المجلد: 18 العدد:02/مارس2023
ص: 493 - 511
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

التناص في اللوحة الفنية المعاصرة بين جمالية التشكيل وانفتاح التأويل
مقاربة سيميائية- تناصية للوحة سطور المدينة لأحمد مباركي

THE INTERTEXTUALITY IN CONTEMPORARY ART PAINTING BETWEEN THE AESTHETIC OF COMPOSITION AND THE OPENNESS OF INTERPRETATION
A SEMIOTIC-INTERTEXTUAL APPROACH TO THE PAINTING OF THE CITY LINES BY THE AHMED MIBARAKI

لطيفة بلجيلالي [1]، رضا جمعي [2]
مخبر الانتماء: الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية
[1] كلية الادب العربي والفنون،جامعة مستغانم(الجزائر)، latifa.beldjilali.etu@univ-mosta.dz
[2] كلية الادب العربي والفنون،جامعة مستغانم(الجزائر)، Ridha.djemai@univ-mosta.dz

تاريخ الإرسال: 2022/09/30	تاريخ القبول:2023/01/28	تاريخ النشر: 2023/03/28

****

ملخص:
تشكل هذه الدراسة موضوع التناص في اللوحة الفنية المعاصر، وتعنى بالبحث حول جماليات التشكيل وانفتاح التأويل في تمهيد نظري يحاول إضاءة مفهوم التناص واهم المقاربات النظرية التي طرحت هذا المصطلح النقدي، وتثير الدراسة إشكالية التناص ودوره في كشف الدلالات الرمزية وفهم المفردات التشكيلية للوحة الفنية المعاصرة في مقاربة سميائية-تناصية، تهدف إلى فهم علاقة التناص التشكيلي بدينامية العمل الفني، ودور المتلقي في تفعيلها، وتسلط الضوء على خصوصية اللوحة واهم طروحاتها المعاصرة، من منطلق أن اللوحة نص بصري متعدد الطبقات يخضع لمفهوم التناص، وخلصت الدراسة الى نتائج اهما ان للوحة كيمياء تتفاعل متغيراتها بدينامية في معادلة التشكل والتاويل

الكلمات المفتاحية: التناص، اللوحة الفنية، التشكيل، التأويل، الجماليات.

ABSTRACT **:**
This study constitutes the topic of intertextuality in contemporary art painting, and is concerned with research on the aesthetics of composition and openness of interpretation in a theoretical preface that tries to illuminate the concept of intertextuality and the most important theoretical approaches that put forward this critical term, and the study raises the problem of intertextuality and its role in revealing symbolic semantics and understanding the plastic vocabulary of contemporary art painting in a based on the premise that the painting is a multi-layered visual text subject to the concept of intertextuality, the study followed the descriptive-analytical approach in its theoretical aspect, and it is important that the painting has a chemistry whose variables interact dynamically In the equation of composition and interpretation.

Keywords*: Intertextuality; artistic painting; shaping; interpretation; aesthetics.*

1 مقدمة:

تشكل اللوحة الفنية المعاصرة وتبنى فلسفتها وفق مقومات الفنان الشخصية وتصوراته الفردانية، وتنتظم مفرداتها التشكيلية في دينامية جمالية، استثارت عين المشاهد واستأثرت عقله وفكره ووجدانه، الأمر الذي فتح المجال واسعا أمام السيميائيات البصرية للبحث حول ماهيتها، وتحديد طبيعتها، وتحليل مكوناتها، من منطلق أن اللوحة الفنية هي نص بصري متعدد الطبقات، يخضع لمقاربات نظرية ودراسات نقدية، تعمل على فهم وتفكيك علاماته وكشف دلالاته الرمزية التي شحنت بها اللوحة.

وباعتبار أن اللوحة الفنية نص إبداعي مفتوح، وليست نسيجا منغلقا على ذاته، فهي وفق هذا التصور مجال رحب لتداخل النصوص الفنية والأدبية التي تتآلف فيما بينها مشكلة من جملة العلاقات التي تربط بينها البنية السطحية للعمل الفني وفق مفردات النص وبنيته، تخضع لمفهوم " التناص".

والحديث عن اللوحة المعاصرة يجرنا حتما إلى تسليط الضوء على مصطلح "التناص" الذي أثار موضوع التداخل والتفاعل النصي، وألغى الحدود الوهمية التي فرضتها المقاربات النقدية البنيوية على نسيج النص وبنيته، لذلك فقد حاولنا في هذا المقال ابراز العلاقة القائمة بين اللوحة الفنية والتناص باعتبار أن اللوحة الفنية نص يمتص مجموعة من النصوص السابقة فقاربنا لوحة "سطور المدينة" للفنان الجزائري "أحمد مباركي" مقاربة سيميائية-تناصية محاولين سبر أغوارها وإضاءة مختلف الجوانب المحيطة بها.

وفي ضوء هذه المعطيات التي نحاول من خلالها الكشف عن **جماليات التشكيل في اللوحة الفنية المعاصرة**، خاصة مع بروز تيارات عديدة جعلت من كيمياء اللوحة التشكيلية حقلا لتفاعل طبقات من النصوص المتداخلة شكل موضوع **التناص** متغيرا رئيسا في معادلة التلقي والتأويل.

ولا تأتي مشكلة البحث إطلاقا على جميع المشكلات، بل تكمن في ضوء المتغيرات التي تجرنا إلى طرح الإشكال التالي:

ما الدور الذي يلعبه التناص التشكيلي في الكشف عن جماليات اللوحة الفنية المعاصرة؟

وتأسيسا على هذا الطرح الذي تتفرع عنه التساؤلات الآتية:

- كيف أسهمت المقاربات النظرية في رسم ملامح التناص التشكيلي؟
- هل يلعب المتلقي دورا في دينامية العمل الفني؟
- إلى أي مدى شكلت خصوصية اللوحة الفنية المعاصرة موضوعا للتلقي والتاويل؟
- كيف وظف الفنان الجزائري الملامح التراثية في لوحته المعاصرة تناصيا؟

الأهداف:

- تسليط الضوء على مصطلح التناص ، مع تقديم تمهيد نظري وتحليل نقدي حوله.
- محاولة الكشف عن العلاقة القائمة بين التناص والعمل الفني.
- إبراز القيم التشكيلية والدلالات الضمنية للوحة الفنية المعاصرة.

منهج البحث:

بناءا على الطرح السابق كان لزاما علينا إتباع المنهج الوصفي التحليلي الذي يعمد على حصر المعطيات النظرية، وإتباع خطوات إجرائية تعتمد على أدوات المنهج السيميولوجي لتحليل وتفكيك المكونات البنائية للوحة الفنية، التي تستدعي الكشف عن الدلالات الضمنية والإيحائية للعمل الفني.

1. التناص التشكيلي ودينامية العمل الفني :

1.2 بدايات التناص وتشكل المصطلح:

يعد مفهوم التناص من المفاهيم الواسعة التي أثارتها النظريات النقدية الحديثة والمعاصرة، التي لم تقتصر فقط على الدراسات الأدبية والإنسانية، بل شكلت محور اهتمامات البحوث الثقافية والفنية المعاصرة، التي عنيت بإعادة دراسة النص وطبيعته وبنيته وكذلك خصائصه مستعينة بمفهوم التناص.

