



محضر مناقشة أطروحة الدكتوراه

في عام ألفين وستة وعشرين وفي اليوم الثالث والعشرين من شهر جوان (2026/06/23)

الطالبة: غانم فوزية

المولودة في : 1997/08/09 بتيارت

ناقشت علنيا أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ

التجربة المعاصرة في التصوير الجزائري -المراجع والسياقات

وبعد المناقشة العلنية والمداولة القانونية منحت الطالب

درجة دكتوراه لـ م د

مستغنى

مع تمنياته للجنة

التقدير:

الملاحظات:

أمام لجنة المناقشة المكونة من

الرئيس: السيد : عيسى أحمد

السيد: المشرف : جمعي رضا

الأعضاء:

السيدة: حيفري نوال

السيد: العايب أحسن

السيدة: كريمة منصور

السيدة: بن مخلوف سليمة

أستاذة محاضرة أ

أستاذة

أستاذ محاضر أ

أستاذة

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

جامعة وهران 1

جامعة سيدي بلعباس

نائب العميد

رئيس القسم



د. بن عزوزي عبد الله

نائب عميد

بما بعد التدقيق والعلاقات الخارجية



قسم: الفنون

فرع: فنون

شعبة: الفنون البصرية

مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية في الجزائر

تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية

مشروع نظرية الفن المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ل.م.د الطور الثالث بعنوان:

التجربة المعاصرة في التصوير الجزائري المراجع و السياقات

إشراف: أ.د جمعي رضا

إعداد الطالبة: فوزية غانم

اسم ولقب الأستاذ(ة)	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة في اللجنة
أحمد عيسى	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
جمعي رضا	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
نوال حيفري	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	ممتحنا
أحسن العايب	أستاذ محاضر. أ.	جامعة مستغانم	ممتحنا
كريمة منصور	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	ممتحنا
سليمة بن مخلوف	أستاذ محاضر. أ.	جامعة بلعباس	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025 / 2026

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اهداء

بكل نخر وامتنان، أهدي هذا البحث العلمي ثمرة جهدي وعناء سنوائي، إلى من كان لهم الفضل الأكبر في وصولي إلى هذا المنجز العظيم.

إلى أمي الغالية، التي كانت نبع الحنان والدفع، وسندًا لا ينكسر في كل لحظة ضعف، فكانت كلماتها وأحضانها ملاذي الآمن، ووقودي المستمر نحو تحقيق أحلامي.

إلى أبي الحبيب، ذلك الصرح الشاخص الذي لم تبخل عليّ يوماً بحبه ودعمه، والذي غرس في قلبي قيم الصبر والإصرار والتفاني.

وأهدي هذا العمل إلى إخوتي الأعزاء: حنان، فاطمة، نبيلة، فتحي، عباس، الذين كانوا لي خير رفقة وأعز سند، فبفضل دعمهم وتشجيعهم المستمر استطعت تجاوز أصعب المحطات. وإلى آخر العنقود، الذي أضاء حياتي ببراءته، وجعلني أجد في وجوده فرحاً لا يضاهي.

أخي الصغير كمال عبد القادر، الذي كان الداعم النفسي الحقيقي لي، ورفيق الدرب الذي لم يتوان يوماً عن الوقوف بجاني، بابتسامته التي تذيب كل هم، وكلماته التي كانت بلسماً لروحي في أوقات التحدي.

إلى كل اصدقائي على دعمهم الدائم.

لكم جميعاً أهدي هذا البحث، فأنتم النبع الذي ارتويت منه، واليد التي حملتني عندما تعثرت، والقلوب التي أضاءت دربي بنورها. هذا العمل هو شهادة وفاء ومحبة لكم، وعهدي بأن أظل دائماً عند حسن ظنكم.

شكر وعرفان

أقدم بخالص الشكر والامتنان إلى الأستاذ البروفيسور جمعي رضا، مشرف هذه الأطروحة، الذي كان له الدور المحوري في إنجاز هذا العمل العلمي. لقد تميز إشرافه بالرؤية الثاقبة، والتوجيه السديد، والدعم المتواصل، مما أتاح لي الفرصة لتطوير مهاراتي البحثية وصقل أفكاري الأكاديمية. إن حكمته العلمية، وصبره الكريم، ونقده البناء كانت عوامل أساسية في الارتقاء بمستوى هذا البحث وتحقيق أهدافه.

كما أتوجه بجزيل الشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرين، الذين تشرفت بحضورهم ومناقشتهم العلمية الرصينة.

لكم جميعاً أرفع أسمى آيات الشكر والعرفان، مع خالص التقدير لدعمكم الكريم الذي كان حجر الزاوية في إنجاز هذا العمل.

مقدمة

يعد الفن من أبرز صور التعبير الإنساني العليا وذلك حينما يتجلى لنا كصور مباشرة للإبداع البشري، إذ تبرز أهميته الجوهرية في كونه ركيزة أساسية في بناء وتكوين الهوية الثقافية للمجتمعات، وذلك حينما أتاح لنا آلية فريدة لاستقراء مكونات البيئة الطبيعية من خلال إعادة صياغتها ضمن قوالب جمالية متجددة، تتماشى مع التحولات الاجتماعية والظرفية، حتى بلغ هذا التداخل الوظيفي بين الممارسة الفنية والعوامل التاريخية وأصبح الفن يتجاوز احتمالية الإقرار به كمجرد محاكاة للواقع، ليصبح محركاً أساسياً في تحديد الملامح الثقافية للمجتمعات ورسم مسارات تطورها الحضاري، وعليه يمكن النظر إلى الفن في جوهره كآلية معرفية عليا تعنى بتحليل الواقع وإعادة صياغته ضمن منظومات جمالية متفردة، تتضمن هذه العملية انخراطاً تأويلياً من قبل المبدع في تفكيك المشهد الحسي حيث تجاوز دوره كمجرد نقل ميكانيكي ليتضمن إدماج رؤاه الذاتية وبصماته الأسلوبية.

وبناء عليه، يصبح المنتج الفني انعكاساً لعوالم داخلية تتوازى مع التجربة الخارجية، إذ نجد الفن في العصر الراهن قد تخطى وظيفته الجمالية التقليدية ليغدو بذلك مصدراً معرفياً متكاملًا يتفاعل مع شتى فروع العلوم الإنسانية والتجريبية، هذا التفاعل كله يسهم في تعميق الاستكشاف الوجودي للإنسان وتجلياته في الكون، سعياً نحو بناء فهم أكثر شمولية وتعقيداً للذات، والآخر، والبيئة المحيطة.

ومنه فإن الحديث عن الفن المعاصر يشكل مدخلاً محورياً لفهم التحولات العميقة التي طرأت على المشهد الفني العالمي خلال القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين. فالتطورات المتسارعة في مختلف المجالات الإنسانية والتكنولوجية فرضت تحديات جديدة على الممارسات الفنية، مما استدعى استحداث مظاهر تجديد شاملة اقترنت بمفاهيم متنوعة ومتباينة في مساراتها وطرق مبتكرة للتعبير عنها. هذا الانفتاح على آفاق إبداعية غير مألوفة يعد سمة أساسية للفن المعاصر الذي يسعى باستمرار إلى تجاوز الأطر التقليدية والقوالب الجاهزة مستجيباً لمتطلبات العصر وتحدياته المتجددة.

إن التطور الفني الذي ظهرت ملامحه بشكل واضح وجلي في بدايات القرن العشرين لم يكن مجرد تحول في الأساليب والتقنيات فحسب بل كان استجابة عميقة ومدرسة لتحولات حضارية وفكرية جذرية، فقد جاء هذا التطور بغية تقديم أشكال تعبيرية جديدة قادرة على مخاطبة الإنسان المعاصر في سياق حضارتنا الراهنة التي افتقرت - في كثير من جوانبها - للطابع الإنساني، وطوقته بسياق آلي تحركه التكنولوجيا ونظم المعلومات والاتصالات. ومن هنا يمكن القول بأن الفن المعاصر قد تبنى رسالة تتجاوز الأبعاد الجمالية التقليدية، لتنتج بذلك دوراً فاعلاً في تحرير العالم وتزويده بأساليب عيش جديدة، فبلورت رؤية إبداعية تتجلى للإنسانية بصيغة فريدة من نوعها.

لقد عكست التجارب الفنية المعاصرة مدى هذه التحولات في أبهى حلة، وترجمت تطلعاتها للمجتمع عبر تجليات متنوعة ارتبطت بمفاهيم مستحدثة ومتنوعة وطرق مبتكرة للتعبير عنها.

فالفن المعاصر، بوصفه ظاهرة ثقافية متعددة الأبعاد، لم يعد يكتفي بالأساليب التقليدية للتعبير الفني، بل تجاوزها إلى فضاءات جديدة تتيح التجريب والاستكشاف والتفاعل مع مختلف العناصر المادية والرقمية مما أسهم في توسيع نطاق الممارسة الفنية وتعميق تأثيرها في المشهد الثقافي المعاصر.

والحال أنه قد تم التعبير عن هذه التطورات الفنية الجوهرية خلال فترة ما بعد الحداثة وحتى يومنا هذا بأشكال وصيغ متعددة تعكس حالة من التنوع والثراء الإبداعي الغير مسبوق. ولقد ضم هذا الفن منهج خاص به لا يزال في طور التأسيس والبلورة حيث يتميز بقدرته على التكيف مع المتغيرات المجتمعية والتكنولوجية وانفتاحه على مختلف التيارات الفكرية والجمالية. غير أن هذا المنهج المتجدد باستمرار يسعى إلى تجاوز الانقسامات التقليدية بين مختلف الأنماط والأساليب الفنية إذ كان مؤسساً لرؤية شمولية تستوعب مختلف التجارب والخبرات الإنسانية، فتتفاعل معها بشكل خلاق ومبتكر.

لقد هدفت التوجهات الفنية المعاصرة في جوهرها إلى تكوين عمل فني تشكيلي هادف ومؤثر حكمت أبعاده ثنائية "الخطاب والرسالة" لتحقيق أكبر قدر ممكن من التواصل والتفاعل الاجتماعي بين الفنان ومحيطه، فالفن المعاصر في تصويره الأعمق لا ينظر إليه كمجرد نتاج جمالي معزول عن سياقه الاجتماعي والثقافي بل كحلقة وصل أساسية تربط بين الفنان والمتلقي، وتفتح قنوات للحوار والتفاعل حول القضايا المشتركة التي تهم المجتمع بمختلف شرائحه وفئاته.

إن هذا التواصل الفعال لا يتحقق إلا من خلال إسهامات الفنان الخاصة والتميزة في توطيد العلاقة بينه وبين محيطه الاجتماعي والثقافي، مستعيناً في ذلك بالتكنولوجيا المتطورة والأساليب الفنية المبتكرة لتوصيل رسالة عميقة صقلت أفكارها بمعالجة مواضيع تنطلق من قضاياها وواقعه اليومي. فالفنان المعاصر، بهذا المعنى، لا يعتبر كمجرد مبدع للأشكال والصور الجمالي بل هو صانع للمعنى ومشارك فاعل في بناء الوعي الجمعي وتشكيل الهوية الثقافية للمجتمع.

بيد أن الفن المعاصر على الرغم من انفتاحه على آفاق التجديد والابتكار لا يزال قيد الإنشاء والتطوير المستمر مما يجعله في حالة من التفاعل الدائم مع مختلف المؤثرات والمتغيرات المحيطة به، فكان شأنه في ذلك شأن النهج الفني الذي يسعى إلى تحقيق توازن دقيق بين الأصالة والمعاصرة، والمحلية والعالمية، والتراث والحداثة. هذه الثنائيات المتقابلة تشكل محور إشكالية أساسية في الفن المعاصر تتعلق بقدرته على الاحتفاظ بخصوصيته الثقافية وهويته المميزة في ظل الانفتاح على التيارات الفنية العالمية والتأثر بها.

وعليه هنا تبرز أهمية دراسة مرجعيات التصوير الجزائري المعاصر وسياقاته من خلال بعض الرموز الثقافية والتراثية مثل التجارب الفنية لكل من "الفنان يزيد خلوفي والفنان محمد إسيخم والفنان محمد خدة" في سياق الفن المعاصر باعتبارها تجسيدا لهذه الإشكالية المحورية. فهذه التجارب الفنية بما تحمله لنا من مرجعيات ودلالات تاريخية وثقافية عميقة، تمثل رمزا أصيلاً للهوية والانتماء، إذ يستدعي إعادة قراءتها وتأويلها في سياق التحولات المعاصرة. فكيف

يمكن للفن المعاصر أن يستلهم هذه المرجعيات ويعيد صياغتها بأدوات وتقنيات حديثة دون أن يفقده عمقه الدلالي وقيمه الرمزية ؟

تثار تساؤلات بحثية مهمة حول مرجعيات التصوير الجزائري المعاصر وسياقاته، وبالأخص فيما يتعلق بتأثير الوجود الفرنسي، إذ يذهب البعض إلى أن الفن التشكيلي الجزائري لم يتكون إلا في سياق الاستعمار الفرنسي مرجعين ذلك إلى الدور الذي لعبته الرحلات الاستشراقية في تقديم أنماط فنية معينة.

وفي المقابل هنا، تبرز إشكالية مفادها: هل الفن التشكيلي الجزائري مجرد امتداد للتأثير الاستعماري الفرنسي، أم أنه يمثل حصيلة تطور تاريخي عميق يمتد إلى مراحل ما قبل التاريخ؟ وهذا ما يقودنا إلى التساؤل عما إذا كان هذا الفن ذا مرجعيات متعددة ومتنوعة باعتباره تراكما لرواسب حضارية متنوعة عرفت عايشتها الجزائر عبر تاريخها الطويل.

الفرضيات

- لم تشهد الجزائر ظهورا للفن المعاصر بمفاهيمه التشكيلية المعروفة ومدارسه الفنية المتعددة، إلا بعد دخول الفرنسيين، وهذا يعني أن الأطر النظرية والتطبيقية للفن المعاصر سواء من حيث المواضيع التي يتناولها أو المدارس الفنية التي ينتمي إليها مثل (التجريدية، الانطباعية، التكعيبية)، قد ترسخت في الساحة الفنية الجزائرية نتيجة

التبادل الثقافي والتأثير المباشر للتيارات الفنية الأوروبية خاصة الفرنسية منها والتي رافقت الوجود الاستعماري.

- تعدّ العلاقة بين الفن الجزائري وتأثيرات الثقافات الغربية، لاسيما الفرنسية، إحدى الإشكاليات المحورية في دراسة تطور المشهد الفني بالجزائر، فعلى الرغم من أن بعض الفرضيات تشير إلى أن الفن الجزائري المعاصر قد تأثر بشكل كبير بالأصول الأوروبية، إلا أن تحليلاً أعمقاً يظهر أن الفن الجزائري بمختلف تجلياته وإسهاماته قد اضطلع بدور محوري في الحفاظ على الهوية الوطنية والتراث الثقافي والأصالة، حتى في خضم هذه التأثيرات الخارجية.

- يمكن النظر إلى الفن الجزائري ليس فقط كمتلقٍ للتأثيرات الخارجية، بل كقوة فاعلة قادرة على استيعاب هذه التأثيرات وإعادة إنتاجها بطرق تعزز من الخصوصية الثقافية الجزائرية. لقد شهدت الساحة الفنية الجزائرية، خاصة في مراحل تاريخية حساسة ظهور أعمال فنية تمكنت من ردها كمجرد تقليد أو محاكاة، لتقدم رؤى فنية متجذرة في الواقع الجزائري وفي مخزونه الثقافي الغني. هذا التجاوز لم يكن سهلاً، بل تطلب وعياً فنياً عميقاً وقدرة على المزاجية بين التقنيات والمدارس الفنية العالمية وبين المضامين والقيم المحلية.

- أما في سياقات معينة نجد أن العمل الفني الجزائري أصبح كأداة قوية للمقاومة الثقافية مناهضاً بذلك محاولات الطمس أو التهميش الثقافي، كما ساهم في الحفاظ على الذاكرة

الجماعية وتعزيز الانتماء الوطني من خلال تقديم سرديات بصرية وفنية تجسد تطلعات الشعب الجزائري وتخلد تضحياته، ولم يكن هذا الدور مجرد رد فعل سلبي على التأثيرات الخارجية بل كان فعلاً إيجابياً لتعزيز الثقة في الذات الثقافية والتأكيد على تميزها.

فلقد تمحورت إشكالية هذه الدراسة حول استكشاف العلاقة المتبادلة بين الفن المعاصر و المرجعيات الرمزية للأعمال الفنية لكل من "يزيد خلوفي ومحمد إسيخام ومحمد خدة" كتعبير عن الهوية الثقافية، في سياق التحولات العميقة التي يشهدها المشهد الفني والثقافي العالمي. فهذه الأعمال بوصفها رمزا تراثياً أصيلاً تطرح تساؤلات جوهرية حول كيفية توظيفها في الخطاب الفني المعاصر وما تنثريه من إشكاليات تتعلق بجذلية الأصالة والمعاصرة، والمحلية والعالمية، والتراث والتجديد.

ولمعالجة هذه الإشكالية، تعتمد هذه الدراسة منهجية متكاملة تجمع بين التحليل الوصفي للأعمال الفنية المعاصرة التي تستلهم رمزية اللوحات التي تم طرحها، والمقاربة السيميولوجية التي تسعى إلى فك شيفرات الدلالات الكامنة في الصور والأشكال، بالإضافة إلى المنهج التاريخي الذي يتتبع تطور المفاهيم الفنية ورمزيتها عبر الفن. هذا التعدد المنهجي يتيح فهماً أعمق للظاهرة المدروسة، ويسهم في الكشف عن أبعادها المختلفة وتجلياتها المتنوعة.

إذ تكتسب هذه الدراسة أهميتها من كونها تسعى إلى سد فجوة معرفية في مجال الدراسات الفنية المعاصرة، من خلال تسليط الضوء على جانب مهم من جوانب العلاقة بين الفن والهوية، متمثلاً في توظيف رموز مختلفة المرجعيات في الأعمال الفنية المعاصرة، كما تسهم هذه الدراسة

في إثراء الخطاب النقدي حول الفن المعاصر، وتعميق فهم آليات اشتغاله وتفاعله مع الموروث الثقافي والتراثي.

كما تهدف هذه الدراسة، بشكل أساسي، إلى الكشف عن الأبعاد الجمالية والدلالية لسياق ومرجعيات هذه التجارب الفنية الجزائرية في الفن المعاصر، وتحليل الاستراتيجيات والتقنيات الفنية المستخدمة في تجسيدها وتمثيلها، والتي تسعى إلى فهم كيفية تفاعل الفنانين المعاصرين مع هذه المرجعيات لرموز ثقافية، وإعادة تأويلها وصياغتها في سياق الممارسة الفنية الراهنة بما يسهم في تعزيز الهوية الثقافية وترسيخ قيم الانتماء والأصالة.

فلقد استندت هذه الدراسة إلى مجموعة من الدراسات السابقة والمراجع الأساسية التي شكلت إطاراً نظرياً مهماً لفهم الظاهرة المدروسة وتحليلها. فعلى صعيد الدراسات التي تناولت الفن المعاصر ومفاهيمه وتطوراتها، يمكن الإشارة إلى أعمال كل من (علي بن حمزة العمري، الفن المعاصر صوره و آثاره... فلسفته و أحكامه، محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر)، التي قدمت رؤى متعمقة حول تحولات المشهد الفني المعاصر وإشكالياته المختلفة.

أما فيما يتعلق بالدراسات التي تناولت موضوع الفن التشكيلي الجزائري المعاصر ومرجعياته و سياقاته من خلال الهوية الثقافية وتجلياتها في الفن المعاصر، فيمكن الإشارة إلى أعمال (حبيبة بوزار، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الفنون، وفيما يخص الدراسات التي تناولت الدراسات السيميائية في تحليل الأعمال الفنية رمزياتها وحضورها في المشهد الثقافي والفني، يمكن الإشارة إلى أعمال

(د. بلاسم محمد، الفن التشكيلي قراءة سيميائية ، عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، مواد على، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، التي استكشفت الأبعاد التاريخية والثقافية لهذا الرمز التراثي، كما اعتمدنا في هذه الدراسة على بعض المراجع الأجنبية نذكر منها (Ardlex bob art movement and periods Irishpublishers London 1977 / Khadda la place de l'art contemporain dans ،les actes du colloque/ Issiakhem (les pays émergents).

تنقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول أساسية، يتناول كل منها جانباً محدداً من جوانب الموضوع المدروس. فالفصل الأول يقدم إطاراً مفاهيمياً للفن المعاصر، من خلال تحديد مفهومه وخصائصه وأبرز اتجاهاته الفنية وبعض فلاسفته، بما يتيح فهماً أعمق للسياق العام الذي تندرج ضمنه إشكالية الدراسة.

أما الفصل الثاني فيركز على التصوير العربي والجزائري المعاصر من خلال عرض أهم مرجعياته وسياقاته بتسليط الضوء على أبعاده التاريخية والثقافية، من خلال استعراض دوره ورمزيته عبر العصور، والكشف عن دلالاته المختلفة في السياقات الثقافية والاجتماعية المتعددة. ويتناول الفصل الثالث تجليات المرجعية وسياقات التجارب الفنية ضمن الفن المعاصر، من خلال تحليل مجموعة مختارة من الأعمال الفنية التي تستلهم مجموعة من الدلالات والرموز التراثية وتعيد صياغتها بأدوات وتقنيات معاصرة.

وتعتمد هذه الدراسة، كما سبقت الإشارة، منهجية متكاملة تجمع بين التحليل الوصفي والمقاربة السيميولوجية والمنهج التاريخي، بما يتيح رؤية شاملة ومتكاملة للظاهرة المدروسة، ويسهم في الإجابة عن الأسئلة البحثية المطروحة، وتحقيق الأهداف المرجوة من الدراسة.

في ختام هذه المقدمة، لا بد من التأكيد على أن دراسة مرجعيات وسياق التصوير الجزائري في الفن المعاصر تفتح آفاقاً جديدة لفهم العلاقة المعقدة بين الفنان وتجربته الإبداعية، و تساهم في الكشف عن آليات اشتغال الخطاب الفني المعاصر وتفاعله مع الموروث الثقافي والتراثي. كما تمثل هذه الدراسة محاولة جادة لتجاوز الثنائيات التقليدية التي تضع الأصالة والمعاصرة، والتراث والتجديد، في مواجهة حتمية، واستكشاف إمكانات التفاعل الخلاق بينها، بما يسهم في بلورة رؤية فنية متكاملة تستوعب مختلف التجارب والخبرات الإنسانية، وتتفاعل معها بشكل إبداعي ومتجدد.

وإذ نشرع في استكشاف هذا الموضوع الشائك والمتعدد الأبعاد، فإننا نسعى إلى المساهمة في إثراء الخطاب النقدي حول الفن المعاصر، وفتح مسارات جديدة للبحث والتفكير في قضايا تحديد المرجعيات والانتماء في عصر العولمة والتحول الرقمي المتسارعة.

لقد واجهتنا العديد من الصعوبات في عملية إنجاز هذا البحث والتي ترجع إلى قلة المصادر والمراجع الخاصة بالفن التشكيلي الجزائري المعاصر باعتباره متغير يتماشى والتطورات الراهنة.

مدخل

مدخل:

إن الحديث عن الفن المعاصر يقودنا بالضرورة إلى إثارة مسألة مظاهر التجديد الشامل عبر تجليات مختلفة التي اقترنت بمفاهيم جديدة ومتنوعة في مساراتها لتتخذ طرقاً مبتكرة للتعبير عنها، وهذا بغية تقديم أشكال تعبير عن حضارتنا المعاصرة التي افتقرت للطابع الإنساني وطوقته بسياق آلي تحركه التكنولوجيا ونظم المعلومات، فجاء بذلك الفن المعاصر لتحرير العالم وتزويده بأساليب عيش جديدة، تجلت للإنسانية بصيغة فريدة من نوعها عكس صداها في أبهى حلة وترجمت أعمالها للمجتمع.

والحال أنه تم التعبير عنها بفترة ما بعد الحداثة حتى يومنا هذا، ولقد احتوى هذا الفن على منهج خاص به قيد التأسيس والبلورة، وقد بدت ملامح هذا الفن واضحة في بدايات القرن العشرين، لتجسيد فكرة مفادها تكوين عمل فني تشكيلي هادف حكمت أبعاده بين ثنائية "الخطاب والرسالة" لتحقيق أكبر قدر ممكن من التواصل والتفاعل الاجتماعي بين الفنان ومحيطه وهذا لا يأتي إلا إذا وفقط من خلال إسهاماته الخاصة في توطيد العلاقة بينهما، مستعينا في ذلك بالتكنولوجيا لتوصيل رسالة صقلت أفكارها بمعالجة مواضيع انطلاقاً من قضايا وواقعه اليومي، غير أن الفن المعاصر لا يزال قيد الإنشاء والتطوير في ذلك، فكان شأنه شأن النهج الفني الذي ساد في فترة ما بعد الفن الحديث وحتى الآن، وهذا لا يلغي حتمية وضروته شكله بالصورة الكاملة المبتغى تجسيدها على أرض الواقع، غير أن بعض ملامح هذا النهج بدت واضحة كونه يقوم على التفكير الإبداعي المندفَع نحو الخروج عن مدارس الفن التقليدي فتنوعت أطره بمزج المفاهيم بأسلوب

عرض غير مقيد يقاوم قدر المستطاع في طرح السطحية والبعد الأحادي، فأتاح بدوره في ظهور الفرصة للجمهور والتكنولوجيا فبدت لنا واضحة في الأعمال الفنية وسحبت طبيعتها بدنياميكية تفاعلت مع محيطه.

لقد تأثرت بالعولمة وتعدد الثقافات لتضم بذلك حقول الفن كما أكسبته في ذلك روح متجددة تضافرت في إنتاجها طرق متعددة تزداد يوما بعد يوم ابتداء من الفن التجريدي والتشكيلي والفن المفاهيمي إلى فن تشكيل الأحبار والألوان.

تعد العولمة مصطلحا جديدا لفظا، قديما معنا، وفي حدود الاطلاع على مفهوم العولمة، لم نجد تعريفا جامعاً، مانعاً محدداً له، فكل جهة – أراء المفكرين والباحثين – تكيف العولمة حسب ما تقتضيه المصلحة فتختلف من اقتصاديين الذين يرون أنها حرية انتقال سلع وخدمات...، في حين يرى الاجتماعيون أنها بمفهوم تقسيم العالم إلى فئتين الغنى والفقير، أما أصحاب الفكر والثقافة والفن فينظرون على أنها سيادة ثقافية على جميع الشعوب دون تخصيص، وبما أن هذا المفهوم خرج من القيد المحصور "الإقتصاد" واتسع ليشتمل قضايا أخرى في شتى المجالات لذا ارتأيت في هذه الجزئية دراسة مفهوم العولمة دراسة لغوية واصطلاحية.

❖ مفهوم العولمة:

العولمة على وزن الصيغة الصرفية الواحدة فوعلة، ولا يهم ما إذا كانت هذه الصيغة قد وردت في كلام العرب – عرب الجاهلية – أم لم ترد، فالحاجة المعاصرة تفرض استعمالها

وهي تدل على تحويل الشيء إلى وضعية أخرى مثل "قَوْلَبَة" والعولمة على هذا الاعتبار هي وضع الشيء على مستوى "العالم".¹

وكترجمة لمصطلح العولمة هي واحدة من ثلاث كلمات عربية جرى طرحها ترجمة لكلمة Globalization الانكليزية، والكلمتان الأخريين هما: (الكوكبة) التي فضل استخدامها "إسماعيل صبري عبد الله" و(الكونية) التي أسهم في إشاعته استخدامها "السيد ياسين"، والعولمة في اللسان العربي مشتق من العالم ويتصل بها فعلم عولم على صيغة فوعل، وهي من أبنية الموازين الصرفية العربية كما ذكر ناصر الدين الأسد في بحثه لأكاديمية المملكة المغربية، كما جرى استخدام كلمة قولبة والتي تعني تحويل الشيء من وضع آخر وفق نموذج أو قالب محدد.²

وبالتالي: كلمة العولمة تدل على التحويل، القلب، وضع الشيء.

ومنه نرى أن الباحثين قد اختلفوا في تحديد المفهوم بين موسع ومضيق، وهذا ما نعرضه كالتالي:

يرى الدكتور محمد عابد الجابري: "العولمة ترجمة لكلمة Mundialization الفرنسية التي تعني جعل الشيء على مستوى عالمي، أي نقله من المحدود المراقب إلى اللامحدود الذي ينأى عن كل مراقبة".³

¹ قضايا في الفكر المعاصر، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، (1997)، بيروت، لبنان.

² الهوية الثقافية للشباب الجزائري وحديات العولمة، د. مراد بن حرز الله، أ. عفاف بايزيد، مجلة العلوم الانسانية، المركز الجامعي علي كافي تندوف، الجزائر، العدد 05، جوان 2018، شوال 1439 هـ.

³ محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 (1997)، بيروت لبنان، ص 123.

وبمفهوم آخر هو عبارة عن تحول عالمي في رؤية كثير من المرتكزات في مجال القيم الأخلاقية والاقتصاد والسياسة، التي كانت سائدة على المستويات الوطنية والإقليمية والدولية بين البشر، كما يستبطن هذا المفهوم رؤية جديدة حول الهوية، هوية المجموعة وهوية الجماعة وهوية القوم.¹

أما برهان غليون يرى أنها - العولمة - ديناميكية جديدة لفتح آفاق جديدة للجماعات من خلال ما تقدمه من فرص النمو الاقتصادي والتجاري وانتشار المعلومات والمكتسبات التقنية والعلمية للحضارة، داخل العلاقات الدولية مع تزايد دور العلم الخارجي في تحديد المصير لهذه الدائرة ولهامشها.²

أما مفهوم العولمة كما يراه الدكتور (جلال أمين) فقد حدد العناصر الأساسية التي اقترنت بفكرة العولمة والمتمثلة في ازدياد العلاقات المتبادلة بين الأمم سواء في تبادل السلع والخدمات، أو انتقال رؤوس الأموال والأشخاص وانتشار المعلومات والأفكار والقيم وتأثر أمة بعبادات وقيم غيرها من الأمم.³

وعليه يوصف الفن على أنه مظهر جمالي تطوري، هو في عمقه، تجريب وثورة على التقليد والفنانون هم أول من يبتكر القوالب الجديدة، اعتمادا على إحساسهم، ويقع على عاتقهم

¹ الشيخ محمد مهدي شمس الدين، موقف الإسلام من العولمة في المجال الثقافي والسياسي، موقع نسيم الشام www.naseem.alsham، ص 1.

² بتصرف: برهان غليون العولمة وأثرها على المجتمعات العربية، ورقة مقدمة إلى اجتماع خبراء اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربيآسيا (بيروت 19 - 21 كانون الأول/ ديسمبر 2005)، ص (1 - 34).

³ م. د جواد كاظم محسن، العولمة والدولة قراءة فكرية، كلية العلوم السياسية، الجامعة المستنصرية، العدد 52، تموز 2022، المجلة السياسية.

أن يسبقوا عصرهم بالتجديد في الأشكال والموضوعات، ومن الطبيعي أن يكون لدى هؤلاء ما يحفزهم على التجريب، ولعل أهم هذه الحوافز هو أن الفنان منهم يضيق ذرعا بالسائد والمتداول الذي يطبع الحقل الفني مما يجعل كلا من المتلقي المتذوق للفنون للبحث عن نتائج ورؤى فنية التي تحفزه روحيا وجماليًا والتي تكون بصيغة جديدة بعيدة عن الأشكال الفنية القديمة، أي أن الفكرة الفنية هي حاليا سيرورة تاريخية تتطور عبر صور متلاحقة بتغير نسقه التقليدي، ولكي يتكرس النظام الإبداعي من الوجهة التاريخية نجد أن التفكير في الجمال نشأ قديما منذ العصر اليوناني في فكرة الجمال، وكيف تتمثل في الموجودات المحسوسة في الأعمال الفنية عند أفلاطون، فلا شك أن للتجربة الجمالية إشكالاتها إذ هناك اختلاف واضح في جهات نظر المذاهب الفلسفية من خلال تحليل العملية الإبداعية للفنان، فالدراسات الفنية الفلسفية تضعنا عند مفترق طرق من الإشكاليات حول الفكرة الفنية والتجريد الفني.

❖ الأسس الفكرية والفلسفية حول التجريب:

التجريب هو أحد أساليب الأداء الفني، حيث يعد كنشاط إبداعي لمجموعة من التخطيطات لإنجاز وتطوير العمل الفني بحثا عن جوانب تشكيلية مختلفة، أو إبداعية جديدة، أو إظهار هاته الرؤى الجمالية المختلفة للموضوع بصورة معاصرة، فقد اختلف متلقي اليوم عن متلقي الأمس.

وبما أن العين هي العضو المستقبل لهذا الشكل الجديد والمبتكر من الأعمال الفنية فالفنان يمتلك وعيا ملهما يعيد به تكوين ما تلقاه من صور بصرية، ومشاعر إنسانية، وأفكار ومفاهيم مختلفة، لكي يصبح العمل التصويري ذا شكل جديد ومبتكر، ولغة مشتركة مع المتلقي.¹

كما يقدم فكر ما بعد الحداثة أيضا على رفض التفسيرات الفكرية للحقائق الكبرى، والماهيات الكلية، التي تزعم أنها صالحة لكل الثقافات ولكل الأجناس، كما يركز الفكر المعاصر على الحقائق النسبية حيث يقوم على إنكار كل فكر موجود وغير ملموس. ويعتمد الفكر المعاصر على التجربة الملموسة وعلى الخبرة الفردية للإنسان وإنكار وجود مبادئ جوهرية ثابتة، أو حقائق علمية أو أفكار فلسفية أو مبادئ دينية، وأن كل هذه المبادئ لابد أن تبحث وتحلل تحت مظلة من الشكوك الدائمة، والمفارقات اللاذعة.²

كما أن هناك علاقة جدلية متبادلة بين الفكر و المعاصرة، وعلى إثر ذلك يصبح فكر حقبة ما بعد الحداثة علامة بارزة على كل ما له علاقة بالتمرد على قيم الحداثة والأنماط الفكرية والأدبية والفنية السائدة والتقاليد الإبداعية المعروفة، وكل نتاج ثقافي يتبع أسسا واضحة

¹ سامية عبد الله، قسم الخزرفة "المعهد العالي للفنون التطبيقية، مقالة أصلية، أكاديمية القاهرة الجديدة، التجمع الخامس.

² قادة مصطفى أحمد، أنصار محمد عوض الله رفاعي، لمياء محمود يوسف المهدي، تطور الفكر التربوي للفنون الناشر، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ط1، 2011، ص 211.

ومتميزة عن بعضها البعض، ذلك لأن الأسس الفكرية من بعد الحداثة تؤكد رفض الخضوع

للقواعد بل تعمل على كسرها وإلغاء الفواصل والحدود بين أنواع الفنون المختلفة.¹

كما تمثل رؤية الفنان قدرته على صياغة حركة عناصره التكوينية والشكلانية للنتاج واجتلابها من عالم الخيلة، الجامعة والمحاكاة إلى عالم الواقع الموضوعي وهي التي تدفع بحركة العلامات إلى بث خطابات يتأولها المتلقي بما تنثريه لديه من انفعالات، وأحاسيس ومشاعر وعواطف ترتبط بتعبيرات محددة، وخاصة بكل متفرج على انفراد وبذات الوقت بما تنثريه فيهم مجتمعين من مناخ سائد يشمل الجميع، تحت تأثير طاقة النتاج، وقوته التخيلية على طرف الماكث في صالة المسرح والسينما أو نوادي الموسيقى أو القاعات التشكيلية، أو فيما تبنيه من نماذج العمارات وتصاميم الفنون التطبيقية وأثاث الشوارع وتشكيل واقتطاع فضاءات المدن، وتوزيع المنتجعات وخطوط المواصلات وابتكار مراكز الفضاء، وأجهزة الحواسيب وخطوط الإنترنت، وأسلحة الدمار الشامل.²

فالفنان منظور جمالي والذي يشكل بؤرة خاصة تتحكم باتجاهات العمل الفني، وتثبت في تضاعيفه المتفردة، فالفنان بحسب رؤيته الخاصة للحياة من خلال أسلوبه الفني يتمكن من التعرف على وحدات دلالية تخص الخير والشر وعلاقة العدالة بالظلم، وصراع الفقر مع الغنى، والتعاون والتناحر والسلم والحرب، والتقدم والتراجع، يمكن التعرف على ذلك وسواه في

¹ قادة مصطفى أحمد، أنصار محمد عوض الله رفاعي، لمياء محمود يوسف المهدي، تطور الفكر التربوي للفنون، المرجع السابق، ص 212.

² عقيل مهدي يوسف، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، عمان، دار دجلة. ط 1، س 2001، ص 17.

نتائج المبدعين الخالدين، الذين آثروا مسيرة الإنسان الحضارية بروائع فنونهم الشامخة، وبالطبع أن التحدي¹ الجمالي والفني والأسلوبي ينزاح بالمضامين ليخلق لغته الفنية المبتكرة في عمل منجز خاص، يحتكم إلى قوانين جمالية من نوع متميز يتضح فيه مسار الجمال ويتقاطع مع القبح ويبارك السمو في الفن.²

يحصّر الناقد والباحث الإنكليزي (هربرت ريد) سمات الفن المعاصر وفق تقسيمات محددة منها: التفكيرية ويقصد بها الفن الواقعي والانطباعي، لكون هذا الفن يتميز باقترابه من مظاهر الواقع، الذي نتعرض إليه في حياتنا اليومية، فهو يشخص تلك العلامات الواقعية، أو تراه يقدم انطبعا مباطنا للواقع، ولكنه نابع من مصدر ذاتي، أما النزعة الثانية هي الوجدانية التي يراها "هربرت ريد"، متمثلة في الفن السريالي والمستقبلي حيث نجد في هذا النمط غلوا تخيلا يرفض مظاهر الواقع وقيمه ويطمس الرؤية التقليدية، ويتحمس للاندفاع في أجواء الجنون بحثا عن صور فائقة التخيل، فيسجل حركتها الخيالية هذه النابعة من اللاشعور الإنساني والمحولة الطبيعية في هذه النتائج الفنية والمحرفة لأشكالها وطبائعها وماهياتها، وهناك أيضا النزعة التعبيرية وهو ما يميز الفنون التعبيرية التي تعبر عن فردانية المبدع وذاتيته الشخصية، وتعكس رؤيته الخاصة عن الحياة، وأيضا ما يسمى بالاتجاه الحدسي وهو ما عرف به بابلو بيكاسو.³

¹ عقيل مهدي يوسف، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر المرجع السابق، ص 18

² عقيل مهدي يوسف، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، المرجع نفسه، ص 19،

³ عقيل مهدي يوسف، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، المرجع السابق، ص 34،

حيث كانت لها الريادة عالميا في إحداث هذه التعددية وهذا التنوع في رؤية العمل الفني، وعلى سبيل المثال نجد ذلك متجسدا في اللحظة التي كشفت فيها الرومانسية عن حضورها في الرسم، حيث لم يكن من الصعب العثور عليها في الشعر أيضا وفي بقية الفنون الإبداعية، وهذا الحال يمكن الاستدلال عليه في السيريالية والواقعية والانطباعية والرمزية، وغيرها من الاتجاهات والمدارس الفنية.

إن الفنانين الذين يمتلكون ذهنية متوقدة ومشروعا فنيا يعقلونه من خلال بنية فلسفية تأخذه إلى إنتاج بلاغات جمالية تثير الدهشة والبهجة والتأمل لدى المتلقي، ومن ثم تضعه أمام متعة طرح الأسئلة والبحث عن إجابات لها بين الخطوط والألوان والجمل والإيقاع والمفردات حسب طبيعة العمل الفني، ومثل هؤلاء يتعدى دورهم كفنانين يمتلكون الموهبة والتقنية والحرفية والمهارة والذكاء ليرتقي وجودهم في المشهد العام وليس في إطار الوسط الفني فقط بل إلى مستوى فريد من التأثير بالشكل الذي يغنون العالم بحضورهم الكلي فيصبح أكثر سعة وثراء، فأساس العمل الفني يتجلى في الفكرة المبنى عليها.¹

ففي الحقول الفنية المختلفة هنالك قاسم مشترك يجمع المبدعين، يتجلى في توقعهم إلى تجديد خطاب الآخر والفن، انطلاقا من منطقة الاشتغال الجمالي، ونقطة الشروع تبدأ في المشغل الفكري أولا، حيث يبدأ الفنان بتفكيك الأطر القيمية التي تحكم بنية العلاقات الفنية وتحدد

¹ مروان ياسين الدليمي، "فردة التجربة الفنية... تجاوز السائد وتأسيس المختلف"، صحيفة القدس العربي، منشور بتاريخ 5 فبراير 2020، <https://www.alquds.co.uk/> :فردة-التجربة-الفنية-تجاوز-السائد-وتأ / تاريخ الاطلاع :

أسلوبية الأثر، ومن ثم الاشتغال على القيم الفلسفية في الفضاء العلمي للخطاب الفني ببعده الجمالي.

في إطار هذا المستوى من التفكير يصبح منتج العمل الفني كما لو أنهم يبحثون معاً، بدون أن يكون بينهم اتفاقاً على تفاصيل محددة، وكل منهم على انفراد يبحث عن السياق الفني العام الذي تلتقي عنده هواجسهم الفنية، في منطقة تنتمي بجوهرها إلى بنية فلسفية مع أن كل واحد منهم ضمن هذا السياق ينفرد عن الآخر في نبرة صوته وتقنياته التي يجسد من خلالها رؤيته الذاتية، سواء في نص شعري أو في لوحة أو قطعة نحتية أو في نص سردي وهكذا في بقية الفنون الأخرى.

في كافة المراحل التاريخية للفنون، يمكن ملاحظة ذلك، وإذا استرجعنا في قراءتنا ما أفرزته ذاكرة الفن العالمي من مدارس ومناهج فنية توالفت في بنيات المسار التاريخي لكل المشاريع الفنية التي أنتجتها مخيلة الفنانين، سنجد ذلك يبرز شاخصاً فيما أنتجته الحضارة الأوروبية من أساليب ومدارس فنية.¹

❖ التجربة الاستيطيقية:

إن التجربة الاستيطيقية تاريخياً ومنذ عصور موعلة في القدم، إنما ترتبط بحاجات وضرورات بل بالتزامات وواجبات يوظف من خلالها الفنان نتاجاته الفنية² وفق أغراض

¹ مروان ياسين الدليمي، "فرادة التجربة الفنية... تجاوز السائد وتأسيس المختلف"، المرجع السابق.

² علي شناوة آل وادي، سامر قحطان سلمان، النقد الفني، الأردن، عمان، فلسفة الفن، دار النشر رضوان، ط 1، س 2014، ص 200.

سياسية وسحرية وأخلاقية ودينية، وحتى الفن لدى اليونان قديما ولدى الفلاسفة من بينهم سقراط تتفصل التجربة الاستطيقية عن مهن ووظائف أخرى مما أبعداها عن مراميها الحقيقية كتجربة جمالية خالصة لتقترن بالمنفعة والخير والفضيلة والتسامي. فالعقل لدى سقراط يعد أساسيا في عملية التلقي الجمالي ضمن أبعاد التجربة الاستطيقية، بل أن الفن ذاته لدى سقراط ابتعد عن تمظهراته الحسية ليعني بالإستبطانات الداخلية ومعاني العدالة والأخلاق. كما أن أفلاطون هذا الشاعر ذو الحساسية الجمالية العالية جعل هو الآخر من العقل منهجا في التجربة الاستطيقية ليسير على خطى أستاذه سقراط.¹

إن موقف أفلاطون من التجربة الاستطيقية يظهر بشقيها العقلي واللاعقلي، إذ أن الشق الثاني يستحضر الغريزية بل حتى الحيوانية بأشكالها البدائية التي أعادت البلورة لمناهج² نقدية ونفسية بل ورؤى جمالية تم توظيفها في حركات ومدارس فنية، وليس من الشك في أن الناقد الإنجليزي المعاصر "هاربرت ريد" قد تأثر بهذا المنهج الأفلاطوني من خلال دراساته النقدية إزاء استخلاصاته الجمالية البدائية والحديثة وفنون الأطفال وغيرها من الفنون التي تحول على هذا الاتجاه، كما أننا نلتمس ذلك فينتاجات الفن الحديث وطبيعة التلقي الاستطقي فيها، فالفنون مثل الرمزية والتعبيرية والوحشية والسريالية ليست ببعيدة عن الحدسية بأشكالها الغريزية اللاشعورية التي تتصل بالتخيلي والعاطفي والحيوي في ديمومته البدائية، وأن موضوعها القوى اللاشعوري ودوره في المنحى الاستطقي لم تكن بعيدة بتأثيراتها في

¹ علي شناوة آل وادي، سامر قحطان سلمان، المرجع السابق، ص 201.

² المرجع نفسه ص 203.

عالم التحليل النفسي (سيغموند فرويد)، إذ أن اللاشعور يعد فاعلا على مستوى التشديد الجمالي وبقدر اتصاله بالذاتي والتخيلي ومخرجاته إبداعيا.

وليس من شك في أم منطق التجربة الاستطبيقية منطق إنساني يمتاز بالحس النقدي التأويلي مما يبعده عن التبويب والتصنيفات البادرة، فالأصالة في النتاج الفني يمكن أن تتوسمها في فنون تتصف بالعفوية والعذرية والفطرية بدليل أن مثل هذه الفنون تشكل مصدرا حيويا في نتاجات الحداثة وفن ما بعد الحداثة ممثلة بالشعبي والميثولوجي والسحري والبدائي مثل ما جعل الفنان "بابلو بيكاسو" يتوسم الفنون الاسبانية القديمة والفنون الزنجية البدائية في تشييد بناءاته الجمالية على مستوى الخطاب البصري.¹

سبقت الإشارة إلى أن الحداثة تتمظهر في الحقول الإبداعية من خلال التجريب باعتباره آلية تطبيقية تعكس تصورا معينا للحداثة وهذا التصور يكشف بدوره عن الخلفية النظرية التي يستند إليها هذا التصور، والتجريب مغامرة إبداعية في مجال الفنون والآداب.²

فالتجريب عبارة عن سؤال مفتوح لا يتوقف عن توليد أسئلة لا إجابة عنها إلا بالمزيد من طرح الأسئلة، إن التجريب فعل متوتر، غير أنه في سيرورته المتوترة وحركيته المتغيرة باستمرار يؤسس شكلا من أشكال الوعي الضدي الذي يجعل من ذاته موضوعا للتأمل والنقد والمساءلة، إن تأكيد ذات التجريب يتم من خلال الحضور الضدي، وغايته في ذلك أن يتحول

¹ شناوة آل وادي، سامر قحطان سلمان، المرجع السابق، ص 203.

² عبد الرحمن بن براهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، مطبعة افريقيا الشرق، س 2014، المغرب ص 119.

ذاتيا من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، وإذا كان فعل التجريب يقوم على الحرية فذلك لا يعني اقتران فعل التجريب بالعشوائية والعبثية بمعناه العام.

إن التجريبي هو ذلك الفنان المبدع الذي يمتلك تجربة فنية في حقل الممارسة الإبداعية، ويتوفر على تراكم معرفي يؤهله لولوج عالم المغامرة الرحب، بحثا عن الجديد المثير الذي يقتزن بمجال الفنون.¹ وبمقدار ما تكون الممارسة الإبداعية تجريبية تتيح للعملية النقدية إمكانية القراءة المفتوحة، وتحررها من النمطية والمعيارية، وعلى هذا الأساس فإن تعاملها مع "التجريب" لن يكون انطلاقا من فكرة "التجريب ذاته" لأن ضروراته التاريخية ومبرراته الاجتماعية ارتبطت بالتحويلات البنيوية التي أحدثتها ظاهرة الحداثة في العصور الحديثة في المجتمعات الأوروبية التي باتت فيها المفاهيم الكلاسيكية تشكل عبئا تاريخيا لم يعد يمكننا تحمله، ولما كان التجريب عبارة عن ظاهرة لازمانية تزامنت مع الفن منذ البداية الأولى للنشاط الإنساني فذلك يعني أن التجريب غير مرتبط بالأزمة الحديثة مثلما هو الأمر بالنسبة للحداثة التي ترتبط رسميا وعمليا بعصور الأنوار على المستويين الزمني والإبستمولوجي كما أنها لا تنحصر أيضا مكانيا. في حين أن التجريب على مستوى الإبداعات الإنسانية على الأقل كان قائم الذات في كل الأزمنة والأمكنة وفي هذا الاعتبار فالآثار الإبداعية الإنسانية الخالدة كانت تجريدية.²

¹ عبد الرحمن بن براهيم ، الحداثة والتجريب في المسرح ، المرجع السابق ص 120.

² المرجع نفسه ، ص 114،

ويؤكد هيغل على الحرية والإرادة والشعور في عملية الإبداع الفني، ويرى أن المحاكاة غير العملية الإبداعية، تقوم على مهارة أو وظيفة وهو يصعد من دور مبدأ الحيوية ويمنحه مراتب جمالية فكلما تعاظمت الحيوية في كائن ما ازدادت قيمته الاستيطيقية، والفنان في صياغاته ومعالجاته الفنية يمكن أن يوظف في موضوعاته الجمالية جميع الأشياء ذات الجماليات النسبية بفعل مبدأ الحيوية فيها، وأن الفن ومحمولاته لدى (هيغل) يختلف بعضها عن بعض الآخر وفقا للعلاقة المتغيرة بين الفكرة وهيئاتها الشكلية.¹ كما أن التلقي في التجربة الاستيطيقية وفق الطرح الفلسفي لدى هيغل يتفاوت إزاء كل فن من الفنون نظرا للصراع أو الملاءمة بين الفكر وتشكلاته في تلك الفنون وطبيعة المنطق العقلي والحدسي الذي يتحكم فيها، فضلا عن مستوى التعبير عن الحيوية وروح المطلق، فتأملنا فن الشعر في تجربتنا الاستيطيقية غير تأملنا في العمارة أو النحت فهيجل يسعى إلى تحرير الفكرة ويتمثل التحرر الفكري عن شكله الفني بالفن الرومانسي الذي يمتاز بحيويته الروحية.²

❖ التجريب واستقلالية الفن عن الفكر

كانت أولى المحاولات لتحرير الفن من التبعية الفلسفية وتأكيد استقلالية الإبداع الفني والأدبي قد تمثلت في ولوج عالم التجريب، والبحث عن مقاييس بديلة نابعة من جوهر الفن، ومعلوم أن التجريب انحصر في بداياته الأولى في مجال العلوم المخبرية والفكر الفلسفي قبل أن ينتقل إلى داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد سعت

¹ علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، دار الصادق الثقافية، ط 2، س 2015، عمان ص 97.

² المرجع نفسه، ص 98.

فلسفة الفن إلى إعلان ذاتها كمعرفة قائمة الذات بعد صدور كتاب "الإستيطيقا" للفيلسوف "بومجارتن" في أواسط القرن الثامن عشر، بعد أن كان الفن يخضع لمنطق الفلسفة التي كانت تقف عند حدود دراسة الفكر من حيث وضوحه، فإن الإستيطيقا على عكس ذلك، إذ اتجهت إلى مقارنة الإبداع من حيث غموضه، والمقصود بالغموض دراسة الإحساس وما يرتبط به من إدراكات وتصورات، إن التجريدية انطلاقاً من تصورهما الحداثي للنشاط الإنساني ترى أن تبعية الفن للفكر يترتب عنه تحنيط الإبداع وتحول الفنان إلى مجرد تلميذ يبدع وفق تعليمات فلسفية ثابتة.¹

وعليه إذن يمكننا القول أن التجريب هو أحد أساليب الأداء الفني، إذ يعد كمنشأ إبداعي لمجموعة من التخطيطات لإنجاز وتطوير العمل الفني من خلال أفكار فنية ورؤية جديدة بحثاً عن جوانب تشكيلية مختلفة أو إبداعية جديدة أو إظهار للرؤية الجمالية المختلفة للموضوع بصورة معاصرة، فقد اختلف متلقي اليوم عن متلقي الأمس وبما أن العين هي العضو المستقبل لهذا الشكل الجديد والمبتكر من الأعمال الفنية، فهي تساهم في تكوين إبداعي للفنان وتدخله في غمار العملية الفنية بهدف الكشف عن التحولات الفنية الإبداعية للفنان من خلال إتباعه للمناهج الفنية المختلفة كالتجريب والرؤية الفنية لإعطاء صورة فكرية للمتلقي.

¹ عبد الرحمن بن براهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، المرجع السابق ص 125.

الفصل الأول:

مدخل الى الفن المعاصر

تمهيد:

الفن المعاصر - العبارة المستخدمة في جل المعارض الدولية الكبرى عربيا وعالميا بمنهجه المتميز الحديث الذي يعمل على تصوير الأشكال الجمالية، وتجسيده لطبيعة العلاقة بينه وبين المجتمع الثراء الذي ساهم في توصيل رسالة عنوانها " حرية الفرد والإنسانية " " تفعيل الحوار الكوني " وعليه فإن لكل مصطلح أبعاده، ومنظوره " الزماني والمكاني " الذي نشأ فيه.. ومن هذا المنطلق سنطرح في هذا الفصل النظري. إشكالية ماهية الفن المعاصر أو ما يطلق عليه بفن ما بعد الحداثة والغوص في جذوره التاريخية وأصوله وعليه تم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث يدرس المبحث الأول مصطلحي فن ما بعد الحداثة والمعاصرة وتسلط الضوء على بداية ظهوره (تاريخه)، أما المبحث الثاني نطرح فيه أهم الاتجاهات الفنية المعاصرة التي ساهمت في عملية تشكيل المشهد الفني المعاصر، أما المبحث الثالث فقد تطرق إلى فلسفة الفن المعاصر من خلال طرح فكر بعض من فلاسفته.

ومن هذا المنطلق سنتناول دراسة " الفن المعاصر " مع تتبع جذور نشأته وأبرز اتجاهاته وصولاً إلى فلسفته وذلك لمحاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- فيما تتحدد ماهية المعاصرة؟

- ما هي أبرز اتجاهاته؟

- فيما تتجلي فلسفته؟

المبحث الأول: ماهية الفن المعاصر

أولاً: ماهية الفن والمعاصرة

❖ تعريف الفن:

أ- لغة:

- (فن) آل فاء والنون أصلان صحيحان، يدل أحدهما على التغذية، والآخر على ضرب

من الضروب في الأشياء كلها.

- فالأول: الفن، وهو العناية والاطراد الشديد يقال فننته فنا، إذا أطردته وعنيته.

- والآخر الافانين: أجناس الشيء وطرقه ومنه الفن، وهو الغصن وجمعه أفنان، ويقال:

شجرة فنواء¹.

- الفن: واحد الفنون، وهي الأنواع. والأفانين: الأساليب، وهي أجناس الكلام وطرقه. ورجل

متفنن، أي ذو فنون. وأفنن الرجل في حديثه وفي خطبته، إذا جاء بالأفاعيل، وهو مثل

أشتق².

ب- اصطلاحاً:

ترتبط كلمة "الفن" في أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التي تتميز بأنها فنون "تشكيلية "

أو "مرئية " على أننا إذا توخينا الدقة في التعبير فلا بد أن ندخل في نطاقها فنون الأدب

والموسيقى .

¹ ابن فارس، معطيات اللغة، م ح، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، ج4، ص 435

² الجوهري أبو النصر، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت ج. أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987، ج6، ص 2177.

كما توجد خصائص معينة مشتركة بين كل الفنون . وبالتالي يمكن أن نعرف الفن بشكل عام وبصورة مبسطة بأنه ما يجلب المتعة وهذا ما يدفع الناس إلى الاعتراف بأن الأكل وشم الروائح الزكية ومختلف الأحاسيس المادية الأخرى يمكن أن نعتبرها فنون¹ .

من المتعارف عليه أن الفن ظاهرة أو شكل من أشكال النشاط الإنساني، وأن أهميته تحدد من حيث أنه عامل أساسي في هذا النشاط المكون لمجمل ثقافة الإنسان، وهو الكائن الوحيد الذي يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها بغية تلبية حاجاته المتنامية والمتبدلة من النمو وفق ظروفه الاجتماعية وتطورها وأن يكون الفن على علاقة وثيقة ومباشرة بمختلف القوى الفاعلة في تاريخ تطور المجتمع² .

مما سبق ذكره يمكن القول بأن الفن هو مخاطبة الروح، حيث أن الفنان يجد نفسه أمام إعادة صياغة ما رآه بعينه المجردة في الطبيعة مضيئاً في ذلك تغييراً متمثلاً في بصمته الإبداعية مشكلاً بذلك أعمال فنية حسب ذوقه ومنهجه ورؤيته الخاصة.

❖ تعريف المعاصرة:

أ- لغة:

- معاصرة: معاصر: عائد الى عصرنا: "فن معاصر"، "أدب معاصر".

- معاصر: الذي عاش في عصرنا: "فنان معاصر".

¹ ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، معنى الفن مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع 1990 ، ص13.

² محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ص9.

- معاصرة: عيش، وجود في عصر واحد، في زمن واحد.

- تعصر: إتباع ما هو عصري وجديد وحديث العهد

- تعاصر: وجود في عصر واحد، زمن واحد¹.

ب- اصطلاحا:

تعني معاشة الحاضر بالوجدان والمشاعر والسلوك والإفادة من كل منجزات الحاضرة سواء كانت فكرية أدبية أو علمية وتسخيرها لخدمة الانسان، وهي تفاعل مستديم مع مستجدات العصر وحضور فعال وحيوي مع الحاضر والماضي مع منع تأثير الجوانب السلبية، والصراعات المذهبية والأفكار الفلسفية القديمة².

فالمعاصرة هي ذلك التجديد الشامل الذي لامس كل المجالات بصفة عامة والأسطح الفنية بصفة خاصة من خلال الانفتاح على الغير والاستفادة من معارفه بعيدا عن التقليد سعيا إلى التطور والمعاشة مع الواقع.

ثانيا: الفن المعاصر

الفن المعاصر هو إحدى الفنون المواكبة للعصر الحالي، والمرتبطة ارتباطا وثيقا ومباشرا بمختلف القوى الفاعلة في تاريخ تطور المجتمع ماديا وفكريا، هذا الفن يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها لتلبية لحاجيات الإنسان المتنامية.

¹ المنجد في اللغة العربية المعاصر، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001، ص ص (984، 1306، 1111)
² علا عزمي، الأستاذ المساعد بجامعة الامام عبد الرحمان بن فيصل، كلية العلوم والدراسات الإنسانية، بالجبيل، القول بين التحديث والمحاذثة والمعاصرة، ص 367.

تعددت وتنوعت مفاهيم الفن المعاصر حسب كل مفكر وفيلسوف:

يقصد بالفن المعاصر (الفن ما بعد الحداثة) فن تشكيلي بكافة فروعهِ وباجتماع عناصرهِ، الاسم الجامع لما يمارسه الإنسان من تجميع للعناصر¹، يكشف عن حقيقة الوجود ومحاكاة الإبداع الجمالي في مسيرة الحياة بأسلوب جميل ومعاصر. يقول الفيلسوف الألماني "هيجل": إن مهمة الفن هي الكشف عن حقيقة الوجود². فالفن له الدور الفعال في معرفة الحقائق الإنسانية. فأصبح الفن بذلك يشكل جزءا هاما من العلوم الإنسانية والتجريبية، وهو أحد دروب المعرفة³.

يوضح قاموس المعاني الإلكتروني معنى عام، عاش معه في عصر واحد، يقال في التاريخ العصر الوسيط، العصر الحديث والعصر هو الزمن.

ويذكر "البهنسي" أن الفن المعاصر هو الفن الذي يعايش الجيل الأخير، وفي الفن العربي يبدأ الفن المعاصر في العشرينات من القرن العشرين⁴

¹ بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، الجزائر، 2008، ص49.

² عي بن حمزة العمري، الفن المعاصر صوره و آثاره... فلسفته و أحكامه، دار الأمة، ط1، 2010، ص20.

³ بن مخلوف سليمة، القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري، "محمد خدة"، رسالة دكتوراه دراسات في الفنون التشكيلية، كلية الآداب و اللغات، قسم الفنون، جامعة تلمسان، 2017/2018، ص28.

⁴ رحوي حسين، "محاضرة الفن المعاصر"، جامعة تلمسان، كلية الآداب و اللغات، قسم الفنون، تخصص فنون تشكيلية، أبريل 2020، ص03.

يذكر أن المعاصرة بمعناها العام هي: معاشية الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية، وهي تعني التقدم نحو الابتكار والتجديد.

عرفها "الرويلي": كل أنواع الدراسات الحديثة كافة التي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية الثقافية، ومما يميزه أنه مظلة تنشط داخلها لتكون ذاتها فتتعدد التيارات الفنية¹. وعليه فإن المصطلح يتمشى مع الزمن الحالي بكل اختراعاته وابتكاراته في مختلف الأنساق. الفن المعاصر: المواكبة والتزامن انسجاما مع الفترة التي شهدت نشاطا علميا وفكريا، و تزامنت كذلك مع حركة الفن التشكيلي المعاصر.

أما الفن المعاصر إجرائيا: فهو مجموعة من السمات الواضحة والمميزة المرتبطة بالأفكار الفلسفية والفنية و تجلياته لفن ما بعد الحداثة². إذن فهو فن يتزامن مع الوقت الذي وجد فيه، و كذلك منسجم مع النشاطات العلمية و الفكرية.

يقول "روبيرت أتكينس R-Atkins": أن مصطلح ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي، هو التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، و الذي تميز بمجموعة من الأعمال الفنية فقد استخدم المصطلح مع بداية السبعينات³.

¹ رحوي حسين، "محاضرة الفن المعاصر"، المرجع السابق، ص4.

² رحوي حسين المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ <https://fr.scribd.com/document/958111603/1-الفن-المعاصر-مح-د-رحوي>

فلقد طرأ على الفن تغيير من الحديث إلى المعاصر، والذي يشمل مجموعة من الاتجاهات والتيارات الفنية والفكرية التي ظهرت في الغرب منذ ما بعد الستينيات من القرن العشرين إلى يومنا هذا.

عرف الكاتب إيهاب حسن مصطلح ما بعد الحداثة في عدة نقاط وهي أشكال فنية جديدة.

- الفن يصبح جميعاً.

- من التجريدي إلى الوسط الملموس.

- تداخل الوسائط التعبيرية.

نهاية المبدأ الاستطقي المسيطر على جمال العمل الفني وتفردته وتطور التجربة الجدلية في الفن التشكيلي.

ثقافات متقابلة¹.

إن الفن المعاصر قد اشتمل عدة تعاريف في قول "إيهاب حسن"، وذلك على حسب التغيرات التي لمست الفن بكل أنواعه. حيث أصبح يمارس من طرف الجميع، أي أن الفن ليس مخصص لفئة معينة، بل لعامة الناس. وبأساليب متطورة وجديدة.

ويضيف "تشارلز جينكيس Charles Jencks" إلى تعريف فنون ما بعد الحداثة فيقول في كتابه "عمارة ما بعد الحداثة": هي المزج بين مختلف الطرز في مقابل الطراز الدولي الأوحده، أي

¹ رحوي حسين، محاضرة رقم 03، "مفهوم ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي" المرجع السابق، ص02.

التعبير عن المضمون وتنامي اللغة بين إحياءاتها الوظيفية. إن الخلط والمزج بين أنواع مختلفة من رسم عمارة ونحت بطراز معاصر أزاح الفواصل بين هذه المجالات مما جعل العمل الفني يغير المضمون، باستعراض سمعي بصري حركي¹.

هناك عدة مقتطفات وآراء وتعريفات وردت في كتاب "مارغريت روز" من الأفكار الفنية أن المصطلح -ما بعد الحداثة- يتقبل فكرة كل شيء مقبول التي ترجع إلى الناقد الفرنسي "ليوتار". وفي جانب آخر، الناقد "إيهاب حسن" يرى أن زمن الفن المعاصر استحداث التحديد².

❖ نشأة وتطور الفن المعاصر:

شهدت الحضارة الغربية والعالم تغيرات واسعة بعد الحرب العالمية الثانية، وتحولات مختلفة، هذه الأخيرة كانت من مجتمع صناعي إلى مجتمع المعرفة والمعلوماتية، الذي ظهرت فيه التكنولوجيا والالكترونيات، وهذا التغيير أثر بدوره على الفن بصفة عامة. فتاريخ الفن المعاصر يعني ذلك التطور التركيبي الحاصل في طبيعة الفن وبنيته، وأسلوبه وأجناسه وتشعباته المختلفة والمتباعدة الأهداف والدلالات، الذي يحاول أن يربط الروائع الفنية وفق تسلسل خاص، وبصيغة تطويرية³، وعليه فإن الفن في هذه الفترة التمس تطورا ملحوظا وبأشكال وصيغ جديدة ومتميزة عن الفن في الفترة التي سبقتها بعد الحداثة.

¹ رحوي حسين، محاضرة رقم 03، "مفهوم ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي" المرجع السابق، ص 02..

² [https:// fr.scribd.com/document/823113828](https://fr.scribd.com/document/823113828) جزء-2 /الفن-المعاصر

³ عقيل مهدي يوسف، أقتعة الحداثة دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار الدجلة عمان، ط1، 2010، ص13.

