جامعة بوليتكنك فلسطين

كلية الدراسات العليا

قسم الوسائط المتعددة

المضامين الفكرية في فن الفيديو الفلسطيني

Intellectual Contents in Palestinian Video Art

إعداد

رناد جمال يوسف أبو عيسى

إشراف:

د. نصر جوابرة/ منسق ماجستير الوسائط المتعددة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص

الوسائط المتعددة بكلية الدراسات العليا في جامعة بوليتكنك فلسطين–فلسطين

2024

جامعة بوليتكنك فلسطين

كلية الدراسات العليا

قسم الوسائط المتعددة

المضامين الفكرية في فن الفيديو الفلسطيني

Intellectual Contents in Palestinian Video Art

رسالة ماجستير في الوسائط المتعددة

إعداد: رناد جمال يوسف أبو عيسى

(الخليل- 2024)

فلسطين

جامعة بوليتكنك فلسطين

كلية الدراسات العليا

شهادة الموافقة على الأطروحة

دراسة أطروحة رناد جمال يوسف أبو عيسى خريجة قسم الوسائط المتعددة، برقم الطالبة 216028، بعنوان: المضامين الفكرية في فن الفيديو الفلسطيني. تمت الموافقة عليها بالإجماع/ أغلبية الأصوات من قبل لجنة التحكيم، وتم قبول درجة الماجستير في الوسائط المتعددة. واعتمادها من قبل كلية الدراسات العليا والبحث العلمي في جامعة بوليتكنك فلسطين_ الخليل.

تاريخ الدفاع عن الأطروحة:

أعضاء لجنة التحكيم **التوقيع**

1- د. نصر جوابرة.

2- د. سهير نصر.

3- د. رحاب نزال.

جامعة بوليتكنك فلسطين

كلية الدراسات العليا

عميد الدراسات العليا والبحث العلمي **التاريخ** **التوقيع**

د.

التفويض

الإسم: رناد جمال يوسف أبو عيسى.

عنوان الأطروحة: المضامين الفكرية في فن الفيديو الفلسطيني.

المشرف: د. نصر جوابرة/ منسق ماجستير الوسائط المتعددة

السنة: 2024م.

أقر بموجب هذا أنه تم الحصول على جميع المعلومات الواردة في هذه الوثيقة وتقديمها وفقاً للقواعد الأكاديمية والسلوك الأخلاقي. أقر أيضاً أنه، وفقاً لما تقتضيه هذه القواعد والسلوك، فقد قمت بالإشارة بشكل كامل إلى جميع المواد والنتائج التي ليست أصلية في هذا العمل.

أقر بموجب هذا أنه يُسمح لجامعة بوليتكنك فلسطين وكلية الدراسات العليا والبحث العلمي بتخزين هذه الأطروحة وإتاحتها إلكترونياً.

التاريخ:

التوقيع:

الشكر والتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم: (وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ) صدق الله العظيم.

الحمد لله العلي القدير الذي أعانني على إنجاز هذه الرسالة، التي ما كانت لتخرج بهذا الشكل لولا توفيقه عز وجل.

وأتقدم بخالص شكري وتقديري الى الأساتذة الأفاضل الذين أكن لهم كل محبة وتقدير واحترام على الجهد الذي بذلوه وتبذله هذه الشموع التي لا تنطفئ لتنير لنا الدروب، وأخص بالذكر الدكتور نصر جوابرة على تكرمه بالإشراف على هذه الدراسة العلمية ومتابعتها من خلال ملاحظاته القيمة والتي اتسمت بروح تعاونية عالية، وأوصل شكري وتقديري الى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة. وهما الدكتورة سهير نصر و الدكتورة رحاب نزال.

ولا يفوتني أن أقدم شكري وتقديري الى الفنانين والفنانات الذين سهلوا لي الحصول على نسخ من الأعمال والمعلومات، كما أقدم خالص شكري وتقديري لأهلي وأحبتي وأخص بالذكر محمد الفاخوري وسعدي الفاخوري لما قدماه لي من دعم ومشورة تقنية أثناء دراستي في الماجستير، والى كل من ساهم بمعونة أو مشورة لإتمام هذه الدراسة.

فجزاهم الله خيراً في الدنيا والآخرة،

الإهداء

الى معلم البشرية ومنبع العلم نبينا محمد "صلى الله عليه وسلم"

الى كل من اشتاق لحفنة من تراب الوطن

اليك فلسطين بمناضليها وشهدائها وأسراها

الى نبع الحنان والقلب الفياض صاحبة العطاء الذي لا ينضب، الى جنتي في الأرض... أمي الحنون

الى قدوتي ومثلي الأعلى في الحياة، الى من علمني كيف أعيش بكرامة وشموخ، ومن شددت به سوار نجاحي، ملاذي الأول أبي الحبيب

الى رفيق الكفاح والظروف الصعبة الذي لم يبخل بوقته وجهده لمساعدتي، ... الى شريك حياتي شادي الرجبي

الى من شاطرني الألم والفرح والأمل، الى الطفولة التي ملأت عالمي، وأبهجت جوارحي الى عيون فلذات كبدي ونور حياتي أولادي جنى وبتول ولمى وأمجد وسلمى

الى مثال العطاء والكبرياء والتضحية، الى من شد الله بهم عضدي فكانوا خير معين لي أخواتي الغاليات

الى سندي وعزي وفرحتي ووسامي... إخواني الأعزاء

الى كبيرة المقام ذات السيرة العطرة ... جدتي الغالية

الى ربان السفينة الذي سار بي منذ البداية الى وصول شاطئ النجاح، الى الدكتور الفاضل نصر جوابرة

الى منارات العلم ومنهل العطاء أساتذتي

الى الزميلات والزملاء

اليكم جميعا

الباحثة/ رناد جمال أبو عيسى

الملخص

أبو عيسى، رناد (2024). المضامين الفكرية في فن الفيديو الفلسطيني. رسالة ماجستير، جامعة بوليتكنك فلسطين، (المشرف: د. نصر جوابرة).

تناولت هذه الدراسة ظاهرة فنية معاصرة، وهي فن الفيديو، حيث هدفت إلى الكشف عن أبرز أنواع فن الفيديو التي تناولها الفنان الفلسطيني، ورصد أهم المضامين الفكرية التي تضمنها فن الفيديو الفلسطيني، للكشف عن مدى ملاءمة مضمون ورسالة العمل الفني مع الوسيط الفني المستحدث أي "فن الفيديو"، إذ جاءت الدراسة في خمسة فصول، بدأتها الباحثة بالفصل الأول الذي تم تخصيصه للإطار المنهجي للدراسة، والتي تم الكشف فيها عن مشكلة الدراسة وأهميتها وأهدافها، بالإضافة إلى حدودها ومصطلحاتها، ثم جاء الفصل الثاني الذي تم تخصيصه للإطار النظري للدراسة حيث جاء في ثلاثة مباحث أساسية، إذ تناولت الباحثة في المبحث الأول المضمون في العمل الفني وعلاقته بالعناصر الأساسية المكونة للعمل الفني (المادة والشكل والتعبير)، كما عرضت الباحثة في المبحث الثاني نبذة تاريخية عن ظهور فن الفيديو وأهم عوامل تطوره بالإضافة إلى ذكر أهم أنواعه وأهم فناني الفيديو العالميين وأبرز أعمالهم، وقد ألقت الباحثة الضوء في المبحث الثالث على أبرز المحطات التي أثّرت في تطور حركة الفن التشكيلي الفلسطيني بدءاً بالانتفاضة الأولى مروراً بمعاهدات أوسلو للسلام، وصولاً إلى الإنتفاضة الثانية وأهم المؤسسات التي كانت خير مساند وداعم لفنون مابعد الحداثة في فلسطين، ثم تم تخصيص الفصل الثالث في ذكر المنهجية المتبعة في الدراسة الحالية، أما الفصل الرابع، فقد تم تخصيصه لتحليل أهم أعمال فن الفيديو في فلسطين، حيث تناولت الباحثة 13 عملاً فنياً وخرجت بنتائج تناولتها في الفصل الخامس، وكان أهمها: استطاع الفنان الفلسطيني مواكبة التطور والتقدم التكنولوجي والثقافي والعالمي في عالم الفنون، حيث وظف وسيط الفيديو للتعبير عن العديد من المضامين الفكرية، عالج الفنان الفلسطيني من خلال وسيط الفيديو في معظم أعماله مضامين سياسية وفي بعض الأحيان تضمنت رسائل ومضامين سياسية اجتماعية مركبة، كما أن الفنان الفلسطيني استطاع التعبير عن العديد من المضامين الإجتماعية وبمواضيع مختلفة، وظف الفنان الفلسطيني وسيط الفيديو كأداة للتعبير عن الحركة النسوية، كما أنه دعى إلى التحرر في بعضاً منها سواءً التحرر من القيود الدينية أو الإجتماعية، تضمنت أعمال الفنان الفلسطيني الفيديوية العديد من الإستراتيجيات المابعد حداثية في طرحه لمضامينه الفكرية كالعبثية واللاجدوى

والصراع والفراغ واللامستحيل واللامكان، أتاح وسيط الفيديو من خلال امكانياته التي وفرها للفنان التلاعب بالصور والفيديوهات لإثارة المتلقي لقراءة تلك الأعمال الفيديوية، استطاع الفنان الفلسطيني طرح العديد من المضامين الإجتماعية التي في طياتها تحمل مضامين سيسية مبطنة، يعد الفيديو آرت وليد عاطفة حيث يستطيع الفنان من خلال الصوت والصورة والحركة ابراز أحاسيسه للمتلقي، وظف الفنان الفلسطيني ثلاث أشكال من فن الفيديو للتعبير عن مضمونه الفكري، نجح الفنان الفلسطيني من استغلال طاقة الوسيط الفيديوية من خلال قيامه بعملية تهجين بين الفيديو والوسائط الفنية الأخرى كالصورة، لم تخلو أعمال الفنان الفلسطيني في مجال الفيديو من عنصر الفكاهة والسخرية التي أقام عليها بعض الفنانين فكرة عملهم الفيديوي.

Abstract

Abu Issa, Renad (2023). Intellectual content in Palestinian video art. Master's Thesis, Palestine Polytechnic University, (Supervisor: Dr. Nasr Jawabra).

This study dealt with a contemporary artistic phenomenon, which is video art, where it aimed to reveal the most prominent types of video art dealt with by the Palestinian artist, and monitor the most important intellectual content included in the Palestinian video art, to reveal the appropriateness of the content and message of the artwork with the artistic medium created, i.e. "video art". the study came in five chapters, started by the researcher with the first chapter, which was allocated to the methodological framework of the study, in which the problem of the study, its importance and objectives, in addition to its limits and terminology, and then came the second chapter, which was allocated to the theoretical framework of the study, where it came in three basic researches. the researcher addressed in the first topic the content in the work of art and its relationship to the basic elements of the work of art (matter, form and expression), and presented in the second paper a historical overview of the emergence of video art and the most important factors of its development in addition to mentioning the most important types and the most important international video artists and their most prominent works. the researcher highlighted in the third paper the most prominent stations that affected the development of the Palestinian art movement starting with the first intifada through the Oslo peace treaties, up to the second intifada and the most important institutions that were the best supporter and supporter of post-modern arts in Palestine. the third chapter was devoted to mentioning the methodology followed in the current study, and the fourth chapter was devoted to the analysis of the most important works of video art in Palestine, where the researcher dealt with 13 works of art and came up with the results of dealing with them in the fifth chapter, the most important of which was: the Palestinian artist was able to keep pace with the technological, cultural and global development and progress in the world of arts, where he employed the video medium to express many intellectual content, the Palestinian artist through the video medium in most of his works with political content and sometimes included complex political and social messages and content. the Palestinian artist was able to express many social content and different topics, the Palestinian artist used the video

medium as a tool to express the feminist movement, and he also called for liberation in some of them, whether from religious or social restrictions. the works of the Palestinian artist video included many post-modern strategies in his presentation of its intellectual contents such as absurdity, futility, conflict, emptiness, impossibly and nowhere, allowed the video medium through its possibilities provided by the artist to manipulate images and videos to provoke the recipient to read those video works. the Palestinian artist was able to put up many social contents that carry political content lined up, the video is an art born of passion where the artist can through sound, image and movement highlight his feelings to the recipient, the Palestinian artist employed three forms of video art to express its intellectual content. the Palestinian artist succeeded in exploiting the energy of the video medium through the process of hybridization between the video and other artistic media such as the image, the works of the Palestinian artist in the field of video have not been without the element of humor and ridicule on which some artists based the idea of their video work.

قائمة المحتويات

Contents

الإهداء iv

الملخص v

Abstract vii

قائمة المحتويات ix

قائمة الصور xiii

قائمة الأشكال xxiii

1.1. المقدمة: 1

1.2. مشكلة الدراسة: 2

1.3. هدف الدراسة: 3

1.4. أهمية الدراسة: 3

1.5. فرضيات الدراسة: 3

1.6 حدود الدراسة: 3

1.7 تعريف المصطلحات: 4

1.7.1. فن الفيديو (الفيديو آرت): 4

1. المصطلح الاول: الفيديو 4

2. المصطلح الثاني: الفن: 5

1.7.2. الفن المفاهيمي: 6

1.7.3. فن الحداثة: 8

1.7.4. فنون ما بعد الحداثة:.....9
1.7.5. المضمون:.....9
1.8 الدراسات السابقة:.....10
1.8.1. الدراسات العربية:.....10
1.8.2. الدراسات الأجنبية: 17
9 هيكلية الدراسة:.....20
2 الفصل الثاني:.....22
الإطار النظري للدراسة: 22
2.1. المضمون في العمل الفني: 23
2.1.1. علاقة الشكل بالمضمون:.....25
2.1.2. التعبير في المنجز الفني:.....28
2.1.3. المادة والمضمون: 31
2.1.4 ملخص المبحث:.....38
فن الفيديو (الفيديو آرت): 40
2.2 تطور الوسيط الفني عبر العصور: 40
2.2.1. النشأة التاريخية لفن الفيديو (الفيديو آرت): 42
2.2.2 أنواع فن الفيديو عالمياً:.....44
2.2.3. أبرز التجارب الفنية العالمية لفناني الفيديو: 45
2.2.5. ملخص المبحث:.....59
الفن الفلسطيني المعاصر.....60
2.3. الفن الفلسطيني المعاصر بعد اتفاقية أوسلو للسلام:.....60

2.3.1. الفيديو في الفن الفلسطيني المعاصر:.....84

2.3.2 اهم المؤسسات الفلسطينية الداعمة لفنون مابعد الحداثة عامة وفن الفيديو خاصة: 86

2.3.3. ملخص المبحث:.....96

2.3.4 مؤشرات ما أسفر عنه الإطار النظري:.....98

3 الفصل الثالث.....101

3.1 تصميم وأداة الدراسة: 101

3.2 عينة الدراسة وجمع المعلومات:.....101

4.1 تحليل أعمال فن الفيديو الفلسطيني:.....104

4.1 معبد من السكر (*Temple of Sugar*) للفنان بشار حروب– عام 2018م: 106

4.2 كلام حب (*love speech*) للفنان بيسان أبو عيشة– عام 2014م:.....110

4.3 الجميع يريد أن يحكم العالم (*everyone want to rule the world*) للفنان حازم حرب– عام 2016م: 113

4.5 تطعيمات (*vaccinations*) للفنانة رائدة سعادة– عام 2020م: 120

4.6 ذاتها للفنانة (*Her Self*) رفيدة سحويل– عام 2019م:.....124

4.7 *To be continued* للفنان شريف واكد– عام 2009م:.....128

4.8 *Beace Brocess No. 5* للفنان شريف واكد– عام 2012: 132

4.9 الوطن... المنفى (*Home… Exile*) للفنانة فاتن نسطاس– عام 2009م:.....135

4.10 بدون نوافذ (*Without Windows*) للفنان محمد حرب– عام 2009م: 140

3.11 على الأصل (*On the Origin*) للفنانة منال محاميد– عام 2018:.....147

4.12 إنطباع (*Impression*) للفنان منذر جوابرة– عام 2011م:.....154

4.13 اسم علم مؤنث (*A Feminine Name*) للفنانة نسرين أبو بكر– عام 2013م: ..159

5.1 النتائج: 167

5.2 التوصيات: 170

ملحق (1) ببلوغرافيا الفنانين الأجانب 171

ملحق (2) ببلوغرافيا الفنانين العرب 173

قائمة المراجع والمصادر 178

References 178

قائمة الصور

رقم الصورة	اسم الفنان	سنة الإنتاج	اسم العمل	صفات العمل وقياساته	المصدر	رقم الصفحة
2.1	جوزيف كوزوث	1965م	كرسي واحد وثلاثة كراسي	فن مفاهيمي	(راجي و محمد علي، 2016)	34
2.2	فيتو أكونشي	1971م	بريدجز	فن فيديو أدرائي أبيض وأسود (17.10) دقيقة	(شتيوي، زين الدين، القطان، و حراز، 2021)	47
2.3	بروس نعمان	1987م	الأنثربولوجيا الإجتماعية	فن فيديو تركيبي ملون 62 دقيقة	(العلي و الدليمي، 2020)	48
2.4	نام جون بايك	1993م	كنيسة السيستين	فن فيديو تركيبي ملون ل 40 جهاز عرض بروجكتير	(خريس و الحمزة، 2022)	49
2.5	نام جون بايك	1988م	The more the better	فن فيديو تركيبي ملون	(خريس و الحمزة، 2022)	50
2.6	نام جون بايك	1995م	الطريق السريع	فن فيديو تركيبي ملون	(العيسى و حمادي، 2023)	51
2.7	بيل فيولا	1996م	المعبر	فن فيديو اركيب ملون (10,57) دقيقة	(العلي و الدليمي، 2020)	52

2.8	بيل فيولا	2004م	الطوفان	فن فيديو أدائي ملون (10,26) دقيقة	(خريس و الحمزة، 2022)	53
2.9	دوغلاس جوردون	2012م	نهاية حضارة	فن فيديو ثنائي ملون مع صوت	(شتيوي، زين الدين، القطان، و حراز، 2021)	54
2.10	منى حاطوم	1988م	مقاييس المسافة	فن فيديو أدائي تجريبي ملون مع صوت 15 دقيقة	https://sharjahart.org	55
2.11	عبد الله صالومة	2000م	تعاون الفنون السبعة	عمل فيديو أدائي تجريبي 83 دقيقة	https://www.marefa.org	56
2.12	سهى شومان	2004م	الزمن والضوء	فن فيديو تجريبي	(شومان، 2024)	57
2.13	تيسير البطنيجي	2004م	المعبر	فن فيديو تركيبي	(Saloumeh, 2011)	58
2.14	مجموعة التجريب		صورة لمجموعة التجريب في بيرزيت	فيرا تماري ونبيل العناني وتيسير بركات وسليمان منصور الصورة من نبيل عناني	(جونسون و فيتولو، 2017)	72
1/4.1	بشار حروب	2018م	معبد من السكر	فيديو آرت تجريبي ملون مدته 5.14 دقيقة	https://vimeo.com/alhroub	104

2/1.4	بشار حروب	2018م	معبد من السكر	فيديو آرت تجريبي ملون مدته 5.14 دقيقة	https://vimeo.com/alhroub	105
3/1.4	بشار حروب	2018م	معبد من السكر	فيديو آرت تجريبي ملون مدته 5.14 دقيقة	https://vimeo.com/alhroub	105
4/1.4	بشار حروب	2018م	معبد من السكر	فيديو آرت تجريبي ملون مدته 5.14 دقيقة	https://vimeo.com/alhroub	106
1/4.2	بيسان أبو عيشة	2014م	كلام حب	فيديو آرت تركيبي ملون مدته 5.17 دقيقة	https://vimeo.com/103789829	109
2/4.2	بيسان أبو عيشة	2014م	كلام حب	فيديو آرت تركيبي ملون مدته 5.17 دقيقة	https://vimeo.com/103789829	109
3/4.2	بيسان أبو عيشة	2014م	كلام حب	فيديو آرت تركيبي ملون مدته 5.17 دقيقة	https://vimeo.com/103789829	110
1/4.3	حازم حرب	2016م	الجميع يريد أن يحكم العالم	فيديو آرت أدائي أبيض وأسود مدته 2.59 دقيقة	(حرب ح.، 2024)	112

