المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من المجلس الاعلى للعلوم والتكنولوجيا

المجلد (19)، العدد (2)، حزيران، 2026م / محرم، 1448هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكّمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك تصدر بدعم من المجلس الاعلى للعلوم والتكنولوجيا.

*** 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) 2025.**

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، الولايات المتحدة الأمريكية. *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، الأردن. *e_fahmawee@asu.edu.jo*	**أ. د. سهى جرادات**: 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*	

سكرتيرة التحرير: السيدة إيناس يوسف.

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: السيد فؤاد العمري.

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
تصدر بدعم من المجلس الاعلى للعلوم والتكنولوجيا

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

المجلد (19)، العدد (2)، حزيران، 2026م / محرم، 1448هـ

المجلة الأردنية للفنون مصنفة في:

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 النـشــر

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 كلّ 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 المجلس الاعلى للعلوم والتكنولوجيا

المجلد (19)، العدد (2)، حزيران، 2026م / محرم، 1448هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

1	**الثنائيات في الغناء الأردني: سهام الصفدي أنموذجا** *صفاء هلال حداد، عزيز "أحمد عوني" ماضي*	**170-157**
2	**الرمز في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر: الدلالات الجمالية بين الهوية والمقاومة** *عَبد الفتاح احْمَد عَليَ الْكَم*	**185–171**
3	**فاعلية حصة النشاط المدرسي في تعليم الموسيقى لطلبة الصف السابع الأساسي** *حسن محمد محمود العمري*	**199–187**
4	**تضمين عناصر ريادة الأعمال وفق المداخل المعرفية في تعليم الفن (DBAE) في منهاج الفنون التشكيلية في ضوء رُؤية عُمان 2040** *رقية عيسى محمد البلوشي، محمد خالد العلاونة*	**216–201**
5	**برنامج مقترح لتدريس تصوير بعض مقامات الموسيقى العربية باستخدام استراتيجية الحساب الذهني** *علي ممدوح محمد احمد*	**228–217**
6	**الفن والبيئة في عصر ثقافة الاستدامة** *حيدر سهيل نجم البياتي*	**242–229**
7	**جماليات زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية وتوظيفها في إثراء التصاميم الطباعية الرقمية المعاصرة** ***جوزاء بنت فلاح العنزي***	**260–243**
8	**الهوية البصرية في مقامات الحريري: بين المؤثرات الأجنبية والروح الإسلامية** ***أويس محمود سناجلة***	**274–261**

الثنائيات في الغناء الأردني: سهام الصفدي أنموذجا

صفاء هلال حداد، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

عزيز "أحمد عوني" ماضي، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

Received: 1/9/2025

Acceptance: 15/4/2026

Corresponding Author: azizmadi@yu.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 19(2) (2026) 157-170

Doi: https://doi.org/10.47016/19.2.1

الملخص

الهدف: تتناول هذه الدراسة الثنائيات في الغناء الأردني من خلال دراسة الثنائيات الغنائية للفنانة الأردنية سهام الصفدي. يركز البحث على تأثير الثنائيات في الأغنية الأردنية، كما يبحث في أهمية التعاون الموسيقي ودوره في إثراء أرشيف الغناء الأردني، وذلك من خلال دراسة مجموعة من الثنائيات التي قدمتها الفنانة سهام الصفدي.

المنهجية: استندت الدراسة إلى منهجين: التاريخي والوصفي التحليلي، إذ تُحلّل خصائص هذه الثنائيات من حيث البنية الفنية الشعرية والموسيقية، والأسلوب الفني، بالإضافة إلى تأثير هذه الثنائيات على المشهد الغنائي في الأردن.

النتائج: تميّزت أغنيات سهام الصفدي بملامح فنية أصيلة؛ عكست هوية الثقافة الأردنية في مضامينها الفنية الشعرية والموسيقية، كما تميّزت بتنوّع الأساليب الموسيقية التي تراوحت بين الطابع الشعبي الأردني والفلكلور الممزوج بالتقنيات الحديثة، كما تمثّل الثنائيات عينة الدراسة نموذجا لتنوع أنماط الثنائيات الغنائية التي قدمتها الفنانة سهام الصفدي، وتعكس أساليب البناء اللحني وتنوع أساليب الغناء في إطار الأغنية الأردنية، من حيث أسلوب الأداء والبناء اللحني.

الخلاصة: خلُصت الدراسة إلى التأكيد على أهمية الثنائيات ودورها في إثراء الغناء الأردني وتنوعه، والمساهمة في انتشار الأغنية الأردنية، كما أكدت النتائج على دور سهام الصفدي في تمثيل نموذج غنائي نسائي أردني متميز، وأثرها من خلال تقديم مجموعة من الثنائيات الغنائية مع كبار الفنانين الأردنيين.

الكلمات المفتاحية: الأغنية الأردنية، الديالوج، الثنائي الغنائي، سهام الصفدي

Duets in Jordanian Singing: Siham Al-Safadi as a Case Study

Safa Hilal Haddad, Music Department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan

Aziz "Ahmad Awni" Madi, Music Department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan

Abstract

Objective: This study addresses vocal duets in Jordanian singing through a study of the duets performed by Siham Al-Safadi. The study primarily focuses on the impact of duets on Jordanian song and explores the significance of musical collaboration in enriching the archive of Jordanian singing, as demonstrated through a selection of duets performed by Al-Safadi.

Methodology: The study relied on both the historical and descriptive-analytical approaches, analyzing the characteristics of these duets in terms of their poetic and musical structure, artistic style, and their influence on the Jordanian musical scene.

Results: The songs of Seham Al-Safadi are distinguished by authentic artistic features that reflect the identity of Jordanian culture through their poetic and musical content. These songs also demonstrate a diversity of musical styles, ranging from traditional Jordanian folk music to a folklore blended with modern techniques. The duets examined in this study represent a model for the diversity of vocal duet styles presented by Seham Al-Safadi, reflecting the techniques of melodic construction and the variety of Jordanian singing styles, in terms of both performance style and melodic structure.

Conclusions: The study concludes by emphasizing the importance of duets in enriching and diversifying Jordanian singing as well as contributing to the popularization of Jordanian songs. The findings also

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

highlight Siham Al-Safadi's role as a distinguished Jordanian female figure and her influence presenting a number of duets with prominent Jordanian singers.

Keywords: Jordanian Song, Dialogue, Duet, Siham Al-Safadi.

مقدمة الدراسة:

تعتبر الثنائيات الغنائية من أبرز الأنماط الموسيقية التي أسهمت في تطوير الأغنية العربية وتنوعها، حيث شكلت مجالا فنياً واسعا للانسجام بين الأصوات العربية المختلفة، ومثّلت نموذجا حقيقيا لاتساع الغناء العربي وتقبّله لأساليب الأداء المتنوعة على مدى عقود متتالية من القرن الماضي، وما لبثت أن أصبحت إحدى أبرز وسائل التعبير الفني الموسيقي التي تجمع بين الفنانين على المستويين المحلي والعربي، في أطر متنوعة من البناء الفني الشعري واللحني.

لقد شكلت الثنائيات الغنائية مساحة للتعاون بين الفنانين، وتنوعت مواضيعها بين الحب والغزل، ومواضيع اجتماعية ووطنية. ومع مرور الزمن أثبتت الثنائيات جدارتها مذ بدأت في المسرح الغنائي إلى أن أصبحت فناً موسيقيا غنائيا قائما بذاته، ووُثّقت كجزء لا يتجزأ من التراث الغنائي العربي الذي يحفظ العديد من الثنائيات الغنائية التي ما زالت تعيش في وجدان المستمع العربي حتى اليوم.

تعتبر الثنائيات الغنائية الأردنية جزءا من التراث الموسيقي العربي بشكل عام، لكنها تتميز بسمات خاصة تعكس الواقع الثقافي الأردني، وتؤرّخ للتنوع الفني الذي شهدته الساحة الغنائية الأردنية، حيث اقترنت بمراحل تطور الأغنية الأردنية، وتعتبر الفنانة الأردنية سهام الصفدي من أبرز الفنانات الأردنيات في هذا المجال، حيث قدمت العديد من الثنائيات الغنائية الشهيرة مع كبار الفنانين مثل: عبده موسى ومحمد وهيب.

وبرغم رحيلها المبكر إلا أنها عاصرت مرحلة لا يُستهان بها من رحلة تطور الأغنية الأردنية، وقد اقترن اسمها بأولى مراحل تطور الأغنية الأردنية وانتقالها من الأهزوجة الشعبية ببنيتها الفنية الشعرية واللحنية البسيطة، إلى تلك المصوغة جزئيا على النمط التراثي، حيث تعتبر من أبرز الأصوات الغنائية الأردنية التي ربطت بين مقومات الأصالة التراثية والإبداع الاحترافي لهذا الغناء، فتغنت بالتراث بكل إحساس وعفوية وتقبلها الجمهور الأردني بذات البساطة والعفوية التي حظي بها النمط التراثي بصورته الأصيلة، إلى جانب نخبة من رواد الغناء الأردني، أمثال: توفيق النمري، وسميرة توفيق، وسلوى، وسامي الشايب، وإلياس عوالي، وإسماعيل خضر، مما ساهم في تثبيت هذا النمط الغنائي في ذاكرة الأردنيين والعرب (Ghawanmeh, 2009).

مشكلة الدراسة:

تعدُّ الثنائيات الغنائية إحدى الأشكال الفنية المميزة في المشهد الغنائي العربي، والتي حققت انتشارا واسعا في بعض الدول العربية مثل مصر ولبنان؛ حيث حفظ الفن للثنائيات مكانة بارزة اقترنت بالمسرح الغنائي والسينما قبل أن يكون أسلوبا غنائيا بحتا، وبرغم تميّز الثنائيات الغنائية على مستوى الثقافة الموسيقية الأردنية، إلا أنها لا تحظى بنفس الدرجة من الاهتمام الذي يحظى به الغناء الفردي على الساحة الغنائية الأردنية اليوم. كما لم تحظَ المسيرة الفنية للفنانة سهام الصفدي بالتوثيق، وقد برزت الحاجة لتوثيق مسيرتها بوصفها من أبرز الأصوات النسائية الأردنية التي قدمت الثنائيات الغنائية الأردنية.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى تناول الثنائيات الغنائية الأردنية، ودراسة مكانتها ضمن أرشيف الغناء الأردني على اعتبارها شكلا من أشكال تطور الأساليب الفنية الغنائية، كما تهدف إلى التعريف بالفنانة الأردنية سهام الصفدي ومسيرتها الفنية ودورها على الساحة الغنائية الأردنية كصوت نسائي اقترن بمرحلة مميزة من عمر الغناء الأردني، بالإضافة إلى دورها في تقديم الثنائيات الغنائية الأردنية، وتأثيرها في هذا النوع من الغناء وانتشاره.

أهمية الدراسة:

تتمثّل أهمية الدراسة في تسليط الضوء على أسلوب الثنائيات الغنائية -بوصفه أسلوبا غنائيا مهما- اقترن بالأغنية الأردنية وتطورها، كما تُبرز الدراسة دور الفنان الأردني في ترسيخ هذا النوع من الغناء. وتُسهم هذه الدراسة أيضا في فهم جانب من العلاقة بين الموسيقى والهوية الثقافية الأردنية، وكيف استطاعت الثنائيات الغنائية أن تشكّل انعكاسا حقيقيا لهذه الثقافة.

كما تعتبر هذه الدراسة مرجعية يمكن أن تقدّم للباحثين والدارسين جانبا مهما من جوانب الثقافة الموسيقية الأردنية في سياقها الأدائي الغنائي، وتساعد في تسليط الضوء على التجربة الفنية للفنانة سهام الصفدي، والتي يمكن أن تحمل إضاءات جيدة يستفيد منها الجيل الجديد من الفنانين في الأردن والعالم العربي.

إجراءات الدراسة:

منهج الدراسة:

اعتمد الباحثان منهجين رئيسين: التاريخي والوصفي التحليلي كمنهجين رئيسين لإعداد هذه الدراسة.

حدود الدراسة

الحدود الزمنية: الفترة الزمنية التي قدمت خلالها الفنانة سهام الصفدي ثنائيات غنائية منذ بداية عطائها الفني حتى وفاتها، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، بين عامي (1969 - 1997).

الحدود المكانية: المملكة الأردنية الهاشمية.

الحدود الموضوعية: الثنائيات الغنائية للفنانة سهام الصفدي.

أدوات الدراسة وعينتها

أدوات الدراسة: المدونات الموسيقية، والتسجيلات بشقيها؛ الموسيقية المسموعة والمصوّرة على هيئة فيديو.

عينة الدراسة: تم اختيار ثلاثة من أشهر الثنائيات الغنائية التي قدمتها الفنانة سهام الصفدي خلال مسيرتها الفنية؛ والتي أدتها بالتشارك مع فنانين أردنيين، وقد اختيرت العينة لتراعي التنوع في الأداء والبنية الشعرية والموسيقية، وهي:

1. هِيْ يا ام الشامه (سهام الصفدي مع عبده موسى).
2. رُدّي شاليشك (سهام الصفدي مع عبده موسى).
3. خِلّي يا خِلّي (سهام الصفدي مع محمد وهيب).

مصطلحات الدراسة:

الديالوج (Dialogue): كلمة ذات أصل يوناني، تتكون من مقطعين: (ديا) وتعني (اثنين) و(لوج) وتعني (أداء). غالبا ما يُنظَم الديالوج باستخدام اللغة العامية، وتكون ألحانه خفيفة ومناسبة لطبقة أصوات المؤدين. يعتمد الديالوج بشكل أساسي على المحاورة الغنائية بين المؤديين. وهو صيغة ثنائية بين صوتين، وقد يكون المؤديان للمحاورة: مطربا ومطربة، أو مطربا ومطربا آخر، أو مطربة مع مطربة (Al-Sayed & Aref & Othman, 2023, P.1855).

الثنائي في الموسيقى (DUET): بالفرنسية (Duo)، وبالإيطالية (Duetto)؛ ويدل المصطلح على مؤلَّف موسيقي غنائي أو آلي عزفي، يُكتب لمؤدّيين اثنين، مع المرافقة (المصاحبة) الموسيقية أو بدونها، حيث يتشارك المؤديان العمل الموسيقي بشكل متساوٍ أو شبه متساوٍ(Sadie, 1995, P.673) .

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: (Haddad, 1994) بعنوان (توفيق النّمري حياته أعماله). هدفت إلى التعريف بمسيرة موسيقي أردني ترك بصمة واضحة في تاريخ الموسيقى الأردنية، وعزز بإنتاجه الموسيقي والغنائي أرشيف

الغناء الشعبي الأردني، من خلال ما قدمه من أغنيات وألحان موسيقية. تناول حداد نشأة النّمري وتأثير البيئة الأسريّة والمجتمعيّة على تكوينه الفكري والثقافي، بالإضافة لتأثير كل ما سبق على خياراته الفنية الموسيقية، إضافة لاستعراض مختلف أعماله الغنائية، وإبراز ملامح شخصيته الموسيقية من خلالها. كما أبرز أثره في بناء الأغنية الأردنية وانتشارها محليا وعربيا ودوليا. وقد خلُص حداد إلى جملة من النتائج أكدّ من خلالها خصوصية الدّور الذي ساهم النّمري من خلاله في تطوير الأغنية الأردنية؛ حيث يعد أول مؤسس لمدرسة تلحين في الأردن.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في تناولها لسيرة أحد أبرز رواد الغناء في الحياة الموسيقية الأردنية، وتختلف من حيث الموضوع والعينة، حيث تتناول الدراسة الراهنة مسيرة الفنانة سهام الصفدي وتركز على الثنائيات الغنائية لديها.

الدراسة الثانية، (Coleman,1994) بعنوان (العوامل الصوتية والفسيولوجية في الغناء الثنائي: دراسة تجريبية). هدفت إلى دراسة خصائص الغناء الجماعي (الثنائي) ومتطلباته من التقنيات الصوتية ومدى اختلافها عن متطلبات الغناء الفردي. وقد قامت هذه الدراسة التجريبية على دراسة خصائص الأداء الصوتي لاثنين من المغنين الذكور، حيث تم تسجيل أدائهما لثنائيين غنائيين. وقد أظهرت نتائج الدراسة اختلافا في استخدام المغنين للتقنيات الصوتية، وظهر الاختلاف في جوانب متعددة مثل التوقيت، والطبقة الصوتية، وشدة الصوت أو ارتفاعه، والطيف المتوسط طويل الأمد (بالنسبة للترددات الصوتية ضمن فترة زمنية ممتدة)، وهي عناصر مميزة للغناء الفردي والجماعي. وبيّنت الدراسة أن استخدام تقنيات الغناء الفردي مقابل تقنيات الغناء الجماعي قد يتأثر بارتباطه بالأسلوب الموسيقي أو نوع الموسيقى أكثر من ارتباطه وتأثره بعدد الأفراد المشاركين في الغناء الجماعي.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في تناولها للغناء الثنائي، وتختلف من حيث الموضوع والأهداف والمنهجية.

الدراسة الثالثة، (Haddad & Ghawanmeh، 2012) بعنوان (دراسة تحليلية لسيرة الفنانة الأردنية سلوى وموروثها الغنائي). تناولت مسيرة المطربة سلوى العاص، وشملت الدراسة جمع كلمات عدد كبير من أغانيها وتفريغها، بالإضافة إلى تحليل الأغاني من حيث الشعر، واللحن، والإيقاع، والأداء؛ بغية التعرف على أبرز الخصائص الفنية التي تميز أغانيها، وكذلك استكشاف الصور والجماليات الفنية الشعرية والموسيقية. كما عرضت الدراسة لنشأة الفنانة سلوى وحياتها ومسيرتها الفنية، وخصوصية حضور زوجها الراحل الفنان جميل العاص في حياتها الفنية. وتضمن البحث أيضاً تحليلاً فنياً لموروثها الغنائي، مدعماً بجداول توضيحية أسهمت في استخراج النتائج الرئيسية للدراسة، بالإضافة إلى تدوين شعري وموسيقي للأغاني عينة الدراسة.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في تناولها لسيرة واحدة من أبرز الأصوات النسائية الأردنية، وتختلف من حيث الموضوع والعينة، حيث تتناول الدراسة الراهنة مسيرة الفنانة سهام الصفدي وتركز على الثنائيات الغنائية لديها.

الدراسة الرابعة: (Alwan, 2017)، بعنوان: (سميرة توفيق ودورها في نشر الأغنية الأردنية). هدفت إلى التعريف بحياة المطربة سميرة توفيق، وتسليط الضوء على دورها البارز في نشر الأغنية الأردنية. اشتملت الدراسة على تحليل أغانيها الأردنية، وتوثيق نماذج من أشعار تلك الأغنيات وألحانها. كما تناولت الدراسة أبرز الخصائص الفنية لأغاني سميرة توفيق في إطار الكلمة، واللحن، والإيقاع. وقد خلُصت الدراسة إلى عدة نتائج رئيسية، أبرزها إتقان سميرة توفيق للأغنية الأردنية عبر المقامات العربية الأصيلة والإيقاعات المتنوعة، بالإضافة إلى دورها الفعّال في نشر الأغنية الأردنية.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في تناولها لسيرة واحدة من أبرز الأصوات النسائية التي تركت بصمة واضحة في أرشيف الغناء الأردني، وتختلف من حيث الموضوع والعينة، حيث تتناول الدراسة الراهنة مسيرة الفنانة سهام الصفدي وتركز على دورها في تقديم الثنائيات الغنائية.

الدراسة الخامسة، (Nasr, 2019)، بعنوان: (ميسون الصُنّاع: ظاهرة غنائية أردنية). هدفت إلى تسليط الضوء على مسيرة الفنانة الأردنية ميسون الصُنّاع، التي تميّزت بتقديم مختلف الأنماط الغنائية التراثية الأردنية، وخاصة الهجيني. تناولت الدراسة نشأة الصُنّاع والعوامل المؤثرة في تكوين شخصيتها الفنية، بالإضافة إلى تجربتها الغنائية في الإذاعة والتلفزيون الأردني، كما استندت الدراسة إلى شهادات مجموعة من الفنانين والإعلاميين الذين تحدّثوا عن تجربتها الغنائية. خصّصت الدراسة جزءا لعرض أعمال الصُنّاع الغنائية، حيث سعت إلى إبراز خصائص شخصيتها الموسيقية من خلالها. وخلُصت إلى مجموعة من النتائج أكدت من خلالها على دور الصُنّاع في أداء الموروث الغنائي الأردني، حيث كانت أول مطربة أردنية تقدم قالب الهجيني عبر وسائل الإعلام، مما شكل نقلة نوعية في الغناء البدوي الأردني بشكل عام، والغناء الشعبي الكركي بشكل خاص.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في تناولها لسيرة واحدة من أبرز الأصوات النسائية الأردنية ودورها في تقديم الأغنية الأردنية، وتختلف من حيث الموضوع والعينة، حيث تتناول الدراسة الراهنة مسيرة الفنانة سهام الصفدي ودورها في تقديم الثنائيات الغنائية.

الدراسة السادسة، (Al-Sayed & Aref & Othman, 2023)، دراسة بعنوان (الثنائيات الغنائية عند حسين فوزي (جاية الأيام) نموذجا (دراسة تحليلية)). هدفت إلى دراسة الثنائيات الغنائية التي لحنها الملحن حسين فوزي، انطلاقا من أن أعماله لم تحظَ بالبحث والدراسة الكافية، تناولت الدراسة نموذجا من هذه الثنائيات، وهو (جاية الأيام)، بهدف التعرف على أسلوب فوزي في صياغة قالب الديالوج الغنائي. وقد تمثلت أهداف البحث في التعرف على عدد الثنائيات الغنائية التي لحنها حسين فوزي، وكذلك دراسة أسلوبه في صياغتها. أوصت الدراسة بتشجيع الملحنين الجدد على تلحين هذا النوع من الغناء، وأكدت على ضرورة الاهتمام بتدريس صيغة الديالوج بشكل نظري وعملي في الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصّصة. كما شدّدت على أهمية دراسة وتحليل الثنائيات الغنائية لتوسيع الفهم بأساليب تلحين الديالوج المختلفة، مما يُسهم في إثراء المكتبة الموسيقية. أخيرا، تدعو الدراسة إلى إحياء فن التأليف والتلحين في قالب الثنائيات الغنائية من خلال تنظيم المسابقات بين شباب المؤلفين والملحنين.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في تناولها للثنائيات الغنائية كأحد أبرز الأنماط الغنائية العربية، وتختلف من حيث الموضوع والعينة، حيث تتناول الدراسة الراهنة مسيرة الفنانة سهام الصفدي ودورها في تقديم الثنائيات الغنائية.

لمحة تاريخية عن الثنائيات في الغناء

يستخدم مصطلح الديالوج (Dialogue) أي (الحوار) في سياقه الموسيقي؛ بمعنيين رئيسيين: الأول يشير إلى إعداد نص يتضمن تبادل حوارات بين شخصين أو أكثر، بينما يصف الثاني عملاً موسيقياً (أو جزءا منه)، يستخدم تقنيات مثل التناوب، أو التباين بطريقة تشبه الحوار المنطوق. تاريخيا، استخدم مصطلح (الحوار) كعنوان لبعض الأعمال الآلية (خصوصا للأرغن) التي توظف التباينات في الألوان الصوتية، ثم شاع استخدامه بشكل متكرر في سياق حوار الأوبرا والأعمال المسرحية الأخرى (Sadie, 1995, P.415).

وقد أشارت عبد الغني (2024) إلى أن أصول الثنائيات تعود إلى القرن التاسع الميلادي، حينما كان الرهبان يضيفون خطوطا لحنية مرافقة للحن الأصلي، مما أسهم في إيجاد ثنائيات صوتية تجذب الانتباه، خصوصا عند وجود تباين بين الأصوات الغنائية، مثل مزج الصوت ذي الطبقة الغليظة مع الصوت الحاد، مما يضيف تنوعا ويزيد من انتشار الألحان. وفي القرن السابع عشر في إيطاليا، أصبحت الثنائيات جزءا من بنية الأوبرا، واستخدمت بشكل متكرر في المشاهد الهزلية، وخلال عصر الباروك اتخذت الثنائيات شكلا آخر في فرنسا، حيث كانت تُستخدم في المآسي والمواقف الدرامية الغنائية التي تتضمن المواجهات والانتقام، كما ظهرت ثنائيات الحب التي اعتمدت على التناغمات التي ترمز إلى الوحدة بعد الصراع.

ومع بدايات القرن التاسع عشر تركّز اهتمام المؤلفين على الثنائيات بشكل لافت، وقد حاول كل منهم إيجاد أسلوب تأليف جديد يبرز بصمة مميزة، وقد تمثّلت أكثر الاقترانات الصوتية شهرة بما يلي: (السوبرانو والألتو، السوبرانو والتينور، التينور والباص)، مع وضع لحن غنائي يؤديه صوتان، حيث يتحرك كلا الجزئين معا بنفس الإيقاع. ومع تطور الموسيقى (أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين) -حيث ابتعدت الموسيقى عن الجوانب التقليدية واتسمت بالاتجاه نحو كل ما هو مستحدث- أصبحت موضوعات الأوبرا تتناول جوانب جديدة، قريبة من الحياة اليومية للمجتمع والطبقات المتوسطة والمتدنية مثل الفلاحين والعمال، وبدت تتّسم بالصراع الدرامي العنيف ومحاولة معالجته بأسلوب إنساني.

وفي الإطار التاريخي للموسيقى العربية، أشار السعيد وعارف وعثمان (2023) إلى اقتران الديالوج أيضا في بداياته بالمسرح، وخاصة المسرحيات الغنائية التي كان رائدها سلامة حجازي، وكان من أبرز المؤدين لهذا النوع إلى جانب سلامة حجازي ماري أنطوان وميليا ديان. ومع مرور الوقت، توسع انتشار الديالوج بظهور فرقة نجيب الريحاني المسرحية، حيث لعبت بديعة مصابني وكيكي عمار دورا مهما في هذا الانتشار بوصفهما أبرز أبطال الفرقة، لاحقا؛ ظهرت فرقة علي الكسار التي كان من أبرز أبطالها حامد مرسي وعقيلة راتب، واللذان ساهما أيضا بشكل كبير في انتشار هذا اللون الغنائي الجديد.

ومع انتشار هذا الأسلوب الغنائي، اقترن (الديالوج الثنائي) بالسينما منذ بداياتها، حيث تطور وانتشر بشكل واسع في الأفلام السينمائية الغنائية؛ وكان محمد عبد الوهاب أول من أبدع في إدخال هذا الأسلوب إلى الفيلم الغنائي لحنا وغناء، ومن أعماله: ديالوج مع ليلى مراد بعنوان (يادي النعيم اللي انت فيه يا قلبي)، و(حكيم عيون) مع راقية إبراهيم. وما لبث أن أصبح الديالوج من أبرز العناصر التي تساهم في نجاح الأفلام الغنائية والاستعراضية، وقد ظهر ذلك جليًا في أفلام فريد الأطرش، ومن أشهر ثنائياته (يا سلام على حبي وحبك) التي تشارك أداءها مع شادية؛ ومن أبرز نماذج الديالوج الثنائي في الأفلام الغنائية العربية أيضا: ديالوج (شحات الغرام) لمحمد فوزي مع ليلى مراد، وديالوج (علشان إحنا مع بعضينا) لعبد الحليم حافظ مع شادية.

وعليه؛ يمكن اعتبار الثنائي الغنائي الدويتو (Duet) نموذج (الديالوج الثنائي) الأكثر حداثة وحرية، إذ يعدّ (الدويتو) المصطلح الجديد الذي يعبّر عن الديالوج بصورته الجديدة، حيث يقدم للجمهور بشكل مطلق غير مقيد بالمسرح الذي اقترن به أصلا -وخاصة المسرح الغنائي- ولا مقيد بالسينما.

الثنائيات في الغناء الأردني

تمثّل الثنائيات الغنائية الأردنية جزءا مهما من أرشيف الموسيقى والغناء الأردني، وتميّزت بخصوصيّة فنية تعكس غنى الأنماط الموسيقية الأردنية وتنوعها. وبالرغم من تأخر انتشار هذا النمط الغنائي في إطار الأغنية الأردنية مقارنة ببعض الدول العربية الأخرى التي كانت مهدا للكثير من الثنائيات الشهيرة مثل مصر ولبنان؛ إلا أنه أضاف بعدا فنيا مهما للأغنية الأردنية خاصة، والعربية بشكل عام؛ حيث اقترنت الثنائيات الغنائية في الأردن بفترة الستينات والسبعينات من القرن الماضي، حين بدأ الفن الأردني يشهد تحولا نحو التعددية في الأساليب الموسيقية، وبروز دخول التأثيرات الغربية، في إطار الحركة التحديثية التي كان يشهدها الفن والموسيقى.

لقد شكلت ثنائيات الغناء الأردني واحدة من أهم الدلالات على انتقال الأغنية الأردنية لما يمكن تسميته بمرحلة المعاصَرَة، وأحد أبرز مظاهر تطور الأداء الفني للأغنية الأردنية، والذي اتسم بالتنوع والتجديد، ونهج أساليب أدائية جديدة لم تكن مطروقة في المراحل السابقة، يُضاف إليها ظهور أساليب أدائية أخرى مثل اشترك كورال فني متخصص في الغناء، أو أن يشارك أكثر من مطرب محترف في الغناء، كما ظهرت بعض التحديثات الهارمونية في توزيع اللحن بين مجموعات الأداء العزفية والغنائية (Ghawanmeh, 2009).

تركّزت أغلب الثنائيات الغنائية الأردنية حول موضوعات الحب والرومانسية، إلا أنها لم تغفل الموضوعات الوطنية والاجتماعية، وقد انعكس ذلك في العديد من الثنائيات الغنائية الأردنية، والتي تنوعت ما بين ثنائيات

محليّة جمعت فنانين أردنيين وفنانات أردنيات، وأخرى عربية شارك في أدائها فنانون أو فنانات من دول عربية شقيقة.

قدمت الفنانة الأردنية سلوى العاص أثناء عملها في الإذاعة الأردنية مجموعة من الثنائيات الغنائية مع عدد من الفنانين الأردنيين، تأكيدا منها على روح المشاركة والتعاون، وإيمانا منها بأن هذا اللون من الغناء هو إضافة فنية للمطرب وشكل من أشكال التنويع والتجديد، يمكّن المطرب من استعراض إمكاناته الصوتية مع المطرب الآخر، وقد قدمت سلوى مجموعة من الأغاني والحواريات الثنائية المتميزة مع عدد من الفنانين الأردنيين، ومنهم: جميل العاص (بالسلامة، بعهدك غنّينا، بعد الصوم، عالياني الياني، عاليادي اليادي، يا حبيبتي يا ماما، يا نجيّة، ودوالي يا عنب)، وشكري عياد (على دلعونا، وسكتش "صُب القهوة")، وعبده موسى (هالله هالله يا جملْون)، ويوسف رضوان (بين الدوالي، سكتش "صُب القهوة"، وطلّت عالمرج الأخضر) (Hadddad & Ghawanmeh, 2012).

كما شكّلت مرحلة غناء الثنائيات عند الفنان الأردني عبده موسى مرحلة مهمة من عمره الفني، فكانت نابعة من توقه للتجديد والتطوير، وقد وجد في غناء الثنائيات فرصة حقيقة لتعزيز ذلك، فقدم الكثير من الأغاني التراثية والشعبية المميزة بمصاحبة العديد من المطربات الأردنيات والعربيات، وكان من أشهر ثنائياته ما أدّاه مع الفنانة اللبنانية هيام يونس ومنها: (سافر يا حبيبي وارجع، وجدّلي يا أم الجدايل، ويا طير يا للي طاير، ولَطْلَعْ ع راس الجبل)، كذلك غنّى مجموعة كبيرة من هذه الثنائيات مع كل من الفنانات: سلوى، وغادة محمود، وسهام شماس، وسهام الصفدي (Ghawanmeh, 2009).

وقد شارك الفنان الأردني محمد وهيب في عدد من الثنائيات الغنائية التي تعتبر من أشهر الثنائيات الغنائية حتى اليوم، إذ برزت في أغنياته سمات جديدة أضفت رونقا مميزا على هذا النمط من الأداء الغنائي على صعيد الأغنية الأردنية. حيث قدم وهيب ثنائيا غنائيا مع الفنانة سماهر بعنوان (حراق الشوق يا سالم)، كما شارك الفنانة سهام الصفدي مجموعة من الثنائيات الغنائية المميزة؛ من أشهرها: (خلي يا خلي، وصلت الطيارة، وعد مكتوب، وليش زعلانه) وهي من كلمات وهيب وألحانه، وأغنية (يوم الوداع) كلمات خلود الدجاني ومن ألحان محمد وهيب؛ كما كان لوهيب دور فني في كتابة كلمات أحد أشهر الثنائيات الغنائية الأردنية وهو بعنوان (هِيْ يا أم الشامه)؛ والذي جمع الفنان الأردني الكبير عبده موسى والفنانة سهام الصفدي (Madi & Haddad, 2016).

كما يحتفظ أرشيف الأغنية الأردنية بمجموعة من الثنائيات الغنائية التي جمعت فنانين أردنيين مع آخرين عرب، حيث شارك الفنان فؤاد حجازي مع جاكلين خوري في دويتو (هلا يا حبّيبي)، كما شارك مع الممثلة نيللي أداء دويتو (يا بشاير هلت).

لمحة عن حياة الفنانة سهام الصفدي (1954 - 1997)[1]

سهام وديع ناصر الصفدي فنانة أردنية، ولدت في مدينة الزرقاء في السابع من كانون الثاني عام 1954م، ونشأت في أسرة مكونة من أربعة إخوة وأربع أخوات. والدتها رسمية حنا الصفدي كانت مرنمة في الكنيسة، حيث يُنسب جمال صوت سهام لها.

أنهت دراستها في مدرسة دير اللاتين الشمالي في الزرقاء، وقد ظهرت موهبتها وهي على مقاعد الدراسة، فكانت تشارك في النشاطات الغنائية المدرسية مثل المسرحيات الغنائية والأوبريت؛ لكنها لم تكمل دراسة المرحلة الثانوية بعد حصولها على وظيفة في الإذاعة الأردنية عام 1969م.

تأثرت سهام منذ صغرها بأشهر الأصوات النسائية التي عرفها الغناء العربي، مثل أم كلثوم وفايزة أحمد، ويعتبر شقيقها الفنان سمير الصفدي الداعم والمشجع الأكبر لها، وهو صاحب موهبة وكان ومتأثرا بالفن الأصيل؛ وقد دفعته موهبتها المتميزة وصوتها الجميل لتشجيعها على المشاركة في برنامج (ركن الهواة)، وهو برنامج فني شهير كان يُعرض في ذلك الوقت، وأشرف على تدريبها لتؤدي أغنية (هذه ليلتي) للسيدة أم كلثوم؛ وقد كان أداؤها المميز سببا في وصول عدد هائل من رسائل الإعجاب إلى البرنامج، مما أثار انتباه

المسؤولين في ذلك الوقت، ودفعهم لتوظيفها وشقيقها سمير في الإذاعة الأردنية عام 1969م، ومنذ ذلك الوقت تركت سهام الدراسة واهتمت بالفن، وركزت بعناية على اكتساب المعرفة الموسيقية من الموسيقيين العاملين في الإذاعة. وبدخولها مجال الغناء استطاعت الصفدي تجاوز العُرف الاجتماعي الشائع في تلك الفترة، والذي كان يُعارض امتهان الفتيات للغناء.

في عام 1974م تزوجت سهام من ابن عمها نجيب نبيل الصفدي، وأنجبت ثلاثة أولاد؛ كان زوجها داعما ومشجعا لها، وتقبّل واجبها تجاه فنها، وتفهّم طبيعة حياتها الفنية، فاستمرت في سعيها الفني الجاد، والمشاركة في مختلف الاحتفالات والمهرجانات التي مثّلت فيها بلدها الأردن، وذلك حتى عام 1997م الذي شهد رحيل الفنانة سهام الصفدي إثر حادث سير مؤسف، حيث شكلت وفاتها صدمة كبيرة في الوسط الفني الأردني والعربي، وأطلق عليها لقب (زهرة الغناء الأردني).

كانت انطلاقتها الفنية بعد مشاركتها في برنامج الهواة، وتبناها بعد ذلك مجموعة من أشهر الملحنين الأردنيين، أمثال توفيق النمري، وروحي شاهين، وإميل حداد، وجميل العاص الذي قدم لها أولى أغنياتها (يا طير يا طاير) شعرا ولحنا، كما تعاملت مع مجموعة من الفنانين والملحنين العرب أمثال جوزيف حنا، عازار حبيب، وعصام رجّي.

قدمت الصفدي مجموعة من الأغنيات الجميلة التي عرفها الجمهور من خلالها، منها ثنائية (خلي يا خلي) مع الفنان محمد وهيب، كما قدمت في بداياتها أغنية وطنية بعنوان (يمه طلّ وحيّاني) من كلمات جورج حداد، ولحن توفيق النمري، وقد لاقت هذه الأغنية نجاحا واسعا، ثم قدم لها الملحن عيسى البله لحن أغنية وطنية لاقت نجاحا أيضا وهي (أردنا يا غالي). ومن الفرق الموسيقية التي رافقت الفنانة؛ الفرقة الموسيقية الشرقية بقيادة أنطون شمعون، والفرقة الموسيقية بقيادة أسعد جورج.

تزامن انتاجها الفني خلال السبعينات والثمانينات بمشاركتها في العديد من الاحتفالات والمهرجانات المحلية مثل (مهرجان جرش، ومهرجان الفحيص، ومهرجان الكرك)؛ والاحتفالات والمهرجانات العربية في العراق، ومصر، والجزائر، والمغرب، ودول الخليج العربي؛ والاحتفالات والمهرجانات الدولية في رومانيا، واستراليا والولايات المتحدة الأمريكية. كما حازت على عدة جوائز وتكريمات؛ كان أبرزها تكريم من جلالة المغفور له الملك الحسين بن طلال رحمه الله خلال مشاركتها في احتفالات المملكة بعيد ميلاد جلالته.

أغنت الصفدي خلال رحلتها الفنية أرشيف الغناء الأردني بما يقارب 300 أغنية، تنوعت في ألوانها بين أغانٍ تراثية شعبية ووطنية وعاطفية، وقد حظي الموروث الموسيقي الأردني بحصة كبيرة من اهتمامها، فقدمته بغناء منفرد، وغناء ثنائي وثلاثي، مع الحرص على الأصالة الموسيقية لهذا التراث ومراعاة المعاصرة في الكلمة؛ وكانت آخر أغنيات الفنانة سهام أغنية (خلينا أصحاب) من كلمات وألحان إبراهيم خليفة، قامت بتسجيلها عام 1997م.

الثنائيات الغنائية لدى الفنانة سهام الصفدي

تميزت سهام الصفدي في أدائها للثنائيات الغنائية، حيث كانت من أوائل الفنانات الأردنيات في هذا المجال إلى جانب الفنانة الأردنية سلوى العاص، وقد حملت الثنائيات التي قدمتها إمضاء نخبة من أبرز الشعراء والملحنين، وتنوعت في مواضيعها، كما تميّزت بمشاركة نخبة من المطربين الأردنيين في ذلك الوقت، الذين آمنوا بموهبتها وبصوتها المميز، مثل: عبده موسى ومحمد وهيب.

كما غنت في مهرجان الأغنية الوطنية في العراق ثنائية (راعي الشماغ الأحمر) مع الفنان الأردني فارس عوض، وهي من كلمات الشاعر نايف أبو عبيد، وألحان الفنان روحي شاهين، والذي فاز بميدالية أحسن لحن لأفضل أغنية وطنية عن هذه الثنائية (Ghawanmeh, 2009).

وفيما يلي نعرض لمجموعة الثنائيات الغنائية عينة الدراسة من خلال المدونات الموسيقية، وجدول يوضح البيانات المتعلقة بالأغنية: الشاعر، والملحّن، واللون (الموضوع)، واللهجة، والخصائص الموسيقية (المقام، والميزان، والإيقاع)، بالإضافة إلى كلمات الأغنية.

جدول (1): أغنية (هِيْ يا ام الشامَه)

الأغنية	هِيْ يا ام الشامة	**اللون**	غزلي
الكاتـب	محمد وهيب	**اللهجة**	العامية
الملحـن	روحي شاهين	**المقـام**	راست على درجة الراست (دو)
المـؤدي	سهام الصفدي وعبده موسى	**الميـزان ونوع الإيقاع**	2/4 ملفوف

المدونة (1): أغنية "هِيْ يا ام الشامَه"

هِيْ يا ام الشامه

عبده موسى:

هِيْ يَا امْ الشَامَـه جَرَحْتِي قَلْبِي — هِيْ يَـا امْ الشَـامَـــه
لوْمَـــا المَلامَه لَحَطْ لِك طَاعَه — لَـوْمَـا المَـلامَـــه

سهام الصفدي:

عَنَكْ مَا احَيَّد مَهْما لامُـونِي — عَنَـكْ مَـا احَـيَّـد
بْحُبَكْ مِتْقَيَّد يا نُـور عيُونِي — بْحُبَـكْ مِـتْـقَـيَّـد

كورال:

هِيْ يَا امْ الشَامَـه جَرَحْتِي قَلْبِي — هِيْ يَـا امْ الشَـامَـــه
لوْمَـــا المَلامَه لَحَطْ لِك طَاعَه — لَـوْمَـا المَـلامَـــه

* * *

عبده موسى:

دَخْلَك حاكِينِي لا تغيبي عَنِّي — دَخْـلَـك حـاكِيـنِـي
قُربَك هَنَيني قلبي يريدك — قُـربِـك هَـنَـيـنـي

سهام الصفدي:

عَطْشان اسقيني مِنْ نَبعْ حُبَك — عَـطْـشـان اسقيـنـي
خَايفْ تِرْمِينِي وابْعِدْ عَنْ دَرْبكْ — خَـايـفْ تِـرْمِـيـنـي

كورال:

هِيْ يَا امْ الشَامَـه جَرَحْتِي قَلْبِي — هِيْ يَـا امْ الشَـامَـــه
لوْمَـــا المَلامَه لَحَطْ لِك طَاعَه — لَـوْمَـا المَـلامَـــه

* * *

عبده موسى:

خَلَيكِي بِيْمَي يا بِنتْ عَمَي — خَـلَـيـكِـي بِـيْـمَـي
وانا كَلْ هَمَي تِبْقي حَلالِي — وأنـا كَـلْ هَـمَـي

سهام الصفدي:

طيفَكْ ناداني مْبارحْ في نومِي
وقال بْيهواني وفرْج همُومي

طـيـفَـكْ نـادانـي
وقـال بْـيـهـوانـي

كورال:

هِيْ يَا أمَ الشَامَـه جَرَحْتي قلْبِي
لوْمَـا المَلامَـه لَحُطْ لِكْ طَاعَـه

هِيْ يَـا أمْ الشَـامَـه
لَـوْمَـا المَـلامَـه

* * *

عبده موسى:

يـا اهْـدابِ عْيُونِكْ زينَه وكْحيلَه
رَبِي يصُونِكْ بِنْت القبيلَـة

يـا اهْـدابِ عْيُـونِـكْ
رَبِـي يـصُـونِـكْ

كورال:

هِيْ يَا امَ الشَامَـه جَرَحْتي قلْبِي
لوْمَـا المَلامَـه لَحُطْ لِكْ طَاعَـه

هِيْ يَـا امْ الشَـامَـه
لَـوْمَـا المَـلامَـه

جدول (2): أغنية (ردّي شاليشِك)

الأغنية	ردّي شاليشك	**اللون**	غزلي
الكاتـب	نزيه القسوس	**اللهجة**	العامية
الملحـن	روحي شاهين	**المقـام**	راست على درجة الراست (دو)
المـؤدي	سهام الصفدي وعبده موسى	**الميـزان ونوع الإيقاع**	2/4 ملفوف

المدونة (2): أغنية "ردّي شاليشِك"

رُدّي شَالِيشِك

عبده موسى:

رُدّي شَالِيشِكْ رُدّي يـا دَاده
لاخدم عَ أبوكِ سنتين يا داده

مـــن الشَـمس لا تِسْـودّي
ثَـرْوه واللـه مـا بـــدّي

سهام الصفدي:

لاطلعْ عَ راس الجبل يا داده
وإنْ قالوا هذا جهل يا داده

وأغـنّي لَـكْ مَـــوّالـي
لشْكي ليهُـم عَنْ حَالـي

عبده موسى:

قولي لأهلِك حبّيته يا داده
لو طَلَبْني وما اعطيتوه يا داده

والمَحبَـة مِـنْ اللـــهْ
غيرُه مـا بوخِذْ واللـــهْ

سهام الصفدي:

والله لَسْحَـــبْ تَلَفون يا داده
لا تلُوموني يا اهلَ الله يا داده

مِنْ بيتَ ابُـوي لَسْطوحَـهْ
رُوحـي مْعلّقـه بْرُوحـــهْ

عبده موسى:

لو كُل الدنيا عِنْدي يا داده — لَعْطيها لِكْ هَدَيْهْ
وأفرش طريقِكْ وِرد يا داده — وازيِّنْها بِيدَيْهْ

سهام الصفدي:

لو سِرتْ بالليل والنْهار يا داده — ودَرْبك وَعَرْ وطلوعي
عَبي البنزين مِنْ دمي يا داده — والبرَاغي منِ ضْلوعي

جدول (3): أغنية (خِلّي يا خِلّي)

الأغنية	خِلّي يا خِلّي	**اللون**	غزلي
الكاتب	محمد وهيب	**اللهجة**	العامية
الملحن	محمد وهيب	**المقام**	راست على درجة الراست (دو)
المؤدي	سهام الصفدي ومحمد وهيب	**الميزان ونوع الإيقاع**	4/4 ملفوف

المدونة (3): أغنية (خِلّي يا خِلّي)

خِلّي يا خِلّي

سهام الصفدي:

خِلّي يا خِلّي — عُقبَ العِشا لا تِخلّي
واعْرف مَحلّي — والبيتْ جُوَى الشرقيّة

محمد وهيب:

أمرَك يا سيدي — وانا قَلبي مُش بيدي
حافظ مَواعيدي — والبيت جُوى الشرقيّة

سهام الصفدي:

قالوم تِبَسّم — وأخذ رشفَه من المبسَم
ضَمّيتَني ضَمْ — بْحُب وشوق وحنيه

محمد وهيب:

تِمشي بلياقه — وعيون سودا وحرْاقه
هَالبنت السواقه — عَ لواه تِعْطِف عليْا

سهام الصفدي:

أسْمَر سَبانِي — وبْرِمْش عيونُه رَماني
وقال اسْتَنّاني — وانا بْوعدُ وفيه

محمد وهيب:

قالوم طِويله — يا طولْها يا عُود الزّان
بين الخَمِيلَه — تتنقّل مِثْل الغزْلان

سهام الصفدي:

كُل يومَ انادي — وصوتي يدوي بالوادي
لا تنسى مَعادي — بالله تِعطف عليْا

محمد وهيب:

وانِي هَويتِك — ولاخُذْ أهلي لَبيتِك
واقول أريدِك — لَوْ غَلَوا مَهرك عليْا

سهام ومحمد:

خلّي يا خلّي — عُقبَ العيشَ لا تِخلّي
واعْرف مَحلّي — والبيتْ جُوَى الشرقيّة

الجدول التحليلي للثنائيات الغنائية عينة الدراسة:

جدول (4): التحليل الفني للثنائيات الغنائية عينة الدراسة

الثنائية الغنائية	البناء الشعري	البناء اللحني	أسلوب الأداء الغنائي	المرافقة والتوزيع الموسيقي	دور الكورال / الآلات	السمات الفنية المميزة
(هِيْ يا ام الشامة) سهام الصفدي وعبده موسى	لهجة عامية محكية ذات طابع تراثي	بناء لحني بسيط، يقوم على جملة لحنية أساسية مكررة لكل من أدوار الصولو والكورال	أداء غنائي قريب من الطابع الشعبي	مرافقة موسيقية تقليدية، بتوزيع موسيقي بسيط	وجود كورال يساهم في التنويع اللحني، الربابة حاضرة كمرافقة	الحفاظ على النسق التراثي مع تنويع محدود
(رُدّي شاليشك) سهام الصفدي وعبده موسى	لهجة عامية محكية ذات طابع تراثي	بناء لحني بسيط، يقوم على جملة لحنية أساسية مكررة لكل من أدوار الصولو والكورال	أداء تقليدي يعكس الغناء الشعبي الأردني	مرافقة بسيطة مع حضور واضح للآلات الوترية والإيقاعية	وجود كورال يساهم في التنويع اللحني، مع حضور بارز لآلة الربابة	تجسيد مباشر للتراث الأردني في النص واللحن
(خلّي يا خلّي) سهام الصفدي ومحمد وهيب	لهجة عامية محكية	تنويع لحني بين أدوار المؤدين والفواصل الموسيقية	أداء أكثر حداثة وتفاعلية	تنوع أكبر في الآلات، خاصة الوترية	غياب الكورال، وبروز أدوار الصولو لبعض الآلات مثل: الناي، والعود، والأكورديون والكمان	انتقال نحو التجديد في التوزيع والأسلوب

نتائج الدراسة ومناقشتها

تبيّن من تحليل الثنائيات الغنائية الأردنية (عينة الدراسة)، كما هو موضح في الجدول (4)، أن هذا القالب الغنائي شكّل أحد الملامح المهمة في مرحلة ازدهار الأغنية الأردنية، وأسهم في تطور أساليب الغناء والبناء اللحني، رغم ارتباطه بفترة زمنية محددة.

كما أظهرت النتائج أن الثنائيات ذات الطابع التراثي، مثل (ردّي شاليشك) و(هِيْ يا أم الشامة)، اعتمدت على لهجة عامية محكية وبناء لحني بسيط قائم على التكرار، مع توظيف عناصر من الموروث الموسيقي الأردني، ولا سيما آلة الربابة التي أدت دورا رئيسا في المرافقة الموسيقية في بعض الأعمال، بما يعزز الهوية الموسيقية المحلية.

وكشفت النتائج عن تطور ملحوظ في ثنائية (خلّي يا خلّي)، التي اتسمت بتنوّع أكبر في البناء اللحني وأساليب الأداء، وابتعدت عن التكرار اللحني لصالح التنويع بين أدوار المؤديين والفواصل الموسيقية، إلى جانب تطور واضح في التوزيع الموسيقي، وظهور أدوار صولو لبعض الآلات، مع غياب الكورال.

وتشير هذه النتائج إلى أن الثنائيات الغنائية الأردنية تمثّل نماذج متعددة تجمع بين المحافظة على الموروث الموسيقي من جهة، والتوجه نحو التجديد والتحديث من جهة أخرى، وهو ما يعكس تطور الأغنية الأردنية خلال فترة الستينات والسبعينات، ويؤكد القيمة الفنية لهذه الثنائيات ودورها في إثراء أرشيف الغناء الأردني.

كما تعتبر الثنائيات الغنائية التي قدمتها الفنانة سهام الصفدي إلى جانب نخبة من رواد الغناء الأردني أمثال: عبده موسى، ومحمد وهيب، وفارس عوض، دليلا على خصوصية صوت سهام، كصوت نسائي أردني خلال سنوات عطائها، وتأكيدا على أن موهبتها كانت محطّ تقدير واهتمام ليس فقط على الصعيد الجماهيري فحسب؛ وإنما على صعيد العمل الفني الغنائي الأردني ككل.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن غياب الثنائيات الغنائية عن الساحة الغنائية الأردنية بشكل ملحوظ اليوم، لهو مؤشر حقيقي على واقع الأغنية الأردنية، من حيث انحسار ألوانها إلى حد ما، وضعف التوجّه إلى إنتاجها ورعاية المواهب والأصوات الغنائية؛ كما أن غياب التعاون الفني الموسيقي الذي تتطلبه الثنائيات ينعكس على ثراء أرشيف الغناء الأردني، ويحجب إحدى أهم فرص التجديد على الساحة الغنائية الأردنية، وبالتالي التأثير على انتشار الأغنية الأردنية.

قدمت سهام الصفدي العديد من الأغاني الناجحة التي ما زالت تحتفظ بألقها الفني، وعلى الرغم من رحيلها المبكر، إلا أن إرثها الفني لا يزال حيّا في الذاكرة الفنية والجماهيرية.

توصيات الدراسة

في ضوء نتائج الدراسة، يوصي الباحثان بما يلي:

1. إدراج قالب الثنائي الغنائي ضمن مناهج الموسيقى العربية في الكليات والمعاهد المتخصصة، لما له من دور في تنمية مهارات الأداء الغنائي الجماعي وفهم أساليب الغناء العربي.
2. تشجيع الدراسات التحليلية التي تتناول الثنائيات الغنائية العربية، ولا سيما الأردنية، بهدف توثيق هذا القالب وإبراز خصائصه الفنية.
3. العمل على توثيق الثنائيات الغنائية الأردنية وأرشفتها ضمن إطار موسيقي صوتي وتدوين موسيقي، وإتاحتها للباحثين والدارسين في مجال الموسيقى العربية.

الهوامش:

[1] مقابلة مع الفنان سمير الصفدي شقيق الفنانة سهام الصفدي.

الملاحق

مجموعة من أغاني الفنانة سهام الصفدي:

الملحن	الشاعر	نوع الأداء	الأغنية
راشد الشيخ	راشد الشيخ	فردي	ابو العبا
عازار حبيب	إلياس ناصر	فردي	اقطفني حبة حبة
عصام رجي	أحمد قنوع	فردي	الحق علي
توفيق النمري	توفيق النمري	فردي	اليوم عيدك جيشنا
روحي شاهين	نايف أبو عبيد	فردي	أهل السماح
راشد الشيخ	راشد الشيخ	فردي	بحبك يا شوقي
روحي شاهين	نايف أبو عبيد	فردي	بغداد هذا يومك
روحي شاهين	سليمان المشيني	فردي	جيشنا جيش النشامى
زهير العيساوي	شفيق المغربي	فردي	حبك يا جدع
عازار حبيب	الياس ناصر	فردي	خبي عينك
محمد وهيب	محمد وهيب	ثنائي/ مع محمد وهيب	خلّي يا خلّي
روحي شاهين	نايف أبو عبيد	ثنائي/ مع فارس عوض	راعي الشماغ الاحمر
روحي شاهين	نزيه القسوس	ثنائي/ مع عبده موسى	ردي شاليشك
توفيق النمري	توفيق النمري	فردي	سن اللولو
توفيق النمري	توفيق النمري	فردي	شامية ولبست نيلي
جوزيف حنا	جوزيف حنا	فردي	صوبك قعدني
توفيق النمري	نايف أبو عبيد	فردي	عليتني يا علي
عيسى البله	محمود رماحة	ثلاثي/ مع عبده موسى وغادة محمود	غزلان العين
عيسى البلة	شاهين توفيق	فردي	فنجان القهوة
علاء شحادة	علاء شحادة	فردي	قالوا يا حبيبي
جوزيف حنا	جوزيف حنا	فردي	لو ما كنت بحارتنا
محمد وهيب	محمد وهيب	ثنائي/ مع محمد وهيب	محبوبي يا ناس
جميل العجلوني	جميل العجلوني	فردي	مرحب يا زين
توفيق النمري	توفيق النمري	فردي	ناداني وناديته
روحي شاهين	محمد وهيب	ثنائي/ مع عبده موسى	هِيْ يا أم الشامة
سمير بغدادي	راشد الشيخ	فردي	وحياتك يا قمر
محمد وهيب	محمد وهيب	ثنائي/ مع محمد وهيب	وعد مكتوب
راشد الشيخ	عبد الكريم الناعم	فردي	يا بو العبا
إميل حداد	مصطفى الحاج	فردي	يا بوي
إميل حداد	حسني فريد	فردي	يا حلو طمني عنك
عبده موسى	علي السمير	ثنائي/ مع عبده موسى	يا زينة يا بنت الخال
طلال الأطرش	فريد الأطرش	فردي	يا شوقي عد الساعات
جميل العاص	جميل العاص	فردي	يا طير يا طاير
توفيق النمري	عبد الفتاح حياصات	فردي	يا يمه قنديل الحب
توفيق النمري	جورج حداد	فردي	يمه طل وحياني
محمد وهيب	خلود الدجاني	ثنائي/ مع محمد وهيب	يوم الوداع

Sources & References **قائمة المصادر والمراجع**

1. Abdel Ghani, N. (2024). Lyrical duets according to Léo Delibes (The Flower duo from the Lakmé opera is an example). *Journal of Music & Arts Sciences*, 52(2), 1164-1200. Doi: https://doi.org/10.21608/jfma.2024.276531.1847
2. Al-Sayed, A., Aref, A., & Othman, S. (2023). The lyrical duets of Hussein Fawzi "Jaya al-Ayam" as a model (analytical study). *Journal of Music & Arts Sciences*, 50(3), 1851–1872. Doi: https://doi.org/10.21608/jfma.2023.215776.1716
3. Alwan, R. (2017). Samira Tawfiq & her role in publishing Jordanian song. *The Jordan Journal of Arts*, 10(3), 271-296.
4. Coleman, F. (1994). Acoustic and physiologic factors in duet singing: A pilot study. *Journal of Voice*, 8(3), 202-206. Doi: https://doi.org/10.1016/S0892-1997(05)80290-5.
5. Ghawanmeh, M. (2009). *Jordanian Song. Jordan*: Ministry of Culture.
6. Haddad, R. & Ghawanmeh, M. (2012). Analytical Study of the Biography of Jordanian Artist Salwa & her Musical Heritage. *Jordan Journal of Arts*, 5(2), 233-261.
7. Haddad, W. (1994). *Tawfiq Al-Nemri: His life & works*. (Master's thesis, Holy Spirit University of Kaslik). Kaslik, Lebanon.
8. Madi, A., & Haddad, S. (2016). The Features of Jordanian Song's Development from Popular form to Traditional in the Works of Mohammed Wahib. *An-Najah University Journal for Research (Humanities)*, 30(9), 1791–1822. Doi: https://doi.org/10.35552/0247-030-009-004
9. Nasr, R. (2019). *Maysoon Al-Sunnah: A Jordanian singing phenomenon*. (Master's thesis, Yarmouk University). Irbid, Jordan.
10. Sadie, S. (1995). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. 5 Ed. 2nd, UK: Macmillan Publishers Limited.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 19، عدد2. 2026. 171-185

الرمز في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر: الدلالات الجمالية بين الهوية والمقاومة

عَبْد الفتاح احْمَد عَلِيّ الْكُمّ، وزارة الثقافة الفلسطينية

Received: 8/11/2025

Acceptance: 26/4/2026

Corresponding Author: montaser.1447@yahoo.com

Cited by: Jordan J. Arts, 19(2) (2026) 171-185

Doi: https://doi.org/10.47016/19.2.2

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة الدلالات والرموز في أعمال الفنانين التشكيليين الفلسطينيين المعاصرين، من خلال تحليل الأبعاد التكوينية والجمالية التي تجسدها الرموز ضمن بنية التكوين الفني. لا تعد الرموز مجرد عناصر بصرية فحسب، بل تشكل لغة بصرية مقاومة بحد ذاتها، وتعبر عن وعي الفنان وثقافته وتجربته الإنسانية، ناقلة رؤيته الفكرية من خلال اللون والخط والشكل والفضاء في حماية موروثة الثقافي، تنبع أهمية هذا البحث من سعيه إلى تفكيك وتحليل الرموز البصرية، لكشف معانيها الكامنة ووظائفها النضالية، واعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال تحليل لوحات فنية تميزت بتنوع بصري ودلالي يعكس دور الرموز في التعبير عن الهوية والانتماء وتجسيد القضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية التي يعيشها الفنان، ويقدم منهجا تحليليا يجمع بين الجانبين الشكلي والدلالي، ويسهم في إثراء الدراسات الفنية والنقدية في السياقين الفلسطيني والعربي، ويفيد الفنانين والباحثين ليكون مرجعا لفهم أعمق للرمزية ودورها ودلالتها في تشكيل المعنى البصري في الفنون البصرية، كما تُظهر قدرة الفنان على تحويل المعاناة إلى جمال بصري مرن، يُوثّق الذاكرة الجمعية، ويحفظ الوعي الوطني، ويؤكد أن القضية الفلسطينية؛ وإن كانت سياسية في جوهرها، إلا أنها تمتد إلى آفاق إنسانية وجمالية أوسع، هذا يجعل الفن الفلسطيني مرآةً للهوية، وصوتًا للمقاومة، وسجلا حيًا للنضال المستمر من أجل الحرية والعودة. صوّر الفنانون واقع مقاومتهم، موثّقين فصول النضال الفلسطيني وملاحم البطولة بالألوان والرموز.

