مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 133) 2025, pp. 316-334

جماليات الرموز الإسلامية وتوظيفها في رسومات طلبة المرحلة المتوسطة

م.د. شيماء أحمد عبد الغني
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

مستخلص البحث:
كل فنان لا بد وان ينتمي إلى بيئة معينة أو إلى مجتمع معين، حيث يختط لنفسه خطاً يتلاءم مع مجتمعه وبيئته وتقاليده، ويكون متأثراً في اغلب الأحيان بحضارته وبما يمكن أن يستقيه منها، خصوصاً إذا كانت تلك الحضارة عريقة، واضحة المعالم وهنا تتكون لدينا مؤسسات لمشكلة تتطلب البحث وتحاول الباحثة أن تجيب عن السؤال التالي: كيف يتم توظيف الرموز الاسلامية في رسومات طلبة المرحلة المتوسطة في العراق؟ هدف البحث الحالي إلى دراسة الرموز الإسلامية وتوظيفها في رسومات طلبه المرحلة المتوسطة والمرتكزات الفنية لذلك التوظيف. اما الفصل الثاني اشتمل الاطار النظري على مبحثين، وكذلك استخراج ومناقشة المؤشرات منه للإفادة منها في صياغة اداة البحث، حيث كان المبحث الاول: (الرمز في الفن الحديث والمعاصر) والمبحث الثاني: (الرمز في الحضارة العربية الإسلامية). اما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث، والفصل الرابع النتائج والاستنتاجات.
الكلمات المفتاحية: الجماليات، الرموز الإسلامية، التوظيف.

الفصل الاول

مشكلة البحث: كل فنان لا بد وان ينتمي إلى بيئة معينة أو إلى مجتمع معين، حيث يختط لنفسه خطاً يتلاءم مع مجتمعه وبيئته وتقاليده ويكون متأثراً في اغلب الأحيان بحضارته وبما يمكن أن يستقيه منها، خصوصاً إذا كانت تلك الحضارة عريقة، واضحة المعالم.هذا هو الحال بالنسبة للحضارة الإسلامية التي أغنت الفنان بالكثير من الأشكال والرموز المتنوعة التي كانت تتخذ طابعها الفني التشكيلي المميز عن طريق هذه الأشكال والرموز سواءً كانت طبيعية أم مجردة.
لذلك فأن الأشكال المتعددة في أنماطها والألوان التي احتوتها والتي عبر عنها المبدع المسلم باستيعابه فلسفة الإسلام الدينية والدنيوية والتي أسميناها رموزا ً إسلامية كانت كثيرة، تختص بمجال الفن الإسلامي والطقوس والشعائر الدينية، التي تعود إلى الفكر الإسلامي وفي الوقت الذي نجد فيه أن فناني الغرب استطاعوا أن يستلهموا من معطيات حضاراتهم عبر استعاراتهم للرموز وتوظيفها في فنهم المعاصر، فضلاً عن استعاراتهم لبعض الفنون العربية و الإسلامية ومنها الخط العربي، في هذا الوقت يراودنا تساؤل عن ما إذا كان الطالب العربي المعاصر بوجه عام والعراقي بوجه خاص قد أفاد من التركة الفنية الغنية بالرموز الإسلامية والتي خلفها له سليله الفنان المسلم.
وهنا تتكون لدينا مؤسسات لمشكلة تتطلب البحث وتحاول الباحثة أن تجيب عن السؤال التالي: كيف يتم توظيف الرموز الاسلامية في رسومات طلبة المرحلة المتوسطة (الصف الثاني) في العراق؟
أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث الحالي في كونه دراسة تبحث في فن الرسم لدى طلبه المرحلة المتوسطة في العراق المعاصر التي وظفت الفن الإسلامي، حيث تقوم بتسليط الضوء على الرموز المستوحاة من الفن الإسلامي وما تحمله من دلالات تتضمن معاني متعددة، والكشف عن تلك المعاني التي ورثها الفن العراقي المعاصر عن الفنان المسلم ، وهذا بدوره يسهم في رفد واقع الرسم المعاصر في العراق، بوصفه دراسة أكاديمية تخص المشتغلين في الحقل الأكاديمي والتربوي.
هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى دراسة الرموز الإسلامية وتوظيفها في رسومات طلبه المرحلة المتوسطة والمرتكزات الفنية لذلك التوظيف.

حدود البحث: الحد الموضوعي: مجموعة المنجزات الفنية لطلبه المرحله المتوسطه (الصف الثاني) في بغداد التي نفذت بمواد مختلفة. **الحد الزماني**: العام الدراسي 2020-2021 لكونها تمثل المرحلة التي تم تطبيق الباحثه فيها. **الحد المكاني**: العراق – بغداد- الكرخ الثانيه

تحديد المصطلحات:

التوظيف: عرفه (هربرت ريد) بأنه (("العمل على دمج الوظيفة الرمزية بالوظيفة الجمالية لإيصال رسالة ما والتي غالبا ما تؤدي إلى الاهتمام بالرؤية الجمالية ")). (زهير صاحب، نجم عبد حيدر، بلاسم محمد ص:8)

التعريف الإجرائي: هو إمكانية الإفادة من الرموز الإسلامية لطلبة المرحلة المتوسطة عن طريق الاستلهام والاقتباس وإحالتها إلى وضع جديد بوساطة تقنية أو تشكيل جديدين.

الرمز لغةً: ((تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة أو بصوت هو إشارة أو إيماءة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين والرد في اللغة أيضا كما أشرت إليه مما يبان بأي لفظ بأي شيء أشرت إليه أو بيد أو بعين)). (جميل صليبا، ص: 343)

الرمز اصطلاحا: كان (هيجل) قد عرفه بأنه ((شيء خارجي مباشر،يخاطب حدسنا بصورةٍ مباشرة، ولكن هذا الشيء لا يقبل كما هو موجود فعلاً،لذاته وإنما بمعنى أوسع وأعم كثيراً)) (الألفي، ص:17)

التعريف الإجرائي: هو الشيء الموجود في المنجز الفني المتكون من شكل ظاهري وهو (الدال) والذي يشير إلى فكرة معينة أو حقيقة مجردة(المدلول) وبصورة مباشرة أو غير مباشرة.

الدلالة: عرفها جميل صليبا ((الدلالة "هي أن يلزم من العلم بالشيء علم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، فإن كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية، وان كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية. وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقسم إلى عقلية، وطبيعية، ووضعية. فالدلالة العقلية هي أن يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية تنقله من احدهما إلى الآخر كدلالة المعلول على العلة والدلالة الطبيعية أن يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية تنقلهُ من احدهما إلى الآخر كدلالة الحمرة على الخجل، والدلالة الوضعية أن يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع كدلالة اللفظ على المعنى")).(الأغا، ص:563)

التعريف الإجرائي: وهي العلاقة بين الرمز الإسلامي والمعنى أو الحقيقة الذي يشير إليه والذي يرتبط به بصورة مباشرة أو غير مباشرة في رسومات طلبة المرحلة المتوسطة.

الفصل الثاني

المبحث الأول: الرمز في الفن الحديث والمعاصر.