ظهر مصطلح التناص لأول مرة في الستينيات من القرن العشرين على يد الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) التي صاغت هذا المصطلح الجديد، وخطته (في عدة أبحاث لها كتبت بين (1966-1976) صدرت في مجلتي (qel tel) و(critique)، وأعيد نشرها في كتابيها *سيميوتيك* (sémiotique)، و*نص الرواية*(le texte du roman)[1]، ومع نحت مصطلح التناص على يد كريستيفا فقد فرض المصطلح نفسه في الحقل النقدي كمفهوم مهيمن، (وموضوع أساسي لتنظيرات متعددة ومتناقضة أحيانا، وأصبح شيئا فشيئا معبرا اضطراريا لكل تصوير دقيق للحقل، وشهد توسعا ملحوظا في حدوده، التي تقودنا لحقيقة أن تعريفات التناص ليست وحدها المتغيرة، لكن حدود المتناص أيضا غير مستقرة وكأننا اكتشفنا فجأة بان أي نص، مهما كان، هو مخترق من قبل نصوص أخرى[2]«إذ لا شيء يولد من لا شيء، ولكل ثمرة أغصان وساق وجذور»[3]، ومفهوم التناص جاء يؤكد هذه المقولة.

إن ثراء مفهوم التناص يجرنا إلى البحث عن جذوره التي تمتد إلى لسانيات القرن العشرين، ولا سيما في العمل المبدع الذي قام به اللغوي السويسري "فردينان دي سوسيور"(Ferdinad de Saussure)، الذي ركز اهتماماته حول خصائص اللغة والطبيعة العلائقية للمعنى ومن ثم النصوص، وعلى الرغم من أن ثمة شعور شائع يجمع بين الأدب وكلمة " نص"، إلا أننا بحاجة إلى أن نتذكر العلاقة بين التعبيرات الأولى لنظرية التناص وتطور مفاهيم سوسير المتعلقة بالسيميولوجيا؛ وذلك لفهم استخدام التناص في دراسة أشكال الفن غير الأدبية، ففي كتابه " محاضرات في اللسانيات العام"، يتطلع "سوسير" لعلم جديد وهو السيميائية والتي ستدرس حياة العلامات داخل المجتمع"، فالعلامات حسب دو سوسير تمتلك المعنى بسبب علاقاتها الجمعية والترابطية مع العلامات الأخرى، وليس من خلال تماثلها مع العلامات الأخرى واختلافها عنها.[4]

إذا اعتبرنا جهود " سوسير" هي الأصل في التناص فذلك ليس من أجل تشكيل مفهوم للتناص فقط، بل يتعلق أيضا بتوضيح في أي سياق نظري تكون[5]، وبخصوص ذلك يجدر بنا الإشارة إلى(مقدمة كتاب المنظر الروسي "ميخائيل باختين " (Mikhaïl Bakhtine) شعرية دوستويفسكي"[6]، وإن لم يكن مبتكر مصطلح " التناص" بمفهومه الصريح، إلا أن نظرياته المؤثرة في الأدب واللغة) خاصة صياغته لمفهوم الحوارية التي تعتبر النواة الأساسية التي ارتكزت عليها "كريستيفا" (Kristeva) في صياغة نظرية التناص، فقد ساهمت جهوده هذه في توضيح مفهوم "التناص" لاحقا، وساعدت وجهة نظره المحددة للغة الآخرين في صياغة معالم هذه النظرية النقدية.

عكس "سوسوير" (Saussure) اتخذ "باختين" (Bakhtine) نهجا مختلفا تماما في تعامله مع اللغة، فقد اهتم أكثر بكثير من سابقه بالسياقات الاجتماعية التي يتم فيها تبادل الكلمات، وإذا كانت "الطبيعة الترابطية" عند "سوسير" تنبع من وجود اللغة كنظام معمم ومجرد، فإنها بالنسبة " لباختين " (Bakhtine) تنطلق من وجود الكلمة ضمن "مواقع اجتماعية محددة، ولحظات محددة من الكلام والتلقي[7]، وقد رصد "مارك نجينو"(Marc Ngino)(مصطلح التناص في الخطاب النقدي الجديد،ونبه إلى ملامح التناص في نقد "باختين" وإن كان الأخير لم يستعمل كلمة "تناص" ولا أي مقابل لها بالروسية، ولكنه ذكر مصطلح" تداخل' في كتابه "*الماركسية وفلسفة اللغة*" (1929) حيث استعمل مصطلحات "تداخل السياقات"، " التداخل السيميائي"، "التداخل السوسيو لفظي"، هذا الأخير هو ما أخذ عند "كريستيفا"(Kristeva) موقع التناص، مؤكدة في قولها« :إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى».[8] و هو ما ينطبق على النص التشكيلي.

إلا أن كلا من "سوسير" و"باختين" لم يستخدما المصطلح فعليا، بل كان من ابتكار الباحثة كريستيفا التي ابتدعت المصطلح بمفهومه المعاصر بعدما كانت لنماذج "باختين"(Bakhtine) و"سوسير"(Saussure) تأثير في صياغة نظريتها حول "التناص"،[9] وترى رائدة هذا المصطلح أن: « التناص هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل، وهو عينة تركيبية تجتمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه وتضيف أن كل نص هو تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى». [10] أي أنه لا وجود لنص من العدم فمبتدع النص (سواء كان نصا لغويا كالروايات والأعمال الأدبية أو غير لغوي كالرسومات والمنحوتات) لا يأتي بنصه من العدم ولكنه يبدعه من جمله نصوص سابقة أو معاصرة له.

ويذهب"رولان بارث" (Roland Barth) إلى« أن النص يقيم نظاما لا ينتمي الى النظام اللغوي ولكنه على صلة وشيجة معه، صلة تماس وتشابه في الوقت نفسه»،[11] وهذا المفهوم لدى "بارت"(Barth) تبلور في بحث كتبه عام 1981 بعنوان "*من العمل الى النص*" أوجزه في مجموعة من النقاط منها :«النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها

لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم»[12]، **ليؤكد على سعة النص وشموله للما هو لغوي وغير لغوي وليكون التناص النظرية التي تدرس لنا التداخل النصي وتحدد لنا ما تم استثماره من نصوص سابقة في الابداع الجديد لذلك فيما يتعلق بالتناص كمفهوم فإنه مهما اختلفت أراء الباحثين حوله إلا أنهم يتفقون على أنه لا يوجد نص مفرد أُنتج من العدم.**

1.2 من التناص الفني إلى التناص التشكيلي مقاربات جونس، برجسون، شتاينر:

بناء على ما جاءت به "كرسيتفا" (Kristeva) فإن التناص كمفهوم نقدي معاصر لا يختص في دراساته الحقل الأدبي واللغوي فحسب، ولا يقتصر على مناقشة الفنون الأدبية فقط، بل هو (مصطلح موجود أيضا في المناقشات التي تدور حول السينما والرسم والموسيقى والعمارة والتصوير وكل النتاجات الثقافية والفنية تقريبا، فالأفلام والسيمفونيات والمباني ولوحات الرسم هي تماما مثل النصوص الأدبية تتحدث بعضها مع بعض وتتحدث كذلك مع الفنون الأخرى)،[13] من خلال لغة بصرية تزخر بالرموز والعلامات التي يمكن ترجمتها وقراءتها لغويا وبالتالي فإن نظرية التناص تنطبق على هذه الفنون أيضا لأنها تشكل تفاعلا بين نصوص تساهم في تركيبها.

