The Connotations of Encryption in Modern Painting

Summary

Contemporary painting transcends mere visual expression, becoming a multidimensional tual messages.

This study employed a descriptive-analytical method to examine a selected set of artworks to identify the aesthetic value conveyed through contemporary works. The research comprised four chapters: the first chapter addressed the research problem, objectives, significance, necessity, and defined the temporal, spatial, and thematic boundaries. The second chapter included three sections: the first discussed the concept of meaning in the critical field, the second examined the notion of the code—its essence and types, and the third explored aesthetic messages in contemporary global painting, including contemporary artworks. The third chapter presented the research procedures and analysis of selected works focusing on meaning, encoding, and their relation to contemporary paintdialogue that conveys aesthetic, intellectual, social, and cultural messages. Artistic codes are shaped by the artist's environment, heritage, and personal experiences, resulting in diversity in abstraction, simplification, and innovation. These codes carry multiple meanings, which the viewer may interpret differently, reflecting the artist's emotions and cultural values. From ancient rock paintings to modern abstract works, encoding allows artists to communicate profound ideas while maintaining an interaction between visual beauty and conceping. Finally, the fourth chapter outlined the results, conclusions, and recommendations.

Keywords: **Meaning, Encoding, Contemporary**

دلالات التشفير في الرسم الحديث

منى مالك إبراهيم

Email: malshellean@gamil.com

Orcid: https://orcid.org/0009-0005-6096-8691

الاء علي أحمد

Email: alaa a.ahmed@uobasrah.edu.iq

جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث :

يتجاوز الرسم المعاصر كونه مجرد تعبير بصري، ليصبح حوارًا متعدد الأبعاد ينقل رسائل جمالية وفكرية واجتماعية وثقافية. تتشكل الشفرات الفنية وفق بيئة الفنان، وتراثه، وتجربته الشخصية، ما يؤدي إلى تنوع في التجريد والتبسيط والابتكار. تحمل هذه الشفرات معانٍ متعددة يمكن أن يفسرها المتلقي بطرق مختلفة، وتعكس مشاعر الفنان وقيمه الثقافية، من اللوحات الصخرية القديمة إلى الأعمال التجريدية الحديثة، يتيح التشفير للفنانين إيصال أفكار عميقة، مع الحفاظ على التفاعل بين الجمال البصري والرسائل المفاهيمية، اعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي لدراسة مجموعة مختارة من اعمال فنية بهدف التعرف على القيمة الجمالية التي قدمت من خلالها هذه العمال المعاصرة . وقد ضم البحث اربع فصول احتوى الفصل الاول على مشكلة البحث وهدف البحث واهميته والحاجة اليه مع ذكر الحدود الموضوعية والزمانية والمكانية ،اما الفصل الثاني فقد ضم ثلاث مباحث ناقش الاول الدلالة في الحقل النقدي ، اما الثاني فقد ناقش الشفرة /الماهية والانواع، واما المبحث الثالث فقد ناقش الرسائل الجمالية في الرسم العالمي المعاصر، كما احتوى اعمالا معاصرة ، ثم تنتقل

الى الفصل الثالث الذي تضمن اجراءات البحث وتحليل مجموعة من الاعمال التي تناولت موضوعة الدلالات والتشفير وعلاقته بالرسم المعاصر وفي الختام كان الفصل الرابع وتضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات.

الكلمات المفتاحية (الدلالات، التشفير، المعاصر)

مشكلة البحث :

الفن عبر العصور كان وسيظل فعلاً إبداعياً يعكس القيم والجوانب الإنسانية والثقافية. ومع تطور الفن الحديث والمعاصر، أصبح استخدام الدلالات والشفرات وسيلة شائعة للتعبير عن الأفكار المعقدة وخلق طبقات متعددة من المعاني، مما يؤثر على فهم وتفاعل الجمهور مع الفن على مستويات أعمق، تهدف الدراسة إلى فهم كيفية توظيف هذه الدلالات في الأعمال الفنية وتأثيرها على إدراك وتفاعل الجمهور، باعتبار التشفير أداة تعبير فني تحمل طبقات متعددة من المعاني الثقافية والتاريخية.. ومن هنا تنطلق مشكلة البحث في السؤال:

ما دلالات التشفير في الرسم العالمي المعاصر؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

يوضح العلاقة بين التشفير والفن التشكيلي المعاصر، ويقدم قيمة معرفية وجمالية للباحثين وطلبة كليات الفنون .

هدف البحث: التعرف على دلالات التشفير في الرسم العالمي المعاصر .

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الزمانية : للمدة الزمنية المعاصرة من سنة (١٩٥٠- ٢٠١٠)

الحدود المكانية : اوربا _ امريكا

الحدود الموضوعية : دلالات التشفير في الرسم العالمي المعاصر.

خامساً: تحديد المصطلحات:-

الدلالة (semantic) لغة :

لقد جاءت الدلالة لغوياً على انها " **دل : يَدُّل ، اذا اهدى ، ودل على الشي ، دالاً ودلاله ، هداه اليه**"(Ibn Manzur n. , p. 249))

الدلالة اصطلاحا : يعرفها (الجرجاني) من تعريفه لـ(الدليل) بأنه : "**هو المرشد وما به الإرشاد محصورة على عبارة النص ، وإشارة النص ، ودلالة النص ، و اقتصاد النص**"(Al-Jurjani, 1986, p. 61)

التشفير لغةً :

"**يعرفها الرازي " ش ف ر_ (الشفرة) بالفتح ، السكين العظيم، و(الشفر) بالضم واحد (اشفار) العين وهي حروف الاجفان التي ينبت عليها الشعر وهو الهدب . وحرف كل شيء (شفره) ، (شفيره) كالوادي ونحوه ... "** (Al-Razi, 1983, p. 341)

التشفير اصطلاحاً :

عرف(سيزا قاسم وزميلاها) الشفرة بانها " **نظام من الاشارات او العلامات او الرموز تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة مصدر الى نقطة وصول**" (Qasim & colleagues, 1986, p. 352)

الفصل الثاني

المبحث الاول /الشفرة Code / الماهية والانواع

تتخذ الشفرة الحيز الاهم في الدراسات النقدية المعاصرة ، حيث يعرفها البعض بأنها " **اشارة مصطنعة معناها شيء متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي علينا ان نعرفه الا اذا عرفنا انه قد اتفق عليه** ". (Read, 1988, p. 147) ان الشفرة كلمة ، أو عبارة ، أو صورة أو شخصية ، أو أسم مكان يحتوي في داخله على أكثر من دلالة ، يربط بينها قطبان رئيسيان : يتمثل الاول بالبعد الظاهر للشفرة ، وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة ، ويتمثل الثاني بالبعد الباطن ، او البعد المراد ايصاله من خلال الشفرة ، وهناك علاقة بين ظاهر الشفرة وباطنها ، ويمكن للصورة ان تفقد قيمتها اذا احدث تنافر او عدم انسجام بين القطبين المذكورين باستثناء بعض الحالات الخاصة التي يعمد اليها الفنان بوعي او بدون وعي ، وتخص طبيعة الشفرة المستخدمة ونوعها ، حيث انه " **صورة معينة تدل على معنى اخر غير معناها الظاهر ، الا انه معنى معين كذلك** " (Yunan, 1969, p. 213)) وبعبارة أخرى، تُشكّل الشفرة وسيطًا دلاليًا يُعبّر من خلاله الإنسان عن معنى أو كيان معيّن، سواء كان محسوسًا أو مجردًا ، فهي لا تكتفي بالإشارة إلى الشيء، بل تتقمّص وظيفته التمثيلية ، فتغدو بديلاً مشفراً عنه داخل منظومة التواصل،

