي صنعه الاستراليون، والذي أخذه الكابتن كوك بعد لقائه الاستراليين الأصليين عام 1770. على ظهر الصورة هناك دليل مكتوب يشير إلى مقال عن هذا الدرع مكتوب بواسطة جاي سكولثورب أمين متحف استرالي، كما في شكل (3).

الشكل (3): لغز درع جوياجال، حبر على ورق، قفل رقمي أبجدي مركب من خمسة أحرف، ملصقات دائرية برتقالية. المصدر: (Baar, 2022)

ارتبط اللغز الرابع ببرونزيات بنين (Benin)، وهو عدد كبير من العناصر البرونزية والنحاسية التي أنتجها

فنانون من مملكة بنين في نيجيريا في القرنين السادس عشر والرابع عشر. تحوي الأدلة هنا على صورة مؤطره للعديد من اللوحات البرونزية لمملكة بنين شكل (4)، كما هو معروض في المتحف البريطاني حاليا.

الشكل (4): لغز برونزيات بنين، حبر على ورق، إطار، قفل مركب من أربعة أرقام، ملصقات خضراء دائرية. المصدر: (Baar, 2022)

يستخرج اللاعبون حل اللغز الخامس والأخير من بين أربع خرائط مؤطره، وهي نسخ طبق الأصل لخرائط تاريخية محفوظة في مكتبات جامعة تكساس أرلينغتون، وموضوعة بشكل واضح في أنحاء الغرفة. يتم استنباط الرمز المطلوب لحل اللغز من خلال إضافة عدد البلدان التي عبرتها إحدى الأعمال الفنية، كما هو موضح في الحروف المرتبطة بالألغاز السابقة. يقوم اللاعبون بترتيب الأرقام وفقًا لتسلسل الخرائط، ومن ثم يستخدمون الرمز لفتح الصندوق والحصول على التمثال.

النتائج: كانت الاستجابات بشكل عام إيجابية بشكل كبير، حيث غادر العديد من المشاركين الغرفة بابتسامات غريضة، مقدمين بفخر تمثال بوذا، شمل ذلك مجموعة من أساتذة تاريخ الفن. أعرب المشاركين كذلك عن التجربة الرائعة التي مروا بها، كما اشادوا بالمعلومات المقدمة من تاريخ الفن. لذا يمكن اعتبار مشروع لعبة غرفة الهروب فرصة يمكن الاستفادة منها لتقديم تجارب تعليمية ممتعة، والوصول إلى جمهور أكبر لفهم الفنون وتاريخها والاهتمام بها.

2. **غرفة هروب تعليمية كواقع معزز**: تم تطوير لعبة (UnlockArt) لتُلعب عبر المتحف بأكمله، حيث ترتبط الألغاز بأعمال فنية مختلفة معروضة. قدمت التجربة من خلال دراسة (Babazadeh, 2023) (UnlockArt): الوساطة الثقافية في المتحف من خلال غرفة الهروب بالواقع المعزز. كان للعبة هدفان رئيسيان: الأول هو الترويج للمتحف من خلال تقديم نشاط ترفيهي جديد يمكن للزوار تجربته خلال زيارتهم له، والثاني هو منح الزوار فهماً أعمق لبعض الأعمال الفنية المعروضة أثناء اللعب. تم تصميم اللعبة لمتحف الثقافة في لوغانو بسويسرا (Museo delle Culture) (MUSEC) من عام 2021 إلى عام 2022، من قبل متحف إربا (Museo in Erba)، مستهدفا (اليابان الفن والحياة) مجموعة مونتغمري (The Montgomery Collection)، وهي مجموعة من القطع اليابانية والتذكارات من الفترة بين القرن الثاني عشر والقرن العشرين.

الخلفية القصصية للعبة: (UnlockArt) يصف سرد القصة كيف أصبح مالك المجموعة جيفري مونتغمري (Jeffrey Montgomery) مسكونا بحيوان التانوكي، وهو كائن خارق للطبيعة في الأساطير اليابانية. والطريقة الوحيدة لإنقاذ مونتغمري هي العثور على جميع قطع الكيمونو الخمس التي بمجرد ارتدائه لها ستحرره الروح التي تسكنه كما في شكل (5).

الشكل (5): لغز الكيمونو بعد العثور على جميع القطع المفقودة. المصدر: (Babazadeh, 2023)

صممت اللعبة كتطبيق واقع معزز (Augmented Reality) على الأجهزة اللوحية، بعدد عشرة أجهزة، والتي يتم توزيعها على مجموعة من الزوار عند الدخول إلى المتحف. ومن خلال رموز الاستجابة السريعة (QR) المنتشرة في أنحاء المتحف، يمكن للزوار حل الألغاز المرتبطة بالأشياء المعروضة فيه، مما يتطلب منهم اكتشاف واستخدام المعلومات الأساسية حول ما كانوا يلاحظونه من أجل حل الألغاز.

عند بدء تشغيل التطبيق، تظهر شاشة البداية مع إمكانية تغيير اللغة وبدء اللعبة كما في شكل (6). يتم تعريف اللاعبين بنظام الواقع المعزز من خلال مسح أول علامة (QR) متاحة عند مدخل المتحف، والتي تستمر في القصة ولا تتطلب من اللاعبين سوى الضغط على زر.

الشكل (6): المشهد الافتتاحي للعبة، حيث يمكن للاعبين بدء اللعبة أو اختيار اللغة. ثم يبدأ بعدها السرد التمهيدي. المصدر: (Babazadeh,2023)

الألغاز: تمت دعوة اللاعبين للمشاركة في اللعبة أثناء زيارتهم للمتحف. بداية اللعب يتم توزيع كتيب على الزوار يحتوي على معلومات مفيدة لحل بعض الألغاز. في نهاية كل لغز، يقدم وصف تفصيلي للقطعة الفنية المرتبطة به، مما أتاح للمشاركين الفضوليين فرصة للتعرف على المزيد.

كانت جميع الألغاز مرتبطة بأعمال فنية معروضة في المتحف. على سبيل المثال، إلى جانب اللغز النهائي المرتبط بالكيمونو، كان أحد الألغاز يتطلب من اللاعبين العثور على الاختلافات بين قطعة فنية معروضة ونسخة معدلة بواسطة التانوكي على التطبيق كما في شكل (7). تطلب لغز آخر فك شفرة هايكو "شكل من أشكال الشعر الياباني"، بينما كان لغز ثالث يتطلب تحديد المواد المستخدمة في صناعة حقيبة ظهر معروضة. لحل هذه الألغاز، كان يكفي قراءة وصف الملصق بعناية أو الرجوع إلى معلومات الكتيب.

الشكل (7): التفاعل مع الألغاز عن طريق مسح الرمز بالقرب من اللوحة. المصدر: (Babazadeh, 2023)

النتائج: على مدار أربعة أشهر، شارك أكثر من 2000 زائر في اللعبة، وحققت نجاحًا كبيرًا. أبدى الزوار الذين جربوا اللعبة ردود فعل إيجابية وأعربوا عن سعادتهم، مشيرين إلى أنهم سيشجعون أصدقائهم وعائلاتهم على زيارة المعرض وتجربة غرفة الهروب. وأقر المشاركون بأن هذه التجربة ساعدتهم على ملاحظة تفاصيل الأعمال الفنية المعروضة بشكل أدق كما أعرب موظفو المتحف عن رضاهم عن نتائج المشروع، وتساءلوا عما إذا كان من الممكن إنشاء المزيد من غرف الهروب في المعارض المستقبلية، مع استهداف العائلات والشباب بشكل خاص بهدف زيادة عدد الزوار.

3- غرفة هروب كلعبة رقمية: نقدمها في دراسة (Antoniou, Lepouras & Dejonai 2019) الهروب من المتحف": لعبة لزيادة ظهور المتحف. تقوم التجربة على تصميم وتقديم لعبة غرفة هروب رقمية خاصة بالمتحف الأثري لتريبوليس بهدف الترويج للمتحف ومجموعته، وجذب جماهير جديدة للمتحف.

يقع المتحف الأثري لتريبوليس في منطقة البيلوبونيز باليونان، ويحتوي على مجموعة مهمة من القطع الأثرية التي تعود إلى عصور مختلفة، من العصر الحجري الحديث إلى العصور الكلاسيكية والرومانية. رغم أهميته، يعاني المتحف من قلة الزيارات بسبب استخدامه لأساليب عرض قديمة ومحتوى علمي محدود، بالإضافة إلى عدم وجود حضور رقمي سواء عبر موقع إلكتروني أو وسائل التواصل الاجتماعي

الخلفية القصصية للعبة: تصحو فجأة في قبو رطب وبارد - شكل (8) - وبمجرد أن تتعود عينيك على الإضاءة الخافتة المنبعثة من السقف، تلاحظ وجود اسم مكتوب على الجدار، وتمثال يظهر من خلف مجموعة من الصناديق الخشبية، ملصق على الجدار، وأخير سلم يقود إلى باب صغير في السقف. يوحي الجو بأنه غير ملائم للبقاء ومن هنا تقرر بأن تأخذ نظرة فاحصة على بعض هذه الأشياء لمساعدتك على الخروج.

الشكل (8): صورة للقبو داخل اللعبة. المصدر: توثيق الباحث من اللعبة (The Museum Escape, 2019)

الهروب من المتحف (Museum Escape) هي لعبة هروب رقمية ثنائية الأبعاد تعمل على المتصفح، مستوحاة من المتحف الأثري لتريبوليس. يتم لعبها باستخدام الفأرة أو أدوات التحكم باللمس، وتحتوي على سلسلة من الألغاز التي يجب حلها للهروب من غرفة إلى أخرى. تتميز برسومات بسيطة بأسلوب كرتوني، وتظهر جدران المتحف بشكل مهيب مع سقف مرتفع، مما يزيد من إحساس عدم الأمان والحاجة للهروب. تحتوي اللعبة على تسعة غرف كما في شكل (9)، تعمل الألغاز فيها بمسار خطي.

الشكل (9): التفاعل مع الألغاز عن طريق مسح الرمز بالقرب من اللوحة. المصدر: (Antoniou, Dejonai, Lepouras, 2019)

الألغاز: تتضمن الألغاز كلا من ألعاب الاكتشاف والملاحظة – شكل (10) - على سبيل المثال، العثور على الاختلافات في صور معينة، والأسئلة المتعلقة بالمعرفة حول المعروضات والقطع الفنية ذاتها.

الشكل (10): أمثلة للألغاز مع صور من أثريات حقيقية للمتحف. المصدر: توثيق الباحث من اللعبة (The Museum Escape, 2019)

النتائج: تم اختبار النسخة الحالية من اللعبة على خبراء في تجربة المتاحف وليس على زوار المتحف بعد. أشار الخبراء إلى الإمكانات التعليمية القوية للعبة، حيث ترتبط الألغاز بالمعروضات الحقيقية في المتحف وتدرب اللاعبين على ملاحظة التفاصيل وفهم قضايا مهمة مثل مكانة الأفراد في المجتمعات القديمة. ومع ذلك، اتفق الخبراء على أن اللعبة قد تكون معقدة للأشخاص دون خلفية في التاريخ والآثار، لذا اقترحوا تطوير مستوى أسهل أو تقديم اللعبة بعد زيارة المتحف لاكتساب معلومات أساسية.

ثالثًا: مناقشة أسئلة الدراسة:

السؤال الأول: ما مفهوم لعبة غرفة الهروب التعليمية (Educational Escape Rooms) ؟

من خلال ما تقدم في الإطار النظري تم توضيح مفهوم لعبة غرفة الهروب التعليمية على أنها لعبة جدّية، تهدف إلى قياس أو تحسين، أو تعزيز معلومات ومهارات معينة، من خلال مجموعة من الألغاز المبنية على منهج دراسي محدد، تقوم على مبدأ العمل الجماعي، يعمل فيها المشاركون كفريق واحد لحل هذه الألغاز ضمن وقت محدود، بهدف الهروب من غرفة مغلقة أو إكمال قصة معينة.

كما تم تناول العناصر التي يجب مراعاتها عند تصميم غرفة هروب تعليمية، والتي كان أهمها تحديد الأهداف التعليمية بوضوح وربط الألغاز بالمحتوى التعليمي بشكل منطقي ومناسب. كذلك تصميم الألغاز بطريقة تساهم في تعزيز التعاون والعمل الجماعي بين المشاركين. من المهم أيضًا مراعاة توظيف الوقت بطريقة تضمن أن تكون التجربة ممتعة وشاملة ومناسبة لكم الألغاز ولمستوى المشاركين. بالإضافة إلى ذلك، يجب الاهتمام بالسرد أو القصة المرتبطة باللعبة لضمان تجربة مستمرة وبعيدة عن الملل.

السؤال الثاني: ما مدى فعالية تطبيق لعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون؟

تناولت الدراسة بعض التجارب التطبيقية الحية للعبة غرفة الهروب في تعليم الفنون، أظهرت التجارب أنه يمكن اعتبار لعبة غرفة الهروب كوسيلة تعليمية ناجحة في إيصال الأهداف المرجوة منها. ففي التجربة الأولى المقدمة من (Baar, 2022) حول استخدام غرفة الهروب لتسهيل الاهتمام والتفكير النقدي بشأن الجرائم الفنية والإعادة إلى الوطن، نجد ان أن التصميم استند إلى قصة خيالية مشوقة، ومتسلسلة بأحداثها بشكل تصاعدي يضمن المتعة واستمرار التشويق. تتضمن هذه القصة تواطؤ شخصية رئيسية الدكتور "ريدبيد" العالم بالآثار مع موظف في المتحف لتهريب قطعة أثرية، مما جعل اللاعبين يعيشون أجواء من الإثارة بدور الباحثين والمنقبين. كما ساعد تصميم المكان بين الطراز العصري والكلاسيكي في خلق جو فني تاريخي ملائم للعب. ساهمت الرسائل والوثائق المكتوبة والمرتبطة بكلا من الأحداث التاريخية، وأحداث السرد القصصي للعبة في تقديم المعلومات الفنية والتاريخية المرتبطة بالمتحف بشكل مشوق، وممتع، وغير مباشر لضمان تلقي المعلومة بشكل أعمق.

أما تجربة (Babazadeh,2023) فقد استخدمت لعبة غرفة الهروب كوسيلة تعليمية داخل المتحف. ذكرت الدراسة بأنه يمكن أن تواجه لعبة غرفة الهروب داخل المتحف بعض التحديات بسبب القيود المفروضة من البيئة المحيطة. حيث يتعين على المشاركين الالتزام بالصمت والهدوء للحفاظ على أجواء المتحف وعدم التأثير على الزوار الآخرين الذين قد لا يرغبون في المشاركة. ومع ذلك، تمكن القائمون على هذه التجربة من تجاوز هذه العقبات بطرق إبداعية لإيصال جانب من تاريخ الفنون اليابانية، حيث صممت لعبة غرفة هروب رقمية كوسيلة تعليمية باستخدام الواقع المعزز. تمحورت اللعبة حول المجموعة الأثرية اليابانية في المتحف، لذا ارتبط تصميم (Theme) اللعبة بالتراث الياباني، مثل وجود الكيمونو واسطورة حيوان التانوكي، مما جعل الموضوع العام للعبة أكثر ترابطا. قدمت اللعبة معلومات قيمة حول القطع الفنية والأثرية بطريقة متنوعة ومبتكرة، مما ساعد على إبقاء اللعبة مثيرة وشيقة.

كما قدمت تجربة (Antoniou & Lepouras 2019) "الهروب من المتحف" نموذجًا مبتكرًا لغرفة هروب رقمية مصممة خصيصًا لاستكشاف القطع الأثرية في متحف تريبوليس. وعلى الرغم من تصميم اللعبة البسيط، إلا أنها نجحت في خلق جو تاريخي جذاب من خلال تمثيل دقيق لخريطة المتحف وقاعاته. هذا التصميم جعل اللاعبين يتشوقون لحل الألغاز المرتبطة بالمعلومات حول القطع الأثرية والفنية، مع إضافة عنصر التحدي من خلال الانتقال من غرفة لأخرى في سباق مع الزمن.

السؤال الثالث: ما إمكانية تقديم مقترح للعبة غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية؟

مما تقدم من تجارب يظهر جلياً أن استخدام لعبة غرفة الهروب كوسيلة تعليمية في مجال الفنون يمثل خطوة فعّالة ومبتكرة، الأمر الذي قد يسهم في تعزيز فهم الفنون وتاريخها والاهتمام به. يمكن توظيف لعبة غرفة الهروب في مدارس المملكة لتعليم الفن من قِبل معلمي مادة التربية الفنية على سبيل المثال، كما يُمكن استغلال غرفة الفنون لإنشاء غرفة الهروب، وتطوير سيناريوهات وخلفيات قصصية مناسبة لأعمار الطلاب واهتماماتهم بطريقة تفاعلية تعليمية تركز على محتويات المقرر الدراسي.

سيناريو مقترح: درس حول موضوع الزخرفة الإسلامية لطلاب الصف الثاني المتوسط. من الممكن تصميم غرفة هروب مستوحاة من الحضارة الإسلامية تستهدف تعزيز معرفة الطلاب حولها. تستند هذه

الغرفة على عناصر من الفنون الإسلامية مثل المصنوعات الفخارية، الكتابات العربية، والمخطوطات، والزخارف المميزة لتلك الفترة.

الخلفية القصصية، (كنز قصر الحمراء): في أحد أجنحة قصر الحمراء بالأندلس، تُروى قصة عن غرفة سرية تحتوي على كنوز نادرة للفن الإسلامي. يعود تاريخ هذه الكنوز إلى القرن الرابع عشر، حيث قام الحرفيون الذين شيدوا القصر بدفنها هناك لحمايتها من الغزاة. مؤخراً، تم العثور على مفتاح هذه الغرفة، وتكمن مهمتك الآن في حل الألغاز المحيطة بالغرفة للوصول إلى الكنز المخبأ داخلها.

الألغاز: من الممكن أن تحتوي على نصوص قديمة مزخرفة ومكتوبة بالخط الكوفي، يجب على الفريق التعرف على الكتابة لكشف كلمة المرور الأولى. قطع فسيفساء موزعة عشوائيًا بشكل احجية (Puzzle)، يتعين على الفريق إعادة ترتيبها بناءً على تصميم من الزخارف الإسلامية معروف لفك قفل سري. رسم لنجمة إسلامية متداخلة متعددة الأضلاع، يُطلب من اللاعبين إعادة ترتيب أقسام النجمة المتداخلة حسب تسلسل معين لإكمالها واكتشاف رمز أو مفتاح داخل النجمة. يقدم اللغز الأخير على سبيل المثال صندوقًا مغلقًا، بعد فتحه يحصل اللاعبين على هدية ما نظير جهودهم.

كما يمكن استخدام اللعبة كوسيلة تعليمية مبتكرة في التعليم العالي، حيث يتميز تدريس الفنون في الجامعات بالتعقيد والتوسع، مما يجعل استخدام لعبة غرفة الهروب كوسيلة تعليمية فعالًا بشكل كبير. يمكن استخدام بعض القاعات، وغرف الفنون، لإنشاء غرف هروب متميزة، يمكن كذلك تصميم خلفيات (Themes) مستوحاة من الفنون وتاريخها وذلك بالاستعانة باللوحات والتحف الفنية في الجامعة، بهدف تقديم بيئة تفاعلية ذات تصميم مميز، تتيح للطلاب الانغماس في سياق فني، تاريخي وشيّق.

سيناريو مقترح: تهدف اللعبة إلى تعزيز فهم الطلاب حول الفنان الانطباعي فينسنت فان جوخ ومساهماته الفنية.

الخلفية القصصية، (إرث فان جوخ): ترك الفنان الراحل فان جوخ خلفه وصية مبهمة، تدل على وجود مجموعة من الرسائل والرموز التي تضم أسراراً حول بعض أعماله الفنية الشهيرة. لكن قبل وفاته، تم إخفاء هذه الأسرار في الاستديو الفني الخاص به. أنت بحاجة إلى حل الألغاز واكتشاف هذه الرموز لإنقاذ إرثه الفني من الضياع.

الألغاز: يمكن تصميم الألغاز على شكل رسائل سرية تبادلها فان جوخ مع أخيه ثيو. كما يمكن إنشاء ألغاز تتطلب تجميع بعض لوحاته للحصول على مفتاح أو دليل جديد. يُمكن أيضًا إعادة كتابة عناوين بعض أعماله مع كلمات مفقودة منها كأدلة لحل الألغاز. كما يمكن تضمين ألغاز تتعلق بالتسلسل الزمني لأعماله وبعض المحطات المهمة في حياته. قد يكون اللغز النهائي عبارة عن فيديو يعرض إرث فان جوخ الفني.

إضافة إلى ما سبق، يمكن تنفيذ هذه التجربة داخل المتاحف، مما يشجع الأفراد على زيارتها والتعلم بطرق مباشرة وغير تقليدية من خلال التفاعل مع القطع الأثرية والفنية. بذلك يكتسب المشارك خلفية لا بأس بها حول تلك القطع بطريقة مشوقة وممتعة، فيصبح الزائر أكثر تفاعلا مع ما يتعلمه ويقرأه داخل المتحف عوضا عن كونه مجرد متلق سلبي للمعلومة. وبما أن المتاحف تزخر بمقومات ومكنونات تجعلها بيئة خصبة بمعلومات حول الفنون وتاريخها، هنا يمكن استخدام المتحف نفسه، أو أحد قاعاته كخلفية قصصية للعبة، مما يجعل تطبيقها داخله تجربة فريدة وممتعة للغاية. على سبيل المثال المتحف الوطني السعودي بالرياض، والذي يعد مركزا ثقافيا وتاريخيا مميزا، يزخر بمجموعة قيمة من القطع الأثرية التي تعكس التراث الثقافي العميق للجزيرة العربية والمملكة العربية السعودية. يتسم تصميمه الداخلي بالتفرد والإتقان، مما يجعله مثالياً لتطبيق لعبة غرفة الهروب. يمكن استغلال الأجواء التاريخية والأثرية للمتحف لتطوير سيناريوهات تفاعلية مثيرة، من خلال دمج العناصر الأثرية مع تصميم اللعبة. هذا الدمج يساهم في تقديم تجربة غامرة تعزز التفاعل مع التراث والفنون، مما يوفر أجواءً مليئة بالإثارة والمتعة والتحدي للمشاركين.

سيناريو مقترح: يهدف تصميم اللعبة إلى مساعدة الزوار على تحصيل قدر أكبر من المعلومات حول

القطع الأثرية لقاعة الممالك العربية بالمتحف الوطني السعودي بالرياض.

الخلفية القصصية: خلال رحلة لجماعة من المستكشفين للتراث العربي القديم، يُفقد جزء من نقش حجري يُعتقد أنه يحتوي على معلومات سرية تتعلق بالحضارة الديلمونية، نحن بحاجة لمساعدتك للتبع الأدلة واستعادته قبل أن يفقد للأبد.

الألغاز: يمكن ربط الألغاز بالقطع الأثرية الموجودة في القاعة عبر ترجمة الحروف العربية القديمة للحصول على أدلة لحل اللغز. يمكن أن تتضمن التحديات تجميع أجزاء حجر أثري يعود لإحدى الممالك يحتوي على مفتاح لصندوق. كما يمكن أن يكون اللغز عبارة عن ترتيب القطع والتماثيل الأثرية بعد العثور عليها في القاعة. كذلك استخدام بعض المخطوطات المصممة لتبدو قديمة وتحتوي على معلومات تساعد في حل الألغاز. في حين أن المهمة النهائية تقوم على جمع أجزاء نقش حجري متناثرة لإنهاء المغامرة.

الخاتمة:

في الختام وبعد استعراض لعبة غرفة الهروب التعليمية وبعض تطبيقاتها في مجال التعليم بشكل عام والفنون بشكل خاص، كذلك تقديم مقترح لتطبيقها في مجال تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية، توصل البحث إلى مجموعة من النتائج والتوصيات كما يلي:

النتائج:

1. لعبة غرفة الهروب تقوم على عدة عناصر مميزة تجعلها نشاطًا فريداً مقارنةً بالأنشطة الأخرى، مثل عامل الوقت، وجود الألغاز، وشرط الهروب كهدف رئيسي، هذا العناصر تزيد من الإثارة والشعور بالتحدي .
2. أثبتت هذه اللعبة فعاليتها كأداة تعليمية مبتكرة من خلال الدراسات المقدمة، حيث يمكن استخدامها في مجالات متعددة ومختلفة إذا تم تصميمها بشكل يتناسب مع الأهداف التعليمية المحددة.
3. تتميز لعبة غرفة الهروب بقدرتها على تحفيز التفكير النقدي وتعزيز التعاون بين أعضاء الفريق، كما أنها تتطلب القدرة على العمل تحت الضغط بسبب عامل الوقت.
4. تساهم الألغاز المصممة بشكل جيد في ترك انطباع قوي لدى اللاعبين، مما يساعد على تثبيت المعلومات في أذهانهم بشكل أكثر فعالية.
5. يمكن أن تساهم الخلفية القصصية في لعبة غرفة الهروب بشكل كبير في تقديم مفهوم أولي للاعبين حول الموضوع المطروح، وغالبًا ما يكون هذا الموضوع مرتبطًا بأحد المواضيع التعليمية في المنهج الدراسي أو البرنامج التعليمي.
6. مجالات الفنون المختلفة غنية بالعديد من الخلفيات والقصص المرتبطة بتاريخها، مما يتيح إمكانية استخدامها لبناء تصميم فريد للعبة وتطوير خلفية قصصية مميزة.
7. اثبتت الدراسات والتجارب التي تم تناولها داخل البحث فعالية غرفة الهروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون.
8. إمكانية تصميم غرف هروب كوسيلة مبتكرة في مجال تعليم الفنون مستمدة من المناهج التعليمية في المملكة العربية السعودية، كما يمكن تنفيذها داخل المتاحف السعودية، مما يسهم في تقديم تجربة تعليمية تفاعلية ممتعة للزوار.

توصيات الدراسة:

1. تقديم دراسات أخرى تتناول لعبة غرفة الهروب التعليمية بشكل متوسع في مجالات أخرى.
2. العمل على تقديم تجارب للعبة غرفة الهروب التعليمية داخل الفصول والمنشئات التعليمية في المدارس والجامعات السعودية.
3. تبني اللعبة من قبل المتاحف السعودية بهدف استخدامها كوسيلة تعليمية، كما يمكن استخدامها كوسيلة لتحفيز الزيارات المتحفية لتكون أكثر تفاعلية.

Sources & References **قائمة المصادر والمراجع:**

1. Antoniou, A. Dejonai, M.I. & Lepouras, G. (2019). 'Museum Escape': A Game to Increase Museum Visibility. *International Conference Games and Learning Alliance*. Doi: https://doi.org/10.1007/978-3-030-34350-7_33
2. Baar, J. (2022). *Gamifying Art History: On Employing an Escape Room to Facilitate Interest and Critical Thinking on Art Crime and Repatriation*. Open Initiatives Grant Teaching & Learning Projects. Available at: (https://mavmatrix.uta.edu/utalibraries_openinitiativestl/1/) Access in (13-Oct-2024).
3. Babazadeh, M. (2023). UnlockArt: Cultural Mediation at the Museum Through an Augmented Reality Escape Room. Proceedings of *the 17th European Conference on Games Based Learning*. Vol. (17) No. (1). Doi: https://doi.org/10.34190/ecgbl.17.1.1646
4. Cabrera, A. Gonzalez, E. Belmonte, J. Robles, A. (2020). Learning Mathematics with Emerging Methodologies-The Escape Room as a Case Study. *Mathematics journal*. Doi: https://doi.org/10.3390/math8091586
5. Clare, A. (2015). Escape the game: How to make Puzzle and Escape Rooms. Wero Creative Press.
6. Čujdíková, M. Vankúš, P. (2023). Design of an Educational Escape Room by Future Teachers. *The 17th European Conference on Games Based Learning*. Doi: https://doi.org/10.34190/ecgbl.17.1.1624
7. Antoniou, A. Dejonai, M.I. Lepouras, G. (2019). 'Museum Escape': A Game to Increase Museum Visibility. Games and Learning Alliance. GALA 2019. Lecture Notes in Computer Science. Vol. (11899). Doi: https://doi.org/10.1007/978-3-030-34350-7_33
8. Eberle, Scott. (2014). The Elements of Play Toward a Philosophy and a Definition of Play. *American Journal of Play*, vol. (6) No. (2).
9. Fotaris, P. Mastoras, T. (2019). *Escape Rooms for Learning: A Systematic Review*. 13th European Conference on Games Based Learning. Academic Conferences and Publishing International Limited.
10. Joolingen, W. Knippels, M. Veldkamp, A. (2021). Beyond the Early Adopters: Escape Rooms in Science Education. *Frontiers in Education*. Vol. (6). Doi: ttps://doi.org/10.3389/feduc.2021.622860
11. Karageorgiou, Z., Mavrommati, I., & Fotaris, P. (2019). Escape Room Design as a Game-Based Learning Process for STEAM Education. Proceedings of the 12th *European Conference on Game Based Learning*. Doi: https://doi.org/10.34190/gbl.19.190
12. Kaul, V. Morris, A. Chae, J. Town, J. Kelly, W. (2021). Delivering a Novel Medical Education Escape Room" at a National Scientific Conference: First Live, Then Pivoting to Remote Learning Because of COVID-1. CHEST. Vol. (160) Issu. (4). 1424 - 1432. Doi: https://doi.org/10.1016/j.chest.2021.04.069
13. Nicholson, S. (2015). Peeking behind the locked door: A survey of escape room facilities. Available at: (http://scottnicholson.com/pubs/erfacwhite.pdf), Access in (17-Oct-2024).
14. Penttilä, K. (2018). History of Escape Games examined through real-life-and digital precursors and the production of Spygame. University of Turku. Available at: (https://www.utupub.fi/handle/10024/145879) Access in (13-Oct-2024).
15. Santos, I. Moura, A. (2019). Escape Room in education: gamify learning to engage students and learn Maths and Languages. Universidade do Minho.
16. School Break Using escape rooms in teaching. (2019). European Union. Available at: (http://www.school-break.eu/wp-content/uploads/2020/03/SB_Handbook_1_eER_use_in_teaching.pdf)Access in (13-Oct-2024).
17. Tzima, S. Styliaras, G. Bassounas, A. (2020). Revealing Hidden Local Cultural Heritage through a Serious Escape Game in Outdoor Settings. Information. Doi: https://doi.org/10.3390/info12010010

الاتجاه العجائبي والاتجاه الفنتازي في السينما، فيلم (سيدة البحر) أنموذجاً

منى شداد المالكي، قسم الفنون الأدائية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود

Received: 21/1/2025

Acceptance: 9/3/2025

Corresponding Author: mona.alashiwan@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 18(2) (2025) 183-196

Doi: https://doi.org/10.47016/18.2.3

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

العجائبية ملمح من ملامح بعض الأفلام السينمائية التي نظرت إلى الواقع المعيش من زاوية جديدة تختلف عن نظرة الفيلم التقليدي المعنيّ بواقعية الواقع وعقلانية التناول. وانطلاقًا من أن ما فوق المألوف هو الدافع لعقلية المتلقي للوقوف في منطقة البين بين؛ منطقة الشك واليقين، هو الأكثر تعبيراً عن الإنسان المعاصر، وعرض قضاياه التي أصبحت متشابكة مع قضايا أخرى كثيرة؛ وجودية وغير وجودية. وبفعل المتغيرات الكثيرة التي شهدها عالمنا المعاصر، تحولت دفة الفنون نحو تناول قضايا الإنسان بأدوات جديدة تناسب طبيعة العصر، وتناسب عقلية الإنسان الرافض التقليدي وما يرتبط به من مفاهيم لم تستطع التعبير عنه. تسعى هذه الدراسة لفيلم (سيدة البحر) إلى الوقوف على ملامح العجائبي في الفيلم، وبيان أثرها على مكوناته (الحدث، وبناء الشخصية، والمؤثرات المصاحبة، والصورة السينمائية). وقد توصلت إلى عدة نتائج، لعل أهمها انتقال العجائبي بالفيلم السينمائي إلى آفاق عرض وتلقٍ جديدين، لهما دورهما في تغيير مفهوم الفيلم السينمائي.

الكلمات المفتاحية: العجائبية، الفانتازيا، الحدث، الحوار، المؤثرات السينمائية، فيلم "سيدة البحر".

The magical and fantastical trend in cinema: *The Lady of the Sea* as a Case Study

Mona shadad Almaliki. Department of Performing Arts, college of arts, king saud university.

Abstract

The magical is a distinctive feature in certain cinematic works that approach lived reality from a perspective that diverges from the traditional realist film, which typically emphasizes rationality and factual representation. Grounded in the idea that what transcends the familiar engages the viewer's mind in a liminal space between doubt and certainty, the magical becomes a potent mode for expressing the condition of the contemporary human being whose existential and non-existential concerns have become deeply entangled due to the complex transformations of the modern world. These transformations have called for a reorientation of artistic tools to better reflect the spirit of the age and the sensibilities of individuals disillusioned with traditional norms and inadequate representational frameworks. The study focuses on the film *The Lady of the Sea*, aiming to explore the features of the magical in the film and assess their impact on its narrative structure, character development, cinematic imagery, and accompanying effects. The study concludes that the magical allows cinema to open up new modes of presentation and reception, contributing to a shifting understanding of the cinematic experience.

Keywords the magical, fantasy, plot, dialogue, cinematic effects, *Lady of the Sea*.

مقدمة:

الاتجاه نحو العجائبية في الأدب والفنون السمعية والبصرية كان ضرورة حضارية؛ فبسبب التحولات التي شهدتها المجتمعات الإنسانية بفعل الحروب وما نتج عنها من تداعيات اقتصادية، وتحولات ثقافية وآيديولوجية واجتماعية، لم يعد الفن المرتبط بالواقع وقضاياه هو الحل الأمثل لمعالجة مشكلات الإنسان التي لا يستطيع الفن الحيد عنها؛ فهي جزء من الفن، والفن هو المرآة التي تعكسها، وكانت حتمية البحث عن أشكال فنية جديدة تستطيع استيعاب هذه التحولات، وتستطيع مخاطبة عقلية الفرد الذي لم تعد تستهويه المباشرة في تناول قضاياه.

مشكلة الدراسة:

لهذه الدراسة إشكاليتان كامنتان في سؤالين، هما: ما مدى تأثير العجائبية على السرد البصري والتلقي في فيلم سيدة البحر؟ وما مظاهر هذا التحول داخل الفيلم؟ وهما سؤالان يسعى هذه البحث المتخذ من فيلم (سيدة البحر) مدونة له إلى الإجابة عنهما.

أهمية وأهداف الدراسة:

1. تسليط الضوء على فيلم سينمائي له أهمية في تاريخ السينما العربية.
2. الوقوف على مظاهر العجائبية في الفيلم وآليات تشكلها.
3. تقديم تناول نقدي جديد يبرز جوانب لم يتعرض لها النقاد الفنيون.

منهجية الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي المعنيّ بوصف الظاهرة وتحليلها للوقوف على ما يكمن فيها من معطيات تبرز فكرة البحث وأهدافه وتجيب عن أسئلته وإشكالياته.

مصطلحات الدراسة:

العجائبي/ العجائبية: هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية (Todorov, 1948 :41).

الفانتازيا: عمل أدبي يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده. مبالغًا في افتتان خيال القراء (Alloush, 1985: 170).

العجيب. الحدث الذي يقترح علينا وجودا فوق الطبيعيّ، جرّاء بقائه غير مفسَّر، وغير متعقّل (Todorov, 1948: 63).

الغريب: هو الأحداث التي تبدو طوال القصة فوق طبيعيّة، وتجد تفسيرا عقلانيًا في النهاية (Todorov, 1948: 59).

الانزياح: تقصد به الدراسة الابتعاد عن الواقعي إلى الخيالي.

مدخل إلى العجائبية والفانتازيا السينمائية: اصطلاحًا وعلاقة.

العجائبية: العجائبي مصدر صناعي من النسب إلى الجمع عجائب ومادته (عجب)، ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس "عجب يعجب عجبًا، وأمر عجيب وذلك إذا استُكبر واستُعظم، وقالوا وزعم الخليل أن بين العجيب والعُجاب فرقًا، فأما العجيب والعجب مثله (فالأمر يتعجب منه) وأما العجاب فالذي تجاوز حد العجيب (Abu Al-Hassan,1991,P243)، وورد في لسان العرب لابن منظور "العُجْبُ والعَجَبُ إنكار ما يتردد عليك لقلة اعتياده. وأصل العجب في اللغة النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد. وقصة عجبٌ وشيء مُعْجِب إذا كان حسنًا جداً، والتعجب أن ترى الشيء يعجبك وتظن أنك ترى مثله... وأعجبه الأمر سره... وجمع العجب أعجاب؛ قال: يا عجبًا للدهر ذي الأعجاب الأحدب البرغوت ذي الأنياب (Ibn Manzur,W.D P580-581)، وقال زكريا القزويني عن معناها في كتابه عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات: "العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه" (Al-Qazwini, W. D: P5).

والمعني لا يختلف في المعاجم الحديثة عنه في المعاجم القديمة، فكرم البستاني في معجمه المنجد في اللغة والأعلام يقول: "العجب إنكار ما يرد عليك، والعجب جمع أعجاب: انفعال نفساني يعتري الإنسان عند استعظامه أو استطرافه أو إنكاره ما يرد عليه" (Al-AlBustani&others,1983: P488). وهو نفس المعنى الذي تبناه بطرس البستاني في معجمه محيط المحيط؛ إذ يقول: العجب إنكار ما يرد عليك واستطرافه وروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء. والعجب انفعال نفسي عما خفي سببه (AlBustani,1987: P576).

وكما هو واضح تكاد معاني العجب تتفق كما يقول لؤي خليل "والمفهوم الذي يعبر عنه مصطلح

العجائبي في النقد الحديث، من حيث إثارة الحيرة والتردد، ومفارقة الألفة، والعلاقة الخاصة بالمتلقي" (Khalil,2005,P146).

وفي الاصطلاح حدد (روجي كايوا) العجائبي بأنه "قطع للنظام المعروف، وبروز مفاجئ للامعقول ضمن الشرعي الثابت في الحياة اليومية" (Habasha)، وهو تقريباً نفس ما قاله (ابتر) الذي رأى العجائبي "يمثل خروقات للقوانين الطبيعية والمنطق، ويعمل على تأسيس منطقه الخاص به، ويعكس في تجلياته المتباينة منطق الحياة وقوانينها" (Abtar,1989,P10). وحدد تودوروف ثلاثة أركان لتحقق العجائبي في النصوص السردية، الأول والثالث إلزاميان، وهما مرتبطان بالمتلقي، والثاني اختياري مرتبط بالشخصية. وهذه الأركان هي:

أ. اعتبار عالم شخصيات النص عالم أشخاص أحياء، والتردد بين تفسير طبيعي، وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية.

ب. قد يكون هذا التردد من قبل شخصية داخل النص، كما هو محسوس من قبل المتلقي.

ت. ضرورة استبعاد القراءة الرمزية (Habasha, P49).

وفرّق تودروف بين العجائبي والمصطلحات القريبة منه (العجيب والغريب والعجائبي) قائلا: "لا يدوم العجائبي إلا زمن تردد، تردد مشترك بين القارئ والشخصية اللذين لا بد أن يقررا إذا كان الذي يدركانه راجعاً إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا، وفي نهاية القصة عندما يتخذ القارئ قراراً بخلاف الشخصية التي ربما لا تفعل ذلك، فيختار هذا الحل أو ذاك ليخرج من العجائبي، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا: إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر هو الغريب، أما إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة على الطبيعة يمكن أن تكون الظاهرة مفسرة من خلالها، فقد دخلنا عندئذ في جنس العجيب (Habasha, P57).

وهو تفريق مخرج للعجيب والغريب والغرائبي المشتق من الغريب من دائرة العجائبي المحصور في المنطقة الوسطى "بين الشك واليقين، بين التصديق وغير التصديق (حيث) يؤدي التردد دوراً أساسياً أو فعّالا يسوق صاحبه إلى الدهشة والحيرة والشعور بغرابة الأحداث والمواقف، أي أن التأثيرات العجائبية تتأتى بالدرجة الأولى من لحظة الافتتان الذي يخلفه الشك والحيرة (Aiter,1989, P16)، تلك اللحظة التي يعني اختفاؤها خروج النص من دائرة العجائبي المرتبط بالعجز عن اتخاذ القرار، الهائمة أحداثه" بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي (Khalil, 2005: P159) إلى دائرة الغريب أو العجيب.

وحدد تودروف ملامح لغة (العجائبي) التي رآها "رؤية مغايرة للأشياء... مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصى من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة" (Khalil, 2014, P4-5)، واستكمل (لويس فاكس) تحديد الملامح المحددة لهوية العجائبي، بتحديده سمات الشخصية في النص العجائبي بقوله: القصص العجائبي يجب أن يقدم لنا أناسًا مثلنا يعيشون معنا في عالمنا الواقعي يوضعون فجأة في وضع غير مفهوم (Hmadaoui, p162).

إن الفرق بين الكتابة الاعتيادية، والكتابة العجائبية كامن في أن الكاتب في النوع الأول يكتب ولسان حالة يقول: ها هو ذا شيء لا يمكن أن يحدث حتى لو تضمن أشياءً مستحيلة، من نوع تأخر ميلاد طفل عدداً من الأشهر، أو مشاركة الأشباح للشخوص، أو ظهور ملاك بين الشخصيات، أو أي شيء آخر (Forster,1999, P131-132)، أما الكاتب في النوع الثاني فهو يكتب مصراً على استقطاب "كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف (Halifi, 2005, P189).

ولا بد أن ننوه هنا إلى أن المحكي العجائبي لا بد أن يجمع بين شخصيات عجيبة وشخصيات عجائبية وغرائبية؛ فالاحتكاك بينها سبب من أسباب عجائبية النص، فالإنسان صاحب القوة الخارقة والتكوين الجسدي غير المألوف لا يصنع عجائبية، والعفريت المغرم بإخافة البشر لا يصنع عجائبية، والنداهة الممسوخة لا تصنع عجائبية، لكن الاحتكاك بينها داخل المحكي الواحد هو العجائبية نفسها.

تجليات العجائبي ووظائفه وروافده:

يتجلى المحكي العجائبي في السرد العربي بأشكال عدة: من بينها ارتباطه بالماضي والغيبي والكرامات والمعجزات، واتخاذه الأحلام والرؤى سبيلاً للبناء الفني، واعتماده على خلق المفارقة والسخرية من المألوف واليومي والعادي.

وهو محكي، له وظائف عديدة، منها إثارة الرعب فهو "يخلق أثراً خاصًا في القارئ خوفًا أو هولا أو مجرد حب استطلاع، الشيء الذي لا تقدر الأجناس الأخرى أو الأشكال الأخرى أن تولده" (Habasha, P95)، والرعب ليس رعبًا من حيوانات غريبة، ولا من عفاريت وجان، بل هو رعب المعنى "فالقارئ الحديث بات مسلحًا بوعي نقدي كما هو مطعم بأزمات، وتمور في داخله قضايا وخلفيات فكرية وسياسية، حيال هذا، لا يمكن الانتظار من هذا القارئ أن ترعبه الأشباح بقدر ما يرعبه المعنى (Halifi, 2009, P41).

والحرية أحد أهم وظائفه؛ فهو يسمح للإنسان "باختراق بعض الحدود الحريزة" (Habasha, P149)، ووسيلة لنقل الواقع المرئي بطريقة لا معقولة، لا يحكمها منطق يعوق حرية الكاتب، ويقيد انطلاقه إلى عوالم ممنوعة على الكتابة الاعتيادية، كالتعبير عن الرغبات الجنسية ووصفها بطريقة مباشرة، والحديث عن الأديان، والصالحين، وحقيقة الجنة والنار، كما أن له وظيفة خيالية إذ يساهم في تصوير عالم غريب لا وجود له خارج اللغة، ويدخل ضمن وظائفه إثبات سيادة الإنسان، فالإنسان يشعر دومًا بالعجز عن مواجهة قوى الطبيعة، فأضخم إنجازاته يلتهمها طوفان في لحظات، أو يحطمها زلزال، فهو يبدع ويبني وينجز ويتحدى الزمن، لكن تحديه للطبيعة دائما خاسر، ويشعر أمامه بالغربة، وفي ظل الغربة تجري الحياة اليومية في جو من القلق والخوف من الكارثة الداهمة (Garaudy, 1968, P218)، وهذا الخوف يتبدد في المحكي العجائبي، وتظهر سيادة الإنسان الذي يقابل الموتى ويحادثهم، ويتحدى الجن ويستعبدهم، ويجوس في العوالم التحتية وكأنه سيدها. وقد حدد له تودوروف في كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي) ثلاث وظائف: هي التداولية، والدلالية، والتركيبية.

ولعل أبرز روافده: الروافد الدينية، والأسطورية، والخرافية، والتراثية، والعلمية. وهي روافد تتميز بخصوبة الخيال، والانزياح عن اليومي والعادي والمألوف، ويتجاور فيها المنطقي واللامعقول، والانسجام وعدم الانسجام، والقبح والجمال، والقاعدة والاستثناء، لصناعة صورة ضبابية تحمل العديد من الدالات، وتحتوي على بذور قابلة للتخصيب، تنتج حال تلقيحها بثقافة المتلقي دلالات حبلى بدلالات.

الفنتازيا السينمائية:

الفنتازيا السينمائية أو الخيال السينمائي نوع من الأفلام ينقل المشاهدين إلى عوالم لا حدود للخيال فيها، حيث المخلوقات الغريبة والأماكن السحرية والغموض والعلاقات غير المنطقية بين الأشياء والتداخلات غير العقلانية بين الثوابت القارة في ذهن المشاهد؛ بغية جذب المشاهد من بداية العمل الفني حتى نهايته، ومنح صناع العمل شيئًا من الحرية لتمرير أفكار، ومعالجة موضوعات حساسة بطريقة رمزية تحتاج إلى إعمال فكر للوصول إلى مغزاها.

والفنتازيا السينمائية قديمة قدم السينما نفسها، عرفتها البدايات الأولى لهذه الصناعة، ولعل (أليس في بلاد العجائب) من أهم محطات هذه الفنتازيا التي تطورت تطوراً ملحوظًا في ثمانينيات القرن الماضي بعد ظهور تقنيات (CGI) التي أحدثت ثورة في هذا النوع، مما سمح بإنشاء عوالم غنية بالتفاصيل في أفلام مثل ثلاثية (سيد الخواتم)، و(الصورة الرمزية).

تحتاج الفنتازيا السينمائية تقنيات غير تقليدية تساعد صناع السينما على تشكيل عالم خيالي مقنع للمشاهد ومؤثر فيه. ولعل المؤثرات البصرية أهم هذه التقنيات، مثل اللون، والمكياج، والرسوم المتحركة التي تلعب دوراً حيوياً في خلق اتصال ملموس بين الجمهور والعناصر الخيالية، والتقنيات الصوتية التي يندرج تحتها الموسيقا التصويرية التي تصنع عالمًا ملحمياً يتوافق مع العالم الخيالي ويجعله أكثر إقناعًا.

إن العلاقة بين العجائبية والفنتازيا السينمائية علاقة ترابط؛ فالأدب العجائبي هو المنبع الذي تعتمد عليه الفنتازيا السينمائية، ولولا الفكر العجائبي ما وجدت السينما الفنتازية، ولكن رغم علاقة الترابط هذه فإن الفنتازيا السينمائية تفوقت على الأدب العجائبي بفعل تطور أدوات الصناعة السينمائية، ففي الوقت الذي يعتمد فيه مؤلف الأدب العجائبي على طاقات اللفظة، وعلى قدراته في منحها أبعاداً ترتقي بها إلى عوالم الخيال المتذبذب، يعتمد السينمائي على طاقات الحاسوب، والذكاء الاصطناعي، والرسوم المتحركة التي تصنع عالماً فانتازياً لغوياً وبصرياً، لا يستطيع الأديب مهما حاول أن يلحق به.

فيلم (سيدة البحر)، والكاتبة شهد أمين: قراءة أرشيفية

يحكي الفيلم قصة الفتاة (حياة) التي تعيش في إحدى القرى الساحلية التي يعمل أهلها بالصيد. وهي قرية تحكمها عادات وتقاليد يلتزم جميع أهلها بها، ولعل أغربها أن تقدم كل أسرة من أسر القرية بنتا من بناتها قرباناً لمخلوقات البحر؛ حتى يجود على الصيادين بالخير الذي يوزع على جميع سكان القرية، ويوفر لهم أسباب البقاء، والخير هو البنات اللاتي يتحولن إلى عرائس بحر. يقدم والد (حياة) ابنته مع آخرين قرباناً، لكنه لا يتحمل رؤيتها وهي تغرق، فينقذها في اللحظة الأخيرة، وتقبل القرية فعله على مضض؛ لأنها وحيدته، فتعيش منبوذة؛ ينظر لها أهل القرية على أنها نذير شؤم قادم لا محالة. حاولت أن تتخلص من نظرة القرية لها، فسعت للعمل مع الرجال على مركب الصيد الوحيد، فقوبل طلبها -في البداية- بالرفض القاطع من كبير الصيادين، لا لشيء إلا لأن الصيد عمل الرجال، ولا مكان للنساء على ظهر سفينة الصيد، فمكان النساء في بيت سيدة البحر فقط.

وهي في الثانية عشرة من عمرها أنجبت أمها ذكراً، ولم تعد وحيدة أبويها، وكان عليها أن تقدم نفسها لمخلوقات البحر. وفي مشهد جنائزي بعد تزينها هي والفتاة فاطمة، أجبرتا على السير نحو المياه، غرقت فاطمة، واختفت حياة، لكنها ظهرت بعد أيام وهي تجر عروس بحر وتذبحها بيدها أمام أهل القرية الفرحين بالصيد الذي يمثل لهم سبباً من أسباب البقاء.

عودتها بعروس البحر وشجاعتها في ذبحها جعلها تطلب بإصرار العمل على سفينة الصيد مثلها مثل الرجال، فوافق كبير الصيادين. تعلمت صيانة الشبك، ولف الحبال، والغوص في أعماق البحر، واستخدام بندقية الصيد، لكنها لم تستطع أمام بطركية الرجل الفوز بالمساواة. ينتهي الفيلم وحياة تحاول إثبات وجودها، وإنقاذ بنات قريتها من تقاليد بالية سيطرت على عقول الرجال.

الفيلم يمثل الحركة النسوية في السينما العربية تمثيلا رائعًا، وظفت فيه مؤلفته ومخرجته شهد أمين كافة الإمكانات المتاحة لبلورة فقرة تخليص المرأة من سلطة الرجل، ومن سلطة العادات الموروثة التي تفنن الرجل في استغلالها ضد المرأة، وتفننت المرأة في الاستسلام لها.

المبحث الأول: البنايات العجائبية وتوظيفها بين لغة النص والرؤية السينمائية

تعددت البنيات العجائبية في فيلم (سيدة البحر)، ووظفت جميعها بطريقة فنية دقيقة لبلورة الفكرة العامة للفيلم، ولصناعة التدرج العجائبي الجاذب للمتلقي من بداية الفيلم حتى نهايته، والتي ظلت عصية على التوقع حتى نهايته. وهذه البنيات يمكن حصرها في: عوالم السحر والخيال، والمجهول والأمنيات الغيبية، والانزياح عن الواقع المألوف.

أ. عوالم السحر والخيال:

من أهم آليات صناعة العجائبي في النص الأدبي، ومن أهم عناصر الفنتازيا السينمائية؛ فهي التي تفتح الباب على مصراعيه أمام تدفق الأفكار العجائبية، وأمام التناول العجائبي للقضايا التي يعالجها العمل أدبي أو سينمائي.

في (سيدة البحر) ساعدت عدة تقنيات سينمائية على ترسيخ هذه العوالم، مثل: المشاهد الليلة الكثيرة، والأغنيات الشعبية في خلفية المشاهد المصحوبة بقرع الدفوف والأصوات الممتدة التي تشبه العويل، وسمكة عروس البحر التي هي امرأة في جسد سمكة، والبيئة الزمكانية التي احتوت فكرة الفيلم، وتصوير الفيلم

بالأبيض والأسود، تلك التقنية الضبابية التي ترمز إلى غياب الحقيقة.

المدقق في عدد مشاهد الفيلم يجد (46) مشهداً، أغلبها ليلي، و(11) مشهداً نهارياً فقط. والتركيز على المشاهد الليلية ذات المحتويات البسيطة (البحر، السفينة، شباك الصيد، قرية الصيادين)، لا يشير فقط إلى مأساة (حياة)، بل هو وسيلة لفتح باب الخوف على مصراعيه، وما يرتبط به من الخيال الجامح المستدعي للعوالم الأسطورية والعجائبية. وهي عوالم تكمن داخل نفس الشخصيات، ونفس المتلقي، وهذا الكمون هو سر جمالها؛ لأنه يجعلها بلا حدود، فكل شخصية (ممثل/ متلقي)، يصنع لنفسه هذه العوالم التي ستختلف بالضرورة من شخص لآخر.

ولأن المشاهد الليلية ليست بالضرورة صانعة للعجائبي، فإن سمكة عروس البحر تفرضه على الفيلم فرضًا؛ فعروس البحر التي ظهرت أول ما ظهرت "في قصص الحضارة الآشورية القديمة، عام 1000 قبل الميلاد (wikipedia)، وهي على شكل امرأة عظيمة الجمال لها ذيل سمكة قادر على العيش والتنفس تحت الماء أساس العجائبية في الفيلم.

لذا لا أكون مبالغة إذا قلت إن الفيلم يسعى لإعادة صناعة أسطورة عروس البحر التي شغلت وما زالت تشغل بال الكثيرين، فالبعض يقر بحقيقتها، والبعض يعدها مجرد خيالات بشرية، صنعتها عقلية البشر لتزجية أوقات الفراغ، مثلها مثل العديد من القصص الأسطورية والخرافات والحكاية الشعبية، وهذا الاختلاف هو سبب عجائبيتها، وعجائبية كل ما يحيط بها من عوالم، ومن خلال الأسطورة يمرر فكرته الأساسية وهي ظلم المرأة في المجتمع الذكوري.

ب. المجهول والأمنيات الغيبية:

الفيلم حافل بالمجهول والأمنيات الغيبية؛ فالناظر في بنيته السطحية والعميقة يدرك سعي الشخصيات من بدايته خلف المجهول، وما يرتبط بهذا السعي من مخاطرة كبيرة، ثمنها كان باهظًا في بعض الأحيان؛ إذ الثمن حياة إنسان، فالصيادون يسعون خلف صيد عرائس البحر لضمان الطعام لأهل القرية، رغم إدراكهم أن العثور عليها لا يكون إلا صدفة، ورغم ذلك يسعون محملين بأمنيات غيبية دفعوا ثمنها للبحر مقدماً بتقديم فتياتهم قرباناً له حتى لا تنحسر مياهه، وحتى يضمن لهم الصيد الوفير، وحتى تتحول بناتهم إلى عرائس البحر.

والمدقق في هذه الجزئية من الفيلم يدرك بشاعة الحياة، وحجم الظلم الواقع على الفتيات دون الصبيان، ويفهم مغزى الفيلم المر، فهم يقتلون البنات، ولا يجدون وسيلة للعيش والبقاء على قيد الحياة إلا بأكلهن.

والعجيب أن الصيادين ليسوا ككل الصيادين في الحكايات الشعبية الذين يحلمون بأمنيات تخرجهم من الفقر إلى الغنى، ومن التعب إلى الراحة، ومن الشقاء إلى النعيم، فكل ما يحلمون به أن يجود عليهم البحر بعرائسه ليضمنوا ما يسد جوع البطون. وهي إشارة مهمة في الفيلم الذي ضيق نطاق الأمنيات الواسع، وكأن في ذلك عقاب للشخصيات المقتنعة بأن حياتهم مرتبطة بتقديم بناتهم قرابين للبحر الذي يمثل في الفيلم القوة الغامضة وردة الفعل غير المتوقعة.

ج. الانزياح عن الواقع المألوف.

مكونات الواقع المألوف حددها الفيلم في القرية الساحلية والصيادين والقارب والشباك والبحر وما يرتبط بذلك من حياة بسيطة تحكمها قوانين أشد بساطة، فالصيادون هم الطبقة العليا في القرية؛ لأنهم من يوفرون الطعام للكبار والصغار، يليهم من يوزعون لحم الأسماك على سكان القرية، لكن الفيلم ينزاح عن الواقع البسيط ويحوله إلى واقع غرائبي، عندما جعل القرية منعزلة عن العالم، فهو يخلو من أية إشارات إلى علاقة بين سكان القرية والقرى أو المدينة المجاورة لهم، وكأن القرية هي العالم، والعالم هو القرية.

هذا الانزياح عن الواقع -بالمفهوم الواسع لكلمة واقع- ليس انزياحاً شكلياً، تفرضه الصنعة السينمائية، بل هو انزياح فكري هدفه استثارة عقلية المتلقي ودفعه إلى المقارنة بين ما هو موجود على الشاشة وما هو موجود بالفعل في واقعنا المعيش الذي لا يخلو من مآسٍ شبيهة، ولتقديم رؤى عميقة ومعقدة عن الإنسان.

من خلال دمج العناصر العجائبية مع قضايا الهوية والصراع. وهذه النقطة بالتحديد هي التي تفتح باب التردد (تردد المشاهد) المرتبط بالعجائبية، ما يجعل رؤية صناع الفيلم ومشاهديه متوافقون مع رؤية تودروف.

المبحث الثاني: بناء المشهد في فلم (سيدة البحر) رؤية نقدية

الحدث وبناؤه السينمائي

الحدث في أبسط معانيه هو الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما (Al-Qadhi&others, 2010, P145)، ولا وجود للحكاية الفنية أو غير الفنية إلا "بتتابع الأحداث -واقعة كانت أم متخيلة- وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار" (Al-Qadhi&others, 2010: P146).

الحدث الأساس في فيلم (سيدة البحر) مأساة (حياة) التي ألقيت وهي طفلة في البحر قربانًا لضمان استمرار خيره، لكن أباها لم يتحمل مشهد غرقها والتقطها قبل أن تموت، ووافق أهل القرية على استثنائها من عاداتهم؛ لأنها الابنة الوحيدة لوالديها، لكن في حال رزقا بطفل فلا بد من تقديمها للبحر مهما كان عمرها. يحمل هذا الحدث بداخله فكرة الحب والتضحية والهوية.

المدقق في الفيلم يلاحظ أن المشهد الأول (قبل التتر) هو عصب الحكاية، وأنه إجابة استباقية عن أسئلة المشاهد المتوقعة. كما أنه مثير أولي يجذب المشاهد للفيلم ويجبره على المتابعة لمعرفة النهاية. وهو مشهد تقديم الفتيات قربانًا للبحر، وهو مشهد ليلي مكوناته فتيات صغيرات، ورجال، ومشاعل، وشاطئ بحر، وقرع دفوف، وبكاء أطفال، وسعال طفولي. فيه يلقي (مثنى) والد حياة بطفلته إلى الماء، لكنه لا يتحمل مشهد غرقها فيلتقطها قبل أن تموت ويبتلعها البحر، مخالفًا عادات قريته.

يسكت الفيلم عن رد فعل أهل القرية، تاركًا للمتلقي تخيل ما يمكن أن يكون قد حدث. وهي تقنية سينمائية حداثية تجعل المتلقي جزءاً من العمل الفني، وتترك له مساحة التخيل، ولكن ضمن الخطوط العريضة للفيلم، مع تقديم مفاتيح للرؤية المقصودة عبر بقية المشاهد.

وهو مشهد مؤسس على أساس متين؛ ففيه عرض للفكرة الأساسية للفيلم، وتقديم لأبطاله دون التعريف بأسمائهم ليجعلهم شخصيات نموذجية صالحة للوجود في كل زمان ومكان، وفيه نبذة عن الصراع المتوقع بين حياة وأبيها والمجتمع الذي تعيش فيه.

المشهد الثاني بعد اثنتي عشرة سنة لحياة الساكنة في بيت سيدة البحر تتعارك مع الفتيات القاطنات معها بسبب خوفهن من عدوى تصيبهم من مرضها الجلدي (تحول جلد قدمها اليسرى إلى قشور سمكية)، ثم تتالى المشاهد بعد ذلك متسلسلة وفق حبكة تقليدية يتضح فيها:

1. رغبة حياة في الوجود داخل عالم القرية الفعلي والتخلص من بيت سيدة البحر القاطنة فيه الفتيات.
2. طلبها للعمل بالصيد، مثلها مثل الذكور.
3. رفض كبير الصيادين.
4. انكسار الحلم في النجاة بميلاد أخيها الذكر، الذي فرض عليها تقديم نفسها قربانًا للبحر.
5. نجاتها وخروجها من البحر حاملة عروس بحر، تذبحها بيدها ويتولى أبوها توزيع لحمها على أهل القرية.
6. موافقة كبير الصيادين على عيشها بمستعمرة الصيادين.
7. تتعلم حرفة الصيد، وتفهم قوانين البحر.
8. لكنها تظل المنبوذة من الرجال؛ فهي في نظرهم مصدر شؤم.
9. تقاوم نظرتهم إليها، وتصر على وجودها.
10. تغطس مع الرجال الباحثين عن عرائس البحر.
11. تتعلم التصويب، وإصلاح الشباك.
12. تتفوق على الجميع بقدرتها على معرفة أماكن عرائس البحر في قاع البحر، بتغير شكل قدمها القشرية.
13. تفرض نفسها على عالم الرجال، وتصبح واحدة منه.

تغوص معهم فيخرجون ولا تخرج، وينحسر البحر وتظهر جريحة تخيط جرحها بيدها، وتخرج عروس

بحر، (كانت صديقتها فاطمة) التي قُدمت معها قربانًا للبحر، فترفض أن يأكلها أهل قريتها، وتحفر لها لحداً وتدفنها بمساعدة مجموعة من الفتيات وأبيها. وكأنها تقول انتهى عصر الوأد وتمييز الذكر عن الأنثى.

هذه البنية التسلسلية الخالية من القفزات الزمنية، والمناطق البيضاء المحتاجة إلى عقلية المتلقي كي تملأها ميزة من ميزات الفيلم الكثيرة؛ فالتسلسل المنطقي مع الفلكلور المحلي، والتراث الثقافي الساحلي، والعوالم الأسطورية هو الأنسب -من وجهة نظري- للصراع بين العاطفة والواجب (عاطفة الأبوة وواجب الالتزام بقوانين الجماعة)، وللصراع بين الكائن وما يجب أن يكون (وضعية حياة ورغبتها في الخلاص).

الشَّخصيات وأنماطها

الشخصية في الفيلم السينمائي تختلف عن الشخصية الروائية؛ فبناؤها يقوم على الصوت والحركة والصورة؛ فنغمة صوتها، وحركاتها وسكونها، وملامحها وملابسها، هي المسؤولة عن كشف دواخلها، وعن إقناع المتلقي بها. فالممثل -بمساعدة المخرج- هو الذي يكسب الشخصية بعدها المادي والنفسي "وينقلها من مستوى التصور الذهني إلى مستوى العيان بما يمنحها من هيئات وأشكال وملامح" (fati, 2018)، لذا كان للصورة الفيلمية "القدرة على التواصل بأكثر من لغة؛ فهي تنهض بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانات التعبيرية، المرئي منها والذهني، المحسوس والمجرد، الواقعي والتخييلي" (Majdoleen,2010,P114).