وبالحديث عن هذه التفاعلية بين النصوص تشير "ماري جونس" (Mary Jones)(إلى أن "برجسون" (Bergson) يذكر الموسيقى في كتابه *"رسالة في معطيات الوعي المباشر"* Immédiate de la Conscience Essai sur les (Données) بوصفها أسلوبا للوعي، ومثالا يكشف من خلاله : «إن النوتة الموسيقية أو الميلودي (Melody) تتابع، فكل لحن حسبه ينبثق من الأخر بكيفيات متغيرة غير منفصلة »، ويضيف أيضا: «أن اللحن يتألف من أصوات متتابعة تتألف بعضها مع بعض، بحيث نسمعها،أي المقطوعة الموسيقية ككل»). [14]، ولتوضيح ذلك تشرح "ماري جونس" (Mary Jones) أيضا أن (دلالة ومعنى المقطوعة الموسيقية ليست في تعدد أصواتها فبدلا من إدراك أن لكل صوت حياته الخاصة، ودلالته الجمالية المفردة، يبين لنا "برجسون"(Bergson) من خلالها بأنه عن طريق اقصاء التعدد ليس فحسب من الأصوات المختلفة؛ وإنما داخل الصوت الواحد، يستمد كل صوت دلالته من كونه جزءا من نسيج كلي ندركه إدراكا متصلا، بتعبير آخر إذا استطعنا إدراك الأصوات الموسيقية المتعددة متصلة؛ فإننا سوف نشعر بوحدة أو اتصال الزمان الأساسي، طالما أن إيقاعات أغنية تذوب بعضها في بعض.

ومن زاوية أخرى يتقاطع تعليق "جونس"(Jones) في علاقة النص بنصوص أخرى وما قدمه "برجسون"(Bergson)حول تعدد النصوص في هذا الخصوص، مع ما تطرق إليه الفنان والمنظر الروسي "كاندينيسكي"(Vassily Kandinsky) في "كتابه *الروحانية في الفن"* (Du spirituel dans l’art et dans la peinture en particulier) (بصفة موجزة عن علاقة الموسيقى بفن الرسم من خلال "تكرار النغمات"، ليصل إلى حتمية تداخل وتجاوز الفنون مع بعضها البعض)[15]، حيث تنسج النصوص فيما بينها ديمومة زمنية تتآلف وتيرتها استنادا إلى

بنيتها وطريقة تفاعلها بالنسبة إلى برجسون(Bergson)، في حين يناقضه "كاندينيسكي"(Kandinsky) في فكرة الزمان.

وفي السياق ذاته تشير "ويندي شتاينر"(Wendy Steiner) إلى حقيقة الرسم كنص يتفرد عن باقي النصوص في تعبيرها - إن للرسم بداهة غير متوفرة في أشكال فنية أخرى- ، بحيث تعتمد هذه الحقيقة بشكل كبير على كشف ذاتها مع مرور الوقت، فلا زمنية هذا الشكل من أشكال الفن " قد أسهمت في رؤية الرسم الساذجة بأنه مرآة للطبيعة، وهي معادل مثالي للمجال المرئي والرؤية الكاملة لما هو جميل"، [16] حيث ترفض التعامل مع الرسم وفق مفهوم الانعكاس بل إنها ترى أنه ابداع ينتج من جملة من التفاعلات النصية فتتابع قائلة :«إن"التناص" يقدم وسيلة مفيدة لدحض أفكار ساذجة كهذه، موضحة :" أنه فقط من خلال لوحات في ضوء لوحات أخرى أو ضوء أعمال الأدب أو الموسيقى يمكن أن تتعاظم قوة الفن التصويرية والسيميائية" المفقودة، وهذا يعني أن القوة ليست مفقودة أبدا، ولكنها غائبة فقط في التفسير التقليدي لبنية الفن» .[17] **فهي بهذا تعيد الاعتبار للرسم وتعتبره أحد الميادين التي يجب دراستها في ضوء التفاعل النصي وتداخل الفنون**.

هذا ما يفسر أن التناص في كثير من الأحيان يتحدى بشكل جوهري التفسيرات السائدة في الأشكال الفنية غير الأدبية. [18] الامر الذي يميزه كمصطلح نقدي حديث لم يكن الهدف منه تعويض ما سبقه من تنظيرات، بل كمفهوم جديد هو اقتراح صيغة جديدة لقراءة النصوص وتأويلها، وهذا ما أكدته الدراسات التي أفرزتها النظريات النقدية المعاصرة، والتي حاولنا من خلال دراستنا هذه الكشف عن رؤى متعددة تتيح لنا إضاءة عوالم النص الإبداعي بمساندته أحيانا ومناظرته أحيانا أخرى، والهدف منها هو فهم منظومة النص الجمالية، وتفكيك بنيته النصية التي تلف نسيجه الشكلي والدلالي، والبحث حول تفاعليته وتعددية أنساقه الثقافية التي تفتح المجال واسعا أمام القراءة والتأويل.

1.3.دينامية العمل الفني:

إن الحديث عن دينامية العمل الفني يجرنا إلى الإشارة لقراءات "جاك داريدا" (Jacques Derrida) في كتابه *علم الكتابة*(de la grammatologie) [19]، والتي تنطلق من نقطة أن النص تنتظم من حوله نصيته المغايرة والمتميزة عن رسالته أو معانيه، «ألا وهي تلك النقطة التي تتحرك باتجاهيها نصية النص» التي يعتقد "دريدا"(Derrida) بانها " مكمن النص"[20]، وهذا ما يمكن إسقاطه على النص التشكيلي الذي يعج بالحركة الدراماتيكية للخطوط والأشكال، ويشع بالنغمات اللونية التي تتواتر وفق موجات ضوئية، تحتل من خلالها هذه العلامات التشكيلية مركزا يقود حركية النص ونظامه الداخلي، تتشكل وفقه سكونية العمل الفني وديناميته التي تفتح بدورها الباب أمام تعدد القراءة وانفتاح التأويل.

وعلى النحو نفسه، تشكل العلامات الأيقونية علاقة ترابطية مع نظيرتها التشكيلية، بحيث يستند النص التشكيلي إلى نظام من العلامات التي تنتظم داخل العمل الفني، ولتأكيد ذلك نستحضر

«نظام التمثيل في الإيقونات القديمة، إذ تمثل الشخصية المرسومة المهمة دلاليا على نحو سكوني جامد، وهي بذلك تشكل مركزا مستقرا، بحيث ينظم التمثيل كله في ضوء علاقته بهذه الشخصيات الأساسية، أما الشخصية الأقل أهمية، فتمثل في وضعيات دينيماكية، وهي ثابتة بالنسبة لعلاقتها بالمركز» [21]، وهذا ما أشرنا اليه سابقا في مقاربتنا بين الموسيقى والرسم، والتي هدفنا من خلالها تقريب المسافة التي يشتغل عليها النص الإبداعي في علاقته بوحداته الداخلية من جهة، و البحث في طبيعة الروابط التي ينسجها مع المتلقي من جهة أخرى.

وتظهر حركية النص على نحو آخر من منظور مختلف لدى المتلقي، الذي يشارك المبدع ويتبني معه وجهات النظر المختلفة، في حالات كثيرة لا يتفق فيهما الموقفان، بحيث يبدوا أحيانا كان المؤلف(الفنان) قد خطط عامدا لهذا الاختلاف، ونحن لا نتكلم هنا بالطبع عن فشل المبدع في تنفيذ العمل الفني، أي حين لا يتفق مع موقف الفنان مع موقع المتلقي على الرغم من إرادة الأول، أما لفشله في تحقيق هدفه، أو لأن المتلقي يتبنى موقفا لم يستطع التنبؤ به.[22] وهذا ما يطبع العمل الفني المعاصر الذي يشكل أزمة تلقٍ بسبب انفتاح النص ودخول القارئ في لعبة تأويل قد تقوده بعيدا عن مضمون العمل لذلك –وفي حالتنا هذه- فإن التحليل السيميولوجي يلعب دورا مهما في تفسير وتحليل الأعمال الفنية المعاصرة.

