Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.4

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Encoding format transformations in contemporary formation

Muhanad Abdullah Jabbar [1], Fareed Khalid Alwan [2]
1-2 College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
1 ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6763-1689
2 ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4040-378X
E-mail addresses: muhanad.jabar@uobasrah.edu.iq , fareed.alwan@uobasrah.edu.iq
Received: 28 April 2024; Accepted: 2 July 2024; Published: 28 August 2024

Abstract

The research dealt with the topic (transformations of coding format in contemporary art) with regard to the path of the contemporary artist and the importance of his connection to his society. The research problem was determined by answering the following question: (What are the hypothetical requirements for the mind to carry out an aesthetic reading of the various art formats?)

As for the second chapter, it included the theoretical framework, which contained two sections, the first included (the concept of communicative codes), while the second section included (the diversity of contemporary formation codes), while the third chapter was concerned with research procedures, and the fourth chapter contained the results and conclusions.

Keywords: format, encryption, declaration, contemporary formation.

تحولات نسق التشفير في التشكيل المعاصر

مهند عبد الله جبار [١] ، فريد خالد علوان [٢]
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

تناول البحث موضوع (تحولات نسق التشفير في التشكيل المعاصر) بما يخص مسيرة الفنان المعاصر واهمية ارتباطه بمجتمعه، وتحددت مشكلة البحث من خلال الإجابة على التساؤل الآتي : (ماهي المتطلبات الافتراضية للعقل حتى يقوم بالقراءة الجمالية لأنساق الفن المتنوعة ؟)

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاث مباحث، شمل الأول (مفهوم الشفرات التواصلية) ، أما المبحث الثاني فقد شمل على (البعد الفلسفي للتشكيل المعاصر) ، وفيما يخص المبحث الثالث فقد شمل (تنوع شفرات التشكيل المعاصر) ، اما الفصل الثالث فقد عني بإجراءات البحث ، والفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات ، ومنها:

١- كلما كان مستوى التشفير أكثر وضوحاً وإتصالاً مع المتلقين، زادت قراءات العمل الفني عددياً. كما في الانموذج (٢) . وكلما كان مستوى التشفير أكثر إنغلاقاً ، أصبحت الذكريات الفردية لمجموعة معدودة هي الأوضح ، كما في الأنموذج.(2)

٢- بعض الأعمال تعطي تحليل متفق عليه، أو شبه متفق عليه، أو انها تقود لمسارات دون غيرها، فكلما ارتفع مستوى التشفير ، انفتحت المسارات وتعددت المعاني ، كما في النماذج (٢ ، ٣) .

الكلمات المفتاحية: النسق ، التشفير، التصريح ، التشكيل المعاصر.

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول

اولاً: مشكلة البحث:

يعد الفن من أبرز وسائل الاتصال والتواصل بين الافراد والجماعات بما يحمله من قيم جمالية تشد الإنتباه ، وبوصفه رسالة تتضمن ما يخرجه الفنان من افكار الى المتلقي ، وبهذا فان لغة التواصل تتم بين المرسل والمتلقي من خلال العمل الفني كلغة تواصلية يقدمها الفنان ، إذ تعتمد علاقة الانسان منذ أن بدأ وعيه للواقع على الادراك الذي اصبح ملازماً لمسار حياته اليومية ، ليوضح لمن حوله ويجعله قادراً على التعامل مع ما يحيط به والسيطرة عليه إن أمكن ، والعمل على تجاوزه والبحث عن أسباب وجوده وعلل هذا الوجود ، لكي يستطيع فهم الواقع وفهم ما يكمن في داخله من معرفة ، وما يرسم منها في ذاكرته لابد له من أدراك الأشياء حوله ليدرك حقائقها من ثم يفسرها ، إذ أن الفهم مرحلة لاحقة للإدراك والمعرفة ، بهذا نجد أن التخيل يقودنا إلى معرفة العلاقة بين الفرد وبين الإدراك وذلك للصلة المشتركة بين إدراك الأشياء وتصورها في ذهن الإنسان .

ابتعد العمل الفني عن حدود المحاكاة والتعبير عن سياقات الحقبة وسعى لتأسيس أنساق جديدة تقابل السائد والمألوف من خلال أمكانية التخيل على التعبير حتى تثري المتلقي جمالياً وتعمق وعيه بنفسه وخبرته بالواقع ، إذ تنطلق عناصر العرض البصري مرئياً وسمعياً للمتلقي من خلال متخيل ذهني افترضه الفنان بناءً على معطيات النص البصري اللغوية ، قد عمل فيها الفنان على تحويل الصور المتخيلة عبر تفسير وتأويل للنص البصري بالسعي نحو التشفير الذي يشير الى استخدام الرموز المشفرة لنقل الرسائل بطرق غير واضحة ، والذي بدوره يعمل على إثارة التفاعل بين الفنان والمتلقي ، ويضيف طبقة إضافية من التأويل للأعمال الفنية وتحويلها الى واقع بصري متحرك بفعل جمالية وديناميكية الفعل الادائي لدى الفنان ، أما جانب التخيل فهو يعمل على ظهور ورؤية المعنى ، ووظيفته تبقى موجودة داخل حدود مظاهر الموضوع الجمالي ، فالتخيل وصورته ليست شيئاً يوجد بين مجموعة من الأشياء الأخرى ، اذ إنها تمثل وحي فعل يهدف إليه الوعي ويخلع عليه المعنى ، والتخيل شأنه في ذلك شأن الإدراك لا يقوم على استكشاف منظور داخلي ، بل أن معناه يتجه نحو موضوع قصدي ، لكنه يكون غائباً في حالة التخيل ، إذ يكشف التخيل عن قدرة الوعي في الانفصال عن الواقع ، وفي هذا يعد الخيال جزءاً من المعرفة وشريكاً للإدراك الحسي في أداء مهمته ، لا بوصفه نظيراً ملازماً للوعي بصورة متخيلة يتطلب توقف الإدراك الحسي ، ومن ثم التخلي عن الموضوع الجمالي . لذلك فان خيال المتلقي ازاء لوحة تشكيلية لا يقوم بإقحام صورة متخيلة بعيدة عن المرجع ، فدور الخيال لا يزيد عن الدور الذي تقوم به الذاكرة التي تبقى على الماضي دون أن تفرضه عليه وتمكنهُ من الشعور بالمستقبل دون أن يتوقعه .

إذ إن صعوبة قراءة الفن المعاصر يتحدد بفهم وتفسير الأعمال الفنية المعاصرة التي قد تكون غامضة أو مشفرة ، وإن أحد التحديات الرئيسية في قراءة الفن المعاصر هو تجاوز الأطر التقليدية للفن وقواعد التفسير المعتادة ، لان الفن المعاصر يتسم بالتنوع والتعدد والتجريب ، وتأثره بالتكنولوجيا ووسائط الاتصال الحديثة ، مما يعني أنه قد يفتقر إلى القوالب الثابتة والمعايير المحددة ، ويتطلب هذا من القارئ أن يكون لديه عقلية مفتوحة ، وقدرة على التفسير ، وهنا يتولد تساؤل اشكالية البحث : ماهي المتطلبات الافتراضية للعقل حتى يقوم بالقراءة الجمالية لأنساق الفن المتنوعة ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على :

١. التعريف بحدود التشفير في المنجز الفني بين التصريح والتلميح والترميز .

٢ . إمكانية استفادة الناقد والمتلقي في مجال الفنون ، ورفد المكتبة الفنية بأداة نقدية تحليلية .

ثالثاً : هدف البحث : كشف الآلية المنطقية الإفتراضية لقراءة العمل الفني وفق تعدد مستويات التشفير .

رابعاً : حدود البحث :

الحدود الموضوعية : مصورات الأعمال الفنية والتي تحمل أنساق التشفير في التشكيل المعاصر .

الحدود الزمنية : يتحدد البحث بالفترة منذ العام (١٩٩٩ الى ٢٠٢١) . باعتبارها مرحلة للفن المعاصر وذات تنوع أعلى في الأساليب .

الحدود المكانية : أوربا وأمريكا

خامساً : تحديد المصطلحات :

١. **التحول : لغةً :** "تحول الشيء عنه الى غيره حال الرجال يحول من تحول في موضع الى موضع .. حال الى مكان اخر أي تحول وحال الشيء نفسه يحول حولا بمعنيين يكون تغير او يكون تحول" (Manzur, p. 384)، "حال الشيء تحول الى حال الى مكان اخر تحول والشخص تحرك". (Boutros, p. 40)

اصطلاحاً : التحول "هو تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه ". (Aristotle's, p. 122)

ويرى البدري ان التحول " نظام متغير النسيج ومن ثم فهو حركة فاعلية فيها مخاض ، تؤسس بعمليات ، وان اساس التحول هو الانتقال من ثوابت متحققة في الوعي الى مخاضات فاعلة بعمليات تؤدي الى تحقيق متغير في نظام الثوابت المنطلق منها التحول ذاته" . (Al-Badri, 1999, p. 9)

النحول إجرائياً : هو التغيير في مجرى طبيعة العمل الفني باتجاه ايجابي او سلبي من الناحية الفكرية او الجمالية او الوظيفية .

٢. **النسق : لغةً :** " نسق الشيء نسقاً : نظمه ، يقال : نسق الدر ، ونسق كتبه ، (ناسق) بين الأمرين : تابع بينهما ولاءم " . (Shawqi, 2004 , p. 918)

إصطلاحاً : " النسق عند ميشيل فوكو علاقات ، تستمر وتتحول بمعزل عن الاشياء التي تربط بينهما ، ويحدد النسق الابعاد والخلفيات التي تعتمد على الرؤية " . (Saeed, 1985, p. 21)

النسق إجرائيا : هو الاطار الذي يحوي المدركات المتشابهة والتي تقع ضمن ذات الهوية الجامعة ، والقابلة للقراءة على محور الزمن .

