ISSN: 1812-0512 (Print) 2790-346X (online)

Wasit Journal for Human Sciences

Available online at: https://wjfh.uowasit.edu.iq

OPEN ACCESS

Original article

Folk Art Between the Aesthetic and Technical Dimensions and Their Reflection in the Productions of the Department of Art Education

Raghad Jassim Hassan Mohammed

Al-Karkh Second Education Directorate/ Educational Media Division

ABSTRACT

Folk art is regarded as one of the art forms rich in visual configurations that embody aesthetic reservoirs and technical mechanisms, functioning to construct an interrelated connection between heritage values and contemporary perspectives. The present study is organized into four chapters. The first chapter addresses the research problem, which is formulated through the following question: What is folk art in terms of its aesthetic and technical dimensions, and how are these reflected in the productions of the Department of Art Education? It further outlines the significance, objectives, and delimitations of the study, culminating in the definition of key terms. The second chapter comprises two sections: the first examines the aesthetic and technical dimensions of postmodern art, while the second explores the concept of folk art. The third chapter presents the research procedures and methodology. The fourth chapter discusses the research findings and conclusions, and the study concludes with a list of references.

***Correspondence author*:** mohammedalameer1986mb9385753@gmail.com

Received:17 **February** 2026
Accepted: 24 **March** 2026
Published: 01 **May** 2026

***DOI*:** https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol22.Iss2.1673

1812-0512 /© 2026 The Author(s). Published by Wasit Journal for Humanities Sciences, Wasit University. This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

***Cite*:**
Mohammed, R. J. H. (n.d.). Folk art between aethetic and technical dimensions and its reflection in the works of the Department of Art Education. Wasit Journal for Human Sciences, 22(2). https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol22.Iss2.1673

Keywords: Folk art, aesthetic, technical

الفن الشعبي بين البعدين الجمالي والتقني وانعكاسهما في نتاجات قسم التربية الفنية

م.م. رغد جاسم حسن محمد
تربية الكرخ الثانية / شعبة الاعلام التربوي

المُستخلص

يعد الفن الشعبي من الفنون المليئة بالأشكال البصرية والتي تحمل مخزونات جمالية وآليات تقنية والتي تعمل ببناء علاقة ارتباطية بين القيم التراثية والمنظور المعاصر، وقد تكون البحث من أربع فصول، تضمن الأول على مشكلة البحث، وقد تبلورت المشكلة من خلال الاجابة على السؤال الآتي: ما الفن الشعبي بين البعد الجمالي والتقني وانعكاسها في نتاجات قسم التربية الفنية؟ ومن ثم جاءت أهميته وهدفه وحدوده وصولاً إلى تحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني فتضمن مبحثين، الأول: الأبعاد الجمالية والتقنية لفنون ما بعد الحداثة، والثاني: مفهوم الفن الشعبي، ومن ثم الفصل الثالث متضمناً اجراءات البحث ومنهجيته، وصولاً إلى الفصل الرابع بدءاً من نتائج البحث واستنتاجاته واختتم البحث بالمصادر.

الكلمات المفتاحية: الفن الشعبي، الجمالي، التقني.

الفصل الاول ـ الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

إنَّ التحول الجمالي والتقني في التربية الفنية اليوم يقف أمام تيارات واتجاهات تشكل صورة التربية الفنية المعاصرة، الناتجة عن الخبرات التراكمية التي مرت بها مراحل تطور التربية الفنية لتشكل الثوابت في المجال، مع مواكبة التطورات والمستجدات في التربية والفن، ومن هنا كانت الأسس للأبعاد الجمالية والمعرفية لرسوم ما بعد الحداثة تتنافذ مع البناء الفني للوحة، وتفعيل الخواص التقنية والجمالية لها من خلال المهارات المعرفية والادائية والتنفيذية للعمل الفني، كما أن تمركز الخطاب الجمالي البصري لفنون ما بعد الحداثة يعد منعطفاً جديداً في اكتشاف السمة الجوهرية في كل مرفقاته واستعمالاته وفي مجالات وتعبيراته الجمالية وبتكوين افرازاً لمخاضات وتحولات عالم ما بعد الحداثة بضغوطاته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والبحث عميقاً في بنية العلاقات القائمة بين الاشكال التي غذت ذاكرة جمالية مرئية من خلال أزاحته على مستوى الذائقية والتلقي وبرؤى مختلفة للأبعاد الجمالية والفكرية.

وهذا يتطلب التركيز من قبل الطالب حتى يتمكن من إدراك الابعاد الجمالية "فالتربية الفنية والجمالية تسهم ايجابياً مع باقي المواد الدراسية في تنمية شخصية المتعلم، فهي تفسح المجال للممارسة انواع الانشطة المعرفية والمهارية، كما تهذب نفوسهم في القدرة على إدراك العلاقات والتشكيل بمختلف الخامات لإيجاد صيغ جديدة والحصول على أعمال فنية متقنة"(حسين، 2013، ص. 33)، فضلا عن أنها وسيلة للوصول الى نفوس الطلبة لتحرك انفعالاتهم وتنمي أذواقهم، في التعبير عن ذاتهم وتكشف ميولهم ومواهبهم وعلى هذا الاساس تمحورت مشكلة البحث الحالي للإجابة عن التساؤل الآتي: ما **انعكاس البعدين الجمالي والتقني للفن الشعبي وانعكاسها في نتاجات قسم التربية الفنية ؟**

ثانياً: أهمية البحث:

ويمكن أن نلخص أهمية وحاجة البحث بما يأتي:

1. قد يسهم البحث الحالي استجابة لاهتمامات الدارسين في مجال تنمية المهارات الفنية والجمالية والتقنية لدى الطلبة في فن الرسم.
2. إمكانية الإفادة من هذا البحث في حقل طلبة الدراسات العليا والمشتغلين وذوي الاختصاص في المؤسسات التعليمية الجمالية والفنية في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية من هذه الدراسة.
3. سد الفراغ في المكتبات واثرائها على مستوى البلاد في موضوعه كهذه.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على **(الفن الشعبي بين البعد الجمالي والتقني وانعكاسه في نتاجات قسم التربية الفنية)**

رابعاً: حدود البحث

1. الحدود المكانية: جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية.
2. الحدود الزمانية: (2022 ـ 2023) ـ (2023 ـ 2024)
3. الحدود الموضوعية: (النتاجات الفنية لقسم التربية الفنية).

خامساً: تحديد المصطلحات

1. البُعد: لغة

- "البعد في اللغة خلاف القرب، والبعد بالضم بعداً فهو بعيد اي متباعد"(الفاروقي، 1963، ص. 40).
- أما "الابعاد مصدرها بعد اتساع المدى والمسافة"(حمد، 1987، ص. 36).

2. الجمالية: اصطلاحاً

- عرف (ولتر ستيس) الجمالية بأنها "تركيبة بين المدرك (الحسي) والتصوير (العقلي) فالجمال عنده هو اشعاع الفكرة من خلال الموضوعات الحسية فكل ما هو جميل يتألف من عنصرين الفكرة والمدرك"(ستيس، 2000، ص. 20).
- كما عرف (بومغارتن) الجمالية بأنها " علم نمط المعرفة والعرض الحسي"(جمينيز، 2012، ص. 18).
- وعرف (لالاند) الجماليات بأنها "علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع"(مشذوب، 2014، ص. 26).
- وعرفه (الفهداوي) الابعاد الجمالية بأنها "المتغيرات التي تحكم المنجز الفني والتي يمكن أن يعزى اليها توافر الجمال فيه على مستوى الفلسفة والمضمون الذي يحمله أو على مستوى البنية والتركيب التي تميزه عن غيره، وهذه الابعاد يمكن تحليلها ونقدها موضوعياً وعلى وفق المناهج النقدية المتعددة"(الفهداوي، مقابلة، 2024، 1/26).

التعريف الإجرائي للأبعاد الجمالية:

بأنها السمات والخصائص والمتغيرات التي تميز ظاهرة معينة يتشكل الأثر منها الزاوية التي ينظر من خلالها إلى الظاهرة بشكل حسي يستند إلى الانسجام والوحدة فيما بين الشكل والعناصر البنائية المكونة وبين الفكرة التي ينتج عنها هذا الشكل.

3. التقنية: اصطلاحاً

- عرفها (مونرو) بأنها "المعرفة أو النظرية أو العلم الذي ينمو ويتطور بصدد المهارات"(توماس، 1972، ص. 81 ـ 82).

