الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

Ministry of Higher Education And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

**قسم: الفنون**

**شعبة: الفنون التشكيلية** **فرع: فنون**

**مختبر بحث الجماليات البصرية للممارسات الفنية في الجزائر**

**تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية**

**مشروع نظرية الفن المعاصر**

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

# إشكالية التناص التشكيلي في التصوير الجزائري المعاصر

**إعداد الطالبة: بلجيلالي لطيفة** **إشراف الأستاذ: جمعي رضا**

| الرقم | اسم ولقب الأستاذ | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | علاق كريمة | أستاذ التعليم العالي | جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم | رئيسا |
| 02 | رضا جمعي | أستاذ التعليم العالي | جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم. | مشرفا ومقررا |
| 03 | عمارة كحلي | أستاذ التعليم العالي | جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم. | مُمْتَحِنا |
| 04 | ناصر اسطمبولي | أستاذ التعليم العالي | جامعة وهران 1- وهران. | مُمْتَحِنا |
| 05 | خديجة بومسلوك | أستاذ التعليم العالي | جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم. | مُمْتَحِنا |
| 06 | سليمة بن مخلوف | أستاذ التعليم العالي | جامعة سيدي بلعباس- سيدي بلعباس. | مُمْتَحِنا |

**السنة الجامعية: 2025/ 2026**


بسم الله الرحمن الرحيم

## شكـــــروعرفـــــان

الحمد والشكر لله وحده، أحقُّ من حُمِد، وأولى من شُكِر، وأكرم من قُصِد، وأرحم من تفضَّل.

والصلاة والسلام على سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

لا يسعني إلا أن أتقدَّم بخالص التقدير والشكر إلى أستاذي الفاضل الدكتور **جمعي رضا**، المشرف على هذه الدراسة، على عونه وتوجيهاته، وأسأل الله أن يجزيه عنّي خير الجزاء.

كما أتقدَّم بالشكر والتقدير إلى أساتذتي من قسم الفنون وإداريه، وكذلك إلى الأساتذة الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة، وما يقدمونه من ملاحظات قيّمة ستسهم في إثراء هذا العمل.

وبدافع الوفاء والعرفان بالجميل، أقدِّم شكري إلى الدكتور **شعيب مرواني** على دعمه وتشجيعه المستمر، من غير أن أنسى الفنان القدير **منصف قيطا** الذي لم يبخل عليّ بلوحاته وكتبه وآرائه، كما أتقدَّم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم، من قريب أو بعيد، في خروج هذا العمل من العتمة إلى النور.

## الإهـــــــــــــداء

**أهدي هذا العمل:**

**إلى أمي التي حملتني وهنا على وهن...**

**إلى زوجي رفيق دربي، نبيل...**

**إلى أبنائي قرة عيني ونور حياتي ، ضياء، نزار، وبهاء..**

**إلى من غادرنا مفارقًا...**

**إلى روح والدي...**

**رحمه الله تعالى برحمته،**

**وأسكنه واسع جناته...**

**غيّبه الموت عني،**

**ولم أنعم بشرف حضوره هذه اللحظة...**

**أهدي هذا العمل...**

# لطيفة...

**الملخص :**

تناقش الدراسة إشكالية التناص التشكيلي في التصوير الجزائري المعاصر، بحيث تسعى إلى تقديم تمهيد نظري حول الموضوع، من خلال البحث في مفهوم تناص، وتعريفاته المختلفة، واجتهاداته المشتغلين حول المصطلح، من الباحثين والنقاد، بغية تحديد ملامحه، وفهم دلالاته، ووظائفه في الحقل التشكيلي، وتهدف الدراسة إلى محاولة دراسة العلاقة بين النصوص التشكيلية، و المساحات المتداخلة بينها. التي تكمن أهميتها في اكتشاف جماليات التناص التشكيلي، و تجلياته في التصوير الجزائري المعاصر، والاشتغال في الشق التطبيقي على مقاربة سيميائية- تناصية لنماذج فنية جزائرية انطلاقا من النموذج التحليلي لـ"لوران جيرفيرو"، والتي خلصت نتائج هامة عن علاقة التناص بالفن التشكيلي عامة والتصوير الجزائري خاصة.

**الكلمات المفتاحية :** التناص التشكيلي – الجماليات- المقاربة- التصوير المعاصر.

**:Abstract**

The study discusses the problem of figurative intertextuality in contemporary Algerian painting, so that it seeks to provide a theoretical introduction on the subject, through researching the concept of intertextuality, its various definitions, and its jurisprudence working on the term, from researchers and critics, in order to determine its features, understand its connotations, and functions in the field of figurative, and the study aims to try to study the relationship between figurative texts, and the overlapping spaces between them. Its importance lies in discovering the aesthetics of figurative intertextuality, its manifestations in contemporary Algerian painting, and working in the applied field on a semiotic - figurative approach to Algerian art models based on the analytical model of"Laurent gervero Which concluded important results about the relationship of intertextuality with plastic art in general and Algerian painting in particular.

**Keywords:** intertextuality – aesthetics -approach -contemporary painting.

**Abstrait:**

L'étude aborde le problème de l'intertextualité figurative dans la peinture algérienne contemporaine, de sorte qu'elle cherche à fournir une introduction théorique sur le sujet, à travers des recherches sur le concept d'intertextualité, ses différentes définitions, et sa jurisprudence travaillant sur le terme, auprès des chercheurs et des critiques, afin de déterminer ses caractéristiques, comprendre ses connotations, et ses fonctions dans le domaine du figuratif, l'étude vise à tenter d'étudier la relation entre les textes figuratifs, et les espaces qui se chevauchent entre eux. Son importance réside dans la découverte de l'esthétique de l'intertextualité figurative, ses manifestations dans la peinture algérienne contemporaine, et en travaillant dans le domaine appliqué sur une approche sémiotique - figurative des modèles de l'art algérien basée sur le modèle analytique de"Laurent gervero", Qui a conclu des résultats importants sur la relation d'intertextualité avec l'art plastique en général et la peinture algérienne en particulier.

**Mots clés**: intertextualité-esthétique -approche -peinture - contemporaine.

# فهرس المحتويات

الملخص

الفهرس

مدخل عام : أ–ب

أهمية الدراسة: ج

فرضيات الدراسة: د

أسباب اختيار الموضوع : هـ

أهداف الدراسة: و

منهج الدراسة: ز

حدود الدراسة: ح

الدراسات السابقة: ط

صعوبات الدراسة: ي

مصطلحات الدراسة: ك

خطة الدراسة: ل

الفصل الأول: التناص الحقل مقاربة نظرية في الفني

االتناص بين إشكالية المفهوم وتعددية المصطلح: 22

التناص وإشكالية المفهوم: 22

تعددية مصطلح التناص: 28
تناصية الخطاب: 29
علاقة الخطاب بالتناص: 30
التناص في الخطاب النقدي المعاصر: 32
بدايات التناص مع الشكلانيين الروس: 32
شكلوفسكي: 32
موكاروفسيكي: 33
باختين: 34
تودوروف: 35
التناص بين كريستيفا وبارت: 36
جوليا كريستيفا والتناص: 36
جيولوجيا التناص عند رولان بارت: 39
التناص حسب تصور لوتمان وانجينو: 40
يوري لوتمان التناص وديناميةالنص الفني: 40
مارك أنجينو وسياقات التناص: 44
التناص بين جيني وريفاتير: 45
لوران جيني: التناص خاصية النص: 45

ميشال ريفاتير، سيميائية التناص الفني: 46

منظومة التناص واسترتيجية تشكلها: 49

اشكال التناص، انواعه وقوانينه: 49

أشكال التناص: 50

التناص الظاهر (التناص الواعي/الشعوري): 50

التناص الخفي (اللاواعي/اللاشعوري): 50

التناص المباشر (الصريح): 51

التناص غير المباشر (التناص الضمني): 52

أنواع التناص: 52

التناص الداخلي (الذاتي): 53

أولا: التناص الذاتي: 53

ثانيا: التناص الحواري: 54

التناص الخارجي (المرجعي): 54

أولًا؛ التناص الجزئي: 55

ثانيًا؛ التناص الكلي: 55

ثالثًا؛ التناص المرحلي: 56

قوانين التناص: 56

النفي والصراع 57
التقاطع والتضافر 57
الحوار والتلاقي: 58
آليات التناص علاقاته ومستوياته: 58
آليات التناص: 58
علاقات التناص: 60
مستويات التناص: 62
اساليب التناص تقنياته وانماطه: 63
أساليب التناص: 63
تقنيات التناص: 68
أنماط التناص: 70
مراحل التناص مصادره ووظائفه: 72
مراحل التناص: 72
مصادر التناص: 72
وظائف التناص: 74
تعددية التناص وعلاقته بالفنون: 75
التناص الفكري: 75

تناص الأفكار والمعاني: 75

تناص اللغة والأسلوب: 76

التناص المضموني: 76

التناص الإبداعي: 77

التناص الأجناسي: 78

التناص الفني: 78

التناص الفني بين المرئي والبصري: 80

التناص الفني بين البصري والسمعي: 85

التناص الفني بين اللفظي والبصري: 92

التناص بين الشعر والتصوير: 92

التناص التشكيلي: 97

التناص التشكيلي بين العمارة والتصوير: 97

التناصّ بين النحت والتصوير: النحت التصويري والتصوير النحتي: 103

الفصل الثاني : التصوير المعاصر واشتغالات التناص التشكيلي

البواعث الفكرية والمنطلقات الفلسفية للفكر الفني المعاصر: 115

الانعطاف الفكري والجمالي للفن الحديث: تحولات الفكر واختراق القيم: 115

الاتجاهات الفنية الحديثة وبوادر التحول 116

الانطباعية وبداية الحداثة: 116

الرمزية: والتوجه نحو اللامرئي: 118

الوحشية: عفوية الشكل وصرخة الألوان: 119

التعبيرية والرؤية الباطنية للمضمون: 121

التكعيبية من تحطيم الشكل إلى بنائيته: 121

المستقبلية بين دينامية الحركة وصدمة الشكل: 123

التجريدية والفن اللاصوري: 123

الدادائية: من عبثية الشكل وخرق المقدس إلى حدود اللافن: 124

السريالية: سلطة الأحلام وأبنية اللاوعي: 125

فنون الحداثة وأثرها على طروحات الفن المعاصر: تناص الأفكار وتناقض المفهوم 126

النتاجات المفاهيمية لفنون ما بعد الحداثة وانعكاساتها على منطلقات الفن المعاصر: 127

جنيسية العمل الفني المعاصر: 128

الأسس الفنية والمعايير الجمالية للفن المعاصر: 130

طبيعة العمل الفني المعاصر: تعدد الأبعاد وتلاحم العلامات: 131

النقد وإستطيقا التلقي: موت المؤلف وميلاد القارئ: 132

ديناميات الأنساق وتمثلات الأفكار: من تناص الفنان إلى تناص القارئ 132

متحولات الشكل ومتغيرات المعنى: بين الاختزالية الشكلية وعمق المفهوم 134

تيارات الفن المعاصر والتناص التشكيلي: 134

من الفن اللاشكلي إلى التجريد الجديد: 135

البوب آرت والتحوّل عن اللاشكلي: 135

من إيحاءات الفن البصري نحو دينامية الفن الحركي: 135

من الواقعية الجديدة إلى الفن المفاهيمي: 136

الروافد الفنية للتشكيل الجزائري: 137

التراث الثقافي ورمزية الموتيفيا الشعبية: 138

نافذة على الفن التشكيلي الجزائري: 138

الفن الصخري وبداية التاريخ الفني الجزائري: 138

الفن الحديث في الجزائر وسياقاته: 139

التصوير الجزائري المعاصر واتجاهاته الفنية: 144

خصوصية التصوير الجزائري المعاصر: 145

تناص الشكل واستطيقا المضمون في التصوير الجزائري المعاصر: 145

جمالية الرموز بين الأثر الفني وفينومينولوجيا التلقي: 150

تناص الفنان وتناص المتلقي: 150

تناص المادة وتناص الخامة: 152

الفصل الثالث: مقاربة سيميائية تناصية لعينات فنية مختارة من التصوير الجزائري المعاصر

مجتمع البحث: 160

عينة البحث: 160

أداة البحث: 160

منهج البحث: 160

تحليل العينات: 160

التناص بين التكوين والتخييل، تحليل نماذج من لوحات عبد القادر قرماز 169

تحليل العينية رقم (01): 169

تحليل العينية رقم (02): 181

تحليل العينية رقم (03): 193

تناص الذاكرة والأسطورة في التجربة التشكيلية لمنصف قيطا 205

تحليل العينية رقم (04): 205

تحليل العينية رقم (05):

219

تحليل العينية رقم (06): 230

العلامة والهوية في أعمال لزهر حكار، مقاربة من منظور تناصي-سيميائي. 245

تحليل العينية رقم (07): 245

تحليل العينة رقم (08): 254

تحليل العينية رقم (09): 269

مناقشة النتائج: 279

نتائج الدراسة 282

استنتاجات الدراسة 287

المقترحات و التوصيات 291

الملاحق والأشكال 293

المصادر والمراجع 318

# مدخل عام

**مقدمة:**

شهد الفكر الجمالي المعاصر تحولات عميقة مست مختلف أنماط الإنتاج الفني وآليات تلقيه، فلم يعد العمل التشكيلي يُنظر إليه بوصفه بنية مغلقة أو شكلاً جمالياً مستقلاً، وإنما غدا فضاءً دلالياً مفتوحاً تتقاطع داخله المرجعيات الثقافية والتاريخية والفنية، وتتفاعل فيه العلامات والصور والخطابات في شبكة معقدة من العلاقات. وقد أسهمت التحولات التي عرفتها الفلسفة المعاصرة، والسيميائيات، ونظريات القراءة والتأويل، في إعادة النظر في طبيعة العمل الفني، فأصبح يُقرأ باعتباره نصاً بصرياً قابلاً للحوار مع نصوص أخرى، الأمر الذي أتاح لمفهوم التناص أن يتجاوز مجاله الأدبي ليغدو أداة معرفية وإجرائية لفهم البنى البصرية وتحليلها.

ويكتسب هذا التحول أهمية خاصة في الفن التشكيلي المعاصر الذي تجاوز حدود المحاكاة والتمثيل المباشر، واتجه إلى بناء أنساق بصرية تستثمر الذاكرة الفردية والجماعية، وتعيد إنتاج التراث والرموز والمرجعيات الثقافية ضمن صيغ تشكيلية جديدة. ومن ثم لم يعد الإبداع التشكيلي يقاس بقدرته على إنتاج صورة جديدة فحسب، بل بقدرته على إعادة تنظيم الموروث البصري وإدخاله في علاقات حوارية تفضي إلى معانٍ جديدة.

وفي هذا السياق يبرز التناص التشكيلي بوصفه أحد المفاهيم القادرة على تفسير آليات اشتغال اللوحة المعاصرة، والكشف عن أنماط التفاعل بين النصوص البصرية، واستجلاء الكيفية التي تتحول بها المرجعيات السابقة إلى عناصر فاعلة في بناء الدلالة الجمالية. كما يتيح هذا المنظور تجاوز القراءة الشكلية إلى قراءة تستوعب الأبعاد الثقافية والفكرية التي تؤسس الخطاب البصري.

وتتأكد أهمية هذا المنظور عند مقاربة التجربة التشكيلية الجزائرية المعاصرة، التي تشكلت في ظل تفاعل مستمر بين المرجعيات المحلية والعربية والإفريقية والمتوسطية والعالمية، وبين التراث والحداثة، وهو ما أفرز تجارب فنية غنية تستثمر الرمز والذاكرة والهوية ضمن صيغ بصرية متنوعة. لذلك فإن الكشف عن آليات التناص داخل هذه التجارب يسهم في فهم خصوصيتها الجمالية والثقافية، ويتيح قراءة أكثر عمقاً للتحولات التي شهدها التصوير الجزائري المعاصر.

ورغم اتساع الدراسات المتعلقة بالتناص في الحقول الأدبية والنقدية، فإن الإفادة منه في الدراسات التشكيلية ما تزال محدودة، ولا سيما في الدراسات التي تتناول التصوير الجزائري المعاصر. ومن هنا تنبع القيمة العلمية لهذه الدراسة، إذ تسعى إلى بناء مقاربة تجمع بين الإطار النظري للتناص وآليات التحليل السيميائي، بما يسمح بتفسير العلاقات البصرية والدلالية التي تنتظم الأعمال الفنية، والكشف عن أثرها في إنتاج المعنى وتوجيه فعل التلقي.

وانطلاقاً من ذلك، تأتي هذه الدراسة لتسهم في توسيع أفق البحث في النقد التشكيلي، وتقديم قراءة علمية تستوعب تعقيد العمل الفني المعاصر، من خلال مساءلة مفهوم التناص التشكيلي في علاقته بالتصوير الجزائري المعاصر، واستجلاء تمثلاته الجمالية والثقافية، بما يفتح المجال أمام فهم أعمق لبنية الخطاب البصري وآفاقه التأويلية، ويعزز حضور المقاربات البينية في الدراسات الفنية العربية.

## مدخل عام:

شهدت العقود الأخيرة تناميًا ملحوظًا في الدراسات التي تناولت منظومة الفن المعاصر ونظرياته، إذ تكاثرت المقاربات النقدية المهتمة بطرحه وإشكالات تلقيه، كما استقطب نقاشات

واسعة في الساحة الفنية والأكاديمية معًا، لِما يمثّله من تيار متمرّد أحدث قطيعة مع أنظمة الفن السائدة وقواعدها. فقد تجاوزت الممارسات المعاصرة أسس الحداثة بما تقتضيه من ابتكار وتجديد، نحو فنون ما بعد الحداثة التي أحدثت شرخًا في مفهوم الفن ذاته، ووسّعت من رقعة الثقافة البصرية وحدودها.

لم يتوقف هذا التحول عند الدعوة إلى التحرر من القوالب الجامدة للشكل والمادة، بل تجاوزها إلى البحث في باطنية الأشياء واستكشاف كيانات تشكيلية جديدة، مما أدى إلى تلاشي الحدود بين الأنساق، وتداخل الأجناس، وظهور صيغ تعبيرية قائمة على التركيب والتجهيز، وعلى إزاحة المركز لصالح المهمّش. وبذلك تحوّل العمل الفني المعاصر إلى فضاء دينامي يتفاعل فيه الشكل بالفكرة، ويتقاطع فيه الجمالي بالثقافي.

في ظل هذا المشهد، وجد المتلقي نفسه محاطًا بعوالم بصرية متدفقة، تولّدت بفعل التحولات الثقافية والاجتماعية، وفرضت الحاجة إلى آليات جديدة للقراءة والتأويل. هنا يبرز مفهوم التناص كأداة إجرائية قادرة على تفسير اشتغال العلامات داخل العمل الفني وخارجه. فالعمل الفني يُتعامل معه اليوم بوصفه "نصًا بصريًا" منفتحًا على نصوص سابقة، يستحضرها ويحوّرها ليُنتج دلالات جديدة، ويؤسس لعلاقات حوارية بين النصوص والأشكال والعلامات. إن التناص لا يقتصر على الاستدعاء أو الاقتباس، بل يتجاوزهما ليشكّل شبكة من التفاعلات التي تكشف عن طبقات العمل الفني وتتيح للمتلقي مسالك متعددة في الفهم والتأويل.

حولت هذه النظرية موضوع "النص" من الانغلاقية إلى الانفتاح، فصار العمل الفني نصًا إبداعيًا يتموقع تحت راية "التناص". في هذا الخصوص، ساهم هذا المفهوم النقدي في بعث وتحول طبيعة العلاقة التي تنسجها النصوص الفنية فيما بينها، ولم يتوقف هذا التيار النقدي عند هذا الحد، بل انتقل من فكرة الاستعارة الفنية والاستدعاء النصي إلى أداة لدراسة مفردات

العمل الفني المعاصر (كنص) في عمل فني آخر، من خلال آليات تعمل على استحضار علامات بصرية واستدعاء لأفكار تم توظيفها في نصوص سابقة، وتتبع مسار ارتحالاتها كنتاج تراكمي لما سبق. والبحث في فحوى هذه العلاقة لا يقف عند الحدود المعرفية التي يرصدها التناص، نتيجة لهذه الترسبات والتراكمات الفكرية والفلسفية والثقافية والفنية، بل يغوص في مضامين أبعد، يخترق التناص من خلالها تحصينات النص الإبداعي ويحطم أسواره، فينتقل من هدوء قاعات العرض إلى فوضى الشارع، ويكتسب العمل الفني عن طريقها ميزات جديدة وقدرات متفردة على التكيف والانسجام.

توضح هذه الرؤية الجديدة للعمل الفني المعاصر الدور الذي يبرز فيه التناص كمتغير أساسي لقراءة النص الإبداعي وفهم مكوناته وتتبع الأثر الذي تثيره العلامات والرموز المتعددة الدلالات داخل النص وخارجه، كنسق فني جمالي يساهم في تشكيل طبقات العمل الفني، وكعلامة كاشفة تدفعنا إلى العمل حول مصطلح التناص ليس كمجرد مفهوم، بل كمنظومة نقدية تعمل على فهم جماليات النص الإبداعي المعاصر ومناقشة سيرورة علاماته، بتحويل مفردات العمل الفني من خطاب بصري جمالي بين الناقد والفنان إلى حوار تفاعلي بين النص والمتلقي.

وهنا يمكننا القول إن مساءلة التناص للعمل الفني لا تكمن في قدرته على توليد معانٍ ودلالات جديدة فقط، بل في تمكين المتلقي من تخطي حواجز وموانع قراءاته، ومنحه توجيهات قراءاتية تمنحه فهمًا أوسع لموضوع العمل الفني، انطلاقًا من أعمال فنية سابقة يعمل التناص على اختراق خباياها وهدم تحصيناتها، ثم يعيد بنائها وفق تشكيلات مغايرة تكسبها صياغات مستحدثة تدفع بالمتلقي لإنتاج معانٍ جديدة.

لا يكتفي الفنان باستحضار نصوص فنية سابقة فقط، بل يشتغل على توسيع نطاقه الإبداعي إلى مساحات أوسع، يستند فيها إلى آليات الإلماح والامتصاص والتحويل لنتاجات سابقة تمنح

عمله الفني قاعدة تفردية، وترجح له موقعًا يتكئ عليه ليدير دفة العمل الفني تجاه القارئ، ويعزز بواسطتها فاعلية المدرك البصري للمتلقي، عن طريق إقامة جسور تناصية تتحرك عبر سطوحها كائنات العمل الفني وتتفاعل، لتنتج مزيجًا كيميائيًا وفنيًا يحرك دينامية القراءة والتأويل للنص الفني المعاصر، من منطلق تجلي التناص كجمالية لدى الفنان وتمثله كإشكالية لدى المتلقي.

بناءً على ذلك، تأتي هذه الدراسة الموسومة بـ «**إشكالية التناص التشكيلي في التصوير الجزائري المعاصر**» لتسدّ فراغًا في البحث النقدي التشكيلي الجزائري، إذ لم يُتناول الموضوع إلا نادرًا في الدراسات الأكاديمية. وتكمن أهميتها في ما يلي:

- تحديد مفهوم مصطلح التناص وتسليط الضوء على تحولاته لتأسيس إطار نظري يمكن الاستفادة منه في دراسة العمل التشكيلي.
- الكشف عن آليات التناص في الفن المعاصر وتوضيح خصائصه والاستفادة منه في الحقل التشكيلي.
- بحث إشكالية قراءة التصوير الجزائري المعاصر، بتسليط الضوء على كيفية تموضع التناص في فضائه البصري وتأثيره في تقريب العمل الفني من المتلقي.
- تحليل نماذج تشكيلية جزائرية معاصرة قصد إبراز تجليات التناص وتشخيص انعكاساته على المتلقي.

وتتبلور إشكالية الدراسة في السؤال الرئيس الآتي:

تتبلور إشكالية بحثنا في معرفة الكيفية التي يمكن من خلالها الاستفادة من التناص بأبعاده المختلفة في قراءة اللوحة الجزائرية المعاصرة، فإن كان التناص في أصله ينتمي إلى حقل الأدب للكشف عن جدلية العلاقات النصية، وتداخل الخطابات في بنية القول الأدبي، فإلى أي مدى يمكن إخراج هذا المفهوم إلى حقول أخرى كالحقل البصري الفني وتعميمه؟

وهل يسمح لنا الإطار النظري للتناص في أصله ببناء منظور يمكن الاستفادة منه في تحديد المرجعيات النصية، والإحالات الثقافية والتراثية، والاقتباسات البصرية، التي يتكون منها العمل الفني؟

وكيف يمكن تحويله إلى الفن لقراءة النص البصري التشكيلي؟

وهل يتيح لنا المنظور السيميائي– التناصي، اكتشاف والكشف عن الخصوصية الجمالية والتعبيرية في التصوير الجزائري المعاصر؟

أم أنه أنه لا يتيح هذا بقدر ما يكشف عن محدودية المفهوم (أي مفهوم التناص) عندما ينقل إلى حقل غير حقله (من حقل الأدب إلى حقل التصوير الفني)؟

وانطلاقًا من الإشكالية، يقوم البحث على الفرضيات التالية:

- يستفيد الفنان المعاصر من التناص في تشكيل العمل الفني المعاصر، ويشكل حضوره تحديا للمتلقي الذي يأخذ على عاتقه سبر أغوار العمل.
- يمكن التناص الفنان من إبداع صيغ تشكيلية جديدة تتجاوز القوالب التقليدية.
- التناص يفتح أمام الفنان أفاق أوسع، ويعمق رؤيته الجمالية، ويطرح للمتلقي إشكاليات تمضي به إلى التأويل لمحاولة فهم العمل.

•التناص التشكيلي عتبة ضرورية، لكشف جماليات التصوير عموما والتصوير الجزائري المعاصر خصوصا.

•يساعد فهم التناص بالنسبة للمتلقي من تشكيل وعي جمالي يتيح له التفاعل مع العمل من خلال مخزونه الثقافي والتراثي، لإنتاج دلالت جديدة.

•هناك علاقة تفاعلية متبادلة بين النصوص الفنية المعاصرة والنصوص السابقة لها، تقوم على استمرارية الحضور للصورة القبلية في الذاكرة، وهو ما يسمح بإعادة إدماجها مجددا في نماذج تشكيلية مبتكرة.

يتأسس اختيار هذا الموضوع على دوافع ذاتية وموضوعية معًا:

ذاتي، يكمن في الاهتمام الشخصي للباحثة بمجال الفن التشكيلي، أما الموضوعي: فيرجع إلى جدة الموضوع، ونقص الدراسات التي تعالج "التناص" في الدراسات التشكيلية، مما يؤكد على الحاجة إلى استقصاءه في الحقل البصري الجزائري، والكشف عن تحولات النص الفني المعاصر في تفاعله مع المرجعيات النصية والبصرية المختلفة.

تروم هذه الدراسة تحقيق الأهداف الآتية:

•توضيح مفهوم التناص بالعودة إلى جذوره النظرية ورصد أهم الإسهامات الفكرية التي بلورت ملامحه.

•بيان علاقة التناص التشكيلي، بالنظرية النقدية المعاصرة، بالوقوف عند محدداته النظرية، وتمثلاته عند الفنان، وتجلياته عند المتلقي.

- تحديد الآثار الجمالية المترتبة عن الاستفادة من التناص في الفن التشكيلي، وذلك بالوقوف عند أهم الارهاصات الفكرية التي ساهمت في بناء منظومته.

- التوفيق بين الفنان والعمل والمتلقي، وذلك بتكوين رؤية نقدية تستفيد من مقولات التناص، وتستغلها في فهم العمل الفني، دون إقصاء لأحد أطراف العملية الإبداعية.

- معرفة القيم الجمالية والدلالية التي قد تنتجها اللوحة المتكئة في تكوينها على التناص، إن باستثمار التراث وروافده أو بالتفاعل النصي مع المكونات المعاصرة.

أما بخصوص المنهج فقد اعتمدنا في أطروحتنا، على منهجين أساسيين، يتمثل الأول في: المنهج الوصفي التحليلي، الذي يذهب إلى جمع المعطيات، وترتيبها والتعقيب عليها، وقد اعتمدنا عليه في الجزء النظري، حيث جمعنا المعطيات النظرية المتصلة بمفهوم التناص في الفنون التشكيلية، ثم حللناها وعقبنا عليها بما يتيح الشرح والتفهيم.

أما تطبيقيا، فقد اعتمدنا على المقاربة السيميائية–التناصية، التي تمكّن من قراءة العلامة البصرية في علاقتها بسياقاتها النصية والبصرية الأخرى، وكشف مستوياتها الرمزية والإيحائية. وتهدف هذه المقاربة إلى إبراز التفاعل بين الدال البصري والمدلول التأويلي الذي ينجزه فعل التلقي، بما يسمح بتجاوز التحليل الشكلي الصرف نحو مساءلة البُعد التناصي الذي يثري اللوحة الجزائرية المعاصرة ويعمّق دلالاتها.

ويمكننا توضيح حدود الدراسة كما يلي:

الحدود الزمانية: تمتد من بروز مصطلح التناص في ستينيات القرن الماضي، مع تركيز الجانب التطبيقي على الفترة ما بين 1970 و2023، انسجامًا مع التجارب الفنية محل الدراسة.

الحدود المكانية: تنحصر بين الجزائر وفرنسا، تبعًا لمسار الفنانين الثلاثة (عبد القادر قرماز، منصف قيطا، لزهر حكار) وتجاربهم التي امتدت من فضاء النشأة وصولًا إلى الأروقة الوطنية والدولية للعرض.

أما الدراسات السابقة، فإننا ندرج جملة منها، إذ إنه بالرغم من المسح الشامل الذي أجريناه، لم نعثر على دراسات جمعت بين متغيري البحث معًا: التناص التشكيلي والتصوير الجزائري المعاصر. وحده المقال العلمي الذي أنجزته الباحثة سابقًا بعنوان: "التناص في اللوحة الفنية المعاصرة بين جمالية التشكيل وانفتاح التأويل: مقاربة سيميائية–تناصية للوحة سطور المدينة لأحمد مباركي" يُعد مقاربة مباشرة للموضوع. أما بقية ما اطلعنا عليه من الدراسات فقد تحورت حول: تناول طبيعة التناص، أو متابعة تاريخية وشكلية للتصوير/ ومن أهمها:

- Wendy Steiner" ,***Intertextuality in Painting*** ,"The American Journal of Semiotics.1985 ,

- عادل عبد المنعم شعابث وتراث أمين عباس،" ***تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة"***، مجلة كلية التربية الأساسية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العدد15 ، مارس2014 ، ص (585–604)

- إخلاص ياس خضير، "***تداخل سياقات الفن المعاصر بين التناص والاقتباس***"، مجلة الأكاديمي، العدد 84، سبتمبر 2017، بغداد، العراق، ص (101–118)

عبد الله دخيل الله عوض الثقفي، "***التناص البصري في أعمال التشكيليين السعوديين: دراسة نقدية تحليلية***"، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، المجلد 22، العدد الأول، المملكة العربية السعودية، 2022، ص (110–123)

,Vahid Rajab, Afsaneh Nazeri, Samira Khodabakhshi
***Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny: A*** Avanca, Cinema, Capítulo 3, Cinema, ,***Comparative Study*** Communication, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran, 2023, p. .436-446

قدمت هذه الدراسة طروحات هامة حول تحاور الفنون البصرية والمرئية، لكنها اكتفت بالدراسة والتحليل وفق تصور كريستيفا، جيني، وبارت، وهو ما تبتعد فيه دراستنا الحالية التي تعمل على "التناص التشكيلي" في علاقته بالتصوير المعاصر من منظور أوسع يسمح باستيعاب رؤى تساهم في إزاحة حاجز تلقي وقراءة العمل الفني المعاصر من منظور تناصي– تشكيلي.

وعليه، يمكن القول إن الدراسات السابقة شكّلت قاعدة نظرية وإطارًا مقارنًا للدراسة الحالية، غير أنها لم تعالج مباشرة موضوع التناص التشكيلي في التصوير الجزائري المعاصر، مما يمنح هذا البحث بعدًا تجديديًا وإضافة نوعية إلى حقل الدراسات التشكيلية.

اعترضت هذه الدراسة مجموعة من الصعوبات، يمكن إجمالها فيما يلي:

- إشكالية المفهوم، وجدّة التعامل معه: إذ إن التناص من المصطلحات الإشكالية في حقل الدراسات النقدية ونظرية الأدب، وقد تعددت مفاهيمه، واختلفت زوايا النظر إليه، إضافة إلى غياب ترجمة موحدة له في اللغة العربية، وجدّته في حقل الفنون البصرية، وهو ما زاد صعوبة التعامل معه في المجال التشكيلي.

- قلّة المراجع المتعلقة بالتناص في مجال الفن التشكيلي: ولأن مصطلح التناص ظهر في مجال نظرية الأدب والنقد الأدبي، فإن الدراسات التي تتناوله في مجال الفنون البصرية قليلة،

ولم نعثر على دراسات مستقلة تناولت التناص التشكيلي أو التناص الفني، سواء في المكتبة العربية أو الأجنبية، مما دفع بنا إلى الرجوع إلى المراجع النظرية في التناص واستثمارها في مجال الفنون البصرية، والاستعانة بها في التطبيق.

- كثافة العمل النظري: ولأن التناص جديد على مجال الفنون البصرية والتشكيلية، فقد تطلب منا هذا، فهم المصطلح وضبطه وتحديده تحديدا جيدا، وهو ما أخذ منا جهذا، ووقتا كبيرا، في صياغة الجانب النظري.

- خصوصية موضوع التصوير الجزائري المعاصر: فقد وجدنا أن التصوير الجزائري المعاصر لم يستوفَ دراسة، وتطبيقا، بالنسبة إلى غيره من الحقول الأخرى، وهو ما فرض علينا مضاعفة الجهد في رصد وتحليل الأعمال.

- طبيعة المتغير المدروس: وذلك نتيجة طبيعة "التناص التشكيلي" المعقدة، التي تتداخل مع أساليب ومستويات متفرعة، فرض علينا ضبطها وتصنيفها والتفريق بينها.

- اختيار مجتمع البحث والعينة: حيث انطلقنا من أساس قلة الدراسات الأكاديمية التي تتناول الفن الجزائري المعاصر، واخترنا ثلاث تجارب من اتجاهات فنية مختلفة كما يلي:

  - عبد القادر قرماز: من رواد التصوير الجزائري الحديث، له العديد من الأعمال الفنية في متاحف وأروقة عالمية.

  - منصف قيطا: فنان جزائري معاصر، لم يحظَ باهتمام أكادمي كاف، بالرغم من غنى تجربته الفنية.

  - لزهر حكار: تجربة فنية أصيلة، لها أثرها في مسار الفن الجزائري المعاصر.

وقد حللنا عينات من لوحات هؤلاء الفنانين في الجانب التطبيقي تحليلا معمقما، بما ينسجم مع أهداف الدراسة وغاياتها.

وبشأن مصطلحات الدراسة فقد وجدنا أنه من الأنسب إدراجها في جدول، ووضع تحديدات مبدئية لها كما يلي:

**مصطلحات الدراسة:**

**التناص:**

**لغة :** من "نَصَّ" أي حدد وأبرز، ويُفيد معنى التداخل والتشابك.

**اصطلاحًا:** تفاعل النصوص وتشابكها داخل خطاب جديد، بما يُنتج شبكة من العلاقات المرجعية والتأويلية.

**إجرائيًا:** تداخل المرجعيات البصرية والفنية في اللوحة التشكيلية الجزائرية المعاصرة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون أو التقنية

**التشكي:**

**لغة:** من "شَكَّل" أي أعطى الشيء هيئة أو صورة.

**اصطلاحًا:** العملية الفنية التي تقوم على تنظيم العناصر البصرية ضمن بنية جمالية.

**إجرائيًا:** بناء اللوحة التشكيلية الجزائرية وفق علاقات خطية ولونية وتكوينية تكشف عن رؤية الفنان.

**التصوير:**

**لغة:** من "صَوَّر" أي أعطى صورة أو هيئة

فن تمثيل الواقع أو الخيال عبر الألوان والخطوط على سطح مستوٍ.

**اصطلاحًا:**

**إجرائيًا:** إنتاج اللوحة الفنية باستخدام تقنيات تقليدية أو معاصرة تُسهم في التعبير البصري.

**التصوير المعاصر:**

**لغة:** المعاصرة تعني المواكبة والعيش في الزمن نفسه.

مجموع الممارسات الفنية التي ظهرت منذ النصف الثاني من القرن العشرين،

**اصطلاحًا:** متجاوزة القواعد التقليدية.

**إجرائيًا:** التجارب التصويرية الجزائرية التي تنتمي إلى الحركات الفنية الحديثة وما بعدها، وتعكس تحولات فكرية وجمالية معاصرة.

**خطة الدراسة:**

وقد جاءت الدراسة في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، وفق الترتيب الآتي:

**الإطار المنهجي:** وهو الجزء الأول الذي تطرَّقنا فيه إلى مقدمة الدراسة وما تتضمَّنه من عناصر، من إشكالية الدراسة والتساؤلات الفرعية، والفرضيات، وأسباب اختيار الموضوع، وأهمية وأهداف الدراسة، والمنهج، وحدود الدراسة، والدراسات السابقة، وصعوبات الدراسة ومصطلحاتها.

**الإطار النظري:** وهو الجزء الثاني من الدراسة، وقد تم تقسيمه إلى فصلين يتفرَّع كلٌّ منهما إلى مباحث ارتكزت على دراسة العلاقة بين المتغيرات، وجاءت كالآتي:

**الفصل الأول:** اشتغلنا فيه على المتغير الأول للدراسة، وأفضى إلى تحديد إطار واضح للتناص بين إشكالية المفهوم وتعددية المصطلح، وهو المفهوم الذي أثار أقلام العديد من النقاد والمنظّرين، خصوصًا في الحقل النقدي، وتخطَّى اللغويين واللسانيين، ولم ينحصر على حدود الأدب وعلومه، بل تجاوز ذلك ليجد طريقه نحو السيمياء وغيرها من المجالات التي أثارها مصطلح التناص فتبنَّته، واتخذته الدراسات النقدية الحديثة أداةً في اشتغالاتها النصية وغير النصية. وفي هذا المحور اشتغلنا على التناص في الخطاب النقدي المعاصر وما أفرزته الكتابات النقدية والدراسات النظرية والتطبيقية التي تبنَّت نظرية التناص، خصوصًا المراجع التي أشارت إلى موضوع التناص في الدراسات غير الأدبية. وجاء ذلك تأكيدًا لما أثاره الروسي "شكلوفسكي" حول فكرة التناص وعلاقته بالعمل الفني، وصولًا إلى "يوري لوتمان" وما قدَّمه في كتابه "بنية العمل الفني" من مقاربة لمفهوم التناص في الأعمال الفنية.

في الجزء الثاني من هذا الفصل، اشتغلنا على مستويات التناص، وأشكاله وآلياته، وأهم التقنيات والأساليب التي يوظِّفها التناص في تمثلاته وعلاقته بالمجال الفني والبصري، من خلال التعددية التي تخلقها علاقاته داخل وخارج العمل الفني، من التناص الفكري وما تطرحه الأفكار والأسلوب من مستويات تناصية، إلى التناص المضموني الذي يتفرع إلى أقسام: التناص الإبداعي، والأجناسي، والفني. وهنا عملنا على توضيح العلاقة التناصية بين الفنون، من التناص بين البصري والمرئي، مع تحديد عينات تطبيقية توضِّح المستويات التناصية التي تجمع الفنون. ثم انتقلنا إلى التناص بين البصري والسمعي في مقاربة مهمَّة تُضيء عالم التشكيل والموسيقى وما يقدِّمه التناص من تفسيرات لإشكالية تلاقي الفنون. وفي مثال آخر يدعم تناص

الفنون وتحاورها، عملنا على استحضار التناص الفني بين اللفظي والبصري في مثال آخر على تعالق فني الشعر بالتصوير. وما خلصنا إليه هو أن التماس التناصي بين الفنون ليس إلا دليلًا آخر على تموقع التناص وتجليه كخاصية مهمة تمحو الحدود بين الأنساق وتسمح بتزاوجها ودعم حركيتها. وبعد تحديد أهم المقاربات التي يطرحها التناص في الحقل الفني عامة، عمدنا إلى تضييق المسافة البحثية التي قادتنا إلى البحث حول التناص بين الفنون التشكيلية، في إحاطة مهمَّة حول التناص التشكيلي بين النص المعماري والعمارة والتصوير، وتحديد أهم التقنيات التناصية التي تربط النص المعماري بالنص التصويري، ودعمنا ذلك بأمثلة تطبيقية توضِّح ذلك. ثم اشتغلنا على التناص بين فني النحت والتصوير في مقاربة مهمَّة توضِّح الملامح التناصية التي تربط النص النحتي بالنص التصويري، وخلصنا إلى مجموعة من الدلائل الهامة التي تثري موضوع دراستنا في علاقة المتغير الأول بالثاني.

# الفصل الأول

## التناص مقاربة نظرية في الحقل الفني

## 1- التناص بين إشكالية المفهوم وتعددية المصطلح:

### 1-1 التناص وإشكالية المفهوم:

طرح التناص منذ ظهوره لأول مرة إشكاليةً حول مفهومه، وأثار تساؤلات عدة أربكت الخطاب النقدي، وحركت ترسباتها أقلامُ الكُتّابِ والمفكرين في الحقل النقدي، فاتخذت منه الاتجاهات الأدبية والفنية مسارًا لاشتغال مناهجها، وجعلت منه متغيرًا رئيسًا في معادلة نظرياتها.

وقد تزامن ظهور هذا المفهوم مع بروز ما بعد البنيوية، ولم يقف عند حدود التفكيكية[1]، بل نمت بذوره لتلامس بنياتهِ مشاغلَ الدراسات السيميائية. اختلفت تصوراتهم حوله، وتعدّدت آراؤهم حول آليات اشتغاله وضبط فعاليته النقدية[2]. التيارات المعاصرة التي رسمت مناقشاتها تطور مسار هذا المفهوم.

إن هذا الاختلاف في التعامل مع مصطلح التناص هو ما يجعل من مفهومه أمرًا صعبًا، فكل تيار يقاربه من وجهة نظره، واستنادًا إلى الأطر النظرية التي يتأسس عليها هذا التيار، وبالتالي فإن المفهومات التي نتلقاها تكون محملةً بتوجهات المدرسة والتيار، لتقدم لنا مفهومًا لمصطلح التناص الذي لم يرسُ على ضفة واحدة، بل شكّل بمفهومه الجديد ظاهرةً عادت لتخلط أوراق النقاش النقدي.

فهو يكتسي –حسب دوسوسير– شكلًا أكثر خفاءً في النص الحديث، إذ يتحول إلى مصدر للغموض الفني وانفتاح على النصوص الأخرى. ومن جهة نظر جوليا كريستيفا،

---

1- ينظر، عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب، 2007. 17-18.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص، ص: 17، 18.

التناص هو: «**كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشربٌ وتحويلٌ لنصوص أخرى**»[1]. ومن جهة نظر جوليا كريستيفا التناص هو: «**إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى**»[2]، ويوسع ليتش (Leitch) مفهوم التناص في هذا الإطار، ويؤكد على حتمية تداخل النصوص، بقوله: "**إن النص ليس ذاتًا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، فالنص يشبه –في معطاه– جيشَ خلاصٍ ثقافي، بمجموعات لا تُحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتألف.**"[3]

وهنا يطرح التناص إشكاليةً تتمثل في تعددية المفهوم، الأمر الذي يفرض علينا التوقف عند أهم النقاد الذين أثاروا موضوع التناص، لأن إسهاماتهم النظرية هي التي سمحت للبحوث النصية باستعادة مكانتها من جديد بعد أن شهدت تراجع المدارس النقدية النظرية التي عنيت بدراسة النص والبحث في فضائه[4]، فأخرجته من ضوابط البنيوية وتضييقات التفكيكية إلى تخوم اللامحدود.

وضبطًا لإشكالية المفهوم، فإنه لا بد من الإشارة إلى أن التناص جاء وليدَ النظرية النصية المعاصرة، ويفضي إلى تداخل النصوص وتفاعلها فيما بينها، وهو ما يتحدث عنه

---

1- حسين خمري، نظرية النص بنية المعنى النص من الى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر/بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 260.

2- نور الدين السد، السيمائية والخطاب الادبي التناص في الدراسات النقدية الحديثة، مجلة الكاتب الجزائري، العدد2، 1مارس2005، ص32، 33 .

3- تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الاداب واللغويات، مج3، جامعة اليرموك، اربد، الأردن،1991، ص 87.

4- ينظر،أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2012، ص31.

بارت عن النص بوصفه «جيولوجيا كتابات» في معرض حديثه عن "التناص" في كتابه (لذة النص)[1].

ولعل هذا المفهوم المبسط الذي نعرضه سيتيح لنا عرض نقاط استشكال تعريف التناص كما يلي:

مصطلح التناص غامضُ الحدود، فهو يتعلق بالنص الذي أعطاه النقاد الحداثيون مفاهيمَ عديدة، حيث يُعَدُّ مفهوم النص من المفاهيم الغامضة والمشكلة، وذلك راجعٌ لكونه كيانًا مشتركًا بين حقول وميادين معرفية مختلفة، تتجاذبه وتقدم كل واحدةٍ منها مفهومًا يستند إلى إطارها المنهجي[2]. فكون النص كيانًا مشتركًا بين حقول معرفية مختلفة تعطيه مفاهيمَ عديدة استنادًا لأطرها المنهجية، يجعل من التناص بوصفه تداخلًا نصيًا، صعب التعريف استنادًا إلى غموض مفهوم النص، ولغموض فكرة التداخل، وهذا سبب اختلاف المفاهيم بين التيارات النقدية التي تناولته، حيث يصعب تحديد عملية التداخل، التي تأتي وفق طرق مختلفة وأساليب متنوعة، وهو ما ينجرّ عنه صعوبةُ تقديم مفهومٍ واضحٍ وموحدٍ لهذه العملية تحت مصطلح التناص.

وهو ما يتطلب –في حقيقة الأمر– فهمًا بالنصوص أولًا، ومن ثم محاولة فهم عملية التداخل والتفاعل التي قد تكون بينها، وهو ما ينتج عنه فهمٌ لمصطلح التناص. فالتناص يطرح أيضًا إشكاليةَ تفسيرِ النصوص بصورة مفردة، ويطرح فكرة تفسير النص في ضوء النصوص الأخرى على أساس أن النص يتشكل من جملة نصوص، وهو ما يؤكده "مارك

1– أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، العراق، ط1،2004، ص 24.

2– ينظر: شعيب مرواني: النص الأدبي العربي ورهان التأويل بين التراث والمعاصرة، مجلة كلية التربية طرابلس، مج 01، ع 18، ديسمبر 2023، طرابلس، ليبيا، ص 23.

أنجينو (Marc Angenot)" : «**إن التناص هو كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذلك يصبح نصًا في نص، تناصًا**»[1]. **ووفقًا لهذا المفهوم، ينبغي التعرض إلى جملة النصوص المتداخلة معه من أجل استيعاب "التناص"، بل يذهب لوران جيني (Louran Jenny) إلى أبعد من ذلك، مصرحًا: «إن النص خارج إطار التناص سيكون ببساطة غير مدرك**»[2]، وهذا ما يجعل من تحديد ماهيته أمرًا غايةً في الصعوبة، لأنه يعتمد بصورة أساسية على مفهوم النص (المختلف عليه أصلًا) وعلى عملية رصد التداخلات النصية، التي تُعدُّ إشكالًا من حيث نتيجة تنوعها واختلافها وتفرعها، الأمر الذي جعل المدارس والتيارات النقدية تختلف حول هذا المصطلح.

### 1-2 تعددية مصطلح التناص :

إن إشكالية التناص تكمن في تعددية المصطلح وتناول مفهومه من طرف تيارات نقدية مختلفة، لذلك فإن تشكيل إطار مفاهيمي لمصطلح "التناص" يعد أمرًا صعبًا، بوصفه ظاهرة لم تقف عند حدود النص الأدبي فقط، بل احتضنته النصوص الفنية والإبداعية على حد سواء، نظرًا للتواشجات التي تثيرها العلاقات النصية فيما بينها تحت مصطلح التناص. وهنا يشير ميشال ريفاتير إلى أن «**التناص ليس مجرد مكونات فقط، بل هو عملية أو صيرورة لامتناهية من النصوص**»[3]، مما يترتب عليه تفاعل بين النص والمؤلف والقارئ على حد

---

1-عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، شركة الامل للطباعة والنشر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص 55.

2- لوراون جيني، استراتيجية نظرية التناص في الثقافة العالمية، ترجمة: نور الدين محقق، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2015، ص 19.

3- عبد الرحمان بوعلي، التناص والتناصية في النظرية الادبية المعاصرة من النشاة الى التاصيل، مجلة الكوفة، العدد 1، شتاء 2014، ص 106-107.

سواء، حسب ما أشار إليه ميشال ريفاتير أيضًا. ولم يفلت المصطلح من التنظير نظرًا لتعدد السياقات التي تموقع فيها، ويضيف ميشيل أريفي حول الموضوع: «**إن النص هو ملتقى تبادل النصوص أو مكان تبادل يخضع لنموذج هو لغة الإيحاء**»[1] ووفق هذا التناول، أحدث التناص كمصطلح تداولًا بين النقاد، الأمر الذي أفضى إلى تبني رؤى متعددة المداخل الفكرية والفلسفية، أعادت الاعتبار للنص.

### أ. تناصية الخطاب:

أثارت الإشكاليات التي أحدثها التناص كمفهوم نقدي مساءلات عديدة حول ماهيته، خصوصًا تورطه في انفتاحية النص وتعدد الخطابات. وفي مفهوم الخطاب في معناه المعاصر، فهو «**اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تنجزه ذات معينة**»[2]. وباعتبار النص نسقًا من أنساق اللغة، يتخذ الخطاب من خلالها سمة التناص.

وفي تتبع مسار الخطاب بمفهومه المعاصر، يؤكد إيستهوب (Eqsthipe) في تعريفه للخطاب أنه «**مصطلح يعين الطريقة التي تشكل بها الجمل نسقًا تتابعيًا، وتشارك في كل متجانس ومتنوع مفردًا، فإن النصوص ذاتها تترابط كذلك مع نصوص أخرى، لتصنع خطابًا أوسع**»[3]. وهنا تكمن أهمية المصطلح: كمتتالية لغوية، حيث يجعله البعض يشمل جوانب أخرى تواصلية في تعريفاتهم مثل "براون"(Brown) ، وكذلك "كروجر"(Kroger) ، و"وود (Wood)" وينظر إليه باحثون آخرون على أنه ممارسة سيميائية في أنماط أو أشكال سيميائية مثل "نورمان فيركلوف"(Norman Fairclough)، و"رومانو هاريس (Romano

1- ليون سومفيل، التناصية، ترجمة: وائل بركات، مجلة علامات، ج 31، م 6، سبتمبر 1996، ص 239.

2- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997، ص21.

3- عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، مرجع سابق، ص 44.

"Harré"[1]، وهنا يصعب الفصل بين الخطاب وتناصيته، إذ يصبح التناص نقطة التقاء الخطابات.

من خلال هذا التقديم الموجز عن مفهوم الخطاب، يمكننا الإشارة إلى العلاقة التي تربطه بالتناص. ففي علاقة التناص بالخطاب، يشير فولوشينوف/باختين في إحدى مقالاته إلى أن «**كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل**»[2]. أي أن التناص يتخذ من الخطاب شكلًا للتجلي، يختزله حوار المبدع والمتلقي، في شكل «**كل خطاب يكرر آخر، وكل قراءة تشكل بنفسها خطابًا**»[3] في تصور اعتباطي للنص، الذي بدوره يصوغ نموذجًا تناصيًا للخطاب، من منطلق «**أن كل خطاب يتكون أساسًا من خطابات أخرى سابقة، يتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية، فلا وجود لخطاب خالٍ من آخر**» [4]، بل ذهب مفهوم تناصية الخطاب إلى أبعد من ذلك، حيث «**إن كل خطاب ظاهر ينطبق سرًا وخفية على شيء ما تم قوله**»[5]. وهذا التناول المعاصر للخطاب يفسر مهمة النقد التي قوضت انغلاقية النص. هذه الجدلية التي صاغها التناص مهدت الطريق إلى تقديم تفسير آخر للنص، كشف من خلاله حقيقته استنادًا إلى النصوص الأخرى. وهذا «**ما جاءت به فكرة التناص، التي أربكت كل أنواع الخطابات النقدية، وأحدثت الأخذ والرد حولها**

1- ينظر: شعيب مرواني، رشيد رايس: تسريد الذات وذاتية السرد في رواية "شرفات بحر الشمال "لـ "واسيني الأعرج"، مج 11، ع 01، مجلة آفاق فكرية، 05 ماي 2023م ، سيدي بلعباس، الجزائر، ص، ص: 176، 177.

2- تزفيتان تودروف، ميخائييل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 1966، ط2، ص124.

3- ليون سومفيل، التناصية، ترجمة: وائل بركات،مرجع سابق، ص 235.

4- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، مرجع سابق، ص18.

5- يوسف وغليسي، التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة الاداب، العدد 9، ص177.

**ثورة في عالم النقد، الأمر الذي طرح إشكالية أخرى، إذ يتفسخ مفهوم التناص منها ليتجاوز حدود الأجناس الأدبية والثقافية، التي تقام أنواعها تحت عبارة "النص"»**[1]، في مفارقة تتيح للنصوص مجالًا للتلاقي.

**ب. علاقة الخطاب بالتناص:**

تنحو النصوص الفنية والإبداعية، من خلال ترابطها، إلى تشكيل خطابات متعددة الدلالات. فالناقد الروسي يوري لوتمان يقول في كتابه "بنية النص الفني": «**إن النص الفني لا يخاطبنا بصوت منفرد، بل كجوقة ذات بنية متعددة الأصوات ومركبة**»[2]. وهو ما يؤكد مرة أخرى العلاقة الوثيقة التي ينسجها التناص بالحقل الفني، والتي تقع ضمن إشكالية دراستنا ومحاولة الكشف عن الاختلاف حول المداخل الجمالية لتناصية الخطاب، باعتبار العمل الفني نسقًا من أنساق هذا الخطاب، وشكلًا من أشكال الممارسة السيميائية.

ويشكل النص الإبداعي أبرز أشكال الخطاب، بحيث تتجلى تناصيته في الحضور البارز للخطابات السابقة في الأعمال الفنية، بصفة مباشرة أو غير مباشرة. وفي محاولة رسم الحدود بين تناصية الخطاب والعمل الفني، يندرج الخطاب كمنطوق لغوي، يزاوج الباحثون بينه وبين النص. إذن، فالخطاب يقع في مجال التناص هو الآخر، وبما أن الخطاب يشمل العلامات اللغوية وغير اللغوية، فإن الأعمال الفنية، والرسومات، والمنحوتات هي جملة خطابات نطلق عليها خطابات فنية، تتشكل من عملية الإبداع الفني، الذي يعتمد على نصوص أخرى. كما يعترف "أندريه مالرو "(André Malraux) بخصوص عملية الخلق

1-حسين مصور العمري، اشكالية التناص مسرحيات سعد الله ونوس انموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن، 2007، ص16.

2-يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينيمائي، مدخل الى سيميائية الفيلم السنيمائي، ترجمة: نبيل الدبس، النادي السنيائي، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص94.

الفني، وما ورد في قاموس غريماس وكورتاس، بأن: «**العمل الفني لا يخلق انطلاقًا من رؤية الفنان، بل يخلق انطلاقًا من أعمال أخرى**»[1] فهي بالتالي تقع ضمن اهتمامات التناص، الذي يدرس تفاعل الخطابات والنصوص. ويؤكد باختين هذه الحقيقة، حيث يقول: «**في جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي، يشمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين، منقولة بدرجة من الدقة والتميز**»[2]. وهذه الحقيقة تتجلى في النصوص التشكيلية، التي تزخر بالخطابات النصية والبصرية، من خلال استحضار نصوص سابقة، يُتخذ منها أرضية لإنتاج خطاب جديد، يعتمد في مجمله على استنطاق ذاكرته الفنية واستقراء خبرته الجمالية، التي تمنح النص تعددية قرائية تحت منظومة التناص.

## 2-التناص في الخطاب النقدي المعاصر:

### 2-1 بدايات التناص مع الشكلانيين الروس:

عدنا إلى العهد القريب من ولادة التناص، وإلى الاعترافات والإشارات والقرائن النصية التي تشير إلى الشكلانيين الروس، الذين ظهرت ملامح (التناص حديثًا مع الشكلانيين الروس)[3] أسهمت الشكلانية الروسية في تطور النقد، وارتبط اهتمامهم المباشر بالتحليل النصي. لقد اهتم الشكلانيون الروس بتوسيع مفهوم الشكل، ويندرج تعريفهم للعمل الفني على

1-يوسف وغليسي، التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص177.

2-عادل عبد المنعم شعابث، تراث امين عباس، تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة، مجلة كلية التربية الاساسية، جكلية الفنو الجميلة، جامعة بابل، ع15، ص 591.

3-ينظر، خليل الموسى، التناص ومرجعياته، المعرفة، العدد 476، ماي 2003، سوريا، ص 95.

أنه مجموع (عناصره) [1]، وهنا تكمن أهمية ما دعا إليه الشكلانيون من توسيع لمفهوم الشكل كأساس للعمل الفني.

وحول بحثنا في علاقة التناص بالنص الفني، قادنا ذلك إلى أن الفضل الأول لبزوغ مفهوم التناص يعود إلى الشكلانية الروسية، التي أثارت موضوع العمل الفني وعلاقاته بالأعمال الأخرى. وهنا جاءت إسهامات شكلوفسكي، موكاروفسيكي، تودوروف، وباختين:

### 2-1-1 شكلوفسكي:

يبزغ كل مفهوم من ركام فكرة، وشكلوفسكي، زعيم الجناح الأستيطيقي، يُعَدّ أول من فتق الفكرة القائمة على التداخل بين النصوص[2]، بقوله: «**إن العمل الفني يُدرَك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، والاستشهاد بالترابطات التي تقيمها فيما بينها.**» [3]

ووفقًا للمنهج الشكلاني، الذي روّج لفكر التناص ضمنيًا، (إذ إن العمل الفني بصفته كائنًا عضويًا هو جسم متحد، يتألف من أجزاء بينها علاقة متبادلة، وهي أجزاء تتكامل تراتيبها)[4]، فإن ذلك يشير إلى تشابه الأعمال الفنية وتفاعلها وفق آلية التناص. (والنص حين يتم تصوره على هذا النحو، لا يعود كُلاً ناتجًا عن إضافة، بل منظومة من التقنيات،

---

1ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمات نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 200، ص 70-71.

2- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، دراسات ادبية، مصر، ط4، 1998، ص 325-326.

3-تيزفيتان تودوروف، في اصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، مرجع سابق، ص103.

4- رامان سلدن، من الشكلانية الى ما بعد البنيوية، الفصل الاول، المدرسة الشكلانية الروسية، بيرتر شتاينر، تر: جابر عصفور، موسوعة كمبريدح في النقد الادبي، ج8، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص45.

يشترك في سمات معينة مع الكائنات العضوية التي من نمطه، أي أن العمل الفني الفرد يتشابه مع الأعمال الفنية الأخرى من حيث شكله) [1]، فإن العمل الفني كان مثالًا أوليًا على أعلى مراتب **التناص** حسب تصور شكلوفسكي.

### 2-1-2 موكاروفسيكي:

يذهب موكاروفسيكي إلى أبعد مما توصل إليه شكلوفسكي حول علاقة التناص بالعمل الفني، بحيث (خطا خطوات هامة نحو الكشف عن الطبيعة العلامية (semiotic)، بوصفه نظامًا حيويًا دالًا يحدد الإطار العام للفن.)

ووفقًا لهذا المفهوم، يصبح كل عمل فني مفرد بنية. كما يرى موكاروفسيكي: «**ليس العمل الفني إلا مثالًا لبنية ما، بنية لها مرجعيات فيما سبقها، تتشكل وتتحد من خلال أنساق متعاقبة**»[2]، وهذا دليل آخر على الدور الذي قدمته الشكلانية كمدرسة نقدية في بعث مصطلح التناص وصلته الوثيقة بالعمل الفني.

### 2-1-3 باختين:

أسهم شكلوفسكي وجماعة الأبواز في تطور دراسة النصوص، وفي المقابل، كانت جهود الرائد ميخائيل باختين، زعيم مدرسة براغ الروسية في ثلاثينيات القرن الماضي، لا

1- ينظر: رامان سلدن، من الشكلانية الى ما بعد البنيوية، الفصل الاول، المدرسة الشكلانية الروسية، بيرتر شتاينر، تر: جابر عصفور، موسوعة كمبريدج في النقد الادبي، ج8، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص45.

2- ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمات نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص،ص: 70،71.

مثيل لها. **(إذ استثمر فكرة شكلوفسكي وحوّلها إلى نظرية حقيقية، مؤكدًا على "الطابع الحواري للنص الأدبي".)**[1]

يُعَدّ باختين أول المنظرين الذين صاغوا نظرية التناص في دراساته حول تعدد القيم النصية المتداخلة[2]. وكان تصوره نقطة تحول غيرت ملامح الدراسات الحداثوية والمعاصرة، حيث عبرت حواريته من نفق الانغلاق إلى ساحة التعددية، والتي كانت من بين المنافذ المهمة التي قادت نظرية التناص فيما بعد، وهو «**الأمر الذي أكده غريماس في كتابه "المشترك عن السيميائيات"، بأن باختين هو أول من أشار إلى مفهوم التناص وأثار اهتمام الباحثين الغربيين حوله**»[3]، من خلال النظرية التي صاغها حول حوارية اللغة، التي أفضت (إلى مراجعة شاملة للغة من قبل أتباعه.) [4].

يبرز التناص في التصور الباختيني من خلال حواريته، (إذ يرى أن الخطاب مشتق من خطابات أخرى، ويقارب فيه بوضوح طبيعة اللغة الحوارية بين الخطاب والتناص.) [5]

1- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، مرجع سابق، ص 18.

2- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، مرجع سابق، ص، ص: 17،18.

3 صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، مكتبة الاسكندرية، مصر، ط2، 1995،ص 111.

4- رامان سلدن، من الشكلانية الى ما بعد البنيوية، مرجع سابق، ص55.

5-Jessica Mason, Intertextuality in Practice, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2019, p 3.

وإذا كان باختين لم يستعمل كلمة "تناص" ولا أية كلمة أخرى تقابلها بالروسية، إلا أنه أشار إليه موظفًا مصطلحات مختلفة مثل: (تداخل السياقات، التداخل السيميائي، التداخل السوسيو–لفظي) في كتابه "الماركسية وفلسفة اللغة."[1]

حسب باختين: «**تعد جميع العلاقات التي تربط تعبيرًا بآخر، وبصورة أساسية، علاقات، أي لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تمامًا**»[2]، تتجلى في الارتباط المباشر بين التناص وأشكال التعبير.

**2-1-4 تودوروف:**

في المقابل، عمد تودوروف في دراسته لمصطلح التناص إلى تقفّي أثر باختين، (حيث أبقى على الحوارية كمفهوم يمثل حالات خاصة من التناص، في حين لم يقتصر في طرحه النقدي على مستوى الخطاب الروائي لدى باختين، بل أثار أبعادًا معرفية أوسع حول التناص) [3]، وهو الأمر الذي يفسّره تودوروف في كتابه "المبدأ الحواري عند باختين" بقوله:

«**إن أهم مظهر من مظاهر التلفظ . هي على الأقل الأكثر إهمالًا . هو حواريته أي ذلك البعد التناصي فيه ويضيف تودوروف في فصل آخر، بعنوان "المبدأ الحواري"، من زاوية التناص على النحو التالي:"ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص"**»[4] وبهذا يؤكد

1-أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، مرجع سابق، ص 19.

2- تزفيتان تودروف، ن ميخائييل باختين المبدا الحواري، مرجع سابق، ص، ص:121،122.

3- ينظر،عادل عبد المنعم شعابث، تراث امين عباس، تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 592.

4-عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، مرجع سابق، ص، ص: 50 ،49.

تودوروف على البعد التناصي للحوار الذي يتجلى في مظاهر متعددة في التلفظ، وقد ميّز بين ثلاثة مفاهيم تناصية[1]:

- التناصية (Intertextualité)
- التناصية الخارجية (Extratextualité)
- التناصية الداخلية (Intratextualité)

وهي اشتغال النص مع نصوص أخرى عبر ثلاث تقنيات يتمظهر النص من خلالها تناصيًا.

**2-2 التناص بين كريستيفا وبارت:**

**2-2-1 جوليا كريستيفا والتناص:**

شقّت جوليا كريستيفا طريقها نحو التناص في ستينيات القرن الماضي حينما صرّحت بهذا المفهوم، (وأجرت عليه استعمالات إجرائية لافتة في دراستها الشهيرة "ثورة اللغة الشعرية")[2]، لتجهر بمصطلح التناص لأول مرة في النظرية النقدية الحديثة من خلال أبحاثها في مجلتي "تل كيل (Tel Quel) "و"كريتيك(Critique) "، ثم أعادت نشرها في كتابها "سيميوتيك (Sémiotique) " و"نص الرواية (Le Texte du Roman) "، وهو تقديم لكتاب "شعرية دوستويفسكي" للروسي ميخائيل باختين. [3]

1- يوسف وغليسي، التناص والتناصية في الخطاب النقدي المعاصر، مرجع سابق، ص 181.

2- شربل داغر، التناص سبيلا ، الى دراسة النص الشعري وغيره، مرجع سابق، ص 127.

3- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، مرجع سابق، ص18.

ولأن حدود التناص غير ثابتة، عنيت كريستيفا بهذا المفهوم من خلال (الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع بين النصوص، في استعاداتها أو محاكاتها لنصوص . أو لأجزاء من نصوص . سابقة، بدل الفهم التقليدي الذي يتعامل مع كل نص في صورة متسقة على أنه صنيع مبتكر)[1] ، ويتقاطع هذا التصور مع فكرة أنه لا وجود لنص مفرد. وفي هذا السياق، تدحض كريستيفا فكرة أن يكون النص إبداعًا خالصًا، مؤكدة ذلك بقولها:«**إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى**»[2]، وعلى مستوى أعمّ، لا يقتصر تتبع مسار التناص على النصوص الأدبية والفنون اللفظية فقط، بل يتعدى ذلك ليلامس الفنون البصرية، فلا "وجود لنص خُلِق من العدم"، بل إن النصوص في سيرورة دائمة، تتكئ في حركيتها على النصوص السابقة أو المعاصرة لها، ويتجسد هذا في الأعمال الفنية التي تقوم على استحضار الغائب، سواء كان سابقًا أو معاصرًا، ليشتغل عليه الفنان في عمله الجديد.

تطور مصطلح التناص على يد كريستيفا (ليندرج ضمن إشكالية "الإنتاجية" النصية التي تتبلور كـ*"عمل النص"**، إذ يشكل النص مجال عمل ذاتي التولّد، يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على "التمثل" لاستبدالها بتعددية المعاني التي يتم اكتشافها انطلاقًا من سلسلة جامدة ظاهريًا. هذا العمل المستقل عن مؤلفه تسميه كريستيفا "الدلائلية " (Signifiance)أو "التمعني")[3]

1- شربل داغر، التناص سبيلا ، الى دراسة النص الشعري وغيره، مرجع سابق، ص 127.

2- أحمد الزغبي، التناص نظريا، مقدمة نظيرة مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة وقصيدة "راية القلب" لابراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،عمان، الاردن، 2000، ص11-12.

3- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، مرجع سابق، ص 21.

بمعنى آخر، تشكل "الإنتاجية" ساحة التناص التي تلتقي عند حدودها النصوص، فيفككها المبدع لينتج نصه في سبيل تحقيق دلالته الخاصة.

نقف هنا عند حدود ما قدمته كريستيفا حول التناص لنفتح قوسًا: (إن النص يتشكل من خلال "إنتاج" من نصوص مختلفة، أي أنه "نص منتَج"[1]، وبمعنى آخر، يُنظَر إلى النص من حيث إنتاجه كنص يتعالق مع نصوص أخرى، وهو ليس منتوجًا فحسب، بل دليل منفتح متعدد الدلالات)[2]، ويقارب مصطلح "الإنتاجية" لنا عملية تشكّل العمل الفني الذي يرتكز في تمفصلاته على إنتاج نصوص وتوالد المعاني، من منطلق تفكيك النصوص السابقة.

لم تدّخر كريستيفا جهدًا في بحثها حول مفهوم التناص، بل صاغته (باعتباره إشكالية تتعلق بإنتاجية النص، وأخص ما يعنيه أنه "ترحال للنصوص وتداخل نصي" في فضاء نص معين، تتقاطع فيه ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى[3]، وهو ما تشتغل عليه الأعمال الفنية التي تستند إنتاجيتها النصية على تفاعل النصوص وتحاوره).

وأكثر من ذلك، تناولت كريستيفا التناص من وجهة نظر (أن الإنتاجية النصية لا تكتمل إلا بإدماج قطع من نصوص أخرى، تؤدي فيها دور عينة تركيبية تجمع أشلاء النص وتنظّمه، وبذلك يكون التناص هو تقاطع داخل نص مأخوذ من نصوص أخرى[4]).

---

1- أحمد الزغبي، التناص نظريا، مقدمة نظيرة مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة وقصيدة "راية القلب" لابراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص12.

2- جمعان بن عبد الكريم، اشكالات النص دراسة لسانية نصية، النادي الادبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، السعودية/ المغرب، ط1، 2009، ص29.

3- أحمد جبر شعث، جماليات التناص، مرجع سابق، ص52.

4- ينظر، أحمد جبر شعث، المرجع نفسه، نفس الصفحة.

وحسب مفهوم كريستيفا، ليست النصوص الأدبية وحدها من تتطلب إنتاجها عبر تركيب عدة قطع من نصوص مختلفة، فالنصوص الفنية هي الأخرى تستدعي إنتاجيتها الإحالة إلى نصوص أخرى، حيث "تستعير السينما من الرسم الصورة، ويحيل الشعر إلى الموسيقى قصائده."

وهذا التناول لمفهوم الإنتاجية عند كريستيفا لعب دور الشرارة التي حرّرت النص من الانغلاق وأطلقت نزوعه نحو الداخل.

### 2-2-2 جيولوجيا التناص عند رولان بارت:

ومن أجل إعطاء مفهوم أدق للتناص، كان لزامًا علينا التطرُّق إلى جهود رولان بارت (Roland Barthes)، الذي واصل ما انتهت إليه كريستيفا، حيث يتقاطع مع طروحاتها حول التناص بقوله: «**إن النص ليس نظامًا لغويًا ناجزًا ومغلقًا، كما كان يزعم البنيويون، بل إنه مصدر لارتداد الإشعاع وانعكاسه، فهو بمثابة العدسة المقعرة، تومض منه دلالات معقدة، فلا معنى إذن لانغلاق النص، ففي كل بيت وكل قصيدة نجد صدى أبيات أخرى**»[1]، وهو تأكيد آخر لتكشُّف التناص في النص الفني (الشعري).

أيا كانت نية بارت، فهو لا يحيد عن الدرب الذي سلكته كريستيفا في تأكيدها أن النص نظام يحيل على معنى، وليس فعلًا اعتباطيًا، فالانتاجية عند بارت هي «الساحة التي يتصل فيها صاحب النص بقارئه، فالنص يعتمل طوال الوقت»[2]، وبفضل القارئ تتضح قراءات أخرى للنص لم يكن بالإمكان اكتشافها دون تفاعل القارئ معه.

1- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، مرجع سابق، ص 22.

2- مجموعة من المؤلفين، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، افاق تناصية المفهوم والمنظور، جداول للنشر والتوزيع، الكويت/ ط1، 2013، ص48.

يمكن أن نفهم تصور بارت هنا بأنه تجاوز لما طرحته كريستيفا حول نظرية التناص، إذ انتقل من مستوى النص إلى القارئ، ليصبح أول من ربط مصطلح التناص بالقارئ، وهو النموذج الذي صرح به في كتابه محاولات نقدية، الذي جمع مقالات له تحت عنوان همس اللغة، في محوره الثاني المعنون من العمل إلى النص (De l'œuvre au texte, in le bruissement de la langue, seuil, 1984)، حيث يقول: «إن النص هو على وجه التقريب ذلك الضرب الجديد من النوتة الموسيقية، يطلب من القارئ تعاونًا عمليًا»[1]، وتقترب فكرة بارت حول النص الفني (الموسيقي) مما طرحه مالارميه، الذي يرى أن «النص ينتجه السامع»[2]، أي أن الجمهور المتلقي هو من يمنح النص وجوده.

إذ من خلال قراءة النص قراءة إنتاجية، تقترب القراءة من التأليف، حيث يصبح القارئ مؤلفًا لنص جديد[3]، ويلعب دورًا مهمًا في تمظهر التناص، الذي ينكشف من خلاله الحجاب عن الكائن الكلي للنص[4]، وبهذا يصبح إبداع النص قائمًا على ثنائية المبدع والمتلقي، وهو ما يفسح فيه بارت وفق إنتاجية كريستيفا، بقوله: «للمؤلف والقارئ لكي يلتقيا على أرض

---

1- محمد خير البقاعي، دراسات النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري،دار المعارف،حلب/حمص، سوريا، ط1، 1989، ص 19، **النص الاصلي لرولان بارت(كتابه "محاولات نقدية" ، التي جمعت مقالات له تحت عنوان "همس اللغة"، في محورها الثاني تحت عنوان " من العمل الى النص" (De l'œuvre au texte, in le bruissement de la langue, seuil,1984).**

2- رولان بارت، هسهة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999، ص 94.

3- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 19.

4- –رولان بارت، هسهة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999، ص82–83.

إنتاجية النص، حيث يراهما شريكين، يكمل أحدهما الآخر سعيًا لإنتاجيته»[1]، التي تتضح كآلية يصل بها التناص بين ضفتي القارئ والمتلقي.

## 2-3 التناص حسب تصور لوتمان وانجينو:

### 2-3-1 يوري لوتمان التناص وديناميةالنص الفني:

تعد الحقيقة التي قدمها بارت حول مفهوم التناص من بين القرائن المهمة التي عالجت موضوع النص من منظور القارئ. وإذا كان بارت ينطلق في مفهومه للنص من التغير*[2] الذي أحدثه دو سوسير في كتابه دروس في علم اللغة العام في تصوره عن اللغة، فإن لوتمان ينطلق هو الآخر من هذه التغييرات[3]، التي فسح فيها مجالًا لدراسته الهامة عن بنية النص الفني*[4]، مقدمًا، من الناحية الإبستيمولوجية، فهمًا متناسقًا ساعد على ضبط الإطار العام لمعنى النص الفني ومجال انطباقه، وساهم أيضًا في تصور علاقة ممكنة بين أنظمة الكتابة وبقية الأنظمة الأخرى، مرئية كانت أو مسموعة، وساعد كذلك على وضع إطار عام

1- حافظ مغربي، التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، مصطلح التناص في رؤى النقاد الغربيين ،جامعة المنيا والملك سعود، ب/ط، ب/ت، ص9

2- التغير الذي احدث هدي سوسير حوال اللغة، خاصة تقسيمه الذي فرق فيه بين اللغة langue، والكلام parole،( صبري حافظ، افق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وتطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص53 -54.)

3- صبري حافظ، افق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وتطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص53 -54.

4-كتاب بنية النص الفني للناقد الروسي يوري لوتمان، الذي يعتبر من بين المراجع المهة التي تطرقت الى تفاصيل العمل الفني وافسحت في علاقة التناص بالنص الفني:

Youri Lotman, la structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fourrier, Bernard Kreise ,Eve Mallert et Joelle Young, sous la derction de Henri Meschonic, preface de Henri Meschonic, Gallimard,Bibliotheque des sciences humaine, Paris : Gallimard , 1973 .

حول علاقة اللغة بالنص الفني[1]، ويعد طرح لوتمان مرجعًا مهمًا يدعم إشكالية العلاقة الكامنة بين النص الفني والتناص، إذ كان من بين أهم النقاد الذين تبنوا النص الفني من وجهة نظر تناصية. ويمكننا تصور رؤى لوتمان حول التناص الفني ليس فقط من نقطة التغيير الذي أحدثه دو سوسير حول اللغة*[2]، بل يقودنا أيضًا إلى التغييرات التي طرحها ميخائيل باختين حول قضايا اللغة الهامة، والتي أعاد النظر فيها في دراسته الماركسية وفلسفة اللغة*[3].

يقدم لوتمان دراسة معمقة عن علاقة الفن باللغة باعتبارها: نظامًا إشاريًا ضمن نظام اللغة العام[4]، ويوضح: «إن الفن لغة»، إذ تعد هذه اللغة النظام الأول لتحويل العالم إلى أنساق، وهذه الأنساق تمثل نتاجًا ثقافيًا يدخل في تشكيل النصوص الفنية[5]، مما يسمح

1- سلوى النجار، البنية والدلالة في النص، في ديناميكية النص لدى يوري لوتمان، مجلة علامات، العدد 29، ص10.

2- اللغوي السويسري "فردينان دي سوسيور"(Ferdinad de Saussure)، الذي ركز اهتماماته حول خصائص اللغة والطبيعة العلائقية للمعنى ومن ثم النصوص، و دراسته للعلامات حسب دو سوسير تمتلك المعنى بسبب علاقاتها الجمعية والترابطية مع العلامات الأخرى، وليس من خلال تماثلها مع العلامات الأخرى واختلافها عنها، وهو تصور يدعم مفهوم التناص(ينظر،جراهام آلان، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، ص10).

3- اتخذ "باختين" (Bakhtine) نهجا مختلفا تماما في تعامله مع اللغة، فقد اهتم أكثر بكثير من سابقه بالسياقات الاجتماعية التي يتم فيها تبادل الكلمات، او اللغة تنبع من وجود الكلمة ضمن "مواقع اجتماعية محددة، ولحظات محددة من الكلام والتلقي (لطيفة بلجيلالي، رضا جمعي، التناص في اللوحة الفنية المعاصرة بين جمالية التشكيل وانفتاح التاويل دراسة سيميائية تناصية للوحة سطور المدينة لأحمد مباركي، مجلة سيميائيات، مج18، ع02/مارس2023، ص 496)

4- صبري حافظ، افق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وتطبيقية، مرجع سابق، ص54.

5- ينظر، يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، نص مترجم من كتاب بنية النص الفني ، الجزء الثاني، الفص الثامن،(تأليف العمل الفني اللفظي)، ترجمة: سيزا قاسم دراز، جماليات المكان، سيزا قاسم واخرون، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء،ط2، 1988،64-65، والنص المترجم الى الإنجليزية:

Youri Lotman, la structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fourrier, Bernard Kreise ,Eve Mallert et Joelle Young, preface de Henri Meschonic,Paris : Gallimard,1973, p309-323) ،

باعتبار الفنون لغات سيميائية، أي أنظمة مبنية وفق نموذج اللغات، والعمل الفني هو نص ضمن هذه اللغة[1].

ويستدل لوتمان في هذا التصور بأعمال كل من كريستيان ميتز (Christiane Metz) وإيزنشتاين(S. M. Eisenstein) ، حيث تبرز في أعمالهما العلاقات السياقية التي توثق تناص التصوير بالسينما[2]، وهو ما يعكس تحاورًا سيميوطيقيًا يحتكم إلى نظام لغوي ينسج بنياته عبر علاقات متداخلة مع النصوص الأخرى وفق آلية التناص.