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٦) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

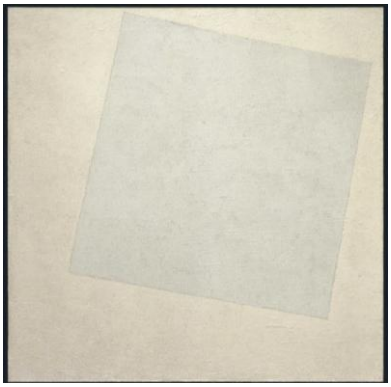
ومن منظور تطوري ، يُمكن القول إن التعبير الإنساني البدائي اعتمد على الشفرات البصرية والمكتوبة ذات طابع اصطلاحي ثابت ، والتي تحوّلت تدريجيًا إلى بنية لغوية منظمة، تُؤسّس لمنطق اللغة ومفهومها بوصفها نظامًا دلاليًا قائمًا على الإحالة والتمثيل. ((Reda, 2005, p. 61)ويعرف ايكو نظام إشارة الشفرة بأنه " وسيلة فعالة في خدمة علم إنتاج الإشارات". (Ray, 1987, p. 143)) وعليه، ترتكز الشفرة في المنجز الفني على الثقافة البصرية للفنان، إذ تُعدّ وسيلة لإعادة تأمل العالم وصياغة الرؤية الجمالية من خلال بُنى مشفرة تحمل دلالات متعددة، تتجسّد ضمن بنية إنشائية مبتكرة تُسهم في إيصال الفكرة أو المعنى إلى المتلقي عبر نظام دلالي جمالي، ومع ذلك ، لا يسهم الفن دائمًا بوظائف تشفيرية مكتملة، فقد تتضمن بعض الأعمال الفنية شفرات تتجاوز الصورة الظاهرة، أو تُعبّر عن دلالات غير تمثيلية، يكون هدفها جماليًا صرفًا، ومن المؤكد أن إدماج الشفرات في العمل الفني يُضفي عليه عمقًا دلاليًا وثراءً بصريًا يُعزّز من قيمته التعبيرية ويُثري تجربته الإدراكية. (Ghanem, 2020, p. 10)ونلاحظ ذلك في لوحة العشاء الاخير للفنان ليوناردو دافنشي والتي تتضمن شفرات خفية في ترتيبها للشخصيات والإيماءات، وقد فُسرت على أنها تحمل رسائل سرية عن الهوية والسلطة الروحية بشفرات دينية وتأويلية . ومن هنا فأن الكثير من الفلاسفة والمفكرين أهتموا بدراسة الشفرة، فظهرت العديد من المفاهيم والآراء المختلفة والتي تناولت الشفرة بالدراسة والتحليل، حيث فسر الفلاسفة الشفرة كل حسب رؤيته الخاصة.

مفهوم الشفرة لدى : -أمانؤيل كانت Immanuel Kant

يُعرّف كانت الفن بأنه إنتاج بشري واعٍ يهدف إلى خلق الجمال، ويُميّز بين الفن الحرفي (Art of Craft) وهو إنتاج يتبع قواعد مُحدّدة لتحقيق غرض مُعيّن، والفن الجميل (Fine Art) وهو إنتاج يهدف إلى خلق الجمال لذاته، ولا يتبع قواعد مُحدّدة، بل يعتمد على العبقرية، وركّز على الفن الجميل في تحليله، ويرى (أمانؤيل كانت) ان الشفرة بذاته ولذاته، حيث يُميز النص الفني بين الإشارة (sign) والشفرة الفنية (Artistic Code) ، موضحًا أن الإشارة تستمد معناها من الاتفاق الخارجي، ويمكن استبدالها دون أن يتغير مدلولها، كما في الشفرات الرياضية أو اللغوية، أما التشفير الفني، فله دلالة ذاتية تنبع من تأمل الشكل والانفعال به، بحيث ترتبط الصورة والمضمون بعلاقة عضوية لا يمكن فصلها أو استبدالها دون أن يتغير المعنى أو التعبير، فاختيار الألوان أو تنظيم المنجز الفني يؤثر مباشرة في الدلالة الجمالية ، مما يجعل المنجز الفني كُلاً متكاملاً، لا تُفرض دلالته من الخارج، بل تنبع من بنيته الداخلية، ومن هنا، فإن محاولة استبدال الشكل في الفن تُفضي إلى تحريف المعنى، وتُضعف من أصالة التعبير الفني. (Matar, 2013, pp. 40-41)

المبحث الثاني / الرسائل الجمالية في الرسم العالمي المعاصر

أصبح الفن التشكيلي معبّرًا عن البُعد الجمالي والإنساني في الوقت نفسه، ويحمل رسائل فكرية، اجتماعية وبيئية ، اللوحة المعاصرة ليست مجرد شكل بصري، بل حوار بصري مع المتلقي يعتمد على عناصر دقيقة لخلق خطاب متعدد الأبعاد ، والفنان يتأثر بعوامل البيئة، الموروث الثقافي والديني، العادات والتقاليد، والسياسة .الشفرات الفنية تختلف باختلاف المنطقة والمرجعية الفكرية فالفنان العراقي رمزية وتجريد متأثر بالبيئة المحلية والموروث الإسلامي ، اما الفنان الأوروبي استند إلى الكلاسيكية والمسيحية، تمثيل واقعي و أيقوني الاختلاف يظهر حتى بين فنانين ضمن نفس المنطقة بسبب التجارب الشخصية والثقافة الفردية.فالمنجز الفني هو دلالة لفكرة ما تراود الفنان وتستوجب التعبير عنها، فقد يختزل الصورة ذات الدلالة الى ابعد درجاته ليكون شيء لا مثيل له في الواقع ليعبر عن فكرة ما، ففي بعض اللوحات الفنية نجد هنالك حركة لخط ما أو لون معين أو نقطة في وسط اللوحة ، كلوحة ما لفيتش **" مربع ابيض على خلفية بيضاء"**. (Clay, 1978, p. 216)كما في **(شكل رقم١)**



شكل رقم (١)

