



Conceptual references to social heritage and their manifestations in contemporary Iraqi art: A pragmatic-cognitive study

Maysaa Abdul Kadhim Abd^a

Hila Abdel Shaheed Mustafa^a

^a University of Baghdad – College of Fine Arts



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ARTICLE INFO

Article history:

Received 11 January 2026

Received in revised form 1 March 2026

Accepted 2 March 2026

Published 1 October 2026

Keywords:

Conceptual metaphor – Social heritage – Contemporary Iraqi art.

ABSTRACT

Social heritage constitutes a fundamental knowledge base for understanding the relationships between man and his environment and society, and a means to enhance and develop social and cultural awareness. Social heritage is transformative in its forms and functions, and remains capable of being reproduced in contemporary contexts, especially in contemporary visual arts. From this standpoint, the current research is defined by its four chapters. The first chapter included a review of the research problem, which was represented in answering the following question: What are the references of the conceptual metaphor of social heritage, and do they have manifestations in contemporary Iraqi art? The research aimed to identify the references of the conceptual metaphor of social heritage in contemporary Iraqi art, a "pragmatic cognitive study." The chapter concluded with a review of the research terms.

Keywords: Conceptual metaphor – Social heritage – Contemporary Iraqi art. As for the second chapter, it included three main topics: The first topic dealt with metaphor, its origin and historical development, the second topic came about the conceptual references of metaphor in contemporary art, while the third topic dealt with the metaphor of social heritage in contemporary Iraqi art, and the chapter concluded with indicators of the theoretical framework. In the third chapter, the researchers presented the descriptive-analytical methodology. The research population was defined as (20) artworks, from which (4) samples were selected that employed conceptual metaphors of social heritage. The research instrument was designed according to the theoretical framework, and the chapter concluded with the analysis of the samples. The fourth chapter revealed the following research findings: The artworks reflect the artist's ability to symbolically integrate humanity and the local environment, demonstrating an interest in environmental sustainability and an awareness of the importance of the interaction between humans and natural resources. This is clearly evident in examples (4, 3, and 6). The research conclusions revealed that the study of conceptual metaphor in contemporary Iraqi art demonstrates the artists' ability to employ heritage symbols within a modern visual context, where the past and present are integrated, and historical meanings are reformulated to align with contemporary themes, carrying dual connotations between the traditional and the contemporary. The chapter concluded with a set of recommendations.

مرجعيات الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي وتجلياتها في التشكيل العراقي المعاصر "دراسة تداولية معرفية"

ميساء عبد الكاظم عبد

هिला عبد الشهيد مصطفى¹

الملخص

يشكل الموروث الاجتماعي قاعدة معرفية أساسية لفهم العلاقات بين الإنسان وبيئته ومجتمعه، ووسيلة لتعزيز وتنمية الوعي الاجتماعي والثقافي، فالموروث الاجتماعي متحول في أشكاله ووظائفه، ويظل قابلاً لإعادة الإنتاج في سياقات معاصرة، لاسيما في الفنون التشكيلية المعاصرة، من هذا المنطلق تحدد البحث الحالي بفصوله الأربعة، اشتمل الفصل الأول على استعراض مشكلة البحث التي تمثلت بالاجابة عن التساؤل الاتي: ما مرجعيات الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي وهل لها مظهرات في التشكيل العراقي المعاصر؟ وانصب هدف البحث على التعرف على مرجعيات الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي في التشكيل العراقي المعاصر "دراسة تداولية معرفية"، واختتم الفصل باستعراض مصطلحات البحث. اما الفصل الثاني، اشتمل مباحث ثلاث أساسية: تناول المبحث الأول: الاستعارة نشأتها وتطورها تاريخياً، وجاء المبحث الثاني: مرجعيات الاستعارة التصويرية في الفن المعاصر، في حين تناول المبحث الثالث: استعارة الموروث الاجتماعي في التشكيل العراقي المعاصر، واختتم الفصل بمؤشرات الاطار النظري. اما الفصل الثالث استعرضت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي، وتم تحديد مجتمع البحث من (20) عملاً فنياً، تم اختيار (4) عينات وظفت فيها الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي، وتم تصميم أداة البحث وفق ما اسفر عنه الاطار النظري، واختتم الفصل بتحليل العينات، اما الفصل الرابع فقد أظهرت نتائج البحث الاتي: تعكس الأعمال الفنية قدرة الفنان على الدمج بين الإنسان والبيئة المحلية بشكل رمزي، ما يعكس الاهتمام بالاستدامة البيئية والوعي بأهمية التداخل بين الإنسان والموارد الطبيعية، يظهر ذلك جلياً في النماذج (3، 4، 6). واسفرت استنتاجات البحث عن تظهر دراسة الاستعارة التصويرية في التشكيل العراقي المعاصر قدرة الفنانين على توظيف الرموز التراثية في سياق بصري حديث، تم فيه دمج الماضي بالحاضر، وإعادة صياغة المعاني التاريخية بما يتوافق مع موضوعات العصر، ويحمل دلالات مزدوجة بين التقليدي والمعاصر، واختتم الفصل بجملته من التوصيات.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة التصويرية – الموروث الاجتماعي – التشكيل العراقي المعاصر.

الفصل الأول: الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

يشكل الموروث الاجتماعي قاعدة معرفية أساسية لفهم العلاقات بين الإنسان وبيئته ومجتمعه، ووسيلة لتعزيز وتنمية الوعي الاجتماعي والثقافي، وهذا ما أكدته علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا على أهمية الموروث على مر العصور والذي لا يزال ماثلاً في حياتنا في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السابقة وما أوحى به من علم وفنون وآداب، وعادات وتقاليد ومأثورات شعبية، ويمكن النظر إلى الموروث على أنه جسر يربط الماضي بالحاضر، انه تعبير عن الهوية الثقافية؛ ومصدراً معرفياً وثقافياً. ويقسم الموروث عادة إلى مستويات ثلاثة رئيسية، وهي: (الموروث الحضاري، ويشمل الآثار والرموز البابلية والسومرية والآشورية بكل أشكالها، والقطع الأثرية والمسكوكات والنقوش والرسوم التاريخية، والموروث القومي، الذي يمثل الإنتاج الثقافي والفكري للأمة ويعكس هويتها ولغتها ومكانتها عبر التاريخ، والموروث المجتمعي، الذي يعكس العادات والتقاليد والصناعات المحلية والملابس وغيرها من الممارسات اليومية التي تضفي طابعاً مميزاً لكل بيئة) (al-hajri,2019,p163-164). إذ إن التعرف على الموروث يقتضي الكشف عن مدى تعبير عناصره عن العلاقات والقيم السائدة داخل المجتمع، فضلاً عن دراسة العناصر التراثية التي تتداخل مع مختلف

¹ بيان تضارب المصالح:

المؤلف عضو في هيئة تحرير هذه المجلة. ولضمان النزاهة والشفافية، تم تحويل إدارة عملية التحكيم إلى محرر آخر مستقل، ولم يكن لعضو هيئة التحرير أي دور في اختيار المراجعين أو اتخاذ القرار النهائي بشأن قبول أو رفض هذا البحث، وذلك وفقاً لإرشادات لجنة أخلاقيات النشر. (COPE)

الأنساق الاجتماعية المكونة للبناء الاجتماعي، فالموروث المجتمعي لا يتم التعرف عليه إلا بدراسة المجتمع بكل مكوناته، وعلاقاته وقيمه السائدة.

بناء على ما تقدم، يتحرك الموروث الاجتماعي في فضاء دينامي بين الثبات والتحول؛ فهو ثابت في جوهره القيمي والرمزي، متحول في أشكاله ووظائفه، ويظل قابلاً لإعادة الإنتاج في سياقات معاصرة، لاسيما في الفنون التشكيلية المعاصرة، حيث يعاد توظيفه بوصفه استعارة ثقافية تعبر عن قضايا الحاضر، ويظهر هذا التعامل مع الموروث لا بوصفه كياناً جامداً يؤدي إلى عزله عن الحاضر، بل ينظر إليه كمنظومة ديناميكية تسمح بإعادة إنتاجه فنياً وثقافياً، لذا شهد مفهوم الاستعارة تحولات معرفية وفكرية كبيرة عبر الزمن، والتي أصبحت المؤشر الرئيسي لاستمرارية البشرية، وإن مسألة الاستعارة التصويرية لم تعد مجرد مفهوم نظري، بل غدت الاستعارة التصويرية عملية ادراكية كامنة في الذهن، تؤسس انظمتنا التصويرية وتحكم تجربتنا في سياق الموروث الاجتماعي العراقي، وتعزيز الفهم والتفاعل بين الافراد والمجتمعات.

من هذا المنطلق، تنبع الحاجة إلى فهم متعمق لمكونات الموروث الاجتماعي وآليات تحقيقها، من منظور يضمن تلبية احتياجات الأجيال دون المساس بحقوق الأجيال القادمة، وأوضحت العلاقة بين الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي والتشكيل العراقي المعاصر علاقة تلازمية، من خلال توظيف الاستعارات الذهنية الى صور واشكال تتغير بتغير استعارتنا الثقافية، وهذه الاستعارات تتجاوز التمثيل البصري نحو فضاء مدمج يظهر صفات جديدة تتجاوز حدود التشابه الحسي نحو تفكيك علاقة الصورة بالمعنى، بوصفها وعياً ثقافياً وجمالياً معاصراً. وعليه، جاءت الدراسة الحالية للإجابة عن التساؤل الآتي:

ما مرجعيات الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي وهل لها مظهرات في التشكيل العراقي المعاصر؟

ثانياً: أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث الحالي في الآتي:

1. الكشف عن البنية للاستعارة التصويرية للموروث في التشكيل العراقي المعاصر.
2. التعريف بماهية الموروث الاجتماعي بوصفه ذاكرة ثقافية فاعلة في الخطاب البصري من منظور جمالي - ثقافي.
3. تنعكس أهمية البحث الحالي من تحليل ونقد الأعمال الفنية بوصفها مهارة عقلية ضرورية لمدرس التربية الفنية.
4. يفيد البحث الحالي الباحثين والمهتمين بمجال الفن والتربية الفنية من خلال ما سيسفر عنه البحث من نتائج.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف هذا البحث إلى الآتي:

التعرف على مرجعيات الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي في التشكيل العراقي المعاصر "دراسة تداولية معرفية".

