الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كليـــة الآداب واللغات

قسم الفنون تخصص دراسات في الفنون التشكيلية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

الموسومة ب:

الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال بعض معروضات متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران

إعداد الطالب:
بردق عبدالوهاب

إشراف الاستاذة الدكتورة:
بولقدام نادية

أعضاء لجنة المناقشة :

أ.د. طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. بولقدام نادية	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
د. بن مالك حبيب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د. عزوز بن عمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	عضوا
أ.د.حيفري نوال	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا
د. سوالمي حبيب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضوا

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تتنزل الخيرات والبركات، وبتوفيقه تتحقق المقاصد والغايات، نحمده ونشكره على فضله.

نتقدم بالشكر والامتنان لكل من ساهم معنا في إتمام هذا البحث المتواضع، ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة بولقدام نادية عرفانا على قبولها الإشراف على رسالتي وعلى مساعداتها و توجيهاتها ونصائحها القيمة، وإلى جميع أساتذة قسم الفنون.

إلى صديقي وزميلي الأستاذ 'عبو فاروق' الذي لم يبخل علينا بمعلوماته الفنية القيمة، وإلى كل من كانت له يد في مساعدتنا من قريب أو بعيد.

كما نتقدم بخالص تشكراتنا لكل أساتذة لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الدراسة العلمية.

الإهداء

إلى من علماني كيف أشق طريقي في الحياة، وأن أصبو إلى أسمى الغايات إلى والداي العزيزين حفظهما الله.

إلى من رأيت من خلالهم الحياة بذل وعطاء، أمل وعمل، إلى إخوتي و أخواتي وكافة أفراد عائلتي.

إلى كل الأحبة والأقارب والأصدقاء والزملاء.

إلى كل أساتذة قسم الفنون عبر مختلف الجامعات الجزائرية.

إلى كل من يعرفني من قريب أو من بعيد.

إلى هؤلاء جميعا...

أهدي هذا البحث العلمي.

مقدمة

مقدمة

إن التأمل في خلق الله تعالى لهذا الكون الساحر الذي شكّله في صورة جمالية خارقة يستدعي البصر والبصيرة لإدراك عظمة الخالق المصور، وقدرته الجبارة في تشكيل لوحة فنية باهرة فاقت العقل الإنساني الذي سعى جاهدا في استكشاف وإدراك براعة ودقة هذا الإبداع الرباني، مما جعل من فطرة الإنسان التقليد في الوجود من حيث ما هو موجود، فقد رافق الفن الإنسان منذ الخلق، كما أعتبر أحد مركزاته في التعبير والإبداع.

يعد الفن من أقدم الوسائل التعبيرية فهو ظاهرة إنسانية ارتبطت بالإنسان منذ القدم، كما يعتبر شكلاً من أشكال النشاط الاجتماعي وجزءاً من ثقافة الناس وممارساتهم اليومية، فهو الانتماء إلى الشعوب وقضاياه واهتماماته وإبداعاته رسّخ وأرّخ وجدان الأمم عبر التاريخ، فقد كشف عن مميزات العنصر البشري مند العهود الغابرة، وكان بمثابة الأرضية الخصبة لمعالجة الناس قضاياهم، عمل على تسجيل الحياة اليومية للإنسان الأول (الفن الصخري)، ظهر مع الإنسان الأول الذي جعل من الكهوف والمغارات مسكناً له، وجسّد أعمالاً فنية على جدرانها، ونقش ونحت أدواته اليومية البسيطة من العظم أو الخشب أو الحجر، فقد كانت ممارسة الفن في تلك العصور ضرورة نفعية عفوية فنية تحيل إلى منظومة قيم عقائدية أطلق عليها الفن البدائي.

كما عرف الفن عبر الحقب التاريخية الطويلة تغيرات مختلفة نتيجة تحولات مست مختلف المجالات منها العلمية والفلسفية والسياسية والاجتماعية وغيرها، فضلاً عن تنوع وظائفه الدينية والنفعية والاجتماعية والتعبيرية وغير بحيث تطورت الحاجة إلى التعبير عن الذات وعن الوجود ودفعت إلى الارتقاء بالظاهرة الفنية وأساليبها الإبداعية مما أدى إلى ظهور أشكال فنية حديثة.

فقد أفرز إبداعات فنية راسخة في عصر الحضارات، إذ اعتبر أحد المقومات التي تنهض عليها الحضارة، عبّر بوسائله الفنية عن رقي وتقدم الحضارات، وكان بمثابة المرآة العاكسة أو بالأحرى أحد أوجه هذه الحضارات، ساهم في إثراء التنوع الفكري والفلسفي والعلمي والثقافي.

كما كان الفن في خدمة الدين في العصور الوسطى بحيث دعّم الدين المسيحي من خلال بناء الكاتدرائيات، وتمثّيل المسيح وأمه في عدة أعمال فنية خالدة، أما عن خدمة هذه الظاهرة الفنية للدين الإسلامي، فقد إهتم الفنان المسلم ببناء المساجد وتزينها بفن الخط العربي والزخرفة، فضلاً عن تدوين المصاحف وزخرفته؛ وأظهر في العصر الحديث قدرة العقل الإنساني على تجسيد الواقع بطرق مختلفة من خلال تنوع الأساليب الفنية حيث تعتبر الحداثة ممارسة أرادت أن تناقض الأسس القائمة على العقل التي قامت عليها الثقافة الغربية في الماضي، فلقد بدأت الحداثة في أوروبا منذ اللحظة التي تفككت فيها الثقافة الدينية وظهرت الثقافة اللادينية القائمة على العقل.

يعتبر الفن التشكيلي بمختلف فروعه سواءً كان فنون جميلة أو فنون تطبيقه أو غيرها من أساسيات الحياة، فهو ضرورة حياتية يعمل على تحقيق النضال الفكري والثقافي للشعوب من أجل حياة أفضل كما أنه يمثل بعداً تُرصد فيه ملامح الانتماء والهوية، فقد حرص الإنسان من خلال هذه الظاهرة الفنية أن يترك بصمة تسجل وجوده وتكشف نمط عيشه وأسلوب حياته...، وذلك ما أكدته الفنون الصخرية، فمنذ أن وضع الإنسان رجله على هذه الأرض احتضن الفن وجعله كوسيلة مرافقة وملازمة له.

ولم يكن الفن التشكيلي منعزل عن التحولات المتسارعة التي واكبت عصر الانفجار التكنولوجي والصناعي والمعرفي الذي شهده العالم مؤخرا، ولعل أعظم تحولاته تمّت في فترة زمنية قصيرة مقارنه بالتحولات التدريجية والمتباعدة زمنيًا، فقد فتح العمل الفني منحى آخر أكثر طرافة وأكثر غرابة وتطرف في كثير من توجهاتها الفكرية وقيمها الثقافية.

حيث أثّر العمل الفني سواء كان لوحة فنية أو عمل نحتي أو عمل تركيبي على عمليات الوعي والتواصل بين مجتمعات الأرض المختلفة، وتغير وجه العالم كثيرا ولم يعد العمل الفني وسيط في التواصل المعرفي والثقافي، بل تعداه إلى رسم الملامح الأكثر عمقًا والأكثر ملامسة للقضايا الإنسانية الكبرى إما بالسلب أو الإيجاب ويمكن لمس الحركة التي تجاوز فيها العمل الفني حدود المعقول كخطاب فكري ثقافي وبصري مدرك في توجهات وتيارات ما بعد الحداثة أو الاتصالات التي أصبح لحضور العمل الفني وأيقونته سلطة كبرى في توجيه الكم الثقافي والرأي العام بشكل لم يكن له مثيل في السابق، فكان إسهام العمل الفني

المعاصر وما شكّله من منهج عقلي وعلمي في التأثير المباشر وفتح باب التأويل والقراءة إلى حدود غير مسبوقة.

يهدف اهتمامنا بهذا الموضوع إلى تسليط الضوء على ضرورة فتح المجال للفن المعاصر في الجزائر، وهذا نتيجة اقتحام التجارب الفنية المعاصرة جميع القطاعات في الدول المتطورة حيث أصبحت تؤدي دوراً هاماً في مختلف الميادين منها الصناعية والسياحية والسياسية وغيرها.

يعتبر الفن التشكيلي في الجزائر مرآة القرون الغابرة عمِل على تسجيل تاريخ المجتمع الجزائري منذ عصور ما قبل التاريخ، فلقد عكست فنون متحف الهواء الطلق بالتاسيلي وغيرها جدور الفن في الجزائر، وهذا ما يدل على أن الإنسان البربري قد إهتم بالفن منذ وجوده على هذه الأرض، كما أنه اكتشف ضرورة الفن في حياته اليومية، بحيث أخد لنفسه خطوط الإبداع والإلهام كطريقة تعبيرية وأداة تواصل، ساعدت علماء الآثار في الكشف والتنقيب على هذا التراث الفني في الجزائر.

كما عرف الفن التشكيلي في الجزائر عدة محطات تاريخية زادت من إرثه الفني، إلى أن وصل إلى الفن التشكيلي الحديث، هذه المحطة التي تزامنت مع الاحتلال الفرنسي للجزائر، فقد ارتبط الفن التشكيلي الحديث في الجزائر بالفنون الغربية وأساليبها الفنية جراء السياسة التي فرضتها السلطات الفرنسية في محاولة طمس الهوية الوطنية والديانة الاسلامية والثقافة الجزائرية، فضلاً عن نشر الثقافة الفرنسية في أوساط المجتمع الجزائري.

حيث تركت الحضارات المتعاقبة على أرض الجزائر (المغرب الأوسط) آثاراً فنية راسخة، بحيث تأثرت وأثرت على فنون السكان الأصليون (البربر)، الذين ساهموا في صنع تلك الحضارات القديمة؛ فلقد تطورت الفنون البربرية مع تطور شعوبها نتيجة احتكاكها بثقافات الشعوب الأخرى؛ وبفضل الفتوحات الإسلامية وتعلق الإنسان البربري بالفاتحين انتشر الفن الإسلامي في الجزائر، وظهر فن بحلة جديدة مستمدة من الدين، وعندما احتلت فرنسا الجزائر انتشرت الحركة الإستشراقية وتعددت الأساليب الفنية ووُظفت المنشآت لخدمة هذا الفن.

تميزت الأعمال الفنية في الجزائر أثناء مرحلة الاستعمار بالتنوع بين تيار وطني جزائري يغوص في عمق التاريخ ويبحث عن الشخصية الجزائرية، من خلال التمسك بأصول الفن التشكيلي المحلي وثقافته البربرية العربية الإسلامية؛ وبين حب الإطلاع على أسرار الفن الإستشراقي الفرنسي والتأثر والانجذاب نحو التيارات الفنية الغربية وتمثيلها، مما أثر على اتجاه الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر.

بدأت التحولات الفنية الحقيقة في الجزائر مع الاستقلال بحيث أصبح الفنان الجزائري يعبر بكل حرية عن معالمه الوطنية، وبما أنه يحمل إرثاً فنياً كبيراً جعله يجمع بين الأصالة والمعاصرة أو التراث والتجديد ليوصله إلى ثنائية الإبداع والخصوصية، وهذا ما نحاول دراسته في هذه الاطروحة الموسومة ب: **الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال بعض معروضات متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران**، وعليه ركّز البحث الحالي على الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال التطرق إلى أعمال الفنان المعاصر **'طالب محمود'** أنموذجاً.

من هذا المنطلق، ولوعينا بأهمية الفن المعاصر في عصر العولمة الذي نعيشه، ارتأينا أن نخوض في دراسة بحثية، قصد تفحص واقع وتجليات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر، فقادتنا التساؤلات إلى الإشكالية التالية التي سوف نحاول من خلالها تعقب مجموعة من المراحل البحثية حتى نتوصل إلى النتائج المرجوة؛ فالتساؤلات في مثل هذا الموضوع متشعبة وعديدة، وبما أننا بصدد إنجاز رسالة دكتوراه، وجب علينا تحديد إشكالية واحدة كاملة الوضوح، كما تنص عليه قواعد إعداد الرسائل الجامعية؛ التي طرحت من اجل الكشف عن **تمظهرات الفن المعاصر في الجزائر من خلال بعض معروضات متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران.**

وقد تفرعت إلى عدة أسئلة:

-ماهو الفن المعاصر(تعريفه، ظهوره،تطوره عبر التاريخ، وأهم سماته)؟

-ماهي مظاهر وتمثلات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر؟

-هل استطاع الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر أن يمزج بين الأصالة والمعاصرة؟

-كيف يمكن قراءة أعمال الفنان 'طالب محمود' في خضم المعاصرة؟

-أين تكمن انعكاسات المفاهيم الفنية المعاصرة في أعمال الفنان 'محمود طالب'؟

كما اعتمدنا الفرضيات التالية:

الفرضية الأولى:

-إن الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر يتطلب ضرورة مسايرة المعاصرة من خلال تطلعه وانفتاحه على نظريات ومفاهيم الفن المعاصر في العالم، خاصة وأن هذه التجارب الفنية قد إقتحت جميع القطاعات في الدول المتطورة.

الفرضية الثانية:

-استطاعت التجارب الفنية المعاصرة في الجزائر أن تجمع بين بساطة الماضي وغرابة عصر السرعة أو بين التراث والتجديد والوصول إلى ثنائية الإبداع والخصوصة.

الفرضية الثالثة:

-لأن تقريب العمل الفني من الجمهور (المتلقي) يتضمن ربط الصلة بين الفن وخاصيته التعبيرية الاتصالية للكشف عن محتواها الضمني، كان لابد الوقوف عند كيفية قراءة العمل الفني في خضم المعاصرة وتعدد القراءات.

قُسّم البحث في محاولة للإجابة عن الإشكالية المطروحة وما ترتب عنها من تساؤلات إلى فصلين

فالفصل الأول تناول "الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر" حيث تطرقنا فيه إلى تاريخ الفن التشكيلي المعاصر(مفهومه، ظهوره وتطوره، سماته)، ثم انتقلنا إلى ذكر بعض أساليبه الفنية التي قادتنا إلى التطرق إلى أهمية انفتاح الفن التشكيلي على الفنون الأخرى، لنصل إلى مظاهر وتمثلات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر، وذلك من خلال التعرض لمراحل الحركة التشكيلية في الجزائر المستقلة وأهم الجماعات الفنية، مع ذكر بعض الفنانين المعاصرين في الجزائر من حيث مسايرة أعمالهم الفنية للوقت الحالي، لا من

حيث تصنيف منتجاتهم الفنية حسب مراحل ومحطات الفن العالمية؛ وقد اعتمدنا في ذلك على مقتنيات متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، وكذا قائمة الفنانين الذين عرضوا أعمالهم في هذا المتحف، وهذا قصد إظهار وكشف أهم الأساليب الفنية المنتشرة في الجزائر المتزامنة مع فنون ما بعد الحداثة، حيث اتضح أن معظم التجارب الفنية تمثّلت بأساليب الفن الحديث؛ كما عرّفنا متحف 'مامو' ودوره في العالم المعاصر لإثراء الساحة الفنية، وأهم طموحاته في المستقل بكونه ذاكرة فنية يسجل تاريخ البشرية، ويساهم في تطوير الحركة الفنية التشكيلية، لنتطرق في آخر هذا الفصل إلى واقع الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال حوصلة مسار الفن التشكيلي في الجزائر وكذا اعترافات ورؤى بعد الفنانين التشكيليين الجزائريين حول حقيقة الفن التشكيلي وكيفية الارتقاء به لإثراء الساحة الفنية.

أما الفصل الثاني فخصصناه للجانب التطبيقي من هذه الدراسة حيث تناولنا المقاربة السيميولوجية في تحليل بعض الأعمال الفنية المعاصرة من خلال تطبيق منهجية التحليل السيميولوجي التي اقترحها لوران جيرفيرو (Laurent Gervereau) كونها طريقة واضحة الخطوات وشاملة في تحليل الصورة بمختلف أنواعها للوصول الى المحتوى الضمني وتبليغ رسالة الفن، حيث تطرقنا باختصار إلى مفهوم ومبادئ السميائية واتجاهاتها فضلا عن العناصر البنائية للصورة الفنية وأهم شبكات التحليل السيميولوجي، وصولا إلى كيفية قراءة العمل الفني في خضم المعاصرة وتعدد القراءات والتأويلات؛ مع العلم أن جل الأعمال الفنية التي عُرضت في متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران 'مامو' تتميز بأسلوبها التجريدي الذي يمثل إحدى اتجاهات الفن التشكيلي الحديث، مما جعلنا نكتفي بمعالجة وتحليل الأعمال الفنية المعاصرة التي تعكس مميزات وسمات الفن التشكيلي المعاصر، والتي توافق موضوع هذه الدراسة.

سلطنا الضوء في تحليل بعض الأعمال الفنية المعاصرة التي عُرضت في متحف الفن الحديث والمعاصر على تجارب الفنان التشكيلي 'طالب محمود'، كونه إن صح القول الفنان الوحيد من بين الفنانيين الجزائريين الذين عرضوا أعمالهم بالمتحف المذكور؛ الذي استطاع ان يعكس ويمثل سمات ومميزات الفن التشكيلي المعاصر ومفاهيمه القائمة على

الدهشة وإثارة المتلقي من خلال دمج الفنون جميعها فضلاً عن تكسير كل القواعد التقليدية، إذ تمكّن هذا الفنان من الجمع بين فن الحروفية وفن التصوير وفن النحت واستعمال خامات متنوعة بتقنيات فنية متعددة تُساير المعاصرة وتُجسد فلسفة الفن ما بعد الحداثة، ليُبرز معالم التجديد في الفن التشكيلي الجزائري ويظهر صراعه بين التأصيل والتجديد من خلال التمسك بأصالة الماضي ومسايرة متطلبات ومستجدات العصر.

تضم خاتمة البحث مجموعة من النتائج والاقتراحات للمساهمة في ترقية الفن التشكيلي في الجزائر من خلال الاهتمام به وتوفير له الأرضية الملائمة، كونه نشاط رافق الإنسان منذ القدم، فضلاً عن دوره في تطوير المجتمعات وازدهار بلدانها؛ والعمل على توجيهه واستغلاله باعتباره اقتصاد شعوري يساهم في التنمية بمختلف مجالاتها.

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج التاريخي وذلك من خلال تتبع تاريخ الفن التشكيلي المعاصر، كما انتهجنا المقاربة السيميائية في تحليل الأعمال الفنية للفنان 'طالب محمود' من أجل استنباط القيم الجمالية والمفاهيم الفنية المعاصرة في ظل العولمة.

اعتمد البحث على عدة مراجع ومصادر أهمها:

التفضيل الجمالي للدكتور شاكر عبد الحميد.

الفن التشكيلي المعاصر (1970/1870)– التصوير لمحمود أمهز

الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر لإبراهيم مردوخ.

تاريخ الجزائر الثقافي للمؤرخ أبو القاسم سعد الله.

التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة لعلي شناوة آل وادي وعامر عبد الرضا الحسيني.

الفن والمجتمع عبر العصور لأرنولد هاوزر.

ومن بين الأطروحات نذكر:

محمد خالدي: تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830–1962، رسالة دكتوراه، 2010/2009، جامعة تلمسان.

حميدة أحمد: مصادر الفن التشكيلي الجزائري بين التراث والمعاصرة، رسالة دكتوراه، 2019/2018، جامعة وهران.

واعتمدنا كذلك على مراجع باللغة الأجنبية نذكر منها:

-Hadj Tahar A., La Peinture algérienne « les fondateurs », Alger, Ed. Alpha, 2015.
-Camille Penet-Merahi, L'écriture dans la pratique des artistes algériens de 1962 à nos jours, Thèse De Doctorat, Université Clermont Auvergne, France ,2019.

إن الأهمية الأساسية لهذا البحث تأتي في سد النقص الواضح للدراسات العلمية الأكاديمية، فضلا عن التعريف ببعض الفنانين الجزائريين المعاصرين، والتعريف بالفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال تحليل بعض الأعمال الفنية، وتشجيع الفنان الجزائري على الإبداع في هذا المجال.

لقد وقع اختيارنا على الموضوع نظراً للرغبة في محاولة الإطلاع على واقع وتجليات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر، كما دفعنا كذلك حب الفن والجمال وروح الوطنية للغوص في هذه التجربة، وذلك بإبراز الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر للعالم وتشجيع الفنان التشكيلي دوماً بالارتقاء في مجال الإبداع الفني، وذلك من خلال الانخراط في عالمية الفن التشكيلي والتمسك بالهوية الجزائرية المستقلة.

واجهتنا عدة صعوبات في مرحلة البحث ترجع إلى قلة المصادر والمراجع المتخصصة بالفن التشكيلي في الجزائر وخاصة الفن المعاصر، وكذا صعوبة إجراء مقابلات مع الفنانين التشكيلين خاصة في السنوات الثلاثة الأخيرة، جراء انتشار فيروس كورونا (كوفيد 19) وما ترتب عنه من حجر منزلي، إضافة إلى إجراءات أخرى منعتنا من الاحتكاك بالفنانين التشكيلين؛ كما أن عدم الاهتمام بهذه الظاهرة الفنية من طرف الدولة الجزائرية يؤدي دوماً إلى انسداد كل الابواب في وجه الباحث في هذا المجال.

نوقشت يوم: 2022/06/14.

الفصل الأول:

الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر

تمهيد:

سنتطرف في المبحث الأول من هذا الفصل إلى تاريخ الفن التشكيلي المعاصر وذلك في محاولة الوقوف على ماهية فنون ما بعد الحداثة من خلال التطرق إلى مفهوم مصطلح ما بعد الحداثة ومصطلح المعاصرة لرفع اللبس عنهما، كما أننا سنحاول في دراستا هذه معرفة أسباب ظهور الفن التشكيلي وذلك بالولوج إلى المحاولات الأولى التي أدت إلى ظهور الفن المعاصر، وهذا من خلال تتبع نشأة وتطور فنون ما بعد الحداثة وكذا أبرز سماته، كما أننا سنقوم بعرض أهم اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر، وصولاً إلى ضرورة انفتاح الفني التشكيلي على الفنون الأخرى.

وسنسلط الضوء في المبحث الثاني على مظاهر وتمثلات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال مراحل الفن التشكيلي في الجزائر المستقلة، وأهم جماعاتها، وكذلك معرفة انعكاسات الاتجاهات الفنية الغربية في أعمال الفنانين التشكيلين الجزائريين، كما أننا سنتطرق إلى بعض الفنانين المعاصرين في الجزائر من خلال متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران 'ماموا'، وهذا بالتعريف بالمتحف وأهدافه وطموحاته المستقبلية، مع ذكر أهم نشاطاته الثقافية الفنية مع عرض برنامج النشاطات المسطرة خلال السنة، ثم نولج إلى بعض الفنانين التشكيلين الجزائريين من خلال المتحف، وصولاً إلى واقع الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر.

يسعى هذا الفصل إلى معرفة تجليات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر، من خلال تصنيف بعض التجارب الفنية للفنانين الجزائريين المعاصرين، لإبراز أهم الأساليب الفنية المستعملة والمنتشرة في الساحة الفنية، ومحاولة كشف ملامح المعاصرة في الأعمال الفنية، وكذا قدرة الفنان الجزائري على المزج بين المعاصرة والأصالة عن طريق التمسك بأصالة الماضي ومواجهة تحديات المعاصرة؛ فضلاً عن إبراز دور المتحف في دعم هذه الظاهرة الفنية والمساهمة في تطويرها، وضرورة الاهتمام بهذه الظاهرة الفنية وإثرائها في مختلف الميادين، وذلك بوضع آليات لمرافقة الفنانين وتشجيعهم على الإنتاج الفني من خلال الاستثمار فيه وتوظيفه كعنصر أساسي للتنمية بمختلف أنواعها.

المبحث الأول: تاريخ الفن التشكيلي المعاصر

لعب الفن التشكيلي الحديث دوراً مهماً في تحريك الحس الفني للمتلقي ورفض كل ما هو تقليدي، فلقد ساهم في إثراء الثقافة البصرية والارتقاء بالتذوق الفني فضلاً عن تحرير الفنان من سيطرة المألوف والمعتاد ودفعه إلى الخلق والابتكار ومما لا شك فيه أن الفنون الحديثة قد مهدت الطريق لظهور فن ما بعد الحداثة بمفاهيم جديدة ومغايرة وبأفكار مختلفة؛ فصار الفن اليوم "مجالاً مهماً ومورداً كبيراً للعمل التجاري والسياسي"[1]، فلقد أصبح عنصراً أساسي في التنمية الاقتصادية، ووسيلة سياسية في تسويق الأفكار.

جاء الفن المعاصر بصياغات بصرية جديدة محملاً بالإثارة والدهشة بحيث ظهرت البروزات والنتوءات والملامس المختلفة على سطح العمل الفني الواحد، بل تخطّت مفردات هذا العمل فضاءه لتتوسع خارجه أو بجانبه أو فوقه أو تحته؛ فلقد أدى استمرار تدافع المفاهيم الجديدة وإزاحة القديم إلى تغيير كل معالم وأشكال الأعمال الفنية ما بعد الحداثة، واستلزم الأمر استحداث العديد من الوسائط والتقنيات الفنية المتطورة لفائدة العمل الفني المعاصر[2]، فظهرت أساليب فنية معاصرة بصياغات مبتكرة ومضامين فكرية وتعبيرية وتشكيلية تتماشى والفكر التكنولوجي المتطور ومرتبطة بالثقافة الجماهيرية.

أولا: مفهوم الفن التشكيلي المعاصر

يعد الوقوف على مفهوم الفن المعاصر أمر ضروري في رفع اللبس وإزالة الغموض على هذا المصطلح، فلقد تعددت تعريفاته واختلف العديد من الفلاسفة والمفكرين والنقاد والفنانين حول مفهومه؛ فهو مصطلح عصي على التحديد والتعريف، غامض وشائك ومتلبس ومتناقض أحياناً، بحيث لا يمكن اختصاره في مرحلة محددة أو في أسلوب معين أو صفة خاصة، كما تضاربت المواقف والآراء حول مفهوم فن ما بعد

[1]– علي بن حمزة العمري، الفن المعاصر صوره وآثاره..فلسفته وأحكامه، الطبعة الأولى، دار الأمة، 2010، الصفحة 19.

[2]– محمد حسين وصيف وآخرون، إتجاهات فنون ما بعد الحداثة وأثرها على التصميم ثلاثي الابعاد، مجلة التربية النوعية، العدد5، 2017، الصفحة 90.

الحداثة ومفهوم الفن المعاصر؛ فهل هما مفهومان بنفس المعنى أم لكل مصطلح مفهومه الخاص؟

يعد مفهوم ما بعد الحداثة اصطلاحاً من أكثر المصطلحات إثارة للجدل، حيث يوصف بأنه مرن ومن الصعب التحكم فيه، ورغم هذا أخذ يكتسب مكانة متزايدة الاتساع في بنية النصوص الفلسفية والسوسيولوجية، كما أنه يشير إلى تغيرات ثقافية في الفن والعمارة والموسيقى والسينما والأدب[1].

كما أطلق مصطلح فنون ما بعد الحداثة "لرصد التحولات والإنزياحات الكبيرة في نتاج الفن الغربي منذ خمسينات القرن الفائت، على الرغم من أن هناك استخدامات وإسقاطات لهذا المصطلح سبقت ولادته بالمعنى المتعارف عليه"[2].

ويعرف فرديريك جيمسون مصطلح ما بعد الحداثة 'Postmodernism' أنه "مفهوم له وظيفة زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد"[3]، ويعرف أيضاً أنه مصطلح يشير إلى نوع من الثقافة المعاصرة، وهو أسلوب أو طريقة في التفكير أو حركة فكرية وثقافية انبثقت من الوضع التاريخي الذي يطلق عليه ما بعد التحديث[4].

كما يعرفه أيمن السمري على أنه إعادة للغة الشكل الذي ضاعت هويته تماماً في فترة الحداثة من خلال سرعة التنفيذ والأداء اللاشكلي والعشوائية والتسلية، وعدم الاكتراث بالقيمة الجمالية للماضي، فهو محاولة ربط أواصر الصلة بين جذور المحاولات

---

[1]–هاو آلان، النظرية النقدية، تر: ثائر ديب، الطبعة الأولى، دار العين للنشر، القاهرة، 2010، الصفحة 210.

[2]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مذكرة المجيستار، قسم التصوير، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق، سوريا، 2018، الصفحة12.

[3]– فريدريك جمسون، التحول الثقافي– كتابات مختارة في مابعد الحداثة (1983–1998)، ترجمة: محمد جندي، مراجعة فاطمة موسى، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، 1998، الصفحة 23.

[4]– ألاء علي عبود الحاتمي، تسواهن تكليف مجيد، الملامح البدائية في تشكيل ما بعد الحداثة، نابو للدراسات والبحوث، العدد16، 2016، الصفحة 223.

الأولى للإنسان في التعرف على ما حوله، ومحاولاته الحالية بما يتاح له من تقدم، والذي نعتبره اليوم تقدماً هائلاً يساعده في طرح لغة تشكيلية جديدة متسقة تماماً مع ما قبلها من محاولات ومرنة في نفس الوقت لطرح جدليات أكثر لتفهم المستقبل، إذ أنه لا فن بدون ثقافة أو فكر أو مفهوم؛ كل ذلك بجانب المهارة التي تساعد على إبراز القيمة، تلك المهارة المعاصرة التي تساهم بكل أنواعها في وصول الفنان إلى هدفه؛ مع الأخذ في الاعتبار أن مصطلح ما بعد الحداثة يؤكد دائما على ما هو جديد، والذي بعد فترة سوف يصبح قديم، إذ يمتاز شكل الفن في ما بعد الحداثة باستحالة التحديد، ولذلك فهو ينمو باستمرار بسبب عدم اكتمال المعنى وتحديده بل يؤكد على لا نهائية التفسير[1].

وعرفه كاي نك على أنه "نشاط يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها وخرق الحدود المتعارف عليها، يتولد من انعدام اليقين، ويسعى إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده"[2].

تبنت ما بعد الحداثة طروحات العولمة وتبادل الثقافات وتعددها وقبولها لكل الأشكال والدعوة لفهم الآخر، وعملت على قبول التغيير المستمر ورفض النماذج المتعالية؛ لذلك كان منظروها يؤكدون على نسبية القيم التي لا تأخذ إحداهما مكانة أعلى من الأخرى كونها في تبدل دائم[3].

لقد أستعمل مصطلح ما بعد الحداثة لأول مرة في ميدان العمارة كتيار مناقض للهندسة الحداثية في الولايات المتحدة الأمريكية في منتصف السينات من القرن الماضي، وانتقل بسرعة إلى أوروبا واليابان، وعلى عكس المهندسون الحداثيون الذين اعتمدوا الشكل المصّفي والمجرّد والجدران الملساء واللون الأحادي البارد وأهملوا الزخرفة والبيئات الجغرافية والاجتماعية والتاريخية المستقبلة لتشييداتهم، سعى مهندسو تيار ما بعد

[1]– محمد حسين وصيف وآخرون، إتجاهات فنون ما بعد الحداثة وأثرها على التصميم ثلاثي الابعاد، مرجع سابق، الصفحة 92.

[2]– نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، الطبعة الثانية، الهيءة المصرية العامة للكتاب، 1999، الصفحة 26.

[3]– عبدالله حسين عبيدات، الشقران، بني خالد، تفاعلات التعبير الفني بين التصوير الفتوغرافي والتشكيل المعاصر، المجلة الأردنية للفنون، مجلد12، العددالأول، 2019، الصفحة 83.

الحداثة إلى احترام التغاير والتنوع الهندسي والثقافي للأحياء، ودافعوا عن فوضى الحياة بهندسة تستوعب تعقيدات المحيط المديني وتناقضاته، واستعملوا ألوان حية ومتعددة وعناصر هندسية مستقاة من التقليد التاريخي على حساب الجانب الوظيفي[1].

ويضيف شارلز جينكيس Charles Jencks إلى تعريف فنون ما بعد الحداثة بأنها "المزج بين مختلف الطرز في مقابل الطراز الدولي الأوحد، وهى الشعبي والمتعدد في مقابل المثالي والثابت، الشكل السيميوطيقى في مقابل الشكل الحتمي، التعبير عن المضمون وتنامي اللغة مع إيحاءاتها الوظيفية"[2].

تعرف المعاصرة لغة في معجم المعاني الجامع الالكتروني مصدر عاصر يعاصر معاصرة فهو مُعاصِر والمفعول معاصَر، عاصره: عاش معه في عصر واحد، أي في زمن واحد؛ وتُعرف في نفس المعجم اصطلاحا أنها معايشة الحاضر بالوجدان والسلوك والإفادة من كل منجزاته العلمية والفكرية وتسخيرها لخدم الإنسان ورقيّه[3].

يتكيف مفهوم المعاصر إجرائياً مع ثقافة العصر المستجدة بحيث يمثل مجموعة من البنى الفكرية والثقافية المتعددة التي تخص مجتمع معين، إذ ترتبط بدينه وهويته وعاداته وتقاليده وتساير العولمة ومظاهرها.

ويوضح العطار أن المعاصرة هي "إيجاد حلول مبتكرة بناءا على خبرات سابقة لمواجهة مواقف تفرضها متغيرات جديدة، وينطبق هذا التعريف من الناحية السيكولوجية

[1]– أنطوان جوكي: فنون ما بعد الحداثة– إستكمال للحداثة نفسها، مجلة أفاق المستقبل، العدد19، سبتمبر2013، الصفحة 83.

[2]– حنان سمير عبد العظيم، صياغة معاصرة للرموز الشعبية العربية في مجال الرسم الالكتروني، مجلة الفنون والعلوم التطبيقية، المجلد الثاني، العددالثالث، أكتوبر،2016، الصفحة3.

[3]– غادة عبدالوهاب عبدالله علي وآخرون، الفن المعاصر كمدخل للتعبير عن مرض الزهايمر، مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والإجتماع، العدد 20، مارس 2020، الصفحة 268.

على الإبداع الفني من حيث أنه استجابة لمثيرات معينة، وتختلف النتيجة من فنان إلى آخر كلٌ حسب هويته وثقافته"[1].

كما عُرف الفن المعاصر'Contemporary Art' لغة: أنه فن اليوم، الآن، الساعة وهذا الفن قائم بذاته[2]، ورأى إبراهيم سحر سيد أن مفهوم الفن المعاصر ما هو إلا "امتداد لما وصل إليه الفن الحديث من تحرر الفنان في استخدام عناصر العمل الفني بشتى الطرق وأساليب الأداء الفني، وأصبح الفن لا يتميز بأي سمات ظاهرية محددة؛ بل يتميز بظهور اتجاهات متعددة ومتضاربة يغلب عليها الفردية حيث اتجهت الفنون نحو تحقيق الوجود الإنساني للفنان وشخصيته المتميزة"[3].

وعرفه أمهز بأنه "محاولات جديدة ذات طابع ارتجالي فقدت التقاليد الأكاديمية ودخل الفنان في عملية اختيارية ستقوده للتعرف على طبيعة هذه المواد ودراسة خصائصها والإفادة منها ومما تقدمه له الصدفة والتي تدفعه للتفكير والتأمل والاكتشاف من خلال مراقبته لهذه المواد الجديدة التي ستحتفظ بخواصها الأساسية وطاقاتها الأولية"[4].

كما عرفت موسوعة ويكيبيديا الإلكترونية الفن المعاصر على أنها "مجموعة من اتجاهات وتيارات فنية ظهرت في الغرب منذ ما بعد الستينات من القرن العشرين، وتمتد حتى الوقت الحالي، ومصطلح ما بعد الحداثة يشمل كل المدارس والتيارات التالية لما هو حديث خاصة في الفنون وبالذات في العمارة، وينطبق هذا اللفظ على حركة تناهض ما

---

[1]– مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، 2000، الصفحة 141.

[2]– أمل صبري محمد عبده، ريم شاكر محمد إدري، الفن التركيبي كمثير إبداعي في الفن التشكيلي السعودي المعاصر، كلية التصميم والفنون، بجامعة جدة، المملكة العربية السعودية، الصفحة 56.
انظر: https://majs.journals.ekb.eg/article_144327_9b014179dd74c2f0e4f11d403d70e02e.pdf

[3]– إبراهيم سحر السيد، الإمكانات التشكيلية لبقايا الأقمشة كمدخل تعبيري في التصوير بالكولاج، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، 1998، الصفحة 39.

[4]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970)– التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، 1981، الصفحة 202.

يعرف "بالحديث"، ويتداول مصطلح الفن المعاصر في مجال الفنون التشكيلية كمقابل أو مرادف لمصطلح ما بعد الحداثة (Post-modernism) المتخصص في مجال العمارة"[1]

ويتداول مصطلح الفن المعاصر على فنون ما بعد الحداثة والتي تعرف بأنها مجموعة من الاتجاهات الفنية كالفن المفاهيمي والفن الإنشائي، وفن الفيديو، وفن البيئة، وفن الحدث وفن المينمال وغيرها، التي تشترك في تقديم الفكرة على الشكل والجمع بينها أحياناً في صيغة واحدة متقاربة، ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين وبدايات القرن الحالي[2].

لعل مصطلح الفن التشكيلي ما بعد الحداثة ومصطلح الفن التشكيلي المعاصر إجرائياً وجهان لعملة واحدة، فهما مفهومين يعبران على الاتجاهات الفنية المناهضة للفن التشكيلي الحديث التي ظهرت مع منتصف القرن الماضي بدافع عدة تغيرات وتحولات كبرى مست مختلف الميادين.

ثانياً: نشأة وتطور الفن التشكيلي المعاصر

يتطلب التنقيب لبدايات الفن التشكيلي المعاصر الإطلاع على أهم التحولات والتغيرات التي شهدها القرن العشرين، فلقد شهد هذا القرن حروباً كبيرة كالحرب العالمية الأولى والثانية فضلاً عن ثورات محلية في الكثير من دول العالم غيّرت من سياسة وأنظمة الحكم وأسّست أنظمة جديدة، كما صاحبها حركات تغيير سياسية واقتصادية واجتماعية، أفرزت أدباء ومفكرين وفنانين استطاعوا من خلال أعمالهم وإنجازاتهم إبراز مفاهيم جديدة تعبّر عن طبيعة الحياة المعاصرة، بحيث خرج الفن المعاصر عن التقاليد السابقة وعن مفهوم الحفاظ والالتزام ليصل إلى مفهوم الإبداع والابتكار من خلال إطلاق

[1]–موسوعة ويكيبيديا الالكترونية:"
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%86_%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1

[2]– عبدالله حسين و آخرون، تفاعلات التعبير الفني بين التصوير الفتوغرافي والتشكيل المعاصر، مرجع سابق، الصفحة 83.

العنان لحرية الفنان في تعبيراته على صعيد الشكل أو المضمون، فظهرت العديد من الاتجاهات الفنية جسّدت طبيعة العصر[1].

من وجهة نظر تاريخية يتعاقب الفن المعاصر الفن الحديث ويتميز عنه بعدد من الفروقات فهو فن يتسم بطبيعة ديناميكية تتفاعل مع محيطها، وهو منهج جديد يتأثر بالعولمة ويعبر عن تعدد الثقافات ولا يتصل بما سبقه من أساليب الفن الحديث، إذ يتميز بسلوكيات جديدة ولاسيما التجديد الأسلوبي واستخدام التقنيات الجديدة والمزاوجة الفنية الناجمة عن التنوع، على الرغم من أنه كان يعتمد تجارب الفن الحديث، إلا أن الفن المعاصر يميل أكثر فأكثر إلى الفنون البصرية ويعبر عن قضايا المجتمع وواقعه اليومي، ولذلك تعتبر الحركات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية فناً معاصراً كما هو الحال مع فن البوب وفلوكسس وفن الفيديو وغيرهم.

كان الفن في القرن العشرين وإلى غاية الستينات يحتل مكانة في قلب الحياة الاجتماعية المتكونة من الفنانين والمثقفين والفلاسفة والهواة، وكان يشمل مساحة حرة على هامش المعارض والمؤتمرات التي كانت تمثل مصدراً للإبداع والابتكار ليصبح الغرب بمثابة القطب الفني العالمي، والفن المعاصر ممارسة مفاهيمية تشمل الناس كافة[2].

لعب الخطاب التشكيلي الحديث وفلسفته الجمالية دورا هاماً في مسار الفن التشكيلي بحيث ظهرت عدة أساليب فنية خرجت في تعبيراتها عن التقاليد الكلاسيكية، فمنذ إطلالة القرن العشرين وظهور الكاميرا، أصيب الفن بهزة عنيفة بحيث نافست الصورة الفوتوغرافية مهارة الفنان في محاكاة الواقع، مما أدى إلى البحث عن طرق تعبيرية جديدة تتماشى والعصر الحديث، فتحول ذهن الفنان إلى عين ترى الواقع بعدسات جديدة ليفرز أنماط تعبيرية مخالفة، وظل اعتماد التجديد في اللوحة الفنية أمام كل التحولات التي طرأت على العالم بإعلان الفنانون عن ذواتهم داخل سياق ومعايير خاصة، كما رأينا

---

[1]– فتح الرحمن الزبير رحمة الله صديق، عبده عثمان عطا الفضيل، إتجاهات فن النحت الحديث فى النصف الأول من القرن العشرين، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 18، العدد3، 2017، الصفحة 556–557.

[2]- Issiakhem, laplace de l’art contemporain dans les pays émergents, ministre de la culture, 2010, page 34-35.

سابقاً؛ ومع مجيء عصر ما بعد الحداثة وظهور ثورة الاتصالات والمعلومات وتداخل الأفكار والإيديولوجيات نتج تعليب الثقافة وتحويلها إلى سلعة لتفتح المجال إلى هيمنة عصر الصورة في ثقافة جديدة وفي نسق جديد ناتج عن إلغاء الفوارق بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة[1]، ليصبح أي إنسان فنان يدافع عن أفكاره بطريقة معاصرة وبتقنيات متعددة وخامات مختلفة في أعمال فنية جديدة تستدعي الدهشة والانبهار.

لقد أثرت الوسائط التقنية التي تطورت في أعقاب الثورة الصناعية على الطرق التقليدية المتبعة في الإنتاج الفني، فضلاً عن تفاعل الفنانين مع المتغيرات السريعة الغير المألوفة في هذا القرن كالحروب والنزاعات والتغيرات العلمية والتطور التكنولوجي الهائل، مما أدى إلى قبول بعض المفاهيم التي تتعلق بالأبنية الجمالية[2] المتغيرة بمفهومها الفلسفي الجديد الذي يتماشى والعصر.

كما أثرت التغيرات التي حدثت للمجتمعات وما نتج عنها من تطور علمي وتكنولوجي على فكر الفنان التشكيلي ورؤيته اتجاه قضايا مجتمعه، مما دفعه إلى المساهمة في ربط الفن بالمجتمع، والاهتمام بقضاياه من خلال إبداعه الفني، الذي يساهم في معالجة هذه القضايا وبلورتها لاستحداث لغة تشكيلية جديدة يفهمها جميع أفراد المجتمع[3]، لغةً تتعدى حدود العمل الفني لتأخذ دوراً توعوياً اتجاه القضايا الاجتماعية المختلفة.

لقد نشأت فنون ما بعد الحداثة على تاريخ فني متراكم وأفكار سابقة، حتى وإن كانت على النقيض منها، إذ يعتبر الأسلوب الدادائي بداية التغيير بحيث اقتحمت التقنيات الجديدة الفن من خلال استعمال الصورة الفوتوغرافية والمواد الجاهزة وورق الجرائد والمواد

---

[1]– بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، الطبعة الأولى، مكتب الفتح، بغداد، 2015، الصفحة 5، 7.

[2]– عماد عبد النبي أبو زيد، الوسائط المتعددة في فنون ما بعد الحداثة وتغير المفاهيم الجمالية، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، دون سنة، الصفحة 175.

[3]– غادة عبدالوهاب عبدالله علي وآخرون، الفن المعاصر كمدخل للتعبير عن مرض الزهايمر (دراسة تحليلية)، مجلف الفنون والأدب وعلوم الانسانيات والاجتماع، العدد 50، الأمارات العربية المتحدة، مارس 2020، الصفحة 267.

المهملة، لتحدث خلخلة في المسار الفني أثمرت في فنون ما بعد الحداثة، والتي قد تفوق ما أحدثته الكاميرا الفوتوغرافية على فنون الحداثة، وذلك باستبدال اللوحة الفنية بالشيء الجاهز ليصبح عملاً فنياً يعرض في المتاحف العالمية، فضلاً عن إحداث صدمة وهزة جراء السخرية من الرموز الاجتماعية المقدسة، وكسر المفاهيم الجمالية السابقة بالتعدي على كل من الشكل والمضمون والموضوع والتقنية والخامة لتحدث التحول النسقي الأكبر، ولتفتح المجال لتغيير الوسائط ووسائل العرض، وجعل الفن التشكيلي في تقابل مع الفنون الأخرى وإحداث تغير في التاريخ الفني مهّد لتحويل العمل الفني من لوحة فنية إلى مجموعة من الفنون لا تقتصر على الرسم وحده بل مجاورات معرفية مختلفة، ولم يقتصر أسلوب الهدم والرفض الأعمال الفنية فقط بل سعى لأن يصبح كل إنسان فناناً يعبر عن ذاته باسم الفن[1]؛ مما أدى إلى ظهور تيارات فنية جديدة برؤى مختلفة.

كان الفن اللاموضوعي بعد الحرب العالمية الثانية أكثر تفتحاً وتنوعاً وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة، بحيث يعتبر استمرارا للتيارات التي شهدتها أوروبا منذ العشرينات، والذي سيحتل مع الأربعينات المقام الأول، ويتحول من كونه ظاهرة أوروبية إلى حركة عالمية واسعة الانتشار؛ فبعدما شغل عامل الصدفة حيزاً كبيراً من اهتمامات الفن المعاصر، ظهر الفن اللاشكلي هذه الحركة التصورية الجديدة التي غيّرت من طبيعة الصورة العامة للفن ومن مفهومنا له، بحيث اتسمت التيارات الفنية على اختلافها باللاموضوعية نتيجة طابعها التجريدي العام[2] البعيد عن تجسيد العالم الموضوعي.

كما توضح 'ريم عاصم' أننا "لا يمكن تجاهل دور فناني الدادائية والسريالية في التبشير بجميع نتاجات فنون ما بعد الحداثة، تلك الاتجاهات التي أعلت من قيمة الإدراك الكلي....وما كان حذاء فان خوخ الذي أضحى موضوعاً فنياً إلا إرهاصاً ب'المبولة' أو ينبوع المياه كما أسماها مارسيل دوشامب، الذي تعد أعماله فاتحة هذا العصر الجديد،

[1]– بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، الطبعة الأولى، مكتب الفتح، بغداد، 2015، الصفحة 6–7.

[2]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870– 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 201–203.

وهي المعبر الذي عبر عليها الأطنان من بالات الأقمشة والملابس المهترئة في أعمال النحات الفرنسي 'كريستيان بولتاسكي' إلى الجمهور، ولذلك فأغلب أعمال الفنانين ما بعد الحداثيين لا يمكن اقتناءها أو حتى عرضها في صالات العرض التقليدية"[1]، ليصبح المفهوم أساس العمل الفني في فنون ما بعد الحداثة.

عرف الفن التشكيلي بين الحرب العالمية الأولى والثانية محاولات جادة بحث فيها الفنان عن غير المرئي ولو عن طريق الصدفة والعبث، وبعد الحرب العالمية الثانية وما خلفته من ملايين القتلى والمشوهين والمشردين، عرف الفن التشكيلي هزة كبيرة غيّرت من مفهوم الفن، دفعت به نهائياً إلى الابتعاد عن معناه التقليدي[2] وإلى ابتكار قيماً جديدة تتجاوز قيم العالم الواقعي؛ بحيث ظهرت أمريكا كقوة عظمى وكموقع آمن للكثير من الأدباء والفنانين والمثقفين، فحلت نيويورك منذ عام 1940 م محل باريس (عاصمة الفن الحديث)، كما انتقلت النخب الفنية من الدول الأوروبية إلى أمريكا أمثال موندريان ودوشامب وليبشتر وبريتون فكانت أعمالهم بمثابة الإلهام للفنانين الأمركيين لتصبح أمريكا مسرحاً واسعاً للنشاطات الفنية[3] برؤيا مختلفة ومفاهيم جديدة تعمل نحو تحرير الذات والخيال معاً.

ترسخ التحول الثقافي كحالة متجانسة في مطلع السبيعنيات من القرن الماضي، فلقد أصابت القفزات والثوراث التي عرفتها الحضارة الغربية الفن ذاته بحيث هزّت الثوابت التقليدية وعزّزت المتغيرات المتنامية، كما أثّر دخول رأس المال على الفن أو ما يسمى بتسليع الفن، إذ تميز عصر ما بعد الحداثة بانتشار ثقافة الاستهلاك، وأخذ السوق العالمي يسوق كل شيء من الفكر والثقافة إلى الإنسان ذاته، وتغلغلت الإعلانات والتلفزيون والإعلام بصفة عامة بنسيج المجتمع والفن بدرجة غير معهودة، مما أدى إلى ظهور

---

[1]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مجلة العمارة والفنون، العدد9، الصفحة 9.

[2]– عفيف البهنسي، من الحداثة إلى مابعد الحداثة في الفن، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، دمشق، 1979، الصفحة 72.

[3]– حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصروالرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، دون سنة، الصفحة 173.

نظريات ومفاهيم تتلاءم مع الأنماط المعرفية الجديدة، والتطورات التي طرأت على النظام الرأسمالي بانتقال العالم من المحدود إلى اللامحدود فكراً وممارسة، تدعوا إلى وحدة الأسواق وإزالة العوائق أمام حركة السلع والأموال فظهرت الأسواق العالمية والشركات المتعددة الجنسية التي أخذت تحل محل الدول في التحكم الاقتصادي العالمي[1]؛ مما أدى إلى مساهمة الفن التشكيلي المعاصر في التنمية الاقتصادية من خلال الاقتصاد الشعوري القائم على تسويق الأعمال الفنية.

تسمى عملية الانتقال إلى الديمقراطية أو النظام الاقتصادي السياسي الجديد أو ما يسمى بنهج العصرنة والتجدد (الرأسمالية) بالفن المعاصر والتحول، فلقد صاحبت هذه العملية تغيرات جمة، كظهور مؤسسات فنية لترويج أشكال الفن الجديد منها مراكز سورس للفن المعاصر (Soros Centers for Contemporary Art) وتختصر في (SCCA) والتي وضعت أسس الفن المعاصر وكان لها الفضل في تسعينات القرن الماضي في توسيع هذا المفهوم إلى بلدان أوروبا الشرقية وآسيا الوسطى.

لعبت المؤسسات الرأسمالية لتسويق الأعمال الفنية دوراً كبيراً في صناعة وتشكيل الصورة بحيث أصبحت اللوحة تابعة للطلب والعرض والوضع الاقتصادي العام، فلقد ازدهر الفن بجلاء في المجتمعات الرأسمالية كالولايات المتحدة الأمريكية، إذ لم تكن مؤسسة الفن المعاصر عمل فني خيري بل كان عمل إنساني، فلقد تجّلت فكرة سورس من الفكر الأمريكي بشركة فورد (The Ford Foundation) التي تحولت من الدعم الخيري لمحبي الفن والأثرياء إلى مؤسسات ذات هدف تجاري، أدى إلى تحول الفن من ثقافة إلى استثمار، كضرورة استثمار الفنان في الإنتاج وفق مشاريع وبرامج محددة يقننها رعاة الفن، بحيث أصبح هذا التحول ثقافة إدارية وسياسات جديدة تتيح الطريق لارتباط ثقافي وديمقراطي واسع وشكل من أشكال الثقافة اللامركزية، كما شهد منتصف القرن العشرين عملية التوثيق على غرار أرشفة المكتبات والمعلومات؛ إذ رجح النقاد في الفن المعاصر الوثائق الفنية كبديل للخبرة الفنية وهذا بالانتقال من الشيء الملموس مادياً إلى خبرات فنية فكرية، بحيث قامت سورس بمجالات متعددة للتوثيق ابتداءً من وصف العمل وسيرة الفنان

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 19.

فِي الكتالوجات، ثم توثيق سائر الفنانين، الأعمال، المعارض، الجمعيات، المستمرة والمتلاشية، الأحداث الفنية، أشكال الفن سريعة الزوال، مقالات النقاد والفنانين الغير منشورة، وهذا ما يفسر معظم الادارة والموظفين نقاد ومؤرخي فن[1]؛ ليصبح المشروع والوثيقة الفنية من أهم آليات الفن المعاصر في ظل الاقتصاد العالمي الرأسمالي الذي يستدعي الجميع للمشاركة فيه بما فيهم الفنانين والنقاد وغيرهم.

أوجدت الثورة التكنولوجية عالماً جديداً في مفاهيم وقيم وفكر الحياة وأساليبها في مرحلة ما بعد الحداثة، عالم الصورة وثقافتها، عالم الانتقال من المحدود إلى اللامحدود في مجال الفكر والخيال والتصور والفعل والتأثر والتأثير، عالم ما بعد الواقع والفضاء التكنولوجي والواقع الافتراضي والفضاء اللانهائي، عالم الصورة المحاكية التي تشبه الأصل ولا تشبهه تحاكيه ولا تحاكيه، عالم أصبحت الصورة المحاكية تفارق الواقع وتتفوف عليه.

لقد غيرت الثورة التكنولوجيا المتمثلة في ثورة المعارف وانفجار المعلومات وثورة الاتصالات منظومة الفن ومبادئ اكتساب المعارف، كما أدى التطوير التكنولوجي في معالجة وتحصيل وتخزين وتوزيع المعلومات بكثافات وسرعات وفعالية مثيرة للانبهار، إلى طغيان الصورة وازدياد أهميتها، بحيث فتحت آفاقاً وإمكانيات واسعة أمام الفنانين وأبواباً لتعبيرات جديدة فاستعانت بعض الأساليب الفنية بتقنياتها بينما اعتمدت الأخرى عليها بشكل أساس[2] لتتميز بوسائل تعبيرية جديدة تتلاءم والحياة المعاصرة أو ما يسمى بعالم السرعة.

كما يعد دخول العديد من الدراسات النظرية والتيارات الفكرية والفلسفية الجديدة للجمال من العوامل التي أدت إلى تحولات اللوحة الفنية ورواج فكرة موت الفن، والتي مهدت لظهور ثورات شكلية تجاوزت الأساليب والنظم والأنساق، وقطع الصلة بالقواعد التقليدية، فبعدما اعتقد البعض أن الفن التجريدي هو آخر ما سوف تصل إليه اللوحة التشكيلية وخصوصاً ما توصل إليه كازمير ماليفيتش في لوحاته التفوقية، ظهرت فنون ما

[1]– أوكتافيان إيسينا، الفن المعاصر "فنون ما بعد الحداثة"، تر: علي قماش، مدونة قماش، أطلع عليه 2019/08/12. أنظر: http://gammash2.blogspot.com/p/blog-page_6.html

[2]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 21–23.

بعد الحداثة مرتكزة على التجريب الحر، وكسر القوالب، وتحالف مختلف الفنون، لتنتقل اللوحة إلى مرحلة جديدة[1] توالت فيها الأساليب الفنية كالتجريدية التعبيرية، الفن الشعبي، الفن البصري، فن المنيمال، الفن المفاهيمي، فن الجسد، فن الأرض، فن السوبرياليزم، فن الجرافيتي، فن الفيديو، وغيرها.

نافلة القول أن أساس التحول الفني وظهور الأساليب الفنية المعاصرة راجع إلى التطور العلمي والتكنولوجي وكذا انتقال الفن إلى عالم السلعة، فضلاً عن انتقال مركز الفن من باريس إلى نيويورك، إذ يوضح 'هارفي' أن الفن بعد الحرب العالمية الثانية "حمل ما يكفي من الاستلاب والقلق، وعبّر بما يكفي عن التشظي العنيف والتدمير الخلاق لعيبر عن شكل التزام الولايات المتحدة بحرية التعبير والفردية الصارخة والإبداع من دون قيود... كما يبين غوتليب وروثكو عام 1943 م: أنه وبعدما انتزعت أمريكا الاعتراف باعتبارها المركز الذي يجب أن يلتقي فيه الفن والفنانون من مختلف أنحاء العالم فقد آن الأوان لتقبلنا القيم الثقافية وبمعايير عالمية"[2]، فلقد انتقلت أهمية العمل الفني من الشكل إلى المضمون لتصل إلى المفهوم بحيث أصبحت الفكرة هي أساس العمل الفني.

ثالثاً: سمات الفن التشكيلي المعاصر

تلخص ريم عاصم سمات الفن المعاصر في عدة نقاط جاءت كالتالي[3]:

التعددية: ضمت في جوانبها العديد من المذاهب الفنية التي نشأت في عواصم الفن المختلفة، بين باريس وروما وأمريكا وألمانيا وغيرهم، بحيث تعتمد هذه الفنون على الفكرة وعلى قيم جمالية معاصرة، فقد تلاشت الحدود بين التجربة اليومية والفن، إذ أصبحت الأعمال الفنية خاضعة لتأويلات مختلفة نتيجة توظيفها مفردات وطرق متعددة فضلاً عن تعدد مصادر الإلهام.

التنوع: تنوعت موضوعات وخامات فنون ما بعد الحداثة في الأعمال الفنية وأحياناً في العمل الفني الواحد، لتصبح هذه الأعمال الفنية مبنية تشكيلياً بمواد متنوعة داخل حيز

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 83.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 25.

[3]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 6–8.

مفتوح، كما تداخل فن الرسم والتصوير مع النحت مثلاً وتداخلت الفنون التطبيقية مع فنون الآداء والموسيقى، ليتسع مفهوم الفن المعاصر إلى الفنون المرئية.

التفاعلية: ترتكز فنون ما بعد الحداثة على مشاركة المتلقي بحيث أصبح هذا الأخير عنصراً فعالاً له حضوراً معنوياً وحسياً داخل العمل الفني، وذلك بخلق أعمال فنية متعددة التفسيرات يصبح فيها المتلقي جزءاً لا يتجزأ منها، بحيث "ابتكرت اتجاهات ما بعد الحداثة معطيات جديدة للتوليف البصري، من خلال الغاء المسافات بين الشكل ومادته وطبيعة الشكل وآلية اخراجه"[1]

العالمية: ارتبطت فنون ما بعد الحداثة بمصطلحات ونظريات في عالم الفنون والاجتماع والسياسة، تمثل الواقع العالمي الجديد، مثل التعددية الثقافية وصراع الحضارات والحرب الباردة والاقتصاد متعدد الجنسيات والثقافة الجماهيرية والحروب الثقافية وتأكيد الهوية وثقافة العولمة Globalization أو الكوكبة والتى اشتق منها إيهاب حسن منهجيته الجديدة نحو دمج العالمي بالمحلي في الواقع الجديد والتي أسماها Glocal أى محلي -عالمي + Local. Global

الجدة: أصبحت الجدَّة في حد ذاتها، قيمة جمالية كما جاء من قبل، بل وهدف يسعى الفنان إلى تحقيقه، بحيث لا نستطيع أن ننكر قدرة طليعة الفنانين على التنبؤ بالاتجاهات المستقبلية، بل والتبشير بها وتحول العمل الفني من الشكل التقليدي إلى عمل متنوع (سمعي، حركي، بصري).

الانفتاح: حيث أصبحت الأعمال الفنية المعاصرة لا ترتبط بأي وظيفة جمالية بل مهمتها الأساسية التعرض للقضايا الجوهرية وخلق جدل حولها دون تحديد معناها، مما أدى إلى اختلاف التفسيرات على كافة الأصعدة باختلاف التكوينات والمفردات التشكيلية وباختلاف المتلقي، إذ يعتبر الانفتاح على الآخر أو على كل شيء بمعنى خارج حدود الذات من أهم سمات ما بعد الحداثة بحيث خرجت الأعمال الفنية من داخل جدران قاعات العرض لتصبح في متناول الجميع.

[1]– محمد الكناني، إخلاص ياس خصير،التواصل الاجتماعي في فنون مابعد الحداثة، الفن المفاهيمي أنموذجا، مجلة الأكاديمي، العدد 67، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد 2014 ، الصفحة 64.

اللاتشخيصية: أصبح الإنسان في عصر ما بعد الحداثة عنصراً من عناصر الكون اللانهائي الدائم التحول، بحيث عمد الفن في هذا العصر إلى البعد عن الجسد الإنساني بشكل تشخيصي، واختزال الأشكال المرئية المعتادة، إذ لا تعترف ما بعد الحداثة بمركزية الإنسان التي تسيطر على حرية الإبداع، فتم "انتزاع الجسد من سياقة الفني و الجمالي وتحويله الي كتلة من الرموز والدلالات المجردة وبهذا يكون الجسد مثاليا وفق رغبات المجتمع وليس وفق رغبته الذاتية"[1].

التفكيكية: مصطلح ثقافي أمريكي مقابل لمصلح ما بعد البنيوية في فرنسا، وهي إطار فلسفي دعا إليه جاك دريدا عام 1966 م وطبقه على الفنون بحيث كشف عن أهمية التخفيف من وطأة الميتافيزيقا وتكوين أثرها، ودعا بنزعته التفكيكية إلى ضرورة هدم التراتبية التي أقامتها الميتافيزيقا على أساس أن الصور تتألف من جملة أشكال مفتوحة، وليس أنساقاً مغلقة[2]، وذلك بتفكيك القوى المهيمنة ليصبح المعنى يتجدد مع كل قراءة.

الاستعارية: تعمل فنون ما بعد الحداثة عن النقل أو الاستعارة من الأعمال الفنية الأخرى سواءً قديمة كانت أو حديثة فضلا عن الاستعارة من فنون وتاريخ وثقافة حضارات شعوب أخرى، وتكون الاستعارة إما مباشرة لمفردات وعناصر العمل الفني أو إعادة صياغة العمل الفني نفسه.

الدمج بين الحياة ومتطلباتها والفن: وذلك بمشاركة عناصر الطبيعة الحية كحضور عناصر الإنسان في فنون الآداء وفن الجسد، أو كمشاركة الحيوان والنبات والبحار وغيرها في فن الأرض، وبالتالي البعد عن القيم الجمالية المعتادة وتبني قيم جديدة.

الاستقلالية: أصبحت فنون ما بعد الحداثة لا تدين لأي مؤسسة دينية كانت أو سياسيبة أو اقتصادية، حيث عنيت هذه الفنون بالخبرة الحياتية والتجارب الفردية والفنانين العصاميين، فنعمت بقدر كبير من الحرية إذ أنها تسعى لأهداف سامية كتقديم المهمشين والمضطهدين وتعبر عن مآسي الطبقة الفقيرة والحياة اليومية.

---

[1]– محمد الكناني، إخلاص ياس خصير،التواصل الاجتماعي في فنون مابعد الحداثة، الفن المفاهيمي أنموذجا، مرجع سابق، الصفحة 58.

[2]–إيهاب أحمد عبد الرضا، البعد الجمالي في تشكيل ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، العدد 79، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2016، الصفحة 9.

الذاتية: ظهرت فنون ما بعد الحداثة بتعبيرات ذاتية منذ بدايتها إذ خرج الفن عن إطار الواقعية منذ بداية التيار الانطباعي وعلى الرغم من ذلك إلا أنه ظلّ يستقي موضوعاته ومفرداته وعناصره التكوينية من الطبيعة وإدراكها الحسي، فلقد أصبح الفن يتوجه نحو الذات أكثر فأكثر بعدما اندثرت مركزية الإنسان في فنون ما بعد الحداثة، وتنوعت الوسائط الفنية وتوسعت ساحات العرض.

ويشرح 'صبا قسام' في بحثه الموسوم ب'حضور اللوحة التشكيلية في فنون ما بعد الحداثة' أبرز سمات الفن في هذه المرحلة والتي سطرها كما يلي[1]:

– محو الحدود بين الثقافة العليا والجماهيرية (انحلال سلطة ثقافة النخبة أو الثقافة الرفيعة، وتوحدها مع ثقافة الحياة اليومية واستبدالها بثقافة البوب والأسلوب العرضي والذوق العام)

– هدم الحدود بين الفروع الفنية المختلفة. (تمييع وفتح الحدود بين مختلف الفروع الفنية من تصوير ونحت وموسيقى ومسرح ورقص وأدب وغيرها)

– العودة إلى الماضي (السعي عن وعي إلى إعادة طرح صور من الماضي باعتباره كياناً مبهماً لا يمكن التعرف عليه يقينياً إلا بإعادة بناءه لعدة مرات)

– العمل الفني المفتوح ومشاركة المتلقي (أي يصبح المعنى متعدد الأوجه يراوغ التحديد ويطرح نفسه دائماً كإمكانية قابلة للتحقيق، لكنها تظل دوماً بعيدة المنال، وفعل القراءة والتفسير نفسه يصبح جزءاً من مادة العمل وموضوعه).

– رفض فكرة العمق (مقاومة أي سعي لاختراق سطح العمل عكس الحداثة التي تحتفي بالجوهر والعمق والمعنى)

– التشظي (توظيف أسلوب التشظي بدلا من بناء نسق منطقي مترابط وتفتيت أي إحساس بالتماسك والاتساق الشكلي للعمل)

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 30–39.

– الانتقائية (الأخذ من مصادر ومدارس وألوان مختلفة لتكوين أشكال أو صور من دون التماسك المنطقي أو التبرير العقلي)

– المصادفة (التخلي عن صنع القرار الجمالي، والانحراف عن الأساليب المألوفة في الفن واعتماد منهج المصادفة في التكوين الفني أو ما يدسه المبدع بحذق وخفة، في المساحة الواقعة ما بين ما هو منطقي وكل ما هو طارئ وعشوائي)

– المحاكاة الساخرة (أطلق عليها جيمسون اسم المعارضة، تشتمل على المحاكاة أو السخرية من سمات الأساليب الفنية الأخرى بطريقة كوميدية)

– العمل الزائل (تخفيف الفن من المواد الثقيلة التي تقاوم الزمن، باستخدام مواد هشة تزول بسرعة وتعلن زوال العمل الفني أو بتحطيم ذلك العمل أي التركيز على الأثر الذي يتركه في ذهن الفنان والمتلقي).

كما يعرف العمل الفني المعاصر بأنه "لعوب، ساخر من الذات، اعتراضي على التقليد السائد، وما ظاهره المبعثر غير تعبير عن الرفض لكل أشكال تاريخ الفن، وعبر جمالية لا تتورع عن إظهار ما هو قبيح ونافر، ولذا يتميز فن ما بعد الحداثة: بالتغير السريع، ومحاولته التفنن بجماليات العرض، الفوز بأعلى نتائج التسويق الفكري والمادي على حساب مفاهيم الذوق الفني التقليدي، فهو فن متحول من كونه ظاهرة أوربية إلى حركة عالمية، ارتبط مباشرة بالمادة والتقنية والتجريب وما تقدمه المصادفة، شكّل فن ما بعد الحداثة اندحارا للوحة الفنية بمفاهيمها التقليدية، وتتميز هذه المرحلة بتوظيف مباشر لأشياء طبيعية أو مصنوعة"[1]

رابعا: الإتجاهات الفنية المعاصرة

4-1.التجريدية التعبيرية Abstract Expressionism

تجلى التحول الفني في الرؤية والمفهوم في الأربعينات من القرن الماضي بعدما انتقلت النشاطات الفنية من العواصم الأوروبية وخاصة باريس إلى نيويورك التي هيأت الأرضية لظهور أساليب فنية جديدة "كون أمريكا غير شديدة التمسك بثراتها وتقاليدها الخاصة، بل إن غياب مثل هذا التراث وهذه التقاليد، وموقفها من تراث أوروبي عميق

[1]– بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 11–12.

الجذور، كل ذلك قد مهد للقطع مع الماضي، والانطلاق نحو آفاق جديدة، نحو بناء هذا التراث الفني"[1] بتقنيات متنوعة ومواد جديدة، فظهرت أساليب الفن اللاموضوعي بشكل تجريدي يتخطى الموضوع.

برزت التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة الأمريكية تحت اسم 'مدرسة نيويورك' في عام 1940 م، بحيث ضمت العديد من الفنانين من مختلف الجنسيات من أهمهم 'جاكسون بولوك Jackson Pollock'* و'وليام دي كوننج Willem de Kooning'** و'مارك روثكو Mark Rothko'*** وغيرهم، ولعل جذورها كفكرة ترجع إلى التعبيرية الألمانية، بحيث استطاعوا الفنانون المهاجرون إلى أمريكا أن يجدوا البيئة الملائمة[2] للتعبير عن هذا الفن اللاشكلي المتحرر من رقابة العقل الواعي.

اعتمدت التجريدية التعبيرية على الذاتية واللاوعي في إفراز الطاقة المخزونة بشكل عفوي لحظي في حركة استعراضية وبدون نتائج متوقعة، مما يستخلص أنها حركة فنية استمدت أفكارها من التيارات الفنية السابقة كالدادائية والتجريدية والسريالية.

---

[1]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870– 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 201.

*– جاكسون بولوك (1912– 1956): رسام أمريكي وأحد رواد الحركة التعبيرية التجريدية، ولد بولوكفي مدينة كودي بولاية وايو مينغ، ثم إنتقل إلى نيويورك عام 1928، كان أسلوبه مبتكر بشكل كبير، لوحاته الفنية موجودة في العديد من متاحف العالم، توفي في حادث سيارة سنة 1956م. أنظر: إحسان طالب جعفر، رحابي خضير عبادي، تمثلات الانسان الأعلى في الفن التشكيلي المعاصر، المجلد 26، العدد 7، 2018، الصفحة 88.

**– وليام دي كوننج (1904– 1997): فنان هولندي قدم إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1926م، لم يظهر على الساحة الفنية حتى عام 1940م،وسرعان ما أصبح عضواً في جماعة الفنانين الذين تجمعهم التعبيرية التجريدية، فلقد كان في البدء تشخيصياً ورسام بورتريهات. أنظر: حمدية كاظم روضان المعموري، جماليات الفنون البصرية في ضوء المستجدات التكنولوجية، شبكة المؤتمرات العلمية، المؤتمرالعلمي الأكاديمي الدولي التاسع، إسنطبول، تركيا، 2018، الصفحة 469.

***– مارك روثكو (1903– 1970): فنان إمريكي من أصل روسي. أنظر: موسوعة اللغة العربية Mimir أطلع عليه يوم 2021/02/15: https://mimirbook.com/ar/31c605e71cf

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 9.

عرفت هذه الحركة الجديدة بأسماء متعددة منها 'التجريدية التعبيرية' أو 'التجريد الغنائي' لما تجسده من قوة انفعال وحركة تلقائية، وعرفت أحياناً أخرى ب'الآلية' لتجنبها المراقبة العقلانية، أو ب'البقعية' إشارة للبقع التي تظهر على سطح اللوحة، وأطلق عليها في أمريكا اسم 'التصوير الفعلاني' أو 'التصوير التحركي'، إلا ان التعبير أكثر شمولاً الذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر هو اللاشكل، لأن هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام بالشكل أو الإشارة بقدر ما يرتبط باللون المعبر عن الانفعالات المباشرة[1] في صورة تعبيرية تجريدية.