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٦) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وهي اول منجز فني بدون الوان في تاريخ الرسم ، فأي منجز فني باعتباره دلالة ينطوي على معانٍ متعددة ،ويرجع سبب ذلك الى بناء العمل الفني ذاته، لا الى عجز صادر من الذين يقرؤونه وهذه الميزة هي التي تجعل من العمل عملاً دلالياً مشفراً ، فالدلالة ليس صورة، وإنما مجموعة من المعاني المتعددة. (Fratchenko & others, 1984, p. 14) . في حين ان المتلقي عند رؤيته لمنجز فني معين فيه دلالة ما كالنجمة او النخلة او اي دلالة اخرى ، قد يفسر رؤيته لها بشيء بعيد عما قصده الفنان **" فالجماعة الفنية عادة لا تلزم حكماً واعياً فيما يخص الاعمال الفنية ، فالفنان يصل الى الرضا التام اذا استطاع اقناع الجماعة بقبول عمله المبدع "** فتأثر الافراد بالدلالة والشفرات مختلف من فرد لأخر، ونحن لا نستطيع ان نجزم بان العواطف التي تثيرها الشفرة هي نفس العواطف التي احس بها الفنان عند انجازه للدلالة والشفرة. (Read, 1975, p. 121)ومن ثم ، فالشفرة قبل كل شيء هي دلالة ، هي تعبير أو صورة ، أو شيء حسي لا يمثل ألا في أدنى الحدود ذاته ، لذا لا يُثير فينا بالأحرى ألا فكرة مضمون غريب عنه تماماً ولا جامع على الاطلاق بينهما، ويؤكد(افلاطون)أن**" الفكرة هي شيء غير مادي ، وبين المواد والأفكار يوجد عالم الأشياء المحسوسة...وهذه خليط بين الموجود وغير الموجود، بين الأفكار والمادة".** (Dewey, 1963, p. 108) ونتيجة لذلك، يعني ان الشكل المشفر يتخذ معنى من حيث هو شكل لفكرة ما يحاول الفنان إيصالها الى المتلقي عبر مادته الفنية ، ففي كل الفنون نلاحظ أن الفنان يجسد فكرته في شكل مشفر ويبقى التأويل مفتوح لدى المتلقي فقد يصل الى ما يبتغيه الفنان وقد لا يصل ، فعندما يستخدم الفنان شكل الشجرة كعلامة فهو دلالة للحياة اذا كانت الشجرة مورقة ، اما اذا جردت من اوراقها فقد تعني الموت فالفنان يعبر عن الفكرة بشفرة مناسبة لها ، في حين ان الفنان في لحظات ابداعه يعيش حالة من الانفعال او الشعور الخاص ، وهذا فهو لا يلغي الحصيلة الفكرية او التراث العقلي والمدركات والمحسوسات السابقة فتذكر سوزان لانجر أن **" العمل الفني علامة على الحالة العقلية للفنان"** ،فالمنجز الفني يعتبر اكثر من تنظيم لأشياء معطاة حتى وان كانت عبارة عن اشياء كيفية فهناك شيء ما ينبع ويتولد من ترتيب الالوان لذلك الشيء الذي غير موجود من قبل ، وهذا الشيء اكثر من المادة المترتبة فهي شفرة الحساسية. (Khallaf, 2000, pp. 135-140).وفي هذا الاطار نتطرق هنا الى احد اعمال رامبرانت لإيضاح كيف خلقت الرسالة الجمالية و التشفيرية المستخدمة للتعبير عن مظهر الاشياء في لوحة(صورة شاب – **شكل رقم** ٢) هنا رسمت بالزيت ولكن عند النظر اليها من مسافة قصيرة تبدو السلسلة التي تطوق كتفي الرجل كأنها متكونة من عناصر معدنية منفصلة تكون متلألئة في الضوء وكأن الفنان قد كوّنها في الواقع بعدد من الضربات العريضة بالفرشاة مشحونة بكمية من الاصباغ الممزوجة لتعتلي السلسلة المعدنية ، هنا يؤكد حقيقة اساسية للتشبيه في الفنون البصرية التي تعني ان تمثيل شيء ما لا يعني انه هو نفس الشيء فالفنان لم يقم بلصق السلسلة على قماشة الرسم عندما اراد ان يبرز واحدة هنالك وميزها بشفرة لتجعل المتلقي هو من يفسرها. (Nobler, 1987, p. 50)



شكل رقم (٢)

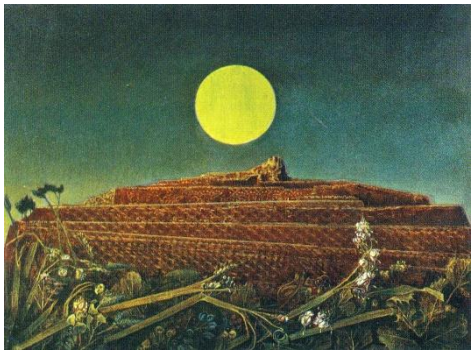
واستخلاصا لما سبق تنبثق القيم الجمالية للدلالة المشفرة من عمق المضمون ومن الفكرة التي يحملها العمل، اضافة لما يختلج في وجدان الفنان من انفعالات وأحاسيس ، والعين تستجيب لتلك الأوزان الجمالية وتتوجه تبعا لها، كما أن الشفرات في الفن التشكيلي بصفة عامة هو الوحدة الفنية التي يختارها الفنان من بيئته لكي يجمل إبداعه الفني ، ويكسبه طابعا فريدا من نوعه، على ان يكون محملا بالقيم الثقافية والاجتماعية لبيئته معبرا عن أحاسيس الفنان ومشاعره ملخصا لعقائده وأفكاره، فالتشفير قد يكون شكلا كطير يحبه او نبات يعتز به الناس، أو حيوان أليف أو وحش كاسر تخشاه الجماعة، وقد يكون شكلا مبتكرا يلخص وجهة نظر الفنان. وتعتقد الباحثة أن الفن في مختلف مدارسه لا يخلو من جماليات الشفرات، إذ يتغير معنى الشفرة بحسب المجال الفني والمعرفي، مما جعلها مصطلحًا متعدّد الدلالات وأحيانًا غامضًا، ففي المدرسة الرمزية تحوّل الفن إلى إشارات تحمل دلالات جمالية، حيث الألوان والأشكال تُستخدم للتعبير عن أفكار وأحاسيس، فيغدو كل عنصر فني شفرة تلقائية توحي بما يتجاوز ظاهرها، هذا التوظيف التشفيري للون يعود إلى الرسوم الصخرية في العصر الحجري، واستمر حتى القرن الخامس عشر قبل أن تحلّ مفاهيم أكثر علمية وثقافية محل الرمزية التقليدية، ليصبح اللون أكثر تحررًا وتجريدًا، أما تفسير الشكل المشفر فارتبط بالتحليل النفسي، خصوصًا عند كارل يونغ، الذي أبرز دور الشفرات في الكشف عن البنية الداخلية للنفس. وقد صاغ الناقد روجر فراي هذا التصور في النقد الفني، مؤكّدًا أن العمل الفني يتجاوز المحاكاة ليعبر عن بنية داخلية ودلالات أعمق. (Read, 1989, pp. 35-36) اذ ينشغل بعض النقاد بالمضامين المشفّرة في لوحات ماكس أرنست كما في **شكل رقم (٣و٤)** ،