شخصية حياة في (سيدة البحر) همشت حضور بقية شخصيات العمل، فكلها شخصيات مساعدة، هدفها إبراز قضية حياة، وليس حياة نفسها بطلةً للعمل؛ لذا لم يهتم المخرج بالمحددات الاسمية التي تصنع ألفة بين الشخصية والمتلقي، لأنه لا يريد هذه الألفة التي قد تكسب المتلقي تعاطفًا مع الشخصية.

حدد الفيلم عن طريق الصورة والصوت والحركة ثلاثة أبعاد للشخصية (حياة): البعد المادي/ الجسدي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، لم يخض الفيلم في عرضها كما تفعل الرواية، وترك للصورة التي حددها المخرج للشخصية تحديد هذه الأبعاد، وترك للمشاهد فهمها، دون أية إشارات تفسيرية.

البعد المادي/ الشكلي:

يهتم فيه الكاتب بتحديد الملامح الجسدية للشخصية، مثل ملامح وجهها، ولون بشرتها، وطولها وقصرها، ونحافتها وبدانتها، ووسامتها ودمامتها، وقوتها وضعفها، إضافة إلى عمرها وجنسها. وهي ملامح لا بد أن تتوافق "مع طبيعة الدور الفني الذي تقوم به الشخصية في الرواية" (Wadi, 1994, P122)، وهو بعد شديد الترابط بالبعدين النفسي والاجتماعي؛ لذا يحرص صانع الفيلم السينمائي على عدم الفصل بينهم.

أ. (حياة) فتاة في الثالثة عشرة من عمرها، نحيفة، لم تظهر عليها علامات الأنوثة، ذات شعر أشعث، ترتدي ثوباً يشبه إلى حد كبير الجوال الخيشي، تسير حافية القدمين، على قدمها اليسرى قشور سمكية، غير معروف سببها، لكن من حولها يعدونها مرضًا جلدياً معدياً.

ب. مثنى والد (حياة)، ظهر في المشهد الأول -مشهد إلقاء الطفلة حياة قربانًا للبحر-، شاب يرتدي ملابس بسيطة، شعره أشعث، وظل على هيئته حتى نهاية الفيلم.

ج. والدة (حياة) ظهرت في بداية الفيلم امرأة في شهور حملها الأخيرة، تقطن داراً بسيطة، وترتدي ملابس بسيطة، ثم ظهرت على الحالة نفسها بعد إنجابها الذكر الذي كان السبب في تقديم (حياة) للمرة الثانية قربانًا للبحر.

د. كبير الصيادين، رجل ذو قوة جسدية واضحة، تتناسب مع طبيعة عمله، الشيب الخفيف يحدد مرحلته العمرية، يرتدي (صديري) مفتوح، وبنطال، لم يتغيرا من بداية الفيلم حتى نهايته.

هـ. الصيادون كباراً وصغاراً يتحلون بقوة جسدية، ويرتدون ملابس متشابهة، تشبه ملابس كبيرهم.

الملاحظ على شخصيات الفيلم جميعهم تشابههم في البعد المادي، وقوّى هذا الشبه عرض الفيلم بتقنية الأبيض والأسود، التقنية التي تجعل الملامح ضبابية. وفي رأيي أن للبعد المادي في هذا الفيلم دور البطولة بلغة السينمائيين؛ فقد ساعد على تضخيم قضية (حياة) الراغبة في الحياة، وأجبر المشاهدين على التعاطف

معها، وأكد مقولة "الفيلم حكاية تروى بالصور والرواية حكاية تروى بالكلمات" (Messadi, 2015,P111).

البعد الاجتماعي:

يقصد به كل ما يرتبط بالطبقة الاجتماعية والمستوى التعليمي للشخصية. وفي البعد الاجتماعي يحدد الكاتب/ المخرج وضعية الشخصية في السلم الاجتماعي، وما يرتبط بذلك من عمل، ومستوى تعليمي، وفقر وغنى، وتفاوت طبقي يحدد علاقة الشخصية بمحيطها، وبمن فيه من أشخاص وأحداث، ثم "حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزوجية والمالية والفكرية، ويتبع ذلك الدين والجنسية" (Salam,1981, P615).

في (سيدة البحر) الشخصيات جميعها من طبقة اجتماعية متدنية، فاقدون للتعليم، غارقون في الفقر، مساكنهم الحجرية متشابهة، حياتهم مرتبطة بالصيد الذي يحضره الصيادون، ذلك الصيد الذي يوزع على أهل القرية بالتساوي، لكن يبدو من خلال الفيلم أن طبقة الصيادين أعلى مكانة من سكان القرية كافة، وهذا أمر طبيعي؛ فهم من يؤمّنون أسباب الحياة للجميع.

هذا الوسط الاجتماعي هو الوسط الأمثل لمعالجة قضية التمييز الجندري، الذي يفضل الذكر على الأنثى، ويضحي بها من أجل بقاء المجموعة، ومناسب لإبراز صورة (حياة) المكافحة المصرة على أن يكون لها مكان في مجتمع الصيادين، الذين يمثلون الطبقة الحلم في مجتمعها الصغير.

والملاحظ على الوسط الاجتماعي في الفيلم اختفاء الدين، عاملا من عوامل التوجيه السليم، والدفاع عن الضعفاء، أو عاملا من عوامل السيطرة وقيادة الجموع الضعيفة. فلا وجود لرجل الدين، ولا إشارة لوجود دار عبادة/مسجد. وفي رأيي، إن ذلك ذكاء من كاتبة قصة الفيلم؛ ففيه إشارة إلى أن مأساة (حياة) وما حولها من خرافات واعتقادات خاطئة سببها تهميش الدين في حياتنا، واعتراف غير مباشر بأنه مخلص الضعفاء من ظلم الأقوياء.

البعد النفسي:

يسلط فيه الكاتب/ المخرج عدسته على مشاعر الشخصية وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومزاجها"من انفعال وهدوء، ومن انطواء أو انبساط، وما ورائهما من عقد نفسية محتملة" (Hilal,1997, P573)، قد تؤثر على حركة الشخصية داخل المحتوى الفيلمي.

في (سيدة البحر) برز البعد النفسي بوضوح لثلاث شخصيات، هي حياة، وأبوها، وكبير الصيادين.

حياة: خائفة من الموت، كارهة لمجتمع القرية وقوية، وتمتلك قدرة على الصمود والثبات. وقد وفقت الكاتبة توفيقًا كبيراً في تركيزها على هذه الصفات داخل نفسها؛ فهي صفات أهلتها لتكون العنصر الفاعل في الفيلم؛ فقد دفعها خوفها وكراهيتها للمجتمع الذكوري إلى محاولة البحث عن الذات، وإثبات الحضور والقدرة على منافسة الرجل/ الذكر.

والمدقق في البعد النفسي لحياة، يجد ترابطًا بينه وبين البعدين المادي والاجتماعي، بل هو نتيجة طبيعية لحالة الفقر والبؤس الذي تعيشها حياة. وهذا الترابط له أثره على عملية تلقي الفيلم؛ فعدم التنافر بين الأبعاد عامل هام من عوامل التلقي الهادئ والدافع للمتلقي إلى الانشغال بالتأمل في الشخصيات، بدلا من الانشغال بالبحث عن دقة تشكيلها، وتوفيق الكاتب/المخرج من عدمه.

مثنى والد حياة: شخصية عاطفية، رقيقة المشاعر، على غير العادة في مجتمع الصيادين، محب لحياة، وسند لها في ثورتها على واقعها المؤلم. وهي سمات نفسية جعلته معادلا موضوعيًا للتوازن في مجتمع غير متوازن، التوازن الذي يضفي على الصورة العامة للشخصيات لمسة واقعية؛ فلا توجد شخصيات شريرة على الاطلاق، ولا شخصيات خيرة دومًا؛ فالتنوع سمة من سمات النفس البشرية.

ولعل شخصية الأب بسبب أبعادها النفسية -فقط- أصبحت شخصية جوهرية في الفيلم، لا يمكن الاستغناء عنها. حقيقة هو شخصية ثانوية، لم ترق حتى إلى البطل المشارك، أو بلغة السينما، بطل الدور الثاني، لكنه بمساحة حضوره النفسية المحدودة استطاع أن يكون عاملا مهماً من عوامل إبراز شخصية البطلة (حياة) ونموها واختلاف قناعاتها عن قناعات قريناتها في القرية.

كبير الصيادين: رغم ما هو عليه من قوة وجلد، هو رقيق المشاعر ونادم وضعيف أمام التقاليد، وهو يعاني من تضحيته قبل سنوات بابنته قرباناً للبحر، ثم صيدها بعد أن تحولت إلى عروسة بحر، ليتركها لوالد حياة كي يذبحها ويوزع لحمها على أهل القرية.

هذه الرقة لعبت دوراً فنياً مهماً في الفيلم؛ فهي التي أجابت عن أسئلة كثيرة فرضت نفسها على المشاهد منذ قبوله انضمام (حياة) لمجتمع الصيادين الذكوري، مثل: لماذا وافق على أن تعيش مع الذكور بمعسكر الصيادين؟ لماذا أصر على تعليمها استخدام البندقية؟ لماذا سمح لها بتعلم مهارات الصيد، كالغوص واستخدام الحبال وصيانة الشبك؟

واضح أنه كان يرى فيها ابنته التي قدمها بيديه قرباناً للبحر، ونادم على فعلته، لكنه لم يستطع الثورة على التقاليد التي ورثتها القرية وأصبحت جزءاً من كيانها الاعتقادي الذي لا يمكن الخروج عليه.

السياق المكاني والزماني وحركة الذات

المدقق في القرية، مسرح الأحداث، يلاحظ قسوة طبيعتها، فعلى الرغم من أنها قرية ساحلية، ومن سمات السواحل الرمال الناعمة التي تتناغم مع لون المياه الزرقاء فتجذب الراغبين في الاستمتاع بجمال الطبيعة، لكن قرية الصيادين يطغى الطابع الصخري عليها، ما أكسبها وحشة، وقد جعلها العرض بالأبيض والأسود كقرية أشباح.

هذا المكان جعل حركة الذات داخله محدودة للغاية. فالمدقق في الشخصية (حياة) من بداية الفيلم يجدها في بيت سيدة البحر الذي يجمع بنات القرية، ثم في بيت أبيها، ثم في طريقها إلى معسكر الصيادين، ثم عائدة من البحر تجر عروس بحر اصطادتها. محدودية الحركة هذه وظفها الفيلم لإبراز (سجنية) المكان، التي تتوافق مع البعد النفسي للشخصيات، لا سيما شخصية (حياة).

هذا المكان السجن تعاون معه الزمن لإبراز معاناة الذوات المتحركة في سياقهما. وأقصد بالزمن هنا الزمن الشكلي (ليل/ نهار)، فالمدقق في مشاهد الفيلم يلاحظ أن المشاهد الليلية أكثر من المشاهد النهارية. ويبرز ذلك وعي كاتبة الفيلم ومخرجته بالقضية التي يسعى الفيلم لعرضها؛ فالتخلف لا ينمو ويترعرع إلا في الظلام، ولعل مشهد النهاية النهاري، وعودة مياه البحر المنحسرة إلى أماكنها الطبيعية، وبداية مرحلة جديدة في حياة القرية وحياة (حياة)، إشارة إلى أن النور/ الوعي هو الصخرة التي تتحطم عليها أفكار الظلام/ المعتقدات الخاطئة.

المبحث الثالث: لغة الحوار بين النص والصورة، رؤية فنية

السرَّد ولغة الصورة واللقطة

لا بد أن أشير بداية إلى أن بنية الفيلم أو السياق الفيلمي أولا وقبل كل شيء، ما هو إلا تتابع للقطات فوتوغرافية سينمائية وفقًا لمخطط فكري فني يحركه الفكر؛ أي وفقًا لسياق لغوي، وهو ما يسمى بالنص المكتوب (Al-Batriq,1994, P573)، ويعني ذلك أن الصورة في الفيلم السينمائي بديل اللغة في القصة والرواية. وهي "الوحدة الأساسية للحكي السينمائي" (Lotman, 1977, P48)، وترتبط رسالة العمل السينمائي بدقة صناعتها، والحمولات الدالة التي يبثها الصانع فيها، وعلاقتها ببقية عناصر الفيلم السينمائي.

وهي تتألف من "اقتران خمسة عناصر دالة، تنقسم إلى: عنصرين للصورة، وثلاثة عناصر للصوت: عنصران أساسيان للصورة: هما الصورة الفوتوغرافية المتحركة، والبيانات المكتوبة، وثلاثة عناصر للصوت: هي الصوت المنطوق به، والصوت التشابهي، والصوت الموسيقي" (Kadri, 2012, P98).

سأقف أمام صورتيّ البداية والنهاية في الفيلم موضوع الدراسة؛ ففيهما يتضح مغزى الفيلم والهدف من ورائه، ويتضح فيهما وعي المخرج بالفكرة وحدودها.

صورة البداية: هي صورة زمنها خارج زمن حكاية الفيلم، وهي صورة ليلية يذهب فيها رجال القرية ببناتهم إلى البحر لتقديمهن قرباناً له حتى يجود عليهم بخيراته. وهي صورة ليلية عناصرها الصوت واللون والحركة، يتمثل الصوت في عباب الموج، وسعال طفولي، وبكاء، وإيقاع وغناء حزين، واللون في السواد

الناتج عن التصوير الليلي، والعرض بالأبيض والأسود، ولون النار الأصفر المنعكس على صفحة الماء، والمتراقص مع حركة الأمواج، والحركة في حركة الأمواج، وحركة نزول الشخصيات بالبنات إلى الماء.

هذه الصورة التي نجحت الكاميرا في تلخيصها في أقل من دقيقتين، إذا حاولنا تحويلها إلى صورة لغوية سردية سنحتاج إلى صفحات وصفحات، وقد لا تكون بقوة التأثير نفسها الناتجة عن الصورة السينمائية؛ فالمؤثرات الصوتية، والبصرية المباشرة في الفيلم تعجز اللغة عن صناعتها.

صورة النهاية: صورة نهارية تتكون من لقطة طولية تظهر الجفاف وتشقق الأرض الناتج عن انحسار الماء، ثم امتداد الماء وعودة الحياة للقرية الساحلية مرة أخرى.

على الرغم من قصر اللقطة إلا أنها تحمل العديد من الحكي الصامت الذي يعجز السرد اللغوي عن استيعابه؛ فالصورة بمكوناتها المرئية والمسموعة والمتحركة لا يمكن أن تتشكل تشكلا لغوياً؛ فاللفظة تعجز أمام اللقطة الملتقطة بعناية من زوايا ومساقط مقصودة.

والتضاد بين الصورتين -الأولى والأخيرة- الكامن في الموت والحياة حكي صامت أكثر من أن يكون ترميزا يحمل المغزى من الفيلم، وهو أيضاً سرد صامت إذا حوّل إلى سرد لغوي سيحتاج إلى صفحات وصفحات.

إن لغة الصورة في الفيلم السينمائي عامة، وفيلم (سيدة البحر) خاصة تقترب -كما تقول بسمة البطريق- من لغة الشعر لإضافتها مستوى ثانٍ للمعنى؛ أي تضيف مفهوماً جديداً للصورة المتحركة، والتي في حد ذاتها تدل على مفهوم محدد فتأثير التركيب الحركي لكل جزئية فيلمية، وإضافة اللون والإيقاع والموسيقا، كل ذلك يضيف مستوى ثانٍ للمعنى (Todorov, 1994, P57).

الحوار بين انفتاح الذات وتموضعها:

الحوارات في (سيدة البحر) قصيرة ومقتضبة، لكنها تحمل الكثير من الدلالات العميقة، التي تظهر انفتاح الذات على الحياة أو تموضعها. وسأقف هنا أمام حوارين: الأول بين (حياة) وأبيها مثنى، والثاني بين حياة وكبير الصيادين.

تقول حياة لأبيها:

- الجمر جرب يكتمل حيخلونك تعملها المرة هادي، ما راح تقدر تحافظ علي.

- أنت بنتي الكبيرة بكرة أمك راح تجيب بنت ونرجع زي الأول.

- طب لو جابت ولد.

- لما يجي ولد أنا حتصرف.

المدقق في الحوار القصير يجده يحمل مشكلة حياة الخائفة من تقديمها قرباناً للبحر حتى يجود بخيراته على أهل القرية، ويبرز قوة النسق الثقافي الذكوري الجمعي (حيخلونك تعملها المرة هادي)، ووعي حياة بهذه القوة (ما راح تقدر تحافظ علي)، وضعف الأب أمام هذا النسق الجمعي، وانتظاره للحل السماوي (بكرة أمك راح تجيب بنت ونرجع زي الأول).

الحوار -هنا- ليس مجرد جمل تتبادلها شخصيتان، بل هو ضوء مسلط على دواخل نفس حياة وأبيها، يكشف أحاسيس الخوف، وفقدان القدرة على الفعل، وفي الوقت ذاته يرسم صورة مظلمة لمجتمع قرية الصيادين. وهو بجوار مشهد البداية الاستباقي يلخص أحداث الفيلم ويبين مغزاه.

ولو نظرنا إليه من زاوية انفتاح الذات وتموضعها، فسنجد شخصية (حياة) شخصية منفتحة على الحياة، راغبة فيها، وكذلك شخصية أبيها مثنى، لكنه انفتاح قوته العزيمة والرغبة في البقاء داخل المركز، والبعد عن الهامش؛ لذا قاومت (حياة) محاولات استلابها ونجحت في فرض نفسها على النسق الثقافي الجمعي.

وفي حوارها مع كبير الصيادين:

- ديما تعرفي طريق الرجعة.

- مخلوقات الميّة راحوا وما راح يرجعوا.

- أنت جتلت (قتلت) بنتك. وشفتهم وهما يكلوها (لكبير الصيادين).

- مين عارف يمكن كان فيه خيار آخر.

وهو حوار كاشف لجانب من جوانب شخصية كبير الصيادين المحطم نفسياً مذ قدم ابنته قرباناً للبحر (انت جتلت بنتك)، والمعاني من منظر مسكوت عنه في الفيلم (وشفتهم وهما يكلوها)، ومن خلال الحوار يبدو شخصية متموضعة على ذاتها؛ فهو -رغم مكانته القيادية- غير قادر على الفعل، أسير النسق الثقافي الجمعي، وعبد للتقاليد غير الإنسانية السائدة في مجتمعه.

إن الحوار الجيد في الفيلم السينمائي هو الحوار القادر على حمل مشاهد مسكوت عنها، يترك للمتلقي تخيلها وربطها بأحداث الفيلم. وهو بذلك يعطي مفهوماً جديداً للعرض السينمائي الذي ظل لسنوات طويلة يقدم ما يريده المخرج للمشاهد، ولا يسمح للمشاهد بأن يكون جزءاً من العمل الفني، كما هو في الرواية المعاصرة، وأستطيع أن أقول إن هذا التحول في لغة الفيلم اكتسبته السينما من الرواية.

الخاتمة:

العجائبي في السينما ليس مجرد خروج على الواقعي المألوف، وليس مجرد وسيلة دالة على التجريب السينمائي؛ فهو وعاء يحمل الكثير من الأفكار الحساسة التي تعجز الواقعية السينمائية عن مناقشتها بحرية، ومصدر من مصادر الإبهار الذي يغير عملية التلقي؛ فالمشاهد في الأفلام العجائبية، وذات البعد العجائبي فرد من أفراد العمل له دوره الذي لا يقل عن دور الممثلين في بلورة الفكرة وتحديد المغزى.

النتائج:

1. الفنتازيا السينمائية أو الخيال السينمائي نوع من الأفلام تنقل المشاهدين إلى عوالم لا حدود للخيال فيها، حيث المخلوقات الغريبة والأماكن السحرية والغموض والعلاقات غير المنطقية بين الأشياء، والتداخلات غير العقلانية بين الثوابت القارة في ذهن المشاهد؛ بغية جذب المشاهد من بداية العمل الفني حتى نهايته، ومنح صناع العمل شيئًا من الحرية لتمرير أفكار ومعالجة موضوعات حساسة بطريقة رمزية تحتاج إلى إعمال فكر للوصول إلى مغزاها.
2. إن العلاقة بين العجائبية والفنتازيا السينمائية علاقة ترابط؛ فالأدب العجائبي هو المنبع الذي تعتمد عليه الفنتازيا السينمائية، ولولا الفكر العجائبي ما وجدت السينما الفنتازية. لكن رغم علاقة الترابط هذه فإن الفنتازيا السينمائية تفوقت على الأدب العجائبي بفعل تطور أدوات الصناعة السينمائية.
3. تعددت البنيات العجائبية في فيلم (سيدة البحر)، ووظفت جميعها بطريقة فنية دقيقة لبلورة الفكرة العامة للفيلم، ولصناعة التدرج العجائبي الجاذب للمتلقي من بداية الفيلم حتى نهايته، والتي ظلت عصية على التوقع حتى نهايته. وهذه البنيات يمكن حصرها في: عوالم السحر والخيال، والمجهول والأمنيات الغيبية، والانزياح عن الواقع المألوف.
4. الانزياح في الفيلم ليس انزياحاً شكلياً، تفرضه الصنعة السينمائية، بل هو انزياح فكري هدفه استثارة عقلية المتلقي ودفعه إلى المقارنة بين ما هو موجود على الشاشة وما هو موجود بالفعل في واقعنا المعيش الذي لا يخلو من مآسي شبيهة، ولتقديم رؤى عميقة ومعقدة عن الإنسان. من خلال دمج العناصر العجائبية مع قضايا الهوية والصراع.
5. البنية التسلسلية الخالية من القفزات الزمنية، والمناطق البيضاء المحتاجة إلى عقلية المتلقي كي تملأها ميزة من ميزات الفيلم الكثيرة؛ فالتسلسل المنطقي مع الفلكلور المحلي، والتراث الثقافي الساحلي، والعوالم الأسطورية هو الأنسب -من وجهة نظري- للصراع بين العاطفة والواجب (عاطفة الأبوة وواجب الالتزام بقوانين الجماعة)، وللصراع بين الكائن وما يجب أن يكون (وضعية حياة ورغبتها في الخلاص).
6. البعد المادي في شخصيات (سيدة البحر) له دور البطولة بلغة السينمائيين؛ فقد ساعد على تضخيم قضية (حياة) الراغبة في الحياة، وأجبر المشاهدين على التعاطف معها، وأكد مقولة "الفيلم حكاية تروى بالصور والرواية حكاية تروى بالكلمات".
7. الملاحظ على الوسط الاجتماعي في الفيلم اختفاء الدين، كعامل من عوامل التوجيه السليم، والدفاع عن

الضعفاء، أو كعامل من عوامل السيطرة وقيادة الجموع الضعيفة. فلا وجود لرجل الدين، ولا إشارة لوجود دار عبادة/مسجد. وفي رأيي أن ذلك ذكاء من كاتبة قصة الفيلم؛ ففيه إشارة إلى أن مأساة (حياة) وما حولها من خرافات واعتقادات خاطئة سببها تهميش الدين في حياتنا، واعتراف غير مباشر بأنه مخلص الضعفاء من ظلم الأقوياء.

قائمة المصادر والمراجع **Sources & References:**

1. Abtar, T. A. (1989): *Fantasy Literature: An Introduction to Reality*, translated by Saleh Al-Saadoun, Al-Ma'moun Publishing and Translation House, Baghdad.
2. Abu Deeb, Kamal, (2007): *Fantasy Literature and the Surreal World in the Book of Grandeur and the Art of Narration*, Al-Saqi Publishing, Beirut.
3. Al-Batriq, Nesma, (1994): *The Language of Cinema and Television: An Introduction to Methodology*, Cairo: The Supreme Council of Culture
4. Alloush, Said, (1985): *A Dictionary of Contemporary Literary Terms*, Lebanese Book House, Beirut, Casablanca.
5. Al-Sahan, Saleh, (2018): *Cinematic and Television Aesthetics*, Al-Fath House, Baghdad.
6. Al-Saleh, Nidal, (2013): *Mythical Trends in Contemporary Arabic Novels*, Al-Almeya Publishing, Algeria.
7. Allam, Hussein, (2009): **The Fantastic in Literature from the Perspective of Narrative Poetics**, Arab Science Publishers, Beirut.
8. Al-Qazwini, Zakariya. (undated): *Wonders of Creation and Oddities of Existence*, Al-Maahad Printing House, Cairo
9. Al-Sadah, Mai, (2014): *Fantastic Narration in Gulf Novels*, Arab Institution for Studies and Publishing, Beirut.
10. Al-Bustani, Butrus. (1987): *Muhit Al-Muhit*, Lebanon Library, Beirut.
11. Al-Bustani, Karam et al. (1983): *Al-Munjid in Language and Media*, Dar Al-Shorouk, Beirut, 6th edition.
12. Ibn Zakariya, Abu Al-Hassan Ahmed bin Faris. (1991): *Dictionary of Language Standards*, Vol. 4, Dar Al-Jeel, Beirut
13. Ibn Manzur, Abu Al-Fadl Jamal bin Makram: *Lisan Al-Arab*, Vol. 4, Dar Al-Sader, Beirut (undated)
14. Al-Qadhi, Mohammed et al. (2010): *Narrative Dictionary*, Beirut: International Alliance of Independent Publishers.
15. Fankheera, Safaa Mohammed Diaa Al-Deen: The Fantastic in Short Stories: A Study of the Collection "Once Upon a Time" by Al-Sadiq Boudewada, *Islamic Asmariya University Journal*, Libya, 2017, Vol. 14, Issue 28.
16. Fathi, Ibrahim. (1988): *Dictionary of Literary Terms*, Arab Institution for United Publishers, Tunisia.
17. Forster, E. M. (1999): *The Aspects of the Novel*, translated by Kamal Ayyad, Family Library, Egyptian General Book Authority, Egypt.
18. Habasha,SaberMohammed: *IntroductiontoFantasticLiterature*.
19. Halifi, Shuaib, (2009): *The Poetics of Fantastic Novels*, Arab Science Publishers, 1st edition.
20. Halifi, (2005): *Identity of Signs in Thresholds, Structure, and Interpretation**, Dar Al-Thaqafa, Casablanca.
21. Hilal, Mohamed Ghanem. (1997): *Modern Literary Criticism*, Nahdat Misr Printing and Publishing.
22. Hussein, Fawzia Baghdadi: The Fantastic: Its Concept and Manifestation in Arabic Narrative Heritage, University of Badji Mokhtar, Algeria, *Tasleem Journal*, 5th year, Volume 9, Issues 17–18, 1442 AH / 2021 AD.
23. Hmadaoui, Jameel: T*heArabFantasticNovel*.
24. Iouri Lotman: *Semantics and Aesthetics of Cinema*, Editions Sociales, Paris, p. 48.
25. Garaudy, Roger, (1968): *Realism Without Weaknesses*, translated by Halim Toson, Arab Book House, Cairo.
26. Kadri, Walid. (2012): *Portrayal of Islamists in Egyptian Cinema: A Semiological Analysis of "The Yacoubian Building" and "Morgan Ahmed Morgan*", Master's Thesis, University of Algiers, Faculty of Political Science and Media.

27. Khalil, Louay Ali, (2014): *Fantasy and Arabic Narration: The Theory Between Reception and Text*, Arab Science Publishers, Beirut.
28. Khalil, (2005): *Reception of Fantasy in Modern Arabic Criticism (Terms and Concepts)*, Arab Encyclopedia Authority, Syria.
29. Majdoleen, Sharaf Al-Din. (2010): *Narrative Image in Novels, Short Stories, and Cinema*, Arab Science Publishers, Beirut, 1st edition.
30. Mohamed Fati: Dynamism of Characterization in Novels and Cinema, *Al-Arabi Magazine*, Issue 71. 2018.
31. Messadi, Taib. (2015): *Film Adaptation of Naguib Mahfouz's Novels: A Case Study of "The Thief and the Dogs*", Doctoral Dissertation, University of Oran, Algeria.
32. Salam, Mohammed Zaghloul, (1981): *Modern Literary Criticism: Origins, Directions, and Pioneers*, Al-Maarif Establishment, Alexandria, 1st edition.
33. Shaalan, Sanaa: *Fantasy and the Fantastic in Jordanian Novels and Short Stories (1970–2002)*, Qatar: Al-Jasra Cultural Club.
34. T. Y. Aiter, (1989): *Fantasy Literature: An Introduction to Reality*, translated by Sabar Saadoun Al-Saadoun, Al-Ma'moun House, 1st edition, Baghdad.
35. Tzvetan Todorov, (1994): *Introduction to Fantasy Literature*, translated by Al-Sadi Boualem, 1st edition, Shorouq Publishing, Cairo.
36. Wadi Taha. (1994): *Studies in Novel Criticism*, Dar Al-Maarif, Cairo, 3rd edition.
37. [www.adabfan.com](http://www.adabfan.com/criticism/162.txt).
[www.aklaam.net](http://www.aklaam.net/newaqlam).
38. [Wikipedia](https://ar.wikipedia.org/wiki/).

برنامج مقترح لتنمية التذوق والنقد الفني وفق القراءة النقدية للويس لانكفورد

شذا بنت براهيم عبدالله الاصقه، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود

Received: 23/1/2025

Acceptance: 10/4/2025

Corresponding Author: salasqha@ksu.edu.sa

Cited by: Jordan J. Arts, 18 (2) (2025) 197-210

Doi: https://doi.org/10.47016/18.2.4

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

للتذوق والنقد الفني أهمية بالغة لفهم المعاني الضمنية والدلالات الرمزية للأعمال الفنية، مع التطورات الحديثة في مجالات الفنون وطرق تقديمها للمتلقي يجد الفرد نفسه بمعزل عن الاستمتاع الجمالي لمدركات العمل الفني؛ وذلك لعدم مقدرته على تحليل عناصر العمل الفني للوصول إلى الهدف منه وفكرته، لذلك سعت الدراسة الحالية إلى التعرف إلى مدى إمكانية بناء برنامج مقترح لتنمية التذوق والنقد الفني وفق القراءة النقدية للويس لانكفورد. حيث هدفت الدراسة إلى إيضاح مفهوم التذوق والنقد الفني، والتعرّف على قراءة لويس لانكفورد، لإعداد برنامج لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءة لويس لانكفورد. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي. وتوصلت الدراسة لعدد من النتائج منها؛ أهمية تعلم التذوق والنقد الفني وتحديد العلاقة بينهما لارتباطهما بإيضاح مفاهيم الفن وتنمية الذائقة البصرية، ووُجدت علاقية ديناميكية بين القراءة النقدية وتنمية التذوق والنقد الفني، وبناء برنامج لتنمية التذوق والنقد الفني وفق القراءات النقدية.

الكلمات المفتاحية: نقد، تذوق فني، قراءة نقدية، فنون بصرية، برنامج.

A proposed program for developing drtistic appreciation and criticism based on Lewis Lankford's critical reading approach

shatha brahim Al asqha, Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University.

Abstract

Artistic appreciation and criticism are essential for understanding the implicit meanings and symbolic connotations of artworks. With the recent developments in the fields of arts and methods of presenting them to the audience, individuals often find themselves unable to enjoy the aesthetic dimensions of art due to their inability to analyze its components and grasp its intended message or concept. Accordingly, this study seeks to explore the possibility of designing a proposed program to develop artistic appreciation and criticism based on Lewis Lankford's critical reading approach. The study aims to clarify the concepts of artistic appreciation and criticism, and to examine Lankford's reading as a foundation for preparing a program that fosters these skills. The study uses a descriptive-analytical methodology. It concluded that learning artistic appreciation and criticism is significant in understanding their interrelation, as both contribute to clarifying artistics concepts and enahancing visual taste. Moreover, the study found a dynamic relationship between critical reading and the development of appreciation and criticism, and it supports the construction of a program grounded in critical readings to promote these competencies.

Keywords: Art criticism, appreciation, critical reading, visual arts, program.

مقدمة:

للتذوق والنقد الفني أهمية عالية تؤثر في مجالات الحياة المختلفة، ويولي متخصصو الفن اهتماما كبيراً له لأسباب عديدة؛ من بينها إسهامه في تفسير وإيضاح جمالية الفن، وتنمية الادراك البصري للجمال والثقافة الفنية، والمساعدة على فهم البيئة المرئية بعناصرها المختلفة وترابطها وفق نسق جمالي، ومساهمته في تنمية العمليات العقلية كالإدراك والتحليل والتفسير للوصول للذّة الجمالية، كما يتفاعل بنظم سيكولوجية مع الأفراد لاكتساب الوعي بالذات من خلال توفير طريقة منهجية لاشتقاق أهمية المعنى والشعور تجاه مضامين

الفن، وذلك لإصدار حكم جمالي مبني على فهم شامل للمضامين الفلسفية للعمل الفني (Alghahami, 2023).

يعتبر التذوق والنقد الفني إجراء للكشف عن الأهمية التعبيرية للأعمال الفنية، فالتذوق يعتمد على قدرة المتلقي على الاستجابة للأشياء الجميلة في الفن واستنباطها وتمييزها فهي عملية إدراك المعاني والقيم الجمالية التي تحققت في العمل الفني وبالتالي تتحقق المتعة الجمالية (Hasan, 2015)، أما النقد الفني فهو عملية وصف وتحليل وتفسير الأعمال الفنية لإصدار الحكم الجمالي عليها (stulinitzi, 2023). ويكمن دور الناقد، سواء كان معلماً أو متذوقاً، في تحديد ووصف تلك الأهمية بحيث يمكن للآخرين إثراء خبراتهم الجمالية مع الأعمال الفنية من خلال تشكيل حوار جمالي مع العمل الفني. وفي هذا السياق، نشير إلى أن عددا من الدارسات تناولت مفاهيم التذوق والنقد الفني كدراسة (Aldarman, 2022)، وأن دراسات أخرى تناولت أثر القراءة النقدية لفهم وإصدار الحكم الجمالي كدراسة (Alghadham, 2023)، ولكن يواجه عدد من المهتمين بجانب تنمية مهارات التذوق والنقد الفني بعض الصعوبات في منهجية تعليم واكتساب خبرات التذوق والنقد الفني لافتقار المنهج لأساس واضح لبناء حوار نقدي؛ مما دعا للبحث عن منهجية لتعليم التذوق والنقد الفني وفق أساس علمي لتنمية قدرات المتلقي للوصول إلى جماليات التشكيل الفني وإدراك دلالاته التعبيرية، وهذا يتطلب دراية بالقراءات النقدية المختلفة، حيث يمكن أن يهيئ الناقدُ المتلقي لاتخاذ قرارات حاسمة وتبرير المواقف التي يتم تبنيها أثناء تذوق ونقد العمل الفني، وفق إطار مرجعي منهجي لتقييم المجالات الفنية المختلفة.

لكن يمكن أن تكون هناك صعوبات مرتبطة باستخدام طريقة توجه المتلقي مباشرة إلى تحليل عمل فني ذي مغزى بصري أو رمزي. لذا من المهم بالنسبة للمبتدئين خاصة، أن يتم السماح لهم بالتعامل مع الأحكام الجمالية بناء على خبراتهم السابقة، وتكوين حوار نقدي مع العمل الفني بناء على نظريات الجمال ومفاهيم الإدراك، ولكن قد تجعل هذه الطريقة بعض المتلقين يعزلون الشكل الفني عن خصائص الأعمال الفنية مثل فصل الشكل عن المحتوى، وإدراك العناصر دون فهم دلالاتها. وبتطبيق منهجية معرفية للتذوق والنقد الفني يمكن توفير مجال تعليمي للتحليل النقدي يساهم بتنمية الذائقة البصرية للوصول للمتعة الجمالية من خلال دراسة مفصلة للأجزاء المكونة للعمل فني.

يعد تعلم المنهج النقدي لتذوق ونقد الفنون مجالا مهما وأساسيا في تعليم طلبة الفنون على اختلاف مجالاتهم استراتيجيات التحليل النقدي للأعمال الفني، وفق منهجية علمية تتبع إحدى القراءات النقدية على اختلاف أنواعها، ومن هنا ظهرت الأهمية لدراسة القراءة النقدية للناقد لويس لانكفورد والقائمة على المنهج الظاهراتي في تحليل ونقد الأعمال الفنية.

مشكلة الدراسة:

يمكن صياغة مشكلة الدراسة الحالية في السؤال الرئيس التالي: ما إمكانية إعداد برنامج لتنمية التذوق والنقد الفني لدى طلاب مرحلة البكالوريوس وفق قراءات لويس لانكفورد؟

ويتفرع من السؤال الرئيس للدراسة ثلاثة أسئلة: ما مفهوم التذوق والنقد الفني؟ وما هي قراءات لويس لانكفورد؟ وكيف يمكن إعداد برنامج لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءات لويس لانكفورد؟

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى إيضاح مفهوم التذوق والنقد الفني. وإلى التعرف إلى قراءات لويس لانكفورد. وإلى إعداد برنامج لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءات لويس لانكفورد.

أهمية الدراسة:

الأهمية النظرية للدراسة تكمن في إيضاح مفهوم التذوق والنقد الفني وأبعاده الفكرية في الفنون، والتعرف على مفهوم قراءات لويس لانكفورد وأسسها الفلسفية. أما الأهمية التطبيقية، فتكمن في إمكانية إعداد برنامج مقترح لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءات لويس لانكفورد.

حدود الدراسة:

1.الحدود الموضوعية: تكمن في مفهوم التذوق والنقد الفني وأبعاده الفكرية في الفنون، وقراءات لويس لانكفورد.

2.الحدود المكانية: مدينة الرياض، كلية الفنون بجامعة الملك سعود.

3.الحدود الزمانية: من المخطط تطبيق البرنامج في الفصل الأول من العام الجامعي 1448هـ.

منهجية الدراسة:

استخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وذلك عند التعرف على مفهوم التذوق والنقد الفني والعلاقة بينهما وقراءة لويس لانكفورد لإعداد برنامج لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءة لويس لانكفورد.

مجتمع الدراسة وعينتها:

يتكون مجتمع الدراسة من طلاب المرحلة الجامعية الملتحقين بكليات الفنون في الجامعات السعودية، وتتكون عينة الدراسة المقترحة من طلاب برنامج الفنون البصرية في كلية الفنون في جامعة الملك سعود المقيدين في المستوى السابع من البرنامج، وتم تحديد هذه العينة بسبب نمو القدرة على اكتساب المهارات في القراءة النقدية وفق الخبرة المعرفية السابقة للطلبة، لنمو مهارات التفكير العليا المرتبطة بالفهم والاستدلال، والاستنتاج، والتحليل، والتركيب، وإصدار الأحكام.

مصطلحات الدراسة:

البرنامج التعريف الاصطلاحي: البرنامج التدريبيّ هو مجموعة من الموضوعات أو التعليمات التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمجالٍ محدد وتنظّم أهدافه وطرق قياسها مسبقًا وفقًا لهيكل معيّن تتّبع فيه القواعد التعليميّة، (معجم المعاني الجامع، 2014)، وتعرفه كل من (Sharif & Zaytun, 2023)، بأنه مخطط يتم تصميمه وفق منهجية علمية لغرض التعليم والتدريب.

البرنامج التعريف الإجرائي: وتعرف الباحثة البرنامج بأنه بناء تعليمي يعتمد على فلسفة التذوق والنقد الفني ومبادئ القراءة النقدية للناقد لويس لانكفورد، من خلال تحديد أهدافه الإجرائية والوسائل التعليمية، لتنمية التذوق والنقد الفني وفق منهجية علمية.

التذوق الفني (Artistic taste): التعريف الاصطلاحي: تعرفه (Eazam, 1999)، بأنها صفة إنسانية تكمن في قدرة الفرد على الإحساس بجماليات المدرك البصري وتحديد قيمته الفنية، أما (Alhusayni, 2019) فتعرفه بأنها ممارسة حسية لجماليات المدرك الشكلي من خلال عملية الاتصال بين الأثر الفني والمتلقي. والتعريف الإجرائي أن التذوق الفني هو عملية تأمل المنتج التشكيلي للفنون البصرية، والشعور بالمتعة الجمالية من خلال الاستمتاع بما يحمله من عناصر وقيم فنية.

النقد الفني (criticism): التعريف الاصطلاحي: تعرف ((Zghir, 2018) النقد الفني على أنه دراسة للأعمال الأدبية والفنية للكشف عما فيها من جوانب القوة والضعف ليتسنى للمتلقي إصدار الأحكام النقدية عليها بعد تقدير قيمة العمل الفني عبر دراسته وتحليله مما يسهم في رقي الذوق العام. والتعريف الإجرائي: يقصد بالنقد الفني تقييم الأعمال الفنية وتحديد الأحكام الجمالية للمدرك البصري ويتطلب ذلك خلفية معرفية وتاريخية وثقافية للفرد.

القراءة النقدية (Critical reading): التعريف الاصطلاحي: هو قدرة الفرد على تحليل المادة القرائية وتفسيرها والحكم عليها، وذلك في ضوء معايير موضوعية تبنى على خبراته السابقة، لبناء خبرة جديدة، ومناقشة الآراء وتفسيرها ليتم الحكم على المقروء حكماً موضوعياً في إطار العقل والمنطق (الخشت،2009). أما (Husayn, 2007)، فيعرفها بأنها عملية ذهنية تأملية يتفاعل فيها الناقد (القارئ) مع النص أو العمل المقروء ليصل إلى الدلالة التي تعبر عن المعنى الكامن في بنية العمل، فيفسره ويحلله ليصدر الحكم عليه. والتعريف الإجرائي: تعرفها الباحثة بأنها عملية تحليل وتفسير اللغة المرئية للعمل الفني من

عناصر وأشكال ورموز إلى لغة سمعية أو لغة مكتوبة لشرح مكونات العمل الفني ومضامينه ليتمكن المتلقي من التعرف وفهم دلالات العمل الفني والفكرة التي عبر عنها الفنان.

الدراسات السابقة:

دراسة (Aldarman, 2022) بعنوان (أثر طريقة نقد آليت آيزنر في تنمية مهارات التذوق الفني لدى طالبات المرحلة المتوسطة). تمثلت مشكلة الدراسة في قياس أثر طريقة نقد آليت آيزنر في تنمية مهارات التذوق الفني لدى طالبات المرحلة المتوسطة. وهدفت الدراسة إلى التعرف على أثر طريقة نقد آليت آيزنر في تنمية مهارات التذوق الفني لدى طالبات المرحلة المتوسطة بمدينة الرياض، والتعرف على الفروق في مهارات التذوق، كما هدفت إلى تفسير مفهوم الأبعاد الستة في طريقة نقد آليت آيزنر، وبناء مقياس لتحليل الأبعاد الستة في طريقة نقد آليت آيزنر عند قراءة الأعمال الفنية، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، والمنهج شبه التجريبي. توصلت الدراسة لعدد من النتائج منها وجود فروق دالة إحصائيا بين متوسط درجات المجموعتين التجريبية والضابطة في التطبيق البعدي لاختبار النقد الفني لصالح المجموعة التجريبية. وأوصت الدراسة بضرورة التنويع في طرق واستراتيجيات النقد والتذوق الفني، وأهمية ممارسة النقد الفني التعليمي. وتتفق الدراسة الحالية مع هذه الدراسة بأهيمه تطبيق استراتيجيات جديدة في تعليم النقد والتذوق الفني حيث سيتم بناء برنامج تعلمي مقترح لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءة الناقد لويس لانكفورد ليتم تطبيقه مستقبلا على طلاب كليات الفنون.

دراسة (Alghadhami, 2023) بعنوان (أثر القراءة النقدية على فهم وإصدار الحكم الجمالي لدى متلقي الأعمال الفنية). وتتمثل مشكلة الدراسة في الكشف عن أثر القراءة النقدية على فهم المتلقين وإصدارهم حكماً جمالياً على الأعمال الفنية. حيث هدفت الدراسة إلى معرفة مدى تأثير القراءة النقدية على حكم المتلقين الجمالي، ومعرفة الأسباب والدوافع وراء إطلاقهم لهذه الأحكام تجاه ما يرونه ويستقبلونه من أعمال فنية، مستخدمة المنهج النوعي. وتوصلت الدراسة إلى أن القراءة النقدية تسهم في فهم المتلقين لمضمون العمل الفني والرسالة التي يود أن يوصلها الفنان إلى الجمهور المتلقي، كما توجه القراءة النقدية المتلقين نحو الحكم الجمالي المبني على الفهم التام للمضامين الفلسفية للعمل الفني. كما أوصت الدراسة بضرورة إجراء دراسات وبحوث مماثلة لتنمية قدرات المتلقين على فهم الأعمال الفنية والحكم عليها. وتتفق الدراسة الحالية مع هذه الدراسية في أهمية القراءة النقدية ودورها في فهم وإصدار الحكم الجمالي لدى المتلقي وتختلف عنها في كون الدراسة الحالية ستبني منهجا تعلميا مقترحا يعتمد على تنمية مهارات التذوق والنقد الفني لقراءة الأعمال الفنية وفق قراءة الناقد لويس لانكفورد.

دراسة (Sharif &Zaytun, 2023) بعنوان (تصميم برنامج مقترح قائم على توظيف التذوق الفني عملياً في ضوء التربية المُتحفية باستخدام الذكاء الاصطناعي). حيث تمثلت مشكلة الدراسة في كيفية إمكانية تصميم برنامج مقترح قائم على توظيف التذوق الفني عملياً في ضوء التربية المُتحفية باستخدام الذكاء الاصطناعي. وهدفت الدراسة لبناء برنامج مقترح قائم على توظيف التذوق الفني عملياً في ضوء التربية المتحفية باستخدام الذكاء الاصطناعي، وذلك بتحديد مهارات التذوق الفني الواجب توفرها لدى الطلاب. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي وشبه التجريبي. وتوصلت الدراسة إلى أنه يمكن توظيف التذوق الفني وفق مداخل جديدة مع إمكانية تطبيقات التقنيات التكنولوجية. كما أوصت الدراسة بضرورة العمل على تصميم وإعداد برامج توظيف التذوق الفني وفق مداخل جديدة باستخدام الذكاء الاصطناعي. وهذا ما تتفق فيه الدراسة الحالية مع هذه الدراسة، ولكن تعتمد الدراسة الحالية توظيف القراءة النقدية للناقد لويس لانكفورد لتنمية مهارات التذوق والنقد الفني للطلبة.

الإطار النظري:

المبحث الأول:التذوق والنقد الفني:

التذوق الفني يعد نشاطا بشريا يعبر عن فكر الإنسان المصاغ في أشكال ورموز تحمل مضامين فكرية وخبرات متنوعة للفنان عبر عنها وفق نسق فني يحمل قيما جمالية تساهم في إدراك العمل الفني بنظام متكامل. ويعدُ التذوق الفني أحد الركائز الأساسية ذات التأثير العميق في الفنون التشكيلية، حيث يناقش أنواع الفنون المختلفة، وذلك من خلال الخوض في تفسيرها وتقييمها وتحليلها ووصفها وإصدار الحكم عليها بهدف كشفها وتقريب صورتها لدى المتلقي والمتذوق للفن، علاوةً على وضع القيم الفنية في مسارها الوظيفي الصحيح في إنتاج الأعمال الفنية، كما يعتبر التذوق الفني حلقة الاتصال بين المدرك البصري والمتلقي حيث يتكون نوع من العلاقة السيكولوجية ينتج عنها متعة فنية تكون اللذة الجمالية. ويأتي بعدد من المسميات منها الاستجابة الجمالية، والإدراك الجمالي، والتقدير الجمالي (Aldarman, 2022).

إن الإحساس بالجمال استعداد سيكولوجي متوافر عند الأفراد بدرجات متفاوتة، ويعد التذوق الفني أحد فروع الفلسفة الجمالية التي تهتم بالفنون التشكيلية ويتمثل بالقدرة على الاستجابة للأشياء الجميلة في الفن واستنباطها وتمييزها عن الأشياء العادية، فهي عملية إدراك المعنى والقيم الجمالية التي تحققت في العمل الفني (Hasan&Fraj, 2015)، وذلك لإصدار حكم جمالي يمكن أن يتصف بالذاتية.

أما النقد الفني فيعد فن التمييز بين الأساليب الفنية وتبيان مميزات العمل الفني وإصدار الحكم الجمالي عليه بموضوعية (Alhusayni, 2019)، وهو عملية تفسير وتحليل الظواهر الفنية بطريقة موضوعية لنقل الذوق العام إلى مستوى أعلى ليتمكن المشاهد من تذوق الفنون وذلك بفضل استجلاء الناقد لمعاني ودلالات المدرك الفني وقيمها التعبيرية والرمزية، وتثقيف الجمهور بالمصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالفنون ومستجداتها (Qazazi, 2002). يعد النقد الفني عملية تحليلية يقوم بها الناقد ليتمكن من نقل رؤية جديدة للمتلقي، يساعد المتلقي لتذوق الأعمال الفنية المختلفة ليصبح فرداً متفتحا جمالياً مثقفا بصرياً.

تبرز أهمية النقد في تعزيز الحركة الثقافية وأبعادها الجمالية في المجتمع لينقل المشاهد إلى متذوق يلتمس العمل الفني بحسه الوجداني ويفهم تفاصيله الخفية، فالنقد ليس غاية في حد ذاته، إنما هو وسيلة لبلوغ الغاية. ويتشارك النقد الفني مع التذوق والإدراك والملاحظة والانتباه لمواطن الجمال في المدرك الفني، وذلك من خلال دراسة العمل من جوانب متعددة، كما يساهم في تحرير الفكر من القيود النمطية في التحليل الفني للمساهمة في رفع مستوى الذائقة الفنية للمتلقي (Alhusayni, 2019).

أن التذوق والنقد الفني ليست مجرد ردود فعل بالقبول أو الرفض للعمل الفني، وإنما تعد طريقة للحكم على العمل الفني وقيمة الجمالية، وبالتالي تقدير الفن (hasan w fraj, 2015)، وترتكز على عدد من الأركان تعد عناصر عملية التذوق الفني؛ يمكن تلخيصها في أربعة عناصر كما وردت عند كل من (eazam, 1999) و(Qazazi, 2008)، وهي على النحو التالي:

1. المتذوق: وهو المتلقي للعمل الفني سواء كان متذوقاً أو فناناً وقد يتحيز الفنان أو المتذوق لأسلوبه ومدرسته الفنية التي ينتمي إليها مما يؤثر في استجابته الجمالية.
2. الفنان: وهو صاحب العمل الفني، ويجب أن يتوفر فيه القدرة على الابتكار والتجديد حيث يأخذ أسلوباً خاصاً به في سير إنتاجه الفني. وهو شخص يمتلك ثقافة فنية عالية وقدرة تذوقيه متميزة، وقد لا يكون الناقد ممارساً للفن بل يملك قدرة على الإقناع بالحجج والأدلة.
3. العمل الفني: هو نتاج فكري لا يمثل الواقع بالضرورة، ولكنه يعكسه بطريقة مبتكرة، حيث يمثل العمل الفني حالة فكرية أو نفسية يمر بها الفنان معبراً عنها بالخطوط والألوان والمساحة في محاولة لإشباع حاجاته المختلفة.

عند مشاهدة المتذوق للعمل الفني، فإنه يمر بسمات محددة حتى يصل إلى مرحلة التذوق الفعلي للعمل الفني الذي يشاهده؛ وهي اللذة أو المتعة الجمالية الناتجة من امتزاج النزعة الذاتية والمدركات البصرية

للعمل الفني بشكل متداخل (Latfik, 2002)، حيث يمر المتذوق بعدد من الاستجابات السيكولوجية للوصول الي مرحلة اللذة الجمالية وقد ذكر (Bayer, 2002)، وهو أحد علماء الجمال، موقف الذات إزاء الصورة الفنية من خلال تحديد الاستجابة الفنية للفرد المتذوق في سمات متتالية أو متداخلة يمر بها المتذوق ليكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه، وهذه السمات هي:

1. التوقف: وهو توقف مجرى الفكر العادي لمثول شيء غير مألوف أمام الذات، وتؤدي إلى الاستغراق في المشاهدة والتأمل.
2. العزلة: وهو سلوك وقدرة انتزاعيه ينقل المشاهد إلى عالم فني قائم بذاته، ويستأثر بكل انتباهه ويعزله عن العالم المحيط به ويجعله يعيش في داخله وينفصل عن العالم.
3. الإحساس: وهو الإحساس بالمثول أمام ظواهر لا حقائق، ومن ثم يقتصر الاهتمام بالنظر لشكل الصورة الفنية وأسلوب أدائها، فيميل المشاهد إلى الموضوع أو ينفر منه.
4. الاستثارة الوجدانية: يثير موضوع الصورة الفنية فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة ومعقدة.
5. التداعي: قد تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية من خبرة الفرد المتذوق فيشعر بالتأثر ومنها يبدأ بالعودة إلى الواقع.
6. التقمص الوجداني أو المحاكاة الباطنية: نفرح أو نتألم، وقد يصل إلى حد البكاء تعاطفاً مع المشهد الماثل في الصورة الفنية بإسقاطه على واقع ملموس لدى المتلقي (hasan w fraj, 2015).

ويرى (Raghba, 1996) أن مضمون العمل الفني الذي يضعه الفنان لا يهم لأن قيمته الحقيقة لا تكمن فيه بل تنبع من التجربة المثالية التي تثير المتلقي، فهي بحد ذاتها تجربة سيكولوجية تعيد تشكيل الأحاسيس وتنسقها لتبعث في داخله الشعور بالإشباع المتوافق مع نفسه مكونا حالة ذهنية تولد رغبة في إطالة تذوق العمل الفني أو تكرار التجربة الفنية (Latfi, 2012)، والنقد المعاصر يرى أن النسبية هي ما تتحكم بتذوق المشاهد للمدرك الفني وتختلف باختلاف بيئته وثقافته والتناسب بين نضج العمل الفني والنضج الفكري لدى المتلقي (Annika & Tarja, 2024). ويفترض وجود أرضية مشتركة بين الفنان والمتلقي لتنتقل التجربة بكل أبعادها الجمالية فالعمل الفني يستوقف النظر بدرجات متفاوتة بحسب التفضل الجمالي للمتذوق، فإذا أحسن الفنان توظيف أدواته في تصميمه من علاقات لونية وتناسب وإيقاع لاستثارة خيال المتلقي مثيراً للحساسية الجمالية له من خلال التوالد المتكامل لعناصر العمل الفني، وهذا التكامل الجمالي والوحدة الوجدانية الفكرية التي يصل لها المتلقي في نهاية عملية التذوق الفني تحدد مستوى اللذة الجمالية. ويمكن لعملية النقد الفني من استثارة هذه الإحساسية الفنية للمتلقي وفق منهجية علمية لإثارة التفضيل الجمالي للمتذوق وفق تنمية مفاهيم الثقافة الفنية، واستثارته فنيا ووجدانيا للرفع مع مستوى الحساسية الجمالية له ومنها يتمكن من الناقد إيصال المتذوق إلى مستوى عالٍ من اللذة الجمالية.

المبحث الثاني: قراءة لويس لانكفورد

تعد القراءة النقدية وسيلة تمكن القارئ من فهم التاريخ والثقافة ومعرفة دلالات المدرك الفني، من خلال تطبيق عدة مستويات من مهارات التفكير النقدي لإصدار الحكم، وهي عملية تفاعلية تقود المتلقي لتحليل المدرك الشكيلي وفقا للمفاهيم النقدية (Taglieber, 2000)؛ (Alghadmi, 2032). وللقراءة النقدية للفنون عدّة معايير تمكن المتلقي من الوصول للمفاهيم الخاصة بالعمل الفني منها أن الفن هو تعبير وجداني، ومنها العلاقة بين القيم الفنية والمقومات التشكيلة، ومنها الثقافة الفنية والاجتماعية والفكرية.

ومع تطور الحركات الفنية في العصر الحديث ظهرت أنواع مختلفة من القراءات النقدية، كل منها يتبّع منهجا نقديا يتوافق مع فلسفة الناقد الفني، والهدف هنا من عملية التحليل الفني قراءة لويس لانكفورد الذي يعتمد مفهومه النقدي على الخوض في تجربة فنية متكاملة ومتجددة مع مفردات المدرك الفني بمعزل عن الأحكام المسبقة، متبعاً الطريقة الظواهرية في الوصف الفني، وهذه الطريقة تعد من أنواع النقد الانطباعي الذي يتسم بحرية اختيار موضوعات النقد والمناخ العاطفي وقوة الأحاسيس في التعبير عن الموقف النقدي

.(Alhusayni, 2019)

ويعتبر الناقد لويس لانكفورد مؤلف كتاب (جماليات القضايا والاستفسار) أستاذا ورئيس قسم الفن والتاريخ في جامعة ميسوري سانت لويس ومتحف سانت لويس للفنون. لديه العديد من الأبحاث والمنشورات المتخصصة في النقد الفني وعلم الجمال والتربية الجمالية، بما في ذلك سياسة تعليم الفنون (Lankford,1990)، وهو حاصل على درجة أستاذ مشارك في قسم الفن وتاريخ الفن في (UM-Saint Louis)، وتم تكريمه عام 2004 بجائزة أفضل معلم فنون للتعليم العالي من قبل جمعية ميسوري للتربية الفنية.

يرى لانكفورد أن العبارات التي يختارها الناقد الفني للحوار النقدي حول المدرك الشكيلي تؤثر في كيفية فهم وتقدير ذلك العمل، وحدد إرشادات تشكل منهجاً للنقد الفني تساعد في توجيه المتلقي لمجرى الحوار النقدي، وذلك بجذب انتباهه إلى نقاط محددة في العمل الفني.

وتتيح قراءته النقدية دخولا موثوقًا إلى وصف العمل الفني لكل فئات المجتمع على اختلاف مستوياتهم وخلفياتهم الفنية والثقافية في النقد الفني، كما يتيح للمعلمين فرصة قياس مستويات القدرة النقدية وتوجيه طلابهم نحو تحسين الإدراك والفهم للعمل الفني (Lankford, 1984)، كما يسهم النقد الفني في تقدير الفن وإجراءات التفكير النقدي (Alghadhami, 2023)، ويؤكد على وعي المشاهد والمتذوق وإدراكه للسمات الفنية في العمل الفني.

وبناء على ذلك يتكون نموذج لانكفورد للقراءة النقدية من خمس مراحل يتم من خلالها قراءة العمل الفني في خطوات متتالية ومتكاملة يتم ترتيبها في تسلسل وتتابع. وبمجرد بدء خطوة يتم دمجها في وظيفة الخطوة التالية بشكل مترابط ومتتالٍ (Lankford, 1984). وهي:

الخطوة الأولى، التقبل (Receptiveness): يتم عن طريق تحرر المتلقي من الاستجابات والآراء المسبقة أو التحيزات بشأن ماهية العمل أو ما قد تكون قيمته أو أهميته، والاشتراطات والأحكام المتسرعة، ويجب على المتلقي أن يطرح فكرة إمكانية تأجيل إصدار الحكم الجمالي على العمل، وإتاحه الفرصة لصفات العمل الفني باستثارة الحواس والخيال دون أي اعتبار لأي آراء مسبقة تؤثر في تقبل العمل الفني. وذلك من أجل الخوض في تجربة واستجابة جديدة للعمل الفني الموجود أمامه. ليتعامل المتلقي مع المدرك الفني بفضول؛ وهذا الأمر ليس بيسير حيث يواجه العديد من متذوقي الفن صعوبة بتقبل مجالات فنية مغايرة لما اعتادوا عليه ومخالفة لمعتقداتهم وأنماطهم الفنية، ولكن قد يكون من الضروري بذل جهود متظافرة لتحرير الذات من التصورات المسبقة والردود المعتادة التي غالبًا ما تؤدي إلى أحكام متسرعة على العمل الفني.

الخطوة الثانية، التوجه (Orienting): هي عملية تواصل بين القيم التشكيلية للعمل الفني والبيئة المحيطة به، وذلك لإنشاء علاقة اتصال مع العمل الفني عن طريق تحديد المرئيات الموجودة فيه، وتحديد الظروف المادية المحيطة بالعمل، ووصفه بشكل مجمل بوضوح وشمولية. ولتحسين عملية الاتصال لا بد من اتباع ثلاثة إجراءات توجيهية وهي كالتالي:

1. على المتذوق الانتباه إلى الظروف المادية المحيطة بالعمل، ومحاولة تحديد مدى تأثير هذه العوامل على إدراكه من خلال طرح عدد من الاعتبارات؛ على سبيل المثال:
   أ. هل الإضاءة مناسبة لقراءة العمل الفني؟
   ب. هل المعرض صاخب، أو مزدحم، أو حار أو بارد بشكل يصرف الانتباه؟
   ج. هل يتعارض لون حائط المعرض مع العمل الفني؟
   د. هل زاوية العرض مناسبة لإلقاء نظرة فاحصة على العمل الفني؟

   في حين أن أياً من هذه الاعتبارات قد لا تكون ذات صلة بأهمية العمل نفسه، إلا أنها مهمة لتصور المتلقي وإثارة الحساسية الجمالية لديه، وبالتالي للعملية النقدية.
2. تحديد المحيطات المرئية الزمانية والمكانية للعمل الفني بحيث يكون الاهتمام موجه لمركزه، قد يكون

هذا سهلاً مع معظم الأعمال الفنية ذات المساحات المحددة، ولكن قد تتطلب الأعمال المفاهيمية قرارات أكثر صعوبة.

3. اتخاذ وضعية مناسبة لرؤية العمل الفني ويكمن ذلك بـ:

أ. تحديد الموقع الأمثل لقراءة العمل؛ ليس بعيداً جداً ولا قريباً جداً.

ب. اعتماد زاوية محدد لرؤية العمل.

ج. في حالة العمل ثلاثي الأبعاد، يفيد عدم تبني وجهة نظر واحدة بل عدة وجهات نظر أثناء الدوران حول العمل.

الخطوة الثالثة، الاقتران (Bracketing): هي التركيز على الصفات المكونة للعمل الفني، لتحديد الحوار النقدي المناسب لمحتوى العمل، وذلك بالاندماج مع مكونات وعناصر العمل الفني (Guercio, 2009).

الخطوة الرابعة، التحليل التفسيري (Interpretive Analysis): حيث تتم مناقشة المعاني الرمزية والتمثيلية للعمل الفني وعلاقتها بعناصر تصميم العمل، وما يثيره من مشاعر بحسب تأثير تلك المعاني الرمزية والتمثيلية. وهذا يعد نوعا من التحليل لدلالات العمل الفني كما يدركه المتلقي بحواسه، بما في ذلك العناصر المرئية وعلاقاتها، والمعاني التمثيلية والضمنية والرمزية، وعليه يمكن استخدام عبارات لوصف قيم العمل مثل التوازن والإيقاع والانسجام والعلاقة البصرية وما تثيره من المشاعر. ويجب الحرص على عدم الاعتماد بشكل كبير على اعتبارات بصرية أو فكرية بحتة عند تحليل وتفسير العمل، ولكن لا بد من البحث عن علاقة مناسبة بين الشكل والمحتوى المدركين. وهذا يعد جوهر هذه الطريقة النقدية، حيث إنه يعمل على وصف أهمية الأعمال الفنية بوضوح.

وفي هذا السياق يقترح (Johansen, 1982) أن يسأل المعلمون الطلاب أسئلة إرشادية تلفت انتباه الطلبة لمضمون هذه الخطوة تتضمن القيم الفنية وأسس التصميم وعلاقتها بالمدرك الفني.