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالحدود الآتية: الفن التشكيلي العراقي المعاصر للفترة الزمنية الممتدة من (2000-

2014)، أما الحدود الموضوعية: الاستعارة التصويرية - الموروث الاجتماعي - التشكيل العراقي المعاصر

خامساً: تحديد المصطلحات

• الإستعارة التصويرية:

- عرفها (Iakoof&JolsonK,1980) "بان الاستعارات نتاج ثقافي مرتبط بالتجربة الإنسانية اليومية، وليست مجرد زينة لغوية"

(21p1980Iakoof&JolsonK)

- وعرفها (Ibn al-Mu'tazz,2023): "إستعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها" (Lahwaidaq,2023,p139)،

تُعرّف الباحثان الاستعارة التصويرية إجرائياً بأنها: آلية معرفية يتم فيها بناء معنى اعتماداً على بنى مفهومية مأخوذة من مجال آخر أكثر تجسيدا وإيضاحا (التشكيل العراقي المعاصر)، وذلك عن طريق وضع معنى صريح للعلاقة بين الميدانين وتحليل الكيفية التي تساعد بها هذه العلاقة في توليد معنى جديد داخل الخطاب المعرفي.

• الموروث:

- عرفه (Group of Authors,2014) كل ما ينقل شفهيًا أو كتابيًا عبر الأجيال من مكونات ثقافية مادية أو معنوية المتمثلة في

الرموز والحركات الجسدية والنشاطات الإحتفالية والفنون الأدبية والأهازيج والحكايات والموسيقى الشعبية. (Group of

Authors,2014,p6)

- عرفه (Abd al-Salam,n.d) بأنه الآثار المكتوبة التي حفظها لنا التاريخ كاملة أو مبتورة، فوصلت إلينا بأشخاصها وليس هناك حدود معينة لتاريخ أو تراث أي كان. (Abd al-Salam,d.n,p5)

• الإجتماع:

- وردت عند (Lambert,1989) هو دراسة الأفراد في مواقفهم الاجتماعية والثقافية، وهو المحيط الاجتماعي الذي يؤثر على تفكير الناس ومشاعرهم وسلوكهم وتفاعلاتهم. (Lambert,1989,p15)

بالنظر لعدم وجود تعريف شامل يجمع بين الموروث والاجتماع، لذا ارتأت الباحثة تعريفه إجرائياً بأنه: "الركائز الثقافية، والرموز الحكايات الشعبية والقيم وجميع الطقوس المتداولة المخزنة في ذاكرة الفرد والجماعة والتي تتألف منها المادة الخام التي يستعين بها الفنان في إستعاراته البصرية لصياغة رؤية فنية متكاملة."
• التشكيل:

-عرفه (Ahmwd,2017) بأنه: "أحد أشكال التعبير الإبداعي المسطح الذي يعتمد بصفة أساسية على توظيف اللون في التشكيل، وكون الفنون البصرية تعتمد على إدراكها في الأساس على حاسة البصر الذي أخذت منه مسماهها، فهي تعتمد على الشكل الذي من خلاله تتجسد أمامنا هيئة العمل الفني أو صورته". (Ahmed,2017,p18)

• المعاصر:

-عرفه (Ghazawi,2021) بأنه: "علاقة مفردة مع زمنها الخاص، الذي ننتمي إليه، آخذين كل أبعاده؛ هي بالتحديد العلاقة مع الزمن الذي ننتمي إليه من خلال تغير الطور (الارتباك) والمفارقة التاريخية الذين يتوافقون أو يتطابقون كثيراً مع المرحلة، يتلاءمون بالكامل معها في كل نقاطها ومفارزها". (Ghazawi,2021,net1)

- اما (Kanani,2023) عرفه بأنه: "العصر الذي بدأ زمانه ما بعد العصر الحديث، ويمكن تحديد الفترة الزمنية للعصر المعاصر مع بداية القرن التاسع عشر إلى وقتنا الحالي، حيث يذكر هذا العصر الأحداث التاريخية والمجريات التي غيرت من شكل العالم بالتدريج إلى ما نعيشه الآن في الوقت الحالي". (Kanani,2023,net2)

تعرف الباحثة التشكيل العراقي المعاصر إجرائياً بأنه "هو منجز بصري يعبر عن تفاعل الفنان العراقي مع الموروث الاجتماعي، ويُقاس هذا المنجز من خلال قابليته على التحوير في الشكل والمضمون بعيداً عن النمط التقليدي السائد والذي يتحدد من فترة سبعينيات القرن العشرين التي شهدت تحول الخطاب البصري العراقي نحو مفاهيم حديثة وتجاوز التقليدي منها.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الاستعارة نشأتها وتطورها تاريخياً

تعد الاستعارة آلية معرفية أساسية تكشف عن البنية العميقة للعقل الإنساني، إذ لا تقتصر على كونها محسناً بلاغياً أو زينة أسلوبية، بل تمثل وسيلة إدراكية تنظم بها اللغة فهم العالم وإعادة تشكيل التجربة الإنسانية، فمنذ بدايات الوعي، لجأ الإنسان إلى التمثيل والتخييل لربط الأشياء وتفسير الخبرة، متجاوزاً المعنى الحرفي نحو آفاق رمزية تنتج دلالات جديدة، وتؤكد الدراسات اللغوية والفلسفية أن الاستعارة حاضرة في جميع أشكال الخطاب البشري، لاهتمامها بآليات اشغال الذهن البشري، وهو بذلك قوام اختصاصات في علم الاعصاب والفلسفة وعلم النفس المعرفي، لما لها من حظوة في بناء وشائج الوصل بين الدماغ والنشاط اللغوي انتاجاً وتداولاً؛ من خلال تنظيم المعلومات المنتجة من خلال افعالنا التواصلية والتي نستطيع نمذجتها وفق انساق معرفية وإدراكية، فالمعطيات في العالم الخارجي لها دور في تشكيل نسقنا التصوري تبعاً لطبيعة تجربتنا مع هذه الأشياء، وهو ما يجعل دراسة الاستعارة مقاربة مركبة تجمع بين البعدين اللغوي والجمالي والمعرفي والثقافي.

1. الاستعارة في الفلسفة اليونانية:

لقد شهدت الاستعارة في الدراسات اليونانية تطوراً ملحوظاً، ويظهر تاريخ الاستعارة هذا التعقيد بوضوح؛ فمنذ أن صاغ أرسطو (384-322 ق، م) في البلاغة الأرسطية أسسها الأولى في كتابيه فن الشعر والخطابة بوصفها انتقالاً دلاليًا بين المجالات، حيث صور أرسطو الاستعارة على أنها "نقل اسم شيء إلى شيء آخر لعلاقة المشابهة" (Aristotle, 1961, p.115-120)، وعدها وسيلة معرفية لفهم المجهول عبر المعلوم، لا مجرد زخرفة لغوية، ويمثل هذا الأساس الأول لمفهوم الاستعارة بوصفها آلية في التسمية والخطابة، وترتكز الاستعارة عنده على القدرة على تجسيد الأفكار المجردة في صور حسية، بما يعكس طاقة الإنسان على التفكير الخلاق والربط بين المجالات المختلفة، كما رأى (أرسطو) أن (قيمة الاستعارة تكمن في إثارة الدهشة وتعميق الفهم لدى المتلقي من خلال وصل المؤلف بالجديد، وهو تصور مهد لاحقاً لدراسة الاستعارة بوصفها آلية فكرية وتعبيرية في الأدب والفنون البصرية على السواء) (Ayad, 1961, p.12)

تؤدي الاستعارة – على حد تعبير أرسطو- وظائف مختلفة بحسب السياق الذي تستخدم فيه، ويمكن تقسيمها إلى أنواع ثلاثة رئيسية، وهي:

- **الاستعارة الخطابية:** وهي الاستعارة التي تقوم على أساسين هما (الإفهام أو الوضوح المعرفي، والمناسبة العاطفية، فالوضوح والإفهام وتفايدي كل مشجي ومضحك هو ما يناسب الاستعارة الخطابية) (Alwali, 2005, p.88).
- **الاستعارة الشعرية:** وهي (نقيض الاستعارة الخطابية؛ لأن الغموض هو أهم ميزة تميز الاستعارة الشعرية، فإذا كانت الخطابة تعتمد على استعمال الكلمات المناسبة، فإن الشعر يشدد على استعمال الكلمات المركبة والمرادفات والغريب) (Alwali, 2005, p.108).
- **الاستعارة الحجاجية:** يعدها (أرسطو) مقوماً من المقومات الحجاجية كونها أكثر قهراً واقتصاراً من الشعرية؛ (أنها آلية قهرية للإلزام الفكري في سياق الخطابة) (Alashiri, 2006, p.108).

ولم يتوقف تحليل الاستعارة عند حدود (أرسطو)، بل طور الفلاسفة اللاحقون وعلى نحو خاص الرواقيين الذين أوجدوا مقاربات جديدة تربط الاستعارة بالوظيفة المعرفية للغة، فقد عد الرواقيون الاستعارة (وسيلة لتسمية الأشياء عبر الانزياح الدلالي، ورأوا أن الاستعارة تمكن الإنسان من تجاوز محدودية المفردات عبر آليات اشتقاقية ودلالية تغني الخطاب) (Ricoeur, 1977, p. 47).

2. الاستعارة في البلاغة العربية:

لقد شكلت الاستعارة مكانة ومحوراً أساسياً في مباحث البلاغة القديمة والمعاصرة، ومثلت جسراً وصلًا بين النقد التراثي والدراسات الحديثة، وتأسيس رؤية نقدية بلاغية تهل من الجذور العربية الأصيلة، ويعد الموروث البلاغي العربي صرحاً علمياً راسخاً في مسار الموروث الإنساني، لما يتسم به من غنى وتنوع وعمق في الفكرين اللغوي والنقدي، مع (انفتاح وإع على مناهج العصر، بما يجاوز الاتهامات التي وجهت إلى البلاغة العربية بالجمود، ويفند القول بتوقفها عن التطور أو اختزالها في موروث مخطوط جامد) (Eid, 2001, p.349)، لقد تناول البلاغيون العرب الاستعارة ووسعوها ضمن علوم البيان، مانحين إياها موقعاً

محوريًا في الدرس البلاغي واللساني والفلسفي في القرآن الكريم والشعر العربي، وتحمل الاستعارة موقعًا محوريًا، إذ (تمثل إحدى أهم الآليات التي تنشئ بها اللغة المعنى، وتنقله من مستوى الدلالة الحرفية إلى آفاق التخيل والتصوير، فهي ليست مجرد تقنية لفظية تستعمل لأغراض التزيين أو الإبداع الأسلوبي، بل تقوم، في جوهرها، على عملية معرفية عميقة تتجاوز حدود اللفظ لتطال بنية الإدراك الإنساني ذاته؛ وهو ما تؤكد من جهة تصورات البلاغة القديمة، ومن جهة أخرى مناهج اللسانيات الإدراكية المعاصرة) (Lakoff, 2003 p.112)، وهذا التصور يرتبط بعمليات لغوية تقوم على التبادل، ولعل من أوضح النصوص التي قربت هذا الإطار ما أورده ابن الأثير في حديثه عن العلاقة بين الاستعارة اللغوية والعارية الحقيقية، إذ قال: "الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية" (Ibn al-Athir 1982,p167).