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٦) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

فيغفلون عن قيمتها الجمالية، بل يدينونها باعتبارها مجرد انعكاس نفسي أو أدبي ، متجاهلين جوهرها الفني ، غير أن هذا الموقف يكشف ضيق أفقهم ،إذ لو تجاوزوا الرمزية للحظة لاكتشفوا السحر اللامحدود الكامن في ألوان اللوحات وبنائها، فأرنست ، قبل كل شيء، فنان يمارس التصوير بذوق وحساسية، يوظف موهبته للكشف عن رؤياه المشفّرة، تمامًا كما فعل وليم بليك حين استخدم حساسيته الشعرية للكشف عن رؤياه الرمزية ، وبهذا الشكل يظل التركيز على البنية الجمالية للعمل الفني شرطًا لفهم عمقه التشفيري لا العكس. (Read, 1989, p. 146)



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)



شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)

كذلك في عصر النهضة كان الفنان يرسم الصفات التي يراها كما في لوحة الموناليزا للفنان ليوناردو دافنشي **(شكل رقم ٥)**، اما الفنان التكعيبي فيضع الصفات الحاضرة في ذهنه عن الشيء حتى وان كانت رؤيتها مستحيلة من زاوية بصرية معينة. (Nobler, 1987, p. 50)**(شكل رقم ٦)**.ومن هنا بدأ الفنانون الإيطاليون الأوائل في عصر النهضة بتأمل تأثيرات الضوء بوصفه عنصراً بنيوياً في التكوين الفني، وذلك نتيجة لصعوبة تمثيل الفراغ بصرياً دون اللجوء إلى الزخرفة، وقد أدركوا أن الضوء لا يُمكن تمثيله إلا من خلال عزله أو تركيزه بشكل مستقل عن الموضوعات المصورة، مما منحه قيمة جمالية تفوق أحياناً قيمة الصورة ذاتها، ونتج عن هذا التوجه أن اكتسب الرسم طابعاً قريباً من النقش منخفض البروز، حيث يتوسط الضوء والظل كل عنصر مرسوم، ويصبحان محوراً بنيوياً في التكوين، كما وتُعد أعمال كل من أندريا مأنتينا وأندريا ديل مثالاً بارزاً على هذا الأسلوب كما في الشكل رقم(٧و٨)،إذ يتجلى فيهما الاستخدام الواعي للضوء والظل بوصفهما أدوات تعبيرية تتجاوز التوصيف البصري إلى خلق تأثيرات درامية وجمالية خالصة، وقد بلغ هذا المنحى ذروته في أعمال ليوناردو دافينشي، الذي دفع دراسة الضوء والظل إلى أقصاها، معترفاً بأن **"الأشياء التي تواجه العين تلمس بعضها بعضاً في تتابعها التدريجي"**، في إشارة إلى الإدراك البصري المتصل الذي يتطلب معالجة دقيقة للانتقالات الضوئية، إن تصميم الصورة في هذا السياق لا يُفهم بوصفه ترتيباً شكلياً فحسب، بل يتحول إلى تصميم للضوء والظل، حيث يُوظف كل منهما عن قصد لإحداث نوع من التناقض التعبيري، وقد يتم ذلك من خلال البناء

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٦) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الهندسي للصورة ذاتها، ويُعد عمل رامبرانت "السامري الطيب" كما في الشكل رقم (٩) أنموذجاً مثالياً لهذا التوجه، إذ يذوب البناء التكويني البسيط للموضوع في تناغم حر ومتزن من الأضواء والظلال، مما يمنح الصورة طابعاً وجدانياً يتجاوز حدود الشكل إلى أفق دلالي أعمق. (Read, 1989, pp. 33-34)



شكل رقم (٧)



شكل رقم (٨)

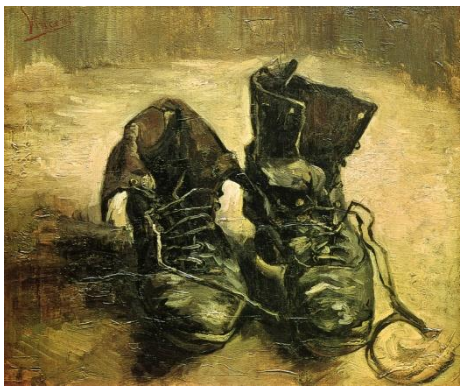


شكل رقم(٩)

فنجد الفنان هو من يُشفّر رؤاه ومخيلته في أشكال فنية مبتكرة لا تطابق الواقع، بل تُنتج شفرات بصرية تعكس ذاتَه وتُظهر مهارته الجمالية، وتُعد التجربة الفنية عملية تشفير إبداعي يُعبّر فيها الفنان عن نفسه بلغة شكلية خاصة ومتفردة، بالرغم من طابعها التخيّلي، تحمل الصور التي يُنتجها الفنان شفرات بصرية مشحونة بدلالات وجدانية، تعكس انفعالاته وتجاربه الذاتية، وتختلف هذه الشفرات باختلاف البنية العاطفية والمعرفية للفنان "**إن العمل الفني ليس مجرد محاكاة للو اقع، بل هو تشفير صوري يحمل في بنيته شفرات بصرية ترتبط بالذائقة الجماليةللفنان والمتلقي،حيث تتحول الألوان والأشكال إلى رموزدالةعلى الانفعالات والتجارب الذاتية** ". (Ghaidan, 2023, pp. 45-46).ومن هنا لقد أكد(يوري لوتمان)على الجانب الاجتماعي لإبداع الدلالات فسواء كانت الدلالات ذات طبيعة اصطلاحية او طبيعية فأنها تكتسب من مجرد استخدامها كدلالات جانبا عرفيا، فالتعرف على الدلالة اي كانت يتطلب شفرة مشتركة بين افراد الجماعة التي تستخدم هذه العلامات، وايضا هنا يرى بان الدلالة في الفعل يمكن رؤيتها على نحو خاص حين يكون انتشار الشخصية الدلالية للعمل الفني اساسا من الطبيعة الاجتماعية للفن وما البنيه الداخلية للعمل الفني الا انعكاس لموقف محدد باتجاه الواقع وحسب الدلالة الاجتماعية قبل الدلالة الأيدولوجية او التاريخية. (Mukarovsky, 1966, p. 121). اما في الفلسفة المعاصرة فقد أهتم سانتيانا بالفن ويرى فيه اعظم إنجازات الانسان ومن خلال ما ينتجه من اعمال فنية " **فهو لا يعني بتحويل المادة الى صورة جميلة مجرد تحقيق رغبات الانسان وميوله فحسب ... بل يكون هذا التحويل بمثابة الوقفة الشعورية الممتعة التي ينظر فيها الانسان الى نتيجة صناعته ، وخلاصة جهده الفكري والفني فيتأمل الصورة الفنية الجميلة التي صنعتها يداه ,وعلى هذا النحو يصبح الفن نظاماً للقلب والخيال يبلغ به صاحبه حد الاشباع واللذة وعليه تقوم نهضة المجتمع ورقي الحياة** " (Ghidan, 1987, p. 278). ومن هذا المنظور، يقدّم سانتيانا تصورًا للجمال قائمًا على العلاقة بين الشيء ومضمونه أو غايته، فالجمال لا يتحقق في الشكل وحده، بل في سمو الغاية ونبلها فالبيت، مهما كان شكله أو مادته ، يكتسب جماله من كونه يحقق السعادة لساكنه، أي من قيمة التحقق التي يجسدها المضمون، وهنا يصبح الكوخ أو القصر مجرد علامات ودلالات مختلفة تؤدي الوظيفة نفسها، في حين أن الرسالة الجمالية تُستمد من المعنى المتحقق لا من المظهر الخارجي . (Khalid, 1998, p. 58)وبهذا يظهر الدور الحيوي للفن في حياة الانسان عندما يمنحها المعنى و الإيحاء والدلالة والإشباع النفسي والروحي والتنسيق الحسي والوجداني وغير ذلك من العناصر التي تعجز الحياة تقديمها للإنسان. (Raghed, 1983, p. 70). ومن زاوية اخرى نجد ان في بنية اللوحة الفنية يتبدى تنظيمها عبر بعدين رئيسيين اولهما البعد التشكيلي المتمثل في إضفاء هيئة ثنائية أو ثلاثية الأبعاد على مادة قابلة للتشكيل ، سواء كانت طلاءً أو رخامًا، بما يحقق التكوين الفني ، واما الاخر فهو البعد الدلالي والذي يتجسد من خلال تشكيل الأشكال التي تُعبر عن