يرتبط الرمز **في** الفن الحديث والمعاصر بمفهوم الرمزية (Symbolism) حيث نشأت الحركة الرمزية(Symbolic Movement) في البداية كحركة أدبية في فرنسا، فكان من معتقدات أعضائها ارتباط الشعر بالعالم المادي والأخلاقي عن طريق الرموز التي تفصح عن أعماق الروح البشرية وتعبر عنها، وتمتد الرمزية في جذورها الأدبية إلى مجموعة بودلير الشعرية المسماة "أزهار الشر"، والتطور الجمالي من قبل ستيفان مالارميه وبول فيرلين في ستينيات القرن التاسع عشر وسبعينياته، إما في ثمانينياته فقد تم التعبير عن الجمال من خلال سلسلة من البيانات التي نالت إعجاب جيل الكتاب، إلا أن الحركة الرمزية في الفن أعطت ثمارها كرد فعل للجوانب المعتمة والغامضة في الرومانتيكية في الوقت الذي تكون فيه الرمزية صوفية، أما اعتقاد الفنانين الرمزيين في هذا الجانب فكان يؤكد على سعي الفن إلى تحقيق اكبر قدر من الحقائق المطلقة التي يمكن الوصول إليها بالطرق المباشرة فقط، فكان الاهتمام بمنح بعض الصور والأشياء المعينة معاني رمزية، وحينها جاء نشر البيان الرمزي من قبل جان موريس في 1886 معلناً فيه أن هدف الرمزية التعبير عن الذهني

والخيالي بشكل مدرك حسياً، وهي ضد المعاني الواضحة والخطابية والوصف الواقعي والعواطف الزائفة التي روجت لها الرومانتيكية، فكل أشكال اللغة الرمزية فطرية، ويمكن لأي نظام من الرموز أن يشكل لغة تعتمد في تكوينها على وحدات صوتيه تسمى "فونيمات "تمثل الرموز.

(ناطق خلوصي، ص:93-95) لقد حولت الرمزية الفن إلى **إشارات** دالة، فأصبحت الخطوط والألوان معبرة عن أفكار وأحاسيس يسعى الفنان إلى إيصالها للآخرين. فكل العلامات الفنية والأشكال والألوان رموز، و ذلك لأن الفنان عندما يضع على لوحته شكلاً ما أو لوناً فإنه يصبح رمزياً وأن ذلك الشكل أو اللون يصبح رمزاً تلقائياً. لأن العمل الفني بطبيعته يوحي بأكثر مما هو عليه. (الكندري ص:بلا) ((فالفنان لا يهدف إلى حقيقة المظاهر وإعادة تصويرها كما هي بل يقصد حقيقة تتخطى الحواس، حقيقة "تختفي فيها التناقضات بين الشخص العارف وموضوع معرفته "...وهو هنا لا يبحث عن الخطوط **التحديدية** الخارجية للأشياء، بل انه يدرك ميزانها النغمي عقلا))

(جان برتيليمي، ص: 569)

كما جعل (بيكاسو) من النصوص التكعيبية نصوصاً رمزية، فكل شيء يلمسه كان عليه أن يحوّله إلى حالة رمزية، فهو حين يحطم الشكل الطبيعي أو يحرّفه لا يقصد جمع أجزائه من جديد، بل يهدف إلى إنشاء بناء فني جديد لمفردات نصه مانحاً إياها حياةً جديدة أكثر إثارةً وأكثر تعبيريةً ورمزية. (جي. آي. مولر ص:84) أما الحركة السريالية فذهبت إلى المخيلة لتستحدث أشكالاً عن طريق التأمل، وتصل إلى شفرات ورموز وتبحث في آثارها الجمالية بخبايا النفس وأسرار اللاشعور، وذلك باعتمادها على العقل الباطن وأحلام اليقظة لتنتقل بأشكالها الواقعية إلى عالم الرؤى والأحلام والرموز.يرتبط (خوان ميرو) بالعالم البدائي ما قبل التاريخ من خلال أشكاله المبسطة ورموزه الفكاهية التي تتضح بأعماله المتضمنة أشخاصاً شاذي المظهر ورموزاً تخطيطية للشمس والقمر تشبه رموز الآلهة القديمة. (جي. آي. مولر،ص: 129).وعليه فأن الفن الحديث والمعاصر يزخر بالمدارس الفنية والفنانين الذين وظفوا الرموز في بنية أعمالهم الفنية، ليعبروا عن أفكارهم وما يختلج نفوسهم وليفصحوا عنها برموز تكون بمثابة اللغة الأخرى التي تربط الفنان بالمتلقي فتنتقل رسائله بنصوص مرئية يمكن قراءتها ومعرفة دلالاتها ومعانيها.

المبحث الثاني: الرمز في الحضارة العربية الإسلامية

مر الفن الإسلامي عبر ثلاثة أطوار:

1. الطور الأول كان في الاقتباس والتقليد ويشمل الحقبة التي حكم فيها الامويون.
2. الطور الثاني تمثل في الممارسة والابتكار ويشمل الحقبة التي حكم فيها بني العباس والطولونيين.
3. ثم طور الإبداع ويشتمل على عهد الفاطميين ووصل قمته الإبداعية في الأندلس

وأخيراً طور التدهور في القرن العاشر الهجري، وبعده كانت الساحة خاوية لتبدأ النهضة من جديد وذلك بازدياد الوعي الإسلامي الذي لازم الصحوة الإسلامية ألحديثة. (مصطفى عبدة، ص:132)

وأصبح التجريد والإيقاع من الصفات الملازمة للأشكال في الفن الإسلامي وعن طريقها يسمو الفنان المسلم نحو المطلق، ومن أجل ذلك لم تكن وظيفة الفن نقل الأشكال المرئية ومحاكاتها، بل أن أظهار اللامرئي في ضوء الإحساس بالنظم والقوانين الرياضية التي تحكم الوجود كان من واجبات الفنان المسلم فضلاً عن التلاؤم مع التأثيرات التي يرفضها المكان. إن كل عنصر من عناصر العمل الفني والمؤسسة للشكل العام كالخط واللون والنور والظل والملمس والحيز لابد أن يحقق إيقاعاً سواءً في ذاته او بتفاعله مع العناصر الأخرى، فالإيقاع يجب أن يحقق بواسطة التماثل والتناظر كذلك فانه يعتمد على الخط الهندسي والخط للفن وتوزيع المساحات.(الألفي، ص:42-34)

إن هدف الفنان المسلم هو تجاوز معالجاته الفنية نحو غايات سامية تتمثل في عالم الما وراء السامي فالحياة الدنيا بنظرة الإسلام زينة ولهوٌ، وهذه النظرة في الوقت نفسه لا تعني احتقار الفنان المسلم

للموجودات الحسية، فالحس والتجريب غير المرتبطين باللهو يُعدّان من الوسائل الهادفة إلى غايات كبرى، ولكن الفنان المسلم غير ملزم بمحاكاة حيثيات العالم المرئي من الناحية المادية والحسية، وهنا تستدعي العملية استبصاراً حدسياً نحو الحقيقة تحت ظل العقيدة الإسلامية، لذا كان لزاماً على ذلك الفنان عندما يصور، أن يصور ما لا يباهي الله في خلقه، وهنا أخذ التشييد الجمالي منهجاً حدسياً حول الفنان نحو استخداماته لفنون الزخرفة والخط...، وراح يجرد ويختزل ويسطح وهو في تلك الحالة غير ملزم بالجمع بين درجات الظل والضوء في تكويناته الفنية.(عبد الناصر ياسين، ص: 67-69)

فالتحريم لم يكن مطلقا، والدليل على ذلك هو التصاوير التي وصلت إلى عصرنا الحالي، فبعض المصورين المسلمين ظلوا يمارسون نشاطهم في مدارس عدة كمدرسة التصوير العربية التي اندثرت في غزو المغول لبغداد في القرن الثالث عشر ومدرسة التصوير الفارسية والتركية والمدرسة المغولية في الهند، فالمدرسة الفارسية صورت قصة المعراج في مخطوطة (معراج نامه)، فضلاً عن أن تصوير النبي والصحابة لم يكن محجماً لكونه محرماً، وإنما احتراماً وتوقيراً له وإنْ وجدت بعض الصور فهي بشكل رمزي بحيث تعتلي الرأس شعلة نورانية أو يضاف النقاب للوجه.