2/4.3	حازم حرب	2016م	الجميع يريد أن يحكم العالم	فيديو آرت أدائي أبيض وأسود مدته 2.59 دقيقة	(حرب ح.، 2024)	112
3/4.3	حازم حرب	2016م	الجميع يريد أن يحكم العالم	فيديو آرت أدائي أبيض وأسود مدته 2.59 دقيقة	(حرب ح.، 2024)	112
1/4.4	رائدة سعادة	2007م	المكنسة الكهربائية	فيديو آرت تركيبي من قناتين ملون مدته 17 دقيقة	(جوابرة د.، 2013)	115
2/4.4	رائدة سعادة	2007م	المكنسة الكهربائية	فيديو آرت تركيبي من قناتين ملون مدته 17 دقيقة	(جوابرة د.، 2013)	116
1/4.5	رائدة سعادة	2020م	تطعيمات	فيديو آرت أدائي ملون مدته 1.2 دقيقة	https://www.youtube.com/watch?v=jrnTdQh-NCQ&t=62s	119
2/4.5	رائدة سعادة	2020م	تطعيمات	فيديو آرت أدائي ملون مدته 1.2 دقيقة	https://www.youtube.com/watch?v=jrnTdQh-NCQ&t=62s	120
1/4.6	رفيدة سحويل	2019م	ذاتها	فيديو آرت أدائي ملون مدته 4.14 دقيقة	(سحويل، 2024)	122

2/4.6	رفيدة سحويل	2019م	ذاتها	فيديو آرت أدائي ملون مدته 4.14 دقيقة	(سحويل، 2024)	123
3/4.6	رفيدة سحويل	2019م	ذاتها	فيديو آرت أدائي ملون مدته 4.14 دقيقة	(سحويل، 2024)	123
4/4.6	رفيدة سحويل	2019م	ذاتها	فيديو آرت أدائي ملون مدته 4.14 دقيقة	(سحويل، 2024)	123
4.7	شريف واكد	2009م	To be continued	فيديو آرت أدائي ملون مدته 41.33 دقيقة	(واكد، 2024)	128
1/4.8	شريف واكد	2012م	Beace brocess no.5	فيديو آرت تجريبي ملون مدته 1.28 دقيقة	(واكد، 2024)	131
2/4.8	شريف واكد	2012م	Beace brocess no.5	فيديو آرت تجريبي ملون مدته 1.28 دقيقة	(واكد، 2024)	131
3/4.8	شريف واكد	2012م	Beace brocess no.5	فيديو آرت تجريبي ملون مدته 1.28 دقيقة	(واكد، 2024)	132

1/4.9	فاتن نسطاس	2009م	الوطن...المنفى	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 17.11 دقيقة	https://drive.google.com/drive/folder/e/1UZkPHD85OL1/s/2zM4xnFmzlZ2z-w9QpBFez?usp=sharing	134
2/4.9	فاتن نسطاس	2009م	الوطن...المنفى	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 17.11 دقيقة	https://drive.google.com/drive/folder/e/1UZkPHD85OL1/s/2zM4xnFmzlZ2z-w9QpBFez?usp=sharing	134
3/4.9	فاتن نسطاس	2009م	الوطن...المنفى	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 17.11 دقيقة	https://drive.google.com/drive/folder/e/1UZkPHD85OL1/s/2zM4xnFmzlZ2z-w9QpBFez?usp=sharing	135
4/4.9	فاتن نسطاس	2009م	الوطن...المنفى	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 17.11 دقيقة	https://drive.google.com/drive/folder/e/1UZkPHD85OL1/s/2zM4xnFmzlZ2z-w9QpBFez?usp=sharing	135
5/4.9	فاتن نسطاس	2009م	الوطن...المنفى	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 17.11 دقيقة	https://drive.google.com/drive/folder/e/1UZkPHD85OL1/s/2zM4xnFmzlZ2z-w9QpBFez?usp=sharing	135
6/4.9	فاتن نسطاس	2009م	الوطن...المنفى	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 17.11 دقيقة	https://drive.google.com/drive/folder/e/1UZkPHD85OL1/s/2zM4xnFmzlZ2z-w9QpBFez?usp=sharing	135

/4.101	محمد حرب	2009م	بدون نوافذ	فيديو آرت أدائي تجريبي ملون مدته 5,04 دقيقة	(حرب، 2024)	138
/4.102	محمد حرب	2009م	بدون نوافذ	فيديو آرت أدائي تجريبي ملون مدته 5,04 دقيقة	(حرب، 2024)	139
/4.103	محمد حرب	2009م	بدون نوافذ	فيديو آرت أدائي تجريبي ملون مدته 5,04 دقيقة	(حرب، 2024)	139
/4.104	محمد حرب	2009م	بدون نوافذ	فيديو آرت أدائي تجريبي ملون مدته 5,04 دقيقة	(حرب، 2024)	139
/4.105	محمد حرب	2009م	بدون نوافذ	فيديو آرت أدائي تجريبي ملون مدته 5,04 دقيقة	(حرب، 2024)	140
/4.106	محمد حرب	2009م	بدون نوافذ	فيديو آرت أدائي تجريبي ملون مدته 5,04 دقيقة	(حرب، 2024)	140
/4.111	منال محاميد	2018م	على الأصل	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 1،42 دقيقة	https://www.manalmahamid.com/video/on-the-origin.mp4	146

/4.112	منال محاميد	2018م	على الأصل	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 1،42 دقيقة	https://www.manalmahamid.com/video/on-the-origin.mp4	146
/4.113	منال محاميد	2018م	على الأصل	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 1،42 دقيقة	https://www.manalmahamid.com/video/on-the-origin.mp4	146
/4.114	منال محاميد	2018م	على الأصل	فيديو آرت أدائي تركيبي ملون مدته 1،42 دقيقة	https://www.manalmahamid.com/video/on-the-origin.mp4	147
/4.121	منذر جوابرة	2011م	انطباع	فيديو آرت أدائي أبيض وأسود مدته 2،22 دقيقة	(جوابرة م.، 2024)	152
/4.122	منذر جوابرة	2011م	انطباع	فيديو آرت أدائي أبيض وأسود مدته 2،22 دقيقة	(جوابرة م.، 2024)	153

/4.123	منذر جوابرة	2011م	انطباع	فيديو آرت أدائي أبيض وأسود مدته 2،22 دقيقة	(جوابرة م.، 2024)	153
/4.124	منذر جوابرة	2011م	انطباع	فيديو آرت أدائي أبيض وأسود مدته 2،22 دقيقة	(جوابرة م.، 2024)	153
/4.131	نسرين أبو بكر	2013م	اسم علم مؤنث	فيديو آرت أدائي ملون مدته 6،40 دقيقة	https://www.nasrin-abu-baker.com/a-feminine-name	157
/4.132	نسرين أبو بكر	2013م	اسم علم مؤنث	فيديو آرت أدائي ملون مدته 6،40 دقيقة	https://www.nasrin-abu-baker.com/a-feminine-name	157
/4.133	نسرين أبو بكر	2013م	اسم علم مؤنث	فيديو آرت أدائي ملون مدته 6،40 دقيقة	https://www.nasrin-abu-baker.com/a-feminine-name	158
/4.134	نسرين أبو بكر	2013م	اسم علم مؤنث	فيديو آرت أدائي ملون مدته 6،40 دقيقة	https://www.nasrin-abu-baker.com/a-feminine-name	158

158	https://www.nasrin-abu-baker.com/a-feminine-name	فيديو آرت أدائي ملون مدته 6،40 دقيقية	اسم علم مؤنث	2013م	نسرين أبو بكر	/4.135
159	https://www.nasrin-abu-baker.com/a-feminine-name	فيديو آرت أدائي ملون مدته 6،40 دقيقية	اسم علم مؤنث	2013م	نسرين أبو بكر	/4.136

قائمة الأشكال

رقم الشكل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	اسم العمل	صفات العمل وقياساته	المصدر	رقم الصفحة
2.1	كامل المغني	1977م	يوم السجين الفلسطيني	مواد مختلفة على قماش 60*120سم	(فرج، 2021)	62
2.2	كامل المغني	1984م	بدون عنوان	مواد مختلفة على قماش	(الوطن، 2014)	63
2.3	نبيل العناني	1979م	شقائق النعمان	ألوان زيتية على قماش 88*98سم	(جوابرة د.، 2005)	63
2.4	نبيل العناني	1982م	من قريتي	ألوان أكريلك على قماش 60*80سم	(مسلّم، 2006)	64
2.5	فتحي غبن	1982م	الزفة	ألوان زيتية على قماش 100*200سم	(مسلّم، 2006)	65
2.6	فتحي غبن	1984م	المبدعون	ألوان زيتية على قماش 70*100سم	(مسلّم، 2006)	65
2.7	تيسير بركات	1983م	حرية	ألوان زيتية على قماش 80*95سم	(مخول، هون، و شرف، 2013)	66
2.8	سليمان منصور	1978م	يوم الطفل العالمي	ألوان زيتية على قماش 100*192سم	(جوابرة د.، 2005)	66
2.9	سليمان منصور	1984م	بلا عنوان	ألوان زيتية على قماش	(والفنون، 2019)	67

2.10	عصام بدر	1972م	الحصان والثور	مواد مختلفة ألوان زيت واقلام ملونة وأحبار مختلفة وقطع قماش 100*80سم	(جوابرة د.، 2005)	68
2.11	عصام بدر	1982م	بلا هوية	ألوان زيتية على قماش 100*80سم	(جوابرة د.، 2005)	69
2.12	تيسير شرف	1982م	القرية	ألوان مائية وأقلام ملونة على كرتون 80*60سم	(جوابرة د.، 2005)	69
2.13	تيسير شرف	1986م	بدون عنوان	ألوان زيتية على قماش 70*70سم	(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين–الجزء الأول 1990–1863، 2022)	70
2.14	فيرا تماري	1973م	أم وأطفال	بلاط سيراميك مزجج 1*14*21سم	(جونسون و فيتولو، 2017)	70
2.15	فيرا تماري	1973م	فدائيون	بلاط سيراميك مزجج 1*14*21سم	(جونسون و فيتولو، 2017)	71
2.16	سليمان منصور	1992م	قرية	لوحة من الطين والحناء وشيد على خشب 90*70سم	(مسلّم، 2006)	73
2.17	تيسير بركات	1991م	بدون عنوان	أحبار وأصباغ على ورق	(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين–الجزء	73

						الأول 1990- 1863، 2022)
2.18	فيرا تماري	1989م	بيت يافاوي	نحت زخرفي مزجج وأكاسيد 28*30*16سم	(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين- الجزء الثاني-1863- 1990، 2021)	74
2.19	نبيل عناني	1994م	تجاذب	كولاج من الجلد والحناء والأصباغ 80*70سم	(مسلّم، 2006)	74
2.20	شريف واكد	1998م	بدون عنوان	لوحة بقياس 21.5*7.5سم طباعة رقمية على كانفس	(الرجبي، 2016)	76
2.21	شريف واكد	1998م	بدون عنوان	لوحة بقياس 21.5*7.5سم طباعة رقمية على كانفس	(الرجبي، 2016)	76
2.22	خليل رباح	1997م	نصف بورتريه ذاتي	فن مفاهيمي (فن جسد)	(جوابرة د.، 2013)	77
2.23/a	رنا بشارة	1997م	صرخة من وادي النسناس	فن مفاهيمي تركيب	(جوابرة د.، 2013)	77
2.23/b	رنا بشارة	1997م	صرخة من وادي النسناس	فن مفاهيمي تركيب	(جوابرة د.، 2013)	78

2.24/a	فاتن نسطاس	1999م	بدون عنوان	فن مفاهيمي تركيب	(جوابرة د.، 2013)	78
2.24/b	فاتن نسطاس	1999م	بدون عنوان	فن مافهيمي تركيب	(جوابرة د.، 2013)	79
2.25	فيرا تماري	2004م	ماشيين	عمل تجهيز في الفراغ	(مخول، هون، و شرف، 2013)	82
2.26	فيرا تماري	2017م	البيت	عمل تركيبي حديد وأسلاك وبلاستك	(جونسون و فيتولو، 2017)	82
2.27	منذر جوابر	2017م	من مجموعة علو	عمل تركيبي جرافيتي 78*44*210*158سم	(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين- الجزء الثاني-1863-1990، 2021)	83
2.28	فاتن نسطاس	2010م	البحث عن الكمال	عمل تركيبي	(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين- الجزء الثاني-1863-1990، 2021)	83

الفصل الأول "مشروع الدراسة"

1 الفصل الأول

1.1. المقدمة:

من جدران الكهوف المظلمة في عصور ما قبل الزراعة، إلى أبدان الأواني الفخارية في العصر الزراعي مروراً بجدران المقابر والمعابد والمسلات في حضارات ما قبل التاريخ، وصولا إلى فن الأيقونات البيزنطية وظهور اللوحة المسندية في عصر النهضة الأوروبية وانتشار المطبوعات الورقية في عصر الصناعة، كل تلك الفضاءات الفيزيائية وغيرها شكلت وسائط; بحث الانسان فيها كوسائل احتضنت أفكاره وطموحاته وأحلامه ومخاوفه وآماله و ساهمت في توثيق لحظاته التاريخية، وبتتبع تاريخي لخط سير التطور في اختيار الإنسان وسيطه الناقل لخطابه الفني والجمالي والتعبيري، نجد أن التطور العلمي والتقني كان له الدور الأبرز والأهم في ذلك الاختيار حيث ارتبط الوسيط بتقدم الإنسان الحضاري، إلى جانب ذلك نستطيع أن نؤشر إلى دور التقدم العلمي والتقني في التحول الفكري للخطاب الجمالي نفسه والذي أثر بدوره على ذلك الاختيار (اختيار الوسيط)، فنجد أن تحول الإنسان من الحداثة بما جلبت معها من مفاهيم جمالية ومن تقاليد رسخت مفهوم اللوحة والمتحف وصالات العرض إلى حقبة ما بعد الحداثة التي أخذت تجتاح الحياة الفكرية للغرب المعاصر منذ سنوات السبعينيات، وما استحدثته من مفاهيم جمالية منافية للموروث الغربي، ومن تفكيك للتقاليد المتبعة في الخطاب الفني والجمالي، الأمر الذي أدى إلى التحول في شكل الوسيط الناقل للفكرة ورسالة الفنان، حيث الانتقال من القيم الجمالية المتأسسة على العلاقات والبنى الشكلية إلى الفن كمفهوم ورسالة مشغولة بالفكرة والمحتوى، متضمنةً قيماً جماليةً جديدة و منافية للقيم الحداثية، الأمر الذي أدى إلى تبني الفنان لأشكال مستحدثة من الوسائط اتسمت بالحرية المطلقة في اختيار وسيطه الذي يريد، فظهر الفن المفاهيمي الذي تضمن أشكالاً واتجاهاتٍ فنية متعددة تنوعت بتنوع الوسيط المستخدم، فظهر فن التركيب في الفضاء وفنون الجسد والأداء وفن الفيديو وغيرها من أشكال الوسائط المستحدثة.

وجد الفن المفاهيمي كتحول أصاب المشهد الثقافي والبصري في الغرب، انعكاساته وتأثيراته على التجربة الفنية العربية نتيجة ما تعيشه الحضارة الإنسانية اليوم من تقدم معرفي ومعلوماتي، و في سياق مشروع العولمة وأدواتها في التقارب الثقافي والمعرفي بين الشعوب، حيث كان للفن الفلسطيني نصيبه من ذلك التأثر، إذ لم يكن الفن الفلسطيني المعاصر من التجارب الأولى عربياً

في التأثر بالإتجاهات الفنية المابعد حداثية بغالبية أشكالها الجديدة من فن الفكرة والجسد والأرض وفنون الفيديو والأداء وغيرها، وذلك ما ذكره الباحث جوابرة في أطروحته للدكتوراة والتي خلص بها لأهم الاتجاهات الفنية المابعد حداثية التي كان لها حضور في الفن الفلسطيني المعاصر، إذ أشار إلى" تأثر الفنان الفلسطيني المعاصر بكثير من الاتجاهات الفنية المابعد حداثية وحاول تقديم أعمال فنية مقاربة للأسس العامة لتلك الاتجاهات ومنها: فن الفكرة، الإنستليشن آرت، فن الأداء، فن الجسد، ديجتال آرت والفيديو آرت بأنواعه الثلاث (فيديو برفورمانس، فيديو تجريبي، فيديو انستليشن)" (جوابرة، 2013، صفحة 147)، من هنا يأتي هذا البحث ليساهم في معالجة إحدى أشكال الوسائط الرقمية التي تأثر بها الفنان الفلسطيني المعاصر وهي "فن الفيديو"، بهدف الوقوف على أهم المضامين الفكرية التي تناولها هذا الشكل الجديد من الفنون.

1.2. مشكلة الدراسة:

بناء على ما تقدم وما قامت به الباحثة من اضطلاع على التحولات التي أصابت جوهر النشاط الفني الفلسطيني بعد تفاهمات أوسلو للسلام عام (1995)، وتوجه كثير من الفنانين الفلسطينيين بعد ذلك التاريخ نحو طرق التعبير المعاصر وبالأخص "فن الفيديو" موضوع الدراسة، فضلاً عن ما رصدته الباحثة من نقص في الدراسات والبحوث العلمية المتخصصة في دراسة هذه الظاهرة، واقتصار ما كتب عنها على شكل مقالات صحفية وتحليلية سريعة، والتي لم ترتقِ إلى المستوى البحثي الأكاديمي والعلمي، لذلك ترى الباحثة بأنه من الضروري اجراء هذه الدراسة العلمية التحليلية التي تستهدف بنية بعضٍ من الأعمال المتعلقة بفن الفيديو الفلسطيني، للوصول إلى تحليل واضح لمشكلة الدراسة، لذلك تطرح الباحثة الأسئلة التالية لتكون الإجابة عنها في إطار البحث بمثابة حل لمشكلتها وهي:

- ماهي أهم أنواع فنون الفيديو التي اشتغل بها الفنان الفلسطيني؟
- ماهي أهم المضامين الفكرية التي تضمنها فن الفيديو الفلسطيني؟
- ما مدى ملاءمة المحتوى الفكري ورسالة العمل الفني مع الوسيط اي "فن الفيديو" كشكل ووسيط فني مستحدث؟

1.3. هدف الدراسة:

حددت الباحثة ثلاثة أهداف أساسية للإجابة عن مشكلة البحث وهي:

- الكشف عن أهم وأبرز أنواع فنون الفيديو التي تناولها الفنان الفلسطيني.
- رصد أهم المضامين الفكرية التي تضمنها "فن الفيديو" الفلسطيني.
- الكشف عن مدى ملاءمة مضمون ورسالة العمل الفني مع الوسيط الفني المستحدث اي "فن الفيديو".

1.4. أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة انطلاقا من مشكلتها في تسليط الضوء على فن "الفيديو آرت" في فلسطين بهدف تحليله شكلا ومضموناً والوقوف على أهم و أبرز المضامين الفكرية التي احتواها هذا الحقل التعبيري الجديد، ليفيد هذا البحث دارسي الفنون الجميلة في العالم وفي الوطن العربي وفي فلسطين على وجه التحديد، إضافة إلى إفادته للفنانين ونقاد الفن والمهتمين بهذا المجال.

1.5. فرضيات الدراسة:

تفترض الباحثة التالي:

1. غلب الخطاب السياسي على المضامين الفكرية في فن "الفيديو آرت" الفلسطيني.
2. استفاد الفنان وتاثر بجميع أشكال وطرق التعبير في فنون الفيديو.
3. أن فن الفيديو قادرٌ على ايصال بعض المضامين الفكرية بشكل أفضل من الوسائط التقليدية في الفنون البصرية المعاصرة.