الكلمات المفتاحية: الرمز، الدلالة، الهوية الوطنية، المقاومة الثقافية، التعبير البصري

Symbolism in Contemporary Palestinian Visual Art: Aesthetic Significations between Identity and Resistance

Abdel Fattah A. A. Al-Kum, Palestinian Ministry of Culture

Abstract

This study aims to examine the symbols and significations embedded in the works of contemporary Palestinian visual artists through an analysis of the compositional and aesthetic dimensions embodied within artistic formations. Symbols are not merely visual elements, but rather constitute a resistant visual language in themselves, expressing the artist's consciousness, culture, and human experience. Through color, line, form, and spatial construction, these symbols convey the artist's intellectual vision while preserving cultural heritage. The significance of this research lies in its attempt to deconstruct and analyze visual symbols in order to uncover their underlying meanings and their resistant and militant functions. The study adopts a descriptive-analytical approach through the analysis of selected artworks distinguished by visual and semantic diversity, reflecting the role of symbolism in expressing identity and belonging, as well as embodying the humanitarian, social, and political issues experienced by the artist. The research presents an analytical framework that combines formal and semantic dimensions and contributes to enriching artistic and critical studies within both Palestinian and Arab contexts. It also serves as a reference for artists and researchers seeking a deeper understanding of symbolism, its functions, and its significance in shaping visual meaning in the visual arts. Furthermore, the study demonstrates the artist's ability to transform suffering into a flexible visual aesthetic that documents collective memory, preserves national consciousness, and affirms that the Palestinian cause, although political in essence, extends toward broader humanitarian and aesthetic horizons. Palestinian art thus becomes a mirror of identity, a voice of resistance, and a living record of the ongoing struggle for freedom and return.

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Palestinian artists have portrayed the reality of resistance, documenting chapters of the Palestinian struggle and epics of heroism through colors and symbols.

Keywords: Symbolism, Signification, National Identity, Cultural Resistance, Visual Expression.

أولا: المقدمة

يحمل الفن الفلسطيني قيماً جمالية تمثل في حقيقتها لغة وطنية أصيلة، يعبر عنها الفنان بأسلوبه الفني المستمد من الإطار الثقافي الذي يتحرك ويعيش فيه ضمن منطقته والجغرافيا التي يرتحل فيها، لذا، يعد الفن الفلسطيني وسيلة مهمة لتجسيد أفكار الفنانين وخيالاتهم، وهو منسجم مع منطقهم في حرية التعبير، المستمد من تقاليدهم ومعتقداتهم وثقافتهم العريقة، وتشكل الفنون جزءاً من الحياة اليومية للناس، معبرة عن الفكر الجماعي بصدق وعفوية، وتؤكد هذه الفنون على الرابطة الأصيلة بين البشر من خلال وحدة التعبير ووحدة الشكل، فالفن الفلسطيني فن مكتسب ومتوارث منذ النكبة والنكسة والانتفاضات والهبات الشعبية حتى يومنا هذا، وهو فن مستمد من العادات والتقاليد والأساطير البيئية النابعة من روح الجماعة.

الفن الفلسطيني يتميز بخصائص رمزية، إذ يستخدم الفنانون الأشكال للتعبير عن معتقداتهم وقيمهم، ويجسد الروح الجماعية للشعب الفلسطيني محافظا على هويته الثقافية ومقاوما لمحاولات المحو والتشويه، وقد رصد الباحث ان عددا من الفنانين الفلسطينيين أمثال الفنان سليمان منصور، وإسماعيل شموط، وتمام الأكحل، وطالب دويك، وشهاب القواسمي، والقائمة طويلة، استطاع هؤلاء الفنانون ومن خلال أعمالهم الفنية التي تركز على الهوية الفلسطينية والأرض وصمود الشعب الفلسطيني نقل المعاناة لتكون رسالة إلى العالم عن الظلم الذي يمارسه الاحتلال الإسرائيلي على أبناء شعبنا، كما استطاع الفنان في الأسر أن يوثق حياته داخل السجون والزنازين بطريقته، وتمثلت الأبعاد الرمزية في اللوحات بأنواع متعددة من الرموز منها: الأسير، والسجان، والقضبان، والأغلال، وشبابيك السجن، والإضرابات عن الطعام، والشباك، وغيرها من الرموز (جمعة، 2018).

الرمز بمصادره المتعددة المستمدة من الطبيعة أو التراث أو الخيال، أساسًا من أسس بقاء المجتمعات واستمرارها، إذ يشكّل لغة إيحائية قادرة على فتح آفاق الخيال وتوسيعه، بما يتيح للإنسان تجاوز المظهر الشكلي للأشياء والوصول إلى جوهرها الكامن واستبصار حقيقتها العميقة. كما يُعدّ الرمز وسيلة لفهم الأحداث والعلاقات المتبادلة بين ما هو داخلي في الإنسان وما هو خارجي في محيطه، فضلا عن كونه أداة للتواصل الاجتماعي بين الأفراد ضمن المنظومة الثقافية والاجتماعية للمجتمع (البسيوني، 1994).

تُعدّ الفنون البصرية الفلسطينية زاخرةً بمعانٍ رمزية ومفاهيمية عميقة تعكس قيم الشعب الفلسطيني وهويته الوطنية والثقافية، وهي نتاج طبيعي للإبداع والابتكار؛ في هذا الفن، لا تُعدّ الرمزية مجرد عنصر جمالي، بل جزء من تاريخ الشعب الفلسطيني وتراثه ووعيه الجماعي، فهي متداخلة مع حياته اليومية وممارساته المهنية والثقافية والدينية، وترتبط الرمزية في الفنون البصرية الفلسطينية المعاصرة ارتباطًا مباشراً بالواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، وتتفاعل مع نضالاته عبر قنوات التعبير المتاحة لمقاومة الاحتلال، وقد تصدّر الفنانون التشكيليون الفلسطينيون طليعة الدفاع عن الحقوق الوطنية والسياسية لشعبهم، محوّلين فنهم إلى وسيلة نضالية؛ بالتوثيق بأساليب فنية وتعبيرية متنوعة عن معاناتهم وتطلعاته نحو الحرية، وهكذا، حيث تتكامل عناصر الخط واللون والتكوين لتُشكّل رسالة جمالية وإنسانية وثقافية، وفي هذا الإطار، يؤكد (Carl Gustav Jung) أن الرمز يتجاوز الإدراك المباشر ليحمل أبعاداً نفسية وروحية عميقة (منصور، 1985).

تراوحت الرموز البصرية الفلسطينية بين تلك المستمدة من التراث والفولكلور، كالكوفية وأشجار الزيتون والمفاتيح والملابس التقليدية والهلال والأحجار والأسماك والطيور والنقوش الزخرفية والهندسية، ورموز سياسية كالبندقية والفدائيين والشمس والقمر، حيث صيغت هذه الرموز بصرياً ضمن تركيبات لونية متناغمة جمعت بين الألوان الأساسية (الأحمر والأزرق والأصفر) ودرجاتها، بالإضافة إلى الأسود والأبيض، لتشكل

بانوراما لونية تُعبّر عن الوطن والنضال والهوية، فاللون الأحمر يرمز إلى الثورة والتضحية، والأخضر للحياة والخصوبة والوفرة، والأزرق للحرية والارتقاء الروحي، بينما يُمثل الأسود والأبيض ثنائية الوجود والمصير.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في دراسة كيفية توظيف الفنانين التشكيليين الفلسطينيين للرمز في أعمالهم الفنية باعتباره وسيلة للتعبير عن الهوية الوطنية وتجسيد الوعي الجمعي للشعب الفلسطيني، وتنبع المشكلة من الحاجة إلى فهم الدور الذي تؤديه الرموز البصرية التقليدية منها والمعاصرة، في الحفاظ على الهوية الثقافية الفلسطينية وإعادة صياغتها في ظل الظروف السياسية والاجتماعية المتغيرة.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

1. تحليل دور الرموز البصرية في الفن التشكيلي الفلسطيني بوصفها أداة تعبير عن الهوية الوطنية والثقافية.
2. الكشف عن آليات توظيف الرموز التراثية والوطنية والمعاصرة داخل التكوين الفني الفلسطيني.
3. دراسة الدور الذي تؤديه الرموز في حفظ الذاكرة الجماعية الفلسطينية ونقل التجربة التاريخية المشتركة.
4. إبراز العلاقة بين الواقع السياسي والاجتماعي للفلسطينيين وتشكّل الرموز في الأعمال الفنية.
5. تقييم أهمية الرموز البصرية في مقاومة محاولات طمس الهوية الثقافية الفلسطينية.

فرضية وأسئلة البحث:

ينطلق البحث من فرضية مفادها أن الرموز البصرية في الفن التشكيلي الفلسطيني تشكّل لغة تعبيرية بديلة، يلجأ إليها الفنان للتعبير عن القضايا الوطنية والإنسانية التي يصعب الإفصاح عنها بشكل مباشر، وتُسهم هذه الرموز في ترسيخ الهوية الثقافية الفلسطينية، وتعزيز الوعي جمعيًا، ومقاومة محاولات التهميش والطمس الثقافي، ويسعى البحث إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

1. ما أبرز الرموز البصرية المستخدمة في أعمال الفنانين التشكيليين الفلسطينيين، وما دلالاتها؟
2. كيف يتم توظيف اللون والخط والشكل بوصفها عناصر رمزية داخل التكوين الفني؟
3. ما العلاقة بين الواقع السياسي الفلسطيني وتشكّل الرموز في الفن التشكيلي؟
4. كيف يُسهم توظيف الرموز في الحفاظ على الهوية الثقافية والذاكرة الجماعية الفلسطينية؟

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من سعيه إلى تحليل الدلالات الرمزية في أعمال الفنانين التشكيليين الفلسطينيين بوصفها مدخلا لفهم أعمق لخطابهم البصري والفكري، والكشف عن آليات توظيف الرمز كأداة فنية للتعبير عن القضايا الوطنية والإنسانية، كما يسلّط الضوء على دور الفن التشكيلي في تنمية الوعي وتعزيزه بوصفه أداة ثقافية مقاومة في مواجهة سياسات الاحتلال ومحاولات طمس الهوية.

حدود البحث:

تتحدد بالعينة المختارة، وبتحليل لوحات لخمسة فنانين معاصرين تم استخدام الرموز في لوحاتهم.

منهجية البحث:

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي القائم على تحليل المضمون، من خلال تتبّع الظواهر الفنية المرتبطة بالرمزية في الفنون البصرية الفلسطينية، وقد تم ذلك عبر مراحل منهجية شملت: تحديد الإطار النظري، وجمع المادة العلمية من المصادر والمراجع المتخصصة، ثم اختيار عيّنة من الأعمال الفنية التي تتجلّى فيها الرموز بشكل واضح، وتحليلها وفق معايير جمالية ودلالية، كما استند البحث إلى مراجعة عدد من الكتب والأبحاث ذات الصلة بموضوع الرمزية والفنون البصرية، بما يعزّز الإطار التحليلي ويدعم تفسير النتائج.

مبررات البحث:

يوجد العديد من الأعمال الفنية واللوحات التشكيلية التي لم يتم تحليلها وخصوصا التي تحمل الرموز منها، وتوثيق هذه اللوحات من خلال الدراسات التي من الممكن أن تسلط الضوء عليها، وفقر المكتبة العربية بشكل عام والفلسطينية بشكل خاص لهذه الدراسات.

عينة البحث:

اعتمد البحث على عينة قصدية من الأعمال الفنية الفلسطينية التي توظف الرموز الوطنية والثقافية بشكل واضح، مَثلت البعد الرمزي في الخطاب البصري الفلسطيني، وشملت العينة أعمالا لفنانين فلسطينيين معاصرين، مثل سليمان منصور وإسماعيل شموط وتمام الأكحل وشهاب القواسمي وطالب دويك، حيث تبرز الرمزية في التعبير عن الهوية، والذاكرة الجمعية، وتجربة النكبة والمقاومة. وركّز اختيار الأعمال على وضوح الرمز وقدرتها على تجسيد التحول من البعد الجمالي إلى البعد التوثيقي المقاوم، مع إمكانية ربطها بالسياق التاريخي والسياسي للإنتاج الفني، وتحليلها باستخدام المنهج الوصفي التحليلي.

مصطلحات البحث:

الدلالة: تُعرَّف الدلالة بأنها العلاقة التي تربط بين شيءٍ وآخر، بحيث يؤدي إدراك الأول (الدال) إلى فهم الثاني (المدلول)، وقد أشار الجرجاني إلى هذا المفهوم بوصفه حالة معرفية يستتبع فيها العلم بشيءٍ ما آخر مرتبط به، وتنتقل الدلالة من معناها العام إلى معنى أكثر تخصصاً عندما ترتبط بالرموز، حيث تصبح أداة تفسيرية تُحيل إلى معانٍ تتجاوز ظاهرها المباشر (حيدر،2005).

الرمز: يُعرَّف الرمز بأنه علامة أو إشارة قد تتخذ شكل صورة أو كلمة أو نغمة، تحمل دلالة متعارفاً عليها ضمن التجربة الإنسانية المتوارثة. ويُعدّ في الوقت ذاته وسيلة تعبيرية يلجأ إليها الإنسان لتجسيد أفكاره المجردة ومعانيه الروحية التي يصعب تمثيلها بشكل مباشر. وفي هذا الإطار، يرى (هيغل) أن الرمز يمثل أداة ذهنية وفنية تُستخدم للتعبير عن المضامين العميقة وغير المرئية، بما يمنحه بعداً دلالياً يتجاوز مظهره الخارجي إلى آفاق تأويلية أوسع (ساجت، 2022)؛ (علوش، 1985).

الهوية الوطنية: تشير الهوية الوطنية إلى مجموعة السمات والخصائص المشتركة التي تميز شعباً أو أمة عن غيرها، وتشمل القيم الثقافية والتاريخية والاجتماعية التي تشكّل جوهر وجودها وتعبّر عن خصوصيتها. وهي إطار جامع يعزز الشعور بالانتماء، ويجسّد الشخصية الجمعية للأفراد داخل المجتمع (المالكي، 2015).

المقاومة الثقافية: تُعرَّف المقاومة الثقافية بوصفها نمطاً من أنماط النضال غير المادي، الذي يوظّف الوسائط الثقافية والفنية للحفاظ على الهوية الوطنية وصون الذاكرة الجمعية، في مواجهة سياسات الطمس والإقصاء التي تمارسها قوى الاستعمار أو الاحتلال. وتتمثل هذه المقاومة في توظيف الأدب والفنون بمختلف أشكالها، إضافة إلى التعليم واللغة والتراث الشعبي، بوصفها أدوات تعبيرية تعكس الرفض وتؤكد التمسك بالهوية والانتماء. وبذلك، تشكّل المقاومة الثقافية فضاءً فاعلاً لإنتاج الوعي وتعزيز الاستمرارية الحضارية في مواجهة محاولات الاستلاب والتفكيك (صالحي، 2018).

الفنون البصرية: تُعرَّف الفنون البصرية بأنها مجموعة من الفنون التي تُعنى بإنتاج أعمال فنية وإبداعية تعتمد في تكوينها وتلقيها على حاسة البصر بوصفها الوسيلة الأساسية للإدراك والتذوق. وتشمل هذه الفنون مختلف الوسائط والتقنيات التي تُنتج صوراً مرئية، بحيث يكون التفاعل معها قائماً على الرؤية والمشاهدة، مما يجعلها مجالاً تعبيرياً بصرياً يرتكز على الإدراك الحسي البصري في عملية الفهم والتأويل (عبد الحي، 2018).

الدراسات السابقة:

دراسة (نصر، 2024)، بعنوان (الدلالات الرمزية في عناصر التراث والهوية الفلسطينية، (دراسة

سيميولوجية لمختارات من أعمال الفنان علاء اللقطة)). تناول الباحث دور الفن التشكيلي في تجسيد الهوية والمقاومة الثقافية الفلسطينية من خلال دراسة تحليلية لأعمال الفنان إسماعيل شموط، الذي استخدم فنه لتوثيق حياة الفلسطينيين تحت الاحتلال ونضالهم من أجل الحرية والحفاظ على الهوية الوطنية. يسلط البحث الضوء على العلاقة بين الفن والسياسة، وكيفية توظيف الرموز والألوان والمفردات البصرية في أعمال شموط للتعبير عن الصمود واللجوء والحنين والأمل بالعودة، بوصفها عناصر محورية في الوعي الجمعي الفلسطيني وتتمثل المشكلة في فهم آليات تأثير الفن على تشكيل الهوية الوطنية ودوره كوسيلة فعالة في النضال والمقاومة الثقافية، كما تنبع أهمية البحث من إبراز الفن التشكيلي كأداة مقاومة في مواجهة الاحتلال، وليس مجرد وسيلة للتعبير الجمالي، ويسلط الضوء على تجربة إسماعيل شموط بوصفه أحد أهم رموز الفن الفلسطيني الذي وثق الذاكرة الجماعية الفلسطينية ويسهم في فهم العلاقة بين الفن والهوية، ويوضح كيف يمكن للفن أن يعزز الانتماء الوطني ويحافظ على التراث الثقافي، ويعمق الوعي الأكاديمي بدور الثقافة والفنون في النضال السياسي والاجتماعي.

وهدف البحث إلى تحليل الرموز والدلالات التي استخدمها إسماعيل شموط في أعماله لتجسيد الهوية الفلسطينية، ودراسة العلاقة بين الفن والسياسة ودور الفنون البصرية في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، وإبراز الفن كوسيلة للنضال الشعبي وحفظ الذاكرة الفلسطينية من الاندثار، واستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي. ترتبط هذه الأبحاث بالبحث الحالي من حيث اهتمامها بتحليل الرموز البصرية ودورها في التعبير عن الهوية والمقاومة في الفن التشكيلي الفلسطيني، ويستفيد البحث الحالي من الإطار التحليلي الذي قدمته دراسة أعمال إسماعيل شموط، لا سيما في فهم توظيف الرمز بوصفه أداة لبناء المعنى والذاكرة الجماعية، غير أنها تسعى إلى توسيع نطاق التحليل ليشمل تجارب فنية فلسطينية أخرى، ومقارنة تنوع المعالجات الرمزية في سياقات زمنية وثقافية مختلفة، بما يعمق فهم البعد الجمالي والفكري للرمز في الفن الفلسطيني المعاصر (نصر، 2024).

دراسة (جمعة، 2018)، بعنوان (الأبعاد الرمزية للسجن في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر). تتمثل مشكلة البحث في تجليات السجن ورموزه في الفن التشكيلي الفلسطيني، وفي التساؤل كيف تجسدت رمزية السجن في الفن التشكيلي الفلسطيني، وما الأبعاد الدلالية التي حملتها الرموز البصرية المستخدمة لتصوير تجربة الأسر والمعاناة تحت الاحتلال؟

تكمن أهمية هذا البحث في سد فجوة معرفية في الدراسات الفنية الفلسطينية من خلال معالجة موضوع السجن بوصفه فضاء رمزيا وجماليا في التشكيل الفلسطيني، وإبراز دور الفن التشكيلي كوسيلة توثيق ومقاومة تعبر عن تجربة الأسرى وتعيد صياغة معاناتهم بلغة بصرية مبدعة، وهدف البحث إلى تحليل الرموز البصرية التي تعبر عن السجن في الفن التشكيلي الفلسطيني، واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي القائم على تحليل المحتوى، كما تناول البحث تجارب خمسة فنانين فلسطينيين مروا بتجربة الأسر، وتم تحليل أعمالهم. في ضوء السياق الوطني والسياسي لفترة النكسة وما بعدها، ومقارنة النتائج للكشف عن القواسم المشتركة في التعبير التشكيلي عن تجربة السجن، ترتبط هذه الأبحاث بالبحث الحالي من حيث تناولها للرمز بوصفه أداة تعبير مركزية في الفن التشكيلي الفلسطيني، واهتمامها بتحليل الأبعاد الدلالية للرموز البصرية المرتبطة بتجربة القمع والاحتلال. ويستفيد البحث الحالي من نتائجها التحليلية في فهم كيفية تشكّل الرمز داخل العمل الفني الفلسطيني، غير أنها تسعى إلى توسيع إطار التحليل ليشمل أبعادًا جمالية ورمزية أعمق، وربطها بالهوية الثقافية والذاكرة الجمعية في سياق الفن الفلسطيني المعاصر (جمعة، 2018).

دراسة (نوبي، 2024)، بعنوان (الأبعاد الفكرية للفلسفة الرمزية وجماليات الرمز). يعد الرمز أحد أهم العناصر التعبيرية في الفن التشكيلي، إذ يمثل مدركا حسيا يحل محل فكرة أو معنى عبر الإيحاء لا المطابقة، ويتجاوز دلالته الفردية ليصبح وسيلة للتواصل الثقافي والاجتماعي بين الأفراد، وتتباين الرموز في معانيها

باختلاف الثقافات والمجتمعات، مما يجعلها مرآة للهوية ومؤشرا على الوعي الجمعي، وفي السياق الفني، تكتسب الرمزية أهمية خاصة بوصفها أداة جمالية وفكرية تعبر عن القيم والمعتقدات، وتمنح العمل الفني عمقا ودلالات تتجاوز الشكل المرئي، وتتمثل مشكلة البحث في التساؤل كيف تسهم الرمزية في إثراء العمل الفني التشكيلي، وما علاقتها بالثقافة البصرية والهوية الفكرية للمجتمع؟

حيث تنبع أهمية البحث من تسليط الضوء على مفهوم الرمزية ودورها في بناء المعنى داخل العمل الفني، فيما يسهم في فهم البعد الجمالي والفكري للرمز بوصفه وسيلة للتعبير عن الهوية والانتماء الاجتماعي والثقافي، ويهدف إلى تحليل مفهوم الرمز والرمزية ودورهما في تكوين المعنى الفني، واستكشاف العلاقة بين الفنان والمتلقي عبر الوسيط الرمزي في التشكيل البصري، يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي من خلال دراسة المفاهيم النظرية للرمز والرمزية، وتحليل مجموعة مختارة من الأعمال الفنية التي تجسد الرموز البصرية، للكشف عن دلالاتها الفكرية والجمالية وعلاقتها بالمتلقي والثقافة المحيطة، وتتفق دراسة النوبي مع البحث الحالي في تناولهما لمفهوم الرمزية ودورها في بناء المعنى داخل العمل الفني التشكيلي، كما تشترك معه في التأكيد على العلاقة بين الرمز والهوية والثقافة البصرية. ويستفيد البحث الحالي من الإطار النظري والتحليلي مع توظيفه في سياق فني وثقافي أكثر تخصصًا، بما يسهم في تعميق تحليل الرموز ودلالاتها الجمالية والفكرية في الأعمال الفنية محل البحث (نوبي، 368).

مناقشة الدراسات السابقة:

تتقاطع الدراسات السابقة في تأكيدها على مركزية الرمز بوصفه أداة تعبيرية أساسية في الفن التشكيلي، ودوره في بناء المعنى الجمالي والفكري، خاصة في السياق الفلسطيني المرتبط بالهوية والمقاومة، فقد ركّزت دراسة إسماعيل شموط (علي، 2024) على تحليل الدلالات الرمزية في أعمال فنان بعينه، مبيّنةً كيف يُسهم الرمز في توثيق الذاكرة الجمعية وتعزيز الانتماء الوطني، مع إبراز العلاقة الوثيقة بين الفن والسياسة.

كما التقت معها دراسة (جمعة، 2018) في تناول الرمز بوصفه أداة تعبيرية عن المعاناة، لكنها خصّصت موضوعها في رمزية السجن، مركّزةً على تجربة الأسرى وما تحمله من أبعاد دلالية مرتبطة بالقمع والاحتلال، وهو ما يضيق من نطاقها الموضوعي مقارنة بغيرها من الدراسات.

في حين جاءت دراسة (نوبي، 2024) ذات طابع نظري فلسفي، حيث تناولت مفهوم الرمزية وجمالياتها في الفن بشكل عام، وركّزت على العلاقة بين الرمز والمعنى والهوية ضمن إطار فكري وثقافي واسع، دون الارتباط بسياق فلسطيني محدد.

وعليه، يمكن ملاحظة أن أوجه الشبه بين هذه الدراسات تتمثل في اعتمادها المنهج الوصفي- التحليلي، واهتمامها بتحليل الرمز بوصفه حاملاً للمعنى، وارتباطه بالهوية والثقافة. أما أوجه الاختلاف، فتتجلى في تنوّع مجالات التركيز؛ إذ انحصرت بعض الدراسات في تجربة فنان محدد، أو موضوع رمزي خاص (كالسجن)، أو إطار نظري عام، دون تقديم معالجة شمولية تجمع بين البعد الجمالي والرمزي في سياق الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر.

ومن هنا، تتميّز الدراسة الحالية بسعيها إلى سد فجوة بحثية واضحة، تتمثل في تقديم قراءة تحليلية شمولية للرمزية في الفنون البصرية الفلسطينية، لا تقتصر على نموذج فني واحد أو موضوع محدد، بل تتناول تنوّع الرموز ودلالاتها الجمالية والفكرية، وربطها بالهوية الوطنية والذاكرة الجمعية ضمن سياقها التاريخي والسياسي. وبذلك، تضيف هذه الدراسة بُعداً تكاملياً يجمع بين التحليل الجمالي والدلالي، ويُعمّق فهم الخطاب البصري الفلسطيني بوصفه خطاباً جمالياً ومقاوماً في آنٍ واحد.

المحور الأول:

الرمز في الفن البصري الفلسطيني

شهدت الرموز في الفن التشكيلي الفلسطيني تحوّلا دلاليًا ووظيفيًا واضحًا، إذ انتقلت من حضورها الجمالي المرتبط بالتراث إلى دور توثيقي مقاوم، خاصة بعد نكبة عام 1948 التي شكّلت نقطة تحول في

مسار التعبير الفني. ففي المراحل الأولى، استُخدمت رموز مثل الكوفية وشجرة الزيتون والمفتاح ضمن سياق ثقافي يعكس الهوية والانتماء دون أبعاد سياسية مباشرة (Zoghi, 2020) إلا أنها لاحقًا أصبحت أدوات بصرية تعبّر عن الذاكرة الجماعية والنضال وحق العودة.

وفي هذا السياق، يبرز التمييز بين الرمزية بوصفها منهجًا فنّيًا قائمًا على تكثيف المعنى وتنظيمه، والرمز باعتباره وحدة بصرية تحمل دلالات ثقافية وسياسية وروحية. وقد أتاح هذا التوظيف للفنان الفلسطيني التعبير غير المباشر عن القضايا الوطنية، من خلال رموز مثل المفتاح وقبة الصخرة والزخارف الشعبية، التي أسهمت في ترسيخ الهوية وتعزيز الوعي الجمعي في مواجهة محاولات الطمس (Balata, 2009).

يمثّل الفن التشكيلي لغة بصرية تعبّر عن رؤية الفنان المستمدة من بيئته وثقافته، حيث تتجسد القيم الجمالية عبر اللون والحركة والتكوين، ناقلةً أفكاراً ومضامين تنبع من الموروث الاجتماعي والثقافي. وفي الحالة الفلسطينية، يحتل الرمز موقعًا مركزياً في بناء الخطاب الفني، إذ ارتبط بالتجربة التاريخية والواقع المعيش تحت الاحتلال، مما أضفى على الإنتاج الفني بعداً كفاحيًا يعكس الهوية والانتماء (المناصرة، 1983).

وقد طوّر الفنانون الفلسطينيون أساليبهم الخاصة في توظيف الرموز، مستلهمين مفرداتهم من البيئة والتراث، ومضيفين عليها معالجات جمالية وتعبيرية متنوعة، ما أتاح ظهور منظومات رمزية فردية تعكس وعي الفنان وثقافته. كما تأثرت هذه المعالجات بالتصورات الفكرية والجمالية التي تناولها الفلاسفة والمفكرون، إضافة إلى توظيف الأشكال الهندسية الأساسية في الفنون الزخرفية والتصميمية، بما أتاح تنويع التكوينات البصرية وإغناء دلالاتها (البسيوني، 1994).

وتعكس الفنون الفلسطينية ارتباطًا وثيقًا بالحياة اليومية والذاكرة الجمعية، حيث تُجسّد الهوية الثقافية المتوارثة عبر الأجيال، وتستمد عناصرها من العادات والتقاليد والأساطير الشعبية. وفي هذا الإطار، تتجاوز الرمزية حدود الزمان والمكان، إذ يختلف إدراكها تبعًا للثقافات، وتشكل منظومة دلالية تعبّر عن وعي المجتمع وتوحد رؤاه. كما تنشأ علاقة تفاعلية بين الفنان والمتلقي والرسالة الفنية، تُبرز الأبعاد الفكرية والجمالية للعمل (زوارغي، 2019).

وتؤدي الرمزية دوراً اجتماعياً وثقافياً بارزاً، إذ تُعد لغة بصرية قادرة على نقل المعنى وتعزيز الانتماء دون الحاجة إلى التعبير اللفظي، كما تُمكّن الفنان من تحويل الأفكار إلى صيغ تشكيلية متكاملة تعبّر عن رؤيته الجمالية (بهنسي، 1997)، ويُضفي توظيف الرمز على العمل الفني عمقًا فكريًا، حيث يُخفي الفنان خلف الشكل الظاهر معاني إيحائية تستدعي التأمل والتأويل (عبد الرحمن، 1993).

وعليه، فإن الرمزية في الفن التشكيلي الفلسطيني تمثل بنية دلالية مركّبة، تتجاوز البعد الحسي إلى أبعاد فلسفية وروحية، وتعكس تجربة إنسانية وتاريخية غنية، مما يجعل قراءتها تتطلب وعياً نقدياً قادراً على تفكيك مستوياتها الجمالية والفكرية.

أمثلة على الرموز في الفن التشكيلي الفلسطيني:

1. شجرة الزيتون: تعد شجرة الزيتون رمزا محوريا في الفن الفلسطيني، تمثل السلام والصمود والاستمرارية، كما أنها رمز للأرض وجذور الفلسطينيين العميقة في وطنهم.
2. المفتاح: يمثل المفتاح حق عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى ديارهم التي هجروا منها عام 1948، وهو رمز للأمل والتمسك بالحقوق التاريخية.
3. الكوفية الفلسطينية: أصبحت الكوفية، وهي وشاح تقليدي، رمزا للمقاومة والوحدة الوطنية، وتستخدم في العديد من الأعمال الفنية كرمز للهوية الفلسطينية
4. المرأة الفلسطينية: غالبا ما تصور المرأة الفلسطينية في الفنون التشكيلية كرمز للأرض والوطن، يعبر تصويرها عن القوة والصمود والخصوبة، مما يعكس العلاقة الوثيقة بين الأرض والشعب.

5. البيت الفلسطيني التقليدي: يمثل البيت الفلسطيني رمزا للانتماء والشوق إلى الوطن، في خضم الشتات، يعد المنزل رمزا للذاكرة الجماعية ومكانا لا يزال حيا في ذاكرة الفلسطينيين.
6. الجدار والبوابات: تمثل هذه الرموز جدار الفصل والبوابات المغلقة، مما يعكس القيود والحصار والاحتلال، إنها رموز للنضال والمعاناة اليومية للفلسطينيين.

المحور الثاني: اعمال الفنانين الفلسطينيين

تتسم الأعمال الفنية بطابع رمزي يعكس عناصر التراث الشعبي، مما يستدعي توثيقها ونقلها لضمان استمراريتها عبر الأجيال. وترتبط الفنون ارتباطاً جوهرياً بالثقافة الشعبية، إذ شكّلت منذ بداياتها وسيلة لتوثيق الحياة الإنسانية، كما يظهر في رسوم الكهوف التي عبّرت عن واقع الإنسان الأول بأسلوب عفوي قريب من التجريد، ويؤكد ذلك الدور الاجتماعي للفن بوصفه أداة لفهم الثقافات وتوثيق أنماط الحياة، حيث يتجاوز البعد الجمالي ليغدو مرآة تعكس الواقع ونافذة لقراءة التحولات الاجتماعية والثقافية. وبذلك، يظل الفن مجالاً حيوياً يجسّد التفاعل العميق بين الإبداع والهوية الثقافية (منصور،2023).

وتزخر أعمال الفنانين الفلسطينيين بالرموز والتراث الفلسطيني والحياة اليومية والمواسم والقرية التي يعيش فيها أو يتذكر ملامحها، تلك الأعمال التي استطاع أن ينسج من مخيلته صورة خلال فترة عاشها أو سمع عنها من الآباء والأجداد، لكي تخرج للعالم رسالة عن المعاناة التي يعيشها الفلسطيني تحت وطأة الاحتلال، كما وثق الأحداث بالريشة والألوان ليضع القضية الفلسطينية في قلب تحولات الحياة الحديثة، من هنا تم اختيار خمسة أعمال فنية لخمسة فنانين فلسطينيين.

1. الفنان سليمان منصور[1]

يعد من أبرز الشخصيات الفنية التي ساهمت في إعادة صياغة القضية الفلسطينية فنيا يجب توخي الدقة في الوصف والتعبير من خلال دمج الرموز التقليدية والمعاصرة في أعماله الفنية. في تصريحاته، يوضح منصور أهمية البحث عن صور تعكس الهوية الفلسطينية، مما يتطلب العودة إلى الثقافة القديمة واستحضار مناظر فلسطين التاريخية في لوحاته، هذه العملية ليست مجرد إبداع فني، بل هي أيضا وسيلة للحفاظ على الهوية الفلسطينية وتأكيدها في وجه التحديات. تعتبر أعمال سليمان منصور مثالا حيا على كيفية استخدام الفن كوسيلة للتعبير عن الهوية والذاكرة الجماعية، حيث تتداخل العناصر التقليدية مع الرموز الحديثة لتجسد قصة الشعب الفلسطيني ونضاله من أجل الحفاظ على تراثه وثقافته.

تُعد لوحة (البيّارة)، التي أنجزها الفنان الفلسطيني سليمان منصور عام 1984، عملاً محورياً في الفن التشكيلي الفلسطيني، يجمع بين الواقعية الاجتماعية والرمزية العميقة، تميزت البنية التركيبية والتكوين للوحة بتكوين متوازن وهادئ، يتمركز حول شخصيتي امرأتين تحملان سلال البرتقال على رأسيهما بشموخ، كما اعتمد منصور على بنية هندسية واضحة؛ فالشخصيات ترسم بخطوط عمودية تؤكد على الثبات والصمود، بينما تُحيط بالإطار لوحات مصغرة مربعة الشكل، تعمل كإطار داخل إطار، هذا التكوين المربع المتكرر يُضفي إحساساً بالوفرة التي لا تنتهي، ويستدعي الزخارف الهندسية المستوحاة من الفن الإسلامي والشعبي، ومن خلال المعالجة اللونية والخامات استخدم الفنان تقنية الألوان الزيتية على قماش، وتغلب على اللوحة الألوان الترابية والدافئة التي تعكس ارتباطاً مادياً وروحياً بالأرض، واللون الأخضر والبني يهيمنان على الخلفية والأرضية، ويرمزان إلى خصوبة الأرض الفلسطينية وجذورها الراسخة، واللون البرتقالي لون الثمار الذي يرمز إلى يافا والوفرة والحياة، ويخلق نقطة تركيز بصرية دافئة، واستخدم الألوان الزاهية كما في التطريز الغني للأثواب التقليدية، وتعكس الألوان (الأحمر، والأزرق، والأرجواني) حيوية التراث الشعبي وتعددية الهوية البصرية.

تُستخدم الرمزية والدلالات السيميائية فتتجاوز اللوحة التوثيق الواقعي لغرض تعبيري عميق، فالمرأة هي الأيقونة الأساسية في رمزيتها للقداسة والأمومة، وتمثل الأرض ورمز الصمود الذي يحمل الإرث على رأسه بكل كرامة، والبرتقال ليس مجرد فاكهة، بل رمز سياسي لمدينة يافا وازدهار الزراعة الفلسطينية قبل النكبة،

وهو يحمل دلالات الأمل والعودة للأجيال القادمة، والثوب المطرز يمثل الهوية البصرية والتراث الشعبي الذي يقاوم محاولات الطمس الإسرائيلية. تأتي اللوحة في سياق (الواقعية النضالية) التي ميزت فن سليمان منصور، الذي هُجر من اللد عام 1948. اللوحة هي رد فني على محو الذاكرة، حيث يعيد الفنان تشكيل جنته المفقودة برؤية مستقبلية، الرسالة الأساسية هي التأكيد على البقاء، والصمود، والارتباط الأبدي بالأرض الفلسطينية وتراثها، مما يجعل العمل (وثيقة ملكية) بصرية كما تظهر باللوحة رقم (1).

لوحة رقم (1): سليمان منصور، البيارة، زيت على قماش،98/ 129 سم،1984.

2. الفنان إسماعيل شموط[2]

تعد لوحة (أحلام الغد)، (2000) للفنان الفلسطيني إسماعيل شموط من أعظم وأهم أعماله الفنية التي تجسد الحلم الجماعي للشعب الفلسطيني، وتعبر عن نضاله وصموده في وجه التهجير والمعاناة، واللوحة تفيض بالعاطفة والانتماء، وتجمع بين الواقعية والرمزية بأسلوب درامي تعبيري. استطاع إسماعيل شموط من خلال اللون والتشكيل والرمز أن يصور القضية الفلسطينية بملحمة إنسانية مليئة بالأمل والكرامة والجمال. رسم الفنان في هذه اللوحة امرأة فلسطينية ضخمة الحجم تمتد على كامل مساحة اللوحة، يشكل جسدها خريطة فلسطين، وترتدي ثوبا أبيض مطرزا بالأحمر يرمز إلى الهوية والتراث والعطاء، في يدها اليمنى تحمل حمامتي سلام رمزا للأمل، وفي يدها الأخرى ترفع راية المقاومة والعلم الفلسطيني في دلالة على النضال والثبات، يحيط بها رجال ونساء وأطفال يمثلون أبناء الوطن، فيما يظهر الأطفال في المقدمة يقطفون الزهور في إشارة إلى استمرار الحياة وتجدد الأمل.

استخدم شموط من الناحية التشكيلية أسلوبا تعبيريا واقعيا يجمع بين الإنسان والطبيعة في تكوين ديناميكي مائل يوحي بالحركة والحياة، اعتمد الخطوط المنحنية الناعمة التي تمنح إحساسا بالحنان والاحتواء، في مقابل خطوط حادة في الأعلام والعناصر النضالية التي ترمز إلى الصراع والمقاومة، أما الألوان فقد تنوعت بين الأبيض رمز النقاء والسلام، والأحمر رمز الدم والشهادة، والأخضر رمز الخصوبة والاستمرار، مما أضفى على العمل توازنا بصريا وانسجاما شعوريا بين الأمل والألم.

تتجلى الرموز في اللوحة كعنصر أساسي في البناء الفني والمعنوي؛ فالمرأة تجسد الوطن الأم، والثوب المطرز يرمز إلى الأصالة والهوية، والحمام إلى السلام، والعلم إلى المقاومة، والأطفال والزهور إلى المستقبل والحلم. كما تظهر قبة الصخرة المطرزة فوق صدر المرأة لتؤكد قدسية القدس ومكانتها في وجدان الفلسطينيين، بهذا المزج بين اللون والتشكيل والرمز، استطاع إسماعيل شموط أن يقدم ملحمة بصرية تعبر عن ارتباط الفلسطيني بأرضه، وعن حلمه بالحرية والعودة. اللوحة ليست مجرد تصوير لقضية، بل هي نشيد وطني نابض بالأمل والكرامة والإنسانية، تجسد مقولة الفنان الخالدة: "أنا موجود إذن أنا أحلم"، كما في اللوحة رقم (2) (شموط، 2000).

لوحة رقم (2): بعنوان أحلام الغد، زيت على قماش، 200/165 سم - 2000 م

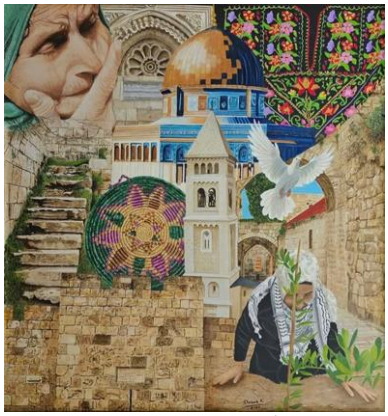
3. الفنان شهاب القواسمي[3]

تمثل اللوحة نموذجا أنموذجا فنيا متكاملا من حيث الرموز والألوان والدلالات البصرية، إنها ليست مجرد تصوير لمدينة القدس، بل هي بناء فني رمزي يجسد روحها وتاريخها ووعيها الجمعي، يجسد العمل إيمانا عميقا وتوثيقا بصريا دقيقا لتراث القدس المادي والروحي، مما يجعلها وثيقة تكوينية تعبر عن الصمود والانتماء والإرادة الحية في وجه التغيرات والتهديدات المستمرة لهوية المكان، نجح الفنان في دمج عناصر متعددة في مساحة بصرية واحدة دون أن يفقد تناغمه، يحمل كل عنصر في اللوحة وظيفة رمزية واضحة. تمثل المرأة الفلسطينية المسنة في الزاوية العلوية اليسرى الذاكرة الجماعية للمدينة؛ تثير ملامح وجهها المتجعدة تاريخا طويلا وألما وأصالة، تشكل قبة الصخرة، التي تتوسط المشهد، المحور البصري والروحي للعمل، مركزا للنور والإيمان، ورمزا للوحدة بين الإنسان والمكان، حمامة سلام تحلق أمامها، رمزا للأمل المعلق بين الحلم والواقع.

تجسد المرأة التي تغرس الغصن الأخضر استمرارية الحياة وتجذر الوجود الفلسطيني في الأرض؛ رمزا للأمومة والهوية والمستقبل الذي ينبع من أنقاض المعاناة، وتمثل الأدراج والجدران الحجرية إشارات معمارية وروحانية إلى القدس القديمة، توحي بالصمود والصعود نحو النور والإيمان، في الوقت نفسه، يربط الطبق التقليدي المزخرف والملابس المطرزة اللوحة بالبعد الثقافي الشعبي، مؤكدة على عمق الهوية الفلسطينية وتمسكها بتفاصيلها اليومية رغم تغير الأزمنة، كما استخدم الفنان تدرجات لونية مدروسة بعناية، خلقت توازنا بصريا وروحانيا في المشهد، تعكس الألوان الترابية كالبيج والذهبي دفء الأرض وعمق الانتماء، بينما يرمز اللونان الأزرق والذهبي في القبة إلى السمو الروحي والإشراق السماوي، يوحي اللون الأخضر للغصن والنبتة بالأمل والتجدد، بينما يضفي اللونان الأحمر والوردي في التطريز شعورا بالدفء والحنين والأنوثة، يخلق هذا المزيج اللوني مساحة تنبض بالحياة والإيمان في آن واحد.

تتجلى الرموز الدينية والثقافية في العمل من خلال تداخل القبة والكنيسة في مشهد واحد، في إشارة إلى التسامح والتنوع الديني الذي يميز القدس؛ المدينة التي تجمع الأديان والثقافات في مساحة واحدة، كما يتجلى حضور الزمن من خلال وجه المرأة العجوز التي تربط الماضي بالحاضر، بينما تمثل المرأة الفلاحة فعل الاستمرارية وإحياء الذاكرة من خلال الأمل والعمل، يميل أسلوب الفنان إلى الواقعية الرمزية ذات النزعة الوثائقية، معتمدا على الكولاج التشكيلي الذي يجمع الرموز المعمارية والوجوه وعناصر التراث في بنية واحدة متكاملة، يضفي التوزيع المتوازن للإضاءة الخافتة، الخالية من الظلال القاسية، على كل تفصيل حضوره الخاص دون أن يطغى على الآخر، مما يعزز وحدة العمل وتماسكه.

بهذا المعنى، ليست اللوحة مجرد تصوير للقدس، بل هي خطاب بصري للمقاومة، يستخدم اللون والرموز والشكل كأدوات للتوثيق والانتماء، جامعا بين الألم والأمل، والذاكرة والأحلام، إنها بانوراما فنية وروحية تؤكد أن الفن الفلسطيني، في جوهره، هو فعل مقاومة وجمال في آن واحد، يعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والمكان في أبهى صورها، لوحة إكريليك على قماش بأسلوب الكولاج كما يظهر باللوحة رقم (3)، (المصدر مقابلة الباحث مع الفنان).



لوحة رقم (3): بعنوان من وحي القدس، ألوان اكريليك على قماش، مقاس 85/85سم، 2025

4. الفنانة تمام الأكحل[4]

(بيتي بيافا) عنوان لوحة الفنانة تمام الأكحل، لقد ركزت على الرمز في الطابع المعْماري وإبْراز أدق التفاصيل للْعناصر الفنية للْبيْت الفلسْطيني، بشكله الْعام ومحْتوياته وتصْميماته الداخلية رغْم التضْييق الذي يفْرضه الاحْتلال، والْبيْت المنْهوب الذي يحمل رائحة برْتقال يافا وبحرها وأزْهارها الذي حمْلتها الفنانة التشْكيلية تمام الأكْحل التي ولدت في يافا 1935 م، في ذاكرتها والتي جسدتها بالريشة واللوْن على لوْحاتها الفنية، ميناء يافا، وبيوتها، وحياة الطفولة، وصورتْ أيْضا المخيم وحياته الكئيبة. احْتلتْ فنانة إسْرائيلية منْزلها في يافا بعْد عام 1948 م، وعنْدما علمت تمام الأكْحل بذلك وثقت حياتها اليافوية بلوْحة بعنْوان (بيتي بيافا) عام 1988م، بيتي بيافا لوحة بالألْوان الزيْتية بأسْلوب بسيط تعْبيري واقعي بتفاصيل حياة الطفولة، صورت نفسها جالسة على حافة النافذة تطل منها، وكُتب على الْباب (شوشانا) تحتل بيتي، وهذا إعلان عام للْحضور وجمْهور المعْرض وما حل ببيْتها بعْدما نهبه المحتل وهي الفنانة (شوشانا)، كما أن الطفْلة بهدوئها ونظرها إلى البحْر واندْماجها مع المنْظر الْعام يعبر عن الهدوء والْمتْعة، إضافة إلى جمالية الحياة، -وهذا ما تحدثنا عنْه في فصول سابقة عن الصورة الذهْنية-، كما احتوت اللوْحة مجموعة من العناصر المعْمارية للْبيْت الفلسْطيني، وبرزتْ تلْك العناصر من زجاج ملون ومعشق بزخارف للنوافذ الطولية المزْدوجة والتي تصل إلى القوْس العلْوي الذي يمتد إلى طرف العقْد، وشمْسيات من الزجاج الملون نصْف دائرية بأشْكال هندسية، وأعمدة حجرية منحوتة يدويا يعلوها تيجان مزخرفة وقواعد، وبوابة وسلالم وبلاط أرضيات ملونة وجميلة، وأشْكال محفورة مثلثة تمثل المقرْنصات أو الحليات أحد العناصر المعْمارية، ومشْربيات خشبية وعقود قوْسيْه من الداخل، وقباب كروية على سقْف البيْت والْجزْء الآخر سقْف مستوٍ، واسْتخْدام القرْميد في سقْف المباني في البيْت الخلْفي، وفي الأفق الأشْجار والْخضار على التلال في يسار الصورة، إضافة إلى اسْتخْدام الحجْر في البناء، كل هذه العناصر وجدت في البيوت الفلسْطينية قبْل النكْبة، فقد جسدت اللوْحة البيْت الفلسْطيني التقْليدي قبْل عام 1948م، أيْ فترة الحكم العثْماني، وثقت اللوْحة مهارة وإتْقان المعْماري، ووثقتْ تراث البيْت التقْليدي الفلسْطيني، وقد حاولتْ زيارة بيْتها أثناء دخولها إلى فلسْطين أثناء زيارتها برفْقة زوْجها الفنان الفلسْطيني إسْماعيل شموط عام 1997 بعْد دخول السلْطة الأراضي الفلسْطينية، إلا أن الاحْتلال منع دخولْهم إلى مدينة يافا، وحاولت مرة أخرى في زيارتها مرة أخرى عام 2016، سمح لها بزيارة مدينة يافا ولكن بيْتها كان مغْلقا ولا يوجد فيه سكان ولم يسمح لها بدخوله لأنه سيتم تحويل منزلها إلى متحف. لوحة بيتي بيافا كما يظهر باللوحة رقم (4).

لوحة رقم (4): بعنْوان بيتي بيافا، للْفنانة تمام الأكْحل 1988، زيت على قماش، 70/50 سم، 1988.

5. الفنان طالب دويك[5]

ابْن مدينة القدس عاش طفولته في البلْدة القديمة، عشْق رائحتها وتمتع بجمال أزقتها، أطل على المدينة العتيقة من الأعْلى، فعاش مع الجمال المتجدد يوْميا يختلف مع حركة الشمْس وأطْوار القمر بظلالها ونورها، أحب القدس، وعرفها جيدا لأنه عاش فيها ومعها، فأعْطتْه جمالها وحبها. تتميّز أعمال الفنان طالب دويك بفرح لوني وغنائية في الخط والحركة، في محاولة واعية لمواجهة واقع الألم تحت الاحتلال عبر بثّ الأمل وتخفيف وطأة المعاناة على المتلقي. ورغم هذا التوجّه التعبيري، تظلّ مفردات الواقع الفلسطيني حاضرة بقوة في أعماله، بشكل قد يبدو أوضح من الدلالات الكامنة خلفها، كما يقدّم دويك صورة للقدس لا بوصفها توثيقاً بصرياً مباشراً، بل رؤية تعبيرية تعكس إحساسه الجمالي والوجداني، حيث يوظّف العناصر المرئية لإيصال مقولته الفنية بعيداً عن التسجيلية، في إطار ينتمي إلى الاتجاه التعبيري (سناجلة، 2024)، حتى سكنت المدينة وقبتها لوْحاته بألْوانها الصريحة الجميلة التعْبيرية الواقعية بحضاراتها وتاريخها، فقْد كانت له ملْهمة ومحفزة للإبْداع، ففي لوحته (صباح الخيْر يا قدْس) بألْوان أكْريليك على كنفْس قياس 100 × 100 سم، مع إبراز قبة الصخْرة الرمْز الإسْلامي أولى القبْلتيْن، وهي عنْوان الصراع بيْن الحق والْباطل، وأحد أهم الرموز المكانية الدينية والْوطنية، وقلْب عاصمة الدوْلة الفلسْطينية. يتفاعل الفنان مع الأحْداث التي تدور في المكان، ويواكب كل المناسبات الدينية والاجْتماعية، ويتفاعل معها بريشته وألْوانه وإبداعاته التي تنسجم مع ثقافته ومسؤْوليته اتجاه شعبه، يوثق من خلال لوحته الأحْداث وقضيته التي يعيشها بالْمكان والزمان، وترْتبط مع طفولة الماضي والْواقع الحاضر الذي نعيشه، فقْد لخصت لوْحاته كل جوانب الحياة من الزوايا التي لا تراها إلا عين فنان متمرس مدْرك للأشْياء والْحياة اليوْمية، وتوثيق وإبْراز قيمة العمارة الفلسْطينية من خلال لوْحاته الفنية، بالْعوْدة إلى لوحة صباح الخيْر يا قدْس التي عبر من خلالها عن شكْل العمارة الفلسْطينية بأسْلوب لوني زخْرفي، ظهرت المباني المتراصة المتشابهة بشكْلها الْعام المبْنية من الحجر، ووجود الشبابيك المرْتفعة، والقباب التي تعلو أسطح المنازل، والأبْواب التي يعلوها الأقْواس، والزخارف المخْتلفة على واجهات المباني، وبعْض الأسْطح المسطحة وأخرى يعلوها القرْميد، والْفتحات العليا هي عبارة عن ملطفات لعملية خروج الْهواء ودورانه، والمسْجد في الوسط تلتف حوله المباني، وجمالية الليْل عنْدما يكون القمر بدْرا يلْقي بضوْئه على المباني ليضْفي جمالا على جمال. كما يظهر باللوحة رقم (5)، (المصدر مقابلة الباحث مع الفنان).

لوحة رقم (5): بعنوان (صباح الخير يا قدس)، ألوان أكريليك على كنفس، قياس 100 × 100 سم، 2000

الخلاصة:

يتناول البحث الرمزية في الفنون البصرية الفلسطينية بوصفها أداة جمالية ومقاومة تعبّر عن الهوية الوطنية والذاكرة الجمعية، فقد أسهمت الرموز في ترسيخ الهوية الفلسطينية في الوعي الجمعي داخل الوطن والشتات، حاملةً مضامين سياسية وثقافية تعكس تجربة النكبة والنزوح واستمرار النضال من أجل الحرية والعدالة.

ويبرز الفن التشكيلي الفلسطيني كحقل بصري يوظّف الرموز التقليدية والمعاصرة؛ مثل الزيتون والمفتاح والكوفية والمرأة والبيت، لربط الماضي بالحاضر، وتأكيد استمرارية الهوية بوصفها كياناً متجدداً. فالرمز هنا يتجاوز كونه عنصراً جمالياً ليغدو وسيلة تعبيرية عميقة تجسّد المعاناة والرفض والمقاومة، وتمنح العمل الفني أبعاداً فكرية وثقافية تتجاوز ظاهره البصري.

ومن ثمّ، يؤكد البحث أن الرمزية في الفن الفلسطيني تمثّل خطاباً بصرياً متكاملاً يوثّق التجربة الإنسانية للشعب الفلسطيني، ويعزّز حضوره الثقافي والنضالي في مواجهة تحديات الواقع، بما يجعل الفن أداة فاعلة في حفظ الذاكرة وصياغة الوعي الجمعي.

توصل البحث إلى النتائج الآتية:

1. أثبتت النتائج أن الرموز البصرية تشكّل عنصراً بنيوياً أساسياً في الفن التشكيلي الفلسطيني، حيث تُستخدم بوصفها لغة تعبيرية واعية تحمل مضامين وطنية وثقافية، وتُسهم بشكل مباشر في ترسيخ الهوية الفلسطينية وتعزيز الانتماء الجمعي.
2. أظهر البحث أن الفنان الفلسطيني يوظّف الرموز التراثية والوطنية (كالأرض، والمفتاح، والمرأة، والكوفية، والزيتون) بوصفها شفرات بصرية تعبّر عن النضال، والمعاناة، والتمسك بالحق التاريخي، مما يمنح العمل الفني بعداً سياسياً وثقافياً دون الوقوع في المباشرة الخطابية.
3. بيّنت النتائج أن اللون يُستخدم بطريقة رمزية مقصودة، حيث يحمل دلالات نفسية ووطنية (كألوان العلم الفلسطيني، وألوان الأرض والدم)، ويُسهم في تعميق المعنى الرمزي وتعزيز الرسالة البصرية للعمل الفني.
4. أوضح البحث أن الفن التشكيلي الفلسطيني يلعب دوراً محورياً في حفظ الذاكرة الجماعية، إذ تُخلّد الرموز البصرية أحداثًا مفصلية في التاريخ الفلسطيني، مثل النكبة والتهجير والمقاومة، وتحوّلها إلى صور ذهنية راسخة في الوعي الجمعي.
5. كشفت النتائج عن وجود تكامل واعٍ بين الرموز التقليدية والمعاصرة، حيث يعيد الفنانون الفلسطينيون صياغة الرموز التراثية ضمن رؤى تشكيلية حديثة، بما يُسهم في تقديم تصور معاصر للهوية الفلسطينية دون الانفصال عن جذورها التاريخية.
6. خلص البحث إلى أن توظيف الرموز لا يقتصر على البعد الجمالي، بل يتجاوز ذلك ليؤدي وظيفة ثقافية ونضالية، تجعل من العمل الفني أداة مقاومة بصرية تسهم في مواجهة محاولات الطمس والتشويه الثقافي.

التوصيات:

1. يوصي الباحث الباحثين في مجال الفن التشكيلي والدراسات الثقافية بتوسيع نطاق البحث في تحولات الرموز البصرية في الفن الفلسطيني المعاصر، من خلال تتبّع تطورها الدلالي بين التقليدي والمعاصر، وتحليل أثر السياقات السياسية والاجتماعية في إعادة إنتاج معانيها.
2. يشجع الباحث على إجراء دراسات مقارنة بين الرموز المستخدمة في الفن الفلسطيني وفنون شعوب أخرى خاضعة لتجارب استعمارية أو صراعية، بما يسهم في فهم الخصوصية الرمزية الفلسطينية ضمن إطار فني وإنساني أوسع.
3. يوصي الباحث بإجراء أبحاث مستقبلية تعتمد مقاربات نقدية متعددة التخصصات (سيميائية، وإنثروبولوجية، وسوسيولوجية) لدراسة العلاقة بين الرمز الفني وتشكيل الهوية الوطنية والثقافية الفلسطينية في ظل التحولات المعاصرة.
4. يدعو الباحث الباحثين إلى الاهتمام بتحليل تلقي المتلقي المحلي والعالمي للرموز الفلسطينية في الأعمال الفنية، ودراسة الفجوة الدلالية المحتملة بين قصد الفنان وفهم الجمهور، وأثر ذلك في نقل الخطاب الثقافي والوطني.

الهوامش:

[1] الفنان سليمان منصور (مواليد بيرزيت، رام الله عام 1947) هو فنان تشكيلي ونحات فلسطيني، وهو صاحب اللوحة المشهورة «جمل المحامل.«

[2] إسماعيل شموط (1930 - 2006) فنان تشكيلي فلسطيني يعتبر أحد أبرز رواد الفن التشكيلي الفلسطيني، ولد إسماعيل شموط عام 1930 في مدينة اللد وتوفي 2006 في ألمانيا.

[3] الفنان شهاب القواسمي ولد عام 1959 في البلدة القديمة بالقدس، ويُلقب مؤرخ القدس البصري، هو فنانٌ تشكيلي فلسطيني مهتمٌ بتوثيق مدينة القدس ومعالمها الثقافية والدينية، مقابل الفنان شهاب القواسمي في بلدية رام الله بتاريخ: 2025/10/8.

[4] الفنانة تمام الأكحل فنانة تشكيلية فلسطينية ولدت في مدينة يافا - فلسطين 1935، وحصلت على شهادة الفنون الجميلة وشهادة إجازة تدريس الفن من المعهد العالي لمعلمات الفنون بالقاهرة 1957 في القاهرة.

[5] الفنان طالب دويك فنان تشكيلي فلسطيني (مواليد القدس عام 1952). حصل على بكالوريوس تربية فنية (القاهرة) عام 1977. أقام عدّة معارض شخصية وجماعية، مقابلة مع الفنان طالب دويك في مقر وزارة الثقافة في رام الله بتاريخ: 2025/10/20.

قائمة المصادر والمراجع: **References & Source**

1. البسيوني، م. (1994). *أسرار الفن التشكيلي*، ط 2، عالم الكتب، بيروت – لبنان.
2. بهنسي، ع. (1997). *الفن العربي بين الهوية والتبعية*، دار الكتاب العربي، سوريا.
3. جمعة، خ. (2018). *الأبعاد الرمزية للسجن في الفن التشكيلي المعاصر*، مجموعة من الأبحاث والدراسات، هيئة شؤون الأسرى والمحررين، فلسطين.
4. حيدر، ع. (2005). *علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية*، مكتبة الآداب، القاهرة.
5. زوارغي، ج، وبنعمر، ع. (2019). الهوية في الفن التشكيلي الجزائري (محمد راسم أنموذجا)، *مجلة دراسات فنية*، المجلد (4)، العدد (2)، جامعة وهران، الجزائر.
6. ساجت، ط. (2022). توظيف الأسلبة وفاعلية الرمز في أداء الممثل المسرحي العراقي، *المجلــة الأردنية للفنــون*، مجلد (15)، عدد (2)، ص. 475 – 48، الأردن.
7. سناجلة، أ. (2024). سيادة المبررات الجمالية المرئية على الوظيفة التعبيرية في العمل الفني، *المجلــة الأردنية للفنــون*، مجلد (17)، عدد (1)، ص. 31-46، الأردن.
8. شموط، أ، والأكحل، ت. (2000). *جداريات السيرة والمسيرة الفلسطينية*، الإقبال للطباعة والنشر، عمان.
9. صالحي، ن، وهيمه، ع. (2018). المقاومة الثقافية من منظور الناقد عبد الله ركيبي، *مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب*، العدد (5)، ص. 71-80. جامعة محمد بوضياف-الجزائر.
10. عبد الحي، ج. (2018). الفنون البصرية ودورها في الحفاظ على الثقافة والهوية، *مجلة العمارة والفنون*، المجلد (3)، العدد (12) – الجزء الثاني، ص74-65. مصر.
11. عبد الرحمن، ع. (1994). *سحر الرمز، مختارات في الرمزية والاسطورة والعنوان*، دار الحور للنشر والتوزيع، سوريا.
12. علوش، س. (1985). *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*، دار الكتاب اللبناني، ط1، الدار البيضاء.
13. المالكي، م وآخرون. (2015). *قضية فلسطين ومستقبل المشروع الوطني الفلسطيني*، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر.
14. مناصرة، ع. (1975). *الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر*، الإعلام الموحد، (م.ت.ف)، بيروت.
15. منصور، ص. (1985). الرمزية في الفن الحديث، *مجلة عالم الفكر*، مجلد (16)، عدد (3)، وزارة الاعلام، الكويت.

16. منصور، ع. (2023). دور المنجز الفني في توثيق وتدوين التراث الثقافي غير المادي التونسي من خلال دراسة لأعمال تشكيلية حديثة ومعاصرة، *المجلــة الأردنية للفنــون*، مجلد (16)، عدد (4)، ص.487-509، الأردن.
17. نصر، ع. (2024). دور الفن البصري في تجسيد الهوية الثقافية الفلسطينية، *مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع*، العدد (105)، الإمارات.
18. نوبي، ن. (2024). *الأبعاد الفكرية للفلسفة الرمزية وجماليات الرمز*، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، المجلد (9)، العدد (46)، جامعة حلوان، مصر.