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٦) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الأفكار، حيث إن العلاقات التشكيلية لا تفصل بين البعدين، بل تعمل على دمجهما في فعل واحد يفتح المجال أمام انبثاق الدلالة ، وبذلك تنصهر الأبعاد التشكيلية والدلالية في نسيج الفعل الفني ، لتتحول الأشكال من حالتها المغلقة إلى حالتها المنفتحة ، ومن أيقونتها المباشرة إلى بعدها المشفر، فالرسام حين يصوغ صورة شجرة ، ويتجاوز الشجرة الواقعية بقصد التشكيل ، ليُنتج أشكالًا جديدة قابلة للتحول داخل سطح اللوحة ، فلا تعود الأشكال مجرد انعكاس للطبيعة ، بل تتحول إلى كيانات دلالية مستقلة داخل فضاء الفن ، فهي ما أن تنتقل حتى يعاد تشكيلها من جديد كما يقول **" بيكاسو انني ارى الاشياء على نحو مغاير اذ يمكن للشجرة ان تصبح حصاناً "** و لكي تصبح الشجرة حصاناً عند بيكاسو فأنها تدخل في بعد تشكيلي من خلال تعالقات دلالية تشكيلية خاصة. (Al-Sahib & others, 2011, p. 225) يرى هايدغر أن أصل العمل الفني يكمن في انكشاف الحقيقة عبر الفن، وعليه يكون جوهر الفن هو وضع حقيقة الموجود نفسها في العمل الفني ، باعتبار ان الفن كان حتى الان يشغل نفسه بالجميل وعلم الجمال لا بالحقيقة والفنون التي تبدع اعمالا من هذا النوع . (Heidegger, 2003, p. 88). كما يؤكد هايدغر أن العلاقة بين الفنان والعمل الفني علاقة جدلية متبادلة إذ يسهم كل منهما في الكشف عن الآخر، ومن هنا ينشغل هايدغر بتحديد الطبيعة الأولية للعمل الفني، ويرى أن جوهره يتجلى في دلالة الشيء، حيث يظهر العمل في صورة موضوع طبيعي ثابت ، لكنه يتجاوز هذه الصورة ليغدو كيانًا جماليًا متحوّلًا ، ولتوضيح ذلك ، يستشهد هايدغر بلوحة فان كوخ الشهيرة للأحذية كما في شكل(رقم ١٠و١١)،التي تختزن قوة جمالية داخلية وتكتسي بعدًا إبداعيًا من خلال ألوانها الموحية، والتي تشهد تخريبا وتشويها لصورتها الجمالية من طرف الجمهور المتلقي لها، غير أن كثرة تداول هذه اللوحة وعرضها في المعارض قد تؤدي إلى إضعاف صورتها الجمالية في نظر المتلقي، وهو ما يكشف أن العمل الفني يمتلك طبيعة قابلة للتغيير تبعًا لظروف التلقي ، ويشير هايدغر إلى أن الفنان يبذل جهدًا مضاعفًا في إنتاج العمل الفني، بدءًا من الجهد الفكري لتحديد شكل المادة الفنية، وصولًا إلى الجهد الجسدي في تجسيد هذا الإبداع في صورة جمالية ملموسة ومع ذلك، فإن الأصل الحقيقي للعمل الفني يضرب بجذوره في الشعر والميثولوجيا، حيث يجد الفن منبعه الأصيل. (Haar, 2005, p. 69)



شكل رقم (١٠)



شكل رقم (١١)

ومن خلال قراءته التأويلية للوحة الأحذية، يوضح هايدغر أن هذه الأداة لا تُفهم إلا في علاقتها بالوسط الذي تُستخدم فيه، أي الحقل، الذي يشفر بدوره إلى العالم ومن هذا المنطلق، يتبين أن الأرض والعالم يشكلان المصدر الأساسي للعناصر الجمالية، وأن منشأها يكمن في ذاتها، هذه الحقيقة هي ما يمنح العمل الفني طبيعته الأصيلة، ويجعل الحياة أكثر عمقًا وثراءً في ملامسة الفن والانخراط فيه. (Habermas, 1988, p. 153)ويذكر هايدغر إن العمل الفني لا يُختزل في كونه وسيلة أو أداة ، بل يتجاوز هذا المستوى ليحمل قيمة جمالية أصيلة ملازمة له ، ومن ثمّ فإن النظر إلى المنجز الفني باعتباره مجرد أداة مجردة يفضي إلى تقليص جوهره، إذ يُجرَّد من صفاته الأدائية الحقيقية ، ويُفصل عن أبعاده المرتبطة بالمنفعة أو الصناعة، فالفن لا يقوم على الوظيفة العملية وحدها، بل يكتسب خصوصيته من طبيعته الإبداعية التي تمنحه قيمة جمالية مستقلة ، تميّزه عن الأدوات النافعة والمصنوعات الصناعية.(Heidegger, 2003, p. 92)). وهنا لا تتحدد الرسائل الجمالية في إطارها الحسي عبر التكوينات الشكلية التي يتمايز فيها الجزء والكل من خلال خصائص بنيوية مثل الإيقاع ، الحجم ، التناسق، الهيمنة، والتوازن، وهذه تمثل معاني تجريدية محضة ، منفصلة عن أي مضمون مفهومي مباشر، لكنها تمتلك قدرة فاعلة على التأثير في الوجدان وإثارة الاستجابة الإدراكية ، بما يفضي إلى توليد المتعة الجمالية ، ومن هذا المنطلق ، تتقدم الرسائل الجمالية على الدلالات