إن نشأة الفن المعاصر تعود إلى الانجازات التي حققها الغرب في القرنين 19 و20. كإكتشاف "أشعة اكس" و "البنسيلين"، والخوض في أعماق اللاشعور وإختراع التصوير الضوئي، والسينما والهاتف والراديو ... إلخ، كما أثرت في هذين القرنين الثورة الصناعية والآلة على مختلف الاتجاهات الأدبية والإبداعية، إضافة إلى التطور السريع والمتقلب الذي ضرب العالم في هذين القرنين (19،20)، كان لابد له أن يؤثر على مجال الفنون¹. وهذا التأثير غير من أنساق وعناصر الفن وظهوره بأشكال مختلفة تتماشى مع الزمن، جزء من هذا التغيير كان مدفوعا بمخاوف داخلية بمجال الفن، في حين أن جزءا آخر جاء استجابةً لتحول سياسي واقتصادي أوسع نطاقا².

يبدو أن الفن المعاصر نشأ نتيجة للتحويلات السياسية والاقتصادية، ليكون مختلفا وقائما على نماذج جديدة مغايرة عن النماذج القديمة..

ففي سنة 1918 انتهت الحرب العالمية الأولى، لكن الخلافات الأوروبية ومسبباتها بقيت قائمة. على الصعيد العسكري كانت حاسمة حيث حملت ألمانيا وحدها مسؤولية الحرب. صحيح أن الحرب العالمية الأولى قد غيرت من طبيعة الخارطة السياسية الأوروبية وأدت إلى تحولات هامة على الصعيد الاجتماعي غير أن أوروبا هي الأخرى شهدت كذلك في الجانب الاجتماعي تحولات هامة³.

¹ بروكر بيتر، الحداثة و ما بعد الحداثة، (ت: عبد الوهاب)، أبو ظبي للنشر، دبي، ط1، 1995، ص109.

² جوليان بشالابراس، الفن المعاصر، (ت: مروة عبد الفتاح شحاتة)، مؤسسة هنداوي، ب ط، 2014، ص11.

³ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، التصوير، كلية الآداب و العلوم الانسانية، بيروت، لبنان، 1981، ص120.

إن التحول الجذري الذي طرأ على أوروبا بعد الصراعات والخلافات نتج عنه ظهور شركات و مؤسسات ضخمة بدافع تحسين الإنتاج و النهوض به. إلى جانب هذه التحولات الاجتماعية الهامة كان هناك التطور العلمي في هذه السنوات العشر إذ ساهم في تبدل نمط حياة الانسان وتفكيره، فالسيارة التي كانت قبل الحرب أداة باهظة الثمن، ستصبح الآن أكثر ديمقراطية، خاصة بعد أن وضعت نماذج جديدة لها. وقد كانت الولايات المتحدة الأمريكية المساهمة في هذا التحول بتصديرها إلى أوروبا نتاج صناعاتها المتطورة¹.

كما أن للتطور العلمي كذلك أثر على الجانب الاجتماعي حيث تغير أسلوب وتفكير المجتمع في تلك الفترة، مما نتج عنه تصدير الانتاج المتطور في الصناعة إلى أوروبا.

فقد عرف الأوروبيون الحرب على أمريكا التي كانت في ذلك الوقت تعتبر الامتداد الروحي للغرب مع نهايتها وما نتج عنه من تحولات سياسية واقتصادية لتصبح أمريكا أحد المراكز العالمية التي سيزداد شأنها في السنوات التالية. وانتقلت موسيقى الجاز إلى المجتمع الأوروبي، كما أن التعبير الحزين للموسيقى البلوز قد أثار اعجاب جيل ما بعد الحرب².

إن الحرب التي عرفت أوروبا أثرت على الانطباع السائد لدى المثقفين، وعلى أسس اقتصادها وحضاراتها، والتي أثرت بدورها على الحالة النفسية للفنانين و ما انعكس من ذلك على أعمالهم الفنية.

¹ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص121.

² المرجع نفسه، نفس الصفحة.

ولقد كان من الطبيعي أن يؤدي ذلك الاهتمام إلى تخمينات واسعة النطاق عن التركيب النفسي للفنان، و شغل بهذه المهمة عدد كبير من علماء النفس من بينهم -الرائد الأول للعلم النفسي- "سيغموند فرويد" و تحليله للأعمال الفنية في تلك الفترة¹.

إن طبيعة العمل الفني تتوقف إلى حد بعيد على العصر و الحضارة التي يعيشها الفنان كمحاولة لتصوير المأساة التي أوجدتها الحرب، فلم يستسلم لقوى التآكل و الهدم التي يكابدها شخصيا، بل تحدى محيطه الخاص و العام.

يبقى موقف الفنان تقديميا واكتشافيا حتى التفاته للماضي، لأنه يؤكد رؤيته بأبعاد جديدة، صادرة من موقف راهن يخدم حساسية العصر وأفكاره². رغم الثورات والحروب التي عاشتها أوروبا والعالم إلا أن هذا الأمر لم يمنع من تطور الفن وازدهاره، بل ظهر بطريقة حاذقة ومحفزة التي تصدر من ذوق الجمهور وتغني أفكاره، وتجدد من عاداته بأساليب مغايرة ومتميزة. إن تطور أساليب التواصل و التدوين التي شاركت في الفنون التشكيلية في مهمتها بيد أنها بقيت موجودة و مستقلة بلغتها الفريدة³. و هذا يعني أن لغة الفن التشكيلي هي لغة أصلية التي تعبر عنها الأعمال و المنجزات الفنية دلالة عن المواضيع المختلفة.

إن الأحداث العالمية لعام 1989 و ما تلاه - إعادة توحيد ألمانيا و تفكيك الاتحاد السوفياتي، و ظهور اتفاقيات التجارة العالمية و اندماج التكتلات التجارية و تحول الصين

¹ جيروم ستولنيتز، فؤاد زكرياء، النقد الفني دراسة جمالية، دار الوفاء للنشر، الاسكندرية، ط 1، 200، ص121.

² عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، ص17.

³ محمد مخالدي، الخطاب التشكيلي و مفردات القراءة البصرية، مجلة اللغة العربية، المجلد 22، العدد 04، 2020، ص298.

إلى اقتصاد رأس مالي تدريجيا- غيرت من شخصية عالم الفن بشدة. ومنذ أن تحولت عاصمة الفنون من باريس إلى نيويورك بعد الحرب العالمية الثانية قام عالم الفنون¹. وإضافة إلى الحربين العالميتين الأولى والثانية نجد مجموعة أخرى من الأحداث لعام 1989، والتي كانت وراء الحرب الباردة التي أثّرت هي الأخرى على مجال الفنون بمجمله.

إلى جانب ذلك -الحربين العالميتين الأولى والثانية والحرب الباردة- تزامن ظهور المعارض متعددة الثقافات الشهيرة تحديدا مع نهاية الحرب الباردة بمعرضين "معرض سحرة الأرض" بمركز بومبيدو، و "معرض القصة الأخرى" ب هيوارد جاليري، وأقيما كلاهما في عام 1989، فلقد كان كل منهما مثير للجدل، باعتبارهما أولى الغزوات في هذا المجال². إن هذين المعرضين قد عرضا فن العالم الأول والعالم الثالث، الذي كان متعدد الثقافات، رغم تعرضهما للنقد والجدل، إلا أنهما حققا رؤية جديدة للفنانين المعاصرين.

لقد أصبحت هناك متغيرات في الفنون المعاصرة سواء على مستوى المعايير الجمالية أول الموروث الأكاديمي الذي اعتمد التفكيك كمكون أساسي من مكونات الفن. كما أن الفن المعاصر قد تبنى طروحات العولمة والدعوة لفهم الآخر وتبادل الثقافات وتعددتها وقبولها لكل الأشكال، فإن الثورة المعرفية في مجال المعلومات و تكنولوجيا الاتصال قد ساهمت في نقل الفكر من الفن الحديث إلى الفن المعاصر³.

¹ جوليان ستالابراس، *الفن المعاصر: مقدمة قصيرة جداً*، ترجمة: مروة عبد الفتاح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014، ص16.

² المرجع نفسه، ص17.

³ [https:// fr.scribd.com/document/823113828.2](https://fr.scribd.com/document/823113828.2) -الفن-المعاصر-جزء-

تعتبر العولمة وتكنولوجيا الاتصال أحد الأسباب التي أدت إلى نشأة الفن المعاصر و تطوره، والتي ساعدت في تبادل الثقافات. فالحروب الثقافية هي الأخرى لها دور في ظهور الفن المعاصر في الولايات المتحدة الأمريكية، وكان الفن في قلب المعركة السياسية في التمويل الحكومي المركزي للفنون. حيث أشعل شرارة تلك الحرب عرض أعمال يمكن اعتبارها فاحشة، إلا أن النقاد المحافظين كانت لهم ردود حادة ضد تلك الأعمال ونجحوا في صناعة شعبية للجمال للفن المعاصر¹.

إن الجهد النقدي للحروب الثقافية تمثل في الوصول إلى إيجاد عالم الفن للعمل الفني المعولم بطرق جديدة.

ظهر الفن المعاصر في العقد الماضي فجأة على نحو غير متوقع والسبب يعود إلى ازدهار الانتاج الفني في المرحلة الأخيرة الرأسمالية العالمية الليبرالية الجديدة، لهذا اشتملت أعمال الفنان المعاصر بفرض نفسها بشكل قوي و غير ديمقراطي، و تعتبر شركة "سورس" التي أسسها "جورج سورس"، و هي مؤسسة ترعى الفن المعاصر و التي ظهرت عام 1992، و كان هدفها عصنة الفن، حيث أقامت 10 معارض، و أولها كان عام 1996، و هي معارض خاصة بالأعمال الفنية².

فمؤسسة سورس كان لها دورا هاما في إنشاء الفن المعاصر، كما أنها ساعدت الفنانين ماديا، وبالتالي أصبحت شركة استثمارية للفن المعاصر.

¹ جوليان ستالابراس، الفن المعاصر، المرجع السابق ص19.

² رحوي حسين، انتهاء الحرب العالمية الثانية و وضع الجسور بين أمريكا و أوروبا، محاضرة 01، ص 12.

بدأ الفن مع هذا الواقع أكثر تفتحاً و تنوعاً، و أكثر قابلية لاستقبال مختلف الآراء الفنية المعاصرة، مما أفقدت الفن الطابع الأكاديمي، و كان لإنشاء المكتبات التي تحتوي على العديد من الكتب و المجالات الفنية الدور في انتشار الفن المعاصر¹..

ورث المسار التاريخي للفنون المعاصرة ثورات و قفزات تهرّ من الثوابت التقليدية، و تعزز متغيرات متنامية، فلو نظرنا إلى واقع الفنون المعاصرة فإننا سنرى أنها لن تكون كذلك من غير ذلك التاريخ الطويل²، الذي تضمن الحروب بما فيها الحربين العالميتين الأولى و الثانية، و الحرب الباردة، و الحروب الثقافية، و كذلك الاكتشافات و الاختراعات العلمية، و توالي المعارض. إضافة إلى ذلك الشركات و المؤسسات الفنية. و هذا التاريخ الذي أحضر -الفنون المعاصرة- إلى العالم المرئي الملموس و المشخص، و الذي كان السبب في ظهور الفن و تطوره.

❖ أصول الفن المعاصر

لكل مجال أمل و تاريخ يعود إليه وكذلك صفات و خصائص تميزه عن المجالات الأخرى، و الفنون هي الأخرى لم تنبت من العدم، بل وراء ظهورها حيثيات و تاريخ منذ أن ظهر الإنسان على وجه الأرض ، إلى يومنا هذا. فالفن المعاصر هو إحدى العصور الفنية الذي ظهر بعد الفن الحديث، المواكب و المتزامن مع الوقت الحالي، و المتميز عن الفترة التي سبقتة، و التي مهدت لظهوره.

¹ رحوي حسين، انتهاء الحرب العالمية الثانية و وضع الجسور بين أمريكا و أوروبا، محاضرة 01،، المرجع السابق، ص 13.

² عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، ص 19.

إن الفن اليوم -الفن المعاصر- تعود خلفياته التاريخية إلى الحضارات الغربية، و ما شهدته من انجازات و تطورات¹، و في نفس الوقت نبذ كل ما هو قديم، و التغيير في أساسياته و قواعده.

فإذا كان العمل الفني يعبر عن مسالك عامة و مفاهيم نظرية لمجتمع ما، فإنه من الضروري أن يتحدد هذا العمل عندما يتحول المجتمع تحولا جذريا و تتقلب معه المقاييس كلها².

و من المتعارف عليه أن الفن المعاصر نشأ نتيجة للتحويلات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية التي طرأت على العالم، مما انعكس ذلك على الأعمال الفنية التي تعبر عن تصورات و مفاهيم المجتمع الحالي.

وهذا التطور الذي أدهش المراقبين بنتائجه. وعليه فإن ما توصل إليه الفن المعاصر قد يبدو مختلفا كلياً و لا علاقة له مع الفنون السابقة الفنية التقليدية، لكن مثل هذه النتائج لم تتحقق إلا بعد مراحل متتالية و متواصلة، رافقها تحول في الرؤية الفنية، و أيضا في العناصر التي يتضمنها العمل الفني من أسلوب و مادة و أدوات... إلخ³.

إن استمرار المراحل التاريخية الفنية و تواصلها، و اختلاف مرحلة عن أخرى، جعل لهذا الأمر إلى ظهور فن ما بعد الحداثة بطرق و أساليب حديثة ذو أصول فنية و علمية.

¹ محمود ابراهيم السعدني، محاضرات في تاريخ الفن، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر، القاهرة، 2003، ص19.

² محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص08.

³ المرجع نفسه، ص09.

الفن المعاصر هو مجموعة من الاتجاهات و التيارات الفنية ظهرت في الغرب منذ ما بعد الستينات من القرن العشرين، و تمتد حتى الآن.

كان ظهورها للوهلة الأولى في الولايات المتحدة الأمريكية ثم انتشرت إلى الدول الأوروبية، و قد كان ظهوره أولاً في ميدان الهندسة، حيث أن مصطلح "ما بعد الحداثة" في الفنون التشكيلية يتوافق و يقال له "العمارة".

كما كان هذا الفن معارض لمحاكاة الأشكال السابقة و مزجها، فلذلك قام المهندسون المعماريون المعاصرون بخلق و إبداع و تنوع هندسي و ثقافي للأحياء، و دافعوا على هندسة تستوعب تعقيدات المحيط المدني و تناقضاته¹.

فقد تم تغيير شكل و هندسة و زخرفة العمارة لما كانت عليه سابقا، و ذلك بخلط عدة أنظمة فنية في العمل الواحد و بطريقة عصرية.

ولكون وجود خلط بين مجالات الفن فلقد أزاح الفواصل بينها من عمارة و رسم و نحت و غيرها، ليتحول العمل الفني إلى استعراض سمعي بصري حركي².

إن الهدف من كل حدث بصورة فنية هو إحداث تبادل لمعايير الفن المعمول به نحو اتصال مثمر مع الفنانين المحليين والظروف المحلية³.

¹ [https:// fr.scribd.com/document/823113828.2](https://fr.scribd.com/document/823113828.2) /الفن-المعاصر-جزء-

² رحوي حسين، مفهوم ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي، محاضرة رقم 04، ص 04.

³ جولييان ستالابراس، الفن المعاصر، المرجع السابق ص 33.

الفنانين المعاصرين شيدوا عمارات ذات أشكال هندسية مثالية، بمعايير جديدة من ألوان و عناصر هندسية و غيرها.

كما أن المصطلح استخدم من طرف السوسيولوجيين والنقاد في الولايات المتحدة الأمريكية و ذلك في ستينات من القرن العشرين. إضافة إلى التحولات التي طرأت على العالم حيث أصبح المجتمع صناعي، مجتمع آلي، تكنولوجي، وهذه التعبيرات والمسميات تحمل مسمى واحد الفن المعاصر¹.

يضيف فريدريك جيمسون أن مفهوم فن ما بعد الحداثة يرتبط بالزمن، حيث أن وظيفته الربط بين خصائص جديدة شكلية في الثقافة وبين ظهور نمط جديد في الحياة الاجتماعية².

❖ قواعد وخصائص العمل الفني:

يتميز الفن بمجموعة القواعد والخصائص التي يبنى عليها العمل الفني، والذي يمثل لعناصر وتقنيات تشكيلية معاصرة. والتي تعبر عن تجربة ذاتية محضة مرتبطة بالواقع المعاش.

كما يخضع الفن لقواعد خاصة، تضبط آليته بغرض تحقيق غايته التقنية الخاصة. باعتباره نشاط إنساني يؤدي إلى إبداع عالم تخيلي يتكون من صور فنية تجسد الواقع

¹ رحوي حسين، أصول الفن المعاصر، المرجع السابق، ص 07.

² بروكري بيتري، الحداثة و ما بعد الحداثة، ص 149.

الموضوعي، من خلال مقاربات الفن النسبية التي يمتزج فيها الانفعال الجمالي بالفكري والعاطفي التي تعكس الجانب الروحي والجمالي للفنان¹.

إنشاء أعمال تصل قواعده وعناصره الفنية إلى تحقيق رؤية الفنان للواقع الاجتماعي، والتي تعكس المنظور الجمالي والفكري له بطريقة معاصرة غير تقليدية.

إضافة إلى أن الفن في الحقيقة لم يترك مجالاً إلا وقد عبر عنه ومساهمة الفنانين بدرجة كبيرة في إثراء الحياة الثقافية الحديثة والمعاصرة بحسب درجة الالتزام بالشراء الاجتماعي المحلي، وكذا تأثيرات المدارس الفنية الشرقية والغربية، وحسب القدرات الفنية للفنان². فمن بين القواعد الأساسية للفن هي التزام الفنانين بمواضيع تخص البيئة والمجتمع الحالي من خلال القدرات الفنية حسب كل فنان للتعبير عن العصر المعاش، وبتأثير المدارس الغربية لإنتاج أعمال فنية تتماشى مع ما يحيط به.

إن ما يميز الإنتاج الجديد دون غيره هو تحريك الرموز والأشياء الجاهزة من مكان إلى آخر، وتجميعها في تشكيلات جديدة³. وذلك باستخدام عناصر من الواقع في تشكيل صورة أو عمل فني ذات رموز مركبة و دلالات.

¹ عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة، ص14.

² محمود إبراهيم السعدني، محاضرات في تاريخ الفن، ص33.

³ جوليان ستالابراس، الفن المعاصر، المرجع السابق ص111.

إضافة إلى قواعد الفن نجد أن الفنان المعاصر استخدم أساليب فنية بطريقة عصرية ممزوجة بالتكنولوجيا الحديثة، للخروج من الأسلوب التقليدي. مع استخدام ألوان مختلفة وخامات حسب كل عمل فني يتميز عن غيره من الأعمال الأخرى التي كانت في السابق. إن أهم ما يميز الفن المعاصر عن غيره من الفنون تفجير الحدود بين الأنواع الفنية إلى توسيع مفهوم العمل الفني بشكل يجعله يمتاز بإجازات مختلفة كأروقة مزدوجة بتجهيزات الفيديو.

أما على مستوى الأسلوب نجد بعض الفنانين أمثال دانيال بوران، دونالد جاد ابتعدوا عن تعقيدات الشكل، كما أنهم لم يسجلوا قطيعة راديكالية مع الحداثة، و كذلك أن الفن أصبح يستجيب لحاجات الإنسان الوجدانية¹.

لقد تغيرت القيم البنائية للعمل التصوري من خلال الأسلوب بإدخال عنصر التكنولوجيا و الانترنت لبناء عمل فني، و ذلك حسب الحاجات الإنسانية في الوقت الحالي، و إبداع و تخيل الفنان في تصوير اللوحة حتى يسهل على المتلقي فهم و استيعاب العمل. تتمثل الأساليب المستخدمة في التكرار، الترميز، المبالغة، التشخيص و التنعيم. كما تتداخل مع النظريات المعرفية المنهجية، الذي ينعكس على الإطار العام للصورة التشكيلية².

¹ [https:// fr.scribd.com/document/823113828.2](https://fr.scribd.com/document/823113828.2) /الفن-المعاصر-جزء-

² هديل محمد عزيز نطمي سالم، تحول الأسلوب البصري في ظل المتغيرات التكنولوجية و تأثيرها على بنية التصوير المعاصر، جامعة الإسكندرية. January 2021. <https://majs.journals.ekb.eg/article>. 21:39p.، 139p.

التطور التكنولوجي السريع ساعد في ظهور تقنيات فنية جديدة من حيث المادة المستعملة، و الألوان و الإضاءة ... الخ. من عناصر اللوحة التشكيلية. و على هذا الأساس فإن هذا العمل الفني يحمل في طياته إمكانيات متنوعة للقراءة و التأويل يتشكل حسب الثقافة البصرية للمتلقي و وفق ما أراد الفنان أن يعالجه من رؤية فنية و ما من قيمة جمالية¹.

إن عصر العولمة و الرقمنة و الكومبيوتر جعل الفن يتغير مما كان عليه من قبل، أصبح يتماشى مع الوقت و حسب الحاجات الإنسانية.

إن دمج الفن مع الحياة و المجتمع خاصية من خواص الفن المعاصر، و ذلك للتخلص من حواجز بين مجالات الفن و الحياة، ليفتح وسائط التعبير أمام المتلقي للإنخراط في التجريب و الابتكار للعمل الفني².

تحمل الأعمال الفنية المعاصرة معانٍ و أفكار و اكتشافات، و ذلك تجسيدا لما هو في الواقع، حيث أصبح الفنان أكثر حرية في التعبير، و كذلك تحرره من الذوق العام ليوضف الشخصية الذاتية في عمله³.

شكل فيما بعد ازدهارا للوحة الفنية بمفاهيمها التقليدية، و الفوز بأعلى نتائج التسويق الفكري و المادي، و محاولة التفاهة بجماليات العرض، و ذلك لارتباطه المباشر بالمادة و التقنية و التجريب بتوظيف الأشياء الطبيعية أو المصنوعة⁴.

¹ المرجع نفسه، ص 140.

² هديل محمد عزيز نطمي سالم، المرجع السابق، ص 141.

³ كلايف بل، الفن، (ت. عادل مصطفى)، مؤسسة منداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2017، ص 157.

⁴ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر و أساليبه و اتجاهاته، مكتب الفتح للنشر، بغداد، ط 1، 2015، ص 12.

إن فنُّ اليوم (المعاصر) هو كسر للمفاهيم التقليدية و الاندماج مع المجال الاقتصادي و السياسي و غيره من المجالات الأخرى، إلى جانب ذلك استخدامه لأشياء من الواقع و إضافتها على العمل الفني الذي يعتبر اللمسة المعاصرة للفن.

فهو يعرف حسب الوقت الذي وجد فيه و ليس حسب النوع الذي ينتمي إليه. لذلك يطلق عليه ب"فن اللحظة" أو "فن الآن". الذي يشكل الخطاب الثقافي للفن المعاصر خطأ مفصلياً باعتبارِه فنّاً تفكيكياً تجاوز ما سبقه من الفنون¹

¹ رحوي حسين، مميزات الفن المعاصر، ص 14، 15.

المبحث الثاني: المذاهب الفنية المعاصرة

لقد ضم فن ما بعد الحداثة مجموعة من الاتجاهات والتيارات الفنية التي كانت ما بعد الستينات وحتى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، والذي ساعد في ظهورها الاكتشافات والاختراعات العلمية، كما أن لتوالي المذاهب تأثير على الفنانين وبرز ذلك جليا من خلال تحويل ذهن الفنان إلى عين ترى الواقع بعدسات جديدة، والبحث عن أنماط مختلفة.

وعلى هذا الأساس كان ظهور التيارات الفنية بين التشخيص والتجريد، فقد ارتبطت بالتطورات العلمية كالاكتشافات الفيزيائية للضوء ساعد في ظهور الانطباعية والتتقراطية مع "كلود مونيه"، وتعتبر بمثابة ردة فعل على المذاهب التي سبقتها، و تعد العين العنصر الأساسي للمذهب¹.

إن البحوث الإنسانية و الافتخار بالذات التي أثرت على ظهور التعبيرية مع "ادوارد مونخ" و "جيمس أنسور"، والسريالية مع "سلفادور دالي" كونها تبحث خلف الواقع أو ما فوق الواقع، أعمالها تشبه الصور التي نراها في الأحلام، وذلك من خلال اختراع عناصر و تفاصيل في الهندسة و تحطيم الأشكال و إعادة بنائها مع "بول سيزان" في المذهب التكعبي مع أشهر فنانيه "جورج براك"، و"بابلو بيكاسو"².

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، ص 05.

² عدلة ثاني جبر الجسار، دور المفاهيم للاتجاهات المعاصرة في التربية الفنية، مجلة الفنون والعلوم الانسانية، العدد 07، يونيو 2021، كلية الفنون الجميلة، جامعة المينا، ص 201.

بالإضافة إلى ذلك مذهب الوحشية والذي تميزت أعماله بالألوان الصاخبة، وتعريف الأشكال

مع فنانيها "هنري ماتيس" و "موريس دي فلمنك"¹.

أما فيما يتعلق يتعلق بالحركة التجريدية فهي تهدف للتعبير عن الشكل الفني المجرد عن التفاصيل المحسوسة، مع "فاسيلي كاندنسكي" و "بيات مون دريان"².

كما يعتبر كل مذهب أو اتجاه بمثابة ردة فعل للمذهب الذي سبقه إلى جانب ذلك التأثير على الفنانين باختراع أسلوب أو اتجاه مغاير ومختلف عن الآخر.

أولاً: المذاهب الفنية المعاصرة

❖ الدادائية وبداية التعبير:

إن اختيار لفظ "داد" هذه العبارة يشرح طابع هذه الحركة أو الأساليب التي ستتبعها في التعبير عن آرائها، والتي لها عدة معاني منها "نعم - نعم" في الروسية والرومانية و "حصان خشبي" في الفرنسية، ويراد بها عبارة ساذجة في الألمانية، ويعد "مارسيل دو شان" مؤسس هذه الحركة مع مجموعة من الفنانين في عدة دول أوروبية عام 1916. ومنطقة زيوريخ مركز للحركة الجديدة ونشاطاتها، و هي في نظر معاصريها حركة عبثية فوضوية³.

• خصائص الحركة الدادائية:

- السخرية بالفن وذلك باستخدام أشياء جاهزة في العمل الفني.

¹ عدلة ثاني جبر الجسار، دور المفاهيم للاتجاهات المعاصرة في التربية الفنية المرجع السابق، ص202.

² أمال حليم الصراف، الموجز في تاريخ الفن، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2012، ص 139.

³ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص 159.

- استخدام النفايات والفضلات في رسم الصور.

- التعبير عن الفوضى الشاملة والخراب الذي خلّفته الحرب.

- استخدام تقنيات جديدة كالكولاج والتجميع و الفوتومونتاج¹.

أ- أشهر فناني الحركة:

- مارسيل دو شان: مؤسس ورائد الدادائية، أحدث صدمة و هزة جراء سخريته من الرموز

الاجتماعية المقدسة، مهد لتحويل العمل الفني من لوحة ثابتة إلى مجموعة كبيرة من

الفنون لا تقتصر على الرسم وحده، كما لم يقتصر أسلوبه الهدم و الرفض على الأعمال

الفنية فقط بل سعى لأن يصبح كل إنسان فنان طالما يعبر عن ذاته باسم الفن².

من أشهر أعماله: صورة منقولة عن موناليزا أضاف إليها شارب الزجاج.

- ماكس أرنست: وهو كذلك من أشهر فناني الحركة الدادائية الكبير سنة 1923³، بدأ

عمله في تجارب من الكولاج، وابتكر طريقة جديدة في تنفيذ هذه الأعمال، من أهم

أعماله: الأجزاء⁴.

¹ إسرائ حامد الجوري، سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة، دار الحدث، لبنان، ط01، 2000، ص 89.

² بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، ص 07.

³ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص161.

⁴ أمال حليم الصراف، الموجز في تاريخ الفن، ص 193.

❖ مذهب السريالية:

حركة فنية مهدت لظهورها الدادائية عام 1916 على يد مجموعة من الفنانين، و كان "أندري بروتون" أبرز منظري و مؤسسي السريالية و يعرفها بأنها آلة نفسانية صافية يمكننا أن نعبر بواسطتها إما كتابةً و إما شفويا أو بطريقة أخرى، ولقد أراد "أندريه" بهذه الكلمة (السريالية) تيارا فكريا تجلى بأشكال شتى في مجال الأدب و الفن¹.

و قد دعمتها أبحاث رائد علم النفس "سيغموند فرويد" في العقل الباطن.

• خصائص السريالية:

- العودة في استعمال الأشكال الطبيعية في صياغة غير منطقية بالنسبة للعقل الواعي وهي تشبه الصورة التي نراها في الأحلام.
- تعبر السريالية عن خواطر النفس البشرية في مجراها الحقيقي دون حجاب من الواقع الاجتماعي أو رقابة الضمير².

• أشهر فناني السريالية:

- سلفادور دالي: فنان إسباني من أبرز فناني السريالية، أعطى "للصدفة" معنا جديدا من خلال استخدامه لحالات النشوة والأحلام والتمثيلات الخادعة متجاوزة العناصر المتنافرة وغير المألوفة.

ومن أشهر أعماله: إلحاح الذاكرة، الحرب الأهلية.

¹ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص 183.

² عدلة ثاني جبر الجسار، دور المفاهيم للاتجاهات المعاصرة في التربية الفنية، ص 201.

- رينه مارغريت: البلجيكي وهو كذلك من أبرز فناني السريالية ، اتبع أسلوبا يجمع بين

مختلف وسائل الإلهام البصري، ربط أعماله بمفهوم (التصوير و الشعر) من خلال

محاكاته للواقع الذي يعيد بناءه.

من أشهر أعماله: لوحة فنية كتب في أسفلها "هذا ليس غليوناً"¹.

❖ التعبيرية التجريدية:

حركة تصويرية جديدة مهدت لظهورها السريالية، لها عدة تسميات منها التجريد الغنائي

"الآلية" أو "التصوير التحركي"، أو "البقعية" و ذلك لما جسده من قوة الانفعال و الحركة

التلقائية، أما التعبير الأكثر شمولاً و انتشاراً يجمع بين مختلف هذه الظواهر و هو "الاشكلي".

إن هذا الفن لا يرتبط بمفهومه العام بشكل أو بإشارة بقدر ما يرتبط باللون و الطريقة المتبعة

في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة².

وعليه فقد صنفت التعبيرية التجريدية إلى نوعين:

الصنف الأول:

لقد تنبأه مجموعة من الفنانين أمثال (بولوك، فرانز كلاين، دوليم دي كوينغ) لكونه

يمتاز بتفرده والأصالة و الجدية والتجارب غير المرتبطة بشكل مباشر بتجارب فنية سابقة،

أي عدم الاعتماد على التجارب التي سبقت هذه الحركة مثل تجربة (روبرت موزرويل)³.

¹ عدلة ثاني جبر الجسار، دور المفاهيم للاتجاهات المعاصرة في التربية الفنية المرجع السابق، ص 190، 191.

² محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص 202.

³ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، ص 13.

الصنف الثاني:

إمتاز هذا الصنف بتقنية التتقيط و الصب، حيث توصل بولوك إلى الجمع في العمل الفني الواحد بين الخط (الرسم) والتصوير كما تتمثل التجارب فيه بالاعتماد على الأساليب التي سبقت الحركة¹.

• خصائص التعبيرية التجريدية:

- إنتاج الأعمال الفنية بطرق وأساليب مختلفة.
- استحضار معاني رموز الموضوعات بدلاً من تشخيصها في مواجهة الواقع.
- حرية الفنان في استخدام الأشكال في بناء صور جديدة معبرة عن العالم.
- هيمنة الفعل الحركي والأدائية الفردية وتحول الفعل في لحظة حدوثه.
- استلهاهم مواضيعها من الأساطير البدائية والثقافات والفنون القديمة.
- استخدام اللازمة المواد والتركيز على اللون أكثر من غيره.

• أشهر فناني التعبيرية التجريدية:

- موريس لويس
- بولوك
- روبرت موزرويل²

¹ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص 209.

² بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، المرجع السابق، ص 19، 20.

❖ الفن الشعبي (بوب آرت):

"بوب آرت" عبارة عامة كاختصار لكلمة: (شعبي = Popular) من استنباط الناطق الانجليزي "لورانس اللوي"، استخدمت العبارة ما بين 1954 و 1957 للتعريف بأعمال جماعة المستقلين من الفنانين الذين رفضوا و كانوا ضد الفن اللاشكلي الذين عبروا عن رغبتهم في العودة إلى مظاهر الحياة الحديثة و وسائل الثقافة الشعبية¹.

وقد سمح هذا الفن بتسلل نماذج متنافسة للدعاية التجارية إلى الساحة وذلك لارتباطه بالمجتمع الاستهلاكي²، فهو يعني إعادة التقييم البصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي، باعتبار البوب آرت فن أمريكي فإن أكثر ما يميزه هو العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام، فالفنان الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه و لا تتضمن أعماله شيئاً آخر سوى الواقع المعاصر كما في عمل "أندري وار هول" (علبة الشورية)، أو الصورة الفنية (الكوكاكولا) في أعمال "روز نكويسست Rose nquist"³.

فقد ساهم كل من "وار هول" و "جاسبر جونس" في نفس الذاكرة الواقعية حيث استخدم "جونس" الأعلام الأمريكية، أما "وار هول" فقد قام بإنجاز أعمال تمثل رمز الجمال أو القوة أو السياسة ومن ثم إمكانية استهلاكها وتداولها⁴.

¹ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص211.

² جوليان ستالابراس، الفن المعاصر، المرجع السابق، ص 47.

³ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق ص 212.

⁴ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي، ط1، بغداد، العراق، 2015، ص22.

• خصائص البوب آرت:

- الفن الشعبي يعتبر ثورة كرد فعل على المعتقدات السائدة والانقطاع عن الماضي.
- استعمال الأفكار الواقعية والابتعاد عن العاطفة.
- اعتماد النظام البنائي ومبدأ التجميع للمواد.
- إعادة تقويم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان.

• أشهر فناني البوب آرت:

- روبرت روشنبيرغ (المونوغرام).
- أندري وار هول (علبة الشورية).
- روز نكويس (الكوكاكولا).
- جاسبر جونر.¹

❖ الفن المفاهيمي:

يمثل المفهوم المركزي للفن المفاهيمي الركيزة الجوهرية والتي تعتبر بالغة الأهمية في العمل الفني و بدايته، أما بخصوص عملية تنفيذ العمل الفني فتأتي في المرحلة الموالية كخطوة تلقائية ، وعليه فإن الفكرة هي الأساس أو ما يعرف بالآلة التي تصنع الفن.²

إن الفن المفاهيمي هو الفن الأكثر معاصرة ظهر في ستينات وسبعينات القرن العشرين، يطلق عليه أيضا الفن الذهني أو التصوري (فن الفكرة). فهو فن أمريكي يدعو إلى الثورة

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و إتجاهاته، المرجع السابق، ص 29، 30.

² Ardlex bob art movement and periods Irish publishers london 1977 p 11

ضد العالم بشكل عام دون أن يمس جوهر الفن، توازى ظهوره مع موجات الشباب والحركات الطلابية محاولا بذلك ربط الفن بالحياة¹.

إذن يعرف هذا الفن بأنه حالة ذهنية تكون نتيجة فكر وفهم الشيء ثم تصويره و صياغته في مفهوم إجرائي بحيث ينتج عملا فكريا منطبق على الواقع. كما أنه مجموعة من الأشياء أو الحوادث أو الرموز التي تجتمع معا على أساس خصائصها المشتركة العامة...².

مما سبق يمكننا القول أن الفن المفاهيمي هو فن تحويل الفكرة وجعلها ملموسة، وهذا ما لوحظ عند جوزيف كوزوث عام 1969 ع تحويله الفن البصري إلى فن ثقافي، فلسفي، وجودي وعلمي.

• مميزات الفن المفاهيمي:

- الفكرة هي الهدف الحقيقي والفعل وليس العمل الفني.
- استخدام العقل بدلا من الأحاسيس.
- فن متحرر من المهارة الحرفية واعتماده على مهارة إخراجية تتطلبها هيكلة العمل المفاهيمي ضمن معالجة إخراجية.
- يعتبر بمثابة ثورة على الحركات التي تعتبر الفن سلعة تجارية³.

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه وإتجاهاته، المرجع السابق، ص 31.

² عثمان نجية عبد الرزاق، أساليب التوليف كمدخل تجريبي لتدعيم القيم الفنية والتعبيرية، "رسالة دكتوراه"، كلية التربية الفنية، جامعة اللوات، القاهرة، 1995، ص16.

³ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن التشكيلي المعاصر أساليبه وإتجاهاته، المرجع السابق ص 40.

• اتجاهات الفن المفاهيمي:

لقد تعددت إتجاهات الفن المفاهيمي حيث جاءت كالاتي:

- فن ولغة: يعتبر "كوزوث" من أبرز ممثلي هذا الاتجاه، تميز بعدم اعتماده على نوع من الكتاب في وسائله التعبيرية ، فالعمل في نظره الفني يصبح نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية، فيصبح بذلك الفن مجال تأمل العقلاني والنقدي نتيجة لهذا الالتقاء.¹
- نجد أن أكثر ممثلي هذا الاتجاه قد ظهر في انجلترا، كما لا يفوتنا هنا الإشارة إلى أن الجمع بين "فن - لغة" لا يشير إلى ممارسة الكلام كفن، بل إلى تطبيق اللغة على التحليل الفني. فالعمل الفني في هذا الاتجاه يقتصر على الفكرة التي يعبر عنها مباشرة، ومن بين فناني هذا الاتجاه: "لاورنس وينر"، "كوزوث"².

- فن النقاش:

- لقد ظهر مع الفن المفاهيمي مجموعة كبيرة من الأشرطة المسجلة و الكتابات و وثائق أخرى مما قاد الفنانين للجوء إلى استخدام النقاش كفن وذلك لنقل الدور الفعال للفن إلى المجتمع. كما د حاول بعض الفنانين جعل نطاق الفن أكثر اتساعا و أكثر شمولية كونه مجرد نقاش عن علاقة بين اللون والشكل وذلك بواسطة الاستشهادات³.

¹ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص 200.

² المرجع نفسه، ص 201.

³ المرجع نفسه، ص 202.

- فن الأرض:

كما يطلق عليه أيضا "الفن البيئي" الذي يتجلى في الصورة الفوتوغرافية حيث ذهب فنانوه إلى تصوير الطبيعة للتعبير عن رغبتهم الفنية للعالم، أي الانتقال من اللوحة إلى المحيط و البيئة وذلك للقيام بتجارب فنية مباشرة مع المحيط و العالم، حيث تعتبر الأرض القاسم المشترك بالنسبة للفنانين المدركين لأهمية الصورة الفوتوغرافية كوسيلة لتسجيل نشاطهم بأشكال مختلفة.

من أبرز ممثلي هذا الاتجاه: "جان ديبّيس" و "والتر دوماريا" و دونس أوينهايم¹.

- فن الجسد:

فن الجسد أو ما يعرف أيضا "بفن السلوك" حيث يعتبر الجسد هنا كمادة أساسية في العمل الفني، فهو يتخذ جميع المفاهيم و المقاييس الجمالية إذ يقوم الجسد بعمل تحريضي فيحرك الجمهور بعنف. فيتم بذلك إلغاء المسافة الفاصلة بين الواقع و ترجمته الفنية، وهو ما يؤكد فكرة الحياة.

من أبرز ممثلي هذا الاتجاه "أرنولف راينير"².

¹ محمود أمّهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق ، ص 203، 204.

² المرجع نفسه، ص 205، 206.

❖ الفن البصري:

إن الفن البصري أو الحركي هو أحد اتجاهات الفن المعاصر ظهر في بداية الخمسينات من القرن العشرين، يطلق عليه أيضا اسم الخداع البصري. برزت جذوره في "مدرسة الباهواوس"، وذلك بعد قيام عدة بحوث و تجارب بصرية من قبل أعضاء هذا الاتجاه¹. إن المنطق الأساسي للخداع البصري يكمن في محاولة الفنان استثمار المعطيات البصرية، وفي الاتجاه التشكيلي الذي يبحث عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المتلقي، وتتميز أعماله الفنية بالحركة عند مشاهدتها من رغم ثبات العمل وذلك لاستخدامه الخطوط بأشكال مختلفة، أما الألوان فنجد الأبيض والأسود الطاغي على العمل الفني للإلهام بالحركة².

يعتبر الفنان "فيكتور فازاريلي" الرائد الأول للفن البصري، و هو من أدخل أعمالا فنية ضمن مصطلح "Optical Art".

• خصائص الفن البصري:

- الحركة هي المبدأ الأساسي للفن، وذلك لجلب الانتباه التي تتجاوب مع المشاهد.
- الاستفادة من الطاقة الكهربائية والمغناطيسية ومنتجات الصناعية الميكانيكية.
- استخدام الخطوط والأشكال الهندسية المدمجة و الألوان المتضادة لخلق الحركة.
- التمكن من المبدأ البنائي لتنظيم وحداته وتكون متساوية.

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، المرجع السابق، ص 31.

² محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص 240.

- علاقة دائمة بين العمل التشكيلي وعين المشاهد.
- يتميز أيضا بعلاقة ثنائية تربط بين الصورة والحركة وعنصر الزمن.

• أشهر فناني الفن البصري:

- فيكتور فازاريلي.
- كونشيلر ايشر.
- جوزيف انتوني.¹

❖ الواقعية الجديدة:

بدأت حركة الفن التشكيلي تتجه مرة أخرى إلى الواقعية مع مجموعة من الفنانين الذين رفضوا الفن التجريدي اللاشكلي حيث كانت فكرتهم عن الجمال في الفن نتيجة تتبع ملاحظاتهم للواقع المادي ورفض الاعتماد على الخيال، وارتبطت هذه الحركة بالمفاهيم الفنية والفلسفية حيث استخدم فنانوها تقنيات وأساليب جديدة كالكولاج والتجميع والصورة الفوتوغرافية...إلخ.

لقد تعددت تسميات الواقعية الجديدة، الواقعية المفرطة "ما فوق الواقعة"، "البؤرة الحادة" للواقعية التي أطلقها مؤسس هذه الحركة (لويس ك. ميسيل)².

• اتجاهات الواقعية الجديدة:

- الواقعية الاجتماعية:

¹ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص 31، 37، 38.

² بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، المرجع السابق، ص 78 - 80.

إن المبادئ الأيديولوجية و الجمالية للواقعية الاشتراكية هي تكريس النشاط كله لخدمة الشعب و فكرة الحزب بالاضافة الى الارتباط الكلي بنضال الجماهير الكادحة، و رفضاً للشكلية و الذاتية، و كذلك البدائية الطبيعية ... فالفن هنا يكون في متناول الجميع.

- الواقعية الإعلامية (واقعية الصورة):

تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات، والشخصيات التاريخية والقصور والمصانع، ... تواجه الواقع بعقلية المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل، وذلك من خلال استخدام عناصر تشكيلية واضحة متميزة بالصفاء بقدر ما هي معبرة وذات دلالة.¹

- الواقعية التجريدية:

إن هذا الاتجاه يعبر عن موقف الفنان إزاء اللوحة والواقع الذي يعكسه محاولاً أن يعيد إلى الحدث المصور فوتوغرافياً حقيقة كحدث تصويري خاص، أي الاعتماد على الصورة الفوتوغرافية ومن ثم اللوحة.

إن هدف هذا الاتجاه هو الكشف عن معالم الحقيقة التي لا ترى بالعين المجردة، و يعتبر الفنان الأمريكي "تشارل كلوز" أحد فناني الواقعية التجريدية الذي اعتمد طريقة التصوير بالكاميرا من على مسافة قصيرة و بعد ذلك ينقلها للوحة باستخدام شبكة خطية².

¹ محمود أمهر، سلام جبار، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق ص 283، 285.

² المرجع نفسه، ص 288، 289.

• خصائص الواقعية الجديدة:

- الاعتماد على نقل الواقع وإعادة إنتاجه.
- اهتمام الفنان المراقب الكامل بالتفاصيل والجزئيات عبر إدراكه في نقل الواقع للمشاهد المختار.
- تهتم بالأشياء والأشكال الثانوية وتسجيلها وإظهارها من جديد في عمل فني يثير الدهشة.
- تعد الواقعية الجديدة امتدادا لفن "البوب آرت" في إعادة تكريس الواقع وإدخاله في بناء اللوحة. مواضيع السوبريالية تاريخية واجتماعية.

• أشهر فنانيها:

- تشارل كلوز.
- ريتشارد استيس¹.

ثانيا: فنون العصر الرقمي والتكنولوجي

❖ فن الشاشة:

يعتبر فن الشاشة أحد الفنون المعاصرة، الذي يشكل وضعاً جمالياً للمكان و الزمان، حيث أصبحت شاشات الإعلان التجارية تشغل حيزاً من شارع أو واجهة المبنى، و عليه أثرت الشاشة في جميع مرافق الحياة ومنها الفنون والعمارة للتحويل من صيغ جامعة إلى

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته، المرجع السابق، ص 94، 95.

دينامكية كونها أداة عرض ومرسل ومبلّغ وناقد وراصد لحركة المجتمع، لذلك أصبح العالم كله شاشة.

• خصائص فن الشاشة:

- فن الشاشة (الإعلان) أصبح جزءا من سياق الحياة اليومية للمجتمعات.
 - حضور الفن في قلب المدينة المعاصرة.
 - استخدام الضوء كعنصر فعال في العمل الفني.
 - الوصول إلى ظواهر لم تكن معروفة وتحولات على مستوى وعي الإنسان بالكون¹.
- إن التطور العلمي والتكنولوجي قد حول مسار النسق الفنية و العلمية و جعل الآلة تؤدي ما يؤديه الإنسان من الأعمال الفنية و ذلك باستخدام الحاسوب و الكمبيوتر، فنجد عدة فنون انبثقت من الوسائط الإعلامية مأخوذة من الواقع الافتراضي منها: فن الحاسوب و فن الانترنت و فن التفاعلي و فن التليماتيك و غيرها من الفنون.

❖ فن الحاسوب:

كانت بدايات هذا الفن في ستينيات القرن العشرين تستخدم فيه الأعمال الفنية أشكالاً هندسية مستخدمة بالآلة، أي إنتاج الصور ذات التصاميم التجريدية، ويعتبر الفنان " ديزموند بول هنري " أول من استخدم هذا الفن.

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، ص 106، 111.

❖ الفن الحسابي:

و يطلق عليه أيضا إسم "الفن الخوارزمي"، حيث ظهر في ثمانينات القرن العشرين و هو مشتق من فن الحاسوب وفي هذا الفن يتم استخدام العمليات الحسابية الخوارزمية في تنفيذ العمل الفني¹.

❖ فن الأنترنت:

يعتبر كل من "فوك كوسيتش، اليكسي شولكن، هيت بونتك" من أعمدة فن الانترنت، حيث يتم الاعتماد على الانترنت في الأعمال الفنية أي الخواص التقنية للانترنت. إن فنانى هذا الاتجاه أدرجوا الشاشة في عرض الأعمال الفنية بصيغة رقمية عوضا عن جداران المعارض.

❖ فن التليماتيك:

إن هذا الفن يعني دمج الحاسوب مع الاتصالات السلكية و اللاسلكية، استخدم في السبعينات من طرف الفنان "سيمون نورا، و ألن مينك". يرتكز هذا الفن على الجانب الإنساني في العالم الافتراضي و الرغبة في التواصل مع الآخرين، كما تتمثل أهميته في التفاعل و اختراق الأزمنة و الأمكنة².

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته المرجع السابق، ص 148، 149.

² المرجع نفسه، ص 155، 156.

❖ الفن التفاعلي:

يستخدم هو الآخر بواسطة الحاسوب، و يهدف إلى استمرارية تفاعل المتلقي مع العمل الفني للتحسس بالحركة و الحرارة و التغيرات المناخية، له جذور في الاتجاهات السابقة عند الفنان الدادائي. لقد فتح هذا الفن المجال للتفاعل بين الجمهور و الآلة لإنتاج الأعمال، وتم استخدامه أيضا في مجال العمارة¹.

❖ الفن الرقمي:

ظهر الفن الرقمي في تسعينات القرن العشرين نتيجة التفاعل بين الفن و التطور السريع لتكنولوجيا المعلومات، ينفذ الفن الرقمي عن طريق معطيات برمجيات الحاسوب القادرة على معالجة الصور والتصاميم، وذلك بإنتاج أشكال ثنائية و ثلاثية الأبعاد. يعتبر الفنان "هيروكي أوميدا" أحد فناني هذا الاتجاه، هذا الفن يعتمد على توظيف معطيات الوسائل الإعلامية بغية تطوير أسلوبه الأدائي. لقد إمتزج الفن الرقمي مع مجموعة من الوسائل من أساليب الأداء، و حركة الجسد و الوسائل الرقمية والضوء والموسيقى والفيديو والحاسوب لعرض العمل الفني².

• خصائص الفن الرقمي:

- تصوير المادة بطبيعتها غير المادية عن طريق الأثر الرقمي، أي عدم استعمال المادة.
- إنتاج صور رقمية متطورة تقنيا.

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، المرجع السابق، ص 158، 159.

² المرجع نفسه، ص 162.

- مادة الأثر الفني التقني هي مادة نظرية على عكس ما نجده في المدارس السابقة.
- اعتبار الشاشة عنصرا رئيسيا لنقل العمل الفني و ذلك بهدف كسر النظام الكلاسيكي.
- اهتمام الممارسات الرقمية بتغطية الحدود الإنشائية الجمالية للصورة الفنية.
- استخدام تقنيات حديثة كالفديو والحاسوب وغيرها.

• أشهر فناني الفن الرقمي:

- جافراي شاو.
- نام جون بايك.
- هيروكي أوميدا¹.

❖ الفن الافتراضي:

إن الفن الافتراضي هو الفن الذي يخلق مفاهيم و رؤى غير موجودة في الطبيعة، و يجعل المتلقي يغوص كليا في الواقع الافتراضي باستخدام التكنولوجيا و الرقمنة لإنتاج العمل الفني، أي إعادة العناصر الطبيعية بإبداعات حركية وإضافة عنصر الضوء و الألوان و الأشكال بطريقة منسجمة² التي تؤثر على إحساس المتلقي الانفعالي و البصري داخل البيئة غير الواقعية.

¹ هديل محمد عزيز نظمي سالم، تحويل الأسلوب البصري في ظل المتغيرات التكنولوجية و تأثيرها على بنية التصوير المعاصر، المرجع السابق، ص 143، 146.

² المرجع نفسه، ص 147.

وعليه يقول (بارت): "إن العمل يكون أكثر نجاحا إذا استمر في جذب القارئ و آثار حوله المزيد من الجدل و النقاش"، أي لابد أن يؤثر العمل الافتراضي في المتلقي مما يجعله يجادل و يناقش ذلك العمل و الغوص في أعماقه و هذا ما يجعل المشاهد يخرج من البيئة الطبيعية إلى البيئة الافتراضية¹.

• خصائص الفن الافتراضي:

- أهم ما يتميز به الفن الافتراضي هو أن يكون المتلقي عنصرا فعالا في العمل.
- العمل الافتراضي يتضمن تكوينات هندسية مصممة بأحدث التكنولوجيات الرقمية.
- انعزال المتلقي عن العالم الحقيقي.
- اختزال الزمان و المكان و الحدث.
- التأثير البصري و الحسي لدى المتلقي.

• أهم فناني الفن الافتراضي:

- أندموند كوشو.
- ميشال برات.
- هاري هيلان تراميس².

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، ص 165.

² هديل محمد عزيز نظمي سالم، هديل محمد عزيز نظمي سالم، تحويل الأسلوب البصري في ظل المتغيرات التكنولوجية وتأثيرها على بنية التصوير المعاصر، المرجع السابق، ص 148.

❖ الرسم و الجدار:

يعتبر الرسم على الجدران فن قديم مارسه الإنسان البدائي في العصور القديمة -ما قبل التاريخ-، و قد ظهر مجددا في الفترة المعاصرة لكن بطريقة مختلفة عما كان عليه من الجدران الصخرية إلى الجدران الزجاجية، و الذي يعتبر شاشة عرض و مسرح للأحداث. نجد ممارسة هذا الفن في مجال العمارة بكثرة حيث يبين الرغبة لإظهار الترف و الذوق العصري و مسايرة التطور الاجتماعي العام و روح الاستهلاك.¹

وعلى هذا الأساس كانت عبارة (الصورة - الجدران) التي أطلقت في أواخر الخمسينات تقوم على مبدأ نزع "الإصاق" بشكل يجعل من اللوحة الفنية صورة شبيهة تماما بألواح الإعلانات. إن مثل هذه الأعمال هدفها إثارة المادة و البنى الرتيبة للسطح المصور نفسه و أيضا التعبير الذاتي عن النفس و عن القضايا الاجتماعية أو السياسية، وعليه منح المدينة صفة صديقة الفن و الفنانين.²

• خصائص فن الرسم و الجدار:

- معالجة التشكل البصري للواجهات المعمارية.
- توظيف عنصر الإثارة والتشويق لجذب الانتباه وإيصال المتعة البصرية.
- الرسم الجداري يساعد في فهم ثقافات الشعوب.
- يتميز بالتركيب والتضخيم.

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، المرجع السابق ص 121، 122.

² محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق ص 219.

- اعتبار الجداريات كفن جمهوري يتعامل بشكل مباشر مع المجتمع.
- استخدام الألوان البراقة و الأضواء و المساحات الواسعة.

• واد الفن الجداري:

- دافيد الفاروسكيروس.
- خوسيه أروسكو.
- زها حديد العراقية.¹

❖ فن التجهيز و الفراغ:

إن فن التجهيز والفراغ فن معاصر ظهر في السبعينات من القرن العشرين، و الذي يعني ملء الفضاء (البيئة) بالأعمال الفنية التي تثير شعورا بالاستخدام الملائم، و ذلك بجمع عناصر من البيئة و وضعها في تكوين معين لإعطاء شيء له وظيفة و بتوظيف الخبرات الشخصية و الفكر الإنساني.

يعرف الفنان "رودلف أرنهايم" الفضاء: " بأنه شيء مستمر و طبيعي و مجرد لا نهائي، يكون معرفا بوجود أشكال داخله، و فضاء يسبق الأشياء أو الأجسام الموجودة فيه، بغياب هذه الأشياء يصبح كالأغوية، الخالية غير المحددة...². أي أن فن التجهيز جاء ليغير البيئة و ذلك بجمع عناصر من الطبيعة داخل الفضاء حتى لا يبدو فارغا.

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، ص 129، 141.

² عقيل مهدي يوسف، أقتعة الحداثة دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، ص 78.

كما يرتبط فن التجهيز في الفراغ بالدوافع التجارية، أي له وظيفة اقتصادية حيث أنه يقاوم بصرامة البيع و الشراء.

• مميزات فن التجهيز:

- فن معالجة الفراغ والمساحة و كافة عناصرها على النحو الجمالي.
- يتميز بتكوينات ضخمة تظهر من خلال إضافة عنصر الضوء لها.
- فن يحمل عدة وظائف مختلفة.¹
- يعمل على المنافسة المستمرة مع الثقافة الجمهورية كإقناع الجمهور بالتسوق و السفر.
- تفويض العمل الفني في موقع محدد و حشد تلك الأعمال و ارتباطها بعولمة المجال الفني.

• أبرز فناني التجهيز و الفراغ:

- جولي إتش رايس.
- رودلف أرنهايم.
- ستيفن بتوسن.²

¹ جوليان ستالابراس، الفن المعاصر، المرجع السابق، ص25.

² المرجع نفسه، نفس الصفحة.

❖ الفن و السبرانية:

السبرانية تعني علم التحكم الآلي، مأخوذة من كلمة إغريقية تعني "الموجة أو الحاكم"، فهي علم حديث ظهر في بداية الأربعينيات من القرن العشرين ويعتبر "توربرت فينر و روي سكوت Roy Ascott" من مؤسسي هذه النظرية في مجال الفني.

إن الفن السبراني يمثل خلاصة تغيرات الأنساق السابقة التي مرت بها الحركات الفنية من الدادائية و المستقبلية...¹

يعتبر الفنان الهنغاري "شوفر" من أبرز الفنانين الذين ساهموا بمسألة الفضاء و الضوء و الزمن. قد مهد الطريق للخلق الفني بواسطة جهاز ضوئي موجه -عبارة عن أداة تنشر أشكالاً مضاءة بدلاً من أن تثبت أصواتاً- و كان أول عمل سبراني أنجزه "شوفر" عام 1956 عبارة عن تمثال آلي يتحرك محوريا في جميع الاتجاهات. كان "شوفر" يحلم بمدينة سبرانية تجريبية من خلال إنجاز أعمال فنية كثيرة.²

• خصائص الفن السبراني:

- الاعتماد على تجسيد الإيقاعات الحركية في أجسام ثلاثية الأبعاد.
- إيجاد سياق للعمل الفني و إبراز أهمية الزمن و الفضاء و الضوء و الصوت.
- تحرير العمل الفني من انفعالات الفنان لتصبح الآلة هي الوسيلة التعبيرية.
- إدخال المتلقي كمشارك فعال في العمل الفني.

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، المرجع السابق، ص 143.

² محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، ص 254.

- التعبير عن البيئة المبرمجة و الصور المتبدلة حركيا.

• رواد الفن السبراني:

- شوفر.

- نوربرت فينر.

- روي سكوت.¹

❖ فن الفيديو:

ظهر فن الفيديو في القرن الواحد و العشرين في مجال الرسم ليكون جزءا من العرض في الصالات الفنية، لقد ساعد في ظهوره الوسائل الرقمية عالية الدقة مستخدما في إنتاج أعماله الحاسوب و النظم الرقمية ليصبح وسيلة جديدة للتواصل مع العالم من خلال الشاشة. لقد تحول الفنان في هذا الفن إلى مبرمج له علم بالبرامج المخصصة لإنتاج الأعمال البصرية الثنائية و الثلاثية الأبعاد.

• خصائص فن الفيديو:

- انتقال الفن من قاعات العرض إلى مسرح التشكيل، بإضافة المؤثرات الضوئية و الصوتية في العروض الفنية.
- الانتقال من اللوحة إلى الشاشة.
- أصبح الفن استعراضيا تكونه بنيات و عناصر مختلفة.

¹ محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر المرجع السابق، ص144، 145.

- توظيف تقنيات و خامات خاصة بالفن التشكيلي.¹

❖ فن الوشم:

يعد الوشم هو الآخر أحد الفنون المعاصرة حيث ظهر في تسعينات القرن الماضي و بداية القرن الحادي و العشرين. ظهر كفن في معارض الفن المعاصر، ومن بين من تلك المعارض "Freaks & Flash" في شيكاغو سنة 2009 والذي عرض فيه أمثلة تاريخية للفن الجسماني حيث أصبح موضحة و هواية بين المشاهير مثل المغنية "جانيس جوبلين" التي قامت بوشم جسمها، و نجد أيضا نجم كرة القدم "ديفيد بيكام".

يكون الوشم إما كتابة مزخرفة أو أشكال مركبة بين خطوط و ألوان.²

¹ بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، ص 53، 57.

² بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه و اتجاهاته، المرجع السابق، ص 65، 66.

المبحث الثالث: فلسفه الفن المعاصر

أولاً: الفن حدس وتعبير - كروتشه

إن التكلم عن الدلالة الجمالية المعاصرة يقودونا بالضرورة التكلم عن تعدد المذاهب والاتجاهات الفلسفية آنذاك فشملت بذلك عدة مراحل وتطورات في سياق بناء مناهج جديدة تتوافق وما تقتضيه تلك الدراسة لبناء تاريخ الأمم والحضارات.

ولهذا من الصعب أن نحمل فلسفة الجمال المعاصرة في عدد محدد من المذاهب وذلك لتعدد الاتجاهات والمنطلقات الفلسفية، فقد أدت زيادة حرية الفلاسفة رجال الفن في التعبير عن أفكارهم الخاصة ورؤاهم الذاتية إلى زوال ما كان يعرف قديماً بالمثل الأعلى للجمال أو الصورة النموذجية للإنسان والحياة الإنسانية، وكان من آثار ذلك زيادة العناية بفنون الحضارات الشرقية القديمة، والبحث عن الغريب وغير المألوف والتعبير عنها في الحياة من حيث لا معقولة.¹

و بالتالي فالباحث هنا يجد نفسه أمام مقولة النفعية والبحث ضمن أدوار تاريخ البشرية مستدلاً في ذلك بما قدمه سابقوه لتحقيق كل ما هو جديد ويخدم قدر المستطاع الجماليات المعاصرة على وجه الخصوص، ومن خلال ذلك يمكن القول هنا { ... أنا كروتشه هو في المحل الأول مؤرخ لتاريخ الفنون وناقد أدبي، ثم هو فيلسوف في المحل الثاني، ولكن هذا لم يمنع ثلاثيته الرابطة التي ظهرت ما بين عامي 1922 و 1917 م بعنوان "فلسفة العقل" وهي التي تحتوي على مذهب في فلسفة الجمال في الأخلاق، وعلى فلسفة في العمل وفلسفة للتاريخ، ولم يمنعها

¹ أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، كورنيش، النيل القاهرة، ص 41 - 42.

هذا من أن تؤثر تأثيراً قوياً ليس على الفلسفة الإيطالية وحدها، بل وعلى الفلسفة الأوروبية في مجملها...¹.

كما انتهج بذلك منهجاً خاصاً له { ...على صفحات رائعة يقوم فيها بتوجيه الانتقاد إلى المذهب الاسمي الذي راتبه الوضعيون، والذي يريد فصل كل معرفة على تلك التي مصدرها الحواس ومع ذلك فإن كروتشه لا يرى أن التصورات الكلية يمكن أن تكون تصورات عن العلاقات، ذلك بأن العقل لا يقوم بتعريفنا على مضمون الأشياء، إنما هو لا يدرك إلا شيئاً واحداً وحسب: هو العلاقات التي تقوم بين الأشياء، أما إدراك الأشياء ذاتها فإنه يتم بوسيلة الحدوس الحسية، وبعبارة أخرى، وكما هو الحال تماماً عندما كانت، فإنه لا يوجد في رأي كروتشه حدس عضلي لأن العقل ليست له وظيفة إلا مجرد الربط بين الحدوس الحسية وبالتالي فإنه لا يوجد مضمون عقلي في العالم...².

فاصطلح بذلك عنده الجمال واعتبره { ...مدخلاً لفلسفة المثالية في الروح، وينسب كروتشه نوعين من النشاط، نشاط نظري ونشاط عملي، النشاط النظري مظهرين: مظهر جمالي يتبدى في المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغاية الجمال ومظهر نظري يبدو في المعرفة المنطقية وأداتها للعقل وغايته الحق، أما النشاط العملي للروح فيظهر في الاقتصاد، ويبقى المنفعة العملية

¹ إ. م. بوشنسكي، ترجمة: د. عز قرني، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1978، ص 101 - 102.

² المرجع نفسه، ص 110.

ويستند إلى الرغبة كما يظهر من جهة أخرى في الأخلاق التي تسعى إلى الخير وتستند إلى

الإرادة...¹.

بيد أن الأمر كله {... يقوم في الفرق بين النشاط النظري للعقل ونشاطه العملي أو السلوكي أو النظري الفعلي، ثم يتفرع كل من هذين النوعين بحسب ما إذا كان موضعه وهو المفرد أو الجزئي أم الكلي، أو العام وهكذا فإن كروتشه يميز في النشاط النظري بين نشاط تطبيقي، محوره هو الفردي أو الجزئي، ونشاط منطقي موضوعه الكلي أو العام.²

كما يميز في النشاط العملي بين النشاط الاقتصادي ذي أهداف جزئية، ونشاط أخلاقي لا ينظر إلى المعيار الكلي والعام وعلى نفس هذا الصنف، يقسم كروتشه الفلسفة، التي هي علم الحقيقة الوحيدة الواحدة، أي العقل يقسمها حسب هذه الطرائق إلى الأربع للنظر.³

فإننا بذلك نجد عنده إذن {إن الفلسفة هي علم الحدس الحسي، وهي بهذه الصفة تكون أساسا وشرطا لعلم المنطق، وذلك بدون أن تكون هي ذاتها خاضعة خضوعا مباشرا لذلك العلم. والعلة في هذا أنه ليس هناك مفهوم يغير حدوس، وإنما توجد بالفعل حدوس بتغير مفهومات.⁴

حيث أن الفن حقيقة بينما الوقائع الفيزيقية ما هي إلا تكوينات من خلق العقل، { كما أن الفن عنده ليس نشاطا عمليا (من حيث هو فن)، لذلك فإن الفن في رأيه يقع خارج نطاق المنطق

¹ أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة 1998، ص 193.

² إ. م. بوشنسكي، ترجمة: د. عز قرني، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، المرجع السابق، ص 111.

³ المرجع نفسه، ص ن.

⁴ المرجع نفسه، ص ن.

خروجاً تاماً، إنما الفن كل، أو تكوين في كل، أو هو بالأحرى تركيب قبلي متعدد الوجوه، فهو

تركيب من مضمون وشكل، ومنحه تعبير وجمال ، وإن الفن يكون وحدة كاملة تامة...¹.