- كما عرفها (صليبا) بأنها "مجموع الطرق الخاصة بفنان معين، أو كاتب أو شاعر معين"(صليبا، 1994، ص. 330).
- عرفها (وهبة) بأنها "المهارة أو الصنعة"(وهبة، 2007، ص. 208).

التعريف الإجرائي للتقنية:

هي الطريقة التي تستخدم بها الخامة الموظفة في إبراز مؤثرات العمل الفني من حيث الملمس والانفعالات السيكولوجية والخبرات المهارية التي يتمتع بها الفنان لإنتاج عمله الفني.

4. الفن الشعبي: اصطلاحاً

- عرفته (زهراء): بأنه "فن غير متنكر لروح العصر الذي هو فيه وأعمال البوب ماهي إلا اعادة لصياغة الواقع والمجتمع الذي يعيش فيه الفنان التي قدمتها البيئة الاستهلاكية والصناعية"(عبد، 2008، ص. 34).
- وعرفه (زهير) بأنه أطلق "الفنان كلمة بوب على تجارب بعض الفنانين وأصبحت واسعة الانتشار 1961-1964 أخذ من السيريانية شكلها الرافض ومواضيعها العصرية الجريئة واستفاد من حركة الدادا في رفض الفن التقليدي مع الحاح على ربط الفن بالمواضيع الصناعية المعاصرة"(صاحب، 2011، ص. 244).

التعريف الإجرائي للفن الشعبي:

حركة فنية بصرية تعبر عن روح العصر بجميع تحولاته عبر إعادة صياغة الواقع باستعمال صوراً جاهزة ومتداولة في الشارع مثل صوراً مستخدمة في الإعلانات وغيرها من الجهات المستثمرة للإعلان عن بلده والوسائط والخامات في البيئة بتمظهراتها الاستهلاكية والصناعية.

الفصل الثاني

المبحث الأول

الأبعاد الجمالية والتقنية لفنون ما بعد الحداثة

إنَّ الفن فكرة واختيار وصنعة وممارسة ينعكس فعلها بوعينا الذي لا يتمثل فيه جوهر المدرك الفني، وأن للعمل الفني بنية تمثل مظهره الحسي وبنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية، إذ تعد "الفنون وسيلة لتحفيز الابداع وتعزز من قدرة الطلبة على التفكير النقدي وتنمية مهاراتهم الاجتماعية"(جولان، 2025، ص. 896)، كما يشير(ناثان نوبلر) إلى أن "المتلقي أو المتذوق للفن من الجمهور يبدأ من حيث ينتهي الفنان والمعنى الذي يجده الملاحظ في الأثر الفني أنما يعتمد على العمل الفني نفسه ولكنه ايضاً يتوقف عن حالة المتلقي المزاجية وخلفيته الثقافية، تماماً كما يتوقف على مقدرته في النفاذ بصيرته في العمل الذي أمامه"(جونسون، 1978، ص. 67)، ويرى (هربرت ماركوز) ان "الفن ليس بنية فوقية على قدم المساواة مع البنى الفوقية الأخرى فالفن يتمتع باستقلالية نسبية ازاء المجتمع ، وقد يكون ثورياً ليس فقط في مضمونة الايديولوجي التقدمي، بل في شكله ايضاً وفي البعد الجمالي"(امهز، 2009، ص. 428). إذ أن الفن والتربية الفنية داخل المنظومة التعليمية لها أهداف تعمل على "تطوير قدرات الطلبة في الجانب العقلي والمهاري بإكسابهم خبرات متعلقة بالفنون المختلفة ونظريات الفن وتاريخه والحركات والمدارس الفنية والاساليب الفنية والنقد الفني وعلم الجمال، ومن جانب آخر تقدم لهم المهارات الضرورية لتنفيذ

الاعمال الفنية وطرائق توظيف ما يمتلكون من معارف في تحويل الافكار إلى كيان مادي محسوس عن طريق تجسيدها في العمل الفني"(حمادي، 2025، ص. 927).

يعد الجمال جزءاً من الممارسة الوجدانية العقلية ومشاركة ايجابية تلتقي فيها أثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة، وعندما نمنح الشيء صفة الجمال فإننا بذلك نميزه عن غيره من المعاني الأخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أي من هم على ثقافة فنية، وذلك لا يعود الى استعداد فطري أنما هو استعداد أساسه التعلم والتدريب والتربية الفنية، وبهذا فإن صفة الجمال فريدة لا تتعلق بأي صفة أخرى، فقد يبتدئ الجمال مثلا في أثر فني دينياً أو مستهجن من الناحية الاخلاقية، وعلى الرغم من "اختلاف الفلسفات الجمالية فيما بينها في تفسير وتحديد ماهية الجميل إلا أنها جميعها تتفق ومنذ أن حددها (باومجارتن) لأول مرة في كتاب (تأملات في الشعر) بأنها تشير إلى الخبرة الحسية التي تبحث عن الحقائق التي تنضوي خلف ظواهر النتاج الفني والتي تحاكي الموضوعات الطبيعية"(شهيد، 2017، ص. 225).

إنَّ فن ما بعد الحداثة ربط الصناعة والتكنولوجيا ومخلفاتها بالفن بتعبير جديد باستخدام مواد صناعية ليصور الفنان ما بعد الحداثة تهميش لكل ما هو تقليدي وإظهار كل ما تعكسه الصناعة على التعبير، وإنَّ فنان ما بعد الحداثة التركيز على ما يثير الصدمة والدهشة ومخالفة التقليدي، ليعلن خطاب ما بعد الحداثة صفاته وخواصه بمعاني متعددة وذلك من خلال القراءات المختلفة للعمل، كل حسب ثقافة تلقيه ومفهومه عن العمل، إن "فنون ما بعد الحداثة فضلت الأشياء العادية والمهملة، ونبذت العمليات التقليدية في الانتاج الفني واستخدام المكننة، قد أضاف إمكانيات تقنية جديدة، فضلاً عن السعي وراء الجذب، وتغليف الأعمال بالجانب الإعلاني الترويجي، وتصديره كسلعة انتاجية"(الحاتمي، 2011، ص. 202)، ولذلك فإن التقنية تعد "مجموعة من المعطيات التجريبية جمعت وركبت لتحقيق مجموعة من الغايات، فهي في جوهرها تشير إلى مجموعة أساليب لمهنة أو لفن ما، تحولت إلى قوانين مضبوطة ومدونة والتي تسمح لنا بتحصيل نتائج تخمينية نافعة"(احمد، 2006، ص. 38)، إذ أن أصل كلمة تكنولوجيا نجد أنها "كلمة إغريقية قديمة (Technologic) وهى مشتقة من كلمتين (Techno) وتعني المهارة التقنية (logo) وتعني الدراسة وهى تنظيم المهارة التقنية فكلمة تكنولوجيا من الناحية التعبيرية تعني الاسلوب والطريقة والوسائل التي اتبعت والمواد التي استخدمت في الوصول إلى الهدف الفني في الرسم وايصاله إلى المتلقي كمهارة تجسد الفكرة التي احتواها العمل الفني ليظهر بشكله الكامل"(العزاوي، 1978، ص. 3)، كما رافقت كلمة التقنية الممارسات الفنية الإبداعية لما تمتلكه من عمليات الكشف والإظهار داخل المنجز الفني، إذ أن فنون ما بعد الحداثة حاوله الالتحام مع التكنولوجيا، إذ استخدمت فيها مفردات واقعية مبتذلة منها، وهذا ما جعل من الفنان الما بعد الحداثي يتعامل مع فضاءات مفتوحة ، بعيدة عن القيود وصياغة المعاني فإن "المثير والمهم في ما بعد الحداثة هو كونها ما زالت مزيجًا عن الحركية الواقعية والفكرية، شيء ما زال عصيًا على أن يؤطر أو يحدد تعرف كينونته النهائية، ربما تكون عبوراً تاريخياً وانعتاقاً من قيود اللحظة التقويمية السابقة نحو فضاءات جديدة لذلك هي ليست فلسفة نهائية، أو فكرة منتهية"(علي، د.ت، ص. 34).