1.6 حدود الدراسة:

الحدود المكانية: قامت الباحثة بتحديد بحثها بما أنجز من فنون الفيديو ضمن الحدود الجغرافية لأرض فلسطين التاريخية (قطاع غزة والضفة الغربية و الاراضي الفلسطينية المحتلة التي احتلت عام 1948م).

الحدود الزمانية: اختارت الباحثة الفترة الزمنية الواقعة ما بين عام (2007-2020)، حيث شهدت هذه الفترة غزارة في الإنتاج من كل الفنانين الذين عملوا بهذا الاتجاه (فن الفيديو)، نظراً لما كانت تقدمه المؤسسات الحكومية وغير الحكومية من دعم خاص واهتمام بالفنانين اللفلسطينيين المهتمين بالفنون التشكيلية بشكل عام وفن الفيديو بشكل خاص، وما أسفر عن المهرجانات التي

كانت تقام والمسابقات من انفتاح على العالم الغربي، وتوفير تبادل فكري ومعرفي مع الفنانين الغربيين، الأمر الذي أتاح للفنان الفلسطيني التعرف على آخر المستجدات في حقل الفنون البصرية في العالم، والتي أثمرت بدورها في توجيه الفنان الفلسطيني نحو أساليب فنية معاصرة للتعبير.

1.7 تعريف المصطلحات:

قامت الباحثة بتحديد المصطلحات ذات العلاقة المباشرة بمضمون الدراسة، وعلى وجه الخصوص ما ورد في عنوانه، بغية تقريبها إلى تعريف إجرائي يتناسب وبنية الدراسة.

1.7.1. فن الفيديو (الفيديو آرت):

يعد الفيديو آرت واحدا من أحدث الفنون المفاهيمية البصرية، وأحد أهم وسائل التواصل التعبيرية المتعلقة بالإنسان وتطلعاته بلغة تتكئ على التقنيات الحديثة، فهو يمزج الفنون التعبيرية الكلاسيكية في الفن التشكيلي مع الصوت والموسيقى والأداء، ونظرا لحداثة مصطلح "الفيديو آرت" الذي يعد من المصطلحات الغربية الحداثية، مما تعذر على الباحثة العثور على تعريف لغوي في قواميس اللغة العربية، لذا ستكتفي بتقديم أهم التعريفات الإصطلاحية في حقل التخصص، ونظراً لان مصطلح "الفيديو آرت" هو مصطلح مركب، لذلك ستعتمد تجزئته، من ثم تعريف كل جزء على حدة، وصولا إلى تعريف إجرائي يتماشى والخط العام للدراسة:

1. **المصطلح الاول: الفيديو**

الفيديو لغةً:

جاء في تعريف الفيديو "أنه مصطلح لاتيني بمعنى "أنا أرى"، و يتعلق المصطلح بالإشارة الضوئية أو بأجزاء الجهاز التلفزيوني الحامل لهذه الإشارة في شكل معدل، أو غير معدل". (الشامي و حسب الله، 2001، صفحة 2255).

الفيديو اصطلاحاً:

"عبارة عن مجموعة من الصور أو الإطارات. وهو يعتمد على الوقت; أي أنه يتبع تتابعاً لفترة زمنية معينة. لذلك كل إطار له موضوع وطابع زمني في التسلسل الذي يتم تشغيل الفيديو فيه،

في حين أن هناك أنواعاً أخرى من مقاطع الفيديو مثل التلفزيون والأفلام، و يركز هذا القسم على الفيديو الرقمي". (Recule و Jione، 2015، صفحة 5). والفيديو هو مصطلح غربي يمكن ترجمته الى اللغة العربية بمصطلح مقابل هو "الصور المتحركة"، ويقصد به عادة تقنية تسجيل الصور المتحركة والذي يرافقه غالبا التسجيل الصوتي "Audio Video". (عياش، 2015، صفحة 889).

2. المصطلح الثاني: الفن:

الفن لغةً:

"جاء في لسان العرب "أن مادة فنن تعني" <<الفن، وهي الأنواع والفن الحال والفن: الضربُ من الشيء والجمع أفنان وفنون وهي الأفنون [...] والرجل يفنن الكلام أي يشتق في فن والتفنن فِعلك، رجل مِفَنٌ: يأتي بالعجائب>>". (الرافعي، 2016، صفحة 10). "والفَنٌ: هو التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها ويكتسب بالدراسة والمَرَانة. و– جملة القواعد الخاصَّة بحرفة أو صناعة. و– جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر. و– مهارة يحكمها الذوق والمواهب، وجمعها فنون". (أنيس، الصوالحي، منتصر، و أحمد، 1972، صفحة 736)

الفن اصطلاحاً:

"فهو بالمفهوم العربي ليس مجرد إبداع عفوي فطري، بل يقوم على الاجتهاد والنَّصب، مما يهيء الإلهام والعفوية ويسدد اتجاهاما، فتوهي له تلك اللوامع والبروق، على أن العمل الفني هو مزيج من الفعل والانفعال، ويشعر الفنان بما لا يشعر به غيره إذ يدخل في مجال الفعل الثقافة، كما يدخل في مجال الانفعال الذاكرة التي تخزن صوراً ومشاعر وآراء سابقة هي من التراث الذي يربط الفن بالأصالة، وهي البيئة الحضارية التي ينتمي إليها الفنان". (عياش، 2015، صفحة 816).

التعريف الإصطلاحي لفن الفيديو:

ظهر مصطلح "الفيديو أرت" أو "فن الفيديو" ضمن تيارات الفنون المعاصرة أو ما سمى بفنون ما بعد الحداثة، وذلك عندما بدأ الفنان باستخدام الكاميرا المحمولة لإنتاج الأعمال الفنية في مجال

الفنون التشكيلية. (عياش، 2015، صفحة 889)، مما أدى لظهور عدة تعريفات لهذا الفن المستحدث من قبل العديد من العلماء والباحثين كما يلي:

1. عرف "Young" فن الفيديو على أنه "مصطلح يستخدم لوصف الفن الذي يستخدم كلا من أجهزة وعمليات التلفزيون والفيديو. إذ يمكن أن يتخذ عدة أشكال: التسجيلات التي يتم بثها أو عرضها في صالات العرض أو أماكن أخرى أو توزيعها على شكل أشرطة أو أقراص; التركيبات النحتية، التي قد تتضمن جهاز استقبال أو شاشات أخرى، أو تعرض صورا و أصواتا "حية" أو مسجلة; والعروض التي يتم تضمين عروض الفيديو فيها". (Park، 2005، صفحة 17).
2. بينما عرفه شريف شحاتة على أنه "فن يمكنه التحكم في العرض البصري والسمعي في آن واحد من خلال عمل ديناميكي متحرك ولذلك فان عنصر الحركة يعد عنصراً أساسياً. ومن حيث مظهر الحركة فالمعلومات المرئية والموسوعة يتم تسجيلها بشكل متتابع بحيث يصبح بالامكان التحكم بها بصورة الكترونية". (محمد، 2004، صفحة 10)

التعريف الإجرائي لفن الفيديو:

هنا ستقوم الباحثة بتقديم تعريف لفن الفيديو بما يتناسب وأهداف البحث، ومن هذا المنطلق تعرف الباحثة فن الفيديو على أنه: شكل من أشكال التعبير في الفنون المابعد حداثية، الذي يعتمد الفيديو كوسيط بصري وسمعي، بحيث يمكن استخدام شاشة واحدة أو عدة شاشات، وفي بعض الأحيان أجهزة عرض مختلفة، لبث المضمون والرسالة الفنية.

1.7.2. <u>الفن المفاهيمي:</u>

بالنظر الى الفن المفاهيمي كأحد أنواع الفنون المعاصرة نجد أنه من العسير تحديد تعريف واضح لهذا المصطلح نظرا لحداثة الموضوع، فمنظومة تلك الأعمال المابعد حداثية قائمة على اعادة التفكير في طبيعة العمل الفني وليس موضوعه، لذا يستطيع الفنان أن يوظف من خلال الفن المفاهيمي العناصر البصرية لخدمة المعنى أو الفكرة.

التعريف اللغوي للفن المفاهيمي:

نرى أنّ مصطلح الفن المفاهيمي مأخوذٌ من الجذر "فهم "وفَهِمَهُ، كفرِحَ، فَهْماً و يُحَرَّكُ، وهي أفْصَحُ، وفهامةٌ (ويُكْسَرُ) وفهامِيَّةٌ. كَلِمَهُ، وعرفهُ بالقلب. وهو فَهِمٌ، ككَتِف: سريع الفهم.

واستفهمني فأفهمته وفهمته، وانفهمَ لحنٌ. وتفهَّهُ: فهِمَهُ شيئاً بعد شيء. وفَهْمٌ: أبو حي، وابن عمير بن قيس بن عيلان". (الفيروزابادي، 1998، صفحة 1146)

كما جاء في معجم الوسيط أن "فَهِمَهُ– فَهْماً: أحسن تصوره. و– جادَ استعداده للاستنباط. ويقال: فهمت عن فلان، وفهمتُ منه. فهو فاهم، وهو فَهِمٌ، وفهيم. وأن أفهمه الأمر: أحسن تصويره له". (أنيس، الصوالحي، منتصر، و أحمد، 1972، صفحة 737).

التعريف الاصطلاحي للفن المفاهيمي:

يتلخص معناه في "كيفية اعطاء كل عناصر العملية الفنية وكل أدوات الفعل الفني بشكل فلسفي يستدعي التأمل و التحليل والتأويل، والتعامل معه كظاهرة في واقع مدرك ومحسوس بشكل يقيم للعمل الفني انفصاله عن الواقع الوظيفي، بمعنى اعادة ترتيب معطياتٍ مادية وأفكارٍ وقيمٍ وفق منهج تحليلي أو تركيبي ينتهي بمثول ظاهرة مكثفة قابلة للتأمل والتحليل". (جمعي، 2020، الصفحات 62–63).

وفي تعريف آخر للفن المفاهيمي على أنه "التبادل الكلي للعلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير، وعلى العمل الفني اصدار مشكلة عقلية بصرف النظر عن القيم الصادرة منه، بحيث يتشكل العمل الفني من خلال التساؤلات التي يطرحها الفنان على المتلقي داعية إياه إلى التأمل العقلي للوصول إلى فكرة العمل الفني ويكون ذلك بتضافر التقنية والخامات والأساليب الفنية المستخدمة في العمل مع فضاء ومكان العرض". (الأصفه و الرشيد، 2018، صفحة 152)

التعريف الاجرائي للفن المفاهيمي:

هنا ستقوم الباحثة بتقديم تعريف لفن المفهوم بما يتناسب مع إجراءات الدراسة، وترى الباحثة أنه ينطلق تعريف مصطلح الفن المفاهيمي من الإتجاهات الفكرية التي تحاول دمج الفن بالحياة، حيث يعد هذا الفن نتاجاً فنياً مابعد حداثي ينقل مفهوماً أو فكرةً ما إلى المتلقي، ويعتمد على ما يتضمنه العمل من رسائل يراها الفنان ملائمة لتحقيق أفكاره.

1.7.3. فن الحداثة:

يعد مفهوم الحداثة من أهم مفاهيم الفكر الغربي في العصر الحالي، وقد شاع استخدامه في الكتابات النقدية منذ سبعينيّات القرن العشرين.

الحداثة لغةً:

أي "سن الشباب، ويقال: أخذ الأمر بحداثته: بأوله وابتدائه". والحديث: كل ما يتحدث به من كلام وخبر. ويقال""الحديث ذو شجون": يُتَذكَّر به غيره. و–كلامُ رسول الله صلى الله عليه وسلم. و– في اصطلاح المحدثين. قولٌ أو فعلٌ أو تقرير نُسِب إلى النبي صلى الله عليه. و– الجديد. يُقال: هو حديثُ عهدٍ بكذا: قريب عهدٍ". (أنيس، الصوالحي، منتصر، و أحمد، 1972، صفحة 181)

الحداثة اصطلاحاً:

ويأتي اشتقاق كلمة الحداثة من كلمة حديث أي modern من الأصل اللاتيني modernus بمعنى جديد وعصري، وفي العربية الحداثة بمعنى "حدث وهي (اسم): مصدر حَدَثَ، دلالة على معاصرة الشكل الأدبي أو الفني وتبنيه أشكالاً وأساليبَ جديدة ثائرة على القديم و أحيانا نقيضاً أو ردة فعل على ما سبقه وهي تشمل حقولاً متعددة للنشاط الإنساني وهي ثورة على كل ما هو تقليدي ومتوارث بل وقطيعة نهائية معه أحيانا". (صالح، 2018، صفحة 46).

تعريف اجرائي للحداثة:

ستقوم الباحثة بإعطاء تعريفاً إجرائياً لمصطلح الحداثة بما يتلاءم مع النحو العام للدراسة، فالحداثة تأتي بمعنى التغيرات والاختلافات والتجدد عن الحضارات السابقة، أو الذي يعطي صورة معاكسة عن كل ماهو قديم، أو الانتقال من الحالة القديمة إلى الحالة الجديدة، وقد تعني توحيد نمط العيش، أو اقحام الحضارات المختلفة وربطها مع التطورات الفكرية التي ظهرت في أوربا، والتي اتسمت بظهور تيارات فنية وأدبية لم تكن معروفة سابقاً.

1.7.4. فنون ما بعد الحداثة:

تعددت التعريفات الخاصة بمصطلح ما بعد الحداثة وذلك نظرا لطبيعة الاطار العام لما بعد الحداثة، وفي هذا الاطار ستكتفي الباحثة بتعريف "ما بعد الحداثة" اصطلاحيا نظرا لحداثة هذا المصطلح.

التعريف الاصطلاحي لفنون مابعد الحداثة:

هي عبارة عن "تحول ثقافي، ضمن سلسلة تحولات أساسية حدثت منذ منتصف القرن العشرين في المجتمعات الغربية. طرح كبديل للحداثة التي كانت الشكل السائد للتنظيم الثقافي. قدم كتلة أعمال غنية في مختلف ميادين الفنون، أحدثت خلخلة في عدد من الثوابت والمعايير التي كانت تبدو راسخة، على مستوى الأفكار والأساليب التقنية، وحتى طرق عرض وانتاج الفن كما في إدراك وتلقي الفن". (قسام، 2018، الصفحات 16-17).

التعريف الإجرائي لفنون مابعد الحداثة:

هنا ستقوم الباحثة بإعطاء تعريفاً إجرائياً بما يتناسب مع إجراءات الدراسة، وترى الباحثة أن مصطلح مابعد الحداثة هي الحركة التي ظهرت مناقضة لتيار الحداثة، كرد فعل ضد الإفتراضات والقيم الفلسفية التي وجدت في فترة الحداثة الأوربية، حيث استلهم الفنان أعماله من الثقافة الشعبية، واعتمدت الفنون على استراتيجيات وأساليب ونظريات ذات خصائص مشتركة جديدة لم تكن موجودة في فنون الحداثة كالحرية المطلقة والذاتية والتعددية وغيرها من الأنماط المستحدثة.

1.7.5. المضمون:

المضمون لغةً:

"مصدره ضمن وجمعه مضامين، ومضمون الكتاب: مافي طيه ومضمون الكلام: فحواه ومايفهم فيه". (الرازي، 1982، صفحة 107). والمضمون في القاموس المحيط "من ضمن الشيء، و- به، كعَلِمَ ضَماناً وضَمْناً، فهو ضامنٌ وضمينٌ: كفَلَهٌ. و ضَمَّنْتُهُ الشيء تضميناً، فتضمَّنَهُ عني: غَرَّمْتُهُ فالتزمَهُ. وما جعلتَهُ في وعاء فقد ضمَّنْتَهُ اياه". (الفيروزابادي، 1998، صفحة 1212)

وجاء في تعريف مصطلح ضَمِنَ في المعجم الوسيط بأنها: "ضَمَناً، وضمانةٌ: أصابته أو لزمته عِلَّة. و–على أهله ونحوهم: صار كلاً وعالة عليهم. و–الرجل ونحوه ضماناً: كَفَلَهُ أو التزم أن يؤدي عنه ما قد يقصد في أدائه. و–الشيء: جَزِم بصلاحيته وخلوه مما يعيبه. و–احتواه". (أنيس، الصوالحي، منتصر، و أحمد، 1972، صفحة 570).

المضمون اصطلاحاً:

"المضمون أي المحتوى، ولكل عملية فكرية صورة (أي مادة) ومضمون (أي معنى)". (صليبا، 1987، صفحة 382).

التعريف الاجرائي للمضمون:

ستقوم الباحثة بتعريف المضمون تعريفاً يتناسب مع النحو العام للبحث ومفاهيمه، فالمضمون هو: المعاني والأفكار التي يحملها الخطاب، والذي يحاول الفرد ايصالها عن طريق اللغة العادية أو اللغة السمعية والبصرية بشتى اتجاهاتها ووسائلها.

1.8 الدراسات السابقة:

سيتم في هذا الفصل استعراض الدراسات التي تناولت موضوع فن الفيديو وكذلك الدراسات التي تناولت تأثير فنون ما بعد الحداثة على الفن الفلسطيني، وقد واجهت الباحثة أثناء البحث مشكلة ندرة البحوث والدراسات المتعلقة بمجال فن الفيديو الفلسطيني، لذلك تم اللجوء إلى دراسات ذات علاقة بموضوع الدراسة سواء كانت علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالدراسة الحالية، نظرا لحداثة الموضوع، وقد تم ترتيب تلك الدراسات ابتداء من الأحدث فالأقدم.

1.8.1. الدراسات العربية:

1. **دراسة مريم شتيوي، علي زين الدين، سعيد القطان، هناء حراز (2021)، دراسة منشورة في مجلة التربية النوعية/العدد الرابع عشر، جامعة المنصورة، مصر، بعنوان: "القضايا المجتمعية في فن الفيديو آرت":** (هدفت هذه الدراسة الى دراسة القضايا المجتمعية المختلفة وذلك من خلال تناولها لأعمال فن الفيديو، اذ تم عرض نشأة فن الفيديو الى جانب مناقشة القضية المجتمعية، وقد اتبع الباحث المنهج التحليلي لتحليل بعض الأعمال الفنية المختلفة بفن الفيديو للتوصل لعدة نتائج من أهمها: أن فن الفيديو قد تناول العديد من القضايا المجتمعية المختلفة، وبالأخص القضايا

المتعلقة بالمرأة، كما تم تناول المشكلات الخاصة بالثقافة والتطور الفكري وبيان أثره على الفرد والمجتمع).

تعالقت دراسة شتيوي وآخرين مع الدراسة الحالية في كونها دراسة القضايا المجتمعية المختلفة الناتجة عن أحد الفنون المابعد حداثية (فن الفيديو)، والقائمة على تحليل بعض أعمال الفيديو لبيان علاقة فن الفيديو بالقضايا المجتمعية، في حين تقوم الدراسة الحالية على دراسة فن الفيديو الخاص بالفنان الفلسطيني من أجل رصد أهم المضامين الفكرية التي بنى عليها الفنان الفلسطيني مضمون منجزه الفني، إلا أن الاختلاف بين الدراستين قائم على الحدود الزمانية والمكانية للدراستين، فلم يتم تحديد فترة زمنية محددة لدراسة شتيوي وآخرين كما انحصرت عينة البحث في الأعمال التي كانت قائمة على ابراز القضايا المجتمعية المختلفة والتي تم التعبير عنها باستخدام الفيديو آرت، بينما الدراسة الحالية كانت ائمة على دراسة المجتمع في فلسطين التاريخية من عام 2007م حتى عام 2020م لدراسة أهم أنواع الفيديو التي تناولها الفنان الفلسطيني في أعماله الفيديوية لإبراز أهم المضامين الفكرية التي بنى عليها منجزه الفني.