فشكل بذلك الحدس عنده {... أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية، المعرفة

الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولى تتعلق بالفردى والثاني

تتعلق بالكل وبالعلاقات القائمة بين الأشياء، الأولى منتجة للصور الخيالية images والثانية

منتجة للتصورات concepts.²

وعلى إثر ذلك إرتأى كروتشه إلى " أن الأحكام يمكن أن تقسم إلى نوعين: أحكام تعريفية،

وفيهما يكون كل من الموضوع والمجهول تصورات كلية، وأحكام الإدراك الحسى (أو ما يسميه

كروتشه الأحكام التاريخية) وفيها يكون الموضوع فرداً جزئياً يصفه محمول كلي.³

كما وصل الأمر به " ...إلى التوحيد بين الحدس والغير وذلك لأن من أهم خصائص

الحدس الحقيقي عند كروتشه إمكانية تجسده في تعبير أما ما لا يتجسد في موضوع خارجي

فيظل على مستوى الإحساس لأن الروح عندما تحس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذي

نقصده أوسع بكثير من التعبير بكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير الخطوط والألوان

والأصوات، إن مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسي يتضمن قدرتنا على أن نتصوره ورقة أو

لوحة....⁴.

¹ جورج سانتنيانا، فلسفة الفن المعاصر، المرجع السابق

² أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومناهجها، المرجع السابق ، ص 195.

³ المرجع نفسه، ، ص 195 – 196.

⁴ إ. م. بوشنسكي، ترجمة: عز قرني، الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، المرجع السابق، ص 113.

كما يرى أيضا " وأننا نستطيع تعبير هذا التركيب إلا إذا أدركنا أن كلا من العنصرين (الكلي والجزئي) اللذين يكونان هذا التركيب ما هما إلا مظهرين مختلفين، وإن لم يكونا متناقضين لشيء واحد ونفس الشيء، ألا وهو العقل.¹

أما فيما يخص العلاقة بين النشاطين العملي والنظري للعقل، فإن أول ما نلاحظه هو أن كلا منهما يسبق الآخر دورا ثم يتبعه في دور آخر، ذلك أن السلوك العملي يتطلب كشرط لقياسه وجود معرفة سابقة عليه، ولكن المعرفة ذاتها هي من جهة أخرى غير ممكنة بغير العمل.² وبذلك نصل إذا إلى نتيجة مفادها عند كروتشه "... إن العالم هو الفعل وفيه تتحدد الذات مع الموضوع، الفردي مع الكلي، العملي مع النظري، إن العقل عند كروتشه هو التركيب القبلي المكون من كل التركيبات إنه التطور الخالص اللانهائي، الخالد، الذي يصل إلى درجة منها إلى درجة أعلى يصعد إليها، الواحدة بعد الأخرى، هذه اللانهائية سر بالنسبة إلينا لا نستطيع فض اختامه. وهذا السر ما هو إلا درجة لم نصل إليها بعد، من درجات الكل، إنه سر الوجود الخاص والتحقيق الكامل، سر المطلق الحق...."³.

ومما سبق ذكره يمكننا القول أنه " إذا كان كروتشه قد استخدم كلمة "الحدس" وآثرها على كلمة الخيال فليس لأن إحداها تختلف عن الأخرى، وإنما لأن كروتشه كما أسلفنا كان حريصا على اختيار كلمة تكون أوغل في الدلالة على أن الفن إحساس وأنه مستقل عن أية عملية أو

إ. م. بوشنسكي، ترجمة: عز قرني، الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، المرجع السابق، 113.

² المرجع نفسه، ص 116.

³ المرجع نفسه، ص ن .

نفعية أو منطقية أو أخلاقية أو فلسفية، إنه قد يتضمن كل هذه المضامين ولكن الطابع الأساسي للفن والأثر الكلي له أنه معرفة حدسية، وأن كل ما يتضمنه الأثر الفني في فكر ومنطق وأخلاق وفلسفة قد تغير تماما عما كان عليه...¹.

ثانيا: الفن جمال ولذة - جورج سانتيانا

لقد جاءت نظريته الجمالية في طيات الفكر الفلسفي المعاصر امتدادا للفكر الجمالي القديم. وهذا حينما ساغها بحبكة مازجت في تأسيسها على الجمع بين ثنائية الإدراك الحسي والنقدي في آن واحد وذلك بغية الوصول إلى الحكم في إدراك القيم الجمالية في نطاق الوصول إلى عمل فني فريد من نوعه إذ نجده بذلك أنه "... حريص على كل الحرص على تمييز "القيم الجمالية" عن كل من "القيم الأخلاقية" و"القيم العملية"، فنراه يقرر أولاً أن القيم الجمالية على العكس من القيم الاخلاقية، قيم جمالية يمدنا بلذات حقيقية، في حين أن القيم قيم سلبية تقتصر مهمتها على اجتناب الألم ومحاربة الشر. والواقع أن عالم الأخلاق إنما هو عالم الواجب، والالزام والتكليف والصراع ضد الخطيئة في حين أن عالم الفن إنما هو عالم الحرية، والانطلاق، والاستمتاع، واللذة الخالصة النقية. ومن هنا فقد اقترنت الأخلاق بالنشاط الجدي والشاق، بينما اقترن الفن باللعب أو النشاط الحر المنطلق، ولهذا يقرر سانتيانا أن الإحساس بالجمال إنما هو إحساس بوجود "خير" محض إيجابي تماماً".²

¹ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 54.

² فلسفة الفن المعاصر، جورج سانتيانا.

أما نحن " فإذا ما انتقلنا الآن من الحديث عن طبيعة الجمال إلى الحديث عن مقومات الجمال، وجدنا أن سانتينا يحصر هذه المقومات في عناصر ثلاثة، المادة، والصورة، والتعبير العنصر الأول من هذه العناصر إنما يشير إلى الذات الحسية التي توفرها لنا الحواس المختلفة، مع ملاحظة اختلاف خط كل منها في درجة (ونوع) "اللذة" التي يمدنا بها، وربما كانت "ذات النصر" هي أقوى الذات وأشدّها تأثيراً، بدليل أن فكرة "الجمال" نفسها قد نشأت لدى الإنسان عن بعض "المعطيات البصرية"، فضلاً عن ارتباط الخبرة الجمالية بالإدراك الحسي، مما جعل كلمة "شكل" أو "صورة forme" تكاد تصبح مرادفة لكلمة "جمال".....¹

ولا يفوتنا التنويه هنا أيضاً التكمّل عن دور الوظائف الحيوية وأهميتها في تجسيد العمل الفني على أرض الواقع في نظر سانتينا حيث نجد أن لها "... دور هام في إدراك الجمال الحسي، لأن كل قوى الشيء الجميل إنما تتوقف على سلامة هذه الوظائف، خصوصاً وأن "الصحة" هي الشرط الأساسي الذي تستند إليه سائر الذات، والواقع أن الوظائف الحيوية إنما هي التي تمدنا بالطاقة الفائضة اللازمة لكل من اللعب والنشاط الفني، والتذوق الجمالي نفسه".²

وقد وصل الأمر به إلى التكمّل عن الأشكال البصرية وما ينتج عنها لإدراك كل ما هو جميل "... فيقول أن لدى العين حركة غريزية تجعلها تركز على كل إنطباع حسي على ذلك الجزء المركزي من الشبكية، ألا وهو الجزء الذي يمتلك أكبر درجة من الحساسية، وحيث تقوم العين بهذه الحركة فإن سرعان ما يترتب عليها مجموعة متوالية من الإحساسات العصبية التي

¹ زكريا إبراهيم، فلسفة المعاصر، المرجع السابق، ص 66.

² المرجع نفسه، ص ن.

يقترن بها تنبيه عام لسلسلة من النقاط المائلة عن الشبكية، كل يحسب كيفيتها أو موضوعها الخاص.¹ إذا إدراك الشيء الجميل عنده يتحدد وفق ما تقتضيه طبيعة العنصر المدرك له، فإنه في ذلك يصدق القول "حقا إن سانتينا يقرب الجميل من النافع"، في أكثر من موضع، على اعتبار أن الكثير من الأشكال الفنية قد صدرت عن بعض الضرورات العملية (أو الحاجات النفعية)، ولكن هذا لا يعني أن تكون "القيم الجمالية" مجرد "قيم عملية" أو مجرد "وسائط نفعية" والواقع أن الإنسان في حاجة إلى التكيف مع الطبيعة، وهذا التكيف نفسه هو الذي أدى بأشكال الفن كالفن المعماري مثلا إلى التوافق مع الضرورات العملية (بما فيها عوامل الوقاية، والاجتهاد، والإضاءة، والاقتصاد، والتملك وتنوع المواد الأولية... الخ).²

ولكن عين الإنسان لم تلبث أن اعتادت أنماطا معينة من الصور نتيجة لتكرار إدراكها لأمثال هذه الأشكال النموذجية، فأصبح خط المنفعة هو بعينه خط الجمال...³

أما نحن لو ولجنا إلى التعبير عنه حيث كان يعني به "... مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضيف على المضمون الجمعي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة، تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات التي تولد في ذهن المتدوق لهذا العمل، وعلى حين أن فيلسوفا مثل كروتشه croce قد جعل من "التعبير" ظاهرة جمالية أساسية لا تكاد تتفصل عن "الحدس" نجد أن سانتينا يعد "التعبير" عنصرا مستقلا قائما بذاته، وكأنما هو يمثل مجموعة من التأثيرات

¹ زكريا إبراهيم، فلسفة المعاصر، المرجع السابق، ص 68.

² زكريا إبراهيم، فلسفة الفن المعاصر، المرجع السابق، ص 72.

³ المرجع نفسه، ص ن.

الخارجية التي تضاف إلى المضمون الخاص للصورة الجمالية، ماديا كان هذا المضمون أم صوريا، فالتغيير إنما ينفذ إلى مجال الشعور الجمالي من خلال عملية الاستبشارة الوجدانية، لا من خلال عملية الإدراك الحسي المباشر...¹ وبذلك يمكن القول أن "...الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلصنا عليها وجودا موضوعيا، أو في لغة أقل تخصص، الجمال وهو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته". فإنه بهذا المفهوم يحقق لنا إذا كل ما هو إيجابي محظ: "...الجمال إذا هو قيمة إيجابية ذاتية (بمعنى أن قيمته في ذاته) فهو لذة من اللذات. وهذا أن الشرطان: الإيجابية والذاتية هما اللذان يفصلان مجال الجمال عن مجال الأخلاق الفصل الكافي فالقيم الأخلاقية عادة "سلبية" وهي دائما غير مباشرة لأن وظيفة الأخلاق تتعلق بتجنب الشر والسعي وراء الخير، بينما تتعلق وظيفة الجمال بالمتعة".²

وبهذا تتحدد وظيفة ومهمة الجمال عنده بتحقيق كل ما هو نافع وممتع في الوقت نفسه، وهذا لا يأتي عنده إلا بتظافر الإدراكات الحسية كما "... رفض سانتيانا أراء كانط التي ترى أن الفن غاية في ذاته، ورأى أن اللذة الجمالية ليست أقل من غيرها من اللذات أنانية ونفعية. وإن كان في نفس الوقت قد رفض المبالغة في أهمية المنفعة وجعلها معيارا وحيدا للتقدير الجمالي..."³ فنخلص بذلك إلى نتيجة مفادها أن الفن عند سانتيانا يتبلور على مستويين خاص وعام.

¹ جورج سانتيانان الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية على الجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، 2010، د. ط، ص 74.

² المرجع نفسه، ص 75.

³ رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدينا الكبابة والنشر، ط1، 2001، ص 50.

"... معنى عام يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية، لكي يشكلها ويصوغها ويكيفها، ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابته للحاجة إلى المنفعة أو اللذة: لذة الحواس ومتعة الخيال، دون أن يكون للحقيقة أي مدخل في هذه العملية... فالفن في نظر سانياتا هو عامل حيوي فعال يلعب دورا هاما في حياة "الفعل" "life of reason" بوصفه الأداة النابعة التي تعدل من البيئة القائمة على أحسن وجه، حتى تتمكن من تحقيق أغراضها وتنفيذ مقاصدها..."¹

ثالثا: هنري برغسون

إن الدارس لفلسفة الفن عند برغسون نجده استقى مضامينها بما جاء به التيار الحدسي وهذا بغية الكشف والوصول إلى تحقيق مقولة مفادها تجلي إدراك الحقائق عبر العالم.

كما يقول في ذلك "...أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق، إنما ذاتنا المستمرة في الزمان، وهذا الزمان الذي ندركه بالحدس الباطني شيء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذي يقدمه لنا العلم، وإنه سيل متجدد أو هو ديمومة durée. وعلى هذا النحو ينظر برغسون إلى الخبرة الفنية فيرى أنها بدورها تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق إنتاجه الفني...² لقد اهتم بدراسته "...وألقى أضواء على الخبرة الفنية في ثنايا بحثه في الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفا خاصا، غير أن له دراسة فريدة تناولت تفسير

¹ زكريا إبراهيم، إشكالية الفن، دار مصر للطباعة، (د) ط، د، س، ص 11.

² أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها المرجع السابق، ص 190.

"الكوميديا" وتحليل ظاهرة الضحك وخصائص المضحك، في هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوى العقلية والمنطقية التي لم يكن يحسب حسابها في الفنون على الاطلاق، وذلك لأنه عند "الكوميديا" الفن الوحيد الذي يتدخل فيه العقل mtellect ويغيب فيه فعل الحدس...¹ فإن المتأمل هنا على حد تعبير برغسون يجد نفسه أمام حتمية ضرورة تدخل العقل في الكشف عن ذلك فإنه بذلك قد اهتم بدراسة المضحك في الأشكال والحركات والظروف والكلمات والطباع ويرجع السبب الرئيسي في الضحك إلى التصلب والآلية الذين يطغيان على الجانب الحي في الشخصية أو المجتمع فتشمل حركته حتى لنتوهم هنا أن المادة تطغى على الروح وحركتها وتقضي على رشاقتها...² ويقرر بهذا الصدد أيضا "... أن العقل تحليلي أيضا، أي أنه قادر على أن يحلل كل النظام إلى قوانينه ثم يعيد تركيبها من جديد، ويتميز العقل بالوضوح وبالقدرة على التمييز بين الأشياء وفي نفس الوقت، فإن العقل يختص أيضا بعدم القدرة الطبيعة على فهم الديمومة الحقة وهي الحياة، ذلك أن العقل مشكل على نموذج المادة، ولهذا فإنه حين يحاول فهم الديمومة فإنه يقوم بنقل الأشكال والصور التي تختص بها المادة، من امتداد وقابلية للعد والحساب والوضوح والتحديد الحتمي يقوم بنقل الأشكال إلى عالم الديمومة...³ فدور العقل هنا عنده يتحدد بما يحلله لإنتاج العمل ومنه يمكن القول عنده إذا " أن العقل يتجه نحو العمل ونحو العمل وحده، وبالتالي فلا يبقى أمام الفيلسوف من أداة غير الحدس، والمعارف التي يحصل عليها باستخدام تلك الأداة

¹ أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها المرجع السابق، ص 190.

² المرجع نفسه، ص 191.

³ زكريا إبراهيم، الفلسفة المعاصرة، المرجع السابق، ص 146.

لا يمكن التعبير عنها بأفكار واضحة ومحددة كما أنه من غير الممكن استخدام البراهين في هذا الإطار يبقى شيء واحد ممكن أمام الفيلسوف يستطيع أن يفعله وهو أن يعين الآخرين على الشعور بحدس مشابه لحدسه...¹ وبالتالي ارتبط مفهوم الفن عنده من خلال الحدس.

وبالتالي يذهب برغسون إلى أن الفن حدس وإدراك الحدس للفنان يتمكن عن طريقه من رؤية الواقع، وهو بذلك يحاول الربط بين الفن، وبين نظريته في الحدس الصوتي، ولهذا أصبح الفن رؤية أو إدراك مباشر، وبذلك فقد حد من دور الفن، ومن قدراته على ممارسة موهبته وانطباعه الشخصي.²

كما فرق برغسون بين الإدراك الحسي عند كل من الإنسان والحيوان " فهو يأبى أن يهبط بالإدراك الحسي البشري إلى مستوى الإدراك الحسي الحيواني، فهو يلاحظ أن الإنسان أسمى بكثير من الحيوان...."³

يبدو أن الأمر كله يرجع هنا إلى الحدس الذي أصبح يمثل التطورات الفلسفية التصاقا بالأنما لأنه يزيل كل العوائق التي تمنعها من الاتصال المباشر مع العالم الخارجي ، ومن ثم من التواصل مع محيطها الداخلي المفعم بالوعي والحياة من جهة أخرى، وعليه فإن الحدس وفقا لهذه الصورة الشفافة يعطي لنا من شيء ما أو من كائن من أصالته وفرادته اللتين لا يمكن تعويضهما، وهوميثل بذلك نوعا من المعرفة الخاصة بفردانية كل كائن، بالإضافة إلى هذه الفردانية من

¹ زكريا إبراهيم، الفلسفة المعاصرة، المرجع السابق، ص 147.

² راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1987، ص 324.

³ زكريا إبراهيم، الفلسفة المعاصرة، المرجع السابق، ص 16.

عناصر خاصة بذاتها ولذاتها وهي أيضا. أما التحليل فيظل يمثل على خلاف ذلك معرفة تافهة لا تقدم لنا نتائج أكثر مما نستطيع أن نعثر عليه في مقدماته، ويمكننا أن نصل بذلك إلى القول إن الحدس الإبداعي ليس مجرد حالة فكرية، إنه انفعال ممتلئ بالنشاط والحيوية التي ترتبط بالتجربة الحسية وليس بعالم الأنساق والأفكار.¹

فالحقيقة البرغسونية لا تتحقق إذا وفقط من خلال تجديد مسار حدسي سبق بنوعه كطابع تأسيس لها، متجاوزا بذلك ما تبنته النزعات العلمية والمادية وتفعيل ما هو روحي محظ من نوعه لتنشيد آليات المعرفة الحلقة المبتغى الوصول لها عند برغسون.

¹ هنري برغسون، ترجمة: د. الحسين الزاوي، البحث في المعطيات المباشرة للوعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009، ص 11.

خاتمة الفصل

في ختام الفصل يمكننا القول أننا قد غصنا في أعماق الفن التشكيلي المعاصر بدءا من جذوره و إرهاباته الأولى وصولا لأحدث الاتجاهات الفنية وذلك من خلال كشف الغموض عن المفاهيم وتحليلها كالمعاصرة وما بعد الحداثة وسيرورة تطور الفن التشكيلي لتزويد الجمهور المتلقي والقارئ بفهم أوسع للحركة الفنية التي تشهد تغيرا وتجديدا مستمرا، وعلاقتها بالتحولات الاجتماعية والثقافية التي يشهدها العالم، وعليه نستنتج أن دراسة تاريخ الفن التشكيلي المعاصر لا تنفرد بفهم الماضي فقط وإنما هي أيضا وسيلة للربط بين ما مضى وما يعيش لأنه يعكس واقع وتطلعات جديدة.

بعد ما تم استعراضه فيما سبق من ماهية وتاريخ الفن التشكيلي المعاصر، نتبادر إلى أذهاننا مجموعة من التساؤلات من بينها: هل لامست جل هذه التغيرات والتطورات الفن التشكيلي في الوطن العربي بصفة عامة و الجزائر على نحو الخصوص. هذا ما سنتطرق إليه في الفصل الثاني و ذلك بتسليط الضوء على الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي والجزائر.

الفصل الثاني:

الفن التشكيلي المعاصر عند العرب والجزائر

تمهيد

يعد الفن التشكيلي المعاصر في العالم العربي، والجزائر على وجه الخصوص مجالا واسعا للدراسات النقدية والتحليل، حيث أنه يطرح مدى توافق المجتمع العربي مع التطورات والتغيرات العالمية.

فالتصوير العربي المعاصر ذو مرجعية تاريخية مركبة تتصادم فيها التأثيرات الاستعمارية والحريات الوطنية، حيث شهد هذا الفن التعدد في السياقات من خلال التحولات الجذرية بعد الحركات التحررية الوطنية بارزة في تلك التجارب الفنية العربية المعاصرة ذات خصوصية ثقافية وحضارية ممزوجة بالتطورات الفرنسية.

سنتطرق في هذا الفصل إلى المبحثين الأول والثاني للفن التشكيلي المعاصر في العالم العربي حيث تم تسليط الضوء على كل من: العراق، الاردن، سوريا، مصر، تونس و المغرب، فالمعاصرة في الوطن العربي تجسدت عن طريق ذلك التفاعل المعقد بين كل من التراث الثقافي والأصالة مع التأثيرات العربية حيث اتسم بالتعدد في الأساليب والتيارات الفنية بدءا من التجريبية الواقعية وصولا الى الفنون التركيبية والفنون الرقمية، فلقد كان سعي الفنان العربي لإدراج هويتهم الثقافية في تجاربهم الفنية من التراث العربي والإسلامي بالإضافة الى مواكبته لجل التطورات والتغيرات العالمية والاستفادة من التجارب الفنية الأخرى .

أما المبحث الثالث من هذا الفصل فقد تم تخصيصه للحركة التشكيلية المعاصرة في الجزائر.

والذي يشكل نموذجا بارزا للحركة التشكيلية العربية المعاصرة، فالتصوير الجزائري ليس بفن حديث النشأة وإنما ذو مرجعيات تاريخية عريقة فلقد مر بعدة مراحل ساهمت في تطوره سواء كانت سياسية أو إجتماعية التي عاشتها البلاد، فقد كان مصدر إلهام الفنان الجزائري تراثه الثقافي والحضاري كالفن الإسلامي والفنون الشعبية إضافة الى التعبير عن الهوية الوطنية، ولا يفوتنا ذكر التأثير بالاتجاهات والتيارات العالمية التي ساهمت بالتنوع في التجارب الفنية.

المبحث الأول: الفن التشكيلي المعاصر في كل (العراق، الأردن، سوريا)

أولاً: العراق:

يقودنا الحديث عن نشأة الفن التشكيلي المعاصر في العراق إلى ولادة حقيقية لم تأت من عدم، بل نتيجة مزاجية بين الفن الأوروبي "الغربي" الحداثي والموروث العربي الإسلامي الأصيل، مصطدماً بذلك بتأثيرات أخرى.....

فقد بدأ الفن التشكيلي العراقي بداية من تأثيرات تركية مع موروث حضاري عربي إسلامي، وكان هذا على يد عدد قليل من الرسامين الهواة "ضباط وجنود في الجيش العثماني"، الذين ساهموا في وضع البدايات الأولى للحركة التشكيلية في العراق، وكان من هؤلاء "عبد القادر أمين ناطق جروة، عاصم حافظ...." وغيرهم، بحيث امتازت رسومهم بأسلوب الواقعية التقليدية منطلقة من فكرة محاكاة ومجارة ما هو ظاهر للعيان محاكاة للطبيعة.¹

ويجدر بنا هنا الإشارة إلى اتسام هذه المرحلة بانعدام الفعل الذاتي للفنان مع ذوبانه في الطبيعة ومحاكاتها، فدراساتهم كانت مجرد تتبع وتطبيق لأسس أكاديمية عسكرية تتطابق والمسار الأوروبي بشكل عام.

¹ محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، ط1 (2007 م - 1427 هـ)، دار المسيرة، ص 35.

من هنا ظهر دور الفن وأثره في العلاقات النفسية والثقافية عموماً.... وذلك عائد إلى عدم إطلاعهم "الرسامين" على ما يجري في العالم من نشاط إنساني على معراج الفنون واتجاهاتها ومدارسها وصياغاتها.¹

أما مع حلول البواكير الأولى للعد الثلاثي "بداية الثلاثينات" قامت الوزارة العراقية بإرسال البحوث الفنية إلى أوروبا حيث أرسل أكرم شكري إلى لندن وتلاه فائق حسن إلى باريس ثم عطى صبري وحافظ الدروبي إلى لندن وروما وجواد سليم إلى لندن... هذا ما أسفر عنه افتتاح فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة عام (1939 م)، وتم تأسيس قسم النحت عند عودة جواد سليم..... فكانت الدراسة بالأسلوب الأكاديمي الأوروبي وفرضه² إلى غاية هنا ظل الأسلوب التقليدي وتصوير الطبيعة هو المهيمن المسمى جاري الاكتشاف والتقليد.

وبهذا يكون جيل الثلاثين سنة وحتى بداية الأربعينات هو جيل الاكتشاف والتوقع ولكن تأثير الحرب العالمية الثانية وعملية التفاعل التي تمتد بين الفنانين العراقيين ودراساتهم جعلتهم يواصلون البحث عن الأصالة في استلهم الأنساق البنائية من خلال بينتهم العراقية. وفي الأربعينات وتحديداً عام 1940 تشكلت جمعية (أصدقاء الفن) حيث أثرت الأحداث السياسية خلال هذا العقد على سير حركة الأنساق البنائية في الرسم العراقي المعاصر.... ثم تأسيس فرع

¹ شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر (1985 - 1885)، إشراف: أدمير سرحان، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، 1987)، ص 96..

² محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 36.

الخزف في معهد الفنون الجميلة عام (1954) بالاستعانة بخزافين من خارج القطر، وكانت هذه البدايه لفن الخزف في العراق ليأخذ دوره مع عموم الحركة التشكيلية في العراق.

كما ظهرت جماعات فنية جاءت كآلآتي: جماعة الرواد... جماعة بغداد للفن الحديث... وجماعة الانطباعيون العراقيون... ومن خلال دراسة أسباب ظهور هذه الجماعات يمكن التعرف على نتيجة واحدة مفادها أن الفنان العراقي غدا مدركا لمغزى المعاصرة دون إهمال الموروث. وبشكل عام فإن التأسيس الفني ووضع القواعد كباقي الفنون بدأ بهاجس الحداثة ونزعة التجديد، فخلال عقد السبعينات وما تلاه، والذي سيطرت فيه الأفكار المتمثلة بإيديولوجية البحث القومي الشمولي الذي كان فيه، حيث نجد أن الفن هنا ذو توجهات قومية. فتنبنى بعض الفنانون الكبار وأساتذة الأفكار القومية في أعمالهم الفنية انصياغيا لمنهج (الحزب) كما كان أغلبهم غير منتمين له فكانت قضية الجزائر وقضية فلسطين وموضوع الشهيد العربي والتراث القومي والوحدة والحرية والاشتراكية والنضال والعروبة وغيرها مواضيعا غزت أغلب الأعمال الفنية التشكيلية آنذاك. وفي ثمانينات القرن الماضي جاءت لوحة الحرب كإفراز طبيعي لمعطيات الواقع إلى جانب تخصيص معرض سنوي خاص سمي (بمعرض الحزب) وهو أكبر فعالية فنية للتشكيليين العراقيين، أما في التسعينات حيث الحصار البغيض الذي فرض على العراق فقد أصيب الفنان بالإحباط وتبعثرت أفكاره وهمش دوره فأضمحلت حركة الفن التشكيلي إلى حد كبير على مستوى المؤسسات الرسمية في الجامعات والكليات، وعلى المستوى الفردي للفنان لتمتد في مأساتها حتى بداية الألفية الثالثة، وبعد التغيير صارت أحوال الفن التشكيلي بشكل آخر جديد مع بقاء الفنان

متشبتا بجذوره ومرجعياته التاريخية وبذلك يحق القول على الفنان التشكيلي العراقي بأنه بقي

محافظا على توازنه بين الأساليب الكثيرة والعناصر الفنية.¹

لابد أن ننوه لمسألة يمكن ملاحظتها من هذا التتبع، أن الفنان العراقي لم ينسلخ يوما عن

واقعه ومحيطه ولم يبتعد عن آفاق انتمائه التاريخي والروحي....، والمنطلق الآخر الذي انطلق

منه الفنان العراقي المعاصر هو إقدامه على استدعاء موروث بلده الزاخر مما خزنته العصور

السابقة من عطاءات وحضارات عريقة قامت على أرض الرافدين ومن أبرز الخصائص التي

صارت لصيقة هذا الفن والتي اقترن بها:

- وضوح الرؤية الفنية وثباتها.

- نضج الأداء "تأثير بصري جمالي".

- إثراء العمل الفني بالجوانب التعبيرية والرمزية.

- استلهام الموروث الحضاري العراقي.²

¹ حكمت مهدي جبار، "الفن التشكيلي المعاصر في العراق: تعدد المصادر واختلاف الأساليب"، الحوار/المتحدث، العدد 3104، 24 أغسطس 2010، متاح على الرابط <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=226815> :تاريخ المشاهدة: 2023/04/29

² تحسين الناشئ، "الفن التشكيلي العراقي المعاصر: أسباب التقدم وسمات النضج والتميز"، الحوار/المتحدث، العدد 4134، 25 يونيو 2013، متاح على الرابط: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=365779> (تاريخ الاسترجاع: 2023/04/30).

وفي الأخير إن هذه السمات التي تميز بها الفن التشكيلي العراقي المعاصر كانت نتيجة وعي تام للفن والفنان، حيث إعتبروا أن وظيفة الفن لصيقة بتعابير ومفاهيم معبرة عن واقع الإنسان.

ثانيا: الأردن

تعود البداية الحقيقية للفن التشكيلي الأردني المعاصر متأخرة نسبيا للبدايات العربية المبكرة (مصر، العراق،...)، فبداياتها الأولى ظهرت مع تأسيس أمانة شرق الأردن في عشرينات القرن الماضي، ونستطيع القول أن المراحل الأولى لتشكل الوعي الفني في الأردن كانت مع قدوم الفنان اللبناني "عمر الأنسي" (1901 – 1969) عام 1922، وتبعه الفنان التركي الأصل "ضياء الدين سليمان" (1880 – 1945) وفي عام 1948 جاء الفنان الروسي "جورج ألبيف" (1887 – 1970) والذي يعد الفنان الوحيد الذي درس العديد من الفنانين الأردنيين، إضافة إلى الفنانين الهواة أمثال (سامي نعيمة، حلمي حميد...) الذين كانوا يعرضون أعمالهم في المحلات العامة وصالونات الحلاقة وكانت لهم عده إسهامات في الخط والتصميم...¹، إلا أن هذا لم يوضع الصورة الكاملة حول الحياة الفنية المعاصرة في الأردن لأسلوبهم الواقعي الانطباعي.

¹ أنعيم، غازي، "أضواء على تاريخ الفن التشكيلي الأردني". موقع نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، 08 أكتوبر 2014 تم الاطلاع بتاريخ 02 ماي 2023، من: <http://aljasra.org/archive/cms/?p=2209>

❖ مرحلة التأسيس:

تبدأ هذه المرحلة فترة الخمسينات وهي المرحلة الثانية التي تضم جيل الفنانين الذين ظهوروا وتبلور انتاجهم خلال الفترة (1950-1960) ومنهم (مهنا ألاله، ورفيق اللحام وعفاف عرفات وأحمد نعواش ونهاية هاشم وهاشم حجاوي وفاليريا شعبان وكوثر الشاهد ونائلة ذيب ...)، فبعضهم انقطع عن الانتاج والتفاعل مع الحركة الفنية، أما البعض الآخر أمثال (مهنا الدرة ورفيق اللحام وعفاف عرفان وأحمد نعواش) واستمروا بأساليبهم المتميزة¹ ومارسوا التدريس بمدارسهم (1965-1970).

وفي عام 1953 تأسست ندوة الفن الأردنية وعرضت أعمالها في معهد النهضة العلمي، كما قد تميزت هذه المرحلة بحركة فنية واسعة.

لتليها المرحلة الثالثة التي ضمت جيل الفنانين المحدثين الذين ظهوروا مع الستينات وتبلور نتاجهم الفني خلالها، من بينهم الفنان صالح أبو شندي الذي درس الرسم في كلية الفنون بالقاهرة واستخدم الأسلوب الرمزي، والفنان ياسر دويك ومحمود طه الذي درس الفخار والخزف في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد ومن الفنانين المعماريين نجد (علي فايز الغول، ومحمود صادق وكرم النمري...) ² وقد تميزت هذه المرحلة بالتوجهات الأكاديمية بشكل عام وتناول التراث الإسلامي والفني الشعبي والجرافيك...

¹ إبراهيم النجار أبو الرب، الفن التشكيلي المعاصر في الأردن، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1998، ص 34-35..

² محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 62.

في حين ضمت المرحلة الرابعة جيل الشباب الذي ظهر نتاجهم الفني في النصف الثاني من السبعينات وما بعدها، حيث تم تأسيس المؤسسة الملكية الأردنية للفنون الجميلة وكانت ترعاها سمو الأميرة "منى" وتكفل نشاطها بإقامة معرض الرواد ضم إحدى عشر فنان، عام 1972 بفندق الأردن نذكر منهم: (أحمد نعواش، رفيق اللحام، عزيز عمورة، وعفاف عرفات وعلي الغور وكرام النمري...) وفي بداية هذه الفترة 1970 تأسس معهد الفنون الجميلة تابعة لدائرة الثقافة والفنون برئاسة ثلة الفنانين المذكور أسماؤهم، وتخرج بذلك عدد كبير من الفنانين كما بدأت تظهر أسماء جديدة في الساحة التشكيلية الأردنية من الموفدين في بعثات فنية إلى القاهرة وبغداد أمثال (حازم الزعبي، محمد شعبان، قاسم العامودي، حنان الآغا....) وفي النحت (أكرم النمري، زياد حداد سامر الطباع، محمد عيسى...) ¹.

في أواخر السبعينات تأسست الجمعية الملكية للفنون الجميلة برئاسة سمو الأميرة "وجداء علي"، حيث توجت نشاطها بإفتتاح المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة عام 1970 م، وأيضا كان هناك عدد من خريجي معاهد المعلمين والدبلوم في التربية الفنية وأكدوا وجودهم في الساحة الفنية (محمد الجالوس، محمد سمارة، مكرم الرفاعي، جمال عاشور...) وهذا التزايد أدى إلى ضرورة إنشاء رابطة التشكيليين (1978 م)، تلاها تأسيس قسم الفنون الجميلة في جامعة اليرموك (1981م)

¹ محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 63 - 64.

و تعتبر مرحلة السبعينات والثمانينات مرحلة تميزت بنشاطات متزايدة سواء على صعيد المعارض الشخصية أو التجمعات الفنية مثل (جماعة الأستوديو، جماعه تخناتون)، مع بداية المشاركات في المعارض العربية والدولية وتأسيس رابطة التشكيليين وينوه أن الفن التشكيلي في الأردن شهد تطور كبير مع بداية القرن الحادي والعشرين بمختلف مجالاته وتم تأسيس كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية و افتتحت العديد من الجامعات، فكان لذلك أثر كبير في ازدياد أعداد دارسي الفنون، ومنه برزت أجيال فنية ناشئة درست الفن داخل وخارج الأردن وتناولت وسائل جديدة في التعبير تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة، مثل التصوير الفوتوغرافي والرقمي وفن الفيديو والانشاءات الفراغية وفنون الأداء... إلخ من وسائل التعبير المتطورة التي التي تنحاز إلى الفن المفاهيمي مثل المهرجان الذي أقامه المتحف الوطني الذي شارك فيه العديد من الفنانين بعنوان "في الهامش" بالإضافة إلى المعرض الذي أقامه المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة في اسبانيا في كل من مدريد وقرطبة وسبتة بعنوان "بلا حدود".....¹

هكذا نضجت الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة الأردنية ونضجت معها خبرات الفنانين.

¹ عزيزة علي عمان، الفن التشكيلي الأردني مسيرة 100 عام في الريادة والتطور، جريدة الغد www.alghad.com شوهد يوم 9 جوان 2023.

ثانياً: سوريا

تعود بداية الحركة الفنية التشكيلية السورية كوجود زمني يسير في تطور إلى النصف الأول من القرن العشرين، وللحديث عن المراحل التي سارت عليها نشأة "الفن السوري المعاصر"، نجد أنه مر بمرحلتين وهما كالتالي:

❖ المرحلة الأولى: بداية القرن العشرين "بداية النهاية للحكم العثماني، المرحلة التقليدية"

أ- فترة الحكم العثماني (1900 - 1918 م)

ظهرت أولى المحاولات الفنية التي نفذها الفنانون التشكيليون بالطريقة الغربية التقليدية البعيدة عن الصياغات التي عرفتتها سوريا من أقدم العصور.

مرحلة ظهر فيها فنانون قدموا منعطفا هاما، أدخل الحركة الفنية في مرحلة جديدة تحمل الرغبة في محاكاة الفن الغربي وتقليده، حيث شهدت هذه المرحلة نموا للأفكار القومية وبحثا عن الأشكال الفنية التي تساعد على تكوين جديد مخالف لما هو تقليدي متوارث، لقد رسم الفنانون الرواد المناظر والوجوه والطبيعة الصامتة كما لجأوا إلى الصياغة التسجيلية وإلى الواقعية الرومانسية أحيانا، التي تتلاءم مع أذواق المشاهدين، في حين خضعت العمارة المحلية لتطورات هامة حيث بدأت بالتخلي عن التزيينات الخشبية المحفورة.¹

¹ طارق الشريف، الفن التشكيلي في سورية المنظمة العربية للنشرية والثقافة والعلوم، إشراف وإعداد ريتا عوض، ط1 (1997 م)، ص 21.

ب- فترة الانتداب الفرنسي (1920 - 1946 م)

لقد تغيرت الحركة الفنية في سوريا في زمن الانتداب الفرنسي، وتبلورت المفاهيم الفنية، فأصبحت ذات أهداف جديدة مختلفة عن الفترة التي قبلها، بحيث صارت مرحلة تكوين أساسية توضحت معالمها، فلقد توسعت الحركة الفنية نتيجة الحاجة إلى مدرسين للتربية الفنية من متخصصين وهواة والذي سعت الدولة لتغطيته عن طريق طور لتأهيل المعلمين، وازدادت النشاطات الفنية في المدارس الثانوية وخارجها، ونتج عن هذا الاحتكاك تأثيرا كبيرا على الموضوعات التي عالجها الفنانون، وتبلورت التيارات الفنية على رأسها الانطباعية التي ظهرت نتيجة الاحتكاك المباشر مع الفن الفرنسي ومع الطبيعة الجميلة، كما خضعت الواقعية إلى تغيرات هامة حيث بدأ ترصد الواقع وعادت إلى التاريخ العربي لتحيا أمجاده فأسهمت هذه العملية في ظهور التجارب الكلاسيكية.¹

ج- فترة الاستقلال الأولى (1946 - 1956 م)

لقد خضعت الحركة الفنية لتبدلات هامة بعد الجلاء على المستويين التنظيمي والفني، حيث أخذت تجربة الرواد كل أبعادها فشهدت الفترة أولى بذلك المحاولات لتنظيم معرض فني جماعي سنوي للفنانين التشكيليين كما أصبح هذا المعرض دوريا، ولقد تولت الدولة رعاية الحركة الفنية وذلك منذ عام 1950 وحتى 1957. أما من الزاوية الفنية فقط ازدهرت الانطباعية وأخذت بزمام المبادرة، وقدم فنانوها الألوان المحلية وتوصلوا إلى مفاهيم جمالية

¹ طارق الشريف، الفن التشكيلي في سورية المنظمة العربية للنشرية والثقافة والعلوم، المصدر السابق، ص 22 - 23.

خاصة، مع غياب اللوحات التاريخية لتحل محلها لوحات المناظر والطبيعة. فاستطاع الانطباعيون الوصول إلى أقصى الشاعرية والجمالية وقدموا فنا ربط بين الواقع والموضوع وحسن اختيار الالوان...¹

• أهم فناني ورواد المرحلة:

قبل ذكر الأسماء لابد أن ننوه أن إتجاه الفنانين كان يصبو نحو الأساليب التقليدية التي أخذوها عن الفن الأوروبي فرسموا اللوحات ونحتوا التماثيل، وكانت إنطلاقتهم في ذلك من المحاكاة والتي تتمثل في احترام الشكل الانساني، تقديم الأشكال الإنسانية والطبيعية وفق الأسس التقليدية (وحدة الموضوع، الزمان، المكان...).

1- من التسجيلية إلى الكلاسيكية: من رواده: (توفيق طارق، منيب النقشيزي، عبد

الوهاب أبو السعود، سعود تحسين، خالد معاذ، رشاد مصطفى، محمود جلال).

2- من الانطباعية إلى الواقعية: من رواده: (ميشيل كرشه، نصير شورى، صبحي

شعيب، ناظم الجعفري).

• رواد النحت من رواده: (محمود جلال، فتحي محمد، الفرد بخاش...)².

إن تعدد المدارس والفنانين المبدعين جعلنا أمام حشد من التجارب الفنية المختلفة ماتولد

عنه مجتمعات فنية ونواد (نادي دمشق الأهلي، وأسس مرسوم فيرونير 1940م³.

¹ المصدر نفسه ، ص 25 - 26.

² طارق الشريف، الفن التشكيلي في سورية المنظمة العربية للنشرية والثقافة والعلوم، المصدر السابق، 27 - 29 .

³ محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 86.

وهذا إن دل على شيء فهو يدل على تمكن الحركة الفنية من نفسها في المرحلة المعاصرة.

إن الحداثة في الفن التشكيلي السوري هي محاكاة للمدارس السائدة اليوم في الغرب أهمها:

• الحداث والانطباعيون:

بلغت أقصى درجات تطورها في النصف الثاني من القرن العشرين في سورية، وكشفت جمال الطبيعة الريفية والحارات القديمة، وأنتجت جيلا جديدا من المتذوقين الذين يفضلون اللوحة الجميلة ذات الموضوع المحلي (جيل بتاثير غربي ونكهة شرقية) من أهم رواده: ميشيل كرشه 1900 – 1973، ناصير شوري 1920 – 1992، ناظم الجعفري 1918 – 2016

1.

• الحداثة والتعبيريون:

اكتشفت أهمية التعبيرية في العصر الحديث منذ بداية الستينات ونحن نعني هنا بالتعبيرية شكل من أشكال الارتباط الصميم بين الفنان والعمل الفني، هذا الارتباط تمثل في الوصل بين معاناة الفنان في أوضاعه الحياتية مع المعاناة الخارجية، كما امتزجت التعبيرية والرمزية عند فناني الحداثة في سوريا، خاصة في المرحلة الزمنية للجيل الثالث من الفن السوري والتي تتزامن مع نكسة حزيران 1957 يونيو وحتى نهاية القرن العشرين تقريبا مع ظهور تيارات جديدة للفن ومحدثة له.

¹ يوسف سلامة، الفن التشكيلي السوري، تاريخه وتحولاته وتقدمه، مجلة قلمون السورية للعلوم الانسانية، مركز جرمون للدراسات المعاصرة، العدد الثاني عشر، حزيران/ يونيو 2020، ص 81 .

ومن أهم رواد هذا المذهب: (الفنان لؤي كيالي (1934-1978)، مروان قصاب باشي(1334-2016) الفنانة ليلي نصير 1941.

• الحداثة والاتجاهات الشخصية في التصوير السوري المعاصر:

في هذه المرحلة أصبحت الجوانب الذاتية إحدى أهم مصادر حركة الحداثة الفنية (العالم الداخلي) ترسم الأشكال حسب إحساس الفنان بها وعلى رأسهم (الفنان فاتح المدرس 1922-1999).¹

الفنان أدهم اسماعيل (1923-1963)، نشأت الزغبى 1939.

• الحداثة والتجارب التجريدية: قدم الفنانون السوريون اللغة المجردة في لوحة تجريدية

خالصة بتأثير غربي في فكر اللوحة ومضمونها وشكلها، ومن التجارب التجريدية الصادقة هي التي أنتجها² الفنانون الذين أقاموا بصفة دائمة في الدول الغربية أو درسوا فيها مثل الفنان رضا حسحس 1939-2016.

المبحث الثاني: الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة في مصر، المغرب وتونس

أولاً: مصر

يعد الفن التشكيلي المصري فن كغيره من فنون البلدان العربية، نشأ بتأثير ثقافة الانفتاح على الغرب التي بدأت منذ الحملة الفرنسية (1798-1800) وما رافقها .

¹ يوسف سلامة، الفن التشكيلي السوري، تاريخه وتحولاته وتقدمه، المرجع السابق، ص 99 - 114.

² يوسف سلامة، الفن التشكيلي السوري، تاريخه وتحولاته وتقدمه، المرجع السابق، ص 123.

شهدت القاهرة مع بداية القرن العشرين تم حدثان مهمان ،ألا وهما إنشاء متحف مصري ومدرسة الفنون الجميلة 1908 التي تلقن فيها طلابها النموذج الإغريقي والروماني والنموذج الذي اتبعه " دافيد وأنجر " في مطلع القرن التاسع عشر بميدان التصوير الزيتي، وظل هذا الحال حتى قيام الحرب العالمية الأولى، بحيث كان الهدف أن تحول مصر إلى جزء من أوروبا وهذا ما وضعه " الخديوي اسماعيل "، وعقب الحرب العالمية الأولى قامت ثورة 1919 الوطنية في مصر، مما أدى إلى قفزة في السياسة والفكر والفن بشعار (الأحياء) مع عودة الروح إلى المجد الفرعوني فكانت الثقافة الفرعونية تسيطر على ثقافة ذلك الوقت، ولقد كان المفكر سلامي "موسى" من دعاة إحياء الفن والثقافة الفرعونية كما أقام "محمود مختار تمثاله" نهضة مصر ليعبر عن ثورة 1919 جسده في أحجار جرانيت الفلاحة المصرية وهي رمز مصر الزراعية. " لقد كان هذا الاتجاه هو أول اتجاه نحو الأصالة في الفن المصري وكان السمة المميزة لفترة البعث والإحياء عند الفنانين الرواد "محمود سعيد، محمد ناجي في التصوير الزيتي"، "محمود مختار في النحت".¹ وعليه بعد هذا التتبع للأحداث السابقة يمكن تقسيم مراحل نشأة الفن المصري إلى مايلي:

1-مطلع القرن العشرين: كان إنتاج على النمط الكلاسيكي كما كان عند الفنان "محمد حسن

وأحمد صبري"، أما الفنان راغب عياد فاتخذ اتجاهها تعبيراً اهتم بالحياة الشعبية.

¹ رشدي اسكندر، كمال الملاخ، صبحي الشاروني، الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر، ط1، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1998، ص 147 - 148.

2-منتصف الثلاثينيات: بدأ التمرد على الاتجاه الأكاديمي وتأثيره في فن التصوير وتغير وجه القضية من فرعونية إلى صراع بين الاتجاهات الحديثة والاتجاهات التقليدية (ضرورة التحديث) وظلت هذه القضية تتردد حتى نهاية الأربعينيات، ومع إشراق الأربعينيات برزت قضية جديدة تدور حول مفهوم الواقعية الاشتراكية حيث انقسم بهذا المثقفون إلى فريقين أحدهما يناصر الفن للفن والآخر بضرورة التعبير عن قضايا الشعب، وما إن حلت الستينيات اتخذت القضية شكل الصراع بين دعاة الالتزام في الفن والداعين إلى حرية الفنان (الالتزام والالتزام).

3-في السبعينيات: ظهرت من جديد قضية الالتفات إلى التراث وبرزت إلى الميدان الثقافي قضية الأصالة والمعاصرة كمحاولة للتعرف على هاتين المسألتين للتراث وحدود استفادتنا من خيارات الفن الأوروبي الحديث والمعاصر.¹

وظل هذا الحال حتى مطلع الثمانينات ليتغير موقف الفن العربي أمام الفن الأوروبي تحت شعار تعريب المعرض بعد تعريب الاسم.

إن أكثر ما ميز هذه فترة هو نشاط جماعة المحور، والتي تعد آخر الجماعات الفنية في الحركة التشكيلية وهي تمثل حلقة وصل بين فنون الحداثة المصرية وما بعدها، فكان بداية لنبض الشارع المصري، فتكونت الجماعة من: أحمد نوار، عبد الرحمن النشار فرغلي عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز، وهم أول من اعتمدوا على فعل "التجريب"، فكان عملهم مجسدا

¹ رشدي اسكندر، كمال الملاخ، صبحي الشاروني، الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر، المرجع السابق، ص 149 - 152.

في إدانة التقليد والمحاكاة والتوكيد على التفرد والسبق على الابتكار، وصلت ذروتها مع الدورة الأولى لصالون الشباب، شهد عام 1989 الحدث الفني الهام في مسار الحركة التشكيلية المصرية التي تبدأ معها مرحلة جديدة.¹

وبهذا نستطيع القول أن الحداثة في الفن التشكيلي المصري بدأت مواكبة لحداثة الفن الغربي متأثرة بها شكلا وأسلوبا حتى مطلع القرن العشرين إلا أنها تبقى تقليدا إذا لم نقم بنقد ما هو قديم وقبول ما يتوافق مع خصوصيتنا وتراثنا، لأن الهدف هنا التحديث والتجديد لا التقليد.

ثانيا: المغرب

إن مما لا شك فيه أن المغرب كغيرها من البلدان العربية التي تتمتع بتنوع الفنون التشكيلية ولها صفحات تاريخية، وفي هذا الإطار يمكننا تصنيف الفن التشكيلي إلى ثلاثة أصناف:

الأول منها: من ذهب للدراسة والتعريف بالثقافة والهوية المغربية وهو نموذج كرس للمحاكاة بالمعنى الأفلاطوني، من خلال صور البدو والبرابرة والحصان والفروسية لسكان جبال وغيرها .

أما النموذج الثاني فهو نموذج استفاد من التكوين الأجنبي وعمل على خلق فن تشكيلي وفق المقومات الغربية، ظل يحاكي ويجسد تشكليا ما يروج في الساحة الفنية محاولا مجاوزة الجيل الفولكلوري، ولقد نشأ عن هذه المجاوزة تكوين طلبة معاهد فنون المغرب التي كانت تراهن على الرقي بالفن التشكيلي المغربي، أما الصنف الثالث فهو جيل اليوم من الفنانين الذين تبلورت

¹ الفنون التشكيلية في مصر من الحداثة إلى ما بعدها، د. ريم عاصم عبد الحق صالح، كلية الفنون ، جامعة حلوان، ص 71

في أذهانهم فكرة الحداثة ومفهوم الفن المعاصر عبر صعود الركب الحضاري مع إثبات أن الفن التشكيلي نتاج كوني مشترك ليس مغربيا ولا فرنسيا كما يدعي بعض وصاة الهوية والثقافة الوطنية.¹

وعليه يمكن القول بأن هذا الجيل الذي أدرجته ضمن الصنف الثالث هو الذي يحمل لواء الحداثة، نظرا للإبداع الذي حققه ثلة من الفنانين داخل الوطن وخارجه نحو توجهات أبهرت الغرب، والذين تكللت تجاربهم الفنية بجوائز دولية.²

يقول أحد النقاد المغاربة أن الخلق " التشكيل المعاصر " في المغرب يسعى نحو اليتجذر في الطموحات الوطنية والعربية دون إهمال التطورات العالمية في الفن والفكر، كما أن المبدعين المغاربة الجدد يرفضون في نشاطهم الفني الحرية الكاملة في أبحاثهم وتجاربهم ولا زالت مراكز تحتفظ بروعة تراثها القومي الأصيل.³

❖ فنانون مغاربة:

- عزيز بوعلي.
- عبد الغني بلحاج.
- بن جلون السريالي التجريدي.

¹ محمد الشاوي، "الفن التشكيلي المغربي بين سجن الهوية ورهان الحداثة"، الحوار المتمدن، العدد 4743، بتاريخ 2015/3/9، متاح على الرابط: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=458694> تم الاطلاع بتاريخ:

² محمد الشاوي، "الفن التشكيلي المغربي بين سجن الهوية ورهان الحداثة"، الحوار المتمدن، المرجع السابق.

³ حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 136.

- بلحاج التعبيري.
- الوردى التجريدي.
- فريد بلكاهية.
- فؤاد بلامين.

ثالثا: تونس

تعد تونس من ضمن البلدان العربية الإسلامية القليلة التي عرفت الفنون التشكيلية أواخر العصر الحديث على إثر الحملات الاستعمارية.

غير أنها تحررت ثقافيا وفنيا قبل أن تنال استقلالها، ولقد تجلت معالم الفن التونسي الحديث على يد فناني الجيل الأول مثل: عبد العزيز بن الرئيس، عمار فرحات، إبراهيم الضحاك...، ومن خلال البحث في أوروبا تمخض اتجاهان بارزان في حركة الفن المعاصرة في تونس وهما: الاتجاه التقليدي الإبتاعي، الطبيعي الواقعي، والاتجاه الحديث الذي انتشر في أوائل الخمسينيات كرد فعل متأخر لما هو مطروح في أوروبا.

فظهرت تجارب وحركات إيقاعية جميلة في أعمال جل الفنانين (بلخوجة، محمود السهيلي، رفيق كامل....)، على جانب ذلك ظهرت طروحات نظرية تمحورت بين مفهومي التراث

والمعاصرة ومحاولات إيجاد صيغ تعبيرية جديدة، و في ذات السياق ظهرت تجارب في اللون

بحس تجريدي عند عدد من الفنانين أمثال: علي عيسى، ناصر بن الشيخ،...¹

يسعى الجيل الجديد أمثال: محمد مطيط، صادق قمش، بلقاسم الأخضر، إلى البحث عن

التوافق بين معطيات الحياة الحاضرة وبين معطيات الماضي وبين معطيات الشكل الأوروبي،

محاولين أن يستشفوا الرؤية والفلسفة من فيض الجوهر العربي الخلاق، ومن خصوصية الذات

الإفريقية.²

❖ فنانو تونس:

- جلال كسراوي.

- أمينة فرحات.

- منصف زرياط.

- مريم بودربالة.

- محمد بناني.

¹ محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، المرجع السابق ص 156.

² محمد حسين جودي ، المرجع السابق، ص 156.

المبحث الثالث: نشأة الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر

شهدت الجزائر تنوعا في الحضارات منها التي نشأت على أرضها " فضلا عما تركته الحضارات المتعاقبة من الفينيقيين الذين عمروا الجزء الشمالي الساحلي من الجزائر قرابة ألف سنة، ومن بعدهم الرومان الذين تركوا بصماتهم فيما نحتوا وشيدوا من عمران، والوندال والبيزنطيين، إلى أن فتح الله على شعبنا برسالة الإسلام والعروبة فاعتنق الشعب ديننا حقيقا تحريرا وتلقف لغة وانصهر طواعية في ثقافة عالمية وإنسانية، هي الثقافة العربية"¹ مما يشير ذلك إلى أن الثقافات الجزائرية من بربرية وبيزنطية وغيرها من الثقافات المتوارثة أصبحت ذات طابع إسلامي" حيث تعتبر الحضارة العربية الإسلامية من أهم المصادر المهمة للفن الجزائري المعاصر، لقد ورثت الجزائر معالم كثيرة منتشرة هنا وهناك ترجع أصلاً إلى الحضارة العربية الإسلامية، وقد جاء العرب بالإسلام إلى أرض الجزائر منذ أربعة عشر قرناً، وهكذا شيدت المدن والقصور والمساجد وهي متأثرة بالعصور الإسلامية الأولى إلى حد بعيد في عناصرها المعمارية والزخرفية بمدن وقصور ومساجد ومراكز الخلافة بالشرق العربي، وكان لأجدادنا بعد ذلك الفضل في نقل هاته الحضارة العربية الإسلامية إلى ربوع الأندلس، حيث بقيت مزدهرة مدة ثمانية قرون"² وتعتبر الفترة التبولينية الفترة الأكثر تألقاً في حياة شمال إفريقيا لبروز الخلافة وتربية المواشي فيها كما أضافت الطرق الفنية في صناعة الخزف المزخرف³.

¹ الصادق بجوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للاتصال، انشر والاشهار 2007، ص22.

² ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيروة يوسف الجزائر، 1988، ص16.

³ متاحف الجزائر، سلسلة الفن والثقافة، ج 8، الجزائر: وزارة الثقافة، 2003، ص 14

وفي ذات السياق تشير إلى أن معالم الفن الفينيقي القديم وما تحمله لغة ذلك العصر (التيفيناغ) من رسوم وأشكال، قد رسمت الفن الجزائري القديم خاصة إذ نجد رسومات الطاسيلي الصخرية أقدم أثر تشكيلي في بلادنا، حاضرة في أعمال فننا منذ فجر التاريخ، وحتى يومنا هذا رغم تأثر منطقة المغرب العربي والجزائر بعد ذلك بالفن الاسلامي ، سواء منه الأموي أو العباسي والفاطمي، والاندلسي والعثماني ... الخ ¹ ومن وجهة نظر أخرى " فإن هذه الرسوم استخدمت لأغراض مختلفة ، إما لأغراض سحرية لطرد العين الشريرة أو لأغراض تسجيلية يسجل بها الإنسان بواقعية فائقة المشاهد والأحداث اليومية التي يعيشها، كما أن هذه الرسوم خير شاهد على التحول الطبيعي بهذه المنطقة، من منطقة خصبة غنية بأشجارها وأنهارها ، والحيوانات المختلفة التي كانت تعيش فوقها (رسوم الفيلة، الغزلان ثم الابقار) إلى منطقة صحراوية جرداء بعد أن انحصرت عنها الأمطار وشحت بفعل العوامل الطبيعية والمناخية "مثل رسوم الجمال،² إضافة إلى رسوم الطاسيلي وهي عبارة عن رموز تجسد الواقع الذي عايشه الانسان منذ فجر التاريخ.

¹ الصادق بخوش، التدليس على الجمال، المرجع السابق، ص 03

² ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر ، 16 ، مطبعة دار هومه - 2005 ، ص 08.

أولاً: الفن التشكيلي الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي وبعد الاستقلال

❖ الفن التشكيلي الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي:

سعى الاحتلال عند دخوله الوطن العربي إلى زرع بذور ثقافة فنونه، حيث نشر الرسامون الفرنسيون جذور الفن الغربي في الجزائر¹ تزامناً مع ذلك " بدأ الظلام يغشي الجمال، والجدي يجتاح الخضرة، والهمجية تدمر المدينة، والحدق العباسي المغلف بالهزائم القديمة على أيدي الجزائريين، يتجسد في مشروع كولونيالي إفنائي واستئصالي، لكل ما هو عربي و مسلم في الجزائر. قد دامت التراجيديا 132 سنة عاش فصولها شعبنا وقاومها بشتى الوسائل، حتى هزم الهمجية الفرنسية، ومن ورائها الهمجية الكولونيالية- الأورو - أمريكية في حرب شعبية هب لها الشعب الجزائري، ومن ورائه الشعب العربي والشعوب المحبة للسلام" سعى المستعمر الفرنسي إلى محو الهوية الجزائرية ودفن إرثها التاريخي والثقافي والفني فالاحتلال قد فجر المقاومة، واستمر الصراع عقوداً طويلة، وقد نتج عن ذلك اقتلاع جذور المجتمع وبعثرة الحياة القبلية وزعزعة الاستقرار في الوطن كله، مع اختفاء الطبقة المستهلكة لنتاج الصناعات والفنون اختفت أيضاً فئة المختصين في ذلك واضمحت حرفهم وصناعاتهم² إبان العشرية الأولى من القرن العشرين ظهرت العديد من مدارس الفنون الشعبية والصناعات التقليدية بدعم من إدارة جلنار وتم فيها البحث عن استرجاع الأساليب السابقة في الطرز العربي

¹ ابراهيم مردوخ الحركة التشكيلية المعاصرة، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيروق يوسف، الجزائر، 1988، ص 28.

² أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي ج 8، 1830 - 1954، دار القرن الاسلامي، 1998، ط 1، ص 365.

وصباغة الزرابي والسجادة والأغطية، وكذلك أشغال الإبرة، حيث شهدت العاصمة وقسنطينة وبجاية ووهران وتبسة هذا النوع من المدارس والنشاط¹.

رغم استبداد المستعمر للفنون الجزائرية وقمعه لها إلا أنها تشبثت بمبادئها وبقيت بازغة من خلال جملة من المدارس الفنية على رأسها مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، نذكر بعض الموضوعات التي أوحى بها الجزائريون إلى الفنانين الفرنسيين الذين مثلوا بالدرجة الأولى الروح الاستعمارية وأعطوا الغلبة في إنتاجه للجيش الفرنسي. وقد دخل الفنانون الأماكن المحرمة على أمثالهم من قبل، فأظهروا في فنهم أنهم دخلوا الحريم، والحمامات والمساجد وهذه الأخيرة استباحها الفرنسيون بالدخول والهدم ونحوهما.

كما أن الصورة التي تركها الفنانون عن الجزائريين تمثل طابع العنف والوحشية في الغالب.

واتخذ الكثير من الفنانين موضوع الحيوانات في صورهم فنجد منها الغزال والأسد والحصان والجمال والكلب والحصان والطيور على اختلاف أشكالها، وتظهر أحيانا الألفة بين الإنسان والحيوان².

¹ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 8، المرجع السابق، ص 367

² المرجع نفسه، ص 377

❖ الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال.

قسم تاريخ الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال إلى ثلاث فترات حسب التسلسل الزمني:
فترة فجر الاستقلال وبناء الدولة الجزائرية، فترة الثمانينات، وفترة التسعينات وبداية القرن
الواحد والعشرين.

• الفترة الأولى: فجر الاستقلال وبناء الدولة الجزائرية

بعد سنوات من الظلم والاستبداد والاستعمار أتى الاستقلال ونال الشعب الجزائري
حرية وسطعت شمسها وبه راح الفنانون الجزائريون يسلكون سبيل العودة إلى الوطن.
كما بدأت تتخرج مجموعات من الرسامين والفنانين من مختلف أكاديميات العالم، وكان
للمدرسة الوطنية في الفنون الجميلة في كل من قسنطينة ووهران دور كبير في تخرج
دفعات من الفنانين التشكيليين، كما ظهرت مجموعة من الفنانين العصاميين الذي كونوا
أنفسهم بأنفسهم، وذلك بتأثير المعارض القديمة وكذلك بفضل احتكاكهم بالفنانين
المحترفين.

نظرا للظروف الصعبة التي كانت تمر بها الجزائر خلال السنوات الثورية وحتى
نيلها للحرية فقد همت الدولة الجزائرية في بعث مجموعات إلى الخارج لتكوين أبنائها في
مختلف المجالات، من بين هذه المجالات المجال الفني كالفن التشكيلي.

ومن بين الفنانين الذين ذاع صيتهم إبان الثورة التحريرية الفنان عبد القادر هوامل
والذي كانت بدايته كرسام هاوي بتونس ثم أرسل إلى إيطاليا لتطوير موهبته حيث التحق

بأكاديمية الفنون الجميلة بروما ومن أبنائها أيضا فارس بوخاتم الذي كان ضمن صفوف جيش التحرير¹.

تميزت مرحلة فجر الاستقلال بهيمنة الفنانين المخضرمين رغم وجود بعض الفنانين الذين أثبتوا وجودهم خارج هذه المجموعة، وشهدت هذه الفترة ميلاد الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية الذي قام بإنشائه مجموعة من الفنانين المخضرمين، نذكر منهم على سبيل المثال كل من : بشير يلس الذي كان أول رئيس للاتحاد ، على خوجة، مصطفى عدان، فليجاني خيرة ، أمحمد اسياخم ، محمد وعيل، شكري مصلي، محمد تمام و غيرهم وذلك سنة 1963م².

تميزت الجزائر بل وتكاد تنفرد باهتمامها بفن المنتمات عن باقي البلدان العربية، وتمتد الجذور التاريخية لهذا الفن إلى فن التصوير الإسلامي، حيث كان الفنان المسلم يميل بفطرته إلى التجريد اتباعا لتعاليم الدين الإسلامي ويعود الفضل في إحياء التراث الفني العربي الاسلامي في الجزائر إلى عميد الفن والرسامين الجزائريين محمد راسم³.

• الفترة الثانية فترة الثمانينات:

تميزت هذه المرحلة بشيم التطور والازدهار في الأحداث الثقافية التي كان لها أثر واضح على الحركة الثقافية والفنية التشكيلية، وفي نفس مقر المدرسة الوطنية للفنون

¹ ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ط1، مطبعة دار هرمه، 2005، ص86

² ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص 87

³ ينظر، محمد الحسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1

– 2007م-1427هـ، ص 142.

الجميلة تم إنشاء سبيل المدرسة العليا للفنون الجميلة، مما أدى إلى رفع مستوى الفنانين أمثال الفنان "خوجة" وذلك على الصعيد الفني والثقافي. كما أنشأت وزارة التربية أقسام مختصة بالمعاهد التكنولوجية حيث تخرج منها أساتذة مختصين في تدريس الفنون التشكيلية، وفي هذه الفترة برز الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، أما فيما يخص مجال المنشآت الثقافية فقد تم بناء عدة هياكل ثقافية منها منشأة رياض الفتح التي تشمل مقام الشهيد، كما قامت الدولة الجزائرية بتشييد قصر الثقافة الذي يسمى باسم شاعر الثورة الجزائرية (مفدي زكريا).¹

ولقد شهدت هذه المرحلة سطوع العديد من المجموعات الفنية وذلك من خلال تنظيم مهرجان سوق أهراس الوطني والدولي للفنون التشكيلية انطلاقا من 1980 م ومن أبرز هذه المجموعات نجد مجموعة باتنة، مجموعة بشار، مجموعة بسكرة، مجموعة مسيلة ومجموعة سوق أهراس.²

• الفترة الثالثة فترة التسعينات:

عاش الفن التشكيلي الجزائري كسادا خلال فترة التسعينات وذلك راجع إلى الأحداث المأساوية التي شهدتها الدولة الجزائرية و التي كان لها أثر سلبي على التنمية البشرية بصفة خاصة وعلى الحياة الوطنية بصفة عامة، كل هذه الأحداث أدت إلى هجرة العديد من الأدمغة الجزائرية إلى الخارج، ومن بينهم الكثير من الفنانين التشكيليين الذين هجروا

¹ ابراهيم، مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، المرجع السابق، من 89

² المرجع نفسه ، ص ن.