التشفيرية ، إذ إنها أكثر قدرة على إحداث الاستجابة الجمالية المباشرة وغير الوسيطة ، ويؤكد (كروتشه) أن **"الحقيقة الجمالية هي الشكل ، ولا شيء غير الشكل"**، بما يعزز الطرح القائل إن البنية الشكلية ذاتها تحمل الرسالة الجمالية الأعمق ، دون حاجة إلى إحالات خارجية أو تشفيريه إضافية. (Croce, 1999, p. 23). في حين يُعنى الفن بالقدرة على الاحساس بالإدراك البصري للتشفير ولكنه لا يعني ابدا بالتفكير او التعتيم او اصدار الاحكام ، وهنا ممارسة الفن المعاصر تتوقف على هذا الرأي الذي يؤيده العلم الحديث للفن بكامل قواته فأما ان يقف على قدميه او يسقط ونظرا لتنوع الروح الانسانية ولأننا ندرك ان هذا التنوع يمكن التعبير عنه تعبيرا متنوعا لابد لنا ان نبحث عن تفسير لحيوية الحركة الحديثة وشرعيتها ، والفن **" ترجمة للحقيقة لا بالمفاهيم ولكن بحدس الادراك لا من خلال واسطة الفكر وانما من خلال واسطة الاشكال الحسية "**. (Read, 1989, pp. 31-38). في حين يتمتع الفنان الذي يتميز بخيال واسع بالقدرة على قراءة الجمال بطريقته الخاصة وتتميز طبيعة عمله الفني بالتلقائية غير الواعية ويتأثر بعوامل عديدة مثل سيطرة الالهام والحلم ويجد نفسه يبحث عن شفرات وخفايا في اعماق تلك التجارب ومن ثم فان **" مكونات العمل الفني لابد ان تشير الى معنى ، عندما تجتمع معا لتعبر عن الصورة الذهنية او المجردة المخزونة في بطانة العقل ، وهذه المكونات من إشارات – رموز ودلالات – ماهي الا نتاج خيال الفنان وهي تمثل لغة لإيحاءاته اللاشعورية** "ويتمثل الهدف النهائي لهذه المكونات في التعبير عن الصورة الذهنية في بطانة العقل المنتجة بطريقة جديدة. (Ashmawi, 1994, p. 36) فالفنان يعبر عما يدركه وهو مدرك بما يعبر عنه. (Read, 1989, p. 12)

الفصل الثالث

اجراءات البحث

منهج البحث:

تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات كونه "**اسلوب من اساليب التحليل المرتكز على معلومات كافية عن ظاهرة او موضوع معين ضمن فترة زمنية محددة ثم تفسيرها بطريقة موضوعية للوصول الى تعميمات مقبولة بما ينسجم مع المعطيات الفعلية للظاهرة.**" (Dweidari, 2000, p. 183)

مجتمع البحث الاصلي:

بعد ان قامت الباحثة بأجراء دراسة استطلاعية للمنجزات الفنية المعاصرة في العالم ، والتي تم الحصول على صورها المنشورة في ادلة المعارض و المجلات الفنية ومواقع الانترنت والارشيف الخاص ببعض الفنانين والتي من خلالها توصلت الباحثة الى تحديد مجتمع البحث بـ(١٥) عمل من المنجزات الفنية المعاصرة في الرسم العالمي المعاصر، ضمن الفترة المحددة للبحث ولعدد من الفنانين الرسامين وللأسباب التالية:

١. توزيعهم الزمني يغطي فترة البحث.

٢. لاستخدامهم للشفرات بشكل واسع ضمن اعمالهم الفنية المعاصرة و لتنوع الدلالات التي استخدموها ضمن اعمالهم والذي له صلة واضحة بموضوع البحث.

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية من مجمل اعمال الرسم المعاصرة المنجزة والتي ضمت تكويناتها دلالات وشفرات مثلت مجتمع البحث، وتم استبعاد الاعمال الاخرى، لعدم حصول تكرار في العينات المختارة ضمن الفترة الزمنية المحددة بفترة الخمسينات وحتى عام ٢٠١٠. وعليه تم حصر العينة المنتقاة (٣) عمل فني وفق المحددات التالية:

١. ان تحمل العينة مواصفات العمل الفني.

٢. تعتمد في تكوينها او رسالتها على استخدام دلالة مشفرة او اكثر.

٣. ان لا تتكرر اشكال الشفرات الا عندما تكون محملة بمضامين جديدة.

ادوات البحث:

١- الاطلاع على المصادر العلمية والاطاريح و رسائل الماجستير.

٢- الاستعانة بالشبكة الدولية للاتصالات(الانترنت)للحصول على المعلومات والصور.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٦) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

نموذج رقم (١)



الفنان : فرانز كلاين (Franz Kline) **العنوان :** Blue and White

سنة الانجاز: ١٩٥٩ **المواد المستخدمة :** زيت على قماش.

القياس : تقريبًا ١٩٨ × ١٥٢ سم.

المصدر: مجموعة خاصة، وقد عرضت في Museum of Modern Art (MoMA) بنيويورك ضمن معرض التعبيرية التجريدية عام ١٩٦١

الوصف العام :

لوحة متكونة من الخلفية الزرقاء ، الضربات البيضاء العمودية ، واللمسات الحمراء الصغيرة، الفراغات.

تحليل اللوحة :

لوحة تجريدية تعود للفنان الأميركي فرانز كلاين، أحد أبرز رموز التعبيرية التجريدية الامريكية في منتصف القرن العشرين، اللوحة تُعرف باسم "Blue and White"، وقد أنجزها عام ١٩٥٩، وهي من أعماله المتأخرة التي استخدم فيها اللون إلى جانب ضربات الفرشاة السوداء الشهيرة لديه، نلاحظ ان اللون الأزرق يهيمن على الخلفية، ويمنح إحساسًا بالعمق والهدوء وتكسر هيمنة الأبيض والأسود المعتادة في أعمال كلاين ، في مقابل الطاقة الحركية للضربات البيضاء والحمراء ، فالضربة البيضاء العمودية تمثل محور التكوين، وتخلق توازنًا بصريًا بين الحركة والفصل، قوية، سريعة، وتخلق محورًا للتكوين، أشبه ببنية معمارية أو جسر بصري ، وهي سمة أساسية في أعمال كلاين ، اما اللمسة الحمراء فهي تضيف توترًا بصريًا وتكسر برودة الأزرق، وتمنح اللوحة طاقة إضافية، ما يعكس الصراع بين الانفعال والهدوء ، ومن ناحية الفراغات فهي ليست مجرد خلفية، بل فضاء مفتوح يتيح للعين أن تتنقل بين الكتل اللونية والخطوط اما الأسلوب فقد يعتمد على ضربات فرشاة جريئة قوية وسريعة، تُبرز الجسد الحركي للفنان أثناء الرسم، وهو ما يُعرف بـ"الطاقة الجسدية للخط" ويمكننا قراءة اللوحة مفاهيمياً وفق (كليمنت غرينبرغ) ، أعمال كلاين تمثل "الجوهر الحركي للفن"، حيث يتحول الخط إلى فعل وجودي ففي هذه اللوحة دمج اللون مع الخط الأسود والفراغ ، لتصبح اللوحة فضاءً للحركة والوجود ، لا مجرد سطح للتصوير ، فاللوحة تُجسّد فكرة الدلالة كحدث، لا كشفرة ، أي أن كل ضربة فرشاة هي أثر لحركة الفنان في الزمن ، ويمكن ربطها بسيميولوجيا الجسد في الفن، إذ يتحول اللون إلى أثر جسدي لا إلى تمثيل بصري.