الخطوة الخامسة، التوليف (Synthesis): وتكون بمناقشة الحكم من خلال أهمية العمل، وتتم هذه المناقشة بحذر؛ حيث لا يوجد استنتاج قطعي على العمل الفني، أي، لا يوجد حكم نهائي على العمل (Althaqafi, 2021). لأن كل اكتشاف جديد لمعنى داخل العمل الفني يؤدي إلى تأملات مختلفة في معنى العمل الذي يتم التحقق منه، وإثراؤه باستمرار من خلال التصورات المباشرة إلى توسيع تجربة المتلقي لهذا العمل إلى ما هو أبعد، مما يُعطى بشكل مرئي أو حتى يتجاوز معاني رمزية معينة، ولكن لا يزال ضمن سياق المدرك الشكلي للعمل الفني. ويجب أن يكون المتلقي للعمل في وضع ملائم لجمع التجارب التي مر بها خلال الخطوات السابقة وتقديم تفسير نهائي متكامل لأهمية العمل الفني ككل.

خلال عملية التوليف تتألق كفاءات الناقد الفني، حيث تتشكل قيمة العمل الفني ضمن سياقات جدلية لمضمون التشكيل الفني ومحيطه. لا يوجد تفسير مطلق لدلالة العمل، فهو يخضع دائماً لإعادة التحليل والتحقق. لهذه الأسباب لا يجب الإفصاح عن أي حكم على العمل الفني، خاصة في حالة تعليم التذوق والنقد الفني في الصف، ربما يكون الحل الأكثر ملاءمة هو مقدمة بسيطة تضع التقييم في منظوره الصحيح للمتلقي حيث يتمكن من اتخاذ القرارات النهائية الخاصة به تجاه هذا العمل.

المبحث الثالث: إعداد برنامج مقترح لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءة نقدية للويس لانكفورد

أدوات الدراسة:

الأداة الأولى: اختبار لقياس مستوى التذوق والنقد الفني للطلبة مبني على القراءة النقدية للناقد لويس لانكفورد. ولإعداد اختبار القياس ستتبع الباحثة الخطوات التالية:

1. تحديد الهدف من الاختبار: يهدف إلى قياس مستوى التذوق والنقد الفني للطلبة، وهو مبني على القراءة النقدية للناقد لويس لانكفورد

2. صياغة مفردات الاختبار: تحديد العمل الفني الذي سيتم عرضه على الطلبة لتحليله، وإجابة أسئلة الاختبار، حيث تتكون من (25) سؤالا موزعا على المحاور الخمسة للقراءة النقدية للويس لانكفورد، بحيث سيتضمن كل محور خمس أسئلة تتناول مفاهيمه.
3. التأكد من صدق الاختبار وثباته: للتأكد من صدق الأداة سيتم عرضها على مجموعة من المحكمين المتخصصين، وذلك لإبداء الرأي حول مناسبة الأسئلة للطلبة. كما سيتم التأكد من ثبات الاختبار بتطبيقه على مجموعة من الطلبة وحصر الاستجابات وإعادة تطبيقه على نفس المجموعة بعد ثلاثة أسابيع وحصر الاستجابات وقياس الثبات وفق طريقة أوزاروف وماير وهي نسبة الاتساق بين المحللين، وفقًا للقانون الآتي:

$$\text{الثبات} = \frac{\text{عدد الإجابات المتفق عليها}}{\text{عدد الإجابات المتفق عليها+عدد الإجابات المختلف فيها}} \times 100\%$$

الأداة الثانية: البرنامج المقترح

فلسفة بناء البرنامج:

إن البرنامج المقترح يتبع المنهج النقدي ومفهوم التساؤل في مجالات المسائل التطبيقية للمدرك الشكلي، وذلك من منظور ميتافيزيقي لإثارة الخيال الجمالي والبعد الفلسفي معتمداً على مفهوم التأمل النقدي وتنمية القدرة على التأمل للوصول إلى الحكم الجمالي (Brunar, 2016). كما يعد وسيلة لضبط واستقامة النتائج للتحليل الفني وفق قراءة منهجية (Alhusayni, 2019). وفي هذا السياق أشار (Qazazi, 2018) إلى مجموعة من الأساليب التي تساهم في تحديد المنهج النقدي السليم، ويمكن إيجازها فيما يأتي:

1. تنمية الثقافة الفنية: وذلك عن طريق شرح مجموعة من المعلومات التاريخية (تاريخ الفن) وتبسيط تلك المعلومات بما يتناسب مع المرحلة العمرية، وتدريب الطلبة على رؤية الأعمال الفنية من ناحية جمالية إلى جانب المعرفة التاريخية للأعمال السابقة.
2. تنمية الثقافة البصرية: إن الثقافة البصرية تنشأ منذ تعرُّف الطلبة إلى ما يحيط بهم من مدركات بصرية، وتنمو معهم على مر الزمن، وهي تتفاوت في سرعة نموها من شخص لآخر حسب البيئة التعليمية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وهي تكتسب وتزداد بتوجيه حاسة البصر لدى الطلبه إلى رؤية القيم الجمالية والفنية فيما يحيط بهم (Annika w Tarja, 2024).
3. تنمية الخبرة الجمالية العملية: وتتم عن طريق الممارسة الفعلية للتذوق والنقد الفني للعمل الفني من خلال التعامل البصري والسمعي والحسي وباستخدام الخامات الفنية المختلفة.

وعند بناء البرنامج لتنمية التذوق والنقد الفني لا بد من مراعات عدد من العوامل وهي:

1. الإبداعي: وذلك بتدريب المتعلم وتوجيهه لإيجاد حلول إبداعية للمشكلات الفنية المختلفة.
2. التذوقي: ويكون بالتأكيد على أهيمة الاستمرارية في تحليل المدرك البصري لاكتساب الخبرة الفنية والمعرفية.
3. النقدي: تكمن في تنمية ثقة الفرد وقدرته على إصدار أحكام جمالية على المدرك البصري والوصول إلى حلول جمالية للعمل الفني.

ومما سبق من أساليب وعوامل عند بناء البرنامج المعتمد على قراءة الناقد لويس لانكفورد في تحليل الأعمال الفنية، لا بد من مراعات خطوات القراءة النقدية من تحليل المفاهيم والمصطلحات النقدية التي يقوم بها الناقد (المعلم) أثناء نشاطه النقدي. وذلك باتباع الناقد (المعلم) لهذه الخطوات وتوضيح المفاهيم المتعلقة بنقد العمل الفني باستخدام لغة واضحة تعكس معرفة الناقد بأسس النقد وخطواته والأصول الفنية والجمالية للعمل الفني، علما أن هذه الخطوات للقراءة النقدية تتداخل عناصرها وفق المجال النقدي ولا تظهر بشكل منفصل، وبالتالي لا يمكن فصل هذه المهام عن بعضها. وترى الباحثة أن فلسفة بناء البرنامج لا بد أن تحقق هذا المفهوم النقدي للقراءة النقدية.

فعند بناء البرنامج لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءة لويس لانكفورد من المهم التأكد من تغطية محاور البرنامج على إجابات لعدد من الأسئلة ليحقق البرنامج الهدف المرجو منه وقد أشار (Qazazi ،2022) لعدد منها وهي:

أ. ما هي حدود الحوار النقدي؟

ب. ما هو الحديث النقدي الملائم؟ وتكمن بقدرة المعلم على تحويل الصورة البصرية إلى صيغة لفظية أو كتابية من خلال تفكيك العمل الفني وتحليله وتفسيره (Alghadhami ،2023).

ج. ما الذي يجب أن نأخذه في الاعتبار قبل استخدام الطريقة النقدية؟ ويكون بتحديد مستوى النمو العقلي للمتلقي والخلفية المعرفية والثقافية له (Aldarman ،2022).

د. ما هو الشيء الضروري للنقد الفني المؤثر فعلا؟ ويمكن بالوصول إلى معنى العمل الفني ومضمونه من خلال التفكير النقدي (Alghadhami ،2023).

وللإجابة على هذه الأسئلة يقترح (Qazazi, 2002) ثلاثة مبادئ للحوار النقدي، وهي كما يلي:

المبدأ الأول: أن يحدد مفهوم الفن، فلا تتم عملية النقد إلا بعد أن يقتنع الناقد من ملاءمة الموضوع للنقد الفني، وكونه ينتمي إلى مفهوم الفن الشائع والمتعارف عليه. ويختلف مفهوم الفن باختلاف النظرية أو الطريقة المطبقة في النقد فلكل طريقة ومعايير في تحديد المصطلح النقدي ومفهوم التجربة الجمالية.

المبدأ الثاني: الالتزام بمحتوى الحوار الملائم لإيجاد نقد فني فعّال، وذلك من خلال عنصرين متداخلين في النقد هما توجيهات الإدراك الحسي وقيود الحكم النقدي. فمن خلال الحديث عن العمل الفني يتضح الإحساس بما هو ملائم وغير ملائم، والذي قد يؤدي إلى الارتباك والالتباس والتناقض في النقد مما يجعله ضعيفاً، ولذلك يمكن الاستعانة ببعض الطرق النقدية المهتمه بالمضمون.

المبدأ الثالث: تحديد أهداف النقد قبل تطبيق الطريقة النقدية، سواء أكان النقد في أبسط صوره، وهو الحديث عن الفن، أو كان هدف النقد من الشمول بحيث يتطرق للحياة وتعزيز القيم الإنسانية، وكلما تعددت الأهداف تأكدت موضوعية النقد حول مفاهيمه وتطور الحساسية الفنية للإدراك الجمالي، وإدراك القيم الإنسانية الأخرى. وبذلك فإن هدف النقد سيلعب دور المنظم للعملية النقدية فيُحدد الطريقة المناسبة لبلوغ الفائدة من وراء العملية النقدية.

بناء البرنامج:

يتم بناء البرنامج وفق الحاجة لتنمية قدرات الطلاب بمرحلة البكالوريوس للتذوق والنقد الفني، وذلك لتحليل الأعمال الفنية وفق منهجية علمية لعدد من المكونات المترابطة من أهداف ومحتوى وأنشطة وطرق تدريس وتقنيات تعلم وتعليم وأساليب تقويم وتغذية راجعة (Sharif &Zaytun, 2023) وفق الأسس التالية:

أ. وضع الخلفية المعرفية للطلبه.

ب. تشجيع وتقبل استقلالية ومبادرات الطلبة.

ج. تشجيع الطلبة على البحث والاستقصاء.

د. التأكيد على معرفة الطلبه لتاريخ الفن والفنون المعاصرة ومفاهيمها.

ه. التأكيد على الأداء والفهم عند تقييم التعلم.

و. تزويد الطلبة بالفرص المناسبة لاكتساب الخبرات المتنوعة لبناء المعرفة الجديدة والفهم.

ز. تستلزم عملية التعلم عمليات نشطة، حيث يكون للمتعلم دور محوري فيها.

ح. تشجيع الطلبة على الاشتراك في المناقشة والتحليل الفني.

ط. يرتكز البرنامج على التعلم التعاوني والتعليم النشط من خلال الاستراتيجية المقترحة.

ي. تعليم الطلبه من خلال مواقف مباشرة في التحليل الفني.

أهداف البرنامج:

الهدف الرئيس للبرنامج هو تنمية التذوق والنقد الفني للطلبه وفق القراءة النقدية للويس لانكفورد.

محتوى البرنامج:

مفهوم التذوق الفني. ومفهوم النقد الفني. والعلاقة بين التذوق والنقد الفني. وخصائص كل من المتذوق والناقد الفني. والقراءات النقدية في الفنون. ومفهوم قراءة لويس لانكفورد. وتحليل تطبيقي للأعمال الفنية وفق قراءة لويس لانكفورد

طرق التدريس

الأنشطة والوسائل المستخدمة:

الأنشطة:التعليمية. وأنشطه شفهية: تتمثل في مشاركة الطلبة في طرح الأفكار ومناقشتها والحوارات النقدية للأعمال الفنية. وأنشطة كتابية: تتمثل في تدوين الأفكار وتسجيلها، وكذلك تحليل الأعمال الفنية وفق قراءة الناقد لويس لانكفورد.

والوسائل المستخدمة هي الصور والرسوم المستخدمة للأعمال الفنية خلال المحاضرات.

أساليب التقويم

أ. التطبيق القبلي للمقياس: اختبار أولي لتحديد مستوى الطلبة.

ب. التقويم البنائي المستمر: أسئلة شفهية وتطبيقية.

ت. التقويم الذاتي أثناء تطبيق البرنامج.

ث. تغذية راجعه وجلسات حوارية.

ج. تحليل تطبيقي.

ح. التقويم النهائي: الاختبارات المعرفية والتطبيقية.

مدة البرنامج

فصل دراسي واحد بمعدل محاضرة واحدة في الأسبوع لمدة ساعة ونصف وبذلك يكون مجموع التجربة (10) محاضرات:

المحاضرة الأولى: تطبيق الاختبار القبلي لقياس مستوى التذوق والنقد الفني لدى الطلبة من إعداد الباحثة.

المحاضرة الثانية: تعريف الطلبه بأهداف ومكونات البرنامج.

المحاضرة الثالثة: مفهوم التذوق الفني.

المحاضرة الرابعة: مفهوم النقد الفني.

المحاضرة الخامسة: العلاقة بين التذوق والنقد الفني.

المحاضرة السادسة: خصائص كل من المتذوق والناقد الفني.

المحاضرة السابعة: مقدمة في القراءات النقدية في الفنون.

المحاضرة الثامنة: مفهوم قراءة لويس لانكفورد.

المحاضرة التاسعة: تطبيق قراءة الناقد لويس لانكفورد لتحليل الأعمال الفنية.

المحاضرة العاشرة: تطبيق الاختبار البعدي لقياس مستوى التذوق والنقد الفني لدى الطلبة من إعداد الباحثة

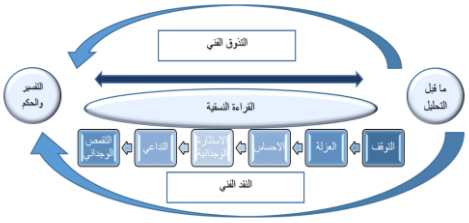
التأكد من صدق البرنامج

للتأكد من صدق البرنامج سيتم عرضه على مجموعة من المحكمين المتخصصين، وذلك لإبداء الرأي حول مناسبة فلسفة وأسس بناء البرنامج ومحتوياته.

مناقشة أسئلة الدراسة

عرض ومناقشة نتائج السؤال الأول: ما مفهوم التذوق والنقد الفني؟

وللإجابة على هذا التساؤل قامت الباحثة بالاطلاع على مجموعة من الدراسات العربية والأجنبية التي تشمل عدةً دراسات وكُتُب تناولت مفهوم كل من التذوق والنقد الفني والعلاقة بينهما، وعليه تم التمكن من بناء خريطة مفاهيمية توضح عناصر كل منها والتداخل التحليلي بينهما، حيث أمكن تحديد العلاقة بين كل من التذوق والنقد الفني وفق القراءة النسقية بالشكل التالي والذي تم أعداده من قبل الباحثة:



شكل رقم 1: الخريطة المفاهيمية

عرض ومناقشة نتائج السؤال الثاني: ما هي قراءات لويس لانكفورد؟

وللإجابة عن هذا التساؤل قامت الباحثة بالاطلاع على مجموعة من الدراسات العربية والأجنبية التي تشمل عدةً دراسات وكُتُب تناولت القراءات النقدية بشكل عام وقراءة لويس لانكفورد على وجهه الخصوص، ومنها تم التوصل إلى مفهوم القراءة النقدية للناقد لويس لانكفورد، وما يتضمن من خطوات للوصول إلى الحكم الجمالي على العمل الفني، يتكون وفق نموذج لانكفورد للقراءة النقدية. وهي خمس مراحل يتم من خلالها قراءة العمل الفني في خطوات متتالية ومتكاملة يتم ترتيبها في تسلسل وتتابع تبدأ بالتقبل، والذي يعتمد على تقبل المتلقي لما يتم تقديمة من أعمال فنية، ويرتبط ذلك بإثار الحساسية الجمالية للمتلقي، وبعدها التوجه والذي يعتمد على المؤثرات المحيطة بالعمل الفني وتأثيرها وتعاضدها مع العمل، ومن ثم الاقتران والذي يرتكز على عناصر العمل الفني والقيم التشكيلية فيه ويتفق مع مرحلة العزلة من مراحل التذوق الفني، وتليها التفسير والذي يعتمد على تحليل مكونات العمل الفني ومضامينه ودلالاته، وأخيراً التوليف الذي تتألق خلاله كفاءات الناقد الفني، حيث تتشكل قيمة العمل الفني ضمن سياقات جدلية لمضمون التشكيل الفني ومحيطه.

عرض ومناقشة نتائج السؤال الثالث: كيف يمكن إعداد برنامج لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءات لويس لانكفورد؟

وللإجابة على هذا التساؤل قامت الباحثة بالاطلاع على مجموعة من الدراسات العربية والأجنبية التي تشمل عدةً دراسات وكُتُب تناولت استراتيجيات بناء البرامج التعليمية، فقد تم بناء البرنامج استناداً لما توفر من المعطيات ذات الصلة بالمفاهيم النظرية للتذوق والنقد الفني، ووفقًا لتحليل قراءة الناقد لويس لانكفورد، تم تحديد فلسفة البرنامج وأساليب تنمية مفهوم التذوق والنقد الفني للطلبة ومبادئ الحوار النقدي، ومن خلال ذلك تم تحديد هدف البرنامج ومحتواه المعرفي وأساليب وطرق التعلم به، ومدة البرنامج واستراتيجيات التقييم الخاصة به، وكذلك تحديد الأدوات الخاصة بالبرنامج وطرق بنائها والتأكد من صدقها وثباتها. حيث اعتمد بناء البرنامج المقترح على ثلاث مبادئ أساسية هي:

1. تحديد مفهوم الفن والتذوق والنقد الفني والتأكد من ملاءمة الموضوع الفني للنقد.
2. الالتزام بمحتوى الحوار الملائم لإيجاد نقد فني فعّال بتوظيف الإدراك الفني والقراءة النقدية.
3. تحديد أهداف النقد الفني قبل تطبيق الطريقة النقدية.

وعليه يتم بناء البرنامج وفق الحاجة لتنمية قدرات الطلاب في مرحلة البكالوريوس للتذوق والنقد الفني، وذلك لتحليل الأعمال الفنية وفق منهجية علمية لعدد من المكونات المترابطة من أهداف ومحتوى وأنشطة وطرق تدريس وتقنيات تعلم وتعليم وأساليب تقويم وتغذية راجعة، فكان الهدف الرئيس للبرنامج تنمية التذوق والنقد الفني للطلبه وفق القراءة النقدية للويس لانكفورد.

وبناء على ما سبق يمكن تلخيص نتائج الدراسة وفق النقاط التالية:

1. تتضح أهمية تعلم مفهومي التذوق والنقد الفني وتحديد العلاقة بينهما لارتباطهما بإيضاح مفاهيم الفن وتنمية الذائقة البصرية.
2. توجد علاقة ديناميكية بين القراءة النقدية وتنمية التذوق والنقد الفني.
3. إمكانية بناء برنامج لتنمية التذوق والنقد الفني وفق قراءة نقدية.

التوصيات:

1. تحفيز الباحثين على دراسة مجالات التذوق والنقد الفني وأساليب تنميتها.
2. عقد وتنظيم ورش عمل للتعرف على القراءات النقدية وأهميتها في الرفع من الثقافة الفنية.
3. زيادة الاهتمام بتحليل الأعمال الفنية في مختلف المجالات الفنية وفق منهجية نقدية حديثة للرفع من مستوى الثقافة الفنية للمجتمع.

قائمة المصادر والمراجع: **Sources & References**

1. Althaqafi, Eabd allah Dakhil Allahi. (2021). Tatwir Namudhaj Lilnaqd Alfaniyi Qayim Ealaa Khatuat Altafkir Alnaaqidi, *Journal of Studies and Research in Gender Education*,7 (12), 358-383.
2. Alhusayni, Gasim Jilil. (2019). *Alnaqd Alfaniyu Al'uslub Bayn Alqadim Walmueasiri*, Aldaar Almanhajiati, Al'urduni.
3. Altadhawuq Alfaniyi Eamaliana fi Daw' Altarbiat Almuthafiyat Biaistikhdam Aldhaka' Alaistinaeii, The peer-reviewed Scientific *Journal for Qualitative Education Studies and Research*, 9 (4), 477-535.
4. Aldarman, Ghazil. (2022). Athar Tariqat Naqd Alit Ayzinr fi Tanmiat Maharat Altadhawuq Alfaniyi Ladaa Talibat Almarhalat Almutawasitati, *Journal of Arts*, Literature, Humanities and Social Sciences, (75), 152-172.
5. Alghadhami, Rahab. (2023). Athar Alqira'at Alnaqdiat Ealaa Fahm Wa'iisdar Alhukm Aljamalii Ladaa Mutalaqiy Al'aemal Alfaniyati, *Academic Journal*,93-112.
6. Alkhushta, Muhamad Euthman (2020). *Altafkir Alnaqdiu 'Ususuh Watanmiat Maharaatihi*. Mutabie Jamieat Alqahirati. Alqahirati.
21. Annika, H. & Tarja K.H. (2024). Visual Strategies in (Visual Arts) Education: A Critical Perspective on Reading and Making Images, *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 8 (1), 39-52.
7. Bayar, Rimundi. (2008). *Tarikh Ealm Aljamal min Khilal Alfalsafat Walnaqd Alfani*, Tarjamat Mishan Easi w Mishan Sulayman, Dar Nilsin, Bayrut.
8. Brunar, Stifin 'Iirik. (2016). *Alnazariat Alnaqdiatu, Tarjamat sarat eadil*. Muasasat Hindawiun liltaelim Walthaqafati, Masr.
9. Eazam, Abu Aleabaas. (1999). *Altadhawuq Walnaqd Alfaniyu fi Alfunun Altashkiliati*, Dar Almufradat Lilnashr Waltawziei, Alriyad.
10. Johansen, P. (1982). Teaching Aesthetic Discerning Through Dialog. *Studies in Art Education,* 23 (2), 6-13.
11. Hasanu, Mustafaa Muhamad Eabdialeaziza. Fraji, Eafaaf Ahmad Muhamad. (2015). Nazariaat fi Saykulujiat Altadhawuq Alfaniy. *Journal of Research in Art Education and the Arts*, (46), 1 – 17.
12. Hasan, Mustafaa Muhamad Eabdialeaziza, w Fraji, Eafaaf 'Ahmad Muhamad. (2015). Nazariaat fi Saykulujiat Altadhawuq Alfaniy. *Majalat Buhuth fi Altarbiat Alfaniyat Walfununi*, Jamieat Hulwan, Kuliyat Altarbiat Alfaniyati, (46), 1 – 17.

13. Husayn, Alsayid Husayn Muhamad (2007). *Faeiliat Barnamaj Muqtarah Qayim Ealaa Nazariat Altalaqiy fi Tanmiat Maharat Alqira'at Alnaqdiat Ladaa Altalamidh Almutafawiqin Bialmarhalat Alaeidadiat Aleamati*. Jamieat Almansura. Masr.
14. Latfi, Sifa. (2012). *Alnaqd Alfaniyu Waqira'at fi Fani Alrasm Alhadithi*, Maktabat Lubnan Nashiruna. Lubnan.
15. Lankford, E. L. (1981*). Merleau - Ponty's concepts of perception, behavior and aesthetics applied to critical dialogue in the visual arts (Doctoral dissertation, Florida State University, 1980)*. Dissertation Abstracts International, 41, 2890A - 2891A.
16. Lankford, E. L. (1984). A Phenomenological Methodology for Art Criticism. *Studies in Art Education*, 25 (3), 151–158.
17. Lankford, E. L. (1990). Artistic Freedom: An Art World Paradox. *Journal of Aesthetic Education*, 24 (3), 15–28.
18. Muejam Almaeani Aljamie - Muejam Earabiun Earabiun (da, t). Mawqie Almaeani likuli rasm maenan tama alaistirjae bitarikha:12/3/2025: https://www.almaany.com/ar
19. Qazazi, Tariq bin Bikr Euthman. (2002). *Alnaqd Alfaniyu Almueasiru: Dirasat fi Naqd Alfunun Altashkiliati. Almamlakat Alearabiat Alsaeudiati*. Maktabat Almalik Fahd Alwataniati.
20. Qazazi, Tariq bin Bikr Euthman. (2008). Alnaqd Waltadhawuq Alfaniyu fi Altarbiat Alfaniyati Ahamiyatah Wawazayifahu, *Journal of Research in Art Education and Arts*, (25), 194 – 218.
21. Raghba, Nabili. (1996). *Alnaqd Alfani*. Maktabat Lubnan Nashiruna, Lubnan.
22. Stulinitzi, Jirum. (2023). *Alnaqd Alfaniyu Dirasat Jamaliat w Afalsafiatun*. Tarjamat Fuad Zakaria. Musisat Alhindawii
23. Sharif, Dilia w Zaytun, Amira (2023). *Tasmim Barnamaj Muqtarah Qayim Ealaa Tawzif*.
24. Taglieber, L. K. (2000). Critical reading and critical thinking The State of the Art. Ilha do Desterro A *Journal of English Language*, Literatures in English and Cultural Studies, (38) ,15-37.
25. Zghir, Janan Hamid. (2018). *Alnaqd Alfaniyu 'Ahamiyatahu, Nash'atuhu, 'Ahdafah Waruaaduhu.* Mashrue Bahthiun Ghayr Manshur, Qism Altarbiat Alfaniyat Kuliyat Alfunun Aljamilat Jamieat Alqadisiati.

الباريدوليا البصرية وقوة اللون في اللوحة التجريدية

لطيفه عبد الرحمن محمد الفيصل، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود

Received: 27/1/2025

Acceptance: 10/4/2025

Corresponding Author: latifaresearch@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 18(2) (2025) 211-228

Doi: https://doi.org/10.47016/18.2.5

الملخص

تناول البحث مفهوم الباريدوليا (Pareidolia) وعلاقته بمدارس الفنون التشكيلية، وإمكانية جلب معاني وتفسيرات جديدة للفن والفن التجريدي. إذ يميل الدماغ البشري للتعرف على الأنماط والأشكال بما يتوافق مع خبراته العلمية والتخيلية، حيث ركزت أسئلة البحث على مفهوم الباريدوليا في الفن التجريدي، وكذلك إبراز الأعمال الفنية في اللوحة التجريدية والمتضمنة مفهوم الباريدوليا، ودور اللون في إدراك المعاني والرموز والأشكال باللوحة التجريدية.

واستخدم البحث الحالي المنهج الوصفي التحليلي، وتكون مجتمع البحث من مجموعة أعمال تشكيلية عالمية بأسلوب المدرسة التجريدية وبمفهوم ظاهرة الباريدوليا. واشتمل البحث على عينة لثلاثة أعمال تشكيلية لفنانين عالميين تظهر في أعمالهم ظاهرة الباريدوليا، ولتحقيق هدف البحث اعتمدت المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، بوصفها محكات لتحليل الأعمال الفنية لعينة البحث، وفق آلية الوصف العام المتضمن توضيح لبيانات العمل وتحليله الفني، وأيضا تحليل المحتوى.

ومن نتائج البحث توضيح علاقة ظاهرة الباريدوليا بالمدرسة التجريدية ودورها التأملي، وكذلك التركيز على الحالة النفسية للمتلقي وربطها بظاهرة الباريدوليا. ومن التوصيات نشر دور المدارس التشكيلية مثل المدرسة التجريدية في ترجمة النظريات والظواهر النفسية من خلال العمل الفني، وتكثيف المشاريع في الفنون عامة والفنون البصرية خاصة للتوعية على ربط المعارف والعلوم الأخرى بالفن. ويقترح البحث تكثيف الدراسات والأبحاث بظواهر مشابهة للباريدوليا وتأثيرها على المدارس التشكيلية، وكذلك ترجمة الدراسات البحثية التي تتضمن الأساليب والظواهر في علم النفس وتأثيرها على المتلقي.

الكلمات المفتاحية: الباريدوليا، قوة اللون، اللوحة التجريدية.

Visual Pareidolia and The Power of Color in Abstract Painting

Latifa Abdul Rahman *Mohammed Al Faisal*, Visual arts department, Collage of arts, King Saud university.

Abstract

This study explores the concept of pareidolia and its relationship to schools of fine art, examining how it can offer new interpretations and meanings to art in general and abstract art in particular. The human brain tends to recognize patterns and forms based on prior cognitive and imaginative experiences. The research focuses on the role of pareidolia in abstract art, highlighting artworks that incorporate this concept, and examining the role of color in shaping the perception of meanings, symbols, and forms within the abstract painting.

The present study employs a descriptive-analytical methodology. The research population consists of a selection of international fine artworks executed in the abstract style and incorporating the phenomenon of pareidolia. The study sample includes three artworks by prominent international artists whose work demonstrates this phenomenon. To achieve the study's objective, the analysis relied on indicators derived from the theoretical framework, which served as criteria for analyzing the selected artworks. The analysis was conducted through a general descriptive approach that included detailed information about each artwork, formal artistic analysis, and content analysis.

The findings of the study clarify the relationship between the phenomenon of pareidolia and the abstract art movement, highlighting its contemplative function and its connection to the viewer's psychological state. The study emphasizes the importance of considering the psychological experience of the audience in relation to pareidolia. Among

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

the key recommendations is the promotion of the role of artistic movements, particularly abstraction, in translating psychological theories and phenomena through fine art. The study also recommends expanding projects in the arts, especially fine arts, to raise awareness about the integration of art with other fields of knowledge and science. Furthermore, it calls for increased research on phenomena similar to pareidolia and their impact on fine art movements, as well as translating research studies and theories that include methods and phenomena in psychology and their effect on audience perception.

Keywords: Pareidolia, Power of Color, Abstract Painting.

مقدمة:

يتناول البحث مفهوم الباريدوليا (Pareidolia). وعادةً ما تكون الصور الباريدولية التي يتلقاها الدماغ البشري غير مكتملة، ولكن بعد ذلك يستخدم الدماغ تلقائيًا المعرفة المضمنة والبيانات التي تم جمعها من التجارب السابقة لملء الأجزاء المفقودة، مما يؤدي إلى توليد تفسير كامل ينتج صورة متماسكة، وجلب معنى وتفسير جديد لما يشاهد. ومن الناحية النفسية هي ظاهرة نفسية تتمثل في رؤية أنماط ورموز وأشياء مألوفة في مثيرات عشوائية أو غامضة. أي هي إيهام الخيالات البصرية ويستجيب فيها العقل لمحفز، عادة ما يكون صورة أو صوتا من خلال إدراك نمط مألوف غير موجود (Vokey, 1985). ويعمل العقل البشري بشكل مستمر للبحث عن الأنماط والأشياء المألوفة وتحديدها في الفن التجريدي وفوائد الباريدوليا وحدودها في الفن التجريدي من خلال أمثلة لأعمال فنية تجريدية (Brugger, 2001).

إن قوة اللون في الفن التجريدي كمفهوم له دور في التأثير الإدراكي للمتلقي، وذكر سيمونا (Simona, 2010) أن له تأثيره، ومنه تتكون استجابات عاطفية من خلال معاني الألوان وارتباطاتها وعلاقتها. وهذه الاستجابات تختلف من متلقٍ إلى آخر في كيفية رؤية المتلقي للوحة التجريدية. وربما يكون اللون هو أول ما نلاحظه في أي لوحة أو أي عمل فني، إذ أن هناك ارتباط قوي فيما يتعلق بالألوان، وكيفية إدراكنا للألوان وتفسيرها ومعانيها وارتباطاتها بمفهوم الباريدوليا. وعلى الرغم من أن معاني الألوان وارتباطاتها تتأثر بالثقافة، إلا أنها يمكن أن تعكس أيضًا التجارب الشخصية للفنانين وأساطيرهم الإبداعية في الفن التجريدي مقابل الفن غير التمثيلي (وهو الفن الذي لا يصور شيئا من العالم الواقعي) قديماً وحديثاً، والتي تبدأ عادةً في مرحلة الطفولة؛ فالألوان التي نحبها أو التي لا نحبها، عادة ما تكون انعكاسًا لأشياء ربما أحببناها أو لم نحبها في سن مبكرة. ويمكن للفنان أن يطلق اللوحة بقصد أو بدون قصد، فيلتقط المشاهد معنى آخر مختلفا تماما عن الفنان من خلال الإدراك الباريدولي، مثل إدراك الغيوم بأنها تمثل وجوه آدمية أو حيوانية وغيرها.

مشكلة الدراسة:

الإنسان كائن بصري، والعين هي حاسة أساسية لدينا، وهي تساعدنا على رؤية الفضاء من حولنا، ومنها نستخلص المعلومات المهمة من بيئتنا وفق انطباعاتنا الحسية وقدراتنا المعرفية والحالة النفسية من خلال مشاهدة المساحات اللونية، وما توحيه لنا من تخيلات وتصورات. وهذا يجعل الألوان ذات أهمية حيوية للمعنى والرمز والأشكال مما يؤدي لتفاعل الإنسان مع ما يشاهده؛ حيث تؤثر الألوان علينا وعلى عالمنا العاطفي؛ فحين نرى اللون من حولنا كمساحات وكتل تظهر لنا تأملات ندركها وفق حالتنا، فإدراك الأعمال الفنية التجريدية من ناحية شكلية وضمنية تحتاج إلى فهم أساس الشكل وقوة اللون وأساليب وتقنيات الفنان لتفكيك رموز ومعاني وأشكال اللوحة، وهي ما تسمى الباريدوليا في الفن التجريدي، وهنا نحتاج إلى إجابة على التساؤل الرئيس التالي وهو: ما هي الباريدوليا البصرية في قوة اللون باللوحة التجريدية؟

أسئلة الدراسة:

1. ما مفهوم ظاهرة الباريدوليا في الفن التجريدي.
2. ما هو دور اللون في إبراز المعاني للأشكال والرموز باللوحة التجريدية.

3. ما هي أبرز الأعمال الفنية في اللوحة التجريدية والمتضمنة مفهوم الباريدوليا.

أهداف الدراسة:

1. تسليط الضوء على مفهوم الباريدوليا في الفن التجريدي.
2. توضيح قوة اللون في إبراز المعاني للأشكال والرموز باللوحة التجريدية.
3. إبراز الأعمال الفنية في اللوحة التجريدية المتضمنة مفهوم الباريدوليا.

أهمية الدراسة:

تمحورت الأهمية العلمية والنظرية للبحث فيما يلي: ارتباط الباريدوليا بالفن التجريدي. وعرض الأعمال الفنية لفناني الباريدوليا في الفن التجريدي وتحليلها. وطرح رؤية جديدة لحركة وجماليات الفن التجريدي بظاهرة الباريدوليا

حدود الدراسة:

1. الحدود الموضوعية: توضيح مفهوم الباريدوليا في الأعمال التجريدية.
2. الحدود المكانية: تم تنفيذ البحث في الفصل الدراسي الثاني لعام 1446.
3. الحدود الزمانية: تناول البحث مختارات من أعمال الفنانين التجريدية ومفهوم الباريدوليا.

منهجية الدراسة:

استخدم البحث الحالي المنهج الوصفي الذي يعرف بأنه "دراسة تنصب على الحاضر وتتناول أشياء موجودة بالفعل وقت إجراء الدراسة، كما يعرف بأنه دراسة الظواهر الموجودة في جماعة معينة وفي مكان معين، وعرفه البعض على أنه دراسة علمية يحاول فيها الباحث الكشف عن الأوضاع القائمة ليستعين بها على التخطيط للمستقبل" (Umar ،1995 ،p227)، وهو ما قام عليه منهجية التحليل الفني للأعمال عينة البحث حيث تناول التكوين الفني وعناصر العمل الفني كاللون والخط ومفهوم الباريدوليا في العمل التجريدي.

مجتمع وعينة البحث:

تناول البحث مجموعة أعمال تشكيلية عالمية بأسلوب المدرسة التجريدية بمفهوم ظاهرة الباريدوليا. واشتمل البحث على عينة عشوائية، لثلاثة أعمال تشكيلية لفنانين عالميين يظهر في أعمالهم ظاهرة الباريدوليا.

أداة البحث:

من تحقيق هدف البحث، اعتمدت المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، بوصفها محكات لوصف الأعمال الفنية لعينة البحث، وفق آلية الوصف العام، وتحليل المحتوى مع ذكر بيانات العمل الأساسية.

مصطلحات الدراسة:

الباريدوليا (Pareidolia): المصطلح مأخوذ من كلمتين يونانيتان (IDOL–para)، ومعناها الصورة الخاطئة والعشوائية، كما فسر العلماء هذه الظاهرة بأنها نوع من الأبوفينيا (Apophenia) والتي تعني الاستسقاط أي محاولة ربط أشياء أو أحداث منفصلة ببعضها البعض لإعطائها معنى جديداً ليس له وجود من الصحة. كما عرفت بأنها تلك الظاهرة النفسية التي تجعل بعض الأشخاص يرون صورة أو يسمعون صوتاً غامضاً وربما عشوائياً (Joanne, 2016).

قوة اللون (Color strength): وهو دور اللون في التأثير الإدراكي للمتلقي وتقوية وإبراز الاهتمام وتوجيه وتركيز الانتباه وتأكيد الإيقاع وإدراك العناصر والأشكال المرئية، لاحتوائه على خواص بصرية توحي بالبعد والعمق والمسافة، كذلك يحمل في طياته أبعادا رمزية متباينة لا يكتشفها إلا المبدعون (Abd-al-Razzāq, 2001).

اللوحة التجريدية (Abstract painting): التجريد لغوياً: عرفه الرازي التجريد بأنه التعرية من الثبات، والتجرد التعري، و(تجرد) للأمر أي جدّ فيه. واصطلاحاً: يعرف التجريد هو (اتجاه يهدف إلى

التعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة وهو لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي بغية الحصول على نتاجات فنية عن طريق الشكل والخط واللون (Al-kufi, 2009: P235).

التجريدية (Abstractionism): هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضة في شكل جديد، والتجريدية أو لفظة تجريد في الفن: طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكالها، وكلمة تجريد أطلقت على هذا النوع من الفن الذي يتخلى عن الشكل الطبيعي (Ghānim, 2020).

الإطار النظري:

المحور الأول: مفهوم الباريدوليا.

مصطلح الباريدوليا (Pareidolia) نشأ في اللغة اليونانية، هو مزيج من (para) وتعني بجانب أو ما وراء، و(eidos) وهي صور أومظهر أونظرات، والذي يصف ميل النظام البصري البشري لاستخراج الأنماط من الضوضاء (Wang, 2022). وهي شكل من أشكال الاستسقاء أو النمطية، وهي ميل الإنسان إلى إدراك أنماط ذات معنى ضمن البيانات العشوائية (Brugger, 2001). إن (المعنى غير الطبيعي) الذي يحدد الاستسقاء له جذور عصبية في قدرة الدماغ على غربلة كتلة المعلومات الحسية المستلمة لاكتشاف الإشارات المهمة، سواء كانت بصرية أو سمعية. في التأثير التحضيري العقلي، يتم إعداد الدماغ والحواس لتفسير المنبهات وفقًا للنموذج المتوقع. هذه العملية التي تسمى (التعلم الارتباطي)، تعتبر أساسية لكل سلوك الحيوان، ولكن في حالة الدماغ البشري المتطور للغاية يفتقر إلى حاكم اكتشاف الأخطاء لتعديل محرك التعرف على الأنماط (Shermer, 2008)، وهذا ليس له أي تأثير سلبي على الانتقاء الطبيعي، لأن تكلفة رؤية النمط الزائف على أنه حقيقي أقل بكثير من تكلفة عدم اكتشاف النمط الحقيقي؛ ومن ثم فإن الانتقاء الطبيعي سوف يفضل النمطية. إن خداع الإدراك البصري هو، على نحو متناقض، غموض في الإدراك كان له قيمة. والباريدوليا وهم ناجم عن مثيرات غامضة، ويتم إدراك الأشكال الغامضة على أنها أشياء بصرية ذات معنى. ويُنظر إلى الحافز البصري الغامض على أنه شيء واضح ومتميز، مثل إن المشاهد يكمل اللوحات بطريقة مشابهة للتحديق في النار ورؤية عالمه المتخيل. وفي عملية الرؤية، إذا ميزنا ثلاثة أفعال منفصلة: الملاحظة والتفسير والحكم، فإن الهلوسة تحدث في مرحلة الملاحظة، في حين أن الباريدوليا ترتبط أكثر بالتفسير. وكلاهما ينطوي على الخيال (Hasan, 2024).

الفرق بين الاستسقاء والباريدوليا

الاستسقاء: هو تفسير خطأ للأشياء بأكثر من طريقة وهي عن طريق ربط عدة أشياء معاً وإعطائها في النهاية أهمية تفوق حجمها بكثير. وهي أيضا تجربة رؤية الأنماط أو الروابط في بيانات عشوائية أو لا معنى لها.

الباريدوليا: هو نوع من الاستسقاء والخاص بالرؤية وسماع الأصوات مثل سماع رنين الهاتف دون أن يكون في الغالب هناك صوت من مصدر آخر، ولكن نحن اليوم ينصب تركيزنا على الجزء الخاص بالرؤية لبقاء هذا الناس مقتنعين به (Dart, 1974).

هناك ميل إلى الباريدوليا يعود إلى زمن طويل جداً في تاريخ البشرية. على سبيل المثال؛ حصاة (ماكابانسغات) صورة رقم (1)، وهي حجر خام عثر عليه في النهر ويشبه محيطه الطبيعي العيون والفم؛ تم العثور عليه مرتبطًا بمدفن (أسترالوبيثسين) في جنوب إفريقيا، على بعد أميال عديدة مما كان يمكن أن يكون مصدره الأصلي. في حين أنه من المستحيل معرفة كيف تم النظر إلى هذا الحجر أو تفسيره في ذلك الوقت، وما هي القدرات الإدراكية والمعرفية لمثل هذه الكائنات، فبفضل نقله الهادف على ما يبدو عليه شكلياً، افترض علماء الآثار أنه ربما تم التعرف عليه كوجه، ويبدو أن هذا له بعض الأهمية بالنسبة للأنسان المعني (Dart, 1974).

ذكر (شيرمر) هناك دليل على أن هذا يعكس نوعا من عملية التعود في الدماغ، حيث تغير الخلايا المشاركة في اكتشاف اتجاه النظرة حساسيتها عندما نتعرض بشكل متكرر لوجوه ذات اتجاه معين للنظرة.

ويعتقد الباحثون أن هذا يحدث لأن الآليات الحسية المتداخلة يتم تنشيطها عندما ننظر إلى الوجوه البشرية وعندما نشعر بوجه باريدوليا. ووجد الباحثون أيضا أن هذه التأثيرات تقل بشكل كبير عند إزالة السمات المشابهة للوجه من الكائنات.

صورة رقم 1

الباريدوليا من الناحية النفسية

من الناحية الفلسفية، هنالك العديد من النظريات حول هذه الظاهرة؛ فقد قال الخبراء أنّ سبب الباريدوليا هي حواس الإنسان، فقد يعتقدون أنّ العين هي من تنظر إلى الأشياء بشكلٍ خاطئ، أو حتى الأذن؛ حاول أن تستمع إلى تسجيلٍ صوتيّ عندما يتم تشغيله بشكلٍ عكسي، ستشعر أنّ هذا الصوت مستفز ومزعج للأذن بعض الشيء مع أنّه نفس التسجيل الذي قد سمعته من قَبل ولم تتأثر (Sulamī, 2022).

استخدم بعض الأطباء النفسيين ظاهرة الباريدوليا في علم النفس لإظهار المشاعر المخفية لدى مرضاهم، وذلك عن طريق القيام بتجربة الحبر والورق، والتي يقوم فيه الطبيب برش الحبر على الورق وطي الورقة من المنتصف؛ ومن ثم يَطلب الطبيب من مريضه تفسيرا للصورة التي نتجت عن بقع الحبر المرشوشة، حينها يبدأ المريض بإخراج أفكاره العميقة بشرح ما قد يراه. ولكن طريقة العلاج هذه لم تلقَ الدعم من قِبل علماء النفس ووصفها بأن ليس لها أساسٌ من الحقائق (Tia, 2023).

إن التعرف على الأنماط الأخرى في الباريدوليا، حتى عندما لا تكون موجودة بالفعل، هي ظاهرة نفسية تتمثل في رؤية أنماط وأشياء مألوفة في مثيرات عشوائية أو غامضة أي هي إيهام الخيالات البصرية. حيث يعمل العقل البشري بشكل مستمر للبحث عن الأنماط والأشياء المألوفة وتحديدها ونراها كأمثلة في الصور التالية:

صورة رقم 2

صورة رقم 3

صورة رقم 4

صورة رقم 5

صورة رقم 6

المصدر: pinterest (2024)

فوائد الباريدوليا في الفن التجريدي

يمكن لظاهرة الباريدوليا في الفن التجريدي أن تعطي مساحة تأملية وتخيلية في تفسير الرموز والأشكال غير المرئية من حولنا، مما يعطي معنى للطبيعة وللعمل الفني. ويمكن للمشاهدين التفاعل مع العمل الفني التجريدي وربما على مستوى أعمق. والتواصل مع الأشكال التي يمكن التعرف عليها والتي يرونها داخل العمل الفني. وهذا يمكن أن يجعل العمل الفني أكثر سهولة وارتباطًا بجمهور أوسع، حيث يمكن للمشاهدين الاعتماد على تجاربهم الشخصية وارتباطاتهم لفهم العمل الفني وتقديره (Leonardo, 1956).

للباريدوليا تأملات تجلب مستوى جديداً من التفسير للفن التجريدي لدى الفنان، إلا أنها يمكن أن تحد أيضاً من قدرة الفنان على نقل معنى أو رسالة محددة. وقد لا يتوافق إدراك المشاهد للأشكال التي يمكن التعرف عليها مع نية الفنان، مما يؤدي إلى انفصال محتمل بين الفنان والمتلقي، بالإضافة إلى ذلك فإن إدراك المتلقي للباريدوليا قد يصرف انتباهه عن العناصر الأخرى في العمل الفني التجريدي، مثل اللون والملمس والتكوين، والتي ربما كان الفنان ينوي أن تكون محور العمل الفني.

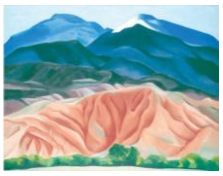
الصورة رقم 7 أمثلة على الفن التجريدي

ففي عمل الفنان جاكسون بولوك (Jackson Pollock) صورة (7) بعنوان (المحيط الرمادي) حول الحالة الوجودية للعمل الفني- عندما يفقد شخص ما القدرة على التركيز على العالم الذي يكون فيه كل شيء بلا معنى. صرح (كليمنت جرينبيرج) الناقد البارز والمدافع عن (بولوك)، أن كل شكل من أشكال الفن المنفصل يجب، قبل كل شيء، أن يطمح إلى إظهار خصائصه الجوهرية وعدم التعدي على مجالات أشكال الفن الأخرى. كان يعتقد أن اللوحة الناجحة تؤكد على البعدين المتأصلين فيها وتهدف إلى التجريد الكامل. ومع ذلك، في الوقت نفسه، كان الناقد (هارولد روزنبرغ) يمجد الجودة الذاتية للفن؛ من خلال تعبيرات عن الذات الداخلية للفنان.

تتفاقم ازدواجية الفن لدى (جاكسون بولوك) بشأن الرسم التجريدي، وأعادة تقديم العناصر شبه التصويرية إلى لوحاته التي تخلى عنها عند التركيز على اللوحات الواقعية. ونجد عمله في عدة عيون بلا جسد مخبأة داخل الأجزاء الملونة في دوامة، والتي تتجسد من الأرض الرمادية الكثيفة المتناثرة. وادعى قائلاً: عندما ترسم من اللاوعي الخاص بك، لا بد أن تظهر الأشكال. ويتجلى في هذه اللوحة التوتر الديناميكي بين التمثيل والتجريد الذي يشكل أخيراً جوهر أعمال بولوك متعددة المستويات.

صورة رقم 8

في صورة (8) بعض اللوحات غير التمثيلية التي تظهر كائنين يمكن التعرف عليهما. رسمهما الفنان (بدون اسم) ولم يكن متعمدا رسمهما وتلوينهما الا عندما لاحظ بعض المشاهدين ذلك وذكراهما للفنان. ويبرز تساؤل: هل يمكنك رؤية أي أشكال للأشياء التي يمكنك التعرف عليها؟ الباريدوليا في هذه الأعمال الفنية التجريدية كما ذكر الفنان بأن الفن التجريدي، منذ فترة طويلة، مصدر للسحر والإلهام للكثيرين. وهذا النمط من الفن فريد من نوعه. ويتميز بافتقاره إلى العناصر المميزة والتمثيلية، وغالباً ما يعتمد على أشكال وألوان وخطوط غير تمثيلية لنقل المعنى. وعلى الرغم من عناصرها وتكوينها الذي لا يمكن التعرف عليه. لا تقتصر الباريدوليا على الفن التجريدي فقط. حيث يعتقد أن مفهوم الباريدوليا يمكن أن يؤثر أيضاً على كيفية إدراكنا وفهمنا للعالم من حولنا. وهذا هو الجمال الخفي للفن التجريدي ومعرفة المزيد عن تأثيرات الباريدوليا في الفن التجريدي بأن يجعلها أكثر إثارة للاهتمام من خلال اللون وقوته.



صورة رقم 9

ذكر كولن (Colin, 2020) أن ليوناردو دافنشي كتب عن هذه الظاهرة، فإذا نظرت إلى جدرانٍ ملطخةٍ ببقعٍ مختلفة، أو بمزيجٍ من أنواع مختلفةٍ من الأحجار، وإذا كُنت على وشك ابتكار مشهدٍ ما حسب رؤيتك؛ فستتمكن من رؤية تشابه مختلف بين أنواع المناظر الطبيعية المزينة بالجبال والأنهار والصور والأشجار والسهول والوديان الواسعة ومجموعة مختلفة من التلال. كما في الصورة رقم (9)، وأيضًا ذُكر في إحدى دفاتر مذكرات دافنشي أنّه أحيانًا ما يستخدم الفنانون هذه الظاهرة لمصلحتهم من خلال تضمين الصور المخفية في عملهم، فلطالما يشاهد الفنانون وجوهًا في أعمال رسامة الورود والعالم الروحي الفنانة جورجيا أوكيف .

صورة رقم 10

الصورة (10) هي لوحة للفنان ديفيد مانلي (David Manley) ذات الشكل البيضاوي بالأبيض والأسود على الألومنيوم، بعنوان (غير قابلة للاختراق)، وذكر (بيدناريك): نجد صعوبة في قراءة أي شيء في الأشكال الستة شبه الدائرية، وعلامات الاحتكاك الدقيقة والخطوط البيضاء المرسومة بوضوح، على سطح أسود لامع. تتشكل الصور الباريدولية بسهولة أكبر عندما تكون هناك وفرة من العلامات غير المحددة، وبعبارة أخرى في الأعمال (الرسمية)، وعلى الرغم من أن الأرضية السوداء هنا بعيدة كل البعد عن كونها غير معدلة، إلا أنها ليست تصويرية بما يكفي لكي توحي الصورة بنفسها. إن اللوحة هي كائن أكثر من كونها صورة، وهنا العمل يقودنا إلى رؤية صلابة السطح المزخرف، والإحساس الذي ينتابنا هو أننا نواجه شيئًا يحاول احتلال مساحة شخصية من أي شخص في تفكيره، وفي الواقع يمكن أن نكون أكثر تحديداً الآن، فهو درع عدواني بقدر ما هو دفاعي. والآن أيضاً، ندرك أن شيئًا مشابهًا للباريدوليا يحدث بعد كل شيء (Lee, 2016).

صورة رقم 11

صورة (11) لوحة الفنان فيبي ميتشل (Phoebe Mitchell)، بعنوان: (راحة)، زيت على لوح، يوجد القليل من البنية الرسمية والكثير من الإيماءات التصويرية، وهناك فرصة كبيرة لباريدوليا تقريبًا لدعوة مفتوحة للقراءة، في النظر إلى بقع حبر رورشاخ (Rorschach) ويتمتع العمل الفني بجمال أكثر، وهذا العمل ليس مجرد إسقاط. بل ما يتم تقديمه من غموض بشكل فني بما يكفي لتشجيع المشاهد على الارتباط الحر (lee, 2016).

صورة رقم 12

في هذا العمل للفنانة لفرانسيس ديسلي (Francis Disley) صورة رقم (12)، فإن اللون هو الشغل الشاغل في عملها الفني ثلاثي الأبعاد، خاصة في قدرتها على إذابة الشكل بقدر وصفه، وحتى تظليله، وتكوين الأحداث من الأشكال الغائبة المقطوعة منها على السطح ويتم التخلص منها أو إضافتها مرة أخرى في مكان مختلف، بالإضافة إلى قصاصات من المطبوعات الرقمية أو قطع الرغوة المطلية بالرش. تحتوي القطعة على شيء مسرحي، حيث تبدو غامضة وكأنها كائن من مجموعة خيال علمي، أو صخرة أو قد تكون أيضًا مخلوقًا، وهي مصنوعة من الورق المقوى (Andy, 2014).

المحور الثاني: قوة الألوان

تاريخ نظرية اللون

في عام 1666، ذكرت رينيه (Renee ،2024): قام العالم الأنجليزي إسحاق نيوتن -وهو الذي صاغ قوانين الحركة والجاذبية العامة وأشياء أخرى كثيرة- ببناء أول تلسكوب عاكس عملي وطور نظرية للألوان تعتمد على ملاحظة مرور الضوء الأبيض النقي عبر المنشور، يؤدي لأنفصاله إلى جميع الألوان المرئية. واكتشف أيضًا أن كل لون يتكون من طول موجي واحد ولا يمكن فصله إلى ألوان أخرى.

وفي القرن الثامن عشر الميلادي، اقترح فولفغانغ فون غوته (Wolfgang von Goethe) في كتابه (نظرية اللون)، أن اللون والضوء لهما جوانب ذاتية وعاطفية، وتختلف الاستجابات العاطفية للون من ثقافة إلى أخرى. وفي الدراسات الاستقصائية، مثل التي أجراها (مهرابيان وفالديز، 1994)، من المعروف أن الألوان السوداء والبيضاء والدافئة تحفز أقوى الاستجابات العاطفية عبر المجموعات المختلفة. غيّر الكيميائي (إم إي شيفريول) (1789-1889) مسار الفن الحديث بأكمله من خلال نظرياته الثاقبة فيما يتعلق بعلم نفس الألوان والإدراك وتناغم الألوان. كانت الجهود المبذولة لابتكار منهج علمي لاستخدام الألوان في المقام الأول في أذهان الفيزيائيين والكيميائيين البارزين في القرن التاسع عشر. في كتاب شيفروليه المسمى مبادئ الانسجام والتباين في الألوان وتطبيقاتها على الفنون، وأورد ملاحظاته الشاملة حول التأثيرات البصرية للألوان، وقام بتطوير سلسلة من المبادئ التوجيهية لعلم نفس الألوان التي يمكن تكييفها مع المساعي الفنية، وأكد أحد قوانينه؛ إنه عند وضع الألوان المتضادة معًا تظهر الألوان الحمراء والدافئة قبل الألوان الخضراء والباردة بجزء من الثانية، يؤدي هذا إلى حدوث اهتزاز في إدراك المشاهد. ونحن نعلم أن الانطباعيين استخدموا هذا القانون لإنتاج وميض وحركة طبيعية (Renee, 2024).

يعد اللون أحد العناصر الرئيسية للفن البصري وقوته الخفية وتأثيره على الفنان، قد لا يدرك الكثير من الناس بشكل واعٍ تأثير سيكولوجية الألوان وكيفية تأثيرها علينا بشكل مباشر أو غير مباشر. ويعتمد الفن التجريدي بشكل كبير على الاستخدام الدقيق والمدروس للألوان. واستخدمت الألوان لإنشاء العديد من الأشكال والخطوط والأنسجة المختلفة. وهذه أيضًا بعض عناصر الفن التجريدي، فبدون الألوان من المستحيل إنشاء فن تجريدي أو أي فن، وقوة اللون في اللوحات التجريدية بوابة لإمكانيات الفنان الإبداعية التي لا حصر لها من خلال فهم سيكولوجية الألوان، وتجربة تناغم الألوان، واحتضان الصدى العاطفي لكل لون.

اللون أقوى أدوات الفنان

يمثل اللون أحد الأدوات الأساسية في التعبير الفني داخل الفن التجريدي؛ لأنه يكتسب أهمية كبيرة فهو الوسيلة الأساسية للتواصل والتعبير، حيث الاختيار الدقيق للألوان وترتيبها لأن اللون له قوة تحويلية في اللوحة التجريدية في إنشاء تركيبات ديناميكية ومتناغمة تأسر خيال المشاهد من خلال تناغم الألوان والتباين ونقاط التركيز وخلط الألوان ومزجها ودرجة حرارة الألوان واستكشاف أحادي اللون والاستكشاف والتعبير.

احتضان التجريد في اللون

الفن التجريدي هو شكل من أشكال الفن غير التمثيلي وغالباً ما يفتقر إلى موضوع واضح. وبدلاً من

ذلك، فالفن التجريدي يعتمد على اللون والشكل والملمس لإثارة المشاعر وتكوين تجربة جمالية شاملة للمشاهد. وأحد الجوانب الأكثر لفتًا للانتباه في الفن التجريدي هو استخدامه للألوان التي لديها القدرة على التأثير الفوري على مشاعر المشاهد وتصوراته. كان الفنان (Mark Rothko) أحد أبرز الفنانين الذين استخدموا اللون بأقصى إمكاناته في الفن التجريدي. وكان رائداً في المدرسة التعبيرية التجريدية واشتهر بلوحاته الكبيرة المليئة بكتل من الألوان التي تقدم إحساسًا بالعمق والعاطفة. لم يكن استخدامه للألوان ممتعًا من الناحية الجمالية فحسب، بل كان ينقل أيضًا إحساسًا بالروحانية والتأمل. تدعو أعمال روثكو المشاهد إلى التفكير في المعنى الكامن وراء الألوان وعلاقاتها ببعضها (kirill, 2023). تحرر اللوحة التجريدية اللون من قيود التمثيل التي تسمح بأخذ أهمية رمزية وعاطفية لأن غالب الفنانين التجريدين يستخدمون اللون لنقل المفاهيم والعواطف التي تتجاوز المجال البصري. ولأن استخدام الألوان في الفن التجريدي يمكن أن يساعد في تحفيز العقل وتعزيز الإبداع. من المهم أن نفهم أن استخدام اللون في الفن التجريدي هو أمر شخصي للغاية ويمكن أن يختلف بشكل كبير من فنان إلى آخر. لأن الفنانين التجريدين هم من توجيه عين المشاهد.

فهم تفاعلات الألوان وكيفية تطبيقها لإضافة العمق والتباين والتوازن والانسجام إلى التركيبة من خلال فهم نظرية الألوان. هذا الفهم مهم لأي فن بصري، وبشكل أكثر تحديداً، الرسم التجريدي. ويختار الفنانون ألواناً معينة بناءً على فهمهم لعجلة الألوان والمعاني الخاصة للألوان وارتباطاتها، وتنطبق قوة اللون في الفن على جميع أنواع الفنون البصرية تقريبًا. ويعتمد الفن التجريدي بقوة على كيفية استخدام الألوان في العمل الفني، وترتبط قوة اللون في الفن التجريدي ارتباطًا وثيقًا بعلم نفس اللون. هذا موضوع علمي عميق جداً ولا تزال هناك حاجة لمزيد من الدراسات، لأن هناك العديد من التقنيات التي استخدمها العديد من الفنانين التجريديين لإنشاء عمل فني ذي معنى ورمز في محاولة إثارة الاستجابات العاطفية للمشاهدين (Anna, 2019).

اللون يحمل السلطة في التأثير على مزاجنا وعواطفنا وسلوكياتنا. ويمكن أيضا أن يكون مصدرا للمعلومات. في حين أن استجابة الفرد للون يمكن أن تنبع من تجربة شخصية، فإن علم معاني الألوان إلى جانب علم نفس اللون يدعم فكرة أن هناك ما هو أكثر من ذلك بكثير وذكر (فاسيلي كاندينسكي) أن اللون يثير اهتزازاً نفسياً، يخفي اللون قوة لا تزال مجهولة ولكنها حقيقية، تؤثر في كل جزء من جسم الإنسان (birren,1916). ذكرت منصة (ugallery, 2024) في أعمال الفنان جمال سلطان صور (13.14.15) قال أن الباريدوليا هي ظاهرة نفسية؛ حيث نرى أشياء مألوفة بنمط بصري عشوائي، مثل الوجوه في السحب، كما يقول الفنان جمال سلطان. وبعد فترة مكثفة من رسم الصور الشخصية ودراسة الرأس، بدأ يرى الوجوه في كل مكان نظر إليه: كنت أبدأ الرسم بوضع مسحات من الألوان في أنماط مجردة مثيرة للاهتمام قبل رسم صورة كنت قد خططت لها بالفعل، وسرعان ما اكتشفت وجود وجه هناك بالفعل، لذلك بدأت في رسمه.

الصورة 13

الصورة 14

الصورة 15

رمزية اللون والمعاني في الثقافات المختلفة

الرمز يستخدم كلغة بصرية من حيث الشكل واللون والخط لإنشاء تركيبة قد تكون موجودة بدرجة الاستقلال عن المراجع البصرية في العالم.

الفن منذ عصر النهضة وحتى منتصف القرن العشرين، مدعوماً بمنطق المنظور والنظرية، هو محاولة إعادة إنتاج وهم الواقع المرئي. أصبحت الثقافات الأخرى غير الأوروبية متاحة وأظهرت طرقًا بديلة لوصف

التجربة البصرية للفنان مع حلول نهاية القرن التاسع عشر. وشعر العديد من الفنانين بحاجة إلى خلق نوع جديد من الفن الذي من شأنه أن يشمل التغيرات الجوهرية التي تحدث في التكنولوجيا والعلوم. وفي الفن التجريدي يشير التجريد إلى انحراف عن الواقع في تصوير اللوحة الفنية في الفن. وهذا الانحراف عن الدقة يمكن أن يكون التمثيل له طفيفًا فقط، أو يمكن أن يكون جزئيًا، أو يمكن أن يكون كاملاً.

إن التجريد موجود على طول سلسلة متصلة في الأعمال التجريدية، حتى الفن الذي يهدف إلى التحقق من أعلى درجة يمكن القول بأنه مجرد، على الأقل من الناحية النظرية؛ لأن العمل الفني يأخذ الحرية، ويغير اللون وهذا على سبيل المثال والشكل، يمكن القول أنها مجردة جزئيًا. التجريد الكلي لا يحمل أي أثر لإشارة إلى أي شيء يمكن التعرف عليه. وفي التجريد الهندسي، على سبيل المثال، من غير المرجح أن يجد المرء إشارات إلى التكوينات الطبيعية. الفن التصويري والتجريد الكلي يكاد يكون متنافيًا، لكنه مجازي، وغالبًا ما يحتوي الفن التمثيلي (أو الواقعي) على تجريد جزئي. غالبًا ما يكون كلا من التجريد الهندسي والتجريد غير التمثيلي مجردين تمامًا. فمن بين الفنون الكثيرة جداً، والحركات التي تجسد التجريد الجزئي ستكون على سبيل المثال الحركة الوحشية التي يكون فيها اللون واضحًا، والتي يتم تغييرها عمدا مقابل الواقع، والتكعيبية التي تغير بشكل صارخ أشكال تكوينات الحياة الحقيقية. والتجريد في الفن المبكر والعديد من الثقافات يكون في العلامات والرموز على الفخار والمنسوجات والنقوش واللوحات الصخرية، حيث كانت أشكالا بسيطة وهندسية وخطية قد يكون لها غرض رمزي أو زخرفي. وعلى هذا المستوى من المعنى البصري الذي ينقله الفن التجريدي يمكن للمرء الاستمتاع بجمال الخط الصيني أو الخط الإسلامي دون أن يتمكن من قراءته.