2. **دراسة علي الشيخ أحمد (2020) رسالة دكتوراه، أكاديمية الفنون المعهد العالي للنقد الفني قسم النقد التشكيلي، مصر، بعنوان: "تأثير الاتجاهات الفنية المعاصرة على الشكل والمضمون في فن التصوير بقطاع غزة- نماذج مختارة لجيل الرواد والشباب في الفترة ما بين (1994-2016) م":** (هدفت هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الأثر الجمالي للاتجاهات الفنية المعاصرة في أعمال الفنانين التشكيليين الفلسطينيين، ورصد التطور الفكري والثقافي وعلاقته بالأشكال والمضامين الفنية في أعمال الفنانين التشكيليين، ورصد العوامل والظروف المحيطة بالفنانين التشكيليين في قطاع غزة (الثقافية والبيئية والسياسية والنفسية والاقتصادية) وأثرها في إنتاجهم الفني، وقد استخدم الباحث المنهج التاريخي في تتبع الظروف الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية المحيطة بالفنانين التشكيليين الفلسطينيين في قطاع غزة، ومدى تأثيرها في إنتاج الفنانين التشكيليين من الناحية الفنية، كما استخدم المنهج الوصفي من خلال تحليل المحتوى، والذي أسفر عنه عدة نتائج كان أبرزها: كان للأحداث السياسية التي مرت بها القضية الفلسطينية بمراحلها كافة الدور الكبير والمؤثر على الأعمال الفنية للمصورين التشكيليين عموماً، وأن هناك تشابهاً كبيراً يجمع المصورين الرواد من حيث طبيعة الموضوعات الفنية التي سيطرت على لوحاتهم

الفنية والأساليب الفنية التي أنتجوها ضمن أعمالهم، تؤثر وتوجه المصورين الشباب نحو فنون ما بعد الحداثة، وعلى الرغم من الإختلاف في النهج الفني للفنان التشكيلي الفلسطيني الذي سلكه في انتاجه الفني، إلا أنها حققت توافقاً وترابطاً وانسجاماً فيما بين الأشكال التي تضمنتها أعمالهم الفنية مع المضامين التي احتوتها تلك الأشكال، بالإضافة إلى التطور التكنولوجي الذي أدى إلى تغيير الأنماط التعبيرية لدى بعض الفنانين الشباب والذي ساهم في إثراء مفهوم الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر).

تشاكلت هذه الدراسة بالدراسة الحالية من خلال بحثها في الاتجاهات الفنية المعاصرة وأثر تلك الاتجاهات على فن التصوير بصورة عامة، وأثرها الجمالي في أعمال الفنانين الفلسطينيين المعاصرة، ورصد الظروف الثقافية والسياسية ...إلخ، وأثرها على الفنان التشكيلي الفلسطيني في قطاع غزة، في حين الدارسة الحالية ستقوم بتسليط الضوء على اتجاه محدد من اتجاهات ما بعد الحداثة وهو الفيديو آرت في فلسطين وأثره على الفنان الفلسطيني المعاصر، وذلك بهدف رصد المضامين الفكرية التي تناولها الفنان الفلسطيني في أعماله في مجال فن الفيديو، وذلك من خلال دراسة تفصيلية للكشف عن مدى فاعلية هذا الاتجاه في إيصال العديد من المضامين الفكرية الفلسطينية، وقد كان الاختلاف في الحدود المكانية والزمانية; حيث تناول الشيخ الحدود المكانية لقطاع غزة بين عامي (1994–2016)م، بينما تناولت الدراسة الحالية حدود فلسطين التاريخية (أراضي ل 48، قطاع غزة، الضفة الغربية) منذ عام 2007م حتى 2020م.

3. **دراسة سوسن العلى، رياض الدليمي (2020) دراسة منشورة، مجلة الفنون والأدب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، العراق، بعنوان: "صورة الفيديو آرت بين المعالجة والمفهوم":** (هدفت هذه الدراسة الى التعرف والكشف عن الأبعاد المفاهيمية والمعالجات البنائية لصورة الفيديو آرت والتعرف الى أهم فناني هذا الحقل، وقد اعتمد الباحث على استخدام المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى لمناسبته موضوع الدراسة، للخروج بعدة نتائج أهمها: أن صورة الفيديو آرت المعاصر بشتى أبعادها تتجلى في السمات الفنية المتمثلة في الدلائل الأيقونية والنفسية والبلاغية التي تتمركز على الفكرة والمضمون والمساحات اللونية وعلاقات التنظيم البنائي، وأن تلك القيم تعبر عن القيم الثقافية المحلية والعالمية، فالفيديو آرت جاء كمرآة عاكسة للثقافة البيئية الاجتماعية).

تشاكلت دراسة العلي والدليمي مع موضوع الدراسة الحالية، في تناول تلك الدراسات لحقل الفيديو آرت وذلك عن طريق تحليل الباحثين لعدة أعمال عالمية في هذا المجال من أجل ربط ما يتناوله هذا الوسيط من معالجات ومفاهيم مرتبطة بصورة الفيديو آرت، إلا أن موضوع الدراسة الحالية يختلف من حيث الحدود المكانية; إذ تناولت هذه الدراسة موضوع الفيديو آرت الخاص بالفنان الفلسطيني المعاصر، للكشف عن مبررات استخدام الفنان الفلسطيني لهذا النوع من الفنون، والتعرف على أنواعه والمواضيع التي تم تناولها في هذا الحقل.

4. **دراسة فخرية اليحيانية (2020) مقالة في مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة السلطان قابوس/ كلية التربية، سلطنة عمان، بعنوان "دور الوسائط المتعددة في تعزيز الممارسات الفنية لأعمال الفنانين المعاصرين":** (هدفت هذه الدراسة إلى عرض دور الوسائط المتعددة في مجال الفنون البصرية في إمداد الفنانين ببناء لغوي وتشكيلي متجاوزاً للحدود المادية لعنصري المكان والزمان، بدلاً من الإستعانة بالوسائط كوسائل للتوثيق والنقل أو عرض التجارب الفنية، أو من خلال تضمين حلول أخرى مختلفة ومتعددة مثل استخدام النصوص اللغوية والرسوم التوضيحية والخرائط، أو الصور الفتوغرافية أو التسجيلات الصوتية والمرئية كالأفلام، إلى أن أصبحت أداة وتقنية لممارسة مختلف العمليات الإبداعية المعاصرة، وقاسم مشترك بين مختلف الإتجاهات الفنية المختلفة من الفن المفاهيمي، والفن البيئي وفن الأرض وفن الحدث وفن الأداء وفن التجهيز في الفراغ وفن الفيديو والكمبيوتر، وقد استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في استعراض عددإ من التجارب العالمية المتعددة التي أنتجها على مختلف الوسائط، وأظهرت النتائج اعتماد الفنان المعاصر في انتاج أعماله على التصوير الرقمي والفيديو، كما اعتمد على الضوء والحركة والأعمال الإفتراضية والمجهزة رقمياً في الفراغ وهي جميعها تقدم أشكالاً عديدة لممارسات الفنانين لتوظيف الوسائط التكنولوجية.)

تشاكلت دراسة اليحياني مع الدراسة الحالية في استخدام الباحثة الوسائط كوسيلة للتعبير بدلاً من كونها أداة للتوثيق والنقل أو العرض، بالإضافة إلى توضيح دور تلك الوسائط في إمداد الفنان بناء شكليا ولغوياً متجاوزاً الحدود المكانية والزمانية، أما في الدراسة الحالية فإن الباحثة تناولت اتجاه الفيديو آرت الفلسطيني كوسيط فني معاصر للتعبير عن العديد من المضامين الفكرية،

فكان الاختلاف بين الدراستين في الحدود الزمانية والمكانية، كون الدراسة الحالية متخصصة بدراسة أعمال فن الفيديو في فلسطين منذ عام 2007م حتى 2020م.

5. **دراسة شادي رجبي (2015) رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، كلية الفنون الجميلة قسم الفنون التشكيلية، اربد، بعنوان "التصوير الرقمي المعاصر في فلسطين":** (هدفت هذه الدراسة الى الكشف عن مدى امكانات هذا الفن في ايصال المضامين الفكرية الفلسطينية، والكشف عن أهم الاستراتيجيات التي استخدمها الفنان الفلسطيني في انجاز أعماله الرقمية، وبيان مدى فاعلية توظيف التصوير الرقمي في خدمته لمضمون الأعمال الفنية الفلسطينية، ومدى حضور القضية الفلسطينية في هذه الأعمال، والكشف عن أهم الوسائط الرقمية الأكثر استخداما في التصوير الرقمي المعاصر الفلسطيني، وقد قام الباحث باستخدام المنهج الوصفي التحليلي لتحليل 11 عملا فنيا والخروج بنتائج أهمه: أن الفنان الفلسطيني تمكن من مواكبة كافة التطورات التقنية العالمية في عالم الفن، اذ أنه وظف التصوير الرقمي وما يحمله من استراتيجيات معاصرة في انجاز الأعمال الفنية الفلسطينية، الأمر الذي ساهم في تقوية رسالة الفنان الفلسطيني وسرعة انتشارها، كما أن التصوير الرقمي ساهم في سرعة تنفيذ الأعمال الفنية لمواكبة الأحداث والتغيرات على أرض فلسطين).

تعالقت هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في بحثها بفن التصوير الرقمي الذي يعد أحد أنواع فنون ما بعد الحداثة، بالإضافة الى طرحها لأثر هذا الاتجاه في تجسيد القضية الفلسطينية، في حين أن الدراسة الحالية سيتم طرح اتجاه مغاير وهو فن الفيديو الذي يعد أحد حقول الفنون المابعد حداثية لبيان أثره على الفن الفلسطيني المعاصر في إيصال العديد من المضامين الاجتماعية والفكرية وغيرها.

6. **دراسة نصر جوابرة (2013) رسالة دكتوراه، جامعة غرناطة، أسبانيا، بعنوان "الاتجاهات الفنية ما بعد الحداثية وتأثيرها على الفن المعاصر الفلسطيني":** (هدفت هذه الدراسة الى الكشف عن آثار الاتجاهات المابعد حداثية بصورة عامة، والتي اجتاحت الساحة الفنية الغربية منذ عام 1960 الى يومنا هذا، وأثرها على واقع الفن التشكيلي الفلسطيني، وقد قام الباحث باتباع المنهج الوصفي التحليلي للبحث في أهم جوانب تأثير الاتجاهات الفنية المابعد حداثية على الفن الفلسطيني المعاصر

من خلال تحليل المحتوى والشكل لتلك الأعمال، والكشف عن طبيعة المضامين الفكرية في الأعمال الفلسطينية ذات الطابع المابعد حداثي، وقد تناول الباحث أيضا مدى تجسيد القضية السياسية الفلسطينية في الأعمال الفنية المابعد حداثية في فلسطين، وقد نتج عن تلك الدراسة العديد من النتائج كان أهمها: أن الفنان الفلسطيني المعاصر تأثر بالاتجاهات الفنية المابعد حداثية وحاول تقديم أعمال فنية مقاربة للأسس العامة لتلك الاتجاهات ومنها فن الفكرة والإنستليشن آرت وفن الأداء وفن الجسد وديجيتال آرت وفيديو آرت بأنواعه الثلاثة (فيديو برفورمانس، فيديو تجريبي، فيديو انستليشن)).

ما ربط هذه الدراسة بالدراسة الحالية هي بحثها في اتجاهات ما بعد حداثية بصورة عامة، وأثر هذه الاتجاهات في تجسيد القضية الفلسطينية، في حين الدارسة الحالية ستقوم بتسليط الضوء على اتجاه محدد من اتجاهات ما بعد الحداثة وهو الفيديو آرت في فلسطين وأثره في الفن الفلسطيني المعاصر، من خلال دراسة تفصيلية للكشف عن مدى فاعلية هذا الاتجاه في ايصال العديد من المضامين الفكرية الفلسطينية.

7. **دراسة محمد شلبي (2008) رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، بعنوان: "امكانيات فن التجهيز في الفراغ المعاصر في التعبير عن القضية الفلسطينية":** (هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن امكانات فن التجهيز في الفراغ باعتباره ظاهرة فنية جديدة ومؤثراً رئيسياً في مجال الفن التشكيلي المعاصر المعبر عن القضية الفلسطينية، بصفتها القضية المركزية للشعب العربي، وقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي مستعيناً بالمنهج التاريخي في رصد التطورات التي طرأت على هذا الفن، والذي أسفر عنها عدة نتائج كان أهمها: كان للتطور السياسي الذي طرأ على القضية الفلسطينية تحول كبير وهام في انتاج تغيرات نوعية في الفكر الفلسطيني وبنية الثقافة المعاصرة، أكدت أعمال فن التجهيز في الفراغ حضور الواقع الإنساني المؤلم في فلسطين، وحققت أعمال فن التجهيز في الفراغ المعاصر ارتباطاً فكرياً واضحاً للفنان الفلسطيني بجذوره التاريخية والوطنية، كما تضمنت بعض الأعمال دلالات فكرية معمقة حول الهوية الوطنية والثقافة السياسية، أظهرت أعمال فن التجهيز في الفراغ اهتماماً حقيقياً بالتراث لكونه مرجعية فكرية اعتمدها الفنان انطلاقاً من كونها تتعرض للسرقة المباشرة وغير المباشرة، وإن التبني الواضح لفن التجهيز في

الفراغ من قبل الفنان الفلسطيني جاء ليؤكد الانفتاح الفكري والوعي للفنان بما يخدم مضامينه الفنية المعاصرة).

ماربط هذه الدراسة بالدراسة الحالية هي بحثها في اتجاه من اتجاهات فنون مابعد الحداثة، وامكانية توظيفها في خدمة القضية الفلسطينية وهو فن التجهيز في الفراغ، بينما ستضيف الدراسة الحالية من خلال بحثها في اتجاه آخر من اتجاهات فنون مابعد الحداثة والتي ستقوم بتسليط الضوء على فن الفيديو ومدى فاعليته في إيصال العديد من المضامين الفكرية الخاصة بالشعب الفلسطيني.

إلا أن هذه الدراسة تختلف عن الدراسة الحالية في الحدود الزمانية والمكانية، فقد كانت الحدود الزمانية لدراسة شلبي من عام 1990م إلى 2008م، أما الدراسة الحالية كانت الحدود الزمانية فيها من عام 2007م إلى 2020م وهي الفترة التي لاقت اهتماماً متزايداً بفن الفيديو وغزارة في الإنتاج، أما الحدود المكانية فلم تقتصر عينة دراسة شلبي على الفنانيين المشهورين في فلسطين إنما تناولت الشباب منهم، ممن يقطنون في مناطق جغرافية متنوعة، بعضهم داخل الأراضي الفلسطينية وآخرون خارجها.

8. **دراسة محمد مسلم (2006) رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة قسم التصوير، جامعة حلوان، القاهرة، بعنوان: " أثر الاتجاهات الحديثة على الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر": (** هدفت هذه الدراسة إلى دراسة أثر الإتجاهات الفنية الحديثة على التصوير الفلسطيني المعاصر، لبيان الدور الذي تلعبه السياسة على كافة مناحي الحياة بما فيها الثقافية والفنية، وذلك من خلال اتباع الباحث المنهج التحليلي لأعمال مصورين فلسطينيين معاصرين، وقد اسفر عن تلك الدراسة العديد من النتائج كان أهمها: ارتباط الفن الفلسطيني ارتباطاً وثيقاً بالمكان، وأثر الأحداث السياسية على الجو الثقافي العام في فلسطين، واستخدام الفنان الفلسطيني للعديد من الرموز المتعلقة بالأرض والشعب الفلسطيني).

إن دراسة مسلم هدفها دراسة أثر الإتجاهات الحديثة على الفن الفلسطيني المعاصر، إلا أنها تناولت بعض اتجاهات مابعد الحداثة كفنّ الأداء والجسد وغيرها على اعتبار أنها تيارات حداثية وهذا يتنافى مع التعريف المعاصر وتصنيفها كفنون مابعد حداثية، وقد اختلفت الدراسة الحالية عن دراسة مسلم من حيث أنها تناولت إحدى أشكال فنون مابعد الحداثة وهو فن الفيديو،

كما أنها تختلف أيضا من حيث اختيار الحدود الزمانية والمكانية، إذ تتناول الدراسة الحالية الحدود الجغرافية لفلسطين وما أنجز داخل فلسطين المحتلة (أراضي ال 48، الضفة الغربية، قطاع غزة) من عام 2007م إلى 2020م، أما دراسة مسلم فتناولت فنانين خارج هذه الحدود الزمانية والمكانية.

1.8.2. <u>الدراسات الأجنبية:</u>

1. **دراسة عبد الله صالومة (2011) أطروحة دكتوراة باللغة الفرنسة، جامعة لوميير ليون، فرنسا بعنوان "فنانون من الشرق الأوسط/ تطوير فن الفيديو الخاص بهم في أوربا":** (هدفت هذه الأطروحة إلى دراسة مجموعة من فناني الفيديو في الشرق الأوسط والذين يعملون في أوربا، وبيان مرجعيات وأسباب التعبير الفني الخاصة بكل واحدٍ منهم، حيث اتبع الفنان المنهج التحليلي في قيامه بعملية تحليل دقيقة لتلك الأعمال الفيديوية، والتي نتج عنها مجموعة من النتائج كان أهمها: أنه أي فيديو في الشرق الأوسط حتى إذا تم تصويره في الغرب فالفنان لن يستطيع تجاهل القضايا السياسية والاجتماعية التي تعيشها هذه البلدان).

تعالق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية من حيث نوعية الدراسة، حيث أنّ كلا الدراستين تقوم على دراسة أعمال الفيديو آرت للعديد من الفنانين، لكن تختلف الدراسة الحالية عن دراسة صالومة من حيث الحدود الزمانية والمكانية، فالدراسة الحالية قامت على دراسة أعمال الفنانين الفلسطينيين داخل حدود فلسطين التاريخية، بينما دراسة صالومة قامت على دراسة أشهر الفنانين الذين عملوا في مجال الفيديو آرت سواءً فنانين غربيين أم عرب لكن مقيمين في الشرق الأوسط، بالإضافة إلى أن الدراسة الحالية قائمة على الكشف عن إمكانات الفيديو التعبيرية في التعبير عن العديد من المضامين الفكرية للفنان الفلسطيني، بينما دراسة صالومة تقوم عن الكشف على الأسباب والمرجعيات التي تؤثر على عمل الفنان بشكل عام,

2. **دراسة *Neslihan Tepehan* (2011)، رسالة ماجستير، تم تقديمها لقسم التصميم الجرافيكي ومعهد الفنون الجميلة بجامعة بيلكنت، أنقرة، بعنوان: " *Experimental Video Art: On The Borders Between Theory And Practice*":** (هدفت هذه الدراسة الى مناقشة فن الفيديو التجريبي بالإشارة الى فلسفة "جيل دولوز"، وذلك عن طريق فهم الفيديو بالإشارة الى السينما

والتجربة السينمائية، اذ سيتم اكتشاف في هذه الدراسة ثلاثة مفاهيم رئيسية وهي التأثيرات والمفاهيم والأحاسيس، وذلك عن طريق اتباع المنهج الوصفي التحليلي لدراسة صور الحركة وصور الوقت، للكشف عن الأحاسيس في العمل الفني وكذلك من أجل الحصول على فهم أعمق لهذه المفاهيم الثلاثة، وقد نتج عن هذه الدراسة عدة نتائج أهمها أن الأساليب المختلفة للصورة والخطابات التي تشكلت وفقا لذلك أدت الى استكشاف أنواع جديدة من الصور، وأن الفكر والصور لا ينفصلان عن بعضهما البعض، وأن الفكر يتأثر بالاستنساخ المستمر للكليشيهات السياسية والاقتصادية والاجتماعية بطريقة لم تعد قادرة على إدراك أو إنتاج شيء جديد، هذا يعني أن الصور ليست سوى دنيوية وغير مبالية، فيصبح ذلك الفن ما هو الا توضيح وتمثيل لشيء تم إنتاجه على مدى القرون، لكن المناقشات أظهرت أنه يمكن انتاج كل ما هو جديد من خلال الفن، وأن تطور الوسيط الالكتروني لفن الفيديو هو ما أعطى فرصة لإنتاج شيء جديد في المقام الأول، وأن المحاولات الفردية في ممارسة التقنيات المختلفة تؤدي الى تجارب فريدة في فن الفيديو، وقد سمح فن الفيديو للفنان تجربة مجموعة واسعة من التقنيات; مما أدى الى مجموعة واسعة من الأساليب الشخصية الفريدة.