لقد امتد تأثير المفهوم الأرسطي للاستعارة إلى مجالات الفن العربي، ولاسيما في الشعر والتصوير والتصميم، فالجمع بين المفهوم الأرسطي العقلي للمحاكاة ومفهوم الاستعارة البلاغي عند العرب (أسس لتكامل بين العقل الجمالي والعقل التصويري في الفكر الفني العربي، مما مهد لتطور نظريات فنية حديثة ترى في الاستعارة أداة للتصميم والإبداع البصري) (Al-Jurjani, 2020,p.145)، وهكذا انتقل الفكر الأرسطي إلى الثقافة العربية من خلال حركة الترجمة الكبرى في العصر العباسي. لقد اقترنت الاستعارة التصويرية عند علماء البلاغة العربية بالاستعارة التمثيلية وهي ما كان المستعار فيها مثلاً، أو تركيباً، استعمل في غير ما وضع له مع وجود علاقة مشابهة بين المستعار منه والمستعار له، وهذا النوع من الاستعارة فيه روائع التعبير الفني يستخدمه الأديب عن طريق قول مأثور، أو حكمة، أو مثل مضروب، تأمل الأمثلة التالية: وما جاء في قول المتنبي: "إذا رأيت نيوب الليث بارزة فلا تظنَّ أنَّ الليثَ يبتسم"، وهنا إذا رأيت الأسد، فاغر الفم، بارز الأناب، فلا تظنَّ أنه يبتسم لك، فلو ظننت ذلك، فأنت مقضي عليك، وهذا المعنى نُشِبَ به حال من يخدعك مظهره عن حقيقة أمره، وعندئذ يكون استعمال الليث في مثل هذه الحال مجازاً، وقد نقل التركيب الدال على المشبه به، للمشبّه على سبيل الاستعارة التمثيلية، جاء في الحديث الشريف روي عن النبي صلى الله عليه وسلم: "لا يلدغ المؤمن من جحرٍ مرتين"، تجده سار مسار الأمثال، فقد شبهت به حال من يخطئ مرة، ويستفيد من هذا الخطأ، فلا يعود ثانية إليه، بحال المؤمن الذي لدغ مرة من ثعبان مختبئ في حجره فلم يعد يقترب من الجحر أو من غيره ثانية، فتقول لهذا الإنسان: لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين. والحديث لا يريد هذا المعنى بل قصد المعنى المجازي الذي بيّناه. بالتأمل بالأمثلة السابقة، تجد أنَّ كلاً منها يتصل بمناسبة خاصة بعينها، يرتبط بها ارتباطاً وثيقاً، بحيث يصبح كل مقال ومناسبتة، كطرفي التشبيه، لا تتم المشابهة إلا بهما، وليس من الضروري أن تعرف المناسبة التي يرتبط بها المثال، فمعناه يفرض عليك المناسبة التي يمكنك أن تربطه به، ويوضح ذلك (عبد العزيز عتيق) بقوله: "الاستعارة التمثيلية تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي" (Atiq,1982,p192). وتعد كتب التراث من أغنى مصادر التحليل البلاغي للاستعارة، لما قدمته من تعريفات دقيقة وتطبيقات منهجية ربطت الاستعارة بالتخيل والمعنى، في حين أحدثت البلاغة الغربية الحديثة تحولاً نوعياً بنقل الاستعارة من نطاق المجاز اللغوي إلى مجال الإدراك والفكر، فالاستعارة عند (الجاحظ)، تمثل أولى التعريفات المنهجية للمجاز في الأدب العربي، إذ قال: "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه" (Al-Jahiz,1985,p153).

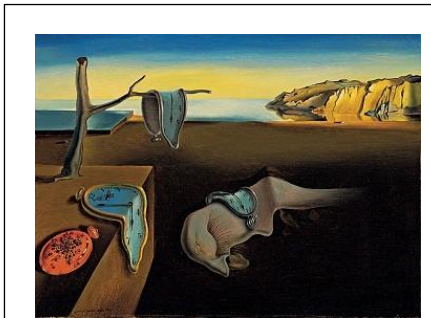
لقد استخدم العرب الاستعارة في الأدب، فالعرب "تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً أو مشاكلاً" (Ibn Qutaybah,1954,p13)، وهي (استحداث لفظي لتوسيع المعنى دون تأثير على البنية التركيبية للنص، والاستعارة الأسلوبية، التي تستعمل بشكل فني لانتزاع العلاقة بين السياقات اللغوية التقليدية وإحداث تأثير جمالي واضح) (Nassif,1970,p43). وقد بلغ استخدام الاستعارة في القرآن وفق تحليل (ابن قتيبة) درجة عالية من الإتقان البلاغي، كما في قوله تعالى: {يَوْمَ يَكْشَفُ عَنْ سَاقٍ}، إذ يستعار "الساق" للدلالة على الشدة والجهد، وليس على المعنى الحرفي، وقول الله تعالى: {يُخْرِجُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ} (سورة الحشر، الآية: 2)، ففي الآية الكريمة، {يُخْرِجُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ}، هؤلاء هم اليهود، الذين أمرهم النبي صلى الله عليه وسلم بالجلء عن المدينة، فصاروا يخرجون بيوتهم قبل الخروج منها، كما استعمل ابن قتيبة الاستعارة لبيان المبالغة في الوصف، كما في قوله تعالى: {فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ وَمَا كَانَا مِنْظَرَيْنِ}، لتوضيح شمولية المصيبة) (Nassif,1970,p43).

اما الرماني (ت 384هـ) فقد أضاف تحديداً منهجياً للاستعارة، إذ قال: "تعليق العبارة على غير ما وضعت في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة" (Al-Rummani,1968,p86)، (وقد شدد على الفرق بين التشبيه والاستعارة، مؤكداً أن الاستعارة تتطلب

الابتعاد عن المعنى الأصلي للكلمة لتقديم أثر بلاغي وفي (Hafez,1986,p88). في حين وصف (عبد القاهر الجرجاني) (ت 471هـ) الاستعارة بأنها "أحد أعمدة الكلام وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر" (Al-Jurjani,1988,p240)، وهنا تبرز فكرة "امتزاج اللفظ بالمعنى" وهو معيار أساس في البلاغة الجرجانية. وتنقسم الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة، مع توضيح أن الاستعارة المفيدة تشمل النوعين: التصريحية والمكنية، لتبرز قيمتها الجمالية وقدرتها على نقل المشاعر (Al-Jurjani,1988,p238). بناء عليه، يمكن فهم الاستعارة عند العرب كأداة مزدوجة: عقلية وفنية، تجمع بين المعنى الحقيقي والمعنى البلاغي، وتنقسم إلى المستعار منه والمستعار له، وهي من أهم الإسهامات لتوصيل الرسالة الفنية بوضوح وجمال.

3. الاستعارة في الغرب الحديث:

لقد شهد القرن العشرين تحولاً جذرياً في فهم الاستعارة، إذ لم تعد مجرد ظاهرة لغوية بلاغية، بل صارت أداة إدراكية وفكرية تنظم تجربة الإنسان وفهمه للعالم، فقد أشار (ماكس بلاك) إلى أن (الاستعارة تقوم على تفاعل دلالي بين المجال المصدر والمجال الهدف، وليس على التشابه السطحي فحسب، وبهذا أصبحت وسيلة معرفية) (Black, 1954, 273-294). أما من الناحية



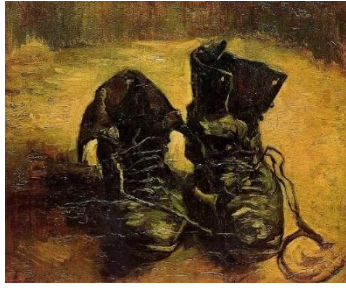
شكل (1) إصرار الذاكرة (سلفادور دالي)

النفسية، فالاستعارة أداة لتجربة الإلهام، أي تجربة اكتشاف جديدة تطرح من خلال وسائل غير متوقعة، من خلال (دمج متعمد لمفاهيم متناقضة ينتج عنه صفة دلالية جديدة، كما في وصف أغراض متناقضة أو مشاعر متضادة)، (Aksenova, 1974,p252). لقد تطورت الاستعارة في الفكر الغربي الحديث، ليبلغ تحولاً نوعياً مع (جورج لايفوف) و(مارك جونسون) في كتاب الاستعارات التي نحيا بها، حيث غدت الاستعارة بنية تصويرية تنظم إدراك الإنسان للعالم وتشكل أنماط تفكيره، لا مجرد أداة لغوية للتعبير؛ فالاستعارة "عملية انتقال مقصودة من دلالة أصلية إلى دلالة جديدة، في سياق يقوم على المشابهة، مع وجود علاقة تتيح ملائمة هذا النقل" (عتيق، 1982، ص 167). كما أسس (جورج لايفوف) و(مارك جونسون) تصوراً معرفياً للاستعارة، قائلاً

إن الاستعارات نتاج ثقافي مرتبط بالتجربة الإنسانية اليومية، وليست مجرد زينة لغوية" (Lakoff & Johnson, 1980,p.21) وقد أكد التعريب العربي لكتابهما على أن (خراطم الاستعارة تساعد على فهم مفاهيم مثل "الزمن مال" أو "الحياة رحلة" بطريقة نسقية) (لايفوف وجونسون، 1996، ص 21)، وصنفت الاستعارات إلى (استعارات اتجاهية، أنطولوجية، وبنوية، كما يميزان بين الاستعارات الوضعية القاعدية والاستعارات الشعرية الإبداعية) (Lakoff & Turner, 1988, P70-71).