في المقابل، لا يتفق لوتمان مع بارت حول التفريق بين العمل والنص، بل يؤكد أنهما نموذج خاص للكون النصي، مضيفًا: «**إنه ليس للعمل الفني أي معنى على الإطلاق لمن يحاول أن يتعامل معه بمعزل كامل عن علاقاته غير النصية (extra textual) وذلك لأن المجموع الكلي للشفرة الفنية المقررة تاريخيًا هو ما يهب النص معناه**[3]» وهنا، يبرز لوتمان كيف أن النص الفني تتعاقب بنياته المختلفة مع بنيات غير نصية يخاطب عبرها المتلقي. والحقيقة التي أفصح عنها في هذا السياق تعتبر مساهمة مهمة، إذ نقلت الجدل

---

1- يوري لوتمان، الفن باعتباره لغة، ترجمة: عبد القادر بوزيده نص مترجم من كتاب بينة النص الفني، (، مجلة بحوث سيميائية، ص 81-82.

Youri Lotman, la structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fourrier, Bernard Kreise ,Eve Mallert et Joelle Young, sous la derction de Henri Meschonic, preface de Henri Meschonic, Gallimard,Bibliotheque des sciences humaine,Paris1973 , sp33-39) ،

2- سلوى النجار، البنية والدلالة في النص، في ديناميكية النص لدى يوري لوتمان، مرجع سابق، ص10.

3- صبري حافظ، افق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وتطبيقية،م رجع سابق، ص54،

Yuri Lotman, The structure Of The Artistic Text, The Concept of the Text, The Text and Extra-textual Structures ,Translated-from the Russian,by Ronald Vroon, Michigan Sla Vic Contributions, English translation, Published with the permission of Brown University Press, where the original Russian, under the title, ***" Struktura khudozhestvennogo teksta"***, Preparation of this volume was sponsored by the National Endowment for the Humanities, the text appeared in 1971, by Department of Slavic Languages and Literatures The University of Michigan,1977, p 50.

الدائر حول التناص من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي، على نحو جعله يرتبط بعلاقات غير نصية، مما أوضح «**أن مفهوم النص الفني ليس مستقلًا، بل يدخل في تعالقات مع سلسلة من البنيات التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة**»[1]هذه هي إحدى أهم ميزات النصوص الفنية والتشكيلية، حيث تتشكل بنياتها السيميائية والجمالية عبر نظام من العلاقات النصية وغير النصية.

مما يعني أن التناص، حسب مفهوم لوتمان، قد انتقل من ساحة الإنتاج إلى ساحة التلقي، انطلاقًا من السياقات الخارجية التي تلعب دورًا مهمًا في تأويل النص الفني وصياغة مضامينه.

**2-3-2 مارك أنجينو وسياقات التناص:**

إضافةً إلى مفهوم لوتمان حول العلاقات غير النصية (extra textual) للعمل الفني، قدم مارك أنجينو توسعًا مهمًا حول هذا الموضوع، موضحًا أن «**عملية التناص تخلق سياقات جديدة تساعد على توضيح مقامات النص وتوفر له ظروف التلقي الممكنة، لأن النص ليس بنية لغوية معزولة أو مجموعة من الجمل التي لا تتوفر على أدنى شروط التلاحم، ولكنه "بنية فنية" معقدة التركيب، تجعل من النص فضاءً من الدلالات المتعددة التأويلات والمنفتحة على النصوص والثقافة**»[2]، والتي تتجلى في الحقيقة التي تقدمها السياقات الخارجية للنص (العمل الفني) وسط منظور تناصي يدعم تداخل النصوص وتفاعلها.

1- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، مرجع سابق، ص20.

2- حسين خمري، نظرية النص بنية المعنى النص من الى سيميائية الدال، مرجع سابق، ص 277

يعد مارك أنجينو (Marc Angenot) ممن ساهموا في ظهور ونشر مصطلح التناص، في دراسته مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، التي عرض فيها تاريخ مصطلح التناص، والذي يشير فيه إلى أنه «**كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذلك يصبح نصًا في نص، تناصًا**»[1]. وهنا يتجاوز أنجينو «**سوء الفهم والنزاعات التي خلقها مفهوم التناص منذ ظهوره، من خلال إبراز طبيعة التباين بين النصوص المتناصة، انطلاقًا من كشف عتبة التنافر والاختلاف بينها وبين النصوص الغائبة**»[2]. والكشف عن المستويات المتغايرة بين النصوص هو ما يمكن أيضًا أن يساهم في تفسير النصوص الفنية التي تنقش صياغاتها الداخلية العديد من أشكال التباين والتنافر في سبل تفعيل إنتاجيتها النصية.

### 2-4 التناص بين جيني وريفاتير:

#### 2-4-1 لوران جيني: التناص خاصية النص:

إن مناقشة التناص من موقعه في النص الفني يجرنا إلى دعم موضوعنا بتقصي موقف لوران جيني(Louran Jenny) ، الذي حرر مفهوم التناص من شموليته، ودفع به باتجاه معناه المعاصر، وذلك بإخراجه من البعد العلائقي إلى البعد التحويلي[3]، أي التحول من البحث في العلاقة النصية وغير النصية إلى البحث في آليات التناص القائمة على "تحويل النصوص". وفي هذا الصدد، يستفيض جيني في كتابه استراتيجية الشكل La)

1- عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، مرجع سابق، ص 55.

2- Marie Miguet-Ollganuer et Nathalie Limat Letellier, L'intertextualité, presse universitaires, franche- comté, 1998. Nouvelle édition, 2020, p53-54.

3- ، معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحيدث، رسالة ماجستير في اللغة العربية وادابها، قسم اللغة العربية، كلية الاداب، جتمعة مؤتة، الاردن، 1999، ص31.

(stratégie de la forme، حيث يقول: «**إن التناص هو عمل تحويل وتمثيل مجموعة من النصوص، تحتكم إلى نص مركزي يدير دفة النصوص ويحافظ على قيادة المعنى**»[1]، هذا ما طرحته كريستيفا في كتابيها ثورة اللغة الشعرية، ونصّت على أن مفهوم التناص يشير إلى «**التحويل من نظام (أنظمة) إشارات، إلى نظام (أنظمة) إشارات أخرى، أي أن كل ممارسة دالة تشير إلى مجال تحويل لأنظمة دالة أخرى**»[2]. وانطلاقًا من هذا المعنى، يقترح لوران جيني إعادة تعريف التناص، معتبرًا أنه «**بمثابة خاصية للنص**»[3]، أي أن التناص ليس مجرد إشارات أو استدعاءات لنصوص سابقة بل هو خاصية جوهرية للنص في حد ذاته، باعتبار الأخير نظاما يحمل داخله أنظمة دالة أخرى ناتج عن التحويل أو إعادة تركيب عناصر دلالية من نصوص سابقة.

بمعنى أن مسار جيني حول جوهر التناص يكمن في كونه عمل "الهضم والتحويل" الذي يميز كل سياق تناصي. ويرى أن البحث في التناص يتطلب توسيع العلاقة بحيث تشمل أنساقًا رمزية غير لفظية، كالموسيقى والرسم والسينما[4]، وغيرها من الأنساق الفنية والثقافية.

وحول هذه النقطة بالذات، يعترف جيني: «إن العمل الأدبي، أي النص، خارج إطار التناص، سيكون ببساطة غير مدرك»[5]. وهو ما ينعكس على العمل الفني الذي لا يمكن

1- Marie Miguet-Ollganuer et Nathalie Limat Letellier, L'intertextualité, presse universitaires, franche- comté, 1998. Nouvelle édition, 2020, p39-40.

2- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، مرجع سابق، ص31

3- أحمد ناهم، الرمجع نفسه، نفس الصفحة.

4- عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي،مرجع سابق، ص،ص: 53،54.

5- لورون جيني، استراتيجية نظرية التناص في الثقافة العالمية، مرجع سابق، ص 19.

إدراكه خارج منظور التناص، لأن جزيئاته الداخلية تعمل على تحويل أجزاء أخرى من نصوص سابقة أو معاصرة لها.

### 2-4-2 ميشال ريفاتير، سيميائية التناص الفني:

وفي ضوء الرؤى والكشوف السابقة التي ركزت بوصلة اهتماماتها على منظومة التناص، جاءت إسهامات ميشال ريفاتير بخلاف بارت وكريستيفا ولوتمان وغيرهم من النقاد، الذين ينتقلون من خارج النص أو يؤكدون في دراساتهم على "اجتماعية النص"، فإن ريفاتير يقرأ بحركة خلفية، فيقول: «تُقرأ القصيدة شعريًا باتجاه الخلف»، أي من النص إلى عناصره الثابتة إلى وحدة النص السيميائية، بمعنى أن أهمية القصيدة ترتكز على ما يستحضره القارئ إلى النص من معرفة سابقة بالنصوص»[1]. وعبر هذا المفهوم، الذي يتبوأ فيه القارئ موقعًا مهمًا في تصور ريفاتير، فإنه يؤكد مساهمة المتلقي في قراءة النص بصفة خلفية، وهي ما يدعم تناصية النص.

وهذا ما يطرحه ريفاتير في دراسته أثر التناص(La trace de l'intertext) ، مؤكدًا أن «التناص هو إدراك القارئ لوجود علاقات بين مؤلف ومؤلفات أخرى، سواء سبقته أو عاصرته»[2]. إذ يعتبر ريفاتير أبرز الباحثين الذين دعوا إلى «النظر بجدية إلى دور القارئ في تحديد وفهم النص، مركزًا على فردية القارئ وتفاعله مع النص. وهنا تبرز سيميائية

1- آلان جراهم، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، ط1، 2011، ص 170.

2- نعيمة فرطاس، أدبية النص عند ميخائيل ريفاتير، مجلة كلية الاداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 7، جوان 2010، ص 6.

التناص في تطبيقها على دراسة تفاصيل النص»[1]، وبهذا يحقق تشاركية النص بين المبدع والمتلقي، حيث «إن النصوص تفترض متناصات يقوم القارئ بتفعيلها ضمن القراءة السيميائية للنص، مما سيسمح بفك رموز النص بشكل فعال»[2].

تناقش نظرية التناص لدى ريفاتير أيضًا الطرح السيميائي للأثر الذي يتركه النص المتناص مع النص الأصلي، بحيث «**إن النصوص والعلامات لا تشير إلى العالم أو حتى إلى مفاهيم مجردة بشكل أساسي، وإنما إلى نصوص وعلامات أخرى**»[3]. ويعطي مثالًا حول هذا الخصوص بقوله: «إنه أحيانًا من الصعب، بعد ديشامب، النظر إلى الجوكاندا لدفنشي دون أن تضفي عليها صورة شنبه المثير»[4]. وهذا دليل آخر يؤكد فيه ريفاتير، كغيره من النقاد الذين تبنوا التناص، كظاهرة تعدت حدود الأجناس الأدبية لتلامس جماليتها النص الفني، حيث يوقع التناص حضوره بقوة في ثنايا العمل الفني، ويعكس مظهرًا من مظاهر التمثل الجمالي والدلالي فيه.

إن سعينا هنا لم يكن من أجل الغوص في متاهات الجدل اللافت الذي أثاره مصطلح التناص منذ ظهوره، بل إلى تسليط الضوء على الكم الهائل من الكتابات النقدية، وتحريك رواسب الإسهامات الأكاديمية التي وظفت جهودها في شرح ودراسة نظرية التناص ومقارباتها، من منطلق ما تناولته الدراسات النقدية والثقافية، ومقاربة ما اشتغلت عليه

1- Marie Miguet-Ollganuer et Nathalie Limat Letellier, L'intertextualité, presse universitaires, franche- comté, 1998. Nouvelle édition, 2020, p 32-31, Jessica Mason, Intertextuality in Practice, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2019, p 6.

2- آلان جراهم، نظرية التناص، مرجع سابق، ص 170.

3- آلان جراهم، نظرية التناص، المرجع نفسه، ص 158.

4- ناتالي بييقي غرروس، مدخل الى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ، سوريا، 2012، ص 21.

الممارسات النصية التي عملت على فهم وإدراك النصوص الفنية والإبداعية، وفحص آليات اشتغالها، في سبيل تقديم رؤية أوضح للسياقات الفنية والجمالية التي أنتجت التناص، وما أفضته التشكيلات الخطابية من تحولات كانت دليلًا على علاقة التناص بالأنساق الفنية، التي تزخر بالخطابات النصية وغير النصية، وفق تقنية استحضار النصوص السابقة وحتى المعاصرة، ليتخذ منها المبدع أرضية لإنتاج خطاب بصري جديد، يمنح القارئ تعددية قرائية تعكس وعيه وثقافته، ليصبح التناص صيرورة تحرك دينامية العمل الفني وتدعم إنتاجية معانيه.

## 3- منظومة التناص واستراتيجية تشكلها:

### 3-1 اشكال التناص، انواعه وقوانينه:

تعد المساعي التي أثارها مفهوم التناص منذ ظهوره على يد جوليا كريستيفا، إلى طرح تقسيمات شتى له، خصوصًا «**جيرار جينيت الذي اهتم بالتعالقات النصية**»[1]، وما قدمته تفريعاتها من مفاهيم جديدة للتناص، والتي قسمها جينيت إلى[2]:

- التناص (Intertextuality): وهو الحضور الفعلي لنص في نص آخر.
- المابين نصية (Paratextuality): ويُعنى بالموجودة حول النص، وعلاقتها بالنص الأصلي، أي إنها تحدد علاقة مباشرة بالنص ومحيطه المباشر.

1- ينظر،أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، دراسة في شعر المتنبي، دار المامون للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 2012، ص 30.

2- أحمد جبر شعب، جماليات التناص، مرجع سابق، ص، ص: 18،19.

- التعالي النصي (Transtextuality): وهو كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية (خفية) مع نصوص أخرى.
- التعالق النصي (Hypertextuality): وفيه تتجدد العلاقة بين نصين، أولهما سابق، والثاني لاحق.
- المعمارية النصية (Architextuality): تعني علاقة صامتة أو ضمنية دالة على انتماء وتصنيف.

وتعد هذه التصنيفات التي قدمها جينيت من بين أهم صور التناص، التي ولدت موجاتها أشكالًا متعددة للتناص، تُقسم حسب درجة التحول والتغير الذي طرأ على النص الجديد، انطلاقًا من النصوص السابقة.

**3-1-1أشكال التناص:**

إن ما يميز التناص كظاهرة أزاحت الحدود بين النصوص، هو قدرته على تكييف النص، ودرجة التماهي التي يقيمها مع النصوص الأخرى. قد يظهر بشكل جليٍّ واضح، وفي الكثير من الأحيان يتجلى في الخفاء، بوعي من المبدع أو من دون وعي، وهو كالآتي:

**3-1-1-1 التناص الظاهر (التناص الواعي/الشعوري):**

هو تناص قصدي «**يعمد المبدع لتحقيق هدف منشود. لا يُنظر إلى التناص باعتباره مجرد تحويل لانساق وأساليب فقط، وإنما كفاعلية ينفتح ليعانق قوامها تصورات أشمل. ولا تتحقق هذه الفاعلية بدون وعي مسبق، وهو ما يضمن تحقيق المبدع لما**

**يسعى إليه)** [1]. ويندرج تحته التضمين والاقتباس، بمعنى أن التناص الظاهر هو تناص يوظفه المؤلف بوعي من أجل إحداث تكامل بينه وبين نصه الجديد.

### 3-1-1-2 التناص الخفي (اللاواعي/اللاشعوري):

وفي المقابل، يبرز شكل آخر من أشكال التناص «**يشتغل فيه منجز المبدع النص من دون وعي**»[2]، يستحضر فيه النصوص السابقة أو أجزاء منها، ويُطلق عليه التناص الخفي أو المستتر. يدخل ضمن التلميح في النقد العربي، ويدخل ضمن التناص المذاب في النقد الغربي، الذي عرفه ريفاتير بأنه: «**مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الحاضر قرابة، أي إنه لا يتواجد بشكل حرفي ومادي في النص اللاحق، بل يوجد على شكل قرابة خفية وإيحاء خفي يذكّر القارئ بنص أو بعدد من النصوص السابقة على النص اللاحق**»[3]، وهذا الصنف من التناص كثيرًا ما يتجلى في الأعمال الفنية التي يحيل إليها الفنان في إنتاج منجزه الفني، فالنص الفني يستوعب كلا من التناص الظاهر والخفي، نظرًا للضرورات الفنية والدلالية التي يفرضها واقع النص الجديد في سبيل تطوير منحاه الجمالي وتحقيق غاياته الجمالية.

لا يكتفي التناص على عنصري الجلاء والخفاء في اشتغاله على تداخلية النصوص وتفاعليتها، بل يتحرى أشكالًا أخرى انطلاقًا من قدرة المبدع على اختراق النصوص السابقة أو المعاصرة، ومدى حاجته الجمالية لمكوناتها. وحسب هذا المفهوم، يُقسم التناص إلى تناص مباشر وتناص غير مباشر:

---

1- ينظر، معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحيدث، مرجع سابق، ص55.

2- ينظر، عادل عبد المنعم شعابث، تراث امين عباس، تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 596..

3- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، مرجع سابق، ص 28.

### 3-1-1-3 التناص المباشر (الصريح):

وهو الذي يلجأ فيه «**المؤلف إلى استحضار نماذج من النصوص إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية فكرية منسجمة مع السياق الإبداعي الجديد.**» [1] وهو ما نجده أيضًا في النصوص الفنية التي يلجأ فيها الفنان إلى توظيف أجزاء من نصوص غائبة بصورة مباشرة، في سبيل دعم عمل أو نقد أفكار سابقة «**أين يكون التناص حاضرًا بوضوح على مستوى المحتوى الصوري للنص. إنها حالة جميع النصوص تترك علاقاتها مع نصوص أخرى تأخذ أشكالًا متعددة**»[2]، ومثاله لوحة "موناليزا ذات الشنب"، التي رسمها "مارسيل دوشامب"، متناصًا فيها مع "لوحة الجكوندا" لـ "دافينشي" بشكل «**يحمل إشارات مباشرة أو اقتباسات**»[3] صريحة، فالتناص المباشر أو الصريح يُراد به خلق بيئة موازية عن النص القديم، ليس لمجرد النسخ، بل من أجل صياغة نص جديد عن الموضوع بمنظور مختلف.

### 4-1-1-3 التناص غير المباشر (التناص الضمني):

بالإضافة إلى التناص المباشر، يوجد مقابل له في عملية استحضار النصوص، والذي يُعرف بـ «**تناص الأفكار أو المقروء الثقافي، التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها. وتُفهم من إيماءات النص وشفراته وترميزاته**»[4]حيث يشتغل عليها المبدع «**كمصدر للتشابه في الأسلوب... الهدف توظيف عناصر معينة من النصوص السابقة من خلال إشارات غير مباشرة**»[5]، في شكل استحضار النصوص بروحها

---

1- لورون جيني، استراتيجية نظرية التناص في الثقافة العالمية، مرجع سابق، ص 21.

2- لورون جيني، استراتيجية نظرية التناص في الثقافة العالمية، مرجع سابق،ص 21.

3- Atanu Saha , Anwesha Roy Chaudhury , Intertextuality in select poems of Derozio,
Conference Paper, The paper was presentence during the conference on BENGAL-BRITISH ENCOUNTERS: TEXT, STAGE AND SCREEN at Kolkata, 12-13 SEPTEMBER 2023, p05

4- أحمد الزعبي، التناص نظريا او تطبيقيا، مرجع سابق، ص 20.

5- Atanu Saha , Anwesha Roy Chaudhury , Intertextuality in select poems of Derozio,
Conference Paper, The paper was presentence during the conference on BENGAL-BRITISH ENCOUNTERS: TEXT, STAGE AND SCREEN at Kolkata, 12-13 SEPTEMBER 2023, p05

أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها، يُستعان بها كتلميحات لتوجيه دفة النص وتقديم معالم للقارئ.

### 3-1-2 أنواع التناص:

لم يقف التناص عند شكل واحد، بل تعددت تجلياته وتنوعت مظاهره وفق ما يحتاجه فضاء النص من حاجات جمالية، ودلالات ضمنية يوظفها المبدع كمادة تدعم نصَّه الجديد، وهذا ما أسهم في أنواع التناص التي تندرج كآليات لاستحضار النصوص، تمر بثلاث مراحل، وهي كالآتي:

التناص الداخلي، والتناص الخارجي، والتناص المرحلي.

#### 3-1-2-1 التناص الداخلي (الذاتي):

يسعى التناص إلى تحقيق **(التعالق بين النص اللاحق أو مع مقاطع أو أجزاء من نصوص المبدع السابقة عليه أو المتزامنة معه، داخل شبكة العلاقات ضمن منظومة المبدع النصوصية)**[1]، وفق مصطلح يشير إلى التناص الداخلي، إلى مفهومين له: التناص الذاتي، التناص الحواري.

أولا: التناص الذاتي:

يتعدى التناص من التعالق والتداخل بين النصوص الجزئية أو الكلية السابقة أو المعاصرة، ليدخل في تعالقات مع نصوص المبدع نفسه، بل في علاقة مع أجزاء النص الواحد فيما بينها «**وهو علاقة النص اللاحق بالنص، أو النصوص أو المقاطع من**

1- ينظر، أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، مرجع سابق، ص 96.

**النصوص السابقة، أو المعاصرة المنتمية لنتاجات المبدع نفسه»**[1] وفي هذا الصدد، استخدم باختين مصطلح *الحديث الذاتي(Monologue)* ، بشكل موسع في حواريته، في كتابه *تولستوي:* «**إن عالم تولستوي هو عالم منولوجي يتوفر على وحدة متراصة متناغمة»**[2]، مؤكدًا على البعد التناصي للحديث الذاتي، مؤكدًا أن النص الحاضر يتناص داخليًا وبصفة ذاتية مع نصوص المبدع نفسه السابقة أو المعاصرة له.

بهذا المعنى، «**تتشكل تناصات المبدع الداخلية؛ فنصه السابق يشكل رافدًا له، غير متأتية من قضية تكرارها المسبق، ولكن لأنها تسيطر على شعوره بحيث لا يكتفي بالتناص مع القضية مرة واحدة»**[3] وإضافة إلى التناص الذاتي، يتفرع التناص الداخلي إلى قسمٍ ثانٍ، هو التناص الحواري، والذي يُعرف كالتالي:

ثانيا: التناص الحواري:

يتعلق التناص الحواري بتناص النص مع نفسه، وهو ما صرّح به باختين في قوله: « **يتسم الخطاب، في عمل تولستوي، بحوارية داخلية شفافة»**[4] ، في إشارة إلى أن النص يحاور نفسه، وهو ما أُطلق عليه بعد ذلك بالتناص الداخلي الحواري، أي **(وهو علاقة النص الواحد للمبدع نفسه فيما بينها)** [5]وعليه، فإن التناص الداخلي بنوعيه، الذاتي والحواري،

1- ينظر، أحمد عدنان حمدي، المرجع نفسه، ص 33.

2- تزفيتان تودروف، ميخائييل باختين المبدا الحواري،مرجع سابق، ص126.

3- ينظر، عبد المنعم جبار عبيد، التناص في شعر أحمد مطر، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، بغداد، العراق، 2009، 304.

4- تزفيتان تودروف، ميخائييل باختين المبدا الحواري، مرجع سابق، ص، ص: 126،127.

5- ينظر، أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، مرجع سابق، ص 33.

**(يوثق أبعاد النص الجمالية والإقناعية والذاتية، ضمن شبكة من العلاقات)** [1]، إما ذاتيًا، أي مع نصوص المبدع السابقة، أو حواريًا، أي مع النص الحاضر نفسه.

وهذا الشكل من التناص كثيرًا ما نلمسه في منظومة الفن التشكيلي، لما تحمله النصوص الفنية السابقة التي أبدعها الفنان من تأثير كبير في النص الفني الجديد، فينضوي تحت مسمى التناص الذاتي، أو يعكس الرؤية الداخلية للنص نفسه حواريًا، فيتجلى في التناص الحواري.

**2-2-1-3** التناص الخارجي (المرجعي):

وفي مقابل التناص الداخلي، يتضح نوع آخر للتناص **(وفيه يلتجئ المبدع إلى نصوص غيره فيحاورها أو يتجاوزها)** [2]، يتمثل في التناص الخارجي، **(الذي يشير إلى ما يطلبه المبدع عمدًا من نصوص مزامنة له أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها، وفقًا لمصادره، ليكون التناص خارجيًّا)** [3]، فالتناص الخارجي، حسب هذا المفهوم، **(هو حوار النص مع النصوص الخارجية التي ليست من صميمه، وفق علامات تعضيد أو تنافر)** [4]، بحيث ينشئ المبدع **(معنى النص على معنى يوجد خارج النص، أي في المرجع.)** [5] أين

1- ينظر، عبد الحميد جريوي، تجليات التناص في شعر عفيف الدين التلمساني، رسالة ماجستير، كلية الاداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وادابها، تخصص الادب العربي ونقده، 2003-2004، ص 28.

2- محمود سي أحمد، التناص في النقد العربي الحيدث، مجلة ادبيات، مج2، ع1، جوان 2020، ص5.

3- ينظر، أحمد جبر شعث، جماليات التناص، مرجع سابق، ص 53.

4- ينظر، عبد الحميد جريوي، تجليات التناص في شعر عفيف الدين التلمساني، مرجع سابق، ص 28.

5- ينظر، الحسن بواجلابن، التناص من منظور حازم القارطاجيني، مجلة جذور، العدد12،مج 7، السعودية، مارس 2003، ص 139.

يعتمد المبدع على رصيده الثقافي الواسع، ووذاكرته ليرجع إلى النصوص من قصص وأساطير، وتراث، فيُعيد إنتاجها ضمن رؤية جديدة، مبدعا نصًّا جديدا يحمل طابعًا خاصًا ويُعبّر عن تجربته الذاتية، بمعنى آخر، **(يُمثّل التناص الخارجي دخول النص الحاضر في منطقة هائلة من النصوص الأخرى على اختلاف أجناسها وزمانها ومكانها، وبآليات متعددة)** [1]، وينقسم التناص الخارجي من حيث العلاقة بين النصوص إلى ثلاثة أقسام:

أولًا؛ التناص الجزئي:

إن مبدأ التناص الجزئي ينبني على **(تعالق النص اللاحق مع مقاطع وأجزاء من النصوص السابقة أو المعاصرة له)** [2]، أي أن النص الجديد يتقاطع مع نصوص أخرى جزئيًا.

ثانيًا؛ التناص الكلي:

في حين يُعرّف التناص الكلي على أنه **(تقاطع النص اللاحق مع نص سابق أو معاصر يكون له مرجعًا ونموذجًا كليًا)** [3]، أي أن النص الحاضر يُحاكي النص الغائب كليًا.

ثالثًا؛ التناص المرحلي:

وفي تمييزنا لأصناف التناص الخارجي، نجد التناص المرحلي كنوع آخر له، **(هو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة، ويقع هذا التناص كثيرًا، وذلك لأسباب عدة، منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى مجموعة من المبدعين،**

1- ياسر جابر الجمال، التناص وفاعلية الكتابة بين النص الحاضر والنص الغائب، ط1، 2023، ص 13.

2- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، دراسة في شعر المتنبي، مرجع سابق، ص 30.

3- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، مرجع سابق، ص 30.

**وقد يكون الأمر عائدًا إلى مسألة الانتماء إلى جماعة فنية.)** [1]، وهنا نلمس دليلًا آخر على تواجد التناص بقوة في منظومة النص الفني التشكيلي، الذي يستوعب في مجمله نصوصًا من ثقافات مختلفة، ومفردات من أبجديات متعددة تمنح مفرداتها معنى جديدًا للنص الحاضر، من خلال سياقات التناص الخارجي عبر أشكاله الثلاث: إما جزئيًا، أو كليًا، أو مرحليًا.

### 3-1-3 قوانين التناص:

يعتمد التناص على إلغاء الحدود بين النصوص، ولكي يتحقق ذلك لا بد على المبدع أن يرتكز على مجموعة من القوانين والقواعد المنهجية، تحرك منظومته النصية، وتعمل استراتيجية التناص وفق مبادئ علمية ومعرفية، يتم تصنيفها حسب النصوص، تقدم للقارئ قاعدة أساسية وتفتح له آفاقًا مهمة، تمكنه من التعامل مع النصوص الحاضرة، ومدى توظيف المبدع للنصوص السابقة أو المعاصرة، التي يمكننا حصرها في ثلاث مبادئ أساسية:

#### 1-3-1-3 النفي والصراع

يجب أن ننوه هنا أن النص الجديد، حسب قانون النفي والصراع، **(يحاول أن يزيح النصوص السابقة ويقوضها ويتصارع معها ويتباين ليحل محلها، فالنص اللاحق يخترق ويتنافس ويرفض وينفي النصوص السابقة عليه ليحقق ذاته ووجوده وحضوره ويثبت هويته. ولقد أشارت جوليا كريستيفا في تعريفها... إلى التنافي بين النصوص أو**

1- عادل عبد المنعم شعابث، تراث امين عباس، تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 596.

**الملفوظات، كما أكدت أيضًا على التضافر الذي يبينه القانون الثاني)**[1]. ورصدت كريستيفا ثلاث أنماط لقانون "الصراع والنفي" في دراستها للتناص:

أ. **النفي الكلي:** ويكون فيه المقطع الدخيل للنص منفيًا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا.

ب. **النفي المتوازي:** حيث يظل المعنى المنطقي للنصين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع أن يمنح اقتباس النص المرجعي معنى جديدًا.[2]

ج. **النفي الجزئي:** حيث يكون جزء واحد من النص المرجعي منفيًا. [3]

**3-1-3-2 التقاطع والتضافر:**

يقوم هذا القانون **(على أن النص الجديد يعيد قراءة النصوص السابقة ويحتذيها ويتمثلها ويعمق دلالاتها أو يكثفها)** [4]، ويعد التقاطع والتضافر من بين قوانين التناص التي تمنح النص الجديد خاصيته الجمالية، انطلاقًا من النصوص الغائبة.

**3-1-3-3 الحوار والتلاقي :**

1- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، مرجع سابق، ص،ص: 18، 19.

2- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 78.

3- ينظر، جوليا كريستيفا، علم النص، المرجع نفسه، ص،ص: 78،79.

4- ، أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، مرجع سابق، ص 20.( رولان بارت درس السيميولوجيا ص85).

تشترك النصوص فيما بينها وتتلاقى وفق قانون الحوار **(أي أن النصوص متحاورة، تستوعب وتنقد بوعي وقدرة، وتقوض الأسس المتصدعة وتكشف الجوانب السالبة، وتأخذ ما يثري إبداعها وعمق دلالاتها بعد تمثله وتحويله وتفاعله في مخيلة المبدع)**[1]، الأمر الذي يؤكده رولان بارت بقوله: «**النص نسيج من الاقتباسات، تنحدر من منابع ثقافية متعددة، تتحاكى وتتعارض، وتدخل في حوار مع بعضها البعض**»[2]، أي أن النص الجديد يسعى إلى احتواء النصوص وتفعيل حواريتها تناصيًا، وفق قانون الحوار والتلاقي.

إن قوانين التناص تقف على حدود الوعي القرائي بالنصوص، وهو الأمر الذي يسهم في تعددية آليات تنوع قوانينه، التي تعكس وعي المبدع وقرته على احتواء النصوص السابقة.

### 3-2 آليات التناص علاقاته ومستوياته:

#### 3-2-1 آليات التناص:

##### 3-2-1-1 التناص الاجتراري / الاقتباسي:

يُصاغ النص الجديد انطلاقًا من النصوص الأخرى عبر آليات تناصية متعددة، وأهمها التناص الاجتراري أو الاقتباسي، الذي يعتمد على **(استحضار النص الغائب بشكل جامد، وتلاشي فعاليته من خلال النص الحاضر)** [3]، أي إنه **(تكرار (للمرجع "النص الغائب") دون**

1- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، مرجع سابق، ص 20.

2- ينظر، رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام.بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2/ط3، 1993/1986، ص85-87.

3- بوبكر غرابي، سعيد تومي، مقاربة نظرية في تقنية التناص، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج 04، ع03، سبتمبر 2021، ص74.

**تغيير أو تحوير، فيظل النص الجديد أسير مرجعه.)** [1] وهنا تتبدى الخطوط العريضة للنصوص السابقة وتنصهر في النص الجديد عبر آلية الاجترار.

### 2-1-2-3 التناص الامتصاصي / الإحالي:

يمكن القول إن **(الامتصاص يمثل مرحلة أعلى من قانون الاجترار، إذ يتعامل النص الراهن مع النص الغائب تعاملًا مختلفًا، فيسعى إلى احتوائه وتذويبه في النص الجديد عن طريق خاصية، وإعادة إنتاجه وتشكيله وفق رؤى جديدة وتجربة جديدة)** [2]، وحسب كريستيفا، يعتبر التناص الامتصاصي **(عينية تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه)** [3]. ويتفق لوران جيني مع كريستيفا حول قانون الامتصاص والتحويل، فيقول: «**النص هو تشرب لنصوص عدة واستيعابها وتمثلها وتحويلها، أي إن امتصاص النصوص السابقة والمعاصرة وتحويلها**»[4] **أي إن النصوص السابقة «سَتؤول ويُعاد إنتاجها في سياق إبداعي خاص بالنص اللاحق، يخضعها لتحولاته الدلالية ليعطيها قيمة ووظيفة ومقصدية جديدة»**[5]، وهو ما يكشف أن أيا كانت نية المبدع، في النهاية يكون النص الغائب، حسب آلية الامتصاص، **(فعلًا جماليًا يضفي بعدًا إبداعيًا على كلا النصين)**[6]، وتمنحهما دلالات جديدة.

---

1-خليل الموسى، التناص و مرجعياته، مرجع سابق، ص 105.

2- المرجع نفسه، ص 105.

3- أحمد الزغبي، التناص نظريا، مرجع سابق، ص11.

4- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، مرجع سابق، ص 10.

5- أحمد عدنان حمدي، المرجع نفسه، ص 21.

6- بوبكر غرابي، سعيد تومي، مقاربة نظرية في تقنية التناص، مرجع سابق، ص74.

### 3-1-2-3 التناص الحواري / الإيحائي:

وأيًا كانت آليات التناص، يُعد **(الحوار هو المرحلة العليا من مراحل قراءة النص الغائب، إذ يقوم على تفعيل النص وتحويره)** [1]. وحسب هذا المفهوم، يرى بارت: «**النص يصبح مجرد إيحاءات، مجرد بريق خاطف من الومضات العابرة في فضاءات لا متناهية، وهناك يقيم النص لنفسه علاقة التماس والتجاور والاقتران والتشابه مع النص السابق**»[2]. وفي المقابل، تعمل خاصية الحوار **(أساسًا على التغير في بنية النص الغائب طمعًا في تقديم رؤية تناصية ذات أفق نقدي للواقع، ليأخذ بالنص الجديد إلى أفق معاصرة يريد من خلالها المبدع أن يكون شاهدًا وناقدًا في آنٍ واحد)** [3]. في ضوء إدراك للنص الغائب من خلال **(تحطيم الجمود الذي يعتري أشكال وثيمات النص، والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة)**[4]. ومع ذلك، لا تُعد آليات التناص **(بالمفهوم الحديث مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها، وإنما تقوم أصلًا على فتح حوار مع النص المقتبس، بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه، ربما برؤية مختلفة قد تنتهي به إلى حد المفارقة)** [5]، وهو ما يدفع بالنص الجديد إلى إقامة علاقات كثيرة مع سابقيه نلخصها كالتالي:

---

1- ينظر، خليل الموسى، التناص و مرجعياته، مرجع سابق، ص 106.

2- ينظر، عدنان بن ذريل، النص والاسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة، منشورات اتحاد الكتاب، 200ن ص 18.

3- ينظر، فاضل عبود التميمي، نجلاء أحمد نجاحي، التناص مع القصص القراني في شعر اديب كمال الدين، منشورات اتحاد الادباء، بغداد، العراق، 2021، ص 24.

4- ينظر، علي شريف جبر الصرايفي، التناص في رسوم الفنان العراقي ضياء العزاوي والرسام الامريكي ستيوارت ديفيز، مجلة فنون البصرة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، البصرة، العراق، العدد 19، ص130.

5- حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، ط1، 2009، ص 23-24.

### 3-2-2 علاقات التناص:

يتضح التناص وفق آليات اجترار النصوص السابقة أو المعاصرة وامتصاصها، ويعتمد أيضًا على مبدأ الحوار معها، من خلال نسج روابط علاقاته معها في مواقف كثيرة. وحول علاقات التناص، يوضح تودوروف نظرية باختين في قوله: «**تُعد جميع العلاقات التي تربط تعبيرًا بآخر، وبصورة أساسية، علاقات تناص، ولا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تمامًا، ولذا فإن النظرية العامة للتعبير.**»[1] وعلى هذا النحو، يسير جينيت في كتابه طروس حول العلاقات التي يثيرها التناص في شكل (**التناصية الجمعية التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق له، وعنى بـ "التعالي النصي" أيضًا كنوع من أنواع المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص**).[2] وحول هذا الخصوص الذي يطرحه التناص كمفهوم يُعنى بدراسة العلاقة بين النصوص، نستطيع أن نميز ثلاثة أشكال من العلاقات التناصية، وهي كالآتي:

#### 1-2-2-3 علاقات سكونية (الاجترارية):

تتلاقى النصوص حسب علاقات التناص من خلال علاقات ساكنة تميز النص الجديد، (**وتتصف بالجمود والاجترار، لأنها تعني قبول النص اللاحق بمضمون النص السابق وشكله. بهذا يكون النص الجديد نسخة باهتة من النص القديم**).[3]. وحول سكونية العلاقة بين النصوص، يقول بارت: «**ما دام النص مجموعة من النصوص المتداخلة،**

1- تزفيتان تودروف، ميخائييل باختين المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص121.

2- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي دراسة، مرجع سابق، ص40.

3- ينظر، معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص74.

**يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا»**[1]، أي إن المبدع يكتفي بإعادة تصور النص السابق دون تحريك مكوناته.

### 3-2-2-2 علاقات امتصاصية:

لا يقف التناص عند حدود الجمود والسكونية في طرح علاقاته بين النصوص، وإنما يتمتع أيضًا **(بتفوق هذه العلاقات السكونية باعتبارات جمالية، التي تبقى قاصرة أن تكون الأداة الفاعلة في إعادة النص الغائب)**.[2]، وهو ما يعزز حضور نوع آخر من العلاقات التناصية التي تتمتع بنوع من الحركية والدينامية، في شكل العلاقات الامتصاصية، كما يقول سولر(Soller) « **كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيفًا ونقلًا وتعمقًا، يعيد المبدع صياغتها بعد تفكيكها في ذاكرته، فيصبها من جديد في قوالب جديدة بعد تحويلها**[3]»، بديناميكية أكثر في شكل النص الجديد. بعد تحويلها)،

### 3-2-2-3 العلاقات الحوارية :

بالإضافة إلى العلاقات الاجترارية والامتصاصية، يوجد نوع آخر من أنواع العلاقات التناصية، التي **(توفر للمبدع ميدانًا فسيحًا يجول فيه، تقدم من شكل أو معنى، يكشف أو**

1- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، مرجع سابق،2004، ص 25.

2- ينظر، معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص،ص: 74، 80.

3- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة،مرجع سابق، ص 25.

**يطرح ما يخالفهما، فيهدم النماذج والأصول ويبني على أنقاضها نصوصًا جديدة)** [1]، تحرك روابطها فاعلية أكثر للنص الحاضر.

### 3-2-3 مستويات التناص:

يتميز التناص بالتعدد في مستويات توظيفه، وذلك حسب حاجة المبدع في التعبير عن حالته الفكرية والانفعالية، وقد يكون التوظيف... وتنوع مستويات التناص لدى المبدع يسهم في توصيل المعنى المراد، وهو ما ينتج نوعين له: الإفرادي والتركيبي.

#### 1-3-2-3 المستوى الإفرادي:

تحقق النصوص تناصّيتها من خلال المستوى الذي يمنح النص القديم للجديد إفراديًا **(كأسلوب أداء ينشئ توازيًا مع النص الغائب عبر مفردة، بشرط أن تشكل صورة جوهرية في النص الحاضر، وأن تكون من المكونات الأصلية المؤسسة لهوية هذا النص، وأن تمتلك القدرة على استدعائه)**[2]، أي أن التوازي الذي يمنح النص الغائب للنص الحاضر يتجلى من كمفردة واضحة المعالم تتجسد في المستوى الإفرادي لتناص النصوص.

#### 2-3-2-3 المستوى التركيبي:

وفي نطاق اشتغال التناص أيضًا، **(يتحدد المستوى التركيبي كعملية معقدة وانتخاب واعٍ لوحدات نصية، تقيم تقاربًا بينها وبين السياق الذي ترد فيه، بمعنى أن الصياغة في هذا المستوى تتم بقصد، لتشير على نحو من الأنحاء إلى النص الغائب).**[3] أي أن ما

---

1- ينظر، معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص80.

2- ينظر، أحمد جبر شعث، جماليات التناص، مرجع سابق، 89.

3- ينظر، أحمد جبر شعث، المرجع نفسه، 93.

ينجزه المبدع هو الانتقال من صيغة المفرد إلى صيغة التركيب من خلال استدعاء هيئة نصية متكاملة **(يهدف إلى خلق نشاط لغوي متفاعل قادر على التوالد الدلالي، وزاخر بطاقات جمالية، وواعد بظلال إيحائية كثيفة، من خلال يساعد في إبراز خفايا إطاره الكلي ويمنحها احتمالات دلالات تثري العمل الفني وتزيد كثافته)**،[1] وتتحد في ساحة المستوى التركيبي للتناص.

### 3-3 اساليب التناص تقنياته وانماطه:

#### 1-3-3 أساليب التناص:

يقودنا البحث حول موضوع التناص أيضًا إلى ما قدمه أيضًا **(باختين، الذي ميّز أساليب التناص في تحليله لتمثيل الخطاب داخل الخطاب، وركّز على شكل واحد من التمثيل "الخطاب غير المباشر"، مركزًا على وصف الخطاب المُقتبَس والخطاب المُقتبَس منه، مرتكزًا إلى التعارض الذي صاغه "وولفلن "Wolfflin في تصنيفه لأنماط الأسلوب في الرسم بالزيت "التصوير"، وهي المفاهيم الأساسية للرسم الخطي والرسم التصويري)**،[2] والتي ساعدت باختين في صياغة نظريته حول أنماط التناص وفقًا لنموذج وولفلن. أي إن التناص غير المباشر الذي يقصده باختين في تقسيمه، ينبني وفق نموذج وولفلن الذي ميّز بين الرسم الخطي، والذي تتركز جماليته في حواف أشكاله الداخلية ويُطلق عليه الأسلوب الخطي، وحول أشكال التناص نجد التقاطع الذي أدركه وولفلن يتجلى في الفرق بين أسلوب الفنان دورر ورامبرنت، انطلاقًا من الطرح الذي أثاره حول أسلوبي رامبرنت ودورر، والذي خلص إلى **(أن أسلوب دورر هو تخطيطي"Linear" ، في حين يطغى الأسلوب التصويري**

1- عفت لعل خان، مقيت جاويد، التناص التركيبي في شعر غلام علي ازاد البلكرامي، جامعة بنجاب لاهور، قسم اللغة العربية، الهند، مجلة حرف وسخن(HARF O SUKHAN)، مج02، ع02، باكستان، 2022، ص 190.

2- تزفيتان تودروف، ن ميخائييل باختين المبدا الحواري، مرجع سابق، ص135.

"Painterly"**على أعمال رامبرنت)**،[1] وهو أصدق دليل يتجلى فيه التناص كمثال حي يبرز تناصّية الأعمال الفنية، وتحدد في أسلوبين: الخطي والتصويري.

**Fig.01:** Albrecht Dürer, *The Holy Family with Joachim and St Anne*, woodcut (detail), 1511/ Johannes Vermeer, Saint Práxedis, oil on canvas, 101.6 x 82.6, The Barbara Piasecka Johnson Collection Foundation, 1655.



**Source:** *Ciprian Firea,* Visual "Intertextuality": The Use of German Prints In Transylvanian Painting In The 15th And 16th Centuries, *ART READINGS Thematic Peer-Reviewed Annual In Art Studies, Volumes I–II 2019.I. Old Art,* Romanian Ministry Of Research And Innovation, Romania, P463,2020, / Johannes Vermeer, National Gallery Of Art, National Gallery Of Art, Washington, The Hague,p P87,1996

### 3-3-1-1 الأسلوب الخطي:

وبفضل هذه الدراسة التي قدمها وولفلن، تقف ظاهرة الأسلوب الخطي –حسبه– لتشير إلى "الخط"، إذ لا يمكن فصل الشكل عن حوافه، أي عن الخطوط المحيطة به.

1- HEINRICH WOLFFLIN, **PRINCIPES OF ART HISTORY, the problem of the development of style Early Modern art**, The Linear And The Painterly, A New translation by : JONATHAN BLOWER, Published by the Getty Research Institute, Los Angeles, united states of America, first edition, 2015,p100.

ويضيف وولفلن حول هذا المفهوم: "**إن النظر بشكل خطي، يعني الإحساس بجمال الأشياء، الذي يتم من خلال السعي بالدرجة الأولى نحو التخوم" (حدود الأشكال)، فالأشكال الداخلية تُدرَك عبر حوافها الخارجية.** [1] يشتغل مبدأ الأسلوب الخطي من منطلق تناصي **(أساسًا في خلق خطوط محيطية خارجية واضحة وخارجية لخطاب الآخر، الذي يصبح هو نفسه، وفي ذات الآن، خطابًا داخليًا»**[2]،أي إن استحضار النصوص السابقة وحصرها في إطار محدود داخل النص الحاضر، يكون من خلال أسلوب خطي واضح المعالم، وهو القاعدة الأساسية التي ارتكز عليها باختين، انطلاقًا من مقاربة وولفلن الأسلوبية، من أجل بناء نموذجه حول تجلي خطاب الآخر في خطاب المبدع.

إذا أخذنا بعين الاعتبار **(أن اللغة تنزع إلى تطويق خطاب الآخر ضمن حدود واضحة وثابتة، بحيث تعمل على عزل خطاب الآخر وتمييزه بالشكل الأكثر وضوحًا ودقة، وتقصي تنغيمات المؤلف، لكي تختصر خصوصياته اللغوية والفردية وتطوره)**[3]، فإن حضور التناص حسب هذا، يبرز عن طريق خط حدود واضحة للنص الغائب، ورسم حوافه، من أجل خلق مساحة للنص الحاضر، والإسهام في ازدهاره .وبفضل هذه اللغة، **(يعمل الأسلوب الخطي للتناص على دينامية العلاقة الداخلية بين خطاب المؤلف والخطاب الآخر، أي "بث**

1- HEINRICH WOLFFLIN, PRINCIPES OF ART HISTORY, the problem of the development of style in later art, The Linear And The Painterly , First 'German' Edition, 1915, Originally Published in 1932, by G.Bell and Sons, translation : Dover, United States Of America, Sixth Edition,1950, p34.

2- تزفيتان تودروف، ميخائييل باختين المبدا الحواري، مرجع سابق، ص، ص:136،137.

3- تزفيتان تودروف، نظرية الاجناس الادبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط، 2016، ص، ص: 100،101.

**لخطاب الآخر" بصفة غير مباشرة**[1]، وهو ما يصبغ نموذج باختين، في كونه كل خطاب هو نتيجة لخطاب آخر يطبعه في شكل تناصي غير مباشر.

### 3-3-1-2 الأسلوب التصويري:

وعكس ذلك، يتركز الأسلوب التصويري بالنظر إلى العمل الفني من خلال الكتل **(حيث يُصرف النظر، وينسحب الانتباه عن الحواف "حدود الأشكال"، لِيُركَّز على البقع)**[2] ، وبهذا يؤسس الأسلوب التصويري موقفًا معاكسًا عن الأسلوب الخطي، **(يعمل على إهمال الحواف، فالعنصر المهم يتمركز في انطباع الأشياء، ومدى تأثير وتفاعل العين مع البقع "في اللوحة"، سواء كانت ألوانًا أو ظلالًا وأضواءً)**[3] ، **بل من كتل، وبالمقابل يعني تحويل انتباهه عن الحدود والحواف)**[4]، وفق نفس المسار نجد الأسلوب التصويري لباختين، **(يحاول سياق كلام المؤلف أن يُبدّد كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته، لكي يمتصه ويمحو حدوده)**[5]

وحسب هذه المقاربة التي خلص إليها وولفلن بين أسلوبي كل من رامبرنت ودورر، قُدِّمت توضيحات مهمة حول الفرق بين أسلوبي التناص الخطي والتصويري. «**إن الفرق الأساسي بين الخطي والتصويري: "الأول" يمثّل الأشياء كما هي، و"الثاني" كما تبدو (**

1- تزفيتان تودروف، ميخائييل باختين المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص، ص:136،137.

2- HEINRICH WOLFFLIN, PRINCIPES OF ART HISTORY, the problem of the development of style in later art, The Linear And The Painterly , First 'German' Edition, 1915, Originally Published in 1932, by G.Bell and Sons, translation : Dover, United States Of America, Sixth Edition,1950, p35.

3- HEINRICH WOLFFLIN, PRINCIPES OF ART HISTORY, the problem of the development of style Early Modern art, The Linear And The Painterly, A New translation by : JONATHAN BLOWER, Published by the Getty Research Institute, Los Angeles, united states of America, first edition, 2015,p100-101.

4- تزفيتان تودروف، نظرية الاجناس الادبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، مرجع سابق، 100.

5- تزفيتان تودروف، ميخائييل باختين المبدا الحواري، مرجع سابق، ص، ص:136،137.

**يقصد الأشياء)»**[1] لا يكمن الفرق في مَن يستغل الضوء والنور، بل يتلخص في حقيقة أن "رامبرنت" يعتمد على إبراز الكتل والاشتغال على البقع، في حين يركز دورر اهتمامه على حدود الأشياء وحوافها[2] وتأتي هذه المقاربة لتدعم موضوع بحثنا في تأكيد آخر أن التناص كمفهوم يمنح توضيحات جديدة لإشكالية تلاقي النصوص الفنية، ويقدّم نموذجًا مهمًا يكشف الزوايا المظلمة للعمل الفني وعلاقته بالنصوص الأخرى.

**Fig.02:** Albrecht Dürer, St Peter and ,St John Healing the Cripple , engraving, 1513/ Johannes Vermeer; *The Love Letter*, oil on canvas, 44 x 38, Rijksmuseum, Amsterdam, c. 1669—1670.



**Source:** *Ciprian Firea,* Visual "Intertextuality": The Use of German Prints In Transylvanian Painting In The 15th And 16th Centuries, *ART READINGS Thematic Peer-Reviewed Annual In Art Studies, Volumes I–II 2019.I. Old Art,* Romanian Ministry Of Research And Innovation, Romania, P 467,2020, / Johannes Vermeer, National Gallery Of Art, National Gallery Of Art, Washington, The Hague,p P181,1996.

1-HEINRICH WOLFFLIN, PRINCIPES OF ART HISTORY, the problem of the development of style Early Modern art, The Linear And The Painterly, A New translation by : JONATHAN BLOWER, Published by the Getty Research Institute, Los Angeles, united states of America, first edition, 2015,p102.

2- HEINRICH WOLFFLIN, PRINCIPES OF ART HISTORY, the problem of the development of style in later art, The Linear And The Painterly, First 'German' Edition, 1915, Originally Published in 1932, by G.Bell and Sons, translation : Dover, United States Of America, Sixth Edition,1950, p35.

### 2-3-3 تقنيات التناص:

تحتمل رؤيتنا لموضوع التناص البحث أيضًا في تعدد تقنياته، **(وتعددها ليس موضوعًا قصديًا لدى المبدع، بل تحتكم إلى خصوصية تجربته الفنية، ويفيد منها في رفده المعاصر، باستحضار النصوص السابقة وصياغتها وفق رؤاه)** [1] ولأن وجهة نظر المبدع تساهم في تكشّف تقنيات التناص التالية:

#### 1-2-3-3 التحرير (التلفيظ) Verbalisation :

تشتغل تقنية التحرير وفق تصور **(جيني الرسم التوضيحي "الاسكتش" وما يبذله النص من جهده لتقليد الهيكل الرسمي للصورة، انطلاقًا من مرجعية تشكيلية تصورية، إذ ليس للصورة مرجع آخر غير النص الذي يلفظها "يحررها")** [2] ، بمعنى أن التلفيظ هو تقنية أخرى يوظفها التناص لاستحضار النصوص.

#### 2-2-3-3 الخطية Linéarisation:

بالإضافة إلى تقنية التحرير، يستدعي التناص النص الغائب خطيًا **(إذ يعمد المبدع إلى تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يتناصه وعناصر نصه الجديد داخل حدود فضائه المادي)** [3] ولا يمكن أن **(تحافظ الكتابة على عناصر متعددة وندفعها على نحو متزامن كما في الرسم أو الموسيقى، لذا فإن الإطار التشابهي للسطور يُلغي كل حد وكل إغلاق، وهو**

---

1- ينظر، حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، 2009، ص151.

2- ينظر، لورون جيني، استراتيجية الشكل نظرية التناص في الثقافة العالمية، مرجع سابق، ص، ص:72،71.

3- عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر عبد الله البردوني، محمد بلوحي، أطروحة دكتوراه في النقد المعاصر، كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سدي بلعباس، الجزائر، 20015-2016، ص 50.

**الدور الذي تلعبه الخطية من أجل بناء نص مركب باعتباره مجموعة من النصوص)**[1] وفق هذا المفهوم، يدعم التناص الترابط بين النصوص الفنية وفق خاصية الخطية.

### 3-2-3-3 الترصيع Echassement:

بالإضافة إلى التلفيظ والخطية، يعمل التناص وفق تقنية الترصيع **(ليضاعف الروابط بين النصوص بهدف إدماج النص الغائب في مستويات متعددة من النص الجديد، أي يتابع عمل التحويل المادي لنص معين داخل نص آخر)**[2]، أي يقوم بترصيعه من خلال **(اختزال المؤلف التعارضات التركيبية، والعمل على إقامة جسور وصلات بينها، ينشأ تنافذ بينها)**[3]، وهذا ما يعزز التحاور بين النصوص وانفتاح تعدديتها.

### 3-3-3 أنماط التناص:

إن النظر إلى تقسيمات التناص وما قدمه النقاد من مقترحات هامة يضيف إلى موضوع بحثنا مسارات مهمة تدعم إشكالية الدراسة، وتكشف مكامن الغموض الذي يَعمّ حول الموضوع. ولهذا يمكن تقسيم التناص إلى أنماط، حسب درجة توظيف المبدع للنص الغائب، والذي ينتج عنه أربعة أقسام للتناص، هي:

1- لورون جيني، استراتيجية الشكل نظرية التناص في الثقافة العالمية، مرجع سابق، ص76.

2- ينظر، لورون جيني، المرجع نفسه، ص، ص:76،77.

3- عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 50.

### 1-3-3-3 التناص الموافق:

يُحرّك الفعل التناصي معالم النص من خلال (توظيف المبدع إحدى بنيات نص سابق داخل بنيات نصه الحديث، محاولًا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يُراد التعبير عنه، ويُطلق عليه تناص التآلف) [1]، بطريقة تتيح للنصوص التوافق والانسجام.

### 2-3-3-3 التناص المضاد:

وعلى خلاف ذلك، (يأتي التناص المضاد على هيئة تحوير أو نقض لحقيقة سابقة؛ إذ يعمد المبدع إلى اختطاف النص السابق وتحويره، وأحيانًا يعمد إلى قلب معانيه في صورة نقضية لما كان عليه، ويرى هارولد بلوم "أن المؤلف يكتب نصه تحت تأثير الهوس، الذي يُمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منواله أو التمرد عليه")[2]، وبهذا يقوم التناص المضاد باستدعاء النص السابق والعمل على نقضه جماليًا ودلاليًا.

### 3-3-3-3 التناص المحوَّر:

وفي المقابل، نجد التناص المحوَّر أيضًا كنمط من أنماط التناص التي (يعبّر من خلالها المبدع بصيغة المتكلم عما يريده، بحيث يسوق سلسلة من الصور أو من عبارات الآخرين، تكون موضوعًا معادِلًا لفكرته، ويعرض التناص المحوَّر هنا الواقعة التناصية في مساحة نصية واسعة، تبعًا لما تحتله في النص الحاضر) [3]، وتمثل هذه الإضاءات التي يُوظّفها المبدع في نصه الجديد حوارية الأنا والآخر تناصيًا.

---

1- ينظر، حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص،ص:154،153.

2- ينظر، حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص159.

3- ينظر، حصة البادي، المرجع نفسه، ص177.

**4-3-3-3 التناص المجزوء :**

وآخر أنماط التناص الأربعة ما يُطلق عليه "المجزوء"، الذي (يعرض المبدع مجموعة من الوقائع التناصية أو الشخصيات الحاضرة في النص الحديث دون تحوير، بحيث تؤثر في ترابطه وانتظام اتصاله بين زمني التناص: التاريخي والمعاصر، وهذا ما يُحيل الممارسة التناصية إلى ممارسة نقدية) [1]، ويفتح مجال التأويلات انطلاقًا من الأجزاء التي استدعاها المبدع ووظفها في نصه الجديد.

**3-4 مراحل التناص مصادره ووظائفه:**

**1-4-3 مراحل التناص:**

يمر التناص بمراحل تطرأ على النص الغائب إلى نص جديد، ويُمحورها في ثلاث مراحل: خرق وهدم، تحويل وتجزيء، تحقيق وإنجاز، بحيث يعمل التناص، كما يرى "**غي ديبور (Guy Debord)**" كعملية: اختطاف تُمارَس على النص وتغييرًا لوجهته، من خلال الخرق والهدم، ثم التحويل بكافة أشكاله، كعملية انزياح عن قوالب جاهزة وسياقات محددة، إلى تحقيق وإنجاز النص الحاضر بقوالب وسياقات وهياكل أخرى مغايرة، تصبح بدورها معرضة لانزياحات وانحرافات وتشققات من نصوص أخرى لاحقة[2]. وبهذا تُشكل مراحل التناص أهم ميزات النص التركيبية والدلالية، وتمنحه وجودًا جديدًا.

1- ينظر، حصة البادي، المرجع نفسه، ص166.

2- ينظر، معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحيدث، مرجع سابق،ص، ص: 49،50.

### 3-4-2 مصادر التناص:

يتعزز التناص بمصادر متعددة يستحضرها المبدع حتى يتمكن من إثراء إنتاجه الفكري أو عمله الإبداعي، ليتربع على مرجعية ثقافية، تاريخية، أدبية ودينية، وهي كالآتي:

#### 3-4-2-1 التناص الأدبي:

إن التأثير الذي تُحدثه **(التداخلات النصية الأدبية، قديمة أو حديثة، شعرًا أو نثرًا، مع النص الجديد، ينضوي تحت مفهوم التناص الأدبي، ويدل على وجود نص أصلي من مجالات الأدب على علاقة بنصوص أخرى سابقة أو معاصرة له، بحيث لا تكون مصدرًا للاحتذاء والتقليد فقط، بل للابتكار والتجديد والتعبير عن تجربة إنسانية يُعاد فيها صياغة الماضي وفق رؤية معاصرة)** [1]. وتَعدُّ مصادر التناص الأدبي: من التناص مع النثر، والشعر، لتشمل الرواية، والقصة، وغيرها من الأجناس الأدبية.

#### 3-4-2-2 التناص الديني:

يُشكّل الموروث الديني خزانًا مهمًّا يتخذ منه المبدعون، على اختلاف مجالات إبداعهم، مصدرًا زاخرًا لتجاربهم الفنية والأدبية. ويُعد التناص الديني من أهم مصادر التناص شيوعًا، **(بحيث تتعالق نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين)**[2] متعالقة **(مع النص الجديد، لتنسجم هذه النصوص مع سياقات النص المختلفة، وتؤدي غرضًا**

---

1- ينظر، رشيد فوجان، جماليات التناص في ديوان البوصيري، رسالة ماجيستير في الادب العربي القديم، فريدة زرقين، كلية الادبا واللغات، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الجزائر، 2012-2013، ص 78-79.

2- ينظر، سوعاد متلف، شعرية التناص في ادب مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم انموذجا، عبد القادر بعدانب، اطروحة دكتوراه في الادب العربي الحيدث والمعاصر، شعبة دراسات ادبية، قسم الادب العربي، كلية الآداب والفنزن، جامعة حسبة بن بوعلي، 2020-2021، ص 89.

**فكريًا أو فنيًا أو كليهما)** [1]. وتتعدد مصادر التناص الديني: من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشريف، أو من الكتب السماوية المختلفة.

### 3-2-4-3 التناص التاريخي:

وبالإضافة إلى التناص الأدبي والديني، يُشكّل التناص التاريخي مصدرًا مهمًّا للمبدعين، حيث يمكن تعريفه بأنه **(تداخل نصوص تاريخية مع النص الجديد، إذ يُعد التاريخ من أهم مصادر التناص اشتغالًا)** [2] يستقي المبدع من الأحداث التاريخية، والملاحم البطولية، والثورات، مادةً خصبة تُثري نصه الحاضر. ومصادر التناص التاريخي عديدة ومتعددة، من الأحداث التاريخية، والملاحم البطولية، والثورات الشعبية، وغيرها من الأساطير والخرافات، وأشكال التراث التي وثقها التاريخ عبر مختلف الأزمنة.

### 3-4-3 وظائف التناص:

إن تعالق النص وتداخله مع النصوص السابقة أو المعاصرة له يمنح النص الجديد خصائصه وميزاته، وهو الدور الذي يقوم به التناص من خلال وظائفه الآتية:

### 1-3-4-3 الوظيفة الإبداعية:

إن التحولات التي شهدها النص المعاصر، الذي **(لم يعُد مجرد إبداع يقتصر على التأليف بين العناصر، وإنما النصوص أيضًا، بحسب مفهوم التناص، وطريقة إحداث التفاعل والتعالق بين النصوص)**، وأن التعاطي مع النص الجديد **(يستدعي من المبدع أن يتميز ويتفرد عن غيره من المبدعين في عملية التناص الإبداعية، ويبرز هذا الإبداع في**

1- ينظر، أحمد الزغبي، التناص نظريا، مرجع سابق، 37.

2- ينظر، سوعاد متلف، شعرية التناص في ادب مصطفى صادق الرافعي، مرجع سابق، ص 90.

**استحضاره للنص الغائب، من خلال ثراء رصيده الفكري والثقافي، الذي يلعب دورًا في تفكيكه وإعادة بنائه، ويجسّد براعة توظيف النصوص، ودمجها في عملية تشكيل نصه الحاضر)** [1]، وتمنحه بعدًا إبداعيًا يكون خلاصة المزج بين النصوص، **(وإن إبداعية التناص تكمن في وضع المبدع نصه أمام تحدٍّ كبير يواجه سياقات النصوص السابقة والمعاصرة، وتزيد من فرادة النص الجديد، ويعتمد على قدرة المبدع في تجاوز تمثلات النصوص الغائبة، وإزاحة تشكلاتها، والخروج عن مقوماتها السياقية، وكفاءته في التعامل مع النصوص بوعي إبداعي خلاّق)** [2]، ويطرح دلالات جديدة للنص الحاضر، انطلاقًا من خاصية التناص الإبداعية.

**2-3-4-3 الوظيفة الشعرية:**

ونظرًا للتفرّد الذي يقدمه التناص للنص الجديد، انطلاقًا من إبداعيته، نجد أيضًا الوظيفة الشعرية، التي **(لا تقف عند عتبة الخطابات الأدبية، بل اتسعت لتشمل ما هو مرئي وما هو غير مرئي، لتمثل معيارًا أكثر قدرة على احتواء كل النصوص، على اختلاف تصنيفاتها وتعدد انتماءاتها)** [3]. وهو الأمر الذي تسعى إليه شعرية التناص، من خلال منح النص الجديد معطيات نصية ودلالات جديدة.

---

1- ينظر، عبد السلام بالعجال، شعرية التناص بنية الحضور والغياب في شعر ابي تمام، مجلة مقاليد، ع3، الجزائر، ديسمبر 2012، ص 155.

2- ينظر،أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج،مرجع سابق، ص، ص: 22،23.

3- حنان محمد سعيد الحلاق، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين "نماذج مختارة"، محمد الشحات، رسالة ماجستير في اللغة العربية وادابها، مسار الادب والنقد، قسم اللغة العربية، كلية الاداب والعلوم، جامعة قطر، قطر، 20014-2015، 17.

## 3- تعددية التناص وعلاقته بالفنون:

### 3-1 التناص الفكري:

#### 3-1-1 تناص الأفكار والمعاني :

تشكل الأفكار مادة خامًا (في موضوع التناص أو مضمونه المطروح، بحيث تتناص الأفكار والمفاهيم المتعددة مع أفكار المؤلف ورؤاه، ويعكس حضورها في نص المبدع رؤاه الفلسفية والثقافية، وانتماءاته السياسية والدينية، وفق صيغ تتداخل فيها النصوص وتندمج سياقاتها المتعددة في تماهٍ وتناغم)[1]، مع الأفكار والمعاني للنص الجديد، والتي تتجلى من خلال رموز وإشارات تحيل إلى نصوص سابقة يكيفها المبدع لينتج دلالات جديدة للنص . والأعمال الفنية تشكل وسيطًا تتداول عبره الأفكار، وتُحمَّل على سطوحه المعاني، وفق آليات متعددة تهدف إلى كشف حقيقة الأشياء.

#### 3-1-2 تناص اللغة والأسلوب :

وفي المقابل، ينشأ النص الجديد وفق لغة تحاكي نصوصًا أخرى، وتبرز (تأثر المبدع بأسلوبها، موظِّفًا إياها فنيًّا أو فكريًّا في النص، بشكل يحيل إلى سياقات النصوص السابقة، وينسجم مع بنية اللغة التي أُوردت فيها، ويتلاقى مع مفرداتها ومعانيها المحمَّلة بالرموز والإشارات، في تناص انتقائي يحاكي أسلوبها) [2]، وقد يتخطى ذلك لِيَنسج علاقة وطيدة بين ما تأثّر به وما يحاول صياغته، في إعادة لتشكيل مفردات نصه الحاضر .والنصوص الفنية لا تستغني عن تناص اللغة والأسلوب، بل تُعد الأساليب التي يوظفها الفنان انعكاسًا لجيولوجيا لغات سابقة، يعمد إليها المبدع في بناء تصوره الجديد.

---

1- ينظر، أحمد الزغبي، التناص نظريا، مرجع سابق، ص، ص: 80،81.

2- ينظر، أحمد الزغبي، التناص نظريا، مرجع سابق، ص، ص: 83،84،85.

### 3-2 التناص المضموني:

البنائي من جهة أخرى، يتشكل تناص آخر يتوازى مع التناص الفكري، ويتجلى في التناص المضموني (وهو ما يكون في مضمون النص، وحسب ما تقتضيه السياقات[1]والتي يُنظر من خلالها (إلى أن النص اللاحق يتضمن مضمونين: الأول حقيقي، والآخر إيحائي تضميني. وهنا يمكن للنص أن يحمل مضمونه مضمونًا آخر، واشتغال التناص المضموني يتركز في مدلولات النصوص الكامنة)[2]، التي يُراد بها البحث في حقيقة النص الجديد في إشارة إلى مضمون النص السابق .وكثيرة هي الأعمال الفنية التي تحمل موضوعاتها مضامين أعمال فنية أخرى، والتي تتشكل وفق التناص المضموني.

### 3-3 التناص الإبداعي:

لا يقف التناص عند عنصري اللغة والأسلوب فقط، أو الإحالة إلى مضامين سابقة، بل (تخضع النصوص أيضًا لمبدأ التحول والتداخل، وفق آلية التناص الإبداعي، التي تتحرك وفق سيرورة الكون والحياة، كمنتجات الفكر الإنساني كلما تقدمت الأزمنة وتنامت الثقافات والمرجعيات) ، في إشارة إلى التقارب الذي ينشأ بين النصوص الفنية والإبداعية، ومدى تأثير مفهوم "الإبداع" على النصوص المُقتبسة .وحول هذا التصور، (يرى عالم الجمال فيكتور فانسلوف: »إن أجناس الفنون لا تنشأ وتتطور في الثقافة الفنية في كل بلد، وفي كل عصر بشكل منعزل، وإنما تعيش في تواشج مع بعضها البعض كمنظومة موحدة، نتيجة مقتضيات اجتماعية وجمالية.(»وتتجاوز هذه التقاطعات الأجناس الأدبية لتحيط بمساحات إبداعية

1- ايمان خزعل عباس معروف، بشرى محمود ابراهيم حاتم، تناص شعر بدر شاكر السياب في الرسم العراقي المعاصر، مجلة جامعة بابل الإنسانية، مج 30، ع 1، بابل، العراق، 2022، ص 85.

2- رنا ميري مزعل، التناص في الرسم العراقي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، مج1، ع 20، العراق، 2014، ص 105.

أوسع، يسري فيها مبدأ التناص الإبداعي ويتوغل في حقل الأنساق الفنية .ويتجلى التناص الإبداعي (في أشكال متعددة تشمل التلميح، والمحاكاة، والإعجاب، والتضمين، عن طريق استحضار نصوص سابقة أو معاصرة لغرض التداعي الفني) [1]، الذي يمنح تشكيلات النص الفنية والجمالية تفردًا إبداعيًّا في الشكل والمعنى، تُسهم في تحريك مفردات نصه الجديد، وتُساكن كياناتها مع النص الغائب .

ويهدف هذا المبدأ أيضًا إلى أن يمنح (المبدع النص الحاضر بُعدًا جماليًّا يختلف عن الذي حققه النص الغائب، مما يُبرز خصوصية تعبيرات ذاته المُبدعة، وقدرته على هضم النصوص السابقة ضمن منجزه الجديد، وبراعة تذويبها في دائرة بنائه التشكُّلي الجديد، وبهذا يؤسس التناص الإبداعي تنافذًا حواريًّا وجماليًّا بين شتى أنواع التراكم النصوصي والإبداعي) [2]، ويفتح آفاقًا جديدة ترفض انغلاقية النصوص وتدعم تناص الأجناس.

### 3-4 التناص الأجناسي :

عملت كريستيفا على مفهوم التناص وشموليته (حيث لم يعد يُعرف على أساس التداخل أو التبادل بين النصوص فقط، بل على التداخل بين الأجناس الأدبية والأنواع الفنية والثقافية المختلفة، كالموسيقى والرسم) [3]، وغيرها من الفنون التي تتواشج وفق ظاهرة التناص الأجناسي التي تعرف (الأجناس على أنها كيانات تتكامل أدوارها، وتتظافر وظائفها، في

1- ينظر، عبد الرضا علي، اوراق في تلقي النص الابداعي ونقده، دار الشروق، عمان، الاردن، ط1 ، 2007، ص 40

2- ينظر، بوبكر غرابي، سعيد تومي، مقاربة نظرية في تقنية التناص، مرجع سابق، ص 72.

3- ينظر، أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، مرجع سابق، ص120.

ظل واقع يطبعه التداخل، الذي يخلقه المبدع كحاجة جمالية) [1] ، ليشق طريقه نحو موضع عمله الجديد) .وينتج عن هذا التلاقح بين الأجناس أنماط من التهجين الإستتيقي، الذي يحطم الانطباع السائد عن نقاء النوع الفني، ويخلخل نموذجيته المحددة وهويته الخاصة، من خلال ما تقدمه الممارسة الفنية من دلائل على التعالق والانفتاح) [2]، أو بالأحرى ما يكشفه المبدع (متجاوزًا المعايير الثابتة، ومحوه للحدود بين الأجناس من أجل طرح نص جديد متفرد يجذب المتلقي ويستفزه) [3]، لينتقل تناص الأجناس إلى بُعد أعمق في مساحة التداخل ليصل إلى التناص الفني.

### 3-4 التناص الفني:

والإسهامات التي قدمتها كريستيفا أيضًا (لقد وسعت من مفهوم التناص ومنحته مدلولًا وميدانًا واسع التطبيق)[4]، أسهم في تنامي رقعة المصطلح على طول مساحة (الإنتاجات الفنية والثقافية، من الفنون اللفظية إلى الفنون السمعية والأدائية،... الفنون البصرية وتطبيقاتها)[5]، وأتاحت بروز التناص الفني كتوصيف لتداخل الفنون وغيرها، (وهو ما يؤكد حتمية حدوث التناص بين الأعمال الفنية وغير الفنية، تحت ضرورة ظاهرة التأثير والتأثر

1- ينظر، حيدر علي كريم الاسدي، تداخل الاجناس الادبية واثرها الجمالي في النص المسرحي العربي( نماذج مختارة)، عبد الستار عبد ثابت البيضاني ، رسالة ماجيستير في الادب والنقد، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق، 2019، ص 39.

2- أحمد ناهم، التناص الاجناسي في رواية المسافة ليوسف الصائغ، مجلة نزوى، ع41، عمان، يناير 2005، ص 142.

3- ينظر، حيدر علي كريم الاسدي، تداخل الاجناس الادبية واثرها الجمالي في النص المسرحي العربي( نماذج مختارة)، مرجع سابق، ص 39.

4- أحمد ناهم، التناص الاجناسي في رواية المسافة ليوسف الصائغ، مرجع سابق، ص 120.

5- Vahid Rajab, Afsaneh Nazeri, Samira Khodabakhshi, Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny: A Comparative Study, , Avanca, Cinema, Capítulo 3, Cinema , communication Isfahan University of Art, Isfahan, Iran, 2023, p 440

للنصوص، وفقًا لآلية انصهار القراءات الفنية لدى المبدع) [1]، وتعدديتها التي تسمح له بتشكيل عمله الفني انطلاقًا من أعمال فنية سابقة أو معاصرة له، تحتكم إلى مفهوم التناص الفني بأنواعه .فالتناص الفني هو (تداخل طبقات من الأعمال الفنية تتماثل وتتصادم، استجابة لقانون التشاكل والتفاعل الإبداعي، يعمل الفنان على توظيفها لإنتاج نصه، من خلال استحضار نصوص بفعل ترسبات الصور في طيات ذاكرته، بوعي أو من دون وعي.) [2] ويتعدد التناص الفني ويتنوع بعدد أنماط التعالقات بين أشكال الفنون: البصرية، واللفظية، والسمعية، والأدائية، والدرامية، وغيرها من الأنواع الفنية الأخرى ...

وباعتبار التناص لم يشتغل فقط على قضايا الأدب (بل هو محور المناقشات الفنية التي تتمركز حول السينما، والرسم، والموسيقى، والعمارة، والتصوير، وكل الإنتاجات الثقافية والفنية تقريبًا، التي تنضوي تحت نسق اللغة. فالسينما أو الرسم أو العمارة:« فتفسير لوحة فنية أو مبنى يجرنا إلى تقصي تلك العلاقة الموجودة بين اللوحة أو المبنى من خلال أعمال فنية أو معمارية سابقة.») فالأفلام، والسيمفونيات، والمباني، واللوحات الفنية، هي تمامًا مثل النصوص الأدبية، تتحدث دائمًا بعضها مع بعض، وتتحدث كذلك مع الفنون الأخرى[3]. وهذا التصور الذي قدمه غراهام ألن في كتابه "التناص" في جزئه "التناص في الفنون غير الأدبية"، والذي يُعد من بين أهم المساهمات التي كشفت العلاقة الكامنة بين النصوص الفنية .وانطلاقًا من هذه الرؤية، توجّه سُعينا نحو البحث في فحوى هذه العلاقة، من أجل توضيح أشمل لموضوع التناص في مجال الفنون.

---

1- ينظر، بوبكر غرابي، سعيد تومي، مقاربة نظرية في تقنية التناص، مرجع سابق، ص 72.

2- حكمت مهدي جبار، التناص في الفنون التشكيلية (نصب الحرية انموذجا)، الحوار المتمدن جريدة الكترونية، محور الأدب والفن، ع 3110، 2010/08/30، https://www.ahewar.org/search، تاريخ اخر زيارة: 2020/05/23.

3- Graham, Allen, intertexttuality ,: Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2000,P 174-175.

### 1-4-3 التناص الفني بين المرئي والبصري:

#### 1-1-4-3 تناص السينما والرسم: تجاور الأشكال البصرية

تُعد مناقشة التقارب بين الفنون تناصًا أمرًا مهمًّا، لما تحمله المواضيع الفنية من معانٍ تختزل دلالاتها معطيات ومفاهيم عديدة. ومن أجل هذا، نستحضر هنا المقال للباحثين الروس المنشور في مجلة "الدراسات السيميائية(**Semioticheskie Issledovanija**) "، (2023)، الموسوم بـ: "في تجاور الأشكال البصرية للتصوير والسينما"( **On Pairing Visual Shapes In Painting And Cinema,**)، والذي يطرح التقارب كموضوع للتناص بين السينما والتصوير، وهو الأمر الذي (أثار موضوع التفاعل القائم بين التصوير والسينما، في نموذج تطبيقي قدم تحليلًا مهمًّا أبرز فيه الباحثون خاصية التجاور في التناص بين أعمال الفنان ألبريشت دورر*(Albrecht Durer)* )، والسينما الحديثة، كان أهمها تحديد الطريقة التي يتصل بها الرسم والسينما)، وهي محاولة فهم تسمح بالتنقل من الرسم والتصوير نحو والسنيما)[1]، وإدراك هذه العلاقة يكون عن طريق (انصهار الفنون البصرية والزمانية، وهو ما يتحد في أعمال دورر*(Durer)* )، أحد أعظم فناني عصر النهضة، الذي لا يزال تأثير أعماله التصويرية في النقش والرسم.

وقد اعتُبرت أفكاره رائدة عصره، ملهمة السينما، والتي تلخصت في نظرية "أطروحة دورر في السينما"، التي تدرس العلاقات التناصية بين الفنانين والمخرجين (التصوير/السينما)، من عصور مختلفة من خلال دراسة أوجه التشابه والاختلاف، ليس فقط في الأسلوب ووضعية الإطار (اللوحة الفنية/الصورة السينمائية)، بل في البحث أيضًا عن

1- Khosueva E.D., Kolesnik, N.V, andS.D. Khosuev , On Pairing Visual Shapes In Painting And Cinema, Scientific Article, (Семиотические Исследования), Semioticheskie issledovanija, Semiotic Studies, Volume 3, Issue 4, Moscow, Russian Federation ,01/2/2023,p 91.

المعنى الدلالي) [1]، الذي يوظفه التناص كأداة تجمع النصوص الفنية التشكيلية بنظيرتها السينمائية، من خلال الروابط التي تنسجها العلاقات التناصية في كل من النوعين، والتي تتجلى في صور عديدة ومتعددة. وفي ضوء هذا التقارب التناصي بين السينما والتصوير، نستذكر **(رؤية كريستيفا عن التناص الفني والتي تنطبق، حسبها، على السينما، بحيث يمكن للفيلم أن يحمل كامل النص، بوعي أو من دون وعي،**

**يقتبس من النصوص الأخرى: السيناريو، السرد، أسلوب التصوير... هي جميع العوامل والمؤشرات التي تساهم في إنشاء العلاقة التناصية بين السينما والرسم)** [2]، وهو ما يتجسد في العديد من الأعمال السينمائية المستوحاة من الأعمال الفنية التشكيلية.