وهذا ما يؤكده"جيرارد مانلي هوبكينز"(Gérard Manley Hopkins) في قصيدته ""*لحترق طيور الرفاريف*"، حيث يعاين في مدخل مفكرته"ديناميكية للنص"، فيري في الصقيع نية للحديث أو الإتيان بالمعنى، إذ أن طبقاته المتراكمة تأسر انتباه المرء من جراء العبارة التي يحملها المعنى والتعبير، فالقارئ، مثله مثل الكاتب، مشارك كامل في استخراج المعنى، فالإتيان بمعنى ما حتى لو كان قبيحا يبقى أفضل من انعدام المعني) [23] وبذلك يكون التفاعل بين الإبداع والتلقي، **أي ان** دينامية العمل الفني لا تكمن فقط في الحركية التي تنسجها العلامات التشكيلية بقرينتها الأيقونية، ولا تقتصر على ديناميكية الخطوط و تراتب الموجات اللونية فقط، بل يشكل تفاعل العمل الفني مع المتلقي على حسب قدرته التذوقية دوار كبيرا في تجاهل هذا الأخير أو تجاوبه مع العمل في حد ذاته، قد تنتج لنا دينامية سالبة وقد تكون موجبة، الأمر الذي يخلق مساحة تفاعلية تجعل من سكون العمل الفني وجمود المادة شيئا حيا يتحرك وفق ما يراه المستقبل لهذا العمل، وفي واقع الأمر إن تعدد القراءات تعطي للعمل الفني تفاعلا أكبر مع المتلقي أي حركية أوسع.

2. خصوصية اللوحة التشكيلية المعاصرة

منذ بداية القرن العشرين والعالم الفني يشهد تحولات تتجه نحو تجديد أنظمة غريبة تعبر عن وجهة نظر مبدعيها، غيرت مفهوم الفن ومهدت إلى تغيير شكله ونوعه وفلسفته، منذ الانقلاب الرومانتيكي إلى حدود الدادائية، خلق اهتزازا بنيويا في الخطاب الكوني وغير مجرى المفاهيم، وأحدث انحرافا تاريخيا في مسار الفن، الذي أدى بدوره إلى التطلع نحو الغرابة، وتأكيد ما هو مرفوض، وآثار التساؤلات والبحث حول الحلول للإشكالات الاجتماعية والثقافية الجديدة..[24] كل

هذا نجم عنه ظهور مضامين جديدة أنتجتها الفلسفة التشكيلية المعاصرة، استدعت نظريات وآليات جديدة لقراءتها وفهمها.

1.2 عبثية الشكل واستيطيقا المعنى :

بالرغم من أن مدارس الحداثة ظلت محافظة على خصائص اللوحة التشكيلية الخارجية وتقنيات بنائها، غير أن مدارس ما بعد الحداثة برفضها لأي قاعدة أو قانون مسبق، شرعت لتداخل أجناس الفن، وتناولت المفاهيم المتمسكة برفض الأنساق السائدة، والتمرد على الأيقونات، وتهديم قدسية الحدود التي كان يؤمن بها أكثر الفنانين في مدارس الحداثة، تلك التحولات التي مثلت قاعدة لانطلاق تحولات من نوع أخر،[25] كانت هذه التحولات سببا في أزمة تلقي العمل الفني التي سبق وأشرنا إليه، إذ صار العمل الفني المعاصر ينحو للغموض والغرابة ويستغل مكونات نصية مختلفة تساهم في تكوينه، وهذا ما طرح إشكالية التعامل مع العمل الفني المعاصر من منظور التلقي وكذلك من منظور النقد وتصنيف العمل وتحديد انتماءه.

2.2 جنيسية اللوحة المعاصرة بين اللذة الاستطيقية والحقيقة الفنية:

وفي المقابل تحول الفن إلى أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة، ورسالة رمزية للمعرفة، بحيث تكون الرسالة التي يبثها إلينا الفن أعمق من أن تكون لذة حسية عابرة أو متعة جمالية زائلة، بل أصبح العمل الفني لغة رمزية لها "معنى ودلالة"، وغدت اللذة الاستطيقية شيء قريب من الإشباع بالرضا الذي اقترن بعملية الكشف عن الحقيقة، ومجمل القول: أن العمل الفني أراد الكشف عن "حقيقة فنية"، والحقيقة الفنية في رأي "سوزان لانجر" (Susanne Langer) «هي صدق الرمز في التعبير عن أشكال الوجدان»، وهي في ذلك تقترب من رأي "ت.م.جرين" (Théodore Meyr.Greene) « إن الفن يعبر عن قضايا حقيقة».[26] وتوصل الفنان من خلال هذه الحقيقة الفنية الى كشف حقائق تتيح للمتلقي تذوق العمل الفني والاستمتاع بجمالياته.

في هذا الصدد يؤكد "هربرت ريد" (Herbert Read) الموضوع قائلا :« إن العمل الفني واقعة استطيقية وأثر واقعي »،[27] ويتفق هربرت ريد (Herbert Read) مع وسوزان لانجر(Susanne Langer) وتيودر جرين (Théodore Greene)في نقاط التقاء لا تخفى على أحد، بل تكاد آراؤهم حول الحقيقة الفنية أن تكون صياغات مختلفة للتصور نفسه، وهي صياغات تتسق مع مذهب "بل كليف"(Clive Bell) و"روجي فري"(Roger Frey) في فصل "الفروض الاستطيقية" حول الحقيقة الفنية، التي تستمد مرتكزاتها من التبسيط والابتعاد عن رسم التفاصيل لاثبات الواقع، وتجرنا هذه المقاربات وتلك نحو التأكيد على المعني الحقيقي للوحة المعاصرة، والذي حاول من خلاله الفنان توضيح الرؤى وكشف الحقيقة الفنية العمل الفني من منطلق تحطيم النص، إلى إزاحته كليا، بغرض تعدد القراءات وانفتاح التأويل، « فتتحول القراءات بذلك إلى تجريب مستمر يفتح على المجهول وتنقيب على طبقات النصوص الغائبة التي تشكل "متانص" (intertexte) النص»،[28] فأصبح النص التشكيلي عملا تفاعليا يستهدف تجارب الانسان، أفكاره وانفعالاته.

وهذا ما أدى إلى تحول الفن من الفردية الشخصانية إلى الجماعية من جديد، التي بلورت نظرية الفن المفهومي وكان القصد أن يقدم الفنان مفهوما جديدا للفن يقوم على "إدراك جديد" للعالم، وخرج التصوير عن اللوحة إلى أقصى حدود الواقع عن طريق التنصيب (installation)، وأصبحت الصدفة والتجربة الطريق البديل للإنشائية عند أكثر الفنانين، وكذا أصبحنا نرى فريقا من الفنانين ينتقل من شباك غير مرئي إلى "وضوح لرؤية" (الحقيقة الفنية)عن طريق الاتجاه البنيوي أو المفهومي أو الحدوثي (happening)، والذي لم يحجب المظلم من هذا العصر، بل انتقل إلى الآمال والتطلعات المطروحة لإنقاذ الفن،[29] انطلاقا من السكون والجمود إلى الانفتاح والتحرر على رؤى ومسارات أوسع.