المبحث الثاني: مرجعيات الاستعارة التصويرية في الفن المعاصر

تعد الاستعارة التصويرية أداة معرفية ولغوية أساسية في الفكر البشري، استمدت أهميتها من البلاغة العربية التي عرفت بالاستعارة التمثيلية، ومن النظريات الغربية المعاصرة في علم اللغة المعرفي فهي (تمكن العقل من فهم المجرد من خلال المادي، وربط الخبرات الذهنية بالخبرات الحسية) (Lakoff & Johnson,2003,p.5)، وتختلف الاستعارة التصويرية عن الاستعارة اللفظية اختلافاً جوهرياً من حيث الطبيعة والآليات؛ فهي لا تنتج معاني أو مرادفات قابلة للتداول خارج سياقها الفني، ولا تمتلك نظاماً مستقراً، وإنما يمكن مقاربتها تأويلياً على نحو قريب من النص الأدبي، "فالرمز والاستعارة في الصورة يحملان معاني واضحة قابلة للفهم والتأويل كما هو الحال في الخطاب الأدبي" (Arabov, 2003, p30). أن الاستعارة في الفن لا تنحصر في التمثيل المباشر، بل تمتد لتشمل أبعاداً نفسية وزمانية وبصرية وتنقضية، بما يتيح إنتاج عمل فني متعدد المستويات يتفاعل مع إدراك المتلقي وانفعالاته، وهذا ما يعكس تحول التفكير الفني في الحداثة وما بعدها، إلى فضاء لتجربة معرفية وشعرية متكاملة.



شكل (2) حذاء الفلاح (فان كوخ)

لقد كشفت تطبيقات الاستعارة التصويرية في الفن عن قدرتها على بناء معانٍ مركبة من خلال الدمج غير المتوقع بين عناصر متباعدة، وإعادة صياغتها بأسلوب وصفي يستبدل فيه الشيء بصفاته، ويستخدم في اللوحات لتوضيح الخصائص الغير مباشرة للأشياء والرموز، ففي "لوحة" ثبات الذاكرة" ل(سلفادور دالي)، كان هناك استعارة لمرونة الزمن ونسبيته، إذ تظهر الساعات المعدنية والناعمة جنباً إلى جنب لتوحي بتدفق الوقت بشكل غير متوقع" (Arabov, 2003, p.30)، شكل (2). سعيًا لبناء شبكات دلالية مركبة، لا تكتفي فيها العلامة بكونها "دالا" يشير إلى "مدلول"، بل تصبح جسراً يربط بين عالمين مختلفين، أي من التعيين إلى التضمين، وهنا يحدث التحول

حيث تسلب العلامة من سياقها المادي لتوضع سياق جديد، فعلى سبيل المثال لوحة "حذاء الفلاح" للفنان "فدسننت فان كوخ" جاءت العلامة على شكل زوج من الأحذية القديمة الممزقة، والتحول الاستعاري أن هذا الحذاء لم يعد أداة للمشي بحكم الجلد المهترى والغرز الممزقة؛ بل تحول إلى استعارة لـ"كدح الفلاح، وعلاقته بالأرض التي استوعبت حياة الفلاح بداخلها.

المبحث الثالث: استعارة الموروث الاجتماعي في التشكيل العراقي المعاصر

يعد الموروث الاجتماعي من المفاهيم الأساسية في الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية، لما له من دور محوري في تشكيل هوية المجتمعات وبنيتها القيمية، ودراسة الموروث المجتمعي لا يمكن أن تتم بمعزل عن دراسة المجتمع ذاته بكل مكوناته، وهذا الفهم يقود إلى بلورة ما يمكن تسميته بـ "المدخل الفلكلوري لدراسة المجتمع"، وهو مدخل لا يقل أهمية عن المداخل الإيكولوجية والأنثروبولوجية في دراسات المجتمعات الإنسانية، وتظهر هذه الرؤية أن الموروث ليس مجرد بقايا من الماضي، بل أداة تحليلية لفهم الحاضر وبنية المجتمع. لقد تعددت مسميات الموروث الاجتماعي، إلا أن أقدم استخدام اصطلاحي له يعود إلى عام 1846، حين استخدم (وليم تومز) مصطلح Folklore للإشارة إلى المأثورات الشعبية، وظل هذا المصطلح مستخدماً حتى اليوم، ومع وجود العديد من التسميات والتفاسير المختلفة له، إلا أن اختلاف التعريفات لا يعكس غموض المفهوم بقدر ما يعكس ثراءه واتساع مجالات توظيفه. ويشمل الموروث الاجتماعي أشكالاً متعددة، مثل الموروث المكتوب والشفوي، والرسمي وغير الرسمي، فضلاً عن الموروث الجغرافي والعمراني، والموروث الثقافي الذي يعد "بمثابة الذاكرة الحية للفرد والمجتمع على حد سواء، كما يمثل أحد أهم مظاهر الحضارة الإنسانية" (Al-rumaili, 2018, p.64)، ويؤكد هذا الطرح أن الموروث ليس مجرد محتوى ثقافي، بل مخزون رمزي فاعل في الوعي الجمعي. أن الإنسان يعيش داخل إطارين متداخلين: إطار فردي، وإطار جماعي أو شعبي، فجميع أفراد المجتمع، على اختلاف فئاتهم، يشتركون في كونهم حملة للثقافة التقليدية، وإن اختلفت درجة تمثيلهم لها، ويشير (الجوهري) إلى أنه "لا يوجد إنسان يخضع خضوعاً كاملاً لسلطان العقل، ولا يستطيع تنظيم جميع أفعاله طبقاً للمبادئ المنطقية، كما لا يستطيع الحفاظ على فرديته بمعزل عن معايير السلوك التي يفرضها التراث" (Al-Johari and others, n.d, p.244)، ويتربط على ذلك أن دراسة الموروث الاجتماعي لا تنصب على فئة محددة، بل على الإنسان بوصفه كائناً ثقافياً، فالموروث لا يخص طبقة اجتماعية بعينها، (بل يشمل الإنسان عموماً أثناء عملية حمله للموروث داخل الجماعة التي نشأ فيها، وأن الاختلاف بين الأفراد أو الفئات هو اختلاف في درجة التأثير لا في النوع) (Al-Johari and others, p.244). وقد اتفق الباحثون على (تصنيف عناصر الموروث الاجتماعي ضمن مجموعات أربعة رئيسية، هي: العادات والتقاليد الشعبية، والفنون الشعبية والثقافة المادية، والأدب الشعبي وفنون المحاكاة، والمعتقدات والمعارف الشعبية) (Al-Johari, 1977, p.54)، ولا تعني هذه التقسيمات الفصل بين عناصر الموروث، بل هي تقسيمات إجرائية تهدف إلى التحليل، إذ إن الموروث الاجتماعي بعناصره المختلفة يشكل كياناً حياً تسوده علاقات وثيقة وتفاعلات دائمة، لذا تعد المعتقدات الشعبية من أكثر هذه العناصر تعقيداً، ويؤكد هذا الطرح أن المعتقدات الشعبية تمثل بعداً رمزياً عميقاً في بنية الثقافة.

الموروث الاجتماعي بين الثبات والتحول

يعد الموروث الاجتماعي أحد المكونات البنيوية في تشكيل المجتمعات الإنسانية، إذ لا يمكن النظر إليه بوصفه مخزوناً ساكناً من العادات والتقاليد فحسب، بل بوصفه منظومة قيمية ومعرفية تتفاعل مع الزمن، وتتحرك بين قطبي الثبات والتحول، فالموروث، في جوهره، يشتمل الموروث الشفوي والمكتوب، والموروث الرسمي وغير الرسمي، والمجالي كالعمران، مما يجعله بمثابة

الذاكرة الحية للفرد والمجتمع على حد سواء انه بمثابة الذاكرة الجمعية التي تحفظ للمجتمع هويته، وهذا الاتساع المفهومي يؤكد أن الموروث ليس مجرد بقايا من الماضي، بل عنصر فاعل في تشكيل الحاضر واستشراف المستقبل، وفي الوقت نفسه يظل الموروث الاجتماعي عرضة لإعادة التأويل وإعادة التوظيف تبعاً للتحويلات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي يمر بها المجتمع. ودراسة الموروث لا تتحقق إلا من خلال النظر إلى المجتمع بوصفه كلاً متكاملًا، مؤكدًا أن الموروث لا يفهم بمعزل عن علاقاته الاجتماعية وقيمه السائدة، إذ يرى أن "الموروث المجتمعي لا يمكن التعرف عليه إلا بدراسة المجتمع بكل مكوناته، أو على الأقل التعرف على مدى تعبير عناصره عن العلاقات والقيم السائدة فيه" (Abd-alhakim,2017,p41)، ويكشف هذا الطرح أن الموروث ليس مجرد مادة فلكلورية، بل هو بنية اجتماعية تعكس أنساق المجتمع الداخلية، ومن الناحية التاريخية، يعد مصطلح الفولكلور من المفاهيم المؤسسة لدراسة الموروث الاجتماعي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بسلطة الجماعة، فالثقافة الاجتماعية لا توجد إلا حين يخضع الإنسان لها بوصفه حاملاً للثقافة، لتأثير المجتمع في تفكيره وسلوكه، ومن خلالها تتحدد هويته واندماجه، فالموروث يمارس وظيفة ضابطة للسلوك الاجتماعي، ويشكل الإطار المرجعي الذي تتحرك ضمنه الأفعال الإنسانية، ويكشف هذا التعريف عن البعد الهوياتي للموروث، بوصفه أداة لتعريف الذات الجمعية وتمييزها عن غيرها. ومن منظور اجتماعي، يعيش كل إنسان "ازدواجية الانتماء بين الفردي والجماعي، إذ يشترك جميع أفراد المجتمع - على اختلاف فئاتهم - في حمل أشكال الثقافة التقليدية، حتى وإن تفاوتت درجة حضورها بينهم" (Al-Johari,n.d,p244)، فالموروث لا يقتصر على طبقة أو فئة بعينها، بل يمثل قاسماً مشتركاً بين جميع أفراد المجتمع. ويعزز هذا الطرح ما يذهب إليه الجوهري من أن (عناصر الموروث المجتمعي تندرج ضمن أربع مجموعات رئيسية هي: العادات والتقاليد الشعبية، والفنون الشعبية والثقافة المادية، والأدب الشعبي وفنون المحاكاة، والمعتقدات والمعارف الشعبية) (الجوهري، 1977، ص 52) (Al-Johari,1977,p52)، غير أن هذه التقسيمات لا تعني الفصل بين العناصر، بل هي تقسيمات إجرائية تهدف إلى تسهيل الدراسة، في حين يبقى الموروث كياناً حياً تسوده علاقات التفاعل والتداخل. وفي إطار العلاقة بين الموروث والتنمية، يبرز هذا الطرح الذي يرى أن (الموروث جزء لا يتجزأ من المنظومة الأساسية للتنمية الاجتماعية، حيث يميز بين البعد الكمي للتنمية المتمثل في البنية التحتية، والبعد الكيفي المرتبط بالسلوك الإنساني والقيم الاجتماعية) (Al-Kandari,2006,p1)، فالتنمية الاجتماعية لا يمكن أن تتحقق دون توافر سلوك اجتماعي إنساني يواكب البعد الكمي، ويكشف هذا الطرح عن أن التنمية ليست عملية مادية فقط، بل هي عملية ثقافية وسلوكية في الأساس يكتسبها الفرد من خلال التنشئة الاجتماعية عبر الأسرة، والمدرسة، والأقران، والإعلام يبنى عليها السلوك التنموي داخل المجتمع، ومن ثم فإن الموروث الشعبي، بما يحمله من منظومة قيمية، يمكن أن يؤدي دوراً محورياً في توجيه السلوك نحو الإنتاج والإبداع. في هذا السياق، يظهر أن من "القيم الإنتاجية التي حملها الموروث قد اندثرت نتيجة النزعة الاستهلاكية الحديثة، مما يستدعي إعادة إحياء هذا الموروث وتوظيفه في إطار معاصر يساهم في بناء بيئة تنموية سليمة" (Al-Kandari,2006,p13)، ويكشف هذا الطرح عن جدلية الثبات والتحول في الموروث، حيث تظل القيم الأساسية ثابتة، بينما تتغير أشكال تجلياتها وتطبيقاتها تبعاً للسياق التاريخي ومن منظور أنثروبولوجي، يتأكد أن "المعتقدات الشعبية تمثل أحد أكثر عناصر الموروث تعقيداً، لكونها خبيئة في صدور الناس، وتشكل فلسفتهم في الحياة وتصورهم للعالم" (Aljemhori,1975,p85)، ويبرز هذا البعد الرمزي للموروث بوصفه عنصراً فاعلاً في تشكيل الوعي الجمعي، وليس مجرد ممارسة ظاهرية.