ولإدراك أوسع لتناص الرسم بالسينما، نفتح قوسًا حول دور الإطار، باعتباره **(شكلًا من أشكال الاستعارة الفنية بين فني التصوير والسينما، حيث يبرز من خلال تفاعل طبقات الصور المختلفة تحت مفهوم المنظور، وترتيب مقاطع الفيلم من المقدمة إلى الخلفية، التي تضفي عمقًا للتقنية الفنية للأفلام، وتمنح لقيمه الجمالية سمة الوضوح، ووضوحًا للإطار المرئي)**[3]، ويلعب الإطار في تداخل التصوير والسينما بُعدًا تناصيًّا آخر، يتجلى في ("العمق" و"المنظور") الذي يُحدثه المبدع في السينما انطلاقًا من تحريك "الإطار الثابت" للتصوير (Painting) ، والذي يُعد مكونًا أساسيًّا للوحة الفنية.

1- Khosueva E.D., Kolesnik, N.V, andS.D. Khosuev , **On Pairing Visual Shapes In Painting And Cinema,** Scientific Article, (Семиотические Исследования), Semioticheskie issledovanija, Semiotic Studies, Volume 3, Issue 4, Moscow, Russian Federation ,01/2/2023,p 92-93.

2- Vahid Rajab, Afsaneh Nazeri, Samira Khodabakhshi, Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny: A Comparative Study, , Avanca, Cinema, Capítulo 3, Cinema , communication, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran, 2023, p 440

3- Vahid Rajab, Afsaneh Nazeri, Samira Khodabakhshi, Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny: A Comparative Study, , Avanca, Cinema, Capítulo 3, Cinema , communication, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran, 2023, p 441

وهذا ما يؤكده المخرج السينمائي السوفياتي الشهير "س. باراجانوف .S) " (Parajanov في قوله: «**لقد كنت مدمنا على التصوير (Painting) منذ فترة طويلة. اعتدت على أن أرى حقيقة الإطار الثابت للصورة الحية يُرسم على قماش**»[1]، أي إن الصور الحية المتحركة تتجسد في إطار لوحة فنية ثابت، والعكس صحيح، إذ يستعير مخرجو الأفلام مقومات اللوحة الفنية وسكونية إطارها، ليمنحوا دينامية لإطار أعمالهم السينمائية المتحركة .يُسهم التناص الفني في خلق مشاهد بصرية، تحتكم إلى جمالية التأثير المتبادل بين التصوير والسينما .

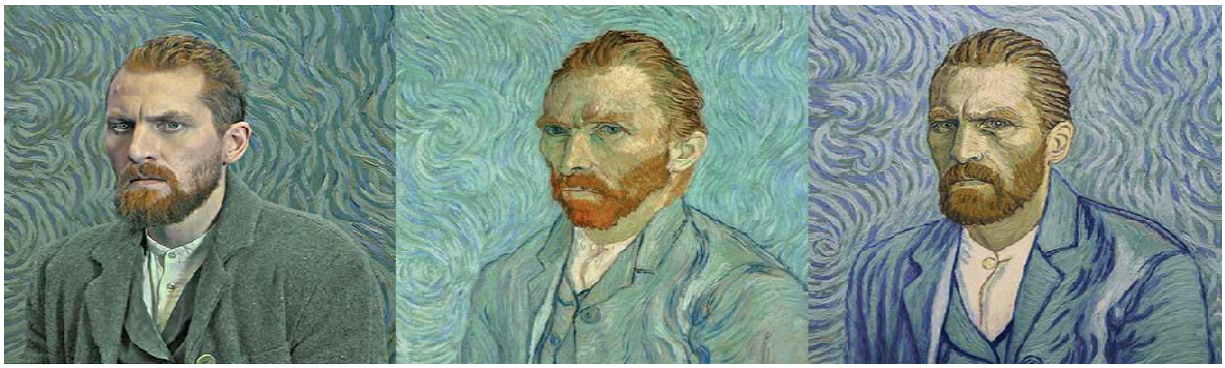
وفي السياق نفسه، يُفسر الباحث "آلان رينيه" آلية "تجاوز الحدود" في تحليله النقدي للفيلم الوثائقي(2017) (Loving Vincent) ، إخراج كل من دوروتا كوبيلا وهوغ ويلشمان (Dorota Kobiela & Hugh Welchman)، بحيث قام "رينيه" بتسليط الضوء على المستويات التناصية التي وظفها المخرج، (**في تجسيده عملًا حيًّا لشخصية الفنان الهولندي "فنسنت فان غوغ(Vincent Van Gogh)** "، **بهدف شد أنظار العالم نحو أعمال الفنان (فان غوغ))** [2] ، في رسم علاقة تحويلية تُجسد أهم الروابط التناصية التي تحكم عالمي التصوير والسينما .وهو الأمر الذي (يشتغل عليه التصوير (Painting) من أجل تكثيف جوهر الفيلم، لتلخص اللوحة الحية (Living Painting) التحول من النموذج الكلاسيكي إلى النموذج المعاصر) [3]، وتشكل أسمى درجات التلاقي بين الرسم والسينما.(الشكل:03)

1- Khosueva E.D., Kolesnik, N.V, andS.D. Khosuev , **On Pairing Visual Shapes In Painting And Cinema,** Scientific Article, (Семиотические Исследования), Semioticheskie issledovanija, Semiotic Studies, Volume 3, Issue 4, Moscow, Russian Federation ,01/2/2023,p 92.

2- Anabela Dinis Branco de Oliveira, Van Gogh and Cinema: words, obsessions and textures, AVANCA, CINEMA, Capítulo 3, Cinema , communication, university of Trásmos Montes and Alto Douro, Laboratory of communication and Arts, Portugal , 2023, p 620.

3- Paula Arantzazu Ruiz,The Van Gogh Enigma: Re Mythifications of the Artist's, Genius in Loving Vincent and At Eternity's Gate, comparative cinema, Vol. IX, No. 16, 2021, p.115

**Fig.03:** Robert Gulaczyk/Vincent van Gogh



**Source**: Dorota Kobiela & Hugh Welchman, Loving Vincent, Oil-Painting Animation, Produced By Poland's Breakthru Films & UK's Trademark Films., Mystery, Art House, Biopic, 22 September, 2017, P17.

وفي مثال آخر عن تناص السينما بالتصوير(Painting) ، من خلال عنصر "الإطار"، وهو ما يتجسد أيضًا في الفيلم السينمائي "عند بوابة الخلود (At Eternity's Gate)" للمخرج والرسام الأميركي جوليان شنابل(2018) (Julian Schnabel) [1]، الذي صوّر معظم مشاهد الفيلم من إطار أوسع، ليمكن المتلقي من مشاهدة أعمال فان غوغ عن كثب، دون تقييده في إطار ثابت، وهذا دليل آخر على قوة العلاقة التناصية بين الأعمال الفنية السينمائية والتشكيلية، بحيث تقترب العلاقة بين الرسم والسينما من أجل إنشاء مسارات إبداعية تعمل على تخطّي حاجز الجمود بين الفنون، ووصل جسر أوسع يتلاقى فيه التصوير بالسينما تناصيًّا. (الشكل:04)

1-عدنان حسين أحمد، فنسنت فان كوخ.. عندما يلج "بوابة الخلود"، موقع الجزيرة الوثائقية، نقد سينمائي، ttps://doc.aljazeera.net/cinema، اخر زيارة: 2023/06/09.

**Fig.04: A** View From The Film ‘At Eternity’s Gate’’ /Opposite Lilacs, 1889/ Van Gogh A Self Portrait In Front Of The Easel, 1888.



**Source**: Ingrid Schaffner, the Essential Vincent Van Gogh, Published by Harry N. Abrams, New York, 1998, P79-93/ A view from the film ‘At Etenirty’s Gate’’, (2018),

وإضافة إلى ذلك، يجسد التناص الفني تقاطُع السينما والرسم بصريًّا في عمل About Endlessness للمخرج "روي أندرسون(2019) (Roy Andersson) "، وتأثير لوحة مارك شاغال(1918) Painting Over the Town (Mark Chagall) ،

على مشاهد هذا الفيلم، وتأثيره على أفلام أخرى[1]، إذ يلامس مشهد من فيلم "أندرسون" لوحة شاغال بوعي أو من دون وعي من المخرج. هو تعبير آخر يثبت العلاقة التناصية بين اللوحة والشاشة. (الشكل:05)

1- Vahid Rajab, Afsaneh Nazeri, Samira Khodabakhshi, Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny: A Comparative Study, , Avanca, Cinema, Capítulo 3, Cinema , communication, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran, 2023, p 441

**Fig.05:** Painting "Over the Town", (1918), Mark Chagall/ A view from the film ''About Endlessness'', (2019), (Roy Andersson)



**Source**: Vahid Rajab, Afsaneh Nazeri, Samira Khodabakhshi, Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny, : A Comparative Study, , Avanca, Cinema, Capítulo 3, Cinema , Communication Isfahan University of Art, Isfahan, Iran, 2023, p 441

### 3-4-2 التناص الفني بين البصري والسمعي:

### 3-4-2-1 التناص بين فني التصوير والموسيقى:

إن تطور مسارات الإبداع وتوسّع التجارب (التداخل بين الأجناس)، ارتبط بتجارب الموسيقى والرسم، التي تركزت حول الإدراك الصوتي والبصري، حيث شكّلت حوارية الفنون مادة خامًا في أعمال الباحثين، خصوصًا دراسات أومبرتو إيكو وما قدمته من وعي وفهم أوسع لسيميائيات الصوت / الضوء / اللون، وإحساس أعمق بجمالية العلاقة بين الموسيقى والتصوير، وإدراك فلسفة النظريات الكامنة وراءها[1] ، التي شقّت طريق البحث في موضوع تلاقي الموسيقى والتصوير في أشكال متعددة، نذكر منها:

1- Gladkova , D.V, Dorofeyev D.Yu, A visual-acoustic duet of painting and music in medieval aesthetics, Web of Conferences, Saint Petersburg Mining University, Saint Petersburg, Russia , 266, 05006, 2021, p02.

### 3-4-2-1-1التناص وتصويرية الموسيقى الإبداعية :

تتجلّى العلاقة التناصية بين الموسيقى والتصوير في مصطلح "التصويرية" (Pictorialist) الذي أفصح عنه "توماس ويل(Tomas Well) "، والذي يمثل "المستوى البصري" للموسيقى[1]. بمعنى آخر، تتضح العلاقة التناصية الفنية في مبدأ استحضار الموسيقى للتصوير، ويظهر جليًّا في أعمال غوستن، التي ترسم سيمفونيتها لوحات توحي للجمهور برؤية وسماع الصوت في آنٍ واحد[2]، في تأكيد آخر على قوة الترابط بين الصور المرئية والصوتية، في دلالة واضحة على تناص الفنون.

التناص الفني بين فني الموسيقى والتصوير أيضًا :في لوحات هارتمان (Victor Hartmann)، والتي الهمت الموسيقي الروسي موسورسكي (Modest Musorgsky) وقام باستعارة مكوناتها لتأليف مقطوعته الموسيقية "لوحات من المعرض"، تستثير اللوحة حالة تصورية في العمل الموسيقي، وتنسج معه علاقة حوارية لا تنتهي[3]، والتي تقودنا إلى أهم صور التناص بين فني الموسيقى والتصوير في أعمال الرائد فاسيلي كاندينسكي.

### 3-4-2-1-2 روحانية كاندينسكي / شرنبرغ:

اشتهرت الموسيقى كمصدر إلهام لعديد من الفنانين، كموسيقى أرنولد شرنبرغ التي ألهمت لوحات فاسيلي كاندينسكي، والتي صرّح عنها قائلًا: "أحاول أن أجد المسار المستقل

1- Violletta Kostaka, Paulo F. de Castro, William A. Everrett, Intertextuality In Music, Dialigic composition,First edition, pblished by Routledge, Taylor and Francis Group, New York, united State, 2021, p39.

2- Catherine Laws, Heavoches Aong The Overtones Msusic In Beckett, Beckett in music, Editions Rodopi B.V, Amsterdam/New York, 2013, p309.

3- نبيل الدراس، محمد نصار، المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية، المجلة الاردنية للفنون، مج 8، ع 2، الاردن، 2015، ص 109.

لتراكيب الأصوات الخاصة بك في لوحاتي"[1]، في سعيه نحو توظيف الموسيقى في تشكيل لوحاته. وهذا تأكيد آخر على أن موسيقى شرنبرغ قادت كاندينسكي إلى إعادة النظر في علاقة التصوير بالموسيقى، ومدى تأثيرها على المستوى الجمالي بين البصري والسمعي، وعن هذا التراسل الكامن بين الأصوات والألوان يقول كاندينسكي أيضًا: "إن التصوير يتطور فقط حين يتّحد مع قوة الموسيقى"[2]، وهو ما يخلق التعالق بين التصوير والموسيقى.

### 3-4-2-1-3 انطباعية الموسيقى وتناص الأسلوب التصويري:

إن التوازي الذي يحدثه التناص بين التصوير والموسيقى يخلق أنساقًا من التعالقات النصية. يُصنّف الموسيقي ديبوسي (Debussy) مع الفنانين الانطباعيين، على خلفية تشابه أسلوبه مع الانطباعيين في فن التصوير، في استخدامه أو توظيفه لظواهر الطبيعة مقصدًا لأعماله أو فنه. حقيقة هذا التشابه ليس إلا تأكيدًا على تأثير تعدد الفنون[3].

### 3-4-2-1-4 التصوير السوناتي: تشيورليونيس وتناص السوناتة المرسومة:

إن تعدد أشكال التناص في الأعمال الفنية (الموسيقى / التصوير) وتنوع آليات اشتغالها على مستوى الشكل والبنية، يمكننا تتبعه في أعمال الرسام والموسيقار الليتواني الشهير م. تشيورليونيس (M. Čiurlionis) [4] ، خصوصًا في مشهدية التشكيل الموسيقي للوحاته، التي تصوّر السوناتا (Sonata) بناءً على المكونات البصرية، كسوناتا البحر،

1- Banu Yucel, The Interaction Of Painting And Music, Procedia - Social And Behavioral Sciences 51, 2012, P 199.

2- Michel Henry,Seeing The Invisible On Kandinsky, Music And Painting Translated By Scott Davidson, Continuum International Publishing Group, London / New York, Originally Published In French As( Voir l'invisible Éditions ),François Bourin, 1988, Reissued Presses Universitaires De France, 2005, This English Translation Continuum ,2009, P 111-112-117.

3- Wassily Kandinsky, Concerning The Spiritual In Art, Translated By Michael T. H. Sadler, First Published In 1911, The Floating Press, 2008 , P49.

4- Loseva Svetlana Nikolaevna, Synaestetics Of M. Čiurlionis' Musical Painting, Kimghoki Journal,(Синестетичность Музыкальной Живописи М. Чюрлёниса, Вестник Кемгуки) , Искусствоведение) , Department Of Music Education, Irkutsk State University ,Irkutsk, Russian Federation, 44,2018, P 95.

اللوحات الفنية التي تتبع نظام السوناتا المؤلفة الموسيقية بحركاتها الانفعالية الأولى (Allegro)، وتتباطؤها في الثانية(Andante) ، لتتكامل في نهاية حركتها الأخيرة (Final)وبنهاية "السوناتا"[1]، تكتمل دورة القصيدة السمفونية "البحر"[2]، مجسّدة أسمى معاني التعانق بين الفنون، في قوله: "سأصوّر العالم كله على أنه سيمفونية عظيمة[3]". وبهذا تتحد الأصوات مع الصور في تناص فني، وتحميل التشكيلات الفنية للموسيقى.

سعى تشيورليونيس إلى نقل مبادئ التأليف الموسيقي إلى التصوير، عن طريق آلية الاختراق والإنجاز والمحاكاة، من أجل البحث عن أفكار جديدة، قادته نحو خلق وإبداع "التصوير السوناتي(Sonata Painting) "[4]، الذي يهدف إلى توجيه المتلقي إلى القدرة على الوعي والإدراك الموسيقي، وتحقيق التفاعل بين النصوص الفنية (الموسيقية / التصويرية)، والكشف عن ظاهرة إبداعية التزامن الجمالي بين الموسيقى والفنون الجميلة[5]، وتأكيد آخر على تعددية التلاقي بين الفنون في شكل من أشكال التناص. (الشكل:06).

---

1- السوناتا (Sonata): تعرف على انها مؤلفة موسيقية تعزف على الالات، تتصارع الالحان والاجزاء المتناقضة فيما بينها، لكي يتم الوصول في النهاية الى خاتمة، وتتشكل السونات من دورة ذات اربع حركات في اغلب الأحيان، الأولى سريعة، وهي الأكثر انفاعلا وسرعة ونشاطا، طبقا لقوانين بناء السوناتا في الموسيقي، وفقا لما اشير اليه من قبل كل من، ونبيل الدراس، محمد نصار، المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية، مرجع سابق، ص، ص:117،118،119.

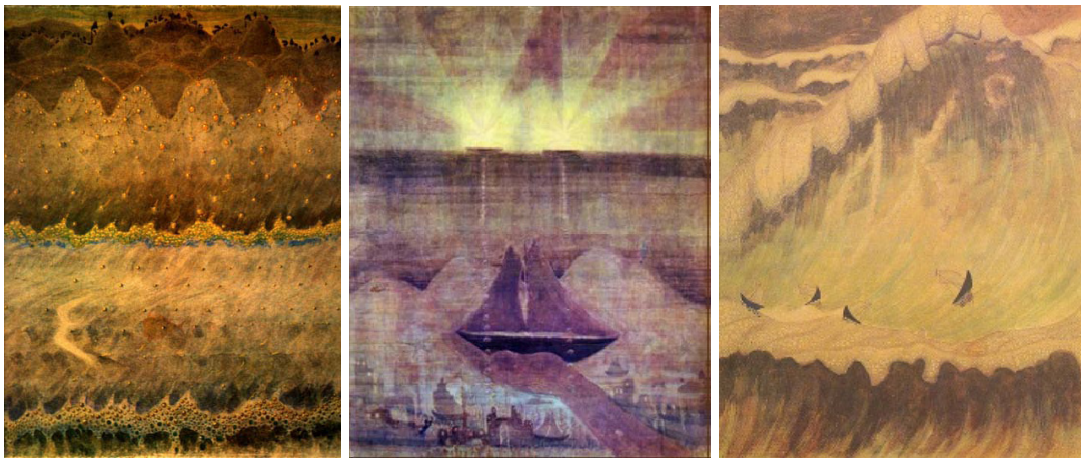
2- Loseva Svetlana Nikolaevna, SYNAESTETICS OF M. ČIURLIONIS' MUSICAL PAINTING, Kimghoki Journal,(синестетичность музыкальной живописи м. чюрлёниса, вестник кемгуки) , искусствоведение) , Department of Music Education, Irkutsk State University ,Irkutsk, Russian Federation, 44,2018, p 96.

3- Antanas Andrijauskas, Ciurlionis Universalism:Search For The Interaction Of Arts And Metaphysics Of Greenish Tones, (Menų Sąveikos Paieškos Ir Žalsvų Tonų Metafizika), Lithuanian Cultural Research Institute ,Studies In Aesthetics And Philosophy Of Art. Vi, Ciurlionis And The World, Collection Of Scientific Articles, (Salome Pasastrumskyte), Vilnius, Lithuania, 2019, P 21-22.

4- Antanas Andrijauskas, Ciurlionis Universalism:Search For The Interaction Of Arts And Metaphysics Of Greenish Tones, (Menų Sąveikos Paieškos Ir Žalsvų Tonų Metafizika), Lithuanian Cultural Research Institute ,Studies In Aesthetics And Philosophy Of Art. Vi, Ciurlionis And The World, Collection Of Scientific Articles, (Salome Pasastrumskyte), Vilnius, Lithuania, 2019, P 21-22.

5- Loseva Svetlana Nikolaevna, SYNAESTETICS OF M. ČIURLIONIS' MUSICAL PAINTING, Kimghoki Journal,(синестетичность музыкальной живописи м. чюрлёниса, вестник кемгуки) , *искусствоведение) ,* Department of Music Education, Irkutsk State University ,Irkutsk, Russian Federation, *44,2018, p 95.*

**ig.06:** M.K. Čiurlionis , (Final / Andante / Allegro) ، Painting Gallery, Vilnius.



**المصدر: نبيل الدراس، محمد نصار، المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية، المجلة الاردنية للفنون، مج 8، ع 2، الاردن، 2015، ص117-118-119.**

### 3-4-2-1-5 تناص المحاكاة والكولاج من موزارت إلى بيتهوفن:

إن التماهي الذي يخلقه التناص بين فني الموسيقى والتصوير يطرح شكلًا آخر من أشكال التلاقي، هو **التدرج اللوني** للموسيقى. وحول هذا الموضوع يقول فيلدمان: "في تفكيري حول التدرج اللوني والانسجام المتناسق للأوركسترا، أنا لا أرى انسجام النغمات والعلامات الموسيقية، بل أنا أُصوّرها"[1]. وهي مقاربة حول تصور العلامات الموسيقية وتمثلات صورها الحسية المتعددة كعلامات تشكيلية تصويرية، بحيث تحتاج المقطوعة الموسيقية إلى عمل العديد من الخيارات (درجة العزف، الديناميكية...) من أجل تفخيم النوتات، من أجل إنشاء حركة لمجموعة من النوتات، باستخدام التظليل أو تدرج الألوان[2] (chromatism)، وهو ما يدعم العلاقات التناصية بين النصوص السمعية والبصرية.

*1- Catherine Laws, Heavoches Among The Overtones Msusic In Beckett, Beckett in music, Editions Rodopi B.V, Amsterdam/New York, 2013, p293.*

2- Violletta Kostaka, Paulo F. de Castro, William A. Everrett, Intertextuality In Music, Dialigic composition,First edition, pblished by Routledge, Taylor and Francis Group, New York, united State, 2021, p69.

وبالمقابل، يشكّل الكولاج آلية أخرى يتناص فيها التصوير بالموسيقى، كسوناتا موزارت (Mozart's Sonata K331)، التي تشتغل على "لغة الكولاج (The Language of Collage)"، من أجل إحداث التكامل والانسجام بين النص الموسيقي والنص التصويري كعنصر لتمييز أعماله عن الأعمال الأخرى)[1]،وهو إشارة أخرى على مدى تقارب التصوير والموسيقى.

ومن جهة أخرى، تجسد سيمفونية بيتهوفن التاسعة، "أنشودة الفرح" أو ما يسمى "انتصار ولينغتون(Victory, Sieg Wellingtons)" [2] مشاهد القصف، وصوت المدافع والسلاح، وأنين الجرحى. رسم بيتهوفن من خلال مقطوعته في شكل نوتات تصويرية [3] (Tone Paintings)، وهو ما يمكن أن نستشعره في تشكيلات بيتهوفن النغمية، وما تحمله من معانٍ مادية (Texture) تعود إلى تداخل آليات التصوير بالموسيقى، حيث يصبح المحسوس ملموسًا[4]، وينشئ تناصًا فنيًّا بينهما، تتخذ فيه الموسيقى من التصوير مادتها

1- Violletta Kostaka, Paulo F. de Castro, William A. Everrett, Intertextuality In Music, Dialigic composition,First edition, pblished by Routledge, Taylor and Francis Group, New York, united State, 2021, p45.

2-( ذكرى انتصار مركيز ويلينغتون على جويزيف بوناربت، في معركة فيكتوريا باسبانيا في 21 جوان 1883).

Translated and edited by Robin Wallace, The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 86 to Op. 91 , Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria (Wellington's Victory), "Grand Musical Performance." Wiener allgemeine musikalische Zeitung, Center for Beethoven Research Boston University, 2020, p30.

3- Robin Wallace, The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 86 to Op. 91 , (Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria (Wellington's Victory), "Grand Musical Performance." )Wiener allgemeine musikalische Zeitung, Center for Beethoven Research Boston University, 2020, p30.

4- Catherine Laws, Heavoches Among The Overtones Msusic In Beckett, Beckett in music, Editions Rodopi B.V, Amsterdam/New York, 2013, p309.

الأولى، من خلال تفاعل كيمياء التصوير البصرية مع سيمفونيات الموسيقى[1]، في سبيل تحقيق ميزات جمالية ودلالية أوسع، تحتكم إلى خاصية التناص.

### 3-4-3 التناص الفني بين اللفظي والبصري:

#### 1-3-4-3 التناص بين الشعر والتصوير:

إن الحديث عن تداخل الشعر بالتصوير ليس وليد اليوم، بل تمتد جذوره إلى اليونان قديمًا، حيث أشار سيمونيدس في قوله: "إن الرسم شعر صامت، وإن الشعر رسم ناطق"، مبرزًا العلاقة بين فن الشعر والتصوير[2]. ويتطابق موقف المعاصرين مع هذا المفهوم، خصوصًا ما جاءت به الدراسات الألمانية المعاصرة، والتي توسعت في تحليل العلاقة بين الشعر والرسم، وما ذهب إليه "جوزيف شتريلكا (Joseph Strelka) "عن حالة التوجه البصري للفن اللفظي، وخلص إلى أن الشعر يقوم على نوع من الرؤية التصويرية، التي لا يتم التعبير عنها وفق استعارات تصويرية فحسب، بل تنبع من خلال القصيدة طبقًا للمبادئ التشكيلية لفن التصوير[3]

ويشرح درايدن (Dryden) هذه العلاقة في كتابه "التوازي بين الشعر والرسم"، منطلقًا من فكرة أرسطية عن سعي الفن نحو الكمال، من منطلق محاكاة كلٍّ من الشعر والرسم

1- Violletta Kostaka, Paulo F. de Castro, William A. Everrett, Intertextuality In Music, Dialigic composition,First edition, pblished by Routledge, Taylor and Francis Group, New York, united State, 2021, p91.

2- ينظر، علي نوري محمد علي، جماليات التناص في المنجز التشكيلي العراقي المعاصر، مجلة فنون البصرة، ع 14، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق، 2017، ص 96-97.

3- نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الاسلامي، المعارف، الاسكندرية، 1993، ص17.

للطبيعة. ووجد تقابلًا بين حبكة "القصيدة" و"التصميم" في الرسم، يتوازى بين نظم وتصوير الكلمات في الشعر، وبين رسم وفرش الألوان في الرسم[1].

وهو الأمر الذي تفصح عنه هيلين سيكسو (Hélène Cixous) في كتابها Poetry in Painting: Writings on Contemporary Arts and Aesthetics، عن تقارب النص الأدبي (الكتابي) مع التشكيلي (التصويري)، وتقرّ في تقصيها للعمل الفني: "إنه لا يمكن فصلهما – تقصد الشعر والتصوير –"، وتكشف تصور سيكسو (Cixous) عن تجلي الدلالة السيميائية للتصوير في الشعر، انطلاقًا من مادية أو حسية (Materiality) التصوير (Paintings)بالدرجة الأولى، وما تثيره هذه العلاقة (تفاعلية الشعر والتصوير) من تساؤلات فلسفية، فنيًّا وجماليًّا[2].

### 1-1-3-4-3 الهايكو: روحانية اللوحة ومشهدية القصيدة:

تتكشف ملامح التناص جليًا في لوحات الحبر، وقصائد الهايكو اليابانية، حيث تتحقق مظاهر التناص تقنيًا وجماليًا، وفق تشكيلات إبداعية تخترق زمنية الشعر ومكانية التصوير. (يخلق التشابه الذي تقيمه العلاقات التناصية بين قصائد الهايكو الكلاسيكية classical) (Haiku poetry، ولوحات الحبر اليابانية(ink painting art) ، أو ما يدعى aka) (painting art، حوارية تتجاوز سرديتها الزمكانية حدود الأجناس، وتعكس روحانية الزن وفلسفة الشرق المفعمة)[3]، وإن أشهر قصائد الهايكو اليابانية لطالما عانقت لوحات الزن

1- ينظر، نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الاسلامي، مرجع سابق، ص12.

2- Hélène Cixous, Poetry In Painting, Writings On Contemporary Arts And Aesthetics, Edinbrugh University Press, Great Britain, 2012, p44

3- Lien Mai Thi Nguyen, Nhu Chan Minh Dieu Nguyen, Approaching Classical Japanese Haiku Poetry Through The Perspective Of Ink Painting Art And Application To **Teaching Foreign Literature For Literature Pedagogy Students At Dong Thap University**, Vietnam Journal Of Education, Volume 5, Issue 2, hanoi National University Of Education, 2021, p52.

الروحانية، وكانت مصدر إلهام للتشكيليين على مرّ التاريخ، حيث ألهمت فلسفة الشرق رواد التعبيرية التجريدية أمثال مارك روتكو، ومارك توبي، وتركت بصمة في أعمالهم[1]، وغيرهم من الفنانين...

وبالمقابل، يمكن العثور على هذا التزاوج التناصي في النموذج التعبيري الشعري، والتمثيل المادي البصري في القصائد الشعرية اليابانية"Utamakura" ، ونخص بالذكر قصيدة الحب الشهيرة "Natorigawa" للشاعر الياباني(Fujiwara Teika) ، وتوظيفه للتمثيل المادي للأنهار والأشجار، في صورة تشخيصية (figurative)[2]، عن أحاسيسه الداخلية. وهذا مثال آخر يجسد التعالق والتواشج بين فني الشعر والتصوير تناصيًا، كدليل آخر يثبت اشتغالات التناص كآلية لتعزيز الترابط بين الفنون.

### 3-4-3-1-2 لوحات الحبر الصينية: تصويرية القصيدة وشعرية الرؤية

وغير بعيد عن الفن الياباني، نجد التناص بين الشعر والتصوير الصيني القديم يطغى على موضوعات الفن والجماليات الشرقية، ونلمس هذا في تعالق التصوير بالشعر الصيني، في قصائد الشاعر "وانغ ويي(Wang Wei) "، خصوصًا قصيدة Misty Rain Scene" in Lantian County"، التي جسدها الشاعر والفنان "سو شي (Su Shi) "في أبيغرافي (صورة منقوشة)[3]والذي يشكّل الاتحاد الذي ترسمه لوحة "سو" التصويرية، تحت عنوان

1-يوسف غزاوي، رؤى تشكيلية حديثة ومعاصرة، منشورات الجامعة اللبنانية، ط1 بيروت، لبنان ، 2008، ص18.

2- Atanu Saha , Anwesha Roy Chaudhury , Intertextuality in select poems of Derozio, Conference Paper, the conference on BENGAL-BRITISH ENCOUNTERS: TEXT, STAGE AND SCREEN at Kolkata, 12-13 SEPTEMBER 2023, p04

3- Weisen Liu, On The Relationship Between Poetry And Painting From The Perspective Of Chinese And Western Culture, BCP Social Sciences & Humanities , Volume 19 , School Of Urban Design, Wuhan University, Wuhan, China, 2022, p458.

"موجيي(mojie) "، من أجمل أشكال التناص الفني بين التصوير والشعر[1]، إذ تُعد من النصوص الفنية التي يتحد فيها الشعر بالتصوير بصريًا. (الشكل:07).

**Fig.07:** Changjiang jixue tu, painting, Partials of Picture of "Snow along the Yangtze River", /,Mojie's poems, Attributed to,Wang Wei (699–759)



*"At Indigo Field,*
*the white rocks protrude,*
*On the jade river,*
*the red leaves are sparse,*
*No rain falls on the mountain trails, but The green grass wets one's attire…"*

**Source**: Li-Ling Hsiao, **Wang Wei's And Su Shi's Conceptions Of "Painting Within Poetry",** (Seras) Southeast Review Of Asian Studies, Volume 35, University Of North Carolina At Chapel Hill, 2013, P183-180.

تنفذ التجاورات التناصية عبر شقوق الزمن تبدع اجمل اللوحات الحبرية، ادرج الباحث لي لينغ هسياو: LI– LING HSIAO في مقاله المنشور: تحت عنوان Wang Wei's And [2]Su Shi's Conceptions Of "Painting Within Poetry", "وانغ ويي وسوشي ادراك التصوير من خلال الشعر، امثلة هامة عن التناص الفني( الشعر: التصوير). (الشكل:08)

1- LI-LING HSIAO, Wang Wei's And Su Shi's Conceptions Of "Painting Within Poetry", (SERAS) Southeast Review Of Asian Studies, Volume 35, University Of North Carolina At Chapel Hill, 2013, P178 -179.

2 -Li-Ling Hsiao, Wang Wei's And Su Shi's Conceptions Of "Painting Within Poetry", (Seras) Southeast Review Of Asian Studies, Volume 35, University Of North Carolina At Chapel Hill, 2013, P186-182-188.

Fig.08: Zhang Daqian: (1899–1983), Misty Green in the Empty Mountain (Kongshan lancui). Auctioned by Christie's, Hongkong in 2007/ Mi Fu (1051–1108). Chunshan ruisong,The Auspicious Pines on the Spring Mountains). Color ink on silk, 35x44.1 cm. National Palace Museum, Taipei / Pu Xinyu (1896–1963). Picture of Green Grass Wets Human Wears , Kongcui shiyi tu.



**Source**: Li-Ling Hsiao, **Wang Wei's And Su Shi's Conceptions Of "Painting Within Poetry",** (Seras) Southeast Review Of Asian Studies, Volume 35, University Of North Carolina At Chapel Hill, 2013, P186-182-188.

### 5-3 التناص التشكيلي:

#### 1-5-3 التناص التشكيلي بين العمارة والتصوير :

لم تعد فكرة (تباين الأنساق الفنية والأدبية، التي سادت في عصر النهضة، تترجم روح العصر، ولم يعد البحث عن نقاء الأجناس الفنية) [1] يلبي دوره، مع ظهور التناص في مجال الفنون، كسرت قيود الحدود بين النصوص الفنية، وتجاوز التداخل بين الفنون التشكيلية كل التخوم .

وعلى هذا، أصبحت الفنون لغات تخاطب بعضها البعض، وهذا هو ما طرح كيفية اشتغال التناص في حقل الفنون التشكيلية، و(أن تأويل لوحة فنية أو عمارة، يتطلب النظر إلى علاقتهما بالنصوص السابقة، فالأفلام والسيمفونيات والمباني ولوحات الرسم، هي تمامًا مثل النصوص الأخرى، تحدث بعضها البعض) [2]. ومع الواقع الذي فرضه التناص بفتحه نافذة أضاءتها رؤية (كريستيفا التي مهدت الطريق نحو تطبيق التناص في الرسم، والعمارة، والنحت، وغيرها من الفنون) [3]، الأمر الذي سهل تنافذ النصوص الفنية وتشاكلها بشكل واسع، ودحض فكرة أن النص ليس خلقًا مفردًا خالصًا، ولم يكن للنص أن يعيش بمعزل عن غيره من النصوص.

---

1 ينظر، صدام الجميلي، انفتاح النص البصري، دراسة في تداخل الفنون التشكيلية، مجلة الفيصل، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، 1993، ص 7،

2- graham, allen, intertexttuality, intertextuality in the non-literary arts, routledge taylor & francis group, london /new york:,2000, p174-175.

3- Vahid Rajab, Afsaneh Nazeri, Samira Khodabakhshi, **Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny: A Comparative Study**, , Avanca, Cinema, Capítulo 3, Cinema , communication

Isfahan University of Art, Isfahan, Iran, 2023, p 440

وحول التقاء الفنون التشكيلية من (العمارة والنحت والتصوير) وتناصها تشكيليًا، هو ما نحاول صياغته كالآتي:

### 3-5-1-1 معمارية اللوحة الجصية وسردية المنمنة المعمارية: تناص المادة واللون:

إن ما يثير الاهتمام حول قدرة التناص التشكيلي على التمظهر في عدة أشكال كبؤرة لتلاقي الفنون، إذ يتجلى العمل الفني المعماري كمقابل العمل التصويري تناصيًا، وهو ما (ألح الروسي يوري لوتمان عليه، في أن النصوص الفنية تمتلك بنيات معقدة، هي مكثف للمعنى، والنص المعماري علامة مركبة من أنساق متعددة) [1]. تتبع مسارًا فنيًا وجماليًا (يُبنى النص المعماري من خلاله وحدات نصية متعالقة بعضها ببعض، وعلى اختلاف أنواعها وتعدد دلالتها، فإنها تشكل نصًا متماسكًا ومتسقًا ومنسجمًا) [2] . وتبرز علاقة النص المعماري مع باقي النصوص الأخرى في آلية اشتغاله، وفي قدرة المبدع على توظيف النصوص الفنية في تشكل بنيته النصية المعمارية.

وباعتبار النص المعماري نصًا فنيًا، (فلا يمكن أن يُفصل عن باقي النصوص، بحيث تُعد العمارة فنًا ينتسب إلى منظومة الفن البصري، والتي تشمل التصوير والنحت في علاقة متبادلة، إذ لا يمكن أن نفصل المباني المعمارية عن الأعمال الفنية) [3]، أو اعتبارها مشكلة نصوصًا فنية تحتكم إلى مبدأ التأثير والتأثر، بل تُعد الأعمال الفنية مكونًا أساسيًا في تشكيل بنية النص المعماري الفنية والجمالية (سواء النحتية أو التصويرية، تبدأ من قدرة المبدع على

---

1- ابراهيم مهديوي، النص المعماري: مفهومه، بنيته وتاويله، دراسة في الواجهة المعمارية لقصر " مزيكدة" في ضوء سيميائيات "يوري لوتمان"، مجلة شمال افريقيا للنشر العلمي، مج1، ع2، افريل/جوان 2023، 213.

2- ابراهيم مهديوي، النص المعماري: المرجع نفسه، 215.

3- Omale Reuben Peters, Ogunmakinde Olabode, **Comparative Analysis Between Art And Architecture, Online Journal Of Art And Design**, Volume 6, Issue 2, *Department Of Architecture, School Of Environmental Technology, Federal University Of Technology, Akure, Ondo State. Nigeria,* April 2018, p 15-16.

توظيف الرسم والتصوير بصفة خاصة في تمثيل وتجسيد إنتاجاته المعمارية)[1]، وتكشفه بصورة مرئية إلا من خلال اتحاد مفردات العمل الفني بجموع أطيافه.

ومن جهة أخرى، أقامت المنمنمات جسرًا فنيًا، تداخلت فيه جماليات اللوحات الزخرفية والخطية للمنمنمات، وروعة العمارة الإسلامية. وخير دليل على ذلك (أعمال الإيراني كمال الدين بهزاد(Kemaleddin Behzad) ،

الذي أبدع في رسم واستكشاف تفاصيل العمارة الفارسية) [2] في موتيفاته المنمنماتية، التي استعارتها العمارة كمكون أساسي، لتزيين أسقف القصور وقباب المساجد، في سردية فنية تدعم مبدأ التداخل والتعالق، وتسمو إلى مراتب عليا من التناص التشكيلي. (الشكل:08)

1- Joanna Gil-Mastalerczyk, **The Significance Of Drawing And Painting In Architectural Design (As Exemplified By Le Corbusier's Sacred Architecture)**, **Technical Transactions** Architecture V4, Department Of Architecture And Town Planning, Faculty Of Civil Engineering And Architecture, Kielce University Of Technology, 2015, p76.

2- Zeynel Dündar, Examination of incomplete forms as event architecture in Kemaleddin Behzad's painting, IDA: International Design and Art Journal, Volume: 5, Issue 2, Institute of Fine Arts, Department of Interior Architecture and Environmental Design, Ankara, Turkey 2023, p 234-293.

**Fig.08:**Iranian Manuscript,Timurid School, c1450, style of representational painting within Islamic art, gouache on paper, Musée des Arts Décoratifs, Paris, France/ the Palace of Hasht Behesht (Eight Paradises) Safavid dynasty, 16th-17th century, Isfahan, Iran.



**Source**: Nigel Ritchie, Art Over 2,500 Works From Cave To Contemporary, Foreword By Ross King,Author Of Michelangelo And The Topes Cerlin, p 289.

يبرز التناص التشكيلي أيضًا في التعالق بين العمارة والتصوير، في أعمال رائد عصر النهضة الفنان مايكل أنجلو، الذي زينت لوحاته الجصية أسقف وجدران "كنيسة سيستين " (Frescoes in the Sistine Chapel) [1]، في استنطاق واضح للمرئي، واختراق صريح لمبدأ نقاء الفنون واستقلاليتها، يتجلى في تناص تشكيلي تذوب فيه تشكيلات الجص الزيتية، وعبرها الحدود بين العمارة والتصوير، كما وعن التناصّ التشكيلي بين فنّي العمارة والتصوير. (الشكل:09)

1- L. Knodel, Painting & sculpture, Textbook, Kiev ,2020, p 98.

**Fig.09:** Michelangelo's, frescoes on the ceiling in the Sistine Chapel, 1508 - 1512.



**Source**: L. Knodel, Painting & sculpture, Textbook, Kiev ,2020, p 98.

### 3-5-1-2 تَناصُّ الأُرسومَة والكتلة: بين تخطيطية الاسكاتش وتصوّرية الفضاء:

يتبدّى التناصّ كخطاطة أولى تُصاغ بها ملامح النصّ المعماري **(كنص فني مثل باقي النصوص، سيرورة من الأنساق، تشتغل على شكل "سميوزيس" مولّدة للمعاني غير النهائية، إذ لا أبعاد فنية أو دلالية لأي عنصرٍ معزولٍ عن غيره من العناصر أو عن النص الفني عامة)**[1]، يخطّ النصّ المعماري بداياته نحو رسم كينونته (انطلاقًا من مجموع الاسكتشات (Sketchs) التخطيطية التي يجسّدها المهندس يدويًا) [2]، وهي النقطة التي يلامس فيها الرسم العمارة تناصيًا ليتشاركا رحلة الوجود، الذي يمنح للنصّ المعماري "الحضور الحي والواقعي" (حسب تعبير هيدغر) [3]، وجوده وكينونته.

ويتقاطع النصّ المعماري مع النصّ التصويري في فضاء الإنتاجية النصّية، الذي ترسمه العلاقات المادية للشكل والبنية، ويعزّز مرحلة وجود العمل الفني كبنية متكاملة تقودها

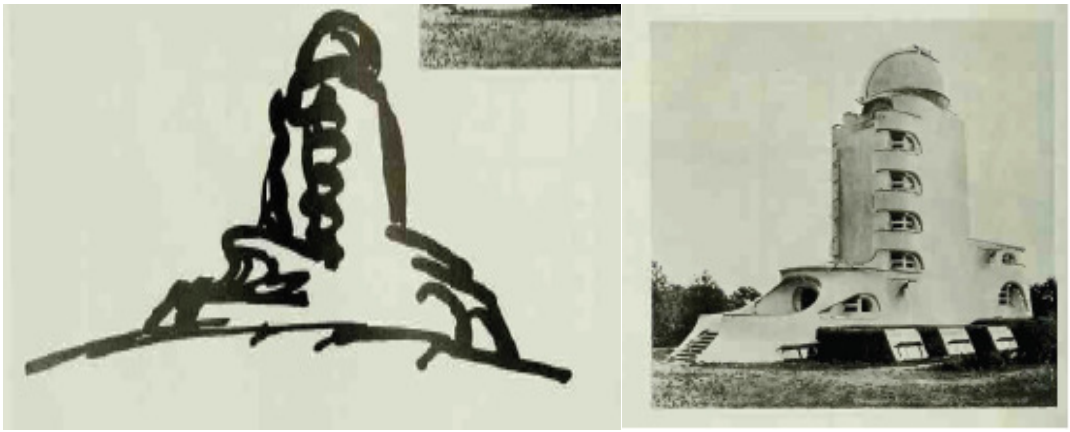
1- إبراهيم مهديوي، النص المعماري: مفهومه، بنيته وتاويله، مرجع سابق، 215.

2- Omale Reuben Peters, Ogunmakinde Olabode, **Comparative Analysis Between Art And Architecture, Online Journal Of Art And Design**, Volume 6, Issue 2, *Department Of Architecture, School Of Environmental Technology, Federal University Of Technology, Akure, Ondo State. Nigeria,* April 2018, p 20.

3- بلقاسم خيرة، المساءلة الهيدغيرية للوحة الفنية " فان غوغ"، مجلة الجميل، مج 2، ع1، مارس 2024، ص 125.

الوحدة، لا من أجل تطابق الصورة مع المبنى (التصوير/العمارة)، بل لتحرّك الروابط التناصّية بين العناصر التشكيلية في ساحة العملية الإبداعية (تصوّر الفكرة وتمثّل المادة)، وتُظهر النصّ المعماري كوجود مادي، تتجلّى مادّته الإبداعية في تأثيره الفكري والجمالي على إدراك المتلقّي[1]، وهو ما يتجسّد في (الشكل:10)

**Fig.10:**Tein Tower, Potsdam, Germany 1920/Eric Mendelsohn, Sketch (Drawing For Einstein Tower), 1919



Source: Feldman Edmund Burke, Varieties Of Visual Experience, Published By HALL, And Harry N. Abrams, 4th Ed New York, Printed And Bound In Japan, 1992, P 426.

### 3-1-5-3 التناصّ البصري: تكعيبية الشكل ومعمارية المفهوم:

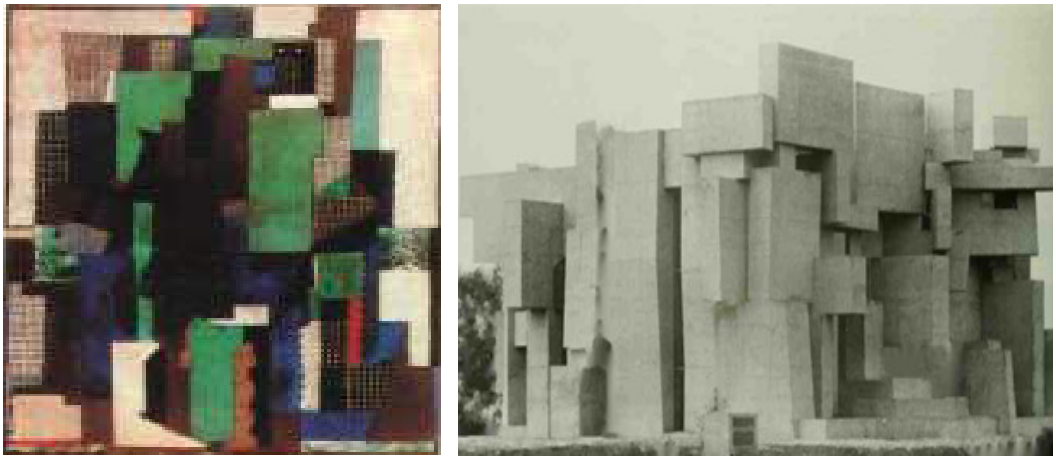
في علاقة النصّ المعماري بالنصّ التصويري، تتجسّد في نماذج عديدة تُحرّك النصّ الفني كعلامة وجزء من سيرورة اجتماعية وبناء ثقافي وعمق ذاكراتي وتاريخي في علاقته بالنصوص الأخرى[2]. يتجلّى في مستوى آخر من مستويات التناصّ التشكيلي، تقاطع بساطة الشكل ودلالية المفهوم بين العمارة والتصوير، خصوصًا ما تقدّمه التكعيبية في الفنّ من طروحات للمعماريين، والتي أخضعت العمل الفني من مجرّد نماذج فنية إلى معالجات فكرية

1- فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة، دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع، ط1، الاردن، 2008،ص،ص: 45،46.

2- ابراهيم مهديوي، النص المعماري: مفهومه، بنيته وتاويله،مرجع سابق، ص 215.

تدعم تحريف الشكل لصالح إبراز الفكرة[1] ، مما أثّر على الأعمال الفنية المعمارية، وحثّ على إعادة فهم موضوع الشكل والمساحة، وشجّع الجماليات البصرية على توظيف الأشكال الهندسية، واستحضار مبدأ التيار التكعيبي في الفن، وهو ما يبرز جليًا في لوحات الإسباني بابلو بيكاسو، والمعماري:Fritz Wotruba ، (الشكل:11)

**Fig.11:** Pablo Picasso, london, 1915 /Fritz Wotruba, Church of theHoly Trinity, Vienna. 1965,



**Source**: Feldman Edmund Burke, Varieties Of Visual Experience, Published By HALL, And Harry N. Abrams, 4th Ed New York, Printed And Bound In Japan, 1992, P 399.

1- شوقي مصطفى علي، عاد محمود حمادي، أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية، المؤتمر العلمي الدولي الاول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، كلية الفنون الجميلة، دامعة ديالي، 26/25 مارس، 2019، ص 26.

### 3-5-2 التناصّ التشكيلي بين النحت والتصوير: النحت التصويري والتصوير النحتي:

تتعدّد صور التناصّ بين فَنَّيِ النحت والتصوير، وتتشارك في موضوع التقارب والتداخل بين النصوص الحاضرة والسابقة أو المعاصرة، وهو دليلٌ على أن المعرفة والفكر الإنساني تراكميٌّ تلاقُحيٌّ، يخضع لمبدأ التأثير والتأثّر.[1]

#### 3-5-2-1 تناصّية النحت الفرعوني والتصوير الجداري: قدسية الألوان ورمزية الخامات

يتموضع النصّ الفني في ملتقى نصوص من طبوغرافيا شاسعة، تحفر تحت طبقات جيولوجيا نصوص أخرى، تمتدّ إلى جدران المقابر الجنائزية لحضارات مصر القديمة، حين خلّد الفنان الفرعوني مثاليات الفكر الفني وجماليات تقاليده ومعتقداته المقدسة[2]، ومزج في توثيقها بين النحت والتصوير، في تناصّ فني طوّق به ملامح حضارة الفراعنة على مرّ الأسرات، وزاوج من خلالها بين رمزية الأرض والخلود، مجسّدًا قدرته الإبداعية في توليف الألوان وتطويع المادة وإخضاع الخامة.

ويبرز هذا النوع من التناصّ في العديد من الأعمال الفنية الفرعونية القديمة، التي يتيح هذا التمازج من خلاله للعمل الفني أن يتمظهر في أشكال متعددة، تستجيب لمبادئ التناصّ وقوانينه، والتي سمحت للنحات استعارة وحدات بصرية من اللوحات التصويرية،

---

1- ينظر، عبد الله دخيل الله عوض الثقفي، التناص البصري في اعمال التشكيلين السعوديين: دراسة نقدية تحليلية، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، مح22، ع1، 2022 كلية التصاميم والفنون، جامعة ام القرى، السعودية، 2022، ص 112.

2- ينظر، دعاء أحمد محمد عز، امال حمدي اسعد عرفات، دراسة المشغولات التراثية القائمة على حجر العقيق في الفن المصري القديم، مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، مج 3، ع2، كلية التربية الفنية، جامعة المنيا، مصر، جويلية2019، ص91.

في احتكاك مباشر بين جمالية الألوان والأشكال الفنية وتماسّها تناصيًا مع بنية النحت المعمارية[1]. ويمكننا الجزم هنا بأنّ التناصّ التشكيلي جاء ليؤكّد بإستراتيجيته هذه قدرته كباعث، ودوره كمحرّض لتداخل وتفاعل القيم الفنية والجمالية، وتعالق النصوص البصرية (النحت والتصوير) تناصيًا[2]، كما هو موضّح في: (الشكل:12)

**Fig.12:** Ornament For Inlay, XIX-XX, Dynasties, About 1200 B.C/ The God Osiris Seated, With Table Of Offerings, 1350 B.C.



**Source:** Eleanor C. Munro, The Encyclopedia Of Art Painting, Sculpture, Architecture, And Ornament, From Prehistoric Times To The Twentieth Century, With A Glossary Of Artists And Aim Terms Golden Press, Western Publishing Company, Inc, New York, p15/16

1- حمكت مهدي جبار، التناص في الفنون التشكيلية ( نصب الحرية انموذجا)، مرجع سابق، https://www.ahewar.org/search، تاريخ آخر زيارة :2020/05/23.

2- Saad J. Mutlak , Estabraq R. Ibrahim, Theoretical And Methodological Intertextuality In Reading The Sculptural Text Between Modernity And Beyond. Journal Of Current Researches On Educational Studies, Volume 13, Issue, 2023, p107-108.

### 3-5-2-2 تناص الظل والنور: زنجية التصوير التكعيبي وعمالقية النحت اليوناني:

من جهة أخرى، يعزز التناص التشكيلي حضوره في ساحة النحت والتصوير كظاهرة، يبرز من خلالها دور العلاقات التناصية في تشاكل البنيات الشكلية والدلالية للنصوص الفنية. ونستحضر هنا تشابه الملامح التناصية بين الجدارية الإغريقية وتفصيل من لوحة "آنسات أفينيون (Demoiselles d'Avignon) "التكعيبية للفنان بابلو بيكاسو (Pablo Picasso)، نرصد من خلالها التشابه القائم بين النص النحتي والتصويري، حيث تظهر استعارة بيكاسو لملامح النحت الإغريقي القديم، بنفس صيغة توظيفه سمات النحت الخشبي الإفريقي[1]، في مقاربة لاشتغالات المادة وتمظهراتها، كمكون بارز يرصد معالجة الفنان لفروقات المادة تشكيليًا، وتمايز تمفصلات الخامة تناصيًا، من جسدية النحت الإغريقي وعمالقيته إلى زنجية النحت الزنجي الخشبي، واكتمال حضورهما في لوحة بيكاسو. (الشكل:13)

1- Feldman Edmund Burke, Varieties Of Visual Experience, Published By HALL, And Harry N. Abrams, 4th Ed New York, Printed And Bound In Japan, 1992, P 507.

**Fig.13:** Aristocies, stele of aristionc Attica, Athens, 510-500/ Pablo Picasso, Detail of ies Demoiselles d'Avignon, New York, 1907



**Source:** Feldman Edmund Burke, Varieties Of Visual Experience, Published By HALL, And Harry N. Abrams, 4th Ed New York, Printed And Bound In Japan, 1992, P 507.

### 3-2-5-3 تناصية النصوص التشكيلية: بين القناع الياباني القديم والبورتريه الحديث:

يتمظهر التناص التشكيلي أيضًا بين النحت والتصوير، ليظهر التماثل على مستوى الشكل والموضوع كسمة من سمات القناع الخشبي (Noh Mask) ذو الطابع الرمزي الخاص بالمسرح الياباني (Noh Drama)[1]، وتناصه الواضح مع لوحة الرسام والنحات الإيطالي أميديو موديلياني" (Modigliani Amedeo) مدام بومبادور (Madam Pompadour)" وجاء التناص التشكيلي هنا ليعكس النص كنسيج من النصوص الفنية.

1- Eleanor C. Munro, The Encyclopedia Of Art Painting, Sculpture, Architecture, And Ornament, From Prehistoric Times To The Twentieth Century, With A Glossary Of Artists And Aim Terms Golden Press, Western Publishing Company, Inc, New York, p97.

التي تعكس ثقافات متعددة، وهو بذلك يقيم علاقات تناصية متبادلة[1] ، يجسده بورتريه موديلياني التشخيصي في "محاكاة" مباشرة تعكس جمود المادة (النحت) في قناع المسرح الياباني، وتكعيبية الشكل (التصوير) في لوحة موديلياني. (الشكل:14)

**Fig.14:** "Horai Omia,"Noh mask,/ Modigliani, madam Pompadour, Chicago, 1915, "Edo"period (1615-1867)



**Source:** Eleanor C. Munro, The Encyclopedia Of Art Painting, Sculpture, Architecture, And Ornament, From PrehistoricTimes To The Twentieth Century, With A Glossary Of Artists And Aim Terms Golden Press, Western Publishing Company, Inc, New York, p97-282.

### 3-5-3 تعبيرية التناص التشكيلي بين النحت والتصوير:

يعالج التناص التشكيلي بين النحت والتصوير مواضيع عدة ويعبث بمفاهيم مختلفة، لكنه يتخذ بين الفنون سمة التعبيرية، ليعبر النص الحاضر من خلالها إلى كينونته الفنية

1- Eleanor C. Munro, The Encyclopedia Of Art Painting, Sculpture, Architecture, And Ornament, From Prehistoric Times To The Twentieth Century, With A Glossary Of Artists And Aim Terms Golden Press, Western Publishing Company, Inc, New York, p282.

عبر استدعاء نصوص أخرى، تشارك مفرداتها في تشكيل بنيته الجديدة، وفق تقنيات وآليات متعددة[1]. ويتضح هذا جليًا في أعمال النحات الإنجليزي ويليام لومبريك (Wilhelm Lehmbruck)، رائد التعبيرية في النحت، الذي تقارب عمله "فتى جالس (Seated Youth)" مع عمل "المفكر (The Thinker)" للنحات الفرنسي الشهير رودان (Auguste Rodin)، في تناص تشكيلي تعبيري، يوضح مدى تأثير النص السابق على النص الحاضر.

ومن جهة أخرى، يتقاطع العمل النحتي لويليام لومبريك مع لوحة فان غوخ (Van Gogh) الفنية "عند عتبة الخلود (At Eternity's Gate)" تناصيًا، ليشكل هذا التبادل الفني استنطاقًا واضحًا للإمكانات البصرية التي يعيد الفنان هندستها، وفق تشكيل رؤيوي جديد أو صياغة جديدة للعالم المرئي[2]، تحرك صيرورتها وتمنحها تعددية قرائية أوسع. (الشكل:15)

1- ينظر، حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، اشراف: محمد زرمان، اطروحة دكتوراه في الادب العربي، قسم اللغة والادب العربي، كلية اللغة والادب العربي والفنون، جامعة باتنة1، 2015-2016، ص11.

2- ينظر، فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة، مرجع سابق، ص، 282.

**Fig.15:** Rodin Auguste, The Thinker, 1880/ Wilhelm Lehmbruck, Steaded Youth, Duiiburg, 1918/ /Vincent Van Gogh, AT eternity's Gate, 1980/ Wilhelm Lehmbruck, Seated Youth,the Friendj, ashington, 1917



**Source :**Saad J. Mutlak , Estabraq R. Ibrahim, Theoretical And Methodological Intertextuality In Reading The Sculptural Text Between Modernity And Beyond. Journal Of Current Researches On Educational Studies, Volume 13, Issue, 2023, P117/George Heard Hamilton, Painting And Sculpture In Europe: 1880-1940, The Pelican History Of Art, First, Printed By Kingsport Press, United States Of America, Second, Edition, 1981, P 187. /Howie Baum, The Amazing Artist, Vincent Van Gogh, The Turbulent Life Of An Accentric Genieus, P 62/ Feldman Edmund Burke, Varieties Of Visual Experience, Published By Hall, And Harry N. Abrams, 4th Ed New York, Printed And Bound In Japan, 1992, P131

### 1-3-5-3 بيكاسو – هوفمان: تعددية الوجوه التناصية:

ثمة عنصر مشترك بين النحت والتصوير يعمد فيه التناص التشكيلي إلى جمالية التعالق بين الأنواع الفنية، وتعد تجارب بيكاسو التكعيبية من أهم التجارب الفنية المثيرة للجدل، لما تطرحه من مواضيع تستند إلى معالجات فكرية، تخضع بشكل كلي إلى غرق المألوف، وتحرف الشكل لصالح الفكرة[1]. ولقد برهنت أعماله على قدرتها في التخفي والتجلي في أشكال إبداعية متعددة، وتبقى هذه التجارب التشكيلية مصدرًا مهمًا لتموضع التناص

1- شوقي مصطفى علي، عاد محمود حمادي، أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية، المؤتمر العلمي الدولي الاول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، كلية الفنون الجميلة، دامعة ديالي، 26/25 مارس، 2019، ص 23-26.

كخاصية تكشف الواقعة الفنية، وتعمل على إدراك المعاني البصرية والدلالية للعمل الفني بأبعاده الإنسانية والفكرية والجمالية[1]. ومما يؤكد هذا هو ما تجسده الفوارق والمقتربات التناصية في تجربة هوفمان التكعيبية في النحت المعاصر، الذي حرر لوحة بيكاسو التصويرية (Triple Head) من سياقها الفني والثقافي ومنحها عمله (Tri-Headed) [2] جمالية تناصية يستوعب الفنان منها إمكانات النص السابق تشكيليًا ودلاليًا، ويكسر الجمود بين المعادن والأصباغ وفق رؤية جديدة، كما هو موضح في: (الشكل:16)

**Fig.16:** English sculptor, Beatrice Hoffman, Sculptor's Name Alibi/ Spanish Artist Pablo Picasso, Triple Head.



**Source**: Saad J. Mutlak , Estabraq R. Ibrahim, Theoretical And Methodological Intertextuality In Reading The Sculptural Text Between Modernity And Beyond. Journal Of Current Researches On Educational Studies, Volume 13, Issue, 2023, P 118.

1- ينظر، ريم الشعري، دلالات الرؤيا والواقع في الفن التشكيلي المغاربي، مجلة الفنون، ع4، المغرب، فبراير 2021، ص35.

2- Saad J. Mutlak , Estabraq R. Ibrahim, Theoretical And Methodological Intertextuality In Reading The Sculptural Text Between Modernity And Beyond. Journal Of Current Researches On Educational Studies, Volume 13, Issue, 2023, P 118.

### 2-3-5-3 تعبيرية صرخة مونخ التصويرية وتناصيتها في التشكيل النحتي:

لقد سجل التناص التشكيلي بين النحت والتصوير حضوره تعبيريًا في مواضع عديدة، في محاولة لاختراق النصوص حدود المعقول، بل الذهاب أبعد من ذلك في سبيل كشف كيانات فنية أخرى، وتتجاوز في إيحائية فكرية وبصرية نمطية الطرح المحدود.

ويتضح ذلك في تناص منحوتة (Cain) للفنانة الأمريكية لو ديبل(Lu Duble) ، مع لوحة الصرخة (The Scream) للفنان النرويجي إدفارد مونك(Edvard Munch) ، ويشتركان في فكرة المعاناة والألم، من خلال الطرح الفني لعمل لو ديبل كآلية للتعبير عن الوجع، ولوحة مونخ كإشارة فنية تصور حقيقة الألم. ويفتح التناص التشكيلي هنا نافذة أخرى تشحن تعبيرية النص التصويري، وتتحرك مادية الفضاء اللامتناهي للنص النحتي، وفق منظومة تحكمها الروابط التناصية، التي تبني مقاربتها التفاعلية من خلال أفق مفتوح في ازدواجية تثير القارئ وتستفزه[1]، وتمنحه تفسيرات أعمق. (الشكل:17)

1- ينظر، سميرة بوادي، هداية مرزق، سيمفونية الهايكو وقصيدة اللوحة- مقاربة جمالية تاويلية-، مجلة المدونة، مج 7، ع1، جوان 2020، ص 121

**Fig.17**: Edvard Munch,the Scream, Oslo, 1893/ Lu Duble, CainHydrocal, New York, 1953.



**Source**: Feldman Edmund Burke, Varieties Of Visual Experience, Published By HALL, And Harry N. Abrams, 4th Ed New York, Printed And Bound In Japan, 1992, P 177.

- **خلاصة الفصل الأول:**

انتهى الفصل الأول بمجموعة من المؤشرات التي أوضحت معالم الدراسة وأنارت مساراتها البحثية، وجاءت نتاجاتها كباعث مهم لمنظومة البحث، انطلقت من الحفر تحت أركيولوجيا "التناص"، هذا المصطلح الذي أثار دائرة من الجدل حول مفهومه وماهيته ومنطلقاته.

وهو الأمر الذي تناوله الجزء الأول من الفصل، والذي عمد إلى تقصّي ظاهرة التناص بين الإشكالية والمفهوم، وهدف إلى تسليط بقعة ضوئية على "المصطلح والمفهوم". وقدّم الخطاب النقدي إضاءات مهمة وسّعت البحث في فحوى العلاقة التي يقيمها التناص بمجال الفنون، وتطلعت إلى رصد أهم التقاطعات التي أثارتها الإشكالية (التناص/العمل الفني) في ضوء

فلسفة معاصرة. وفي المقابل، قدّمت الدراسة حول منظومة التناص واستراتيجية تشكّلها طروحات هامة، فتحت آفاقًا أوسع، تقصّت أشكال ومستويات التناص، وأثارت إشكالية الأنماط والأساليب التناصية، وتوسّعت لتشمل تقنيات وآليات ومصادر ووظائف التناص، والتي خلصت إلى نتائج هامة دعمت أبعادها أهداف الدراسة، وضيّقت دائرة التساؤلات، الأمر الذي حرّر منطلقات حصرت مستويات العلاقة بين التناص والنصوص الفنية، وحركت نتاجاتها مقتربات البحث، وحققت دينامية متغيراته.

وجاء التحديث الذي استهدف التعددية التي يخلقها التناص في علاقاته داخل وخارج العمل الفني، فطوّق المفاهيم ذات الصلة من خلال توضيح العلاقة التناصية بين الفنون، وانتقل لوضع رؤية واضحة لكيفية اشتغال التناص التشكيلي بين الفنون المرئية والسمعية واللفظية والتشكيلية. كما لامس تناصية الشعر بالتصوير، وامتد إلى تصويرية الموسيقى ومنافذها التناصية، من منطلق الاجتذاب والتساكن بين فني التصوير والموسيقى. وفي سبيل تقديم رؤى مهمة والبحث في نواحٍ غير مرئية، أثار الفصل خاصية الأنساق والدور الذي يفعّله التناص التشكيلي كآلية تشتغل على إذابة الحدود بين الفنون، وهي التي وجّهت مسار الفصل الثاني.

# الفصل الثاني

## التصوير المعاصر واشتغالات التناص التشكيلي

يشكّل التصوير المعاصر جزءًا مهمًّا من متاهة الفن الراهن، نظرًا لغزارة إنتاجاته وتعدّد أساليبه، التي تنفتح بالضرورة على تناصّات لا متناهية، بوعي أو من دون وعي. ويغدو التناصّ التشكيلي سمةً مميّزة لأغلب الأعمال المعاصرة، إذ تتبنّى نهج التمرّد والثورة على القواعد، وتنتج تصوّرات فكرية ومفاهيمية تثير قضايا المحاكاة الساخرة من الأعمال السابقة، وتسعى إلى ترسيخ فكر فنّي مبتكر، متجاوزٍ المثاليات والجماليّات الكلاسيكية. ومن هنا ينهض التناصّ كباعث أساسيّ للأعمال الفنيّة المعاصرة، فنّيًا وتشكيلًا.

## 1-البواعث الفكرية والمنطلقات الفلسفية للفكر الفني المعاصر:

شهد القرن الماضي، منذ بداياته، انزياحات وتحولات في عالم الفن، سعت نحو التجديد وتبني منطق الرفض، «**والبحث عن تفعيل أنظمة غريبة أحدثت اهتزازًا في الخطاب الكوني، وانحرافًا للفكر والإنتاج الفني**»[1]، وقد أسس الفكر الفني المعاصر لنقاشات حادة داخل منظومة...، وسع نطاق حرية الفنان، وأسهم في توسيع جانب «**التأمل العبثي واللهو الفكري، ومزيج غريب من الابتكار الكرنفالي؛ إذ تنطوي نقاشات الفن المعاصر على تأويلات وانحرافات فلسفية معقدة، وإدانات وتهميكات ورفض وتغيير، جاء ليرسخ هياكل هرمية للثروة والسلطة، استجابةً لتحول سياسي واقتصادي أوسع نطاقًا**»[2] ، وتلبيةً لحاجات فنية وجمالية.

### 1-1 الانعطاف الفكري والجمالي للفن الحديث: تحولات الفكر واختراق القيم:

1-جسام محمد بلاسم، الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، سلسلة دراسات فكرية، جامعة الكوفة، دار الرافدين للتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، 9-10.

2- جوليان ستلابراس، الفن المعاصر مقدمة قصيرة جدا، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، ط1، القاهرة، مصر، 2014، ص 12.

إن التحولات التي شهدها الفن الحديث كانت من بين البواعث الرئيسة التي ساعدت في تبدل القيم والمفاهيم، وقدمت مقترحات هامة أسهمت في تشكيل قاعدة الفن المعاصر، وإن لم تتموضع منطلقات الفن الحديث بصفة واضحة إلا في بدايات القرن العشرين، فإن ملامحه برزت مع نظريات بول سيزان التي أوقدت ثورة الانطباعية. وهو ما يؤكده الناقد الإيطالي ليونيللو فنتوري في قوله: «**لا يمكن تصور الفن الحديث بمعزل عن سيزان»، وهو ما يجمع عليه العديد من مؤرخي الفن، ممن وجدوا في أعمال سيزان وطروحاته منطلقًا للفن الحديث**»[1]، تُرجمت من خلال ذكائه الفكري[2]، وأسست أفكاره معالم هذه الثورة عبر تفكير حسي ورؤيوي، موازيًا للحركة التحررية التي ثارت ضد التقاليد، وشكلت بوادر التحول التي غيرت مسارات الفكر الفني والجمالي.

تبنى رواد الفن الحديث نظريات جمالية قادت انبعاثاتهم الفردية إلى تشكيلات الفكر الفني، وشكلت مبدأ الرفض والنفور «**نقطة التقاء فلسفتهم الفنية، التي انتهجت نهج السخرية من قداسة الفنون القديمة، والعبث بأنظمتها، وتسفيه شهرتها، وتلطيخ هالاتها في سبيل تحقيق أهداف ومعالجات جديدة للفن**»[3]. تولدت أشكال فنية عديدة غذتها مصادر ومنابع متعددة، وساهمت في بلورة فكرها الفني والجمالي، وخلقت أفكارًا جديدة دعت إلى الانطلاق والتحرر من قيود الماضي. وساعدت الاكتشافات العلمية والتطورات التقنية في تبلور أنظمة الفن وتحول جذري لتصوراتنا حوله[4].

## 1-2 الاتجاهات الفنية الحديثة وبوادر التحول

### 1-2-1 الانطباعية وبداية الحداثة:

1- محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص19.

2- Catherine Laws, Heavoches Among The Overtones Msusic In Beckett, Beckett in music, Editions Rodopi B.V, Amsterdam/New York, 2013, p309.

3- ينظر،عقيل مهدي يوسف، اقنعة الحداثة دراسة تحليلة في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2010، ص25.

4- ينظر، محمد على علوان القره غولي، تاريخ الفن الحديث، بغداد،2011، ص 8.

بلا شك أن هذه التحولات التي طرأت على عالم الفن كان لها تأثير كبير على اللوحة الفنية، التي دخلت عصر التجديد، وشكلت انعكاساته منطلقًا هامًا أسس لفكر فني جديد، وساهم في تشاركية «**الأدوار بين عناصر العمل الفني، وتناوب الوسائط والأساليب**»[1] التي يوظفها الفنان في بناء فلسفته الفنية وتشكيل وعيه الجمالي، محدثًا قطيعة مع القيم والتقاليد القديمة، وهو من الأسباب التي أدت إلى بروز الانطباعية كتيار فني يعتبر ثورة بمفهومها الحديث.

ساعدت الاكتشافات العلمية والفيزيائية ثورة الانطباعية على الظهور، خصوصًا ما قدمته «**تحليلات الضوء من نتائج غيرت المفهوم التقليدي للبناء التشكيلي للوحة، وأصبح الانطباع اللوني متغيرًا يستجيب لتأثيرات الضوء والنور**»[2]. ولعل ما حققه العلم والتقنية من تطورات، وما شهده الغرب من تحولات، أسهم في بروز مبدأ التناقضات، وأفرز تراتبية الأنواع الفنية والأنساق الثقافية، وساهم في تبدل الرؤية[3].

لقد كانت االنطباعية مفصلًا مهمًا، بل أساسيًا، في تغيير حركة الفن؛ حملت في طياتها صراعات عنيفة في مختلف مراحلها، من معرض المرفوضين سنة 1863، الذي قاده إدوارد مانييه وزملاؤه، فقلبت جماعة الانطباعيين الأعراف السائدة، وأضاء اللون دروب الفن الحديث، وأخذ التجريب منحى أوسع، وبرزت فكرة التنقيب واختراق القيم لتفصح عن أنماط فنية جديدة، شكلت انحرافة غيرت حركة تداول الأعمال الفنية، بعد أن كان الفن حكرًا على البلاطات الملكية، فجاءت الانطباعية لتحدث تغييرًا في نمط تجارة اللوحات، وأثرت بدورها على سوق الفن[4].

---

1- محمد بلاسم، سلام جبار، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته،دار الكتب والوثائق، بغدادن العراق، ط1، 2015، ص6.

2- ينظر،عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة دراسة تحليلة في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2010، ص29.

3- محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر 1880-1980 التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، 1981، ص 9.

4- عمر مجبل المطلبي، الريادة الجمالية في الرسم العراقي الحديث، دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة المجمع العربي للنشر والفنون، ط1، 2014، ص 60-61.

إن الحديث عن الانطباعية كتيار يجرنا إلى الحديث عن ما أنتجه فنانوها من نصوص فنية، أنارت فلسفتها درب النصوص المعاصرة لها وحتى اللاحقة بها. إن النزوع نحو الضوء هو عقيدة الانطباعية المقدسة، وإخلاصهم للون هو ما قادهم نحو تشكيل فلسفتهم التي تنص على اختزال الشكل والوفاء للون.

وهذا التزاوج بين انطباعية اللون واختزالية الشكل ليس مجرد تكوين تشكيلي فقط، بل هو بناء لفكر فني ثوري دفع الفنان إلى البحث عن «**الحقيقة الفنية خارج حدود كيانه، فعمل على كشف وتسجيل الحقائق البصرية**»[1] عن طريق تحريفاته لتقاليد الفن السائدة، واختراقه للقيم الفكرية والجمالية التي وصل مداها إلى ما بعد الانطباعية، التي أدرك فنانوها «**عجز وسائل الإدراك البصري المباشر وحدوده الضيقة**»[2] التي أشار إليها كلاي، حيث بادرت معطيات الانطباعية وما بعدها إلى استكشاف قضايا جديدة، ودعت نحو مفهوم تشكيلي جديد.

وما لا شك فيه، أن الانطباعية كانت من البواعث المهمة التي أثرت في تاريخ الفن، استنادًا إلى ما قدمته من انزياحات تعد سابقة، بل مفارقة أساسية شكلت نقطة تحول ذات أبعاد فنية وجمالية وأيديولوجية، أثرت المشهد الفني والنقدي على حد سواء، وجسدت حوارية تفاعلية بين العمل الفني وكيفية توظيف الفنان للضوء والنور انطباعيًا، مجسدة حضورًا قويًا لتناصية التقنية وكيميائية المرئي.

### 2-2-1 الرمزية: والتوجه نحو اللامرئي:

عكس الانطباعية وما أثارته فلسفتها من أفكار حررت الفن من قيوده، نسجت الرمزية جسرًا مع الماضي، وأخذ فنانوها موقفًا مشتركًا مع الأساطير القديمة والتقاليد الفنية، خصوصًا مدى توظيف الميتولوجيا الإغريقية والرومانية كمسوغات لتجاربهم الفنية، وتفريغ حمولاتها الداخلية في

1- محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مهرجان القراءة للجميع ، كتبة الاسرة، الاعمال الفكرية، 2001، ص35.
2- محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، مرجع سابق، ص89.

أشكال رمزية جديدة، في سبيل استكشاف أبعاد أعمق للواقع، خصوصًا بعد التشظي الذي خلفته الثورة الصناعية وما أنتجته حضارتها المادية من تشبع. كان التوجه نحو اللامرئي سببًا في الهروب من الواقع والمضي نحو عالم الرمز والأسرار عن طريق العودة إلى الماضي، «**واعتبار اللوحة ترجمة تشكيلية للأفكار، من خلال الامتثال أو الغوص في اللاوعي**»[1]، والبحث عن الجمال اللامتناهي من خلال الرمز.

إن البحث عن المكونات الأساسية للحداثة يتعلق بشكل كبير بما أحدثته الرمزية من خلخلة للواقع والصمود في وجهه، بل إلى أبعد من ذلك، حيث أعطت نموذجًا فنيًا أثر الماضي رمزيا، دون التقيد بتقاليده، لينتج مبادئ فنية جديدة صاغت فكرًا رمزيًا للتصوير وقد «**غاصت الرمزية في الإيحاء للكشف عن الغموض الذي يكتنف الحياة الداخلية للعمل الفني**»[2]، وألهمت اللوحة الفنية الشعر وشكلت مصدرًا للقصائد الرمزية، وتحول الفضاء التشكيلي إلى مسطح ثنائي الأبعاد، تحررت الألوان من القوانين البصرية وتحولت بدورها إلى «ظاهرة عقلانية أسهمت في التعبير عن اهتمامات تشكيلية جديدة سعت إلى تخطي أطر الفضاء التصويري للواقع، في سبيل خلق مفهوم جديد لبناء اللوحة الفنية، وتمفصلاتها فكريًا وجماليًا، وما تمثله علاقة المرئي واللامرئي»[3]. وفي هذا السياق، لم تعمر الرمزية طويلًا، لكنها شكلت منحى فنيًا جديدًا أنارت من خلاله مسارات التيارات الفنية المتلاحقة.

### 3-2-1 الوحشية: عفوية الشكل وصرخة الألوان:

عرف تطور الحداثة بروز تيارات واتجاهات فنية كثيرة، نادت بالحرية وأثارت موضوع حقيقة العمل الفني، ورؤية الأشياء من منظور مختلف، وهو ما أدى إلى ظهور الوحشية كتيار فني

1- المرجع نفسه، ص 63.

2- عقيل مهدي يوسف، اقنعة الحداثة دراسة تحليلة في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2010، ص30.

3- محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، مرجع سابق، ص 102.

**«حاول إعادة تشكيل وتصوير الواقع على نحو يخرجه من حياديته الفارغة إلى شكل له مغزى، عن طريق مبدأ تشويه الشكل»**[1] ، وتبني الألوان الصارخة، وعدم التقيد بالأشكال الواقعية، وقد **«لجأ الفنان إلى الارتكاز على نقاء الألوان وصفائها، وتسطيح الشكل وتبسيطه، كوسيلة للتعبير العفوي والمباشر عن الواقع، وهو ما أثار دهشة الجمهور»**[2]، وأحدث أزمة تلقي خانقة بين النقاد، أسالت الكثير من الحبر، وعرفت تداولًا واسعًا في الصحف والمجلات التي تعنى بالفن والجماليات.

لم يتفق الكثيرون مع ما أفرزته نتاجات الوحشية من مضامين جديدة، إلا أن معالجاتها الفكرية والفنية قدمت طروحات مهمة، ومسائل ونقاشات نقدية، و«بالرغم من أن الوحشية وما توصلت إليه من مفاهيم وتقنيات فنية جديدة لم تكن بمعزل عن الفن وإطاره العام، ولم تولد خارج السياقات الفنية والاجتماعية والثقافية – كما يدّعي البعض – بل ارتبطت ثورتها بالخروج عن التعاليم الفنية والتقاليد الجمالية، ولم تخلُ من السمات والمحاولات السابقة والمعاصرة لها، **«بل كان لها تأثير كبير حتى على الحركات الفنية اللاحقة التي تأثرت بالنتائج الهامة التي قدمتها الوحشية كتيار وكنموذج فني على صعيد تطور أشكال التعبير وتعدد وسائله»**[3]، وطورت الوحشية بمبادئها البديهية القائمة على تحريف الشكل وثورة الألوان، الحقيقة الداخلية للأشياء، وعملت على تبديد الخلفيات الفكرية القاتمة التي قيدت الفن على مدار عقود خلت، وامتد أثرها إلى البحث عن باطنية الأشياء والمضامين الحقيقية للفن.

1- محمد على علوان القره غولي، تاريخ الفن الحديث، بغداد،2011، ص 78.

2- محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة،مرجع سابق، ص117.

3- محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر 1880-1980 التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص76،77.

### 4-2-1 التعبيرية والرؤية الباطنية للمضمون:

إن صياغة العمل الفني لا ترتبط بسطوح أشكاله الخارجية، ولا بمدى تناسق ألوانه فقط، وإنما يسوغ العمل نفسه من تكامل بين الداخلي والخارجي. وهذا ما «**انتهت إليه الوحشية ومن قبلها الانطباعية من جملة حقائق فنية وفلسفية خلقت العديد من التجمعات الفنية، لما أنتجته من مفاهيم جمالية وفكرية جديدة، لكنها حملت بداخلها نقائض مجدت الشكل واللون وأهملت المضمون، وأقصت المشاعر والأحاسيس من مواضيعها**»[1]، لأن الفن – كما كتب فرانز مارك –: «**ينبغي ألا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية**»،[2]، وهو ما فتح المجال لظهور التعبيرية كحركة فنية جاءت ردّ فعل لما سبقها من تيارات عملت على إهمال مضمون العمل الفني في سبيل الشكل. وهذا من البواعث الأولى التي قادت الفنان نحو البحث في باطنية الأشياء، والولوج إلى العوالم الداخلية للوحة، ليس من أجل الكشف عن الحقائق البصرية فقط، بل في سبيل الكشف عن مكامن الشعور الباطني للعمل الفني.