أرض الوطن واستقروا بفرنسا وبعض البلدان الأوروبية والبلدان الشقيقة ، ومن بين الأحداث التي ساهمت وكانت سببا في هذه الهجرة مقتل السيد "أحمد عسلة" مدير المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر وابنه "رابح" داخل مقر المدرسة،¹ وكان للإرهاب أيضا دورا في هذه الهجرة فقد وقف الفنان الجزائري في وجه الإبادة واستمر في النضال رغم كل التهديدات التي طالته حاملا روحه على كتفه مؤمنا برسالته، فكان الثمن باهظا حيث اختطف الارهاب الأعمى فنانين ومبدعين ذنبهم الوحيد أنهم رفضوا الكلام ، فقد فقدت الجزائر فلذات أكبادها من أمثال "عبد القادر علولة"، "عز الدين محوجي" و"الشاب حسني"² وبعد فترة الركود هذه تحسنت الحالة الأمنية العامة بالجزائر وانتعشت الحركة التشكيلية الجزائرية مرة أخرى في نهاية التسعينات، وتخرجت دفعات جديدة من الفنانين، وعاد العديد منهم إلى أرض الوطن البلد الأم، مما أدى إلى عودة النشاط في المعارض الفنية وتنظيمها هنا وهناك في العاصمة وأيضا في باقي مدن الداخل، ومن بين مظاهر هذا الانتعاش إعادة فتح قاعة "محمد راسم" التابعة للإتحاد الوطني للفنون الثقافية مرة أخرى بعد غلقها لمدة طويلة، ومنع الكثير من قاعات العرض والأروقة الفنية بالجزائر العاصمة وغيرها³.

¹ المرجع نفسه، ص 90

² سعاد شايع ، مدققون وفنانون في دواليب العشرية السوداء ، جريدة المحور اليومي ، 12 مارس 2016

³ ابراهيم مردوخ ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر ، مصدر سابق ، ص 90

ثالثا: المدارس والجماعات الفنون التشكيلية في الجزائر

❖ المدارس والجماعات الفنون التشكيلية في الجزائر

تكون أغلب فناني الجزائر بمدارس فنية موزعة عبر مختلف مناطق الوطن نذكر منها:

• مدرسة الجزائر في الفنون التشكيلية:

التعريف بمدرسة الجزائر في الفنون التشكيلية لن يكون في مسار التعريف التقليدي

كالمدارس لأنها لم تتشكل وفق معايير أو مقاييس تقليدية، كما أنها لم تأخذ طابعا مميزا إلا

بوصول الفنانين الفرنسيين مع أفواج الجيش الفرنسي المحتل.

كان لإنشاء مؤسسة "فيلا عبد اللطيف" أهمية كبيرة في تطور المدرسة الجزائرية للفن

التشكيلي الجزائري، وأول من تلفظ بتسمية "مدرسة الجزائر" في الفن التشكيلي هو الفنان

"فرناند أرنودياس FER NAND ARNAUDIES " ¹.

إن المتتبع لهذه المدرسة الفنية يرى بوضوح مساهمتها الفعالة في تكوين العديد من

الفنانين الهواة خاصة، و التي تكونت في 28 جويلية 1831م بشارع السوق بالجزائر العاصمة

وجعلت لها مجلة متخصصة عرفت بالمجلة الجزائرية فأضحت بذلك مقرا لمجموعة كبيرة من

اللوحات الفنية لأشهر الفنانين المعاصرين، وقد نظمت الجمعية أول صالون للفنون التشكيلية

في 07 أوت 1851 في قصر الجنيينة ساحة الحلومة (ساحة الشهداء حاليا).

¹ محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830_1962، رسالة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان كلية الآداب العلوم الاجتماعية والعلوم الانسانية قسم الثقافة الشعبية، 2009_2010، ص

كما أن لها مبادرات مهمة تمثلت في المعرض الذي نظّمته سنة 1935 تحت عنوان الجزائر العاصمة خلال أعمال الرسامين (من 1830_1890م) وقد احتوى بذلك على مجموعة مهمة ضمن أعمال كبار الرسامين، أما بالنسبة للأنشطة الثقافية فإنها كانت مركزا مهما لتكوين الفنانين، وهذا لتوفرها على مرسم لتعليم التصوير الزيتي، ومشغل لتعليم النحت، وقاعة لتعليم الموسيقى وقاعة لتعليم الرقص الكلاسيكي¹.

• المدرسة الوطنية والمدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة

إذا أردنا أن نحدد مفهوما حول هذه المدرسة بعيدا عن التعريف الكلاسيكي نجد أن هذه المدرسة لم تأخذ طابعا مميزا إلا من خلال وفود الفنانين الفرنسيين رفقة أفواج جيشهم المحتل نحو الجزائر، من خلال ذلك تم تكوين مدرسة الجزائر للفن التشكيلي بصحبة تيار من الفنانين رغبة منهم للإطلاع على العالم الشرقي ولقبوا بالمستشرقين².

ولقد افتتحت مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر أبوابها في حوالي 1920 م ولم تكن لها

شخصية

مستقلة بل كانت مدرسة فنية تابعة لفرنسا والتي عرفت بتهيئة طلبتها للالتحاق بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس في فترة ما بين 1914 و 1920 م³. وقد عرف الفنانون الجزائريون بأنهم عصاميون حيث درس بعضهم الفن في مشاغل جمعية الفنون الجميلة في

¹ ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مصدر سابق، ص 112

² محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، ص 119

³ حبيبة بوزار ، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الفنون، قسم. التاريخ، تخصص فنون شعبية، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بقايد تلمسان، ص 133

الجزائر¹، خصص لهذه المدرسة عند تأسيسها بناية في شارع الجنرال مورييس وتضمنت ثلاث فروع وهي الرسم والنحت وهو أول مدير لها ثم CHARLE LABBI والموسيقى وتداول على إدارتها كل من شارل لابي أبوليت دوبرا وليون كوفي².

• المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بقسنطينة

اتخذت من المسرح البلدي بقسنطينة مقرا لها حيث اعتبر الرسام الفرنسي "روجي ديبا" مديرا لها مدة عشرين سنة وهذا من سنة 1942 إلى 1962 م وهذه الحقبة كانت مصادفة لحصول الجزائر على الاستقلال. كما كانت تابعة لبلدية قسنطينة، والتي تزامنت في انشائها مع الفترة الاستعمارية إلى غاية 1962م ثم تواصلت إلى سنة 1974 م إلى أن أصبحت مدرسة وطنية ملحقة بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالعاصمة سنة 1975 م ثم تحولت إلى مدرسة جهوية تحظى بالاستقلال المالي عن المدرسة الأم بالعاصمة.

تداول على إدارتها مجموعة من الفنانين الجزائريين منهم السيد "طوطا" ومن ثم "بن أحمد" ثم "مرابط عبد الحفيظ" ثم "أمين خوجة الصادق" وحاليا "مصطفى شكيب" وهو مدير المؤسسة منذ سنة 1990 حيث قام هذا الأخير بتأطير التدريس بالمؤسسة شمل مجموعة من الفنانين الأساتذة الأكفاء نخص بالذكر: بن يحي أحمد، عمار علالوش، بن شنوف، والأب لايلي الذي كان يقوم بتدريس تاريخ الفن والسيدة كراي أستاذة الزخرفة والفنانون محمد بولقرون،

¹عفيف البهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، 1980، عدد النشر 1_9_1979، ص 131.

²ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مصدر سابق، ص 113

نوي عمار، أمين خوجة الصادق¹ هذا الأخير هو "أستاذ في تاريخ الفن، درس في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، ويعتبر الوحيد في الجزائر الذي مر على كل مراحل التكوين الأكاديمي في مجال الفنون الجميلة قبل أن يتحصل على دكتوراه في تاريخ الفن ودرس هذه المادة المهمة في معهد الفنون الجميلة بقسنطينة²."

تهدف مدرسة الفنون الجميلة حسب "أمين خوجة الصادق" إلى "مساعدة الطلاب الذين يلتحقون بالمعهد لاكتشاف الموهبة التي يتمتعون بها وإبراز العبقرية الفنية النادرة التي تنبع من الطلبة النابغين وفي نفس الوقت هدفنا وأمنيتنا التي نعمل جاهدين كمؤطرين وأساتذة على تحقيقها"³ ويضيف السيد "شاوش طيارة" أن هدف المدرسة الجهوية بالفنون الجميلة بقسنطينة هو "تكوين جيل فعال ومنتج يمثل الجزائر بإجابته في كل المناسبات والتظاهرات داخل وخارج الوطن ليبرز الوجه الحقيقي للجزائر"⁴ فالهدف من هذه المدرسة الجهوية هو دعم الطلاب وتكوينهم للسمو بالفن الجزائري.

وللالتحاق بها يخضع المرشحون لديهم مستوى ثلاثة ثانوي وتتراوح أعمارهم ما بين 17 و20 سنة إلى مسابقة، ويحظى الطلبة الأكبر من 22 سنة الذين يتمتعون بموهبة حقيقية في ميدان الفن التشكيلي باستثناءات حسب ما قاله المدير⁵.

¹ ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، المصدر السابق، ص 115

² أمينة جنان، افتتحت مع بداية 2010، جزائرس محرك بحث إخباري، 04_02_2010.

³ المصدر نفسه.

⁴ أمينة جنان، افتتحت مع بداية 2010، المصدر السابق.

⁵ المصدر نفسه.

• المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بباتنة.

كانت كسابقتها من الملحقات التابعة لمدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة وفتحت أبوابها بتاريخ 1989م ومن بين المشاكل التي عرفت هذه المدرسة 04_1987 م، وذلك بقرار وزاري بتاريخ 02_09_23 المدرسة في مسارها الطويل مشكلة المقر فكان مقرها عند الافتتاح بدار الشباب بباتنة ثم حول إلى مدرسة بن سدير، ثم انتقلت إلى مقر جديد سنة 1990، إلا أن أبت الظروف أن ترحل مرة أخرى إلى مدينة تازولت سنة 1992 م فاحتلت المركز الثقافي لهذه المدينة حيث دام نشاطها في هذا المركز مدة خمس سنوات وهذا رغم الظروف الأمنية السيئة وصعوبة التنقل، وبعدها حققت لنشاطها مقرا جديدا بوسط مدينة باتنة فاعتبر هذا الأخير مقرها الحالي الواقع بشارع أحمد نواورة سنة 1997 م.

كما تحولت من ملحقة تابعة للعاصمة إلى مدرسة جهوية للفنون الجميلة تحت وصاية وزارة الإعلام والثقافة سنة 2000م، فعين الأستاذ "موسى كشكاش" مديرا لها منذ إنشائها سنة 1987م.¹

• مدرسة الفنون الجميلة بمستغانم

يقول "الهاشمي عامر" مدير المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بأنها افتتحت سنة 1986 م على يد المدير "أحمد عسلة" رحمه الله ولم تكن في بدايتها ذات صيت واسع وبأن مستغانم مدينة الثقافة والفن بدون منازع إلا أنه ينقصها الفنون الجميلة، فكان للمدرسة أهمية كبيرة في

¹ ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، المرجع السابق، ص 116

إثراء حقلها الثقافي، وهي معروفة بالمرح والأغنية البدوية والفن الملحون والأغنية الشعبية والأندلس، تخرج على يدها عدة شباب فنانين داخل الوطن ومنهم من في الخارج في بلجيكا، أستراليا، فرنسا... الخ وتضم المدرسة عدة تخصصات كالرسم، النحت، الفسيفساء، التصميم، الرسم الزيتي، المنمنمات والزخرفة والخط العربي وفي نهاية كل سنة تنظم ملتقى تحت اسم ملتقى مستغانم الدولي للفن المعاصر¹.

انفصلت المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم في موسم 1999_2000م ماليا وإداريا عن المدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة. ثم نقل مقرها مؤخرا بمنطقة "سلامندر" بعاصمة الولاية². وللاتحاق بها يشترط أن يكون صاحبها حائز على مستوى شهادة التعليم المتوسط أو أكثر ويكون سنه ما بين 17 و25 سنة، وتدوم فترة الدراسة ثلاث سنوات جذع مشترك وسنة أخيرة تسمح للطلاب بالتخصص في إحدى تخصصاتها. وقد كان لمجموعة من الأساتذة دور في تكوين الطلبة فنيا وثقافيا نذكر منهم الأستاذ: هاشمي عامر (أستاذ منمنمات)، جلول محمد، شندر السعيد و توعيش عبد القادر الذي يعمل أستاذ لتاريخ الفن³.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=zCl2ln41ly0>

² عمارة ناصرات، دور المدارس الجهوية للفنون الجميلة في ترقية الفن التشكيلي الجزائري مدرسة مستغانم أنموذجا، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014_2015، ص 29.

³ ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، المرجع السابق، ص 108

• المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران.

أنشئت هذه المدرسة سنة 1936 م بجانب المتحف البلدي بمدينة وهران الذي أطلق عليه بعد الاستقلال اسم متحف زبانة، وتعتبر هذه المدرسة من أقدم المدارس الفنية بالجزائر والتي كانت في بدايتها تابعة لبلدية وهران إلى غاية سنة 1975 م حيث أصبحت ملحقة تابعة للمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، ولقد أخذت استقلاليتها عن المدرسة الأم في أكتوبر سنة 2000 م¹ حيث أصبحت تحمل إسم المدرسة الجهوية للفنون الجميلة لوهران واستفادت من استقلالية مالية بأمر تنفيذي صادر سنة 1948 م لتصير من بين أشهر المدارس المتخصصة في الفنون الجميلة.

للاطلاع بهذه المدرسة هناك جملة من الشروط:

- المستوى النهائي الثالثة ثانوي فما فوق.

- السن من 17 إلى 22 سنة

ويقوم الطلبة بالإضافة إلى هذا بإجراء مسابقة للانتساب إلى المدرسة، وهناك نسبة 5 بالمائة تخصصها إدارة المؤسسة للطلبة الذين يمتلكون موهبة وقدرات فنية ويفتقرون للمستوى الدراسي المطلوب، وتشمل الناحية الغربية من الوطن رغم الطابع الوطني للمؤسسة².

¹ المرجع نفسه، ص 117

² نسرين ع، المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران...وضع التخصصات في خدمة ا، جزائرس، 2012_10_19

❖ جماعات فنية تشكيلية جزائرية.

شهدت الساحة الفنية الجزائرية نموا جديدا حيث ظهرت عدة جماعات بالإضافة إلى ظهور فنانون هواة وذلك خلال فترة التسعينات قسرا على الاضطرابات التي شهدتها الدولة في تلك الفترة ومن بين هذه الجماعات نجد:

• جماعة الأوشام

ظهرت جماعة "الأوشام" في 17 مارس عام 1967 م، وكان هذا اليوم موازي ليوم عرض تسعة فنانون لوحاتهم في قاعة العرض التابعة للإتحاد الوطني للفنون التشكيلية وهم "شكري مسلي"، دينيس مارتينيز"، "مصطفى عدان"، "بن بخداد"، "عبدون حميدة"، "باية" و"دحماني" بهدف الدخول إلى العالمية عن طريق الرموز التقليدية والعالمية بدون أصالة¹. وذلك بتوظيف الإرث الثقافي في الأعمال الفنية، نقصد بهذا القول: "لسنا بحاجة إلى الموروث الاستعماري للتعبير عن أنفسنا حيث كان الفن الإستشراقي آن ذاك يعم الساحة الفنية ولا توجد فرصة متاحة لجميع الطرق الفنية في ظهور والتعبير عن تطلعاتها ولهذا فقد جاءت مجموعة "أوشام" للرد على كل ما موروث استعماري بالرفض². كما قامت المجموعة " برئاسة منشطها "دينيس مارتينيز" بمقاطعة النماذج الكولونيالية الاستعمارية مقاطعة عن وعي ودون التباس³ فمجموعة الأوشام تندد باستخدام الأدوات المحلية في الأعمال الفنية.

¹ حبيبة بوزار ، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية، المرجع السابق، ص 142

² حبيبة بوزار ، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية، المرجع السابق، ص 142

³ المرجع نفسه ، ص 143

قام المتحف الوطني للفنون الجميلة بعرض شريط وثائقي بعنوان "خمسون سنة من الفن التشكيلي" وتم فيه تقديم شهادات عديدة من الفنانين عن واقع وتطور الفن التشكيلي الجزائري بعد استرجاع الاستقلال ومختلف الاتجاهات التي ظهرت مثل جماعة الأوشام التي ميزت الفن التشكيلي، وتحدث الفنان والنحات أرزقي زرارتي بعفوية وصدق عن تجربته مع هذا الفن ومنها استمد -كما قال- حبه للرسم والنحت، معتبرا أن الفنان الحقيقي هو الذي يستلهم أعماله من محيطه وبيئته ¹.

- بيان جماعة الأوشام

"ولدت "أوشام" منذ آلاف السنين، على جدار مغارة الطاسيلي. وقد واصلت وجودها إلى غاية يومنا الحاضر، تارة سرا وتارة أخرى جهرا، تبعا لتغيرات التاريخ، لقد دافعت عنا وبقيت كذلك على الرغم من الغزوات الوافدة من العهد الروماني. وتحت أشكال متعددة أظهرت العلامة السحرية محافظتها لثقافة شعبية تجسد فيها أمل الأمة لدهر طويل، حتى وإن تعرضت هذه الأشكال إثر ذلك لبعض التدهور بفعل التأثيرات الأجنبية وهكذا، وعبر الحقب كلها كانت هناك صرامة مثقفة من خلال أعمال الفنانين-الحرفيين، مميزة حضارتنا من الشمال إلى الجنوب، قد صانت نفسها ووجدت لها تعبيرا في التكوينات الهندسية خصوصا.

إنه هذا التراث العريق الذي تؤكد "أوشام 1967" أنها وجدته، ليس فقط في بنى الأعمال وإنما في حيوية اللون أيضا، وبمنأى عن أي مجانية تجاه التجريد الغربي المعاصر، الذي

¹ سياغي، كنزة. "المتحف الوطني للفنون الجميلة يوثق لتاريخ التشكيل الجزائري". جزايرس (نقلًا عن جريدة المساء)، 10 نوفمبر 2014. متاح على الرابط: <https://www.djazairiess.com/elmassa/131557> ، تم الاطلاع عليه بتاريخ .

أغفل الدروس الشرقية والإفريقية التي أخذ بميسمها الفن الروماني يتعلق الأمر بالنسبة إلينا بتحديد الأصول الحقيقية والنقوش الحقيقية، القدرة على التعبير عن العالم الذي نعيشه، أي انطلاقا من التيمات الصريحة الكبرى للماضي الجزائري، وكذا بتجميع العناصر التشكيلية كلها المبتكرة هنا أو هناك، وذلك من خلال حضارات العالم الثالث التي دمرت بالأمس وبعثت من جديد، يتعلق الأمر بإدراج الحقيقة الجزائرية الجديدة تحت التكوين ضمن الإنسانية الكونية من النصف الثاني من القرن العشرين.

لأجل ذلك تأخذ "جماعة أوّشام" على عاتقها استعارة السمات الأسطورية الكبرى التي ظلت حية، بترميز الانفجار الوجداني الفردي الذي استولى عليها بعنف الاستفزات جراء الفواجع المحلية لإفريقيا أو آسيا، التي تلقي بكاھلها على الفنان.

نقصد التوضيح أن العلامة أقوى من القنابل لكونها سحرية، وبحسب أننا بين انشغالاتنا المتماثلة مع بعض شعرائنا الجزائريين.

رؤاه واقعيون، يعلن "الوشميون" فنانون وشعراء تسخير القوى المبدعة الفعالة ضد إذاب الرداءة الجمالية.¹

• جماعة الحضور.

تكونت يوم 10 سبتمبر 1987 م، ولم تكن ذات اتجاه فني معين لكنها كانت متفتحة على كل الحركات الفنية الممكنة. سعت في اهتماماتها إلى إضاءة الملكات الذهنية والفنية

¹ عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، دون صفحة.

بطريقة عفوية دون أي إيديولوجيات وعرفت أعمال هذه المجموعة اضطرابا ولم تكن هناك استمرارية في عرضها¹.

• جماعة الصباغين

شيدت عام 2001م م، وهو اسم لا يمد بصلة مع المرجعيات التي تتعلق بالذوق والاستهلاك وعرفت كل هذه السنوات أفراد من الفنانين الذين كان لهم الفضل في استمرارية الفن في الجزائر، إلا أن هذه الأخيرة مرت بفترة قاحلة إبان التسعينات نتج عنها كسر في السيرة الاجتماعية والثقافية وحجبت فيها معالم الهوية الجزائرية، وبدأت عادات ومذاهب بعيدة كل البعد عن مقومات الهوية الحقيقية للأمة، ورغم ذلك بقي العديد من الفنانين ينشطون في الساحة الفنية رغم تلك الظروف الصعبة.

برز جيل من الفنانين الشباب الذين تلقوا إعدادا أكاديميا في الفنون والتربية الفنية ومن هؤلاء مجموعة "مسك الغنائم" لولاية مستغانم وعلى رأسها الفنان "الهاشمي عامر" مدير مدرسة الفنون الجميلة بمستغانم تتلمذ على يد مصطفى بن دباغ، دوني مارتينيز وغيرهم. والفنان شندر سعيد أستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بمستغانم والفنان جفال عدلان أستاذ مدرسة مستغانم الجهوية للفنون الجميلة.

وفي الحركة التشكيلية النسوية نذكر الفنانة حمادي أمينة أستاذة بمدرسة الفنون الجميلة

بمستغانم منذ 1997م.²

¹ حبيبة بوزار ، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية، المرجع السابق ، ص 147

² حبيبة بوزار ، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية، المرجع السابق ، ص 147

ثالثا: التشكيل الجزائري المعاصر: سياقه ومرجعياته الفكرية

❖ مفهوم المرجعية:

- في الثقافة العربية: "المرجعية" بكسر الجيم مصدر صناعي من (مرجع) لصفة الرجوع لا النزعة المعرفية، أما صيغة استعمالها فهي محدثة في اللغة العربية المعاصرة؛ إذ تشير تضاعيف المعجمات اللغوية التراثية في أصول دلالاتها العائدة الى مادة (رجع) وجميع اشتقاقاتها دونها.¹

- في الثقافة الغربية: المرجعية كلفظ في مفهومها في الثقافة الغربية هي بحث في عودة الوحدات اللغوية المبهمة إلى أخرى سابقة أو لاحقة عليها، بمعنى إرجاع المعاني إلى موضوعاتها وبهذا لا تبتعد كثيرا عن المفهوم المعجمي في الثقافة العربية، وكمصطلح استعملت للبحث عن علاقة العناصر اللغوية وماتعبر عنه من الأشياء الموجودة في العالم الخارجي (الواقع) وكيفية تحقق عملية التواصل من خلالها.²

❖ مفهوم السياق:

لقد سبق وأن طرحنا ماهية السياق والذي عرف ب: بناء نصي كامل من فقرات مترابطة، في علاقته بأي جزء من أجزائه أو تلك الأجزاء التي تسبق أو تتلو مباشرة فقرة أو كلمة

¹ سلاف بعزیز، التأصيل النظري لمصطلح "المرجعية" في التراث العربي والدراسات الغربية الحديثة، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، ص 120.

² سلاف بعزیز، التأصيل النظري لمصطلح "المرجعية" في التراث العربي والدراسات الغربية الحديثة، المرجع السابق، ص

معينة، ودائما مايكون سياق مجموعة من الكلمات وثيق الترابط بحيث يلقي ضوءا لا على معاني الكلمات المفردة فحسب بل على معنى وغاية الفقرة بأكملها.¹

❖ سياق الحركة التشكيلية المعاصرة في الجزائر:

يعد الفن التشكيلي الجزائري كغيره من الفنون - فن - متعدد الجذور حيث يمكننا القول أنه وليد مصدرين هامين: أوله متمثل في الموروث الحضاري والفني والثقافي من فنون الحضارات التي شكلت بوصلة للوصول إلى فهم الحاضر والمواصلة في اكتشاف ما في المستقبل.

وذلك من خلال الجمالية العربية التقليدية: "فن بربري أمازيغي" وصولا إلى "العربي الاسلامي"، أما ثانيا فيتمثل في الفنون التشكيلية العربية "فن أوروبي، فرنسي" (الفكر العربي). ولمعرفة الفن التشكيلي الجزائري كان لا بد من تتبع سيرورة هذا الفن من خلال الأزمنة التي مر بها وصولاً إلى ما هو عليه وهذا ما تطرقنا إليه سلفا.

إن التراث الجزائري بمثابة منبع ومصدر إلهام الفنان الجزائري وعليه فإن التراث الثقافي الجزائري بما يحتويه من تنوع و تعدد، ليصبح مصدرا ينبض للإلهام بالنسبة للفنانين التشكيليين الجزائريين المعاصرين فمن خلال استلهامهم للفن الإسلامي من زخارف ورموز الأمازيغية والعادات والتقاليد الجزائرية استطاع من خلالها الفنان الجزائري أن يخلق أعمالا

¹ [نظرية السياق](#)

فنية فردية تعكس هويته الثقافية موضحة خصوصية وأصاله الفن الجزائري الذي يسعى إلى الحفاظ على الهوية ويعزز الانتماء الوطني.

وعلي فقد شهد التراث الحضاري الفني والفكري تطورات وتدرجات عبر تاريخ الانسانية حيث تجلى لنا ذلك بوضوح في سمات شملت مدخرات فنية، إنبثقت لنا عن طريق الإبداع والتأصيل للمسات فنية التي لا تنحصر في حقبة مؤقتة وهذا ما برهنت عليه الفنون الإغريقية، حيث لا تزال حتى اليوم قادرة على أن تكون معيارا ونموذجا بكل بساطة لأنه فن حافظ على ارتباطه بعصره وغيره من العصور التي تلييه، مما يثبت ضرورة الاستمرارية في عملية الإبداع الفني في الجزائر وتركيب حلقات الخلق الفني لإنتاج فن معاصر بمقومات وطنية معاصرة¹. إن تتبع الأحداث عبر تراتيب أزمانها لدى الأمم والحضارات ينبثق إنطلاقا من مرجعها والسياق الذي ظهرت فيه وذلك بالأساس لا يتأتى لنا طبعاً إلا بالغوص في الأعماق وتفاصيل تواريخها.

يعد التاريخ السبيل إلى فهم الحاضر والطريق إلى إستبصار المستقبل وهي بالطبيعة والشعور بالاتحاد معها من خلال الآثار الباقية من الماضي، إذ لا ينتظر أن يفيض الفن سوى من الأعماق حيث أن انشغال الشعور السطحي بالمواد المتغيرة مظهر لا جذر له ، في حين أن الواقع مازال كما كان عليه في الأعماق².

¹ بريدق عبد الوهاب، الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال بعض معروضات متحف الفن الحديث المعاصر بوهان، اطروحة مقدمة نيل شهادة دكتوراة الطور الثالث، جامعة أبي بكر بلقايد ،كلية الاداب واللغات ،قسم الفنون تلمسان 2022/2021 ص130

² بريدق عبد الوهاب، الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال بعض معروضات متحف الفن الحديث المعاصر، ص129

وعليه يستوجب على المجتمعات تصحيح المفاهيم وتصور أن الفن التشكيلي بشكله العام وما يحتويه ما هو إلا تفكير وتعبير فردي لا يعكس سوى موهبته الخاصة، مما يؤدي إلى استبعاد الفكر. إن الفن هو إفراز اجتماعي لرغبات الانسان ومتطلباته وبذلك يصنع بصماته بالضرورة على كل ما يقع في إطاره¹.

شهد الفن التشكيلي الجزائري في فترة الممتدة ما بين 1914-1962 تحولات جوهرية شكلت هويته الفنية المتميزة بعدما كان مقتصرًا على مجموعة صغيرة من الفنانين تأثروا بالتيارات الغربية، كما شهد هذا الفن بعد الاستقلال بصمة حقيقية تجلت في تنوع الأساليب والاتجاهات الفنية، حيث كانت الفترة الاستعمارية فترة قاحلة بالنسبة للفن التشكيلي الجزائري، إضافة إلى الظروف الصعبة التي شهدتها سواء كانت اجتماعية أو سياسية.. ، والتي تقمع التطور والازدهار ومع ذلك فقد ظهرت بعض اللوحات الأولى للفن الجزائري الأصيل والتي تعكس الهوية الجزائرية وموروثها الغني.

بعد الاستقلال شهد الفن التشكيلي الجزائري انفجارًا، حيث كان مصدر إلهام الفنانين الثورة الجزائرية والتراث الثقافي المهل بالإبداعات للجزائر وبعدها تجلّى هذا الانفجار في تنوع الأساليب الفنية التي ظهرت مثل: التجريد، التعبيرية والواقعية الجديدة، كما ظهر الاهتمام الكبير بالرمزية، حيث استعان الفنانون بالرموز تعبيرًا عن تاريخهم وهويتهم².

¹ المرجع نفسه، ص130

² ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصر بالجزائر، والمؤسسة الوطنية للكتاب 3، شارع زيغود يوسف الجزائر، 1988 ص32.

كما لا يفوتنا ذكر العولمة والتطورات التكنولوجية ومدى تأثيرها على الفن بحيث ساهمت هذه الأخيرة في التغيير الجذري الذي لامس مختلف المجالات لاسيما المجال الفني على وجه الخصوص وقد لعبت دورا فعالا في تبسيط المعرفة العلمية بإتاحتها لجميع الشرائح حيث "مهّدت التطورات العلمية المتسارعة وثورة المعلومات والاتصالات والوسائل التقنية المتنوعة، وما واكب ذلك من تصاعد دور المعارف العلمية وولجها إلى شتى حقول المجتمع وتأثير ذلك على الحياة الروحية والمادية وأسهمت في رفع مكانة الأدوات المستخدمة في العالم التي شرعت في معاهدة الوسائط المستخدمة في الفن ليرتقي في استكشافه للواقع إلى مراتب دقيقة"¹.

وعليه فإن نشأت الفن التشكيلي الجزائري شأنها شأن نشأة الفنون الأخرى فواكب التغيرات وتماشى معها، ونلخص ذلك بوضوح من خلال التحولات التي طرأت على المشهد الفني المعاصر، حيث نرى مؤخرا مع تزايد وتيرة العولمة والتطورات التكنولوجية التي لم تقتصر على التغيير الشكلي للعمل الفني فقط وإنما شملت العنصر الثقافي ومختلف الوسائط الفنية والفكرية للفنان والمنجز البصري الفني.

¹ حسين جمعة، تدخل اجناس الفن منشورات امانة عمان الكبرى، 2007، ط1، 2007 ص 11.

❖ مرجعيات الحركة التشكيلية المعاصرة في الجزائر:

لقد تعددت وتنوعت المرجعيات في الفن التشكيلي الجزائري حيث نجدها متجلية فيما

يلي:

- مرجعية الهوية: عمل الفن الجزائري بإسهاماته المختلفة بالحفاظ على الهوية والتراث

والأصالة، حيث كانت جل أعمال الفنانين الجزائريين تحتوي على الموروث الثقافي رغم

تأثرهم بالتيارات الغربية.

- المرجعية الغربية: ويتجسد ذلك من خلال تأثر الفنانين بالفكر الغربي إبان الفترة

الاستعمارية.

- المرجعية التراثية: يعد الرسم التصغيري أو فن المنمنمات من الفنون المتجذرة والمتأصلة

في الفن الجزائري، والذي يندرج ضمن الفنون الإسلامية.

❖ وجوه فنية جزائرية معاصرة:

• عبد القادر قرماز:

ولد عبد القادر قرماز في 13 ماي سنة 1919م بمدينة معسكر بشارع "التلغراف

"Télégraphe" المعروف حاليا بشارع أحمد ابن حسن رقم (14) باب على، وخلال فترة

نشأته في المدينة العريقة معسكر (1919-1929) تأثر وهو طفل بجو المدينة الديني

والروحي والصوفي، وعلى هذا الأساس انطبعت شخصيته لاحقا بنزعة صوفية وتجريدية،

وبالتالي كان غير مهتم بملذات الدنيا حيث أمضى حياته معاشا للفقر رغم مكانته الفنية.

انتقل عبد القادر قرماز وعائلته سنة إلى 1929 إلى وهران وذلك بعد وفاة والده، ومن هنا بدأت رؤيته الفنية تتطور من خلال ولوجه إلى مدرسة الفنون الجميلة بوهـران سنة 1936م والمتحف سنة 1935 م رفقة مجموعة من الفنانين الجزائريين من أجل تكوينهم الفني، ولقد عمل قرماز بجريدة Onan Républicaion بصفته محررا ما بين 1 أكتوبر 1954 إلى غاية 12 مارس 1961 م، (أو 20 أوت حسب شهادة المدير العام للجريدة). ونتيجة إلى الظروف الاستعمارية التي عاشتها البلاد هاجر عبد القادر قرماز إلى فرنسا وذلك سنة 1961 م وذلك بعد وفاة أمه و إنهاءه مرحلة تـمدرسه الفني والرغبة في زيارة الفنون باريس وأخيرا بسبب اصدقائه أرادوا حمايته من الوضع الذي كان سائد وأيضا لدوافع صحية والتي تمثلت في عملية جراحية على مستوى عينه نتيجة لعمله الشاق بالجريدة والتي فقدوها في وقت لاحق، ولقد عاش في هذه الفترة عند المعماري بيار اندري ايمري Pienne Andie Emory بدعوة منه والتي عاش فيها 35عام.

استقر مارتـن وقرماز في باريس واستمر التعاون بينهما، وبمبادرة من مارتـن الذي افتتح معرضه الجديدة La Boétie قدم لقرماز منحة دراسية تسمح له بمواصلة عمله. في عامين 1962و1963 شارك في العديد من المعارض الجماعية التي نضمها وعليه يمكن القول ان قرماز قد تميز عن غيره من الفنانين في تلك الفترة حيث كان أغلبهم يحاكي الوضع السياسي والاستعمار في البلاد وبالتالي كان الفن بالنسبة لهم كوسيلة تعبير

لا غير على غرار الفنان عبد القادر قرماز الذي كان يطمح الى فن تتجسد فيه روح الابداع بعيدا عما يعيشه ويعايشه¹.

• محمد راسم:

محمد راسم بن علي سعيد بن محمد البجائي، من مواليد 24 جوان 1896م بحي القصبة والتي كانت مصدر إلهامة في جل مواضيعه التي رسمها وبالتالي كانت بدايته من اكتشاف بروسيريكا الذي كان مولعا بموهبته الثنائية.

ترعرع في عالم الرموز والألوان التي كانت بورشة أبيه علي، كان موهوبا في التصميم والتلوين، نال جائزة الجزائر الفنية سنة 1933 والتي كانت محتكرة لفناني فرنسا دون غيرهم.

كانت أعماله الثرية والمتشعبة بالتراث الإسلامي في مختلف معارض باريس وفيينا بوخارست، ورومانيا، حاز على مقعد في الأكاديمية البريطانية لفناني التصوير التصغيري للرسوم، وكان عضوا شرفيا دون غيره².

- دخل المدرسة الابتدائية سنة 1903 وخرج منها سنة 1910.

- عمل راسم في ورشة المطبوعات بالمكتبة في الجزائر العاصمة.

- عين كأستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر.

¹ حيرش بغداد، تنوير من عمق المآسات عبد القادر قرماز والمسار الفني الفريد، مركز البحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران

² الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر ابراهيم مردوخ، المرجع السابق ص91

- درس ولأول مرة فن المنمنمات بأسلوبه للطلبة الجزائريين.

- من أهم إنجازاته إدخال البعد الثالث في فضاء المقدمة الإسلامية.¹

• الفنان عادل جيلالي:

فنان تشكيلي ومصمم جرافيك، من مواليد 8 جويلية 1955 بمدينة شلف، يعيش بمدينة مستغانم ويعمل بها، أستاذ بجامعة عبد الحميد ابن باديس بكلية الأدب العربي والفنون.

تابع الفنان عادل دراسته بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة (-1975 1976)، ودرس اللغة الألمانية بمعهد غوته بلمبورغ بألمانيا وواصل دراسته فيها بالمدرسة العليا للفنون بلمبورغ، كما شغل عدة مناصب نذكر منها: تدريسه بمدرسة محمد خدة للفنون الجميلة بمستغانم كما عين كأستاذ مساعد على أساس معادلة لشهادة الماجستير وتمت ترقيته كأستاذ مساعد -أ- سنة 2005 ن.

حضي بعدة مشاركات في معارض جماعية نذكر منها مايلي:

- جمعية "حضارة العين" بقصر الثقافة لمدينة وهران وشارك في الصالون الأول للفنون التشكيلية بها.

- الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية برواق محمد راسم بالجزائر العاصمة (2004م) .

- لقاء الفنانين التشكيليين المعاصرين بجامعة مستغانم سنة 2012.

¹ المرجع نفسه ص 91

- الملتقى الدولي "واقع الجماليات البصرية في الجزائر" بالمكتبة المركزية الجامعية بجامعة مستغانم 11-12 نوفمبر 2014.

إضافة الى ما تم ذكره لقد كان للفنان عادل جيلالي مجموعة من المعارض الفردية

المتمثلة في مايلي:

- فن التصوير والرسم بالمركز الثقافي بالشلف (1979) .
- معرض الصور حول موضوع حماية البيئة بمدرسة محمد خدة بمستغانم (1996).
- معرض المصنوعات حول موضوع مكافحة المخدرات بجامعة مستغانم (1999) .
- المعرض الأول لفن التصوير والنحت بمتحف شلف¹.

• الفنان شريف سليمان:

ولد شريف سليمان الفنان التشكيلي والمصمم في 14 جوان 1959م بمدينة الغزوات ولاية تلمسان، وتابع دراسة الفنون الجميلة بوهران سنة (1975-1979) كما واصل دراسته العليا بالمدرسة العليا للفنون الصناعية و برويسات تخصص تصميم صناعي وذلك سنة (1980-1986) .

لقد شغل عدة مناصب من بينها أستاذ للرسم بجامعة العلوم والتكنولوجيا بوهران وأستاذ بمدرسة محمد خدة للفنون الجميلة بمستغانم، كما عمل ورشة تصوير بمرسيليا. ومن سنة

¹ عادل الجيلالي، الاعمال الفنية، مختبر الجماليات في الممارسات الفنية الجزائرية جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، قراءة الدكتورّة مكايي خيرة ص3،4،6

2001م إلى يومنا هذا يعمل كأستاذ بقسم الفنون الجميلة بجامعة عبد الحميد ابن باديس

مستغانم لديه العديد من المشاركات الجماعية نذكر منها :

- سنة 2000م: اللقاء الأول للفنانين التشكيليين بدار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي بمستغانم.

- سنة 2002م: أربعون سنة من فن التصوير بقصر الثقافة مفدي زكريا بالجزائر العاصمة.

- سنة 2003م م: اليوم الدراسي حول تدريس الفنون بدار الثقافة مستغانم.

- سنة 2007 م: الأسبوع الثقافي "الجزائر العاصمة الثقافة العربية" مسرح الهواء الطلق بالجزائر العاصمة ومسك الغنائم.

- سنة 2012 م: متحف تلمسان، تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية.

- سنة 2014 م: الملتقى الدولي واقع الجماليات البصرية في الجزائر بالمكتبة المركزية الجامعية مستغانم

معارضه الفردية:

- سنة 1999 م: دار الثقافة بمدينة تمنراست.

- سنة 2001م م: الفضاء الثقافي بجنيف سويسرا.

- سنة 2001م م: رواق جريدة الصوت الوهراني بوهران.

- سنة 2003م م: معرض طاووسة بالمركز الثقافي الفرنسي بوهران.

- سنة 2008 م: رواق اللقلق بمغنية.

• محجوب بن بلة:

مواليد سنة 1946م بمدينة مغنية بالجزائر، بدأ دراسته بوهان بمدرسة الفنون الجميلة لينتقل إلى باريس لمدرسة آرت ديكو للفنون الزخرفية، بمدرسة الفنون الجميلة واستقر بمدينة تركوان الفرنسية وذلك سنة 1975م رغم اندماجه تماما مع عالم الرسم الحديث، بقي محافظا على روابط الأصالة.

كان اعتماده بداية على التجسيم إلا أنه غير الاتجاه بسرعة نحو التجريد ليصبح الخط العربي جوهر أعماله لأنه فيض مبكر على ما يختزنه من ثراء شكلي وما يتيح من أساليب تحويل لا نهائية في تداخل الأشكال بألوان زاهية مضيئة إلى أبعد الحدود. إن أبجدية محجوب بن بلة مبنية على الرسم والإشارة حيث تنهل منه المرجعيات الأصلية دون أن تغطي على الحركية العامة لأعماله ويستجد في المساحات العمومية المدى المناسب لموهبته، له العديد من الإنجازات الضخمة دائمة وأنية كخزفيات مطار الرياض وبلاطات مدينة روبي الفرنسية على مساحة 12 كيلو متر مربع ومحطة ميترو ومدينة غرونوبل في عمل ضوئي مسلط على 400م بملعب صاوباوولو بالبرازيل¹.

• زبير هلاي محمود:

ولد سنة 1952م ببلعباس، خريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، والمدرسة العليا للفنون الزخرفية بباريس، شغل منصب أستاذ بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة

¹ متحف الفنون الحديث المعاصر بالجزائر، الفن المعاصر العربي ص110

بالجزائر ولديه العديد من المشاركات في المعارض الجامعية داخل وخارج الوطن منذ

سنة 1973م كما أقام معرضين شخصيين سنة 1981 و 1983م¹.

• سطنبولي سيد أحمد:

فنان تشكيلي خريج المدرسة العليا للفنون التشكيلية بباريس، ولد في 28 جانفي

1957م بخميس مليانة، نظم العديد من المعارض الفردية (وهران 1990،

تمنراست 2000م)، كما كان له أيضا مشاركات جماعية داخل وخارج الوطن مستغانم

(1990م، 1998م)، الجزائر (1989م) (1991م، 1994م، 2002م)، نيس (1998م)،

تريبولي (1999م)، باريس (2001م)، تونس (2001م)، فرنسا (2003م)،

تمنراست (2000م)، يعيش ويعمل بخميس مليانة².

• بوساحة حسن:

ولد عام 1947م بتونس درس بالمدرسة الجهوية لولاية قسنطينة سنة 1967م شغل

منصب مفتش التربية الوطنية، نشر العديد من المؤلفات حول تقنيات الرسم، شارك في

العديد من المعارض الجماعية، كما تحصل على العديد من الجوائز والتشجيعات لأعماله³.

¹ ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المرجع السابق، ص 85

² وزارة الثقافية، الفن التشكيلي الجزائري (عشرية 70 و 80)، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية معرض منظم في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007

³ ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المرجع السابق ص 144

خاتمة الفصل

تشكل الحركة الفنية المعاصرة للفن التشكيلي في العالم العربي وخاصة الدول العربية التي تم طرحها فيما سبق (العراق، الأردن، سوريا، مصر، تونس، المغرب، الجزائر) نموذجا للتفاعل الفني والثقافي المتنوع حيث استطاع الفنان التشكيلي العربي لاسيما الجزائري أن يصوغ لغة بصرية فريدة من نوعها تعدت المجال الجغرافي و السياسي مع الحفاظ على الأصالة والهوية الثقافية، ولقد لعبت المرجعيات التاريخية والتحديات السياسية التي واجهها العالم العربي دورا رياديا في عملية الإبداع الفني وعليه فإن التصوير الجزائري المعاصر هو تلك الحصيلة طويلة الأمد من التطورات والمرجعيات والسياقات التاريخية والثقافية المتنوعة حيث استطاعت هذه القفزة أن تنثري المشهد البصري الفني العربي والعالمي بفردانيته المعبرة عن الهوية الجزائرية وعكس جمالياتها حيث تعدى التصوير الجزائري حدود الإبداع ليشكل دورا حيويا في المجتمع من خلال مساهمته في تنمية الوعي الثقافي.

الفصل الثالث:

التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية

تمهيد

سنطرح في هذا الفصل الجانب التطبيقي لهذه الدراسة وذلك عن طريق تحليل بعض التجارب الفنية المعاصرة لكل من الفنانين: يزيد خلوفي، محمد إسيخ، والفنان محمد خدة.

ستعتمد هذه الدراسة في تحليل الأعمال الفنية على تطبيق المنهج السيميولوجي، فالسميائيات هي العلم الذي يدرس العلامات والرموز وكيفية إنتاجها وتفسيرها في الحقل الفني، حيث تهدف هذه الدراسة إلى تحليل وكشف الدلالات الخفية والرموز المستترة في هذه التجارب الفنية التي تم طرحها والكشف عن مرجعياتها وتحديد السياق الذي ظهرت فيه، وهذا ما سيتم طرحه في المبحث الأول من هذا الفصل بتسليط الضوء على السيميولوجيا باختصار كما هيته وأهم مناهجها وبعض إتجاهاتها كطرح عام لما تتبناه هذه الدراسة، كما تم طرح الشبكة التحليلية للمفكر لوران جيريفيرو في المبحث الثاني.

أما المبحث الثالث فخصص لتحليل الأعمال الفنية باعتماد منهجية التحليل السيميولوجي التي تم طرحها من قبل لوران جيريفيرو باعتبارها الأكثر شمولية ووضوحا في تعاملها مع مختلف التجارب الفنية.

المبحث الأول: منهجية التحليل السيميولوجي للفن التشكيلي

أولاً: الصورة كمصطلح فني تشكيلي:

إن العمل الفني أو اللوحة التي صب فيها الفنان جل ما يحتويه من أفكار وأحاسيس، مستعينا في ذلك بوسائل وخامات تلوين وغيرها من معدات باعتبار أن اللوحة تتضمن عناصراً لبنائها وتكون شكلاً ومادة، كون هذه العناصر تتفاعل مع بعضها البعض لتولد لنا أثراً إيجابياً وتاريخياً مواكبة بذلك للبشرية منذ نشأتها، فهي تشكل بعداً إنسانياً ينمي حسه الإبداعي، من خلال تعدد معانيها ودلالاتها، بيد أنها لم تعد مجرد محاكاة للعالم، والمقصود بها هنا تلك الصورة المنظمة أو المتشكلة.¹

وقد عرفها التصوير التشكيلي في السودان كمصطلح على أنها:

الدلالة الصحيحة لمعنى الفعل الإبداعي النامي عن الرسم والتعبير بالألوان، وتشكيل الشيء وذلك عن طريق: الخطوط، الألوان، الأبعاد، الأحجام، أما بخصوص ماهيته وكيفية إنتاجه فذلك يتطلب مجموعة من الرموز والدلالات التي تعمل على تغيير لغة التشكيل الفني.²

¹ طارق عابد بن إبراهيم عبد الوهاب، "قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء"، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، المجلد 13، العدد 1، يوليو 2012، ص 107..

² المرجع نفسه، ص ن.

ثانيا: عناصر بناء العمل الفني في التصوير:

يعتبر التصميم في العمل الفني الصيغة البصرية لها كما أنه التنظيم الخاص لخطوطها وأشكالها وألوانها وغيرها من العناصر في النمط التعبيري الخاص، حيث أنه تنظيم شكلي يعطي للوحة اكتمالا وحضورا خاصا، كما يضيف بدوره إحساسا بصريا خاصا بالمكان والكتلة والحركة والضوء، ويعمل أيضا على تشكيل مستوى خاص بالتأليف والتوتر في العمل الفني حتى عند محاكاته بصفة رمزية غامضة في هذا العمل الفني.¹

تتمثل عناصر بناء العمل الفني فيما يلي:

❖ العناصر العامة:

(الموضوع - الخاصية المستعملة - أسلوب التعبير)

يتضح العمل الفني من خلال مضمونه الدال والمعبر عن فكرة الفنان والتي تتجلى بصورة واضحة من خلال رموز وإشارات ومعاني ودلالات توحى لفكرة العمل الفني والمقصود منه، ويكون ذلك بواسطة المادة المستعملة في عملية الرسم (الخاصية) كوسيلة يتحكم فيها الفنان لتوضيح خواصها والبعد الجمالي بها داخل العمل الفني (اللوحة)، أما فيما يخص التعبير فيكون بالكشف عن المعاني بلغة الأشكال.²

¹ شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، 2001، الصفحة 261.

² بردق عبد الوهاب، الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال بعض معروضات متحف الفن الحديث والمعاصر بوهان، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبو بكر بالقائد، تلمسان، 2001-2022 ص 157.

وعليه فإن الأشكال تتكامل فيما بينها إلى غاية الوصول إلى المعنى الإجمالي للوحة.

❖ العناصر البنائية:

(النقطة والخط، الشكل، المساحة، الحجم، الفراغ، الملمس واللون، الضوء والظل)

• النقطة:

تعد النقطة تلك العلاقة الأولى بين ريشة الفنان والقماش المرسوم عليه، وذلك الوسيط الذي تتم عملية الإبداع من خلاله والسطح الذي أبدع عليه ويصح ذلك سواء كان رساما أو عازفا فهو يشمل كل مبدع.

وتمثل النقطة أصغر عنصر شكلي للعمل الفني، تزداد قيمتها عند وجودها في إظهار تنظيمي كامل لا في ذاتها، حيث يشكل جمع من النقاط شكلا من الأعمدة ومجموعة أخرى تعطي شكلا أقرب إلى الصفوف وأخرى تتمثل في شكل قريب إلى مبنى مائل.¹

• الخط:

¹ شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني، المرجع السابق، ص 263.

عبارة عن مجموعة من النقاط المتلاصقة ذات مسار واحد، فمجموعة من النقاط المتصلة أو المنفصلة تشكل خطوطاً مختلفة (الخط الأفقي، والعمودي والمائل)، فقد استطاع الفنان أن يتحكم في تشكيل صفاته من خط لين أو صلب أو خشن.¹

• الشكل:

إن العناصر التي يتكون منها العمل الفني متكاملة ومتداخلة فيما بينهما وعند تحدثنا عن الشكل لابد أن نصف الخط لأن من وظائفه الأولية " وصف الشكل والفراغ ومن بين أولى الأسئلة التي يتم توجيهها عند تذوق أحد الأعمال الفنية هي كيفية قيام الخطوط بوصف الشكل والفراغ بصورة مترابطة ومنظمة أو من خلال أسلوب غير منتظم.²

أما في المعنى الإصطلاحي للشكل بشدة يشير إلى التخطيط العام بأي شيء، وهنا يختلف معناه مع المعنى الخاص لمصطلح هيئة shap أو المظهر الخارجي للشكل وقد تم التمييز بينها على أساس أن الهيئة هي الجواب المكاتب المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء، أما الشكل فهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها³ مما يشير إلى أن مفهوم الشكل أوسع من الهيئة بل وهي تتطوي تحت مفهومه.

¹ بردق عبد الوهاب، الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال بعض المعروضات متحف الفن الحديث والمعاصر بوهان، المرجع السابق، ص 158.

² أمل مصطفى إبراهيم، تذوق الجمال في عناصر الفن التشكيلي، كلية التربية الفنية جامعة حلوان قسم النقد والتذوق الفني، ص 294.

³ شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني المرجع السابق، ص 266.

تختلف الأشكال من الهندسية إلى الطبيعية كل منهما يشمل عدة أشكال فمثلا نجد في الهندسية: المربعات، المثلثات، والدوائر والمستطيلات... إلخ بينما نجد في الأشكال الطبيعية، الصخور والجبال، السحب، وكذلك الأشكال الطبيعية للإنسان والحيوان والنبات. كما أضاف بعض الفنانين نوعا ثالثا من الأشكال يجمع بين الاثنين السابق ذكرهما وهو الشكل الفني والجمالي بدلالاته وتكوينات مختلفة.¹

• اللون:

بين الاصطناعيون أن الألوان الملازمة للأشياء في غالب الأمر غير ثابتة في العالم الواقعي من خلال التأثيرات الخاصة بالضوء والجو، وعلى الرغم من ذلك نجد أن الكثير من الأساليب الفنية الكلاسيكية قد تجلت من خلال الهوية أو الصبغات الخاصة للألوان وهي خاصية من الخواص الثلاث المميزة للألوان إلى جانب النغمة التي تشير إلى درجة الإضاءة أو الظلمة في أي لون من خلال ذلك الحضور الخاص للأبيض أو الغياب الخاص له، ومن ثم الحضور الخاص للأسود، والخاصية الثالثة تتمثل في التشبع والكثافة.²

"تعتبر الألوان شأن ثقافي، وهذا يعني أن للتربية المحلية الأثر الوازن في حمل المعاني والدلالات للألوان، فلا يمكن مقارنة لون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها إما على صعيد التأويل التجمعي الذي يؤطره، وإما على صعيد المتخيل الاجتماعي والرمزي اللذين

¹ شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني، المرجع السابق، ص 266.

² المرجع نفسه، ص 269-270.

ينتج منهما، لهذا وجب علينا اختبار ألوان الصورة بتفعيل مبدأين مهمين لانتقاء الألوان فهما مبدأ انسجام الألوان، ومبدأ بنسبة الألوان¹.

وعليه نجد أن المجتمع له السيادة الكاملة على الألوان وما ترمز إليه.

مفهوم اللون: هو ذلك التأثير الفيزيولوجي الناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجا عن مادة الصيغة الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية.²

• الفراغ:

اختلفت تعريفات الفراغ من باحث لآخر حيث " يذكر جاك برهام عن جابو أن الفراغ ليس مجرد حيز من الفراغ أن له القدرة على وصل الحجوم ببعضها البعض كما لو كان قوة رابطة أو حلقة وصل تماما مثل أي مادة صلبة لها خصائصها وفعاليتها، فهو عنصر فعال وإيجابي في هذا الخصوص، ويذكر " إيهاب بسمارك" أن صور الطاقة التي يتضمنها تؤثر في فعاليات العناصر التشكيلية الأخرى وتتأثر بها.³ لنستخلص أن الفراغ من العناصر المهمة في بناء الأشكال وتحدد الأبعاد.

¹ سعدية محسن عابد العضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، دراسة مقدمة الى قسم التربية الفنية بجامعة أم القرى كتطلب تكملي لنيل ماجستير في التربية الفنية، 1431هـ، 2010، ص 64.

² ابتسام مدوه الضفار، لبيان التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الاردن، 2010، ص 64.

³ هبة الله أحمد محمد البواب، دور الفراغ في الفنون التشكيلية، المعاصرة كمدخل لتدريس الاشغال الفنية، رسالة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية، تخصص أشغال فنية، جامعة بورسعيد العدد الرابع عشر - يونيو 2013، ص 698.

يمكننا القول أن الفراغ أصبح محورا للعديد من الحلول التشكيلية وذلك من خلال ربطه للأشكال معا أو كفراغات بنيت في الأشكال بأساليب مختلفة، وأيضا من خلال توزيعه الذي يزيد من قوة الحركة واتجاهها ويعكس نظرة واقعية لعناصر التصميم، بالإضافة إلى أنه يحقق رؤية غير مسبقة الخداعات البصرية الناتجة عن التشكيلات الفراغية، وأيضا من خلال تخلله للكتلة الصماء الذي يحقق التنفيس بها وعدم الشعور بثقلها.¹

تتنوع أنواع الفراغ حسب مفهومه فنجد داوير " يعرفه على أنه (...) إيجابي وهو المساحة داخل الشكل أو التكوين محدد بخطوطه الخارجية... أما الفراغ السلبي فهو المساحة الموجودة حول الخطوط المحددة للأشياء"²

• **الملمس:** يعرف الملمس تعريفا نظريا على أنه " المعبر عن درجة نعومة وخشونة السطح والذي من خلاله يدرك الانسان خامات الأسطح والتي تعتمد فنيا على قدرة وتحكم الفنان بالمواد المستخدمة في التصميم ".

التعريف الاجرائي: وهو أحد عناصر التصميم التي ترتبط أهميتها بقدرته على تسهيل الإدراك لخصائصها وعناصر الصورة، فالملمس هو ما يوحي لنا من خصائص سطح المواد ويكشف لنا مدى نعومة وخشونة سطحها.

¹ سعدية محسن عابد الفضلي، الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، المرجع السابق ص 93.

² آية عز الدين جاد الله، رسالة ماجستير في التصميم الجرافيك، قسم التصميم، جامعة الشرق الاوسط، كانون الثاني، 2018، ص 11.

وللعرض أكثر في ماهية الملمس فنيا نتطرق لدلالات في الصورة الفنية حيث قد يكون ذا "دلالة فعلية حقيقة على خامة معينة أو يكون تقليد لملمس الخاصية المطلوبة، ففي الفنون ثنائية الابعاد يشير (رياض 1995م) أن الملمس أمر يرتبط بالإدراك البصري أولا ثم إدراكه بحاسة اللمس وندركه كنتيجة اختلاف التي يستخدمها بالملمس الذي يريده فملمس الرسم الزيتي يختلف عن ملمس الفحم أو قلم الرصاص... وقد يعمل الرسام مثلا على زيادة سمك الألوان الزيتية التي يستخدمها على لوحته كما قد يترك عليها حركة الفرشاة أو السكين للدلالة على إيجاد حركتها".¹

• **الضوء والظل:** الظل shadow الظل مهم في إظهار الشكل المنظور مجسما ويستعمل

بعد دراسة عناصر من الطبيعية ويمكن أن يكون بالقلم الرصاص أو الفحم. وتلعب

الألوان بدرجاتها دورا في إظهار الأشكال مجسمة بعيدة عن التسطيع.

• **الضوء light:** أحد عناصر بناء العمل الفني التشكيلي عكس الضوء الظلام، لهذا يظهر

الضوء كلما أحيط بجو من الظلمة وهو بمغزاه الفني يعتبر النور الذي يعين عند إبراز

الخصائص كالأجسام والطبيعة الذاتية المميزة ويزيد وضوحها، أما الظلام فينشره مع

الأجسام ويزيدها غموضا ويخفي معالمها لذلك فالضوء هو الشعاع الذي يكشف خبايا

الأشياء ويجلي تفاصيلها.

وعليه يمكن أن يكون الظل والنور من بين أكثر العناصر في بناء العمل الفني غالبا.²

¹ سعدية محسن عابد الفضلي ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي ، المرجع السابق، ص 72.

² رهام حلمي تشلبي.

❖ أسس التصميم:

- الإيقاع: هو إعمال الحركة من خلال حفظ المسافات البينية الموجودة بين الوحدات المرئية، حيث يعتبر حيزا لتحقيق الحركة وتكرارها بشكل متناسق يشمل كل من الوحدة والتغيير، إضافة إلى ذلك هناك بعض التشعبات التي تظهر وتجلي الإيقاع عن طريق التكرار والتنوع والتدرج والاستمرار.
- التكرار: يقترن مفهوم التكرار بمعنى الجاذبية والتوافق وقيمة الإنتاج في الصورة الفنية، حيث أنه غالبا ما يتجه الفنان إلى توظيف مجموعة من العناصر الهندسية أو اللونية، وفي كلتا الحالتين يتم الاعتماد على التكرار تجسيده في بناء الصيغ المرادة لتحقيق الحركة على التصميم.¹
- التدرج: تعمل كل من الفترات والوحدات (الأشكال) على تنظيم الفواصل التي يبنى عليها الإيقاع، فبواسطتها يتم التحكم في شدته (الإيقاع) من حيث البطء و السرعة.²
- التنوع: تركز وحدة العمل الفني في بنائها على تحقيق مبدئين هامين وبدونهما لا يمكن وجودها ألا وهما التغيير والتنغيم، فحضور التنوع هنا يشرط فيه أن يكون مستوفيا لنظم واضحة وذلك حفاظا على وحدة العمل.

¹ محمد تيسير سالت، دين حليلة صحراوي، تصميم الصورة الفنية التشكيلية وإدراكها جماليا، محلية دراسات فنية، العدد 1، المجلد 8، تلمسان 2021، ص 251.

² المرجع نفسه ، ص ن.

• الإستمرارية: تعتبر "الإستمرارية أو التواصل صفة أساسية تميز الإيقاع وتحقق الترابط

القائم على تكرار الأشكال داخل التصميم"¹

ثالثا: ماهية السيميولوجيا:

اختلف في تحديد المفهوم الاصطلاحي واللغوي للسيميولوجيا بين أهل العلم بين موسع

ومضيق ولعل أهم ما ذكرناه كالتالي:

- التعريف اللغوي للسيميولوجيا:

"إن كلمة السيميولوجيا (Sémiologie) من الأصل اليوناني (Sémion) أو (Sémaion)

والمتولدة هي الأخرى من كلمة (Séma) وتعني العلامة (الدليل) وهي بالأساس الصفة

المنسوبة إلى كلمة الأصل (Sens) أي المعنى، أما عن لفظة لوجيا (Logie) فتعني العلم،

وبالتالي فإن كلمة السيميولوجيا أو السميوطيقا من الناحية اللغوية تعني علم العلامات (...)

أو العلم الذي يقوم بتحليل المعاني عن طريق العلامات"².

- التعريف الاصطلاحي:

إن السيميولوجيا أو السميوطيقا أو السيمياء، لدى دارسيها تعني علم دراسة العلامات دراسة

منظمة ومنظمة (...) فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية وقوانينها التي

¹ محمد تيسير سالت، دين حليلة صحراوي، تصميم الصورة الفنية التشكيلية وإدراكها جمالي، المرجع السابق، ص 251.

² عبدة صبطي، "بخوش نجيب"، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة، الجزائر، ص 14.

تحكمها (...) مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات الأكل والشرب عندهم... الخ.

بيد أن الأوروبيين يختارون مصطلح السيميولوجيا مواكبة منهم بالتسمية السويسرية نسبة إلى دي سوسير* أما الأمريكيون فجعلوا من مصطلح السيميوطيقا التي أتى بها المفكر والفيلسوف الأمريكي شارلز سندرس بارس*¹، المصطلح المختار، أما بالنسبة للعرب وبالأخص أهل المغرب العربي حاولوا تعريف المصطلح تداعوا بذلك في ترجمتها في بالسيميا².

ومن خلال ما سبق ذكره يمكن القول أن "السيميولوجيا" عبارة عن عملية تحليل وتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثانوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة في الملفوظ والمرئي: إنها منهج يبحث فيه عن مولودات النصوص وتولداتها الداخلية والبنوية³.

* فردينان دي سوسير (Ferdinand de Saussure) من 26 نوفمبر 1857 إلى 22 فبراير 1913) عالم لغويات سويسري يعتبر الأب والمؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات، وهو من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث حيث اتجه بفكره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، أول أعماله وأهمها (مذكرات في النظام البدائي للحركات في اللغات الهندية الأوروبية) حيث نشر 20 مقالا منها، وقد خلف ببعض التعليقات ومقالات قصيرة على مشكلات التأثيل الاشتقاقي وقليلًا من المراجعات بالإضافة إلى كتابه (دروس في اللسانيات العامة).

* ولد شالز سندرس بيرس في كامبردج بولاية ماساشوستس عام 1839 كان أبوه عالم في علم الفلك والرياضيات بجامعة هارفارد حصل على شهادة في الكيمياء، اشتغل محاضرا في المنطق بين 1879 و1884 بجامعة جون هوبكنز وفي عام 1887 انتقل مع زوجته الثانية إلى بنسلفانيا حيث بقي إلى أن توفي عام 1914 بعد 26 سنة من الاشتغال الغزير بالكتابة، نشر كتابا واحدا بحوث في القياس الضوئي في 1878، وأشرف على نشر مجموعة أعمال بعنوان دراسات في المنطق عام 1883، كما نشر مجموعة من الدراسات في عدة صحف تضم عددا من مجالات البحث وتضم مخطوطاته، التي بقي جزء كبير منها غير منشور، أكثر 80000 صفحة وبين 1931 و 1958، اختيرت نخبة من مكتباته فنشرت مرتبة على مباحث بعنوان لأوراق مختارة لشارل ساندرس بيرس).

² عبدة صبطي المرجع السابق، ص 15، ينظر.

³ بلاسم محمد، الفن التشكيلي قراءة سيميائية، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص 22 - 23.

كما لا يفوتنا التنويه إلى أن مصطلح السيمياء قد ورد في القرآن الكريم في العديد من السور ألا وهي سورة البقرة وسورة الأعراف، سورة محمد وسورة الفتح وسورة الرحمان وذلك من خلال الآيات التالية:

- قال تعالى: ﴿تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِحْفَافًا﴾ سورة البقرة الآية 76
- وقوله تعالى: ﴿وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ﴾ سورة الأعراف الآية 46.
- وقوله تعالى: ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾ سورة الأعراف الآية 48.
- وقوله تعالى: ﴿وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾ سورة محمد الآية 30.
- وقوله كذلك: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ سورة الفتح الآية 29.
- وقوله تعالى: ﴿يَعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ﴾ سورة الرحمان الآية 41.¹

❖ الخلفية التاريخية للسيميولوجيا:

إن الاهتمام بالسيميولوجيا قديم في الحياة البشرية، فقد بدأ مع إدراك الإنسان البدائي للمحيط الذي يعيش فيه ورغبته بالتواصل مع مفردات هذا المحيط الخاصة والعامة. أما علم السيميولوجيا فهو حديث نسبيا ولم يحصل على شهادة ميلاد إلا بعد مضي عقود من الزمن على بداية تنظير له.²

¹ القرآن الكريم.