٣. **التشفير: لغةً :** شفر (الشفر) و (الشفر) جمع اشفار ، و (الشفير) اصل منبت شعر الجفن ناحية كل شيء ، من الوادي ناحيته من اعلاه (الشفرة) السكين العظيمة العريفة ، حد السيف ، جانب النصل ، ازميل الاسعاف ، شفر وشفار وشفرات (المشفر) ، الشد والمنعة ، القطعة من الارض او الرمل ، لشفر واخص استعماله بهذا المعنى للبعير ، جمع : مشافر (Amin, 1970, p. 45)

اصطلاحاً : نظام من الإشارات أو العلاقات أو الرموز ، تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه ، لنقل معلومة من نقطة مصدر الى نقطة وصول . (Qasim, 1986, p. 352)

. عرفه جابر عصفور بانه "مجموع السنن والاعراف التي تخضع لها عملية انتاج الرسالة او توصيلها , فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في انتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع الى النسق نفسه . واذا كان انتاج الرسالة هو نوع من "التشفير" فان تلقي هذه الرسالة وتحويلها الى المدلول هو نوع من "فك الشفرة" عن طريق العودة بالرسالة الى اطارها المرجعي في النسق الاساسي . ولذلك يتحدث بعض دارسي العلامة عن نوع من التطابق بين (الشفرة) و (اللغة) وبين (الرسائل) و (الكلام)". (Edith, 1985, pp. 266-267)

التشفير إجرائياً : يتبنى الباحث تعريف (جابر عصفور) لكونه اكثر توسعاً من سواه , في تقديم مفهوم متكامل للشفرة , وشامل لعمليتي (التشفير) (وفك الشفرة) .

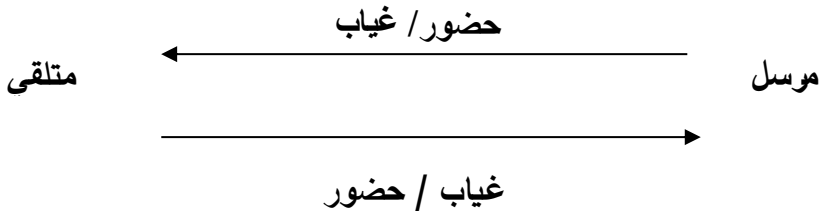
الفصل الثاني :

المبحث الأول : مفهوم الشفرات التواصلية

سعت دراسات علم النفس إلى استكشاف وتفسير العالم الداخلي اللاواعي للإنسان ، وهو النظام المشفر الغائب الذي يتحدث من الداخل . إذ ركز عالم النفس (سيجموند فرويد) بشكل أساسي على أهمية ودور اللاوعي الفردي ، لأنه يشكل لغة سرية تحتاج دائما إلى فك شفرتها . ومن وجهة نظر (فرويد) يكون التشفير **" أداة في يد اللا شعور أو المكبوت الجنسي (..) كما أن العلاقة الموجودة بين الرمز ، والفكرة المرموز إليها ، هي علاقة أقرب الى الثبات منها الى الاعتباطية ، ذلك أن (فرويد) يعتقد ان وظيفة الرمز الرئيسة ، هي ان يعمل على تفعيل الرغبة الدفينة ، وتحوير شكلها ، فهو يعتبر اللغة الرمزية كتابة على كود سري ، كما يعتبر تفسير الحلم كناية عن عمل ، يرمي الى كشف سرية هذا الكود"** (Eric, 1995, p. 66) ، لتشكل دراسات (فرويد) النفسية مركبةً تعتمد على تفسير الأحلام وتأويل الرموز . فالحلم رؤية تعتمد على الرمز ، وهو مليء بالمعاني الداخلية التي تنظم بحسب منطق المخيلة والصور الكلية والرموز . إذ يقوم التحليل بإعادة اكتشاف الظروف البلاغية وتطبيقها على مجالات جديدة من خلال التأويل . ويميز (فرويد) **" بين تقنيتين في التأويل ، احدهما رمزية ، والأخرى تعتمد على التداعي (..) إذ تعد لعبة مركبة تعتمد من بعض الجوانب ، على تداعيات الشخص ، وتكتمل من الجانب الآخر ، بالتأويل المعزز بمعرفة المفسر للنظام الرمزي"** (Fadl, 1992, p. 30)، بمعنى إن القدرة التفسيرية للكشف عن الغياب تعتمد على قراءة الرموز التي يرسمها اللاوعي ، سواء من الداخل إلى الخارج

أو من الخارج إلى الداخل . فكل تأويل للعالم هو في الأساس تأويل للذات ، حيث يكشف عن الحقول الدلالية والمصادر المغمورة للمعنى داخل كثافة الوعي . ويكون الفهم فقط فهما تاريخيا ، لأن للذات تأريخا ، ينظر المتلقي إلى جوهر الظاهرة ويحلل شفرتها بقصد الوصول إلى حقيقتها الغائبة .

أظهرت الدراسات السيميائية أن التواصل لديه القدرة على كشف المعاني المخفية عبر الكلام . وبناءً على ذلك ، يعتبر التواصل هو البنية الأساسية (الكل) . ووفقاً لـ (سوسير) فأن التواصل هو **" نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار ، ويمكن تشبيه هذا النظام ، بنظام الكتابة أو الألف باء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق ، أو الطقوس الرمزية ، أو الصيغ المهذبة ، أو العلامات العسكرية ، وغيرها من الأنظمة ، ولكنه أهمها جميعا "** (General Linguistics, 1985, p. 34) ، وعلى الرغم من أن الكلام هو شخصي وقابل للتغيير ، إلا أن اللغة تسبقه ، حيث تعتبر نظاما يتمتع بقواعده الخاصة . ولكل مجتمع لغوي نظامه اللغوي المميز . الذي يُعتبر الكلام تجسيدا سطحيا له ، حيث يُظهر الأشكال الفردية للغة التي تم إنشاؤها بواسطة التقاليد الاجتماعية غير المرئية . ومن ثم فإن اللغة هي ظاهرة اجتماعية تتعلق بدورها في تمثيل المعنى كوسيلة للتواصل . والعلاقة بين اللغة والكلام تعكس العلاقة بين الكل والجزء ، حيث تشكل اللغة البنية العميقة (الكل) ، في حين يشكل الكلام البنية السطحية (الجزء) ، ويرتبطان من خلال الدال الصوتي والمدلول الذهني ، إذ يوضح (سوسير) تحول المعنى من الحضور إلى الغياب ، ومن الغياب إلى الحضور ، وذلك من المرسل إلى المتلقي ، والعكس بالعكس ، مما يبرز ثنائية الدال والمدلول في الرسالة كرمز . كما يوضحها المخطط الآتي :



وإذا نظرنا إلى العلاقة بين الدال والمدلول ، فإن الدال يمثل الجانب الحسي أو الصورة الحسية للمدلول ، ولكن المدلول يمثل الجانب الذهني أو (الصورة الصوتية) للدال . من ثم تتضح العلاقة بينهما من الدال والمدلول معاً ، حيث يتعالقان لتشكيل الكل ، وفي حالة وجود المدلول كحالة غياب ، يصبح استحضار معناه أمراً معقداً يتطلب تفكيك العلاقة بين الدال والمدلول لكشف الدلالة الكامنة فيه . ويعتمد ذلك بشكل كبير على الوجود اللفظي ، حيث يُضفي اللفظ قيمة ثنائية على الكلمة ، تتجلى في الحضور والغياب ، الوجود والنقص (Qatous, 2006, pp. 130-131). وتُعتبر العلاقة بين الحضور والغياب علاقة اعتباطية ، حيث لا يوجد ارتباط واضح بين الدال والمرجع ، ذلك **" إن أهم خصائص العلامة اللغوية ، هي نسبيتها الاصطلاحية ، بمعنى غياب علاقة التشابه الواضحة بين الدال ، والمدلول ، أو بمعنى أدق التشابه بين الدال ، والمرجع ، حيث إن كلمة مقعد ، لا تشبه المقعد "** (Obersfeld, 1982, p. 29)، وعلاوة على ذلك ، يختلف الدال من لغة إلى أخرى . وبالنتيجة ، يكون المدلول قيمة اجتماعية واتفاقية ، حيث تعتبر اللغة ، وفقا لما تقدم من قول (سوسير) ، نظاما رمزيا اعتباطيا ، حيث لا يكون هناك ترابط واضح بين الدال والمدلول إلا من خلال الاتفاق الجمعي.

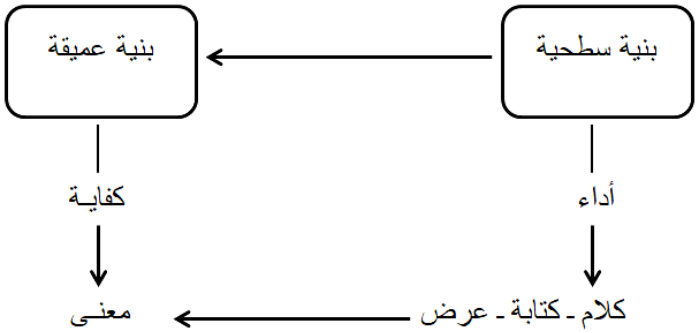
في العلاقة التركيبية الأفقية ، تتصل الرموز أفقيا كسلسلة ، حيث يجد (سوسير) أن اللفظ يكتسب قيمته من خلال اختلافه عن كل ما قبله أو بعده أو تعارضهما . ويتجلى المعنى زمنيا بناءً على تتابع الألفاظ ، حيث تكون علاقة تأليف واضحة في سياقها وسط الجملة . أما الألفاظ المحتملة كبدائل ، التي تؤسس مترادفات أو متناقضات ، فهي ترتبط بالألفاظ الفعلية للجملة عن طريق تداعي الأفكار . وبمعنى آخر ، الألفاظ الحاضرة في الجملة تحث على تذكر ألفاظ أخرى غائبة عن الجملة ولكنها مخزنة في الذاكرة ، وتحمل إمكانية الاستبدال في التحليل (Admir, 1997, p. 7) . وفيما يتعلق بالعلاقات الغائبة ، فهي ذات طابع إيحائي تعتمد على إمكانية الاستبدال على محور عمودي . فمعنى أي وحدة يعتمد على الاختلافات بينها وبين الوحدات الأخرى التي يمكن أن تحل محلها . من ثم يمكن قراءة جميع الأنظمة الرمزية وفقًا لمحورين رئيسيين ، محور التركيب ، ومحور الاستبدال .