من هنا تبرز أهمية توظيف الموروث الاجتماعي في الفن المعاصر، ليس كاستعادة شكلية للماضي، بل كاستعارة تصويرية تعيد صياغة القيم التراثية في ضوء إشكاليات العصر. إذ لم يعد التعامل مع الموروث في الفنون المعاصرة قائماً على الاستعادة الشكلية أو التكرار الزخرفي للمفردات التقليدية، بل انتقل إلى مستوى أعمق يقوم على إعادة الإنتاج الدلالي والرمزي، بحيث يغدو الموروث مادة فكرية قابلة لإعادة التأويل وفق شروط الحاضر، فالفنان المعاصر لا يستحضر الموروث بوصفه ماضياً منغلِقاً، وإنما يتعامل معه كنسق ثقافي حي، قابل للتحويل والتجديد، ومشعب بطاقة رمزية تسمح بإعادة توظيفه داخل سياقات جمالية وفكرية جديدة. ويشير الكندري بهذا الخصوص إلى أن (الموروث الشعبي لا يؤدي دوره الحقيقي إذا ظل محصوراً في نطاق الحفظ أو التوثيق، بل حين يعاد دمجه في الحاضر بوصفه إطاراً تنموياً فاعلاً، فالموروث الشعبي يشكل منظومة قيمية يمكن توظيفها لدعم السلوك التنموي والإنتاجي داخل المجتمع) (Alkandari,2006,p13)، ويكشف هذا الطرح أن إعادة إنتاج الموروث ليست عملية جمالية فحسب، بل فعل ثقافي واجتماعي يساهم في توجيه الوعي الجمعي. ومن منظور فني، فإن إعادة إنتاج الموروث تنأسس

على مبدأ التحول لا الثبات؛ فالعناصر التراثية – كالرموز، والأساطير، والحكايات الشعبية، والطقوس، والعمارة، والزخارف – لا تنقل كما هي، وإنما تعاد صياغتها عبر أنساق تشكيلية جديدة، تخضعها لرؤية الفنان ولشروط العصر، وفي هذا الإطار، وتعتبر (الثقافة الشعبية هي نتاج تراكم تاريخي طويل، وأن عناصرها لا تفهم إلا في سياق تطورها المستمر (Al-Johari, 1977, p52)، وهو ما ينسحب على توظيفها الفني المعاصر.

تؤكد الدراسات الأنثروبولوجية أن الموروث لا يعيش إلا من خلال إعادة إنتاجه داخل الوعي الاجتماعي، إذ تؤكد أن (المعتقدات والمعارف الشعبية لا تنقل بوصفها معرفة مدرسية، بل تتشكل داخل الوعي الجمعي عبر الخيال والتجربة والتداول الاجتماعي) (Aljemhori, 1975, p58)، ويسهم هذا الطرح في فهم الكيفية التي يتحول بها الموروث إلى مادة رمزية قابلة للتمثيل الفني، حيث يتداخل الواقعي بالمخيل، والتاريخي بالأسطوري. وفي التشكيل العراقي المعاصر، يتجلى الموروث بوصفه استعارة ثقافية، تتحول مفرداته إلى علامات بصرية تحمل دلالات مركبة، تتجاوز معناها الأصلي لتنتج معاني جديدة، ويذهب (بول ريكور) إلى أن الاستعارة لا تقتصر على اللغة، بل تمتد إلى جميع أشكال التعبير الرمزي، فالاستعارة (فعل تأويلي يعيد تنظيم الخبرة الإنسانية ويكشف أبعادًا جديدة للمعنى) (Ricoeur, 1977, p. 45) ويعد هذا التصور أساسًا نظريًا لفهم آليات توظيف الموروث في الفن المعاصر، إلا أن هذا التوظيف لا يعني فقدان أصالتها، بل تمنحها حياة جديدة، (فالمعنى لا يستنفد في لحظة نشأته الأولى، بل يتجدد عبر إعادة قراءته وتأويله في سياقات تاريخية مختلفة (Benjamin, 1968, p. 221) وينسحب هذا الطرح على الفنون التي تعيد، حيث يتحول الماضي إلى أفق مفتوح للتجريب، إن استحضار الموروث في الخطاب الثقافي والفني الحديث لا ينبغي (أن يكون استدعاءً تمجيدياً، بل نقدياً وتأويلياً، بحيث يفكك الموروث ويعاد بناؤه وفق أسئلة الحاضر) (Al-Ghadhami, 2000, p117)، ويبرز هذا التصور أهمية تجاوز النزعة التزيينية في توظيف الموروث، لصالح بناء رؤية فنية واعية. وتظهر التجارب التشكيلية العراقية المعاصرة أن إعادة إنتاج الموروث تتم عبر آليات متعددة، من بينها: التفكيك البصري، والتحوير الشكلي، والتناسل الرمزي، والاستعارة التصويرية، يعاد تركيبه داخل فضاء تشكيلي جديد، بما يسمح بفتح دلالات معاصرة تتصل بالهوية، والذاكرة، والتحويلات الاجتماعية، ويؤكد (هاليفاكس) أن (الذاكرة الجماعية لا تستعاد كما هي، بل يعاد تشكيلها وفق حاجات الحاضر) (Halbwachs, 1992, p.38).

إن إعادة إنتاج الموروث الاجتماعي في الفن العراقي المعاصر لا تعني القطيعة مع الماضي، ولا الارتهان له، بل تمثل ممارسة إبداعية تقع في المنطقة الوسطى بين الثبات والتحول، فالموروث يحتفظ بجوهره القيمي والرمزي، لكنه يكتسب أشكالاً جديدة قادرة على التعبير عن قضايا العصر، وفي مقدمتها قضايا الهوية والتنمية والاستدامة، وتكشف إعادة إنتاج الموروث بصيغة معاصرة في الفن عن انتقال الموروث من كونه مادة مورثة إلى كونه بنية دلالية مفتوحة، وهذا التحول يمنح الفن وظيفة معرفية تتجاوز البعد الجمالي، إذ يصبح العمل الفني وسيطاً بين الماضي والحاضر، وقادراً على إعادة تفعيل القيم التراثية داخل سياقات تنموية وثقافية جديدة. ويمثل الموروث في التشكيل العراقي المعاصر أحد أهم المراكز المفاهيمية التي أسهمت في بناء خطاب



شكل (4) من الأرض البعيدة
رافع الناصري

بصري متميز، إذ لم يعد حضوره مقتصرًا على الاستلهام الشكلي أو الاقتباس الزخرفي، بل تجاوز ذلك ليغدو بنية تصويرية تنظم الرؤية الفنية وتعيد تشكيل العلاقة بين الماضي والحاضر، فالفنان العراقي المعاصر يتعامل مع الموروث بوصفه مخزوناً رمزياً وذاكرة جمعية حية، قابلة للتحويل إلى استعارات بصرية تعبر عن قضايا الهوية، والتحويلات الاجتماعية، والواقع السياسي والثقافي. لقد ارتبط هذا المنحى عند الفنان (رافع الناصري) الذي اكتشف جماليات الحرف العربي وقام بإدخاله في تكويناته التجريدية، شكل (4) كون الحرف العربي ذو طاقة جمالية كبيرة، وهو أمر نجده ظاهراً نجده في الفن الصبني حيث يتم رسم كتابة

الشعر والعبارات على التكوين الفني فيصبح الحرف والرسم واللون كتلة واحدة ذات قيمة فنية عالية. لقد اشتهر (الناصر) بأعماله ذات المساحات الواسعة وأيضاً بتوظيفه الشعر العربي في الرسم وفن الطباعة، الذي يعد وثيقاً بالسياق التاريخي والثقافي للعراق، حيث مثل الموروث الرافديني والإسلامي والشعبي مخزوناً دلاليًا واسعاً، ليؤكد أن (الفنان العراقي لا يستعيد الموروث بوصفه زمنًا منقضيًا، بل بوصفه طاقة روحية وفكرية فاعلة في الحاضر) (Al Saeed, 1986, p41)، ويكشف هذا الطرح أن الموروث يتحول في العمل التشكيلي من مادة مرجعية إلى أفق دلالي مفتوح، وتتجلى الاستعارة التصويرية في التشكيل العراقي من