المبحث الثاني

مفهوم الفن الشعبي (البوب ارت pop art):

لقد ظهر الفن الشعبي في منتصف الخمسينيات، اذ اعتمد فنانو البوب على العناصر الواقعية كالإعلانات التجارية من خلال الدعايات المتباينة والوسائل الإعلامية، فأصبحت لغة الإعلام التي قوامها الصور والرموز المرئية وانتشار البث التلفزيوني وتطور الصناعة وانتشار الصحافة والطباعة الملونة، وغيرها من الوسائل الاكثر تداولا، إذ اعتمد فنانو الفن الشعبي من مصادر مختلفة فأخذ من الدادائية الأشياء الجاهزة، وأخذ من الفن التكعيبي فن اللصق وهذا الفن عند التكعيبيين والدادائيين ليتحول عند فنانين البوب ارت إلى فن التجميع، فقد استخدم فنان البوب ارت المواد الاكثر تداولاً كالأطباق البلاستيكية والصناديق وعلب الاغذية وغيرها من المواد المستهلكة والتي جعلها مادة لموضوعاته، وظهر كتيار فني شمل الفنون التشكيلية والموسيقى والغناء، إذ يقول الفنان الامريكي (روي ليشتنشتين) عن هذا الفن في "استعماله لما كان محتقراً، مع الاصرار على الوسائل الاكثر تداولاً والاقل جمالية والاكثر زعقاً لملامح الإعلام، اي بمعنى العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الاعلام"(امهز، 1981، ص. 261)، كما يرى (سمث) أن هذا الفن يعد "وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً حيث تحضر مساهمة الفنان في معظمها بإقامة حلقات اتصال بين الاشياء بوضعها معاً، اكثر من صنع الاشياء نفسها"(لوسي، 1995، ص. 50)، وأن معظم هذه التجارب قدمت إعادة بلورة للإمكانات المتاحة للتلصيق (الكولاج) الذي منحت إضافات جاهزة ففكرة "(مارسيل دو شامب) للشيء الجاهز كانت إحدى الابتكارات الرئيسة للدادا ووسع الدادائيون والسرياليون مدى ذلك بشكل ملحوظ كثيراً، ووجد الدادائيون بخاصة مناسباً مع نزعتهم العدائية من الفن، وحيث وقع الكولاج في أيدي جيل ما بعد الحرب تطور الى فن التجميع وهو وسيلة خلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً يقوم بتجميعها لتمثل حلقة اتصال بين الأشياء بوصفها معاً، أكثر من صنع الأشياء بداية"(لوسي، 1995، ص. 104)، كما في الشكل (1).

شكل رقم (1) مارسيل دوشامب، دولاب دراجة، (1964)

لقد ظهر فن البوب كاتجاه مضاد للتعبيرية التجريدية هادفا إلى تغيير المجتمع حيث أوجد طريقة خاصة لرؤية الحياة لدى الفنان وانتاج اعمال تقدم موضوعات اجتماعية لا تتنكر لروح العصر، كما أن ولادة الفن الشعبي أشبه بالطفرة المفاجئة، إذ انفصل هذا الفن عن تجارب المدارس الفنية، إذ ابتعد عن القيمة الفنية وكل ما هو مألوف، بحيث أدى إلى انهيار في الثوابت

القديمة واصبحت الشخصية العصرية متذبذبة، واصبح القبح جمالاً وانهارت الحدود بين أنواع الفنون المختلفة إذ أن "لتقنية التجميع وسيلة للانتقال من التعبيرية التجريدية إلى اهتمامات جديدة وهي فن البوب ارت حفزت على مراجعة جذرية للصيغ التي ينبغي على الفنون البصرية أن تسعى للعمل بمقتضاها"(لوسي، 1995، ص. 106)، فقد حاول فنان البوب العثور على الابعاد الجمالية التي تميز اعماله الفنية من خلال تقنية الاشياء المستهلكة والصناعية وهنا يلعب الفنان دور الوسيط في إقامة حلقات اتصال بين تلك الاشياء التي يجمعها مع بعضها البعض، أكثر من صنع الأشياء بذاتها وهذا بدوره أدى إلى صدمة المتلقي والجمهور للعمل الفني الجديد من "خلال اعتماده على الاشياء الواقعية التي يحتك بها رجل الشارع البسيط"(مختار، 2000، ص. 14).

لقد تحرر الفنان من الخامات التقليدية في انتاج أعماله الفنية، فأستخدم كل ما وقع تحت يده من أشياء وأعاده تركيبها بأشكال فنية تميزت بالإبداع والتجديد، فقد "تبلورت هذه رؤى والافكار ودعت إلى تبني موضوعات اجتماعية تعبر عن مسار العصر وصورة الواقعية، والتنكر لبعض القيم الثابتة والموروثة التي سيطر عليها المجتمع الرأسمالي آنذاك"(بهنسي، 1997، ص. 18)، إذ أن لفنان البوب علاقة جديدة للخامات الجاهزة الصنع مستخدمين النفايات في توليف اعمال فنية مجسمة (مما أدى إلى اهتمام الفنانين بنسيج اللوحة وخوض تجارب أكثر جرأة مع المواد المختلفة، لكن معظم هذه التجارب تضمن إعادة استكشاف الإمكانات المتاحة للتلصيق الكولاج، وهو وسيلة لخلق اعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً، إذ تنحصر مساهمة الفنان في معظمها بإقامة حلقات اتصال بين الأشياء بوضعها معاً"(لوسي، 1995، ص. 56)، وتعد تجارب (روبرت روشنبرغ) في فن "الرسم الخليط وهو نسق ابداعي يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة على السطح، احياناً وتتطور الرسوم إلى أشياء ثلاثية الابعاد بقواعد مرة، كالمعزة المحشوة المشهورة"(لوسي، 1995، ص. 80)، وأن الفنان (روبرت روشنبيرغ) نجد في أعماله شيئاً من النمط الدادائي في استعماله للأشياء الجاهزة وتوظيفها في أعماله الفنية، كذلك أدخل (روشنبيرغ) أشياء حقيقية مثل مخدة أو فراش منبوش أو نسر محنط أو كرسي، ليجعل منها موضوعاً قائماً بذاته، وباستخدام هذه العناصر المتجزئة من العالم الواقعي وأعاده تركيبها، كان اتباعه لطريقة الدادائيين بهدف التقرب من الواقع، ويؤكد هذا في قوله "إن اللوحة أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي"(امهز، 1981، ص. 48)، وهو بذلك أراد التأكيد على أهمية الوجود وإننا من واقع نعيشه إذ يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً، فكان من أهم نتاجاته الثلاثية الأبعاد مجسم (العنزة) بقرنين طويلين مطوق بإطار سيارة في منتصفه قاعدة من لوحة مرسومة عام (1959)، وهو بذلك قد استخدم بعض المواد التي استخدمها الدادائيون والسرياليون وأضاف إليها لمسات خاصة. كما في الشكل (2)، وبذلك برزت مجموعة كبيرة من الفنانين تطمح إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي والحث على الغوص ورفض الحواجز بين مختلف الفنون وأهم أهدافها هو التعبير عن كل ما هو زائل.

الشكل (2)

لقد تميز الفن الشعبي بألوانه الزاهية وصوره المتكررة بألوان مختلفة أو صور مختلفة مع ألوان مختلفة في نوع من التلاعب بالصور، واستخدام اجزاء هذه الصور الفوتوغرافية لتكوين لوحات كاملة بما يعرف بتقنية الكولاج، فقد قدم الفنان (اندي وارهول) نتاجه في الفني الشعبي من (منطلق مبدا التكرار للصورة الفوتوغرافية مع إضافة بعض التعديلات البسيطة وخاصة فيما يتعلق بجماليات التشكيل، واستعان في عمله بطرح إعادة التقييم البصري الذي تحمله الصورة الفوتوغرافية، وقد اثرت هذه الالية على حقيقة الدور الذي يجب ان يلعبه الفنان في جماليات التشكيل للنتاج الفني واخراجه)"(عبود، 2013، ص. 121)، بمعنى أن (وارهول) في انطلاقته تلك قد قوض دور الفنان بالمعنى النمطي والفاعلية التي يمكن أن يحققها من خلال ادائه الذين اهتموا بمظاهر الحياة الواقعية، وخاصة الصناعة وما يحمله عالم الإله من تحديد الحركة والفعل، وشهرته ارتبطت في بادئ الامر باعتماده على رسم الفوتوغرافية، فصور شخصيات نجوم السينما البارزين أمثال (مارلين مونرو)، كما في الشكل (3)، وصور الشخصيات السياسية، وفناني كوكا كولا وعلب الشوربة وغيرها، إذ أن ادراك اللون يشكل جانباً مهماً في سلوك الانسان فهو يثير استجابات انفعالية خاصة كالإحساس بالسرور والارتياح، مما يمنح اللون حالة التأمل والمتعة والحركة، والتناغم، فضلاً عن انه يخلق تأثيراً بصرياً يشترك مع الخامات المتنوعة، ويمنح اللون احساس بالبعد والكتلة وبملمس الشكل سواء اكان صلباً أو ناعماً او خشناً.