تنوعت مظاهر هذه الحركة الفنية الجديدة بين التصوير العفوي الذي اهتم ببقع الألوان وإيماءات الفنان ومن أبرز ممثليه الفنان 'بولوك'؛ وبين طلاء المجال الملون بالتركيز على أحادية اللون والشكل ومن أهم ممثليها الفنان 'مارك روثكو' والفنان الأمريكي 'كليفورد ستيل' (1904– 1980)؛ وكذلك بين الحد الواضح الذي يرتكز على تميز تحف الفنانين بمساحات لونية هندسية متجاورة بشكل حاد، ومن أبرز ممثليها الفنان 'رينهاردت' (1913–1967) والفنان 'روبير موذرويل' (1915–1991)[2].

تعددت ملامح التعبيرية التجريدية هذا الاتجاه التصويري القائم على اللاوعي والصدفة والمبني على الحيوية والإيماءات، والتي انطوت تحتها أساليب فنية مختلفة، ولمعت بها أسماء العديد من الفنانين الذين أسهموا في إبراز الفن الأمريكي بحلته الجديدة.

لقد استخدم الفنان 'جاكسون يولوك' تقنيات وأدوات خاصة به كالزجاج المسحوق والرمل وأعواد الخشب والسكاكين والألوان السائلة، كما عرف بتقنيته الخاصة المسماة بالتقطير(dripping) وذلك بحمله علب الألوان بعد أن يثقبها ثم يمررها فوق اللوحة (القماشة التي كان يثبتها على الحائط أو الأرض)، باعتبار أن الهدف من الممارسة الفنية هو التعبير عن إحساسات تصويرية مصدرها اللاوعي[3] وهذا من خلال تدمير الأنساق

[1]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر(1870– 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 203.

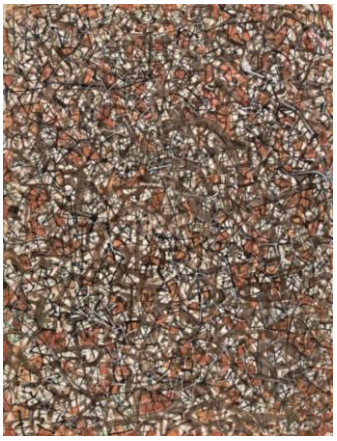
[2]– نصر الدين الطيب، تاريخ الفن من عصر النهضة الى المعاصرة، دار بن طيب، وهران، 2014، الصفحة 314–316.

[3]– حمدية كاظم روضان المعموري، جماليات الفنون البصرية في ضوء المستجدات التكنولوجية، مرجع سابق، الصفحة 469–470.

الفنية السابقة وترك كامل الحرية لانفعالات الفنان بطابع عفوي وعملية إخبارية تقوم على المشاعر والإحساس. [أنظر الشكل 1].

الشكل 1: جاكسون بولوك، التقارب (Convergence)، 1952[1].

أما الفنان الأمريكي 'مارك توبي Mark Tobey' فقد انطلق من معطيات وآفاق أخرى، إذ أن فنه لم ينبع آليا من ضرورة داخلية أو أية حركة انفعالية، إنما يولد تعبيره من عملية تفكير وتأمل مشكلاً انعكاسا للمفاهيم البوذية في الشرق الأقصى، بحيث كان يهدف إلى توحيد المتلقي عالمياً وخلق فن بطابع تجريدي ذات وعي عالمي موظفاً الخط الياباني ليوائم الاستعمال الغربي تقنياً وروحياً[2]. [أنظر الشكل2].



الشكل 2: مارك توبي Advance of Histor، 1964[3].

كما يجمع 'وليام دي كوننج' بين العفوية الآلية وبين الأشكال التعبيرية التي لا تنفصل عن عالم المرئيات، بحيث يميل أسلوبه في التعبيرية التجريدية إلى التركيز على المكون

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 178.

[2]– علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا الحسيني، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، الطبعة الأولى، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011، الصفحة 246.

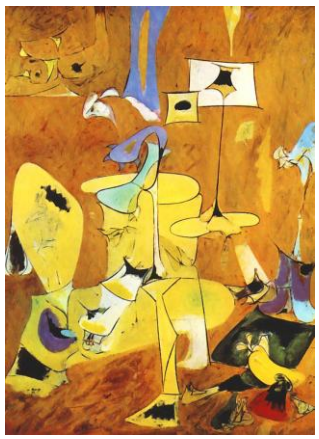
[3]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، الصفحة 180.

التعبيري على حساب التجريد فهو يتعامل مع الصورة الذهنية التي تعتمد على نسيج اللون، لترتد ثانية إلى الفوضى التي تمنحها شكلاً للحظات، فرغم تداخل الخطوط والمساحات اللونية والغموض المتشكل لا يلغي الحضور الإنساني ولو بتمثيل بعض أجزاء الجسم[1]. [أنظر الشكل 3].

الشكل 3: وليام دي كوننج، Woman، 1952[2].

ظهرت العديد من التجارب الفنية للفن اللاموضوعي الذي ازدهر في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي في أمريكا، بحيث تعددت التقنيات واختلفت المواد المستعملة وطريقة تنفيذها في إنجاز هذه التجارب الفنية.

كما برز العديد من الفنانين الآخرين الذين أسهموا في وضع الأسس الجديدة للفن الأمريكي بالإضافة إلى الذين ذكرناهم من أبرزهم الفنان 'أرشيل غوركي Arshile Gorky' (1904– 1948)، بحيث نجد حضور الشكل البشري والجسم الإنساني المقتطعة من الأشكال الواقعية في أعماله الفنية. [أنظر الشكل 4].



الشكل 4: أرشيل غوركي، الخطبة رقم 2– 1947[3].

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، الصفحة 92.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 179.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة 178.

- تجريد ما بعد الرسموية*(ما بعد التجريد التصوري Post-painterly Abstraction)

في أواخر الخمسينات انبثقت عن التعبيرية التجريدية أساليب تجريدية جديدة تحمل نفس المفهوم الفكري إلا أنها مغايرة في الطرح التشكيلي ومن بين هذه الاتجاهات تصوير الحد القاسي، التصوير البقعي، مصوري ألوان واشنطن، التصوير التقليلي وغيرها، أضافت بدافع الرغبة الاختبارية، تقنيات وأساليب جديدة على اللوحة كالألوان الكثيفة الموضوعة على القماشة بواسطة سكين، الطبع على العجينة اللونية الطرية بأدوات مختلفة، إدخال أشياء غريبة إلى اللوحة[1]، وغيرها من الأساليب المتنوعة في إختبار التقنيات الجديدة والخامات المختلفة.

كما يشير 'تجريد الحافة الصلبة' إلى نوع من الرسم التجريدي حيث يكون للأشكال فيه حدود معينة بدلاً من الحدود الضبابية الشعتاء كالموجودة في أعمال 'مارك روثكو'، وتكون كذلك التدريجات اللونية ذاتها مسطحة وغير منوعة؛ ومن أبرز ممثلي هذا الأسلوب الفنان 'جوزيف ألبرز'** والفنان 'بارنيت نيومان'***[2] وغيرهم. [أنظر الشكل (5، 6، 7)].

---

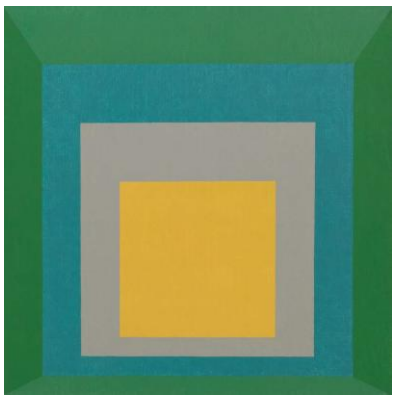
*- تجريد ما بعد الرسموية: هو تحول نحو مفهوم جديد في إطار الفن التجريدي الأمريكي، له جدوره في الفن الأوروبي، مهد لظهور الفن الأقلي(الإختزالي)، فهي حركة تمتاز بالسكون والإفتقار إلى العاطفة، تهتم باللون بدلا من الحركة، تساهم في تبادل العلاقة بين المتلقي واللوحة بحيث تدخله في أجوائها بفضل حجمها الكبير وتخضعه لتأثيرها. أنظر: صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 94- 95.

[1]- صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 65-66.

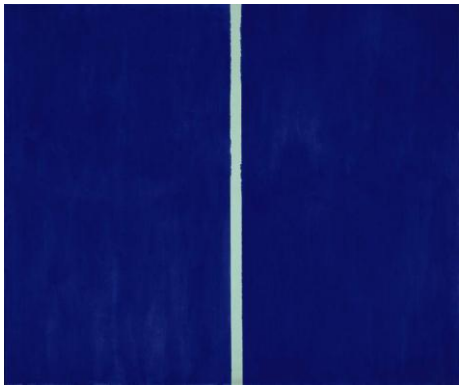
**- جوزيف ألبرز Joseph Albers (1888- 1976): ارتبط قبل أن يهاجر إلى أمريكا بشكل وثيق مع الباوهاوس طالبا ثم أستاذا. أنظر: صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 95.

***- بارنيت نيومان Barnett Newman (1905- 1970): فنان أمريكي : لجأ إلى طريقة جديدة للتأليف ليتخطى تلك العلاقات الداخلية بين مختلف السطوح. أنظر: صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 97.

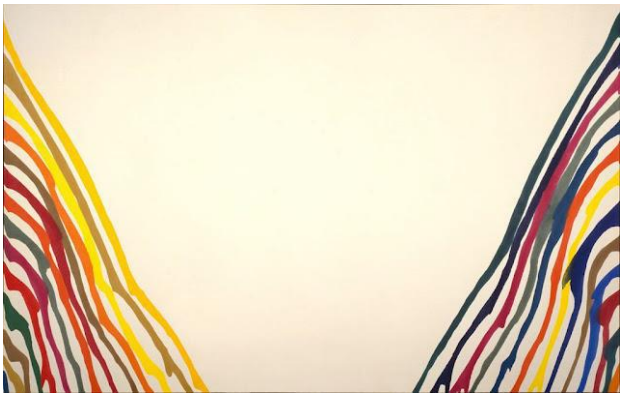
[2]- بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر- أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 17-19.



الشكل 5: جوزريف ألبرز، تكريم المربع– 1959[1].



الشكل 6: بارنيت نيومان، Onement VI، 1953[2].



الشكل 7: موريس لويس، القماش المفرود– 1961[3].

لقد عرفت أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية ركوداً فنياً في الفترة المتزامنة مع ظهور أساليب الحركة التعبيرية التجريدية في أمريكا بسبب الهجرة الجماعية للعديد من

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 181.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 182.

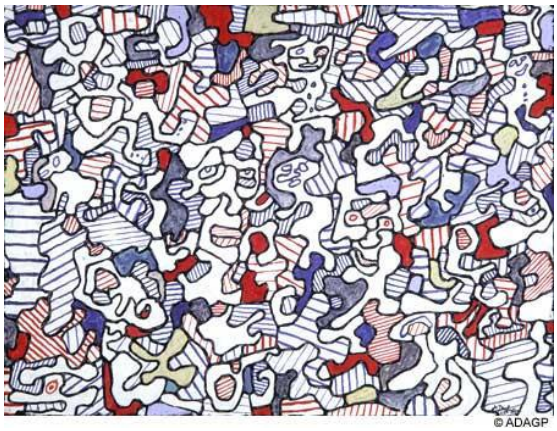
[3]– المرجع نفسه، الصفحة 183.

الفنانيين، ورغم ذلك إلا أنه برزت عدة أسماء لفنانين أوربيين من أبرزهم الفنان 'بيير سولاج' (1919) والفنان 'جورج ماتيو' (1921–2012) والفنان 'جون بول ريوبيل' (1923–2002) وغيرهم [1].

-جماعة كوبرا Cobra

ظهرت هذه الحركة نتيجة التحولات الكبرى التي حدثت في العالم كبداية لإبداع فني جديد برؤية جمالية تتماشى وروح العصر، فقد برزت في الفترة الممتدة من 1948-1950، وقد أستنبط اسمها من الحروف الأولى للمدن التي شارك فنانوها فيها وهي كوبنهاكن، بروكسل وأمستردام، وتهتم هذه الجماعة بالتعبير المباشر عن فنتزة اللاوعي المتحرر من الرقابة العقلية مثلها مثل التعبيرية التجريدية ولكنها لم تستبعد التشخيص[2] فهي حركة عفوية جريئة مبنية على التلاعب الشكلي واللوني.

من أبرز فنانيها: الفنان الفرنسي 'نيكولا دي ستايل Nicolas de Stael' (1914-1955)، والفنان 'جان دوبوفيه Jean Dubuffet' (1901- 1985)[3] وغيرهم. [أنظر الشكل 8].



الشكل 8: جان دوبوفيه، مجيء وذهاب، 1965[4].

[1]- نصر الدين الطيب، تاريخ الفن من عصر النهضة الى المعاصرة، مرجع سابق ، الصفحة 318 .

[2]- إدوارد لوسي سميث، مرجع سابق، الصفحة 75.

[3]- صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، الصفحة 101- 102.

[4]- المرجع السابق، الصفحة 184.

2.4.الفن الشعبي pop art

ظهر الفن الشعبي نتيجة التحولات الكبرى التي حدثت في العالم عقب الحرب العالمية الثانية، كحركة فنية في بريطانيا في منتصف الخمسينات من القرن العشرين، واتضحت ملامحه في الولايات المتحدة الأمريكية التي وضعت برنامجاً لرعاية هذه الفنون يرتكز أساساً على وسائل الإعلام وأساليب الدعاية في الترويج لسياستها الإستهلاكية، لينتقل من الواقعية الجديدة إلى واقعية شعبية عرفت بعدة تسميات منها فن العامة، البوب آرت (Pop Art)، الدادائية الجديدة، الفن الجماهيري، الفن التجاري.

كما يعد الفن الشعبي أو فن البوب آرت "فن توليفات تكتظ بالأحاسيس والاهتزازات العاطفية.. فناً يقف ضد ثقافة النخبة ويتخذ من الثقافة سبيل يلقح به الفن بالحياة، وهو فن الحياة اليومية ذاتها موظفاً الجاهز الاستهلاكي والإعلامي عبر الرسم والنحت وفن الإعلان والرسوم الكارتونية"[1]؛ فهو فن جماهيري يعبر عن دمج الفن بالحياة وعن الثقافة الاستهلاكية الشعبية ومظاهر الحياة اليومية، برز كرد فعل إزاء الفن اللاشكلي.

لقد ارتبطت هذه الظاهرة الفنية بنمط الحياة الأمريكية الحديثة، ولعل ما يميز هذا التيار الفني كما يفهمه الفنان 'روي ليشتنشتتين' هو استخدام الوسائل الأكثر تداولاً ،الأقل جمالية، والأكثر زعقاً في مجال الإعلام، أو بمعنى آخر العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام، الصورة التي تعكس الواقع المعاصر، فالفنان الأمريكي يتقبل واقعه ولا تتضمن أعماله الفنية سوى هذا الواقع المعيش[2]، بثقافة السوق المعاصرة كما في أعمال 'أندي وارهول'*. [أنظر الشكل (9، 10)].

---

[1]– علي شناوة آل وادي، النقد الفني والتنظير الجمالي، الطبعة الأولى، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011، الصفحة 125.

[2]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 261.

*– أندريه أو أندي وارهول (1928– 1987): ولد في بيتسبرغ في الولايات المتحدة الأمريكية بإسم آندرو وارهولا، كان رساماً يقوم بطباعة بالشاشة الحريرية، وصانع أفلام مرتبطا بحركة فن البوب، بدأ العمل كفنان تجاري بحيث صمم العديد من الإعلانات وعروض النوافذ للمتاجر. أنظر: علي شناوة

الشكل 9: فن البوب آرت، أندي وارهول، 1962[1]

الشكل 10: روي لايتشتينستاين، الفتاة الغارقة، 1963[2].

كما استفادت حركة البوب من وسائل تشكيلية كانت معروفة سابقاً مع الدادائية التي تعتبر أول حركة طليعية ذات طابع عالمي شارك فيها الأمريكيون، بطريقة أكثر ارتباطا بالثقافة الشعبية والمجتمع الأمريكي الاستهلاكي، بحيث استخدم فنانو هذا التيار أشكالاً لها صلة بالعالم الصناعي وعالم الآلة، وصوّروا في أعمالهم الفنية موضوعات من الحياة اليومية، باستخدام أشياء مبتذلة بأسلوب حيادي بارد[3].

آل وادي، عامر عبد الرضا الحسيني، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 269.

[1]– بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 26.

[2]– حسن مؤيد، فنون القرن العشرين. انظر: http://www.moayad.com/art/wp-content/uploads/2017/02/ha9-postmodernity.pdf

[3]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 262.

لقد كانت البداية باستلهام كل من الفنان 'روبرت روشينبيرغ'* والفنان 'جاسير جونز'** من الأعمال الأوربية الطليعية، من خلال التمرد على كل مفهوم تقليدي، لقد تقاربت موضوعاتهما بكل تفاصيل ومظاهر الحياة اليومية، بحيث استخدم 'جونز' الصورة المفردة لأشياء يومية قد تكون مبتذلة أو مهملة، في محاولة لخلق علاقة بين الفن والحياة وعلاقة بين لغة العالم الخارجي ومفردات الفن الجميل؛ كما ارتبط اسم 'روبرت' بالتجديد المستمر لردم الفجوة بين الفن والحياة[1]. [أنظر الشكل (11، 12)].

الشكل 11: روبرت روشينبيرغ، Monogram، 1955[2].

الشكل 12: جاسير جونز، الهدف، 1961[3].

---

*– روبرت روشينبيرغ: فنان أمريكي ولد في تكساس عام 1925، درس في أكاديمية جوليان بباريس في أواخر الأربعينات، أقام معرضه الشخصي الأول في نيويورك عام 1951.ينظر: علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 264.

**– جاسير جونز: ولد في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1930، له عدة أعمال فنية.ينظر: بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 28.

[1]– بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 28–29.

[2]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 185.

[3]– المرجع سابق، الصفحة 186.

يعتبر الفن الشعبي بمثابة 'الأب الشرعي لكل اتجاهات ما بعد الحداثة، بحيث أسس للعلاقة بين الفن التقليدي والثقافة الجماهيرية بلغة رمزية مع الاهتمام بنمط الحياة اليومية، المتسارع وإعطاء القيمة للثقافة الجماهيرية المتنوعة للمجتمع الحديث في نسق جديد، حسي، دعائي، هزلي، سطحي، ذو نزعة رومانتيكية ضمنية[1] في تسجيل طريقة الحياة برؤية جديدة للواقع بتوظيف مواد جاهزة واستخدام تقنيات مختلفة مثل الكولاج والتصوير الفوتوغرافي وغيرها، يرتبط بحياة الإنسان السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

كما برزت عدة تجارب فنية لحركة البوب على يد العديد من الفنانين بالإضافة إلى الذين تطرقنا لهم نذكر منهم الفنان 'توم ويسيلمان' (1931–2004)، والفنان 'ريتشارد هاملنون' (1922– 2011)، والفنان 'ألن جونز' (1937)، والفنان 'إيف كلاين' (1927–1962)[2]، وغيرهم.

3.4.الفن التجميعي Assemblage Art

ظهر فن التجميع كفكرة متطورة لتقنية الإلصاق التي ظهرت مع التكعيبية وتوسعت مع الدادائية وتجددت مع الفنانين المعاصرين، بفضل التطور الفكري والتكنولوجي والصناعي للمجتمع الغربي الذي حدث بعد الحرب العالمية الثانية.

إذ يعتبر هذا التيار وسيلة لخلق عمل فني من خامات طبيعية، أو عناصر مصنعة من قبل، بحيث ينحصر عمل الفنان في تجميعها، وإقامة حلقات اتصالية بين الأشياء[3] أثناء تركيب مكونات العمل الفني.

لقد أستعمل فن التجميع كأسلوب لابتكار وحدة فنية باستعمال أشياء مستخدمة مختلفة وتجميعها في عمل فني متكامل، بتقنية مقتبسة من فن الكولاج، وقد برز هذا الفن في بداية النصف الثاني من القرن العشرين على يد الفنان 'روبرت روشينبيرغ' بفضل عمله الشهير (BED) والذي عبر من خلاله عن الفجوة القائمة بين الإنتاج الجمالي والحياة، فرفض

[1]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 10.

[2]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، الصفحة 108– 114.

[3]– المرجع السابق، الصفحة 66.

المواد التقليدية أدى إلى استخدام مواد جديدة والأشياء القديمة المهملة وحتى النفايات في إنتاج العمل الفني[1]

لقد قام الفن التجميعي في تكوين العمل الفني على استخدام مفردات غير فنية كأدوات من المخلفات الصناعية أو المنتجات ألاستهلاكية والعمل على انصهارها مع بعضها البعض داخل إطار فني بمفهوم جمالي جديد يدلي أن كل شيء بذاته هو فن.

ومن أهم رواد هذا التيار الفنان الأمريكي "'جوزف كورنل Joseph Cornell'، و'لويز نيفلسون Louise Nevelson' والفنان 'روبرت روشينبيرغ'Robert Rauschenberg"[2].

[أنظر الشكل 13].

الشكل 13: جوزيف كورنيل، (فندق عدن 1945)، كولاج وخشب ملون وصندوق موسيقى،المتحف القومي بكندا[3]

4.4.الفن الفقير Art Povera

ظهر الفن الفقير كحركة فنية أكثر أهمية وتأثير في الفن الأوروبي في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ يعد من أكثر فنون ما بعد الحداثة بساطة وغرابة مما يثير الدهشة والارتباك للمتلقي.

---

[1]– قاسم حطاب، جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الأوربية ومدارس الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، الصفحة 229.

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 13.

[3]– المرجع السابق ، الصفحة 13.

برز الفن الفقير في إيطاليا في بداية السبعينات من القرن الماضي، بشكل يجسد انتصاره من عبودية الأسلوب والقيمة الجمالية، ليمثل أهم مرحلة في سيرورة تحويل طبيعة الفن.

لقد استخدم فنانو هذه الحركة مواد خام أو خردة أو نفايات في تكوينهم للعمل الفني، وبذلك أسقطوا قدسية الفن، وحاولوا تغيير الوجهة وتحويل انتباهنا من العمل الفني إلى ما يحيط به، وبالتالي إتّخذ فنهم طابعاً اجتماعيا سياسيا بعيداً عن كل هاجس جمالي[1].

تشير معظم الخامات التي وظفها الفنانين الإيطاليين إلى الحنين لعصر ما قبل الصناعة، فقد استعملوا التربة والصخور وقطع الأخشاب، والورق والحبال وغيرها، فكانت حركتهم الفنية بمثابة رد فعل ضد الثورة الصناعية التي سيطرت على القارة الأوربية، وضد الاتجاه التجريدي الهندسي وكذا التعبيري، كما رفضوا فنانو الفن الفقير الاتجاه الاختزالي حيث لم يجدوا فيه تعبيراً عن روح العصر، ومن أهم فناني هذا التيار الفنان 'ألبرتو بري Alberto Burri' والفنان 'جوليو باوليني Giulio Paolini' والفنان 'جانيس كوينيلز Jannis Kounellis وغيرهم[2]. [أنظر الشكل 14].

الشكل 14: جانيس كوينيلز، 1968 ، بدون عنوان، أقمشة للفنون الحديثة بالية وخيوط مصبوغة[3]

5.4.الفن البصري Optical Art

لقد مهد التطور الفني في الخمسينات من القرن العشرين، و"نجاحات التطور العلمي والتكنولوجي في الستينات وما رافقه من تحول في مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم، وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن، هذا فضلاً عن متطلبات الحياة الجديدة، والاقتصاد

[1]– أنطوان جوكي، فنون مابعد الحداثة– استكمال للحداثة نفسها، العدد 19، الصفحة 84.

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 13.

[3]– المرجع السابق، الصفحة 13.

الاستهلاكي، ووسائل الدعاية والنشر، والتلفزيون"[1] وغيرها، لظهور أشكال فنية جديدة ترتكز على الإحساسات البصرية (الإدراك) وما يتولد عليها من إيهامات بصرية مضللة للعين.

ظهر الفن البصري كحركة فنية جديدة في العالم الغربي تساير التطور العلمي والتكنولوجي، في ظل عالم السرعة وما رافقته من تحولات فكرية في شتى المجالات، كتجربة فنية لاكتشاف عنصر الحركة كوسيلة لخداع العين، مع إدخال بعد الزمن كعنصر رئيسي ضمن الأعمال الفنية.

يعتمد الفن البصري أساساً على خداع البصر الذي يتم "نتيجة أن الشكل يأخذ خصائص من الأرضية، كما تأخذ الأرضية خصائص من الشكل، كما تبين ذلك التحليلات التي أوضحتها نظرية الجشتالت"[2].

تعود جذور فن أوب آرت إلى بحوث في الظاهرة البصرية قامت بها مجموعة من أعضاء مدرسة البوهاوس، كما يعتبر تطوراً للاتجاه التجريدي، فلقد ظهرت ملامحه منذ العصر الإسلامي من خلال الزخارف الهندسية المبنية على القوانين الرياضية[3]، باستعمال التناظر والتعاكس والتقابل والتماثل وغيرها، ليظهر العمل الفني في تركيب معقد ومتداخل.

انتشر هذا الفن في بداية الستينات متكئاً على إنجازات التكعيبية في البحث عن البعد الرابع، وتجسيدات المستقبلية في تمثيل الحركة، وتمهيدات التجارب الفردية التي تتلاعب وتعبث بالمفاهيم التقليدية للفن والحياة، وتهدف هذه الحركة الفنية إلى تقديم مساحات من الأبيض والأسود أو الألوان في تصميمات ثنائية الأبعاد، تتكرر فيها الأشكال وتتجاوز فيها الخطوط، بطريقة مدروسة علمياً، لتحدث شعور بالتموج والحركة أو تتحول في عين

[1]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 239– 240.

[2]– محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مكتبة الفنون التشكيلية، 5، مركز الشارقة للابداع الفكري، 1983، الصفحة 263.

[3]– بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 41– 43.

المشاهد إلى أشكال ثلاثية الأبعاد تمتد نحو الخارج أو الداخل، وفقاً لتردد الإيقاعي للخطوط[1].

يقوم الفن البصري على عنصر الحركة من خلال التغير في وضعية الأشكال واتجاهات الخطوط، وكذا عنصر الإيقاع المبني على التلاعب بالشكل واللون بانتظام وبنفس الوتيرة، كما يعتمد على التكرار والتضاد في الألوان فضلاً عن التوازن لخلق تأثيرات مرئية مخادعة للعين.

تعددت أعمال الفن البصري على يد العديد من الفنانين التشكيلين، فقد كانت الإشراقات الأولى لهذه الظاهرة الفنية على يد الفنان 'جززيف ألبرز Josef Albers'* الذي أسس لهذا الفن نظريته وبرمج تجاربه البصرية، وبعد الحرب العالمية الثانية كان مصدر هذا التيار الفنان 'فيكتور فزاريلي'**، [أنظر الملحق رقم]، بالإضافة إلى الفنانة 'بريجت ريلي*** والفنان 'جي آر سوتو'****[2] وغيرهم. [أنظر الشكل (15، 16)].

---

[1]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 10–11.

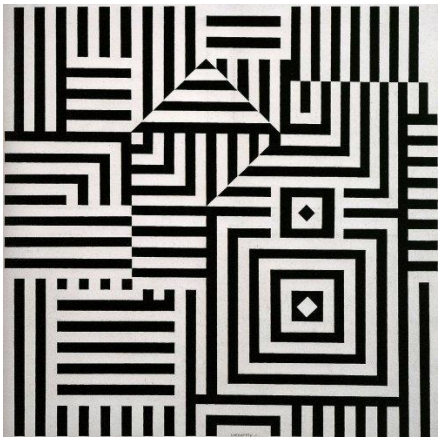
*– جوزيف ألبرز (1888– 1976): فنان أمريكي، ألماني المولد. أنظر: علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 291.

**– فيكتور فزاريلي: فنان هنغاري الأصل، ولد عام 1908 درس الطب ثم إلتحق بمدرسة فنية تقليدية، ليلتحق بأكاديمية موهيلي التي تعد بمثابة البوهاوس، وبعدها إستقر في فرنس. أنظر: إدوارد سميث لوسي، مابعد الحداثة، الصفحة 164.

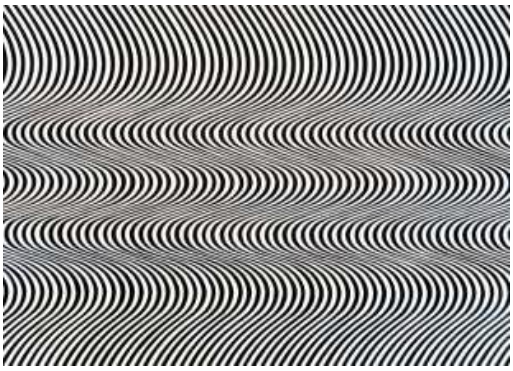
***– بريجت ريلي:ولدت سنة 1931 وهي فنانة إنجليزية مشهورة برسومها التي تستخدم الخدع البصرية. أنظر: زيتوني عبدالرزاق، الفن التشكيلي الجزائري المعاصر– قراءة في اعمال دونيس مارتيناز، مرجع سابق، الصفحة 153.

****– جي آر سوتو (1923– 2005): فنان ذو أصل فنزويلي. أنظر: صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 161.

[2]– علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 291–292.



الشكل 15: فيكتور فزاريلي، riu-kiu-c، 1957[1].



الشكل 16: بريدجيت رايلي، تيار، 1964، ألوان بلاستيك على القماش، متحف الفن الحديث، نيويورك[2].

لقد ظهرت عدة تيارات فنية جديدة مع نهاية الخمسينات شكّلت استمرارا وتطورا للمحاولات السابقة، بأبعاد وآفاق جديدة تجمع بينها عوامل وعناصر مشتركة وبأهداف متشابهة، سميت بأسماء شتى بالإضافة إلى 'الفن البصري'، 'البنى المبرمجة'، 'الفن الحركي'، 'الفن السبراني، ولعل منطلقها الأساسي يكمن في الأثر الذي يتركه العمل الفني في عين المتلقي وكذا تقصي الايهامات البصرية المضللة للعين[3].

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، الصفحة 192.

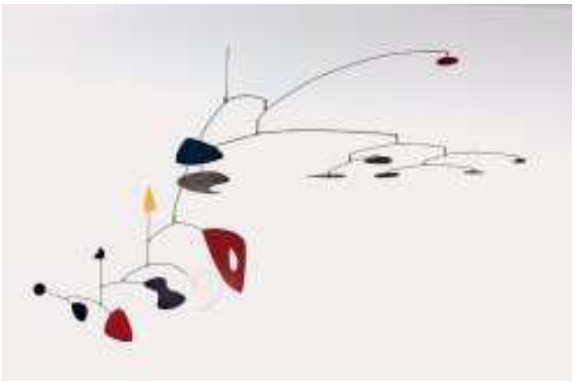
[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 11.

[3]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر(1870 – 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 240.

6.4.الفن الحركي Kinetic Art

يُعتبر الفن الحركي حركة فنية معاصرة، ظهرت نتيجة التطور القائم في شتى الميادين، تعمل على تكسير قواعد الفن التقليدي وتبحث عن تعبيرات فنية بروح جمالية جديدة أساسها تمثيل الحركة في سياق الأعمال الفنية.

لقد ارتبط الفن الحركي بالنحت الحركي الذي بدأ في العشيرنات واستمرت التجارب على يد العديد من الفنانين مثل 'نعوم غابو Naum Gabo' و'ماكس بيل Max Bill' وألكسندر كالدر Alexander Calder' في الثلاثينات والأربعينات، إلى أن تبلور في تجربة الدمج بين الثبات والحركة وترددداتها في الأعمال الفنية[1]. [أنظر الشكل 17].



الشكل 17: ألكساندر كالدر، الشراع الأصفر، 1950، رقائق معدنية ملونة وأسلاك، متحف نيويورك[2].

يعد الفن الحركي اتجاه فني لفنون ما بعد الحداثة، ظهر نتيجة تطور الفن البصري، فقد مهد له عدد من فناني الأوب آرت وخاصة الذين جعلوا من التصوير البنيوي المبرمج نشاطاً لهم، بالإضافة إلى محاولة نقل الحركة في العمل التشكيلي في مجال الإيهام المنظوري إلى المجال الواقعي والفعلي التي بدأت مع 'ماليفيتش' و'غابو' وخاصة مع 'دوشان'، وكذلك اهتمامات الفن اللاموضوعي بعنصر الحركة، كما ارتبطت من جهة ثانية بأفلام الصور المتحركة كأفلام 'ولت دسني'، فضلا عن الحركة كوسيلة استخدمت في السينما منذ القرن التاسع عشر.

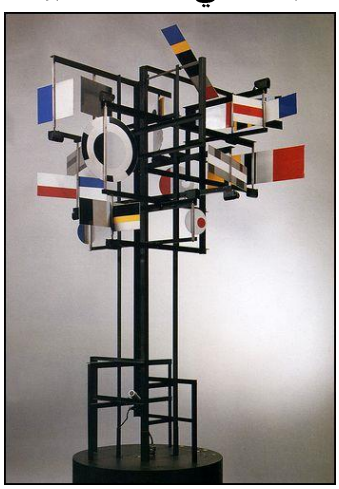
[1]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 11.

[2]– المرجع سابق، الصفحة 12.

انتشر الفن الحركي على نطاق واسع إبتداءاً من عام 1954 م، كما برزت تيارات أخرى منذ 1961 م داخل هذا التيار بتطلعات جديدة تسعى لأن تدخل الفن في الحياة الاجتماعية المعاصرة من خلال الدينامية التشكيلية للعمارة وتخطيط المدن، فضلاً عن أعمال أخرى تدخل في نطاق 'الضو-حركية Luminocinétique'[1].

لقد قام الفن الحركي بتجارب متنوعة وباستخدام تقنيات جديدة وطرق مختلفة في تمثيل الحركة، كالمتحركات التي تحركها العوامل الطبيعية أو الميكانيكيات التي لا تؤدي مهمة ما كأعمال الفنان السويسري 'جان تانغلي Jean Tinguely'، أو بتوظيف قواعد مغناطيسية كأعمال الفنان اليوناني 'تاكيس Takis'، أو توظيف الضوء للجمع بينه وبين الحركة على مساحات ذات بعدين، أو التشكيلات الضوئية الثلاثية الأبعاد.

فضلاً عن التصوير الضوئي الفوري، أو التصوير بإشعاعات الليزر والزجاجات البصرية، وكذلك توظيف العناصر الطبيعية أو طاقتها كاستخدام الماء والهواء وإدخال الصوت الذي تحدثه الآلة، أو الموسيقى التي تتناغم مع الحركة والضوء وضبطها باستعمال برامج المعلوماتية كالأعمال النحتية للفنان 'نيكولاس شوفر Nicolas Schoffer'[2]، وغيرها من التجارب الفنية التي تتداخل فيها القيم الجمالية والوسائل العلمية والتكنولوجية. [أنظر الشكل 18].



الشكل 18: نيكولاس شوفر، CYSP1، 1956[3]

[1]- محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970)- التصوير، مرجع سابق، الصفحة 249- 250.

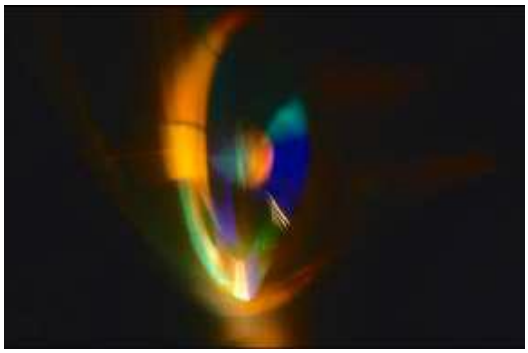
[2]- صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 68- 69.

[3]- المرجع السابق، الصفحة 175.

7.4.فن الضوء Lumia Art

يعتبر فن الضوء من الفنون المعاصرة التي استفادت من التطور العلمي والتكنولوجي، فهو حركة فنية معاصرة ترتكزا على عامل الضوء وتقنيات استعمالاته في إنتاج التشكيل الحركي الساقط على الأجسام.

بحيث يعتمد على النظم الضوئية المتحركة وسرعة الضوء وشدته لإبراز الحركة الواقعية، فضلاً عن استخدام المصابيح الكهربائية وأنابيب النيون وأشعة الليزر التي يتم التحكم فيها باستعمال أجهزة التوزيع والضبط، ويعتمد أيضاً على قوة الظلال وشدتها وتوزيع الضوء داخل العمل الفني فيكون الضوء وسيلة للتعبير، ويعد الفنان الدانماركي 'توماس ولفريد' (1886) أول من أبدع في هذا المجال[1]. [أنظر الشكل 19].



الشكل 19: توماس ويلفريد ، صورة فوتوغرافية من شاشة العرض، 1964، متحف الفن الحديث نيويورك[2].

8.4.حركة الفلوكسس Fluxus Movement

ظهرت حركة الفلوكسس كتيار فني تجريبي لفن ما بعد الحداثة، بموقف عبثي، يدعوا إلى حرية التعبير والتخلص من كل عوامل الكبح، وإلى دمج الفن بالحياة، ويدافع عن الفكرة والإنسان، ويعبر عن الفوضى والهزل والسخرية.

تعتبر حركة فلوكسس تلك النشاطات الفوضوية التي ظهرت مع بداية الستينات من القرن العشرين في أوروبا وأمريكا، والتي شكلت امتدادا للحدوثية الأمريكية، وتطمح إلى

[1]– قاسم حطاب، جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الأوربية ومدارس الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، الصفحة 255، 227.

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 14.

التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي، وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون وبين الفن والحياة، وقد ضمت أعضاء من مختلف الميادين، شعراء وموسيقين ونحاتين وراقصين، ومصورين، من مختلف الجنسيات[1].

اهتمت هذه الحركة بالمفاهيم العارضة والأحداث الزائلة، واللحظة الآنية، كما عبرت عن دور الفن الحقيقي في القرن العشرين، من خلال نقل الرؤى المختلفة التي تكون صادمة أحياناً، بهدف التفاعل الإيجابي الذي يعمل على زيادة الوعي بالقضايا الهامة.

كما قدم فناني جماعة فلوكسس عروض آدائية بمختلف الأجناس الفنية، مثل عروض إلقاء الشعر المصاحبة بالموسيقى الماجنة، واعتمدوا بشكل كبير على العلاقات الذهنية المشتركة للرموز، من أهم فنانيها 'جورج بريخت George Brecht' و'نام جوك بايك Nam June Paik' و'جوزيف بويز Joseph Beuys' و'يوكو أونو Yoko Ono' وغيرهم. [أنظر الشكل 20].

الشكل 20: جوزيف بويز، صورة فوتوغرافية من عرض: أنا أحب أمريكا و امريكا تحبني، 1974، نيويورك[2].

9.4.فن الحد الأدنى Minimalism Art

برز فن الحد الأدنى كرد فعل ضد النشاطات الفوضوية والعبثية لحركة فلوكسس، كتحول جديد غايته العودة إلى النظام، إذ يعتمد على الأشكال الهندسية وتبسيط الألوان والمساحات في تنظيم العمل الفني، فهو فن اختزالي يقوم بتوظيف مفردات فنية مختصرة في تكوين إنتاجه الفني المبني على المفهوم، وقد عرف بعدة تسميات منها الفن الاختزالي

[1]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر(1870 – 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 294.

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 16.

وفن المنيمال، الفن الإعتدالي، الفن التقليلي وغيرها، كلها تدل على معنى واحد وهو توظيف الحد الأدنى من العناصر البصرية في تكوين أعمالهم الفنية.

نشأ هذا الفن في أمريكا وقد أطلق عليه هذا المصطلح من طرف الفيلسوف 'ريجارد وولهم'، ليضيف نوعاً آخراً ذات محتوى فني واطئ إلى فنون القرن العشرين، بحيث تعبر طروحات فن المنيمال عن التوتر الذي كان موجوداً في أوروبا حينذاك، كما له مرجعية تاريخية تمتد إلى الفنان الروسي 'كازمبير مالفيتش' في أعماله التجريدية الهندسية منها 'مربع أسود'، 'صليب أسود'[1] وغيرها، بحيث يهتم الفنان بالاستخدام الرمزي للون.

كما يعد الفن الاختزالي اتجاها تعبيريا في التصوير والنحت تطور في الولايات المتحدة الأمريكية خلال ستينيات وسبعينات القرن العشرين، بحيث اهتم الفنانون باستخدام الأدنى من الوسائط والمفردات التعبيرية، ترتكز على التجريدية كالأشكال الهندسية والحروف المطبعية والأرقام المجسمة والأشياء الهامشية، واستعمال الألوان الأحادية غالباً في صياغة العمل الفني، أما في النحت فيكون الميل نحو المواد المعدنية كالمسامير والأسلاك والمقابض[2] وغيرها.

وتبين الناقدة الفنية 'بارباره ريس' مميزات الفن الاختصاري يمكن تلخيصها في "التجريد الكامل، النظام والبساطة والوضوح، مصنوع في العمل، درجة إتقان العمل، ضد الخيال"[3].

حددت أعمال الفنان 'فرانك ستيلا Frank stella' أساليب الفن من خلال "التأكيد على حقيقة الأشياء كما تم صنعها، ليتحرر الفن من التقاليد المتعلقة بالرسوم التجريدية التي انتقدها 'دونالد جود'، ودعا إلى ترسيخ وعي من نوع جديد فيما يتعلق بالفن والنحت بشكل

---

[1]–علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة ، مرجع سابق، الصفحة322.

[2]– إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، 2009، الصفحة 139.

[3]– قاسم حطاب، جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الأوربية ومدارس الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، الصفحة 236.

خاص، وتنبأ بانبثاق طراز جديد وغير مألوف في الفن ذو محتوى ذاتي، ثلاثي الأبعاد، مبني على أسس مبسطة يتضمن بنية أو صورة من الظواهر الطبيعية والبيولوجية والسيكولوجية، بحيث تؤلف الوحدة الوظيفية موضوعها بضم بعضها إلى البعض الآخر"[1]. [أنظر الشكل 21].

الشكل 21: فرانك ستيلا، Color Field Painting، 1967 [2].

وقد نهج هذا التيار"عدد من فناني التصوير والنحت والتصميم الداخلي والأثاث ولذلك اعتمد على الفنان والمهندس والصانع، ومن أهم فناني هذا الاتجاه 'آنا ترويت Anne Truitt' و'توني سميث Tony Smith' و'دونالد جد Donald Judd'"[3] وغيرهم. [أنظر الشكل 22].

الشكل 22: دونالد جد، بدون عنوان، الومنيوم وطلاء المينا، 1965 ،متحف فونكس للفنون،الولايات المتحدة الأمريكية[4].

[1]– علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة327.

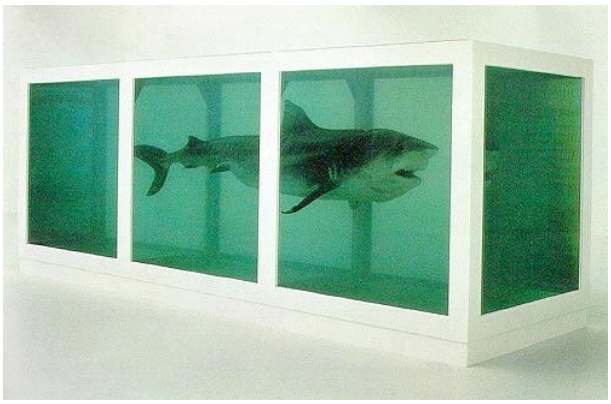
[2]–الصورة مأخودة من الموقع الإلكتروني: WikiART، https://www.wikiart.org/en/frank-stella/harran-ii-1967

[3]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 12.

[4]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

10.4.الفن المفاهيمي Conceptual Art

توالت النشاطات الفنية والتجارب الفنية في كسر القوانين والابتعاد عن الفن التقليدي والبحث عن شكل فني جديد، فبرز الفن المفهومي برؤية جديدة غلّبت المضمون عن القالب الفني أو الشكل، يعتمد في الأساس على الفكرة وذلك بتوظيف وسائط مختلفة في تكوين العمل الفني وبعت رسالة غامضة ترتكز على الإيحاءات بحيث تجسدت عبارة "الفن فكرة" كقيمة جمالية تهدف إلى دمج الفن بالحياة، وقد عرفت هذه الحركة بعدة تسميات منها الفن الذهنوي وفن الفكرة (الفن التصوري). [أنظر الشكل 23].



الشكل 23: ديميان هيرست، استحالة الموت الجسدية بعقل شخص حي ، 1991[1].

يهتم الفن المفاهيمي بنقل الفكرة أو المفهوم من الفنان إلى المتلقي، برز كحركة فنية في الستينات من القرن العشرين، فقد أستعمل تعبير "فن المفهوم" في سنة 1961 م من قبل 'هنري فلانيت'، وأستعمل كذلك وفق فهم مختلف ونظام آخر من قبل الفنان 'جوزيف كوزوت' وجماعة "الفن– لغة" الذين يرو أن هذا الفن هو نتاج فني وأن كل نتاج فني لابد أن يخدم المعرفة الفنية، وأن الموضوع الفني لا يمثل نهاية لنفسه بحيث أن الفن المفهومي يعتمد على النص والشرح أو المقالة أو النقد الذي يحيط به.

كما يعد المفهوم المركزي في الفن المفاهيمي هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني وهو نقطة البداية للعمل الفني، ويأتي بعده التنفيذ بشكل آلي وتصبح الفكرة هي الأساس أو الآلة التي تصنع الفن[2].

[1]– حسن مؤيد، فنون القرن العشرين. أنظر: http://www.moayad.com/art/wp-content/uploads/2017/02/ha9-postmodernity.pdf

[2]– Ardlex Bob، art movement and periods، Irish publishers، London، 1977 , page 11.

لقد ظهرت الأعمال الفنية الأولى حوالي (1965– 1966) كرسالة أو نماذج فنية لا وظيفة لها، سوي تحديد نفسها، مثل العمل الفني للفنان 'كوزوت' المتمثل في صورة فوتوغرافية مكبرة عرضت كلوحة لتحديد كلمة Painting كما وردت في القاموس، كما تمثلت التيارات التي صنفت على أنها "فن مفاهيمي" لأول مرة على نطاق واسع في المعرض الذي أقيم سنة 1969 في متحف ليفركوسن (Leverkuse) بألمانيا، والذي أطلق عليه مفهوم(Conceptual)، وهي أول تظاهرة لحركة فنية جديدة تحصل في أوروبا وتضم بشكل أساسي فنانين أمريكيين، ثم نظمت معارض أخرى في كولونيا سنة 1974 م و في بلجيكا عام 1980 م وغيرها من المدن الأوربية وفي أمريكا، ضمت فنانين من مختلف أنحاء العالم.

بحيث يعد الفن المفهومي من الاتجاهات الطليعية لشكل فني قد مهد له 'مارسيل دوشان' والحركة الدادائية الجديدة في أمريكا وأوروبا، فضلاً عن أعمال الفنان الفرنسي 'إيف كلاين' والإيطالي 'مانزوني' التي كانت بمثابة حلقة وصل بين الدادائية والفن المفاهيمي[1].

كما عبّرت أعمال العديد من الفنانين على هذا المفهوم الجديد، كمدلول أو رسالة غامضة من الفنان إلى جمهور أصابه الذهول، بحيث تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني، ترتكز أساساً على النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي.

حيث "شغل الفن المفهومي العديد من الممارسات الفنية ذات البعد المفاهيمي المتمثل في "فن الجسد و"فن الأرض" و"الفن لغة"، وجميعها تؤمن بقطع الصلة مع الموروث وإدعاء حيازة الراهن والمستقبل"[2].

فقد تجسدت هذه الحركة الفنية في اتجاهات مختلفة ترتكز على الأفكار والمفاهيم من خلال الوثائق والخرائط وأجسام الفنانين، والصور الفوتوغرافية والتشكيل في الطبيعة واللغة والنقاش وغيرها من المفاهيم التي تدمج الفن بالحياة.

أ– فن– لغة Language ART

[1]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر(1870 – 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 298.

[2]– علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 338– 339..

عمد أصحاب هذا التيار أن يجعلوا من الكتابة واللغة عنصراً أساسياً في العمل الفني من خلال نقل ما يدور في فكرهم إلى المتلقي، فيصبح "الفن عمل" في الظاهر لصالح النقاش، ووسيلة تجعل الكلمة مرئية، كما يرى 'كوزوت'* وجماعة "فن – لغة" المعادون للتصوير الشكلاني أن الفن يصبح من جراء هذا اللقاء، مجال تأمل عقلاني نقدي واعتبروا أن التقييم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء فحسب بل يبعده عن مبررات تمثيله، فهم يعتقدون أن محور الفن قد انتقل منذ "مارسيبل دوشان" من شكل اللغة إلى اللغة نفسها[1].

جاء الفن عند جماعة فن لغة يحمل مجموعة من الإسئلة يطرحها الفنان على المتلقي من خلال عمله الفني، ليصبح الفن في حد ذاته موضوع تساؤل حول الفن، يسعى إلى المقابلة بين الحقيقة عبر مواضيعها المادية وبين تمثيلها في الصورة الفوتوغرافية وتحديدها اللغوي في نفس المكان ونفس الوقت.

بحيث عرض "كوزوت" في عمله "كرسي واحد وثلاثة كراسي" وهو عمل فني يتكون من كرسي خشبي حقيقي، وصورة فتوغرافية للكرسي، والتحديد اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس، ليوضح مختلف هذه المناهج في تمثيل الشيء، مستبعداً كل إسهام ذاتي، فاسحاً المجال كله لحضور الشيء وحده[2]. [أنظر الشكل 24].

* جوزيف كوزوث (1945): فنان أمريكي إرتبط بمجموعة الأنجلو الأمريكية للفن المفاهيمي(فن– لغة)،ومن بين أعضائها 'تيري أتكسن' و'أيان بيدن'، و'جارلس هاريسون'، وقد تبنى مع جماعته الفلسفة التحليلية. أنظر: منذر فاضل الدليمي، العدمية في رسم ما بعد الحداثة، الطبعة الأولى، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطبع والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، 2012، الصفحة 24.

[1]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر(1870– 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 300.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 300.

الشكل 24: جوزيف كوزوت، واحد وثلاثة كراسي، 1965[1].

وبالتالي يطرح الفنان على المتلقي السؤال التالي: فأي شكل من الأشكال التعبيرية نستطيع أن نتعرف على الكرسي؟.

لقد أسست جماعة "الفن– لغة" سنة 1969 مجلة في إنكلترا تحمل الإسم نفسه، و"أوضحت أن "فن– لغة" لا يشير إلى ممارسة الكلام كفن، بل إلى تطبيق اللغة على تحليل الفن... وهنا أصبح العمل الفني تحديدا للعمل الفني من خلال صياغة لغة نقدية جديدة"[2].

يعتمد هذا التيار على اللغة كعنصر فعالاً في بداية تكوين العمل الفني من خلال الكتابة، ويجعل منها فناً في حد ذاتها أثناء عرض هذا العمل من خلال تطبيق اللغة على تحليل الفن.ب–**فن الجسد Body Art**

هي حركة فنية ضمت مجموعة من الفنانين اتخذوا من الجسد كمادة أساسية في العمل الفني، يعبرون من خلاله عن أفكارهم وعن ضرورة دمج الفن بالحياة، برؤية فنية جمالية معاصرة تتماشى والتطورات التي حدثت الواقع المعاصر.

[1]– زهراء هادي كاظم، رؤى صادق محمود العكام، إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بيعد الحداثة، العدد 64، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل، 2017، الصفحة 379.

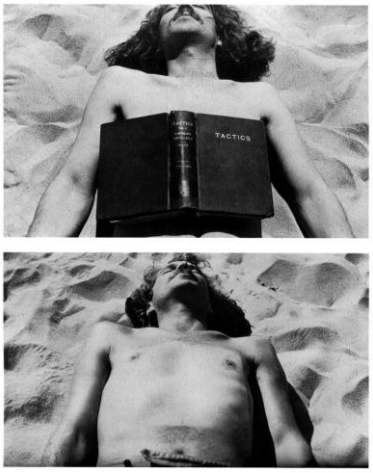
[2]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970)– التصوير، الصفحة 301.

برز فن الجسد مع ظهور مجموعة من التوجهات التشكيلية التي قدمت الفن كفكرة، "كمحاولة للاحتفال إبداعياً بالجسد وجعله مكوناً تكميلياً للعمل الفني"[1]، يلغي المسافة الفاصلة بين الفن والحياة.

يعتمد هذا التيار على الجسد كمادة أساسية للعمل الفني، بحيث تخلى الفنان فيه عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية، واقترب من الحدوثية، ليظهر العمل الفني بحركات تشبه الممارسات الطقوسية البدائية، أو ما يجري في حفلات المريدين الدينية، ويحول الحياة إلى عمل فني.[2]

كان فن الجسد إمتداداً للفن المفهومي، ومبشراً ومتقاطعاً مع الفن الأدائي في استخدامهم الجسد كمادة العمل الفني، ومن أبرز فناني هذا التيار"لوكاس ساماراس Lucas Samaras' وكذلك الفنان 'ايف كلاين' و'بيرو مانزوني' و'كارولي شنيمن'، و'دنيس أوبنهايم'[3]، وغيرهم. [أنظر الشكل (25، 26)].

الشكل 25: ايف كلاين: حذاء وساق[4].



الشكل 26: ودنيس أوبنهايم: وضع للقراءة، 1970[5].

[1]– علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة ، مرجع سابق، الصفحة 343.

[2]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر(1870– 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 306.

[3]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 77.

[4]– زهراء هادي كاظم، رؤى صادق محمود العكام، إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بيعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 380.

[5]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 177.

د-فن الأرض Earth Art

يعد فن الجسد فن مفهومي لجأ إلى الطبيعة مباشرة ووظّف معطياتها في إنتاج أعمال فنية برؤية جمالية معاصرة، تسعى إلى دمج الفن بالحياة من خلال الابتعاد عن صالات العرض والتشكيل في الطبيعة نفسها.

ظهر هذا الاتجاه مع أواخر الستينيات وبداية السبعينات من القرن العشرين كفن مفهومي، يتعلق بالطبيعة وموادها، بحيث ينتج أعماله في أماكن مفتوحة قابلة للتغير أو الزوال، كما استمد فكرته من الفن الإعتدالي والحركات الحديثة[1].

يلعب التوثيق دوراً رئيسياً في الفن المفهومي بحيث يسجل الفنان نشاطه في صورة فوتوغرافية كظاهرة لما يسمى "فن- عمل" ثم يقدمه كعمل فني، و"امتدت النشاطات ذات العلاقة إلى (أرض) فن، وهي التمدد اللامنطقي على المستوى الكبير في أمريكا، فدعت إلى تنحية المنظر الطبيعي نفسه كممارسة 'روبرت موريس' و'دنيس أونهايم': وتركز النشاط الفني على الطبيعة بطريقة يمكن مشاهدتها كشكل معاصر من رسم المناظر الطبيعية التي تقوم على الملاحظة وتصوير الطبيعة فوتوغرافياً، كفوتوغراف يعادل الرسم، يوضع له عنوان ويؤطر ويسعر ويجمع بالطريقة نفسها"[2].

شغل التوثيق دوراً كبيرا في هذا التيار بحيث أصبح توظيف الصورة الفوتوغرافية عنصراً فعالاً في فن الأرض، من خلال تسجيل العمل الفني وتحويله من موضوع مجسداً مادياً إلى موضوع موثق فوتوغرافياً لا يزول بزوال العمل الفني المادي.

لقد اقتصرت جل أعمال فناني هذا الاتجاه على مشاهد يندمج فيها الإنسان مع الطبيعة، فتعكس طابعا تأملياً جمالياً، ومن أهم فناني هذا الاتجاه 'والتر دوماريا' و'دونيس أوبنهايم' وروبرت سميثشون'، وميخائيل ليسجن'[3] وغيرهم. [أنظر الشكل 27].

---

[1]- منذر فاضل الدليمي، العدمية في رسم ما بعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 247.

[2]- علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 356- 357.

[3]- بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر- أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 70.

الشكل 27: روبرت سميثسون، دوامة جيتي، 1970[1].

11.4. فن الأداء Performance Art

تتباعت أشكال تعبيرية جديد مناهضة لقيم ومفاهيم الحداثة برؤى فلسفية جمالية معاصرة، مستمدة أفكارها من التجارب الفنية السابقة كالدادائية والتعبيرية التجريدية وغيرها ومشابهة لأعمال جماعة فلوكسس.

يرجع الفضل لظهور فن الأداء إلى جماعة 'غوتاي' اليبانية في الخمسينات التي اعتمدت على رد الفعل المباشر بين الجمهور والعمل الفني من خلال عروض حية أو مصورة للجمهور تجمع بين النصوص المكتوبة والرقص وتتم بمشاركة الجمهور، وقد تتخذ العروض أوقاتاً محددة أو تدوم لفترة طويلة بحيث تكون قريبة من العروض المسرحية تختلف معها من حيث البناء الخطي[2]؛ ومن أهم فناني هذا الاتجاه 'لوري أندرسون Laurie Anderson'، 'كلايس اولدنبرج Claes Oldenburg'، 'جيم داين Jim Dine' وغيرهم. [أنظر الشكل 28].

الشكل 28: لوري أندرسون: الكمان والشعر والجليد (1972)[3].

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 177.

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 15.

[3]– الصورة مأخودة من الموقع الإلكتروني.أنظر: https://fahrenheitmagazine.com/life-style/tecnologia/cosmo-la-guitarra-mas-minimalista-y-bonita

ظهر هذا التيار الفني منذ الستينات من القرن العشرين، بموقفه المتطرف الرافض للتقاليد الفنية المعتادة، وهو اتجاه تضافرت فيه الفنون الإيمائية والرقص والديكور والإضاءة لتكوين العمل الفني الذي ظهر بصبغته الجديدة كأنها مشاهد مسرحية احتفالية. ليصبح حدثاً لا يكمن هدفه في ماهية العمل ذاته، بل في قدرته على توليد عدد من القراءات المختلفة من خلال إثارة المشاعر والأحاسيس.

لقد كان الاستعراض أو الأداء عنصراً مميزاً في كثير من التيارات الفنية المعاصرة، فقد لمع في تلك الفترة اسم الموسيقي الأمريكي 'جون كيج' الذي كان يتعامل مع 'ديفيد تيودور' عازف البيانو إضافة إلى الراقصة ومصممة حركات الرقص 'ميرس كوننغهام'، وقد قامت هذه الجماعة بابتكار عروض كثيرة، منها العرض الذي أقيم في أمريكا عام 1965 م وهو عرض راقص بين مجموعة من لوحات الفنان 'روبرت روشنبرغ'، يجمع بين قراءة أشعار لروشنبرغ ولوحاته وعزف 'تيودور' على البيانو[1]، بهدف الجمع بين الفنون في قالب فني متكامل.

12.4.فن الحدث Happening Art

ترتكز هذه الحركة الفنية على فكرة دمج الفنون جميعاً بحيث تقوم على حدث معين يثير المتلقي ويستحضره، كما تسعى إلى كسر الحدود التقليدية بين العمل الفني والمشاهد.

كما يعد فن الحدث "نوع آخر من فنون الأداء، ظهر في نهاية الخمسينات من القرن الماضي، ويعتمد نفس العناصر السابقة (الرقص، الموسيقى، الفنون الإيمائية..)، إلا أنه يتضمن حدث محدد صادم أو مثير للجمهور ويكون مخطط له بشكل مسبق ويستلزم مشاركة الجمهور...ومن أهم فنانيه 'كريس بيردن Chris Burden' والفنان والناقد 'آلان كابرو Allan Kaprow' الذي أطلق هذا المصطلح في نهاية الستينات"[2]. [أنظر الشكل 29].

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 69.

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 15.

الشكل 29: كريس بيردن، صور فوتوغرافية وفيديو لعرض تضمن إطلاق رصاص حي على الفنان من قبل صديق ومن مسافة قصيرة، 1971 ، متحف الفن الحديث، نيويورك[1].

إذ يركز ممثلي هذا الاتجاه على اللحظة التي تجمع العمل الفني بالمتلقي وما يحدث فيها من رد فعل صادم يثير عدة تساؤلات حول معنى هذا العمل الفني.

فلقد قدم 'جورج برشت' في معرضه الأول الذي أقامه عام 1959 م بنيويورك تحت عنوان 'نحو فن الحدث' عملاً فنياً أسماه 'الصندوق'، ويقول 'برشت' في وصف اكتماله الفني (يوجد الصندوق فوق المنضدة، يقترب منه الزوار ويقومون بفتحه بحيث يلتقط الزوار محتويات الصندوق ويستخدمون كل منها وفقاً لطبيعته، بعد ذلك توضع المحتويات داخل الصندوق ويغلق، يستغرق هذا الحدث مابين عشر إلى ثلاثين دقيقة ويشتمل على كل ما يحدث بين لحظة الاقتراب من الصندوق ولحظة الانصراف عنه)[2]، وهذا التمثيل الفني يشبه العديد من أعمال وطبعات جماعة فلوكسس.

يجمع فن الحدث بين الفنون ويهتم بدمج العمل الفني بالمتلقي وما يثيره من مشاعر وأحاسيس، وهي المدة الزمنية التي تمثل ذلك الحدث المتجسد في تلقي الجمهور للعمل الفني وتفاعله معه.

13.4.الواقعية الجديدة Superrealism

كان الفن التصويري في مجمله واقعي حتى القرن التاسع عشر، وبظهور الصورة الفوتوغرافية ووسائل الرؤية العلمية تحول الفن نحو التعبير عن الذات والبحث عن قيم

[1]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 16.

[2]– نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1999، الصفحة 46.

جمالية جديدة، وتمكن الفنان من إعادة صياغة الواقع بأساليب فنية جديدة، انتقل فيها من الفن الصوري إلى الفن اللاموضوعي، لتظهر حركة فنية جديدة معادية للفن اللاشكلي وتتجه مرة أخرى إلى التعبير عن الواقع. وهي ما تعددت تسمياتها من الواقعية المفرطة و السوبريالية، الواقعية المحدثة، ما فوق الواقعية.

ارتبطت السوبريالية بمفاهيم فلسفية وفنية في "صياغة منهجهم الإبداعي التشكيلي وانبثقت تلك المفاهيم من إيمان صادق لدى فنانيها بأهمية التعبير عن الواقع بكل ما يحويه من إيجابيات وسلبيات، ورفض كل ما هو متخيل وخالي من المضمون"[1]، لتعود من جديد لتكريس الواقع.

تمثلت الواقعية المفرطة في أواخر الستينات من القرن العشرين "بعقلية المراقب المدرك كل الجزئيات والتفاصيل، معبراً عن التوتر الناتج عن الاختيار الواعي للمظاهر الواقعية في البيئة عن طريق استخدام عناصر تشكيلية هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي معبرة وذات دلالة. وسائلهم المباشرة ميكانيكية: الآلة الفوتوغرافية (الكاميرا)، الشرائح المنقولة إلى الشاشة، وبفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المجردة، لتمكنه من نقل هذا الواقع إلى درجة تثير الدهشة وتعطي الانطباع بواقعية مفرطة ذات ملامح سحرية"[2].

وبرزت السوبريالية كتيار معارض للتقاليد الفنية ذات المنحى التجريدي أو العقلاني، فهي حركة فنية تنفرد بآلياتها المعرفية التي تتعلق بالحسي والمتخيل[3]، بحيث لا تقوم على "نقل الواقع وفق مبررات سطحية بل يتمم وفق كيفية التعامل مع الصورة المتخيلة والمتحققة ضمن الإدراك البصري للعين في كشف البواعث الشعورية وجمالياته المتواترة، ضمن سياقات ذات أثر ظاهر مكشوف من تلك المشاهد أو النماذج، لاقتران صورة

[1]– محمد بلاسم ، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 78.

[2]– علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة301.

[3]– علي مهدي ماجد، علي حسين خلف السعدي، الحسي والمتخيل في الفن السوبريالي ، نابو للدراسات والبحوث جامعة بابل، العراق، المجلد 10، العدد 9 و10، جوان 2015، الصفحة 136.

المشهد في ذهن المتلقي وتفكيره الإبداعي والإفصاح عن مكنونات الذات وما يتشكل من خلالها من استمرارية تتابعية بحالة المدرك كخطاب دينامي يتحول من خلال الصورة الفوتوغرافية إلى مغزى فكري تشوبه سمات منطقية بادية للعيان"[1].

إذ تعتمد الواقعية المفرطة على الصورة الفوتوغرافية في اكتشاف وترجمة مظاهر الأشياء واستجواب الواقع، لتبهرنا بإيهاماتها وتنهي حقلاً من اللقاء بين الموضوعية والذاتية.

من أبرز فناني الواقعية المفرطة الفنان 'ريتشارد إستيس Richard Estes' (1932) والفنان 'رالف جوينغر Ralph Goings' (1968– 2016)، والفنان 'تشاك كلوز Chuck Cloes' والفنان 'ريتشارد ماكلين' (1934– 2014)[2]، وغيرهم. [أنظر الشكل(30، 31)].

الشكل 30: ريتشارد إستيس، Jone's Diner، 1979[3].

الشكل 31: ريتشارد ماكلين، Mark's Poker Chip، 1976[4].

[1]– محمد بلاسم، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 71.

[2]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 128–129.

[3]– المرجع السابق، الصفحة 194.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة 195.

14.4.فن التجهيز في الفراغ Installation Art

يبحث مجال الفن دائما وكعادته على إيجاد تعبيرات فنية جديدة من خلال التجارب الفنية التي تعمل على دمج الفن والحياة، ونتيجة ذلك برز فن التجهيز في الفراغ كحركة فنية معاصرة تعكس الفلسفة الفنية والقيم الجمالية في تلك المرحلة، وقد عرف بعدة تسميات منها "الأعمال المركبة، الأعمال الإنشائية، الأعمال التنصيبية، فن الإنشاء أو التركيب أو التجهيز في الفراغ"[1].

برز الفن التركيبي أو ما يسمى بفن الأعمال المركبة في بداية السبعينات من القرن العشرين، نتيجة التحول الفني الذي عرفته فنون ما بعد الحداثة مثل فن التجميع والنحت الحركي وغيرها؛ بطريقة جديدة تقوم على تجميع عناصر مختلفة داخل حيز مكاني محدد، سواءاً كان جزءاً من قاعة العرض أو ساحة خارجية.

حيث يتفاعل المتلقي بالعمل الفني بشكل مباشر، كمروره داخل هذا الحيز المحاط بمكوناته الفنية سواءاً كانت على الأرض أو مثبتة على الجدران، أو تتدلى من السقف، وسواءاً كانت عناصر حية أو صامتة، وغالباً ما تصاحب هذه العناصر الموسيقى أو أصوات منتظمة، وينتهي العمل بانتهاء مدة العرض، ليعرض بعد ذلك على شكل وثائق وصور أو شرائط مسجلة[2].

ويهتم الفن التركيبي بضرورة الألفة والعلاقة الوثيقة بين مكونات العمل الفني من المكان أو الحيز المحدد للعمل الفني، والرسالة المراد إيصالها للجمهور، والفراغ الحقيقي الذي يتخلله العمل الفني، والمتلقي للعمل الفني، والفترة الزمنية لهذا الإنتاج الفني[3]، بحيث الشكل يأخذ ذاتيته وكيانه في إطار بقية علاقات مكونات العمل الفني الحاضرة بذاتها ودلالاتها.

---

[1]– غادة عبدالوهاب عبدالله علي وآخرون، الفن المعاصر كمدخل للتعبير عن مرض الزهايمر (دراسة تحليلية)، مرجع سابق، الصفحة 277.

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 16.

[3]– قاسم حطاب، جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الأوربية ومدارس الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، الصفحة 244-245.

لقد نادى العديد من الفنانين بضرورة توظيف ما يمكن توظيفه من الخامات المعبرة عن ذاتيتها وطبيعتها، ومن أهم فناني هذه الحركة الفنان 'مارسيل برودثارس Marcel Broodthaers' والفنان 'راشيل وايتريد Rachel Whiteread' والفنان 'إيفا هيس Eva Hesse' والفنان 'ريبيكا هورن Rebecca Horn' وغيرهم. [أنظر الشكل 32].

الشكل 32: ريبيكا هورن، قمر وطفل ونهر الفوضوية، 1991، خامات متعددة، كاسل[1].

15.4.فن الفديو védio Art

ظهرت هذه التيار الفني الجديد في ظل التطور العلمي والتكنولوجي، ونتيجة التغيرات الثقافية والفنية والجمالية، فضلاً عن الابتعاد عن كل ما هو تقليدي، كنمط فني وجد لنفسه حقلاً مغايراً ووسائط فنية جديدة.

حيث أدخل فنانو الإنشاء في الفراغ تسجيلات الفديو ليصبح عملاً منفرداً، واستخدموا التلفزيون في أعمالهم التركيبية كأعمال الفنان 'ولف فوستيل wolf vostell' والفنان 'نام جون بايك Nam June Paik'[2].

ساعد تطور الوسائط والتقنيات التكنولوجية الفنان للتواصل مع العالم، باستعمال الشاشة التي تعكس الوسط الاجتماعي برؤية فنية جمالية معاصرة، فأصبح الفنان على دراية بالبرامج المخصصة لإنتاج الأعمال البصرية الثنائية والثلاثية الأبعاد.

كما أصبحت الأعمال الفنية في هذه الحركة قريبة من المتلقي بحيث يمكن مشاهدتها وهو في مكانه وبدون عناء التنقل إلى المتاحف كما كان معروفاً سابقاً، وهذا بفضل النظم الرقمية وغيرها من الوسائل الأخرى[1] التي دمجت بين الفن وحياة الإنسان.

---

[1]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 16.

[2]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 78.

فقد برز تناقض جديد مع "دخول الحاسوب والذكاء الصناعي في الثمانينات، أدى إلى تغيير الوسائط في الساحة الفنية، ليصبح الفنان مبرمجاً ومهندساً"[2]، يشارك في مختلف جوانب الحياة البشرية. [أنظر الشكل 33].

الشكل 33: أعمال فنية باستعمل الحاسوب والذكاء الاصطناعي[3].

16.4.فن الوشم: Tattoo Art

هو ظاهرة فنية برزت منذ القدم في المجتمعات البدائية لها أدواتها وتقنياتها، ويعتبر من الثقافة الشعبية والعادات القديمة التي استعملها الإنسان وتناقلها، بحيث يحمل رموزاً وإشارات مختلفة لها إيحاءات ودلالات غالبا ما ترتبط بالعقيدة أو الانتماء الطبقي أو القبلي وغيرها.