ويتفق المستويان التركيبي والاستبدالي ، مع مستويي الدلالة التي صنفها (بيرس) بالشكل الآتي (Bankrad, 2005, p. 103):

أ. مستوى دلالي يطلق عليه (المؤول المباشر / الصريح) ويعين المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر ، ويتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها ، وهو ما نسميه عادة بمعنى العلامة المرتبطة بمعطيات الموضوع المباشر ، أي أنها عناصر تأويلية ليست سوى ما هو معطى داخل العلامة بشكل مباشر ، وما ينتجه من معنى لا يتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يتطلبها الإدراك المشترك ، بمعنى أن الوظيفة الأساسية هي في أعطاء نقطة الانطلاق للدلالة .

ب. مستوى يتشكل من خلال استحضاره لمعطيات معرفية ليست معطاة بشكل مباشر (تلميح) ، فهي ذاكرة أخرى تتوجه إلى شخص ما أي تولد في فكره ، معادلا لها أو ربما علامة أكثر تطورا ، ويقوم المؤول الديناميكي بتنشيطها كي تسلم مجمل أسرارها ، وبعبارة أخرى فان المؤول الديناميكي ، هو كل تأويل يعطيه الذهن فعليا للعلامة الأولى .

يماثلان هذين المستويين المستوى التركيبي والاستبدالي ، فالأول يمثل الحضور فيما هو معطى كموضوع قابل للتأويل ، والثاني يشكل المستوى العمودي ، وهي القدرة الذهنية في كشف أسرار العلامة ، ومنحها المعنى . كما يلتقي مفهوم المحور التركيبي والمحور الاستبدالي مع واحدة من الأفكار التي طرحها العالم اللغوي الأمريكي (نعوم تشومسكي) ذات الصلة بالبنية السطحية التي تمثل الأداء الكلامي ، والبنية العميقة التي تمثل الكفاية اللغوية ، فهو يرى أن وراء كل البنى السطحية ، بنية أكثر عمقا ، يمكن الوصول إليها عبر تحليل مكونات البنية السطحية وأسلوب تنظيمها وتفاعلها ، بوصفها مكونة من مجموعة من العلاقات تحكمها (شفرة) ، يوصل فهمها إلى البنية العميقة ، عبر تحويل تركيب إلى آخر على وفق القاعدة التوليدية التي تهتم بأولوية الكفاية اللغوية ، بوصفها أفكارا وعلاقات كامنة في العقل ، تعبر عن نفسها من خلال أشكال وظواهر متعددة (Chomsky, 2005, pp. 47-75)، والعلاقة بين البنية السطحية والعميقة بمعنى العلاقة الرابطة ما بين الحضور والغياب ، فالحضور السطحي ، يُرد إلى البنية العميقة حيث عالم الخيال والعقل . وهو ليس بالعقل السلبي ، أو صفحة بيضاء ، يكتسب أفكاره من البنية المحيطة به ، ويدور في إطار أنساق مغلقة ، بل إنه عقل نشط فعال ، توجد فيه إمكانات وملكات فطرية كامنة ، تتخذ شكل قاعدة الأداء على وفق القاعدة التوليدية القائمة في الكفاية اللغوية ، بمعنى إعادة الكتابة ، أي أنها تعيد كتابة رمز يشير إلى عنصر معين من عناصر الكلام ، برمز آخر أو بعدة رموز أخرى ، على وفق قاعدة الاختلاف والاستبدال (Chomsky, 2005, p. 82) ، وعمادها أن الرمز يتمحور في معناه ، في إطار أنساق مركبة ومفتوحة ، من العام والبنية ، ومن المعطيات القبلية الكامنة في عقل الإنسان ، من الغياب الذي يشكل كفاية إلى الحضور الذي يماثل الأداء وأمره منوط بالعقل والتخيل القادرين على فتح مدى الدال ، وتوليد المعنى ، كما في المخطط الآتي:

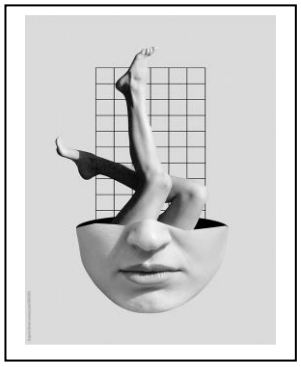


يرى الباحث أن (الشفرة) وفق ما تقدم هي المسافة الجمالية حسب تقسيمات (جاكوبسون) ، وتكمن أهميتها في أنها الوحدة الأساس التي تستدعي التلميح ، وتعتمد على قدرة المتلقي في حلها ، وذلك مرتبط بالأنساق المشفرة ، التي تصل بين الرسالة بأشكالها كافة ، والمتلقي ، خصوصا إذا ما شكلت محفزا يثير انفعالا ترابطيا في الذهن **" إذ تقوم الانفعالات بدور الوسيط في الترابطات الإبداعية والخيالية"** (Hamid, 2009, p. 55)، التي تحدث تأثيرها المقصود .

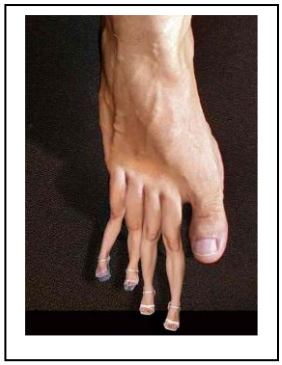
ويمكن تصنيف التشفير إلى طبقتين متلازمتين في اللغة العربية ، تتجلى الطبقة الأولى في شكل ظاهري يعبر عن الحضور ، بينما تعبر الطبقة الثانية عن الغياب وتجمع بين الجانب الذهني والمادي ، بين الشكل والمضمون . وما يميز التشفير هو تفسيره المتعدد الأوجه ، حيث يمكن أن يحمل أكثر من معنى وفقًا لاستقبال المتلقي . تجمع الطبيعة الثنائية للتشفير بين الحضور والغياب ، مما يثري العمل الفني ويعطيه عمقًا بوصفه أثراً يمكّن تمثيل الأفكار والمفاهيم لتصبح تشفيرا غنيا بالمعنى وذو دلالة مزدوجة . والرمز هو فن قائم بذاته ، يُدّل به على الأشياء المعنوية ، وليس مجرد تجسيد للموضوع المراد الإشارة إليه ، من ثم الرامز والمرموز مفصولان ولا يمكنهما التواصل المباشر .

المبحث الثاني : البعد الفلسفي للتشكيل المعاصر

مع تقدم التكنولوجيا وتأثيرها على الحقل الفني ، يمكننا ملاحظة تطور الفن كنشاط إنساني يتأثر ويتغير بما يحدث في مختلف مجالات النشاط البشري ، بما في ذلك المجال الثقافي والسياسي والاجتماعي والصناعي . فقد أدت التكنولوجيا إلى تقدم كبير في المجال الفني ، لاسيما في الفنون التشكيلية . إذ كانت واحدة من الحركات الفنية التي نشأت نتيجة هذا التأثير هي السريالية الجماهيرية . والتي تعد من الحركات الفنية المعاصرة التي تستخدم الوسائط الإلكترونية ووسائل الإعلام لإنشاء الرسوم السريالية المعاصرة . إذ تعتمد على تأثيرات التكنولوجيا والوسائط الجماهيرية وتقنيات فن البوب . وتستخدم السريالية الجماهيرية التقنيات الحديثة مثل الحاسوب الإلكتروني لإنتاج أعمال فنية تجمع بين السريالية التقليدية وفن البوب (Ahmed, 2014, p. 387) ، يتم ذلك من خلال خلق صور تعتمد على تقنيات حديثة مثل التلاعب الرقمي والكولاج . إذ يقوم الفنان في هذه الحركة بتفكيك مكونات الواقع وإعادة تجميعها بطرق بنائية جديدة تتجاوز حدود الواقع . يتم تحقيق ذلك من خلال التخيل الحر والتجريب في التعبير عن رؤى غير تقليدية . حيث تقوم الأعمال الفنية في السريالية الجماهيرية بكسر توقعات المتلقي وتوفير صدمة جديدة من خلال تكوينات صورية غير مألوفة . يتم ذلك عن طريق التلاعب بالمتناقضات والجمع بين عناصر مختلفة . يهدف الفنان في هذه الحركة إلى كسر الرؤية التقليدية للعمل الفني وإحداث تجربة جديدة ومبتكرة في التصوير والأداء والتقنية . كما في أعمال كل من الفنان (يفغيني شفيتس) و (سيرجيو سبينيلي) ، حيث يعملان على تسليط الضوء على الجانب العلمي من خلال دمج الصور الواقعية مع بعضها البعض لخلق عوالم غريبة . يستخدم (سبينيلي) وسائط إلكترونية معاصرة وتقنيات الكولاج لابتكار تراكيب بنائية تثير الدهشة والصدمة لدى المتلقي . إذ يقوم بتجميع أجزاء واقعية مألوفة بصور تركيبية يستحيل رؤيتها في الواقع ، بهدف إرباك المتلقي وتقديم رؤية تخيلية خارجة عن المنطق والمألوف (https://www.virtualgallery.com/galleries/sergio_spinelli) . كما في الاشكال (٢.١) .



الشكل (١) يفغيني شفيتس



الشكل (٢) سيرجيو سبنيلي

وتعد أعمال الفنان (آلان كنغ) والفنان (جيم وارن) ، ذات أجواء خيالية تمزج بين المكان والزمان والشخصيات بشكل بعيد عن الرؤية الواقعية التقليدية . حيث يقوم (كنغ) بتحليل صور الواقع وتفكيكها ، مستخدما التخيل الحر والتحرر من سلطة الواقع ، ثم يعيد تركيبها بطرق جديدة لخلق صور تتجاوز الواقع وتتخطاه . إذ يقوم (كنغ) بخلق بنية جدلية في أعماله ، تجمع بين تكوينات متنوعة في فضاءات فنية . ويهدف إلى مشاكسة المتلقي وإرباكه ، من خلال صور متسقة ومتكاملة في مظهرها الخارجي ، ولكنها لا تنقل أي صدق مع الواقع الراهن أو الحقيقة (www.arcadia.com Artists Database>K> Kindermann K-King.). كما في الأشكال (٤.٣) .