الشكل (3)

وهنا نجد أن الفن الشعبي يعد من الفنون التي امتزجت فيها التقنية الحديثة والتقدم التكنولوجي لتشكل فنوناً أخرى غير تلك التي عرفت بشكل كلاسيكي وتقليدي وظهر من يبتكر اساليب فنية مغايرة وبأفكار جنونية جميلة مثيرة للإعجاب والتساؤلات في آن واحد، وان حضورها اصبح بشكل شعبي وكبير في الوقت الحالي، وأن التربية الفنية لها دوراً كبيراً في تشكيل الأذواق وتنمية وتهذيب سلوك الافراد لذلك فهي تعد وسيلة من "وسائل الارتقاء بالافراد وتسهم في التكامل الاجتماعي وترقى بالوجدان وتنمي المهارات وتكمل النمو الانساني"(جهاد، 1996، ص. 20)، إذ إن التربية لها أحداث في تغير سلوك الطالب نتيجة عملية التدريس، وأن الخبرات الفنية المتنوعة لها أثر في تعديل سلوك المتعلم وتحسين علاقاتهم وأساليب حياتهم واخلاقهم عن طريق ممارسة مختلف الاعمال الفنية وتذوقها، فضلا عن أن مادة التربية الفنية يتضح لها دور وأهمية في بناء الشخصية وتمنح الفرد القدرة والاستجابة الجمالية ويؤكد الباحثون أهمية الفن التربوي بوصفه "القوى المهذبة لغرائز الإنسان والمتسامية بها إلى المستويات الرفيعة فهو يهذب النفس ويضمن نمو في الذوق والاحساس بالجمال إلى جانب اكتساب المهارات الفنية"(خيري، 2013، ص. 44)، لذا تعد "التربية الفنية جوهر للتربية الوجدانية التي تغني الشخص روحياً وتكمل اهتمامه الفكري والعملي ، فتكتمل شخصيته الفنية من خلال تنمية المفاهيم السليمة للتذوق والمعايير الصحيحة للاستمتاع بكل حواسه، وتعد التربية الفنية جزءاً مكملاً للعملية التربوية والطفل يجد في الفن خير متنفس لأحاسيسه وانفعالاته، والمراهق يجد في الفن خير معبر لطموحاته ورغباته الخيالية والبالغ يجد في الفن خير معبر لأفكاره وتكوين شخصيته المستقبلية"(سامح، 2007، ص. 21)، إذ أن التربية الفنية في مفهومها الواسع عملية تربوية تخاطب الحواس وترتقي بذوق الطالب وتقوده على تذوق روعة الجمال وتنمي قدرات المتعلم المهارية الفنية في الرسم والنحت والموسيقى وفنون المسرح ، حيث تعمل التربية الفنية على اكسابهم الخبرات العلمية في الحرف والفنون المختلفة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. إن الجمال يعد ضرباً من الممارسة الوجدانية العقلية ومشاركة ايجابية تلتقي فيها آثار حسية المتلقي ومدركاته.
2. تحرر الفنان من الخامات التقليدية في انتاج أعماله الفنية فاستخدم كل ما وقع تحت يده من اشياء واعادة تركيبها بأشكال فنية تميزت بالإبداع والتجديد.
3. استخدم فنانو الفن الشعبي تقنية الكولاج بأعمالهم الفنية من خلال القصاصات والصور التجارية وغيرها.
4. إن العبثية والغرائبية واللامعقول واللاشكل البنية الاساسية في النسق المستخدم في النتاجات الفنية.
5. تميز الفن الشعبي بألوانه الزاهية وصوره المتكررة بألوان مختلفة أو صور مختلفة مع الوان مختلفة في نوع من التلاعب في الصور.

6. إن إدراك اللون يشكل جانباً مهماً في سلوك الانسان فهو يثير استجابات انفعالية خاصة كالإحساس بالسرور والارتياح، مما يمنح اللون حالة التأمل والمتعة والحركة والتناغم.
7. يخلق اللون تأثير بصري يشترك مع الخامات المتنوعة، ويمنح اللون احساس بالبعد والكتلة وبملمس الشكل سواء اكان صلباً او ناعماً او خشناً.
8. ابتعد الفن الشعبي عن القيمة الفنية وكل ما هو مألوف وانهيار للثوابت القديمة وأصبح القبح جمالاً وكسر الحدود بين انواع الفنون المختلفة.
9. إن التقنية لها القدرة في تحويل الافكار والتصورات الذهنية للفنان إلى شكل لوني ذو دلالة وهذا يتطلب مهارة في الاداء التقني اللوني ومعالجة الخامات المستعملة في فن ابوب آرت من خلال فهم الخواص الجمالية للملونات سواء كانت صناعية أو طبيعية أو بيئية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا: منهج البحث:

ستقوم الباحثة باستعراض منهجية البحث بدءاً من مجتمع البحث وعينته، ووصف الاداة وأهم الوسائل الاحصائية، واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في دراستها لملائمته مع مسار البحث وهدفه.

ثانياً: مجتمع البحث

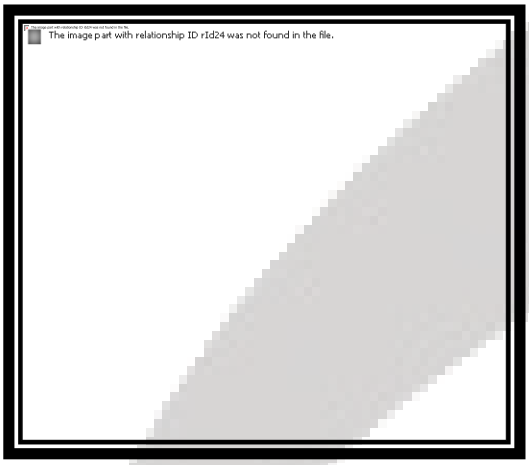
أشتمل مجتمع البحث على الاعمال الفنية التي انجزها طلبة المرحلة الثانية في مادة الكرافك للعام الدراسي (2023-2024)، والبالغ عددهم (15) عملاً وتم اختيار عينة منها وتحديدها ما يغطي هذا البحث وفقاً لحدود البحث والاعمال المنجزة.

ثالثاً: عينة البحث:

تم اختيار (5) عينات وبصورة قصدية، وتم عرض هذه العينات على مجموعة من الخبراء من ذوي الاختصاص في مجالات التربية الفنية، والفنون التشكيلية.

رابعاً: أداة البحث:

قامت الباحثة بإعداد استمارة تحليل وقد اعتمدت على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري بوصفها معايير لتحليل العينة، وقامت الباحثة بعرضها على مجموعة من الخبراء من ذوي الاختصاص لبيان مدى صلاحيتها وقد قام الخبراء بتعديل بعض الفقرات وقد تم إجراء التعديلات في ضوء ملاحظات الخبراء، واصبحت الاداة جاهزة للتطبيق بصيغها النهائية.



خامساً: تحليل العينة

العينة الأولى

اسم الطالبة: رؤى عبد السلام

اسم العمل: جيفارا، ونصب الحرية

قياس العمل: 100 × 100سم

الخامات: طباعة بارزة، طباعة استنسل، سبري

تحليل العينة:

تجمع هذه اللوحة بين الرمزية السياسية العالمية والهوية الوطنية العراقية، مستخدمةً أسلوب الكولاج أو التجميع البصري الذي يميز الفن الشعبي المعاصر، فقد استعمل التكرار من خلال استخدام صورة تشي جيفارا ست مرات بتدرجات لونية مختلفة هذا التكرار ليس مجرد ملء فراغ، بل هو تقنية تهدف إلى تحويل الرمز إلى أيقونة بصرية راسخة في الذهن، فقد تم تقسيم اللوحة إلى مستويين السفلي يمثل الحضور البشري الرمزي، والعلوي يمثل نصب الحرية لجواد سليم، هذا الدمج التقني يربط بين تاريخ الفن العراقي الحديث وبين الرموز الثورية العالمية والجمالية هنا لا تكمن في الزينة بل في المعنى والرمزية العميقة فقد استخدام الأزرق في الأعلى مقابل التدرجات الحمراء والسوداء في الأسفل يخلق توازناً بصرياً يمنح اللوحة عمقاً دراماً، حيث يمثل الأحمر عادةً التضحية والثورة، بينما يمثل الأزرق/الأبيض الأمل أو الأفق، إذ تمثل اللوحة محاولة لتعريب الرمز الثوري العالمي ودمجه في الوجدان العراقي، مستخدمةً بساطة الفن الشعبي وقوة الرمز التاريخي لتوجيه رسالة مباشرة عن الحرية والعدالة الاجتماعية.