### 5-2-1 التكعيبية من تحطيم الشكل إلى بنائيته:

إن تأثير المرتكزات التي جاءت بها التعبيرية كحركة فنية عالجت العمل الفني كنموذج إنساني يحتكم إلى مشاعر الفنان وأحاسيسه، من منطلق أن الفن ليس مجرد اختزال للشكل، بل هو كيان تقوده العواطف الإنسانية وترجمة لدواخل الفنان، وبين هذا المد والجزر طفت جماعة فنية جديدة، لثرت الشكل واشتغلت على بنائيته، تحت مسمى "التكعيبية" «**أكثر المدارس الفنية إثارة للجدل، لما حملته مرجعياتها الحداثوية من أساليب، عنت بتحطيم الشكل وتفكيكه، وإعادة**

1– ينظر، محمد على علوان القره غولي، تاريخ الفن الحديث، بغداد،2011، ص 82.

2– كاظم عبد الزهرة رسن، متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي، مداخلة من اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة ديالي، العراق، 25–26/ مارس/2019، 277.

**تجميعه من جديد، وفق آليات التحريف والتمويه، والتشتيت والكولاج»**[1]، بحيث اتخذت من الأشكال الهندسية مرتكزًا لبناء العمل الفني وتصميم معماريته.

مهدت أعمال جورج براك وبيكاسو لتطوير نظرية عن منظومة الشكل، وقبلهما سيزان وما دفعت به تخطيطاته من منحى تصاعدي للتفكير الفني وفلسفة الشكل، من خلال «**الدور الذي لعبه الأسلوب في بناء تصور عن الشكل، وتناوله – كلغة – قائمة على ما يتضمنه داخل الشكل وذاته من تعبير متفرد، غير مرتبط بموحيات من الخارج وغير مقيد بها، في استكناه للطبيعة وصياغة للواقع»**[2]، بموجب انصهار تام لقواعد الشكل الهندسية، وتذويب لممكنات الأسس التشكيلية، في سبيل إرساء طرح جديد للشكل.

عمدت التكعيبية إلى فرض فلسفتها في تصور الشكل كمكون استطيقي يترجم جوهر الواقع، ويعبر عن روح العصر، أين: لم يعد مفهوم الفن عند التكعيبيين يقف على حدود الأشياء، والنظر إليها كمجرد حقائق بصرية فقط، بل انتقل إلى التوجه نحو إخضاع الشكل وتحطيمه بالاستناد إلى معالجات فكرية، تعمل على اختراق منطق التناسق التقليدي لغرض إبراز جوهر العمل الفني[3]، وقد حققت التكعيبية قواعد وأسس البناء المستحدث للشكل، وانتهت مهمتها كاتجاه، وكان على روادها التحول إلى أبعد من ذلك، فشكّل مفهوم التجرد التام من المفاهيم القديمة، والتوجه نحو تجريد الشكل من الضوابط الجمالية التي تحكم بنيته الفنية والتعبيرية، في سبيل تحريره من كل القيود.

### 6-2-1 المستقبلية بين دينامية الحركة وصدمة الشكل:

1- شوقي مصطفى علي، عاد محمود حمادي، اساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية، مداخلة من اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة ديالي، العراق، 25-26/ مارس/2019، ص24،25.

2- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في اعمال بيكاسو، دار الشروق ، بيروت، لبنان، ط1، 1995، 20.

3-ينظر، شوقي مصطفى علي، عاد محمود حمادي، اساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية، مداخلة من اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة ديالي، العراق، 25-26/ مارس/2019، ص26.

على الرغم من المفاهيم الجديدة التي نادت بها التكعيبية وما سبقها من تيارات فنية حديثة، واعتبارها تمردًا ضد الماضي، قامت المستقبلية كحركة بتخطي كل الحدود، بحيث هاجم المستقبليون الفنون القديمة بعنف، ومجدوا الحركة والسرعة كأداة هجومية لعصف بالماضي، والضرب بيد من حديد كل ما يمثله[1]، وتبنت المستقبلية منطق السرعة وعنصر الحيوية لنبذ جميع أشكال الماضي، و«**تطلعت إلى نشر مفهوم الإحساس الديناميكي للأشياء عن طريق الفن، والثورة على طغيان الهارمونية، وتدمير عبادة الماضي في سبيل بعث أفكار تصويرية جديدة**»[2]، داعية إلى التوجه نحو المستقبل، واللجوء إلى المعالجات البصرية للعمل الفني، والانتقال نحو حيوية الأجسام، وتفعيل دور الفضاء، والحث على زمنية الحركة وانفعال الطاقة من أجل تعزيز الإيقاع، لخلق موجة من الثقافة التشكيلية الجديدة.

### 1-2-7 التجريدية والفن اللاصوري:

لم يقتصر النموذج البنائي والفكري الذي قاده التكعيبيون على سيادة الشكل كمفهوم مركب ذي بعد هندسي فقط، ولم يقتصر على نظرة شمولية تعنى بالأسس الفنية والقيم الجمالية للعمل الفني، بل كان الهدف منه تحريك رواسب الفكر الفني والفلسفي في بعدها الروحي، والتنقيب عن أسمى مراتب الشكل من خلال "التجريد" الذي يعتبر من التجارب الحداثوية التي «**اتخذت مداخل متعددة، وحملت في مضمونها أهدافًا حثت الفنان على تخطي الواقع، والعمل على تحقيق فوارق جديدة حررت الفن من تبعات التقليد والمحاكاة، في سبيل الكشف عن مضامين ودلالات هامة**»[3] وهو ما أحدث تغييرًا جذريًا في مسارات

1- ينظر، محمد على علوان القره غولي، تاريخ الفن الحديث، بغداد،2011، ص 113.

2- روبرت جولد ووتر، ماركو تريفيس، الفن والفنانون، تر: مصطفى الصاوي الجويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، مصر، ص224، 224.

3-محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة، الأعمال الفكرية، 2001، ص210.

الفن، انتقلت من الابتعاد عن النظم والتقاليد إلى التحول الجمالي والقيمي للفكر الفني بشكل تام، داعية إلى الابتعاد عن الطبيعة والتحول إلى التجريد التام للشكل، فحقيقة «**التجريد تمثل قمة التطور التي جسدتها تجارب التصوير في بحثها عن باطنية الأشياء، خصوصًا ما أحدثته فلسفة كاندينسكي الروحانية التي سارعت في الانتقال من الفن الصوري إلى الفن اللاصوري في سبيل العمل على إبراز الجانب الداخلي للحياة**»[1]. وبهذا أصبح التجريد مرجعية متعددة الأبعاد، أثرت منطلقاتها التي عارضت التمثيل الصوري وتقليد الطبيعة، وسارت نحو تكريس فن لا صوري قدمت مخرجاته مفاهيم جديدة، أسهمت في تعميق التجربة الجمالية، وساعدت في إبراز الضرورات الداخلية للفن كأداة لتفعيل رؤى تشكيلية معاصرة.

### 1-2-8 الدادائية: من عبثية الشكل وخرق المقدس إلى حدود اللافن:

إن الرؤية الجديدة التي أثارتها مدارس الفن الحديث جاءت نتيجة تنامي الوعي الفني الرافض لفكرة الماضي، والعمل على انصهار المدركات الحسية ومدى توظيفها كحمولات فنية تتبنى داخلها ترجمة واعية للمسوغات الفكرية الفلسفية في قالب مفاهيمي جمالي، و«**أسهمت هذه الأفكار في التغيير الكلي داخل الصرح الجمالي والتاريخي المقدس، على مستوى الشكل والمحتوى والخامة والموضوع ووسائل العرض**»[2]، ودفع بالفنان إلى السخرية من العالم بأسلوب عابث.

إن التحول الذي جاءت به الدادائية، وعلى رأسهم مارسيل دوشامب، أحدث زعزعة في منظومة القيم، «**وكانت هزة عنيفة قوضت كل الأنظمة القديمة، وفتحت لتلاقح الفنون بعضها مع بعض. ولم يستقر أسلوب الهدم والرفض على الأعمال الفنية فحسب، بل سعى**

1- Michel Henry,SEEING THE INVISIBLE On Kandinsky, Translated By Scott Davidson, Continuum International Publishing Group, London / New York, Originally Published In French As( Voir L'invisible Éditions ),François Bourin, 1988, Reissued Presses Universitaires De France, 2005, This English Translation Continuum ,2009, p12,13.

2- محمد جسام بلاسم، الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، الناشر سلسلة دراسات فكرية، جامعة الكوفة، توزيع دار الرافدين، بيروت، لبنان، 2020، ص11.

**ليصبح كل إنسان فنانًا ما دام يعبر عن ذاته باسم الفن»**[1]، خصوصًا بعدما خلفته الحروب العالمية من يأس وخراب أنهكت وحشيتها كل المجتمعات.

استشعر الفنان عبث الحياة وسخريتها، «ولدت الدادائية حينها من رحم الدمار، كرد فعل للشك الذي أفرزته الحرب، وما أنتجته الأسلحة الفتاكة والمدمرة»[2] من قيم بالية. سعت الدادا إلى تفجير الأطر الضيقة للمفاهيم السائدة، وعن انبعاث الدادائية يقول تريستان تزارا: «لم تكن بدايات الفن، بل بدايات القرف»[3]. كان التوجه نحو العبثية و"اللافن" يقصد به التحرر التام مما يكبح التلقائية، انطلاقًا من تجميع النفايات وقطع الأخشاب وقصاصات الجرائد، والأشياء الجاهزة وإعادة تدويرها تشكيليًا، وكان الهدف منها السخرية من القيم الجاهزة والعبث بما خلفته الحرب من تشظٍ. أعطت الدادائية طرحًا جديدًا للفن التجميعي والتجهيزي كلغة تعبيرية، أنتجت مفرداتها العبثية فكرًا متمردًا اخترق المنطقي وأنار الطرق نحو اللامنطق واللامعقول.

### 1-2-9 السريالية: سلطة الأحلام وأبنية اللاوعي:

إن الشعور بالتحرر الذي ولدته الدادائية بثورتها المتمردة أثر بشكل كبير على بروز السريالية كتيار فني ثائر اخترق عالم اللاوعي وكرس سلطة الأحلام، «**بحيث كان المصدر الأساسي للتعبير هو الانفعالات واللاشعور، التي تعد مرتكزات الفنان في تحرير رؤيته والولوج إلى عالم المكنونات، أي البحث في ما وراء الحقيقة البصرية التي تتوارى عن الظهور**»[4]. تخلصت السريالية من أسس الفن التقليدية، وأثارت كياناتها الفنية مكنونات اللاشعور، ومجّدت الأحلام وعبرت إلى عوالم اللامعقول، وآمنت بسمو الإبداع ورفعة النفس،

1- محمد جسام بلاسم، الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، مرجع سابق، ص11.

2- محمد على علوان القرهغولي، تاريخ الفن الحديث،بغداد،2011، ص145.

3- محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر التصور 1870-1970، مرجع سابق، ص 159.

4- محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مرجع سابق، 146.

و«**حاولت استكشاف العقل الباطن، والاسترشاد بـ"فرويد"، وكان الهدف منها استثارة الإيحاءات النفسية بمعزل تام عن سيطرة العقل والقيم الجمالية**»[1] وشيدت السريالية بهذا منطقها الغرائبي اللامعقول، في سبيل استكشاف عالم اللاشعور والغوص في سراديب أبنية اللاوعي، والعبور إلى الطرف الآخر ليس مجرد صدفة، بل هو تبنٍ لرؤية نفسانية فرويدية للكشف عن واقع جديد يفتح المسافات أمام المكنونات.

### 3-1 فنون الحداثة وأثرها على طروحات الفن المعاصر: تناص الأفكار وتناقض المفهوم:

إن حركات وتيارات الفن الحديث، وبالرغم من تعدد مصادرها واختلاف مرجعيتها، إلا: أن وحدة منطلقاتها الأساسية والتفافها حول مبدأ التجديد كان من بين النتائج التي قادت شعلة الفن المعاصر، ولم تكن لتتحقق إلا بعد مراحل متتالية أنتجت وسائط التعبير الحديثة تجارب فنية جديدة حملت تياراتها مضامين وتحولًا في الرؤية الفنية، خصوصًا مما شهده الغرب من تقلبات وتناقضات في الأوضاع السياسية والإيديولوجية والاجتماعية والثقافية[2] وهو ما خلق صورًا فنية ذات أبعاد تناصية على طول مسار الحداثة. وهو الأمر الذي يؤكده الناقد ريزارد نيتش (Ryszard Nycz) الذي يرى «**أن تجارب التناص في حقل الفنون الحديثة تتركز حول شكل التعبير في حد ذاته، أي تدور حول شكل العمل الفني، وترفض النقاشات الداعية إلى التأمل في جوهره**»[3]، وهو الجدل القائم حول جوهر التناص في فنون الحداثة.

---

1- زينب رضا حمودي، تسواهن تكليف مجيد، التحولات الفكرية والجمالية للمحاكاة في الفن الكرافيتي، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، مج 20، ع4، العراق، 2012، ص 1060.

2- ينظر، رحاب خضير عبادي العلواني، الابعاد المفاهيمي والجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة، اشراف: عبد عون عبد علي، اطروحة دكتوراه فلسفة تربية تشكيلية، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلية، جامعة بابل، العراق، 2008، ص 2، 3.

3- Violletta Kostaka, Paulo F. de Castro, William A. Everrett, Intertextuality In Music, Dialigic composition,First edition, pblished by Routledge, Taylor and Francis Group, New York, united State, 2021, p88.

**4-1 النتاجات المفاهيمية لفنون ما بعد الحداثة وانعكاساتها على منطلقات الفن المعاصر:**

مهدت التحولات التي عرفها العالم، «**تحديدًا مع نهاية الحرب الباردة، إلى ظهور حركات ما بعد الحداثة، تزامنًا مع إقامة المعارض متعددة الثقافات وبروز شعارات "النيوليبرالية" وتحول مركز الفن من باريس إلى نيويورك**»[1]، والتي كان لها تأثير كبير على انبعاث تيارات فنية جديدة.

ومما لا شك فيه أن عصر ما بعد الحداثة «**هيمن عليه الاستنساخ والطباعة والأساليب متعددة التقنيات، أي أنه في فترات ما بعد الحداثة ليست هناك إمكانية للحديث عن الأصالة والحفاظ على التقاليد**»[2]، بل أوجد مجتمع ما بعد الحداثة نمطًا مثيرًا للجدل قائمًا على محاربة التفكير المثالي للفن، انتقل من المركز إلى الهامش، ومن البساطة إلى التعقيد، محدثًا انحرافًا جذريًا في الرؤى والطروحات التي أفرزتها فنون الحداثة.

ومن جهة أخرى أثرت: **تبدلات مفاهيم الفن ومخرجاته على فلسفة الفن وجمالياته، وأدت التحولات والانزياحات إلى ظهور مسارات فنية ومدارات جمالية جديدة تطلعت إلى الغرابة وأكدت مبدأ الرفض**[3]، واخترقت النوع الفني واحتفت بالمهمش والعادي، ولم تقتصر على تبني أسلوب الهدم والرفض فقط، بل ناضلت من أجل السعي إلى ترسيخ الأفكار الداعية إلى العدمية واللافن.

---

1-جوليان ستلابراس، الفن المعاصر مقدمة قصيرة جدا، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، ط1، القاهرة، مصر، 2014، ص 17،18.

2- Leila Damirchi Loo , The Influence of Intertextuality on Aesthetic Principles in Postmodernist Painting and Architecture, Department of Architecture, Karaj branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. Civil Engineering Journal ,Vol. 4, No. 6, June, 2018, p 1427.

3- ينظر، محمد جسام بلاسم، الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، مرجع سابق، ص11.

**2- جنيسية العمل الفني المعاصر:**

إن الحقيقة التي أنتجتها الصراعات الأيديولوجية والتكتلات السياسية على مسارات الفن المعاصر، كانت من بين العوامل الأساسية التي سارعت في صياغة ثقافة عالمية جديدة، بعدما «**سيطرت الهيمنة الثقافية للبلدان الأكثر إنتاجًا محليًّا طويلًا على سوق الفن، والتي سادت في كلٍّ من فرنسا وبريطانيا في القرن التاسع عشر، حيث شكّلتا قوة ذات سيطرة أدبية وفنية، في حين تحوّل مركز القوة من أوروبا إلى أمريكا التي أضحت البلد الأكثر تأثيرًا**»[1] على الإنتاج الفني العالمي ثقافيًّا وأيديولوجيًّا. وهو المفهوم الذي روّجت له مجتمعات ما بعد الحداثة التي نادت «**ببداية عصر الفن كـ"سلعة"، تم فيه تعليب الثقافة وساد منطق السوق وطغى مجتمع الصورة**»[2]، معلنةً عن قيام كيانات فنية جديدة لا محدودية لانتماءاتها ولا ضوابط لطروحاتها الفنية والفكرية وغيرها.

هذا الانفتاح نحو عالم اللامحدود كان من بين نتاجات فنون الحداثة وما بعدها، «التي أعطت دروسًا في التحرر ليس فقط من الأفكار التقليدية، بل جاءت استجابة لمعطيات العصر، وصاغت طروحاتها الجديدة على أنقاض حضارتنا المعاصرة، وزكمت نفايات خاماتها المستحدثة قداسة القيم المثالية، ونسجت أسلاك الأسكبيدو وخيوط الخيش وقصاصات الورق وقطع المعادن[3] ملامح موضوعاتها التشكيلية. قدّم هذا التحول الجديد في عرض الأعمال الفنية أفكارًا جديدة لدعاة التحرر، و«**نظّرت تقنية العروض الحديثة نحو بعث فلسفة للثقافة الجماهيرية، حيث امتزجت فيها الأنماط والعلامات وتألفت على تخومها الرموز والإشارات، وسعت نحو تبنّي منطق التمرد والاستفزاز**»[4]، وبعيدًا عن مفهوم التشظي، يجب الاعتراف هنا أن تيارات ما بعد الحداثة «**قدّمت مفاهيم وأساليب غير مسبوقة، أزالت الحدود بين الفنون وألغت تصنيفاتها وصولًا إلى معنى**

1- جوليان ستلابراس، الفن المعاصر مقدمة قصيرة جدا، مرجع سابق، ص 14.

2- محمد جسام بلاسم، الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، مرجع سابق، ص12.

3- ينظر، محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مهرجان القراءة للجميع ، كتبة الاسرة، الاعمال الفكرية، 2001، ص235.

4- Julian Stallabrass, Contemporary Art A Very Short Introduction, Oxford University Press, New York, United States, First Edition, 2004, p5.

**التجنيس، غيّرت المفاهيم التقليدية وأزاحت الفوارق بين الفنون»**[1]. وهو ما أشار إليه نيكز في طرحه لمفهوم "تناص ما بعد الحداثة"، «**على أنه عرض للتداخل والتفاعل بين النصوص، ونوع أساسي من الباروديا (Parody) أو المحاكاة الساخرة»**[2]، أي أن فنون ما بعد الحداثة سعت إلى السخرية من الطوباوية والعبث بالمثالية، بل سعت إلى تخطّي ما فشلت معايير الحداثة في تحقيقه.

وهذه المعطيات وأخرى كانت من بين الإشكاليات التي أثارتها جنيسية النوع الفني المعاصر وتعددية انتماءاته، وهو الأمر الذي ناقشته نتالي هينيش (Nathalie Heinich) «في مقال لها نُشر عام 1999 تحت عنوان: Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain، والتي أثارت فيه موضوع "النوع"، مشيرةً إلى أن اعتبار الفن المعاصر ليس صنفًا متسلسلًا من إحدى فترات تاريخ الفن، بل اعتبرت «**أن الفن المعاصر جنس فني " un genre". وذهبت إلى أبعد من ذلك حيث اعتبرته "صنفًا جنيسيًّا" (catégorie générique)، يختلف عن الأجناس الفنية الحديثة والكلاسيكية، من خلال الدور الذي تلعبه خصوصيته في رسم الحدود الأنطولوجية للفن** »[3]. وهذا الطرح يدعم مرة أخرى ما قدّمته فنون ما بعد الحداثة ونتاجاتها على سياقات الفن المعاصر، «**التي أعلنت عن سقوط الحدود بين الحقول المعرفية والثقافات، وأثارت صعوبة تصنيف فن الرسم والتصوير أمام بروز فلسفة الصورة الاتصالية الحديثة التي أخرجت الصورة الفنية عن إطارها الزجاجي وأدخلتها عالم المتلقي من دون حدود** »[4]. الأمر الذي شكّل متغيرًا أساسيًّا في عملية التحوّل التي خاضها براديم الفن المعاصر كتيار وكمنظومة اخترقت حدود النوع الفني وأذاب الحدود بين الأجناس.

---

1- محمد جسام بلاسم الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، مرجع سابق، ص27.

2- Violletta Kostaka, Paulo F. de Castro, William A. Everrett, Intertextuality In Music, Dialigic composition,First edition, pblished by Routledge, Taylor and Francis Group, New York, united State, 2021, p89.

3- Nathalie Heinich, Le paradigme de l'art contemporain, Structures d'une révolution artistique , Gallimar, Éditions Gallimard, Paris, France, 2014, édition électronique, 2022, p26

4- محمد جسام بلاسم، الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، مرجع سابق، ص12.

**3-الأسس الفنية والمعايير الجمالية للفن المعاصر:**

تعكس النقاشات النقدية التي أثارتها حمولات الفن المعاصر والتشظي اللامتناهي للقيم الفنية، بمعنى الدوس على منظومة مثالية لطالما سيطرت على جماليات العمل الفني وطغت على تحديد قيمته «**أن تحوّل المعايير والمعطيات الجمالية في فترة الفن المعاصر هو إحدى إفرازات الفكر الفني المعاصر، التي حملت جماليتها الفعل الإبداعي على القدرة على الخلق والابتكار واستقراء الواقع فكريًّا ومفاهيميًّا، من خلال التعبير عنه بطرق وآليات متعددة، فرضت منطق الرافض وفلسفة التمرد، بتناولات مواكبة للعصر ألغت التصنيفات وطرحت مسألة الفكرة والتقنية، وتداخل الأفكار والمعارف، وأذابت الضوابط والحدود بين الأنساق**»[1]. ما مهّد إلى إرساء أسس وقواعد فنية وجمالية جديدة تتكئ على الزائل والمهمَّش، وتثير الإحساس الساخر والشعور بالعدمية، وكان الهدف منها البحث واستكشاف عوالم فنية جديدة، واستحداث بدائل للمعايير السائدة من منطلق مفاهيمي ينحو منحى الانزياح والنزوع تجاه الفكرة في سبيل ترسيم مفهوم جديد للفن.

**4- طبيعة العمل الفني المعاصر: تعدد الأبعاد وتلاحم العلامات:**

إن الثورة التي قادتها منظومة الفن المعاصر بنزوعها نحو التمرد وتكريس طبيعتها الثائرة، ليست مجرد إثارة عابثة لنموذج فني زائل، بل هي صيرورة لا متناهية من النصوص الفنية متعددة الأوجه والدلالات، إذ لا يمكن أن: تتبدّى طبيعة النص الفني المعاصر كشبكة من الاقتباسات والتحويلات لنصوص سابقة، تقاوم كل تفسير أحادي يقمع حريتها في الانتشار فقط، أي إن هذه الطبيعة التعددية ليست مجرد مظهر خارجي أو كمي، بل تعد مكوّنًا أساسيًّا في عملية تشكيل العمل الفني المعاصر وإنتاجاته[2]. ويتحقق هذا في اتحاد التيمات الداخلية والسياقات الخارجية بجوهر العمل الفني تناصيًّا، وهنا يستدعي التناص استنطاق طبيعة العمل الفني المعاصر من

1- عاطف عبد الستار، الفن التشكيلي العربي المعاصر بين الهوية والغيرية، مجلة الحياة الثقافية، فنون تشكيلية، ع252، جوان 2014، ص6.

2- محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011، ص39.

خلال قراءات متعددة كدعامة منهجية «**تصوّر النص الفني المعاصر كفضاء متعدد المعاني**»[1]، تتلاقى في حدوده القراءات وتتغاير على محيطه التأويلات.

ويمكن تفسير هذا من منطلق أن الفن لغة تخاطب الجمهور، أي عملية تبادلية بين المبدع والمتلقي تدور في سيرورة متنامية من الرموز والدلالات التي تنبع جماليتها من خلال "الزاوية غير المرئية" للعمل الفني المعاصر، «**والتي تتميز بعدم الاستقرار وتعدد الأبعاد. فإن تلاحم العلامات التي تكوّن النص الفني المعاصر، والتي تدخل في تشكيل منظومته السيميائية، تمنح القارئ إمكانية وضع النص في سياق ثقافي أوسع**»[2]، نظرًا لطبيعة الظاهرة الجمالية للعمل الفني المعاصر من جهة، ومن جهة أخرى، «**لا تختزل طبيعة النص إلى وحدة مثالية كما ادعى النقد الجديد، ولا إلى منطق بنية مجردة كما تدّعي البنيوية، إنما النص نسيج من تراكيب متغايرة، ومن علامات مختلفة تحيل إلى أنساق رمزية وثقافات متعددة، وأحيانًا متعارضة**»[3]، لا تخضع لعقيدة فنية أو جمالية محضة، إنما هي امتداد لقطيعة متكاملة الأركان مع الفن في حد ذاته، تؤمن بشمولية الإبداع ولانهائية الخلق تحت مسمى "الثقافة الكونية".

### 1-4 النقد وإستطيقا التلقي: موت المؤلف وميلاد القارئ:

هيمن الفنان طويلًا على موضوع النقد، ولطالما ركّزت المناقشات النقدية: بشكل كبير على الفنان، وظلت وظيفة النقد تفسّر العمل الفني بناءً على حياة الفنان، لكن هذا الثابت تغيّر، إذ لم يعد المبدع بمقدوره محاكاة كل حركة سابقة على الدوام[4]، خصوصًا مع التحولات التي أفرزتها منظومة الفن المعاصر والتي أحدثت تغييرًا في ميزان القيم والحكم على العمل الفني وجمالياته. بل

---

1- ينظر، رولان بارت، دراسات في النص والتناصية، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1998، ص36.

2- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى الى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص 38-39.

3- محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، مرجع سابق، ص39.

4- ينظر، رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضري، ط1، حلب، سوريا، 1999، ص76-78-79-80.

سبقت بوادر هذا التحول: السريالية التي أزاحت هالة القداسة عن الفنان، وأوصت دون توقف بإحداث خيبة مباغتة للمعنى المنتظر من العمل الفني، حيث زلزلت السريالية وما بعدها كل مساعي النقد السابقة، وأسهمت في تضاؤل المؤلف بل إلى تغييبه تمامًا، وأصبح العمل الفني نسيجًا من النصوص الناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة[1]. ومع موت المبدع تغيّرت كفة النقد وتبددت سلطته، ما أدى إلى ميلاد طرف آخر في هذه المعادلة وهو المتلقي.

**2-4 ديناميات الأنساق وتمثلات الأفكار: من تناص الفنان إلى تناص القارئ:**

سعى الفن المعاصر إلى طرح أفكار جديدة أثارت العديد من التساؤلات نظرًا لحركية مفاهيمها وسرعة انتشار مقترحاتها، ما أخرج العمل الفني من قاعات العرض والمتاحف إلى مكب الشوارع والأماكن العامة، ولم يعد العمل الفني أحادي القطب يرتكز على طرف الفنان ويميل إلى أهوائه، بل أصبح «**فضاءً ديناميًّا لِأنساق متعددة شكّل المتلقي دورًا رائدًا في ترهين هذه التعددية. وإذا كان لا وجود للدلالة خارج شرط التأويل، فينبغي على القراءة أن تؤسس فعلها كإنتاج وممارسة، وليس كاستهلاك، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف حسب بارت**»[2]. سواء تكيفت الظروف لذلك أم لا، فحتمية الموقف تستدعي بالضرورة بروز قطب ثانٍ بإمكانه رسم إحداثيات جديدة للعمل الفني وطرح منظور آخر لفهم مرسلاته وفك شفراته.

ومما لا شك فيه «**أن فتح النص وطرح نسق قراءته يتطلب تجاوز وعي المتلقي واشتغال ذاته وذاكرته**»[3]، في سبيل تعادل الرؤية بينه وبين الفنان، لتشكيل تلك المسافة الجمالية التي تربط نقطة الإرسال بنقطة التلقي، وفق مسار مفتوح يجعل من العمل الفني المعاصر مساحة تشاركية تتيح للمتلقي موقعًا مهمًّا في دائرة الإبداع والتلقي.

1- ينظر، المرجع نفسه، ص76-78-79-80.

2- محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، مرجع سابق، ص42.

3- رولان بارت، هسهسة اللغة، مرجع سابق، ص 42.

ومادام الفعل الفني يحتاج إلى فاعلين من أجل تحقيق المبتغى الجمالي والقيمي للتجربة الجمالية، حيث «**ينبغي ألّا تنظر أي قراءة للنص الفني إلى وحدته وسكونه، بل يجب أن يُقرأ النص في تعدده وتوتره، لأن عملية الربط بين الأنساق والدلائل المتغايرة للنص، تتطلب إنتاج استراتيجيات متعددة التركيبات والإحالات والتوازيات /.../ يمكن للقارئ وحده أن يفعّل هذه التعددية، مادام العمل الفني يطرح أمامه كشبكة من الدلائل، وبهذا يحقق تفاعل القارئ والنص شرطًا ضروريًّا لسيرورة إنتاج المعنى، وبدونها لا يحقق النص وجوده.**»[1] سواء حضر الفنان أم غاب، فبمجرد خلقه للعمل الفني يكون قد أتم الجزء الأهم من المعادلة، التي تسير نحو تأويلات جديدة يحتضنها القارئ، الذي يعمل على تفكيك إحداثياتها الأولى التي صاغها الفنان من جموع تمثلات أفكاره وهواجسه وتحدياته، ليعيد القارئ تشكيلها وفق التراسبات القبلية التي يختزنها فكره. وبهذا يشكّل العمل الفني المعاصر مرآة ذات وجهين يتحد على انعكاسها حركية الأنساق وديناميتها تناصًّا غير مدرك بين الفنان والمتلقي.

### 4-3 متحولات الشكل ومتغيرات المعنى: بين الاختزالية الشكلية وعمق المفهوم:

إنَّ الصياغات المفاهيمية التي عمل على تطبيقها الفكر الفني المعاصر ركّزت بوصلة اشتغالاتها على الاختزالية الشكلية من أجل طرح أعمق للمفهوم، «**إذ لا يمكن فهم طبيعة العمل الفني المعاصر إلا من خلال تعالق ثلاثة عناصر وتشكيلها لفضاء سيميائي تبادلي، وهو الأمر الذي يؤكّده باختين في قوله: إننا نميّز في العمل الفني، وبدقّة في التشكيل الفني، بين ثلاثة عناصر: المحتوى، والمادة، والشكل**»[2]. ولتوضيح ذلك، فإنّ الهدف الذي أثاره الفن المعاصر من خلال تحريف الشكل واختزاله ليس مجرد عبث بالقيم الفنية فحسب، بل هو توكيد للمعنى، وإسهام في طرح تأويلاته أمام الجمهور، أي إنّ قيمة العمل الفني لا تكمن في المادة والشكل والتعبير فقط، بل إنّ فهم مضمونه التعبيري يتضح فقط داخل الكيان الكلي

1- محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، مرجع سابق، ص40- 43.

2- المرجع نفسه، ص40-41.

الموحد الذي هو العمل الفني[1]، أي في اتحاد الشكل بالمعنى من خلال المادة التي يوظّفها الفنان في صياغة أفكاره.

**5- تيارات الفن المعاصر والتناص التشكيلي:**

لم تتوقف حركة الفن المعاصر عند مسار واحد، بل استكملت طريقها نحو التمرّد في لمّ شتات المواد الجاهزة وشحذ المعادن والخامات من أجل رسكلتها وإعادة تشكيلها في تعبير ساخر من الواقع، أي إنّه تشكيل معاصر لبقايا سابقة . إذن هو تناص تشكيلي غير واعٍ للماضي، بالرغم من كل النقد الذي لاحقه منذ انبعاثه، إلا أنّ تياراته لم تجنح جانبًا، بل واصلت تحقيق أهدافها بفضل الوعي الذي اكتسبه فنانوها من التجارب السابقة، وما فرضته السياقات السياسية والثقافية، وحتى الاجتماعية، من تحديات جديدة ساهمت في انبعاث تيارات فنية معاصرة.

**5-1 من الفن اللاشكلي إلى التجريد الجديد:**

أسهمت ثورة الفن المعاصر في تغيير المفاهيم وصاغت بدورها أسسًا جديدة للفن، **«مهّد لهذا التحوّل في المفهوم الفني تبدّل المواد والتقنيات، مما أدّى إلى ظهور الفن اللاشكلي كحركة تشكيلية جديدة، وظّف من خلالها كلين وستيلا فرشاة الدهان بدلًا من الريشة، واستعمل غوتليب إسفنجة المطبخ لدمج بقع لونية، بينما عمد بولوك إلى صبّ اللون مباشرة على اللوحة»**[2]، وهو ما أدّى إلى الابتعاد عن الشكلي والتحوّل نحو بعث أسلوب جديد للتجريد.

1- ينظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة :فؤاد زكريا، ط 01، دار الوفاء، 2007، الإسكندرية- مصر، ص391.

2- محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر 1880-1980 التصوير، مرجع سابق، ص202، 203.

**2-5 البوب آرت والتحوّل عن اللاشكلي:**

إنّ الوضع الذي فرضته التحوّلات التي طرأت على منظومة الفن المعاصر أزاح الشكلي وتبنّى أدوات فنية مبتكرة، سرعان ما طرحت فلسفتها العدمية توجّهات جديدة نادت بتجاوز السابق والبحث عن أسلوب مبتكر لرؤية العالم، «**جاء البوب آرت "Pop Art" أو ما يُسمّى بالفن الشعبي كردّ فعل عن تيار اللاشكل، حيث وظّف فنانو البوب آرت صور الإعلانات وشرائط الكوميديا، وجعلوا من "المحتقر"**»[1] فنًا عالميًا تخطّى حدود الواقع ومهّد بدوره إلى ظهور الفن البصري.

**3-5 من إيحاءات الفن البصري نحو دينامية الفن الحركي:**

أخذ التجريب في الفن المعاصر منحًى تصاعديًا أزاح كثيرًا من الضوابط، واستثمر في معطيات العصر، فظهر الفن البصري «**الذي لم يأتِ صدفة، بل شكّل مرحلة متطوّرة من الاهتمامات الفنية، وما أثارته من إيحاءات بصرية في أعقاب الفن الشعبي كظاهرة استثمرت في معطيات الإحساسات البصرية والأثر الذي يتركه المشهد المصوَّر في عين المشاهد**»[2]، والواضح أنّ ما جاء به الفن البصري من تمرّد على المألوف كان الهدف منه توجيه القارئ نحو فضاء تفاعلي أكثر، بعيدًا عن النصوص الجامدة، (وسعى هذا التيار نحو الإيحاء بالحركة في اللوحة، والتي تطوّرت فيما بعد إلى الفن الحركي L'Art Cinétique الذي عمل على نقل الحركة من مجال الإيهام البصري إلى المجال الواقعي والفعلي)، وبهذا يكون للحركة دور في تحريك العمل الفني المعاصر وإكسابه خاصية الدينامية عن طريق إيحائية الحركة والتكرار واللعب على وتر المؤثّرات الضوئية.

---

1- أسعد جواد عبد مسلم، البوب أرت وتمثلاته في الخزف الأمريكي المعاصر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، مج 23، ع3، 2015، ص632 .

2- أنوار علي عباس القره غولي، ضياء حمود محمد الأعرجي، جماليات اللون والحركة في الفن البصري، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، مج 20، ع 3، العراق، 2012، ،ص6،7

**4-5 من الواقعية الجديدة إلى الفن المفاهيمي:**

ومع التسارع الذي طغى على عالم الفن، خصوصًا مع تطوّر التكنولوجيا الرقمية وما وصلت إليه تقنيات التصوير الفوتوغرافي، «**وهو ما مهّد لظهور الواقعية الجديدة كاتجاه رافض للفن اللاشكلي، واتباع منهج فني ذي مضامين اجتماعية نقدية تخطّت لغة البوب آرت مع الحفاظ على أكبر قدر من الوضوح**»[1]، لتؤكّد مرة أخرى أنّ نزعة الفن الواقعية وما تحمله دقة التفاصيل في اللوحة من معانٍ تشكّل بدورها تأكيدًا آخر على تفوّق التمثيل الصوري وسطوته على عين المشاهد.

وهو ما أكسب السمات الجديدة الفنَّ المعاصر، التي حدّدتها سياقاته من مقتربات مفصلية بين الأنواع الفنية، والتي صاغتها التحوّلات الفكرية والإيديولوجية، وما أسهمت فيه من ترسيم أنطولوجيا جمالية للعمل الفني المعاصر، جوهرها النزوع نحو الفكرة وتجاوز المتعارف عليه في سبيل صياغة جديدة للواقع، أدّت إلى بروز مسمّى "الفن المفهومي" «**أو ما يُدعى بالفن التصوّري، الذي قام على راديكالية جمالية مستوحاة من العدمية في تعبيرها عن الفن**»[2]، والتي تزامنت مع ظهور حركات فنية معاصرة كحركة "الفلوكسيس"، وفن الأرض، وفن الفيديو، وغيرها من التيارات الفنية المتلاحقة.

**6- الروافد الفنية للتشكيل الجزائري:**

لا يمكن لأيّ حضارة أن تتقدّم دون إدراك لماضيها ولتراثها الذي يشكّل وجهها ويطبع سمة مقوّماتها التي تجسّد عمدة هويتها الثقافية، والتي تتشكّل على مرّ التاريخ من خلال الدين، والعرق، والجنس، والعادات، والتقاليد، والنتاج الفكري والفني والثقافي، وتُعدّ إفرازًا من

1- محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر 1880-1980 التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص284.

2- يوسف غزاوي، رؤى تشكيلية حديثة ومعاصرة، منشورات الجامعة اللبنانية، ط1 بيروت، لبنان ، 2008، ص95،96.

الثقافات، وتميّز كل شعب عن غيره من الشعوب، كما يقول "ستيفن فروش" Stephen Frosch[1]، والفن جزء مهم يساهم في تشكيل ملامح تاريخ أيّ حضارة، ويمنحها طابعها الوجودي والثقافي، وهو الحال في الفن التشكيلي الجزائري الغزير بالرموز الثقافية والهوياتية التي تعبّر عن عمق الحضارة الجزائرية وترسم تاريخها الثقافي «**الذي تعود مصادره إلى العصور والحضارات التي تعاقبت، من فنون ما قبل التاريخ إلى جحافل الغزاة من الرومان، والوندال، والبيزنطيين**»[2]، وصولًا إلى عصر الفتح الإسلامي وما تبعته من حضارات تركت آثارها الفنية التي استلهم منها الفنان معطياته وصاغ من خلالها مفرداته التشكيلية.

**1-6 التراث الثقافي ورمزية الموتيفيا الشعبية:**

لطالما شكّل التراث الثقافي في الفن مصدرًا ملهمًا للفنانين التشكيليين عبر العصور، وتوظيف الرموز والموتيفات التراثية في الفن التشكيلي الجزائري يظهر جليًّا في لوحات الأعمال التشكيلية الجزائرية «**لأنّ التراث يشارك في بناء ذواتنا رغمًا عنّا، ونحن نشارك فيه رغمًا عنه، فهذه طبيعة الاتصال والتواصل**»[3] بين الشعوب، فهو يشكّل جسرًا تواصليًا يجمع الآخر ويدعم التعلّق بالماضي وبالتاريخ.

إنّ التوقف عند التراث الشعبي ورمزيته في التشكيل الجزائري لا يمكن أن نختصره في بضع سطور، بل هو تاريخ يحكي ملامح شعب وبطولاته، ويعكس نمط حياته وأصالة موروثاته. ومهما ابتعد الفنان عن التراث فلا بدّ أن يعود إليه، ليس من باب الصدفة، بل من باب الفخر والاعتزاز بما أثراه الماضون من ثراء ثقافي يجد الفنان نفسه أمام خزان لا متناهٍ

1- ينظر، لطيفة بلجيلالي، خصوصية اللوحة التشكيلية الجزائرية بين رمزية الشخصية التراثية وإيقاعية التكوين المعاصر، مداخلة ضمن فعاليات اليوم الدراسي الموسوم ب: الشخصية التراثية في الوحة التشكيلية الجزائرية، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 20-03-2022، ص 7.

2- إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص7.

3- محمد أبو رزق من التأسيس إلى الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 200، ص 147.

من الرموز والدلالات التي تختزنها ذاكرته وتدفعه إلى الاشتغال على موضوعاته في قوالب فنية معاصرة تحاكي بيئته وتوسم هويته.

### 2-6 نافذة على الفن التشكيلي الجزائري:

#### 1-2-6 الفن الصخري وبداية التاريخ الفني الجزائري:

لم يظهر الفن الجزائري فجأة أو من العدم، بل تعود جذوره إلى عصور ما قبل التاريخ حينما نحت الإنسان الأوّل نقوشه الصخرية التي أبهرت العالم في العصر الحديث، وشكّلت نقطة البداية لتاريخ التشكيل الجزائري. إنّ تاريخ الفن التشكيلي الجزائري ثريّ ثراء صحراء الطاسيلي «**الغنية بالرسوم الصخرية التي تزخر بأكثر من 15,000 نقش صخري مصنّفة ضمن التراث العالمي منذ عام 1982، وتعود الرسومات الصخرية لفنون ما قبل التاريخ**»[1]، وهو ما يوثّق فترة مهمة من فترات تاريخ الجزائر.

لم تتوقف عجلة الفن التشكيلي الجزائري عن الخلق والإبداع عند تخوم الفن الصخري، بل تابعت مسارها نحو خطّ تفاصيل حياة المجتمع الجزائري ورسم مشهدياته في أعمال فنية ترجم من خلالها الفنان الثقافة الجزائرية بمختلف مكوّناتها، حيث استقى مراجعه من الحضارات المتعاقبة التي عمرت الجزائر: كالفينيقية، والنوميدية، والرومانية، والوندالية، والبيزنطية، وما أنتجته الحضارة الإسلامية بحقباتها المختلفة، وصولًا إلى مخلفات الاستعمار

1- نجوى راشي، عماد بونقاب، التصوير الفني للحياة اليومية للمراة من خلال مشاهد الفن الصخري في منطقة الطاسيلي ناجر" دراسة اثنوغرافية لمرحلة الرؤوس المستديرة"، مداخلة ضمن فعاليات الملتقى الدولي " دور الفنون في سرد التاريخ عبر العصور: التطورات والتحولات، دفاتر مخبرية، مخبر الحضارات والتونع الثقافي وفلسفة السلم، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر،03/02 مارس 2023، ص 212.

الفرنسي وتجليات الفن الاستشراقي، وما صاحبها من تيارات فنية متلاحقة أفرزت تجارب تشكيلية ساهمت في دفع الفلك الثقافي[1] في الجزائر.

### 6-2-2 الفن الحديث في الجزائر وسياقاته:

### 6-2-3 التشكيل الجزائري وبداية الحداثة العربية في الفن:

إنّ السعي نحو الحديث عن الفن التشكيلي الجزائري يجرّنا إلى تحديد موقعه في خارطة التشكيل العربي والعالمي، «**إذ لا يمكن مشاهدة أيّ عمل فني بشكل واضح دون أن يحيطه إطار**»[2] ينير مسارات تشكّله ويضيء عتمة مضامينه الداخلية ومقاصده التشكيلية ويحدّد سياقاته الخارجية، والتشكيل الجزائري لا يخرج عن دائرة حدوده التي تلامس الفن العربي وتنسج معه علاقة قرابة تتجلّى روابطها وتتكشّف أبنيتها كمكوّن هام في منظومة الفن التشكيلي العربي، لتؤسس المرجعية الفكرية والفنية والثقافية التي تحفظ ذاكرته وتمنحه حاضره وتكسبه كينونته.

والحديث عن مكانة الفن التشكيلي الجزائري عربيًّا، نشيد بما قدّمه محمد راسم، رائد المنمنمات الحديثة، الذي وقع بخطوات ثابتة «**مفهوم المنظور الهوائي الغربي إلى جانب الشكل التقليدي في التصوير العربي الإسلامي، باعثًا جمالية جديدة**»[3] اعتلى بها هرم فنون الزخرفة والمنمنمات في الوطن العربي والإسلامي بلوحاته الزخرفية ومنمنماته التي زيّنت المتاحف وأغلفة الكتب وقاعات العرض.

---

1- ينظر، لطيفة بلجيلالي، خصوصية اللوحة التشكيلية الجزائرية بين رمزية الشخصية التراثية وايقاعية التكوين المعاصر، مداخلة ضمن فعاليات اليوم الدراسي الموسوم ب: الشخصية التراثية في اللوحة التشكيلية الجزائرية، قسم الفنون، كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سديد بلعباس،20-03-2022، ص 6.

2- صدام الجميلي، خاصرة الصورة، سؤال الأصالة في الفن العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط، 200، ص 15.

3- عفيف البهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الرائد العربي، ط1، بيروت لبنان، 1985،ص 208.

وحول هذه النقطة نشير إلى ما خطّه الناقد الجمالي محمد أبو رزيق في كتابه "من التأسيس إلى الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر": «**إنّ بدايات الحداثة التشكيلية العربية كانت من الجزائر مع الفنان الجزائري أزواو معمري، الذي يُعدّ أحد الأمثلة الدالة كأول الفنانين العرب**»[1] الذين أوقدوا نار الحداثة التشكيلية عربيًّا.

إنّ البحث حول بدايات الفن الحديث في الجزائر يسوقنا إلى العهد الاستعماري وتأثيرات المدارس الغربية على تشكيل الأسس الأولى للفن الحديث؛ الذي كان متأثرًا، كغيره من الفنون، بالأساليب الحديثة للمدارس الغربية، وذلك بسبب نفوذ الثقافة الغربية وتأثير امتداداتها في البلاد العربية [2]، التي لم تعرف الحداثة إلا من خلال تقليدها للمدارس الغربية وتبنّيها للطرح الغربي، الذي لم تكن الحركة التشكيلية العربية قد استوعبته بعد، على أنّه فن جاء نتاجًا لسياقاته وأهدافه الغربية البعيدة كل البعد عن مجتمعاتنا العربية، وهو الحال في الجزائر التي تأثر فنانوها بالاتجاهات الغربية ونتاجاتها.

### 6-2-4 الجماعات الفنية الجزائرية بين مصطلح التقليد والتغريب:

ساهمت المؤسسات الفنية التي كانت تحت السلطة الاستعمارية آنذاك، كالمدرسة العليا للفنون الجميلة و"فيلا عبد اللطيف" الفنية في العاصمة، في تكريس ونشر القيم الغربية للفن، التي كان لها أثر كبير على ترسيم حدود الحركة التشكيلية، وساعدت على انبعاث مجموعات فنية أُطلق عليها اسم "الجماعات الفنية"، التي حاول فنانوها التحرر من الأيديولوجيا الاستعمارية من خلال بعث عقيدة فنية محلية تطمح إلى رسم معالم جديدة للتجارب التشكيلية الجزائرية.

#### 6-2-4-1 جماعة الفن والثورة: جيل ما قبل الاستقلال وما بعده:

1- محمد أبو رزق من التأسيس إلى الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 26،27.

2- ينظر، إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص44.

شكَّل فنانو الحقبة الاستعمارية مجموعات صاغت نتاجاتها التشكيلية لصالح الثورة التحريرية المجيدة، واصل فنانو ما قبل الاستقلال إنتاجاتهم الفنية بالرغم من أن الجزائر لم تعرف آنذاك مدرسة فنية بمعناها الصريح[1]، لكنها تبنت منطق الثورة وصوَّبت بيادقها في وجه الاستعمار الفرنسي. وظَّف روادها الفن كأداة إسناد ثقافي ومقاومة فنية ضد جرائم المستعمر، مما ساهم في ظهور ما يسمى بـ"تيار الثورة"، بحيث عمل على إبراز الطابع الثوري للفن التشكيلي، وهذا راجع «**لمساهمة الثورة التحريرية في تكوين فنانين، أمثال الفنان فارس بوخاتم الذي بدأ الرسم كجندي، وعُرضت أعماله في كل من براغ، فارصوفيا، هافانا، بيكين، ومدريد، والفنان عابد مصباحي الذي خصص معظم إنتاجاته الفنية للثورة التحريرية، ومحمد السعيد شريفي الذي احتفت أعماله بالخط العربي والزخرفة الإسلامية، وإبراهيم مردوخ الذي استوحى ملامح أسلوبه الشخصي من الهندسة المعمارية في وادي ميزاب، وساهم بالإشادة بثورة أول نوفمبر في لوحاته**»[2] ، هؤلاء جميعًا وظفوا جهودهم في دعم الثورة في الفترة الاستعمارية وتوثيق جرائم المستعمر في مرحلة ما بعد الاستقلال.

### 6-2-4-2 جماعة الخمسة والأربعين:

ثارت الحركات بعد الاستقلال على منظومة القيم التي رسخها المستعمر في الوسط الفني الجزائري، وأحدثت تشكيلات جديدة، من بينها: جماعة الخمسة والأربعين التي ضمَّت فنانين كان أبرزهم الفنان محمد إسياخم الذي ساهم بقدر كبير في تشكيل معالم هذه الجماعة وتكوينها، وعلي كربوش، وصالح حيون، وشقران، ومحمد خدة الذي كان له دور بارز في تشكيل وعي فني وأسلوب تشكيلي سار على دربه العديد من الفنانين[3]، الذين أناروا عتمة

1- ينظر، المرجع نفسه، ص44.

2- ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص40.

3- ينظر، إبراهيم مروخ، مسيرة الفن التشكيلي الجزائري، دار هومة، ط1، الجزائر، 2005، ص 100، تريكي حمزة، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة واشكالية التلقي في الجزائر، اشراف: نوال حيفري، اطروحة دكتوراه تقنيات التلقي في فنون

الفن التشكيلي في الجزائر، وأضاءوا مسالكه الجمالية في فترة كانت لا تزال مسيرة الفن تخرج من دهاليز التبعية الاستعمارية.

### 6-2-4-3 جماعة الفوج الأول:

كان للتكوين الفني ومؤسساته دور في تفعيل حركة النشاط الثقافي في الجزائر في ستينيات القرن الماضي، الذي ساهمت فيه الجمعيات التشكيلية، وعلى رأسها خريجوا «**جمعية الفنون الجميلة، ومنهم الفنانون: عيسى حمشاوي، موسى بوردين، نجار، وبشير ابن الشيخ، الذي أطلق عليهم اسم جماعة "الفوج الأول"**»[1]، التي عملت على شق نافذة جديدة في جدارية التشكيل الجزائري.

### 6-2-4-4 جماعة أوشام:

أثار المد التحرري نوعًا من النزوع نحو الهوية والتعصب لها، في سبيل طرح معطيات فنية جديدة تستقي تراكيبها التشكيلية من ثراء المخزون الثقافي والحضاري الجزائري؛ فكان ميلاد جماعة فنية جديدة أطلق عليها اسم "أوشام"، على يد تسعة فنانين هم: مصلي ودحماني، باية، مارتيناز، زراتي، عبدون، بن بغداد، وعدان، الذين أقاموا أول معارضهم بتاريخ السابع عشر من مارس 1967 بقاعة العرض للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية[2]. وكانت هذه الجماعة نقطة تحول مهمة في مسار الفن التشكيلي الجزائري، ونسقًا إبداعيًا جديدًا أسالت نتاجاته حبرًا كثيرًا؛ بل أحدثت زوبعة في الوسط الفني وأثارت موجة من النقد، خصوصًا بعد خروجها عن المألوف، واستبدال الحامل بالقطع الفخارية والأحجار،

---

العرض، جامعة عبد الحميد ابن باديس، كلية الادب العربي والفنون، قسم الفنون، مستغانم، الجزائر، 2021/2020، ص61.

1- إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص48.

2- ينظر، تريكي حمزة، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، إشراف: نوال حيفري، أطروحة دكتوراه تقنيات التلقي في فنون العرض، جامعة عبد الحميد ابن باديس، كلية الأدب العربي والفنون، قسم الفنون، مستغانم، الجزائر، 2021/2020، ص60.

وتوظيف الرموز البربرية والأوشام[1]، كمكون أساسي في تشكيل العمل الفني وبناء معماره التشكيلي، بهدف إبراز البعد الهوياتي والجمالي للرمز البربري.

### 6-2-4-5 جماعة الفنون الإسلامية:

وراء هذا التتابع في تشكل الجماعات الفنية ظهرت جماعة الفنون الإسلامية، على يد كل «**من علي كربوش، ومصطفى اجعوط، ومصطفى بلكحلة، وبوعرور، وبن تونس، وغيرهم**»[2] من الفنانين الذين اتخذوا من الفلسفة الإسلامية مصدرًا لإبداعاتهم الفنية، واستطاعوا من خلالها إعادة بعث تصور جديد عن الفنون الإسلامية.

### 6-2-4-5 جماعة الحضور:

واصلت الجماعات الفنية في الجزائر تكتلاتها وتبنت مفاهيم جديدة تشترك في مدخلاتها الفكرية؛ في محاولة لتفجير الطاقات الإبداعية لدى الفنانين الشباب، فبرزت "جماعة الحضور" سعيًا منها نحو الرقي بميدان الفنون في نهاية الثمانينيات، لكن جهودها العفوية جعلت من إنتاجاتها الفنية محصورة ولم تدم طويلًا[3]، نظرًا لما مرت به الجزائر في تلك الفترة أمنيًا وسياسيًا واجتماعيًا. إلا أن تجربتها التشكيلية طُبعت في قاموس الفن الجزائري، ورغم أن شعلتها انطفأت، فإن المفاهيم التي نادت بها أوقدت رمادًا في عز شتاء العشرية السوداء الحالكة.

### 6-2-4-6 جماعة الصباغين:

ينفي العديد تأثير البيئة والسياقات الخارجية في تطور الفنون، لكن ما حدث في تسعينيات الجزائر السوداء يدحض ذلك، ف «**الركود الذي عرفته تلك الفترة في شتى**

1- ينظر، تريكي حمزة، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، مرجع سابق، ص61.
2- إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص49.
3- ينظر، تريكي حمزة، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، مرجع سابق، ص62.

**المجالات أثر بشكل كبير على ميدان الفنون، خصوصًا الظروف» (أين تهميش هذا الاقتباس)** التي شلت حركة الفن وعطلت عجلة مساراته. بالرغم من كل هذا، برزت "جماعة الصباغين" وسط الركام المتهالك، على يد مجموعة من الفنانين، أبرزهم: من فروخي نور الدين، وجودت قسومة، وزوبير هلال، وعمار بوراس، وغيرهم ممن حرَّكوا ركود النشاط الفني في تلك الفترة ووقعوا بصمتهم في مسيرة التشكيل الجزائري.

## 7- التصوير الجزائري المعاصر واتجاهاته الفنية:

شهدت الساحة التشكيلية الجزائرية مع نهاية القرن الماضي دينامية متسارعة الأوتار، حاول الفنان من خلالها استيعاب ما حوله والبحث عن ذاته، وكان لابد عليه مواكبة ما يجري والعمل على شيئين: أولهما تقبل وتقليد الفكر الفني الغربي، أو العمل على البحث في فحوى "حقيقته الفنية"، تلك الحقيقة التي لم تتجاوز تبنيه لمناهج فنية مستوردة، والتي ساقته حتمًا إلى تناص مباشر مع النصوص الفنية السابقة، بوعي منه أو دون وعي، لتطرح أساليبه الفنية واتجاهاته موضوع إشكالية تناصية تشكيلية، حاولت الكشف عن تجليات جمالية، أو تستحضر معطيات فكرية وبصرية تتشظى إلى مراحل قبلية لاستلاب الآخر ونسخه.

### 7-1 خصوصية التصوير الجزائري المعاصر:

#### 7-1-1 تناص الشكل واستطيقا المضمون في التصوير الجزائري المعاصر:

الأكيد أن الفن الحديث في الجزائر كان باعثًا لتشكيل الخطوط الأولى للتشكيل الجزائري المعاصر، والذي خطا خطوات هامة نحو التخلص من التبعات الفكرية والجمالية للغرب، ومحاولات أخرى ناضلت من أجل التفسخ عن الفكر الفني الاستعماري، في محاولة لتأسيس إنتاج فني جزائري محلي. إلا أن الممارسة الفنية المحلية ارتكزت على الصياغة الشكلية للعمل الفني وفق منظور تناصي، وهنا نفتح قوسًا مهمًا حول ما تمثله المستويات

التناصية من إشكالية تطرح باب التساؤلات حول أصالة العمل الفني وعلاقته بالأعمال السابقة أو المعاصرة له، باعتبار «**أن الشكل في العمل الفني ليس مجرد ملامح يستلهمها الفنان فقط، وليس مجرد قيمة مجموعها، وإنما هو محاولة تجسيد "موضوع مرئي" موازٍ لعديد من الأفكار والرؤى التي تعتمل في عقل الفنان، بناء على حواره المستمر مع الطبيعة المرئية من ناحية، واعتمالات تصوراته الداخلية من ناحية أخرى**»[1]، والأعمال الفنية الجزائرية المعاصرة تشتغل معظم موضوعاتها على تبانية "الشكل" من منطلق أن كل فنان يترجم مكامنه الداخلية في لوحاته بصريًا، مما يدفعه نحو التقاطع تناصيًا مع تيمات أعمال فنية أخرى. وفي مثال عن التوظيف التناصي للشكل في التصوير الجزائري المعاصر، نستحضر لوحة الفنان محمد خدة Mohammed Khadda, Fantôme de l'escalier[2]، ولوحة مارسيل دوشامب Marcel Duchamp, Nu descendant l'escalier n°1، والتي تظهر الملامح التناصية بين لوحتي خدة ودوشامب، حيث حول خدة من خلالها أسلوبه التخطيطي وقدرته على توليف الخط عمل دوشامب التصويري، ومنحه بعدًا تناصيًا يبرز جليًا من تناص العنوان Nu descendant l'escalier إلى Fantôme de l'escalier، نحو تناص الشكل، في طرح تصويري يرتكز على محاكاة عمل دوشامب وفق أسلوب مغاير يبرز فيه خدة استطيقا موضوعه الفني تناصيًا. *(الشكل:01)*

1- فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث "دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو"، ط 01، دار الشروق، القاهرة- مصر، 1995، ص 12.

2- *Camille Penet-Merahi, L'écriture Dans La Pratique Des Artistes Lgériens De 1962 À Nos Jours, Thèse Sous La Direction De Marianne Jakob, Thèse De Doctorat, Pour L'obtention Du Grade De Docteur En Histoire De L'art, Centre D'histoire « Espaces Et Cultures », École Doctorale Lettres, Sciences Humaines Et Sociales, Université CLERMONT UVERGNE, 8 Février 2019, P30*

**Fig.01 :** *Mohammed Khadda, Fantôme de l'escalier, aquarelle sur papier, 1957/* Marcel Duchamp. Nude Descending a Staircase, 1912, Oil on canvas, 58 x 35,Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection.



***Source** : Camille Penet-Merahi, L'écriture Dans La Pratique Des Artistes Algériens De 1962 À Nos Jours, Thèse Sous La Direction De Marianne Jakob, Thèse De Doctorat, Pour L'obtention Du Grade De Docteur En Histoire De L'art, Centre D'histoire « Espaces Et Cultures », École Doctorale Lettres, Sciences Humaines Et Sociales, Université Clermont Uvergne, 8 Février 2019, P30. /* Feldman Edmund Burke, Varieties Of Visual Experience, Published By HALL, And Harry N. Abrams, 4th Ed New York, Printed And Bound In Japan, 1992, 247.

وفي الحديث عن استطيقا المفهوم في المنجز التشكيلي الجزائري المعاصر، نستحضر العمل الفني للتشكيلية الجزائرية جهيدة هوادف Djahida Houadef وعمل الفنانة باية محي الدين "Cinq Danseuses Et Musiciennes"، إذ نلاحظ استعارة "هوادف" لملامح تناصية تحاكي أسلوب "باية" التصويري، وهو ما يخلق ترادفية بين العملين تُحيل القارئ والمتلقي إلى استحضارات تمثلات بصرية لأعمال باية الفنية في لوحة "هوادف"، التي تخطّت "هوادف" من خلاله المنحى الإبدائي والساذج لنمط "باية" التشكيلي، وتقاطعت تيماته

الإبداعية معه تناصيًّا، في صيغ متعدّدة الزوايا (البناء التكويني، المعطى البصري، التماهي اللوني) بشكل مباشر أو غير مباشر، أعادت "هوادف" تقديم "باية" في مشهدية بصرية تجاوزت سياقاتها الفنية والاشتغال التقليدي للتناص الشكلي. (الشكل:02)

***Fig.02 :*** *Baya (1931-1998) Cinq Danseuses Et Musiciennes, Gouache Et Encre De Chine , 147 X 195 cm, 1990 /Djahida Houadef , Paroles de couleurs.*



***Source*** *: Peinture Algérienne Contemporaine, Expositions publiques, .cannesencheres, Mercredi 10 janvier 2024, / blog mmediene écritures , Peintres algériens - Aperçu sélectif,17 Août 2015, (https://mediene.over-blog.com/peintres-algeriens-apercu-selectif,( 17/10/2023)*

لم يحظَ التصوير الجزائري المعاصر بالكثير من الفرص للاطلاع على مكامنه أو تقصّي تمفصلاته الداخلية، بل ظلّت المناقشات حوله تقف على عتبة "الشكل"، في حين أنّ العمل الفني «**يتضح كـ"كيان تصويري" قابل للحوار والتأثير، ناتج عن كيفية معالجة موضوعه، ليس كشكل فقط، ولا كمضمون فقط، بل كمدرك حسّي، عقلي وبصري معًا.**» [1]

وهنا لا بدّ أن نشير إلى أنّ الباعث الأساسي للعمل الفني هو المضمون، دون أن نتجاوز مفهوم "الشكل"، لأنّ العلاقة التبادلية بينهما تتطلب النظر إلى الشكل ومحموله من وجهة نظر تناصية، أي إنّ تحاور الشكل والمضمون هو ما يدعم تكاملية العمل الفني ووحدته.

1- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث ، دار الشروق ، ط1990 ،ص21-22.

وهنا نستحضر تناص لوحة "الشهداء" للتشكيلي الجزائري محمد إيسياخم، ولوحة "الجورنيكا" للفنان الإسباني بابلو بيكاسو، حيث يبرز التقاطع الواضح الذي يجسّد اتحاد الشكل بالمضمون في سردية بصرية تصوّر "مأساة الشعبين": ملحمة "الجورنيكا" الشهيرة وجرائم الاستعمار الفرنسي في لوحة "الشهداء". وهنا ننوه إلى أنّ تناص الشكل بالمضمون يبرز التماهي التام للواقعة الجمالية بصريًّا ومشهدية الموضوع، وتعبيريًّا وحسّيًّا في الشكل للعمل الفني. (الشكل:03)

**Fig.03 :** M'hamed Issiakhem, Les Martyrs, huile sur bois ,1965/Pablo Picasso, Guernica, huile sur toile1937



***Source :*** *Camille Penet-Merahi, L'écriture Dans La Pratique Des Artistes Algériens De 1962 À Nos Jours, Thèse Sous La Direction De Marianne Jakob, Thèse De Doctorat, Pour L'obtention Du Grade De Docteur En Histoire De L'art, Centre D'histoire « Espaces Et Cultures », École Doctorale Lettres, Sciences Humaines Et Sociales, Université Clermont Uvergne, 8 Février 2019, p35.*

### 7-1-2 جمالية الرموز بين الأثر الفني وفينومينولوجيا التلقي:

#### 7-1-2-1 تناص الفنان وتناص المتلقي:

إنّ نقطة التحول الهامة التي نشهدها اليوم: هي أنّ كثيرًا من اتجاهات الفن المعاصر توجّهت نحو الرمز، من منطلق أنّ الفن لم يعد مجرّد تكرار لحقيقة جاهزة أو ترديد لواقع قائم سلفًا، بل هو كشف لحقيقة جديدة يُعبَّر عنها بلغة رمزية، بحيث تكون الرسالة التي يبثّها إلينا الفن أعمق من أن تكون لذّة حسّية عابرة أو متعة جمالية زائلة[1]، فتحوّلت غاية الفن إلى أداة من أدوات كشف هذه الحقيقة.

والرمز هو من بين الخصائص التي تميّز التصوير الجزائري وتجسدها لوحات الفنّانين، التي تتعدّد أوجه الرمز فيها حسب مرجعيتهم الفنية التي اتخذت مسارات مختلفة، وكان السبب في ذلك تعددية المنابع الفكرية والثقافية والاجتماعية... للفنانين، الذين تباينت موضوعات أعمالهم وتداخلت مع نظيراتها الغربية، وذلك نظرًا للتأثّر بالمدرسة الغربية في الفن وأساليبها، في حين جاءت أعمال الفنانين المحليين تظهر في طيّاتها ذلك التشبّع بمقومات الهوية العربية الإسلامية والنزوع نحو الثقافة الجزائرية، من الرموز البربرية والعربية الإسلامية... التي تمثل تزاوجًا للثقافات وتداخلًا للفنون بشتى أنواعها. ذلك التداخل والتحاور بين مختلف الممارسات الإبداعية، حسب ما أشارت إليه "نانسي جان لوك" ( Jean-Luc Nancy) في كتابها "The Creation of the World or Globalization"[2]، هو ما يتمحور حوله جوهر العمل الفني المعاصر.

---

1- ينظر، عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مؤسسة هنداوي سي أي سي، ويندسور، المملكة المتحدة، 2018، ص26.

2- Jessica Holtaway, World-Forming and Contemporary Art , First published by Routledge, New York/ Abingdon 2021,p 100,

وفي تتبّع لمسار التصوير الجزائري المعاصر نجد أنّ "عبد الله بن عنتر" و"عبد القادر قرماز" شدّت أعمالهما أنظار المتلقّين، لما حملته لوحاتهما من جمالية متفردة اختزلت علاماتها رموزًا تشكيلية مركّبة أحدثت ثورة في ساحة النقد، بل اعتُبرت ظاهرة فنية استولت ديناميتها الجمالية والفلسفية على المتلقي. (الشكل:04)

**Fig.04 :**Abdellah Benanteur, Le Courroux, Huile Sur Toile 195x130 Cm, 1989/Bdelkader Guermaz, Nocturne, Hsb, 45x55 Cm, 1990.



***Source :*** *blog mmediene écritures, Peintres algériens - Aperçu sélectif, 17 Août 2015, (https://mediene.over-blog.com/peintres-algeriens-apercu-selectif, (17/10/2023)*

والمهم هنا هو ما يتركه الأثر الفني للعمل التصويري فينومينولوجيًّا وجماليًّا على نفسية المتلقي، الذي يستحضر ذهنيًّا نصوصًا فنية مع العمل الفني المعاصر تناصيًّا، مع رؤية الفنان والعمل الفني. وهنا قد يجسّد التناص بُعدين: أولهما أنّ العمل الفني يخلق إشكالية

قرائية تعسّر فهم المتلقي، والثاني يوظّفه الفنان كأداة تحقق تقاربًا للمفهوم من منطلق أنّ العمل الفني هو تناص لنموذج فني سابق.

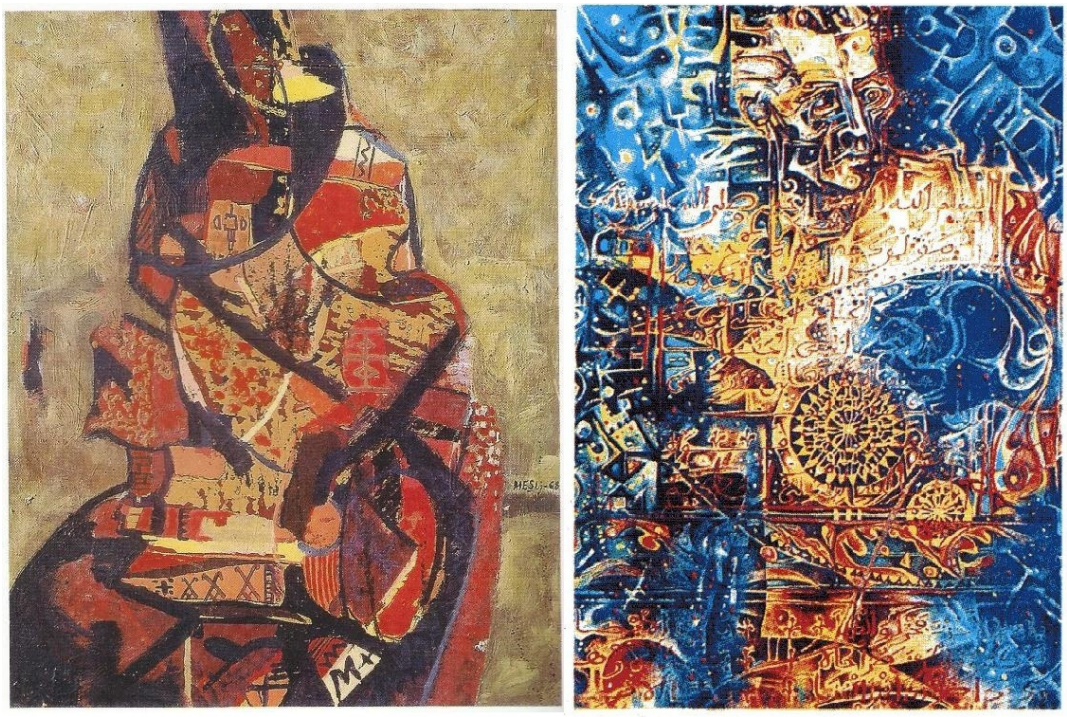
### 7-1-2-2 تناص المادة وتناص الخامة:

إن الإسهام الذي قدّمه التشكيليون الجزائريون في حراكهم الفني المستمر يستدعي منا العمل على استجلاء قيمه الفنية والجمالية، وتقصّي علاماته السيميائية، وذلك من خلال تتبّع مسارات ترسانته الداخلية في علاقتها بالسياقات الفنية الخارجية، وما تسعى إليه اشتغالات أنظمته التشكيلية: كلغة فنية لا تحاول تكرار الواقع وسجنه في صوره الظاهرة والمعروفة مسبقًا، وإنما كمحاولة لتحريره من هذه الصورة النمطية، وإظهاره في صور جديدة[1]، وفق حركية تنسجها العلامات لتبرز جمالية البناء، وتحقق التوافق بين مختلف أبجديات العمل الفني. ولا يخلو أي عمل تشكيلي معاصر من حقيقة التناص بين مختلف أطيافه تقنيًا، إذ نجد التناص الموافق للمادة والخامة هو ما ينتج دينامية للعمل الفني ويحرك سيرورة علاماته، وفق ما تخلقه العلاقات التناصية التي تعمل على تذويب جمود المادة، وتطويع صلابة الخامة وليونتها تشكيليًا. والأمثلة في التصوير الجزائري المعاصر كثيرة، تتجلى في عمل الفنان "مصلي" Mesli, Kaïs et Layla، وعمل التشكيلي "دونيس مارتيناز" Martinez, Douloureuse، اللذين يبرزان اشتغال التناص في العملين إبداعيًا؛ فالتمثيل في عمل "مصلي" يبرز مدى إدراك الفنان للعلاقات التشكيلية وما تقدمه دلالاتها التناصية من جمالية للمعنى، وقدرته على خلق تلك التضافدية بين العلامات في تركيب يثير الإحساس بالمادة، ويشقّ بتوليفات ألوانه طريقًا نحو تحريك عجز المتلقي في بحثه عن موضوع العمل الفني ومضمونه. وبالمقابل، نجد عمل "مارتيناز" مفعمًا بالعلامات، يحرك شعور المتلقي ويفكّ روابط حريته، من خلال توقيع لعلامات سيميائية تضع أمامه تناصًا

1- ينظر، عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مرجع سابق، ص41.

مباشرًا مع الماضي. ولا شك أن حضور التناص في العملين يهدف إلى تجاوز المرئي والتعبيري، والبحث عن تحطيم المادة واستحضار السابق في قوالب فنية جديدة تدعم الاستمرارية في الخلق والإبداع من وجهة نظر تناصية. (الشكل:05)

**Fig.05 :** Mesli, **Kaïs et Layla**, huile sur toile, 1968/ Martinez, **Douloureuse**, huile, 1979.



***Source :*** *Camille Penet-Merahi, L'écriture Dans La Pratique Des Artistes Algériens De 1962 À Nos Jours, Thèse Sous La Direction De Marianne Jakob, Thèse De Doctorat, Pour L'obtention Du Grade De Docteur En Histoire De L'art, Centre D'histoire « Espaces Et Cultures », École Doctorale Lettres, Sciences Humaines Et Sociales, Université Clermont Uvergne, 8 Février 2019, P50 ,69.*

ولا شك أن التصوير الجزائري المعاصر وما قدّمه من تجارب فنية يجبرنا على استحضار قامة أخرى من قامات التشكيل الجزائري، في شاكلة الفنان الظاهرة "محجوب بن بلة"، الذي صاغت أعماله مفاهيم تشكيلية جديدة، «**وشكلت غزارة علاماتها المجردة مكانة لها في دليل متحف "الميتروبوليتان" الأمريكي الشهير، مكتسحة تواتراتها أصداء قاعات العرض، بل احتلت كثافاتها وموضوعاتها، وما تحمله من حركة، حولت "بن بلة" من**

**خلالها الجامد بطبيعته إلى نموذج مفارق للحركة. وبدل الثابت، سار بن بلة في لوحاته علامات حية، ناشطة خارج أي مدلول، بحيويتها ورشاقتها والتواءاتها في كتابات رمزية لخّصت الخط العربي، وقفزت به من قداسة تكويناته إلى رقصات تجلب الدوار بحركاتها التي تقود تنافراتها المتلقي إلى حدود الهلوسة.»**[1]، هذا هو التعبير الذي تحاول سيميائية "بن بلة" التشكيلية ترسيخه، بل إن قدرته الإبداعية في قيادة الخطوط وتحريكها تتجاوز السكون لتجد لها مكانًا بين الحركية والتفاعلية، وهو ما تحركه الروابط التناصية من كسر للجمود وعبث بزمنية اللحظة الجمالية. إذ يبهر تواتر موتيفات "بن بلة" الخطية المتلقي بدقتها اللامتناهية، وتطويعه للمادة يصل بالمتلقي إلى حدّ الاستلاب. (الشكل:06)

**Fig.06 :**Ben Bella, **Talismans**, acrylique sur toile ,1978/ **Arc-en-ciel**, acrylique et encre sur bois, 1985/**Puzzle II,** acrylique sur toile. Acrylique sur toile, 1996, **Labyrinthe** I, acrylique sur toile 1996.



***Source :*** *Camille Penet-Merahi, L'écriture Dans La Pratique Des Artistes Lgériens De 1962 À Nos Jours, Thèse Sous La Direction De Marianne Jakob, Thèse De Doctorat, Pour L'obtention Du Grade De Docteur En Histoire De L'art, Centre D'histoire « Espaces Et Cultures », École Doctorale 84Lettres, Sciences Humaines Et Sociales, Université CLERMONT UVERGNE, 8 Février 2019,*

1- أبجدية الحياة بلوحات الجزائري بن بلة، اخبار ثقافة، الجزيرة نت، الجزائر، 2012/7/12، https://www.aljazeera.net/culture اخر زيارة ( 2024/11/12).

إن الإدراك الإستطيقي للعمل الفني المعاصر يتطلب السعي الدائم نحو البحث عن الحقيقة، وفي بحثنا عن حقيقة التناص في التصوير الجزائري المعاصر، ومن منطلق الإشكالية التي تقودنا إلى فحص رواد المعاصرة في الجزائر، لا يسعنا أن نتخطى تجربة الفنان "لزهر حكار"، لما تطرحه أعماله «**من تنوّع للدلالات السيميطيقية وتجلي للرموز المتعددة للعلامات، وما تضمره من فرادة وغموض يستفز المتلقي ويدعوه إلى البحث عن الذات في مشهدية الأسطورة والتراث، التي تهشم حاجز الصمت عبر تداخل للأشكال وتواشج للرموز والألوان.**» [1] وهذا ما أشارت إليه الباحثة التونسية فاطمة دمق، في مقالها الموسوم بـ: الرسم الجزائري بين التراث والمعاصرة من خلال تجربتي لزهر حكار ودونيه ماسيناز. إن ما خلده "حكار" من أعمال فنية يستدعي التوقف عنده طويلًا، لما يحمله من دلالات تشكل أبعاده عوالم جديدة في كل مرة، حاول الفنان من خلالها عبور اللامألوف، بالتناص مع الماضي مرة، ومعه مرات عديدة، في سعيه للبحث عن ذاته والتوصل إلى حقيقتها الفنية. إنه تناص فني وإبداعي خلق من خلاله "حكار" جسرًا مع الماضي ليعبره هو والمتلقي من منافذ متعددة، يطلّ بها على رؤى جديدة، ويتجاوز بها الواقع، ويضيء من خلالها مكامن العتمة، عتمة الماضي التي لازمت الفنان وطبعت جميع أعماله. (الشكل:07)

1- فاطمة دمق، الرسم الجزائري بين التراث والمعاصرة من خلال تجرتي "لزهر حكار" و دونيه ماسيناز"، مجلة سيميائيات، العدد6، الجزائر، 2016، ص163،164

**Fig.07 :** Lazhar Hakkar, Alger, Technique mixte toile, 70 x 80 cm, 1991 / Rivage, Technique mixte sur toile ,38 x 48 cm, 1997/ Lumière, Technique mixte sur toile ,40 x 49,5 cm, 1997.



- **خلاصة الفصل الثاني:**

ارتكزت الدراسة في فصلها الثاني على تحديد وكشف مواضع التناصّ التشكيلي في التصوير المعاصر، انطلاقًا من البواعث الفكرية والمنطلقات الفلسفية للفنّ المعاصر، وما أفرزته الحداثة وما قبلها من نتاجات غيّرت مفهوم الفنّ. ولا يتوقّف البحث عند حدود الانعطاف الفكري والجمالي للفنّ، بل يخترق مسارات التيارات الفنيّة وما صاحبها من ثورة وزخم غيّرا ملامح الجماليات الفنية، ورَسَما بوادر تحوّل جديد في الفنّ. وقد عنيت الدراسة في هذا الفصل بتقصّي اشتغالات التناصّ التشكيلي ودوره في تشكّل مدارات جديدة للفنّ المعاصر، تعدّدت فيها الأبعاد وتلاحمت عند حدودها العلامات، كصبغة حددت طبيعة العمل الفني المعاصر، وطرحت أسسًا مبتكرة وطرائق مستحدثة.