نموذج رقم (٢)



الفنانة : باربرا كروغر (Barbara Kruger)

العنوان : (Your Body is a Battleground)

سنة الانجاز : ١٩٨٩.

الخامة او المواد المستخدمة : طباعة فوتوغرافية ملونة ، على لوحات أو ملصقات، مع نصوص مدمجة

القياس : ٢٨٤,٤٨ × ٢٨٤,٤٨ سم

المكان او المصدر : ضمن مجموعة The Broad Art Foundation، لوس أنجلوس

الوصف العام :

هذه الصورة هي عمل فني شهير للفنانة باربرا كروغر (Barbara Kruger) بعنوان "Your Body is a Battleground"(جسدك ساحة معركة)،بمناسبة مسيرة النساءفي واشنطن دفاعًاعن حقوق الإجهاض والمساواة الجندرية

تحليل اللوحة :

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٦) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لوحة Your Body is a Battleground لباربرا كروغر تُعد من أبرز نماذج الفن النسوي المفاهيمي في أواخر القرن العشرين، حيث تُحوّل الفنانة الصورة الإعلانية إلى أداة احتجاجية ضد الهيمنة الذكورية وتسليع الجسد الأنثوي يقوم العمل على تركيب بصري مكثف وجه امرأة مقسوم إلى نصفين، أحدهما طبيعي والآخر سالب فوتوغرافي، بما يشفر ثنائية الظهور/الغياب والذات/الآخر، ويعكس انقسام المرأة بين كونها موضوعًا للنظر وموضوعًا للسيطرة. النص الأحمر "Your body is a battleground" يعمل كدال لغوي مباشر، لكنه في المستوى الإيحائي يدل على الصراع بين الجسد كهوية فردية والجسد كموضوع سياسي، أما الألوان الثلاثة (الأحمر، الأبيض، الأسود) فهي ألوان كروغر المميزة، تُستخدم لتوليد توتر بصري ودلالي بين الجمال والإعلان والاحتجاج، الأحمر يحيل إلى المقاومة والدم، الأبيض إلى الخطاب الإعلامي المهيمن، والأسود إلى التهميش والإلغاء. من منظور سيميولوجي، ووفقا لسوسير فالعلاقة بين الدال والمدلول هنا اعتباطية لكنها مشحونة سياسيًا، فالجسد لا يُقرأ كجمال بل كميدان للصراع. أما بيرس فيكشف أن الصورة تعمل كشفرة أكثر من كونها أيقونة، فهي لا تمثل امرأة بعينها بل فكرة المرأة ككيان اجتماعي، ووفقا لبارت، تتحول الدلالة إلى أسطورة، الجسد الأنثوي يصبح شفرة للصراع بين الحرية والهيمنة، بين الذات والسلطة ، كروغر تُعيد صياغة الصورة الإعلانية لتصبح أداة مقاومة، حيث يتحول الجسد من سلعة إلى نص احتجاجي. للوحة ليست مجرد إعلان بصري، بل شفرة نسوية سياسية تكشف عن أن الجسد الأنثوي هو ساحة صراع بين الخطاب الاجتماعي والهوية الفردية، من خلال التكرار اللغوي والتقابل البصري، تُحوّل كروغر أدوات السلطة إلى أدوات نقد، لتجعل من الصورة نفسها معركة تشفيرية حول المعنى والتمثيل.

نموذج رقم (٣)



الفنان : إيغور موريسكي (Igor Morski) . **العنوان:** Businessmen Flying

سنة الانجاز : ٢٠١٠.

المواد المستخدمة : فن رقمي (Digital Art) يُطبع أحيانًا على قماش أو ورق عالي الجودة .

القياس : ١٠٠ × ١٢٠ سم .

المصدر: أعمال موريسكي تُعرض في معارض الفن السريالي الأوروبي الحديث.

الوصف العام:

هذه اللوحة تُظهر مجموعة من الرجال بملابس رسمية (بدلات وربطات عنق) في وضعيات غير منطقية، بعضهم يطفو في الهواء أو يقف على سطح عاكس، بينما يحمل أحدهم حقيبة حمراء لافتة وسط ألوان رمادية وردية توحي بغروب الشمس.

تحليل العمل:

يقدّم هذا المنجز الفني مشهداً سريالياً مُحمّلاً بالدلالات المشفرة والنقد الاجتماعي، حيث تتوزّع مجموعة من الشخصيات الذكورية بملابس رسمية في فضاء مفتوح يبدو كطريق أو ساحة ممتدة نحو أفق غائم، التكوين يعتمد على توزيع ديناميكي للشخصيات داخل المجال التصويري، مع غياب مركز ثابت للثقل البصري، تتّسم الأجساد بحالة من الاختلال الفيزيائي (السقوط، الطفو، فقدان التوازن)، ما يخلق توتراً بصرياً بين الواقعي والمستحيل ، الحركة المبالغ بها (شخص يسقط ، آخر يقف على كتف غيره، وآخر يرفع حقيبة) تخلق إيقاعاً متكسّراً يوحي بالفوضى، الظلال الممدودة على الأرض تُستخدم كعنصر بنائي يعزز العمق ويضاعف الإحساس بالانفصال بين الجسد وواقعه، الألوان محدودة نسبياً، يغلب عليها التدرج الرمادي مع لمسة لونية بارزة (الحقيبة الحمراء)، خاصة وأنها تُرفع في وضعية غير مستقرة وتمثل السلطة الاقتصادية أو الطموح المادي، وهي العنصر الوحيد الملون بقوة، ما يجعلها مركز التوتر البصري والدلالي التي تعمل كنقطة جذب دلالية داخل العمل، اما الخلفية الوردية الرمادية توحي بزمن الغروب، أي نهاية مرحلة أو انطفاء المعنى، في مقابل الحركة الصاعدة للأجساد التي تبحث عن معنى مفقود. الشخصيات المتشابهة في الزي (بدلات رسمية) دلالة على النمطية الاجتماعية أو الإنسان المعاصر داخل منظومة العمل، لكن هذا "التشابه" يُقابل بسلوك عبثي وغير منطقي، ما يكشف تناقضاً بين المظهر المنظم والواقع الداخلي المضطرب ، كأنها عبء يفقد الإنسان توازنه، الفعل الجماعي (تعدد الشخصيات في حالة اختلال) يوحي بأن الأزمة ليست فردية بل بنيوية، مرتبطة ببنية المجتمع أو النظام ، العمل ينتمي بوضوح إلى تقاليد السريالية ، حيث يتم خرق قوانين الجاذبية والمنطق، يمكن ربط هذا التوجه بأساليب