² وائل بركات، " السيميولوجيا بقراءة رولان بارت "، مجلة جامعة دمشق، المجلد 18، العدد الثاني، 2002، ص 57، بنظر.

فقد بدأ تشكل الدراسات السيميولوجية مع بداية القرن العشرين حيث ارتبط ظهور علم العلامة من خلال عالمين بارزين في الفكر الإنساني المعاصر هما: العالم اللغوي السويسري فريدنان دي سوسير (1857-1913)، الذي هو الأصل في تسمية العلم بـ (السيميولوجيا)، والفيلسوف الأمريكي تشالز سندرس بيرس (1938-1914) الذي هو الأصل في تسمية العلم بـ (السيميوطيقا).

وقد اقترح سوسير علم العلامة في كتابه (دروس في علم اللغة العام)، وهو تجميع للمحاضرات التي كان يدونها طلبته في الجامعة، والذي تم إصداره عام (1916)، وذلك بعد وفاته بثلاث سنوات.

كما خصص سوسير في الفصل الثالث من كتابه المعنون بـ "هدف علم اللغة" واللغة نظام من العلامات System of Signs والتي تعبر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة أو الألفباء المستخدمة عند فاقيدي السمع والنظر، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المبهمة، أو العلامات العسكرية وغيرها من الأنظمة ولكنها أهمها جميعا.¹

وبعد أن جاء سوسير بالعديد من المصطلحات اللسانية والسيميائية كـ: "العلامة"، "الدال و المدلول"، "اللغة والكلام"... الخ وغيرها من المصطلحات التي درسها من هم أهل لذلك من بعده، إضافة إلى تكوينه (سوسير) للمبادئ الأولية عن سيميولوجيا اللغوي، بدرك معانيها بمختلف آرائه وتصوراته التي أوضحها، وكان نتاجها في كتابه عن العلامة ودورها

¹ عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، مواد على، "معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1996، بيروت الحمراء، ص 73 - 74، بنظر.

في الفكر اللساني بداية من العلامة اللغوية والنسق اللساني، الجانب الأسمى إلى الأنساق السيميولوجية العامة التي تتداول هذه الأخيرة مبادئها وأسسها بالرغم من أن - النسق اللساني - جزءا متضمنا في السيميولوجيا، الأمر الذي عكس رولان بارت*¹ لتصبح السيميولوجيا ضمن اللسانيات لا العكس.

بيد أن العالم الأمريكي "بيرس" كان يؤسس لهذا العلم الذي أطلق عليه اسم "السيميوطيقا"، (Semiotic)، والذي ربطه بالمنطق ف " المنطق بمعناه العام، ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا".²

ويحسن بنا في هذا السياق أنه إذا كان "سوسير" قد أتى بهذا العلم، فإن "بيرس" إهتم بوضع أسسه وأهم مبادئه وذلك وفقا لرؤية عامة ترى كل شيء في الوجود علامات سيميوطيقية وكيانات رمزية وثيقة الارتباط ببعضها البعض.

لذلك سوف نقصر في هذا الصدد ما أورده "غريماس"* في تحديد الفرق بين المصطلحين، حيث "جعل من السيميوطيقا تحليل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللغة والصور والألوان وغيرها، أي أنها تمثل المنحنى التطبيقي في تناول

* رولان بارت: Roland Barthes، فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، ومنظر اجتماعي ولد في 12 نوفمبر 1915، في شربور، وأصيب بالسل في مطلع حياته، ونال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون عام 1939، كما درس في مصر، وأصبح أستاذا للسيميولوجيا عام 1976 في الكولج دي فرانس، وتعرض لحادث توفي على إثره في 25 مارس 1980.

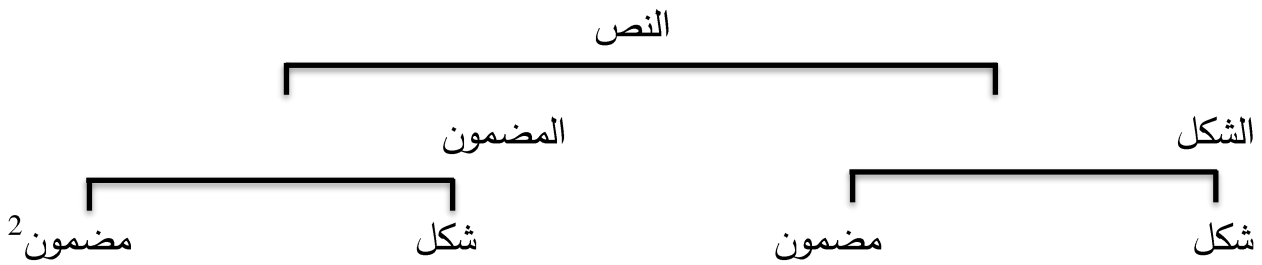
* ألخيردس جوليان غريماس: بالروسية Algirdas Julian Greimas ولد عام 1917 بتولا في روسيا وتوفي في باريس بفرنسا عام 1992، لساني وسيميائي من أصل ليتواني، يعد مؤسس السيميائيات البنيوية إنطلاقا من لسانيات دي سوسير وويلمسييف، كان منشط "مجموعة البحث اللساني السيميائي" بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السيميائية.

² حميل حمداوي، " السيميوطيقا والعنونة"، "عالم الفكر"، 25 يناير - مارس 1979، ص 84.

العلامات، أما السيميولوجيا فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصورة عامة ومن دون تخصيص لهذا النظام أو ذاك.¹

❖ المنهج السيميائي:

لدرك المنهج الكامل لمسمى السيميولوجيا كونه أحد أهم مبادئها توجب إدراك ما يلي: " إن السيميولوجيا لا يهتمها ما يقول "أي نص" ولا "من قاله" بل ما يهتمها كيف قال النص، أي أن السيميولوجيا لا يهتمها المضمون ولا سيرة المبدع الذاتية "biography" بقدر ما يهتمها شكل المضمون انطلاقاً من المخطط التالي:



"السيميولوجيا دراسة شكلانية للمضمون تمر عبر الشكل لمسألة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى، إنها بهذا المعنى تؤكد "المضمون" ولا تنفيه وهي بهذا مضمونية الهدف".³

¹ بلاسم محمد، " الفن التشكيلي قراءة سيميائية"، المرجع السابق، ص 49.

² بلاسم محمد، "الفن التشكيلي قراءة سيميائية"، المرجع السابق، ص 23.

³ المرجع نفسه، ن ص.

• خصائص المنهج السيميائي:

يقوم المنهج السيميولوجي على ثلاثة مبادئ وجب مراعاتها في عملية التحليل:

1- التحليل المحايث: يقصد بالتحليل المحايث البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة

في تكوين الدلالة وإقصاء المحيل الخارجي وعليه فالمهم يجب أن ينظر إليه على

أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

2- التحليل البنيوي: يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف في الاختلاف، ومن ثم فإن

إدراك معنى الخطابات والمضامين يفترض وجود نظام مبني من العلاقات، وهذا

بدوره يؤدي بنا إلى التسليم بأن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من

العلاقات القائمة بينها، ولذا فإن الاهتمام بالعناصر لا يكون إلا من منطلق دخولها

في نظام تقييم وبناء.

3- تحليل الخطاب: حينما اتصفت السيميائيات بالصفة التحليلية ما تبدأه أن تستبين

مسالكها المنهجية في الوصف والتقويم وعليه نلتمس أن منحى التحليل السيميائي

الأقل هو مسألة الخطاب في شتى تجلياته، الأمر الذي أفرز خطين يجذبان الاهتمام

الإجرائي للنظرية السيميائية: النص والسياق.¹

وبناء على ما تم ذكره فيما سبق يمكن القول أن "هذه المستويات تساعد في تحليل

النصوص ومقارباتها، ففي مجال السرد يمكن الحديث عن بنيتين: البنية السطحية

¹ حسين نايلي، مقياس سيميولوجيا الصورة، المحاضرة الثانية، التأصيل لمنهج التحليل السيميولوجي لمقاربة الخطاب الاعلامي البصري، جامعة أم البواقي.

والبنية العميقة، فعلى المستوى السطحي ندرس المركب السردى الذي يحدد المتوليات

السردية، أما البنية العميقة تتجلى في صعيدين منهجيين: صعيد يتجسد في تصنيف

قيم المعنى بحسب العلاقات أو التشكلات، وصعيد دلالي وهو سلسلة من الإجراءات

للانتقال من قيمة إلى أخرى".¹

• مفهوم السياق:

تكاد تجمع الدراسات على أن حقيقة مصطلح السياق يراد به الإطلاق التالى:

"إن السياق هو الوضعية الملموسة التي توضح وتتعلق من خلالها مقاصد تخص المكان

والزمان، وهوية المتكلمين أو الفاعلين... الخ، وكل ما بنا حاجة إليه من أجل فهم وتقويم ما

يقال وما يرسم، وهكذا ندرك مقدار أهمية السياق حيث نحرم منه مثلاً، وحتى تنقل إلينا

المقاصد عبر وسيط في حالة معزولة عن السياق الذي يصبح منهاجاً عاماً، ومن دون قيمة،

وعلى عكس ذلك يمكن أن تمر الإشارات كإخبار تواصلية لتمرير كل الأخبار السياقية

الضرورية للفهم الجيد، فالسياق هو الغلاف المحيط الذي يحال إليه كي يتمكن المتلقي من

إدراك عمل ما"²

¹ ريد إسماعيل، أ. هبة طارق، "المقاربة السيميولوجية لدولان بارت في تحليل الصورة الإشهارية الإلكترونية"، مجلة الاعلام والمجتمع، المجلد 2، العدد 01، مارس 2018، ص 8.

² بلاسم محمد، "الفن التشكيلي قراءة سيميائية"، المرجع السابق، ص 30.

* يوكابسن رومان: شخصية عملية فذة تسلم قيادة النقد الالسنى وترحل في أوروبا وأمريكا باتا فكر البنيوي في عدد لا يحصى من المريدبين، ولد سنة 1986.

فالسباق بالنسبة ليوكابسن رومان* على النحو التالي: " يتألف أي اتصال من رسالة يطلقها متكلم ويتوجه بها إلى المخاطب، غير أن العملية ليست بهذه البساطة طبعاً، فالرسالة تقتضي اتصالاً بين المتكلم والمخاطب قد يكون شفويًا أو بصريًا أو إلكترونيًا أو أي شيء آخر كما أنها -الرسالة- يجب أن تصاغ بشكل شفرة ما: كلام أو كتابة أو أشكال صوتية... إلخ.

ويجب أن تشير الرسالة إلى سياق يفهمه كل من المتكلم أو المخاطب، سياق يمكن الرسالة من أن تعني شيئاً¹

❖ الاتجاهات السيمائية:

لقد تعددت الاتجاهات السيمائية بتقديم هذا العلم وتنوع فروعه والتي سنذكر البعض منها مستهلين لعملية تحليل الأعمال الفنية وتوضيحها للمتلقي .

1. سيميولوجيا التواصل: " نشأ هذا الاتجاه على يد إريك بوي ستنس، حيث نشر كتابه سنة 1943 بعنوان " اللغات والخطابات محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا، أعيد النظر في الكتاب ونشره من جديد تحت عنوان : التواصل والتعبير اللساني، المطبوعات الجامعية، بروكسل ، وأنصار سيميولوجيا التواصل يرون في الدليل (signe) الدال والمدلول والقصد ممثلاً في (جورج موان) و(أندري مارتيني) و (بريتو، و بويسنس)...²

¹ ترنس هوكرنات: مجيد الماشطة، "البنوية و علم الإشارة ، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 1986، ص ص 76-77.

² نادية لطروش، السيمائية- المفهوم والنظرية، محلية أدبيات، المجلد 1 العدد2 ديسمبر 2019، ص 123.

وعليه فقد حصر أنصار هذا الاتجاه السيمائية بمعناها الدقيق في نسق الوظيفة ذات

الوظيفة التواصلية وتنقسم سماء التواصل الى محورين هما:

أ- محور التواصل: وينقسم هذا المحور إلى نوعين: تواصل لفظي يتم من خلال اللغة

المتفوقة، ويفترض فيه توفر مقومات الكلام كما حددها سوسير إلى تواصل غير

لفظي يتجلى في استخدام رموز وعلامات خاصة تعبر عن مقاصد معينة بين الأفراد،

كما هو الحال في الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه وحركات الجسم، كما يشمل

هذا المحور أيضا الطرائق التي تنقل بها الرسائل، سواء عن طريق اللغة كما طرح

"بيمون روييف" أو من خلال أنظمة أخرى غير لغوية تعتمد على رموز اصطلاحية أو

إشارات رمزية وأيضا الحركات ذات الدلالات المحددة كالتي تستخدم في التفاعل

الاجتماعي أو التجاري.¹

ب- محور العلامة: يقوم هذا المحور على مبدأ التوافق بين الصورة الصوتية أو الشكل

(الدال) والمعنى والفكرة (المدلول)، ويشير إلى العلاقة الرمزية التي تربط الرمز

ومعناه.

كما تتعدد مجالات استخدام العلامة كالكتابة، وتشخيص الأعراض والتصنيفات

الاصطناعية ودورها، وتكمن أهميتها من خلال التمييز بين الظواهر وتفسيرها،

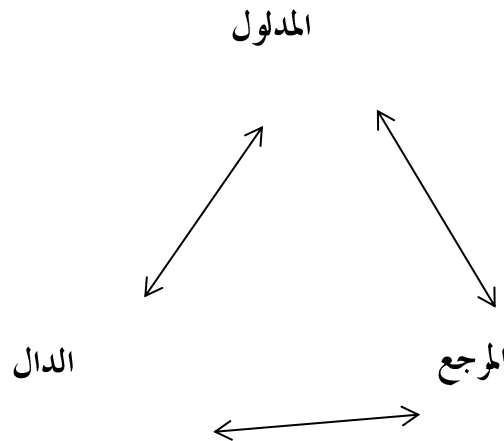
¹ كمال جدي، المصطلحات السيمائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص : النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012، 2011، ص 26.

فعلامة حسب " بيرو فيرس" تعبير عن نظام معقد من العلاقات القائمة من الشكل

والمضمون، وتعمل على تأسيس بنية دلالية توضح المعنى وتمنح التفسير.¹

2. سيمولوجيا الثقافة: يرى أنصار هذا الاتجاه أن العلامات تتكون من ثلاث وحدات وهي

كالآتي:



أشقاء هذا الاتجاه من فلسفة "كاسبير" الذي يرى أن الوجود الانساني وجود مخالفا للوجود

الحيواني، حيث ميز خصائص النوع البشري عن الحيواني ويعتبر هذا الاتجاه النص رسالة

تثبت اللغة الطبيعية وتكمل معنى متكامل: رسم عمل فني ، مؤلف موسيقي، معماري....²

3. سمياء الدلالة: تعتبر سمياء الدلالة من تصورات (سوسير) غير أنها تتجاوز التواصل

وما يستلزمه من معقديه عند مستعملي العلامات) لذلك لم يرتبط هذا الاتجاه باللسانية

الوظيفية لا بقدر ما ارتبط بلسانيات السيميائية.³

¹ كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، المرجع السابق، ص 26.

² عبد القادر دحدي، التحليل السيميائي في النقد الادبي الجزائري الحديث، مذكرة تخرج من متطلبات شهادة الماجستير في النقد الادبي ، الجزائري الحديث والمعاصر، تخصص نقد آدب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2013/2014، ص 208.

³ عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسمياء الادب منشورات الائلاف ط1، سنة 2011 ص 71.

يوضح المفكر رولان بارك الذي يعد أحد أنصار هذا الاتجاه أن علم الدلالة يعالج كل الشفرات التي تملك بعدا اجتماعيا حقيقيا ونرى ذلك في قوله و"مما لا سراء أن الأشياء والصور والسلوكيات قد تدل بل تبدي وبغزارة، لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستعلمة إذ أن كل نظام دلالي يمتزج باللغة، وليكون الأنساق الدلالية، لا يمكن لها أن تتكون بمعزل عن اللغة، حيث أعطى بارت أهمية كبيرة لهذه الأخيرة، لدرجة أنه قلب أفكار دوسوسير رأسا على عقب".¹

¹ فيصل الاحمر، معمم السميائيات، ط 1 مشوارت الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر ، 2010، ص 91.

المبحث الثاني: منهج التحليل السيميولوجي لروان جيرو فيرو:

يرى "لويس بالسلاف" الباحث الدنماركي أن الهدف من التحليل السيميولوجي قائلاً: هو مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته وبإقامته علاقات من أطراف أخرى من جهة أخرى، ويمثل التحليل السيميولوجي بالنسبة لوران بارث شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الألفية أو الألسنية على حد سواء.

يستلزم على الباحث إتجاه هذه الرسالة إمتعاضه من التكاسل وذلك¹ من خلال التطرق لجوانب أخرى سيكولوجيا كانت أو اجتماعية وثقافية .

كما يوضح الفيلسوف "لوران جير فيرو" أن "مايهم السيميولوجي (الباحث في السيميولوجيا هو معنى الصورة، وما الذي أراد أن يعبر عنه الفنان وماهي الرموز التي استعملها من أجل ذلك وبالتالي الدال يدخل الصورة في شبكة تحليل بحيث يهتم بمكونات هذه الصورة ودلالات هذه المكونات(...). وعلى هذا فإن السيمولوجيون يتجاوزون في دراستهم ما نسميه ب : (الدال أي المعنى الأولي القاعدي إلى المدلول أي المعنى "الإسقاطي" ومنه يمكن القول أنها الطريقة الأسهل التي تمكن المتلقي من فهم العمل الفني وما يتضمنه.

¹ عبد الوهاب جودة الحابس، عبدة صبطي، سيمولوجيا الممارسات الاجتماعية والثقافية، المركز العربي للنشر والتوزيع، دار الكتب المصري سنة 2001.

وعلى أثر ما طرحه "لوران جير فيرو" في عملية التحليل السيميولوجي قسمها لمجموعة من التطورات والمتمثلة فيما يلي:

شبكة التحليل السيميولوجي للصورة الفنية:

❖ المقارنة الوصفية:

هذه المرحلة تعد بمثابة الوصف الشامل للوحة وذلك من خلال الوصف الدقيق بالصورة في مادياتها تحضيراً للتحليل "فهو عبارة عن مرحلة تمهيدية للغوص في أعماق العمل الفني البصري وتفكيك رموزه من خلال الخطوات الآتية:

1. الجانب النفسي: والمقصود به جل المعطيات المادية (Maternelles) التي تخص الصورة

الفنية وتندرج في ما يلي:

- إسم صاحب اللوحة
- تاريخ إنتاجها
- نوعية الحامل
- الخامة اللونية بالإضافة إلى الخاصية المستعملة
- شكل إطار اللوحة وحجمها العام.¹

¹ فضيل وليد، شبكة تحليل الصورة الثانية نماذج بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية، محلية الآداب والعلوم الاجتماعية، المجلد 16، العدد 4، 2016، ص 24.

2. الجانب التشكيلي: إن دور التحليل التشكيلي يستند بالأساس بالاعتماد على الألوان ولهذا

من خلال هاته الخاصية (التحليل التشكيلي) يمكن تناول مجموعة من النماذج في إطار

عمل فني ما، ودلالاته التي رسمت له في حدود التمثيلات الأيقونية المتعلقة بصور إنسانية

أو حيوانية أو نباتية أو في أشكال هندسية، والتي تسمح لنا بفهم الخطوط الرئيسية في

العمل الفني باختلاف دلالة كل خط ورمزيته.¹

3. الموضوع:

يعتبر العنوان السمة الأساسية المستدل بها لموضوع ما من أجل الاطلاع عليه، وفي هذا

الصدق يقول "ابن سينا" والإسم ولللفظ الموضوع على الجوهر أو الغرض لفصل به عن

بعض كقوله مبتدأ اسم كذا وكذا" ويراعي الموضوع ما يلي:

- علاقة العنوان باللوحة ومدى تطابقها.

- الوصف الأولي لعناصر اللون.²

¹ فضيل وليد، شبكة تحليل الصورة الثانية نماذج بيداغوجية لبعض المرجعيات السميولوجية، المرجع السابق، ص 15.

² حمزة تريكي، الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة ، محلية سمائيات، المحلية 17، العدد 01، 2021، ص 194.

❖ مقارنة دراسة بيئة اللوحة:

والمقصود بها السياق الذي تم عليه بناء العمل الفني والتي تنتج لنا دراسته تفادي التأويلات التي قد يطردها الوصف الأولي بما تحتويه اللوحة من عناصره، من خلال الاتجاهات الفنية التي تنتمي إليها الصورة الفنية وعلاقتها بشخصية صاحبها وما أدى به إلى إنتاجها. والمراد بها فهم دلالات وأسلوب الفنان.¹

❖ المقارنة السيميولوجيا (القراءة التضمينية):

لقد حرص " رولان بارت " على مدى أهمية الكشف عن خفايا الصورة المقدمة للمتلقي من خيارات البيولوجية في اعتقاده وعدم النظر إليها لا لاستنتاجاته، " وعليه فإن جوهر الدراسة السيميولوجية للصورة أو تغييرها من النظم الاتصالية حسب "بارت" هو الكشف عن الإيحاءات والمعاني الحقيقة من ورائها أي الرسالة الحقيقية التي تود إيصالها².

❖ رابعا: نتائج التحليل:

وهي آخر مرحلة في عملية التحليل السيميولوجي في شبكة " لوران جير فيرو " بمثابة الحوصلة التي يخرج بها الباحث بعد أبحاثه لخطوات التحليل التي تم ذكرها مسبقا.³

¹ عبد الوهاب جودة الفنانين عبيدة ، سيميولوجيا الممارسة الاجتماعية والثقافية، المرجع السابق، ، ص 111.

² عبد الوهاب جودة الفنانين عبيدة ، سيميولوجيا الممارسة الاجتماعية والثقافية، المرجع السابق، ص 112.

³ حمزة تريكي، الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة ، المرجع السابق، ص 194.

اتباعا لما تم طرحه من قبل تطرق الفيلسوف " رولان بارت " جير فيرو من منهجية لتحليل الصورة، التي سنتطرق إليها في دارستنا هذه والتي لخصتها إيمان عفاف فيما يلي:

❖ أولا: الوصف الاولي:

1- الجانب التقني:

- عنوان اللوحة.
- إسم صاحب اللوحة.
- تاريخ ظهور اللوحة.
- نوع الحامل والتقنية المستعملة
- شكل اللوحة وحجمها العام.
- أسلوب العمل الفني.

2- الجانب التشكيلي:

- الألوان.
- التمثيل الأيقوني.
- دلالات الخطوط.

3- الموضوع:

- علاقة اللوحة بالعنوان.
- الوصف الاولي لعناصر اللوحة .

❖ ثانيا: القراءة التأويلية (التضمينية).

- دلالات العناصر البنائية (الأشكال، اللون، الفراغ).
- دلالات أسس التصميم.
- الدلالات المتعلقة بالفنان والواقع الخارجي.

❖ نتائج التحليل.¹

وتطرح في هذا العنصر أهم النتائج التي تم التوصل إليها بعد التحليل السيميولوجي المعمق للعمل الفني.

¹ إيمان عفاف، دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية محمد راسم، المرجع السابق ، ص 18.

المبحث الثالث: تحليل الأعمال الفنية

أولاً: يزيد خلوفي:

فنان تشكلي معاصر مواليد 19 ديسمبر 1963

بمدينة بوغاز في الجزائر، منذ بواكير شبابه أظهر شغفا

فطريا بالإبداع والتعبير الفني، وهذا ما قاده في نهاية

المطاف الى احتراف هذا المسار الإبداعي.

شكل عام 1979 نقطة تحول في مسيرة الفنان يزيد

خلوفي، حيث التحق بمعهد الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة وهو

أتاح له اكتساب الأسس المتينة والمعارف الضرورية لتنمية موهبته وتوجيهها نحو آفاق أرحب

بعد سنوات من الدراسة والتكوين، انطلق خلوفي في رحلة مهنية زاخرة بالإنجازات والمبادرات

الفنية والثقافية، في عام 2013 أسس الفنان مؤسسة دوت كوم للفن والثقافة في الجزائر، تجسيدا

لرؤيته في إثراء المشهد الفني المحلي وتعزيز التفاعل الثقافي، وقبل ذلك في سنة 2011 انظم

إلى ورشة كومان للفنون التشكيلية، مما أتاح له فرصة التبادل والتعاون مع فنانين آخرين في بيئة

محفزة للإبداع المشترك، كما حاز في عام 1997 على شهادة تقدير نضيرا لمشاركته كمبدع في

ورشات الديانات " السماوية معا " التي أقيمت في "صيد" مما يعكس اهتمامه بالحوار الثقافي

والفني عبر مختلف الخلفيات.

تجاوزت إسهامات يزيد خلوفي الحدود المحلية لتصل إلى المحافل الفنية الدولية، ففي عام 2018، كان له حضور لافت في صالون الفن المعاصر الذي أقيم تحت القبة الزجاجية لمتحف اللوفر في باريس، وهذا ما يثمن مكانته وقيمة أعماله الفنية في الساحة العالمية.

كان للفنان يزيد خلوفي العديد من المشاركات في المعارض والفعاليات الفنية الهامة في مناطق مختلفة، ففي عام 2017 عرض أعماله في رواق سيفين للفنون المعاصرة بالجزائر ضمن معرض أزهار الروح وفي نفس السنة شارك في معرض مدن السلام الذي استضافته فيه غاليري السلام في إسطنبول بتركيا وفي عام 2016 كانت له مشاركة في لقاءات غاليري كلمات بإسطنبول مما يعكس حضوره الفاعل في المشهد الفني التركي.

شارك عام 2015 في معرض "بيت مكتوب" الذي أقامه متحف الفن المعاصر بمدينة نيسالونيكيا في اليونان، مما يبرز انفتاحه على التجارة الفنية والثقافية المتنوعة في منطقة البحر الأبيض المتوسط وغيرها من الفعاليات حيث كان سنة 2009 جزءا من فعاليات الأسبوع الثقافي الجزائري الذي أقيم في تركيا مساهما في ذلك بالتعريف بالفن الجزائري المعاصر على نطاق أوسع. كما حظي الفنان يزيد خلوفي بالمشاركة في العديد من المعارض بمختلف أنحاء العالم كتركيا، فرنسا، اليونان، الأردن، مصر...

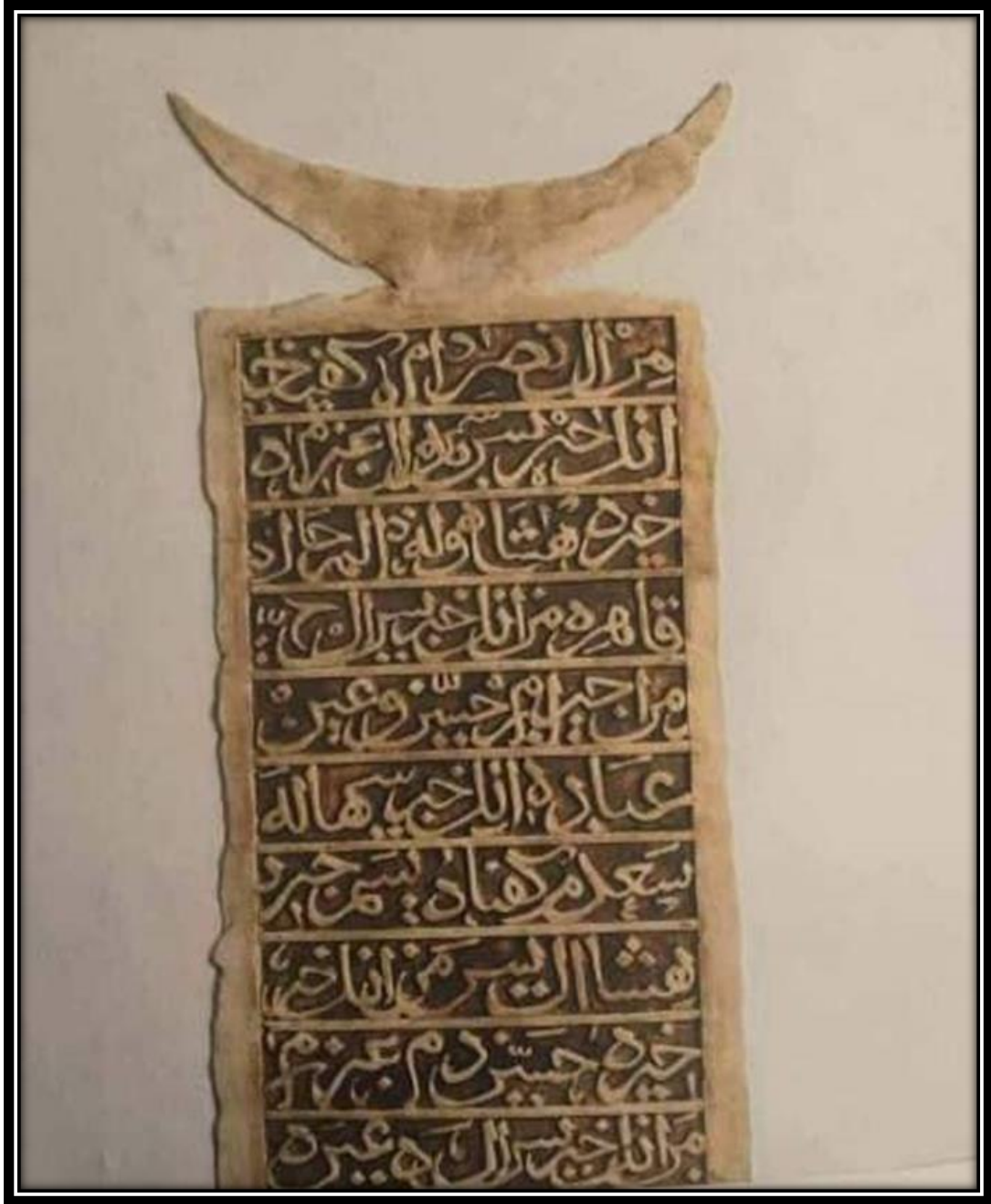
حظيت أعمال يزيد خلوفي بتقدير من قبل المؤسسات الثقافية والفنية، حيث تم اقتناء بعضها من قبل متحف الفن المعاصر لمدينة تيسالونيكيا في اليونان، بالإضافة إلى مجموعة من فنانين بدون حدود في باريس ومقتنيات خاصة أخرى، لم يقتصر نشاطه الإبداعي في الفن التشكيلي

وعرض الأعمال فقط، بل امتد ليشمل مبادرات ثقافية وفنية متنوعة، ففي عام 2013 قدم مشروعا بعنوان "الجزائر: تأخر الإقلاع" في ساحة التفكير الإسلامي، مساهما في النقاشات الفكرية والثقافية الراهنة.

مما سبق ذكره يمكن القول أن الفنان "يزيد خلوفي" نموذج للفنان المعاصر المنفتح على مختلف التجارب والمدارس الفنية، والذي يسعى باستمرار إلى تطوير أدواته التعبيرية واستكشاف آفاق جديدة في عالم التشكيل، حيث تتميز أعماله بالعمق الفكري والجمالي وبالقدرة على المزج بين الأصالة والمعاصرة وطرح رؤى فنية فريدة تثري المشهد الثقافي وتسهم في الحوار الفني العالمي.¹

¹ مقابلة مع الفنان يزيد خلوفي في 15 أبريل 2023.

1. تحليل لوحة "نفس":



الشكل 01: لوحة "نفس":¹

¹ مقابلة مع الفنان يزيد خلوفي في 15 أبريل 2023.

❖ الوصف الأولي:

- الجانب التقني:

- إسم صاحب اللوحة: يزيد خلوفي.

- تاريخ ظهور اللوحة: 2016.

- نوع الحامل والتقنية المستخدمة: جبس على خشب والطين والجير باستخدام الطريقة الأندلسية القديمة.

- الشكل الخارجي وحجم اللوحة: مستطيل، 100×60سم.¹

- الجانب التشكيلي:

- عدد الألوان ودرجة انتشارها:

استخدم الفنان اللون البني والأصفر الفاتح فقط في هذا العمل الفني "نفس" فاللون الأصفر الفاتح هو لون الصلصال (الطين) الذي يرمز إلى النور والإضاءة كما أنه يعتبر المادة التي خلق منها البشر، نجده في حواف اللوحة وفي الكتابة أيضا بالإضافة إلى الشكل المتواجد أعلى اللوحة "رمز الهلال"، أما بالنسبة للون البني الداكن فهو لون التراب و الذي يرمز إلى المتانة والصلابة، فقد اعتمد هذا العمل الفني مجموعة من الألوان بسيطة ومحدودة:

- اللون الأسود: وهو ما يستخدم بشكل رئيسي في الكتابات والخطوط الأساية

¹ مقتنيات وزارة الثقافة السعودية ص 34.

- اللون البني: غطى أجزاء كبيرة في اللوحة بدرجات مختلفة محاكيا أساليب الكتابة في المدونات التراثية وألوان الاحبار الاصيلية.
- اللون البيج: وهو تلك الدرجة من درجات البيج ويكون غالبا يميل إلى الأصفر الشاحب أو كلون الرمل الفاتح جدا، يمكن الحصول عليه بواسطة مزج الألوان الأساسية: الأصفر والأحمر والأزرق، ونجده متجسدا في هذا العمل في الخلفية محاكيا لون الورق القديم.
- تدرجات ذهبية: تم استخدامها بشكل محدود للتوضيح والإشارة لبعض العناصر التي تعكس القيمة الروحية للنص.
- الألوان الترابية: يلاحظ حضور هذه التدرجات اللونية بنسب متباينة، من خلال إبراز عمق تصويري وأصالة فنية تسهم في إثراء التجربة الجمالية للمتلقي.
- يخضع التوزيع اللوني في هذا العمل الفني لمنطق التوازن البصري، في حين توظف الفضاءات الفارغة بصورة مقصودة وذلك لإحداث مفارقة بصرية حادة تعزز حضور الفراغ بوصفه عنصرا جماليا أساسيا في الصياغة المرئية لهذا المشهد الفني البصري.



❖ التمثيلات الأيقونية:

يعد هذا العمل الفني "نفس" للفنان يزيد خلوفي محاكاة لتأثر الفنان بالفكر والفلسفة الصوفية، ولفهم تمثلاته الأيقونية نحتاج إلى النظر للعناصر والرموز الأساسية المرتبطة بالتصوف وإمكانية تجليها في هذا العمل الفني، لقد كان الطين في هذا العمل الفني المادة الأساسية كخامة لتجسيد مضمون اللوحة الفنية وانفرادها، وعليه إن هذا العمل الفني نفس يحمل رموزا ودلالات أيقونية متعددة تتجسد فيما يلي:

- الشكل الهندسي (المستطيل): في سياق الفكر الفلسفي الإشرافي يرمز إلى المستطيل بوصفه شكلا هندسيا للدلالة على الكينونة الخالصة والحرية المطلقة للفكر.
- الفراغات: تشير الفضاءات الفارغة في هذا السياق إلى بعدها الروحي والباطني للوجود الإنساني، مكتسبة بذلك دلالة رمزية عميقة.
- النص المكتوب: يحمل النص المكتوب دلالات عميقة بمثابة تمثيل بصري للمعارف الروحية والمنظومة الصوفية التي تشكل مرجعية الفنان يزيد خلوفي.
- الحروف المتداخلة: تعبر هذه الحروف عن جدلية العلاقة بين العوالم الحسية والميتافيزيقية في التصور الصوفي.
- الكتابة المتدفقة: يمكن تأويل هذه الكتابة المتدفقة على أنها تمثيل بصري لاستمرارية الفيض الروحي والمعرفي.
- الهلال: يعد الهلال رمزا مهما في الاسلام، وغالبا مايرتبط بالشهر القمري ويحمل دلالات على التجديد والطبيعة الدورية للوقت مما قد يتماشى والفكر الصوفي، فالهلال في هذا العمل الفني يشير إلى ذلك البعد الإسلامي والهوية الروحية.



التمثيلات الأيقونية في لوحة "نفس" للفنان يزيد خلوفي

❖ الخطوط ودلالاتها:

يوجد في اللوحة أشكال وألوان متناغمة، نجد من الأشكال المستطيل والذي يعبر عن الشكل الخارجي للوحة يوحي بالقوة والاستقرار، كما استخدم مجموعة من الخطوط السمكية التي تعمق السطور والتي شكلت مستطيلات مما زادت في القيمة الجمالية والفنية للعمل الفني إضافة إلى الخط ونوعه الذي وظفه الفنان جعل الحروف واضحة ومفهومة كما باللوحة

شكل هلال، والذي يدل على الحركة. وعليه فقد حملت هذه اللوحة خطوطا متعددة ومتنوعة
حاملة مجموعة من الدلالات العميقة:

الخطوط الأفقية والعمودية:

- تشكل الخطوط الأفقية والعمودية في هذه اللوحة بنية أساسية للتكوين العام كما تعكس
في الوقت ذاته ذلك التصور التنظيمي للكون مستندة في ذلك على مبادئ الرؤية
الإسلامية.

الخطوط الدائرية:

- تعد هذه المساحات الفارغة عنصرا بنائيا لا غنى عنه في التكوين، وتعكس في بعدها
المفاهيمي والجمالي للأهمية القصوى للصمت في سياق التجربة الصوفية.

الخطوط المنحنية:

- تجسد الخطوط المنحنية في هذا العمل الفني مدى تأثر الفنان بفكر وفلسفة أبي إسحاق
الساحلي، التي تمنح الأولوية للبعد الباطني على حساب البعد الظاهري كما تفضل
العناصر المنحنية على الزوايا في الصياغة التشكيلية.

الفراغات بين الخطوط:

- يشكل هذا التوظيف للفضاءات الفارغة بين الخطوط عنصرا بنيويا أساسيا في التركيب البصري مجسدا بذلك مفهوم الصمت في التصوف، فالصمت يعد فضاء للتطهير الروحي والاستعداد للتجلي، وهذا ماتحاول هذه الفراغات تمثيله بصريا في العمل الفني.

خطوط الكتابة العربية:

- تظهر العناصر الخطية العربية في هذا السياق الفني خروجاً عن المعايير الخطية التقليدية والمعتادة، متخذة بذلك الطابع الانسيابي مجسدة تلك الانفعالات الروحية للفنان.



الخطوط في لوحة "نفس" للفنان يزيد خلوفي

❖ الموضوع:

- علاقة اللوحة بالعنوان: تضم اللوحة تراكيب شكلية مختلفة من خطوط وأشكال في إطار فني، معبرة عن أسلوب أو طريقة فنية منفردة، أما العنوان فقد أطلق عليه الفنان تسمية "نفس" أو ما يعرف بـ "الروح" والذي يقصد بها روح الحروف وباطنها أي ما يحمله الحرف من عمق ومكانة بالنسبة له.

- الوصف الأولي للوحة :

لوحة "نفس" هي إحدى الأعمال الفنية للفنان التشكيلي الجزائري يزيد خلوفي ضمن مجموعته "حروف الصمت والفراغ". تجمع اللوحة بين الكتابة العربية والأشكال الهندسية في تكوين متناسق و متناغم. تظهر فيها الحروف العربية والنصوص المكتوبة كعنصر بصري رئيسي، حيث يتم التعامل معها ليس كوسيلة للتواصل اللغوي فحسب، بل كعنصر تشكيلي محمل بالدلالات الروحية. يبرز في اللوحة التوازن بين المساحات المملوءة بالحروف والمساحات الفارغة، مما يخلق إيقاعاً بصرياً متميزاً. اللوحة مستوحاة من النقوش الكتابية الأندلسية وتتخذ شكلاً يدمج بين المخطوطات التقليدية والتكوين الفني المعاصر.

❖ دراسة بيئة اللوحة:

يندرج هذا العمل الفني ضمن سياق بيئي ثقافي وروحي شاسع وثري، حيث تتفاعل القيم والمعتقدات والممارسات الخاصة بهذه البيئة لتشكيل الهوية البصرية والفكرية للعمل الفني، هذا الانتماء لا يقتصر على مجرد الخلفية بل يفوقه ليصبح عنصراً بنائياً أساسياً لفهم واستبصار الدلالات الرمزية للوحة.

يستدعي تحليل هذا العمل الفني ضرورة فهم وتفكيك التفاعلات المعقدة بين مختلف البيئات التي أثرت في إنتاجه نطرحها كالتالي:

• المناخ الطبيعي:

يصف الفنان يزيد خلوفي ورشته بأنها فضاء إبداعي يتصف بالانفتاح الجذري على المحيط الطبيعي الخارجي، مؤكداً على الدور المحوري للطبيعة كمصدر أساسي للمعرفة والإلهام، ويعزز على وجود تلك العلاقة التكاملية المنسجمة والعميقة التي تربطه ببيئته مما يعكس تصوراً فنياً يركز على مدى التفاعل الوثيق مع عناصر العالم الطبيعي.

• الوسط المعاصر:

يندرج هذا العمل في سياق أوسع من التوجهات الفنية المعاصرة التي تسعى إلى استرجاع وإعادة تفسير التراث البصري العربي بالمنظور الحالي، فبدلاً من الاكتفاء بإعادة واسترجاع الأشكال أو الزخارف التقليدية، وعليه فالفنان يزيد خلوفي ينخرط ضمن عملية نقدية معمقة تهدف إلى استبصار المفاهيم والقيم الجمالية المتجذرة في هذا التراث وإعادة صياغتها في سياقات فنية معاصرة، كما يتجلى في هذا المسعى الرغبة في تجاوز النظرة الإستشراقية أو الرومنسية للتراث والسعي نحو فهم ديناميكي ومتفاعل يبرز قدرة هذا الموروث على إبداع تجارب فنية بصرية جديدة والتعبير عن قضايا معاصرة برؤية فنية متجددة تزيح المألوف، فقيمة إعادة صياغة التراث البصري العربي لا تقتصر هنا على حفظ الهوية الثقافية، بل تتعداها لتصبح عاملاً محفزاً للإبداع الفني المعاصر .

• البيئة الفكرية الاستشراقية:

تتجسد من خلال المرجعية الفكرية للفنان ومدى تأثره بالفلسفة الاستشراقية ، وهي مدرسة فكرية ذات جذور عميقة في التراث الفلسفي الإسلامي، التي تتميز بمنهجيتها الفريدة التي تسعى إلى تجاوز ثنائية العقل والحواس كمصادر للمعرفة، ويشير هذا التأثير في سياق العمل الفني إلى أن الفنان لا يكتفي بالتحليل العقلاني أو الملاحظة الحسية للعالم بل يسعى أيضا لاستلهاام رؤى أعمق من خلال الحدس والتجربة الروحية مما يجعله باديا في طبيعة أعماله الفنية.

• البيئة الصوفية الروحية:

تعتبر البيئة الروحية الصوفية التي نشأ وترعرع فيها الفنان يزيد خلوفي بمنطقة حمام بوغرة إحدى قرى مدينة تلمسان عنصرا محوريا في تكوينه الفكري والفني فالتراث الصوفي متجذر في هذه المنطقة، وبالتالي فإن فهم السياق الروحي الصوفي لنشأة الفنان يزيد خلوفي تمثل مفتاحا هاما لفهم بعض العناصر العميقة في عمله الفني وتفسيرها في مجال أوسع يتخطى التقاليد الروحية والثقافية الجزائرية.

• البيئة الاندلسية:

تأثر الفنان بالفن الأندلسي الذي يمزج بين الجمال والروحانية والمعرفة، تشكل البيئة الجمالية الأندلسية بما تحتويه مدينة تلمسان من نماذج بصرية بارزة للنقوش الكتابية ذات الطابع الأندلسي عامل أساسيا في تكوين الذاكرة البصرية للفنان منذ نشأته، حيث ساهم هذا

الاحتكاك البصري المتواصل بالنقوش الأندلسية في ترسيخ قيم جمالية معينة في وعي الفنان، تتجلى في إدراكه العميق لجماليات الخط العربي وتناغم التكوينات الزخرفية والايقاعات البصرية التي ميزت هذا الطراز الفني.

- وعليه فإن فهم الأثر التكويني للبيئة الجمالية الأندلسية المتمثلة بالنقوش الكتابية في مدينة الفنان (تلمسان) عامل مهم لفهم وتحليل المنتج الفني للفنان يزيد خلوفي لاستبصار المرجعية والسياق لهذا العمل الفني.

❖ الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

جاءت اللوحة مستطيلة الشكل بقياس 100×60 سم، استخدم فيها الفنان مواد مختلفة لإنشاء العمل حيث اعتمد على الخشب والجبس والجير للكتابة، نلاحظ أنه استخدم ألوان ترابية وهو لون الطين بدرجاته، البني الفاتح والداكن إضافة إلى ذلك وجود نقوش للكتابة القديمة بالأصفر الفاتح أما الخلفية جاءت باللون البني القاتم تغطيها خطوط أفقية مستقيمة كما أضاف الفنان شكل يشبه الهلال والذي يعد رمزا مهما في الإسلام وغالبا ما يرتبط ببداية الشهر القمري كما يحمل دلالات على التجديد والطبيعة الدورية للوقت مما قد يتماشى والفكر الصوفي من خلال الرحلات الروحية مما زاد العمل الفني رونقا وجمالا.

لقد تعددت الاتجاهات الفنية لهذا العمل الفني والتي يمكن تصنيفها كالتالي:

- التجريد الهندسي الإسلامي: ويتجسد من خلال استلهام الفنان للهندسة الإسلامية بأساليب ورؤى فنية معاصرة.

- فن المخطوطات المعاصرة: وذلك بإعادة صياغة وتفسير المخطوطات العربية التقليدية
- الحروفية التشكيلية: وذلك باستعمال الحروف العربية كعنصر أساسي في عملية البناء التشكيلي البصري للعمل الفني.
- الفن الصوفي المعاصر: يوضح عمل الفنان اتجاهاً لافتاً نحو تحقيق تزاوج فني بين الأبعاد الروحية المستمدة من خلفيته الصوفية والتراثية، وبين التقنيات والوسائل التعبيرية الفنية المعاصرة. هذا الامتزاج لا يقتصر على مجرد دمج موضوعات روحية بأساليب حديثة، بل يتخطاه إلى خلق حوار تفاعلي بين هذين العالمين.
- فمن جهة، يستمد الفنان من المخزون الروحي والتصوفي المحلي مفاهيم وأفكاراً وقيماً جمالية تسعى إلى تجاوز المادي والمحسوس. ومن جهة أخرى، يوظف إمكانيات التقنيات الفنية المعاصرة، بما تتيحه من تنوع في المواد والأدوات والأساليب، لإعادة صياغة هذه الأبعاد الروحية وتقديمها في قوالب بصرية جديدة ومبتكرة.
- يمكن أن يتجلى هذا الامتزاج في استخدام وسائط رقمية لتمثيل مفاهيم روحية مجردة، أو في دمج عناصر من الخط العربي التقليدي بتقنيات الرسم الحديثة، أو حتى في استكشاف مفاهيم مثل الفناء والوحدة الوجودية من خلال وسائط تفاعلية أو تراكيب فنية معاصرة.

❖ علاقة اللوحة بالفنان :

تحمل اللوحة طريقة قديمة للكتابة والتي ترجع للأندلسية التي تطبق على جدران المساجد والأضرحة كما أن المادة المستعملة الصلصال والذي يستخدمه الفنان في جل أعماله الفنية مما يدل على مدى حبه لهذه المادة (الطين). فالفنان يهتم بالمعنى وليس بالشكل فالحروف التي جردها في اللوحة تكمل معاني فلسفية مصوغها وأيضاً مرتبطة بالفن الإسلامي، ولذلك نلاحظ أن هناك علاقة بين اللوحة والفنان وهي علاقة روحية فلسفية وفنية وجمالية تكاملية تعبيرية.

تعتبر اللوحة ذلك التجسيد المرئي الذي يزيح الغموض عن شخصية الفنان الجوهرية وتراكمات تجاربه الحياتية متجسدة في جوانب عميقة عاكسة مايلى:

- انجذابه للفكر والفلسفة الصوفية والمعرفة الباطنية الذي يعكس إنتماءه الروحي.
- تأثره بالتراث الأندلسي الذي عاشه منذ طفولته مما جعله مرتبطاً بجذوره عاكساً إياه في عمله الفني.
- الفنان يزيد خلوفي فنان عصامي طور أسلوبه بنفسه بعيداً عن المدارس والأكاديميات الفنية التقليدية.
- تبني الفنان للرؤية الفلسفية الخاصة المرتبطة بالفكر الصوفي حيث يعطي الأولوية للباطن والروح على حساب الظاهر.

❖ القراءة التضمينية:

• العناصر البنائية:

اللوحة الفنية مستخدمة من الخشب ومضاف إليها مادة الصلصال كونها المادة التي خلق منها الإنسان لذلك تم استخدامه من طرف الفنان كلون رئيسي وأولي في عمله والذي يعبر عن رجوع الفنان والغوص في أعماق الفن الإسلامي خاصة بعد إضافة بعض حروف الصور القرآنية التي تظهر في العمل الفني كما استخدم الحبر، وقد جاءت بطريقة أندلسية، فهو يبين فصل الحروف عن معناها لأنها تحمل بحد ذاتها معنى وهوية وحالة خاصة بها، الذي نشاهده في الحروف المتواجدة المقتطفة في عمله من سور من القرآن الكريم.¹

تعتبر اللوحة من ضمن مجموعة من اللوحات التي تحمل عنوان " حروف بصمت " و"الفراغ " فقد عالج من خلالها مفهوم الفراغ في المساحة الجمالية الإسلامية. انطلاقاً من مفهوم أن الفراغ له أهمية ويعتبر كقيمة جمالية.

أما انتقال الفنان عن الكتل النصية، دفع به في هذا العمل الفني إلى الاشتغال على تجريد الحروف من المعنى كون أن الحروف بحاجة لإنصاف لأنها تحمل أنين الكون في بنائها الجمالي المعقد والمنطوي على عوالم الظاهر والباطن. أصوات تأتي من أعماق الحنجرة ومن الداخل حيث تتقاطع الروح مع النفس ف " نفس " إذا هي قطعة ترتكز على الروح والنفس، في الكون كل شيء يتنفس فالإنسان نفسه نفس، فهو لا يتنفس جسده بل حبيس

¹ مقتنيات وزارة الثقافة السعودية ص 84.

الروح والنفس يثور على أنهما أنقاض ، فالحروف إذا هي أيضا قريبة من الريح والنفس قريبة من التنفس¹.

أما بالنسبة لشكل الهلال الذي وضعه الفنان في أعلى اللوحة فهو يعتبر رمزا من رموز الإسلام وغالبا ما يرتبط ببداية الشهر القمري ويحمل دلالات على التجديد والطبيعة الدورية للوقت مما قد يتماشى والفكر الصوفي حول الرحلات الصوفية مما زاد العمل الفني جمالا. وعليه فقد تجسدت العناصر البنائية المتكاملة فيما يلي:

• الفراغ في العمل الفني:

تمثل الفراغ في هذا العمل الفني " نفس " في الخلفية، فلقد قام الفنان بملء اللوحة بالكتابة والألوان في كل أجزائها وهذا النوع من الفراغ يعرف بالفراغ الإيجابي.

- الإطار: جاءت اللوحة في شكل مستطيل بقياس 60×100 سم استعمل مجموعة من المواد المختلفة.

- الملمس: تميز الملمس في هذه اللوحة بالتنوع بين نعومة الفراغات وكثافة الحروف المترابطة.

• القيمة الضوئية:

تعتبر درجة الإضاءة عن القيمة داخل العمل الفني وما نلاحظه في هذا العمل هو أن الفنان قد استخدم اللونين: البني الفاتح والأصفر الفاتح لإظهار أماكن الضوء أما بالنسبة

¹ مقابلة مع الفنان يزيد خلوفي عن طريق محادثة في القسيون يوم على ساعة 22:30.

للون البني الداكن فقد تم استخدامه لإظهار مناطق الظل. وعليه نجد أن الفنان استعان بخامتين لونيتين لتحديد الظل والنور في عمله الفني مبررا بذلك قيمة جمالية.

• الحروف والكلمات:

شكّلت الحروف المتراكمة والكلمات في هذا العمل الفني العنصر الأساسي في عملية البناء والتكوين الفني متوزعة بانسيابية في المساحة.

❖ أسس التصميم:

• الإيقاع:

يتجلى الإيقاع بوضوح في اللوحة من خلال تكرار المساحات اللونية وأيضا في الكتابة بشكل متقارب ومنظم، فهو يعطي نوعا من الحيوية والحركة داخل العمل الفني.

• الوحدة والانسجام:

لقد تحققت الوحدة والانسجام في هذا العمل الفني والتي تعد كخاصية من خصائص الفن الإسلامي وبدا الوضوح من خلال الشكل والهدف في الصورة، ومن خلال ذلك التناسق والانسجام بين الخط والكتلة واللون وترابطهما مع بعض والتألق فيما بينهم.

• التوازن:

يبدى هذا العمل الفني اهتماما واضحا بتحقيق توازن ديناميكي بين مختلف العناصر البصرية الفنية، يتجلى ذلك بوضوح في العلاقة بين المناطق التي تحمل كتابات وحروف أو

زخارف ذات كثافة بصرية وبين المساحات الفارغة المحيطة بها فتظهر العناصر البنائية بشكل متناعم ومتناسق اتسم بالبساطة.

• التباين:

ويتجلى ذلك بوضوح بين الحروف والفراغات، وبين الألوان ودرجاتها والانتقال من الداكن إلى الفاتح.

• التناسب:

تجلى ذلك في العلاقات المتناغمة والمنظمة التي تربط بين مختلف أجزاء اللوحة كما يشير التناسب في لوحة "نفس" إلى الانسجام النسبي بين أحجام العناصر وأبعادها ومواقعها داخل الإطار الكلي للعمل الفني.

• السيادة:

اعتمد العمل الفني على استراتيجية بصرية تتيح للنص الكتابي مكانة مركزية ومهيمنة، إلا أنها في الوقت نفسه لا تقلل من أهمية الفراغ الذي يعتبر عنصراً أساسياً وإيجابياً في عملية البناء الفني بل تمنحه دوراً وظيفياً وجمالياً موازياً في بناء التكوين البصري العام.

❖ الفنان والواقع الخارجي:

يشكل العمل الفني "نفس" للفنان يزيد خلوفي تفاعلاً مركباً مع الواقع الخارجي، متجاوزاً بذلك حدود التمثيلات المرئية المباشرة لينتج خطاباً فنياً قائماً على مجموعة من التفاعلات البنيوية متعددة الأبعاد. في خضام هذا السياق، يمثل الوعي النقدي بالتراث البصري العربي

والأندلسي مركزاً منهجياً في ممارسته الفنية، حيث يندرج في عملية إعادة تقييم واستنتاج لهذا الرصيد الحضاري، محاولاً بذلك استخلاص مقومات جمالية قابلة للتفاعل ضمن سياقات إبداعية معاصرة.

وعلى نحو مغاير ، يتجلى موقفه الواعي بالهيمنة الثقافية من خلال رفضه الواضح للنماذج الفنية التي كرسها الحقبة الاستعمارية الفرنسية، مما يعكس التزاماً بتحرير الممارسة الفنية من التبعية الأيديولوجية والجمالية. وينبثق من هذا الرفض مسعى حثيث نحو بلورة هوية بصرية ذاتية، تستمد مشروعيتها من العمق الروحي والفني للتراث الإسلامي، وتستهدف التعبير عن الخصوصية الثقافية في مواجهة محاولات إعادة الصياغة والقبولة.

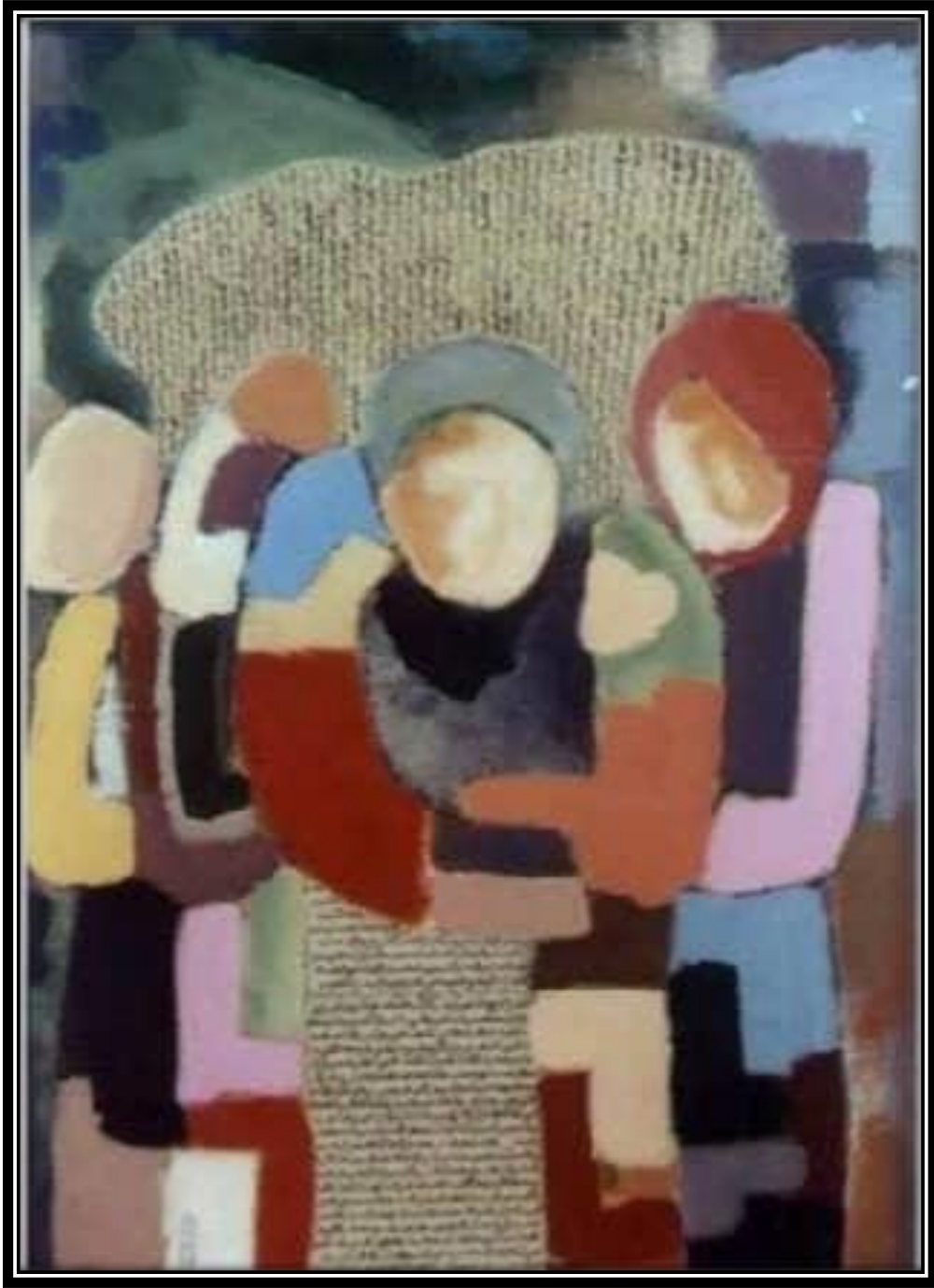
أما من الناحية الفكرية، يتبنى الفنان يزيد خلوفي منظومة أبي إسحاق الساحلي الفلسفية، التي تهتم بالبعد الباطني والجوهر الداخلي على حساب المظاهر السطحية، كما تحتفي بالديناميكية الانسيابية للمنحنيات في مقابل الثبات الهندسي للزوايا، وهو ما ينعكس بوضوح في معجمه التشكيلي. أما فيما يتعلق بعلاقته بالعالم الطبيعي، فيؤكد الفنان على مكانة الطبيعة كمصدر أساسي للإلهام والمعرفة، مشيراً إلى أن فضاءه الإبداعي الحقيقي يتجسد في هذا الامتداد الحي الذي يمنح الفنان دروساً متجددة ورؤى عميقة، مما يضيف على إنتاجه الفني عمقاً حسيّاً وروحياً يتجاوز حدود الفضاء الاستوديو التقليدي، وعليه، تتكامل هذه المحددات المنهجية والفكرية لتشكل رؤية فنية متناسقة، تعكس انخراط الفنان العميق في

مسألة واقعه الثقافي والفلسفي والطبيعي، وتقديم قراءة بصرية معاصرة لهذا الواقع بمنظور متفرد.

❖ نتائج التحليل:

- استخدم الفنان "يزيد خلوفي" الأسلوب التجريدي في بناء العمل الفني، وقد تميز اتجاهه الفني بتركيزه العميق على محتوى الحروف ومعانيها الرمزية والدلالية مما أدى به إلى الاهتمام بهذا الجانب، أهمية تفوق الاهتمام بالشكل الخارجي للوحة.
- اهتم الفنان بالمحتوى ومعنى الحروف أكثر من الشكل الخارجي للوحة.
- الانتقال من الألوان الأساسية والثانوية إلى الألوان الصوفية، فأعماله القديمة تحمل ألوانا حارة وباردة ومتقاطعة فيما بينهما على عكس الأعمال الجديدة.
- يعتبر الفنان "يزيد خلوفي" خطأ ولكن ليس بالمفهوم الحالي المعاصر وإنما اهتمامه بالحروفيات ومدى تعمقه في ما تحمله الحروف من المعاني، من خلال معنى الحرف وتجرده في جل أعماله الفنية.
- استخدام الفنان الطين والجبس كمادة أولية للعمل الفني.
- مدى تأثر الفنان بالفلاسفة الصوفيين وبالخطاطين الأندلسيين القدامى.

2. تحليل لوحة "قبل مصلب السهروردي":



الشكل 02: لوحة "قبل مصلب السهروردي"¹

¹ مقابلة مع الفنان يزيد خلوفي عن طريق محادثة في الفيسبوك يوم 20 ماي 2023 على ساعة 22:30.

❖ الوصف الأولي:

• الجانب التقني:

- اسم صاحب اللوحة: يزيد خلوفي.
- تاريخ ظهور اللوحة: سنة 2001م.
- نوع الحامل والتقنية المستعملة: استخدم الفنان وسائط متعددة على ورق مقوى.
- الشكل الخارجي وحجم اللوحة : جاءت اللوحة مستطيلة الشكل بقياس 65×80 سم.

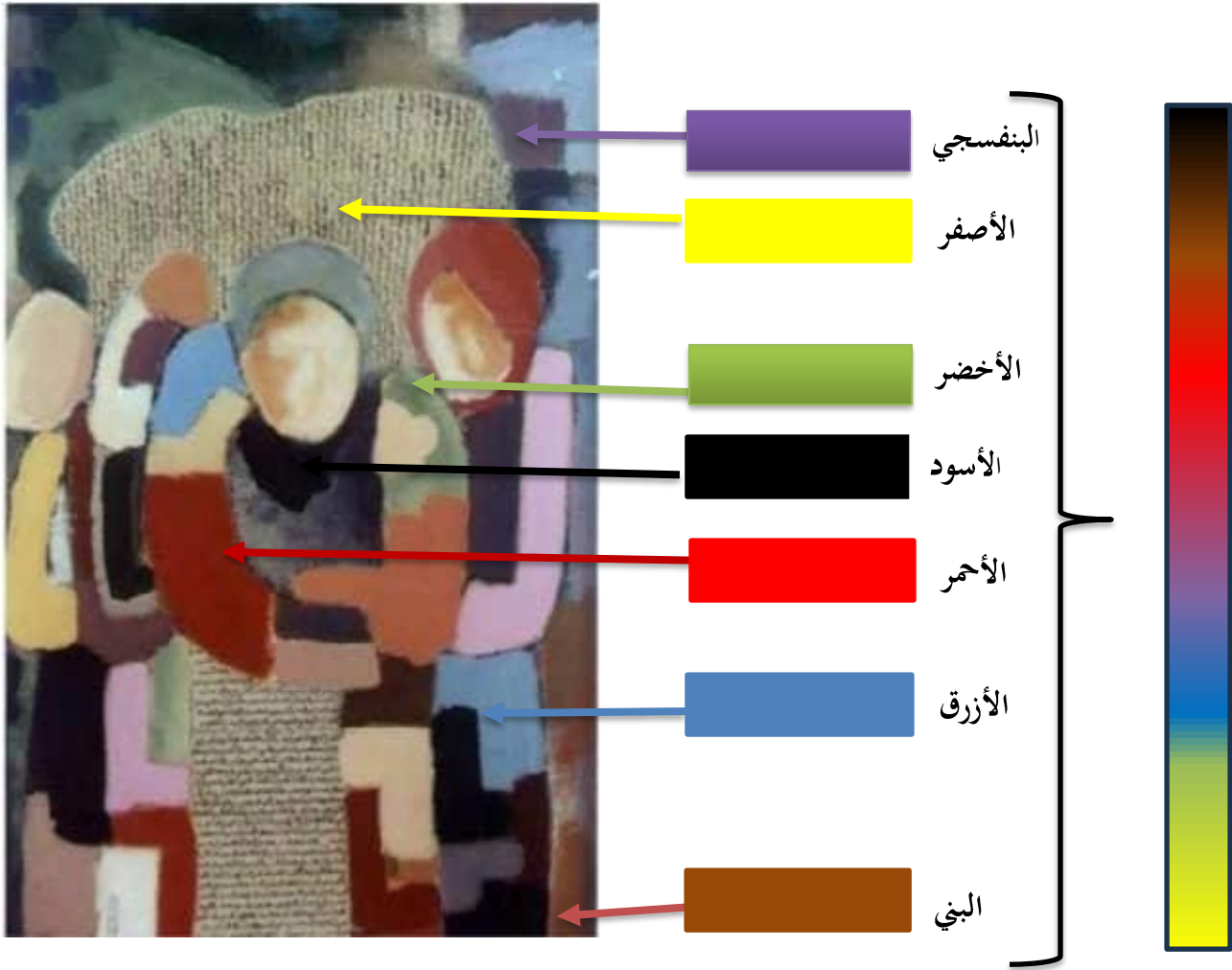
• الجانب التشكيلي:

- عدد الألوان ودرجة انتشارها:
- نلاحظ أن الفنان استخدم مجموعة من الألوان الأساسية والثانوية والمنسجمة فيما بينها والتي أعطت للعمل الفني قيمة جمالية نذكرها كالتالي:
- اللون الأسود: وبدرجة داكنة متواجد في اللوحة وأيضا في لباس الرجل في وسط اللوحة بدرجتين داكنة ثم فاتحة وكذلك بالنسبة للمرأة التي بجانبه وفي أسفل اللوحة في كلتا الجهتين اليمنى واليسرى.
 - اللون الأحمر: والذي نلاحظه بدرجة قاتمة على رأس المرأة والمتمثل في الغطاء الذي تضعه النساء على رؤوسهن، ونجده كذلك في اليد اليسرى للرجل وفي الأسفل من الجهة اليسرى.