سادت متحوّلات الشكل والاختزالية، وسيطر الفكر المفهومي والنزوع نحو الفكرة على مظاهر الفنّ المعاصر. ومن هنا حاولنا فكّ معادلة التناصّ التشكيلي ومدى تموضعه في خارطة التصوير المعاصر كأداة يستند إليها الفنان في بناء عالمه التصويري، وكإشكالية لدى المتلقّي الذي يجهد في تحديد التناصّ كبنيات مشابهة وصور ترسّبات تغوص في وحل

ذاكرته. وفي المقابل، جاء الفنّ التشكيلي الجزائري رائد الحداثة العربية، وما طرحته الجماعات الفنية من تساؤلات أثرت نقاشاتها أروقة الفنّ وأرست أسس بروز التصوير المعاصر في الجزائر من خلال تجارب تشكيلية خاضها فنانون تركوا بصمتهم في الساحة الفنية والتشكيلية، الوطنية والإقليمية، وهو ما ستتطرّق إليه الدراسة بالتحليل والنقاش في شقّها التطبيقي، من خلال مقاربة سيميائية–تناصية لعينات فنية مختارة من التصوير الجزائري المعاصر.

# الفصل الثالث

## إجراءات البحث:

1. مجتمع البحث:
2. عينة البحث:
3. أداة البحث:
4. منهج البحث:
5. تحليل العينات:

## إجراءات البحث:

### 1. مجتمع البحث:

يشتمل مجتمع البحث على اللوحات الفنية المعاصرة للفنانين التشكيليين الجزائريين، من الفترة الممتدة بين (1970–2023)، بحيث توفّر مناخًا ينسجم وإشكالية الدراسة التي تبحث حول تموضع التناص التشكيلي في التصوير الجزائري المعاصر، وتتيح الفرصة لتقفّي مستويات التناص في نماذج تصويرية، تتناول معطيات تسمح لنا بالعمل على الموضوع من مداخل مختلفة، تعالج أيضًا الآليات التي وظّفها الفنانون في منجزاتهم التشكيلية، ومدى تفعيلها لتقنيات التناص التشكيلي بشتى أنواعه، وكيف ساهمت هذه الإجراءات في تلاقي الأعمال الفنية، في شكل نتاجات تراكمية استعارها الفنان في شكل تناصات تشكيلية.

والعمل على التناص في اللوحة الفنية المعاصرة كمتغيّر ثابت يُسهم في دعم المسار القرائي والتأويلي لهذه النماذج التصويرية المعاصرة. ونظرًا لتعدّد النتاجات الفنية المعاصرة، وعدم توفّر المعلومات الكافية حولها، خصوصًا الأعمال الفنية غير المنشورة التي تعذّر علينا إحصاؤها، عمدنا إلى الاشتغال على ما هو متوفّر من لوحات فنية منشورة في صفحات الأروقة الفنية على الإنترنت، وتلك الأعمال المنشورة في الكتب،

وعن طريق المقابلات الشخصية مع بعض الفنانين، والتي شكّلت مادة مهمّة غطّت أهداف الدراسة.

## 2. عينة البحث:

اشتملت الدراسة على (09) عينات قصدية تم اختيارها بدقّة، حسب توافقها وموضوع البحث، ضمّت (03) فنانين تشكيليين جزائريين، بمعدل (03) لوحات فنية لكل فنان، شملت فترات مختلفة من مسارات التصوير الجزائري المعاصر. وجاءت العينات نتيجة بحث هام عن نماذج فنية اشتغل أصحابها على موضوع التناص، وتوفّرت في أعمالهم الأرضيات الخصبة التي يشتغل فيها التناص كمركّب أساسي، يعمل فيه كنظام يتكاثف على حدود الاستعارات الفنية والجمالية.

تضمّنت العينات في مجملها مناقشات تناصية تمكّننا من مساءلة اللوحات التشكيلية، ومناقشة سيرورة علاماتها، والبحث في علاقات تمثّلاته كجمالية لدى الفنان، ورصد تجلياته كإشكالية بالنسبة إلى المتلقّي.

جاء اختيار الفنانين حسب موضوع الدراسة:

- ✓ استبعاد اللوحات الفنية التي تَخلُو من الملامح التناصية، سواء فكريًا أو تشكيليًا.
- ✓ ضمن التنوّع الذي ترصده أعمالهم الفنية من زخم علامي ودلالي يحتضن بداخله أنماطًا ومستويات متعدّدة من أشكال التناص.
- ✓ تم اختيار الفنانين الذين لم يتطرّق إليهم الباحثون سابقًا، ولم تتوسّع دائرة البحوث السابقة لتشملهم.

- ✓ مدى تبنّي الفنان للتناص كأداة فنية وتقنية تُساهم في توضيح المعنى للمتلقي من خلال استدعاء لنماذج تصويرية وإحالات نصّية سابقة.
- ✓ كيفية اشتغال التناص فكريًا، بصريًا، ومفاهيميًا، كباعث للرؤى والتصوّرات، تمنح العمل الفني سمات تناصية يستدعيها الفنان لتخترق ذهن المتلقي وتوقظ صورًا تختزنها ذاكرته.

ونظرًا لهذه الأسباب، جاء اختيار الفنانين كالآتي:

- أيقونة الفن التشكيلي المعاصر "عبد القادر قرماز".
- الفنان التشكيلي والنحّات والشاعر "منصف قيطا".
- الفنان التشكيلي الراحل "لزهر حكار".

- **جدول العينات:**

| المجموعة | رقم العينة | اسم الفنان | عنوان اللوحة | سنة الإنتاج | الحامل والتقنية | القياسات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الأولى | 01 | عبد القادر قرماز | تكوين | 1970 | زيت على قماش | 97سم× 130سم |
| | 02 | | تكوين | 1972 | زيت على قماش | 65سم× 80سم |
| | 03 | | مشهد تخيلي | 1975 | زيت على قماش | 113سم× 162سم |
| الثانية | 04 | منصف قيطا | المنفى | 2014-2015 | تقنيات مختلطة+ ورق الذهب على ورق | 40سم× 60سم |
| | 05 | | المرأة الشابة | 2020 | تقنيات مختلطة على قماش | 50سم×60سم |
| | 06 | | أطلانتس | 2023 | تقنيات مختلطة على قماش | 30سم×40 سم |
| الثالثة | 07 | لزهر حكار | الشاطئ | 1997 | تقنيات مختلطة على قماش | 48سم×38سم |
| | 08 | | زينب | 2009 | حبر صيني على ورق | 29.5سم×21سم |
| | 09 | | إرث العلامات | 2006 | تقنيات مختلطة على قماش | 162سم× 100سم |

## 3. أداة البحث:

بغرض الوقوف على أهم الأهداف التي سطّرتها الدراسة، وبغية تحقيق أبعادها:

- ✓ الاستناد إلى مؤشّرات الإطار النظري، وما انتهت إليه نتائجه.
- ✓ إجراء مقابلة شخصية مع الفنان "منصف قيطا" عبر وسائط متعددة (مكالمات هاتفية – مراسلات بريدية – تصفّح موقعه الإلكتروني، وصفحات حسابه الشخصي عبر مختلف وسائل التواصل الاجتماعي – استقبال كتابه المنشور عبر البريد العادي تحت عنوان: Moncef Guita, peintusie ou poéture, Les presses de l'imprimerie Ediwan, Alger, Algérie, 2021، والاستفادة من أهم ما جاء فيه كطبعة أصلية موقّعة من طرف شخص الفنان).
- ✓ المصادر والمراجع الخاصة بالفنانَين الراحلَين "لزهر حكار" و"عبد القادر قرماز"، من مواقع شخصية على الإنترنت تعرض أهم أعمالهم الفنية، ومعلومات عن حياتهم الشخصية وتجاربهم الفنية.
- ✓ الاستعانة بالمواقع العالمية، وصفحات التظاهرات الفنية، والمدوّنات التشكيلية التي احتفت بالفنانين الجزائريين ووثّقت مساراتهم الفنية.

أخذًا بعين الاعتبار هذه الوسائل والموجهات التي ساهمت في الإلمام بالموضوع وتغطية لأهداف الدراسة.

كان علينا الاشتغال بجهد في بناء أداة للتحليل، تسعى إلى دراسة الأعمال الفنية بعيدًا عن القراءات السطحية والإجرائية، والوقوف عند حدود المسح البصري والتحليل الانطباعي، الذي لا يخدم موضوع الدراسة، ولن يقدّم أي إسهام علمي أو عملي لأهدافها.

وعليه: فإن اشتغالنا على موضوع التناص التشكيلي في التصوير الجزائري المعاصر من منظور الإشكالية، يتطلّب منّا العمل على بناء أداة بحث ترقى لخصائص البحث وتسمو إلى تطلعاته.

وبالاستعانة بكامل هذه المؤشرات وأخرى، دعمت اشتغالنا على مقاربة استطيقية–تناصية لنماذج تشكيلية جزائرية معاصرة، ونظرًا لما يقدّمه التحليل السيميو–تناصي من طروحات تسمح بتوضيح المنظومة البنائية للعمل الفني، وتقدّم إضاءات مهمّة لكشف مواضع العتمة ومراتب الغموض في اللوحات الفنية، كان علينا الاستعانة بالنموذج التحليلي لـ"لوران جيرفيرو" (Laurent Gervereau) [1] كقاعدة علمية ومرجع لتحليل الأعمال الفنية، وتكييف محتواها بما يتناسق وموضوع "التناص"، لأن طبيعة الموضوع هي من تفرض علينا نسق قراءته، وقد جاء التحليل من موقع المتلقي، الواعي، المتذوق للعمل الفني المفكك لشفراته الكامنة والمتوجه لتوضيح مقاصده .

وبين الضرورة والحتمية، فإن أداة البحث جاءت في (05) مستويات، وخلُصت إلى نتائج التحليل، وهي كالآتي:

- نموذج التحليل:

**1. المستوى التقني:**

1- Camille-Angelo Aglione, **voir, comprendre, analyser les images,** Laurent Gervereau, la découverte unil, université de Lausanne, p8-9.

- عنوان اللوحة
- اسم صاحب اللوحة
- تاريخ إنتاج اللوحة
- نوع الحامل والتقنية المستعملة
- الشكل و القياس

2. المستوى التشكيلي:

- الإطار
- التأطير
- الأشكال والخطوط
- الأشكال والخطوط
- المساحة
- الألوان الإضاءة والضلال
- الكتلة والفراغ

- الملمس والنسيج:
- الشكل والأرضية:
- الوحدة والانسجام:
- التوازن والاتزان:
- التدرج والتباين:
- التماثل والتنوع:
- مركز الاهتمام:

3. المستوى التعييني:

1. المستوى التضميني:

- الوصف
- التحليل

- علاقة اللوحة بالعنوان
- علاقة اللوحة بالفنان

2. المستوى التناصي:

- دراسة المستويات، الاليات، التقنيات، الأبعاد التناصية، أشكال، أنماط، أساليب

- دراسة المستويات، الآليات، التقنيات، الأبعاد التناصية، أشكال، أنماط، أساليب التناص..

### 3. نتائج التحليل: [1]

### 4. منهج البحث:

يندرج تحليلنا ضمن هذه الدراسة في إطار المنظور السيميائي– التناصي، حيث نُعنى بتفكيك شفرة العلامات البصرية والكشف عن أنساقها الدلالية داخل الحقل التشكيلي، وذلك من خلال الربط بين الدالّ البصري، والمدلول التأويلي الذي ينتجه التلقي الواعي، وقد اعتمدنا في هذا التوجه على آليات مستمدة من التحليل السيميائي، الذي يركز على كشف العلاقات التكوينية والدلالية داخل اللوحة، وعلى التناص الفني والبصري الذي يربط العمل التشكيلي بخطابات فنية أو أسطورية أو ذاتية أخرى، سواء أكانت صريحة أو ضمنية.

إن هذا التوجه المنهجي – السيميائي/ التناصي – لا يكتفي بوصف العناصر الشكلية أو تفسير مرجعياتها فحسب، بل يسعى إلى تأويل البنية العميقة للوحة، وفهمها في ضوء

1- تم استحداث هذه الأداة من قبل الباحثة، انطلاقًا من النموذج التحليلي لـ"لوران جيرفيرو" ( Laurent Gervereau)، من خلال استحداث خمسة مستويات تحليلية مقسّمة إلى: المستوى التقني، المستوى التشكيلي، المستوى التعييني، المستوى التضميني، المستوى التناصي. **وقد اشتغلنا على نتائج هذا التحليل في مقال المناقشة التابع للأطروحة الموسوم بـ: "التناصّ في اللّوحة الفنيّة المعاصرة بين جماليّة التّشكيل وانفتاح التّأويل، مقاربة سيميائيّة–تناصيّة للوحة "سطور المدينة" لأحمد مباركي"، لطيفة بلجيلالي، جمعي رضا، مجلة سيميائيات، مج. 18، ع. 02، مارس 2023، ص (493–511).**

النسيج الثقافي والذاتي الذي تنتمي إليه، مع الانفتاح على آفاق قرائية متعددة تسعى لتفكيك الطبقات المعنوية التي تخفيها الصورة خلف جمالية التكوين.

## 5. تحليل العينات:

**التناص بين التكوين والتخييل، تحليل نماذج من لوحات عبد القادر قرماز:**

**تحليل العينية رقم (01):**

تكوين ، زيت على قماش ، 97سم× 130سم، 1970 .



**Source :** Abdelkader Guermaz, Composition, Huile Sur toile, 130 X 97 Cm, 1970, Collections, 1972, Coll. Part, France, 2013, Coll. Part, France, 2019, Musée Institut Monde Arabe, France, Expositions, 2009, Centre Culturel Algérien Paris, France, 2012, Galerie Hebert, Paris, France, Ventes Publiques 06/06/2013, Galerie Claude Lemand, (https://www.claude lemand.com/IMG/jpg/abdelkader_guermaz_composition_1970._huile_sur_toile_130_x_97_cm.jpg2), (12/06/2025 20:17).

1. **المستوى التقني:**

- **عنوان اللوحة:** بدون عنوان
- **اسم صاحب اللوحة :** عبد القادر قرماز
- **تاريخ إنتاج اللوحة :** 1970
- **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** زيت قماش
- **الشكل و القياس:** اللوحة مستطيلة الشكل بقياس97سم× 130سم

2. **المستوى التشكيلي:**

**الإطار:**

جاءت اللوحة في إطار مستطيل بطول (97) وعرض (130)، بقياس عام يتراوح بين (97سم× 130سم)، صورت بالألوان الزيتية على قماش.

- **التأطير:**

صُوِّرت اللوحة بشكل مستطيل، تحمل بضع علامات بصرية تجريدية، وتبسط تشكيلات لونية موحدة على طول مسطحها التصويري.

- **الأشكال والخطوط:**

إن تحديد الأشكال في لوحة "قرماز" يتطلب تأمّلًا دقيقًا وتركيزًا واسعًا، نظرًا لعمقها التصويري القائم على الفلسفة التجريدية. تُلغي اللوحة ملامح الشكل، وتخطّ كومات إستطيقية تنسحب على نفسها في أجزاء مختلفة من نطاق اللوحة، مشكلة رقعًا لونية مبعثرة. يرتكز أسلوبها التجريدي على إهمال الشكل والعناية باللون، وتكوين "الفنان" يقوم على هذه الرؤية الباطنية للون، في مقابل تخطٍّ لعتبة الشكل. تنساب الخطوط كصورة جيولوجية مأخوذة من الفضاء، يُبنى تنوعها من خلال التمايز الذي تُحدثه حواف الخطوط من آثار تحفر مساحة اللوحة وتُبرز تضاريس الخلفية. عبر هذه الجيولوجيا التصويرية، تتجلى كتل شكلية غير منتظمة في رقع مختلفة من النسيج، تتحد جزيئاتها كيميائيًّا بشكل طولي، تحتكم إلى جوهر الفنان وقوانين التصور الداخلي للموضوع.

- **المساحة:**

تنحو المساحة نحو الفراغ الذي يغمره اللون الأزرق الفيروزي، تطوف حوله حجوم متباينة الشكل واللون، كمغامرة بصرية تُحيلنا تراكيبها إلى جزر الكاريبي. يُخلف مدّها الحداثي موجات ارتدادية تتولد نتيجة الاصطدامات الجمالية لكتلي الشكل واللون، تعبر من عوالم ما ورائية يتداعى من خلالها كل تجسيد صوري للواقع، لتُثير روحانيتها فاعلية الكشف عن الذات، ذات الفنان وذات المتلقي؛ تلك الذات التي تنزع نحو الباطن، وتغوص بعيدًا باحثة عن حقيقة الأعماق. بهذه الرؤية الحدوسية الهارمونية، يكشف "قرماز" غايات تصويرية وفلسفية تمنح المشاهد فرصة الاستمتاع بالنشوة الجمالية للعمل الفني.

- **الألوان، الإضاءة، والظلال:**

تنتشي اللوحة بهارمونية اللون الأزرق الفيروزي وجماليته، لتنفذ روحانيته إلى جوهر الحس البصري. تستسلم أرضيتها لإغراءاته (اللون)، وتغرق في بحر من التواشجات الفيروزية، تتخللها تلميحات لونية يغلبها الأزرق وتدرجاته المتفاوتة بين الداكن والفاتح. هناك، حيث تنشأ علاقات مختصرة تحتضن الأصفر وتحتفي بالبرتقالي والأحمر كتشكيلية من الألوان الحارة، تدفئ اهتزازات موجاتها صقيع الأزرق وبرودته، وتذيب حرارتها جليد المعنى. يحدث تفاعل كيميائي للأصباغ يشعل نبض اللوحة ويفجر شجنها، ويشحن تمثيلها اللامرئي بالإثارة. من منطلق تجريدي غنائي، تنبض اللوحة ببريق فيروزي حالم، ينتقل بالمتلقي من أرض الحاضر القاحلة إلى بُعد كوني آخر، ينفذ قصدًا تحت تأثير جيولوجيا السطح التصويري وتفاعلية الأكاسيد اللونية، كظاهرة كونية تعبث فنومينولوجيًّا بسيميائيتها البصرية، تجعلنا ننظر قسرًا إلى داخلها والبحث عن انعكاس الأنا والآخر.

- **الكتلة والفراغ:**

يتحقق البعد الجمالي للوحة من خلال الصياغة المستحدثة للشكل والتوظيف الواعي للون، بحيث تنتظم مفردات العمل الفني وتفرض اختزالية للمشهد التصويري، يقتصر على توزيعات لونية متكدسة كجزيئات بصرية، تجتمع في أجزاء متشظية من الفراغ. ذلك الفراغ الذي يغرق في حسية اللون الأزرق الفيروزي، ويتيه في ثنايا انعكاساته، هدف الفنان منه هو العمل على تأثير إغواءات اللون، وتنويعات المراتب التي تتوزع من خلالها كتل اللون والشكل، التي تُضفي تواشجًا جماليًّا على هيئة العمل، ينبع من تصفيف الحجوم المتلاصقة في أسفل اللوحة، والبعث بتعزيزات على مستوى التصميم في الأعلى، دون إغفال النقوش التشكيلية التي تُبرز نتوءاتها بفعل تأثيرات اللون وانعكاسات المادة، وتسمح بتحفيز مسار العين في سبيل كشف هوية الموضوع التجريدي.

- **الملمس والنسيج:**

لم تُبنَ اللوحة من فراغ، بل هي انعكاس لحقيقة ما، تلك الحقيقة التي يحاول الفنان تجسيدها على نسيج اللوحة، في إسقاط لشظايا متناثرة تتلاشى تمثلاتها كأطياف من وحي الذاكرة: ذاكرة الفنان... أم ذاكرة المتلقي؟ تتقمص دور الأنا وانعكاسه على الآخر، تفرض حضورها وتُفضي بحذر تحت خامات اللون، لتطرح التساؤل حول فحوى المادة ودلالة الملمس وجدوى التكنيك: كيف تظهر اللوحة بدعم من هذه المنعكسات؟ وكيف تبدو من غيرها؟

- **الشكل والأرضية:**

لم تعد اللوحة حسب مفهوم "قرماز" معطًى ثابتًا، بل هي انعكاس يتشكل ويبقى قيد التشكل، يأبى الاكتمال. فالناظر إلى لوحته يشارك طوعًا في بنائها، وينغمس في قراءتها. ليست تقليدًا أو محاكاة لطبيعة ما، وإنما هي انعكاس لرؤى وتصورات على أرضية من قماش، تعلق فيها كتل وبنيات تنحو نحو مسارات التفكيك. تتشابه صيرورتها، وتتماثل تشكيلاتها، لكنها تسبح عكس تيار متصاعد للدلالات، كأوهام عالقة تتناثر رواسب اللون ومشتقاته على أرضية اللوحة، لترسو كوصمة جمالية تؤسس لتنظير فني جديد للمعنى (معنى اللوحة).

- **الوحدة والانسجام:**

تتجلى اللوحة كنزعة لازوردية تعبث بالمفاهيم الجمالية وتُلقي بها خارج حدود التصوير الواقعي، لتجد لنفسها مكانًا يتخفى خلفه المعنى الأساسي للتجريد، تجريد الذات من مثاليتها وفق طرح متأنٍ للموضوع. تفرض مسحات اللون سطوتها بهدف بسط كامل لانعكاس الآخر (الموضوع). من منطلق يتجاوز العالم المرئي، تخلُو اللوحة من أي تمثيل صوري للواقع، بل

من أي اعتبار له. يجتهد الفنان في بعث تشكيل محايث لذاته أو ذات المتلقي، ويستثمر كامل طاقاته الإبداعية والفكرية والفلسفية في خرق قوانين اللغة التصويرية. عكس ما يمنحه اللون من إحساس بالتناغم والانسجام، تشتغل خاصية الوحدة في اتجاه يُعيق مسار القراءة وانغلاق الفهم، ويُجبر المشاهد على مساءلة اللوحة نقديًّا.

- **التوازن والاتزان:**

تتبدى نسب التوازن والاتزان كقيم جمالية في مقابل كونية اللوحة، تلك الكونية التي صنعها الفنان كبعد رابع، لانهاية لمداراته، كدروب تحوم بشكل عشوائي يُقيد المعنى. في بحثنا عن معالم نرتكز عليها لقراءة اللوحة، يسحبنا الضغط تحت إرغامات تصورية للموضوع إلى خارج مجال اللوحة، تُفقدنا توازننا وتَسلبنا اتزاننا، وتنتهي بنا على عتبة التأويل المفتوح. لا إشارات، لا مسارات تُوجّهنا... فقط العجز عن تخطي قيود المعنى اللامتناهية هو ما نحن عليه الآن.

- **الإيقاع:**

في مقابل اللانهائية التي تفرضها اللوحة، يبقى الإيقاع وحده من يُراقص الذات: ذات اللوحة... ذات المتلقي... ذات الفنان. مساءلة هيدغيرية تعبث طروحاتها بفضائية اللوحة، وتقودنا إلى استنطاق صمتها، ومعاينة جوهرها، بتقصي شواغل اللامرئي، والعبور إلى حدود الواقع؛ واقع تتجلى فيه كينونة العمل الفني. أينما تجد اللوحة معالمها، تُمنح التجربة الاستطيقية كفاياتها، ويستكمل فيها اللون غاياته، ويكشف تجليات جديدة تُقوض الغموض وتفتح دروبًا نحو المعنى.

- **التدرج والتباين:**

إن الاعتبار الذي تقيمه لوحة "قرماز" لذاتها يعكس تباينات في الرؤى، وتدرجات في مراتب المعنى؛ لأن الحديث عن تباين اللون أو تدرجه لن ينجح في توصيلنا إلى غائية العمل الفني، ولن يمنحنا سوى اليأس اللحظي والبعدي. والأهم هنا هو متابعة ماورائية اللون وما دلالته، لأن حضور التصور التفكيكي بارز في تصدع السطح الصوري للوحة، والتشتت البائن الذي يعصف بالجزيئات السيميائية يُحيلنا إلى فكرة التشظي والتحطيم الجمالي، من أجل إثبات انعكاس للذات، ومنح المتلقي قراءة متأنية لظاهرة اللوحة الفنية في إطار الانعكاسية.

- **التماثل والتنوع:**

تنهض اللوحة على مبدأ اللاتماثل كخرق للامحدود، وانعكاس لأفكار تحوم شظاياها على تخوم العمل الفني. لا معنى للتنوع دون إدراك للمعنى، وملامسة لمراكز الدلالة اللامتناهية، فحتى لو خُضنا في مضامين الشكل وإغواءات اللون، لن نصل إلى ضروب الحقيقة الكامنة، ولن نخرج من متاهة اللوحة الهرمسية. فالمخرج الوحيد لنا هو محاولة استيعاب ذات الآخر وتقبّل ذاتنا في سبيل إيجاد طريق للقراءة.

- **مركز الاهتمام:**

لكل لوحة فنية نقطة اهتمام قد نُلامسها على مسطحها التصويري أو نستشعرها باطنيًّا، لكن لوحة "قرماز" تُفقدنا مرجعيتنا وتعبث بمرتكزاتنا، تبعثنا في رحلة لاستكشاف الذات، حيث يُطبِق البُعد الكوني على عالم اللوحة الداخلي، ويُقيم إحداثيات مجرته الكونية؛ كونية اللوحة التي يحاول الفنان من خلالها خلق نوع من الإدراك يتقاطع فيه الأنا مع الآخر، الظاهري مع

الباطني، لتغدو اللوحة كمرآة عاكسة لا يمكن فهم طبيعتها إلا من خلال التجرؤ على تحطيم زجاج المعنى. لا نفاذ لنا للوحة دون كسر دائرة غموضها.

### 3. المستوى التعييني:

- **الوصف:**

لكل لوحة قراءة، وطبيعة اللوحة هي من تفرض علينا نسق قراءتها. لوحة "قرماز" لا تكتفي بالقراءة البصرية ولا الاستكشافية، وإنما تستدعي قراءة تنصهر فيها الرؤى بموجودات اللوحة، وتتطلب الحفر تحت جيولوجيا سطحها. فمن غير الممكن الاكتفاء بمسح بصري لفضائها المسطح، أو التوقف عند عتبة إطارها الخشبي. لوحة "قرماز" تستدعي قراءة تدميرية تفكك مكنونها الصامت وتعيد تشكيل قاعدة من البيانات التصوّرية، التي بإمكانها فتح أفقها القرائي. ليس ذلك التحطيم الذي يسعى إلى تفكيك بنياتها أو سلب وحدتها التشكيلية، ولا تشتيت معطياتها وطمس أركيولوجيتها، بل قراءة تنفتح فيها منعرجات الفهم وتُزاح فيها المسالك المغلقة.

من هذا المنطلق، الذي تفرضه علينا طبيعة اللوحة، يمكننا تحريك العقبات والبحث عن المتخفي والمكنون تحت ثنايا نسيجها. وعلى هذا النحو، الذي تتخفى تحت ظلاله اللوحة، ترقد الزرق الفيروزية كطيف بارد، تتوزع على طياته تلك التشظيات غير المستقرة، متجاوزة سلطة المعنى المباشر. هل يمكننا أن نقول عنها بأنها فسيفساء لازوردية تحاول خلق نوع من الإدراك، الذي يتقاطع فيه الكوني مع الذاتي؟ الظاهري مع الباطني؟ الواقعي مع التجريدي؟

تقف اللوحة كمجرة من الدلالات الجمالية التي تسبح في فلكها جسيمات متناثرة هنا وهناك... تعكس لحظة تأمل برزخية لم يستطع الفنان الصمود أمام إغراءاتها. لا يمكننا

تحديد الأفق أو الفضاء بدقة، وهو ما يتعالق مع ما إذا كانت اللوحة يقظة أو حلماً، لحظة ذهنية صافية، أو ثورة من عالم اللاوعي... لا نجد في اللوحة أي خطوط محددة أو معالم بارزة. تتوزع الكتل اللونية كأطياف تتشكل وتتلاشى، تمنح هذه التشكيلات غير الواضحة الإحساس بالتفرّق وتكرّس فكرة التفكك.

يغلب على اللوحة "اللون" كمكوّن فضائي يمثل فاعلاً تعبيرياً يتقاسمه الماء والسماء، تحيل إسقاطاته إلى منظور كوني لا نهائية لأواله، لا يحتكم إلى أي معيار جمالي، بل يغمر كصفحة ماء. توهم تلك الزرقة الطاغية مخيال المتلقي، أهي انعكاس ذاته؟ أم هي انعكاس لذات الفنان؟

- **التحليل:**

إذا كانت قراءة اللوحة تحتم النظر تحت أركيولوجيا الأسطح، فإن الرؤية التحليلية تدفعنا إلى الاشتغال في إطار الانعكاسية: انعكاس الذات في الآخر، انعكاس الذاكرة في النسيان. ثنائيات تتشكل بها سياقات اللوحة وتنمو على أنقاضها تمثّلات الذات والآخر، ذلك الصراع الذي يُفصح عنه التخفي البائن لفوضى الحواس، تلك الإشارات الداخلية التي تأبى التمظهر وتكتفي بالنظر خلف الثقوب؛ ثقوب الجسد البالي الذي أنهكته الحروب.

يصور الفنان لوحته بنسق إبداعي كتوم، يستدعي كسر إطار اللوحة وشقّ مسار نحو غايات حقيقتها، تلك الحقيقة التي تسقط كانعكاس للصور الممزقة، الذكريات المتفرقة. هي تعبير الأنا في مرايا الأشياء، لتنشأ كحالة عكسية تنفي الفضاء الصوري، وتفعّل حججها الجمالية ودلائلها الباطنية في سبيل كشف الفضاء المفقود.

يشتغل التجريد، حسب "قرماز"، وفق نموذج كاندينسكي، ينبني على إحداثيات البعد الرابع للوحة، ذلك البعد الذي يتوافق فيه الفنان مع كاندينسكي ويتجلّى في تأثير الموسيقى

على التصوير، تلك العلاقة التي ألهمت التجريديين وأفضت إلى خلق بعد رابع للوحة: البعد الروحي كنموذج لتعبيرية كاندينسكي التجريدية، في مقابل البعد الكوني الذي تتيه في مدارته لوحة "قرماز"، والذي يتلاشى في داخله الآخر، ويتغاير فيه الحضور اللامرئي، وتتصهر في مضماره عواطف الفنان.

لا يمكن تحديد ما يصبو إليه، ولا إلى ماذا يرمي. وحده من يمكنه الإفصاح عمّا تطرحه التجربة الجمالية، وما تسجنه دهاليزها. يمكننا فقط النفوذ، بشكل عنيف، من شقوق الأمكنة والأزمنة التي لامسها "قرماز" خلال مسيرته الفنية، ووصمت لوحاته بحنين شاق: حنين للوطن، حنين للأرض، حنين للتاريخ، ذلك التاريخ الذي طبع بصمات داكنة على حياة الفنان، بقيت عالقة كأوهام أحادية بقيت وفية لذاتها، متأثرة بالآخر، صمدت للتغريب وخاضته، ولم تُفصح يوماً عن الألم، فقط من وراء حجاب المعنى، الذي تبعث به اللوحة وتطمح أن يلامس الآخر ويتلاشى فيه.

كلعبة من الإيحاءات اللامتناهية، تغرق اللوحة في فيروزيتها وتمنح القارئ فرصة الطفو على سطوح نسيجها، ليرى انعكاسه فيها، وانعكاسها فيه. تلك التشظيات التي مزّقت نسيج اللوحة في سبيل أن تتحرر من قيود المعنى، وتجد سبيلاً نحو الفهم: فهم ذاتها كانعكاس لذات الآخر.

### 4. المستوى التضميني:

- **علاقة اللوحة بالعنوان:**

تتأرجح اللوحة في فضاء التصوير التجريدي من دون عنوان، وكأن الفنان أبى أن يسجن عالم اللوحة في أفق ضيّق تخنقه الحروف وتأسره الأبجديات. ترك حرية اختيار العنوان للمتلقي، لأن صدعًا شقّ في داخله تموضع في بقعة مظلمة من ذاكرته، كان تأثيره

واضحًا على تشكّل اللوحة. فمن غير الممكن تقييد اللوحة بعنوان، وهي تحمل بداخلها عالمًا من الشظايا التي غرست تصدعاتها في ذات الفنان وجعًا لا ينتهي، صاغه الفنان كجدل تشكيلي، كانعكاس حلم معلّق، كمِرآةٍ عاكسةٍ لشعرية لم تكتمل، ولن تكتمل إلا من خلال الآخر.

- **علاقة اللوحة بالفنان:**

إن مساءلة اللوحة تقودنا إلى خط مباشر نحو الفنان. هي ليست مجرد لوحة فنية اقتنتها أعرق الأروقة الباريسية وعلّقتها على جدار العرض، بل هي كيان حيّ ينمو ويتشكّل، يعبث بالمفاهيم التقليدية للفن، ويعكس تجارب الفنان ومراحل قاسية صُبغت تفاصيلها بحبرٍ جاف. ليست مجرد لوحة، هي قارّة حلّت بها كل الأعاصير، تحوّلت، تغيّرت، تطوّرت، وجعلت من نفسها كونًا يحتضن كل المهجّرين.

## 5. المستوى التناصي:

إن فحص لوحة "قرماز" عن كثب يسمح لنا باستخراج أشكال التناص ويمنحنا الوقت لاستنباط تقنياته. أعمال "قرماز" لا تشبه أحدًا، وكأنها صيغت من وحي الخيال. في تتبّع لمراحل تشكّل اللوحة، لا نلمس إلا طيفًا يرتحل من تعبيريّة كاندينسكي (Kandinsky)[1] وتفوقيّة ماليفتش (Malivitch)[2]، كتناصٍّ تشكيلي يعانق لوحة "قرماز". ذلك التناص الذي يأبى التمظهر، ويرفض التجلي في صورة المرئي، يبعث فقط بأصوات باطنيّة من داخل

1- فاسيلي كاندنيسكي( Wassily Kandinsky)، فنان ومنظر روسي، رائد المدرسة التجريدية في الفن، ومبدع التعبيرية التجريدية في التصوير، صاحب كتاب الروحانية في الفن وفي فن التصوير بشكل خاص ( Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier)، Wassily Kandinsky, Concerning The Spiritual In Art, Translated By MICHAEL T. H. Sadler, First Published In 1911, 2008 The Floating Press (يوسف غزاوي، رؤى تشكيلية حديثة ومعاصرة، منشورات الجامعة اللبنانية، ط1 بيروت، لبنان ،2008 )

2- كازمير ماليفيتش(Kasimir Malévitch)، فنان روسي، صاحب التفوقية في الفن(Suprématisme)، )،(يوسف غزاوي، رؤى تشكيلية حديثة ومعاصرة، منشورات الجامعة اللبنانية، ط1 بيروت، لبنان ،2008 ).

اللوحة، تشبه في وقعها سوناتات تشورليونيس التصويرية ( les sonates peintes de Ciurlionis)[1].

ذلك التناص الإبداعي بين الموسيقى والتصوير، الذي يحاول الفنان من خلاله خلق مجال انتقالي تتحاور فيه أكوان اللوحة، وتنفتح بينها مسارات تناصيّة تنفذ إلى عالم اللوحة الباطنية، في تناصٍّ فنّي تجريدي يعبث "قرماز" بنا كأحجية نتصارع مع الزمن لجمع قطعها، كـ"شيفرة دافنشي"[2] تطوّر اللوحة من مستوياتها التناصية. كلّما حاولنا الاقتراب من فك تشفيراتها، ابتعدت عنّا مراتب المعنى. تتراسل الأصوات والألوان في اللوحة لتخلق بُعدًا زمنيًّا يتقصّى الفنان من خلاله ثنائية الأنا والآخر، في انعكاسية لمرايا الذات، تفتح العلاقات التناصية دروبًا نحو الدلالة.

## 6. نتائج التحليل:

خلُص تحليل اللوحة الفنية إلى النتائج التالية:

- تنحو لوحة "قرماز" نحو فتح أفق القراءة وتوسيع الفهم، والارتحال بالقارئ إلى عالم اللوحة التجريدي.
- لا يمكن حصر اللوحة في إطار خشبي دلاليًّا، لأنها تحمل نقاشات أوسع مما يترجمه اللون، أو ترسمه الخطوط.

---

1- م . تشيورليونيس(M. ČIURLIONIS')، موسيقار وفنان ليتواني، قام برسم مجموعة من السوناتات الموسيقية في شكل سوناتات تصويرية، من 1907-1908 وهي "الشمس" "الثعبان" "الصيف في اربع اقسام وهي ( Allegro, Andante, Scherzo, Finale)، وسناتة "البحر في ثلاث اقسام (Finale, Allegro, Andante)، وسوناتة "النجوم" ( Allegro, Andante)، وسوناتة "الاهرام (Allegro, Scherzo)، جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي اسعد، دار الحوار للنشر، ط1، 2003، ص 118.

2 ليوناردو دافنشي(Leonardo Da Vinci)، فنان ونحات ومخترع إيطالي، اشهر فناني النهضة الإيطالية، رائد العصر الذهبي في الفن، صاحب رائعة الموناليزا،) Alisha Gratehouse, *Masterpiece Society Art Appreciation:* *Leonardo da Vinci,* 2017, sha Gratehouse, masterpiecesociety.com).

- يلامس عمل "قرماز" إحداثيات الكونية، من منطلق تجريدي لمفهوم الانعكاسية: انعكاس الأنا في الآخر، انعكاس الذاكرة في النسيان...
- تلعب اللوحة على خيوط رفيعة غير مرئية، ترتكز على اللون كمكوّن فضائي، يعكس صورة الماء والسماء، كمِرآة تعبث بصورة ذات الفنان، ذات المتلقي.
- يُشكّل التناص الإبداعي إحدى قواعد اللوحة، التي تتعانق تصويريّتها مع تعبيريّة كاندينسكي، وتسامى في طرحهما مع تفوقيّة "ماليفيتش"، روّاد التجريدية في عالم الفن، ليس من منطلق التقليد، بل من منظور الاختلاف.
- يبرز تأثير الموسيقى في تصوير اللوحة اللامرئي، حيث يحاول الفنان تعميق المعنى من خلال تناصٍّ تشكيليٍّ مركب.

## تحليل العينية رقم (02):

تكوين ، زيت على قماش ، 65سم× 80سم، 1972 .



**Source :** Abdelkader Guermaz, Composition, Huile Sur toile, 80 X 65 Cm, 1972, Collections, 1972, Coll. Part, France, Expositions, 2013, Galerie Hebert, Paris, France, 2016, Maison de l'Unesco, Paris ,France, Galerie Claude Lemand, (https://www.guermazcatalogueraisonne.com/4daction/detail/21/%C2%ADfr00001177/1-+Peinture), (12/06/2025 20:17).

1. **المستوى التقني:**

- **عنوان اللوحة:** بدون عنوان
- **اسم صاحب اللوحة :** عبد القادر قرماز
- **تاريخ إنتاج اللوحة :** 1972
- **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** زيت قماش
- **الشكل و القياس:** الشكل مستطيل بقياس 65سم× 80سم

2. **المستوى التشكيلي:**

- **الإطار:**

إطار اللوحة مستطيل طوله (80) وعرضه (65)، بأبعاد تقدر ب (65سم× 80سم)، بتقنية الألوان الزيتية على قماش.

- **التأطير:**

نُسجت اللوحة في إطار مستطيل، وصُبغت بزيت على قماش، تتخللها بقع لونية داكنة على أرضية ترابية.

- **الأشكال والخطوط:**

لا تحوي اللوحة أي خطوط وأي أشكال واضحة، يكتفي الفنان بتوزيع الكتل في شكل بقع لونية تشغل حيز الفضاء السفلي للوحة، في حين تغرق الأرضية في وحل الألوان الترابية، تتمثل كجدار طين قديم، لينصب تركيزنا على الخلفية بدل الشكل. تمتنع اللوحة عن التمثيل الصوري في تجريديتها، وتعمد إلى فرش طبقات من الألوان كظاهرة بيولوجية تلغي

ترسبات أصباغها الحدود بين الكتل اللونية، وتمنح الخلفية الإحساس بطينية الأرضية، تحتكم فيها الكيمياء الحيوية لتفاعلات الضوء والمادة. لا يمكن رصد أي خط بارز أو شكل واضح على طول الفضاء البصري، وهو ما يحرر اللوحة من أي تمثيل شكلي يقف كحاجز بينها وبين ما يقود مسار العين ويوجهها سيرورة العمل الفني.

- **المساحة:**

تتوزع مساحة اللوحة كجغرافيا الذاكرة، ذاكرة الفنان التي يرسم معالمها دون حدود، كدلالة جمالية تُكرّس محو التخوم بين الأشكال. يُترك الأمر للتشكيلات اللونية لعمل التحول والامتصاص، تتجرع ألم الوحدة، وحدة الجغرافيا التي تنسجها الأصباغ بتقنية السكب والمحو. تتفاعل جزيئاتها الحيوية لتبني كيان اللوحة العضوي، وتغرسه في وحل الخلفية الصماء التي تبرز كثافتها في تكتلات الألوان الترابية، وتُفسح للمتلقي اللقاء وتمنحه الإحساس برطوبة الثرى.

- **الألوان، الإضاءة والظلال:**

إن دراستنا لتشكل الكتل اللونية في جغرافيا اللوحة تنشأ من منطلق يتقاطع فيه الحيز العضوي مع الحيز السيميائي، بحيث تصبح أرضية اللوحة حالة غير مستقرة تشتغل بفعل التغيرات التي تحركها الكيمياء الحيوية الناتجة عن تفاعل أكاسيد الألوان وأحماض المادة، ليخلق ذلك التسرب التلقائي لجزيئات اللون على خلفية اللوحة، ويفرز مجموعة من الترسبات العضوية التي تتبدى كثافتها فور ملامسة الآخر (اللون المجاور)، فتفيض كحبر مائي يتبدد وفق خاصية الانتشار. ويتزامن هذا مع تشكل طبقات جيولوجية على السطح التصويري نتيجة الظواهر الكيميو–سيميائية، حيث تتصاعد الفوالق وتَشُقّ الأخاديد اللونية بفعل الضغط الذي يُمارسه تحول المادة وتضخم الخامة. وبفعل هذه التحولات يحدث تغيير جذري في مورفولوجيا اللوحة، لتطغى تشكيلات الألوان الترابية، وبدرجة أقل الرماديات الملوّنة كانعكاس

لخامات الطين، ويأتي التنوع اللوني بين الزهري الفاتح والأسود وتدرجات الأزرق الداكن كتفصيلات تتشربها كائنات الفضاء التصويري.

- **الكتلة والفراغ:**

تشتغل خاصية الانسحاب التي يركن إليها الفنان في تشكيل معالم لوحته، مستندًا إلى إهمال الحواف وصرف الانتباه عن التخوم، وفي تعبير صارخ عن انفعال الكتل اللونية ذات السمة الترابية، التي تحول دون تردد نحو تركيز تفاعلاتها الكيميائية بشكل يقسم اللوحة إلى مستويين: مستوى سفلي تترسب فيه الأصباغ نتيجة التفاعل اللوني، وتتصاعد فيه الأبخرة لتعلق بلوراتها في شكل حبيبات تتكاثف على نسيج اللوحة. نتيجة هذه التفاعلات، تبرز صفائح طينية في المستوى العلوي من السطح، ليؤكد الفنان مرة أخرى قدرته على تطويع المادة وإخضاع الخامة بذكاء يستند فيه إلى المبدأ العلمي وتكييف الموضوع الجمالي كظاهرة فنية منطقها التجريب.

- **الملمس والنسيج:**

إن التحولات الجيو–كيميائية التي طرأت على اللوحة لم تنشأ من فراغ، بل كانت بفعل فني يتكئ على أسس علمية تجريبية، خاضها الفنان من منظور "التفاعل" بين الأشياء، تلك الأشياء الداخلية التي يحاول "قرماز" معالجتها بدهاء تشكيلي يتفوق فيه على جمود المادة وديناميةاللون. يستغرق خلالها جولات من التفكير الفني المبني على تجريد الشكل من هيئته الأصلية، وتهجينه بفعل الكيمياء الحيوية التي تتخذ من أكاسيد الأصباغ مادة لها، تنتج احتكاكاتها بالسطح التشكيلي فرقعات وانفجارات تتسرب في شكل برك لونية تطفو على سطح اللوحة، تُحيلنا إلى تكتلات من الأبنية المهددة بالانهيار، نتيجة الشرخ الذي أحدثته التفاعلات الكيميائية والثورات الباطنية لدواخل الفنان، والتي تفضي إلى تجريد العمل الفني من جنسيّته، وخلع رداءة الظهور والتستر خلف اللامرئي.

- **الشكل والأرضية:**

تلحّ الأرضية في انبساطها على جذب العوالق اللونية واحتواء إفرازاتها، بشكل لا يُشبع إلحاح الذائقة الجمالية التي يحاول الفنان إخفاءها خلف مرايا اللوحة، هذا الخفاء الذي يتستر كظلال محتجبة تحت هضاب المعنى، يسير على تجاعيد جغرافيا اللوحة ويطبع تفاصيل شكلها التصويري. لا تعير كيمياء اللون أي اعتبار لمورفولوجيا المادة، ولا تقيم أي وزن لثقل التكتلات السيميائية التي تصارع من أجل التمظهر، تقف على السطح في حالة دهشة من التحول اللاصوري الذي آلت إليه أرضية اللوحة، وما أفرزته الظواهر من تحولات غيرت تفاعلاتها تضاريس السطح التصويري.

- **الوحدة والانسجام:**

إن البحث عن الوحدة والانسجام في لوحات "قرماز" يقودنا نحو فشل ذريع في ترتيب الأولويات الجمالية للعمل الفني. من غير الممكن الطفو سطحيًّا لاستخراج عناصر التكوين الجمالي أو رصد أُسسه، لأن اللوحة الفنية بالنسبة لفنان مثل "قرماز" لا تنبني على تنظيم لمبادئ التشكيل أو السير في تعميم فكرة الجمالية المثالية. "قرماز" يشتغل على العمق الجُواني للوحة في توظيفه لإمكانات إبداعية فلسفية تغوص تحت ذاكرة اللوحة لتحفر جيولوجيتها، ويستثمر في تفاعلية المادة وفق الكيمياء العضوية التي تحتكم إليها تركيبات اللون، من منطلق حيوي يعانق الفضاء السيميائي. لا مجال للخطأ أو التراجع في اختيار المتفاعلات اللونية، لأن أي تركيز زائد في نسب الأكاسيد قد يُفسد ظواهريّة اللوحة، ويعبث بتمثلات شكلها النهائي. لهذا الاعتبار، ينفذ الفنان برفق شديد من شقوق ذاته ليبني كيانات تشكيلية تحيا في وحدة واتحاد على سطح لوحته الفنية.

- **التوازن والاتزان:**

لا يمكننا التفصيل في اتزان وتوازن العمل الفني من منطلق المرئي، لأن اللوحة تتخطى ذلك العالم وتؤول في سياقاتها نحو فضاء اللاتمثيل واللامرئي، تحتجب في تخفٍّ عن كشف حقيقتها الفنية والجمالية للمتلقي، بل تضيع كشواهد زجاجية تأبى الظهور. وفق تصور عميق للوعي الإنساني، يشتغل "قرماز" على قيم التطور والنمو للوحة، فبالنسبة إليه، لا تزال اللوحة تنمو بشكل متسارع ما دام المعنى في صراع دائم بين التخفي واللااحتجاب. وفق هذه السيرورة، يتيه الفهم وتعدد الرؤى، لتبقى كينونة اللوحة في اشتغال دائم.

- **الإيقاع:**

تأبى اللوحة أن تشيخ، وترفض الاحتراق كلوعة داخلية تنطفئ نار اشتياقها قبل أن توقد. بهذه الصيغة اللامتناهية، يصبغ "قرماز" لوحته بمرارة الانكسار الذي لازمه كظل هذه الأبنية المتهالكة، كبقع من الحبر تطفو على مسارات متعاكسة. يُبقي الفنان أمله باللقاء قائمًا، ليطمس آثار الشوق والانتظار، للأرض، للوطن، ويترك الأمر لترانيم الإيقاع المتصارعة لتورط المتلقي في تأملات وجدانية لا تشيب أشعارها مهما تعمق في الأمر، ليرجع خائبًا كلحظة بصرية زائلة. هكذا يُؤرّق "قرماز" كل ناظر للوحته، يُؤسر بلذة اللحظة الجمالية ويُسجَن في نشوتها دون لقاء.

- **التدرج والتباين:**

يمضي الوقت سريعًا في اللوحة، لكن الفنان يعمل على ضبط زمنيتها، على وقع مبدأ في توثيق ذلك الاندثار الذي يعيشه الجسد، ومحاولته البائسة في تخليد مزايا الذات، ذاته المثقلة بعواطف الشوق للأرض التي ترفض التخلي عن طينها، والتعري للمتلقي دون ستر لحجاب المعنى. ترفض التكشف واللااحتجاب، وتعهد إلى إغراقه في فوضى الفهم تعسفيًّا،

تسحبه في وحل الذاكرة، تلك الذاكرة التي حاول الفنان الإطلال عليها من خلف قضبان النسيان الذي يطمح إلى سجن المتلقي بين سراديب الغموض الذي يحوم بتخوم ودواخل اللوحة.

- **التماثل والتنوع:**

إن الاشتغال على ثنائية التنوع والتماثل الجمالي في اللوحة سيكون من دون جدوى، فمجرد الوقوف أمام عمق تفصيلاتها، يُجبرنا على التخلي عن أي قراءة إجرائية قد تُشوّه المعنى وتطمس آثار الدلالة، فلا نجتاز عقبة الفهم، ولن نصمد في مواجهة المعنى. ومن أجل هذا، نسعى نحو الفنان؛ هو وحده من ينبس بضوئه لينير لنا مسارات المعنى، ويومض بإشاراته الكيميو–سيميائية لتقودنا نحو الحياة بداخلها، لنعيش داخل اللوحة الحيّة، كائنًا لا يزال ينمو ويتشكل. بفعل القراءة، تكتسب اللوحة الفنية خاصية التطور، لن تموت بمجرد قراءة واحدة، بل تتناسل وتتوالد حيواتها بتعدد القراءات اللامتناهية.

- **مركز الاهتمام:**

تسعى كل لوحة إلى إثبات ذاتها، تصور انعكاسًا لذات الفنان، ولوحة "قرماز" تكسر قواعد المرئي وتتجلى كمغادرة عبر الزمن، تتخفى ملامحها تحت أركيولوجيا اللوحة، تبني صيرورتها كوطن يحتضن أنقاضًا تحترق، لا قدرة له على إنقاذ ما تبقى من أشلائه المحترقة، ولا يقوى على فكرة التخلي. يلجأ الفنان هنا إلى تفعيل كيمياء اللوحة في مكاشفته لعالم اللامرئي، بوعي يصمد فيه المعنى رغم إغراءات اللون الكاشفة لدلالاته، ويصارع التداعي الممنهج الذي تخضع له أبنية الفهم، لتُطبق اللوحة بكامل تمفصلاتها على ذهن المتلقي وتُلقي به عائمًا على مرايا تجريديتها.

### 3. المستوى التعييني:

- **الوصف:**

تُجبرنا اللوحة، وبكل أسف، أن نبتعد عن الشاعرية بالرغم من إلحاحها، إذ إن اللوحة تدفعنا إلى الإصغاء، وكأنها ذاكرة من طين لأولئك الهائمين في المهاجر... لوحة بلا جغرافيا، تحاول ترميم جغرافيتها من وحي الذاكرة، كأنّ تلك التشكيلات المبعثرة أرواح مبانٍ متعبة تصرخ بأصحابها أن عودوا... تنفتح اللوحة على حقيقة "الأرض"، وتقيم حدادًا بلون التراب، كتأبين لصرخات سُلِبت أصواتها، وبُكمت أفواهها بكومات حبر بالية. يعمد الفنان إلى ترميم لوحته كجدارية من عصور خلت، يُوظّف فيها تقنيات ترتكز على تفاعلية الكيمياء الحيوية، ويشتغل بحذر في سكب أصباغه الزيتية، ويترك الأمر لخاصية الانتشار التي تتمدد على جيولوجيا اللوحة بتلقائية، فترسم ملامح أبنية متهالكة توحي في مجملها بجسد شخص يرقد على أرضية السطح التشكيلي، يفترش التراب، وينغمر وسط برك من الألوان المتفاعلة، في حين يتماهى جسد وجه من طين تغمره الأتربة دون ملامح تُذكر، فقط وجه في سرعة توحي شدتها بصرخة "مونخ".

في جانب اللوحة الآخر، تطفو تشكيلة من الألوان كبقعة علقت في بركة طين متحرك، لا وجدت طريقًا للخروج، ولا سبيل لها في النجاة من غرق محتَّم. وكل هذا يزيد من مؤشرات تُعيق الفهم، وتَسلبنا فرضية الحقيقة المُسبقة، التي يعبث بها الفنان، ليس تكريسًا لفشل المتلقي، بل ليمنحه الفرصة في المحاولة؛ محاولة عدم الدخول في مواجهة مباشرة مع المعنى، في سبيل تخفيف حدّة الصراع، وحدة الصدمة من الفشل.

لهذا وذاك، تبقى أي محاولة لقراءة اللوحة قاصرة إذا ما اكتفت بموقف واحد وقراءة واحدة، لأن اللوحة تحمل داخل جغرافيتها دلالات مغلقة، لن تُفتح من أول طرق، ولن تستجيب من أول لقاء. علينا المحاولة، والإلحاح في المحاولة...

- **التحليل:**

يستحيل التحليل دون الإحالة إلى سياقات اللوحة، التي كان لها أثر كبير على تشكلها، خصوصًا الغربة التي ألقت بظلالها على حياة الفنان، وخطّت ظلمتها بصمات قاتمة في مسار تجاربه التشكيلية.

اللوحة التي صوّرها "قرماز" من دون عنوان، جاءت كردّ فعل عمّا قاساه الفنان في غربته الموحشة، لتقوم على فكرة كثافة اللاتمثيل، كقطعة من المكاشفة، تُجانِب النسخ والتمثيل، ترتحل بنا من نزاع حادّ مع اللامرئي، وإلحاح الفنان على اللاتمثيل في موقع انكشاف الحقيقة؛ تلك الحقيقة التي نجدها في الفكر الهيدغري: "إن الفن أو اللوحة الفنية ليست أثرًا بصريًّا معزولًا، بل كينونة كاشفة للحقيقة"، في إحالة عن "الأنا والأرض"، "الفنان والوطن"، في تجسيد لعالم منكسر على أرضية من طين، يُعكس عالم الأنا والأرض.

يرتكز في معالجته للموضوع على تقنية البقع، ويعمد إلى صرف النظر عن التخوم، بامتصاص حدود الأشياء ومحوها، والنظر إلى جوهر اللوحة من خلال الكتل. يشتغل من خلالها الفنان على تبديد كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته حسب التصور الباختيني، يمحو حدوده، ويكشف لنا عن حقيقته، موطن تلك الحقيقة التي تعكس لنا التوتر الخلّاق الذي ينتقل بنا من حيز الصراع النفسي، ليغوص بنا في جنحاء الإبداع الفني.

يمحو حدود الهجرة التي حالت دون لقائه بالأرض، تلك الأرض التي طُوّقت حدودها، وسُيّجت معابرها، حُجبت عنه، وحُجب عنها. فما كان عليه سوى التوجه نحو التجريد في مساءلة ذلك "الآخر"، وتبديد أي ضباب حجب عنه أرضه. لجأ الفنان إلى تحطيم أي طوق للخطوط في لوحته، كدليل صارخ على كسر أي تطويق للآخر، أي "الأرض". صاح بصوت صاغت ملامحه أوجه من ورق، بقع لون كاشفة عن غصّة في قلب "قرماز"، تجاوز عليها الدهر، وتخلى عنها الزمن، ما كرّس لدى الفنان تلك الرؤية المميزة للأشياء، تقودها الرغبة

في تحرير "الآخر" وافتكاكه من براثن الصمت وإخفاقاته، مهما بلغ به الأذى، فنه سيولد مرة أخرى من طين الأرض التي وُلد فيها.

### 4. المستوى التضميني:

- **علاقة اللوحة بالعنوان:**

يشكّل العنوان عتبة أساسية لتحليل أي عمل فني، وبما أننا نصطدم بلوحة دون عنوان، فإن اقتراحنا لعنوان "ذاكرة من طين" أو "الأنا والأرض"، يُحيلنا إلى مفهوم الأرض، إلى تلك المساحات الطينية التي أغرقت اللوحة في وحلها، طغت بشكل يوحي بقداسة المكان، بتلك الحقول المثقلة بالألم، بتلك التضاريس التي جرى عليها دم الشهداء، شهداء الجزائر.

ظلّت علاقة الفنان بالأرض علاقة مقدّسة، أثقلتها ظروف الهجرة، فكانت حافزًا قويًّا صاغ "قرماز" من خلاله لوحته من دون أن يأسرها بعنوان، وترك المجال للمتلقي أن يسكب حبره على بياض العنوان، ويُلوّنه بحبرٍ يجتاح داخله، يعكس حالة اللوحة الداخلية، ويترجم ما آلت إليه لوحة الفنان بعد ما عايشته من مآسٍ، وما تكبّدته أرضها من معاناة الفراق.

- **علاقة اللوحة بالفنان:**

تقودنا اللوحة إلى النظر إليها من خلال "الكتل"، كتل اللون الذي يغرق، كتل الطين، إلى برك الوحل التي تغمر بها ذاكرة الفنان.

يستحيل أن تُفصل اللوحة عن مبدعها، ذلك المبدع الذي تجرّع ألم الفراق، وجعٌ لا تلتئم جروحه إلا عن طريق اللقاء، وجعٌ لا تُشفى ندوبه إلا إذا كُسرت قيود العودة.

كل بقعة في اللوحة تحكي حدثًا، تسرد قصة. يرتبط الفنان بلوحته كما يرتبط الطفل بأمه، ذلك الارتباط المقدّس الذي يتجسّد في رمزية الطين الذي يغمر اللوحة ويُخفي أسرارًا لم

تُكتشف بعد، جذورٌ غُرست تحت سطحها ولا تزال تنمو، لا يمكن أن يُوقف نموّها إلا من خلال اللقاء، لقاء اللوحة بمن يفهمها، بمن يحتويها في قراءة وقراءات متعددة...

### 5. الجانب التناصي:

تستدل اللوحة بالتفكير والرؤى التي تمنحها خاصية التطور والتشكُّل، تجتاح لغتها البصرية

مجموعة من التناصات التي تُحيلنا إلى جداريات العصور القديمة بمبانيها المتهالكة على المستوى البصري، في تناصٍّ تاريخي يعكس تأثير التاريخ على الأعمال الفنية.

ويتقاطع موضوع اللوحة مع فكرة "الأرض" التي تنبثق كتَناصٍّ فكري يلجأ إليه الفنان لطرح تصوّره عن "الوطن".

تطغى رمزية "الأرض" من خلال أسلوب التناصّ التصويري الذي عمد إليه الفنان من أجل خطّ معالم علمه الفني، فجبَر المتلقّي على النظر من خلال الكُتل، برك الألوان، برك الطين، التي تعمل على تبديد كثافة الطوق الذي يُحاصر الفنان.

يبتعد من خلاله عن أسلوب التناصّ الخطي الذي يشتغل على تطويق خطاب الآخر ويسدّ حدوده، ليبني أسلوب التناصّ التصويري منظورًا تحرُّريًّا عن "الآخر"، يُجهد في كسر الخناق عليه، ويحاول محو حدوده وامتصاصها في سبيل إزاحة العقبات نحو اللقاء، لقاء الفنان بالأرض، لقاء المتلقّي باللوحة.

وإضافة إلى ذلك، تتناصّ اللوحة أسلوبيًّا مع بعض تجريدية كاندينسكي، ويقترب أيضًا من أسلوب بول كلي، لتتناصّ تشكيليًّا مع بعض أعماله.

بين هذا وذاك، تغرق اللوحة في فكرة "الطين" و"الأرض"، تحاول ترميم ذاكرتها، ملامسة تضاريس جغرافيتها، لا تزال تحمل أرواح مبانٍ مُتعبة، أصحابها: أنْ عودوا...

## 6. نتائج التحليل:

يقودنا تحليل اللوحة إلى النتائج الآتية:

- تشتغل لوحة "قرماز" على خاصية التقاطع بين الحيّز الحيوي والحيّز السيميائي، بحيث تستثمر في خواص الكيمياء الحيوية للمواد في تَشَكُّلها.
- تجهد اللوحة في التعبير تجريديًّا، يُجبِرنا على الإلحاح القرائي، ويدعونا إلى الإصغاء لأصوات المباني المتهالكة داخل اللوحة.
- لا تعتمد اللوحة على البوح المباشر للموضوع، بل تنحو صَوْب التناصّ في مناداتها للمتلقّي.
- يستند الفنان إلى التناصّ التاريخي لتصوير موضوع "الأرض" في رمزية عن الأحداث التاريخية التي أجبرت الفنان على الهجرة.
- تتناصّ اللوحة أسلوبيًّا مع بعض أعمال كاندينسكي، وتشكيلِيًّا مع بعض لوحات بول كلي.
- تنفتح اللوحة بصريًّا على المتلقّي، لكنها تحتاج إلى قراءات متعددة لكشف مضامينها الرمزية والدلالية.

- **تحليل العينية رقم (03):**

مشهد تخيلي ، زيت على قماش ، 113سم× 162سم، 1975 .



**Source :** Abdelkader Guermaz, Paysage imaginaire,, Huile Sur toile 113X 162 Cm, 1975, Musée Institut Monde Arabe, France, Galerie Claude Lemand, (Https://www.claude-lemand.com/IMG/jpg/abdelkader_guermaz_paysage_imaginaire_1975._huile_sur_toile_113_x_162_cm.jpg), (12/06/2025 20:17).

1. **المستوى التقني:**

- **عنوان اللوحة:** منظر تخيلي
- **اسم صاحب اللوحة :** عبد القادر قرماز
- **تاريخ إنتاج اللوحة :** 1975
- **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** زيت على قماش
- **الشكل والقياس:** الشكل مستطيل، بقياس 113سم× 162سم

2. **المستوى التشكيلي:**

- **الإطار:**

إطار اللوحة مستطيل طوله (162سم) وعرضه (113سم)، بأبعاد (113سم 162 ×سم)، ألوان زيتية على قماش.

- **التأطير:**

جاء تأطير اللوحة بشكل مستطيل، يغلب على النسيج اللون البني الذي يغطي كافة السطح التصويري، ويحمل علامات تجريدية بأشكال متعددة.

- **الأشكال والخطوط:**

تتشكل اللوحة الفنية من مجموعة من الصفائح اللونية، التي تتمدد على نسيجها، لا تحمل أي تفاصيل للخطوط، تكتفي فقط بتحديدات غير منتظمة تحتضن بداخلها تدرجات من الألوان، تمنح الإحساس بطبقات من الألواح المصطفة جنبًا إلى جنب، تتخللها قطع تشكيلية ذات ألوان متعددة، لا تسمح للخطوط أن تبرز ولا للأشكال أن تتجلى بشكلها

الواقعي، تحتكم إلى طبيعة المادة (الزيت) التي صُبغت بها جزيئات النسيج، ما طوّق كل شكل في حيز لوني، وقيده في مساحة شبه هندسية، تلازم بعضها بعضًا لتبني هيكل اللوحة. استعان الفنان بتقنيات المسح بالسكين وطرف الفرشاة لتحديد الأشكال في فضائها البصري، واستثمر في تكنيك البسط الذي أصاب اللون، ما أكسبه خاصية التمدد على نطاق واسع من اللوحة. بشكل تجريدي، صفّف الفنان بقع اللون بشكل يوحي إلى منظره التخيلي من زاوية أمامية.

- **المساحة:**

اشتغل "قرماز" على المساحات اللونية من خلال فرش الألوان بشكل مسطح على أرضية اللوحة، واحتكم إلى طبيعة الصبغات لبناء تصوره، وتوزيع فضاء المتخيَّل في فضاء اللوحة البصري. بكشف مبتذل، حاول الفنان احتواء عالمه التخيلي في حيز تصويري مغلق، أُجبر على تهشيم واقع اللوحة وتحطيم إطارها الفيزيائي في سبيل ولوج عالم المتخيَّل، ونفاذه إلى بياضات اللوحة.

- **الألوان، الإضاءة والظلال:**

تلمح اللوحة إلى إحراز مكاسب جمالية، والاستثمار فيما تعززه المادة من عائدات للون الذي يسيطر على مشهدية العمل الفني، ويسعى فيه إلى تبديد الواقع، في سبيل تمركز ذات المتخيل على طابع اللوحة، ليسرد الفنان فيه تلك الرؤى التي تخالجه لمواجهة ذات الآخر. لا تسنح الفرصة للمرئي في التجلي إلا عبر حجاب اللاتمثيل، فيرمي بكل ما هو حقيقي خارج حيزه البصري، ويسوقه نحو اللاشيء، بفعل ترابية الألوان التي تصطف في موجات أفقية، تحيلنا إلى حضارات متعاقبة، تبرز بين ثناياها دروب مموهة، ملوّنة بألوان الصيف. توحي مسحاتها الضوئية بإزاحة تامة لأبنية قد شُيّدت من قبل، يثأر فيها الضوء للعتمة التي كانت قد أصابتها، ويمحو ظلالًا صاغها الفنان من عالمه التخيلي، ليفصح عن غمرة من

التمثلات بألوان الطيف، زوّقت بساط لوحته، وكأنها فراشات ملوّنة زارت مخيلته ليلًا، لتصبغ ألوانها المتوهجة بهجة اللوحة، وتحيك خيوطها بقعًا كقوس قزح، أنارت سطح العمل، وعكست إضاءاتها مخيلة الفنان.

- **الكتلة والفراغ:**

تكتنه اللوحة بداخلها عالمًا من الشظايا المسطحة، التي تسير في اتجاه أفقي، كأشرطة من الماضي، يراكم الفنان كُتَله اللونية في سردية أفقية، ويفردها كأطوال من أبنية اللاوعي، تنصهر في فراغ اللوحة بشكل يوحي أنها أحداث تجري ببطء، أياً كان موضوعها، فمنظر الأطلال يطغى على مشهديته. يوظف الفنان تقنيات تصويرية يمزج فيها أصباغه الزيتية بأسلوب سردي يوافق تصوره اللامرئي، ويصبغ تخيّلاته بألوان الخشب، في إيحائية يمزج فيها بين الواقع المحتجب والمتخيل البائن. تتكشف اللوحة كبطانة مهشّمة.

- **الملمس والنسيج:**

لا شك في أن قدرة الفنان على مساءلة المادة تشكل أحد العوامل الهامة التي تمنح العمل الفني جمالية أخّاذة. استطاع "قرماز" من خلالها التفوق على التبعية للآخر، وحوّل اللوحة من بعدها التخيلي اللامرئي إلى بعدها التصويري البصري. اشتغل فيها على مبدأ الإحساس بالمادة، وكشف جزيئات النسيج عن طريق تقنيات فنية، ارتكز فيها على توليفات اللون البني في طرحه لموضوع المنظر أو "المشهد التخيلي"، وبهذا يكون العمل قد قطع مسافة من حيز الذاكرة إلى حقل المرئي. لعب اللون دورًا أساسيًا في انعكاس المشهد ومعانقته لواقع اللوحة التجريدي. أكد "قرماز" مرة أخرى على بعث أسلوب تشكيلي لا يمكن تجنيسه أو حصره داخل مقطورة فنية سابقة.

- **الشكل والأرضية:**

تعمد اللوحة الفنية إلى الاشتغال على إغراءات اللون وحسيّته، في سكب ذلك التراكم المخفي في الذاكرة، انطلاقًا من تعمير الأرضية وتشييد الأبنية؛ أبنية العمل الفني التي نسجها الفنان من وحي عالمه التخييلي، لتنتقل الأرضية من حامل للمشهد البصري إلى محمول للذاكرة، تجمع على أسطحها الأشكال بوعي أو من دون وعي. يصفُ الفنان عناصر عمله الفني، وينتهج سبل اللاتمثيل لتعزيز تصوره الذهني والتخيُّلي.

- **الوحدة والانسجام:**

تعبُر رؤية الفنان لعالم اللوحة من منظور مسطّح، له دلالات تعبيرية تطمح إلى تركيز البعد الباطني للأشكال، والعمل على تلاشي الفجوة البينية التي تحول بين العمل الفني والمتلقي. وهذا الأمر لا يتحقق من غير إدراك لعوالم التشكيل، وقدرة تذوقية هائلة تسمح بملء الفراغات، ودرء العقبات التي تحول دون فهم صيرورة اللوحة. دون شك، لا نعهد هنا إلى البحث عن قيم جمالية، ولا أسس تكوين فنية، بل نشتغل على ثنائية الفنان والموضوع، لأنه من دون فهم الأول لن يكون هنالك معنى للثاني.

- **التوازن والاتزان:**

تشتغل اللوحة كذاكرة تنسخ صورة ذهنية للفنان، وتعمل على إسقاطات لذاته، ويُترك الأمر لآلية الارتحال والتلقي في تشكيل إحداثيات اللوحة. وهنا يشتغل التوازن النفسي والداخلي لكشف تجليات المخيلة كحقيقة فنية جمالية، عبر رحلة مضنية تتخطى حاجز المرئي، وتعبث ببصرية اللوحة في سبيل تحقيق اتزان الحقلين (الداخلي التخيلي والخارجي المرئي)، وفق جاذبية تعمّق المعنى وتكشف التجليات والحقائق الكامنة خلف هواجس اللوحة.

- **الإيقاع:**

ليس بالضرورة السير خلف خُطى اللوحة لكشف مكامنها، في الكثير من المرّات يتطلب الأمر أن نمشي حفاة من دون أي عتاد، فقط نتبع خطى الحقيقة التي يريد الفنان أن يجسدها بإيقاع لا تتسارع فيه الخطوات، ولا تتغاير عن طريقه المراتب. فقط مجرد مسحات، أشرطة طويلة، يلونها الفنان بشكل أفقي، يشبه ترتيبها كليشيهات فيلم سريالي، لا تنتهي مشاهدته إلا من خلال المواجهة؛ مواجهة حالة وجدانية مأزومة أو تهشيم لصورة من الواقع.

- **التدرج والتباين:**

لا سبيل للوحة من دون الناظر، هو وحده من يمنحها كينونتها، ويتدرج في مراتب المعنى، يفتح دروبًا نحو متخيَّل يصارع فيه الفنان بقعة ضوء خافتة من عمق ذاكرته، يعمل بكل شغف على تحييد زيفها وكشف حقيقتها. ولن ينجح العمل الفني في التكشّف إلا من خلال إسقاط التباين من معادلة اللامرئي بالمرئي، واختلاف الذهني والبصري. على اللوحة لم شمل شتاتها، والعمل على تقاطع البعدين. من دون هذا الفعل الفني، تتوسع الفجوة بينهما، ولن تصمد اللوحة أمام المتلقي.

- **التماثل والتنوع:**

مهما اشتغلت الاحتيالات اللونية في اللوحة، سينطفئ زيفها. لهذا يشتغل "قرماز" على ثنائية العمق والاختزال، دون غزارة في تصوير العلامات، يسرد أفكاره دون تكثيف أو استرسال. يكتفي بمسحات درامية، تجابه اللامصوَّر في مجابهته لتغاير المكاني والزماني. لا تنوع في اللوحة دون تبادل في المواقع، مواقع تتلاقى فيها صورة التخيلي بالمرئي، تتوغّل مراتبها (الصور) في علاقة تبادلية وثيقة، يصرّح من خلالها اللاتمثيل (التجريد) بكشف دوافع اللامرئي.

- **مركز الاهتمام:**

لا يتبدّى مركز اهتمام اللوحة للجميع، لأن التشويش الذي يصادفه المتلقي يكمن في مدى قدرة الفنان على تلوين التخيُّلي وسكبه في وعاء التجريد، حيث يحبس المتلقي في سجن زمني، تلعب اللوحة دور شريط يعيد نفسه. تُعاد لقطات من ذاكرة الفنان، ويُجبر المتلقي على البحث عن الأجزاء الناقصة، التي بعثرها "قرماز" على نطاق غير محدد من اللوحة، لتصبح كأحجية، الهدف منها كشف تلك الهشاشة بين الواقعي المرئي والتخيلي اللامرئي.

**3. المستوى التعييني:**

- **الوصف:**

تختزل اللوحة تجربة فنية فريدة، حاول "قرماز" من خلالها تصوير اللامرئي وطرح التخيلي في مشهد تجريدي، ارتكز فيه على توثيق لحالة وجدانية كرّست هشاشة الواقع في مقابل الباطن، كمجابهة ذهنية–بصرية استطاع الفنان الجمع بين البعدين في آنٍ واحد. لم يلجأ إلى التكثيف والتجميع، واكتفى فقط بتوجيه العلامات بشكل أفقي على سطح اللوحة، واستند إلى أسلوب المسح واستغلال الفراغات اللونية كفضاءات تأملية، وفق سردية بصرية تعمل على نقل المتخيل في مشاهدة صامتة، تُحوّل الداخلي إلى مقطوعات فنية تصطف في موجات لونية. خاض فيها البني وترابياته الدور الرئيسي في تحويل المشهد التخيلي إلى فضاء بصري، يبرز كبنية من الأحلام المتراكمة تتماهى بين كتل الشكل المموهة وتشكيلات اللون الترابية. اعتمد الفنان على تقنيات الضغط على اللوحة بواسطة قطع إسفنجية لطبع آثار تُشبه ملامس الخشب، بقصدٍ عمد "قرماز" إلى هذا التكنيك للدفع بالعمل إلى قمة الإثارة البصرية، وتوجيه خادع لحواس المتلقي عن طريق اللعب بالمرئي والمحتجب، تشتغل على كشف منطق المخفي وتجريد الواقع من نزعته المسيطرة.

تخللت اللوحة مسحات ملوّنة بألوان الطيف، تطفو بين المسطّحات الخشبية، توقد بحرارتها وهج الآخر مهما كانت صفته، هو وحده من يصنع الفارق، بتأويل يُكسب روح اللوحة طابعًا سرياليًا يُحوّل من خلال المتلقي والفنان الاحتجاب المرئي للتخيلي إلى حضور بصري يستدعي اختراق اللامرئي وطمس ملامح الشكلي، بتوقيع على يمين اللوحة ختم "قرماز" لوحته الفنية.

- **التحليل:**

إن الاشتغال على لوحة "منظر تخيلي" من وجهة نظر محدودة لن يُوصلنا إلى المعنى، ولن يصل بنا نحو فهم ما تصبو إليه، سيكون مصيرنا محتومًا بنهاية مغلقة وطريق مسدود، حيث أسلوب "قرماز" لا يسير إلا من خلال ثغرات جمالية تتطلّب التأمل الباطني، والتمعُّن في فلسفة "قرماز" التشكيلية التي لا تنفتح مباشرة على عالم المرئي، بل تتجه نحو منطق الاحتجاب، وتسير وفق مبدأ التخفي.

وهذه المؤشرات هي من تمنحنا إنارة لمسار التحليل، فاللوحة تنقل مشهدًا من مخيلة الفنان، لا تكتفي بإسقاطات مبعثرة من عالم اللاوعي، بل تُؤسّس لفكر فني ينبعث من حقيقة باطنية، حاول الفنان من خلالها تحطيم مرايا اللامكشوف، والسير في طريق يوهم عن طريقه المتلقي تمثُّلات الواقع.

هذا الواقع الذي كان له الأثر الكبير في تشكيل قاعدة بيانات ذاكرة الفنان، ساهم بقدر هام في تشكُّل الخيوط الرئيسية لهذا العمل الفني، انتقل الفنان من مشاهدة لصورة تخيلية عالقة نحو تصور تجريدي لهذا المشهد التخيلي، وفق منهج جمالي صاغ الفنان مناظر لوحته بوعي تشكيلي، تجاوز من خلاله الصُّوَري، وانتهج طريقًا حاول فيه طمس حدود الشكلي، لتبرز شرائط لونية تسير في وجهة أفقية، تبني ترتيباتها مسارات اللوحة وتُخضع مدارات الرؤية لمنطقها التجريدي.

لا تفرض معطيات العمل الفني حضورها كعلامات مكثفة، تكتفي فقط باختزالية للشكل، عمد إليها الفنان من أجل تصوير مشهده في شكل صفائح بنية تنزع نحو الملمس الخشبي. لجأ الفنان إلى هذه التقنية كمثير بصري يُحيل إلى رائحة الأكواخ الخشبية والمساكن القديمة، كرمزية للجوء والاحتواء.

استولى الطابع اللاتمثيلي للأبنية التشكيلية على منحى اللوحة، واستحوذت مشاعر التعاطف المضني على حيزها الداخلي. لم يكن هدف الفنان من كل هذا سَجن المتلقي وسط نطاق ضيّق، بل كان يهدف إلى تصور بصري للذكريات، واستحضار لتلك المشاعر التي عايشها الفنان في مخيلته، كلقطات متتالية حوَّل الفنان بصرية اللوحة إلى سردية تخيلية لم تُخفِ مشاعر الفقد، ولم تُحجِب ألوان الفراق حقيقتها.

ظلّت تتابَع لتَسُنَّ طريقها نحو مجابهة للمرئي، وتهشيم لإكراهاته، مكنت الفنان والمشاهد من اللقاء على حدود تلك العوالم التي لا يمكن تمثُّلها...

### 4. المستوى التضميني:

- **علاقة اللوحة بالعنوان:**

تنزح اللوحة نحو اللاتمثيل في علاقتها بعنوانها "المشهد التخيلي"، ذلك المشهد الذي يحاول الفنان نقله من عالم اللاوعي، ويصوغه بتشكيلية فريدة، تتمظهر كلغة من الإحالات إلى عوالم تخيليّة تزدهر فيها الرؤى وتنتعش فيها التصوّرات. تعكس أبنيتها تمركزًا لذات الفنان وانعكاسًا لذات الآخر، في تتابع سرديّ ينسج بصرية اللوحة، تعلو التمثّلات كنتاج تصوّري يكشف اللامرئي كإسقاطات زمنية تُعيد نفسها، تعمل كشريط مكرّر يعرض مقاطع من الذاكرة، تشقّ طريقها نحو المتلقي كأحداث تخيليّة عابرة، لا تكتمل لقطاتها إلا من خلال الانغماس بشدّة في اللحظة الجمالية.

- **علاقة اللوحة بالفنان:**

تغرق اللوحة بكامل تفصيلاتها في عالم الفنان التخيلي، لا تعدو إلا نسخة مكرّرة من شريط ذكرياته التي أبت أن تُعدَم في عالمٍ محجوب، وكافحت من أجل التكشف، وفق سياق سرديّ صوّر "قرماز" أعتى مشاهده الجمالية في منظره التخيلي.

لم يستطع مقاومة انفلات اللقطات الكامنة في عمق ذاكرته، حاول مرارًا وتكرارًا ضبط حقيقتها (مشاهد من عالم اللاوعي)، إلا أن طموحها في أن تتكشّف كان أقوى من إرادة الفنان، فخصّها بحفاوة ألوانه، وألقى بها نحو القارئ لتخطو أنطولوجيّتها نحو المرئي.

**5. المستوى التناصي:**

تندفع بنا اللوحة في غمرة التخييلات إلى كتابات صمويل بيكيت ( *Samuel Beckett*) [1] "الكلمات الملونة" (*The Painted Word*)، في تناصّ إبداعي يُحيلنا إلى حسيّة التلاقي بين ما هو ذهنيّ يجوب عالم اللامكشوف، وما هو بصريّ تصبغ ألوانه عالمه المرئي.