يعتبر الوشم بمثابة لوحة فنية تشكيلية تجريدية أو مشخصة متعددة الأبعاد والزوايا والخطوط والرؤى المتشابكة، تجسد صراع الإنسان الأمازيغي مع ذاته أولا، ومع واقعه المجتمعي ثانياً ومع الآخر ثالثاً، ويعد مدونة أنتروبولوجية بامتياز، تعبر عن كينونة الإنسان، ووجوده الطبيعي والثقافي، ورصد معاناته الذاتية والموضوعية، فالوشم تعبير ثقافي حضاري سوسيولوجي؛ وقد أصبح اليوم علامة سيميوطيقية وثقافية دالة عن الهوية والنضال والتحرر وتعبير صارخ عن رفض سياسة التهميش.

حيث عرفت مجموعة من الشعوب ظاهرة الوشم الجسدي باعتباره علاجاً سحرياً وطبياً، ووسلية شعائرية وطقوسية ودينية، استعملته العديد من الشعوب القديمة كأقدم

---

[1]– محمد بلاسم ، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 53–54.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 56.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة 57.

وسيلة تعبيرية مثل الصينيين واليابانيين والهنود والأفارقة والسومريين والآشوريين والأكاديين والبابليين والفرس والفراعنة، واليونان والرومان وغيرهم؛ وقد شهد اليوم انتشارا كبيراً في المجتمعات الغربية المعاصرة، حيث أصبح فلسفة للتعبير عن روح العصر المادي المغترب، ورغبة في تجسيد آثار العولمة لكل شيء؛ يعبر عن ثقافة الحرية والاستقلالية والثورة والتمرد والتميز والإثارة[1].

لقد تطورت هذه الحركة الفنية نتيجة التطور التكنولوجي والتقدم الصناعي من خلال صناعة أصباغ الوشم والتحسين المستمر للأدوات المستخدمة في التوشيم، مما أدى إلى تحسين نوعية الوشم المنجز؛ بحيث أصبح وجود الوشم واضحاً في الثقافة الشعبية خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرون، فقد ظهرت البرامج التلفزيونية الملهمة بهذا الفن منها برنامج 'Inked'، وبرنامج 'Miami Ink'، كما تم عرض برنامج 'LA Ink' على قناة 'TLC' حيث قامت مغنية البلوز 'جانيس جوبلين' بتزين جسدها بوضع أوشام عليها، وهي اللحظة الفارقة التي تمّ فيها قبول الوشم كفن.

ليصبح الاهتمام بارزاً في فن الوشم مع تسعينات القرن الماضي، حيث ظهر الوشم كفن في معارض الفن المعاصر وكذا مؤسسات الفنون البصرية، من خلال عرض لمحة عن هذا الفن والتنقيب والبحث في أعمال فناني الوشم وغيرها، فلقد أصبح فن الوشم موضة وهواية للعديد من المشاهير[2]. [أنظر الشكل 34].

الشكل 34: مايك تايسون: وشم القبيلة[3].

[1]– جميل حمداوي، تجليات الفن التشكيلي في المغرب، الطبعة الأولى، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، المغرب، 2020، الصفحة 58– 60.

[2]– محمد بلاسم ، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 65–66.

[3]– الصورة مأخودة من الموقع الإلكتروني. أنظر: https://ar.flitto.com/content/3512

يعد الوشم ظاهرة إنسانية بامتياز ظهرت منذ القدم عند الشعوب الأمازيغية كأقدم وسيلة تعبيرية استعملها الإنسان لأغراض مختلفة، وقد اتخذ الوشم عدة اشكال هندسية وعلامات سيميوطيقية ورموز دالة.

ظهرت في فنون ما بعد الحداثة العديد من الاتجاهات الفنية، إذ يتعذر حصر جميعها، بحيث تعددت أشكالها وتنوعت أساليبها، واختلفت تقنياتها وخاماتها وطرق استعمالاتهما وتغيرت مفاهيمها (الفنية، الجمالية، والفلسفية).

فقد حاولنا من خلال ما تطرقنا إليه إبراز أهم التغيرات الفكرية والفنية التي اتسمت بها هذه التجارب الفنية المعاصرة بتنوع أنماطها وباستمرار إيداعاتها التي حطمت كل التقاليد المعتادة وغيّرت من القيم الجمالية برؤية جديدة تتماشى وروح العصر، فظهرت تيارات فنية بحلة جديدة قائمة على دمج الفن بالحياة، تتضمن ضرورة دمج الفنون جميعها وتعتمد على المشاركة الفعلية للمتلقي في اكتمال العمل الفني.

كما تهتم معظم هذه التيارات على عنصر الحركة وتقنيات تمثيله في العمل الفني، وتعتمد أساساً على الإثارة وكيفية تحريك مشاعر وأحاسيس الجمهور أي التأكيد على ضرورة مشاركة الجمهور في العمل الفني من خلال رد الفعل المباشر.

ولا ننسى فضل التطور التكنولوجي والتقدم الصناعي الذي كانا لهما دورا مهماً في تشكيل منجز الخطاب الفني المعاصر كحركة فن الفيديو وفن الحاسوب وفن الأنترنت وغيرها؛ فضلاً عن التطور العلمي في شتى الميادين منها الفلسفية والنفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية وغيرها، وما ترتب عنه من تغيرات في الأفكار والمفاهيم (التشظي، التفكيك، التهميش...)، بحيث أصبح مفهوم الاتجاهات الفنية مختلف عن ما كان يعنيه سابقاً.

بحيث اعتمدت الأساليب الفنية المعاصرة على هذه الأفكار والمفاهيم، من خلال طرحها مباشرة أو الإيحاء بها، لتتجاوز وتحطم كل القواعد والتقاليد السابقة، وترتدي حلة جديدة برؤى فنية جمالية منبثقة من روح العصر المتسارع.

17.4.فن الحروفيات

تميز الخط العربي منذ ظهوره بمقومات خاصة وكافية جعلته ينفرد بقيم جمالية تنبعث من روح الدين الإسلامي، فقد ارتبط ارتباطا وثيقاً بالقرآن الكريم من خلال كتابة

المصاحف فضلا عن كتابة الأحاديث الدينية على الرقع والأوراق، وتجميل المساجد والقصور وغيرها.

حيث اهتم الفنان المسلم بالخطوط كلغة مكتوبة تحمل قيماً فنية وجمالية في حروفها وتشكيلاتها من خلال حركة الخطوط ودورانها حول نفسها أو تدفقها نحو اتجاهات مختلفة، كما تبدأ الحروف قوية مؤكدة وتنتهي بسمك متلاشي وكأنها تختفي[1]، بحيث تمتاز بالانصهار فيما بينها لتشكل قالباً فنياً متميزاً.

أعطى الفنان الجزائري أهمية كبيرة لممارسة فن الخط العربي منذ عهد الفاتحين، وواصلوا اهتمامهم في المرحلة الإستشراقية بحيث برز عدة فنانين جزائريين إبان الاحتلال كما رأينا سالفاً، ولا يزال اهتمام الفنان الجزائري بالفن الإسلامي مستمراً إلى يومنا هذا، فهناك العديد من الفنانين الجزائريين المعاصرين ينتهجون فن الخط العربي إما بإتباع إحدى أنواعه التشكيلية كخط النسخ وخط الثلث وخط الرقعة والخط المغربي والديواني وغيرهم أو التمكن من جميعها؛ أو خلق صياغات جديدة وتكوينات جمالية تشكّل ملامح جديدة لم تكن متداولة من قبل على الساحة الفنية، وذلك بابتكار أسلوباً جديداً واستعمال تقنيات وخامات مختلفة في تقديم أعمالاً فنية قد تتعدد فيها المواضيع ولكن تبرز جمالية الخط العربي وتساير المعاصرة، فعلى سبيل المثال أستعمل الفنان 'طالب محمود' المادة الصمغية كخامة أساسية في تشكيل كلمات الحرف العربي مما أعطى الخط صبغة جديدة معاصرة جديرة بالبحث والتنقيب، وستكون لنا مع هذا الفنان وقفة وذلك من خلال تحليل بعض أعماله الفنية في الفصل الأخير من هذا البحث. [أنظر الشكل 35].

[1]–إجلال حسن أحمد البريهي، تصميم لوحات رقمية معاصرة مستوحاة من فن المنمنمات الإسلامية، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، العدد 23، 2019، الصفحة 78.

الشكل 35: نماذج من فن الحروفية للفنان طالب محمود[1].

[1]– الصور مأخودة من ورشة الفنان، وهران، 2020/10/29.

18.4.فن المنمنمات

لعل فن المنمنمات المعاصرة الذي اقترن بفن التصوير تكمن ظاهرته الإلهامية في ممارسته "كتفريغ فني جبل عليه البشر في كل الأزمنة، ثم تصاعد لاحقاً في ربط العقائد الروحانية بالفنون"[1].

تتبنى فنون ما بعد الحداثة الأفكار والمفاهيم كمرتكز رئيسي في مختلف أعمالها الفنية، بحيث تؤدي هذه التجارب الفنية وظيفة ولو جزئياً على المستوى المفهومي، أما في فن المنمنمات التي لا يمكن لفنانيها الفصل بين العمل الذهني والتشكيل اليدوي، فيرتبط التفكير بالمفاهيم عند ممارسة العمل التصنيعي، بحيث أن شبكة الخطوط هي في آن واحد أداة من أدوات العمل ونموذج أصلي للجمال ورمز للحداثة وإشارة رمزية، ولهذا يعتقد أن فن المنمنمات نهج فني يزاوج بين الحرفة والفكر.

إذ تتميز فن المنمنمات المعاصرة خارج التوجه العام للممارسات الفنية الأمريكية والأوروبية، فهي تخالف التصور الغربي ولا ترفض أعمالهم، بل تفرض وجودها من خلال إتقان المهارات التقليدية والنحو بخطى ثابتة إلى ما هو أبعد من ذلك؛ وتفضل الميل للبحث في جذور المنمنمات بحيث كان فن النمنمات الهندي والفارسي ولا يزال إلى حد ما إطار مرجعياً فنياً مهماً لبعض الفنانين، كما يتجلى العمل المعقد والدؤوب لفناني تصوير المنمنمات في اهتمامهم بالخصائص المادية للموضوع الفني؛ فلقد تطور توجه هذا الفن ليطال ممارسات فنية موسعة تعتبر امتدادات لفن المنمنمات حدودها هي حدود الخيال الفني[2]. [أنظر الشكل 36].

---

[1]– علي الثويني، فن المنمنمات بين الثرات والحداثة، مجلة الكلمة، العدد 127، 2017، أطلع عليه يوم: 2020/10/11. يحال على الموقع: http://www.alkalimah.net/Articles/Read/19361

[2]– حماد نزار، إمتدادات فن المنمنمات، ترجمة: جعفر فلفل، مجلة الفن، 2010. أطلع عليه يوم: 2020/07/25، يحال على الموقع: https://universes.art/ar/nafas/articles/2010/contemporary-miniature

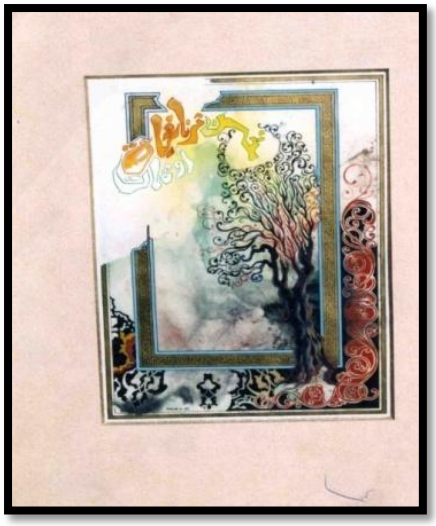
الشكل 36: رشيد رنا(فنان باكستاني): جميع العيون تتطلع للسماء العليا، العرض السنوي 2004[1].

اهتم الفنان الجزائري بالفن الإسلامي الذي كان في خدمة الدين بحيث احتك بالفاتحين المسلمين واطلع على أسرار هذا الدين الذي يعتبر الجمال أحد أسسه، إضافة إلى الاتقان والدقة، وهذا ما يتطلبه فن المنمنمات، مما جعل الفنان الجزائري يتفنن في هذا الفن، بحيث وجهوا نظرتهم الفنية إلى الخط العربي والزخرفة والعمارة، كما رأينا سابقاً، وازدهر هذا الفن مع الفنان محمد راسم الذي طوره مع ما يتماشى والحداثة، رافعاً كل التحديات من أجل إثبات القيم الجمالية للفن الإسلامي والبلوغ به العالمية، ليصبح محمد راسم رائد هذا الفن بدون منازع، وقد تأثر به العديد من الدارسين الذين كانوا يزاولون دراستهم الفنية عنده، واجتهدوا هم كذلك في تطوير تقنيات هذا الفن ليساير العصر ومفاهيمه القائمة على تكسير قيود التقاليد الفنية، ومن أبرز الفنانين الجزائريين المعاصرين الذين برعوا في هذا المجال وكسبوا مكانة عالمية نجد الفنان هاشمي عامر. [أنظر الشكل (37، 38)][2].

[1]– الصورة مقتبسة من الموقع الإلكتروني. أنظر:
https://universes.art/ar/nafas/articles/2010/contemporary-miniature/img/08-rashid-rana

[2]– الصور مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، 2019/02/10.(معاينة شخصية)

الشكل 37: هاشمي عامر وتمر القافلة



الشكل 38: هاشمي عامر (بدون عنوان)

خامساً: مظاهر انفتاح الفن التشكيلي على الفنون الأخرى.

تعد قضية الانفتاح الفنون على بعضها البعض من أهم الإشكاليات التي تطرح في مختلف الميادين المعرفية والجمالية والفنية والاقتصادية وغيرها، فكانت المحاولات تتجدد باستمرار، إلى أن تضمّنت المفاهيم الفلسفية والفنية والجمالية في فنون ما بعد الحداثة ضرورة دمج الفنون جميعاً.

ظهرت منذ القدم أنساق تعبيرية فنية متعددة، وتطورت بتطور الشعوب والمجتمعات، إذ يعد الفن التشكيلي من أقدم الوسائل التعبيرية التي جسدت حياة الإنسان البدائي، من خلال الأعمال التصويرية المجسدة على جدران الكهوف والمؤرخة لهذه الظاهرة الفنية، وقد تطورت هذه التجارب الفنية بمرور السنين، ليصبح اليوم وسيلة إبداعية تعتمد الذاتية وتبحث في تعبيراتها عن كل ما يثير إحساس ومشاعر الجمهور.

كما تعتبر الصورة الفنية شكلاً من أشكال التعبير، فهي لغة بصرية اتصالية وتواصلية، فرضت مكانتها في الوسط الإنساني، بحيث استخدمها الإنسان منذ القدم لينتقل بعدها إلى اللغة المنطوقة ثم المكتوبة، فكانت "هناك دائماً علاقة متداخلة بين الفن التشكيلى والأدب، لأن فى الاثنين (الإنسان) هو الموضوع الرئيسى الذى يعبران عنه"[1]، فلقد رسم الإنسان البدائي صوراً تعبيرية، عدت كإشارات وصور قصصية، تروي تفاصيل حياتهم

[1]– محسن عطيه ، الفنان والجمهور، دار الفكر العربى، القاهره،2001، الصفحة 9.

اليومية، فجاءت الرموز والصور بديلاً عن اللغة، تحمل في طياتها رسائل مشفرة للأجيال القادمة، فكانت الكتابة الأولى التي استعملها الإنسان حسب 'إيف شوفرال Yves Chevrel' "كتابة مرموزة وإشارية"[1]، تستلزم القراءة والتأويل لفك شفراتها.

لعب التقدم الذي شهدته المجتمعات البدائية بانتقالهم من البدائية نحو الحضارة دوراً فعالاً في تطوير تعبيرهم، فظهرت "الكتابات المصورة التي استخدمت الرسم كي تتيح طريقاً يؤدي إلى المعنى"[2]، وهذا ما أوضحته الكتابة المسمارية في الحضارة السومرية التي عكست النضج الفكري في محاولة إبداعية جامعة بين الخيال والحقيقة، إذ تعد ملحمة جلجامش البذرة الأولى التي تجسد اهتمام الإنسان القديم بالفن والإبداع متجاوزا هاجس البحث عن لغة للتواصل.

كما استخدم الفراعنة في كتابتهم "أدوات حادة الرأس لتسهيل عملية النقش على جدران الأهرامات المبنية من الصخور الصلبة، والمنسقة بشكل متقن ودقيق، وقد خلق هذا الاجتماع بين الفنون حلقة متفاعلة فيما بينها، لتثبت ذلك الوصل الموجود بين الفنون المادية وغير المادية"[3]، فالنقش على الجدران أوجدت الكتابة الأولى في شكل رموز وإشارات مقتبسة من الطبيعة تعتمد المحاكاة في التعبير وترجمة ما تنقله الحواس إلى العقل.

فلقد بدأ الإنسان منذ الوهلة الأولى بتقليد الطبيعة أو ما يسمى بالمحاكاة، وهي عملية محاولة إعادة صياغة الواقع من جديد أو تجاوزه، بحيث يلجأ إلى "التعبير بوصفه يفضي إلى التخلص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس والمشاعر والأفكار والمعاناة على نفسه،

---

[1]– إيف شوفرال، الأدب المقارن، ترجمة: عبد القادر بوزيدة، الطبعة الأولى، دار التنوير، الجزائر ، 2017، الصفحة 108.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 25.

[3]– سارة كسيبي، جدلية الائتلاف والاختلاف في حدود العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي، مركزجيل البحث العلمي، مؤسسة علمية خاصة ومستقلة، 2020/01/13، أطلع علية يوم 2021/01/15، يحال على الموقع: http://jilrc.com

فيلقي بها على كاهل اللغة أو الصورة أو الحركة أو النغم"[1] بصياغة يتم فيها تحويل تصوراته للعالم إلى رموز من خلال الانتقال من الصورة إلى علامة هذه الصورة.

ويؤكد الفنان اليوناني 'أرسطو' في كتابه 'فن الشعر' أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتميزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسل باللون والظل والآخر يتوسل بالكلمة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتهما في التشكيل وتأثيرهما على النفس، فبنظر أرسطو أن الفنون بأشكالها المختلفة تصور وتشترك في خاصية هي المحاكاة أو التمثيل"[2]، فهي تعمل على نقل الواقع برؤية فنية جديدة، بحيث برهن العديد من الفلاسفة والمفكرين على العلاقة الترابطية الموجودة بين الفن التشكيلي والشعر والتي تتطلب رؤية ثاقبة للكشف عنها، كما أكدت فنون ما بعد الحداثة على ذلك في العديد من اتجاهاتها الفنية.

وتوضح جماعة "الفن– لغة" في فنون ما بعد الحداثة التي أسست سنة 1969 مجلة في إنكلترا تحمل الاسم نفسه، 'فن– لغة' لا يشير إلى "ممارسة الكلام كفن، بل إلى تطبيق اللغة على تحليل الفن... وهنا أصبح العمل الفني تحديدا للعمل الفني من خلال صياغة لغة نقدية جديدة"[3]، فضلاً عن حركة الفلوكسس التي جمعت بين الموسيقى والشعر، وكذلك فن الأداء وغيرها من الفنون المعاصرة.

كما يتمثل التداخل بين الفن التشكيلي والمسرح في "السينوغرافيا والتي استثمرت في طاقات الفن التشكيلي لتحويل طبيعتها الواقعية إلى الرمزية"[4]، فللفنون علاقة وثيقة بالمسرح منذ نشأت المسرح الإغريقي الذي "لازمته الفنون التشكيلية وخاصة إبان عصر سوفوكليس الذي اهتم بالديكور المسرحي الذي لم يكن سوى فنون تشكيلية تكونت منها

---

[1]– كلود عبيد، جمالية الصورة– في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، الصفحة 9– 10 .

[2]– المرجع السابق، الصفحة 12.

[3]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر(1870– 1970)– التصوير، مرجع سابق، الصفحة 301.

[4]– خزعل الماجدي، المسرح المفتوح، الطبعة الأولى، دارغيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2017، الصفحة 16.

المناظر والإكسسوارات التي ساعدت على إبراز عرض المسرحية، فقد أوضحت هذه الفنون التشكيلية للمسرح جوانب من مثل العامل الزماني والعامل المكاني عن طريق تكوين الفراغ بما يناسب المكان الذي يلقى فيه الحوار"[1]، وبهذا يتمازج الفن التشكيلي بالمسرح بهدف ملئ الفراغ بديكورات إيحائية وبشكل متناسق وجمالي.

لقد تشكلت السينما نتيجة عدة محاولات أرادت أن تجعل من الصورة الثابتة صورة متحركة، إذ يوضح 'خالد اقلعي' "إلى إسهام الأساطير والإرث الفلكلوري والمحكيات الشعبية وكل الإبداعات المتخيلة الأخرى، في استثمار تقنية (المرايا الساحرة) التي كانت تسمح برؤية العالم من داخل مكروكوسموس* (microkosmos) وكان المتفرجون قبل ظهور السينما يستمتعون كثيرا بعروض الظلال السحرية وشرود صور أولى الفوانيس السحرية، لم يفتأ أن تولد لدى الناس ميل كبير نحو التسلية البصرية، حتى ظهور السينماتوغرافيا، التي أسهمت في تطور المنشورات البيانية الشعبية"[2].

وتوالت الأبحاث والتجارب في البحث عن تقنيات جديدة لتحريك الصورة حيث "حقق (رينو Reynaud) في المرحلة الأولى (1877–1880) جهاز البراكسينوسكوب (Praxinoscope) ونظم أكثر من عشرة آلاف عرض لكوميديات إسبانية متنوعة، يتألف كل منها من بضع مئات من الرسوم كان يرسمها بنفسه، كما أنه نظّم عروض جماهيرية

[1]– نرمين يوسف الحوطي، المسرح والتشكيل، صحيفة الرأي، 2010/10/08، أطلع عليه يوم: 2020/07/15. يحال على الموقع: https://alrai.com/articl/421305.

*– microkosmos: يعني العالم الأصغر، يطلق هذا المصطلح على المجتمع الإنساني بما فيه من طبقات ونظم وقوانين وذلك خاصة لدى إتباع المذهب الإنساني في أوروبا الغربية بين العصور الوسطى وعصر النهضة. أنظر: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، ألماني–إنجليزي–عربية، علي عزت عياد، المكتبة الأكاديمية، الصفحة 98.

[2]– خالد أقلعي، السينما والجذور، كتاب المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1435 ه، الصفحة 11.

يومية لصور متحركة بحركات غير متكررة، إضافة إلى أنه سبق(إميل كول - É.Cohl) و(ستيوارت بلاكتون– S.Blackton) في إنجاز أولى الرسوم المتحركة"[1].

اعتمدت السينما من خلال تلك العمليات الفنية ومنذ التجربة الأولى الفن التشكيلي مرجعاً أساسياً لها، وهذا إما بتفاعل الفنان مع تجاربه، أو بتوظيف الفنان السينمائي اللوحة كعنصر أساسي في آلياته.

لقد تطورت السينما بعد الحرب العالمية الثانية "تطورا هاماً في مجال التقنية والإبداع ولم يعد هناك من يعارض في قبول السينما كفن لعله يجمع الفنون كلها....ولقد ابتدأت السينما مرتبطة بأدب المسرحية، ولم تكن تخرج عن كونها مسرحية مسجلة، وكان على المثلين التقيد الدقيق بالنص الأدبي وبالتعليمات التي يضعها المؤلف وواضع السيناريو، وهكذا كانت السينما مجرد لغة تشكيلية تنقل النص بواسطة حركية تعبيرية في السينما الصامتة، أو من خلال حوار تمثيلي في السينما الناطقة"[2].

أصبحت السينما رغم حداثة ظهورها الوسيلة الأكثر تأثيراً على الجمهور، ومن أهم وسائط التعبير والتواصل والتثاقف، بحيث أنها استفادت من جميع الفنون والأجناس الأدبية، كما اعتبرها معظم الباحثين والمتخصصين أنها "ثمرة زواج شرعي بين الرسم والمسرح وقد أخذ عنهما أهم خصائصهما، أما العلاقة بين السينما والتشكيل فإننا نشير إلى قول (مارسيل مارتن–Marcel Martin): أنه في وسعنا أن نزعم بأن التاريخ الجمالي للسينما هو خلاصة مركزة من التاريخ الجمالي للرسم"[3]، بحيث يقوم المخرج السينمائي باختيار الممثلين وتزويدهم بالنصائح الفنية التي تزيد من القيم الجمالية والإيحائية للعمل السينمائي، كاستعمال الإشارات والملامح، وكذلك اختيار شكل الألبسة وألوانها، والحيز الذي يقام فيه المشهد وغيرها، لبعت صورة سينمائية متكاملة ذات أبعاد فكرية وجمالية.

---

[1]– مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة: جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2020، الصفحة 498– 499.

[2]– عفيف البهنسي، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، مرجع سابق، الصفحة 35.

[3]– محمد جبريل، للشمس سبعة ألوان، الطبعة الأولى، دار الجمهورية للصحافة، مصر، 2009، الصفحة 29.

لقد نحا الفن التشكيلي المعاصر إثر التطور العلمي والتكنولوجي المُبْهِر نحو اتجاهات فنية جديدة، اعتمدت غالبيتها على الحركة كعنصر أساسي ومحاولة إثارة المتلقي عضوياً وذهنياً، كالفن المفاهيمي وفن الحدث وفن الأداء وفن الفيديو وفن الجسد وفن التجهيز في الفراغ وحركة فلوكسس وفن المديا ...، وهذا ما تقوم عليه السينما، مما أدى إلى"انفتاح الفنان التشكيلي على عوالم افتراضية أخرى وتَعرّض بدوره لإغراء الثورة الرقمية والالكترونية، الشيء الذي جسدته تيارات الآرت كوم والفن السيبيرنيطيقي المستفيدة من ثورة النص الافتراضي 'Hypertexte'، وأصبح الفنان التشكيلي يتبادل أدوار اللعب مع زميله السينمائي، وبهذا فالسينما بدورها قد استفادت من حقل L'infographisme، خاصة في مجالات الرسوم المتحركة والخدع السينمائية"[1]، كما "استفادت من المدارس الفنية المختلفة مثل التأثيرية والتعبيرية والتجريدية والسريالية"[2]، فضلاً عن استلهامها عدة صور من لوحات تشكيلية عالمية في العديد من أفلامها السينمائية، وكذا التطرق إلى حياة الفنان التشكيلي ومسيرته الفنية.

كما أكدت معظم المفاهيم الفنية المعاصرة في ظل التحولات الكبرى التي حدثت في العالم عقب الحرب العالمية الثانية على ضرورة دمج الفن بالحياة، بحيث اهتمت مختلف الأساليب الفنية لفنون ما بعد الحداثة بدمج الفنون جميعاً في عمل فني متكامل، فضلاً عن أساليب 'الفن والتكنولوجيا Art and Technology' التي ضمت "فروع عديدة وتجارب فردية وجماعية وتداخلت مع فنون الميديا ووسائل الاتصال الحديثة، بدءا من الصور الدعائية وفن النحت الحركي ومروراً بفنون الإعلان وفنون الفيديو واللوميا والكمبيوتر والفن التفاعلي والرقمي والسيبرانية...إلخ، فهي تضم كل التجارب الفنية التي احتوت في مادتها أو اعتمدت على وسيط تكنولوجي"[3] كعنصر أساسي في الإبداع الفني الجمالي.

بحيث تنظر جماليات ما بعد الحداثة إلى نفسها على أنها تتجاوز الفرق بين الفنون العليا والدنيا وكذا بين فنون النخبة وفنون عامة الناس (الشعبية)، أو الجمالية التطبيقية،

---

[1]– محمد اشويكة، السينمائي– التشكيلي وسؤال التأويل، مجلة الكلمة، العدد 15، 2008،.اطلع عليه يوم 2020/04/03، يحال على الموقع http://www.alkalimah.net/Articles/Read/1147

[2]– محمد جبريل، للشمس سبعة ألوان، مرجع سابق، الصفحة 29.

[3]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 17.

جاءت مناهضة لفنون الحداثة، فأفرزت تمازج وتناسق فني في السينما والمسرح والفنون التشكيلية والأدب وكذلك الثقافة الشعبية والتجارية وغيرها، ولعلها لا تبحث في تغير السياق فقط بل تتعداه إلى طرح رؤى ودلالات جديدة، بحيث أصبح الفن مورداً له إدارته وصناعته وأساسه التسويق. وهذا بفضل الرأس مالية التي أسست اللبرالية ورسختها في المجتمعات الغربية، والعولمة التي فسحت المجال واسعا للتبادل والتأثير والتأثر بين الأمم، والشركات العالمية التي أصبحت تتبنى كل المشاريع الإبداعية.

لقد أفرزت فنون ما بعد الحداثة عدة أساليب فنية تمازجت فيها الفنون التشكيلية مع مختلف الفنون الأخرى بشكل كبير، و"لعل التلاحم القوي للثقافات والفنون وحياة الإنسان في هذه الحقبة المتسارعة هو برهان على بلوغ هذا الامتزاج أقصى مداه، وفي كل يوم يمر على الممارسات الثقافية المعاصرة إلا ويفتح مزيداً من التكتلات الفنية المتنامية"[1]، برؤية جمالية تستدعي ما يستدعي انفتاح جميع الفنون مع بعضها البعض.

استطاع الفن أن يدخل في مرحلة تاريخية جديدة، تمازجت فيها الفنون التشكيلية بالفنون الأخرى، وأصبحت أساس اقتصاد الدول وازدهارها، فالتصميم مثلا أصبح عنصرا لا بد منه في التصنيع بمختلف أنواعه، ولا يمكن تسويق السلع إلا بالاعتماد على الإشهار والسينما، حتى الأفكار الأيديولوجية السياسية أصبحت تعتمد أساسا على الإشهار والسينما والمسرح والرسم وغيرها، فأصبح هذا الفن يساهم بقسط فعال في تسيير وتطوير اقتصاد الدول ومصالحها، ولربما هذا ما كانت تصبوا إليه الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية المعاصرة من خلال دمج الفن بحياة الإنسان القائم على دمج جميع الفنون وجعل المتلقي عنصراً مكملاً لها، هذا بفضل الوسائل التكنولوجيا الجد المتطور التي عملت على انصهار الثقافات والفنون مع بعضها البعض، ولعل فنون ما بعد الحداثة تعلن عن بداية مرحلة جديدة مرحلة بعد ما بعد الحداثة وما تحمله من رؤى فنية جمالية جديدة.

[1]– حميدة احمد، مصادر الفن التشكيلي الجزائري بين التراث والمعاصرة، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، 2019/2018، الصفحة 51-52.

المبحث الثاني: مظاهر وتمثلات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر

أولا: مراحل الفن التشكيلي في الجزائر المستقلة

تعتبر التجارب الفنية لفنون ما بعد الحداثة مرحلة جديدة في تاريخ الفن، تميزت بأساليبها الفنية وبأفكارها ومفاهيمها الجديدة نتيجة التغيرات التي حدثت في العالم، فقد ظهر الفن المعاصر تحت ظلال العولمة التي مست مختلف الميادين ونظمها، وفسحت المجال للتبادل والتأثير والتأثر بين الأمم، وكذلك بفضل الرأسمالية التي أسست ورسخت اللبرالية في المجتمعات الغربية، فضلاً عن الشركات العالمية التي أصبحت تتبنى كل الإبداعات الفنية، مما أدى إلى تحرر الإنسان في شتى الميادين، وهذا ما يؤكده الفن التشكيلي المعاصر بحيث أصبح أي عمل يفرزه الإنسان فناً بذاته.

إن حرية الابتكار والتجريب "من خلال الأشكال الجديدة والمواد الجديدة، وهذا السعي الذي لم يهدأ لتوسيع حدود التعبير هو ما أنتج تغيرات أسلوبية ورؤى فنية جديدة ومستمرة، وقد ضخت دماء جديدة في الحركات الفنية من خلال التبادل السريع للأفكار ومن خلال المعارض، والتفاعل بين الفنون والثقافات"[1]وغيرها؛ إلا أن المجتمع الجزائري لم يواكب تلك المظاهر الفنية الجديدة جراء الأثر الذي خلفته سياسة فرنسا إبان الاستعمار وما ترتب عنه لاحقاً، فمحاولة طمس المقومات الدينية والوطنية، فضلاً عن نشر الأساليب الفنية الغربية في الساحة الفنية الجزائرية، أثرت بشكل واضحاً على الفنان الجزائري، مما أدى إلى تضارب الحركة الفنية التشكيلية في الجزائر المستقلة، بين التمسك بالتراث المحلي أو الاقتران بذوق ومعالم الجمال للفن الغربي.

لم تكن لتتحرر التجارب الفنية الأولى للفنانين الجزائريين من تقليد إيديولوجيات الأكاديمية الفرنسية في هذا الحقل الثقافي العالقين فيه، فبعد قرناً تقريباً من احتلال الجزائر، وبالضبط في العشرينات من القرن الماضي، برز العديد من الفنانين الجزائريين،

[1]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي– دراسة سيكولوجية في التذوق الفني، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الكويت، 2001، الصفحة 261.

كما رأينا سالفاً، ورغم ذلك غير أن منجزاتهم الفنية لم تجد مكاناً لها إلا على هامش التيار الاستشراقي الفرنسي[1].

كما اتخذت فرنسا عدة إجراءات لسيطرتها على الفن في الجزائر، منها ما حدث في سنة 1939 م، بحيث أدرجت دروس أكاديمية بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، ليستفيدوا منها الفنانون الجزائريون المتخصصون في الفنون التقليدية، ولكن بأهداف خبيثة، حيث كانت تعمل على تقريب الجزائري من الفرنسي في تكوينه حتى ينصهر إحساس الارتباط بالأرض الأم (فرنسا)، ويصبح للمواطن الجزائري نفس الذوق والحس الجمالي الأوروبي فينسلخ آلياً عن انتمائه، ثم تُسلمه مسؤولية الثقافة؛ لتتحكم في توجه الفن التشكيلي في الجزائر.

لقد كانت بداية انفتاح الفنان الجزائري على فنون العالم مع جيل الثلاثينات الذين درسوا خلال الخمسينات بمدرسة الفنون الجميلة بفرنسا، أين اطلعوا على حقيقة وواقع الفن في تلك الحقبة الزمنية التي كانت فيها فرنسا تمثل إحدى الأقطاب الفنية العالمية، يتوافد إليها طلبة الفن والفنانين من كل القارات، كل منهم يحمل ثقافته الأصلية ويحاول الارتقاء بها إلى العالمية، وهنا كانت صدمة الجزائريين كبيرة، إذ لم يكن في ثقافتهم الفنية إلا ما رّثته فرنسا من ثقافة يونانية ورومانية، وما كان عليهم إلا أن يختاروا بين العيش إلى الأبد في ظل الفن الفرنسي أو الارتقاء بفن جديد أصوله جزائرية وثقافته بربرية عربية إسلامية[2] برؤية فنية جمالية تجمع بين التراث والتجديد، وكان هذا شأن كل من 'إسياخم' و'مسلي' و'بن عنتر' ومارتيناز' وغيرهم.

من نافلة القول أن ظهور التجارب الفنية المعاصرة في الغرب قد تزامنت مع استقلال الجزائر، وهي فترة بناء الدولة الجزائرية، بحيث بدأت هذه الأخيرة تأسس ثوابتها

[1]– محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، منشورات الأوراس، 2007، الصفحة 109.

[2]– معمر قرزيز، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية البربرية، أطروحة الدكتوراه، كلية الأداب واللغات– قسم الفنون، جامعة تلمسان، الجزائر، 2018/2017، الصفحة 165–166.

وتبحث عن آليات التنمية في مختلف الميادين، ورغم ذلك غير أن الفن التشكيلي الجزائري لم يخرج عن نطاق مظاهر الحداثة وأساليبها الفنية إثر التأثر بالفن الإستشراقي الفرنسي، إلا في بعض المبادرات الفردية والجماعية التي كان هدفها الارتقاء بالفن المحلي حاملة ملامح التحرر من الفن الفرنسي بأفكار جمالية تنبعث من أصالة الفن البربري العربي والإسلامي برؤية جديدة تعكس جذور التراث الجزائري ومفاهيم فنية جمالية مستمدة من روح العصر.

عرفت الجزائر في الحقبة التاريخية الممتدة من الاستقلال إلى يومنا هذا عدة محطات فنية، اعتمد العديد من الباحثين والمؤلفين في تقسيمها إلى مراحل متسلسلة تصاعدياً فهناك من قسمها إلى مرحلتين المرحلة الأولى تمتد من 1962 إلى 1990 والمرحلة الثانية تمتد من التسعينيات إلى وقتنا الحالي، وهناك من حددها بثلاث مراحل فكانت المرحلة الأولى تمثل فجر الاستقلال وبناء الدولة الجزائرية وهي فترة الستينات والسبعينات، ثم فترة الثمانينات وأخيراً فترة التسعينات والقرن الواحد والعشرين، وللحديث بنوع من التفصيل في التسلسل الزمني للحركة الفنية التشكيلية بالجزائر بعد الاستقلال، يمكن تصنيفها إلى أربعة محطات فنية، كل مرحلة ولها مميزاتها وروادها، حيث تمثل المرحلة الأولى فجر الاستقلال وبناء الدولة الجزائرية وهي فترة الستينات والسبعينات، وتليها مرحلة انتعاش ورواج الحركة الفنية التشكيلية وهي فترة الثمانينات، ثم مرحلة الركود الفني أو العزوف والتراجع الفني وهي فترة التسعينات، وأخيراً مرحلة الانتعاش والارتقاء بالفن للعالمية وهي فترة مطلع الألفية الثالثة.

1.1.المرحلة الأولى: فترة الستينات والسبعينات (مرحلة بناء الدولة الجزائرية)

لم تعرف البلاد فجر الاستقلال مدرسة فنية بالمعنى المعروف، فقد كان الفنانون الجزائريون الموجودون ذلك الوقت متفرقين في بعض بلدان العالم وخاصة فرنسا، وبعد الاستقلال بدأ هؤلاء يأخذون طريق العودة إلى الوطن، كما بدأت تتخرج مجموعات من الرسامين من مختلف أكاديميات العالم، وساهمت المدرسة الوطنية للفنون الجميلة وجمعية الفنون الجميلة ومدارس الفنون الجهوية في تخريج دفعات من الرسامين الجزائريين، كما

ظهرت مجموعات من الفنانين العصاميين الذين كوّنوا أنفسهم بمجهوداتهم الخاصة، من خلال تأثيرهم بالمعارض الفنية التي كانت تقام في عدة أماكن عبر ربوع الوطن، فضلاً عن احتكاكهم ببعض الفنانين؛ كما واصل بعض فناني ما قبل الاستقلال إنتاجهم الفني[1]، هؤلاء أطلق عليهم اسم الفنانين المخضرمين لأنهم عاصروا فترة الاستعمار وفترة الاستقلال، نذكر منهم الفنان 'بشير يلس' و'محمد إسياخم' و'محمد بوزيد'؛ و"هكذا بدأت تلوح في الأفق بشائر ظهور مدرسة فنية جزائرية حديثة العهد لم تتحدد معالمها بعد، فهي في طور التكوين والنمو"[2]، تبحث في أصالة الماضي وترفع تحدي العصرنة.

لقد ساهمت الثورة التحريرية في خلق فنانين بعيون ثورية، كانوا جنوداً في صفوف جيش التحرير الوطني، من هؤلاء الفنان 'فارس بوحاتم' الملقب بفنان الثورة، الذي مثّل مظاهر الحرب واللاجئين على الحدود وصوّر حياة الجنود، حيث لاقت أعماله رواجاً كبيراً داخل الجزائر وخارجها، فقد "عرضها في معظم عواصم الدول الاشتراكية مثل براغ وصوفيا والدول الشيوعية مثل "هافانا وبكين، وفي مدريد باسبانيا"[3].

كما ظهر 'عبد القادر هوامل' كفنان هاوٍ في تونس أيام الثورة التحريرية، وبفضل مجهودات الحكومة الجزائرية حينذاك وسهرها على تكوين أبنائها في شتى المجالات، حيث كان مجال الفن التشكيلي إحدى اهتماماتها لمعرفتهم بقوة التعبير الفني ودوره الفعال في توصيل الرسالة، ومساهمته في الدعوة إلى نصر القضايا العادلة؛ فقد قامت الثورة بالاعتناء به، وأرسلته إلى إيطاليا ليدخل إلى اكاديمية الفنون الجميلة بروما، وقد أثبت وجوده ليصبح من الرسامين المعروفين هناك، ولا يزال يواصل إبداعه الفني كفنان جزائري مقيم في إيطاليا.

---

[1]– إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، الصفحة 37.

[2]– محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، الطبعة الأولى، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007، الصفحة 146.

[3]– المرجع السابق، الصفحة 145.

وساهمت العديد من الأكاديميات العربية والأجنبية في الفترة الأولى من الاستقلال بتكوين الفنانين الجزائريين، حيث تخرج العديد من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة منهم: 'محمد سعيد شريفي' الذي تخرج من مدرسة تحسين الخطوط والذي اهتم في إنتاجه الفني بالخط العربي والزخرفة الإسلامية، بالإضافة إلى الفنان 'إبراهيم مردوخ' المتخرج من نفس الكلية سنة 1967 م، الذي اهتم بإبراز مختلف معالم الجزائر، فضلاً عن الفنان 'محمد الصغير' الذي كان يعيش بالمغرب وعاد إلى الجزائر بعد الاستقلال، المتميز بأسلوبه الفطري، وكذلك الفنان 'إسماعيل صمصوم' الذي كان يعيش في فرنسا، المتميز بأسلوبه بالتكعيبي[1].

وبعد عام من استقلال الجزائر (1963 م) "نظّم بمبادرة من اللجنة من أجل الجزائر الجديدة أول معرض للرسم في الجزائر المستقلة، كان ذلك إشارة لتجمع الفنانين...بإنشاء الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية"[2]؛ حيث أقيم برواق الأدباء والفنانين الجزائريين في قاعة ابن خلدون بالجزائر، بمناسبة احتفالات الأول نوفمبر المخلدة لاندلاع الثورة التحريرية، الذي ضم نخبة من الفنانين الجزائريين أغلبيتهم لم يكتشفوا متحف الفنون الجميلة قبل الاستقلال[3]؛ حيث أن الإدارة الفرنسية كانت تفضل الفنانين الذين يمتازوا بنفس الذوق والحس الجمالي الأوروبي، ولكن بعد تعيين 'جون دوميزونسال Jean de Maisonseul' مديراً للمتحف غداة الاستقلال، وبفضل سياسته الحكيمة في اقتناء اللوحات إضافة إلى تخصيص قاعة جديدة بالمتحف للفن الجزائري، "تمكن جيلاً كاملاً من الفنانين الجزائريين الشباب دخول لوحاتهم ولأول مرة متحف الفنون الجميلة ونذكر منهم: محمد أكسوح، باية محي الدين، عبدالله بن عنتر، عبدالله قرماز، محمد إسياخم، محمد خدّة، دونيس مارتيناز،

[1]– إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 38–39.

[2]– محمد خدة، عناصر من أجل فن جديد، مرجع سابق، الصفحة 57.

[3]–Sénac.J,Visages d'Algérie,regard sur l'art ,texte réunis par Hamid Nacer-Khodja.Ed.EDIF 2000-2002, page158 .

شكري مسلي، وإسماعيل صمصوم"[1]، وهي المرحلة الفارقة في التعبير الفني الجزائري، جاءت كقطيعة للفن الإستشراقي الفرنسي، من خلال محاولة النهوض بالفن الجزائري، والارتقاء به إلى العالمية برؤية جمالية جديدة مستمدة من مقوماته الوطنية، تتماشى وروح العصر.

كما ظهر 'الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية'* سنة 1964 م، وبدأت تتوسع قاعدته لتشمل مجموعات كبيرة من الفنانين، وقد انضم تحت إطار الحزب سنة 1971 م كمنظمة جماهيرية من منظمات جبهة التحرير الوطني، وعرف الإتحاد توسعاً أكثر في سنة 1976 م، لتشمل أغلب الفنانين عبر التراب الوطني، وذلك بعد مؤتمر سكيكدة الذي انعقد في نفس السنة، الذي أنشئت فيه الفروع الجهوية التي تمثل أغلب ولايات الوطن، بعدما كان يقتصر على فناني العواصم الثلاث وهي الجزائر، وهران، قسنطينة.

حيث تقوم لجنة وطنية بالإشراف والسهر على التسيير الحسن للاتحاد ينبثق عنها مكتب تنفيذي وهو المسير الفعلي له، وللإتحاد مركز رئيسي بشارع باستور بالعاصمة، يتضمن قاعة عرض، بحيث ينظم فيها المكتب التنفيذي معارض خاصة وعامة للفنانين الجزائريين في مختلف المناسبات وخاصة الوطنية منها، فضلاً عن معارض للفنانين العرب والأجانب الوافدين على الجزائر، ولدى الإتحاد نادي في نفس المكان يعمل على تسهيل اتصال الفنانين ببعضهم البعض مما يساهم في تبادل الأفكار فيما بينهم لإثراء الثقافة الوطنية[2].

---

[1]– معمر قرزيز، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية البربرية، مرجع سابق، الصفحة 183.

*– الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية: يعد التجمع الفني الوحيد الذي يضم أغلب الفنانين التشكيليين الجزائريين ، ومستقل في تسيره الذاتي الداخلي،ولكنه يتبع بصفة أدبية وشرفية كل من وزارة الثقافة وحزب جبهة التحرير الوطني، اللذان يقدمان له كل مساعدة مادية وأدبية، فهو تابع لوزارة الثقافة مهنياً، ويتبع الحزب فيما يتعلق بالناحية الثقافية وناحية التوجه السياسي. أنظر: إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة في الجزائر، مرجع سابق، الصفحة 61.

[2]– إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 63..

بحيث ينضمّ تحت لواء الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية معظم الفنانين الجزائريين من الأجيال وبمختلف الاتجاهات من تصويريين ورسامي المنمنمات والزخرفة والخط العربي وغيرهم، وقد فتح هذا الجهاز ذو الطابع النقابي التعاضدي أبوابه لكل الفنانين، مما يفترض تعايش نزعات جمالية متنوعة ووجود درجات متفاوتة من النضج الفني، الأمر الذي أفرز الكثير من التناقضات التي ولّدت مشاحنات ومشادّات اتّسم بعضها بالعنف، وأثارت حركات متعددة المراكز انشقاقات داخل الإتحاد بحيث ادعت مجموعة من الفنانين بأنهم الورثة الوحيدون للفنون التقليدية ووصفوا أنفسهم بالثورين، يكمن خطأهم في تقديم أنفسهم كمجددين في هذا المجال، ولكن أعمالهم الموجودة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالعاصمة تنفي ذلك تماماً؛ هذا ما انجر عنه تشكيل مجموعات لا تفتأ تنحل ليعاد تشكيلها من جديد، منها 'رواق 54'، ومجموعة 'الفن التصويري الفتي'، و'جماعة أوشام'[1]، وغيرها من التكتلات الفنية الهادفة إلى تحرير الفن.

لقد برز 'رواق 54' بالجزائر بفضل مجموعة من الفنانين الشباب المتخرجين الذين سعوا إلى صناعة فن جديد يبرز المعالم الوطنية للجزائر المستقلة، وساندهم الشعب على هذا الفكر الفني المتحرر من التبعية الفرنسية؛ كان يمثل هذا الرواق الذي أسسه 'جون سينياك'* وتولى إدارته، مكاناً للبحوث والتجارب الفنية وكذا قبلة لمحبي الفن، حيث كان هدفه تقريب الفن من الشعب.

حيث كانت أولى المعارض في هذا الرواق بتاريخ الثامن والعشرين أفريل والتي تواصلت إلى غاية الثالث عشر ماي من سنة 1964، حيث جمعت العديد من الفنانين منهم: محمد أكسوح، باية، بن عنتر، بوزيد، قرماز، خدة، جون دوميزونسال، ماريا مونتو، مارتيناز، لويس نالار، أرزقي زرارتي، كما نظّم عدة معارض شخصية، وقد تم

[1]– محمد خدة، عناصر من أجل فن جديد، مرجع سابق، الصفحة 58– 59..

*– جون سينياك: شاعر وكاتب جزائري،ولد في بني صاف عام 1926 م، ساند القضية الجزائرية ، توفي عام 1973. أنظر: عبدالرزاق زيتوني ، الفن التشكيلي الجزائري المعاصر– قراءة في اعمال دونيس مارتيناز، مرجع سابق، الصفحة 129.

استرجاعه من قبل الإتحاد في بداية سنة 1965 م[1]، إذ أن الرواق لم يعمر طويلاً لكنه على الرغم من ذلك نظّم سبعة معارض ذات جودة عالية لقيت ترحيباً كبيراً من الجمهور الغفير الذي زارها"[2] ونالت إعجابهم.

لقد استطاع الإتحاد أن يجند الفنانين الجزائريين في مجموعات عمل، للتعبير عن المسيرة الثورية للوطن، بحيث مثّلوا العديد من اللوحات الجدارية للوطن، جسدت في مختلف المدن والقرى بالجزائر، وخاصة جداريات أكاديمية شرشال لمختلف الأسلحة، كما قام الإتحاد بإنشاء العديد من المتاحف داخل القرى الاشتراكية منها متحف تسالة المرجة، أوراس المائدة، 20 أوت بسكيكدة، وكذلك متحف في الأغواط وآخر بعنابة وغيرها، كما يقوم الإتحاد بنشاط خارجي من خلال تنظيمه معارض متجولة عبر بلدان العالم، منها طوكيو، باريس، هافانا، دمشق، الكويت، ألمانيا، وغيرها، وكذلك ساهم في تأسيس الإتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب في دمشق سنة 1971 م، وحضور المؤتمر الأول له ببغداد سنة 1972 م، وقد شارك في العديد من المعارض العربية فضلاً عن مساهمته في تأسيس إتحاد المغرب العربي للفنون التشكيلية بالتعاون مع إتحاد تونس والمغرب، وأشرف على تنظيم المؤتمر الثاني للفنانين التشكيليين العرب بالجزائر سنة 1975 م[3].

بقيت الحركة الفنية في الجزائر مقيدة بالأساليب الفنية الغربية، بحكم تأثرهم بالفن الإستشراقي من خلال السياسة التي انتهجتها فرنسا لزرع الذوق الفني والجمالي الأوروبي في أنفس المواطنين الجزائريين، هذا ما جعل الفن التشكيلي الجزائري لا يخرج عن هامش التبعية الفنية الأوروبية وهي المرحلة التي سيطر الفنانين المخضرمين عليها، على غرار فنانين آخرين أثبتوا وجودهم في الساحة الفنية، فقد عرفت هذه الحقبة ظهور الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية على يد مجموعة من الفنانين المخضرمين، على رأسهم بشير

---

[1]– معمر قرزيز، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية البربرية، مرجع سابق، الصفحة 186–187.

[2]– محمد خدة، عناصر من أجل فن جديد، مرجع سابق، الصفحة 58.

[3]– إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 62–63.

يلس وهو أول رئيس للإتحاد، علي خوجة، مصطفى عدان، فليجاني خيرة، أمحمد إسياخم، محمد لواعيل، شكري مسلي، محمد تمام وآخرين، فضلاً عن خريجي مدرسة الفنون الجميلة منهم: محمد نجار، موسى بوردين، عيسى حشماوي، محمد دوادي، بشير ابن الشيخ، صاري يوسف وغيرهم، بحيث انضموا إلى الإتحاد في عام 1969 م، إضافة إلى خريجي قسم الفنون الإسلامية منهم: مصطفى جحوط، علي كربوش، بن تونس، مقداني أبو بكر[1] وغيرهم ممن اهتموا بفن الخط العربي وفن المنمنمات.

دون أن ننسى مساهمة خريجي مدرسة الفنون الوطنية منهم: 'نورالدين شقران'، 'سعيداني'، 'بن بغداد'، 'حكار لزهر'، 'محمد حنكور'، 'عبدالعزيز بن زضمني'، وكذلك مجهودات الفنانين العصاميين منهم: 'حميد عبدون' و'أرزقي زرارتي'، فضلاً عن مشاركة فناني الكاريكاتور منهم: الفنان سليم الذي انحصرت أعماله في الصحافة الوطنية مثل المجاهد اليومي، الجزائر، الأحداث، كما رسم مجموعة من الرسوم المتحركة تحت عنوان'زيد يا بوزيد'، وكذلك الفنان 'أحمد هارون'، بالإضافة إلى براعة الخطاطين منهم: محمد حكار شريفي عبد الحميد، اسكندر، بومالة، عزوز، وغيرهم، ونشاطات الفنانات الجزائريات حيث ظهرن في عدة معارض شخصية وجماعية وخاصة في مناسبة عيد المرأة 08 مارس، منهن: باية محي الدين، عائشة حداد، خيرة فليجاني، فتيحة بسكر، سهيلة بلبحار، زينة عمور وغيرهن.

كما تخصصت مجموعة قليلة في ميدان النحت، أغلبهم تكونوا من مجهوداتهم الخاصة، منهم: نوارة الطيب، حوفافي، محمد دماع، فضلاً عن مصطفى عدان الذي درس النحت في ألمانيا، بحيث بدأ حياته الفنية كنحات ثم تخصص في فن السيراميك، له عدة أعمال أهمها الموجودة بالمطار الدولي هواري بومدين بالعاصمة الجزائرية[2].

[1]– إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المرجع السابق، الصفحة 88.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 40–41.

وقد عرفت هذه المرحلة إضافة إلى الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية الذي يعد أول وأهم تجمع فني برز من بداية هذه الفترة إلى نهايتها، ظهور الجمعية الوطنية للفنون التطبيقية على الساحة الفنية مع نهاية السبعينات، فقد تأسست في 16 فيفري 1979 م بالجزائر العاصمة، تضم مجموعة الفنانين الذين انتهجوا الفنون الإسلامية من فن الخط العربي وفن الزخرفة وفن المنمنمات، ومن أبرز أعضائها: مصطفى بن دباغ، محمد تمام، مصطفى أجعوط، سعيد بوعرور، بن تونس سيد علي، بوكروي الطاهر، أبو بكر صحراوي، علي كربوش وغيرهم، وكانت تهدف هذه الجمعية إلى تعميم وتطوير الفنون الإسلامية والفنون التطبيقية فضلاً عن تشجيعها للاستمرار، والمشاركة في المعارض الجماعية الوطنية والدولية، وكذلك السعي لنشر هذه الحركة عبر كامل التراب الجزائري[1]، وهذا من أجل المحافظة على أصالة ومعالم الفن المحلي.

كما برزت عدة جماعات فنية تشكلت من تكتلات مجموعات الفنانين، بحيث تكونت إما تحت إطار معين، أو مجموعة ينتهجون نفس الأسلوب، أو مجموعة من خريجي مدرسة واحدة، وتمتاز كل جماعة بطابعها الخاص ومن بين أبرز هذه الجماعات الفنية:

أ-جماعة الأوشام

تعتبر جماعة أوشام كتجربة فنية جديدة جاءت بعد الاستقلال الذي أعطى حركة ديناميكية جيدة في الجزائر أثناء هذه المرحلة، والتي تعتبر تركيبة للمكتسبات التاريخية الوطنية برؤية إبداعية جديدة.

ظهرت جماعة أوشام في 17 مارس 1967 م، وهو اليوم الذي يصادف أول معرض لها، حيث عرض كل من شكري مسلي ومصطفي عدان وسعيد سعيداني وأرزقي زرارتي وبن بغداد وباية ودحماني وحميد عبدون، لوحاتهم في قاعة العرض التابعة للإتحاد الوطني للفنون التشكيلية، وكان الهدف منه تمثيل الفن المحلي والارتقاء به إلى العالمية،

[1]- إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، وزارة الثقافة، الجزائر، الطبعة الأولى، 2005، الصفحة 98.

من خلال الرموز والزخارف الشعبية والأوشام المستمدة من ثقافة الماضي والتراث والمعبرة عن القيم الجمالية للانتماء الإفريقي الأصيل فضلاً عن رفض التبعية الإستشراقية الفرنسية والفن المحاكي للواقع الذي استحوذ على الساحة الفنية حينذاك، مما أدى إلى الصراع بين مؤيد لهذه الافكار الجديدة ومعارض لها. [أنظر الشكل (39، 40)].

الشكل 39: شكري مصلي، شمس سوداء[1].

الشكل 40: دونيس مارتيناز، لوحة 'تقدم مهما يكن'[2].

واصلت هذه الجماعة برئاسة 'دونيس مارتيناز' إنتاجها الفني في مناطق مختلفة من الوطن رغم السخط والرفض الذي تعرضت له، نتيجة مقاطعة عن وعي ودون التباس

[1]– الصورة مأخوذة من متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، 2019/02/10.(معاينة شخصية)

[2]– المرجع السابق.

نماذج الفن الفرنسي[1]، وكذلك لتواكب الحركة الفنية العالمية التي ظهرت في تلك المرحلة كالفن اللاموضوعي والفن الشعبي وغيرهم.

ب-جماعة الفن والثورة

ظهرت هذه الجماعة كتيار فني يناقض حركة أوشام ويلزم توظيف الفن في خدمة الثورة، وتضم هذه الجماعة مجموعة من أعضاء الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية وعلى رأسهم فنان الثورة 'فارس بوحاتم'[2]. [أنظر الشكل 41].

الشكل 41: لوحة اسمعوها (حبر صيني) للفنان فارس بوحاتم[3].

ت-جماعة 45

تعتمد هذه المجموعة على النشاط الفني الجماعي، حيث تضم مجموعة من فنانين يمارسون إبداعاتهم الفني بمختلف أنواع الأساليب الفنية، من بينهم: إسياخم، حيون، كربوش، وشقران. [أنظر الشكل 42].

---

[1]- حبيبة بوزار، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري- دراسة ثقافية فنية، رسالة دكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم التاريخ وعلم الآثار، جامعة تلمسان، 2014/2013، الصفحة 142.

[2]- إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 100.

[3]- المرجع السابق.

الشكل 42: شقران نوردين، طبيعة صامتة،80*80 سم[1]

ث-جماعة الفوج الأول

ظهر هذا التكتل الفني في نهاية الستينات وبداية السبعينات، وهو نشاط فني يضم مجموعة من الفنانين المتخرجين من جمعية الفنون الجميلة منهم: إسياخم، حيون، كربوش، شقران[2].

ج-جماعة الفنون الإسلامية:

يتكون هذا التكتل من الفنانين المهتمين بالخط العربي والزخرفة الإسلامية والمنمنمات، يعتبر بمثابة النواة الأولى لقيام جمعية الفنون التطبيقية، من بين فنانيها: علي كربوش، مصطفى أجعوط، مصطفى بلكحلة، بوعرور[3]، وغيرهم.

لقد تطرقنا سابقاً من خلال تداعيات الفن التشكيلي الأوروبي على الفن الجزائري، إلى التعريف بأبرز الفنانين التشكيليين الأوائل الذين تأثروا بالأساليب الحديثة الغربية،

[1]- وزراة الثقافة، الفن التشكيلي الجزائري (عشرية 70و 80)،الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، 2007، الصفحة 111

[2]- إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 48-49.

[3]- إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 100.

فضلاً الفنانين العصاميين الذين كوّنوا أنفسهم بأنفسهم، وكذلك أهم الفنانين المخضرمين الذين عايشوا فترة الاستعمار وفترة الاستقلال.

2.1. المرحلة الثانية: فترة الثمانينات

شهدت فترة الثمانينيات أحداثاً ثقافية هامة عادت على الحركة الثقافية والفنية بآثار إيجابية، تمثلت في إنشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة في نفس مقر المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، وهو أكبر حدث فني عرفته هذه الفترة حيث عمل على رفع مستوى الفنانين؛ كما عرفت توسعاً هائلا في التكوين الفني نتيجة الإجراء الذي قامت به وزارة التربية بحيث أنشأت أقساماً خاصة بالمعاهد التكنولوجية لتخريج أساتذة التربية الفنية، هذا ما أدى إلى تخرج العديد من أساتذة مختصين في تدريس الفنون التشكيلية ليتمكنوا من إنشاء ثقافة فنية جديدة [1]، فضلاً عن التحاق مجموعة من الفنانين التشكيلين بالساحة الفنية، وكذلك ظهور الإتحاد الوطني للفنون الثقافية الذي يضم الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية، والإتحاد الوطني للفنون الغنائية والسينمائية، إضافة إلى بناء العديد من المنشآت الهياكل الثقافية، إذ تعتبر منشآت رياض الفتح التي تضم المقام الشهيد ومتحف الجيش أكبر نموذجاً على ذلك، بحيث يتضمن المتحف عدة تحف فنية، منها اللوحات الفنية ونحوت ونقوش وفنون تزينية وغيرها، والتي تثبت مسيرة كفاح الشعب الجزائري،

كما قامت الدولة بافتتاح قصر الثقافة الذي حمل اسم شاعر الثورة مفدي زكرياء، ويتضمن عدة قاعات للمعارض ومكتبة فضلاً عن قاعة خاصة بالاجتماعات والعروض المسرحية والسينمائية، بالإضافة إلى إنشاء العديد من قاعات العرض والمحاضرات والسينما وكذلك الورشات الخاصة بالحرفين والفنانين التشكيليين، وعملت على زيادة الوعي الثقافي والفني بالقيام بعدة مهرجانات ومعارض فنية بلغت بها الريادة والمبتغى في التكوين الفني.

[1]- bouabdellah, la peinture par les mot- musée national des beaux arts, alger, 1994, page 18.

كما يعود الفضل إلى مهرجان سوق أهراس الوطني والدولي للفنون التشكيلية الذي نظّم في بداية عام 1980 م، في ظهور مجموعات فنية عديدة ذات طابع ولائي منها: مجموعة باتنة التي تضم: 'مزرقي الشريف'، 'منوبي الشريف'، 'هوراة حسين'، 'مصطفى لكحل'، وغيرهم؛ ومجموعة بشار يمثلها: 'مرزوق بن سرحان'، 'أحمد بن سهول'، وآخرون، فضلاً عن مجموعة بسكرة التي يمثلها 'وحيد طهراوي'، ومجموعة المسيلة التي تجمع 'عمروني' و'عبدالحميد عروسي' ومجموعة سوق أهراس المتكونة من 'حسن بوسماحة' و'شعلان الشريف'، و'محمد بوثليجة'، ومجموعة برج بوعريريج التي تضم لخضر خلفاوي الذي ينتمي إلى عدة جماعات، فضلاً عن العديد من الفنانين المتخرجين من المدرسة الوطنية والمدرسة العليا للفنون الجميلة وكذلك العديد من المتخرجين من الأكاديميات الأوروبية وغيرها، إضافة إلى الفنانين العصاميين الذين برزوا في هذه الفترة منهم 'زبير هلال'، 'أحمد سيلام'، 'جمال مرباح'، 'حسين زياني'، و'منصف قيطا' وغيرهم[1].

وقد اتّخذ الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية في هذه الفترة آليات جديدة لترويج نشاطاته حيث نظّم العديد من اللقاءات والتظاهرات الفنية الدولية منها: ملتقى تسالة المرجة، والمهرجان الوطني للفنون التشكيلية، وزيادة عن المهرجان الدولي للفنون التشكيلية بسوق أهراس الذي نظّم في 1980 م، انعقد مهرجان دولي ثاني في سنة 1982، وثالث في سنة 1983 م، وغيرها من النشاطات التي عكست دور الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية[2] في إبراز مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر.

من أهم الجماعات الفنية التي برزت خلال هذه الفترة الزمنية:

[1]– إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 89–90.

[2]– إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 64.

أ-جماعة الحضور

تشكلت جماعة الحضور في 10 سبتمبر 1987 م، حيث لم تكن هذه الجماعة تحت حركة فنية معينة بل فتحت المجال لضمّ كل الحركات الفنية، كانت تهتم بالإبداع الفني الذي يبرز القدرات الذهنية المختلفة الإديولوجيات، ولكن أعمالها كانت متذبذبة لم تعرف استمرارية في عرض أعمالها[1].

كما برزت **مجموعة مغنية** وهي جماعة تكونت سنة 1982 م، قد جمعتهم أفكارهم الفنية لخدمة الخطاب البصري بأسلوب فني يميل إلى التجريدية، بحيث يعتمد كل فنان منهم على طريقته ونظرته الفنية في تجسيد عمله الفني، وتضم هذه المجموعة كل من أرزازي عبدالقادر، حميدي أحمد، محبوب عبدالقادر، سعاجي مصطفى[2].[أنظر الشكل 43]

الشكل 43: الفنان حميدي أحمد، لوحة 'النساء'، ألوان زيتية على القماش، 65*70 سم[3].

شهد الفن التشكيلي في هذه المرحلة رواجاً هائلاً على الساحة الفنية، حيث برز العديد من الفنانين في هذه المرحلة، والذين يمثلون شريحة واسعة من الاتجاهات الفنية منها الواقعية والتعبيرية والفن اللاتشخيصي والفن الساذج وغيرها من المصطلحات السائدة، إضافة إلى بعض الفنانين الذين اكتسبوا طرقهم الخاصة في صياغتهم الفنية

[1]– حبيبة بوزار، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائر، مرجع سابق، الصفحة 147.

[2] –Harmonie en 4 tons, Groupe des peintres de Maghnia, ed-Diwan, 2015, page 5-6.

[3]– الفنان حميدي أحمد، مقابلة شخصية، رواق مغنية، 2017/04/14

بأسلوب منفرد بلغوا به نوعاً من النضوج منهم: الفنان العصامي 'طالب محمود'، والذي سنتعرض له بنوع من التفصيل من خلال تحليل أعماله الفنية في الفصل الأخير من هذا البحث.

3.1.المرحلة الثالثة: فترة التسعينات

شهدت الجزائر أثناء هذه المرحلة أحداثاً مأساوية جد قاسية، كانت سبباً في تدهور الأوضاع في جميع الميادين منها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفنية، حيث توقفت عجلة التنمية الوطنية في هذه الفترة التي سميت بالعشرية السوداء نظراً لما عايشته البلاد من مظاهر الإجرام في حق البشرية، فقد تسببت في هجرة الكثير من الأدمغة والفنانين خارج الوطن، بحيث استقروا في بلدان مختلفة.

لقد كان الفنان من أوائل المستهدفين في تلك الفترة، حيث تعرض الكثير منهم إلى عملية الاغتيال منهم: أحمد عسلة مدير المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، الذي أغتيل مع ابنه داخل مقر المدرسة[1]؛ هذا ما أدى إلى العزوف من طرف العديد من الفنانين خوفاً على أنفسهم، نتيجة التهديدات التي كانت تحدث لهم؛ فعلى سبيل المثال الفنان محمود طالب استقال من عمله كأستاذ التربية الفنية جراء التهديدات التي كانت تصله[2]، إضافة إلى موت العديد من الفنانين منهم رسام الأوراس 'مرزوقي شريف'، و'عكريش ابن قسنطينة'، و'الحاج يعلاوي'.

قد عرف الفن التشكيلي في الجزائر أثناء هذه الفترة ركوداً واضحاً جراء الأحداث المأساوية التي أثرت سلباً على التنمية الوطنية في جميع الميادين وخاصة الفنية، بحيث أصبح أي إنسان يسعى للحفاظ على حياته، فاختار الفنان الهروب أو الاعتزال، مما أدى إلى الفراغ وتراجع الإنتاج الفني، لأن الفن ظاهرة فنية تتأثر بثقافة الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وغيرها.

---

[1]– إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التسكيلي بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 90.

[2]– الفنان طالب محمود، مقابلة شخصية، منزل الفنان، وهران، 2020/07/12.

4.1.المرحلة الرابعة: بداية الألفية الثالثة

عادت الحركة التشكيلية في الجزائر للانتعاش من جديد بعد تحسن الوضعية الأمنية للبلاد، وذلك في نهاية التسعينات وبداية الألفية الثانية، بحيث رجع العديد من الفنانين من أرض المهجر إلى أرض الوطن، بأفكار ورؤى جديدة إثر واحتكاكهم بالفنانين من مختلف بلدان العالم، وكذلك إطلاعهم على الثقافة الفنية المعاصرة وكل ما هو جديد في الساحة الفنية، إضافة إلى تخرج دفعات جديدة من الفنانين؛ وعندما تبلورت معالم الأمن والحرية في الجزائر مع بداية القرن الواحد والعشرين، جراء السياسة التي انتهجتها البلاد، فضلاً عن ثقافة الانفتاح على العالم الغربي في شتى الميادين؛ انعكس كل ذلك على مسار الفن التشكيلي في الجزائر.

فقد تضاعفت المعارض الفنية في العديد من الأماكن داخل العاصمة وفي مدن عدة من الولايات الداخلية، كما أعيد فتح قاعة محمد راسم التابعة للإتحاد الوطني للفنون الثقافية، وكذا مختلف المراكز الثقافية والفضاءات الفنية المنتشرة عبر الوطن، كما تمّ إثراء التراث الفني الوطني وتوزيعه على المهتمين بعد أن كان حكراً على المؤسسات العمومية وحدها، إضافة إلى الدور الفعال الذي لعبته قاعات العرض بين الفنانين والجمهور والأعمال الفنية، مما زاد في الإنتاج الفني وتطويره، وأدى إلى ظهور بوادر سوق الفنون التشكيلية في الجزائر، الذي فتح المجال لبروز العديد من الفنانين الجدد على الساحة الفنية، منهم: الفنان رجّاح رشيد وزوجته أحلام كودوغلي، والفنان سلاّمي عبد الحليم، و الفنان فريد بوشامة، وغيرهم[1] ممن ساهموا في إثراء وتحريك الساحة الفنية في الجزائر.

لقد قامت الدولة الجزائرية بمجهودات كبرى لمواكبة العالم في شتى الميادين حيث اتخذت في هذه المرحلة عدة آليات وإجراءات لنشر وتعميم وتنمية الفنون بمختلف أنواعها، إذ قامت تحت وصاية وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ووصاية وزارة

[1]– إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التسكيلي بالجزائر، مرجع سابق، الصفحة 88–91.

الثقافة، بإنشاء العديد من الهياكل والمنشآت الفنية منها المؤسسات التعليمية والبحثية والمعاهد والمراكز والوكلات وغيرها.

لقد فتحت العديد من المؤسسات الجامعية في ربوع الوطن أقساماً خاصة للفنون بمختلف أنواعها لتساهم في تكوين أجيالاً مختلفة منها : جامعة مستغانم، جامعة وهران جامعة تلمسان، جامعة الجلفة،جامعة المدية، جامعة سعيدة، جامعة سيدي بلعباس، جامعة معسكر، جامعة قسنطينة 3، و جامعة باتنة، جامعة الجزائر2.

كما نُظّمت الكثير من المهرجانات والمعارض والملتقيات الوطنية والدولية في مجال الفن التشكيلي، التي أتاحت الفرص لتبادل الأفكار ما بين الفنانين إضافة إلى الانفتاح الفني على الثقافات الغربية، مما أدى إلى إثراء الساحة الفنية بتجارب فنية متنوعة تجمع بين الأصالة والمعاصرة؛ من بينها المهرجان الدولي الأول للفن المعاصر بالجزائر العاصمة 2009، بينالي البحر المتوسط الأول للفن المعاصر بوهران في عام 2010، الملتقى الدولي المعاصر للفن التشكيلي في مستغانم جوان 2012، الملتقى الدولي بمستغانم "واقع الجماليات البصرية في الجزائر" نوفمبر 2014، الملتقي الدولي الأول للفن المعاصر في الجزائر بالجزائر العاصمة أكتوبر 2017، ملتقى "التراث التصويري": تجارب مؤسسة في الفن الجزائري جوان 2018[1].