في معاني الألوان وارتباطاتها في الثقافات المختلفة كما ذكرها (birren,1916):

1. يعتبر اللون الأحمر في الثقافة الصينية لون الحظ، ويوحي بالحظ السعيد والسعادة. ويرتبط أيضا بالنجاح والقوة. بينما في جنوب أفريقيا يرمز اللون الأحمر إلى الحداد.
2. ارتبط اللون الأزرق في مصر القديمة بالنيل، ويعني الحياة والخصوبة. ومن ناحية أخرى، ويمثل اللون الأخضر الحياة الجديدة والتجديد في الصين، ويرتبط اللون الأزرق بالأنوثة.
3. اللون الأرجواني في اليونان القديمة لون باهظ الثمن ولم يتمكن من تحمل تكلفته سوى الأثرياء. لذلك ارتبط بالثروة والرفاهية. ومع ذلك، في اليابان، يرتبط اللون الأرجواني بالخيانة والشر. وفي البرازيل وإيطاليا يرتبط بالحظ السيء والحداد.
4. يعتبر اللون البرتقالي لونًا مقدسًا عند الهندوس وشرق آسيا، لذا يرتدي الرهبان البوذيون أردية برتقالية. أما في الصين واليابان، فيرتبط اللون البرتقالي بالرخاء والشجاعة والصحة والسعادة.
5. يرمز اللون الأصفر في اليابان إلى الملوكية والرخاء. بينما في تايلاند يرتبط بالحظ. وفي العديد من الثقافات الأفريقية، يمثل المكانة والثروة.
6. اللون الأخضر في المكسيك، هو اللون الوطني ويرتبط بالوطنية.

اذا، إن معاني الألوان وارتباطاتها حول العالم مثيرة جداً للاهتمام، وما ورد أعلاه ليس سوى مثال موجز ولكنه مثير للاهتمام لقوة الألوان في حياتنا.

المحور الثالث: الفن التجريدي

ذكر بيدناريك (bednarik ،2017) أن الفن انتقل إلى عالم التجريد. وهكذا، خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، وبدأ الفن في الانتقال من التمثيل إلى غير التمثيلي وهو التجريد والذي اتخذ الغرض الكامل من الفن معاني جديدة.

الفن التجريدي كون غرضًا جديداً للفن، وهي إثارة العواطف والمشاعر، وفي أوائل القرن العشرين بدأ الفن التجريدي يكتسب أهمية حيث أصبح بإمكان الفنانين التعمق أكثر في أنفسهم، وإنشاء فن لا يصور الأشياء والأشكال كما يراها الجميع. وفي تاريخ الفن نكتشف أحياناً صوراً مخفية داخل اللوحات الفنية

ونجري تحليلا استبطانياً ذاتياً للدافع وراء هذه اللوحات. وأن العديد من هذه اللوحات المخفية الغامضة للغاية يتم تفسيرها بشكل أفضل من خلال ظاهرة الباريدوليا: وهو الميل إلى العثور على أنماط في المحفزات العشوائية.

فهم الفن التجريدي

من المهم فهم أن الفن التجريدي لا يجب أن يكون له معنى أو سرد أو حتى تفسير فردي. الغرض الرئيسي من التجريد ليس سرد قصة، بل تشجيع المشاركة وتحفيز الخيال. ويدور هذا الشكل الفني في الغالب حول تزويد المشاهدين بتجربة عاطفية وغير ملموسة - في أغلب الأحيان، وتختلف التجربة تماماً لكل فرد حسب شخصيته وحالته العقلية. ولذلك فإن الأمر متروك للمشاهد ليقرر ما إذا كانت اللوحة التي أمامه تحمل أي معنى أو تثير أي مشاعر. وكما نعلم، فإن الفن التجريدي يدور حول الحرية التامة للمتلقي لما يشاهده.

حول الفن التجريدي والفنانين

الفن التجريدي هو الفن الذي يشوه الأشكال والعناصر عن مظهرها الحقيقي. في الفن التجريدي لديه إشارات طفيفة جداً تظهر المظهر الأصلي لأي كائن أو ميزة، وغالبًا ما لا يتم التعرف على هذه المراجع وفهمها من قبل معظم مشاهدي الفن التجريدي؛ لأن الفن التجريدي هو الفن الذي لا يظهر الواقع كما يُرى. وهذا النوع من الفن بشكل عام فن عفوي، وعادة ما يأخذ شكلاً يعتمد على مزاج الفنان وانفعالاته ويجعل المشاهد ينظر له حسب فهمه للمعاني والأشكال فنظرة المشاهد تكون نظرة باريدولية بحتة. ويعتبر الفن التجريدي بمثابة إطلاق للإبداع اللاواعي للفنان، وهو مستوحى من الأشياء والأشكال الحقيقية إلى حد كبير، ولكن محتواه الجمالي مصور في الأشكال وقوة الألوان وليس في مظهره وشكله الفعلي الظاهري.

الفن التجريدي مقابل الفن غير التمثيلي

النوعان الرئيسان للفن هما الفن التمثيلي وغير التمثيلي. فالفن التمثيلي ولفترة طويلة في بداية القرن التاسع عشر، كان يُعتقد أن الفن يجب أن يعني شيئًا ما أو يمثل شيئًا ما. وهذا يعني أنه إذا تم تسمية اللوحة باسم الخيول، فسوف يرى المرء بالفعل بعض الخيول في اللوحة. ويُعرف الفن الذي يصف أشياء مادية وأشياء وأشخاص وأماكن محددة ويمكن التعرف عليها بالفن التمثيلي. وفي بعض الأحيان يكون هذا الفن صادقًا جداً في نقل الطبيعة لدرجة أنه يشبه النظر إلى صورة فوتوغرافية. أما الفن غير التمثيلي فهو عكس ذلك تماما ويحتوي على مخططات أو أشكال أو ألوان لا تشبه أي أشياء مادية معينة وحقيقية؛ أي أنها لا تمثل شيئًا محدداً، على الرغم من أنها تستمد إلهامها من أشياء حقيقية. ويسمى هذا الفن بالفن التجريدي (الباريدوليا). وبالتالي فإن فهم الباريدوليا أكثر صعوبة من فهم الفن التمثيلي في الواقع.

بمعنى آخر الباريدوليا في الفن التجريدي، هنالك فرق بينه وبين الفن غير التمثيلي (الباريدوليا). وعادة ما يتم إنشاء الفن التجريدي باستخدام بعض الأشياء التي يمكن التعرف عليها، ولكنها مجردة، أي مبسطة أو مبالغ فيها أو مزيج من الاثنين معاً، فالباريدوليا جانب آسر من الإدراك البشري يسلط الضوء على ميلنا الفطري للبحث عن الأنماط والألفة في العالم من حولنا. وسواء كان ذلك رؤية الأشكال في السحب، أو الوجوه في الجمادات، أو سماع الرسائل المخفية في الموسيقى، فإن الباريدوليا توضح المرونة الرائعة لأدمغتنا في فهم المحفزات الغامضة، والربط بين عوالم العلم والفن، وتقديم رؤى حول الإدراك والإبداع والسعي الإنساني للمعنى. ولذلك يكون المشاهد قادراً على رؤية بعض هذه الأشياء المألوفة والتعرف عليها. ومع ذلك وبسبب نقص المعرفة الأساسية حول الفن أصبح من المعتاد في السنوات الأخيرة الإشارة إلى أي شيء غير تمثيلي أو واقعي على أنه مجرد. ومن ناحية أخرى لا يحاول الفن غير التمثيلي تمثيل أي شيء حقيقي على الإطلاق، وهذا نوع من الفن يتم إنشاؤه بشكل أساسي باستخدام الألوان والأشكال والخطوط وما إلى ذلك والمشاهد ينطلق بفهمه حسب رؤيته وتفكيره وعقله (Bednarik, 2017). واشتهر بيكاسو (Picasso) بإبداع بعض لوحاته التجريدية الشهيرة، على سبيل المثال صورة (16) (المرأة الباكية)، وهي

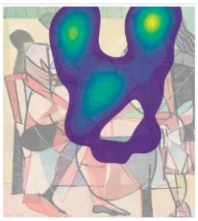
لوحة رسمها بابلو بيكاسو عام 1937، تلخص اللوحة شيئًا مألوفًا، وهو إمكانية التعرف على وجه المرأة ورؤيته بوضوح بشكل تجريدي واضح.

صورة رقم 16

أما غير التمثيلي، فتظهر اللوحة الثانية صورة (17) حيث لا يوجد أي تمثيل أو تصوير لأي كائنات حقيقية نراها بشكل واضح. وتم إنشاء اللوحة غير التمثيلية بأكملها بالألوان والأشكال والخطوط فقط.

صورة رقم 17

رسم الفنان رومار بيردن (Romar burden: 1911-1988) لوحة غير تمثيلية بعنوان (العائلة) صورة (18) مستخدم ألوانًا مميزة وخطوطًا حادة لتجزئة شخصيات الأب والأم والطفل بطريقة مستوحاة من التكعيبية بشكل واضح. في معظم السياقات نرى الوجوه أولاً، على الرغم من التجريد. تحتوي رؤوس هذه الشخصيات على عدد قليل جداً من ملامح الوجه التي يمكن التعرف عليها حسب رؤية المشاهد، ولكن إدراج عيون يمكن التعرف عليها ضمن الأشكال التي تشبه الرأس يكفي لإدراك الوجوه. قام بيردن أيضًا بتأليف هذه العناصر مع تغيرات أقل في الألوان وخطوط أدق من تلك المستخدمة في الأجسام. وبالتالي فإن وجوه الشخصيات أقل تجريداً على النقيض من ذلك، مما يمكننا من رؤية العائلة بأكملها مصورة. على الرغم من أن الأب والأم يمكن تمييزهما، إلا أن القرائن السياقية تساعد في التعرف على الطفل. هل كنت ستشاهد الطفل لو لم يكن العمل الفني بعنوان (العائلة)؟ دون معرفة عنوان هذا العمل، يقضي المشاهدون في دراسة تتبع العين وقتًا أطول في النظر إلى وجوه البالغين أكثر من الأطفال (انظر الشكل الداخلي). يكون الطفل الرضيع في منتصف العمل أقل وضوحًا، ربما بسبب غياب ملامح الوجه الواضحة. ويشجعنا على البحث عن أكثر من شخصين لتلبية توقعاتنا العائلية (Ersman&Johan, 2018).



صورة رقم 18

الفنانون التجريديون وأساطيرهم الإبداعية التجريدية

1. الفنان بابلو بيكاسو (Pablo Picasso):

كان هناك دائمًا جدل حول ماهية الفن التجريدي؛ ذكر (Paul, 2004) أن بابلو بيكاسو، الذي كان يعتبر رائد حركة الفن التجريدي الحديث والتكعيبية في عالم الفن، متشككًا في الفن التجريدي: فكان الفنان بابلو يرسم خطوطًا في الفضاء لا تتطابق مع أي شيء، والنتيجة هي تكوين زخرفي. وفي عام 1935 قال الرسام بابلو بيكاسو: لا يوجد فن تجريدي، يجب أن تبدأ دائما مع شيء. بعد ذلك يمكنك إزالة كل أثر للواقع. لذا لا يوجد خطأ ... لأن فكرة الشيء تركت علامة لا تمحى. وكتب (وايف آلان بوا)، أستاذ تاريخ الفن في

معهد الدراسات المتقدمة في برينستون نيو جيرسي: لم يتحدث بابلو بيكاسو كثيراً عن التجريد، ولكن عندما فعل ذلك، كان إما يرفضه باعتباره زخرفة أو يعلن أن فكرته ذاتها عبارة عن تناقض لفظي. يعتقد بابلو بيكاسو أن فئة معينة من الفن التجريدي الخالص غير موجودة في الواقع. ولذلك، فإن حقيقة تصنيف عمله على هذا النحو كانت مصدر رعب بالنسبة له. فيما يلي وصف لأسطورة التكوين عند بيكاسو كما تم التعبير عنها في كتاب (بيكاسو والتملك)، وهو كتاب يبحث في أصول وتطور وتطبيق أساليب التملك التي اتبعها بيكاسو: لقد استوعب بيكاسو بعد ذلك فكرة التملك هذه في فنه فأعطى شكلاً لمخاوفه ليطردها، ويستعيد السيطرة على ما أسماه القوى المعادية المجهولة للطبيعة والإنسان. كما يؤمن بيكاسو اعتقاداً قوياً بأن الفن، كما يصفه، هو شكل من أشكال السحر، وهوية شخصية قوية مع كل فنان بدائي من الله الخالق، والاعتقاد بأن الفن هو شكل من أشكال السحر وفي أعمال فنانين آخرين من شأنه أن يؤدي إلى نقل سحري للقوة الفنية. في واقع الأمر، واجه بيكاسو العديد من الانتقادات بسبب الاستيلاء على الفن غير الغربي، ولكن من المهم الإشارة إلى أن بيكاسو شعر بالتأكيد بأنه مأسور بالفن الأفريقي كما وصف (لأندريه مالرو) عندما كان يتجول في متحف الفن الأفريقي في باريس في يونيو 1907. بدا الأمر كما لو كان يشعر بقوة سحرية تتجاوز عوالم الواقع عندما كان يشاهد الفن الأفريقي.

ومن الاختلافات العديدة في الشكل والتشوه والدمار والعديد من الأشكال الشبيهة بالقناع والأشكال الهجينة والمتناقضة وفصل الشكل، يتم الوصول إلى الشخصية الداخلية نفسها للشخص. وبيكاسو يلف ويعجن الوجوه والأجساد وكأنها كيانات سحرية تتخللها قوى ودوافع يشكل معها ارتباطًا عميقًا. إن دوافع الحياة والموت هذه هي أصل اللهو (Lan Monroe, 2017).

2. الفنان فاسيلي كاندينسكي (Wassily Kandinsky):

يعتبر العديد من العلماء أن الرسام والمنظر الفني الروسي فاسيلي كاندينسكي هو مؤسس الفن التجريدي. ولد كاندينسكي في موسكو عام 1866 ودرس الرسم في ميونيخ عام 1896. ثم أصبح في نهاية المطاف أستاذا في أكاديمية الفنون الجميلة. تأثر عمل كاندينسكي بشدة باهتمامه بالروحانية ويتميز بأشكال قوية ومجردة وألوان زاهية وفقًا للفن التجريدي المبكر باعتباره تجسيداً مرئيًا للفكرة، كان كاندينسكي أول من اعتنق فكرة التجريد الخالص بشكل كامل. في عام 1912 نشر كاندينسكي كتابه الرائد، بخصوص الروحانية في الفن، والذي وضع الفلسفة التي توجه بحثه عن الفن التجريدي، يعتقد كاندينسكي أن الأجيال السابقة ركزت في الغالب على التواصل مع أنفسهم والتعبير عن شخصية عصرهم. ويجب أن يسعى الفنانون التجريديون إلى التعبير عن أوجه التشابه الأساسية بين كل إنسان وجميع البشر الآخرين. وقد أطلق على هذه التشابهات اسم التعاطف الداخلي للمعنى لدى البشرية. وكان مصدر هذا المعنى هو النفس البشرية، أو الحاجة الداخلية، استنادا إلى الفن التجريدي المبكر باعتباره التجسيد البصري للفكرة. لقد شعر أن الحاجة الداخلية يمكن التعبير عنها من خلال الفن الخالص. علاوة على ذلك، وفقا لكاندينسكي، فإن الفن هو أحد أقوى عناصر الحياة الروحية، لأنه يؤمن بقوة البصيرة للفن، وكان يعتقد أن الفن في حد ذاته يحتوي على عنصر البصيرة الروحية، لذلك فإن ما يتم تمثيله يجب أن يأتي من داخل الفنان، إن المقياس والمبدأ الذي يظهر الروحانية في الفن بالنسبة لكاندينسكي هو مبدأ الضرورة الداخلية. ويذكر أن أساس أي لوحة هو الجزء الداخلي، حيث يشير الجزء الداخلي أيضًا إلى التعامل مع الألوان والتكوين الفني .(Kandinsky,1912.p.46)

3. الفنانة هيلما أف كلينت (Hilma af Klint):

في مجال الرسم التجريدي الحديث، كانت الفنانة هيلما أف كلينت واحدة من أوائل الفنانين الطليعيين، ولدت عام 1862 وتوفيت عام 1944. وكانت عضواً في الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في ستوكهولم. وفي لوحاتها ورسوماتها التجريدية في أوائل القرن العشرين، غالبًا ما أعربت عن اعتقادها بأن الفن يمكن ويجب استخدامه للتنوير واكتشاف الذات. وقد تم تطوير هذه التقنية للانخراط في الرسم التلقائي عبر النقل

النفسي. وهكذا، فإن الأشكال العضوية والنباتية بارزة في أعمال أف كلينت المبكرة، فقد رسمت تجريدية الأعمال المتأثرة بمعتقداتها الروحية، والأشكال الهندسية المجردة متعددة الألوان في لوحاتها غالبًا ما تمثل السعي الروحي، ولم تكن لوحات أف كلينت معروفة جيداً خلال حياتها، ولكنها أصبحت ذات شعبية متزايدة في العقود الأخيرة، وتعتبر الآن ذات أهمية في تطور الفن التجريدي الحديث. برز موضوع الروحانية والفن التجريدي في العقود الأخيرة حيث تم الاعتراف الآن، بالفنانات مثل هيلما أف كلينت كرائدات للفن التجريدي الحديث من خلال المعارض، وإن إيمانها القوي بالروحانية كوسيلة لصنع الفن دفع نقاد الفن مثل كريمر إلى التساؤل عما إذا كان من الممكن اعتبار فنها طليعياً مبكراً في حركة الفن الحديث نظراً لأن الأمر كله يتعلق بإيمانها. بالإضافة إلى ذلك، فإن أسلوبها التجريدي جعلها غير معروفة نسبياً خلال حياتها. علاوة على ذلك، فإن أف كلينت والعديد من الحداثيين الأوائل، مثل موندريان وكاندينسكي، شاركوا في الفلسفة التي مارسها هؤلاء الفنانون (Bois, 2016).

4. الفنانة أغنيس بيلتون (Agnes Pelton):

كانت أغنيس بيلتون (1881-1961) رسامة أمريكية، اشتهرت برسوماتها التجريدية النابضة بالحياة والمناظر الطبيعية. بعد أن أمضت طفولتها في مدينة نيويورك، حيث درست الفن لاحقًا وبدأت حياتها المهنية. انتقلت عائلتها إلى ألمانيا، وعادت بيلتون إلى الولايات المتحدة واستقرت في نهاية المطاف في كاليفورنيا، حيث أصبحت نشطة في جمعية لوس أنجلوس للفن الحديث ونادي كاليفورنيا للفنون في أوائل القرن العشرين مستوحى من الانطباعيين الأوروبيين الذين ركزت أعمالهم على الألوان الصامتة والتحولات اللونية الدقيقة. ابتكرت بيلتون أسلوباً فريداً خاصًا بها. لقد طورت أسلوبًا مميزًا ومشحونًا عاطفياً من خلال دمج التفاصيل التمثيلية مع الأشكال المجردة والألوان الجريئة، اعتنقت بيلتون التجريد كوسيلة للتعبير عن حياتها الروحية الداخلية. وعلاوة على ذلك، ألهامها في أحلامها وتأملاتها لاستخدام الأشكال المجردة والحجاب المتلألئ من الألوان لتصوير هذه التجارب. بشكل عام، تم تكريم بيلتون لدورها في تعزيز تطور الفن الحديث في الولايات المتحدة، وظهرت أعمالها في المتاحف والمعارض في جميع أنحاء البلاد، ولوحاتها موجودة في مجموعات مرموقة، ولا تزال تحظى بالثناء على قيمتها الجمالية وروحها المبتكرة (Paul, 2004).

الفن التجريدي الحديث والفن القديم

غالبًا ما يُنظر إلى الفن التجريدي على أنه يحمل بُعداً أخلاقياً، حيث يمكن رؤيته على أنه يمثل فضائل مثل النظام والنقاء والبساطة والروحانية. إن الفن التجريدي في أوائل القرن العشرين كان له جذور روحية. يمثل هذا النمط من الفن خروجًا جذرياً عن الابتكارات الحداثية السابقة للانطباعية والتعبيرية، إلى حد لم يتحقق بالكامل من قبل المراقبين المطلعين، وعلاوة على ذلك، فإن رواد الفن التجريدي كانوا مبدعين بدوافع دينية، وشعروا بالحاجة لمشاركة رسالتهم مع العالم. اعتبر رواد الفن التجريدي في ذلك الوقت أن الفن الذي صنعه الواقعيون في القرن التاسع عشر يهتم أكثر من اللازم بالعالم المادي، ولذلك سعوا إلى إنشاء مدرسة جديدة للرسم تركز أكثر على البعد الروحي. والهدف هو التحقيق على نطاق واسع في ظهور الفن الحديث في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وعلى وجه الخصوص إلهامه من الفن القديم التجريدي (Zheng, 2023)

ختاماً، الباريدوليا في تفسير الفن التجريدي كانت أكثر انتشاراً بكثير مما تم تقديره في الأعمال الفنية بجميع مجالاته. وكان الفن التجريدي، وخاصة الفن غير التمثيلي، منذ فترة طويلة مصدرا لإلهام الفنانين التجريديين. لأن هذا النمط من الفن فريد من نوعه. ويتميز بافتقاره إلى العناصر المميزة والتمثيلية، وغالباً ما يعتمد على قوة الألوان وأشكال وخطوط وتقنيات من الوسائط التشكيلية غير تمثيلية لنقل المعنى، وعلى الرغم من عناصرها وتكوينها والجمال الخفي للفن التجريدي الذي لا يمكن التعرف عليه وتأثيرات الباريدوليا في الفن التجريدي يجعلها أكثر إثارة للاهتمام، في اللوحات التجريدية يستطيع المشاهد رؤية وجوه أو

أشياء أخرى يمكن التعرف عليها داخل الأعمال الفنية. لهذا عند النظر إلى الأعمال التجريدية، من المفضّل اخذ لحظة للتفكير في الدور الذي تلعبه الباريدوليا في تفسير ذلك؛ لأنه قد يضيف بعداً جديداً تماماً إلى تجربة المشاهدة الخاصة بكل مشاهد. والفن والرؤية والدماغ نظام لطالما أثار غموض اللوحة التجريدية من الفنانين إلى المشاهدين. وعندما لا يعمل هذا النظام بشكل صحيح، فيمكن أن تكون العواقب وخيمة في الأعمال الفنية عند فحص الاستجابات الإدراكية لهذه الأنواع من المحفزات لدى البشر. نحن نستكشف كيف تؤثر الاختلافات في اللوحات (اللون والتباين والتفاصيل المكانية وغيرها) على النتائج والمقاييس السلوكية للشكل. عندما نجري تجارب تتبع العين فنهدف إلى الكشف عن القواعد التي تحكم الإدراك الطبيعي للوحة من التصوير التمثيلي إلى التصوير التجريدي، مما يسمح لنا بقياس تثبيتات العين ومسارات النظر أثناء مشاهدة الأشخاص للوحات التجريدية. لأنه كان معظم الفن حتى نهاية القرن التاسع عشر عبارة عن فن تمثيلي، والذي ركز على تصوير صور حقيقية وغالبًا ما تكون شبيهة بالواقع بحيث تبدو وكأنها صورة فوتوغرافية. في وقت ما خلال العقود القليلة الأخيرة من القرن التاسع عشر، حيث كان هناك حاجة متزايدة بين الفنانين لإنشاء شيء مختلف لا يصور الصور فحسب، بل يكشف أيضًا عن مشاعرهم وعواطفهم؛ وفي نفس الوقت تثير مشاعر المشاهد. وهكذا بدأ التحول من الفن التمثيلي إلى الفن التجريدي وظهور فناني الفن التجريدي.

مؤشرات الإطار النظري:

1. الباريدوليا هو وهمٌ ناجمٌ عن مثيرات غامضة، ويتم إدراك الأشكال الغامضة على أنها أشياء بصرية ذات معنى.
2. يعمل العقل البشري بشكل مستمر للبحث عن الأنماط والأشياء المألوفة وتحديدها فيما يحيط به.
3. ظاهرة الباريدوليا في الفن التجريدي هو جلب مستوى جديد من التفسير والمعنى للعمل الفني.
4. ارتبطت ظاهرة الباريدوليا بالمدرسة التجريدية بشكل أكبر من بقية المدارس التشكيلية.
5. تختلف الاستجابات العاطفية للون من ثقافة إلى أخرى، وفي الدراسات الاستقصائية.
6. يعد اللون أحد العناصر الرئيسية للفن البصري وقوته الخفية وتأثيره على الفنان.
7. الفن التجريدي هو شكل من أشكال الفن غير التمثيلي وغالباً ما يفتقر إلى موضوع واضح.
8. الفن التجريدي يعتمد على اللون والشكل والملمس لإثارة المشاعر وتكوين تجربة جمالية شاملة للمشاهد.
9. تُحرر اللوحة التجريدية اللون من قيود التمثيل التي تسمح بأخذ أهمية رمزية وعاطفية لأن غالب الفنانين التجريدين يستخدمون اللون لنقل المفاهيم والعواطف التي تتجاوز المجال البصري.
10. الفن التجريدي لا يجب أن يكون له معنى أو سرد أو حتى تفسير فردي.
11. الفن التجريدي لديه إشارات طفيفة جداً تظهر المظهر الأصلي لأي كائن أو ميزة.

عرض النتائج ومناقشتها

العمل الأول

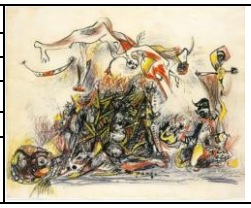
اسم الفنان	*تيرا ايرما (Terra Irma)*
جنسيته	*السويد*
اسم العمل	*لوحة فنية تجريدية لمناظر طبيعية*
تاريخ الأنتاج	*لايوجد*
الخامة	*ألوان اكريلك*
المقاس	*50X40 سم*

وصف العمل الفني والتحليل

عمل الفنانة تيرا إيرما (Terra Irma) انطلق في رحلة بصرية مع هذا العمل الفني التجريدي الذي يستكشف تقاطع العلم والروح والتعبير الفني، تمزج هذه اللوحة التجريدية الجذابة للمناظر الطبيعية بعناية

بين عناصر التعبير التجريدي البسيط والتشريح والفن الشعبي والروحانية. تتراقص وتدور ألوان نابضة بالحياة تذكرنا بتقاليد الفن الشعبي إذ إن اللون الأسود يستخدم في تحديد بعض الرسوم في العمل مع مساحات لونية فاتحة وإضافة بعض الألوان الحارة بمساحات صغيرة، وهي تمثل طاقة وحيوية الحياة نفسها. يثير التكوين إحساسًا بالمناظر الطبيعية، لكنه لا يقتصر على العالم المادي وهو ما يؤثر على الإدراك البصري والعقلي للعمل، حيث يتحد جسد الإنسان والروح مع العالم الطبيعي (Paul, 2004). أما الخطوط فهي بمستويات منوعة من السماكة وتعددت أنواعها من العمودي إلى الأفقي بأطوال مختلفة، إنها خريطة للعالم الداخلي للمتلقي وللفنان.

العمل الثاني



اسم الفنان	*جاكسون بولوك (Jackson Pollock)*
جنسيته	*الولايات المتحدة الأمريكية*
اسم العمل	*الحرب (War)*
تاريخ الأنتاج	*1947*
الخامة	*زيت على كانفاس*
المقاس بالسنتيمتر	*61 × 75 سم*

وصف العمل الفني والتحليل

عمل الفنان جاكسون بولوك الشهير هو العمل الوحيد الذي عنوانه (الحرب)، إلا أنه يتعلق بالصور المعقدة من الناحية الأيقونية التي أنتجها سابقًا، في هذا التكوين باختلاف المساحات المعطاة للون كمساحات محايدة كبيرة تحيط بالعمل يتوسطها مساحات داكنة صغيرة بألوان حارة تمثل الأحداث الصغير التي غالبا ما تتواجد في الحروب وتعتبر الخطوط المحدد للأشكال المرسومة في العمل عنصرا مهما في تسليط دائرة الضوء على رسالة الفنان، حيث تم نقل الدمار الوحشي للحرب من خلال ضراوة التنفيذ الرسومي والصوري، والتي يتم تمويه الكثير منها، وتجريدها من خلال الحركات الخطية العديدة المظلمة والمكثفة والمظللة بومضات من قلم الرصاص الأحمر والأصفر لإبراز الصورة فتصير أشد دراماتيكية وقوة لونية. تم إلقاء شخصية بشرية وثور على محرقة مشتعلة من الحطام البشري. ومع ذلك، حتى لو كان عمل بولوك يتفاعل مع تاريخ الفن ويقدم بيانًا ويتناول أهوال الحرب العالمية، كما أن له بعداً شخصياً، مستمداً من اللغة النفسية للسريالية التي غذت أعماله المبكر (BEDNARIK, 2017).

العمل الثالث

اسم الفنان	*لويزا تشامبرز (Louisa chambers)*
جنسيته	*المملكة المتحدة*
اسم العمل	*التوازن الأول*
تاريخ الأنتاج	*2013*
الخامة	*أكريليك*
المقاس بالسنتيمتر	*16 × 22 سم.*

وصف العمل الفني والتحليل

لوحة الفنان لويزا تشامبرز، يعطي العمل تخيلا أن المكونات والأشكال في معمل الكيمياء، حيث تذكرنا بأدوات المختبر الموجودة على طاولة العمل والألوان الحارة للمحاليل الكيميائية بمساحات كبيرة تغطي معظم أجزاء العمل مما يعطي تأثيرا مدركا سابقا على سخونة الجو في المعامل والتجارب العلمية. هناك مساحة معقولة يتم فيها تمثيل بعض الدراما غير المعروفة تتمثل في الأشكال غير المنتظمة وإكسابها لونا دافئا ومحايدا لأنها ليست مجازية بما يكفي لمعرفة ما يحدث، بخلاف وضع الأشكال الملونة، لذلك افعل ما نفعله جميعًا، بدلاً من المعلومات الكافية عن الأشياء في العمل الفني، يجب ان يستخدم كل شخص أفكاره في الارتباط بالأشكال لفهم العمل الفني (Bednarik, 2017).

نتائج البحث

1. التعرف علاقة ظاهرة الباريدوليا والمدرسة التجريدية ودور العقل في التأمل والبحث عن الأنماط والأشياء المألوفة وتحديدها.
2. التعرف على اتجاهات الفنانين التجريديين وتناولهم للظاهرة من خلال توظيف عناصر العمل الفني للوحة من خلال اللون والخط.
3. التركيز على الحالة النفسية والثقافية والعلمية وغيرها للمتلقي وربطها بظاهرة الباريدوليا.

توصيات البحث

1. نشر دور المدارس التشكيلية مثل المدرسة التجريدية في ترجمة النظريات والظواهر النفسية من خلال العمل الفني.
2. تكثيف المشاريع في الفنون عامة والفنون البصرية خاصة للتوعية على ربط المعارف والعلوم الأخرى بالفن.
3. دراسة تأثير الباريدوليا على التفاعل بين الفن والفلسفة في مدارس الفن المعاصر.
4. دمج تقنيات تحليل الإدراك البصري لتحليل أثر الباريدوليا في الأعمال الفنية من خلال العينات الفنية المعاصرة.

مقترحات البحث

1. إجراء دراسات ميدانية لتحديد كيف يرى الجمهور الأنماط البصرية في الأعمال الفنية التجريدية.
2. ترجمة الدراسات البحثية التي تتضمن الأساليب والظواهر في علم النفس وتأثيرها على المتلقي.
3. انتاج لوحات تشكيلية قائمة على النظريات والظواهر التي تعطي مساحة تعبيرية للفنان والمتلقي.

قائمة المصادر والمراجع **Sources & References**

1. Abd al-Razzāq, Jīhān Fawzī Aḥmad. (2001). *al-dalālāt al-ramzīyah li-lawn wa-ahammīyatuhā al-waẓīfīyah fī al-Taṣmīmāt al-zukhrufīyah al-muʻāṣirah*, Risālat duktūrāh, ghayr manshūrah, Kullīyat al-Tarbiyah al-fannīyah, Jāmiʻat Ḥulwān.
2. Af Klint, Johan. & Hedvig, Ersman. (2018). *Inspiration And Influence: The Spiritual Journey of Artist*. The Solomon R. Guggenheim Museum. www.guggenheim.org, October 11.
3. Al-Kūfī, Khalīl Maḥmūd. (2009). *mahārāt fī al-Funūn al-tashkīlīyah*, ʻĀlam al-Kitāb al-ḥadīth, al-Urdun. Andy, Parkinson. (2014). Interpreting The Abstract: Pareidolia at Pluspace Coventry. Article.
4. Anna, Marmodoro. (2019). *The Power of Color*. Volume 57, Number 1, University of Illinois.
5. Birren F. (1961). *Color Psychology and Color Therapy*. New York: University Books, Inc.
6. Brugger, Peter. (2001). *From Haunted Brain to Haunted Science: A Cognitive Neuroscience View of Paranormal and Pseudoscientific Thought*. Multidisciplinary Perspectives, Eds. James Houran and Rense Lange Jefferson: Mcfarland. 195-223.
7. Carter, Paul. (2004). *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne: Melbourne University Press.
8. Colin J. Palmer. (2020). Face Pareidolia Recruits Mechanisms for Detecting Human Social Attention. *Research Article*.Volume 31, Issue 8.
9. Da Vinci, Leonardo. (1956). *Treatise On Painting. Ed. & Trans. Philip Mcmahon*. Princeton: Princeton University Press.
10. Dart, Raymond. (1974). The Waterworn Australopithecine Pebble of Many Faces from Makapansgat. *South African Journal of Science* 70 (June): 167-169.
11. Hao Zheng. (2023). *Spirituality And Abstract Art*.Theses Student Scholarship and Creative Work.Sotheby's Institute of Art.
12. Hasan Y. Tunus. (2024). *Pareidolia As a Higher-Order Predictor for Semantic Processing in Abstract Art: Reducing Cognitive Uncertainty Through Conceptual Fluency*.No:4, 34396 Sarıyer/İstanbul.

13. Ghānim, Saḥar. (2020). al-Tajrīd bayna al-ramz wālshfrh fī al-lawḥah al-fannīyah. *Majallat al-Akādīmī, al-ʻadad 95*.
14. Kirill, Kurinnoy. (2023). *The Power of Color in Abstract Art.Article*.
15. Lan, Monroe. (2017). *The Trouble with Shapes*, Juan Bolivar, High Voltage, Quote from Pablo Picasso, Page 9.
16. LEE, Joanne (2016). *I See Faces: popular pareidolia and the proliferation of meaning*. In: MALINOWSKA, Ania and LEBEK, Karolina, (eds.) Materiality and popular culture: the popular life of things. Routledge Research in Cultural and Media Studies. Abingdon, Oxon, Routledge. [Book Section]
17. Renee, Phillips. (2024). Dozens Of Facts About the Power of Color. Article. Https://Www.Healing-Power-Of-Art.Org/The-Power-Of-Color.
18. Robert G, Bednarik. (2017). Pareidolia And Rock Art Interpretation. *Article Anthropologie*. 17pareidoliaanthropologie.
19. Shermer, M. (2008). Patternicity: Finding Meaningful Patterns In- Meaningless Noise. Scientific American Http://Www.Scientificamerican.Com/Article/Patternicityfinding.
20. Simona, Petru. (2010). *The Power of Colours. Conference Paper*. University Of Ljubljana,15 Publications 108.
21. Sulamī, Maraḥ. (2022). *mā hiya Ẓāhirat albārydwlyā wa-asbāb ʻilājihā?* mstrj‘ fī (7 Yūliyū 2022). minaṣṣat arājyk. www. arageek. com.
22. Tia, Ghose. (2023). What Is Pareidolia? Https://Www.Livescience.Com/25448-Pareidolia.Html.
23. Ugallery. (2024). Oil-Painting-Pareidolia-Rorschach, Https://Www.Ugallery.Com.
24. Wang, C., Yu, L., Mo, Y., Wood, L. C., & Goon, C. (2022). Pareidolia in a Built Environment as a Complex Phenomenological Ambiguous Stimuli. International journal of environmental research and public health, 19(9), 5163. https://doi.org/10.3390/ijerph19095163Wassily, Kandinsky. (1912). Über Das Geistige In der Kunst (Concerning the Spiritual in Art).1 Ibid., Page 46. Www.Pinterest.Com.
25. Yve-Alain, Bois. (2016). Picasso And Abstraction, Https://Www.Ias.Edu/Ideas/2016/Bois-Picasso.

انعكاسات حرب غزة في أعمال الفنانين التشكيليين، قراءة تحليلية

محمد عدنان صبح، التصميم الداخلي، كلية الفنون والتصميم، جامعة العلوم التطبيقية، الأردن

Received: 11/2/2025

Acceptance: 10/4/2025

Corresponding Author: mo_sobeh@asu.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 18(2) (2025) 229-252

Doi: https://doi.org/10.47016/18.2.6

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف تأثيرات حرب غزة على الأعمال الفنية التشكيلية، وتوثيق الأعمال التي أُنتِجت خلال هذه الفترة. كما تسعى الدراسة إلى تحليل التغيرات التي طرأت على الأعمال الفنية مع التركيز على دور الفن في تعزيز الهوية الوطنية والذاكرة الجماعية في وقت الحرب. اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لتحليل (12) عملاً فنياً تم اختيارها من قبل مجموعة من الفنانين المعاصرين بشكل قصدي. تمثلت مشكلة هذه الدراسة في قلة الدراسات السابقة المتعلقة بتأثيرات حرب غزة الأخيرة على الفن التشكيلي. إذ لم تتناول الدراسات السابقة بشكل مفصل حرب غزة التي وقعت في أكتوبر 2023، حيث كانت معظمها تركز على العلاقة بين الحرب والفن دون أن تعالج الأحداث الأخيرة كموضوع بحثي مستقل. توصلت الدراسة إلى أن حرب غزة تركت آثاراً عميقة على أعمال الفنانين التشكيليين، حيث دفعتهم الحرب للتعبير عن معاناتهم وألمهم بطرق متنوعة. ولم يقتصر الفنانون على تصوير الحرب بشكل مباشر، بل قاموا بتوظيف مهاراتهم الفكرية والفنية لتوصيل رسائل قوية عبر أعمالهم. كما أكدت الدراسة أن هذه الأعمال الفنية لعبت دوراً مهماً في التأثير على المتلقين، حيث تناولت مواضيع فلسفية وفكرية بأساليب إبداعية، مما عزز من الوعي بالقضية الفلسطينية وأثرها على الذاكرة الجماعية. تتمثل أهمية هذه الدراسة في تقديمها رؤية جديدة حول استخدام الفن كوسيلة للمقاومة الثقافية والحفاظ على الهوية الوطنية خلال فترات الحرب. كما تسهم في إثراء المكتبة العربية والمعرفة في مجالات الفن والدراسات المتعلقة بالحروب، مما يعزز الفهم العميق للتجربة ويقدم إسهاماً جديداً في مجالي الفن والدراسات المتعلقة بالحروب.

الكلمات المفتاحية: الحرب، الفن التشكيلي، الفن المعاصر.

Reflections of the Gaza War in the Works of Visual Artists: An Analytical Reading

Mohammad Adnan Sobuh, Interior Design, Faculty of art and design, Applied Science Private University, Jordan

Abstract

This study aims to explore the impact of the Gaza War on visual artworks and to document the artistic productions created during this period. It seeks to analyze the changes that emerged in these works, with a focus on the role of art in reinforcing national identity and collective memory during times of war. The study adopts a descriptive-analytical methodology to examine twelve artworks, intentionally selected from a group of contemporary artists. The research problem lies in the scarcity of prior studies addressing the effects of the most recent Gaza War on visual art. Previous scholarship has generally focused on the broader relationship between war and art, without treating the October 2023 Gaza War as an independent subject of inquiry. The study finds that the war had a profound impact on visual artists, prompting them to express their suffering and pain through diverse artistic forms. Rather than depicting the war directly, many artists employed intellectual and creative strategies to deliver powerful messages through their work. The findings confirm that these artworks played a significant role in influencing viewers, addressing philosophical and intellectual themes in innovative ways, thereby raising awareness of the Palestinian cause and its imprint on collective memory. The significance of this study lies in its presentation of a new perspective on art as a form of cultural resistance and a means of preserving national identity during wartime. It also contributes to enriching the Arabic library and scholarly discourse in the fields of art and war studies, offering a deeper understanding of this lived experience and a valuable addition to both disciplines.

Keywords: War, Visual Art, Contemporary Art.

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

مقدمة:

لقد لعب الفن التشكيلي دوراً محورياً عبر العصور في توثيق الأحداث التاريخية بصرياً والتعبير عن الصراعات، بالإضافة إلى نقل مشاعر الناس تجاه الحروب. ولم يقتصر هذا الدور على اللوحات فحسب، بل شمل أيضاً مجالات أخرى مثل النحت والتصوير الفوتوغرافي والفن الجداري. كان الفن التشكيلي دائماً وسيلة فعالة للتعبير عن الواقع، وخاصة في فترات النزاع والحروب والأوقات غير العادية. عكس هذا الفن معاناة الشعوب، سعياً لتقديم صورة تعبيرية عن الألم الإنساني، مع التركيز على جوانب الهوية والصمود، وإبراز قيم المقاومة والإصرار على الحياة رغم الدمار. من أبرز الأمثلة على ذلك لوحة (الجورنيكا) للفنان بابلو بيكاسو، التي تعد من أبرز الأعمال التي جسدت معاناة الإنسان جراء الحروب، وهي توثيق بصري وتاريخي لأحداث قصف المدينة الإسبانية من قبل الطائرات الألمانية خلال الحرب الأهلية الإسبانية. وقد ظلت هذه اللوحة تمثل توثيقاً بصرياً هاماً يعكس تلك المرحلة وما عاشه الإنسان من ألم ومعاناة وقتل بسبب الحرب. كما أشار (Maliki, Hamdi, 2024) في مقالته (الفن والحرب: إبداعات شاهدة على المآسي) إلى أن لوحة (الجورنيكا) تعتبر مرجعاً فنياً بارزاً حول الحرب، مضيفاً أن هناك العديد من الأعمال الأخرى التي جسدت معاناة الحروب مثل (القبر الجماعي) و(معبد السلام)، و(مذبحة في كوريا).

استخدم العديد من الفنانين الجداريات كوسيلة للتعبير عن الصراعات التي مرت بها مناطق مختلفة، مثل جدار برلين الذي شهد العديد من الأعمال الجدارية والجرافيتي، والتي كانت تعبيراً عن الاحتجاج والمقاومة. ومع تطور الفن المعاصر، اعتمد الفنانون على تقنيات جديدة مثل الفن المفاهيمي والفيديو والأعمال التركيبية للتعبير عن قضايا الحرب وآثارها من موت ومعاناة، مع دمج هذه التعبيرات برسائل فلسفية عميقة. وقد أكدت دراسة (Hassan, Rasha Muhammad Ali 2024) على أهمية الفنون التشكيلية في معالجة القضايا المجتمعية بشكل عام، وبالأخص الحروب، وكيف يمكن أن يسهم الفن في إحداث تغيير إيجابي في المجتمعات عبر إزالة الحواجز التي تعترض الحوار وتقديم روايات متعددة للصراعات. وكان من توصيات الدراسة تسليط الضوء على تأثير الفنون في مواجهة ظواهر العنف والحروب والتهجير القسري، وذلك من خلال المعالجات الفكرية للفنانين التشكيليين حول العالم وإبراز أعمالهم في هذا المجال. كما تجاوزت الفنون المعاصرة مفهوم التعبير المباشر أو التوثيق البصري فقط، حيث أصبحت تسعى إلى إثارة التفكير والتأمل حول معاني الحرب، ليس فقط من منظور الموت والدمار، بل من خلال التركيز على قيم إنسانية مثل الحياة، واللجوء، والوطن. وبذلك، يستمر الفن في لعب دور حيوي في توثيق الأحداث والتعبير عن التجارب الإنسانية عبر فترات التاريخ القديمة والحديثة والمعاصرة. بناءً على ذلك، تبلورت مشكلة الدراسة التي تناولت دراسة وتحليل انعكاسات حرب غزة الأخيرة على أعمال الفنانين التشكيليين التي شكلت نقطة انطلاق لهذا البحث، خاصة أن الدراسات السابقة لم تتطرق لتوثيق ورصد هذه المرحلة المهمة في الصراع وتأثيرها على أعمال الفن التشكيلي. شملت عينة الدراسة فنانين من داخل منطقة الحرب وخارجها، بهدف تحليل قدرة هذه الأعمال على توثيق الأحداث والتعبير عن المعاناة النفسية والاجتماعية الناتجة عن الحرب، مع استعراض كيفية استخدام الفنانين للتقنيات المختلفة في التعبير عن التجارب الإنسانية في ظل الظروف الصعبة التي فرضتها الحرب.

مشكلة الدراسة:

يُعتبر الفن التشكيلي وسيلة قوية للتعبير عن الإنسان وتجارب حياته المختلفة. على مر العصور، كان الفن أداة رئيسية لتوثيق الأحداث التاريخية التي أثرت على المجتمعات ويُمكننا القول إن الفن التشكيلي تجاوز دوره كوسيلة جمالية ليصبح أداة لتوثيق التاريخ ونقل رسائل الدعم والتضامن وتبني المواقف المختلفة. لقد ساهم الفن في حفظ ذاكرة الحروب والشعوب، ووثّق العديد من الأحداث التي يمكن الرجوع إليها من خلال الأعمال الفنية. ورغم أهمية الفن التشكيلي في هذا السياق، إلا أن الدراسات السابقة التي تناولت تأثيرات حرب غزة الأخيرة في أكتوبر 2023 على الفن التشكيلي لا تزال محدودة. حيث لم تركز الدراسات السابقة

بشكل مفصل على الأحداث التي وقعت خلال هذه الفترة، وكان معظمها يهتم بالعلاقة العامة بين الحرب والفن دون معالجة حرب غزة كموضوع بحثي مستقل. وبالتالي، تبرز الحاجة الماسة لدراسة تأثير هذه الحرب على الأعمال الفنية التشكيلية وكيفية توثيقها للأحداث وتأثيرها على الذاكرة الجماعية وتعزيز الهوية الوطنية عبر الفنون.

أسئلة الدراسة:

تتمثل مشكلة الدراسة في محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية:

1. كيف أثرت حرب غزة على أعمال الفنانين التشكيليين؟
2. ما الدور الذي لعبته الأعمال الفنية التشكيلية في توثيق الحرب بصريا؟
3. ما هي الرسائل التضامنية التي عبر عنها الفنان في أعماله خلال حرب غزة؟
4. ما دور الفنان التشكيلي في تعزيز الهوية الفلسطينية والذاكرة الجماعية من خلال أعماله الفنية؟

أهداف الدراسة:

1. استكشاف تأثيرات حرب غزة على أساليب وتقنيات الفنانين التشكيليين، وكيف أثرت هذه الحرب على ملامح أعمالهم الفنية من حيث المواضيع والتقنيات والمواد المستخدمة.
2. دراسة كيفية استخدام الأعمال الفنية التشكيلية كوسيلة لتوثيق الأحداث والوقائع التي شهدتها غزة خلال الحرب، وتحليل قدرتها على تجسيد الواقع المعاش بصرياً.
3. تحليل الرسائل التضامنية التي حاول الفنانون التشكيليون إيصالها من خلال أعمالهم خلال فترة الحرب، وكيف ساهمت هذه الرسائل في تعزيز الوعي الدولي بقضية غزة بشكل خاص وفلسطين بشكل عام.
4. تحليل كيفية تعزيز الفنان التشكيلي للهوية الفلسطينية، ودور أعماله في التعبير عن الانتماء للأرض والوطن والهوية.

فرضية الدراسة:

1. الاعمال الفنية في سياق حرب غزة وسيلة فعالة لتوثيق المعاناة الإنسانية بصرياً وتعكس بدقة الألم والدمار الذي تعرضت له، مما يساعد في الحفاظ على ذاكرة الأحداث وتوثيقها للأجيال القادمة.
2. دراسة تأثير حرب غزة على أعمال الفنانين التشكيليين يمكن أن يكشف عن تحول في الأساليب الفنية وموضوعات الأعمال من حيث محتوى وأسلوب التعبير الفني استجابة للظروف القاسية التي فرضتها الحرب.
3. إن دراسة تأثير حرب غزة على الفن التشكيلي يمكن أن يفتح أفقاً جديداً لفهم دور الفنون في معالجة قضايا العنف والتهجير القسري في سياق الحروب المعاصرة كوسيلة للتغيير الاجتماعي.
4. دراسة أعمال الفنانين التشكيليين داخل منطقة الحرب وخارجها يوضح كيفية تأثير الأحداث السياسية والاجتماعية على التعبير الفني، وقدرة هذه الأعمال على نقل رسائل التضامن الدولي والدعوة إلى السلام.

أهمية الدراسة:

تكتسب هذه الدراسة أهميتها من تقديمها رؤية جديدة حول استخدام الفن كوسيلة للمقاومة الثقافية والحفاظ على الهوية الوطنية خلال فترات الحرب. كما تسهم في إثراء المكتبة العربية والمعرفة في مجالات الفن والدراسات المتعلقة بالحروب، مما يعزز الأبحاث الحالية ويحفز الباحثين على دراسة تأثير الحروب على الفن التشكيلي المعاصر والفنانين العرب. بالإضافة إلى ذلك، تفتح هذه الدراسة آفاقاً جديدة للباحثين لاستكشاف تأثير الحروب على الإبداع الفني في سياقات متنوعة، مما يوسع الفهم لدور الفن في معالجة القضايا الاجتماعية والإنسانية المعاصرة. وبالتالي، تسهم هذه الدراسة في توسيع نطاق البحث الأكاديمي،

مما يدفع الباحثين إلى التحقيق في تأثير الحروب على الفنون وكيف يمكن أن ينعكس ذلك على المجتمع، مما يفتح مجالاً جديداً لفهم دور الفن في التأثير على المجتمع وتوثيق الأحداث التاريخية الهامة.

حدود الدراسة:

حدّد الباحث دِراسته بالحدود التالية:

1. حد موضوعي: انعكاسات حرب غزة في أعمال الفنانين التشكيليين، قراءة تحليلية لأعمال الرسم والتصوير لمجموعة من فناني الأردن وفلسطين.
2. حد زماني: يتحدد في الفترة ما بين عامي 2023 الى 2025.
3. حد مكاني: الأردن، فلسطين.

منهجية الدراسة:

اتبع المنهج الوصفي التحليلي في الدراسة الحالية؛ ذلك لأنه المنهج الأنسب لتحليل الأعمال لتحقيق أهداف الدراسة والتوصل إلى النتائج المطلوبة، اذ تم القيام بدراسة تحليلية لوصف وتحليل مضمون أعمال فنية معاصرة تأثرت بأحداث غزة خلال الفترة من 2023 حتى 2025 مع التركيز على فكر الفنانين واتجاهاتهم المعاصرة.

مجتمع الدراسة:

قام الباحث بمراجعة قائمة الفنانين المسجلين في رابطة الفنانين التشكيليين، وذلك عن طريق الموقع الإلكتروني الخاص بالرابطة. والتي ضمت 164 فنانا وفقاً لآخر تحديث للموقع. كما بحث في العدد الإجمالي للفنانين المنتسبين إلى رابطة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين، لكنه لم يتمكن من العثور على إحصائيات أو قاعدة بيانات توفر عدداً دقيقاً للفنانين الفلسطينيين، نظراً لوجود عدد كبير منهم في الشتات والمناطق الخارجية. بناءً على ذلك، قام الباحث بتحديد حوالي 20 فناناً تشكيلياً فلسطينياً واستعرض مجموعة متنوعة من أعمالهم الفنية. ليصبح مجتمع الدراسة الكلي ما يقارب 184 فناناً. فيما بعد تم تصنيف الفنانين وفقاً لمستوى تفاعلهم مع أحداث حرب غزة الأخيرة. كما قام الباحث بتصفح مواقعهم الإلكترونية ومراجعة المقالات المنشورة عنهم، بالإضافة إلى متابعة أعمالهم على صفحات التواصل الاجتماعي الخاصة بهم.

عينة الدراسة:

لتحقيق أهداف الدراسة، اختار الباحث عينة الدراسة بناءً على وجود علاقة مباشرة بين العينة ومشكلة الدراسة. تم اختيار اثني عشر (12) عملاً فنياً معاصراً لفنانين مختلفين، حيث يمثل كل فنان من خلال لوحة واحدة. وقد تم اختيار هذه الأعمال بطريقة قصدية وفقاً لمجموعة من المعايير المتعلقة بالحدود الزمنية لإنتاج العمل الفني، والتي تشمل الفترة من 2023 إلى 2025، بالإضافة إلى الحدود المكانية التي تقتصر على الأردن وفلسطين فقط، بما يتماشى مع نطاق الدراسة. كما اقتصرت العينة على أعمال الرسم والتصوير التشكيلي دون غيرها من أنواع الفنون التشكيلية.

مصطلحات الدراسة:

الحرب: لغوياً هي نقيض السلم، والكلمة مؤنثة وأصلها: الصفة كأنها مقاتلة حرب، وجمعها: حروب. واصطلاحاً هي أن يقتتل طرفان أو أكثر في مرحلة معينة من التاريخ وفي بقعة معينة من الجغرافيا قتالاً ناجزاً يعرفه العالم وتشهده أكثر من قوة (Al-Jamil،2007). وجاء في القانون الدولي العام أن الحرب هي نزاع مسلح بين فريقين من دولتين مختلفتين، إذ تدافع فيها الدول المتحاربة عن مصالحها وأهدافها وحقوقها، ولا تكون الحرب إلا بين الدول (War is an issue, 2022).

حرب غزة: دارت بين إسرائيل والجماعات الفلسطينية في قطاع غزة، منذ 7 أكتوبر 2023. وهي الحرب الخامسة عشر في صراع غزة وإسرائيل (Wikipedia Gaza War, 2025). صراع غزة وإسرائيل نزاع طويل الأمد بين قطاع غزة (أرض فلسطينية) وإسرائيل. يدور هذا النزاع حول مسائل سياسية وإقليمية وأمنية.

وقد أدى إلى عنف وحروب وإبادة جماعية وتوترات مستمرة. تشمل القضايا الرئيسية النزاعات الحدودية والسيطرة على الموارد وحق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم السياسي في غزة (Wikipedia, Gaza–Israel conflict, 2025). ويمكن تعريفها إجرائياً بأنها: مجموعة من الأحداث العسكرية التي أثرت بشكل كبير على المجتمع الفلسطيني في غزة. وامتدت آثارها لتشمل الأبعاد السياسية والاقتصادية والثقافية والفنية.

الفنانون التشكيليون: هم الأفراد الذين يمارسون فنوناً بصرية تشمل مجموعة من الوسائط مثل الرسم، والنحت، والتصوير الفوتوغرافي، والفن الرقمي، والفن الجداري، والفنون التركيبية، وغيرها من أشكال التعبير الفني التي تعتمد على البصر. يقوم هؤلاء الفنانين بإنشاء أعمال فنية تهدف إلى التعبير عن أفكارهم، ومشاعرهم، وتجاربهم الحياتية من خلال استخدام المواد والوسائط المتاحة لهم، بما في ذلك الألوان، والأشكال، والأبعاد، والضوء، والظلال، والخامات المتنوعة (Career Guide, 2025). وإجرائياً: هم مجموعة من الأفراد الذين استخدموا الرسم والتصوير وتقنيات أخرى للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم، بهدف إيصال رسائل بصرية تتعلق بالحرب والقضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية.

الذاكرة الجماعية: تشير الذاكرة الجماعية إلى كيفية تذكر الجماعات لماضيها. يتذكر الصينيون قرن الإذلال، بينما يتذكر الأمريكيون أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما تلاه، وتتذكر شعوب العديد من الدول حقبة الحرب العالمية الثانية. قد تظهر الذكريات الجماعية على مستويات محلية أيضاً. قد تتذكر العائلات تاريخاً أو حدثاً بارزاً معيناً. وقد تتعلق هذه الذكريات الجماعية بالحقائق أو بالتفسيرات (Roedinger,H & Desoto,K, 2016). ويمكن تعريفها إجرائياً بأنها: مجموعة من التجارب والذكريات التي تتشارك فيها الأجيال الفلسطينية والمتعلقة بأحداث تاريخية محورية مثل النكبة والنكسة والنزوح واللجوء والحرب والمقاومة. وتُعتبر هذه الذاكرة جزءاً أساسياً من النضال الثقافي والفكري، حيث تم توظيفها بشكل كبير في مجالات الفن والثقافة.

الإطار النظري:

المحور الأول: الفن والحرب تاريخياً:

بدأت تمثيلات الحرب وصراعات الخير والشر، وتأثيراتها في الفن عبر العصور، سواء، من خلال تصوير المعارك نفسها أو تجسيد آثارها النفسية والاجتماعية. ويتجلى ذلك بوضوح في الفن المصري القديم، حيث نرى انعكاسات الحرب في نقوش ورسومات معركة قادش التي وقعت بين قوات الملك رمسيس الثاني والحيثيون بقيادة الملك موتيللي الثاني. نرى في هذه النقوش الملك رمسيس الثاني معتليا عجلته الحربية مسدداً سهامه على الحيثيين. تحتل هذه المشاهد جزءاً كبيراً من اللوحة، حيث الجنود يتساقطون تحت قدمي حصانه وعجلته الحربية (Hassan,2024). أما في الفن الإغريقي، فقد سعى الفنانون إلى خلق تأثير درامي قوي من خلال تصوير الصراعات المختلفة بين الآلهة، ومن أبرز الأمثلة على ذلك مذبح مدينة برغامون (Pergamon)، الذي أُنشئ حوالي 160ق.م، والذي يعكس الصراع بين الآلهة والعمالقة بشكل بارز. من هنا نجد هذه العلاقة ما بين الفن ورغبة وتأثر الفنان بمحاولة تمثيلها وعكسها في الفن (Gombrich ,2016,p122-124). أمّا في الحضارة الرومانية، فقد كانت هناك مهمة أخرى طلبها الرومان من الفنانين لإعادة الحياة لتقليد قديم من الشرق. لقد أرادوا أن يعلنوا انتصاراتهم ويرووا قصة حملاتهم؛ على سبيل المثال، نصب الإمبراطور تراجان (Trajan) عموداً ضخماً ليؤرخ حروبه وانتصاراته في داشيا (Dacia) (رومانيا الحديثة). على هذا العمود نرى الفيالق الرومانية تبحث عن الطعام وتقاتل وتنتصر. واستخدمت هذه التقارير الحربية مهارة الفن الإغريقي، ولكن الرومان أضافوا دقة في تصوير التفاصيل ووضوح القصة لتؤثر في وجدان المشاهدين في البلد (Gombirich, 2016: P122-124). لقد رسخ الفن الروماني فكرة الحاكم وانتصاراته الحربية لأن الحضارة الرومانية كانت قائمة على الاستعمار والحروب. وأعمدة النصر تعد مثالاً واضحًا على فنون الحرب. من أشهر هذه الأعمدة عمود تراجان الموجود في روما وعمود الإسكندر

الأكبر الموجود في ساحة القصر في بطرسبورغ الروسية (Hassan, 2024).

في عصر النهضة، نجد لوحة معركة سان رومانو (San Romano) للفنان باولو أوتشللو (Paolo Uccello, 1397-1475) التي رسمها عام 1432، وتعد من أفضل الأعمال المحفوظة، حيث تمثل حادثة هامة في تاريخ فلورنسا، حيث هزمت قوات فلورنسا أعداءها في معركة بين الأحزاب الإيطالية (Gombirich, 2016: P122-124). أما الفنان البريطاني فرانسيس بيكون (Francis Bacon, 1561-1626)، فقد عاش طفولته في ظل الحرب الإيرلندية وعايش العديد من الحروب، مثل هيروشيما وهتلر ومعسكرات الموت، ما جعله يعبر عن معاناته في أعماله، إذ قال: "لقد عشت طفولتي في ظل الحرب الإيرلندية، وعايشت حروباً كثيرة؛ هيروشيما، وهتلر، ومعسكرات الموت، والعنف الذي شاهدته فيها، وبعد ذلك يريدون مني أن أرسم باقة من الزهور (Samia, 2022: P120).

في الفن الرومانسي، قدم فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا (Ferdinand Victor Eugene Delacroix, 1798-1863) عدة أعمال تؤكد أهمية إنقاذ القيم الإنسانية. ومن بين هذه الأعمال لوحة مذبحة شيو (The Massacre at Chios, 1842) التي تُظهر مجموعة من الأجساد الجريحة والمنهكة نتيجة الكارثة التي أسفرت عن مقتل العديد من سكان جزيرة خيوس في حرب الاستقلال اليونانية عام 1822. (Ismail, 2011) كما قدم عام 1830 لوحته الحرية تقود الشعوب التي جسدت الثورة الفرنسية، مظهرة قيم الشجاعة والتضحية في سياق الشعب. تعتبر هذه اللوحة من أهم الأعمال الفنية في تاريخ الفن الغربي، إذ أصبحت أيقونة للحرية والنضال.

قدم فرانسيسكو براديا (Francisco Pradilla, 1848-1921) في الفن الإسباني لوحته (تسليم غرناطة) عام 1882 التي تصوّر سقوط الأندلس وتسليم آخر معاقل المسلمين في الأندلس إلى الملك الكاثوليكي فرديناند الثاني (Hassan،2024). وقد صوّر فرانشيسكو غويا (Francisco Goya, 1746-1828) في أعماله التي نشرها بعنوان (كوارث الحرب، 1810-1820) المشاهد المروعة للمجاعات الناجمة عن الحرب، والتي نتجت عن الصدامات بين الفصائل الملكيّة والليبرالية الإسبانية، وأعمال التعذيب الوحشية (Schjeldahl, 2022).

كان للحرب العالمية الأولى تأثيرا مروعا على المجتمع في جميع أنحاء العالم. غالبًا ما يوصف الفن الحديث بأنه انعكاس للمجتمع في ذلك الوقت، ولم تكن الحركات التي نشأت بسبب هذه الصراعات استثناءً. كانت التعبيرات والأفكار الفنية في ذلك الوقت تُرى من خلال عدسة الدادائية التي تطورت في النهاية إلى السريالية. بدأت هذه الحركات كردود فعل على الفوضى غير المسبوقة والصدمات والحرب أوائل إلى منتصف القرن العشرين. قدمت هذه الإبداعات والحركات منظوراً فريداً للتجربة الإنسانية في وقت الأزمة.