يظهر في هذا العمل الفني الشعبي أن الطالب يطلعنا على بنى ثقافية اجتماعية ويحلل الوعي عبر تفعيل الرموز ليس رموز الواقع فحسب بل رموز الحلم والرؤى (السايكولوجية)، وتضم اللوحة ستة وجوه لجيفارا تحت نصب الحرية، وتم توظيف جزء من هذا النصب للإثارة إلى موضوع الثورة في تاريخ العراق، وأهم ما يجذب المتلقي عندما ينظر للنصب للوهلة الاولى نستذكر تكوين النصب كاملة إذا الغا بين القيم الحضارية والحداثة، مستلهما في ذلك اساليب للتكوين السومري والاشوري أبتدأ من الجندي الذي يكسر قضبان السجن في وسط النصب لما فيه من قوة واصرار ونقطة تحول تنقل قصة النصب من مرحلة الاضطراب والغضب والمعاناة إلى السلام والازدهار وبعد أن كانت الحركة مضطربة يمين النصب ، فأنها اتجهت نحو اليسار تنتظم وتصبح نابضة بالعزيمة والاصرار بصورة أنسان يتقدم إلى الامام وبعدها ترتفع اللافتات والرايات الجديدة في السماء، بعد ذلك يطالعنا رمز البراءة والامل على هيئة طفل صغير يشير إلى بداية الطريق تطالعنا بعدها أمراه مشحونة بالانفعال والغضب والحزن، ومن ثم منظر مؤثر حين تحتضن الأم ابنها الشهيد وتبكي عليه ولعل وهذا الأمر كثير الورود في التاريخ العراقي سواء كان القديم منه أم الحديث لان النصب برموزه الاربعة عشر والتي يمكن اختزالها إلى اثنى عشر رمزاً، أنما ترمز

إلى شهور السنة الواحدة المشحونة بالغضب والانفعال والحزن في العراق، تلي هذه الرموز صورة الامومة التي تغمر الحياة الجديدة بالحب والحنان فقد تكون للثورات والماسي ضحاياها لكنها تملك في الوقت ذاته أجيالها الجديدة ولعل في ذلك التفاته جميلة من الفنان لنبذ اليأس بعد ذلك يصل إلى الجزء الاوسط وهو الجزء الأهم في النصب حيث يشير إلى نقطة التحول وهو يتألف من ثلاثة تماثيل على اليمين يطالعنا تمثال السجين السياسي الذي تبدو الزنزانة فيه على وشك الانهيار تحت تأثير رجل مزقت ظهره السياط ولكن القضبان لا تنفصل في النهاية الا بإصرار وقوة وجهد الجندي الذي يظهر في الوسط لهذا النصب أثره على المجتمع العراقي على مختلف الثورات والعصور فلم يتوحد العراقيين برمز يوما كما توحدوا باتفاقهم بأن هذا النصب هو رمزاً للتخلص من العبودية والظلم، أما اسفل لوحة يظهر لنا صورة جيفارا المنمقة منذ وفاته رمزاً في كل مكان وشارة عالمية ضمن الثقافة الشعبية وتوحي لنا صورة جيفار حول الاصلاحات الاجتماعية وأن صورة جيفارا تدل على النضال والرمز ولقد كانت روح جيفاراً مثقلة بالمسؤولية توضح تلك الروح الانسانية المحبة للبشر والعطاء، وأنه لا معنى لأي كيان أو نظام اجتماعي لا يلبى احتياجات البشر.

العينة الثانية

اسم الطالب: مروة عبد الحسين

اسم العمل: مايكل جاكسون

قياس العمل: 100 × 100

الخامات: اكرلك، كولاج، طباعة سكرين، سبري

تحليل العينة:

تنتقل هذه اللوحة إلى مستوى أكثر تجريداً وتعبيرية مقارنة بالسابقة، إذ يتم توظيف عناصر الفن الشعبي بأسلوب السريالية البصرية أو التعبيرية الرمزية، فقد تم وفق التقسيم الشبكي من خلال استخدام نظام المربعات أو الوحدات المنفصلة، وهي تقنية تسمح بعرض زوايا مختلفة لنفس الفكرة، مما يخلق إيقاعاً بصرياً متكرراً يشبه الملصقات الجدارية الشعبية، كما برز عنصر المفتاح الموسيقي في وسط اللوحة علامات موسيقية مرسومة بخطوط سوداء قوية. تقنياً، هذا يسمى التداخل الوسائطي، اذ يتم استحضار الصوت (الموسيقى) داخل وسط بصري (اللوحة) لتعزيز المفهوم الشعبي للفن الشامل، كما استخدم التلاعب بالتباين والظل، اذ نلاحظ استخداماً حاداً للونين الأبيض والأسود في تصوير الوجوه المقلوبة، مما يمنحها طابعاً غرافيكياً قوياً يسهل التعرف عليه حتى من مسافات بعيدة، وهو سمة أساسية في فنون البوستر الشعبي. كما تمحورت الجمالية هنا حول مفهوم المنحى التعبيري للأشكال والألوان من خلال جمالية الغموض والرمز، إذ كما يشير النص المرافق وفق غاية متخيلة والجمالية هنا لا تسعى لمحاكاة الواقع، بل لخلق فضاء متخيل يربط بين الروح الثورية والبعد الأسطوري.

يظهر في هذا العمل الفني ستة وجوه للمطرب مايكل جاكسون على أرضية بلون ازرق وابيض واصفر وبني واسود في حركة واحدة، تحتل مساحة واسعة من اللوحة، وفي وسط العمل الفني وزعت النوتة الموسيقية توحي بغابة متخيلة عولجت بلمسة لونية سوداء. تقطع فضاء اللوحة إلى جزئيين أعلى واسفل لتحقيق توازن الصورة، ويغلب على الصورة المنحى التعبيري للأشكال والألوان قائم على المزاوجة بين الشكل الطبيعي والمتخيل، وإن رمز النوتة الموسيقية تم اقتباسه من الواقع الثقافي (الموسيقى)، وتوظيفها ضمن الواقع الثقافي التشكيلي (رسم)، من خلال ما طرحه الطالب هنا من علامة موسيقية إنما أراد بها ارسال خطاب ثقافي للمتلقي عبر رمزية العلامات الموسيقية، وكذلك ما تبثه اللوحة بتكوينها العام من خلال جملة الاشارات العلاماتية كالوجوه المتكررة كأنها في حالة استماع للموسيقى، وهذا ما يتوصل إليه المتلقي من خلال العلامة (الايقونة إشارية) التي تبثها ملامح الوجه والتي تدل على الاحساس بالحزن، وعليه فأن مجموعة العلامات (الايقونة رمزية) و(الايقونة إشارية) داخل هذا المشهد تبث دلالات اجتماعية ربما تكون عبثية غرائبية رافضة ومحاكية للواقع ولكن برؤية فنية جمالية داخل هذا العمل الفني، واظهر العمل تأثيرات الفنان الشعبي (اندي وارهول) في اختياره الموضوع وتقنيات الاظهار، معتمداً على طباعة السكرين، مع استخدام الوان السبريه في رسم فضاء اللوحة .