إضافة إلى مساهمة وزارة الثقافة في توسيع وإثراء الثقافة والفنون من خلال النشاطات الفنية والندوات والمحاضرات وغيرها من التظاهرات الفنية، دون أن ننسى المراكز التابعة لوزارة المجاهدين التي تهتم بإحياء التراث الثقافي والفني، ضف إلى ذلك مجهودات وزارة التربية والتعليم في تدريس مادة الفنون في محاولة غرس بذور التكوين

[1]– عبدالرزاق زيتوني، الفن التشكيلي الجزائري المعاصر– قراءة في اعمال دونيس مارتيناز، أطروحة الدكتوراه، ، كلية الآداب، قسم الفنون، جامعة تلمسان، الجزائر، 2020/2019، الصفحة 140–140.

للأجيال وتربيتهم على التذوق الفني.وغيرها من المساهمات الفعالة على الساحة الفنية كالمعارض الشخصية والجماعية الوطنية منها والدولية.

وتقوم المؤسسات الجامعات (جامعة تلمسان، جامعة وهران، جامعة مستغانم، جامعة قسنطينة وغيرها) بتنظيم العديد من الندوات والمؤتمرات والملتقيات الوطنية والدولية التي تهدف إلى تطوير وتنمية الحركة التشكيلية الوطنية من خلال إبراز أهمية وقيمة الفنون على مستوى مختلف الجوانب الإنسانية منها الجمالية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها، فضلاً عن فرصة الاحتكاك التي تتيحها هذه المؤسسات بين مختلف أساتذة وطلاب أقسام الفنون وغيرهم من الحاضرين لتبادل الأفكار والإطلاع على ما يجري في الساحة الفنية، لتخرج في الأخير باقتراح مجموعة من الإجراءات والآليات للنهوض بالفن وتوجيهه أكاديمياً.

ومن بين أهم الجماعات الفنية التي ظهرت في هذه المرحلة

أ-جماعة الصباغين

تأسست هذه الجماعة الفنية عام 2001 تحت اسم الصباغين الذي يعني البعد عن كل المرجعيات التي تتعلق بالذوق والاستهلاك، وهي تتكون من مجموعة فنانين جمعتهم الإرادة والعزيمة لملء الفراغ الفني الذي عاشته فترة التسعينات، فكان لهم الفضل في دفع عجلة الاستمرارية للفن التشكيلي في الجزائر

ب-جماعة مسلك الغنائم:

ظهرت هذه الجماعة الفنية في ولاية مستغانم على يد مجموعة من الفنانين على رأسهم الفنان 'هاشمي عامر' والفنان 'جفال عدلان' والفنان 'جلول محمد' والفنان 'محمد بن خدة' الذي تتلمذ على يد مصطفى بن دباغ ودونيس مارتيناز وبوبكر صحراوي وغيرهم.

ج- جماعة الفنانين الجزائريين الشباب (YAA)

تضم هذه المجموعة الفنية المعروفة ب 'YAA' المختصرة عن Young Algerian

Artists، خمسة فنانين وهم: صادق رحيم، وليد بوشوشي، صادق العمري، نوال لوراد، وأمينة الزبير، الذين يعملون بشكل أساسي في الجزائر رغم سفرهم أو إقامتهم في الخارج، حيث يستمدون الإلهام من محيطهم وواقعهم المباشر ولكن برؤية جديدة تساير ما يحدث على النطاق العالمي، فقد ظهرت هذه الجماعة بهذه التسمية محاكية لجماعة Young British Artists (YBAs) التي تمثل جماعة الفنانين البريطانيين الشباب.

جاءت أعمالهم بطرق مختلفة مثيرة للدهشة والتعجب منها الفرح والغضب والحيرة، حيث تطرح أعمالهم قضايا متعلقة بالمجتمع الجزائري المعاصر[1] في شتى الميادين برؤية جمالية جديدة مستمدة من روح العصر. [أنظر الشكل 44].

الشكل 44: الفن المفاهيمي (التصوري) للفنان صادق رحيم[2]

ثانياً: متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران "مامو"

1.2.التعريف بالمتحف

لم يعد المتحف اليوم مكان للترفيه والتسلية فقط، بل أصبح عامل أساسي في الحفاظ على الهوية والذاكرة الجماعية من خلال التشبث بالماضي والمضي نحو المستقبل، وقد حان الوقت في ظل العولمة وتحديات المعاصرة أن يغير المتحف من نمط سيرورته، ليصبح يشارك في مختلف نواحي الحياة من خلال خروج المتحف إلى الفضاء الخارجي

[1] - https://eastwestwesteast.wordpress.com/2013/11/17/young-algerian-artists-yaa/. consultée le : 28/01/2020.

[2] – الصورة مأخودة من ورشة الفنان صادق رحيم، مقابلة شخصية، وهران، 2020/10/31.

سواءاً عبر استغلال التطور التكنولوجي في إثراء الساحة الفنية والعمل على التوعية الفنية للمجتمعات وذلك باستعمال وسائل التواصل الاجتماعي، أو بتنظيم ورشات تكوينية فنية، أو عبر الحقائب المتحفية التي شملت المؤسسات التعليمية بمختلف أطوارها، فضلاً عن ضرورة احتواء المتحف على الوسائل التكنولوجية التي تعرفها المتاحف في العالم مثل تكنولوجية ثلاثية الأبعاد، وأن لا يقتصر على الطريقة التقليدية في عرض المنجزات الفنية والأثرية، ومن الضروري أيضاً أن يقوم المتحف بتحين النصوص والمعلومات الموجودة على مستواه، وجرد الممتلكات الثقافية كلها، إضافة إلى رقمنة كل التراث حتى يستطيع الترويج لفضائه بغية جلب مختلف الأفراد من أجل ترسيخ الثقافة المتحفية[1]، والقيم الفنية والجمالية للتحف الفنية، وكذا إحصاء مختلف الفنانين التشكيلين وحفظ سريتهم الذاتية والفنية لتسهيل عملية البحث الفني والأكاديمي في التعريف بهم والقرب منهم، من أجل إثراء الساحة الفنية والعلمية.

يعود تاريخ المبنى لمتحف الفن الحديث والمعاصر بوهران 'مامو'* إلى عام 1930م، وهو نصب تذكاري صنف سنة 2013، يقع في وسط مدينة وهران، وبالضبط عند تقاطع شارع العربي بن مهيدي وشارع الأوراس، يشغل مساحة 6400 متر مربع، تمّ افتتاحه بتاريخ 2017/03/21 م من طرف وزير الثقافة عزالدين ميهوبي بمناسبة يوم الشعر العالمي، على أمل تنمية وتطوير الحركة الفنية التشكيلية، وجلب الجمهور للتعايش معها. [أنظر الشكل 45].

[1]– بن كروم زواوي، العمل الفني والثقافي بمتحف أحمد زبانة، بوهران– الجزائر، المؤتمر العلمي الدولي للأعمال والتعليم والعلوم الإنسانية، دار الرافد للنشر، ص 49. يحال على الموقع:
https://www.alraafid.com/iscbehs/vol1/39-51.pdf

*– مامو(MAMO): كلمة مختصرة تعني Musée d'Art Moderne Ora

الشكل 45: هيكل المتحف[1].

يتكون المتحف من ستة مستويات:

الطابق السفلي: يمكن الوصول إليه مباشرة من شارع الأوراس، قد تم تخصيصه للمحميات وترميم الأعمال، وكذلك للحفاظ على ممتلكات المتحف.

الطابق الأرضي: يحتوي على ورشة أطفال، ومساحة كبيرة للعرض المؤقت، تطل على شارع العربي بن مهيدي.

الطابق الأول: خصص كذلك للعرض المؤقت.

الطابق الثاني والثالث: خصصا للعرض الدائم.

الطابق الرابع: خصص للمكتبة والإدارة، يتضمن 40 تحفة فنية عبارة عن مخزون مؤقت لمتحف أحمد زبانة.

الطابق الخامس: مساحة كبيرة تطل على وهران، مع إمكانية إنشاء مقهى أو مطعم للفنانين والجمهور[2].

لا يزال متحف الفن الحديث والمعاصر يعد ملحقة للمتحف الوطني أحمد زبانة بوهران.

[1]– صور مباشرة، وهران، 30، 06، 2020. (معيانة شخصية)

[2]– المعاينة المباشرة للمكان والإتصال بإدارة متحف أحمد زبانة. يوم: 2019/02/03،الساعة 9 صباحاً.

2.2.أهداف المتحف

يعد هذا المرفق الثقافي بوهران Musée d'Art Moderne Oran (MAMO)، أول متحف للفن الحديث والمعاصر على مستوى الغرب الجزائري، فهو وجهة فنية ثقافية وسياحية، ونافذة على الإبداعات الفنية لفنانين من داخل وخارج الوطن، ظهر بفضل رغبة العديد من الفنانين الجزائريين كانت تلح في الكثير من المناسبات على استحداث منشأة موجهة للإبداع الفني المعاصر.

حيث يقوم هذا الصرح الفني الثقافي بتنظيم العديد من المعارض الفردية والجماعية لإحياء مختلف المناسبات الوطنية والثقافية، فضلاً عن معارض بمساهمة كل من مكتب الإتحاد الوطني للفنون الثقافية بوهران، والمركز الثقافي الإسباني 'سرفانتيس'، كما يستضيف العديد من التظاهرات الثقافية على غرار الطبعة المتوسطية الرابعة للفن المعاصر وفعاليات الصالون الوطني للفنون التشكيلية في طبعته السابعة، هذا ما جعله يستقطب العديد من الزوار[1].

لقد صرحت المرافقة لبحثنا هذا السيدة 'بريدجي خديجة' رئيسة قسم المتحف في حوار أجريناه معها، أن متحف 'مامو' يعمل من خلال طاقمه الفني على غرس ثقافة متحفية لدى الناشئة وتعزيز الطابع الإشعاعي الثقافي من خلال تنظيم ورشات في مختلف الفنون كل سبت وثلاثاء لفائدة الأطفال البالغين من العمر 15 سنة بتنشيط من الفنانين، فضلاً على فتح الباب على مصرعيه لاستقبال كافة الفنانين بمختلف أساليبهم الفنية الراغبين في تخليد أعمالهم والتعريف بأنفسهم للجمهور من خلال إقامة معارض فردية وجماعية، وبالتالي منحهم فرص لإبراز إبداعاتهم الفنية والارتقاء بفنهم.

وتضيف 'بريديجي' على لسان مديرة متحف أحمد زبانة أنه بعد الاستماع إلى انشغالات الفنانين التشكيليين تمّ اقتراح تجسيد بعض العمليات في المتحف منها الإضاءة ووضع لوحات للعرض وفتح مكتبة ومتاجر متحفية، بالإضافة إلى مقهى لاستراحة وتجمع

[1]– مقابلة شخصية مع مسؤولة قسم متحف الفن الحديث والمعاصر السيدة: بريديجي خيرة، يوم 2020/06/30، على الساعة: 10 صباحاً.

الفنانين واحتكاكهم مع الجمهور من أجل إثراء العملية الفنية ومعالجة انشغالات الفن والتطلع لمستقبل فني راقي يجمع بين التراث والتجديد؛ لجعل المتحف يتماشى مع المواصفات العالمية لمتاحف الفنون المعاصرة[1].

وتكشف 'بن حوى خديجة' المسؤولة عن تسيير متحف 'مامو' أثناء حديثنا معها في نفس السياق، أنهم يسعون جاهدين في تجهيز المتحف لترقيته إلى مصاف العالمية وتحضيره للصالونات الدولية خاصةً وأن وهران على موعد لاحتضان ألعاب البحر الأبيض المتوسط، وفي حديثنا على ضرورة تحيين المعطيات للفنانين والإلمام بمسيرتهم الذاتية والفنية لتسهيل المهمة على الباحثين في هذا المجال من أجل التعرف على الفنانين ومسيرتهم الفنية، وإثراء الساحة الفنية والعلمية، صرحت المتحدثة أنهم يعملون على إعداد قاعدة معطيات خاصة بالفنانين التشكيليين، وهذا من أجل القيام المتحف بمهمته على أحسن وجه في مختلف المجالات منها تنظيم المعارض، فضلاً عن مساهمته في دعم البحوث العلمية من خلال إمكانية التواصل بين الباحث والفنان والناقد الفني، وغيرها من المهام التي تثري التجارب الفنية.

كما تشير أن المتحف لا يزال تابعاً من الناحية المادية للمتحف الوطني أحمد زبانة، رغم المرسوم التنفيذي الصادر في فبراير 2019 والذي ينص على إنشاء متحف عمومي وطني للفن الحديث والمعاصر بوهران، وتوضح أن الميزانية الخاصة ب 'المامو' ستصل قريباً مما يسمح بالتسير الحسن وخلق أنشطة فنية تعمل على دمج الفن بالحياة[2].

يهدف المتحف إلى تقريب المنجزات الفنية من الجمهور والعمل على غرس الثقافة الفنية في نفوسهم، ويعمل على تكوين الأجيال الصاعدة من خلال تنظيم ورشات فنية لتعليم الحرف التقليدية وورشات تعليم الخط العربي وفن الزخرفة وورشات للمجسمات وغيرها، فضلاً عن الاحتفال بالأعياد الدينية والوطنية والعالمية، وتنظيم معارض دورية

[1]– مقابل شخصية مع مسؤولة قسم متحف الفن الحديث والمعاصر السيدة: بريديجي خيرة، مرجع سابق.

[2]– مقابلة شخصية مع مسؤولة قسم متحف الفن الحديث والمعاصر السيدة: بن حوى خديجة، يوم 2020/06/30، على الساعة: 14 مساءاً

مع مختلف المؤسسات منها مديرية الثقافة، ومديرية المجاهدين وغيرها، وإقامة معارض متنقلة عبر الولايات، والمشاركة في مختلف التظاهرات الفنية كتظاهرة صيفيات المتاحف التي تتم بمشاركة مختلف المتاحف الوطنية، كما يقوم المتحف باستقبال مختلف شرائح المجتمع من أطفال وطلبة وكهول وشيوخ[1]، فالمتحف من خلال كل هذا يعمل على التعريف بالتراث الوطني وأصالة الفن الجزائري، والتوعية بالانفتاح على فنون العالم وضرورة التمسك بالهوية الوطنية، فضلاً عن ترسيخ قيم المواطنة(التظاهرات الوطنية)، وترسيخ الثقافة المتحفية وتنمية الذوق الفني للأجيال الصاعدة، إضافة إلى تنمية الوعي للجمهور بأهمية الفن ودوره الفعال في حياة البشرية، من خلال تسجيل تاريخ الإنسان ومدى تطوره؛ فالمتحف عامة يتعدى كونه ذاكرة فقط بل يعمل على دعم هذا الخطاب التشكيلي الجمالي ويساهم في تطويره.

3.2.نشاطات المتحف

يقوم متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران بعدة نشاطات ثقافية وفنية لإحياء مختلف المناسبات الدينية والوطنية والعالمية، فضلاً عن إقامة العديد من المعارض الفردية والجماعية لإثراء الساحة الفنية، من خلال تسطير برنامج سنوي يجمع مختلف الأنشطة الثقافية والفنية منها:

أ-حصيلة النشاطات لسنة 2018:

- من 27 نوفمبر إلى غاية 20 جانفي 2018: معرض تحت عنوان الفن الناضج لخمسة فنانين من أعمدة الفن التشكيلي: مكي عبد الرحمان، بلمكي مراد، بلهاشمي نور الدين، مرصالي عثمان، ولهاصي محمد. [أنظر الشكل 46].

[1]- بن كروم زواوي، العمل الفني والثقافي بمتحف أحمد زبانة، مرجع سابق، الصفحة 47.

الشكل 46: صور من المعرض[1].

-من 01 إلى 28 فيفري 2018: معرض تحت عنوان لنلون الجزائر محبة و أمنا للفنان التشكيلي طالب محمود. [أنظر الشكل 47].

الشكل 47: معرض فردي للفنان طالب محمود[2].

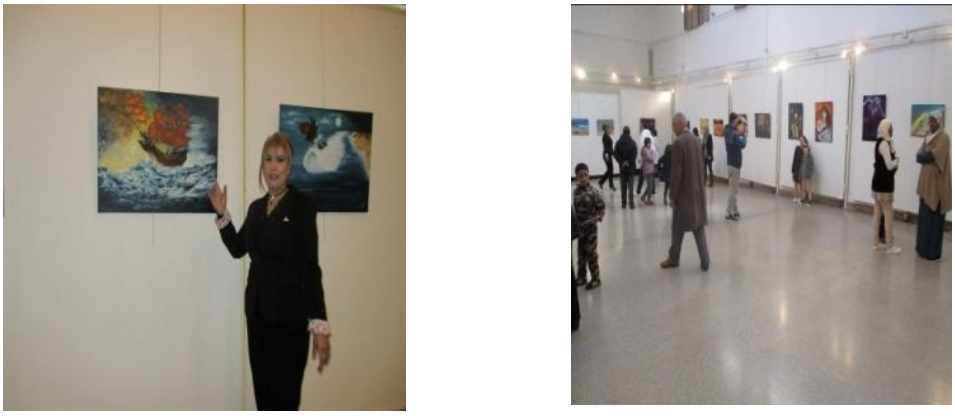
– 18 فيفري 2018: معرض للصناعات التقليدية بالتنسيق مع الاتحاد العام للتجار و الحرفيين الجزائريين المكتب الولائي وهران بمناسبة التحضير للاحتفال لليوم العالمي للمرأة، حيث عرف هذا المعرض مشاركة عدة حرفيين من مختلف ولايات الوطن قسنطينة، البويرة، تيزي وزو، وهران. [أنظر الشكل 48].

[1]– وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة، مرجع سابق.

[2]– المرجع سابق.

الشكل 48: صور من المعرض[1]

-2018/03/22: افتتاح معرض لوحات زيتية للفنانة العصامية شنين زازة تحت عنوان الطبيعة و المرأة يوم 22 مارس 2018. [أنظر الشكل 49].



الشكل 49: صور من المعرض[2].

-05-2018/04/06: معرض للكاتب الاسباني ماكس أوب المنظم من طرف المعهد الاسباني سارفنتس والذي عرض فيه مجموعة من مؤلفاته بالإضافة الى رسومات من ابداعاته. [أنظر الشكل 50].

الشكل 50: صور عن المعرض[3]

[1]- وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة، مرجع سابق.

[2]- المرجع السابق.

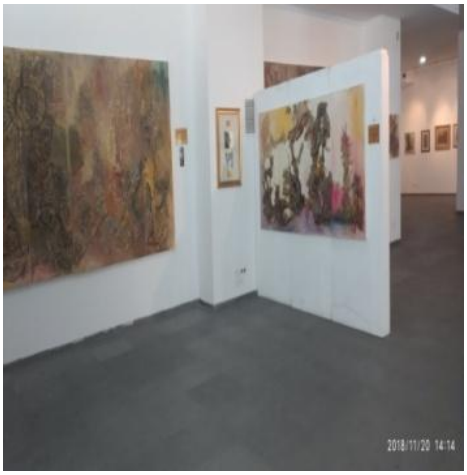
[3]- المرجع نفسه.

-2018/05/16: معرض الجماعي للوحات التشكيلية الخاص باليوم الدولي تحت شعار "العيش معا في سلام" وهذا بالتنسيق مع المؤسسة المتوسطية للتنمية المستدامة جنة العارف. [أنظر الشكل 51].

الشكل 51: صور من المعرض[1]

- شهر جويلية 2018: إقامة معرض تحت عنوان "أمل فنان" الخاص بالفنانين التشكيليين: مكي عبد الرحمان، بلمكي مراد، بلهاشمي نور الدين، مرصالي عثمان، ولهاصي محمد.

- من 20 نوفمبر إلى 03 ديسمبر 2018: إقامة معرض للفنان التشكيلي طالب محمود بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف. [أنظر الشكل 52].



الشكل 52: صور من المعرض[2]

-2018/12/10: افتتاح معرض فني جماعي بمناسبة الاحتفال بذكرى الثامنة والخمسون

[1]- صور مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، يوم: 2018/05/16.

[2]- صور مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، يوم: 2018/11/20.

لمظاهرات 11 ديسمبر 1960 تحت إشراف مكتب ولاية وهران للاتحاد الوطني للفنون الثقافية بالتنسيق مع المتحف العمومي الوطني زبانة. [أنظر الشكل 53].

الشكل 53: صور من المعرض[1]

- من 25 إلى 2018/12/27: افتتاح "الصالون الوطني للفنون التشكيلية" في طبعته السابعة تحت شعار "العيش معا في سلام" من طرف دار الثقافة لولاية وهران، حيث ضم هذا المعرض لوحات فنية متنوعة ل (49) فنان تشكيلي من ولاية وهران إلى جانب (17) فنان من خارج الولاية. [أنظر الشكل 54].

الشكل 54: صور من المعرض[2]

-من 2018/12/24 إلى 2019/01/03: تنظيم ورشات خاصة بالعطلة الشتوية تحت عنوان "أنامل مبدعة" وذلك أمسية كل يوم إثنين وخميس[3]. [أنظر الشكل 55].

[1]- وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة، مرجع سابق.

[2]- المرجع السابق.

[3]- المرجع نفسه.

الشكل 55: صور توضيحية[1]

ب-برنامج نشاطات المتحف لسنة 2019:

-من 07 إلى 2019/01/12: الاحتفال بالسنة الأمازيغية (مديرية الثقافة في طبعتها الثانية للاحتفال بالأسبوع الثقافي الأمازيغي تحت عنون "لنحتفل بالأمازيغي".

- 12،15، 22، 2019/01/29: ورشات للأطفال (مساءاً).

-من 17 إلى 2019/02/28: معرض « word press photo » من هولندا.

- من 2019/02/23 إلى 2019/03/23: معرض للفنان التشكيلي كريم مزياني تحمل عنوان "الصبغ في وهران".

-من 07 إلى 2019/03/31: الاحتفال باليوم العالمي للمرأة إلى جانب القيام بمعرض للصور الفتوغرافية بعنوان "عدسات نسوية".

- 13-2019/03/14: معرض لجمعية lions club بمشاركة الأطفال.

- شهر أفريل: معرض جماعي Baléanie- سهرات رمضانية كل يوم خميس.

-2019/05/09: الافتتاح بتلاوة آيات من الذكر الحكيم، محاضرات حول أهمية الصوم لصحة الإنسان، وأخرى عن كيفية تربية الأبناء على حب وتحمل الصوم.

-2019/05/16: إحياء يوم (العيش معا في سلام) بالتنسيق مع جمعية الزاوية العلوية.

-2019/05/23: قراءة قصص من التراث الشعبي، وتقديم ألعاب مسلية للأطفال.

-2019/05/30: ذكر ألغاز وحكم، تقديم حكايات(رمضان بين الأمس واليوم).

-2019/06/01: الاحتفال باليوم العالمي للطفولة- معرض لرسومات وورشات للأعمال

[1]- وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة، مرجع سابق.

اليدوية خاصة بالأطفال، إضافة إلى إحياء ليلة القدر.

-2019/06/08: الاحتفال بيوم الفنان(تكريم الفنانين الذين قاموا بالمعارض في المتحف)، مع إحياء ذكرى وفاة الفنان الراحل علي معاشي.

-شهر جويلية: معرض للفنان التشكيلي رحيم صادق

-من 01 إلى 2019/10/31: معرض للفنان الإسباني خوليو.

-من 07 إلى 30 نوفمبر 2019: معرض للفنان التشكيلي بلمكي مراد.

-2019/12/11: معرض لصور وكتب حول مظاهرات 11 ديسمبر 1960 تحت عنوان "وهران تحكي" بمشاركة فنانين منظمين من قبل الإتحاد الوطني[1].

ج-حصيلة النشاطات الفنية لسنة 2020:

-من 03 إلى 2020/01/12: احتفالات يناير من تنظيم جمعية نادي الحرفيين للمجوهرات والخزف.

2019/01/18 إلى 2020/02/02: معرض جماعي بالتنسيق مع الإتحاد الوطني للفنون الثقافية.

-شهر فيفري: ورشات كل يوم ثلاثاء وسبت من تنشيط الفنان طالب ياسين الفنان صلعة عبدالقادر.

وفي شهر مارس تم توقيف جميع الأنشطة المبرمجة بسبب تفشي فيروس كورونا (كوفيد 19).

2020/04/28: نشر صور من كواليس افتتاح المعرض الافتراضي sanit arts، مع نشر فيديو خاص يسجل تعريف كل فنان بنفسه ولوحاته المعروضة.

-2020/04/30: أول حصة من الورشات الافتراضية الخاصة بالأطفال.

-من 10 إلى 14- 2020/05/17: إقامة ورشات افتراضية لتعليم خط الرقعة من تنشيط الخطاط الحروفي كور نورالدين.

- من 20 إلى 2020/05/23: تكملة حصص الورشات للخطاط كور نورالدين.

[1]- وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة- وهران، برنامج نشاطات لسنة 2019.

بعد تفشي فيروس كورونا، تمّ غلق المتحف لتفادي هذا الوباء الخطير، مما أدى إلى تعليق جميع نشاطات المتحف المبرمجة، والبحث عن آليات جديدة لتقريب الفن من الجمهور، وبفضل وسائل التكنولوجيا المتطورة والتي تعتبر من أساسيات الفن التشكيلي المعاصر، تمّ اللجوء إلى المعارض الافتراضية التي قرّبت المنجزات الفنية إلى المتلقي، وحوّلت المتحف من هيكل ثابت في مكان ما إلى هيكل متحرك يتنقل إلى الجمهور أينما كان، ولعل هذه العملية تدخل ضمن المفاهيم المعاصرة التي تعمل على دمج العمل بالجمهور[1].

ثالثا: مقتطفات من سير بعض الفنانين التشكيلين المعاصرين من خلال معروضات متحف 'مامو'

لقد تطرق البحث سابقاً إلى أبرز الفنانين التشكيلين من خلال أساليب الفن التشكيلي الحديث في الجزائر، وسيعرِض فيما يلي سير بعض الفنانين التشكيلين المعاصرين من خلال بعض معروضات متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، من أجل الكشف عن أهم الاساليب الفنية المنتشرة خلال الفترة المعاصرة بالجزائر.

1.3. الفنان مكي عبدالرحمان

فنان جزائري من مواليد 1954 بوهران، تلقى تعليمه الفني بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران من سنة 1969 الى سنة 1970 في الفنون التطبيقية، ثم الفنون الجميلة، تحصل سنة 1976 على الشهادة الوطنية للفنون الجميلة من الجزائر العاصمة، شغل سنة 1984 منصب أستاذ بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران، ليصبح سنة 2002 مديرا لها؛ جاءت معظم أعماله بالأسلوب التجريدي، كما قام بعدة معارض داخل وخارج الجزائر، من بينها: معرض بكوبا سنة 1976، عدة معارض جماعية متجولة بفرنسا من سنة 1979 الى 1981، معرض بالغرب سنة 1887، معرض 1988 عدة معرض في كل من الجزائر العاصمة، وهران، عنابة ، مغنية، معرض سنة 2017 بمتحف الفن الحديث

[1]– وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة– وهران، حصيلة النشاطات الثقافية والفنية لسنة 2020.

والمعاصر بوهران[1]. [أنظر الشكل 56].

الشكل 56: مكي عبدالرحمان[2]: الصورة الظلية، ألوان زيتية على القماش، 92.5*65 سم.

2.3. الفنان بلمكي مراد

فنان تشكيلي جزائري معاصر من مواليد 13 ديسمبر 1958 بوجدة المغرب، متحصل على شهادة ليسانس في الفنون التشكيلية من جامعة مستغانم، وعضو في الإتحاد الوطني للفنون الثقافية (UNAC)، هو مؤسس جمعية الفنون البصرية والتشكيلية –حضارة العين (CIV ŒIL)، يُدرس مادة التربية التشكيلية بثانوية حمو بوتليليس، كما درّس بقسم الفنون بجامعة مستغانم، وكذا بالمدرسة الخاصة بالتصاميم الفنية C&M، ومؤطر فني للمركز الفني للتعليم عن بعد بمعهد روان– فرنسا، يعمل حالياً في ورشته بمدينة وهران، يميل الفنان إلى الأسلوب التجريدي في جل أعماله الفنية التي تحمل كماً هائلاً من الرموز.

قام الفنان بالعديد من المعارض الفردية والجماعية داخل الجزائر وخارجها، يصل عددها حوالي 45 معرضاً من أهمها: معرض فردي بجامعة وهران سنة 1988، معرض فردي بلندن انجلترا سنة 1989، معرض فردي بقصر الثقافة سنة 2015، معرض فردي بصالة العرض لجمعية الفنون البصرية والتشكيلية حضارة العين (CIV ŒIL)؛ أما عن المعارض الجماعية فمنها: معرض جماعي بمتحف أحمد زبانة بوهران سنة 2000،

[1]– الفنان مكي عبدالرحمان، مقابلة شخصية، مدرسة الفنون الجميلة بوهران، 2019/2/20.

[2]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

معرض جماعي بقصر الثقافة بالجزائر العاصمة سنة 2006، ومعرض جماعي بمتحف الفن الحديث والمعاصر بوهران سنة 2017[1]. [أنظر الشكل 57].

الشكل 57: الفنان بلمكي مراد: النباتات والمنطقة[2].

3.3. هاشمي عامر:

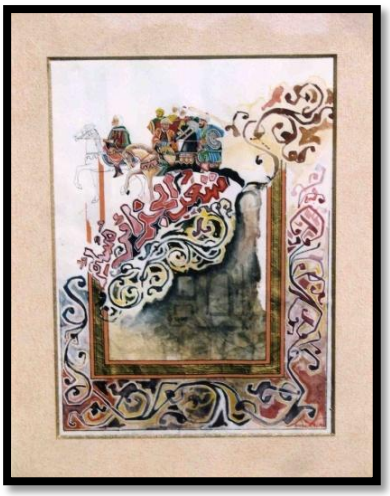
فنان جزائري من مواليد 20 نوفمبر 1959 بمدينة الحجوط ولاية تيبازة، عرف بفن المنمنمات إذ تخرج من المدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة سنة 1985، تحصل على منحة لدراسة فن المنمنمات في بيكين بالصين، كما تحصل على شهادة ماستر 2 في الفنون البصرية بجامعة ستراسبورغ بفرنسا، شغل منصب أستاذ لفن المنمنمات في المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم ثم مديرا لها، وهو في صدد تحضير لشهادة الدكتوراه من جامعة سان دونيس بفرنسا(باريس 8)؛ يشغل حاليا منصب مدير بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران، تنتمي جل أعماله إلى الفن المعاصر حيث يختص بفن المنمنات المعاصرة.

كانت أعماله حاضرة في العديد من المعارض الفنية داخل الوطن وخارجها ومن بين أهم معارضه: معرض في بهو بلدية القبة –الجزائر العاصمة سنة 1981، معرض حمادة

[1]– الفنان بلمكي مراد، مقابلة شخصية بقصر الثقافة – تلمسان، يوم: 2021/02/20.

[2]– وزارة الثقافة والفنون، بلمكي مراد، معرض فن التصوير، BENI.X، الجزائر، الصفحة 25.

بمستغانم سنة 1982، معرض مونرو واشنطن بالولايات المتحدة 2003، معرض طهران بالإيران سنة 2008، معرض برواق الفن بمغنية سنة 2010[1]. [أنظر الشكل 58].



الشكل 58: الفنان هاشمي عامر(وتمر القافلة)[2].

4.3. ولهاصي محمد:

من مواليد 01 مارس 1943 بأحفير المغرب، تلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط بمدينة وجدة، ثم انتقل إلى التدريس كمتربص في كل من أحفير ووهران وسيدي بلعباس من سنة 1961 إلى 1964، درس بمدرسة الفنون الجميلة بوهران من 1964 الى 1966؛ التحق بالمكتب الوطني للطباعة التربوية ثم المركز الوطني لمحو الأمية بالجزائر من سنة 1966 الى سنة 1975، ثم اشتغل منشط ثقافي بمستغانم بداية من سنة 1975 ليترك منصبه سنة 1978 ويتفرغ لإنتاجه الفني، تميل جل أعماله الفنية الى الأسلوب التجريدي التعبيري؛ من بين أهم معارضه: فضاء الموقار بالجزائر العاصمة سنة 1970، قاعة راسم العاصمة 1972، المركز الثقافي الجزائري بباريس 1986، المركز الثقافي الفرنسي بوهران 1992، متحف زبانة وهران 1996، فضاء جينيريك فرنسا 2000، رواق الفن مغنية 2010[3]. [أنظر الشكل 59].

---

[1]– الفنان هاشمي عامر، مقابلة شخصية، قصر الثقافة– تلمسان، 2017/03/01.

[2]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

[3]- Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, Forum Tours, 2009, page 67.

الشكل 59: ولهاصي محمد: لوحة الشفق، ألوان زيتية على القاش، 128*96 سم[1].

5.3.- بلخروسات عبدالقادر

فنان جزائري من مواليد 19 اكتوبر1963 بسيدي بلعباس، تخرج من المدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، عمل استاذ بمدرسة الفنون الجميلة بوهران، وهو عضو في لجنة التحكيم للفنون الجميلة بتلمسان منذ 2009، له عدة معارض فردية وجماعية من بينها: معرض فردي بصالة الواسيطي بوهرن سنة 1992، معرض بتونس سنة 1999، معرض بدار الثقافة بتلمسان سنة 2000، وأما بالنسبة للمعارض الجماعية فمنها: معرض بصالة المسرح الجهوي بسيدي بلعباس سنة 1983، معرض بالبليدة سنة 1986، ومعرض بالجزائر العاصمة سنة 1987، ومعرض بمتحف احمد زبانة بوهران سنة 1991، معرض بدار الثقافة بتلمسان سنة 2000[2]. [أنظر الشكل 60].

[1] – الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر – وهران، 2019/02/10.

[2] –Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 25.

الشكل 60: بلخروسات عبدالقادر، لوحة سيدي الهواري 1983.[1]

6.4. مرسالي عثمان:

من مواليد 1952، درس بمتوسطة بن زرجب بوهران، ليلتحق بعدها بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران ثم المدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة، وقد تتلمذ على يد مصلي شكري، حيث تخرج سنة 1972 ثم التحق سنة 1975 بورشة فونار Rhoner بباريس إلى غاية 1984 حيث تحصل على الشهادة العليا، وبعد عودته إلى الجزائر شغل منصب استاذ بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران إلى غاية 1994، ثم انتقل مضطرا إلى باريس جراء الحالة السياسية التي كانت تعيشها الجزائر آنذاك؛ تعتبر طريقته في التشكيل مميزة إذ يعتمد على الواقعية النصف تجسيدية مع المبالغة في الأشكال لتصبح تميل الى التجريدية؛ من بين أهم معارضه: معارض متجولة بفرنسا من 1999 الى 2003، معرض بمتحف الفن الحديث والمعاصر بوهران سنة 2017[2].[أنظر الشكل 61].

[1]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصربوهران.

[2]– وزارة الثقافة، 5Art matures، المتحف العمومي الوطني أحمد زبانة، وهران، الجزائر، الصفحة 28.

الشكل 61: مرسالي عثمان، لوحة الضاحية 05، ألوان الأكريليك على القماش، 90*70 سم[1].

7.4. بلهاشمي نور الدين:

فنان جزائري من مواليد 31 جانفي 1954 بوهران- الجزائر، تخرج من المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران سنة 1973، تحصل سنة 1985 على شهادة الفن التشكلي من جامعة باريس 8، تقلّد عدة مناصب حيث عمل أستاذ بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران، وأستاذ بجامعة وهران قسم الهندسة المعمارية من سنة 2002 الى 2007، وكذلك في جامعة مستغانم بقسم الفنون وغيرها، تميل جل أعماله الى التجريدي، يعد تاريخه حافل بالمعارض الوطنية والدولية نذكر منها: عدة معارض قام بها في الجزائر العاصمة مند سنة 1981، معرض في وجدة بالمغرب سنة 1990، بفرنسا فيليي ننسي سنة 2011، بأوساكا اليابان سنة 1988، برواق الفن مغنية سنة 2006 وسنة 2021، بمتحف الفن الحديبث والمعاصر بوهران سنة 2017[2]. [أنظر الشكل 62].

[1]- وزارة الثقافة، 5Art matures، المتحف العمومي الوطني أحمد زبانة، وهران، الجزائر، مرجع سابق، الصفحة 30..

[2]- المرجع نفسه، الصفحة 4-5.

الشكل 62: هاشمي نور الدين، 'باقة ورد'، 97.5*77.7 سم[1]

8.4.شريف سليمان:

فنان جزائري من مواليد 19 جوان 1959 بالغزوات ولاية تلمسان، خريج المدرسة الجهوية للفنون الجميلة وهران 1979، ثم المدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة سنة 1980، تحصل على منحة التربص إلى موسكو (روسيا) حيث تكوّن في فن النحت، كما تكوّن في ورشة للفنون التشكيلية بمرسيليا (فرنسا) من 1990 إلى 1992، عند عودته إلى أرض الوطن درّس بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم من 1996 الى غاية 2000، ليتوجه سنة 2001 للتدريس في قسم الفنون بجامعة مستغانم، وردت معظم أعماله بالأسلوب التجريدي.

من بين أهم معارضه: معرض تحية للفنان محمد خدّة سنة 1998، معرض بدار الثقافة في مستغانم سنة 2000، معرض في الفضاء الثقافي غروتلي بجنيف في سويسرا

[1]- الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

سنة 2001، معرض "طاوسة" بالمعهد الفرنسي وهران سنة 2002، معرض رواق دار الكنز العاصمة سنة 2005[1].[أنظر الشكل 63].

الشكل 63: لوحة تجريدية للفنان شريف سليمان[2].

9.4.الفنان شرفاوي عفيف:

فنان جزائري من مواليد 05 مارس 1948 بوهران، له عدة دراسات فنية منها: في مدرسة الفنون الجميلة بوهران وكذلك بمدرسة الفنون الجميلة بتركوان وبنانت في فرنسا، عمل استاذا بمدرسة الفنون الجميلية بوهران، متحصل على شهادة في الزخرفة، يهتم الفنان في اعماله بالأسلوب التجريدي؛ من بين معارضه الفنية: معرض بموناكو في وهران سنة 1965، المعرض الدولي للفن المعاصر بمونتي في فرنسا سنة 1988، معرض بمتحف احمد زبانة سنة 2007[3]. [أنظر الشكل 64].

[1] - Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 39.

[2] – Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 38.

[3] – مجلة عفيف البهنسي، les Andalous Perdues، متحف احمد زبانة ، وهران، 2007، الصفحة 11.

الشكل 64: شرفاوي عفيف:

أكتوبر البحر المتوسط، 64*48.5 سم[1]

10.4.شندر سعيد:

من مواليد 04 ماي 1963 بوهران، يعيش ويعمل بمستغانم، خريج المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران لسنة 1984، ثم بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة لسنة 1990، يعمل أستاذ بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم، يهتم الفنان في إنجاز أعماله بالأسلوب التجريدي مع إضافة بعض التشخيصات الخطية.

قام الفنان بعدة معارض أهمها: وهران سنة 1983، بليدة سنة 1986،الاتحاد السوفياتي سنة 1987، "تحية لبيكاسو" تشكيل على الحافلات الجزائر العاصمة سنة 1988، المركز الثقافي الجزائري بباريس سنة 1990، "طاوسة" معرض جماعي بالمعهد الفرنسي وهران 2002، متحف زبانة وهران سنة 2007[2]. [أنظر الشكل 65].

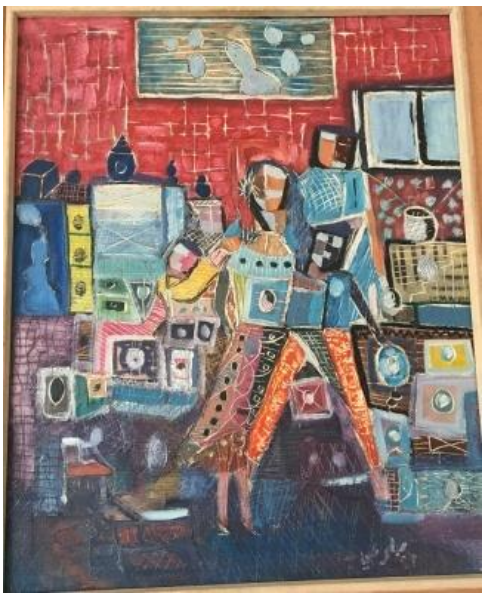
[1]-. الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

[2]- Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 37.

الشكل 65: لوحة الفنان شندر سعيد[1]

11.4.الفنان مباركي احمد:

الفنان من مواليد 1950، تخرّج في سنة 2011 الى التقاعد، يقوم في بعض الأحيان بتنشيط دورات تدريبية في ناد خاص للأطفال بدار الثقافة بتلمسان، له عدة معارض فردية وجماعية داخل الجزائر وخارجها، حائز على عدة جوائز وطنية ودولية، يتميز بأسلوبه التجريدي[2]. [أنظر الشكل 66].



الشكل 66: مباركي احمد: بوم كبير، 1997[3].

[1] - Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 36.

[2] – المدرسة الجهوية للفنون الجميلة، الأسبوع الثقافي لولاية وهران، 2007، الصفحة 16.

[3] – الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

12.4..دبلاجي سعيد:

من مواليد 12 جوان 1971 بمستغانم، ليسانس فنون تشكيلية من جامعة مستغانم 1993، ماجيستار فنون شعبية من جامعة تلمسان 2007، أستاذ التربية التشكيلية في الثانوي بوهران 1997، ثم أستاذ بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم وبعدها أستاذا بقسم الفنون بجامعة مستغانم، يعتمد في أعماله بالواقعية بين أجزاء نصف تجسيدية التي تميل الى الاسلوب التجريدي.

من بين أهم معارضه: معرض شخصي بدار الثقافة مستغانم سنة 1999، معرض بقصر الثقافة بالجزائر العاصمة سنة 2004، معرض الأسبوع الثقافي للفنون التشكيلية بمغنية 2006، ومعرض لقاء المدارس الفنية بأنقرة– تركيا[1]. [أنظر الشكل 67].

الشكل 67: لوحة الفنان دبلاجي سعيد[2].

[1] - Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 61.
[2] - op. cit, page 60.

13.4.الفنان زروقي بوخاري:

من مواليد 1944 بولاية مستغانم، تلقى دروسه الفنية في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة من سنة 1964 الى سنة 1970، عمل عضواً في الديكور المسرح والتلفزيون بوهران، تجسدت مختلف أعماله الفنية بالأسلوب التجريدي.

كانت له عدة معارض منها الفردية كمعارض التي قام بها في الجزائر العاصمة من 1971 الى 1982، وبعنابة سنة 1980، وبوهران سنة 1981، 1982، 1988، 1990، 1993، وفي باريس بفرنسا سنة 1987 و 1999، ومعارض جماعية في كل من الجزائر العاصمة سنة 1981، وبموسكو في روسيا سنة 1989[1]. [أنظر الشكل 68].

الشكل 68: زروقي بوخاري، لوحة 'سيدة من الجنوب'[2].

14.4.الفنان جفال عدلان:

من مواليد 01 أبريل 1961 بولاية سكيكدة، خريج مدرسة الفنون الجميلة بوهران لسنة 1985، ثم المدرسة العليا للفنون الجميلة لسنة 1990، عمل أستاذ بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم، وهو عضو مجموعة السباغين، تميزت اعماله الفنية بالأسلوب التجريدي.

[1]– مجلة الرواق، الفن الحديث والمعاصر بوهران، متحف أجمد زبانة، 2017، ص 18.

[2]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

برزت أعماله في عدة معارض منها: معرض الاتحاد السوفييتي سنة 1987، ومعرض متنقل في كل من بسكرة، وأرزيو، والجزائر العاصمة (سوناطراك) 1989، ومعرض بانوراما الفن التشكيلي الجزائري بالعاصمة سنة 1994، ولقاء التشكيليين بدار الثقافة في مستغانم 2000[1].[أنظر الشكل 69].

الشكل 69: جفال عدلان، لاعبي الشطرنج[2].

15.4.الفنان زرهوني سيد أحمد:

ولد الفنان ببركان في المغرب سنة 1947، أخذ تعليمه الفني من مدرسة الفنون الجميلة بمستغانم، كما تحصل على ميداليات فضية وبرونزية في كل من نانت ولاروشيل بفرنسا، درس الهندسة المعمارية بجامعة وهران، قام بعدة معارض فنية في الجزائر وخارجها، يعيش حاليا بمدينة مستغانم، وردت معظم اعماله الفنية بالأسلوب التجريدي[3]. [أنظر الشكل 70].

[1] - Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 46.

[2] – الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني. انظر:
https://lawhati.dz/ar/artist/%D8%B9%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%86-/%D8%AC%D9%81%D8%A7%D9%84

[3] – مجلة الرواق، الفن الحديث والمعاصر بوهران، متحف أجمد زبانة، 2017، ص 18.

الشكل 70: زرهوني سيد احمد، لوحة ' الترصد'، 100*74[1]

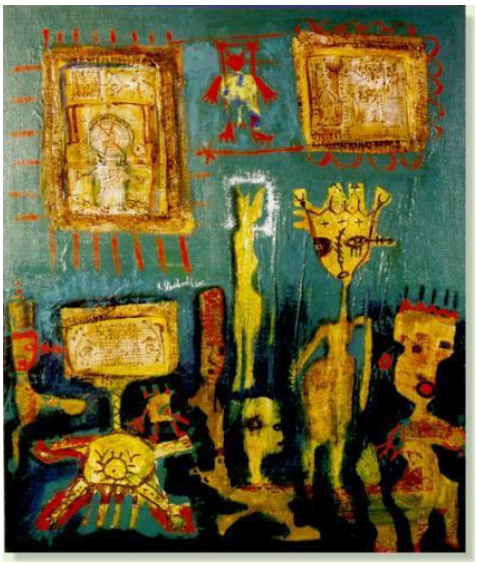
16.4.اسطمبولي بن يوسف أحمد:

من مواليد 28 جانفي 1957 بمدينة خميس مليانة ولاية عين الدفلى، درس بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس وبعد تخرجه التحق بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم حيث درّس الرسم من 1987 إلى 1998. توفي سنة 2020 في مسقط رأسه رحمه الله اثر مرض عضال لازمه لسنوات عديدة، تتسم أعماله الفنية بالتجريدية التي تحتوي رموزاً مختلفة.

عرض في العديد من ولايات الوطن منها: الجزائر العاصمة، وهران، تيبازة، مستغانم، تلمسان، وخارج الوطن مثل فرنسا، تونس ليبيا، سوريا[2]. [أنظر الشكل 71].

[1] – متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، معاينة شخصية، 2020/06/30.

[2] –https://www.founoune.com/index.php/perte-dahmed-stambouli-a-seulement-63-ans-par-amel-djenidi/



الشكل 71: لوحة تجريدية للفنان اسطمبولي بن يوسف احمد[1].

17.4.فرحات ليلى:

من مواليد 1939 بمدينة معسكر، ظهرت موهبتها في الصف الابتدائي حينما كانت تقلد أعمال الفنان فان غوخ أمام أعين معلمتها آنذاك، بدأت تكوينها الأكاديمي بمدرسة الفنون الجميلة بوهران حيث تخرجت سنة 1969، ثم التحقت بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة لتتخرج سنة 1971، قد تكونت عل يد كل من الفنان محمد إسياخم والفنان مصلي شكري، لتلتحق بعدها بالتدريس لفترة قصيرة، فقد تفرغت نهائيا للتشكيل، توفيت رحمها الله في وهران سنة 2020، برزت الواقعية في أعمالها بطريقة انسيابية تعتمد على اظهار الحركة بتكرارها المتجسد في تشكيلها، فتميزت بأسلوبها الذي يميل إلى المستقبلية[2]. [أنظر الشكل 72].

الشكل 72: ليلى فرحات:لوحة ' بني يني'، قواش على الورق، 57,5X38,4، 1992[3].

[1] -stambouli-agmed,art plastiques,Artiste pentre heureux de vous presenter…,curriculum vitae
[2] - leila ferhat, site web AWARE, information.
[3] – الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر – وهران، 2019/02/10.

18.4.خضير حسناء:

من مواليد 1968 بوهران، عصامية التكوين، وقد عرضت أعمالها على المستوى الوطني في كل من متحف مامو بوهران، متحف زبانة وهران، دار الثقافة عبد القادر علولة تلمسان، رواق الفن مغنية، تهتم في أعمالها الفنية بالتجريدية[1]. [أنظر الشكل 73].

الشكل 73: خضير حسناء: لوحة تجريدية[2].

19.4.كور نو الدين:

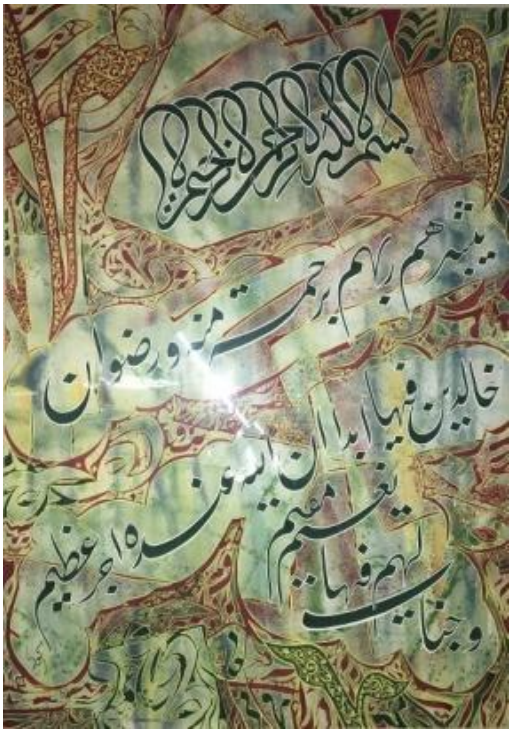
فنان جزائري من مواليد 15 ديسمبر 1960 بوهران، متخرج من جامعة مستغانم قسم فنون تشكيلية، أستاذ التربية التشكيلية بثانوية حيرش محمد بوهران، قام بتأليف كتاب "كيف نرسم الحيوانات" بالتعاون مع الأستاذ لعوج محمد، وقد تحصل الفنان على عدة جوائز في الخط العربي الذي يعد مجاله للابدعه الفني، حيث تبرز جل أعماله الفنية بأسلوبه المتميز في فن الحروفية المعاصرة.

تجولت أعماله الفنية في العديد من المعارض من بينها: معرض جماعي 'تحية لمحمد خدة' سنة 1999، معرض بالصالون الوطني للفنون التشكيلية في مستغانم سنة

[1]– الفنانة خضير حسناء، مقابلة شخصية، رواق مغنية، 2018/05/27.

[2]–الصورة مأخودة من معرض برواق مغنية، 2018/05/27.

2000، معرض الجزائر بفرنسا سنة 2003، ومعرض جماعي في دبي سنة 2008[1].[أنظر الشكل 74].



الشكل 74: لوحة حروفية للفنان كور نورالدين (سورة التوبة، 1975)[2].

20.4.خلوفي يزيد:

من مواليد 16 ديسمبر 1963 بجويدات (حمام بوغرارة) ولاية تلمسان، فنان عصامي، تشبع بالمدرسة القرآنية التي بعثت فيه حب الكتابة على الخشب المطلي بالصلصال، فشق طريقه في مجال فن الحروفية.

من بين أهم معارضه: لفلسطين المكتبة البلدية بمغنية سنة 1989، في بيروت بلبنان سنة 1997، معرض 'أكتب إذا أنا موجود' في رواق محمد راسم سنة 2002 بالعاصمة، معرض سنة الجزائر بفرنسا سنة 2003، وفي المعهد الفرنسي بوهران سنة 2013[3]. [أنظر الشكل 75].

[1] - Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 53

[2] – الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

[3] – الفنان خلوفي يزيد، مقابلة شخصية، بلدية بوغرارة، ولاية تلمسان، 2021/06/05.

الشكل 75: الفنان خلوفي يزيد، لوحة حروفية[1].

21.4.زدمي عبد العزيز :

ولد في 23 نوفمبر 1946 م بوهران، درس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بوهران، وتابع دروسه بمتحف الانسان بباريس، كما قام بالتدريس ثم إدارة المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بوهران، وكان عضوا في الاتحاد الوطني للفنون الثقافية (UNAC)، وقد حاز الفنان على الميدالية الذهبية في الملتقى الدولي العشرين للفنون التشكيلية سنة 1981[2]. [أنظر الشكل 76].

الشكل 76: الفنان زدمي عبدالعزيز، لوحة التركيبة، تقنية مختلطة، 27*38.5 سم، 1983[3].

[1]– الفنان خلوفي يزيد، مرجع السابق.

[2]– وزارة الثقافة، فنانو تلمسان وضواحيها، تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية، 2011، الصفحة 28

[3]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر، معاينة شخصية، وهران، 2019/02/10.

22.4.أرزازي عبد القادر:

من مواليد 12 ديسمبر 1951 بمسيردة ولاية تلمسان، عصامي، اشتغل بورشات لفنانين من برشلونة ومدريد، كان أستاذا للاسبانية في متوسطة بمدينة مغنية ثم أستاذا للتربية التشكيلية إلى غاية 1998، حيث أنتقل للعيش في فرنسا أين يتابع مساره الفني، يعتمد في إنجاز أعماله الفنية على تقنية الجمع باستعمال حوامل مختلفة، وهذا ما يقوم عليه الفن المعاصر، بأسلوب تجريدي. [أنظر الشكل 77].

الشكل 77: الفنان أرزازي عبدالقادر: لوحة 'وجه'، تقنية مختلطة على الخشب، 40*50[1].

23.4.حميدي أحمد:

من مواليد 25 جانفي 1955 بمغنية، خريج مدرسة الفنون الجميلة بوهران 1980 ثم المدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة سنة 1981، عمل أستاذا للتربية التشكيلية، حاليا هو متقاعد، تبرز مختلف أعماله بأسلوب يميل إلى التجريدية، وهذا ما تعكسه واقعيته النصف تجسيدية. [أنظر الشكل 78].

[1]–الفنان أرزازي عبدالقادر، مقابلة شخصية برواق مغنية، يوم 2016/07/17.

الشكل 78: الفنان حميدي أحمد، لوحة 'النساء'، ألوان زيتية على القماش، 65*70 سم[1].

24.4. محبوب عبد القادر:

من مواليد 03 أبريل 1963 بمغنية، فنان عصامي، فن التصوير والنحت، يبرز في الواقعية النصف تجسيدية، بأسلوب يميل الى التجريدية. [أنظر الشكل 79].

الشكل 79: لوحة غرداية ألوان الزيتية على القماش 70*90[1].

[1]– الفنان حميدي أحمد، مقابلة شخصية، رواق مغنية،2017/04/14

25.4.سعاجي مصطفى: من مواليد 04 أوت 1961 بسان دوني– فرنسا، فنان عصامي، مثّلت معظم أعماله بالأسلوب التجريدي، توفي 2022/02/04 بمستشفى تلمسان اثر إصابته بفيروس بكورونا. [أنظر الشكل 80].

الشكل 80: اللوحة التجريدية للفنان سعاجي مصطفى: أكريليك على القماش، 60*70، 2016[2].

قامت مجموعة مغنية (أرزازي عبدالقادر، حميدي أحمد، محبوب عبدالقادر، سعاجي مصطفى) بعدة معارض فنية بحيث بدأت أول معرض لها في المكتبة العمومية بمغنية مند 1982، ثم في رواق محمد راسم بالجزائر العاصمة سنة 1987، وفي وجدة بالمغرب سنة 1991، وفي متحف زبانة بوهران سنة 1993، وفي 'طاوسة' المعهد الفرنسي بوهران سنة 2002، ومعرض الأسبوع الاعلامي للفنون التشكيلية مغنية سنة 2006، فضلاً عن المعرض الدائم في رواق الفن بمغنية.

رابعا: بعض التحف الفنية من خلال متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران

ارتأينا أن نعرض بعض الاعمال الفنية المتواجدة بمتحف الفن الحديث والمعاصر بوهرن (مامو) للفنانين التشكيليين المعاصرين في الجزائر، وهي في الحقيقة تابعة لمقتنيات المتحف العمومي الوطني أحمد زبانة؛ ولعل هذه الأعمال ستكون كإضافة لما تقدم من سير للفنانين ولوحاتهم الفنية لكي تثري القارئ وتساعده في معرفة اتجاه الفن

[1]– الفنان محبوب عبدالقادر، مقابلة شخصية، رواق مغنية، 2019/02/05

[2]- الفنان سعاجي مصطفى ، مقابلة شخصية برواق مغنية، 2016/07/10

التشكيلي في الجزائر من خلال الأساليب الفنية المنعكسة في الساحة الفنية، وكذا لتتّضح لديه الصورة حول تجليات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر؛ وقد وردت الأعمال الفنية كما يلي[1]:

1.5- لوحة "الخيمة الكبيرة" (1990) للفنان "سيلام علي"

2.5. لوحة "من الحلم" للفنان "هيون صلاح"

[1]- متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، معاينة شخصية، 2019/02/13.الساعة 10 صباحاً.

3.5. لوحة "القعدة" للفنان "طالبي رشيد"

4.5. لوحة "عمرة" للفنان "لحرش بلقاسم"

5.5. لوحة "زوج" للفنانة "فتيحة بيسكر"

6.5. لوحة "الجزء الثاني" للفنان "هلال زوبير"

7.5. لوحة "التوليد" للفنانة "ليلي باغلي"

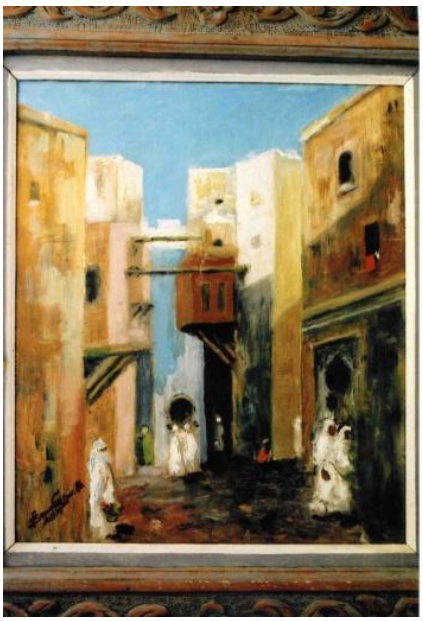
8.5.لوحة "ناقل المياه" (1993) للفنان "معروف نورالدين"

9.5.لوحة 'حمام مغاربي' (1992) للفنانة 'صغير مليكة'

10.5.لوحة 'اللقاء' للفنان 'سعد الهواري'

11.5.لوحة "نساء وأطفال" للفنانة "كسكوسة مليكة"

12.5. لوحة "الدرب" للفنان"بن منصور عبدالله"



13.5.لوحة "قطرة سوداء" للفنان "بلاخ جاب الله"

14.5. لوحة 'زاوية زنقة' للفنان 'قرماز عبدالقادر'

لوحظ من خلال استعراض بعض مقتطفات لسير الفنانين المعاصرين وبعض التحف الفنية المعروضة في متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، وهذا على سبيل المثال لا الحصر، فهناك العديد من الفنانين الجزائريين المعاصرين(نساء ورجال) إذ لا يسع البحث أن يلم بجميع الفنانين الذين عرضوا أعمالهم بمتحف 'مامو'، وقد تبين أن الأسلوب التجريدي كان هو الاتجاه المفضل لمعظم الفنانين التشكيلين المعاصرين الذين اهتموا بالشكل واللون في تمثيل جوهر الشيء؛ حيث كان لكل فنان رؤيته وطريقته الخاصة في ذلك من خلال توظيف الخامات المختلفة والتقنيات المتعددة؛ كما ظهرت الواقعية والواقعية النصف تجسيدية في بعض الأعمال، وجاءت بعض التحف الفنية لتمثيل فن الحروفية، هذا ما عكس أساليب الفن الحديث، ورغم ذلك إلا أن ملامح الفن المعاصر قد برزت في بعض الأعمال الفنية مثل الأعمال الفنية للفنان 'أرزازي عبدالقادر'، وأعمال الفنان 'صادق رحيم' التي جسّدت أسلوب الفن المفاهيمي.

خامسا: واقع الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر

1.3. مسار الفن التشكيلي المعاصر بالجزائر

يعد الفن التشكيلي الجزائري كغيره من الفنون مجال يرتقي به الفنانون على أساس تقديم مفاهيم جديدة ومميزة للبلاد وكذلك يؤثر في سيرورة الثقافة السائدة خاصة من خلال المعارض والملتقيلت بحيث تعتبر من الدعائم الأساسية في المجتمعات، ويعكس مدى

تطور الحالات الاجتماعية عبر الوطن، وهذا ما شهدناه في جموع الأخبار والصحافة التي تطرقت لهذا الموضوع.

يتطلب التاريخ كطبيعة لإعادة التفسير، فالإنسان يصنع التاريخ عندما يبرز روحه ومعناه، ويصنع التاريخ الإنسان بأن يحدد له اتجاه سعيه في الحياة، وإذا كان التاريخ كعلم لم تتحقق بعد الإجابة عن أسئلته، فإن الفن كتاريخ حقيقة لا سبيل إلى إنكارها، حيث أنه أرّخ ولخّص حياة البشرية، وبشّر للأيام القادمة.

كما يعد التاريخ سبيل إلى فهم الحاضر، وطريق إلى الأمل في المستقبل، ووعي بالطبيعة والشعور بالإتحاد معها من خلال الآثار الباقية من الماضي، إذ لا ينتظر أن يفيض الفن إلا من الأعماق، حيث أن انشغال الشعور السطحي بالمواد المتغيرة مظهر لا جذر له، وأما الواقع النفسي فما زال كما كان عليه في الأعماق[1].

ولمعرفة واقع الفن التشكيلي في الجزائر لابد من معرفة مسار الفن في هذا البلد من خلال العصور المختلفة التي مر بها، وهذا ما تطرقنا إليه سابقاً، فلعل الفن كان واحداً يتطور، الأمر الذي لم يصبح بعد عادياً مألوفاً ولكنه ضروري، حيث تعتبر الثقافات التي نشأت وعاشت في الجزائر متداخلة الأطراف فيما بينها، عملت على تكوين الخبرة الإنسانية، فلقد بدأت بالعصر الحجري الحديث وما خلفه من إرث مادي وغير مادي، الذي جعلها تنفرد عن باقي الدول (فنون التاسيلي والهقار)، ثم تطورت عبر العصور القديمة من خلال غزو الحضارات، بسعيها في التعامل مع العالم الخارجي وتطوير ذاتها، وهذا ما أدى إلى تنوع إرثها الفني، ثم انتقلت إلى الثقافة الإسلامية ببحثها نحو الداخل والخارج والتطلع نحو الملأ الأعلى، لتصل إلى مرحلة الاستعمار الفرنسي والمحاولات التي قام بها من أجل طمس هوية المجتمع الجزائري، وهي أصعب مرحلة مرت بها الجزائر، بحيث استحوذت الحكومة الفرنسية على كل المعالم الوطنية الجزائرية في محاولة تظليل الشعب الجزائري عن دينه وأصوله وتقاليده، فضلاً عن فرض على الفنانين الجزائريين التبعية الفنية للفن الغربي.

[1]– سعيد حامد، الفن المعاصر في مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالقاهرة، 1967، الصفحة1.

قد عبّر الإرث الفني في الجزائر عن قمة الفكر والثقافة التي وصل لها الإنسان الجزائري، ولعل المطلوب من الفنان التشكيلي المعاصر عدم تعطيل المسيرة الفنية التي بدأها الأولون، وعدم إحداث هوة بين المكتسبات القديمة والمعاصرة، بل يتعين عليه النظر إلى ذلك الإرث نظرة علمية لا تعيق المفاهيم المعاصرة، وخاصة في هذه المرحلة التي يعيشها العالم العربي عامة في مختلف الميادين.

يستوجب على المجتمعات تصحيح المفاهيم وتصور أن الفن التشكيلي بشكله العام وبشموليته ما هو إلا تفكير وتعبير فردي، لا يعكس سوى موهبة خاصة، مما يستبعد أن الفن هو إفراز اجتماعي لرغبات الإنسان ومتطلباته يضع بصماته بالضرورة على كل ما يقع في إطاره[1]، بل يجزم أنه الوجه الحقيقي لأي مجتمع يعكس جوانب تفكيره ومدى تطوره.

لعب التراث الحضاري والفني والفكري دوراً إيجابياً في تطور فكر الإنسان المعاصر وإغناء عالمه الجمالي، حيث ضلّت العصور الغابرة حلقة من حلقات التواصل، تؤكد ضرورة استمرار المسيرة الفنية لتلك الإنجازات الفنية التاريخية، فالإبداع الأصيل والروائع الفنية الجمالية لا تنحصر في حقبة مؤقتة، هذا ما برهنت عليه الفنون الإغريقية، حيث أنها لا تزال حتى اليوم قادرة أن تكون معياراً ونموذجاً، بكل بساطة لأنه فن حافظ على ارتباطه بعصره والعصور التي تليه، مما يؤكد على ضرورة الاستمرار في الإبداع الفني في الجزائر وتركيب حلقات الخلق الفني، لإفراز فن معاصر بمقومات وطنية معاصرة.

لقد عانقت مجموعة من الفنانين الجزائريين التراث واستلهموا منه المعاصرة، من خلال بحثهم عن الذات وعن أصالتهم، حيث استلهم الفنان 'عمر راسم' والفنان 'محمد راسم' من التراث منجزاته الفنية الخالدة التي جسدت براعته وقوة إبداعه فضلاً عن الفنان 'بشير يلس' الذي استوحى أعماله الفنية من النقوش الإسلامية الموجودة في الجوامع،

[1]– صالح رضا، ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، الصفحة 7.

ومحفورات الخشب[1]، وغيرهم من الفنانين الذين عرفوا كيف يستثمرون من التراث ويحافظون على أصالتهم، ويقدمون أعمالهم الفنية برؤية معاصرة.

تأثر الفنانون الجزائريون بالأساليب الغربية في وقت فرضت عليهم التبعية الفنية، وهي فترة الاستعمار، وبقوا على تلك الحالة رغم تحررهم من الهيمنة الاستعمارية، وهذا راجع إلى سياسة المستعمر الممنهجة في توجيه المجتمع الجزائري، التي مست مختلف الميادين وخاصة الفكرية والثقافية والفنية، مما جعلهم يعيشون حالة تنقل بين تيارات الفن الحديث، من رومانسية وتجريدية وسريالية وتكعيبية وغيرها، حيث أنهم لم يواكبوا معالم فن ما بعد الحداثة.

على الرغم من المحاولات الجادة التي يقوم بها بعض الفنانين في الأقطار العربية عامة وفي الجزائر خاصة، إلا أن الفن التشكيلي المعاصر في هذه البلدان لم تكتمل ملامحه بعد، وما يزال يعتقد أنه في مراحل تكونه الأولى، حيث لم يتمكن الفنان العربي بمحاورة الفنون العالمية والتصدي لأزماتها وادعاءاتها، وهذا راجع إلى أنه لا يزال يربط عمله الفني بأسلوب معين ويعتمد قواعد ثابتة تتحكم في إخراجه[2].

كما يعود سبب التبعية الفنية إلى دخول الفن الحديث في جملته منقولاً عن الاتجاهات الفنية الحديثة، مما أثر على الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر، حيث أن النقل بقي فاقداً لروح الإبداع والخلق لم يجسد الحياة العربية الجزائرية ولم يتلقح بمفهوم الفن الغربي[3].

تمسك بعض الفنانين بالهوية الوطنية الجزائرية وبتراثه الأصيل، حيث تطرقنا فيما سبق إلى تلك المبادرات التي قام بها مجموعة من الفنانين الجزائريين في محاولة الجمع بين الأصالة والتجديد، منها أعمال الفنانين الذين انتهجوا الخط العربي كأسلوب لهم، وكذلك الأعمال الزخرفية للفنانة باية محي الدين، والتجمعات المعقدة من الرموز والإشارات للفنان دنيس مارتيناز وغيرهم.

---

[1]– حبيبة بوزار، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري، مرجع سابق، الصفحة 176.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 184.

[3]– محمد العامري، فخرية اليحيائي– الفن التشكيلي في عمان، الطبعة الأولى، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 2006، الصفحة 183–184.

ورغم الاضطرابات التي عرفتها الجزائر في التسعينات إلا أن القرن الواحد والعشرين يشهد نمو جديد ظهر على الساحة الفنية بأفكار جديدة، بدأت تتبلور مع جماعة الصباغين وكذلك جماعة مسك الغنائم، التي فتحت الطريق للفن التشكيلي في الجزائر بمفهومه الجديد، فظهر العديد من الفنانين المعاصرين الذين يواجهون تحديات الفن المعاصر، بطرق جديدة وتقنيات معاصرة وخامات مختلفة، تبرز المعالم الوطنية الأصيلة وتعبر عن الهوية.

تبلورت ملامح الفن المعاصر في العالم مع منتصف القرن العشرين حيث كانت الجزائر لا تزال تحت وطأة الاستعمار الفرنسي تتأرجح بين انتفاضة التصدي والتحرر من قبضة الاستعمار وبين التطلع إلى المستقبل وآماله.

من المآخذ الكثيرة على الفنانين التشكيلين العرب، والنخب المثقفة، استجابتهم غير الواعية لما يخطط الغربيون له، من مفاهيم ونظريات في الفن التشكيلي تبقي هؤلاء الفنانين يعيدون تجاربهم، لتعجزهم عن إحداث التطوير في فكرهم وفنهم العربي ومواجهة التحديات، بحيث أبعدتهم عن التعبير عن الأوضاع والقضايا الكبرى التي تمر بها الأمة، وعن موروثهم الثقافي، والتي أدت إلى قطيعة الفن الإسلامي وفصل الفن المعاصر عن موروثاته الأصيلة[1].

لقد ظهر الفن التشكيلي بأفكار ومفاهيم ونظريات جديدة تخدم مصالح العالم الغربي، فكانت بمثابة قطيعة الفنان الجزائري عن الفن الإسلامي، كل تلك مظاهر العولمة نمت في أعماق الفنانين التشكيليين العرب عامة والجزائريين خاصة، وذلك من خلال تجارب الفن الغربي المعاصر المدعومة من النخب الأرستقراطية المثقفة المبهورة بثقافة الغرب.

ومن هذا المنطلق يتحتم على الفنان الجزائري أن يتجاوز التأثر بالمدارس الغربية الحديثة، وأن يشعر بانتمائه إلى هذه الأمة وتراثها، وأن يولي اهتمامه للفن الجزائري ذات الأصول الأمازيغية العربية الإسلامية، وذلك بتوظيف قدراته الفنية لخدمة مجتمعه وأمته وإنتاج أعمالاً فنية موصولة بالتراث الفني الجزائري، وكذلك بذل مجهودات على

[1]– محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، مرجع سابق، الصفحة 9.