تشاكلت هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في كونها تبحث في نوع واحد من أنواع الفيديو آرت وهو الفيديو آرت التجريبي، والمفاهيم القائمة على هذا النوع من الفيديو آرت، إلا أن الدراسة الحالية تناولت الأنواع الثلاثة لفن الفيديو الفلسطيني والرسائل التي يستطيع الفنان إيصالها عبر ذلك الوسيط المابعد حداثي، فالإختلاف بين الدراستين قائم على الحدود الزمانية والمكانية بالإضافة إلى توظيف الفنان لأنواع الفيديو، حيث تقوم الدراسة الحالية على الكشف عن أنواع الفيديو آرت المستخدمة في أعمال الفنان الفلسطيني بينما دراسة ***Tepehan*** قائمة على دراسة الأعمال التي لها علاقة بفن الفيديو التجريبي.

3. **دراسة *YOUNG Park* (2005) أطروحة دكتوراة، جامعة الفنون، لندن، بعنوان: "*Defining Video Space Art Within Video Installations In The Context Of Spaces And Spectators*"**: (هدفت هذه الدراسة الى تقديم فحص لفضاءات الفيديو آرت كشكل من أشكال فن الفيديو، والعثور على العلاقة بالمفهوم الأكثر عمومية لتركيب الفيديو، وقد تم اتباع المنهج التحليلي التطبيقي المقارن في هذه الدراسة للوصول الى النتائج التالية: أنه في

العصر الحديث تم دمج عناصر الفنون التصويرية الافتراضية في النحت، بالإضافة الى كسر الممارسات التقليدية لهذه الفنون عن طريق دمج الأبعاد الثلاثية في الرسم وفي النحت نفسه، وقد كان النحت يستكشف الخواص الحركية والوقت والضوء الاصطناعي، وكان الفيديو ذو الشاشة الواحدة يتعلق بفنون التصوير والفيلم التجريبي، وقد ساعدت دراسته في إيجاد إطار نظري يساهم في فهم الفروق التي أجريت حول الممارسات الإبداعية في نحت الفيديو، وقد منح سلوك المتفرج دورا فاعلا في اثبات وجهة نظر الباحث في أن المشاهد والجانب العاطفي الخاص به وأنَّ له دوراً في تثبيت الفيديو والتمييز بين فن النحت في الفيديو وفن مساحة الفيديو).

تعالقت هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في أن الباحث يبحث في الفراغات الخاصة في فن الفيديو آرت لبيان تأثير الفيديو آرت التركيبي على المشاهد في إعطاء الفنان مبررات في اختيار النوع الأنسب من أنواع فن الفيديو آرت، في حين الدراسة الحالية تبحث عن مبررات الفنان الفلسطيني لاستخدام الفيديو آرت كوسيط تعبيري يستطيع الفنان الفلسطيني التعبير عن آرائه وأفكاره والعديد من المضامين الاجتماعية والسياسية والدينية غيرها، فقد كان الاختلاف بين الدراستين قائماً على الحدود المكانية والزمانية بالإضافة إلى نوع الفيديو آرت المستخدم.

9 هيكلية الدراسة:

ستشتمل هذه الدراسة على خمسة فصول وهي مقسمة على النحو التالي:

- **الفصل الأول (مشروع الدراسة):**

سيشتمل هذا الفصل على ملخص الدراسة باللغتين العربية والانجليزية بالإضافة إلى:

مقدمة

الدراسة والكلمات المفتاحية ومشكلة وأسئلة الدراسة وأهداف الدراسة وأهمية الدراسة وفروض

الدراسة وحدود الدراسة المكانية والزمانية وتعريف المصطلحات ومحددات الدراسة والدراسات السابقة وأخيراً هيكلية الدراسة.

- **الفصل الثاني (الإطار النظري):**

سيشتمل هذا الفصل على ثلاثة محاور أساسية وهي الإطار النظري وهي كالآتي:

المضمون

في العمل الفني وعلاقته بعناصر التشكيل (المادة والتعبير والشكل)، والنشأة التاريخية وهي مقسمة إلى: تطور الوسيط عبر العصور و(فن الفيديو (الفيديو آرت)) والفن الفلسطيني النشأة

والتطور).

- **الفصل الثالث (المنهجية وعينة الدراسة):**

سيشتمل هذا الفصل على تصميم البحث وعينة البحث وجمع المعلومات، وأداة الدراسة.

- **الفصل الرابع (التحليل):**

سيتضمن هذا الفصل تحليلاً لبعض الأعمال الفنية الخاصة بفن الفيديو آرت الفلسطيني لفنانين

فلسطينيين، و التي سيتم اختيارها بالطريقة القصدية لمناسبة ذلك لموضوع الدراسة.

- **الفصل الخامس (النتائج والتوصيات):**

سيتضمن هذا الفصل نتائج التحليل وتوصيات الباحثة، بالإضافة إلى المراجع وببيوغرافيا للفنانين، بالإضافة إلى الفهرس.

الفصل الثاني (الإطار النظري للدراسة)

2 الفصل الثاني:

الإطار النظري للدراسة:

يحتوي هذا الفصل على الإطار النظري للدراسة، والذي يتكون من ثلاثة مباحث أساسية:

2.1 المبحث الأول:

سيتم تناول في هذا المبحث مقدمة عامة عن المضمون.

2.1 المضمون في العمل الفني.

2.1.1 علاقة الشكل بالمضمون.

2.1.2 التعبير في المنجز الفني.

2.1.3 المادة والمضمون.

2.2 المبحث الثاني:

سيتناول في هذا المبحث فن الفيديو (الفيديو آرت).

2.2 تطور الوسيط الفني عبر العصور.

2.2.1 النشأة التاريخية لفن الفيديو (الفيديو آرت).

2.2.2 أنواع فن الفيديو عالمياً.,

2.2.3 أبرز التجارب الفنية العالمية لفناني الفيديو.

2.3 المبحث الثالث:

سيتناول هذا المبحث دراسة أهم الأحداث التي لازمت مسار حركة الفن التشكيلي الفلسطيني وأثرت بفنونها قبل وبعد اتفاقية أوسلو للسلام.

2.3 الفن الفلسطيني المعاصر بعد اتفاقية أوسلو للسلام.

2.3.1 الفيديو في الفن الفلسطيني المعاصر.

2.3.2. أهم المؤسسات الفلسطينية الداعمة لفنون مابعد الحداثة عامة وفن الفيديو خاصة.

المضمون في العمل الفني

يتشكل المنجز الفني كحقل من حقول الإبداع من أربعة عناصر أساسية يصعب الفصل فيما بينها إلا لأغراض التنظير والوقوف على مدى حضورها وفاعليتها في المنجز الفني، وهي المضمون والشكل والتعبير والمادة، ونظراً لأهمية المضمون وفاعليته بوصفه محتوى العمل ورسالة وهاجس الفنان، والذي يتحقق من خلاله التفاعل بين تلك العناصر سواءً في إطار البحث عن القوالب الفنية المناسبة، أم في سياق التواصل مع المتلقي أثناء العرض، وانطلاقاً من ذلك ستبدأ الباحثة بمحاولة تحليل مفهوم المضمون في العمل الفني كونه العنصر الأكثر حيوية من بين تلك المكونات، للوقوف على مدى علاقته وارتباطه بعناصر البناء الأخرى (الشكل والمادة والتعبير).

2.1. المضمون في العمل الفني:

يشكل المضمون أحد أهم مكونات العمل الفني وفي جميع حقوله المختلفة من (سينما، رسم، نحت، مسرح...الخ)، إن لم يكن هو العنصر الأهم والمحرك الاساس والدافع الرئيسي وراء عملية الخلق الفني. من هنا ستنطلق الباحثة بتناول هذا المركب والعنصر الهام في بنية المنجز الفني والوقوف على ارتباطاته بالعديد من أشكال التعبير المختلفة، والتي تنتظم بنيتها وتمظهراتها الشكلية الباثة للعديد من الدلالات والمعاني بأساليب فنية متعددة وعبر وسائط متعددة حاملة لتلك المضامين.

بدايةً تقتضي الإشارة إلى وجود صعوبة في تحديد تعريف واضح لهذا المصطلح، فقد شغل هذا المفهوم المشتغلين بالدراسات الأدبية والفنية على مر العصور، إذ تعددت التعريفات والقراءات التحليلية والنقدية لهذا المفهوم المركب والمعقد ذلك "أن المضمون في العمل الفني هو المعادل الموضوعي لنتاج الصراعات الفكرية، التي تتحرك في خضمها ذهنية الفنان، فتنعكس على محتوى العمل الفني". (جوابرة د.، 2005، صفحة 75). فهو محتوى العمل الفني ورسالته التي تتأسس وتتكون بقصدية واعية ومدروسة من قبل الفنان في خطابه واتصاله الفكري مع المتلقي، وتلعب عناصر كثيرة في تكون المضامين الفكرية في المنجز الإبداعي مرتبطة ارتباطاً جدلياً بمستوى وعي الفنان الناتج عن تفاعله الفكري مع البيئة في جميع مستوياتها الجغرافية والسياسية والاجتماعية

والدينية والتربوية..... الخ، كذلك وعيه الذاتي والمهني والمهاراتي المتكون من خبرته الجمالية وممارسته للفن كأداة وطرائق تعبير ووسائط اتصال مع المتلقي.

أطلق علماء الجمال على المضمون تعبير (الحس الفكري)، أي الإحساس المستند على التفكير العقلاني بما يحمله من معانٍ ودلالات، فمضمون العمل الفني معقد ومتنوع، لأن هذا المضمون ما هو إلا موقف الفنان من فكرة ما يتناولها بالتأمل وبالتحليل الذهني ويخضعها للتأويل والتحوير والتحليل ويعيد صياغتها وتركيبها من خلال بنية من المعاني والصور والشيفرات والدلالات والرموز المباشرة وغير المباشرة، ومن خلال افتراض علاقات شكلية وطرائق للتعبير مختلفة تتلاءم مع تلك الفكرة التي تتصارع لأجلها بنية العمل الداخلية والخارجية، لتحقق الإتصال الذهني مع المتلقي، ليشكل المضمون المراد الداخلي للصورة الفنية في أي فن من الفنون. (عيد، 1980، صفحة 288)، فالمضمون أو المحتوى ما هو إلا نتاج الشكل النهائي والنظرة الكلية للمنجز الفني، وهو الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه من فكر وفلسفة وأخلاق واجتماع وسياسة ودين وغير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني.

تحمل الأعمال الفنية والأدبية مضامين ورسائل فكرية ليس بالضرورة أن تكون مباشرة واضحة القراءة والفهم، فكثيراً ما تكون رسالة العمل ومبتغاه غامضة تحتاج الى قراءة نشطة ومتلق متمرس في فعل القراءة، أي قراءة تتطلب الغوص والتحليل للبنى العميقة للمنجز الإبداعي، فمضمون العمل الفني قد يتجاوز ما عنونه الفنان لعمله، فالموضوع أي عنوان العمل يتصف بالعمومية والثبات بينما المضمون متحرك ومتغير وغير ثابت يعود لوعي الفنان منتج العمل "إذ يمكن أن يعالج ويفسر اثنان من الفنانين أو الكتاب موضوعاً واحداً تفسيرين مختلفين إلى حد يجعل عمل كل منهما مختلفاً تماماً عن عمل الآخر". (فيشر,. 1986, ص172)، وهذا الإختلاف نجده أيضاً ليس في اختلاف الشكل الفني الذي صاغ المضمون بل أيضاً في انتقاء الفنان للوسيط ومادة التعبير عن موضوعه، ففي معالجة لقضية المرأة كموضوع وعنوان عام وثابت في عمل فني تصميمي نجده يختلف عن معالجتها شعرياً أو سينمائياً أو غيرها من الوسائط، كذلك ورغم أن الموضوع في بعض الأحيان مغايرٌ لمرامي المضمون ومعاكسٌ له، بقصد التورية. (جوابرة د.، 2005).

فموضوع العمل الفني وجنسه وبنيته الشكلية وكذلك المادة الخام او الوسيط الحامل للبناء الشكلي ورسالة العمل وغيرها من العناصر المتداخلة تشكل حضوراً فاعلاً في العلاقات المركبة للمنجز الإبداعي والتي لابد لها من التأثير على مضمون العمل كونه غاية الفنان والدافع والمحرك لظهور العمل الفني إلى حيز الوجود. تلك العناصر التي يجب أن يختارها الفنان بعناية وتأمل ووعي مدروس لإيصال رسالته للمتلقي، من هنا لابد للباحثة من تناول كافة العناصر الفاعلة والمتلازمة للمضمون والتي يصعب الفصل الفيزيائي بينها وبين المضمون إلا على سبيل التنظير والبحث النقدي في بنية العمل والتي باتت تتكون في البحث النقدي والجمالي من كلٍّ من الشكل والمادة والتعبير، بهدف الوقوف على أهميتها في فعل القراءة واستقبال رسالة العمل الفني.

2.1.1. علاقة الشكل بالمضمون:

شغلت العلاقة بين الشكل والمضمون في المنجز الإبداعي الكثير من النقاد والفلاسفة الذين تباينت آراؤهم في هذه القراءة نظراً لطبيعة الصلة الوثيقة بينهما، وقد ظهرت تحليلات متعددة في هذا المضمار، والتي كان من أبرزها تحليل "ارنست فيشر" في كتابه ضرورة الفن، الذي حاول من خلال دراسته التمييز بين مسألة الشكل والمضمون في الفن، حيث أنه يرى أن المعنى لا يظهر فقط في تفاصيل العمل الفني بل في مجموعه، وأن المضمون والشكل يرتبط كلٌّ منهما بالآخر برباط وثيق وفي تفاعل جدلي، يحكمها قضايا اجتماعية خاصة تتحرك في خضمها ذهنية الفنان الذي يساهم في رفع مستوى المضمون من خلال وعيه الاجتماعي والفردي لينعكس ذلك على محتوى العمل الفني. (فيشر، 1998، صفحة 178).

فالشكل والمضمون هما قوام أي عمل فني وإبداعي، إذ أنهما يتفاعلان مع يعضهما البعض لتشكيل بنية هذا العمل، وحتى مع تعدد الأساليب الفنية في العصر الحالي فإن أي منجز فني يتشكل من فكرة وعاطفة وإحساس، نجدها قد تمظهرت بشكل جُسِدَت على هيئة لوحة و تمثال أو حتى قصيدة وفيديو أو غيرها من أشكال التعبير الفنية المختلفة، وبذلك نستطيع القول أن كل تلك الوسائط ما هي إلا المظهر الخارجي (الشكل)، بينما المضمون هو كل ما يقدمه العمل الفني من معنى، أو ما يريد أن يوصله من أفكار في ظرف تاريخي محدد، فعلاقة الشكل بالمضمون هي متلازمة، إذ لا يمكن لأحدهما أن يستقل بنفسه بعيداً عن الآخر، فالفكرة غير قادرة على إبراز نفسها بعيداً عن الشكل، كما أن الشكل لا قيمة له إذا خلا من المعنى. (العشماوي، 1980) وقد

بين ذلك الفيلسوف "كانت" في مقولة له "إن العاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة بدون العاطفة جوفاء". (ابراهيم، 1966، صفحة 50). ورغم صعوبة انفصال تلك العلاقة المتلازمة ما بين الشكل والمضمون إلا أننا نجد تبايناً في الحضور ما بين طرفي المعادلة (الشكل والمضمون) مما يحكم نسبة الحضور والتأثير والفاعلية لأحد أطراف تلك المعادلة وفقاً لغايات الفنان وتوجيهاته الفكرية والجمالية، وقد اتجه بعضٌ من الجماليين والنقاد إلى إعطاء الأولوية للفكرة والعاطفة والإحساس بينما البعض الآخر قدم الشكل والصورة على ما يقدمه العمل الفني من معنى، مما أدى إلى ظهور مدرستين: مدرسة الشكل والتي يحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من بنية جمالية تستهدف ذائقية المتلقي، ومدرسة المضمون التي ترى قيمة الفنون في ما تقدمه من رسائل فكرية. (العشماوي، 1980)

وبتتبع خط سير التاريخ يظهر الشكل والمضمون في المنجز الإبداعي بحالة من التلاحم غير منفصم، فنرى أن الشكل والمضمون هما عبارة عن حقيقة عامة لمنطق الوجود الفني والأدبي، والتي تستند على قوانين عامة وأحكام تؤثر في عملية الإبداع الفني في ظل علاقة متضافرة، تفصح في النهاية عن وجودهما معاً، وقد كان هذا مثار الجدل الحاصل بين كلٍّ من أفلاطون وأرسطو، فعلى خلاف أفلاطون قد نادى أرسطو بأهمية الشكل الذي عده العنصر الأساس، والذي يقوم عليه العمل الفني، مما جعل لهذا المنطق الشكلي تأثيراً واضحاً على الفنانين حتى بداية عصر النهضة، (رجوب، 2015)، لكن "هيجل" كان له تصورٌ آخر لتاريخ الفن القائم على أساس العلاقات المختلفة بين الشكل والمضمون، فقد أكد على أولوية المضمون وأهميته في العمل الفني، وذلك تبعاً للعلاقة القائمة بين المضمون والواقع المعاش، فمن وجهة نظر هيجل الفلسفية أن المضمون لا يكون في حالة جمود أو سكون، بل هو في تطور مستمر تبعا للتناقضات والتطورات الداخلية الاجتماعية; الأمر الذي أدى إلى اختلاف القيم الفنية في بدايات فن عصر النهضة (المدرسة الرومانسية) عنه في السابق، والتي شهدت تحولاً ملحوظاً في العلاقات بين الشكل والمضمون، وهيمنة الروح (المضمون) على الشكل. (ريان، 1989).

أما في العصر الحديث، تعددت الآراء إزاء الشكل والمضمون تبعاً لظهور وسائل الإعلام التي أنتجت صوراً طبق الأصل، مما أدى إلى كثرة التأويل والسؤال عن حقيقة الشكل والمضمون، فنجد أن الشكل لاقى اهتماماً متزايداً من قبل الفنانين التأثيريين بعيداً عن المضمون، فكان للشكل

الأثر الأكبر في انتاج أي عمل فني وغياب المضمون تحت طغيان الشكل، مما كان لهذا أثره البعيد في تطور الفن الحديث، وظهور العديد من المدارس الفنية التي هيمن فيها الشكل على المضمون كالتكعيبية، إلا أن المضمون قد غاب أكثر وأكثر في لوحات الفنانين التجريديين، وسيطر الشكل على اللوحة سيطرة كاملة، وأُهمل المضمون في هذا النوع من الفنون بشكل كامل وأصبح الشكل هو كل شيء. (برتليمى، 1970). ولئن تحرر الشكل من المضمون في الفن التجريدي، إلا أن بعضاً من المذاهب الأخرى كالسريالية والرمزية اتجهت إلى النقيض، حيث أرادت من الفنان أن يتحرر من الوعي ليبحث في اللاوعي، وأصبح الوهم هو المطلوب الذي يكمن في المضمون الذي يبحث عنه الفنان، ، فلم يعد الشكل يُرى كما هو في الواقع، ولم يعد المضمون يُدرك بالعقل الواعي، بل من خلال اللاوعي، مما أدى إلى ضياع هوية الشكل كما ضاعت هوية المضمون. (ريان، 1989).