المراجع الأجنبية:

19. Balata, K. (2009). *Palestinian Art: From 1850 to the Present*. Saqi Books.
20. Zoghi, N. and others. (2020). *Art Under the Gun: The Role of Symbols Especially the Key in Contemporary Palestinian Art*.

فاعلية حصة النشاط المدرسي في تعليم الموسيقى لطلبة الصف السابع الأساسي

حسن محمد محمود العمري، وزارة التربية والتعليم، لواء المزار الشمالي، ديريوسف، مدرسة ديريوسف الأساسية للبنين

Received: 19/11/2025

Acceptance: 13/1/2026

Corresponding Author: hassanalomari1984@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 19(2) (2026) 187-199

Doi: https://doi.org/10.47016/19.2.3

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

تمثلت مشكلة البحث في عدم استغلال حصة النشاط المدرسي بشكل موسع ومناسب في تعليم مجموعة من العناصر الموسيقية لطلبة الصف السابع الأساسي، وذلك على الرغم من أهميتها الكبيرة والواضحة على حياة الطلبة في شتى جوانب الحياة. مما استدعى الباحث لعمل موضوع البحث. هدف البحث إلى تعليم مجموعة من العناصر الموسيقية المختارة من البرنامج التدريبي الذي أعده الباحث، والذي يتناسب مع طلبة الصف السابع الأساسي من خلال حصة النشاط المدرسي، وهدف إلى التعرف على الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين نتيجة الاختبارين القبلي والبعدي في تعليم الموسيقى. استخدم الباحث الأسلوب الإحصائي المتمثل في كرونباخ ألفا، والمتوسطات الحسابية والإنحرافات المعيارية واختبار (t). ولتحقيق هدف البحث استخدم الباحث المنهج التحليلي والمنهج التجريبي. تم بناء اختبار قبلي، بعدي اشتمل على ثلاث فقرات موسيقية وهي: النظريات الموسيقية (10) أسئلة، والآلات الموسيقية (5) أسئلة، والثقافة الموسيقية العامة (5) أسئلة، وتم التحقق من صدقه. صممت الإجابات وفق الاختيار من متعدد. تكونت عينة البحث من (60) طالبًا من طلبة الصف السابع الأساسي تم اختيارهم بالطريقة العشوائية البسيطة.

توصل البحث إلى مجموعة من النتائج كان من أبرزها أن البرنامج التدريبي ساهم في تحسين مستوى تعليم الموسيقى لدى طلبة الصف السابع الأساسي، كما ورد في نتائج الاختبارين القبلي والبعدي. حيث جاء المجال بمتوسط حسابي للاختبار القبلي (8.33) وبانحراف معياري (2.64)، وبتموسط حسابي للاختبار البعدي (17.30) وبانحراف معياري (1.71) وكانت الدرجة مرتفعة.

الكلمات المفتاحية: فاعلية، النشاط المدرسي، النشاط الموسيقي، حصة في التعليم

The Effectiveness of School Activity Classes in Music Education for Seventh-Grade Students

Hassan Mohammad Mahmoud Al.Omari, The Ministry of Education Directorate of AlMazar ALshamali

Abstract

The research problem stems from the limited and ineffective use of the school activity periods for teaching musical elements to seventh-grade students, despite the well-documented, multifaceted benefits of music education on students' development. This gap prompted the researcher to investigate the issue. This study aimed to teach a selection of musical elements using a custom-designed training program tailored for seventh graders during school activity periods, and to examine statistically significant differences between pre- and post-test scores in music education. The researcher used the statistical analysis of Cronbach's alpha, means, standard deviations, and paired t-tests. To achieve the study's objectives, the researcher adopted an analytical and quasi-experimental methodology. A pre-/post-test instrument was developed and validated, consisting of three main sections: musical theory (10 items), musical instruments (5 items), and general musical culture (5 items), using a multiple-choice format. The sample comprised 60 seventh-grade students selected via simple random sampling.

The findings revealed that the proposed training program significantly enhanced music education outcomes among seventh-grade students, as demonstrated by the contrast between pre- and post-test scores. Specifically, the overall pre-test mean was 8.33 (SD = 2.64), which increased substantially in the post-test to a mean of 17.30 (SD = 1.71), reflecting a high level of achievement.

Keywords: effectiveness, school activity, musical activity, class in education.

المقدمة

إن التعليم عملية لازمة لنمو الشخصية، وتتضمن النشاط المدرسي الذي يمارس فيه الطلبة نوعًا من الخبرة الجديدة، وما يتمخض عن هذا من نتائج سواء أكانت في شكل معارف أو مهارات أو عادات أو اتجاهات أو معايير، وتلعب التربية دورًا مهمًا في هذا الصدد. ومن هنا نرى بأن الموسيقى تتناسب تناسبًا صحيحًا مع المُركبات الشخصية المتعددة الجوانب عند الطلبة، ولهذا تستحق بهذا المفهوم أن نُطلق عليها كمادة دراسية في مراحل التعليم المختلفة اسم التربية الموسقية (Qasim, 2003).

يُعد النشاط المدرسي من المفاهيم الحديثة في التربية، وثورة على الدراسة التقليدية والمنهج القديم الذي يركز على الجوانب النظرية أو الأكاديمية ويهمل الجوانب العملية والتطبيقية، كما أن النشاط المدرسي شأنه شأن المواد الدراسية الأخرى، فهو يحقق أهدفًا تربويةً، علاوة على أنه فرصة لإظهار مواهب وميول وقدرات الطلبة في مجال معين (mahmoud, 2003).

تعتبر الأنشطة الموسيقية جزءًا أساسيًا من المنهج الحديث؛ حيث تساعد فى تكوين عادات ومهارات وقيم لدى الطلبة؛ فهى تسعى بكل مجالاتها التربوية إلى شغل وقت فراغهم؛ وانخراطهم فى أنشطة تحت إشراف تربوي؛ حيث تقوم على الميول الإيجابية المشتركة لديهم؛ وحاجاتهم داخل المدرسة (Mansour, 2016).

تشكل الموسيقى جزءًا هامًا من حياة الطلبة، فهم يحتاجون إليها في وجودهم اليوم، من خلال استماعهم إلى غناء أمهاتهم، ويستمتعون بالحركة الإيقاعية أثناء هدهدتهم، ويناغون بأصواتهم، ويسمعون أصواتًا محيطة بهم، وإذا أرادوا شيئًا فهم يصدرون صوتًا ما فيجدون هذا الشيء، وقد يكون غناءهم هذا لا معنى له ولكنه غناء يعبر عن سعادتهم، ويسعى إلى النقر على الآلات إن وجدت، وهم يرقصون على نغمات الموسيقى عندما يستمعون لها، فالطالب يظهر العديد من الانفعالات من خلالها، وبذلك فهي تعمل على تنمية شخصيتهم بطريقة متوازنة ومتكاملة من جميع جوانبها (Al-Mallat, 2000).

تسهم الموسيقى فى تنمية الجوانب المعرفية عند الطلبة من خلال تنمية الإدراك الحسي عن طريق الحكم على عمل موسيقى بالجودة أو الضعف، أو التشابه والاختلاف، كذلك تنمى لديهم القدرة على الملاحظة، كما وتعمل على تنمية التركيز والانتباه وادراك العلاقات والذاكرة اللحنية والذاكرة الإيقاعية، علاوة على أن الموسيقى تسهم فى تنمية القدرة على الابتكار، وتزيد من معلومات الطلبة مما يزيد من حصيلة معارفهم (Al-Majd, 2011).

الموسيقى من الفنون الهامة التي ترتبط ارتباطا وثيقًا بالبرامج التربوية للطلبة، حيث جاءت ضمن مجموعة "الذكاءات المتعددة[1]، ومنها: الذكاء الموسيقي، إذ يظهر مستوى الذكاء الموسيقي للفرد من خلال التذوّق الموسيقي، والقدرة على تمييز النغمات الموسيقية المختلفة، وإدراك الإيقاع الزمني لها، والإحساس بالمقامات الموسيقية، إنْ لغايات التأليف الموسيقي، وإن لإتقان العزف على آلة أو مجموعة من الآلات الموسيقية (alsuhaimi, 1995).

من هنا، رأى الباحث ضرورة إعداد هذا البحث، في محاولة لاستغلال حصة النشاط المدرسي في تفعيل إحدى جوانب الأنشطة المتعددة ومنها: (النشاط الموسيقي/ موضوع البحث)، وذلك لرفع مستوى القدرات المعرفية الموسيقية لدى طلبة الصف السابع الأساسي، إذ إن تعلم الموسيقى في سن مبكر يعمل على تحسين حياة الأطفال بشكل كبير وعلى مستويات عديدة فكرية وجسدية وحركية، فهي تعمل على تسريع نمو الدماغ من خلال اكتساب اللغة ومهارة القراءة، وكذلك على تطوير المهارات البدنية وصقل المهارات الحركية الدقيقة من خلال استخدام الآلات الإيقاعية، علاوة على ذلك فإن للموسيقى الدور البارز في تعزيز احترام الذات، واحترام الآخرين من خلال العمل مع المجموعة، وانتظار الدور، والتعاون، والعديد من الفوائد الأخرى. كلها أمور خلقت لدى الباحث فكرة لتعليم مجموعة من العناصر الموسيقية لطلبة الصف السابع الأساسي من خلال البرنامج التدريبي المُعد، وتعويضهم ما فات من الدراسة الموسيقية الجادة وذلك في

حصة النشاط المدرسي.

مشكلة البحث

على الرغم من أهمية الموسيقى فى الجوانب التربوية وكوسيلة مهمة لتقويم النفس لدى الطالب، وكأداة للتثقيف وليس للعب واللهو فقط، فهي تؤثر في عالم الطالب وشخصيته وفي تنمية النواحي العقلية وبخاصة تنمية الإدراك الحسي، والقدرة على التنظيم المنطقي، وتنمية الذاكرة السمعية، وتحفيز القدرات اللغوية، والإدراك الزمني، وتنمية الإحساس اللمسي والبصري، وتنمية القدرة على الابتكار، وزيادة المعلومات؛ لم يتم استغلال حصص النشاط المدرسي بشكل موسع ومناسب في تعليم مجموعة من العناصر الموسيقية لهؤلاء الطلبة، وعلى الرغم من أهميتها الكبيرة والواضحة على حياة الطلبة في شتى جوانب الحياة. مما استدعى الباحث لعمل موضوع البحث.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى:

1. تعليم بعض العناصر الموسيقية المختارة من خلال البرنامج التدريبي الذي أعده الباحث، والتي تناسب طلبة الصف السابع الأساسي من خلال حصة النشاط المدرسي.
2. التعرف على الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين نتيجة الاختبارين القبلي والبعدي في تعلم الموسيقى.

أسئلة البحث

1. ما هي العناصر الموسيقية المناسب تعليمها لطلبة الصف السابع الأساسي؟
2. ما هي الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين نتيجة الاختبارين القبلي والبعدي في تعلم الموسيقى؟

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث من خلال جانبين: نظري وتطبيقي كما يلي:

الأهمية النظرية

ترجع أهمية هذا البحث النظرية إلى إثراء الأدب النظري بموضوعات الموسيقى والتربية الموسيقية، إضافة إلى استخدام حصة النشاط المدرسي كوسيلة من والوسائل الحديثة في تدريس الموسيقى، إذ قام الباحث بتعليم الموسيقى للطلبة، واستغلال وجود حصة النشاط المدرسي ضمن برنامج الحصص الدراسي لتحقيق هذه الغاية.

الأهمية التطبيقية

تعود الأهمية التطبيقية لهذا البحث إلى كونه مهمًا لحصة النشاط المدرسي، ولكي يكون لهذه الحصة مجالات محددة وواضحة تعود بالنفع على الطلبة، ومنها المجال الموسيقي؛ وذلك ليتمكن الطلبة من تعلم مجموعة من العناصر الموسيقية بشكل محدد وواضح، إضافة إلى معرفة مستوى الطلبة في امتلاكهم للمعارف الموسيقية إذ يمكن تحقيق ذلك من خلال الاختبارين القبلي والبعدي.

أهمية البحث لصُناع القرار في سلك التعليم

وإن كان لا بد من أهمية من قِبل صُناع القرار في سلك التعليم، وذلك بأن يعوا بأن مسألة تعليم الموسيقى لا تأتي بثمارها إلا إذا كانت في مرحلة عمرية مبكرة، لذلك يجب عليهم إعطاء هذه المادة حقها في التعليم كباقي المواد الدراسية الأخرى.

حدود البحث

الحد الزماني: تم تطبيق هذه الدراسة في الفصل الدراسي الأول من العام الدراسي 2025م/ 2026م.
الحد المكاني: تم تطبيق هذه الدراسة في مدارس وزارة التربية والتعليم الأردنية، لواء المزار الشمالي.
الحد الموضوعي: اقتصرت هذه الدراسة على حصة النشاط المدرسي وتحديداً المجال الموسيقي.
الحد البشري: طلبة الصف السابع الأساسي.

مصطلحات البحث

فاعلية: التعريف الاصطلاحي: هي معتقدات الطلبة بشأن قدراتهم وإمكاناتهم على تنظيم وأداء سلسلة من الأنشطة لإنجاز مهمة معينة (Bandura, 1997). التعريف الإجرائي: الدرجة التي يحصل عليها الطلبة جراء تعلمهم لمجموعة من العناصر الموسيقية خلال حصة النشاط المدرسي.

النشاط المدرسي: التعريف الاصطلاحي: "كل البرامج التي تقدم على أساس الحرية والاختيار دون إجبار، وأن تتماشى مع ميول ورغبات وقدرات واستعدادات الطلبة، ومع مستوى النمو البدني والمهاري والحركي والعقلي والنفسي والاجتماعي عندهم" (khelloufi & betouaf , 2020)، ويعرف النشاط على أنه "ذلك الجهد العقلي أو البدني الذي يبذله المتعلم، حيث يشارك فيه برغبته، في سبيل إنجاز هدف ما وإشباع حاجاته وفق خطة مقصودة ومخططة لها" (allaqani, 2003). التعريف الإجرائي: هي عبارة عن حصتين خلال الأسبوع الدراسي، قامت وزارة التربية والتعليم الأردنية باعتمادها من الصف الرابع الأساسي ولغاية الصف العاشر الأساسي، وتنفذ هاتان الحصتان بإشراف معلم وتضم إحدى جوانب الحياة البيئية أو الاجتماعية أو الرياضية أو المسرحية أو الموسيقية وغيرها العديد من نواحي الحياة التي تسهم في إثراء خبرة الطلبة وإكسابهم أكبر قدر ممكن من المعارف والعناصر الموسيقية، وفي هذا البحث ركز الباحث على الجانب الموسيقي.

النشاط الموسيقي: التعريف الاصطلاحي: هو مواقف، يمارس ويتعلم من خلالها الطلبة الموسيقى، وتساعدهم على المرور بخبرات تربوية متنوعة تهدف إلى تحقيق النمو الشامل المتكامل عندهم في جميع جوانبه الجسمية والعقلية والاجتماعية والانفعالية (alsuhaimi, 1995). التعريف الإجرائي: مجموعة العناصر الموسيقية التي قام الباحث بتعليمها لطلبة الصف السابع الأساسي من خلال حصة النشاط المدرسي، وهي عبارة عن مجموعة من المواضيع الموسيقية ذات الطابع النظري والعملي والثقافي.

الحصة في التعليم: هي الفترة الزمنية المحددة والمخصصة لتدريس مادة معينة ضمن الجدول الدراسي المدرسي اليومي، مثل حصة الموسيقى، أو حصة اللغة العربية... إلخ، وتكون عادة من 40- 45 دقيقة (Academy, 2021). التعريف الإجرائي: هي مجموعة من الحصص المتضمنة عددا من العناصر الموسيقية التي تم تحديدها من خلال البرنامج التدريبي، لتعليمها لطلبة الصف السابع الأساسي وذلك من خلال حصة النشاط المدرسي.

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولا: الإطار النظري

1. النشاط المدرسي

يعتبر النشاط المدرسي "مجالا لخبرات يمر بها الطلبة، وهي خبرات منتقاة، بحيث يؤدي المرور بها إلى تحقيق أهداف التربية، من خلال ما يحدث من أثر فعال في عملية التربية الذي يفوق أحيانًا التعليم في غرفة الصف عن طريق المواد الدارسية، ويرجع ذلك لخصائص النشاط المدرسي التي لا تتوافر بنفس القدر لتعليم تلك المواد، وذلك لأن الطالب عنصر فعال في اختيار نوع النشاط الذي يشترك فيه، مما يجعل إقباله عليه متميزاً بحماس أشد مما يتوافر لدراسة المواد الدراسية الأخرى، الأمر الذي يؤدي إلى تعليم أكثر دواماً، وهذا بالإضافة إلى أنه يهيئ فرص تعلم المبادرة وتوجيه الذات" (AL-AJAMI, 2008).

2. وظائف النشاط المدرسي:

إن التعرف على الوظائف التي يقدمها النشاط المدرسي للطلبة المشاركين فيه دلالة أكيدة على فاعليته، وأهميته ودوره في النمو المتكامل لديهم، إذا أُحسن التخطيط له والاستفادة من معطياته. ومن وظائف النشاط المدرسي ما يلي (Al-Nassar, 2005):

أ. الوظيفة النفسية: النشاط مظهر من مظاهر نمو الطلبة، كما أنه حاجة من حاجات المتعلمين النفسية، يشبع

ميولهم، ويلبي رغباتهم بتلقائية ودون تردد، ومن ناحية أخرى يساعد على إزاحة الصراعات الداخلية ويمثلها خارج الذات، فينخفض التوتر ويتدنى القلق فتتحقق الصحة النفسية، لذا فإن النشاط أحد العناصر المهمة في بناء شخصية الطلبة وصقلها.

ب. الوظيفة الصحية: عن طريق النشاط يتم اكتساب العادات، والسلوكات الصحية المختلفة التي تساعد في المحافظة على النمو الصحي الجيد، واللياقة البدنية الكاملة.

ت. الوظيفة العلاجية: تساعد الأنشطة على تخطي مشكلات الطلبة النفسية والإنفعالية والاجتماعية، كما تساعدهم على التخلص من معوقات النمو وتعديل سلوكهم واتجاهاتهم.

ث. الوظيفة التعليمية: يساهم النشاط في دعم عملية التعلم من خلال الممارسة العملية لبعض ما يكتسبه الطلبة داخل حصة النشاط، وما يتم من مناقشات وقراءة وكتابة وغير ذلك.

ج. الوظيفة الاجتماعية: من خلال ما يكتسبه الطلبة المشاركون في النشاط من مهارات التعامل الجيد، والتعاون، والتفاني في خدمة الجماعة وغيرها.

أهداف النشاط المدرسي:

تسعى الأنشطة المدرسية على اختلاف أنواعها وتعددها إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التي تغطي كافة نواحي النمو عند الطلبة، ومن بين هذه الأهداف ما يلي (Tawfiq, 2007):

أ. الكشف عن ميول، ومواهب، وقدرات الطلبة وصقلها وتنميتها والوصول بها إلى حدود الابتكار والإبداع.

ب. تعويد الطلبة على كيفية الاستفادة من وقت الفراغ واستثماره بما يعود عليهم بالخير والنفع.

ت. تربية الطلبة على كيفية التخطيط للعمل وتنظيمه، وتحديد المسؤولية، والتدريب على القيادة، واحترام النظام.

ث. تنمية وتطوير التعلم الذاتي والتفكير المستقل عند الطلبة.

ج. تنمية التذوق الجمالي والفني والأدبي عند الطلبة.

من خلال ما سبق يمكن أن نستنتج أن أهداف النشاط المدرسي متنوعة بين نفسية وعلاجية وتربوية. والباحث أخذ مجموعة الأهداف التي تخدم هذا البحث.

النشاط الموسيقي

إن الموسيقى قريبة من غرائز الطلبة وميولهم، فضلا عن اتصالها بالنفس اتصالا مباشراً، وبناءً عليه فإن الموسيقى تعمل على تهذيب وجدان الطلبة وأحاسيسهم؛ لأنها غنية بقيمها العاطفية، كما أنها تعمل على توفير التباين بين المواد الدراسية التي يكتظ بها البرنامج الدراسي والتي تعتمد على العقل بدرجة كبيرة، وأن الطلبة يميلون ميلا طبيعياً للموسيقى والغناء، ذلك لأن الطلبة في مرحلة طفولتهم يبدؤون في ترديد الأصوات تلقائياً في سعادة واضحة، ومع تطور لغتهم يتطور الغناء في إصدار مقاطع عديمة المعنى كما يدركها الكبار، إلا أنها تعبر عن معاني تنتمي إلى عالم الطلبة وطفولتهم (Al-Attar, 2010).

تعددت الجهود المبذولة من قبل علماء النفس والخبراء الموسيقيين لإثبات دور الموسيقى وأهميتها فى حياة الطلبة فى تنمية وغرس القيم الأخلاقية فى نفوسهم كالصدق والأمانة والطاعة وحب الآخرين، وذلك من خلال الأغاني والأناشيد الهادفة؛ كما أن الموسيقى تساعد على تكوين الاتجاه الإيجابي لدى الطلبة، وتعمل على تنمية إحساسهم بالثقة بالنفس من خلال ممارستهم للأنشطة؛ ولعل الأنشطة الموسيقية تعد من أهم الخبرات الإثرائية التي تقدم للطلبة خلال يومهم الدراسي بالمدرسة؛ وذلك لما تلعبه من دور قوي فى جذبه للمدرسة، وزيادة حبه لها وقضاء أكبر وقت ممكن مستمتعًا بها في ممارسة تلك الأنشطة (Eskandar, 2023)

تنمي الأنشطة الموسيقية مثل الاستماع والتذوق والغناء والأداء والعزف والإيقاع الحركي والإبداع، الشعور بالاستقرار والراحة النفسية للطلبة وذلك من خلال تنمية السلوكيات الشخصية التي تلبي الاحتياجات النفسية عندهم، وتنعكس على تعاملهم مع الجوانب الاجتماعية والأخلاقية مثل: الاحترام المتبادل والتعاون

وتقبل الرأي الآخر وضبط الانفعالات، مما يكوّن حالة نفسية قائمة على التروي في جميع تعاملات الطلبة مع زملائهم، فالألعاب والقصص الموسيقية الحركية لديها تأثير على شخصيتهم، لأنها تخرجهم من حالة الإحباط والتوتر وتساعدهم على امتلاك شخصية متزنه تتسم بالثقة بالنفس من خلال الاشتراك في الأنشطة التي تثير انفعالات الفرح والشجاعة والقوة، وتدعم أسس الثقة بالنفس، وتساعدهم على التعبير عن إحساسهم وعن القدرة على اكتساب بعض السلوكيات التى تساعدهم على التفاعل بنجاح مع الآخرين (Aydogan, 2002).

يشكل التدريب محوراً أساسياً في زيادة قدرات الفئة المستهدفة من التدريب، لما له من أثر في تحسين أدائهم لينعكس إيجابياً على عملية تطوير قدراتهم في مجال معين، ومن هذا المنطلق، وفى ضوء ما سبق فإن الباحث يسعى من خلال البحث الحالي إلى وضع تصور لبعض الأنشطة الموسيقية المقترحة والتي تسهم فى تنمية المهارات الموسيقية النظرية والعملية والثقافية لطلبة الصف السابع الأساسي.

ثانيًا: الدراسات السابقة

تناول الباحث خمس دراسات سابقة ذات علاقة بموضوع البحث الحالي. ووضع مقارنة تبين أوجه الاتفاق والاختلاف مع البحث الحالي، وقد ساعدت هذه الدراسات الباحث في إمكانية تكوين أفكار واضحة حول الظاهرة موضوع البحث، وتحديد مدى مساهمة النتائج التي توصّلت إليها هذه الدراسات بموضوع البحث الحالي، وبالتالي تحديد الأبعاد الهامّة التي تحتاج إلى إبراز أكبر، والتي لم يُركّز عليها في تلك الدراسات.

أجرت (Kendra, 2000) دراسة هدفت إلى التعرف على الذكاء الموسيقي لدى طلبة المرحلة الابتدائية. تكونت عينة الدراسة من طلبة الصفين الثالث والخامس الابتدائي إضافة إلى المعلمين. استخدمت الباحثة أداة ثمثلت في نسخة معدلة من مقياس توماس آرمسترونج للذكاء الموسيقي، بالإضافة إلى أسئلة إضافية لكل من المعلمين والطلبة للتعرف على ماضي وحاضر خبراتهم بالموسيقى، والكشف عن ذكائهم الموسيقي. اعتمدت الدراسة منهجًا استكشافيًا نوعيًا يهدف إلى استكشاف المعاني التي يربطها المعلمون والأطفال في بيئة المدارس الابتدائية بالموسيقى وكيفية فهمهم للذكاء الموسيقي. أظهرت النتائج إلى أنه من المستحسن للمعلمين أن يضمنوا الموسيقى في مناهجهم الدراسية المساعدة للطلبة على تذكر العناصر الموسيقية، كما وأظهرت النتائج أن الموسيقى لها تأثير كبير على طلبة المرحلة الابتدائية، وتقلل من التوتر الناتج من ضغط الامتحانات. وهنا نرى أن الباحث يتفق مع البحث الراهن في تسليطه الضوء على تعليم الموسيقى للطلبة في المرحلة الابتدائية، ويختلف عنه بأن تعليم مجموعة من العناصر الموسيقية جاء ليخدم مرحلة التعليم الأساسي وهم طلبة الصف السابع.

أجرى (Vannatta-Hall, 2010) دراسة هدفت إلى استقصاء تأثير مساق طرق تدريس الموسيقى على ثقة معلم الطفولة المبكرة وكفايته قبل دخول الخدمة للتدريس، وتحديد ما إذا كان من تغيير واضح في الكفاية الذاتية في نهاية خمسة عشر أسبوعًا من دراسة المساق. تكونت عينة الدراسة من (41) معلم طفولة مبكرة لم يمارسوا الخدمة بعد. واستخدمت الدراسة أدوات شملت استبانتين: الأولى تناولت الخلفية الموسيقية، والثانية تناولت الكفاية الذاتية لتدريس الموسيقى، إلى جانب المقابلات الجماعية، وتأملات الطلاب، والتعليقات المفتوحة لاستخراج بيانات سردية تفسيرية تضيء مصادر الكفاءة الذاتية. اعتمدت الدراسة المنهج الكمي الاستكشافي المدمج ضمن إطار المنهجية البحثية للمعلم، بهدف تحديد التغيّر في الكفاءة الذاتية المدركة للمشاركين لتدريس الموسيقى بعد الانتهاء من مقرر طرق تدريس الموسيقى. أظهرت النتائج زيادة ملحوظة في الكفاية الذاتية في نهاية الفترة المخصصة للمساق، كما بينت أن المصدر الأكثر تأثيراً في الكفاية الذاتية كان الاتقان الذي تمثل في التجارب الموسيقية السابقة، وفرص التدريس خلال الفصل. وهنا نرى أن هذا الباحث يتفق مع البحث الراهن في تسليطه الضوء على تعليم الموسيقى للطلبة في مرحلة الطفولة المبكرة، ويختلف عنه في أن هذا البحث جاء ليركز على طلبة المرحلة الأساسية، الصف السابع تحديداً.

أجرى مصطفى وآخرون، (Mustafa, 2016) دراسة هدفت إلى تطوير النشاط الموسيقي للصف الأول

من المرحلة الابتدائية في ضوء معايير الجودة والاعتماد. تكونت عينة الدراسة من (60) طالبة من طالبات الصف الأول الابتدائي، وتنقسم العينة إلى مجموعتين المجموعة الأولى تتكون من (30) طالبة، والمجموعة الضابطة تتكون من (30) طالبة. تم إعداد أداة الدراسة من اختبار تحصيلي لعينة الدراسة. اتبع الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، والمنهج التجريبي نظراً لملائمتهما أغراض الدراسة. أظهرت النتائج أهمية تطوير الأنشطة الموسيقية، وأهمية استخدام التكنولوجيا والتقنيات الحديثة في عرض محتوى منهج النشاط لما لها من تأثير إيجابي على تحصيل الطلاب في النشاط الموسيقي. أوصى الباحثان بضرورة الخروج من دائرة تدريس منهج الأنشطة الموسيقية بالطرق التقليدية ومحاولة التطوير في المحتوى وطرق التدريس، وطرق عرضه على الطلبة. وهنا نرى أن البحث يتفق مع البحث الراهن في تسليطه الضوء على تطوير الأنشطة الموسيقية، وإبراز دورها في تعليم الموسيقى للطلبة، ويختلف عنه في مجموعة العناصر الموسيقية التي تم تحديدها في البرنامج التدريبي.

أجرى (Al-Omari, 2018)، دراسة هدفت إلى بيان أثر برنامج تدريبي لطلبة مرحلة الثانوية العامة، ليساعدهم في اجتياز اختبار القدرات الموسيقية، الذي يمكنهم من الالتحاق بدراسة الموسيقى في الجامعات الأردنية. تكونت عينة الدراسة من مجموعة من طلبة مرحلة الثانوية العامة في محافظة إربد. وتكونت أدوات الدراسة من اختبار قبلي بعدي مرر على عينة من طلبة مرحلة الثانوية العامة لمعرفة مدى امتلاكهم للعناصر الموسيقية التي تؤهلهم من اجتياز اختبار القدرات الموسيقية، والبرنامج التدريبي. استخدم الباحث المنهج التجريبي نظراً لملاءمته أغراض الدراسة. أظهرت النتائج مدى فاعلية البرنامج التدريبي في تأهيل طلاب المرحلة الثانوية العامة لاجتياز اختبارات القدرات الموسيقية عند التقدم للدراسة بأقسام الموسيقى في الجامعات الأردنية. أوصى الباحث الجهات المعنية سواء بالتعليم الموسيقي المدرسي أو الجامعي بتطبيق البرنامج التدريبي المقترح، وذلك للارتقاء بمستوى طلبة المرحلة الثانوية العامة الراغبين بالالتحاق بأقسام الموسيقى في الجامعات الأردنية. كما أوصى أصحاب القرار في وزارة التربية والتعليم الأردنية بالاهتمام بالتعليم الموسيقي في المدارس بجميع مراحلها التعليمية ووضعه ضمن خطتها في التعليم؛ حتى نتمكن من محو الأمية الموسيقية؛ لأن الموسيقى تساعد على الرقي بالنفس وتهذيب الروح. وهنا نرى أن الباحث يتفق مع البحث الراهن في تسليطه الضوء على تعليم الموسيقى للطلبة في مرحلة التعليم الثانوي قبل دخول سلك التعليم العالي، ويختلف عنه في تعليم مجموعة من العناصر الموسيقية لطلبة الصف السابع الأساسي.

أجرت اسكندر، (Eskandar, 2023) دراسة هدفت إلى تخطيط بعض الأنشطة الموسيقية لحل بعض المهارات الاجتماعية، كما هدفت إلى تحديد أهمية الموسيقى لتنمية المهارات الاجتماعية لدى طفل الروضة. تكونت عينة الدراسة من أطفال الروضة الذين لديهم مشكلة فى التعامل والتفاعل الاجتماعي بينهم. ولا توجد أداة دراسة، إذ أن الباحثة عرضت من خلال استطلاع رأى المحكمين، وتم الاتفاق على المهارات الاجتماعية، متمثلة في التعاطف، والتعاون، واحترام التنوع. من مجموعة المهارات الاجتماعية، اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي نظراً لملاءمته أغراض الدراسة. أظهرت النتائج أن الأنشطة الموسيقية التي أعدتها الباحثة أسهمت في تنمية المهارات الاجتماعية عند طفل الروضة، من خلال تقدير الطفل لذاته وتقدير شخصيته، وعن سخرية الطفل من زميله، وأن الأطفال يتعاونون فيما بينهم. وأوصت الباحثة بتجريب أنشطة موسيقية مختلفة لتنمية المهارات الاجتماعية عند الأطفال. وهنا نرى أن الباحثة تتفق مع البحث الراهن في تسليطها الضوء على أهمية الأنشطة الموسيقية، ودورها في تعليم الموسيقى للطلبة، وفي تنمية المهارات الاجتماعية لديهم، ويختلف البحث الحالي عنه في تعليم مجموعة من العناصر الموسيقية لطلبة الصف السابع الأساسي، والتي لا تقتصر على تنمية المهارات الاجتماعية فحسب، بل على إكسابهم معرفة موسيقية شاملة.

وبعد الإطلاع على الدراسات السابقة ورسم أوجه الاتفاق والاختلاف بينهن وبين البحث الحالي، لاحظ الباحث (حسب حدود علمه) افتقار الدراسات العلمية التي اختصت بحصة النشاط المدرسي ودورها في تعليم الموسيقى للطلبة، حيث يمكن الاستفادة من الدراسات السابقة من خلال اطّلاع الباحث على مناهج

البحث والإجراءات التي اتبعتها الدراسات السابقة، الأمر الذي ساعده في اختيار المنهجية التي تلائم هذا البحث، والاستفادة مما وصلت إليه هذه الدراسات من نتائج، والاستعانة بها في نتائج هذا البحث، وكذلك في الاستفادة من نقاط القوة في تلك الدراسات والابتعاد عن بعض السلبيات التي وقع بها الباحثون.

منهج البحث

يتّبع هذا البحث المنهج التحليلي، والمنهج التجريبي نظراً لملاءمة أغراض الدراسة لهما.

مجتمع وعينة البحث

تكون مجتمع البحث من طلبة الصف السابع الأساسي في مدرسة دير يوسف الأساسية للبنين في لواء المزار الشمالي، محافظة إربد، حيث تكونت عينة الدراسة من (60) طالبا، تم اختيارهم بالطريقة العشوائية البسيطة.

إجراءات وأدوات البحث

يحتوي هذا البحث على ثلاث أدوات وهي:

1. إعداد الاختبار القبلي الذي مرر على عينة من طلبة الصف السابع الأساسي لمعرفة مدى امتلاكهم للعناصر الموسيقية من خلال حصة النشاط المدرسي.
2. إعداد البرنامج التدريبي من قبل الباحث، والذي اشتمل على مجموعة من العناصر الموسيقية ذات الطابع النظري والعملي والثقافي، والذي طُبِّقَ على عينة من طلبة الصف السابع الأساسي، إذ قام الباحث بالاطلاع على مجموعة من المراجع المتضمنة عناصر البرنامج التدريبي، والتي تم إدراجها في مكانها المناسب في البحث.
3. إعداد الاختبار البعدي الذي مرّر على عينة البحث التي تابعت البرنامج التدريبي بهدف تقصي فاعليته في تعليم طلبة الصف السابع الأساسي للعناصر الموسيقية من خلال حصة النشاط المدرسي.

نتائج البحث ومناقشتها

تم تصميم اختبار قبلي خاص مكون من مجموعة من الأسئلة ذات الخيارات المتعددة موجهة لطلبة الصف السابع الأساسي، وذلك بغرض جمع المعلومات والبيانات لمعرفة مدى امتلاكهم للمفاهيم الموسيقية الأساسية. واشتمل الاختبار القبلي على ثلاث فقرات، حيث استعان الباحث بمجموعة من المراجع في تنظيم محتوى الحصص التدريبية، وجاءت على النحو التالي:

1. الفقرة الأولى: النظريات الموسيقية، وخصص لها (10) أسئلة (El-Tijani, 2013).
2. الفقرة الثانية: الآلات الموسيقية، وخصص لها (5) أسئلة (Fletcher & Rossing, 1991).
3. الفقرة الثالثة: الثقافة الموسيقية العامة، وخصص لها (5) أسئلة (Al-Omari, 2018).

ومن الأمثلة على أسئلة هذا الاختبار:

1. تعد آلة البيانو من الآلات الموسيقية:

أ- الوترية ب- المفتاحية ج- النفخ النحاسية د- إيقاعية

2. أطول نغمة في اللحن هي..."

أ- نغمة قصيرة ب- من نصف نغمة ج- نغمة قصيرة منقوطة د- غير ذلك

وصممت الإجابات وفق الاختيار من إجابات متعددة (باعتبار أن واحدة من الإجابات هي الصحيحة).

الصدق الظاهري (المحتوى) لأدوات الدراسة

بهدف التأكد من دلالات الصدق الظاهري لأداة الدراسة بصورتها الأولية (الاختبار القبلي)، تمَّ عرضه على مجموعة من المحكمين وعددهم (10) من ذوي الخبرة والكفاءة في مجال التربية الموسيقية، وتم تعديل بعض فقرات الاختبار بالاعتماد على ملاحظات المحكمين، حيث تكون الاختبار بصورته النهائية من (20) سؤالا، اشتمل على ثلاث مهارات رئيسه هي: النظريات الموسيقية 10 أسئلة، الآلات الموسيقية 5 أسئلة، الثقافة الموسيقية العامة 5 أسئلة.

العينة الاستطلاعية

بهدف التأكد من ثبات الاختبار تم تطبيقه مرتين بفارق زمني مقداره اسبوعان على عينة استطلاعية مكونة من (20) طالبا من مجتمع الدراسة، وحساب معامل الارتباط- بيرسون بين التطبيقين لاستخراج ثبات الإعادة (Test. Rtest)، كما تم استخراج ثبات الاتساق الداخلي بواسطة معادلة كودر ريتشاردسون- 20، والجدول (1) يوضح ذلك.

الجدول رقم (1) نتائج ثبات الاختبار

الاختبار	ثبات الإعادة (Test. Rtest)	الاتساق الداخلي (كودر ريتشاردسون -20)
النظريات الموسيقية	0.82	0.80
الآلات الموسيقية	0.88	0.85
الثقافة الموسيقية العامة	0.91	0.84
الكلي	0.93	0.89

يظهر من الجدول الرقم (1) أن معاملات ثبات الإعادة (Test. Rtest) لمهارات الاختبار تراوحت بين (0.82- 0.91)، وبلغ للاختبار ككل (0.93)، كما تراوحت معاملات الاتساق الداخلي (كودر ريتشاردسون- 20) بين (0.80- 0.85) وبلغ للاختبار ككل (0.89)، وهي معاملات مرتفعة وتدل على درجة ثبات مقبولة لتطبيق الاختبار.

أفراد العينة

جمع الباحث (40) طالبا من طلبة الصف السابع الأساسي الذين مرر عليهم الاختبار القبلي بهدف تدريبهم من خلال البرنامج التدريبي الذي أعده الباحث. والطلبة الأربعون هم أبناء مدرسة واحدة مما سَهُل على الباحث جمعهم وتدريبهم. وهكذا اقتصر تطبيق البرنامج التدريبي على (40) طالبًا، وهم من مرر الباحث عليهم الاختبار البعدي لاحقًا.

إجراءات التدريب

درب الباحث الطلبة في غرفة صفية في مدرسة دير يوسف الأساسية للبنين، بعد أن جهزها بالأدوات اللازمة (السبورة والطباشير وأقلام وأوراق عمل وصور لآلات موسيقية ولأعلام الموسيقى وجهاز الحاسوب وآلة أورغ بدلاً من آلة بيانو والتسجيلات الصوتية). ومنطقة دير يوسف تابعة لمحافظة إربد وهي مكان إقامة الباحث الحالية. أجري التدريب في الفترة الواقعة بين 3-9-2025م و6-11-2025م، أي (12) أسبوعا وبواقع (26) حصة تدريب إجمالية، موزعة على حصتين في الأسبوع، ومدة كل حصة (45) دقيقة. ويعرض الجدول الرقم (2) عنوان كل حصة تدريبية وتاريخ انعقادها.

الجدول الرقم (2): عنوان الحصص التدريبية وتاريخ انعقادها

الرقم	عنوان الحصة	التاريخ	عدد الحصص
.1	التمهيدية (تعريف الموسيقى، نغمات السلم الموسيقي DO,RI,MI,FA,SOL,LA,SI)	2025/9/3	حصة واحدة
.2	المدرج الموسيقي وهو عبارة عن خمس خطوط وأربع فراغات، وأسماء هذه الخطوط والفراغات.	2025/9/7	حصة واحدة
3	الأشكال الموسيقية: المستديرة، البيضاء، السوداء، ذات السن، ذات السنين.	2025/9/11	حصة واحدة
4	السكتات الموسيقية: سكتة المستديرة، والبيضاء، والسوداء، وذات السن، وذات السنين.	2025/9/15	حصة واحدة
5	المفاتيح الموسيقية: مفتاح صول	2025/9/18	حصة واحدة
6	علامات التحويل: الدييز، البيمول.	2025/9/22	حصتان
7	المقامات الموسيقية العربية: العجم، الراست	2025/9/25	حصتان
8	الإيقاعات الشرقية: البلدي، اللف	2025/9/30	حصتان
9	الآلات الموسيقية وأنواعها (الإيقاعية، الوترية، النفخية: البيانو، القانون، الكمان، الطبلة، الدف، التوبا، الترومبيت، الناي، المجوز).	2025/10/5	حصتان
10	أصوات الآلات الموسيقية: وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات المنتظمة من الدرجات الصوتية التي تصدر عن الآلات الإيقاعية، والوترية والنفخية.	2025/10/9	حصة واحدة
11	التخت الموسيقي العربي: المتضمن آلات العود، القانون، الناي، الكمان، الطبلة.	2025/10/14	حصة واحدة
12	القوالب الموسيقية الغربية: الكونشيرتو، السمفونية، السوناتا، الروندو.	2025/10/19	حصتان
13	القوالب الموسيقية العربية الآلية مثل: اللونغا، السماعي، الطقطوقة، والغنائية مثل الموشح.	2025/10/23	حصتان
14	الأعلام الموسيقية الغربية: شوبان، تشايكوفسكي، بتهوفن، موزارت.	2025/10/27	حصتان
15	الأعلام الموسيقية العربية: أم كلثوم، فيروز، محمد عبد الوهاب	2025/10/30	حصتان
16	الموسيقيون الأردنيون: توفيق النمري، سلوى العاص، جميل العاص.	2025/11/3	حصة واحدة
17	ألوان الغناء الأردني: جفرا، زريف الطول، الدلعونا.	2025/11/6	حصة واحدة

وفي نهاية إعداد هذا البرنامج التدريبي قام الباحث بتطبيقه على عينة من طلبة الصف السابع الأساسي بهدف مساعدتهم في رفع مستوى قدراتهم الموسيقية، ومحو الأمية الموسيقية عندهم، حيث مرر الباحث

الاختبار البعدي على الطلبة للتأكد من النتائج المرجوة من التدريب، بعد أن قام بتمرير الاختبار البعدي عليهم من ثم التدريب.

المعالجة الإحصائية

بهدف الإجابة عن أسئلة الدراسة تم استخراج المتوسطات الحسابية للطلبة على مهارات الاختبار في القياسين القبلي والبعدي، وتطبيق اختبار (ت) للعينات المزدوجة (Paired Sample T.test) للكشف عن الفروق بينهما في نتائج تحصيل الطلبة على مهارات الاختبار. كما تم تطبيق معامل الارتباط- بيرسون، ومعادلة كورد ريتشاردسون-20 للتأكد من ثبات الاختبار.

نتائج البحث ومناقشتها:

فيما يلي عرض نتائج الدراسة التي هدفت للتعرف إلى فاعلية البرنامج التدريبي من خلال حصة النشاط المدرسي في تعليم العناصر الموسيقية لطلبة الصف السابع الأساسي، وسيتم عرض النتائج بالاعتماد على أسئلة الدراسة.

1. النتائج المتعلقة بالإجابة عن السؤال الأول: ما هي العناصر الموسيقية المناسبة والواجب تعليمها لطلبة الصف السابع الأساسي؟

من خلال مراجعة الأدب النظري والدراسات السابقة المتعلقة بالعناصر الموسيقية الواجب تعليمها لطلبة الصف السابع الأساسي، وبالاعتماد على خطة البرنامج التدريبي، تم التوصل الى العناصر التالية: النظريات الموسيقية. والآلات الموسيقية. والثقافة الموسيقية العامة.

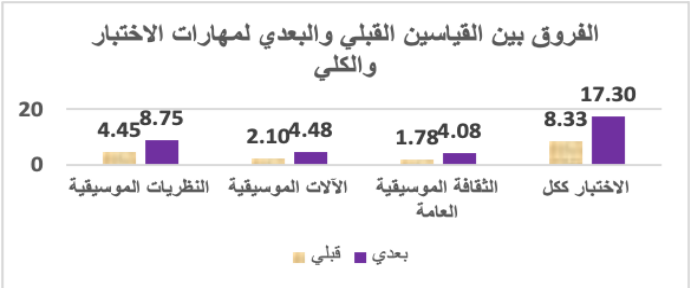
2. النتائج المتعلقة بالإجابة عن السؤال الثاني: ما هي الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين نتيجة الاختبارين القبلي والبعدي في تعلم الموسيقى؟

للإجابة عن هذا السؤال تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لجميع مهارات الاختبار، والاختبار ككل في القياسين القبلي والبعدي، وتطبيق اختبار (ت) للعينات المزدوجة (Paired Sample T.test)، جدول (3) يوضح ذلك.

الجدول الرقم (3) نتائج اختبار (ت) للعينات المزدوجة (Paired Sample T.test) للكشف عن الفروق بين القياسين القبلي والبعدي لمهارات الاختبار (ن=40)

الاختبار	القياس	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الفروق بين المتوسطات	قيمة t.	الدلالة الاحصائية
النظريات الموسيقية (10 درجات)	القبلي	4.45	1.95	-4.300	-15.227	0.000
	البعدي	8.75	0.78			
الآلات الموسيقية (5 درجات)	القبلي	2.10	0.59	-2.375	-23.923	0.000
	البعدي	4.48	0.51			
الثقافة الموسيقية العامة (5 درجات)	القبلي	1.78	0.62	-2.300	-18.391	0.000
	البعدي	4.08	0.66			
الاختبار ككل (20 درجة)	القبلي	8.33	2.64	-8.975	-24.760	0.000
	البعدي	17.30	1.71			

يظهر من الجدول (3) أن جميع قيم (t) للفروق بين القياسين القبلي والبعدي كانت دالة إحصائياً عند مستوى الدلالة (0.000)، وكانت الفروق لصالح القياس البعدي لجميع المهارات والدرجة الكلية للاختبار، وهذا يدل على فاعلية البرنامج التدريبي الذي تم في حصة النشاط المدرسي في تحسين مستوى تعليم الموسيقى لطلبة الصف السابع الأساسي. والشكل التالي يبين الفروق بين القياسين لجميع المهارات:



الشكل البياني الرقم (1): نتائج الفروق بين القياسين القبلي والبعدي لجميع المهارات والدرجة الكلية للاختبار

مناقشة النتائج

تبيّن لدى الباحث من خلال تحليل نتائج الاختبار البعدي بأن البرنامج التدريبي ساهم في رفع مستوى القدرات الموسيقية لدى طلبة الصف السابع الأساسي.

إن التدريبات التي تم تطبيقها ساهمت بشكل واضح في تطوير المستوى المعرفي والتطبيقي للطلبة، لما تضمنته من أنشطة ومعلومات حول الموضوعات المتعلقة بالآلات الموسيقية والنظريات الموسيقية وتعزيز الثقافة الموسيقية العامة، كما أن أسلوب التقديم المشوق والجاذب ساهم في تطوير معارف الطلبة وتفاعلهم مع الموضوعات المطروحة في الحصص التدريبية.

استخدم الباحث التغذية الراجعة الفورية في تعديل بعض المعلومات لدى الطلبة وأثناء مناقشة الموضوعات المطروحة، حيث تم تقديم ومناقشة موضوعات مثل: المدرج الموسيقي وأسماء الخطوط والفراغات، والأشكال الموسيقية، والسكتات الموسيقية، والمقامات الموسيقية العربية، وأنواع الآلات الموسيقية وهويتها، وأصوات الآلات الموسيقية، والتخت الموسيقي العربي، والقوالب الموسيقية الغربية والعربية، كما تم التعرف على ألوان الغناء الأردني، وأبرز الموسيقيين الأردنيين.

واتفقت هذه النتائج مع نتائج جميع الدراسات السابقة والتي أشارت الى أن الدورات التدريبية المخططة جيداً، والتي يتم تنفيذها حسب الأسس العلمية الصحيحة من السهل للصعب وتراعي الفروق الفردية، تساهم بشكل واضح في تحقيق أهدافها وتنمية المهارات المقصودة في عملية التعلم والتدريب، حيث قام الباحث بتحليل مقارن يظهر أوجه الاتفاق والاختلاف في الدراسات السابقة التي ارتبطت مع البحث وقام بإدراجها تحت كل دراسة على حدة.

الخاتمة والتوصيات

تتكون العملية التعليمية من محاور ثلاثة هي: الطالب، والمعلم، والمادة التربوية. وعلى الرغم مرور ربع قرن على إصدار مناهج الموسيقى من قبل وزارة التربية والتعليم الأردنية وأكثر من خمسة عشر عاماً على إعداد الكتب والمواد التعليمية العائدة لهذه المناهج، فإن مادة الموسيقى كمادة منهجية صفية ما زالت غير مفعلة بشكل جدي حتى وقتنا الحالي حتى لا نقول غير مطبقة تماماً، ما أفقد طالب مرحلة التعليم الأساسي فرصة دراستها والاستفادة منها في تكامل شخصيته، ومن هنا جاءت فكرة البحث.

وإن كان هُناك من توصية في نهاية هذا البحث فإن الباحث يوصي أصحاب القرار والمسؤولين في وزارة التربية والتعليم الأردنية إلى أن يعوا أن الموسيقى لا تؤتي ثمارها إلا إذا تعلّمها الطالب من سن مبكرة، لذلك يتوجب على أصحاب القرار في سلك التعليم إعطاء هذه المادة حقها كباقي المواد الدراسية الأخرى، وذلك لما تعود على الطلبة بالنفع في العديد من المجالات التربوية.

الهوامش:

[1] تتألّف نظرية جاردنر في الذكاءات المتعدّدة من سبعة أنواع من الذكاءات، وهي: الذكاء اللغوي، الذكاء المنطقي الرياضي، الذكاء الموسيقي "الصوتي أو النغمي"، الذكاء الجسمي الحركي، الذكاء المكاني، الذكاء بين الشخصي "الاجتماعي"، الذكاء الشخصي "الذاتي". وتعبّر الذكاءات المتعددة عن قُدرات يمتلكها الأفراد تُبيّن مهاراتهم في جوانب عدة.

قائمة المصادر والمراجع: **References & Source**

المراجع باللغة العربية:

1. أبو المجد، أحمد. (2011). الموسيقى وأهميتها في علاج الإظطرابات السلوكية لدى أطفال الروضة، مجلة كلية التربية، جامعة بور سعيد، مصر، 3(50)، 218-241.
2. اسكندر، ماريان. (2023). أنشطة موسيقية مقترحة لتنمية بعض المهارات الاجتماعية لطفل الروضة، مجلة دراسات تربوية واجتماعية، جامعة حلوان، مصر، م 29، 30-52.

3. توفيق، قمر. (2007). حتى لا تصبح الأنشطة المدرسية مجرد حبر على ورق. أسباب عزوف الطالب عن المشاركة في الأنشطة التربوية الحرة وسبل علاجها، سلسلة دراسات في الأنشطة التربوية والنفسية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية.
4. خلوفي، محمد، بطواف، جليله. (2020). النشاط المدرسي مقاربة نظرية، مجلة العلوم الإنسانية، المركز الجامعي علي تندوف، الجزائر، م4، ع5. 149-163
5. السحيمي، سماء. (1995). فاعليـــة خدمـــة الفـــرد الـــسلوكية فـــى زيـــادة معـــدلات الـــسلوك الاجتماعى لطفل ما قبل المدرسـة، كلية الخدمة الاجتماعية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة.
6. الشربيني، زكريا. (2002). أطفال فوق القمة، دار الفكر العربي، القاهرة.
7. الطائي، جابر. (2019). الأناشيد في رياض الأطفال، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، العراق، ع (54) 689-700.
8. عثمان، إبراهيم. (2015). دراسة تقويمية للنشاط المدرسي في المدارس الحكومية من وجهة نظر معلمي ومعلمات المرحلة الثانوية بمحلية أم الدرمان، مجلة كلية التربية، جامعة بني سيوف، السودان. 223-254.
9. العجمي، محمد. (2008). إستراتيجية الإدارة الذاتية للمدرسة والصف، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية.
10. العطار، نيللي. (2010). الأنشطة الموسيقية (برنامج لتحسين الإستيعاب لدى أطفال الروضة)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
11. العمري، حسن. (2018). برنامج تدريبي لطلاب مرحلة الثانوية العامة المتقدمين لأقسام الموسيقى في الجامعات الأردنية، المجلة الأردنية للفنون، جامعة اليرموك، الأردن، م 11(1). 19-34
12. عياد، محمود. (1984). أهمية نشر أغنية الطفل من خلال الوسائل الإعلامية والتلفزيونية، جامعة حلوان، مصر.
13. قاسم، ناجي. (2003). دراسات في سيكولوجية الموسيقى، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة.
14. اللقاني، حسين. (2003). معجم المصطلحات التربوية المعرفة في المناهج وطرق التدريس، عالم الكتاب، القاهرة.
15. محمود، حمد. (2003). النشاط المدرسي، دار الأندليس للنشر والتوزيع، حائل
16. مصطفى، عبد العظيم وآخرون. (2016). تطوير منهج النشاط الموسيقي للمرحلة الابتدائية في ضوء معايير الجودة والإعتماد، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة.
17. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط 5، 2021.
18. الملط، خيري. (2000). التربية الموسيقية الشاملة بين الطفولة ورياض الاطفال، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.
19. منصور، علي. (2016). أنشطة موسيقية مقترحة لتنمية الإستجابة اللحنية للأناشيد لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية في دولة الكويت، كلية الدراسات العليا للتربية، جامعة القاهرة.
20. النصار، صالح. (2005). دور النشاط المدرسي في التحصيل الدراسي، ورقة عمل منشورة ضمن أعمال اللقاء التربوي- النشاط تربية وتعليم- الذي نظمته الغدارة العامة لنشاط الطالبات.
21. Academy, A. L. (2021). The Intermediate Dictionary (5th ed ed.). Cairo: Arabic Language Academy.
22. AL-AJAMI, M. (2008). The Strategy of School and Classroom Self-Management. Alexandria: New University Publishing House.
23. Al-Attar, N. (2010). Musical activities: A program to improve comprehension in kindergarten children. Alexandria: Dar al-Ma'rifa al-Jami'iyya, Alexandria, Egypt.
24. allaqani, H. (2003). Dictionary of educational terms defined in curricula and teaching methods. Cairo: Alam al-Kitab.
25. Al-Majd, A. A. (2011). Music and Its Importance in Treating Behavioral Disorders among Kindergarten Children. Journal of the Faculty of Education, 218-241.
26. Al-Mallat, K. (2000). Comprehensive music education between childhood and kindergarten. Egypt: Faculty of Music Education, Helwan University.
27. Al-Nassar, S. (2005). The role of school activities in academic achievement. Educational Meeting – Activities: Education and Teaching. Egypt: the General Administration of Student Activities.
28. Alomari, h. (2018). A training program for high school students applying to music departments in Jordanian universities. Jordan Journal of Arts, 19-34.
29. Al-Omari, H. (2018). A training program for high school students applying to music departments in Jordanian universities. Jordan Journal of Arts, Yarmouk University, Jordan, 19-34.
30. alsuhaimi, s. (1995). The Effectiveness of Behavioral Casework in Increasing Social Behavior Rates among Preschool Children. Egypt: Helwan University.
31. Ayad, M. (1984). The importance of promoting children's songs through media and television. Egypt: Helwan University.
32. Aydogan, e. a. (2002). Contemporary Music Education. New York: Schirmer Books (or Schirmer Box).

33. Bandura, A. (1997). Self-efficacy: The exercise of control. New York: W. H. Freeman.
34. El-Tijani, M. S. (2013). Rules and Theories of Western and Arabic Music. Khartoum: Sudan University of Science and Technology Publishing House.
35. Eskandar, M. (2023). Proposed Musical Activities for Developing Certain Social Skills of Kindergarten Children. Journal of Educational and Social Studies, Helwan University, Egypt, 30-52.
36. Fletcher, N. H., & Rossing, T. D. (1991). The Physics of Musical Instruments. New York: Springer New York.
37. Kendra, M. A. (2000). An Exploration of Musical Intelligence. Virginia Tech.
38. khelloufi, M., & betouaf , j. (2020). School Activity: A Theoretical Approach. Journal of Human Sciences, 149-163.
39. Lieberman, L. D. (2010). "Talkn bout a revolution": A curriculum Proposal for music education as social education. Texas, United States: Southern Methodist University.
40. mahmoud, h. (2003). School activities. hail: Dar Al-Andalus for Publishing and Distribution.
41. Mansour, A. (2016). Proposed musical activities to develop melodic response to songs among primary school students in Kuwait. Cairo: Faculty of Graduate Studies for Education, Cairo University, Egypt.
42. Mulyasa. (2008). Menjadi Guru Professional, Menciptakan Pembelajaran Kreatif dan Menyenangkan. Remaja Rosdakarya.
43. Mustafa, A. A.-S. (2016). Developing the Music Activity Curriculum for the Primary Stage in Light of Quality and Accreditation Standards. Journal of Specific Education Research, Mansoura University, Egypt, 173-195.
44. Qasim, n. (2003). Studies in the psychology of music. Cairo: Dar al-kutub al-llmiyya for publishing.
45. Tawfiq, Q. (2007). So That School Activities Do Not Become Mere Ink on Paper: Reasons for Students' Reluctance to Participate in Free Educational Activities and Ways to Address Them. Alexandria: Modern University Office.
46. Vannatta-Hall, J. E. (2010). Music Education in Early Childhood Teacher Education: the Impact of A Music Methods Course on Pre-service Teachers' Perceived Confidence and Competence to Teach Music. Illinois: University of Illinois, U.S.

تضمين عناصر ريادة الأعمال وفق المداخل المعرفية في تعليم الفن (DBAE) في منهاج الفنون التشكيلية في ضوء رُؤية عُمان 2040

رقية عيسى محمد البلوشي، جامعة صحار، سلطنة عُمان.

محمد خالد العلاونة، جامعة صحار، سلطنة عُمان.

Received: 4/12/2025

Acceptance: 22/4/2026

Corresponding Author: 230002@students.su.edu.om

Cited by: Jordan J. Arts, 19(2) (2026(201-216

Doi: https://doi.org/10.47016/19.2.4

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن مستوى تضمين عناصر ريادة الأعمال في أهداف وأنشطة ومفاهيم الدروس لمنهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي، ويرى الباحثان أن في هذه المناهج فجوة في الدور التربوي لمقررات الفنون التشكيلية، باعتبار أنها تساهم في تنمية الذوق الجمالي والقيم وتحفز الإبداع لدى الطلبة، وبين توظيفها في تحقيق المهارات الريادية التي تساعدهم في الدخول إلى سوق العمل. ومن أجل تحقيق أهداف الدراسة استخدم الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، إذ قاما بإعداد أداة لقياس مستوى تضمين عناصر ريادة الأعمال في المناهج مكونة من سبعة عناصر رئيسة تمثلت في (الرؤية، والابتكار، وصناعة القرار، والتفكير، والمخاطرة، والقدرة على التسويق، والتواصل مع الآخرين)، تفرع عنها سبعة عشر عنصرا فرعيا، وسبعة وثلاثون مؤشراً. أظهرت النتائج أن المفاهيم الأكثر تكراراً كانت مفاهيم الابتكار، يليها الرؤيا، وصناعة القرار، والتواصل والمخاطرة والتنظيم على الترتيب، بينما كانت أقل العناصر تكراراً كانت للتسويق، حيث أوصت الدراسة باستمرار تركيز المنهاج على عناصر ريادة الأعمال مثل القدرة على التسويق والتنظيم والمخاطرة والتواصل مع الآخرين وفق المداخل المعرفية في تعليم الفن (DBAE).

الكلمات المفتاحية: ريادة الأعمال، المداخل المعرفية في تعليم الفن (DBAE)، منهاج الفنون التشكيلية.

Integrating Entrepreneurial Elements into the Visual Arts Curriculum Using Discipline-Based Art Education (DBAE) in the Context of Oman Vision 2040

Ruqaiya Issa Mohammed Al Balushi, Sohar University, Sultanate of Oman

Muhammad Khaled Al- Alawneh, Sohar University, Sultanate of Oman

Abstract

This study aims to examine the extent to which entrepreneurship elements are integrated into the objectives, activities, and concepts of the Grade 10 visual arts curriculum. The researchers identify a gap in the educational role of visual arts courses: while these curricula successfully foster aesthetic taste values, and student creativity, they often fail to leverage these outcomes to build the entrepreneurial skills needed for the labor market. To achieve the study's obejctives, the researchers adopted a descriptive-analytical approach. The researchers developed a content analysis instrument to measure the integration of entrepreneurship across seven core dimensions: vision, innovation, decision-making, thinking, risk-taking, marketing capability, and interpersonal communication. This instrument comprised 17 sub-dimensions and 37 indicators. The results revealed that the most frequently integrated concepts were innovation, followed sequentially by vision, decision-making, communication, risk-taking, and organization. Conversely, marketing was the least frequently represented element. Based on these findings, the study recommends a sustained curriculum focus on underrepresented entrepreneurial elements, such as marketing capability, organization, and risk-taking, by leveraging the cognitive approaches of Discipline-Based Art Education (DBAE).