الشكل (٣) آلان كينغ ، مرايا

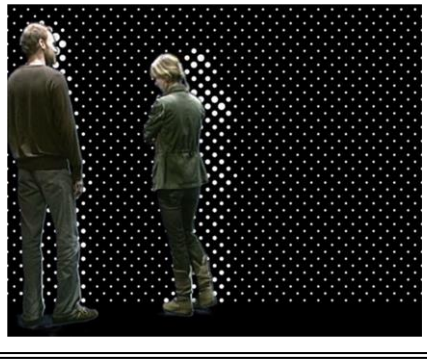
الشكل (٤) ، أندريه تيورين ، مجرد فكرة

كذلك قدّم الفنان (جورج جراي) رؤية فريدة في تعامله مع تقنية الفن الرقمي ، حيث تميزت أعماله بأسلوب مبتكر يجسد إنجازا فنيا يحاكي واقعاً افتراضياً بشكل متقن ، كما يتضح في الشكلين (٥ ، ٦) . وتتجسد في أعماله عبقريته وقدرته التخيلية ، حيث ينقل عوالما وصورا مركبة تستند إلى خياله الحر . إذ يبدو بأنه يهدف من خلال هذه الأعمال إلى التواصل مع المتلقي واستدعاء خياله لاستكشاف فضاءات غريبة ومتداخلة ، والتفاعل والتلاقي معها . حيث يشجع المتلقي على وضع تفسيرات وتأويلات مقنعة تتجاوز توقعاته المسبقة ، ما يساعده على توسيع آفاقه واكتساب معارف وخبرات جديدة . بذلك يتمكن المتلقي من الاندماج والانصهار مع أفق العمل الفني ، مما يؤدي إلى حالة من الإدراك والفهم ، ويسهم في تحقيق تواصل واضح بين المتلقي والفنان من خلال العمل الفني .

الشكل (٥) جورج غري ، جلب العواصف

الشكل (٦) جورج غري ، محرك الاحتمال اللانهائي

وفي التجارب الرقمية يثير العمل الفني خيالاً أوسع . إذ يرتبط الخيال بعوامل التجديد التي تطرحا فكرة العمل الفني ، إلى جانب استخدام تقنيات معاصرة وآليات علمية مدروسة . ويتميز الفن الرقمي بتفاعل المشاهد مع العمل الفني بدلا من التأمل ، كما هو الحال في عمل (واجهة الفتحات) للفنان (فريدريك إيل) . حيث في هذا العمل ، استخدم (إيل) جدارا مكونا من عدسات الكاميرا ومستشعرات الحركة ، مما يجعل المشاهد يشعر وكأنه الفنان نفسه ، يشارك في الإنتاج بدلاً من أن يكون مجرد مستلم ، الشكل (٧) . إذ يرتبط الخيال في هذا السياق بتقديم المعرفة والجوانب العقلانية والمنطقية ، مما يشير إلى الجانب العلمي والخيال الذي يدفعنا لمحاولة فهم المشهد التفاعلي المعقد الذي يجمع بين العناصر الفنية والعلمية والتكنولوجية في نفس الوقت . فالغرابة تكمن في استخدام تقنيات غير تقليدية في الفن ، بينما يبقى المألوف في توجهه نحو محاكاة الواقع . فبنية العمل الفني هنا هو تحول تدريجي بعيد عن المألوف . وعلى الرغم من ذلك ، يعتبر هذا النتاج الفني جديدا ومبتكرا ذو قيم فنية وعلمية مستحدثة . (Abdullah, 2013, p. 109)



الشكل (٧) فريدريك إيل ، واجهة الفتحات

الشكل (٨) نورماشي ، تاريخ أتاكاما

وفي عمل (تاريخ اتاكاما) للفنان (نورماشي) ، يتجلى الفعل الفني بشكل متحرك على الحائط عبر شبكة متداخلة من الخطوط غير المتمركزة في اتجاه معين . إذ تتألف الأشكال في هذا العمل من تلاقي الخطوط والألوان ، مع إيقاع متذبذب يخلق توازنا يتيح للأشكال الظهور بشكل عفوي في الفضاء التصويري . ويبتعد العمل عن تجسيد العالم الحسي بشكل محدد أو علامي ، وبدلاً من ذلك ، يركز على الجوهر وليس الظاهر . حيث يفتقر العمل إلى تكوين معين ، الشكل (٨) ، مما يدفع المشاهد إلى خلق افتراضات خيالية لاستكمال الصور المبهمة المتواجدة أمامه . إذ يتعامل الخيال هنا مع مادة فاعلة تتحول وتتغير في المظهر ، وهذا ما يجمع بين جمالية الأشكال التجريدية وفهم حقائق العالم الرقمي كما لو كانت ظاهرة بصرية . وهذا النهج يؤدي إلى خلق قيم جمالية جديدة تستند إلى ترابط الفن والعلم في فهم الحقائق بشكل مختلف . وتتجلى فعالية العمل الفني من خلال بنيته المعقدة التي تفتح المجال لخيال المشاهد وتفسيراته الجمالية ، وتسمح بتدفق استجابات وتفسيرات متعددة . (Abdullah, 2013, pp. 112-113)

وخلاصة ما تقدم ، يرى الباحث أن مسارات الرسم المعاصر بين التصريح / الوضوح ، والتلميح / الغموض ، يمكن أن تتباين بشكل كبير من خلال الأساليب والتقنيات التي يستخدمها الفنانون للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم ومفاهيمهم في أعمالهم الفنية . وهناك تفسيرات متعددة للتصريح والتلميح من الممكن أن تتفاعل مع بعضها البعض في الأعمال الفنية ، حيث يمكن أن يتناوبوا بين

التعبير المباشر والتعبير المبهم حسب الرسالة التي يرغبون في إيصالها ، والتأثير الذي يسعون الى تحقيقه على المتلقين ، وقد يستخدم الفنانون قوة التصريح لإبراز فكرة محددة ، وبعد ذلك يعتمدون على التلميح للتفاعل مع المتلقي وتشجيعه على التفكير والتأمل . لهذا فالتصريح يشير إلى التعبير المباشر والواضح في العمل الفني . إذ يتمثل في استخدام الأشكال والخطوط والألوان بشكل معلن ومفهوم لتوصيل رسالة واضحة ومحددة . ليعتمد على الظهور المباشر للمضمون والمعنى ، ويمكن أن يكون مفيداً في إيصال رسائل ومفاهيم محددة بشكل صريح ومباشر . أما التلميح فيشير إلى الاستخدام المبهم والمشوش للأشكال والخطوط والألوان في العمل الفني . ويهدف إلى إثارة التساؤلات والتفسيرات المتعددة والغموض في المشاهد الفنية . وقد يترك المجال للمتلقي لملء الفراغات والتفاصيل بالتأويل الشخصي والتخيل ، ويترك المتلقي يعيش تجربة تفسيرية فردية .

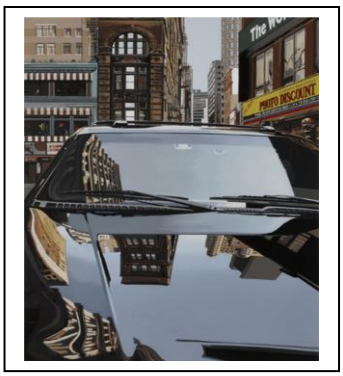
المبحث الثالث : تنوع شفرات التشكيل المعاصر

١. التشخيص المباشر:

رغم اختلاف وجهات النظر في الفن المعاصر وما بعد الحداثة في تحديد بداية هذه الفترة ، إلا أن أبرز الأدلة تشير إلى منتصف القرن العشرين حسب رأي (تشارلز ويلسون) [*] . بينما يرى (فريدريك جيمسون) أن فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية شكلت بداية هذه المرحلة . وقد شهدت التجربة الجمالية تحولات رئيسية في مجال الفن المعاصر تحت رعاية النظام العالمي الجديد ، الذي يتسم بالهيمنة الرأسمالية . ويشير الاندماج المعرفي بين الحداثة وما بعدها في إطار ثقافي مضطرب حيث ينعدم الزمن ، إلى نمطية الطيف الفكري المتحول بين الحداثة وما بعدها . إذ جاءت فنون ما بعد الحداثة نتيجة تراكم المعرفة والتجارب الأسلوبية السابقة . (Ahmed, 2014, pp. 217-220)

هنا تظهر ملامح التصريح الواقعي للشكل ، أي أن الشكل الحقيقي هو الأفضل للتعبير عن جوهره . فمهما تطورت المعارف وتطور الفن مباشرة معه ، فإنه يجب على التشخيص الجمالي الرجوع إلى الواقعية وتحليل الموضوع بصورة حقيقية . وهذا ما يعد رد فعل معارض للحركات الفنية الأخرى التي تعتمد على الخيال والابتكار كأساس لها . وذلك ليس بالضرورة أن يلغي المدارس الفنية الأخرى ، لكن الواقعية تتبع نهجاً مماثلاً لتلك المدارس ولكنها ترفض الاعتماد على الخيال في التعبير الفني والجمالي (Shuhaib, 2006, p. 137) . وأن البحث عن الحقائق يتطلب استكشاف تجارب متنوعة ، والعديد من الفنانين المعاصرين تجاوزوا التمثيلية في محاولة لإنشاء عالم خيالي يلبي تطلعاتهم الفكرية . لترتبط هذه المحاولة بالاستخدام الواسع للكاميرا والتقدم في مجال التصوير الفوتوغرافي . كما تركز الاهتمام على العوالم الداخلية للإنسان ويتم ترجمتها من قبل الفنان المعاصر من خلال استخدام مواد وتقنيات جديدة ومبتكرة . وهنا يمكن أن يكون موضوع التلميح قد تجاهل الشكل الخارجي وركز على المحتوى الداخلي . (Murad, 2006, p. 86) **" لا يمكن ان يفسر ذلك التناقض الا بصورة ميتافيزيقية تتجاوز قيم الفن المطلقة ، الفرد وزمانه وظروفه . فهؤلاء يعبرون عن نسبة مثالية أو تناغم مثالي لا يتمكن الفنان منهما الا بفضل قدراته الفطرية "** (Reed, 1975, p. 298). لكون المباني الفكرية تنتج تعابير جمالية تصف الجانب الظاهر والمخفي من الحقيقة . والقرار الأكثر صوابا في اتباع الأسلوب المناسب يتوقف على الخبرة والموضوع الذي يراه الفنان مناسبا للتعبير عنه . سواء كان الأسلوب واقعيا يعتمد على انطباعات الفنان حول حقيقة معينة ، أو محاكاة للطبيعة لغرض متعة الذوق الفني ، أو توثيق حالة محددة في لحظة زمنية قصيرة لإعطاء معاني تعبيرية خاصة ، أو قد يكون الأسلوب غير موضوعي ولا يعتمد على المعنى التلميحي للتعبير عن العوالم الداخلية للإنسان في خلق رموز بسيطة لا ترتبط بالواقع ولكنها إيحاءات تترجم عوالم مدركة ذهنياً ، أو تكشف عن أحلام يقضة وذكريات الطفولة وعلاقة الإنسان بالطبيعة ، ولكن في سياق تشبيهي مجرد ، يستهدف الاهتمام الناقل بالحالات الإنسانية المتواجدة في أعماق الطبيعة . إذن نقل الواقع من خلال الفن السوبريالي لا يتم وفق تبريرات سطحية تعتمد على مسببات التعاطي مع ما تراه العين المجردة والصور التي تصل إليها . وبدلاً من ذلك يرتبط الأمر هنا بكيفية التعامل مع التخيل في كشف بواعث الاحساس بالمشهد وتجربته الجمالية المستمرة (Al-Qara Ghouli, 2006, p. 196) . ومع ذلك ، تتكون القيمة الجمالية في السوبريالية من تحديد الحالة الواضحة بتفاصيل دقيقة في لعبة اختيار الزاوية المناسبة لنقل المشهد الطبيعي ، فضلاً عن التلاعب المقصود في الانعكاسات غير المنطقية المفروضة على الواقع لتكوين