وفي النصف الثاني من القرن العشرين قدمت التكنلوجيا للفنان كماً هائلاً من الخامات، نتيجة التقدم التقني والعلمي والصناعي الحاصل في تلك الفترة والتي أُطلق عليها لاحقاً ب (ما بعد الحداثة)، والتي أفسحت الطريق للفنان لتكوين مفاهيم تشكيلية جديدة، ساعدت على تحرره من الحدود التي فرضتها عليه المعايير والخامات التقليدية، ليتضح أثرها الفعّال على الفن في تغيير المفاهيم المتعلقة بكلٍ من الشكل والمضمون ليحقق الفنان من خلالهما أفكاره الخاصة، من خلال تقنيات وأساليب إبداعية متعددة، مخاطباً بها طبقات المجتمع المختلفة، فلما كانت الحداثة تمزقها التناقضات بين النزعة الإنسانية وبين ضغوط العقلانية، فإن ما بعد الحداثة تواصل النضال من أجل المعنى وهذا الذي يجعلها شديدة الإثارة للإهتمام، لأن فناني مابعد الحداثة يحثون على التخلي عن البارانويا الابستمولوجية (اضطراب المعرفة) لدينا، ومعانقة الموضوعية الفظة للذات العشوائية، التي تجعل من الصعب الإمساك بالمعنى الذي يحضر متشظياً ومتعدداً وغير واضح، والذي يفتح الأفق للتأويل، مما يجعل الفكرة والمفهوم أهم من الشكل المادي، والتي ظهرت في العديد من الفنون المابعد حداثية وسيطرت عليها كالفن المفاهيمي وفن الأداء وفن الجسد وفن التركيب وفن الفيديو وغيرها من الفنون المعاصرة. (حسان، 1994).

أبدل فن الفيديو موضوع الدراسة شكل الصورة ودورها، حيث اختلفت الصورة في هذا الفن عن تلك التي عرفناها في السينما والتلفزيون كموضوع وتقنية بشكل كلي، فالأمر لا يقتصر على

نقل صورة من الواقع في موضوع معين من بداية وخاتمة وزمن تقليدي في الفيلم المصور، فهو في فن الفيديو خارج التصور والجماليات التي اعتدناها، إذ قد يستغني فنان الفيديو عن الممثلين وعن الحوار الذي لا يعد شرطاً أساسياً أو ضرورة لتنفيذ الفكرة، فهو مجال فني اخطبوطي يتناول التجربة الفنية بمستويات عدة، موسيقى، تصوير فوتوغرافي وأدب، اجتمعت كلها في عمل واحد يستطيع الفنان التدخل فيها في كل وقت، حيث يستطيع الفنان استخدام هذا الوسيط للتعبير عن نفسه وعن مضمونه بطريقة معاصرة. (شاهين، 2012)

2.1.2. التعبير في المنجز الفني:

الفن ماهو إلا لغة تعبيرية بصرية، قوامها الألوان والخطوط والمساحات والأشكال، التي من خلال ترتيبها تكون أداة للتعبير البصري وتُكَوِن المعاني التي يرغب الفنان أن يعبر عنها وينقلها إلى المتلقي من خلال عمله الفني، فهي لغة تنبض بالأحاسيس والمشاعر التي تترجم الآمال والآلام والأحلام، وبتتبع تاريخ البشرية القديم نجد أن ما عُثر عليه من نقوش ورسومات صخرية تكشف عن روح الإنسان القديم، وذلك من خلال انتاجه الفني على تلك الصخور، والتي كانت وسيلته للتعبير عن سجل حياته الحافل، ووسيله لنقل عواطفه وانفعالاته، فكانت تلك الرموز والنقوش هي عبارة عن تجسيد لقدرة الإنسان في عملية الإبداع والتذوق والتعبير عن ذاتيته وفكره، فكان الإنسان يعبر عما يدور حوله باستمرار، لكن تعبيره الفني لم يكن نقلاً مباشراً من الطبيعة، إنما استُثْمِر من المشاهد التي كان يراها في حياته اليومية، مما أوحى له بأفكار قد هضمها وأضاف إليها أحاسيسه وشعوره، ليقوم بعدها بصياغة تلك الأفكار صياغة جديدة معتمداً على تجاربه وخبراته الفنية التي تداولها، فجاءت أعماله التعبيرية التي تمتاز بتكوينها الفني والجمالي المبدع. فما سبق نجد أن التعبير ماهو إلا فعل يحمل صفات ذاتية تخرج على شكل أعمال فنية لها قوة تأثير على المتلقي، كون هذا الإبداع يظهر لنا بأشكال مختلفة باختلاف الفنون، وقد اتفق العديد من الفلاسفة والمفكرين على أن التعبير هو جوهر الفن، لذلك كان لابد للباحثة من تناول مفهوم التعبير الفني، وعلاقته بالمضمون في العمل الفني.

فالتعبير هو الوسيط الذي ينظم به الفنان العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الاستاطيقية الخاصة به، الأمر الذي دفع العلماء والمفكرين لبذل العديد من المحاولات المنهجية

من أجل تحليل معنى التعبير، " فالتعبير عن الشيء هو الإعراب عنه بإشارة أو لفظ، أو صورة نموذج.. ويطلق التعبير أيضا على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده إلى غيره." (صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية اللاتينية، 1971، صفحة 301)، ويؤكد جون ديوي على أن التعبير هو ناتج الانفعالات الجمالية التي تدركها شهواتنا والتي تعمل على إنتاج صورة تعبيرية تتكون من عدد من الانفعالات التي رضخت للتعديل والتبديل، فحتى يتكون التعبير عن الانفعال لابد من توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة، ودوافع انفعال باطني من جهة أخرى. (ديوي، الفن خبرة، صفحة 110).

كما أن أساس التكوين البصري هو ترتيب الوحدات بشكل معين، الأمر الذي يثير في نفس المشاهد أحاسيس بمعان معينة، تختلف باختلاف ترتيبها، فقد تعبر تلك التكوينات عن معان قوية، وبترتيب آخر قد لا تعبر عن شيء بالمطلق، وقد تُكَوِن تعبيرا ركيكا في ترتيب ثالث، وهنا يأتي دور الفنان المبدع كأداة لتنظيم تلك العناصر، ليعكس من خلال عمله الفني أحاسيس للرائي تتشابه مع أحاسيسه الذاتية، فالإدراك الحسي لتلك العلاقات والذات التي تصاحب عملية التمييز والتصنيف لمحتويات العمل الفني، هي التي يتكون منها جمال العالم المحسوس. (رياض، 1983)

فالتعبير الفني بشتى أشكاله ومضامينه ماهو إلا أداة عالمية تساعد الفنان على معرفة الكون ومضاعفة الوعي والتعبير عن الذات، بالإضافة إلى كونها أداة تساعد في تنظيم وضبط الإنفعالات والمشاعر سواءً كانت (فرح، حزن، ألم، قلق..إلخ)، ليُصنع بذلك من العمل الفني قيمة انسانية جمالية، تاركاً توافقاً بين العمل الفني وبين الوعي الذاتي والأخلاقي والفكري الفردي والجمعي، كما أن التعبير يُعد غريزة فطرية لدى البشر، ووسيلة عبر الإنسان من خلالها عن مكنوناته الداخلية بأجمل التعابير على مر السنين، ولعل اللسان هو أولى تلك العناصر القادرة على حمل التعبير عن المضمون في العمل الفني، باعتباره الأداة المعبرة عن الفكرة بشكل مباشر، فالكلمات المنطوقة تُعبر عن المعنى بطريقة سمعية، وهو ما يُعرف في اللغة باسم التعبير اللفظي، كالشاعر الذي ينظم الصور الكلامية والتعبيرية واللفظية في شعره، فيما يعد الشكل هو وسيلة للتعبير بطريقة مرئية، إلا أننا نرى بأن بعض أنواع الفنون التعبيرية في العصر الحديث استخدمت للتعبير أساليب مختلفة ومتنوعة، كالفن الصامت والفن التشكيلي و الفن التمثيلي و الفن الصناعي و الرسم وفن الرقص وفن الحركة، مما جعل مستوى المعالجات التقنية والفنية والجمالية توحي برؤى تعبيرية مستحدثة،

تفتح الآفاق للفنان لجعل مسار الرؤية الجمالية والفنية متنوعة ومتسلحة بأساليب جديدة، وذلك من أجل ميلاد لغة جديدة لشكل الفن وتجسيداً لمضمونه الذي يحمله ويهدف إليه. (عيد، 1980).

إلا أن الرؤى التعبيرية في فنون ما بعد الحداثة باتت تؤكد على منح الحرية للفنان في التعبير عن الشعور واللاشعور أيضاً، مما أحال بالموضوع والصياغة والتشكيل إلى مفاهيم ودلالات متفرعة ومتشعبة أكثر، فانتقل الفن من الشكل إلى المفهوم، وتحولت أشكال التعبير الجمالي والمفاهيمي إلى فنون تميزت باللاعقلانية والفوضوية واللامعيارية، الأمر الذي بشر بظهور أدوات تعبيرية جديدة تجسد التحولات الفلسفية والفكرية والمبشرة بحقبة جديدة في تاريخ الفنون، فسار النهج الجديد للتعبير الجمالي في مرحلة مابعد الحداثة كنتيجة لدعوات فوكو ونيتشه وغيرهم من الفلاسفة، بالاضافة إلى الحرب الصادمة التي خلقت حالة من الوعي المتشظي لكل أشكال الحضارة الإنسانية، ليكون الفن هو الوسيلة الناقلة لشكل تلك الصراعات والتي تجسدت في البنية الفكرية المابعد حداثية، لتستبدل نهج وآليات وأشكال التعبير في الأعمال الفنية إلى التفكيك، وذلك بناء على دعوات من "جاك دريدا" الذي نادى بالتشظي في المعاني والدلالات، مما أدى لدخول الفن في مرحلة جديدة تختلف في قواعدها وأساليبها عن فنون الحداثة، مرحلة تداول الفنان فيها الصور الإفتراضية التعبيرية الممزوجة بالصورة والحركة والفيديو، معبراً عن مميزات التطور التكنلوجي وتقنياته في فنون مابعد الحداثة، ليكون ذلك ولادة أساليب تعبيرية جديدة مثل فن الأداء وفن التركيب وفن الأرض وفن الجسد وفن التوثيق بالإضافة إلى "فن الفيديو" أو "الفيديو آرت" كأحد أشكال الفن المفاهيمي إثر هذا التطور، إذ يعد الفيديو آرت وسيلة للتعبير الفني المعاصر والذي ساعد الفنان في إيجاد مداخل جديدة للتعبير، لسهولة التعامل مع أدواته وتقنياته، وإمكانية إندماجه في مجالات الفنون البصرية وخروجه بإنتاج فني وأبعاد جمالية بمفاهيم معاصرة، حيث اعتمد الفنان في فن الفيديو على الصورة والصوت والحركة والإضاءة وغيرها من إمكانات وفرها هذا الوسيط كوسيلة مابعد حداثية للتعبير عن مضمون الفنان في منجزه الفني والتي اقتحمت مجال الفنون البصرية والتشكيلية المعاصرة. (عبيدات، 2020)

غير أننا على وعي بأن المدركات الحسية تربطنا بأشياء لا ندركها حسياً، وهو ما نسميه بتعبير الموضوعات، فالتعبير يضفي جمالاً على الموضوعات التي تثير اهتمام الفرد ليتم تجسيدها في الحاضر بفعل لذة مصدرها ذكرى سابقة، وكلما كان الايحاء مبهما فيما يتعلق بهذه الذكرى، كلما اكتسب الموضوع جاذبية أعمق من التعبير عن الذكريات بشكل مباشر، وبهذا يمكننا التمييز

بين حدين مهمين في التعبير، اللذان باتحادهما سويا في الذهن يتألف التعبير، وهما: الحد الأول وهو: الموضوع الماثل أمامنا (الصورة أو الكلمة أو الشيء المعبر عنه)، والحد الثاني هو: الموضوع الموحى به (الفكرة أو الانفعال أو الصورة المولدة)، فالتعبير الفني يشير إلى عملية الخلق الفني التي تؤدي إلى ظهور المنجز الفني، أي الإفصاح عن المعاني بلغة الشكل، ويمكننا القول أيضا إن المضمون التعبيري لأي عمل لا يكون على ماهو عليه إلا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي والموضوعي، وأنه بتجمع تلك العناصر يؤدي إلى تكوين العمل الفني، فالتعبير ليس هو المعنى العقلي الذي يمكننا فهمه وتأويله فحسب، بل إنما هو ما يبوح عنه العمل الفني بفعل الدلالة الوجدانية التي تدرك بواسطة الحس مباشرة. (سانتيانا، 2011) لذلك كان لابد للباحثة من تناول موضوع المادة وعلاقته بالمضمون في العمل الفني.

2.1.3. المادة والمضمون:

يعد العمل الفني موضوعاً حسياً يتصف بالإنسجام والتماسك، كما أن له مدلولاً باطنياً يشير من خلاله إلى حقيقة روحية خاصه به، فلكل عمل فني مكوناته الخاصة التي يتميز بها عن غيره، وأن أهم تلك المكونات والتي تدخل بشكل مباشر في تكوينه هي المادة، لكن نجد أن في التقليد الفلسفي القديم عبر العصور لا يُنظر إلى الصورة بمعزل عن المادة، فالمادة في العمل الفني ماهي إلا العناصر الحسية التي يتألف منها هذا العمل سواءً أكانت سمعية أم بصرية، وأن تلك العناصر تختلف باختلاف المجال الذي تمثله في المنجز الفني، فهي في الموسيقى الأنغام والسكون، وفي الشعر الألفاظ، وفي مجال التصوير اللون والكتلة والظل والنور... إلخ، وسواءً كانت هذه المادة أصواتاً أم ألفاظاً أم حركة أو حتى حجارة وألواناً، فما هي إلا قوالب حسية يتركب منها المنجز الفني، والتي يتم تناولها وترتيبها على نحو معين لتكوين الشكل، فتأخذ في النهاية سمتها الفنية على يد فنان مبدع، وهو يقوم بدوره بالتعامل معها وتحويرها وتنظيمها وتنسيق عناصرها المختلفة من أجل الوصول إلى غايته، فالمادة بالنسبة للعمل الفني هي جوهره، وبدونها لا يكون هناك أي خلق فني، لأن الصلة بين المادة وعملية الخلق الفني تختلف بناء على دور المادة وسطوتها من فن لآخر، فنجدها في فن النحت والعمارة مادة كثيفة يتعامل معها الفنان محاولاً قهر جمودها وصلابتها، في حين تكون بفنون أخرى كالموسيقى أقل سطوةً وحضوراً. (ستولنيتز، 2006).

إن المادة ليست هي الشيء الذي يصنع منه العمل الفني فقط، إنما هي التي من شأنها أن تعين الفنان على تكوين الموضوع الجمالي لمنجزه الفني، فجمال العمل الفني يتجلى في مظهره المادي والحسي الذي يعطي لنا شكلاً فنياً جمالياً في النهاية، فالشكل والمادة يتبادلان علاقة جدلية فيما بينهما، بحيث نجد أن مفهوم الصورة في التقليد الفلسفي المتراكم عبر القرون لا يُنظر لها بمعزل عن المادة، لكن هل يمكننا القول أن المادة تأتي أولاً ثم يأتي بعدها البحث عن الشكل؟ أم ينبغي لنا أن نقول أن الجهد الإبداعي الذي يقوم به الفنان ما هو إلا محاولة من أجل تشكيل المادة بحيث تصبح هي جوهر العمل الفني؟. (برتليمى، 1970، صفحة 185)

عرف ستولينتيز المادة على أنها: "الجوهر الموجود فيزيائياً في محيطنا العام والمؤثر على حواسنا". (ستولنيتز، 2006، صفحة 325)، فهي بالنسبة للفنان مجال عمله، وهي التي نطلق عليها مسمى (الخامة) في أي منجز فني، والمادة تعد جملة أصناف المواد القابلة للتشكيل حسب خاصيتها الطبيعية، فلا يوجد لوحة دون خط ولون وظل ونور، ولا توجد منحوتة دون (حجر أو خشب)، ولا قصيدة بلا كلمات، فعلى الفنان إدراك نوع المادة التي اختارها لأنها هي التي توحي وتقدم له فكرة عمله الفني، ليكون بذلك قادراً على استنفاذ جميع إمكاناتها، بغرض عدم الوقوف في خطأ عدم الملاءمة بين المادة ومضمونه الفني، ومن هنا نجد أن المادة ليست جامدة بل تستطيع توجيه مسار النشاط الإبداعي للفنان، لأن الإحساس الذي يبعثه العمل الفني يكون مختلفا كل الإختلاف باختلاف المادة المستخدمه فيه. (برتليمى، 1970).

قد لا تكون المادة جميلة بذاتها، ولكنها قد تعطي للفنان إدراكات حسية تكاد تكون مشوبة بلذة مختلفة، كالمواد التي يستخدمها المصور منذ أن تم اختراع التصوير بالألوان الزيتية، فعلاقة الفن بالتقنيات هي أعمق مما يظنه بعضهم، لأن الفن يخرج من المعالجة العملية للتقنيات الاجتماعية، أي أن المادة تؤلف جزءاً من المحتوى العملي والاجتماعي للفن، وهذا ما أكد عليه "ماركس" في مؤلفاته الفلسفية، الذي ربط فيها الطبيعة بالنشاط الإنساني، لأن الفن برأيه كالصناعة، ترتكز على العلاقة التاريخية الواقعية للطبيعة بالإنسان، وبتعبير فلسفي آخر نقول إن الأشياء المدركة حسياً في الطبيعة لا تظهر في الفن إلا عبر وسائطها، حيث نرى أن لكل عصر ولكل طبقة تصورها من الطبيعة وفكرتها الجمالية، ونجد أن التاريخ الفني أظهر التقنيات والنشاط العملي للشعوب عبر العديد من المنجزات الفنية، وما ترمز إليه تلك المواد في السلوك العام لأي من تلك الشعوب بالإضافة إلى ما ترمز إليه على الصعيد الاجتماعي والعقائدي. (لوفافر، 1954).

إن الفنون تعد هي الرافعة الفكرية والثقافية لكل الحضارات، إلا أن المادة لكي تُكَوِن عملاً فنيا لابد من تنظيمها وتشذيبها حتي يتسنى للمتلقي إدراك ذلك المنجز الفني بجميع تفاصيله، وأن ذلك يتم وفق صور معروفة ومحددة تختلف من عصر ومن مجتمع لآخر، فيكون دور الفنان هو اختيار مواده وانتقاء أساليبه وأدواته بما يتلاءم مع فكرته لخلق نماذج وصور فنية جديدة لهذه المادة، فعلاقة الإنسان بالفنون بدأت عبر آلاف السنين من خلال الرسم والتصوير اللذين كانا الوسيلة الوحيدة للتعبير، ففي عصر ما قبل الزراعة استخدم الإنسان جدران الكهوف ورسم عليها رموزاً وأيقونات تعبر عن مظاهر الحياة الجماعية كالقصص والطقوس والرقصات والإيقاعات التي يؤدونها قبل الخروج للصيد وكأنها مسرحية استعراضية لأحداث حياتهم اليومية، إلا أن الأمر اختلف في الحضارات اللاحقة من فرعونية وبابلية وأشورية ...إلخ، تبعاً للمعتقدات الاجتماعية والدينية والسياسية المتعلقة بكل حقبة زمنية، الأمر الذي كان له تأثير مباشرٌ على اختيار الوسيط المستخدم، فالتحديات في اختيار الفنان للمادة استمرت عبر قرون عديدة، الأمر الذي جعل مسألة المادة في العمل الفني من القضايا المهمة في الفنون التشكيلية على مر العصور، والتي لاحت مع مفاهيم الحداثة والتجديد الحاصل منذ مطلع القرن العشرين، فكان هذا القرن حافلاً بالتقدم التكنلوجي الذي قدم للفنان كماً هائلاً من الخامات بسبب التقدم العلمي والصناعي، والذي أسفر عنه أيضا جملة من الفنانين ذوي الرؤى الفنية المختلفة عن ذي قبل، الأمر الذي أفسح المجال لتكوين مفاهيم تشكيلية جديدة ساعدت على تحرر الفنان من الحدود التي فرضتها المعايير والخامات التقليدية، فنمت تجارب فنية فردية اتسمت بالجرأة في اختيار المواد، وبات توجه الفنانين نحو الاختلاط والتداخل من المسائل المثيرة للجدل في تلك الفترة، كالفنان "بيكاسو" الذي أدرج تقنية الكولاج والإدماج الفعلي للعناصر المادية في العمل التشكيلي، مما جعل المادة في العمل الفني هي محور اهتمام الفنان المتعلق بالخطاب التشكيلي لفن الحداثة وتلاها فنون ما بعد الحداثة. (الحمود، 2021).