- اللون البنفسجي: نجده بدرجة فاتحة في يد المرأة اليمنى وفي الجهة اليسرى للوحة، و بدرجة داكنة في أعلى اللوحة من الجهة اليمنى.
- اللون البني: ونجده بدرجتين فاتحة ، وقاتمة، الفاتحة والتي تتمثل في لون بشرة الوجه لكل من المرأة والرجل محددا به مناطق الظل، أما بالدرجة القاتمة فنجده في الأشخاص في الجهة اليسرى.
- اللون الأخضر: ونجده في ذراع الرجل الأيمن وعليه بقعة من اللون الأصفر الفاتح ونلاحظه كذلك في الخلفية عبارة عن لطخات ترمز إلى وجود شيء ما، أما الأصفر الفاتح تمثل في جانب الضوء على الوجهتين وبدرجة قاتمة في يد أحد الأشخاص في الجهة اليسرى.
- اللون الأزرق: ونجده في أسفل اليدين للمرأة وبجانبها من الجهة اليمنى في الأعلى وعلى كتف الرجل.
- ونجد أيضا اللون الرصاصي والمتواجد في قبعة الرجل إضافة الى اللون البرتقالي المتواجد بنسبة قليلة في يد الرجل ويظهر خلفه كأنه رأس رجل آخر.
- إضافة إلى القطعة المكتوبة على الصلصال باللون الأصفر الفاتح والتي تحمل مجموعة من الرموز والدلالات.
- استخدم الفنان مجموعة من الألوان الأساسية والثانوية والباردة والحارة والتي تحمل معاني ودلالات بدرجات مختلفة والتي أضافت للعمل القيمة الجمالية، فنجد اللون الأسود بدرجة

داكنة وبدرجة فاتحة والذي يرمز إلى الحزن والألم، وصفه الفنان لإبراز أمر محزن الذي سيحصل للمفكر الصوفي " السهروردي" واستخدم الألوان الفاتحة كالبنفسجي الفاتح وهو لون بارد يدل على الطموح ويعطي إحساسا بالغموض والخيال والإبداع إضافة إلى اللون الأصفر الناتج الذي يعتبر لون الشمس والذي يوحي بالنور والإضاءة، أما اللون البني بدرجة فاتحة وداكنة استخدم ليرمز به إلى المتانة والصلابة المتواجد في لباس الأشخاص وخاصة شخصية الفيلسوف فهو يدل على مدى قوته وصلابته وتمسكه بأخلاقه الصوفية، إضافة إلى ذلك وجود اللون الأزرق الذي يعتبر لون السماء فهو لون أساسي بارد استخدمه الفنان بدرجة قليلة يرمز إلى الصداقة التي كان يمتلكها الفيلسوف مع الأشخاص الذين بجانبه أما اللون الرمادي فهو لون ثانوي وجد على بقعة الشخصية للسهروردي الذي يرمز إلى الالتزام والسيطرة.

اللون الأحمر وهو لون أساسي حار استخدمه الفنان بدرجة داكنة فهو يوحي إلى الحرارة والدفع والشغف والفخامة التي وضعها الفنان في لباس الأشخاص.



التدرجات اللونية في لوحة "قبل مصلب السهروردي" للفنان يزيد خلوفي

❖ التمثلات الأيقونية:

تحمل هذه اللوحة مجموعة من الأشكال الهندسية متمثلة في أشكال بشرية مركبة مشكلة

رموزا دلالية وتمثلات أيقونية عميقة جاءت كآلاتي:

• التقسيمات الهندسية:

تجسد الفكرة الإسلامية رؤية للكون باعتباره نظاما منضبطا تحكمه قوانين إلهية، ويرتبط

هذا التصور بالفكر الهندسي الإسلامي.

- الأشكال البشرية المتجمعة: تحيل إلى السهروردي وجماعته وأتباعه، كما يمكن أن تشير أيضا لحلقة من حلقات الذكر الصوفية مجسدة لفكرة الوحدة في الكثرة.

- الوجوه البسيطة:

- إلغاء المستوى الظاهري المادي للوجود الإنساني "عدم توضيح ملامح الأشخاص المتواجدة في هذه اللوحة" مركزا على الجانب الجوهري الروحي للإنسان وذلك وفقا للفكر والمفهوم الصوفي.

- تداخل النص والصورة: موضحا بذلك وحدة الظاهر بالباطن والمعنى بالكلمة كما هو في الفكر الصوفي.

- النصوص المكتوبة:

- وتعتبر عم يحمله السهروردي من معارف روحية وإشراقية صوفية التي كان ينادي بها، وتعتبر أيضا عن مدى أهمية النصوص أو الكلمات المكتوبة في الثقافة الإسلامية.

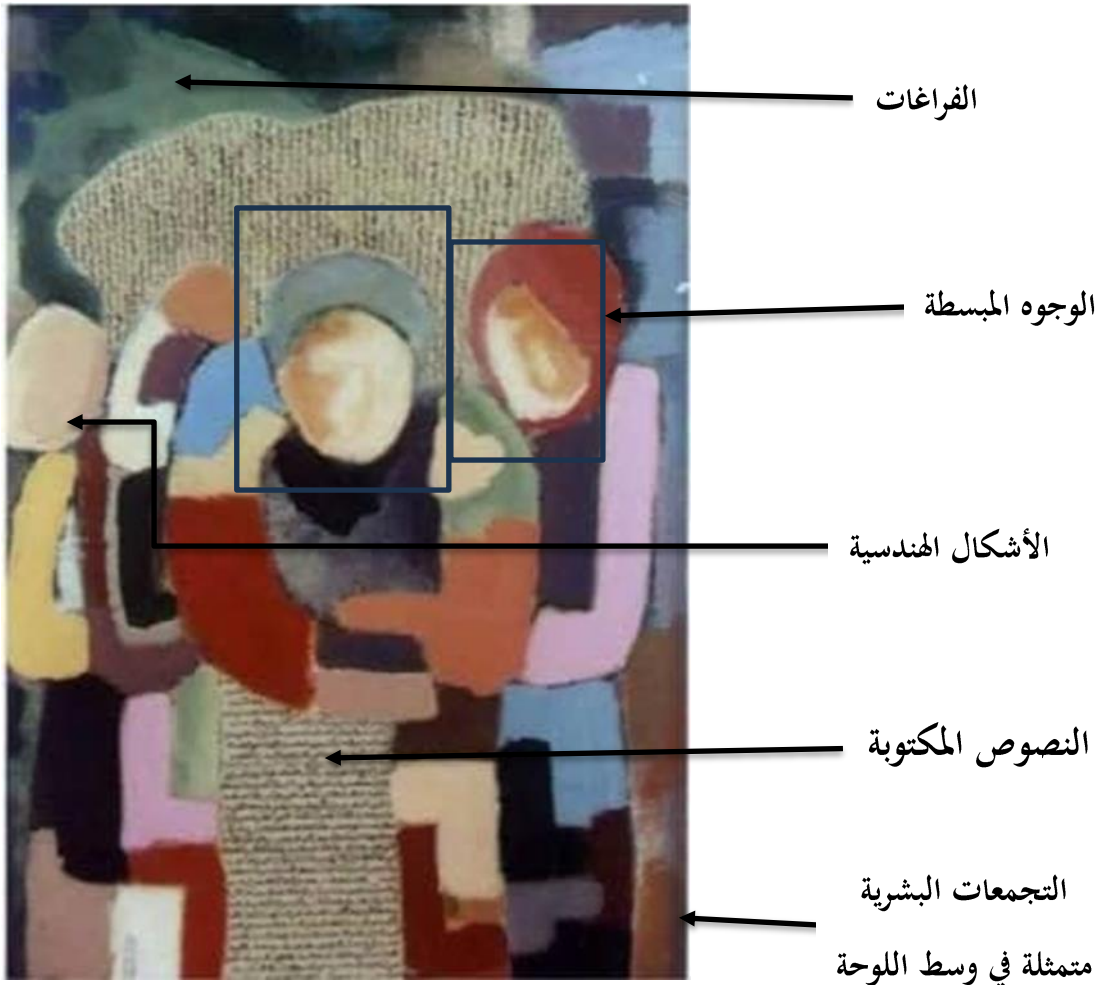
- الفراغات:

- وهو تلك المساحات الفارغة التي تعتبر من العناصر الأساسية والمكونة للعمل الفني، كما يتجلى مفهوم "الفراغ" في الفكر الصوفي والفن الإسلامي كقيمة فنية كونه عنصرا إيجابيا وجوده في العمل الفني وجود رمزي ودلالي.

• اللون الأحمر:

اللون الأحمر من الألوان الحارة وظفها الفنان "يزيد خلوفي" في هذا العمل للدلالة على الدماء والحادثة التي وقعت ألا وهي استشهاد المفكر السهروردي مشيراً بها إلى مصيره، ليصبح اللون الأحمر رمزا للشهادة والتضحية.

تتعدى هذه الرموز حدود الدلالة المباشرة متيحة بذلك مجالات ومستويات أعمق كونها متصلة بشكل جوهري بالتجارب الروحية والفلسفية لكل من السهروردي ويزيد خلوفي نفسه.



التمثيلات الأيقونية في لوحة "قبل مصلب السهروردي"

❖ -الخطوط ودلالاتها:

- استخدم الفنان " يزيد مخلوفي" مجموعة من الأشكال والتمثلة في البيضوي الذي تجسد في وجوه الأشخاص والذي يوحي بالحركة وشكل المستطيل ونجده في تشكيل أجزاء الجسم للأشخاص والتمثلة في الأيدي والأرجل والتي تعبر عن الاستقرار والقوة، أما الخطوط فلقد وظف الفنان مجموعة من الخطوط التي ميزت هذه اللوحة من خلال تنوعها وماتوحي به من دلالات معبرة، التي أضافت للصورة نوع من القيمة الجمالية البصرية وهي كالتالي:

• الخطوط العمودية والأفقية:

تتجلى الخطوط الأفقية والعمودية في هذا العمل الفني من خلال الهيكل الأساسي للتقسيمات الهندسية موضحة الرؤية الإسلامية للتنظيم الكوني.

• الخطوط المتقاطعة:

تعكس الخطوط المتقاطعة في لوحة "قبل مصلب السهروردي" ذلك التداخل بين عوالم الظاهر والباطن كما هو في الفكر الصوفي الاستشراقي، خالقة سلسلة من العلاقات بين العناصر المتلفة.

• الخطوط المنحنية:

وتوحي الخطوط المنحنية هنا بالحركة داخل العمل الفني وهي متواجدة في شكل الأشخاص البشرية و في تشكيل الوجوه وأيضاً من خلال تحديد حيز الورقة المكتوبة، معبرة عن الليونة عاكسة فكر الفنان ومدى تأثره بأبي إسحاق الساحلي في تمييز المنحنيات عن الزوايا.

• الخطوط الدائرية:

تتجسد الخطوط الدائرية في الوجوه، و في الأشكال المركزية خالقة إحساساً بالدوران مما يوحي إلى حركات الطواف لحلقات الذكر الصوفية.

• خطوط الكتابة العربية:

تتوضح متجسدة في النص المكتوب أعلى وأسفل اللوحة غير خاضعة لقواعد الخط التقليدية تنساب بحرية داخل العمل الفني معبرة عن التحرر الروحي من القيود الباطنية.

• الخطوط المنكسرة:

تتواجد في بعض المناطق توحي بالتوتر الناتج عن الحدث الذي تشير إليه اللوحة من خلال العنوان "قبل مصلب السهروردي".



خطوط الكتابة العربية

الخطوط الدائرية

الخطوط المنكسرة

الخطوط المنحنية

الخطوط الأفقية
والعمودية

الخطوط في لوحة "قبل مصلب السهروردي"

❖ -الموضوع

• علاقة اللوحة بالعنوان:

تحمل الصورة مجموعة من التراكيب التشكيلية التي تمثلت في أشخاص من بينهم رجل بارز في وسط اللوحة ومن حوله رجال آخرون، وبالتالي هذه الشخصية تعبر عن اسم الرجل الذي وضعه الفنان كعنوان مناسب للوحة، قبل مصلب "السهروردي" والذي مثله بواسطة الأشكال والألوان، وعليه نستنتج أن العلاقة التي تربط اللوحة بالعنوان هي علاقة تكاملية

تعبيرية عن اللحظة الأخيرة للفيلسوف الصوفي "السهروردي" والتي تضم مجموعة من الرموز والدلالات البارزة في عناصر اللوحة كاللحظة الزمنية حيث يشير العنوان إلى لحظة محددة للحدث الذي وقع للفيلسوف المتمثل في الإعدام وأيضاً إلى الصراع الفكري "الصراع التاريخي بين الفكر الفلسفي والسلطة الدينية" الذي كان ينادي به الفيلسوف والذي أدى به إلى الموت ويتجلى ذلك في توتر العناصر البصرية للعمل الفني، بالإضافة إلى البعد الصوفي حيث يعيد العنوان استحضار شخصية محورية في تاريخ التصوف الإسلامي.

❖ الوصف الأولي للوحة:

جاءت لوحة "قبل مصلب السهروردي" مستطيلة الشكل بمقياس 80×65سم. عمل فني يجمع بين التشخيص والتجريد يحمل مجموعة من الألوان الأساسية والثانوية، وتنوع الخطوط والأشكال المختلفة كالمستطيل والشكل البيضوي بالإضافة إلى الخط العربي والكتابة، وتميز هذا العمل بتقسيماته الهندسية للمساحات بواسطة مجموعة من الألوان .

نلاحظ أن الأشكال التي رسمها الفنان تتمثل في مجموعة بشرية متراسة فيما بينها بتكوين متماسك "شخصيات امرأة ورجل في وسط اللوحة وآخر في الجانب الأيسر"، أما بالنسبة للخلفية فقد جاءت على شكل ورقة باللون الأصفر القاتم عليها كتابات نصية باللون الأسود وبخط رفيع إضافة إلى البقع اللونية بالأحمر والوردي والأبيض.

❖ دراسة بيئة اللوحة:

يندرج هذا العمل الفني "قبل مصلب السهروردي" ضمن سياق فكري ثقافي وروحي شاسع وثرى، حيث تتفاعل القيم والمعتقدات والممارسات الخاصة بهذا الفكر ليشكل الهوية البصرية والفكرية للعمل الفني، هذا الانتماء لا يقتصر على مجرد الخلفية الفلسفية بل يفوقه كونه تجسيدا لحدث تاريخي في الفكر الفلسفي تم إعادة استحضاره والإشادة به واكتشاف الدلالات الرمزية وما توحى به هذه العناصر الفنية لهذا العمل الفني.

يتطلب تحليل هذا العمل الفني إلزامية فهم وتفكيك التفاعلات المعقدة بين مختلف البيئات التي أثرت في إنتاج الفنان نوضحها كالتالي:

- **البيئة الصوفية:** تجسد اللوحة التراث الأندلسي الصوفي والمغاربي الذي ينتمي إليه الفنان "يزيد خلوفي"، حيث عاش كما ذكرنا سلفا في بيئة صوفية بمنطقة حمام بوغرة المجاورة لمدينة تلمسان متأثرا بالنصوص الجدارية المنقوشة في المساجد والأضرحة.
- **البيئة الجمالية الأندلسية:** نشأ الفنان متأثرا بالجماليات الأندلسية التي تمزج بين الكتابة والزخرفة والتصوير وإعادة صياغتها بأسلوب معاصر.
- **البيئة الفلسفية:** تعود الأصول الفكرية للوحة إلى الفلسفة الاستشراقية للسهروردي، والتي تتداخل فيها المعرفة العقلية والإظهار الروحي قائمة على مبدأ فكرته النور والظلام محاولة التوصل إلى المعرفة من خلال الكشف الروحي.

- البيئة التاريخية والسياسية: يطرح هذا العمل الفني "قبل مصلب السهروردي" حادثة

تاريخية للفكر الفلسفي الإسلامي لصراع بين الفكر الحر الذي نادى به السهروردي و

السلطة السياسية.

- البيئة المعاصرة: يندرج هذا العمل الفني ضمن سياق معاصر يتماشى والتغيرات التي

تشهد محاولات إعادة دراسة التراث البصري العربي الإسلامي بعيدا عن التأثيرات

الاستعمارية.

❖ -الوعاء التقني والتشكيلي:

جاءت اللوحة في شكل مستطيل بمقاس 65×80 سم. تضم مجموعة من العناصر الفنية

التشكيلية ، أما من الناحية التقنية فقد استخدم الفنان تقنية مختلطة على القطن، تضم اللوحة

مجموعة من العناصر الفنية المركبة من أشكال (الشكل البيضوي في وجوه

الأشخاص، والمستطيل مشكلا أجزاء الجسم للأشخاص كالأيدي والأرجل) وألوان مختلفة

بالإضافة إلى الحروفيات من خلال النصوص المكتوبة، والتنوع الثري للخطوط (الخطوط

الأفقية والعمودية، الخطوط المنحنية والدائرية، الخطوط المنكسرة...)، أما بالنسبة للألوان فقد

استخدم الفنان طبقات متعددة من الألوان بدرجات متفاوتة بطرق مختلفة جامعة بين الطلاء

الشفاف والسميك مع دمج للنصوص الكتابية مع العناصر التصويرية في حيز واحد على

سطح معالج بطريقة تجمع بين النعومة والخشونة مع تقسيمه للمساحات التصويرية لحقول

لونية متجاوزة عاكسة براعة الفنان في تحقيق التناغم والتناسق بين جل العناصر التقنية تجسيدا لبنية متكاملة تخدم الفكرة الرئيسية للعمل الفني.

❖ علاقة اللوحة بالفنان:

جسد لنا الفنان " يزيد خلوفي " مشهد لأحد الفلاسفة الصوفيين ألا وهو " السهروردي " قبل أن يتم اغتياله وهذا إن دل فإنما يدل على أن الفنان متأثر بالفكر الاستشراقي الصوفي و الفلاسفة الصوفيين، حيث تم توظيف بعض أفكاره في عملية بناء هذا العمل الفني، ومن هذا المنطلق يمكننا القول أن هذه اللوحة تعكس عوالم الفنان يزيد خلوفي الفكرية والشخصية والتي تعود لنشأته في الوسط الروحاني والفلسفي متأثرا بالفن الأندلسي، الذي جعل منه فنانا عصاميا لا ينتمي للمدارس الأكاديمية والتقليدية والمدارس الاستعمارية التي أنشأتها فرنسا بالجزائر، وإنما اشتغل على نفسه مطورا أسلوبه بنفسه، وهذا ما يتجلى بوضوح في أعماله ألا وهي الحرية في التعامل مع العناصر البصرية متمردا بذلك بكسر قواعد الخط العربي التقليدية.

❖ القراءة التضمينية:

• العناصر البنائية:

تعبّر الصورة الفنية عن مجموعة من الرموز والدلالات، يريد من خلالها الفنان التعبير عن غايته وعن أفكاره مبرزاً أحد أهم الفلاسفة الصوفيين ألا وهو المفكر " السهروردي " ومن هنا يطرح التساؤل:

من هو السهر وردي؟ وماهي أفكاره؟ وما علاقة الفنان بهذه الشخصية؟

يعتبر "السهروردي" من أهم وأبرز الفلاسفة الصوفية، مفكر وشاعر ولد في سرهود وهي بلدة في العراق العجمي واسمه الكامل "شهاب الدين السهروردي" وأطلق عليه الحكيم الإستشراقي¹. جمع بين التصوف والفلسفة كما أنه مارس في مجال القصص والحكايات والتأويل من الصوفي إلى الفلسفي ولقد اتخذ هذا المجال الصوفي من أجل فهم الكون عبر العلم والمعرفة.

فقد رسمه الفنان في عمله الفني في وسط اللوحة وبشكل كبير يضع قبعة على رأسه باللون الرمادي ولباسه بمختلف الألوان وهو في وضعية الصلاة التي اعتبرت كأخر صلاة له قبل أن يتم اغتياله فهي عبارة عن التماس اللفظة الأخيرة.

أما بالنسبة للكتابة الموجودة خلف الشخصية فهي عبارة عن أفكار وتجاوزات فلسفية بين الفلاسفة مقتبسة من كتاب العمدة لأبي حيان التوحيدي بالإمتاع والمؤانسة والمواضيع التي كانوا يثيرونها.

كتبت تلك التجاوزات على الطين باللون الأصفر الفاتح، أما الخلفية فقد وضعها الفنان بواسطة مجموعة من البقع اللونية المتغيرة التي ترمز إلى تغيرات أفكار الفنان.

¹ دعوة الحق مجلة.

• الفراغ في العمل الفني: نلاحظ أن الفنان قد استخدم مجموعة من العناصر الفنية في كل

أجزاء اللوحة، فالفراغ نسبة قليلة يظهر من خلال الخلفية وفي أعلى اللوحة وهي الوسط

فهو يوحي بالحركة والعمق حيث أنه أضفى للعمل قيمة جمالية فهو فراغ إيجابي.

- الأطار: جاءت اللوحة في شكل مستطيل بمقاس 65×80 سم. تضم مجموعة من

العناصر الفنية التشكيلية.

- التأطير : تضم اللوحة مجموعة من العناصر الفنية المركبة من أشكال وألوان مختلفة

بالإضافة إلى الحروفيات.

- الملمس: استخدم الفنان ألوان الأكرليك والصلصال والحبر في عمله الفني مما جعل

الملمس يظهر بدرجات مختلفة من الملمس الخشن والأملس.

- القيمة الضوئية: وظف الفنان القيمة الضوئية بتباين مبرزا العناصر الأساسية في

التكوين، خاصة الوجوه البشرية باللون الفاتح متوسطة مجموعة من الألوان الداكنة.

- النصوص المكتوبة: وظفها الفنان كأحد العناصر الأساسية المكونة للعمل الفني تحمل

رموزا ودلالات فكرية فلسفية عميقة في عالم المعرفة والفكر الروحي.

❖ أسس التصميم:

• الإيقاع: ظهر الإيقاع في العمل الفني من خلال تكرار الأجسام والكتل والمساحات اللونية

والتي جاءت بشكل متقارب والمسافة بينهما تسمى بالفترات فهو يعطي نوعا من الحيوية

والديناميكية والحركة داخل العمل الفني من خلال الألوان وتفاعمها وانسجامها، وأيضاً من خلال الخطوط والأحجام.

- **الوحدة والانسجام:** تباين الألوان بين الدافئة والباردة وتقاطعها جعل العناصر التشكيلية منسجمة إضافة إلى مراقبة توزيع الأشكال في كل أجزاء اللوحة وهذا ما حقق الوحدة وتناغم الشكل مع اللون.
- **هيمنة السيادة:** وهي درجة الإضاءة الموجودة في العمل الفني نلاحظه من خلال تباين الألوان وتقاطعها، استخدم الفنان اللون الأصفر الفاتح الذي يبين الضوء في اللوحة وأيضاً اللون الأبيض أما اللون الأسود والألوان الداكنة لإظهار مناطق الظل.
- **التناسب:** تحقق من خلال تناسب أجزاء التكوين فيما بينها ومع كل العناصر الأخرى مما حقق ذلك التكامل والانسجام البصري.
- **التوازن:** يظهر التوازن في هذا العمل غير متماثل من خلال توزيع الكتل والألوان دون تناظر بطريقة متوازنة.
- **التدرج:** تجسد ذلك من خلال التدرج اللوني خالفاً انتقال سلساً بين العناصر الرئيسية.
- **التباين:** حققه الفنان من خلال التباين اللوني والشكلي ومن خلال الملمس لخلق حيوية بصرية مبرزة العناصر الرئيسية. كما يوظف الفنان التباين اللوني والشكلي والملمسي لخلق حيوية بصرية وإبراز العناصر الرئيسية.

❖ الفنان والواقع الخارجي:

تعكس اللوحة من خلال التحليل المعمق، تلك العلاقة المعقدة ومتعددة الأوجه التي تربط الفنان "يزيد خلوفي" بالواقع الموضوعي الذي يحيط به متجاوزا بذلك تجسيد الانعكاس السطحي للمظاهر المرئية ليغوص في أعماق التفاعل الديناميكي بين ذات الفنان والعالم الخارجي، ويتجلى ذلك من خلال إعتبار هذا المنتج الفني كدراسة بصرية معمقة موضحة كيفية تعامل وإدراك الفنان مدى تفاعله وتفسيره لمختلف جوانب بيئته سواءا كانت جوانب اجتماعية، طبيعية، ثقافية، أو حتى شخصية، متجسدة بوضوح من خلال عناصر التكوين والتقنيات الفنية المتبعة، وعليه إن هذه اللوحة المسماة بـ"قبل مصلب السهروردي" هي منتج فني يعكس رؤية جمالية فنية معاصرة تعكس مدى تأثر الفنان بمحيطه من خلال جوانب متعددة:

• الوعي بالتراث:

ويعود ذلك لاهتمام الفنان بالتراث العربي الإسلامي والأندلسي وسعيه لإعادة إحيائه وإنتاجه دون تغييره.

• البحث عن الهوية:

جاء العمل الفني "قبل مصلب السهروردي" كتجسيد لهوية بصرية تاريخية مستمدة من التراث الإسلامي الأصيل.

• الرؤية الفلسفية:

يعتمد الفنان خلوفي في رؤيته الفنية على الفلسفة الاستشراقية التي يتبناها المفكر

الأندلسي أبي إسحاق الساحلي الذي يفضل الباطن عن الظاهر، والمنحنيات عن الزوايا.

• موقفه تجاه الثقافة الاستعمارية:

يزعم الفنان على تحرره من المدارس والأكاديميات التي أنشأها المستعمر مؤكدا إنتمائه

للفضاء الفني الأندلسي، كونه فنان عصامي التكوين.

• الحرية الفكرية:

ونجدها متجسدة من خلال إعادة إحيائه للحادثة التاريخية التي وقعت للمفكر "السهروردي"

بهدف المطالبة بالحرية الفكرية وكسر القواعد التقليدية المهيمنة، بالإضافة إلى علاقة الفنان

بالطبيعة حيث يصف مرسومه على أنه ذلك الفضاء المفتوح الذي يعتبره كمصدر للإلهام.

❖ نتائج التحليل:

من خلال ماسبق طرحه من تحليل معمق للمنتج الفني "قبل مصلب السهروردي" للفنان

التشكيلي الجزائري المعاصر "يزيد خلوفي" نستنتج مايلي:

- إبراز الفنان للحظة الأخيرة من حياة الفيلسوف "شهاب الدين السهروردي" قبل إغتياله

وهو يصلي صلاة الوداع الأخيرة له.

- حقق الفنان غايته في تصويره للمشهد الحقيقي للمفكر بواسطة التراكيب الفنية التشكيلية المعبرة عن التماسه للحظة صلبه، باستعمال مجموعة من الأشكال والألوان المتناسقة و المتناغمة.
- وظف الفنان الخط في عمله الذي يرمز إلى اهتمامه بتجريد الحرف ضمن أعماله الفنية والتعبير عن أفكار الفنان ومدى انتقاله من الألوان إلى الأفكار الصوفية.
- يعتبر هذا العمل الفني نموذجا لإعادة إحياء التراث دون المساس بمرجعياته وتغير سياقه مع الانفتاح ومسيرة التطورات وبالحفاظ عن الخصوصية، والتعبير عن الهوية العربية الإسلامية بدون انغلاق.
- المناداة بالحرية الفكرية في إنتاج الأعمال الفنية من خلال استثمار قصة تاريخية تعبيراً عن قضايا معاصرة.
- توظيفه للتراث البصري الأندلسي و الإسلامي من خط و زخرفة و تجريد كمادة أولية لإعادة صياغتها بأسلوب فني معاصر.
- توظيف القيمة الجمالية الإيجابية لعنصر "الفراغ" تجسيدا لفلسفة الفراغ التي يتبناها الفنان وفق النظرة الصوفية .
- الاعتماد على الحروف كعنصر معبر عن الذات مع كسر القيود التقليدية للخط العربي.

ثانيا: محمد إسياخ:



محمد إسياخ (1928-1985) مواليد 17

جوان بقرية آجنت بالقرب من أزفون في منطقة القبائل الكبرى ابن عمار بن أرزقي وأغنيات وردية¹.

رائد التعبيرية في الفن التشكيلي الجزائري، يعد

إسياخ قامة من القامات الفنية الجزائرية البارزة وأحد

الرواد المؤثرين في مسيرة الفن التشكيلي الجزائري،

تميز بأسلوبه التعبيري الفريد، وصاحب بصمة

شخصية قوية، مما جعله إسمًا محوريًا في المشهد الثقافي الجزائري خلال فترة مفصلية شهدت جهودًا مكثفة لتأكيد وترسيخ الهوية الوطنية.

تلقى إسياخ تكوينًا أكاديميًا متينًا بدأ بدراسته في جمعية الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة

(1947)، ثم التحاقه بمدرسة الفنون الجميلة في ذات المدينة، قبل أن يواصل تعليمه الفني

المتقدم في مدرسة الفنون الجميلة في باريس. هذا المسار الأكاديمي أسس لقواعد راسخة في

ممارسته الفنية. لقد كانت تجاربه الشخصية كمصدر إلهام لفنه، حيث شكلت هذه التجارب بما

في ذلك فقدانه المبكر لأفراد من عائلته والاصابة التي أدت إلى بتر ذراعه اليسرى نتيجة خلافات

¹ Issiakhem, la place de l'art contemporain dans les pays émergents, ministre de la culture
,FIAC 2010 , p 08

الحرب والاستعمار والمعاناة الإنسانية، مقدمة برؤية فنية مميزة وألوان ترتبط بعمق بالتربة الجزائرية وتعبر عن مرارة الأحداث.

لم يقتصر إبداع إسيخم على اللوحات والبورتريهات التي أكسبته شهرة عالمية، بل امتد ليشمل مجالات أخرى كالتصميم السينمائي والأعمال الأدبية المصورة، عرف بأسلوبه البصري المميز الذي ألهم العديد من الفنانين اللاحقين، ولقد تجلّى هذا الأسلوب في تصميمه للعديد من الأوراق المالية والطوابع البريدية الجزائرية، بالإضافة إلى الجداريات التي تركت بصمة جمالية ووطنية بارزة.¹

كان لإسيخم دور محوري في تطوير المشهد الفني الجزائري من خلال تأسيسه للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، كما ساهم في تكوين أجيال من الفنانين من خلال عمله كمدرس في مدرسة الفنون والهندسة المعمارية التي كان يديرها "بشير يلس"، شهد أعمال إسيخم جزءا هاما من الذاكرة البصرية للجزائر، حيث تعرض العديد من لوحاته الهامة في المتاحف الوطنية، مثل: أمومة، أم مجهولة، شيخوخة، النزوح و المكفوفين، ولايزال أسلوبه الفني يدرس ويستلهم من قبل الفنانين التشكيليين الجزائريين المعاصرين، مؤكدا على استمرارية تأثيره وأهميته في تاريخ الفن الجزائري.

في عام 1980 ، نال إسيخم تقديرا دوليا بحصوله على أول جائزة سيما الذهبية من منظمة اليونيسكو، وبعد وفاته سنة 1985، استمر تكريم إرثه الفني، حيث خصص متحف الفنون

¹ الاذاعة الجزائرية dz،http:news- radio algérien

المعاصرة بالجزائر العاصمة معرضا استعادة لأعماله سنة 2010، والذي استقطب جمهورا واسعا، مما يعكس مكانته الرفيعة التي حظي بها هذا الفنان الرائد في الذاكرة الثقافية الجزائرية.

علاقته بالكاتب ياسين:

تميزت علاقته بالكاتب والمسرحي الكاتب ياسين بعمق التأثير المتبادل، حيث انعكس هذا التفاعل في أعمال مشتركة جمعت بين النصوص الأدبية والرسومات كما يظهر في كتاب اسياخم "عين الوسق والأمريكيين"، "خمسة وثلاثون عام من جحيم رسام"، وقد أطلق عليه ياسين لقب "عين الوسق" تقديرا لقدرته الفريدة على التقاط التفاصيل الجوهرية.

تحليل لوحة "شمس سوداء"



الشكل 03: لوحة "شمس سوداء"¹

❖ الوصف الاول:

• الجانب التقني:

- عنوان اللوحة: شمس سوداء.
- اسم صاحب اللوحة: محمد إسيآخم
- تاريخ ظهور اللوحة: 1969
- نوع الحامل والتقنية المستعملة: زيت على قماش
- الشكل الخارجي للوحة وحجمها: مستطيلة الشكل، عرضه 48.5 وطوله 58.5

¹ Issiakhem, la place de l'art contemporain dans les pays émergents, ministre de la culture
،FIAC 2010 ، p80

• الجانب التشكيلي:

عدد الألوان ودرجة انتشارها:

يعتبر اللون أهم عنصر بارز في اللوحة فلق استخدام الفنان محمد اسياخم ألوانا تغييريا وبشكل منسجم ومتناسق يحمل في طياته رموزا ودلالات، نجد اللون الأصفر الذهبي محيطا بالوجه في لباس المرأة وفي كل من الدائرة والأسطوانة بنسبة قليلة وشكل عناصر مضيئة في العمل الفني وأيضا اللون الرمادي المخضر في خلفية اللوحة وهو اللون الأساسي في اللوحة، كما نجد اللون الأسود وهو لون ثانوي الذي استخدم في تحديد الملامح والخطوط الرئيسية، واللون الأبيض المتواجد في ملامح الوجه وبعض التفاصيل، بالإضافة إلى اللون البني بتدرجات مختلفة في بعض أجزاء اللوحة وفي غطاء الرأس، وعليه قد اعتمدت اللوحة على مجموعة من الألوان المحددة لكنها معبرة توزعت بطريقة سلسلة خلقت ذلك التباين القوي، حيث كان اللون الأصفر الذهبي واللون الأسود لونين أساسيين في تحديد ملامح الوجه بينما توزعت بقية الألوان الترابية على المساحات الأخرى المحيطة بالوجه.



التدرجات اللونية في لوحة "شمس سوداء" للفنان "محمد
اسياخم"

❖ التمثلات الأيقونية:

استخدم الفنان "محمد اسياخم" في هذه اللوحة "شمس سوداء" تقنية الرسم بالزيت على القماش، وهو المادة الأساسية في هذا العمل الفني باتباع أسلوب ضربات الفرشاة والسكين معا، فجاء هذا العمل حاملا لمجموعة من الرموز الدلالية والأيقونية متمثلة فيما يلي:

• وجه المرأة:

تعتبر المرأة الجزائرية رمزا من رموز الكفاح والثورة الجزائرية لما قدمته من تضحيات في سبيل الوطن ضد الاستعمار الفرنسي.

• غطاء الرأس:

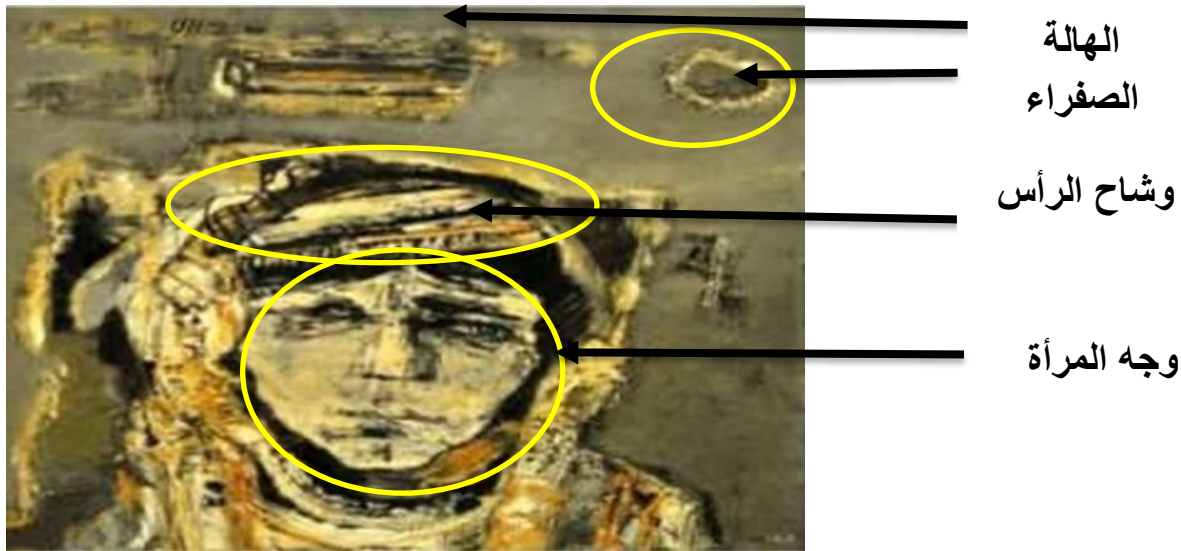
ويعتبر رمزا من رموز الهوية الثقافية والتمسك بالتقاليد فالمرأة الجزائرية وليدة مجتمع مسلم ومحافظ.

• الهالة الذهبية:

ترمز للشمس وما توحى به من التفاؤل والدفء والطاقة والحياة بالرغم مما يحيط بها من ظلام.

• العناصر الهندسية:

تدل على المنشآت العمرانية التقليدية في الأرياف، وأيضا التكوينات المتواجدة أعلى اللوحة والتي قد ترمز إلى الآفاق البعيدة وما تحمله السماء من هموم.



التمثيلات الايقونية في لوحة "شمس سوداء"

❖ الخطوط ودلالاتها:

لقد استخدم الفنان مجموعة من الخطوط من بينها الخطوط المائلة والمنحنية الموجودة في لباس المرأة وأيضاً في رسم الوجه وإماتة التعبيرية في كل من الجبهة والأذن وكذلك العين، أما بالنسبة للأشكال فنجد الدائرة في أعلى اللوحة باللون الأصفر تبدو بعيدة كثيراً عن المرأة والتي توحى بالحركة، أما الشكل البيضوي فقد استخدمه الفنان في رسم وجه المرأة، والشكل الاسطواني الذي يبدو في حالة حركة مارة فوق رأس المرأة، وعليه فقد تميزت الخطوط في هذه اللوحة بقوتها ودقتها في التعبير نحددها فيما يلي:

- الخطوط المستقيمة وتظهر في أعلى اللوحة ممثلة الصلابة.
- الخطوط المتقاطعة خالقة بذلك شبكة من العلاقات المعقدة في المجتمع.
- الخطوط الغليظة السوداء والتي ساهمت في تحديد ملامح الوجه للتعبير عن قوة الشخصية المجسدة.
- الخطوط المتعرجة والتي توحى بالقلق والاضطراب الذي تعاني منه الشخصية المجسدة.
- الخطوط الدائرية وهي الخطوط المحيطة بالوجه وهو مركز التكوين.



الخطوط المستقيمة

الخطوط

المتعرجة

الخطوط المتقاطعة

الخطوط السوداء

الغليظة

الخطوط الدائرية

أنواع الخطوط في لوحة "شمس سوداء"

❖ الموضوع

• علاقة اللوحة بالعنوان:

عنوان اللوحة "شمس سوداء" موضوع اختاره الفنان يعكس الثنائية المتضادة لحياة الشعب الجزائري إبان الفترة الاستعمارية الفرنسية، بتناسب مع العمل الفني فلقد برز لنا من خلاله امرأة بملامح حزينة وكئيبة بالإضافة إلى ظهور الشمس باللون الأسود على خلاف الواقع للون الأصلي للشمس ألا وهو اللون الأصفر.

وعليه فالعنوان واللوحة تربطهما علاقة تكاملية التناسق الذي يبدو بوضوح من خلال القيمة التعبيرية والجمالية التي وظفها بواسطة الألوان والأشكال الحاملة لمجموعة من الرموز والدلالات.

❖ الوصف الأولي للوحة:

جاءت اللوحة مستطيلة الشكل بقياس 48.5 عرض 58.5 طول ذات طابع تجريدي لوجه امرأة بلامح حزينة، تضم مجموعة من العناصر التشكيلية، تحمل ألوانا مختلفة من الأصفر والأسود، البني وأيضاً الرمادي وتحمل في طياتها مجموعة من الأشكال سواء كانت خطوطاً منحنية رفيعة وأخرى دائرية وبيضوية وغيرها منعرجة ومنكسرة، كما نلاحظ في اللوحة شكل لبورتريه امرأة مرتدية لباسها التقليدي القديم ووجود دائرة في أعلى اللوحة من الجهة اليمنى وشكل أسطواني في الوسط.

❖ دراسة بيئة اللوحة:

يندرج هذا العمل الفني "شمس سوداء" للفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "محمد اسياخم" ضمن سياقات متعددة حيث جاء كمحاكاة للحالة الاجتماعية والثقافية والسياسية للمرأة الجزائرية في الفترة الاستعمارية التي أثرت مادياً ونفسياً عليها لتجسيد هذه البيئة المحيطة بها من خلال:

البيئة الاجتماعية حيث كان المجتمع الجزائري في خضم المعاناة لما سببه الاستعمار الفرنسي من دمار مادي ونفسي.

– البيئة السياسية من خلال انتفاضة الشعب ونضاله سعياً للتحرر من الاستعمار الفرنسي.

- البيئة الثقافية والمتجسدة في الرداء الذي تضعه المرأة على رأسها رمزا لمدى تمسكها بالهوية الوطنية رغم محاولة المستعمر لطمسها.
- التأثير بالتيارات الفنية العالمية مع المحافظة على الخصوصية المحلية ووصف الواقع المعاش.

❖ الوعاء التقني والتشكيلي:

جاءت اللوحة في شكل مستطيل. بقياس 48.5 عرض 58.5 طول ذات طابع تجريدي تضم مجموعة من العناصر الفنية التشكيلية ، أما من الناحية التقنية فقد استخدم الفنان تقنية الرسم بالزيت على القماش مع استخدام أسلوب الفرشاة والسكين معا لإعطائها ملمسا منفردا، مستخدما طبقات لونية متعددة فوق بعضها بالإضافة إلى بعض الخدوش المتعمدة في بعض مساحات اللوحة مستعملا تقنية الكشط والمسح من أجل إضهار الطبقات اللونية، تضم اللوحة مجموعة من العناصر الفنية المركبة كالشكل البيضي لوجه المرأة، أما بالنسبة للألوان فقد استخدم بعض الألوان الترابية كالبنّي بتدرجات مختلفة واللون الأصفر الذهبي، الأسود، الرمادي والأخضر وبعض الضربات باللون الأبيض على مستوى الوجه، وقد وظف في هذا العمل الفني مجموعة من الخطوط كل ودلالاتها (الخطوط المستقيمة والمنحنية، المتقاطعة، المتعرجة...) لي طرح إنتاجا فنيا تجريديا معبرا مواكبا للتيارات العالمية المعاصرة معالجا قضية اجتماعية مع الحفاظ على الخصوصية المحلية.

❖ علاقة اللوحة بالفنان:

طرح لنا الفنان محمد اسياخم من خلال عمله الفني " شمس سوداء " حالة نفسية لامرأة جزائرية أثناء الفترة الاستعمارية، حيث كانت فترة سوداء على المجتمع الجزائري لما عاناه من ظلم وحرمان وفقر، وفي نفس الوقت تصف لنا الحالة النفسية الحزينة للفنان التي مر بها هو وأسرته في تلك الفترة والتي كلفته تدهور صحته وفقدانه لأهله من بينهم فقدان لوالدته، وعليه فإن علاقة الفنان باللوحه علاقة تكاملية.

❖ القراءة التضمينية

• العناصر البنائية:

تحمل اللوحة مجموعة من الرموز والدلالات المركبة بواسطة مجموعة من الأشكال والألوان المتناسقة والمتناغمة فيما بينها بأسلوب تعبيرى ذو قيمة فنية وجمالية، حاول الفنان من خلالها الوصول إلى تجسيد الحالة الاجتماعية والنفسية التي مرت بها المرأة بصفة خاصة والشعب بصفة عامة أثناء الاستعماري، وما نلاحظه أن الفنان قد اختار عنوان شمس سوداء لعمله الفني ليبين لنا أن الشمس وكأنها أشرف باللون الأسود على المجتمع الجزائري على غرار ما هو في الواقع حول شروق الشمس بلونها الأصلي ألا وهو الأصفر والذي يوحي بالدفء والفرح والسرور عن شروقها ، إلا أنها أصبحت سوداء والتي تعبر عن الحزن والظلم الذي تعاني منه المرأة المرسومة وأيضاً ينعكس

فالعنوان يحمل نوعاً من الغموض والتعقيد الذي يرمز إلى تجسيد فلسفة الفنان الممزوجة

مع الفن.

كما أن اللوحة جسدت لنا نوع من الثقافة والهوية الجزائرية وذلك من خلال لباس المرأة ما يسمى باللحاف الذي رسمه الفنان بخطوط منحنية وملتوية رفيعة وأيضاً الوشاح الذي تضعه مع المنديل على رأسها الذي يوحي بالحركة بالإضافة إلى تعابير الوجه الغريبة في العينين والوجنتين

أما الشكل الأسطواني الذي نلاحظه في الأعلى فوق رأس الشخصية العدو الفرنسي على أهل القرى الجزائرية مما أدى إلى موت الكثير من الشعب وهذا ما جعل المرأة تحزن على هذا المشهد وجعلها تعيش حياة حزينة ورغم ذلك ناضلت وواجهت المستعمر حتى تستقل وتعيش بحرية وأمان وهذا ما جسده الفنان باللون الأصفر الذهبي، أما الشمس فقد رسمها أسياخم باللون الأسود محاطة بالقليل من اللون الأصفر فجعل كل من اللوحة والعنوان في انسجام وتناسق.

• الفراغ في العمل الفني:

تمثل الفراغ في هذا العمل الفني في الخلفية فقط لأن الفنان رسم البورتريه في الجهة الأمامية للوحة أمام الجهة السفلية للوجه، والشمس في الجهة اليمنى وشكل الوجه في الوسط لذلك الفراغ الملاحظ يعتبر حركة للعناصر الموجودة في اللوحة فهو فراغ إيجابي

• الإطار:

اللوحة ممتدة بإطار مستطيل الشكل عرضه 48.5 وطوله 58.5 يضم مجموعة من العناصر التشكيلية.

• الملمس:

استخدام الفنان الخطوط الرفيعة والألوان الزيتية التي أعطت للعناصر المرسومة قواما مضبوطة ما أعطى للوحة مظهرا أملسا.

• القيمة الضوئية:

تظهر القيمة في هذا العمل الفني من خلال تباين الألوان، بين اللون الأسود والأصفر والرمادي، فاللون البارز في اللوحة هو اللون الأصفر والذي يبرز الإضاءة للصورة، أما بالنسبة للون الأسود فقد أبرز به مناطق الظل.

❖ أسس التصميم:

• الوحدة والانسجام:

حقق الفنان الوحدة والانسجام في عمله من خلال تركيبه للعناصر وأيضا من خلال الألوان الأساسية والثانوية المنسجمة والمتناغمة فيما بينها والتي أضافت للعمل الفسي قيمة جمالية فنية.

• الإيقاع:

تجسد الإيقاع في هذا العمل الفني من خلال تكرار بعض العناصر الخطية والعناصر اللونية.

• التوازن:

لم يتحقق عنصر التوازن في هذا العمل الفني حيث أنه غير متماثل لكنه بصريا متوازن.

• التباين:

يتجلى التباين من خلال التدرجات اللونية بين الفاتح والداكن، ومن خلال الملمس الخشن

والناعم.

• السيادة:

تحققت السيادة في هذا العمل الفني من خلال الوجه كعنصر رئيسي في التكوين.

❖ الفنان والواقع الخارجي:

بعد التحليل السيميولوجي المعمق للوحة "شمس سوداء" للفنان "محمد اسياخم" وبالنظر

إلى العناصر التي تتضمنها هذه اللوحة الفنية، يمكننا القول أنها تجسد وعيا عميقا ومتعدد

الأبعاد لعلاقة الفنان بالواقع المحيط به.

فعلى الصعيد السياسي، يوضح الفنان مدى إهتمامه بقضايا الاستعمار الفرنسي والحركات

التحريرية، مما يعكس مدى إهتمامه بالقضية الوطنية والإقليمية، أما على المستوى الاجتماعي

فيطرح العمل الفني إدراكا لأوضاع الطبقات المهمشة ومدى معاناتها الناتجة عن الاستعمار،

مسلطا الضوء على الاختلافات والتفاوتات الاجتماعية، كما يتجلى الوعي الثقافي في تأكيد

هذا المنتج الفني على الهوية الوطنية الأصيلة في ظل التحديات المعاصرة، بالإضافة إلى

ذلك يتضح الوعي الإنساني الشامل من خلال تناول العمل الفني لمعاناة البشرية وخاصة

المرأة، وبصفة عامة متجاوزا بذلك الحدود الجغرافية والسياسية مع تشبث الفنان بالوعي الفني

وقدرته على إحداث التغيير في الوسط الاجتماعي.

❖ نتائج التحليل:

- من خلال ما تم طرحه في العمل الفني "شمس السوداء" وما تحمله من رموز ودلالات نستنتج مجموعة من النتائج نذكر منها ما يلي:
- تعد لوحة "شمس سوداء" تمثيلا بصريا لما عناه الشعب الجزائري من صراع داخلي وخارجي في ظل الاستعمار الفرنسي.
 - تعتبر اللوحة مثالا واضحا للأسلوب التعبيري والذي يعكس الحالة النفسية المحزنة للفنان وبالتالي تجسيده للنزعة التعبيرية.
 - لقد استخدم الفنان في هذا العمل الفني مجموعة من الألوان التي ساهمت في خلق جو اللوحة وطرح العديد من المشاعر .
 - ملامح الوجه الحزينة والغير واضحة وكأنها مشوهة تعبيراً عن الحالة النفسية وما عاشته المرأة في ظل الاستعمار الفرنسي.
 - التركيز على الضوء والذي يحدد من خلاله انتماء اللوحة إلى الحركة التعبيرية حيث ابتعد الفنان عن الظل وركز على الضوء مما يزيد العمل الفني غموضاً.
 - تعبر اللوحة عن الهوية الوطنية متجسدة في عناصر رمزية تعكس الثقافة الجزائرية.
 - يعبر هذا العمل الفني عن براعة الفنان في تحويل المعاناة إلى مشهد بصري جمالي متجاوزا الحدود الزمانية والمكانية، كما يعتبر هذا المنتج الفني شاهداً على قدرة الفن في تخليد التجارب الإنسانية.

2- تحليل لوحة " الشهداء "



الشكل 04: لوحة " الشهداء " ¹

❖ الوصف الأولي:

• الجانب التقني:

عنوان اللوحة: الشهداء

- تاريخ ظهور اللوحة: 1969

- نوع الحامل والتقنية المستخدمة: ألوان زيتية

الشكل الخارجي وحجم اللوحة: 90 × 190.

¹ Issiakhem. la place de l'art contemporain dans les pays émergents. ministre de la culture
،FIAC 2010 ، p67

• الجانب التشكيلي:

- عدد الألوان وتدرجاتها:

استخدام الفنان مجموعة من الألوان والتي تعتبر كأحد العناصر الهامة و الأكثر ظهورا في العمل الفني، تم استخدامها لإظهار عناصر اللوحة ولإعطاء جو معين من إضاءة وحركة وأسلوب وانسجام في العمل الفني من ألوان فاتحة وأخرى داكنة وألوان أساسية وثنائية التي جعلت اللوحة منسجمة ومتناسقة.

- اللون الرمادي:

استخدام اللون الرمادي بدرجات متفاوتة من الفاتح إلى القاتم المتواجد في أجزاء اللوحة من لباس الأشخاص وخلفية اللوحة.

- اللون الأسود:

نجد اللون الأسود في أسفل اللوحة وكذلك في رسم الأشخاص في العينين والشكل الخارجي وفي إظهار الظل.

- اللون الأحمر:

يوجد اللون الأحمر مع اللون الأسود في مقدمة العمل الفني على أشخاص وكذلك نلاحظه على لباس الرجل والطفل والمرأة بدرجة داكنة وبدرجة فاتحة إلى اللون البرتقالي.

- اللون الأصفر:

تم استخدام اللون الأصفر من قبل الفنان بدرجة قليلة نلاحظه في خلفية اللوحة من

الجهة اليسرى والقليل على الأشخاص

- اللون الأبيض:

نجد اللون الأبيض في اللوحة مختلطا بقليل من اللون الأصفر استخدمه الفنان لإظهار

الضوء في العمل الفني.

- اللون البني:

يوجد بنسبة قليلة في الجهة اليمنى للوحة بدرجة داكنة.

لقد كان استخدام الفنان لهاته المجموعة من الألوان الثانوية والأساسية إضافة إلى

الرماديات من الأبيض والأسود والرمادي بدرجات مختلفة ومتفاوتة.

نجد أن اللون الرمادي الغالب في عناصر العمل الفني بدرجاته الفاتح والداكن يرمز إلى

الاكتئاب والخسارة والإحباط والحزن الذي مس المجتمع الجزائري، أما اللون الأسود المتواجد

بدرجة داكنة الذي يرمز إلى الموت من خلال التعذيب ولكن في نفس الوقت يرمز إلى القوة

يعني أن الشعب الجزائري قوي تم تسليط جل أنواع التعذيب والقمع عليه.

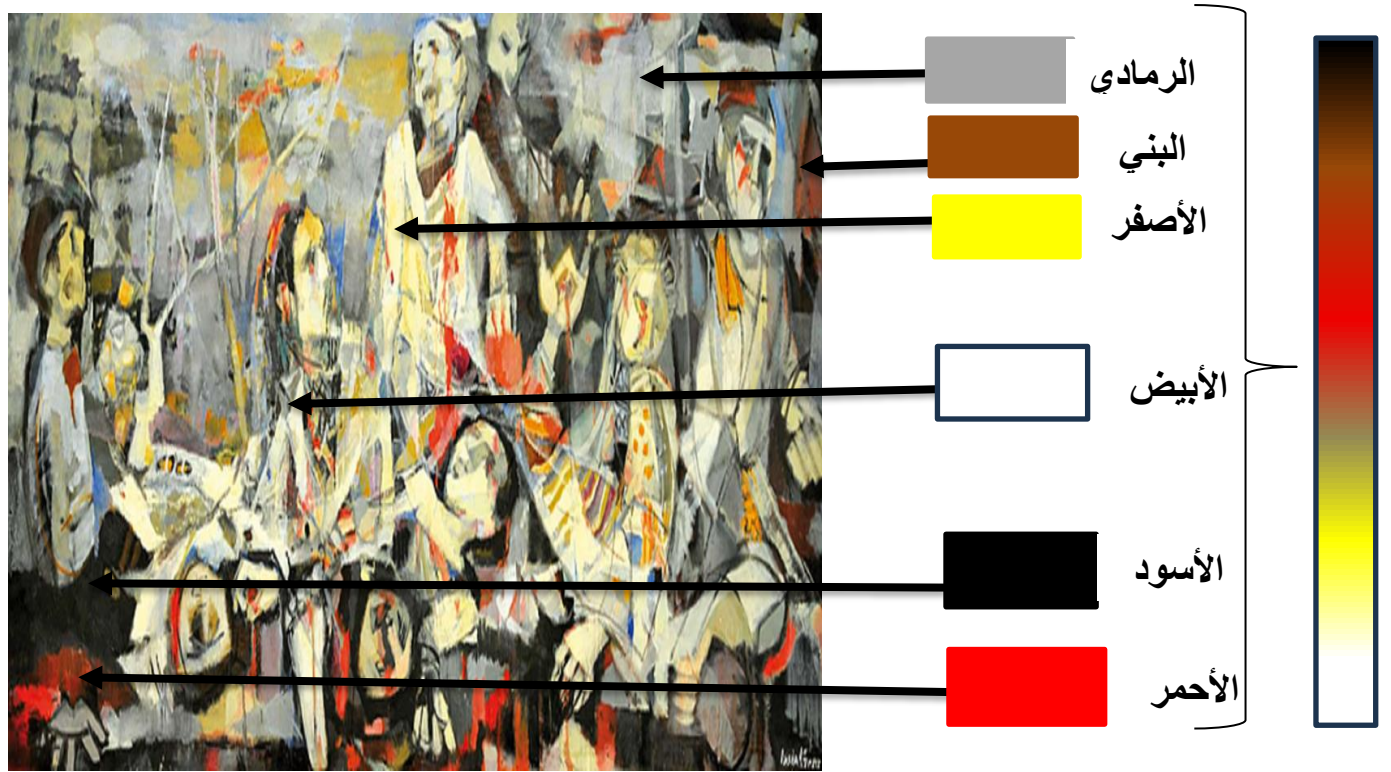
اللون الأبيض في اللوحة يوحي إلى البراءة والصفاء ، أما بالنسبة للون الأحمر الداكن

فهو يرمز إلى الحرارة وإلى وجود النار هناك، كما يرمز أيضا إلى الدم المتواجد على

الأشخاص وفي الأيدي والأوجه آثار التعذيب.

وجود اللون الأصفر بدرجة قليلة في أعلى اللوحة يوحي إلى الدفء والفرح الذي سوف يعم على الجزائر قريبا ويرمز أيضا ألى الإحباط، أما اللون البني فهو متواجد بنسبة قليلة وبدرجة داكنة يوحي إلى لون التراب

نلاحظ أيضا بقع باللون الأزرق في اللوحة توحى إلى الحزن وفي نفس الوقت توحى باليقين والإيمان الذي يعد من الركائز الإسلامية.



التدرجات اللونية في لوحة "الشهداء" للفنان "محمد اسياخم"

❖ التمثلات الأيقونية:

تعتبر لوحة "الشهداء" للفنان "محمد اسياخم" نموذجاً بارزاً للنتاج الفني التجريدي التعبيري، حيث يتجسد فيها تكوين بنائي متعدد الطبقات متشكلاً من تراكب وتداخل أشكال هندسية لأجسام بشرية في مشهد بصري مؤلم في حالة تعبر عن معاناة إنسانية، وعليه فقد حملت هذه اللوحة مجموعة من التمثلات الأيقونية لشخصيات بشرية في حالات مختلفة للمعاناة والألم بالإضافة إلى تصوير وجوه بشرية تعبر عن الألم بالصراخ والمناجاة في وضعية تلاحم مع أجساد متداخلة في بعضها البعض دالة على التضحية والاستشهاد.



التمثلات الأيقونية في لوحة " الشهداء "

❖ الخطوط ودلالاتها:

استعمل الفنان محمد اسياخم مجموعة متنوعة من الخطوط التي يمكن ملاحظتها في الطبيعة وكذلك أشكال هندسية مثل: المربع والدائرة لتجسيد الشكل المراد الوصول إليه.

كما نلاحظ وجود خطوط مستقيمة ومنحنية التي ساهمت في تكوين أشكال العمل الفني وكذلك الخطوط المائلة الرفيعة لرسم الأجسام لكل من الرجال والنساء والأطفال التي تنقل المشاهد إلى أماكن مختلفة داخل العمل الفني من خلال هذه الخطوط التي توحى بالحركة.

_أما بالنسبة للأشكال نلاحظ أن الفنان قد استخدم الشكل الدائري والبيضوي لتحديد وجوه الأشخاص والتي تعتبر عن الحركة أما شكل المربع في تشكيل البيوت فهو يعبر عن القوة والثبات.



الخطوط المستقيمة

الخطوط المائلة

الخطوط المنحنية

أنواع الخطوط في لوحة " الشهداء "

❖ الموضوع

• علاقة اللوحة بالعنوان:

وضع الفنان محمد اسياخم عنوان "الشهداء" الذي يعتبر عنوانا مناسباً ومعبراً على بيئة العمل الفني، فقد أبرز لنا مظهراً من مظاهر العنف والاستبداد في الفترة الاستعمارية وذلك من خلال رسمه لبعض الشخصيات وهي تستشهد على يد المستعمر بالإضافة لاستخدامه للألوان المعبرة عن مظاهر التعذيب (اللون الأحمر) التي عاشها المجتمع الجزائري خلال فترة الاستعمار الفرنسي، إذا فاللوحة والعنوان تربطهما علاقة تكاملية.

❖ الوصف الأولي للوحة:

جاءت اللوحة مستطيلة الشكل تحمل ألوانا وأشكالا مختلفة من خطوط وأشكال بيضوية ودائرية، أما الألوان فنجد الأصفر والأحمر، الأسود، الرمادي والبرتقالي بدرجات مختلفة ومتناسقة فيما بينها لتضفي على اللوحة تباينا وانسجاما.

ونلاحظ أيضا في اللوحة مجموعة بشرية من رجال ونساء وأطفال في شكل مأساوي حزين وفي حالة تعذيب من طرف المستعمر الفرنسي ويظهر ذلك في مقدمة اللوحة أما في الجهة اليمنى فنلاحظ أشكالا تمثل رجالا وفي الوسط أشكال لنساء وأطفال، مع بروز مشهد لناس مغمى عليهم ، وآثار الدم الحمراء الناتجة عن التعذيب والقمع الجماعي ، أما في الجهة اليسرى فنلاحظ منازل وبيوتا قديمة أمامها أشجار بدون أوراق.

❖ دراسة بيئة اللوحة:

تحيل البيئة المصورة في هذا العمل الفني " الشهداء " للفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "محمد اسياخم" سمة تجريدية واضحة تتجلى من خلال مجموعة من الخصائص نذكرها كالتالي:

الخلفية المبسطة و جاءت غير محددة للمعالم الجغرافية حيث تميز المشهد الخلفي بتكوينه البسيط والمجرد من تفاصيل جغرافية معينة، ويجسد هذا الغياب المتعمد للإشارات المكانية الواضحة يوحي بالإحساس العام منفصلا عن أي مكان.

الفضاء العام المفتوح الخالي من الإشارات الزمانية والمكانية المحددة، مع تقسيمه اللوحة إلى مستويات لونية وفضائية تمثيلا لعالم مجرد.

ركز الفنان في هذا العمل الفني على الشخصيات وتفاعلاتها دون التركيز على البيئة المحيطة به.

❖ علاقة اللوحة بالفنان:

طرح لنا الفنان من خلال عمله الفني " الشهداء " جانب من الحياة التي عاشها المجتمع الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي عن طريق مجموعة من الأشكال والخطوط والألوان التي توحى وتعبر عن منظر التعذيب والآثار التي خلقتها في نفسية الفنان مما جعل ذلك ينعكس في عمله، الفني فعلاقة اللوحة بالفنان علاقة تكاملية منسجمة معبرة.

❖ القراءة التضمينية:

• العناصر البنائية:

اتخذت اللوحة الأسلوب التعبيري الذي ينعكس على الصورة الفنية، نلاحظ أن الفنان جرد لنا صورة من الواقع الحقيقي باستخدامه لمجموعة من العناصر والأشكال، خطوط وألوان تحمل في طياتها رموزا أو تعابيرا بشكل متناسق ذو دقة عالية.

يؤكد الفنان " محمد اسياخم " من خلال عمله الفني هذا على انتمائه ومدى تأثره بالواقع والحياة التي عاشها المجتمع الجزائري خلال الاستعمار والمخلفات التي تركها بالإضافة إلى الأسلوب الذي مارسه على الشعب من قمع واضطهاد، وعلى وجد الخصوص سكان القرى

والأرياف، فهذا العمل الفني ينقل لنا حياة الفنان الشخصية الذي توحى لنا بيئته كونه عاش حياة قاسية بما فيها تقلبات العصر، السياسية والثقافية والتطورات الشكالية التي عاشتها بلاده إضافة إلى التجارب الخاصة التي عاشها ومر بها.