تعتبر حركة الدادائية تجسيداً للانفجار الذي نتج عن الحربين العالميتين، بينما تمثل السريالية الفنان الذي يلتقط شظايا تلك الحركة ويواصل دفع الحدود. لذا، يمكن القول إن جذور السريالية ترتبط بجذور الدادائية، لكنها تتسم بدقة أكبر في تحقيق أفكارها. تأخذ السريالية مفهوم (اللاشيء) من الدادائية وتطبقه على الفكر وعلم النفس البشري. في حين أن الدادائية تتبنى أفكار العدم والفوضى المناهضة للفن، تركز السريالية على اللاوعي المعرفي التلقائي (Watson, 2023). وفي نفس السياق في العصر الحديث، نجد لوحة جورنيكا (Guernica) للفنان بابلو بيكاسو (Pablo Picasso, 1881-1973) التي أصبحت رمزاً عالمياً ضد العنف والحرب. اللوحة التي رسمها بيكاسو رداً على قصف الطائرات الألمانية لقرية جورنيكا في إقليم الباسك في إسبانيا في 26 إبريل 1937، تضمنت أسلوباً تجريدياً يعكس الألم الجماعي (Al-Munir, 1997: P28-29).

أما العمل الأخر لبيكاسو مذبحة كوريا (The Massacre in Korea) الذي أنجزه في يناير 1951، فهو تعبير عن رد فعل الفنان تجاه مقتل المدنيين على يد القوات الأمريكية والكورية الجنوبية بين أكتوبر وديسمبر 1950، حيث بلغ عدد القتلى حوالي 35000 شخص (Dargham،2020). وأخيراً، في الفن الألماني، رسم أوتو ديكس (Otto Dix, 1891-1969) لوحة فلاندرز (Flaners) بين عامي 1934-1936، حيث أدان الحرب بشكل غير عادي. كما قدم الفنان الأمريكي ليون جولوب في أواخر الستينيات من القرن

العشرين لوحة تُمثل حرب فيتنام وتصور التكنولوجيا في مواجهة المعاناة الإنسانية الناتجة عن الحرب (laura, 2007).

تؤثر الحروب بشكل عميق على الإبداع الفني، حيث توفر سياقًا عاطفيًا مشحونًا يلهم الفنانين لاستكشاف مواضيع وأساليب جديدة. خلال فترات النزاع يواجه الفنانون الحقائق القاسية للصراع بشكل مباشر، مما يترك أثرًا عميقًا على أعمالهم. وقد نشأت العديد من الحركات الفنية البارزة، مثل الدادائية والسريالية، كرد فعل على صدمات الحروب. تطورت الدادائية خلال الحرب العالمية الأولى، وتميزت برفضها للقيم البرجوازية وموقفها الفوضوي المناهض للحرب. استخدم فنانون مثل مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp, 1968-1887) وهانا هوش (Hannah Hoch, 1978-1889)، عناصر العبث والفوضى لتحدي الجماليات التقليدية، معبرين عن عدم المعنى الذي لاحظوه في الحرب. بالمثل فقد ظهرت السريالية بعد الحرب العالمية الأولى كوسيلة لاستكشاف العقل الباطن واللاعقلاني، حيث قام فنانون مثل سلفادور دالي (Salvador Dali, 1989-1904)، وأندريه بريتون (Andre Breton, 1966-1896)، بتحويل صدماتهم إلى أعمال فنية تشبه الأحلام وتنتقد الظروف الاجتماعية والسياسية في عصرهم (Coates, 2024). كما أن دوشامب كرر استنكاره واحتجاجه على ما يحدث من فظائع الحرب بعجلة دراجة وضعت فوق تابوريه (Tabouret) (كرسي بدون سند للظهر أو الذراعين) مع حمالة صحون ومشط صدئ، وقد أعطى رد الفعل ضد لا معقولية الحرب والعالم، في إشارة منه إلى أن الفن لا يجب أن يكون ملتزماً بالجماليات التقليدية بل هو أيضاً وسيلة رفض واحتجاج (Muhammad, B., and Jabbar, S ،2015).

وفقًا لديكرمان (Leah Dickerman, 1964) تعود أصول حركة دادا، إلى الحرب العالمية الأولى (1914-1918)، التي أسفرت عن مقتل عشرة ملايين شخص وإصابة نحو عشرين مليون آخرين. كما أشارت في كتالوج المعرض الوطني، "أدت الحرب العالمية الأولى إلى فقدان الثقة لدى العديد من المثقفين في الخطاب، وفي المبادئ التي كانت سائدة في الثقافة العقلانية الأوروبية منذ عصر التنوير". (Trachtman،2006). كانت بداية انطلاقة حركة دادا في مدينة زيورخ السويسرية. حيث لجأ العديد من الفنانين المغتربين إلى المدينة هربًا من الدمار العنيف الذي أحدثته الحرب، والذي بدا بلا معنى، وكرد فعل على هذا الجنون، أطلق هؤلاء الفنانون حركة مناهضة للجماليات، اتسمت بالفوضى والتخريب، وكان لها تأثير عميق على تاريخ الحركات الطليعية (Hetrick،2016)، وتعبيراً عن مشاعر الأدباء والفنانين اللاجئين في سويسرا تجاه المأساة التي خلفتها الحرب ودمّرت العالم، بدأوا في توجيه سخرية لاذعة في أعمالهم الفنية تجاه كل ما يحيط بهم، وكان الفن في مقدمة ذلك (Allam،2010).

ألهمت الحرب العالمية الأولى الشعر والفن، حيث تجلى الكثير من هذا الفن في التعبير عن الحزن لفقدان الأرواح. حيث عكس الفن هذا الصراع وكان وسيلة للناس لفهم أهوال الحرب. لقد غيرت الحرب العالمية الأولى عالم الفن. فقد استُخدمت بعض الأعمال الفنية التي أنتجتها، وخاصة في البداية، لإثارة الناس وحشدهم للحرب. ومن الأمثلة على ذلك الملصقات التي صممها الفنان الأسترالي نورمان ليندسي (Norman Lindsay's, 1969-1879)، والتي حاولت تجنيد الرجال في القوات الأسترالية التي تقاتل من أجل بريطانيا العظمى. وكانت الملصقات واقعية ومعبرة، وتهدف إلى استحضار استجابة عاطفية تجعلك ترغب في القتال. أرسلت العديد من الدول فنانين إلى ساحات القتال. وقد أظهر هؤلاء الفنانون أهوال الحرب الحقيقية. فقد انضم الفنان جورج هاردينج (George Harding, 1882-1959) إلى القوات الأمريكية في فرنسا. ورسم المشاهد الرهيبة التي شهدها (Getz،2025).

بحث الفنانون عن لغة مناسبة للتعبير عن الفوضى والدمار الناتجين عن الحرب الصناعية الحديثة، وإعادة تقييم الموضوعات والتقنيات والمواد والأساليب. مع تقدم الحرب، عبّر الفنانون عن مجموعة متنوعة من المشاعر. فعلى الرغم من دعمهم في البداية للمجهود الحربي إلا أنه بحلول عام 1916، بدأ فنانون مثل إرنست بارلاخ (Ernst Barlach, 1870-1938) وكاثي كولويتز (Kathe Kollwitz, 1867- 1945) في صنع

أعمال رثائية حول الدمار الذي عانت منه الأسر والمجتمعات (Farrell, 2017). عندما دخلت بريطانيا الحرب العالمية الأولى، كانت تلك الفترة تشهد تحولات كبيرة في الحركات الفنية، حيث تميزت بتنوع أساليبها. أدى تطور التصوير الفوتوغرافي في أواخر القرن التاسع عشر إلى ابتعاد الرسم عن الواقعية، مما أتاح ظهور أسلوب جديد يُعرف بالتعبيرية.

سعت هذه الحركة إلى تقديم رؤية شخصية للعالم، مع تشويهه بشكل جذري لتحقيق تأثير عاطفي، وكان من بين الفنانين البارزين في هذا المجال إدوارد مونش (Edvard Munch, 1863-1944) وبول كلي (Paul Klee, 1879-1940) وفاسيلي كاندنسكي (assilly Kandinsky, 1866-1944). أدى تأثير هذه الحركة، التي تزامنت مع الكارثة الناتجة عن الحرب، إلى بروز الرسم التعبيري الذي ارتبط بشكل مباشر بالقتال في مختلف أنحاء أوروبا. في بريطانيا، تخلت بعض الأعمال الشهيرة المتعلقة بالحرب عن الأساليب الواقعية، ودمجت بين الاتجاهات المستقبلية الإيطالية والتكعيبية لتخلق أسلوباً جديداً. كانت الحرب الصناعية، مع ما خلفته من مناظر طبيعية، مدمرة وأهوال ساحة المعركة، تتناسب مع الأساليب الحداثية، وغالباً ما ابتعد الفن عن الواقعية السابقة (Carson،2020).

المحور الثاني: الحرب في الفن المعاصر:

أسهمت التقنيات الحديثة والتطور التكنولوجي الذي يشهده عصرنا الحالي في تعزيز الفن المعاصر، حيث تم توظيف هذه الأدوات لخدمة الرسائل الفنية. وقد تم دمجها بفلسفات فكرية عميقة تتجاوز مجرد التصوير التمثيلي أو التوثيق البصري، لتصبح وسيلة للتأمل الفكري والفلسفي في معاني الحرب والموت والحياة واللجوء. كما أنها تثير اهتمام المتلقي وتحثه على التفاعل مع الرسالة المعروضة. وكما أثرت الحرب في العديد من الحركات الفنية قديماً فهي لا زالت تؤثر في الفنانين المعاصرين، فقد أدت الصراعات الحديثة مثل تلك التي تدور في سوريا وأوكرانيا إلى إحياء الفن السياسي الذي ينتقد الأنظمة ويسلط الضوء على المعاناة الإنسانية ويدعو للسلام (Cotes, 2024).

ساهم الفنانون بشكل عام، وفنانو الشوارع بشكل خاص، في تسليط الضوء على قضايا الهجرة واللاجئين من خلال الجداريات المنتشرة في مختلف أنحاء العالم. هذا الجهد يساهم في استحضار تعاطف الشعوب تجاه هذه القضايا. غالباً ما يكون عالم الفن المعاصر، وخاصة فنانو الجرافيتي، سريعو الاستجابة للتحديات المعقدة مثل الهجرة وقضايا اللجوء.

عرف فنان الشارع البريطاني بانكسي (Banksy)، بتناول العديد من القضايا الاجتماعية من خلال أعماله الفنية. حيث قام بانكسي برفع مستوى فن الشارع من خلال عمله التفاعلي الجديد الذي تم تركيبه مقابل السفارة الفرنسية. يتضمن العمل صورة لفتاة من فيلم (Les Miserables) مع دموع في عينيها، بجانبها عبوة غاز سي إس. كما يحتوي العمل على رمز (QR) محفورا، يمكن قراءته بواسطة الهواتف الذكية، والذي ينقل المشاهد إلى مقطع فيديو، يظهر استخدام الغاز المسيل للدموع خلال غارة على مخيم كاليه للاجئين. كما تعاونت منظمة رايسز (Raices) المستقلة غير الربحية التي تعمل على الدفاع عن حقوق الإنسان وعدالة قضية المهاجرين، مع مجموعة من الفنانين لتقديم عرض فني جريء لحرب العصابات في شوارع مانهاتن، لجذب الانتباه إلى محنة الأطفال المهاجرين الذين أجبروا على العيش في أقفاص في مراكز الاحتجاز على الحدود الجنوبية للولايات المتحدة. وقد تم ذلك من خلال منحوتات لـ 24 طفلاً ملفوفين في ورقة من ورق القصدير ومُلقاة على أرضية قفص صغير، مع تسجيل صوتي مزعج وحقيقي لأطفال يبكون بسبب فصلهم عن عائلاتهم. كل من هذه المنحوتات تحمل لافتة مكتوب عليها "لا أطفال في أقفاص" (Khalifa،2023).

الفنان آي ويوي (Ai Weiwei،1957)، والذي يعد من أبرز الفنانين المعاصرين الذين تناولوا القضايا الإنسانية والنشاط السياسي في الكثير من أعماله للتعبير حرية التعبير وقضايا اللاجئين وتوثيق ما يواجه الألاف من الأشخاص من نزوح قسري من ديارهم. فيقول الفنان: لا توجد أزمة لاجئين بل أزمة إنسانية. (Dargham،2020). كما أكد الفنان خليل ألتيندري (Halil Altındere،1971)، من خلال العديد من أعماله

التركيبية، قضايا تتعلق بالتهميش والقمع في حالة رفض للأنظمة القمعية وتسليط الصور على أزمة اللاجئين. يستعرض ألتيندیري كيف يترك اللاجئون مناطق النزاع ليواجهوا نوعًا آخر من الصراع. يبتعدون عن القنابل والانفجارات، لكنهم عند وصولهم إلى أوروبا يكتشفون أنهم قد تُركوا دون دعم. تتنوع أعمال ألتيندیري بين التلاعب بالوثائق والرموز الرسمية، مثل جوازات السفر والأعلام، وإنتاج فيديو موسيقي بالتعاون مع مجموعة هيب هوب تُدعى تاهريباد (Tahribad) التي تتناول في كلماتها قضايا عدم المساواة والتجديد الحضري في حيهم بإسطنبول (Riboskic, 2018).

المحور الثالث: دور الفنون التشكيلية في التعبير عن القضايا الإنسانية:

يُعتبر الفن التشكيلي من أقدم وأهم أشكال التعبير البشري، حيث استُخدم منذ العصور القديمة كوسيلة للتوثيق، فضلاً عن التعبير عن الأفكار والمشاعر. على مر الزمن، لعب الفن دوراً بارزاً في تسليط الضوء على القضايا الإنسانية، والتي تشير إلى المشاكل والتحديات التي يواجها البشر بشكل عام، والتي تتعلق بحقوق الإنسان، والكرامة، والعدالة الاجتماعية وغيرها.

تشمل هذه القضايا مجموعة واسعة من المواضيع التي تؤثر في الأفراد والمجتمعات. مما جعلها أداة فعالة لنقل معاناة الشعوب والتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية. يعكس الفنان من خلال أعماله التحديات التي تواجه الأفراد والمجتمعات، مثل الحروب والفقر والظلم وحقوق المرأة، بالإضافة إلى الصراعات من أجل الحرية والعدالة. وفي نفس السياق نشير إلى لوحات الفنان الإسباني فرانشيسكو غويا في سلسلته الشهيرة "كوارث الحرب" والتي نشرت بين عامي 1810 و1820 حيث أنهى ما يقارب سلسلة من 85 عمل. فقد مثلت لوحات غويا احتجاجاً بصرياً حيث ابتعد غويا عن التراكيب الصورية التقليدية ليركز بدلاً من ذلك على السرد. واستخدم التعبيرات والأزياء والمشاهد الواقعية لتصوير لحظات التعذيب والمأساة والمعانة. ويمكننا تقسيم السلسلة إلى ثلاث مجموعات: الحرب، المجاعة، الاستعارة ة السياسية. تُركز اللوحات السبع والأربعون الأولى على عواقب الصراعات الدموية بين الفرنسيين والإسبان. ولا يعتذر غويا عن صوره، إذ تُظهر جثثًا مُشوّهة، وأسرى مُعذّبين، وعنفًا ضد المدنيين على يد الجنود. وأما اللوحات الثماني عشرة التالية (اللوحات من 48 إلى 64) تصور المجاعة التي اجتاحت إسبانيا عقب انتهاء الحكم الفرنسي. تُركّز الصور على المآسي التي وقعت في مدريد، مُظهرةً جثثًا ميتة أو شبه ميتة وأشخاصًا يحملون جثثًا. أما اللوحات السبع عشرة الأخيرة تدهور معنويات المواطنين الإسبان، بعد أن أدركوا أنهم ناضلوا لإعادة نظام ملكي يرفض التغيير. تُعبّر اللوحات عن انتقادات لسياسات ما بعد الحرب، بالإضافة إلى تشكيك في الوثنية الدينية (Park West Gallery, 2019).

خلصت عدد من الدراسات السابقة ومنها دراسة (Al-Shoushani Nahir, 2018). والتي تناولت أهمية الفن ودوره الفعال في علاج مشكلات المجتمع والقضايا الإنسانية وقضايا المرأة بشكل خاص. وذلك بعد إجراءات البحث التي قمت بها من تحليل ودراسات لعدد من لوحات الفنانات التي تناولت مواضيع تعالج قضايا إنسانية تخص المرأة كتنظيم الأسرة والمشاركة في الحياة السياسية والعنف ضد المرأة وعمل المرأة وتعليمها، خلصت الباحثة في النهاية إلى عدد من التوصيات تؤكد فيها على اهتمام الفنانات بتصوير قضايا المرأة لما للفن من دور فعال وهام في علاج مشكلات وقضايا المجتمع الإنسانية بشكل عام وقضية المرأة بشكل خاص.

تمثل الفنون التشكيلية والفن المعاصر بشكل عام أداة قوية للتعبير عن القضايا الإنسانية والمجتمعية، وهو ما تؤكد عليه العديد من الدراسات.

ففي دراسة (Socital Issues in Video Art, 2021)، تم التأكيد على أهمية فن الفيديو في التعبير عن القضايا الإنسانية، مثل قضايا المرأة وحقوقها، والمشكلات الثقافية والتطور الفكري وأثره على الفرد والمجتمع. هذه الأعمال الفنية تمثل وسيلة فعالة لإيصال الرسائل الاجتماعية والإنسانية بطريقة عميقة ومؤثرة. وفي نفس السياق، أظهرت دراسة (Bint Muhammad, Hanan, 2004) الدور الحيوي الذي تلعبه

الفنون التشكيلية في دعم القضايا الإنسانية المعاصرة. حيث تبيّن أن الفنون التشكيلية تعتبر من أبرز الوسائل التي يستخدمها الفنانون لترجمة المشاهد المصيرية إلى لغة فنية، تسهل التواصل وتؤثر في الجمهور. من بين التوصيات الهامة لهذه الدراسة، كان التأكيد على أهمية تسليط الضوء على المنجز التشكيلي العربي ودوره الكبير في صياغة الملامح الخاصة بالقضايا العربية.

شكل الفن التشكيلي الفلسطيني مثالاً بارزاً على كيفية استخدام الفنون للتعبير عن الهوية الوطنية في ظل الظروف الصعبة التي يعيشها الشعب الفلسطيني. والفن الفلسطيني، سواء كان في شكل الرسم أو النحت أو التصوير الفوتوغرافي أو الفنون المعاصرة، يعكس الصراع المستمر من أجل الحفاظ على الهوية الوطنية في مواجهة الاحتلال والتهجير. من خلال أعمالهم، يتمكن الفنانون الفلسطينيون من التعبير عن تجاربهم الشخصية، ومعاناتهم، بالإضافة إلى ارتباطهم العميق بوطنهم وتاريخهم.

تجسيد التراث الفلسطيني تم من خلال الأعمال الفنية التي تعكس العادات والتقاليد الفلسطينية، مثل الملابس التقليدية، والحرف اليدوية، والموسيقى الشعبية، ويستغل الفنانون هذا التراث كوسيلة لحماية الهوية الثقافية الفلسطينية من محاولات الاستلاب التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني من الاحتلال. الفن الفلسطيني لا يمثل فقط شكلاً من أشكال التعبير الفني، بل يعد أداة للمقاومة ضد الاحتلال، حيث يلعب دوراً مهماً في رفض الواقع الصعب الذي يعيشه الفلسطينيون.

خلصت عدد من الدراسات السابقة ومنها دراسة (Katlo Kamel ، Hassan،2025) التي ركزت على تأثير الفنون التشكيلية في التعبير عن الهوية الوطنية الفلسطينية، إلا أن الأعمال الفنية الفلسطينية عبرت عن الصورة الشعبية وملامحها من خلال تجسيد كافة جوانب الحياة الفلسطينية (المسكن، والعمارة، والإنسان، والنبات، والحيوان)، مما شكل خصائص الهوية الوطنية الفلسطينية. كما أظهرت الدراسة أن أعمال الفن الفلسطيني تعكس استمرارية الذاكرة والوعي الجمعي، وأن هذه التمثيلات الرمزية للهوية الوطنية تتمثل في الوقت الحاضر، مستحضرة ملامح الماضي، رغم القتل والتهجير القسري والعنف المادي والمعنوي. وفي الختام، تبرز توصيات هذه الدراسات أهمية التركيز على الفنون التشكيلية الفلسطينية لما تمثله من قيمة كبيرة في تعزيز الهوية الوطنية الفلسطينية، وتوثيق الذاكرة الجماعية والوعي للشعب الفلسطيني، مما يساهم في الحفاظ على هذا الإرث الثقافي والنضالي عبر الأجيال.

عرض أعمال الفنانين عينة الدِراسة:

حرص الباحث على الاطلاع على تجارب مختلفة للفنانين بشكل عام قبل البدء باستعراض الأعمال من أجل بناء تصور واضح عن أساليبهم وتوجهاتهم الفنية، حيث سيتم العمل في هذا الجزء من الدراسة على التعريف بالفنانين وسيرهم وأسلوبهم وتجربتهم وعرض أعمالهم وربطها بتجربتهم. وقد تم ترتيب الفنانين تسلسلياً حسب تاريخ الميلاد من الأقدم إلى الأحدث على النحو التالي:

ماهر ناجي (1963):

عبر الفنان التشكيلي ماهر ناجي في الكثير من أعماله عن الهوية الوطنية الفلسطينية؛ ويبدو ذلك واضحاً من خلال ما يتناوله من مواضيع وما يضيفه من زخارف ونقوش وما يتناوله من رموز فلسطينية تتواجد في أغلب أعماله. ويضيف الفنان ماهر ناجي "نحن كفلسطينيين نحمل فينا الحنين، ولكننا نحمل أيضاً عناصر البقاء والتجديد. وهكذا فان الارتباط بمكان ما يحل محل الآخر، ويصبح الحنين متبادلاً" (مقابلة شخصية، 29 مارس، 2024). كثيراً ما تذكرك تكويناته والشخصيات في أعماله بلوحات الفنان إسماعيل شموط ولكن بمعالجات حداثية تخدم ما يعبر عنه ماهر ناجي والرسالة التي يريد إيصالها. ماهر ناجي وبحكم ولادته في غزة وإقامته فيها فقد استوحى العديد من أعماله من طبيعة المنطقة وما تعيشه من حروب متكررة. قدم العديد من الأعمال وهو تحت الحصار عام 2007، واستوحى الكثير من الأعمال من ذاكرة عائلته معتمداً على التفاصيل التي ترويها والدته فهو وسيلة كما يرى للحفاظ على الثقافة الفلسطينية (مقابلة شخصية، تم الوصول 25/ يناير، 2025، https://prc.org.uk/ar/spe128/).

*الشكل (1): ماهر ناجي، فاشية جديدة، 120 سم * 100 سم، أكريليك على قماش، 2024.*
https://web.facebook.com/photo/?fbid=647409300957071&set=a.209574761407196

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (1) عمل فني بعنوان (فاشية جديدة)، تم إنجازه باستخدام تقنية الأكريليك على قماش. يتميز هذا العمل بتماسكه ووحدته، حيث تتداخل عناصره بشكل كلي أو جزئي لتكوين تركيبة متكاملة. يمكن تصنيفه كعمل ذي تكوين مركب، إذ يحتوي على مجموعة من الأشكال والتكوينات التي تربط بينها علاقات متنوعة. يبرز العمل من خلال التباينات اللونية، حيث تتفاعل الألوان الدافئة مع الباردة، مع التركيز على الشخصيات التي تتكرر في تكوين رأسي يوحي بالتوازن والصلابة والقوة. ومع ذلك، فإن هذا التكوين ليس منتظماً، مما يخلق إيقاعاً وحركة داخل العمل الفني. هذه العناصر تجعل عين المشاهد تتحرك داخل العمل، مما يخلق تأثيراً نفسياً قوياً. قد تحمل العلاقات الرأسية والألوان الصريحة والحادة دلالات رمزية تعبر عن القسوة والظلم والتسلط. كما أن استخدام الجسم البشري عارياً في حالة من القمع والإذلال يحمل دلالات نفسية وعاطفية تعكس التوترات والمشاعر التي يعيشها الناس في ظل الاحتلال والأنظمة القمعية، بالإضافة إلى حالة الصراع الاجتماعي والسياسي التي تمر بها المنطقة.

تحليل العمل

يصور الفنان في هذا العمل ما يعانيه أهل غزة من ظلم وقمع وإذلال خلال هذه الحرب. وما واجهه من ويلات الظلم والتجويع والتعذيب في كل يوم. موظفاً مجموعة لونية بسيطة غير معقدة كان له دور كبير في تركيز الانتباه على الفكرة الرئيسية. فالفكرة هي الهدف الأوضح الذي أراد الفنان توضيحه بعيداً عن أي مؤثرات تضاف للوحة. وتعكس مدى وحشية هذه الحرب. تعتبر اللوحة نداءً للإنصاف والعدالة في سياق يعبر عن وحشية الحرب وتأثيرها على الأفراد العاديين من المدنيين الذين يعانون في صمت مُكبلي الأيدي ومعصوبي العينين. ليس فقط من أجل العيش بل من أجل الكرامة الإنسانية.

عمر البدور (1963):

إن المتابع لأعمال الفنان التشكيلي عمر البدور يلاحظ الدور البارز الذي تلعبه في تعزيز الهوية الفلسطينية والذاكرة الجماعية، بالإضافة إلى تأكيد الهوية الثقافية والتاريخية. يتميز البدور بجهوده المستمرة في إيصال الرسائل الفكرية والسياسية من خلال كل عمل يقدمه ويؤكد أن الفن التشكيلي بدأ يترك بصماته الأولى على الطريق الصحيح لنشر وتعريف العالم بموروثنا الثقافي، وكشف حضارتنا وهويتنا الثقافية التي كانت غائبة عن العديد من دول العالم، رغم محاولات التضليل الإعلامي (مقابلة شخصية، 4 يوليو، 2021). ومن أبرز ما يميز أعماله هو استخدامه للرسم بالخط الواحد، حيث لا يُعتبر الخط مجرد عنصر من عناصر التشكيل، بل استطاع البدور توظيفه بأشكال وأبعاد واتجاهات متنوعة، محملاً إياه رسالة واضحة حول الهوية الفلسطينية وتجسيد المشاعر والآلام الجماعية. يُعتبر استخدام الفنان للخط الواحد في أعماله بمثابة ترجمة مرئية للرغبة في توحيد العالم نحو فكرة الحرية.

*الشكل (2): عمر البدور، صامدون لوحدنا (Why)، 30 سم * 23 سم، حبر أزرق على كرتون، 2024.*
https://web.facebook.com/photo.php?fbid=10224919788363680&set=pb.1284594354.-2207520000&type=3

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (2) عمل فني بعنوان (صامدون لوحدنا)، حيث استخدم الفنان تقنية الحبر الأزرق

على الكرتون. يمكننا ملاحظة تداخل العلاقة بين الشكل والخلفية، مما يخلق إحساسًا بالوحدة، حيث تبدو جميع عناصر التكوين ككتلة واحدة. ومع ذلك، لا تفتقر هذه العناصر إلى الإيقاع والحركة؛ فقد استخدم الفنان عناصر التصميم مثل الخطوط بأشكالها المتنوعة، والنقاط، والمساحات اللونية، وحركة القلم العشوائية لإضفاء شعور بالحركة والصراع داخل العمل الفني. تحققت السيادة من خلال التباين في درجات اللون الأزرق، حيث تم إغلاق المساحة اللونية للشخصية الأمامية، مما جعلها تبرز قليلاً عن الخلفية، رغم أنها تظل متداخلة معها من خلال تواصلها مع طبيعة الخط الذي يربط بين الشكل والخلفية. هذا التداخل يجعل المشاهد يشعر أحيانًا بسيادة الخلفية، التي تحمل تفاصيل ودلالات رمزية تعكس الألم والعذاب والحالة النفسية والقهر الذي يعاني منه أهل غزة، وأحيانًا أخرى بالشخصية الأمامية، التي قد تبدو في حالة من الصدمة وهي تراقب الأحداث المخيفة من حولها.

تحليل العمل

تظهر في هذا العمل قدرة الفنان على توظيف الخط في عمله مع تضمينه حالة درامية تحمل القلق والخوف بتعبيرات مختلفة للشخصيات المرسومة في أرضية الشكل. ولعله قصد بحالة الفوضى والتفاصيل القوية ما بين الشكل والخلفية إحداث حالة من التوتر وانتظار المجهول للمشاهد. استخدام مجموعة اللون الأحادية وتعمد استخدام اللون الأزرق ربما يشير إلى حالة التوتر وهذه العلاقة ما بين الأمل واليأس ولعل الشخصية في مقدمة العمل تبرز هذا المعنى بشدة، قلق قد يكون مرتبطا بالوضع الاجتماعي والسياسي الذي خلفته هذه الحرب. نجح هذا العمل في خلق حالة من التساؤلات في ذهن المتلقي بما يحمله من معاني من جانب ومن قدرة الفنان على توظيف الخط بهذا الشكل وتعمده استخدام اللون الأزرق الذي غالباً ما يوحي بالهدوء والسكينة، إلا أنه في سياق هذا العمل تحول إلى رمز للقلق والتوتر الذي يعيشه أهل غزه خلال هذه الحرب.

غسان أبو لبن (1964):

تعتبر التكوينات والألوان النقية المشبعة أول ما يجذب انتباهك في أعمال الفنان التشكيلي غسان أبو لبن، حيث أنه استخدمها بطريقة ذكية لنقل رسالته بشكل مباشر وواضح. حيث استثمر قدراته البنائية والتصميمية في صياغة أعمال فنية تعبر عن رسالته بوضوح. استخدامه للألوان وكثافتها بشكل قوي وملحوظ لجذب الانتباه مما يخلق تأثيراً بصرياً قوياً يلفت الأنظار على الفور ويجعل المشاهد يتفاعل مع اللوحة عاطفياً وفكرياً، وفي توزيع عناصره داخل العمل الفني نرى أن كل عنصر في عمله الفني مدروس بعناية تامة ليخدم غايته الفنية ويوصل الرسالة التي يردها.

الشكل (3): غسان أبو لبن، نسيت أن أموت، 154 سم * 154 سم، زيت على قماش، 2023.
https://www.instagram.com/p/C0I0ZuHtTXU/

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (3) عمل فني بعنوان (نسيت أن أموت)، تم تنفيذه بتقنية الزيت على قماش بأبعاد 154 سم × 154 سم. يعتمد تكوين اللوحة على التفاعل بين الشكل والخلفية، حيث تتداخل العديد من الإيقاعات اللونية بينهما. تتميز اللوحة بوحدة العناصر من خلال تداخل مكونات التكوين، حيث تبرز عناصر التكوين بشكل واضح على الخلفية، وذلك بفضل استخدام مجموعة من الألوان الدافئة وتوظيف واضح للألوان الحارة والباردة، مما يخلق تبايناً صارخاً يعكس رمزية الصراع والألم الذي يعاني منه أهل غزة. استطاع الفنان توظيف الألوان بمهارة، مستفيداً من تقنيات فنية متعددة مثل سيلان الألوان، مما أضفى تأثيرات قوية على التكوين. كما أن استخدام الفراغ أو المساحة السلبية في خلفية العمل يعزز الشعور بالانفصال والاغتراب الذي يعيشه سكان غزة. ساهمت الحالة الخطية الناتجة عن أثر سيلان بعض الألوان في خلق

حركة وإيقاع داخل اللوحة.

تحليل العمل

يحمل عنوان العمل (نسيت أن أموت) دلالة رمزية عميقة تعكس فقدان الأفراد لقدرتهم على الإحساس بمعنى الحياة أو الموت. تُعتبر لوحة نسيت أن أموت عملاً فنياً يتسم بعمق فكري وعاطفي، يروي معاناة غزة من خلال تفاعل الألوان، والتقنيات المبتكرة، واستخدام المساحات السلبية. تخلق الألوان الحارة والباردة تبايناً واضحاً يعكس الصراع الداخلي للأشخاص في ظل الحروب، بينما يعزز سيلان الألوان الإحساس بالحركة والفوضى. تضفي المساحات الفارغة شعوراً بالاغتراب والوحدة، مما يبرز التحديات العاطفية والنفسية التي يواجها سكان غزة. يحمل العنوان دلالة رمزية قوية تعكس الحالة النفسية للأشخاص الذين يعانون من العنف والدمار، حيث يفقدون القدرة على التمييز بين الحياة والموت بسبب قسوة الظروف. تتجاوز اللوحة مجرد التفاعل البصري، إذ تُظهر حالة من التبلد العاطفي الناتج عن معاناة طويلة. قد تشير إلى أن الأشخاص الذين عاشوا مثل هذا العنف المستمر فقدوا قدرتهم على الشعور بالحياة كما يشعر بها الآخرون، حيث أصبحت الحياة والموت شيئاً بلا معنى في عالم مليء بالألم والدمار.

عماد أبو اشتية (1965):

إن المتأمل في أعمال الفنان التشكيلي عماد أبو اشتية يلاحظ دائماً تعبيرها عن مشاعر الألم والفرح والهوية الفلسطينية. يعبر عن وطنه بأسلوب حديث، مما يمكنه من إيصال رسائله في الوقت الذي يرغب به، وبالطريقة الفنية التي يختارها. فتراه أحياناً يستخدم ريشته، وأحياناً أخرى يعتمد على الرسم الرقمي أو التصوير، مستفيداً من جميع أدواته الفنية للتعبير عن القضية التي تشغل تفكيره دائماً، وهي فلسطين.

الشكل (4): عماد أبو اشتيه، أصحاب الأرض والمارقون، 80 سم * 60 سم، زيت على قماش، 2024.
https://web.facebook.com/photo/?fbid=917488086605687&set=a.241507897537046&locale=ar_AR

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (4) عمل فني بعنوان (أصحاب الأرض والمارقون)، تم تنفيذه بتقنية الزيت على قماش، بأبعاد 80 سم × 60 سم. يركز تكوين اللوحة بصرياً على عنصر الشكل القريب، مع إدخال عناصر وأشكال متناقضة من حيث الشكل والفكرة. على الرغم من أن التكوين لا يوحي بالوحدة من حيث العناصر الشكلية، بسبب استخدام عناصر غير متشابهة في الموضوع، كوجود سمكة في بيئة صحراوية، إلا أن الفنان عمد إلى ذلك لإحداث لدعم فكرته وإحداث حالة من التناقض للمشاهد. تدور فكرته الأساسية حول وضع شكل معين ذي خصائص محددة في بيئة تتناقض تماماً مع بيئته الأصلية. يدعم العمل الفني فكرة وجود مجموعة من البشر في بيئة لا ينتمون إليها. من الناحية اللونية، تم تصوير الخلفيات بألوان دافئة مثل الأصفر والبرتقالي، مما يبرز العنصر الأمامي للتكوين من خلال التباين بين الألوان الدافئة والباردة، حيث اتخذت السمكة لوناً رمادياً مائلا للأزرق.

تحليل العمل

يحمل العمل العديد من الدلالات الرمزية، حيث تشير وضعية السمكة في الصحراء إلى وجود شيء غير متوقع في مكان غير مألوف، مما يثير تساؤلات متعددة ويعكس محاولة الفنان لإثارة تفاعل المشاهد مع العمل. تعكس هذه الوضعية شعوراً بالاغتراب. والوجود غير الطبيعي في بيئة غير مناسبة. فوجود السمكة في الصحراء يشير إلى الشعور بعدم الانتماء وعدم التوافق مع المكان المحيط. وربما أراد الفنان من خلال هذه الرمزية للتركيز على موضوع التهجير القسري واللجوء والنزوح والانتقال لأماكن غير مناسبة بسبب

الحروب والأزمات. حيث يجد الإنسان نفسه في بيئة لا يمكنه التكيف معها أو قبولها أو العيش فيها. معلناً حالة من التوتر والصراع ما بين الموت والحياة.

رائد القطناني (1973):

إن المتتبع لأعمال الفنان رائد القطناني يرى ميله في كل عمل لإيصال رسالة ما سواء أكانت فكرية أو سياسية أو وطنية، ويميل في كثير من أعماله الى التقليل من استخدام المجموعات اللونية المعقدة وأحياناً عدم استخدامها بالأساس واللجوء الى النقيضين الأبيض والأسود في عمله الفني. قدّم الفنان رائد القطناني العديد من الأعمال الفنية المرتبطة بالقضية الفلسطينية، بدءا مما قدمه في مشروع تخرجه من كلية الفنون الجميلة جامعة دمشق حيث تناول الرموز الكنعانية في الثوب الفلسطيني. وحصل معه من تغيرات مهمة على الصعيد الفني في عام 2014 كما أكّد بنفسه (مقابلة شخصية، 5 يناير، 2025) من أنّه يسعى لتجسيد فكرة في كل عمل فني فلا يمكن أن تكون لوحته مجرد مشهد، فلا بد من أن يكون للوحته أثر مجتمعي وفكري وأن تبث آلآم وهموم وأحلام مجتمعه. ويصنف نفسه من أتباع المدرسة التعبيرية التي تركز على الإحساس والفكرة بشكل كبير. ويرى رائد القطناني بأنّ أقدس مهمة للفنان الفلسطيني هي أن يبقي هذه القضية حاضرة في الأجيال القادمة (مقابلة شخصية، 5 يناير، 2025).

الشكل (5): رائد القطناني، يتقاسمون الجوع، 38 سم * 68 سم، أكريليك وأقلام ملونة على قماش، 2024.

https://web.facebook.com/photo/?fbid=4079176525645417&set=gm.1085902079510233&idorvanity=501644264602687

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (5) عمل فني بعنوان (يتقاسمون الجوع)، حيث استخدم الفنان تقنية ألوان الأكريليك والأقلام الملونة (الماركرز). يتجلى من خلال هذا العمل توجه الفنان الواضح لإيصال رسالة فكرية وسياسية، مستخدماً مجموعة لونية بسيطة تتكون من الأبيض والأسود، مع لمسات خفيفة من اللونين الأحمر والأصفر في نقاط محددة، مما يساهم في جذب الانتباه نحو مركز التكوين والموضوع الرئيسي. ويعكس استخدام الفنان لهذا التباين الكبير بين الألوان المتضادة فكرة التباين بين الخير والشر أو بين الماضي والحاضر. تكمن قوة أعماله في بساطة التناول وعمق المعنى في الوقت نفسه. فقد ساهمت بساطة التكوين والمجموعة اللونية والتركيز على الفكرة في إبراز قدرته على نقل رسالة قوية حول معاناة أهل غزة، وخاصة الأطفال، في سياق موضوع التجويع الذي شهدته أحداث هذه الحرب.

تحليل العمل

يركز الفنان في عمله على موضوع التجويع، مقدماً الأطفال كرمز للظلم الذي يتعرض له الأبرياء في أوقات الحرب. يمثل الأطفال في هذه اللوحة الضحايا الأوائل للعنف والقهر، حيث يرمز جوعهم إلى جوع الإنسانية والروح في عالم مليء بالحصار والدمار. يعكس هذا التجويع أزمة إنسانية عميقة، ويظهر التأثير الكبير للصراعات على الأجيال الجديدة، الذين يعيشون في حلقة من الألم والمعاناة. من خلال بساطة التناول وعمق المعنى، نجح الفنان في إيصال رسالة فكرية وسياسية قوية. كما أن استخدامه للتباين في الألوان وتركيزه على الفكرة دون تفاصيل زائدة يبرز قسوة الواقع الذي يعيشه الفلسطينيون في غزة. يعكس توظيف الألوان البسيط أيضاً إصرار الفنان على تبسيط الرسالة والتركيز على معاناة الأطفال بسبب الحروب. اللوحة شهادة بصرية لمعاناة الأطفال في غزة في ظل الحرب والصراع، حيث استطاع الفنان التعبير عن الحالة

الإنسانية المأساوية التي يعيشها الفلسطينيون، مجسداً الصراع من أجل البقاء في مواجهة التجويع والظلم.

كمال الدين أبو حلاوة (1974):

إن المتتبع لأعمال الفنان كمال أبو حلاوة يلامس هذا الخطاب البصري الحداثي في كل أعماله، ألوانه الزاهية المشبعة والنقية وتكويناته المتداخلة والمتراكمة، ألوانه الكثيفة تارة والشفافة تارة أخرى تعكس عمق المنظور والرؤيا في لوحاته. أما تعبيرات الوجوه والشخصيات التي غالباً ما تواجدت في أعماله والتي توحي بانفعال على الوجه والشكل مستعيناً بالألوان الحارة في الأغلب في محاولة لصياغة نمط حداثي مختلف والوصول إلى أشكال غير مسبوقة ولكن بشكل استقرائي تحليلي يعكس الصراع الدائم في حياة الإنسان على هذه الأرض (مقابلة شخصية، 16 آب، 2015).

الشكل (6): كمال الدين أبو حلاوة، درون غزة، 150 سم * 150 سم، أكريليك ومواد مختلفة على قماش، 2024.

https://web.facebook.com/photo.php?fbid=744208174546998&set=pb.100068734665811.-2207520000&type=3

وصف العمل

في الشكل رقم (6)، نجد عملاً فنياً يحمل عنوان (درون غزة)، حيث استخدم الفنان تقنية ألوان الأكريليك مع دمج مواد متنوعة على سطح اللوحة. يتجلى من خلال هذا العمل الرؤية الحداثية للفنان، التي عكسها بوضوح من خلال المساحات المتراكمة وتوزيع الألوان النقية والمشبعة بشكل عشوائي، لكنه متوازن في الوقت نفسه. تتداخل هذه المساحات البيضاء لتخلق إيقاعاً حركياً متكاملاً، مما يشير إلى الحركة السريعة أو الهجمات الجوية المتكررة التي يعاني منها سكان غزة. إن التلاعب بالتقنيات والمواد المختلفة على سطح اللوحة أضفى عمقاً وتنوعاً، مما عزز من تأثير الرسالة التي أراد الفنان إيصالها. تعكس هذه اللوحة الفنية مشاعر الفوضى والتوتر والخوف، من خلال التباين في توزيع الألوان النقية والمشبعة بين الألوان الحارة والباردة، مما أضاف بعداً نفسياً للعمل، وعكس حالة من الانتظار والترقب.

تحليل العمل

يرتبط عنوان العمل ارتباطاً وثيقاً بالهجمات الجوية التي تنفذها الطائرات المسيَّرة (الدرونز)، مما يعكس التهديد المستمر الذي يواجه سكان غزة بسبب الطائرات الحربية. هذه الطائرات، التي تسيطر على الأجواء وتهاجم دون سابق إنذار، تمثل مشهداً مرعباً للسكان الذين يعيشون تحت وطأتها. اللوحة تعبر عن هذه الفكرة بشكل حيوي، حيث تتداخل الألوان والمساحات لتصوير الهجمات المتواصلة التي يتعرض لها سكان غزة، مما يخلق شعوراً دائماً بالخوف والترقب. تُعتبر اللوحة تعبيراً فنياً حداثياً يعكس الواقع القاسي لأهل غزة في ظل الهجمات الجوية المتكررة، حيث استطاع الفنان تجسيد التوتر والخوف باستخدام ألوان الأكريليك وتقنيات متنوعة، مما يخلق توازناً بين الفوضى والانتظار. لا تقتصر اللوحة على تقديم صورة للحرب فحسب، بل تعبر أيضًا عن تجربة إنسانية معقدة، مستحضرة مشاعر الضياع والترقب في ظل الهجمات المستمرة.

سهيل سالم (1974):

يوظف الفنان التشكيلي سهيل سالم المفردات اليومية التي يعيشها كفلسطيني في لوحاته خصوصاً وأنه ابن مدينة غزة ويعيش فيها. ومع ما تعرض له مع أسرته من تهجير من منزله وفقدان لأدوات الرسم لجأ للرسم بأقلام الحبر. لافتاً إلى صعوبة الحياة في مدينته آملاً من خلال رسمه بضوء لا ينطفئ رغم الحرب والضجيج الذي لا يفارق سماء غزة (مقابلة شخصية، 5 مايو، 2024).

الشكل (7): سهيل سالم، أنفاس تحت الركام، 29 سم * 21 سم، حبر أزرق على ورق، 2024.
https://www.instagram.com/p/DEUHtTftYAo/

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (7) عمل فني بعنوان (أنفاس تحت الركام)، وهو عنوان يعكس بعمق ما يعيشه سكان غزة اليوم نتيجة الحرب. استخدم الفنان تقنية أقلام الحبر الأزرق على الورق، مما أضفى على العمل إيقاعاً مميزاً لحركة الخطوط، مما جعله أكثر حيوية وقوة في التعبير. ساهم هذا الإيقاع المتنوع في تجسيد الألم والضياع والحالة العامة التي يعيشها أهل غزة. كما يعكس التباين في اتجاهات وأشكال الخطوط حالة من التوتر والاضطراب والضغط النفسي. وتظهر في أسفل العمل وجوه تعبر عن الحزن والانكسار، مما يشير إلى أن الحياة لا تزال مستمرة رغم كل ما يحدث تحت الركام.

تحليل العمل

اللوحة أنفاس تحت الركام هي عمل فني يحمل معاني عميقة تتعلق بالمعاناة والصمود في مواجهة الدمار، وتجسد حالة شعب غزة خلال الحروب. تعكس اللوحة أكثر من مجرد صورة لواقع مأساوي؛ فهي شهادة على الروح الإنسانية التي تصمد في أصعب الظروف. في أسفل اللوحة، تظهر الوجوه الحزينة والمنكسرة، التي تمثل معاناة الناس، خاصة أولئك الذين فقدوا الكثير بسبب الحروب. ورغم الحزن الواضح في تعبيرات الوجوه، لا تقتصر اللوحة على تصوير الانكسار بل تشير إلى فكرة الأنفاس تحت الركام. هذه الأنفاس تمثل رمزاً للحياة المستمرة رغم كل الظروف، وتعكس الأمل الذي لا ينطفئ. بينما يمثل الركام الحروب والدمار، تشير الأنفاس في هذا السياق إلى تمسك الإنسان بالحياة حتى في أصعب اللحظات. وعلى الرغم من معاناتها، تحمل الوجوه شيئاً من التحدي والإصرار على الحياة، مما يجعل العمل يتجاوز الحزن ليحمل رسالة عن الصمود. هذه الوجوه تبرز أن الإنسان في غزة لا يركع أمام الموت، بل يواصل العيش رغم الظلام المحيط به. اسم اللوحة يعكس مباشرة رسالتها. الركام هنا ليس مجرد خراب مادي، بل هو أيضاً تدمير نفسي واجتماعي يتعرض له الأفراد في بيئة حرب. ومع ذلك، تحت هذا الركام، هناك أنفاس وهي رمز للحياة المستمرة رغم كل شيء. هذه الأنفاس تمثل الأمل والصمود في وجه المحن. العمل يوجه رسالة قوية حول أن الألم لا يعني النهاية بل قد يكون بداية لعملية مقاومة وحياة جديدة. العمل هو بمثابة شهادة على قدرة الشعب الفلسطيني على النجاة والصمود، وإعادة بناء حياتهم رغم الألم، فكل نفس هو بداية جديدة بمثابة انتصار على الظلم والدمار.

ميسرة بارود (1976):

إن المتتبع لأعمال الفنان ميسرة بارود يرى نقاشها الدائم للقضايا الإنسانية بشكل عام وتركيزها على القضية الفلسطينية بشكل خاص. فهي تمثل شاهداً حيوياً للتحديات والمعاناة التي يواجها الشعب الفلسطيني. فكثيرا ما تتناول أعماله مواضيع الأسرى والحرية وجدار الفصل العنصري وسرقة الأراضي والقدس والتهويد. ولعل ابن غزة يكون أقدر على وصف ما يمر به مع شعبه من حالة حرب وصراع دائم على مدى عقود طويلة. وخلال حرب غزة قدم ميسرة بارود سلسلة من الأعمال بالأبيض والأسود تحت عنوان (ما زلت حياً) والتي عكس من خلالها ما يعايشه يومياً هو ومدينته من أهوال الحرب.

الشكل (8): ميسرة بارود، سلسلة "ما زلت حياً"، 30 سم * 21 سم، حبر على كرتون، 2024.
https://www.instagram.com/maisarart/

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (8) عمل فني بعنوان (ما زلت حياً)، حيث استخدم الفنان تقنية الحبر على الكرتون. تتقارب اللوحة في تكوينها مع الأسلوب التكعيبي، حيث اعتمدت على مجموعة لونية محدودة من الأبيض والأسود، مما يرمز للصراع بين الخير والشر. تتوزع الكتل والمساحات في الجزء العلوي من اللوحة، مما يمثل الآلات الحربية المدمرة، في حالة تثير القلق من خلال استخدام كتل كبيرة ومتراكمة في التكوين. ومن الطبيعي أن يكون الفنان، كونه عايش تجربة القمع والحصار والظلم لسنوات، أكثر قدرة على التعبير عن معاناة شعبه. فقد استطاع توثيق ما يعانيه أهل غزة على مر السنين من ظروف صعبة وحصار، مع إضافة لمسات إبداعية جعلت من أعماله محطات أساسية لفهم الأهوال التي يعيشها سكان غزة بسبب الحرب.

تحليل العمل

في اللوحة، يظهر تأثير الحرب والدمار بشكل واضح، حيث تتوزع الكتل الكبيرة والمتراكمة في الجزء العلوي من العمل، مما يوحي بوجود الآلات الحربية المدمرة مثل الطائرات أو الدبابات، وهي تمثل آلة الحرب التي تلاحق غزة بشكل مستمر. هذا التوزيع المكثف للكتل يخلق شعوراً بالتهديد والقلق، وكأن هذه الآلات الحربية تسيطر على السماء وتلقي بظلالها على الأرض. التكوين يعزز من شعور التشويش والضياع الناتج عن القصف والحصار المستمر. الفنان هنا يوضح أن هذه الآلات المدمرة، التي لا تظهر سوى من خلال الكتل المتراكمة، تمثل العنف والقوة التي تهيمن على حياة الشعب الفلسطيني في غزة. إضافة إلى ذلك، يمكن أن تمثل الألوان الأبيض والأسود تبايناً حاداً بين عالمين مختلفين الأبيض الذي قد يرمز إلى الأمل في حياة أفضل أو العودة إلى السلام، بينما الأسود يمثل الظلام والدمار الذي يعاني منه الشعب الفلسطيني في ظل الحرب. يُظهر هذا التباين كيف أن سكان غزة يواصلون العيش وسط الدمار، وهم يحاولون البقاء على قيد الحياة رغم المحن. العمل الفني يحمل أيضا رسالة من الفنان حول الصمود والإصرار على الحياة رغم الألم. ما زلت حياً ليس مجرد تصريح عن المعاناة، بل هو تأكيد على أن الشعب الفلسطيني لا يزال موجوداً، وأنه رغم كل شيء، يظل ينبض بالحياة والأمل في مستقبل أفضل.

ريما البشير (1990):

عرفت الفنانة ريما البشير بقدرتها دائماً على التأثير في المتلقي من خلال ما تقدمه من أعمال فنية، فهي دائماً ما تثير المتلقي وتحثه على التساؤل والتفكير، تتمتع الفنانة ريما في قدرتها على توظيف خامات مختلفة على سطح اللوحة والدمج ما بين التقنيات المختلفة. تتوجه ريما دائماً إلى المجموعات اللونية النقية والمشبعة، تعكس ريما البشير في العديد من أعمالها ثقافة المجتمع العربي من خلال النقوش أو الزي أو بعض الطقوس التي يمارسها المجتمع العربي. أكدت الفنانة البشير على تضمين أعمالها رسائل لتوثيق التاريخ الفلسطيني وتجسيد التجارب الفردية والجماعية في زمن الحرب وتأكيدها على زرع القيم الإنسانية الأساسية مثل الحب والصمود رغم كل الظروف القاسية (مقابلة شخصية، 25 يناير، 2025).

الشكل (9): ريما البشير، الام الغزية الثكلى، 48 سم * 33 سم، فحم على كرتون، 2024. https://www.instagram.com/p/C61ilyMszrU/

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (9) عمل فني بعنوان (آلام الغزية الثكلى)، يعتمد العمل على البساطة في التكوين والتركيز على العناصر الأساسية التي تبرز معاناة الأم الفلسطينية. التكوين يفتقر إلى التفاصيل المفرطة أو التكوينات المعقدة، حيث ركزت على تسليط الضوء على المشاعر الداخلية للأم دون أي تشويش من العناصر الزائدة. هذه البساطة في التكوين تجعل من الفكرة الأساسية للوحة واضحة وقوية، فهي تركز على الألم،

والفقدان، وحجم المعاناة الإنسانية إجمالاً، فتكوين اللوحة يتسم بالبساطة والتكثيف العاطفي. استخدمت الفنانة تقنية الفحم على كرتون التي عبرت عن الموضوع دون تكلف أو تعقيد. التكامل بين الأشكال والخامات يجعل التكوين قوياً وأخاذاً، ويعكس المعاناة دون الحاجة إلى زخارف أو تفاصيل غير ضرورية. اللوحة تتمحور حول وجه الأم، حيث يشغل مركز التكوين، وتعبيرات وجهها تعكس الألم والحزن العميق بعد فقدان طفلها. الفنانة تركت المساحات فارغة حول الوجه، مما يخلق تبايناً قوياً بين الشكل والأرضية ويؤكد على سيادة وجه الأم كموضوع رئيسي.

تحليل العمل

يعكس هذا العمل معاناة الأمهات اللواتي فقدن أطفالهن خلال الحرب، الحالة التي تقدمها اللوحة ليست مجرد حالة فقد، بل هي أيضاً صورة معبرة عن الأمل المفقود والفراغ العاطفي الذي يعيشه العديد من الأمهات في غزة. الرسالة العاطفية للألم والحزن هي البارزة في هذا العمل، فهي تمثل صرخة أم فلسطينية تتساءل عن سبب هذا الفقد، عن الألم الذي لا يُحتمل، وعن خيبة الأمل في عالم لا يرحم. اللوحة تُظهر أيضاً صمود الأم أمام الواقع المرير. في هذه الصورة، تكمن القوة في بساطة الطرح والتكوين، حيث لا يحتاج الأمر إلى تزيين أو ألوان زاهية لتوضيح حجم الألم، بل يكفي أن يكون الفن صادقاً في التعبير عن هذا الواقع المظلم. إجمالاً، اللوحة هي محاولة لإيصال الواقع الأليم الذي تعيشه الأمهات الفلسطينيات اللواتي فقدن أطفالهن في الحرب، وللتأكيد على أن الألم الناتج عن فقدان الأبناء لا يقتصر على فترة معينة، بل يظل يرافقهم كظل لا يفارقهم.

مرام علي (1991):

بضربات واثقة وألوان كثيفة وريشة انطباعية، تعبر مرام علي في جميع أعمالها عن الوطن والقضية، رسائل تأتي مما تضمنه مرام من رمزية ورسائل عميقة في عملها. في عمل مشحون بالحس والعاطفة والحنين. أسلوبها يتصف باللمسات الواثقة السريعة التي تضفي على العمل كثيرا من الإيقاع والحركة. وكثيراً ما يستحوذ الأبيض على لوحة مرام سواء أكان هو البطل الرئيسي أو تم دمجه بلون آخر ليطغى عليه.

الشكل (10): مرام علي، شهداء الحقيقة، 60 سم * 45 سم، زيت على قماش، 2024. https://www.instagram.com/mramalie/p/C-H8xfhs_i_/?img_index=1

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (10) عمل فني بعنوان (شهداء الحقيقة) تم تنفيذه بتقنية الألوان الزيتية على قماش. من حيث التكوين يمكن ملاحظة أن لوحة شهداء الحقيقة تعتمد على توزيع الألوان والفراغات بشكل يساهم في تركيز الانتباه على العناصر الرئيسية في العمل. سواء من خلال هيمنة الألوان الداكنة في معظم أجزاء اللوحة والتي تخلق جواً من الحزن والكآبة، مما يعكس مشاعر الألم والتضحية. أو من خلال التباين من خلال الجزء الأبيض في اللوحة الذي يتوسط التكوين، معززاً من فكرة التباين بين الظلام والنور، ويعكس نقطة الضوء أو الأمل وسط هذا الظلام. تم استخدام الألوان الزيتية بمهارة لخلق تباينات حادة بين المناطق المظلمة والمضيئة، وهو ما يساهم في إبراز مضمون العمل بشكل أكبر. يبدو أن الفنانة قد عمدت إلى إبراز بعض العناصر بشكل فني مجرد، ليعكس من خلال هذا التكوين الرمزية والتجريدية لأثر الحقيقة والشهادة في ظل الظروف الصعبة.

تحليل العمل

اللوحة عبارة عن دعوة للتأمل والتفكير في معنى الحقيقة والتضحية، وكيف أن الضوء يمكن أن ينبثق حتى من بين أعمق الظلمات. يسعى الصحفيون لإيصال الحقيقة وسط ظروف قاسية ومؤلمة. هؤلاء الصحفيون الذين يتنقلون بين الدمار والموت، يحملون كاميراتهم وأقلامهم كأدوات للقتال ضد الظلم،

ويضحون بحياتهم من أجل نشر الحقيقة للعالم. في اللوحة، نرى أن الألوان الداكنة تهيمن على معظم التكوين، وهي تعكس الواقع المحزن والمظلم الذي يعيشه هؤلاء الصحفيون. هذه الألوان تمثل الألم والفقدان، وقد تكون بمثابة تذكير دائم بالظروف الصعبة التي يعيشونها، مع ما يعانيه الشعب الفلسطيني من حروب وصراعات. الظلام في اللوحة يرمز إلى قسوة الواقع الذي واجهه الصحفيون، والضغط المستمر الذي يتعرضون له في سبيل أداء رسالتهم. اللوحة في النهاية تروي قصة عن النضال المستمر، والتضحية التي لا تنتهي، لتكون شهادة على قوة الصحافة كأداة للتغيير، وعلى قدرة الأمل في الظهور حتى في أحلك اللحظات، وتسليط الضوء على ثمن كشف الحقيقة.

محمد صبح (1992):

إن المتتبع لأعمال الفنان التشكيلي محمد صبح يرى محاولاته دائماً للتعبير عن القضايا التي يعايشها مجتمعه وخصوصاً ما يعيشه أهل غزة من معاناة مع عكس واضح لتبعات اللجوء والنزوح والفقد. مجسداً ذلك بلوحات قد تكون أقرب للانطباعية مترجماً بذلك المشاعر الإنسانية ولعل ذلك يبرز واضحاً من خلال ما قدمه في معرضة الأول بعنوان (رحيل)، إذ احتوى المعرض قرابة العشرين عملا عكست جميعها حالة القلق والخوف التي يعيشها كل من مروا بتجربة الحرب. بتكوينات وإيقاعات لونية وخطية مختلفة. تعبر كل منها عن حالة نفسية معينة مما منح الأعمال قوة تعبيرية كبيرة.

الشكل (11): محمد صبح، تحت وطأة الحرب، 140 سم * 130 سم، زيت على قماش، 2024. https://www.instagram.com/p/DHg5tuBIIGg/

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (11) عمل فني بعنوان (تحت وطأة الحرب) تم إنجازه بتقنية الألوان الزيتية على قماش. تتميز اللوحة بتكوين يتصف بالوحدة ناتج عن استخدام المنظور والمجموعات اللونية المتقاربة، والترابط بين العناصر والأشكال، حيث يتداخل بعضها مع بعض أحياناً. ساهم توظيف المنظور بشكل كبير في خلق عمق وتأثير ديناميكي داخل العمل، مما أضفى إيقاعاً مميزاً عليه. من خلال هذا المنظور، وتوجيه حركة الخطوط، وايقاعات اللون، يبرز العنصر الرئيسي في اللوحة، وهو قدر الطعام والذي أصبح نقطة التركيز في التكوين. يعكس هذا التكوين والحركة في الخطوط والمساحات تأثير الحرب على الحياة اليومية للأفراد. استخدام الفنان الألوان الباردة للتعبير عن الخوف والبرد، وما يعانيه سكان غزة من آثار الحرب، أضفى شعوراً بالحزن والغربة والخوف. وفي مقابل هذه الألوان الباردة، يظهر اللون الأصفر الذي يمثل الطعام، ليشكل تبايناً صارخاً مع بقية ألوان اللوحة، مما يسلط الضوء على عنصر الحياة وسط كل هذا الخراب، وكأنه نقطة نور في ظلام دامس.

تحليل العمل

يظهر في هذه اللوحة حالة المعاناة والانتظار التي يعيشها أهل غزة جراء الحرب للحصول على القليل من الطعام. يركز العمل على حالة المعاناة اليومية التي يعيشها الناس في الحرب، خاصة في مسألة الحصول على الطعام، الذي يُعد أحد الأساسيات الضرورية للحياة. من خلال هذا الموضوع، يبرز الفنان الصراع المستمر مع قلة الموارد والتهديدات المستمرة التي يعاني منها السكان نتيجة الأوضاع المعيشية القاسية، حيث يشير إلى أن أبسط احتياجات الحياة، مثل الطعام، تصبح موضوعاً نادراً وصعب المنال في ظل الحرب. القدر الذي يظهر في العمل، والمركزية التي يعطيها له الفنان، يمثل الأمل الذي يتطلع إليه الناس في ظل هذه الظروف، لكن هذا الأمل يبدو مهدداً وسط الأوضاع المتدهورة. هذا التناول يعكس بشدة الصراع بين الحاجة الأساسية للبقاء والواقع المرير المتمثل في الظروف التي تفرضها الحرب. اللوحة تُظهر الفجوة بين الحياة

الطبيعية التي يسعى الناس للحفاظ عليها، وبين القسوة التي تفرضها الحرب، مما يعكس بشكل مؤثر مدى التأثير العميق للحروب على حياة الأفراد والمجتمعات. اللوحة لا تقتصر على تصوير مشهد مادي فحسب، بل تنقل أيضاً حالة نفسية عميقة من الانتظار والترقب، حيث يرمز الطعام في العمل للحياة والأمل في وسط الوضع المأساوي. يعكس العمل التأثير العاطفي للنقص الحاد في الموارد والظروف التي جعلت الحصول على الغذاء أمراً شاقاً بل شبه مستحيل.

ليلى الحاجبي (1997):

إن المتتبع لأعمال الفنانة التشكيلية ليلى الحاجبي يلاحظ قدرتها الدائمة على التعبير عن المواضيع المختلفة بطرق حداثية، بدمج التقنيات والمواد المختلفة وتوظيف التكنولوجيا في بعض الأحيان في سبيل خدمة الرسالة التي تريد إيصالها للمتلقي. دائماً ما تتوجه الفنانة ليلى الحاجبي للمجموعات اللونية الصريحة والمساحات الكبيرة وغالباً ما يتواجد الجسد في أعمالها مع توظيف قدرتها على رسمه وتحميله الكثير من المعاني. حرب غزة لم تكن مجرد حدث عابر بالنسبة للفنانة ليلى الحاجبي فأكدت "أنها كانت وجعا حقيقيا وكل صورة وخبر صار جزءا منا" (مقابلة شخصية، 25 يناير، 2025). فحاولت ليلى إيصال إحساس العجز والقهر الذي يعايشه أهل غزة من خلال عكس ذلك على نفسها، فهي ترى أننا كبشر نشعر بنفس المشاعر من حزن وفقد وأمل وبالتالي ترى أن فنها ما هو إلا محاولة لخلق مساحة للهرب إليها. كما أكّدت الفنانة ليلى الحاجبي أن الفن هو ليس وسيلة للتوثيق البصري فقط، وإنما هو طريقة ووسيلة لجعل الناس تشعر بشكل أكبر من خلال توثيق اللحظات وليس فقط رؤية أحداث الحرب كأخبار عابرة بل كواقع قاسٍ علينا معايشته (مقابلة شخصية، 25 يناير، 2025).