2.3 ثنائية القراءة والتلقي : من إزاحة النص إلى موت الفنان:

إن قراءة أي عمل فني تستوجب « تعدد الرؤى وزوايا النظر في التعاطي والتعامل مع النص أو الأثر النصي وتحليله على اعتبار أن النص كائن حي له شكل وهيكل وعناصر مكونة له تتفاعل وتتعالق فيما بينها لتشكل بنية ديناميكية متكاملة»،[30] هذه الديناميكية تتيح للمتلقى محايثة مفردات العمل الجمالية، وملامسة سطوحه التشكيلية، وتجعل المتلقي ينفتح على قراءات جديدة تتيحها خصوصية العمل المعاصر المكون من نصوص متقاطعة فيما بينها تعمل على توليد دلالات مختلفة تتحكم فيها الخلفية القرائية لكل متلق وقدرته على استقراء أجزاء العمل.

وتأكيدا على ذلك ما (قام به الفنان "روبرت راشنبرغ" (Robert Rauschenberg) الذي عرض مجموعة من اللوحات البيضاء الخالية، كانت الصورة الوحيدة الظاهرة هي خيال المتلقي على اللوحة التي لا تكتمل إلا بوجوده)،[31] تاركا للمتلقي الحرية في بناء النص التشكيلي انطلاقا من تصوراته الأولية وتراكماته القبلية، الأمر الذي أثبتته النظريات النقدية الحديثة التي «أكدت توكيدا مفرطا على انعدام محدودية التأويل، بحيث يحظى النص بالتعزيز من موقع منطقي يشتمل المبدع وجمهور المتلقي».[32] ويزدهر في اتحاد طرح كل منهما.

وبالمقابل عكست فكرة موت المؤلف التي تعد واحدة من أفكار ما بعد الحداثة والتي تزامن ظهورها مع إعلان "ميشل فوكو"(Michel Foucault)عن موت الإنسان عام 1966، اذ أصبح تاريخ المؤلف أو المفكر أو الرسام وميوله الفكرية لا تعني شيئا إزاء النص السردي أو البصري، لأن دور المنتج ينتهي عند إنتاجه النص ويأتي بذلك دور المتلقي الذي يشارك في عملية الإنتاج من خلال تأويلاته عند قراءة النتاج الأدبي أو الفني، وهنا يرفض أنصار ما بعد الحداثة أي هيمنة للمؤلف على المتلقي أو على النص بل أنهم يرون أن النص لا يكتبه مؤلف واحد فهو «عبارة عن مجموعة متفاعلة من النصوص يستحضرها المؤلف عند إنتاجه النص» [33]، ويمنح بدوره للمبدع آلية إنتاج نص غامض مفتوح قابلا للتأويل، عوض نص مباشر، أو نص واضح، يسمح بتفاعله معه بشكل ينتج تأويلا أكبر عند التلقي، مؤكدين على مبدأ "الرفض" لأي نص مغلق انطلاقا من عدم إيمانهم بالحقائق المطلقة والثابتة.[34] وهنا حاولنا تسليط الضوء على طروحات الفن المعاصر المتناقضة بين إزاحة النص كليا، وبين فكرة موت الفنان بعد إنتاجه للعمل مباشرة إذ يصبح العمل الفني ملكا للمتلقى الذي يفتح بدوره نطاق القراءة والتلقي.

تمردت اللوحة الفنية المعاصرة عن المعهود وشيدت لنفسها مكانة يصعب تجنيسها، جعلت من الغموض مبدأً لها وسادت الغرابة تكويناتها، شدت سيمفونيات ألوانها نظر المشاهد واستفزت انزياحات الشكل بصره، فاتخذ المتلقي دورا في حواريتها وأسس لنفسه مكانا في عملية التفاعل هذه التي مات فيها الفنان حينا وأزيح النص من حينا اخر، تاركا المجال للتاويل وتعدد القراءات التي جعلت من النص طبقات متكدسة خاضعة لمفهوم التناص.

3. مقاربة سيميائية -تناصية للوحة سطور المدينة للفنان أحمد مباركي

عنوان الشكل 1: لوحة سطور المدينة

المصدر: العمانية، تحطيم الركود معرض ج هران،عاشق عمان (النشرة الثقافية)، https://ol.om/ (septembre 2021), (consulté le22/08/2022)

1. المستوى التعييني:

1.1. الوصف:

1.2. الجانب التقني:

- اسم صاحب اللوحة : أحمد مباركي
- **تاريخ ظهور اللوحة** :1991
- **نوع الحامل والتقنية المستعملة**: ألوان زيتية على قماش
- **الشكل والحجم**: اللوحة بشكل مستطيل وأبعاد60x80 سم

1.3. الجانب التشكيلي:

- **الوصف الأولي للوحة:**

تعد لوحة سطور المدينة للتشكيلي الجزائري أحمد مباركي أيقونة أعماله الفنية، وذلك لما تكتسيه من أهمية في مسيرته التشكيلية الزاخرة بالروائع الفنية، التي ساهمت في تشكيل معالم ببلوغرافيته الحافلة بالتجارب التشكيلية، ودون العودة إلى مشاركاته المحلية والدولية الحافلة، أردنا تسليط الضوء على عمله الفني "سطور المدينة" لما تحمله هذه ألوحة من إيحائية ورمزية في تشكيلها تستحق القراءة والتحليل.

أنجزت لوحة سطور المدينة بألوان زيتية على قماش في إطار محدود بـ60x80 سم، ضمت عناصر تشكيلية امتزج فيها وجه امرأة بعلامات أمازيغية وبربرية، وتكوينات حرفية ورموزا طوارقية وحروفا عربية، حيث يملأ وجه المرأة ثلاث أرباع مساحة اللوحة، ويبرز من خلالها عينا المرأة الزراقويين، يظهر نصف الوجه بملامح عادية في حين النصف الأخر مغطى بطلاء اسود يحمل رموزا بربرية، وحروفا عربية، وعلامات طوارقية، ينسدل شعرها البني المجعد على

كتفها الأيسر، وتلتف حول جبهتها سلسلة ذهبية اللون تتوسطها حلي، وفي رقبتها يظهر عقد يزينها، على يسارها يبرز وشاح قرمزي يتوسطه شريط أسود يحمل رموزا بربرية باللون الأبيض، وعلى يمينها تتجسد ملامح أصابع يدها اليمنى في ضبابية وهي تلامس العقد.

في حين يملأ فراغ اللوحة الأعلى أشكالا شبه مربعة متعددة الألوان، منها ذات ألوان ترابية يحمل بعضها حروفا عربية وعلامات بربرية، ودوائر ومعينات تحيط بوجه المرأة حيث تتركز في الجانب الأيسر العلوي، أما الجانب الأيمن فيحمل كلمات عربية ورموزا بربرية باللون البني الفاتح المتوسد على خلفية قاتمة تلامس ذقن المرأة، وتذوب لمسات من الألوان إلى جانب أشكال مربعة أعلى يمين اللوحة في خلفية باهته.

- **الإطار:**

اللوحة محدودة فيزيائيا بإطار مستطيل ذو قياس(80سم×60سم)، طوله(80سم) وعرضه(60سم)، تركز وجه المرأة في الجانب الأيسر للّوحة، مستحوذا على مجمل مساحتها.

- **التأطير:**

تضم اللوحة عدة مفردات تشكيلية وعلامات أيقونية، ترجمت في وجه المرأة وملامح من يدها، والذي يمثل المستوى الأول للوحة ومجالها المرئي حيث شغل الحيز الأكبر منها، وخصت الخلفية بتكوينات حروفية عربية وبربرية جسدت المستوى الثاني للمشاهد.