نلاحظ أن اللوحة تضم مجموعة من الأشخاص رجال وأطفال ونساء، فنجد في الجانب الأيمن من العمل الفني رجل كبير في السن على وجهه ورأسه آثار الدم ، وملامح الحزن بادية عليه وهو يرى عائلة وأولاده في الأرض، وفي وسط اللوحة نرى رجلاً يمارس عليه التعذيب من طرف شخص يرتدي لباساً أسوداً بدون رحمة وشفقة لدرجة الموت ألا وهو المستعمر الفرنسي، كما نلاحظ بجانبه يد مرفوعة لرجل وكأنه ينادي للنجدة والمساعدة وهي تتقاطر بالدم اثرى التعذيب الشديد الذي تعرض له، أما في الجهة السفلية من اللوحة فنرى أشخاصاً موتى مستلقين على الأرض ومن حولهم النار التي تشير إلى أنه تم قمعهم إضافة إلى وجود أجزاء من الجسد كاليد والرجل المتبقية من الجسم الذي احترق بالنار، أما مشهد المرأة وهي تنظر إلى الرجل الذي سلط عليها التعذيب أمام مرأى عينيها وعلى وجهها تربات الحزن وكأن في فمها حديث توجهه للعدو والفرنسي بما يقوم به من ظلم وقمع، والشيء الملفت للانتباه للمرأة ارتدائها للباس مستور تضع غطاء على رأسها مما يدل على مدى محافظة المرأة الجزائرية على مبادئها حتى وهي في حالة حرب.

أما بالنسبة للجهة اليسرى من الأعلى فنلاحظ مجموعة من البيوت وأشجار بأغصانها فقط، ترمز إلى أن المكان أصبح خالياً من سكانه الذين استشهدوا ولكن في نفس الوقت ترمز

إلى الصمود والقوة التي يتحلى بها المجتمع الجزائري بالرغم من الحياة القاسية والوضع المزري الذي مرت به الجزائر أثناء الاحتلال، أما في الجهة اليمنى نجد طفلا وهو ينظر من بعيد وكأنه ينتظر شروق شمس الحرية حتى يعيش في وسط آمن وسعيد.

لقد ضم هذا العمل الفني مجموعة من العناصر البنائية نذكر منها:

• الفراغ في العمل الفني:

قام الفنان " محمد اسياخم " برسم مجموعة من العناصر التي شغلت كل أجزاء اللوحة لذلك لا يوجد الفراغ بكثرة في اللوحة فالفراغ الممكن ملاحظته يرمز ويعبر عن دلالة معينة كحركة الأشخاص وغيرها.

• القيمة الضوئية:

تتحقق القيمة بالتباين اللوني أو درجات السطوع بين الألوان، فهي تشير إلى درجات الإضاءة الموجودة في العمل الفني وهو ما نلاحظه في لوحة الشهداء فقد استخدم الفنان اللون الرمادي الفاتح المضاف إليه اللون الأبيض الموجود على لباس الأشخاص وفي الأوجه إضافة إلى اللون الأصفر الموجود في أعلى اللوحة من الجهة اليسرى الذي أضفى على اللوحة إضاءة.

❖ أسس التصميم:

• الإيقاع:

يظهر الإيقاع في اللوحة من خلال تكرار الكتل والمتمثل في رسم الأشخاص الذي شكل وحدات متقاربة فيما بينها من خلال اللباس فقد أعطى للوحة حركة توحى بالحياة.

• الوحدة والتوازن:

نلاحظ أن الفنان قد حقق الوحدة والتوازن في هذا العمل الفني من خلال الأشكال الموزعة في أجزاء اللوحة بشكل منتظم وأيضاً الألوان ودرجاتها المتناسقة والمعبرة عن الواقع الحقيقي والمترابطة مع العناصر الفنية الأخرى فجعلت الصورة الفنية ذات قيمة جمالية.

• التباين: يتجلى من خلال التدرجات اللونية للألوان وبين المناطق الفاتحة والداكنة.

• التكرار: من خلال الأشكال البشرية المتشابهة مع بعض الاختلافات الحركية للأجسام المرسومة.

• الحركة: وتتجلى بوضوح من خلال وضعيات الأجسام والخطوط المتداخلة لخلق ديناميكية في العمل الفني.

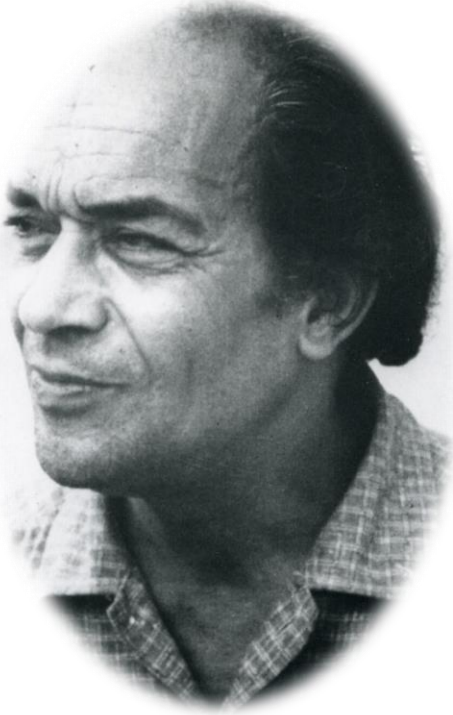
❖ نتائج التحليل:

من خلال التحليل السيميولوجي المعمق للوحة " الشهداء " للفنان " محمد اسياخم " يمكننا

أن نستخلص مجموعة من النتائج التالية:

- لقد حقق الفنان غايته من خلال رسم وتجسيد المشهد الاستشهادي الذي تعرض له المجتمع الجزائري خلال الاستعمار الفرنسي.
- جسد الفنان صورة من الواقع المعاش بأسلوب تعبيرى عن طريق مجموعة من العناصر التعبيرية الواضحة في العمل الفني.
- استخدم الفنان تقنيات التعبير والتصوير باحترامه لقواعد المصور وأيضا طريقة دمج وتناسق الألوان مع الأشكال والخطوط.
- استخدام الفنان ألوانا ذات رموز ودلالات مع تصويره لانفعالات داخلية من حزن وحرمان واكتئاب.
- جاءت لوحة " الشهداء " ممثلة لقيمة فنية وجمالية وتعبيرية واقعية.

ثالثا: محمد خدة:



فنان تشكيلي جزائري معاصر من مواليد 14 مارس 1930 بمستغانم بمنطقة موهيستاغا المدينة المطلّة على البحر الأبيض المتوسط إلى غرب مزغران وذكرى أنصار خير الدين بربروس الإسباني¹، تعلم الرسم عن طريق المراسلة سنة 1947م وهو من الأعضاء المؤسسين للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية سنة 1963م، تضمنت أعماله تصاميم لبعض المعالم والأعمال الميدانية كمقام الشهيد

بالمسيلة وذلك سنة 1981م وسجاد حائطي بالمطار الدولي للملك خالد بالرياض، إضافة إلى قيامه بالعديد من الديكورات وتصميم الملابس لعدة مسرحيات جزائرية نذكر منها: (الكلاب)، بلحاج عمر الجزائر 1965، (الغموض) لعبد القادر علولة بوهراڻ 1969، كذلك قام بالعديد من الرسومات لمجموعة من الكتاب (جاك سنوناك، بشير حاج طاهر، رشيد بو جدرة...).

أقام الفنان "محمد خدة" مجموعة من المعارض الشخصية: بباريس سنة 1961 ، قاعة محمد راسم بالجزائر (1964، 1971، 1968)، ليون سنة 1964، فيينا النمسا سنة 1967 المركز الثقافي الفرنسي بالجزائر سنة 1970، بالإضافة إلى العديد من المعارض المتنقلة وذلك

¹ Khadda les actes du colloque. ministre de la culture ، Musée national d' art moderne et contemporain ،FIAC 2011 p 08.

سنة 1958 في المسرح الجهوي بعنابة، قسنطينة، دار الثقافة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر سنة 1983، دار الثقافة تلمسان 1985، مونبلييه فرنسا سنة 1985.

نظم "محمد خدة" العديد من المعارض الدولية في كل من (باريس، مارسيليا، برلين، جنيف)، ومن بين أهم المعارض التي شارك فيها نذكر منها مايلي:

قاعة سيمار بباريس 1960م، سافاج غاليري لندن 1965م، متحف البلندير تونس 1980م، المركز العالمي للفن الحديث سويسرا 1982م، المركز العالمي للفنون التشكيلية بباريس 1986م، ولقد كان للفن الجزائري نصيب من مشاركاته وذلك ما بين سنة 1963_1986م في: اذربيجان، بغداد، دمشق، موسكو، نيويورك، صوفيا، فارصوفيا.

في 04 مارس 1991 فقدت الساحة الفنية الجزائرية قامة من أهم قاماتها الفنية وروادها إلا أن وفاته لم تمنع من تواجد العديد من أعماله في المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر ومتحف الفن الحديث بباريس، وفي مختلف المنظمات والهيئات الوطنية والعالمية.

1- تحليل لوحة الأرض تمنح نفسها دوما للبدر



الشكل 05: لوحة "الأرض تمنح نفسها دوما للبدر"¹

❖ الوصف الأولي

• الجانب التقني:

- اسم صاحب اللوحة: محمد خدة.
- عنوان اللوحة: الأرض تمنح نفسها دوما للبدر.
- تاريخ اللوحة: 1968.
- مقاييس اللوحة: 127,5×159,5سم

- ¹ KHADDA, TRANSFORMER SON Identité EN TERMES D'aveni , ministre de la culture , Musée national d' art moderne et contemporain ,FIAC 2011 .p184

• الجانب التشكيلي:

- عدد الألوان ودرجة انتشارها:

تحتوي لوحة " الأرض تمنح نفسها دوما للبدر " للفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "محمد خدة" على مجموعة من الألوان المؤثرة بتدرجات مختلفة جاءت كالآتي:

- اللون البرتقالي الأحمر: نلاحظ أنه مهيم على الخلفية ويشغل معظم مساحة اللوحة، يمنح إحساسا بالدفء والحيوية.

- اللون الأزرق الفاتح: يرمز إلى الهدوء والعمق، يتواجد في بعض المناطق من اللوحة ممتزجا باللون الأبيض.

- اللون الأبيض: يتجلى من خلال الأشكال المتموجة في وسط اللوحة خالقا تباينا قويا مع الخلفية.

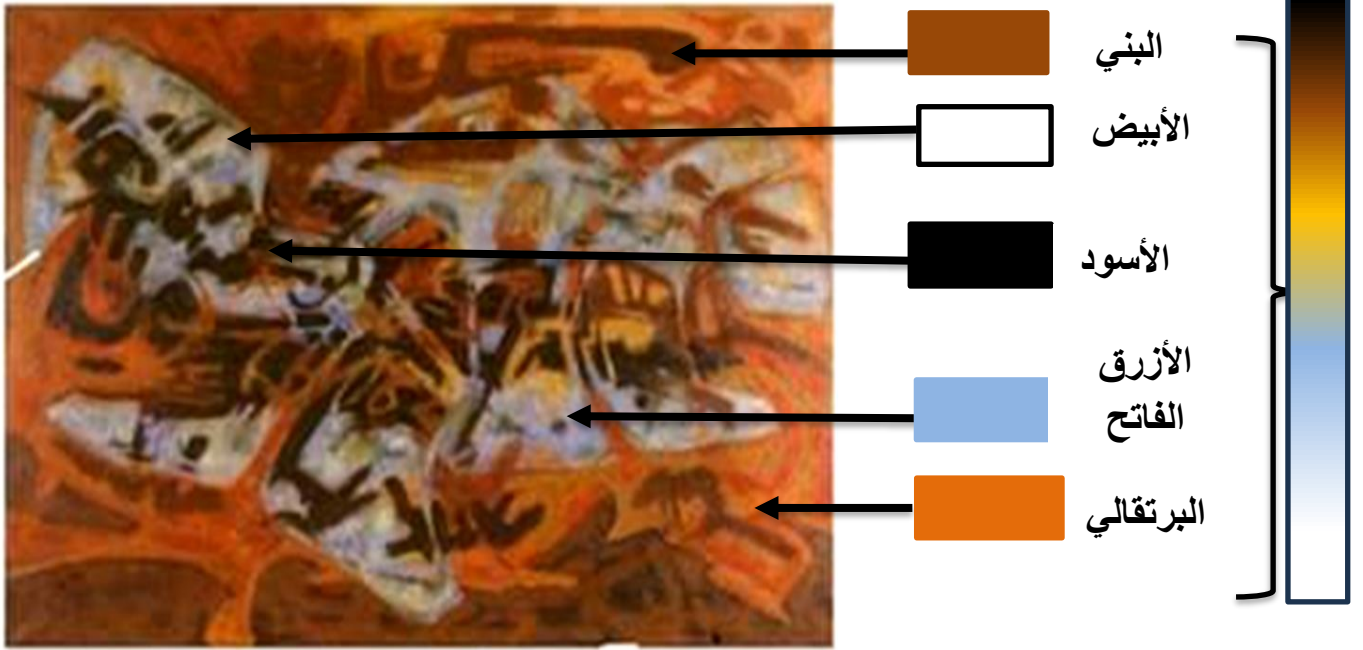
- اللون البني بتدرجاته: يبدو بتدرجات في المساحات الانتقالية المختلفة للون البرتقالي والأشكال البيضاء.

- اللون الأسود: شكل هيكلا بصريا للعمل الفني متجسدا في الخطوط المحددة والتي تخترق الأشكال البيضاء.

يظهر توزيع الألوان في هذا العمل الفني تفاعلا بصريا محفزا، حيث يسهم

التباين الحاد بين الخلفية ذات الطيف اللوني الدافئ والأشكال البيضاء البارزة في

توضيح العمق الإدراكي والحيوية الديناميكية لهذا المنتج البصري الفني.



التدرجات اللونية في لوحة " الأرض تمنح نفسها دائما للجدر " للفنان "محمد خدة"

❖ التمثلات الأيقونية:

جاءت لوحة "الأرض تمنح نفسها دوما للجدر" للفنان محمد خدة بشكل مستطيل بمقاس 162×130 سم بأسلوب تجريدي بحت، حاملة مجموعة من الأشكال والخطوط والكتل اللونية المتنوعة والمتداخلة فيما بينها حاملة العديد من الرموز الدلالية ، مما يوضح أسلوب خدة باستخدامه "الإشارات" المستوحى من الخط العربي دون أن تصبح حروفا حقيقية وهي ما جسده في هذا العمل الفني عن طريق التداخل بين الخطوط والأشكال، فجاءت حاملة لمجموعة من التمثلات الأيقونية تمثلت فيما يلي:

- التكوين العام: يوحى إلى التربة الخصبة والنور السماوي كما يمكن تأويله إلى ذلك التجسيد لتلك العلاقة بين الأرض والقمر ومدى ارتباطهما ببعضهما البعض.
- الخلفية البرتقالية الحمراء: وهي ما يشار إليه في العنوان، تتمثل في الخلفية مشيرة إلى الأرض من خلال ألوانها الترابية.
- الأشكال البيضاء المتموجة: وهي دلالة على القمر كما هو مشار إليه في العنوان وانعكاساته على سطح الأرض.
- الخطوط المتشابكة: مجسدة وكأنها حروف عربية وهي إحدى صفات المدرسة التي أسسها الفنان محمد خدة "مدرسة الإشارة".



التمثيلات الأيقونية في لوحة " الأرض تمنح نفسها دوما للبدر "

❖ الخطوط ودلالاتها:

يضم هذا العمل الفني مجموعة من الخطوط التي تميزت بتنوعها ودلالاتها المختلفة:

- **الخطوط المنحنية:** وتم توظيفها في هذا العمل الفني رامزة للحركة والديناميكية، لتوحي

إلى تأثير القمر على الأرض.

- **الخطوط السوداء:** استمدت مرجعياتها التكوينية من العناصر التشكيلية المميزة لكتابة

الحروف العربية بالعين المجردة، فلقد جسد الفنان انطلاقا من انتماؤه الثقافي مساعيه

التواصلية عن طريق وسيط بصري يتسم بالتجريد.

- **الخطوط الحادة:** تتجلى في بعض مساحات العمل الفني كدلالة على التوتر والصراع.

- الخطوط المتقاطعة: تشكل شبكة من العلاقات المتداخلة فيما بينها وبين العناصر

المختلفة، لتخلق سلسلة من العلاقات البصرية.

- الخطوط المتموجة: تحيل إلى الاستمرارية والتجدد في الحياة رغم المصاعب.

لقد مثلت هذه الخطوط المتنوعة والمختلفة جوهر العمل الفني المعبر عند الفنان "محمد

خدة" باعتبارها ليست مجرد خطوط زخرفية فقط وإنما مجموعة من الإشارات تعالج قضايا

فكرية جمالية وعميقة.



الخطوط المتقاطعة

الخطوط المتموجة

الخطوط السوداء

الخطوط الحادة

الخطوط المنحنية

أنواع الخطوط في لوحة " الأرض تمنح نفسها دوما للبدن "

❖ الموضوع

• علاقة اللوحة بالعنوان:

تحيلنا اللوحة من خلال العنوان إلى الأرض التي تمنح نفسها دائماً للبدر، أي الأرض لمن يريد الاستثمار فيها و خدمتها، إذا هناك توافق و انسجام بين العنوان و الشكل، فهي علاقة مباشرة تكاملية متناسقة ومتناغمة مع بعضها البعض.

❖ الوصف الأولي للوحة:

تعد لوحة "الأرض تمنح نفسها دوماً للبدر" للفنان المعاصر "محمد خدة" نموذجاً رئيسياً لدراسة التفاعلات القائمة بين التجريد التشكيلي الغربي والموروث البصري، يتجلى في هذا المنتج الفني استراتيجية فنية محكمة قائمة على التأسيس الفضائي اللوني المهيمن في خلفية اللوحة باللون البرتقالي الأحمر و التكوين المركزي لمجموعة من الأشكال والخطوط باللون الأبيض والأزرق الفاتح، كما تميز هذا العمل بالتنوع في الخطوط السوداء المتدفقة والمتشابكة و التي تمثل جوهر العمل الفني لما يعرف بـ"الحروفية التجريدية" في أسلوب الفنان محمد خدة، يشكل تداخل الأشكال والخطوط داخل اللوحة الإحساس بالحركة والديناميكية البصرية لتحليل بالعناصر وكأنها تطفو في فضاء اللوحة لتنتج إيقاعاً بصرياً حيويًا ومتجدداً.

تعكس هذه اللوحة ثنائية مشروع الفنان "محمد خدة" التي سعى من خلالها إلى إنشاء حوار خلاق بين الحداثة الفنية الغربية وماتوقله من تطورات و العمق الحضاري لموروث الثقافة العربية.

❖ دراسة بيئة اللوحة:

يندرج هذا العمل الفني ضمن سياق تاريخي وثقافي معين يتحدد من خلال بعض الخلفيات كالفترة الزمنية (فترة مابعد الاستقلال) والتي كان السعي فيها لكيفية بناء هوية ثقافية وطنية قوية، وأيضاً التأثير بالتيارات الفن العالمي (المدرسة التجريدية الأوروبية)، فلقد ارتبطت هذه اللوحة بالتراث البصري الإسلامي (الخط والزخرفة) وإعادة صياغته بأسلوب معاصر.

❖ الوعاء التقني والتشكيلي للوحة:

جاءت اللوحة في إطار (130 × 162سم) على شكل مستطيل بأسلوب تجريدي محض، نلاحظ أن اللوحة تحتوي على مجموعة من الألوان و الأشكال من خطوط منحنية و أفقية بنسبة قليلة و غير قوية ومتداخلة فيما بينها. أما الألوان فنجد اللون البني بتدرجاته و كذلك الأسود الذي يشكل بعض الحروف، إضافة إلى اللونين البرتقالي والأخضر الفاتح. اللوحة عبارة عن كتل لونية توحى لنا بالأرض و التي جاءت باللون البني و هو لون ترابي بدرجاته ، و كأنها قطعة مقسمة و محروقة، و نجده أيضاً بدرجة داكنة على الجانب الأيمن للوحة و كأنه ينتهي إلى التكوين الأول و في الجانب الأيسر كأنه يد لإنسان تطالب بشيء ما.

وجود اللون الأزرق الفاتح و لكن بنسبة قليلة وخفيفة نوعاً ما و اللون الأسود القاتم في

الرموز الموجودة على الوسط.

بالإضافة إلى ألوان باردة تتخللها بعض اللمسات الصفراء و كأنها أشعة الشمس، أما

الأشكال فهي غير معروفة، متكونة من مستوى واحد مسطح.

❖ علاقة اللوحة بالفنان:

إن علاقة العمل الفني " الأرض تمنح نفسها دائماً للبدر "بالفنان "محمد خدة" علاقة تأثيرية، فقد رسم الواقع الذي عاشه آنذاك بأسلوبه التجريدي الممزوج بالخط العربي المتمثل في بعض الحروف المجردة حاملاً رموزاً ودلالات عاكسة جوانب مهمة من التجارب الفنية للفنان وشخصيته، كخبرته المبكرة في رسمه بمدينة مستغانم حيث عمل على رسم المخططات في الكتب والتي أثرت في تعامله مع الخط وأيضاً مدى تأثره بالفكر الفلسفي الصوفي والإسلامي.

❖ القراءة التضمينية:

• العناصر البنائية وأسس التصميم:

الأرض تمنح نفسها للبدر لوحة فنية تجريدية، تميزت بكثرة الرموز، فقد أخذ الفنان "محمد خدة" الفكرة من علاقة الفلاح بالأرض، حيث أن مجموعة من الفلاحين لم يكن لديهم المعدات الكافية مع سوء المعيشة، و ذلك في عام 1968م و هي فترة الحراك السياسي، حيث وجد الفلاح صعوبة من قمع المستعمر و قلة الوسائل الفلاحية، فهي لوحة فنية تجريدية ضد الواقع الممارس في تلك الفترة عليهم.

استخدم الفنان التركيبة اللونية أكثر من الخطية، فاللون البني و هو لون التراب الذي يشمل كل اللوحة و الذي يوحي لنا بالأرض، فهو لون التربة الخاصة بالزراعة المحروثة، و اللون الأزرق كذلك يعطي مظهر المياه الخاصة بالري و السقاية، لأن الأرض لا تنتج من دون الماء، أما اللون الأخضر الفاتح فيرمز إلى الطبيعة، أي إلى الزرع.

استخدم الفنان الألوان الباردة و التي توحى للناظر إلى برودة الأرض، و إلى بعض اللمسات الصفراء التي ترمز للضوء و الحرارة. أما اللون الأسود فيرمز إلى الشدة و الحزن و لكن جاءت في الحروف التي يمكن منها معرفة (حرفي النون و التاء) و اللذان يظهران على الجانب الأيسر في الجزء العلوي.

وجود انسجام و توافق بين الألوان من استخدام الألوان الباردة و بدرجات مختلفة و التي هي الأخرى مع العنوان.

استخدام اللونين البني القاتم و الأسود لتحديد مناطق الظل، أما اللونين الأصفر و الأزرق الفاتح دلالة لوجود الضوء.

وجود حركة في اللوحة من خلال الخامات اللونية والخطوط، التي تهدف إلى الأرض لمن يريد استثمارها، فهي ليست ملكا لأحد.

نلاحظ وجود توازن و إيقاع في اللوحة بحيث أن الفنان قد جسد المشهد كما هو في الواقع و بألوان متناغمة.

❖ نتائج التحليل:

من خلال ماسبق طرحه من تحليل معمق لهذا العمل الفني المسمى بـ "الأرض تمنح نفسها دوماً للبدر" نستنتج مايلي:

- حقق الفنان "محمد خدة" الهدف من الفكرة ومدى استعاب المشاهد أو المتلقي لها من خلال تحقيقه الإنسجام والتوافق بين المضمون والشكل والعنوان مع استخدامه في ذلك لألوان جسدت الفكرة.
- تعد اللوحة نموذجاً متكاملًا لأسلوب الفنان "محمد خدة" التجريدي المنفرد الذي يمزج بين الحروفية العربية والتجريدية الغربية.
- تجسد اللوحة الفلسفة الإسلامية الجمالية التي تظهر للطبيعة من خلال جوهرها الباطني وليس الخارجي (تفضيل الباطن على الظاهر).
- جسّد الفنان في هذا العمل الفني أحد أفكار مدرسته التي أسسها "مدرسة الإشارة" من خلال توظيفه للإشارة كعنصر تشكيلي أساسي في تكوين العمل الفني.
- جسدت اللوحة تلك العلاقة الوجودية بين ثنائية الأرض والبدر.
- تعكس اللوحة هوية الفنان العربي الجزائري ومدى تفتحته على التيارات العالمية الغربية.
- يعتبر هذا العمل الفني نموذجاً للفن العربي الحديث بسياق فني معاصر.

3- تحليل لوحة القصبات لاتحاصر:



الشكل 06: لوحة "القصبات لاتحاصر"¹

❖ الوصف الأولي

• الجانب التقني:

- اسم صاحب اللوحة: محمد خدة
- اسم اللوحة: القصبات لا تحاصر
- تاريخ ظهورها: 1960 – 1980
- نوع الحامل و التقنية المستعملة: ألوان زيتية.
- حجم اللوحة: 122×244.

- ¹ KHADDA, TRANSFORMER SON Identité EN TERMES D'aveni , ministre de la culture , Musée national d' art moderne et contemporain ,FIAC 2011 .p 161

• الجانب التشكيلي:

- عدد الألوان ودرجة انتشارها:

اعتمدت لوحة "القصبات لا تحاصر" للفنان "محمد خدة" على مجموعة من الألوان

المحدودة والمتناسقة فيما بينها نطرحها كالآتي:

- اللون الأزرق: يتجلى بتدرجات خفيفة في بعض مساحات اللوحة.

- اللون الأسود: استخدمه الفنان في الخطوط والإشارات التي تتشابه مع الحروف العربية.

- اللون الأبيض/الرمادي الفاتح: استخدمه لتجسيد التباين والعمق، نجده متجليا في بعض المساحات.

- الألوان الترابية: تجسدت بتدرجاتها المختلفة (البنّي، البرتقالي المحروق، الأوكر) نجدها في خلفية اللوحة مشكلة المساحات الأكبر فيها.

جاء توظيف اللون الأحمر و اللون الأسود المتشابهين لرمز إلى الحرب و الصراع،

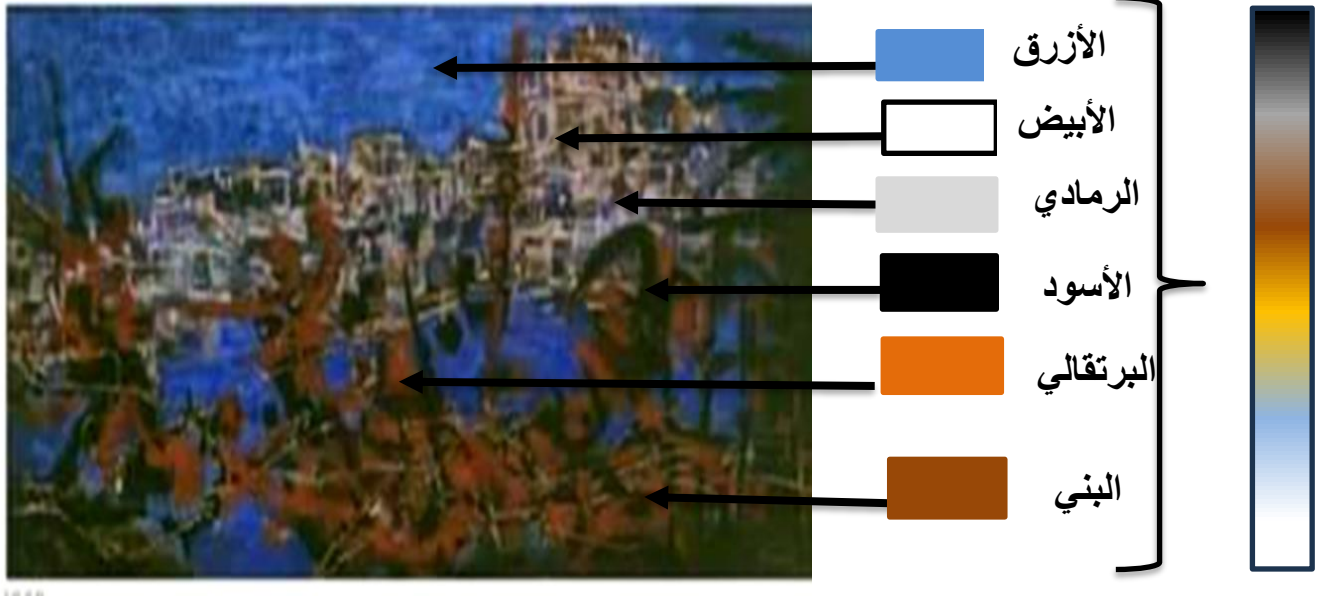
أما اللون الأزرق و الذي يشمل مساحة اللوحة فهو يرمز إلى الهدوء. جاء في الجهة

العلوية للوحة و فيه القصبة التي تعني أنها في أمان. كما استخدم اللون البنّي بتدرجاته

و بمعيار قليل لإيهام المتلقي بألوان غير موجودة. و لا يوجد انسجام بين الألوان، لأن

اللونين الأحمر و الأسود قد طغيا على باقي الألوان و منها الأزرق يظهر العمق في

القصبة، حيث أنها جاءت في المستوى الثاني لها بعيدة عن المستوى الأول.



التدرجات اللونية في لوحة " القصبات لا تحاصر "

❖ التمثيلات الأيقونية:

تجسدت اللوحة في شكل مستطيل و إطار بقياس (244سم × 122سم) ، نرى

في اللوحة مجموعة من الأشكال و الخطوط الهندسية التي شكلت لنا النسيج العمراني

لمدينة الجزائر رغم طابعها التجريدي إلا أنها تميزت بعدة تمثيلات أيقونية:

_ الأشكال الهندسية المترابطة: وترمز إلى البنايات العمرانية التقليدية والقصبة.

_ الإشارات والخطوط: وهي إحدى سمات المدرسة التي أسسها الفنان محمد خدة

" مدرسة الإشارة " جاءت متمثلة في هذه اللوحة للحروف العربية الجردة.

_ الهياكل البنائية: مشيرة إلى العمارة التقليدية الإسلامية في المدن القديمة.

_ المساحات المفتوحة: ترمز إلى الحرية والمقاومة وعدم تقبل فكرة الحصار التي

فرضها الاستعمار في فترة ما بالجزائر.



المساحات المفتوحة

الهياكل البنائية

الإشارات والخطوط

الأشكال الهندسية المتراكبة

هذا العمل عبارة عن مجموعة
من الأشكال الهندسية

التمثيلات الأيقونية في لوحة " القصبات لا تحاصر "

❖ الخطوط ودلالاتها:

تميزت لوحة "القصبات لا تحاصر" للفنان الجزائري المعاصر "محمد خدة" بالتنوع

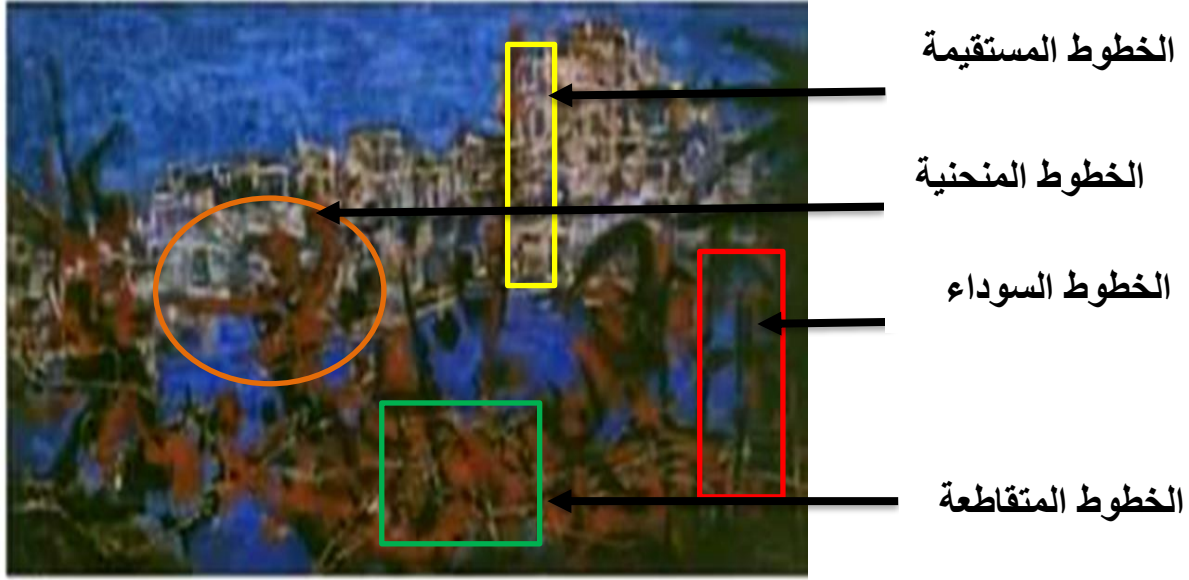
في الخطوط مشكلة مجموعة من الرموز الدلالية التي جسدت رؤية الفنان للفن باعتباره

أداة تعبيرية لأبعاد الهوية الثقافية الوطنية جاءت كما يلي:

- الخطوط المستقيمة: متمثلة في البنايات العمرانية رامية إلى الصلابة والثبات والمقاومة.
- الخطوط المنحنية: توحى بالحركة والديناميكية داخل العمل الفني رامية إلى الحياة والاستمرارية.

- الخطوط المتقاطعة: تمثل أزقة القصبة والتداخل البنائي فيها.

- الخطوط السوداء: تمثل جوهر العمل الفني بالنسبة للفنان المتمثلة في "الإشارة" المستوحاة من جماليات الخط العربي.



أنواع الخطوط في لوحة " القصابات لا تحاصر "

❖ الموضوع

• علاقة اللوحة بالعنوان:

عنوان "القصابات لا تحاصر" يحمل العديد من الدلالات الثقافية والسياسية والتي تجلت في مقاومة الشعب الثقافية والشعبية ضد المستعمر ومحاولته لطمس الهوية وتسييل الحصار عليه، حيث ارتبط العنوان بالتاريخ النضالي للقصة في وجه المستعمر، وعليه نلاحظ أن العنوان منسجم و متكامل مع اللوحة ، فالشكل عبارة عن صورة لمدينة الجزائر أثناء الاستعمار.

❖ الوصف الأولي للوحة:

"القصبات لا تحاصر" عمل فني تشكيلي جزائري معاصر للفنان "محمد خدة"، جاءت هذه اللوحة بأسلوب تجريدي متميز، تضم مجموعة من العناصر البصرية التشكيلية المجردة، تحمل مجموعة من الأشكال الهندسية والخطوط على خلفية لونية ترابية، مشكلة مجموعة من الدلالات والرموز المتداخلة ببعضها البعض توجي إلى مشهد بصري معماري مجرد إلى القصة أثناء الفترة الاستعمارية.

❖ دراسة بيئة اللوحة:

يندرج هذا العمل الفني ضمن السياق التاريخي والثقافي حيث يعتبر ك محاكاة لمشهد بصري واقعي بأسلوب تجريدي جسد فيه الفنان رؤيته المتأصلة بأسلوب فني معاصر، حيث يعكس في هذا العمل مدى ارتباطه بالتراث العربي الإسلامي خاصة الخط العربي وتأثره بالتيارات الفنية العالمية خاصة التجريدية الغربية (الأوروبية).

❖ الوعاء التقني والتشكيلي للوحة:

جاءت اللوحة في إطار بقياس (244سم × 122سم) في شكل مستطيل، اعتمد الفنان في هذه اللوحة على تقنية الألوان الزيتية على القماش، حيث نلاحظ في اللوحة مجموعة من الأشكال و الخطوط الهندسية التي شكلت لنا النسيج العمراني و التي توجي لنا بمدينة الجزائر و الذي جاء في الجهة العلوية للوحة، أما الجهة السفلية فهي عبارة عن لون أحمر و كتابة خاصة بالفنان. و وجود خطوط منحنية و حلزونية مروعة في كل

اللوحة التي ترمز إلى الأسلاك الحديدية الشائكة الدالة على الاستعمار في الجانب الأيمن من اللوحة، خطوط أفقية سمكية تشكل فوهات البنادق، أما الجزء السفلي خطوط متشابكة تشكل لنا حروفا و كتابة.

لقد استعمل الفنان مجموعة من الألوان. فنجد اللون الأزرق الذي يشمل كل المساحة، و اللونين الأحمر و الأسود المتشابكين و اللون البني بتدرجات فاتحة و لمسات من اللون الأخضر.

❖ علاقة اللوحة بالفنان:

الفنان "محمد خدة" فنان تشكيلي جزائري عصامي تجريدي، يتميز بالنوع الفني الذي يعبر عن الواقع المعاش وعلى طرح أحاسيسه و مشاعره في أعماله الفنية. أما عنوان اللوحة فهي رمز للهوية الوطنية و هذا ما يؤكد مدى تمسك الفنان بالهوية الوطنية والعربية الإسلامية لتوارثه الأجيال بعده.

❖ القراءة التضمينية:

❖ تتضمن اللوحة الفنية طريقة أو أسلوبا تجريديا بحتا، و التي تعكس لنا التراث الحضاري و الثقافي و ذلك باستخدام عنصرين أساسيين من الشكل العمراني، ألا وهو القسبة و العنصر الآخر الاستعمار. فهو منظر طبيعي غير تشخيصي ، حذف منه الفنان بعض الأبعاد و ترك بعضها في وضعية أفقية، لكي يجعل المتأمل في اللوحة يرى أن النسيج العمراني أعلى اللوحة وكأنه يحلق في السماء لأنه لا يمكن أن يحاصر، أما الجهة السفلية من اللوحة فهي

مزيج بين اللونين الأحمر و الأسود. كما يظهر في الجوانب الأسلحة و البندقيات التي أرادت الإطاحة بالمدينة و كذلك رشاشات العدو و لكن لم تظهر ملامحه. نلاحظ أن المدينة في الأعلى بعيدة عن الأسلاك الشائكة و عن الأسلحة، فالقصة بعيدة عن كل الصراع المجسد في المستوى الأول السفلي للوحة، و هنا تتجلى فكرة القصة لا تحاصر.

تعتبر القصة رمز الهوية الوطنية للصراع، فهي تظهر في اللوحة ساكنة و هادئة بعيدة عن كل الصراعات و الاضطرابات التي وضعها الفنان في مقدمة العمل، و هي أيضا روح و ضمير و حضارة للمقاومة تمنع دخول المستعمر.

❖ أسس التصميم:

- الإيقاع: يتجسد من خلال تكرار الأشكال الهندسية والإشارات (الحروف العربية المجردة).
- التوازن: متوازن بصريا بين العناصر البنائية البصرية المختلفة لكنه غير متماثل.
- _ الوحدة: جاءت اللوحة حاملة العديد من التنوع بين العناصر البصرية إلا أنها متناسقة ومتناغمة فيما بينها وبالتالي متكاملة.
- التباين: تجسد ذلك بين المساحات المفتوحة وأيضا المغلقة بين الخطوط والمساحات اللونية.
- السيادة: تجسدت من خلال الأشكال الهندسية المعمارية والإشارات المهيمنة على مركز مركز اللوحة.

❖ نتائج التحليل:

- إبراز الجانب الثقافي الحضاري في الجزائر عامة و خاصة بالقصبة.
- عكست اللوحة الفنية أهم قواعد المدرسة التجريدية.
- إبراز هوية الفنان " محمد خدة " و مدى تمسكه بالهوية الوطنية و دفاعه عن وطنه.
- مزج الفنان بين الرسم التجريدي و الخط العربي.

خاتمة الفصل

لقد استعرض هذا الفصل الجانب التطبيقي للدراسة من خلال تحليل مجموعة من التجارب الفنية المعاصرة التي قدمها كل من الفنانين يزيد خلوفي، محمد اسياخم، ومحمد خدة، معتمداً في ذلك على المنهج السيميولوجي كأداة رئيسية لفهم وتفسير العلامات والرموز الفنية. إن السيميائيات، بوصفها العلم الذي يدرس كيفية إنتاج العلامات وتفسيرها توفر إطاراً منهجياً دقيقاً يمكن من خلاله الكشف عن الطبقات الدلالية المتعددة التي تحملها الأعمال الفنية، والتي غالباً ما تتجاوز المظهر الخارجي لتصل إلى أبعاد ثقافية واجتماعية وفكرية عميقة.

وقد أظهرت التحليلات أن هذه التجارب الفنية لا تكتفي بمجرد التعبير الجمالي، بل تسعى إلى خلق حوار مع المتلقي من خلال رموز وعلامات تحمل دلالات متشعبة تتفاعل مع السياق التاريخي والاجتماعي الذي تنتمي إليه. كما برز من خلال هذه الدراسة أن استخدام الرموز في أعمال هؤلاء الفنانين يعكس رؤية نقدية تجاه الواقع، ويعبر عن مرجعيات ومواقف فكرية وفنية تسعى إلى إعادة تشكيل المعنى وتوسيع آفاق التلقي.

وبالتالي، فإن اعتماد المنهج السيميولوجي في هذه الدراسة لم يكن مجرد خيار منهجي، بل ضرورة تحليلية أساسية تمكن من تعميق الفهم الفني وتقديم قراءة نقدية متماسكة للأعمال الفنية المعاصرة. كما أن هذه الدراسة تسهم في إثراء الحقل الأكاديمي الفني من خلال تقديم نموذج تطبيقي يوضح كيفية توظيف السيميائيات في تحليل الفن الحديث، مما يفتح آفاقاً جديدة للبحث والتحليل في مجالات الفن والثقافة.

في الختام، يمكن القول أن هذه الدراسة تؤكد على الدور الحيوي للمنهج السيميولوجي في الكشف عن المعاني الخفية في الأعمال الفنية، وتبرز أهمية التحليل الدقيق للرموز كوسيلة لفهم أعمق للفن المعاصر، مما يعزز من قدرة الباحثين والنقاد على تفسير وتقييم التجارب الفنية بشكل أكثر شمولية وموضوعية.

الخاتمة

الخاتمة

أفضت مسيرة البحث التي قطعناها خلال هذه الدراسة الأكاديمية إلى استكشاف متعمق للأبعاد الجمالية والدلالية لمرجعيات وسياقات مختلفة في الفن المعاصر، وذلك عبر تحليل منهجي للتحويلات الجوهرية التي طرأت على الممارسة الفنية الحديثة والمعاصرة، لقد قدمت الدراسة رؤية تحليلية شاملة للكيفية التي تفاعل بها الفنانون مع مفاهيم الهوية والتراث في أعمالهم التشكيلية، مما أسهم في إثراء المعرفة النظرية والتطبيقية في مجال دراسات الفن المعاصر.

انطلقت الدراسة من إشكالية محورية تتمحور حول كيفية تجسيد المرجعية كرموز دلالية في الخطاب الفني المعاصر، والآليات البصرية والتقنية المستخدمة في هذا التجسيد، بالإضافة إلى الدلالات والمعاني المتجددة التي تكتسبها هذه الرموز في سياق التحويلات الثقافية والاجتماعية المعاصرة، وقد توصلت الدراسة من خلال المقاربة التحليلية والسيميولوجية للأعمال الفنية المدروسة إلى جملة من النتائج الهامة التي تعزز فهمنا لهذا الجانب من الإبداع الفني، وتسهم في تعميق الوعي بعلاقة الفن المعاصر بالهوية الثقافية والتراث.

أثبتت الدراسة بما لا يدع مجالاً للشك، أن الرمزية في الأعمال الفنية قد تجاوزت في الفن المعاصر حدود كونها مجرد بنية معمارية تاريخية أو رمزا جامدا للماضي كرمزية "القصبة"، لتتحول إلى رمز حي وديناميكي يحمل دلالات متعددة ومتجددة تتجاوز مفهوم المكان المادي. فمن خلال تحليل مجموعة متنوعة من الأعمال الفنية المعاصرة، أظهرت الدراسة كيف تمكن

الفنانون من توظيف العديد من الرموز لتعكس مفاهيم عميقة ومتنوعة مثل المقاومة، الصمود، الهوية، والذاكرة الجماعية في سياقات معاصرة تتفاعل مع قضايا العصر الراهن وتحدياته.

هذا التحول الدلالي لهذه المرجعيات في الفن المعاصر يعكس قدرة الرموز الثقافية على التجدد والتكيف مع المتغيرات المجتمعية والتاريخية، مما يجعلها أدوات فعالة للتعبير عن الهوية الجماعية والانتماء الثقافي. فالقصة، كما تجلت في الأعمال الفنية المدروسة، لم تعد مجرد شاهد على تاريخ مضى، بل أصبحت رمزاً للإستمرارية والديمومة، وللصلة الحية بين الماضي والحاضر والمستقبل.

كشفت الدراسة عن التنوع الكبير والثراء الملحوظ في الأساليب والتقنيات التي اتبعتها الفنانون المعاصرون لتجسيد دلالات رمزية ذات مرجعيات مختلفة في أعمالهم. فمن التجريد والتفكيك البصري الذي يسعى إلى استخلاص الجوهر الرمزي للأعمال الفنية إلى استخدام المواد المختلطة والوسائط المتعددة التي توسع من نطاق التعبير الفني، وصولاً إلى توظيف التقنيات الرقمية التي تفتح آفاقاً جديدة للتجريب والابتكار، تمكن الفنانون من تقديم رؤى جديدة ومبتكرة في أعمالهم الفنية، تتجاوز حدود الواقعية البصرية وتغوص في أعماق الدلالات الرمزية والمعاني المتعددة.

هذا التنوع في آليات التعبير الفني يعكس مرونة الفن المعاصر وقدرته على استيعاب مختلف التقنيات والأساليب، وتوظيفها بشكل خلاق ومبتكر لخدمة الرؤية الفنية، كما يعكس وعي الفنانين المعاصرين بضرورة تجاوز الأساليب التقليدية في التعبير عن الرموز الثقافية، والبحث

عن صيغ جديدة قادرة على مخاطبة المتلقي المعاصر ومحاورته بلغة فنية تتناسب مع تطلعاته وأفق انتظاره.

أبرزت الدراسة، بشكل جلي، الدور المتنامي والمتزايد الأهمية للتكنولوجيا في إثراء الخطاب الفني المعاصر حول مجموعة من الأعمال الفنية لفنانين جزائريين، فقد ساهمت الأدوات الرقمية والوسائط المتعددة في توسيع آفاق التعبير الفني، وتمكين الفنانين من معالجة مرجعيات وسياق هذه الرموز التراثية بطرق أكثر تعقيداً وتعبيرية، مما أتاح لهم استكشاف أبعاد جديدة للمفهوم وإيصال رسائلهم بشكل أكثر فعالية وتأثيراً.

لقد أظهر تحليل الأعمال الفنية المعاصرة التي توظف التكنولوجيا في هذه المنتجات الفنية وتجسيدياتها الرمزية كيف أصبحت هذه الأخيرة فضاء للتجريب والابتكار، وكيف تمكن الفنانون من تحويل العناصر البصرية إلى تكوينات رقمية وتفاعلية تثري تجربة المتلقي وتدعوه إلى المشاركة الفعالة في إنتاج المعنى. هذا التفاعل بين التراث والتكنولوجيا يعكس قدرة الفن المعاصر على الجمع بين المتناقضات، وخلق حوار خلاق بين الماضي والحاضر، بين الأصالة والمعاصرة. بينت الدراسة، بشكل واضح ومقنع، أن الفن المعاصر يمثل وسيلة قوية وفعالة لإعادة تعريف السياق والمرجعية وتأويل الرموز التراثية، وتجديد صلتها بالواقع المعيش، فمن خلال أعمالهم المتنوعة والمبتكرة، ساهم الفنانون في إعادة إحياء رمز الهوية الوطنية والصمود الثقافي، مع تقديم قراءات معاصرة تتناسب مع تحديات العصر ومتطلباته.

هذه العملية المستمرة من إعادة التأويل والتجديد الدلالي تعكس وعي الفنانين المعاصرين بأهمية الرموز الثقافية في تشكيل الهوية الجماعية والحفاظ على الذاكرة المشتركة فباختلاف الدلالات الرمزية تعددت المرجعيات واختلفت سياقاتها فأصبحت بذلك شاهداً على استمرارية الثقافة وقدرتها على مواجهة تحديات العولمة والاغتراب الثقافي.

تجلى من خلال التحليل المعمق للأعمال الفنية المعاصرة التي تم تحليلها مرجعيات تاريخية وهويتية وغربية من خلال توظيفها لرموز دالة على ذلك بسياق فني معاصر.

هذا البعد الرمزي للأعمال الفنية كنماذج للصمود والمقاومة يتجلى في العديد من الأعمال الفنية المعاصرة التي توظف عناصرها المعمارية وخصائصها البصرية للتعبير عن مفاهيم أعمق تتعلق بالهوية والانتماء والمقاومة الثقافية فالأزقة الضيقة، والأبواب المغلقة، والأسوار العالية، والمداخل المتعرجة، والحروفية و التجسيديات البشرية، كلها عناصر تستحضر في الأعمال الفنية المعاصرة لتعكس فكرة الحماية ، وترمز إلى صمود الثقافة وقدرتها على مقاومة عوامل التآكل والاندثار.

بناء على النتائج المتوصل إليها، وانطلاقاً من قناعة راسخة بأهمية الفن المعاصر بتنوع مرجعياته في تعزيز الهوية الثقافية وصون التراث، تقدم الدراسة مجموعة من التوصيات التي تهدف إلى تفعيل دور الفن في هذا المجال، وتشجيع المزيد من البحث والاستكشاف فيه.

توصي الدراسة بضرورة استمرار وتكثيف الدراسات والبحوث الأكاديمية التي تتناول الفن المعاصر وعلاقته بالهوية الثقافية والرموز الوطنية بتحديد مرجعياته والسياق الذي ظهرت فيه، مع التركيز على تحليل الأعمال الفنية من منظور متعدد التخصصات يجمع بين الفنون والأنثروبولوجيا والسيميولوجيا وعلم الاجتماع، هذا التكامل المعرفي من شأنه أن يسهم في تعميق الفهم لدور الفن في تشكيل الهوية الثقافية وصون التراث، وتطوير أدوات منهجية جديدة لدراسة الظواهر الفنية المعاصرة.

كما توصي الدراسة بضرورة تشجيع البحوث التي تهتم بدراسة الرموز الثقافية الأخرى في الفن المعاصر، وكيفية توظيفها وإعادة تأويلها في سياق التحولات الثقافية والتكنولوجية الراهنة. كرمز "القصة" هو واحد من الرموز الثقافية العديدة التي تستحق الدراسة والتحليل، وفهم آليات توظيفها في الفن المعاصر يمكن أن يسهم في بلورة نظرية متكاملة حول علاقة الفن بالهوية والتراث.

توصي الدراسة بضرورة حث المؤسسات الثقافية والفنية، الرسمية منها والخاصة، على دعم الفنانين الذين يتناولون القضايا الوطنية والتراثية في أعمالهم، وتوفير المنصات اللازمة لعرض إبداعاتهم وتعزيز التفاعل بينهم وبين الجمهور. فالفن المعاصر، بما يحمله من خطاب نقدي وجمالي، يمكن أن يكون وسيلة فعالة للتوعية بأهمية التراث وضرورة صونه وتجديده، وتعزيز الشعور بالانتماء والهوية في مواجهة تحديات العولمة والاغتراب الثقافي.

كما توصي الدراسة بضرورة إنشاء برامج خاصة لدعم الفنانين الشباب الذين يهتمون بتوظيف الرموز الثقافية في أعمالهم، وتوفير فرص التدريب والتكوين لهم، وتمكينهم من الاطلاع على التجارب الفنية العالمية في هذا المجال، بما يساهم في تطوير قدراتهم الإبداعية وتعميق وعيهم بدور الفن في تعزيز الهوية الثقافية.

وتوصي هذه الدراسة بضرورة تسليط الضوء على الوسائط العلمية المعاصرة كالذكاء الاصطناعي ومدى تأثيره على العملية الإبداعية في إنتاج الأعمال الفنية في ظل هذه التطورات الراهنة وتحديد كيفية التعامل معها.

توصي الدراسة بإدراج الفن المعاصر ورموزه الثقافية في المناهج التعليمية بمختلف مستوياتها، من التعليم الابتدائي إلى التعليم العالي، وذلك بهدف تعزيز الوعي الفني والثقافي لدى الأجيال الجديدة، وتعريفهم بقيمة التراث ودوره في تشكيل الهوية. فالتربية الفنية، بمفهومها الشامل لا تقتصر على تعليم المهارات التقنية والجمالية فحسب، بل تمتد لتشمل تنمية الحس النقدي والذوق الجمالي والوعي الثقافي لدى المتعلمين.

كما توصي الدراسة بضرورة تطوير مقررات دراسية خاصة في الجامعات والمعاهد الفنية تتناول موضوع الرموز الثقافية في الفن المعاصر، وتوفير المراجع والمصادر العلمية اللازمة لتدريسها، بما يساهم في تكوين جيل من الباحثين والفنانين الواعين بأهمية الهوية الثقافية والتراث في الممارسة الفنية المعاصرة.

توصي الدراسة بضرورة تنظيم معارض فنية وندوات وورش عمل متخصصة تركز على توظيف الرموز التراثية في الفن المعاصر، وذلك بهدف تعزيز الحوار الفني والثقافي وتبادل الخبرات بين الفنانين والباحثين والجمهور. هذه الفعاليات يمكن أن تكون فرصة لتسليط الضوء على التجارب الفنية المتميزة في هذا المجال، وتشجيع المزيد من الابتكار والتجديد فيه.

كما توصي الدراسة أيضا بأهمية تنظيم مسابقات فنية وجوائز خاصة للأعمال التي توظف الرموز الثقافية بطرق مبتكرة ومعاصرة، بما يسهم في تحفيز الفنانين على الاهتمام بهذا الجانب من الإبداع الفني، وتطوير أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عن الهوية والتراث في سياق معاصر. توصي الدراسة بأهمية توثيق الأعمال الفنية المعاصرة التي تتناول الرموز الثقافية بشكل رقمي، لضمان حفظها وسهولة الوصول إليها للباحثين والمهتمين، وتكوين أرشيف بصري يوثق هذا الجانب من الإبداع الفني. هذا التوثيق الرقمي يمكن أن يأخذ شكل قواعد بيانات إلكترونية، أو متاحف افتراضية، أو منصات رقمية تفاعلية، تتيح للمستخدمين الاطلاع على الأعمال الفنية ودراساتها وتحليلها.

كما توصي الدراسة بأهمية استخدام التكنولوجيا الرقمية في توثيق وحفظ الأعمال الفنية التي تستخدم وسائط غير تقليدية أو تقنيات رقمية، والتي قد تكون عرضة للتلف أو الاندثار بسبب طبيعتها التقنية، فالتوثيق الرقمي يمكن أن يكون وسيلة فعالة لضمان استمرارية هذه الأعمال وإتاحتها للأجيال القادمة.

في ختام هذه الدراسة، يمكن القول بأن الفن المعاصر، بما يحمله من إبداع وتجديد وقدرة على إعادة قراءة التراث وتأويله، يظل مرآة عاكسة للواقع، ووسيلة فاعلة لصون الهوية والتراث في عالم متغير ومتحول. فرمز "القصبة" كما تجلى في الأعمال الفنية المدروسة، لم يعد مجرد شاهد على تاريخ مضى، بل أصبح رمزاً حياً ومتجدداً، يعكس استمرارية الثقافة وقدرتها على التكيف مع المتغيرات والتحديات.

إن دعم هذا التوجه وتشجيع المزيد من البحث والإبداع فيه سيساهم بلا شك في إثراء المشهد الفني والثقافي، وتعزيز فهمنا لدور الفن في بناء الوعي الجماعي والحفاظ على الهوية الثقافية. فالفن المعاصر بوصفه فضاء للتجريب والابتكار وإعادة التأويل، يمكن أن يكون جسراً بين الماضي والحاضر، وبين الهوية والعالمية، وبين التراث والحداثة، بما يساهم في بناء ثقافة متجددة ومنفتحة تحافظ على خصوصيتها وتتفاعل مع الآخر في آن واحد.

كما تفتح هذه الدراسة آفاقاً جديدة للبحث في مجال الفن المعاصر وعلاقته بالهوية والتراث، سواء من خلال دراسة رموز ثقافية أخرى وكيفية توظيفها في الفن المعاصر، أو من خلال البحث في العلاقة بين الفن والتكنولوجيا ودورها في إعادة تأويل التراث، أو من خلال دراسة تلقي الأعمال الفنية المعاصرة التي توظف الرموز الثقافية وتأثيرها في الوعي الجمعي. هذه المجالات، وغيرها تفتح آفاقاً واسعة للبحث والاستكشاف، وتدعو إلى مزيد من الجهد العلمي والأكاديمي لفهم أعمق لدور الفن في تشكيل الهوية الثقافية وصون التراث في عصر العولمة والتحولات الرقمية المتسارعة.

ملحق الأعمال الفنية

بعض الأعمال الفنية للفنان يزيد خلوفي:¹



Entre al-Tawhidi et Nietzsche

Technique mixtes sur carton

65 x 45 cm

1999

Collection privée, Koweït.

¹ اللوحات مأخوذة من: ارشيف الفنان عن طريق صفحته على منصة الفيسبوك.