---

1- صمويل بيكيت(*Samuel Beckett*)، فنان تشكيلي روائي ومسرحي، وفيلسوف فرنسي، اشتغل في كتاباته على تلاقي الفنون، عمل على ابراز قدرة الفنون البصرية في استدعاء الفنون الأخرى( اللفظية كالشعر، الدرامية كالمسرح، السمعية، كالموسيقى)، يعد صمويل بيكيت من بين المنظرين الذي اشتغلوا على الجماليات البصرية وركزوا على تماس الفنون، واحالتنا الى كتاب لويس اوبنهايم(Lois Oppenheim) "**الكلمات الملونة**"(**The Painted Word**) لم يكن وليد الصدفة، بل يعد من المراجع المهمة التي عنت فلسفة صمويل بيكيت النقدية والجمالية، والتي خصت فصلا كاملا عن العالم التخيلي(In-Visible World)، والذي فصل فيه الحضور اللامرئي في الفضاء البصري، وكتاب كونر كارفيل(Conor Carville)، بعنوان " صمويل بيكيت والفنون البصرية(**Beckett And The Visual Arts** )، والتي خصت تصور بيكيت حول اللوحة وفهمها، مستحضرا تجارب العديد من الفنانين واطو، فيرمير، بيكاسو، وكاندنيسكي، دوشامب، والتي اولى فيها بيكيت اهتمام كبيرا باللوحة وعلاقاتها بالقصيدة والمسرحية.. ( Lois Oppenheim, **The Word** ,Samuel Beckett's Dialogue with Art, Ann Arbor, The University of Michigan Press, Published in **Painted** (the United States of America,2000,2001,2002,2003)، (Conor Carville,**Samuel Beckett And The Visual Arts**, (University Of Reading, Cambridge University Press, United Kingdom, 2018

ذلك التناص الذي نستشعر ملامحه من خلال تلك الكتابات البيكيتية (*Beckettian*)، التي ترجم من خلالها الفنان والكاتب والمسرحيّ صمويل بيكيت (*Samuel Beckett*) فلسفته التصويرية.

ونلمح تقاطعًا تناصيًّا مع تجربة الهولندي فيرمر في توظيفه للألوان، وإن كان فيرمير واقعيًّا، فإن التناصّ التشكيلي يكمن في الاستدعاء التعبيريّ للون.

وبالرغم من أنّ أعمال "قرماز" تتفوّق على التجاذبات التناصية، فإن عمقها يُحيلنا إلى عمالقة الفن والفلسفة، ليشمل التناصّ أفكار سارتر وسيمون دي بوفوار(*) من حيث المنحى الذي تُنتجه اللوحة في تشكّلها، لتركن كشكل من أشكال التناصّ الفكريّ الذي ينهل من فلسفة الوجوديين، ولا يبتعد كثيرًا عن عبقرية التفكير الهيدغري الذي يدرس "**حقيقة العمل الفني في كونه كشفًا عن عالم المرئيّ في شواش الوجود**"[1]، وبهذا، خطّت اللوحة أنطولوجيّتها نحو المرئيّ عبر كشف لحجاب اللامرئيّ، تصوريًّا وتشكيليًّا.

## 6. نتائج التحليل:

يتجه بنا تحليل اللوحة نحو النتائج التالية:

*- تنهض لوحة "منظر تخييلي" على تجريدية تستدعي الخيالات والإيحاءات ذات الأبعاد الحسية، مجسدة في الجسد الأنثوي، وهو ما يتصل بشكل مباشر بالفلسفة الوجودية ومقولاتها عن الجسد كما بلورها "جان بول سارتر (1905-1980)"، الذي يرى أن الخيال فعل إنساني يكشف إمكانات الذات في مواجهة العالم، وأن الجسد مجال للتجربة والحرية، وكذلك "سيمون دي بوفوار (1908-1986)"، التي قالت بمحورية الجسد الأنثوي، باعتباره تأملا فلسفيا في الآخر، فقالت بالبناء الثقافي التاريخي للجسد الأنثوي، وهو ما يمنح التناص هنا بعدا نقديا للتمثيلات الرمزية للأنوثة، نعتقد أن الفنان استفاد منها (أي من الفلسفة الوجودية الفرنسية) بحكم انتقاله إلى فرنسا، وتأثره بمحيطه، وهكذا فإن لوحته هذه تعبر عن التداخل بين الأفكار الوجودية كما تجسدت الفلسفة الوجودية الفرنسية، وبين الخيال التشكيلي، لتربط بين التعبير البصري عن الحلم والجسد، والحرية، وبين الرؤية الفلسفية التي وسمت مشروع كل من جان بول سارتر، وسيمون دي بوفوار

1- خالد حسين، العصفور والسكين، سيمياء التشكيل: مواجهة المرئي ومراكمة المعنى، مقال منشور، العدد12، يونيو، 2020، ص 194.

- ترتكز اللوحة على بسط المساحات اللونية في اتجاه أفقي، ترجم من خلاله الفنان لحظاتٍ تأملية نابعة من وحي مخيلته.
- استطاع "قرماز" الجمع بين البعدين في تناصٍّ بين "التخيلي" و"المرئي"، أجبر فيه المتلقي على كسر حاجز المخفي ومجابهة اللامكشوف.
- لم يعمد الفنان إلى تكثيف العلامات، اكتفى بالاختزال والبعد عن الاسترسال في بسط الشكل واللون، في سبيل تعميق الفكرة وكشف المحتجب.
- تسير لوحة "منظر تخييلي" وفق سردية جمالية أفقية، وظّف من خلالها الفنان تقنية المسح والبسط كتكنيك فني، مدّد فيه تشكيلاته اللونية في شكل مساحات أفقية.
- تتقاطع اللوحة في تناصٍّ تشكيليٍّ مع أعمال فيرmeer عبر خاصية الاستدعاء التعبيريّ للّون، وتتناصّ فكريًّا مع أفكار سارتر وسيمون دي بوفوار في سيرورة تشكّلها.
- تتلاقى اللوحة في طرحها مع كتابات صمويل بيكيت "الملونة" في تناصٍّ تصويريٍّ يُجابه الفنان من خلاله إغراءات المشهد التخيلي.
- لا تنحو اللوحة نحو الإغواء اللوني، ولا الإغراء الشكلي، بل تستند إلى تبسيط العلامات وتكثيف الفكر في سبيل ترجمة "التخيلي" وترخيص إسقاطاته في مقابل سطوة المرئي وهيمنة البصري.

**تناص الذاكرة والأسطورة في التجربة التشكيلية لمنصف قيط، تحليل نماذج مختارة.**

**تحليل العينية رقم (04):**

لوحة المنفى، تقنيات مختلطة+ ورق الذهب على ورق، 40 سم× 60 سم، 2014-




**Source :** Moncef Guita, Rencontre avec Moncef Guita , les belles sources, https://lesbellessources.wordpress.com/2018/05/25/rencontre-avec-moncef-guita/

(30/05/2025)

1. **المستوى التقني:**

- **عنوان اللوحة:** المنفى (exile)
- **اسم صاحب اللوحة** : منصف قيطا [1](Moncef Guita)
- **تاريخ إنتاج اللوحة** :2014-2015
- **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** تقنيات مختلطة على قماش
- (Technique Mixte + Feuil d'or sur papier)
- **الشكل و القياس:** اللوحة مستطيلة الشكل بقياس50سم×60سم

2. **المستوى التشكيلي:**

- **الإطار:**

أطرت اللوحة بإطار مستطيل بطول (50) وعرض (60)، وجاء القياس العام للوحة ب(**50سم× 60سم**)، وظف الفنان تقنيات مختلطة على قماش **تقنيات مختلطة+ ورق الذهب على ورق.**

1- منصف قيطا فنان تشكيلي جزائري ولد في فبراير 1945 بمدينة عنابة، هو تشكيلي ، نحات، وشاعر، متحصل على شهادة الدكتوراه في البيولوجيا النسيجية، بروفيسور، ومفتش وإطار في وزارة التربية الوطنية، انسحب من عمله وتوجه نحو الفن، طيلة 30 سنة تفرغ للرسم التصوير والشعر، يعتبر من رواد الفن التشكيلي في الجزائر، قال عنه الفنان الراحل محمد خدة" لوحات قيطا تجعلني أحلم"( Moncef Guita, peintusie ou poéture les presses de l'imprimerie Ediwan, Alger, Algérie, 2021)

- **التأطير:**

بنيت اللوحة في شكل مستطيل يرتكز على قاعدة أفقية ضمت عناصر بصرية متنوعة، ارتكزت على أرضية مسطحة تحمل تمثيلات أيقونية وأخرى سيميائية، ملأت حيز اللوحة ومثلت أهم مرتكزاتها.

- **الأشكال والخطوط:**

تحمل اللوحة عناصر مستحدَثة لمفهوم الشكل، وهذا من خلال التوزيع الذي تتخذه الأشكال والتراكيب على السطح التصويري، حيث يجمع "قيطا" بين العناصر البنائية للعمل الفني من خطوط أساسية وأخرى ثانوية؛ في صياغة معاصرة، فشيّدت الأولى (الخطوط الأساسية) هيكل التمثيلات الأيقونية للوحة في شكل جسد الثور وقوام المرأتين، واختصرت الثانية (الخطوط الثانوية) آثار الجدار وشكل الأرضية، ورسمت تفاصيل التصميمات والزخارف التي طبعت جسد الثور وثياب المرأتين، ما منح الأشكال والعناصر التشكيلية مظهرًا جماليًّا يوحي بالتنوّع والحركية.

- **المساحة:**

تجمع اللوحة بين التراكيب الخطية الساكنة والمتحركة، وتعج بالطاقات اللونية المتعددة التي تدخل في تكشّف اللوحة للمتلقي، ككيان عضوي تتجلّى حسيّته من خلال تقسيمات منتظمة للشكل واللون. وتتكشّف تمفصلات لوحة "المنفى" للعيان من خلال التوزيع الواعي للمساحة، وهو ما تشير إليه انعكاسات الكتل اللونية التي تفترش أرضية اللوحة، وتغطي خلفية العمل الفني، في مقابل توزيع مركزي للكتل الشكلية التي تنتصف اللوحة، وتقيم كدعامة رئيسية تحقق واقع البناء الفني للوحة، ومركز إحداثياتها التركيبية والجمالية.

- **الألوان الإضاءة والضلال:**

تنزاح كيميائية لوحة المنفى (Exile) نحو التركيز المُفعم بالألوان الترابية وتضادّيات اللون الأخضر الداكن، وتراتبية الرماديات الملوّنة في صياغة المكونات البصرية للموضوع. ويبرز هذا الأمر في تكاثف القيم اللونية على أرضية العمل الفني بنسب متفاوتة، وتأثيرات الانعكاسات الضوئية على مظهر العمل التصويري، والتي تشتغل على ثنائية الظل والنور في تصميم مستويات اللوحة الفنية؛ بحيث يأتي جسد الثور بكامل حمولاته الجمالية ومكوناته السيميائية في المستوى الأول من توزيع كتلة العمل الفني اللونية، نظرًا لما يحمله من موتيفات تشكيلية وملصقات ورقية وتفصيلات زخرفية تعجّ بالألوان.

وفي المستوى الثاني، يشتغل مبدأ التدرّج والتضاد كعنصر جمالي مثير في وسط اللوحة، الأمر الذي يخلق (contrast) تضادًّا بين الظل والعتمة، يعمل على فصل جسد الفتاتين عن الخلفية. وتأتي هذه الأخيرة، أي الخلفية، في المستوى الثالث والأخير كبُعد تستند عليه المكوّنات الأساسية للعمل الفني، وبتقنية النصوع والسطوع تمنح الخلفية قيمة بصرية تنبع سيميائيتها من جمالية التنوّع في توظيف خامات متعددة داخل العمل الفني.

- **الكتلة والفراغ:**

تشترك عناصر العمل الفني تقنيًّا في وسط اللوحة، بشكل يمتد من اليمين إلى اليسار أفقيًّا، ليبرز جسدية اللوحة، الذي يتحد قوامها التشكيلي ببُنيات الشكل وكتل اللون ككيان واحد. تشتغل التراكيب اللونية وتقود سيرورة اللوحة في اتجاهات متقاطعة، لتمنح حركية اللون مسارًا عموديًّا لبنية الفتاتين، وعلى نقيض ذلك، يُوجَّه تصميم جسد الثور نحو منحى أفقي ثابت، لتُبرز تفاصيل التكوين الفني ازدواجية في توزيع الكتلة والفراغ، وتقيم بذلك صدامات مباشرة تُفعّلها ديناميكية الأصباغ وجمود المادة، الأمر الذي يمنح المتلقي قدرة على قراءة متعددة للعمل الفني.

- **الملمس والنسيج:**

تنصهر العلاقات التشكيلية على سطح لوحة "المنفى" لتنسج تعبيرات تشعّ من خلالها خامات متعدّدة، بحيث ترتسم في الخلفية عواطف الفنان عبر تجاويف الجدار وآثار الخدش والكشط، التي تبرز تأثيراتها بوضوح كجدارية تقود أركيولوجية اللوحة. ويتمثّل ما يُغني نسيج العمل الفني ويزيد من ثراء ملمسه في تعددية الخامة وتنوّع التقنيات؛ ويظهر ذلك في توظيف الفنان لقصاصات الجرائد وقطع القماش، وتفصيلات لأوراق ملوّنة وأوراق الحائط، التي بُسطت على جسم الثور ومنحته تفردية جمالية خاصة. كما منحت أوراق الذهب الخلفية وهجًا أضاء قصاصاته، معمارية الجدار وتفاصيل من حلي الفتاتين، ما أعطى توهجًا ضوئيًّا للوحة.

ولم يتوقف الأمر فقط عند توظيف الكولاج كتقنية، بل برزت تقنية النحت التصويري بالسكين في تمفصلات بارزة على جدار اللوحة، وطرح النسقُ الجديد في التصوير مكتشفات جمالية أخرجت اللوحة من رتابة التصوير التقليدي إلى فرادة التشكيل المعاصر، وأفضت اللوحة كحفرية تصويرية تأسر تفصيلاتها كل مشاهد.

- **الشكل والأرضية:**

تستند لوحة "المنفى" إلى أرضية صلبة تصطبغ باللون الأخضر الزيتوني الداكن، تحتضن بذلك ثقل هيكل الثور وكتلته الشكلية، وفق ارتباط متعامد يعلّق جسد الفتاتين بمحيط ظهر الثور، في إيحائية توهم المتلقي بالتصاق تام بينهما. ليشمل مفهوم "الكولاج" هنا أبعادًا مهمة من اللوحة، بحيث ينتقل من فكرة إلصاق قصاصات الورق وقطع الجرائد إلى تقنية تصويرية استند إليها الفنان كوسيلة فنية تتجاوز الكولاج الخارجي (المتمثّل في جلب قطع من خارج العمل الفني وتوظيفها داخله)، نحو خلق "كولاج داخلي"، ما أكسب اللوحة الفنية

اكتشافات جمالية تتجلّى سرديّتها في دمج معطيات تشكيلية تمنح العمل الفني خصوصية تيماتية وتقنية للمعطى البصري.

- **الوحدة والانسجام:**

يشكّل العمل الفني "المنفى" تناسقًا من حيث الفكرة والموضوع، وكيفية إسقاطهما على فضاء اللوحة؛ بحيث تتجه مكوّنات العمل نحو التجلي في انسجام تام، يُجسّد فكرة المنفى والترحيل بصيغة يتحد فيها الشكل باللون جماليًّا وتشكّيليًّا، ليُصاغ في قالب إستطيقي يوحّد الشكل والموضوع من جهة، ومن جهة أخرى يعكس وحدة مركز اللوحة مع هوامشها، ويبرز كملتقى بصري تتجمّع على حدوده إحداثيات الموضوع كمنارة تُومِض وجهة المنفى داخل العمل الغني وخارج أُطُره.

- **التوازن والاتزان:**

تفصح اللوحة عن تفاصيل بنيوية مهمة، تتجلّى في كيفية طرح نسق اللوحة انطلاقًا من الفكرة، بحيث تتوسط رمزية المنفى عمق العمل الفني، من خلال توزيع مركزي للبنى التشكيلية، ما يُنتج الشعور بالاتزان الجمالي والموضوعي للوحة. وفي المقابل، تعمل كتلة اللون وتعدّد خاماتها على إحداث توازن بصري لفضاء اللوحة الفني، ما يُكسب المشاهد ثقة في ترجمة معطياتها وتفكيك دلالاتها.

- **الإيقاع:**

تندمج تراكيب اللوحة مع طبيعة الموضوع، لتنتج إيقاعات متغايرة على سطح العمل الفني؛ بحيث تنتقل من الإيقاع الثابت للون الأخضر الزيتوني الداكن الذي يمنح الأرضية ميزة الاتزان، ويسري أفقيًّا ليمنح إيقاعات حرّة تبرز على هيكل الثور وضخامة جسده، وتتوجّه نحو الأعلى فتُصدر إيقاعات مختلفة تعلوها ملامح الفتاتين وتعابير وجهيهما المليئة

بالحيرة. لتَنطفئ قيمة الإيقاع الحرّ على سطح الخلفية، بالرغم من توجّه أوراق الذهب، إذ تطغى آثار الوحدة والعزلة المحفورة في عمق الجدار على وهجها.

- **التدرّج والتباين:**

لا تخلو اللوحة من تمثّلات القيم اللونية، ولا تمثيلات الكتل الخطية التي تشمل قيم اللون والشكل، فحتميّة العبور المرئي للضوء وتحليلاته تتعلق، دون شك، بنسيج اللوحة، وتخلق منعكسات لونية تخضع لقانونَي التدرّج والتباين. فالملاحظ أنّ التأثيرات اللونية في اللوحة تبرز في احتشام تدرّج الصبغات وتموّج نغماتها، بحيث نجد تدرّجات الأخضر الزيتوني تتأرجح على حليّ الفتاتين وزيهما التقليدي. في حين يتجلّى التباين كفاعل جماليّ بارز يتمظهر على طول مساحة الأرضية، متجلّياً في قتامة اللون الأخضر الزيتوني الداكن، في مقابل نصاعة الخلفية. وبهذا تختزل جماليات الظل والنور تناوبها داخل اللوحة في سطوع الخلفية وخفوت المتن.

- **التماثل والتنوّع:**

تتشكل التمثيلات البصرية في اللوحة وتتبني وفق مسار يشحذ تنوّع الخطوط ويدعم تنوّع الأشكال، وهو ما ينجلي في ثنايا القوام التشكيلي لجسد الثور الذي يعجّ بالأنساق البصرية، من تصميمات لزخارف نباتية، وكتابات الجرائد والصحف، ومطبوعات لمجلات غمرت موتيفاتها هيكل الثور. في مقابل ذلك، توزّعت الكتلة اللونية بشكل شبه متماثل على ملامح الفتاتين، بشكل تعمّده الفنان من أجل إبراز تعابير الوجه وتفاصيل الملامح.

- **مركز الاهتمام:**

يحمل العمل التصويري قيماً فنية وأخرى تعبيرية غاية في الأهمية، تتلخّص في موضوع "الترحيل" و"الإبعاد". فموضوع المنفى يُترجم فكرة التغريب بجمالية درامية، تزاوج بين

التشبّث بالحياة والنزوع نحو الماضي، وهو الأمر الذي يفصح عنه موضوع اللوحة بتراجيديا الترحيل من الوطن وديستوبيا التغرّب عنه. وهنا، تشدّ كل مفردة من أبجديات العمل الفنيّ نظر واهتمام المتلقي، من خدوش الجدار المُرقّع بخيوط وهميّة، إلى رمزية الثور والمرأة.

### 3. المستوى التعييني:

- **الوصف:**

تمثل لوحة "المنفى" (Exile) قطعة فنية من ضمن مجموعة تضم عشرين لوحة بعنوان "الذهاب" (Le Départ)، أنجزها الفنان "منصف قيطا" خلال الفترة الممتدة ما بين عامي 2014 و2015. وتُعدّ هذه اللوحة من أبرز الأعمال التشكيلية المعاصرة التي تناولت موضوع "الحرقة" من منظور إستطيقي، باعتبارها ظاهرة اجتماعية ذات تداعيات خطيرة على المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وهو ما استدعى تدخل الفنّانين والمبدعين للتفاعل معها تشكيليًا ضمن موقف فني ثقافي يروم المساهمة في التوعية بخطورتها داخل المجتمع الجزائري.

من هذا المنطلق، جاءت لوحة "المنفى" كعينة بصرية ملهمة، سلّط فيها الفنان الضوء على ظاهرة الهجرة غير الشرعية، من خلال توظيف خامات وتقنيات متنوّعة قدمت الموضوع في قالب تعبيري ينبض بتفاعلات جمالية وكيميائية. صاغ الفنان فكرته ضمن إطار فيزيائي من الورق بقياس (50×60 سم)، منطلقًا من إشكالية اجتماعية ليعالجها بصيغة تشكيلية تثير جملة من التساؤلات وتصبّ في مجرى توعوي هادف.

اشتغل الفنان على تصوير ثور يتوسط اللوحة بشكل أفقي، عارٍ من تفاصيله الواقعية، مرصّع بقطع ومكونات مختلفة (قصاصات ورقية، مطبوعات ملوّنة، أقمشة مزركشة)، وفق تقنية الكولاج. كما حدّد حدود جسد الثور بخطوط بارزة وصبغ أجزاء منه ببقع لونية متباينة.

انتصب الثور في أسفل اللوحة، يملأ الفضاء التصويري السفلي، بذيل مرسوم بحركة دائرية علوية. أما مقدمة الرأس، فجاءت في شكل تجريدي هندسي، وتحديدًا تكعيبي.

رُسمت حوافر الثور في وضعية عمودية توحي بالثبات، وفوق جسده، نُحتت شخصيتان أنثويتان (فتاتان) تقفان جنبًا إلى جنب، ترتديان أزياء تقليدية جزائرية، وتتحليان بحلي من التراث الشعبي. وتبدو على ملامحهما مظاهر الحيرة والحزن والتساؤل. صبغ الفنان وجهي الفتاتين بدرجات بنية متنوّعة، وزيّن غطاءي رأسيهما بمآزر حريرية مرصعة بحُليّ فضية وحمراء. أما أثوابهما، فتدرّجت في اللون الأخضر الزيتوني من الداكن إلى الفاتح. وتضمّن رداء الفتاة اليمنى قطعًا مربعة بألوان أرجوانية وبنفسجية مزرقة، بينما ارتدت الفتاة اليسرى طوقًا من الحلي النحاسي المائل إلى الصفرة.

جاءت خلفية اللوحة على هيئة جدار قديم مليء بالندوب والخدوش، أبرزها خدش عميق في الزاوية اليمنى العلوية، صاغه الفنان عمدًا ليشبه الجرح الغائر، وقد رُسم بخيوط شبيهة بالتقطيب الجراحي بلون بني داكن. أما لون الجدار عمومًا، فكان أبيض مصفرًّا، مزج فيه الفنان أوراق الذهب مع بقع دقيقة من الألوان الترابية. وأخيرًا، جاءت الأرضية بلون أخضر زيتوني مزرق قاتم، يحاكي العشب الذي يقف عليه الثور، ويحمل دلالة رمزية لسواد البحر الذي تنطلق منه قوارب "الحرقة".

- **التحليل:**

تقف لوحة "قيطا" على عتبة "المنفى"، ذلك الفضاء الذي يُقصى إليه المُبعدون قسرًا. وتتكشّف اللوحة ببطء لتقذف بالمتلقي نحو ضفاف ظاهرة "الهجرة"، التي يعالج الفنان مضامينها في سياقات متعددة. من خلال هذا المنظور، تنزاح اللوحة لتُحيلنا إلى لحظة انزلاق اجتماعي، تستوجب منح الواقعة الجمالية مساحة أوسع للتأمل، وتستدعي طرح الفروق

الظاهرية والضمنية المرتبطة بإشكالية "الهجرة" سواءً تمّت تحت عنوان "الذهاب" طوعًا أو "الترحيل" قسرًا.

المنفى، كما يصوّره قيطا، يحوي في طياته طروحات متعددة: اجتماعية، جمالية، وقيمية. إذ يسعى الفنان إلى تجاوز البعد الجمالي التقليدي للوحة نحو تحقيق بعد قيمي – اجتماعي – أخلاقي، في توظيف واعٍ لرمزية الثور، تلك الصورة التي لطالما استُحضرت فنيًا للتعبير عن الثورة والتمرد. ويكفي التذكير بلوحة "غرنيكا" للفنان الإسباني بابلو بيكاسو، حيث يُستدعى الثور كتجسيد للثورة والمأساة.

في هذا السياق، تتقاطع فكرة قيطا مع تلك الرمزية، ويُوظف الثور تجريديًا في اللوحة كرمز مباشر للثورة، لكن هذه الثورة ليست ضد الاستعمار، بل ضد المجتمع، والسياسات، والواقع القاسي الذي يدفع بالأفراد للهجرة. وهكذا، يتحوّل الثور في "المنفى" إلى حامل رمزي يُقلّ على ظهره الفتاتين، في إيحاء مليء بالعواطف والانفعالات، يربط بين الحاضر والماضي، وبين الثورة الفردية والثورة المجتمعية.

تعكس اللوحة عبر إشاراتها التشكيلية والسيميائية مساحات تأويلية شاسعة، تمنح المتلقي أدوات قرائية متعددة، وتُغرق خلفيتها بالإيحاءات والدلالات، بدءًا من الخدوش التي تملأ الجدار، وصولًا إلى ذلك الجرح في أعلى الزاوية اليمنى، المُخيّط بعناية، في استعارة تشكيلية لحفرية حزينة تحكي تراجيديا المنفى/الحرقة.

إنها لوحة تحفر في الذاكرة الجمعية، وتعيد تشكيل الوجع بصيغة بصرية، تُحيل الظاهرة الاجتماعية إلى أثر مرئيّ يمزج بين الإدانة الجمالية والتعبير الرمزي، وبين القلق الاجتماعي والرؤية الفنية.

### 4. المستوى التضميني:

- **علاقة اللوحة بالعنوان:**

تنهض العلاقة التي تربط بين لوحة "المنفى" للفنان منصف قيطا، وعنوانها على أساس مأساوي يعكس تجربة اجتماعية مريرة تجسّدت في ظاهرة الهجرة غير الشرعية، باعتبارها إشكالية معاصرة اخترقت النسيج الاجتماعي الجزائري، وما خلّفته من تداعيات نفسية، وهوياتية، وثقافية. وقد أتاح هذا الواقع للفنان فضاء تعبيريًّا رحبًا، عبّر من خلاله عن رؤيته بأسلوب تشكيلي رمزي، يجعل من الفن وسيلة نقدية ووسيطًا تواصليًا يطرح قضايا المجتمع من منظور جمالي عميق.

فالاختيار الواعي لعنوان "المنفى" لا يعبّر فقط عن المكان المادي الذي يُقصى إليه الإنسان قسرًا، بل يحيل كذلك إلى وضعية نفسية، ووجودية، تتجلى في الشعور بالاقتلاع، والاغتراب، والتمزق بين واقع مأزوم وحلم زائف بالضفة الأخرى.

وقد تمكن "قيطا" من توظيف هذا العنوان ليمنح اللوحة بعدًا دلاليًا ومفتاحًا تأويليًا يكشف عن حجم المأساة التي يعيشها الأفراد، خصوصًا أولئك الذين تدفعهم الظروف الاجتماعية والاقتصادية القاسية إلى ركوب "قوارب الموت".

من هذا المنظور، تتحول اللوحة إلى فضاء تأملي مزدوج: فهي من جهة تعبير عن ألم واقعي متجذّر في السياق الجزائري، ومن جهة ثانية فعل مقاومة فنيّة يسعى إلى تفكيك الحلم الخادع بالهجرة، وكشف هشاشة الفكرة التي تربط بين المنفى والخلاص. كما يعكس هذا العمل الفني في تكوينه البصري والشكلي، محاولة لاحتواء الذات وإعادة ربطها بالانتماء الوطني، من خلال تمثيل الفتاتين في الزي التقليدي الجزائري، واستدعاء رمزية "الثور" كقوة كامنة وثائرة، تنوء تحت ثقل الصراعات والتمزقات.

إن لوحة "المنفى" بهذا المعنى ليست مجرد تمثيل لحالة الهجرة، بل هي صرخة تشكيلية واعية، تفتح فضاء السؤال، وتدفع المتلقي إلى التفكير في المنفى كأفق وجودي مملوء بالتناقضات: الحلم والموت، الرحيل والاقتلاع، الغربة والانتماء.

- **علاقة اللوحة بالفنان:**

تعد اللوحة نتاجًا من التجارب الفنية والثقافية والاجتماعية، حتى لو لم يعش الفنان تجربة "الهجرة" بشكل شخصي، إلا أن تفشيها كظاهرة اجتماعية كان الدافع الرئيسي الذي حرّك دواخل الفنان وفجّر مكنوناته، فصاغ لوحة "المنفى" بأسى عاطفي كبير، ليُظهر جانبًا مظلمًا من الحقيقة، ويُسلّط بقعة ضوئية على زاوية منسية حرّكت آثارها المجتمعية ريشته، وصبغت تعابيرها أسطح لوحاته.

**5. المستوى التناصي:**

في السياق نفسه، يستحضر "قيطا" الأسلوبين الخطي والتصوري للتناص، بهدف خلق تنوع مقصود داخل اللوحة، يُكسب العمل عمقًا دلاليًا وبصريًا في آنٍ واحد، ففي لوحة "المنفى"، مزج الفنان بين هذين الأسلوبين بوعي تشكيلي عالٍ، فجاء "التناص الخطي" بارزًا في شكل التصاميم النباتية، وزخارف الورود، وكتابات الجرائد التي طُبعت على هيكل الثور، مما أضفى على الكتلة الرئيسية كثافة سردية وثقافية تعيد تأويل الواقع بصيغة بصرية.

أما "الأسلوب التصويري"، فقد تجلى من خلال تقنية المسح بالسكون للبقع اللونية على الأرضية والخلفية وجسدي الفتاتين، وهو أسلوب يُعزز من البُعد التأملي للّوحة ويمنحها حالة من السيولة التعبيرية.

بالإضافة إلى ذلك، جاءت أغلب أعمال "قيطا" الفنية تتقاطع مع مفهوم التناص في مستوييه: الإفرادي والمركب. ففي المستوى الإفرادي، نلمس حضور مفردات بصرية مقتطعة

من نصوص أعمال فنية سابقة، مثل لوحة "أطلانتس " التي تتناص بعض ملامح مفرداتها مع لوحة "منظر طبيعي في بلاد القبائل" للفنان "محمد إسياخم". هذا التناص لم يكن بالضرورة واعيًا، بل انبثق من عمق التجربة الفنية وتراكم التأثيرات البصرية، وهو ما يؤكد انغماس الفنان الجزائري في بيئته الثقافية وتفاعله الحي مع رموزها التشكيلية.

ويُظهر هذا التناص – بشقيه – انفتاح أعمال "قيطا" على الذاكرة البصرية الجمعية، وتحولها إلى وسيط ثقافي يعيد إنتاج الرمز المحلي ضمن سياق جمالي معاصر، ما يُسهم في توطين الفن داخل بيئته وتمتين صلته بالمتلقي.

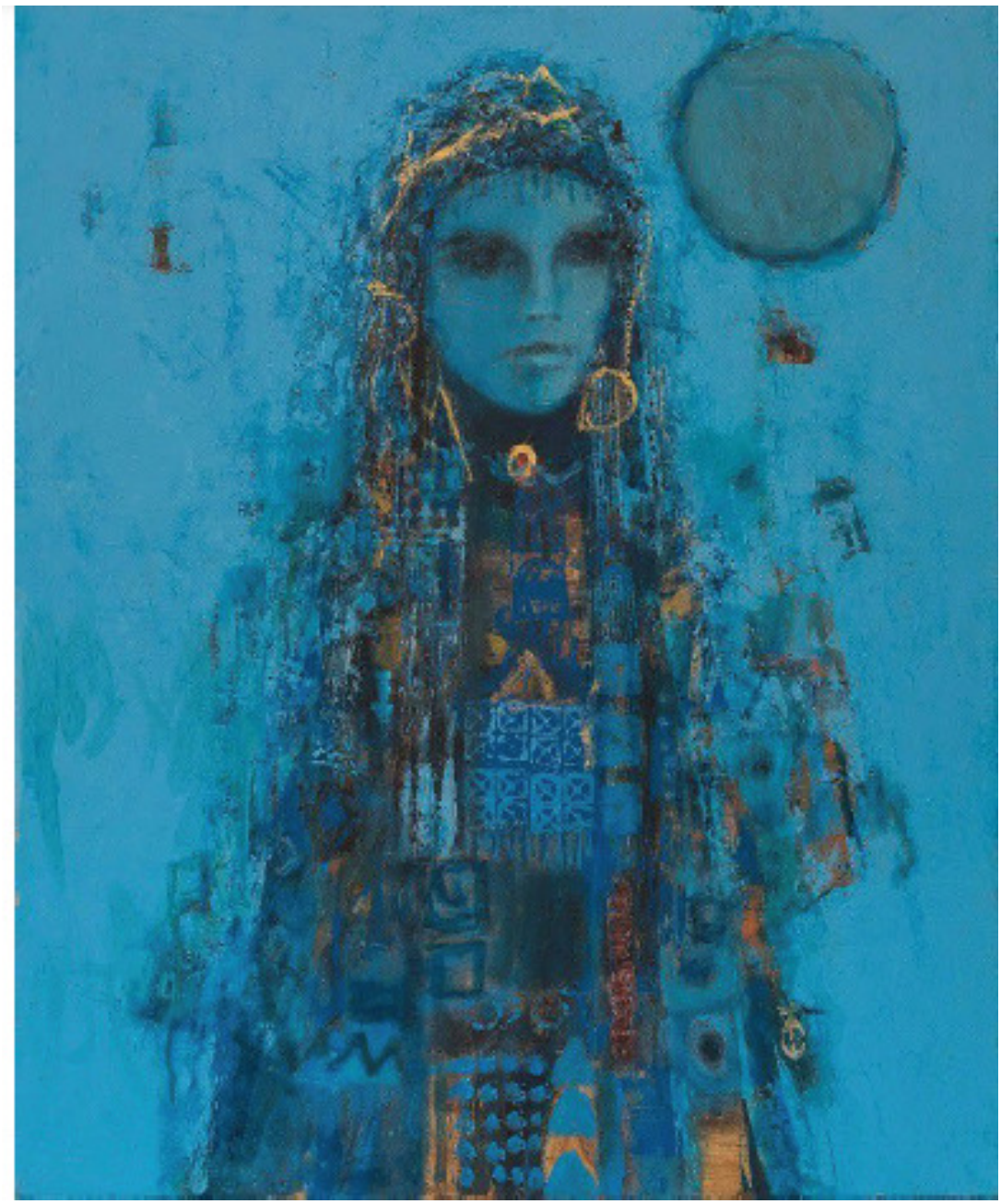
**نتائج التحليل:**

- خَلُصَ تحليل لوحة "المنفى" للفنان "منصف قيطا" إلى النتائج التالية:
- التعبير عن موضوع "الهجرة" من منظورٍ فنيٍّ اجتماعيٍّ، لامس حدود الظاهرة بأسلوبٍ تشكيليٍّ يعجُّ بالمشاعر ويصدحُ بالأحاسيس.
- وظَّف الفنان تقنياتٍ متعددة، واستحضر موادَّ وخاماتٍ مختلفة، استثمرها "قيطا" ليُعالج موضوع "المنفى"، من قطع الورق، وقصاصات الجرائد والصحف، وقصاصات أوراق الجدران، وبقايا القماش.
- عالج الفنان موضوعًا اجتماعيًّا بأسلوبٍ فنيٍّ معاصر، صاغ من خلاله دلالاتٍ وإشاراتٍ جمعت حضور الرمز وتجريد الشكل، وكان الهدف منها التحسيس بأبعاد وتداعيات هذه الظاهرة.
- لم يقف الفنان عند حدود التشكيل التقليدي للموضوع، بل أجادت فلسفته الفنية في صياغة أنموذجٍ خاصٍّ به، وضع من خلاله بصمةً خاصة في مساره الفني والتشكيلي.

- حوَّل الفنان مأساة "المنفى" من بُعدها الاجتماعي والسياسي إلى بُعدها القيمي والثقافي، وواكب سعيه التشكيلي في قالبٍ جماليٍّ كان الهدف منه الكشف عن حقيقة هذه الظاهرة من زوايا مختلفة.
- لم يكتفِ الفنان بصوغ ممكنات لغته التشكيلية عند عتبة التمثيل التصويري، بل مارس ضغطه النفسي على اللوحة، وكان الهدف من ذلك شحن عواطف المتلقي واستفزاز مكنوناته الداخلية.
- سادَ التنوع الفني والجمالي على فضاء اللوحة البصري، وهيمنت العلامات السيميائية والمفردات التشكيلية على تمفصلات اللوحة الفنية، في طرحٍ معاصرٍ يهدف إلى معالجة ظاهرة اجتماعية.
- يعمد الفنان إلى آليات التناص التشكيلي من خلال أسلوبي التناص الخطي والتصويري لتحقيق تنوّع داخل اللوحة.
- لا يكتفي الفنان باستدعاء الأفكار والمشاهد السابقة من خلال الاستثمار في المستوى التناصي المركب والإفرادي.
- يقع التناص الفكري دون وعي، ويُسهم في تشكيل اللوحة الفنية.

- **تحليل العينية رقم (05):**

لوحة المرأة الشابة، تقنيات مختلطة على قماش، 50سم×60سم، 2020.



**Source :** Moncef Guita , *Peintres algériens - Aperçu sélectif, blog M. Mediene écritures , 17 Août 2015, (https://mediene.over-blog.com/peintres-algeriens-apercu-selectif,( 16/07/2025).*

1. **المستوى التقني:**

- **عنوا اللوحة:** المرأة الشابة (Jeune femme)
- **اسم صاحب اللوحة :** منصف قيطا (Moncef Guita)
- **تاريخ إنتاج اللوحة :** 2020
- **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** تقنيات مختلطة على قماش(Technique Mixte sur Toile)
- **الشكل و القياس:** اللوحة مستطيلة الشكل بقياس(50 سم×60 سم)

2. **المستوى التشكيلي:**

- **الإطار:**

أنجزت اللوحة بتقنيات متعددة على قماش في إطار ابعاده (50سم×60سم)، طوله (60سم) وعرضه(50سم) ساد جسد المرأة على معظم أبعاده.

- **التأطير:**

يشكّل تأطير لوحة "المرأة الشابة"، الذي يجمع بين شخصية المرأة من جهة، وتفاصيل رداءها وغطاء رأسها الذي يتّحد بعناصر سيميائية ذات أشكال هندسية: دائرية، مثلثة، ومربعة، البعد الأول للوحة. ومن جهةٍ أخرى، يمتثل القرص الدائري كبعدٍ ثانٍ للوحة في جانبها الأيمن. وتضم خلفية اللوحة مجموعة من القطع تتناثر بتلقائية، بعض القطع والمفردات التشكيلية لتختفي كخلفية للوحة.

- **الأشكال والخطوط:**

يعكس أسلوب "قيطا" التصويري قدرته على توليف الأشكال وإهمال الخطوط، بحيث تنساب في تلقائية خافتة على حواف موضوع اللوحة المتمثل في جسد المرأة، وتتوزع بانسيابية هادئة لتبني الهيكل العام للعمل الفني. في حين تبرز الأشكال في بقع متناسقة من الدوائر والمثلثات والمربعات، التي تعمل على تطويق البناء الفني وضبط تكوينه. وهذا الذي عمد إليه الفنان في تصويره يهدف إلى خلق الإحساس بالاستمرارية بين عناصر العمل الفني.

- **المساحة:**

تتجمع العلامات على سطح اللوحة وتتوزع بشكلٍ يعزّز حضورها على طول مساحة اللوحة، مما يخلق تلاحمًا لعناصر التكوين الفني وسط العمل. ويتيح هذا التوزيع الشعور بالهدوء والانتظام من جهة، كما تسمح تقسيمات هيكل العمل الفني بدمج هوامش اللوحة واتصالها بالمركز، في شكلٍ يعطي الإحساس بالدينامية الجمالية لمفردات اللوحة الفنية.

- **الألوان، الإضاءة والظلال:**

تنزع اللوحة بشكلٍ واضح نحو اللون الأزرق، الذي يسطو على مساحة اللوحة. وهذا التوظيف للون الأزرق من قبل "قيطا" ليس عبثيًا، بل يسمو بالتعبير الفني لموضوع اللوحة، في مشهديةٍ تشدّ نظر المتلقي وتُغرقه لحظتها الجمالية في هدوءٍ تام. وهذا الشعور بالهدوء ينبع من عمق اللون الأزرق وتناغم موجاته على طول اللوحة، بحيث تغزو تدرجاته الداكنة التشكيل الجمالي للموضوع، وتضيء درجاته الفاتحة أفق وخلفية اللوحة، في تزاوجٍ مفعم بالحيوية يخلقه الظل والنور. ومن جهةٍ أخرى، تنبثق بعض الألوان الثانوية كالبني المصفر، والبرتقالي المحمر من ثنايا اللوحة، لتكسر جليد الأزرق وبرودته، وتضفي بجماليتها دفئًا محتشمًا لنهايات اللوحة وحوافها.

- **الكتلة والفراغ:**

تحقّق تكوينات لوحة "المرأة الشابة" لمنصف قيطا تناسبًا مهمًّا بين الكتلة والفراغ، الأمر الذي يُبرز مقدرة الفنان على تكثيف الكتلة اللونية، وقدرته على إحداث التوازن بين الكتلة والفراغ، في معالجته للموضوع عبر تحريكٍ ثابتٍ لهما، والذي يتجسد في جسد المرأة وارتكازه في المنتصف بشكلٍ شاقولي، أرسى ثباتًا لثقل العمل، وأحدثت خفّة الخلفية توازنًا في فراغ التشكيل الجمالي للوحة.

- **الملمس والنسيج:**

تتكئ لوحة "قيطا" على القماش، الذي يشكّل أهم قاعدةٍ تتيح للفنان سكب ألوانه وتوضيح خطوط عمله الفني، بحيث يشكّل النسيج خامةً مهمةً يستغل ملمسها ويتحسس خيوطها. وتطرح لوحة "المرأة الشابة" رؤيةً مميزةً لثيمة العمل الفني، من خلال توظيف تقنيات مختلطة (techniques mixtes) في إنجاز عمله الفني، وهو الأمر الذي أثْرى نسيج اللوحة وأكسبه جماليةً خاصة، جمعت بين توليف القماش وتطويع المعدن للشكل. وهذا يظهر جليًا في آثار الحلي واللباس وغطاء الرأس، وفي براعة الفنان على إبراز نوعية المادة والتحكم في مختلف الخامات.

- **الشكل والأرضية:**

يبرز التكامل بين الشكل والأرضية في لوحة "المرأة الشابة" موقفًا مهمًا يدعم اتحاد الشكل بالخلفية. فإمكانية الدمج بين قطعٍ متعددة من الأشكال الهندسية وغير الهندسية، ومساحة الخلفية، هي ما يحققه التوافق في توزيع الشكل على فراغ الأرضية، وهو ما نجده

هنا في اللوحة، مجسدًا في تركيب شكل جسد المرأة ومختلف المكونات التشكيلية التي وظفها الفنان في بنائه الفني والجمالي، ككيانٍ موحّدٍ يستند إلى أرضية اللوحة ويجنح على مسندها.

- **الوحدة والانسجام:**

أرسى "قيطا" في عمله أُسس الوحدة والانسجام، من خلال ما اكتسبه من تجاربه السابقة، بحيث تتحقق وحدة العمل عبر توزيعٍ مدروسٍ لكتلتي الشكل واللون، وانسجام تراكيب العمل الفني مع المساحة، وهو ما يُبرز تماسك الموضوع مع الهيكل العام للوحة الفنية، من منطلق ارتكاز جسد المرأة على قاعدة العمل، ووحدة التفاصيل التي تُبرز تماسك كل أجزاء العمل الفني من بناءٍ وتصميم.

- **التوازن والاتزان:**

تندرج قواعد التوازن والاتزان في العمل ضمن المسعى الذي يصبو إليه الفنان من أجل تحقيق غايات العمل الفني الجمالية. وما نرصده في لوحة "المرأة الشابة" يتوافق ومضمون العمل الفني، بحيث يتموضع جسد المرأة بشكلٍ هرميٍّ في الوسط، ليُحدث توازن اللوحة ويُبرز توزيع المعطيات التشكيلية على سطحها بشكلٍ منتظم، وهو ما يُحقق الاتزان ويمنح إحساسًا بالثبات، نظرًا لكيفية معالجة الموضوع بنسبٍ يتحقق من خلالها التوازن والاتزان داخل اللوحة وخارجها.

- **الإيقاع:**

تُفسح الإيقاعات المنبعثة من العمل الفني الرؤية، والقدرة على تصورٍ متناغمٍ للوحة الفنية، من خلال التواتر الثابت الذي تُحرّكه الألوان وتمويجاتها، في حواريتها مع حواف الخطوط وتخومها، الأمر الذي يمنح جوهر اللوحة ديناميةً هادئة، ويخلق إيقاعًا منسجمًا وشعورًا بالوحدة والاتساق.

- **التدرّج والتباين:**

تميّز التدرج اللوني في لوحة "المرأة الشابة" بهدوئه الحذر؛ ليس سهوًا من الفنان، بل جاء هذا التوظيف المثقل بتدرجات اللون الأزرق لتحقيق غايات الفعل الفني، من خلال تكثيف اللون وإهمال تبايناته، في سبيل وحدة الشكل والموضوع.

- **التماثل والتنوّع:**

تَقترن العلامات التشكيلية في اللوحة وتتماثل تفاصيلها، لتنسج تعابير وجه المرأة وملامحها. وفي المقابل، يسود التنوّع في توظيف الفواصل الخطية التي تدخل في بناء الشكل العام للوحة وهندستها.

- **مركز الاهتمام:**

تُثير اللوحة الإحساس بالانتباه، وتشدّ تفصيلاتها التشكيلية نظر المتلقي، من خلال ما تصبو إليه فاعلية العمل الفني الإبداعية، والتي تتأتى من عمق تصويرية الجسد الأنثوي للمرأة، وحنو نظراتها الخافتة، التي توحي بالعمق والغموض، ما يجعل منها عنصر اهتمام اللوحة ومركزها.

**3. المستوى التعييني:**

- **الوصف:**

تُعدّ لوحة "المرأة الشابة" للفنان منصف قيطا من بين الأعمال الفنية التي وقعت ولا تزال تُوقّع حضورها البارز كأيقونة في فضاء التشكيل الجزائري المعاصر، لما تحمله حيثياتها الجمالية من مفردات تفتح تعددية قرائية تنحو منحًى تصاعديًّا لا يهدف إلى التكشف سيميائيًّا على عالم المرئي فقط، بل يسعى نحو تجاوزه.

والهدف من السعي في البحث عن حقيقة لوحة "قيطا" الفنية يكمن في استكشاف تصور فني جديد، والكشف عن رؤى وتجارب تشكيلية جزائرية منسية. والعمل على تجربة قيطا يقودنا إلى التمعن في ملامح لوحاته، والعمل على وصف ماهيتها، والغوص في معانيها. ولوحة "المرأة الشابة" لا تشكّل مجرد نموذج تحليلي فقط، بل هي عيّنة تجريبية تزخر فضاءاتها التشكيلية بالمعاني والدلالات، تقتضي منا البحث والتقصي.

صُممت لوحة "المرأة الشابة" من تكوينات تشكيلية تتمثل في أشكال وعلامات سيميائية اختصرها "قيطا" في بقع لونية ذات أبعاد مختلفة، بحيث تقف شخصية المرأة في وسط اللوحة، لتنحت تيماتها الجمالية كيانات فنية جديدة على نسيج اللوحة. ويسود جسد المرأة مساحة اللوحة، ويطغى ثوبها التقليدي الجزائري الغني بالتفصيلات على معمارية العمل الفني، وهو ما يُترجم في قطع الحلي التي تُغطّي جسد المرأة في موتيفات دقيقة تغوص في ضبابية الخلفية وتنتهي بلمسات خافتة. إلى جانب المرأة يرتسم قرص دائري الشكل يكاد يلامس رأسها، وهو ما يُجسّد عنصرًا تشكيليًّا مهمًّا يطرح باب التساؤل والتمعّن.

- **التحليل:**

انطلاقًا من مؤشرات المسح البصري للوحة (الوصف)، والتي تفتح باب التحليل لمكوّنات العمل الفني العلامية وتمثيلاته التصويرية، وما تطرحه موضوعاته من تفصيلات تشكيلية تتطلب التحليل، وبالنظر إلى اللوحة ككيان موحّد، لا تنفتح سيميائيتها بشكل مباشر على المتلقي، بل تتضمن شفرات مغلقة تستدعي فك رموزها وتوضيح إشاراتها.

في لوحة "المرأة الشابة"، تقف المرأة ثابتة في وسط اللوحة في تركيب عمودي، إذ يحتل جسدها ثلاثة أرباع الفضاء البصري للوحة، ويمتد من الأعلى إلى الأسفل في تكوين يمزج بين الأسلوب التجريدي (Semi-abstrait) والتشخيصي، بحيث استطاع الفنان أن يصوغ موضوعه في سياق تشكيلي معاصر يتجاوز التمثيل الواقعي للملامح ومحاكاتها.

وفي سبيل تحقيق ذلك، أفضى إلى توظيف تقنيات فنية مختلفة حاك من خلالها أفكاره في قالب تشكيلي جمالي، أهمل في صياغته تفاصيل الوجه والجسد، وأثنى على تلميحات ضبابية للعلامات الأيقونية، كان الهدف منها ترجمة الحالة النفسية والفيزيولوجية للمرأة في آنٍ واحد. فجاءت النظرة حزينةً وحائرة، وبرزت رمزية الشموخ والاعتزاز لشخص المرأة من جهة أخرى، والتي اختزلها الفنان في صبّ شحنات لونية باردة، ساد فيها اللون الأزرق الفيروزي بمختلف تدريجاته، لتصطبغ به أغلب مفردات عمله الفني.

في المقابل، برزت كتل لونية حارة تُومِض في خفوت خلف ظلال الأزرق، حملت ومضاتها شحنات موجبة أضاءت عتمة العمل الفني، مما أنتج ذلك التناغم بين وجه وجسد المرأة والخلفية، وحرّر مورفولوجيا المادة من جمودها، مما منح امتدادًا بصريًّا للعمل الفني، وفتح سيميائيات اللوحة الفنية عبر إضاءة حيزها البصري، فانتقل بها من سكونية الخامة إلى دينامية التعبير الفني الإبداعي.

وفي المقابل، تتراس الكتل الشكلية وتتوزع كثافتها في وسط اللوحة، بمثابة قاعدة تدعم بنية العمل الفني وهيكله، وهذا يشير إلى أسلوب "قيطا" المعاصر الذي ارتكز على إهمال الخط واختصار الشكل، في سبيل إبراز الفكرة ومعالجة الموضوع بأسلوب يجنح نحو إزاحة تفاصيل الأشكال، والارتكاز على قوة اللون وقدرته السيميائية على تحقيق الفعل الفني، والتحول بالمُشاهد من نسق القراءة إلى نسق الإنتاجية. فتصبح اللوحة الفنية المعاصرة بهذا

تجربة تتجاوز حدود الإطار الثابت، فتتكشف جماليتها، وتضاء أسوار الغموض الذي لطالما أحاط بالعمل الفني المعاصر.

## 4. المستوى التضميني:

- **علاقة اللوحة بالعنوان:**

يتّحد عنوان اللوحة مع موضوعها الفني في سرديةٍ تُعالج صورة المرأة الشابة، ويأتي هذا التماثل بين العتبة التسموية (العنوان) والبنية التشكيلية للعمل كمؤشرٍ على صدق التعبير وقوة العلاقة بين العمل الفني ودلالته الرمزية. فكل مساءلة للوحة تفضي لا محالة إلى مساءلة حضور المرأة، بحيث يستحيل الفصل بين موضوعها وعنوانها. وبهذا يُثبِت الفنان مرة أخرى الوقع الفني والجمالي الذي يتركه هذا التواطؤ العميق بين النص البصري والنص اللغوي على نفسية المتلقي.

ذلك لأن موضوع المرأة في التشكيل لا يحضر بوصفه عنصراً تصويرياً فقط، بل بوصفه دلالة رمزية متجذرة في البنية الثقافية والاجتماعية، مما يعزز من قدرة التمثيل التصويري على اختزال الأفكار الكبرى وتمريرها عبر القيم الجمالية. ويصبح العنوان بمثابة مفتاح قرائي أول، يهيّئ المتلقي لعبور عتبة الدلالة والانخراط في أفق المعنى.

- **علاقة اللوحة بالفنان:**

تجسّد لوحة المرأة الشابة نوعاً من التشابك العاطفي والرمزي بين الفنان وشخصية المرأة، وهو ما يظهر جليًّا في مضمون العمل الفني، وفي الإحالات التصويرية التي تحيل على ثنائية "الفنان . المرأة" في التشكيل المعاصر. فحضور المرأة في أعمال منصف قيطا لا يُقرأ فقط على المستوى الموضوعاتي، بل على مستوى الانعكاس الشعوري، باعتبارها ذاتًا موازية تستوعب مشاعر الفنان وتُمثّل مرآة لذاته.

من هنا، فإن السمات الجمالية والرمزية التي تطبع شخصية المرأة في هذه اللوحة لا تُقصي حضور الفنان، بل تكشف عنه، وتُعيد تمثيله عبر ملامحها، وحركاتها، وتوزيع اللون حولها. ويغدو حضور المرأة شكلاً من أشكال البوح الرمزي الذي يستبطن تجربة الفنان، ويمنحها شكلاً بصريًّا يستوعب خصوصية التعبير الذاتي ضمن الإطار الجماعي الثقافي، فتتحوّل اللوحة إلى مساحة حوارية بين الذاتي والموضوعي، بين الأنا والآخر، بين الفنان والمُجسَّد.

### 5. المستوى التناصي:

علاقات التناص في لوحة "المرأة الشابة":

تستوعب لوحة المرأة الشابة للفنان منصف قيطا مستوياتٍ تناصّية متعددة، وظّفها الفنان في شكل تناصٍّ مباشر، واعٍ أحيانًا، وغير واعٍ أحيانًا أخرى، نظرًا لما حملته تجاربه من صورٍ تركت ترسّباتها في ذاكرته وسكنت وجدانه. وقد أنتج هذا التراكم تناصًّا تشكيليًّا داخليًّا مع أعماله السابقة من جهة، وتقاطعاتٍ فنيةً مع بعض لوحات التشكيلي الراحل محمد إسياخم من جهة أخرى.

ويتجلّى "التناص الفكري" في شكل استعارات موضوعاتية، ربطت بين لوحات الفنان التي عالجت حضور المرأة في صور مختلفة: المرأة الشابة، الشاعرة، الحزينة... وقد

صاغ مضامينه حول صورة المرأة في قوالب تشكيلية وظّف من خلالها تقنيات تناصية مثل الترصيع والتحرير، ما أتاح له بناء روابط قوية مع أعمال فنية سابقة أو معاصرة له، ضمن تقاليد التلقي والإنتاج داخل حقل التشكيل الجزائري.

أما التناص المركب، فقد برز جليًّا في لوحة المرأة الشابة من خلال تقاطعها مع لوحتيه: الأم والطفل وامرأة القلب، على مستوى سيميولوجيا الألوان، وتقنيات التكوين، وتجاور العلامات التشكيلية. كما يحضر هذا التناص المركب عبر تواشج بعض عناصرها مع لوحة المرأة والطفل للفنان إسياخم، سواء في البنية البصرية أو في الشحنة التعبيرية.

وهذا التناص – بكل مستوياته – لا يُعدّ تكرارًا شكليًّا، بل هو تفانٍ في ترسيخ التمثيل الجمالي لمكانة المرأة في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، بما يعكس إصرار الفنان على تثبيت حضورها كرمز وجداني، اجتماعي وثقافي، تُستعاد ملامحه في كل مرة بأدوات تعبيرية جديدة.

## 6. نتائج التحليل:

انتهى تحليل لوحة المرأة الشابة للفنان منصف قيطا إلى النتائج التالية:

- تُعبّر اللوحة عن موضوع الهوية الجزائرية من خلال أسلوب فني معاصر، يشتغل تناصيًّا على مكونات الثقافة الوطنية، مُعيدًا تشكيلها داخل قالب تشكيلي ذي رمزية أنثوية، تجسّدها صورة المرأة.
- أثار العمل التشكيلي موضوع المرأة الجزائرية في سياق جمالي . هويّاتي، تجاوز من خلاله التصوير التقليدي لنموذج المرأة، وسعى إلى إعادة تمثيلها بأسلوب حداثي ينفتح على دلالات متعددة.

- كشفت اللوحة عن مضامين كامنة، وسلّطت الضوء على سيميائية الحلي والزي التقليدي الجزائري، باعتبارهما مفردتين أساسيتين تعكسان ثراء التراث المادي واللامادي، وذلك من منطلق تناصي ـ تشكيلي.
- استحضر الفنان صورة المرأة كتعبير عن الحب والامتنان، اعترافًا بالدور الذي اضطلعت به المرأة الجزائرية داخل المجتمع بمختلف أطيافه. وقد تجلّى هذا التمثل من خلال ظهور تناصي ـ فكري مع أعمال التشكيلي الراحل محمد إسياخم.
- عبّر قيطا تشكيليًّا عن شخصية المرأة الجزائرية من خلال استدعاء الجسد الأنثوي كرمزية للوقار والعزّة، وسعى إلى ردّ الاعتبار لها فنيًّا، عبر تناص مركّب مع العديد من لوحاته التي عالجت الموضوع ذاته.
- اخترق مضمون اللوحة حدودها الظاهرية، ليتكشّف في اتحاد دقيق بين العناصر السيميائية والتمثيلات الأيقونية، محققًا بذلك وحدة عضوية متكاملة للعمل الفني، توحّدت فيها المقومات التعبيرية والبصرية.

**تحليل العينة رقم (06):**

لوحة أطلانتس ، تقنيات مختلطة على قماش، 30سم×40 سم، 2023.



**Source :** Moncef Guita, Cités, Atlantide, https://moncefguita.com/galerie/#uael-gallery-10

(30/05/2025)

1. **المستوى التقني:**

- **عنوا اللوحة: أطلانتس** (Atlantide)
- **اسم صاحب اللوحة :** منصف قيطا (Moncef Guita)
- **تاريخ إنتاج اللوحة : 2023**
- **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** تقنيات مختلطة على قماش(Technique Mixte sur Toile)
- **الشكل والقياس:** اللوحة مستطيلة الشكل بقياس(**30سم×40 سم**)

2. **المستوى التشكيلي:**

- **الإطار:**

صممت اللوحة بوسائط مختلطة على قماش في إطار قياساته **(30 سم×40 سم)**، الطول(40 سم) والعرض(30 سم)، وامتدت مكونات الموضوع على طول مساحة اللوحة .

- **التأطير:**

شُيّدت لوحة أطلانتس (Atlantide) في حيز مستطيل الشكل يضم تمثيلات تشكيلية مجردة، حملت علامات سيميائية ورموزًا إشارية اكتسحت سطوح العمل الفني بأسلوب مسطح، ما أكسب اللوحة الفنية بُعدًا أحاديًا انتظمت حول فضائه الأشكال وتساوت مراتبها، واتخذت الخلفية خاصية الانغماس، فأضحت جزءًا لا يتجزأ من بنية العمل الفني.

- **الأشكال والخطوط:**

تتموضع لوحة أطلانتس (Atlantide) في مساحة التشكيل المعاصر، نظرًا لتراكيبها وجمالية تكويناتها، التي تنزع نحو إهمال الشكل والخطوط وتجاوز التمثيل الصُوَري، فحملت اللوحة بداخلها إيماءات ترميزية لأشكال متعددة، صوّرت الموضوع بخطوط مبهمة، لم يحصرها الفنان في مجرد إطار هندسي محض، بل شكّلت مفرداتها التشكيلية متاهة غطّت بنياتها المتراصة سطح اللوحة الفنية، واختصرت المسافة الجمالية بينها لتفرز أشلاء من الدوائر والمربعات والمثلثات...، نسجت إحالاتها الهندسية لوحة أطلانتس (Atlantide).

- **المساحة:**

ترسو الأشكال والموتيفات التشكيلية على طول مساحة اللوحة، لتخلق بذلك ديناميّة ساكنة تحتفي بخفوت الخطوط وتواضع الإشارات، مفسحة المجال أمام التراكيب اللونية لتصطف في تجاور بائن وتناغم جلي، ما يمنحها (الألوان) الأولوية في تحريك مسارٍ متوازٍ يوجّه سكونية اللوحة ويشحن جمودها، الأمر الذي يدفع نحو شق نهايات مغلقة وتحرير الدوال الساكنة داخل العمل الفني، ويساهم في فتح نسق قراءته.

- **الألوان، الإضاءة والظلال:**

تتماهى ألوان لوحة أطلانتس (Atlantide) مع حيثيات موضوعها، لتعكس لنا جمالية تصويرية متفردة، تنبع سيميائيتها من عمق تجربة الفنان التشكيلية وقدرته على توزيع الخامات اللونية والكتل الشكلية على سطح اللوحة. شُحنت اللوحة بقيم اللون الأخضر الفيروزي الذي ساد على طول الامتداد البصري للّوحة، وصبغت موجاته رقعًا مهمة من أرضية اللوحة، ما أنتج أبنية تشكيلية تتكاثف جيناتها في فضاء "أطلانتس "، وخلق ظواهر جمالية تتواشج على سطحها التصويري. وبين كتل اللون الأخضر، تراكمت صبغات رماديات ملوّنة بزغت كبنيات لونية متفحمة توقد من تحت ركام الأشكال. في المقابل، بعثت شحنات ضوئية حارة في شكل البرتقالي المحمر موجاتها، كبُقع لونية منتقاة تتناثر في أرجاء اللوحة، لتنسج مع اللون الأزرق الفاتح تكاملية تعمل على إبراز مفردات اللوحة وشحن طاقتها. ويأتي هذا التوزيع في الكتل اللونية ليس مجرد محاولة عابثة سُكبت صدفة على نسيج اللوحة، بل هو إعادة تشييد محكم لمشهدية بصرية تُحبك موقفًا جماليًّا يهدف إلى ذهن المتلقي ويشحن عواطفه.

- **الكتلة والفراغ:**

تتجاوز لوحة أطلانتس (Atlantide) شرائع التوزيع التقليدي لعناصر العمل الفني، وتنضوي تحت خصوصية ما تستوعبه حمولاتها الفكرية والفلسفية من مضامين؛ بمعنى أن فلسفة الفنان ومرجعياته هي العامل الأساسي في مساءلة مادة العمل الفني وصقل خاماته. بوعي أو من دون وعي، تجد الكتل اللونية موقعها في خارطة "أطلانتس (Atlantide) وتضع بصمتها الداكنة كظلال تبرز حواف البنيات الشكلية، لتصوغ إخراجاتها التصويرية وتبني عوالمها التشكيلية، من منطلق تتجلى فيه المادة وتتكاثف على سطوحها التركيبات

اللونية المتماهية في نسق يعكس بساطة الشكل وحداثة تكويناته. وبهذا يخلص البناء إلى توزيع واعٍ للكتلة والفراغ.

- **الملمس والنسيج:**

تنحت لوحة أطلانتس (Atlantide) خيوط منظومتها التشكيلية على جدران نسيجية، تبرز وحداتها البصرية في أشكال البيوت المتراكمة ذات السطوح المائلة والنوافذ الضيقة، لتظهر تربيعات جدرانها وتكعيبات أبنيتها ملامح أحياء مدينة شعبية، حيث يعمد الفنان إلى أسلوب التجميع والتكديس التصويري في سبيل إبراز حساسية المادة وإظهار نوعية الخامة، في نسق أفقي يصوّر البنى الهندسية في مسارات متوازية وتخطيطات متجاورة، وهذا ما يمنح المتلقي الإحساس بوحدة الملمس وثراء النسيج.

- **الشكل والأرضية:**

تحيلنا لوحة أطلانتس (Atlantide) من فضاء الشكل واللون إلى فضاء الأمكنة، من خلال تراكيب صامتة لبنى هندسية اشتُقت موضوعاتها من تصاميم الأبنية الشعبية، وفق رؤية بصرية متمكّنة، لتعبر بنا اللوحة في سياق جمالي يجمع بين حسية التعبير وزمنية المكان، ليجمع الأشكال والأبنية في تصميم معماري يضم البيوت والمنازل في مشهد فني تصطف فيه المباني وتتكاثف فيه الأحاسيس، ليفتح الفنان بذلك نافذة زمنية عابرة تومض لحظتها ذهن المتلقي وتلهم أحاسيسه.

- **الوحدة والانسجام:**

تنسج اللوحة الفنية شبكة من العلاقات اللامتناهية لثنائيتي الشكل واللون، والتي تنعكس على سطح العمل الفني في شاكلة الإسكتشات التخطيطية للأبنية والأزقة، وتبرز وحدة الشكل وترابط البنيات، مقابل ما تفرضه الألوان من سمات احتفالية تمنح الإحساس بالتناسق والانسجام. ولا يتوقف الأمر عند هذا، بل تعمد الاستدعاءات الجمالية التي يوظفها الفنان إلى توطيد العلاقة بين كفتي الشكل والمضمون، بحيث تخلق وحدة الموضوع تلاقٍ بين ممكنات فنية متعددة تسمح باستحضار لحظات جمالية تُوقّع المدينة حضورها وتُكسبها كينونتها تشكيليًا.

- **التوازن والاتزان:**

تنسحب لوحة أطلانتس (Atlantide) من مساءلة الفهم التقليدي للشكل، وترتقي إلى طرح أبعد لقواعد التكوين الفني، تشق طريقها نحو الارتسام بتجاوز التصفيف والانتظام، والابتعاد عن الترتيب والتكرار، وتبني فلسفتها التشكيلية من خلال بعثرة واعية تشمل تكاثف معطياتها البصرية، ما يخلق توازنًا داخليًا لعناصر الموضوع دون أن تحجب الشعور بالاتزان كمعطى سيميائي تمنحه صورة الأبنية المتراصة داخل اللوحة.

- **الإيقاع:**

تتوزع إيقاعات اللوحة وفق المنعكسات اللونية واتجاه حركتها على عموم سطح العمل الفني، بحيث تنبض إبداعيتها الإيقاعية في الصدى الذي تُخلفه نغمات اللون الأخضر الفيروزي، والأثر الذي يطبع في نظر القارئ، ما يُولد تلك النشوة الآنية بجمالية السطوع والخفوت والتناسب والتغاير. وهنا نشيد بجهد الفنان في تفجير طاقات اللون الإبداعية.

- **التدرج والتباين:**

لا تكتفي اللوحة بوحدة سكونيتها التي تُترجم هدوء أطلانتس ، ولا تقف عند حدود المعهود في هندسة تراكيبها، بل تكسر حاجز الصمت تشكيليًا، وتعمل على استثمار تدرج الألوان وتفتيت جمود الشكل، فتحرر الرماديات الملوّنة هيمنة اللون الأخضر الفيروزي، وتسمح بعبور الضوء بين أزقة المدينة في احتشام تام، وتُثير درجات البرتقالي المحمر هجانة الشكل وفتور الإطلالات، وبهذا تحقق غايات جمالية تُبرز المدلولات البصرية للّوحة الفنية.

- **التماثل والتنوع:**

ترتحل بنا سيميائية اللوحة من النموذج السائد للتكوين الفني، لتشيّد خاماتها اللونية وتخطيطاتها الشكلية صورة معمارية تُنوّع ملامح أبنيتها، تهيمن التمثيلات المربعة والمستطيلة التي ترسم وجه السطوح والشبابيك، وتخلق الأشكال الدائرية دينامية لحظية تكسر صمت المكان في اللوحة، الأمر الذي يشحن أرضية اللوحة بالمعاني والإشارات.

- **مركز الاهتمام:**

تسطو التشكيلات الهندسية للأبنية المعمارية داخل اللوحة على اهتمام المشاهد، وتطغى التأثيرات اللونية التي تفترش أرضية الأحياء الشعبية للمدينة على مشهدية اللوحة، ما يطبع أثرًا غير زائل لاشتقاقات الضوء والنور وانعكاساته على سطوح التراكيب الهجينة للبيوت القديمة، ما يخلق معبرًا مرئيًا لصورة المدينة ويصون طابعها الأصلي من الزوال.

**3. المستوى التعييني:**

- **الوصف:**

تشكل لوحة أطلانتس (Atlantide) للفنان "منصف قيطا" بدورها ظاهرة فنية، لما تحمله مفرداتها البصرية من دلالات تشحذ نفسية المتلقي وتدفع به بعيدًا داخل العمل الفني، ليجد طريقه الخاص نحو فهم معانيها.

صُوِّرت لوحة أطلانتس (Atlantide) على قماش، بتقنيات فنية متعددة. جاء الموضوع ليُجسِّد مدينة قديمة بأحيائها الشعبية وأزقتها الضيقة. في إطار مستطيل، وزّع "قيطا" إنشاءاته العمرانية على مساحة شاسعة من نسيج اللوحة.

برز توقيعه الشخصي باللغة الأجنبية باسم (Guita) باللون الأزرق الداكن، وطَبَعَت الأشكال المربعة معالم العمل الفني، واتخذت اتجاهًا أفقيًا متراصًا في تمثيل البيوت والمنازل، في حين غلب الطابع العمودي على مسارات الشوارع والسلالم التي تربط الأبنية ببعضها البعض.

في مزيج بين السردية الأفقية والعمودية، توضّح الشكل العام لمعمارية العمل الفني. زاوج فيها الفنان بين تبسيط الشكل وتجريد الخطوط من حوافها، وركّز في تصويره على إهمال التخوم في سبيل تكريس اللون وتكديس البنى الهندسية التي تدخل في تشكيل أبنية المدينة، من نوافذ مربعة وأبواب مستطيلة وشبابيك متقاطعة، اختصرت وجه المدينة وخضبت ظلال أزقتها الضيقة بصبغات الرماديات الملوّنة.

صوّر الفنان السلالم في شكلها العمودي بخطوط رفيعة، لتبرز اتجاه العين وتقود مسارها على طول اللوحة.

تخلّلت الدوائر والرباعيات، من معينات متداخلة وأشكال حلزونية، تفاصيل المنازل، وشُيّدت الأسقف والسطوح بشكل منكسر، جاء ليُبرز النمط المعماري الشعبي للمدينة وأحيائها المتراصّة.

طغى اللون الأخضر الفيروزي، وبدرجة أقل الأزرق، على سطح اللوحة، وهيمنت تدرجاته اللونية على جيولوجيا العمل الفني.

أثار البرتقالي المُحمَرّ تخوم الخطوط، واصطبغت حواف الأسطح وقطع السلالم وبعض من واجهات البيوت بمزيج من الألوان الترابية، على رأسها البني، ما منح بُعدًا لأرضية اللوحة، وصاغ مسارًا ونهجًا واضحًا للأمكنة والبنى.

أما الخلفية، فتوشّحت برموز وإشارات زادت شحنة سيميائيتها، وسمّت سماء المدينة، وأشاعت توظيفات جمالية اكتملت بها شعرية اللوحة الفنية.

- **التحليل:**

تتكشف لوحة أطلانتس (Atlantide) كواقعة فنية تُفصح عن ممكنات لغة تشكيلية، تسعى مفرداتها إلى تصوير أبنية متراكمة لأحياء ودروب.

انطلاقًا من معمارية اللوحة وصوغ موضوع "المدينة المفقودة"، جاءت فكرة الفنان لتعالج موضوعًا اجتماعيًا يحتفي بخصوصية المجتمع التقليدي من خلال رسم ملامح تكعيبية لأزقة شعبية، حاول الفنان من خلالها خلق تجربة فريدة من نوعها، تغوص بالمتلقي نحو دروب المدينة الشعبية، وطرق أبوابها القديمة، في تكوين معاصر يُصارع به جدلية الأصالة والمعاصرة، بأسلوب ينأى بالفني عن الدخول في متاهات أيديولوجية.

لم يُصغِ الفنان موضوعها كحدثٍ زائل يتلاشى أثره فور ظهوره يوم العرض، بل حاول معالجة أفكاره وصوغ مفهوم "المدينة المفقودة" عبر إنشائية لتراكيب مستوحاة من عمق ذاكرته، تجاوز من خلالها نسق التمثيل الصوري الذي يستند إلى مبدأ التجريب في كشف رؤية جمالية لموضوع "المدينة".

هذه المدينة التي تمزقها لطخات حمراء، كأنها نصال مثخنة بالحروب؛ غابت تفاصيل الأشكال، وفقدت البنى معالمها، لتُطمس آثار الخطوط، وتعلُق كشوائب تطفو على سطح اللوحة، تبرز كشخوص تائهة، كأطياف هائمة تسبح خارج بقعة من الزمن.

أبنيتهم مغلقة، ومنغلقة على ذاتها، كضمير يأبى الحقيقة: "حقيقة الفقد".

تلك الدائرة الفارّة في طرف اللوحة كأنها شمس متعبة، شمس تغرق تحت الماء... ومنذ متى تشرق الشمس تحت الماء؟ منذ متى وأطلانتس لها شمس؟

أوليست هذه الدائرة دولاب الزمن الذي أوقفه الغرق، ذلك الفقد الذي تغرق فيه اللوحة، يتجسد في غرق ذات الفنان، ومن بعده المتلقي، في عتبات تلك المساكن المبعثرة، التي نبحث فيها حتى نضيع فيها أو نغرق؟

كان الهدف منها إخفاء الهوامش وإبراز شمولية المعنى، معنى "الفقد"، من خلال إيحاءات رمزية تُصبغ طابع المدينة المغرقة بالدلالات، التي تتكتم أكثر مما تُفصح، كتوصيفات إشارية تنبع جماليتها كوشم على سطح بحر يبوح سرًا خلف الأبواب والنوافذ الصامتة.

تظهر لوحة أطلانتس (Atlantide) كتجميعية لأبنية معمارية عتيقة، لكنها تحمل بداخلها كمًّا هائلًا من العواطف والأحاسيس:

الإحساس بالحنين، والانتماء إلى دروب هذه المدينة، الحنين إلى الماضي، إلى جلسة في إحدى مقاهيها الشعبية، إلى سنوات الطفولة، والحنين للسير على طرقاتها والجري في أزقتها الضيقة.

تحكي اللوحة قصصًا تفوح رائحتها من كل شرفة ونافذة؛ هي جموع من المشاعر التي تنبض بها اللوحة، وتعج بها سطوحها، ولا يبقى للفنان ما يُخفيه عن المتلقي، بل يترك له الدور كي يُفصح عن دواخله من خلال محاورة اللوحة الفنية.

**4. المستوى التضميني:**

- **علاقة اللوحة بالعنوان:**

تتواشج اللوحة بعنوانها في حميمية تتكثف عند حدود مدينة "أطلانتس " الأسطورية، وتتوشح به تحت عنوان "أطلانتس (Atlantide)"، إذ تنشأ علاقات دلالية مميزة بين اللوحة وعنوانها، وتنفتح بذلك سيميائيات كانت تبدو مغلقة. فالناظر إلى العمل يلمح مدينة من العلامات البصرية التي تجسد إحداثيات "أطلانتس "، تلك المدينة الأسطورية التي تحدث عنها أفلاطون، وما يثير التساؤل حول علاقة اللوحة بعنوانها ليس مجرّد التسمية، بل الخلفية الفلسفية لفكرة "المدينة" من منظور مثالي، يتقاطع وفلسفة أفلاطون في تصوره لـ"المدينة الفاضلة".

هذا التلاقي بين تصور "قيطا" المثالي للمدينة القديمة وجمالية أحيائها العتيقة، وبين معالم مدينة أفلاطون الفاضلة، لا يبدو مجرد مصادفة أو اجتهاد تعبيري عابر، بل يترجم موقفًا فكريًا وفنيًا، يستبطن فلسفة الفنان التشكيلية، ويكشف عن قدرته على تحويل تصوراته إلى مضمون جمالي يُجسّد عبر علاقة متماسكة بين العنوان والمضمون.

- **علاقة اللوحة بالفنان:**

تتصل لوحة "أطلانتس (Atlantide)" اتصالًا وثيقًا بمخيال الفنان الشعبي، وبترسّبات وعيه الجمعي والوجداني حول المدينة العتيقة، وهو ما يُبرز عمق العلاقة الاجتماعية للّوحة،

وأثرها في وجدان الفنان. فالعمل ينبني على خلفية ثقافية ـ اجتماعية تستحضر رمزية الأمكنة، بما تحمله من بصمات تاريخية وعاطفية، تجلّت في الأبنية، والدروب، والشوارع الضيقة، التي تركت أثرًا بالغًا في تكوين الفنان النفسي والوجداني، وصبغت تجربته التشكيلية بطابع حميمي.

ومن هنا يمكن القول إن الفنان لا يرسم مجرد مدينة، بل يبحث، من خلال عمله، عن "أطلانتس" المفقودة؛ عن أمكنته الأولى التي تتوارى خلف الطبقات البصرية للّوحة، بما تحمله من حنين وافتقاد، وكأن اللوحة رحلة تشكيلية في الذاكرة، وإعادة بناء لجغرافيا الحنين، بلغة تشكيلية تنشد الانتماء.

### 5. المستوى التناصي:

تحيلنا اللوحة إلى الأسطورة القديمة، مدينة "أطلانتس " المفقودة، في تناصٍّ واضح مع فكرة أفلاطون حول المدينة التي غرقت في ليلة واحدة. غير أنها، في الوقت ذاته، لا تعيد إنتاج الدلالة التي أرادها أفلاطون لخدمة توجهاته المثالية، بل يذهب التناص هنا بالدلالة بعيدًا عن الجغرافيا الأصلية للأسطورة، وبعيدًا عن المثال الأفلاطوني، ليجعل من عتبة العنوان، إذا ما رُبطت بالمشهد البصري، مدخلاً دلاليًا يقود المتلقي إلى استبصار نصيّ جديد، قد نحدّده بوصفه "مدينة الذاكرة" أو "وطن الذات المفقود" و"أزمنة الطفولة الأولى" التي تبددت.

وكأن الفنان هنا، على غرار مارسيل بروست(*)، يحاول الانفلات من قبضة الزمن، لا بحثًا عن زمنه الضائع، بل عن وطنه الضائع — خاصّة إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ للفنان لوحات تندرج تحت هذه الثيمة، كلوحة "المنفى".

*-"مارسيل بروست (1871-1922)"، من أشهر الروائي ين الفرنسيين، يُعد عمله "البحث عن الزمن الضائع" من أعمدة الرواية الحديثة، وقد تمحورت فلسفته السردية حول استعادة الزمن من خلال الذاكرة، حيث تتحول اللحظات العابرة (كما في

يَظهر التعدد التناصي في نسيج اللوحة، لا كمجرد صدفة عابرة، بل كأداة تشكيلية تُسهم في بناء شبكة من العلاقات البينية داخل العمل الفني ذاته، وتقيم روابطه بأعمال فنية غائبة، يستدعيها الفنان ليصوغ فكرته ذاتيًا، فيُعلّق شيئًا من أعماله السابقة، ويُسقطها كتناصّ ذاتي في عمله الجديد. فيلجأ إلى التناص الداخلي لتغدو اللوحة أشبه بمدينة مفقودة تتخبط تفاصيلها بين ظلال اللون وخيوط الصمت، تدخل في حوار مع نفسها في رجع حنين يتملّص من قبضة الذاكرة، ومن تدفق أمواجٍ لا تُرى إلا من خلال "لغة الزرقة" التي تخط أسطورتها.

من جهة أخرى، تُقيم اللوحة تناصًا حواريًا مع لوحات "المدينة المبعثرة"، "المدينة السحرية"، و"المدينة الخامدة"، وهو تناصّ وظّفه الفنان في "أطلانتس (*Atlantide*)" ليمنحها دينامية جمالية ناتجة عن تحرر العلاقات البصرية من سكونها، فنشعر أن "المدينة" التي تبتلعها الألوان وتنفجر أعماقها الحائرة لا تعرف الطريق، تعكس دلالة الفقد والغياب، حيث يغوص المعنى ويتيه التأويل: إلى أين نأوي؟ وكيف نؤوي هذا الغياب؟...