خلال تحويل الرموز التراثية – كالكتابة المسمارية، والأختام الأسطوانية، والرموز الأسطوانية، والعناصر المعمارية، والطقوس الشعبية – إلى علامات بصرية جديدة، فهذه العناصر لا تستعمل للدلالة على ذاتها، بل تحمل بمعانٍ معاصرة تحول إلى مفاهيم مثل الصمود، والخراب، والذاكرة، والاعتراب، وإعادة البناء، وبهذا المعنى، يصبح الموروث مجالاً مفهوماً يستعار لفهم الحاضر. يتضح مما سبق، أن الذاكرة الثقافية في المجتمعات التي تعرضت لانقطاعات تاريخية عنيفة تتحول إلى أداة مقاومة رمزية، وهو ما يفسر كثافة حضور الموروث في التشكيل العراقي، لا سيما بعد الحروب والتحولات السياسية، فالاستعارة التراثية هنا لا تؤدي وظيفة جمالية فحسب، بل وظيفة نفسية وثقافية. كما أن الاستعارة الحية تعيد تنظيم التجربة الإنسانية عبر إعادة وصف الواقع، ووفقاً لهذا المنظور، فإن توظيف الموروث في التشكيل العراقي لا يهدف إلى وصف الماضي، بل إلى إعادة وصف الواقع المعاصر من خلال الماضي، وهو جوهر الاستعارة التصويرية. وتبرز جماعة بغداد للفن الحديث بوصفها نموذجاً تأسيسياً لهذا التوجه، حيث سعت إلى (تحقيق معادلة تجمع بين الأصالة والمعاصرة من خلال إعادة تأويل الموروث بصيغة تشكيلية حديثة) (Al-Bayati, 1999, p112). وقد أسهم الفنان العراقي هذا الاتجاه في ترسيخ الموروث كجمال بصوري، لا كمصدر زخرفي. غالباً ما يلجأ إلى التفكيك والتحويل والتجريد بوصفها آليات لتفعيل الاستعارة التراثية، مع عناصر معاصرة، بما يعكس حالة الصراع بين الذاكرة والواقع. على سبيل المثال تجربة الرسم لدى (نوري الراوي) تكرست عند حدود المدن الحلمية، أو المدن التي تمثلت بمدينته "راوة"، شكل (5) وقد تصيرت مدن حجرية بيضاء حاملة كمعادل موضوعي لخراب الأمكنة على الصعيد الواقعي، وبهذا أسس الفنان لعلاقة جمالية تم فقدانها مع الأصل، ولكن إعادة تصوير موجوداتها المحببة مثل النواير وأزقة المدن والقباب البيضاء يمكن أن يكون بديلاً



شكل (5) النهر والنواير (نوري الراوي)

روحياً عن الأصل المقبوض؛ والذي تستحضره الذاكرة الفردية وتحاول أن تبثه إلى حدود اللاوعي الجمعي. إن الاستعارة التصويرية في التشكيل العراقي المعاصر تمثل أداة لإنتاج المعنى، وليست مجرد وسيلة تعبير، فهي تتيح للفنان تحويل الموروث إلى لغة بصرية قادرة على استيعاب التحولات الاجتماعية والفكرية، وتسهم في بناء خطاب تشكيلي يزواج بين الخصوصية الثقافية والانفتاح الثقافي، ويكشف في الوقت نفسه عن انتقال الفن من مستوى التمثيل إلى مستوى التفكير البصري، فالعمل الفني لا يعرض الموروث، بل يعيد إنتاجه ضمن بنية معرفية تفاعلية، تجعل من الصورة وسيطاً بين الذاكرة والواقع، وبين الهوية والتحول.

مؤشرات الاطار النظري

من خلال ما تم استعراضه في مباحث الاطار النظري، فقد أسفر عن مجموعة من المؤشرات نورد أهمها على النحو

الآتي:

1. إن الموروث الاجتماعي هو القيمة التي تلتقي عندها المجتمعات وتحدد تصرفات الأفراد وبالتالي فإن فهم الفرد لما ورثه من الآباء والأجداد، فضلاً عن الدين، المذاهب، الطبيعة الجغرافية، والسلطة الاجتماعية.
2. الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي تشتمل على وظائف عدة هي: الوظيفية التنظيمية، الوظيفية الاقتصادية، الوظيفية الإرشادية والتعليمية، الوظيفية التنبؤية، الوظيفية الجمالية، الوظيفية النفسية.
3. يعمل الموروث الاجتماعي على تنمية الهوية الثقافية العربية أساساً في عملية صناعة الثقافة، التي تحدد هوية المجتمعات سواء كانت بدائية أم متقدمة، مواكبة لشروط الحداثة أم مترددة في اللحاق بها.
4. الاستعارة التصويرية هي الذاكرة الجمعية لأي مجتمع من المجتمعات، وهي تشكل قيم هذا المجتمع والسلوكيات المرتبطة بالأدوار المختلفة فيه، ومنها ينطلق الإنسان نحو أفكاره التي ستؤسس وجهته الصحيحة في المجتمع.

الفصل الثالث: منهجية البحث وإجراءاته

يتضمن الفصل وصفاً لإجراءات التي اتبعتها الباحثتان لتحقيق هدف بحثهما من حيث تحديد مجتمع البحث وعينته، وتصميم أداة البحث المتمثلة (أداة الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي)، التي استعانت بهما الباحثتان تحقيقاً للشروط العلمية الواجب توفرها في البحث العلمي من صدق، فضلاً عن تحليل النماذج، وعلى النحو الآتي:

أولاً: منهج البحث: اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي كمنهج لتحليل عينة البحث، كونه أنسب المناهج لتحقيق هدف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث: نتيجة لسعة مجتمع البحث من أعمال الرسم العراقي المعاصر وتشعب جذوره وتداخله وتنوع الأعمال الفنية، فقد كان من المتعذر حصر جميع الأعمال الفنية، لذا انحصرت النتائج للفترة الزمنية الممتدة من (1955-2014). وقد اطلعت الباحثتان على الأعمال الفنية الموجودة في الكتب والمجلات وشبكة الانترنت ومواقع الشبكة العنكبوتية وحاولت حصرها والافادة منها بما يتلاءم وهدف البحث، وتم تحديد (20) عملاً فنياً مثل إطار مجتمع البحث.

ثالثاً: عينة البحث: ارتأت الباحثتان اختيار عينة البحث بشكل قصدي بما يتلاءم وطبيعة موضوع البحث، وبلغ عدد الأعمال المختارة (4) أعمال فنية، وتم اختيار العينة على وفق المسوغات الآتية:

1. تنوع أساليب انتاجها، وتحمل ملامح الموروث الاجتماعي العراقي المعاصر.
2. استبعاد الأعمال الفنية التي تكرر أسلوبها البنائي.
3. شهرة الأعمال على صعيد الساحة الفنية العراقية.

رابعاً: أداة البحث: لتحقيق هدف البحث الحالي (التعرف على مرجعيات الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي في التشكيل العراقي المعاصر "دراسة تداولية معرفية")، قامت الباحثتان ببناء (أداة الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي) المقترحة بصيغتها الأولية وقد اعتمدت على مؤشرات الإطار النظري في تصميم أداة التحليل.

خامساً: صدق الأداة: يعدّ صدق الأداة من الشروط اللازمة لتحقيق الأهداف والإجراءات التي يتطلبها أي بحث علمي، وان تقيس الهدف الذي وضعت لأجله، انطلاقاً من ذلك قامت الباحثتان بعرض استمارة التحليل بصورتها الأولية على مجموعة من السادة المحكمين من ذوي الاختصاص في مجالي (التربية الفنية، الفنون التشكيلية)، وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من أجلها، وقد أخذت الباحثة بأراء المحكمين، وتم تعديل صياغة بعض الفقرات مع إضافة وحذف بعضها الآخر لتصبح الأداة بصورتها النهائية ملحق (1) مكونة من (5) فقرات رئيسية تفرعت منها (19) فقرة ثانوية، وأصبحت الأداة بصيغتها النهائية جاهزة للتطبيق.

خامساً: تحليل النماذج

نموذج (1)

اسم الفنان: عامر بدر

اسم العمل: هجرة

تاريخ الإنجاز: 2000



تظهر لوحة (هجرة) للفنان التشكيلي العراقي (عامر بدر) امرأة مع طفلين فتاة

وصبي في مشهد بصري يوحي بالمغادرة والزوج، وكانت الألوان الطاغية في العمل تتراوح بين

الحارة والترابية، التي تعكس عناصر الحياة في الجنوب العراقي (الأهوار) قبل أن تتحول إلى مشهد الاغتراب والبحث عن ملاذ جديد، وتظهر الشخصيات في حالة من الحركة والتربح، كأنهم يتقدمون نحو المستقبل مع شعور بالحنين والثقل النفسي، بينما الخلفية البعيدة ربما تلمح إلى بيئة مائية تحيل إلى مناطق الأهوار والترحال من خلالها. ينبض العمل بذاكرة اجتماعية محتدمة بالرغبة في البقاء، لكنه في الوقت نفسه يعكس التحدي المستمر الذي يواجهه الإنسان العراقي في سياق الهجرة والتهجير، خصوصاً من البيئات الجنوبية المتأثرة تاريخياً بالحروب وسياسات التجفيف والهجرة القسرية، بحسب تجربة الفنان، فإنه يستوحي موضوعاته من طفولته في الأهوار، حيث شهد "الهروب إلى المجهول والمعاناة الناتجة عن ظلم الإقطاع والحرب وتجفيف مياه الأهوار"، وهو ما يتجلى في لوحات معارضة مثل «حكايات جنوبية» التي تمثل مناخاً محلياً وإنسانياً ذا طابع اجتماعي عميق.

تستخدم لوحة (هجرة) الاستعارة التصويرية لتجسيد الموروث الاجتماعي العراقي عبر رموز بصرية قوية تربط بين الذاكرة الجماعية، وحالات الهجرة والترحال القسري، والأمل رغم الألم، فالاستعارة التصويرية هنا ليست مجرد تجسيد موضوعي للحركة، بل هي نص بصري يروي قصة مجتمع كامل يعبر من خلال شخصياته عن تجارب النزوح والتشتت. وتعد الهجرة استعارة للمصير الجماعي فلا تمثل فقط انتقالاً مكانياً، بل عبوراً من بيئة مألوفة إلى مجهول غير مضمون، تستمد اللوحة قوتها الدلالية من معاناة سكان الأهوار الذين تعرضوا لتهجير متكرر منذ منتصف القرن العشرين نتيجة السياسات الاجتماعية والحربية.