Keywords: Entrepreneurship, Discipline-Based Art Education (DBAE), Visual Arts Curriculum.

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

المقدمة

تواكب المناهج التعليمية الحديثة التطورات والتوجهات الجديدة، ومن هذه التوجهات أهمية تضمين المهارات التطبيقية والعملية في المقررات الدراسية، والتي بدورها تساعد على إعداد المتعلمين إعداداً متكاملاً معرفياً ومهارياً وقيمياً، وتسهل عليهم تحويل المعرفة إلى ممارسة واقعية تعزز الثقة لديهم، وتعتبر أهمية تضمين عناصر ريادة الأعمال في المناهج الدراسية أحد المداخل الحديثة التي تحفز الطلبة على الابتكار والإبداع واتخاذ القرارات المسؤولة والاندماج في المجتمع وسوق العمل.

وتتجلى أهمية تضمين عناصر ريادة الأعمال في بناء شخصية قادرة على التخطيط، والابتكار، وحل المشكلات، والتنظيم، والرؤية الواضحة في تنفيذ الأعمال، والتواصل مع الآخرين، وصناعة القرار، وتطوير الإبداعات والأفكار الجديدة، وهو ما يمكن أن يتجسد في مقررات الفنون التشكيلية (Sultan & Othman, 2021).

حيث تعد مقررات الفنون التشكيلية مجالاً خصباً وحيوياً في تجسيد هذه العناصر، لما تتسم به من طبيعة إبداعية وعملية تساعد في تعزيز المبادرة والابتكار لدى الطلبة وتوجيههم نحو إنتاج أعمال فنية رائدة وذات دقة وجودة عالية، والقدرة على صياغة الأفكار على أرض الواقع (Al-Hajri ,2016). كما تؤكد وزارة التعليم على أن ريادة الأعمال تعد أحد الممكنات في تحويل المعارف النظرية التي يتلقاها الطالب إلى مهارات تطبيقية تجسر الفجوة بين تلك المعارف ومتطلبات سوق العمل، ولا سيما في مجالات الفن التشكيلي؛ التي تظهر في الرسم والطباعة والخزف والتشكيل، وتعمل على تحسين الابتكار والإبداع، وزيادة القيمة المضافة للمنتجات والخدمات؛ فهي تؤدي دوراً واضحاً في تنمية الاقتصاد، وتطوير الإبداعات والأفكار الجديدة، وتسهم في توفير فرص جديدة للعاملين بها؛ وهي أحد الأدوات الفعالة في تحويل الإبداع الفني إلى مصدر مستدام للابتكار، وتسهم في تحسين جودة الإنتاج الفني للأعمال الفنية، وتوسيع نطاق التسويق وتعزيز قدرة الفنانين على التواصل مع الجمهور بشكل واسع محلياً ودولياً (Ministry of Education, 2021). كما تشير اليونسكو إلى الاهتمام بتحقيق التعليم الجيد، إذ يعد تعليماً متكاملاً يوازن بين المعرفة والتطبيق (UNESCO, 2018).

كذلك فإن ريادة الأعمال تعد من أولويات السلطنة المتمثلة في رُؤية عُمان 2040 في جانب التعليم والتعلم؛ ومواكبة المناهج لاحتياجات الحياة اليومية ووظائف المستقبل (Oman Vision 2040). وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن تضمين عناصر ريادة الأعمال في منهاج الفنون التشكيلية بما يسهم في تطويره بصورة متوازنة. وهو ما تسعى إليه وزارة التعليم متمثلة في مديرية تطوير المناهج وقسم مناهج الفنون التشكيلية للتحسين الدائم والمتواصل للمناهج الدراسية لمواكبة التطورات في السياق العالمي (Ministry of Education, 2023).

وقد استندت الدراسة الحالية في تحليل عناصر ريادة الأعمال إلى المداخل المعرفية في تعليم الفن (Discipline Based Art Education- DBAE) لصاحبها إليوت إيزنر (Elliot Eisner) عام 1990؛ تم إنشاؤها وتطويرها للتعليم والتعلم في الفن بهدف إصلاح التعلم الفني، وهي إطار يجمع بين المعرفة والتذوق والنقد الفني والإنتاج (Dunn &Delacruz, 1996). وتم في هذه الدراسة عملية تحليل المحتوى التي تتبع كيفية توظيف عناصر ريادة الأعمال في مجالات المداخل المعرفية للكشف عن مدى تكاملها معرفيا وتطبيقياً.

مشكلة الدراسة

تتمثل مشكلة الدراسة في وجود فجوة بين المعرفة النظرية لمناهج الفنون التشكيلية، وبين مستوى التطبيق المهاري لعناصر ريادة الأعمال في الممارسات الصفية، حيث يركز المحتوى غالباً على المعارف والمفاهيم بصورة منفصلة عن آليات تحويلها إلى خبرات عملية تساعد في تحقيق مهارات المبادرة والتخطيط والتنظيم وحل المشكلات وصناعة القرار، مما يشكل ضعفا وقلة تكامل بين ما يتعلمه الطالب نظرياً وبين ما يتم تطبيقه عملياً، وهنا تظهر الحاجة إلى قراءة المحتوى وتحليله، في ضوء تضمين عناصر ريادة الأعمال

بما ينسجم مع الهوية الجمالية والمعرفية للفنون التشكيلية دون الإخلال بخصوصية المجال الفني أو اختزاله، ومن هنا انطلقت أسئلة الدراسة.

وقد تبين للباحثة من خلال استطلاع الرأي لمعلمات الفنون التشكيلية حول أهمية تضمين عناصر ريادة الأعمال في مناهج الفنون التشكيلية، وجود تباين بين المعرفة النظرية وبين التطبيق العملي للمعارف والمهارات ومحدودية التدريب في توظيف المفاهيم الريادية في دروس المنهاج، مما يمثل تحدياً يعيق تحويل تلك الأهداف والمفاهيم إلى ممارسات واقعية، كما وضح استطلاع الرأي أن إنجاز الأعمال الفنية يركز على الجانب الجمالي أكثر من تنمية مهارات التسويق والتخطيط والتنظيم، مما يستدعي وضع آليات في تطوير الجانب الريادي في الفن التشكيلي.

وفي هذا السياق، أشارت دراسة (Al-Amri et all, 2020)، إلى تبني استراتيجيات لتضمين مفاهيم ريادة الأعمال بصورة أكثر وضوحاً وتخطيطًا في المناهج، وكيفية تدريسها بمداخل عملية تتناسب مع متطلبات سوق العمل والفرص والتحديات الحالية، كما أشارت دراسة (Al-Rawahi, 2021) لأهمية تحسين مواد الفنون بما يكسب الطلبة مهارات العمل مستقبلاً (الإنتاج والتسويق وغيرها)، وامتلاك المهارات الفنية الجيدة، وفي ضوء ما سبق تبين للباحثة أن هناك حاجة إلى دراسة تضمين عناصر ريادة الأعمال في المنهاج، ومنها جاءت أسئلة الدراسة.

أسئلة الدراسة

1. ما العناصر الأساسية لريادة الأعمال التي يمكن تضمينها في منهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي بسلطنة عُمان؟
2. ما مدى تضمين عناصر ريادة الأعمال الرئيسة، والفرعية والمؤشرات لمنهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي بسلطنة عُمان؟

أهداف الدراسة

1. التعرف على العناصر الأساسية لريادة الأعمال بشكل عام وإمكانية تضمينها في مناهج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي.
2. التعرف على مدى تضمين عناصر ريادة الأعمال الرئيسية والفرعية لمادة الفنون التشكيلية لطلبة الصف العاشر الأساسي وفق المداخل المعرفية.
3. تنمية مهارات الطلبة في تسويق الأعمال الفنية، وتوظيف التفكير الإبداعي لإنشاء المشاريع الفنية، وتحويلها لمشاريع قابلة للتحويل لمنتجات ذات قيمة اقتصادية.
4. تنمية روح المبادرة عند الطلبة من خلال تخطيط وتنفيذ مشاريع فنية.
5. ربط الفن التشكيلي بالواقع العملي والسوق المحلي.

أهمية الدراسة

تتمثل الأهمية النظري للدراسة في إثراء منهاج الفنون بالأعمال الفنية الريادية والصور والنماذج للمشروعات الي يمكن تسويقها والترويج لها. وفي مواكبة الدراسة الحالية بمتطلبات الحياة حول الاهتمام بالأعمال الريادية وسوق العمل ورفع الاقتصاد وزيادة الدخل.

أما الأهمية التطبيقية فتتمثل في تقديم عناصر لريادة الأعمال التي من الممكن تضمينها في أهداف وأنشطة ومفاهيم الدروس لمنهاج الصف العاشر الأساسي في الفن التشكيلي من خلال تحليل منهاج الفنون التشكيلية في ضوء عناصر ريادة الأعمال. وفي توجيه الطلبة من إنتاج أعمال فنية رائدة وذات جودة عالية ودقة، تساعدهم في الدخول لسوق العمل، وزيادة الدخل مستقبلا ورفع الاقتصاد، وتسهم في خلق فرص وظيفية.

حدود الدراسة

الحدود الموضوعية: تضمين عناصر ريادة الأعمال في دليل المعلم وكتاب الطالب للفنون التشكيلية

للصف العاشر الأساسي القائم على المداخل المعرفية في الفن (DBAE) بسلطنة عُمان.

الحدود الزمانية: 2024/ 2025م

الحدود المكانية: دليل المعلم وكتاب الطالب للصف العاشر في منهاج الفنون التشكيلية.

مصطلحات الدراسة

ريادة الأعمال: الاهتمام بإنتاج الأعمال والمشروعات الصغيرة المدروسة، ذات الجودة والدقة والإتقان باتِّباع خطوات وأنشطة على مراحل منظمة؛ تبدأ في فهمِ الفكرة وتاريخها وتحديد الرُّؤية والنظرة المستقبلية لها، ثم إنتاج العمل الفني بخطوات مُبتكَرة وإبداعية، واتخاذ قرار عند إنتاج العمل، وتحمل المخاطر، وإصدار حكم بشأن العمل الذي يقوم به خلال إنتاج المشروعات (Al-Sairafi et al, 2020).

المداخل المعرفية في تعليم الفن (DBAE): هي مداخل معرفية في الفن التشكيلي وتسمى (DBAE) اختصاراً (Discipline Based Art Education) تم إنشاؤها وتطويرها لتعليم الفن في الولايات المتحدة الأمريكية، استخدمت في وضع المناهج الدراسية للفنون التشكيلية في سلطنة عُمان، وتكونت من أربع مجالات هي تاريخ الفن، والإنتاج الفني، والتذوق الفني، والنقد الفني، وتم إضافة مجال خامس لها وهو المساهمة الفنية، أثناء تطوير منهاج الفنون التشكيلية بسلطنة عُمان (Dunn &Delacruz, 1996).

منهاج الفنون التشكيلية: هي خطة تنظيمية وتطويرية تعمل على تنمية الإبداع والابتكار لدى المتعلم، وتسعى لربط الفن بالحياة الواقعية من خلال مجموعة من الوحدات الدراسية والأنشطة التعليمية والدروس، وتتكون من خطوات متسلسلة، تشمل جوانب معرفية ومهارية ووجدانية (Abu Zaid, 2019).

المراجعة الأدبية

المحور الأول: مفهوم ريادة الأعمال

تعتبر ريادة الأعمال (Entrepreneurship)، إنتاج عمل تسويقي (Al-Sirfi, 2020). ووضح (Ameri,2020) أن ريادة الأعمال هي نشاطات قائمة تلبي احتياجات محددة بأسلوب إبداعي، وتكون ممارسة النشاط فيها مخاطرة محسوبة من خلال التخطيط الجيد والمعرفة عن السوق، والموارد لتحقيق النتائج والأرباح، وهي توظيف لمجموعة من المهارات والأنشطة التي تتطلب الإبداع والتنظيم بما يحقق القيمة المضافة، كما تتمثل في الأفكار والطرق التي تساعد على تطوير نشاط ما من خلال مؤسسة قائمة أو جديدة.

ومن هذا المنطلق فإن ريادة الأعمال ترتبط بالاختراع، وإنتاج شيء جديد يتميز بالابتكار والمبادرة، وتحمل المخاطر والتنظيم، مما يساعد ذلك في تحقيق أهداف التنمية المستدامة، وإعداد أفراد قادرين على صناعة الفرص والتنمية في المجتمعات، كما أن إعطاء وقت وقيمة وجهد في إنتاج هذه الأعمال يسهم في تحويل الأفكار الإبداعية إلى مشاريع تسويقية التي تمتاز بالاختلاف والتنويع (Al-Zoubi, 2022).

وانطلاقا مما سبق، تعتبر ريادة الأعمال مرحلة مختلفة في ابتكار أعمال مميزة، تسهم في رفع الاقتصاد وزيادة الدخل، ووصول الأفراد فيها إلى مرحلة متقدمة من المعارف والمهارات، التي تنعكس على تقدم المجتمعات في مختلف الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وتعزز الابتكار والإبداع لديهم (Al-Naqqah,2023).

أهداف ريادة الأعمال

وفي سياق أهداف ريادة الأعمال فقد صنف (Sharif, 2019) الأهداف على إنها تتمثل في الآتي:

1. الابتكار: يعتبر من العناصر الهامة والأساسية لتفوق رائد الأعمال، فهو يجعله مستغل للفرص التي يحصل عليها، ويمكنه من التغلب على الصعوبات والتهديدات التي قد تواجه أثناء ممارسة رياده الأعمال.
2. المخاطرة: تعتبر جزءا أساسيا في قيادة الأعمال وهي المجازفة والمخاطرة، وهما عاملان مرتبطان مع بعضهم البعض، وتعد المخاطرة نقطة انطلاق للنجاح؛ والخروج عما هو معتاد عليه.

3. الرؤية: هي النظرة أو البصيرة التي تكون عند رائد الأعمال، والاحتمالات التي يمكن أن يقدمها مستقبلاً، وكيفية التغلب على الصعوبات التي تظهر مستقبلاً، وإضافة رؤية وعين بصيرة وثقافة لما يكون عليه المشروع الريادي مستقبلاً.
4. التنظيم: وهو جزء ضروري عند رائد الأعمال وهي تتمثل في المهارات والقدرات التي تعمل على تحقيق التوازن بين ما يريده رائد الأعمال من مهام في الوقت المناسب، وطريقة إدارة التواصل مع الموظفين والعاملين بشكل منظم، ويمكن الفصل بين كل عنصر من عناصر ريادة الأعمال، حتى يمكن للمشروع أن يصل بالنتائج المرجوة والسريعة وفي وقت مناسب.

أهمية ريادة الأعمال

تكمُن الأهمية في أنَّها تساعد في تحديد وتطوير القدرات القيادية لصاحب الأعمال؛ وذلك لأنَّ صاحب الأعمال يقوم بدراسة المشكلة ويوضح البدائل ويقارنها في التكلفة والفوائد، ويختار الأفضل منها ما يساعد هذا التمرين في تنمية مهارات اتخاذ القرار لدى رائد الأعمال، وبناء القرارات الإدارية في استخدام مُنْتَجَات مختلفة بدلا من مُنْتَجَات مُحددَة.

وتظهر أهمية ريادة الأعمال كما يراها ناغراجان وأنبو سلفن (Nagarajan & Anbu Selvan, 2020) في تطوير القدرات حيث تساعد رائد الأعمال في دراسة المشكلة التي قد تواجهه، وتحدد البدائل المناسبة، ويقارن بين البدائل من حيث التكلفة والفوائد، ويختار في النهاية أفضل وأحسن بديل يساعده في الترويج والتسويق له، ويساعد في القدرة على صناعة القرار واتخاذ ما هو مناسب، ويسهل على رائد الأعمال إنشاء تقنيات ومنتجات جديدة.

ويرى الباحثان أنَّ أهمية الأعمال الريادية تكمُن في إيجاد فرص للعمل تساعد في عرض المُنْتَجَات والسِّلَع المختلفة، وتقديم خِدمات إبداعية للمجتمع، وترفع الاقتصاد المحلي، كما تُسهِم في تحسين الدخل للأفراد وتطوير القطاعات المختلفة، وتطوير المجتمع بوجود أنظمة وقوانين تُعَزِّزُ الإنتاجية والنُّمُو الاقتصادي، وتساعد في إنتاج أفكار جديدة تُحَسِّن جودة الحياة.

المحور الثاني: علاقة المداخل المعرفية (DBAE) لتعليم الفن بريادة الأعمال

تُعَدُّ المداخل المعرفية في تعليم الفن (Discipline Based Art Education- DBAE) لصاحبها إليوت إيزنر (Elliot Eisner) عام 1990؛ إحدى المداخل المعرفية المُستخدَمة في نقل المعرفة والمهارات للطلبة في مناهج الفنون التشكيلية، وإيجاد رُؤية منظمة واستراتيجية لنهج دراسي يتناول القضايا المختصة بالفن، وتقوم على أربعة مجالات وفقًا لِمَا أشار إليها ديلا كروز ودان (Dunn &Delacruz , 1996). وعند تطوير وتأليف منهاج الصف العاشر بسلطنة عُمان (2019) تم إضافة مدخل للمساهمة الفنية فيها، بحيث تكونت من خمسة مداخل تمثلت في تاريخ الفن، والإنتاج الفني، والتذوق الفني، والمساهمة الفنية، والنقد الفني؛ إذ إن تاريخ الفن يقوم على منح الطلبة الوعي في كيفية التواصل من خلال الماضي، ويرى الباحثان أنه يمكن أَنْ يكون هناك رَبْطٌ بينَ الماضي وبين ريادة الأعمال نحو تكوين رُؤية مستقبلية عند بناء العمل الفني؛ مُعْتَمِدًا على رُؤيتِهِ للتاريخ القديم للعمل الذي سيقوم بتنفيذِهِ، وفي الإنتاج الفني يمكن أن يكون الربط بين ما يقوم به المتعلم من إنتاج وصناعة؛ وبين الابتكار والإبداع في العمل المُنْتَج، أمَّا في جانب التذوق الفني فيقوم الطالب بمقارنة عملِهِ مع أعمال زملائِه، وعليه يتَّخذ قرارا مناسبا في العمل الفني، وبشأن جانب المساهمة الفنية في دمج العمل الفني بالبيئة؛ وبين تحمل المخاطر أثناء تنفيذِهِ، وفي النقد الفني يستطيع الطالب أَنْ يُصْدِرَ الحكم بشأن عملِهِ أو أعمال زملائِهِ في القيمة الفنية للمُنْتَج الذي قام بتنفيذِهِ. وفي نهاية الدرس يستطيع الطالب التسويق للمُنْتَج وبيعِهِ من خلال وجود مدخل جديد يمكن أن يكون جزءا من المداخل المعرفية وهو المساهمة الاقتصادية.

إن التطورات الحاصلة على الفن التشكيلي أعطت منظوراً جديداً للفنان وإنتاج الأعمال الفنية الريادية، حيث حصل في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين التحول الاجتماعي في أبحاث ريادة الأعمال،

وتوسيع مفهوم ريادة الأعمال بشكل كبير ليشمل الأبعاد والسياقات الاجتماعية والمجتمعية في محاولة إضفاء الطابع الديموقراطي، ويقترح الباحثون أن ريادة الأعمال تنشأ من خلال التفاوض والبناء النشيطَين في عملية تتشكل فيها الأفكار والأفعال في مواجهة مواقف عدم اليقين، تتم عملية صياغة الأفكار الأصلية استجابة لردود الفعل وتراكم المعرفة أثناء اختيار الأفكار بالتفاعل مع الآخرين، مما يؤكد على أهمية العمليات في العمل الريادي كما أشارت إليها ليندكفزت (Lindqvist, 2011) .

ويرى الباحثان أن المداخل الحديثة النيي ظهرت في الفن التشكيلي ومنها المداخل المعرفية، قد أعطت مساحة واسعة في تطوير الفن ومروره بمراحل متنوعة، لم يغفل فيها التاريخ الفني لأي عمل يتم إنتاجه والرجوع إلى أصله وهويته القديمة، مع إضفاء لمسة جمالية حديثة عليها، والإنتاج الفني الذي يمر بمراحل وخطوات متسلسلة ومدروسة، يتم فيها التعرف على الأدوات اللازمة في إنتاج العمل ودقة إنتاجه بخطوات عملية مدروسة، ودور المساهمة الفنية، وربط الطالب بالبيئة من حوله في إنتاج المعرفة وبنائها، وارتباط العمل المنتج الفني بالبيئة من حوله وما يتوفر فيها من أشجار وأشكال بحرية وصخور ونماذج حيه يتم تجريدها في الفن وانتاجها بطريقة إبداعية مبتكرة، كما أعطت المداخل المعرفية حق مشاركة الآخرين في إظهار الذوق وإبداء الرأي والنقد البناء حول الأعمال الفنية المنتجة، وإظهار القيم الفنية لأي عمل منتج وبيان لماذا هو جميل؟ وما المعاني والقيم التي يحملها العمل المنتج؟ وما العناصر الفنية والجمالية التي تضمنها؟ لذا يرى الباحثان أن العمل الفني المنتج بلمسات فنية وجمالية احتاج لأن يكون عملا قابلا للتسويق، وإضافة مجال جديد في هذه المداخل وهو تسويق العمل الفني الذي مر بمراحل مختلفة، ليظهر للآخرين بشكل ابتكاري ومبدع له قيمة جمالية وإبداعية وابتكارية وريادية، ومن هذا المنطلق يرى الباحثان توسع الأبعاد التي تشملها المداخل المعرفية في الفن التشكيلي، وأن تسويق الأعمال الفنية يسهم في زيادة الوعي لدى الآخرين بأهمية الفن التشكيلي ووصوله إلى جمهور أوسع وأكبر من خلال المعارض التي يتم عرض الأعمال الفنية فيها، أو عن طريق الإنترنت، ويسهم بالتالي في زيادة المبيعات، حيث أن التسويق يعد حلقة اتصال بين الفنان والمشتري، وضرورة عرضها بطريقة جميلة وصحيحة.

وخلاصة ذلك أن أهمية إضافة مجال التسويق في المداخل المعرفية لتعليم الفن يسهم برفع المكانة الريادية للفنان عند إنتاج الأعمال الفنية بلمسات جمالية، ويساعده ذلك في بناء علامة تجارية تسهم في تكوين هوية مميزة للفنان، وتساعد في تمييزه عن الآخرين ورفع قيمته في السوق، كما ويسهم في خلق فرص وظيفية، من خلال توجيه الدعوات للفنان من الشركات أو المعارض الفنية لعرض منتجاته والتسويق لها، والتفاعل مع الجمهور بشكل أفضل وتجويد أعماله بناءً على ذلك.

المحور الثالث: مناهج الفنون التشكيلية

تُمَثِّلُ مناهجُ الفن ضرورةً معرفية تُعَمِّقُ التعبير والتفسير، وتُوضِّح نقاط القوة وأساليب التعلم لدى الأفراد؛ فهي تتحدى المتعلمين في مستويات القدرة جميعها لتطوير المهارات اللازمة للإدراك والاستفسار والإبداع والتأمل، ويُتِيح للمتعلمين بناء المهارات وصقلها، وتعكس الثقافات في مجتمعات مختلفة، وتُشجِّع تبادُل وجهات النظر المتنوعة، وتُعَزِّزُ الاتصال الثقافي، ويكتسب الطلبة التفاعل في الموقف الصفي بثقة وشعورٍ بالإنجاز، وتساعد في اكتساب مهارات العمل وتطوير التفكير الإبداعي وحل المشكلات وفقًا لِمَا أشارت إليه مدرسة فورست هيلز (Forest hills, 2023).

ولقدِ اهتمت سلطنة عُمان بالمناهج الدراسية وتطويرها بشكل دائم، ممثلة في مناهج الفن التشكيلي وفقًا للتغيرات والتطورات المجتمعية الحاصلة في المجتمع، حيث تتضمن مناهج الفنون وحدات تدريسية مبنية على مخرجات تعليمية، وتبنى عليها الدروس والأنشطة والمفاهيم الفنية، وتحتوي الأنشطة على خطوات عمل منظمة في إنتاج الأعمال الفنية مع الصور والنماذج والأدوات اللازمة في تنفيذها، مع خاتمة النشاط والتقويم؛ ويتطلب ذلك خبرات معرفية ومهارية بأساليب التفكير الابتكاري والتخطيط الجيد، والتي تهتم بإخراج أعمال فنية مبتكرة (Amri, 2020). وقد يمثل ذلك إحدى التحديات التي تواجه الطلبة في وجود توازن بين

المهارات الإبداعية وكيفية تحويل الأفكار إلى منتجات قابلة للتسويق.

ويمكن تلخيص أن مناهج الفنون التشكيلية تسهم في تطوير الإبداع، فهو يُعَدُّ عنصراً مُهِمًّا في ريادة الأعمال؛ وذلك لأنَّه يتطلب من رائد الأعمال التفكير بأفكار جديدة، كما أنَّ دَمْجَ مفاهيم ريادة الأعمال في مناهج الفنون يُعَزِّزُ قدرة الطلبة في تحويل الأفكار الإبداعية والجمالية إلى مشروعات تجارية؛ فمناهج الفنون تسهم في تنمية مهارات التفكير الابتكاري وحل المشكلات، كما أنَّ دَمْجَ ريادة الأعمال في مناهج الفن التشكيلي قد تساعد في إيجاد فرص عمل جديدة، وتشجع الاقتصاد المحلي.

الدراسات السابقة

هدفت دراسة توشير (Toscher, 2019) إلى إعداد الفنانين لوظائف مُستدامة من خلال إطار مفاهيمي. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي. واشتملت النتائج على اقتراح إطار لتعزيز أهمية السياق والتعلم في الأنشطة الريادية؛ والذي يُركِّز على الطالب والسلوك الاستكشافي والتعريفات في الأنشطة التربوية الريادية.

بينما هدفت دراسة العامري وآخرون (Al-Amri et all, 2020) إلى تقصي تصورات معلمي ومشرفي الفنون التشكيلية لتضمين مفهوم ريادة الأعمال في مناهج الفنون التشكيلية بسلطنة عُمان وفق متغيرات مختلفة يمكن من خلالها التوصل الى مداخل تجريبية لتضمين ريادة الأعمال كأحد ركائز التنمية الاقتصادية من خلال الفنون التشكيلية. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في محاولة الإجابة عن الأسئلة. وأظهرت نتائج الدراسة أن تقديرات استجابات معلمي ومشرفي الفنون التشكيلية نحو تضمين مفاهيم ريادة الأعمال في مناهج الفنون التشكيلية جاءت بمستوى (عالٍ)، وأوصت الدراسة بتبني استراتيجيات لتضمين مفاهيم ريادة الأعمال بصورة أكثر وضوحًا وتخطيطًا في المناهج وكيفية تدريسها بمداخل عملية تتناسب مع متطلبات سوق العمل والفرص والتحديات الحالية.

كما هدفت دراسة الرواحي (Al-Rawahi, 2021) إلى التعرف إلى المهارات الفنية اللازمة لتسويق المنتجات مستقبلاً، وتحسين مواد الفنون بما يكسب الطلبة مهارات العمل مستقبلاً (الإنتاج والتسويق). وجاء البحث بتوصيات؛ أهمُّها تحسين مواد الفنون بما يكسب الطلبة مهارات العمل مستقبلاً (الإنتاج والتسويق وغيرها) وامتلاك المهارات الفنية الجيدة، وإعداد المكان المناسب الذي يساعد الطلبة على إنتاج الأعمال ذات القيمة التسويقية.

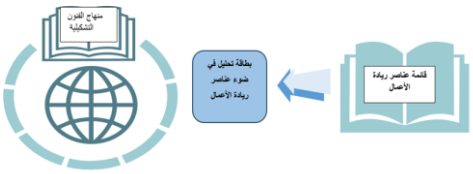
وهدفت دراسة عبد النور (Abd El-Nour, 2022) إلى بناء دليل لريادة الأعمال الفنية، وفَتْح آفاق جديدة أَرْحَب للإنتاجات الصغيرة. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي لعمل دليل لطالب التربية الفنية في ريادة المشروعات. وأوصت الدراسة بتزويدِ أصحاب الأعمال بورش تدريبية، وتقديم المساعدات المالية والمعنوية من الحاضنات، والاهتمام أكثر بالمشروعات الفنية، ومواصلة الدعم للمشروعات الفنية الصغيرة والمتوسطة في السنوات الأولى، وزيادة الجهات الداعمة للمشروعات الريادية.

بينما هدفت دراسة هيبة والمعمري (Haiba & Al-Mahamari, 2025) إلى إيجاد مدخل اقتصادي جديد، لتعزيز قيمة الابتكار والإبداع في تحقيق الميزة التنافسية. واتبع الباحثان المنهج الوصفي التحليلي؛ للتأكيد على أهمية ريادة الأعمال في الفنون البصرية كمحفز إبداعي لمدخلات إنتاج بميزة تنافسية تواكب التطور التكنولوجي ومتطلبات سوق العمل لدعم الاقتصاد وتحقيق التنمية المستدامة.

منهجية الدراسة

استخدم الباحثان المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوى)، وقد وضح بيرلسون (Berelson) في طريقة تحليل المحتوى على أنه أحد الطرق المستخدمة في البحث العلمي التي توضح وصف المعلومات بطريقة منظمة، أوحسابها كمياً بحساب التكرارات الظاهرة مع الظواهر الأخرى، وصَنَّفَ وحدات التحليل إلى (الكلمة والموضوع والشخصية؛ والمفردة، الوحدة القياسية والزمنية) (Taima, 2004)، واستخدم الباحثان التحليل وفق الموضوع والفكرة، وفق فئات التحليل التي تتضمن (المفاهيم والمُخرَجات والأهداف والأنشطة

والتقويم) لدليل المعلم وكتاب الطالب في الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي، ويمكن توضيح المنهجية من خلال شكل (1):



الشكل (1): المنهجية المستخدمة في تحليل محتوى المنهاج

ويوضح الشكل السابق المنهجية المستخدمة في تحليل المحتوى لمنهاج الفنون التشكيلية.

مجتمع الدراسة

تكون مجتمع الدراسة من كتب المعلم والطالب في الفنون التشكيلية للتعليم ما بعد الأساسي (العاشر- والحادي عشر- والثاني عشر) للفصلين الدراسيين. ويتكون المُحَلِّلُون من الباحثة ومشرف تربوي في الفن التشكيلي، وتم تحديد المشرف لخبرتِهِ الواسعة في تدريس مناهج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي، والإشراف على مدارس ما بعد الأساسي، ومشاركتِهِ في تحليل وتأليف كتب الفن التشكيلي، وقياس ثبات وصدق بطاقة التحليل.

عينة الدراسة

تكونت العينة من دليل معلم الفنون التشكيلية وكتاب الطالب للصف العاشر الأساسي، للفصلين الدراسيَّيْن الأول والثاني، وتم اختيار دليل المعلم وكتاب الطالب باعتبارهما مترابطان لا يمكن فَصْلُهُمَا في البيانات والمعلومات، وتحليل المحتوى باستخدام وحدة التحليل التي تشمل الفكرة والموضوع، وخبرة المشرف التربوي في عمليات التأليف؛ ووفقاً المداخل المعرفية (DBAE)، وما تتضمَّنُهُ من عناصر في ريادة الأعمال، وسيكون التحليل ضمنياً للموضوع والكلمة، وتم استثناء مقدمة الدليل والكتاب والفهارس وقائمة المحتويات؛ لأنَّها لا تدخل ضِمْنَ الموضوعات الفصلية التي يتم تدريسها، وتم اختيار منهاج واحد يُمَثِّل مجموعة المناهج الأخرى لاعتمادِهِ على المداخل المعرفية، وتم تحديد الصف العاشر كونُهُ يُمثِّل صفا انتقاليا للطالب في اختيار المواد التي يَدْرُسُها خلال المراحل القادمة في الصفوف الحادي عشر والثاني عشر.

أداة الدراسة

تكونت من بطاقة لقائمة تحليل تضم عناصر ريادة الأعمال، تم التوصل إليها من الدراسات والنظريات والأدبيات في الفن التشكيلي وريادة الأعمال.

مصادر اشتقاق قائمة العناصر

أ. من بعض الدراسات التي فعَّلتِ المشروعات كدراسات (Toscher,2019)؛ (Al-Amri et all, 2020)؛ (Abd El-Nour, 2020)؛ (Al-Khatib, & Al-Malki, 2021)؛ (Al-Rawahi, 2021)؛ (Al-Nafie, T., & Ibrahim, 2021)؛ (Avila & Davel, 2023)؛ (Javier& Hernández, 2023).

ب. الاطِّلاع على مجموعة من الكُتُب والمُؤلَّفات في الفن وريادة الأعمال؛ ومن هذه الكتب (ريادة الأعمال ببساطة) لمُؤلِّفه أحمد الخولي، (2022)، وكتاب (ريادة الأعمال) لمُؤلِّفه (Al-Naqqah ,2023)، وكتاب (فن النجاح) لمُؤلِّفه ميلتم توكر (Meltem Toker)، (2022)، وهذه الكتب قد تساعد الباحثين في الاسترشاد بأهم عناصر الريادة التي يمكن تضمينها في الأُنموذج المقترح لدليل وكتاب الطالب لمنهاج الفنون التشكيلية.

ت. خبرة الباحثة كونُها عضوةً في فريق التقييم لأعمال المبادرات الإبداعية لطلبة المدارس في مادة الفنون التشكيلية، لإنتاج أعمال فنية ريادية من المناهج الدراسية في الفن التشكيلي يمكن تسويقها؛ ما سيُسهِم

في بعض الأفكار والعناصر لدى الباحثة لتضمينها في الأُنموذج المقترح.

ث. مناقشة بعض المُختصِّين من الأساتذة في الجامعات والكليات، وبعض المشرفين التربويِّين، وبعض أخصَّائِيِّ مناهج الفن التشكيلي، وبعض مُعلِّمي الفنون في مدارس الصفوف من 10-12 من ذوي الخبرة؛ ما سيُولِّد لدى الباحثة بعض الأفكار والمقترحات لعناصر ريادة الأعمال التي يمكن تضمينها في الأُنموذج المقترح.

وقد تم إعداد الصورة الأولية لقائمة عناصر ريادة الأعمال، بحيث اشتملت القائمة على (7) عناصر رئيسية تمثلت في (الرؤية، والإبداع والابتكار، وصناعة القرار، والتنظيم، والمخاطرة، والقدرة على التسويق، والتواصل مع الآخرين) وعلى (17) عنصرا فرعيا، و(38) مؤشراً.

صدق الأداة

تم تحكيم الأداة على عدد من المحكمين بلغ عددهم (11) محكما من ذوي الخبرة والكفاءة في منهاج الفنون التشكيلية والمناهج وطرق التدريس، ومن الأكاديميين في القياس والتقويم في جامعة صحار، والمناهج بالوزارة والمديرية العامة للتربية والتعليم، وتم إجراء التعديلات على قائمة البطاقة، وتغيير بعض الصياغات اللغوية للعناصر الرئيسية والفرعية والمؤشرات، حيث ظهرت في صورتها النهائية عناصر رئيسية بعدد (7) عناصر، وعناصر فرعية بعدد (17) عنصرا ومؤشرات بعدد (37) مؤشراً، وتم الأخذ بما يتناسب مع تحليل المحكمين.

الهدف من بطاقة تحليل المحتوى

تهدف بطاقة التحليل إلى بيان مدى توفر عناصر ريادة الأعمال وفق القائمة التي تم إعدادها في منهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي، وتم تحديد فئات التحليل فيها، والتي تمثلت في (المفاهيم والمخرجات والأهداف والأنشطة والتقويم) لكل وحدة دراسية، وشملت أربع وحدات دراسية، في بطاقة تحليل لكتاب الطالب على حدة، وبطاقة تحليل لدليل المعلم على حدة، وبنفس العناصر والمؤشرات التي تم رصدها والتوصل إليها وتحكيمها، وحساب إجمالي فئات التحليل لكل وحدة دراسية، في ضوء عناصر ريادة الأعمال التي تم الاتفاق عليها من المحكمين، وهي (7) عناصر رئيسية تمثلت في (الرؤية، والابتكار، وصناعة القرار، والتفكير، والمخاطرة، والقدرة على التسويق، والتواصل مع الآخرين) و(17)عنصرا فرعيا، و(37) مؤشراً، أما وحدات التحليل فهي خمسة كما حددها بيرلسون وهي (الكلمة؛ والموضوع؛ والشخصية؛ والمفردة، والوحدة القياسية والزمنية)، ومن وحدات التحليل التي استخدمت في هذه الدراسة هي (الموضوع) كوحدة تحليل لمنهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي.

وحدات التحليل

تتمثل وحدات التحليل في خمس وحدات وهي (الكلمة؛ والموضوع؛ والشخصية؛ والمفردة، والوحدة القياسية والزمنية)، وفي هذه الدراسة تم التحليل بوحدة الموضوع لتحليل منهاج الفنون التشكيلية، ويقصد بوحدة الموضوع (جملة أو عبارة تتضمن الفكرة التي تدور حولها مسألة معينة، أو جملة مختصرة تتضمن مجموعة من الأفكار) وهي من أهم وحدات التحليل وأبرزها في تحديد نتائج الإحصاء الكمي (Mamoun, 2023).

ضوابط عملية التحليل

حتى تتم عملية تحليل المحتوى بشكل جيد، لابد من وجود مجموعة من الضوابط التي تحكم عملية التحليل، ومن هذه الضوابط ما يلي:

1. يشمل تحليل محتوى منهاج الفنون التشكيلية (دليل المعلم وكتاب الطالب) للصف العاشر الأساسي، الفصلين الدراسيين الأول والثاني، حيث يضم دليل المعلم أربع وحدات دراسية، ويضم كتاب الطالب أربع وحدات دراسية، وتم التحليل وفق وحدة التحليل وهي (الموضوع) لملاءمتها لطبيعة البحث، وفئات التحليل (المفاهيم، والمخرجات، والأهداف، والأنشطة، والتقويم).

2. تم تحليل المنهاج مع استبعاد الفهرس والغلاف ومقدمة الكتاب لمنهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي.
3. تم الاستعانة ببطاقة تحليل المحتوى المحكمة من المحكمين الذين بلغ عددهم (11) محكما في تعليم الفنون التشكيلية، والمناهج الدراسية، والقياس والتقويم، من الخبراء والأساتذة التربويين والأكاديميين، وحصل التحليل لكتاب الطالب للفنون التشكيلية للصف العاشر، الطبعة الأولى لعام (1444هـ-2023م)، ودليل المعلم للفنون التشكيلية للصف العاشر، الطبعة الأولى لعام (1443هـ-2021م) بنفس الدروس والوحدات في الدليل والكتاب، في ضوء عناصر ريادة الأعمال.
4. تحليل النتائج وتفسيرها ومقارنتها بعد الانتهاء من جمع البيانات باستخدام بطاقة تحليل المحتوى.

ثبات الأداة

الأول: قياس الثبات عبر الزمن أو الاتساق الزمني، وهو أن يتم التحليل من الباحث نفسه، ثم إعادة التحليل بعد مدة زمنية تتراوح من ثلاثة إلى أربعة أسابيع، بحيث تعطي النتائج نفسها (Taima, 2004. p.225).

الثاني: الثبات بين الأفراد، أو يسمى (الاتساق بين المقيمين)، أو (ثبات التحليل بين المقيمين) (Inter-Rater Reliability)، ويشير إلى مدى توافق النتائج عند استخدام فئات التحليل ووحداته نفسها في تحليل المحتوى من قبل باحثين مختلفين لضمان الثبات (Al-Sirfi, 2020. P.458). تم حساب ثبات التحليل بمعادلة هولستي (Holisti) عبر الزمن وباختلاف الأفراد بمعادلة كوبر (Cooper).

أولاً: دليل المعلم

قام الباحثان بتحليل منهاج الفنون التشكيلية (دليل المعلم) للصف العاشر الأساسي لقياس الثبات باستخدام بطاقة التحليل، ثم قام الباحثان بعد ثلاثة أسابيع بإعادة التحليل مرة أخرى على نفس بطاقة التحليل، وحساب نسبة الاتفاق بين التحليلين الأول والثاني؛ باستخدام معادلة هولستي (Holisti) بالصيغة الآتية:

$$\text{هولستي (Holisti)} = \frac{2M}{N1+N2}$$

M: عدد الحالات المتفق عليها في التحليلين.
N1: عدد حالات التحليل الأول.
N2: عدد حالات التحليل الثاني.

ويوضح الجدول رقم (1) قياس ثبات التحليل لدليل المعلم بمعادلة معادلة هولستي (Holisti)

الجدول (1): معامل ثبات أداة التحليل باختلاف الزمن لعناصر ريادة الأعمال (دليل المعلم) بمعادلة هولستي (Holisti)

م	عناصر ريادة الأعمال	التكرارات في التحليل الأول (الباحثة)	التكرارات في التحليل الثاني بعد ثلاث أسابيع (الباحثة)	عدد مرات الاتفاق	عدد التكرارات المتفق عليها × 2	معامل الثبات (معامل الاتفاق بين التحليلين)
1	الرؤية	79	81	79	158	0.98
2	الابتكار	83	82	82	164	0.99
3	صناعة القرار	67	65	65	130	0.98
4	التنظيم	48	47	47	94	0.98
5	المخاطرة	51	53	51	102	0.98
6	القدرة على التسويق	13	14	13	26	0.96
7	التواصل مع الآخرين	52	54	52	104	0.98
8	المجموع الكلي	393	396	389	778	0.98

يوضح الجدول (1) انه بلغ معامل الثبات الكلي (0.98) وهي تعد نسبة عالية، مما يجعل الباحثان يطمئنان لصلاحية الأداة، فنسبة التوافق المقبولة بين التحليلين في ثبات الأداة تراوحت بين 80%-95% وتعد نسبة ثبات مرتفعة (الهلال، 2023).

ثانيا: كتاب الطالب

تم تحليل كتاب الطالب باستخدام معادلة هولستي (Holisti) والجدول رقم (2) يوضح ذلك.

الجدول (2): معامل ثبات أداة التحليل باختلاف الزمن لعناصر ريادة الأعمال (كتاب الطالب) بمعادلة هولستي (Holisti)

م	عناصر ريادة الأعمال	التكرارات في التحليل الأول(الباحثة)	التكرارات في التحليل الثاني بعد ثلاث أسابيع (الباحثة)	عدد مرات الاتفاق	عدد التكرارات المتفق عليها × 2	معامل الثبات (معامل الاتفاق بين التحليلين)
1	الرؤية	80	79	79	158	0.99
2	الابتكار	68	70	68	136	0.98
3	صناعة القرار	43	41	41	82	0.97
4	التنظيم	32	31	31	62	0.98
5	المخاطرة	59	58	58	116	0.99
6	القدرة على التسويق	4	5	4	8	0.88
7	التواصل مع الآخرين	33	34	33	66	0.98
8	المجموع الكلي	319	318	314	628	0.96

يوضح الجدول (2) إنه بلغ معامل الثبات الكلي (0.96) وهي تعد نسبة عالية، مما يجعل الباحثين يطمئنان لصلاحية الأداة، ونسبة التوافق المقبولة بين التحليلين في ثبات الأداة تتراوح بين 80%-100%.

ثانياُ: حساب ثبات التحليل بين الأفراد باستخدام معادلة كوبر (Cooper):

دليل المعلم

تستخدم معادلة كوبر (Cooper) في حساب نسبة الاتفاق والاختلاف بين التحليلين للأفراد (لدليل المعلم وكتاب الطالب) وفق المعادلة التالية:

$$\text{كوبر (Cooper)} = \frac{M}{N+M} \times 100$$

M: عدد حالات الاتفاق

N: مجموع مرات الاتفاق+ مجموع مرات الاختلاف

ويوضح الجدول (3) أداة التحليل بين محلل (الباحثَين) ومحلل آخر (لدليل المعلم) بمعادلة كوبر (Cooper).

الجدول (3): معامل ثبات أداة التحليل (دليل المعلم) باختلاف الأفراد باستخدام معادلة كوبر (Cooper)

م	عناصر ريادة الأعمال	التكرارات في التحليل الأول (الباحثة)	التكرارات في التحليل الثاني (باحث آخر)	عدد مرات الاتفاق	عدد مرات الاختلاف	معامل الثبات (معامل الاتفاق بين التحليلين)
1	الرؤية	79	82	79	3	0.96
2	الابتكار	83	81	81	2	0.97
3	صناعة القرار	67	70	67	3	0.94
4	التنظيم	48	47	47	1	0.97
5	المخاطرة	51	44	44	7	0.86
6	القدرة على التسويق	13	14	13	1	0.92
7	التواصل مع الآخرين	52	45	45	7	0.86
8	المجموع الكلي	393	383	373	35	0.92

يوضح الجدول (3) إنه بلغ معامل الثبات الكلي (0.92) وهي تعد نسبة ثبات عالية، وهذا يعطي الباحثين الاطمئنان أن الأداة صالحة ونسبة الثبات فيها عالية، وقد وأشار (Hilal, 2023) أن نسبة الثبات تعد مقبولة بين التحليلين إذا تراوحت بين 80%-95%.

كتاب الطالب

تم تحليل كتاب الطالب بمعادلة كوبر (Cooper) والجدول (4) يوضح ذلك:

الجدول (4): معامل ثبات أداة التحليل (كتاب الطالب) باختلاف الأفراد باستخدام معادلة كوبر (Cooper)

م	عناصر ريادة الأعمال	التكرارات في التحليل الأول (الباحثة)	التكرارات في التحليل الثاني (باحث آخر)	عدد مرات الاتفاق	عدد مرات الاختلاف	معامل الثبات (معامل الاتفاق بين التحليلين)
1	الرؤية	80	85	80	5	0.94
2	الابتكار	68	75	68	7	0.90
3	صناعة القرار	43	47	43	4	0.91
4	التنظيم	32	26	26	6	0.81
5	المخاطرة	59	60	59	1	0.98
6	القدرة على التسويق	4	3	3	1	0.75
7	التواصل مع الآخرين	33	25	25	8	0.75
8	المجموع الكلي	319	321	304	32	0.86

يوضح الجدول (4) أن معامل الثبات الكلي بلغ (0.86)، وهي تعد نسبة ثبات عالية، وهذا يعطي الباحثين الاطمئنان أن الأداة صالحة ونسبة الثبات فيها عالية، فنسبة الثبات تعد مقبولة بين التحليلين إذا تراوحت بين 80%-95%.

نتائج الدراسة

السؤال الأول: ما العناصر الأساسية لريادة الأعمال التي يمكن تضمينها في منهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي بسلطنة عُمان؟

قام الباحثان بعمل قائمة لعناصر ريادة الأعمال التي يمكن تضمينها لدليل المعلم وكتاب الطالب لمنهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي بسلطنة عُمان، وتم توزيعها على مجموعة من الأساتذة والخبراء في تخصصات الفنون التشكيلية، وأستاذة المناهج وطرق التدريس، والقياس والتقويم. والجدول (5) يوضح العناصر الرئيسية والفرعية والمؤشرات التي تم التوصل إليها:

الجدول (5): قائمة لبطاقة تحليل عناصر ريادة الأعمال في منهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر

العناصر الرئيسية	العناصر الفرعية	المؤشـــــــــــــــرات
1.الرؤية	1.التخطيط	1. يضع تصوراً واضحاً لما سيبدو عليه المنتج
		2. يستفيد من عناصر البيئة العمانية لإنتاج الأعمال الفنية.
		3. يتصف بالمرونة في وضع خطوات واضحة لتسويق المنتج الفني.
	2.النظرة المستقبلية	4. يعمل على التكيف مع الظروف والتحديات في وضع خطط واستراتيجيات بديلة.
		5. يساعد في تحديد الاحتياجات المستقبلية للفئة المستهدفة.
		6. يتكامل مع الرياضيات والعلوم في المحتوى مثل أخذ (المقاسات والأشكال الهندسية ودمج الألوان).
		7. يوفر تصميماً يمكن تنفيذه بخامات تمتاز بالاستدامة.
2.الابتكار	3.التفكير	8. يوجه لإنتاج أعمال فنية مبتكرة.
		9. يكسب مفاهيم جديدة في ريادة الأعمال.
		10. يتضمن أفكاراً إبداعية يمكن مناقشتها مع الطلبة.
	4.الأصالة	11. يقدم برامج تصميم باستخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي لإنتاج أعمالاً فنية.
		12. يعرض خطوات لإنتاج أعمال فنية تمتاز بالأصالة.
		13. يوجه نحو الاستفادة من وسائل التواصل الاجتماعي (Pinterest- Instagram) في عرض المنتجات بطريقة احترافية.
	5.الخيال الفني	14. ينمي مهارة التخيل لتقديم أفكار جديدة يمكن تحويلها إلى أفكار واقعية.
		15. يعرض أمثلة في تنفيذ الأفكار الإبداعية على الخامات الفنية المختلفة.
3.صناعة القرار	6.الأصرار والمثابرة	16. يوفر للطلبة أفكاراً تساعدهم على تخطي التحديات والصعوبات في إنتاج العمل الفني.
		17. يتيح الفرصة للطلبة للتحدث عن الصعوبات والتحديات أثناء العمل.
	7.التنبؤ بالاحتياجات	18. يوجه نحو اتخاذ القرار المناسب حول استخدام الخامات البيئية.
		19. يتضمن أفكاراً لتسويق المنتج الفني ليحقق عائداً اقتصاديا.
	8.حل المشكلات	20. يشجع على استخدام خامة بديلة عند مواجهة مشكلة ما في الأنتاج.
		21. يوفر فرصة مناقشة الحلول المناسبة أثناء إنتاج العمل الفني.
4.التنظيم	9.التسلسل بوضوح	22. يوضح خطوات العمل وفق منهجية واضحة ومتسلسلة.
		23. يؤكد على إنتاج أعمال ذات جودة عالية في مده زمنية محددة.
	10.العمل التعاوني	24. يوضح أدوار ومسؤوليات أفراد الفريق في إنتاج العمل الفني.
		25. يشجع على تنفيذ الأعمال بطريقة المشروع.
5.المخاطرة	11.مواجهة الخوف	26. يعزز الثقة بالنفس في مواجهة التحديات والمشكلات في العمل الفني
		27. يعمل على تخفيض مستوى الخوف عند العمل بالخامات المختلفة.
	12.المحاولة والاستمرار	28. ينمي فكرة المحاولة والخطأ في إنتاج الأشكال الفنية.
		29. يوظف الصور والنماذج من أجل الاستمرار في العمل.
6.القدرة على التسويق	13.المساهمة الاقتصادية	30. يشجع على عرض المنتج داخل المدرسة.
		31. يساعد على عرض المنتج الفني وتسويقه خارج المدرسة.
	14.زيادة الدخل	32. يعرض أمثلة للمقارنة بين تكاليف المنتج والعائد الاقتصادي له.
7.التواصل مع الآخرين	15. تبادل المعرفة والخبرات	33. يشجع على التواصل مع الأقران لعرض منتجاتهم الفنية.
		34. يتضمن مفاهيم ريادة الأعمال باللغة الإنجليزية.
	16.فرص التعاون	35. يشجع الطلبة على تكريس مهاراتهم ومواهبهم في إنتاج عمل فني جماعي.
	17.تحسين الأداء	36. يمكن الطلبة من مهارة إدارة الوقت في إنتاج الأعمال الفنية.
		37. يهتم بإنتاج أعمال فنية منافسة يمكن تسويقها

يوضح الجدول (5) عناصر ريادة الأعمال الرئيسية والفرعية في صورتها النهائية لتحليل منهاج الفنون التشكيلية، حيث اتفق المحكمون، وعددهم (11) محكما على أن العناصر جيدة، وتحتاج إلى تعديلات بسيطة في الصياغة اللغوية، وطلبوا أن يتم حذف المؤشرين رقم (10و 29) من البطاقة، وبناءً على تحكيم المحكمين استقرت البطاقة على (7) عناصر رئيسية، و(17) عنصرا فرعيا، (37) مؤشراً. ويمكن تفسير ذلك التقارب في آراء المحكمين لبنود البطاقة، وطلبهم إجراء تعديلات طفيفة لا تمس الجوهر، بأنها دليل على صدق المحتوى بدرجة مرتفعة، إذ إن التعديلات أدخلت في تجويد الصياغة دون الإخلال بالبناء المفاهيمي للأداة، وهو ما يشير إلى سلامة البطاقة من حيث التمثيل لعناصر ريادة الأعمال.

السؤال الثاني: ما مدى تضمين عناصر ريادة الأعمال الرئيسة، والفرعية والمؤشرات لمنهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي بسلطنة عُمان؟

تم تحليل المنهاج في ضوء عناصر ريادة الأعمال وفق فئات التحليل (المفاهيم والمخرجات والأهداف والأنشطة والتقويم) وفق المداخل المعرفية في تعليم الفن (DBAE) واتضحت نتائج تحليل دليل المعلم كما يظهر في الجدول (6):

الجدول (6): نتائج تحليل منهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي (دليل المعلم)

م	العناصر الرئيسية	مجموع التكرارات	النسبة المئوية في ضوء إجمالي التكرارات	عدد العناصر الفرعية	عدد المؤشرات	الوحدات التدريسية (1+2+3+4)					الترتيب من حيث الأكثر تكراراً
						المفاهيم	المخرجات	الأهداف	الأنشطة	التقويم	
1	الرؤية	80	%25	2	7	18	19	0	23	20	1
2	الابتكار	68	%21	3	8	12	17	0	25	14	2
3	صناعة القرار	43	%13	3	6	10	11	0	15	7	4
4	التنظيم	32	%10	2	4	9	9	0	11	3	6
5	المخاطرة	59	%18	2	4	16	16	0	16	11	3
6	القدرة على التسويق	4	%1	2	3	0	0	0	3	1	7
7	التواصل مع الآخرين	33	%10	3	5	7	6	0	15	5	5
المجموع الكلي للتكرارات		319	%100	17	37	72	78	0	108	61	319
النسبة المئوية في ضوء فئات التحليل		%100		____	_____	%22	%24	%0	%33	%19	____

يتضح من الجدول أن أعلى نسبة تكرار هي (21%) بمجموع تكرارات (83) تكراراً للابتكار، وحصل عنصر الرؤية على الترتيب الثاني بنسبة وصلت إلى (20%) وبمجموع تكرارات بلغ (79) تكراراً، بينما حصل عنصر صناعة القرار على الترتيب الثالث بنسبة مئوية بلغت (17%) وبمجموع تكرارات (67) تكراراً، وجاء عنصر التواصل مع الآخرين في الترتيب الرابع بنسبة (13%) وبمجموع تكرارات بلغ (52) تكراراً، وجاء عنصرا المخاطرة والتنظيم؛ بنسب متقاربة وهي (12%) و(13%) وباختلاف التكرارات حيث بلغت (51) تكراراً للمخاطرة في الترتيب الخامس، وبلغت (48) تكراراً لعنصر التنظيم لتكون في الترتيب السادس، وأن أقل نسبة مئوية جاءت لعنصر القدرة على التسويق بنسبة (3%) وبمجموع تكرارات بلغت (13) تكراراً لتكون في الترتيب السابع.

ويمكن تفسير النتيجة على أن المنهاج احتوى عناصر ريادة الأعمال ولكن بنسب متفاوتة، وأنه من الضروري الاهتمام بعنصر القدرة على التسويق التي حصلت على أقل نسبة (3%)، وهذا ما يتفق مع دراسة كل من أفيلا ودافيل (Avila & Davel, 2023) التي تصنف ريادة الأعمال الفنية بناءً على أربعة مرتكزات مفاهيمية (الابتكار والعقلية الفنية والمشروعات والمنظمات). ودراسة (Al-Rawahi, 2021) في التعرف إلى المهارات الفنية اللازمة لتسويق المنتجات مستقبلاً، وتحسين مواد الفنون بما يكسب الطلبة مهارات العمل مستقبلاً (الإنتاج والتسويق)، ويرى الباحثان أن عنصر التسويق يعد عنصراً جوهرياً وهاماً، وهذا يتطلب إعادة توازن في محتوى المنهاج لدليل المعلم، وذلك لتعزيز المهارات التطبيقية في الفن التشكيلي وريادة الأعمال، كما يرى الباحثان أن انخفاض نسبة التسويق يعكس وجود خلل في توزيع مضامين ريادة الأعمال في دليل المعلم، وأن التسويق يعد من المهارات الأساسية لنجاح المشاريع، ومن هنا تظهر الحاجة إلى إعادة النظر في محتوى منهاج الفنون التشكيلية لدليل المعلم وتصميم المحتوى التعليمي بحيث يضم عناصر ريادة الأعمال بشكل متوازن وتمثيل المهارات في البيئة الريادية الواقعية.

كما تم تحليل كتاب الطالب في ضوء تضمين عناصر ريادة الأعمال واتضحت كما في الجدول (7).

الجدول (7): نتائج تحليل منهاج الفنون التشكيلية للصف العاشر الأساسي (كتاب الطالب)

م	العناصر الرئيسية	مجموع التكرارات	النسبة المئوية في ضوء إجمالي التكرارات	عدد العناصر الفرعية	عدد المؤشرات	الوحدات التدريسية (1+2+3+4)					الترتيب من حيث الأكثر تكراراً
						المفاهيم	المخرجات	الأهداف	الأنشطة	التقويم	
1	الرؤية	79	%20	2	7	0	24	20	22	13	2
2	الابتكار	83	%21	3	8	0	21	20	24	18	1
3	صناعة القرار	67	%17	3	6	0	11	21	19	16	3
4	التنظيم	48	%12	2	4	0	10	14	13	11	6
5	المخاطرة	51	%13	2	4	0	13	16	16	6	5
6	القدرة على التسويق	13	%3	2	3	0	2	1	6	4	7
7	التواصل مع الآخرين	52	%13	3	5	0	16	16	16	4	4
المجموع الكلي للتكرارات		393	%100	17	37	0	97	108	116	72	393
النسبة المئوية في ضوء فئات التحليل		%100	%100	ــــ	ــــ	0	%24	%27	%29	%18	ــــ

يتضح من الجدول (7) أن عناصر ريادة الأعمال جاءت بنسب متفاوتة، حيث جاء عنصر الرؤية في الترتيب الأول مقارنة مع العناصر الأخرى، حيث جاء بنسبة (25%) وتكرارات بلغت (80)، بينما جاء عنصر الابتكار في الترتيب الثاني بنسبة (21%) من مجموع تكرارات بلغت (68)، وجاء عنصر المخاطرة في الترتيب الثالث وبنسبة وصلت (18%) ومجموع تكرارات (59)، وحصل عنصر صناعة القرار على الترتيب الرابع بنسبة (13%) بتكرارات بلغت (43)، أما عنصر التواصل مع الآخرين فجاء في الترتيب الخامس بنسبة (10%) ومجموع تكرارات (33)، وحصل عنصر التنظيم على الترتيب السادس بنسبة (10%) بمجموع تكرارات (32)، وجاء أقل عنصر وهو القدرة على التسويق في الترتيب السابع بنسبة (1%) بمجموع تكرارات بلغ (4).

ويمكن تفسير أن عنصر القدرة على التسويق حصل على أقل نسبة (3%)، بأنه لم ينل الاهتمام الكافي والمساحة اللازمة، لذا فمن الضروري زيادة الاهتمام بعنصر التسويق للمنتجات الفنية والجمالية، وهذا نتفق عليه مع دراسة (Al-Rawahi, 2021) في التعرف إلى المهارات الفنية اللازمة لتسويق المنتجات مستقبلاً، وتحسين مواد الفنون بما يكسب الطلبة مهارات العمل مستقبلاً (الإنتاج والتسويق). ويرى الباحثان أن كتاب الطالب يحتاج إلى زيادة الاهتمام بالجوانب التطبيقية والمهارية ومفاهيم القدرة على التسويق، مما يتطلب بناء المحتوى لضمان شمولية وتوزان مكونات وعناصر ريادة الأعمال، وهذا بدوره يعزز ترويج المنتجات الفنية وزيادة الاهتمام بالعناصر الفرعية لها، وكذلك تحمل الصعوبات والمخاطر مما يعطي الثقة لدى الطلبة مستقبلاً.

الخلاصة

اتضح من خلال تحليل المحتوى أن القائمة تكونت من (7) عناصر رئيسية و(17) عنصرا فرعيا و(37) مؤشراً، وجاء تضمين عناصر ريادة الأعمال بنسب متفاوتة لدليل المعلم وكتاب الطالب، حيث حصلت عناصر القدرة على التسويق والتنظيم والمخاطرة على أقل النسب مقارنة مع العناصر الأخرى (لدليل المعلم)، كما حصلت القدرة على التسويق والتنظيم والتواصل مع الآخرين على أقل النسب في (كتاب الطالب) مقارنة مع بقية العناصر، مما يشير إلى وجود فجوة في التركيز على المهارات التطبيقية المرتبطة بالسلوك الريادي مما يتطلب تضمين هذه العناصر بصورة أكثر توازناً واتساقاً في المحتوى التعليمي.

التوصيات

1. الاهتمام بإثراء منهاج الفنون التشكيلية بأنشطة تتضمن عناصر ريادة الأعمال، ومنها القدرة على التسويق، ووجوب أن يتضمن خطة تسويق مبسطة للمنتج الفني، لتعزيز وعي الطلبة بأهمية المنتج الفني، إضافة إلى ضرورة ربطه باحتياجات المستهلكين وسوق العمل.