الشكل (12): ليلى الحاجبي، اسكات غزة، 85 سم * 60 سم، زيت ومواد مختلفة على قماش، 2024.
https://www.instagram.com/p/C19kUK-NMTd/?img_index=1

وصف العمل

يظهر في الشكل رقم (12) عمل فني بعنوان (اسكات غزة) بتقنية ألوان زيتية ومواد مختلفة على القماش. تتميز اللوحة بتكوين فني قوي وبسيط يبرز فيها التباين بين اللون والملمس. اللوحة باللون الأبيض باستثناء تكوين مركزي في منتصف اللوحة حيث يظهر اللون الأزرق بشكل بارز مما يؤكد مبدأ السيادة للعنصر المركزي ويلفت الانتباه لمركز اللوحة ويعزز من وحدة التأثير البصري. يعكس التكوين توازناً دقيقاً بين الألوان حيث يحافظ الأزرق على السيادة ولكنه لا يقصي البقع الحمراء التي تضفي الحركة والإيقاع على العمل. معالجة هذا التكوين باستخدام تقنيات اللون والمواد الأخرى تضفي على السطح ملمساً قويا بارزاً حيث استخدمت الفنانة قماشا ومواد أخرى لخلق هذا الملمس المميز الذي يتفاعل مع اللون بشكل لافت.

تحليل العمل

في وصفها لهذه اللوحة، قالت الفنانة "أن يصبح الصحفي هو الخبر بدلاً من أن يبحث عنه، وبدلاً من أن يستحوذ على الصورة، يصبح هو الصورة" (مقابلة شخصية، 25 يناير 2025). تتناول هذه اللوحة موضوع قتل الصحفيين في غزة من خلال استخدام قوي للخطوط والمساحات، مما يعكس تأثير العنف والقمع. يساهم الملمس والخطوط الحادة في خلق شعور بالتوتر والعنف، مما يعكس القسوة التي يتعرض لها الصحفيون في الميدان. اللون الأحمر يرمز إلى دماء الصحفيين الذين فقدوا حياتهم أثناء تغطيتهم للأحداث، ويعزز شعور الحركة والتوتر داخل اللوحة. يهدف العمل إلى توثيق معاناة الصحفيين الذين يسعون لتوثيق الحقيقة في قلب الصراع، وفي الوقت نفسه يعكس الصمت الذي يفرضه القتل والعنف عليهم. يمكن أن يُعتبر هذا العمل رمزاً لأثر الحرب على حرية التعبير والصحافة بشكل عام. اعتمد الفنان على التباين بين الشكل

والأرضية والملامس المختلفة لخلق تأثير درامي، حيث وضع بقع اللون الأحمر كرمز للدم، مما يجسد الصراع بين الحياة والموت. يطرح العمل تساؤلات حول حرية التعبير في مناطق الحرب والنزاع، وكيف يمكن أن يدفع الصحفيون حياتهم ثمناً لالتزامهم بنقل الحقيقة.

مناقشة النتائج:

بناءً على ما تم تقديمه في الجزء التحليلي من الدراسة واستعراض أعمال الفنانين، سيتم عرض ما توصلت إليه الدراسة من نتائج، حيث أظهرت النتائج أن حرب غزة تركت آثاراً عميقة على أعمال الفنانين التشكيليين، مما دفعهم للتعبير عن معاناتهم وآلامهم بطرق متنوعة. لم يقتصر الفنان على التصوير المباشر للمشهد، بل استطاع توظيف فلسفته الفكرية ومهاراته التقنية والفنية في لوحاته. اتجهت بعض الأعمال نحو التبسيط من حيث التكوين والألوان، كما في أعمال الفنان ميسرة بارود، الذي ربما أراد تقديم الحدث بشكل أكثر مباشرة مع التركيز على الرموز الأساسية التي تعكس الوضع الراهن دون تعقيد. بينما اختار آخرون فلسفة عميقة تتجه نحو السريالية، مثل أعمال الفنان عماد أبو اشتية الشكل رقم (4)، الذي استخدم السريالية للتعبير عن عمق المعاناة الغريبة التي يشعر بها الناس في ظل الحرب. ومن جهة أخرى، تناول بعض الفنانين المشهد بأسلوب حديث، كما في أعمال الفنان كمال أبو حلاوة الشكل رقم (6) الذي سعى لتطوير أسلوب تعبير فني يعكس اللحظات الحالية ويوصل رسالة فكرية مهمة بطريقة جمالية.

وعلى الجانب الآخر نجد أن بعض الفنانين ذهب لفلسفة العمل بالخط الواحد وتوظيفه بطرق بصرية فنية قوية لإيصال رسائله الفنية، في طريقة يعكس فيها الفنان رغبته في الوصول للتعبير عن المعاناة بأبسط وأوضح طريقة ألا وهي الخط، كما في أعمال الفنان عمر البدور الشكل رقم (2) وأعمال الفنان سهيل سالم الشكل رقم (7). أما تقنياً فقد اتسمت أعمال الفنانين التشكيليين داخل فلسطين بالتحديات التقنية والفنية نتيجة الظروف الصعبة التي فرضتها الحرب والنزوح، مما دفعهم لاستخدام تقنيات بسيطة مثل أقلام الحبر والحبر الأسود مع الاعتماد على القوة التعبيرية الكامنة للخط والمساحة. ورغم هذه القيود، استطاع الفنانون التعبير عن معاناتهم بأساليب مبتكرة، مع التركيز على التباينات اللونية والأحجام الصغيرة. في المقابل، استفاد الفنانون خارج فلسطين من تقنيات متقدمة وأدوات عالية الجودة، مما أتاح لهم التعبير عن تجاربهم بأساليب أكثر تعقيداً وربما أكثر حداثة وتجريباً. ورغم هذه الاختلافات، فقد ساهمت الأعمال الفنية من داخل وخارج فلسطين في تسليط الضوء على القضية الفلسطينية بأساليب فنية متنوعة.

أظهرت النتائج أيضاً أن الفنانين ركزوا على تجسيد التجربة الإنسانية بشكل عام، أكثر من توثيق الحرب بصرياً، متجاوزين مجرد توثيق الوقائع وتصويرها؛ لذا، اتجهت معظم الأعمال الفنية نحو التعبير عن معاناة الأفراد، وما يتعرضون له من قتل واعتقال وجوع وقهر نتيجة هذه الحرب. جاءت هذه المحاولات لتسليط الضوء على الأحداث بطريقة تتجاوز مجرد سرد الوقائع، حيث تركز على التجارب الشخصية للأفراد، مما يتيح للمتلقي التفاعل مع المعاناة بشكل أعمق على الصعيدين العاطفي والفكري.

كما توصلت الدراسة الى أن الفنان قد بذل جهوداً كبيرة لنقل العديد من الرسائل التضامنية من خلال أعماله الفنية، حيث كان أبرزها رفض الحرب بشكل قاطع لما تتركه من آثار مدمرة على الأفراد والمجتمع بشكل عام. ومن بين القضايا التي تناولها الفنان ماهر ناجي، كان موضوع اعتقال الأفراد ومحاولات الإذلال والترهيب التي يتعرضون لها. كما سعى الفنانون إلى تضمين رسائل متنوعة في أعمالهم، مثل أعمال الفنان رائد القطناني الشكل رقم (5) والفنان محمد صبح الشكل رقم (11)، التي حملت رسائل ضمنية تدين ما تسببه الحرب من تجويع. بالإضافة إلى ذلك، سلطت الفنانة مرام علي الشكل رقم (10) والفنانة ليلى الحاجبي الشكل رقم (12) الضوء على الانتهاكات التي تتعرض لها الصحافة خلال فترات الحرب، بما في ذلك القتل والتعذيب والاعتقال. كما عكست الفنانة ريما البشير الشكل رقم (9) حالة الفقد والفراق الناتج عن هذه الحرب المدمرة، حيث خصصت في عملها مشهد وداع الأم لطفلها بتعبير قوي. وما قدمه الفنان سهيل سالم في لوحته (أنفاس تحت الركام) يعكس رسالة قوية للاستغاثة نتيجة هذه الحرب وما عاناه أبناء المنطقة من

قتل وموت تحت أنقاض المباني المدمرة.

وأظهرت النتائج أن الفنان التشكيلي لعب دوراً بارزاً في تعزيز الهوية الفلسطينية والذاكرة الجماعية من خلال أعماله. فقد استخدم الفنان لوحاته وأعماله الفنية كوسيلة للتعبير عن الانتماء والتمسك بالأرض والتاريخ ورفض كل أشكال الحرب من تجويع وتعنيف وإسكات للإعلام. كما تناول موضوع اللاجئين وسلط الضوء عليهم، في سعيه لنقل معاناة الشعب الفلسطيني بأساليب إبداعية متنوعة. وهذا بحد ذاته يعد تأكيداً على أحقية هذا الشعب في أرضه ووطنه، ويعكس مفهوم الهوية الوطنية بشكل واضح. وقد لعب الفنانون دوراً بارزاً في تأكيد الذاكرة الجماعية، إذ لم يقتصر دور الفن في هذا السياق على التعبير الجمالي فحسب، بل أصبح وسيلة لتوثيق ما يتعرض له الشعب الفلسطيني بشكل عام وأهل غزة بشكل خاص في ظل هذه الظروف الصعبة التي يواجها. فمن خلال أعمالهم أعاد الفنانون تشكيل ذاكرة شعبهم، ساعين للحفاظ على هويتهم الثقافية والتمسك بتاريخهم الذي يتعرض للتشويه والنسيان بفعل الاحتلال. فقد عكست الأعمال الفنية التجارب التي مر بها الفنانين وعكست قيم التضامن ورسائل الرفض للحرب ومجرياتها سواء للفنانين من داخل فلسطين أو خارجها، بما في ذلك معاناتهم من التهجير والاحتلال والتجويع وقتل الصحافة. مما ساعد في نقل هذه الأحداث إلى العالم الخارجي ونقلها للأجيال القادمة ومن لم يعيشوا هذه الحرب. ويمكننا القول إن هذه الأعمال الفنية اعتبرت سجلاً حياً للموروث الثقافي والإنساني وتوثيقاً للذاكرة الجماعية التي عبرت عن صمود الشعب الفلسطيني وتمسكه بحقوقه في أرضه.

توصيات الدراسة:

يُعتبر الفن وسيلة فعّالة للتعبير عن القضايا الإنسانية والاجتماعية، ويظهر تأثيره بشكل واضح خلال الحروب والصراعات. وبفضل ما تحتويه هذه الأعمال من فلسفة فكرية واختزال للأفكار وتمثيلها للأحداث بطرق إبداعية، تمكنت من الوصول إلى المتلقي بشكل مباشر. استناداً إلى النتائج التي تم التوصل إليها، تقدم الدراسة مجموعة من التوصيات التي تدعم أهدافها:

1. دعم الفنانين في مناطق الصراعات والحروب تأكيداً لأهمية دورهم في التوثيق البصري للمشهد ونقل مشاعر البشر وما يعيشونه من حالة نفسية وشعورية.
2. دعم الفنانين في تجاربهم الفنية الحديثة المرتبطة بالتكنولوجيا التي تساعدهم في التأثير بجمهور أكثر خصوصاً من فئة الشباب والمجتمعات الغربية.
3. العمل على أرشفة وتوثيق الأعمال الفنية في فترات الحرب لتشكل بذلك أرشيف ثقافي يساعد في الحفاظ على الذاكرة البصرية الجمعية للأجيال القادمة.

قائمة المصادر والمراجع: **Sources & References**

1. Gombrich, E. (2016). *The Story of Art*. (Translated by: Hadifa, Aref). Bahrain Authority for Culture and Antiquities, Manama, Kingdom of Bahrain.
2. Ahmed, Samia. (2022). Wars and their impact on literary and artistic production. Alam Al-Kitab - Fourth Edition, No. 67, 119-121. Retrieved from. 1309064/Record/com.mandumah.search//:http
3. Al-Munir, Muhammad Muhammad Rushdi. (1997). Hot Events and Graphic Artists. *Journal of Science and Arts* - Studies and Research, Vol. 9, No. 2, 25-39. Retrieved from http://search.mandumah.com/Record/68049.
4. Thabet, Adel. (1988). On the Fiftieth Anniversary of Guernica. Arab Horizons, Vol. 13, No. 2. 134 - 135, retrieved from 243839/Record/com.mandumah.search//:http.
5. Ismail, S. (2011). *Studies in international plastic arts, figures, schools and artistic trends (forgotten unpublished papers)*. Publications of the Syrian General Authority for Books - Ministry of Culture, Damascus.
6. Hassan, Rasha Muhammad Ali, Juma, Samar Mahmoud Ahmad Muhammad, and Ibrahim, Ibrahim Badawi. (2024). Plastic arts and their role in confronting wars. Journal of Art and

Design, No. 4, 32 - 52. Retrieved from http://search.mandumah.com/Record/1479111.
7. Allam, N. (2010). *Western arts in modern times*. 5th ed., Dar Al-Maaref, Cairo.
8. Muhammad, B., and Jabbar, S. (2015). *Contemporary art, its methods and trends*. Al-Fath Office, Baghdad.
9. Brandon, laura, 2007, *Art and War*, ib, Tauris, London and new York, p4.
10. Schjeldahl, Peter, 2022, Art in a Time of War, The new Yorker, https://www.newyorker.com/magazine/2022/03/21/art-in-a-time-of-war.
11. Coates, Gavin, 2024, The Impact of War on Art: How Conflict Shapes Creativity and Culture, Naturalist Gallery of contemporary art, https://naturalist.gallery/blogs/journal/the-impact-of-war-on-art-how-conflict-shapes-creativity-and-culture?srsltid=AfmBOorp8P2kIZk8um0E37dSnDmy2_etCkrvlvEwIJF5iZMKePFz0AeY.
12. Getz ,Trevor, 2025, Art and the World Wars, https://www.oerproject.com/OER-Materials/OER-Media/HTML-Articles/Origins/Unit8/Art-and-the-World-Wars/720L.
13. Farrell, Jennifer, 2017, Art as Influence and Response: A First Look at World War I and the Visual Arts, https://www.metmuseum.org/perspectives/world-war-i-and-the-visual-arts-introduction.
14. Carson, James, 2020, The Art of World War One in 35 Paintings, https://www.historyhit.com/the-art-of-world-war-one-in-paintings/.
15. Trachtman, Paul, 2006, A Brief History of Dada, https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/dada-115169154/.
16. Hetrick, Jay, 2016, Dadaism, https://www.rem.routledge.com/articles/overview/dadaism.
17. Watson, 2023, Dada and Surrealism in the Context of the World Wars, https://storymaps.com/stories/14447475a3ca42048d16f3231b1cb38c/print.
18. Coates, Gavin, 2024, The Impact of War on Art: How Conflict Shapes Creativity and Culture, https://naturalist.gallery/blogs/journal/the-impact-of-war-on-art-how-conflict-shapes-creativity-and-culture?srsltid=AfmBOoqcqs52EYZp_QzviOwbeP_cUfZ-OI8lQLzmDQ3izJCzsHXAbVKt.
19. Khalifa, Aya Ahmad and Nour, Zenab (2023) "CONTEMPORARY VISUAL ARTS DEALING with the PHENOMENON of MIGRATION and THEIR ROLE in RAISING UP REFUGEES' ISSUES", Journal of Art, Design and Music: Vol. 2 : Iss. 2 , Article 1. Available at: https://doi.org/10.55554/2785-9649.1015.
20.Daegham, Sahar, 2020, The role of contemporary art in monitoring the phenomenon of illegal immigration, International journal of humanities and language research, Volume 3, issue 1. 2020, 22-29. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://journals.ekb.eg/article_180121_0b3fc73b6b401751a051ff4fefb55b12.pdf.
21.Riboski, Jovanovic, 2018, Contemporary Art and Politics in exhibitions by halil altindere and ei arakawa, Contemporary Art and Politics in Exibitions, AM Journal, No. 16, 2018, 113−122, https://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/359/205.
22.Al-Jamil, Sayyar Kawkab Ali. (2007). War: A Historical Phenomenon: An Introduction to Sociological Understanding. Alam Al-Fikr, Vol. 36, No. 2, pp. 7-35. Retrieved from http://search.mandumah.com/Record/138347.
23.War is an issue. (Khasawneh, F. I. (2022 and Al-Mashaqbeh, A. A., Issa, Y. S., Alawneh, M. M. A.) And its representations in Iraqi theatrical texts: selected models. Jordanian Journal of Applied Sciences - Humanities Series, Vol. 31, No. 2, 1-11 Retrieved from: http:/Record/com.mandumah.search//1280842.

24.Almaany, 2025, Definition and meaning of reflections in the comprehensive dictionary of meanings - Arabic-Arabic dictionary, Arrived at: 28-3-2025: Retrieved from: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%86%D8%B9%D9%83%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D8%AA/?.
25.Britannica, 2025, drawing, Arrived at: 28-3-2025: Retrieved from: https://www.britannica.com/art/drawing-art.
26.Maleki, Hamdi. (2024). Art and War: Creations that Witness Tragedies. Fikr Magazine, Issue 41, pp. 204-209. Retrieved from http://search.mandumah.com/Record/1555770.

27.Hamad, Hassan. (2007). Art and War in Ancient Times: An Anthropological and Critical Perspective. Alam Al-Fikr, Vol. 36, No. 2, pp. 93-110. Retrieved from http://:http://138365/Record/com.mandumah.search//.

28.Al-Shoushani, Nahir Ramadan Abdel Hamid Mohamed. (2018). Women's Issues as a Source of Creativity for Female Artists in Modern and Contemporary Egyptian Photography. The Egyptian Journal of Specialized Studies, Issue 18, pp. 374-411. Retrieved from http://search.mandumah.com/Record/912118

29.Maryam Shatawi 1 Ali Zain Al-Din 2 Saeed Al-Qattan 3 Hana Haraz 4, Socital Issues in Video Art, Journal of Specific Education, Issue 14, June, 2021. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://pssrj.journals.ekb.eg/article_181309_b33b3e325ed4f78ced70e1531977f2fc.pdf.

30.Bint Muhammad, Hanan, The Role of Fine Arts in Supporting Contemporary Humanitarian Issues, 2004, Umm Al-Qura University, Makkah Al-Mukarramah, Department of Art Education. Retrieved from: https://www.quranicthought.com/ar/books/%D8%AF%D9%88%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D9%81%D9%8A-%D8%AF%D8%B9%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B6%D8%A7%D9%8A%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%86%D8%B3/.

31.Katlo, Kamel Hassan, National Identity and its Representations in Palestinian Visual Art, University Studies in Arts and Humanities, Hebron University, Department of Psychology, Palestine, date 28-3-2025, retrieved from, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cresh.ul.edu.lb/wp-content/uploads/ush/no6/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%84%20%D8%AD%D8%B3%D9%86%20%D9%83%D8%AA%D9%84%D9%88.pdf.

32.Wikipedia, Gaza War, 2025, retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Gaza_war.

33. Wikipedia, Gaza–Israel conflict, 2025, retrieved from: https://simple.wikipedia.org/wiki/Gaza%E2%80%93Israel_conflict#:~:text=The%20Gaza%2DIsrael%20conflict%20is,wars%2C%20genocide%20and%20ongoing%20tensions.

34.Roedinger, Desoto, 2016, The Power of Collective Memory, retrieved from: https://www.scientificamerican.com/article/the-power-of-collective-memory/.

35.Career Guide, Indeed Editorial Team, 2025, What Is A Visual Artist? (Definition And How To Become One), retrieved from: https://in.indeed.com/career-advice/finding-a-job/what-is-visual-artist.

36 Park West Gallery, 2019, A Closer Look at Francisco Goya's 'Disasters of War' (Los Desastres de la Guerra), retrieved from https://www.parkwestgallery.com/francisco-goya-disasters-of-war/#.

إحياء التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية في أعمال الفنانات السعوديات المعاصرات

حنان سعود الهزاع، قسم الفنون البصرية، كلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن

Received: 16/1/2025

Acceptance: 13/4/2025

Corresponding Author: Hsalhaza@pnu.edu.sas

Cited by: Jordan J. Arts, 18(2) (2025) 253-271

Doi: https://doi.org/10.47016/18.2.7

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى استكشاف تجارب الفنانات السعوديات اللواتي اعتمدن على التقاليد التقنية للمنمنمات الإسلامية لتقديم أعمال فنية معاصرة، كذلك تسليط الضوء على جهودهن ودورهن في حفظ هوية الفن الإسلامي المعاصر بإحياء تلك التقاليد لهذا التراث الثقافي الأصيل، وقد اتبعت الدارسة المنهج الوصفي التحليلي لعينة من الفنانات السعوديات اخترن وفق تنوع وتميز التجربة الفنية المعاصرة خلال العشرين سنة الماضية، ومن خلال أداة المقابلة لاستكشاف المداخل الإبداعية لكل منهن، سواء في التقنيات أو الأسلوب التعبيري أو المداخل الفكرية للموضوعات. ولهذه الدراسة أهميتها في إبراز أهمية إعادة النظر إلى المنمنمات الإسلامية في السياق الفني المعاصر، وتعزيز دور التقنيات التقليدية لها لدى دارسي الفنون البصرية والفنانين، وقد خلَصت الدراسة إلى أهم المواد والتقنيات التقليدية في رسم المنمنمات الإسلامية سواء بالخامات والأدوات أو أساليب الرسم والتلوين، وكيفية مقاربتها من قبل الفنانات السعوديات المعاصرات ومداخلهن الإبداعية في أعمالهن المعاصرة، وقد كشفت الدراسة عن الدور الكبير في حفظ الهوية الثقافية الإسلامية والسعودية من خلال العمل بالتقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية في الفن المعاصر.

الكلمات المفتاحية: الفنون البصرية، التصوير، الفنون المعاصرة، الفن السعودي، الفن الإسلامي.

Reviving Traditional Islamic Miniature Techniques in the Works of Contemporary Saudi Female Artists

Hanan Saud Alhazaa, Department of Visual Arts, College of Arts and Design, Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh, Saudi Arabia

Abstract

This study aims to explore the experiences of Saudi female artists who have drawn on the traditional techniques of Islamic miniature art to produce contemporary artworks. It also seeks to shed light on ttheir efforts and roles in preserving the identity of contemporary Islamic art through the revival of this authentic cultural heritage. The study employs a descriptive-analytical approach, focusing on a sample of Saudi female artists selected for the diversity and distinctiveness of their artistic practices over the past twenty years. Interviews were used as a tool to explore each artist's creative approaches, whether in technique, expressive style, or conceptual engagement with topics. This study is significant in highlighting the importance of reconsidering Islamic miniatures within the contemporary art context and in promoting the value of traditional techniques among visual art students and artists. The study concludes by identifying the key materials and traditional techniques used in Islamic miniature painting, both in terms of tools and coloring methods, and examined how contemporary Saudi female artists have approached and reinterpreted them in their work. The findings revealed the substantial role these artists play in preserving Islamic and Saudi cultural identity through the application of traditional miniature techniques in contemporary art.

Keywords: Visual Arts, Painting, Contemporary Art, Saudi Art, Islamic Art.

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

مقدمة:

ارتبطت المنمنمات الإسلامية بالمخطوطات الأدبية والعلمية ونفذت بأساليب فنية وتقنية متنوعة عبر تاريخ الفن الإسلامي، وتعد المخطوطات المحفوظة في المتاحف بالعالم من أهم الآثار الباقية التي تجسد الهوية الثقافية للمسلمين، وتمثل المفردات البصرية في داخلها فرصة لدراسة المجتمع في السياق الأنثروبولوجي؛ فهي تصوير للحياة والناس والعادات واللباس ومؤثرات الشعوب الأخرى، وكما ذكر (Al-Baghdadi, 2023)، فإن للمنمنمة جانبها التفسيري للنص، وجانبها الفني؛ فهي تقدم لوحة تصويرية تحمل مفاهيم جمالية وصياغات تعبيرية للفكرة، كما تُجمل الصفحة المخطوطة وتوفر للقارئ متعة بصرية تسهل له فهم المعلومات، حتى أصبحت فنًا قائمًا بذاته، ونوعًا من أنواع التصوير الإسلامي.

كما ألهمت المنمنمات الفنانين المعاصرين لدقتها وإبداعها وقيمتها التصويرية العالية وأسس التكوين البصري التي منحت التصوير الإسلامي هويته الخاصة، وتشهد على براعة الفنان منذ تلك الحقبة حتى اليوم؛ إذ أشار (Ali, 2024) إلى أن الفنان المسلم تعامل مع الصورة لاكتشاف العلاقة الجدلية بين المضمون والشكل باستخدام التشبيه والاستعارة والتمثيل بالواقع الحسي للأشياء مروراً بجوهرها، وهي ذاتها أسس التناسب واللحمة التي تبنى عليها الصورة الطبيعية.

وتحظى المنمنمات الإسلامية بشعبية كبيرة بين ممارسي الفن الإسلامي المعاصر؛ نظرا إلى الخصائص الفنية والتقنية التي يمكن تطويعها وتحديثها برؤى فكرية وتقنيات تجريبية معاصرة، فقد أثارت جماليتها الكثير من الفنانين، وقام العديد من الباحثين بدراسة القيم التاريخية والفنية للمنمنمات بالتصوير الإسلامي، وبعضهم وقف عليها بصفتها مؤثراً في الاتجاهات الفنية الحديثة، مثل ما قدم (AL-Bahnasi,1998) في كتابه (أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث) فقد ذكر عدداً من الأمثلة من اتجاهات الاستشراق وفناني الوحشية ومنهم ماتيس، وفناني التكعيبية ومنهم بيكاسو، وفناني التجريدية ومنهم بول كلي وكاندنسكي، الذين تنعكس في لوحاتهم قيم فكرية فنية وروحانية مستقاة من الفكر الإسلامي الذي فسره المؤلف بمبادئ، أهمها الحدس والمطلق والتغفيل والتصحيف.

وفي نفس التوجه استمرت الدراسات حتى وقت قريب، ومنها دراسة (Aliwa, 2017) بعنوان (أثر الفنون الإسلامية في أعمال فن التصوير الحديث والمعاصر) التي تناولت أثر فلسفة التجريد والرمز في الفن الإسلامي من خلال أمثلة لفنانين مصريين معاصرين عملوا في الفنون التطبيقية والاتجاه الحروفي، وطرحت تساؤلا مهمًا عن فكرة إحياء التراث الإسلامي: هل تقع على عاتق الفنان المنتمي لهذا التراث فقط أم إنه للجميع؟ وهو ما يمكن البحث من خلاله في أعمال الفنانات السعوديات المعاصرات اللاتي استلهمن من التراث الإسلامي للمنمنمات الموجودة بصفتها إرثًا ثقافيًا في بلدن أخرى، مثل العراق وإيران.

وفي دراسة لـ(Al-Baqmi, 2021) عن (القيم الجمالية للتسطيح في الفن الإسلامي المعاصر كمدخل لإثراء التصميم المعاصر) ذكر عدداً من أمثلة لفنانين سعوديين معاصرين تعكس لوحاتهم خصائص المنمنمات الإسلامية، مثل: فهد الحجيلان، وفهد خليف، اللذين رسما شكل الخيل في صياغة مسطحة مستلهمة من رسوم مخطوطة (منافع الحيوان).

وترى الباحثة أن تلك الدراسات سلطت الضوء على أعمال لم تكن محاكية للتقاليد الفنية بقدر ما هي استلهام ينكشف للمتلقي المتعمق في دراسة وتحليل الفنون. أما التقاليد الفنية كالزخرفة والتذهيب ورسم المفردات البصرية التي يمكن للمتلقي العادي ربطها مباشرة بالهوية الإسلامية فلم تظهر في تلك الدراسات على الرغم من أهميتها، ووجود مجموعة من الفنانين المعاصرين يطرحون رؤاهم وأفكارهم المعاصرة من خلال تلك التقاليد.

ويمكن لإعادة قراءة تقاليد المنمنمات في الفن المعاصر أن تسهم في تسليط الضوء على الأساليب المتنوعة للفنانات في التعامل مع تقاليد المنمنمات الفنية بصفتها مدخلا للرؤية الإبداعية، إلى جانب الكشف عن القواسم المشتركة بينهن، ودور المنمنمات بصفتها تحدياً تقنياً وتأملا فكرياً، وكيفية تطور الرسم

المصغر من خلال مساهمات الفنانات السعوديات المعاصرات اللاتي يحولن الطرق التقليدية للرسم إلى فن معاصر.

مشكلة الدراسة:

قدمت مجموعة من الفنانات السعوديات المعاصرات أعمالا فنية مستندة إلى التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية، تحديدا اللاتي ابتعثن لإكمال دراستهن في أوروبا وأمريكا واطلعن على كنوز المخطوطات الإسلامية في متاحف تلك الدول، وقمن بكتابة أطروحاتهن العلمية في تناول مداخل تقنية فنية ذات صلة بهويتهن؛ مما أسهم في اكساب الفنون المعاصرة هوية مثالية، وكما أشار (Hamed, 2017) فإن عملية تحديث الفنون البصرية من خلال الاستلهام من التراث الثقافي الفني هو عملية متواصلة عبر التاريخ لتأكيد الهوية وتأصيل الإبداع، فالتلاحم العضوي بين هذا النوع من التراث والتطور الحالي هو السبيل للوصول إلى محتوى إبداعي يجمع بين الأصالة والمعاصرة.

ولقد شغل مفهوم الهوية حيزا كبيرا في أعمال الفنانين منذ الحداثة العربية، وكما ذكر (Noir, 2018: P57) فإن الهوية عند الفنان العربي هي "إحساسه بذاته الإنسانية وتمايزه، والقدرة على اتخاذ قراراته الفنية، ووضوح تصوراته، وتحديد أهدافه في الحياة، وقد أشار علم النفس إلى أنها إحساس الفنان التشكيلي العربي قبل الانتهاء من عمله الفني بالاستمرارية والتطابق مع ذاته، ومع الصورة التي يحملها الآخرون عنه"، وهو ما ينطبق على الفنانة السعودية في محاولاتها تأكيد هويتها العربية والإسلامية في أعمالها الفنية.

رأت الباحثة أنه يمكن الوقوف على تجارب الفنانات السعوديات المعاصرات المبنية على التقنيات التقليدية للمنمنمة الإسلامية بالتتبع والوصف، وتحليل مجموعة من أعمالهن، فتوظيف المنمنمات لايعني مجرد نقل الماضي للحاضر، بل إنها ومن خلال تجاربهن يمكن أن نجدها مدخلا تعبيريا بصريا وتقنياً، من خلال تسليط الضوء على المداخل الإبداعية للعمل الفني المعاصر، ويمكن تحديد مشكلة البحث في الأسئلة التالية:

1. كيف يمكن للتقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية أن تلعب دورا في التجارب الفنية المعاصرة للفنانات السعوديات بوصفها مدخلا للتجريب التقني لتحقيق الإبداع والذات الفنية؟
2. ما دور إحياء التقنيات التقليدية والفنية للمنمنمات الإسلامية لدى الفنانات في حفظ الهوية الثقافية للمملكة العربية السعودية؟

أهداف الدراسة:

يهدف البحث إلى الوقوف على دور التجريب التقني المعتمد على تقنيات المنمنمات الإسلامية التقليدية لتقديم أعمال فنية معاصرة. كما يهدف إلى إبراز دور الفنانات السعوديات المعاصرات في حفظ هوية الفن الإسلامي بإعادة إحياء التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية وإيصالها عالميا.

أهمية الدراسة:

تعزى أهمية البحث إلى دوره في إبراز أهمية القيم الفنية والفكرية لإعادة توظيف تقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية في السياق الفني المعاصر. وفي تعزيز دور التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية في الفنون البصرية وفتح أبواب لطلبة الفنون والفنانين للعمل بها.

حدود الدراسة:

يُعنى البحث بدراسة كيفية التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية في الأعمال الفنية المعاصرة للفنانات السعوديات، من خلال تحليل عينة قصدية من أعمالهن الفنية التي تنتمي إلى المدة من عام 2000 إلى 2024م.

منهجية الدراسة:

يتبع البحث المنهج الوصفي في تسليط الضوء على التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية التي يتم

استخدامها حاليا، ثم تحليل عينة قصدية للتقنيات والأساليب التقليدية في الأعمال الفنية المعاصرة للفنانات السعوديات، للوقوف على الدوافع والمداخل التجريبية الابداعية في عمليات الإنتاج الفني من خلال عينة أعمال مختارة، باستخدام الأدوات البحثية النوعية كالملاحظة والمقابلة المقننة (Structured) مع 3 فنانات سعوديات جاء اختيارهن وفق ضوابط العينة.

عينة الدراسة:

اختيرت عينة قصدية من ثلاث فنانات سعوديات ينتمين للفترة من 2000م إلى 2024م، نفذن أعمالا لمفاهيم فكرية خاصة برؤية معاصرة؛ وُظفت فيها التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية للتعبير الفني، وليس بوصفها منمنمة أو رسماً توضيحيا كجزء من مخطوط، أعمال تعتمد على المفهوم المعاصر المنفذ بإعادة إحياء التقاليد بصيغ محدثة وليس مجرد نقل للماضي، وذلك بهدف تحليل التجربة الفنية وعملين فنيين لكل فنانة تم الاختيار وفق المحددات التالية:

1. صوت الفنانة المتشكل من الدراسة والتدريب على التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية.
2. مسيرة فنية منتظمة لعرض العمل الفني التصويري في المعارض الجماعية أو الفردية.
3. تقديم أعمال فنية باستخدام تقنيات محدثة للوصول إلى لغة فنية معاصرة مع الحفاظ على الهوية الثقافية.
4. تنوع التجربة الفنية والعمر الفني بين أفراد العينة.

مصطلحات الدراسة:

المنمنمات الإسلامية: يعرف (The Intermediate Dictionary: P956) الشخص (المُنمنم) بأنه المُزخرف والمُرقش، ويقال: ثوب مُنمنم وكتاب مُنمنم ونَمنم الشيء بمعنى نقشه وزخرفه، وفي حين ترتبط المخطوطة (Manuscripts) بخط اليد فإن المنمنمة (miniature) وتعني الرسوم المصغرة المرتبطة بالرسم والزخرفة والتلوين، وهي لفظ يستخدم في الثقافة العربية للرسوم في المخطوطات العلمية أو الأدبية، كما يطلق على (المنمنمات) فن تزويق المخطوطات، إذ فرّق (Mandour, 2018) بين مصطلح (التزويق) و(التزيين)؛ فالتزيين يقصد به زخرفة متنوعة ليس لها صلة بالنصوص، مثل: الإطار، والتذهيب، والزخارف بأنواعها. أما التزويق فهو الزخرفة التي تضع المشاهد في علاقة مباشرة مع النص، وهي تمثيلات للأشياء والأشخاص والمناظر ذات العلاقة مع النص المكتوب.

إن المجال في هذه الورقة البحثية قد لا يتسع للوقوف على جميع خصائص المنمنمات الإسلامية في جميع المدارس التصويرية؛ لذا سيُتطرق لأهم مدارس التصوير التي لاحظت الباحثة تأثيرها على الفنانات اللاتي استخدمن التقنيات التقليدية للرسم والتلوين وسطح العمل في أعمالهن المعاصرة، حيث يمكن تتبع فنون المخطوطات المزخرفة منذ الدولة الأموية قبل ظهور الرسم المصغر (المنمنمات)، فقد زين العرب المسلمون المصاحف والمساجد والقصور والمشغولات اليدوية بالزخارف، وبالدعم السخي من بلاط الحكام تطورت تقنيات هذا الفن وأساليبه بالتأثر المتبادل بين العرب والشعوب الأخرى كالصين والهند وفارس، وقد تتزامن هذه المدارس في المناطق الجغرافية الممتدة من العالم الإسلامي بين العراق ومصر وإيران والهند، مع وجود تأثيرات ممتدة من الصين، وعلى الرغم من قوة التأثير في البدايات فإن الفنان العربي استطاع عبر تاريخه الفني الاستفادة من فنون التصوير لدى الأمم الأخرى ليصل إلى مرحلة الخصوصية.

ويمكن تلخيص التقاليد التقنية والفنية لأبرز مدارس فن التصوير الإسلامي التي لاحظت الباحثة أن لها التأثير الأكبر في أعمال الفنانات السعوديات، وذلك من خلال بعض الكتب التي تناولت هذا الفن لكل من (Al-Alfi ،1998)، (Farghali ،2000)، (Hasan ،2000)، (Mahrez ،2021)، (Okasha، 2001)، كما يلي:

المدرسة العربية: هي أول المدارس، وترجع أقدم مخطوطة مصورة على القرن 12م، ومركزها بغداد، وتتميز بطابعها الشرقي ورسومها البسيطة والمحورة والسحن العربية، وإبراز الزخارف على الملابس. أما

الألوان فغالبا هي الزرقاء والحمراء والصفراء بدرجاتها دون إبراز العمق، وكان أسلوب الأداء زخرفياً في مجال البعدين، ومن أهم المخطوطات: (كليلة ودمنة)، و(مقامات الحريري) التي رسمها الواسطي.

المدرسة الإيرانية: نشأت في منتصف القرن 13م بعد غزو المغول، وكانت مدينة تبريز مركزها الفني، وظهرت خصائص المدرسة الصينية مثل: الواقعية، ودقة رسم الطبيعة، وظهور السحب والسحن الصينية، وأهم موضوعاتها مشاهد الحرب والصيد، وتبدو التدرجات اللونية في العناصر والأرضية الذهبية أو الملونة، ومن أهم المخطوطات: (الشاهنامه)، و(جامع التواريخ).

المدرسة المغولية في الهند: نشأت في القرن 16م وكانت بدايتها بتأثيرات إيرانية ثم تحولت إلى الطابع الهندي والأوروبي، وتميز الرسم بالدقة ومراعاة النسب والمنظور مع التركيز على جمال الوجوه ذات السحن الهندية وظهر الأسلوب الهندي في العمائر والملابس، وكان للتصوير الإسلامي في إيران أثره، وأبرز المصورين كانوا من إيران، مثل: مير سيد علي التبريزي، وعبدالصمد الشيرازي.

المدرسة العثمانية: نشأت في القرن 15م وتعد الأطول في تاريخ المدارس وأكثرها ثراءً في الإنتاج الفني، وظهرت فيها التأثيرات الأوروبية؛ إذ برزت موضوعات الصور الشخصية والتصوير الطبوغرافي، مع وجود المؤثرات الشرقية كالتسطيح وعدم استخدام الظلال، ومن أبرز المخطوطات: (سورنامه).

وتبقى الخصائص التقنية للمنمنمات مشتركة بين أغلب مدارس التصوير الإسلامي، كما تذكر (Alavi, 2019) بأنه بينما طورت كل مدرسة مجموعة فريدة بمميزات تصميم مختلفة، إلا أن بعض السمات العامة استمرت في الحضور كاتفاقيات شائعة في رسم المنمنمات الفارسية في جميع المدارس تقريبا وهي الألوان الزاهية ، والضوء المتساوي ونقص الظل، والوجوه الثلاثة أرباع والمستديرة، والمساحات والوقت المتزامنين، بالإضافة إلى الصور غير المنظورية، لان عملية إنشاء لوحة مصغرة فارسية تشمل شقين هما: أولا الحرفية لتحضير المواد مثل الورق والفرش والألوان، وثانيا: عملية الرسم التي تبدأ برسم التكوين وتحديد الخطوط بالقلم.

التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية

كثيرا ما تعد التجارب الفنية والتجريب التقني أحد عمليات الإنتاج الفني الإبداعي لما تتضمنه من شغف الاكتشاف وفي الوقت المعاصر لا يقتصر ذلك على المواد الصناعة او التكنولوجية، بل إن العودة للتقنيات التقليدية واستثمار المعرفة المتعلقة بها في تطوير لغة بصرية معاصرة تقنية وتعبيرية تسهم بشكل كبير تشكيل خصوصية العمل وتمثيل هوية تميزه عن غيره في سياق الفنون المعاصرة.

ويقصد بالتقنيات التقليدية في هذا البحث طرق صناعة الأسطح المخصصة للرسم وإعداد الأحبار للرسم والألوان وأساليب تطبيقها التي ألهمت الفنانات السعوديات والتي لاحظت الباحثة من خلال المقابلات وزيارات المعارض تمثلها لدى البعض منهن، وقد قامت بعضهن بتطويرها من خلال التجريب بمداخل إبداعية تحفز التعبير الفني والشخصي عن موضوعات معاصرة تمسهن وتمثل هويتهن الفنية، ويمثل تعلم التقنيات وتطويرها مجالا جيدا للإبداع الفني، وبالنظر إلى السياق التاريخي يمكن تأكيد أصالة تلك التقنيات واستشعار أهميتها، وهي تتلخص ذلك في خمس مجالات كالتالي:

1. الورق

كان العرب والفرس يستخدمون ورق البردي، الذي أُنتِج حصرياً في مصر، واستخدموا أيضا الرق (الجلد) للكتب والوثائق. ثم عرفوا صناعة الورق بعد ما فتحوا بلاد ما وراء النهر، كما أشار (Mandour, 2018) إلى أن "الأمير زياد بن صالح قام بإدخال هذه الصناعة إلى سمرقند خلال القرن الثامن على يد جماعة من الأسرى الصينيين سنة 751م، وعملوا على تحسينها فاستخدموا فيها الكتان والقطن". وقد ذكر (Ateeqi, 1995) بعض الصبغات المستخدمة في تلوين الورق في المنمنمات الإسلامية، ومنها: الجوز، والحناء، والزعفران الذي يعطي لونًا أصفر مائلًا للحمرة، وقشر البصل، وقشر الرمان؛ لإعطاء لون

أحمر مائل للبني، والحلبة تعطي لونًا أخضر، وصبغة النِّيل للون النيلي، وكما تذكر (Alavi, 2019) بأنه بالكاد نجد أوراقا بيضاء في المخطوطات الإسلامية، فجميع الأوراق المستخدمة غالباً تكون مصبوغة، وقد يكون السبب وفقا لبعض تقاليد المنمنمات؛ هو أن الخلفية البيضاء قد تؤثر بشكل مخادع على إدراك العناصر المرسومة وتظهرها في صورة أضعف.

كما ذكر (Salmon, 2022) أن الخليفة العباسي هارون الرشيد في القرن 8م وجّه باستخدام الورق بدلا من الرقّ في الوثائق الرسمية مما ساهم في تطور صناعته في دمشق، ففي نهاية القرن 10م كان الورق السوري أجود من الورق السمرقندي، وقد لجأ الورّاقون إلى استخدام الخرق القديمة وحبال القنب والكتان؛ بسبب عدم توفر الموارد النباتية كشجر التوت، وتبدأ هذا العملية بدق هذه الخرق وتنسيلها ثم نقعها حتى تتحول إلى عجينة ثم تسكب في قالب مستطيل به منخل مشدود بشكل الورقة لتصفى من مائها، وبعد أن تجف الورقة يملس سطحها بمزيج من النشاء والدقيق لإغلاق المسامات، ثم يلمع بأداة خاصة من سن الحيوانات أو من العقيق أو المعدن أو الزجاج، وهذا يساعد في الرسم والتلوين بدقة.

ولا يزال عدد من الفنانين المعاصرين يستخدمون طرقا تقليدية في صنع الورق لأعمالهم الفنية؛ لما يعطي الورق من ملامس وجمالية مختلفة عن الورق الصناعي، فمثلا يستخدمون سعف النخيل أو ورق الموز أو ألياف الأشجار المحلية، ويعدّ ورق الواصلي wasli حاليًا الأكثر شيوعا، والمصطلح مشتق من الكلمة الفارسية Vasl التي تعني التجمع، ويصنع يدويًا خصيصًا للمنمنمات، وذكرت (Hassan, 2013) أن ورق الواصلي ابتكر في الهند بالقرن 10م، ويتم إنتاجه عن طريق لصق 4 أو 5 طبقات رقيقة من الورق الماص للماء بغراء خاص بتغليف الكتب المصنوع من كبريتات النحاس السامة والدقيق؛ لذا لا يمكن للحشرات أن تأكله، وهو خالٍ من الأحماض، ولا زال ينتج حتى اليوم ويستخدم في رسم المنمنمات.

2. المداد/ الحبر

نجح العرب منذ العصر العباسي في ابتكار أنواع من الحبر والمداد تناسب طبيعة المخطوطات في ذلك الوقت، فالمداد يناسب الكاغد (الورق)، والحبر يناسب الرق (الجلد)، ويعد الحبر الهندي (الصيني) الأكثر شيوعًا في رسم المنمنمات في الوقت الحاضر، وذكر (Naima, 2010) عن (Al-Qalqashandi, 1418) في كتابه (Morning of Al-Ashaa in the construction industry) أنه يمكن تصنيف المكونات إلى أربع مركبات أساسية توضع بأوزان محددة إما على نار أو تركيبها على البارد، وهي كالتالي:

أ. المواد الملونة أو الصبغة: مواد تحمل الخام الأسود، وأهم مصادرها العفص المستخرج من شجرة البلوط، ومادة الزاج (كبريتات النحاس)، كما يستخدم السخام (الدخان) من خلال حرق المواد الطبيعية، ويعد سخام النفط أفضل حامل للون.

ب. مواد مثخنة ورابطة: وأهمها الصمغ العربي المستخرج من شجرة السنط، لمنع تطاير المواد ويسهل الالتصاق بالورق، كما استُخدم كل من العسل والسكر كمادةً مثخنةً.

ت. الماء: ودوره تحليل وانتشار المواد المكونة للمداد وتداخلها، وغالبا ما يستخدم الماء العذب.

ث. مواد حافظة ومعطرة: وتتفاوت بحسب خبرة الخطاط والرسام، ومنها العسل، والصبر الذي يمنع وقوع الذباب على الحبر، ومنها الزعفران لتحسين الرائحة، وأصفر الزرنيخ لكونه مانع أكسدة وتعفن، والكافور بصفته مادة معطرة وحافظة.

3. الأصباغ

تعد الألوان أهم القيم الجمالية في المنمنمات الإسلامية، ويمكن ملاحظة تطور الأسلوب من خلال نوعية وعدد الألوان المستخدمة، وذكر (Mahrez, 2021) أن الألوان في المنمنمات الإسلامية تتكون من نوعين حسب مصدرها: إما معدنية معتمة، أو نباتية شفافة، وقد استخدمت في أواخر تاريخ التصوير الإسلامي ويعزى إلى ذلك اضمحلال هذا الفن.

وفي دراسة بعنوان (مواد وتقنيات المخطوطات الاسلامية) أجراها كل من

(Knipe , Eremin & Walton, 2018) فُحِصت وحُلِّلت أكثر من 50 منمنمة محفوظة في مركز شتراوس، يعود تاريخها إلى المدة بين القرنين 13و 19م من مصر والعراق وإيران وتركيا، وتوصلوا إلى مجموعة من النتائج عن الألوان والأحبار والورق والصبغات المعدنية وتقنيات التنفيذ التقليدية، وتشير نتائج الدراسة إلى أنه قُسِّمت اللوحة الفارسية إلى ستة أصباغ أساسية: الأبيض والأصفر والأحمر والأخضر والأزرق والأسود، وستة أصباغ تعتمد على المعادن: الذهب والفضة والنحاس الأصفر والقصدير والميكا، ومن هذه المواد يمكن فصل المواد غير العضوية إلى معادن طبيعية: الرهج الأصفر، والزنجفر، والرصاص الأحمر، واللازورد للون الأزرق، والرصاص الأبيض للأبيض، والزنجار للون الأخضر. كما استُخدِمت العديد من المواد العضوية صبغاتٍ، ومنها المشتقة من النباتات، مثل: الراوند والزعفران للون الأصفر، والقرطم وخشب البرازيل للون الأحمر، والنيلة للون الأزرق، وتلك المستخلصة من الحشرات، مثل: القرمز للون الأحمر القرمزي.

وعن طريقة التحضير التقليدية للألوان ذكر (Mahrez, 2021) أنها كانت تحضَّر بدقة عالية بسحق المعادن بواسطة حجر خاص أو هاون حتى تكون ناعمة ثم تنخل في قماش ثم تخلط بالمحمل، وفصّل (Cranswick, 2013) مكونات المحمل اللزج المستخدم لمزج الألوان، بأن له نفس المكونات قديما وحديثا، ويتكون من المواد الأساسية التالية:

أ. الصمغ العربي: وهو الأساس الأقدم لصنع الألوان المائية، وعُرف في مصر منذ 5 آلاف سنة، ويحضَّر بغليه بالماء ثم مزجه بعسل الأكاسيا بنسبة 25% وإضافته إلى مسحوق الأصباغ، ويحفظ المزيج في جرار زجاجية معتمة، ويعمل الصمغ العربي غلافًا لتلك الألوان المستخدمة على الورق.

ب. المادة اللاصقة: تعد تمبرا البيض أكثر الألوان متانة، ويعود تاريخها إلى تاريخ الصمغ العربي، ويُفصَل الصفار عن البياض بطريقة الدحرجة بين راحتي اليد ثم صب سائل الصفار دون الغلاف، ويخلط بخلّ الشعير الشفاف بنسب محددة،

ث. الزيت: مثل زيت بذرة الكتان والجوز والخشخاش، ويمكن استخدام الشمع مع الزيت، ويمكن كذلك استخدام الراتنجات في تحضير وسائط اللون، ويراعى استخدام نوع الزيت بحسب مدة التجفيف لكل صبغة، فعلى سبيل المثال يخلط زيت الجوز مع الزنجفر.

واليوم هناك عدد من الفنانات يستخدمن ألوان الجواش والألوان المائية عوضا عن التمبرا؛ لما تتميز به من سهولة في التلوين بالفرشاة الدقيقة ولأنها تعطي مظهرا مشابها للصبغة التقليدية.

4. أدوات الرسم والتلوين

تعدّ أدوات الرسم محدودة نوعا ما، و(القلم) أهم مقتنيات كل رسام للمنمنمات وهو فرشاة ذات رأس دقيق (Hassan, 2013) كما يظهر في الشكل (1)، وذكر (Mahrez, 2021) أن المغول استخدموا شعر السنجاب، وفي إيران استخدموا شعر القطط الفارسية البيضاء، والقلم نوعان: قلم نباتي يصنع عادة من القصب، وقلم حيواني يصنع من شعر الحيوان.

ويمكن للفنانين اليوم شراء فرش من جميع الأنواع والأحجام، ولكن ليس هناك فرش متاحة بسهولة للعمل بأدق التفاصيل؛ لذا لا يزال يتعين على الفنانين أن يصنعوا هذا النوع من الفرش بأنفسهم تقليديًا، وذكرت (Hassan, 2013) أن الفنان قديما لا يكون منمنمًا ما لم يصنع فرشاته بنفسه، كما تنص التقاليد أيضا على ألا يعطيها لرسام آخر ليستخدمها؛ لأن اليد الأخرى تسبب تغيير طرف الفرشاة لتناسبها، وتتغير على يد صاحبها عندها يقال: إن الفرشاة قد ضلت الطريق.

شكل (1): على اليمين فرشاة شعر السمور وعلى اليسار فرشاة شعر السنجاب.
تصوير الباحثة من ورشة الفنانة دعاء بوقس 2024

وللتأكد من جودة القلم يُوضَع الشعر على قطعة من الزجاج ويفحَص بدقة، وتُفصَل كل خصلة بإبرة، ثم يُثبَّت الشعر داخل ريشة حمامة. وتضمن هذه العملية أن يكون القلم بجودة عالية جداً، وهو أمر ضروري لتنفيذ الضربات في التقنيات المختلفة على سبيل المثال تقنية (Pardakht) لبناء الألوان في طبقات؛ إذ يجب أن تكون ضربات الفرشاة ناعمة كالريش بكمية قليلة جدا من اللون، وتُبنَى حتى تصل إلى لمسة نهائية راقية مع توهج جميع الألوان من خلال الطبقات لخلق تأثير جميل في الرسم.

5. الزخرفة التذهيب الإسلامي

تضفي الزخارف الإسلامية على المنمنمة إيقاعًا بصريا مميزا، تشمل غالبا نوعين، هما: الزخارف النباتية، والأنماط الهندسية، وتعبأ مساحة الزخرفة غالبًا باللون، كما يستخدم التلوين بالذهب إلى جانب الفضة والنحاس، وأشار (Al-Alfi, 1998) إلى أن العناية بتذهيب المنمنمات نفذت على أول صفحات الكتاب وآخرها برسوم بسيطة في البداية، ثم تطورت إلى زخرفة الهوامش بزخارف أكثر رقة وتنوعا، وغالبًا ما يترك الخطاطون صفحات أو مساحات يملؤها الرسام والمذهّب برسومهم.

وذكرت (Al-Awiwi, 2024) أن المسلمين برعوا في التذهيب وزينوا به حواشي المصاحف وكتب الشعر بشكل أساسي وغيرها من الكتب العلمية، ويستمد التذهيب قواعده من الزخارف من الطبيعة والهندسة الإسلامية، وكانت المصاحف المذهبة تقدم إهداءات بين حكام الدول الإسلامية، وأكدت (Dawas, 2014) أن أساليب التذهيب تختلف حسب نوع الزخارف والمساحة المراد تذهيبها، كاستخدام صفائح الذهب ولصقها وهي ساخنة ثم صقلها، أو استخدام الفرشاة للرسم بماء الذهب، ويستخدم كذلك التذهيب المطفي أو التذهيب اللماع، ومن أساليب التذهيب وتقنياته الفنية: التزميك والترميل والهلكاري.

ويمكن الآن الحصول على مادة الذهب المخصصة لتلوين المنمنمات من متاجر متخصصة وبجودة مختلفة لذهب 24 أو23 قيراط، ويظهر الشكل (2) أوعية الذهب والفضة للفنانة دعاء بوقس، وتستخدم سكين برأس مصنوع من العقيق لتلميع الذهب بعد جفافه على سطح الورقة.

شكل (2): على اليمين وعاء حبر الفضة وعلى اليسار وعاء حبر الذهب 22 قيراط، تصوير الباحثة من ورشة الفنانة دعاء بوقس 2024

توظيف التقنيات التقليدية في الفنون المعاصرة

تعد المنمنمات نوعا من الفنون التي استمرت بالتطور والانتشار وحظيت برعاية وتعليم للرسامين، وقد أكد (Ali, 2024) أن التصوير الأوروبي أخذ يطغي على التصوير العثماني منذ أواخر القرن 18م، شأنه شأن غيره من نظم الحياة الأوروبية، ومنذ ذلك الوقت حل التصوير الزيتي محل تزويق المخطوطات في الدولة العثمانية، كما لا يمكن تجاهل أثر المنمنمات الإسلامية في بعض أعمال الفن الحديث، كما ذكر (Al-Kayali, 2024) مثالا على ذلك قائلًا "لقد اعترف الفنان الفرنسي هنري ماتيس بالإلهام أو كما سمّاه الوحي (Revelation) الذي أتاه من الشرق، وبالتحديد من خلال فن المنمنمات الذي تعرّف عليه من رحلاته إلى بلاد المغرب العربي التي فجّرت جميع إمكانياته". وذكر (Al-Baghdadi, 2023) مثالا آخر عن الفنان الفرنسي أوجين ديلاكروا الذي قام بنسخ عدد من المنمنمات الإسلامية؛ لشدة إعجابه بها.

وعلى صعيد الفن الإسلامي العربي المعاصر يعد الفنان الجزائري محمد راسم أحد أبرز الفنانين العرب الذين قاموا بإحياء تقاليد التقنية والأسلوب للمنمنمات، فقد ذكرت (Al-Baytar, 1997) عن راسم أنه "في مجمل منمنماته بقي محافظا على الطابع التزييني للشكل العام، وعلى شاعرية رفيعة تبرز في اختياره الدائم

لعناصر الطبيعة الغنّاء، فلا تخلو صورة الشرق من ارتباط الإنسان ببيئته وطبيعته".

كما أن للتقاليد الفنية والتقنية حضورها البارز في الفن العربي زمنَ انفتاح الفنانين العرب على الفنون الأوروبية ورغبتهم في تشكيل خطاب الأصالة في منتصف القرن الماضي، على سبيل المثال ذكرت (Al-hazza, 2020) أن قضية الهوية شكلت دافعا لدى فناني العراق لاستلهام منمنمات الواسطي، فالكثير منهم نسخوا ودرسوا رسومه، وأعلنت جماعة بغداد للفن الحديث سنة 1951م في بيانها عن التزامها بتراث الواسطي، وبرز كل من: جواد سليم وشاكر آل سعيد وجبرا إبراهيم جبرا، ومع تطور الفنون العربية احتل التصوير الإسلامي موقعا هاما في الفن العربي المعاصر، لقد وجده الفنانون الباحثون ليس حرفة فحسب، بل مصدر إلهام فكري وقالبًا معاصراً يحمل هويتهم، أكّد ذلك (Bin Hamouda, 2014, 221) بقوله: إن "التصوير الإسلامي التراثي يتقاطع والفن المعاصر؛ إذ كلاهما يصدر عن التزام بجمالية التقبل أكثر من صدوره عن الجمالية التداولية".

وقد أشار (Al-Baqmi, 2021) إلى عدد من خصائص التصميم الزخرفي الإسلامي التي لفتت نظر الفنان المعاصر، منها: المساحات اللونية المزخرفة، مع الاهتمام بفراغ الصفحة وترتيب الأشكال والأجزاء، وصولًا لقيمة فنية مميزة بالاعتماد على أساليب الحذف والإضاءة والمبالغة والتكرار؛ للحصول على تكامل البناء التصميمي الجميل بالتناسق الزخرفي بين كافة العناصر.

ولأهمية التقاليد التقنية والفنية اليوم؛ نجد أن هناك عدداً من الجهات تبنّت حفظها وتعليمها، منها مدرسة مؤسسة الملك للفنون التقليديةالتي عرفت سابقاً بمدرسة الأمير تشارلز للفنون التقليدية، فهي تقدم الدراسات العليا في الفنون البصرية الإسلامية، بهدف استمرار التقاليد الحية والمحافظة على الفنون المهددة بالانقراض، وقد تعاون عدد من الجهات من المملكة العربية السعودية مع هذه المدرسة في تقديم الدورات والبرامج العلمية في فنون الزخرفة والتذهيب وغيرها، مثل: المعهد الملكي للفنون التقليدية في العلا، ومؤسسة جميل، ومؤسسة التراث، ومركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، كما تخرج من هذه المدرسة مجموعة من الفنانات السعوديات، على سبيل المثال: رائدة عاشور، ودانا عورتاني، وسارة العبدلي وبسمة فلمبان، وإسراء الهمل، وأخريات اجتزن دورات قصيرة، مثل: أسماء باهميم.

ومن أحدث الجهات الراعية لتقاليد المخطوطات في الشرق الأوسط (مدرسة الخط والزخرفة في الفجيرة) التي تسلط الضوء على الممارسات التقليدية وإحيائها من خلال خمسة أقسام: الخط العربي، التذهيب، الزخرفة، المنمنمات، حرفة صنع الكتب، والمعرض الذي أقامته في عام 2024 بعنوان (من وحي المخطوطات) شارك فيه مجموعة من الفنانات السعوديات هن: سارة العبدلي، وأفنان طاش، ودعاء بوقس، وغادة المحمدي.

كما حظيت المنمنمات الإسلامية بصورتها التقليدية أو المحدثة بحضور في خطاب الفنون العربية المعاصرة، مثل: (مهرجان الفنون الإسلامية) في الشارقة منذ 1998، و(بينالي الفن الإسلامي) في جدة الذي ترعاه مؤسسة بينالي الدرعية للفن المعاصر، وأقيمت أولى دوراته في 2023، ولأهمية الفنون الإسلامية اعتمدت منظمة اليونسكو يوما للفن الإسلامي منذ عام 2017 يوافق (18 نوفمبر).

لذا يمكن ملاحظة أن المنمنمات الإسلامية تحولت لمصدر بحث وإلهام لمجموعة من الفنانات المعاصرات، لما تتميز به من خصائص وتقنيات تثير الإبداع، ذكر (Al-Alfi, 1998) أن فن التصوير الإسلامي يكتسب تميزه من الخامات والأساليب، ويتحقق فيه مثالية الفن الإسلامي، فالصور الزخرفية بألوان مضيئة، ويهمل فيها البعد الثالث فترسم الأشكال البصرية لا بقصد المحاكاة، وإنما لكمال التعبير الجمالي، وهى النظرية التي يسير عليها التصوير المعاصر؛ ولذا يمكن العودة إلى تقاليد المنمنمات الإسلامية بوصفها تراثا ثقافيا قابلا للتحديث والمعاصرة؛ إذ إن هذا يندرج تحت تأكيد الهوية وأصالتها، وأشار إلى ذلك (Noir, 2018) بأن العودة إلى التراث الثقافي في الفنون البصرية تسهم في تأصيل هوية الفنان العربي الثقافية والفنية فهي تضيف إليه الخصوصية والتفرد؛ لأنها الصورة التي تعكس لغته وعقيدته وحضارته وتاريخه، وتبني جسور التواصل

مع الأفراد داخل المجتمعات العربية ومع غيرها، سواء كانت مختلفة كليا أو جزئيا.

ويعتبر الفنان السعودي أحمد ماطر أحد أبرز الفنانين السعوديين المعاصرين، وما قدمه من استلهام المخطوطات الإسلامية في مجموعته (إضاءات الأشعة السينية) التي بدأها عندما كان طبيباً، وهي مستوحاة من تجربته المهنية، بالإضافة إلى ما تعلمه عن المنمنمات، ويعود تاريخ إنتاجها بين عامي 2006 و2016 تضم ما يقارب 27 لوحة، ويظهر الشكل (3) أحدها، في تجربة فنية لاستخدام التقنيات التقليدية للمخطوطات في الخط والرسم والتذهيب على مساحات كبيرة تزيد عن المتر، معتمدا على الجمع بين بعض الثنائيات المتضادة حيث دمج بين أصول المنمنمة التشكيلية والطب الحديث لتصوير العلاقة التبادلية بين الإيمان والعلم، كأن القران محفوظ في الصدور، تقول عنه أمينة الفن الإسلامي ورئيسة قسم فن الشرق الأوسط في متحف مقاطعة لوس أنجلوس الناقدة الدكتورة (Linda Komaroff) في مقالتها على الموقع الشخصي للفنان: "لا يعيد أحمد ماطر اختراع الفن الإسلامي بقدر ما يعيد توظيفه بحيث يصبح أكثر وضوحا ووسيلة للتعبير الشخصي. يستمد الإلهام من فنون الكتاب، وأبرزها مخطوطات القرآن، التي زينت صفحاتها بحدود مزخرفة وعناوين فصول وعلامات آيات".

شكل (3): احمد ماطر، وقف من سلسلة إضاءات الأزرق #3، 2009م، 155 × 105 سم الذهب والحبر الصيني، الأشعة السينية والوسائط المختلطة على ورق ,المصدر: ahmedmater.com

التقنيات التقليدية لدى الفنانات السعوديات المعاصرات

مما سبق نجد أن التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية تحمل خصائص مثيرة للإبداع ويمكن أن تكون مجالا خصباً للتجريب فيها وتطويرها ونقلها إلى صيغ حديثة والتعبير الفني في الفنون المعاصرة سواء في الرسم والتلوين والتذهيب والكتابة في الورق والأحبار أو صناعة الألوان يدوياً باستخدام المواد التقليدية كالأصباغ الطبيعية وتطبيق الرسم بالفرش المصنوعة من شعر الحيوانات لا سيما التصوير، وبينما يمكن تطبيق التقنيات التقليدية بنفس الأدوات يمكن أيضاً إدخال المواد الصناعية الحديثة والأدوات الرقمية المتوفرة في سياق الفنون المعاصرة، ويمكن اعتبار الفنانين اليوم عموما محظوظين بها للمزج بين التقليدي والحديث، وعلى الرغم من ذلك فإن عدداً من الفنانات السعوديات المعاصرات يحرصن على تجهيز الورق والأدوات والألوان يدوياً؛ نظراً إلى ما تمثله هذه العملية من تغذية لمهارة التجريب والاستكشاف التي تطور المهارات الأخرى للفنانة، والتي يدركها من درس ومارس هذا النوع من الفن بشكله التقليدي ثم يعمل وفق أسلوبه الخاص بلغة ذاتية معاصرة.