تعد المرأة والطفل رموز الاستدامة الإنسانية، فتجسد الأم رمز للحماية والأمان، أما الطفل يمثل المستقبل والجيل القادم الذي يحمل إرث المجتمع وتاريخه، وهذه الأدوار تصور قيمة الإنسان في الاستدامة الاجتماعية، وهو محور أساسي يعنى بالإنسان ورفاهيته. تشير اللوحة إلى قيمة الكرامة الإنسانية في سياق التحولات القسرية، وهو ما يتماشى مع أبعاد التي تعنى برفاهية الإنسان وضمان حقوقه، كما تمثل الاستمرارية مع الترابط الأسري والمجتمعي رغم ظروف الهجرة، ما يدعم مفهوم الترابط الاجتماعي كقيمة مستدامة، وعبر ربط الصور المعاصرة ببيئة الأهوار والموروث الشعبي العراقي، تؤكد اللوحة على أهمية استمرارية الهوية الثقافية في مواجهة التغيرات الكبيرة. ففي هذا العمل، تتفاعل المتغيرات: الإنسان، البيئة، والموروث لتشكل خطاً بصرياً موحداً عن الهجرة كمأساة وتجربة استمرارية. البيئة هنا ليست خلفية ثابتة، بل مكون حضاري وثقافي قابل للتجسد في الذاكرة الجماعية، أما الموروث الاجتماعي فيعمل بوصفه قيمة تربط الماضي بالحاضر وتؤسس للأمل في المستقبل، ولذلك تصبح الاستعارة التصويرية في اللوحة أكثر من مجرد رمز فني، إنها رسالة اجتماعية وتنموية تعبر عن علاقة الإنسان ببيئته وتاريخه وقيمه في سياق التنمية المستدامة المجتمعية.



نموذج (2)

اسم الفنان: مؤيد محسن

اسم العمل: نزهة

تاريخ الإنجاز: ٢٠٠٦

تعكس اللوحة انسجماً بين الموروث والحاضر ضمن فضاء بصري غني

بالأبعاد الرمزية، يقف العمل على مساحة مستطيلة، تنقسم فيها اللوحة إلى وحدتين

أساسيتين: شكل إنساني معاصر، وشكل حيواني مستوحى من رموز العصر البابلي القديم، الجزء الأسفل من اللوحة يتألف من أدراج مهشمة تراكب فوق بعضها لتشكل صناديق صغيرة، تتطاير منها أوراق، في إشارة إلى الحركة والزمن والذاكرة، تمنح اللوحة بعداً ملموساً وحرية في التعبير، مع الحفاظ على النصوع التراثي والتقنية الأسلوبية التي تبرز تعرجات وحزوز الشكل الحجري، في إشارة واضحة إلى استدعاء الماضي في سياق الحاضر.

يقوم العمل على مفهوم الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي، إذ تتحول الرموز القديمة إلى عناصر تدخل في خطاب معاصر، دون أن تفقد هويتها التاريخية، الأشكال الحيوانية التي استدعت من الحضارة البابلية لم تعتبر مجرد رموز تاريخية، بل أصبحت أدوات لإيصال دلالات مرتبطة بالبيئة المعاصرة، مؤكداً على استمرارية الترابط بين الحاضر والماضي، استخدام الفنان للأدراج المهشمة والأوراق المتطايرة يعكس العلاقة بين الزمن والتحولات الاجتماعية والثقافية، فيما تحافظ التقنية الأسلوبية على المهيمنات الأساسية للشكل الحجري، مؤكدة على ثبات الموروث مع مرونة التفسير المعاصر. من خلال هذا المزج بين القديم والجديد، ينتج العمل استعارات متعددة تنقل الهوية الفردية للفنان وتؤكد التوجه نحو استدامة الموروث الاجتماعي والثقافي، في إطار يوازن بين الحنين إلى الماضي ومتطلبات الحاضر، وهو نموذج واضح لكيفية توظيف الفن التشكيلي في التعبير عن التنمية المستدامة مجازياً، عبر إعادة إنتاج الرموز التاريخية ضمن سياقات معاصرة.

نموذج (3)

اسم الفنان: ماهود أحمد

اسم العمل: "عروس من جنوب العراق"

تاريخ الإنجاز: 2011



تعد لوحة "عروس من جنوب العراق" إحدى الأعمال البارزة للفنان العراقي ماهود أحمد، تصور اللوحة امرأة شابة ترتدي الزخارف والحلي التراثية الجنوبية مثل الحجل والخزامة، إضافة إلى الوشم الذي يزين جسدها، وهو أحد أشكال الموروث الجمالي والطبي في الجنوب العراقي، وتحتل المرأة في اللوحة مساحة كبيرة، فهي رمز للغد والأرض والخضرة والحياة

المستدامة، كما أدرج الفنان رموزاً تراثية أخرى، مثل المباني القديمة والشناشيل والفوانيس والشمعة، لتعكس العمارة العراقية التقليدية والقيم الثقافية، مع تلميحات أمل وإشارات مستقبلية تمثل الاستمرارية والتجديد، ويعكس اللون الأخضر حول جسد المرأة يعكس ارتباطها بالأرض والوطن، بينما تعابير الوجوه تظهر الحزن والألم، لكنها تحمل في طياتها الأمل والتواصل الاجتماعي بين الأجيال، من خلال هذه الرموز، تمنح اللوحة إحساساً بالارتباط العميق بالموروث الحضاري والبيئي والاجتماعي. تعكس اللوحة استخدام الاستعارة التصويرية لتوظيف الموروث الاجتماعي في التشكيل المعاصر، حيث تمزج الرموز التراثية بالحياة المعاصرة والتطلعات المستقبلية، وتمثل المرأة العروس الإنسان العراقي الأصيل، وتحمل في شخصيتها أبعاد الاستدامة البيئية والاجتماعية، وتشير الوشم والحلي التراثية على استعارات تربط الماضي بالحاضر وتؤكد الانتماء الثقافي، بينما تمثل العمارة الرمزية والفوانيس والشمعة الأمان، الهوية المحلية، ونقل الموروث الحضاري إلى الأجيال القادمة؛ لذلك فإن العلاقة بين المتغيرات الثلاثة: الإنسان، البيئة، والموروث مترابطة لتجسيد مفهوم التنمية المستدامة، حيث يعكس الفرد ثقافة المجتمع، وتحافظ البيئة على استمرارية الحياة، بينما يضمن الموروث الحضاري استدامة الهوية الثقافية للأجيال القادمة. كما يظهر في العمل استخدام السرد الفني الرمزي، حيث تمتزج الرموز القديمة والحديثة والمستقبلية في لوحة واحدة، لتسرد حكايات من الحياة اليومية، الموروث الحضاري، والمعاناة الإنسانية، بما يجعل الفن أداة تعبيرية تنموية غير مباشرة، تسلط الضوء على الهوية، البيئة، الإنسان، والاستمرارية الحضارية.

النموذج (4)

اسم الفنان: ستار نعمة

اسم العمل: تغليف

تاريخ الإنجاز: 2014



عرف عن الفنان (ستار نعمة) بتجاوزه للمظاهر الشكلية التقليدية في أعماله وانتقاله إلى فضاءات بصرية أكثر تعقيداً وتداخلاً. ويتميز العمل بتوظيف تقنيات التشظي البصري،

وهي استراتيجية تشكيلية تعتمد تبني عدة عناصر متفرقة داخل تكوين واحد، لتجسد حالة الاغتراب والتقاطعات النفسية والاجتماعية في حياة الإنسان المعاصر، ويشغل الفنان في هذا الخطاب على إعادة صياغة تجريدية لعناصر بصرية ذات دلالات نفسية واجتماعية مستمدة من تجربة الاغتراب، وليس فقط انعكاساً لمشهد جغرافي معين، بل كبرى مفاهيم وجودية تتعلق بالهوية والذاكرة والوجود في عالم معقد، وتبدو الأشكال في العمل كما لو كانت متصدعة ومجزأة، وهو تعبير بصري عن حالة الانقسام والرغبة في الاستمرار المتماهية مع الذكرى والهوية في سياق غربة ثقافية واجتماعية. وتوحي هذه اللغة التصويرية أن الفنان يستخدم الاستعارة التصويرية لإعادة إنتاج صيغ بصرية تعبر عن حالة الإنسان العراقي في المنفى: جسد متفتت يواجه صراع الوجود، وذاكرة ملكها الزمن والبعد عن الأصل. في هذا العمل البصري، يستند الفنان إلى استراتيجية الاستعارة التصويرية بصياغة بصرية تجريدية تعبر عن أبعاد الاغتراب والهوية والتراث الاجتماعي العراقي، في سياق يواكب مفاهيم التنمية المستدامة الثقافية والاجتماعية، فالتشظي البصري في العمل لا يعني فقط تجزئة الشكل أو اللون، بل هو استعارة لمفهوم الاغتراب والانقسام في

الذات والمجتمع، إذ تحول العناصر البصرية إلى رموز تحمل دلالات مزدوجة: وبذلك تكون الصورة استعارة عن وضع إنساني وعلاقة التاريخ بالوجود المعاصر.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

أولاً: مناقشة النتائج

1. تعكس الأعمال الفنية قدرة الفنان على الدمج بين الإنسان والبيئة المحلية بشكل رمزي، ما يعكس الاهتمام بالاستدامة البيئية والوعي بأهمية التداخل بين الإنسان والموارد الطبيعية، يظهر ذلك جلياً في النماذج (3، 4، 6).
2. ظهرت الاستعارة التصويرية في التشكيل العراقي المعاصر قدرة الفنانين على توظيف الرموز التراثية في سياق بصري حديث، تم فيه دمج الماضي بالحاضر، وإعادة صياغة المعاني التاريخية بما يتوافق مع موضوعات العصر، ويحمل دلالات مزدوجة بين التقليدي والمعاصر، وظهر في النماذج (1، 3، 5).
3. تحتل المرأة في كثير من الأعمال الفنية مساحة بارزة كرمز للحياة والاستمرارية، وهو ما يعكس استدامة القيم الاجتماعية والثقافية، فهي تظهر في أدوار متعددة: الأم، الزوجة، العاملة، أو الحاضنة للتراث، كما في النماذج (1، 2، 3، 5، 6).
4. يسعى الفنانون العراقيين المعاصرين دمج الرموز الثقافية والاجتماعية، في محاولة الحفاظ على الهوية الثقافي مع معالجة القضايا المعاصرة، مما يعزز الاستدامة الثقافية والمعرفية، ويتضح في النماذج (1، 2، 4).
5. أن الاستعارة التصويرية تعمل كأداة لإعادة إنتاج المعنى التاريخي ضمن سياق معاصر، بحيث تتفاعل الرموز القديمة مع الموضوعات الحديثة لتعزيز القيم الاجتماعية والبيئية والثقافية والحضارية، كما في النماذج (3، 5، 6، 4).