- **الأشكال والخطوط:**

تنوعت الأشكال والخطوط في اللوحة وامتزجت مع بعضها البعض، فنجد الدوائر والمربعات، والخطوط المستقيمة والمنحنية، والمنكسرة والدائرية، حيث أبدع الفنان في توزيعها على مساحة اللوحة وفراغها، فبرزت الخطوط البنائية التي شكلت ملامح وجه المرأة وربطت هيكلها، وتناسقت مع نظيرتها الثانوية في تكوين محكم ارتسم على حدود اللوحة مثيرا الشعور بالاستمرارية ومترجما عمق اللوحة.(الشكل2).

- **المساحة:**

تتوزع مساحات اللوحة وفق لمسات ريشة الفنان التي خلقت أبعادا في فضاءها الداخلي، حيث جسد وجه المرأة البعد الأول الأمر الذي أحدث توازنا في تقسيم مساحتها، وخلق حركية بني مكوناتها، فعملت الأشكال والخطوط على ملأ مساحة اللوحة، وأعطت الألوان تأثيراتها في توزيع المساحات الفاتحة والقاتمة، التي أعطت إحساسا باتزان عناصر العمل الفني.(الشكل3)

- **الألوان الإضاءة والضلال:**

تعج اللوحة بالألوان، وتزخر حركيتها اللونية بالنغمات، فتعطي للمتلقي إحساسا بالمتعة والجمال، ترجم الفنان من خلالها لمساته عبر التركيز على هذا التزاوج اللوني بين الداكن والباهت، وظف الألوان الباردة التي تعطي شعورا بالعمق، وزاوجها مع الألوان الترابية لوصل الروابط بين الدافئ والبارد، الغامق والفاتح، الساطع والباهت، محدثا التوازن بين مختلف القيم اللونية ونسب تدرجها على اللوحة، ساعيا إلى خلق ذلك التناغم بين سيمفونية اللوحة اللونية، وإيقاعيتها التشكيلية. عكست الألوان بمختلف تدرّجتها وتداخلاتها أبعاد اللوحة، فتوسدت الخلفية

بالقاتم والرماديات مشكلة الظل، وتعالقت مع وجه المرأة فنسجت ألوانها الضوء والظل، وأحدثت الثنايا والتموجات تدرجات العتمة والنور بذكاء عفوي سكبه الفنان بانسجام على بياض اللوحة وسندها الخشبي.(الشكل4)

الشكل2: الشكل المساحة والخطوط **الشكل3: الالوان الاضاءة**

المصدر: تصميم شخصي، برامج: الادوب فوتوشوب-الادوب اليستراتور-الاوفيس بيليشر2022/08.

- **الكتلة والفراغ:**

سعى الفنان إلى توزيع كتله الجمالية بنسب صحيحة، تمكن المتلقي من الإحساس بثقل العمل الفني وخفته، وأبدع في تحريك كتله اللونية بحس يعكس درايته بتدرجات الألوان وتجانسها، الأمر الذي أظهر ايجابية الفراغ في اللوحة واحدث تركيزا على مستوياتها.(الشكل4)

- **الملمس والنسيج:**

لم يخرج الفنان عن تقاليد التشكيل في اختياره لخامة عمله الفني، والتي اعتلى النسيج هرمها، لارتباط الفنان بملمسه من جهة، ولنعومة تضاريسه من جهة أخرى، سكب عليها ألوانه وفرش خطوطه على سندها، مجسدا الملمس الخشن في حدود الوجه والخلفية، وتجلى الملمس الناعم في عموم وجه المرأة وملامح جسدها، مثيرا لدى المشاهد الإحساس نعومة الملمس وقوة النسيج.(الشكل4)

الشكل4: الكتلة والفراغ، الملمس والنسيج

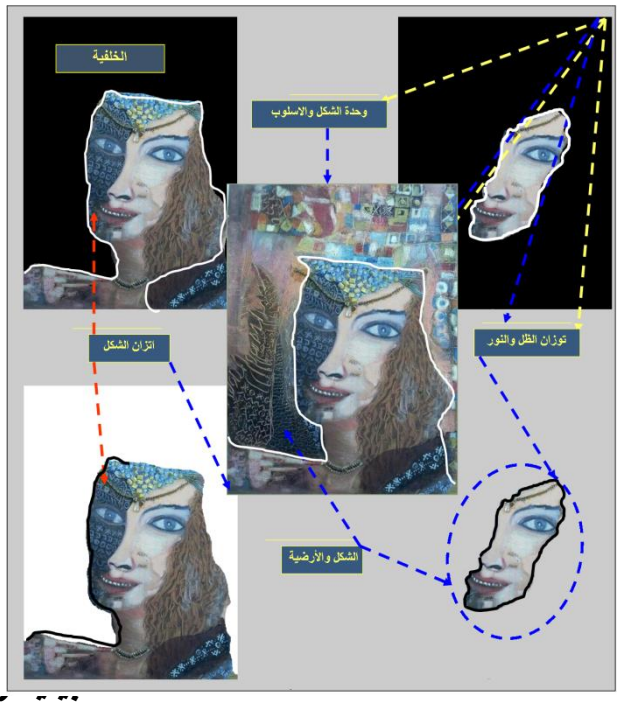
المصدر: تصميم شخصي، برامج: الادوب فوتوشوب-الادوب اليستراتور-الاوفيس بيليشر2022/08.

1.4. التركيب والإخراج على اللوحة:

- **الشكل والأرضية:**

الشكل هو الموضوع الرئيسي للوحة أما الخلفية هي الجو الملائم لها، موضوعها الرئيسي هو مشهد المرأة، أما الخلفية فهي قاعدة من الإشكال والألوان جاءت لتكميل ملامح اللوحة.(الشكل5)

الشكل5:الوحدة والانسجام،التوازن والاتزان



الشكل6:الإيقاع

- **الوحدة والانسجام:**

تتحقق وحدة اللوحة الفنية في ترابط عناصرها التكوينية، وانسجام علاماتها التشكيلية، وتوزيع كتلها اللونية، وفق قدرة الفنان على توظيف مكوناته وترجمة معطياته على سطح العمل الفني، وهذا ما نلمسه في لوحة "مباركي" التي يتجلى انسجامها، بين وحدة الشكل والفكرة والأسلوب، ويجسد ذلك الترابط الذي يلمسه المتلقي بمجرد مشاهدته للوحة الفنية وتفاصيلها.(الشكل5)

- **التوازن والاتزان:**

تتعادل مكونات اللوحة بصريا وتحقق توازنا بين كتلها الشكلية واللونية، من خلال توافق مناطق الضوء والظل من جهة، وانسجام عناصر الشكل في اللوحة من جهة أخرى، بحيث يمكننا الإحساس بذلك الاتزان الذي خلقه الفنان عبر تقديم مستوى "وجه المرأة"، وتأخير المستوى الثاني

المتمثل في مجموع الأشكال والعلامات في الخلفية، الأمر الذي منح الاستقرار في عموم اللوحة.(الشكل5)

- **الإيقاع:**

تتواتر إيقاعات اللوحة الفنية، وتنتظم فواصلها وفق تراتب حر أراد الفنان من خلاله إحداث التناغم بين الألوان وتدرجاتها، وتحقيق الترابط بين الخطوط والأشكال، كان الهدف منه التنويع في مراتب الإيقاع لخلق تجديد في حيز اللوحة، وإحداث تناوب بين وحداتها.(الشكل6)

- **التدرج والتباين:**

تنتظم حركة الشكل في اللوحة وتتباين ألوانها بين الباردة والدافئة، ومن الترابية إلى الرماديات في تناغم بين موجاتها اللونية، وتغيب التفاصيل الدقيقة في خلفية اللوحة ليس إغفالا من الفنان، بل للإبراز ملامح الوجه وحيزه في اللوحة، وإضفاء تناسق بين مختلف مستويات اللوحة.(الشكل7)

الشكل7:التدرج والتباين، التمثل والتشابه **الشكل8:مركز الاهتمام**

المصدر: تصميم شخصي، برامج: الادوب فوتوشوب-الادوب اليستراتور-الاوفيس بيليشر2022/08.