استبصار الجديد في إبداعاته وخلق أساليب مبتكرة ليتخلص نهائياً من تبعيته للمفهوم الفني عند الغرب. وهذا من أجل إثراء الساحة الفنية والارتقاء بفنه إلى مرحلة متقدمة برؤية معاصرة، تبرز خصائصه الشخصية وطابعه القومي، وقدرته الفنية وسمات حضارته الأصيلة[1]، لإعادة مكانة الفن التشكيلي في الجزائر وتفعيله في شى المجالات، فضلاً عن توظيفه بما يغذي احتياجات العصر الراهن، والاستثمار فيه بناءاً على مفهومه المعاصر الذي يحث على ضرورة دمج الفن بالحياة، من خلال توجيه إبداعاته لخدمة الاقتصاد الوطني، ومساهمته في تطبيقات الواقع الافتراضي، والاستفادة من برامجه التصميمية في مختلف الميادين منها الدعاية والإعلام، الإشهار، التسويق، وغيرها.

شهد العالم في ظل العولمة تحولات كبرى على مستوى مختلف الميادين الفكرية والثقافية والاقتصادية وغيرها، إذ تمر الثقافة الجزائرية بمنعطف خطير شكلته التحديات المعاصرة من تشويش قادم من الغزو الثقافي الغربي، وتغييب من المثقفين الجزائريين أنفسهم، مما يؤدي إلى تضارب الأفكار والمفاهيم في أوساط المجتمع الجزائري، المهدد بفقدان هويته وأصالته وكل ما كان يفتخر به سابقاً.

كما يعاني الفن التشكيلي في الجزائر التهميش، ولعل غياب الممارسة النقدية للمنجزات الفنية، وما تحمله من أهداف وقيم سلوكية وأخلاقية ومختلف قضايا المجتمعات، في نشر الوعي الفني وتوضيح الرؤية للمتلقي ومساعدة الفنانين في إيجاد المسار الفني الصحيح، أدى إلى نفور الجمهور وتدهور التجارب الفنية بصفة عامة، حيث أن "حضور النقد أو تغيبه جزء من التطورات الفكرية الحاصلة في المشهد النظري الموازي للتصورات الإبداعية التي تبني آليات التفكير التجاوزي في خلق الصور، والارتقاء بالتفاعليات التي تعكس مخاض التغيير الفكري تحليلاً وكشفاً، لترسيخ الصلة بين الحقيقة ومنجازاتها في الفنون التشكيلية البصرية، بالاعتماد على منجزين مترابطين، المادة الفنية

[1]– محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، مرجع سابق، الصفحة 9–10.

ونقدها"[1]، لرفع اللبس والغموض عنها وتوجيهها إلى مسارها الحقيقي.

2.3.رؤى بعض الفنانين الجزائريين.

قد تحدث العديد من الفنانين التشكيليين عن واقع الفن التشكيلي في الجزائر وحقيقته، حيث صرح الفنان 'نور الدين شقران' لجريدة الفجر أنه على الرغم من كثرة الفنانين إلا أن العديد من دور الثقافة فارغة، فضلاً عن القلة القليلة لصالونات العرض، وكذلك عدم وجود سوقا للفن في الجزائر، هذا ما دفع بالفنانين إلى المطالبة بقانون للفنان يضمن لهم معاشهم، ويرى الفنان التشكيلي 'يحياوي العيد' رئيس جمعية الفنانين التشكيليين الأحرار التي تأسست سنة 2004 بوهران في حوار مع جريدة الأم، أن الفن التشكيلي تقهقر، ويضيف أنه يحتضر على يد القائمين على هذا القطاع، أو الأوصياء عليه الذين يقتلون روح الإبداع عند الشباب، ويعوقون تطور الفن التشكيلي بعدم سعيهم إلى تنظيم المعارض أو تقديم الدعم المادي للفنانين والجمعيات الفنية، وبالنسبة لراعية المعارض الفنية 'نذيرة العقون' فتصرح أن درب الفن التشكيلي في الجزائر درب صعب، والمشكلة الحقيقية التي تتحكم في الوضع الراهن هي في نظرها غياب المساحات المخصصة للعرض وانعدام المتاحف المتخصصة والدوريات الفنية، التي في اعتقادها هياكل كلاسيكية[2] لا تساير عالم السرعة.

كما يصرح الفنان 'كاملي إدريس'[*] لجريدة الشعب أن الفن يفتقد ثقافة الاهتمام، حيث

---

[1]– معلا طلال، بؤس المعرفة– في نقد الفنون البصرية العربية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، الصفحة 7–8.

[2]– جمال مفرح، واقع الفنون في الجزائر بين حركية المهرجانات وتراجع الإبداع، محراب التشكيل، 2011، أطلع عليه يوم 2020/10/15. يحال على الموقع: https://mohamed-boukerch.blogspot.com/2011/12/blog-post_9612.html

[*]–كاملي إدريس: فنان جزائري، كون نفسه بنفسه (عصامي)، تحصل على الجائزة الأولى في الصالون السادس الوطني للفنون التشكيلية الذي احتضنته ولاية عين تموشنت، وعضو في الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية، قد تأثر بكل من الفنان مراد بلمكي والفنانة الراحلة باية، إضافة إلى فنانين مغاربة على غرار محمد شعابنية والفنان عصام الرزوقي. أنظر: نادية، الفن التشكيلي في الجزائر

أصبح يقتصر على المعارض التي تقام في الأروقة المخصصة أو في المتاحف أو المؤسسات الثقافية والتي لا تحظى بحضور إلا القليل من المهتمين بمجال الفن، وهذا راجع إلى تقصير الجهات الوصية، وكذا عدم وعي المجتمع الجزائري بهذه الثقافة الفنية، فضلاً عن غياب وتغيب النقد المتخصص والتقويم المبني على أسس علمية[1]؛ وتدعو الفنانة التشكيلية 'صورية قريشي'[**] في لقاء مع "العين الإخبارية" إلى التوعية بقيمة الفن التشكيلي للأطفال لتكوين جيلاً ذواقاً للفن، كما أنها تقر بأن الفن التشكيلي في الجزائر لم يعد كما كان، وأن المجتمع هو أول من همشه، وحتى الإعلام ساهم في تهميشه رغم وجود عدد كبير من المهتمين والدارسين للفن[2].

كما كتب الصحفي الجزائري محمود بن شعبان في هذا السياق أن الفن يعاني في الجزائر من التهميش وعدم الاهتمام فضلاً عن التغيب الإعلامي والنقدي، حيث أصبح الفن مناسباتي لا يخرج أصحابه من أروقة العرض على قلتها؛ ويؤكد الفنان والناقد

يفتقد التسويق، مجلة السلام، أطلع عليه يوم 2020/07/12، يحال على الموقع: https://www.djazairess.com/essalam/16326

[1]– براهمية مسعودة، غياب النقد وراء تدهور الفن التشكيلي في الجزائر، جريدة الشعب، 2019، أطلع عليه يوم 2021/05/12. يحال على الموقع21465: http://www.ech-chaab.com/ar//1

[**]-صورية قرشي: فنانة جزائرية، تشغل منصب أستاذة مكونة للفنون التشكيلية في معهد إطارات الشباب بمحافظة ورقلة، خريجة مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة لسنة 2009. أنظر: يونس بورنان، المجتمع الجزائري همّش الفن التشكيلي، العين الإخبارية، 2018/8/8. أطلع عليه يوم 2020/08/14. يحال على الموقع: https://al-ain.com/article/soraya-koraichi-fine-art-algeria-dialogue

[2]– يونس بورنان، المجتمع الجزائري همش الفن التشكيلي، العين الإخبارية، 2018/8/8. أطلع عليه يوم 2020/08/14. يحال على الموقع: https://al-ain.com/article/soraya-koraichi-fine-art-algeria-dialogue

'جودت قسومة'* ضرورة تهيئة المناخ الفني وبيئة الإبداع مثل أماكن الإنتاج وورشات العمل وقرى الفنانين وتشجيع التكوين الفني كإستراتيجية لتهيئة الظروف من أجل فتح سوق فني حقيقي، وفي نفس السياق صرحت الفنانة التشكيلية 'سمية بساعد' بأن الحديث عن سوق الفن التشكيلي في الجزائر لا يمت للواقع بصلة خاصة في ضل الشعارات الكاذبة التي يتم اطلاقها في مختلف المناسبات والتي تعتبرها مجرد أوهام أدت الى تدهور هذا الفن النبيل، مشيرة الى تأثير أزمة كورونا التي عقدت أوضاع الفن التشكيلي حتى لدى الشعوب والبلدان التي تعرف القيمة الحقيقية لهذا المجال، لتعود إلى الجزائر التي تعتبر هذا الفن مناسباتيا واختصاره في شكل مشروع منصة رقمية هو مجرد إجراء شكلي بسيط فقط لإثبات الاعتراف بهذا النوع من الفنون بينما في الواقع لا توجد حتى ثقافة الاستهلاك لا عند الأشخاص ولا المؤسسات[1]، مما جعل الفن يتخبط بين الحقيقة والوهم.

كما اكتشفنا من خلال عدة حوارات مباشرة أجريناها مع مجموعة من الفنانين التشكيلين الذين أظهروا حزنهم الشديد على مسار وواقع الفن التشكيلي في الجزائر، منهم: الفنان 'طالب محمود'[2]، على ضرورة الدفع بالفن التشكيلي الجزائري إلى العالمية، وهذا من خلال انفتاح ووعي الجمهور الجزائري بهذه الظاهرة الفنية، وكذلك حتمية مشاركة الناقد الفني في الكشف عن القيم الجمالية والأخلاقية ورفع اللبس والغموض عن الأعمال

---

*– جودت قسومة: كاتب وفنان تشكيلي جزائري من مواليد 1966، تخرج من المدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، شارك في العديد من المعارض الفردية والجماعية بالجزائر وخارجها، وهو اليوم يدرس بنفس المدرسة التي تخرج منها. أنظر: 'دقيقة 19' معرض تشكيلي للفنان جودت قسومة، الجريدة الإلكترونية، فواصل. أطلع يوم: 2021/10/15. يحال على الموقع:
https://fawassil.echaab.dz/2021/10/05/دقيقة-19-/

[1]– محمود بن شعبان، التشكيل في الجزائر فن برجوازي، حريدة الشروق، 2021/10/13، أطلع عليه يوم: 2021/11/15. يحال على الموقع: https://www.echoroukonline.com /التشكيل-في-الجزائر.

[2]– الفنان طالب محمود، مقابلة شخصية، منزل الفنان، وهرن. يوم 2020/10/29.

الفنية ودعم الفنانين في مواصلة مسيرتهم النبيلة، فضلاً عن ضرورة وقوف الدولة بجانب الفنانين والاهتمام بهم مادياً ومعنوياً وتوفير لهم الحياة الكريمة من أجل ضمان استمرارية الإبداع الفني دون خلفيات تمس مسارهم، إضافة إلى العمل على توفير أكبر عدد ممكن من قاعات العرض والصالونات وغيرها، واقتناء لوحاتهم من أجل تشجيعهم والترويج لأعمالهم، وكذلك التأكيد على ضرورة فتح سوق الفن لدعم تطور الفن التشكيلي ومواجهة تحديات المعاصرة.

كما يصرح الفنان صادق رحيم[1] المميز بالفن المفاهيمي في هذا السياق بأنه حان الوقت للنهوض بالفن التشكيلي الجزائري وفتح سوقاً حقيقياً يعمل على الارتقاء بهذا الفن في مسايرة المعاصرة، وهذا من خلال تكاثف الجهود، ويصرح الفنان هاشمي عامر[2] المختص بفن المنمنمات بأن للفن أهمية كبيرة في حياة الإنسان، ودوره في ترقية المجتمعات ورفع الحس الجمالي، ويضيف أن المتتبع لتاريخ الفن لا يجحد قيمة الفن ودوره في ازدهار الشعوب وتطوير المجتمعات، ويؤكد الفنان التشكيلي بلمكي مراد[3] على ضرورة فتح سوقاً للفن، وتشجيع المواهب للاستمرارية والإبداع وضرورة فتح أفاقاً جديدة للارتقاء بالفن التشكيلي الجزائري.

يرى معظم الفنانين أن الفن التشكيلي في الجزائر يعاني التهميش من مختلف أطياف المجتمع حيث أن الفن لا يقتصر على الابتكار والإبداع فحسب، بل يشمل أيضاً التذوق والمشاركة ليحقق التكامل والتقارب الثقافي والاجتماعي والفني بين الشعوب وليساهم في دعم القيم والمثل والعلاقات الإنسانية وليثري الإنتاج الأدبي والفكري والفني[4]، هذا ما يستدعي تكاثف الجهود من خلال دعم الجهات الوصية وإبداع الفنان التشكيلي ووعي

---

[1]– الفنان صادق رحيم، مقابلة شخصية، منزل الفنان، وهران. يوم: 2020/10/31.

[2]– الفنان هاشمي عامر، مقابلة شخصية، قصر الثقافة– تلمسان. يوم: 2017/03/01.

[3]– الفنان بلمكي مراد، مقابلة شخصية، قصر الثقافة– تلنمسان. يوم: 2021/02/21.

[4]– معصوم محمد خلف، تهميش الفن.... وفن التهميش، رابطة أدباء الشام، سوريا، 2005. أطلع عليه يوم: 2020/02/15. يحال على الموقع:
http://www.odabasham.net/%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86/60627

الجمهور ودور الناقد الفني من اجل الارتقاء بالفن التشكيلي في الجزائر، ومنه لابد من ووضع الفن على سكة صحيحة تدفع بعجلة النمو وتساهم في التنمية الاقتصادية.

خاتمة الفصل

لعل المتأمل لتاريخ الفن التشكيلي يلاحظ الدور الفعال الذي قام به هذا النشاط الإنساني عبر التاريخ على كافة المستويات، ليظهر في الفترة المعاصرة بصياغات جديدة محملة بالإثارة والدهشة، مبنية على مفاهيم وأفكار جديدة تعمل على دمج الحياة بالفن وتجعل المتلقي أحد أسس إخراج العمل الفني، بحيث تعددت أساليبه المفاهمية ومضامينه الفكرية التي تتماشى والفكر التكنولوجي المتطور.

كما يعتقد أن الفن التشكيلي استطاع أن يحقق ما كان يصبو إليه وأن يسجل مرحلة تاريخية جديدة، تمازجت فيها الفنون التشكيلية بالفنون الأخرى، وأصبحت تعد محركاً أساسياً في اقتصاد الدول وازدهارها، فالتصميم مثلا أصبح عنصرا لا بد منه في التصنيع بمختلف أنواعه، ولا يمكن تسويق السلع إلا بالاعتماد على الإشهار والسينما، حتى الأفكار الأيديولوجية السياسية أصبحت تعتمد أساسا على الإشهار والسينما والمسرح والرسم وغيرها، فأصبح هذا الفن يساهم بقسط فعال في تسيير وتطوير اقتصاد الدول ومصالحها، ولربما هذا ما كانت تصبوا إليه الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية المعاصرة من خلال دمج الفن بحياة الإنسان القائم على دمج جميع الفنون وجعل المتلقي عنصراً مكملاً لها، هذا بفضل الوسائل التكنولوجيا الجد المتطور التي عملت على انصهار الثقافات والفنون مع بعضها البعض، ولعل فنون ما بعد الحداثة تعلن عن بداية مرحلة جديدة مرحلة بعد ما بعد الحداثة وما تحمله من رؤى فنية جمالية جديدة.

لقد تمثلت العديد من الأساليب الفنية الغربية من خلال أعمال الفنانين التشكيليين الجزائريين الذين تأثروا بالفن الغربي بحكم انجذابهم وتمثيلهم لأساليب الفن الفرنسي أثناء المرحلة الإستشراقية، وكذا نتيجة المنشآت الفنية لتعليم الفن والسياسة المستعملة لرضخ الفن الجزائري إلى التبعية الفنية للغرب، فضلاً عن التطور التكنولوجي الذي سهّل المهمة في انتشار التجارب الفنية المعاصرة عبر مختلف بلدان العالم من خلال وسائل الإعلام ومواقع التواصل الاجتماعي.

لعل إعادة مكانة الفن التشكيلي في الجزائر وتفعيله في شى المجالات، تتطلب حتمية المزج بين التراث والمعاصرة من خلال التمسك بأصالته الأمازيغية الإسلامية العربية، وتطلعه وانفتاحه على نظريات ومفاهيم وأهداف الفن المعاصر، وذلك من خلال توظيفه بما يغذي احتياجات العصر الراهن، والإستثمار فيه بناءاً على مفهومه المعاصر الذي يحث على ضرورة دمج الفن بالحياة، من خلال مساهمته في تطبيقات الواقع الافتراضي، والاستفادة من برامجه التصميمية في مختلف الميادين كالدعاية والإعلام والإشهار، والتسويق، وغيرها، فضلاً عن توجيه إبداعاته لتساهم في التنمية الاقتصادية مما يؤدي إلى تطوير وازدهار الجزائر.

يهتم الفنان التشكيلي المعاصر في الجزائر بالأسلوب التجريدي في تجسيد أعماله الفنية، بحيث يعتمد كل فنان على رؤيته الفنية وطريقته الخاصة في ذلك، ولعل اهتمام الفنان الجزائري بالأسلوب التجريدي راجع إلى عقيدته الإسلامية الراسخة، فضلاً عن الواقعية والواقعية نصف تجسيدية، وغيرها من أساليب الفن الحديث، وهذا لا يعني أنه لا توجد نماذج فنية معاصرة في الجزائر، بل هناك الكثير تنتظر البحث والتنقيب، حيث لمسنا في العديد من الأعمال الفنية روح العصر الذي نعيشه من خلال المزج بين الأساليب الفنية والتقنيات الموظفة ومختلف الخامات، فضلاً عن المزج بين الأصالة والمعاصرة في تكوينات ذات أبعاد فلسفية وقيم جمالية تثير الدهشة وتستدعي خطوات منهجية في قراءتها وكشف محتواها الباطني.

الفصل الثاني:

التحليل السيميائي للأعمال الفنية

تمهيد:

سنتطرق في هذا الفصل إلى الجانب التطبيقي من الدراسة وذلك من خلال تحليل بعض معروضات متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، بحيث قمنا باختيار لوحات فنية من أعمال الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر 'طالب محمود'.

سيعتمد البحث في هذه الدراسة على المقاربة السيميولوجية في تحليل بعض الأعمال الفنية وفك مفرداتها ورموزها وفضح محتواها الباطني، ولتحقيق الهدف المرجو اتجهنا في المبحث الأول إلى منهجية التحليل السيميولوجيا للكشف عن دلالات الأعمال الفنية (الصور التشكيلية)، بحيث تطرقنا باختصار إلى مفهوم السيميائية والتحليل السيميائي ثم مبادئ السيميائية وبعض اتجاهاتها، مروراً بمفهوم الصورة التشكيلية (العمل الفني) وعناصر بنائها، لنعرج نحو سيميائية الصورة التشكيلية، وصولاً إلى عرض بعض شبكات تحليل الأعمال الفنية؛ حتى يتمكن القارئ من تتبع وفهم تقنيات وصف وتحليل الصورة التشكيلية.

كما يسعى البحث إلى تقريب العمل الفني من الجمهور (المتلقي) بربط الصلة بين هذه الظاهرة الإنسانية وخاصيته التعبيرية الاتصالية، من خلال البحث عن كيفية قراءة العمل الفني في خضم المعاصرة للكشف عن محتواها الضمني، وهذا بتتبع تقنيات وخطوات تحليل الصورة الفنية لإبراز المعالم الفنية بمفهومها المعاصر من خلال أعمال الفنان التشكيلي الجزائري 'طالب محمود'، فضلاً عن قدرته على المزج بين التراث والتجديد.

سنحاول في بحثنا هذا تطبيق منهجية التحليل السيميولوجي التي اقترحها لوران جيرفيرو (Laurent Gervereau) كونها طريقة واضحة الخطوات وشاملة في تحليل الصورة بمختلف أنواعها.

المبحث الأول: منهجية التحليل السيميائي للصورة التشكيلية.

أولاً: السيميائية

1.1. مفهوم السيميائية

تناول القرآن الكريم مصطلح السيمياء في عدة مواضع منها: قوله تعالى: ﴿تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ﴾ (سورة البقرة الآية 273)، وقوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ (سورة الفتح الآية 29)، وقوله ﴿وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ﴾ (سورة محمد الآية 30)، فمصطلح السيمياء بالمعنى اللغوي المقابل للعلامات، معروف عند العرب، حين قال المفسرون الأقدمون: السيمياء والسيمياء هي العلامة[1].

تؤكد معظم الدراسات اللغوية أن الأصل اللغوي للمصطلح السيميولوجيا يعود إلى العصر اليوناني، المشتق من كلمة sémeion التي تعني العلامة، مضافاً إليها كلمة logos* التي تعني الخطاب ونجدها في مختلف العلوم مثل: Sociologie (علم الإجتماع)، Biologie (علم الأحياء)، وبامتداد أكبر كلمة logos تعني علم ...فيصبح تعريف السيميولوجيا على النحو التالي علم العلامات[2]، يهتم بتحليل المحتوى الخفي الباطني.

ورد مصطلح السيمياء في لسان العرب لابن منظور على أنها الإشارة أو العلامة ويقال السمة، وهي علم الطب ودراسة العلامات الدالة على المرض، كما أن السيميولوجيا كمصطلح في اللغة العربية تعني الدراسة الفلسفية للدلائل الصورية واللغوية وغيرها[3].

وجاءت كلمة السيمياء في معاجم اللغة بمعنى "العلامة، أو الرمز الدال على معنى مقصود لربط تواصلٍ ما، والخيل المسومة هي التي عليها السمة أو العلامة المميزة"[1]

---

[1]– أياد عبدالله، الدراسات السيميائية للقرآن الكريم، قرآنيكا، مجلة عالمية لبحوث القرآن، المجلد8، العدد1، مركز بلحوث القرآن، جامعة ملايا، ماليزيا، 2016، الصفحة 99.

*– لوغوس: logos كلمة يونانية تعني الخطاب ، المبدأ ، العقل والعلم. ينظر: https://maraje3.com/2010/10/define-the-concept-of-the-logos-logos/

[2]– برنارد توسان: ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، الطبعة الأولى، إفريقيا الشرق (البيضاء)، 1994، الصفحة 9.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، الجزء 12، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، لبنان، 1990، الصفحة 312.

تعد السيميائية علم حديث النشأة رغم الأفكار والمفاهيم الأساسية للسيميولوجيا التي وجدت في التراثين العربي والغربي، حيث تناولت علوم مختلفة المفاهيم الأساسية للسيميولوجيا وبسطت القول في طبيعة الدلائل وتصنيفها وتحديد الدلالة والإحالة والصدق وما إلى ذلك، فإذا كان أفلاطون وأرسطو قد اهتما بنظرية المعنى، فإن عملهما لم ينفصل عن النموذج المنطقي في علاقة مقولات اللغة بمقولات الفكر، فكانت نظرية الدليل أساسا للولوج إلى التفكير الصائب وصيانة الصدق، أما الرواقيون* فقد وضعوا نظرية سيميولوجية شاملة بحيث ميزوا بين الدال والمدلول والشيء؛ واستمر اهتمام الفلاسفة بأنساق الدلائل، حيث استعمل 'جان لوك John Locke'** مصطلح سيميوطيقا ليعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل بفضلها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتهما، ثم "ليبنز Leibniz'*** الذي تعتبر سيميولوجيته في علاقة مع كل أجزاء النسق بما فيها المقتضيات الفلسفية والوجودية والابستمولوجية لنظرية الدلائل[2].

كما أولى الفلاسفة والبلاغيون من العرب عناية كبرى للأنساق الدالة عن كشف قوانين الفكر، كما هو الحال "في أطروحات الفلاسفة الإسلاميين من أمثال الغزالي وابن سينا الذين تحدثا عن اللفظ بوصفه رمزاً، وعن المعنى بوصفه مدلولاً...والعلاقة

---

[1]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، رسالة ماجيستير، جامعة أم القرى، قسم التربية الفنية، المملكة العربية السعودية، 2010، الصفحة 53.

*– الرواقية هي إحدى الحركات الفلسفية التي ظهرت في الحقبة الهلينستية. اشتُق اسمها من الرواق (*stoa poikilê*)الموجود في الساحة العامة في أثينا. أنظر: /الرواقية/https://hekmah.org

**– جان لوك (1632–1704): فيلسوف وطبيب إنجليزي. أنظر:
https://www.albayan.ae/paths/books/2007-08-13-1.781433

***– غوتفريد ليبنز (1646– 1716): فيلسوف ألماني: أنظر:
https://www.almrsal.com/post/345642

[2]– مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، الصفحة 3.

الاعتباطية بين الدال والمدلول، وهي الفكرة التي أنبنى عليها منطق التحليل السيميائي لملفوظات النصوص الأدبية"[1].

ارتبط ظهور السيميولوجيا بالمفكر اللغوي الأوروبي فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure* (1857– 1913)، الذي هو الأصل في تسمية السيميولوجي، والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس Charles Sanders Peirce** (1839– 1914)، الذي هو الأصل في تسمية السيميوطيقي، حيث ركز سوسير على الوظيفة الاجتماعية للإشارة في حين ركز بيرس على الوظيفة المنطقية، لكن كلاهما على صلة حميمة إذ تغطي الكلمتان (السيميولوجيا والسيميوطيقا) نظاماً واحد، فالأوربيون يستعملون الأول (الاتجاه الفرنسي)، أما الناطقون بالإنجليزية فيستعملون الثاني (الاتجاه الأمريكي)[2].

يعتبر سوسير أول من صرح بتشكيل علماً جديداً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، ويشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعاً من علم النفس العام، ومن شأن هذا العلم أن يدلنا على كنه هذه الدلائل وعلى القوانين التي تحكمها، وما اللسانيات إلا جزءاً من هذا العلم العام[3]، بحيث تطرق سوسير من خلال هذا التعريف إلى العلامة وعناصرها، "حين جعل اللغة نظاماً علامياً يتألف من دال Signifiant (صورة صوتية سمعية)، ومدلول Signifie (صورة ذهنية)، وفق علاقة اعتباطية*** تجعل منها

---

[1]– بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، ط1، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر 2006، الصفحة 113.

*– فرديناند دي سوسير(1857–1913): عالم لغوي سويسري. مؤسس اللسانيات الحديثة.ينظر: http://ar.swewe.net/word_show.htm

**– تشارلز ساندرز بيرس: فيلسوف وعالم منطق وعالم رياضيات أمريكي، 914، يطلق عليه في بعض الأحيان لقب «أب البراغماتية. أنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki.

[2]– محمد بلاسم، الفن التشكيلي– قراءة سيميائية، مجدلاوي للنشر والتوزيع، دون سنة، الصفحة 42.

[3]– مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مرجع سابق، الصفحة 15.

***– الإعتباط هو فعل ليس بينه وبين المفعول فيه علاقة سببية، فالعلامة الإعتباطية هي العلامة التي ليس بين دالها ومدلولها رابطة سببية. أنظر: بوكلجة صورية، اعتباطية العلامة في اللسان العربي، مجلة الباحث، المجلد 4، العدد 16، 2018، الصفحة 175.

علاقة حقيقية ترابطية شبّهها بوجهي العملة الواحدة...فالعلامة هي ما ينهض بين الدال والمدلول"[1].

جاءت سيميوطيقا 'بيرس' متشبعة بالمنطق ذي القيم المتعددة، حيث عرفها بأنها (اسما آخر للمنطق بمفهومه العام، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات)، فقد أكد بيرس أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية، أي أنه علماً للدلالة والتواصل والتمثيل في نفس الوقت، يعتمد على أبعاد ثلاثة: دلالية، تداولية، وتركيبية[2].

تعتبر سيميوطيقية بيرس نظرية أكثر توسعاً وأكثر تعميماً من نظرية سوسير "بوصفها كياناً ثلاثي المبنى، يتكون من(المصورة Representamen) وتقابل (الدال) عند سوسير، و(المفسرة Interprétant) وتقابل المدلول عند سوسير، و(الموضوع Objet) ولا يوجد له مقابل عند سوسير، وقد ميز بين نوعين من الموضوعات: الأول هو الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، الذي تحيل إليه العلامة وتحاول أن تمثله، والثاني هو الموضوع المباشر ويشكل جزءا من العلامة وعنصرا من عناصرها المكونة"[3].

قد أولى 'رولان بارث Roland Barthe'* أهمية كبيرة للسيميائية ممارسة وتنظيراً، حيث يذكر في كتابه مثيولوجيات 1970 "لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة، ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية، فقد قلب أطروحة دي سوسير القائلة أن اللغة جزء من

---

[1]– كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، كلية الأداب واللغات، قسم اللغو والأدب العربي، ورقلة، 2012/2011، الصفحة 18.

[2]– محمد داني، في ماهية السيميائية والصورة، مجلةSemat، المغرب، 2013، الصفحة 148.

[3]– كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، مرجع سابق، الصفحة 22.

*– رولان بارث (1915–1980): فيلسوف فرنسي ومنظِر في الأدب ومنظِّر اجتماعي، ويعدُّ أحد أبرز الرواد في علم الإشارات. أنظر: مؤلفات_رولان_بارت https://sotor.com.

السيميولوجيا، وأوضح أن علم العلامة هو فرعاً من اللسانيات[1]، كما أطلق على هذا العلم اسم السيميوطيقا Sémiotique، الذي يهدف إلى أن كل النظم الرمزية أيّاً كان الجوهر أو المضمون، أيّاً كانت الحدود، الصور، الإشارات، الأصوات النغمية، الرموز التي توجد في الأساطير، والعروض التي تعتبر جميعها لغات أو على الأقل نظاماً للمعنى[2].

إن التطرق إلى تعريف السيمياء ليس بالأمر السهل لوجود اختلافات في وجهات النظر، فهناك من يعتبرها منهج وهناك من يعتبره علماً، كما اختلفت وجهات النظر حول المرجعية كما رأينا سالفاً فسوسير اعتبر اللسانيات جزء من السمياء، في حين اعتبر رولان بارت أن السيمياء جزء من اللسانيات العامة، كما يوضح 'سعيد بنكراد'* في كتابه 'السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها' أن محاولة تحديد بعض محطاتها الكبرى أمر بالغ الصعوبة، فالسيميائيات ليست تياراً واحداً منسجماً، وليست فكرة معزولة، كما أنها ليست نظرية جاهزة محددة من خلال مفاهيم موّحدة فهي حالة وعي معرفي عرف بامتداداته في حقول معرفية متعددة[3].

ويعرف بنكراد السيميائيات على أنها ليست سوى "تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته أي معانيه، وهي أيضاً الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني وربما كان هذا التنوع من الأسباب التي فجرت هذا الحقل في تيارات متعددة ومتميزة عن بعضها البعض، بل ومتناقضة فيما بينها في أحيان كثيرة، فبالإمكان الحديث عن سيميائيات للصورة الفوتوغرافية وأخرى للإشهار، كما يمكن أن نتحدث عن سيميائيات

---

[1]– كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، مرجع سابق، الصفحة 20–21.

[2] –Bernard Lamazit, Ahmed sélem, Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication, ellipses, Paris, 1994, page 505.

*– سعيد بنكراد: أكاديمي ومترجم مغربي، أستاذ السيميائيات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط المغرب. من أهم المتخصصين في السيميائيات في العالم العربي. نشر عشرات المؤلفات، منها: "وهج المعاني: سيميائيات الأنساق الثقافية" (2013)، و"النص السردي: نحو سيميائيات للإيديولوجيا" (1996). فضلاً عن العديد من الترجمات. أنظر: https://www.mominoun.com/auteur/725

[3]– سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الطبعة الثالثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2012، الصفحة 11–12.

لليومي وأخرى للخطاب السياسي وثالثة للسرد ورابعة للشعر... فالسيميائيات في جميع الحالات هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن علميات التنصيص المتعددة، أي البحث في أصول السيموز* وأنماط وجودها باعتبارها الوعاء الذي تصب فيه السلوكات الإنسانية"[1].

كما يعرفها الناقد الجزائري قدور عبدالله ثاني بأنها "علم الإشارة الدالة، مهما كان نوعها أو أصلها،...وأن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز، هو نظام ذو دلالة والسيمياء تختص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيع وظائفها الداخلية والخارجية"[2]

ويعرفها محمد بلاسم** على أنها "عملية التحليل والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثانوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة في الملفوظ والمرئي"[3].

رغم ارتباط السيميائيات باللسانيات والفلسفة والمنطق والأنتروبولوجيا والفينومينولوجيا إلا أنها حافظت على كيان مستقل يتمتع بخصائص تفصلها عن باقي النماذج، حيث استطاع هذا العلم أن يخلق لنفسه موضوعاً للدرس وأن يحدد أساليبه في التصور والتحليل[4].

---

* – السيموز: السيرورة التي تنتج وفق الدلالات. أنظر: (سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، الصفحة 12)

[1] – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، الصفحة 12.

[2] – قدور عبدالله ثاني، سيميائية الصورة، الطبعة الأولى، دار الغرب للنتشر والتوزيع، الجزائر، 2005، الصفحة52.

** – محمد بلاسم جسام: فنان تشكيلي عراقي وباحث أكاديمي، له العديد من المؤلفات في مجال الفن. أنظر: http://elsada.net/82648/

[3] – محمد بلاسم، الفن التشكيلي– قراءة سيميائية، مرجع سابق، الصفحة 22.

[4] – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، الصفحة 13.

يحدد غريماس* الفارق بين المصطلحين في جعل السيميوطيقا "تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللغة والصور والألوان وغيرها، وتمثل المنحى التطبيقي في تناول العلامات، أما السيميولوجيا فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصورة عامة ومن دون تخصيص، وإلى نحو من هذا يذهب 'هلمسليف Hjemslev'** الذي أبقى على مصطلح سوسير لكن يخصصه بتعريف محدد هو 'الميتاسيميوطيقا' (اللغة العلمية الواصفة لشتى الأنظمة السيميائية)"[1]، لكن لم تعد التفرقة قائمة بين المصطلحين خصوصاً بعد أن "قررت الجمعية العالمية للسانيات التي تأسست عام 1974 م تبني مصطلح Sémiotique"[2].

لقد اختلف الباحثون في استخدام المصطلح فمنهم من يستخدم مصطلح السيميولوجيا متتبعين في ذلك تقاليد مدرسة جنيف التي تزعمها 'دي سوسير'، ومنهم من يستعمل المصطلح السيميوطيقا متأثرين بزعيمها 'شارل بيرس' وهم المتحدثون بالأنجلوسكسونية، أما النقاد العرب فقد عادوا للتراث العربي مستعملين مصطلح السيمياء الذي أشتق منها السيميائية[3]، فضلاً عن ترجمة المصطلح إلى السيميولوجيا أوالسيميوطيقا أوعلم الدلالة أو علم الإشارات وغيرها.

يتبين مما تقدم أن السيميائية (السيميولوجيا/ السيميوطيقا) علم يختص بدراسة العلامات بمختلف أشكالها سواءاً كانت لغوية أو غير لغوية مثل الصورة الفوتوغرافية أو الصورة الفنية أوالصورة الإشهارية وغيرها، حيث تُدرس سيميائياً من خلال الكشف عن

---

* – ألخيرداس جوليان غريماس: لساني وسيميائي من أصل ليتواني ولد بروسيا سنة 1917، وتوفي في فرنسا عام 1992، مؤسس السيميائيات البنوية. أنظر: https://ar.wikipedia.org.

** – لويس ترول هيمسليف(1899–1965): باحث لغوي من عائلة أكاديمية حيث كان أبوه عالم الرياضيات. شغل منصب أستاذ اللغويات المقارنة بجامعة كوبنهاغن. أنظر: https://mimirbook.com/ar/127f7889776

[1] – محمد بلاسم، الفن التشكيلي– قراءة سيميائية، مرجع سابق، الصفحة 49.

[2] – ناصر الشيحان، منهج غريماس– المنهج السيميائي. أطلع عليه يوم 2020/10/25، يحال على الموقع: http://nasershehan.blogspot.com/p/blog-page_17.html

[3] – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، الطبعة الثانية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013، الصفحة 96–97.

الباطن الخفي الذي تتضمنه تلك الصورة، والعمل على فك شفراتها المتخفية وراء الرموز والعلامات والكشف عن دلالتها اللونية والشكلية للوصول إلى فهم رسالة الفنان فهماً واعياً تعكسه الصورة الفنية سميائياً.

2.1.التحليل السميائي

يعتبر التحليل السيميولوجي لغة جديدة وهو مجموعة من المفاهيم تدور حول الكيفية التي تتولد بها المعاني ويتم توصيلها عبر الإشارات والعلامات المحددة، تأخذ بالنموذج اللغوي واستخلاص بعض مفاهيمه للتطبيق على ظواهر أخرى تعدت اللغة، حيث يتم التعامل مع اللغة على أساس أهمية العلاقات التي تربط بين أجزائه، وليس على أساس كون هذه العلاقة مجرد أشياء لا تدل على شيء[1]، بحكم التواصل الذي كان قائم في العصور البدائية، ولعل عملية التواصل والاتصال كانت تعتمد على مفهوم الإشارات أو العلامات.

تحدث 'بارث' في كتابه "بلاغة الصورة" حين قدم منهجية في التحليل السيميولوجي للصورة والتي طبقها على المثال الإشهاري "لعجائن بنزاني' عن مستويين لقراءة المعاني: الأول يتمثل في مستوى المعاني المتلقاة (معاني المعجم التي تسمى معاني التعيين)، أما المستوى الآخر فيتجسد في مستوى المعاني المتطفلة الإضافية التي تكون ضمنية في أغلب الأحيان المسماة بمعاني الإيحاء[2]، والتي يتم استنباطها بتتبع خطوات منهجية لتحليل المحتوى السيميولوجي الذي يركز على المحتوى الرمزي.

كما يشمل التحليل السيميائي لنص ما أو صورة أو عمل فني "دراسة جوانبه مثل العنوان – الأشكال – الألوان - والخطوط – والمساحة – الضوء...إلخ، وتمثلت السيميائية كإستراتيجية في تحليل النص البصري (الصورة) إلى ستة نصوص مختلفة يدور كل نص

[1]– ممدوح محمد السيد حسنين، دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة (رؤية فنية سيميولوجية مقارنة)، مجلة العمارة والفنون، العدد13، دون سنة، الصفحة 442

[2]– دليلة مرسلي و آخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، ترجمة: عبد الحميد بو رايو، سلسلة الدروس في اللغات و الآداب، ديوان المطبوعات، 1995، الصفحة 19.

منها حول قضية من القضايا، وهذا النص البصري (الصورة) هي: نص كاريكاتيري، نص فوتوغرافي، نص تشكيلي، نص قصصي، نص شعار، نص مسرحي"[1].

3.1.مبادئ السيميائية

تقوم السيميائية على لعبة الهدم والبناء، بحيث تبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة، فالسيميائية هي دراسة لأشكال المضامين من خلال التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء العمل الفني من جديد وتحديد ثوابته البنيوية.

وترتكز السيميوطيقا على ثلاثة مبادىء أساسية هي[2]:

تحليل محايث: قصد بالتحليل المحايث البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء المحيل الخارجي، بحيث يجب أن ينظر إلى المعنى على أنه أثر ناتج عن شبكة العلاقات القائمة بين عناصره؛ فالسيميولوجيا تبحث عن "شكل المضمون عبر العلاقات التشكيلية والتضادية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني"[3].

تحليل بنيوي: يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف حيث أن إدراك المعنى يفترض وجود ثمرة تبنين العلاقات (ثمرة المزاوجة بين العلامة والبنية). وهذا بدوره يؤدي إلى تسليم أن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها. ولذا لا يجب الاهتمام إلا بالعناصر الداخلية المبنية على الاختلاف، فالتحليل البنيوي قادر على الكشف عن شكل المضمون، لأنه لا يهدف إلى وصف المعنى نفسه، وإنما شكله ومعماره.

تحليل الخطاب: يهتم التحليل السيميولوجي بالخطاب من خلال بناء نظام لإنتاج الأقوال والنصوص وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية، وهذا ما يميزه عن اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة.

---

[1]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 54.

[2] –Groupe d'Entreverne, Analyse SSémiotique des textes, éd. Toubkal, Casablanca, 1987, page 7-9.

[3]– محمد بلاسم، الفن التشكيلي– قراءة سيميائية، مرجع سابق، الصفحة 24.

4.1.اتجاهات السيميائية

تعددت الاتجاهات السيميائية بتطور هذا العلم وتعدد منابعه، فقد تحدث العديد من الدارسين عن هذه التيارات بمنطلقات إبستمولوجية متعددة، وسنكتفي في هذا البحث بالتطرق إلى البعض منها، نعتقد أنها تيسر عملية الفهم والقصد في قراءة وتحليل الأعمال الفنية.

أ. سيمياء التواصل

كانت ولادة سيميولوجيا التواصل مع "أريك بويسنس' (E. Buyssnes) الذي نشر في سنة 1943' م اللّغات والخطابات محاولة في اللّسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا، وأعيد النظر في الكتاب ونشر من جديد سنة 1967 م، تحت عنوان :التواصل والتّعبير اللساني، المطبوعات الجامعية ببروكسل، وكان' بويسنس' من أوائل المناصرين اللّسانيين من أمثال: جورج مونان (Gerorge Mounin) وكرايس (Gerice) وبرييطو (Prieto) وجان مارتيني (Jean Martini)، حيث ساهم هؤلاء في تحديد سيميولوجيا التواصل، ووضع مبادئ وأسس له"[1]

رأى أنصار هذا الاتجاه بأن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى (الدال، المدلول، القصد)، وتتمحور أعمالهم حول الوظيفة التواصلية في أنساق العلامات المدركة في البنيات السيميائية التي تشكلها الحقول غير اللسانية؛ ولهذا الاتجاه محورين: محور التواصل الذي ينقسم إلى قسمين: تواصل لساني (الكلام)، وتواصل غير لساني (لغات غير معتادة تعتمد عدة معايير كالإشارية النسقية والإشارية اللانسقية والإشارية المتعلقة بالشكل مثل الإشهارات التجارية؛ ومحور العلامة الذي ينطلق من توافد الدال والمدلول، ويصنف العلامة إلى إشارة مثل الكهانة وأعراض المرض والبصمات، ومؤشر كعلامة اصطناعية وأيقونة، كرسالة أيقونية بين الشيء وأيقونه، والرمز كعلامة للعلامة[2].

[1]– دليلة مرسلي و آخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، الصفحة 15.

[2]– كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، مرجع سابق، الصفحة 26.

اهتم أنصار هذا الاتجاه بالتواصل المشروط بالقصدية وإرادة المرسل في التأثير على الغير من خلال الأداة التواصلية القصدية الواعية، لينحصر موضوع السيميولوجيا في الدلائل القائمة على الاعتباطية[1]، فهم يرون في الدليل: الدال، المدلول، والقصد.

ب. **سيمياء الدلالة:**

يرى أنصار سيميولوجيا الدلالة وعلى رأسهم رولان بارت بأن الدليل يتكون من وحدة ثنائية المبنى (دال ومدلول) وأن اللغة لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل سواء توفرت القصدية أم لم تتوفر، بكل الأشياء الطبيعية والثقافية، كانت اعتباطية أم غير اعتباطية، لكن للوصول إلى المعاني التي تستند على الأشياء الدالة من خلال تفكيك شفراتها يتم بالضرورة بواسطة اللغة[2].

ويوضح رولان بارت أن علم الدلالة يعالج كل الشفرات التي تمتلك بعداً اجتماعياً حقيقياً في قوله: "ومما لا مراء أن الأشياء والصور والسلوكات قد تدل بل تدل وبغزارة، لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذْ أن كل نظام دلائلي يمتزج باللّغة، ولسبب كون الأنساق الدلالية، لا يمكن لها أن تتكون بمعزلة عن اللّغة، حيث أولى بارت أهمية كبيرة لهذه الأخيرة، لدرجة أنّه قلب أفكار دي سوسير رأساً على عقب"[3]، كما رأينا سابقاً.

تتوزع عناصر سيميولوجيا الدلالة 'بارث' على شكل ثنائيات مستقاة من اللسانيات البنيوية وهي: "اللغة والكلام، الدال والمدلول المركب والنّظام، التقرير والإيحاء (الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية)، وهكذا حاول رولان بارت الاستعانة باللّسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة والإشهار والأساطير...الخ"[4]، وضمن هذا الإطار تدرج اللوحات الفنية.

---

[1]– مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مرجع سابق، الصفحة 6.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 6.

[3]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الطبعة الأولى، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010، الصفحة 91.

[4]– عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، الصفحة 27.

ت. سيمياء الثقافة:

ظهر هذا الاتجاه انطلاقا من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساق دلالية، مستفيداً من الفلسفة الماركسية ومن فلسفة الأشكال الرمزية، فالثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها، كما تعد برامج وتعليمات تتحكم في سلوك الإنسان، وهي نسق مكون من عدة أنساق تواصلية، ليصبح كل نسق ثقافي نسقاً تواصلياً، وذلك يعني أن قوانين التواصل هي قوانين الثقافة؛ ويرى أنصار هذا الاتجاه أن الدليل يتكون الدال والمدلول والمرجع[1].

ظهرت الثقافة بظهور الرموز أو العلامات التي تكون نظام اللغة، بحيث تشير كلمة ثقافة عند الأنتروبولوجيين إلى أسلوب الحياة السائدة في مجتمع ما، هذا ما يعني وجود علاقة وثيقة بين الثقافة واللغة[2] فقد عرفت الثقافة في المجتمعات بمعرفة الإنسان كيف يشير يعبر عن الأشياء.

لقد عرفت الثقافة بأنها ما يبقى لإنسان حينما ينسى كل شيء، فهي اكتساب القدرة على الاضطلاع بالإرث التاريخ، والالتزام أيضا بمهمة صعبة بقدر ما هي ضرورية، ألا وهي الانضواء الفاعل الايجابي في الحداثة المبدعة والمعرفة من أجل ترقية الحياة، كما تعد نتاج التفاعل بين الإنسان الفرد ومجتمعه، حيث يمثل الفرد ثقافة مجتمعه الذي نشأ فيه ويعيش وتنمو شخصيته فيه نموا متسقا ومتوافقا مع متطلبات ذلك المجتمع[3]، في إطار العقد والمواضعة.

---

[1]– مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مرجع سابق، الصفحة 7–8.

[2]– كريم زكي حسام الدين، اللغة والثقافة دراسة أنثرو لغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية، الطبعة الثانية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001 ، الصفحة 57

[3]– عبيدة صبطي، عادل قايد، الصورة الفنية ودورها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري – قراءة سيميولوجية لصورة الفنان دينيه، مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد 29، جوان 2019، الصفحة 204.

ثانياً: مفردات الصورة التشكيلية

1.2. مفهوم الصورة التشكيلية (العمل الفني)

يعكس الفن التشكيلي أنماط الحياة اليومية للشعوب ويسجل مسيرتها بأكثر من ثقافة، بحيث تظهر الصورة التشكيلية أساليب وطرق معالجة الفنان المبدع لأعماله الفنية وتبرز تقنياته المتعددة في تلخيص أفكاره من تسجيل مباشر إلى تعبير وترميز وغيرها من التيارات الفنية المختلفة التي خلقها للتعبير الفني، ليجد (الفنان) نفسه في عالم السرعة، عالم التطور العلمي والتكنولوجي، مما أدى به إلى ولوج مرحلة جديدة تتأرجح في تمثيل التراث وتسعى لاستعاب ما يواكب العصر من مفاهيم ونظريات جديدة.

تعد الصورة إنتاج للمعنى في الثقافة المعاصرة ومركزاً للتواصل الإنساني، يتم الترويج لها والتحكم في إنتاجها والمناورة والإيهام بها عبر وسائط الصور المرئية المتعددة من أجل توجيه المشاهدين[1]؛ فالصورة تستلزم طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء والإحساس بها.

تعتبر الصورة طريقة فعالة وناجعة، وعنصرًا لبناء خبرة جديدة، كما تعد العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه، وهي الشيء نفسه من حيث هي موضوع لا من حيث هي امتداد محض، وليست الصور علامات أو رموزًا، بل هي وقائع مليئة ذات حياة مستقلة[2].

أما الصورة في الاصطلاح السميولوجي فيمكن أن تكون فقط معطى حسيا للعضو البصري، أي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء، أو تمثلا ذاتيا لهذا العالم الخارجي بمنأى عن كل مكون حسي[3].

---

[1]– طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والإقتصادية، العدد الأول، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2010، الصفحة 105.

[2]– رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 1999، الصفحة 23–24.

[3]– عبيدة صبطي، عادل قايد، الصورة الفنية ودورها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري – قراءة سيميولوجية لصورة الفنان دينيه، مرجع سابق، الصفحة 202.

وتعتبر اللوحة الفنية نتاج عمل عقلي وعاطفي مشترك ومتماسك، كل منهما محرض للأخر ومكمل له في حركة كروية دؤوبة، أما بالنسبة لمضمون اللوحة فهو تلك الأفكار والرؤى والعواطف التي يسكبها الفنان على سطح اللوحة وهي نتاج لثقافة الفنان وعقائده وعاداته وتقاليده في الحياة والمجتمع والطبيعة[1].

تتجسد الصور التشكيلية أو ما يعرف بالعمل الفني في اللوحة التي أنتجها الفنان وسكب فيها أفكاره وروحه وعواطفه، باستعمال وسائل وأدوات فنية، بحيث تتكون من تفاعل الشكل والمضمون والمادة[2]، وقد لازمت الإنسان منذ العصور البدائية، ويتضح ذلك من التعبيرات الأولى التي نقشت على جدران الكهوف وعلى الصخور، والتي تعددت معانيها ودلالاتها مع تطو هذا النشاط الإنساني.

يشير أبو العباس في كتابه التذوق والنقد الفني في الفنون التشكيلية أن اللوحة تظهر بمظاهر مختلفة منها: تسجيل الواقع كما نراه، الدقة والشبه في تناول موضوع اللوحة،اختزال الواقع وبعث إشارة لحقيقة أخرى، بناء جزئية الحقيقة واختزال الواقع، استخلاص الجوهر من الأشياء وصياغته صياغة تجريدية، الاهتمام بالرموز والدلالات، التعبير عن حال الشيء بتحريف الأشكال الأساسية عن أوضاعها، علمية تساعد في التوضيح والفهم، اعتماد التضمين والتصريح والإيحاء.البحث عن الحقيقة وتقبل التحليل والتأويل، البحث عن الجمال، الإحساس بالتوافق مع العالم الخارجي، الاهتمام بتحليل اللون بالتركيز على تسجيل الإحساس البصري للضوء والظل، إبراز البعد الزماني والمكاني والروحي، التركيز على جانب الشكل والفكرة[3]، تستدعي المتلقي في فضخ معانيها وكشف محتواها الباطني.

كما تتطلب عملية التلقي الوعي الثقافي والفني في استقبال الرسائل البصرية، إذ تعد عملية تواصلية بين الفنان واللوحة الفنية والجمهور، مما يستوجب على المتلقي الاطلاع

---

[1]– فواز يونس، محاولة لكسر الحاجز بين المتلقي والفن الجميل، كيف نتذوق اللوحة، مجلة العربي،العدد 511، الكويت، 2001، الصفحة 146– 155.

[2]– طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مرجع سابق، الصفحة 107.

[3]– أبو العباس عزام، التذوق والنقد الفني في الفنون التشكيلية، المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض، 1999، الصفحة 153–159.

على جميع الميادين المتعلقة بمجال الفن كمطالعة تاريخ النقد الفني وتاريخ الفن وفلسفة الفن واهم النظريات الجمالية، إضافة إلى تربية النفس على الذائقة الفنية كالحضور الى المعارض والتظاهرات الفنية، فضلاً عن الإلمام بمفردات العمل الفني ومبادئه الجمالية.

2.2. عناصر بناء العمل الفني

أ- **العناصر العامة:** وتتمثل في الموضوع، والخامة المستعملة، وطريقة التعبير.

تبرز اللوحة من خلال موضوعها دلالة فكرة الفنان التي تتجسد إما ظاهرياً أو من وراء معان ورموز وإيحاءات، وذلك باستخدام الخامة (المادة المستعملة في الرسم) كوسيلة يتم التحكم فيها من طرف الفنان لإبراز خاصيتها وجمالها داخل اللوحة، أما التعبير فهو الكشف عن المعاني بلغة الشكل[1]، بحيث ينفرد كل شكل بمعناه المستمد من العلاقة الداخلية للوحة الفنية من خلال انصهاره في تكوين الكل المتكامل (الشكل النهائي للوحة)، فضلاً عن علاقته بالبيئة الخارجية.

ب- العناصر البنائية: وهي العناصر التشكيلية المكونة للعمل الفني وتتمثل في النقطة، والخط والشكل، والمساحة والحجم، والفراغ، والملمس واللون، والضوء والظل[2] بحيث يعطي التنظيم الشكلي في بناء اللوحة الفنية اكتمالها وحضورها الخاص من خلال علاقتها الداخلية بين عنصرها التشكيلية وانصهارها مع بعضها البعض لتكون شكل العمل الفني.

***- النقطة**

تعتبر النقطة أصغر عنصر تشكيلي للعمل الفني، ليست لها قيمة في ذاتها، بل تكتسب أهميتها وقيمتها الجمالية من وجودها في إطار تنظيمي كلي، حيث تُكون مجموعة من النقاط شكلاً من الأعمدة، ومجموعة أخرى تعطي شكلاً أقرب إلى الصفوف، ومجموعة ثالثة تتمثل في شكل أقرب إلى مبنى مائل[3]، وتكون مجموعة من النقاط أشكال مختلفة ومتنوعة فضلاً عن الخط الوهمي الذي تشكله النقاط إذا تجاورت بحيث تتوقف

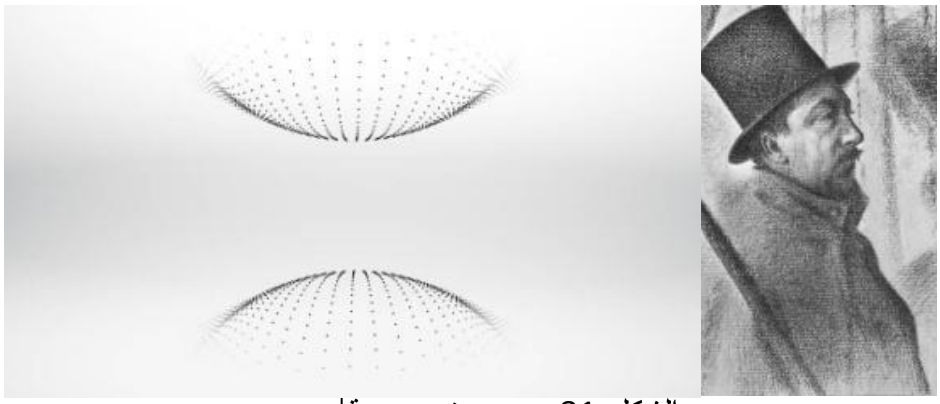
---

[1]- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مرجع سابق، الصفحة 110-111.

[2]- المرجع السابق، الصفحة 110.

[3]- شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي- درسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، 2001، الصفحة 263.

على كيفية توظيفها في ذلك، فهي تنطلق من أصغر وحدة (النقطة) لتشغل مساحات مختلفة (نقطة صغيرة، متوسطة، كبيرة)، كما أن تجمعها يشكل عدة أشكال أخرى مثل المثلث والمربع والكرة لتفرز قيم جمالية متعددة، بإضافة قيّمها اللونية الجمالية وغيرها. [أنظر الشكل 81].



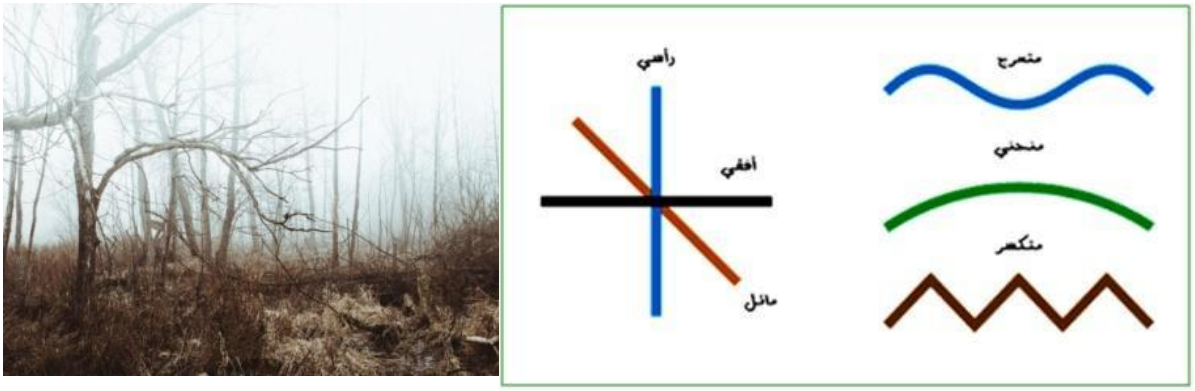
الشكل 81: صور توضيحية[1]

*** – الخط**

يعتبر الخط مسار نقطة تتحرك في اتجاه معين وبسرعة محددة، فمجموعة من النقاط المتصلة أو المنفصلة تشكل خطوطاً بمختلف أنواعها (الخط الأفقي والعمودي والمائل...)، قد استطاع الفنان أن يتحكم في تشكيل صفاته من خط لين أو صلب أو خشن[2]، بحيث تكتسب كل صفة من صفاته دلالة معينة من خلال علاقة هذا العنصر بالكل، كما يتضمن الخط إيحاءات بالإيقاع والتوازن والوحدة، فهو عنصر رئيسي في بناء العمل الفني بحيث لا يكاد يخلو أي عمل فني منه. [أنظر الشكل 82].

[1] – صورة مأخودة من الموقع الإلكتروني. ينظر: https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements

[2] – أبو القاسم الألفي، الموجز في تاريخ الفن، دارنهضة مصر للنشر والطباعة، القاهرة، 2009، الصفحة 18.



الشكل 82: صور توضيحية[1]

*** – الشكل**

يعد الشكل من أهم العناصر التشكيلية في بناء العمل الفني وأكثرها دلالة، بحيث يتكون الشكل من مجموعة من الخطوط ، وقد يكون الشكل إما مسطحاً ليس له عمق وهو ما تعبر عنه المساحات، أو مجسماً يوحي بالعمق (البعد الثالث) في اللوحة وهو ما تعبر عنه الأحجام؛ كما يرتبط الشكل بالمضمون بحيث لا يمكن الفصل بينهما وذلك لما يقدمه كل واحد منهما في تكملة الآخر، فلا وجود للشكل بدون مضمون ولا وجود لمضمون بدون شكل، حيث أن الشكل لا يرقى إلى المرتبة العليا إلا عند اكتمال الموضوع[2]، ليعطي تفسيراً دلالياً يفصح عن المعنى الضمني للعمل الفني.

تصنف الأشكال إلى أشكال هندسية وأشكال طبيعية فضلاً عن الشكل الفني والجمالي بدلالاته وتكويناته المختلفة، تتنوع مظاهرها في الساحة والحجم والقيمة واللون، وقد تكون واضحة أو مستترة يكشف عنها من خلال حركة الخط أو حركة ضمنية متوترة، بحيث تساعد التماثلات في القيمة واللون والمواضع المكانية على خلق علاقات تكوينية، أو شكلية ضمنية[3] من خلال الحيز الذي تشغله وكذلك من حيث القرب والبعد فضلاً عن الفراغ الذي تحدده. [أنظر الشكل 83].

---

[1]– صورة مأخودة من الموقع الإلكتروني. ينظر: https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements

[2]– رمضان بسطاويسي، محمد غانم، جمالية الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، مصر، 1987، الصفحة 28.

[3]– شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي– درسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، الصفحة 266.

الشكل 83: صور الأشكال[1]

***- اللون**

يعرف اللون على أنه ذلك "التأثير الفيزيولوجي الناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجا عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية"[2]

يعتبر اللون عنصراً أساسياً في بناء العمل الفني، يعمل على إبراز مكونات اللوحة الفنية ويساعد على تقريب المعنى لفهم الرسائل المشفّرة، يتميز بثلاثة خصائص وهي: الهوية (أصل اللون أو الصبغة: وهي الخاصية أو الصفة التي تميز أحد الألوان عن الأخرى، مثل القول: اللون الأحمر)، والنغمة (القيمة أو الإضاءة: تشير إلى درجة الإضاءة أو العتمة مثل القول: لون داكن، لون الفاتح، وذلك بمزجه مع الأسود أو الأبيض)، وأخيراً التشبع[3] أو شدة اللون: تعبر عن نقاء اللون وقوته فإذا أضيفت له الألون الحيادية فقد قيمته.

ابتكر الباحثون في مجال الألوان الصبغية عدة عجلات (دائرة) لونية، تم فيها ترتيب الألوان، وقام 'يوهانز اتيين Johannes Itten'[*] بتنظيمها لتسهيل العملية في استكشاف

---

[1]- صورة مأخودة من الموقع الإلكتروني. ينظر: https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements

[2]- إبتسام مرهون الضفار، جماليات التشكيل اللوني في القرءان الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، الصفحة 64.

[3]- شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي- درسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، الصفحة 269-270.

[*]- يوهانز إتيين(1888- 1967): فنان تعبيري وكاتباً ومنظراً سويسري. أنظر: https://mimirbook.com/ar/c505c72d582

مختلف المجموعات اللونية منها الألوان الأساسية (الأحمر، الأصفر، الأزرق) والألوان الثانوية التي يحصل عليها بمزج لونين أساسيين معاً مثل (البرتقالي: الأحمر + الأصفر، الأخضر: الأصفر+ الأزرق، البنفسجي: الأحمر+ الأزرق)، والألوان الثلاثية التي يحصل عليها بمزج لون أساسي مع لون ثانوي مثل: (برتقالي+ أحمر = برتقالي محمر، وبرتقالي + أصفر= برتقالي مصفر، وكذلك الأخضر المصفر والأخضر المزرق، ثم البنفسجي المزرق والبنفسجي المحمر)، فضلاً عن الألوان الحيادية أو المحايدة التي لا لون لها وتتفق مع أي مجموعة لونية، وهي الأبيض والأسود والرماديات العديدة التي تنتج عن خلط الأبيض والأسود، إضافة إلى الألوان المتكاملة (الألوان المتقابلة في الدائرة وهي الأحمر الذي يقابله ويكمله الأخضر، والأزرق يكمله البرتقالي، والأصفر يكمله البنفسجي)، والتي تمتاز بإبراز الضوء والظل؛ وكذلك الألوان الحارة (التي تشعرنا بالحرارة والدفء وهي اللون الأحمر–والبرتقالي المحمر– البرتقالي– البرتقالي المصفر– الأصفر)، والألوان الباردة[1] (التي تشعرنا بالبرودة وهي الأخضر– الأخضر المزرق– الأزرق– البنفسجي المزرق– البنفسجي)، أما بالنسبة للبنفسجي المحمر والأخضر المصفر فهما لونين قد يستعملا مع الألوان الحارة أو مع الألوان الباردة لأنهما لونين يحصل عليهما بمزج لون حار ولون بارد، كما أن الألوان الحارة والباردة توحي بالعمق بحيث تدفع الألوان الحارة بأشكالها إلى الأمام أما الألوان الباردة فتدفع بأشكالها إلى الخلف، كما أنها "تخلق الإيهام بالكتلة والفراغ، وتُكوِن اهتزازات بصرية خاصة بالضوء والحركة"[2]، فضلاً عن تباين القيم اللونية الذي يحصل بتجاور هذه الألوان. [أنظر الشكل 84].

[1]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، رسالة ماجيستير، جامعة أم القرى، قسم التربية الفنية، المملكة العربية السعودية، 2010، الصفحة 76–79، 82.

[2]– شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي– درسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، الصفحة 271.

الشكل 84: الدائرة اللونية[1]

وتساعد العجلة اللونية كذلك في استنتاج الألوان المتباينة والألوان المنسجمة، بحيث يحصل الانسجام اللوني باستعمال الألوان المتجاورة في العجلة اللونية مثل: الأحمر البرتقالي الأصفر أو البرتقالي المحمر والبرتقالي المصفر وغيرها، في حين يحصل التباين اللوني في استعمال الألوان المتباعدة مثل التباين الحاصل بين الألوان الباردة والحارة أو الحاصل بين الألوان المتكاملة كالأحمر والأخضر وغيرها، بالإضافة إلى التضاد الآني[2] الذي يحصل بين الأبيض والأسود أو التضاد الآني للمكملات مثل الأزرق والبرتقالي. [أنظر الشكل 85].

الشكل 85: التضاد الآني[3]

يشغل اللون في الفنون أهمية كبيرة لا تقل عن الشكل، بل لا تنفصل عنه، فلا يمكن رؤية اللون دون الشكل، كما أن الشكل الواحد تتأثر فعاليته الإدراكية باختلاف اللون

[1]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 77.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 79–81.

[3]– صورة مأخودة من الموقع الإلكتروني. ينظر: https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements

المستعمل، فمثلاً إدراك الكتلة في اللوحة الفنية تتطلب هوية اللون المعبر عن "ثقل وصلابة"[1] هذا العنصر البنائي.

ولعل تحديد معاني الألوان ودلالاتها في الفنون مرتبط بثقافة الشعوب والمواضعة الاجتماعية بين أفراد المجتمع الواحد الذي يجمعهم العرف في بيئة واحدة، فمثلاً يرمز اللون الأسود عند المصريين إلى الحزن في حين في بلدان أخرى يرمز إلى الوقار والهيبة؛ فإدراك معاني الألوان يتطلب الخبرة الجمالية للون المكتسبة من تربية الذائقة الفنية الجمالية عبر التذوق الفني.

***- الفراغ**

يعد الفراغ من العناصر الهامة في بناء اللوحة الفنية، فهو عنصر أساسي يؤثر في بناء الأشكال وعلاقتها ببعضها البعض، فالفراغ أو ما يسمى بالحيز وجد في الطبيعة قبل أن يوجد في الفن التشكيلي، ويعرف هذا الأخير على أنه ظاهرة إنسانية تقوم على النقل من الواقع الطبيعي وإعادة صياغته بطريقة فنية، من خلال التجارب الفنية القائمة على رؤى فنية جمالية، فالفن التشكيلي وسيلة تعبيرية فنية تعكس الواقع المرئي المعيش بطرق جديدة وأدوات فنية مختلفة وأساليب تعبيرية متعددة ومفاهيم جمالية تتماشى والعصر في محاولة الجمع بين الماضي والحاضر.

يوضح إيهاب بيسمارك أن الفراغ "عنصر أساسي من العناصر التي تدخل في بناء التصميم، وصورة مؤثرة من صور الطاقة التي يتضمنها، تؤثر قي فعاليات العناصر التشكيلية الأخرى وتتأثر بها"[2]، ويبين محمود البسيوني "أن الفراغ هو الحيز الذي يشغله العمل الفني سواءاً كان مسطحاً أو مجسماً ليتاح للفنان أن يترجم تعبيره عليه"[3]؛ ويرى

---

[1]- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مرجع سابق، الصفحة 112.

[2]- إيهاب بيسمارك الصيفي، ، الأسس الجمالية والإنشائية للتصميم، الكتاب المصري القديم، ، الجزء الأول، 1992، الصفحة 139.

[3]- محمود بسيوني، قضايا التربية الفنية، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، 1969، الصفحة 2.

عبد الفتاح رياض "أن الفراغ في الفن التشكيلي له مدلول زمني... فالفراغ الأمامي يرمز إلى المستقبل والفراغ الخلفي يرمز إلى الماضي"[1].

يؤدي الفراغ دوراً مهماً في العمل الفني حيث أن هذا العنصر التشكيلي يلازم تواجد الشكل (المسطحات والمجسمات)، فقد يتشكل الفراغ نتيجة عدة عمليات فنية يقوم بها الفنان منها استعمال المنظور بمختلف أنواعه، هذا ما ينتج عنه العمق الفراغي، فضلاً عن استعمال الألوان للإيحاء بالبعد الثالث (العمق) منها الألوان الفاتحة والألوان القاتمة، أو الألوان الحارة والباردة وكذلك الضوء والظل، كما أن للشكل عدة أنواع منها الفراغ المنتظم والفراغ المحدود والفراغ اللانهائي[2]، ولعل قوة التعبير للوحة الفنية تستمد من الاستغلال الأنسب لعنصر الفراغ من خلال الإيحاء بالعمق.

*** – الملمس**

الملمس ويقصد به طبيعة التكوين الخاصة بكل مادة، فالألوان المائية أكورال توحي بالشفافية والصفاء والنعومة في حين الألوان المائية الغواش توحي بالعتمة والخشونة، كما أن الملمس الناعم يتجنب الظلال في حين الملمس الخشن يتطلب ظهور الظلال، إضافة إلى أثر صفة نوع الحامل كالقماش أو الورق، فضلاً عن نوع التقنية المستخدمة وهي الأثر الذي تحدثه الخامة في إنجاز العمل الفني لإبراز المؤثرات الملمسية والانفعالية كتقنية 'فان كوخ' التي توحي بالاضطراب والتوتر وتعبر عن خشونة الملمس وغيرها من التقنيات(الدعك،التنقيط ،التهشير، اللطخ، التوليف...)، كما يجب أن يتفق الملمس مع الشكل المراد إبرازه (زجاج، خشب، حديد...)، وقد تنتقل انفعالاتها إلى المتلقي عن طريق العين[3]، لتفرغ الأحاسيس المادية والسيكولوجية في التعبير عن المضمون.

---

[1]– عبدالفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية ، الطبعة الثانية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973، الصفحة 52.

[2]– برنارد مايزر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دون سنة، الصفحة 248– 251.

[3]– المرجع سابق، الصفحة 243–244.

*** – الضوء والظل**

يعتبر الضوء والظل من أكثر العناصر استعمالاً في بناء اللوحة الفنية، بحيث يرتبط الضوء والظل بالشكل وصفته وبالتالي يتطلب اختيار اللون المناسب في إظهار ذلك حسب الخصائص الطبيعية للأسطح المستعملة، بحيث "تعتمد الرؤية على حساسية شبكة العين للضوء المنبعث من الأجسام المضيئة أو المنعكس عن الأجسام المضاءة، والضوء إما أن يكون من مصدر طبيعي كالأمس والنجوم أومن مصدر اصطناعي كالمصابيح والشموع. والأجسام في الطبيعة إما أن تكون شفافة تسمح للضوء بالنفاذ منها بشكل واضح كالزجاج المصقول والماء الصافي، أو تكون نصف شفافة تسمح للضوء بالنفاذ منها بشكل غير واضح كاللدائن والزجاج الملون، أو تكون غير شفافة لا تسمح للضوء بالنفاذ منها كالخشب والمعادن والورق السميك، وتتفاوت الأجسام في درجة عكسها للضوء، فالأجسام ذات السطوح الداكنة تمتص الكثير من الضوء وتعكس القليل منه، والأجسام ذات الأسطح اللامعة تمتص القليل من الضوء وتعكس الكثير منه"[1].[أنظر الشكل 86].