مفاهيم جديدة وفقاً لتأويلات نصية متعلقة بالمكان . كما في الأشكال (٩ ، ١٠ ، ١١) ، حيث قام الفنان (ريتشارد استس) بتصوير جوانب المدينة بعناية . والتعرف على التفاصيل الدقيقة للطبيعة من خلال توثيق اللحظة التي تعتمد على رؤية فنية وجمالية خاصة تنسجم مع فلسفة الفنان ، وتعطي نتائج وانعكاسات دقيقة يمكن أن تساهم في التلميح إلى أهمية بعض المشاهد المتداخلة في الحدث الرئيسي من خلال انعكاس الصور في الزجاج والمرايا على الأبنية . وبذلك قدم الفنان توضيحات تجذب انتباه المتلقي وتؤكد على أهميتها في سياق نقدي يركز على المفردات المتصلة بالواقع المعاش . (Amhaz, Contemporary Artistic Currents, 2009, pp. 460-466)

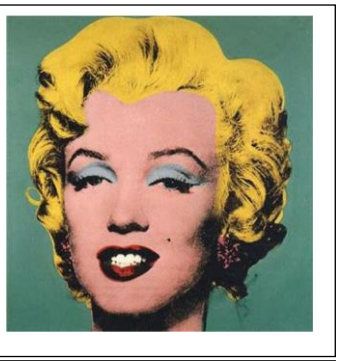


الشكل (٩) ريتشارد ايستس ـ كنتاكي فرايد تشيكن

الشكل (١٠) بيدرو كامبوس ـ الحلوى والذرى

الشكل (١١) روبرت نيفسون ـ مكتبة شارع ٤٢

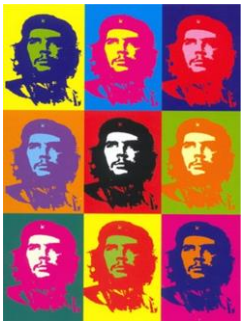
أما الفن الشعبي (Pop Art) فقد ظهر كتجاوب مع التطورات التكنولوجية الحديثة ، لا سيما في مجال التصوير الفوتوغرافي ووسائل الدعاية والإعلام المرئية والمقروءة والمسموعة . مستغلاً قدرتها على تقديم الأشياء بطرق مثيرة ومبهرة ، لهذا **" منحت التكنولوجيا وخاصة فيما يتصل بالتصوير الفوتوغرافي ووسائل الدعاية والإعلام فنان ما بعد التصوير الفوتوغرافي قدرة اكبر على التلاعب والتحكم في الصورة وهي قدره ستجعل الخيال في مرحلة ما بعد التصوير الفوتوغرافي خيالاً أكثر حرية .... إلى درجة يصعب فيها تمييز الحدود الفاصلة بين المتخيل والو اقعي ، أي يصبح كل ما هو متخيل هو جزء من الو اقع وكل ما هو و اقعي يمكن أن يصبح مكوناً صغيراً في ما هو متخيل "** (Shaker A. H., 2005, p. 392) ، إذ يتميز (البوب آرت) بالجمع بين العناصر الواقعية والخيالية والافتراضية / تشفير جزئي ، حيث يقوم بإعادة تقويم بصري للأشياء والأحداث التي يتفاعل معها الإنسان . ويتم ذلك من خلال " **الوسائل الأكثر تداولاً ، والأقل جمالية ، والأكثر زعقاً في مجال الإعلام"** (Amhaz, Contemporary Artistic Currents, 2009, p. 432) ، والنظر إلى هذه الوسائل في سياق الثقافة التجارية التي نشأت من التطورات الرأسمالية في حينها . والتركيز على إنتاج ما يلبي الاحتياجات والرغبات ويحرك الخيال ، وتطبيق سياسات الاختزال والتجميل لإيجاد طلب مستمر للمستهلك وربحية الإنتاج الرأسمالي . وبناءً على ذلك ، هدف فنانو (البوب) إلى إزالة القدسية والتطلع للفن والعمل الفني ، وجعله جزءً من المنطق الاستهلاكي ، إذ **" خرج العمل الفني من العزلة التي فرضت عليه مدى قرون ، باعتباره غرضاً فريداً ومع تقنيات الاستنساخ الآلي والصناعي حلت الجماهير الشعبية محل المالك المتوحد للأعمال الفنية "** (Al-Mashhadani, 2003, p. 146). إذ تتضح العلاقة بين السلع الاستهلاكية وصور المشاهير وفق فلسفة نفعية ، ترتبط باستخدام ما هو مشهور وشائع بين الناس وتداول الافكار والسرديات المعاصرة عن ثقافة الانسان ، وقد ساهمت عدة عوامل في توسع مجال التمثيل الصريح للمفردة التي تمثل المعنى الجمالي ، بما في ذلك السينما والتلفزيون والإعلانات التجارية . وتحرر الفن أيضا من قيود السلطة السياسية وتداخل مع الإعلانات التجارية والترويج للسلع الاستهلاكية ، فبعد ان كانت المثالية المتعالية توضح المعاني الجمالية اصبحت صور المشاهير تمثل الاساطير والسرديات القديمة ، فالفنان (أندي وارهول) ، استخدم صورة الممثلة (مارلين مونرو) شكل (١٢) ، باستخدام تقنية الطباعة بالشاشة الحريرية . كما كان لاستخدام الشكل المألوف لدى الجمهور وتوظيفه في اللوحة قد أحدث ثورة فنية حطمت القيم الجمالية القديمة وسخرت باللوحة التقليدية من حيث الشكل والمضمون ، أما الخطاب الفني فقد حدد القيمة الفعلية للشهرة وعلاقتها بالسلع الاستهلاكية (Ahmed, 2014, pp. 295-297). واستخدام تقنيات جديدة ونماذج مستوحاة من الواقع يهدف إلى تحطيم القداسة السابقة للسرديات من خلال استعارة رموز المجتمع من المشاهير لتوضيح المعاني الجمالية . وفي



الشكل (١٢) أندى و ار هول ، مار لين ، ١٩٦٤

الماضي ، بعد ان كانت مرتبطة بالرموز الدينية والحكايات القديمة ، التي كانت ترتبط بالآلهة والعالم المثالي الذي يستحضره الفنان بواسطة الخيال . ومع ظهور النماذج الجديدة ، مثل ذلك رد فعل في المجتمع نتيجة الحروب والأزمات ، حيث اعتمد الفنان على جانب الوضوح الذي يحاكي مفردات الواقع في التعبير الجمالي والفني (Amhaz, Contemporary Artistic Currents, 2009, p. 437)، كذلك نلاحظ إن (وارهول) قد عمل بطريقة فنية تحوز على المخالفة ، حيث تم تنظيم الصورة المتخيلة كخطاب تشكيلي يخترق الحواجز التقليدية والمألوفة . باستخدامه آليات عمل فنية معتمداً بشكل كبير على الشك بالقيم المتعارف عليها ، واستطاع فهم وتجسيد عمق الواقع الحاضر بكل تفاصيله . الى درجة انه كلما زاد استخدام الخيال ، زاد الفنان قربا من فهم حقيقة الواقع **" إن الإفراط في الخيال هو وحده الذي يؤدي إلى إدراك الو اقع "** (Brooker, 1995, p. 243). وبهذا فأن اعمال (وارهول) كانت تجسيدا لقوة الخيال في الفن ، والسعي لفهم وتجسيد الواقع بشكل مختلف متجاوزاً الحدود التقليدية . كما في (١٣ ، ١٤) .

الشكل (١٣) أندي وارهول ، سيارة سباق بنز



الشكل (١٤) أندي وارهول ، تشي جيفارا

هناك تواصل عميق في طرق التعبير البصري في الفن ، حيث يجتمع التخيل والتجسيد المباشر في صورة واحدة (Muslim, 2005, p. 66) . إذ يملك الفنان أدواته الفنية التي تقدم الصورة ، ولكنها ليست مجرد حالات عابرة ، بل هي مجموعة من الرموز والشفرات الداخلية . وهذا ما يجعل عملية التعبير الفني مجالا غير محدود بما ينشئه من قدرات في التجسيد . فضلاً عن ذلك ، تعمل هذه الأدوات على إنشاء علاقات بين الأشياء لتعميق المعنى الفكري المراد توصيله للمتلقي (Al-Bustani, 1992, p. 134) ، إذ يعد التعبير البصري وسيلة لا تنفصل عن طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها ، وتتأثر بالظروف الخارجية التي يتعامل معها الفنان ، وتوجه مسار وجهته إلى جانب النفع المباشر والشكلي . وتهدف هذه الوسيلة إلى إقناع المتلقي وشرح الأفكار والمفاهيم له (Asfour, 1983, p. 332). وعندما يتعلق الأمر بالسطح التصويري، يرى الباحث أن الخطاب البصري يرتكز بشكل أكبر على رسم وتكوين صورة من الواقع الافتراضي الموضوعي، وليس كمجرد واجهة للخيال ، بل يحوله إلى واقع مختلف . أي يتم تجذير عالم الخطاب البصري بعناصره وعلاقاته كواقع بديل متناقض على السطح المادي. ويؤدي تداخل الأشكال مع بعضها إلى إيجاد تخيل يجسد الأفكار والمشاعر بمنطقه الذاتي.