2. تضمين عناصر التنظيم في دليل المعلم وكتاب الطالب، مهارات التخطيط وخطوات العمل وفق منهجية منظمة ومتسلسلة.
3. الاهتمام بإثراء المنهاج بعنصر المخاطرة في إدراج أنشطة تساعد الطلبة على تجربة أفكار ومواضيع جديدة لتنمية الثقة والجرأة واتخاذ قرارات واضحة.
4. تضمين عنصر التواصل مع الآخرين من خلال تفعيل استراتيجيات التعلم التعاوني والعروض ومناقشة الأفكار والمواضيع المطروحة بين الطلبة وتعزيز العمل بروح الفريق.

قائمة المراجع والمصادر: **References & Sources**

1. Al-Khatib, N., & Al-Malki, W. (2021). Small projects based on visual arts and their impact on the production efficiency of productive families in the Jazan region. *Reading and Knowledge Journal*, 21(234), 165–198.
2. Abd El-Nour, L. (2020). The guide to artistic entrepreneurship. *Faculty of Education Journal*, (33), 396–415.
3. Al-Amri, M. (2009). Cognitive integration between visual arts and school curricula in the Sultanate of Oman. *Sultan Qaboos University Journal*, 15(3), 407–448. Retrieved from https://www.researchgate.ne
4. Al-Amri, M., Fawzi, Y., Al-Saadi, N., & Al-Yahyai, F. (2020, March 2–4). *Visual arts teachers' and supervisors' perceptions of classifying the concept of "entrepreneurship" in visual arts curricula. The 7th International Conference of the College of Education: Education, Entrepreneurship, Opportunities, and Challenges*, Sultan Qaboos University, Muscat, Oman.
5. Al-Hajri, S. (2016, March 28–31). *Global art marketing strategies and their role in integrating the personality of the contemporary visual artist* (Conference paper). The 2nd International Conference on Visual Arts and Culture, Sultan Qaboos University, Muscat, Oman.
6. Al-Nafie, T., & Ibrahim, H. (2021). Oman's experience in teaching entrepreneurship in schools as an approach to supporting small industries in local communities. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 6(2), 2143–2160.
7. Al-Naqqah, I. (2023). *Entrepreneurship*. Dar Al-Yazouri Scientific Publishing, Jordan.
8. Al-Rawahi, M. (2021). The role of visual arts in supporting the Omani national economy. *Scientific Journal of Art Education (Imsia)*, 6(26), 1458–1499.
9. Al-Sirfi, M., Abdel-Fattah, E., & El-Sayed, A. (2020). Entrepreneurship (concept, origin, and significance): An analytical study. *Faculty of Education Journal*, (22). https://foej.journals.ekb.eg/article_153193_04e2ad2dec13d680f8fb759c40ed9878.pdf
10. Al-Zoubi, A. F. (2022). *Entrepreneurship: The industry of the twenty-first century*. University Book House.
11. Amer, S. A. (2020). *Entrepreneurship and project management: A comprehensive vision for foresight of opportunities and investment of threats*. Dar Al-Fikr.
12. Avila, A, Davel, E. (2023). *Entrepreneurship Education in Arts: perspectives And Challenges*. Cadernos Ebape Br, 2 (21), 1679-3951.
13. Delacruz, E, Dunn, P. (1996). The Evolution of Discipline-Based Art Education, *The Journal of Aesthetic Education*, 3 (30), 67-82.
14. Forest hills. S. (2023). *Visual Arts Course of Study. by Approved the Forest Hills Board of Education.* https://go.boarddocs.com/oh/fhlsd/Board.nsf/files/
15. Javier, J, Hernandez, A. (2023). New Ways of Supporting Arts Entrepreneurship A Case Study of Maniobra, Universidad del Sagrado Corazón, *The Journal of Entrepreneurship in The Arts*, https://www.jstor.org/stable/pdf/48737865.pdf
16. Lindqvist, K. (2011). *Artist entrepreneurs*. In Mikael Scherdin and Ivo Zander (Eds), Art Entrepreneurship, pp.10–22. Cheltenham: Edward Elgar.
17. Ma'moun, J. (2023). Mechanisms of content analysis from theoretical foundation to practical application. *Journal of Knowledge for Studies and Research*, 102–120.
18. Ministry of Education. (2021). *Visual Arts Teacher's Guide for Grade 10*. Muscat, Sultanate of Oman.

19. Ministry of Education. (2023*). Visual Arts Student Book for Grade 10*. Muscat, Sultanate of Oman.
20. Nagarajan, V, Anbu Selvan, S. (2020). "Importance and Role of Entrepreneurship in Economic Development. *International Journal of Multidisciplinary Arts & Humanities*, 1 (1), 1-4.
21. Sultan, H., & Othman, M. (2021). *Entrepreneurship: A strategic perspective*. Dar Al-Academion Publishing and Distribution.
22. Taima, R. (2004). *Content analysis in the humanities: Concept, foundations, and applications*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo.
23. Toscher. B. (2019). Entrepreneurial Learning in Arts Entrepreneurship Education: A Conceptual Framework, *A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 8(1), 3-22.
24. Tucker, M. (2022). *The art of success*. https://www.google.com.om/books/edition
25. UNESCO. (2018). *UNESCO Science Report: Towards 2030*. Academy of Scientific Research and Technology; United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
26. Abu Zeid, A. (2019). Form between the skills of the Bedouin artist and machine techniques. *Journal of Plastic Arts and Art Education*, 3(1), 6–27.
27. Al-Sairafi, M; Abdel-Fattah, E; & Allam, R. (2020). Entrepreneurship (concept, origins, and importance): An analytical study. *Journal of the Faculty of Education*, 22(1), 124–170.
28. Haiba, I, & Al-Mahamari, B. (2025). Visual arts and entrepreneurship in light of the concept of creativity and achieving competitive advantage. *Journal of Specific Education Research*, 92, 1528–1551.
29. Oman Vision 2040. (2020). *Oman Vision 2040 Document*. Muscat, Sultanate of Oman.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 19، عدد2. 2026. 217-228

برنامج مقترح لتدريس تصوير بعض مقامات الموسيقى العربية باستخدام استراتيجية الحساب الذهني

علي ممدوح محمد احمد، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة أسيوط، مصر

Received: 2025/12/10

Acceptance: 2026/6/8

Corresponding Author: alimamdouh@aun.edu.eg

Cited by: Jordan J. Arts, 19(2) (2026) 217-228

Doi: https://doi.org/10.47016/19.2.5

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

تناول البحث تصوير بعض مقامات الموسيقى العربية باستخدام استراتيجية الحساب الذهني. ومن أهداف البحث: التعرف على البرنامج المقترح لتدريس تصوير بعض مقامات الموسيقى العربية باستخدام استراتيجية الحساب الذهني مع قياس فاعلية البرنامج المقترح لتصوير بعض مقامات الموسيقى العربية على الطلاب للتحقق من صحة فرضية البحث الذي يشير إلى أنه يوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الاختبار القبلي والبعدي لصالح الاختبار البعدي، ومن خلال حساب المتوسطات والانحرافات المعيارية لدرجات الطلاب في الاختبارين القبلي والبعدي وقيمة "ت" التي توضح الفروق بين متوسطات درجات الطلاب في الاختبارين القبلي والبعدي مع إيضاح مستوى الدلالة. ومن نتائج البحث إن الفروق بين متوسطات درجات طلاب المجموعة التجريبية في الاختبارين القبلي والبعدي ذات دلالة إحصائية عند مستوى ثقة (0.95) ومستوى شك (0.5) لصالح الاختبار البعدي، وهذا مما يدل على تحسن الطلاب في الاختبار البعدي عنه في الاختبار القبلي، كما يدل على صحة فرض البحث. وقد أوصى الباحث بإدراج استراتيجيات تربوية في تدريس المواد الموسيقية، مع إدخال الابتكار في تدريس مواد الموسيقى العربية.

الكلمات المفتاحية: تصوير مقامات الموسيقى العربية، طريقة مبتكرة، استراتيجية الحساب الذهني، دليل المقام.

Proposed Program for Teaching the Transposition of Selected Arabic Maqamat Using Mental Arithmetic Strategy

Ali Mamdouh Mohamed Ahmed, Music Education Department, Faculty of Specific Education, Assiut University, Egypt

Abstract

The research paper addresses the transposition of certain Arabic music maqams (musical scales) using a mental arithmetic strategy. The primary objectives of the study are to introduce a proposed program for teaching the transposition of these maqams and to measure its effectiveness on students. This evaluation aims to verify the research hypothesis, which posits the existence of statistically significant differences between pre-test and post-test scores in favor of the post-test. The methodology involved calculating the means and standard deviations of the students' scores of both tests and clarify the level of significance. The results demonstrate that the differences between the mean scores of the experimental group in the pre-and post-tests are statistically significant at a 95% confidence level and a margin of doubt of 0.5, in favor of the post-test. This indicates a marked improvement in the students' performance in the post-test compared to the pre-test, thereby confirming the validity of the research hypothesis. The researcher recommends the integration of modern educational strategies into the teaching of music curricula, emphasizing the need for innovative approaches in teaching Arabic music subjects.

Keywords: Transposition of Arabic music maqams, innovative method, mental arithmetic strategy, maqam key signature.

مقدمة البحث:

إن الموسيقى العربية زاخرة بتنوع مقاماتها المختلفة التي تعبر عن ألوان الطبيعة العربية الأصيلة التي يجسد كل مقام منها الحالة التي يعيش فيها المُلحن في استعراض أجناسها صعوداً وهبوطاً، ولكل مقام طابعه المميز الخاص به؛ فهناك مقام للشَجن مثل مقام البياتي، ومقام للفرح مثل مقام الراست، فتنوع المقامات في أشكالها

وأجناسها يعطي للموسيقى طابعا يميز الهوية العربية وثقافتها، وتلحق أهمية التصوير بأهمية المقامات، إذ تعددت أساليب التصوير التقليدية المتعارف عليها، وبالرغم من ذلك، يوجد الكثير من الطلاب الذين يصعب عليهم فهم عملية التصوير في بعض المقامات، فجاءت أهمية ثالثة بجانب المقام والتصوير ألا وهي استراتيجية الحساب الذهني؛ فهي عبارة عن طريقة يستخدم فيها المتعلم فكره وتخيله للوصول إلى النتيجة الصحيحة وبطريقة سلسلة وغير معقدة والتوصل إلى معرفة دليل المقام المطلوب تصويره مما يسهل الجهد والوقت لدى المُعلم والمتعلم.

مشكلة البحث:

كثير من الطلاب يجدون صعوبة في تصوير مقامات الموسيقى العربية بالطريقة التقليدية، ووجد الباحث أنهم قد يستغرقوا وقتا طويلا في التعرف على دليل المقام المطلوب وكتابته، ومن هذا المنطلق أدرك الباحث أهمية تصوير مقامات الموسيقى العربية واستخدامها خلال فترات الدراسة، وفي سوق العمل، ولأهميتها البالغة في التحليل والعزف والغناء، ففكر الباحث في ابتكار طريقة للتيسير على الطلبة لتصوير المقامات من خلال استخدام استراتيجية الحساب الذهني.

أهداف البحث:

1. التعرف على البرنامج المقترح لتدريس تصوير بعض مقامات الموسيقى العربية باستخدام استراتيجية الحساب الذهني.
2. قياس فاعلية البرنامج المقترح لتصوير بعض مقامات الموسيقى العربية على الطلاب.

فرض البحث:

أنه يوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الاختبار القبلي والبعدي لصالح الاختبار البعدي.

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في القدرة على تصوير بعض مقامات الموسيقى العربية بشكل سريع وبأسلوب علمي يعتمد استراتيجية الحساب الذهني.

حدود البحث: بعض مقامات الموسيقى العربية (الراست – البياتي – الصبا- الكرد- الحجاز)

منهج البحث: المنهج شبه التجريبي ذو (المجموعة الواحدة).

ادوات البحث: الاختبار القبلي – بعدي، وبرنامج تحليل إحصائي للاختبار القبلي – بعدي.

عينة البحث: طلاب الفرقة الثانية بقسم التربية الموسيقية في كلية التربية النوعية في جامعة أسيوط.

مصطلحات البحث:

البرامج التعليمية: هو التخطيط النظري لمجموعة من الإجراءات المتتابعة، تتضمن الجوانب المعرفية والمهارية والاتجاهات، فهي المخطط العام الذي يوضع في وقت سابق لعمليتي التعليم والتدريس في مرحلة من مراحل التعليم، يلخص الإجراءات والموضوعات التي تنظمها مؤسسة تعليمية خلال مدة معينة قد تكون شهراً أو ستة أشهر أو سنة، كما يتضمن الخبرات التعليمية التي يجب أن يكتسبها المتعلم مرتبة ترتيباً يتماشى مع سنوات نموهم وحاجاتهم ومطالبهم الخاصة (rafat, 2012, p.168).

التصوير: هو نقل اللحن من طبقته الأصلية إلى طبقة أخرى ترتفع أو تنخفض عنه بمسافة موسيقية معلومة (Abd al-Aẓīm, 1984, p.17).

مقام الموسيقى العربية: هو تتابع نغمي لسبع درجات أساسية متتالية في الصعود أو الهبوط مع تكرار الدرجة الصوتية الأولى في الجواب، ويتكون المقام من جنس الأصل وجنس الفرع، ولكل مقام أبعاده التي تمكننا من التعرف على التكوين الأساسي له وطابعه الذي يميزه (Ahmed, 2024, p.2365).

الحساب الذهني: هي أداة تربوية تساعد على تنمية المفاهيم والمهارات المرتبطة بالأعداد والعمليات عليها، وقد عرفه المجلس القومي لمعلمي الرياضيات بأنها مهارة حياتية أساسية تساعد في تنمية الثقة لدى الطلاب وتجعلهم يمتلكون المهارة لحل مسائل رياضية بدقة وبسرعة (Masoud, 2021, p.6).

الدراسات والبحوث السابقة المرتبطة بموضوع البحث

الدراسة الأولى: (طريقة ميسرة لتصوير بعض المقامات العربية على آلة العود)، (Ahmed, 2009). تهدف الدراسة إلى الوصول إلى طريقة ميسرة لتصوير المقامات على العود. ويتبع البحث المنهج الوصفي تحليل المحتوى.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في اقتراح طريقة لتصوير بعض مقامات الموسيقى العربية، وتختلف عنها في ابتكار طريقة ميسرة لتصوير بعض المقامات العربية على آلة العود بينما اعتماد الدراسة الحالية على تصوير مقامات الموسيقى العربية باستخدام الحساب الذهني.

الدراسة الثانية: (تصور مقترح لتحسين أداء عازف آلة الكونترباص لمقام الراست المصور على درجات مختلفة)، (Tammum, 2008). تهدف الدراسة إلى وضع إطار نظري لمهارة أداء تصوير الأغاني مع مراعاة المنهجية المتدرجة في العزف والأداء على آلة الكمان العربي، ووضع تدريبات لتذليل صعوبة أداء الأغاني المصورة على آلة الكمان العربي ووضع ترقيمات مناسبة في أوضاع ثابتة ومتحركة، ويتبع هذا البحث المنهج الوصفي تحليل المحتوى.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في اقتراح طريقة لتصوير مقام الراست، وتختلف عنها في تصوير مقام الراست لتحسين أداء عازف آلة الكونترباص، بينما اعتماد الدراسة الحالية على تصوير بعض مقامات الموسيقى العربية باستخدام الحساب الذهني.

الدراسة الثالثة: (طريقة مبتكرة لتصوير أجناس الموسيقى العربية)، (Ahmed, 2022). تهدف الدراسة إلى التعرف على الطريقة المبتكرة لتصوير أجناس الموسيقى العربية وتطبيق الطريقة المبتكرة على جميع أجناس الموسيقى العربية والتعرف على القاعدة الشاذة أثناء تطبيق الطريقة المبتكرة. ويتبع هذا البحث المنهج الوصفي تحليل المحتوى.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في وضع طريقة للتصوير في الموسيقى العربية، وتختلف عنها في اقتراح طريقة مبتكرة لتصوير أجناس الموسيقى العربية، بينما اعتماد الدراسة الحالية على تصوير مقامات الموسيقى العربية جنس الأصل وجنس الفرع.

الدراسة الرابعة: (مسطرة مبتكرة لتصوير مقامات الموسيقى العربية)، (Ahmed, 2023). تهدف الدراسة إلى التعرف على المسطرة المبتكرة لتصوير مقامات الموسيقى العربية، والتعرف على كيفية استخدام المسطرة المبتكرة في تصوير مقامات الموسيقى العربية. ويتبع البحث المنهج الوصفي تحليل المحتوى.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في ابتكار طريقة لتصوير مقامات الموسيقى العربية، وتختلف عنها في اقتراح مسطرة مبتكرة لتصوير مقامات الموسيقى العربية تتكون من ثلاثة أجزاء؛ الجزء الأول هو الدائرة البيضاء في وسط الشكل، (بدون علامات تحويل)، وهي عبارة عن سبع نغمات بيكارا نفس ترتيب علامات الدييز والبيمول، والجزء الثاني هو الجزء الأيمن وهو اتجاه الدييزات (تم تميزه باللون الأزرق)، والجزء الثالث هو الجزء الأيسر، وهو اتجاه البيمولات (تم تميزه باللون الأصفر) كما في الشكل رقم (1)، بينما اعتماد الدراسة الحالية على تصوير مقامات الموسيقى العربية باستخدام استراتيجية الحساب الذهني.

اتجاه دائرة الدييزات								الدائرة البيضاء							اتجاه دائرة البيمولات							
الى ما لا نهاية	سي#	مي#	لا#	ري#	صول#	دو#	فا#	سي	مي	لا	ري	صول	دو	فا	سيb	ميb	لاb	ريb	صولb	دوb	فاb	الى ما لا نهاية

الشكل رقم (1)

أولاً: الإطار النظري

المقام:

كلمة عربية تعني في اللغة مكان تطلق على الأشخاص ذوي المكانة العالية، وتطلق في الموسيقى على الأسلوب المستخدم في التلحين والمقام هو تتابع ثمان نغمات تتابعا لحنيا تتدرج في الحدة وتحصر فيما بينها

سبع مسافات، والنغمة الثامنة في حدتها هي جواب النغمة الأولى، ويتكون المقام من جنسين أساسيين؛ الجنس الأول يسمى جنس الأصل ويسمى المقام باسمه، وذلك في المقامات الأصلية، والجنس الثاني يسمى جنس فرع. وتعني كلمة مقام في اللغة موضع القدمين أو موضع الشاعر أو المغنى عند الإنشاد أو الغناء، وتطلق كلمة المقامات في الأدب على الرسائل الأدبية مثل مقامات الحريري، والهمذاني والزمخشري. وكلمة المقام في الموسيقى العربية تطلق اصطلاحا على مجموعة من الأصوات الموسيقية المرتبة ترتيبا خاصا يجعلها ذات طابع ولون لحني معين، والمقام معناه النغم الذي يخضع لأسس فنية وقواعد ثابتة تسير وفق نظام خاص .(Nagim, 2005, p.2486)

خصائص وأهمية مقامات الموسيقى العربية ودورها في التعبير الموسيقي:

تتميز مقامات الموسيقي العربية بأن لها قدره عالية في التعبير عن كافة المشاعر الإنسانية المتنوعة، حيث نجد أن مقام "الراست" يستخدم في التعبير عن الثقة والوقار، بينما يكثر استخدام مقام "الصبا" في التعبير عن الحزن، بينما يعد مقام "البياتي" مقاما شعبيا تشعر وكأنه قريبا إلى الأذن الشرقية، وتعد هذه السمات عاملاً مهما في تذوق المستمع العربي للموسيقى، ما يجعل القدرة على التمييز المقامي مهارة فنية وتربوية مهمة، ومما لا شك فيه أن تعليم مقامات الموسيقي العربية أحد الأعمدة الرئيسة في مناهج التربية الموسيقية في تخصص الموسيقي العربية، حيث تساعد هذه المعرفة الطالب على التمييز بين كافة المقامات في القطع الموسيقية بشكل سليم، وتحليلها، والتفاعل معها بعمق، أي إن إدراك الطالب للمقام لا يعتمد فقط على حفظ السلم، وإنما على إدراك طابع المقام وأثره الوجداني، وهو ما يتطلب تدريبا سمعيا ممنهجا .(Abd al-Barr, 2025, p.1058:1059)

التصوير في الموسيقى العربية:

التصوير هو نقل اللحن من طبقته الأصلية إلى طبقة أخرى ترتفع أو تنخفض بمسافة موسيقية ما، والتصوير في الموسيقى العربية أمر في غاية الأهمية، من حيث إمكانية إيجاد الطبقة المناسبة لكل صوت في الغناء، إلى جانب الثراء اللحني والإبداعي، وتحديد المقام المصور وإمكانية استخدامه وقت الحاجة .(Ahmed, 2023, p.1030:1031)

الحساب الذهني:

للحساب الذهني أهمية بالغة للطلبة تتجلى في شعور التلميذ في الثقة بنفسه ومهاراته في إجراء العمليات الحسابية دون استخدام الورقة والقلم والأدوات المساعدة، وشعوره بالتعامل بكل مرونة مع الأرقام وتنمية التفكير الرياضي لديه وتفعيل الطاقات الإبداعية لديه من خلال التوصل للحل بأكثر من طريقة ذهنية، وتعتبر مهارات الحساب الذهني من أهم المهارات التي تسهم في عمليتي التعليم والتعلم، وقد أكد العديد من العلماء على ضرورة تحقيق الحد الأدنى من المهارات الحسابية الذهنية لمواجهة المشاكل الحياتية المختلفة، ويمكن النظر إلى الحساب الذهني على أنه أداة تربوية تهدف إلى تنمية وتطوير المفاهيم والمهارات الأساسية واللازمة للأعداد وما يجري من عمليات حسابية عليها (Al-Ghamdi, 2019, p.1610).

الإطار التطبيقي:

في ضوء طبيعة البحث تم استخدم المنهج شبه التجريبي ذي المجموعة الواحدة لإتمام إجراءات البحث والحصول على النتائج، على 138 طالب وطالبة. ورأى الباحث عدم تقسيم الطلاب إلى مجموعتين تجريبية وضابطة حتى يستفيد جميع الطلاب من الطريقة المقترحة لتصوير بعض مقامات الموسيقى العربية.

وتمثل الإطار التطبيقي في تسع جلسات تم تقسيمها إلى أربع جلسات للتعرف على التصوير بالطريقة التقليدية، ثم جلسة اختبار قبلي، ثم أعقبها ثلاث جلسات للتصوير باستراتيجية الحساب الذهني، ثم الجلسة النهائية الاختبار البعدي.

الجلسات وعناوينها:

الجلسة الأولى: تصوير مقام الراست بالطريقة التقليدية.

الجلسة الثانية: تصوير مقام الكرد والحجاز بالطريقة التقليدية.

الجلسة الثالثة: تصوير مقام البياتي بالطريقة التقليدية.

الجلسة الرابعة: تصوير مقام الصبا بالطريقة التقليدية.

الجلسة الخامسة: الاختبار القبلي.

الجلسة السادسة: تصوير مقام الراست باستخدام الحساب الذهني.

الجلسة السابعة: تصوير مقام الكرد ومقام الحجاز باستخدام الحساب الذهني.

الجلسة الثامنة: تصوير مقام البياتي ومقام الصبا باستخدام الحساب الذهني.

الجلسة التاسعة: الاختبار البعدي.

وقبل البدء في الجلسات يوضح الباحث الطريقة التقليدية في تصوير مقامات الموسيقية العربية مع توضيح مثال على مقام الراست.

كما ذكر الباحث من قبل، أن التصوير هو نقل اللحن من طبقته الأصلية إلى طبقة أخرى ترتفع أو تنخفض بمسافة موسيقية. مثال توضيحي لتصوير مقام الراست على درجة النوا1 بالطريقة التقليدية.

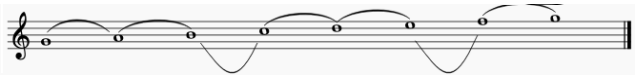
توضيح الطريقة التقليدية:

هو عبارة عن طريقة مطابقة أبعاد المقام الأصلي مع أبعاد المقام المراد تصويره مع رفع أو خفض النغمات أو تركها بناءً على تلك المطابقة.

خطوات توضيح المثال:

1. كتابة ثماني نغمات متتالية على المدرج بدأ من نغمة النوا

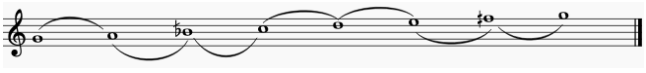
2. رسم الأبعاد



3. مطابقة البعد الأول مع البعد الأول في مقام الراست نجد أن البعد الأول في مقام الراست يساوي واحد بعد كبير وهنا بعد كبير
4. مطابقة البعد الثاني مع البعد الثاني لمقام الراست هو بعد متوسط في المدرج بعد كبير يتم تخفيض نغمة الماهو ربع درجة لتصبح سي نصف بيمول

5. مطابقة البعد الثالث مع البعد الثالث لمقام الراست وهو بعد متوسط نجد أن البعد بعد خفض نغمة الماهو ربع تون أصبح البعد التالي ثلاثة أرباع (بعد متوسط)

6. مطابقة البعد الرابع مع البعد الرابع لمقام الراست وهو بعد كبير نفس البعد
7. مطابقة البعد الخامس مع البعد الرابع لمقام الراست وهو بعد كبير نفس البعد
8. مطابقة البعد السادس مع البعد السادس لمقام الراست وهو بعد متوسط نجد أن البعد بعد صغير تحتاج رفع نغمة ماهوران ربع تون ليصبح البعد ثلاثة أرباع (بعد متوسط)



9. مطابقة البعد السابع مع البعد السابع لمقام الراست وهو بعد متوسط نجد أن البعد بعد رفع نغمة ماهوران ربع تون أصبح البعد ثلاثة أرباع (بعد متوسط)

نجد بعد الانتهاء من تصوير مقام الراست على درجة النوا نتج علامتي تحويل السي نصف بيمول وفا نصف دييز

بعد توضيح الباحث الطريقة التقليدية في تصوير مقامات الموسيقى العربية، تنفذ الجلسات على النحو التالي:

الجلسة الأولى: تصوير مقام الراست بالطريقة التقليدية.

1. أهداف الجلسة: التعرف على تصوير مقام الراست بالطريقة التقليدية.
2. خطوات سير الجلسة:

أ. تدوين مقام الراست مع تحديد تفاصيله من جنس الأصل راست على الراست وجنس الفرع راست على النوا

ب. إعطاء نبذة عن التصوير ومعناها.

ج. شرح طريقة التصوير التقليدية بالأبعاد، وهو الحفاظ على أبعاد الجنسين الأصل والفرع، ولكن في درجة أعلى أو أقل مما ينتج عنه علامات تحويل جديدة مع إعطاء مثال توضيحي.

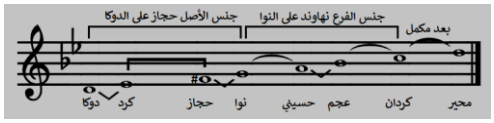
3. التقويم: صور مقام الراست على درجة الحسيني؟

الجلسة الثانية: تصوير مقام الكرد والحجاز بالطريقة التقليدية.

1. أهداف الجلسة: التعرف على تصوير مقام الكرد بالطريقة التقليدية، والتعرف على تصوير مقام الحجاز بالطريقة التقليدية
2. خطوات سير الجلسة:

أ. تدوين مقام الكرد مع تحديد تفاصيله من جنس الأصل كرد على الدوكاه وجنس الفرع نهاوند على النوا.

ب. تدوين مقام الحجاز مع تحديد تفاصيله من جنس الأصل حجاز على الدوكاه وجنس الفرع نهاوند على النوا.



ت. إعطاء أمثلة متنوعة لتصوير مقام الكرد والحجاز مع تدريب الطلاب بأكثر من مثال.

3. التقويم: صور مقام الكرد على درجة الراست؟ وصور مقام الحجاز على درجة الحجاز؟

الجلسة الثالثة: تصوير مقام البياتي بالطريقة التقليدية

1. أهداف الجلسة: التعرف على تصوير مقام البياتي بالطريقة التقليدية
2. خطوات سير الجلسة:

أ. تدوين مقام البياتي مع تحديد تفاصيله من جنس الأصل بياتي على الدوكاه وجنس الفرع نهاوند على النوا

ب. إعطاء أمثلة متنوعة لتصوير مقام البياتي مع تدريب الطلاب بأكثر من مثال.

3. التقويم: صور مقام البياتي على درجة الجهاركاه؟

الجلسة الرابعة: تصوير مقام الصبا بالطريقة التقليدية

1. أهداف الجلسة: التعرف على تصوير مقام الصبا بالطريقة التقليدية

2. خطوات سير الجلسة:

أ. تدوين مقام الصبا مع تحديد تفاصيله من جنس الأصل صبا على الدوكاه وجنس الفرع حجاز على الجهاركاه.

ب. إعطاء أمثلة متنوعة لتصوير مقام الصبا مع تدريب الطلاب بأكثر من مثال.

3. التقويم: صور مقام الصبا على درجة الجهاركاه؟

الجلسة الخامسة: الاختبار القبلي، (الدرجة الكلية 50 درجة)

السؤال الأول: صور مقام الراست على درجة النوا؟

السؤال الثاني: صور مقام الكرد على درجة الجهاركاه؟

السؤال الثالث: صور مقام الحجاز على درجة البوسليك؟

السؤال الرابع: صور مقام البياتي على درجة الحسيني؟

السؤال الخامس: صور مقام الصبا على درجة الراست؟

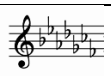
الجلسة السادسة: تصوير مقام الراست باستخدام الحساب الذهني.

1. أهداف الجلسة: التعرف على تصوير مقام الراست باستخدام الحساب الذهني، والتعرف على الحالة الشاذة في تصوير مقام الراست.

2. خطوات سير الجلسة: يتم توضيح خطوات استخدام الحساب الذهني في التصوير للطلاب.

أ. حساب مسافة من النغمة المراد التصوير عليها، وهي مسافة بين نغمتين أو أكثر مخصصة لكل مقام.

ب. إذا ظهرت من خلال حساب البعد علامة تحويل بيمول في هذه الحالة نستخدم دائرة البيمول، وإذا ظهرت علامة تحويل دييز نستخدم علامات التحويل الدييز.

دائرة البيمولات	دائرة الدييزات
	

3. شرح قاعدة تصوير مقام الراست:

أ. حساب مسافة ثالثة متوسطة (واحد وثلاثة ارباع) $1\frac{3}{4}$ من النغمة المراد التصوير عليها.

ب. إذا ظهرت علامة تحويل بيمول نبدأ من أول علامة من دائرة البيمولات حتى العلامة التي ظهرت مع تنصيف آخر علامتي، إذا ظهرت علامة تحويل دييز نبدأ من أول علامة من دائرة الدييزات حتى علامة النغمة الثالثة التي ظهرت مع إضافة علامة أخرى مع تنصيف آخر علامتي.

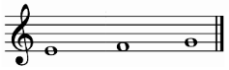
مثال: تصوير مقام الراست على درجة الجهاركاه

- حساب المسافة الثالثة المتوسطة من درجة الجهاركاه

- المسافة هنا تساوي 2 تون، يتم تخفيض النغمة الثالثة ربع درجة لتصبح لا نصف بيمول، ظهرت هنا علامة بيمول يتم استخدام دائرة البيمولات بداية من السي بيمول إلى علامة تحويل لا بيمول ثم تنصيف آخر علامتي تحويل كما بالمدرج التالي:

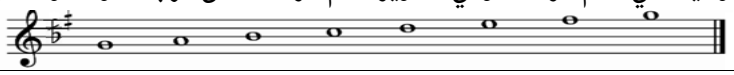
مثال: تصوير مقام الراست على درجة البوسليك

- حساب المسافة الثالثة المتوسطة من درجة البوسليك



- المسافة هنا تساوي $1\frac{1}{2}$ تون، يتم رفع النغمة الثالثة ربع درجة لتصبح صول نصف دييز، ظهرت هنا علامة الدييزات، يتم استخدام دائرة الدييزات بداية من فا دييز إلى علامة تحويل صول دييز مع إضافة علامة تحويل بعد الصول دييز ثم تنصيف آخر علامتي تحويل كما بالمدرج التالي

الحالة الشاذة الوحيدة في مقام الراست وهي تصوير مقام الراست على درجة النوا تكون على النحو التالي:



4. التقويم: صور مقام الراست على درجة البوسليك؟

الجلسة السابعة: تصوير مقام الكرد والحجاز باستخدام الحساب الذهني.

1. أهداف الجلسة:

أ. التعرف على تصوير مقام الكرد باستخدام الحساب الذهني.

ب. التعرف على تصوير مقام الحجاز باستخدام الحساب الذهني.

ت. التعرف على الحالات الشاذة.

2. خطوات سير الجلسة:

3. شرح خطوات تصوير مقام الكرد

أ. حساب من النغمة المراد التصوير عليها مسافة ثانية صغيرة (نصف تون) $\frac{1}{2}$.

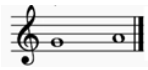
ب. إذا ظهرت علامة تحويل بيمول نبدأ من أول علامة من دائرة البيمولات حتى العلامة التي ظهرت، وإذا بدأت النغمة المراد تصويرها بعلامة دييز نبدأ من نغمة فا دييز حتى النغمة المراد تصويرها ثم إضافة علامة دييز.

4. شرح خطوات تصوير مقام الحجاز

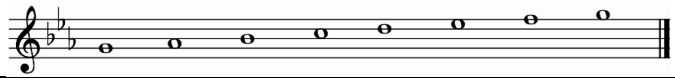
هي نفس قاعدة تصوير مقام الكرد مع رفع النغمة الثالثة نصف تون في مقام الحجاز.

مثال: تصوير مقام الكرد على درجة النوا.

- حساب المسافة ثانية صغيرة من درجة النوا

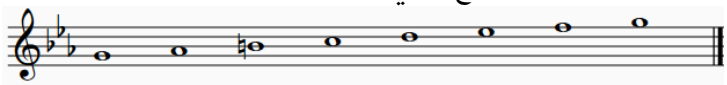


- المسافة هنا تساوي 1 تون، يتم خفض النغمة الثانية نصف درجة لتصبح لا بيمول، نبدأ من أول علامة من دائرة البيمولات حتى العلامة التي ظهرت كما في المدرج التالي:



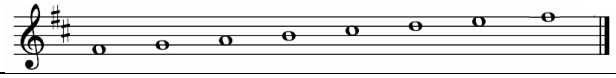
مثال: تصوير مقام الحجاز على درجة النوا

- حساب المسافة ثانية صغيرة من درجة النوا.
- رفع النغمة الثالثة نصف تون كما بالمدرج التالي:



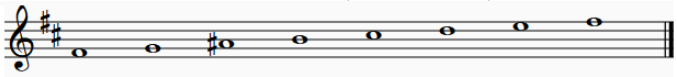
مثال: تصوير مقام الكرد على درجة الحجاز

- حساب المسافة ثانية صغيرة من درجة الحجاز.
- نجد هنا أن البعد يساوي نصف وبدأ بنغمة فا دييز.
- نبدأ هنا من أول دائرة الدييزات من فا دييز مع إضافة علامة تحويل بالمدرج على النحو التالي:



مثال: تصوير مقام الحجاز على درجة الحجاز

- حساب المسافة ثانية صغيرة من درجة الحجاز كما ذكر الباحث في المثال السابق.
- رفع النغمة الثالثة نصف تون كما في المدرج التالي:



الحالة الشاذة:

- الإشارة إلى حالتين شاذتين في مقام الكرد والحجاز وهي تصوير مقام الكرد على درجة البوسليك وعلى درجة كوشت أو ماهور تكون على النحو التالي:
- تصوير مقام الكرد على درجة البوسليك

- تصوير مقام الكرد على درجة الكوشت

5. التقويم: صور مقام الكرد على درجة الحجاز؟

الجلسة الثامنة: تصوير مقام البياتي والصبا باستخدام الحساب الذهني.

1. أهداف الجلسة: التعرف على تصوير مقام البياتي باستخدام الحساب الذهني، والتعرف على تصوير مقام الصبا باستخدام الحساب الذهني.
2. خطوات سير الجلسة: شرح خطوات تصوير مقام البياتي.
3. تصوير مقام البياتي

أ. حساب من النغمة المراد التصوير عليها مسافة ثانية متوسطة (ثلاثة أرباع تون) $\frac{3}{4}$.

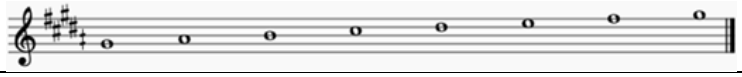
ب. إذا ظهرت علامة تحويل بيمول نبدأ من أول علامة من دائرة البيمولات حتى العلامة التي ظهرت، وإذا ظهرت النغمة المراد تصويرها بعلامة دييز نبدأ من أول علامة من دائرة الدييزات حتى العلامة التي ظهرت.

4. تصوير مقام الصبا

هي نفس قاعدة تصوير مقام البياتي مع خفض النغمة الرابعة والثامنة نصف تون.

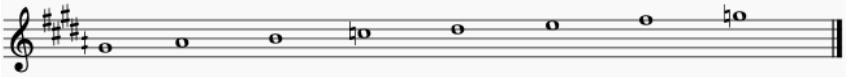
مثال: تصوير مقام البياتي على درجة (صول #)

- حساب المسافة ثانية متوسطة من درجة (صول#)
- المسافة هنا تساوي نصف تون، يتم رفع النغمة الثانية ربع درجة لتصبح لا نصف دييز، نبدأ من أول علامة من دائرة الدييزات حتى العلامة التي ظهرت علامة لا نصف دييز كما في المدرج التالي:



مثال: تصوير مقام الصبا على درجة (صول #).

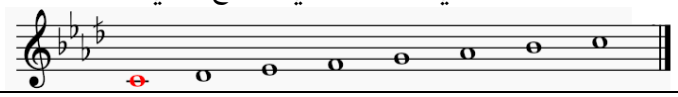
- حساب المسافة ثانية متوسطة من درجة (صول #).
- المسافة هنا تساوي نصف تون، يتم رفع النغمة الثانية ربع درجة لتصبح لا نصف دييز، نبدأ من أول علامة من دائرة الدييزات حتى العلامة التي ظهرت لا نصف دييز مع خفض النغمة الرابعة والثامنة نصف تون داخل المدرج كما في الشكل التالي:



مثال: تصوير مقام البياتي على درجة الراست.

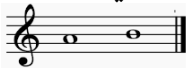
- حساب المسافة ثانية متوسطة من درجة الراست.

- المسافة هنا تساوي 1 تون، يتم خفض النغمة الثانية ربع درجة لتصبح ري نصف بيمول، نبدأ من أول علامة من دائرة البيمولات حتى العلامة التي ظهرت كما في المدرج التالي:



مثال: تصوير مقام الصبا على درجة الحسيني.

- حساب المسافة ثانية متوسطة من درجة الحسيني.



- المسافة هنا تساوي 1 تون، يتم خفض النغمة الثانية ربع درجة لتصبح سي نصف بيمول، نبدأ من أول علامة من دائرة البيمولات حتى العلامة التي ظهرت وتنصيفها مع خفض النغمة الرابعة والثامنة نصف تون كما بالمدرج التالي:

5. التقويم: صور مقام الصبا على درجة الجهاركاه؟

الجلسة التاسعة: الاختبار البعدي، (الدرجة الكلية 50 درجة)

السؤال الأول: صور مقام الراست على درجة الزيركولا؟

السؤال الثاني: صور مقام الكرد على درجة الحجاز؟

السؤال الثالث: صور مقام الحجاز على درجة الجهاركاه؟

السؤال الرابع: صور مقام البياتي على درجة البوسليك؟

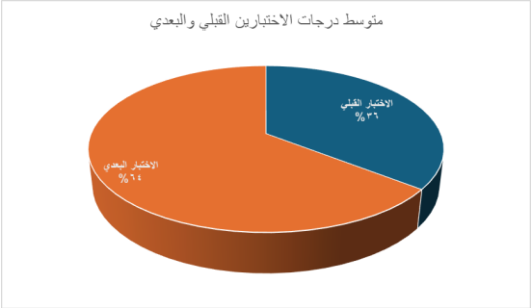
السؤال الخامس: صور مقام الصبا على درجة النوا؟

نتائج البحث:

بعد الانتهاء من التجربة قام الباحث بالتحقق من صحة الفرض من خلال المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لدرجات الطلاب في الاختبارين القبلي والبعدي، وذلك بحساب قيم "ت" التي توضح الفروق بين متوسطات درجات الطلاب في الاختبارين القبلي والبعدي مع إيضاح مستوى الدلالة، وكانت النتائج على النحو التالي:

بيان الفروق بين متوسطات درجات الاختبار القبلي والبعدي							
البيان	المتوسط الحسابي		الانحراف المعياري		د.ح	قيمة (ت)	مستوى الدلالة
	قبلي	بعدي	قبلي	بعدي			
الإختبار القبلي-بعدي	25.81	46.78	5.58	2.80	137	40.952	0.000

ويتضح من الجدول السابق أن قيمة (ت) التي توضح الفروق بين متوسطات درجات طلاب المجموعة التجريبية في الاختبارين القبلي والبعدي ذات دلالة إحصائية عند مستوى ثقة (0.95) ومستوى شك (0.5) لصالح الاختبار البعدي، وهذا مما يدل على تحسن الطلاب في الاختبار البعدي عنه في الاختبار القبلي وهذا يدل على صحة فرض البحث، حيث إنه يوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الاختبار القبلي والبعدي لصالح الاختبار البعدي، والشكل التالي يوضح الفرق بين متوسطات درجات الطلاب في الاختبارين القبلي والبعدي لصالح الاختبار البعدي.



توصيات البحث:

1. إدراج استراتيجيات تربوية في تدريس المواد الموسيقية.
2. إدخال الابتكار في تدريس مواد الموسيقى العربية.

قائمة المصادر والمراجع **Sources & References**

1. Abd al-Aẓīm, Suhayr. (1984). *Agenda of Arabic Music*. Cairo: National Library and Archives. (in Arabic)
2. Abd al-Barr, Islam Hassan ʻAbd al-Khāliq. (2025). The Role of the Triangle Listening Strategy in Distinguishing Some Basic Arabic Musical Maqamat among Music Education Students. *Journal of Research in the Fields of Specific Education*, 11(58), 1039–1070. https://doi.org/10.21608/jedu.2025.381770.2236 (in Arabic)
3. Ahmed, Ali Mamdouh Muhammad. (2022). An Innovative Method for Visualizing the Genres of Arabic Music. *Journal of Research in the Fields of Specific Education*, Faculty of Specific Education, Minia University, 8(41). (in Arabic)
4. Ahmed, Ali Mamdouh Muhammad. (2023). An Innovative Scale for Visualizing the Maqamat of Arabic Music. *Journal of Research in the Fields of Specific Education*, 9(47), 1023–1041. https://doi.org/10.21608/jedu.2023.193767.1835 (in Arabic)
5. Ahmed, Omar. (2024). Teaching Secondary Arabic Musical Maqamat through Innovative Songs (Maqam al-Rast as a Model). *Journal of Music Sciences and Arts*, 52(4), 2363–2382. https://doi.org/10.21608/jfma.2024.273542.1840 (in Arabic)
6. Al-Ghamdi, Ibrahim Muhammad ʻAli. (2019). A Proposed Vision for Integrating Mental Computation Strategies in Primary Mathematics Textbooks in the Kingdom of Saudi Arabia. *Journal of the Faculty of Education*, Mansoura, 108(3), 1601–1670. https://doi.org/10.21608/maed.2019.131628 (in Arabic)

7. Ibrahim, ‘Abd al-Mun‘im Khalil. (2009). A Simplified Method for Visualizing Some Arabic Maqamat on the Oud Instrument. Fikr wa Ibda‘, *Modern Literature Association*, 53. (in Arabic)
8. Masoud, Abdul-Razzaq Mohsen. (2021). The Effect of a Proposed Strategy Based on Mental Computation on the Achievement of Second-Grade Primary Students in Mathematics. *Journal of Educational and Scientific Studies*, 1(19), 1–29. (in Arabic)
9. Nagim, Hosni Gamal. (2005). A Proposed Method for Teaching Some Arabic Musical Maqamat Theoretically as an Introduction to Analysis. *Journal of Specific Education Research*, 5, 33–53. https://doi.org/10.21608/mbse.2005.142680 (in Arabic)
10. Rafat, Islam Adel Radwan. (2012). A Proposed Program for Developing Creativity in Arabic Music among Specialized Students. *Journal of the Faculty of Education*, Port Said, 12(12), 180–202. https://doi.org/10.21608/jftp.2012.39851 (in Arabic)
11. Tammum, Sally Ali. (2008). A Proposed Vision for Improving the Performance of the Double Bass Player for the Visualized Maqam al-Rast on Different Degrees. *Modern Literature Association*, 43. (in Arabic)

الفن والبيئة في عصر ثقافة الاستدامة

حيدر سهيل نجم البياتي، مدرس فن، المديرية العامة لتربية بابل، العراق

Received: 24/12/2025

Acceptance: 3/06/2026

Corresponding Author: haydresuhail.hs@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 19(2) (2026) 229-242

Doi: https://doi.org/10.47016/19.2.6

الملخص

هدفت إلى تنظيم العلاقة بين الفرد والبيئة عبر منظومة فلسفية من الإرسالات البصرية في إطار فني معاصر متعدد التقنيات والوسائط لتوجيه السلوك الإنساني نحو الشراكة البيئية، وليس الاستنزاف لترفع المهمش إلى مصاف الواجهة من خلال رؤية إبداعية بتكييف هذه العناصر واستكشاف الترابط التطوري العميق بين الفن والطبيعة. معتمدا منهجية الوصف والتحليل. وتعمق الدراسة الرؤية الفنية الشاملة لأهمية النظام البيئي على الوجود البشري وتباين الإبداع الفني في تفعيل العنصر البيئي الذي يراه معبرا عن تصوراته البصرية والنقدية، واستهجان استخدام الملوثات البيئية لرفع المردود الاقتصادي على حساب الجودة البيئية ونشر ثقافة الاستدامة عبر خطاب بصري جمالي. وكانت الحدود الموضوعية الأعمال البصرية التي قدمت البيئة من زوايا إبداعية متباينة، أما الحد الزماني فهو (2008- 2024)، والحد المكاني شمل إيطاليا وكندا وإيرلندا. وتناول الجزء الثاني مفهوم التنمية، والبيئة السطحية والبيئة العميقة، والتجذير البيئي في الفن منذ فنون عصر النهضة وحتى فنون ما بعد الحداثة، وأنساق الفنون البيئية المعاصرة. والجزء الثالث شمل إجراءات الدراسة ووصف وتحليل ثلاث عينات بصرية لثلاثة فنانين معاصرين وهم كل من أغانيثا دايك (aganetha dyck) وجوزيب بينون (Giuseppe Penone) وكيت هولتن (Katie Holten)، بصورة قصدية تباين فيها الأسلوب والعنصر البيئي وآلية العرض بما يلائم هدف الدراسة، لتظهر نتائج الدراسة أن الفن المعاصر شهد انفتاح المعنى لمفهوم الفن البيئي، منهم من جعل البيئة بعناصرها مشروعه الفني، ومنهم من اخترع لغة صورية بيئية يتم من خلالها قراءة المعنى، ومنهم خلق بيئة يحاكي فيها الإدراك الحسي للجمهور بحيز المكان.

الكلمات المفتاحية: الفن المستدام، الفن والثقافة البيئية، الفنون البيئية.

Art and the Environment in the Era of Sustainability Culture

Hayder Suhail Najm Al-Bayati, Art Teacher, General Directorate of Education in Babylon

Abstract

This study aims to structure the relationship between the individual and the environment through a philosophical system of visual messages within a contemporary, multimedia, and multidisciplinary artistic framework. It seeks to guide human behavior toward environmental partnership rather than resource depletion, elevating marginalized elements to the forefront. This is achieved through a creative vision that adapts these elements and explores the profound evolutionary interconnectedness between art and nature. Using a descriptive-analytical methodology, the study deepens the comprehensive artistic vision regarding the ecosystem's significance to human existence. It examines the variations in artistic creativity in activating environmental elements to express visual and critical perceptions, while also condemning the use of environmental pollutants for economic gain at the expense of quality. The study consists of three sections. The first section introduces the research problem, posing the question: *How is the relationship between contemporary art and the environment represented in fostering a culture of sustainability?* It also highlights the importance of this relationship in raising public awareness of environmental issues and disseminating a culture of sustainability through an aesthetic visual discourse. The objective scope of the research includes visual artworks that present the environment from diverse creative perspectives. The temporal scope spans from 2008 to 2024, while the spatial scope includes Italy, Canada, and Ireland. The second section addresses the concept of development, shallow and deep ecology, and the ecological roots in art from the Renaissance to Postmodernism, alongside the paradigms of contemporary environmental arts.

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Keywords: sustainable art, Environmental art and culture, ecological art.

المقدمة

ملامسة البيئة بعدسة الفن هو مشروع تحويل العمليات المعرفية والبيولوجية إلى لغة بصرية تعزز التواصل بين الفرد والبيئة. في رحلة البحث عن المعنى الكامن للحياة عبر عناصر الطبيعة بعد التجاوزات البشرية المتزايدة على أنظمة الكون والبيئة واثرها في التغير المناخي، كالزحف المدني الذي أدى إلى تجريف ملايين الكيلو مترات من المساحات الخضراء، واستنزاف الموارد الطبيعية واستخدام الهرمونات وعمليات التهجين على الحيوان والنبات ساهم في تفشي الأمراض السرطانية للكائنات الحية البشرية وغير البشرية اضافة للمخلفات الصناعية، محركاً أساسياً في تفعيل الحراك المناهض عبر المنظمات المدنية الأممية كالأناركيين الخضر للحد من هذه الممارسات التي تقدم مصلحة الاقتصاديات عن سواها. انبرى علماء الصحة والبيئة لفضح هذه التجاوزات عبر خطاب الأرقام والإحصائيات الرياضية التي كان يخاطب بها الجمهور، إلا أنها لم تحقق الأثر التوعوي في تغيير الواقع البيئي، كونها بيانات علمية مجردة لا تلامس وجدان الجمهور ولا تحرك التعاطف التشاركي مع الكائنات الحية المهمشة، وهنا أصبحت الكرة في ملعب الفنان المبدع صاحب الإرسالات البصرية التي تلامس المشاعر وتنبه الإدراك الحسي للجماهير، عبر الأسلوبية التقنية والرؤية البصرية التي تثير التساؤل والفضول والدهشة. ان أهمية دراسة الفن البيئي أو الفن المستدام بمثابة حلقة وصل معاصرة بين الإبداع الجمالي والمسؤولية البيئية، حيث لم يعد الفن معني بالتعبير الجمالي فحسب، بل أصبح أداة ثقافية حسية تمارس التوعية والتغيير في المجتمع والبيئة بما يعزز دعم وتطوير هذه المشاريع الفنية لضمان مستقبل أكثر استدامة للأجيال القادمة.

الجزء الأول

تستكشف هذه الدراسة الأبعاد النظرية والتطبيقية للفن البيئي، ودوره في تعزيز ثقافة الاستدامة، مع تسليط الضوء على أبرز التجارب البصرية العالمية في هذا المجال، وعلى هذا الأساس تنبثق **مشكلة الدراسة:** عبر التساؤل الآتي: كيفية تمثّل العلاقة بين الفن المعاصر والبيئية في تعزيز ثقافة الاستدامة؟ كما **هدفت الدراسة:** إلى إيضاح العلاقة بين الفن والبيئة في صناعة ثقافة الاستدامة. **وأهميتها:** تكمن في الربط بين مجالين حيويين؛ هما الفن والبيئة إبداعيا وثقافيا في سياق بصري يضع الاستدامة في مقدمة القضايا المجتمعية وتعزيز الوعي العام اتجاه القضايا البيئية ونشر ثقافة الاستدامة عبر خطاب بصري جمالي يعلي من قيمة ما همشته سياسات الاستهلاك والعولمة، ويخلق معاني جديدة للممارسة الفنية البصرية، **والحاجة إليه:** كونه يقدم للمعنيين بمجال البيئة والصحة ومنظماتها أداة فعالة للتواصل الجماهيري عبر توظيف تلك الإرسالات البصرية في خلق تفاعل وجداني تشاركي إزاء تلك القضايا، ويضيف للمكتبة والباحثين معرفة بصرية ثقافية معاصرة.

حدود البحث الموضوعية: المشاريع البصرية العالمية التي تبنت البيئة وعناصرها جماليا ومفاهيميا.

الحدود الزمانية: (2008- 2024)

والحدود المكانية: دول إيطاليا وكندا وإيرلندا. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في معاينة الأساليب والأفكار الفنية المعاصرة التي لامست عناصر البيئة وقضاياها لاستخلاص النتائج التي عبرت عنها مشكلة الدراسة. وتوظيف المؤشرات التي أفرزها الإطار النظري والملاحظة كأداة للدراسة.

مصطلحات الدراسة:

الاستدامة: لغة: استدام، استدامة، (دوم) 1. الشيء: دام. 2. الشيء: طلب دوامه. 3. بالغ في الأمر. 4. انتظار وترقب (Gibran, 1992, 57). واصطلاحا: تبعا لتقرير لجنة برونتلاند بأنها ممارسة تضمن تلبية الاحتياجات المادية الحالية على ألا يؤثر في تلبية احتياجات الأجيال القادمة (WCED, 1987, 43). أما

إجرائيا، فهي مجموعة من الخطوات والممارسات الصادرة عن الأنظمة المؤسساتية والمنظمات المدنية والفنية تهتم بالتوازن البيئي عبر خفض الملوثات والحفاظ على الكائنات الحية غير البشرية، وإيجابية الفعل البشري في التعامل مع عناصر الطبيعة كشريك وجودي.

الجزء الثاني، الإطار النظري

المحور الأول، التنمية ومفهوم البيئة السطحية والعميقة

مفهوم التنمية يشمل العديد من الأنشطة البشرية، والمستدامة أحد سياقاتها الحديثة (sustainable development)، وتضع الإنسان هدفا وغاية لها مع حفظ التوازن بين رغبات الإنسان وتطلعاته وبين عناصر البيئة الطبيعية كي تلبي حاجة اليوم وتضمن المستقبل للأجيال القادمة على أساس المشاركة المجتمعية (Abu Al-Nasr ,2016, 79). مفهوم التنمية المستدامة هو تحديث لمفهوم التنمية بما يتناسب ويتلاءم مع متطلبات العصر الحاضر؛ أي بما يراعي الموارد الاقتصادية والبيئية المتاحة والممكن اتاحتها مستقبلا لتحقيق التنمية (Fouad, Talat ,2002,23)، والبيئة بمكوناتها الطبيعية ليست مجرد خلفية للحياة البشرية، بل هي الأساس في ديمومة الحياة والمكمل في تشكيل التجربة الجمالية لدى الفنان والمتلقي. تؤكد الحركة البيئية العميقة (Deep Ecology) ما سبق، وهي مذهب بيئي وحركة فلسفية واجتماعية تنظر إلى الطبيعة ليست كموردٍ للاستغلال البشري، بل ككيان له قيمة متأصلة ومستقلة بذاته، بغض النظر عن فائدته للإنسان. إنها (عميقة) لأنها تطرح أسئلة جوهرية حول أسباب الأزمة البيئية، متحدية المفاهيم السطحية والسائدة عن التفوق البشري وثقافة الاستهلاك. ظهر المصطلح لأول مرة عام 1973 على يد الفيلسوف النرويجي أرني نايس (Arne Naess) الذي ميز بين الحركة البيئية السطحية (Shallow Ecology) التي تركز على مكافحة التلوث واستنزاف الموارد من أجل صحة ورفاهية البشر في الدول المتقدمة غايتها الإنسان على حساب الطبيعة (NAESS, 2007: 44). بينما في مذهبه الإيكولوجيا العميقة (Deep Ecolog) يبحث في العلاقة الجوهرية والمساواة التي تربط جميع الكائنات والأسباب الجذرية للأزمة البيئية، مثل النظام الاجتماعي والسياسي والروحانيات البشرية. تدعو إلى تحول جذري في القيم والعلاقة بين الإنسان والطبيعة، والتحديات لطريقة حياتنا الاستهلاكية والإنتاجية (Alnashar, 2015: 90).

صاغ نايس ومؤيدوه (منصة الحركة البيئية العميقة) مبادئ أساسية لتنظيم سلوك البشر تجاه الكائنات غير البشرية:

1. القيمة المتأصلة: ازدهار الحياة البشرية وغير البشرية على الأرض له قيمة متأصلة (ذاتية)، مستقلة عن فائدتها للبشر.
2. التنوع البيولوجي: ثراء وتنوع أشكال الحياة له قيمة بحد ذاته.
3. الحاجات الحيوية: ليس للبشر الحق في إنقاص هذا التنوع والثراء إلا لتلبية الحاجات الحيوية الأساسية.
4. التدخل البشري: ازدهار الحياة البشرية والحياة غير البشرية يتطلب انخفاضًا كبيراً في عدد سكان البشر.
5. التدخل الحالي: يتدخل البشر حاليًا في العالم الطبيعي بشكل مفرط، مما يزيد الوضع سوءًا.
6. تغيير السياسات: لذلك يجب تغيير السياسات بشكل جذري، مما يؤثر على الهياكل الاقتصادية والتكنولوجية والأيديولوجية الأساسية.
7. تغيير جذري في جودة الحياة: يجب أن يتغير التركيز من السعي لزيادة مستويات المعيشة إلى الاهتمام بجودة الحياة الحقيقية.
8. الالتزام الشخصي: على من يوافق على المبادئ أعلاه أن يلتزم شخصيًا بمحاولة تنفيذ هذه التغييرات الضرورية (naess, 2009, 56).

تنتقد الفلسفة البيئية العميقة النموذج الغربي السائد للتنمية الصناعية، والرأسمالية الاستهلاكية، والنزعة الإنسانية المركزية (Anthropocentrism). إن علاقة الإنسان ببيئته التي يعيش فيها تجسد في أبسط

صورها نموذجاً فريداً للانتماء إلى الطبيعة المألوفة لدينا، ويتمثل هذا في تطبعنا ببعض مظاهره الهادئة أو الثائرة، الباردة والدافئة، لذلك يمكن أن نعدها مفهوماً وجوهراً للفن، بالإضافة إلى كونها تعبيراً عن علاقة البشر بعضهم ببعض في المكان الذي يصبح عندئذ، جزءا من تلك العلاقة (Abd ulkarim, 1998: 82)، حيث إن تأثير البيئة الطبيعية على حياة الإنسان التي أدت إلى هذا التلازم القوي بين الاثنين، بسبب كون كل منهما له وجود ظاهر وفاعلية في الآخر أثر في تشكيل السلوك الإنساني وفي الدوافع والحاجات الإنسانية، وأكد على عامل الأرض والبيئة وضغط الشروط الطبيعية الجغرافية في تشكيل حياة الإنسان، وفقًا لعلم النفس البيئي، فإن الإدراك البشري مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمحيط كما تؤثر الألوان، والأشكال، والأصوات، والأنسجة في البيئة على حالتنا المزاجية وإبداعنا (Zimmerman, 2006, 332-333).