العينة الثالثة

اسم الطالب: تيسير مالك

اسم العمل: صورة ام كلثوم

قياس العمل: 80 × 80 سم

الخامات: اكرلك، ورق ابرو، طباعة سكرين

تحليل العينة:

تمثل هذه اللوحة قمة التوظيف الفني لأيقونات الثقافة الشعبية العربية من خلال صورة كوكب الشرق أم كلثوم تعكس الصورة انتقال الفن الشعبي من النطاق التقليدي إلى فن البوب المعاصر الذي يمزج بين الشهرة الفنية والتقنيات الطباعية الحديثة، إذ تظهر اللوحة مهارة في استخدام تقنيات الطباعة اليدوية كما هو موضح في النص المرافق، تم استخدام هذه التقنية التي اشتهر بها آندي وارهول تقنياً، تعتمد على عزل المساحات اللونية وتمرير الحبر الأسود هنا للبورتريه فوق خلفيات ملونة مسبقاً، مما يعطي حوافاً حادة ووضوحاً عالياً للأيقونة والتي منحت اللوحة ملمساً شعبياً متصلاً بفن الشارع، بينما أضاف الآكريليك الأسود عمقاً وثباتاً لملامح الوجه، إذ تكمن الجمالية في تحويل المألوف الشعبي إلى "قيمة فنية واختيار أم كلثوم ليس مجرد اختيار لشخصية، بل هو استحضار لذاكرة جمعية عربية شاملة والذي يجعل المتلقي يتفاعل مع اللوحة عاطفياً قبل أن يتفاعل معها

بصرياً، فضلاً عن جمالية التكرار والإيقاع تكرار الوجه بألوان متبادلة يخلق إيقاعاً موسيقياً مرئياً، وكأن اللوحة تعيد إنتاج صدى صوت السيدة أم كلثوم بصرياً، اذ يتكرر اللحن (الوجه) وتتغير المقامات (الألوان)، وهذا العمل يمثل نصباً شعبياً بصرياً، ينجح في المزاوجة بين تقنيات الحداثة (السلك سكرين والسبريه) وبين المضمون التراثي العربي، مما يجعله نموذجاً مثالياً للدراسة في إطار الفن الشعبي وتطوره المعاصر، فقد ضم التكوين اربعة مساحات مربعة ابتداءً من اصفر ثم الاحمر وتحته الاحمر والاخضر، أما صورة أم كلثوم فقد نفذت بتقنية السكرين باللون الاسود وتكوين يعتمد على التكرار والايقاع المتناغم مع اللون، كما استخدام ورق الأبرو (الكولاج) في تنفيذ العمل الفني أما الشعر أستخدم الوان الاكرلك الاسود، وأن هذه اللوحة تعتبر لوحة اجتماعية ثقافية اعتمد التكوين على سطح مستوي مجرد من المنظور والبعد الايهامي في عمل صورة (البورتريت) وهي الفنانة المشهورة (أم كلثوم) حيث تحتل نصيباً شعبياً من الشهرة والصيت الذائع باعتبارها مطربة معروفة على الوسط العربي بشهرتها الكبيرة، حيث أتقنت فن الانشاد الديني من ابتهالات ومديح وتواشيح منذ الطفولة وأمضت زمناً تمارسه بشكل شبه يومي، وانطبعت عليها عناصر أداء فن المديح والانشاد بشكل يكاد أن يكون فطرياً، ومن وسائل التنظيم التي أعتمدها فنان (البوب ارت) والتي أظهرت ثراء جمالياً تمثلت بالسيادة (الهيمنة) الشكلية واللونية مما عززت عامل الانتباه والجذب البصري للمشاهد، لإيصال الرسالة البصرية الجمالية اعتمادا على الوسائل التقنية للفن الشعبي.

العينة الرابعة

اسم الطالب : بان ابراهيم

اسم العمل : قبعة

قياس : 50 × 70 سم

الخامات: كولاج اوراق ملونة، طباعة سكرين، طباعة

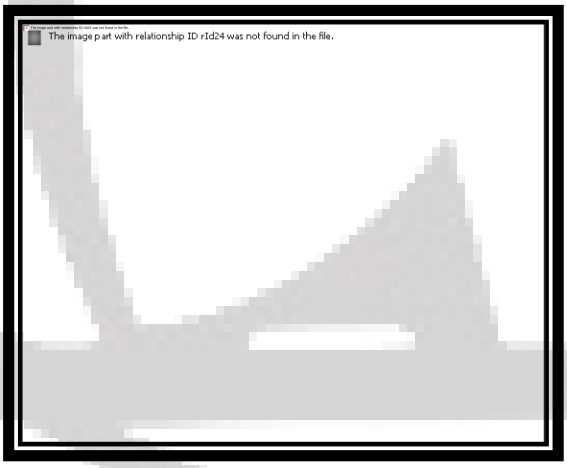
استنسل، سبري، اكرلك على كنفاس

تحليل العينة:

تستحضر هذه اللوحة أيقونة فكرية وأدبية بارزة (الجواهري)، وتُعيد صياغتها بأسلوب فن البوب الذي يجسد تحول الرموز النخبوية إلى ثقافة بصرية شعبية متداول، فقد اعتمدت اللوحة على آليات تقنية حديثة تهدف إلى تعزيز الحضور البصري السريع من خلال التكوين الشبكي غير المتناظر على خلاف اللوحات السابقة، نلاحظ هنا تقاطعاً لونياً في المركز اللون الأصفر الذي يشكل صليباً أو مركز ثقل، مما يكسر رتابة المربعات التقليدية ويخلق حركية تقنية تجمع بين الأجزاء الأربعة، كما نلاحظ تلاعباً تقنياً في إظهار تفاصيل الوجه ففي بعض المربعات تبرز الخطوط السوداء كظلال لإعطاء انطباعات بصرية مختلفة

كما يشير النص أن هناك رفض للمعايير الثابتة، وهذا يظهر تقنياً في عدم الاهتمام بالتفاصيل التشريحية الدقيقة للوجه، والتركيز بدلاً من ذلك على الكتلة واللون كعناصر سيادية، وهنا تنتقل الجمالية من جمال الشكل إلى جمالية المفهوم وما وراء الحداثة، إذ تبنت اللوحة فلسفة رفض الأحكام الجمالية المطلقة التي تكمن في التعددية أي رؤية الشخصية الواحدة (الجواهري) بأكثر من انفعال ولون، مما يعكس تعدد زوايا القراءة للفكر والأدب، إذ تمثل هذه اللوحة نموذجاً حيوياً لكيفية استثمار الفن الشعبي المعاصر في تخليد الرموز الوطنية، إذ تبتعد عن القوالب الكلاسيكية الجامدة لتخاطب جيل الحداثة بلغة بصرية تتسم بالسرعة، التكثيف، والجرأة اللونية.

يظهر في العمل الفني اربعة مساحات مستطيلة ملونة ومتراصة مع بعضها البعض، الثلث الاعلى الاخضر في الوسط وفي الجانبيين نيلي، ثلث الاوسط، الاصفر في الوسط والبرتقالي في الجهتين، الثلث الأخير الاسود في الوسط والازرق في الجانبيين ،كما يظهر في العمل الفني ستة وجوه لامرأة ترتدي قبعة، كما يظهر في العمل الفني كتابات (modern art ,pop art) استطاع الطالب في هذا العمل الفني أن يتخطى المعنى المحدد إلى عدة معان على وفق ثقافة المتلقي ودرجة تأثره بالعمل الذي يُعد نصاً مفتوحاً وهذه صفة تميز بها فنان ما بعد الحداثة الرافض لكل المعايير الثابتة والاحكام الجمالية التي كانت سائدة في عصور ما قبل الحداثة، وأن الفن الشعبي قد عرض محتويات فنه بما يحتوي نسبة أكبر جماهيرياً لتعبر عن قيم المجتمع الغربي الذي يظهر دلالات جمالية في تحوله الشكلي الشعبي فضلاً عن تحولات المفاهيم الاستهلاكية التي لها علاقة بالمجتمع الصناعي، إذ شكلت وسائل الإعلام والدعاية عنصراً جمالياً في مجتمع تتسم بتسارع التحولات في المفاهيم مما ينعكس على القيم الجمالية والتداولية للأعمال الفنية أعتمدت الطالبة في تقنياتها الاظهارية على طباعة السكرين، وطباعة الاستنسل، فضلاً عن الكولاج .