(ثروت عكاشة، ص:19-20)

الرمز والمجتمع:

إذا كان جوهر الفكر الفلسفي يدور حول محاولة لتحديد العلاقة بين الإنسان والوجود، فان من واجب علم الجمال الذي يمثل فرعاً من فروع هذا الفكر الفلسفي الخالد أن يدرس العلاقة بين الإنسان، والوجود المحيط به، ويتسم عالم الإنسان بالرمزية التي تتجلى مظاهرها في شكل اللغة، والعلم، والفن، والأساطير فضلاً عن عالم الموجودات الطبيعية ذاته الذي يمكن أن يتحول داخل العقل الإنساني إلى مجرد رموز يمكن التعبير عنها، أو محاولة تصورها،على أي نحو يراه، ولذلك تميز الإنسان عن سائر الكائنات بالقدرة العجيبة على إيجاد هذه الرموز في حياته. (الدوري، ص: 180)

وعلى هذا الأساس ((فأن الرمز مرتبط أساساً بالهوية والخصوصية، فلا رمز بلا هوية ولا خصوصية، ولا يوجد رمز بلا دلالة ذات مرجعيات حضارية وتاريخية تتعلق بأمة من الأمم وشعب من الشعوب، ولا سيما إن الرمز له جوانب اتصالية كلغة تخاطب واضحة، وأهداف وأغراض ووظائف معينة وموجهة)). وتأسيساً على ما سبق ترى الباحثة أن المجتمع الإسلامي هو الذي يحدد رموزه (الرموز الإسلامية) ويعطيها هويته الإسلامية، وإن كانت مقتبسة أو مستوحاة من أصول غير إسلامية أو مشابهة لها، فالدين الإسلامي أعطى لرموزه طابعاً خاصاً بها، ولها دلالاتها المعبرة عن العقيدة السمحاء.

الرمزية في الفن الإسلامي

يمكن تصنيف الرموز الواصلة من العصر الإسلامي إلى ثلاثة أصناف رئيسة هي :

1. الرموز السياسية : منها الرموز المستخدمة في الفن الإسلامي مثلا طائر الصقر الذي يرمز إلى الملوك والأمراء، وهو أيضا قريب من طائر النسر أو العقاب الذي كان يرمز للعز والسلطان، فضلا عن استخدام رمز الأسد ليرمز للقوة التي لا تقهر.
2. الرموز الاجتماعية: من هذه الرموز رمز الكف الذي استخدم لطرد شر عين الحسد، وما تجدر الإشارة إليه أن هذه التصنيفات لا تعني أن تلك الرموز رموزٌ قائمة بذاتها، بل أنّ منها ما هو مشتق عن مفهوم ديني.
3. أما الرموز الدينية التي يمكن أن نسميها الإسلامية فهي كثيرة ومتنوعة وهي في اغلبها نابعة عن المصدر الأول للفكر الإسلامي المتمثل بالقرآن الكريم، فارتباط الجانب الروحي (السماوي)بالجانب المادي (الأرضي) بصلات وثيقة في هذا الفكر، جعلت من الفنان المسلم معبراً عن بعض المواضيع السماوية على وفق التزامه بآداب وتقاليد الدين الإسلامي وتعاليمه، مما جعله ينتج فناً أصيلاً يرتقي

القمة في عالم الفن.فضلاً عن أن الإسلام في بداية انتصاره رفض الكثير من الرموز التي كانت سائدة في المجتمع الجاهلي كالأصنام والأوثان، إلا انه احتفظ لنفسه بأهم المواقع والرموز المتمثلة بالكعبة الشريفة وحجرها الأسود المقدس ومن غير أن يبدلها مكاناً وشكلاً وقدسية. (آل سعيد، ص:53)

يتجسد الرمز الإسلامي في عمارة المسجد بشكل عام من خلال شكله المعبر عن العقيدة الإسلامية، وفي عناصر هذا النوع من العمارة، فالقباب والأقواس والأعمدة هي بحد ذاتها رموزٌ إسلامية ((واتخذت فنون العمارة الإسلامية قباب الجوامع الزرقاء رمزاً للسماء يتعبدون تحتها، والأقواس المطلقة المتداخلة اللامتناهية، والأعمدة الرشيقة المتتالية)).

كما أن المئذنة هي الأخرى رمز إسلامي فمنذ الأذان الأول لبلال من فوق موقع مرتفع نشأت الحاجة إلى المآذن واهتم المسلمون ببنائها واختلفت أساليب تنفيذها وطرق تشييدها وتعد مئذنة مسجد ابن طولون أقدم المآذن الإسلامية. (الخفاجي، ص:52)

وفضلاً عن ذلك فان من معالم العمارة الإسلامية مزاوجتها بين هدف الوظيفة الفكرية هدف الأداء الوظيفي للمسجد، وذلك من خلال التنظيم الشكلي لمكان وجود المحراب (الذي هو رمز إسلامي آخر) أو تنظيم كيفيات وقوف المصلين في صفوف منتظمة.

استخدم الفنان المسلم اللون وعلاقته بالخط والشكل في الزخرفة والعمارة، في التعبير عن مدلولاته الفكرية والانفعالية، فليس هناك ما هو أكثر نعومة من ذلك الترابط الدلالي بين اللون الفيروزي والخطوط الخارجية للقبة أو المئذنة، فاللون الفيروزي هو نداء موجه من مؤمن متذوق وهو محاولة لإيقاظ النفس من رقدتها كي تقصد عالم السرمدية وخطوط القبة والمئذنة توحي أيضاً بالسمو والارتفاع (من خلال الحركة والاتجاه) و كأنها تجذب أنظار المتلقي إلى تأمل تلك اللغات والإشارات للون الفيروزي المؤتلف مع خطوطهما في القبة أو المئذنة. (الصراف، ص:81)

ولذلك أصبحتْ للحروف العربية المنقوشة على المساجد وظيفةٌ رمزية تؤكد قوة الإسلام وروحانيته، وتمثل تلك الوظيفة الرمزية الجانب الاجتماعي للفن العربي، وتؤكد قدرته على إضفاء المسحة الفنية إلى جانب العطاء الروحي الذي يمنحه الإسلام لراحة النفوس

ومثلما كانت للصورة أهمية كبرى في تجسيد الرمز في ضوء عملية الاتصال البصري، أصبح لأصل الحرف ورسمه وتكوينه اثر مهم في تحقيق الرسالة الاتصالية وتحديد دلالة الرمز وهويته التي تتجلى من خلال الخط ورسمه، فضلاً عن لون الحرف ولون الخط. (الزبيدي، ص: 101-102)

تعتمد القيم الجمالية في الخط العربي على جماليات مطلقة ممتدة في الزمان، حيث الكتابة أعلى مراحل التعبير الإنساني في الفكر المجرد ولا ترتبط بصور مادية في الحياة الزائلة لأنها صور مؤقتة، لذا لا يتأثر الخط العربي بالمتغيرات المادية وزوالها لكونه لا يستمد معاييره منها وليس ترديداً حرفياً لها.

فتطور الخط العربي ليتشكل بأساليب فنية مختلفة وبأشكال بعضها زخرفية وبعضها هندسية مضلعة وأخرى مظفرة ومشجرة، وغدا الخط شرف الفنون المستوحى من جوهر المعتقد الديني وبارتفاع مكانته ارتفعت مكانة الفنان الذي يمارسه. فعُدّ الخط العربي وسيلة شكلية موسومة لتأليف منظومة كلامية مقروءة على أساس لغوي أبجدي يضم إليه نسقاً من الوحدات والرموز المستخدمة لأغراض وظيفية وجمالية تؤلف من كل ذلك نسقاً تدوينياً ذا طبيعة انسيابية مرسلة تتصل بعضها ببعض في كلمة واحدة لتشكل جملة (نص) ومن ثم تخلق إيقاعاً حركياً ديناميكياً. وعليه ترى الباحثة أن الحرف العربي من خلال قدسيته المستمدة من القرآن الكريم يمكن إن يصبح رمزاً إسلامياً خالصاً ولكن على وفق محل تواجده في العمل الفني وما يتعلق به من رموز إسلامية أخرى، وتضمينه دلالات رمزية فضلاً عن وظيفته التزيينية والجمالية.