٢.الوسطية الإشارية :

مع ظهور تيار الفن المفاهيمي ، تم التركيز بشكل أساسي على مبدأ تجاهل المفهوم الفني التقليدي لصالح الفكرة الفنية . إذ سعى فنانو هذا التيار الى التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ، كما أكده (امهز) قائلا : **" لقد عمد ممثلو الحركة الجديدة إلى تخطي الفن نفسه تكريساً لرؤية جديدة ، للو اقع ، الو اقع الذي اخضع في السابق للتفسيروالتأويل وإعادة البناء وفق قناعات الفنان وميوله ... وبتحرره من الأشكال التقليدية للفن والتوجه نحو العمل المباشر بمادة "** (Amhaz, 2009, pp. 483-484)، لذا يتم التركيز على الجانب الذهني الخالص للصورة الفنية ، حيث يمكن لها أن تكتسب الحضور بدون الحاجة إلى الاعتماد على المادة الفيزيائية . وفي هذا النوع من الفن ، يعتبر الفكرة أو المفهوم هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني ، ويمكن وصفه بأنه الآلة التي تصنع الفن (Alwani, 2008, pp. 77-78) . وهذا النهج يقترب مع إحدى تصنيفات (سارتر) للصورة المتخيلة ، حيث يؤكد على أنها تمثل أعلى درجات التجرد من المادة الفيزيائية . في الصورة الذهنية يتم إنشاء ما يشابه الكائن بشكل إرادي ، سواء كان ذلك على المستوى النفسي أو الذهني ، بحيث يكون خالصا من حيث مادته . من ثم تختلف المادة هنا عن المادة في الحالات الأخرى . وفي تلك الحالات نجد دائماً وراء الوعي التخيلي أو خارجه بعض العناصر الملموسة ، مثل نسيج اللوحة والإضاءة والألوان في الصورة ومما تقدم يرى الباحث إن المتلقي للعمل الفني لا يقتصر على تفسيره فحسب ، بل يشمل إعادة تشكيله وقراءته . فالعمل الفني ليس محصورا في معنى واحد ، بل يمكن أن يتسع لقراءات متعددة . من ثم كل قراءة تعتبر صحيحة حتى يتم تحطيمها بواسطة قراءة أخرى تحل محلها وتصبح القراءة السابقة قديمة ومستبدلة . وبالفعل يكون المتلقي هو الذي يمتلك القدرة على تحديد المعنى للعمل الفني .

٣.التشفير التام :

ان عملية خلق عالم وهمي اساسه عالم وجودي من سمات الفن المعاصر ، والفنان المعاصر يبحث عن أفكار وأساليب تتناغم مع التطور التقني في العصر الحديث ، إذ يتمثل التعبير الرمزي في استخدام رموز ووقائع تاريخية ذات صلة بأحداث حالية في سياق الموضوع ، حيث يقوم الفنان بالاستعانة بملامح سابقة استخدمت لأغراض تجميلية أو التشبيه بحالة موجودة في المجتمع . وتطور الحال بعد الحرب العالمية الثانية ، مع الاحتفاظ ببعض النظم الفنية للتعبير عن الحداثة . وأن أحد الأساليب المميزة للفنان (جاكسون بولوك) هو إدخال الأداء الحركي في العمل الفني ، حيث استغنى عن استخدام الفرشاة بالطرق التقليدية ، واكتفى بتقنية التنقيط في اللوحة . يعطي هذا الأسلوب بعدا جديدا لألغاز التجريد ، حيث تمثل حركات الفنان في الأداء التجريدي الغامض ، وذلك بعدما يفرش اللوحة على الأرض ، مما يتسبب في تداخل الخطوط والألوان فيما بينها . وينشأ الفعل الأدائي من جسد الفنان نتيجة حالة من اللاوعي ، حيث يتم إنجاز العمل دون التخطيط المسبق ، ويتمتع بعدم الالتزام في التعبير التجريدي . يساعد ذلك في إبراز أشكال تجريدية تعيد تجسيد ذكريات غامضة بشكل عفوي وغير مباشر . (Ahmed, 2014, pp. 248-256)

شكل (١٥) فرانز كلاين ، نيويورك ، ١٩٥٣

وفي أعمال الفنان (فرانز كلاين) نلاحظ انه يرسم بلون أو لونين فقط ، حيث يقول : " **يعتقد الناس في بعض الاحيان بأني أخذ قماش لوحة أبيض اللون وارسم عليه علامات سوداء ، لكن ليست الحقيقة هذه ، فأنا ارسم بالأبيض بالإضافة على الأسود والأبيض** " (Antony, p. 35)، ولهذا تعد أشكاله تجريدية ، وخطوطه العريضة هي تشكيلات لونية توحي بهندسة اللوحة وتركيبها على وفق هيأة يشوبها الغموض ، واعتماده في نقل شعور الإثارة (Amhaz, 2009, p. 301) ، الشكل (١٥)

ويرى الباحث من ذلك بأن التعبير التجريدي قد اعتمد على العفوية كمنطلق عام ، بهدف تجاوز الأفكار المتوارثة والنظريات المقتصرة التي يمكن ربط الأشياء بها أو تمثيلها من خلالها . وأن الحقائق الكلية والثابتة غير قابلة للتعريف بشكل قطعي . وهذا الرأي يتناسب بشكل طبيعي مع الانسجام في ما بعد الحداثة ، حيث يتم التركيز على الدال بدلاً من المدلول ، وعلى المشاركة والأداء بدلاً من العمل الفني التقليدي ، وعلى ما يظهر على السطح بدلاً من الأصول الجذرية .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- تساعد الأعمال الفنية التي تعتمد على تجربة غير متوقعة ومختلفة عن توقعات المتلقين على زيادة التنوع بين الطرفين من جهة ، وتحفيز المتلقي على تطوير نفسه وسعيه لزيادة خبراته واكتساب معرفة جديدة من جهة أخرى ، بهدف تحقيق تواصل وفهم واندماج مع العمل الفني .

٢- تبدو العلاقة عكسية بين مخيلة التلقي مع مستوى التشفير في العمل الفني . حيث يحتاج الى إستدعاء الصور المختزنة كما إرتفع مستوى التشفير والإبتعاد عن المحسوس ، في حين تتراجع فرصة إستدعاء الصور المختزنة في الذاكرة أزاء الأعمال التشخيصية المباشرة والواضحة .

٣- يحتاج المتلقي الى مساحة تأويل تقارب ذكرياته ومرجعياته ، لذلك يميل الى التأمل بشكل أوضح في الأعمال المشفرة والمركبة في المعنى .

٤- زمن إنشاء نظام قراءة فردي يتصاعد مع إرتفاع شدة تشفير الأعمال الفنية .

٥- تبدو العلاقة عكسية بين مخيلة التلقي مع مستوى التشفير في العمل الفني . حيث يحتاج الى إستدعاء الصور المختزنة كما إرتفع مستوى التشفير والإبتعاد عن المحسوس ، في حين تتراجع فرصة إستدعاء الصور المختزنة في الذاكرة أزاء الأعمال التشخيصية المباشرة والواضحة .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

١- **مجتمع البحث :**

يمثل مجتمع هذا البحث النتاجات الفنية لبعض الأعمال المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها بما يتعلق بـ (تحولات نسق التشفير في التشكيل المعاصر) وعلى نحوٍ أوسع من مواقع الشبكة الالكترونية العالمية ، وقد ضم مجتمع البحث المنجزات الفنية لرسامي الفن المعاصر، والتي ترتبط بحدود البحث ، لذا أعتمد الباحث على اطار مجتمع البحث بحدود (٧٥) عملاً فنياً من تلك الأعمال تم جمعها من المصورات المتوفرة في الكتب والمصادر المتخصصة وأدلة المعارض ومواقع الانترنت .

٢- **عينة البحث :**

بغية تحقيق هدف البحث اتبع الباحث الاسلوب القصدي لتحديد عينة البحث من مجمل الاعمال الفنية والممثلة لمجتمع البحث ، وقد انتقى الباحث (٣) أعمال فنية .

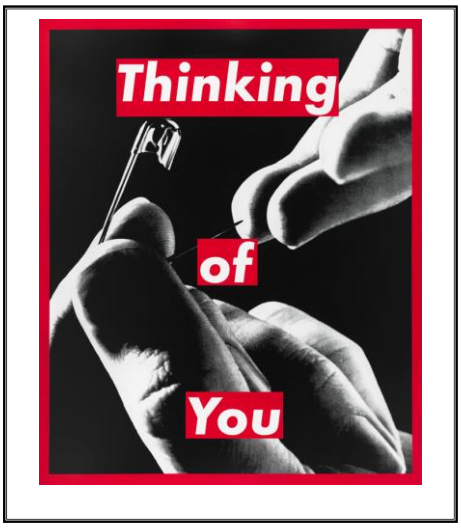
٣- **المنهج المستخدم :**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة المختارة بطابع نقدي يحدده هدف البحث .

٤- **اداة البحث :**

قام الباحث بالاعتماد على الاطار النظري كمحك للتحليل وبصياغة نقدية جمالية تتماشى مع هدف البحث .

٥- **تحليل العينة**



إنموذج (١)

إسم الفنان : باربرا كروجر

إسم العمل : افكر فيك

المادة : طباعة على الورق

تاريخ الانتاج : ١٩٩٩

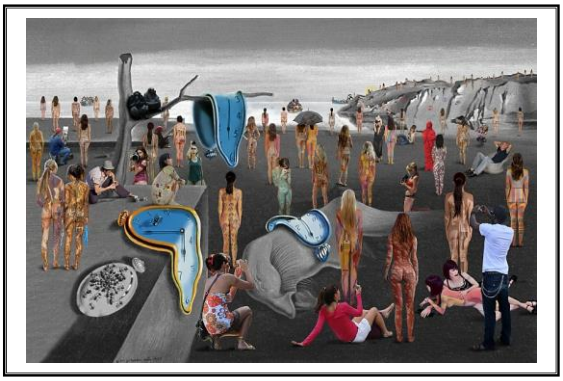
القياس : ٣١٢,٧ × ٢٥٥,٧ سم

يعتمد العمل الفني من الناحية الشكلية على التصوير الفوتوغرافي والمعالجة الرقمية ، ويتبين فيها للمتلقي وضوح مفردات الصورة التي تتكون في يد تمسك دبوس يقوم بوخز أحد الأصابع بإضافة العبارة الإنكليزية المدموجة مع الصورة (أفكر فيك Thinking of you) أحد الأصابع ، وهذا العمل الفني ينتمي إلى تيار (الفن لغة) وهو من التيارات التي جعلت التفسير اللغوي هو العنصر الساند للتشفير وفك التشفير في آنٍ واحد . وهنا يتوضّح مستوى هذا التشفير على المنحى المفهوم لربما لكثير من المتلقين ، لأن الدافع اللغوي وضّح الكثير من الابهام في النص البصري ، إذ لولا هذا التفسير اللغوي ، من الممكن أن يأخذ تحليل هذه الرسالة البصرية منحىً آخر في الأذهان .