العينة الخامسة

اسم الطالب: زينب باسم

اسم العمل: فائق حسن

القياس: 50 × 70 سم

الخامات: طباعة سكرين، كولاج، سكرين، اكرلك

تحليل العينة:

تمثل هذه اللوحة نموذجاً تطبيقياً مباشراً لمفاهيم فن البوب إذ تدمج بين الرمز الأنثوي العصري وبين الخطاب البصري الصريح، فقد اعتمد العمل على تقنيات إظهار حداثية تخرج عن إطار الرسم التقليدي عبر طباعة السلك سكرين نلاحظ دقة تكرار الوجه مع تغيير الخلفيات، وهي التقنية الأساسية التي تسمح بإنتاج نسخ متعددة بذات الجودة، والجمالية هنا نابعة من تسارع التحولات في المفاهيم"، كما ورد في النص المرافق، كما أن جمالية التكرار والاختلاف تكمن القيمة الجمالية في فلسفة التكرار حيث

يتحول الوجه الواحد إلى إيقاع بصري متصل، هذا التكرار يعكس صخب الحياة المعاصرة وسرعة تداول الصور في الثقافة الشعبية ولا يوجد مركز واحد للسيادة في اللوحة فالعين تنتقل بين الوحدات التسعة والكلمات المركزية وهي جوهر جماليات ما بعد الحداثة التي ترفض التركيز على نقطة واحدة، والمزاوجة بين الموضة والفن اختيار وجه لامرأة ترتدي قبعة عصرية يربط الجمال الفني بجماليات الموضة والاستهلاك اليومي، وهو ما يجعل الفن قريباً من ذائقة المجتمع وتطلعاته نحو التحديث.

مما تعكس اللوحة نجاح الطالبة في استيعاب التقنيات الإظهارية للفن الشعبي، محولةً اللوحة من مجرد تمرين أكاديمي إلى بيان بصري يعبر عن روح العصر، مستخدمةً الكلمة واللون والرمز الأنثوي كأدوات لبناء فضاء فني يتسم بالحيوية والمعاصرة.

يضم التكوين تسعة مساحات ابتداءً من الاعلى يمين اللوحة اللون الوردي والأصفر، ويسار لوحة من الاعلى لون الازرق وأسفل مربع اليمين اللون الأخضر ويسار اللوحة في الاسفل اللون الاحمر والاصفر ،فقد نفذت اللوحة بتقنية اللصق الكولاج والسكرين والتكوين يعتمد على التكرار والايقاع المتناغم مع اللون، تم انجاز التكوين اعتماداً على سطح مستوي مجرد من المنظور والبعد الايهامي في رسم صورة (بورتريت) واللوحة تضم صورة الفنان التشكيلي العراقي (فائق حسن) وهو الذي جمع الموهبة والصنعة في زمن خلا من المهارة إذ قدم تجارب بمفاهيم بيئته ومحيطه، وإن هناك مقاربات أسلوبية واضحة مع بعض الاساليب الاوربية وهو ما يميز خصوصيتها استلهامه سحنات شرقية وطيف ألوان بيئتها وفلكلورها، لقد خلف اعمالا تعبيرية وانطباعية وواقعية كثيرة، شكل جزءاً من ارثنا التشكيلي العراقي والعربي، إذ اندفع في رسوماته في رسم البادية والخيول والرسوم الشخصية التي لم يضاهيه فيها احد وخلق دون أن يدري سوقا لارتزاق أدعياء الفن وأشباههم، لقد بقى فائق حسن اسير حواسه وهذا من صميم طباعه وهو اكثر الرسامين واقعية، لالتصاقه بالواقع والبيئة الشعبية العراقية فضلا عن انه فنان بارع في اللون فهو يهتم به بالدرجة الأولى، ولم يهمل الفورم الشكل لانهما بالنسبة له عنصران مكملان لبعضهما البعض ويتعامل معهما. كوحدة ضرورية عضوية لعمل اللوحة أنجزت الطالبة هذا العمل متاثرا بالفن الشعبي عامة والفنان (أندى وارهول) خاصةً، ظهرت تلك التأثيرات في تكرار الوحدات البصرية، وتقنيات الاظهار التي اعتمدت على طباعة السكرين والكولاج.

الفصل الرابع

نتائج البحث

في ضوء تحليل عينة البحث وتحقيقاً لهدف البحث، توصلت الباحثة إلى جملة نتائج كالآتي:

1. ظهرت في العينات (2،1، 4،3) استخدام ألوان الاكريليك والسبريه وهذا يدل على ميل الطالب إلى الاستعانة بهذه الالوان كونها الاقرب لتجسيد الفكرة في الفن الشعبي وضمن توفر الالوان في بيئة الطالب.
2. أما العبثية ظهرت بشدة في العينة رقم (4،2)، وظهرت العبثية إلى حد ما في العينة رقم (4)، ولم تظهر العبثية في العينة رقم (5،3،1)، وهذا مرجعه إلى اندفاع الطالب نحو التعبير عن ذاته.
3. ظهرت الغرائبية بشدة في العينات (5،4،2،1)، بينما لم تظهر الغرائبية في العينة (3)، وهذا نابع من هواجس الطالب وانفعالاته.
4. ظهر الكولاج والسكرين والاستنسل إلى حد ما في العينات (5،4،2،1) ولم يظهر في العينة (2).
5. أما التهكم والسخرية فقد ظهر إلى حد كبير ما في العينة (5،4،3،2،1) وهذا شكل جزءاً من منظومة الاشتغال لهذا الفن، مما انعكس ذلك على الصعيد الاجتماعي والثقافي وسيكولوجية العاطفية لدى المتلقي.

6. أما التجميع والتركيب ظهر بشدة في العينة (1،2،3،4،5)، مما اعطى طابعاً واضحا في هوية عمل الفن الشعبي.

الاستنتاجات:

في ضوء النتائج التي تم التوصل اليها في البحث الحالي تستنتج الباحثة ما يأتي:

1. إن التقنيات مثل الحفر والتطعيم واللصق تفرض جماليتها من خصائص المادة الأولية المستخدمة، مما يخلق توازناً بين قدرة الطالب التقنية ورؤيته الفنية.
2. على الصعيد العلاقات والابعاد الجمالية أظهر الطلبة تنوعاً في المرجعيات الفكرية (اجتماعية، ثقافية، سيكولوجية عاطفية)، وهذا يعكس عمقاً بالأبعاد الجمالية للإنتاج الفني، فضلاً عن تنوع اتجاهات الطلبة في إبراز مضامين أعمالهم التي لا تخلو من طابعها الشعبي.
3. إن الفنان الشعبي والطالب في التربية الفنية يميل إلى اختزال الأشكال الطبيعية إلى وحدات هندسية ورمزية، مما يعزز البعد الجمالي التجريدي بعيداً عن المحاكاة الفوتوغرافية.
4. إن استحضار البعد الجمالي للفن الشعبي في العمل الفني يمنح الطالب شعوراً بالانتماء، مما ينعكس إيجاباً على نضج شخصيته الفنية وقدرته على التواصل مع المجتمع.
5. هناك تفاوت في توظيف التقنيات فالطلبة الأكثر تمكناً تقنياً هم الأقدر على تحوير الرمز الشعبي وإخراجه بصيغ حداثوية، بينما يكتفي البعض بالنقل الحرفي المحاكاة مما يضعف البعد الابتكاري.
6. عكست أعمال طلبة التربية الفنية نزعة قوية نحو استدعاء الموروث الشعبي كآلية للدفاع عن الهوية في ظل العولمة البصرية، إذ تحولت المفردة الشعبية من شكل تراثي إلى لغة معاصرة تحاكي مواضيع واقعية.
7. إن الفن الشعبي لا يفصل بين ما هو جميل وما هو نفعي فالجمال في نتاجات التربية الفنية ليس ترفاً، بل هو انعكاس لصدق الخامة وبساطة التعبير التقني.
8. أما دلالات المحتوى الفكري فقد حقق الطلبة (الغرائبية، والعبثية) في اللوحات ولكن برؤية الفن الشعبي.
9. اعتمد الطلبة في بناء اللوحة على التنظيم الشكلي فقسمت سطح اللوحة إلى وحدات شكلية وفضائية مفتوحة بصورة متساوية لتحقيق الاداء المميز.
10. اعتمدت تقنية (أساليب التنفيذ) التجميع والتركيب والكولاج والسكرين وطباعة استنسل في تنفيذ الاعمال كما استخدمت أدوات مختلفة (ورق الابرو، والمقص، اصابع اليد، صمغ).

المراجع

1. ال وادي، علي شناوة، الحاتمي، الاء علي الحاتمي، الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن مابعد الحداثة، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2011.
2. ابراهيم احمد، اشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، دار العربية للعلوم الناشرون، بيروت،2006.
3. التهانوي، محمد علي الفاروقي، اصطلاحات الفنون، ج1، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والنشر، مصر، ، 1963.
4. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1994.