الشكل 86: الضوء والظل[2]

يرتبط الظل بالضوء بحيث تعتبر الإضاءة عنصراً إيجابياً والظلال هي المقابل السلبي لها، فهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام ثلاثية الأبعاد(المجسمات)، بحيث تتمثل مناطق الظلال في الأماكن التي لم يصلها الضوء، كما يؤدي هذا العنصر(الضوء والظل) دوراً هاماً خلال علاقته الترابطية مع بقية العناصر البنائية في

[1]– ريهام حلمي شلبي، دور الضوء والظل كأحد العوامل المؤثرة في إدراك التصميمات الزخرفية، التجمع الخامس، المعهد العالي للفنون التطبيقة. ينظر: https://www.aaciaegypt.comدور–الضوء–والظل–كأحد–العوامل–المؤثرة–في–إدراك–التصميمات–الزخرفية.pdf

[2]– المرجع السابق.

تحقيق الغايات الفنية التي يراعيها الفنان كالسيادة، والتوازن، والعمق الفراغي[1]، بحيث يعمل الفنان من خلال توظيفه للضوء والظل على إظهار الأشكال المجسمة، وكذلك الإيهام بالعمق في الفراغ، فضلاً عن لفت الانتباه للموضوع الرئيس من خلال تسليط الضوء عليه على حساب بقية العناصر التي تعتبر ثانوية.

ت-العناصر الكلية (أسس التصميم): تتمثل العناصر الكلية في القواعد الفنية لبناء العمل الفني أو ما تعرف بالمبادئ الجمالية، التي يطبقها الفنان بتفكير مرئي في التركيب الفني، وذلك خلال توزيع وتنظيم العناصر البنائية، فالعناصر الكلية هي أسس تصميم العمل الفني، وهناك "بعض الأعمال تتبع أسس تصميم معينة، ولذلك فهي تعتبر فناً عظيماً[2].

يعد التركيب الفني أساس بناء العمل الفني وهو عملية فنية تتضمن حسن توزيع وترتيب العناصر التشكيلية حسب أسس التصميم المتمثلة في الوحدة والتنوع، والتوازن، والإيقاع، والسيادة[3]، والانسجام والنسبة والتناسب، والحركة والإيقاع، وغيرها، ويرتبها 'عادل سعدي فاضل السعدي' على الشكل التالي[4]:

***- الوحدة**

تتمثل الوحدة في الكل المتكامل لجميع العلاقات الداخلية للعمل الفني، تنتج عن انصهار وتآلف عناصر اللوحة الفنية لتشكل كلاً موحداً، كما تعد المرتكز الأساس في التكوين، حيث أن هدف التصميم يتجسد في إيجاد وحدة متماسكة تثير الاهتمام، "فالوحدة

---

[1]- عناصر التصميم، موقع إلكتروني. أنظر: https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements

[2]- برنارد مايزر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مرجع سابق، الصفحة 252.

[3]- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مرجع سابق، الصفحة 110.

[4]- عادل سعدي فاضل السعدي، أسس التصميم، شبكة جامعة بابل، المحاضرة السابعة، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم 2015/02/02. أطلع عليه يوم 2021/10/15. يحال على الموقع: https://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&lcid=43519

هي تعبير واسع يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل، ووحدة الأسلوب الفني، ووحدة الفكرة النشطة بداخله أو المهيمنة عليه أو وحدة الهدف، أو وحدة الغرض من الصورة أو العمل الفني . وتتيح الوحدة بين العناصر البصرية داخل التصميم"[1].

***- التنوع**

يعد التنوع من بين أهم أسس التصميم، تنتج عنه الإثارة والحيوية في الشكل بحيث لا يمكن تجاوز اهمية التنوع في النتاج الفني للحضارات المختلفة في الزمان والمكان، فهذا التنوع يسبب حدوث الطرز والأنماط الفنية التي تنشأ بتنوعها واختلافها ووسائل للتعبير عن التمايز الحضاري بين الأمم، اذ تؤدي السمات المتنوعة اثرا في بيان الهوية في التصميم لان الاخير يخضع لمعايير وقيم وعادات واعتقادات فكرية متباينة، ويشكل التنوع وحدة تصميمية متحركة وحيوية اذ يقدم تحفيز لباقي العلاقات الجمالية والتنظيمية للشكل فهناك تنوعا في الخط، الهيئة واللون والملمس كما هناك تنوعا في الوحدة والايقاع والتكرار والتوازن وغيرها، كما يعتمد على "تحقيق التغير والتنغيم الإيقاعي بحيث لا يفقد العمل وحدته"[2].

***- التوازن**

يقوم التوازن على "المبدأ الذي يعطي الاحساس بالاستقرار، والحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة"[3]، والعمل على إحداث ترابط بين مفردات العمل الفني مما يجعلها متوافقة إدراكياً وحسياً في شكلها الكلي، ويحصل التوازن إما عن طريق التناظر المحوري الذي يعتمد محور بصري واحد، أو توازن إشعاعي وذلك بترتيب العناصر حول نقطة بؤرية مركزية، أو توازن غير متناظر بحيث تكون فيه عناصر التكوين مختلفة الشكل واللون والموقع ويعتمد في تحقيقه على تقييم الوزن أو القوة البصرية من خلال الإدراك التام للعناصر البصرية كخلق التوازن المعتمد على توافق الألوان الحارة والباردة.

---

[1]- سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 107.

[2]- المرجع السابق، الصفحة 105.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة 106.

***- النسبة والتناسب**

تتضمن النسبة "العلاقة بين الحجم أو أبعاد جزء معين من العمل الفني وبين تلك الأجزاء الأخرى أو كلها"[1]، حيث تقوم من خلال علاقة الجزء بالكل وكذلك بين شكل وآخر أو بين صفة الأحجام بحيث لا يمكن مثلاً رسم كأس أكبر من قارورة، وقد أعتمدت عدة طرق رياضية لحساب النسب المثالية بين الأجسام خلال الفترات التاريخية المختلفة تستند معضمها على العلاقات الهندسية والتي بدورها تبنى على أساس الشكل الإنساني، ومن اشهر هذه الانظمة ما يعرف بالنسبة الذهبية والتي تكون النسبة فيها بين الاصغر والأكبر ضمن الكل مساوية للنسبة بين الاكبر والكل.

الايقاع

يظهر الإيقاع الذي يعتبر "تكرار الكتل أو المساحات ينشأ عنه وحدات قد تكون متماثلة تماما أو مختلفة"[2]، على أساس تكرار العناصر البنائية المتشابهة على فترات متساوية بحيث يوضح 'هربرت ريد' الإيقاع بشكل واضح وعملي ومباشر بالنسبة للفن التشكيلي بأن عنصري الإيقاع الأساسية هما المكان والزمان وهما شيئان لا سبيل إلى تفريقهما ويؤكد أن الإيقاع فى الصورة هو تكرار للمساحات التى تكون الوحدات ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافة تعرف بالفترة وللإيقاع عنصرين، الوحدة عنصر إيجابي، والفترات عنصر سلبي، ويعبر الإيقاع عن الحركة ويتحقق عن طريق تكرار الأشكال بغير آلية باستخدام العناصر الفنية كالخط والشكل واللون وملامس السطوح.

***- الهيمنة (السيادة)**

تعبر السيادة عن أهمية أحد العناصر البنائية للوحة وذلك إما بإعطائه لوناً مضيئاً أو شكلاً فريداً أو حجماً معيناً، بحيث يعمل على تحقيق حالة الجدب في الفضاء من خلال موقعه الإستراتيجي في العمل الفني.

---

[1]- برنارد مايزر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ص 266.

[2]- سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، الصفحة 103-104.

3.2. سيميائية الصورة

لقد أصبح الصراع بين السيميولوجي واللساني قائم حول ما إذا لم تكن سيميولوجيا الصورة سوى نقل حرفي مباشر لمفاهيم اللسانيات وتطبيقها على النماذج البصرية... ولما كان المجتمع والثقافة على حد تعبير 'بارث' إلى تطبيع البعد الرمزي والثقافي والإيديولوجي للصورة، فإن اللجوء إلى المقاربة السيميائية يعد خطوة هامة في الكشف عن القيم الدلالية، وإعادة المعني غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ[1]، وذلك من أجل تحليل المحتوى الضمني الخفي.

اشتغلت السيميائيات على مجالات عدة مما يصعب حصرها، "إلا أنها لم تعمق البحث في بعضها كما هو الحال مع الصورة، وقد تصدى الكثير من الباحثين للإجابة عن كيفية التواصل بصرياً وكيفية قراءة الرسالة البصرية وتكوين الثقافة البصرية منهم: رولان بارث في بحثه عن عناصر السيميولوجيا التي طبق بعضاً منها على الصورة باستعادته للأطروحات والمقولات اللسانية ل 'دي سوسير' (للسان/ الكلام، الدال/ المدلول، الاعتباطية الصورية...)، وكذلك ما جاء به 'يالمسلاف' في سيميائيته حول مصطلحي (التعيين /التضمين أو الإيحاء، وما جاء به 'بيرس' في مفهومه للإيقون بتفريعاته اللامتناهية، فضلاً عن ما جاء به 'بارث' في بحثه عن بلاغة الصورة، وكيف يأتي المعنى إليها ؟، وأين ينتهي ؟، إذا كان ينتهي فماذا يوجد وراءه ؟"[2].

يمكن أن تتحول كل المعطيات الموصوفة في النموذج اللساني إلى كوة نطل من خلالها على الأنساق غير اللسانية، فالقوانين التي تحكم في اشتغال الأنساق الأخرى مبنية وفق قوانين اللسان، هكذا تصور سوسير السيميولوجيا، ووفق هذا المنطلق حدد موضوعها وتخومها[3]، ليطبق على اللساني وغير اللساني.

---

[1]– ممدوح محمد السيد حسنين، دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة (رؤية فنية سيميولوجية مقارنة)، مرجع سابق، الصفحة 442.

[2]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 56–57.

[3]– سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، الصفحة 113.

تعني السيمياء بدراسة أساليب التواصل، والأدوات المستخدمة للتأثير في المتلقي قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده، أي أن موضوع السيمياء هو التواصل المراد، خاصة التواصل السيميائي واللساني، كما أن الوظيفة الخاصة بالبنيات السيميائية التي تسمى الألسنة هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنة وإنما توجد أيضاً البنيات السيميائية التي تشكلها الأنماط السننية* غير اللسانية، ولذلك يمكن للسيمياء أن تعرف باعتبارها دراسة طرق التواصل، أي دراسة الأدوات المستعملة للتأثير على الغير، فالتواصل ما يكون موضوع السيمياء، بحيث تهتم السيمياء بالوقائع القابلة للتواصل[1]، مثل اللوحة الفنية (الصورة) كواقع بصري تواصلي.

إذن فالسيميائية علم يدرس العلامات والصور والرسوم، لأن علم سيمياء الصورة جزء من علم السيمياء الاجتماعية الذي يدرس كيفية بناء الإنسان للمعاني الاجتماعية من الصور والرسومات[2]؛ التي تحمل في مضمونها عدة دلائل إيحائية تستدعي تطبيق إحدى التقنيات التحليلية كالتوظيف المنهجي لخطوات التحليل السيميولوجي، للكشف عن محتواها الضمني.

تعتمد اللوحة التشكيلية في تكوينها على مبدأ التركيب، ومعرفة القوانين العامة التي تعمل بموجبها التجاورات العلامية، بحيث تستمد الوحدات الفردية معناها من علاقات العناصر ببعضها البعض، فاللوحة الفنية تبدأ أساساً من التركيب الذي يعتبر محتواها،

---

* – السنن: عرف الاهتمام بالسنن منذ ظهور نظرية التواصل لدى رومان جاكبسون، و تعرف اللسانيات السنن أي الشفرة CODE على أنه: « نسق إشارات أو علامات أو رموز موجه بوساطة تواضع قبلي لتمثيل و نقل المعلومة بين مصدر (مرسل) الإشارات و وجهتها (مرسل إليه) »(جون دي بوا). أنظر: https://thakafamag.com/?p=34700

[1] – أحمد جاب الله : الصورة في سيميولوجيا التواصل ، الملتقى الوطني الرابع(السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر بسكرة ، قسم الأدب العربي، ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، الجزائر، 2006. ينظر: http://archives.univ-biskra.dz/bitstream/123456789/3226/1/djabalah.pdf.

[2] – أسامة زكي السيد علي العربي، نحو أداة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها رؤية تطبيقية مقترحة، جامعة الامام محمد بن سعود الأسلامية – السعودية، الصفحة 9. أنظر:
file:///C:/Documents%20and%20Settings/a/Mes%20documents/Downloads/symyayah%20alswrah.pdf

وموضوعها عبارة عن علاقاتها الداخلية وأساليبها[1]، فالتركيب الفني للوحة هو توزيع العناصر التشكيلية (النقطة، الخط، المساحة، اللون)، حسب المبادئ الجمالية كالوحدة والتوازن، وغيرها، بحيث يكتمل العمل الفنية من خلال العلاقة الترابطية التكاملية بين مفرداتها التشكيلية.

تشغل اللوحة في ظل تركيب معين تنتقل العلامة فيه من حركتها الجزئية إلى حركتها الكلية لكي تبني علاقاتها الخاصة، وإن دلالاتها الرمزية تعبر عن وحدة عقلية للكون، بحيث يتولد عن التركيب إبداعاً لعلاقات إيقونية جديدة، يرتبط بظهور معنى جديد أو قيمة دلالية شكلية جديدة بالنسبة لعلاقات موجودة أصلاً في الواقع، تتجسد في سياقات لم تتحقق من قبل[2]، إذ يعتبر الفن التشكيلي (اللوحة الفنية) إعادة صياغة الواقع بطرق جديدة ورؤى مختلفة.

يهتم تحليل المحتوى السيميولوجي في تحليل الصورة الفنية باستخدام المعاني الضمنية والدلالية للعناصر البنائية، وتعني الدلالية المعنى المحدد غير المتغير لأي علامة، وتمثل الضمنية المعنى المتغير لنفس العلامة، حيث تهتم هذه الأخيرة بالكشف عن العلاقات الداخلية لعناصر الخطاب الفني وبإعادة تشكيل نظام الدلالة بأسلوب يتيح فهماً أفضل لوظيفة الرسالة داخل النسق الثقافي[3].

ينبثق كل عمل فني عما سبقه من أعمال تماثله في جنسه، فالصورة الفنية الانطباعية انبثقت عن الرومانسية، وهذه الأخيرة انبثقت عن الكلاسيكية، التي تعتبر سياق فني لتلك اللوحات التي تمخضت عنها فيما بعد، لذلك فإن أي رسالة في تحولها إلى عمل فني لابد أن تأخذ معها السياق وتحل فيه ليساعدها على تحويل توجهها إلى داخل نفسها، لأن السيميولوجيا لا تهتم بالسياق الخارجي، إنها تفرض سياقها الداخلي ذا الاكتفاء الذاتي على السياق الخارجي، ولكنها رغم الاكتفاء والاستقلال لا يمكن أن تتجنب تاريخ السياقات

---

[1]– محمد بلاسم، الفن التشكيلي– قراءة سيميائية، مرجع سابق، الصفحة 26–27.

[2]– محمد غليم، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، الصفحة 5.

[3]– عبيدة صبطي، عادل قايد، الصورة الفنية ودورها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري – قراءة سيميولوجية لصورة الفنان دينيه، مرجع سابق، الصفحة 204.

الذي يتكلم فيه سياقها الداخلي، كما لا يمكن أن تتجنب قوانين التداول، ومع ذلك فأفق السياقات بالنسبة للسيميائية منظور إليه من خلال لعبة العلاقة أولاً وأخيراً[1]؛ فالرسالة الفنية تقتضي اتصالا وتشير إلى سياق يفهمه كل من الفنان والمتلقي.

تحمل اللوحة الفنية شفرة معينة وهي الخصوصية التعبيرية للرسالة الفنية، بحيث تكون هذه الشفرة متعارفة بين الباث والمتلقي تعارفاً كلياً أو جزئياً، ولها ميزة فريدة فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول، بحيث إذا شاع تغيّر الشفرة في جيل تتضافر إبداعاته في تكوين شفرة تتميز عن سوابقها لتصبح مختلفة عنها، تؤدي إلى ولادة سياق جديد، كما أن العلاقة بين السياق الداخلي والشفرة متشابكاً، فلا وجود لأحدهما دون الآخر، فاللوحة الفنية تستمد وجودها من الرسم، والرسام وهو يرسم لوحته يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الرسامين ومن الرسم المخزون في الثقافة، ولذا قال رولان بارث: إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي واليوم انبثق من الأمس[2].

يحدد الدكتور 'بلاسم محمد' في كتابه "قراءة سيميائية في أنساق الرسم' أربعة شروط لمعرفة الشفرة الفنية، "أولاً: خاصيتها التشكيلية التصويرية، مما يعني موقفاً متجهاً إلى اعتبار الرمز لا في ذاته وإنما فيما يرمز إليه، وثانياً: قابليتها للتلقي، أي تحمل شيئاً مثالياً غير منظور يتصل بما وراء الحس يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعياً، وثالثاً: قدرتها الذاتية وطاقتها الخاصة المنبعثة عن تميزها عن الإشارة الإيقونية، ثم تلقيها كرمز مما يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانياً"[3]، فالعقد والمواضعة الاجتماعية (نظام العلاقات بين الأفراد) تساهم في تحليل العلامات الفنية التي تعتبر بنت بيئتها.

تتألف الصورة الفنية من عناصر فنية داخلية خاضعة للنسق، فليس المهم في البيئة العنصر أو الكل الذي يفرض نفسه على العناصر وإنما المهم هو العلاقات القائمة بين العناصر أو ما يسمى بعملية التكوين والتأليف على اعتبار أن الكل ليس إلا نتاج مترتب على تلك العلاقات[4]، التي تربط بين عناصر اللوحة الفنية.

---

[1]– محمد بلاسم، الفن التشكيلي– قراءة سيميائية، مرجع سابق، الصفحة 31–32.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 33–34.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة 36–37.

[4]– إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، دون تاريخ، الصفحة 23.

تعتبر فكرة الانغلاق ضرورية لمعرفة نظام العمل أو نسقه، في حين يعطينا الانفتاح قابلية التحول من بنية إلى بنية أخرى، من بنية مغلقة إلى بنية رمزية لا تحدد طرقها إلا بالتشعب والتأويل، فمثلاً اللوحة الفنية عندما تستعمل صورة الحصان ليس من أجل إظهار صورة الحصان، وإنما لتضعه في نظام صوري، ولفهم شحنة الحصان لابد من أن يحدد موقعه ووظيفته في العمل الفني وهذا هو مفهوم الانغلاق[1]، فهو يعتبر جزءاً من الكل في اللوحة الفنية يستمد معناه من العلاقات القائمة بينه وبين بقية عناصر الصورة الفنية، فالعلامة في الفن التشكيلي علاقة تطابقية مغلقة ومحددة ولكنها في التركيب تدخل في أفق الانفتاح على العناصر المكونة للعمل الفني.

تستمد اللوحة الفنية مراجعها من الواقع المادي المحسوس وخيال الفنان ووجدانه فضلاً عن مراجع ثقافته، حيث تستند دراسة الفن الموضوعية إلى ثلاثة عناصر: العنصر الأول هو رمز محسوس خلقه الفنان، والعنصر الثاني هو معنى الموضوع الجمالي مودع في الوعي الجماعي، أما العنصر الثالث فهو علاقة تربط بين العلامة والشيء المشار إليه، وتحيل (العلاقة) إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية؛ وتتمثل وظائف العمل الفني في وظيفة مستقلة تتجسد في دلالة كل عنصر على حده، ووظيفة توصيلية تقوم بها الألوان والخطوط، إلى جانب الموضوع، بحيث لكل منها معاني ومدلولات[2]، ولتحليل الصورة الفنية تتطلب العملية الإلمام بموضوع العمل وعناصره التشكيلية ومبادئه الجمالية.

ثالثاً: شبكات تحليل الصورة

يوضح الباحث الدانماركي "لويس هيمسليف Hjemslev' الغرض من التحليل السيميولوجي باعتباره مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة لوصف وتحليل شيء له دلالة في حد ذاته، وفي إقامته علاقات مع أطراف أخرى[3]، و يتضح هذا من خلال

[1]– محمد بلاسم، الفن التشكيلي– قراءة سيميائية، مرجع سابق، الصفحة 41–42.

[2]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، الصفحة 119.

[3]– عبيدة صبطي، عادل قايد، الصورة الفنية ودورها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري – قراءة سيميولوجية لصورة الفنان دينيه، مرجع سابق، الصفحة 204.

الكشف عن العلاقات الداخلية لعناصر بناء الصورة الفنية، وإعادة تشكيل نظام الدلالة بأسلوب يتيح فهم الرسالة الضمنية.

عادة ما تتدخل الذاكرة البصرية عند تحليل الصورة لتنتج مجموعات من المعاني، وهو ما يستلزم استجابة مباشرة من جانب المتلقي، أو ما يسمى بالأثر الرجعي، فضلاً عن كون الصورة تعتمد على أساليب عدة ومتأثرة بسياقات مجتمعية مختلفة، هذا ما ساهم في تعدد المقاربات السيميائية في تحليل الصورة بمختلف أنواعها، وخاصة إذا أخدنا بعين الاعتبار التباين الموجود بين الباحثين[1] حول الخطوات المنهجية والتقنيات المستخدمة في تحليل المحتوى الضمني للصورة الثابتة.

وردت عدة شبكات في التحليل السيميولوجي للصورة الثابتة من طرف العديد من المنظرين، اعتمد معظمهم على ما قدمه 'رولان بارث' في تحليله للصورة الإشهارية 'عجائن بنزاني' كما رأينا سابقاً، بحيث لا يمكن الحديث عن منهجية التحليل السيميولوجي للصورة الثابتة (اللوحة الفنية) التي قدمها المنظرين دون التطرق إلى الطريقة التي قدمها 'رولان بارث' في تحليل الصورة الفوتوغرافية، ويرى أنها تتكون من ثلاثة عناصر أساسية هي: مصدر الرسالة، القناة التي تمر عبرها الرسالة، والمتلقي، كما وضع مرحلتين لقراءة الصورة حيث تمثل المرحلة الأولى المعنى الإشاري الذي يتجسد في قراءة الصورة كما هي موجودة أو كما تراها العين المجردة في الواقع بحيث يوجد معنى واحد محدد ومباشر، أما المرحلة الثانية فتتجسد في المعنى الإيحائي بحيث يوجد عدة معاني إيحائية تتضح من خلال الكشف عن العلاقات الكامنة بين العلاقات البصرية المشكلة لها[2]، فكانت هذه المنهجية التحليلية للصورة الثابتة بمثابة المرجع الأساسي والطريق المنير لمعظم الباحثين في البحث عن تقنيات التحليل الباطني للصورة بمختلف أنواعها، ومن بين أهم الشبكات التحليلية التي سنقدمها باختصار:

---

[1]– فضيل دليو، شبكة تحليل الصور الثابتة نمذجة بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية، مجلة الآداب والعلوم الإجتماعية، المجلد 16، العدد 04، 2016، الصفحة 23.

[2]– فضيلة سلطاني، صور الكتب المدرسية ومستوى التحصيل المدرسي للتلميذ– التعليم الإبتدائي نموذجاً، مذكرة ماجيستير، قسم علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، 2006/2005، الصفحة 81.

1.3.شبكة 'مارتن جولي'

طرحت 'مارتن جولي Martine_Joly'* طريقتها في تحليل الصورة التي تعتمد فيها على الدليل التشكيلي والدليل الإيقوني المعكوسين من العلامة، بحيث يمكن النظر إليها من ناحيتين، الناحية الأولى تتمثل في المعنى المباشر (المرئي)، أما الناحية الثانية فهي المعنى الكامن، غير الظاهر، المتسع، أو النظام الدلالي؛ وقد تم تحليل الصورة الإشهارية عندها من خلال: السياق، الوصف، الرسالة التشكيلية، الرسالة الإيقونية، الرسالة اللسانية، فضلاً عن خلاصة عامة تخص الرسالة الضمنية للرسالة[1].

2.3.شبكة إروين بانوفسكي

تعتبر شبكة 'إروين بانوفسكي Erwin Panofsky'** من بين أهم الطرق التي اعتمدها الباحثون والطلاب في تحليل المحتوى الضمني للوحة الفنية، باعتبارها منهجية تحليل سهلة المنال للوصول إلى الهدف المنشود، فقد ميز بانوفسكي فيها بين ثلاث مستويات من الدلالات أولاً: ما قبل الإيقوني وفيها يتم تقديم العمل الفني، من عنوان الموضوع، صاحب العمل، سنة الإنجاز، نوع العمل وطبيعته، الخامة المستعملة، قياسات اللوحة، مكان الحفظ، ويتم فيها القراءة الأولية أو السطحية للعمل الفني؛ ثانياً: الأيقوني وفيها يتم تحديد أسلوب الأداء، من خلال التطرق إلى التكوين بإبراز نوع التركيب الذي جاءت به اللوحة الفنية (تقليدي، حديث)، إضافة إلى تحليل العناصر البنائية كالخطوط والشكل فضلاً عن تناول أسس التصميم كالوحدة والتوازن، والإيقاع، السيادة وغيرها؛ ثالثاً: التأويل الأيقوني وفيه يتم استنتاج المعنى[2] من خلال الكشف عن الدلالات التي

---

* – مارتين جولي (1943– 2016): باحثة فرنسية، أستاذة بجامعة بوردو (1985– 2003)، من بين مؤلفاتها مدخل إلى تحليل الصورة. أنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Martine_Joly.

[1] – فضيل دليو، شبكة تحليل الصور الثابتة نمذجة بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية، الصفحة 24.

** – إروين بانوفسكي (1892– 1968): مؤرخ الفن ألماني. أنظر:
https://mimirbook.com/ar/3c3d71fbb34

[2] – حمزة تريكي، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، رسالة الدكتوراه، جامعة عبدالحميد إبا باديس مستغانم، كلية الأدب العربي والفنون، قسم الفنون، 2021/2020، الصفحة 129–132.

تحملها الألوان والرموز والأشكال وكل ما له علاقة بالعمل الفني وصولاً إلى إبداء الرأي والحكم على العمل الفني.

3.3. شبكة تحليل 'بروتات' و'كوكيلا'

قدم 'بروتات Cloude Peyroutet'* و'كوكيلا Cocula Bernard'** في كتابهما دلالة الصورة منهجية لتحليل الصورة[1] تقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي: أولاً: وصف الرسالة التي تعني بترجمة المعطيات المرئية إلى لغة شفهية، ثانياً: المقاربة الإيكونولوجية*** تختص في توضيح خصائص الرموز وشرحها، وتحديد دلالات توظيفها، ومجال الإبداع الجمالي في الرسالة، ومعرفة السنن التضمينية للرسالة البصرية، ثالثاً: المقاربة السيميولوجية وتهتم بمجالات البلاغة الرمزية (العلامات التشكيلية، العلامات الأيقونية...)، فضلاً عن المعنى التعييني (الوصفي) الذي يعني بالقراءة الأولية السطحية للصور، والمعنى التضميني (الدلالي) الذي يهتم بتفكيك مختلف الدلالات الضمنية (الخفية)، إضافة إلى تقييم شخصي يعتمد بالأساس على ما سبقه من العناصر الأساسية في الكشف عن المحتوى الضمني للخروج بحوصلة عامة حول الصورة.

يركز معظم الباحثون على تقديم طريقة تحليل الصورة الإشهارية، باعتبارها ميداناً خصباً للمقاربة السيميولوجية من أجل استنباط دلالات الرسالة وكشف معانيها المخفية، وذلك لما تحويه من نية التبليغ والتأثير وما تتضمنه من رسائل إعلامية موجّهة[2]، وقد تساعد هذه الخطوات المنهجية في تحليل الرسائل البصرية الثابتة لتحليل اللوحات الفنية من أجل استنطاق عناصرها الجمالية والكشف عن دلالاتها الخفية.

---

* – Cloude Peyroutet (1932– 2014): باحث فرنسي، له عدة مؤلفات منها كتاب دلالة الصورة الذي ألفه مع الباحث كوكيلا. أنظر: https://www.babelio.com/auteur/Claude-Peyroutet/107704.

** – Cocula Bernard (1936– 2005): باحث فرنسي. أنظر:
https://www.babelio.com/auteur/Bernard-Cocula/42540

[1] –Cocula Bernard, Cloude Peyroutet, sémantique de limage, librairie de lygrave, paris, 1986, page 24

*** – تدل على الصورة أو التمثال أو التكوين الفسيفسائي، وهي الصلة بين الموضوع وصورته.

[2] – إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية –دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم، مرجع سابق، الصفحة 8–9.

لعل رغم تعدد نماذج التحليل لمحتوى الصور الثابتة، إلا أنها تتفق على وجود مستويين للصورة يتمثل الأول في المستوى الظاهري المباشر المتضمن القراءة الأولية والمستوى الثاني غير مباشر ويهتم بالمحتوى الضمني الباطني[1]، ولكنها تختلف من حيث التقنيات أو الإجراءات والأساليب المستخدمة وفي بعض العناصر التفصيلية المتضمنة في كل مستوى من أجل الكشف عن أسرار الصورة الفنية.

سنحاول أن نقدم بشيء من التفصيل طريقة تحليل الصورة ل"لوران جير فيرو' وهي المنهجية التي سنعتمدها في دراستنا هذه لتحليل بعض الأعمال الفنية، كونها طريقة واضحة الخطوات وسهلة من حيث التطبيق، كما تعتبر طريقة شاملة في تحليل الصورة الثابتة بجميع أنواعها ومجالاتها بما فيها الصورة الفنية.

رابعاً: منهجية التحليل السيميولوجي ل "لوران جيرفيرو 'Laurent Gervereau[*]

صرح الفيلسوف الفرنسي "لوران جيرفيرو' أن "ما يهم السيميولوجي هو معنى الصورة، ما الذي أراد أن يعبر عنه الفنان، وماهي الرموز التي استعملها من أجل ذلك، وبالتالي الباحث يدخل الصورة في شبكة تحليل بحيث يهتم بمكونات الصورة ودلالات هذه المكونات؛ وعلى هذا فالسيميولوجين يتجاوزون في دراستهم ما نسميه بالدال أي المعنى الأولي القاعدي إلى المدلول أي المعنى الإسقاطي"[2]، ليقترح شبكة تحليل الصورة جاءت كالآتي:

1. الوصف الأولي

يتم في هذه المرحلة "الوصف الدقيق للصورة في ماديتها وتحضيراً للتحليل"[3]، ويرى 'جير فيرو' أن مرحلة الوصف قد تبدو مرحلة ساذجة، إلا أنها مرحلة ضرورية وأساسية،

---

[1]– فضيل دليو، شبكة تحليل الصور الثابتة نمذجة بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية، مرجع سابق، الصفحة 24.

[*]– Laurent Gervereau: فيلسوف فرنسي وفنان وكاتب ومؤرخ للأعمال الفنية، ولد عام 1953.

أنظر: http://www.gervereau.com/parcours.php

[2]– إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية– دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم، الصفحة 11.

[3]– فضيل دليو، شبكة تحليل الصور الثابتة نمذجة بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية، مرجع سابق، الصفحة 24.

فانطلاقا من العناصر المتحصل عليها من الوصف البسيط يبنى التحليل الناجح[1]، إذ تعتبر مرحلة تمهيدية تساعد على الغوص في أعماق الرسالة البصرية وفهم محتواها، حيث تقوم على عدة خطوات هي:

1.1.الجانب التقني:

يتم في هذه الخطوة ذكر الخصائص التقنية للصورة[2]، وذلك بذكر المصدر (صاحب الصورة التشكيلية)، تاريخ إنتاجها، ونوع الحامل، والتقنية المستعملة (ذكر الخامات المستعملة وطريقة التمثيل)، شكل اللوحة وقياساتها (مربعة، مستطيلة...).

2.1. الجانب التشكيلي:

يعتبر التحليل التشكيلي للصورة الفنية من أهم الخطوات التحليلية للعمل الفني حيث يتم فيه التطرق أولاً إلى أسلوب هذه الصورة البصرية من خلال إحصاء عدد الألوان ودرجة انتشارها وتحديد أقسامها (ألوان أساسية، ثانوية، حارة، باردة)، فقد تساعد فيما بعد على حسن التأويل، وذلك لخروجها من وظيفتها المادية إلى وظيفتها الرمزية؛ أما ثانياً فيتم التطرق إلى الكشف عن التمثيلات الإيقونية المتعلقة بهيئات الإنسانية والحيوانية والنباتية وكذلك المتعلقة بالأشكال الهندسية، وبالتالي الكشف عن حقيقة الخطوط المستعملة ودلالاتها الرمزية[3] للوصول إلى معرفة دلالات الشكل.

3.1.الموضوع:

يتم في هذه الخطوة القراءة الأولية للرسالة البصرية، بالتطرق إلى معرفة علاقة عنوان الموضوع بالصورة البصرية، بحيث يعتبر العنوان عنصراً أساسياً في تشكيل المعنى للوصول إلى محتوى الرسالة البصرية من خلال البحث عن انعكاساته الإيقونة في اللوحة الفنية؛ مما يتيح القراءة الأولية لعناصر اللوحة وهي ما تسمى بالمستوى التعييني، وهنا يتم إعطاء المعنى الأولي البسيط لمفردات العمل الفني حتى يتسنى من الإسقاط

---

[1] –Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyser les images, Editions La découverte, Paris, 1997, p 40.

[2] – فضيل دليو، مرجع سابق، الصفحة نفسها.

[3] – إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية –دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم، مرجع سابق، الصفحة 12.

الحسن للمعاني الضمنية في مرحلة التحليل[1]، من خلال الكشف عن المكونات الظاهرية للوحة الفنية بناءاً على عنوان الرسالة الذي يلعب دوراً رئيسياً في كشف العناصر الخفية للرسالة البصرية.

2.دراسة سياق وبيئة اللوحة

تهتم هذه الخطوة بالسياق الذي أنتجت فيه اللوحة لتفادي التفسيرات والتأويلات الخاطئة المترتبة على الوصف الأولي للوحة، حيث يتم معرفة نوع الأسلوب الفني الذي تنتمي إليه اللوحة (واقعي، انطباعي، مفاهيمي...)، وكذلك معرفة علاقة اللوحة بكل ما يتعلق بالفنان (أصوله، وتاريخه الشخصي، محيطه الاجتماعي البيئي، ميوله..)، إضافة إلى معرفة دوافع إنتاجها[2]، مما يسهل الكشف عن المحتوى الباطني للوحة الفنية.

3.القراءة التضمينية (التأويل):

تتضمن هذه الخطوة الهدف الحقيقي والمنطقي من وراء خطوات التحليل السابقة، بحيث يؤدي الوصف الأولي للوحة ودراسة سياقها وبيئتها إلى الغاية التي يهدف إليها التحليل السيميولوجي والمتمثلة في القراءة الضمنية للكشف عن الدلالة الحقيقة للدليل المرتبط بواقعه الخارجي[3]، من خلال معرفة البيئة التي أنجز فيها العمل الفني.

4. نتائج التحليل

تعتبر هذه الخطوة حوصلة التي يخرج بها الباحث[4] من خلال الكشف عن المعنى الذي تضمّنه العمل الفني وكذا عرض أهم النتائج التي توصل إليها التحليل الفني.

---

[1]– إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية –دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم، مرجع سابق، الصفحة 13.

[2]– حمزة تريكي، الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة، مجلة سيميائيات، المجلد 17، العدد01، 2021، الصفحة 194.

[3]– إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية –دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم، الصفحة نفسها.

[4]– حمزة تريكي، الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة، الصفحة نفسها.

سنحاول بناءاً على منهجية التحليل السيميولوجي التي قدمها "لوران جيرفيرو"، ومن خلال موجز شبكة التحليل لهذا الأخير التي لخصتها "إيمان عفان"[1]؛ أن نقدم شبكة تحليل للصورة التشكيلية حيث وردت كالآتي:

أولا : الوصف الأولي:

1. الجانب التقني :

أ-عنوان اللوحة

ب- اسم صاحب اللوحة

ت- تاريخ ظهور اللوحة

ث-نوع الحامل والتقنية المستعملة.

ج-شكل اللوحة وحجمها العام.

ح- أسلوب العمل الفني

2. **الجانب التشكيلي:**

أ- الألوان

ب- التمثيل الأيقوني

ت-دلالات الخطوط

3. الموضوع :

أ-علاقة اللوحة بالعنوان.

ب -الوصف الأولي لعناصر اللوحة

ثانيا :دراسة بيئة اللوحة:

أ-الوعاء التقني التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة.

ب-علاقة اللوحة بالفنان

ثالثا : القراءة التأويلية(التضمينية)

أ-دلالات العناصر البنائية (الأشكال، اللون، الفراغ...)

ب-دلالات أسس التصميم

1 -إيمان عفان ، دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم ، ص18 :

ج–الدلالات المتعلقة بالفنان والواقع الخارجي.

رابعا: نتائج التحليل.

المبحث الثاني: تحليل بعض الأعمال الفنية للفنان 'طالب محمود'

أولاً: التعريف بالفنان 'طالب محمود'

يتطلب تحليلنا اللوحة الفنية حتى يكون مبني على أسس صحيحة تتيح حسن قراءة العمل الفني وتساعد على استنباط المعاني للكشف عن المحتوى الضمني للرسالة البصرية، الإلمام بمعلومات حول صاحب هذا العمل الفني من خلال الإطلاع على سيرته، وثقافته والبيئة المحيطة به.

طالب محمود هو فنان جزائري من مواليد 1960/06/28 بمنطقة جبالة ندرومة، انتقل مع عائلته إلى مدينة وهران سنة 1962 ليستقر فيها، تابع دراسته في مدينة وهران، خريج المعهد الوطني لتكوين أساتذة التربية الفنية سنة 1982 م، يعد 'طالب' فنان عصامي مارس الفن منذ طفولته وكون نفسه بنفسه عن طريق زياراته المتكررة للمعارض واحتكاكه بالفنانين داخل وخارج الوطن، وقد شغل وظيفة أستاذ التربية التشكيلية من عام 1982 م إلى غاية 1990 م، وهو التاريخ الذي قدم فيه استقالته بدواعي أمنية.

يعد الفنان 'طالب محمود' مواطناً جزائرياً متشبعاً بروح الوطنية، وهذا ما لمسناه في العديد من تكويناته الحروفية التي تدعو إلى حب الوطن والعيش في سلام وأمن، والتي تُظهر تمسك الفنان بأصول وماضي الجزائر العريق وتعتني بالحفاظ على مبادئ الهوية الجزائرية من خلال تمثيل الحرف العربي ومعظم الرموز المستمدة من التاسيلي وحروف التيفيناغ، وكذلك الرموز القبائلية ورموز مختلف مناطق الجزائر الضاربة في عمق التاريخ، بحيث تنبعث من حروفيات الفنان أحاسيس صوفية تحاكي أصل الفطرة وتعبر عن صفاء الروح المتعالية، وتعكس جمال القلب الممتلئ بالحب والرحمة، فطالب محمود هو الإنسان الذي أثبت وجوده بإبداعاته الجمالية المستمد من الروح الصوفية، والذي يسعى لرسم الابتسامة على وجه الآخرين والتعبير عن الجمال بطريقة سهلة ممتنعة وأسلوب يستدعي التساؤل والبحث ويثير الدهشة والانفعال.

تميز الفنان 'طالب محمود' بأعماله التصويرية التي جمعت بين التقليد والمعاصرة، وقد أثبت وجوده في الجزائر وخارجها حيث أظهر قدرته على الانتقال من عصر إلى

آخر من خلال الحفاظ على التراث ومسايرة المفاهيم المعاصرة، إذ استعمل في معظم تعبيراته البصرية مزيج من الخامات والتقنيات، فقد وظّف المادة الصمغية 'résine' كعنصر أساسي في تشكيل مكونات اللوحة الفنية (الخطوط، المسطحات والمجسمات) إضافة إلى الألوان الزيتية على القماش محاط بإطار خشبي مع استعمال تقنية النحت لإظهار تركيبة ثلاثية الأبعاد 3D، فضلاً عن إنجاز العديد من المجسمات المستقلة في أعماله النحتية.

قدم 'طالب محمود' أعماله الفنية في العديد من قاعات العرض كالمتاحف والقصور الثقافية والصالونات الوطنية والمعاهد الفنية والجامعات وغيرها، وفي عدة تظاهرات فنية وطنية وعالمية، حيث قام بأول معرض خاص له سنة 1983 م. [أنظر ملحق الفنان].

2.1.أهم المعارض الفنية للفنان

* جوان 2016 معرض جماعي للخط العربي.

* أكتوبر 2016 تزيين مقر إدارة ألعاب البحر الأبيض المتوسط بوهران.

* سبتمبر2017 المهرجان الدولي للخط العربي بقاعة مفدي زكرياء– الجزائر العاصمة.

* فبراير 2018 معرض فردي في متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران 'الماموـ'.

* ماي 2018 معرض فردي بجنوب افريقيا في متحف الفن المعاصر ببريتوريا.

* سبتمبر2017 المهرجان الدولي للخط العربي بقصر مفدي زكرياء.

* مارس 2019 معرض جماعي بإسبانيا.

* أفريل 2021 معرض فردي بقاعة العرض بمدينة مغنية بغرب الجزائر.

* نوفمبر 2021 معرض فردي بالمتحف الوطني للزخرفة والمنمنمات وفن الخط بقصر مصطفى باشا بالجزائر العاصمة.

اهتم الفنان إلى جانب المعارض بتصميم واجهة مجلة الثورة الإفريقية 'révolution africaine'[1] من سنة 1984 إلى سنة 1986، كما قام بعدة نشاطات من سنة 1984 إلى سنة 1993 حيث صمّم عدة لوحات فنية لتزين القاعات والفناذق الضخمة[2].

ثانيا: تحليل لوحة "اللعب"

1.2.الوصف الأولي

أ- الجانب التقني:

- عنوان العمل الفني: اللعب
- إسم صاحب اللوحة: طالب محمود
- تاريخ الإنتاج: رسمت هذه اللوحة سنة 2019، يعد هذا العمل الفني من المقتنيات الخاصة بالفنان.
- نوع الحامل والتقنية: مزج الفنان بين المادة الصمغية 'résine' والألوان الزيتية على القماش بإطار خشبي.
- شكل اللوحة وحجمها العام: جاءت اللوحة بشكل مستطيل أفقي أبعاده 216/105 سم.
- أسلوب العمل الفني: تندرج هذه اللوحة ضمن الأسلوب التجريدي برؤية معاصرة.

[1]- révolution africaine: مجلة شهرية ظهرت في فرنسا مند 1963. أنظر:
(https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9volution_(revue_de_Jacques_Verg%C3%A8s
[2]- الفنان طالب محمود، مقابلة شخصية، منزل الفنان، وهران، 2020/10/29.

ب.الجانب التشكيلي

❖ عدد الألوان ودرجة انتشارها

اعتمد الفنان في هذه اللوحة على عدد معين من الألوان بحيث ركز على قاعدة الألوان الأساسية(الأزرق- الأحمر- الأصفر) وناتجها من الألوان الثانوية (الأخضر- البرتقالي- البنفسجي)، التي "يحصل عليها عن طريق مزج لونين أساسيين معاً، والتي تحتل موقعاً متوسطاً بين الألوان الأساسية في دائرة الألوان"[1].

وُظفت الألوان بنسب وكميات مختلفة بحيث شغل اللون البرتقالي المرتبة الأولى من حيث الاستعمال والانتشار، عبّر الفنان من خلاله عن الأرض وأشعة الشمس وبعض الفراغات في اللوحة، كما استعمل اللون البرتقالي بتدرجات مختلفة ليعبر عن العمق الفراغي في اللوحة، من خلال تمثيل الشيء القريب من العين والشيء البعيد عنها، وقد شغل اللون الأزرق تقريباً نفس المكانة التي شغلها اللون البرتقالي من حيث الاستعمال، فقد وُظف اللون الازرق لتمثيل خلفية اللوحة الفنية فهو يعبر عن لون السماء، كما يلاحظ أن تجاور هذين اللونين في العمل الفني ينتج التضاد الآني الذي يعمل على "إثارة الرؤية وجذب الانتباه"[2]، ويمنح لكل لون منهما قوته التعبيرية وقيمته الجمالية.

أما اللونيين الأصفر والأخضر فقد شغلا المرتبة الثانية من حيث الانتشار، قد عبّر بهما الفنان عن الفراغ الذي شكلته الكتل المتجمعة بين الأشخاص والبنايات، أما بالنسبة

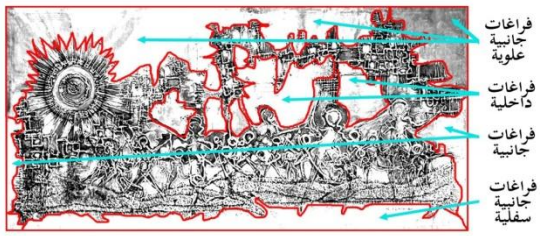
[1]- سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 78.

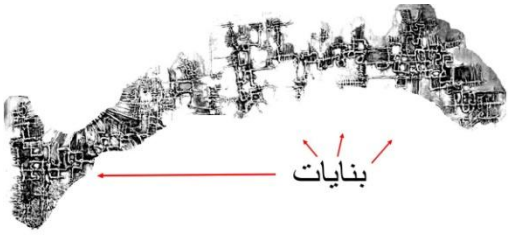
[2]- المرجع السابق، الصفحة 80.

للون البنفسجي فقد استعمله الفنان في بعض الفراغات للإيحاء بالبعد الثالث، أما اللون الأحمر فيلاحظ أنه أقل استعمالا في اللوحة، بحيث لجأ له الفنان في بعض الأماكن من اللوحة للإيحاء بالإشعاع وتقدم الأجسام.

❖ **التمثيلات الأيقونية**

استعمل الفنان المادة الصمغية 'résine' كخامة أساسية في تكوين موضوع اللوحة الفنية وهي التقنية التي ميزته عن باقي الفنانين، حيث أن هذه المادة الصمغية تتميز بإنشاء خطوط سميكة بارزة وتترك آثاراً جمالية تتضح من خلال تمثيل الأشكال بحيث أن "الشكل هو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها، ويمكن تصنيف الأشكال إلى أشكال طبيعية (إنسانية، حيوانية، نباتية) وأشكال هندسية (المربعات، مستطيلات، والدوائر...إلخ)"[1]؛ وقد استعمل الفنان في هذه اللوحة التمثيلات الأيقونية* للهيئات الإنسانية من خلال تمثيل جموع الأشخاص، فضلاً عن التمثيلات الأيقونية المتعلقة بالهيئات الهندسية التي تجسدت في البنايات والشمس والأرض والسماء والفراغات.

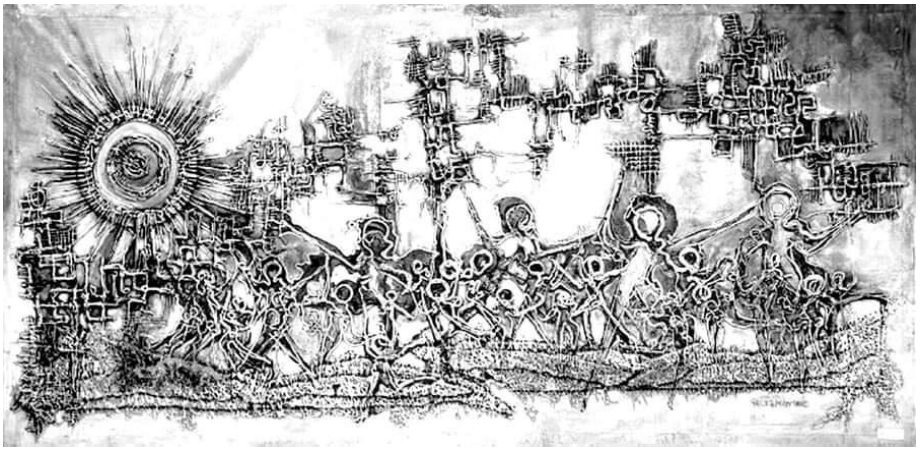




[1]– شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي– درسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، الصفحة 266.

*– الأيقونية Iconicity أو الحوارية البصرية: حضور التفكير بالصور الخاصة بشيء معين ، وكل شئ في الحياة خاصة الفنون، فالفنون في جوهرها هي صور تستدعي صورا تكون بدورها قادرة على إثارة النشاط الأيقوني أو الحواري البصري في عقل المتلقي. أنظر: سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 68.

❖ **دلالات الخطوط**



جاءت الخطوط متنوعة في اللوحة الفنية، فقد استعمل الفنان الخطوط المستقيمة الأفقية لتمثيل الأرضية وإبراز البعد الثالث في اللوحة، والتي عبرت عن الاستقرار والصرامة، حيث أن في "الخط المستقيم صلابة وتكلفاً بعيداً عن الجهد"[1]، وجاءت الخطوط الأفقية في البنايات لتوحي كذلك بالعمق الفراغي ولتعبر عن الراحة والهدوء والاسترخاء، فضلاً عن الخطوط العمودية المتجهة إلى الأعلى بقوة واتزان والتي استعملت في تشكيل البنايات للإيحاء بالثبات والبهجة والعظمة، بحيث "لها دلالة قوية للحركة عندما تتجه الأشكال إلى الأعلى"[2]، وجاءت الخطوط المائلة والمنحنية في تمثيل الأشخاص وبعض الفراغات أما الخطوط الدائرية فقد جسّدت الشمس ورؤوس الأشخاص، بحيث عبرت "الخطوط المائلة عن الديناميكية والحركية، أما المنحنية فقد عبرت عن النعومة والأنوثة"[3]، لتعكس جمالية العمل االفني وتعبر عن النشاط والحيوية والمتعة، ولتفصح في علاقتها مع بقية الخطوط عن الحرية والثراء والفرح.

ت. الموضوع

❖ **علاقة اللوحة/العنوان**

ورد عنوان اللوحة الفنية باسم 'اللعب' وهو ما تظهره وتبديه مكونات العمل الفني، التي تؤكد وتعبر عن مضمون العمل الفني، فقد عكس الفنان من خلال هذه اللوحة فكرة

[1]– عفيف البهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1997، الصفحة 37.

[2]– برنارد مايزر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مرجع سابق، الصفحة 237.

[3] -Dominique Serre-Floersheim,Quand les images vous prennent ou mot, ou comment décrypter les images, , les Editions d'organisation, France, 1993, page 22.

الألعاب المتوسطية التي ستستضيفها مدينة وهران سنة 2022، وقد مثّل الفنان في مقدمة العمل الفني حيوية ونشاط الجمهور المستقبل لهذا الحدث وتفاعلهم معه، إضافة إلى البنايات الشامخة الموزعة في خلفية اللوحة الفنية وعلى الجانب الأيسر للجمهور، فضلاً عن الجو الملائم لهذا التجمع الثقافي الرياضي الذي جسّده الفنان بكل براعة وإتقان.

❖ **الوصف الأولي للوحة**

تشكلت اللوحة الفنية في إطار مستطيل أفقي قياساته: 216/105 سم، فقد غطى موضوع اللوحة (اللعب) مساحة المستطيل كلها، بحيث ملأت العناصر التشكيلية (الخط، اللون، الفراغ، الحجم...) جزءاً من فراغ اللوحة، كما نلاحظ مجموعة من الخطوط بمختلف أنواعها منها المنحنية والدائرية والمائلة والمنكسرة، جسدت باتصالها أشكالاً متشابكة في مقدمة (أسفل) اللوحة، التي تعبر عن الجمهور بأشكال مختلفة تعكس مختلف أعمارهم (أطفال، شباب،...)، كما نرى أشكالاً دائرية على الجانب الأيمن مثّلت الشمس، وخطوط مائلة تنبعث من الدائرة لتعبر عن أشعة الشمس، وقد شكّلت الخطوط العمودية والأفقية باتصالها وتقاطعها أشكالاً هندسية لتعبر عن البنايات التي تجسدت في أعلى اللوحة الفنية خلف الجمهور، وعلى الجانب الأيمن في أسفل اللوحة، فضلاً عن السماء والأرض وبعض الفراغات الناتجة عن تجمع الجمهور والبنايات.

استعمل الفنان مختلف أنواع الخطوط في تصميم لوحة اللعب، كما رأينا سالفاً، فمنها ما عبر بها عن الصلابة والثبات كالخطوط المستعملة في البنايات، ومنها ما عبّر بها عن الليونة كالخطوط المتواجدة في أسفل اللوحة، كما وظّف خاصية الألوان الحارة والباردة في إثارة العمل الفني وجاذبيته، إضافة إلى تمثيل الفراغ وأهميته من خلال علاقته الداخلية مع عناصر اللوحة لتشكيل الكل المتكامل، فضلاً عن الملمس الناعم الذي وظفه الفنان من خلال استعمال الألوان الزيتية ليعكس الحيوية والنشاط، كما ضمّ العمل الفني مجموعة من أسس التصميم للتعبير عن المحتوى الباطني للوحة الفنية، وهذا ما سنحاول الكشف عنه في مرحلة التحليل (القراءة التضمينية).

2.2.دراسة بيئة اللوحة

❖ الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة

جاءت الصورة على شكل مستطيل في وضعية أفقية، وُظّفت فيها تقنية مختلطة جمعت بين المادة الصمغية(الشمع، العجينة، résine) والألوان الزيتية على القماش بإطار خشبي، حيث تُصنف هذه الصورة ضمن الأعمال الفنية وهي عبارة عن لوحة فنية، جاءت بعنوان 'اللعب' لتعبر عن فرحة واستعداد الجمهور بمدينة وهران لاستضافة الألعاب المتوسطية لسنة 2022، وقد جاءت اللوحة لتعالج جانب اجتماعي ثقافي حيث مثّل الفنان 'طالب محمود' مجموعة من الأشكال الفنية تجسّدت في البنايات والجمهور فضلاً عن الأرض والشمس وبعض الفراغات، كما عمد الفنان في استعمال الألوان الزيتية لدلالاتها المتنوعة لتعكس جمالية المنظر، كما تساعد على إبراز درجات سمك المادة الصمغية، بحيث نلاحظ خطوط منحنية رفيعة في أسفل اللوحة والتي تدل على الليونة، وخطوط سميكة استعملت في تصميم البنايات للدلالة على القوة والصلابة والثبات.

❖ علاقة اللوحة/الفنان

عكست اللوحة ميول الفنان في تمثيل مدينتة 'وهران الباهية' المتميزة بإطلالتها على البحر الأبيض المتوسط وبجوها المعتدل الذي عبر عنه من خلال الإنارة المنبعثة من أشعة الشمس والمنعكسة على جميع أنحاء اللوحة الفنية، التي تبعث نوعهاً من الدفء والمتعة والراحة، على عكس الضبابية التي تظهر في الخلفية وخاصة في الجانب العلوي على يمين اللوحة والتي عبر من خلالها عن الرطوبة الناتجة عن البحر، لقد أظهر الفنان حبه واعتزازه بمدينته التي ترعرع فيها من خلال تمثيل البنايات الشامخة لمدينة وهران التي تعكس جمالها وحضارتها فضلاً عن مكانتها التاريخية والثقافية، وكذلك استعدادها لاستضافة الألعاب المتوسطية لسنة 2022.

عبّر الفنان في لوحته الفنية عن ثقافة وانفتاح الجمهور الوهراني من خلال تمثيل نشاطه وحيويته وفرحه في استقبال هذا الحدث موظفاً في ذلك الألوان الزاهية، وعكس البهجة والسرور الذي عمّ المدينة عن طريق الحركة والإيقاع الذي مثلته الخطوط باتجاهاتها وتكراراتها فضلاً عن تكرار الألوان.

3.2. القراءة التضمينية

❖ العناصر البنائية

تنتمي لوحة "اللعب" إلى فن التصوير وهو"تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستوٍ، وهو فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية"[1]، عكس فيها الفنان مشهد اجتماعي ثقافي بأسلوبه التجريدي المعاصر.

خضع الفنان في لوحته "لمبادئ تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي ...وأمام قالب يولد جملة من تكوينات متآلفة"[2]، وهذا ما تعكسه مفردات اللوحة الفنية من خلال تجمعها لتكوين الكل المتكامل، بحيث أن مجموعة من الخطوط التي تعتبر "السبيل الوحيد للإيهام بالحركة على رقعة مسطحة جامدة ساكنة"[3] شكلت بأنواعها المختلفة العديد من الأشخاص يظهرون في مقدمة اللوحة بأحجام مختلفة وبألوان ساخنة "توحي بالتقدم والإشعاع وتبدو أخف ثقلاً"[4]، فضلاً عن البنايات الظاهرة بخطوطها السميكة التي تعكس قوتها وصلابتها، كما نرى أن الفنان قد عبر عن الظروف الملائمة لاستقبال هذا الحدث من خلال تمثيله للشمس وأشعتها كمصدر للضوء المنتشر على سطح اللوحة لتعكس جمال الجو، إذ يغلب في تكوين الشمس اللون البرتقالي الذي يرمز إلى العاطفة والدفء ويعزز الطموح والعزيمة، والقليل من اللون الأحمر والذي يرمز في هذه اللوحة إلى"الحيوية والنشاط"[5].

---

[1]– شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي– درسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، الصفحة 257.

[2]– عفيف البهنسي، الرقش العربي وفلسفة الفن الإسلامي، كتاب التعبير بالألوان،الطبعة الأولى، مجلة العربي، الكويت، 2000، الصفحة 10.

[3]– عفيف البهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1997، الصفحة 38.

[4]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 82

[5]– أحمد مختار عمر، اللون واللغة، الطبعة الثانية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، الصفحة 229.

صورة الاشخاص[1]

صورة البنايات[2]

وجاءت السماء بلونها الأزرق المتدرج من القاتم إلى الفاتح بحيث يرمز القاتم منه إلى "الهدوء والراحة، أما الفاتح فيرمز إلى الانتعاش والسلام، أما العميق فيرمز إلى التميز والشعور بالمسؤولية"[3]، وقد أستخدم اللون الأزرق كذلك "كرمز اللانهائية"[4]، كما لجأ الفنان إلى إظهار نوعاً من الضبابية وهذا ما جسده في أعلى اللوحة للتعبير عن الرطوبة الناتجة عن البحر لإبراز الموقع الاستراتجي الذي تحتله مدينة وهران من خلال إطلالتها على البحر الأبيض المتوسط، كما استعمل الفنان اللون البرتقالي الفاتح في تمثيل الأرض للدلالة على الدفء والحيوية و"لجلب النظر"[5]، واستعمل اللون الأخضر في بعض الفراغات "ليعبر عن التجديد والنمو"[6]، أما اللون البنفسجي فوظفه "لارتباطه بحدة الإدراك والحساسية النفسية"[7] بحيث استعمله في عدة فراغات من اللوحة، وجاء اللون الأصفر

---

[1]– الصورة مقتبسة من الوقع الالكتروني: nbcnews.com:

[2]– الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني: elmoudjahid.dz

[3]– أحمد مختار عمر، اللون واللغة، مرجع سابق، الصفحة 228.

[4]– برنارد مايزر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مرجع سابق، الصفحة 242.

[5]– فضيل دليو، شبكة تحليل الصور الثابتة نمذجة بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية، مرجع سابق، الصفحة 28.

[6]– أحمد مختار عمر، اللون واللغة، الصفحة 229.

[77]– مرجع سابق، الصفحة نفسها.

ليشغل الفراغات الفاصلة بين الجمهور والبنايات وفي بعض الملابس ليعبر به "عن النشاط والإشعاع واللمعان"[1]، مما أثرى العمل الفنى جمالاً وجاذبية.

لقد استغل الفنان من خلال توظيفه الألوان الأساسية والألوان الباردة أهمية الألوان الحارة (الأحمر، الأصفر، البرتقالي)، والألوان الباردة (الأزرق، الأخضر، البنفسجي) في إنجاز الأعمال الفنية للإيحاء بالبعد الثالث، بحيث يوحي استعمال هذه الألوان مع بعض في نفس اللوحة بالعمق الفراغي، إذ "تعطي الألوان الدافئة إحساسا بأنها أقرب إلى من ينظر إليها من الألوان الباردة وقد استغل بعض الفنانين هذا الانطباع لتأكيد البعد الفضائي في لوحاتهم، فبرسم أشكال في المقدمة بألوان أكثر دفئا نسبيا وأشكال في الخلفية بألوان أبرد نسبيا يستطيع الفنان أن يعطي ذلك الإحساس الخاص بالفضاء"[2]؛ فضلاً عن التباين اللوني الذي تتيحه تجاور هذه الألوان(الحارة والباردة)، مثل ما يلاحظ بين اللون البرتقالي واللون الأخضر، مما يعكس قوة وقيمة الألوان في التعبير بطريقة جمالية جذابة.

استطاع الفنان من خلال استعماله المادة الصمغية (العجينة، الشمع) في تكوين عناصره التشكيلية وملء لوحته الفنية، أن يعبر عن ملمس العمل الفني، بحيث تعبر المادة الصمغية بانتقال انفعالاتها من خلال الاشكال الموظفة في اللوحة التي تشكلت عن طريق الخطوط عن الملمس الخشن الذي يعكس صلابة الجدار.

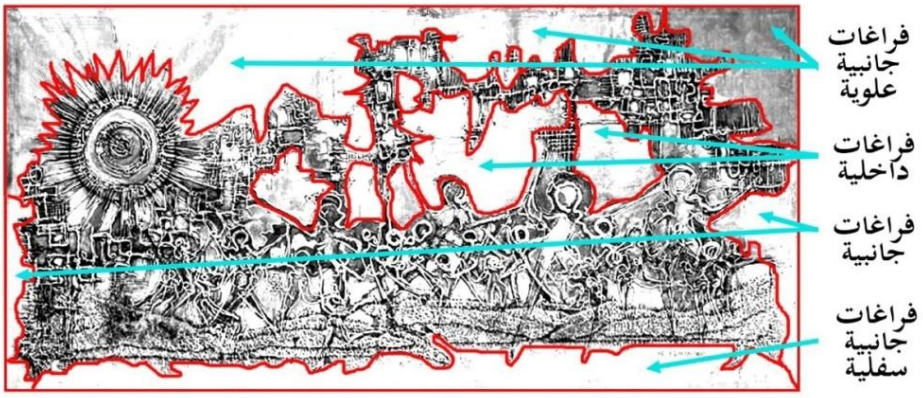
---

[1]– أحمد مختار عمر، اللون واللغة، الصفحة 229.

[2]– شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي– درسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، الصفحة 271.

كما نلاحظ أن الفنان استعمل الشمس كمصدر طبيعي للإضاءة ولإبراز النور والظل في العمل الفني، "فالإضاءة في التصميم تترجم بألوان فاتحة، كما تترجم الظلال بألوان قاتمة"[1]، ورغم ذلك إلا أن اللوحة الفنية جاءت مضيئة بحيث أن الظل لم يشغل من مساحة اللوحة إلا ما وُظّف في بعض الفراغات بغرض إبراز العمق الفراغي من خلال التدرج المشتق للون الواحد.

شغل الفراغ في اللوحة باعتباره عنصراً أساسياً لعملية الخلق والمحاكاة يساعد على "خلق نوع من الواقع الفني، أو المنطق كما يعمل على إيجاد الواقع المنعكس في عالم الحقيقة وكمعنى لتوحيد الصورة وتكوين ترابطها"[2]، فقد تكونت الفراغات الداخلية الناتجة عن تجمع الكتل (البنايات والجمهور) والفراغات الجانبية السفلية (الأرض) والجانبية العلوية (السماء) فضلاً عن الفراغات الظاهرة على الجانب الأيمن والجانب الأيسر، لتوحي "بالبعد الثالث في الفضاء"[3]، وتعمل على اكتمال وجمالية العمل الفني إذ أن "الشكل والأرضية معاً يكملان بعضهما البعض ويمثلان كلاً متكامل في التكوين أو التصميم"[4]، هذا من خلال العلاقة الداخلية التي تربط بين عناصرها البنائية فضلاً عن علاقتها بالبيئة الخارجية.



[1]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 74.

[2]– برنارد مايزر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مرجع سابق، الصفحة 248.

[3]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 93.

[4]– المرجع السابق، الصفحة 95.

❖ **أسس التصميم**

قد شكّل انصهار وتآلف العناصر البنائية داخل اللوحة الفنية الكل المتكامل للعمل الفني، هذا ما يعكس وحدة العمل الفني من خلال وحدة الشكل ووحدة الفكرة التي عبر عنها العنوان، فضلاً عن وحدة الهدف ووحدة الغرض[1]، بحيث تجسدت وحدة الشكل من خلال انسجام وتناسق العناصر البنائية للوحة الفنية المتمثلة في الخطوط والأشكال وهذا ما يعكس انسجام البنايات والجمهور والفراغات المتشكلة، إذ جاءت أشكال البنايات لتعبر عن الثبات والقوة ولتعكس حضارة مدينة وهران، في حين جاءت أشكال الأشخاص في صورة كتلة واحدة لتعبر على تراص الجمهور الوهراني ولتدل على المحبة والتآخي فضلاً عن الشمس التي تدل على دفء وجمال الجو؛ لقد شكّل تجمع هذه العناصر البنائية عملاً فنياً متكاملاً يؤكد مضمون اللوحة الفنية الذي يعكس الألعاب المتوسطية التي ستحتضنها مدينة وهران سنة 2022.

وُظّف التنوع كعنصر أساسي في العمل الفني لخلق نوع من الإثارة والحيوية في الشكل، من خلال"تحقيق التغير والتنغيم الإيقاعي بحيث لا يفقد العمل وحدته"[2]، وهذا ما نلاحظه بحيث جاءت البنايات بأحجام مختلفة، كما ورد الجمهور بأحجام متنوعة لتدل على مختلف فئاته (أطفال، شباب...)، إضافة إلى تنوع أشكال الفراغات مما أضفى العمل الفني "ديناميكية وفعالية"[3] عملت على إبراز جمالية اللوحة الفنية وإثراء جاذبيتها، لتعكس نشاط وحيوية وفرح الجمهور بهذا الحدث، ولتُظهر ثقافة وإنفتاح الجمهور الوهراني.

تمكن الفنان من توظيف مبدأ التوازن بين الألوان الحارة والباردة وهو"المبدأ الذي يعطي الاحساس بالاستقرار، والحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة"[4]، فقد جاءت اللون الأزرق البارد ليشغل الجهة العلوية (السماء) في حين وُظف اللون البرتقالي لتمثيل الأرض (الجهة السفلية)، كما ورد اللون الأخضر البارد واللون الأصفر الحار ليعبرا عن

---

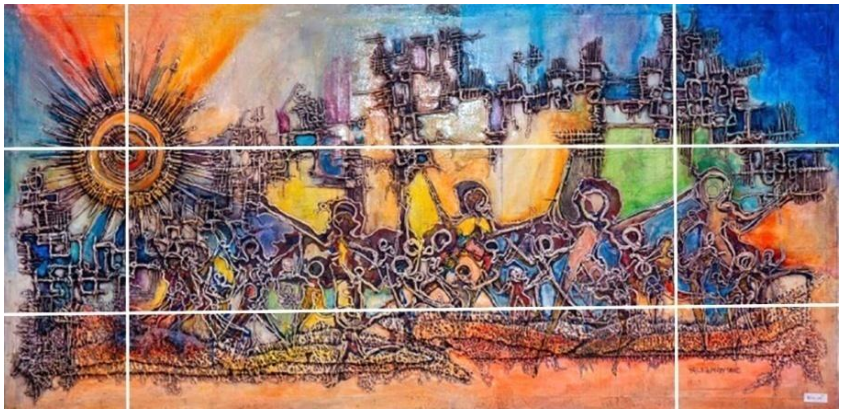
[1]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، ص 107.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 105.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة 106.

بعض الفراغات، أما اللون البنفسجي فأستعمل ليبرز العمق في الفضاء من خلال الدفع بأجسامه إلى الخلف، في حين وُظف اللون الأحمر لتقريب الأجسام من المشاهد.



لقد وظّف الفنان قاعدة اللاتناظر في تحقيقه مبدأ التوازن من خلال توزيع العناصر البنائية بطريقة متكافئة غير متماثلة (توحي بالتوازن)، فمثلاً عندما وضع الفنان شكل الشمس على الجهة اليسرى، وضع في المقابل لها شكل البنايات، مما يعطي إحساساً بالاستقرار.

لقد استطاع الفنان أن يحقق التوازن من "خلال التنظيم الجميل للألوان والخطوط والأشكال والكتل"[1]، بحيث جاءت الخطوط بأشكالها المتنوعة وبأنواعها المختلفة لتظهر أجساماً متوازنة، مما أبرز جمالية اللوحة الفنية في تعبيرها الفني.

أما الإيقاع فنلمسه من خلال التكرار الوارد عن الخطوط وعن التناغم الحاصل بين التنوع والوحدة، إذ يعبر عن "تكرار الكتل أو المساحات تكرار ينشأ عنه وحدات قد تكون متماثلة تماما أو مختلفة، متقاربة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات، وأن الإيقاع مجال لتحقيق الحركة، فهو يعني ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير، لذا فالإيقاع يوحي بالقانون الدوري لأوجه الحياة وإدراك سمات هذا التواترات الدوارة أو علاماته، فيعطي الفرد الشعور بضرورة توافر قانون لأي سلسلة فكرية منظمة تكسبها تأكيد واضح ورصانة واتزان"[2].

---

[1]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 193.

[2]– المرجع السابق، ص 103–104.

بحيث يظهر الإيقاع في اللوحة من خلال تكرار الوحدات الإنسانية بأحجامها المتنوعة التي تعبر عن تلك الفواصل الزمنية التي تنتقل فيها العين من شكل إلى شكل آخر، كما يبرز الإيقاع أيضاً من خلال تعدد البنايات وتنوع أشكالها، ونلمس الإيقاع أيضاً من خلال التناغم الحاصل ما بين التكرار والتدرج في اللون الواحد.

❖ **الفنان والواقع الخارجي**

يؤكد الفنان 'طالب محمود' من خلال لوحته عن انتمائه الحضاري الثقافي ويعتز بمدينته وهران وبجمهورها المثقف الواعي، فقد عمد في لوحته هذه لإبراز بنايات وهران الموزعة في أعلى اللوحة وعلى جانبها الأيمن ليعكس حضارة وهران التاريخية، واهتم بتمثيل الجمهور الذي يظهر في مقدمة اللوحة بأحجام مختلفة وبطريقة تعكس انفتاح وثقافة سكان مدينة وهران.