ومن الممكن أن يكون (المعنى الكلي) لهذا العمل الفني أن (التفكير في شخص معين ، مقرون بالألم) ، والتغريب الجاذب الذي يظهر في هذه الرسالة الصورية هو أن (الوخز) يكون هنا بالإرادة ، لأن الانسان بطبيعته كائن ميال الى الابتعاد عن الألم غريزياً ، وهذا واضح بشكل جلي من تجزئة مفردات النص البصري اللائي تم التفصيل لهن في التوصيف للنص البصري في بادئ التحليل ، فلو افترضنا إن الدبوس يتخذ موقع الوخز في الكتابة وليس في الاصبع ، فهذا سوف يعطي للقارئ إحتمالية الربط مع الكلمة وليس مع فكرة الألم ، كذلك إن اي تحريك لليدين سوف يعطي معنى مختلف ، فهذه الفرضيات تلعب على تعد الأحتماليات ، فالذي يضيق فرصة المعنى هي الكلمات (أفكر فيك Thinking of you) ، فأي تغيير للمفردات سوف تصل الى نفس المعنى ، وهذه المفردات تعمل بشكل كبير في أغلب الأعمال الفنية على اختلاف صياغتها وطرائق الاظهار فيها كمرشدات وخارطة طريق ذهنية ، لوضع المتلقي أمام مسارات واضحة لفهم الرسالة المشفرة .

ويعتبر النص المرافق للصورة رسالة لغوية تمهد لقراءة حدود الصورة وبعثها من جديد خارج اطار صورتها الاصلية الراسخة ، التي تعمل منظومة ما بعد الحداثة على تفكيك جوانبها وفتح افاق التأويل اللانهائي للنص المنبعث عن علاقتها بالخطاب اللغوي

الخاضع لاشتراطات الخطاب البصري ، وقد تعمل هذه الرسالة كبديل ، أي إن النص يمكنه ان يسمي ويثبت المدلولات الممكنة للصورة الفوتوغرافية ، وبذلك يرشد عملية التطابق والتأويل ، وهذا كله يعمل في أذهان قارئي الاعمال الفنية بفاعلية الصور الذهنية المخزونة التي يستدعيها العقل البشري في كل عملياته التي تدعوه لفهم الأشياء والمقتضيات الفكرية التي يواجهها الانسان يومياً في مواجهته لهذا الوجود المليء بالأسئلة .



إنموذج (٢)

إسم الفنان : لويس باربا

إسم العمل : ثبات الذاكرة لسلفادور دالي

المادة : طباعة

تاريخ الانتاج : ٢٠١٥

القياس : ١٥٢,٤ × ٢٤٣,٨ سم

يمثل عمل (باربا) اعادة انتاج لوحة الفنان السريالي (سلفادور دالي) والتي تحمل عنوان (ثبات الذاكرة) ، وبإعادة انتاجه اضاف (باربا) عدة أشكال وتفاصيل ألحقها بالعمل الاصلي لنساء ورجال وحيوانات ، وزعها عبر تقنية المونتاج لتتداخل فارضة وجودها وسط الرموز الاصلية للعمل التي وضعها (دالي)(الساعات ، الحصان ، جذع الشجرة ، التلال) ، إذ وظف الفنان رموزه معها بشكل يتلاءم والهدف المعاصر الذي يوجه من خلالها .

عند استعراض مفردات عمل (باربا) ، يظهر لنا تحقيق التناقض والتشابه من خلال تأثره بالرموز والأشكال التي استخدمها (دالي) ليكون مستوى التشفير جزئياً ، من خلال المزج بين اللوحات التاريخية البارزة وصور السياح المعاصرين والمشاهير والمتفرجين من جميع أنحاء العالم ، حيث تم التلاعب رقميا بتلك الصور لإيصال رسائل اجتماعية وإنسانية ، اذ اصبحت الرموز والاشكال الاصلية مراجع ملهمة لخلق مفاهيم معاصرة جديدة ، حيث يتجسد هذا العمل بالتقاطع بين الماضي والحاضر ، وتجمع بين التراث الفني والثقافات العالمية المتنوعة لإحداث تأثير فني جديد .

فقوام المنجز الفني يستمد حضوره من الماضي بإظهار فاعلية الأداء الحسي في البحث وكيفية التلاعب في الإيقونات الفنية وحضورها الملازم للتجديد في المواضيع وبصورة متسارعة ، ينتقيها الفنان بعقلية تأتي بالفعل الإرادي من خزين الذاكرة ، لتحضر نزعة تأملية تغيب اتصال الفنان بصفات المنجز السابق ، لينتج شفرات يحكمها التفرد في انتزاع المغايرة في إخراج الأشياء من واقعها وصياغتها بواقع جديد تحكمه المهارة التقنية ، التي اكتسبها الفنان في الإخراج وبحضور آني استثمره ليشكل التغريب المقارن بما هو ماضي ، ليحقق الصدمة من خلال قدراته التغريبية المستمدة من قدرات التوظيف في الأداء ، ليكون التجديد ذا حضور دائم ، وبكيفية تمد التجربة قيمة في زمنيتها في الموضوعات التي تكررها دون مضمونها ، وهذا يتلازم مع التعديل في تسلسل الأفكار الفنية الوثيقة الصلة بالعالم المحيط ليوحد بينه وبين الآخرين ، فـ (ثبات الذاكرة) حينما تمرر بمنظومة الفنان تواصلياً ذو الخزين المتناغم مع الأفكار وبتصورات تنقل في تفسيراتها ما يطرح رغم صعوبة فهم آليات التخيل وما تحمله من تجارب للكشف عن الأدوات التي صورت التمرد بأنه صورة من تجاوزات الواقعية ، التي من خلالها يعاد الصياغة بنماذج مستحدثة تختلف عن الأصل من خلال طريقة الطرح في التفكير والسلوك الممارس ذو الحبكة المنظمة ، عند إيجاد صياغة للتلاعب بالجزئيات تتكون قدرة الفنان في إيجاد الصورة التخيلية الفاعلة عبر الإدراك المسبق للعناصر ، لذلك نجد الفنان قد حقق بموضوعاته المعرفة الفكرية الواعية المؤسسة للصورة التخيلية التي حول من خلالها الموجودات من عالمها ذو القراءة التقليدية إلى عالم يعتمد القراءة الحرة غير المقيدة ، فبين قراءة المنجز الفني السابقة لـ (سلفادور دالي) وبين الإدراك الحسي الواعي لـ (لويس باربا) ، جعلت مواجهته العقلية تحمل الألوان على سطح الجدار لتتعالى نحو الأداء الفكري السابق وبتركيب ذهني يدمج بين الأصل قبل تحوله إلى واقع جديد ، وإحالته من واقع لآخر يتماثل في الإظهار مع تغييب وإبعاد المادة غير المنتمية للموضوع ، تتعامد مع العامل الزمني وتغيراته ، وبهذا نجد مرجعية الاختيار واضحة ما يظهر المنتزع عن الأصل باعتماد الفنان على الخامة المعالجة صناعياً ودون تدخل اليدوي .

إنموذج (٣)

إسم الفنان : باتريك كرامر

إسم العمل : قليل من النقد البناء

المادة : طباعة على الورق

تاريخ الانتاج : ٢٠٢١

القياس : ٥٠,٨ × ٥٠,٨ سم

يتأسس العمل من مفردات صورية تحتل فيها جزء من صورة (الجيوكندا) الجزء الابرز من اللوحة وفق استعداء واقعي للشكل كجزء مهيمن في نص المنجز والاجزاء الاخرى التي يشغل بها الفنان سطحه الصوري ، يتوسط العمل مجموعة من رسوم الفاكهة تستقر على بعض الكتب التي رتبت في اسفل مساحة الرسم ، وتتوزع في جزئي العمل اليسرى واليمنى صور لشكل غريب يشبه الى حد ما كائن عضوي بأرجله المتعددة وكانه فايروس غريب ، يمتلك ارجل كأرجل العنكبوت الاسود ببقعه اللونية الحمراء . اما الجهة الاخرى من العمل يبرز الفنان فيها شكل القشور للألوان او لحائط قديم ، تقبع خلفه صورة (الجيوكندا) لتكون مجموعة من الاشكال المتناثرة في الجزء الايمن العلوي من اللوحة.

يطرح المنجز وفق التحصيل العام مستوى التشفير الظاهر او الصريح وفق اجتماع وتركيب الاجزاء ككل في مفردات العمل ، حيث يستدعي الفنان الذاكرة والمعجم الفني السابق الذي تمثله أيقونة جمالية مميزة ومعروفة في حقل الفن ممثلة بـ(الجيوكندا) للفنان (دافنشي) ، تلك التي اسست نظام من التمثيل الكلاسيكي لحقبة فنية معروفة ، وايضا تمثل ايقونة جمالية لما امتلكته من شهرة عبر الحقب الزمانية في الفن ، يقحمها الفنان وسط مفردات بعيده عن الموضع الخاص بها مع مجموعة من الفواكه والكتب وكائنا غريبا بأرجل متعددة ، يحاول الفنان استعداء تلك المفردة من ذاكرته المختزنة ، وايضا ما تبثه للمشاهد من شكل او رمز صوري معروف في الحقل الجمالي . فالمعنى ليس له علاقه بالجزء كمفردة اللوحة الكلاسيكية او جزئية صورة الفاكهة والكتب ، بل المعنى يتحقق من خلال مسالة التغريب الصوري والمكاني لتلك المفردات التي قد يعني التناقض في ما بينها الشكل الاساسي ، وهنا يشتغل التغريب الجزئي على نوعية الشكل او الصورة المرسومة وفق محاولة لاستدراج المتلقي لمعرفته بتلك الصور ، فالجذب الاساسي يمثله العمل من خلال قيمة الشكل المرسوم ، وعليه يتم بناء المعنى وفق تعدد الاحتمالات ليظهر انتاجية فعل الفنان للصورة الكلية .