المحور الثاني، البيئة والمكان في الحقل البصري

طالما كانت البيئة المصدر الأول للإلهام والإدراك الحسي الجمالي. كما كانت الطبيعة دائمًا المُعلّم الأول للفنان، والفنان الحديث الرافض لما آلت إليه سياقات الحداثة من دمار وشرخ في وجدان الإنسانية جراء الحروب، فانتفض على المتاحف الفنية وقاعات العرض المغلقة وعملية التسليع الفني الذي يتحكم فيه أصحاب القاعات والمزادات الفنية في العالم. أصبح الفنانون أكثر انخراطًا في القضايا البيئية والاجتماعية، وينظر إلى البيئة ليس كما هي فحسب، بل كما يمكن أن تكون. يستخدم الخيال والذاكرة والمشاعر لإعادة صياغة العالم المادي في عمل فني. هذه العملية هي شكل من أشكال الفعل الرمزي للبيئة، حيث يحول الفرد الفضاء المادي إلى مساحة شخصية ذات معنى. فمهمة الفن في علاقته بالبيئة هي مضاعفة الصور المميزة للطبيعة حتى تتخذ شكلها الأكثر عمقاً وترسخاً في الوجود الإنساني بكيفية أبلغ من الأشكال والصور الهندسية، بمعنى أن تلك الصور ذات مضامين أنطولوجية عفوية بسيطة، في حين أن للصور الهندسية أشكالا لا تهتم كثيراً بالعلاقة الجوهرية بين المكان والقيمة الجمالية (Gaston, 1981: 194) فالفرد يستجيب للمكان لا كما هو عليه بل كما يدركه وكما يبدو له، وحسب ما يضفي عليه من معنى وقيمة وأهمية، وتؤلف القيم الاجتماعية والدينية والاقتصادية والجمالية وغيرها جانباً هاماً من شخصية الفرد. وتؤثر في إدراكه وسلوكه كونها تكون وتتضمن أحكاماً عقلية وانفعالية عن العالم الإنساني والاجتماعي والمادي الذي يحيط بالفرد (Qassem, 1982: 20- 21) فلا يكون الفنان ملزما بنقل الواقع كما هو بل تدخل فيه خبرته ومدركاته الحسية في تصنيع الأشياء، ولذا يكون المكان غير ثابت طالما تختلف الأفكار، حيث إن المكان موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة، والتي أبرزها حركة الانتقال من مكان إلى آخر (Al-Obaidi, 1978: 28)، أي أن المكان ثابت الوجود طالما هنالك شيء يشغل حيزا منه. تبلور الفن البيئي كحركة فنية متميزة منذ الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، نتيجة ارتفاع الأصوات البيئية والوعي المتزايد بالمشكلات البيئية إثر ما خلفته الحروب، ومخلفات المصانع وعمليات التعدين والصيد الجائر، طالما كانت الطبيعة وظواهرها الجذور التاريخية للفن البيئي، عبر الممارسات الفنية القديمة التي استلهمت فاعلية المتغيرات الفيزيائية والخداع البصري لجذب المشاهد وإثارة فضوله. عمل فنانو عصر النهضة على تفعيل الإدراك الحسي للمكان من خلال إرسالاتهم البصرية في إحداث العمق على سطح ذي بعدين من خلال استخدام المنظور الخطي عبر المدرك البصري ووفق حيز معين للرؤيا. برع فيه الفنان (ساندرو بورتشلي) في لوحة افتراءات أبيلس (Calumny of Apelles)، حيث أعطى أهمية قصوى لحيز المكان في مشاهدة البعد الثالث عندما يكون المشاهد على مسافة معينة تمكنه من مشاهدة السطح ذي البعدين وكأنه ثلاثي الأبعاد. كما جسد الرومانسيين بصريا ومنهم الفنان (ثيودور جريكو) في لوحة (غرق طوف الميدوزا) (1818-1819) إثر المأساة التي حلت بالبحارة وسط البحر العاصفة في. إن إدراك البيئة وحيز الفضاء لدى الفنانين الانطباعيين والسرياليين والتجريديين والتعبيريين فاجأ الجمهور لأنه لا يجاري الأفكار العامة، لكن مع مرور الوقت أدرك الجمهور المفاهيم والأساليب الجديدة، الانطباعيون صوروا فرقا بصريا واضحا في فيزياء الضوء المحيط الذي يملأ المكان (1872)، ولعل رسومات (كلود مونيه) في

كاتدرائية (روا) التي تصور الواجهة نفسها ولكن تحت أزمان مختلفة للضوء تقدم إدراكا حسيا بصريا أبلغ من الشرح النصي الممكن تفسيره لأثر الضوء في حيز البيئة وعملية الإبصار وإدراك المكان. النقطة الأساسية لدى الانطباعيين أنهم نقلوا تشديدهم من المشاهد إلى المكان (hall, 2007: 121).

وبعد الحرب العالمية الثانية وما انتجته من خراب على جميع الأصعدة أصبح الفن البيئي من مجرد تصوير الطبيعة إلى تفاعل نقدي مع القضايا البيئية، كالتلوث، واستنزاف الموارد النباتية والحيوانية والتجارب النووية، مما جعله وسيلة فعالة للتواصل الجماهيري للتعبير عن القضايا البيئية المعاصرة والسعي لخلق توازن بين الفعل الجمالي والأثر السلوكي، من ضوئيات (مونيه)، إلى التشكيلات الأرضية لـ(روبرت سميثسون)، نرى أن البيئة تقدم لوحة لا نهائية من الأشكال والعمليات التي يستقي منها الفنان أفكاره لا تقتصر البيئة المحفزة على المناطق البرية. فالأحياء الحضرية، بهندستها المعمارية وتنظيمها الاجتماعي، تقدم مصدراً غنيًا للموضوعات الفنية، كما يظهر في أعمال الرسام إدوارد هوبر (1882-1967) الذي صور عزلة الإنسان المتمدن. وجد بعض الفنانين نقل أعمالهم من أروقة العرض الضيقة إلى أحضان الطبيعة الرحبة وفهمها وتأملها، فالطبيعة أكثر حيوية وتفاعلا وتوسع دائرة العرض ليشمل العالم، فإنه استبدل إطار اللوحة بإطار الكون مما يتيح للفنان والجمهور وعناصر الطبيعة المشاركة في إخراج العمل البصري بشكل مباشر يوثق عبر الصور الثابتة أو المتحركة فالقدرة على استخلاص وتحديد المتغيرات الجوهرية هو أساس صنعة الفنان (hall, 2007: 103).

المحور الثالث، أنساق الفنون البيئة (Ecological Art)

فن الأرض (Land Art) اتجه بعض الفنانين المعاصرين لتوسعة معنى الفن عبر توظيف خامات مستدامة طبيعية، أو مواد معاد تدويرها، أو خامات محلية متداولة الاستخدام مع تغيير وظيفتها في إنتاج أعمال فنية غير متحفيه غالبا، تعرض في الهواء الطلق مما شجع الفنان على إنتاج مشاريع كبيرة الحجم من عناصر الطبيعة نفسها، وقد شُيدت العديد من الأعمال المبكرة في إطار هذا الفن في الأراضي الأمريكية أبرزها مشروع الفنان روبرت سميثسون (Robert Smithson) حاجز الميناء الحلزوني (Spiral Jetty) عام 1970، وهو عبارة عن رصيف من الرمل وحجر البازلت وبلورات الملح على ساحل بحيرة الملح في مدينة (أوهايو) خاضع للتغيرات المناخية وحركة المد والجزر، العمل بمجمله من عناصر الطبيعة وفي الطبيعة صورة (1).

صورة (1): https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/

وعملُ زوجته نانسي هولت (Nancy Holt) أنفاق الشمس (Sun Tunnel) عام 1973، المكون من أربعة أنابيب من الإسمنت قطرها 2.75 متر وطولها 5.5 متر موضوعه في الصحراء بشكل حرف X مواجهة لحركة الشمس للتعرف بشكل واضح على حركة الشمس السنوي، عند اختفاء أشعة الشمس تنتفي أهمية العمل. صورة (2).

صورة (2): https://milenaolesinska77.medium.com/Nancy-holt-sun-tunnels-b5d06ff8d275

أما الفنان أندريس أمادور (Andres Amador) الذي حول الرمال الساحلية إلى لوحات مزخرفه ومؤقتة يتحكم الريح والمد والجزر في بقائها نفذها بواسطة مجرفته، وثق العمل من خلال الصور الثابتة والمتحركة. صورة (3).

صورة (3): https://en.socialdesignmagazine.com/mag/visual/i-disegni-sulla-sabbia-di-andres-amador/

الفنان أندى جولدورثي (Andy Goldsworthy) الذي شكل من خامات الطبيعة أسيجة من الحجر ومجسمات من اغصان الاشجار، ويصف أوراق الأشجار المتساقطة المتباينة الألوان على الأرض ليحقق منها صورا جمالية مؤقته داخل الغابات وثقها عبر الصور الثابتة والمتحركة. صورة (4).

صورة (4): https://www.boredpanda.com/land-art-andy-goldsworthy/

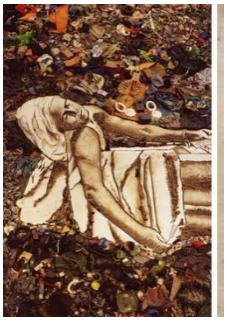
أما عمل الجبال السحرية السبعة للفنان السويسري أوجو روندينيوني (Ugo Rondinone) الذي نفذه في صحراء نيفادا، حيث نصب سبعة أعمدة من الصخور المتراصة فوق بعضها بارتفاع 9م لكل عمود، لوّنها بألوان فسفورية مبهجة تعكس روح مدينة لاس فيجاس القريبة، وقد اعتبرته لجنة السياحة في نيفادا دفعة قوية للسياحة. صورة (5).

صورة (5): https://www.ignant.com/2016/06/17/between-the-natural-and-artificial-with-ugo-rondinone/

هذه الأعمال غير متحفيه ومحكومة بالزوال تتفاعل مع عناصر البيئة الطبيعية وتسلط الضوء على التفاعل بين الإنسان والطبيعة حيث نجح الفنانون في إظهار قدراتهم الإبداعية بانسجام مع الضوء والأرض وعناصر الطبيعة، وقدموا نماذج باهرة لهذه العلاقة مع تباين في الأسلوب وطرق التنفيذ والعرض وخاصة في النسق العام.

فن إعادة التدوير (Recycled Art): تحويل المشاريع الفنية من وإلى النفايات، من المواد المستخدمة يوميا إلى أعمال جمالية، قدمها الفنان البرازيلي فيك مونيز (Vik Muniz, 1961) عبر دمج النحت والرسم والفوتوغراف الذي أعاد إحياء المنتج البصري العالمي، نهجه عقلانيٌ وفكاهي إذ يأخذ صوراً مألوفة من الثقافة الراقية والشعبية ويعيد إنتاجها من مجموعةٍ واسعةٍ من المواد، بإخراجٍ وخامات جديده مستخدما لعب الأطفال المهملة والنفايات لتحقيق ملامس متعددة وإضافة البعد الثالث، كما استخدم الشوكولاتة والجيلي وزبدة الفول السوداني والمربيات والصلصات مشكلا منها نقداً بصرياً حاكى أشهر أعمال الفنانين العالميين أمثال كرفاجيو، ودافنشي، وبيكاسو، وبولوك، وهول، شكلت القمامة مادة سحرية لخلق صورا معبرة ذات قيمة فنية عالية سرعان ما عُرضت للبيع، واستُغلت أموالها لتحقيق مشاريع مفيدة عززت الحياة الكريمة

لمئات الفقراء والمحتاجين في مدن البرازيل المختلفة، رغبة منه لمساعدة منقبي القمامة وتغيير حياتهم، عبر عنها بعمله (مارات سيباستياو، 2008) كان اسم يافطة إعلان الفيلم الوثائقي أرض النفايات. صوره (6).



صورة (6): https://jewishphilosophyplace.com/25/02/2013/art-and-politics-perception-not-redemption-vik-muniz-waste-land/

الفن التشاركي البيئي (Participatory Art): مشاريع مجتمعية تهدف إلى العودة إلى البيئة كمحب وصديق وليس كمستثمر، ليقدم معنى جديدا للفن والفطرة الإنسانية الأولى، مارس الفنان (كرستو) و(جان كلود) عبر مشاريعه البصرية كثيرة الاندماج بين المشروع الفني والجمهور والبيئة ليصبح محفلا بشريا كبيرا ضمن الطبيعة، اتجه كرستو إلى المشاريع الفنية الزائلة (Ephemeral Art)، وهو أسلوب فني مميز يقرر خلاله الفنان إحالة عمله الفني بعد أسبوعين من العرض المباشر إلى إعادة التدوير. يقوم الفنان بإخفاء تفاصيل الأشياء والمعالم العامة ليحيلها إلى كتل مجردة ذات معنى جديد عبر تغليفها بالقماش والحبال وأحيانا يستخدم براميل النفط كرمزيه بصرية. غلف المهمش من العلب والزجاجات والأدوات الحياتية كما غلف التحف والجسور والمتاحف والمعالم المهمة كمبنى الرايستاغ الألماني، مستخدما كوادر متخصصة في التسلق والغوص، ولعل مشروع إحاطة 11 جزيرة في خليج بيسكان في فلوريدا (1983) من المشاريع المهمة بيئيا وجماليا حيث تم رفع مئات الأطنان من النفايات من سواحل تلك الجزر قبل تنفيذ المشروع، أحاط تلك الجزر بقماش وردي اللون يطفو على سطح الماء، مثبت بحبال إلى الساحل ليشكل تكوينا بيئيا جماليا متغير الرؤية تبعا لمكان المشاهدة من الماء أو الجو أو من سطح الجزيرة. صورة (7).

صورة (7): https://www.mdpls.org/dc-blog-twentyfour-may

المشروع البصري للفنان (جوزيف بويز)، تمحور حول زراعة 7000 شجرة ضمن النسق العام (1982-1987)، بمساعدة أعداد من طلابه والمهتمين بسلامة البيئة وفق نظرية النحت الاجتماعي التي تبناها الفنان في سبعينيات القرن العشرين، النحت الاجتماعي يفسر بأن المجتمع بأكمله هو عمل فني عظيم. ذلك أن كل كائن بشري يمكن أن يساهم في العملية الإبداعية، لأنه يعتقد بأن كل إنسان هو فنان، لذلك فإن (بويز) كرّس ثلاثة مبادئ هي الحرية، والديمقراطية ، والاشتراكية، وجميعها تحمل مصطلح (اشتراكية ديمقراطية حرة)، وفي ضوء ذلك، فإن بويز يقصد أن كل شخص في كل فعل هو كائن اجتماعي مشارك في التشكيل البصري أو المعماري، لأن قوة البشر تكمن بحيوية الخيال القادرة على صنع تصور مستقبلي، وتعليم الفن يهدف إلى التعليم الأخلاقي، وأن التعليم لا يؤدي فقط إلى تعلم حق تقرير المصير والحرية الشخصية، ولكن يؤدي

أيضاً إلى تعليم الديمقراطية وتحمل المسؤولية الاجتماعية (Bodenmann-Ritter,C, 1972)، لم يقتصر مفهوم الفن الموسع عند بويز على توجهات البشر إلى الفن بشكله الجمالي المجرد، وإنما أعادت الفن إلى أصله الاجتماعي أو أصلة الإنساني (Schata, P. Rappmann, R, 1984)، وعلى مدى سنوات في مواقع مختلفة من مدينة (كاسل) غرس شجرة مُقرونة بحجر بازلت عمودي بارتفاع أربعة أقدام تقريباً، وموضوعا فوق سطح الأرض بدعم من مؤسسة ديا للفنون، نُفذ المشروع تحت رعاية الجامعة الدولية الحرة، واستغرق إنجازه خمس سنوات وغُرست آخر شجرة في افتتاح معرض (دوكومنتا الثامن) عام 1987. حيث يقول (بويس) "أردت أن يخرج الجميع إلى الشوارع ويبدأوا بوضع رموز الشراكة الاجتماعية بهدف الاستعداد لتجديد الحياة الإنسانية داخل جسم المجتمع البشري، وهذا يؤدي إلى بناء سياق المستقبل الايجابي" (Volker, Beuys 1984). صورة (8).

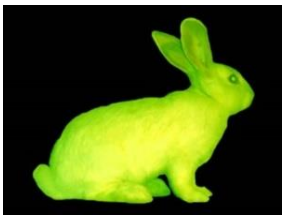
صورة (8): https://www.ecodisciple.com/blog/trees-in-the-city/

وتستمر عملية البحث عن معاني جديده للفن عبر سياق الفن البيئي، وهو في هذه الدراسة يتنقل كوسيط جمالي ونقدي ومشارك حسي وموجه للوعي البيئي. ومنصة لنقد العلاقة الإنسانية بالبيئة وبناء ثقافة تشاركية جديدة تجعل المشاكل البيئية المجردة مثل انقراض أو نفوق الحيوانات، والاحتباس الحراري إلى قضية مصيرية ترتبط بنظام التوازن الكوني والوجود البشري ومستقبل الأجيال. تلك الأعمال المعاصرة التي تخلق صدمة بصرية لدى الجمهور وتدفعه إلى إعادة التفكير في كل عاداته الاستهلاكية وأثرها على باقي الكائنات. وهذا ما قدمه الفنان كريس جوردان (Chris Jordan) في تركيباته (رسالة من الدوامة)، (2009) ينبه لمشكلة النفايات غير الصديقة للبيئة التي لا يعاد تدويرها أو معالجتها وسوء استخدامها بشكل يهدد البيئة وحياة الكائنات غير البشرية. صورة (9).

صورة (9) https://www.artworksforchange.org/portfolio/chris-jordan/

فن الأنظمة الحية (Bio Art): ويسمى أحيانا الفن الحيوي، وهو أحد سياقات الفن المعاصر، ويشكل تناغما بين العلم والفن، حيث يمثل الكائن العضوي والخلايا والبكتريا الملونة كوسيط فني للإرسالات البصرية التي تمارس في المختبر لإنتاج فن بصري بطرق جديدة وخامات عضوية عن طريق زراعتها ونموها وتسجيل الأثر على مظهرها. هذا النوع من الفن لا يمكن بيعه أو اقتناؤه فهو متغيِّر يختلف كل يوم عما سبقه، كما يتأثر بالضوء والحرارة. ينتقد التجاوزات التي يمارسها الإنسان في تجاربه الجينية والهندسة الوراثية والبيولوجيا التخليقية على الكائنات الحية وكأنها متاحه وليس لها قيمة. يسعى الإنسان إلى فرض سطوته المعرفية في تغيير نواميس الكون الطبيعية، فالثمرة المهجنة أصبحت أكبر وتضاعف إنتاجها وازداد عمرها الافتراضي، هذه المكاسب الاقتصادية انعكست سلبا على جودتها وقيمتها الصحية، إضافة لاستخدام الأسمدة الكيمياوية التي تتراكم كسموم في جسم الإنسان. انتقد الفنان (ادواردو كاك)، (1962)، هذا الخلل الأخلاقي والتوجه المادي للإنسان دون الالتفات للأضرار اللاحقة، فجاء بمشروع الأرنبة المضيئة (البا) المعدلة جينيا والمولودة سنة (2000) نتيجة حقنها ببروتين مأخوذ من قنديل البحر ليكوّن كائنا مختلفا عن

الأصل، حيث يشع عند تسليط إضاءة عليه، محققا استفزازا بصريا وفكريا. صورة (10).



صورة(10): ***https://www.escapeintolife.com/essays/what-is-contemporary-art-mark-kerstetter/***

يتسع معنى الفن المعاصر ليقترح نماذجا تحاكي التفاعل الوجودي مع عناصر الطبيعية، فكانت رؤية الفنان الانكليزي انطوني غورملي (Antony Gormley)، (1950) إن الفن هو جزءا من الحياة ويتحدى العالم بخلق أشياء جديدة لم تكن فيه من قبل وليس مستقلا بذاته، بل هو الذي يحرك مشاعر الناس الجامدة. هذه المشاريع البصرية، تذكرنا بأننا جزء من نظام طبيعي أكبر، وتعزز فكرة التشارك بدلاً من الهيمنة، جسد الفنان (غورملي) هذا التصور عبر تجربته البصرية (BLIND LIGHT) عام (2007)، صمم غرفة من جدران شفافة تملؤها سحب من الضباب والضوء يتحرك داخلها الجمهور يستكشفون ذواتهم وعلاقتهم بالفراغ في تجربة بفقدان الإدراك الحسي والوجود المادي وكانه يصنع مواجه مباشرة بين دخان المصانع وحرق الغابات والنفايات وابخرة المكائن وبين الوجود الانساني، أصوات بلا جسد وكأنه حلم، حيز الغرفة بمجاوراتها ألقت بظلالها على إحساس وإدراك الجمهور بين الوجود وعدمه خارج الغرفة وداخلها من خلال حركتهم في تلك البيئتين. صورة (11).

صورة (11) ***https://www.antonygormley.com/works/making/blind-light***

أفرزت تلك المشاريع البصرية البيئية المعاصرة بأنساقها المختلفة بعض المؤشرات وهي كما يلي:

1. يشكل إدراك الفرد الحسي للبيئة جزءا كبيرا من ثقافته وخبراته الحياتية تجاه الآخرين وحيز المكان، مما يخلق علاقة ارتباط إقليمية، تجعله يحاول تشكيل هذه البيئة أينما حل وانتقل وهذا يظهر جليا عند نزوح الفرد من الريف إلى المدينة.
2. لجوء الإنسان قديما إلى الفن حاجة ذاتية للبقاء المعنوي في مواجه غضب الطبيعة ومخاطر الكائنات غير البشرية القاتلة عبر هوية بصرية مرمزة معلومة للمجموعة.
3. تاريخ الممارسة الفنية ارتبط ارتباطا وثيقا بحيز المكان والبيئة، وأثر عناصر الطبيعة على المدركات الحسية للفنان جعله في بحث بصري دائم لإظهار هذه العلاقة ماديا بأساليب ووسائط متعددة أفرزت تاريخا فنيا طويلا من المدارس والتيارات الفنية المتعددة.
4. التلاعب في الواقع الثابت بصريا، لعبة الفنان بتوظيف المعرفة بصريا منحه صيغة تواصل فعالة عبر تحريك مشاعر الجمهور من خلال الحركة والتشريح والتلاعب بالنور والظل، والمنظور الخطي، والمنظور الهوائي نحو إيهام بصري في إظهار العمق والبعد الثالث على سطح ذي بعدين.
5. البحث الدائم عن معانٍ جديدة للفن بالتوازي مع فلسفات المعاصرة الوجود والاغتراب والعدمية والعولمة والاستهلاكية، مما فتح الآفاق نحو ممارسة بصرية اشمل يشرك فيها الفنان الكائنات الحية وعناصر الطبيعة مستغلا التقدم التقني والتكنولوجي لتعزيز ثقافة الاستدامة.
6. تركيز الاهتمام على التفاعل والأثر الفكري الإنساني على المادي في الفن المعاصر رفع من قيمة المهمش وحول مسارات المركز نحو الأطراف ليصبح المهمش الفاعل الرئيس في المشاريع البصرية المعاصرة.

الدراسات السابقة

أطروحة دكتوراه للباحث باسم أحمد جاسم العسماوي، في كلية الفنون الجميلة، في جامعة بابل، 2005، بعنوان (الفن البيئي وآفاقه المستقبلية في العراق- دراسة تطبيقية ميدانية). هدفت الدراسة إلى تقديم المفاهيم التاريخية والفكرية الجمالية الفنية للبيئة، والمنطلقات المدرسية المعاصرة وتجاربها في الفن البيئي. بينما هدفت هذه الدراسة إلى بيان العلاقة بين الفن والبيئة في صناعة ثقافة الاستدامة. كما اختلفت في الإجراءات، إذ مثلت دراسة العسماوي المنهج التطبيقي الميداني في المؤسسات التربوية العراقية، أما الدراسة الحالية، فاتبعت أسلوب تحليل المحتوى لثلاثة أعمال فنية عالمية معاصرة. نتائج دراسة العسماوي اقتصرت على تسجيل النشاط الفني البيئي على جدران وباحات المؤسسات التربوية في العراق وآفاقه المستقبلية. بينما جاءت نتائج دراستنا لتجسير علاقة الإنسان مع الطبيعة عن طريق الفن، إذ شهد الفن المعاصر انفتاح المعنى لمفهوم الفن البيئي جماليا وتقنيا ومفاهيميا. وتتفق مع هذه الدراسة كونها لامست الفن البيئي.

أطروحة دكتوراه للباحثة (Megan Marks) في (University of the Sunshine Coast) عام 2015 بعنوان (visualizing the Environment: The Power of Environmental Art). مشكلة الدراسة تمثلت في ضعف تأثير الخطابات البيئية التقليدية في تكوين وعي بيئي فعّال لدى المجتمع، بينما جاءت مشكلة دراستنا في كيفية تمثل العلاقة بين الفن المعاصر والبيئة في تعزيز ثقافة الاستدامة. كما هدفت دراسة (Megan) إلى الكشف عن دور الفن البيئي في تنمية الوعي البيئي. وهذا الهدف يقترب من هدف الدراسة الحالية. كما تشابه منهج دراسة (Megan) الوصفي التحليلي كمنهج بصري نقدي لتحليل الأعمال الفنية البيئية لعدد من الفنانين المعاصرين مع منهج هذه الدراسة. وخلصت نتائج دراسة (Megan) إلى أن الفن البيئي يمتلك قدرة عالية على التأثير العاطفي والفكري في الجمهور، وأن الصورة الفنية أكثر فاعلية أحياناً من الخطاب العلمي المباشر في إيصال القضايا البيئية، كما أن الأعمال الفنية البيئية تسهم في بناء علاقة وجدانية بين الإنسان والطبيعة. هذه النتائج تتفق جزئيا مع نتائج الدراسة الحالية كونها ركزت على الجانب البيئي، وأغفلت إبداع الفنان المعاصر الذي ما هو إلا حدود بين الأجناس الفنية في خروج واضح عن الأعراف والتقاليد الشائعة لتصبح الممارسة الفنية تساؤلا جماليا ضمن نسق احتفالي عام. تختلف دراسة (Megan) عن هذه الدراسة كونها تبحث إمكانية الفن البيئي التغيير في أدراك الفرد للبيئة بينما قدمت هذه الدراسة العلاقة بين الفن وعناصر الطبيعة في سجال من التحولات الفنية وصولا إلى الفن المعاصر الذي اهتم في ترسيخ ثقافة الشراكة والاستدامة.

إجراءات الدراسة

نموذج عينة (1):

الفنان الإيطالي جوزيب بينون (Giuseppe Penone)، (1947).

الوصف: اسم العمل: على العتبة (In limine)، عام (2011) الموقع: أمام معرض الفنون المدنية الحديثة والمعاصرة (GAM) في تورينو، إيطاليا. الخامة: جذع شجرة من البرونز المصبوب، وقاعدة من رخام كارارا، وشجرة زيزفون طبيعية، يرمز العمل إلى عتبة أو مدخل بين المدينة والمتحف، حيث تتشابك أغصان شجرة الزيزفون النامية مع أغصانها البرونزية. صورة (12).

صورة (12): *https://giuseppepenone.com/en/words/ideas-of-stone*

التحليل: يرتبط الفنان بحركة الفن الفقير التي ازدهرت في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، يتمحور عمله حول علاقة الإنسان بالطبيعة، فهو يجسد الطبيعة ككائن حي مستقل. منحوتة مصنوعة من رخام كارارا والبرونز والجير واللبلاب. تُمثل رمزًا للمدخل الجديد لمعرض الفن الحديث (GAM) في تورينو. يقول مُبدعها جوزيبي بينوني: "كتلة من الرخام، مادة تُستخرج من باطن الأرض يجسد من خلالها الحد الفاصل بين الطبيعة والإنسان أو بين الداخل والخارج، تدعم شجرة نمت بالتلامس مع الحجر، ثم اقتُلعت من جذورها وصُنعت من البرونز، وتستمر جذورها في عروق الرخام المتشابكة". من خلال العمل يسلط جوزيبي الضوء على العديد من القضايا المعاصرة غير الظاهرة للعيان رغم أهميتها، كأهمية (الجذور) بالنسبة للشجرة التي قد لا ينتبه إليها الجمهور، ويغفل عنها لأنها بعيدة عن حيز الإدراك البصري، رغم دورها الأساس في حفظ الحياة ووجود الشجرة. كُلّفت مؤسسة (دي فورناريس) بتنفيذ هذا العمل احتفالا بالذكرى المئة والخمسين لتوحيد إيطاليا.

نموذج عينة (2):

الفنانة الكندية أغانثا دايك (aganetha dyck)، (1937–2025).

الوصف: اسم العمل (حفل تنكري)، عُرض سنة (2008)، في معرض كونفيدراليه سنتر، (العمال الضيوف). الخامة تمثال من مجموعة تماثيل من الخزف المتوفر في المتاجر وضع في خلية نحل حية. ليقوم النحل بتغيير معالم التمثال المنجز البشري إلى شكل آخر يعبر عن عمل منظم تؤديه كائنات غير بشرية مهمشة من قبل البشر، لكنها ضمن نظام بيئي محكم يجمع بين الغريزة وما نعتبره فنا في علاقة تكاملية. صورة (13).

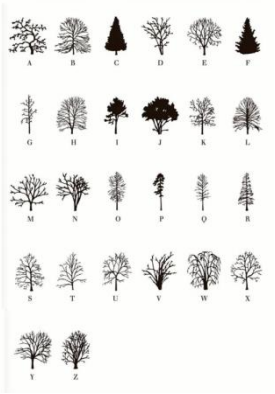
صورة(13): https://www.boumbang.com/aganetha-dyck/

التحليل: قد اعتدنا على صورة الفنان كمبدع متعدد الأوجه، صانعا لأشياء تتجاوز الوجود اليومي، وتفتح نوافذ على عالمٍ ممكنٍ ينبع من عقلٍ ويدٍ خصبةٍ ومرنة. وقد طرحت دايك، على مدى عقود أسئلةً صعبةً على هذا النموذج. فمن خلال دعوتها نحل العسل لتغيير شكل هذه المجسمات الفنية والأشياء اليومية، تحطم السيطرة التي نعتبرها رموزًا للإنجاز البشري من التماثيل الخزفية، إلى الأحذية ذات الكعب العالي، وخوذات كرة القدم، إلى اشكال متواضعة غاية في الدقةٍ انجزتها حشراتٍ صغيرة. وطوال مدة هذا المعرض سيسكن هؤلاء الضيوف مساحة المعرض، المتصلون بالعالم الخارجي عبر أنبوبٍ شفاف يصل للخارج. يتشابك عمل الفنانة مع مشروع مستمر، وهو هندسةٌ معماريةٌ لقرص العسل، وتُقدّم نموذجها الخاص المتطور باستمرار، النحل وعمله ضيوفٌ على المعرض، هذا يضعهم (ومدير أعمالهم) في مكانةٍ خاصة، كتابعين من جهة، وكمحوّلين بارعين من جهةٍ أخرى. لهم حريةٍ في المجيء والذهاب، يُقدّمون من موطنهم المؤقت بحالةٍ مختلفةٍ من الوجود منظمةٌ جماعياً، تتبع زمنها الخاص، تُعلّمنا وتُذكّرنا بالعمل المتواضع الذي يُبقي النباتات تنمو في دورات الطبيعة. النحل عامل وهو فئةٌ طالما تغاضى عنها الفنانون، تقترح الفنانة من خلال عملها مع النحل، أن يُفكّروا في الفن والعمل معاً، كعمليتين متوازيتين في جوهرهما. كما تُطلق على تفاعلاتها مع النحل تجارب في (التواصل بين الأنواع).

نموذج عينة (3):

الفنانة الأيرلندية كيت هولتن (Katie Holten)، عام (1975)

الوصف: اسم العمل (لغة الأشجار)، عام 2024. الخامة: مطبوعات ورقية. رؤية جمالية وابتكار لغة بصرية جديدة إحياء للأدب وفن الطبيعة في كتاب واحد، ترسم أشجارا مختلفة، وترمز لكل منها بأحد الحروف الإنجليزية، أبجدية مرئية لخلق لغة وهوية بصرية بيئية، تستخدم هذه الأبجدية البصرية لقراءة 50 من أشهر الاقتباسات المتنوعة بين الفلاسفة والعلماء والفنانين والأغاني المشهورة. تكمن المتعة في التجميع البصري للأشكال للوصول إلى المعنى النصي مما يخلق تجربة قراءة جديده مشوقة وجذابه بصريا عبر تكوينات بيئية لا محدودة صورة (14).



صورة (14): ***https://artistsandclimatechange.com/2019/04/04/an-interview-with-artist-katie-holten/***

التحليل: إحياء اللغة الصورية فنيا بعناصر من البيئة، الكتاب هو اعتراف بأهمية الطبيعة في مسيرة الحضارة الإنسانية عبر العصور، سواء كانت واقعية أو متصورة من شخبطات الكهف إلى الواقع الافتراضي ثلاثي الأبعاد. في هذا المشروع تجسر الفنانة بين اللغة والطبيعة بشكل إبداعي لا محدود بانتقاء عناصر الطبيعة وترميزا بالحروف الإنجليزية سواء كانت رسمات أشجار أو زهور أو صخور ليصل نداؤها للجميع الحفاظ على هذا الجمال وإعادة تقييم الشراكة مع الطبيعة. غالبًا ما تكون أعمال هولتن مصنوعة من مواد معاد تدويرها، وتتضمن خرائط ونباتات ومواضيع بيئية مختلفة، مما يثير حواراً حول قضايا التنوع البيولوجي إلى الاحتباس الحراري إلى أزمة المناخ. الرسم هو جوهر أعمالها؛ فهي مفتونة بعملية تحويل الرسومات ثنائية الأبعاد إلى أعمال ثلاثية الأبعاد، ولديها فهم واسع لماهية الرسم على أنه خطوط تُرسم على صفحة في الفضاء سواء على شاشة أو على جدار أو من خلال المشي أو الطيران أو الكلام أو عبر الجرافيت أو الحبر أو الرمل أو الحجارة أو الرياح أو الصوت أو الأثير أو الزمن...إلخ. الرسم وسيلة لرسم ما هو موجود، وما قد يكون موجوداً، وما يمكن أن يكون موجوداً. وقد ابتكرت الفنانة أبجديات الأشجار، وأبجديات الأحجار، وأبجديات الزهور البرية في كتب لتشارك فرحتها في حبها للعالم الذي يتجاوز حدود البشر. نُشرت أعمالها في صحف نيويورك تايمز، وآيريش تايمز، وواشنطن بوست، وآرت فورم، وهي محاضرة زائرة في المدرسة الجديدة للأنثروبوسين.

نتائج الدراسة ومناقشتها:

1. الإنسان كائن ضمن منظومة من ملايين الكائنات الحية على هذا الكوكب، وليس له الحق في إخلال هذا التوازن البيئي عبر التهميش أو التلاعب الجيني للكائنات الأخرى، لأن النتيجة سوف تؤول إلى مستقبل مشوه كما ظهر في مشروع الفنانين كريس جوردن وإدواردو كاك.
2. ازدياد الدعوات من الناشطين وعلماء البيئة والصحة حول مخاطر الاستثمارات الصناعية والتمدد الحضري والاستخدام غير المسؤول لعناصر الطبيعة، تحرك الفنان لدعم هذا التوجه بطرق مفاهيمية

معاصرة مستخدما عناصر الطبيعة الأداة والوسيط لإنتاج مشروعه البصري اللامحدود، بدأ بفن الأرض والفن البيئي إلى الفنون الرقمية والواقع الافتراضي والمعزز والذكاء الاصطناعي كمشاريع الفنانين سمبسون ونانسي هولت وغورملي.

3. تجسير علاقة الإنسان مع الطبيعة عن طريق الفن، كمسؤولية اجتماعية في مواجهة تسارع وتيرة الحياة المعاصرة، وأسلوب العمارة العمودي المتجاور الذي عزل الإنسان عن الطبيعة. فجاء الفنان بالطبيعة وسط التحضر وزج فيها الإنسان من جديد كمشروع الفنانين أغنيس دينيس وجوزيبي بينون.
4. شهد الفن المعاصر انفتاح المعنى لمفهوم الفن البيئي، فتعددت الأساليب والتقنيات والعناصر تبعا لرؤية الفنان وثقافته، فمنهم من جعل البيئة بعناصرها مشروعه الفني، مثل روبرت سمبسون وإندرياس أمادور وأندي جولدورثي لتحقيق البعد الجمالي، ومنهم من ابتكر لغة صورية بيئية يتم من خلالها قراءة المعنى النصي كمشروع كيت هولتن، ومنهم من خلق بيئة يحاكي فيها الإدراك الحسي بحيز المكان للجمهور كمشروع الفنان غورملي.
5. تمتاز المشاريع البصرية البيئية بالمساحات الكبيرة لإظهار البعد الجمالي، وأغلبها غير متحفية وغير مخصصه للاقتناء، وتكون مؤقتة أو دائمية تبعا لرؤية الفنان، كما تعتمد الصور الثابتة والمتحركة للتوثيق. وموضوعيا تتجه للفكرة والأثر الحسي والسلوكي على الفرد والمجتمع كمشروع الفنانين نانسي هولت وكرستو وجان كلود.
6. استخدام المواد الصديقة للبيئة وتحويل المخلفات والنفايات إلى مشاريع بصرية تذهب غالبا إلى إعادة التدوير، ويمثل الحد الأدنى أو الفن الفقير قفزة إبداعية في مفاهيم الفن المعاصر، وتوجه الإدراك الحسي الجمعي نحو أهمية الاستدامة بيئيا واقتصاديا وسياحيا، كمشروع يوجو روندينيوني، وكرستو وجان كلود، وفيك مونيز.
7. النحت الاجتماعي صهر الأنشطة التي كانت تعتبر وظائف اجتماعية فنيا، هذا ما قدمه جوزيف بويز في مشروعه شتل 7000 شجرة داخل المدينة معتبرا حيز المكان عملا فنيا والجميع فنانون فيه.

التوصيات

1. الجدية في حل مشكلات التوازن البيئي في المؤسسات الحكومية والجامعات عبر المثاقفة البيئية، وتعزيز الفرص الاستثمارية والفنية البيئية للفنانين لما لها من مردود ثقافي واقتصادي واجتماعي وبيئي كبير.
2. تشريع القوانين المدنية الرادعة التي تنظم عمل المنشأة الصناعية والاستثمارية من التجاوزات على عناصر البيئة، كالتوسع الحضري، والصيد الجائر، واستخدام المحفزات الكيمياوية والهرمونية.

المقترحات

1. تتبنى معاهد وكليات الفنون الجميلة الثقافة البيئية والاستدامة في المناهج التعليمية من المراحل الأولى وحتى الدراسات العليا. ودعم مشاريع التخرج التي يقدمها الطالب في سياق الفن البيئي والاستدامة وتسهيل مهمه التنفيذ في النسق العام.
2. إشاعة ثقافة الاستدامة عبر قيام المؤسسات الحكومية بالاهتمام بزيادة المساحات الخضراء، وإنشاء مباني مستدامة تدخل فيها عناصر الطبيعة، واستخدام مواد صديقه للبيئة، بما يحقق ثقافة بصرية عامة.

قائمة المصادر والمراجع **Sources & References**

1. Abu Al-Nasr, M. M. (2016). *Sustainable development: Its concept, dimensions and indicators*.
2. Aljadeed Magazine. (n.d.). Art guards life. Retrieved September 11, 2025, from https://www.aljadeedmagazine.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D9%8A%D8%AD%D8%B1%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9

3. Bachelard, G. (1981). *The aesthetics of space* (G. Halasa, Trans.). Al-Jahiz Publishing House.
4. Bibliotheca Alexandrina. (n.d.). SCIplanet articles. Retrieved from https://www.bibalex.org/SCIplanet/ar/Article/Details.as
5. Bodenmann-Ritter, C1972: Joseph Beuys - Every Person an Artist. Conversations at documenta. Ullstein. Germany .
6. Gaston, M. (1992). *Al-Raed dictionary* (7th ed.). Dar Al-Ilm Lil-Malayin.
7. Grawemeyer Awards. (1991). *The United Nations World Commission on Environment and Development.* Retrieved April 2, 2015, from https://web.archive.org/web/20150402131919/http://grawemeyer.org/worldorder/previous-winners/1991-the-united-nations-world-commission-on-environment-and-development.html
8. Harlan, V Rappmann, R Schata, P1984: Soziale Plastik: Materialien zu Joseph Beuys: Aufl. - Achberg : Achberger Verl. Germany
9. Hussein, F., & Sarouji, T. (2002). *Social development in the framework of new global variables*. University Book Publications.
10. Joseph Beuys , Volker Harlan 1984: *WHAT IS ART*. Clairview Books.
11. Khaled, A. K. H. (1998). *Alienation in art*. Garyounis University Publications.
12. Marks, M. (2015). *Visualising the Environment: The Power of Environmental Art .Doctoral dissertation*, University of the Sunshine Coast, Australia
13. Qabari, M. I. (1988). *Cultural sociology and personality problems in social construction*. Maaref Publishing House.
14. Qasim, S., & Abu Zayd, N. H. (1986). S*ystems of signs in language, literature, and culture: An introduction to semiotics*. Elias Modern House.
15. Radhi, H. (1984). *The philosophy of art by Susan Langer*. Dar Al-Da'wa for Printing, Publishing, and Distribution.
16. Ray, J., & Armson, J. (2013). *The concise philosophical encyclopedia* (F. Kamel, Trans.; Z. Naguib, Rev.). Dar Al-Qalam.
17. Sophie Gannon Gallery. (n.d.). Chris Jordan. Retrieved from https://sophiegannongallery.com.au/artist/chris-jordan
18. The Shadow Mermaid. (2022). *Art guards life*.
19. Wikimedia Commons. (n.d.). In limine, Giuseppe Penone. Retrieved from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:In_limine,_Giuseppe_Penone,_
20. Wikipedia. (n.d.). Katie Holten. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Katie_Holten
21. Fondation Langlois. (n.d.). Chris Jordan project. Retrieved from https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php? www.aljadeedmagazine.com
22. Michael Zimmerman. Environmental Philosophy. From Animal Rights to Radical Ecology. Edited by Tarmaeen Shafiq Roumieh, "*World of Knowledge*" Series, 3rd ed., 2006

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 19، عدد2. 2026. 243-260

جماليات زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية وتوظيفها في إثراء التصاميم الطباعية الرقمية المعاصرة

جوزاء بنت فلاح العنزي، قسم الفنون الجميلة، كلية الآداب والفنون، جامعة حائل، حائل، المملكة العربية السعودية

Received: 2025/12/28

Acceptance: 2026/6/8

Corresponding Author: alenazi.jowza@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 19(2) (2026) 243-260

Doi: https://doi.org/10.47016/19.2.7

الملخص

هدف هذا البحث إلى دراسة جماليات زخارف الأبواب الشعبية التقليدية في منطقة نجد، وتحليل خصائصها الشكلية والجمالية، والكشف عن إمكانات توظيفها في إثراء تصاميم الطباعة الرقمية المعاصرة. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، من خلال تحليل نماذج مختارة من زخارف الأبواب الشعبية، مع التركيز على الأنماط الهندسية، والتكوينات الزخرفية، والعلاقات اللونية، والدلالات الرمزية المرتبطة بالبيئة الثقافية المحلية. وأظهرت النتائج أن زخارف الأبواب في منطقة نجد تتسم بتنوع شكلي وثراء بصري يعكسان هوية ثقافية مميزة، وتسهم عناصرها الجمالية في بناء تصاميم طباعة رقمية معاصرة ذات طابع محلي. كما بينت الدراسة أن دمج هذه العناصر التراثية في التصميم الرقمي يعزز من استمرارية التراث الشعبي، ويسهم في إعادة تقديمه بصيغة بصرية حديثة تتلاءم مع متطلبات العصر الرقمي. وأكدت النتائج أن توظيف جماليات زخارف الأبواب الشعبية لا يقتصر على الجانب الشكلي، بل يمتد ليشمل الأبعاد الثقافية والرمزية، بما يدعم تعزيز الهوية الثقافية والوعي بقيمة الموروث الشعبي. وخلصت الدراسة إلى أهمية توجيه المصممين والفنانين إلى استلهام عناصر التراث الشعبي في الممارسات التصميمية المعاصرة، بما يحقق التوازن بين الأصالة والمعاصرة، ويسهم في تطوير لغة بصرية مستدامة في مجال الطباعة الرقمية.

الكلمات المفتاحية: الطباعة الرقمية، زخارف الأبواب الشعبية، التراث الثقافي، الدلالات الرمزية، التصميم المعاصر.

The Aesthetics of Traditional Door Ornamentation in the Najd Region of Saudi Arabia and Its Application in Enriching Contemporary Digital Print Designs

Jowza Falah Al-Enazi, Department of Fine Arts, College of Arts and Arts, University of Hail, Hail, Kingdom of Saudi Arabia

Abstract

This research paper aims to study the aesthetics of folk door ornamentation in the Najd region, analyze their formal and aesthetic characteristics, and explore the potential of utilizing them to enrich contemporary digital print designs. The study uses a descriptive-analytical methodology by analyzing selected samples of folk door decorations, with a specific focus on geometric patterns, ornamental compositions, color relationships, and the symbolic connotations associated with the local cultural environment. The results demonstrates that folk door ornaments in the Najd region exhibit formal diversity and visual richness, reflecting a distinct cultural identity. Furthermore, their aesthetic elements contribute to the creation of contemporary digital print designs that retain a local character. The study also reveals that integrating these heritage elements into digital design enhances the continuity of folk heritage and contributes to re-presenting it in a modern visual format that aligns with the requirements of the digital age. The findings confirm that employing folk ornament aesthetics is not limited merely to the formal aspects but extends to include cultural and symbolic dimensions. This, in turn, enhances cultural identity and raises awareness of the value of traditional heritage. The study concludes by emphasizing the importance of encouraging designers and artists to draw inspiration from traditional heritage elements in contemporary design practices. Doing so achieves a balance between authenticity and modernity and contributes to the development of a sustainable visual language within the field of digital printing.

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Keywords: Digital printing, folk door ornaments, cultural heritage, symbolic meanings, contemporary design.

مقدمة:

يمثّل التراث الشعبي أحد أبرز العناصر التي تميز ثقافات الشعوب وتاريخها، إذ يحمل في طياته معاني وقيمًا تشكل جزءًا أساسيًا من هوية المجتمعات. ويمثل هذا التراث ركيزة للهوية الثقافية، كونه يعكس تراكم الممارسات والتقاليد والمعتقدات الموروثة عبر الأجيال، ويشكّل جزءًا لا ينفصل عن تاريخ الشعوب وثقافتها وتراثها اللامادي. كما يضم طيفًا واسعًا من المكونات كالملابس والموسيقى والمعمار والعادات والحرف اليدوية وغيرها من الممارسات الثقافية.

فالتراث الشعبي لأي شعب من الشعوب هو جزء من مقومات وجوده كاللغة والتاريخ والجغرافيا والقومية والحضارة، وتراث الشعوب العربية ليس تراثًا حديث العهد، ولكنه قديم قدم شعوب الشرق، وتدل العناية بالتراث الشعبي وفنونه على مدى وعي الأمة ورقيها الحضاري ونضجها الفكري، وهو فن موروث يتناقله الأبناء عن الآباء والآباء عن الأجداد، ليس له مصمم بعينه، بل إن مصممه الأصلي هو الشعب (Zakaria, 2017).

يشير التراث الشعبي إلى انتماء الشعوب ومجد ثقافاتها ومهارة سكانها وتنظيم مجتمعاتها وقيمها الذوقية والجمالية؛ إذ يُعد تاريخ الحياة الزخرفية الجمالية قراءة للحياة المجتمعية والروحية لمسيرة المجموعات البشرية عبر العصور (Al-Omari, 2022). كما يشير الخالدي (Al-Khalidi, 2021) إلى أن الفن الشعبي التشكيلي الخليجي قد عكس ترجمة تعبيرية واقعية لنبض وإحساس الإنسان البسيط، حيث تجمع تعبيراته خليطًا مركبًا من التلقائية والفطرية، ومعظم تلك التعبيرات مصاغة في إطار خبرات منقولة ومدركات ثقافية متوارثة دون قيود تحكمها.

تتميّز المملكة العربية السعودية بمساحة شاسعة وتنوّع كبير في مناطقها وتضاريسها وإمكاناتها البيئية، الأمر الذي أسهم في تنوّع المظاهر الاجتماعية والعادات والتقاليد، وكذلك العمارة والزخارف والفنون بمختلف أنواعها. وقد أسهم هذا التفاعل الثقافي، إلى جانب التوسع العمراني واستقرار الأوضاع الأمنية، في ازدهار الحياة الاجتماعية وتطوّر عددٍ من الحِرف التقليدية، وبرز في هذا السياق عدد من الحرفيين والصنّاع، ومنهم العاملون في حرفة النجارة وصناعة الأبواب الخشبية (Al-Wael, 1431 H).

كما تُعدّ الأبواب الخشبية عنصراً رئيسًا في التكوين المعماري للمباني التقليدية، وجزءاً مهمًا من منظومتها، حيث يجمع الحرفي الشعبي فيها بين الجوانب الجمالية والوظيفية المرتبطة بالخصوصية المحلية (Al-Wael, 1431H)، وهو ما أكّده أيضا (Al-Sindi, 2021) في سياق الحديث عن دورها في الحفاظ على الهوية المعمارية التقليدية.

وفي هذا السياق، تُعرف منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية بتراثها الثقافي الغني، وتمثّل أبوابها الشعبية أحد العناصر الأساسية لهذا التراث. ولا تقتصر الأبواب المزخرفة على تعزيز الجمالية البصرية للمسكن، بل تُجسّد أيضًا الهوية الثقافية لصاحبه وذائقته الفنية. كما تحظى التصاميم والأنماط الزخرفية للأبواب في منطقة نجد بانتشار واسع، وتُعدّ عنصراً مؤثراً في تشكيل الهوية الثقافية للمنطقة.

مشكلة البحث:

على الرغم من التقدم الكبير في تقنيات التصميم الرقمي، إلا أن استلهام التراث المحلي في المنتجات البصرية يظل محدوداً. وتشكل الزخارف المستخدمة في الأبواب الشعبية لمنطقة نجد ثروة جمالية يمكن الإفادة منها في تطوير تصميمات طباعية معاصرة ذات طابع محلي وهوية مميزة. ومن هنا تتمثل مشكلة البحث في تحديد كيف يمكن تحويل هذه العناصر التراثية إلى وحدات تصميمية قابلة للتوظيف الرقمي بسياقات حديثة.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى ما يلي:

1. تحليل الخصائص الجمالية والتشكيلية لزخارف الأبواب الشعبية التقليدية في منطقة نجد من حيث الأنماط الهندسية، والعلاقات اللونية، والتكوينات الزخرفية.
2. تحديد الدلالات الرمزية والثقافية التي تعكسها زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد.
3. استكشاف إمكانات توظيف عناصر زخارف الأبواب الشعبية لمنطقة نجد في تصميمات الطباعة الرقمية المعاصرة.
4. تقييم أثر دمج المكوّنات الزخرفية التراثية في تصاميم الطباعة الرقمية على تعزيز الهوية الثقافية المحلية.
5. اقتراح آليات تصميمية تسهم في توظيف التراث الشعبي ضمن الممارسات المعاصرة للطباعة الرقمية بما يحقق التوازن بين الأصالة والمعاصرة.

فروض البحث:

1. تتسم زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بخصائص جمالية مميزة يمكن تحديدها من حيث الأنماط الهندسية، والعلاقات اللونية، والتكوينات الزخرفية.
2. تحمل زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد دلالات رمزية وثقافية محددة يمكن تحليلها وفهمها ضمن السياق التراثي المحلي.
3. يمكن استلهام عناصر زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد لتطوير تصاميم الطباعة الرقمية المعاصرة بما يعكس الهوية الثقافية المحلية.
4. يسهم دمج العناصر الزخرفية التراثية في تصاميم الطباعة الرقمية في تعزيز الهوية الثقافية والبصرية لمنطقة نجد.

أهمية البحث:

يحظى البحث الحالي بأهمية علمية وعملية متعددة، إذ يركز على دراسة جماليات زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية واستكشاف إمكانات توظيفها في تصميمات الطباعة الرقمية المعاصرة.

من الناحية العلمية، يساهم البحث في تحليل الخصائص الجمالية والدلالات الرمزية للتراث الشعبي بطريقة منهجية، مما يثري المعرفة الأكاديمية في مجالات الفن الشعبي، الجماليات، وتصميم الطباعة الرقمية. أما من الناحية العملية، فيوفر البحث مرجعًا للمصممين والفنانين ومؤسسات التراث الثقافي لاستخدام عناصر الزخارف الشعبية في تطوير تصميمات رقمية مطبوعة تعكس الهوية الثقافية المحلية مع الحفاظ على أصالة التراث.

علاوة على ذلك، يعزز البحث الوعي الثقافي بأهمية صون الفنون التقليدية وتفعيل دورها في العصر الرقمي، ويساهم في تقديم نموذج للتكامل بين الأصالة والحداثة في التصميم البصري، بما يفتح آفاقًا لتطوير لغة تصميمية مستدامة في مجال الطباعة الرقمية.

الدراسات السابقة:

دراسة (Al-Sindi, 2021) بعنوان (المضامين الجمالية للأبواب في المنطقة الجنوبية في المملكة العربية السعودية والاستفادة منها في إثراء التصاميم الطباعية). هدفت إلى التعريف بأهم المضامين الجمالية والإمكانات الفنية لأنساق الأبواب الشعبية في المنطقة الجنوبية من المملكة العربية السعودية، والاستفادة منها في تطويعها لتنفيذ وإثراء تصاميم طباعية، سعيًا إلى التأكيد على أهمية الاعتزاز بالانتماء الوطني وتوثيق التراث في المنطقة الجنوبية.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي في أهدافها فيما يتعلق بتعزيز الانتماء الوطني من خلال الاستفادة من العناصر الزخرفية التراثية في إثراء تصاميم مبتكرة، إلا أن البحث الحالي يركّز تحديداً على زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد.

دراسة (Al-Anzi, 2021) بعنوان (جماليات النظم الزخرفية للأبواب الشعبية في المملكة العربية السعودية كمصدر للتذوق الفني في ضوء معايير الإطار التخصصي). هدفت إلى التعرف على جماليات النظم الزخرفية للأبواب الشعبية في مختلف مناطق المملكة العربية السعودية، من خلال تحليل عينة منها، وذلك بهدف إعداد مقترح لبرنامج خاص بالتذوق الفني في مجال التربية الفنية قائم على هذه الجماليات.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي في تحليل جماليات النظم الزخرفية، إلا أن البحث الحالي يقتصر على زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد، كما يسعى إلى توظيفها في إثراء تصاميم رقمية مطبوعة.

تناولت دراسة (Nabawi, 2018) بعنوان (جماليات زخارف الأبواب في منطقة نجد بين تأصيل الهوية العربية والتفكير الإبداعي) أهمية التراث العربي في إيجاد حلول إبداعية معاصرة تُسهم في تأصيل الهوية العربية والانفتاح عليها في الوقت ذاته. كما صاغت الباحثة تصاميم نسيجية مطبوعة بأسلوب معاصر مستمدة من التراث، مستوحاة من العناصر والأنماط المتوارثة والقيم الجمالية لزخارف الأبواب في منطقة نجد.

وتوصلت الدراسة إلى أن زخارف الأبواب في منطقة نجد تُعد جزءاً مهماً من التراث الشعبي العربي، ولها دور إيجابي في تعزيز هوية الشباب العربي، كما تُعد مصدراً غنياً لإنتاج تصاميم حديثة.

وتتفق هذه الدراسة مع أهداف البحث الحالي، إلا أنها تختلف من حيث المجال؛ إذ يركّز البحث الحالي على إمكانية توظيف زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد في تصميمات رقمية مطبوعة باستخدام برنامج (Canva).

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: اقتصر البحث على دراسة جماليات زخارف الأبواب الشعبية التقليدية في منطقة نجد، وتحليل خصائصها الشكلية والجمالية، مع التركيز على الأنماط الهندسية، والتكوينات الزخرفية، والعلاقات اللونية، والدلالات الرمزية، وإمكانات توظيفها في تصاميم الطباعة الرقمية المعاصرة.

الحدود المكانية: تحدد البحث في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية، بوصفها نطاقًا جغرافيًا لانتشار الأبواب الشعبية التقليدية التي تمثل الهوية الثقافية للمنطقة.

الحدود الزمانية: اقتصر البحث على دراسة النماذج التراثية للأبواب الشعبية التي تعود إلى الفترة التقليدية السابقة لمرحلة التحديث العمراني، مع الاستعانة بالتصاميم الرقمية المعاصرة المنفذة خلال الفترة الحديثة المرتبطة بموضوع البحث.

الحدود المنهجية: اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة وتحليل زخارف الأبواب الشعبية، دون التطرق إلى الدراسات التجريبية أو الإحصائية المتقدمة، وذلك بما يتلاءم مع طبيعة البحث وأهدافه.

المصطلحات:

الجماليات: يرى ابن منظور أن الجمال يرتبط بمعاني البهاء والحسن، بينما يشير ابن سيده إلى أن الجمال قد يظهر في الفعل والخلق، وأن التجميل يُقصد به إظهار الزينة والحسن. ويتضح من ذلك أن مفهوم الجمال لا يقتصر على المظهر الخارجي، بل يشمل الأخلاق والأسلوب الذي يعكس الذوق الرفيع (Douga, 2022). وتشير الأدبيات المعاصرة إلى أن القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ترتبط بخصائص شكلية تجعل الألوان والخطوط والأشكال والحجوم جديرة بالتأمل. ويعرّف (هربرت ريد) الجمال بوصفه وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء كما تدركها الحواس، ويرى أن هذا الإحساس يتغير بتغير الزمن والمكان، ويتأثر بالتحولات الاجتماعية والاكتشافات العلمية والتطورات التقنية (Adham, 2019). أما إجرائيًا، فيشير مفهوم الجماليات في هذا البحث إلى دراسة المعايير والمفاهيم الجمالية المتعلقة بزخارف الأبواب الخشبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية، وتحليل خصائصها وأسسها البصرية.

الفن الشعبي: يُعد الفن الشعبي قريبًا من الفن البدائي، إذ يشتركان في ارتباطهما بغايات نفعية تخدم حاجات الجماعة. وقد أوضح عز الدين إسماعيل أن الفن البدائي كان مرتبطًا بوظائف عملية تمثلت في صناعة الأدوات المستخدمة في الصيد والزراعة وأواني الطعام وغيرها من متطلبات الحياة اليومية

(Al-Masri, 2020). كما يشير بخيت إلى أن الفن الشعبي يُعد تعبيراً نقيًا عن فكر ووجدان الجماعة، فهو يعكس هويتها الثقافية المتراكمة عبر فترات زمنية ممتدة، وينسب إلى المجتمع بأكمله لا إلى فرد محدد، لكونه نتاجًا جماعيًا يتشكل عبر التجارب والممارسات المشتركة (Al-Masri, 2020).

الزخرفة: يعرّف مجمع اللغة العربية الزخرفة بأنها فن تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم (Al-Khalawi, 2020). كما يشير الشال إلى أن الزخرفة تقوم على التزيين والتحلية من خلال وحدات فنية تتكرر بنسق يبعث الراحة في النفس، إذ تسهم الخطوط والألوان والإيقاعات في إحداث إحساس زخرفي متكامل (Al-Khalawi, 2019). ويُعرّف الباحث الزخرفة بأنها عملية تزيين لأسطح الأشياء باستخدام أشكال ورسومات وألوان متنوعة. وفي سياق هذه الدراسة، يشير مصطلح الزخرفة إلى التكوينات الأساسية التي تتزين بها الأبواب الشعبية في منطقة نجد، بما تتضمنه من تكرارات للخطوط والنقاط والأشكال، سواء كانت غائرة أو بارزة، وبأحجام وألوان متعددة.

الأبواب الشعبية: الأبواب جمع مفرد باب، ويُقصد بها اصطلاحًا المدخل، وما يُسدّ به من فتحات باستخدام الخشب أو غيره من المواد، سواء كان ذلك في سور المدينة أو الحصن أو القصر، أو في جدار المنزل، أو بين الغرف (Al-Anazi, 2020). أما الشعبية فهي صفة منسوبة إلى الشعب، ويُقصد بها كل ما يصدر عن الشعب أو يُعبّر عنه، كما تُستخدم في تسمية الآداب والفنون المرتبطة بالجماهير والمعبرة عن ثقافتها، مثل الأدب الشعبي (Al-Anazi, 2020). ويُعرّف الباحث الأبواب الشعبية إجرائيًا بأنها جميع أنواع الأبواب التراثية في منطقة نجد، وتشمل أبواب المنازل والقصور، وأبواب الدواليب، وأبواب (الكمّار) المصنوعة من خشب الأثل والمستخدمة في أرفف مستلزمات القهوة، إضافةً إلى أبواب النوافذ.

منطقة نجد: تمثل منطقة نجد في الوقت الحاضر معظم مساحة المملكة العربية السعودية، إذ تمتد لتشمل مناطق الرياض والقصيم وحائل والجوف والحدود الشمالية، إضافة إلى أجزاء من المنطقة الشرقية ومنطقتي المدينة المنورة ومكة المكرمة (Nabawi, 2018).

تصميم: ويقصد الباحث بالتصاميم الرقمية المطبوعة تلك التصاميم التي تُنتَج باستخدام الحاسوب والبرمجيات الرقمية، ثم تُطبع على أسطح ومواد مختلفة.

منهجية البحث

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في جانبه النظري، بهدف دراسة وتحليل جماليات زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية، وذلك من حيث الأنماط الهندسية، والتكوينات الزخرفية، والعلاقات اللونية، والدلالات الرمزية المرتبطة بالبيئة الثقافية المحلية.

كما يوظف البحث الجانب التطبيقي من خلال التصميم الرقمي، حيث تم إجراء تجارب تصميمية باستخدام برنامج (Canva)، بهدف استحداث تصاميم رقمية مطبوعة مستلهمة من جماليات التراث الشعبي، مع الحفاظ على أصالته، واستكشاف إمكانية توظيفه في مجال الطباعة الرقمية المعاصرة.

لا يقتصر البحث على الوصف البصري لعناصر الزخارف، بل يتجاوز ذلك إلى التحليل العميق للعلاقات التشكيلية والدلالات الرمزية، وربطها بالسياق الثقافي والاجتماعي، بما يحقق قراءة تفسيرية أكثر شمولية لجماليات الأبواب الشعبية.

مجتمع وعينة البحث

يتكون مجتمع البحث من زخارف الأبواب الشعبية التقليدية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية، بما تتضمنه من تنوع في الأنماط الهندسية والتكوينات الزخرفية.