تحليل نماذج عينة البحث:

من خلال الزيارات التي قامت بها الباحثة للمعارض ومتابعة الفنانات السعوديات على الإنترنت والمواقع الإلكترونية وكذلك وسائل التواصل الاجتماعي لهن؛ وملاحظتها وجود إعادة إحياء للتقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية في سياقات معاصرة للتعبير عن مفاهيم ذاتية أو اجتماعية وإيصال أصواتهن الفنية، وتظهر غزارة الإنتاج النسائي مقارنة بالفنانين، منهن على سبيل المثال: رائدة عاشور، دعاء بوقس، أفنان طاش، دانة عورتاني، سارة العبدلي، أسماء باهميم، غادة المحمدي، داليا القاضي، هند المنصور، سيما عبدالحي، زينب أبو حسين، لولوة الحمود وغيرهن، وغالبيتهن من منطقة الحجاز وهو ما يؤكد ما توصلت

إليه (Alqahtani, 2022) بأن الأسلوب الكلاسيكي للفنانات الحجازيات المتأثرات بالمذهب المالكي، والذي ساعد في توفير المرونة المبكرة لحركة الفن الحجازية، حيث تتمتع هذه المنطقة بتنوع ديموغرافي نسبي مقارنة ببقية المملكة العربية السعودية بسبب احتضانها للأماكن المقدسة في مكة المكرمة والمدينة المنورة، والتي يزورها المسلمون من جميع أنحاء العالم.

وقد رأت الباحثة أنه يمكن من خلال المقابلة وتحليل الأعمال فهم تجاربهن الفنية المعاصرة التي تكونت بفعل المؤثرات التقنية والبصرية أو الفكرية للمنمنمات.

ولتحقيق أهداف البحث سيتم تناول التجربة الفنية لكل فنانة من خلال3 مراحل كالتالي:

المرحلة الأولى: إجراء المقابلة والوقوف على تطور التجربة التقنية والأسلوبية التي نتجت من الدراسة الأكاديمية والتدريب التقليدي على تقنيات المنمنمات، وكيف شكلت الصوت الفني لكل منهن، وفق إجراءات لجنة أخلاقيات البحث العلمي، وأخذ موافقتهن باستخدام صور أعمالهن الفنية.

المرحلة الثانية: تحليل عملين لكل فنانة باستخدام طريقة (Feldman, 1994) للنقد الفني من خلال عمليات الوصف (Description)، والتحليل (Analysis)، والتفسير (Interpretation)، والحكم (Judgment) كالتالي:

أ. وصف الأعمال الفنية أسلوبيا وتقنيا في سياقها المعاصر بحسب تصريحات الفنانة في المقابلة.

ب. تحليل العناصر والقيم الفنية المتمثلة في العمل الفني من خلال التقنيات التقليدية.

ج. تفسير المفاهيم المدركة في العمل الفني والتي ساهمت في إبرازها تقاليد المنمنمات.

د. الوصول لنتيجة عن صوت الفنانة المتشكل من تقاليد المنمنمات التقنية والأسلوبية وهي مفصلة كمرحلة ثالثة.

المرحلة الثالثة: الخطوة الرابعة من التحليل الفني السابق هي الحكم وتم وضعها بشكل مستقل هنا كخلاصة التجربة الفنية باستخدام التقنيات التقليدية ودورها في إبداع الأعمال الفنية المعاصرة لكل فنانة وتشكيل الرؤية الفنية والصوت الخاص لها.

1. رائدة عاشور

تعريف بالفنانة: تعد رائدة عاشور من رائدات الفنون البصرية السعودية، حاصلة على ماجستير في التربية الفنية من جامعة رَشمور الأمريكية في 2007 ودبلوم في فن الزخارف الإسلامية من مدرسة الأمير تشارلز للفنون التقليدية بلندن، وأول مشاركة لها كانت معرضها الفردي في أتليه القاهرة 1992، وعُرفت عاشور بأسلوبها الخاص في اللوحات الورقية التي كانت في بدايتها مستلهمة من عناصر التراث الثقافي والمعماري في المملكة وبعض المدن العربية، ثم بدأت في عام 2006 بعد حصولها على الدبلوم باستخدام عناصر الفنون الإسلامية، وقد طورت أسلوبها الخاص عن طريق دمج عناصر الفنون الإسلامية المختلفة من عناصر هندسيه وزخارف نباتية ومنمنمات وتذهيب مع أسلوبها في الحفر البارز اليدوي (Embossing) على الورق إلى جانب الرسم والتلوين باستخدام ألوان خفيفة، مثل: الباستيل الناعم والألوان المائية، ولقد أصبحت المنمنمات جزءًا أساسيًا في أعمالها تستمتع بها من حيث التقنيات والموضوعات، واليوم تستخدم عاشور تقاليد المنمنمات الفنية جزءًا من عمل تراثي يدمج أنواع الفنون المختلفة التراثية والإسلامية، فهي تؤمن بأن الفن الإسلامي فن ذو رسالة جمالية وإنسانية وروحية، وهو نتيجة للمعرفة المتراكمة للبيئات والمجتمعات من البلاد العربية إلى قارة آسيا، كما ترى أن الفن الإسلامي بُني على هذه المعرفة وطور أسلوبه الفريد المستوحى من هذه الثقافات ومن عناصره ومن القرآن الكريم، وتتنوع أعمال رائدة عاشور في المدة الأخيرة بين إعادة صياغة ورؤية للمخطوطات القديمة الخاصة بالأماكن المقدسة، مثل: مكة المكرمة، والمدينة المنورة، والمسجد الأقصى، إلى جانب إحياء بعض الفنون المنقرضة، مثل: شهادات الحج؛ وذلك لإبراز جماليات هذه المخطوطات. أما الأعمال الأخرى في المدّة الحالية فجزء منها عن التراث الفني التقليدي

والمعماري في المملكة وعن عناصره الجمالية.

التحليل الفني:

تفصيل لرسم الأشخاص

شكل (3): رائدة عاشور، عربتان- 2000م، ، 83× 103سم. حفر بارز يدوي، أحبار ذهبية، ألوان باستيل، طباعة صور ,
المصدر: تصوير الباحثة من معرض شواهد على الفن 2021م

يتوسط اللوحة في الشكل (3) شريط زخرفي ممتد رأسيا يشكل التكوين البصري الرئيسي، ومقسم لأجزاء متداخلة يحوي كل جزء زخرفة نباتية نمطية مختلفة عن بقية الأجزاء وبألوان مختلفة، هذه الأجزاء تبدو كمشاهد مختلفة في وقت واحد، وبعض الأجزاء تبدو مقوسة مثل التلال فتبدو وكأن هناك مناظرَ طبيعيةً ومواقفَ إنسانيةً معًا في وقت واحد، كما تبرز الشخصيات المستلهمة من رسوم الواسطي لمقامات الحريري بأسلوب المدرسة العربية في أكثر من مقامة، على سبيل المثال: المقامة الحلوانية، حيث تعبر الفنانة عن مشهد بعنوان (عربتان) تصويرا لأحداث سياسية في تلك الفترة الزمنية من تاريخ المنطقة العربية، لفتح الحوار على الآخر.

يتحقق في هذه اللوحة أسس التكوين كالاتزان والايقاع البصري المستمد من تكوين المنمنمة الإسلامية مع تنويع الخط المنكسر بطريقة غير تقليدية بحضور الأشكال الهندسية المتبادلة من الكولاج والرسم مع بعضها بين مساحة وأخرى، كذلك توزيع مجموعة لونية محدودة من الأزرق والأخضر مع درجات من الأصفر الأوكر مما يحقق انسجاما لونيا، وهي أساليب فنية تقليدية في أساسها لكن قامت الفنانة بتحديثها وفق أسلوبها الخاص.

وتظهر التقنيات التقليدية مثل التذهيب كإطار حول المساحة المرسومة، مع دمج التقنيات التقليدية الدقيقة والمصغرة بأسلوبها المعاصر حيث تضيف ألوان الباستيل والألوان المائية، واستخدمت الصور المطبوعة الملصقة على الورق، إلى جانب ابراز الخط العربي وبعض الزخارف بتقنية الحفر على الورق (Embossing) وهي التقنية التي تميزت بها الفنانة، وهذا يعكس دور التجريب التقني في ضوء التقنيات التقليدية لتحديثها وفق رؤية معاصرة.

تفصيل لرسم المبنى

شكل (4): رائدة عاشور، مكة المكرمة-2020م، 74.5 × 54.7 سم
حفر يدوي بارز على ورق، ألوان مائية، أحبار ذهب 22 قيراط، المصدر: الفنانة رائدة عاشور بإذن منها.

اللوحة في الشكل (4) هي إحدى لوحات مجموعة أعمال مستوحاة من مخطوطات إسلامية قديمة تصور مكة، المدينة المنورة، والمسجد الأقصى في القرنين الـ 16- 17م، وتستلهم الفنانة من مخطوط "فتوح

الحرمين" لمحيي الدين لاري وهو دليل إلى المدينتين المقدستين مكة المكرمة والمدينة المنورة، ويعلم الحجاج المسلمين مناسك الحج ويسرد المواقع الدينية التي يمكنهم زيارتها، ويظهر رسم للحرم المكي الشريف مع التوسعات الحديثة.

إذ تظهر في اللوحة سبع منارات والكعبة والركن اليماني ومقام إبراهيم والمنبر وغيرها من عناصر معمارية للحرم بمقاسات دقيقة وتوزيع متزن، مع وجود التكرار للعقود والأعمدة وتكرار للزخارف النباتية كإطار أسفل اللوحة، والرسم المسطح بإهمال المنظور وهو ما تلتقي فيه الفنانة مع أحد خصائص المنمنمة الإسلامية، واختزال اللون أكثر من عملها السابق وتبدو اللوحة هادئة جدا في ايقاعها ولونها.

ولقد طبقت عاشور في هذه اللوحة عدد من تقنيات التقليدية كالتذهيب وتبسيط اللون في رسم الزخارف النباتية، وأضافت أسلوبها المعاصر في تقنية الحفر على الورق؛ لإبراز الزخرفة بدقة واستخدام درجة من اللون السماوي بقيمة معاصرة، ولم تظهر أي نفور بينها وبين الموضوع الذي اختارت الفنانة التعبير عنه.

تلخيص التجربة الفنية:

مما سبق من مقابلة مع الفنانة رائدة عاشور وتحليل عملين من فترتين مختلفتين يتضح لنا الدور الإبداعي للتقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية في التذهيب والتقسيمات الخطية والمتواليات الزخرفية والتسطيح وطريقة رسم الأشكال البصرية وتوزيعها على امتداد اللوحة ومع دراسة توزيع الفراغ في الصفحة والامتداد للتكوين في داخل الإطار، مما يعطي مسطحاتها آفاقاً جمالية معبرة، مستفيدة من التقنيات الحديثة المتنوعة وأيضا البنية الشكلية للتكوين وخصائصه البصرية التي اعتمدت عليها الفنانة في مسيرتها الفنية فكان لها الدور في تشكيل صوتها الفني الذي يحمل هوية ثقافية مميزة، مع وجود التحديث المعاصر على تلك التقنيات بإضافة مجموعة لونية غير تقليدية وتقنية الحفر البارز على الورق والكولاج الفوتوغرافي والباستيل قد يتعارض مع كونها غير دارسة أكاديمية للفنون البصرية بمفهومها المعاصر إلا أن دراستها للتقاليد الفنية والتقنية للمنمنمات الإسلامية كان أكثر ملاءمة لها مع إمكاناتها الفطرية الصادقة لمزج التقليدي مع الحديث لصنع المعاصر.

2. أسماء باهميم

تعريف بالفنانة: أستاذة جامعية حاصلة على درجة الماجستير في الرسم والتصوير من قسم الفنون الإسلامية بجامعة الملك عبد العزيز 2008، ودرجة الدكتوراه في فلسفة الرسم والفنون من جامعة جدة 2018، واجتازت دورة في رسم المنمنمات لثلاثة أشهر بلندن في مدرسة الأمير للفنون التقليدية، وخلال تلك المدة وجدت أن المعلومات كانت تركز على الرسوم الفارسية والهندية، ولم يكن أحد يعلم بالمخطوطات في السعودية، وكانت مصدرَ الإلهام الرئيسي لها، فهي ترى أن هناك كنزاً من المخطوطات حبيسَ الاقتناء الخاص موجوداً في مكة المكرمة والمدينة المنورة وفي الدرعية خطها وزخرفها فنانون من أرض الجزيرة العربية، وهناك قصور في الأبحاث عنها، وترى أنها تحمل قيماً جمالية للتجريد وكانت توليفتها جديدة لها، فقد وجدت أن التشخيص التجريدي في المدرسة العربية مع تسطيح اللون وإهمال الظلال هي الأساس في الأسلوب الإسلامي؛ لأن وجود الظلال مرتبط بالفنون الصينية والهندية خاصة، وهذا كان مصدر إلهام لها على وجه التحديد، كما تعلمت باهميم أسس أنواع متعددة من الخط العربي، ولها اهتمامات بحثية في المخطوطات الإسلامية، وتعد نسخة "كليلة ودمنة" بمركز الملك فيصل للبحوث بالرياض مصدر إلهام، وشاركت بهذا التوجه الفني في عدد من المعارض الجماعية منذ 2008، وهي تسعى إلى إحياء التقاليد الفنية للمنمنمة الإسلامية غالبا بوحي من المدرسة العربية مع الحفاظ على التقنية الأصلية وجاذبيتها الجمالية بصفتها فناً وحرفة، كما توصل رسائل أخلاقية للمجتمع المعاصر. ثم أقام لها (جاليري أثر) معرضها الفردي (فانتازيا - عالم بين الواقع والخيال) 2023، فتجلى صوتها الفني بشكل مركز في أعمالها عن حكايات وحوارات بين الحيوانات سعت من خلالها لتقديم الحكمة والأخلاق اللازمة للوقت الراهن.

التحليل الفني:

تفصيل لرسم الزخرفة النباتية

شكل (5): أسماء باهميم، بدون عنوان، 2008م، 20×30 سم
ألوان جواش ولون ذهبي على ورق قطني معاد تدويره ومصبوغ، المصدر: الفنانة أسماء باهميم بإذن منها

نفذت باهميم هذا العمل في الشكل (5) في مرحلة مبكرة وقت دراستها الماجستير وقبل تعلمها تقنية التذهيب، ويُظهر العمل الفني مجموعة أوراق متنوعة مصنوعة يدويا وبصبغه طبيعية ملصقة في طبقات على بعضها تظهر كأنها جزء من مخطوط أثري، ورسمت الفنانة بوحي من كتاب "كليلة ودمنة" أسداً وحصاناً يتعاركان على أرضية حمراء وهو لون يعمق من المشهد الدموي، وأضافت الفنانة الزخرفة النباتية للتعبير عن النباتات في المشهد.

يظهر التكوين الترابط والتداخل بين الأشكال البصرية لتحقيق التوزيع المتزن في وسط اللوحة مع مراعاة وجود الذهبي في الأسد كموضع للنقطة المحورية للوحة، والتباين بين الذهبي والأسود المنقط بالأبيض في العنصرين المتعاكسين ليبرز كل منهما الآخر، ولقد اختزلت الفنانة المجموعة اللونية في الأخضر بدرجاته للتعبير عن الأغصان والأوراق والأحمر للتعبير عن الدماء في أرض المعركة والأصفر في الأزهار الصغيرة التي تعكس الأمل الذي لازال موجودا رغم كل التحديات في المشهد.

واستخدمت الفنانة التقنيات التقليدية في صناعة الورق يدويا من إعادة تدوير بقايا الأوراق القطنية وتصنيعها من جديد بتوليفها مع خامات أخرى، ثم صباغتها بالحناء والزعفران، أما التقنية التقليدية الأخرى وهي التذهيب التي شدت انتباها وحاولت الاستفادة منها في التعبير الفني بشكل واضح، بطريقة مباشرة على مساحة الأسد، للتأكيد على أهميته، كذلك يظهر التكوين الحلزوني في توزيع العناصر والذي يذكرنا بالمنظور الروحي في المنمنمات الإسلامية، واختزال اللون والتسطيح وغياب البعد الثالث، وإعطاء المظهر المتآكل للصفحة لتبدو تقنيا كأنها قديمة.

تفصيل لشكل الطائر

شكل (6): أسماء باهميم، بطيئة وثرثارة، 2022م، 70 .22×32 سم
صبغ ورد النيلة وخمرية زهرية وجواش وذهب عيار 22على ورق قطن يدوي معاد تدويره، المصدر: كتالوج معرض "فانتازيا: عالم بين الواقع والخيال" ، بإذن من الفنانة.

تعبر الفنانة في العمل الفني الظاهر في الشكل (6) عن مشهد خيالي (فنتازيا) مستوحى من قصص (كليلة ودمنة) الذي ترجمه بن المقفع في عصر الدولة العباسي في القرن الثاني الهجري القرن 8م من اللغة الفهلوية إلى اللغة العربية، وهو يعد من أقدم المخطوطات العربية وهو أثر ثقافي أمتد تأثيره على الكثير من الفنون وقد وقفت الفنانة على النسخة المحفوظة في مكتبة مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية،

وتأثرت بالفكر واللغة البصرية فيها، واللوحة تجمع الأشكال البشرية بخط خارجي فقط دون لون وطائرين وسلحفاة تتعلق بعود بينهما، ونبتة ضخمة نسبيا وملونة، مع وجود النص المكتوب بخط النسخ (فلما فتحت فاها بالكلام سقطت إلى الأرض فماتت).

العمل تقنيا مكون من صفحات متعددة من الورق المصنوع يدويا باستخدام خامات من البيئة كما تذكر في المقابلة معها ابتكرتها من ورق شجرة الموز وسعف النخيل وتقوم بتقهير الورق بصفار البيض وتبويشه باستخدام مواد كيميائية خاصة، حتى يكون سطحه أملس لا يمتص اللون. أما الذهب فتعده وفق الطريقة التقليدية التي تعلمتها في مدرسة الملك، حيث تمزج ورق الذهب بالعسل والصمغ العربي في مراحل تصفية على أيام، وتؤكد الفنانة تأثرها بالتشخيص التجريدي في المدرسة العربية مع تسطيح اللون، وهي كما ترى الأساس في الأسلوب الإسلامي. أما الظلال فترتبط بالفنون الصينية والهندية، عن إحدى قصص الحيوانات في المخطوط (كليلة ودمنة)، ويظهر بوضوح أسلوب تلوين المدرسة العربية بدرجات لونية بالأزرق في شكل الطائرين، ولون الأخضر في النبتة، حيث أعدتها من مواد طبيعية تقليدية كالنيلة والخمرية.

تلخيص التجربة الفنية:

مما سبق من مقابلة مع الفنانة أسماء باهميم وتحليل عملين من فترتين مختلفتين يتضح لنا أن الفنانة تسعى لإحياء الفن الإسلامي بصورة معاصرة من خلال الاستلهام من المدرسة العربية تحديدا مع الحفاظ على تقنيته وجاذبيته الجمالية كفن وحرفه. تستكشف أعمالها موضوعات تبني السرد المرئي الذي تحمله في مخيلتها، وتحرص في الآن نفسه على استكشاف المواضيع الحالية للعالم المعاصر من خلال المخيلة مضمونا وشكلا، ويتجلى بوضوح صوتها الفني الخاص في صناعة الورق يدويا وفق تقاليده الفنية في المنمنمات الإسلامية مع تطويره التقني بأسلوبها الخاص وإبراز القيمة الجمالية لخامة الورق في توظيفه كطبقات في كتاب، وهو ما جعل لأعمالها حضورا في معارض تعنى بالمنمنمات الإسلامية حيث نظم معرض خاص لها في مهرجان الفنون الإسلامية (21) في الشارقة عام 2018م، كما تم تكليفها من (جاليري أثر) للمشاركة في آرت بازل في أكتوبر 2024م.

3. سارة العبدلي:

تعريف بالفنانة: وُلدت في جدة وفيها تعيش، وتعمل فنانةً بالإضافة إلى أبحاثها عن الفن الإسلامي وفلسفته وتقنياته التقليدية واهتمامها بالتراث الحجازي المادي وغير المادي، ودرست الماجستير في مدرسة الأمير تشارلز للفنون التقليدية بلندن في المدة من 2012-2014م، وتذكر أنها حين أنهت دراستها هناك لم يكن أي من المختصين على دراية بالكثير من السمات الفنية والمعمارية في الحجاز مثلا، وكانت ترى أن المنمنمات ما هي إلا وسيلة جيدة لنقل جزء من ذلك التراث، ومنها انطلقت العبدلي في تطبيق تقاليد المنمنمات الإسلامية من خلال التجريب والمداخل الفكرية المتعددة، فهي تستكشف الهوية الفردية والمجتمعية في العالم العربي والإسلامي وصراعاتها عن طريق سرد حكايات النساء والمدن والمباني عوضًا عن غيابها في الوقت المعاصر، كان لتجاربها السابقة دوراً في أخذ مسارها والاندماج مع كل ما تعلمته عن الفن الإسلامي، فأول ما تعلمته من الفنِّ الرسمُ الزيتي الكلاسيكي، ثم التصوير الفوتوغرافي، كما درست في مرحلة البكالوريوس التصميم الجرافيكي أيضًا، فانصهرت كل هذه التجارب مع الوقت مكونة اللغة التي تعبر بها سارة العبدلي فنيًا اليوم، فهي لا تعبر في فنها الحالي بصيغة المنمنمات؛ لأنها ترى أن تفاصيلها وأحجامها فاقت الوصف التقليدي، وتعتمد العبدلي على النسب الهندسية المستخدمة تقليديا في اللوحات بالإضافة إلى الخامات كالورق المصنوع يدويا والأصباغ الطبيعية والذهب بكل تدرجاته. كما لسارة أعمالها الفنية المنوعة في مجال فن الفيديو والتجهيز في الفراغ المرتبطة أيضا بالفكر الإسلامي والشعر العربي، وهي تقدم عام 2025 روايتها الأولى (رحيل في أعماق المدينة)، المنسوجة من ذات المصادر الثقافية عن الحجاز والمسجد الحرام وما خلف الأبواب من أسرار، كمساهمة منها إلى جانب فنها في توثيق الهوية المحلية.

التحليل الفني:

تفصيل لشكل الطائر

شكل (7): مقبولة في بستان الطائف 2018م، سارة العبدلي، 18×34 سم
أصباغ طبيعية، وذهب وجواش على ورق، المصدر: الفنانة سارة العبدلي بإذن منها.

اطلعت الباحثة على اللوحة في الشكل (7) في المعرض الشخصي للعبدلي عام 2023م بعنوان (العنقاء تسمو دائما)، الذي أقيم في متحف بيت الشربتلي في جدة البلد بتنظيم من (جاليري حافظ)، وهي واحدة من مجموعة لوحات تصور مشاهد من الحياة اليومية للعنصر النسائي الحجازي، ولعلها اللوحة التي شدت نظرها أكثر من غيرها ومنها انطلقت فكرة هذه الدراسة.

وتذكر العبدلي في حسابها بـ(الإنستغرام) أن هذه اللوحة تحمل اسم جدتها التي توفيت منذ شهرين قبل تنفيذها، ولم تكن لديها النية لرسمها عندما بدأت العمل الفني، كانت ترغب في رسم الطائف فقط حيث ولدت (مقبولة)، هي الآن (عنقاء) تجوب سماء مدينتها الخضراء التي كانت تتوق إليها دائماً أو على الأقل هكذا تخيلتها، هذا المشهد المتخيل لحالة الفقد صورته الفنانة في منظر مليء بالطبيعة الخضراء بأنواع مختلفة من الأشجار والنخيل والأزهار، مع تنظيم بصري لمستويات النظر في الأمام الجدة في إطار أبيض وذهبي خاص وكأنها تشير إلى قدسية مكانتها لديها، ثم تأتي مستويات الأشجار وبعدا المبنى الحجازي القديم بألوانه المتماهية مع الوان السماء وقت الغروب، ويعكس الرسم في هذه اللوحة مهارة الفنانة والدقة العالية في رسم الجزء العلوي من الزي بنقوش الورد الطائفي، والجزء الأسفل منه بشفافيته وخيط رفيع ينطلق من قلبها نحو السماء وهي رافعة يديها للسماء وكأنها تدعو الله، مع تكثيف العناصر البصرية من الأشجار المنوعة والعنقاء بتفاصيل رسم دقيقة والمبنى الطائفي القديم بنوافذه التقليدية القديمة.

استخدمت الفنانة التقاليد التقنية في طريقة رسم وتلوين العناصر البصرية في مساحاتٍ منمنمةً غاية في الدقة والإحساس الزخرفي الثري ويذكرنا ذلك بالمخطوطات المغولية، والتدريج اللوني فقط في السماء بأسلوب معاصر، سارة هنا تؤكد على براعتها التقنية في استخدام الأساليب التقليدية في تلوين أوراق الشجر، أما عنصر العنقاء فهو الأكثر تمثيلا لأسلوب المعالجة البصرية وطريقة تلوين الريش بالتدريج اللوني وطريقة رسم ذيله الطويل ذو الإيقاع الزخرفي، والسحب الحلزونية الشفافة بأسلوب تقليدي، كما عدمت الفنانة إلى استخدام التذهيب كمحراب بحدود زخرفية يحيط بجسد جدتها في وضعية خيالية فهي في نفس الوقت تمشي بخطوات على الأرض، التي تخرج منها مجموعات الأزهار، إلا أنها وكأنها ممددة على مساحة بيضاء، وهو ما يذكرنا بخصائص المنمنمات في الجمع بين مشاهد مختلفة.

تفصيل لشكل المرأة

شكل (8): بين العشار 2، 2024م، سارة العبدلي، 55×41 سم، الوان جواش وذهب على ورق واسلي
تصوير الباحثة من معرض "حيث تنمو العشار" -2024

اطلعت الباحثة على اللوحة في الشكل (8) في المعرض الشخصي للفنانة عام 2024م بعنوان (حيث تنمو العشار) والمقام في فيلا سكنية قديمة بحي الروضة بجدة بتنظيم من (جاليري حافظ)، وهذه اللوحة هي النسخة الأحدث من لوحة سابقة رسمتها عام 2022 لامرأة تجلس بين شجرة العشر في مشهد الغروب.

وتعبر العبدلي هنا عن مشهد ليلي والبدر المضيء في السماء على الرغم من جسد المرأة - تمثل الفنانة- الممتد مع الرمال في الصحراء وقد التفت بقماش أبيض، يظهر هذا التكوين نافذةً تتوسط جداراً من الزخرفة النباتية لأشجار تتشابك أغصانها اليابسة وتتفرع من أسفل اللوحة حتى أعلاها، تحاول المرأة الخروج من الإطار للإمساك بزهرة الأمل بالرغم من الجفاف الذي يوحي باليأس واختزال اللون الذي ساعد في تأكيد المعنى، الشجيرة الصغيرة في وسط المشهد تظهر ممتدة من الأرض نحو الجسد وكأنها تخترقه نحو السماء، امتداد الأغصان خارج الإطار لربط المشهدين وكذلك يدها المدودة لتربط الإطار الداخلي بالإطار الآخر.

استخدمت الفنانة تقنيات تقليدية في الرسم على ورق الواسلي باستخدام اللون البني المحروق بأسلوب الحبر كخطوط، إلى جانب مجموعة لونية محدودة من الأخضر والأحمر الغامق مع استخدام تقنية التذهيب في أوراق الشجر، وتذكرنا اللوحة بطريقة الرسم في مدرسة بغداد العربية، وهناك خيط رفيع بالأسود يلتف على جسد المرأة وينطلق حول تلك الأشجار وكأنه يقيدهما معا، هذه المرأة الراسخة المتمسكة بجذورها في وجه الريح كما هي شجرة العشر وأشجار الصحراء عموما، وتحاول أن تقطف زهرة وهي طريقة للربط بين المشهدين معا كما في طريقة رسم المنمنمات الإسلامية فالتفرعات النباتية لربط المشاهد المختلفة في وقت واحد.

تلخيص التجربة الفنية:

مما سبق من مقابلة مع الفنانة سارة العبدلي وتحليل عملين من فترتين مختلفتين يتضح لنا أن للفنانة صوتا تعبيريا مميزا متكأً على التقاليد الفنية والتقنية للمنمنمات الإسلامية يدفعها لأن تكون في حالة بحث دائم عن جمالية العلاقة بين التراث الإسلامي والتراث الثقافي المحلي للمجتمع الحجازي الذي تنتمي له كامرأة وفنانة سعودية، فاستخدام الورق الواسلي وتجهيز الألوان الطبيعية والأدوات التقليدية هي جزء من ممارستها الفنية المستمرة وتشكل مثيرا حسيا وفكريا يدفعها لعمليات البحث والاستقصاء والتنفيذ بشكل مستمر وغالبا على مقاسات صغيرة أو متوسطة وفي بعض الأحيان تتجه لرسم لوحات بمقاس أكبر محاولة تطويع التقنية التقليدية في مظهر محدث مع الاحتفاظ بالتقنية نفسها، أو ترسم على قطع من السيراميك.

نتائج الدراسة:

مما سبق في الدراسة الوصفية والتحليلية لأعمال الفنانات السعوديات المعاصرات اللاتي قمن بإحياء التقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية، يمكن الوصول إلى النتائج الأساسية التي تجيب عن أسئلة هذه الدراسة كما يلي:

1. بالرغم من التطورات التكنولوجية التي عاصرتها الفنانات السعوديات إلا أنه بالمقابل يمكن للتقنيات التقليدية للمنمنمات الإسلامية أن تكون مثيرا إبداعياً فنياً وجمالياً لهن لتقديم أعمال فنية متسقة مع السياق العالمي المعاصر للفنون البصرية، من خلال التدريب عليها ودراسة التراث الثقافي الإسلامي المحفوظ في المتاحف واستخدامها مداخلاً إثرائية، لإنها تمنحهن في أثناء تنفيذها قدراً من الحرية والمتعة اللانهائية؛ إذ تتسع الآفاق الفكرية والإبداعية ويكون الإنتاج غزيرا مقارنة باللوحات المسندية الأكبر حجما.
2. تمثلت التقاليد الفنية في مجال التقنية، مثل: إعداد الألوان والأحبار على يد الفنانة نفسها، وصناعة الورق والابتكار فيها من خامات البيئة المحلية يدويا، إلى جانب مجال أساليب الرسم والتلوين، مثل: الدقة والتفاصيل والتكرار والبناء الشكلي للمنمنمة، وساهم هذا السياق الممتع في تقديم أعمال فنية معاصرة تعكس الهوية وتعطي كل فنانة صوتها الفني الخاص.

3. اعتماد الكثير من الفنانات على المدخل التصميمي باستلهام عناصر التراث الثقافي السعودي في تنفيذ عملية الرسم والتلوين بدقة، وغالبيتهن اعتمدن على التجريب والتطوير بالخامات، وعلى وجه التحديد السطح من الورق وغيره، في تقديم أعمال معاصرة ومبتكرة تختلف عن الصورة التقليدية للمنمنمات، ونلحظ أن القليل من الأعمال نُفِّذ منمنمةً بحجم الكتب القديمة، لكن الأغلب على مساحات متوسطه يمكن تعليقها كلوحة للعرض.
4. أما الجانب السردي في الأعمال المعاصرة فهو يتماهى مع المنمنمات الإسلامية، فكثير من الفنانات استلهمن من الشعر والقصص سواء العربية أو من التراث الأدبي السعودي وعلى وجه التحديد الحجازي كالموضوعات التي تتعلق بالوطن مثل: مكة المكرمة والمدينة المنورة وجدة مع نصوص أو دون نصوص، وهذا جانب يعزز الهوية ويساعد في إعادة فهم النص بطريقة إبداعية وبلورته في قالب بصري مميز ليس بهدف التوضيح فقط كما في كتب المخطوطات، بل لهدف جمالي يجذب المتلقي ليقف أمام قطعة مميزة فكريًا وفنيًا.
5. إضافة إلى النتائج السابقة يمكن ملاحظة عدد من النقاط التي يمكن الإشارة إليها ضمن نتائج هذه الورقة البحثية؛ إذ نلحظ من خلال مسح الأعمال الفنية السعودية كثافة في الإنتاج الفني للفنانات، واستمرارًا في الإنتاج والعرض سواء أكانت أعمالًا فنية بطلب خاص، أو أعمالًا تمثل تجربة شخصية للفنانات أكثر من الفنانين الرجال، بمقابل غزارة إنتاج الفنانين في مجال الخط العربي.
6. الأدب والفن الإسلامي ليسا مجرد توضيح أو زخرفة جمالية، ولا حتى طريقة لتقديس محتوى بجمالية إسلامية في أرقى أشكالها، بل يمكن أن يكونا بوابةً تفتح ألغازا خفية ملهمة من قلب التقاليد الإسلامية.

التوصيات:

بناء على ما سبق، هذه أبرز التوصيات:

1. ضرورة فتح المجال لدراسة المنمنمات الإسلامية وفق أصولها التقليدية التقنية والفنية في الدول العربية والإسلامية للمحافظة عليها وامتدادها عبر الأجيال؛ إذ إن نسبة كبيرة من الفنانات اللاتي اعتمدن على التقاليد الفنية للمنمنمات الإسلامية هن من اللاتي التحقن بدراسة أكاديمية خارجية، كمن تخرجن من مدرسة الأمير تشارلز للفنون التقليدية في لندن، أو ممن حصلن على تطوير علمي من خلال التدريب والتلمذة.
2. إجراء المزيد من الدراسات عن التقنيات والأساليب للتقاليد الفنية للمنمنمات الإسلامية في سياقاتها المختلفة لمدارس التصوير لتوثيقها للأجيال القادمة إلى جانب توجيههم نحو مداخل إبداعية تقدِّم فنونًا معاصرةً تحمل الهوية ولا سيما لطلاب وطالبات الفنون البصرية.

قائمة المراجع والمصادر **Sources & References**

1. Al-Alfi, Abu Saleh. (1998). *Islamic Art. Its Origins, Philosophy, Schools* (4th ed.). Dar Al-Maaref, Egypt.
2. Al-Awiwi, Ishraq. (2024). *The Art of Gulf Miniatures*. Dar Riyada for Publishing and Distribution.
3. Al-Baghdadi, Khaled. (2023, August). Miniatures, the Art of Islamic Photography. Farqad Creative Magazine. Retrieved on 9/10/2024. At the link https://fargad.sa/?p=25910.
4. Al-Bahnasi, Afif. (1998). *The Impact of Islamic Aesthetics on Modern Art*, Dar Al-Kitab Al-Arabi.
5. Al-Baqmi, Mishari. (2021). The Aesthetic Values of Flatness in Islamic Art as an Introduction to Enriching Contemporary Design. Research in *Art Education and Arts*, 21(2), 168-177.
6. Al-Baytar, Zeinat. (1997, September). The Art of Islamic Miniatures, *Al-Arabi Magazine*, (466), Retrieved on 11/11/2024. At the link https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/3852
7. Al-Hazza, Hanan. (2020). Inspiration from Al-Wasiti in Modern and Contemporary Art. *The Jordanian Journal of Arts*, 13(1), 67-87. https://doi.org/10.47011/13.1.5
8. Al-Kayali, Reem. (2024, June 8). Matisse and the Art of Engraving, *Majalla Magazine*. Retrieved on 15/11/2024. At the link https://www.majalla.com/node/318701

9. Ali, Osama Adnan. (2024). Characteristics of the Image in Islamic Photography, the Ottoman School (as an example), *Naboo Journal of Research and Studies*. 36(46), 11-29. Retrieved on 5/11/2024. At the link https://naboo.uobabylon.edu.iq/index.php/nabo/article/view/614
10. Aliwa, Mona. (2017). The Influence of Islamic Arts on Modern and Contemporary Painting, Journal of Architecture, *Arts and Humanities*, (8), 631-647. https://doi.org/10.12816/0040828
11. Ateeqi, Mahdi. (1995, November 18-19). *Problems Specific to the Processing of Islamic Manuscripts*: Paper. The Third Conference of Al-Furqan Foundation for Islamic Heritage - Maintenance and Preservation of Islamic Manuscripts, Al-Furqan Foundation for Islamic Heritage, United Kingdom.
12. Alavi ,Anahita. (2019, October 22). A Note Persian Miniature Painting: Materials and Techniques, Retrieved on 16/02/2025. At the link https://www.bips.ac.uk/case-study/a-note-persian-miniature-painting-materials-and-techniques/.
13. Al-Qahtani, Fatemah. (2022). Art and Spirituality: Saudi Female Artists and Spiritual Motivation. *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*. The Pennsylvania State University Press, 92-118.
14. Bin Hamouda, Mohammed (2014), *Arab-Islamic Art and the Dissolution of Art in Culture*, Sharjah Award for Critical Visual Arts Research, Echoes of Islamic Arts in Contemporary Arab Art, Sixth Session 2013, Arts Administration, Department of Culture and Information.
15. Cranswick, David. (2013). *Traditional Pigments. In Khaled Azzam* (Eds.), Art Crafts of The Islamic Lands Principle, Materials, Practice. (pp. 150-162). Thames & Hudson.
16. Dawas, Mona. (2014). Semiotics of the Formal Structure of Islamic Miniatures, *Journal of the College of Basic Education*, 20(86), 179-232. https://doi.org/10.35950/cbej.v20i86.9073
17. Farghali, Abu Al-Hamad. (2000): *Islamic Photography: Its Origins, Islam's Position on It, Its Origins, and Its School*s, 2nd ed., Cairo: Dar Al-Masryah Al-Lubnaniyyah.
18. Feldman, E. B. (1994). *Practical art criticism*. Pearson. *Painting. In Khaled Azzam* (Eds.), Art Crafts of The Islamic Lands Principle, Materials, Practice. (pp. 184-193). Thames & Hudson.
19. Fujairah School of Calligraphy and Ornamentation. (2024). *Catalog of the Exhibition Inspired by Manuscripts*.
20. Hamed, Siham. (2017). Methods of Expressing Ideological Concepts in Islamic Arts as a Source of Inspiration in Modern and Contemporary Art of Photography. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 2(6), 243-255. https://doi.org/10.12816/0036901
21. Hasan, Zaki Mohammed. (2014). *Painting and Iconic Photographers in Islam*. (Digital Copy) Al-Hindawi Foundation for Education and Culture.
22. Hassan, Fatima Zahra. (2013). *Brush and Wasli Paper for Mughal and Persian Miniature*.
23. Knipe, P., Eremin, K., Walton, M. et al. Materials and techniques of Islamic manuscripts. *Herit Sci 6*, 55 (2018). https://doi.org/10.1186/s40494-018-0217-y.
24. Komaroff, Linda. (N/A). Illuminations, Retrieved on 16/02/2025. At the link https://www.ahmedmater.com/essays/linda-komaroff-illuminations.
25. Mahrez, Jamal. (2021*). Islamic Photography and its Schools*. (Digital Version) Arab Press Agency.
26. Mandour, Tamer. (2018, March). *Islamic Miniature Art*. Publisher's Articles. Retrieved on 5/11/2024. At the link https://www.nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art/6202-2018-02-01-03-11-03 .
27. Naima, Amirouche. (2010). The Ink Industry among Muslims. *Journal of Heritage Studies*. 4(1), 223-270. Retrieved on 10/11/2024. At the link https://asjp.cerist.dz/en/article/242362 .
28. Noir, Kazem. (2018). *Arab Visual Art and Identity, Systematic Problem*, Motivating Issues in Contemporary Arab Art, Katara Arts Forum (4), Public Institution for the Cultural District.
29. Okasha, Tharwat. (2001). *Encyclopedia of Islamic Photography*, 1st ed., Beirut: Lebanon Library Publishers.
30. Salmon, Xavier. (2022). *The Epic of Paper, Tales of Paper and Its Secrets*, Beirut: Kaf Publishing.
31. The Arabic Language Academy. (2004). 4th ed. *The Intermediate Dictionary*. Cairo: Al-Shorouk International Library.

11. Shamray, K. (2015): *The First Four Piano Sonatas by Nikolai Myaskovsky: Performing in Context: Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*. MPhil Dissertation, University of Adelaide.
12. Tassie, G. (2014). *Nikolay Myaskovsky: The conscience of Russian music*. Rowman & Littlefield.
13. Yudenich, N. (1972): *O Traditsiyakh Russkoy Naturalno-Lyadovoy Garmonii v Tvorchestve N. Ya. Myaskovskovo (On Traditional Russian Natural-Modal Harmony in the Works of N. Ya. Myaskovsky).* In Kozhak, K. (Ed.), Problemi Lada (pp. 208-225). Moscow, Muzïka.
14. Zuk, P. (2018): Music as post-traumatic discourse: Nikolay Myaskovsky's Sixth Symphony. *Arts and Humanities in Higher Education*, 17(1), 104–118. https://doi.org/10.1177/1474022216684636
15. Zuk, P. (2014): Nikolay Myaskovsky and the "Regimentation" of Soviet Composition: A Reassessment. *The Journal of Musicology*, 31(3), 354–393. https://doi.org/10.1525/jm.2014.31.3.354
16. Zuk, P. (2021). Nikolay Myaskovsky: *A Composer and His Times*. The Boydell & Brewer.

الهوامش:

[1] For more on this subject see [Zuk 2014].

[2] A minor triad with an added major 7th, as opposed to the traditional dominant major-minor 7th chord.

[3] Enharmonic equivalents are notes that are the same in sounding but written differently. For more on this subject see [Dernova 1967].

[4] Plagality, the subdominant function and plagal progressions in general, play an important role in Russian and eastern European folklore musical tradition and, consequently, in professional music, in the works of composers such as M. Glinka, P. Tchaikovsky, M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov and A. Skryabin.

[5] Alexander Skryabin is famous for his mystic conception on music. He started working on the composition is a work in 1903 but never finished. Skryabin planned for it to be *synthetic*, exploiting the senses of smell and touch as well as hearing.

[6] Compare the recordings by Idil Biret (from 1976), where the duration of the exposition is 4'35" (Biret I., Performer (1976) *Idil Biret Archive Edition 7*. Naxos, Cat# 8.571281, 2010), by Murray McLachlan — 5'12" (McLachlan M., Performer *Complete Piano Sonata*. Olympia, Cat# OCD 704 ABC, 1998), by Boris Lvov — 5'35" (Lvov B., Performer (1991) *Russian Romanticism*. Aurophon, UPC. 071083314742, 1993), and, finally, the extremely slow recording by Endre Hegedus — 6'53" (Hegedus E., Performer *Miaskovsky: Piano Sonatas Vol. 1*. Marco Polo. Cat# 8223156, 2000).

[7] Our attention was draw to subdivisions in phrases, especially in the development, by the respective remarks in V. Karatïgin's article, though they differ in detail from our divisions in some places [Karatïgin 1959, 116].

[8] For more on the binary structure of Bach fugues of the WTC see the analyses in A. Chugayev's book [Chugayev 1975].

Sources & References **قائمة المصادر والمراجع:**

1. Chugayev A. (1975): *Osobennosi Stroyeniya Fug Bacha (Structural Particularities of Bach's Fugues)*. Moscow, Muzïka.
2. Dernova, V. (1967): *Nekotorïye Zakonomernosti Garmonii Skryabina (Some Regularities in the Harmony of Skryabin)*. In Yu. Tyulin (Ed.) Teoreticheskie Problemi Muzïki XX Veka. Vïpusk 1. (pp. 183-209). Moscow, Muzïka.
3. Dolinskaya, E. (1980): *Fortep'yannoe Tvorchestvo N. Ya. Myaskovskovo (The Piano Works of N. Ya. Myaskovsky)*. Moscow, Sovetskiy Kompozitor.
4. Frolova-Walker, M. (2003): *From Modernism to Socialist Realism in Four Years: Myaskovsky and Asafyev. Muzikologija*, (3), 199–217. https://doi.org/10.2298/muz0303199f
5. Gulinskaya, Z. K. (1985): *Nikolay Yakovlevich Myaskovsky*. 2nd Ed. Moscow, Muzïka.
6. Karatïgin, V. (1959): N. Myaskovsky. Piano Sonata No. 2, fis-moll. In Lakhutin A. (Ed.), N. Ya. Myaskovsky. Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. Vol. 1 (pp. 114-118). *Moscow, Sovetskiy Kompozitor*.
7. Kholopov, Y. (1974): O*cherki Sovremennoy Garmonii (Essays on Contemporary Harmony)*. Moscow, Muzïka.
8. Livanova, T. (1953): *N. Ya. Myaskovsky. Tvorcheskiy Put (Myaskovsky's Creative Path)*. Moscow, Gosudarstvennoe Muzïkalnoe Izdatelstvo.
9. Mohammad I. (2017): Compositional technique and phenomenological categories of perception in the Passacaglia of Shostakovich's Symphony No. 8. *Studia Musicologica* 63(1-2), 87-110.
10. Mohammad I. (2022): Music Analysis as a Description of Eventing in Time: A Phenomenological Description of Bartók's Improvisation op. 20 no. 3. *Musicologica Brunensia* 52(2), 95-108.

version in the tonal relation of the main subject and the two keys of the secondary subject, namely, the figure rising minor third – falling major third: F sharp minor – A major – F major in the exposition, and the corresponding B minor – D major – B flat major in the recapitulation.

One final characteristic of the sonata's tonal plan is the leading-note semi-tone relation. It is most clearly perceived in the general tonal clambering of tonalities in the development. The semi-tone rising motion that is initiated by the D flat major/C sharp minor if the closing theme and the C sharp major of the first phase of development. The key crawl upward, first to D major, then to E flat major, at the beginnings of the second and third phase respectively. However, this crawling does not end at that, as in continues toward the E minor of the returning prologue, initiating the recapitulation, and even further, to the F minor of the middle section of the main subject restatement, then throwing over a still wider arc toward the final home key of F sharp major/minor, with F constituting the leading-note and Predikt to F♯. In an allegoric engraving this would represent an inversion of the archetype of the descending passus duriusculus of a Passacaglia bass-line rising toward the dominant.

The anacrustic leading-note gesture, common and natural as it is, nevertheless represents an unusually regularly recurring mode of modulation in the Sonata. The most obvious examples being the tonal shift from B minor to C minor at the border of the main subject's second phrase and its middle section in the exposition (b. 33), and from E minor to F minor at the corresponding place in the recapitulation (b. 217). Many a transition approaches its goal in a similar manner throughout the Sonata. Furthermore, the two aforementioned examples, astounding as they are in their "strategic positioning", represent, inside the main subject sections, the only detectable moments of triton key-relations in this work.

4. Conclusion

We were thus able to identify a combinatory complex of intricate and intermingling thematic, tonal and gestural cycles of recurrences on various levels of the musical structure and form, which can be thus summarized. On the higher level there unfold two structures: a symmetric in function and content, binary structure of "exposition/development" and "recapitulation/coda", indicated by the re-sounding of the prologue, and an overall sonata form with an added coda. The latter unfolds through an inverted tonal plan that only at its end leads back to the home key. Parallel to these, there unfold, first, a cycle of theme and variations initiated by the Dies Irae theme in the closing section of the exposition with four variations sounding in the development and coda; second, a cycle of varied recurrences of the main subject, with its variations located in the development and the coda, mostly accompanied by the Dies Irae theme; and, third, a similar cycle of the secondary subject, which is already significantly transfigured within its original exposition- and recapitulation-appearances, with its variations located in the development and the coda, also mostly combined with the Dies Irae theme. On the tonal level we found a series of recurring tonal relations that include: a) a dual plagal tonal core that is reflected in recurring plagal tonal relations permeating the Sonata; b) the minor triad Gestalt determining the tonal plan of the exposition and development, and transpiring in the development as well; c) a series of semi-tone tonal progressions leading from the end of the exposition, through the development, and up to the beginning of the recapitulation; d) the lowered-sixth tonal relation, initiated inside the exposition of the secondary subject and reappearing in the development, recapitulation and coda; e) the anacrustic leading-note gesture as a dominant mode of modulation throughout the Sonata. And, finally, on the level of musical gesture we discovered a series of rising and of falling, tumbling into the depth passages sounding at pivotal moments of the musical form and reappearing as innate elements of gesture in both thematic and accompanying materials.

respectively. We, of course, take into consideration the abovementioned symmetric proportions of the two slow soundings of the introduction material, as well as the correspondence between the two statements of the secondary subject (in the exposition and the recapitulation), which are both in a more restrained tempo. The maximal deviation in proportion thus occurs between the exposition and the development, equal to only fourteen bars; this fact, evidently, reflects the inclusion, in the first, of the introduction. However, the chart demonstrates another, more balanced and more significant, two-part symmetry. This is a symmetry in proportion as well as function in the unfolding of the two double-sections "exposition and development" juxtaposed to "recapitulation and coda/2nd development)". This symmetry of 182 to 186 bars respectively, with both halves symmetrically including the similar slower sections, yields an overarching binary, bi-wave unfolding, to which the overall eventing of the Sonata succumbs. This binary form, reminiscent of the Baroque two-part form, often identified also in J. S. Bach's fugues of the WTC[8], is outlined by the resounding Gestalt of the prologue, announcing return, beginning-a-new and recapitulation proper.

The other, subordinate structural aspect that deserves our attention is the unfolding tonal plan. Permeating the whole composition is the dual tonal-center of F sharp minor/B minor, allocated at the poles of a feminine-ambivalent plagal correlation, and overshadowing the entirety of its unfolding. F sharp minor is the intimate primary key. Only through it, do all other keys — A, F, D♭(C♯) in the exposition, and b, D, B♭ in the recapitulation — acquire their meaning as correlating aspects of the overall tonal-structural context. The plagal dual tonal center ambivalence is heightened to the extreme, as the second phrase of the main subject section sounds in the same subdominant key, tone or Stimmung (tuning), as the introduction — in both the exposition (bb. 27) and the recapitulation (b. 213). Only in the recapitulative phases of these sections, is each of the two poles of the dual-center affirmatively established respectively, or, rather, in juxtaposition with, and opposition to each other (b. 47 vs. b. 229).

Another structural aspect of eventing is the Gestalt of the minor triad transpiring throughout the texture of tonal unfolding of the archetypal stages of the sonata form. Thus, clearly discernible are the outlines of the two minor triads of F sharp minor and B minor, determining the tierce sequence of tonalities in the exposition and the recapitulation: F sharp minor – A major – D flat major and B minor – D major – F sharp major respectively. Each of them has a subdominant upbeat to them in the form of the two B minor and E minor prologue soundings. Minor triads are implicitly present in the development as well – the B flat minor triad in the series C♯-B♭-F of the starting-tonalities of the three sections of its first phase (bb. 99, 117, 135), and the D minor triad F-A-D on the border of its second and third phases.

Also clearly perceivable is the tonal relational pairing, heard in the recurring shifts to the key of the lowered sixth, often, but not exclusively, accompanying the secondary subject. It emerges as this subject unfolds in both the exposition and the recapitulation; A major – F major and D major – B flat major. It is also present at the end of the closing theme, when the C sharp major phrase "stumbles into" an A major-triad-closing, while in the second phrase it runs through it toward the final C sharp minor "local tonic triad", ending the exposition. A similar trajectory, F sharp major – D major, is observed in the corresponding section of the recapitulation. The lowered-sixth-relation recurs in the first period of the first phase of the development. Here the first phrase sounds in C sharp major, the second in A major, while the third, more unitary phrase, sound in an expressive grotesque C minor, stating both Dies Irae's phrases. Here, however, the lowered-sixth gesture is transfigured into the quasi-geometric figure of a falling-major-third/rising-minor-third, which is repeated in the ensuing period in the keys of B flat major, F sharp major and A minor. If we want to take this intellectual construct and search for similar tonal figure in other sections of the work, we can find its retrograde

section of the exhibition. The first two variations are heard at the beginning of the first and second phases of the development, while the third and fourth variations are located at the beginning of the second phase (bb. 318-340) and in the second half of the third phase (bb. 359-362) of the coda. She thus disregards the return of the theme in the closing section of the recapitulation, which, unchanged, but sounding in a different tonality, could be considered an additional variation or, at least, a new recurrence (Table 5). This cycle of theme and variations identified by the researcher is of special interest to us, as it proposes to investigate the existence of other parallel cyclic recurrences of themes, as well as tonalities, according to various logics. Before moving on to consider these possibilities, we would like to offer the following chart that clarifies thematic and tonal relation and recurrences, unfolding in the work's sounding (Table 5).

Table 5

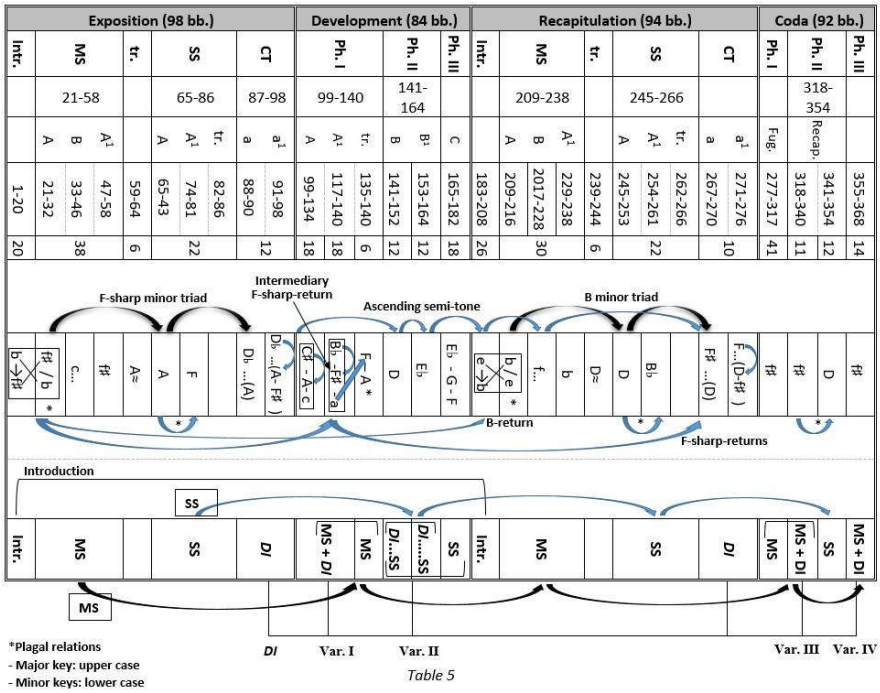


Table 5

This table illustrates a variety of secondary subordinated structural relations, tonal as well as thematic, that unfold recurrently in the Sonata, on a lower level, parallel to higher-level overarching structure of the sonata form explored by Dolinskaya in Table 3. The tonal structure, indicated in Table 4, is only one of these subordinate lower-level arching structures of recurrence in the unfolding of the Sonata. The chart itself, however, due to its simplified nature, its poignant asymmetry with regard to both proportion and thematic content, as well as the absence of the whole development in it, demonstrates only one aspect of the multifaceted and intricate processes, forming the Gestalt of the composition's tonal unfolding.

For one, table 5 represents an adversely interpreted allocation of the beginning of the recapitulation to the return of the introduction (in bar 183). I would like to emphasize here that any such perpendicular, parallel unfolding-in-time perceptions and understandings of the overall outline of the current sonata form, as well as those intuited from the work's dual-tonal-center, are mutually-enriching and complementary-in-nature understandings, and in no way mutually-excluding. This would be the case in any musical form that is intimately and intuitively envisaged, transfiguring in the process of its actual composition. That being said, we can first make some general statements regarding the proportions of the sonata form's underlying sections, including the coda as represented in Table 4. These proportions, in number of bars, is the following: 98 – 84 – 94 – 92

Table 3

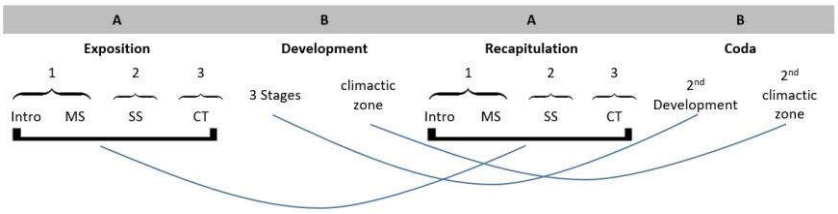
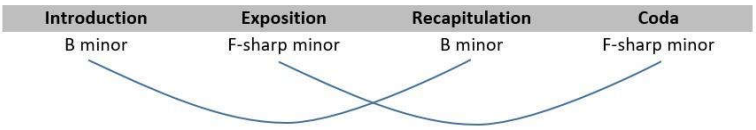


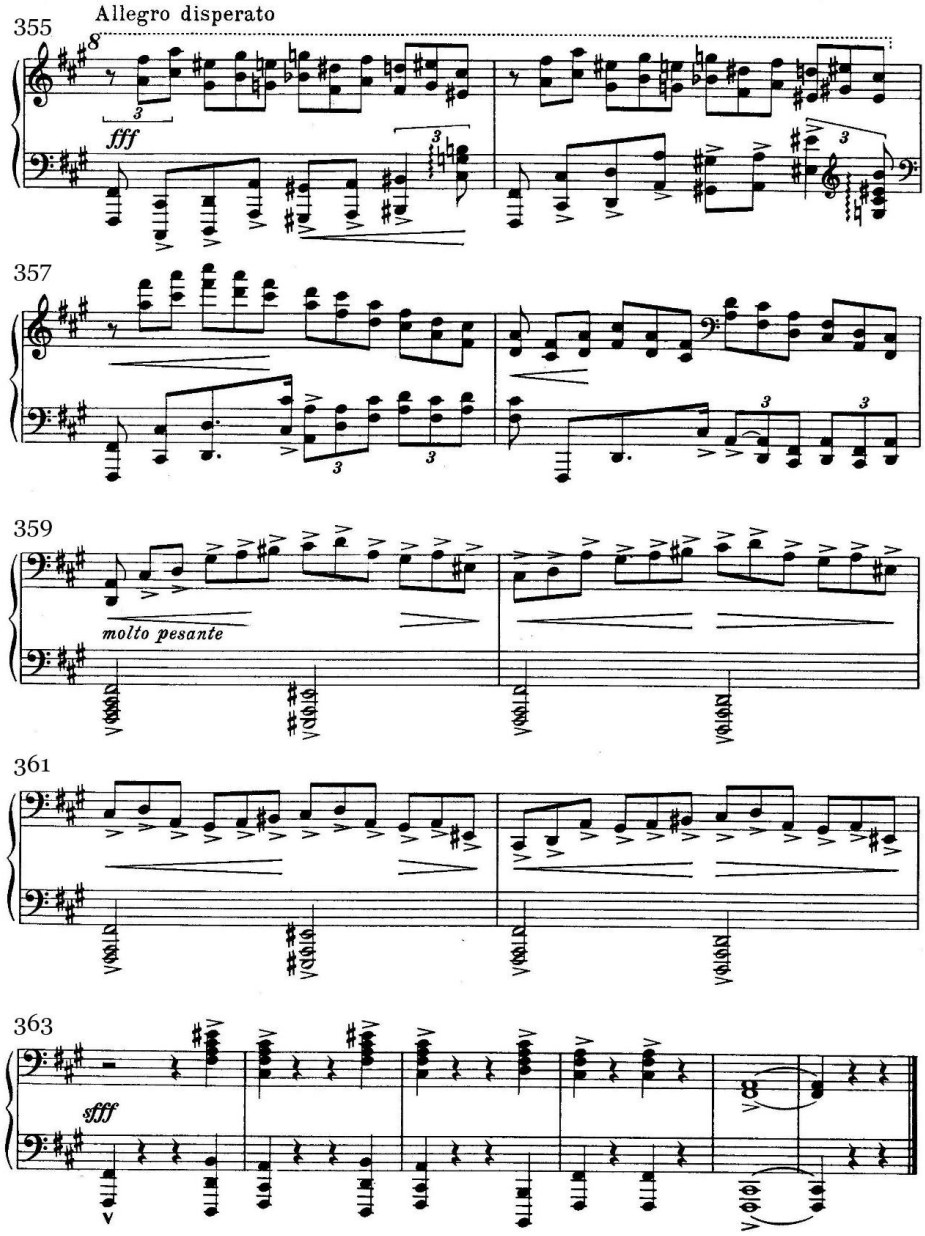
Table 4



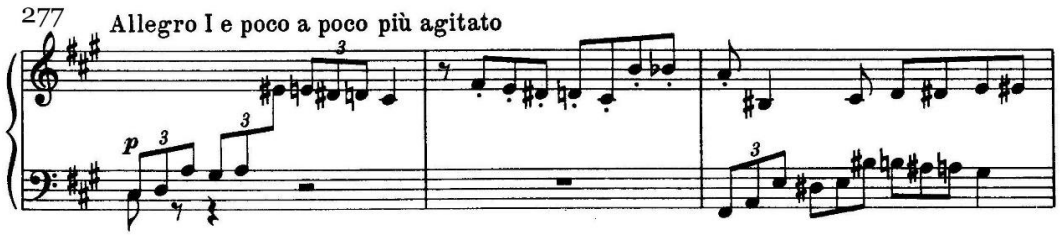
It also follows from Dolinskaya's analysis that the recapitulation only starts with the entrance of the main subject in B minor, while the return of the introduction is seen as part of the development. This corresponds not only with the second tonal chart (but not with the first), but also follows from the number of bars she indicates for the two B sections, i.e. the development and the coda (92 and 85 bb. respectively). Without disputing the separate facts of such a description in themselves, we, nevertheless, think it to be rather general, lacking in detail, and in no way exhausting the thematic and tonal relations inherent in the work, its composition. In addition, Table 4 demonstrates a tonal symmetry, which exists, however, between two couples of musical-structural sections that are comparable neither in function, proportion nor in thematic content.

Two factors speak for Dolinskaya's interpretation in regard with the beginning of the recapitulation. First, the key of B minor "returns" only with the return of the main subject, while the introduction sounds in the heretofore-absent key of E minor. Second, the return of the introduction is heard as a continuation of the preceding momentum of the third phase of the development, and with the indication In Tempo (Allegro), in comparison to the original Lento, but with augmented (doubled) rhythmic durations. This latter factor seems to us more of a formality, notwithstanding it implying an elevated tempo and affect. With regard to the tonal factor, it seems to us unjustified to consider it decisive, since the whole of the recapitulation displays a transposed, alternative tonal plan to that of the exhibition, in which the home tonic F sharp does not return until the closing theme. It is, rather, a plagal recapitulation, in which the original tonal plan [b-f♯-A-(F)-D♭] is transposed to become [e-b-D-(B♭)-F♯], bringing about an effective retrograde motion toward the home key.

Dolinskaya also suggests a higher-level structure implied in the sonata form, namely, that of a sonata cycle. As she writes, "… the sonata form is further complicated by cyclic features, which immerge as a result of the continuous rethinking and re-forming of the main themes within the frame of relatively independent and enclosed sections. From this point of view, the exposition can be compared to an opening movement of the cycle, the first and second phases of the development — to a scherzo and a slow movement, and the large-scale elaborate recapitulation with the coda — to a summarizing symphonic Finale" [Dolinskaya 1980, 49]. Such an interpretation in the paradigm of Lizst's Sonata in B major, though plausible, seems more of an attempt to impose an a priori schematic conception on the work, rather than illicit or deduce a structural Gestalt from the composition itself.