أراد الفنان من خلال هذه اللوحة أن يعبر برؤيته الصوفية عن جماليات تكاثف وتوحد الإنسان، إذ عمد الفنان في تمثيله إلى إظهار التآخي والمحبة والمودة والفرح الذي يجمع بين الجمهور في استقبال الحدث، بحيث يتميز الفنان بروحه الصوفية فهو "إنساناً يسعى في حياته بين الذّكر والفكر، امتلأ قلبه حباً، وفاض رحمةً وجمالاً"[1]، عُرف بصدره الرحب وبحسن أخلاقه، متشبع بروح الإنسانية يسعى دائماً في إسعاد الآخرين، ويعمل من خلال هذه اللوحة الفنية (اللعب) على الجمع بين بني الإنسان تحت مظلة العيش في سلام وحرية وأمن، ويسعى جاهدا في تمثيل وطنه الجزائر في أحسن صورة لإبراز مكانتها المستحقة.

كما تعكس اللوحة الفنية المكانة الحضارية والثقافية لمدينة وهران، وتعبر عن حفاوة الاستقبال لهذا الحدث الثقافي الرياضي، فلقد استطاع الفنان أن يعكس فرحة الجمهور بأسلوبه المعاصر المتميز وأن يشكل من خلال التمثيلات الأيقونية المجسدة في اللوحة

[1]– حسن سعد الدين، روح الصوفي بين الحب والجمال، الموقع الإلكتروني، مدونات، 2018/07/12. أطلع عليه يوم: 2020/09/17. يحال على الموقع:
https://www.aljazeera.netروح–الصوفي–بين–الحب–والجمال.

الفنية صوراً تثير النشاط الأيقوني في عقل المتلقي حول نعمة الأمن والأمان فضلاً عن العيش في حرية.

لقد أراد الفنان أن يظهر أيضاً أهمية الألعاب المتوسطية التي ستقام بمدينة وهران، فالفنان يشير من خلال هذا العمل إلى اغتنام الفرصة لتمثيل الجزائر في أحسن صورة وإبراز مكانتها الحقيقة من خلال تاريخها الحضاري وتنوعها الثقافي والفني المستمد من ماضيها الأصيل.

4.2.نتائج التحليل:

يمكن استخلاص جملة من النتائج من خلال ما سبق، وهذا بعد التمعن وفحص محتوى اللوحة الفنية حيث توصلنا إلى ما يلي:

- تجاوز الفنان كل الحواجز بامتياز واستطاع أن يعكس فكرة الألعاب المتوسطية التي ستقام في وهران سنة 2022 من خلال عنوان اللوحة الفنية الذي يؤكد مضمونها.

- استطاع الفنان من خلال توظيفه خامات متنوعة وتقنيات متعددة أن يساير المعاصرة ومفاهيمها القائمة على دهشة وإثارة المتلقي.

- عبّرت اللوحة عن الحيوية والنشاط وعكست روح الحياة من خلال الحركة التي جسدتها الخطوط المتنوعة في تعبيرها عن استعداد الجمهور وفرحته بهذا الحدث.

- استغل الفنان أهمية الألوان الحارة والباردة في الأعمال الفنية للإيحاء بالعمق الفراغي وإبراز النشاط والحيوية وإثراء الجاذبية الجمالية وهذا ما لمسناه في لوحة اللعب، كما استطاع أن يزاوج بين هذه الألوان لتظهر متناسقة ومتناغمة معتمداً في ذلك على التدرجات المشتقة للون الواحد، فضلاً عن التكامل اللوني الناتج عن تجاور الألوان الحارة والباردة.

-عبر الفنان عن البعد الاجتماعي الثقافي في لوحته التي عكست ثقافة وانفتاح الجمهور الوهراني من خلال تجمعه بمختلف فئاته بصورة تعبر عن المودة والمحبة السائدة بينهم فضلاً عن فرحتهم لاستقبال هذا الحدث.

– عكست اللوحة جمال مدينة وهران (الباهية) وموقعها الإستراتيجي من خلال تمثيل الفنان للبنايات الشامخة وكذلك الضبابية التي تدل على إطلالتها على البحر الأبيض المتوسط.

– وفق الفنان في تحقيق التوازن في اللوحة من خلال التوزيع المتكافئ للعناصر البنائية الموظف بين الألوان الحارة والباردة وبين الكتل.

– أظهر الفنان براعته في توظيف خاماته وتقنياته للتعبير عن مضمون اللوحة الفنية، وهذا ما عكسته ليونة المادة الصمغية (العجينة) وحيوية ولمعان الألوان الزيتية في إبراز جمالية اللوحة الفنية.

– حملت اللوحة الفنية في طياتها بعداً إنسانياً يعكس العيش في سلام ويظهر نعمة الحرية والأمن، ويهدف إلى التوحيد ونشر المحبة والتآخي.

– استطاع الفنان أن يظهر الدور الفعال للفن التشكيلي في حياة الإنسان وما يترتب عنها، وهذا من خلال الرسالة التي يحملها مضمون العمل الفني، بحيث يشير من خلال لوحته 'اللعب' إلى أهمية الألعاب المتوسطية التي ستقام في وهران والدور المتعلق بالجمهور في إبراز مكانة مدينة وهران المتميزة بتاريخها الحضاري وثقافتها المتنوعة.

ثالثا: تحليل لوحة "لنلون الجزائر محبة وأمناً"

1.3.الوصف الأولي

أ- الجانب التقنى:

-عنوان اللوحة: لنلون الجزائر محبة وأمنا

-اسم صاحب اللوحة: هو الفنان طالب محمود (ذكر سالفا)

- تاريخ الإنتاج رسمت هذه اللوحة سنة 2018 وهي تابعة للمقتنيات الخاصة للفنان.

-نوع الحامل والتقنية: تقنية مختلطة، استعملت المادة الصمغية (résine) إضافة إلى ألوان زيتية على قماش بإطار خشبي وتركيبة ثلاثية الأبعاد 3D مع توظيف تقنية النحت.

-شكل اللوحة وحجمها العام: وردت اللوحة بشكل مستطيل أفقي قياسه 216*424 سم، مكونة من أربع أقسام pannaux، قياس كل قسم منها: 106*216 سم.

- أسلوب العمل الفني: تنتمي اللوحة الفنية إلى فن الحروفيات المعاصرة

ب-الجانب التشكيلي

❖ **الألوان**

على عكس اللوحة السابقة، ركز الفنان في هذه اللوحة على الرماديات الملونة وذلك بابتعاده على الألوان الأساسية وصفائها، بحيث تعد "الرماديات الملونة ألوان مضللة يمكن الحصول عليها إما بمزج الألوان الأساسية بنسب متفاوتة، أو مزج الرمادي الحيادي (أبيض+ أسود) مع أي لون آخر من الألوان الصافية، أو مزج أي لون من الألوان

الصافية مع اللون الذي يقابله في الدائرة اللونية مثل الأحمر + الأزرق" [1]، وتسمى هذه الألوان المتقابلة في العجلة اللونية بالألوان المتكاملة وهي الأكثر توظيفاً في الحصول على الرماديات الملونة.

لقد وظّف الفنان التدرج اللوني للون الواحد في مختلف الرماديات الملونة المستعملة، بحيث ينتشر الرمادي المصفر بدرجات متفاوتة في مختلف أنحاء اللوحة، فضلاً عن الرمادي المحمر، كما لجأ الفنان إلى استعمال الرمادي مع مختلف الألوان الأخرى كما يظهر في اللوحة مثل الرمادي مع البرتقالي والرمادي مع البنفسجي الفاتح، فضلاً عن الرماديات الناتجة عن مزج الألوان الأساسية بنسب متفاوتة للحصول الرمادي الملون القريب من البني والرمادي الملون القريب من الأسود كما تظهر في اللوحة.

وردت اللوحة بطابعها الحراري المستمد من خاصية الرماديات الملونة التي غلب في تكوينها اللون الرمادي المصفر ليعكس الدفء الذي يوحي بالمحبة، فضلاً عن الإشعاع والإثارة التي يتيحها هذا اللون للوحة الفنية، فقد عمد الفنان في توظيف الرماديات الملونة بطريقة لافتة في تحقيقه القيمة الجمالية للوحة الفنية.

❖ التمثيلات الأيقونية

تحمل هذه اللوحة مجموعة من الأشكال الهندسية ظهرت في شكل سهام وأقواس وأشكال مركبة تعطي انطباعا لفن التاسيلي الذي يعكس تاريخ الجزائر العريق، فضلاً عن

[1]– حمزة الجبالي، مبادئ التصميم والديكور، أطلع علية يوم 2021/07/07، يحال عللى الموقع:
https://books.google.dz/books?id=63JUDwAAQBAJ&pg=PT58&lpg=PT58&dq

الكتابة العربية التي وردة بعبارة "لنلون الجزائر محبةً وأمناً" التي جاءت بأشكالها المتكررة وبأحجامها المتفاوتة وباتجاهاتها المتعددة، بحيث جعل الفنان هذه العبارة وكأنها تسبح في فضاء اللوحة في بحثها عن منفذ للخروج إلى بر الأمان.

حملت اللوحة الفنية أيضاً بعض التمثيلات لحروف التيفيناغ جاءت موزعة على مساحة العمل الفني التي تظهر بوضوح في أسفل القسم الثاني من اللوحة على شكل أفقي، وحروف أخرى وردت في القسم الأول على شكل عمودي؛ فقد عمد الفنان تمثيل حروف التيفيناغ ليشير إلى تاريخ الجزائر الأصيل.

❖ دلالات الخطوط

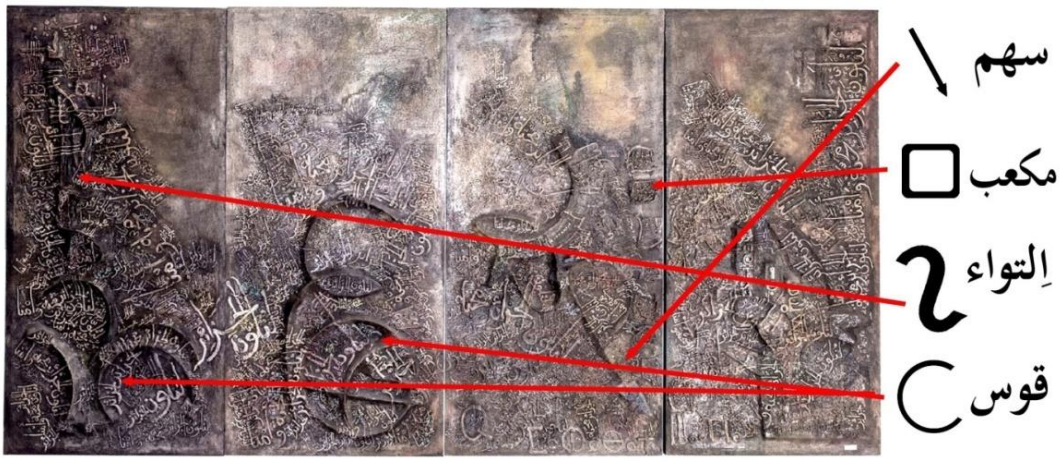
سادت الخطوط المنحنية والمقوسة في تشكيل هذه اللوحة الفنية، إذ عمد الفنان على إبراز القيمة الجمالية للعمل الفني باعتبار "المنحنيات أو الأقواس أكثر جمالاً من الخطوط المباشرة، وأن التكوين الجيد الذي يشتملن على مكونات على هيئة منحنيات أكثر من الخطوط المستقيمة أو الزوايا"[1].

جاءت خطوط منحية تتحرك إلى السماء في القسم الثاني من اللوحة على يسار اللوحة والتي توحي ب"المرح والطموح"[2]، وخطوط أخرى تتحرك إلى الأسفل وردت في

[1]– شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي– درسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، الصفحة 264.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 265.

القسم الرابع (الجانب الأيمن) والتي تعبر عن "مزاج الحزن والانكسار"[1]، كما وردت كذلك خطوط مستقيمة مائلة شكّلت السهم، فضلاً عن خطوط على شكل S الموجودة على يمين اللوحة الذي يعبر عن "الصلابة والتماسك"[2]، بالإضافة إلى تقاطع الخطوط التي شكلت مربعات والهلال، وكذلك خطوط مستقيمة وهمية شكلتها عبارة "لنلون الجزائر محبة وأمنا" كالموجودة في أقصى يسار اللوحة.



ت-الموضوع:

❖ علاقة اللوحة/العنوان

ورد عنوان اللوحة الفنية باسم "لنلون الجزائر محبة وأمنا" وهو ما يؤكد مضمون اللوحة الفنية، فقد حملت اللوحة عبارة "لنون الجزائر محبة وأمنا" في شكل متكرر، كما ورد العمل الفني بشكل أفقي مبسوط ليرمز إلى الأرض المبسوطة، التي أراد الفنان أن يعبر بها عن أرض الجزائر، ويشير من خلال هذه اللوحة إلى حب الوطن ويحث على تكاثف الجهود لوضع وتهيئة قاعدة سليمة نعيش فيها بسلام وأمن، والابتعاد عن الظلم والعنف والفساد.

[1]- شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي- درسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، الصفحة 265.

[2]- برنارد مايزر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مرجع سابق، الصفحة 238.

تشير اللوحة من خلال عنوانها إلى الجزائر التي تبحث عن طريقها للصفاء من خلال الإرادة الجماعية وتكاثف الجهود للعيش في محبة تسودها الأمن والسلام، كما أنها تحت من خلال مكوناتها على التمسك بالتراث، والافتخار بأصول الجزائر وتاريخها العميق.

❖ **الوصف الأولي لعناصر اللوحة**

جاءت اللوحة الفنية على شكل مستطيل أفقي قياسه 216*424 سم، مكونة من أربع أقسام pannaux، قياس كل قسم منها: 106*216 سم، تحمل أشكال هندسية متنوعة غلبت عليها الأشكال المنحية والمقوسة، كما هو ملاحظ في القسم الأخير (الجانب الأيمن) أسفل اللوحة أين تتجمع الأقواس، إضافة إلى الأقواس التي وردت في القسم الثالث والتي شكلت في تقاطعها شكل الهلال، وجاءت عبارة "لنلون الجزائر محبة وأمناً" بشكل متكرر وبأحجام مختلفة وفي اتجاهات متعددة، أراد الفنان من خلالها أن يبرز قيمتها الجمالية، بحيث جعلها وكأنها تسبح في فضاء اللوحة مشكلة بذلك حركة وإيقاعاً بطريقة توحي بالتناغم والتناسق مما أثرى جاذبية العمل الفني.

نلاحظ أيضاً بعض حروف التيفيناغ التي انتشرت عبر مناطق مختلفة من مساحة اللوحة الفنية بحيث تظهر بوضوح على شكل أفقي في القسم الثاني أسفل اللوحة، وتظهر بشكل عمودي في القسم الأول من اللوحة، وحروف مبعثرة هنا وهناك كالموجودة في القسم الرابع في أعلى اللوحة، فضلا عن السهم المائل في اتجاهه إلى الأسفل الذي ورد

في القسم الثاني من اللوحة؛ كما عمد الفنان في ترك بعد الفراغات في أعلى اللوحة باعتبارها عنصراً أساسياً لاكتمال العمل الفني، تثري جماليته وجاذبيته.

ربما أراد الفنان أن يشير إلى تاريخ الجزائر العريق وماضيها الأصيل، وهذا ما سنحاول الكشف عنه في القراءة التضمينية.

كما وردت بعض الفراغات في أعلى اللوحة باعتبارها عنصراً أساسياً في تكوين العمل الفني

2.3.دراسة بيئة اللوحة

❖ **الوعاء التقني التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة.**

وردت اللوحة الفنية على شكل مستطيل في وضعية أفقية، قد استعمل الفنان تقنيات متعددة في تكوينها، بحيث تظهر اللوحة مقسمة إلى أربعة أجزاء كل جزء منها يكمل الآخر، يقوم الفنان في البداية بتركيب أجزاء اللوحة على الأرض ويبدأ بتشكيل العناصر البنائية الرئيسة لها، ثم يقوم بعد الانتهاء من التخطيط الأولي بتثبيتها على الحائط لإتمام تفاصيلها أو إضافة فكرة جديدة انتابته أثناء العمل عليها، وقد استعمل الفنان المادة الصمغية في تشكيل عبارة "لنلون الجزائر محبة وأمناً" إضافة إلى الألوان الزيتية على القماش بإطار خشبي، ذات تركيبة ثلاثية الأبعاد مستعيناً في ذلك بتقنية النحت.

استعمل الفنان الألوان الترابية الحارة والموزعة على كامل اللوحة بحيث يريد الفنان التقرب من ملامس الطبيعة خاصة الجبال الحجرية أين توجد رسومات التاسيلي، إضافة إلى إبراز القيمة الجمالية للوحة وإثراء جاذبيتها؛ ووظّف بعض الرموز كالسهم والأقواس وأشكال مركبة كالهلال الذي يظهر نتيجة تقاطع الخطوط المنحنية، وشكل S الذي يظهر في القسم الرابع من اللوحة، كما استعان ببعض حروف التيفيناغ لإبراز مكانة الجزائر التاريخية.

❖ **علاقة اللوحة/الفنان**

تطرقنا في تحليلنا للوحة السابقة إلى الروح الصوفية التي يتميز بها الفنان الجزائري "طالب محمود"، فهو إنسان يحب الخير ويسعى لتجسيد جماليات توحد الإنسان، كما أنه

متشبع بروح الوطنية التي تنعكس عبر مختلف أعماله الفنية، فهو مواطن يحب وطنه ويغار عليه، كما أنه يمتاز بحنينه إلى ماضي وأصالة بلده الجزائر، ويحث على العيش بحرية يسودها الأمن والسلام، وفي وحدة تجمعها المحبة والتآخي.

جاءت اللوحة الفنية لتبرز حب الفنان لوطنه الجزائر من خلال عنوانها "لنلون الجزائر محبة وأمناً" الذي ورد متكرراً ليؤكد على حب الجزائر والحفاظ على أمنها وسلمها؛ لقد أراد الفنان من خلال هذه اللوحة أن يحث عن العيش بسلام في أرض الأجداد.

3.3.القراءة التضمينية

❖ **العناصر البنائية**

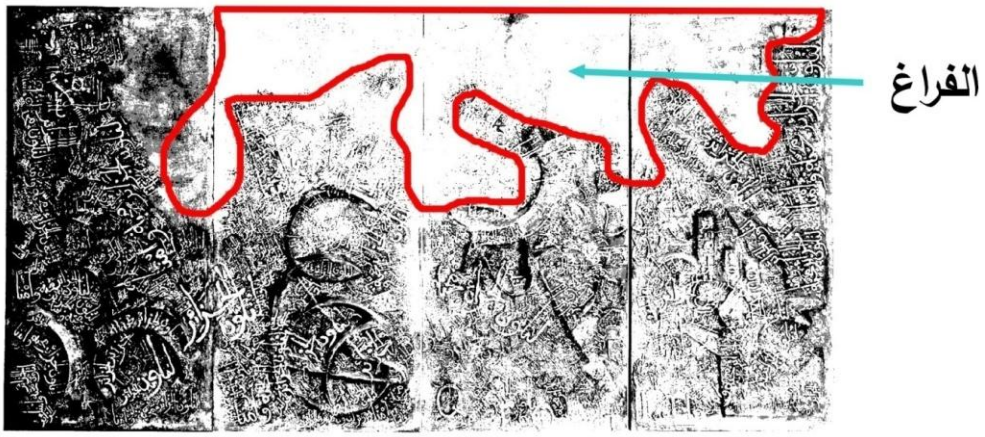
تنتمي اللوحة الفنية إلى فن الحروفيات، إذ تعني "الحروفية تلك الظاهرة الابداعية التي يستخدم فيها بعض الفنانين الحرف العربي كمفردة تشكيلية للحصول على تكويناتهم الفنية، والحروفية حركة قديمة وحديثة في نفس الوقت، فهي قديمة بالنظر إلى بدايات استخدام الحرف العربي كمفردة تشكيلية، وهي حديثة إذا رصدنا ذلك التيار الذي بدأ في الستينات من هذا القرن على أيدي رواد الحروفية المعاصرة"[1]، الذين يبحثون في جذور الثقافية الأصيلة للأمة العربية الإسلامية، لإبراز القيمة الجمالية للحرف العربي المستمدة من ليونته في تشكيل عباراته.

استعمل الفنان المادة الصمغية في تكوين مفرداته التشكيلية حيث استغل الفنان ليونة هذه الخامة وأثرها المادي لإبراز جمالية الخط العربي، إضافة إلى الألوان الزيتية على القماش بإطار خشبي، كما عمد الفنان استعمال تقنية النحت لإبراز اللوحة بتركيبتها الثلاثية الأبعاد، هذا ما أضفى جاذبية وجمال اللوحة الفنية بحيث تظهر اللوحة بملامس خشنة برع الفنان في وضع لمساتها بالمزج بين التقنيات.

تتميز اللوحة الفنية بأسلوبها التجريدي الذي يعتبر اتجاه فني إسلامي محض، فقد حملت اللوحة عبارة "لنلون الجزائر محبة وأمناً" متكررة بأحجام المختلفة (صغيرة، كبيرة،

[1]– عبدالصبور عبدالقادر محمد محمود، الحروفية كحركة تشكيلية حديثة من خلال فنون الجرافيك العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، قسم الجرافيك، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، مصر، 1998، الصفحة 47.

متوسطة) واتجاهات متعددة (من الأسفل إلى الأعلى، من الأعلى إلى الأسفل...) وأشكال متنوعة (أفقية، عمودية، مائلة...)، بحيث أراد الفنان من خلال هذا أن يجعلها تسبح في الفضاء في بحثها عن مخرج، والتي تنعكس على الجزائر في طريقها إلى بر الأمان والصفاء من خلال الإرادة الجماعية المبنية على الحب والسلام، وتظهر أيضاً بعض الرموز الذي استمدها الفنان من فنون التاسيلي منها السهم والأقواس وبعد الأشكال المركبة كالمربع والهلال، فضلاً عن بعض حروف التيفيناغ الموزعة على اللوحة الفنية، بحيث أراد الفنان من خلالها أن يعبر عن تراث الجزائر الغني والثقافة الأصيلة للمجتمع الجزائري الضاربة في عمق التاريخ؛ كما ترمز الألون إلى الحركة والانفعال بحيث غلبت على اللوحة الألوان الترابية الحارة القريبة من لون التراب والتي توحي بالدفء والحنان، بحيث يرمز الرمادي إلى الدفء "عندما يمتزج بالألوان الساخنة"[1] كالرمادي المصفر والرمادي المحمر، هذا ما يؤكد صيغة المحبة التي ينادي بها الفنان، بأسلوب تعبيري جمالي جذاب.



تمركز الفراغ في وسط أعلى اللوحة الفنية وهو "جزء من البصريات غير مملوء بأي من العناصر الأخرى"[2]، وهو عنصراً أساسي في التعبير الفني، يعمل على خلق الحيوية والنشاط، يعمل في علاقته التكاملية مع العناصر البنائية على إثراء جاذبية اللوحة وجمالها.

[1]– حمزة الجبالي، مبادئ التصميم والديكور، مرجع سابق.

[2]–سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 93.

❖ أسس التصميم

اهتم الفنان بجعل العناصره البنائية للوحة الفنية تظهر في شكل الكل المتكامل، مما عكس وحدة العمل الفني من خلال وحدة العناصر التشكيلية ووحدة الهدف، وذلك انطلاقا من عنوان اللوحة الفنية، بحيث جاءت أشكال اللوحة متناسقة متداخلة فيما بينها لتفصح عن وحدة الهدف المتمثل في العيش في حب وسلام.

كما وردت الأشكال وعبارة "لنلون الجزائر محبة وأمناً" بوضعيات مختلفة وبأحجام متنوعة، وهذا ما يعكس إحدى الأسس الجمالية في تكوين اللوحة الفنية، ألا وهو التنوع الذي يثرى جاذبية وجمالية العمل الفني.

تداخلت الأشكال الهندسية مع الحروف التيفيناغ والحروف التي شكلت عبارة "لنلون الجزائر محبة وأمنا" بأحجامها المختلفة، بحيث جاءت موزعة تقريباً على كامل مساحة اللوحة، خاصة في أسفل اللوحة أين تتكاثف هذه العناصر البنائية؛ إلا جزءاً صغيراً في أعلى اللوحة وظّفه الفنان في تمثيل الفراغ، وذلك لإعطاء نوع من التوازن البصري على أساس الخلفية الفزيائية.

لقد جاء الإيقاع واضحاً من خلال التكرار الذي عمده الفنان في عمله الفني، بحيث نلاحظ أن اللوحة الفنية تحمل عبارة واحدة تكررت في الكثير من المواضع على مساحة اللوحة وبأحجام مختلفة، فضلاً عن تكرار الأقواس وكذلك الرمادي المصفر، وهذا ما

يبرز الإيقاع الوارد في اللوحة الذي يثري جمالية العمل الفني من خلال التناغم والتناسق، فضلاً عن الحركة التي تشكلها هذه العناصر التشكيلية في تحركاتها.

اهتم الفنان بعنصر السيادة في هذه اللوحة فقد وردت كلمة الجزائر لتشمل القسم الثالث والرابع أسفل اللوحة، بحيث "تعبر السيادة عن أهمية أحد العناصر البنائية للوحة وذلك إما بإعطائه لوناً مضيئاً أو شكلاً فريداً أو حجماً معيناً، بحيث يعمل على تحقيق حالة الجذب في الفضاء من خلال موقعه الإستراتيجي في العمل الفني"[1]، فقد سلط الفنان الضوء على كلمة الجزائر التي تظهر بكل وضوح بلونها المشع القريب إلى الأبيض" ليرمز إلى الأمان والسلام"[2]، وهذا ما تسعى إليه اللوحة بدءاً من العنوان.

❖ الفنان والواقع الخارجي

أراد الفنان في تمثيله للرموز المستمدة من رسومات التاسيلي وتوظيفه لحروف التيفيناغ أن يظهر فخره بانتمائة الحضاري الثقافي، فالفنان طالب محمود حريص على تمثيل الجزائر في أحسن صورة، وهذا ما لمسناه في معظم أعماله الفنية.

تعكس اللوحة من خلال حروف التيفيناغ والرموز البدائية إلى الموروث الثقافي والأثري والطابع التقليدي لعصور ما قبل التاريخ (العصر الحجري الحديث)، ذلك المعرض المفتوح في الهواء الطلق الذي يمثل الفن التاسيلي، لذلك فاللوحة تؤكد حضارة الجزائر وثقافتها الضاربة في عمق التاريخ.

جاءت اللوحة بطابعها الاجتماعي الثقافي الجمالي تحمل عبارة "لنلون الجزائر محبة وأمنا"، متكررة قصد التأكيد على حب الوطن والعيش في أمن؛ كما أنها تحث من خلال رموزها على ضرورة التمسك بالهوية الوطنية والافتخار بالانتماء الحضاري، فضلاً عن تعزيز الوحدة الوطنية عبر ترابط وتكاثف جهود أفراد المجتمع الجزائري، ونبذ الكراهية

---

[1]– عادل سعدي فاضل السعدي، أسس التصميم، شبكة جامعة بابل، المحاضرة السابعة، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم 2015/02/02.أطلع عليه يوم 2021/10/15،. يحال على الموقع:
https://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&lcid=43519

[2]–فضيلة سلطاني، صور الكتب المدرسية ومستوى التحصيل المدرسي للتلميذ– التعليم الإبتدائي نموذجاً، مرجع سابق، الصفحة 62.

والعنصرية والابتعاد عن العنف والظلم والفساد، بهدف الخروج من أزماتها المتعثرة ووضع قاعدة سليمة للتقدم والازدهار في بيئة يسودها الأمن والسلام.

4.3.نتائج التحليل

تثير اللوحة الفنية الحيرة والدهشة تتخللها عدة تساؤلات، تؤدي إلى تعدد القراءات للعمل الفني وفق اتجاه يؤكد ما افترضه التحليل من خلال الإجابة عن الأسئلة المبنية للوصول إلى الهدف المنشود.

استطاع الفنان من خلال فن الحروفية وبأسلوبه التجريدي المعاصر أن يقترب من المتلقي بطريقة تشبه كثيراً الكتابة على الجدران (الجدارية)، التي تثير الانتباه وتستدعي التفاتة، وهذا ما شهدناه في الفترة الأخير جراء الأحداث السياسية والاجتماعية التي تتابعت في الجزائر حيث كانت مساحات الجذران الوعاء المفضل لإفراغ المحتوى الضمني وتجسيد كل العبارات والالتزامات والتوجهات، وهذا في حد ذاته فن من فنون المعاصرة.

جاءت اللوحة الفنية رغبة في تحقيق الارتقاء بجماليات الحرف العربي من خلال تشكيلات حروفية ترتكز على تقنية النحت برؤية ذاتية تأخذ أشكالها البصرية بتوزيع غرافيكي يعكس تعدد أبعاده المؤثرة.

عمد الفنان لاستعمال خطوط وهمية تجمع بين مفردات العمل الفني لتظهر في شكلها الكلي المتكامل مما أثرى جاذبية العمل الفني.

استطاع الفنان أن يجمع بين التقليد والتجديد، وذلك بالحافظ على أصالة الماضي التي عبرت عن حروف التيفيناغ والرموز المستمدة من رسومات التاسيلي، مع إضافة عنصر التجديد المستمد من المفاهيم المعاصرة، وهذا ما جعل الفنان يستعمل عدة تقنيات (المادة الصمغية، الألوان الزيتية، إطار خشبي، تقنية النحت) في تشكيل لوحته الفنية.

تنتمي اللوحة الفنية إلى الفن الاسلامي الأصيل حيث ما جاء به الفنان يعكس صلته بالعقيدة الإسلامية، مما جعله يؤكد جمالية هذا الفن من خلال تمثيل قدسية الخط العربي برؤية فلسفية جمالية خاصة وبحلة جديدة مستمدة من روح العصر.

تخلق الحروف العربية نوعا من العلاقات التصميمية من بينها الوحدة في البنية الخطية وهذا بدوره يضفي طابع من الغموض في التركيب من أجل الإثارة والتشويق فهو يثير نشاط الذهن ويشد الذكاء، وعملية التوالد هذه تتطلب مهارات عالية وإتقان غير عادي لقواعد وأصول الخط العربي .

رابعا: تحليل لوحة "البيئة والسلام"

1.4.الوصف الأولي

أ.الجانب التقني:

- عنوان اللوحة: البيئة والسلام .
- اسم صاحب اللوحة: محمود طالب
- تاريخ ظهور اللوحة: 2007 موجودة بمطار الجزائر العاصمة.
- نوع الحامل والتقنية المستعملة: الألوان الزيتية على القماش بإطار خشبي مع استعمال المادة الصمغية كعنصر أساسي في تشكيل مفردات اللوحة مع توظيف تقنيات النحت.
- الشكل والحجم: جاءت اللوحة على شكل مستطيل بوضعية أفقية قياسه 480*190 سم، مكون من عدة أقسام.
- أسلوب العمل الفني: وردت اللوحة بأسلوب تجريدي معاصر.

ب. الجانب التشكيلي

❖ **عدد الالوان ودرجة انتشارها**

عُرفت اللوحة باختلاف ألوانها وتنوعها وتفاوت درجات انتشارها مما أعطى للوحة سحراً وجمالاً، بحيث جاء اللون الأصفر المذهب في التركيبة الزخرفية بدرجات متباينة، أما اللون الأزرق فنجده يشغل الخلفية ويتراوح مابين الفاتح والغامق، كما شغل اللون الأحمر بدرجاته المختلة مساحة كبيرة من اللوحة، بحيث نجد البرتقالي المحمر، والبني المحمر، والبنفسجي المحمر، كما استعمل الفنان أيضاً اللون الأخضر المصفر، إضافة إلى القيم اللونية المتمثلة في الأبيض والأسود التي تساعد الألوان لاكتساب قيمها اللونية، فضلاً عن بعض الرماديات الهادئة التي تثري جاذبية العمل الفني.

عمد الفنان لإبراز التباين اللوني الناتج عن تجاور الألوان المتقابلة في العجلة اللونية، بحيث نجد تجاور اللون الأصفر والبنفسجي، وكذلك اللون الأزرق والبرتقالي، فضلاً عن تجاور الألوان الفاتحة والألوان القاتمة، مما يكسب اللوحة تعبيرها الجمالي الجذاب.

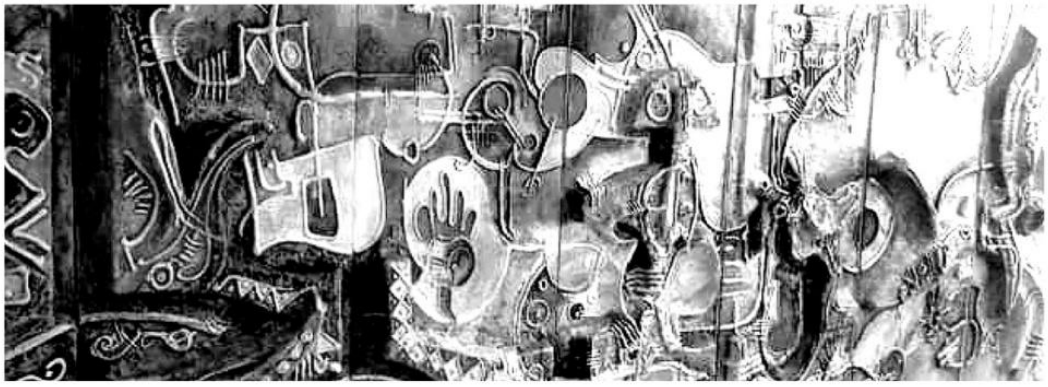
اهتم الفنان بتوزيع الألوان الحارة والباردة بتقنية عالية جعلتها تتناسق وتتناغم بشكل جميل جذاب.

❖ **التمثيلات الأيقونية**

وردت في اللوحة تمثيلات طبيعية جسدت هيئات الإنسان وأعضائه كالعين واليد، وتمثيلات هندسية تمثلت في أشكال هندسية مختلفة (مربعات، دوائر...)، إضافة إلى تمثيلات لرموز مستمدة من الفنون القديمة كرموز التاسيلي ورموز أخرى مستمدة من مختلف المناطق التاريخية للجزائر، فضلاً عن الحروف التي شكلت كلمة السلام وكذلك بعض الأشكال كونتها الخطوط باتصالها وتقاطعها.

❖ **الخطوط**

جاءت معظم الخطوط منحية ومقوسة في تكوين اللوحة الفني، لتعبر عن الحيوية والنشاط إذ يرتبط الخط "بالتعبير، والتعبير يرتبط بالحالة، والحالة ترتبط بالرؤية الكلية للعمل خلال الإبداع وخلال التذوق"[1] للعمل الفني المبني على منهجية علمية تبحث في العلاقة الداخلية للعناصر البنائية، وعلاقة كل عنصر بالبيئة الخارجية، كما نرى أن هذه الخطوط تنوعت داخل مساحة العمل بشكل منتظم يثير الاعجاب والتساؤل لسر هذا الانتظام والتناسق الظاهر في اللوحة.



كما وظّف الفنان مجموعة أخرى من الخطوط المكونة للهيكل البنائي للعمل الفني، إذ تعد الأشكال عند الفنان مجموعة من التكوينات الفنية ذات خطوط متنوعة التي أحدثت توازناً بصرياً في علاقتها الداخلية، بحيث نلاحظ الخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية

[1]– شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي– درسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، الصفحة 264.

والمائلة، بحيث شكلت الخطوط المنحنية والمستقيمة باتصالها وتقاطعها عدة أشكال هندسية، وكذلك الدوائر التي شكلتها الخطوط المنحنية، والمستطيلات والمربعات التي شكلتها الخطوط المستقيمة، فضلاً عن بعض الفراغات التي شكلتها تجمع الأشكال مما يظهر اللوحة على شكلها المتكامل.

ت.الموضوع

❖ **علاقة اللوحة/العنوان**

لقد عمد محمود طالب في لوحته الجدارية هذه إلى تناول تراث الجزائر، هذا التراث المليء بالأمجاد والعادات والمعتقدات، وهذا بالتحديد ما تركّز عليه اللوحة التي جسّدها بالمادة الصمغية وبالريشة حيث مزج فيها مختلف الخامات المعاصرة والتقنيات مشكلة بذلك قالب إبداعي متميز يحمل مجموعة من المضامين الفلسفية والإيحاءات، حيث نجد الفنان قد اختار عنوانه ليتناسب مع مضامين ومفردات اللوحة.

❖ **الوصف الأولي لعناصر اللوحة**

تتشكل هذه اللوحة من العناصر المختلفة ممزوجة بالحرف العربي حيث وِفّق الفنان طالب محمود في المزج بين تلك العناصر وجعل منها وحدة مترابطة، وقد تميزت اللوحة بتعدد خطوطها وتنوع أشكالها، فقد جاء تركيب اللوحة ملهما وساحرا يبعث المشهد كل معاني التأمل والانبهار.

زينت اللوحة في إطار مستطيل بألوان منسجمة بين الأزرق والأصفر والأحمر لتشكل بذلك مساحات لونية وكتابات عربية ورموز بربرية، إضافة إلى صور لعين تظهر في مناطق مختلفة، وهي رمز من رموز الثقافة الشعبية كما نجد في الجانب الأيمن والأيسر صورة لِيد وأشكال أخرى مستمدة من رسومات التاسيلي، وكذلك أشكال مختلفة من دوائر وخطوط كما نلاحظ نقوش وزخرفة فضلاً عن النحت الذي استعمله الفنان لإبراز اللوحة بتركيبة ثلاثية الأبعاد.

يلاحظ أيضاً انسجام الإيقاعات الخطية واللونية لِتضفي جوا مهيبا يبرز الحرف العربي الذي يفيض جمالاً وعظمةً وثري جمالية اللوحة، بحيث تظهر كلمة السلام بوضوح على أقصى يسار اللوحة داخل إطار بيضوي، لقد ظهرت اللوحة كقطعة روحانية تتعانق فيها الاشكال مع الحروف؛ كما عمد الفنان في عمله هذا على اختزالية الشكل وبساطته وبهاء اللون وهي عالمات صوفية حقيقية جعلت من هذا العمل التشكيلي يعرب عن انتماء وارتباط الفنان بتلك النزعة الصوفية الحاضرة في أعماق المجتمع الجزائري.

تظهر في اللوحة رسالة لسانية وهي عبارة البيئة والسلام التي ودت عنواناً للوحة، كما نلاحظ مجموعة من الزخارف الخطية والهندسية وردت لتشمل مختلف المناطق من اللوحة، كما يظهر على الجانب الأيسر وعلى الجانب الأيمن وفي وسط اللوحة، وتظهر أيضاً هيئات إنسانية كما هو ملاحظ في أعلى الجانب الأيسر من اللوحة وفي وسط اللوحة.

يحظى الفنان محمود طالب بأسلوبه التجريدي المعاصر بمكانة خاصة في الأوساط الفنية، بحيث يمتاز باختياره الدقيق للخامات الموظفة والتقنيات المستعملة في أعماله فضلاً عن استعماله لمختلف العناصر التشكيلية، كتوظيفه للرماديات الملونة الهادئة، وكذلك الخطوط العفوية التي تشكل بتلك العفوية أشكال بديعة هنا وهناك، وهذا ما جسّده الفنان في لوحته.

2.4. دراسة بيئة اللوحة

❖ الوعاء التقني التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة.

جاءت اللوحة الفنية على شكل مستطيل في وضعية أفقية، وقد استعمل الفنان تقنيات مختلطة، حيث وظّف المادة الصمغية في تشكيل الخطوط والأشكال، إضافة إلى الألوان الزيتية على القماش بإطار خشبي فضلاً عن تقنية النحت لإبراز البعد الثالث في اللوحة، بحيث تميّز الفنان بالجمع بين فن النحت وفن التصوير في معظم أعماله.

وتُظهر اللوحة مزيج من الأشكال الهندسية والآدمية، وكذلك مجموعة من الزخارف الخطية والهندسية موزعة بانتظام على مساحة اللوحة؛ موظفاً في ذلك أسلوبه التجريدي

المعاصر، مكسراً القيود التقليدية، محققاً المفاهيم المعاصرة بفلسفته الصوفية، فلقد استطاع أن يجمع بين التراث والتجديد في قالب فني معاصر، وهذا من خلال تمسكه بالماضي الأصيل وإدخال عنصراً جديداً مستمداً من روح العصر ويسايره.

❖ **علاقة اللوحة/الفنان**

جسد محمود طالب في لوحته مفهوم الجمال كما يراه العربي المسلم، بحيث نلاحظه قد وظف جمالية الخط العربي، كما عمد على إبراز رموز الثقافة الشعبية، فالفنان في هذه اللوحة عبر عن تراث المجتمع الجزائري العريق بنزعة صوفية، تجسدت على اللوحة من خلال تداخل الأشكال بالحروف والزخارف الدقيقة، فلقد عبر محمود طالب في لوحته عن أصالة المجتمع الجزائري وعن تقاليده وعاداته النابعة من الدين الإسلامي بطريقة عصرية تساير العولمة، بحيث يعتمد على المفهوم الهادف إلى العيش في البيئة بسلام.

3.4.القراءة التأويلية(التضمينية)

❖ **العناصر البنائية**

تنتمي اللوحة إلى فن التصوير بحيث يهتم الفنان بتمثيل الأسلوب التجريدي برؤية معاصرة، ورغم تعدد تقنيات وخامات الفنان في تناول مواضيعه إلا أنه لم يخرج عن تراث الفن الإسلامي، فالفنان يتميز بالتمسك بأصالة ماضي وطنه، ويجتهد للنهوض بفن يساير المعاصرة ويعكس ثقافة المجتمع الجزائري.

تمتاز المادة الصمغية بليونتها في تشكيل مكونات العمل الفني، ليخلق الفنان سطحا يناسب الضوء الشديد في الصورة، كما يمكن أن نشعر بملمس الاشكال الموظفة في اللوحة ذات ملمس خشن تشكلت من خلاله الخطوط الملتوية بحيث تشعر بخشونة الجدار، إذ ينعكس جمال اللوحة من خاصية الخامة المستعملة، كما تضفي الألوان الزيتية الزاهية منظراً مليء بالإشعاع والحيوية، مما يثري جاذبية مختلف الأعمال الفنية للفنان طالب محمود، إضافة إلى تقنية النحت التي يستعملها الفنان في إبراز العمل الفني بتركيبته الثلاثية الأبعاد وهذا ما يثير الانبهار والدهشة، فكل هذه التقنيات الموظفة والخامات

المستعملة تجذب المتلقي للكشف عن سر فيض جمال هذه الأعمال مما يتطلب الغوص في أعماقها لكشف حقيقتها.

كما استخدم الفنان خطوط عديدة في لوحته، من مستقيمة أفقية أوعمودية أو منحنية كوّنت لنا أشكال مستطيلة ومربعة، مثلثة ودائرية، فضلاً عن أشكال هندسية متنوعة شكلتها مختلف الخطوط، بحيث كانت الخطوط المنحنية الأكثر استعمالا.

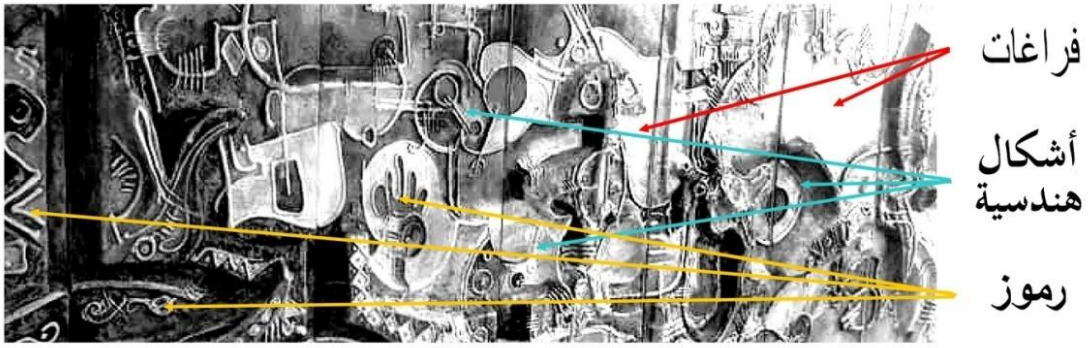
تقوم اللوحة على خطوط متنوعة شكّلت عناصر طبيعية كالأشخاص ورموز عالمية كالعين واليد، وبعض الحروف الأمازيغية، ومجموعة متنوعة من الأشكال بأحجام مختلفة، أراد الفنان من خلالها معالجة مواضيع اجتماعية ثقافية وتراثية تتمحور حول البيئة التي تتضمن أن يعيش عليها الإنسان في هدوء وسلام بعيدا عن النزاعات والحروب التي يفتعلها البشر.

تقوم هذه اللوحة الفنية الصوفية للفنان التشكيلي 'محمود طالب' على فكرة المزج بين النحت والرسم وذلك لتزيد اللوحة الفنية كمالا وجمالا وليتمم إحداهما الآخر عبر ما تم تجنسيه في تلك الثنائية من (تخطيط للرسم والزخرفة) في حين ترك الزخرفة بأطرها التزيينية المحصنة والمحافظة على جذورها مستعينا بالاستبدال المكاني من الخط إلى الرسم ومن الزخرفة إلى الخط، إذ اهتم بتناغم الرسم والزخرفة بديلا، وترتكز العناصر الزخرفية في لوحته على التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة والخط واللون، وهي إما وحدات هندسية أو وحدات طبيعية تم تحويرها إلى أشكال تجريدية؛ كما

نجد أن الفنان قد استعمل اللون البني الذي يحمل دلالات كثيرة فهو لون شبه لون الارتباط، مرتبط بالتفكير[1].

وردت الألوان مابين الانسجام من خلال تجاور الألوان المتقاربة في الدائرة اللونية مثل الأصفر البرتقالي، البرتقالي والأحمر، أما التباين فيتضح من خلال تجاور الألوان المتقابلة في الدائرة اللونية كما رأينا في البحث النظري مثل الأزرق والبرتقالي الأحمر والأخضر، أو مابين الألوان الحارة والباردة، فضلاً عن التباين الحاصل عبر الظل والضوء والتدرج في كتل الأشكال الهندسية من الكبيرة إلى الصغيرة والعكس صحيح.

كما نجد في هذه اللوحة أن الفنان قد استعمل القليل من القيم اللونية المتمثلة في الأبيض والأسود، بحيث تساعد على بروز اللون الأصفر المشع الذي اكتسب قيمته من تجاوره بالأسود، بحيث "يرمز الأصفر إلى القوة والثراء فهو لون الشمس المشع"[2]، أما الأسود فيرمز إلى الوقار والجد، في حين الأبيض يرمز إلى الصفاء والأمان[3].



وظّف الفنان بعض الفراغات باعتبارها عنصراً أساسياً في اكتمال العمل الفني، يفضي جاذبية العمل الفني وجماليته من خلال علاقته الداخلية في تكوين الكل المتكامل، وعلاقته بالبيئة الخارجية.

---

[1]– أماني جمال عبد الناصر ، دلالة الالوان في شعر الفتوح الاسلامية في عصر الاسلام، رسالة الماجستير ، الجامعة الاسلامية ، كلية الاداب ، قسم اللغة العربية غزة ،2010، الصفحة 44.

[2]-فضيلة سلطاني، صور الكتب المدرسية ومستوى التحصيل المدرسي للتلميذ– التعليم الإبتدائي نموذجاً، ص 62.

[3]– المرجع السابق، ص62.

❖ **أسس التصميم**

تظهر اللوحة الفنية في شكلها القائم على الكل المتكامل بحيث أدى انصهار العناصر البنائية في علاقته الداخلية إلى إبراز الوحدة في الشكل من خلال تداخل وتناسق وترابط مفرداتها التشكيلية، لتظهر اللوحة بأشكال متنوعة ومترابطة مما زاد من جاذبيتها، فضلاً عن وحدة الهدف المتمثل في بيئة يسودها السلام والاستقرار، بحيث استعمل الفنان رموز تساعد على تحليل اللوحة كاليد المفتوحة التي ترمز للسلام والأمان فضلاً عن إيحائها بالقوة.

حملت اللوحة خطوط عديدة وألوان متنوعة وأشكال مختلفة في ظهورها وفي أحجامها، مما أبرز التنوع داخل وعاء يحمل في صيغته الكل المتكامل مما زاد العمل الفني حيوية ونشاط عكس جماليته التعبيرية.

حققت اللوحة التوازن البصري وهو عنصراً مهماً في بناء العمل الفني، يعد أحد المبادئ الجمالية التي يعتمدها الفنان في التصميم؛ بحيث وردت الألوان الحارة والباردة متوافقة في اللوحة الفنية وهذا ما رأيناه في تحليلنا للوحة الأولى (تعادل القوة المتضادة)[1]، مما يوحي بالاتزان في مجال الإدراك البصري، فضلاً عن التوزيع المنظم للأشكال البصرية في اللوحة الفنية القائم على قاعدة اللاتناظر، فقد وردت الأشكال بأنواعها المختلفة متوازنة مما يعطي الإحساس بالاستقرار والراحة مما يعكس الجمالية الفنية لهذا البصري.

كما تحقق الإيقاع من خلال تكرار العناصر التشكيلية وتنوع أحجامها، وكذلك عن التناسق والتناغم الحاصل مابين الألوان الحارة والباردة، فضلاً عن الزخرفة المتكررة، فهذا المبدأ الجمالي الذي يعتمده الفنان في أعماله الفنية هو أحد أسرار جمالية وجاذبية أعماله الفنية.

رسم الفنان لوحته بانعكاسات ضوئية مختلفة ليبيّن لنا المفارقات الضوئية الموجودة في اللوحة، ومن خلال الضوء يمكن لنا تحديد الفترات الزمنية للوحة، بحيث استخدم الفنان إضاءة مباشرة وجاءت الإضاءة في اللوحة قليلة وهذا راجع لنوعية الألوان التي

[1]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 193.

استعملها الفنان محمود طالب كالألوان الداكنة مما ترتب عنها ظلال تظهر بوضوح في أجزاء اللوحة.

❖ **الفنان والواقع الخارجي**

تعكس اللوحة الفنية الموسومة ب'البيئة والسلام' الروح الصوفية التي يتميز بها الفنان 'طالب محمود'، إذ أنه متشبع بروح الإنسانية، يحب الخير ويسعى أن يعيش في بيئة يسودها السلام، كما أنه مواطن جزائري مرتبط بعقيدته ويعتز بانتمائه إلى الجزائر، ويفتخر بحضارتها الثقافية وتاريخها الأصيل، هذا ماعكسه العمل الفني من خلال تمثيل الحرف العربي والرموز المستمدة من فن التاسيلي بجنوب الجزائر، فضلاً عن الرموز التي استلهمها من الفن الإسلامي بأسلوب تجريدي ممزوج بين جماليات الخط العربي وعراقة الرموز الأمازيغية وأصالة الرموز الإسلامية يحمل أبعاد فلسفية جديدة أترث في جعل طريقة صياغة الفنان للأشكال وأساليب تعبيره في اللوحة الفنية تختلف عن العصور السابقة.

وردت اللوحة الفنية بطابعها الاجتماعي الثقافي، حيث وظف الفنان الحرف العربي الذي يرمز للهوية العربية الإسلامية وهو يمتاز برشاقته وحركته الجمالية وقيمته التعبيرية، ويظهر التجريد بشكل متعدد النزعات والتوجيهات تبعا لروح الفنان وخلاصته التجريدية الموجزة من خلال شكل يوحي بأشكال متعددة وإيحاءات متنوعة تزيد الشكل ثراء وهي إحساس بعلاقة مشتركة بين الأشكال الموحدة تحث ايطار الدائرة، (القمر، القرص)، استعمل العين كرمز لطرد الحسد والعين الشريرة (أستعمل هذا الرمز على مر العصور المختلفة)؛ أما عن رمز اليد فهو رمز للسلام والآمان الذي يجب أن يعيشه الإنسان العربي والجزائري في بيئة يسودها الهدوء والاستقرار.

4.4. نتائج التحليل

استعمل الفنان 'محمود طالب' مجموعة من الأشكال الرائعة، أعطت من خلالها وهج فني متعدد الدلالات وفق مفردات جمالية رائعة ومضامين قوية تجعله يتوغل في أعماق

المفاهيم والقيم التي يبني عليها منجزه التشكيلي الذي يثير انعكاسا ارثيا حضارياً يختزل العديد من المعالم ويثبت مجموعة من القيم بتقنيات عالية.

إبراز معالم مستوحاة من التراث الفني الجزائري من خلال رموز بربرية أضفت اللوحة جمالاً وبهاءً، بحيث عمد الخطاط إلى إظهار المهارات العالية والجانب الجمالي في هذه اللوحة ويتجلى ذلك في تنظيمه المحكم لمفردات هذه التركيبة من خلال تناسقها وانسجامها داخل اللوحة الفنية.

كسر الفنان قواعد اللوحة التقليدية الكلاسيكية فمزج بين فن النحت وفن التصوير خصوصا في التصميم العام للمنجز الفني فأعطى بعدا حداثياً مما جعله رائداً للتجديد، فلقد استطاع الفنان من خلال عمله هذا أن يجمع بين التراث والتجديد ليصل إلى ثنائية الإبداع والخصوصية.

استعمل الفنان في تكوين اللوحة الفنية عناصر بنائية متنوعة كالخطوط والأشكال والرموز في العلاقات التصميمية مما أبرز الوحدة في البنية الخطية التي تضفي طابع جمالياً يتخلله الغموض في التركيب من أجل الاثارة والتشويق فهو يثير نشاط الذهن ويشد الذكاء، إذ أن عملية التوالد هذه تتطلب قدرة في الإتقان ومهارات عالية في التركيب الفني الذي يعتبر أساس بناء العمل الفني، وذلك من خلال حسن توزيع وترتيب وتنظيم مفردات العمل الفني حسب المبادئ الجمالية.

شكّلت الخطوط المتنوعة في اتصالاتها وتقاطعها وامتداداتها هيئات مبتكرة تناسقت في علاقاتها التصميمية الداخلية، كما أفرزت تلك الخطوط بتنوع واختلاف اتجاهاتها الحركة التي مثّلت الحيوية والنشاط، إضافة إلى الإيقاع الناتج عن تكرارها وتنوع أشكالها المكونة، بحيث أنتجت هذه العناصر البنائية تركيباً متوازناً بصرياً ينعكس من خلال التوزيع المنظم القائم على قاعدة اللاتناظر، مما أثرى جاذبية العمل الفني وقيمته الجمالية.

استطاع الفنان من خلال توظيفه الجيد للألوان الحارة والألوان الباردة وأهميتهما في إنجاز الأعمال الفنية، أن يظهر التباين اللوني الناتج عن تجاورهما، وأن يمثّل الانسجام والتوافق عبر تدرج اللون الواحد، مما أنتج جواً درامياً يعبر عن البهجة والوقار.

شكّل الفنان من خلال أسلوبه التجريدي طبقا فنيا سرياليا متعدد الأشكال والخطوط يأخذ المتلقي لأبعد نقطة فينسج قراءات مختلفة.

خاتمة الفصل

التمسنا من خلال تحليلنا للوحات الفنان التشكيلي 'طالب محمود'، التوظيف الحسي التجريدي برؤية ذاتية نابعة من أصالة التراث الجزائري وجمالية الدين الإسلامي، بحيث يسعى الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال الفنان إلى الحفاظ على أصالة الأعراف والتقاليد بحلة فنية جديدة تتماشى والعصر الراهن، إذ تبنى الأعمال الفنية على الغموض من أجل إثارة ودهشة المتلقى لتعكس رد الفعل هذا الأخير وهي ما تؤكده المفاهيم المعاصرة للفن التشكيلي.

لقد استطاع الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر أن يجمع بين بساطة الماضي الأصيل وغرابة عصر السرعة، وهذا ما أكده الفنان طالب محمود في أغلب تجاربه الفنية المعاصرة التي عكست تمسك الفنان بالتراث والأصالة البربرية الإسلامية العربية فضلاً عن جمالية الحرف العربي في تشكيل عبارات تهدف إلى زرع روح الوطنية ونشر المحبة والسلام وتعتز بنعمة الأمن والأمان، إذ يبحث في مختلف أعماله الفنية عن تجسيد الروح الصوفية التي تحاكي أصل الفطرة وتعكس حبه للوطن وحسن أخلاقه وجمال روحه، حيث يعتمد على فكر صوفي وفلسفة تجريدية باستعمال أشكال بصرية غامضة يشكلها بمادة صمغية وألوان زيتية، يمزج فيها بين التصوير والحرف العربي والنحت بأسلوب بسيط معقد يجمع بين الماضي والتجديد.

خاتمة

خاتمة

يعد الفن التشكيلي جزءاً هاماً من ثقافة المجتمعات ساير عبر مختلف محطاته رقي وتطور الكائن البشري عبر كامل أنحاء العالم، فمن خلال سعي هذا البحث لدراسة الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر وذلك بتتبع ذلك التراكم الفني عبر مر العصور وصولاً إلى الفن المعاصر، وبتسليط الضوء على مراحل تطور الفن التشكيلي في الجزائر عبر التاريخ تبين أن الفن التشكيلي له دوراً مهماً في حياة الإنسان أينما كان، بحيث أثبتت الدراسة أن الفن التشكيلي يعد أحد مقومات الشعوب، يساهم في رقي المجتمعات ويظهر مدى تطورها.

لقد تجسّدت العديد من الأساليب الفنية الغربية الحديثة في أعمال الفنانين الجزائريين المعاصرين، وهذا بحكم تأثرهم بأساليب الفن الفرنسي خلال المرحلة الاستشراقية، وكذا تبعاً للسياسة التي انتهجتها السلطات الفرنسية لإبقاء الفن التشكيلي تحت التبعية الفنية للفن الغربي، فضلاً عن المنشآت الفنية التي أقامتها لتبقى تابعة للوصاية الفرنسية، ضف إلى هذا التطور العلمي الهائل والتكنولوجي المبهر الذي سهّل مهمة انتشار التجارب الفنية المعاصرة بحيث جعل من بلدان العالم قرية صغيرة، وهذا بفضل وسائل الاعلام ومواقع التواصل الاجتماعي.

ظهر الفن في الفترة المعاصرة بصياغات جديدة محملة بالإثارة والدهشة، مبنية على مفاهيم وأفكار جديدة تعمل على دمج الحياة بالفن وتجعل المتلقي أحد أسس إخراج العمل الفني، بحيث تعددت أساليبه المفاهمية ومضامينه الفكرية التي تتماشى والفكر التكنولوجي المتطور.

لم يهتم الفن التشكيلي المعاصر بالمعايير التقليدية التي تبناها الفن الحديث فهو فن كسر كل القيود، وفتح المجال لكل تعبير يقوم على الفكرة والمفهوم مهما اختلفت وسائطه الفنية وتقنياته وخاماته التعبيرية.

استطاع الفن المعاصر أن يحقق ما كان يصبو إليه وأن يسجل مرحلة تاريخية جديدة، تمازجت فيها الفنون التشكيلية بالفنون الأخرى، وأصبحت تعد محركاً أساسياً في

اقتصاد الدول وازدهارها، فالتصميم مثلا أصبح عنصرا لا بد منه في التصنيع بمختلف أنواعه، ولا يمكن تسويق السلع إلا بالاعتماد على الإشهار والسينما، حتى الأفكار الأيديولوجية السياسية أصبحت تعتمد أساسا على الإشهار والسينما والمسرح والرسم وغيرها، فأصبح هذا الفن يساهم بقسط فعال في تسيير وتطوير اقتصاد الدول ومصالحها، ولربما هذا ما كانت تصبوا إليه الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية المعاصرة من خلال دمج الفن بحياة الإنسان القائم على دمج جميع الفنون وجعل المتلقي عنصراً مكملاً لها، هذا بفضل الوسائل التكنولوجيا الجد المتطور التي عملت على انصهار الثقافات والفنون مع بعضها البعض، ولعل فنون ما بعد الحداثة تعلن عن بداية مرحلة جديدة مرحلة بعد ما بعد الحداثة وما تحمله من رؤى فنية جمالية جديدة.

إن الفن التشكيلي المعاصر بمختلف اتجاهاته من الفن المفهومي وفن الأرض وفن الفيديو وفن الميديا وفن الجسد وفن الاداء و فن المينيمال وفن التجهيز...له دور فعال في سياق الانتاجية الاستهلاكية والاستثمارية، وبناء علاقات انسانية ومجالات الاكتشاف العلمي؛ فقد اصبح ثقافة يفترض العناية به وتقديمه لجميع اطياف المجتمع، وذلك من خلال الاهتمام والرعاية الممنهجة والمستدامة للمواهب الإبداعية، وتوظيف طاقاتهم ومواهبهم الإبداعية، فضلاً عن الاستفادة من قدراتهم لمواجهة احتياجات الحياة وزيادة النماء الاقتصادي، هذا ما يفرض على الفنان الجزائري الخوض في تجارب فنية بروح معاصرة تخدم متطلبات وأصول المجتمع الجزائري، وتساهم في رقي وتطور أبناء هذا الوطن في مختلف الميادين.

كما تنظر جماليات ما بعد الحداثة إلى نفسها على أنها تتجاوز الفرق بين الفنون العليا والدنيا وكذا بين فنون النخبة وفنون عامة الناس (الشعبية)، أو الجمالية التطبيقية، جاءت مناهضة لفنون الحداثة، فأفرزت تمازج وتناسق فني في السينما والمسرح والفنون التشكيلية والأدب وكذلك الثقافة الشعبية والتجارية وغيرها، ولعلها لا تبحث في تغير السياق فقط بل تتعداه إلى طرح رؤى ودلالات جديدة، بحيث أصبح الفن مورداً له إدارته وصناعته أساسه التسويق، وهذا بفضل الرأس مالية التي أسست اللبرالية ورسختها في

المجتمعات الغربية، والعولمة التي فسحت المجال واسعا للتبادل والتأثير والتأثر بين الأمم، والشركات العالمية التي أصبحت تتبنى كل المشاريع الإبداعية.

حيث تعد مسألة تداخل الفنون من أهم الإشكاليات التي تطرح في مختلف الميادين منها المعرفية والجمالية والفنية والإقتصادية وغيرها، فكانت المحاولات تتجدد بإستمرار، إلى أن تضمّنت المفاهيم الفلسفية والفنية والجمالية في فنون ما بعد الحداثة ضرورة دمج الفنون جميعاً.

لقد ظهر الفن التشكيلي المعاصر نتيجة لتحولات كبرى حدثت في العالم عبر مختلف الميادين الفكرية والعلمية والتكنولوجية والفلسفية والسياسية...، جراء الواقع الصعب الذي مر به العالم إثر الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة والحركة النسائية والعولمة ومتطلباتها، بحيث أصبحت الفنون المعاصرة تضم جميع الأفكار والمفاهيم وتكسّر كل الضوابط والقيود، وأصبح العمل الفني مفتوح على الجميع.

إن ظهور التجارب الفنية المعاصرة في الغرب قد تزامنت مع استقلال الجزائر، وهي فترة بناء الدولة الجزائرية، بحيث بدأت هذه الأخيرة تأسس ثوابتها وتبحث عن آليات التنمية في مختلف الميادين، ورغم ذلك غير أن الفن التشكيلي الجزائري لم يخرج عن نطاق مظاهر الحداثة وأساليبها الفنية جراء تأثره بالفن الإستشراقي الفرنسي، إلا في بعض المبادرات الفردية أوالجماعية التي كان هدفها الارتقاء بالفن المحلي حاملة ملامح التحرر من الفن الفرنسي بأفكار جمالية تنبعث من أصالة الفن البربري العربي والإسلامي برؤية جديدة تعكس جذور التراث الجزائري ومفاهيم فنية جمالية مستمدة من روح العصر حيث أن التحولات الفنية الحقيقة في الجزائر بدأت مع الاستقلال إذ أصبح الفنان الجزائري يعبر بكل حرية عن معالمه الوطنية في فنون ما بعد الحداثة، وبما أنه يحمل إرثاً فنياً كبيراً جعله يجمع بين الأصالة والمعاصرة أو بين التراث والتجديد ليوصله إلى ثنائية الإبداع والخصوصية.

كما يُبين البحث أن الاسلوب التجريدي هو اتجاه معظم الفنانين التشكيلين المعاصرين في الجزائر، حيث اهتم كل فنان منهم برؤيته المتميزة وطريقة الخاصة في تمثيل هذا

الأسلوب، فضلاً عن الواقعية والواقعية نصف تجريدية وغيرها من الأساليب الفنية الحديثة، ورغم هذا إلا أننا لمسنا العديد من الأعمال الفنية تعكس روح هذا العصر من خلال المزج بين الأساليب والتقنيات ومختلف الخامات حيث كسّرت قواعد الفن الحديث، فضلاً عن العديد من الأعمال الفنية التي تقوم على الأسلوب المفاهيمي، هذا ما يستدعي دراسات أكاديمية مفتوحة تحصي أهم الأساليب الفنية المعاصرة في الجزائر.

تتطلب ضرورة إعادة مكانة الفن التشكيلي في الجزائر وتفعيل الخطاب البصري في شى المجالات إمكانية المزج بين التراث والمعاصرة من خلال التمسك بأصالته الأمازيغية الإسلامية العربية، وتطلعه وانفتاحه على نظريات ومفاهيم وأهداف الفن المعاصر، وذلك من خلال توظيفه بما يغذي احتياجات العصر الراهن، والإستثمار فيه بناءاً على مفهومه المعاصر الذي يحث على ضرورة دمج الفن بالحياة، من خلال مساهمته في تطبيقات الواقع الافتراضي، والاستفادة من برامجه التصميمية في مختلف الميادين كالدعاية والإعلام والإشهار، والتسويق، وغيرها، فضلاً عن توجيه إبداعاته لتساهم في تطوير وإزدهار الجزائر.

لقد أصبح التصميم على سبيل المثال عنصراً مهماً في مجال التصنيع بمختلف أنواعه، كما لا يمكن تسويق السلع إلا بالاعتماد على الإشهار والسينما، بل حتى الأفكار الإديولوجية السياسية أصبحت تعتمد أساساً على الإشهار والمسرح والرسم والسينما وغيرها. مما يستدعي توظيف الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر عبر مختلف الميادين، كما أصبح من الضروري اعتماد هذا النشاط الانساني كبديل أو أحد اهم مرتكزات التنمية الاقتصادية، هذا ما يستدعي دراسات معمقة حول آليات توظيف الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر كمرتكز أساسي يساهم في التنمية الاقتصادية، وعليه وجب تهيئة الأرضية الملائمة من أجل الارتقاء بالفن عبر تكاثف الجهود والتوعية بأهمية ودور الفن التشكيلي في تطوير حياة الشعوب وازدهار بلدانها، ثم توجيهه لخدمة وتنمية كافة الميادين بدءاً من تنمية قدرات الإنسان الحسية والذوقية والإدراكية وصولاً إلى تقديمه كاقتصاد شعوري يساهم في تحسين مستوى النمو الاقتصادي.

تتجلى مظاهر الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال القراءة السيميولوجية لأعمال الفنان محمود طالب، في كسر القواعد التقليدية الكلاسيكية للفن الحديث، فقد جمع الفنان 'طالب مجمود' بين فن النحت والتصوير، كما أنه ارتقى بأعماله الفنية في مجال فن الحروفية، إذ جعلها في قالب فني جمالي يتماشى ومتطلبات العصر، كما أن أعماله تعطي تفسيرات عدة وتتطلب قراءات عديدة وفق اتجاه يؤكد ما افترضه البحث.

كما عكست التجارب الفنية للفنان 'طالب محمود' ثنائية الأصالة والمعاصرة، من خلال استعمال الفنان التقنيات المعاصرة والخامات المتنوعة والجمع بين الأساليب الفنية في العمل الواحد، وهذا ما جسّد الخصوصية الثقافية والفنية في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر التي عكست الهوية الوطنية والعمق العربي الإسلامي.

لقد استطاع الفن التشكيلي في الجزائر من خلال أعمال الفنان 'طالب محمود' أن يجمع بين بساطة الماضي الأصيل وغرابة عصر السرعة، وهذا ما أثبتته تجاربه الفنية التي تعكس تمسك الفنان بالتراث والأصالة البربرية الإسلامية العربية فضلاً عن جمالية الحرف العربي في تشكيل عبارات تهدف إلى زرع روح الوطنية ونشر المحبة والسلام وتعتز بنعمة الأمن والأمان، إذ يبحث في مختلف أعماله الفنية عن تجسيد الروح الصوفية التي تحاكي أصل الفطرة وتعكس حبه للوطن وحسن أخلاقه وجمال روحه، إذ يعتمد الفنان على فكر صوفي وفلسفة تجريدية تستند على أشكال بصرية غامضة يشكلها بمادة صمغية وألوان زيتية، ويمزج فيها بين التصوير والحرف العربي والنحت بأسلوب بسيط معقد يجمع بين الماضي والتجديد.

يوصي البحث بأهمية الفنون في حياة الإنسان مما يستدعي نشر ثقافة الفن والجمال بين أفراد المجتمع الجزائري من خلال تكثيف وتخصيص ورشات وندوات ومعارض وغيرها، كما ينبه إلى تتبع آثار الفن التشكيلي في تحسين الوعي والحس الاجتماعي ورفع الذكاء المكاني والتخيلي من خلال التجارب الفنية.

إن الفن التشكيلي في الجزائر بحاجة لمن يرعاه ويرافقه، فقد أدت التحولات الكبرى إلى تغير جدري مست مختلف الفنون المعاصرة بحيث أصبح الفن يعمل على تسويق

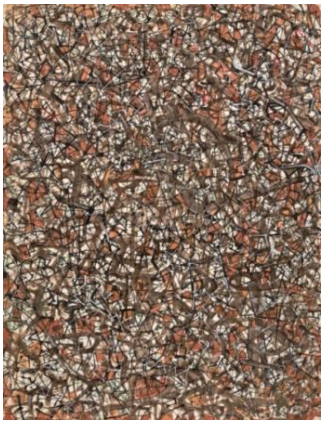
الأفكار، وعليه يجب على الدولة الجزائرية أن تهتم بهذه الظاهرة الفنية وأن تنير طريقها في الحياة الاجتماعية والثقافية.

كما يحث البحث عن ضرورة الارتقاء بالفن التشكيلي الجزائري إلى العالمية وهذا من خلال انفتاح ووعي الجمهور الجزائري بهذه الظاهرة الفنية، وكذلك حتمية مشاركة الناقد الفني في الكشف عن القيم الجمالية والأخلاقية ورفع اللبس والغموض عن الأعمال الفنية ودعم الفنانين في مواصلة مسيرتهم النبيلة، فضلاً عن ضرورة مساهمة الدولة في تنوير طريق الفنانين والاهتمام بهم مادياً ومعنوياً وتوفير لهم الحياة الكريمة من أجل ضمان استمرارية الإبداع الفني دون خلفيات تمس مسارهم، إضافة إلى العمل على توفير أكبر عدد ممكن من قاعات العرض والصالونات وغيرها، واقتناء لوحاتهم من أجل تشجيعهم والترويج لأعمالهم، وكذلك التأكيد على ضرورة فتح سوق الفن لدعم تطور الفن التشكيلي ومواجهة تحديات المعاصرة.