رمزية الزخرفة العربية (الارابسك):

إن الإيمان بوحدانية الله (عز وجل) عمل على توسيع مدارك وتصورات الإنسان المسلم، حيث لفت انتباهه نحو عالم أزلي يستحق العمل والرجاء بقصده، ولأن التوحيد احد أهم أصول الدين الإسلامي، فانه غدا الهوية المميزة التي تتجلى صورتها في جميع انجازات الحضارة الإسلامية ومن بينها الأعمال الفنية، فتحوير الواقع وتجريده أصبح من أهم صفات الأعمال الفنية الإسلامية الناشئة في ظل فكرة التوحيد، وهذا ما نراه في فن الزخرفة الإسلامية وأنماطها اللانهائية المتواصلة المعبرة عن فكرة التوحيد والإيمان بالمطلق الأزلي.إن المشاهد التي وجدها الفنان المسلم في الوحدات الزخرفية كثيرة ومتعددة فهي لا تبوح عن مغزاها بسهوله ولا تفصح عنه بيسر، فلها أعماق محملة بمسببات لانهائية، فالمتأمل لتكرارها يجدها غنية بالمعاني والرموز، حيث أن العوالم المتصلة التي تصوغها المنظومة الزخرفية تمتلك رمزاً واحداً وحقيقة مجردة لا تتغير، وتتابع دورة الحياة التي تظل تتوالد ولادات متكررة في حالة تشبه حالة التسبيح المتكرر الذي يرمز في إعادة أذكاره إلى شوقه الدائم للمطلق.

إن الأشكال أو الرموز التي ترتبط بالدين تكون عادة نابعة من حاجة الإنسان، وتحقق قوانينها من خلال سيطرة الإنسان على المادة، وما دام ذلك الإنسان جزءاً من مجتمع يؤمن بدين معين فمن المؤكد أن تكون تلك الأشكال هي تعبيراً عن هدفٍ اجتماعي، فالإنسان البدائي قد البس قطعة الحجر أو الخشب، شكلاً كي يستخدمها في أغراضه، و تحدد هذا الشكل أحياناً المواد الموجودة في الطبيعة، فالأشكال والأحجام في المساكن البشرية تحكمها المواد في أغلب الأحيان

خصوصاً أن الرمز يتجسد في الشكل وأن ((أول ما يجذب المشاهد نحو أعمال الفن هو جمال الشكل، والناس يستجيبون في العادة للطابع الحسي للأشياء، ويستمتعون به، والطابع الحسي يعني ترتيب الأجزاء أو ربط العناصر بعضها ببعض)).وظف الفنان المسلم الزخرفة في فن التصوير، وجاء توظيفه هذا على وفق ما تتحلى به الزخارف من مرونة ومطاوعة وقدرة عالية على التشكيل، فأصبحت الصور ذات طابع زخرفي. (الانترنت، ص:66)وسواء وقفنا أمام منمنمة للواسطي أو تأملنا رقشاً على جدار، فإننا نجد فيها إشارة تشكيلية معبرة عن حدث أو عن شي يشير إلى حدث تشكيلي، فالإشارة هنا صورة رمزية محدده، وهذه الإشارة الدلالية تضم دالاً ومدلولاً، خصوصاً إذا كان نظام التشكيل يشبه اللغة بوصفه مؤلفاً من وحدات ذات تأثير فعال بين عناصره.

وهناك قيم جمالية خالصة ميزت الحركة التشكيلية عند الفنانين المسلمين تحددت بالعناصر الأساسية للتشكيل الجمالي من خط ولون ومساحة وملمس وظل ونور وحركة، وكل ذلك جاء مختلفاً عما كان سائداً في الحضارات الأخرى،فأهمل المنظور وابتعد عن الطبيعة بالاتجاه نحو الرمز والتجريد في التعبير وابتداع الزخارف والتسطيح والتكرار في ملء الفراغ.وعلى هذا الأساس يمكن أن نحدد ملامح الرمز الإسلامي للزخرفة العربية فهي تحمل رموزاً مجردة معبرة عن عالم المطلق اللامتناهي بأسس جمالية متجلية في حركاتها واستمراريتها واتجاهاتها وفي حملها لجوهر العقيدة الإسلامية التي تتناقض مع محاكاة الواقع.

الرمز الإسلامي في اللون:

استعمل الإنسان الألوان رموزاً منذ البدء، فالأحمر كان يرمز للدم والخطر، فيما يكون الرمز للشر والموت بواسطة اللون الأسود، ومثلت الحضارات القديمة منازل القمر بواسطة الألوان،حيث يرمز اللون الفضي إلى القمر واللون الذهبي إلى الشمس، وكانت الفروسية في القرون الوسطى تمنح المعاني الرمزية للألوان، فقد منحت المسيحية معاني جديدة للألوان فاللون الأزرق السماوي (رمز زهرة المشتري) ارتبط بمريم العذراء بوصفها ملكة السماء واللون الأبيض بالقوة السحرية التي تبدد اللون الأسود والظلام، لذا نجد أن الدور الرمزي للون كان متنوعاً وشاملاً عبر تاريخ الإنسانية.

واتخذت الشعوب من اللون رموزاً لها دلالاتها، فالعلم أو الراية رمز للأمة ويمثل كرامتها، وتاريخها، كما عُدّ اللون رمزاً للمدن فلكل مدينة علمها الخاص، فضلاً عن أن بعض الألوان ترمز إلى الأسر والسلالات فالسادة مثلا يتعممون بالعمامة الخضراء (في عهد الرسول الأكرم(ﷺوآله))أو أن العلم الأخضر دلالة عليهم. (فريد عوض حيدر، ص:524)

لغرض التعرف على اللون رمزاً في الإسلام، لابد من تسليط الضوء على اللون في القرآن الكريم، حيث ورد فيه ذكر ستة ألوان وهي الأبيض و الأسود والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق في مناسبات عدة، وبدلالات رمزية متباينة ومتعددة. (حسن جبار محمد شمسي، ص: 59)

إن تعامل الفنان المسلم مع اللون كان له ميزة خاصة ، من حيث التنوع في طبيعة الاستخدام اللوني، واستغلال الإمكانيات والتأثيرات الجمالية الحاملة للمعنى والدلالة، فالصفة الرمزية وظفت بأسلوب ذي طابع الجمالي متلائم مع عقيدة الإسلام وتعاليمه ، واتجاه الفنان المسلم نحو الفنون الزخرفية والإبداع والتفوق فيها خير دليل على ذلك، فكان التوظيف الجمالي البحت لألوان معينة كاللون الذهبي والأزرق والأخضر يحتل مركز السيادة في جميع الأعمال الفنية،أما بقية الألوان الأخرى كالأحمر والأصفر والبني فاستخدامها ضمن نطاق وبمساحات ضيقة بغية إيجاد عنصر التوازن في بناء العمل وإكسابه جماليته وتأثيره المطلوب، لذا كان استعمال اللون فـــي العصر الإسلامي على وفق مبررات تتضمن التعبير عن الطبيعة بذاتها بأسلوب تغلب عليه الصفة الرمزية العميقة بمعانيها ضمن استعمال محدود للألوان، حيث تبدو صريحةً في بعض الرسومات ولها جانب من القوة و يختفي التدرج اللوني إلا بشكل محدود جداً مع سيادة واضحة للون الشذري وأحياناً الأحمر أو الأخضر بدرجاته الغامقة.