5. الجواهري، اسماعيل بن حمد، الصحاح، ط4،ج4، دار العلم للملايين، بيروت، 1987.
6. جونسون، ر.ف: الجمالية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.
7. الحاتمي، الاء علي عبود، تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2013.
8. خريسان، باسم علي، مابعد الحداثة، دراسة في المشروع الثافي، دار الفكر، د.ت.
9. زهراء، بنت عبد الله، البوب كمدخل لاستحداث فن تجميعي للوحة التشكيلية، بحث منشور على الانترنيت، كلية التربية، جامعة ملك سعود، 2008.
10. زهير صاحب وآخرون، قراءات وافكار في الفنون التشكيلية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الاردن،2011-2012.
11. سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت، فخري خليل، دار الكتب والوثائق،1995.
12. سميث، أدوارد لوسي، ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام 1945، ت : فخري خليل، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.
13. سميث، ادوارد لوسي، ما بعد الحداثة – البوب الفن الشعبي، ترجمة فخري خليل، مجلة افاق عربية، العدد (1-2)، بغداد، 1995.
14. عبد المنعم خيري حسين: القياس والتقويم في الفن والتربية الفنية، ط3، العراق بغداد، 2013.
15. عبد المنعم خيري، القياس والتقويم في الفن والتربية الفنية ، ط3 ، طبع في مطبعة ارض النوارس ، العراق ، 2013.
16. العزاوي ،احمد فؤاد : تكنولوجيا الرسم ، مطبعة جامعة بغداد ، بغداد ، 1978.
17. العطار، مختار، افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، ط1، دار الشروق للطباعة، القاهرة، 2000.
18. عمر علي حمادي، المرونة المعرفية وعلاقتها بالقدرة التشكيلية لدى طلبة التربية الفنية،(بحث منشور)، جامعة واسط للعلوم الانسانية، العدد 21، 2025.
https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol21.Iss2.862
19. عفيف، بهنسي ، من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق،1997.
20. علاء، مشذوب، جماليات الجسد بين الاداء والاستجابة، ط1، دار صفحات للنشر والتوزيع، سورية، 2014.
21. عماري ، جهاد ، التربية الفنية ، الناشر وزارة التربية والتعليم ادارة المناهج والكتب المدرسية ، عمان ، 1996.
22. مارك، جمينيز، الجمالية المعاصرة، ت: كمال بو منير، ط1،دار الامان، لبنان ، 2012.
23. محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة، د.ن، بيروت ،لبنان ،2009.
24. محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، لبنان،1981.
25. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007.
26. جولان، مريم مجيد، أثر تطبيق أسلوب الفن التكاملي في تحفيز الإبداع واستخراج التصاميم غير التقليدية لدى طلبة التربية الفنية، (بحث منشور)، جامعة واسط للعلوم الانسانية، العدد 21، 2025 https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol21.Iss2.982
27. منذر سامح ، طرق تدريس التربية الفنية ومناهجها ، الطبعة الاولى ، 2007، عمان.
28. مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج3، ت، محمد علي، ابو درة واخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

29. هيلا شهيد، الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبرجماتية ، الطبعة الاولى ، لبنان ، 2017.

30. ولتر، ستيس، معنى الجمال نظرية في الاستطيقا، ت:امام عبد الفتاح، المجلس الاعلى للثقافة، د، ب ، 2000.

Sources

1. Al Wadi, Ali Shanawa, Al Hatimi, Alaa Ali Al Hatimi, The Conceptual and Aesthetic Dimensions of Dadaism and its Reflections in Postmodern Art, 1st ed., Dar Al Safa for Publishing and Distribution, Amman, 2011.
2. Ibrahim Ahmed, The Problem of Existence and Technology in Martin Heidegger, Arab House for Science Publishers, Beirut, 2006.
3. Al-Tahanawi, Muhammad Ali Al-Faruqi, Terminology of the Arts, Vol. 1, Egyptian General Organization for Translation and Publishing, Egypt, 1963.
4. Jamil Saliba, The Philosophical Dictionary, Vol. 1, The International Book Company, Beirut, 1994.
5. Al-Jawahiri, Ismail ibn Hamad, Al-Sahah, 4th ed., vol. 4, Dar al-Ilm lil-Malayin, Beirut, 1987.
6. Johnson, R.F., Al-Jamaliyyah, trans. Abd al-Wahid Lu'lu'ah, Ministry of Culture and Arts Publications, Dar al-Hurriya for Printing, Baghdad, 1978.
7. Al-Hatimi, Alaa Ali Aboud, The Technology of Expression in Postmodernism, 1st ed., Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution, Amman, 2013.
8. Khraisan, Basem Ali, Postmodernism: A Study in the Cultural Project, Dar Al-Fikr, n.d.
9. Zahra, Bint Abdullah, Pop Art as an Approach to Creating a Collagen Art of Fine Painting, online research, College of Education, King Saud University, 2008.
10. Zuhair Saheb et al., Readings and Ideas in the Visual Arts, Majdalawi Publishing and Distribution House, 1st ed., Amman, Jordan, 2011-2012.
11. Smith, Edward Lucie: Art Movements After the Second World War, trans. Fakhri Khalil, Dar al-Kutub wa al-Watha'iq, 1995.
12. Smith, Edward Lucie, Postmodern Art Movements Since 1945, trans. Fakhri Khalil, 1st ed., Arab Institute for Studies and Publishing, 1995.
13. Smith, Edward Lucy, Postmodernism – Pop Art, translated by Fakhri Khalil, Afaq Arabiya Magazine, Issue (1-2), Baghdad, 1995.
14. Abdul-Munim Khairi Hussein, Measurement and Evaluation in Art and Art Education, 3rd ed., Baghdad, Iraq, 2013.
15. Abdul-Munim Khairi, Measurement and Evaluation in Art and Art Education, 3rd ed., printed by Ard Al-Nawaris Press, Iraq, 2013.
16. Al-Azzawi, Ahmed Fouad, Drawing Technology, Baghdad University Press, Baghdad, 1978.
17. Al-Attar, Mukhtar, Horizons of Fine Art on the Threshold of the 21st Century, 1st ed., Dar Al-Shorouk Printing House, Cairo, 2000.
18. Omar Ali Hammadi, Cognitive Flexibility and its Relationship to Artistic Ability among Art Education Students (Published Research), Wasit University for Human Sciences, Issue 21, 2025. https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol21.Iss2.862

19. Afif, Bahnasi, From Modernity to Postmodernity in Art, Arab Book House, Damascus, 1997.
20. Alaa, Mashthoub, The Aesthetics of the Body Between Performance and Response, 1st ed., Safahat Publishing and Distribution House, Syria, 2014.
21. Ammari, Jihad, Art Education, Publisher: Ministry of Education, Curriculum and Textbook Department, Amman, 1996.
22. Marc, Jimenez, Contemporary Aesthetics, trans. Kamal Bou Mounir, 1st ed., Dar Al-Aman, Lebanon, 2012.
23. Mahmoud Amhaz, Contemporary Artistic Movements, n.p., Beirut, Lebanon, 2009.
24. Mahmoud Amhaz, Contemporary Plastic Art, Dar Al-Muthallath for Design, Printing and Publishing, Lebanon, 1981.
25. Murad Wahba, The Philosophical Dictionary, Dar Qubaa Al-Haditha, Cairo, 2007.
26. Golan, Maryam Majeed, The Impact of Applying the Integrative Art Method on Stimulating Creativity and Emerging Unconventional Designs among Art Education Students (Published Research), Wasit University for Human Sciences, Issue 21, 2025. https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol21.Iss2.982
27. Munther Sameh, Methods of Teaching Art Education and its Curricula, First Edition, 2007, Amman.
28. Monroe, Thomas, The Evolution of the Arts, Vol. 3, trans. Muhammad Ali, Abu Durra, et al., Egyptian General Book Organization, Cairo, 1972.
29. . Hila Shahid, Aesthetic Consciousness Between the Philosophies of Science and Pragmatism, First Edition, Lebanon, 2017.
30. Walter Stace, The Meaning of Beauty: A Theory of Aesthetics, trans. Imam Abdel Fattah, Supreme Council of Culture, n.d., 2000.