قائمة الملاحق

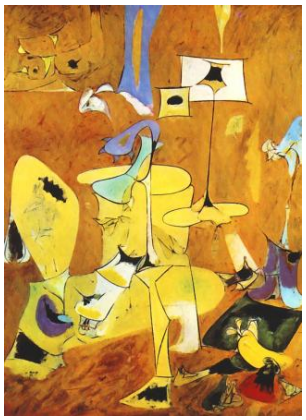
ملحق الصور والأعمال الفنية

الشكل 1: جاكسون بولوك، التقارب (Convergence)، 1952[1]

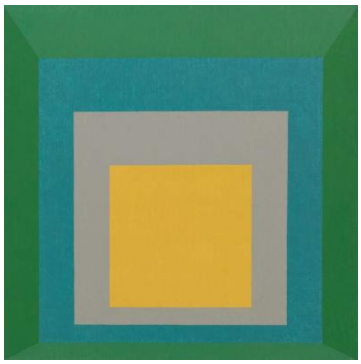


الشكل 2: (مارك توبي Advance of Histor، 1964)[2].

الشكل 3: (وليام دي كوننج Woman، 1952)[3]



الشكل 4: (أرشيل غوركي الخطبة رقم 2– 1947)[4].



الشكل 5: جوزريف ألبرز تكريم المربع– 1959[5]

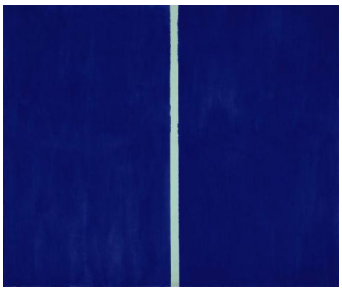
[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مذكرة مجيستير، قسم التصوير، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق، سوريا، 2018، الصفحة 178.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 180.

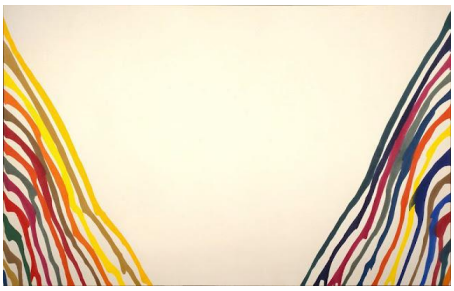
[3]– المرجع نفسه، الصفحة 179.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة 178.

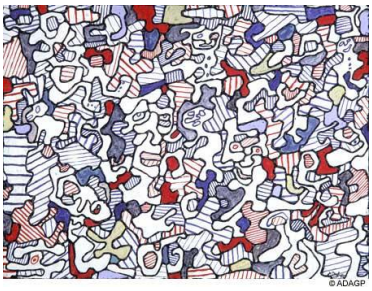
[5]– المرجع نفسه، الصفحة 181.



الشكل 6: بارنيت نيومان Onement VI، 1953[1]



الشكل 7: موريس لويس القماش المفرود– 1961[2]



الشكل 8: جان دوبوفيه مجيء وذهاب، 1965[3].

الشكل 9: فن البوب آرت أندي وارهول، 1962[4]

الشكل 10: روي لايتشتينستاين الفتاة الغارقة، 1963[5].

الشكل 11: روبرت روشينبيرغ Monogram، 1955[6].

---

[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 182.

[2]– المرجع السابق، الصفحة 183.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة 184.

[4]– بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 26.

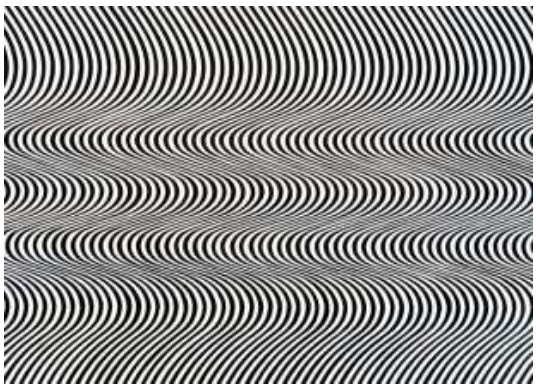
[5]– حسن مؤيد، فنون القرن العشرين. انظر: http://www.moayad.com/art/wp-content/uploads/2017/02/ha9-postmodernity.pdf

[6]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 185.

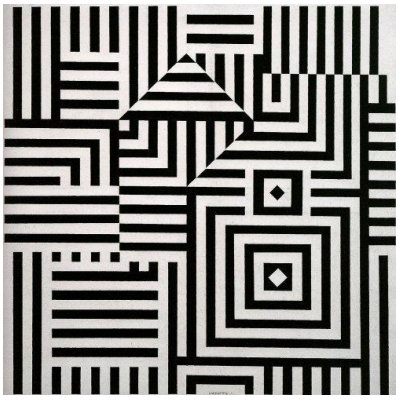
الشكل 12: جاسير جونز. الهدف، 1961[1].

الشكل 13: جوزيف كورنيل (فندق عدن1945)[2].

الشكل 14: جانيس كوينيلز، 1968، بدون عنوان[3].



الشكل 15: فيكتور فزاريلي riu-kiu-c، 1957[4].



الشكل 16: بريدجيت رايلي، تيار، 1964 ، ألوان بلاستيك على القماش، متحف الفن الحديث، نيويورك[5].

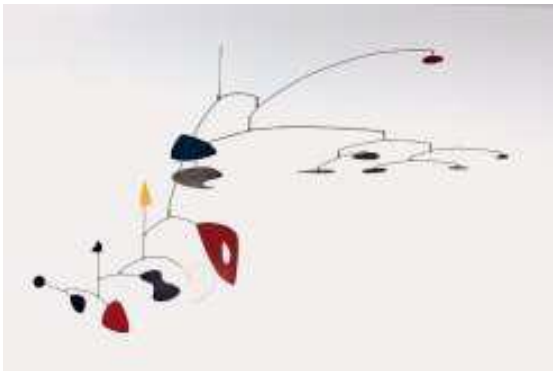
[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 186.

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 13.

[3]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

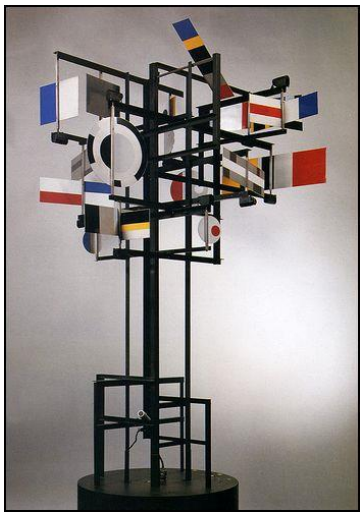
[4]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 192.

[5]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 11.

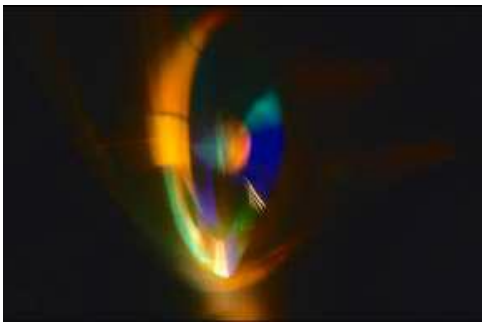


الشكل 17: ألكساندر كالدر، الشراع الأصفر، (1950)

رقلئق معدنية ملونة وأسلاك، متحف نيوييورك[2] .



الشكل 18: نيكولاس شوفر، CYSP1، 1956[1].



الشكل 19: (توماس ويلفريد ، صورة فوتوغرافية من شاشة العرض، 1964، نيويورك)[3] .

الشكل 20: (جوزيف بويز،صورة فوتوغرافية، 1974، نيويورك)[4].

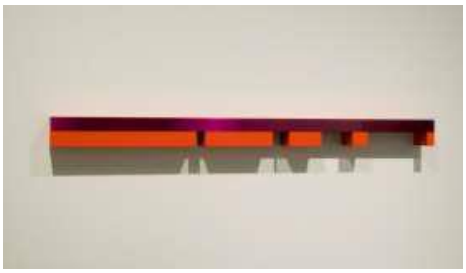
[1]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، الصفحة 175.

[2]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، الصفحة 12.

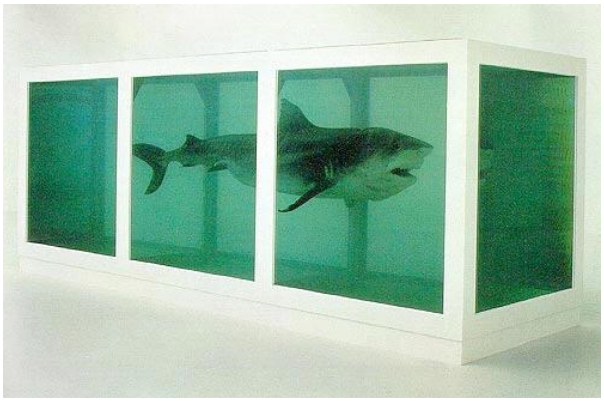
[3]– المرجع السابق، الصفحة 14.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة 16.

الشكل 21: فرانك ستيلا، Color Field Painting، 1967. [2]



الشكل 22: دونالد جد، بدون عنوان 1965.[1]



الشكل 23: ديميان هيرست، استحالة الموت الجسدية بعقل شخص حي ، 1991 .[3]

الشكل 24: جوزيف كوزوت واحد وثلاثة كراسي، 1965.[4]

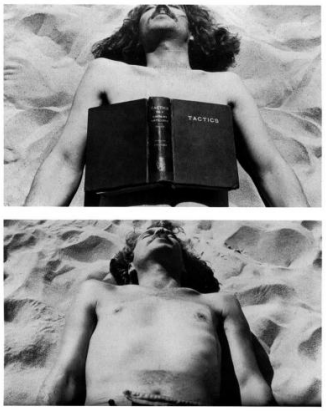
[1]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 12.

[2]–الصورة مأخودة من الموقع الإلكتروني: WikiART، https://www.wikiart.org/en/frank-stella/harran-ii-1967

[3]– حسن مؤيد، فنون القرن العشرين. أنظر: http://www.moayad.com/art/wp-content/uploads/2017/02/ha9-postmodernity.pdf

[4]– زهراء هادي كاظم، رؤى صادق محمود العكام، إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بعد الحداثة، العدد 64، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل، 2017، الصفحة 379.

الشكل 25: ايف كلاين: حذاء وساق[1].



الشكل 26: ودنيس أوبنهايم: وضع للقراءة، 1970[2].

الشكل 27: روبرت سميثسون، دوامة جيتي، 1970[3].

الشكل 28: لوري أندرسون: والجليد (1972)[4].

[1]– زهراء هادي كاظم، رؤى صادق محمود العكام، إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 380.

[2]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 177.

[3]– المرجع السابق، الصفحة 177.

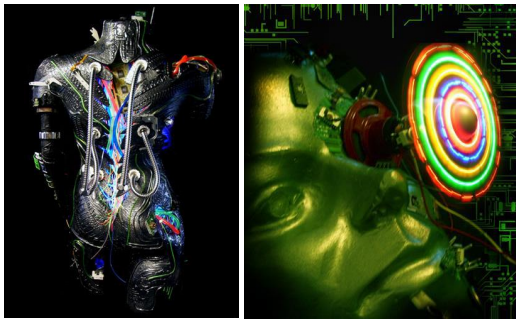
[4]– الصورة مأخودة من الموقع الإلكتروني.أنظر: https://fahrenheitmagazine.com/life-style/tecnologia/cosmo-la-guitarra-mas-minimalista-y-bonita

الشكل 29: (كريس بيردن، 1971، متحف الفن الحديث، نيويورك)[1].

الشكل 30: ريتشارد إستيس، Jone's Diner، 1979[2].

الشكل 31: (ريتشارد ماكلين Mark's Poker Chip)، 1976[3]

الشكل 32: ريبيكا هورن، قمر وطفل ونهر الفوضوية، 1991، خامات متعددة، كاسل[4] .



الشكل 33: أعمال فنية باستعمل الحاسوب والذكاء الاصطناعي[5].

الشكل 34: مايك تايسون: وشم القبيلة[6].

---

[1]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 16.

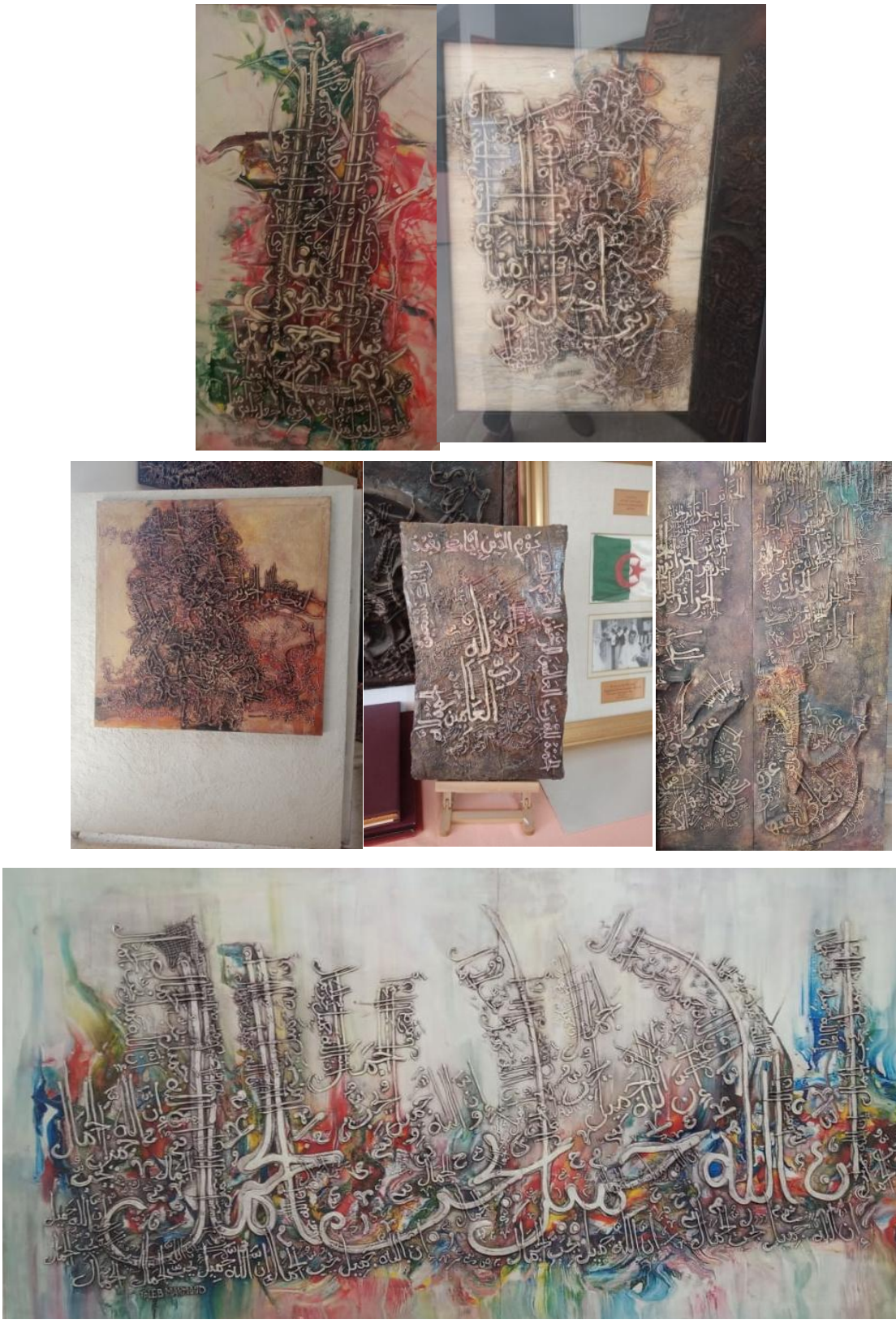
[2]– صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مرجع سابق، الصفحة 194.

[3]– المرجع سابق، الصفحة 195.

[4]– ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مرجع سابق، الصفحة 16.

[5]– محمد بلاسم ، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، مرجع سابق، الصفحة 57.

[6]– الصورة ماخودة من الموقع الإلكتروني. أنظر: https://ar.flitto.com/content/3512

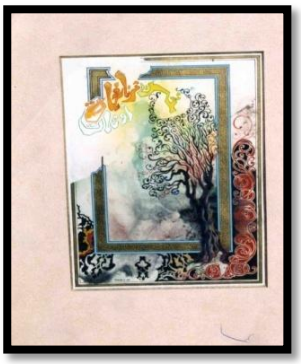


الشكل 35: نماذج من فن الحروفية للفنان طالب محمود.[1]

[1]– صور مأخودة من ورشة الفنان 'طالب محمود'، وهران، 2020/10/29.

الشكل 36: رشيد رنا(فنان باكستاني)، جميع العيون تتطلع للسماء العليا، العرض السنوي 2004[2].

الشكل 37: هاشمي عامر وتمر القافلة[1] .



الشكل 38: هاشمي عامر (بدون عنوان) [3].

الشكل 39: شكري مصلي، شمس سوداء[4].

الشكل 40: دونيس مارتيناز لوحة 'تقدم مهما يكن'[1].

الشكل 41: لوحة اسمعوها(حبر صيني) للفنان فارس بوحاتم[2].

[1]– الصور مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، 2019/02/10.(معاينة شخصية)

[2]– الصورة مقتبسة من الموقع الإلكتروني. أنظر:
https://universes.art/ar/nafas/articles/2010/contemporary-miniature/img/08-rashid-rana

[3]– الصور مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، مرجع سابق.

[4]– المرجع السابق.

الشكل 42: (الفنان حميدي أحمد، لوحة 'النساء'، ألوان زيتية على القماش، 65*70 سم)[3].

الشكل 43: شقران نوردين، طبيعة صامتة،80*80 سم[4].

الشكل 44: الفن المفاهيمي (التصوري) للفنان صادق رحيم[5].

[1]– الصور مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، 2019/02/10.

[2]– ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق.

[3]– الفنان حميدي أحمد، مقابلة شخصية، رواق مغنية، 2017/04/14.

[4]– وزراة الثقافة، الفن التشكيلي الجزائري (عشرية 70و 80)،الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، 2007، الصفحة 111.

[5]– الصورة مأخودة من ورشة الفنان صادق رحيم، مقابلة شخصية، وهران، 2020/10/31.

الشكل 45: هيكل المتحف[1].

الشكل 46: صور من معرض الفن الناضج [2].

الشكل 47: صور من المعرض الفردي (لنلون الجزائر محبة و أمنا) للفنان طالب محمود[3].

[1]– معيانة شخصية، صور مباشرة، وهران، 2020/06/30.

[2]– وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة، مرجع سابق.

[3]– المرجع السابق.

الشكل 48: صور من معرض الصناعات التقليدية [1]

الشكل 49: صورمن معرض لوحات زيتية[2].

الشكل 50: صور من معرض الكاتب الاسباني ماكس أوب[3].

[1]– وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة، مرجع سابق

[2]– المرجع السابق.

[3]– المرجع نفسه.

الشكل 51: معرض للوحات التشكيلية[1].

الشكل 52: صور من معرض الفنان طالب محمود[2].

الشكل 53: صور من معرض فني جماعي[3].

الشكل 54: صور لإفتتاح "الصالون الوطني للفنون التشكيلية"[4].

[1]– صور مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، يوم: 2018/05/16.

[2]– صور مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، يوم: 2018/11/20.

[3]– وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة، مرجع سابق.

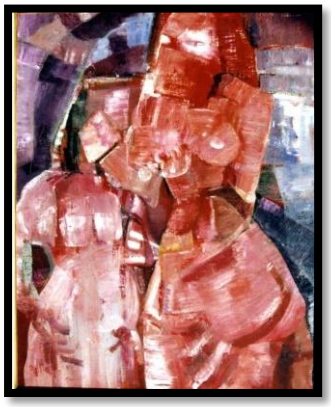
[4]– المرجع السابق.

الشكل 55: صور للورشة [1]

الشكل 56: مكي عبدالرحمان،الصورة الظلية، ألوان زيتية على القماش، 92.5*65 سم[2]

الشكل 57: الفنان بلمكي مراد، النباتات والمنطقة[3]

الشكل 58:الفنان هاشمي عامر[4] لوحة 'وتمر القافلة'



الشكل 59: ولهاصي محمد: لوحة الشفق، ألوان زيتية على القاش، 128*96 سم [5]

[1]– وزارة الثقافة، المتحف العمومي الوطني زبانة، مرجع سابق.

[2]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

[3]– وزارة الثقافة والفنون، بلمكي مراد، معرض فن التصوير، BENI.X، الجزائر، الصفحة 25.

[4]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

[5]– المرجع السابق.

الشكل 60: بلخروسات عبدالقادر، لوحة سيدي الهواري 1983[1].

الشكل 61: مرسالي عثمان: لوحة الضاحية 05، ألوان الأكريليك على القماش، 90*70سم[2].

الشكل 62: هاشمي نور الدين، 'باقة ورد'،97.5*77.7 سم[3].

[1]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

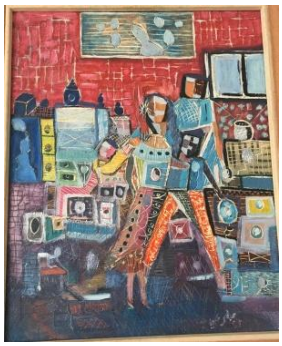
[2]– وزارة الثقافة، 5Art matures، المتحف العمومي الوطني أحمد زبانة، وهران، الجزائر،الصفحة 30.

[3]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

الشكل 63: لوحة تجريدية شريف سليمان[1].

الشكل 64: شرفاوي عفيف 'أكتوبر البحر المتوسط'، 64*48.5 سم[2].

الشكل 65: لوحة الفنان للفنان شندر سعيد[3].



الشكل 66: مباركي احمد 'يوم كبير'، 1997[4].

الشكل 67: لوحة الفنان دبلاجي سعيد[5].

الشكل 68: زروقي، لوحة 'سيدة من الجنوب'[6].

[1] – Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 38.

[2]-. الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

[3] - Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 36.

[4]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، مرجع سابق.

[5] - Mosaïque, exposition nationale des artistes algériens, op. cit, page 60.

[6]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، مرجع سابق.

الشكل 69: جفال عدلان 'لاعبي الشطرنج'[1].

الشكل 70: زرهوني سيد احمد، لوحة ' الترصد'، 100*74[2].

الشكل 71: لوحة تجريدية للفنان اسطمبولي بن يوسف احمد[3].

[1]– الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني. انظر:
https://lawhati.dz/ar/artist/%D8%B9%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%86-/%D8%AC%D9%81%D8%A7%D9%84

[2]– متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، معاينة شخصية، 2020/06/30.

[3] -stambouli-agmed,art plastiques,Artiste pentre heureux de vous presenter…,curriculum vitae

الشكل 72: ليلى فرحات لوحة ' بني يني'[1].

الشكل 73: خضير حسناء: لوحة تجريدية[2].

الشكل 74: لوحة حروفية للفنان كور نورالدين (سورة التوبة، 1975)[4].

الشكل 75: الفنان خلوفي يزيد: لوحة حروفية[3].

[1]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

[2]–الصورة مأخودة من معرض برواق مغنية، 27/05/2018.

[3]– الفنان خلوفي يزيد، مقابلة شخصية، بلدية بوغرارة، ولاية تلمسان، 2021/06/05.

[4]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، 2019/02/10.

الشكل 76: الفنان زدمي عبدالعزيز، لوحة 'التركيبة'، تقنية مختلطة، 27*38.5 سم، 1983[1].

الشكل 77: الفنان أرزازي عبدالقادر: لوحة 'وجه'، تقنية مختلطة على الخشب، 40*50[2].

الشكل 78: الفنان حميدي أحمد، لوحة 'النساء'، ألوان زيتية على القماش، 65*70 سم[3].

الشكل 79: لوحة غرداية ألوان الزيتية على القماش 70*90[4].

[1]– الصورة مأخودة من متحف الفن الحديث والمعاصر– وهران، مرجع سابق.

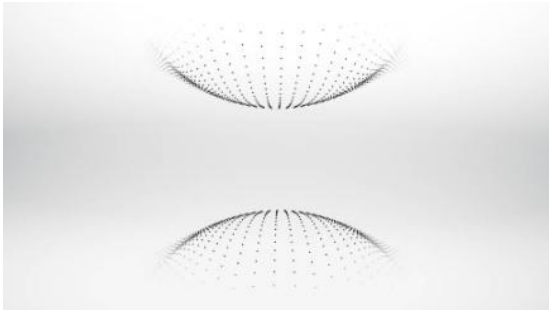
[2]–الفنان أرزازي عبدالقادر، مقابلة شخصية برواق مغنية، يوم 2016/07/17.

[3]– الفنان حميدي أحمد، مقابلة شخصية، رواق مغنية،2017/04/14.

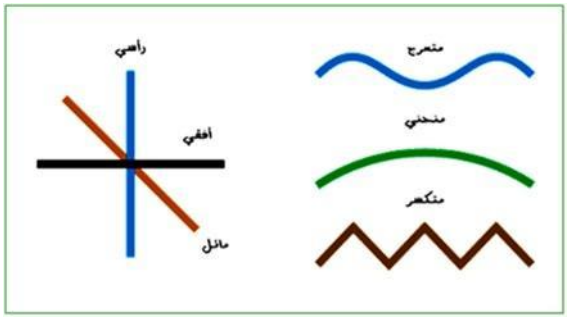
[4]– الفنان محبوب عبدالقادر، مقابلة شخصية، رواق مغنية، 2019/02/05.

الشكل 80: اللوحة التجريدية للفنان سعاجي مصطفى،

أكريليك على القماش، 60*70، 2016[1].



الشكل 81: صورة توضيحية لمسار النقطة[2]

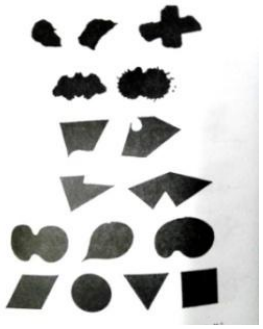


الشكل 82: صور توضيحية للخط[3].

[1]– الفنان سعاجي مصطفى ، مقابلة شخصية برواق مغنية، 2016/07/10

[2]– صورة مأخودة من الموقع الإلكتروني. ينظر: https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements

[3]– المرجع السابق.



الشكل 83: صور الأشكال[1].

الشكل 84: الدائرة اللونية[2].

الشكل 85: التضاد الآني[3].

الشكل 86: الضوء والظل[4]

[1]– صورة مأخودة من الموقع الإلكتروني. ينظر: https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements

[2]– سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، مرجع سابق، الصفحة 77.

[3]– صورة مأخودة من الموقع الإلكتروني. ينظر: https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements

[4]– المرجع السابق.

ملحق المعارض

ولوحات الفنان

طالب محمود

أهم المعارض والنشاطات الفنية للفنان طالب محمود

*جوان 1983 معرض خاص بديوان السياحة لمدينة وهران.

* أكتوبر 1983 معرض خاص بالمكتبة الجهوية لمدينة وهران.

* مارس 1984 معرض خاص بديوان الإرشاد السياحي لمدينة وهران.

* أبريل 1984 معرض خاص بالمكتبة الجهوية لمدينة وهران.

* سبتمبر 1984 معرض خاص بأكاديمية التعليم لولاية وهران.

* نوفمبر 1984 معرض خاص بمدينة تلمسان بالمعهد الوطني للموسيقى.

* ديسمبر 2005 تزيين فندق أربعة نجوم والقيام بمعرض خاص في الصالون المتوسطي بوهران

* أوت 2006 عرض بالصالون الوطني للفنون الجميلة بوهران.

* ديسمبر 2006 معرض خاص بفندق "PHOENIX " بوهران.

* جوان 2007 معرض خاص بجامعة عبد الحميد بن باديس بولاية مستغانم.

* جوان 2007 تزيين قاعات جامعة عبدالحميد بن باديس (جداريات و لوحات).

* 2007 قام بعدة عدة معارض بتلمسان وعين تموشنت وجانيت.

* 2007 معرض خاص ببهو رياض الفتح بالجزائر العاصمة.

* 2008 معرض بقصر الثقافة مفدي زكريا بالجزائر العاصمة.

* 2008 معرض خاص بقاعة العروض لشركة 'SONATRACH' بوهران

* 2009 تزيين أكبر قاعة لشركة 'SONATRACH' لوحة 'صناعة وبيئة' قياس 12 متر/1.95م.

* 2009 معرض خاص بقاعة العروض لشركة 'SONATRACH' بوهران.

* ماي2009 معرض جماعي في المهرجان الدولي للخط العربي بالمتحف الوطني للمنمنمات و فن الزخرفة.

* أوت 2009 عرض بالمتحف الوطني لمدينة تلمسان.

* أبريل 2010 المهرجان الدولي للخط العربي بمتحف مصطفى باشا في الجزائر العاصمة

* نوفمبر 2010 معرض خاص بمتحف تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية

* أبريل 2011 المهرجان الدولي للخط العربي بمتحف مصطفى باشا في الجزائر العاصمة.

* جويلية 2011 معرض خاص بمتحف تلمسان.

* مارس 2012 تثبيت جدارية 'تعاقب الحضارات في العراق' الشقيق قياس حوالي 40 متر مربع بقاعة الزوراء فندق الرشيد ببغداد بمناسبة القمة العربية المنعقدة في بغداد مارس 2012.

* ماي 2012 عرض بالمهرجان الدولي للخط العربي بالمتحف الوطني للمنمنمات وفن الزخرفة بالجزائر.

* جويلية 2012 معرض بقصر المؤتمرات بوهران تحت إشراف وزير الطاقة.

* مارس 2013 معرض بالصالون العالمي للفن المعاصر بوهران.

* مارس 2013 المشاركة في فعاليات الإفتتاح الرسمي لبغداد عاصمة الثقافة العربية.

* 23 أبريل 2013 عرض مجسم 'قصيدة الجزائر' لمحمد مهدي الجواهري بنادي الكتاب والصحافيين تحت إشراف سفير العراق في الجزائر الأستاذ عدي خير الله.

* 28 أبريل 2013 عرض عدد من التحف الفنية بفندق 'méridien'.

* جوان 2013 معرض فردي بقصر المؤتمراتب وهران .

* نوفمبر 2013 مشاركة ببغداد- العراق (بغداد عاصمة الثقافة العربية).

* فبراير 2014 معرض بقصر الثقافة – تلمسان.

* مارس 2014 المؤتمر الدولي للسياحة بقصر المؤتمرات وهران .

* مارس 2014 الصالون الوطني الأول للخط العربي بمستغانم.

* نوفمبر2014 معرض بمتحف مصطفى باشا- الجزائر العاصمة.

* فبراير 2015 معرض بالمتحف الوطني للخط العربي- تلمسان.

* مارس2015 انجاز مجسمين قياس 14 متر ارتفاع 6 متر بمدينة وهران.

* ماي 2015 عرض جدارية بمتحف 'Schwarzenberg' بفيينا النمسا.

* جوان 2015 معرض جماعي بالمهرجان الدولي للخط في قسنطينة عاصمة الثقافة العربية.

* مارس2016 إفتتاح رواق فني بوهران- رواق طالب محمود.

* جوان 2016 معرض خاص بمتحف أحمد زبانة بوهران.

* جوان 2016 معرض جماعي للخط العربي.

* أكتوبر 2016 تزيين مقر إدارة ألعاب البحر الأبيض المتوسط بوهران[1].

[1]- الفنان 'طالب محممود'، مقابلة شخصية، منزل الفنان، وهران، يوم 2020/10/29.

بعض اللوحات الفنية للفنان 'طالب محمود'[1]

لوحة 'بساط جزائري'، تقنيطة مختلطة،

138 * 283 سم

لوحة 'لنحمي الجزائر'، تقنية مختلطة.

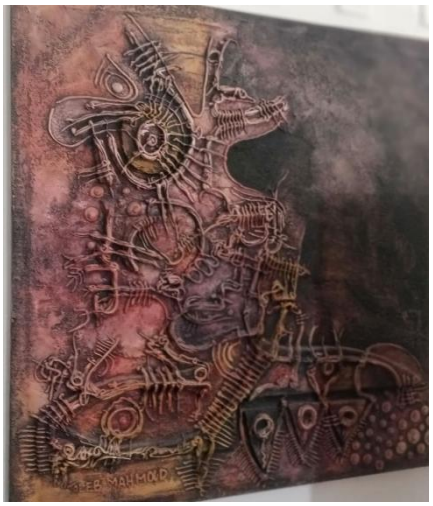
لوحة 'غريزة أم'، تقنية مختلطة

184*184 سم.

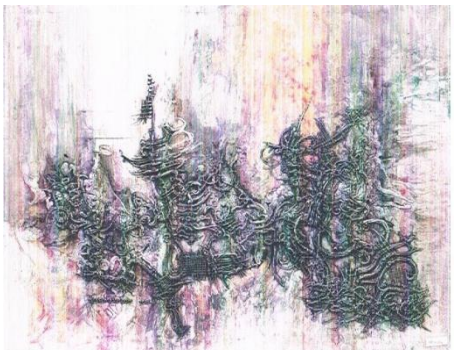
'البرتقالي' 150*150سم

[1]– صور اللوحات مأخوذة من ورشة الفنان 'طالب محمود'، وهران، يوم 2020/10/29.

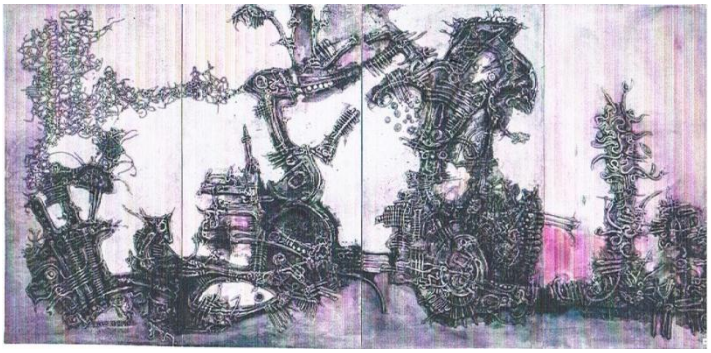
'Tergui'، تقنية مختلطة، 158*110 سم.



'أفريقيا'، تقنية مختلطة، 110*110

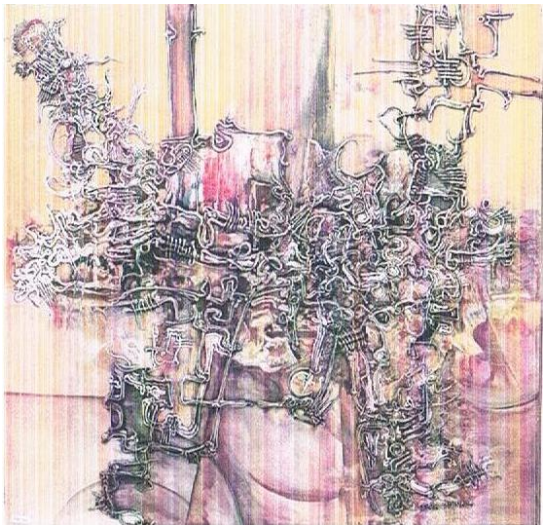


'تكوين خطي'، 133*104سم



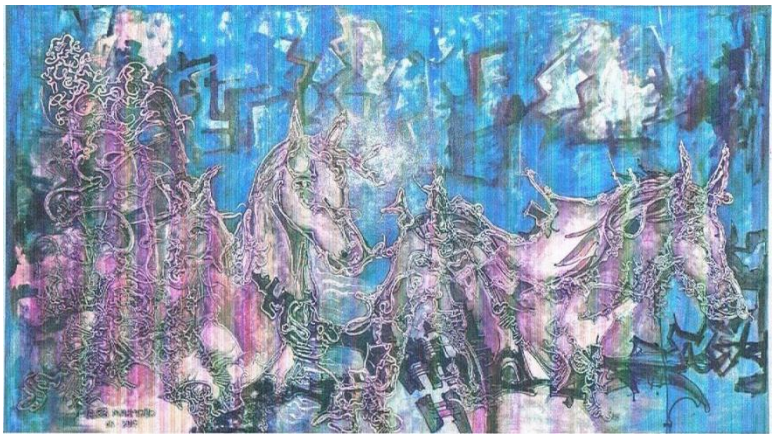
لوحة 'موسيقى' تقنية مختلطة، 254*124 سم.

'violetta'، 160*133 سم



'أصالة' 152*152 سم

لوحة 'فجر'، 308*154 سم

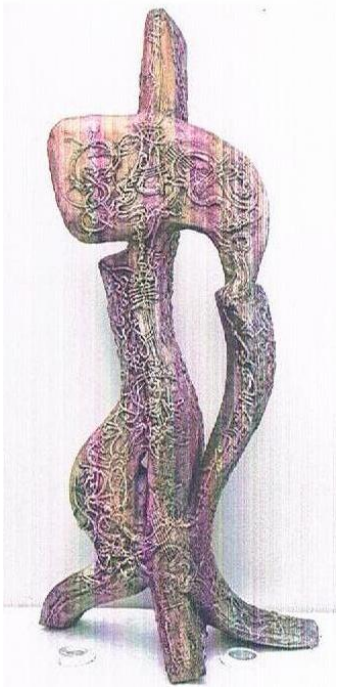


'أفراس البحر الأبيض المتوسط'، 239*140 سم.

لوحة 'الجزائر–العزة والكرامة'

لوحة 'فلسطين'

نحت، 184*50*54 سم



نحت، 112*56*27 سم.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر**

1.القرآن الكريم.

- **المعاجم**

1.ابن منظور، لسان العرب، الجزء 12، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، لبنان، 1990.

2.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.

3.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.

4.عفيف البهنسي، معجم العمارة والفن، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشروان، بيروت، لبنان، 1995.

5.فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الطبعة الأولى، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010.

- **المراجع العربية**

1. إبتسام مرهون الضفار، جماليات التشكيل اللوني في القرءان الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

2. إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، 2009.

3. إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، دون تاريخ.

4. إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

5. إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، وزارة الثقافة، الجزائر، الطبعة الأولى2005.

6. إيناس علي الخولي، الفنون والعمارة في أوربا من المسيحي المبكر إلى الركوكو، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2010.

7.إيف شوفرال، الأدب المقارن، ترجمة: عبد القادر بوزيدة، الطبعة الأولى، دار التنوير، الجزائر ، 2017.

8.إيهاب بيسمارك الصيفي، الأسس الجمالية والإنشائية للتصميم، الكتاب المصري القديم، الجزء الأول، 1992،

9. أبو العباس عزام، التذوق والنقد الفني في الفنون التشكيلية، المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض، 1999.

10. أبو القاسم الألفي، الموجز في تاريخ الفن، دارنهضة مصر للنشر والطباعة، القاهرة، .2009

11. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، 1830–1954، الجزء الثامن، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.

12. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (1954–1962)، الجزء العاشر، طبعة خاصة، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

13. أحمد مختار عمر، اللون واللغة، الطبعة الثانية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997

14. أحمد ملاح، المختصر في تاريخ الفلسفة الغربية– من طاليس إلى باشلار، الطبعة الأولى، رياض العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006.

15. أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.

16. امل عبد الله و نبيل عبد السلام، رؤية ثقافية وجمالية لقراءة الصورة التشكيلية قديمًا و حديثًا، الفنون الجميلة في مصر، 100 عام من الابداع.

17. أياد عبدالله، الدراسات السيميائية للقرآن الكريم، قرآنيكا، مجلة عالمية لبحوث القرآن، المجلد8، العدد1، مركز بلحوث القرآن، جامعة ملايا، ماليزيا، 2016.

18. برنارد توسان: ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، الطبعة الأولى، إفريقيا الشرق (البيضاء)، 1994.

19. برنارد مايزر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دون سنة.

20. بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، الطبعة الأولى، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، 2006.

21. جميل حمداوي، تجليات الفن التشكيلي في المغرب، الطبعة الأولى، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، المغرب، 2020.

22. حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، هلا للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2002

23. خالد أقلعي، السينما والجذور، كتاب المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1435.

24. خزعل الماجدي، المسرح المفتوح، الطبعة الأولى، دارغيداء للنشروالتوزيع، الأردن، 2017.

25. دلال حمزة محمد الطائي، الإنزياح وتمثلاته في الرسم الأوروبي الحديث، الطبعة الأولى، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.

26. دليلة مرسلي و آخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، ترجمة: عبد الحميد بو رايو، سلسلة الدروس في اللغات و الآداب، ديوان المطبوعات، 1995.

27. راوية عبدالمنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية، بيروت، 1998.

28. رحاب رجب، فن تصميم الأزياء – دراسات علمية ورؤى فنية، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014.

29. رمضان بسطاويسي، محمد غانم، جمالية الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، مصر، 1987.

30. زهراء هادي كاظم، رؤى صادق محمود العكام، إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بيعد الحداثة، العدد 64، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل، 2017.

31. زينات بيطار: غواية الصورة،النقد والفن:تحولات القيم والأساليب والروح، الطبعة الأولى، الثقافي العربي للنشر والتوزيع، 1999.

32. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الطبعة الثالثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2012.

33. سلسلة الفن والثقافة، الفن المعماري الجزائري، مطبعة التاميرا، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، مدريد، إسبانيا، 1970.

34. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي– دراسة سيكولوجية في التذوق الفني، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الكويت، 2001.

35. شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، الطبعة الأولى، هلا للنشر والتوزيع، 2002.

36. صالح رضا، ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

37. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، الطبعة الثانية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013.

38. عبدالفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية ، الطبعة الثانية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973.

39. عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

40. عزيزة فوال، موسوعة الأعلام (العرب والمسلمين والعالميين)، دار الكتب العلمية، الجزء الثالث، بيروت، 2009

41. عفيف البهنسي، من الحداثة إلى مابعد الحداثة في الفن، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، دمشق، 1979.

42. عفيف البهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، 1980.

43. عفيف البهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة ، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1997.

44. علي بن حمزة العمري، الفن المعاصر صوره وآثاره..فلسفته وأحكامه، الطبعة الأولى، دار الأمة، 2010.

45. علي شناوة آل وادي، النقد الفني والتنظير الجمالي، الطبعة الأولى، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011.

46. علي شناوة آل وادي، عامر عبد الرضا الحسيني، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، الطبعة الأولى، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011.

47. علي عكاشة، شحادة الناطور، اليونان والرومان، الطبعة الأولى، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، دون تاريخ.

48. غوستاف لوبون، حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، الطبعة الرابعة، 1964.
49. فريال زيدي، الحلي لسان المرأة الخفي، منشورات المرأة –جمعية المرأة (ألفا)، الجزائر، 2004.
50. فريدريك جمسون، التحول الثقافي– كتابات مختارة في مابعد الحداثة (1983–1998)، ترجمة: محمد جندي، مراجعة فاطمة موسى، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، .
51. قاسم حطاب، جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الأوربية ومدارس الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، الطبعة الأولى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2017.
52. قاسم حطاب، جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الأوربية ومدارس الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، الطبعة الأولى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2017.
53. قدور عبدالله ثاني، سيميائية الصورة، الطبعة الأولى، دار الغرب للنتشر والتوزيع، الجزائر، 2005.
54. كريم زكي حسام الدين، اللغة والثقافة دراسة أنثرو لغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية، الطبعة الثانية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2001.
55. كلود عبيد، جمالية الصورة– في جدلية العلاقة بين بين الفن التشكيلي والشعر، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010.
56. ليلي مليحة، موسوعة أعلام الرسم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992.
57. مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
58. مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة(الإتجاهات والرهانات)، ترجمة كمال بومنير، الطبعة الأولى، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2012.
59. مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
60. مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة(الإتجاهات والرهانات)، ترجمة كمال بومنير، الطبعة الأولى، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2012.
61. مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة: جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2020.
62. محجوب بن بلة، الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي، وزارة الثقافة، الجزائر، 2012.

63. محسن عطيه ، الفنان والجمهور، دار الفكر العربى، القاهره،2001.

64. محسن محمد عطية، الفن والحياة الاجتماعية ، الطبعة الثانية، دار المعارف المصرية، القاهرة، مصر، 1997.

65. محمد العامري، فخرية اليحيائي– الفن التشكيلي في عمان، الطبعة الأولى، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 2006.

66. محمد بلاسم ، سلام جبار، الفن المعاصر– أساليبه وإتجاهاته، الطبعة الأولى، مكتب الفتح، بغداد، 2015.

67. محمد بلاسم، الفن التشكيلي– قراءة سيميائية، مجدلاوي للنشر والتوزيع، دون سنة.

68. محمد جبريل، للشمس سبعة ألوان، الطبعة الأولى، دارالجمهورية للصحافة، مصر، 2009.

69. محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، الطبعة الأولى، دار المسيبرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007.

70. محمد خدة، عناصر من أجل فن جديد، ترجمة: إنعام بيوض، المتحف الوطني للفنون الجميلة، 2016.

71. محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، منشورات الأوراس، 2007.

72. محمد عبده، المدخل الى فلسفة الفن، الطبعة الثانية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999.

73. محمد غليم، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

74. محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مكتبة الفنون التشكيلية، 5، مركز الشارقة للابداع الفكري،1983.

75. محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970)– التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، 1981.

76. محمود بسيوني، قضايا التربية الفنية، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، 1969.

77. مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، 2000.

78. معلا طلال، بؤس المعرفة– في نقد الفنون البصرية العربية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

79. منذر فاضل الدليمي، العدمية في رسم ما بعد الحداثة، الطبعة الأولى، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطبع والنشر والتوزيع، بغداد،العراق، 2012.

80. منصور لخضاري، السياسة الأمنية الجزائرية: المحددات– الميادين– التحديات، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت،الطبعة الأولى، 2015.

81. موسوعة الفنانين التشكيليين للشرق الجزائري، وزارة الثقافة، قسنطينة، 2015.

82. نصر الدين الطيب، تاريخ الفن من عصر النهضة الى المعاصرة، دار بن طيب، وهران، 2014.

83. نصرالدين عبدالعزيز عليات، الفنان الأول، مجلة العربي، العدد 496، مارس 2000م.

84. نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الحديثة، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة، 2010.

85. نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، الطبعة الثانية، الهيءة المصرية العامة للكتاب، 1999.

86. هاو آلان، النظرية النقدية، تر: ثائر ديب، الطبعة الأولى، دار العين للنشر، القاهرة، 2010.

87. هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

88. وزارة الثقافة، الفن التشكيلي الجزائري (عشرية 70 و80)، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، الجزائر، 2007.

- **الأطروحات والرسائل الجامعية**

1.إبراهيم سحر السيد، الإمكانات التشكيلية لبقايا الأقمشة كمدخل تعبيري في التصوير بالكولاج، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، 1998م.

2. إحسان محمد العر، أثر المدارس الفنية الحديثة في فن الميدالية الأوربية المعاصرة، رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، القاهرة، 2004.

3. إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية – دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم، رسالة ماجستير، قسم علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام ، جامعة الجزائر، 2005/2004.

4. أحمد محمد إبراهيم، توظيف الفكر التشكيلي في التصوير الحديث وأبعاده التطبيقية في الحياة اليومية، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، القاهرة، 2001.

5. أماني جمال عبد الناصر، دلالة الالوان في شعر الفتوح الاسلامية في عصر الاسلام، رسالة الماجستير ، الجامعة الاسلامية ، كلية الاداب ، قسم اللغة العربية غزة 2010.

6. حبيبة بوزار، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري ، رسالة دكتوراه، قسم التاريخ وعلم الآثار، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإجتماعية، جامعة تلمسان، الجزائر، 2014/2013.

7. حمزة تريكي، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، رسالة الدكتوراه، جامعة عبدالحميد إبا باديس مستغانم، كلية الأدب العربي والفنون، قسم الفنون، 2021/2020.

8. حميدة احمد، مصادر الفن التشكيلي الجزائري بين التراث والمعاصرة، جامعة وهران ،كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، 2019/2018.

9. محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، اطروحة الدكتوراه، كلية الآداب ، العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، قسم الثقافة الشعبية– جامعة تلمسان، الجزائر، 2010/2009.

10. سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، رسالة ماجيستير، جامعة أم القرى، قسم التربية الفنية، المملكة العربية السعودية، 2010.

11. سليمة بن مخلوف، القيم الجمالية في أعمال الفنان تاتشكيلي الجزائري 'محمد خدة'، أطروحة دكتوراه، قسم الفنون، كلية الأدب واللغات، جامعة تلمسان، الجزائر، 2018/2017.

12. صبا قسام، حضور اللوحة التشكيلية في فنون مابعد الحداثة، مذكرة مجيستير، قسم التصوير، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق، سوريا، 2018.

13. عبدالرزاق زيتوني، الفن التشكيلي الجزائري المعاصر– قراءة في اعمال دونيس مارتيناز، أطروحة الدكتوراه، ، كلية الآداب، قسم الفنون، جامعة تلمسان، الجزائر، 2020/2019.

14. عبدالصبور عبدالقادر محمد محمود، الحروفية كحركة تشكيلية حديثة من خلال فنون الجرافيك العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، قسم الجرافيك، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، مصر، 1998.

15. عوضه حمدان الزهراني، ثقافة الصورة التشكيلية المعاصرة، أبعاد فلسفية وقيم مدركة، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية التربية، قسم التربية الفنية، المملكة العربية السعودية، 1429/1428ه.

16. فضيلة سلطاني، صور الكتب المدرسية ومستوى التحصيل المدرسي للتلميذ- التعليم الإبتدائي نموذجاً، مذكرة ماجيستير، قسم علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، 2006/2005.

17. معمر قرزيز، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية البربرية، أطروحة الدكتوراه، كلية الأداب واللغات- قسم الفنون، جامعة تلمسان، الجزائر، 2018/2017.

18. كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، كلية الأداب واللغات، قسم اللغو والأدب العربي، ورقلة، 2012/2011.

19. حفيظة مقدس، الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر-من خلال أعمال الفنان مقدس نورالدين، أطروحة دكتوراه، ، كلية الآداب واللغات-قسم الفنون، جامعة تلمسان، الجزائر، 2018/2017، الجزائر.

- **المقالات**

1.إجلال حسن أحمد البريهي، تصميم لوحات رقمية معاصرة مستوحاة من فن المنمنمات الإسلامية، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، العدد 23، 2019.

2.إحسان طالب جعفر، رحابي خضير عبادي، تمثلات الانسان الأعلى في الفن التشكيلي المعاصر، المجلد 26، العدد 7، 2018، آفاق المستقبل، 2013.

3.إيهاب أحمد عبد الرضا، البعد الجمالي في تشكيل ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، العدد 79، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2016.

4.ألاء علي عبود الحاتمي، تسواهن تكليف مجيد، الملامح البدائية في تشكيل ما بعد الحداثة، نابو للدراسات والبحوث، العدد16، 2016.

5.أمل صبري محمد عبده، ريم شاكر محمد إدري، الفن التركيبي كمثير إبداعي في الفن التشكيلي السعودي المعاصر، كلية التصميم والفنون، بجامعة جدة، المملكة العربية السعودية.

6. أنطوان جوكي: فنون ما بعد الحداثة– إستكمال للحداثة نفسها، مجلة أفاق المستقبل، العدد19، سبتمبر 2013.

7.حبيب شيخي، شرقي هاجر، ملامح الهوية الجزائرية في الفن التشكيلي الجزائري والإستشراقي إبان الاحتلال الفرنسي، مجلة جماليات، المجلد 7، العدد01، جامعة إبن باديس مستغانم، الجزائر، 2020.

8.حمدية كاظم روضان المعموري، جماليات الفنون البصرية في ضوء المستجدات التكنولوجية، شبكة المؤتمرات العلمية، المؤتمرالعلمي الأكاديمي الدولي التاسع، إسنطبول، تركيا، 2018.

9.حمزة تريكي، الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة، مجلة سيميائيات، المجلد 17، العدد01، 2021.

10.حنان سمير عبد العظيم، صياغة معاصرة للرموز الشعبية العربية في مجال الرسم الالكتروني، مجلة الفنون والعلوم التطبيقية، المجلد الثاني، العددالثالث، أكتوبر،2016.

11.ريم عاصم، فنون ما بعد الحداثة في الغرب – النشأة والتطور، مجلة العمارة والفنون، العدد9.

12.زهراء هادي كاظم، رؤى صادق محمود العكام، إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بعد الحداثة، العدد 64، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل، 2017.

13.صورية بوكلجة، اعتباطية العلامة في اللسان العربي، مجلة الباحث، المجلد 4، العدد 16، 2018.

14.طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والإقتصادية، العدد الأول، 2016.

15.عبدالله حسين عبيدات، الشقران، بني خالد، تفاعلات التعبير الفني بين التصوير الفتوغرافي والتشكيل المعاصر، المجلة الأردنية للفنون، مجلد12، العددالأول، 20192019.

16.عبيدة صبطي، عادل قايد، الصورة الفنية ودورها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري – قراءة سيميولوجية لصورة الفنان دينيه، مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد 29، جوان 2019.

17.علي مهدي ماجد، علي حسين خلف السعدي، الحسي والمتخيل في الفن السوبريالي ، نابو للدراسات والبحوث جامعة بابل، العراق، المجلد 10، العدد 9 و10، جوان 2015.

18.عماد عبد النبي أبو زيد، الوسائط المتعددة في فنون ما بعد الحداثة وتغير المفاهيم الجمالية، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

19.غادة عبدالوهاب عبالله علي وآخرون، الفن المعاصر كمدخل للتعبير عن مرض الزهايمر، مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والإجتماع، العدد 20، مارس 2020.

20.فتح الرحمن الزبير رحمة الله صديق، عبده عثمان عطا الفضيل، إتجاهات فن النحت الحديث فى النصف الأول من القرن العشرين، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 18، العدد3، 2017.

21.فضيل دليو، شبكة تحليل الصور الثابتة نمذجة بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية، مجلة الآداب والعلوم الإجتماعية، المجلد 16، العدد 04، 2016.

22.فواز يونس، محاولة لكسر الحاجز بين المتلقي والفن الجميل، كيف نتذوق اللوحة، مجلة العربي، العدد 511، الكويت 2001.

23.محمد الكناني، إخلاص ياس خصير،التواصل الاجتماعي في فنون مابعد الحداثة، الفن المفاهيمي أنموذجا، مجلة الأكاديمي، العدد 67، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، 2014.

24.محمد حسين وصيف وآخرون، إتجاهات فنون ما بعد الحداثة وأثرها على التصميم ثلاثي الابعاد، مجلة التربية النوعية، العدد5، 2017.

25.محمد داني، في ماهية السيميائية والصورة، مجلة Semat، المغرب، 2013.

26.محمد علي علوان القره غولي، سلام حميد رشيد الحلي، جماليات الأيقونة في الفن المسيحي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد5، ع1، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2015.

27.محمد مخالدي، فيلا عبد اللطيف مهد الفنون التشكيلية، مجلد 34، العدد 03، حوليات جامعة الجزائر1، 2020.

28.ممدوح محمد السيد حسنين، دراسة سيميائية لثلاثة تصاوير من مخطوط كليلة ودمنة (رؤية فنية سيميولوجية مقارنة)، مجلة العمارة والفنون، العدد13، دون سنة.

- **المراجع الأجنبية**

1-Ali El Hadj Tahar, La peinture algérienne les fondateurs, Edition Alpha, 2015

Ardlex Bob، art movement and periods، Irish publishers، London، 1977.

2- bases, N, j, lawrence erlbaum associates, 1996.

3- Bernard Lamazit, Ahmed sélem, Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication, ellipses, Paris, 1994..

4- bouabdellah, la peinture par les mot- musée national des beaux arts, alger, 1994.

5- Camps G , les civilisation Préhistorique de L'afrique du nord et du sahara, Paris: Edition Doine, 1974.

6- Cocula Bernard, Cloude Peyroutet, sémantique de limage, librairie de lygrave, paris, 1986,
7- Groupe d'Entreverne, Analyse SSémiotique des textes, éd. Toubkal, Casablanca, 1987.
8- H.Alimen, Préhistoire de l'Afrique, éd. N.Boubée et Cie, paris, 1955

9- Hachid M., Les Premières berbères, entre méditerranée, Tassili et Nil, EDISUD, Alger, 2001.

10- Hachid.m, Le Tassili des ajjer, aux source de l'Afrique 50 siecles avant les pyramides, mediterranee, Alger.

11-Haurd.p , Leclant.j, la culture des chasseurs du nil et du sahara, mémoire du C.R.A.P.E,n. 29, 1980, Alger.

12- Henri Lhote, L'art Prehistorique Saharien La Revue Du Musée De L' Homme, Tome II-Fasc 4 Hiver 1..

13- Issiakhem, laplace de l'art contemporain dans les pays émergents, ministre de la culture, 2010.

14- Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyser les images, Editions La découverte, Paris, 1997.

15- Le Quellec J-L, «A Propos Les Molettes Zoomorphes Du Sahara Central» Sahara, N°19.

16- Malraux, psychologie de l'art, la création artistique, Skira, suisse , 1948.

17- Metalinos N, Telivision esthetics, Perceptual, Connitive and compositional
18- Sénac.J,Visages d'Algérie,regard sur l'art ,texte réunis par Hamid Nacer-Khodja.Ed.EDIF 2000-2002.

19- Visages De L'Algérie Heureuse - Exposition Organisée Par Le Cercle Algerianiste A L'occasion Des Rencontres Du Trentenaire Au Palais Des Congres De Versailles Du 16 Au 19 Janvier 1992.

- **المواقع الإلكترونية**

1.أحمد جاب الله : الصورة في سيميولوجيا التواصل ، الملتقي الوطني الرابع(السيمياء والنص الأدب)، جامعة محمد خيضر بسكرة ، قسم الأدب العربي، ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، الجزائر، 2006. ينظر: http://archives.univ-biskra.dz/bitstream/123456789/3226/1/djabalah.pdf

2.أسامة زكي السيد علي العربي، نحو أداة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها رؤية تطبيقية مقترحة، جامعة الامام محمد بن سعود الأسلامية – السعودية، الصفحة 9. ينظر:

file:///C:/Documents%20and%20Settings/a/Mes%20documents/Downloads/symyayah%20alswrah.pdf

3.أوكتافيان إيسينا، الفن المعاصر "فنون ما بعد الحداثة"، ترجمة: علي قماش، مدونة قماش، أطلع عليه 2019/08/12، ينظر: http://gammash2.blogspot.com/p/blog-page_6.html

4.براهمية مسعودة، غياب النقد وراء تدهور الفن التشكيلي في الجزائر، جريدة الشعب، 2019، أطلع عليه يوم 2021/05/12. يحال على الموقع21465: http://www.ech-chaab.com/ar//1

5.بن كروم زواوي، العمل الفني والثقافي بمتحف أحمد زبانة، بوهران– الجزائر، المؤتمر العلمي الدولي للأعمال والتعليم والعلوم الإنسانية، دار الرافد للنشر، ص 49. يحال على الموقع: https://www.alraafid.com/iscbehs/vol1/39-51.pdf

6.جمال مفرح، واقع الفنون في الجزائر بين حركية المهرجانات وتراجع الإبداع، محراب التشكيل، 2011، أطلع عليه يوم 2020/10/15. يحال على الموقع: https://mohamed-boukerch.blogspot.com/2011/12/blog-post_9612.html

7.حسن مؤيد، الفنون الكلاسيكية، أنظر: moayad.com/art

8.حماد نزار، إمتدادات فن المنمنمات، تر: جعفر فلفل، مجلة الفن، 2010. أطلع عليه يوم: 2020/07/25، يحال على الموقع: https://universes.art/ar/nafas/articles/2010/contemporary-miniature

9.'دقيقة 19' معرض تشكيلي للفنان جودت قسومة، الجريدة الإلكترونية، فواصل. أطلع يوم: 2021/10/15. يحال على الموقع:https://fawassil.echaab.dz/2021/10/05 /دقيقة–19–/

10.ريهام حلمي شلبي، دور الضوء والظل كأحد العوامل المؤثرة في إدراك التصميمات الزخرفية، التجمع الخامس، المعهد العالي للفنون التطبيقة. ينظر: https://www.aaciaegypt.comدور–الضوء–والظل–كأحد–العوامل–المؤثرة–في–إدراك–التصميمات–الزخرفية.pdf

11.سارة كسيبي، جدلية الائتلاف والاختلاف في حدود العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي، مركزجيل البحث العلمي، مؤسسة علمية خاصة ومستقلة، 2020/01/13، أطلع علية يوم 2021/01/15، يحال على الموقع: http://jilrc.com

12.عادل سعدي فاضل السعدي، أسس التصميم، شبكة جامعة بابل، المحاضرة السابعة، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم 2015/02/02.أطلع عليه يوم 2021/10/15،. يحال على الموقع: https://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&lcid=43519

13.علي الثويني، فن المنمنمات بين الثرات والحداثة، مجلة الكلمة، العدد 127، 2017، أطلع عليه يوم: 2020/10/11. يحال على الموقع: http://www.alkalimah.net/Articles/Read/19361

14.محمد اشويكة، السينمائي –التشكيلي وسؤال التأويل، مجلة الكلمة، العدد 15، 2008،.اطلع عليه يوم 2020/04/03، يحال على الموقع http://www.alkalimah.net/Articles/Read/1147

15.محمود بن شعبان، التشكيل في الجزائر فن برجوازي، حريدة الشروق، 2021/10/13، أطلع عليه يوم: 2021/11/15. يحال على الموقع: https://www.echoroukonline.com /التشكيل–في–الجزائر

16.معصوم محمد خلف، تهميش الفن.... وفن التهميش، رابطة أدباء الشام، سوريا، 2005. أطلع عليه يوم: 2020/02/15. يحال على الموقع:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%86_%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1
.

17.نادية، الفن التشكيلي في الجزائر يفتقد التسويق، مجلة السلام، أطلع عليه يوم 2020/07/12، يحال على الموقع: https://www.djazairess.com/essalam/16326

18.يونس بورنان، المجتمع الجزائري همش الفن التشكيلي، العين الإخبارية، 2018/8/8. أطلع عليه يوم 2020/08/14. يحال على الموقع: https://al-ain.com/article/soraya-koraichi-fine-art-algeria-dialogue

- https://books.google.dz/books?id=63JUDwAAQBAJ&pg=PT58&lpg=PT58&dq#v=onepage&q&f=false
- . https://www.babelio.com/auteur/Claude-Peyroutet/107704.
- https://mimirbook.com/ar/3c3d71fbb34
- http://ar.swewe.net/word_show.htm
- https://ar.wikipedia.org/wiki.
- https://www.wikiart.org/en/frank-stella/harran-ii-1967
- https://www.marefa.org/%D9%85%D8%B1%D9%85%D8%AF%D8%A9_%D8%A8%D9%86%D9%8A_%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%A9
- https://sea7travel.com/general/ancient-theaters/
- https://mesrona.blogspot.com/2010/08/blog-post_1269.html
- https://mesrona.blogspot.com/2010/08/blog-post_30.htm
- https://civilizationlovers.wordpress.com/الفن-فى-الدوله-الوسطى/
- https://civilizationlovers.wordpress.com/الفن-فى-الدوله-الوسطى/
- https://abutair.net/ar/art-in-mesopotamia/
- https://mimirbook.com/ar/31c605e71cf
- https://universes.art/ar/nafas/articles/2010/contemporary-miniature/img/08-rashid-rana
- https://www.saaih.com/%D8%A7%D8%AB%D9%8A%D9%86%D8%A7/%D9%85%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%AB%D9%8A%D9%86%D9%88%D9%86
- http://ar.swewe.net/word_show.htm
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Martine_Joly
- http://www.odabasham.net/%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86/60627
- https://mimirbook.com/ar/0ad2dbd9310
- https://thakafamag.com/?p=34700
- https://mimirbook.com/ar/127f7889776

- http://www.gervereau.com/parcours.php
- https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements
- https://stringfixer.com/ar/Romanesque_art#wiki-4
- https://www.syr-res.com/article/21873.html
- https://maraje3.com/2010/10/define-the-concept-of-the-logos-logos
- https://www.almrsal.com/post/345642
- https://www.albayan.ae/paths/books/2007-08-13-1.781433
- http://elsada.net/82648/
- https://ar.wikipedia.org.
- https://mimirbook.com/ar/b3ce7419638
- http://nasershehan.blogspot.com/p/blog-page_17.html
- https://telescopejo.com/58159.

- **المقابلات**

1.الفنان مكي عبدالرحمان، مقابلة شخصية، مدرسة الفنون الجميلة بوهران، 2019/2/20.

2. الفنان بلمكي مراد، مقابلة شخصية بقصر الثقافة – تلمسان، 2021/02/20.

3. الفنانة خضير حسناء، مقابلة شخصية، رواق مغنية، 27/05/2018

4. الفنان صادق رحيم، مقابلة شخصيلة، منزل الفنان، وهران، 2020/10/31.

5. الفنان هاشمي عامر، مقابلة شخصية، قصر الثقافة– تلمسان، 2017/03/01.

9. الفنان خلوفي يزيد، مقابلة شخصية، بلدية بوغرارة، ولاية تلمسان، 2021/06/05.

10. الفنان أرزازي عبدالقادر، مقابلة شخصية برواق مغنية، 2016/07/17.

11. الفنان حميدي أحمد، مقابلة شخصية، رواق مغنية، 2017/04/14.

12. الفنان محبوب عبدالقادر، مقابلة شخصية، رواق مغنية، 2019/02/05.

13. الفنان طالب محمود، مقابلة شخصية، رواق الفنان، مدينة وهران، 2020/07/12، 2020/10/29.

14. مقابل شخصية مع مسؤولة قسم متحف الفن الحديث والمعاصر السيدة: بريديجي خيرة، يوم 2020/06/30.

15. مقابل شخصية مع مسؤولة قسم متحف الفن الحديث والمعاصر السيدة: بن حوى خديجة، يوم 2020/06/30.

الفهرس

- إهداء
- شكر وتقدير

- مقدمة.....أ

الفصل الأول: الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر.....01

المبحث الأول: تاريخ الفن التشكيلي المعاصر.....03

أولا : مفهوم الفن التشكيلي المعاصر.....03

ثانيا: نشأة وتطور فنون ما بعد الحداثة..... 08

ثالثا : سمات الفن التشكيلي المعاصر.....15

رابعا: الإتجاهات الفنية المعاصرة.....19

خامسا: مظاهر إنفتاح الفن التشكيلي على الفنون الأخرى.....62

المبحث الثاني: مظاهر وتمثلات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر.....69

أولا : مراحل الفن التشكيلي في الجزائر المستقلة.....69

1.1. مرحلة بناء الدولة الجزائرية.....71

أ. جماعة أوشام.....78

ب. جماعة الفن والثورة.....80

ت. جماعة 45.....80

ث. جماعة الفوج الأول.....81

ج. جماعة الفنون الإسلامية.....81

2.1.مرحلة الثانية: فترة الثمانينات.....82

أ.جماعة الحضور.....84

ب. جماعة مغنية.....84

3.1. مرحلة التسعينات.....85

4.1. مرحلة ما بعد التسعينات.....86

أ. جماعة الصباغين.....88

ب. جماعة مسك الغنائم.....88

ت. جماعة الفنانيين الجزائريين الشباب.....88

ثانيا: متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران 'مامو' 89

1.2.التعريف بالمتحف.....89

2.2. أهداف المتحف.....92

3.2. نشاطات المتحف.....94

ثالثا: مقتطفات من سير بعض الفنانين التشكيلين المعاصرين.....101

رابعا: بعض التحف الفنية من خلال متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران.....122

خامسا: واقع الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر.....128

الفصل الثالث: التحليل السيميائي للأعمال الفنية.....141

المبحث الأول: منهجية التحليل السيميائي للصورة التشكيلية.....143

أولا: السيميائية.....143

1.1.مفهوم السيميائية.....143

2.1.التحليل السيميائي.....150

3.1. مبادئ السيميائية.....151

4.1.إتجاهات السيميائية.....151

ثانيا: مفردات الصورة التشكيلية.....155

1.2. مفهوم الصورة الشتكيلية.....155

2.2.عناصر بناء العمل الفني.....157

3.2. سميائية الصورة التشكيلية.....169

ثالثا: شبكات تحليل الصورة.....173

رابعاّ: منهجية التحليل السيميولوجيل "لوران جيرفير".....177

المبحث الثاني: تحليل بعض اللوحات الفنية للفنان 'محمود طالب'.....182

أولا: التعريف بالفنان 'طالب محمود'.....182

ثانيا: تحليل لوحة 'اللعب'.....184

ثالثا: تحليل لوحة "لنلون الجزائر محبة وأمنا'.....199

رابعا: تحليل لوحة 'البيئة والسلام'.....210

الخاتمة والتوصيات 222

الملاحق.....229

قائمة المصادر والمراجع.....260

الفهرس.....276

الملخص

منذ أواسط القرن العشرين حتى يومنا هذا لمع ميدان الفن بحلة لم يسبق له أن ارتداها من قبل نتيجة تلك الثورة التي مست جميع المجالات، وأمطرتها بوابل غير منقطع من الاختراعات والإبداعات والنظريات والأفكار...، فأصبحت الفنون تضم جميع المفاهيم والإيديولوجيات وكسّرت كل القيود والضوابط رافعة راية الحرية والتجديد، فالفن التشكيلي المعاصر في الجزائر يتطلب تتبع المراحل التاريخية لتطور الفن التشكيلي في الجزائر، والبحث عن مصادره، وصولاً إلى تجليات مظاهر المعاصرة والتجديد، بتناول أعمال الفنان طالب محمود كنموذج للفن التشكيلي المعاصر في الجزائر.

الكلمات المفتاحية: الفن التشكيلي المعاصر، طالب محمود، التجديد.

Résumé

Depuis le milieu du XXe siècle jusqu'à nos jours, le domaine de l'art a brillé dans un costume qu'il n'avait jamais porté auparavant à la suite de cette révolution qui a touché tous les domaines et l'a plu d'un barrage ininterrompu d'inventions, de créations, de théories. et des idées... Les arts sont devenus englobant tous les concepts et toutes les idéologies et ont brisé toutes les restrictions et tous les leviers de contrôle L'étendard de la liberté et du renouveau, l'art plastique contemporain en Algérie nécessite de retracer les étapes historiques du développement de l'art plastique en Algérie, et de rechercher son sources, débouchant sur des manifestations du contemporain et des manifestations de renouveau, en abordant le travail de l'artiste Talib Mahmoud comme un modèle pour l'art plastique contemporain en Algérie.

Mots-clés : Art plastique contemporain, Taleb Mahmoud, renouveau.

Abstract

From the middle of the twentieth century until the present day, the field of art shone in a suit that it had never worn before as a result of that revolution that touched all fields, and rained it with an uninterrupted barrage of inventions, creations, theories and ideas... The arts became encompassing all concepts and ideologies and broke all restrictions and controls lever The banner of freedom and renewal, contemporary plastic art in Algeria requires tracing the historical stages of the development of plastic art in Algeria, and searching for its sources, leading to manifestations of contemporary and renewal manifestations, by addressing the work of the artist Talib Mahmoud as a model for contemporary plastic art in Algeria.

Keywords: Contemporary plastic art, Taleb Mahmoud, renewal.