وعليه نجد أن الفنان المسلم جسد مفهوم اللون ودلالاته داخل أعماله الفنية،مستفيداً من قدرته الرمزية والإيحائية في خلق صور تشكيلية دالة ومجسدة للمفاهيم الروحية والدينية والوظيفية تجسيداً صورياً، فكان اللون هو الوسيلة الأكثر تعبيراً عن قيمة أو مدلول أو ظاهرة،سواء من الناحية الجمالية أو الرمزية، الفلسفية أو التعبيرية. (الدوري، ص:39-40)

الرمز الإسلامي في رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية والمجنحة

لم يأت اتخاذ المسلمين بعض الحيوانات رموزاً في فنونهم نابعاً من اعتقادات وثنية أو سحرية بل نابعاً من تصورات دينية وروايات شعبية، فاختيارهم للحيوان المركب جاء محدوداً حسب الفكرة والرمز، ويحمل تأثير الفنون قديمة على الفنون الإسلامية تجاه صورة الحيوان ورمزه، كفنون العراق القديم وبلاد فارس واليونان، وإنْ كانت الأشكال نفسها لكن الرمز يختلف تبعاً للموضوع، ولا يعني ذلك انه ذو نزعة فارسية أو غيرها، أكثر من كونه تصرّفاً في رمزية الفكرة وإضافة ابتكارات جديدة في شكل الحيوان كالأطراف المدمجة به، فالفنان لا يحاكي الواقع بنظرة حقيقية كي لا يتقاطع ذلك مع تقاليده الدينية، حيث يحرم تصويره، وعلى أثر ذلك يحاول تحديث رمز ذي اثر اجتماعي يساق وراء اعتقادات اجتماعية ودينية بوجود كائنات لا مثيل لها في الواقع المحسوس كالملائكة والجن وحتى الشياطين، فيذهب إلى تصويره بأساليب حَية موحدة تقترب إلى المظهر التزييني او التنميقي بدلاً من المظهر الواقعي العيني، فتتجلى الأشكال وكأنها عناصر زخرفية وهذه غاية الاستدلال فيها تأتي من فكرة الرمز والاختزال والابتعاد عن الواقعية الحقيقية، ومن جانب آخر يستقي الفنان العربي المسلم من التقاليد والمأثورات الشعبية صوراً عن بعض الكائنات المركبة بصورة الحيوان في بيئته الاجتماعية (المحلية) التي لم يشاهدها أصلاً، فالموقف هنا يعتمد طابع التخيل،والرمز صورة مطلقة لإظهار صورة الكائن بأقرب وسيلة وعلى الرغم من ذلك لا يكون تصور أي كائن اعتباطاً ما لم يبنَ على اثر الكائن ووظيفته وشكله، وفي العصر الإسلامي المبكر نلاحظ إن استخدام الحيوان كان لغرض شكلي وتزيني فضلاً عما سبق من تأثير من الرومان والفرس حيث تتداخل أشكاله مع العناصر الزخرفية لتكون وحدة تشكيلية ذات ظواهر عضوية، وغالباً ما تتسم بسمة جمالية تجريدية لا

تقترب من الخواص الواقعية، لتنسجم مع المفاهيم الدينية في التحريم في بادئ الأمر. وبتقدم العصور الإسلامية (العباسية) مثلاً شاع استخدام الحيوان المركب لأغراض جمالية، فظهرت نماذج الحيوانات المصورة أكثر تعقيداً من قبل سواء كانت مرسومه على المنمنمات او منسوجة على القماش، ويثير ابتكار الحيوان الخرافي تحديداً في الفكر الفني قضية (الاستغراب) كحالة جديدة ومبتكرة ويعطي تصرفاً أخر في الوظيفة وهو حب الإثارة والترويج لما هو غريب تماماً، لتصبح غاية الفنان جعل الصورة الفنية أكثر جاذبية وإثراء إيقاع الرمز والتأويل بدلاً من حالة الركود والاستقرار، وليبين كراهية وجود الفراغ من جهة أخرى. ومنذ أواسط العهد الأموي جنحت رسوم الحيوانات نحو الجانب الزخرفي، ومع ذلك فإنها قد نفذت بأسلوب واقعي أو قريباً منه.

(صفا لطفي عبد الأمير، ص: 103-112)إنّ كثرة الرموز الإسلامية جعلها ممكنة لأن تكون قاعدة لانطلاق عمل فني واسع وفضلاً عما ذكر فإن هناك رموزاً إسلامية أخرى ومنها البدر الكامل : المستدير الأصفر الذي يومئ إلى التمام و الوضوح و الاستبشار و النفس المطمئنة بالإيمان و الشمس المتوهجة مكمن الحرارة العاطفية، ودليل انتهاء ليل المحن، ونور الفكر. و الشمعة : الملازمة للعلماء، و رمز الصبر على الكتابة التي لا يكفيها طول النهار لتستطرد مع الليل، و المنبر : رمز الاستعلاء و الاستعلاء الذي لا يعترف بمسارة و استخفاء، بل يصدع و يجعل له وظيفة تمكين صاحب الحق أن يصدح،و الرحلة حاملة القران رمز أخر يُفصح عن إلحاق الوسيلة الطاهرة بالغاية الشريفة و تكاملها، و القران وحده مفتوحا أو مودعا في غلافه، يشير إلى كتلة الحق و تميزها و استقلالها و مكانتها العزيزة و النافذة المزخرفة تقترن بمعنى الإيمان جزماً، لأنها جزء من المسجد، أو جزء من بناء إسلامي، فتشير بذلك إلى الحضور الحضاري. لكن السيف يؤكد العزم والسهام والقوس شعار القوة، وفي الترس والدرقة إشارة إلى الدفاع وإننا لا نعتدي. هذه هي جملة الرموز الفنية الإسلامية، ويمكن للفنان المسلم المزاوجة بين عدد من هذه الرموز لتشكيل معنى كلي تتعاضد مكوناته الجزئية في تكوينه، كالجمع بين السيف والراية، والجمع بين المنبر والمحراب والنافذة، ثم يضفي عليها كلمات إسلامية مثل الشهادتين والتكبير ليتولد تشكيل لا محدود تزيده البراعة في استخدام درجات الألوان تنوعا، وتوسع مجاله استعارة الوحدات الزخرفية له، كذلك يمكن مزج و اقتران هذه الرموز الإسلامية برموز أخرى عامة، كما إن تعدد الرمز الواحد في اللوحة يغني المعنى أحيانا، وكذلك استعمال ظل الرمز أو اخذ جزء منه- نصفه أو ربعه – إذ يستطيع الفنان المبتكر أن ينطق بها الصامت، و مثل ذلك أيضا استخدام الدائرة والمثلث والمربع والإشكال الحرة وهذا يعني بقاء قابلية الترميز حُرة يحركها الإبداع. (السامرائي، ص: بلا)

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النضري :-

1- يعد الرمز اداة للتعبير الجمالي والفكري
2- للرمز اهمية في مدارس الفن الحديث مثل (الرمزية – التعبيرية – السريالية)
3- هناك علاقة بين الرمز والمتلقي في العمل الفني المعاصر
4- الرمز له دور مميز في مخاطبة الحواس والعقول

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 133) 2025, pp. 316-334

الفصل الثالث

المنهج المستخدم: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث تماشياً مع موضوع الدراسة الحالية وهدفها.

مجتمع البحث: تالف مجتمع البحث من المدارس المتوسطة لتربية بغداد الكرخ الثانية

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث البالغ عددها 100رسم لـ50 طالب من طلبة متوسطة عقبة بن نافع للبنين وثانوية ولادة بنت المستكفي للبنات والتي تبين للباحثة أنها تحمل بطياتها الكثير من الرموز الإسلامية، وباستخدام الطريقة القصدية:.