فنانين مثل رينيه ماغريت من حيث توظيف الشخصيات المكررة والفضاء الهادئ المتناقض مع الحدث الغريب، أو سلفادور دالي من حيث تفكيك الواقع وإعادة تركيبه بشكل حلمي، لكن على عكس دالي الذي يميل إلى الرمزية اللاواقعية المعقدة، يقترب هذا العمل أكثر من ماغريت في وضوح المفارقة البصرية، مشهد عادي +حدث غير منطقي = صدمة إدراكية، ويمكن قراءة العمل كنقد للإنسان المعاصر داخل النظام الرأسمالي أو الإداري، حيث يفقد الفرد توازنه بين العمل والهوية ، السقوط الجماعي أو الطفو قد يشفر إلى فقدان السيطرة ، هشاشة الاستقرار الاجتماعي ، وهم النجاح المرتبط بالمظاهر(البدلة الرسمية) كما أن غياب ملامح فردية واضحة يعزز فكرة "تشيئ الإنسان" وتحوله إلى نموذج مكرر، العمل يلامس إشكالية الوجود والعبث، قريباً من تصورات ألبير كامو حول العبثية، حيث يبدو الإنسان عالقاً في أفعال بلا معنى داخل عالم غير منطقي وايضا وفق رولان بارت، تتحول الدلالات هنا من مستوى التعيين(رجال أعمال)إلى مستوى التضمين(نقد ثقافة الرأسمالية) وخلاصة لذلك فالمنجز الفني يشتغل على تفكيك العلاقة بين النظام والفوضى، بين الشكل الاجتماعي المنضبط والواقع النفسي المضطرب، عبر لغة سريالية واضحة، يقدّم نقداً بصرياً حاداً للحداثة، حيث يتحول الإنسان إلى كائن متكرر، فاقد للاتزان، ومشدود إلى شفرات من السلطة والعمل حتى لحظة سقوطه.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

النتائج:

١. الفن الحديث والمعاصر يركز على الفكرة والتجربة أكثر من الشكل الجمالي، الشفرات اليومية أو التاريخية تتحول إلى شفرات بصرية ودلالية.

٢. هناك اهتمام بقضايا الهوية، السلطة، الغياب، والتعددية الثقافية والعمل الفني يسمح بتجربة المشاهد ومشاركته في إنتاج المعنى.

الاستنتاجات :

١. طبيعة الشفرة والدلالة في العمل الفني تتحدد بالمرجعية الفكرية، المواد المستخدمة، والسياق الثقافي والديني للفنان.

٢. اللون، الفضاء، التكرار، والحركة تُستخدم كأدوات نقدية للتعبير عن الهوية والعبث الاجتماعي والفلسفي.

References:

1. Al-Razi, M. ibn A. B. (1983). *Mukhtar al-Sihah*. Kuwait: Dar al-Risalah.
2. Al-Sahib, Z., & others. (2011). *Readings and Ideas in Fine Arts*. Amman: Majdalawi Publishing and Distribution.
3. Ashmawi, M. Z. (1994). *Studies in Contemporary Literary Criticism*. Cairo: Dar al-Shorouk.
4. Clay, J. (1978). *Modern Art 1890–1918*. London: Octopus Books Limited.
5. Croce, B. (1999). *Aesthetics and Modern Criticism* (H. Abdulaziz, Trans.). Cairo: Anglo Egyptian Library.
6. Dewey, J. (1963). *Art as Experience* (Z. Ibrahim, Trans.). Cairo: Franklin Printing and Publishing House.
7. Dweidari, R. W. (2000). *Scientific Research: Theoretical Foundations and Practical Applications*. Beirut: Dar al-Fikr al-Muʿasir.
8. Fratchenko, & others. (1984). *The Nature of the Aesthetic Sign* (M. Aboud, Trans.). Aden: Dar al-Hamdani for Printing and Publishing.
9. Ghaidan, M. A. (2023). Pictorial coding and its relation to aesthetic taste among students of the Department of Art Education. *Al-Academy Journal*, (110), 45–46. University of Baghdad.

10. Ghanem, S. A.-K. (2020). Abstraction between symbol and code in the artwork. *Journal of the College of Fine Arts*, (95), 10. University of Baghdad.
11. Ghidan, R. A.-M. (1987). *Aesthetic Values*. Alexandria: Dar al-Maʿrifa al-Jamiʿiyya.
12. Habermas, J. (1988). *Le discours philosophique de la modernité*. Paris: Gallimard.
13. Haar, M. (2005). *Philosophy of Beauty*. Fez: Postmodern Publications.
14. Heidegger, M. (2003). *The Origin of the Work of Art* (A. Dodo, Trans.). Germany: Al-Jamal Publications.
15. Hilal Khalid, A.-K. (1998). *Alienation in Art*. Benghazi: University of Garyounis Publications.
16. Matar, A. H. (2013). *Introduction to Aesthetics and Philosophy of Art*. Cairo: Dar al-Tanweer for Printing and Publishing.
17. Mukárkovský, J. (1966). *Studies in Aesthetics*. Prague: Academia.
18. Nobler, N. (1987). *Dialogue of Vision: An Introduction to the Appreciation of Art and the Aesthetic Experience* (F. Khalil, Trans.; J. I. Jabra, Rev.). Baghdad: Dar al-Maʾmun for Translation and Publishing.
19. Qasim, S., & colleagues. (1986). *Sign Systems in Language and Literature: Translated Articles, Glossary of Terms*. Cairo: Elias Modern Press.
20. Ragheb, N. (1983). *Art Criticism*. Alexandria: Dar Misr for Printing and Publishing.
21. Read, H. (1968). *Art Now* (M. Fathi & G. Abdu, Trans.). Cairo: Dar al-Maʿarif.
22. Read, H. (1975). *Art and Society* (F. Mitri, Trans.). Beirut: Dar al-Qalam.
23. Read, H. (1988). *The Meaning of Art* (S. Khashabah, Trans.). Cairo: General Egyptian Book Organization, Family Library.
24. Ray, W. (1987). *The Literary Meaning* (Y. Y. Aziz, Trans.). Baghdad: Dar al-Maʾmun for Translation and Publishing.
25. Reda, S. (2005). *Features and Issues in Contemporary Fine Art*. Cairo: General Egyptian Book Organization, Family Library.
26. Yunan, R. (1969). *Studies in Art*. Cairo: Dar al-Kitab al-ʿArabi.