إلى "مدينتنا المبعثرة، المفقودة الخامدة" — صفات تناصية يتقاطع فيها المعنى، وتحيلنا إلى فحوى العلاقات التشكيلية التي لا تكتفي بجعلنا نطفو على سطح اللوحة، بل تغرقنا في معانيها. ذلك الانغمار البطيء للمعنى يسحبنا دون وعي إلى أعماق الدلالة، حيث ترقد "أطلانتس المفقودة".

يلعب قانون التحويل دورًا حاسمًا في تشكيل بنية العمل الفني الجديد (لوحة أطلانتس)، إذ يعمل عبر آليات الاجترار والامتصاص، داعمًا خاصية التقاطع والتجاور بين الأعمال

---

مشهد تذوق "المادلين") إلى محفزات لبعث الماضي، وفي هذا السياق، يمكن فهم إحالة اللوحة إلى بروست باعتبارها محاولة فنية لاستدعاء "الوطن المفقود" والطفولة المتبددة، لا عبر استرجاع جغرافي ملموس، بل عبر استنطاق الذاكرة الجمالية بوصفها بديلاً عن الزمن التاريخي.

الفنية، ومُزيلًا الحدود بين الأنساق التشكيلية التي تتوالد كفسيفساء تناصية متجاورة، يبثّ فيها الفنان همومه. فيحضر مرة كأفلاطون حاملًا سر المدينة المفقودة، ومرة أخرى كنيتشه، حاملاً مطرقته ليهشّم أجزاءها، غير قادر على تحمّل انحطاطها أو انهيار قيمها.

هكذا يصور "قيطا" معنى "الفقد" و"الغياب"، ذلك المعنى الذي عبّر عنه في قوله:

"إن المدن لا تفقد، لا تغرق، ولا تختفي، وإنما تتحول إلى ذكرى... إلى أثر."

عندها يتجلّى الفنّ كنوع من التجسيد الجمالي الطامح إلى الخلود.

## 6. نتائج التحليل:

جاءت نتائج تحليل لوحة **أطلانتس (Atlantide)**" كالتالي:

- تمنح اللوحة رؤية معاصرة لماهية التشكيل الفني، إذ يفتح الفنان نافذة على أحياء "المدينة المفقودة"، فنيًا وجماليًا.
- يعود الفنان إلى زوايا داخلية من ذاكرته ليستحضر لحظات عالقة في قاع المخيال، ويصوغ دروب مدينته في قالب يستقطب نظر المتلقي ويحرّك ذاكرته.
- خرج الفنان عن أطوار التمثيل الصوري للواقع، متجاوزًا توضيح التفاصيل، مكتفيًا بتجريد الشكل وتكعيبه، ومركزًا على سيميائية اللون في طرحه للموضوع.
- شحن الفنان لوحته بمشاعر الفقد والحنين، في تشكيل بصري حاول من خلاله تجسيد الحضور الغائب للمدينة المفقودة.
- لم يتجاوز الفنان تجاربه السابقة، بل استقى منها مقومات حداثية طبعت معمارية اللوحة، ورصّت أبنية المدينة جنبًا إلى جنب، في إشارة إلى خصوصية دروبها وعراقة مبانيها.

- برزت وحدة الشكل وتكاثف اللون على سطح اللوحة كدليل آخر على وحدة مجتمع الأحياء الشعبية وتكاثف سكانه.
- وقع التعدد التناصي حضوره في لوحة أطلانتس ، كأداة تشكيلية تستند إلى قانون التحويل في بناء بنية العمل الفني، وتشتغل عبر آليات الاجترار والامتصاص.
- يبرز التناص الأسطوري من خلال الإحالة إلى "مدينة أطلانتس " المفقودة، حيث تشتغل أحيائيتها على تحرير العلاقات الساكنة، النابعة من معاني ودلالات "الفقد".
- تقيم اللوحة تناصًا تشكيليًا مع لوحات أخرى للفنان، مثل "المدينة المبعثرة"، "المدينة السحرية"، و"المدينة الخامدة"، إلى جانب أعمال فنية أخرى.
- يغوص التناص في لوحة أطلانتس بعيدًا عن الجغرافيا الأسطورية للمدينة المفقودة، ليغرق المتلقي في متاهات المعنى وغياهب التضمين.

خلاصة: تُبرز مؤشرات التناص في أعمال الفنان *منصف قيطا* حضور مفهوم التناص كتقنية تشكيلية لجأ إليها الفنان في معالجته لمواضيعه البصرية، سواء بوعي مباشر أو بشكل غير واعٍ. ويتّخذ التناص بأنواعه المختلفة موقعًا مركزيًا في أعمال هذا الفنان الجزائري، وفق طروحات متنوّعة تقيم علاقات بينية تكشف عن تمفصلات جمالية، وتمنح القارئ رؤى واضحة وحقائق دلالية ضمنية.

- **العلامة والهوية في أعمال لزهر حكار، مقاربة من منظور تناصي- سيميائي.**

- **تحليل العينية رقم (07):**

لوحة الشاطئ، تقنيات مختلطة على قماش، 48×38سم، 1997.




**Source** :Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar Hakkar, Traversée de la mémoire ,se tient à la faveur du 50e anniversaire de la fête de l'Indépendance , MAMA, Alger 2012, p49

**1. المستوى التقني:**

- **عنوان اللوحة:** الشاطئ (*Rivage*)
- **اسم صاحب اللوحة:** لزهر حكار (*Lazhar Hakkar*)
- **تاريخ إنتاج اللوحة:** 1997
- **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** تقنيات مختلطة على قماش (*Technique mixte sur toile*)
- **الشكل والقياس:** اللوحة مستطيلة الشكل، بقياس 48×38سم

## 2. المستوى التشكيلي:

- **الإطار:**

حددت اللوحة الفنية بإطار طوله (48سم) وعرضه (38سم)، بشكل مستطيل ذي قياس محدد بـ(48×38سم)، استخدم الفنان تقنيات متعددة على قماش.

- **التأطير:**

تمتد لوحة الشاطئ (*Rivage*) على مساحة لونية مستطيلة الشكل، وفي أقصى يسارها يقف ظل شخص بشكل طولي من الأسفل إلى الأعلى، بأسلوب تجريدي تبرز فيه تمثيلات تشكيلية وتختفي بعضها تحت تأثير اللون الأزرق الداكن الذي يصور "الشاطئ".

- **الأشكال والخطوط:**

تغيب الخطوط بشكل تام عن اللوحة، وهذا نتيجة لأسلوب اللطخ والكشط الذي استخدمه الفنان في بناء عمله الفني. فاستخدام السكين وقطع من المواد المختلفة ساهم في تشكيل موضوع اللوحة وساعد في بروز بقع من الأشكال العشوائية، من دون حواف، توزعت جسيمات قوام اللوحة الفنية وألقت بظلالها على يسار اللوحة، لتخلق تكوّنها كيان شخص يقف على الهامش.

- **المساحة:**

تسعى اللوحة إلى بسط تجريدتها على طول إطارها الخشبي. بين لعبة التكشف والتخفي تتولد كثافات لونية جريئة تكتسح ارتداداتها السطح البصري للوحة، وتحول التجربة من مجرد فكرة أو شعور خالج روح الفنان إلى رؤية لا صورية للأشياء، تفسح تمفصلاتها وجهة للتعبير. لم يكن الهدف التحكم في توزيع واعٍ للمساحة، بل كان هدف الفنان ترجمة أفكاره بأسلوب تجريدي يمنح المتلقي المجال لاستيعاب التداعيات الجمالية.

- **الألوان، الإضاءة والظلال:**

تنساب الألوان في تماهٍ تام مع الموضوع الذي يصور "الشاطئ"، وتنبع غنائية اللوحة من وحي تلاطمات الأمواج اللونية الناتجة عن انفعالية اللون الأزرق أفق الشاطئ، وتختزل تدرجاته الداكنة قاع المحيط وتترجم سواد ترسباته. يتحقق التناغم اللوني للوحة انطلاقًا من المنعكسات الضوئية التي خففت تأثيراتها عتمة الكتلة اللونية، وبعثت مسحات الضوء التوهج في سردية أفقية منحت العمل الفني إضاءة فوقية، ساهمت في إبراز ملامح الظل وإكساب الكيان حضورًا على المستوى التصويري والبصري.

- **الكتلة والفراغ:**

في اختزالية، بسطت الكتلة اللونية سيطرتها على فراغ اللوحة الفنية، وفرشت أصباغها بشكل أفقي يحاكي شاطئ البحر الذي غمرته الزرقة من كل جانب. فجاءت لمسات الفنان في شكل مربعات ترجمت ملمس السكين، وترتبت واحدة تلو الأخرى في اتجاه واحد يكتب سيرورة اللوحة ويوجه مساراتها بجمالية تتجاوز التجريدية رسم الأبعاد. لكن قدرة الفنان على دمج الألوان كسرت تسطيحية الشكل التجريدي وأعطت اللون الأزرق، بتدرجاته المتناغمة، الإحساس بالعمق والسطح. فصبغت كتلة الأعماق بتشكيلة اللون الأزرق الداكن، وتلون السطح بمجموعة هادئة من اللون الأزرق الفاتح، في حين اصطبغ التمثيل التصويري لظل الكيان بلون أزرق قاتم. وبهذا التوزيع الجمالي للكتل اللونية، أفضت اللوحة كقطعة من المحيط مشحونة بسيميائيات الأزرق ومحكومة بتعبيرية التجريد.

- **الملمس والنسيج:**

تتنوع ملامس لوحة الشاطئ (*Rivage*) وتتعدد، حسب التوظيف المبتكر من طرف الفنان لتقنيات اللطخ والكشط، عاكسًا الإحساس بالمادة. ومنح استخدام السكين التمثيلات اللونية صورتها، وزادت التوظيفات المتعاكسة لقطع الورق من قيمة العمل الفني الجمالية.

فثراء اللون يدعم ثراء النسيج ويزيد من حسية المادة، وأعطت لمسات الريشة والسكين سمات فنية وتشكيلية انعكست جماليتها على سطح اللوحة التصويري، الأمر الذي يحفز خامات اللون ويحث سمع وبصر المشاهد، كنتيجة لما تحدثه ترددات الألوان من تأثيرات تشحن عواطف المتلقي وتلقي به على ضفة العمل الفني.

- **الشكل والأرضية:**

يبسط التصور اللاصوري إمكاناته الاستطيقية على شكل اللوحة، في شكل تصويري يرتكز على روحانية اللون والتجريد التام للشكل. فلوحة الشاطئ (*Rivage*) جاءت لتعكس قدرة "حكار" على إخضاع اللون في سبيل ترجمة مكامنه الداخلية في عرض معاصر يجمع بين تصوير النموذج الإبداعي والمعالجة الكيميائية للألوان. واللافت للانتباه النسق الذي ساقه الفنان في فرد متغيرات عمله التشكيلي، بحيث اشتغل على دمج إسقاطاته الشكلية المجردة وإغراقها في مستويات متناسقة على أرضية اللوحة، وأعطى عنصر "الظل" قيمة جمالية في يسار اللوحة، كمتغير ثابت يحرك صمت التمثيل التجريدي لـ"الشاطئ".

- **الوحدة والانسجام:**

تستعرض اللوحة خامات لونية تنبض جماليتها باللون الأزرق ودرجاته، والأثر الفني والجمالي الذي تثيره ذبذبات تموجاته، من انسجام العناصر التصويرية، يتكامل مع فكرة الفنان التي يسعى إلى تجسيدها من خلال تفعيل اللون لإكساب العمل الفني وحدة ترص وحداته التشكيلية وتبني هيكله ككيان كلي.

- **التوازن والاتزان:**

لا تسعى اللوحة إلى تكريس النموذج الجمالي المثالي، بل تعمل في صمت على تحريك دينامية توحي بالاستقرار والثبات، وتفعل تأثيرات اللون في سبيل إحداث التوازن البصري للوحة. ومثلما يشتغل اللون على تحقيق اتزان الإظهارات الجمالية للعمل الفني، من

خلال خلق التوافق بين جميع عناصره، تعالج المادة التشكيلية أي تأثير يخل بهذا التوازن عن طريق تعديل منتظم لدوال اللوحة وعلاماتها.

- **الإيقاع:**

ينتهج الفنان اتجاهًا تصويريًا يرتكز فيه على خاصية اللون وسماته في صياغة لوحة "الشاطئ" (*Rivage*)، وأهم ما يميز هذا العمل هو سيميائية اللون الأزرق ومدلولاته التي استعارها الفنان لكشف حقيقة اللوحة الفنية، ليس كتصور فقط بل كفعل فني يستند فيه على آليات علمية ومنهجية تفضي إلى خلق إيقاعات منتظمة داخل اللوحة، ترتفع حدتها على السطح وتقل في القاع. وهذا التغاير في الإيقاع يحدث بفعل اللون وتحليل تدرجاته، الذي يخترق حدود النص التصويري ليعبر إلى عمق الموضوع.

- **التدرج والتباين:**

تنتقل بنا اللوحة من التصوير الصامت لـ"الشاطئ" إلى التمثيل اللاصوري له، بأسلوب تجريدي راعى فيه الفنان قيم التدرج والتباين انطلاقًا من معالجة فلسفية تشكيلية لعنصر "اللون"، ومنحه خاصية التناغم من خلال آلية التكشف والتخفي، والتجلي والخفوت. وبهذا يعمل الفنان على تجاوز التمثيل الواقعي للموضوع، مخترقًا اللامحدود في سبيل إدراك فكرته وتفريغ مكنوناته الداخلية، والتحول بالمتلقي من مادية الشيء إلى لمس روحانيته.

- **التماثل والتنوع:**

يكمن التنوع في اللوحة في أسلوب الفنان الذي يتبنى تقنيات متعددة في صياغة موضوعه. فالاستعمال المفرط للطخ والكشط كتقنية فنية يكسب العمل الفني طبقات منتظمة من كتل اللون وخاماته. والنمط الذي يفسح فيه الفنان المجال لتجميع وحداته يسمح للعلامات بالانتظام أفقيًا، فتتشكل طبقات العمل الفني من وحدات لونية تمنح الإحساس بتموجات البحر، ويخلق التماثل بين هذه الوحدات طاقة تحرك اللوحة باتجاه الأفق.

- **مركز الاهتمام:**

توجه اللوحة مسار العين نحو "الكيان" كظل يرتسم طوليًا في يسار اللوحة، ويعمد إلى شد انتباه المشاهد بعيدًا عن صخب الأمواج، تلك الأمواج التي صورها الفنان كرقع طولية تهدأ قوتها كلما نزلنا إلى قاع البحر (أسفل اللوحة). وبهذا يتركز الانتباه، وتشُد العين إلى ظلامية هذا "الكيان" وضخامة طوله التي تلامس هوامش اللوحة.

### 3. المستوى التعييني:

**▪الوصف:**

تتشكل لوحة "الشاطئ" (Rivage) في إطار مستطيل الشكل يحمل توقيع الفنان باللغة الأجنبية (L. Hakkar) وسنة الإنتاج (97) في أسفل اللوحة، في جانبها الأيمن، وفق منظومة جمالية تضم عنصرًا مموهًا يشير إلى ظل شخص ما. يتسم هذا الكيان بطول تلامس أقدامه أرضية اللوحة، ويعانق رأسه أفقها العلوي. بلون أزرق داكن تتخلله مسحات من الأزرق المخضر والأزرق الفاتح، يصطبغ جسد الكيان بقطعة مستطيلة تخترق جذعه ليظهر وكأن يده اليمنى قد بُترت من صدمة الاختراق. من جهة أخرى، تقسم اللوحة أفقيًا إلى قسمين: قسم سفلي يشكل قاع البحر أو (المحيط) بلون أزرق قاتم، تتناثر في أعماقه قطع ذات أشكال مختلفة نُقشت وكأنها صخور بحرية، ترجمت حركة السكين وتقنية الكشط والضغط باستعمال كومة ورق، لتطبع آثار بصمات تحيل إلى كائنات وأعشاب وصخور بحرية. أما القسم الثاني من اللوحة فيتربع على مساحة تُقدَّر بأكثر من ربعي سطح اللوحة، يتشكل من طبقات لونية تتبع مسارًا أفقيًا من الأعماق نحو السطح، وتتجلى خاماتها المتعددة ككتل حفريات طبعها الفنان بتقنيات مختلفة في مواقع متفرقة من سطح عمله التصويري، ما أكسب الخلفية ملامح صورة جدارية قديمة تحمل رموزًا بربرية وأشكالًا هندسية تتمظهر تحت ضوء اللون الرمادي المزرق، في إيحائية يبعث الفنان إشارات ورموزًا تشحن روحانيتها جمالية اللوحة الفنية، وتفسح للمتلقي المجال كي يشق طريقه نحو فك مرسلاتها التشكيلية والغوص في معانيها.

**▪التحليل:**

لا تبوح لوحة "الشاطئ" (Rivage) للفنان "لزهر حكار" بكامل حمولاتها البصرية والدلالية، ولا تتكشف مدلولاتها في الفضاء البصري بشكل مباشر، بل تحتضن داخلها عالمًا من الرموز والعلامات التي تنطوي على ذاتها وتسعى إلى الاكتفاء بنفسها. وأي محاولة لدق بابها تُقابل بالصد، ذلك الصد الذي يعبر عنه الفنان من خلال تغليق لكل مسار يصبو نحو شاطئ المعنى، في تعبير عن العزلة التي عاشها الفنان حتى أغرقته؛ أغرقته ككيان غريب يتحلل جزيئًا عبر الزمن. فتوظيف الفنان لرمزية "الظل الطويل" جاء كترجمة عن طول معاناة الفنان ومرارة تجربته، الأمر الذي أخرجه من تراكمية هذه التجربة وتأثيراتها إلى مجابهة الواقع في صورة "المرئي"، وفق مساءلة تشكيلية تجاوزت مبادئ التمثيل الصوري وارتحلت به إلى عتبة الروحانية، روحانية اللون الذي نسجت به دهاليز اللوحة، وصبغت به حبيبات الرمال وجزيئات الماء، طغت عليها سيميائية اللون الأزرق الداكن على طول إنشائية الفكرة عبر الغوص في أعماق الذات والبوح بأقسى ما مر به المبدع. وما كرّس الإحساس بـ"العزلة" هو إطالة أمد الكيان تشكيليًا، من خلال توصيفه كظل يلامس أعماق المحيط في ضبابية تكتنزها العتمة، وأي محاولة لإضاءة هذه الظلمة ستبوء بالفشل، ليس ذلك الفشل القرائي، بل عدم التوصل إلى إجابات صريحة عن قسوة التجربة الواقعية التي عايشها الفنان، لتجبر المتلقي على الاعتراف الداخلي بجمالية الطرح وبوطيقا التجربة الفنية.

أنجزت اللوحة لحظات جمالية تاه في سراديبها المعنى، وكان على الفنان نقش مفاتيح رمزية على جدارية الفهم، في سبيل فك أسر المتلقي من عتمة الغموض، عن طريق إشارات بربرية تحيل إلى مرجعية الفنان الثقافية، لتهمس شفراتها التراثية عن باطنية التجربة الفنية، وصدق حقيقتها التي، بالرغم من مشاعر الحزن والعزلة، لا يزال الفنان متشبثًا بأرضها، التي ترجمها كصورة انغماس الكيان في وحل قاع المحيط، في دلالة سيميائية تعكس صلابة معدنه

ومتانة مبادئه، مفسحًا الستار على ظلال المعنى، ومقربًا الصورة الحقيقية لتجربته الواقعية تشكيليًا ودلاليًا.

**1. المستوى التضميني:**

**علاقة اللوحة بالعنوان:**

تتعانق اللوحة مع عنوانها عناقًا حميمًا يترجم حكاية الجسد الغائب والحضور الظلي للكيان الذي يغرق تجريديًّا في شاطئ العزلة، تحت مسمّى "الشاطئ". تقيم اللوحة علاقة أبدية مع عتبة عنوانها، لتحيك أبجديتها الفنيّة مرفولوجيا العمل الفني، في تماهٍ شديد يغمر سقف اللوحة بالمعاني ويشحن باطنها بالمضامين. تُطرح التساؤلات وتُفعَّل آليات الجدل حول الترابط العلائقي بين اللوحة وعنوانها، وتفضي طروحاتها إلى قوّة العلاقة التي تنبع من عتبات العنوان وتسهم في تبديد عقبات المعنى.

**علاقة اللوحة بالفنان:**

تتصل اللوحة روحيًّا بالفنان، وينبع هذا الاتصال من عمق انفعالاته الوجدانية والداخلية التي تُبنى كينونة اللوحة وتكسبها وجودها البصري، من خلال غياب التمثيل الصوري والحضور الباطني للمعنى (معنى العزلة) كإيحائية لونية تترجمها الثنائيات الضدية، وترسم تضادياتها لحظاتٍ عالقةً في ذهن الفنان، تأبى التخفي وتهاب التجلي في شكلٍ صوري يحجب جماليتها ويدمّر قداسة مضامينها، فتُلقي بنفسها طوعًا في قاع المحيط لتمنح المتلقي لذّة الإحساس بالألم الذي صاحب تجربة الفنان وسكن ذاكرته.

**2. المستوى التناصي:**

تضم لوحة "الشاطئ" أنواعًا مختلفة من التناص، أوّلها "التناص الفكري" الذي يبرز من خلال فكرة الموضوع التي تحيلنا إلى لوحات سابقة حملت نفس "العنوان"، والتناص هنا ليس

مجرّد إعادة لتصوير موضوع "الشاطئ"، بل في الصيغة التي طرحتها الفكرة ومدى توظيفها لملامح سابقة.

يبرز التناص الأسطوري في لوحة "الشاطئ" في الجسد الذي يحاول التماهي مع الأزرق، لكنّه يبقى حاضرًا عالقًا بين الطرفين، متناصًّا مع أسطورة "جلجامش" ومحنة الخلود؛ فالإنسان معلّق بين طرفين، يمسك جلجامش عشبة الخلود لكنّها تفلت منه في الزرقة ويعود فارغ اليدين. يحيل التناص الأسطوري هنا إلى أبعاد أخرى تلامس التناص الصوفي، إذ لم تستند لوحة "الشاطئ" على الانطباع البصري، بل بُنيت على التأمّل الروحي، لينبع التناص الإبداعي من عمق اللوحة، في شكل التلميح والمحاكاة الفكرية لأسطورة "جلجامش"، التي تقوم على فكرة الحضور الضبابي "للجسد". فالهيئة البشرية المشدودة داخل النسيج اللوني للوحة، تصوّر مثل الحلول الصوفي للجسد، ولا تخلو اللوحة من العلاقات التناصية التي تنسج روابطها في شكل الاجترار والحوار والامتصاص؛ إذ يعمد الفنان إلى استحضار ملامح سابقة من أعماله (Silhouettes oubliées) التي أنجزها سنة 1994، وكان الحضور للعلاقات التناصية البارز لملامح "الظل". وإضافة إلى العلاقات الاجترارية والامتصاصية، تحضر العلاقات الحوارية في لوحة "الضوء" (Lumière) التي رسمها سنة 1997، في نفس الفترة التي أنتج فيها لوحة "الشاطئ"، فجاءت حواريتها التناصية في فكرة الحضور الضبابي "للظل" ومعالجة الفنان لتوصيفات الجسد الغارق بين ضفتي الحياة والموت، والخفاء والحضور.

### 3. نتائج التحليل:

انتهى تحليلنا للوحة "الشاطئ" (Rivage) للفنان "لزهر حكار" إلى النتائج التالية:

- لا تعتمد اللوحة على الانطباع البصري، بل تستدعي التأمل الروحي لمضامينها.

- ترتكز على الثنائيات الضدية في تمثّلها، وتطرح فكرة الحضور الروحي للموضوع من وجهة نظر تناصّي (التناص المضاد).
- لا تنفتح اللوحة بشكل مباشر على المتلقي، بل تنفرد خصوصيتها بعمق معانيها.
- تعالج اللوحة موضوع "العزلة" والإحساس بالضياع من منظور تشكيلي روحاني، وتتناس أسطوريًّا مع أسطورة "جلجامش".
- وظّف الفنان أسلوب اللطخ والكشط بالسكين، واستخدام كُوَم الورق لطبع آثار طوبوغرافية على اللوحة تصويريًّا.
- لم يرتكز الفنان على حسّية اللون الأزرق، بل اتخذه باطنيًّا في تصوير لوحته الفنية، مرتكزًا على الكينونة غير المحقّقة.
- تمنح آليات التناص الصوفي جمالية تعكس روحانيتها فكرة الكيان المعلّق بين طرفين.
- تتماهى فكرة العزلة التي صاغها الفنان مع دلالات الجسد المعلّق في زرقة لوحته، لتفتح تناصّاتها تساؤلات فلسفية حول حمولاتها ومضامينها.
- تتناص لوحة "الشاطئ" مع لوحات سابقة للفنان كان لها أثر كبير في بعث فكرة وموضوع هذا العمل الفني.

**تحليل العينة رقم (08):**

مجموعة زينب الفنية، حبر صيني على ورق، 29.5سم × 21سم، 2009م.









**Source** :Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar HAKKAR, Traversée De La Mémoire » Se Tient A La Faveur Du 50e Anniversaire De La Fête De l'Indépendance, MAMA, Alger 2012, p 189,190, 188,191.

**1. المستوى التقني:**

**عنوان اللوحة:** زينب (Zineb)

**اسم صاحب اللوحة:** لزهر حكار (Lazhar Hakkar)

**تاريخ إنتاج اللوحة:** 2009م

**نوع الحامل والتقنية المستعملة:** حبر صيني على ورق ( Encre de chine sur papier)، تقنية التحبير.

**الشكل والقياس:** تمثل العينة لوحات حبرية مستطيلة الشكل بقياس (29.5سم × 21سم).

**2. المستوى التشكيلي:**

**الإطار:**

جسدت مجموعة "زينب" (Zineb) الفنية، بتقنية الحبر الصيني، موزعة على أربع (4) أوراق من حجم (A4) ذات أبعاد (29.5سم × 21سم)، كل ورقة تحمل رسماً تعبيرياً بالأبيض والأسود يجسد مأساة "زينب".

**التأطير:**

أُنجزت لوحات "زينب" (Zineb) على أوراق (A4) مستطيلة الشكل، تحمل كل منها عملاً يجسد حالة من حالات "زينب" تعبيرياً، مثلها الفنان في وضعيات فنية مختلفة بواسطة الحبر الصيني، مركزاً على مشهدية الجسد ورمزية الأسود والأبيض بغية تحقيق الريادة الجمالية للعمل الفني وإيصال انفعالاته التعبيرية لـ"زينب".

**الأشكال والخطوط:**

تتشابك الخطوط في لوحات "زينب" (Zineb) الحبرية، وتزيد تعقيداتها حدة في كل مشهد من مشاهد العمل الفني. فيسرد الشكل (01) درجات متمايزة من التشابك الخطي الذي يصور حالة "زينب" في وضعية يلامس جسدها الأرض، لتزداد حدة الخطوط ويزداد سمكها، مثيراً الإحساس بحركية الخطوط ولا نهائيتها، ويصور قسوة ما تمر به الفتاة "زينب". وفي المقابل يمنح الشكل (02) من مجموعة "زينب" (Zineb) الشعور بالتوسل من خلال ما ترمي إليه الخطوط المنحنية التي تسيطر على مشهدية اللوحة وتعبيريتها، بحيث تسرد هذه الخطوط اتجاهاً منحنياً نحو الأسفل دون تقطع أو انكسار، ما يمنح التركيب الفني استمرارية جمالية تعكس انفعالات الفنان في إثارة الموضوع. وتواصل الخطوط حبك خيوط رواية "زينب" تصويرياً في المقطع (03) من "المجموعة" لتكرس حدتها على طول مساحة اللوحة، وتكثف سمك حوافها لتبرز تعابير الوجه وانثناءات الجسد وتخلق علاقات جديدة تروي بها قصة "زينب". أما في العمل (04) فلا تخف حدة الخطوط، بل تواصل كمجموعة موحدة حركيتها دون انقطاع، وتغير مسارها الانفعالي من الأسفل نحو الأعلى، في تعبير آخر عن التوسل وطلب العون. وتبرز تقنية التخطيط بالحبر الصيني في هذا المقطع على أرضية اللوحة التي تعكس تشابك الخطوط وتجليها بشكل أدق مما تظهر عليه في المقاطع السابقة من مجموعة "زينب" الفنية.

**المساحة:**

يمعن الفنان في تجسيد ملحمة "زينب" التشكيلية من خلال تكريس عناصر الإثارة البصرية التي تصور حساسية الموضوع وتترجم بصفة دراماتيكية حالة "زينب" فنياً. وتبرز قدرة الفنان على تحوير ملامح "الفتاة" والتحول بها من مشهد إلى آخر، ليبعث برؤية تعبيرية أقصى ما تمر به "زينب"، ويفصح بإيماءات تشكيلية عما يعجز عن البوح به. وبالأبيض والأسود

يحاول الفنان ضبط متغيرات لمعادلة مستحيل حلها دون الإمساك بحالة "زينب" ولمس معاناتها شعورياً، فإدراك معاناتها النفسية والجسدية يقرب للمشاهد تفاصيل انحراف الإنسانية. وصدمة الشكل التي يختزلها الفنان في تعابير "زينب" تختصر عالماً من الألم على أرضية العمل الفني.

**الألوان، الإضاءة والظلال:**

تكتسي اللوحة وشاح الأسود كقصيدة هايكو شعرية، تشيح بوجهها عن الألوان، وتكتفي بحضور اللون الأسود. وبتقنية التحبير يقاوم البياض الانغماس في عتمة اللوحة، ليفسح المجال أمام سيميائيات الأسود للتكشف، تكشف يخفي ألماً ومعاناة "زينب". ولا تسنح الفرصة لتجلي الألوان أو تمظهرها، بل تصد عتبة السواد كل شعاع ضوء أو موجة لون تحاول أن تتسلل إلى سطح اللوحة لتمحو آهات "زينب" أو تلوّن مسارها المظلم. تلقي ثنائية الأسود والأبيض بظلالها على كل بقعة لون، وتشحذ إمكاناتها الجمالية لتوضح تعابير الموضوع، لتغلق كل منفذ نحو عبور الألوان أو تمردها. فينحت الخط ظلال المعنى وترسم رشيقة الحبر انفعال التعبير، فيهيمن السواد على نقاوة البياض. بياض اللوحة، بكل أسى، يكرس الفنان تجربة "المعاناة" في كل جزء من أجزاء جدارية "زينب" الفنية.

**الكتلة والفراغ:**

تحرك انفعالية اللوحة عنفوان اللون الأسود، فيُصبغ الضوء ويتخذ السواد سمة له، ويطبع كدمات داكنة على جسد "زينب" في انحنائية تعج بالحركة. تتوزع كتل الخطوط في اتجاه واحد لا ينقطع، ليشكل إحالات تعبيرية تعمل أجزاؤها بجهد في لم شتات لعبة الأسود والأبيض، وتعكس اضطراب أحاسيس الفنان لحظة رؤيته مأساة "زينب" ولحظة تصويرها. ويظهر هذا التردد في تسجيل التجربة الواقعية فنياً، في ترسيم زمنية الواقعة الجمالية بألم

يسود نطاق اللوحة، ويضيع تفاصيلها قصداً مفسحاً لتجلي الفراغ كرمزية دلالية تغرق الأبيض في بحر موضوع التجربة الفنية.

**الملمس والنسيج:**

صاغ الفنان لزهر حكار قصة "زينب" (Zineb) في شكل اسكيتشات فنية، وظف تقنية الرسم والتخطيط بواسطة الحبر الصيني في إخراجها على الورق، ما أعطى الموضوع سمة السواد وحرك قدراته الإبداعية ليعالج مأساة "زينب" فنياً. فارتكز على خامات الخط في سبيل استكناه الشكل، واستدعى جموعاً من الخطوط المتشابكة نسجت ملامح "زينب" وحبكت قماش ردائها الأبيض. تعمد الفنان رسم التفاصيل بهدف تبيان الملمس وطمس حدود الخلفية بالحبر ليخفي أي تشويش يغطي على حسية الموقف الجمالية وتعبيريته، وليسلط الضوء على معاناة "زينب" بأسلوب تراجيدي أرسطي يوقظ المشاعر ويستفز الأحاسيس.

**الشكل والأرضية:**

تتبع شعرية اللوحة الفنية من فحوى تلك العلاقة التي نسجت بها خيوط الشكل والأرضية، واحتضنت جسد "زينب" المرهق من الزحف طوال الوقت، بتعبيرية تزخر بالمعاني والدلالات. صور "حكار" الموضوع وعمد إلى إخلاء تام للفضاء البصري من أي عنصر آخر غير جسد "زينب"، تلك الفتاة التي تحدت الإعاقة وزحفت نحو الخارج، لم تعد قادرة على البقاء حبيسة المعاناة، تلك المعاناة التي ترجمها "حكار" كحفرية رسم أبجدياتها بحبر أسود على ورق.

**الوحدة والانسجام:**

تسرد لوحات "زينب" (Zineb) تجربة واقعية ربط الفنان حيثياتها الجمالية بانسجام تام، وأعلن تمرده على تجاربه السابقة من خلال تجاوز عقبة الأنموذج المثالي، وتحريك انفعالاته في

سبيل توحيد الشكل والمضمون. فاستعان بكامل جوارحه ليفجر إبداعياً مأساة "زينب"، وهو ما نلاحظه في مسار تشكيله لموضوع "زينب" من أول لوحة إلى آخرها. ونرى ذلك التتابع في سرد القصة يواكبه انتظام في الوحدات الخطية المشكلة للعمل الفني، وتراتب لمعطياته البصرية.

**التوازن والاتزان:**

تنتقل اللوحة من عتبة الكتابة إلى عتبة التصوير بواسطة الحبر الصيني الذي يعبر من أبجديات الحرف إلى مفردات التشكيل، والمعروف عنه ما تمنحه خصائصه للعمل الفني. في توجيه الخط وانسيابية الحركة يمنح عمل "زينب" الفني جمالية متفردة، تتيح للمتلقي لمس معاناة "زينب" والإحساس بوجعها. فالتوازن الذي يخلقه الرسم بالحبر الصيني للوحة ينبع من قدسيته وروحانيته التي تحرر أي كسر في سطح العمل الفني، وتعمل على جبر أي صدع ينتج عن اضطراب الخطوط، وهو ما يفضي إلى تصحيح الملامح وتحقيق الاتزان العام للوحات.

**الإيقاع:**

تتنامى دينامية مجموعة "زينب" (Zineb) الفنية وفق تصاعد حدة التخطيطات الحبرية وما ينتج عنها من انفعالية المشاهد التشكيلية، ويكون سبباً في خلق إيقاعات متصاعدة تشتد درجاتها في كل مقطع من مقاطع العمل الفني، وهو الحال الذي يتجلى في النماذج (01-02-03-04) والتي تبرز تواتر الإيقاع وتناميه وفق موجات بصرية تثيرها حركات الخطوط وتحرك حشودها في اتجاه متصاعد، تثير نفس تأثير الشريط المرسوم من حيث ترجمة اضطراب الأحاسيس وشدة الانفعالات التي يحاول الفنان أن يعكسها في صورة تعبيرية مشحونة بالعواطف.

**التدرج والتباين:**

لا تكف اللوحة عن العطاء، ذلك العطاء الذي يتجلى في النفوذ إلى أقصى ما عانته "زينب". ونحت هذه المعاناة بالحبر الصيني هو أبلغ دليل يدعم تجربة "الفتاة" التي نسجتها الخطوط مرتكزة على تباين الأبيض والأسود، ذلك السواد الذي طبعت به ملامحها ومعاناتها. لا يكتفي بسرد الألم والوجع على الورق، بل ينقل تلك المأساة من صورتها الواقعية إلى صورتها التشكيلية، ليجعل من تباين اللون الأسود والأبيض علاقة تعسفية تعصف بكل مبادئ الإنسانية، وكأنها تقيم محكمة على الورق ضحيتها "زينب" وجلادها الزمن. تتيح هذه التجربة الفنية تحرير رؤى إبداعية تطالب بالعدالة لمن خذلتهم الحياة تعبيرياً.

**التماثل والتنوع:**

تقترب اللوحة من المشاهد في انفعال تام للمشاعر، مشاعر الألم والوجع الذي يسيطر على مضمون وشكل العمل الفني. وإن بحثنا عن التماثل داخلها فلا نجد سوى أطلال الخطوط التي تحاول أن تمسك بما تبقى من جسد "زينب" بعد مدة الزحف الطويلة عبر شوارع اللوحة. تحيلنا تعابير وجه "زينب" في المقاطع الأربعة (04) إلى ذلك التنوع في رسم تعبير وجهها وإيحاءات جسدها المنهك، وتطمس الأرضية أي أثر آخر غير "زينب".

**مركز الاهتمام:**

تشير كل صورة من صور "زينب" إلى نقطة اهتمام، لكن الأهم هو ما تثيره المقاطع مجتمعة من اهتمام يشد نظر المشاهد ويأسر روحه، ينبع من إيماءات لغة الجسد، تلك الأبجديات التعبيرية التي ترسم انحناءاتها وتلتقط أنفاسها. وببؤس مفعم بالسواد يصور الفنان ملحمة "زينب" الحزينة وينحت قصتها بحبر أسود على ورق.

### 3. المستوى التعييني:

**الوصف:**

تعد مجموعة "زينب" (*Zineb*) الفنية من بين أهم لوحات "لزهر حكار" التعبيرية، لما تحمله من مضامين وعبر تحكي مأساة فتاة اسمها "زينب"، تلك الفتاة المعدمة الصماء التي أشعلت معاناتها فؤاد الفنان وأيقظت عواطفه، فلم يجد أمامه غير الورق والحبر لكي يوثق تجربتها المريرة. فحاول رسم "زينب" في (04) لوحات حبرية، صاغ قطعته الأولى على خلفية سوداء، أغرقها بحبره الأسود القاتم ولم يترك سوى آثار خلف وأمام الفتاة، صور "زينب" بشكلها الزاحف على الأرض ككومة من الثياب في شكل منحني تستند على يد واحدة، بوجه ضعيف تعلوه نظرة متألمة، متأملة في أن يساعدها أحدهم، بعينين بارزتين وملامح متوسلة عبّر "حكار" عن حالة "زينب" النفسية والجسدية والاجتماعية: ألم... وهن... فقر، هي دلالات تعبيرية تعكس لوحة "زينب" (01). واصل سرده لقصة "زينب" في مشهدية تراجيدية كرس فيها الفنان ملامح البؤس والمعاناة التي تعيشها "زينب"، مغيراً على منعطفات جسدها المحدب. أقر الفنان بفشله في نقل تفاصيل مأساة "زينب" وصبغها بخامات لونية غير "الأسود"، لأن في نظره لن يكون للون أي معنى، بل لن تلون الأصباغ حياة "الفتاة"، ولن تغير مسارها... ككدمة سوداء خاط "حكار" بقعة خطية سميكة تشابكت خيوطها حتى العمق واعتلت ظهر "زينب". أما عن تفاصيل الوجه فقد تغيرت وأصبحت أكثر وضوحاً من المقطع الأول (01)، وتغيرت ملامح الوجه وتعابيره، فنلمس التمسك بشيء أو محاولة الإمساك بشيء، هو ما لخصه الفنان في لوحته الثانية. في المقطع الثالث (03) استطاع الفنان أن يحول حالة "زينب" إلى تجربة فنية جمالية، حركت تفاصيلها سكونية الورق، وارتقى إلى مستوى آخر من الإصرار الفني، عمد "حكار" إلى بناء موقف عاطفي إبداعي لحالة

"زينب" وانتقل إلى تحريك كتلة جسدها نحو الأعلى بشكل نسبي، تمد يدها اليسرى وتنظر نحو الأمام، وكأن الفنان حاول أن يكسر حالة الهدوء التي أحاطت بـ"زينب" عن طريق تصعيد المشهد التشكيلي ورسم ملامح أقصى من المقطعين (01) و(02). والمثير في الأمر هو التخفيف الذي قام به في تحبير الخلفية والأرضية، بكشفه لخيوط بيضاء تعلو سقف الصفحة، ورسم رقعة على أسفل اللوحة توحي كأنها بركة ماء خلفتها الأمطار. ويتابع الفنان إنشاء تتابع مشهدي لحالة "زينب" في مقطعه (04) يفتح عن طريقه معبراً فنياً آخر يصعد به سردية القصة التشكيلية، ويضغط بعمق على سطح الورق ليصور "زينب" في منظر جانبي يتجاوز وضعية الانحناء، ترفع يدها اليمنى وتلوح مستندة على جنبها الأيسر، تعمد الفنان إخفاء الوجه بإدارة وجه "الفتاة" نحو الجانب الآخر، وعكس المقاطع السابقة نحت الفنان جدارية "زينب" على خلفية بيضاء ناصعة خالية من أي بقعة أو أثر، وجاءت الأرضية في شكل أوضح يجسد منظر العشب. وبهذا ختم وصفنا للوحات "زينب" التي تخفي في طياتها مأساة فتاة.

**التحليل:**

تنغمس مجموعة "زينب" (*Zineb*) الفنية في وحل قاتم من الحبر، ذلك الحبر الذي استدعاه "حكار" لنحت تفاصيل تجربة الفتاة "زينب"، تلك التجربة التي أسالت الكثير من الحبر ونحتت تفاصيلها كحفرية أهملها الزمن. وكان على الفنان الخروج من العدمية التي وصمت بها حالة "زينب" إلى التمرد على نظرة البؤس والشفقة التي رافقت معاناتها. أدرك "حكار" في لحظة من الزمن عبثية الحياة وإجحافها، فمشاهدة "زينب ثابوحلايث" «**في ريف "خنشلة"، تلك الفتاة المعدمة التي لا تقوى على الجلوس ولا على الوقوف أو المشي، ليس لها أقدام ولا سيقان ولا أكتاف، لا تتحدث، بل تغمغم مجرد غمغمة كجرذ الأرض...**»[1]، أيقظ بداخله

1- Afifa Brerhi, Zineb Reggane, L'exposition «Lazhar HAKKAR, Traversée De La Mémoire» Se Tient A La Faveur Du 50e Anniversaire De La Fête De l'Indépendance, MAMA, Alger 2012, p29.

مجموعة من الأحاسيس التي يعجز عن وصفها. وسط دوامة من المشاعر المختلطة، حول هذا الكم الهائل من العواطف إلى لوحات من الحبر الأسود، صبغ صفحاته بالسواد كتعبير عن هول المشهد: مشهد «"**زينب ثابوحلايث**" **وهي تزحف ككومة ضخمة على الأرض، جافة كانت أم موحلة، في طريق مليء بالقمامة، تلتقط في طريقها أي شيء تصادفه: قطع معدنية، أوراق كرتون، خِرَق...**»[1] هذا المشهد رسخ في ذاكرة الفنان وأخذ أبعاداً متعددة صاحبت المشهد محاولة لتوثيق الحدث، -"زينب" وهي تحنو زاحفة-. فاتجه الفنان إلى تصوير الحدث تشكيلياً في اسكيتشات فنية من ورق وحبر. كان تأثير الحبر الصيني بارزاً في مسار تشكيل اللوحات، بإمعان في الملامح، خاضت الخطوط المتشابكة حرباً ضد البياض، ذلك البياض الذي خيم على الورق زمناً طويلاً ولم يعد له وجود. فبمجرد سقوط أول نقطة حبر، طغت خامات الأسود على الصفحات، لتصيح بقوة وتعصف بشدة على حيثيات المعاناة، بصوت صامت يتفجر التعبير من وجع "زينب" ومعاناتها. لم يتوقف اشتغال الحبر على حدود هندسة الشكل وتصوير قوام العمل الفني، بل توغل إلى باطنية التجربة وما طبعته تأثيراتها على الفنان والمتلقي في حد سواء. تعبر اللوحات عن ديستوبيا فتاة فقدت أطرافها وصوتها ومعظم حواسها، لكن الفنان حول صمتها إلى صراخ، وعجزها إلى تحدٍّ. تخطى "حكار" ظاهرية الشكل وركز على حدة التفاصيل التعبيرية، لينجح في الأخير في إثارة هذا المشهد بصرياً وجمالياً ويوقظ ضمائر الإنسانية وبصيرتها.

### 3. المستوى التضميني:

#### علاقة اللوحة بالعنوان:

تعد تجربة "حكار" التي خاضها في مجموعة "زينب" (*Zineb*) الفنية تجربة استلهمها من حادثة واقعية لفتاة تدعى "زينب ثابوحلايث" (*Zineb Thabouhalith*)، وربطها بأحداث

1- Afifa Brerhi, Zineb Reggane, L'exposition « Lazhar HAKKAR, Traversée De La Mémoire» Se Tient A La Faveur Du 50e Anniversaire De La Fête De l'Indépendance, MAMA, Alger 2012, p29.

"رقان" النووية، تلك الجريمة التي قام بها الاستعمار الفرنسي في الصحراء الجزائرية، والتي خلفت آثارها مآسي ومعاناة لسكان تلك المنطقة في تلك الفترة وحتى يومنا هذا. شدة القنبلة النووية وارتداداتها كان أثرها قوياً، ما أفرز تشوهات خلقية ونفسية على حياة الإنسان وبيئته. فجاء العنوان كطرح تاريخي لتجربة "زينب" وتأثيرات تجارب "رقان" النووية على صحة البشر، في سياق إبداعي تعبيري صور الفنان مأساة "زينب" اليومية وربط حالتها بآلاف الحالات في مدينة "رقان" الجزائرية، من خلال توظيف قيم جمالية وتعبيرية تتقصى الدلالات السيميولوجية جانبها المظلم. فكسر حاجز النمطية في صياغة الموضوع، وعمد إلى معالجة نفسية فنية قارب من خلالها واقعة "زينب" كضحية من ضحايا تجارب "رقان" النووية، والحواجز التي حالت دون انتشالها من وحل المعاناة. صور "حكار" مأساتها بحزن مضنٍ وألم كبير، استدعاه إلى محاصرة المشاهد وسجنه خلف قضبان لوحات "زينب".

**علاقة اللوحة بالفنان:**

تتحرك مجموعة "زينب" الحبرية في مسار فني تعبيري لا يستقر ولا يركن حتى ولو قُيد بقطعة من قماش، ولا يمكن مسحه أو محوه حتى ولو صُبغ بحبر على ورق، لأن آثاره نُقشت في قلب "حكار" بحروف من ذهب، فكتب عنها: "كنت أود أن أكون طفل زينب وأكتب قصتها". بهذه الكلمات المؤثرة عبّر "لزهر حكار" الفنان والإنسان عن حالة "زينب". لا يوجد أصدق من أن يجمع بين الحرف والريشة في خط حفريات فنية نحتها "حكار" بحبر أسود على ورق، لينقل لنا قصة "زينب ثابوحلايث" الفتاة المعدمة.

**4. المستوى التناصي:**

تحتكم مجموعة "زينب" الفنية إلى عدة قوانين تناصية، تتجلى في قانون "النفي والصراع" الذي يستند إليه الفنان كترسانة تناصية تعهد إلى تصوير مأساة "زينب" كضحية من ضحايا جرائم "رقان". يستحضر الفنان ملامح الضحايا في شخص "زينب"، ويشتغل قانون النفي

والصراع في صورة داخلية يخوضها الفنان، محاولًا أن ينقل ذلك الصراع الذي تعيشه "زينب" مع الألم الذي يعيشه ضحايا "رقان" النووية، في تناصٍّ مركب تقوده العديد من التناصات الداخلية والخارجية. ينتهي الفنان إلى ملاقاة ساخطة من جرائم الاستعمار الفرنسي في مقابل قسوة الحياة والمجتمع على "الفتاة"، وتحضر خاصيتا "التقاطع والتظافر" في اللوحة كآليات تناصية تعكس معاناة "زينب" ومعاناة ضحايا تفجيرات "رقان" النووية، في تلاقٍ وحوارية تجتمع فيها فكرة "الألم" بين حالة "الفتاة" وآلاف الحالات.

تجتر لوحة "زينب" معاني لأعمال فنية سابقة، وتشتغل تناصيًّا على مبدأ تحوير الشكل في سبيل إبراز فكرة المعاناة، في تناصٍّ إيحائي لملامح "المأساة" التي عالجها العديد من الفنانين أمثال "محمد إسياخم"، "دينيس مارتيناز"، "محمد خدة" وغيرهم من التشكيليين الذين تناصَّت أعمالهم مع موضوع "اللوحة". وعن الأساليب التناصية التي عمد إليها الفنان في تشكيل عمله الفني، نلاحظ بوضوح "الأسلوب الخطي" الذي اتكأ عليه "حكار" بهدف بلوغ أسمى درجات التعبير؛ فإهماله لأسلوب "التناص التصويري" ليس عبثيًّا، بل ألغى توظيف الألوان وتدرجاتها، واكتفى بالأسود في تعبير رمزي عن "المأساة"، وتطويقها خطيًّا جاء لحصر "الألم" تشكيليًّا ومنح المتلقي الوقت الكافي لاستيعاب انفعالية اللوحة الغامرة.

تحضر تقنية "التحرير" أو "التلفيظ" التناصية بشكل واضح في استحضار فكرة "الاسكتش" كرسم توضيحي بتقنية الرسم بالحبر الصيني، وكداعمة مهمة لمجموعة "زينب" تحيلنا إلى نصوص فنية سابقة صُوِّرت بالنمط نفسه. ويحضر التناص في خاصية "الخطية" بين الكتابة والتصوير، ويتمظهر جليًّا في رسم الخط وتعبيرية الكتابة، التي يعمد إليها الفنان لبناء عمله الجديد انطلاقًا من أعمال فنية سابقة.

وفي المقابل، تقيم اللوحة روابط عديدة تستقي مرجعياتها التشكيلية من مصادر تناصية تاريخية وأخرى أدبية؛ فمأساة "زينب" تتناص تاريخيًّا مع جرائم "رقان" النووية الاستعمارية في

وحشيتها وشدة تأثيراتها، وأدبيًّا نجد العديد من القصص والروايات العالمية التي تناولت موضوع العزلة والمعاناة والفقر والألم... ولوحة "زينب" واحدة من بين الأعمال الفنية التي تضم بداخلها أشكالًا ومستويات وتقنيات تناصية صاغت موضوعها وأحالتنا إلى نصوص فنية سابقة ومعاصرة لها.

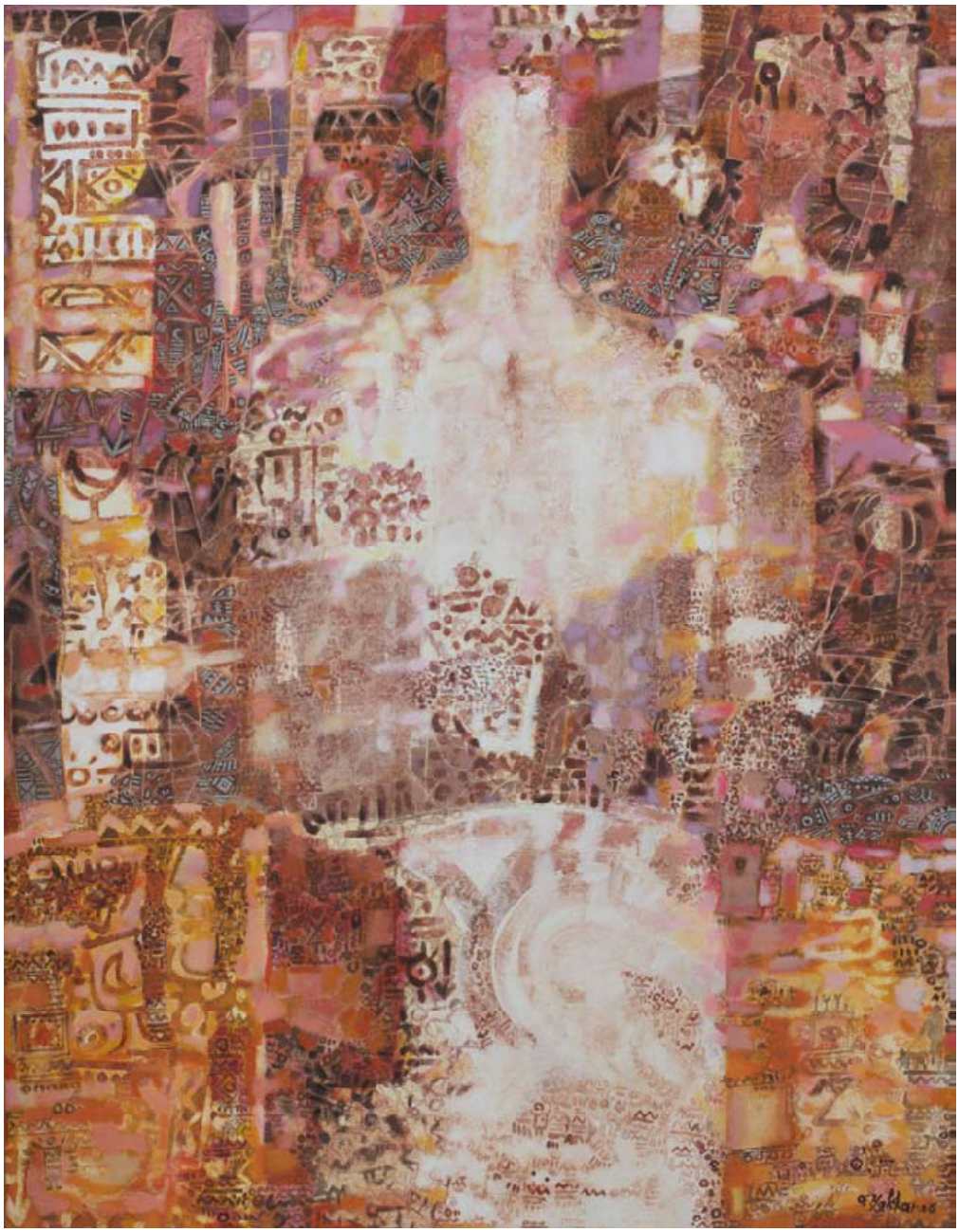
## 5. نتائج التحليل:

لُخِّصت نتائج تحليل مجموعة «زينب» (*Zineb*) الفنية كما يلي:

- تُعبر اللوحات بعمق عن مأساة "زينب" وتسرد بقوة ملحمتها التراجيدية.
- تُبرز سيميائية السواد بشدة الحالة التعبيرية للفتاة "زينب".
- تنوعت اللوحة نحو التعبيرية بهدف تسجيل حادثة "زينب" وإخراجها بصدق للمتلقي.
- لم يستطع الفنان كبح مشاعره تجاه واقعة "زينب"، فصاغت انفعالاته ملامح العمل الفني.
- أثار الفنان موضوع "زينب" وإعاقتها النفسية والجسدية في سياق إبداعي قارب بينه وبين ضحايا جرائم "رقان" الاستعمارية في الصحراء الجزائرية.
- صاغ الفنان عمله الفني بوعي وإدراك تام لمعاناة "زينب"، محاولًا جس نبض المتلقي تجاه الموضوعات الاجتماعية ذات الطابع الحساس.

**تحليل العينية رقم (09):**

لوحة إرث العلامات، تقنيات مختلطة على قماش، 162سم × 100سم، 2006.



**Source** :Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar HAKKAR, Traversée De La Mémoire » Se Tient A La Faveur Du 50e Anniversaire De La Fête De l'Indépendance, MAMA, Alger 2012, p 63.

**1. المستوى التقني:**

عنوان اللوحة: إرث العلامات (*L'héritier des singes*)

اسم صاحب اللوحة: لزهر حكار (*Lazhar Hakkar*)

تاريخ إنتاج اللوحة: 2006

نوع الحامل والتقنية المستعملة: تقنيات مختلطة على قماش (*Technique Mixte sur Toile*)

الشكل والقياس: اللوحة مستطيلة الشكل، بقياس (162سم × 100سم)

**2. المستوى التشكيلي:**

**الإطار:**

صُوِّرت اللوحة بتقنيات مختلفة على قماش، بقياسات الطول (162سم) والعرض (100سم).

**التأطير:**

تتحدد اللوحة بإطار مستطيل يضم عناصر تشكيلية وعلامات سيميائية تنتشر على نطاق واسع وبشكل مكثف على سطح العمل التصويري، بحيث تتجمع كثير من التفاصيل الفنية وأوشام بربرية بنِسَب مركزة في محيط اللوحة وأطرافها، في حين تغزو الوسط ملامح ظل بشري تتكدس على حوافه العلامات.

**الأشكال والخطوط:**

تحمل لوحة "إرث العلامات" (*L'héritier des singes*) خزانًا هائلًا من الرموز والإشارات التي تعمل في بناء دقيق للشكل. تلك البنيات العلامية التي تتنوع أشكال دلالات خطوطها تعمل كجينات سيميائية تغزو سطح اللوحة وتسهم في ثراء نسيجها، الأمر الذي يخلق تنوعًا في أشكال التمثيلات البصرية وانعكاساتها الجمالية. فنحدد أشكالًا مثلثية وأخرى مربعة ومستطيلة ودائرية ولولبية، تحيك تفاصيلها الرموز البربرية والحروف والأوشام، وتمنح العمل الفني وهجًا تراثيًا متفردًا.

**المساحة:**

تغزو العلامات السيميائية والرموز البربرية فضاء اللوحة البصري وتمتد بزخم على كامل نسيجها، لتخيط موتيفاتها هيكل العمل الفني وتنسج مفرداتها موضوعه. ويقيم مركز اللوحة الفنية، الذي يستضيف أثرًا لظل بشري، علاقات تماسية تلامس هوامش السطح الفني وتعمل كبؤرة مركزية تدور في فلكها الرموز والإشارات، وتبرز كمركز جذب للعلامات تُضبط من خلاله اللوحة مدارها الفني والبصري.

**الألوان، الإضاءة والظلال:**

تتوزع على اللوحة الفنية كتل غزيرة من الألوان الترابية التي تمتد على طول مساحتها، مجسدة التنوع من حيث اللون ودرجاته. فنجد اللون البني هو السائد بكامل تدرجاته من الداكن إلى الفاتح، ومن المسود إلى المصفر في ترميزات مختلفة، يتخذ البني مركز القيادة ويطغى كخامة لونية مسيطرة، وتليه موجات البنفسجي والوردي بدرجات أقل تصبغ الأرضية وتلون خلفية اللوحة. أما البرتقالي المصفر والأحمر الفاتح فتتجلى حرارتهما بخفوت في أطراف العمل، بينما يشع مركز اللوحة وهجًا باللون الوردي المُمَيَّض الذي ينبض ضوءه كقمر في وسط اللوحة. وتتوزع بعض الرماديات الملونة على جوانبها، متكدسة مع الأسود، تعمل بجد على إبراز تفاصيل الرموز والعلامات التشكيلية، ما يجعل اللوحة تعمل كمنظومة متراصة من الخامات اللونية والكتل الخطية تحكم استراتيجيتها مناطق الضوء والنور، وتخفي بين حوافها بقع الظل والعتمة، وتمنح العمل الفني غزارة إشارية توهم دلالاتها المتلقي وتلهمه معانيها الكامنة.

**الكتلة والفراغ:**

تتكاثف المفردات وتحتشد العلامات على سطح العمل التشكيلي، مشكلة عالمًا من التفاصيل يملأ الفراغ ويشحن المجال البصري بتراكيب دقيقة، تكتب الحروف البربرية أبجدية اللوحة الفنية، وتختزل الإشارات والرموز شبكة لا متناهية من الأوشام تكشف هويتها الثقافية وتحيلها

إلى دلالات المعطى الشعبي للموتيفات التراثية. تلك التفاصيل الصغيرة التي يجمعها "حكار" في لوحة "إرث العلامات" (*L'héritier des singes*) تنقلنا بقوة إلى الماضي، ذلك الماضي الذي يستعير منه الفنان رموزًا تراثية يعيد بعثها في سياق تشكيلي معاصر، يطرحه وفق رؤية جديدة للعلامة التراثية دون أن ينساق خلف نسخها، ويعمل على تفكيكها وإعادة تركيبها في قالب جمالي مغاير دون المساس بهويتها، لتخلص اللوحة إلى صياغة بصرية تلتف على محيطها الدوال وتتلاحم على تخومها السنن والعلامات، ينسج الفنان من خلالها جسرًا بين الماضي والحاضر يمنح حياة أخرى للمعنى.

**الملمس والنسيج:**

تحيك التفاصيل الدقيقة نسيج اللوحة، وتطرز الزخارف الهندسية والأوشام البربرية بنيات العمل الفني، وفق إيقاعية تراثية تتراسل العلامات وتشعل تمظهراتها ذاكرة المتلقي. ذلك الغموض الذي يأسر اللوحة ويعيق سيرورتها القرائية جاء بوعي من الفنان وقصد، إذ أراد أن يعود بذاكرة المتلقي نحو الماضي، ليوقد حواسه ويشحذ روحه. وفي سبيل ذلك استدعى الفنان تقنية متعددة لخلق مسارات زمنية تومض جزيئاتها مجرةً من العلامات التراثية وتضيف بعدًا كونيًا للوحة الفنية.

**الشكل والأرضية:**

لا تتكشف أبعاد اللوحة بشكل صريح، بل تجرنا إلى البحث في مستوياتها لنجد ذلك الالتحام بين الأرضية والشكل، وبين الخلفية والعمق، الذي يتجلى في قدرة الفنان على دمج العلامات السيميائية داخل اللوحة، لتحتضن "الظل" وتتماهى مع عملاقيته، كعناصر منمنمة صغيرة تنجح في التحول والتحوير وتسعى لطمس جغرافية اللوحة برموز وإشارات دقيقة، لتُقحمنا قسرًا داخل غايات فكرية وجمالية، وتقفز بنا من الطرح القديم لمفهوم التراث نحو رؤية حداثية للعلامة التراثية.

**الوحدة والانسجام:**

تطبق الجزيئات التشكيلية على نطاق اللوحة، وتتحد ككتل من العلامات الإشارية في مستويات متعددة من سطحها التصويري، لا تتضح تفاصيلها بل تنغمس كجزيئات مصغرة من الأوشام والرموز البربرية لا يمكن إدراكها إلا من خلال التمعن والتريث في دلالات هذا التكتل الجمالي، والمضي نحو اكتشاف شفراته وتقصي حقيقته الفنية.

**التوازن والاتزان:**

تدور اللوحة في فلك المركز والهامش وتقيم أحداثه مدارًا من العلامات والرموز تسير في اتجاه المركز، ذلك المركز الذي يحكمه تمثيل "الظل البشري" الذي تنجذب إليه جزيئات العمل الفني وتحقق بذلك توازنه. وفي المقابل تعمل خاصية التوهج في وسط اللوحة كآلية لطرد مركزي تتحلل في محيطه ملامح العلامات وتشكل رواسبها محيط "الظل" وتُضبط إحالاتها هوامش اللوحة.

**الإيقاع:**

يسعى الفنان إلى ضبط إيقاع عمله الفني، ويعمل جاهدًا على نظم نغمات لوحته اللونية وإخضاع كتلها الشكلية، ولا ينجح هذا إلا من خلال توزيع واعٍ للتشكيلات وتنظيم محكم للتراكيب. فالمشاهد للوحة "إرث العلامات" (*L'héritier des singes*) يستشعر إيقاعيتها ويتحسس ملمسها، ولا يتحقق هذا الفعل الجمالي إلا من خلال دراية قبلية بقيمة المكونات التراثية وفرادتها التي تصنع مرجع اللوحة وتمنحها هويتها الفنية والثقافية.

**التدرج والتباين:**

تعبث ثنائية المركز والهامش بأبنية اللوحة، وتشوش كثرة التفاصيل على كشف قيمها الجمالية التي تتطلب استيعابًا محكمًا لممكنات التشكيل وآليات اشتغالها. وفي تحري مراتب التكوين الفني، تذوب خاصية التدرج والتباين وتختفي في متاهة العلامات التي تتكاثف وتتوالد ككيانات سيميائية دقيقة تغرق المتلقي في غموض دلالاتها وتشابك شفراتها.

**التماثل والتنوع:**

تخضع اللوحة لمبدأ التنوع الفني والتشكيلي، نظرًا للجُموع العلامية التي تتراص كأنماط متماثلة من التشكيلات الرمزية والحروف البربرية. ومنح السطح التصويري سمة التنوع ناتج أيضًا عن تعدد التقنيات والتحكم في الخامات، وهو ما أضفى غزارة على نسيج اللوحة وأعطاها موقفًا جماليًا وأكسبها طابعًا يوحي بالتنوع والتعدد.

**مركز الاهتمام:**

تتولد داخل اللوحة بؤرة اهتمام مثيرة، تتموضع في مركزها كظاهرة كونية تنبع منها قوة العمل وتتفجر طاقاته، ليس كمجرد وهج ناتج عن تحلل الضوء، بل كقيمة جمالية تحتفي بالتراث، توجه صيرورة علاماتها تجاه القارئ، وتبعث مرسلاتها إشارات توقد من خلالها ذاكرته.

**3. المستوى التعييني:**

**الوصف:**

تستقطب لوحة "إرث العلامات" (L'héritier des singes) للتشكيلي "لزهر حكار" المشاهد، نظرًا لخصوصيتها التقنية والجمالية التي صاغها الفنان في وعاء تشكيلي، صوّر من خلاله موضوعة "التراث". عمد الفنان إلى الاستناد إلى مبدأ المركزية في تصفيفه لعناصر العمل الفني، مقسّمًا اللوحة إلى مستويين: داخلي مركزي وخارجي هامشي. استثمر في الفراغات ولم يترك حيزًا صغيرًا دون زخرفة شكلية. أحاطت جزيئات الرموز والأوشام البربرية بمختلف الجوانب، ونصّب في منتصف اللوحة ملامح غير واضحة لظل بشري أضاء ملامحه بألوان زهرية فاتحة أنارت مركز اللوحة وأكسبت عمقها توهجًا. وقسّم طول العمل الفني إلى قسمين أفقيين؛ جاء الأول بصبغات بنية داكنة وخلفية وردية وبنفسجية فاتحة احتضنت قدرًا هائلًا من الأشكال الهندسية والحروف البربرية والتخطيطات الزخرفية، وتجلّت كفسيفساء نسيجية أو قطعة من زربية أوراسية احتشدت الموتيفات التراثية على كامل مساحتها العلوية، في حين تلون القسم السفلي بلون بني مصفر مائل إلى لون الزعفران،

طُبعت عليه مفردات تشكيلية في شكل الأهلة والدوائر وأنصاف المثلثات، في تشبيه لسقوف المساجد وصوامعها في جزئها السفلي، في توظيف مباشر لعناصر العمارة الإسلامية، وهو ما منح البعد الديني والروحاني للوحة. وختم الفنان لوحته بتوقيع باللغة الأجنبية حمل اسمه: (L. Hakkar 06) في توثيق لهوية العمل وتاريخ إنتاجه.

**التحليل:**

لا يختلف اثنان على الطابع البربري للوحة "إرث العلامات" (L'héritier des singes)، والذي يتجلى بشكل واضح في أسلوب "جماعة أوشام" الذي يعد "لزهر حكار" أحد أهم مؤسسيها، ليؤكد هذا العمل الفني مرة أخرى احتفاءه بالتراث الشعبي الجزائري وترسيخ ثوابت الهوية الوطنية، من منطلق ثقافي أنثروبولوجي يرسم "حكار" شعرية لوحته تراثيًا من خلال توظيفه لعناصر الثقافة الشعبية التي تعنى بالأوشام والرموز البربرية، كدليل آخر يفصح عن تعصب الفنان للتراث الثقافي واحترامه الكبير لمعانيه الكامنة التي تخفي إشاراته دلالات تتجاوز الطابع الرمزي والتشكيلي، وتبرز وظيفة التراث الاتصالية التي تعمل على تفعيل بعدها الشعبي والمجتمعي. تتجلى في نموذج لشفرات ومرسلات حفرية تعمل دلالاتها على نشر وترسيخ قيم أخلاقية وإنسانية وحضارية سجلها التاريخ من خلال هذه الرموز والعلامات، وكانت مرجعًا مهمًا للفنانين ليس كتزويق للوحاتهم التشكيلية، بل كان الهدف منها التثمين والاحتفاء، كعلامة مضيئة تبعث ذبذباتها معطيات تراثية تحفظ الذاكرة الجماعية من الاندثار وتضمن انتقالها إلى الأجيال القادمة، وهو المغزى الذي أُنجزت في سبيله لوحة "إرث العلامات". وكما يقال: من لا ماضي له، لا مستقبل له، وحضور التراث في أعمال التشكيليين الجزائريين يوثق تاريخ وثقافة الأمة.

### 4. المستوى التضميني:

**علاقة اللوحة بالعنوان:**

تُفضي كل لوحة إلى عتبة عنوانها، وتبوح كل صورة بما يعجز عن تمثيله الحرف، والتجلي التشكيلي للعلامات هو أسمى سبيل يُصوَّر من خلاله موضوع "التراث". ويبرز هذا التصور التشكيلي للوحة "إرث العلامات" كنتاج جمالي يسرد قصة "التراث الجزائري" ويسير على دربه، في حضور مفعم بالإشارات البربرية والرموز العربية، تستعر اللوحة بحرارة الموروث الشعبي في سياق معاصر تُكسب التحديثاتُ الشكليةُ والتحولاتُ العميقةُ التي طرأت على المفردات التراثية أبعادًا تخطت التكوين المثالي أو الكلاسيكي، وتوجهت نحو توظيف العلامة في سبيل بعث الفكرة. وأصبح هذا التوجه الجديد في التصوير الجزائري المعاصر ينتقل من التقليد إلى العمق في عملية الإبداع والممارسة الفنية، ليظهر وجه جديد للوحة ويصنع لها مفهومًا مغايرًا عن المعهود، يرتقي به الفنان إلى معانٍ أسمى ورؤى أوسع.

**علاقة اللوحة بالفنان:**

تقتفي اللوحة أثر العلامات من منظور جمالي يعيد للتراث مكانته في التشكيل الجزائري المعاصر، من بوابة واسعة تشق طريقها نحو التميز. هو ذلك التجسد الذي تخفيه لوحة "إرث العلامات" في ثنايا نسيجها، ويحتضنه "حكار" في أعماق ذاكرته؛ تلك الذاكرة التي استلهم من كليشيهاتها صورًا للتراث الشعبي، ومقاطع صاغت لوحته وعالجت موضوعه بروح وقداسة الرموز البربرية وعمق جذورها التي تمتد بعيدًا إلى جبال الأوراس، مسقط رأس الفنان وأرض منشئه، فمن غير الممكن أن يقطع حبل الوصال بينها وبينها، بل من المستحيل أن تجسد أي لوحة دون سياق. وسياق اللوحة ينحو نحو التاريخ ويحنو لذاكرة شعب نقشت تفاصيل حضارته، وسجَّلت بنود هويته، وصاغت معالمه برموز وعلامات تحكي تشكيلاتها تراثًا وتحفظ إشاراتها كينونة هذا المجتمع.

### 5. المستوى التناصي:

تشكل التحولات التي طرأت على لوحة "إرث العلامات"، والتي انتقلت بنا من التصوير الرمزي لموضوع "التراث" إلى استدعاء مكونات التراث كمفردات تشكيلية تمنح العمل الفني قيمية إنسانية، ثقافية وحضارية، وفق منظور تناصي تشكيلي–تراثي، يُلقي بنا الفنان بين أحضان عالم كامل من العلامات؛ تلك الجزيئات التراثية التي تترادف بعضُها إلى بعض لتبني عالم اللوحة الداخلي، وتحيلنا إلى مصدر مهم من مصادر التناص وهو "التراث"، الذي يعد خزَّانًا من عناصر ومكونات الثقافة الشعبية لأي مجتمع، وفق آليات يشتغل فيها التناص الاقتباسي كاستعارة لملامح الظل من عمله السابق "الشاطئ: ظلال منسية" وكثير من لوحاته التي تبعث بفكرة "الجسد المعلق" بين طرفين. وهذا الأمر يعكس شيئًا عالقًا بداخل الفنان، كظله لا يأبى مفارقته، فيتحتم عليه استخراج هذه الملامح التناصية وسكبها على واقع لوحاته الفنية.

إن تأثر "حكار" بجماعة "أوشام" يبرز جليًا كخاصية تناصية إبداعية للوحة "إرث العلامات"، ويظهر هذا التأثر في اللوحة من خلال الرصيد الفكري والثقافي الذي تحفظه، وتناصها مع ملامح للوحات "دنيس مارتيناز" ولوحات "محمد إيساخم" كتناص عكسي مضاد يحتضن العلامة في قلب اللوحة، عكس ما ذهب إليه "حكار" في عمله الفني الذي أفرغ المركز وأثقل هوامش اللوحة بالعلامات، جاعلًا المتلقي يقف أمام اللوحة الفنية ويستحضر بذاكرته مقطوعات تراثية سابقة، كتناص يشبه قطعًا من فيلم قديم. ووفق مستوى عالٍ من الرؤية تبعث اللوحة دلالات لا تكتمل شعريتها إلا من خلال توظيف محكم للتناص المركب، الذي يشتغل على جمع مفردات بصرية تراثية من نصوص سابقة أو معاصرة، توظف بشكل يمنح الانسجام للشكل العام للعمل الفني. يضعنا التعالق النصي بين طرفي الماضي والحاضر، ليتحد التراث بكامل مكوناته في اللوحة، ويبرز التناص الظاهر أو الواعي في تشكيل بنيات العمل الفني من منطلق جمالي يسمح بتماس التشكيل بالعمارة والنحت في شكل تناص

تشكيلي يجمع بين الفنون، ويمحو الحدود بينها، فيصبح أداة تُفَعِّل دينامية التشكيل والتواصل.

### 6. نتائج التحليل:

أفضى تحليل لوحة "إرث العلامات" للتشكيلي "لزهر حكار" إلى النتائج الآتية:

- استولت العلامات التراثية على المشهد البصري للوحة الفنية، وطبع التناص التراثي معالمها.
- يعكس أسلوب الفنان تشبعه الكبير بمكونات التراث الشعبي الجزائري.
- تتمظهر العلامات بصيغ جمالية متعددة، تعمل وفق آليات تناصية مختلفة، ترتقي بالتنوع والتماثل الشكلي واللوني ضمن نسق تشكيلي يحتفي بالتراث.
- خص الفنان لوحته بحضور لافت للرموز البربرية والموتيفات الشعبية، ومنح كامل إمكاناته الهوياتية في سبيل الإخراج الجمالي لموضوعة "التراث".
- لم يلجأ الفنان إلى فكرة الكولاج الحرفي للعلامات التراثية، بل استند إلى مبدأ التحوير والتحويل التناصي للعناصر التراثية.
- استغنى الفنان عن إبراز الشكل، واعتمد رسم تفاصيل الجزيئات، واعتنى برصّ البنيات الدقيقة للعلامات التراثية، وعمل التناص بشكل أساسي لاكتمال شعرية اللوحة الفنية.
- خلق الفنان مستويين في اللوحة، مستوى داخلي مركزي، وآخر خارجي هامشي، فبدت اللوحة كلعبة تشكيلية تتناوب أدوارها بين المركز والهامش.
- احتفى الفنان بالتراث الشعبي الجزائري من خلال تناص تشكيلي واعٍ للعلامات البربرية الأوراسية، وانعكاس مباشر للثقافة الشاوية التي وُلد بها "حكار".

- تركزت ملامح التناص التشكيلي في توظيفه لمكونات تراثية وظفها العديد من الفنانين، لكن خصوصية "حكار" ومرجعياته كان لها تأثير في التكوين المعاصر للوحة.

**7. مناقشة النتائج:**

تحقيقًا لأهداف الدراسة، يعد لزامًا علينا مناقشة النتائج التي أفرزها تحليل العينات، وجاءت كالتالي:

- يتضح البعد التناصي في التصوير الجزائري المعاصر من خلال مبدأ الاشتغال على تخطي عالم المرئي والنزوح نحو اللامكشوف، من خلال الإحالة إلى تصورات ورؤى داخلية، تقذف بالمشاهد داخل العمل الفني، ليفسح التناص التشكيلي مسارات جديدة للفهم، تضيق مساحة الإشكالية وتعزز المعنى، خصوصًا ذلك التقاطع الذي تبرزه العينة (01) و(06).
- تخلق الأشكال التناصية في الأعمال التصويرية الجزائرية المعاصرة تنوعًا فنيًا وجماليًا، ينبعث من التوظيف الواعي للموتيفات التراثية في شكل ارتحالات علامية تنغمس تناصيًا في روح العمل الفني، وهو ما يتضح في العينتين (04) و(09).
- يقع التناص الفكري في شكل تلاقٍ تتقاطع فيه الأفكار والرؤى بين الفنان والعمل الفني من جهة، وبين المتلقي واللوحة من جهة أخرى، في استحضار لأفكار سابقة تغذي الإدراك الجمالي، وتمنح المشاهد توجيهات قرائية يتوضح عن طريقها المعنى، وهو الأمر الذي يتجلى في العينتين (05) و(08).
- لا ينحصر التناص التشكيلي في عملية الاستحضار البصري والصوري للأشكال التناصية، بل يرتكز على مكون مبدأ الإحالة والتحول والتحوير كتقنيات تعيد تشكيل العمل الفني وتضبط إحداثياته، في انتقال من بعد اللوحة التجريدي إلى بعدها الكوني الذي يصارع فيه الأنا (ذات الفنان أو المتلقي) قيد الآخر (الموضوع)، ويكسر مبدأ

الانعكاس من خلالها حاجز المعنى. ووفق هذه الرؤية الباطنية للأشياء يتجسد التناص بوضوح في العينتين (02) و(07).

- يشتغل التناص التشكيلي وفق خاصيات إبداعية يستند إليها الفنان في تصور عالم لوحته الداخلي، كإسقاطات تخيلية تجبر المتلقي على استحضار صور من أعماق ذاكرته. ويتجلى ذلك في أسلوب تناص خطي أو تصويري، أو يتمظهر في شكل إفرادي أو مركب، الهدف منه هو حمل ونقل وإبراز دلالات جديدة، تحول العمل الفني من عرض للعلامات إلى خزين لها، وهو ما تعكسه العينتان (03) و(05).

1. نتائج الدراسة
2. استنتاجات الدراسة
3. المقترحات و التوصيات

## 1. نتائج الدراسة

خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، جاءت مؤشراتها كإجابات عن الإشكالية الرئيسة موزعة على فصول البحث، من الإطار المنهجي وما أثارته الفرضيات، والأهداف من طروحات حُددت بواسطتها أبعاد الدراسة، إلى الإطار النظري وما تضمنته جوانبه من توضيحات أضاءت خلفية الموضوع، وأخيرًا إلى ما أفضى إليه الجانب التطبيقي من نتائج هامة أسفرت عنها تحليلات العينات، جاءت في مجملها كالتالي:

### أ. نتائج الإطار النظري:

هدفت الدراسة في إطارها النظري إلى تتبع أثر التناص في المقاربات النقدية، والبحث في فحوى العلاقة التي يقيمها التناص بمجال الفنون، والتي خلصت إلى النتائج التالية:

1. لا ينحصر التناص في مجال الأدب، بل يشمل الدراسات النصية وغير النصية.
2. تبنت نظرية التناص الدراسات غير الأدبية لتضم النصوص الفنية والتشكيلية، وجاء ذلك تأكيدًا لما أثاره الروسي "شكلوفسكي" حول فكرة التناص وعلاقته بالعمل الفني في كتاباته، مشيرًا إلى العمل الفني وكيفية إدراكه من خلال الاستشهاد بالأعمال الفنية الأخرى، وما أفصح عنه يوري

لوتمان في كتابه "بنية العمل الفني" ومساهمته حول مفهوم التناص في الأعمال الفنية.