تحليل العينة: اعتمدت الباحثة الية خاصة تستند في أصلها إلى المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري، مع وضع هدف البحث موضع الاهتمام، وتتضمن عملية الوصف البصري المعتمد على مبدأ الملاحظة المباشرة لتفاصيل المنجز الفني كافة، ومن ثم يتم تحليل المنجز وما يتضمنه من عناصر ومفردات مهمة يتضمنها التكوين البنائي الفني ودراستها بالتفصيل، والكشف عن الرموز الاسلامية واهم مرتكزاتها الفنية.

الدراسة الاستطلاعية: اجرت الباحثة دراسة استطلاعية على عدد من المدارس في بغداد الكرخ / 2 لتحديد موضوعات الرسم التي سيرسمها الطلاب من اجل الوقوف على ابرز الرموز الإسلامية التي تظهر في رسومهم وبالتالي الإفادة منها في بناء أداة البحث.

أداة تحليل الرسوم: لغرض تحقيق هدف البحث تطلب من الباحثة بناء اداة لتحليل الرسوم التي تتسم بالصدق والثبات والموضوعية.

وبعد الاطلاع على:

- ادبيات التخصص.
- الدراسات السابقه.
- مؤشرات الاطار النظري.
- نتاجات الطلبه (العينه الاستطلاعيه).

بالاضافه الى خبرت الباحثة المتواضعه في هذا المجال. استطاعت الباحثة فرز خصائص عديدة رئيسية وثانويه.

وقد تضمنت أداة البحث بصيغتها الأولية (19) مجال.

صدق أداة التحليل: ولتحقيق صدق الأداة تم عرضها على مجموعة من الخبراء في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية والفقرات التي حصلت على نسبة (90 %) اعتمدت والتي لم يتفق عليها حذفت اما الفقرات التي حذفت من الاستمارة هي:

1. شخصيات تاريخية ودينية
2. حيوانات اسطورية

وبذلك اكتسبت الأداة الصدق وكانت بصيغتها النهائية في ملحق (2).

طريقة تحليل محتوى الرسوم: اتبعت الباحثة في هذا البحث طريقة تحليل المحتوى (content analysis) وحتى تكون طريقة تحليل المحتوى كمية ومنظمة وموضوعية ينبغي (تصنيف أداة وحدات التحليل، وحدات التعداد وقواعد صريحة وواضحة لطريقة التحليل).

وحدات التعداد: استخدمت الباحثة (التكرار) كوحدة تعداد لظهور الرمز وذلك بإعطاء ابتكار لكل رمز عندما تظهر بشكل واضح.

خطوات تطبيق التحليل: اتبعت الباحثة الخطوات الاتية في تحليل رسوم طلاب المتوسطة:

أ – يحلل كل رسم على أساس فقرات استمارة التحليل التي قام الباحث ببنائها.

ب – يحصل كل رمز من الرموز الواردة في الاستمارة على تقديم مناسب بأستخدام التكرار في حالة ظهورها في الرسم.

ثبات الأداة (reliability) : اجرت الباحثة الثبات من خلال الاتفاق مع نفسها عبر الزمن. حيث قامت بتحليل (40) رسم بتاريخ (7 / 1 / 2021) على وفق استمارة تحليل الرسوم ومن ثم أعاد تحليلها بتاريخ (14 / 1 / 2022) ومن خلال تطبيق معادلة سكوت لاستخراج الثبات تبين ان معامل الثبات قد بلغ (0,92).

الوسائل الإحصائية: استخدم الباحث في هذا البحث الوسائل الإحصائية الاتية:

الحقيبة الإحصائية spss للعلوم الاجتماعية حيث استخدم :

1- معادلة كوبر (cooper) وقد استخدم في حساب صدق أداة تحليل الرسوم.

$$pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

حيث ان :

Pa = نسبة الاتفاق.

Ag = عدد مرات الاتفاق

Dg = عدد مرات عدم الاتفاق

2- معادلة سكوت (scoot) وقد استعملت في حساب الثبات لاداة تحليل الرسوم

$$Ti = \frac{Po - pe}{1 - pe}$$

3- معادلة فيشر (fisher) لحساب والوسط المرجح والوزن المئوي للمجالات وهي كالاتي :
التكرار الأول × البديل الأول + التكرار الثاني × البديل الثاني + التكرار الثالث × البديل الثالث

الوسط المرجح = ـــــــــــــــــــــــ
التكرار الكلي

الوسط المرجح × 100
الوزن المئوي = ــ
اعلى بديل

التسلسل	الفقرات		تظهر كثيرا	تظهر الى حد ما	لا تظهر
1	الاهلة		%78	%18	%2
2	القباب		%92	%5	%1
3	النجوم		%63	%28	%7
4	الاقواس		%88	%3	%1
5	المساجد		%81	%10	%2
6	الحروف العربية		%63	%31	%14
7	لفظ الجلالة (الله)		%61	%15	%19
8	العين		%37	%25	%36
9	المأذنة (المنارة)		%99	%1	صفر%
10	النخلة		%95	%2	%1
11	البوابات		%97	صفر%	%1
12	الزخارف	نباتية	%15	%6	%2
		حيوانية	%13	%5	%1
		ارابيسك	%57	صفر%	%1
13	الشمس		%92	صفر%	صفر%
14	الالوان البنية الصفراء		%64	%18	%16
15	الهالة التي تحيط بالراس		%27	%32	%38
16	الملابس العربية الاسلامية		%36	%23	%37
17	شخصيات تاريخية و دينية		صفر %	صفر %	صفر%

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 133) 2025, pp. 316-334

الفصل الرابع

نتائج البحث: عرض وتحليل ومناقشة نتائج الفقرات:

الفقرة الاولى الاهلة:

1.من خلال نتائج الفقرة الاهلة يتضح ان النسبة المئوية بلغت (78%) للاختيار تظهر كثيرا و هي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (3%) و اختيار لا تظهر (1%)

2.من خلال نتائج فقرة القباب يتضح ان النسبة المئوية بلغت (92%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (5%) واختيار لا تظهر (1%)

3.من خلال نتائج فقرة النجوم يتضح ان النسبة المئوية بلغت (63%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (28%) و اختيار لا تظهر (7%)

4.من خلال نتائج فقرة الاقواس يتضح ان النسبة المئوية بلغت (88%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (3%) و اختيار لا تظهر (1%)

5.من خلال نتائج فقرة المساجد يتضح ان النسبة المئوية بلغت (81%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (10%) و اختيار لا تظهر (2%)

6.من خلال نتائج فقرة الحروف يتضح ان النسبة المئوية بلغت (63%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (31%) و اختيار لا تظهر (14%)

7.من خلال نتائج فقرة لفظ الجلالة يتضح ان النسبة المئوية بلغت (61%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (15%) و اختيار لا تظهر (19%)

8.من خلال نتائج فقرة العين يتضح ان النسبة المئوية بلغت (37%) للاختيار تظهر كثيرا و هي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (25%) و اختيار لا تظهر (36%)

9.من خلال نتائج فقرة المأذنة يتضح ان النسبة المئوية بلغت (99%) للاختيار تظهر كثيرا و هي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (1%) و اختيار لا تظهر (0%)

10.من خلال نتائج فقرة النخلة يتضح ان النسبة المئوية بلغت (95%) للاختيار تظهر كثيرا و هي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (2%) و اختيار لا تظهر (1%)

11.من خلال نتائج فقرة البوابات يتضح ان النسبة المئوية بلغت (97%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (0%) و اختيار لا تظهر (1%)

12.من خلال نتائج فقرة الزخارف النباتية يتضح ان النسبة المئوية بلغت (15%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (6%) واختيار لا تظهر (2%)

13.من خلال نتائج فقرة الزخارف الحيوانية يتضح ان النسبة المئوية بلغت (13%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (5%) واختيار لا تظهر (1%)