أراد الفنان في منتصف القرن العشرين إزالة الصور المخيفة التي طبعتها الحروب السابقة، مما أدى إلى ظهور نزعات فنية جديدة وغريبة، يخاطب بها الفنان طبقات المجتمع المختلفة، والتي اقتضت حدوث تنوع الإتجاهات التي ظهرت في فنون ما بعد الحداثة، مما أعطى الفنان حرية مطلقة في التعبير عن أفكاره، مستخدما تقنيات وخامات موجودة في الطبيعة (كبقايا النفايات والبقايا

الصناعية وغيرها)، مازجاً بين الواقع المادي والواقع الفني، معطياً تلك الوسائط التشكيلية الموجودة في الطبيعة قيمة فنية، من خلال إعادة صياغتها واكسابها دلالات تعبيرية وتشكيلية تعبر عن رموز جديدة للمتلقي من خلال وسائط يعرفها من قبل بأسلوب وشكل جديد، كالفن المفاهيمي، وفن الجسد، فما كان من بعض الفنانين إلا أنهم تخلوا عن بعض الأدوات المستخدمة في الرسم مثل الفرشاة واستبدلها بالمحرك الإلكتروني في الحاسبة وكذلك التخلي عن الحامل، وقاموا بتدخلات مبتكرة من خلال انتاج أعمال فنية من أشياء قابلة للإستخدام كالكرسي الذي قدمه لنا الفنان "جوزيف كوزوث" في عمل مفاهيمي له تحت عنوان "كرسي واحد وثلاثة كراسي"، وهو عبارة عن صورة لمقعد وتكبير فوتوغرافي للتعريف المعجمي لكلمة كرسي، ومقعد خشبي (كرسي) حقيقي كما في صورة (2.1)، ومنهم من حول الإنسان إلى مادة فنية، كالفنان "اوبنهايم" الذي عرض نفسه للشمس وعليه كتاب مفتوح ليحميه من أشعة الشمس الحارقة، والتي أثرت على جسمه ما عدا منطقة الكتاب. (رضوان، 2021).

صورة (2.1)، "جوزيف كوزوث"، كرسي واحد وثلاثة كراسي، 1965م، فن مفاهيمي (راجي و محمد علي، 2016)

الأمر الذي سمح للفنان أن يتفاعل مع المتغيرات السريعة وغير المألوفة لهذا القرن، ليساعد ذلك في ظهور العديد من الوسائط والتقنيات الحديثة كالتصوير الفوتوغرافي والفيديو والحاسوب التي أعانت الفنان في شق طريقه نحو الإبداع، فأدى ذلك إلى تجاوز هذه المرحلة حدود التطور على الصعيد الجمالي والبصري والوظيفي للصورة والفيديو، ونتج عن هذا الاندماج بين الفن والتكنلوجيا خلق أساليب فنية مبتكرة ذات أبعاد مفاهيمية حديثة كفن الفيديو أو ما عُرِفَ "بالفيديو

آرت"، الذي ارتكز على الآليات الرقمية والصوتية في التعبير والمعالجة الفنية، فكان ذلك التحول في الفن من وسيط الصورة الثابتة إلى الفيديو المتحرك، كأحد ميزات الفنون الجديدة التي اقتحمت مجال الفنون البصرية والتشكيلية المعاصرة. (العلي و الدليمي، 2020).

فالفيديو آرت واحدٌ من أحدث الفنون البصرية التي تطمح للتعبير عن هواجس الإنسان وتطلعاته المستقبلية، في ظل تطور وسائل التواصل الاجتماعية والسوشال ميديا، بما يحمله هذا الوسيط من تقنيات حداثية زاوجت بين الصوت (الموسيقى) مع الصورة والحركة التسجيلية وأحيانا الكلمة المكتوبة أو المنطوقة، كما أن الفنان قد يحتاج في بعض الأحيان إلى تحوير الأشكال عن طريق استغلال التهجين مع التقنيات التي توفرها برامج الحاسب الآلي، بالإضافة إلى استغلال تقنيات المونتاج والإخراج لتقديم رؤية الفنان التشكيلية بشكل مثير للمتلقي ومختلف عن معايير اللون والريشة والإطار الخشبي، فمن خلال هذا الوسيط يستطيع الفنان طرح العديد من القضايا الإنسانية بطريقة تكنولوجية معاصرة، والتي يكون لها تأثير كبير على الوعي المجتمعي، فكل عمل فيديو آرت له خصوصيته ومخرجاته وطرقه في التعبير التي لا يعتمد فيها على القوانين المتعارف عليها في التصوير، وعلى الرغم من وجود اختلافات بين اللوحة الفنية وفن الفيديو آرت إلا أن كليهما يعد وسيطاً للتعبير الفني والإبداعي، فاللوحة يوظف فيها الفنان الخط واللون والمساحة والملمس والتكوين بشكل متكامل للتعبير عن رؤية الفنان وإيصال رسالته الفنية، أما الفيديو آرت فهو مليئ بالدلالات والرؤى والأفكار المختزلة من التعبيرات التي تحملها اللوحة الفنية ولكنها تتجاوز هذا المضمون الداخلي للنفس البشرية لتتوافق مع التقنيات الرقمية المعاصرة بما تحمله من تركيب ومونتاج وتمثيل وأداء وحركة وتحريك (زوايا التصوير) واتكاء على المؤثرات الصوتية المطروحة التي تمزج بين الواقع والخيال بنفس اللحظة، سواءاً كان ذلك بالمعالجة الشكلية أم النمط العام في اختيار توزيع الإضاءة ولقطات الكاميرا والألوان والتصميم الشكلي للفيديو، فهو يعد وسيلة للتواصل والتعبير عن المشاعر والأفكار، كما أنه يساهم في تنمية الحس الجمالي والفني لدى المتلقي ويعكس تطور المجتمع وثقافته. (الحرية، 2019)

فالفيديو آرت يختلف عن اللوحة في العناصر المرئية الأساسية المكونة له من إضاءة وتأطير وتكوين وحركة واختيار زوايا الكاميرا وخيارات العدسة وعمق المجال والتكبير والتركيز واللون وغيرها من العناصر التي يحمل كل عنصر منها معنى ودلالات تعبيرية ونفسية وتشكيلية

وجمالية يسعى الفنان لإبرازها من خلال علاقتها مع بعضها بصورة أو بأخرى، والتي تعطي الفنان قدرة عالية في التعبير عن الزمان والمكان والحركة التي ليس بالإمكان التعبير عنها من خلال اللوحة المسندية، فالضوء في فن الفيديو له أهمية في التركيز على قوة الإثارة والدهشة البصرية للمتلقي، أما اللون فقد يخلق صورة درامية تعزز رؤية الفنان التي قد تصبح أكثر إبداعاً عند كسر رمزية اللون، والتي تعطي حالة شعورية غير معتادة عن طريق غمر المتلقي في تلك السرديات بهدف البحث عن المضمون، في حين أن كل لقطة كاميرا وزاوية من زواياها لها دلالات انفعالية ودراماتيكية معينة، كذلك الأمر فيما يتعلق بالكادر (التأطير) والصوت وغيرها من العناصر التي تستفز المتلقي للبحث والتفسير لهذه الموتيفات المرئية التي تتدفق في الحواس من خلال المفهوم والمعنى. (العلي، الأبعاد المفاهيمية والجمالية للضوء في فنون مابعد الحداثة، 2021)

نجد مما سبق أن العلاقة بين المادة والشكل في المنجز الفني هي علاقة جوهرية، فكل الشواهد تشير إلى ضرورة الاتصال والارتباط بينهما، فنحن لا نجد في أي عمل فني مادة منفردة بلا صورة، وكذلك الأمر بالنسبة للصورة، فالفنان عندما ينهض بعملية الإبداع الفني لا يتم ذلك بشكل عشوائي، بل إنه يقوم بعملية انتقاء وتنظيم للمادة عن طريق إخضاعها لبعض القوانين التي تفرضها بعض الفنون من أجل إبداع صورة فنية استاطيقية، حتى وإن كانت فنون ما بعد الحداثة قد تجاوزت الحدود واخترقت تلك القوانين التي كانت راسخة قديماً، إلا أن هذا التغيير لم ينفِ القواعد نهائياً، وإنما أوجد جماليات جديدة لم تكن موجودة في الفنون الأخرى، فالمادة والشكل تربط بينهما علاقة جدلية منذ الأزل، وستبقى موجودة إلى الأبد، ففكرة المادة والصورة ذكرها أرسطو في أطروحاته الفلسفية، والتي عبر فيها عن علاقة كلٍّ منهما بالآخر "بأنهما شيئان لا ينفصلان، بل إن كلاً منهما يعتمد على الآخر، فهما كالروح والجسد، فلن تغدو مادة ما على شكل ما دون صورة، ولن تغدو صورة ما لم يكن هناك مادة بشكل ما". (الجبر، 1994، صفحة 79)

ومما لا شك فيه أن الخطابات الفنية بشتى أشكالها وأنواعها ترتبط بالمضامين الفكرية التي يرغب الفنان في سردها داخل منجزه الفني، إذ تشكل تلك الخطابات نسيجاً غير متناهٍ من الاشتغالات الأيدولوجية لمضامين مختلفة من سياسية واجتماعية ودينية وعلمية...إلخ، والتي ينقلها الفنان للمتلقي بصيغ فنية متنوعة عبر وسائطه المتعددة، وأن تلك المضامين الفكرية "تتولد نتيجة تراكمات خبرية أو وقائع أو أحداث علمية أو فلسفية في ظل التغييرات المعاصرة لها". (كريم،

2018، صفحة 140)، فالفن هو رسالة قديمة امتدت مئات الأجيال رغم تعدد أساليبه الفنية، فهو لم يكن يوماً أسيراً أو خادماً، وإنما هو باحثاً عن الحرية في التعبير، وسِجِل لرصد تطور البشرية بكل جوانبها السياسية والإجتماعية والدينية... إلخ، والفنون عامة تحمل في طياتها ثورات هائلة ومحاولات مستمرة لمواكبة العصر الذي نعيش فيه، حيث تنوع الأساليب والخامات المستخدمة والمضامين الفلسفية والفكرية التي نتج عنها تطور في الحركة الفنية التشكيلية والجانب الإبداعي في مجالات الفن المتنوعة، وفي الوقت الحاضر بات وسيلة الفنان في احياء الثقافة البصرية وتعميق الوعي الثقافي لأفراد المجتمع، وله دوره في ابراز المضامين الفكرية من خلال الأعمال الفنية المختلفة، والتي تساهم بدورها في نشر الوعي الاجتماعي والثقافي داخله، حيث نجد أن تلك المضامين تتضمن العديد من الرموز التي تحمل العديد من المعاني والأفكار الظاهرة أو المستترة، بهدف جذب المتلقي وإثارة اهتمامه إلى تكوينها وما تحمله من معانٍ وأفكار في إطار ايصال المضمون الذي يسعى إلى تحقيقه الفنان، ومن الجدير بالذكر أن الفنون المعاصرة تحمل في جعبتها الصفات الإنسانية والقيم والقضايا والمشكلات الاجتماعية والنظم والتعاليم الدينية الخاصة بالمجتمع، ناهيك عن أنها تعكس العادات والأعراف والتقاليد والأفكار التي منها "ما يساهم في الحفاظ على تاريخ المجتمع وتماسكه ومستوى نمو الذوق الفني عند الأفراد، وكذلك منها ما يرتبط بثقافة المتلقي الذي يتأمل تلك الأعمال". (العزيز خ.، 2017، صفحة 5)

إن فلسفة الفن المعاصر في تغير مستمر حيث يسعى الفنان إلى كل ماهو جديد، معبراً من خلال خطاباته الفنية عن سمات العصر الذي وجدت فيه، ومما لا شك فيه أن التغييرات الحاصلة في العصر الحالي أثرت على روح الفنون البصرية والتي ترتبط بتغيرات العصر الفكرية والفلسفية والتقنية، فنجد أن الإطار الفكري والإبداعي للفنان يرتبط ببعض القضايا المجتمعية وكل ما يحدث في العالم من أفعال ومشاهد وقضايا إنسانية مثل الفقر والحرب والجوع والقمع والاضطهاد السياسي وغيرها من المضامين دون التقيد بالمفاهيم الشكلية، حيث يستخدم الفنان كل ما يراه ملائماً من وسائط تعبيرية وخامات مختلفة لنقل مضمون منجزه الفني إلى المتلقي. (البواب، 2013)

2.1.4 ملخص المبحث:

حاولت الباحثة تقديم فهم فكري ودلاليٍّ للمضمون في العمل الفني عامة وفي فن الفيديو خاصة، وبناءً عليه ستقوم الباحثة بذكر بعض النقاط الهامة كملخص يخدم الخط العام للبحث:

1. يعد المضمون العنصر المحرك والأهم بين مكونات العمل الفني وفي جميع الحقول المختلفة (سينما، مسرح، رسم، نحت، ...إلخ)، فهو محتوى العمل الفني والتي تتأسس بقصدية واعية من قبل الفنان في خطابه واتصاله الفكري مع المتلقي.
2. ترتبط المضامين الفكرية في المنجز الإبداعي بالعديد من العناصر المرتبطة بدايةً بمستوى وعي الفنان وتفاعله الفكري مع بيئته المحيطة في جميع مستوياتها (الاجتماعية والسياسية والدينية والتربوية،... إلخ).
3. ليس بالضرورة أن تكون المضامين في الأعمال الفنية مباشرة وواضحة القراءة، فكثيراً ما تكون رسالة العمل غامضة تحتاج إلى قراءة نشطة ومتلقٍ متمرس في فعل القراءة.
4. مضمون العمل الفني قد لا يعبر عن موضوعه، حيث أن الأمر يرجع إلى وعي منتج العمل الفني بالإضافة إلى انتقاء الفنان لوسيطه ومادة التعبير عن موضوعه.
5. هناك علاقة مركبة بين عناصر المنجز الإبداعي، فموضوع العمل الفني وبنيته الشكلية والوسيط الحامل للبناء الشكلي ورسالة العمل جميعها بنى تشكل حضوراً فاعلاً في تلك العلاقة المركبة.
6. تعد العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة جدلية، فهما قوام أي عمل فني إبداعي.
7. لاقى المضمون اهتماماً متزايداً في فنون مابعد الحداثة من بينها فن الفيديو نتيجة التطور التكنولوجي والعلمي والصناعي الحاصل في النصف الثاني من القرن العشرين.
8. يعد الشكل هو وسيلة التعبير بطريقة بصرية، حيث استخدمت بعض أنواع الفنون في العصر الحديث أساليب تعبيرية مستحدثة، إلا أن الرؤى التعبيرية المابعد حداثية باتت تؤكد على منح الفنان الحرية في التعبير عن الشعور واللاشعور، وتحولت أشكال التعبير الجمالية والمفاهيمية إلى فنون تميزت باللاعقلانية والفوضوية واللامعيارية، والتي تداول فيها الفنان الصور الافتراضية التعبيرية الفنية الممزوجة بالصور والحركة والفيديو، الأمر الذي أدى إلى ولادة فن الفيديو كأحد أشكال الفن المفاهيمي إثر هذا التطور.

9. المادة (الوسيط) هي عبارة عن القوالب الحسية التي يتألف منها أي عمل فني، والتي يتم ترتيبها على نحو معين لتكوين الشكل، وأن باختلافها يختلف الإحساس الذي يبعثه العمل الفني، فالمدركات الحسية تظهر في الفن عبر وسائطها، ويكون دور الفنان هو اختيار مواده وأساليبه وأدواته بما يتلاءم مع فكرته لخلق المعنى.
10. تختلف خصوصية المادة في فنون الفيديو وطاقته التعبيرية عن اللوحة المسندية من حيث امكانية التعبير بواسطة الصوت والحركة والصورة من أجل تقديم أنساق تلقٍّ مختلفة.
11. استطاع فنان الفيديو المزاوجة بين تقنيات الفيديو السمعية والبصرية بالإضافة إلى الحركات التسجيلية وأحياناً الكلمات المكتوبة أو المنطوقة وبعض العناصر الأخرى كاللون وزاوية الكاميرا والكادر من أجل التأثير في المتلقي للتفاعل مع العمل الفني بطريقة معاصرة.
12. قد يحتاج فنان الفيديو في بعض الأحيان إلى تحوير الأشكال عن طريق استغلال تقنية التهجين مع التقنيات التي توفرها الحاسب الآلي، بالإضافة إلى تقنيات المونتاج والإخراج لتقديم رؤية الفنان التشكيلي بشكل مثير للمتلقي ومختلف عن معايير اللون والريشة والإطار الخشبي.

فن الفيديو (الفيديو آرت):

2.2 تطور الوسيط الفني عبر العصور:

شكل الوسيط عبر التاريخ الوسيلة والحامل التعبيري لمضمون ورسالة العمل الفني، وبمراجعة تاريخية نجد أن الإنسان سعى منذ فجر التاريخ حتى يومنا هذا إلى خلق استراتيجيات ساهمت في تطور توجهه الإبداعي وخطابه البصري بالشكل والمفهوم والوسائط تبعاً لاختلاف الظروف المحيطة والحاجة من هذا التوجه، سواءً أكانت تلك الحاجة وظيفية أم تعبيرية جمالية خالصة، فقد كانت للعوامل المحيطة دوماً تأثيراً على الإنسان والمنجز الفني، مما جعل محاولات الأنسان في التطوير لم تبقَ على وتيرة واحدة، فمنذ نشأة الفنون الإنسانية والممارسة الأولى المتمثلة بفنون الكهوف، تلك الجدران التي وهبتها الطبيعة للإنسان كوسيط ناقل لآماله وآلامه ومخاوفه وأحلامه، ومع تطور الإنسان وانتقاله لحقبة الزراعة والتهجين واستقراره في القرى الزراعية الأولى التي كانت سبباً هاماً في بداية تشكيل سلم تطوره الحضاري على المستوى الفكري والمعرفي والإقتصادي والاجتماعي والسياسي، إذ نجد استغلال الفنان وتوظيفه للأسطح المستحدثة والمتعددة كوسائط ناقلة لمعتقداته وأخباره ومعارفه وخبراته، كالأسطح الفخارية والمسلات والأواني والجداريات داخل الأبنية الدينية والدنيوية. (بشيوة، 2017).

رافق التقدم والتطور المستمر في خط سير الحضارة الإنسانية تطورٌ وتجددٌ أفضى إلى ظهور وسائط حاملة وناقلة لرسالة الفنان، ارتبطت بشكل أساسٍ بما وصل إليه الإنسان من تقدم علمي ومعرفي، إذ نجد أعمالاً فنية في فترات لاحقة قد وصلتنا، قام بتنفيذها الإنسان على الخشب أو الجص وحتى المعادن والأقمشة والورق وغيرها من المواد التي طوعها الإنسان كوسائط للتعبير وصولاً إلى اللوحة المسندية التي جسد الفنان فيها أفكاره مستخدماً الألوان الصباغية المصنعة من مواد عضوية وكيميائية، ففي القرن الخامس عشر الميلادي حقق اختراع اللوحة القابلة للحمل قفزة في لوحات المناظر الطبيعية، التي استطاع الفنان من خلال ذلك اللوح المتنقل الخروج للطبيعة حاملاً عدته مسجلاً انطباعاته الحسية المباشرة بالتركيز على الضوء تارةً، أو رسم الموضوعات وما يراه خلف المشهد تارة أخرى، مما جعل الفنان أكثر قدرةً على التواصل مع العديد من الفنانين ومشاركتهم تجاربهم وأفكارهم الفنية، بغية التفاعل مع الحركة الإجتماعية بجميع تفاصيلها. (سليمان ع.، 2018).