أما عينة البحث فقد تم اختيارها بطريقة قصدية، وبلغ عددها عشرة نماذج من الأبواب الشعبية، وذلك وفق مجموعة من المعايير، من أبرزها:

أ. تنوع الأنماط الزخرفية والهندسية

ب. التمثيل الجغرافي لمناطق نجد
ت. وضوح العناصر البصرية في النماذج المختارة
ث. ارتباطها بالهوية التراثية المحلية

وقد تم الحصول على هذه النماذج من مصادر متعددة لضمان الموثوقية والتنوع، شملت صوراً ميدانية من المواقع التراثية في منطقة نجد، وأرشيفات متخصصة في توثيق العمارة الشعبية، إلى جانب مصادر علمية ورقمية موثوقة.

أدوات البحث

اعتمد البحث على مجموعة من الأدوات لجمع البيانات وتحليلها، وهي:

1. التحليل البصري والتشكيلي .
2. التحليل الرمزي والدلالي .
3. التصميم الرقمي التجريبي باستخدام برنامج (Canva).
4. أداة تقييم التصميمات: تم إعداد أداة لقياس جودة التصميمات الرقمية، وتضمنت محور القيم الجمالية. ومحور تحقيق الهوية التراثية. ومحور الابتكار في التصميم. ومحور جودة التكوين. ومحور ملاءمة التصميم للطباعة.

تم إعداد أداة تقييم خاصة لقياس جودة التصميمات الرقمية، وتضمنت مجموعة من المحاور، وهي: القيم الجمالية، وتحقيق الهوية التراثية، والابتكار في التصميم، وجودة التكوين، وملاءمة التصميم للطباعة. وقد تم استخدام أداة تقييم كمية تعتمد على مقياس ليكرت الخماسي لقياس درجة تحقق محاور تقييم التصميمات، حيث تم تحويل المحاور إلى مؤشرات قابلة للقياس، مما يتيح تحليلا أكثر دقة وموضوعية لنتائج التصميمات الرقمية.

وقد تم التحقق من صدق الأداة من خلال عرضها على مجموعة من المحكمين المتخصصين في مجال التصميم والفنون التشكيلية، وإجراء التعديلات اللازمة وفق ملاحظاتهم. كما تم التحقق من ثبات الأداة من خلال تطبيقها بشكل مبدئي، وأظهرت النتائج درجة مناسبة من الاتساق.

5. مراجعة الخبراء: تم عرض التصميمات على (5) من الخبراء المتخصصين في مجال التصميم والفنون التشكيلية، وذلك لتقييمها وفق محاور الأداة.

إجراءات البحث

تمثلت إجراءات البحث في: جمع النماذج، وتصنيفها، وتحليلها بصرياً، وتنفيذ تصميمات رقمية مستوحاة منها باستخدام برنامج (Canva)، ثم تقييم هذه التصميمات في ضوء الأداة المعدة، وربط النتائج بأهداف البحث وفرضياته.

محاور البحث

ينقسم البحث إلى إطارين رئيسيين: الإطار النظري وسنتعرض فيه التراث الشعبي وأهميته في الحفاظ على الهوية الثقافية. إلى جماليات زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد من حيث الأنماط والتكوينات والدلالات الرمزية. ثم الإطار التطبيقي وسنعرض فيه تصميمات رقمية مطبوعة مستوحاة من زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد، وتوظيفها ضمن أعمال معاصرة تعكس الهوية الثقافية.

<u>الإطار النظري:</u>

1. <u>التراث الشعبي تعريفه، وأهميته:</u>

<u>أ. تعريف التراث الشعبي:</u>

"يُعرَّف التراث الشعبي بأنه مجموعة الفنون والممارسات المتعارف عليها بين أفراد المجتمع، ويتصف بالعراقة والقدم، إلى جانب الحيوية والقدرة على مجاراة الأعراف والعادات. وتنشأ رموزه التشكيلية من روح

الجماعة الشعبية، في تعبيرات مادية تتسم بالتلقائية والتجريد" (Al-Aydrous, 2021).

"كما يُعرف التراث الشعبي بأنه كل ما يرثه الإنسان من رموز وأشكال تعكس إبداع شعب ووجود أمة، وتعبر عن ثقافته وإيديولوجيته، وتشكل جسراً للتواصل القيمي بين الماضي والحاضر، وتشمل الفنون والنظم التي تحافظ على وحدة الثقافة والفكر والاجتماع" (Al-Subaie, 2019).

"ويتضمن التراث الشعبي أنماطًا سلوكية وأساليب حياة وأشكالا تعبيرية نابعة من العادات والتقاليد والمعارف والفنون المتوارثة عبر الأجيال، ويشكل خلاصة تجارب الأفراد والجماعات والمجتمعات" (Hilal, 2019). كما يشمل عناصر ملموسة وغير ملموسة مثل الموسيقى الشعبية والرقصات والحرف التقليدية والحكايات الشعبية والمأكولات المحلية، ويتم الحفاظ عليه غالبًا من خلال المتاحف والمراكز الثقافية والمبادرات المجتمعية التي تهدف إلى تعزيز التنوع الثقافي وصيانته.

"ويعتبر التراث الشعبي الحاضنة التاريخية للشعوب ومصدر هويتها المميزة، حيث يمنح الشعور بالانتماء والأمان، ويشكل أساسًا لفهم الحاضر والتنبؤ بالمستقبل، وهو عنصر رئيس في قيام الحضارات" (Odeh, 2021). "ويُعد التراث أيضًا الهوية التي تميز أمة أو شعبًا عن غيره، ويحتفظ بخصوصيته التي تميزه حتى عند تشابه بعض عناصره مع تراث شعوب أخرى" (Lian & Xie, 2024).

"وتزخر المملكة العربية السعودية بثراء تراثي متنوع يختلف باختلاف مناطقها، حيث تتميز كل منطقة بخصوصية في تركيب الزخارف وأساليب التعامل معها، ومن بين هذه المناطق، تعد منطقة نجد غنية بالتراث الأصيل، بينما تتميز عسير والإحساء بخصائص تراثية مميزة تختلف عن غيرها من المناطق" (Al-Mousa, 2017).

ب. أهمية التراث الشعبي:

"تتمثل أهمية التراث الشعبي في دوره المحوري في ربط الأفراد بجذورهم الثقافية وتعزيز الهوية الاجتماعية والتماسك المجتمعي، إلى جانب الحفاظ على التنوع الثقافي داخل المجتمع" (Hilal, 2019)؛ (Al-Subaie, 2019). ويمكن تلخيص أبرز جوانب أهمية التراث الشعبي فيما يلي:

1. "الهوية والشعور بالانتماء: يُعد التراث الشعبي عنصراً جوهرياً في تشكيل الهوية الثقافية للأفراد والمجتمعات، إذ يسهم الحفاظ عليه والاحتفاء بتقاليده في تعزيز الشعور بالانتماء والارتباط بالجذور التاريخية والمعرفة المتوارثة عبر الأجيال" (Odeh, 2021).
2. "التنوع الثقافي: يمثل التراث الشعبي مرآة للقيم والمعتقدات والممارسات التي تميز كل مجتمع، ويشكل بذلك مصدراً مهماً للتنوع الثقافي. ويسهم الحفاظ عليه في تعزيز تقدير هذا التنوع والاحتفاء به" (Zakaria, 2017).
3. "التعليم والحفاظ على المعرفة: يُسهم التراث الشعبي في نقل معارف المجتمع وخبراته التاريخية والثقافية، مما يجعله أداة تعليمية فاعلة تُعرّف الأجيال القادمة بجذورها وتساعد في حفظ هذه المعرفة واستمرارها" (Al-Aydrous, 2021).
4. "السياحة والتنمية الاقتصادية: يسهم التراث الشعبي في تعزيز السياحة والتنمية الاقتصادية من خلال فرص التبادل الثقافي، وترويج المواقع التراثية، والمنتجات الحرفية، والفعاليات الثقافية التي تنعكس إيجاباً على الاقتصاد المحلي" (Al-Mousa, 2017).

ج. الزخارف التراثية الشعبية:

"تُعد الزخارف والنقوش عنصراً أساسيًا في التراث الشعبي، حيث تشكل لغة تشكيلية عميقة التعبير عن الفنون المستمدة من البيئة المحلية وامتدادها الثقافي. وتعكس هذه الزخارف الذوق الشعبي المحب للألوان الزاهية والبراقة، وتعمل كوسيلة بصرية مشتركة تتقاطع فيها ثقافات الشعوب كافة" (Al-Khalawi, 2020).

"شهدت الزخارف عبر التاريخ تطوراً وتنوعًا بين الشعوب، حيث تبادلت التأثيرات دون أن تحتكر حضارة واحدة إنتاجها، فبعضها اكتسب خصائصه المميزة بينما تشابه بعضها الآخر نتيجة التداخل الحضاري"

(Al-Khalawi, 2019). "وتمثل الزخرفة واجهة جمالية مركزية للفنون، إذ تظهر في واجهات المنازل، والمنتجات الاستهلاكية، والحُلي، والأعمال اليدوية، والملابس، ويعد توظيف العناصر الزخرفية في الفنون الشعبية مجالا غنيًا للبحث والتطبيق، يعزز الصلة بين الإنسان وما يبدعه من نتاج بصري" (Al-Mousa, 2017).

"كما تعكس الزخارف الشعبية انتماء الشعوب وعمق ثقافاتها ومهارة أفرادها وقيمهم الجمالية، وتعتبر دراسة تاريخها قراءة واضحة للحياة المادية والروحية للمجتمعات عبر العصور" (Al-Khalawi, 2020). "ويعتمد الفنان الشعبي في تكوين الزخارف على مرتكزين أساسيين: أولاهما استلهام المعاني ذات الطابع البيئي المحلي، وثانيهما إعادة صياغة هذه العناصر بأسلوب فني بسيط غالبًا ما يقوم على الأشكال الهندسية مثل الدائرة، والمربع، والمثلث، والمعيّن. ويؤدي الخط الهندسي المستقيم أو المنحني أو المنكسر دورًا بارزًا في بناء التكوينات الزخرفية، التي تُستخدم كرموز تحمل دلالات تعبيرية مختصرة. وتتنوع هذه الزخارف في أساليبها بين التشابك والتداخل والتناظر، مع اختلاف الوحدات والتصاميم من قبيلة إلى أخرى ومن منطقة إلى أخرى داخل المملكة، مع احتفاظها بتشابه نسبي في المظهر العام للنقوش وتكويناتها الهندسية" (Wang & Zakaria, 2025).

2. جماليات زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية: دراسة تحليلية

أ. منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية:

"تقع منطقة نجد في وسط المملكة العربية السعودية، وتتميز بتراث ثقافي وتاريخي غني، فقد تعرضت عبر العصور لعدد من الأحداث والصراعات، إلا أنّ ما يميزها بشكل خاص هو فنها الشعبي المتميز، المعروف بفن تزيين الأبواب والنوافذ، والذي يؤدي وظيفة جمالية تعكس البهجة وتبرز الألوان الزاهية. وتعكس خصائص هذا الفن امتداداً بصرياً ودقة فنية تعبر عن الفكر الجمالي الشعبي لمجتمع منطقة نجد، بوصفه إرثًا زخرفيًا يبرز مهارة الحرفيين المحليين" (Nabawi, 2018).

"وتتفرد منطقة نجد أيضًا بنمط زخرفي مميز غني بالقيم التشكيلية، حيث تُوظَّف العناصر والنظم الزخرفية فيها بطريقة تجمع بين الجمال والوظيفة في التصميم. وتظهر هذه الزخارف في العديد من المجالات الحرفية مثل العمارة، والحُلي، والملابس، وأدوات الزينة، والمنسوجات ومنتجات السدو، والأسلحة التقليدية، والخوص، والأحذية اليدوية، والصناديق الخشبية" (Al-Faiz, 2022).

ب. الأبواب الشعبية:

"وتُعدّ هذه الأبواب تحفًا فنية تجمع بين النقش والحفر والتلوين، مما يجعلها لافتة للانتباه وتعكس حرص أصحاب المنازل على إبراز الجانب الجمالي لبيوتهم" (Nabawi, 2018).

"يُعدّ الباب عنصراً رئيسًا في العمارة التقليدية في المملكة العربية السعودية، وقد جرت العادة على الاستعانة بأمهر النجارين لنقشه بما يعكسه من مكانة اجتماعية واقتصادية لصاحب المنزل. ويُنظر إلى فن تزيين الأبواب بوصفه فنًا وظيفيًا وجماليًا في آن واحد، فهو حرفة تُدر دخلا لصاحبها، وفي الوقت نفسه يمنح الباب قيمة جمالية من خلال زخرفته وتلوينه. وقد تميزت صناعة الأبواب في المملكة بتنوعها نتيجة اختلاف البيئات المحلية، مما أدى إلى استخدام خامات مختلفة من الأخشاب المحلية أو المستوردة، إلى جانب توظيف وحدات زخرفية مستمدة من البيئة.

العناية بتزيين الأبواب تضاهي الاهتمام بالبوابات نفسها، لما يتمتع به الخشب من قابلية عالية للنقش والحفر (Al-Faiz, 2005). "وتنقسم الأبواب إلى عدة أجزاء، لكل منها دوره الزخرفي ووظيفته، كما تختلف الأبواب الخارجية عن الداخلية من حيث النوع والزخرفة" (Al-Sindi, 2021).

"يُصنع الباب تقليديًا من خشب الأثل وجذوع النخل المحلية، حيث تُقطع هذه الجذوع إلى شرائح تسمى (الفلوج)، وتُرص جنبًا إلى جنب على ثلاث عوارض من خشب الأثل. أما الجزء العلوي من الباب فيُسمّى (الصاير)، ويستند الباب على قاعدة حجرية لحمايته من التآكل. يُصنع قفل الباب من خشب الأثل، ويتكون من

جمجمة ومجرى، حيث تُركب على الجمجمة أسنان خشبية يتم رفعها باستخدام مفتاح خشبي لفتح الباب" (Özeren et al., 2024).

"تُصنع بعض الأبواب الكبيرة من جذوع النخل بعد تسويتها وتقطيعها إلى قطع كبيرة ومستطيلة، محاطة من الجوانب بخشب الأثل لضمان تماسكها. تختلف طرق استخدام الأبواب باختلاف نوعها ووظيفتها؛ فالأبواب الرئيسية تختلف عن أبواب الحجرات الداخلية وأبواب دورات المياه والمخازن. وتزين الأبواب بنقوش هندسية تتضمن خطوطًا ومساحات ونقاطًا، تشكل دوائر ومثلثات، وأشكال عناقيد العنب، وأنصاف دوائر، ومربعات صغيرة. وتفصل بين هذه الأشكال خطوط غالبًا ما تكون باللونين الأخضر والأحمر، وتُنفذ باستخدام أصباغ محلية أو بالحرق" (Al-Anazi, 2020).

الشكل (1): باب شعبي سعودي مزخرف بزخارف هندسية وألوان تقليدية من العمارة الشعبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية.

Bayt Al Fann. (n.d.). Decorated doors of Saudi Arabia. Retrieved December 3, 2025, from https://www.baytalfann.com/post/decorated-doors-of-saudi-arabia

ج. جماليات زخارف الأبواب في منطقة نجد:

تتسم زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية بالبساطة الشكلية والبعد عن التعقيد الزخرفي، مع اعتماد واضح على التبسيط والتجريد في صياغة الوحدات التشكيلية ضمن بناء فني متكامل. ويتحقق ذلك من خلال التفاعل المتناغم بين الخط والمساحة واللون، بما يسهم في إحداث إحساس بالتوازن والوحدة البصرية داخل التكوين الزخرفي.

"وقد صيغت هذه الزخارف وفق أسس جمالية قائمة على التكرار والتماثل والتنظيم المحكم للعناصر، حيث تتشابك الخطوط، وتتجاور الألوان في إطار زخرفي متناسق يعكس حسًا جماليًا فطريًا ومرنًا، ويبرز الدور التعبيري للخط واللون في إثراء السطح الزخرفي" (Qurban, 2019).

"كما اتسمت النظم الزخرفية للأبواب الشعبية بالبساطة والتلقائية والابتعاد عن الافتعال، مع اعتمادها على عناصر البيئة المحلية في اختيار الخامات والألوان وأشكال الوحدات الزخرفية. وقد أسهم تناقل هذا الفن بين الحرفيين عبر الأجيال في ترسيخ طابع بصري مميز للأبواب الخشبية، يتسم بإيقاع تكراري منظم وبساطة متوازنة، مما يميزها عن غيرها من مظاهر الفنون الشعبية في مناطق المملكة المختلفة" (Al-Anazi, 2020).

"تتسم زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بغناها بعناصر التصميم، إذ تميل إلى التجريد واختزال بعض التفاصيل الشكلية، بما يعكس فكر وإبداع الفنان الشعبي من جهة، ويتوافق مع إمكانيات الخامة والأدوات المتاحة في البيئة المحلية من جهة أخرى. وقد لجأ الفنان الشعبي أحيانًا إلى إبراز بعض العناصر والوحدات الزخرفية من خلال المبالغة في أحجامها أو تنويع ألوانها أو إعادة صياغتها باستخدام الخطوط، كما يظهر ميل واضح إلى ملء المساحات الزخرفية لتجنب الفراغ وتحقيق التوازن البصري داخل التكوين" (Nabawi, 2018).

"وتخضع هذه الزخارف لقواعد فنية منظمة تحكم بناء التصميم الزخرفي، حيث يقوم الفنان أو المصمم قبل التنفيذ بتقدير إمكانيات الخامة والغرض الوظيفي للتصميم وشكله النهائي، مع مراعاة أسس النسبة والتناسب بين المفردات الزخرفية داخل التكوين الكلي. وتُعدّ قواعد التكرار بأنواعه المختلفة، إلى جانب العلاقات اللونية من توافق وتباين، من أهم القوانين التي تسهم في تحقيق الوحدة والإيقاع، وتفتح المجال أمام الابتكار في

العمل الزخرفي" (Qurban, 2019).

التحليل البصري والتشكيلي:

"في هذا المبحث يتم تحليل الزخارف التي ظهرت في نماذج الأبواب الشعبية المزخرفة، والمأخوذة من الموقع الإلكتروني (Bayt Al Fann)، وذلك من حيث الأنماط الهندسية، التكوينات الزخرفية، والعلاقات اللونية. الصور المستخدمة هنا تم الاستفادة منها كعينة تحليلية داعمة، وقد أُشير للمصدر في عناوين الأشكال.

يعكس التحليل البصري للزخارف الموجودة على الأبواب الشعبية المدروسة طابعًا هندسيًا متنوعًا، حيث تظهر أنماط هندسية مستمدة من البيئة الطبيعية مثل المستطيلات والأشكال المثلثية المستوحاة من الجبال والنباتات، إضافة إلى العلاقات اللونية الغنية بالألوان المستمدة من الطبيعة مثل الأخضر والبني والأصفر، والتي كانت تُستخرج من مواد طبيعية مثل بذور الأكاسيا وقشر الرمان.

هذه الزخارف الهندسية لا تقتصر على شكل واحد، بل تتداخل فيما بينها بشكل متناغم، مما يمنح كل باب هوية جمالية مستقلة تعكس اتجاهات فنية متنوعة داخل المجتمع. وقد أُبرزت هذه الخصائص من خلال الصور المرفقة من المصدر المذكور" (Bayt Al Fann, 2022).

شكل (2): نموذج باب مزخرف من منطقة نجد - تظهر فيه الخطوط الهندسية المتشابكة والتكرار الزخرفي الذي يعبر عن الانسجام البصري.

Bayt Al Fann. (2022). Decorated doors of Saudi Arabia. Retrieved December 3, 2025, from https://www.baytalfann.com/post/decorated-doors-of-saudi-arabia

شكل (3): باب مزخرف بألوان ترابية وزخارف نباتية، يعكس استخدام الألوان المستمدة من البيئة المحلية والتكرار العامودي للزخارف.

Bayt Al Fann. (2022). Decorated doors of Saudi Arabia. Retrieved December 3, 2025, from https://www.baytalfann.com/post/decorated-doors-of-saudi-arabia

جدول (1): التحليل البصري والتشكيلي لزخارف الأبواب الشعبية

رقم الشكل	النمط الهندسي	التكوين الزخرفي	العلاقات اللونية	الوصف الجمالي
شكل رقم (2)	خطوط متشابكة	تكرار وتناظر	أخضر – بني	انسجام وتناسق
شكل رقم (3)	مثلثات وأشكال نباتية	تكرار منتظم	ألوان ترابية	توازن لوني

تحليل الشكل رقم (2)

يُظهر الشكل رقم (2) بنية زخرفية تقوم على شبكة من الخطوط المتشابكة ذات الطابع الهندسي، حيث يتداخل العنصر الخطي بشكل متكرر لينتج تكوينًا بصريًا يعتمد على مبدأي التكرار والتناظر. هذا التنظيم لا يأتي بشكل عشوائي، بل يعكس إدراكًا بصريًا قائمًا على تحقيق الاتزان بين الكتل والمساحات، مما يمنح العمل إحساسًا بالاستقرار البصري.

ويُلاحظ أن استخدام التكرار لا يؤدي فقط وظيفة زخرفية، بل يسهم في خلق إيقاع بصري منتظم يعزز حركة العين داخل التكوين، ويمنع الرتابة البصرية عبر التنوع في اتجاهات الخطوط. كما أن العلاقات اللونية

بين الأخضر والبني تُحقق انسجاماً بصرياً مستمداً من البيئة الطبيعية لمنطقة نجد، حيث ترتبط هذه الألوان بعناصر الأرض والنبات، مما يضيف بُعداً بيئياً يعزز الهوية المحلية للعمل.

تحليل الشكل رقم (3)

يتسم الشكل رقم (3) بتكوين زخرفي يجمع بين العناصر الهندسية (المثلثات) والعناصر النباتية في بناء بصري يعتمد على التكرار المنتظم والتوازن الإيقاعي. ويُلاحظ أن توزيع العناصر داخل المساحة الزخرفية يخضع لمنطق تنظيمي دقيق يحقق وحدة الشكل مع الحفاظ على التنوع في التفاصيل، مما يعكس مهارة عالية في تنظيم الكتلة البصرية.

كما أن التكرار هنا لا يُفهم كعنصر شكلي فقط، بل كآلية لإنتاج إيقاع بصري يعزز من تماسك التكوين. وتلعب الألوان الترابية دوراً مهماً في دعم هذا البناء البصري، إذ تُسهم في خلق حالة من الهدوء البصري والارتباط بالبيئة الصحراوية، مما يعكس الطابع المحلي ويؤكد على البعد الهوياتي في العمل الزخرفي.

التحليل الرمزي والدلالي:

يتم في هذا القسم استنتاج المعاني الرمزية من الزخارف المرصودة على الأبواب، بناءً على صور المصدر وتوصيفاته.

تُظهر الزخارف الهندسية على الأبواب الشعبية رموزاً ثقافية متعددة؛ فمثلا المثلثات قد ترمز إلى الجبال والخصوبة والاتجاهات الطبيعية، وهو ما يعكس علاقة المجتمع ببيئته، في حين أن التكرار والتناسق يرمزان إلى الاستمرارية والضيافة، وهي قيم ثقافية مركزية في التراث المحلي.

جدول (2): التحليل الرمزي والدلالي للزخارف

العنصر الزخرفي	الدلالة الرمزية	العنصر الزخرفي
المثلثات	الطبيعة والاستمرارية	روح المكان والبيئة
التكرار	الاتساق	التقاليد الاجتماعية
الألوان الترابية	الانتماء	الهوية الثقافية

تظهر الزخارف الهندسية في الأبواب الشعبية في منطقة نجد نظاماً رمزياً يرتبط بالبيئة والثقافة الاجتماعية، حيث لا تُعد العناصر الزخرفية مجرد تشكيلات جمالية، بل تحمل دلالات ثقافية متجذرة في الوعي الجمعي.

فالمثلثات، على سبيل المثال، يمكن قراءتها كرموز متعددة الدلالة؛ فهي قد تشير إلى عناصر طبيعية مثل الجبال، أو الاتجاهات الجغرافية، كما يمكن أن ترتبط بمفاهيم الاستقرار والتوازن، نظراً لطبيعتها الهندسية الثابتة. هذا التعدد في الدلالة يعكس مرونة الرمز الشعبي وقدرته على التعبير عن أكثر من معنى في السياق الثقافي الواحد.

أما التكرار، فيُعد رمزاً بصرياً يعكس مفاهيم الاستمرارية والتواصل بين الأجيال، كما يرتبط بفكرة النظام الاجتماعي القائم على التماسك والتكامل داخل المجتمع النجدي. وبالتالي فإن التكرار لا يؤدي وظيفة جمالية فقط، بل يحمل بعداً اجتماعياً يعكس استقرار البنية الثقافية.

وفيما يتعلق بالألوان الترابية، فهي تُحيل إلى علاقة الإنسان بالبيئة الطبيعية المحيطة به، وتعكس حالة من الانتماء المكاني والهوية البصرية المستمدة من الطبيعة الصحراوية، مما يجعل اللون عنصراً دلالياً وليس شكلياً فقط داخل التكوين الزخرفي.

الإطار العملي (التطبيقي):

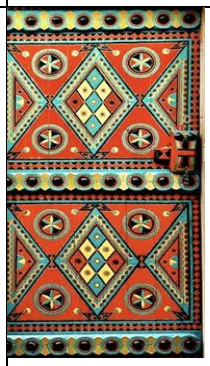
1. تصميمات رقمية مطبوعة مستوحاة من جماليات الزخارف بالأبواب الشعبية في منطقة نجد:

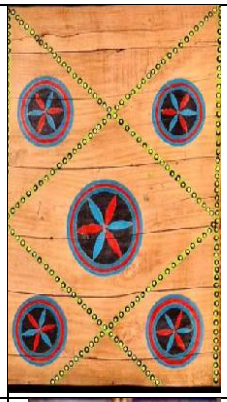
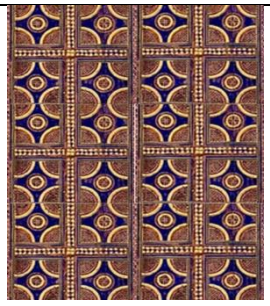
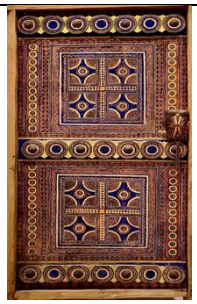
اعتمد الباحث في هذا البحث على إمكانية استخدام مفردات زخارف الأبواب الشعبية لإثراء تصاميم طباعية رقمية معاصرة، من خلال المزج بين جماليات الموروث التاريخي وتصاميم العصر الحديث في إطار عصري يوازن بين الحفاظ على الماضي ومواكبة الحاضر. ويمثل الجانب العملي تجربة ذاتية لعشرة (10) تصاميم رقمية معاصرة قائمة على جماليات زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد، وذلك من خلال إمكانات أداة التصميم متعددة الاستخدامات (كانفا). وتعد (كانفا) نظاماً أساسياً لتصميم الجرافيك، يتيح للمستخدمين إنشاء رسومات للوسائط الاجتماعية والعروض التقديمية والملصقات والمستندات والمحتويات المرئية الأخرى،

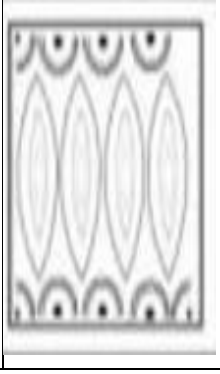
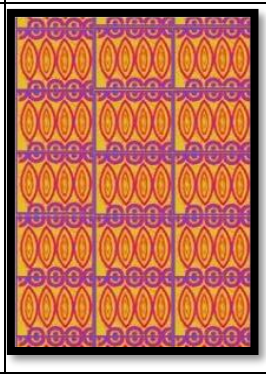
مع إمكانية الوصول إلى ملايين الصور والرسومات والخطوط، بالإضافة إلى أدوات تساعد على إنشاء التصميمات الخاصة من البداية.

ومن خلال الدراسة التحليلية لمختارات من الأبواب الشعبية في منطقة نجد، يقوم الباحث بإثراء تصميمات طباعية رقمية مستوحاة من الوحدات الزخرفية المتنوعة لهذا التراث، بأسلوب معاصر يهدف إلى تعزيز المجال الفني والتصميمي من خلال الاستفادة من جماليات زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد. وتهدف التجارب التصميمية التي ينفذها الباحث إلى إثراء التصميمات بزخارف الأبواب في منطقة نجد، وتكوين رصيد معرفي وبصري حول هذه الزخارف، واستحداث تكوينات فنية جديدة للتصاميم الطباعية الرقمية، وإثارة الموضوعات البحثية المتعلقة بها، بما يسهم في إثراء التفكير لدى الباحثين والدارسين

النتائج:

م	الباب	الزخرفة	التصميم	التحليل
1				استُلهمت الوحدة الزخرفية في التصميم من الوحدات الزخرفية الهندسية في زخارف الأبواب في منطقة نجد، من خلال إعادة صياغة مفرداتها المتمثلة في الدوائر والخطوط الملتوية اللينة وشبه المعين، مع توظيفها في التكرار المتماثل وتوزيعها بانسيابية عبر كامل المساحة، مما يعزز التوازن والتناظر في التصميم.
2				تم استلهام الوحدة الزخرفية بالتصميم من الوحدات الزخرفية الهندسية بزخارف الأبواب في منطقة نجد حيث تم إعادة صياغة مفرداتها المتمثلة في المربع، الدوائر، والخطوط الملتوية اللينة والمنكسرة الحادة، إلى جانب الزخارف النباتية المتمثلة في الورود وأوراق النباتات وتوظيفها بالتكرار المتماثل وتوزيعها بانسيابية على كامل المساحة مما يحقق التوازن في التناظر
3				استُلهمت الوحدة الزخرفية في التصميم من الوحدات الزخرفية الهندسية في زخارف الأبواب في منطقة نجد، من خلال إعادة صياغة مفرداتها، التي تشمل المربع والدوائر والخطوط المنكسرة، بالإضافة إلى الزخارف النباتية المتمثلة في الورود وأوراق النباتات، مع توظيفها في التكرار المتماثل وتوزيعها بانسيابية عبر كامل المساحة، مما يعزز التوازن والإيقاع في التناظر.

4				استُلهمت الوحدة الزخرفية في التصميم من الوحدات الزخرفية الهندسية في زخارف الأبواب في منطقة نجد، من خلال إعادة صياغة مفرداتها، التي تشمل المربع والدوائر والمعين والخطوط المنكسرة الحادة، بالإضافة إلى الزخارف النباتية المتمثلة في الورود، مع توظيفها في التكرار المتماثل وتوزيعها بانسيابية عبر كامل المساحة، مما يعزز التوازن والإيقاع في التناظر.
5				استُلهمت الوحدة الزخرفية في التصميم من الوحدات الزخرفية الهندسية في زخارف الأبواب في منطقة نجد، من خلال إعادة صياغة مفرداتها، التي تشمل الدائرة والخطوط الملتوية اللينة والنقاط وشبه المعين، مع توظيفها في التكرار المتماثل وتوزيعها بانسيابية عبر كامل المساحة، مما يعزز التوازن والتناظر.
6				تم استلهام الوحدة الزخرفية بالتصميم من الوحدات الزخرفية النباتية بزخارف الأبواب في منطقة نجد حيث تم إعادة صياغة مفرداتها المتمثلة في الورود وأوراق النباتات وتوظيفها بالتكرار المتماثل وتوزيعها بانسيابية على كامل المساحة مما يحقق التوازن والتكرار في التناظر
7				استُلهمت الوحدة الزخرفية في التصميم من الوحدات الزخرفية الهندسية في زخارف الأبواب في منطقة نجد، من خلال إعادة صياغة مفرداتها، التي تشمل الدائرة والخطوط الملتوية اللينة والنقاط وشبه المعين، مع توظيفها في التكرار المتماثل وتوزيعها بانسيابية عبر كامل المساحة، مما يعزز التوازن والتناظر. أما فيما يتعلق بالألوان، فقد استُخدم التباين اللوني بين البرتقالي والبنفسجي لإضفاء حيوية بصرية على التصميم.
8				استُلهمت الوحدة الزخرفية في التصميم من الوحدات الزخرفية الهندسية في زخارف الأبواب في منطقة نجد، من خلال إعادة صياغة مفرداتها، المتمثلة في المعين المتشكل من تقاطع الخطوط المنكسرة، وتم توظيفها في نمط التكرار المتماثل، مع توزيعها بانسيابية عبر كامل المساحة، لتعزيز التوازن، والتناظر، والإيقاع، والحركة.

9				استُلهمت الوحدة الزخرفية في التصميم من الوحدات الزخرفية النباتية في زخارف الأبواب في منطقة نجد، من خلال إعادة صياغة مفرداتها، المتمثلة في الوردة السداسية، وتوظيفها بالتكرار، مع توزيعها بانسيابية على كامل المساحة، مع تكبير وتصغير المفردة لإضفاء ديناميكية وحيوية على التصميم.
10				استُلهمت الوحدة الزخرفية في التصميم من الوحدات الزخرفية الهندسية في زخارف الأبواب في منطقة نجد، من خلال إعادة صياغة مفرداتها المتمثلة في الدوائر والخطوط الملتوية، مع توظيفها بالتكرار المتماثل، وتوزيعها بانسيابية على كامل المساحة، مما يحقق التوازن والتناظر البصري. كما تم استخدام الألوان المتضادة، البرتقالي والبنفسجي، لإبراز التكوين الزخرفي.

مناقشة النتائج في ضوء الدراسات السابقة

أولا: مناقشة نتائج الإطار العملي (التطبيقي)

أظهرت نتائج التجربة التطبيقية التي تمثلت في تنفيذ عشرة (10) تصميمات رقمية مطبوعة مستوحاة من زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد، نجاح توظيف الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية في صياغات تصميمية معاصرة باستخدام برنامج (Canva). وقد اعتمدت التصميمات على إعادة صياغة مفردات زخرفية متنوعة، مثل الدوائر، والمربعات، والمعينات، والخطوط الملتوية والمنكسرة، إضافة إلى العناصر النباتية كالأوراق والورود، مع توظيفها بأساليب التكرار المتماثل، والتناظر، والانسيابية، والإيقاع البصري.

وتدل هذه النتائج على أن زخارف الأبواب الشعبية تمتلك مرونة تشكيلية عالية، تسمح بإعادة توظيفها رقميًا دون فقدان خصائصها الجمالية أو دلالاتها التراثية، وهو ما يؤكد صحة فرضية البحث المتعلقة بإمكانية إثراء التصاميم الرقمية المطبوعة من خلال هذه الزخارف.

كما أظهرت النتائج أن التباين اللوني -خاصة استخدام الألوان المتضادة مثل البرتقالي والبنفسجي- أسهم في إبراز التكوينات الزخرفية ومنح التصميمات حيوية وديناميكية بصرية، مع الحفاظ على الطابع التراثي المستلهم من البيئة المحلية. ويعكس ذلك وعيًا تصميميًا يجمع بين الأصالة والمعاصرة.

ثانيًا: مقارنة نتائج البحث بالدراسات السابقة

1. المقارنة مع دراسة أمل صالح السندي (2021)

تتفق نتائج البحث الحالي مع دراسة أمل صالح السندي (Al-Sindi, 2021) في التأكيد على القيمة الجمالية لزخارف الأبواب الشعبية، وإمكانية توظيفها في إثراء التصاميم الطباعية المعاصرة، وتعزيز الانتماء الوطني والاعتزاز بالتراث المحلي. وقد أثبتت كلتا الدراستين أن الزخارف الشعبية تمثل مصدراً بصرياً غنياً يمكن تطويعه لخدمة مجالات التصميم المختلفة.

إلا أن الاختلاف الجوهري يتمثل في أن دراسة السندي ركزت على الأبواب الشعبية في المنطقة الجنوبية، في حين يختص البحث الحالي بزخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد، إضافة إلى اعتماد البحث الحالي على التصميم الرقمي باستخدام برنامج (Canva) كأداة معاصرة، مما يوسع من نطاق الاستفادة التطبيقية للتراث في بيئة التصميم الرقمي والطباعة الحديثة.

2. المقارنة مع دراسة محمد بن سعيد العنزي (2021)

تتفق نتائج البحث الحالي مع دراسة محمد بن سعيد العنزي (Al-Anzi, 2021) في الاهتمام بتحليل جماليات النظم الزخرفية للأبواب الشعبية، والكشف عن القيم الجمالية الكامنة فيها، سواء من حيث الأنماط الهندسية أو التكوينات الزخرفية.

غير أن دراسة العنزي اتجهت إلى توظيف هذه الجماليات في إعداد برنامج للتذوق الفني في مجال التربية الفنية، بينما ركز البحث الحالي على الجانب التطبيقي التصميمي، من خلال استحداث تصاميم رقمية مطبوعة معاصرة مستوحاة من زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد تحديداً، مما يمنح البحث الحالي بعداً عملياً وإبداعياً أكثر ارتباطاً بمجال التصميم الرقمي والطباعة.

3. المقارنة مع دراسة أسماء محمد نبوي (2018)

تتفق نتائج البحث الحالي بدرجة كبيرة مع دراسة أسماء محمد نبوي (Nabawi, 2018)، خاصة في التأكيد على أن زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد تُعد تراثًا بصريًا ذا قيمة جمالية عالية، وقادرًا على إثراء التصاميم المعاصرة والمساهمة في تأصيل الهوية العربية.

كما تتشابه نتائج الدراستين في التأكيد على أن استلهام الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية يسهم في إنتاج تصميمات حديثة تحمل طابعًا معاصراً دون فقدان الانتماء التراثي. ويكمن الاختلاف في أن دراسة نبوي ركزت على التصاميم النسيجية المطبوعة، بينما يركز البحث الحالي على التصميم الرقمي الطباعي باستخدام برنامج (Canva)، مما يعكس تطور أدوات التصميم ووسائطه، ويؤكد قابلية التراث للتكيف مع التقنيات الرقمية الحديثة.

ثالثًا: ما يميز البحث الحالي عن الدراسات السابقة

يتضح من خلال المقارنة أن البحث الحالي يضيف بعداً علمياً وتطبيقياً جديداً يتمثل في:

أ. التركيز المتخصص على زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد فقط.

ب. توظيف أداة تصميم رقمية معاصرة (Canva) في استحداث تصميمات طباعية رقمية.

ت. الجمع بين التحليل الجمالي والتراثي والتطبيق العملي الرقمي.

ث. التأكيد على مرونة الزخارف الشعبية وإمكانية إعادة صياغتها وتحويرها وتكبيرها وتصغيرها دون فقدان هويتها.

رابعًا: خلاصة المناقشة

تؤكد نتائج البحث، في ضوء الدراسات السابقة، أن زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد تُعد مصدراً ثرياً للإبداع التصميمي، وقادرة على إثراء مجال التصميم الرقمي الطباعي، مع الحفاظ على الهوية الثقافية والتراثية. كما تُبرز النتائج أهمية الاستفادة من التقنيات الرقمية الحديثة في توثيق التراث الشعبي وإعادة تقديمه بصيغة معاصرة تلبي احتياجات العصر.

الخلاصة

خلص البحث إلى أن زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية تمثل رصيداً بصرياً وتراثياً غنياً يحمل قيماً جمالية وثقافية عميقة، تعكس هوية المجتمع المحلي وارتباطه بالبيئة المحيطة. وقد بينت الدراسة التحليلية أن هذه الزخارف تعتمد على أنماط هندسية ونباتية متكررة، تتميز بالبساطة، والتناظر، والتوازن، والإيقاع البصري، إلى جانب توظيف ألوان مستمدة من البيئة المحلية، مما يمنحها طابعًا مميزًا يعبر عن التراث الشعبي الأصيل.

كما أثبت الجانب العملي (التطبيقي) للبحث إمكانية إعادة صياغة مفردات زخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد وتحويلها إلى تصميمات رقمية مطبوعة معاصرة باستخدام برنامج (Canva)، مع الحفاظ على الخصائص الجمالية والهوية التراثية لهذه الزخارف. وأظهرت نتائج التجربة التطبيقية أن الزخارف الشعبية تمتلك مرونة تشكيلية عالية، تسمح بتكبير الوحدات الزخرفية وتصغيرها وتحويرها وتكرارها دون فقدان دلالتها أو قيمتها

الجمالية.

وأكدت نتائج البحث صحة فرضيته، حيث تبين أن توظيف زخارف الأبواب الشعبية في التصميم الرقمي يسهم في إثراء مجال التصميم الطباعي المعاصر، ويحقق التوازن بين الأصالة والمعاصرة، كما يعزز الوعي بأهمية التراث الشعبي كمصدر إبداعي مستدام، قابل للتوظيف باستخدام التقنيات الرقمية الحديثة.

التوصيات

في ضوء ما توصل إليه البحث من نتائج، توصي الدراسة بما يلي:

1. الاهتمام بزخارف الأبواب الشعبية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية، والعمل على توثيقها ودراستها بوصفها أحد مكونات التراث الشعبي ذات القيمة الجمالية والثقافية.
2. تشجيع المصممين والباحثين على استلهام الزخارف الشعبية وتوظيفها في التصميمات الرقمية المطبوعة المعاصرة، بما يسهم في تعزيز الهوية الثقافية المحلية.
3. الاستفادة من برامج التصميم الرقمي مثل برنامج (Canva) في إعادة صياغة العناصر التراثية بأساليب مبتكرة، مع الحفاظ على أصالتها وقيمها الجمالية.
4. إدراج موضوعات التراث الشعبي والزخارف التقليدية ضمن مناهج التربية الفنية والتصميم، لتنمية الوعي الفني لدى الطلاب وتعزيز ارتباطهم بالهوية الوطنية.
5. تشجيع إجراء دراسات مستقبلية تتناول زخارف الأبواب الشعبية في مناطق أخرى من المملكة، أو دراسة إمكانية توظيفها في مجالات تصميمية مختلفة مثل الهوية البصرية، والتغليف، والمنسوجات، والتصميم الرقمي التفاعلي.
6. تعزيز التكامل بين التراث والتقنيات الحديثة من خلال دعم الأبحاث والمشاريع التي تسهم في تطوير أساليب مبتكرة لتوظيف التراث الشعبي في الفنون والتصميم المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع **Sources & References**

1. Abu Nawaf Website. (n.d.). *Heritage Images of Najdi Doors and Aspects of Saudi Heritage.* https://abunawaf.com/.

موقع أبو نواف. (بدون تاريخ). صور تراثية للأبواب النجدية ومظاهر من التراث السعودي.

2. Adham, Hashem Mahmoud Khadija. (2019). *The Aesthetic Values of African Symbols and Motifs in Contemporary Design (Textiles as a Model).* PhD Dissertation, College of Fine and Applied Arts, Sudan University of Science and Technology.

أدهم، هاشم محمود خديجة. **(**2019**).** *القيم الجمالية للرموز والزخارف الإفريقية في التصميم المعاصر (المنسوجات نموذجًا).* رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

3. Al-Anazi, Mohammed bin Saeed. (2020). *The Aesthetics of Decorative Systems of Folk Doors in the Kingdom of Saudi Arabia as a Source of Artistic Appreciation in Light of Specialized Framework Standards.* Department of Art Education, College of Education, Deanship of Graduate Studies, King Saud University.

العنزي، محمد بن سعيد. (2020). *جماليات النظم الزخرفية للأبواب الشعبية في المملكة العربية السعودية كمصدر للتذوق الفني في ضوء معايير الإطار التخصصي.* كلية التربية، جامعة الملك سعود.

4. Al-Anazi, Mohammed bin Saeed. (July 2017). The Aesthetic Characteristics of the Structure of Islamic Art and Their Reflection in the Formation of Najdi Architectural Elements in the Kingdom of Saudi Arabia. *Journal of Plastic Arts and Art Education*, Vol. 1, No. 2.

العنزي، محمد بن سعيد. (2017، يوليو) .السمات الجمالية لبنية الفن الإسلامي وانعكاسها في تشكيل مفردات العمارة النجدية بالمملكة العربية السعودية. *مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية*، 1.(2)

5. Al-Anazi, Saad Ayed. (2017). Folk Heritage and Geometric Ornamentation in the Kingdom of Saudi Arabia: An Analytical Study. *International Journal of Folk Art Heritage*, 10(2), 123-140.

العنزي، سعد عايض .(2017) .التراث الشعبي والزخارف الهندسية في المملكة العربية السعودية: دراسة تحليلية. *مجلة التراث الدولي للفنون الشعبية*، 10(2)، 123–140.

6. Al-Aydrous, Abdullah Fatimah. (June 2021). The Aesthetics of Asiri Mural Art (Al-Qatt) as an Approach to Enriching the Design of Fashion Accessories. *Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)*, Issue 8, p. 143.

الأسدي، عبد الله فاطمة العيدروس. (2021، يونيو) .جماليات الفن الجداري العسيري (القط) كمدخل لإثراء تصميم مكملات الأزياء. *مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا* (*بحوث علمية وتطبيقية*)، (8)، 143.

7. Al-Faiz, Mashael, & Ahmed, Rania. (July 2022). Innovative Designs for Evening Wear Embroidered Using a Three-Dimensional Technique Inspired by Najdi Decorative Units. *Journal of Research in the Fields of Specific Education*, Vol. 8, Issue 41, p. 4.

الأحمد، رانيا؛ الفائز، مشاعل. (2022، يوليو). ابتكار تصميمات لملابس السهرة مطرزة بأسلوب ثلاثي الأبعاد مستلهمة من الوحدات الزخرفية النجدية. *مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية*، 8(41)، 4.

8. Al-Khalawi, Haifa Mansour Ali. (2019). Heritage Ornaments Among Folk Craftsmen and Contemporary Artists in the Kingdom of Saudi Arabia. *Journal of Research in Education and Psychology.*

الخليوي، هيفاء منصور علي .(2019) .الزخارف التراثية لدى الحرفي الشعبي والفنان المعاصر في المملكة العربية السعودية. *مجلة البحث في التربية وعلم النفس.*

9. Al-Khalawi, Jawhara bint Salem Al-Turki. (August 2020). *Folk Ornaments as a Creative Source for Gifts for Pilgrims in the Kingdom of Saudi Arabia.* Egyptian Association for Reading and Knowledge, Egypt.

الخليوي، جوهرة بنت سالم التركي. (2020، أغسطس) .*الزخارف الشعبية كمصدر إبداعي لهدايا ضيوف الرحمن بالمملكة العربية السعودية*. الجمعية المصرية للقراءة والمعرفة، مصر.

10. Al-Khalidi, Khalaf Dawood Amal. (2021). *The Aesthetic Values of Folk Jewelry as a Source for Forming Wires and Metal Sheets and Employing Them in Establishing a Small Production Project.* Eighth Scientific Conference and Sixth International Conference, Faculty of Specific Education, "Strategic Planning for Specific Education in Light of Global Challenges and Transformations: Horizons and Solutions," pp. 343–346.

الخالدي، أمال خلف داود .(2021) .*القيم الجمالية للحلي الشعبية كمصدر لتشكيل الأسلاك والشرائح المعدنية وتوظيفها في إقامة مشروع إنتاجي صغير*. المؤتمر العلمي الثامن والدولي السادس، كلية التربية النوعية.

11. Al-Masri, Fadel Ali. (2020). *Formative Characteristics of Decorative Ornaments Used in Ancient Kuwaiti Artifacts.* College of Basic Education, Public Authority for Applied Education and Training, Kuwait, p. 149.

المسري، فاضل علي .(2020) .*السمات التشكيلية للحليات الزخرفية المستخدمة في المشغولات الفنية الكويتية القديمة*. كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت، 149.

12. Al-Mousa, Mohammed Saud Amal. (2017). Innovative Formulations of Najdi Folk Motifs in the Kingdom of Saudi Arabia for the Preservation of Folk Heritage. *Journal of Research in Specific Sciences and Arts*, Vol. 4, No. 2.

آل موسى، محمد سعود أمل .(2017) .صياغات مستحدثة للمفردة الشعبية النجدية في المملكة العربية السعودية للحفاظ على الموروث الشعبي. *مجلة بحوث في العلوم والفنون النوعية*، 4.(2)

13. Al-Omari, Noura bint Hassan. (January 2022). Utilizing the Aesthetics of Saudi Folk Heritage in Enriching Women's Clothing Design and Its Impact on Their National Belonging. *Journal of the Faculty of Specific Education*, Port Said University, Issue 15, pp. 823–851.

14. Al-Sindi, Saleh Amal. (November 2021). The Aesthetic Dimensions of Doors in the Southern Region of the Kingdom of Saudi Arabia and Their Utilization in Enriching Print Designs. *Scientific Journal of the Faculty of Specific Education*, Issue 28, Part 1, pp. 442, 447–448.

السندي، أمل صالح. (2021، نوفمبر) .المضامين الجمالية للأبواب في المنطقة الجنوبية في المملكة العربية السعودية والاستفادة منها في إثراء التصاميم الطباعية. *المجلة العلمية لكلية التربية النوعية*، (28)، ج1، 442–448.

15. Al-Subaie, Ashwi Fahd. (October 2019). Gulf Heritage as an Inspiration for Developing Interior Design Skills in the State of Kuwait: A Theoretical Vision. *Journal of Research in Specific Education*, Mansoura University, Issue 56.

السبيعي، فهد عشوي. (2019، أكتوبر) .التراث الخليجي كملهم لتنمية مهارات التصميم الداخلي في دولة الكويت: رؤية نظرية. *مجلة بحوث التربية النوعية*، جامعة المنصورة، .(56)

16. Douga, Fatima Zahra. (2022). *The Concept of Art and Beauty in Greek Philosophy.* Master's Thesis in Social Sciences, Specialization in General Philosophy, Kasdi Merbah University, Ouargla.

دوغة، فاطمة زهراء. (2022). *مفهوم الفن والجمال في الفلسفة اليونانية*. مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة.

17. Hilal, Mahmoud Suleiman Faten. (2019). Ornaments of Bedouin Heritage in the Asir Region and Their Aesthetic Impact on Contemporary Jewelry Design. *Journal of Specific Education and Technology (Applied Research)*, Kafr El-Sheikh University, Egypt.

هلال، فاتن محمود سليمان .(2019) .زخارف التراث البدوي لمنطقة عسير وأثرها جمالياً على تصميم الحلي المعاصر. *مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا*، جامعة كفر الشيخ، مصر.

18. Lian, Yuting; Xie, Jing. (2024). The evolution of digital cultural heritage research: Identifying key trends and challenges. *Sustainability*, 16(17), 7125.

19. Nabawi, Mohammed Asmaa. (October 2018). The Aesthetics of Najdi Door Ornaments Between Rooting Arab Identity and Creative Thinking. *Architecture and Arts Journal*, Issue 12, Part 2.

نبوي، أسماء محمد. (2018، أكتوبر) .جماليات زخارف الأبواب النجدية بين تأصيل الهوية العربية والتفكير الإبداعي. *مجلة العمارة والفنون*، (12)، الجزء الثاني.

20. Nappi, Maria Luisa; et al. (2024). Digital organization of cultural heritage knowledge and adaptive narratives. *Heritage Science*.

21. Odeh, Ahmed. (2021). Folk Heritage and Its Impact on Building Cultural Identity. *Journal of Human Studies*, 15(2), 45–60.

عودة، أحمد. **(**2021**).** التراث الشعبي وأثره في بناء الهوية الثقافية. *مجلة الدراسات الإنسانية*، 15(2)، 45–60.

22. Özeren, Özge; Qurraie, Bahar Sara; Eraslan, Mehmet Halil. (2024). Preserving cultural heritage with digital design and NFT technologies. *DEPARCH Journal of Design Planning and Aesthetics Research*.

23. Qurban, Masouda Alam. (2019). The Aesthetics of Saudi Sadu Weaving Motifs as a Source for Inspiring Contemporary Metal Crafts in Art Education. *Jordanian Journal of Arts*, Vol. 12, No. 2, Yarmouk University, Jordan.

قربان، مسعودة عالم **.(**2019**)** .جماليات زخارف السدو السعودي كمصدر لاستلهام مشغولات معدنية معاصرة في التربية الفنية. *المجلة الأردنية للفنون*، 12(2)، جامعة اليرموك، الأردن.

24. Zakaria, Mohammed Hisham Fadia. (2017). *Employing the Aesthetics of Arab Decorative Heritage in Producing Contemporary Printed Designs Suitable for Arab Women's Clothing and Affirming Their Identity in the Southern Region of the Kingdom of Saudi Arabia (Jazan).* First Conference on Developing Innovation and Creativity in Traditional, Heritage, and Tourism Industries, p. 1.

زكريا، فادية محمد هشام .(2017) .*توظيف جماليات التراث العربي الزخرفي في إنتاج تصميمات طباعية معاصرة تلائم أزياء المرأة العربية وتؤكد هويتها بجنوب المملكة العربية السعودية (منطقة جازان).* المؤتمر الأول لتنمية الابتكار والإبداع في الصناعات التقليدية والتراثية والسياحية.

الهوية البصرية في مقامات الحريري: بين المؤثرات الأجنبية والروح الإسلامية

أويس محمود سناجلة، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية إربد الجامعية

Received: 8/1/20226

Acceptance: 8/3/2026

Corresponding Author: owise.sa@bau.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 19(2) (2026)261-274

Doi: https://doi.org/10.47016/19.2.8

© 2026- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

تتقصى هذه الدراسةُ ملامح المدرسة العربية في منمنمات مقامات الحريري، باحثةً في جدلية العلاقة بين الهوية البصرية الأصيلة والمؤثرات الخارجية الوافدة. تنطلق الدراسةُ من فرضيةٍ مفادها أن الهويّة الفنية بنيةٌ كليةٌ وروحٌ سائدة، لا مجرد تراكمٍ لعناصرَ جزئية، تتجلى في الاستجابة الجمالية للمتلقّي ضمن بيئته الثقافية. وقد وقع الاختيار على مقامات الحريري لكونها تمثل ذروة التمازج بين الحقلين الأدبيّ والتشكيلي، مما منحها غنىً بصرياً يفوق المخطوطات العلمية.

تعتمد الدراسة منهجاً تحليلياً لمجموعةٍ مختارةٍ من المنمنمات في الفترة الزمنية ما بين 1222-1334م/ 618-734هـ، لرصد وتحليل المؤثرات الحضاريّة الغريبة، وتبيان كيفيّة انصهار هذه العناصر ضمن الوحدة البصرية للمدرسة العربية، التي تتأسّسُ على التشبيه والتسطيح بوصفهما خيارين جماليين مقصودين، مع الحفاظ على الطابع الإسلامي الأصيل، بعيداً عن أيّ استيلابٍ أو ذوبانٍ في أنماطٍ وافدة. وتخلص الدراسة إلى أن المخطوطة تقوم على ازدواجيةٍ واعيةٍ بين التشبيه والتسطيح، مع احتفاظها بهويتها رغم العناصر الوافدة.

الكلمات المفتاحية: المدرسة العربية، مقامات الحريري، المنمنمات، الهوية البصرية، المخطوطات الأدبية.

Visual Identity in *Maqamat* al-Hariri: Between Foreign Influences and the Islamic Spirit

Owise Mahmoud Sanajlih, Al-Balqa Applied University, Irbid University College

Abstract

This study investigates the defining characteristics of the Arab school of painting as manifested in the miniatures of Al-Hariri's *Maqamat*, examining the dialectical relationship between an authentic visual identity and incoming external influences. The study is predicated on the hypothesis that artistic identity is a holistic structure and a prevailing spirit, rather than a mere accumulation of fragmented elements; it manifests in the aesthetic response of the recipient within their specific cultural milieu. Al-Hariri's *Maqamat* was specifically selected because it represents the pinnacle of interdisciplinary fusion between the literary and visual arts, yielding a visual richness that far surpasses that of contemporary scientific manuscripts.

Adopting an analytical approach, the study examines a selected corpus of miniatures dating from 1222 to 1334 CE (618–734 AH) to trace and analyze foreign cultural influences. It illustrates how these elements were synthesized into the cohesive visual unity of the Arab school, which relies on analogy and flattening as deliberate aesthetic choices. This integration preserved an authentic Islamic character, resisting cultural alienation or total assimilation into imported paradigms. The study concludes that the manuscript relies on a conscious duality between analogy and flattening, maintaining its distinctive identity despite the incorporation of foreign elements.

Keywords: Arab school; Maqāmāt of al-Ḥarīrī; miniatures; visual identity; literary manuscripts.

مقدمة:

كان للإسلام، وخاصةً الخطاب القرآني، التأثير الواضح في مسيرة الفن الإسلامي؛ إذ لم يكن الفن في المنظور الإسلامي مجرد ترفٍ جمالي، بل هو وسيلةُ إدراكٍ وتعبيرٍ عن حقائق كبرى، وتجلى هذا في الفكر الفلسفي الإسلامي، فقد نقل مردغاني عن الفارابي "أن الفن عمليةُ تركيب المحسوسات التي نقلها الحس، لتحاكي محسوساتٍ أخرى أو معقولات، فهو يعيد صياغة المحسوسات الواردة في الحس، لا لتقف عند الحس بل لتتجاوزه وترقى إلى العقل المؤهل للوصول إلى القيمة أو المعرفة الحقيقية"

(Mardaghani, 2012: 33) من هنا، تبرز غاية الفنان المسلم في العبور بالمتذوق من الحالة الحسية التخيلية إلى آفاق المعاني الروحية، ليصبح العمل الفني تعبيراً جمالياً يدمج بين الصورة البصرية والدلالة الإيمانية، لا سيما حين يرتبط النص الأدبي بالمخطوطة، حيث يغدو الوصول إلى المعنى هو الهدف الأسمى.

إنّ تأثر الفن الإسلامي بالثقافات المجاورة لم يمحُ الخصوصية الإسلامية؛ بل استوعب المؤثرات الخارجية وأعاد هَضمَها بأدواته الخاصة، وهو ما تؤكده دراساتُ استشراقيةٌ كثيرة مثل دراسة (الفن الإسلامي) لتيتوس بيرك هارت (Titus Burchardet,1979)، وديماند في كتابه (الفنون الإسلامي) (M. S. Demand,1951)، وإتينجهاوزن في كتابه (التصوير عند العرب) (Etinghausen, 1973)، وجورج إليان في دراسته (رسوم توضيحية للمقامات ومسرح خيال الظل) (George Alain, 2011)، وديفيد روكسبيرغ في دراسته (مطاردة الظلال: مقامات الحريري) (Daivid Roxburgh, 2013)، وغيرهم الكثير؛ حيث عبروا عن الفن الإسلامي ككيانٍ مؤثرٍ ووحدةٍ روحية يحمل رسالةً حضاريةً وبيئيةً محددة، رغم بعض مواقفهم النقدية من هذا الفن. حتى فون جرونباوم (Gustave E. von Grunebaum,) في مؤلَّفَيهِ (الحضارة الإسلامية، 1955 والإسلام والهَلَنَة، 1976) تحدث عن أهمية الفن الإسلامي، وأوردَت هذه الدراسة رأياً له بهذا الصدد.

وفي سياق التصوير الإسلامي، قد يظهر بأن المدارس الفارسية أو الهندية أو المغولية أكثر أهمية، غير أن الأدلة التوثيقية في متاحف العالم تثبت دور العرب في تشكيل مدرسةٍ عربيةٍ أصيلة. وتأتي هذه الدراسة لتتلمس مزايا هذه المدرسة (مدرسة بغداد) ومدى حضورها من خلال تحليل (مخطوطة مقامات الحرير)، نظراً لما تمثله من قيمةٍ فنيةٍ تتجاوز الغرض التفسيري للنص إلى فضاء التعبير الفني، حيث استطاع الفنان مزاوجة التوضيح مع إضفاء الناحية الجمالية التي عكست روح العصر وأسلوب الفنان، مضيفاً قيمةً فنيةً إلى الكتاب. كما تشمل المخطوطات الأدبية تصاويراً متنوعةً حسب الزمان والمكان والمدرسة الفنية (Albasha, 2010:102).

تنقسم الدراسة إلى مبحثين: الأول يتناول تعريفاً نظرياً للمخطوطات الأدبية ومزايا المدرسة العربية، بينما يركز المبحث الثاني على دراسةٍ وصفيةٍ تحليليةٍ للصورة البصرية في مقامات الحريري. وتسعى الدراسة للإجابة على أسئلةٍ تتعلق بظهور الهوية العربية والطابع الإسلامي في الصورة البصرية، وطرق دمج المؤثرات الخارجية في وحدةٍ فنيةٍ واحدة، مع افتراض أن الطابع العربي الإسلامي كان العامل الذي وَحَّدَ كل التأثيرات الوافدة في وحدةٍ بصريةٍ متكاملة. وكان هذا رغم تعدد المؤثرات الوافدة من فارسيةٍ وبيزنطيةٍ وهنديةٍ وساسانيةٍ في الأسلوب والتكنيك، وفي ملامح الشخوص ووضعهم في صفوفٍ أو في تكتلهم وتراصهم، وفي الهالات حول الرؤوس وتقسيم المشاهد. وما يثير الاهتمام أن الطابع الإسلامي في المخطوطات، والذي زاوج بين التسطيح والتشبيه، بقي المؤثر الرئيسي الذي دمج كل هذه التأثيرات في وحدةٍ بصريةٍ متكاملة.