ثانياً: الاستنتاجات:

1. تعد الاستعارة التصويرية في الفن العراقي المعاصر وسيلة فعالة للحفاظ على الموروث الاجتماعي والهوية الثقافية، ونجح الفنان العراقي المعاصر في تقديم خطاب فني يوازن بين التوثيق والموروث والشاعرية، ما يعكس التزامه بقيم الاستدامة على المستويات الاجتماعية والثقافية والبيئية.
2. تمثل المرأة محوراً أساسياً في التعبير عن الاستدامة الاجتماعية والثقافية، كونها رمز الحياة والاستمرارية، في بناء وعي مجتمعي حول أهمية الحفاظ على البيئة والهوية والموروث الثقافي.
3. يعكس الدمج بين الرموز القديمة والمعاصرة قدرة الفنان على إنتاج خطاب فني يربط الماضي بالحاضر ويخطط لمستقبل مستدام.

ثالثاً: التوصيات:

1. تفعيل استخدام الإستعارة التصويرية كأداة نقدية تستعمل في تحليل الأعمال التشكيلية العراقية وعدم الإكتفاء بالتحليل الوصفي التقليدي.
2. تطوير المناهج الدراسية في كلية الفنون وإستحداث مادة الجماليات الإدراكية وذلك لتعميق فهم المورث الإجتماعي وإستدعائه فكرياً لدى الطلبة قبل تنفيذه فنياً.
3. توصية الجهات المختصة كوزارة الثقافة بضرورة أرشفة الأعمال التشكيلية العراقية بناءً على المرجعيات الثقافية.
4. ضرورة تفعيل الموروث الإجتماعي في الفن العراقي كمفهوم فلسفي عميق من خلال الإستعارات التصويرية وليس اعتماده كقشور تراثية.

رابعاً: المقترحات:

1. سيكولوجية المدرك الإستعاري لدى المتلقي العراقي للأعمال المستمدة من الموروث الإجتماعي.
2. تجليات الإستعارة التصويرية للموروث في نتاجات الفنانات العراقيات المعاصرات.

Conclusions

1. Conceptual metaphor in contemporary Iraqi art constitutes an effective means of preserving social heritage and cultural identity. The contemporary Iraqi artist has succeeded in presenting an artistic discourse that balances documentation, heritage, and poetic expression, reflecting a commitment to sustainability at the social, cultural, and environmental levels.
2. Women represent a central axis in expressing social and cultural sustainability, as they symbolize life and continuity, contributing to the formation of societal awareness regarding the importance of preserving the environment, identity, and cultural heritage.
3. The integration of ancient and contemporary symbols reflects the artist's ability to produce an artistic discourse that connects the past with the present and envisions a sustainable future.

References

- 1.Aristotle. (1961). Poetics (Trans. Shukri Ayyad). General Egyptian Book Organization.
- 2.Al-Ashiri, Mahmoud. (2006). When We Communicate, We Change: A Cognitive-Pragmatic Approach to Argumentation Mechanisms. (n.p.).
- 3.Atiq, Abd al-Aziz. (1982). Ilm al-Bayan (Science of Rhetoric). Dar Al-Nahda Al-Arabiyya for Printing, Publishing, and Distribution.
- 4.Al-Bayati, Fadel. (1999). Contemporary Iraqi Art. Dar Al-Shu'oon Al-Thaqafiya.
5. Abdul Hakim, Shawqi. (2017). Arabic Folk Tales. United Kingdom: Hindawi Foundation
- 6.Ben Azzah, Ahmed. (2017). Contemporary Algerian Plastic Art: A Semiotic Reading of Selected Models (Artist Belabbassi Nabil as a Case Study). Master's thesis, University of Abu Bakr Belkaid.
- 7.Eid, Raja. (2001). The Philosophy of Rhetoric. Dar Al-Fikr.
- 8.Al-Ghadhami, Abdullah. (2000). Heritage and Modernity. Arab Cultural Center.
- 9.Ghazawi, Youssef. (2025). On the Meaning of the Contemporary. Al-Binaa Magazine. Retrieved from <https://www.al-binaa.com/archive289566>
- 10.Group of Authors. (n.d.). Language and Identity in the Arab World. Arab Center for Research and Policy Studies.
- 11.Hafez, Sabry. (1986). The Aesthetics of Sensibility and Cultural Change. Fusul Journal, Vol. 6, No. 4.
- 12.Al-Hajri, Waad Abd al-Amir, & Al-Shihab, Khalid. (2019). Cultural Heritage and Its Employment in the Works of Sculptors Hadi Hamza and Nouri Nasser: A Comparative Study. Proceedings of the First International Scientific Conference: Cultural Heritage in Contemporary Plastic Art, University of Diyala.
- 13.Harun, Abd al-Salam. (n.d.). Arab Heritage. Arab Center for Culture and Sciences.
- 14.Ibn al-Athir, Ezz El-Din. (1982). Al-Kāmil fī al-Tārīkh (The Complete History). Beirut Printing and Publishing House.
- 15.Ibn Qutaybah, Abdullah ibn Muslim. (1954). Ta'wīl Mushkil al-Qur'ān (Interpretation of the Problematic Verses of the Qur'an) (Ed. Al-Sayyid Ahmad Saqr). Dar Ihya' al-Kutub al-'Arabiyya.
- 16.Al-Jahiz, Abd al-Rahman. (1969). Al-Hayawan (The Book of Animals) (Ed. Abd al-Salam Muhammad Harun). Mustafa Al-Babi Al-Halabi Press.
- 17.Al-Jahiz, Amr ibn Bahr. (1985). Al-Bayan wa al-Tabyin (Eloquence and Exposition) (Ed. Fawzi Atwi, 1st ed., Vol. 1). Dar Al-Jeel.
- 18.Al-Johari, Mohammed. (1977). Folklore Studies: A Study in Applied Anthropology (2nd ed.). Dar Al-Ma'arif.
- 19.Al-Johari, Mohammed, et al. (n.d.). Studies in Rural and Urban Sociology. (n.p.).
- 20.Al-Jurjani, Abd al-Qahir. (1988). Asrar al-Balagha (Secrets of Rhetoric) (Ed. Mahmoud Shakir). Dar Al-Madani.
21. Al-Jumhuri, Mahmoud. (1975). Folklore Science. Dar Al-Ma'arif, Cairo.
- 22.Kanani, Omar. (2023). What Is the Difference Between the Modern and the Contemporary Era? Mawdoo3. Retrieved from <https://mawdoo3.com>
- 23.Al-Kandari, Yaqub Yusuf. (2006). Interaction Between the University and Society: Folk Heritage as a Developmental Framework. (n.p.).
- 24.Lahwaidaq, Abd al-Aziz. (2023). Metaphor Theory in Arabic Rhetorical Thought. Dar Kunooz Al-Ma'rifa for Publishing and Distribution.
- 25.Lambert, William, & Lambert, W. (1989). Social Psychology (Trans. Salwa Al-Mulla). Dar Al-Shorouk for Printing.
- 26.Nassif, Mustafa. (1970). The Problem of Meaning in Modern Criticism. Maktabat Al-Shabab.
- 27.Al-Rummani, Ali ibn Isa. (1968). Al-Nukat fī I'jaz al-Qur'an (Subtleties in the Inimitability of the Qur'an) (Ed. Muhammad Khalaf Allah & Muhammad Zaghoul Salam, 2nd ed.). Dar Al-Ma'arif.
- 28.Al Saeed, Shakir Hassan. (1986). The Search for the One Dimension. Ministry of Culture.
- 29.Al-Wali, Ahmed. (2005). Metaphor in Aristotle: An Analytical Rhetorical Study. Dar Al-Kitab Al-Jadeed.
- 30.Arabov, Y. N. (2003). *Kinematografi teorija vosprijatija [Filming and theory of perception]*. VGIK.
- 31.Aristotle. (1984). Poetics. In J. Barnes (Ed.), *The Complete Works of Aristotle*. Princeton University Press.
- 32.Benjamin, W. (1968). *Illuminations*. Schocken Books.
- 33.Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press.
- 34.Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press.
- 35.Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By* (Updated ed.). University of Chicago Press.
- 36.Lavoisier. (2004). Le développement durable. *Revue Française de Gestion*, (152).
- 37.Ricoeur, P. (1977). *The Rule of Metaphor*. University of Toronto Press.

ملحق (1) أداة الاستعارة التصويرية للموروث الاجتماعي

الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	تظهر	تظهر الى حد ما	لا تظهر
1	الموروث الاجتماعي في العمل الفني	يعكس العمل الفني مثولا للموروث الاجتماعي العراقي لمفردات بصرية من البيئة المحيطة		
		يستدعي الفنان تقاليد اجتماعية ويعيد تضمينها في صياغة تشكيلية معاصرة		
		يسخر العمل دلالات اجتماعية متجذرة شعبيا تحمل شفرات ثقافية		
		ينسب العمل إلى إرث تراكمي بوصفها مصدرا بصريا ودلاليا.		
2	الاستعارة التصويرية (المجال المصدر والمجال الهدف)	يرتكز العمل الفني على الموروث الاجتماعي باعتباره مجالا مصدرا لتكوين الاستعارة التصويرية.		
		تتجسد عناصر الموروث الاجتماعي إلى تصورات ذهنية تكون المجال الهدف للاستعارة.		
		ينجح الفنان في تكوين علاقة تصويرية واقعية بين المجال المصدر والمجال الهدف.		
		تسهم الاستعارة التصويرية في مد الدلالة البصرية للعمل وعدم التحدد بالتمثيل الأنبي.		
3	نوع الاستعارة التصويرية	يتضمن العمل استعارة بنبوية تصويرية تقوم تصور اجتماعي متوارث.		
		تبرز في العمل استعارة وجودية تمد العناصر الموروثة عمقا إنسانيا أو رمزيا.		
		يرتكز العمل على استعارة اتجاهية تفصح عن مفاهيم مثل الرفعة/الانحدار أو الجوهر/الهامش.		
		تستثمر العناصر التشكيلية (الخط، اللون، الشكل) بما يدعم البنية الاستعارية للعمل.		
4	المعالجة التشكيلية للاستعارة	يرفد تحويل الشكل أو تشويبه تعزيز المغزى الاستعاري للموروث الاجتماعي.		
		تتناغم العلاقات البصرية بين العناصر لتجسيد منظومة تصويرية في العمل الفني.		
		يتخطى التناول التشكيلي النقل الظاهري للموروث إلى صياغة رمزية أو تجريدية.		
		تتمخض عن الاستعارة التصويرية فحوى اجتماعية تتم عن إطلاع الفنان على الواقع المعاصر.		
5	الدلالة والمعنى	يفصح العمل الفني عن بعد ثقافي مرتبط بالكينونة والانتماء.		
		تودع الاستعارة التصويرية وقعا شعوريا ووجدانيا لدى المتلقي.		
		يسهم استثمار الموروث الاجتماعي في توسيع المعنى الرمز للعمل الفني.		