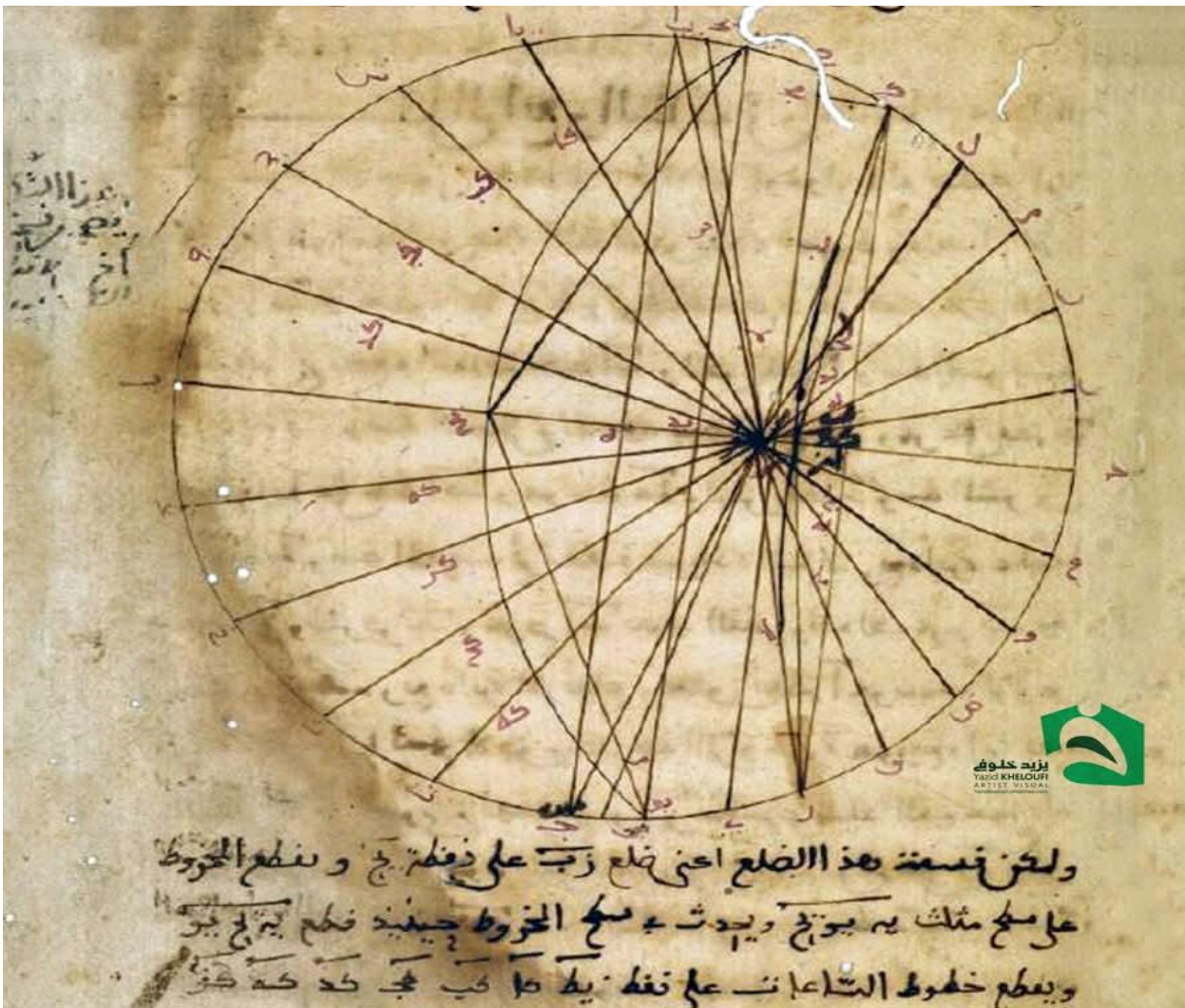
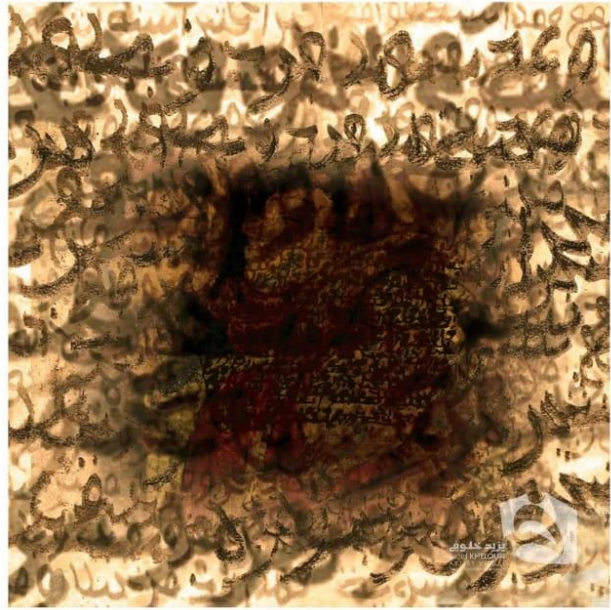


تصميم غرافيكي / يزيد خلوفي
Design graphic by / Yazid kheloufi
yazidkheloufi.jimdo.com / tél. 05 59 81 99 78





تصميم: محمد العتيبي / محمد العتيبي
Design graphic by: Youssef Alkhawaja
www.youssefalkhawaja.com / 011 244 44 44





Tajrid - Abstraction
Aquarelle sur carton
25 x 15 cm
1999
Collection privée, Algérie









بعض الأعمال الفنية للفنان محمد اسياخم:¹



بدون عنوان
مجموعة صوفية حمياني

Sans titer

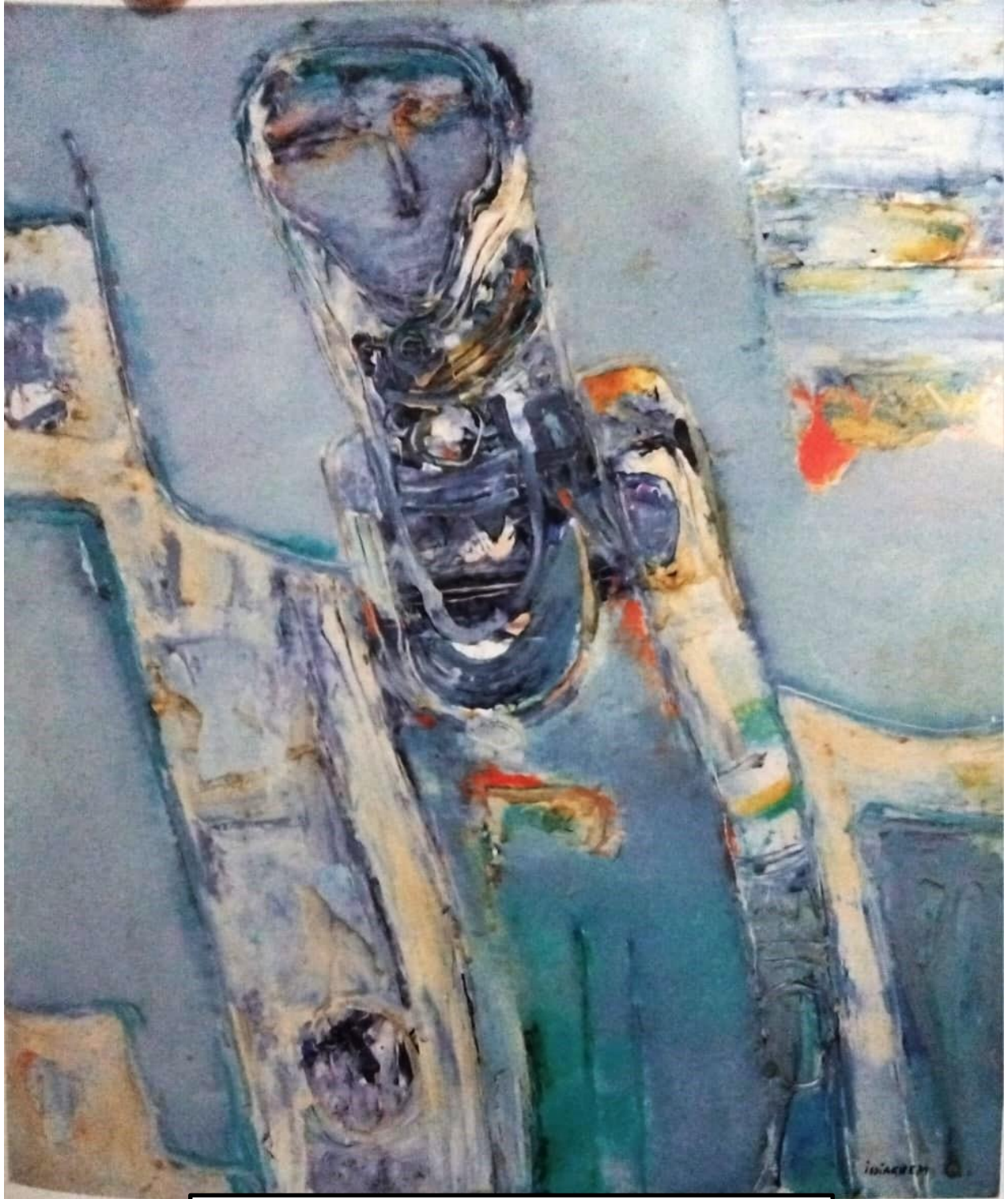
Collection sofia HAMIANI

Hule sur toile 101*81 cm

¹ Issiakhem, la place de l'art contemporain

de la culture

اللوحات مأخوذة من: FIAC 2010



مائل

مجموعة المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة

Oblique

Collection du Musee national des Beaux-Arts d'Alger

1985

Huile sur toile 98 x 80 cm



بدون عنوان
مجموعة خاصة

Sans titre

Collection particulière

1965

Huile sur contreplaque 99 x 65 cm



الام الشجاعة

مجموعة خاصة

Mere courage

Collection particuliere

1984

Huile sur toile 115 x 81 cm



إمراة بالقرب من طولة
مجموعة عبد المحمد تاغيفت

Femme a la table

Collection Abdelmadjid TARRIGH

1985

Huile sur toile 116 x 80 cm



المعطوب

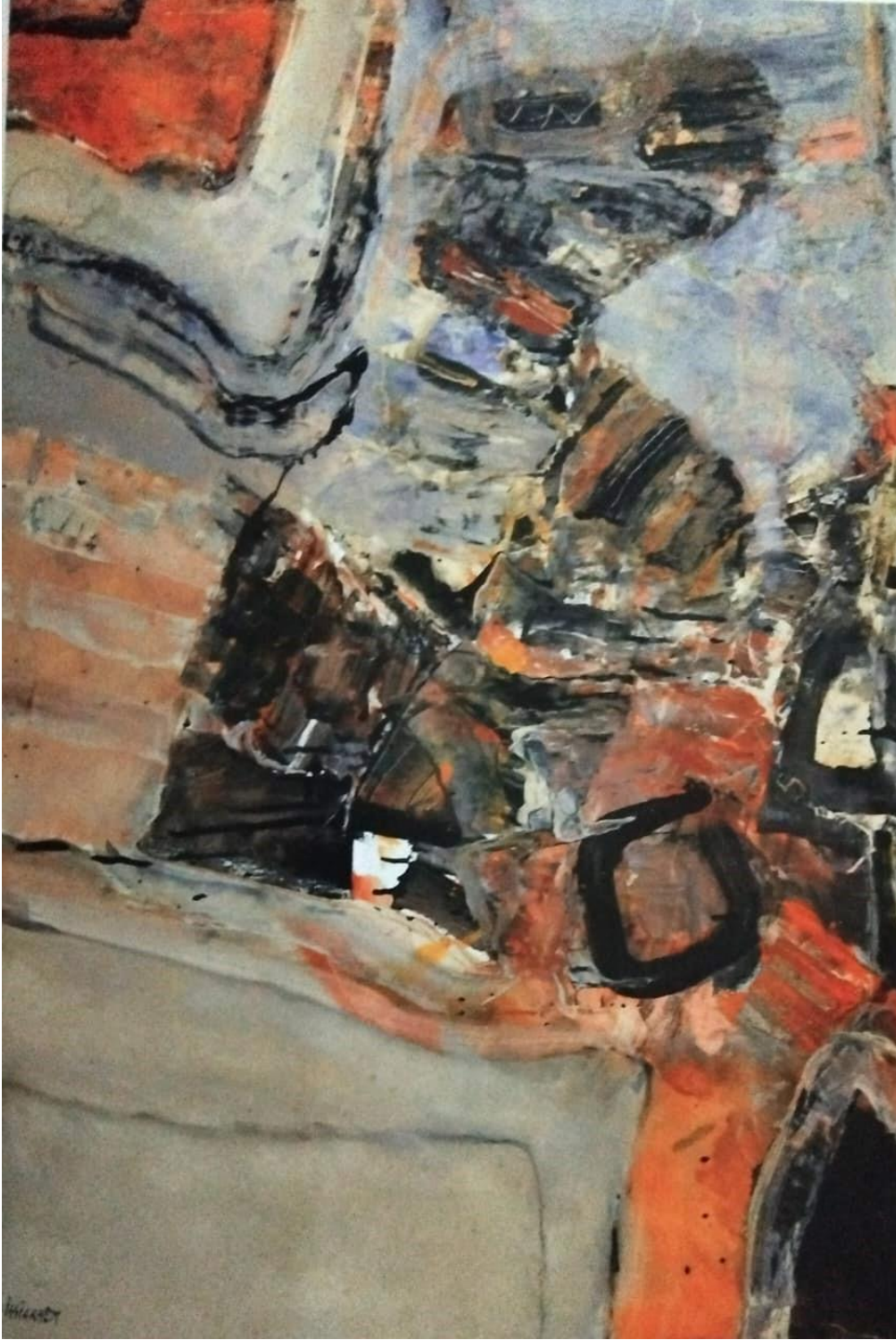
مجموعة خاصة

L'Infirm

Collection particulière

1973

Huile sur bois 54 x 45cm



شيخوخة

مجموعة منحف الوطني دينيه

Vieillesse

Collection du Musee national DINET

Huile sur toile

117 x 80 cm



ظل ثورة

مجموعة بن صالح ناشط

L'Ombre d'une revolution

Collection Bensalah NACHET

1973

Huile sur toile 80 x 60 cm



أحمر

مجموعة المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة

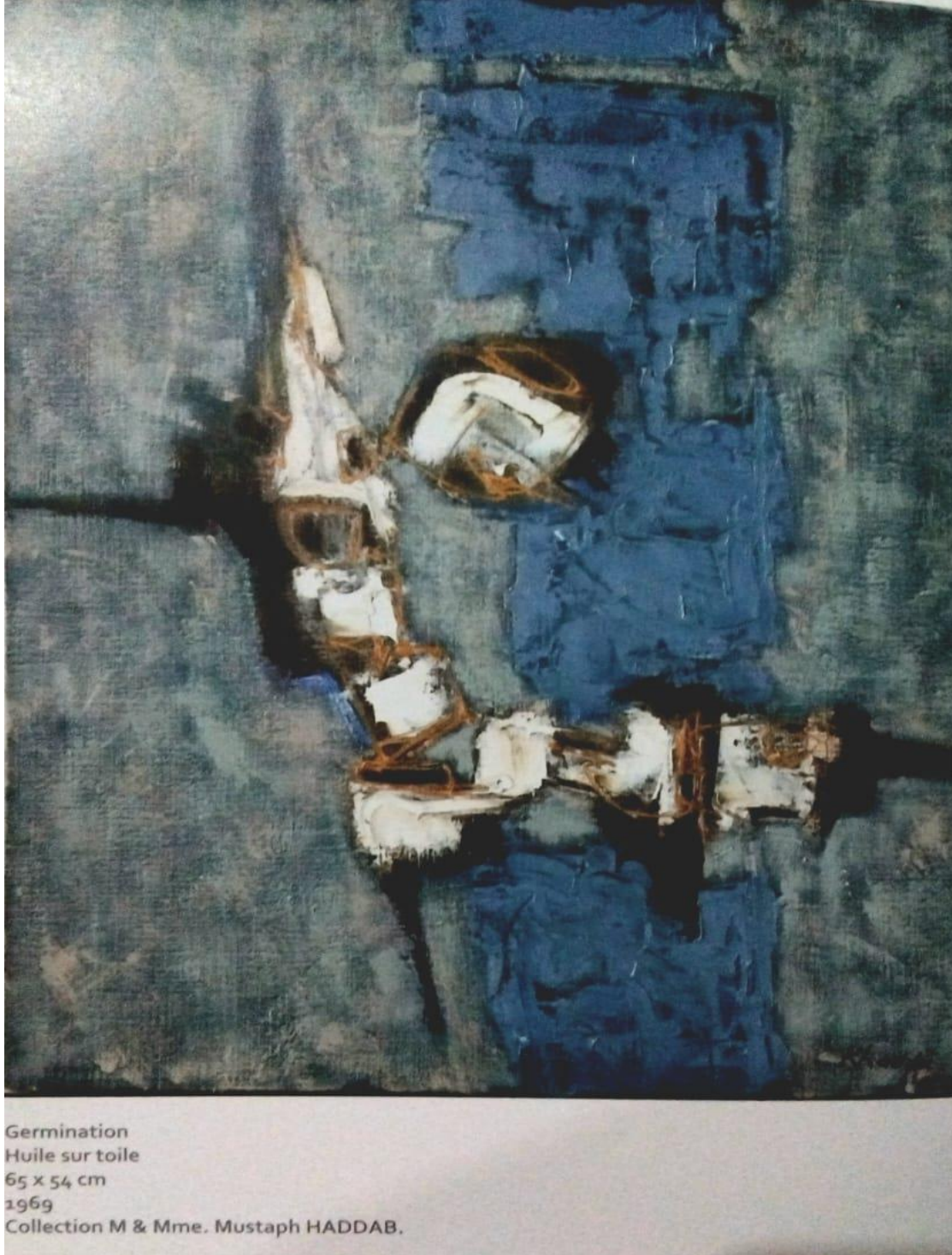
Rouge

Collection du Musee national des Beaux-Arts d'Alger

1985

Huile sur toile 72 x 91 cm

بعض الأعمال الفنية للفنان محمد خدة:¹



¹ KHADDA. TRANSFORMER SON Identité EN TERMES D'avenir ، ministre de la culture ،
Musée national d' art moderne et contemporain ،FIAC 2011 : اللوحات مأخوذة من:



Totem
Huile sur toile
120 x 60 cm
1959
Collection du Musée national des beaux-arts d'Alger.



L'étudiant ou le Volontaire
Huile sur toile
162 x 130 cm
1968
Collection du Musée national des beaux-arts d'Alger.

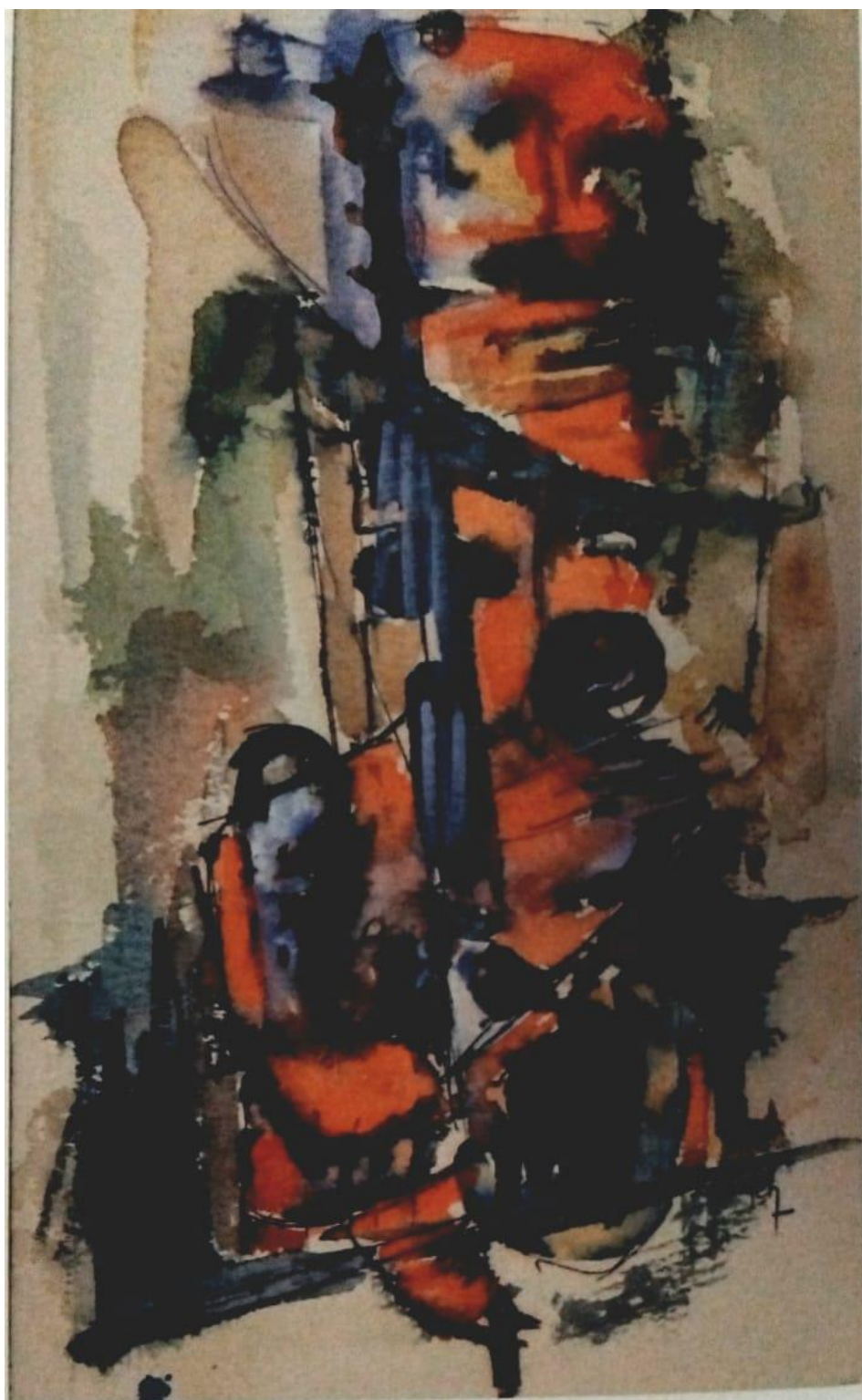




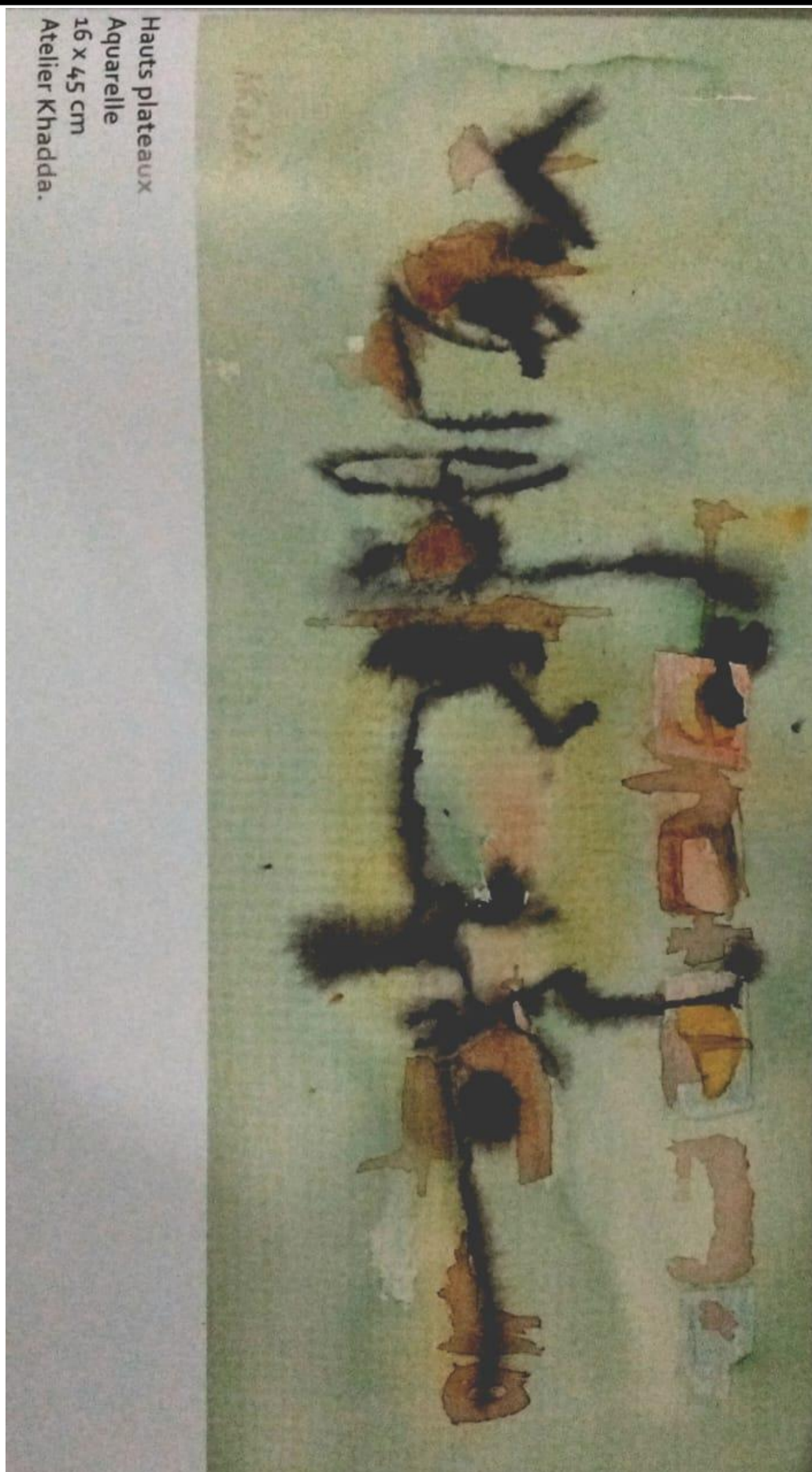
Mécanisme d'une vague
Huile sur toile
61 x 50 cm
1967
Collection privée.



Dédicace
Lavis rechaussé à la plume
3 x 16 cm
1978
Atelier Khadda.

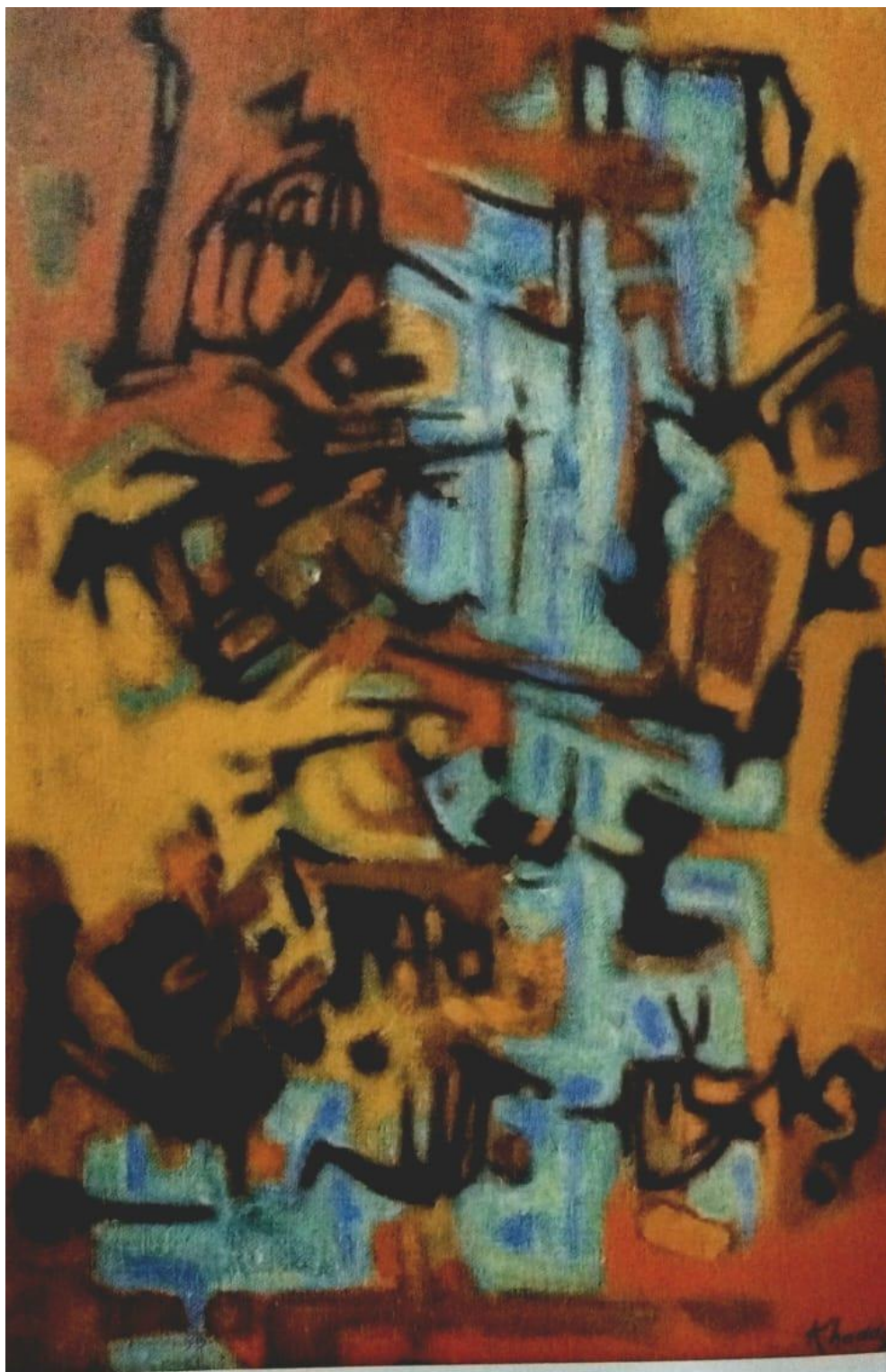


Couple à la harpe
Aquarelle
18 x 11 cm
1955
Atelier Khadda.





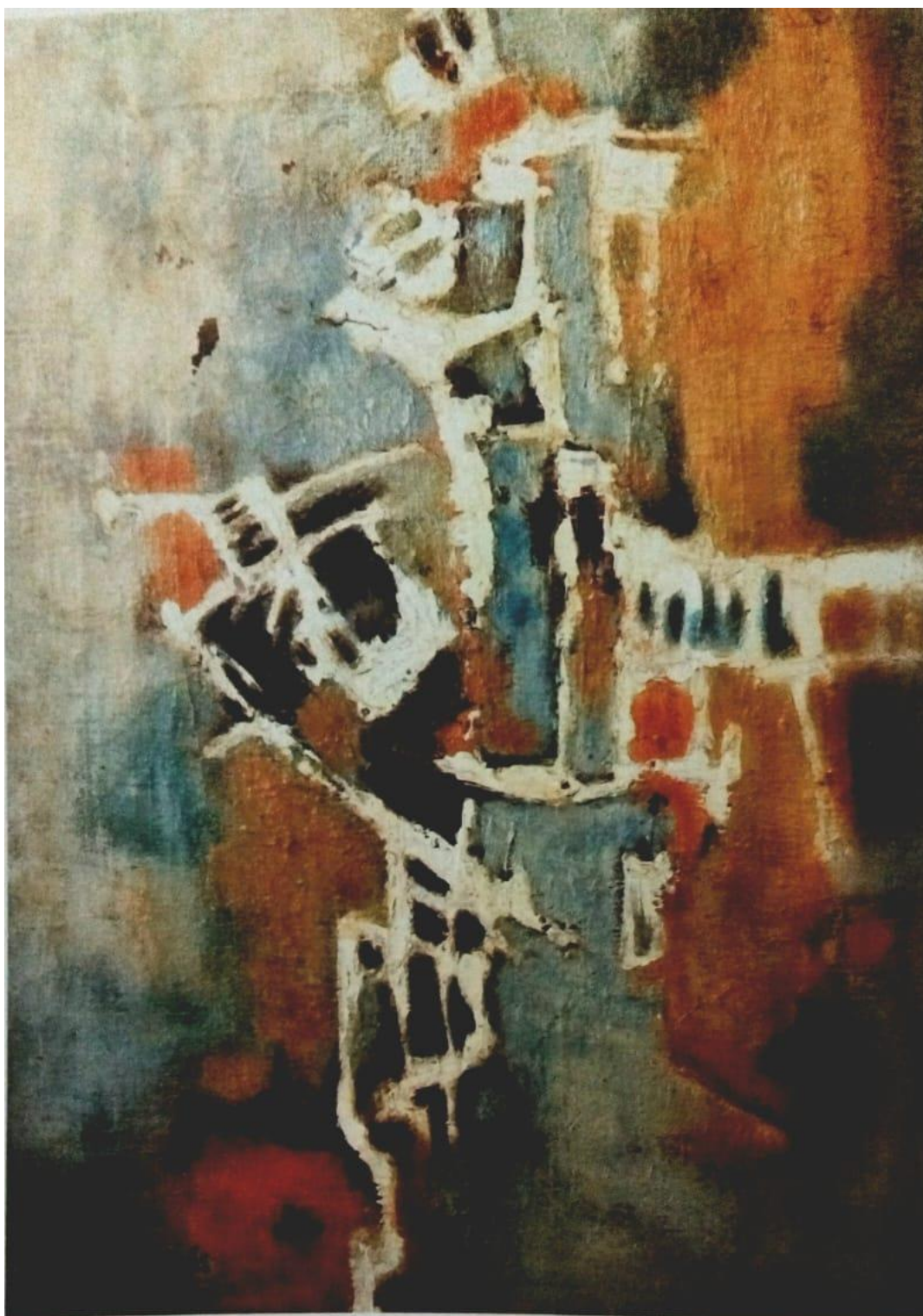
Nature morte
Huile sur toile
26 x 18 cm
1954
Atelier Khadda



Ecrire la ville
Huile sur toile
41 x 27 cm
1962/1980
Atelier Khadda.



Totem
Huile sur toile
120 x 60 cm
1959
Collection du Musée national des beaux-arts d'Alger.



Trame pour un conte d'enfant
Huile sur toile
45 x 33 cm
1970
Collection de l'UNAC.



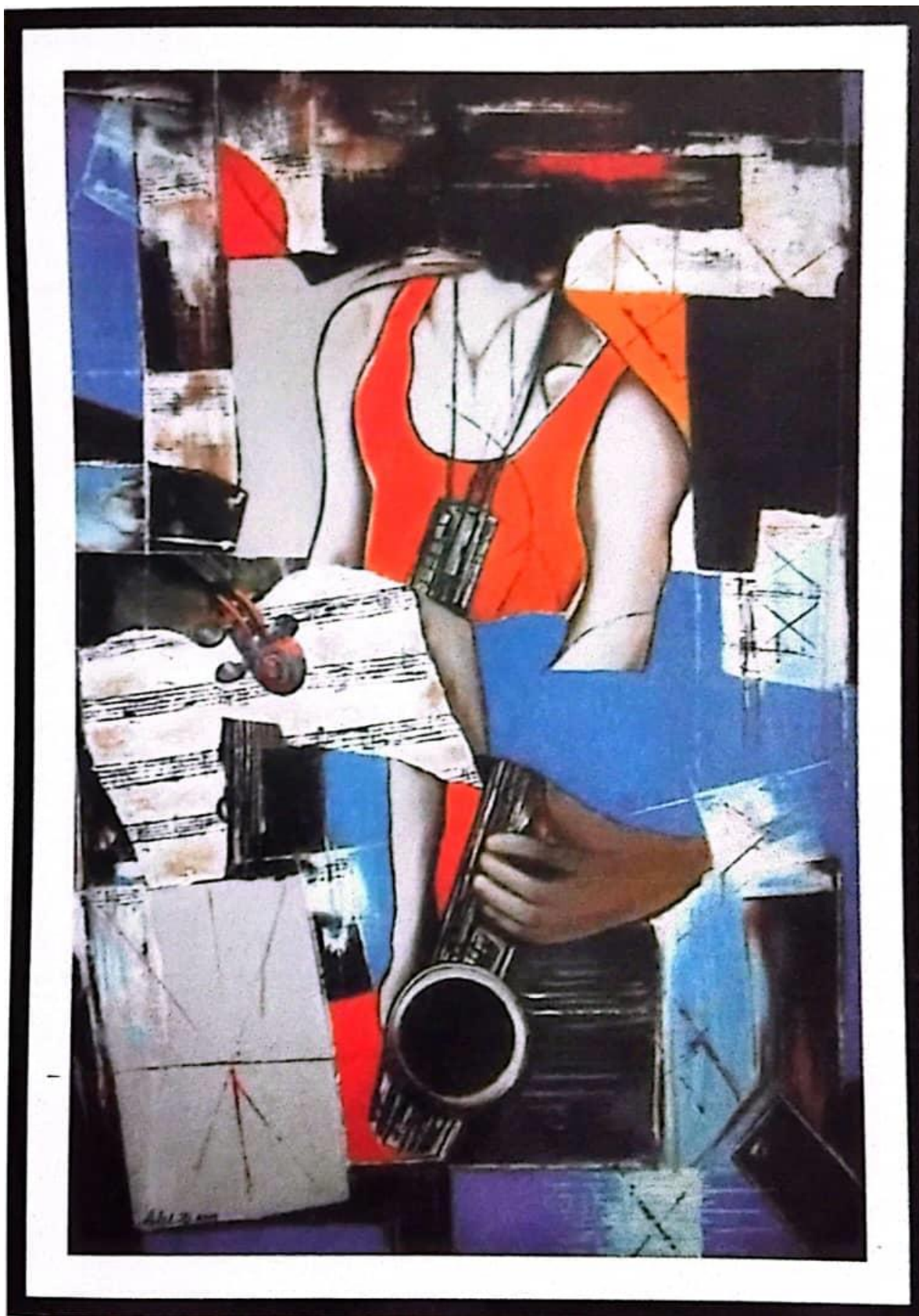
Hommage à *Maurice AUDIN*
Huile sur toile
195 x 130 cm
1960
Collection du Musée national des beaux-arts d'Alger.

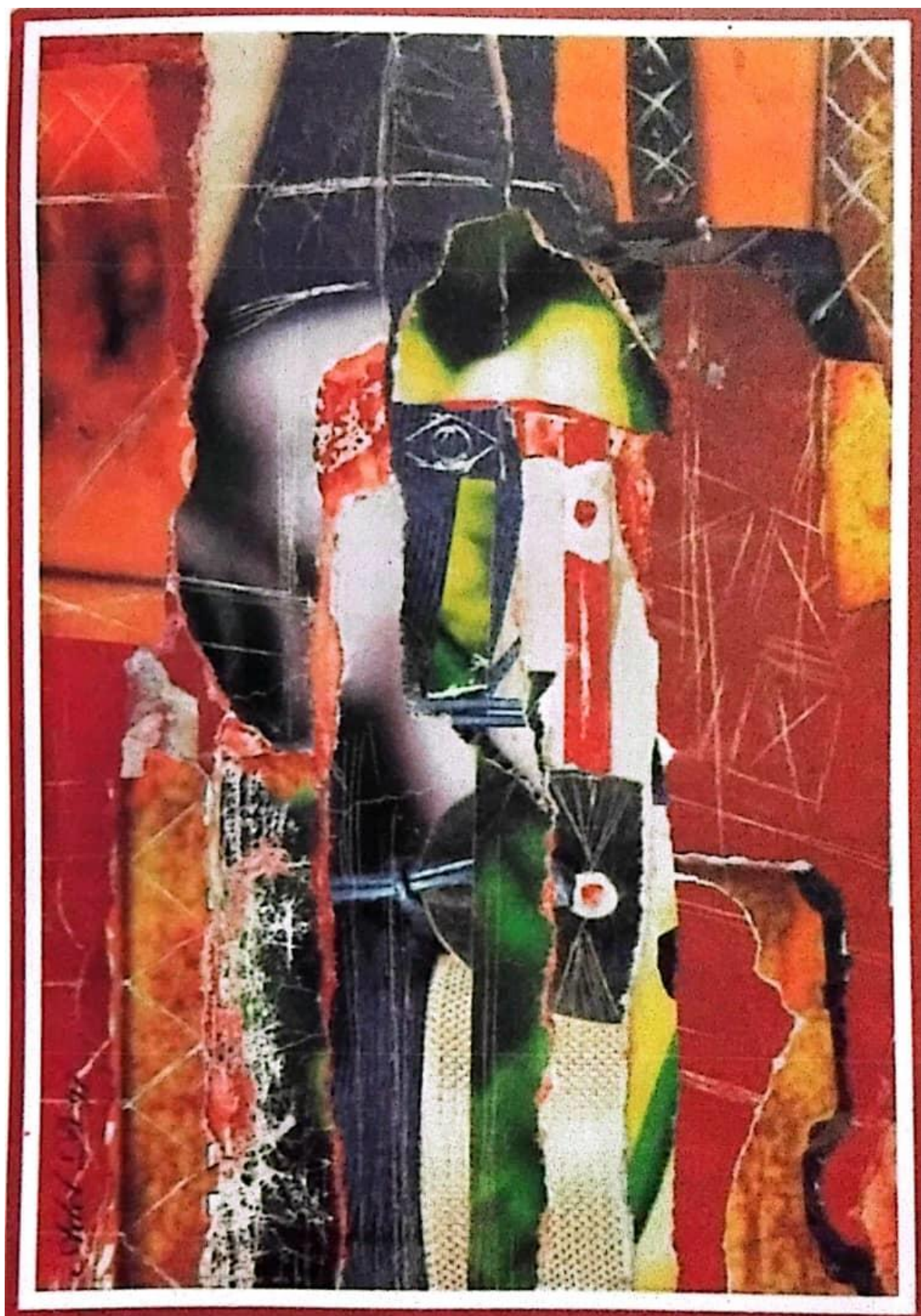
بعض الأعمال الفنية للفنان التشكيلي "عادل جيلالي" ¹

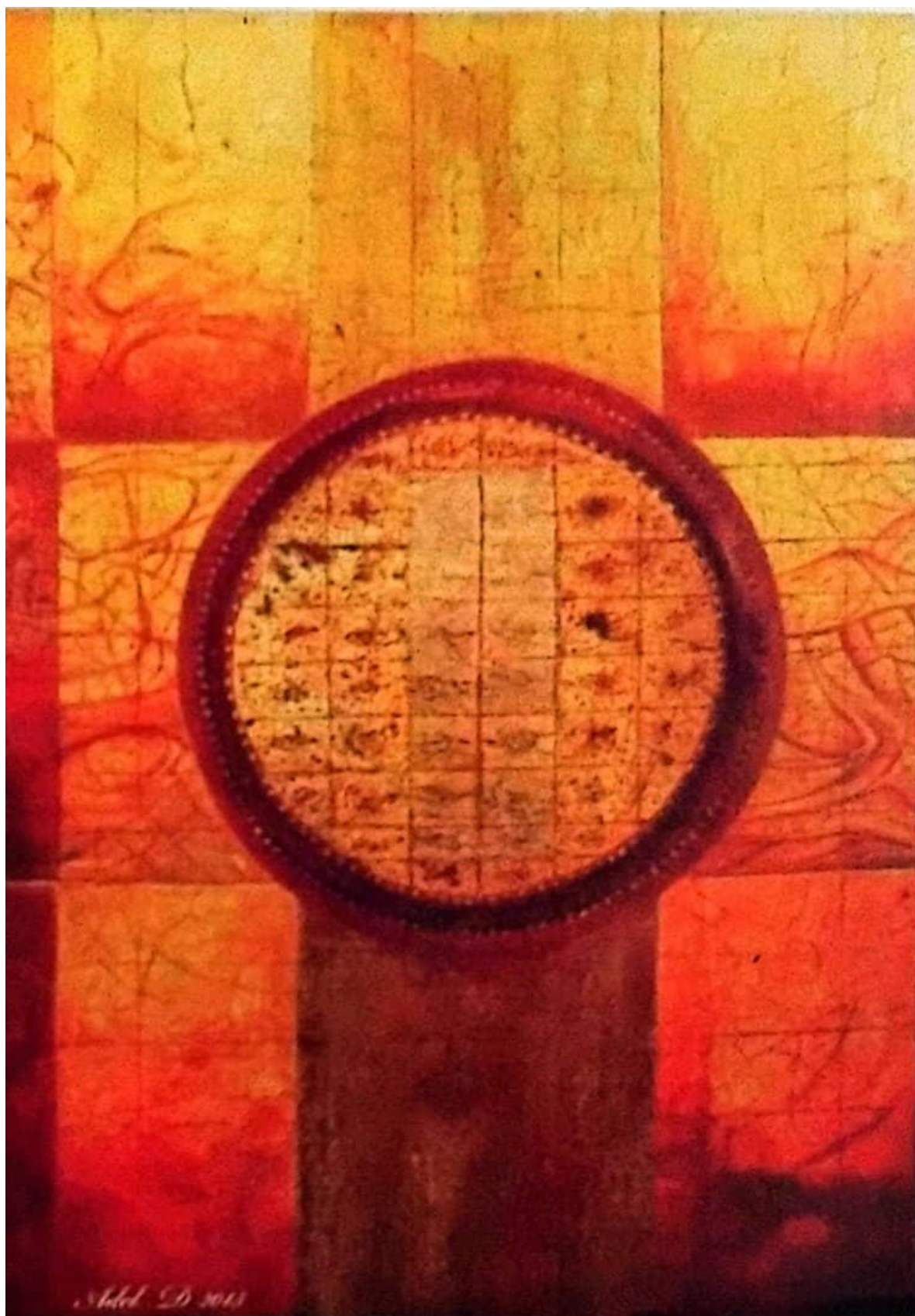


¹ اللوحات مأخوذة من: عادل الجيلالي، الأعمال الفنية، مختبر الجماليات في الممارسات الفنية الجزائرية جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، قراءة الدكتورة مكايي خيرة



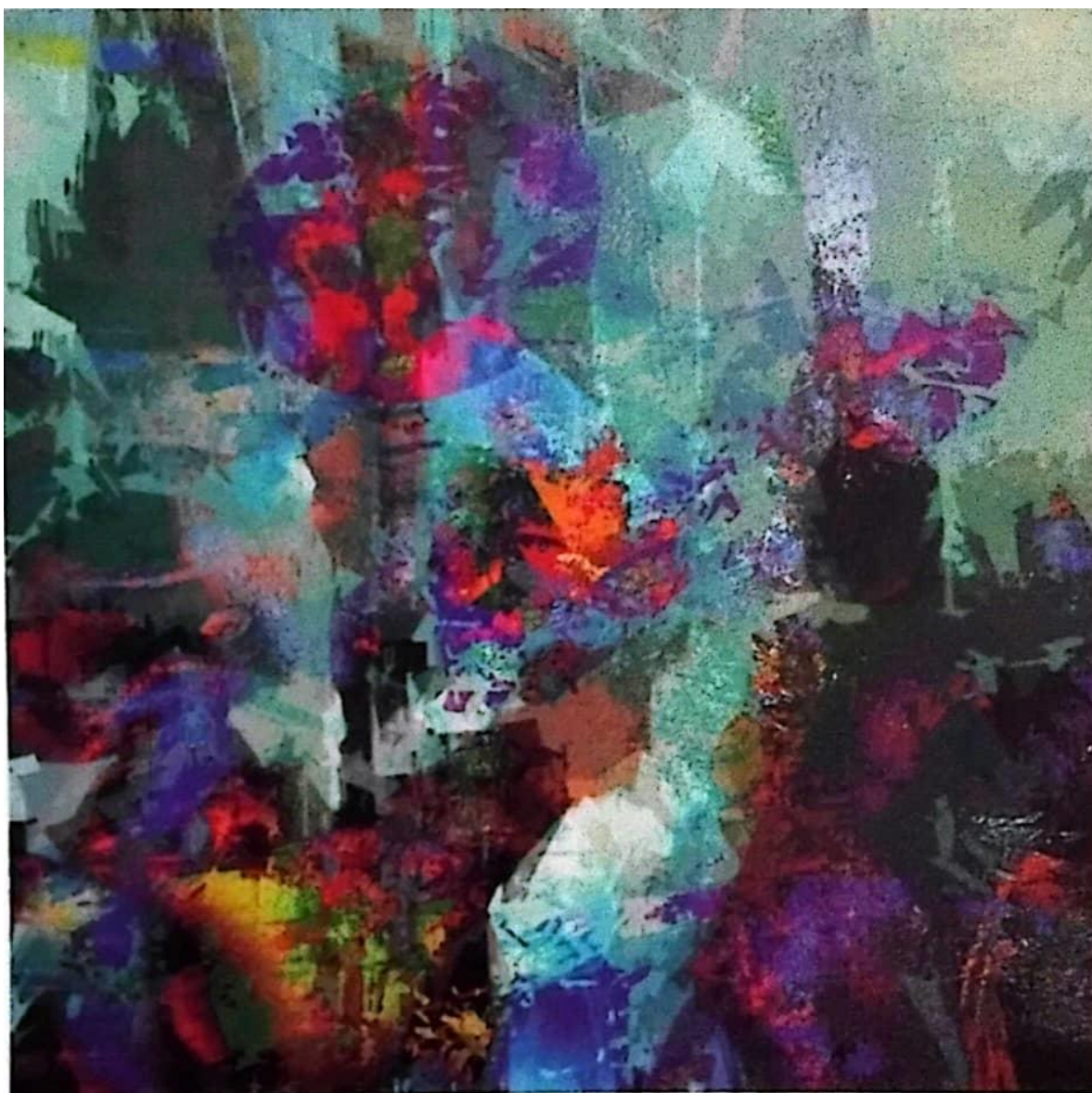












بعض الأعمال الفنية للفنان التشكيلي "عبد القادر قرماز"¹

Guermaz - Le douar, hst, 1950

<http://mediene.over-blog.com>



Guermaz - Sans titre, acrylique papier, 62x52cm 1960

<http://mediene.over-blog.com>



¹ Abdelkader Guermaz : vie et œuvre, Hirreche Baghdad Mohamed, chercheur Carasc , le 30 avril 2021 . اللوحات مأخوذة من:

Guermaz - Sans titre, hst, 39x60cm 1961

<http://mediene.over-blog.com>



Guermaz - Sans titre, gouache, 50x40cm 1951

<http://mediene.over-blog.com>



Guermaz - Sans titre, hst, 27x21cm 1940

<http://mediene.over-blog.com>



Autoportrait jeune
1940

<http://www.guermazcatalogueraisonne.com>



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- القرآن الكريم

المعاجم

- ابن فارس، معطيات اللغة، م ح، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، ج4.
- الجوهري أبو النصر، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت ج. أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987، ج6.
- المنجد في اللغة العربية المعاصر، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001.

المراجع العربية

- إ. م. بوشسكي: ترجمة: د. عزت قريشي، الفلسفة الحديثة في أوروبا، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، يناير 1978 – 1979.
- إ. م. بوشسكي، ترجمة: د. عز قرني، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1978.
- أ.د. عبد الوهاب جودة الحابس ، عبدة صبطي، سيمولوجيا الممارسات الاجتماعية والثقافية، المركز العربي للنشر والتوزيع، دار الكتب المصري سنة 2001.
- ابتسام مدوه الضفار، لبيان التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الاردن، 2010.
- ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيروة يوسف الجزائر، 1988.
- ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر ، 16 ، مطبعة دار هومه - 2005 .

- أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي ج 8، 1830 - 1954، دار القرن الاسلامي، 1998، ط 1.
- إسرائ حامد الجوري، سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة، دار الحدث، لبنان، ط01، 2000.
- أمال حليم الصراف، الموجز في تاريخ الفن، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط01، 2012.
- أمل مصطفى ابراهيم، تذوق الجمال في عناصر الفن التشكيلي، كلية التربية الفنية جامعة حلوان قسم النقد والتذوق الفني
- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة 1998.
- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، كورنيش، النيل القاهرة، .
- بروكر بيتر، الحداثة و ما بعد الحداثة، (ت: عبد الوهاب)، أبو ظبي للنشر، دبي، ط1، 1995.
- بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، الجزائر، 2008.
- بلاسم محمد، الفن التشكيلي قراءة سيميائية، مجدلاوي للنشر والتوزيع،.
- بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر و أساليبه و اتجاهاته، مكتب الفتح للنشر، بغداد، ط1، 2015.
- ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، معنى الفن مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مهرجان القراءة للجميع 1990 .
- ترنس هوكرنات: مجيد الماشطة، "البنوية و علم الإشارة" ، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 1986.
- التكنولوجيا و تأثيرها على بنية التصوير المعاصر، جامعة الإسكندرية.

- جورج سانتنيانان الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية على الجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، 2010، د. ط.
- جوليان بشالابراس، الفن المعاصر، (ت: مروة عبد الفتاح شحاتة)، مؤسسة هنداوي، ب ط، 2014.
- جيروم ستولنيتز، فؤاد زكرياء، النقد الفني دراسة جمالية، دار الوفاء للنشر، الاسكندرية، ط 1، 200
- الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، محمد حسين جودي.
- حسين جمعة، تدخل اجناس الفن منشورات امانة عمان الكبرى، ، 2007.
- حسين نايلي، مقياس سيميولوجيا الصورة، المحاضرة الثانية، التأصيل لمنهج التحليل السيميولوجي لمقاربة الخطاب الاعلامي البصري، جامعة أم البواقي.
- راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية.
- رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدينا الكبابة والنشر، ط 1، 2001، .
- زكريا إبراهيم، إشكالية الفن، دار مصر للطباعة، (د) ط، د، س.
- شاعر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، 2001، الصفحة 261.
- شوكت الربيعي، المشرف العام، سرحان أدمير ، الفن التشكيلي المعاصر (1885 - 1985)، ، مركز الشارقة للإبداع الفكري. .
- الصادق بجوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للاتصال، انشر والاشهار 2007.
- عبد الرحمن بن براهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، مطبعة افريقيا الشرق، س 2014، المغرب .

- عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، مواد على، "معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1996، بيروت الحمراء.
- عبد الواحد المرابط، السيماء العامة وسماء الادب منشورات الائلاف ط1، سنة 2011.
- عبدة صبطي، "بخوش نجيب"، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة، الجزائر.
- عدلة ثاني جبر الجسار، دور المفاهيم للاتجاهات المعاصرة في التربية الفنية.
- عفيف البهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، 1980، عدد النشر 1، 1979، ط1.
- عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار الدجلة عمان، ط1.
- عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر.
- عقيل مهدي يوسف، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، ط 1، س 2001.
- علا عزمي، الأستاذ المساعد بجامعة الامام عبد الرحمان بن فيصل، كلية العلوم والدراسات الإنسانية، بالجبيل، القول بين التحديث والمحاذلة والمعاصرة.
- علي شناوة آل وادي، سامر قحطان سلمان، النقد الفني، الأردن، عمان، فلسفة الفن، دار النشر رضوان، ط 1، س 2014.
- علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، دار الصادق الثقافية، ط 2، س 2015، عمان .
- عي بن حمزة العمري، الفن المعاصر صوره و آثاره... فلسفته و أحكامه، دار الأمة، ط1، 2010.
- فلسفة الفن المعاصر، جورج سانتيانا.
- الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر، رشدي اسكندر، كمال الملاخ، صبحي الشاروني، ط 1 (1998)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

- الفن التشكيلي العراقي المعاصر "أسباب التقدم وسمات النضج والتميز، تحسين الناشئ، الحوار المتمدن، شوهذ يوم جوان / 29 / 2023.
- الفن التشكيلي المعاصر في الأردن، د. إبراهيم النجار أبو الرب، ط1 (1998) .
- الفن التشكيلي المعاصر في العراق تعدد المصادر واختلاف الأساليب، حكمت مهدي جبار، شوهذ يوم جوان / 29 / 2023.
- الفن التشكيلي في سورية، طارق الشريف، ط1 (1997 م)، المنظمة العربية
- الفنون التشكيلية في مصر من الحداثة إلى ما بعدها، د. ريم عاصم عبد الحق صالح، كلية الفنون ، جامعة حلوان.
- فيصل الاحمر، معمم السميائيات، ط 1 مشوارت الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر ، 2010.
- قادة مصطفى أحمد، أنصار محمد عوض الله رفاعي، لمياء محمود يوسف المهدي، تطور الفكر التربوي للفنون الناشر، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ط1، 2011.
- قضايا في الفكر المعاصر، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، (1997)، بيروت، لبنان.
- كلايف بل، الفن، (ت. عادل مصطفى)، مؤسسة منداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2017.
- متحف الفنون الحديث المعاصر بالجزائر، الفن المعاصر العربي .
- محمد أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة مطبوعات للتوزيع والنشر.
- محمد حسين جودي ،الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، ط1 (2007 م- 1427 هـ)، دار المسيرة.
- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

قائمة المصادر والمراجع

- محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 (1997)، بيروت لبنان.
 - محمود ابراهيم السعدني، محاضرات في تاريخ الفن، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر، القاهرة، 2003.
 - محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، التصوير، كلية الآداب و العلوم الانسانية، بيروت، لبنان، 1981.
 - مقتنيات وزارة الثقافة السعودية .
 - هديل محمد عزيز نظمي سالم، تحويل الأسلوب البصري في ظل المتغيرات التكنولوجية و تأثيرها على بنية التصوير المعاصر.
 - هنري برغسون، ترجمة: د. الحسين الزاوي، البحث في المعطيات المباشرة للوعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009.
 - وزارة الثقافية، الفن التشكيلي الجزائري (عشرية 70 و80)، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية معرض منظم في إطار الجزائر عاصمة الثقافية العربية 2007
- الأطروحات والرسائل الجامعية:**
- آية عز الدين جاد الله، رسالة ماجستير في التصميم الجرافيك، قسم التصميم ، جامعة الشرق الاوسط ، كانون الثاني، 2018.
 - بردق عبد الوهاب، الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال بعض معروضات متحف الفن الحديث المعاصر بوهان، اطروحة مقدمة نيل شهادة دكتوراة الطور الثالث، جامعة أبي بكر بلقايد ،كلية الاداب واللغات ،قسم الفنون تلمسان 2022/2021
 - بن مخلوف سليمة، القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري، "محمد خدة"، رسالة دكتوراه دراسات في الفنون التشكيلية، كلية الآداب و اللغات، قسم الفنون، جامعة تلمسان، 2018/2017

- حبيبة بوزار ، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الفنون، قسم. التاريخ، تخصص فنون شعبية، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.
- سعدية محسن عابد العضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، دراسة مقدمة الى قسم التربية الفنية بجامعة أم القرى كتطلب تكميلي لنيل ماجستير في التربية الفنية، 1431هـ، 2010.
- عبد القادر دحدحي، التحليل السيميائي في النقد الادبي الجزائري الحديث، مذكرة تخرج من متطلبات شهادة الماجستير في النقد الادبي ، الجزائري الحديث والمعاصر، تخصص نقد آدب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2013/2014.
- عثمان نجية عبد الرزاق، أساليب التوليف كمدخل تجريبي لتدعيم القيم الفنية و التعبيرية، "رسالة دكتوراه"، كلية التربية الفنية، جامعة اللوات، القاهرة، 1995م.
- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة.
- عمارة ناصرات ، دور المدارس الجهوية للفنون الجميلة في ترقية الفن التشكيلي الجزائري مدرسة مستغانم أنموذجا، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014_2015 .
- كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص : النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012، 2011.
- محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830_1962، رسالة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان كلية الآداب العلوم الاجتماعية والعلوم الانسانية قسم الثقافة الشعبية، 2009_2010.

- هبة الله أحمد محمد البواب، دور الفراغ في الفنون التشكيلية، المعاصرة كمدخل لتدريس الاشغال الفنية، رسالة دكتوراة الفلسفة في التربية الفنية، تخصص أشغال فنية، جامعة بورسعيد العدد الرابع عشر - يونيو 2013.

المقالات:

- آية عز الدين جاد الله، رسالة ماجستير في التصميم الجرافيك، قسم التصميم ، جامعة الشرق الاوسط ، كانون الثاني، 2018.
- بردق عبد الوهاب، الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال بعض معروضات متحف الفن الحديث المعاصر بوهران، اطروحة مقدمة نيل شهادة دكتوراة الطور الثالث، جامعة أبي بكر بلقايد ،كلية الاداب واللغات ،قسم الفنون تلمسان 2022/2021.
- بن مخلوف سليمة، القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري، "محمد خدة"، رسالة دكتوراه دراسات في الفنون التشكيلية، كلية الآداب و اللغات، قسم الفنون، جامعة تلمسان، 2018/2017.
- حبيبة بوزار ، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الفنون، قسم. التاريخ، تخصص فنون شعبية، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، ص 142
- سعدية محسن عابد العضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، دراسة مقدمة الى قسم التربية الفنية بجامعة أم القرى كتطلب تكميلي لنيل ماجستير في التربية الفنية، 1431هـ، 2010.
- عبد القادر دحدحي، التحليل السيميائي في النقد الادبي الجزائري الحديث، مذكرة تخرج من متطلبات شهادة الماجستير في النقد الادبي ، الجزائري الحديث والمعاصر، تخصص نقد أدب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2014/2013.

- عثمان نجية عبد الرزاق، أساليب التوليف كمدخل تجريبي لتدعيم القيم الفنية و التعبيرية، "رسالة دكتوراه"، كلية التربية الفنية، جامعة اللوات، القاهرة، 1995.
- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، دون صفحة.
- عمارة ناصرات ، دور المدارس الجهوية للفنون الجميلة في ترقية الفن التشكيلي الجزائري مدرسة مستغانم أنموذجا، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014_2015 .
- كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص : النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2011، 2012.
- محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830_1962، رسالة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان كلية الآداب العلوم الاجتماعية والعلوم الانسانية قسم الثقافة الشعبية، 2009_2010.
- هبة الله أحمد محمد البواب، دور الفراغ في الفنون التشكيلية، المعاصرة كمدخل لتدريس الاشغال الفنية، رسالة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية، تخصص أشغال فنية، جامعة بوسعيد العدد الرابع عشر - يونيو 2013.

- Abdelkader Guermaz : vie et œuvre, Hirreche Baghdad Mohamed, chercheur Carasc , le 30 avril 2021 .
- Ardlex bob art movement and periods Irishpublishers london 1977
- Issiakhem, la place de l'art contemporain dans les pays émergents
- Khadda les actes du colloque
- KHADDA, TRANSFORMER SON Identité EN TERMES D'aveni , ministre de la culture , Musée national d' art moderne et contemporain ,FIAC 2011 .

المواقع الالكترونية:

- //majs.journals.ekb.eglarticle. January 2021, 21:39h, 139p.:https
 - <https://fr.scribd.com/document/823113828/2> - الفن - المعاصر - جزء - 2
 - <https://fr.scribd.com/document/958111603/1> - الفن - المعاصر - مح - د - رحوي - 1
- <https://www.youtube.com/watch?v=zCl2ln41ly0>
- الاذاعة الجزائرية dz,http:news- radio algérien
 - أمينة جنان، افتتحت مع بداية 2010، جزايرس محرك بحث إخباري، 2010_02_04.
 - رهام حلمي تشلبي، دور الضوء والצל كأحد العوامل المؤثرة في ادراك التصميمات الزخرفية، التجمع الخامس،المعهد العالي للفنون التطبيقية.
 - سعاد شايع ، مدققون وفنانون في دواليب العشرية السوداء ، جريدة المحور اليومي ، 12 مارس 2016.
 - الشيخ محمد مهدي شمس الدين، موقف الإسلام من العولمة في المجال الثقافي والسياسي، موقع نسيم الشام www.naseem alsham.
 - الفن التشكيلي الأردني مسيرة 100 عام في الريادة والتطور، عزيزة علي عمان، جريدة الغد www.alghad.com شوهذ يوم 9 جوان 2023.

- كنزة س، المتحف الوطني للفنون الجميلة يوثق لتاريخ التشكيل الجزائري، جزائرس، 11-10-2014.
- مجلة الحسة الثقافية، أضواء على تاريخ الفن التشكيلي الأردني، غازي أنعيم، شوهده يوم: 09 جوان 2023، موقع غوغل algasra.org.
- نسرين ع، المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران...وضع التخصصات في خدمة ا، جزائرس، 19_10_2012
- نظرية السياق

المحاضرات:

- رحوي حسين، محاضرة رقم 08، مميزات الفن المعاصر، ص14 المقابلات:
- رحوي حسين، "محاضرة الفن المعاصر"، جامعة تلمسان، كلية الآداب و اللغات، قسم الفنون، تخصص فنون تشكيلية، أبريل 2020.
- رحوي حسين، أصول الفن المعاصر.
- رحوي حسين، أصول الفن المعاصر، رقم 06.
- رحوي حسين، الفن المعاصر، محاضرة رقم 07.
- رحوي حسين، انتهاء الحرب العالمية الثانية و وضع الجسور بين أمريكا و أوروبا، محاضرة 01.
- رحوي حسين، محاضرة رقم 03، "مفهوم ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي"، مقياس الفن المعاصر، جامعة تلمسان، كلية الآداب و اللغات، قسم الفنون.
- رحوي حسين، محاضرة رقم 05، الفن المعاصر.
- رحوي حسين، مفهوم ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي، محاضرة رقم 04.
- رحوي حسين، مميزات الفن المعاصر.
- محمود إبراهيم السعدني، محاضرات في تاريخ الفن.

- مقابلة مع الفنان يزيد خلوفي في 15 أفريل 2023.
- مقابلة مع الفنان يزيد خلوفي عن طريق محادثة في الفيسبوك يوم 20 ماي 2023 على ساعة 22:30.

المقابلات:

- مقابلة مع الفنان يزيد خلوفي في 15 أفريل 2023.
- مقابلة مع الفنان يزيد خلوفي عن طريق محادثة في القسيون يوم على ساعة 22:30.

الفهرس

الشكر

الإهداء

أ مقدمة

12 مدخل:

الفصل الأول:

مدخل إلى الفن المعاصر

28 تمهيد:

29 المبحث الأول: ماهية الفن المعاصر

29 أولاً: ماهية الفن والمعاصرة

31 ثانياً: الفن المعاصر

49 المبحث الثاني: المذاهب الفنية المعاصرة

50 أولاً: المذاهب الفنية المعاصرة

63 ثانياً: فنون العصر الرقمي والتكنولوجي

75 المبحث الثالث: فلسفه الفن المعاصر

75 أولاً: الفن حدس وتعبير - كروتشه

80 ثانياً: الفن جمال ولذة - جورج سانتيانا

84 ثالثاً: هنري برغسون

88 خاتمة الفصل

الفصل الثاني:

الفن التشكيلي المعاصر عند العرب والجزائر

تمهيد.....	90
المبحث الأول: الفن التشكيلي المعاصر في كل (العراق، الأردن، سوريا)	92
أولا: العراق:	92
ثانيا: الأردن	96
ثانيا: سوريا	100
المبحث الثاني: الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة في مصر، المغرب وتونس	104
أولا: مصر	104
ثانيا: المغرب	107
ثالثا: تونس	109
المبحث الثالث: نشأة الحركة التشكيلية بالجزائر	111
أولا: الفن التشكيلي الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي وبعد الاستقلال	113
ثالثا: المدارس والجماعات الفنون التشكيلية في الجزائر	119
ثالثا: التشكيل الجزائري المعاصر: سياقه ومرجعياته الفكرية	130
خاتمة الفصل	143

الفصل الثالث:

التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية

145	تمهيد
146	المبحث الأول: منهجية التحليل السيميولوجي للفن التشكيلي
146	أولاً: الصورة كمصطلح فني تشكيلي:
147	ثانياً: عناصر بناء العمل الفني في التصوير:
155	ثالثاً: ماهية السيميولوجيا:
167	المبحث الثاني: منهج التحليل السيميولوجي لروان جيري فيرو:
168	شبكة التحليل السيميولوجي للصورة الفنية:
173	المبحث الثالث: تحليل الأعمال الفنية
173	أولاً: يزيد خلوفي:
217	ثانياً: محمد إسيخام:
246	ثالثاً: محمد خدة:
268	خاتمة الفصل
271	الخاتمة
279	ملحق الأعمال الفنية
325	قائمة المصادر والمراجع

ملخص

تتناول هذه الدراسة البحثية أصول وتطور الفن المعاصر وتفاعله مع شتى فروع العلوم الإنسانية والتجريبية، مع التركيز على جدلية الأصالة والمعاصرة وثنائية التراث والحداثة

وتسلط الدراسة الضوء على تحول الأنماط والممارسات الفنية مع مطلع القرن العشرين وبداية فترة ما بعد الحداثة، مدفوعةً بالتطورات التكنولوجية المتسارعة والعولمة والرقمية التي ساهمت في نقل الفكر من الفن الحديث إلى الفن المعاصر وتوسيع وسائط التعبير وتناقش الدراسة بشكل خاص مرجعيات وسياقات التصوير الجزائري المعاصر، مستكشفة إشكالية الهوية الوطنية والانتماء والمقاومة الثقافية ضد محاولات الطمس الاستعماري الفرنسي

ولتحقيق هذا الفهم، تعتمد الدراسة على منهجية متكاملة تجمع بين التحليل الوصفي، والمقاربة السيميولوجية لفك شيفرات الدلالات والرموز التراثية، والمنهج التاريخي لتتبع تطور المفاهيم

كما تقوم بتحليل تطبيقي مقارنة لمجموعة مختارة من الأعمال الفنية لرواد الفن الجزائري، وهم: الفنان يزيد خلوفي، والفنان محمد إسيخ، والفنان محمد خدة، مستعرضة تمثيلاتهم الأيقونية عبر تحليل دقيق للخطوط والتدرجات اللونية لتبيان كيفية استلهام الموروث الثقافي وإعادة صياغته بأدوات وتقنيات معاصرة

الكلمات المفتاحية: الفن المعاصر، ما بعد الحداثة، التصوير الجزائري المعاصر، الهوية الثقافية، المقاربة السيميولوجية، الرموز التراثية، محمد إسيخ، محمد خدة، يزيد خلوفي.

Abstract

This study examines the origins and evolution of contemporary art, exploring its multifaceted intersection with human and experimental sciences while focusing on the dialectic between authenticity and modernity, and heritage and innovation.

It highlights the paradigm shifts in artistic practices since the early 20th century and the onset of the postmodern era, driven by rapid technological advancements, globalization, and digitization, which transitioned artistic thought from modern to contemporary art and expanded expressive mediums.

Most notably, the study investigates the references and contexts of contemporary Algerian painting, addressing the complex issues of national identity, cultural belonging, and resistance against the legacy of French colonial erasure. To achieve this, the research employs an integrated methodology combining descriptive analysis, a semiological approach to decode cultural symbols and iconographic heritage, and a historical method to trace conceptual developments.

Furthermore, it provides a comparative applied analysis of selected masterworks by pioneering Algerian artists—namely Yazid Kheloufi, Mohammed Issiakhem, and Mohammed Khadda—examining their iconic representations through a detailed study of lines and color gradations to demonstrate how cultural heritage is reinterpreted through contemporary tools and techniques.

Keywords : Contemporary Art, Postmodernism, Contemporary Algerian Painting, Cultural Identity, Semiological Approach, Heritage Symbols, Mohammed Issiakhem, Mohammed Khadda, Yazid Kheloufi.

Résumé

Cette étude examine les origines et l'évolution de l'art contemporain, explorant ses intersections pluridimensionnelles avec les sciences humaines et expérimentales, tout en se focalisant sur la dialectique entre authenticité et contemporanéité, et héritage et modernité.

Elle met en lumière les mutations des pratiques artistiques depuis le début du siècle et l'avènement de l'ère postmoderne, sous l'impulsion des avancées technologiques rapides, de la mondialisation et de la numérisation, qui ont favorisé la transition de la pensée artistique de l'art moderne vers l'art contemporain tout en élargissant les médiums d'expression.

Plus particulièrement, la recherche approfondit les références et les contextes de la peinture algérienne contemporaine, abordant les enjeux complexes de l'identité nationale, de l'appartenance culturelle et de la résistance face aux tentatives d'effacement colonial français. Pour ce faire, l'étude adopte une méthodologie intégrée associant l'analyse descriptive, l'approche sémiologique pour décoder les symboles patrimoniaux, et la méthode historique pour retracer l'évolution des concepts.

Enfin, elle propose une analyse appliquée et comparative d'une sélection d'œuvres de figures de proue de l'art algérien—à savoir Yazid Kheloufi, Mohammed Issiakhem et Mohammed Khadda—en examinant leurs représentations iconiques à travers une étude rigoureuse des lignes et des dégradés chromatiques, illustrant ainsi la réinterprétation du patrimoine culturel par le biais d'outils et de techniques contemporains.

Mots-clés: Art Contemporain, Postmodernisme, Peinture Algérienne Contemporaine, Identité Culturelle, Approche Sémiologique, Symboles Patrimoniaux, Mohammed Issiakhem, Mohammed Khadda, Yazid Kheloufi.



محضر مناقشة أطروحة الدكتوراه

في عام ألفين وستة وعشرين وفي اليوم الثالث والعشرين من شهر جوان (2026/06/23)

الطالبة: غانم فوزية

المولودة في : 1997/08/09 بتيارت

ناقشت علنيا أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ

التجربة المعاصرة في التصوير الجزائري -المراجع والسياقات

وبعد المناقشة العلنية والمداولة القانونية منحت الطالب

درجة دكتوراه لـ م د

مستغنى

التقدير:

الملاحظات:

مع تمنياته للجنة

أمام لجنة المناقشة المكونة من

الرئيس: السيد : عيسى أحمد

السيد: المشرف : جمعي رضا

الأعضاء:

السيدة: حيفري نوال

السيد: العايب أحسن

السيدة: كريمة منصور

السيدة: بن مخلوف سليمة

رئيس القسم

نائب العميد



د. بن عزوزي عبد الله

نائب عميد

بما بعد التدقيق والعلاقات الخارجية