مشكلة البحث:

تكمن إشكالية البحث في وجود حالةٍ من ازدواجية الأسلوب، ويظهر ذلك بوضوحٍ في تصاوير الحريري ضمن المدرسة العربية في بغداد ومصر؛ حيث يتنازع الصورةَ تياران: الأول تيار التشبيه والتوثيق الذي تفرضه طبيعة الحكاية والمكان، والثاني تيار التجريد والتسطيح الذي تفرضه الرؤية الروحية للفن الإسلامي. وتتبدى المشكلة في عدم وضوح الحدود الفاصلة بين هذين التيارين، وفي الكيفية التي جرى من خلالها استيعاب المؤثرات الوافدة، وإعادة صهرها ضمن بنيةٍ بصريةٍ عربيةٍ متماسكة، بما يثير تساؤلاً جوهرياً حول قدرة المصور العربي على بناء هويةٍ بصريةٍ خاصّة، تجمع بين الواقعية والمثالية دون الإخلال بالهوية الإسلامية للفن.

أسئلة البحث:

1. كيف تجلت المزاوجة بين التشبيه والتسطيح في تصاوير مقامات الحريري؟
2. إلى أي مدى ساهمت البيئة (بغداد، مصر) في صياغة الهوية البصرية للمدرسة العربية؟
3. ما الخصائص الجمالية التي ميزت المدرسة العربية في تصاوير مقامات الحريري الأدبية في القرنين

السابع والثامن الهجريين (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين)؟

فرضيات البحث:

1. تفترض الدراسة أن المصور العربي صاغ لغةً بصريةً وسيطةً توفّق بين متطلبات النص الأدبي والرؤية الإسلامية، بما أسهم في بناء هويةٍ بصريةٍ عربيةٍ مميزةٍ رغم تأثره بحضارات أخرى.
2. تفترض الدراسة أن المدرسة المملوكية في مصر تمثل امتداداً لمدرسة بغداد على المستوى البصري، وليست تكراراً لها.

أهمية البحث:

تتمثل أهمية البحث بما يلي:

1. إبراز الخصوصية البصرية للمدرسة العربية في اعتمادها التشبيه والتسطيح بوصفهما خيارين جماليين واعيين، رغم حضور المؤثرات الخارجية في تصوير مقامات الحريري.
2. الكشف عن تجليات الروح الإسلامية في المخطوطات الأدبية المصورة، بوصفها بنيةً فكريةً جماليةً تتجاوز التأثيرات الوافدة.
3. يمكن الإفادة من هذه الدراسة في خصوصيتها المحددة بالاطلاع على استنتاجاتٍ مبنيةٍ على دلائلٍ مرئيةٍ وبنائية.

أهداف الدراسة:

1. رصد البنية البصرية في تصاوير مقامات الحريري بالمدرسة العربية، وتحليل التسطيح والتشبيه في تكوينها الفني.
2. تحليل معالم الروح العربية والإسلامية في ضوء حضور المؤثرات الخارجية فيها.
3. رصد وتحليل التأثيرات الخارجية في بناء الصورة البصرية، وبيان تفاعلها مع العناصر العربية في المخطوطة المختارة.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ المقارن، من خلال تحليل عيّنةٍ مختارةٍ من تصاوير مقامات الحريري، وذلك بمقارنة المؤثرات الخارجية بعناصر التكوين البصري للمدرسة العربية ذات الطابع الإسلامي، ولا سيما آليات التشبيه والتسطيح بوصفهما خيارين جماليين واعيين. وتسبق ذلك مقدمةٌ نظريةٌ لتعريف المخطوطات الأدبية ومفهوم المدرسة العربية.

حدود الدراسة:

الحدود الموضوعية هي التصوير الإسلامي في مقامات الحريري، حيث تمثل مخطوطةً من المخطوطات الأدبية. والحدود المكانية أولاً في العراق، فبغداد كانت هي مركز المدرسة العربية، كما إن أغلب التصاوير التي تناولتها هذه الدراسة كانت للمصور العراقي يحي الواسطي، وثانياً في مصر حيث المخطوطة المملوكية. أما الحدود الزمانية للتصاوير المختارة فهي من (1222م-1334م/ 619هـ-734هـ) حسب تواريخ المنمنمات المختارة.

دراسات سابقة:

هناك كثيرٌ من الدراسات الحديثة للمقامات، مثل دراسة (أمل بورتر)، (2004) تحت عنوان (البناء التشكيلي والاجتماعي لرسوم الواسطي في مقامات الحريري)، حيث بحثت فيه كيف عكس الواسطي المجتمع في المقامة، بتحليلها للغةِ البصرية فيها، ودراستان لآلان جورج (Alain George)؛ الأولى في (2011) بعنوان (رسوم المقامات وخيال الظل)، وهي مقارنةٌ بين رسوم المقامة وبين خيال الظل، والثانية في (2012) بعنوان (الشفاهية والكتابة والصورة في المقامات) عن شفاهية المقامات بالإضافة للنص. ودراسة ديفيد روكسبيرغ (Daivid Roxburgh)، (2013)، بعنوان (مطاردة الظلال: مقامات الحريري) عن مطاردة

منمنمات المقامة للنص المراوغ لأبي زيد، وكلها دراساتٌ تنطلق بدوافعٍ ذاتيةٍ أو موضوعيةٍ لتصور جوانباً محددةً في المخطوطة. من الدراسات المحلية حول المخطوطات والتي لها أهدافها وجزئياتها الخاصة أيضاً، هناك دراسة في المجلة الأردنية للفنون، للباحثة (الطوالبة، فاطمة محمد، 2024) تحت عنوان (التصوير التوثيقي للمشاهد الفنية في ضوء المنمنمات الإسلامية)، كانت أهدافها التعرف على التصوير التوثيقي في التكوينات البنائية للمنمنمات الإسلامية، وهناك دراسة للباحثة (هزاع، حنان بنت سعود، 2011) تحت عنوان (المفاهيم الجمالية الفلسفية لدارسة التصوير الإسلامي كمدخل لإثراء التعبير التصويري)، هدفت للكشف عن أساليب تصوير المخطوطات والتقنيات المستخدمة، ومحاولة ربط التصوير بالمخطوطات بالهوية الإسلامية. ودراسةٌ أخرى للباحثة (عبد الفتاح، هبة الله، 2021) بعنوان (المخطوطات العربية الإسلامية كمصدر للتراث؛ نشأة المخطوطات وأهميتها وأنواعها)، بحثت في أهمية المخطوطات كمصدرٍ للمعلومات التاريخية والتراثية، وأشارت لأماكن تواجد المخطوطات في متاحف العالم. كما يوجد هناك دراساتٌ كثيرةٌ بجزئياتٍ مختلفة، وربما تنطلق خصوصية هذه الدراسة من اقتصارها على مخطوطة المقامات كمخطوطةٍ أدبية تتميز بطابعٍ فنيٍ يقوم على جدلية العلاقة بين التسطيح والتشبيه، مع حضورٍ لمؤثراتٍ وافدةٍ امتزجت وتماهت مع هوية المدرسة العربية، كما تناولت الدراسة عينةً محددةً لها زمانها ومكانها.

منهجية الدراسة في اختيار عينة الدراسة:

اعتمدت الدراسة على نسخة باريس لأنها المتن الأساس؛ وذلك لاكتمال العناصر الفنية فيها، بالإضافة لجمالها ودقة تعابيرها، مما جعلها أساساً مرجعياً تُقاس عليه بقية النسخ، لم يكن هناك استقصاءٌ كليٌ لتلك النسخ، وإنما كان ذلك للاستدلال بشكلٍ تراكمي، وذلك لإثبات وحدة الهوية الفنية، وتأكيد الحضور للأثر الإسلامي؛ فكانت النسخ الفرعية معززاتٍ للظواهر الجمالية والفكرية في نسخة باريس.

المبحث الأول:

تعريف بالمخطوطات الأدبية والمدرسة العربية في التصوير الإسلامي.

أولاً. المخطوطات الأدبية:

أَولى الخلفاء العباسيون اهتماماً بالغاً بالمخطوطات، وهي نصوصٌ مصورةٌ كانت مزيجاً بين الأدب والفن، وذلك لتصوير حياة الناس وطبيعة العصر والثقافة، وكان هذا بداية نموٍ حضاريٍ بدأ بالعصر العباسي، خاصةً عصر المأمون، حيث بدأ التنافس على اقتناء المخطوطات، حتى أصبحت أثمن وأنفس الهدايا (Okasha, 2016: 176) وقد أشار ديماند (M. S. Dimand) إلى أنّ معظم المخطوطات المزوقة التي وصلتنا من سوريا والعراق تعود للقرن الثالث عشر، وهو ما ساهم في ازدهار فنون الكتاب (Dimand, 1951: 41). وساهمت المخطوطات بالاهتمام بالخط العربي والتصوير، وهذا من خلال مدارسٍ عديدةٍ ومتنوعة، عربيةٍ وفارسيةٍ وتركيةٍ ومغولية.

أشهر النماذج من المخطوطات الأدبية هي مقامات الحريري، وهي تُعدُ أيضاً نموذجاً للمدرسة العربية، كما لعبت هذه المقامات دوراً بارزاً في حفظ التراث الإسلامي؛ لأنها حازت على اهتمام المصورين وعنايتهم، وذلك لأنهم لاحظوا أنها تجذب القراء إليها، ولهذا أصبحت قيمتها الفنية توازي قيمتها الأدبية، وقد رسم المصورون حوادث المقامات كلٌ حسب أسلوبه وفهمه للنص، ولكن تميّز عليهم الواسطي بأنه صوّر تقريباً بكل المقامات (Al-Nuaimi 1979, 11) وقد تناولت مقامات الحريري سلوك أبي زيدٍ الاجتماعي وما كان يفعله، حيث تعرض لنا المقامات قدراته وذكائه في خديعة الأخرين (Al-Basha, 1999: 50)، وتجاوزت المخطوطات ارتباطها بالنص لتصبح وثيقةً نستطيع من خلالها الاطلاع على مجريات ذلك العصر (Tawalbeh, 2024).

"المقامة لغوياً هي المجلس أو الجماعة، والمقام موضع القيام" (Ibn-Manzur, 1414: 498) ووصفها شوقي ضيف بالبلاغة كجنسٍ أدبي، لكن مقومات الحيلة فيها أكثر من القصة، وغايتها الكبرى الجانبُ التعليميُ كحادثة (Daif, 1954: 9)، ويُقال أنها عُرفت ونالت شهرتها وأصبحت بمقومات القصة أكثر، وذلك بواسطة

بديع الزمان الهمذاني في القرن العاشر الميلادي (Okasha, 2016: 5-6)، وقد أُطلِق على صور المخطوطات (المنمنمات)، والمنمنمة ارتبطت بما يخص الكتاب من زينةٍ أو زخرفة (Tawalbeh, 2024). وقد أوردت النعيمي وصف (جب) (Rosskeen Gibb) للمقامة "بأنها أكثر ضروب النثر العربي أناقةً وتهذيباً، لما يظهر فيها من استعاراتٍ لفظيةٍ وتشبيهاتٍ بليغة" هذا وقد قيل حتى أن الشحاذين أصبحوا يقولون جملاً من مثل (ارحموا مقامي هذا) عندما يستجدون الأموال (Al-Nuaimi 1979, 11).

ثانياً، التصوير في المدرسة العربية:

مرّ التصوير الإسلامي بمراحلٍ وتياراتٍ فنيةٍ كان لها الأثر الكبير في تشكيل مدارسٍ مهمة، قد يصعبُ تأريخها بدقة، من حيث البداية والنهاية، ومن أبرز هذه المدارس: المدرسة العربيةُ، والفارسيةُ، والتركيةُ، والمغولية (Farghali, 1991: 12) وكانت المدرسة العربية قد ازدهرت في الفترة ما بين القرنين (12م/ 6هـ) (14م/ 8هـ)، وبلغت أوج قوتها في القرن (13م/7هـ)؛ حيث انطلقت من بغداد لتشمل مراكزاً حضاريةً هامةً في الشام ومصر والأندلس (Okasha, 2001: 76).

تميزت المدرسة العربية بالواقعية التوثيقية؛ لأمانةٍ في التسجيل وتوضيح المضمون في تصوير الشخوص والكائنات الحية عموماً، مقارنةً بالمدارس الإسلامية التي خَلَفتها، مع تميّزها بالطابع الزخرفيّ وتحوير العناصر النباتية، بالإضافة لاعتمادها أسلوب التسطيح وإهمال المنظور الذي يتفق مع روح وثقافة الفنان ومعتقده؛ فالمَشاهد مسطحةُ واسعة، تراها دون أن يحجب قسمٌ منها الآخر، وترى فيها الجمع بين مشهدين في تكوينٍ واحد. وتظهر الهويةُ العربية بوضوحٍ في ملامح الشخوص، كما يُعطَى الشخص الرئيسي في المشهد ضخامة، وتظهر فيها أساليبُ تشبه النقش الجداري في تزيين المخطوطات (Maher, 2005: 369-370).

ملامح الفن الإسلامي لا يمكن لأحدٍ أن ينكرها في هذه المدرسة، ووصْفُهُ بالفن العربي فقط ليس عادلاً ولا منصفاً؛ فهو فنٌ إسلاميٌ في بلادٍ إسلامية (Ebrahim, 1993: 7)، ولحسن الحظِّ أن هذه المدرسة العربية نشأت وتطورت في بيئاتٍ عربيةٍ، كالعراق ومصر وسوريا والأندلس. يرى عفيف بهنسي أنّ الروح الإسلامية كانت امتداداً لتوجّهٍ عربيٍ كان موجوداً قبل الإسلام، وكان يتمثل بالنزوع نحو التجريد وعدم الرغبة بالمحاكاة للواقع، وهي روحٌ أو نزعةٌ توضحت أكثر بتأثير العقيدة الإسلامية التي اهتمت بالروحي أكثر، وهذا يتفق مع ما نقله الباشا عن جورج مارسيه (Georges Marçais) "بأن هذه الروح أو الخصوصية لها بعدٌ عربيٌ قديم" (Bahnasi, 1979: 71-72)، هذا قد يشير لخصوصية التراكم الحضاري، كما يشير إتنجهاوزن (Richard Ettinghausen) إلى أن لفظ عربيّةٍ يشير للإمبراطورية التي احتضنت الدين الجديد (Ettinghausen, 1973: 11).

إن المدرسة العربية، وكما وصفها الباشا، تمثل أوّلَ وأبرز مدارس التصوير في مجال المخطوطات في الإسلام (Al-Basha, 1999: 134). وقد بدت عبقرية الفنان العربي يحيى بن محمود الواسطي حين حوّلَ النص الأدبي إلى أشكالٍ بصرية، تعكس واقعهم وحياتهم الاجتماعية، بتعبيراتٍ عاطفيةٍ وألوانٍ غنية. وتتلخص أهم مزايا هذه المدرسة وفقاً لحسن الباشا في ما يلي:

1. التركيز على الشخوص في المقامات، كعنصرٍ محوريٍ في الصورة تتطلبها الحكاية الإنسانية، وظهور الهالات حول الرؤوس.
2. الملابس فضفاضةٌ مزخرفةٌ بنقوشٍ نباتيةٍ وهندسية وخطية، أما طيات الثياب فكانت بأساليبَ فنيةٍ مختلفةٍ ومبتكرة.
3. رسم الإبل والخيل بشكل حيويٍ وغير رتيب، وظهور خطٍ الأرض.
4. إهمال المنظور وتوزيع الظل والنور يكاد يكون سمةً عامةً لكل المشاهد (Al-Basha, 1959: 125-129).

إن هذه المزايا والخصائص التي وجدت في الفن الإسلامي، والتي ظهرت في فنونٍ أخرى قبله، قد أخذ الفنان المسلم منها ما يتفق مع ثقافته وعقيدته، وترك ما يخالفهما؛ ولذلك لمس الباحثُ القاصي والداني

طابعاً خاصاً للتصوير الإسلامي. وفي هذه المخطوطة، نرى من هذه المزايا أو الخصائص من إهمالٍ للمنظور ومبالغةٍ في الألوان وتبسيطٍ في المشاهد، ما يشعرنا بقصدية الفنان باتباع هذا الأسلوب: "إن ابتعاد الفنان المسلم عن قواعد المنظور والواقعية الأكاديمية، لم يكن قصوراً تقنياً، بل كان قصداً لعدم رغبته بذلك" (Al-Basha, 1959: 125-129). لذا فإن إهمال الفنان المسلم لقواعد الرسم البصري، لا يمكن أن يكون قصوراً، بل سمةً من سمات هذا الفن نال بسببها طابعه الخاص (Al-Maamari, 2015: 20-21).

المبحث الثاني:

الهوية البصرية وفلسفة التشكيل في مدرسة بغداد (مخطوطة المقامات):

1. **الأسلوب:**

وهو موقفٌ جماليٌ فلسفي، تميزت به المدرسة العربية في بغداد في القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، بمقاربةٍ بصريةٍ فريدة، زاوجت فيها بين التوثيق الواقعي للحياة اليومية، وبين التجريد الزخرفي. فبينما اتسم التشكيل بالتسطيح وإهمال المنظور الهندسي -اتساقاً مع فلسفة التجريد الإسلامي، التي تنشد المطلق والكلي- برزت معالمُ واقعيةٌ دقيقةٌ في تفاصيل البيئة المحلية، بالإضافة للتعبير العاطفي. تجلى الطابعُ العربي في السحن واللحى السوداء، وفي عمائمهم ذات الطيات العديدة، وفي وملابسهم العربية وما عليها من كتابةٍ أو زخرفة، بالإضافة للعناية الفائقة برسم الإبل والخيل، مما منح المخطوطة هويةً مشرقيةً خالصة (Al-Basha, 1999: 136). وقد كانت معظم التصاوير تجمع الشخوص وتكثف حضورهم في كتل، أو ترتبهم في صفوف، وحتى الإبل صوَّرها الفنان في كتلٍ متراصة، مع أن طبيعة الجِمال وسلوكها ينافيان هذا النمط من التصوير، كما صوَّر البناء خلفهم على نحوٍ لا يوافق أحجامهم الواقعية، وقد استخدم الزخارف في الثياب، مائلاً إلى التسطيح ومبتعداً قليلاً عن التشبيه.

2. **التأثيرات:**

تمهيداً لقراءةٍ تحليليةٍ سيميائية، نستطيع القول بأن المدرسة العربية لم تكن بمعزلٍ عن المحيط الثقافي، بل مثَّلت حالةً من المثاقفة الواعية ورفضاً طبيعيا للانعزال والانغلاق. استوعب فيها الفنان المسلم التأثيراتِ الفارسيةَ والساسانيةَ في العراق والبيزنطيةَ في الشام والمملوكيةَ في مصر، ولم تُضعِف هذه التأثيرات حضور هوية هذه المدرسة وعربيتها، بل "أكسبتها قوةً وحيوية، وذلك بتأثرٍ من فنون الشرق القديمة وفنون إيران، ولكنها برسم الشخوص لم تولِ اهتماماً بالتجسيد عكس الفنّ الإغريقي تماماً" (Hassan, 1955: 35). وقد تأثر الفنان المسلم أيضاً بمسرح خيال الظل، الذي كان موجوداً في القرن (13م/ 7هـ)، وقد صهر كل ذلك في بوتقةٍ اسلاميةٍ جديدة.

مسرح خيال الظل: يشير جورج آلن (Georg Alain) الى تأثر الواسطي بجماليات مسرح خيال الظل، في بناء تكويناتٍ حركيةٍ نابضة، حيث استلهم منها توزيع الشخوص وإيماءاتهم الدرامية (George, 2011).

لقد أشار بهنسي لثبات الطابع الإسلامي رغم التأثيرات بقوله: "إن الصورة في الفن الإسلامي بقيت، مع تأثيراتها، متحررةً من دلالاتٍ معينةٍ ومحددة، وذلك لترقى الى مستوى فن التعبير المطلق" (Bahnasi, 1999: 189) كما أشار إلى ذلك ديماند (M. S. Dimand) حين وصف الفنان المسلم بأنه عبَر عن الطبيعة والملابس وطياتها بأسلوبٍ زخرفيٍ بسيط، وألوانٍ قوية (Dimand, 1952: 42)، وأشار إلى ذلك الباشا أيضاً (Al-Basha, 1999)، وبهنسي (Bahnasi, 1999) حينما وصفا الطابع الإسلامي بأنه حاضرٌ على الدوام رغم وجود التأثيرات، أو أن التأثيرات الخارجية مع الطابع المحلي العربي الإسلامي مندمجةٌ معاً لتشكل طابعاً خاصاً بهذا الفن. كما أن ديماند في حديثه عن مقامات الحريري لم ينكر وجود التأثيرات الخارجية، لكنه عبَر عن قدرة الرسام أن يجمع بين التأثيرات البيزنطية والإيرانية ويخلق طابعاً إسلامياً جديداً؛ إذ يرى أن التأثيرات البيزنطية والإيرانية ظهرت لوجود فنانين مهاجرين من المسيحين ومن الشعوب المانوية من أصحاب المهارة الفنية في بلاد المسلمين (Dimand, 1952: 41-42)، ومرةً أخرى، وتأكيداً

على الطابع العربي الإسلامي وحضوره الذي تفترضه هذه الدراسة بالمدرسة العربية من خلال مخطوطة المقامات، ما جاء عند إتنجهاوزن ((Rechrd Ettinghause, 1973) في كتابه التصوير عند العرب، عن قضية الاندماج -رغم بعض آرائه السلبية- أن هناك انصهاراً للفنون السابقة للإسلام واللاحقة، لينتج مكوناتٍ جديدةً ذات صفاتٍ متميزةٍ تجعلها عربيةً بالمعنى المحدد للكلمة (Ettinghausen, 1973: 12).

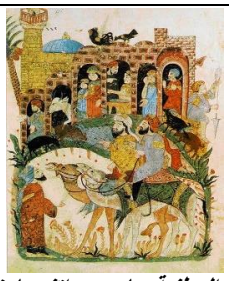
3. سيميائية التشكيل والمؤثرات البصرية في مقامات الحريري:

جعلت هذه الدراسة من مخطوطة باريس المتن الأساس فيها، ولذلك كان يحي الواسطي له حصةُ الأسد في العينة المختارة؛ فهو مصورٌ مبدعٌ ومجدد، فقد أشارت النعيمي إلى أنه لم يتبع الطريقةَ التي تقوم على ترك الناسخ مساحاتٍ فارغةً للصور ليُرسم فيها، لأنه كان هو ينسخ ويصوّر، وبهذا كان مجدداً ومبتكراً في الوقت نفسه (Al-Nuaimi 1979, 61)

المقامة الثالثة والأربعون: اللوحة (1) للواسطي ترجع لسنة (1237م/ 634هـ)، في المخطوطات بشكل عام نرى استعراضاً كاملاً للحياة في ذلك العصر وتلك البيئة الحاضنة للثقافة العربية والإسلامية، وقد انعكست هذه البيئة ومؤثراتها الى جانب ما أخذته من ثقافاتٍ أخرى كانت على اتصالٍ بها؛ فالمقامات تكشف عن مظاهر الحياة في العصور الوسطى. في هذه المقامة، وهي من مخطوطة مكتبة باريس، التي تمتاز بالجمال والدقة في التعبير وتكشف بوضوح عن هوية المدرسة العربية، مع أنه يبدو عليها التأثيرُ الكلاسيكيُ البيزنطيُ بعدد الشخوص والإيماءات، فعلى الأغلب نشأتها كانت في الشام (Okasha, 2001: 76) مع أن التأثير العربي في السحن واللحى السوداء والعمائم واضحٌ تماماً، وهي تمثل عدداً من الشخوص بإحدى القرى التي في العراق، حيث تظهر في أعلى الصورة، وبزاويةٍ واسعة، وقد بدت مشهداً شاملاً حسب اتنجهاوزن (Ettinghausen, 1973: 117).

الإيقاع والحركة في الصورة بسبب ذلك الحوار البصريّ الذي خلقه توزيع الشخوص بين نوافذ البناء في الخلف ومقدمة الصورة. الوحدة البنائية في التكوين، ومساهمةُ النخلةِ بكسر حدة الخطوط العمودية وصلابتها، مما حقّق توازناً بين جمود البناء وحيوية الحركة للقافلة. التعبير العاطفي الذي حققته تكوينات الشخوص والطيور والإبل؛ فهي لم تكن مجرد إضافات، بل أدواتٌ ذاتُ دلالاتٍ تعزز الفعل الدراميّ للحكاية، مما يؤكد أن الصورة في المدرسة العربية كانت دوماً في خدمة النص، وبرؤيةٍ فلسفيةٍ شمولية. أما التشبيه فيظهر جلياً بحركة الناس، وفي العمارة ورسم الحيوانات بملامح تقترب من شكلها الواقعي، ولكن كل ذلك في تراكمٍ بصريٍ بعيداً عن العمق الفراغي، وتجاهلاً للظل والضوء لكي يتجنب التجسيد.

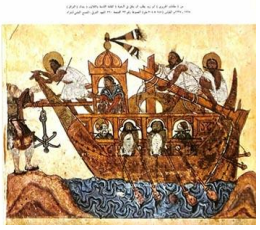
المقامة السابعة: اللوحة (2)، للواسطي ترجع لسنة (1237م/ 634هـ)، تمثل هذه الصورة استعراضاً لفرسانٍ وموسيقيين بحركةٍ حيويةٍ بعيدةٍ عن الرتابة، يتجلى فيها التسطيحُ وغيابُ المنظور، مع تأثيرٍ فارسيٍ يظهر في زخارف الرايات، بينما يبرز التأثير البيزنطي في قوة الألوان، خاصةً الأحمر والأصفر وفي تحديد ملامح الوجوه، وهو ما أكده عكاشة بقوله: "لم تخلُ منمنمةٌ واحدةٌ من مخطوطة الحريري من هذا التأثير" (Okasha,2001: 91)، ورغم الملامح التركية في العمائم، إلا أن الطابعَ العربيَ الإسلامي يهيمن على الكيان الكلي للوحة؛ حيث صهر الفنان العناصر الخارجية وحوّلها إلى مفرداتٍ زخرفية، تماماً كما حدث مع الهالات التي فقدت الرمزيّة القدسيّة البيزنطية لتتحول إلى مجرد خطوطٍ للزينة. الإيقاع المتكرر في هذا المشهد للرماح والفرسان والبيارق يخلق إيقاعاً موسيقياً، وعدم رتابة الحركة يعطينا إحساساً بالحيوية ولكن الحيوية المنضبطة. في هذه اللوحة قد نلمس تشبيهاً رمزياً إلى جانب التشبيه الواقعي الذي يظهر في التوثيق لحركة الخيول والفرسان، وحركة الرماح والبيارق.



(1) المقامة 43، المكتبة الوطنية، باريس، اتنجهاوزن 1973 (2) المقامة 7، المكتبة الوطنية، باريس، اتنجهاوزن 1973

المقامة التاسعة والثلاثون: اللوحة (3) للواسطي ترجع لسنة (1235م/ 632هـ)، سفينةٌ تُبحر نحو عُمان بتفاصيلٍ غنية، حيث تظهر الشخوص بأحجامٍ كبيرةٍ مقارنةً بالقارب، ويوحي ذلك بدلالةٍ سيميائيةٍ على أهمية العنصر البشري وعلاقته بالنص، حيث يبدو واضحاً تراجع واقع السفينة كجسمٍ مادي لصالح الواقع الدرامي، وتحيط برؤوس الأشخاص هالاتٌ مستديرةٌ، وهو تأثيرٌ بيزنطي وإغريقي، أما الملاحون فسحنهم تبدو هندية. يبرز التأثير المعماري العباسي في القبة البصلية فوق السفينة. رغم هذه التفاصيل، يظل المشهد ممثلاً للمدرسة العربية بأسلوبها القصصي غير الواقعي، والذي يظهر في المعالجة الزخرفية للماء، حيث حوّلَ الإيقاع والحركة في الماء من إيقاعٍ واقعيٍ إلى نسقٍ بصري، محققاً تكاملاً بين الجمال البصري ووظيفته الدرامية في خدمة النص. أما التشبيه فلا يغيب تماماً، فهو ربما يكون تشبيهاً وظيفياً أو توثيقياً، نراه في جسم السفينة وفي المرساة ودقة المجاديف، وفي قوام الشخوص وبنيتهم.

المقامة الثامنة والأربعون: اللوحة (4) للواسطي، ترجع لسنة (1222م/ 618هـ)، تمتاز بمظهرها الهلنستي الذي يتجلى بطابع الحزن المميّز للتصوير البيزنطي (Ettinghausen, 1973:80) والتقسيم الكلاسيكي للخلفية وطيات الثياب (Okasha, 2001: 91). والتعبير العاطفي هنا ليس ملمحاً في الوجوه ولكنه دلالةٌ سيميائيةٌ نقرأها في انكسار الخطوط وتباين الفراغ، أما قوة الألوان، فتقود العين لبؤرة الحدث الدرامي، وهذا يعزز التفاعل. لكن خصائص مدرسة بغداد تبرز بوضوحٍ في المزاوجة بين التعبير العاطفي وسمات الشخوص لخدمة السياق الدرامي. وقد ساهم الفراغ في خلق تباينٍ بصريٍ عزّز حضور الشخصيات، بينما تأكدت الهوية الإسلامية من خلال الأقواس والزخارف، والفضاء العام المحيط بالمشهد. نجح الواسطي هنا في تشبيه الانفعالات ونقل ملامح الحزن بشكلٍ يقترب من الواقع النفسي للشخصيات، وفي محاكاة الملابس والطيات، وفي تفاصيل المعمار، مع غياب البعد الثالث كعمقٍ للمشهد، فالشخصيات كلها في مستوى بصريٍ واحد.



(3) المقامة 39، المجمع العلمي للنجراد، اتنجهاوزن 1973 (4) المقامة 48، المكتبة الوطنية باريس، اتنجهاوزن1973

المقامة الواحدة والثلاثون. لوحة (5) للواسطي، ترجع لسنة (1237م/ 632هـ)، التأثير الهندي يظهر في هذه اللوحة، وخاصة في إبراز العين الأخرى للمنظر الثلاثي الأرباع. وجاء عند إتنجهاوزن عن فون غرونباوم (Gustave E. von Grunebaum) "أن روح الإسلام دائما ما تطغى، وهذه الروح تمنع المشاهد للوهلة الأولى من ملاحظة الخطوط المتعددة للعناصر المتغايرة" (Ettinghausen, 1973: 124). وهذا ما قصده الباحث بالتأثير الجزئي للوافد والطابع الكلي للهوية في المقامات. أما الهالات "عُرفت في آسيا في الفن البوذي والإغريقي والهلنستي، كما كان البيزنطيون يرسمونها حول رؤوس الأباطرة، وكانت منتشرةً في الهند، وربما رُسمت هنا للزينة، أما الحيوية في الرسومات الآدمية والدقة برسم الإبل والخيل في القوافل

فتأثيرٌ شرقيٌ قديم" (Maher, 2005: 368-373).

الدلالة السيميائية للعين واستبدالها التدريجي للمنظور الثلاثي الأرباع هو تحولٌ بصريٌ يعزز حيوية الحركة. ورغم غياب البعد الثالث الذي يسهم بإحساس التسطيح، إلا إن هناك واقعيةً توثيقيةً في حركة الخيول والإبل وألوانها، وفي تفاصيل الملابس وطياتها، مما يخلق إيقاعاً بصرياً يوازن بين التجريد الروحي والتشخيص الواقعي، كما حوّل الهالات من القداسة لتكون سيميائياً أداة حضورٍ وإظهارٍ وتكريمٍ للشخصيات المحورية. وهذه القدرة على دمج التأثيرات وتغيير دلالاتها في الفن الإسلامي أيدها العديد من الباحثين العرب والمستشرقين الذين استعرضت الدراسة آراءهم سابقاً مثل: (Bahnasi, 1999)، و(Al-basha, 1999)، و(Hasan, 1955)، و(Ebraheem, 1993)، و(Dimand, 1952)، و(Ettinghausen, 1973)، و(George, Alain 2011).

التعبيرات بالأعين والأيدي سماتٌ تظهر بوضوح حتى للمتلقي العادي في هذه المنمنمة لإضفاء التعبير، وهي تمثل هوية المدرسة العربية حق تمثيل في الخطوط الخارجية الواضحة، والتجسيد المباشر للنص، مع ألوانٍ ذاتيةٍ تمتاز بالقوة والإشباع اللوني على خلفيةٍ محايدة، وتنوع الشخصيات والملامح.

(5) المقامة 31، المكتبة الوطنية باريس اتنجهاوزن 1973.

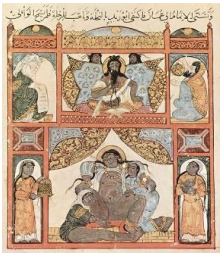
المقامة التاسعة والثلاثون: لوحة (6) للواسطي، ترجع لسنة (1237م/ 634هـ)، تتسم هذه المنمنمة بدرجةٍ من التسطيح والرتابة مقارنةً بتصاويرٍ أخرى في المقامات، ويظهر ذلك من خلال التقسيم الهندسي والتناظر، وفي الإحساس البصري بالتقسيم الذي يشبه النافذة. تُظهر حضوراً لتأثيرات بيزنطية، غير أن هذا التأثير يختلف هنا عن النموذج البيزنطي التقليدي؛ إذ لا يشغل مركز المشهد رمزٌ لاهوتي، بل فعاليةٌ إنسانيةٌ خالصة، تكون فيها المرأة الوالدة محور المشهد، بما قد يُحيل إلى رمزية الوجود ودورة الحياة. مع ذلك هي تشبيهٌ واقعيٌ واضحٌ لامرأةٍ في حالة ولادة، وجديرةٌ بأن تُسمى صورةً جريئةً، وقد أشارت النعيمي إلى جرأة الواسطي برسم صورةٍ جريئةٍ وغير اعتيادية في ذلك الزمان، ومنافيةٍ لكثيرٍ من القواعد الاجتماعية (Al-Nuaimi, 1979: 24-25). كما إن أسلوب هذه المنمنمة ارتبط تاريخياً بالسرد الديني في الفن البيزنطي والهلنستي، إلا إنه يتقاطع في الوقت نفسه مع الخصائص البنائية للعمارة الإسلامية، ولا سيما في استخدام الأقواس والعقود وتنظيم الفراغ، مما يؤكد انتماءه لهوية المدرسة الإسلامية. ومن ثم، يمكن النظر إلى هذا التقسيم بوصفه اختياراً دلالياً واعياً، يحمل دلالةً روحيةً تقوم على مفهوم السعة والانفتاح؛ فالعناصر مستقلةٌ بصرياً، لكنها مترابطةٌ دلالياً.

وفي هذا الإطار، يذهب عبد الكريم الدباج في كتابه جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي، إلى أن التداخل بين التشبيه والتسطيح يعكس تنوعاً في المقاربات الفكرية والعقائدية لدى الفنان المسلم؛ حيث يؤكد بعض الفنانين المطابقة مع الواقع المادي، في حين يتجه آخرون إلى الابتعاد عنه، محققين بذلك نمطاً من الجدلية داخل خطابٍ رمزيٍ واحد، يكشف عن العلاقة بين المادي المرئي والمجرد غير المرئي (Al-Dabbaj, 2013: 141).

وانطلاقاً مما نقله حشلافي عن تيتوس بوركهارت (Titus Burckhardt) حول البعد الكوني في الفن الإسلامي، يمكن فهم اعتماد الفنان المسلم على التسطيح بوصفه بديلاً عن المنظور الفراغي الغربي، المرتبط بالزمان والمكان. فالتسطيح، بوصفه منظوراً غير مقيد، يسمح بتعميم الإضاءة وغياب التدرج الظلّي والزوايا

المعتمة، بما يحقق إحساساً بالاتساع والانفتاح، ويتقاطع مع البعد الروحي الذي يسعى الفن الإسلامي إلى التعبير عنه (Hashlafi, 2022).

وتبرز هذه الجدلية بين التشبيه والتسطيح بوضوح في منمنمات الواسطي في مقامات الحريري، حيث يظهر قدْراً ملحوظاً من التشخيص في تصوير الإنسان والحيوان والنبات. كما تؤكد المصادر التاريخية العباسية وجود ميلٍ لدى الخلفاء العباسيين إلى اقتناء الفنون التشخيصية والمجسمات، وهو ما يدعم فرضية حضور التشبيه في الثقافة البصرية الإسلامية إلى جانب النزعة التجريدية (Hashlafi, 2021: 461). وعليه، يمكن تفسير اجتماع التشبيه والتسطيح في التصوير الإسلامي بوصفه خياراً فنياً واعياً، يوازن بين متطلبات التوثيق السردي للحكاية والبعد الرمزي الروحي، ضمن بنيةٍ جدليةٍ واحدة. كما إن اختفاء الظل والضوء في مشاهد المقامة، يجعل مركز الإضاءة واسعٌ حيث تغمر العناصر المرئية دون تمايز، وهو ما قد يتفق روحياً مع معنى الانفتاح على الشكل البصري المجرد، وربما نستطيع أن نفسر ابتكاره عناصرَ معماريةً جديدةً، مثل المشربية والمنور والصحن السماوي، وكلها لها علاقةٌ بالإضاءة والسعة.



(6) المقامة 39، المكتبة الوطنية باريس، انتجهاوزن 1973.

المقامة الثلاثون: اللوحة (7) للواسطي، (1225-1235م/ 622-632هـ)، استخدم فيها التركيبات الخطية بأسلوبٍ أشوريٍ قديم؛ حيث الخطوط تشير إلى كلٍ جزء وكلِ شخصٍ من المجتمعين بشكلٍ دائري، وتؤدي دوراً دلالياً يميز بين المركز والأطراف؛ فالأشخاص في الخارج لا تظهر وجوههم، أما الشخوص القريبون من المركز، فينظرون باهتمام، حيث تشعر كأنهما مشهدان داخل بعضهما (Ettinghausen, 1973: 111). ربما هذه الخطوط ذات معانٍ رمزيةٍ ترتبط بالحياة أو بالآخرة، وليس القصد منها الإشارة فقط (Al-Maamari, 2015: 20)، ربما يرفض المصورُ المسلم الوهم البصري والمنظورَ الواقعي، لكنه استعاض عنه برؤيةٍ رمزيةٍ ذات طابعٍ روحيٍ شمولي، حيث يتحول المشهد الى إيقاعٍ زخرفيٍ يشبه الأرابسك الإسلامي، ويتجلى ذلك بتنويع العمائم بوصفها وحداتٍ إيقاعية.

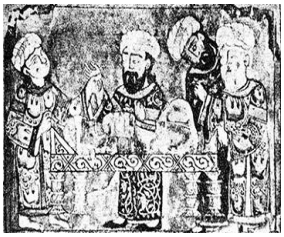
المقامة الرابعة والثلاثون: لوحة (8) للواسطي، (1225-1235م/ 622-632هـ)، حيث التجمع الدائري أو البيضاوي، والخطوط التي يُشار بها إلى كل شخصٍ أيضا، غير أن المشهد يتخذ بعداً دلالياً مختلفاً من خلال فضاء الخيمة والرماح؛ إذ تعكس الملامحُ العربيةُ للشكل البصري إحساساً بالحرية والانفتاح، خاصةً في المخيلة العربية، أما الوجوه المتشابهة، ففيها اختزالٌ لصالح التعبير عن عدم التمايز.

في مقامات الحريري استمد المصورُ الألوانَ والطابع العام من بغداد، واستمد بعض الجزئيات الأخرى، مثل قوة الخطوط والهالات وطيات القماش، من الفن الفارسي أو الساساني أو البيزنطي أو الهلنستي، لكنه دمجها في قالب الحكاية العربية؛ فالإنسان هو بطل الحكاية في المشاهد، لكنه محكومٌ بنظامٍ من الهندسة أو العمارة أو الزخرفة، وبنظامٍ من القيم البصرية ذات العمق الشمولي القادم من موقفه وإيمانه، تماماً مثل اللغة في نص المقامة، المحكومةُ بقواعدها.

(7) المقامة 30، المجمع العلمي لينينغراد، اتنجهاوزن 1973 (8) المقامة 34، المجمع العلمي لينينغراد، اتنجهاوزن 1973

المقامة التاسعة عشر: اللوحة (9)، ترجع لسنة (1334م/ 734هـ)، وهي من مخطوطةٍ مملوكيةٍ مصورها أبو الفضل اسحق، فيها 69 صورة، وتشتمل على سماتٍ فنيةٍ مملوكيةٍ واضحة، تجمع بين البراعة في التصميم والعناية برسم الشخوص وتوزيعها، مع استخدام الخلفيات المذهبة والزخارف العربية المُوَرَّقة. وتكشف التصاوير عن مؤثراتٍ مغوليةٍ في السحن والملابس (Al-Basha, 1966: 106) هذه التأثيرات التي أشار لها الباشا نلمسها أيضاً في اللوحة (12) وهي ذات طابع مملوكي من مصر، وترجع إلى التاريخ نفسه. لقد انصرف المماليك الى حدٍ ما عن الواقعية وتصوير الحياة اليومية، غير أنهم حافظوا بقدر الإمكان على سمات الفن الذي نشأ في العراق وسوريا (Okasha, 2001: 118)، فمدرسة بغداد ليست عرقاً أو جنساً، بل تمثل طابعاً وهوية ثقافية. وبعد سقوط بغداد انتقل مركز الفن إلى مصر، فغدت المخطوطات المملوكية امتداداً لهذه المدرسة، وتمثل مرحلةً لاحقةً من تطورها. في هذه اللوحة تظهر الملامح المغولية مع الحفاظ على هوية مدرسة بغداد، ويتجلى ذلك في إهمال المنظور والتجسيد لصالح الرمزية والشمولية، وفي الخلفية الذهبية غير الواقعية التي تضع الشخوص في فضاءٍ مرتبطٍ بالحكاية، حيث تتكامل الصورة مع النص بوصف المقامة فناً لغوياً سردياً. كما يعكس تنظيم الشخوص قيماً اجتماعيةً أخلاقيةً تؤكد مفهوم الوحدة والتكامل في الثقافة الإسلامية؛ إذ لا يمثل الإنسان مركز الكون، بل هو خيطٌ في نسيجٍ متكامل. ويتجلى هذا المفهوم في أغلب تصاوير هذه المخطوطة كما في مخطوطة باريس حيث العلاقة الوثيقة بين النص والصورة والبعد الرمزي.

المقامة السابعة والعشرون: اللوحة (10)، ترجع لسنة (1334م/ 734هـ) ويظهر فيها تأثير الشرق الأقصى في بساطته، ولا سيّما في اعتماد زهرة اللوتس عنصراً بصرياً أساسياً، لا مجرد عنصرٍ زخرفي. أمّا الشخوص، بملامحها وملابسها المزخرفة ذات الطيّات المتعدّدة، فتنتمي إلى تقاليد الشرق الأدنى، في حين اختُزلت الهالات إلى خطٍ رمزي، ومنحت الخلفية المذهبة اللوحة طابعها المملوكي (Okasha, 2001: 120)، ويؤكد غياب المنظور رؤيةً بزاوية واسعةٍ تجمع العناصر في مشهدٍ واحد، دون تفضيل جزءٍ على آخر، بما يعكس تصوّر الفنان المسلم للوجود من منظورٍ عقدي. إذ تلتف زهرة اللوتس حول المشهد بوصفها جزءاً بنيوياً منه، وتسهم الخلفية الذهبية -ذات الطابع المملوكي- في الإيحاء بفضاءٍ غير متناهٍ ومثالي، فضلاً عن البعد السردي.



(9) المقامة 19، المتحف البريطاني، حسن الباشا. 1966 (10) المقامة 27، المكتبة الوطنية باريس، عكاشة 2001

هناك تصاويرٌ لمخطوطةٍ أخرى على صلةٍ بالمقامة التاسعة عشرة، محفوظةً في المكتبة البودلية في أكسفورد، نُسخت عام 1334م، وتتميز بحركةٍ وحيويةٍ أكبر في الشخوص وبسحنٍ ذات طابعٍ عربي. ويُرجّح أن تزويق هاتين المخطوطتين قد أُنجز في القاهرة عاصمة الدولة، لما تتسمان به من فخامةٍ وتأثيرٍ واضحين (Al-Basha, 1966: 108).

يتحقق الإيقاع البصري عبر تكرار الخطوط المنحنية في خط الأرض، والتفاف زهرة اللوتس حول فضاء المشهد، بما يخلق نسقاً دائرياً يوحي بحركةٍ مستمرةٍ غير متجهةٍ نحو نقطةٍ مركزية. وهي حركةٌ بصريةٌ متوازنة التوزيع، تتفق مع الطابع السردي. وتحمل زهرة اللوتس دلالةً سيميائيةً تتجاوز الزخرفة للتشبيه الكوني؛ إذ يشبه التفافها حول المشهد احتواء العالم كله داخل إطارٍ واحد. ويُضاف إلى ذلك توثيقُ زهرة اللوتس بواقعيةٍ نسبية، بالإضافة لحركة الخيول، أما التسطيح فهو واضحٌ تماماً لغياب العمق وتساوي القيم البصرية، لصالح المعنى والطابع السردي.

ما نراه في هذه المخطوطة من إيقاعٍ دائريٍ وحركةٍ وتشبيهٍ رمزي، وتسطيحٍ وطابعٍ سردي، يتكامل مع مخطوطة باريس -المتن الأساس في هذه الدراسة- حيث تشكلان معاً خطاباً سيميائيا واحداً يعكس خصوصية التصوير الإسلامي.

المقامة الثانية والثلاثون: اللوحة (11) للواسطي (13م/ 7هـ)، من مخطوطة باريس تمثل قطيعاً من الجمال مصطفةً بطريقةٍ لا تطابق الواقع؛ إذ إن الجِمال عادةً ما تكون متباعدةً، وليس من المألوف رؤيتها بهذا التكتّل وبهذا العدد. وحسب اتنجهاوزن، تم تفادي الرتابة بهذا المشهد، من خلال استخدام درجاتٍ متعددةٍ من اللونين البني والأسمر الضارب للصفرة، وجعل أجسام الإبل متوازيةً ولكن غير جامدة، وقد بدت المرأةُ ضخمةً وغير منسجمة، فيما يتجلى الجانب الممتعُ في الإيقاع والانحناءات المتعرِّجة لرقاب الإبل فوق عددٍ كبيرٍ من الأرجل والسيقان (Ettinghausen, 1973: 120). وقد يظهر في هذا المشهد القصدية في إبراز الإيقاعي الزخرفي، مع الحرص على قدرٍ من التشبيه والابتعاد عن الرتابة، وإخراج درجاتٍ لونيةٍ واقعيةٍ لحدٍ ما، وربما كان ذلك نابعاً من رغبةٍ في عدم الابتعاد عن روح الثقافة الإسلامية ومزاياها، من ألوانٍ قويةٍ وتباينٍ وعنايةٍ برسم الإبل، وإهمالٍ للمنظور، ورمزية تخدم الغرض الروحي من الفن. كما جعل القطيع كتلةً واحدةً مع حركة الرقاب الإيقاعية، وحركة الأفواه ونظرات العيون، بما يوحي بحوارٍ أو نداء، وهو تعبيرٍ شبيهٌ بالتعبير البشري، ويعكس قوة الارتباط بالواقع الحياتي، وقد يشير هذا التكتل، هنا وفي معظم التصاوير، إلى كونه ميزةً من ميزات هذه المدرسة، ودلالةً على مفهوم الجماعة وعلاقة الفرد بها بوصفه جزءاً لا يتجزأ منها. وتبدو الصورة للوهلة الأولى واقعيةً، غير أن التمحيص يكشف ملامحَ تجريديةً واضحة، تتجلى في التكتل، والمنظور المسطح، وتَساوي أحجام الجمال في المقدمة والمؤخرة، وعدم مراعاة النسب في حجم المرأة التي تبدو ضخمةً مقارنةً بالجِمال، ولذلك يمكن القول: أن ما تراه في هذه التصاوير تعبير فلسفي عن الوجود بأسلوبٍ بصريٍ مميز، يجمع بين التشبيه والتسطيح، وهذا تناوله عبد الكريم الدباج في كتابه (جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي).

(11) المقامة 32، المكتبة الوطنية في باريس، اتنجهاوزن 1973.

(12) المقامة 8، دار الكتب بفينا، عكاشة 2001.

المقامة الثلاثون: اللوحة (12) لمصور مجهول، مؤرخة عام (1334م/ 734هـ)، تُعد هذه المخطوطة المملوكية نموذجاً واضحاً لتمازج التيارات الفنية؛ حيث تتجلى التأثيرات المغولية في قسمات الوجوه، وفي الثياب المزخرفة بنمط السُحُب، وكذلك في إحلال العمامة الكبيرة محل الهالة البيزنطية. في المقابل، تبرز خصائص مدرسة بغداد في الاعتماد على الخطوط الخارجية، وتوزيع العناصر ضمن مسطحٍ واحدٍ يفتقر إلى العمق المنظوري. أما التناظر، كما في وضعية الشخصين حول الزهرية المركزية، فيُعد مبدأً يجسد التوازن والنظام بوصفهما جوهراً جمالياً إسلاميا.

ويتسم الأسلوب بموازنةٍ دقيقةٍ بين التجريد والواقعية؛ فالتجريد يظهر في تسطيح المشهد والنزعة الزخرفية، بينما تتجلى الواقعية في التفاصيل التوثيقية للأزهار والطيور والأدوات، وفي الإيماءات الحركية

التي تجعل من المخطوطة وثيقة تاريخية. إن رفض الخداع البصري والعمق الفراغي -بالمفهوم الغربي- يعكس عقيدة الفنان في أن الجوهر يكمن في المعنى والرمز لا في المظهر الحسي، مما يحول العناصر المحيطة بالشخوص من مجرد زينةٍ إلى (مفردات بصرية) تخاطب العقل والروح. تتقاطع المخطوطة المملوكية مع مخطوطة باريس في توظيف المنظور المسطح خياراً جمالياً، يحول المشهد الواقعي الى نصٍ بصريٍ رمزي على حساب المحاكاة.

جدول تحليل المؤثرات البصرية الخارجية، إعداد الباحث

العنصر البصري	مصدر التأثير	كيف يظهر في المخطوطة	ملاحظات
الهالات حول الرأس	بيزنطي/ ساساني/ إغريقي	دائرة نور مقدسة حول الرؤوس	تحولت لتكون زينة أو تمييز
طيات القماش	بيزنطي/ ساساني	بحالات مختلفة ظلية وخطية	تأثير أيقوني
تقسيم المشاهد	بيزنطي	تقسيم بشكل متناظر للمشهد	تأثير أيقوني
خلفيات مزخرفة	فارسي	زخارف نباتية في الغالب	للإيقاع وملء الفراغ
قوة الخطوط الخارجية	ساساني/ فارسي	تحديد الأشكال بخطوط واضحة	اتجاه في التسطيح
الضخامة في الأحجام	كلاسيكي هلنستي	في التعبير الدرامي للشخوص	وضوح وقوة حضور في المشهد
السحن والعيون	مغولي (أسيوي)	عيون لوزية ووجوه مستديرة	في المخطوطة المملوكية
زخارف ثياب	مغولي	على شكل سحب	بيئة مغولية بسماء مفتوح
منظور جانبي (العين الواحدة)	هندي	بدل الثلاثي الأرباع	ظهر نتيجة التبادل التجاري
التركيبات الخطية مستقيمة	أشوري	إشارة لكل جزء وكل شخص	تأثير فنون عراقية قديمة
قلنسوة عالية على الرأس	تركي	أعلى من العمامة العربية	تظهر رتبة سياسية واجتماعية

النتائج:

توصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج التي لمستها عن حضور الهوية البصرية وخصوصيتها في مقامات الحريري، ويمكن اختصارها في النقاط التالية:

1. أثبتت الدراسة أن مدرسة بغداد بمصورها الأبرز الواسطي لم تكن ساحة لنقل التأثيرات الخارجية (بيزنطية، وساسانية وهلنستية وهندية) بل أخضعت هذه العناصر العملية وطوعتها جماليا لتبدو ذات هوية عربية وإسلامية.
2. أعاد الفنان المسلم صياغة المؤثرات الكلاسيكية والبيزنطية والهلنستية؛ حيث حوّل طيات اللباس من أدوات للتجسيد الى رموزٍ تعبيرية وقيمٍ خطية تخدم النص وسياقه الدرامي، وهذ يؤكد أهمية المعنى لديه أكثر من المبنى.
3. رصدت الدراسة التأثيرات الشرقية الساسانية والمغولية حيث ظهرت في قوة الخطوط الخارجية وفي الزخرفة النباتية والهندسية، كما ظهرت في السحن الآسيوية لاحقا، مثل العيون اللوزية والسحب، نتيجة الغزو المغولي في العصر المملوكي.
4. إحلال المصور العربي المنظور الهندسي بمنظورٍ روحيٍ شمولي، فالزمان والمكان عنده صورةٌ مطلقةٌ ليس لها حدود، وغياب الظل وتسطيح المشهد، والإضاءة الواسعةُ التي تنتشر فوق كل جزئيةٍ فيه، لم يكن قصوراً تقنياً لكنه خيارٌ مذهبيٌ وفلسفي، مما يشعر المتلقي برؤيةٍ إيمانيةٍ ترى المشهد كله مضيئاً بوفرةٍ نورانيةٍ سماوية المنشأ.
5. أبدع المصور في حل الإشكالية بين الواقعية الممثلة بالحدث، والمثالية الممثلة بعقيدته، فاعتمد التوثيق للماديات من ثيابٍ وأدواتٍ وعمارة، لضمان التوثيق التاريخي في المخطوطة، بينما اعتمد التسطيح في الصياغة الفنية لضمان الهوية الجمالية الإسلامية.
6. عمل المصور على تهميش مركزية الجسم البشري، فظهر كجزءٍ من منظومةٍ كونية، ولم يكن له مركزاً مستقلاً، فكانت الحركة الكلية للجماعة التي يجب أن تكون في الرؤية الإسلامية هي نسقٌ واحد.

توصيات:

في ضوء ما توصلت اليه الدراسة من نتائج، يمكن التوصية من قبل الباحث بما يلي:

1. إجراء دراسات مقارنة بين مدرسة بغداد ومدارس أخرى.
2. دراسات سيميولوجية لونية في المقامات.
3. دراسات تشبيه وتسطيح تستخدم تقنيات حديثة لفحص العناصر المرئية لكشف قصدية الفنان فيها.

Sources & References **قائمة المصادر والمراجع**

1. Al-Basha, Hassan (1959). *Islamic Painting in the Middle Ages*, Egyptian Renaissance Library, Cairo.
2. Al-Basha, Hassan, (1966). *The Art of Photography in Islamic Egypt*, 16th ed., Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo.
3. Al-Basha, Hassan (1999). Islamic Architecture, Antiquities and Arts, Vol. 3, *Oriental Papers*, Beirut,
4. Al-Dabbaj, Abdul Karim (2013). *The Dialectic of Representation and Abstraction in Islamic Painting*, Dar Al-Radwan Publishing, Amman.
5. Al-Nu'aimi, Nahida Abd al-Fattah (1979). *The Illustrated Maqamat of al-Hariri*, The Illustrated Maqamat of al-Hariri, Publications of the Ministry of Culture and Arts, Baghdad.
6. Al-Maamari, Badr Muhammad. (2015) Formative and Social Visions in Pictorial Paintings in the Omani Maqama, *Jordanian Journal of Arts*, Vol. 9, No. 1 p.19-34
7. Al-Qaisi, Fayez (2003). *Studies in Andalusian Literature*, 2nd ed., Center for Historical Heritage, UAE
8. Al-Tawalbeh, Fatima Muhammad. (2024) "Documentary Photography of Artistic Scenes in Light of Islamic Miniatures: An Analytical Study". *The Jordanian Journal of Arts*, Vol. 17, No. 4, pp. 465-480.
9. Amin, Ahmed (2012). The Dawn of Islam, Hindawi Foundation, 1st ed., Cairo
10. Bahnasi, Afif (1999). Arabic ornamentation and the philosophy of Islamic art, *Al-Arabi Magazine*, No. 375. pp.188-192.
11. Bahnasi, Afif, (1979). *The Aesthetics of Arab Art, Knowledge Series*, No. 14, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait.
12. Daif, Shawqi (1954). *Al-Maqama*, 3rd ed., Dar Al-Maaref, Cairo.
13. Ettinghausen, Richard (1973). *Photography of the Arabs*, Ministry of Culture, Baghdad.
14. Farghali, Abu Al-Hamd (1991). *Islamic Painting: Its Upbringing and Islam's Stance on It*, 2nd ed., Egyptian House, Beirut.
15. Hashlafi, Amhamed (2021). Islamic Art from the Perspective of Orientalists, Ettinghausen as a Model, *Al-Sawra Academic Journal for Human and Social Studies*, Issue 2, Volume 7. Pp. 448-475.
16. Hashlafi, Amhamed (2022). Islamic Art: A Critical Study of the Views of Titus Burckhardt, *The Academy for Social Studies*, Vol. 14, No. 1, pp. 137-145.
17. Ibn Manzur, *Lisan al-Arab*, 3rd ed., vol. 12, Dar Sader, Beirut.
18. Ibrahim, Wafaa (1993). *The Philosophy of Islamic Art*, Egyptian General Book Organization, Cairo, Egypt.
19. Kalila wa Dimna (2014). by Ibn al-Muqaffa, edited by Azzam and Taha Hussein, Hindawi Foundation, Cairo.
20. M. S. Demand (1952). *Islamic Arts*, Egyptian Dar Al-Maaref, Cairo.
21. Maher, Suad (2005). *Islamic Arts*, Hala Publishing and Distribution, Cairo, Egypt.
22. Mardaghani, Zakaa (2012). *Art in Al-Farabi*, Pages for Study and Publication, Damascus.
23. Muhammad Hassan, Zaki (1955). The Baghdad School of Islamic Painting, *Sumer Magazine*, Volume 11, Issue 1, Baghdad.
24. Okasha, Tharwat (2016). *The Art of Al-Wasiti through the Maqamat of Al-Hariri*, Dar Al-Maaref, Cairo.
25. Okasha, Tharwat. (2001). Encyclopedia of Islamic Photography, Beirut, Library of Lebanon Publishers. *Sumer Magazin*, Rol. 11. No. 1.

مراجع باللغة الإنجليزية:

26. George, A (2011). The Illostrstion of the Maqamat and the Shadw Play, *Mugarnas:* An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World Vol, 28, pp. 1-42. https://2u.pw/Vw24gP

Jordan Journal of the

A r t s

An International Refereed Research Journal
Funded by the *S*cientific Research and Innovation Support Fund

Volume 19, No. 2, June, 2026. Muharram, 1448 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**Duets in Jordanian Singing: Siham Al-Safadi as a Case Study** *Safa Hilal Haddad, Aziz "Ahmad Awni" Madi*	**157-170**
2	**Symbolism in Contemporary Palestinian Visual Art: Aesthetic Significations between Identity and Resistance** *Abdel Fattah A. A. Al-Kum*	**171-185**
3	**The Effectiveness of School Activity Classes in Music Education for Seventh-Grade Students** *Hassan Mohammad Mahmoud Al.Omar*	**187-199**
4	**Integrating Entrepreneurial Elements into the Visual Arts Curriculum Using Discipline-Based Art Education (DBAE) in the Context of Oman Vision 2040** *Ruqaiya Issa Mohammed Al Balushi, Muhammad Khaled Al- Alawneh*	**201-216**
5	**Proposed Program for Teaching the Transposition of Selected Arabic Maqamat Using Mental Arithmetic Strategy** *Ali Mamdouh Mohamed Ahmed*	**217-228**
6	**Art and the Environment in the Era of Sustainability Culture** *Hayder Suhail Najm Al-Bayati*	**229-242**
7	**The Aesthetics of Traditional Door Ornamentation in the Najd Region of Saudi Arabia and Its Application in Enriching Contemporary Digital Print Designs** *Jowza Falah Al-Enazi*	**243-260**
9	**Visual Identity in Maqamat al-Hariri: Between Foreign Influences and the Islamic Spirit** *Owise Mahmoud Sanajlih*	**261-274**

Subscription Form

Jordan Journal of

A r t s

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:

Jordan Journal of the

A r t s

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research and Innovation Support Fund

Volume 19, No. 2, June, 2026. Muharram, 1448 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, Lebanon.
hishamzd@hotmail.com
Prof. **Said kandil,** College of Fine Arts, Helwan University, Egypt.
sayedkandiel@hotmail.com
Prof. **Rami N. F. Haddad**, University of Jordan, Jordan.
rami.haddad@ju.edu.jo
Prof. **Natheer Abu-Obeid,** Architecture, German Jordanian University, Jordan.
natheer.abuobeid@gju.edu.jo
Prof. **Mohammad Al-Ghawanmeh**, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan.
ghawanmeh_mohd@yahoo.com *mohg@yu.edu.jo*
Prof. **Husni .M .S. Abu Krayem**, Graphic Arts, Design, - Zarqa University, Jordan.
husni_a_k@hotmail.com *abukrayem@zu.edu.jo*
Prof. **Nizar Ali Turshan**, islamic archaeology, University of Jordan, 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, Algeria.
khaldimohamed40@yahoo.com *bentoumiali1991@gmail.com*

The Hashemite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the

A r t s

An International Peer-Reviewed Research Journal
funded by the Scientific Research and Innovation Support Fund

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

Volume 19, No. 2, June, 2026. Muharram, 1448 H

Jordan Journal of the

A r t s

An International Refereed Research Journal

Funded by the Scientific Research and Innovation Support Fund

Volume 19, No. 2, June, 2026. Muharram, 1448 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 and Innovation 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: Enas Yousef.

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