14.من خلال نتائج فقرة الزخارف الاربيسك يتضح ان النسبة المئوية بلغت (57%) للاختيار تظهر كثيرا و هي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (0%) و اختيار لا تظهر (1%)

15.من خلال نتائج فقرة الشمس يتضح ان النسبة المئوية بلغت (92%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (0%) و اختيار لا تظهر (0%)

16.من خلال نتائج فقرة الأوان البنية الصفراء يتضح ان النسبة المئوية بلغت (64%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (18%) واختيار لا تظهر (16%)

17.من خلال نتائج فقرة الهالة التي تحيط بالراس يتضح ان النسبة المئوية بلغت (27%) للاختيار تظهر كثيرا وهي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (32%) و اختيار لا تظهر (38%)

18.من خلال نتائج فقرة الملابس العربية الإسلامية يتضح ان النسبة المئوية بلغت (36%) للاختيار تظهر كثيرا و هي نسبة عالية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (23%) و اختيار لا تظهر (37%)

19.من خلال نتائج فقرة شخصيات تاريخية ودينية يتضح ان النسبة المئوية بلغت (0%) للاختيار تظهر كثيرا و هي نسبة مساوية مقارنة باختيار تظهر الى حد ما (0%) و اختيار لا تظهر (0%).

الاستنتاجات:

1.وظفت الرموز الإسلامية لتعبر عن الهوية الإسلامية الأصيلة.
2.كشفت الدراسة عن أن توظيف الطالب للرمز الإسلامي متباين من منجز إلى آخر وبحسب مضمونه وموقعه في بنية المنجز واختلاف دلالته.
3.بينت الدراسة إن الطالب عبر توظيف الرموز الإسلامية قد كشف عن أسلوب جديد وشخصية جديدة بالاستفادة من حكمة الماضي وتوظيفها في خدمة الحاضر.
4.وظفت الرموز الإسلامية واحتل اغلبها مراكز السيادة بالنظر لجمالية أشكالها ومضامينها الرمزية القوية.
5.ظهور الرموز الإسلامية في رسوم طلبة المرحلة المتوسطة بشكل واضح وهذا ما ابرزته النتائج الإحصائية.

المصادر والمراجع:

1.أبو طالب، محمد سعيد.علم مناهج البحث، ج1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الحكمة للطباعة والنشر.(ب، ت).
2.ارنست فيشر، ضرورة الفن، ت :ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، 1965م.
3.الأغا، وسماء حسن، التكوين وعناصره التشكيلية الجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000 م.
4.آل سعيد، شاكر حسن، الخط العربي جمالياً وحضارياً، مجلة المورد، ع15، 1986م.
5.الألفي، ابو صالح، (دراسة شاملة عن الفن الإسلامي)، مجـــــلة الكـــــويت. العدد 20، (ب، ت).
6.البهنسي، عفيف. علم الجمال و قراءات النص الفني. دار الشرق للنشر. (ب،ت).
7.ثروت عكاشة، الفن والحياة، دار الشروق، القاهرة، 2002م.
8.جان برتيليمي، بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970م.
9.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان 1971 م.
10.جي. آي. مولر، فرانك ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ت : فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988م.
11.حسن جبار محمد شمسي، ملامح الرمز في الغزل العربي القديم، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، 2008م.
12.الدوري، عياض عبد الرحمن، دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2003م.
13.الدوري، عياض عبد الرحمن، مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، الموسوعة الثقافية 80، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2009م.
14.راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1977م.
15.رمضان بسطاويسي محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992م.
16.رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس بيرس، لبنان، 1994م.
17.زهير صاحب، نجم عبد حيدر، بلاسم محمد، دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، الاردن، 2004م.

18. زهير صاحب، الفنون السومرية، دار إيكال للطباعة والنشر، بغداد، 2004م.
19. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة267، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2001م.
20. الصراف، عباس، آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1979م.
21. ضاري مظهر صالح، صفا لطفي عبد الأمير، المعطيات الجمالية للون الفيروزي في القباب العربية الإسلامية، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد 35 ايلول – تشرين الاول، 2001م.
22. عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2006م.
23. عبد الناصر ياسين، دراسات في الخطاب الجمالي والبصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2009م.
24. فرج عبو، علم عناصر الفن، جزء2، دار دلفين للنشر، ايطاليا، 1982م.
25. فريد عوض حيدر، علم الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م.
26. فريدريك مالنز، الرسم كيف نتذوقه ؟، ت: هادي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م.
27. محسن محمد عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، 2000م.
28. محمد عزيز نظمي، الفن بين الدين والأخلاق- الجزء الأول، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1996م.
29. محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط6، دار الشروق، بيروت، القاهرة، 1983م.
30. مصطفى عبدة، المدخل الى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، ط2، القاهرة، 1999م.
31. معتز غزوان عناد، الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر، الموسوعة الثقافية 28، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006م.
32. ناطق خلوصي، قراءات في المصطلح النقدي، الموسوعة الثقافية، 50، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2008م.
33. الخفاجي، رنا حسين هاتف، جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر، جميل حمودي أنموذجا، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2002م.
34. الزبيدي، رائد احمد علي، إشكالية التحول في التنظيم الشكلي في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، 2005م.
35. السامرائي، مجيد عبد الله، المدلول الرمزي لتصوير الحيوان في الفن الاسلامي، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2005م.
36. صفا لطفي عبد الأمير، سيميائية التصميم الزخرفي الإسلامي على البلاط المزجج، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006م.
37. عادل صبري نصار، جماليات اللون في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشوره)، جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة، 2009م.
38. نورس عدنان شهاب، توظيف الزخرفة وجماليتها في الرسم المعاصر في العراق، رسالة ماجستير(غير منشورة)، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ، 2006م.
39. مصادر شبكة المعلومات الدولية (الانترنت).
40. أياد الحسيني، إختلاف المنطق الجمالي بين الخط العربي واللوحة الغربية www.ittijahat.com.

41.جواد الزيدي، التحول الدلالي للرمز في الفن التشكيلي، www.alitthad.com.
42.الزبيري، محمد، الرمزية هي الفن، 2-12-2006م، الانترنت zoubairi.maktoobblog .com
43.السامرائي، مجيد، ذوات الارواح في الفن الاسلامي رموز ودلالات صوفية وروحية في جمالية التكرار، الانترنتwww.alefyaa.com.
44.الكندري، احمد، في الحرف و الرمز و التجريد، هوية وتفقيه سديد، 24 يوليو 2009، . www.maktoobblog.com.

Sources and References:

1. Abu Talib, Muhammad Saeed. Research Methodology, Part 1, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Dar Al-Hikma for Printing and Publishing. (B, T.(
2. Ernest Fischer, The Necessity of Art, trans. Michel Suleiman, Dar Al-Haqiqa for Printing and Publishing, Beirut, 1965.
3. Al-Agha, and Samaa Hassan, The Formation and Its Aesthetic Formative Elements in the Miniatures of Yahya bin Mahmoud bin Yahya Al-Wasiti, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 2000.
4. Al-Saeed, Shaker Hassan, Arabic Calligraphy, Aesthetically and Civilizationally, Al-Mawrid Magazine, Issue 15, 1986.
5. Al-Alfi, Abu Saleh, (A Comprehensive Study on Islamic Art), Kuwait Magazine. Issue 20, (B, T.(
6. Al-Bahnasi, Afif. Aesthetics and Readings of the Artistic Text. Dar Al-Sharq for Publishing. (B, T.(
7. Tharwat Okasha, Art and Life, Dar Al-Shorouk, Cairo, 2002.
8. Jean Barthelemy, A Study in Aesthetics, trans. Anwar Abdel Aziz, Dar Nahdet Misr, Cairo, 1970.
9. Jamil Saliba, The Philosophical Dictionary, 1st ed., Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Beirut, Lebanon, 1971.
10. J. I. Muller, Frank Elger, One Hundred Years of Modern Painting, trans. Fakhri Khalil, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, Baghdad, 1988.
11. Hassan Jabbar Muhammad Shamsi, Features of the Symbol in Ancient Arabic Love Poetry, Dar Al-Sayyab for Printing, Publishing and Distribution, London, 2008.
12. Al-Douri, Ayyadh Abdul Rahman, Color Significance in Arab-Islamic Art, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 2003.
13. Al-Douri, Ayyad Abdul Rahman, The Concept of Color and Its Implications in Historical Studies, Cultural Encyclopedia 80, General Cultural Affairs House, Baghdad 2009.