- **التماثل والتنوع:**

تتشابه بعض تفاصيل اللوحة من علامات تشكيلية وأخرى أيقونية، وتتماثل بعض العناصر في خلفية اللوحة من أشكال هندسية شبه مربعة، وأخرى دائرية، نوع الفنان من خلالها بين سمك الخطوط و تدرج الألوان، ولم يرتكز على التماثل التام في رسم ملامح الوجه بل اعتمد على عنصر الاختلاف، حيث اعتمد على التضاد اللوني في الوجه وأسهب في تركيز الأسود القاتم كقاعدة لتوظيف الرموز البيضاء البربرية والعربية، وأجاد في تنويع درجات الظل والنور لتحقيق لتوازن مكونات اللوحة. (الشكل7)

- **مركز الاهتمام:**

تتكشف ملامح اللوحة للمتلقي ويبرز مركز اهتمامها ظاهرا للعيان، متمثلا في موضوع المرأة، الذي يرصد ملامحها ويبرز في محيط عيناها التي خصص لهما الفنان مساحة مميزة في عمق اللوحة، وخط حدودهما بخطوط سميكة تبرز اتجاه وتعابير نظرها، وخصهما بلون أزرق رمادي زادها تأثيرا كمركز اهتمام اللوحة.(الشكل8)

2. المستوى التضميني:

- **علاقة اللوحة بالعنوان:**

تتمرد اللوحة عن العنوان(سطور المدينة) وتخرج عن إطار هيكل نسيجها، لتتيح للمتلقي حرية التمعن والتفاعل مع تفاصيلها، ويظهر ذلك جليا في عنوانها الفلسفي، الذي يريد عن طريقه تجسيد رمزية الأرض وتصوير ملامح المرأة البربرية، مشيدا بذلك جسرا تواصليا مع اللوحة التي تشق طريقها نحو المتلقي، وتمد جذورها نحو ثقافة الفنان متعددة الروافد.

- **علاقة اللوحة بالفنان:**

تعكس لوحة **''سطور المدينة''** للفنان "مباركي" تلك العلاقة الأبدية التي حاول نسجها بين الماضي والحاضر، في تماس مباشر مع التاريخ، بتصوير ملامح الهوية الجزائرية، وهذا ما أكده الفنان في مقابلة (مريم بحشاشي التي نشرت في جريدة النصر بتاريخ (2015/09/25) ورد قائلا: **''لوحة سطور المدينة حاولت من خلالها إبراز صمود بعض الناس وشجاعتهم وتمسكهم بالأرض والوطن، أشخاص فضلوا الموت والحروب حتى لا يتركوا مسقط رأسهم وأقاربهم وجيرانهم ''**[35].

لم تخرج لوحة سطور المدينة عن إطارها الخشبي فقط، بل تمرد الشكل على نسيجيها وكسرت خامات اللون المنطق المألوف والمتعارف عليه، وتجاوزت حركية خطوطها مستويات المتخيل؛ لينسج الفنان من خلالها صورة بصرية تحاول أن تسحب نظر المشاهد وتستفز فكره وعاطفته وبصره، وظف الفنان عن طريقها كامل طاقاته الإبداعية ومخزونه الفكري والفلسفي ليترجم موضوع اللوحة في قالب تعبيري حاول عن طريقه استنطاق التراث باعتباره عمدة الهوية الثقافية، فاختزل عبرها التاريخ بأسلوب تجريدي غنائي يرصد نموذج المرأة وسؤال الهوية، وينتج لوحة فنية تتحاور كنص يزخر بالمفردات التشكيلية، والعلامات اللغوية، والرموز البربرية والعربية، ويجعل منها قاعدته لرسم ذاكرة بصرية يخاطب بها ذهنية المتلقي.

3. المستوى التناصي:

استوقفتنا تجربة مباركي التشكيلية مختصرة في لوحة سطور المدينة التي أجادت فلسفته الفنية والتشكيلية في تصويرها، ونجح في التعاطي مع الموتيفيا الشعبية والتراثية التي استمد منها كيانه ومشروعيته وجدد لها تعصبه وانتمائه، عاكسا من خلالها ثراءها الفردي والجماعي، موظفا ملامح التراث الشعبي بكل ما يحمله هذا المصطلح من مدلولات حضارية ووجودية وجمالية، فتناصّت اللوحة مع التراث الجزائري، وعكست جماليات اللوحة الجزائرية المعاصرة، ورسخ الفنان عبرها لرؤية فنية ونقدية جديدة، حمل مضمونها مواضيع تراثية متأصلة، احتفت

بالفلكلور وتغنت بالقصائد الشعرية، والمصوغات التقليدية، والحروف العربية، والرموز البربرية، في تناص تشكيلي أغنى نسيج اللوحة وزاد من ثراءها، فجات تنبض بالمعاني والدلالات الضمنية التي جسدت التضحية والصمود، والتمسك والتشبث بالأرض والوطن، والتعصب للفن والثقافة والتراث، مخاطبا المخيال الجماعي والاجتماعي عن طريق مرسلاتها التشكيلية، ومفرداتها الغوية، فوثقت لموضوع الهوية وفتحت منافذ جديدة لتصوير مكونات الثقافة الجزائرية، جعلت من التشكيل منصة لتدوين التراث، وتوثيق الذاكرة الجماعية.

4. نتائج التحليل:

- تشتغل بنيتي اللون والشكل في لوحة سطور المدينة وفق دينامية تفاعلية، تستجيب لأسلوب الفنان وقدرته على اختصار الفكرة وتناسقها مع تصوره التشكيلي.
- وقعت اللوحة حضورها المادي الفيسيولوجي، والمعنوي...لدى المتلقى، ورسمت خصوصيتها من خلال ترابط مفرداتها التشكيلية وتناسق علاماتها الرمزية التي شغلت حيز الموضوع.
- تمايزت ملامح اللوحة وتعددت طبقات نصوصها مشكلة تمثلاتها مزيجا بين التناص التراثي والأيقوني والفلكلوري صاغها الفنان في قالب فني تصويري.
- احتفى الفنان بالمتويفيا الشعبية وأجاد في التعاطي مع حيثياتها الجمالية عبر تناص تشكيلي أفضى إلى ترسيخ رؤية فنية معاصرة حول التصوير الجزائري القائم على الاستحضار القوي للتراث.