In addition to the sonata form and the overall four-movement sonata cycle, Dolinskaya describes a distinct lower-level cycle of variations, unfolding parallel to these higher-level structures. It is initiated by the first appearance of the Dies Irae at the closing theme

Example 10: Coda, 3rd Section (bb. 355-368)

3. Structural Analysis

E. Dolinskaya, in her analysis of Myaskovsky's Second Piano Sonata, uses two charts to demonstrate structural particularities in the work's design. The first chart [Dolinskaya 1980, 49] shows the conventional sections and elements of the sonata form including the coda, albeit with an emphasized subdivision of both the latter and the development, each into a development section proper and a "climactic zone". The chart also demonstrates the correlations between the various sections (Table 3). The second chart [Dolinskaya 1980, 52] identifies the overall tonal plan according to the tonal-duplicity paradigm (Table 4).

Example 9: Coda, 1st Section (bb. 277-279)

The second section of the coda (Più mosso; bb. 318-354) functions as the recapitulation of the preceding fughetta. It presents an inventive combination of the fugal subject with the opening phrase of the Dies Irae, which sounds twice — in the home key of F sharp minor and in the key of D minor. A despairing yet festive final appearance of the secondary subject (b. 342) transforms into an accelerating culmination of chromatic dominant-function tremolos — a dramatic Rachmaninovian tolling.

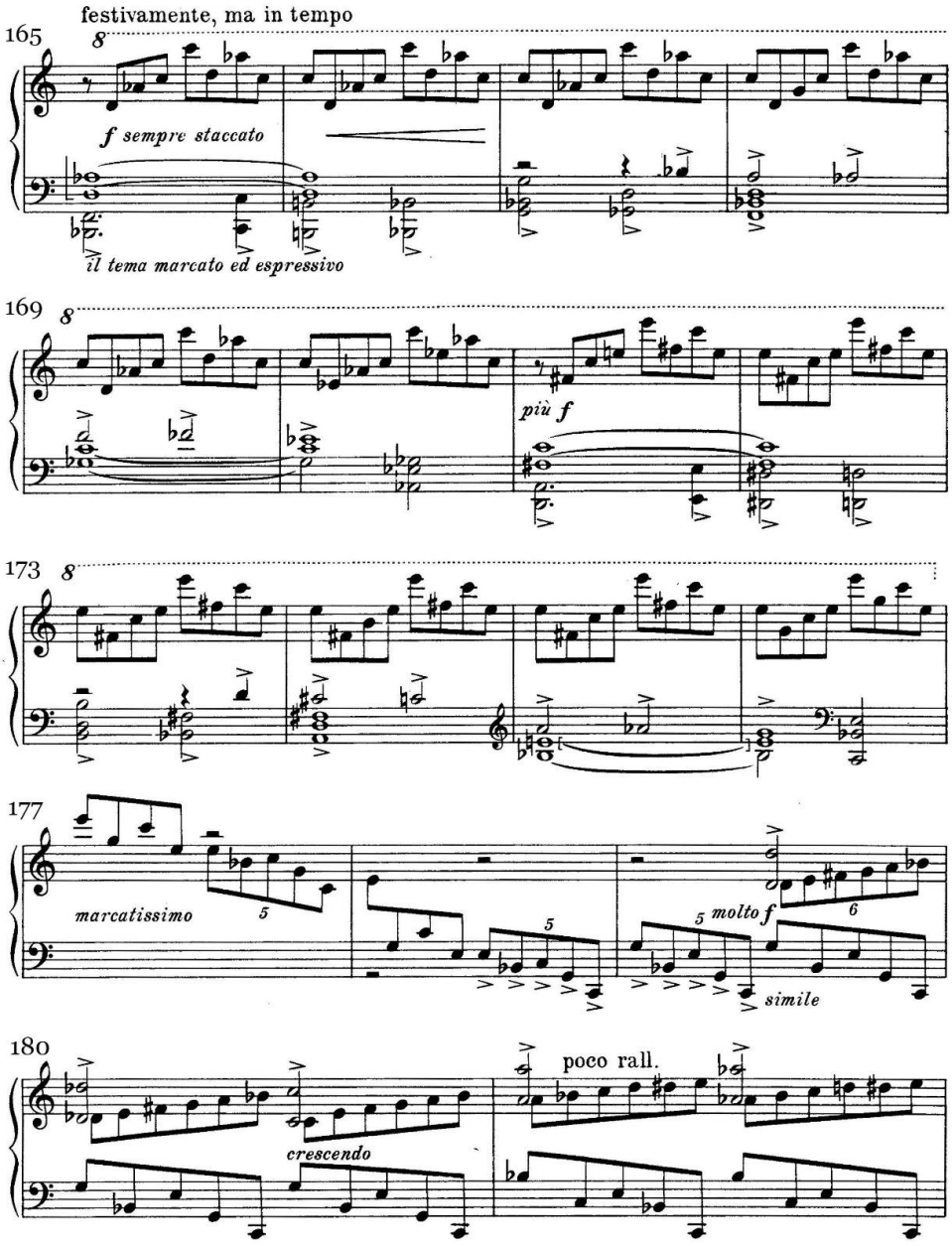
The third and final section of the coda (Allegro disperato; bb. 355-368) for a last time restates the main subject, segmented, as it appeared in the internal recapitulation (compare bb. 54-57, 234-237, 355-358), together with the opening four notes of the Dies Irae (Example 10). V. Karatïgin, in his review of Myaskovsky's Sonata No. 2, draws attention to its repeated and prolonged characteristic final cadence, consisting of two harmonic complexes: a tonic seventh chord in the right hand (f♯-a-c♯-e♯) and a subdominant second inversion triad with an omitted fifth (d-b) in the left. Together they resolve repeatedly into a tonic triad with a melodic fifth (i.e. is located in the fifth in the upper voice); only at the end do they resolve into an ambivalent and ambiguous tonic with a melodic third (a). Karatïgin interestingly classifies the cadence as plagal, identifying the first chord as a first inversion eleventh subdominant chord (Karatïgin 1959, 117). The composition is thus consummated, the penultimate plagal turn accomplished – an interrogative figure of resignation. The home key, ambiguous as ever, has been, in all its vulnerability and fragility, ostensibly achieved. The overall impact of the recapitulation and coda upon the listener is indecisive, illusional. Despite of the stabilizing effect of the home key, the overall narrative is rendered indefinite and emotionally ambiguous by the tonal vacillation in the recapitulation and further development of the thematic material in the coda, but also by the vulnerability and fragility of the final plagal cadence.

primacy" (Dolinskaya 1980, 51). Variation and changes concerning the thematic material and its layout are kept to the minimum in relation to the original exposition. Accordingly, the introduction begins in E minor and only by its end modulates to B minor. Its overall dynamic level is, however, higher (ff – f), falling to (p calando) only at the slightly altered transition. The main subject maintains its tonal structure and syntax. It begins in B minor, moving to E minor in the second phrase; the middle section starts a semitone higher in F minor and, through a double-dominant C♯ in the bass, arrives back to B minor for the subject's recapitulation. The transition is maintained as well, though transposed, leading to D major for the recapitulation of the secondary subject. The latter sounds in both its hypostases, in D major and B flat major respectively. The closing theme also remains unaltered, sounding here in the key of G flat major, though notated as F sharp major, only at its very end falling into a short accented F sharp minor triad. Its harmonic design, together with the dominant pedal point at its beginning remains unchanged.

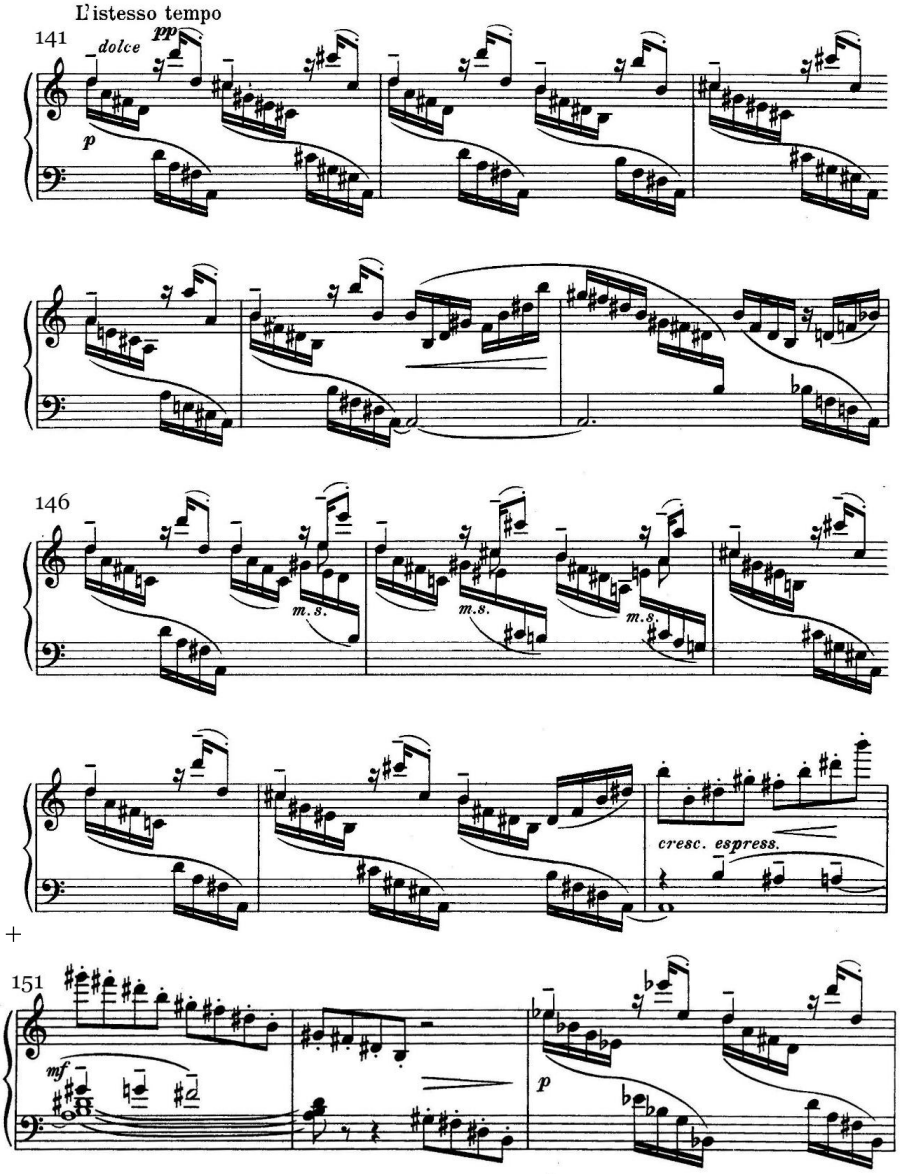
2.4. Recapitulation

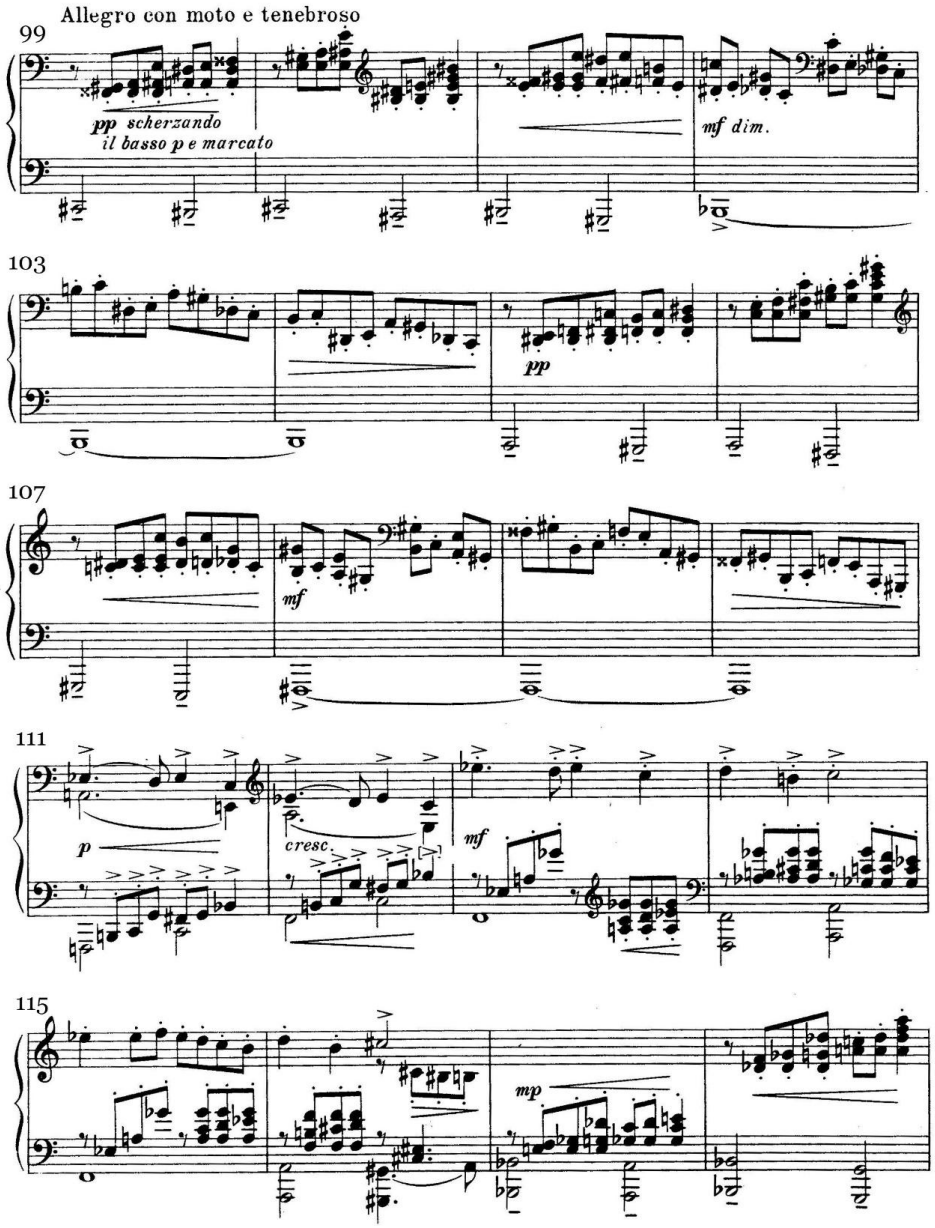
The restatement of the whole prologue, constitutes the climax of the development, especially its grotesque-festive third phase, and of the Sonata as a whole. As such, it coincides with the beginning of the recapitulation, and is located, scholastically, at the border to the last third of the sonata form, if we concede to disregard the extended coda. The recapitulation as a whole, could be described as rigid, uninventive and orthodox, were it not for the ensuing elaborated coda, on one hand, and the tonal plan, on the other. There is an austerity that sharply contrasts with, even contradicts the richness and fecundity of its ample original thematic material. In the transposition of the whole recapitulation a perfect fourth higher, to start in the secondary subdominant key of E minor, one senses an overwhelm of plagality, as elusiveness and ambivalence, that infers upon the work an intrinsic instability and lability. It is, in its plagality, at once, the expression of resignation and contemplation. Only in the closing theme do we first take hold of the home tonic of F sharp, albeit in its oblique dorian adumbration. Notwithstanding the fact that this was Myaskovsky's first attempt at a large-scale one-movement composition, we find that a straightforward recapitulation is permissible, taking into consideration the development and transformation that the thematic material has already undergone in both the exposition and development sections. What transpires through its restraint, mainly due to the tonal plan, is the absence of a sense of completeness, as none has been accomplished, though all meaning has been explored and exhausted.

2.5. Coda

The sonata's final part, the Coda, follows after a short rallentando transition. Fundamentally rooted in the tonic key, the coda consists of three discernible sections, throughout which various motifs of the preceding thematic material continue to develop. Its first section (Allegro I e poco a poco più agitato; bb. 277-317) presents an elaborate four-voice fughetta, the subject of which is elicited from the main subject's opening motif, and developed into a toccata-like theme, rhythmically juxtaposing triplets and regular eight-notes articulated staccato. The subject is highly chromatized and encompasses a compound minor sixth (Example 9). Following the idiom of the whole Sonata, the fughetta is plagal, the real answer sounding in the subdominant key. The four obligatory entries of the exposition are arranged in the voices in the sequence SABT, starting on c♯, F♯, C♯ and again F♯ respectively. An additional redundant stretto double-entry in the tonic key follows, in which the lower voice sounds in augmentation and is doubled an octave lower in the contra-octave, ending the exposition. Similar to the latter, are the two double-entries with inverted voices, constituting the middle part of the fughetta and sounding in B flat minor and D minor (starting on F and A) respectively. The fugal recapitulation is substituted by the coda's second section, returning to F sharp minor.

Example 8: Development, 3rd phase (bb. 165-181)

Thus, the development presents a field of thematic interaction, in which, however, the descending and circulating Dies Irae represents the dominating Gestalt. In the first phase it is solemnly tolling in the depth, beneath the fragile and apprehensive fragments of the main subject, then rising over them for a danse macabre in the third phrases. In the second phase it is the soloist, impersonating empathy and fragility, and eliciting the secondary subject from its refuge. Only in the third phase do we hear the secondary subject in the solitude of a grotesque masquerade festivity, marching toward the prologue/recapitulation.

The tonal relations of the exposition are in the recapitulation transposed up a perfect fourth, so that the main subject is here heard in the subdominant key B minor. Further modulations within the scheme of the tonal plan ensue accordingly moving through D major, B flat major and arriving at F sharp minor in the closing theme. Thus, Myaskovsky presents the listener with "a discernible duplicity of tonal organization — an ambivalent vacillating between the keys of F sharp minor and B minor, each of which claiming its

Example 7: Development, 2nd phase (bb. 141-153)

In the third and final phase of development (festivamente, ma in tempo, bb. 165-208; Example 8) the secondary subject's opening motif is transposed from its initial languorous lyricism to an affirming festive gesture; the motif sounds in imitation between the deep bass and the tenor twice, accompanied by festive chime-of-bells texture. The first phrase starts in the preceding key of E flat major, the tenor responds a major second lower, the second — in G major with a similar interval for the tenor-resposta. With the addition of a six-bar redirection to the recapitulation, this third phase yields the following structure: (6+6 + 6-bar-transition, i.e. 18 bars). Its tonal plan moves from E flat major (notice the V_7 in b. 165), through G major, reaching F major at the end (also notice the V_7 in b. 175 and further). The third inversion dominant seventh chord to F major, in the final eight bars of the development, are written in bar 182 as enharmonic to $VII_7^{\flat 3}$ (the leading-note seventh chord with a lowered 3rd, i.e. lowered 2nd degree) to the ensuing B minor of the recapitulation.

Example 6: Development, 1st phase (bb. 99-118)

In the second phase of development (bb. 141-164) the preceding tempo is upheld, and the Dies Irae theme is integrated into a lyrical texture with phantastique resonating harmonies and a light, translucent layout. The first period (bb. 141-152) presents the two Dies Irae phrases in D major, accompanied by descending arpeggiations of parallel major triads, similar to those heard in the exposition, albeit on a characteristic dominant pedal-note A (Example 7). A short three-bar transition, containing in its middle voice the opening motif of the secondary subject, leads to the second period. The structure of this period is represented by the asymmetric diminishing structure (5+4+3). The ensuing period (bb. 153-164) reproduces its predecessor a semi-tone higher, i.e. in E flat major, together with its structure, dominant pedal-note and final appended transition, now leading to the second phase of development. The overall structure of this developmental phase is formulated as: 2.(5+4+3), with a total of twenty-four bars.

followed by a two-bar passage reaching a halt on the leading-note (bb. 41-46). The secondary subject combines languorous diatonic and chromatic descending lines, including circulating figures, on the one hand, with wide yearning ascending leaps, usually once in each phrase or melodic segment, on the other. In its second phase, the thirty-second-note figurations of rising arpeggios are added above the theme, while at its end a two-bar climactic passage sounds (b. 85-86), mirroring the similar episode at the border of the main subject's middle and recapitulative sections (bb. 41-46). The sum of these falling, descending gestures in passages tumbling down into the depths of the lower register evoke a sense of succumbing, brokenness and desperation, preparing the appearance of the theme of death in the closing theme. The latter, with its further-descending and serpentine-circulating contour, ends with a slow chromatic ascent towards the development. It evokes as sense of tense anticipation, emotionally preparing the listener for the coming section.

Table 2: Microstructure of Exposition (bb. 65-73)

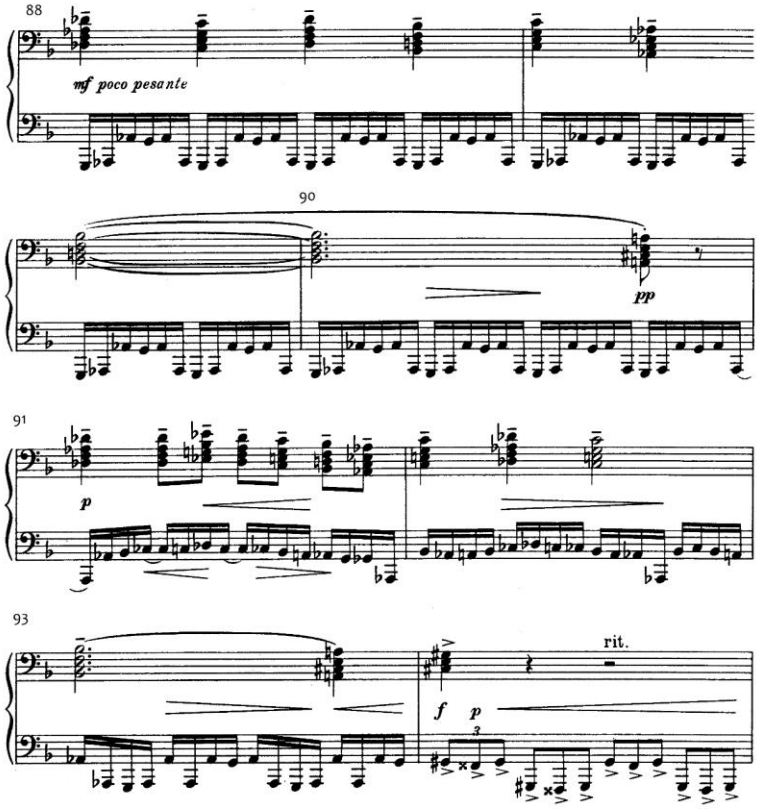
Main Subject (bb. 21-58; 38bb.)												
A (bb. 21-32)			Middle section (bb. 33-46)							Recapitulation (bb. 47-58)		
	a	a^1								Intr.	a^2	a^3
2	4	6	4	4 (seq.)		6 (tr.)			2	5	5	
	1+1+2	1+1+2+2	2+2	2 (seq.)	2 (seq.)	1 +	3 +	2		1+1+3	1+1+3	
f♯	f♯	b	c			climax	desc.	asc.		f♯		

Transition (bb. 59-64; 6bb.)	Secondary Subject (bb. 65-86; 22bb.)									Closing Theme (bb. 87-98; 12bb.)			
	Phase I (bb. 65-73)					Phase II (bb. 74-86)							
	a	a^1	seq.	seq.		a	a^1	Seq.	tr.		a	a^1	tr.
6	2	2	2	2	+1	4	4	3	2	1	3	4	4
3+3			(1+1)	(1+1)				(1.5+1.5)	Asc./desc.				
	A	A				F				D♭..... (A)		D♭...(A-c♯)	c♯
										Dom. Ped. P.			

2.3. Development

The development section unfolds in three phases. The first phase (Allegro con moto e tenebroso, bb. 99-140) develops, in three sections, the elements of the main subject over the deep measured pace of the Dies Irae opening phrase. It presents a dark undulating Scherzando that under its surface reveals a multitude of intermingled dynamic, motivic and articulation surges and falls, ascending and descending like tempestuous oceanic waves. The first section (bb. 99-116; Example 6) consists of three symmetric six-bar phrases: the first two phrases are in C sharp and A respectively, and unfold in the right hand structured as (1+1+4), while the left hand presents the Dies Irae motif in a unitary line with a three-bar prolonged final note. The right- and left-hand strata are juxtaposed in rhythmic pace and articulation; the first consisting entirely of eight-notes performed staccato Scherzando, while the latter presents its line in solemn half-notes performed tenuto. The third phrase (bb. 99-116; Example 6) transforms the Dies Irae theme over three octaves into a Lizstian Danse macabre, with its staccato and accented articulation. The main subject intonations are incorporated into the right-hand accompaniment figurations. It is structured (1+1+2+2) and presented in C minor, the triton key to the home key and the key of the main subject's middle section. The melody's final accented $c♯^2$, replacing the anticipated c^1, initiates a tonal shift toward B flat for the ensuing section. The latter almost literally reproduces the first in structure and tonal plan. Its starts in B flat, subsequently moving to F sharp minor and A minor, and sounding in overall stronger dynamics. The ensuing transitory six bars descend from the germinal main subject motif to a triplet dominant pedal point on A, referring back to the closing theme and preparing the D major of the ensuing development phase. The overall structure of this developmental phase is thus formulated as following: 2.[2.(1+1+4) + (1+1+2+2)] + 6-b. transition, resulting in a total of forty-two bars[7].

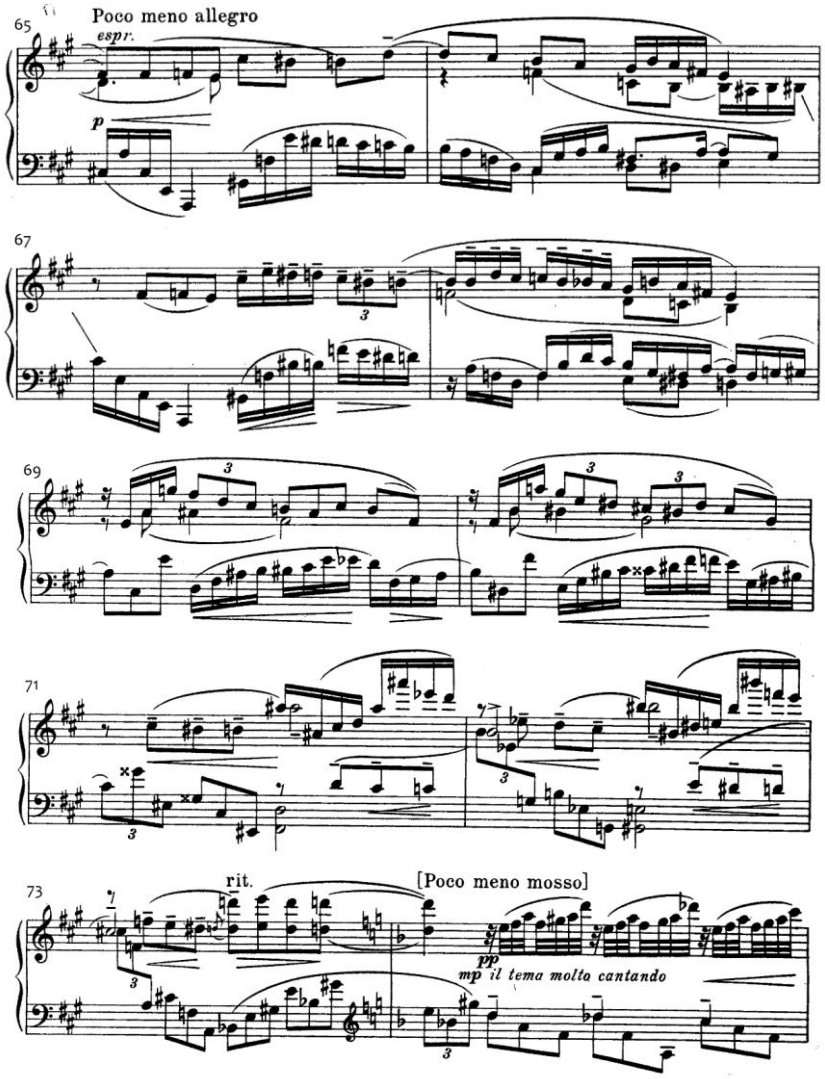
is structured as (3+4). Its first phrase resolves into a B flat major triad, further dropping on its last beat to an eighth-note staccato A major triad. In the second phrase, the root-position triads are substituted by third inversion seventh chords resulting from the restless chromatic sixteenth-note motion in the bass, and the final A major chord is followed by a C sharp minor triad over the bass-note G♯. A four-bar transition, rising from the contra-octave and recalling the last eight bars of the prologue, leads to the development section.



Example 5: CT, first phrase (bb. 88-94)

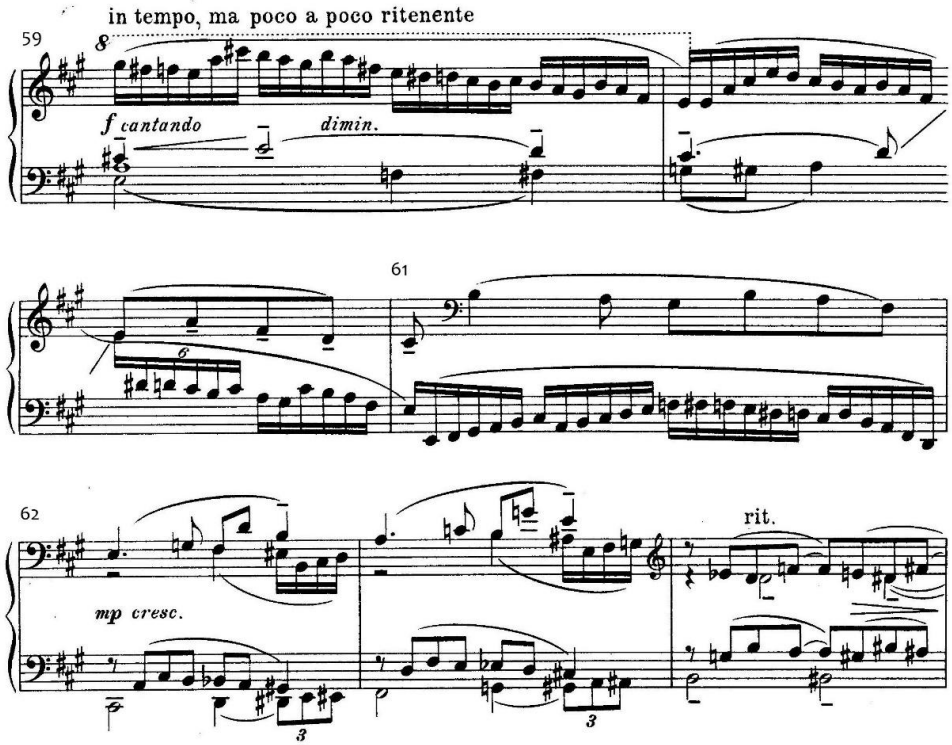
The invocation of the mediaeval sequentia, in the low register and surrounded by a major-mode harmonic halo, which is in the second phrase undermined by the tremulous chromatic roaring beneath it, has the Gestalt of a lugubrious, ominous and rigid imperative, of a dictate, rather than of an equal subject of eventing, equal to the preceding main and secondary subjects. It is like an arc, thrown from the prologue, an ancient Chorus.

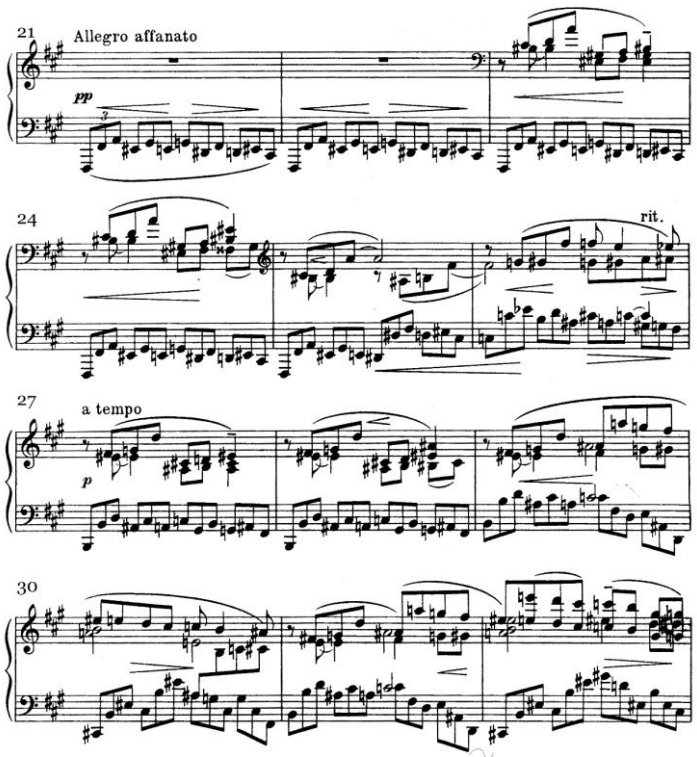
Table 2 shows the exposition encompassing a total of 96 bars and lasting, in the average, between five and six minutes[6]. The internal ratio of the main subject to the remainder of the exposition is 38:40. It is an exposition par excellence, in which the themes, though developed each within its own section, do not exhibit discernible relatedness. However, the aforementioned affinity between the descending texture of the accompaniment to the main subject and the melodic line of the Dies Irae spans an arc over the whole exposition, reaching retrospectively from the closing theme back to the opening of the main subject.

There is a multitude of referential cycles of ascending, descending and circulating gestures, that permeate the exposition and the Sonata as a whole. In the prologue the descending gesture is dominating up to bar 12, counter-effected by the ascending gesture of the final eight-bar passage. Circulating figures emerge throughout the octave-doubled melodic line (bb. 3,4,6, 9-12). In the main subject the striving, volitional segmented rising gesture is prevalent in the theme, countered by the falling line of the left-hand accompaniment. Only after the climax of bar 41 does a rapid descent towards CC♯ occur,

Example 4: SS first phase (bb. 65-73)

In the ensuing second phase (bb. 74-86) the secondary subject is transfigured into a sublime celestial sounding; it shifts, through a remarkable VII chord with a split third (G♭/G♯) to the Schubertian key of the lowered sixth (♭VI), the pastoral F major, often with its own lowered sixth degree (D♭). The pace is slowed down discernibly, not only by the tempo indication (Poco meno mosso), but also through augmented of note durations. The texture evokes a Lisztian fantastic aura. The originally languorous subject, with its winding contours, is transposed into a magical ethereal realm, accompanied, in the right hand, by a whirl of thirty-second-note figurations of ascending arpeggios with interpolated chromatics, almost entirely in the third octave, and descending wide arpeggios in the left. The original two-phrase structure of the theme is preserved, and the three-bar sequence of bars 71-73 is symmetrically reflected in bars 82-84. This is followed by a rising, then a falling passages, the latter spanning four-and-a-half octaves, resolving into the low-register dominant pedal point A♭ of the closing theme (bb. 85-86).

For the closing theme (CT; bb. 87-98), Myaskovsky invokes the opening two phrases of the canonic sequence Dies Irae (Ex. 5). Its melodic line implies the B flat Dorian mode, though this is counter-effected by the harmonic idiom of parallel major triads erected over its austere intonations. The A flat pedal point, on the other hand, strongly suggests a dominant pedal-point to D flat, i.e. the key of the lowered sixth (♭VI) in relation to the preceding F major, also the dominant to the home key. The closing theme

The final segment of the sequence fluently moves into the transition, which, already in A major and melodically anticipating the secondary subject, gradually transforms the tempo to a more relaxed and calmer pace of quarter-notes (bb. 59-64; see Ex. 3). The broad cantilena in the upper left-hand voice engenders a sense of tranquility and its melodic line anticipates the characteristic circulating opevaniye intonation of the secondary subject. Most of the transition (bb. 59-62) is permeated by a fluent sixteenth-note passage, encompassing four-and-a-half octaves, from g^3 to C♯, from which a semi-tone ascent leads to the third of the secondary key of A major. The transition does not offer significant thematic material, nor is its modulatory function strictly required; it primarily plays a mediatory role in the aspects of tempo and affect.

Example 3: transition (bb. 59-64)

The secondary subject (SS) Gestalt unfolds in two phases (bb. 65-68; 69-73). The first phase (bb. 65-67) presents the subject in two symmetric two-bar phrases, both of which end on a half cadence. The subject is characteristic in its two underlying motifs: two descending semi-tones followed by a rising major-sixth-leap (b. 65), and the circulating figure at the phrases' end (b. 66), already familiar from both the prologue and the transition. Its peculiar languorous and yearning lyrical tone, reminiscent of Tristan and Skryabin, is rendered more emphatic by chromatics passes and rhythmic rubato-like variation, articulated by tenuto in the second phrase. The ensuing five bars produce two short modulating sequences (bb. 69-73), developing the preceding intonations, using secondary dominants, in which the anticipated tonics, and, later on, the dominants themselves, are substituted by augmented tonic chords. The five-bar structure is subdivided into one-bar segments of (2+3; Ex. 4).

Example 2: MS, first and second phrases (bb. 21-32)

The second phrase in B minor consists of six bars (bb. 27-32). It develops the antecedent's structure extending it to (1+1+2+2), with its middle two-bar-segment altered to (½+1½), and the ascending leaps widened to encompass a diminished octave. Bars 33-36 present a sequence of the preceding two sub-phrases transposed up a minor 3rd to sound in C minor, in reality initiating a developmental middle section that emerges out of the preceding section. The ensuing four bars sequentially develop the opening germinal motif in the triton keys of C sharp minor and g minor (bb. 37-38), sounding twice with minor variations. This leads to a local climax (b. 41), after which a three-bar and four-octave descending chromatic passage, followed by an ascending two-bar (three-octave) passage based on the germinal motif, arrive at a fermata on the leading-note e♯2.

The recapitulation section (bb. 47-58) returns to the home key of F sharp minor and presents the main subject in inverted register disposition of the thematic and the chromatic accompanying materials. The most interesting detail of the section is, however, its structure. Its two phrases (bb. 49-58) are symmetrically structured as (5 [1+1+3] + 5 [1+1+3]). Both of them begin with the opening two bars of the subject. The first phrase continues to elaborate the germinal motif in half-bars (½+½+½+1½), with the bass descending in minor thirds (FF♯-DD♯-CC♮); the last one-and-a-half bars arpeggiate the dominant 7th chord with a natural and lowered fifth (G♯/G♮; cf. the prologue). The second phrase (bb. 54-58) proceeds to develop the same motif in a one-bar semi-tone-paced chromatic sequence. The overall microstructure of the main subject in the exposition is shown in table 1.

Table 1: MS: microstructure

Main Subject (bb. 21-58; 38bb.)										
A (bb. 21-32)			Middle section (bb. 33-46)					Recapitulation (bb. 47-58)		
	a	a^1							a^2	a^3
2	4	6	4	4 (seq.)	6 (tr.)			2	5	5
	1+1+ 2(.5+.5+1)	1+1+2(.5+1.5)+ 2(.5+.5+1)	2(.5+1.5)+ 2(.5+.5+1)	1+1 (X)	1 +	3 +	2		1+1+3(.5+.5+2)	1+1+3(1+1+1 seq.)
f♯	f♯	b	c		climax	desc.	asc.		f♯	

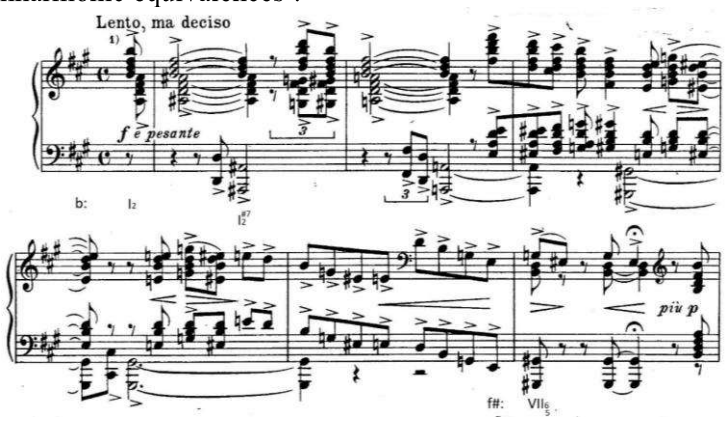
The opening is a prologue, not an introduction, in that it foresees the encroaching forlornness, the futility of the human endeavor, submerging the listener into an atmosphere of nostalgic lyrical submission. Its lyric is that of meditative reminiscence. As such it evokes the prologues to compositions of Tchaikovsky, a figure that overshadows Myaskovsky's oeuvre. The spatiality of the prologue is that of descending in depth, toward the CC♯ of the human soul. Only the final two four-bar phrases of, a bassoonish pp monologue, depict a reluctant look, thrown toward the world, ending on an anacrustic standstill on the leading-note. Then – a pause.

2.2. Exposition

The main subject (MS; see Example 2) begins with two bars that establish the tumultuous emergence of the Skryabinesque mysterium[5] of primordial inanimate volition; a rhythme tremblant of triplet eighth-notes, that form a chromatic descending sequence of parallel minor thirds, foreshadowing the Dies Irae, yet to sound in the closing section. This texture is maintained throughout the main subject, in both exposition and recapitulation, a sustained counter-texture, as if the rising main subject's shadow, Doppelgänger (am apparition or a double of a living person), unless its counterpart is the mediaeval sequence itself. One exception: when is runs from itself, in the fugue, and even here, the sequence reemerges in the recapitulation. The subject is presented in two asymmetric phrases (4+6). The first, in F sharp minor, is divided into (1+1+2), with the last segment sub-divided between two right-hand voices into (½+½+1). The second phrase — in B minor, is divided into (1+1+2+2), with the two-bar segments sub-divided into (½+1½) and (½+½+1) respectively.

The main subject's thematic material is laden with associations of texture, intonation and gesture. Its first bar presents the germinal proto-motif; its melodic contour is segmental and embodies a volitional striving to transcend its point of birth, the dominant c♯^{1}. The melody rises turbulently, through various leaps, from (c♯^{1}) to (f♯^{2}) and resolved back to (d^{2}). Its segments include dissonant descending leaps (m. 9th twice, dim. 8^{ve}) and augmented or other dissonant rising intervals (b. 23 — aug. 2nd, b. 24 — aug. 5th, b. 26 — min. 7th), while its final segment ends with a chromatic descending passus duriusculus (F♯^{2}- e♭^{2}).

The left-hand voices of bars 25-26 exhibit Myaskovsky's contrapuntal interpretation of harmonic voice leading. We hear the bassline, heretofore fixated to (FF♯), descending chromatically from (F♯) to reach (C♮), its triton, at the beginning of bar 26, establishing the temporary key of C minor. Located a triton from the home key, (C♮) will consequently resolve into BB at the beginning of bar 27, like an anacrustic leading-note. In the left hand, two parallel lines descend chromatically from (c^{1}) to (F♯) and from (e♭^{1}) to (c♮^{1}) respectively, forming, together with the right-hand (a♯^{1}) and (e♭^{2}), an altered dominant seventh chord with lowered 5th and 7th (c♮, e♭) to the ensuing key of B minor.

meanings are mitigated by the intrinsic softness of the chordal texture and structures that become more dissonant only in sequences of passing chromatic chords. These chromatic chords sound as result of contrapuntal voice leading (melodic voices moving parallelly), partially of what in Russian musicology is called opevaniye (lit: singing around). It refers to a singing figuration formed around, similar to the baroque figure circulatio, an implied central pitch (which may or may not appear in the figure itself), that can include diatonic as well as chromatic neighboring notes. Opevaniye is a characteristic feature of eastern European Slavic traditional folk music (especially in the context of social and religious rituals), and thus often appears in the music of professional composers of that tradition. It is a distinctive feature of Myaskovsky's melodic and harmonic expressive language, especially often appearing in his polyphonic textures. Such figurations can here be heard in the upper and lower voices of bars 3, 4 and 6, where the tonic note F♯ occurs only once (more likely to be perceived as a passing note), while the repeated notes E♯ and G circulate around an implied center that remains to the end unattained. The opening phrase is also characterized by an ambivalence between B minor and D major, evoked by the $I_2^{♮7}$ chord (the tonic seventh chord with a natural seventh note) in the upbeat to bar 1 and the in the whole of bar 2 (including the bass line). We also notice the encroaching chromatic notes in the bass of the upbeat to bar 2, rising toward (A♯), and which are further developed in the following two bars in the bass and middle voice of the left hand (Ex. 1). The first six-bar phrase is repeated an octave lower and marked (p), with the original 3rd inversion tonic minor-major[2] seventh chord ($I_2^{♯7}$) returned to the root position; thus the sounding is softened further. In the opening of both phrases the descending chords are imitated by church-bell-like tolls resonating in the low bass, reminiscent of Mussorgsky and Rachmaninov. These bell tolls are an important religious trope in Russian music, invoked by deep octaves in the bass and rich two-hand parallel chord in the upper register. Both phrases end on interesting half cadences (HC) in the achieved key. The first (b. 6) closes on the diminished seventh degree (VII^{o}_{65}: G♯-E♯-B-D), the second – on the dominant root position ninth chord (V_9: C♯-E♯-G♯-B-D). In both chords the leading-note (E♯) in the upper voice is preceded by a G♮ (the lowered 2nd degree), sounding simultaneously with its natural counterpart (G♯), which evokes Skryabin's dominant complexes with a split 5th (e.g., in F sharp minor, C♯-E♯-G♮-Gx-B), along with its multitude of enharmonic equivalences[3].

Example 1. Introduction, first phrase (bb. 1-6)

With regard to the tonal unfolding of the prologue, we hear it opening in the not-yet-discernible-as-such subdominant key of B minor, with each of the two phrases modulating to F sharp minor by its end. Plagality is an intrinsic and integral constituent of the harmonic, tonal and modal thinking of many Russian composers[4], but in Myaskovsky's Sonata we observe an ambivalent and ambiguous bi-tonal core that is only reinforced throughout the work, to become a morbid dual center, at the heart of the unfolding affective narrative.

At the same time – returning to our subject – the Sonata also reflects a deep sense of artistic ethical responsibility and inner strength, even of artistic mission that will remain characteristic of Myaskovsky throughout his life; its most rigorous embodiment would be the composer's Sixth Symphony (1921-23). P. Zuk, referring to the Myaskovsky's critical reviews, written during this period for V. Derzhanovsky's journal Muzïka, remarks that: "<…> it is readily evident from his reviews that he held a very exalted view of the nature and purpose of artistic creation, shaped to some extent by the ethos of the symbolist movement and ultimately derived from German Romanticism. He had stringent expectations not only in regard of the technical competence that musical works should exhibit, but also their content. There were strict limits to the kinds of emotional experience that he considered worthy of musical embodiment: these were predominantly serious in nature and demanded a correspondingly elevated style." [Zuk 2021: 78]

With regard to both emotional and ideological content, Soviet musicology has typically struggled with paradoxes of incongruence and attempted to reformulate and remold compositions' semantic content in favor of a more optimistic, life-affirming and elevated narrative, conforming with the aesthetics of social realism[1]. Thus, Yelena B. Dolinskaya, notwithstanding her own earlier quotation from Myaskovsky's Avtobiograficheskiye Zametki (Autobiographic Notes), in which he describes his compositions in the period between 1909 and 1914 as "bearing the imprint of deep pessimism", the following: "<…> In Myaskovsky's musical-psychological dramas, which the Second and Third Symphonies, the Second Sonata and the poem Alastor all represent, there is no place for pessimistic renunciation of life, passivity, apathy. The pathos and affect that permeate these works, reflect the tragic sufferings of a substantial personality, they personify the strength of the human spirit. It is hard to overlook certain resemblance of Myaskovsky's pre-revolutionary works to expressionism. In the Second Sonata, for example, dark images of fatal doom play a large role; emotions, reflected in the Sonata, are strained to the extreme and inflated. Yet these images do not exhaust the composition's ideal-artistic content. The Second Sonata has absorbed into itself the richness and diversity of living impressions: tense drama is combined with penetrating lyricism, vicious irony – with tragedy. It is precisely this multi-dimensionality that provides the work's ideal conception its imaginative articulateness." [Dolinskaya 1980: 35-36] It is obvious that such "dialectical" arguments are an attempt to reposition the work from an ideological point of view, retaining, at the same time, some of its original imagery. However, it also reflects a distinctive ambivalence innate to the Sonata's dramatic unfolding.

G. Tassie, conversely, regards the work as an embodiment of the image of death: "The F sharp minor Sonata is structured like a symphonic poem through its concise ideas and timescale. The use of the ancient Dies Irae is significant, as it is associated with the eternally contrasting forces of life and death. This was a theme that would return frequently throughout his works. Here is a depiction where man is shown as a traveler; at his shoulder there stands the figure of death with a reaper. Through the music's development, one encounters the terrible theme of the Dies Irae as a symbol of awful, tearing, inescapable death." [Tassie 2014, 51] In our opinion, Dolinskaya's interpretation, though ideologically tainted, reflects a wider range of images and emotions born by the Sonata. And although the relation to the genre of the symphonic poem is valid, the allusion to the image of a traveler seems too emotionally distant for the work under consideration.

2. Descriptive Analysis

2.1. Prologue

The sonata opens with a slow and heavy chordal prologue (Lento, ma deciso), with an additional dynamic marking (pesante). It does not, however, evoke a sense of hyper-romantic dramatism that would precede a dramatic conflict sonata-allegro. These

submissive to its ideological demands and aesthetic tastes. And indeed, Soviet musicology had been in no need of vehement or painstaking efforts to accommodate Myaskovsky's work within the general ideological framework of the aesthetic requirements of social-realism. However, two extensive biographic monographs have been published during the past decade that reflect new, in-depth attempts to understand and appreciate the composer's music in the light intensive and comprehensive background inquiry and exploration; Gregor Tassie's Nikolay Myaskovsky: The conscience of Russian music (Tassie 2014), and Patrick Zuk's Nikolay Myaskovsky: A Composer and his Times (Zuk 2021). Both books propose a more positive and sympathetic assessment of Myaskovsky's oeuvre, a reinterpretation of it that would take into account both his private, almost introvert character, as well as the complex outside formal and ideological circumstances surrounding his life and work. Zuk was particularly effective in placing the composer's work in the context of a detailed description of his private and professional life that also includes relations with his teachers A. Glazunov and A. Lyadov, and with fellow students, such as S. Prokofiev and B. Asafiev.

The current research aims to determine the structural principles underlying the unfolding of Myaskovsky's Piano Sonata No. 2 on its various compositional levels, which include the overall formal structure of the work, as well as various cyclic structures of recurrences and transfigurations in its unfolding on the thematic, tonal and gestural levels. Such a multi-layered analytic approach is crucial when analyzing 20th-century music, as compositions often present a polyphony of structural processes, parallelly unfolding on several formal levels. A similar approach has been employed in the analysis of the Passacaglia from D. Shostakovich's Symphony No. 8 (Mohammad 2017) and B. Bartok's Improvisation op. 20 no. 3 (Mohammad 2022) and can also be found in the analytic writings of Soviet musicologists such as Y. Kholopov V. Karatïgin and E. Dolinskaya, pertaining to 20th-century soviet composition. In addition, the monographs on Myaskovsky by G. Tassie and P. Zuk were essential for establishing a socio-historical context, as were earlier, ideologically colored Soviet references. The choice of the work was guided primarily by its complexity and innovation in thematic forms, structure and tonal plan, as well as by the fact that it is one of Myaskovsky's first mature embodiments of a complex one-part sonata-composition. The study employs a descriptive-analytical approach that combines formal processual description with systematic structural and compositional analysis.

1. Piano Sonata No. 2 in F sharp minor, op. 13

Myaskovsky wrote his Second Piano Sonata in the spring of 1912, a year after being warded his Conservatoire Diploma. By that time, he had already written two symphonies, the symphonic poem Silence and some minor works for orchestra, ensembes or piano. The Sonata represents a one-movement composition in the sonata form. Its emotions, while rooted in the late-romantic paradigm of monumental-tragic composition, as embodied in the symphonies of Brahms, Bruckner and Mahler, with additional evident influences of Tchaikovsky and Skryabin, emanate the sense of timelessness, anxiety and premonition, characteristic of the fin de siècle, in reality extending over August 1914 and, in Russia, up to the beginning of the 1920s. Only when the civil war had ended, the NEP (Lenin's New Economic Policy) overcome, and collectivism established, did aesthetic demands start to be gradually formulated and verbalized, terminating in the infamous 1936 article Muddle Instead of Music, denouncing the "formalist" style in the face of D. Shostakovich's opera Lady Macbeth of the Mtsensk District (1934). Ideological impositions of "meaning" upon Myaskovsky's works will also occur regularly throughout the composer's life, the most prominent case being the title of his Symphony No. 12 – "Collective Farm", which, together with it putative program-meaning, was foisted on the score by others, without the composer authorization or even prior knowledge (Zuk 2021, xxvi).

Nikolay Myaskovsky's Piano Sonata No. 2
A Compositional Analysis

Iyad A. Mohammad, Department of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan

Received:
21/8/2024

Acceptance:
18/12/2024

Corresponding Author:
Iyad.m@yu.edu.jo

Cited by:
Jordan J. Arts, 18(2) (2025) 273-294

Doi:
https://doi.org/10.47016/18.2.8

Abstract

The research aims to determine the structural principles underlying Myaskovsky's Piano Sonata No. 2 across its various compositional levels. The work was selected for its complexity and novelty in terms of melodic forms, overall structure, and tonal plan – features that are characteristic of Myaskovsky's output and Russian-Soviet compositional experiments during the first two decades of the 20th century. The study uses a descriptive-analytical approach, integrating formal processual descriptions and systematic compositional analysis.

The research identifies an inventive combinatory complex of intricate thematic, tonal and gestural cycles of recurrences on various levels of the musical structure and form, which include a higher-level binary structure of "exposition/development" and "recapitulation/coda", and an overall sonata form with a coda. It also identifies lower-level theme and variations cycles that include the main and secondary subjects, the Dies Irae theme, and cycles of recurring tonal relations. These structural levels lead to a reinterpretation of the underlying sonata form.

Keywords: Myaskovsky, descriptive-analytical method, Sonata form, Cyclic structures of recurrence, Tonal relations, Tonal plan

السوناتا الثانية للبيانو لنيكولاي مياسكوفسكي: تحليل تأليفي

إياد عبدالحفيظ محمد، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

الملخص

يهدف البحث إلى تحديد المبادئ البنيوية في السوناتا الثانية للبيانو لمياسكوفسكي على المستويات الهيكلية المختلفة. وقد جاء اختيار العمل نتيجة لتعقيده وحداثته فيما يتعلق بالأشكال اللحنية والبنية العامة والخطة المقامية، التي تعتبر نمطية لإنتاج مياسكوفسكي وللتجارب التأليفية الروسية-السوفييتية خلال العقدين الأولين من القرن العشرين. وتستخدم الدراسة نهجًا وصفيًا-تحليليًا يجمع بين الوصف الإجرائي للقالب والتحليل البنيوي التأليفي.

في النتائج يحدد البحث مجموعة مركبة من الدورات اللحنية والمقامية والإيحائية المعقدة والمتداخلة من التكرارات والإعادات على مستويات مختلفة من البنية والقالب الموسيقيين. وتشمل هذه الدورات على المستوى الأعلى بنية ثنائية من "العرض/التطوير" مقابل "إعادة العرض/الكودا"، وقالب سوناتا كلي مع كودا مضافة. كما يحدد على المستويات الدنيا سلسلات لألحان وتنويعات تشمل اللحنين الرئيسي والثانوي ولحن Dies Irae، ودورات في العلاقات المقامية المختلفة والمتكررة. وتؤدي هذه المستويات البنيوية المختلفة إلى إعادة تفسير لقالب السوناتا.

الكلمات المفتاحية: مياسكوفسكي، النهج الوصفي-التحليلي، قالب السوناتا، البنيات الدورية للتكرار، العلاقات المقامية، الخطة المقامية.

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Nikolay Yakovlevich Myaskovsky (1881-1950) is one of the most significant Russian and Soviet composers of the twentieth century that inhabited the vast sound universes of Soviet music. Socially shy, withdrawn and reclusive, he, nevertheless, achieved great authority and recognition, though he remained outside of the trio of composers, who gained widespread fame and favor in the West: D. Shostakovich, S. Prokofiev and A. Khachaturian. His extensive oeuvre encompasses twenty-seven symphonies, concertos for violin and for cello, string quartets, instrumental sonatas, including nine for the piano alongside a diverse repertoire of pieces for the piano, romance and choral compositions. Despite the subtle power of his musical language and his movement within the traditional genres of classical music, Myaskovsky remains relatively little known to Western audiences, often regarded as a composer compliant with the Soviet regime and

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 18, No.2, June, 2025. Dhu al-Hijjah, 1446 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**AI Image Generator Vulnerabilities When Extracting Human Fingers** *Mohamed Abdelaziz Mohamed Awad Allah*	**127- 163**
2	**Proposal for Implementing Escape Room as an Innovative tool in teaching arts in the Kingdom of Saudi Arabia** *Mona Hamad Al-Ashiwan, Abeer Saad Almogren*	**165- 182**
3	**The magical and fantastical trend in cinema: The Lady of the Sea as a Case Study** *Mona shadad Almaliki*	**183- 196**
4	**A proposed program for developing drtistic appreciation and criticism based on Lewis Lankford's critical reading approach** *shatha brahim Al asqha*	**197- 210**
5	**Visual Pareidolia and The Power of Color in Abstract Painting** *Latifa Abdul Rahman Mohammed Al Faisal*	**211- 228**
6	**Reflections of the Gaza War in the Works of Visual Artists: An Analytical Reading** *Mohammad Adnan Sobuh*	**229- 252**
7	**Reviving Traditional Islamic Miniature Techniques in the Works of Contemporary Saudi Female Artists** *Hanan Saud Alhazaa*	**253- 271**

Articles in English Language

8	**Nikolay Myaskovsky's Piano Sonata No. 2. A Compositional Analysis** *Iyad A. Mohammad*	**273- 294**

Subscription Form

Jordan Journal of

ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Name: .....

Speciality: .....

Address: .....

P.O. Box:.....

City & Postal Code: .....

Country: .....

Phone: .....

Fax: .....

E-mail: .....

No. of Copies: .....

Payment: .....

Signature: .....

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal
For

/ One Year

/ Two Years

/ Three Years

One Year Subscription Rates

	Inside Jordan	Outside Jordan
Individuals	JD 5	€ 20
Institutions	JD 8	€ 40

Correspondence

Subscriptions and Sales:

Prof. Dr. Qasem Shukran
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3735
Fax: 00 962 2 7211121

General Rules

1. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

2. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.

3. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.

4. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.

5. Submissions that fail to conform to JJA's publishing instructions and rules will not be considered.

6. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

Publication Guidelines

1. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.

2. Documentation**:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (http://apastyle.apa.org), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).

3. Articles should be sent via email to: **(jja@yu.edu.jo)** in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.

4. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.

5. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.

6. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.

7. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.

8. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.

9. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.

10. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.

11. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.

12. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.

13. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

Disclaimer

"The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan."

Jordan Journal of the Arts is currently indexing in:

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q2)**

Q2-2024

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 18, No.2, June, 2025. Dhu al-Hijjah, 1446 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Prof. **Berislav Jerkovic**, Music. University Josip Jurry Strossmayer in Osijek, Croatia
bjerkov@yahoo.com
Prof. **Leslie Tramontini**, Literature. Philipps University of Marburg, Germany
tramont@staff.uni-marburg.de
Prof. **Christoph Wulf**, Anthropology. Free University of Berlin, Germany
chrwulf@zedat.fu-berlin.de
Prof. **Beata Kotecka**, Sculpture. University of Szczecin, Poland
beatasculptur@wp.pl
Prof. **Penny Sparke**, Design History. Kingston University, UK
p.sparke@kingston.ac.uk
Prof. **Mohd Fauzi bin Sedon**, Creative Industry. Pendidikan Sultan Idris, Malaysia
mohd.fauzi@fskik.upsi.edu.my
Prof. **Kamel Smaïli**, computer science. University of Lorraine, France
smaili@loria.fr
Prof. **Hicham chamel zeineddine,** Lebanese University
hishamzd@hotmail.com
Prof. **Said kandil,** College of Fine Arts, Helwan University
sayedkandiel@hotmail.com
Prof. **Rami N. F. Haddad**,
rami.haddad@ju.edu.jo
Prof. **Natheer Abu-Obeid,** Architecture, German Jordanian University
natheer.abuobeid@gju.edu.jo
Prof. **Mohammad Al-Ghawanmeh**, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University
ghawanmeh_mohd@yahoo.com mohg@yu.edu.jo
Prof. **Husni .M .S. Abu Krayem**, Graphic Arts, Design, - Zarqa University
husni_a_k@hotmail.com abukrayem@zu.edu.jo
Prof. **Nizar Ali Turshan**, islamic archaeology, architecture. Dep of Archaeology University of Jordan
nizartu0@hotmail.com
Prof. **Hani Faisal Hayajneh**, Archaeology and Anthropology –Yarmouk University -Jordan
hani@yu.edu.jo
Prof. **Khaldi mohammad**, Folk arts, Faculty of letters and Languages, university of Telmecen
khaldimohamed40@yahoo.com bentoumiali1991@gmail.com

The Hashemite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the

ARTS

An International Peer-Reviewed Research
Journal funded by the Scientific Research Support Fund

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

Volume 18, No.2, June, 2025. Dhu al-Hijjah, 1446 H

Jordan Journal of the

ARTS

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 18, No.2, June, 2025. Dhu al-Hijjah, 1446 H

Jordan Journal of the Arts (*JJA*): An International Peer-Reviewed Research Journal issued by the Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan, and funded by the Scientific Research Support Fund, Amman, Jordan.

Chief Editor:
Prof. Dr, Qasem Shukran. Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan. *shukran@yu.edu.jo*

Editorial Board	Associate Editorial Board
Prof. Dr. Hikmat H. Ali. University of Science and Technology, Jordan. *hikmat.ali@gmail.com*	**Prof. Dr. Fadi Skeiker.** Fordham University, New York, NY. fskeiker@fordham.edu
Prof. Dr. Mohammad H. Nassar. University of Jordan, Jordan. *mohammadnassar@hotmail.com*	**Prof. Dr. Tahani Alajaji.** Princess Noura bint Abdul Rahman University, KSA. Tah1394@hotmail.com
Prof. Dr. Emad Al Dein Al Fahmawee. Applied Science University, Jordan. efahmawee@asu.edu.jo	**Prof. Dr. SUHA JARADAT,** Edinburgh Napier University, UK. S.Jaradat@napier.ac.uk
Prof. Dr. Nedal Mahmoud Hamad Nsairat, University of Jordan, Jordan. *needal_nusir@yahoo.com*	
Prof. Dr.Bilal M. Diyabat. Yarmouk niversity, Jordan. *belal_deabat@yahoo.com*	
Prof. Dr. Yahya S.bashtawi. University of Jordan *dryahya_bashtawi@yahoo.com*	

Editorial Secretary: Fuad Al-Omary.

Arabic Language Editor: Dr. Hanee AdDeeb.

English Language Editor: Dr. Abdullah Dagamseh

Cover Design: Dr. Arafat Al-Naim.

Layout: Fuad Al-Omary

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Qasem Shukran
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735
E-mail: jja@yu.edu.jo
https://jja.yu.edu.jo/index.php/jja/login