14. Rawya Abdul Moneim Abbas, Aesthetic Values, University Knowledge House, Alexandria, 1977.
15. Ramadan Bastawisi Muhammad Ghanem, Aesthetics of Arts and the Philosophy of Art History according to Hegel, University Institution for Studies, Publishing and Distribution, Beirut, 1992.
16. Riad Awad, Introductions to the Philosophy of Art, Gross Pers, Lebanon, 1994.
17. Zuhair Sahib, Najm Abdul Haidar, Balasim Muhammad, Studies in the Structure of Art, Dar Maktabat Al-Raed Al-Ilmiyyah, Jordan, 2004.
18. Zuhair Sahib, Sumerian Arts, Ikal House for Printing and Publishing, Baghdad, 2004.
19. Shaker Abdul Hamid, Aesthetic Preference (A Study in the Psychology of Artistic Taste), World of Knowledge Series 267, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, March 2001.
20. Al-Sarraf, Abbas, Horizons of Fine Arts Criticism, Dar Al-Rasheed for Publishing, Iraq, 1979.
21. Dhari Mazhar Saleh, Safa Lutfi Abdul Amir, Aesthetic Data of Turquoise Color in Arab Islamic Domes, Al-Mawqif Al-Thaqafi Magazine, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, Issue 35, September - October, 2001.
22. Abdul Nasser Yassin, Religious Symbolism in Islamic Ornamentation, Zahraa Al-Sharq Library, Cairo, 2006.
23. Abdul Nasser Yassin, Studies in Aesthetic and Visual Discourse, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad 2009.
24. Faraj Abbou, The Science of Art Elements, Part 2, Delfin Publishing House, Italy, 1982.
25. Farid Awad Haidar, Semantics, Maktabat al-Adab, Cairo, 2005.
26. Frederick Malens, How Do We Taste Painting?, Translated by Hadi al-Taie, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1993.
27. Mohsen Muhammad Attia, Aesthetic Values in the Fine Arts, Dar al-Fikr al-Arabi, 2000.
28. Muhammad Aziz Nazmi, Art between Religion and Ethics - Part One, Shabab al-Jamiah Foundation, Alexandria, 1996.
29. Muhammad Qutb, The Methodology of Islamic Art, 6th ed., Dar al-Shorouk, Beirut, Cairo, 1983.
30. Mustafa Abdo, Introduction to the Philosophy of Beauty, Madbouly Library, 2nd ed., Cairo, 1999.

31. Moataz Ghazwan Anad, The Heritage Symbol in Contemporary Printed Design, Cultural Encyclopedia 28, General Cultural Affairs House, Baghdad, 2006.
32. Natiq Khalousi, Readings in Critical Terminology, Cultural Encyclopedia, 50, General Cultural Affairs House, Baghdad, 2008.
33. Al-Khafaji, Rana Hussein Hatem, The Aesthetics of Employing Arabic Letters in Contemporary Iraqi Painting, Jamil Hamoudi as a Model, Master's Thesis (Unpublished), University of Babylon, College of Art Education, 2002.
34. Al-Zubaidi, Raed Ahmed Ali, The Problem of Transformation in Formal Organization in Contemporary Iraqi Ceramics, Master's Thesis (Unpublished), University of Baghdad, College of Fine Arts, 2005.
35. Al-Samarrai, Majeed Abdullah, The Symbolic Meaning of Animal Portrait in Islamic Art, Master's Thesis (Unpublished), College of Fine Arts, University of Baghdad, 2005.
36. Safa Lutfi Abdul Amir, Semiotics of Islamic Decorative Design on Glazed Tiles, PhD Thesis (Unpublished), University of Babylon, College of Fine Arts, 2006.
37. Adel Sabri Nassar, Aesthetics of Color in Contemporary Iraqi Ceramics, Master's Thesis (Unpublished), University of Basra, College of Fine Arts, 2009.
38. Nours Adnan Shihab, Employment of Ornamentation and Its Aesthetics in Contemporary Painting in Iraq, Master's Thesis (Unpublished), University of Basra, College of Fine Arts, 2006.
39. International Information Network Sources (Internet.(
40. Ayad Al-Hussaini, The Difference in Aesthetic Logic between Arabic Calligraphy and Western Painting www.ittijahat.com.
41. Jawad Al-Zaidi, The Semantic Transformation of the Symbol in Fine Art, www.alitthad.com.
42. Al-Zubairi, Muhammad, Symbolism is Art, 12-2-2006, Internet zoubairi.maktoobblog.com
43. Al-Samarrai, Majeed, Spiritual Beings in Islamic Art: Sufi and Spiritual Symbols and Meanings in the Aesthetics of Repetition, Internet www.alefyaa.com.
44. Al-Kandari, Ahmad, In Letters, Symbols and Abstraction, Identity and Sound Jurisprudence, July 24, 2009, www.maktoobblog.com.

الملاحق :-

استمارة تحليل رسوم الطلبة

الرموز		التكرارات		
		تظهر كثيرا	تظهر الى حد ما	لا تظهر
الاهلة				
القباب				
النجوم				
الاقواس				
المساجد				
الحروف العربية				
لفظ الجلالة (الله)				
العين				
المأذنة(المنارة)				
النخلة				
البوابات				
الزخارف	نباتية			
	حيوانية			
	ارابيسك			
الشمس				
الالوان البنية الصفراء				
الهالة التي تحيط بالرأس				
الملابس العربية الاسلامية				
شخصيات تاريخية ودينية				
حيوانات اسطورية				

استمارة تحليل رسوم الطلبة

الرموز	التكرارات		
	تظهر كثيرا	تظهر الى حد ما	لاتظهر
الاهلة			
القباب			
النجوم			
الاقواس			
المساجد			
الحروف العربية			

			لفظ الجلالة (الله)	
			العين	
			المأذنة(المنارة)	
			النخلة	
			البوابات	
			نباتية	الزخارف
			حيوانية	
			ارابيسك	
			الشمس	
			الالوان البنية الصفراء	
			الهالة التي تحيط بالرأس	
			الملابس العربية الاسلامية	

The Aesthetics of Islamic Symbols And Their Use In The Drawings of Middle School Students

Dr. Shaima Ahmed Abdul Ghani
University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of Art Education

Abstract:
Every artist must belong to a certain environment or to a certain society, where he draws for himself a line that suits his society, environment and traditions, and is often influenced by his civilization and what he can draw from it, especially if that civilization is ancient, with clear features. Here we have institutions for a problem that requires research, and the researcher tries to answer the following question: How are Islamic symbols employed in the drawings of middle school students in Iraq? The current research aims to study Islamic symbols and employ them in the drawings of middle school students and the artistic foundations for that employment.
As for the second chapter, the theoretical framework included two topics, as well as extracting and discussing indicators from it to benefit from them in formulating the research tool, where the first topic was: (Symbol in modern and contemporary art) and the second topic: (Symbol in Arab Islamic civilization.)
As for the third chapter, it included the research procedures, and the fourth chapter included the results and conclusions.
Keywords: Aesthetics, Islamic symbols, employment.