5. خاتمة:

تعددت الأفكار والرؤى حول مفهوم التناص ونظرياته لكنها اجتمعت حول النص كونه ناتجا من تداخل نصوص أخرى ومشاركا في إنتاج نصوص أخرى، حيث تتعالق على سطحه النصوص وتترادف طبقتها ناسجة خيوطا من أنساق مختلفة، وقد شكل النص الابداعي أحد أهم الموضوعات التي تنتمي لهذا المجال لاستناده إلى قاعدة تفاعلية تجلت في موضوع اللوحة الفنية وطروحاتها المعاصرة، التي تبنت منطق الرفض والتمرد على المألوف للكشف عن الحقيقة الفنية التي غيرت ملامحها الشكلية والدلالية، وأسهمت في تفعيل حركية تبادلية شغل فيها المتلقي دورا رئيسا في تحقيق إيجابية وسكونية العمل الفني، من خلال التفاعل مع معطياته ومناقشة مضامنيه، وشكل غموض مفردات اللوحة المعاصرة وانزياح نصوصها الداخلية موضوعا للقراءة والتلقي، الأمر الذي فتح الباب التأويل، و هذا ما اثبتته المقاربة السيميائية - التناصية التي أضاءت المضامين الكامنة للبناء الجمالي للنص التشكيلي، وأنارت عوالمه الداخلية، واختزل التناص من خلالها صيغ جديدة ساهت في تفكيك علاماته السيمائية، وفهم مدى تفاعل منظومته الجمالية مع المتلقي، كما توصلنا إليه من تحليلنا للوحة سطور المدينة.

- **الهوامش:**

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

[2] ينظر، ناتالي بييقي-غروس، مدخل الى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشقن سوريا، 2012، ص05.

[3] ينظر، ناتالي بييقي-غروس، نفس المرج السابق، ص05.

ينظر،جراهام الان، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، ص10.[4]

ناتالي بييقي-غروس، مدخل الى التناص، مرجع سابق، ص07.[5]
نور الدين، السد، مرجع سابق، ص32.[6]
[7] جراهام الان، نظرية التناص، مرجع سابق،ص22-23.
[8] نور الدين السد، مرجع سابق، 1مارس2005، ص32-33.
[9] ينظر، جراهام الان، نظرية التناص، مرجع سابق 2011،ص22-23.
[10] احمد الزغبي، التناص نظريا، مقدمة نظيرة مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة وقصيدة "راية القلب" لابراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،عمان، الاردن، 2000، ص11-12.
صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعالم النص، المجلس الوكني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1992، ص239.[11]
[12] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث –البرغوثي نموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان الاردن ،2009، ص14.
[13] Graham, Allen, intertexttuality , (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group2000).p174-175.
جاستون باشلار، جماليات الصورة، ترجمة: غادة الامام، التنوير للطباعة والنشر، ط1 بروت، لبنان ، 2010، ص82.[14]
[15] يوسف غزاوي، رؤى تشكيلية حديثة ومعاصرة، منشورات الجامعة اللبنانية، ط1 بيروت، لبنان ، 2008، ص27.
ينظر،جراهام الان، نظرية التناص، مرجع سابق، ص237.[16]
[17] جراهام الان، نظرية التناص، مرجع سابق، ص238.
[18] Graham, Allen, intertexttuality , (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group2000), p176.

[20] ينظر، ادوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ،2000، ص251.
[21] ينظر، بوريس اوسبنسكي، شعرية التاليف بنية النص الفني وانماط الشكل التاليفي، ترجمة: سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة،ص 134.
[22] ينظر، بوريس اوسبنسكي، المرجع نفسه،ص 135.
[23] ينظر، ادوارد سعيد، مرجع سابق، ص48-47.
[24] ينظر، محمد جسام بلاسم، الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، الناشر جامعة الكوفة، سلسلة دراسات فكرية،ط1، توزيع دار الرافدين، بيروت، لبنان، 2020، ص10.
[25] ينظر، كاظم عبد الزهرة رسن، متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي، مداخلة من اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة ديالي، العراق، 25-26/ مارس/2019، ص278
[26] عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مؤسسة هنداوي سي أي سي، ويندسور، المملكة المتحدة، 2018، ص28.
عادل مصطفى، مرجع سابق، ص29.[27]
[28] ضحى المصعبي، الكتابة والتناص في كتاب « الحب» لمحمد بنيس، ترجمة: رجاء بن سلامة، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2014، ص53
[29] ينظر،عزت السيد احمد، عفيف البهنسي والجمالية العربية دراسة وحوار، منشورات دراسات فلسفية وفكرية، وزارة الثقافة، الجمورية العربية السورية، دمشق،2007، 155-156.

[30] حنان شعبان، "القراءة والتأويل التلفزيوني : مقاربة إبستمولوجية"، جامعة الجزائر03، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع ،مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية و الاتصالية ,Issue 26 2014 ، ص70.

[31] ينظر، كاظم عبد الزهرة رسن، مرجع سابق، ص278.

[32] ينظر، ادوارد سعيد، مرجع سابق، ص46-47.

[33] ينظر، كاظم عبد الزهرة رسن، مرجع سابق، ص278.

[34] ينظر، كاظم عبد الزهرة رسن، مرجع سابق، ص278.

[35] مريم بحشاشي، الفنان التشكيلي للنصر، جريدة النصر،https://www.annasronline.com (septembre 2015), (consulté le15/09/2022)

-قائمة المصادر والمراجع:

-المراجع باللغة العربية:

1. احمد الزغبي، التناص نظريا، مقدمة نظيرة مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة وقصيدة "راية القلب" لابراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،عمان، الاردن، 2000.
2. ادوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ،2000.
3. الان جراهم، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق،
4. بوريس اوسبنسكي، شعرية التاليف بنية النص الفني وانماط الشكل التاليفي، ترجمة: سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة.
5. جاستون باشلار، جماليات الصورة، ترجمة: غادة الامام، التنوير للطباعة والنشر، ط1 بروت، لبنان ، 2010
6. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث –البرغوثي نموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان الاردن ،2009.
7. حنان شعبان، "القراءة والتأويل التلفزيوني : مقاربة إبستمولوجية"، جامعة الجزائر03، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع ،مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية و الاتصالية 2014 .
8. حنان شعبان،القراءة والتأويل التلفزيوني : مقاربة إبستمولوجية".
9. خليل الموسى، التناص ومرجعياته، مجلة المعرفة (سوريا)، العدد 476، 1 مايو 2003.
10. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعالم النص، المجلس الوكني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1992.
11. ضحى المصعبي، الكتابة والتناص في كتاب « الحب» لمحمد بنيس، ترجمة: رجاء بن سلامة، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2014.
12. عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مؤسسة هنداوي سي أي سي، ويندسور، المملكة المتحدة، 2018.
13. عزت السيد احمد، عفيف البهنسي والجمالية العربية دراسة وحوار، منشورات دراسات فلسفية وفكرية، وزارة الثقافة، الجمورية العربية السورية، دمشق،2007.
14. كاظم عبد الزهرة رسن، متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي، مداخلة من اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول، الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة ديالي، العراق، 25-26/ مارس/2019.
15. محمد جسام بلاسم، الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي، الناشر جامعة الكوفة، سلسلة دراسات فكرية،ط1، توزيع دار الرافدين، بيروت، لبنان، 2020.
16. محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، 1987.
17. ناتالي بييقي-غروس، مدخل الى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشقن سوريا، 2012.

18.نور الدين السد، السيمائية والخطاب الادبي التناص في الدراسات النقدية الحديثة، مجلة الكاتب الجزائري، العدد2، 1مارس2005.
19.يوسف غزاوي، رؤى تشكيلية حديثة ومعاصرة، منشورات الجامعة اللبنانية، ط1 بيروت، لبنان ، 2008.

-المراجع باللغة الاجنبية:

1. Graham, Allen, intertexttuality , (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group2000).

-المواقع الالكترونية:

1. .https://www.annasronline.com (septembre 2015), (consulté le15/09/2022).
2. https://ol.om/ (septembre 2021), (consulté le22/08/2022).