3. تتعدد أشكال التناص وتتنوع أساليبه، في علاقاته داخل وخارج العمل الفني، من التناص الفكري وما تطرحه الأفكار والأسلوب من مستويات تناصية، إلى التناص المضموني الذي يتفرع إلى أقسام: التناص الإبداعي، والأجناسي، والفني.
4. تتبنى العلاقات التناصية آليات تعمل على تلاشي الحدود بين الفنون، من خلال التناص بين البصري والسمعي.
5. تتلاقى الفنون من خلال تماس تناصي بينها يتموقع كخاصية مهمة تمحو الحدود بين الأنساق وتسمح بتزاوجها ودعم ديناميتها.

**ب.نتائج الإطار التطبيقي:**

أسفرت الدراسة التطبيقية التي هدفت إلى تقصي إشكالية التناص التشكيلي في التصوير الجزائري المعاصر، من خلال نماذج تحليلية، عن النتائج الآتية:

1. يشتغل التناص التشكيلي بأسلوبيه الخطي والتصويري لخلق تنوع داخل اللوحات الفنية المعاصرة.
2. تتراوح المستويات التناصية في الأعمال الفنية بين المستوى الإفرادي والمركب في استحضارها لمشاهد سابقة أو معاصرة.
3. يعمل التناص التشكيلي على إرباك المتلقي من خلال خلقه لعقبات تناصية، يستدعيها الفنان كاستعارات تشكيلية، تعبث إحالاتها بذاكرة المتلقي فيقع أسيرًا لإشكالياتها.

4. تستوعب الأعمال الفنية المعاصرة تقنيات تناصية متعددة، تعمَّد الفنان توظيفها انطلاقًا من الترصيع والتحرير وصولًا إلى الخطية، كإثبات آخر أن العمل الفني هو نتاج لعمل فني آخر.
5. يمنح التناص العمل الفني المعاصر تصورًا رؤيويًا ينبع من التمثيل البصري للامَرئي.
6. يكشف التناص التشكيلي عن مضامين كامنة في أعمال التشكيليين الجزائريين، جاءت كاستدعاء لملامح تناصية.
7. يطوي التناص التشكيلي المسافات بين اللوحة الفنية والمتلقي، ويختصرها بمخيال متوقد يدفعه إلى إعادة تشكيل صور عالقة في مخيلته.
8. يعج التصوير الجزائري المعاصر بالأشكال التناصية المتعددة، ليس من منطلق استحضار جاف للأعمال الغائبة، بل يعمل على تحرير التجارب السابقة واختراق تحصيناتها.
9. يقيم الفنان متونًا تناصية تتقاطع مع عمله التصويري، يفعل بواسطتها دينامية عمله التصويري المعاصر ويحرك صيرورته.

## 2. استنتاجات الدراسة:

في ضوء النتائج التي خلصت إليها الدراسة، تستخلص الباحثة جملة من الاستنتاجات التالية:

- يساهم التناص التشكيلي في بعث نسق مستحدث للتصوير الجزائري المعاصر، كأداة يوظفها الفنان لطرح موضوعه الفني، ويتلقاها المشاهد كإشكالية تعبث تساؤلاتها بوعي وخيال المتلقي.
- تنبض الأعمال التصويرية الجزائرية بالملامح التناصية في استدعائها للذاكرة التراثية، وعناصر الثقافة الشعبية التي يستقيها من وحي التراث الجزائري.
- يولد التناص التشكيلي رؤى جديدة ويفتح آفاقًا أوسع، تشتغل آلياتها على تحرير الصور القبلية، وتحرك ترسباتها ذاكرة المتلقي ليعيد تشكيلها في صياغات جديدة.
- يلعب التناص دور الأداة في استدعاء الأعمال الفنية السابقة، ويدرك من خلاله كلٌّ من الفنان والمتلقي حقائق أوسع، نتيجة الترسبات السابقة التي تعمل كنتاج تراكمي يفسح المجال لتجلي مكامن فكرية وتشكيلية جديدة.
- يعيد التصوير الجزائري المعاصر تحميل دلالات جديدة، يخترق التناص من خلالها تحصينات اللامرئي، ويكسر عن طريقها حاجز اللامكشوف.

## 3.توصيات ومقترحات الدراسة:

توصي الدراسة بما يلي:

- ضرورة العمل على موضوع التناص التشكيلي من نماذج فنية جزائرية تتعدى التصوير المعاصر، لتشمل الفنون التشكيلية من رسم ونحت وعمارة...
- توسيع البحث على منظومة التناص التشكيلي من مداخل متعددة، بهدف الاطلاع على ما تتفرد به الأعمال التشكيلية الجزائرية.
- الاشتغال على موضوع التناص بمختلف أشكاله ومستوياته، كأداة لتحليل الأعمال الفنية.
- توثيق الأعمال الفنية المعاصرة في الجزائر،عن طريق الكتابات النقدية والنقاشات الفنية لدعم التجارب التشكيلية، وإثراء المكتبات بالمادة علمية تتيح للأكاديميين والمهتمين بالحقل الثقافي الاطلاع على أخر الانتاجات الفنية.
- إقامة ندوات علمية وورشات فنية تحتفي بالفنانين التشكيليين الجزائريين، من خلال مقابلات شخصية تعيد الاعتبار للتشكيل الجزائري المغيب عربيا وإقليميا.
- تدعيم المناهج الدراسية التربوية والجامعية ببرامج نظرية وتطبيقية، تدرس منظومة التناص التشكيلي وتشرح تقنياته.

# الملاحق والأشكال

**عبد القادر قرماز:**

**فنان تشكيلي جزائري.**

- **1919:** ولد يوم 13 ماي في مدينة معسكر (الجزائر)
- **1919-1937:** عاش طفولته بمعسكر ثم انتقل الى مدينة وهران في سن المراهقة.
- **1938-1941:** درس في مدرسة الفنون الجميلة بوهران.
- **1941-1961:** نظم معارض في غاليري كولين (Robert Galerie Colline Martin).
- **1942-1954:** اشتغل كفنان في جريجة بوهران.
- **1952-1961:** اشتغل بمجلات سيمون، الصداقة عن طريق الريشة،( les revues Simoun, L'Amitié par la Plume,).
- **1953:** تحصل على الجائزة الاولى وطنيا في الشعر( L'Amitié par la Plume).
- **1954-1961:** محرر بجريدة الشعب وهران(Oran-Républicain)
- **1959:** حاز على جائزة (Président des Artistes Indépendants)
- **1961:** تحصل على صفة أستاذ في الرسم بوهران، اقام معرضا شخصيا في غاليريه سيزام(la galerie Sésame)، اقام جدارية بالمجلس العام لمستغانم.
- **1941-1961:**أقيمت دراسات نقدية لاعمال قرماز من طرف( C. Chelten, Clermont, E. CruckM. Desclaux, R. Martin, JD Rey, F. Ribera...).
- **1961:** زار بارس في اطار عملية جراحية لعينه اليمنى التي تاثرت نتيجة التحرير في الجرائد، وعاد سنة 1962 الى وهران.

- **1962-1963:** استقر بباريس ونظم عدة معارض جماعية في رواق روبرت مارتن(la galerie Agora (Robert Martin), Paris).
- **1963-1967:** اقتنت اعماله من طرف مدينة باريس.
- **1963-1987:** اقام عدة معارض بباريس.
- **1963:** شارك بمعرض التشكيلين الجزائرين بمتحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، واقام معرض شخصي ب رواق دوماي(galerie M.J. Dumay)، ومعرض التشكيلين المغاربة في رواق لوجوفاغنيل(galerie Le Gouvernail) باريس، فرنسا.[1]
- **1964:** اول صالون للاتحاد الوكني للفنانين الجزائريين، برواق (Jean 54 Sénac)، معرض بمتحف الفن باريس(Musée des Arts Décoratifs)، الجائزة الاولى في الاسبوع الافريقي(la Semaine Africaine de Nemours).
- **1965:** معرض (Reflets et Promesses ) للاتحاد الوطني للتشكيلين الجزائريين.
- **1966:** معرض الفنانين المغاربة الست (galerie Peintres du Monde)، باريس.
- **1967:** معرض جماعي بتونس.
- **1969:** معرض جماعي في الاسابيع الموسيقية( Semaines Musicales d'Orléans).
- **1973:** معرض جماعي برواق(galerie Entre monde) ، باريس.
- **1974:** المعرض الدولي للفنون ، طهران، والنسخة الثانية من صالون الاتحاد الوطني للتشكيلين الجزائريين.

[1] le catalogue raisonné d'Abdelkader Guermaz par le cercle des amis de Guermaz ,( https://www.guermazcatalogueraisonne.com)

- 1974-1981: المعرض الشخصي السابع برواق(galerie Entre monde)، باريس.
- **1977:** اتفاقية مع (Fonds National Art Contemporain).
- **1980:** صالون الفن العربي المعاصر، تونس.
- **1981:** اشتغل على سجادة بمطار الرياض الدولي( السعودية)، معرض جماعي ، لونجوي،(Longwy ).
- 1961-1981: دراسات نقدية لاعمال قرماز( F. Angel, Barret, A. M. Cottaz, R. Dadoun, JM. Dunoyer, F. Elgar, JJ. Bosquet, JD. Rey, M. Tapié, J. Warnod Lévèque, Réva Rémy,).
- **1966-1981:** 15 سنة من الابداع، باريس.
- **1986:** صالون الفن التشكيلي المعاصر الجزائري، قصر الثقافة، العاصمة الجزائر.
- **1996.:** وفاة الفنان ب تاريخ 9 اوت.[1]

**منصف قيطا:**

**فنان تشكيلي وشاعر جزائري.**

- **1945:** ولد الفنان قي 7 فيفيري 1945 بمدينة عنابة.
- **1986:** معرض بفندق الجزائر، العاصمة، ومعرض في

المسرح الهوي لعنابة.

[1] le catalogue raisonné d'Abdelkader Guermaz par le cercle des amis de Guermaz ,( https://www.guermazcatalogueraisonne.com)

- **1987:** معرض بفندق الرياض، معرض بقاعة ابن خلدون،
- معرض بالمركز الثقافي الخلفية بقسنطينة.
- **1988:** معرض المركز الثقافي، قاعة الموقار، الجزائر العاصمة.
- **1989:** معرض بقصر الثقافة ، العاصمة، معرض بمكتبة تيارت،

دار الثقافة، تيزي وزو، مكتبة سعيدة.

- **1990:** معرض بالمسرح الأخضر.
- **1991:** معرض رواق اكورال، فندق الجزائر، قصر الثقافة

بالجزائر العاصمة.

- **1992:** معرض بمدرسة الهندسة المعمارية، تولبياك، باريس.
- **1993:** معرض بالمركز الثقافي، العاصمة الجزائر.
- **1994:** معرض بقصر الثقافة، الجزائر العاصمة.
- **1995:**معرض برواق الفنون، سينارحي، العاصمة،

رواق المعاصر، قصر الثقافة، الجزائر العاصمة.

- **1996:** معرض برواق راسم، الجزائر العاصمة.
- **1998:** معرض بالات، تاجزائر العاصمة.
- **2004:** معرض " تخيل"، دار الكنز، الجزائر العاصمة.
- **2007:** معرض دار الكنز، الجزائر العاصمة.
- **2008:** المتحف الوطني سطيف.[1]

[1] منصف قيطا، مقابلة الكترونية، 2025/05/23، 15:45

من 2008-2025 : شارك الفنان في العديد من التظاهرات الفنية والثقافية ولايزال ينشط بروشته الفنية، في فن التصوير والنحت على الخشب بالجزائر العاصمة.

**لزهر حكار :**

فنان تشكيلي جزائري.

- **1945**: ولد الفنان في 13 ديسمبر بمدينة خنشلة.
- **1963-1966**: درس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة.
- **1967**: تحصل على الجائزة الثالثة في التصوير، المنظمة من
- قبل معهد الفنون الجميلة، والمركز الثقافي الفرنسي.
- **1972**: الجائزة الثانية لمدينة الجزائر.
- **1976**: الجائزة الكبرى لمدينة الجزائر.
- **1969-1986**: رئيس مصلحة الابداع لمؤسسة سونيتكس.
- **1986**: كرم من طرف الرئيس الراحل شاذلي بن جديد بمناسبة عيد الاستقلال الوطني.
- **1972**: معرض الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، العاصمة.
- **1986**: معرض متحف الفنون الشرقية، موسكو، روسيا.
- **1991**: معرض بالمتحف الوطني للفنون الجميلة، العاصمة الجزائر.
- **1991**: معرض برواق سقيفة، الجزائر العاصمة.
- **1992**: معرض بمركز ذاكرة الصورة، بوردو، فرنسا.

- **1995**: معرض برواق يحي، تونس.
- **1996**: معرض برواق شيرفين ارت، تونس.
- **1997**: معرض برواق شيرفين ارت، تونس.
- **1998**: معرض بالمركز الثقافي الجزائري، باريس.
- **1999**: ضيف شرف الطبعة السادسة لمعرض اتحاد الفنون التشكيلية، سانت ايتيان، فرنسا، معرض برواق شيرفين ارت، تونس، معرض بالمركز

الثقافي الجزائري الأمريكي، نيويورك، الولايات المتحدة الامريكية.

- **2000**: معرض برواق ايسما، العاصمة الجزائر.
- **2001**: معرض برواق شيرفين ارت، تونس ، الجزائر العاصمة.
- **2002**: معرض بالمتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر العاصمة.
- **2005**: معرض بالمتحف الوطني للفنون الجميلة، بالجزائر العاصمة.
- **2006**: معرض برواق الفن والحرية، معرض برواق شيرفين ارت، تونس.
- **2004-2005-2006**: معرض بسباسيوفنيس، البندقية، إيطاليا.
- **2007**: معرض بالمتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر العاصمة.
- **2013**: وفاة الفنان.[1]

[1] Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar HAKKAR, Traversée De La Mémoire » Se Tient A La Faveur Du 50e Anniversaire De La Fête De l'Indépendance, MAMA, Alger 2012, p 299, 300 , 302.

- **نموذج التحليل:**

**المستوى التقني:**

- عنوان اللوحة:
- اسم صاحب اللوحة :
- تاريخ إنتاج اللوحة
- نوع الحامل والتقنية المستعملة:
- الشكل و القياس:

**المستوى التشكيلي:**

- الإطار:
- التأطير:
- الأشكال والخطوط:
- الأشكال والخطوط:
- المساحة:
- الألوان الإضاءة والضلال:
- الكتلة والفراغ:
- الملمس والنسيج:
- الشكل والأرضية:
- الوحدة والانسجام:
- التوازن والاتزان:
- التدرج والتباين:
- التماثل والتنوع:
- مركز الاهتمام:

**المستوى التعييني:**

- الوصف:
- التحليل:

**المستوى التضميني:**

- علاقة اللوحة بالعنوان:
- علاقة اللوحة بالفنان:

**المستوى التناصي:**

**نتائج التحليل:**

- دراسة المستويات، الاليات، التقنيات، الأبعاد التناصية، أشكال، أنماط، أساليب التناص..

1. Wendy Steiner, "***Intertextuality in Painting***", The American Journal of Semiotics, 1985.

تُعد هذه الدراسة أقدم بحث تطرّق لموضوع التناص في التصوير للباحثة الأمريكية ويندي شتاينر(Wendy Steiner) ، والذي نشرته في المجلة الأمريكية للسيميوطيقيات تحت عنوان "التناص في التصوير". تضمّن البحث موضوع "التناص" كمصطلح خارج المناقشات الأدبية، واشتغلت فيه الباحثة على البعد الحسي للتصوير وعلاقته بالتمثل التناصي، وتطرقت إلى ما سمّته "قوة الدلالة السيميوطيقية للتصوير من منظور تناصي"، أي أن التناص يُستخدم كمرجع لخلق العلاقات بين الأعمال الفنية التصويرية، ونفت أن تكون اللوحات نصوصًا مغلقة تكتفي بذاتها.

يُعتبر هذا المقال من بين أهم الدراسات التي تقاطعت في ملمحها العام مع الدراسة الحالية، لكنها اكتفت بالإشارة إلى موضوع التناص في التصوير بشكل عام دون أن تتمحور في التناص التشكيلي أو تبحث في موضوع التصوير المعاصر، وهنا تكمن أوجه الاختلاف بين ما نشتغل عليه في إشكالية "التناص التشكيلي" وما يترتب عنها من آثار سلبية كانت أم إيجابية على الفنان، أكانت أداة دعم أم خذلان، وهل شكّلت عبئًا على المتلقي أم حررت خزائن ذاكرته من الصور المتراكمة.

2. عادل عبد المنعم شعابث وتراث أمين عباس، ***"تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة"***، مجلة كلية التربية الأساسية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العدد 15، مارس 2014، ص (585-604)

اشتغل الباحثان على موضوع التناص في فنون ما بعد الحداثة، وأثارا الإشكال التالي: هل تتناص فنون ما بعد الحداثة مع منجزات فنية أخرى؟ وما هي أهم تمركزات التناص على مستوى الشكل؟

تطرق الباحثان إلى ماهية التناص بغية الكشف عن بنى مشابهة بين فنون ما بعد الحداثة، واقتصر البحث على "تناص الشكل" في فنون ما بعد الحداثة. وخلصت نتائج الدراسة إلى خضوع تناص الشكل في فنون ما بعد الحداثة إلى آلية التحليل بشكل عام، وارتكازه على التفكيك وإعادة الترتيب في صياغات جديدة تُبرز الأعمال الفنية الغائبة بشكل منفي جزئيًا أو كليًا في منجزات ما بعد الحداثة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الدراسة اقتصرت على "الشكل"، واكتفت بدراسة البنيات الشكلية المتناصة في فنون ما بعد الحداثة، وبهذا تبتعد عن دراستنا الحالية من حيث الاشتغال المقتصر على خاصية "الشكل" المبني على "التناصية الحوارية"، وتكتفي بمقارنات بصرية لفنون ما بعد الحداثة، في الوقت الذي تتجه فيه دراستنا نحو الاشتغال على موضوع "التناص التشكيلي" الذي ينتقل من "التناص الفني والإبداعي" إلى "التناص التصويري" في ضوء تداخل النصوص من مفاهيم المادة والشكل والبنية والفكرة، والاشتغال على مستويات تناصية متعددة، لا تقتصر فقط على ثبات الشكل والبنية، بل تغوص نحو الباطنية الخفية لموضوع "التصوير الجزائري المعاصر."

3. إخلاص ياس خضير، ***"تداخل سياقات الفن المعاصر بين التناص والاقتباس"***، مجلة الأكاديمي، العدد 84، سبتمبر 2017، بغداد، العراق، ص (101-118)

حاولت الباحثة الكشف عن تداخل سياقات الفن المعاصر بصفة عامة، وارتكزت إشكاليتها على مفهومي "التناص" و"الاقتباس"، من منطلق توضيح المفهوم على العموم ومدى تداخل المفهومين (التناص/الاقتباس). وجاءت النتائج منحصرة على المتلقي المثالي

ومدى فهمه لسياقات الفن المعاصر، واقتصرت على النسق النظري لموضوع التناص والاعتماد على القراءة الوصفية لبعض النماذج. في حين اختلفت هذه الدراسة عن دراستنا الحالية من حيث الشكل والمضمون والدلالة، لأنها لا تنطلق من منظور يقتصر على خاصية "الاقتباس" أو "الإلمَاح" فقط، بل تتبنى التناص كتقنيات يوظفها الفنان بأشكال متعددة تهدف إلى تعزيز قدرة أعماله بصريًا وتحريك صيرورتها، والاشتغال على متون تناصية تمنح المتلقي إشارات توجيهية لقراءة العمل الفني المعاصر.

4. عبد الله دخيل الله عوض الثقفي، ***"التناص البصري في أعمال التشكيليين السعوديين: دراسة نقدية تحليلية"***، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، المجلد 22، العدد الأول، المملكة العربية السعودية، 2022، ص (110-123)

تقدم هذه الدراسة إضاءة بصرية على نماذج تشكيلية سعودية، تُعنى بتقفي ملامح "التناص البصري" في أعمال بعض الفنانين السعوديين من خلال دراسة نقدية تحليلية، أفضت إلى توظيف التناص في العديد من الأعمال الفنية السعودية نتيجة التأثير والتأثر بين الفنانين في مراحل متمايزة. ركّز الباحث على رصد شكل التناص في لوحات التشكيليين بصريًا، من خلال الوصف والمسح البصري لمكونات العمل الفني مقارنة بالأعمال التشكيلية السابقة، واكتفت الدراسة برصد "التناص البصري" في اللوحات التصويرية، وانحصرت في مجال التصوير دون التوسع إلى أنواع التشكيل الأخرى.

اقترح الباحث الاشتغال على التناص بشكل عام وعدم الاكتفاء بدراسة التناص في المكونات البصرية، والعمل على تناص المعاني والأسلوب، وهو ما نشتغل عليه في دراستنا الحالية التي تعنى بموضوع "التناص التشكيلي" ولا تقتصر على المسح البصري أو الاكتفاء بتناص الشكل، بل تشتغل على موضوع التناص من جوانب متعددة، بغية الإلمام بنواحي البحث بهدف تقديم إجابات لإشكالية الدراسة.

5. Vahid Rajab, Afsaneh Nazeri, Samira Khodabakhshi, ***Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny: A Comparative Study***, Avanca, Cinema, Capítulo 3, Cinema, Communication, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran, 2023, p. 436-446.

جاءت هذه الدراسة لمجموعة من الباحثين: فهيد رجب، أفسانه نزاري، وسميرة خوداباخشي، تحت عنوان: "المنظور التناصي في السينما، وفق مراجع خاصة لعمل كريستيفا، بارت، وجيني: دراسة مقارنة"، مجلة السينما والاتصال، جامعة الفن، أصفهان، إيران. اشتغل الباحثون على توضيح الرؤية الكريستيفية للتناص في النتاجات الفنية، بالاستناد إلى مبدأ التداخل بين الأعمال الفنية السينمائية والتصويرية مثل اللوحات، كترتيب مقاطع الفيلم من المقدمة إلى الخلفية، ووضوح الإطار المرئي، وتفاعل طبقات الصور المختلفة تحت مفهوم المنظور .(Perspectives) وقدّم البحث دراسة مقارنة بين التصوير والسينما من منظور تناصي كشكل من أشكال الاستعارة الفنية، وعمل على دراسة أوجه التشابه والاختلاف بين الفنون.

قدمت هذه الدراسة طروحات هامة حول تحاور الفنون البصرية والمرئية، لكنها اكتفت بالدراسة والتحليل وفق تصور كريستيفا، جيني، وبارت، وهو ما تبتعد فيه دراستنا الحالية التي تعمل على "التناص التشكيلي" في علاقته بالتصوير المعاصر من منظور أوسع يسمح باستيعاب رؤى تساهم في إزاحة حاجز تلقي وقراءة العمل الفني المعاصر من منظور تناصي–تشكيلي.

**Fig.01:**abdelkader_guermaz_paysage_de_solitude_1977._huile_sur_toile_130_x_162_cm._copyright_succession_de_l_artiste._courtesy_galerie_claude_lemand_paris



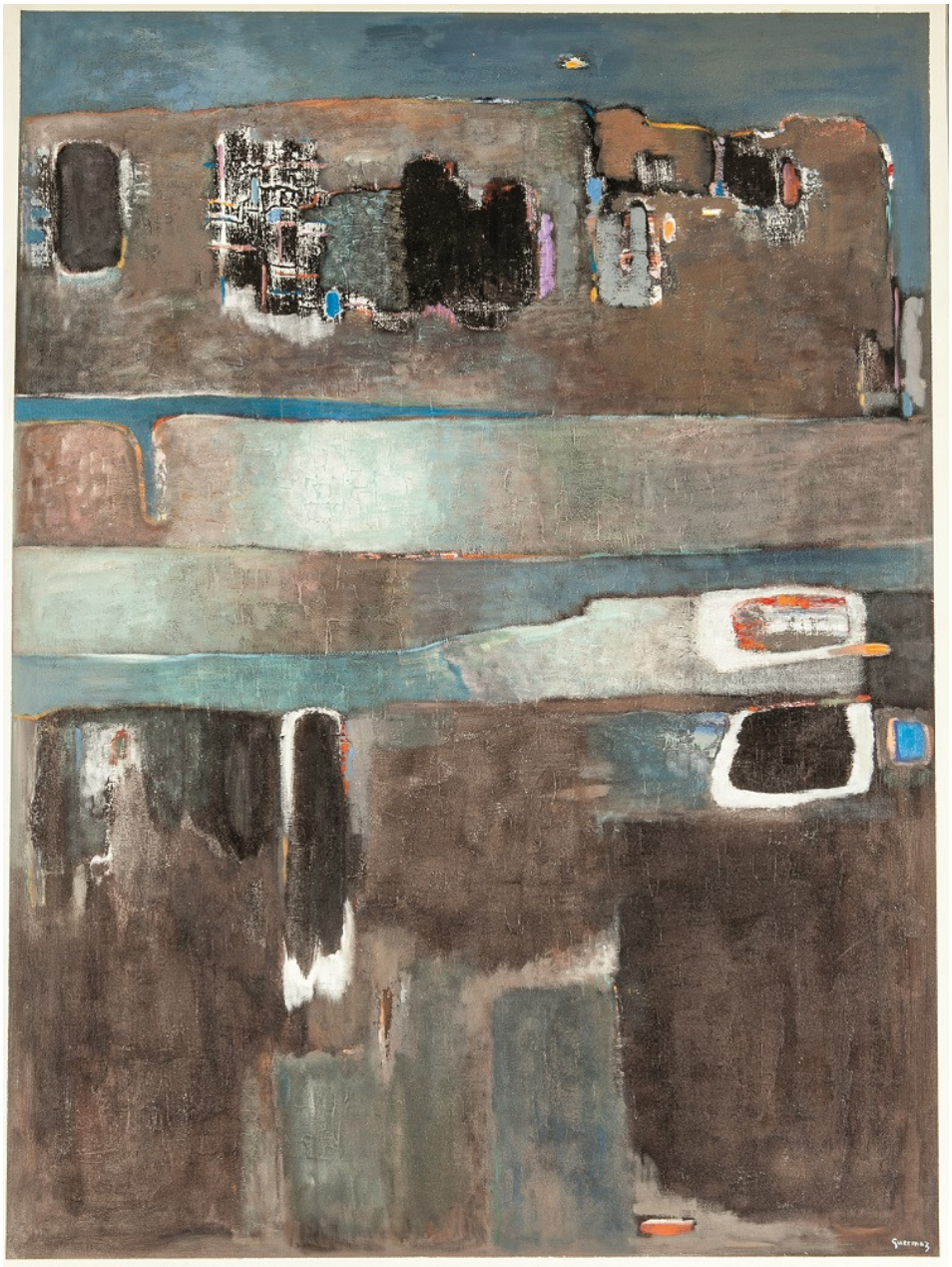
**Source :** Guermaz, Paysage de solitude, 1977.Huile sur toile, 130 x 162 cm.Donation Claude & FranceLemand. Musée, Institut dumonde arabe, Paris. ©Succession AbdelkaderGuermaz. Courtesy GalerieClaude Lemand, Paris , https://www.claude-lemand.com/IMG/jpg/abdelkader_guermaz_paysage_de_solitude_1977._huile_sur_toile_130_x_162_cm._copyright_succession_de_l_artiste._courtesy_galerie_claude_lemand_paris._-_copie.jpg

**Fig.02:**abdelkader_guermaz_composition_1970._huile_sur_toile_195_x_130_cm



**Source :** Guermaz, Composition, 1970. Huile surtoile, 195 x 130 cm. DonationClaude & France Lemand.Musée, Institut du mondearabe, Paris. © SuccessionAbdelkader Guermaz. CourtesyGalerie Claude Lemand, Paris, https://www.claude-lemand.com/IMG/jpg/abdelkader_guermaz_composition_1970._huile_sur_toile_195_x_130_cm.jpg

**Fig.03:**guermaz_1975_eclatement_de_l_esoterisme_1975._huile_sur_toile _130_x_97_cm



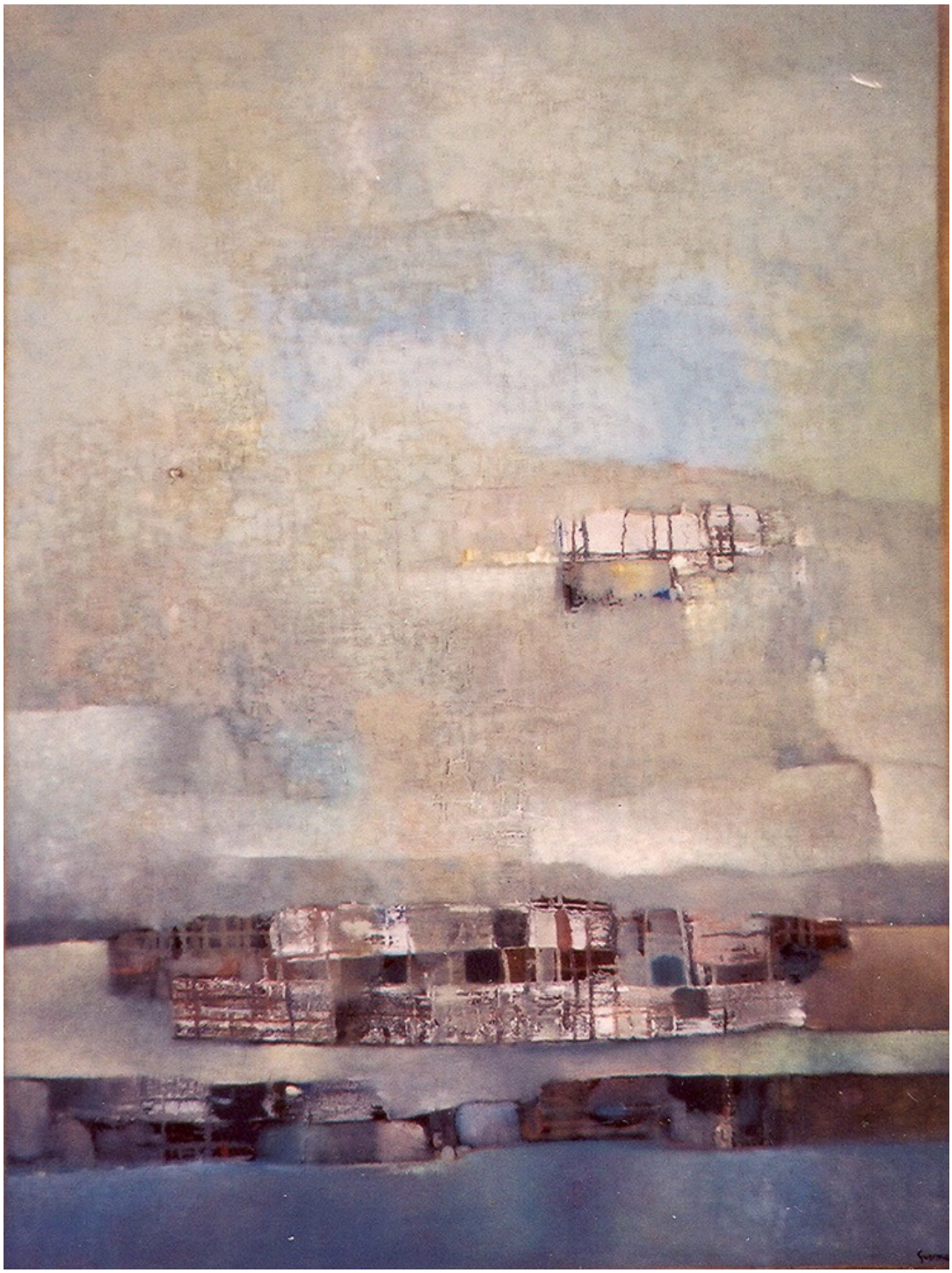
**Source :** Guermaz,. Eclatement de l'ésotérisme, 1975. Huile sur toile, 130 x 97 cm. Collection privée. © Succession Abdelkader Guermaz. Courtesy Galerie Claude Lemand, Paris.
https://www.claude-lemand.com/IMG/jpg/guermaz_1975_eclatement_de_l_esoterisme_1975._huile_sur_toile_130_x_97_cm.jpg

**Fig.04:**Guermaz, Composition, 1974. Huile sur toile, 130 x 97 cm.



**Source :** Guermaz, Composition, 1974. Huile sur toile, 130 x 97 cm. Donation Claude & France Lemand. Musée, Institut du monde arabe, Paris. © Succession Abdelkader Guermaz. Courtesy Galerie Claude Lemand, Paris. https://www.claude-lemand.com/IMG/jpg/abdelkader_guermaz_sans_titre_1974._huile_sur_toile_130_x_97_cm.jpg

**Fig.05:**guermaz_1976_miroitement_bleu_1976._oil_on_canvas_130_x_97_cm



**Source:** Guermaz, Miroitement bleu, 1976. Huile sur toile, 130 x 97 cm. Donation Claude & France Lemand. Musée, Institut du monde arabe, Paris. © Succession Abdelkader Guermaz. Courtesy Galerie Claude Lemand, Paris. https://www.claude-lemand.com/IMG/jpg/guermaz_1976_miroitement_bleu_1976._oil_on_canvas_130_x_97_cm.jpg

**Fig.06:**Guermaz, Ocre crépusculaire.1980 ,Ocre crépusculaire, 1980. Huilesur toile, 97 x 130 cm.



**Source:** Guermaz, Ocre Crépusculaire. 1980 Ocre Crépusculaire, 1980. Huile Sur Toile, 97 X 130 Cm. Collection Privée. © Succession Abdelkader Guermaz. Courtesy Galerie Claude Lemand, Paris Https://Www.Claude-Lemand.Com/IMG/Jpg/Guermaz.Jpg

**Fig.07:**Guermaz, Composition, 1972. Huile surtoile, 195 x 130 cm

ذ



**Source:** Guermaz, Composition, 1972. Huile surtoile, 195 x 130 cm. DonationClaude et France Lemand.Musée, Institut du mondearabe, Paris. © SuccessionAbdelkader Guermaz. CourtesyGalerie Claude Lemand, Paris. https://www.claude-lemand.com/IMG/jpg/abdelkader_guermaz_composition_1972._huile_sur_toile_195_x_130_cm.jpg

**Fig.08:**Guermaz, Paysage blanc, 1974. Huile surtoile, 130 x 97 cm



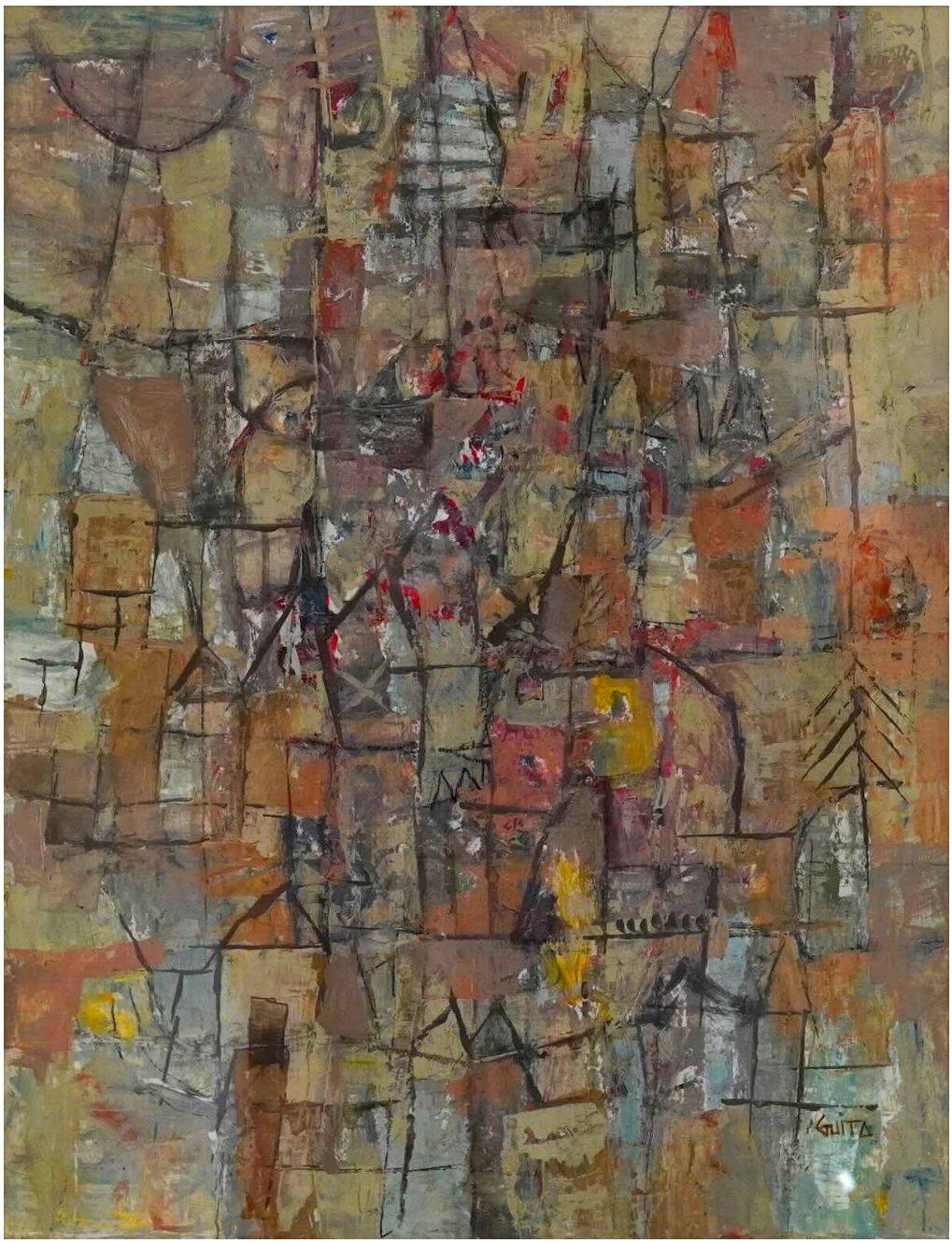
**Source:** Guermaz, Paysage blanc, 1974. Huile surtoile, 130 x 97 cm. DonationClaude & France Lemand.Musée, Institut du mondearabe, Paris. © SuccessionAbdelkader Guermaz. CourtesyGalerie Claude Lemand, Paris. https://www.claude-lemand.com/IMG/jpg/guermaz_paysage_blanc_1974_130_x_97_cm.jpg

**Fig.09:**Moncef Guita, La Cite  Imaginaire, tm /t, 2004, 84*114 cm




**Source :** Moncef Guita, La Cite  Imaginaire, tm /t, 2004, 84*114 cm ,, peintusie ou poéture les presses de l'imprimerie Ediwan, Alger, Algérie, 2021, P45

**Fig.10:**Moncef Guita, Anarchie, tm /t, 2020, 49*37 cm



**Source :** Moncef Guita, Anarchie, tm /t, 2020, 49*37 cm, peintusie ou poéture les presses de l'imprimerie Ediwan, Alger, Algérie, 2021, p93

**Fig.11:**Moncef Guita, La Cite  insouciante, tm /t, 2019, 100*90 cm



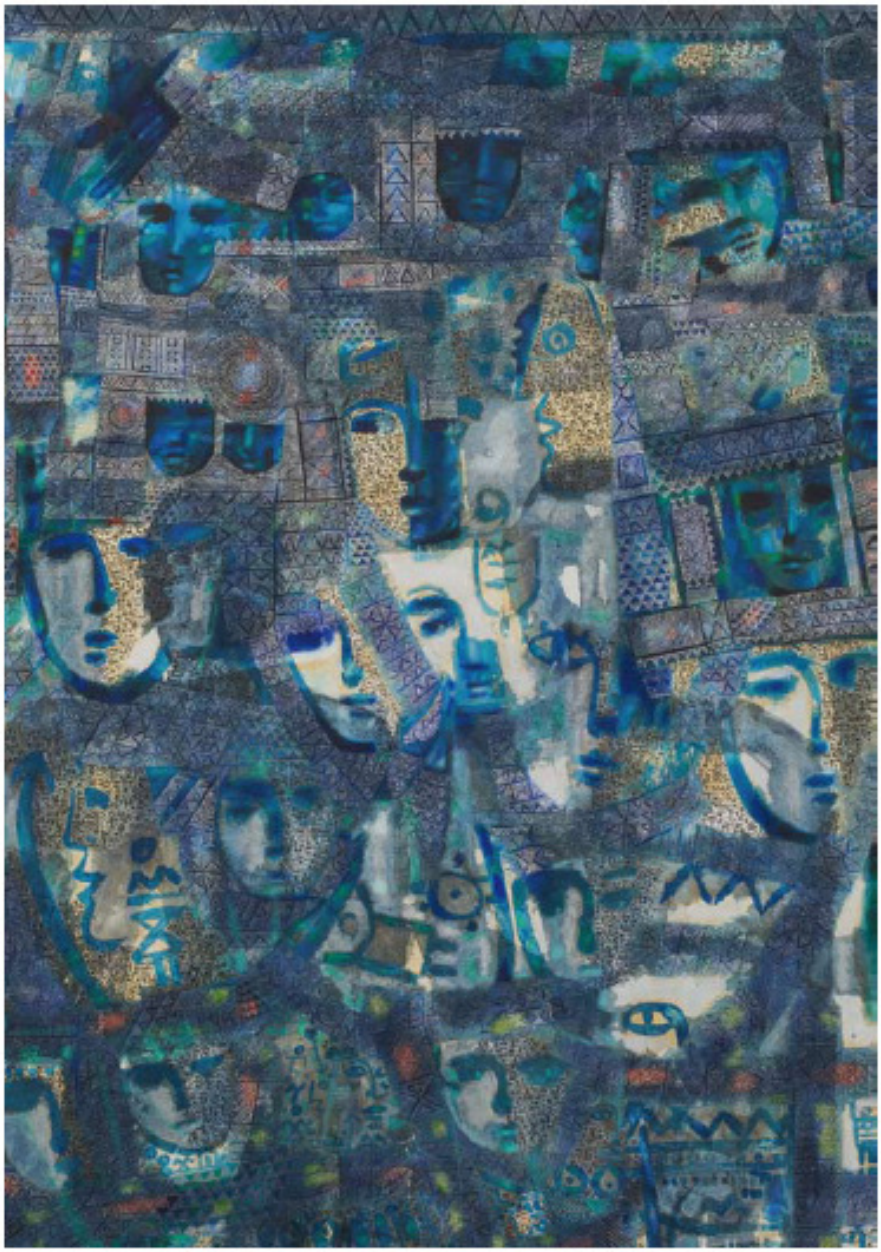

**Source :** Moncef Guita, La Cite  insouciante, tm /t, 2019, 100*90 cm, peintusie ou poéture les presses de l'imprimerie Ediwan, Alger, Algérie, 2021, p95

**Fig.12:** Moncef Guita , elmanfa, Tm, /P, 2014/2015, 40*30 cm



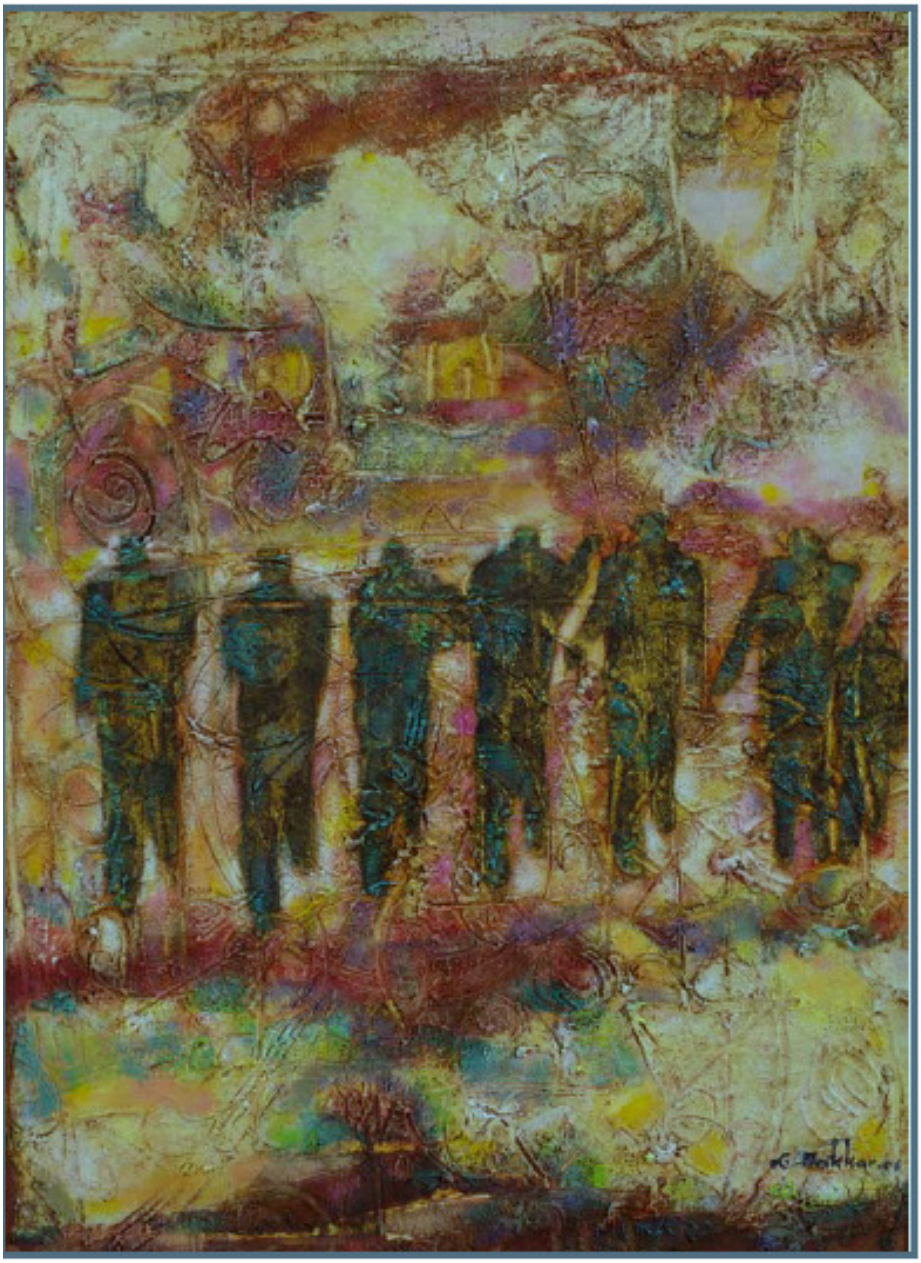

**Source :** Moncef Guita , elmanfa, Tm, /P, 2014/2015, 40*30 cm https://www.facebook.com/noureddine.tabrha/posts/pfbid02oaMbbofAHZhvmXV1Xga6ggRmAhjCTt3Qz5CzmFJCFhoR9zEhmxAEvsxBq2GWH6ACl

**Fig.13:** Lazhar Hakkar, Clair de lune sur Frenguel, Technique mixte sur toile,200 x 140 cm,2006-2012



**Source** :Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar Hakkar, Traversée de la mémoire ,se tient à la faveur du 50e anniversaire de la fête de l'Indépendance , MAMA, Alger 2012, p 32

**Fig.14:** Lazhar Hakkar, Retrouvailles, Technique mixte sur toile, 67 x 50 cm, 2006



**Source** :Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar Hakkar, Traversée de la mémoire ,se tient à la faveur du 50e anniversaire de la fête de l'Indépendance , MAMA, Alger 2012, p 95.

**Fig.15:** Lazhar Hakkar, Destin à deux, Technique mixte sur toile,110 x 200 cm,2006



**Source** :Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar Hakkar, Traversée de la mémoire ,se tient à la faveur du 50e anniversaire de la fête de l'Indépendance , MAMA, Alger 2012, p 60.

**Fig.16:** Lazhar Hakkar, Hizya, Technique mixte sur toile ,200 x 142 cm,2006



**Source** :Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar Hakkar, Traversée de la mémoire ,se tient à la faveur du 50e anniversaire de la fête de l'Indépendance , MAMA, Alger 2012, p 65.

**Fig.17:** Lazhar Hakkar, Mémoire effritée, Technique mixte sur toile ,148 x 205 cm, 2011



**Source** :Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar Hakkar, Traversée de la mémoire ,se tient à la faveur du 50e anniversaire de la fête de l'Indépendance , MAMA, Alger 2012, p 73.

# المصادر والمراجع

القرآن الكريم

**المراجع العربية:**


**1.** ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

**2.** إبراهيم مروخ، مسيرة الفن التشكيلي الجزائري، دار هومة، ط1، الجزائر، 2005.

**3.** احمد الزغبي، التناص نظريا، مقدمة نظيرة مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة وقصيدة "راية القلب" لابراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، 2000.

**4.** احمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2014.

**5.** احمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، دراسة في شعر المتنبي، دار المامون للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 2012.

**6.** احمد ناهم، التناص الاجناسي في رواية المسافة ليوسف الصائغ، مجلة نزوى، ع41، عمان، يناير 2005.

**7.** الان جراهم، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، ط1، 2011.

**8.** تزفيتان تودروف، ميخائييل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط2، 1966.

**9.** تزفيتان تودروف، نظرية الاجناس الادبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2016.

**10.** تيزفيتان تودوروف، في اصول الخطاب النقدي الجديد، تر: احمد المديني، دار الشؤون الثقافية، العراق.

**11.** جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي اسعد، دار الحوار للنشر، ط1، 2003.

**12.** جراهام الان، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا.

**13.** جسام محمد بلاسم، الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، سلسلة دراسات فكرية، جامعة الكوفة، دار الرافدين للتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

**14.** جمعان بن عبد الكريم، اشكالات النص دراسة لسانية نصية، النادي الادبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، السعودية/ المغرب، ط1، 2009.

**15.** جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

**16.** جوليان ستلابراس، الفن المعاصر مقدمة قصيرة جدا، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، ط1، القاهرة، مصر، 2014.

**17.** جوليان ستلابراس، الفن المعاصر مقدمة قصيرة جدا، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، ط1، القاهرة، مصر، 2014.

**18.** جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة :فؤاد زكريا، ط 01، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر 2007.

**19.** جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة :فؤاد زكريا، ط 01، دار الوفاء، 2007، الإسكندرية– مصر، ص391.

**20.** حافظ مغربي، التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، مصطلح التناص في رؤى النقاد الغربيين ،جامعة المنيا والملك سعود، ب/ط، ب/ت.

**21.** حسين خمري، نظرية النص بنية المعنى النص من الى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر/بيروت، لبنان، ط1، 2007.

**22.** حسين مصور العمري، اشكالية التناص مسرحيات سعد الله ونوس انموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن، 2007.

**23.** حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

**24.** رامان سلدن، من الشكلانية الى ما بعد البنيوية، الفصل الاول، المدرسة الشكلانية الروسية، بيرتر شتاينر، تر: جابر عصفور، موسوعة كمبريدح في النقد الادبي، ج8، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

**25.** روبرت جولد ووتر، ماركو تريفيس، الفن والفنانون، تر: مصطفى الصاوي الجويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

**26.** روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمات نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

**27.** رولان بارت، دراسات في النص والتناصية، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1998.

**28.** رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام.بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2/ط3، 1993/1986.

**29.** رولان بارت، هسهة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999.

**30.** سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997.

**31.** صبري حافظ، افق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وتطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

**32.** صدام الجميلي، انفتاح النص البصري، دراسة في تداخل الفنون التشكيلية، مجلة الفيصل، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، 1993.

**33.** صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الانسانية، مكتبة الاسكندرية، مصر، ط2، 1995.

**34.** عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مؤسسة هنداوي سي أي سي، ويندسور، المملكة المتحدة، 2018.

**35.** عبد الرحمان بوعلي، التناص والتناصية في النظرية الادبية المعاصرة من النشاة الى التاصيل، مجلة الكوفة، العدد 1، شتاء 2014.

**36.** عبد الرضا علي، اوراق في تلقي النص الابداعي ونقده، دار الشروق، عمان، الاردن، ط1 ، 2007.

**37.** عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

**38.** عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، دراسات ادبية، مصر، ط4، 1998، ص 325-326.

**39.** عبد المنعم جبار عبيد، التناص في شعر احمد مطر، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، بغداد، العراق، 2009.

**40.** عدنان بن ذريل، النص والاسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة، منشورات اتحاد الكتاب، 2000.

**41.** عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، شركة الامل للطباعة والنشر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرةن مصر، ط1، 2011.

**42.** عفيف البهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الرائد العربي، ط1، بيروت لبنان، 1985.

**43.** عقيل مهدي يوسف، اقنعة الحداثة دراسة تحليلة في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2010.

**44.** عقيل مهدي يوسف، اقنعة الحداثة دراسة تحليلة في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2010.

**45.** عمر مجبل المطلبي، الريادة الجمالية في الرسم العراقي الحديث، دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة المجمع العربي للنشر والفنون، ط1، 2014.

**46.** فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث "دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو"، ط 01، دار الشروق، القاهرة– مصر، 1995.

**47.** فاضل عبود التميمي، نجلاء احمد نجاحي، التناص مع القصص القراني في شعر اديب كمال الدين، منشورات اتحاد الادباء، بغداد، العراق، 2021.

**48.** فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة، دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع، ط1، الاردن، 2008.

**49.** لورون جيني، استراتيجية الشكل نظرية التناص في الثقافة العالمية، ترجمة: نور الدين محقق، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2015.

**50.** مجموعة من المؤلفين، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، افاق تناصية المفهوم والمنظور، جداول للنشر والتوزيع، الكويت/ ط1، 2013.

**51.** محمد ابورزق من التاسيس الى الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2000.

**52.** محمد بلاسم، سلام جبار، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته،دار الكتب والوثائق، بغدادن العراق، ط1، 2015.

**53.** محمد بوعزة، استراتيجية التاويل من النصية الى التفكيكية، منشورات الأختلاف، ط1، الجزائر، 2011.

**54.** محمد جسام بلاسم الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، الناشر سلسلة دراسات فكرية، جامعة الكوفة، توزريع دار الرافدين، بيروت، لبنان، 2020.

**55.** محمد خير البقاعي، دراسات النص والتناصية، مركز الانماء الحضاري،دار المعارف،حلب/حمص، سوريا، ط1، 1989.

**56.** محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

**57.** محمد على علوان القره غولي، تاريخ الفن الحديث، بغداد،2011.

**58.** محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الاسرة، الاعمال الفكرية، 2001.

**59.** محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009.

**60.** محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر 1880–1980 التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، 1981.

**61.** ناتالي بييقي غرروس، مدخل الى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ، سوريا، 2012.

**62.** نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الاسلامي، المعارف، الاسكندرية، 1993.

**63.** ياسر جابر الجمال، التناص وفاعلية الكتابة بين النص الحاضر والنص الغائب، ط1، 2023.

**64.** يوري لوتمان، الفن باعتباره لغة، ترجمة: عبد القادر بوزيده نص مترجم من كتاب بينة النص الفني.

**65.** يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينيمائي، مدخل الى سيميائية الفيلم السنيمائي، ترجمة: نبيل الدبس، النادي السنيائي، دمشق، سوريا، ط1، 1989.

**66.** يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، نص مترجم من كتاب بنية النص الفني، الجزء الثاني، الفص الثامن،( تاليف العمل الفني اللفظي)، ترجمة: سيزا قاسم دراز، جماليات المكان، سيزا قاسم واخرون، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء،ط2، 1988.

**67.** يوسف غزاوي، رؤى تشكيلية حديثة ومعاصرة، منشورات الجامعة اللبنانية، ط1 بيروت، لبنان ، 2008.

**- الرسائل الجامعية**

**1.** تريكي حمزة، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة واشكالية التلقي في الجزائر، اشراف: نوال حيفري، اطروحة دكتوراه تقنيات التلقي في فنون العرض، جامعة عبد الحميد ابن باديس، كلية الادب العربي والفنون، قسم الفنون، مستغانم، الجزائر، 2021/2020.

**2.** الحسن بواجلابن، التناص من منظور حازم القارطاجيني، مجلة جذور، العدد12،مج 7، السعودية، مارس 2003.

**3.** حنان محمد سعيد الحلاق، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين "نماذج مختارة"، محمد الشحات، رسالة ماجستير في اللغة العربية وادابها، مسار الادب والنقد، قسم اللغة العربية، كلية الاداب والعلوم، جامعة قطر، قطر، 20014-2015.

**4.** حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، اشراف: محمد زرمان، اطروحة دكتوراه في الادب العربي، قسم اللغة والادب العربي، كلية اللغة والادب العربي والفنون، جامعة باتنة1، 2015-2016.

**5.** حيدر علي كريم الاسدي، تداخل الاجناس الادبية واثرها الجمالي في النص المسرحي العربي( نماذج مختارة)، عبد الستار عبد ثابت البيضاني ، رسالة ماجيستير في الادب والنقد، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق، 2019.

**6.** دعاء احمد محمد عز، امال حمدي اسعد عرفات، دراسة المشغولات التراثية القائمة على حجر العقيق في الفن المصري القديم، مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، مج 3، ع2، كلية التربية الفنية، جامعة المنيا، مصر، جويلية2019.

**7.** رحاب خضير عبادي العلواني، الابعاد المفاهيمية والجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة، اشراف: عبد عون عبد علي، اطروحة دكتوراه فلسفة تربية تشكيلية، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلية، جامعة بابل، العراق، 2008.

**8.** رحاب خضير عبادي العلواني، الابعاد المفاهيميو والجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة، اشراف: عبد عون عبد علي، اطروحة دكتوراه فلسفة تربية تشكيلية، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلية، جامعة بابل، العراق، 2008.

**9.** رنا ميري مزعل، التناص في الرسم العراقي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، مج1، ع 20، العراق، 2014.

**10.** عبد الحميد جريوي، تجليات التناص في شعر عفيف الدين التلمساني، رسالة ماجستير، كلية الاداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وادابها، تخصص الادب العربي ونقده، 2003-2004.

**11.** عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر عبد الله البردوني، محمد بلوحي، أطروحة دكتوراه في النقد المعاصر، كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سدي بلعباس، الجزائر، 20015-2016.

- **الدوريات:**

1. ابراهيم مهديوي، النص المعماري: مفهومه، بنيته وتاويله، دراسة في الواجهة المعمارية لقصر " مزيكدة" في ضوء سيميائيات "يوري لوتمان"، مجلة شمال افريقيا للنشر العلمي، مج1، ع2، افريل/جوان 2023.
2. اسعد جواد عبد مسلم، البوب ارت وتمثلاته في الخزف الأمريكي المعاصر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، مج 23، ع3، 2015.
3. انوار علي عباس القره غولي، ضياء حمود محمد الاعرجي، جماليات اللون والحركة في الفن البصري، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، مج 20، ع 3، العراق، 2012.
4. ايمان خزعل عباس معروف، بشرى محمود ابراهيم حاتم، تناص شعر بدر شاكر السياب في الرسم العراقي المعاصر، مجلة جامعة بابل الانسانية، مج 30، ع 1، بابل، العراق، 2022

5. بلقاسم خيرة، المساءلة الهيدغيرية للوحة الفنية " فان غوغ"، مجلة الجميل، مج 2، ع1، مارس 2024.

6. بوبكر غرابي، سعيد تومي، مقاربة نظرية في تقنية التناص، مجلة القارئ للدرات الأدبية والنقدية واللغوية، مج 04، ع 03، سبتمبر 2021.

7. تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الاداب واللغويات، مج3، جامعة اليرموك، اربد، الأردن،1991.

8. خالد حسين، العصفور والسكين، سيمياء التشكيل: مواجهة المرئي ومراكمة المعنى، مقال منشور، العدد12، يونيو، 2020.

9. خليل الموسى، التناص ومرجعياته، المعرفة، العدد 476، سوريا ، ماي 2003،.

10. رشيد فوجان، جماليات التناص في ديوان البوصيري، رسالة ماجيستير في الادب العربي القديم، فريدة زرقين، كلية الادبا واللغات، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الجزائر، 2012-2013.

11. ريم الشعري، دلالات الرؤيا والواقع في الفن التشكيلي المغاربي، مجلة الفنون، ع4، المغرب، فبراير 2021.

12. زينب رضا حمودي، تسواهن تكليف مجيد، التحولات الفكرية والجمالية للمحاكاة في الفن الكرافيتي، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، مج 20، ع4، العراق، 2012.

13. سعاد متلف، شعرية التناص في ادب مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم انموذجا، عبد القادر بعدانب، اطروحة دكتوراه في الادب العربي الحيدث والمعاصر، شعبة دراسات ادبية، قسم الادب العربي، كلية الآداب والفنزن، جامعة حسبة بن بوعلي، 2020-2021.

14. سلوى النجار، البنية والدلالة في النص، في ديناميكية النص لدى يوري لوتمان، مجلة علامات، العدد 29.

15. سميرة بوادي، هداية مرزق، سيمفونية الهايكو وقصيدة اللوحة– مقاربة جمالية تاويلية–، مجلة المدونة، مج 7، ع1، جوان 2020.

16. شربل داغر، التناص سبيلا ، الى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة افق الشعر، المجلد 16، العدد 1، صيف1997.

17. شعيب مرواني: النص الأدبي العربي ورهان التأويل بين التراث والمعاصرة، مجلة كلية التربية طرابلس، مج 01، ع 18، ديسمبر، طرابلس، ليبيا 2023.

18. عادل عبد المنعم شعابث، تراث امين عباس، تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة، مجلة كلية التربية الاساسية، جكلية الفنو الجميلة، جامعة بابل، ع15، 2014.

19. عاطف عبد الستار، الفن التشكيلي العربي المعاصر بين الهوية والغيرية، مجلة الحياة الثقافية، فنون تشكيلية، ع252، جوان 2014.

20. عاطف عبد الستار، الفن التشكيلي العربي المعاصر بين الهوية والغيرية، مجلة الحياة الثقافية، فنون تشكيلية، ع252، جوان 2014.

21. عبد السلام بالعجال، شعرية التناص بنية الحضور والغياب في شعر ابي تمام، مجلة مقاليد، ع3، الجزائر، ديسمبر 2012.

22. عبد الله دخيل الله عوض الثقفي، التناص البصري في اعمال التشكيلين السعوديين: دراسة نقدية تحليلية، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الانسانية، مح22، ع1، 2022 كلية التصاميم والفنون، جامعة ام القرى، السعودية، 2022.

23. عفت لعل خان، مقيت جاويد، التناص التركيبي في شعر غلام علي ازاد البلكرامي، جامعة بنجاب لاهور، قسم اللغة العربية، الهند، مجلة حرف وسخن(HARF O SUKHAN)، مج02، ع02، باكستان، 2022.

24. علي شريف جبر الصرايفي، التناص في رسوم الفنان العراقي ضياء العزاوي والرسام الامريكي ستيوارت ديفيز، مجلة فنون البصرة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، البصرة، العراق، العدد 19.

25. علي نوري محمد علي، جماليات التناص في المنجز التشكيلي العراقي المعاصر، مجلة فنون البصرة، ع 14، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق، 2017.

26. فاطمة دمق، الرسم الجزائري بين التراث والمعاصرة من خلال تجرتي "لزهر حكار" و دونيه ماسيناز"، مجلة سيميائيات، العدد6، الجزائر، 2016.

27. لطيفة بلجيلالي، رضا جمعي، التناص في اللوحة الفنية المعاصرة بين جمالية التشكيل وانفتاح التاويل دراسة سيميائية تناصية للوحة سطور المدينة لاحمد مباركي، مجلة سيميائيات، مج18، ع02/مارس2023.

28. ليون سومفيل، التناصية، ترجمة: وائل بركات، مجلة علامات، ج 31، م 6، سبتمبر 1996.

29. محمود سي احمد، التناص في النقد العربي الحيدث، مجلة ادبيات، مج2، ع1، جوان 2020.

30. معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحيدث، رسالة ماجستير في اللغة العربية وادابها، قسم اللغة العربية، كلية الاداب، جتمعة مؤتة، الاردن، 1999.

31. نبيل الدراس، محمد نصار، المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية، المجلة الاردنية للفنون، مج 8، ع 2، الاردن، 2015.

32. نعيمة فرطاس، أدبية النص عند ميخائيل ريفاتير، مجلة كلية الاداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 7، جوان 2010.

33. نور الدين السد، السيمائية والخطاب الادبي التناص في الدراسات النقدية الحديثة، مجلة الكاتب الجزائري، العدد2، 1مارس2005.

34. يوسف وغليسي، التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة الاداب، العدد 9.

- **المداخلات:**

**1.** شوقي مصطفى علي، عاد محمود حمادي، اساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية، مداخلة من اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة ديالي، العراق، 25-26/ مارس/2019.

**2.** شوقي مصطفى علي، عاد محمود حمادي، أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية، المؤتمر العلمي الدولي الاول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، كلية الفنون الجميلة، دامعة ديالي، 26/25 مارس، 2019.

**3.** كاظم عبد الزهرة رسن، متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي، مداخلة من اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة ديالي، العراق، 25-26/ مارس/2019.

**4.** لطيفة بلجيلالي، خصوصية اللوحة التشكيلية الجزائرية بين رمزية الشخصية التراثية وايقاعية التكوين المعاصر، مداخلة ضمن فعاليات اليوم الدراسي

الموسوم ب: الشخصية التراثية في الوحة التشكيلية الجزائرية، قسم الفنون، كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سديد بلعباس،20-03-2022.

**5.** نجوى راشي، عماد بونقاب، التصوير الفني للحياة اليومية للمراة من خلال مشاهد الفن الصخري في منطقة الطاسيلي ناجر" دراسة اثنوغرافية لمرحلة الرؤوس المستديرة"، مداخلة ضمن فعاليات الملتقى الدولي " دور الفنون في سرد التاريخ عبر العصور: التطورات والتحولات، دفاتر مخبرية، مخبر الحضارات والتونع الثقافي وفلسفة السلم، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر،03/02 مارس 2023.

- **المراجع الأجنبية:**

**1.** Afifa Brerhi, Zineb Reggane, L'exposition « Lazhar HAKKAR, Traversée De La Mémoire » Se Tient A La Faveur Du 50e Anniversaire De La Fête De l'Indépendance, MAMA, Alger 2012.

**2.** Anabela Dinis Branco De Oliveira, Van Gogh And Cinema: Words, Obsessions And Textures, AVANCA, CINEMA, Capítulo 3, Cinema , Communication, University Of Trásmos Montes And Alto Douro, Laboratory Of Communication And Arts, Portugal , 2023.

**3.** Antanas Andrijauskas, Ciurlionis Universalism:Search For The Interaction Of Arts And Metaphysics Of Greenish Tones, (Menų Sąveikos Paieškos Ir Žalsvų Tonų Metafizika), Lithuanian Cultural Research Institute ,Studies In Aesthetics And Philosophy Of Art. Vi, Ciurlionis And The World,

Collection Of Scientific Articles, (Salome Pasastrumskyte), Vilnius, Lithuania, 2019.

**4.** Atanu Saha , Anwesha Roy Chaudhury , Intertextuality In Select Poems Of Derozio, Conference Paper, The Paper Was Presentence During The Conference On Bengal-British Encounters: Text, Stage And Screen At Kolkata, 12-13 September 2023.

**5.** Banu Yucel, The Interaction Of Painting And Music, Procedia - Social And Behavioral Sciences 51, 2012.

***6.*** *Camille Penet-Merahi, L'écriture Dans La Pratique Des Artistes Lgériens De 1962 À Nos Jours, Thèse Sous La Direction De Marianne Jakob, Thèse De Doctorat, Pour L'obtention Du Grade De Docteur En Histoire De L'art, Centre D'histoire « Espaces Et Cultures », École Doctorale Lettres, Sciences Humaines Et Sociales, Université CLERMONT UVERGNE, 8 Février 2019.*

**7.** Camille-Angelo Aglione, Voir, Comprendre, Analyser Les Images, Laurent Gervereau, La Découverte Unil, Université De Lausanne.

**8.** Catherine Laws, Heavoches Among The Overtones Msusic In Beckett, Beckett In Music, Editions Rodopi B.V, Amsterdam/New York, 2013.

**9.** Eleanor C. Munro, The Encyclopedia Of Art Painting, Sculpture, Architecture, And Ornament, From Prehistoric

Times To The Twentieth Century, With A Glossary Of Artists And Aim Terms Golden Press, Western Publishing Company, Inc, New York.

**10**. Feldman Edmund Burke, Varieties Of Visual Experience, Published By HALL, And Harry N. Abrams, 4th Ed New York, Printed And Bound In Japan, 1992.

**11**. George Heard Hamilton, Painting And Sculpture In Europe: 1880-1940, The Pelican History Of Art, First, Printed By Kingsport Press, United States Of America, Second, Edition, 1981.

**12**. Gladkova , D.V, Dorofeyev D.Yu, A Visual-Acoustic Duet Of Painting And Music Inmedieval Aesthetics, Web Of Conferences, Saint Petersburg Mining University, Saint Petersburg, Russia , 266, 05006, 2021.

**13**. Graham, Allen, Intertexttuality, Intertextuality In The Non-Literary Arts, Routledge Taylor & Francis Group, London /New York:,2000.

**14**. Graham, Allen, Intertexttuality: Routledge Taylor & Francis Group, London And New York, 2000.

**15**. HEINRICH WOLFFLIN, PRINCIPES OF ART HISTORY, The Problem Of The Development Of Style Early Modern Art, The Linear And The Painterly, A New Translation By : JONATHAN BLOWER, Published By The Getty Research Institute, Los Angeles, United States Of America, First Edition, 2015.

**16.** HEINRICH WOLFFLIN, PRINCIPES OF ART HISTORY, The Problem Of The Development Of Style In Later Art, The Linear And The Painterly , First 'German' Edition, 1915, Originally Published In 1932, By G.Bell And Sons, Translation : Dover, United States Of America, Sixth Edition,1950.

**17.** Hélène Cixous,Poetry In Painting, Writings On Contemporary Arts And Aesthetics, Edinbrugh University Press, Great Britain, 2012.

**18.** Howie Baum, The Amazing Artist, Vincent Van Gogh, The TURBULENT LIFE OF AN ACCENTRIC GENIEUS.

**19.** Jessica Holtaway, World-Forming And Contemporary Art , First Published By Routledge, New York/ Abingdon 2021.

**20.** Jessica Mason, Intertextuality In Practice, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2019.

**21.** Joanna Gil-Mastalerczyk, The Significance Of Drawing And Painting In Architectural Design (As Exemplified By Lecorbusier's Sacred Architecture), Technical Transactions Architecture V4, Department Of Architecture And Town Planning, Faculty Of Civil Engineering And Architecture, Kielce University Of Technology, 2015.

**22.** Julian Stallabrass, Contemporary Art A Very Short Introduction, Oxford University Press, New York, United States, First Edition, 2004.

**23.** Khosuevae.D., Kolesnik,N.V, Ands.D. Khosuev , **On Pairing Visual Shapes In Painting And Cinema,** Scientific Article, (Семиотическиеисследования), *Semiotícheskie Issledovanija,* Semiotic Studies, Volume 3, Issue 4, Moscow, Russian Federation ,01/2/2023.

**24.** Lauran Barth De L'œuvre Au Texte, In Le Bruissement De La Langue, Seuil,1984.

**25.** Lazhar Hakkar , L'exposition « Lazhar Hakkar, Traversée de la mémoire ,se tient à la faveur du 50e anniversaire de la fête de l'Indépendance , MAMA, Alger 2012.

**26.** Leila Damirchi Loo , The Influence Of Intertextuality On Aesthetic Principles In Postmodernist Painting And Architecture, Department Of Architecture, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. Civil Engineering Journal ,Vol. 4, No. 6, June, 2018.

**27.** Leila Damirchi Loo , The Influence of Intertextuality on Aesthetic Principles in Postmodernist Painting and Architecture, Department of Architecture, Karaj branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. Civil Engineering Journal ,Vol. 4, No. 6, June, 2018.

**28.** Lien Mai Thi Nguyen, Nhu Chan Minh Dieu Nguyen, Approaching Classical Japanese Haiku Poetry Through The Perspective Of Ink Painting Art And Application To Teaching Foreign Literature For Literature Pedagogy Students At Dong

Thap University, Vietnam Journal Of Education, Volume 5, Issue 2, Hanoi National University Of Education, 2021.

**29.** LI-LING HSIAO, Wang Wei's And Su Shi's Conceptions Of "Painting Within Poetry", (SERAS) Southeast Review Of Asian Studies, Volume 35, University Of North Carolina At Chapel Hill, 2013.

**30.** Loseva Svetlana Nikolaevna, Synaestetics Of M. Čiurlionis' Musical Painting, Kimghoki Journal,(Синестетичность Музыкальной Живописи М. Чюрлёниса, Вестник Кемгуки) , Искусствоведение) , Department Of Music Education, Irkutsk State University ,Irkutsk, Russian Federation, 44,2018.

**31.** Marie Miguet-Ollganuer Et Nathalie Limat Letellier, L'intertextualité, Presse Universitaires, Franche- Comté, 1998. Nouvelle Edition, 2020.

**32.** Michel Henry,SEEING THE INVISIBLE On Kandinsky, Translated By Scott Davidson, Continuum International Publishing Group, London / New York, Originally Published In French As: Voir L'invisible Éditions,François Bourin, 1988, Reissued Presses Universitaires De France, 2005, This English Translation Continuum ,2009.

**33.** Moncef Guita, Peintusie Ou Poéture Les Presses De L'imprimerie Ediwan, Alger, Algérie, 2021.

**34.** Nathalie Heinich, Le Paradigme De L'art Contemporain, Structures D'une Révolution Artistique ,

Gallimar, Éditions Gallimard, Paris, France, 2014, Edition Electronique, 2022.

**35.** Omale Reuben Peters, Ogunmakinde Olabode, Comparative Analysis Between Art And Architecture, Online Journal Of Art And Design, Volume 6, Issue 2, *Department Of Architecture, School Of Environmental Technology, Federal University Of Technology, Akure, Ondo State. Nigeria,* April 2018.

**36.** Paula Arantzazu Ruiz,The Van Gogh Enigma: Re Mythifications Of The Artist's, Genius In Loving Vincent And At Eternity's Gate, Comparative Cinema, Vol. IX, No. 16, 2021.

**37.** Robin Wallace, The Critical Receptionof Beethoven's Compositionsby His German Contemporaries,Op. 86 To Op. 91 , Wellington's Sieg Oder Die Schlacht Bei Vittoria(Wellington's Victory), "Grand Musical Performance."Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung, Center For Beethoven Research Boston University, 2020.

**38.** Saad J. Mutlak , Estabraq R. Ibrahim, Theoretical And Methodological Intertextuality In Reading The Sculptural Text Between Modernity And Beyond. Journal Of Current Researches On Educational Studies, Volume 13, Issue, 2023.

**39.** Vahid Rajab, Afsaneh Nazeri, Samira Khodabakhshi, Perspectives Of Intertextuality In Cinema, With Special References To The Work Of Kristeva, Barthes, And Jenny: A

Comparative Study, , Avanca, Cinema, Capítulo 3, Cinema , Communication Isfahan University Of Art, Isfahan, Iran, 2023.

**40**. Violletta Kostaka, Paulo F. De Castro, William A. Everrett, Intertextuality In Music, Dialigic Composition,First Edition, Pblished By Routledge, Taylor And Francis Group, New York, United State, 2021.

**41**. Wassily Kandinsky, Concerning The Spiritual In Art, Translated By Michael T. H. Sadler, First Published In 1911, The Floating Press, 2008.

**42**. Weisen Liu, On The Relationship Between Poetry And Painting From The Perspective Of Chinese And Western Culture, BCP Social Sciences & Humanities ,Volume 19 , School Of Urban Design, Wuhan University, Wuhan, China, 2022.

**43**. Wendy Steiner, Intertextuality In Painting, The American Journal of Semiotics, Volume 3, Issue 4, 1985.

**44**. Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung, Center For Beethoven Research Boston University, 2020.

**45**. Youri Lotman, La Structure Du Texte Artistique, Traduit Du Russe Par Anne Fourrier, Bernard Kreise ,Eve Mallert Et Joelle Young, Sous La Derction De Henri Meschonic, Preface De Henri Meschonic, Gallimard,Bibliotheque Des Sciences Humaine, Paris : Gallimard , 1973 .

**46.** Yuri Lotman, The Structure Of The Artistic Text, The Concept Of The Text, The Text And Extra-Textual Structures ,Translated-From The Russian,By Ronald Vroon, Michigan Sla Vic Contributions, English Translation, Published With The Permission Of Brown University Press, Where The Original Russian, Under The Title, " Strukturakhudozhestvennogo Teksta", Preparation Of This Volume Was Sponsored By The National Endowment For The Humanities, The Text Appeared In 1971, By Department Of Slavic Languages And Literatures The University Of Michigan,1977.

**47.** Zeynel Dündar,Examination Of Incomplete Forms As Event Architecture In Kemaleddin Behzad's Painting, IDA: International Design And Art Journal, Volume: 5, Issue 2, Institute Of Fine Arts, Department Of Interior Architecture And Environmental Design, Ankara, Turkey 2023.

**المواقع الالكترونية:**

# المصادر والمراجع:

الحياة بلوحات الجزائري بن بلة، اخبار ثقافة، الجزيرة نت، الجزائر، 2012/7/12، https://www.aljazeera.net/culture اخر زيارة( 2024/11/12).

1. https://www.aljazeera.net/culture

2. *Peinture Algérienne Contemporaine, Expositions publiques, .cannesencheres, Mercredi 10 janvier 2024, / blog mmediene écritures , Peintres algériens – Aperçu sélectif,17 Août 2015.*

3.

4. https://mediene.over-blog.com/peintres-algeriens-apercu-selectif,

5. https://www.guermazcatalogueraisonne.com/4daction/detail/21/%C2%ADfr00001177/1-+Peinture), (12/06/2025 20:17).

6. (Https://www.claudelemand.com/IMG/jpg/abdelkader_guermaz_paysage_imaginaire_1975._huile_sur_toile_113_x_162_cm.jpg), (12/06/2025 20:17).

7. Moncef Guita, Rencontre avec Moncef Guita , les belles sources,

8. https://lesbellessources.wordpress.com/2018/05/25/rencontre-avec-moncef-guita/ (30/05/2025)

9. Moncef Guita , Peintres algériens – Aperçu sélectif, blog M. Mediene écritures , 17 Août 2015, (https://mediene.over-blog.com/peintres-algeriens-apercu-selectif,( 16/07/2025).

10. Moncef Guita, Cités, Atlantide, https://moncefguita.com/galerie/#uael-gallery-10, (30/05/2025)

11. Abdelkader Guermaz, 1970, Collections, 1972, Coll. Part, France, 2013, Coll. Part, France, 2019, Musée Institut Monde Arabe, France, Expositions, 2009, Centre Culturel Algérien Paris, France, 2012, Galerie Hebert, Paris, France, Ventes Publiques, Galerie Claude Lemand, 06/06/2013,

12. Abdelkader Guermaz, Paysage imaginaire,, Huile Sur toile 113X 162 Cm, 1975, Musée Institut Monde Arabe, France, Galerie Claude Lemand,(Https://www.claudelemand.com/IMG/jpg/abdelkader_guermaz_paysage_imaginaire_1975._huile_sur_toile_113_x_162_cm.jpg), (12/06/2025 20:17).

13. Abdelkader Guermaz, Composition, Huile Sur toile, 80 X 65 Cm, 1972, Collections, 1972, Coll. Part, France, Expositions, 2013, Galerie Hebert, Paris, France, 2016, Maison de l'Unesco, Paris ,France, Galerie ClaudeLemand,(https://www.guermazcatalogueraisonne.com/4daction/detail/21/%C2%ADfr00001177/1-+Peinture), (12/06/2025 20:17).

https://www.claude-lemand.com/IMG/jpg/abdelkader_guermaz_composition_1970._huile_sur_toile_130_x_97_cm.jpg2), (12/06/2025 20:17).