إعتمد الفنان في هذه اللوحة على طريقة إستدعاء الذاكرة ، حين وظف لوحة (الموناليزا) التي رسمها الفنان (ليوناردو دافنشي) ، لكن بإخراج جديد وأسلوب مغاير عن اللوحة الأصل رغم محاكاتها ، وقد اعتمد (باتريك) على اسلوب السخرية في تنفيذ العمل جاعلاً من الجدار سطحاً تصويرياً ، فضلاً عن إختزال الألوان ، ورغم توظيف الفنان لوحة (الموناليزا) بوصفها منجزاً فنيا ممثلاً وبامتياز عن الأسلوب في الرسم ، الا أنه أظهرها برؤية مغايرة حيث جعلها تبدو وكأنها تقوم بإلغاء صورتها ومحو تفاصيل ملامحها بواسطة طلاء عبر حذف الجانب الاعلى من الصورة . ربما أراد الفنان بمنجزه هذا إن يوصل رسالة بالاكتفاء من تقليدها فجعل العمل يحمل عنوان ، أو إنه أراد تأكيد انتهاء تقاليد عصر النهضة وكل ما يقيد الفنان من قيم جمالية كلاسيكية ليحل محلها قيم وأساليب جديدة ، وكان أسلوب الاستعارة إحداها ليتوجه من ثم الى إستدعاء لوحة (الموناليزا) التي تعد إحدى رموز الفن التشكيلي الأوربي ولها قيمة كبيرة في التشكيل العالمي . إلا إن الفنان هنا أراد الإشارة إلى التقليل من مكانتها لضرب هذه القيم فأستعار (باتريك) (الموناليزا) ليجعلها تنسجم مع الاتجاه العام لما بعد الحداثة بأن لا قيمة للقيم ، فرسمها بأسلوب ساخر ينسجم مع سياق العصر .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :

١- كلما كان مستوى التشفير أكثر وضوحاً وإتصالاً مع المتلقين ، زادت قراءات العمل الفني عددياً . كما في الانموذج (٢) . وكلما كان مستوى التشفير أكثر إنغلاقاً ، أصبحت الذكريات الفردية لمجموعة معدودة هي الأوضح ، كما في الأنموذج (٢).

٢- بعض الأعمال تعطي تحليل متفق عليه ، أو شبه متفق عليه ، أو انها تقود لمسارات دون غيرها ، فكلما ارتفع مستوى التشفير ، انفتحت المسارات وتعددت المعاني ، كما في النماذج (٢ ، ٣) .

٣- كلما تعددت الأشكال المتناظرة ، المتساوية بالحجم أو التفاصيل أو الألوان أو المعنى ، زادت إحتماليات تكوين الصورة ، فأي تغيير في مفردة واخرى سيعطي لربما مساحة لا نهائية من المعاني ، كما في النماذج (١ ، ٢) .

٤- قدمت جميع النماذج بناء مخرجات معاني تشير الى إستخراج معاني متعددة عبر العمليات العقلية . وهذا يتضمن البحث عن معاني جديدة أو غير تقليدية واستنباط تفسيرات مميزة للنماذج ، عبر استخدام التخيل ، لاكتشاف مفاهيم غير مألوفة أو طرق تفسير مختلفة .

٥- تلعب العمليات العقلية دوراً مهماً في تفكيك الصورة الواقعية التي تعيق المعرفة بمكونات الأشياء ، عبر البحث عن عوالم جديدة قد تكون واضحة أو شبه مشفره ، تخضع لعملية تفكيكية ويعاد تركيبها بشكل جديد مختلف عن السابق ، كما في النماذج (٢ ، ٣) .

الاستنتاجات :

١- ان دلالات التشفير لها مستويات عدة مهمة لا تقتصر على الشكل او الهيئة ، او الفكرة من حيث التنفيذ والشكل فحسب ، بل من خلال اللون ايضاً ، ليكون عنصر فعال ومكون اساسي ساند لدلالات التشفير في المنجز الفني .

٢- الصور المباشرة تضيق مساحة التخيل من خلال التفاصيل المحدودة ، والاعتماد بشكل كبير على ما يشاهد بصرياً ، مما يقلل من حرية التخيل ، بينما الأعمال المشفرة تستدعي تخيل أوسع من خلال استخدام التعقيد في الرموز لجعلها غير قابلة للفهم بسهولة .

٣- المعنى في الأعمال الفنية المباشرة يكون محدد أو شبه محدد ، عكس المعنى في الأعمال المشفرة فيكون مفتوح بشكل عام.

كلما كان الفن أكثر تشفيراً زادت فرصة القراءة ، وذلك ان الفن المعاصر هو مساحة أوسع للتأويل وتعدد المعاني ، وكلما تقدم الزمن الى الأمام أصبحت معاني الأعمال الفنية متسعة أكثر .

References

", ". A. (n.d.). *www.arcadia.com Artists Database>K> Kindermann K-King.*

Abbas, M. A., & Al-kinani, A. A. (2022). Intellectual Implications of the Duality of Mother and Child in the Social Perspective. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*(4), pp. 229–237. doi:https://doi.org/10.47750/jett.2022.13.04.032

Abdullah, A. S. (2013). *Technical data for building creative achievement in contemporary plastic arts.* Basra: University of Basra.

Admir, K. (1997). *In the book: The Semiotics of Prague for Theater, Semiotic Studies.* Damascus: Ministry of Culture.

Ahmed, J. M. (2014). *Contemporary Epistemology and the Structuralism of Post-Modern Fine Arts.* Iraq: Library of Arts and Letters for Printing, Publishing and Distribution.

Al-Badri, A. F. (1999). *The Transformative in Contemporary Iraqi Art* (unpublished doctoral thesis ed.). University of Babylon.

Al-Bustani, M. (1992). *Islam and Art* (Vol. 1). Beirut, Lebanon: Islamic Research Academy for Studies and Publishing.

Aldaghlawy, H. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201

Aldaghlawy, H. J. (2021). *color connotations with costumes in the performances of the school theater.* Oman: Cambridge Scientific Journal. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Mashhadani, T. S. (2003). *Intellectual and aesthetic concepts for employing materials in post-modern art.* Babylon.

Al-Qara Ghouli, M. A. (2006). *Design aesthetics in postmodern drawings.* Babylon: University of Babylon.

Alwani, R. K. (2008). *Conceptual and aesthetic dimensions of the marginalized in postmodern art,.* Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts.

Amhaz, M. (2009). *Contemporary Artistic Currents* (Vol. 2). Beirut: Publications Company for Distribution and Publishing.

Amin, A. Z. (1970). *The Story of Greek Philosophy.* Cairo: Authorship and Translation Committee Publishing Press.

Antony, E. (n.d.). *Abstract Expressionism.*

Aristotle's. (n.d.). *The Art of Poetry.* (D. I. Hamadeh, Trans.) Anglo-Egyptian Library.

Asfour, J. (1983). *The Artistic Image* (Vol. 2). Beirut, Lebanon: Dar Al-Tanweer.

Bankrad, S. (2005). *Semiotics, its concepts and applications.* Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

Boutros, A.-B. (B. T). *Al-Muhit Dictionary* (Volume Two ed.). Beirut: Lebanon Library.

Brooker, P. (1995). *Modernism and Postmodernism* (Vol. 1). (D. A. Alo, Trans.) Abu Dhabi, UAE: Cultural Foundation Publications.

Chomsky, N. (2005). *Language, mind, and natural language* (Vol. 1). (R. M. Khan, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Edith, K. (1985). *The Age of Structuralism from Lévi-Strauss to Foucault.* (J. Asfour, Trans.) Baghdad: Arab Horizons Press and Publishing House.

Eric, F. (1995). *The Forgotten Language - An Introduction to Understanding Dreams, Stories, and Myths* (Vol. 1). (H. Qubaisi, Trans.) Casablanca: Arab Cultural Center.

Fadl, S. (1992). *The Rhetoric of Discourse and the Science of Text.* Kuwait: World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Letters.

Ferdinand, d. S. (1985). *General Linguistics.* (Y. Y. Aziz, Trans.) Baghdad: Arab Horizons House.

Hamid, S. A. (2009). *magination from the Cave to Virtual Reality.* Kuwait: World of Knowledge Series, Supreme Council for Culture, Literature and Arts.

https://www.virtualgallery.com/galleries/sergio_spinelli. (n.d.). Retrieved from massurrealism_56390.

Manzur, I. (D.T.). *Lisan al-Arab.* Egyptian: Egyptian House for Authorship and Translation, D.T., p. 384.

Murad, T. (2006). *Art and Expression, Encyclopedia of Artistic Schools in Drawing* (Vol. 1). Beirut, Lebanon: Al-Rateb University House.

Muslim, T. A. (2005). *Cinematic Discourse - From Word to Image* (Vol. 2). Baghdad, Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Obersfeld, A. (1982). *Reading Theater.* (M. Al-Tilmisani, Trans.) Egypt: Supreme Council of Antiquities Press.

Qasim, S. a. (1986). *Systems of signs in linguistics and literature, translated articles.* Cairo: Dar Elias Al-Asriya.

Qatous, B. (2006). *Introduction to Contemporary Criticism Methods.* Alexandria: Dar Al-Wafaa for Printing and Publishing.

Reed, H. (1975). *Raising artistic taste.* (Y. M. Asaad, Trans.) Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiyya.

Saeed, A. (1985). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Lubani.

Shaker, A. H. (2005). *The era of the image, the negatives and the positives* (311 ed.). Epistemology.

Shawqi, G. (2004). *The Intermediate Dictionary, Arabic Language Academy* (Vol. 4). General Administration of Dictionaries and Heritage Revivals, Al-Sharq International Library.

Shuhaib, N. A. (2006). *A Brief History of Art* (Vol. 1). Amman, Jordan: Library of the Arab Complex for Publishing and Distribution.