وفي منتصف القرن العشرين شهدت المجتمعات الغربية تطورات وأحداثاً متلاحقةً نتج عنها صراعات أثرت على الفكر الغربي بوقوفه عاجزاً أمام حالة الفوضى والصراع الفكري المتناقض والقوى المختلفة بسبب الحرب الكونيتين الأولى والثانية، مما أدى إلى حدوث انقسامات في الأيدلوجيات الحداثية التي لا يمكن تجاهلها، والتي أدت إلى نشوء نوع من ردات الفعل وخلق حالة من التشاؤم بين فلاسفة الفكر الحداثي ذي النزعة العقلانية، التي انتهت بولادة مفاهيم وتصورات جديدة، الأمر الذي أدى إلى سرعة في الاستجابة من قبل الفنانين للتعبير عن تلك الأزمة الفكرية والسياسية والاجتماعية، وظهور ما عرف لاحقاً بفنون ما بعد الحداثة. (جوابرة د.، 2013).

كان لفنون ما بعد الحداثة أبعاد كبرى تتعلق بإحداث مجموعة من الثورات المتلاحقة في أساليب تقديم الخطاب الفني وتنوع أدوات وأساليب إدراك المتلقي للمحتوى البصري، حيث خرج مفهوم الفن في تلك المرحلة عن الثوابت (كاللوحة والتوثيق المتحفي وغيرها)، لتتحرر عناصر التشكيل بكل تخصصاته من (رسم، نحت، تصميم، مسرح...إلخ) بعيداً عن هيمنة وطغيان السوق السلعي والمتحفي، لترتقي بالذائقية المجتمعية بغية خلق وبث رؤية تعبيرية تتوافق وتوجهات مابعد الحداثة، القائمة على ترجمة فكرة الفنان باستخدام أي وسيط يراه مناسباً، لتصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلاً من اتجاهات الفن الأخرى، "فانتقل الفن من الثوابت إلى المتغيرات، وتغيرت الرؤية الفنية وانتقلت من الانفعال والتلقي إلى المشاركة والفعل، حيث أحيى فنانو مابعد الحداثة أنواعاً وموضوعات ومؤثرات كثيرة بمواصلتهم الخط المباشر المتبع في فن البوب والفن ذي المضمون وفن المرأة". (عاصم، 2018، صفحة 5)، الأمر الذي سمح للفنان بالخروج عن نهج المدارس الفنية التقليدية واندفاعه نحو التفكير الإبداعي، عن طريق استخدام مفاهيم وأساليب فنية غير تقليدية وغير مقيدة، قائمة على مقاومة السطحية والبعد الأحادي في الطرح، مما أدى إلى تداخل مجالات الفنون التشكيلية معاً كالنحت والتصوير والخزف في عمل فني واحد، كما اندمجت الفنون المختلفة كالموسيقى والفن التشكيلي والأدب والأداء الإيقاعي والإعلام والسينما والمطبوعات، الأمر الذي أتاح للمتلقي فرصة المشاركة في العمل الفني، وتحول الفن إلى ظاهرة اجتماعية عن طريق انتاج فن يشارك فيه الجمهور بمساعدة الفنانين ليصبح المشاهد جزءاً من العمل الفني، وهي بداية ظهور الفن المفاهيمي. (العزيز م.، 2019)

كان لظهور الفن المفاهيمي كأحد مرتكزات فنون ما بعد الحداثة سبباً في حدوث هزات معرفية كبرى على مستوى الأداء الفني من جهة، وتقبل إدراك المعاني والمضامين من جهة أخرى، فما كان من الفنان المعاصر إلا العمل على تشكيل لغته الخاصة وتقديمها للجمهور وفق أداء فني متحرر قائم على الفكرة، متسلحٍ بالوسائل التواصلية لمواجهة العقل البشري والذاكرة البصرية التقليدية لدى المتلقي، باحثٍ عن جماليات استخدام الوسيط من أجل ايصال الفكرة عبر ذلك الوسيط التعبيري، ليظهر حينها أشكالاً جديدة من الفنون تمثلت ضمن تيارات الفن المفاهيمي (كفن الأداء، فن الجسد، فن الأرض وفن الفيديو.... إلخ)، طارحةً مفاهيم وطرق تذوق واستقبال جديدة للعمل الفني. (راجي و محمد علي، 2016)، يكون الهدف منها حث المتلقي للبحث وتفسير الموتيفات المرئية التي تتدفق في الحواس من أجل البحث عن المعنى، مما كان سبباً في إحالة الفنان لاستخدام العديد من الأصناف التعبيرية من بينها الصورة والفيديو كوسيط فني مستحدثٍ حاملٍ للمضمون من أجل مواكبة التطور التقني المعاصر، ليقع الفنان تحت تأثير أنماط فنية معاصرة اتخذت من الصورة والفيلم محملاً فنياً سُميَ لاحقاً بفن الفيديو "الفيديو آرت"، والذي يعد من أحدث الفنون المفاهيمية التي اقتحمت مجال الفنون التشكيلية والبصرية المعاصرة، مما سمح للفنان بطرح العديد من المفاهيم والتعبير أيضاً عن تطلعاته بلغة تتكئ على الصور الضوئية والتفاعلات الحركية في التقنيات الحديثة للسينما والتلفاز والكمبيوتر، لتتصاعد بذلك وتيرة التعبير عن الأنساق المضامينية في الفن المفاهيمي. (العلي و الدليمي، 2020).

2.2.1. <u>النشأة التاريخية لفن الفيديو (الفيديو آرت):</u>

ظهر "فن الفيديو" كلغة بصرية تجاوزت كل حدود التطور في التعامل البصري والجمالي، لتميزه بالانفتاح والتحول المفاهيمي المستمر، الأمر الذي جعل الفيديو آرت من أكثر أنواع الفنون قابلية للتغيير، فقد بدأت جولة تحطيم المعتقدات الفنية التقليدية من حيث التشكيك بتقاليد الفنون الجميلة التي كانت متحجرة حول ممارسات الرسم والتشكيل، واختزال الفنون في القماش واللوح البسيط بعد أن تم اختراع الفيديو، الذي ولد كغيره من التقنيات لتلبية ضرورات العصر العسكرية، والتي سرعان ما تم تسخيرها لاحقاً لخدمة الإعلام والأغراض التجارية أيضاً، بالإضافة إلى استخداماتها كشكل من أشكال الترفيه العائلي، وقد ظهر فن الفيديو في بيئة ثقافية دولية معقدة

تتميز بالاحتجاجات المناهضة للحرب وحركات التحرر الجنسي، مما جعل الفيديو الاختيار الطبيعي للفن، وذلك عندما بدأت شركة سوني بطرح كاميرا بورتاباك للبيع لعامة الناس في أواسط الستينيات، حيث استطاع الفنانون حينها استخدام الفيديو كوسيلة إبداعية، قادرة على التحدي والتغيير، و ذلك على يد الفنان الكوري **Paik** الذي ذهب متسلحاً بكاميرا بورتاباك الجديدة إلى ساحات مدينة نيويورك، ليصور مشاهد من موكب البابا المحاط بحشود من سيارات الأجرة، ليقوم بعدها بعرض ما تم تصويره في إحدى مقاهي المدينة، بالتزامن مع البث التلفزيوني المباشر لنفس الحدث على شاشات العرض، فكان ذلك ولادة ما عرف ب"الفيديو آرت"، والذي تطور لاحقاً بتطور أدوات التصوير المستخدمة ومن بينها شاشات العرض والكاميرا. (Elwes، 2005).

بدأ هذا الإتجاه الفني المسمى ب "الفيديو آرت" حينما بدأ استخدام الكاميرا لإنتاج عمل فني ضمن تيارات الفنون المابعد حداثية، حيث تطورت هذه الظاهرة الفنية انطلاقاً من التطور التقني الذي أحدثته الثورة الرقمية والتغيرات الجذرية في العملية الإبداعية، فكان هناك تطور في أدوات العرض التلفزيونية والتجارب الفنية السينمائية، التي أتاحت أمام الفنان مجالات أخرى لاستغلال المنتجات التكنلوجية في انتاج فنه المعاصر، بالإضافة إلى استخدام الفيديو إما لتوثيق العروض الأدائية الخاصة بالفنان، أو استخدامه كوسيلة ووسيط تعبيري مميز، فالفيديو آرت عبارة عن اتجاه فني صناعي قائم على ازالة الفواصل بين شتى أنواع الفنون، ويمكننا القول أنه بفضل تقنيات الفيديو السمعية والبصرية استطاع فن الفيديو أن يكون بوتقة لجمع الفنون السبعة في عمل فني واحد (فن التصوير وفن الأداءو الرقص والموسيقي وفن الكتابة وفن النحت)، ناهيك عن كونه نافذة تفاعلية تسمح للمتلقي بالمساهمة في العمل الفني لخلق المعنى. (شتيوي، زين الدين، القطان، و حراز، 2021).

لكن سرعان ما أصبح الفيديو وسيلة مهمة في أيدي الفنانين وصانعي الأفلام الوثائقية ومصممي الرقصات والمهندسين والناشطين السياسيين، الذين رأوا فيه تذكرة دخول إلى أروقة التأثير بالمتلقي، إذ يعد استخدام الفيديو خروجاً جذرياً عن الصور الثابتة، والذي فجر عند استخدامه كفن مابعد حداثي جميع الأنماط الفنية السابقة لصناعة الصورة، وأضاف روحاً جديدة في عالم الفن، وذلك عندما أصبحت تكنلوجيا الفيديو في متناول عدد أكبر من السكان، ليتم تقديم فن الصورة المتحركة إلى جيل جديد من الفنانين البصريين، الذين اقتحموا عالم الصور والأفلام وأثروا بها، فلم يعد يسيطر على شاشات العرض المعلنون والشركات مختلفة الجنسيات، بل أصبحت متاحة

للأشخاص خارج الصناعة بما فيهم الفنانون والناشطون، الذين أصبحوا قادرين على المشاركة في ثورة الاتصال المرئي لتغيير مسيرة الحياة الاجتماعية والثقافية بشكل سريع في جميع أنحاء العالم. (العلي و الدليمي، 2020).

2.2.2 أنواع فن الفيديو عالمياً:

تختلف أنواع فن الفيديو عن الأشكال الأخرى في الفنون البصرية من حيث طريقة الإنتاج والعرض، فمنها ما هو متحفي ومنها ما يعرض خارج صالات العرض، وذلك تبعاً للاستخدامات التقنية الحديثة المتاحة في أسلوب العرض، فلا يتمثل دور فن الفيديو في تسجيل الصوت والصورة فقط، بل يقوم على استخدام صور وأصوات متعددة عبر شاشات مختلفة لخلق جو خاص، الغاية منه استكشاف قدرات الوسيط (الكاميرا) ومهاجمة توقعات المشاهد، فالفيديو آرت يختلف عن الفيلم والدراما التلفزيونية والسينما، لأنها بوجه عام عبارة عن فن يقوم على رؤية هجينة تجمع بين الوقت والمساحة التي يتم توظيف التكنلوجيا الجديدة "بصيغة بصرية معالجة الكترونياً مربكة ومخادعة للمشاهد، مما يجعل من كاميرا الفيديو ذات الخصائص العالية جهازاً فنياً معقداً يقدم مساحة للفنان للتلاعب بالمادة المسجلة والتعامل معها كتعامله مع المواد النحتية والتصويرية لغرض انتاج صورة فريدة". (جوابرة د.، 2013، صفحة 51).

لقد تم تسمية فن الفيديو بناء على تقنية التسجيل التي كانت أكثر استخداماً في السنوات الأولى من ظهور هذا الوسيط الفني المستحدث، ومع ظهور معدات التسجيل الرقمي بدأ عددٌ من الفنانين في استكشاف التكنلوجيا الرقمية كوسيلة جديدة للتعبير، مما أدى إلى ظهور العديد من فناني الفيديو الأوائل من المشاركين في الحركات المتزامنة للفن المفاهيمي والأداء والأفلام التجريبية، **كبروس نعمان، وبيل فيولا، وفيتو أكونشي،** وغيرهم الكثير ممن سأتحدث عنهم لاحقا كأبرز الفنانيين العالميين الذين استخدموا وسيط الفيديو كاحدى طرق التعبير والتمثيل الفني، والتي كانت اهتماماتهم منصبة حول الصفات الشكلية لوسيط الفيديو، أو استخدام مركبات الفيديو بهدف إنشاء أعمال تجريدية، حيث نجد أن فن الفيديو المعاصر قد يكون أي شيء تقريباً: تجريدي، أوتصويري أو نحتي. (Slutskiy, 2018)، لكن أبرز الطرق التي يقدمها فن الفيديو هي:

1. فيديو الحدث: ويعد هذا النوع متصلاً مع كلّ أنواع فنون الحداثة ك performance, Fluxus, body art and land art.
2. التجريبي: وهو الذي ينطوي استخدام الفيديو مع معالجة الكترونية للصورة، مما يمنح المنتج مساحة للتلاعب في اللون والحيل وردود الفعل جنباً إلى جنب مع الصورة الناتجة أو التي تم إنشاؤها مرة أخرى، كالسرقة عن طريق الكمبيوتر.
3. نحت الفيديو: وهذا النوع مرتبط بطريقة العرض التي تشبه النحت وعلاقتها بمضمون العمل، ويسمى أيضاً (فيديو بيئي أو فيديو تركيبي). (جوابرة د.، 2013، صفحة 52).

2.2.3. أبرز التجارب الفنية العالمية لفناني الفيديو:

تضمنت قصة فن الفيديو جمع الأفكار والأشكال الفنية المهمة في العصر الحديث مثل الفن التجريدي وفن البوب وفن الأداء والتصوير الفوتوغرافي والفن الرقمي، لتخرج بذلك قصة الفيديو آرت من الفئات التاريخية إلى مجال جديد وهو المجال التكنولوجي، الذي له مرجعياته ولغته الخاصة، والذي اقتصر استخدامه في بادئ الأمر على الأماكن التي تتوفر فيها التكنولوجيا، كالولايات المتحدة وألمانيا والنمسا تليها بريطانيا العظمى، لكن مع تزايد معدات الفيديو في أنحاء أخرى من العالم نمت ممارسة هذا الفن لتشمل ثلاثة أجيال من الفنانين الذين تبنوا تلك الوسيلة الضخمة (الفيديو) كمادة فنية للتعبير عن مضامينهم الخاصة، لكن حتى أوائل السبعينيات كان استخدام هذا الوسيط لا يتعدى كونه وسيلة لتمديد الوقت وتكراره وايقافه، وذلك على يد كلٍّ من **بيل فيولا، وغاري هيل، ومارينا أبراموفيتش**، لكن مع الانتشار الواسع للتكنلوجيا الحديثة (التلفزيون والفيديو) والتي ساعدت على تقويم النتاجات التشكيلية الفنية، بالإضافة إلى استثمار قدراتهما في منح الفنان الرغبة في خوض تجارب إبداعية جديدة قائمة على إعادة تنظيم الأفكار لخلق نموذج فني يحمل قيماً أكثر جدّة من سابقاتها، مما سمح للفيديو أن يكون جزءاً من الأستديو الخاص بفناني الفيديو أمثال "**بروس نعمان**" و"**فيتو أكونسي**" و"**ويليام أناستاسي**" وآخرين، الذين استخدموا الفيديو في العديد من عروضهم الخاصة بهم بهدف تعظيم الإمكانات الإدراكية للوسيط بالإضافة

إلى الانخراط في النقد الثقافي الخاص بالمتلقي، عن طريق ربط المادي بالمفاهيمي منذ بداية ظهور فن الفيديو حتى الآن. (Rush، 2007).

أما في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات كان لا يزال الفيديو عبارة عن وسيلة مكلفة للعديد من فناني الفيديو، إلا أنه برز العديد من الفنانين في اتجاه فن الفيديو التي دفعتهم التجارب الفنية المتراكمة لاستخدام هذا الفن كاتجاه فني متميز، أمثال **نام جون بايك** "**Nam June Paik**" و **ولف فوستيل** "**Wolf Vostell**" الذي كان له طابعه الخاص، فقد كانت أعماله قائمة على الحدث الفني الذي يشتمل على مشاركة الجمهور والإجراءات الارتجالية أو الصدفة. (شتيوي، زين الدين، القطان، و حراز، 2021)، وقد صرح الفيديوي والمحاضر في جامعة "بول فاليري" **(ستيفان بارون)** بأنه "يجب عدم نسيان الدور المهم جداً الذي لعبه **وولف فوستيل (Wolf Vostell)** بأنه وبشكل ما في ابتكار فن الفيديو مع **(نام جون بايك)** كما أكد على أهمية الوسيط; أي الفيديو بأنه فرصة لصالح الفنانين الأوائل لكي يسيطروا على هذه الأدوات من أجل أن تصبح أعمالهم متاحة أكثر للمشاهد". (العيسى و حمادي، 2023، صفحة 8)

إلا أن مع حلول الألفية الثانية (القرن الحادي والعشرين) وحتى الآن ومع التغييرات الهائلة التي أصبحت عليها التكنولوجيا في العصر الحالي، من إنتشار الهواتف الذكية والتقدم التقني الواسع المدى وخاصة تقنية تحريك الصور والحاسبات الآلية، الأمر الذي أحال إلى إمكانية إنشاء مقاطع الفيديو وتحريرها بنقرة بسيطة على جهاز الكمبيوتر، دون الحاجة إلى تعلم فن التحرير، الأمر الذي أثار ثورة وتبسيط لإمكانات فناني الفيديو، وظهور جيل جديد من الفنانين الذين اتجهوا نحو استخدام الصور المتحركة كوسيط فني إبداعي، مما ساعد على ظهور سيل من المعارض الفنية الخاصة بمجال فن الفيديو، حيث نجد من أبرز الأعمال الفنية الخاصة بفن الفيديو في تلك الفترة أعمال فنان الوسائط المتعددة الأمريكي **توني أورسلر** "**Tony Qursler**"، الذي تميزت أعماله بأفكار جديدة لها معناها الخيالي الخاص، ومدى فاعلية أعماله من حيث استخدامه التقني والخيالي المتميز، بالإضافة إلى غرائبية الفكرة المستخدمة التي أنتجت صوراً جديدة بطريقة مدهشة للمتلقي. (العلي و الدليمي، 2020)،

فمنذ ظهور فن الفيديو إلى الآن وهو في تقدم وتطور مستمرين، فقد ساعد تقدم الزمن والتطور التكنلوجي المستمر على تطور هذا الفن تقنياً وبشكل ملحوظ، الأمر الذي أدى إلى سهولة عملية اخراج الأعمال الفنية واتساع عملية تنفيذ الأفكار بشكل تقني دقيق، مما أدى إلى ظهور

العديد من الفنانين الذين كان لهم دور كبير في تطور الفيديو آرت، حيث كان من أبرز التجارب العالمية من حيث التقنية والأداء تجربة الفنان "**فيتو أكونتشي**"، الذي يعد من أبرز الفنانين الذين استخدموا فن الفيديو القائم على الأداء، كونه كان قد أنتج مجموعة رائعة من أعمال الفيديو التي يشارك فيها حواراً نفسياً مكثفاً بين الفنان والمشاهد والجسم والنفس، كعمله (برينجز) 1971م صورة (2.2) الذي يعد مرجعاً استكشافياً للديناميات الجنسية والنفسية للتفاعل بين الذكور والإناث، حيث قام الفنان في ذلك العمل بالتركيز على وجه فتاة يقوم شخص بمحاولة فتح عينيها المغلقة بالإجبار، وهو نفس الإجراء الذي يتسم بالعنف واختلال التوازن بين الجنسين في القوة. (شتيوي، زين الدين، القطان، و حراز، 2021).

صورة (2.2)، "فيتو أكونشي"، برينجز، 1971م، فن فيديو أدائي أبيض وأسود، (17 دقيقة و10 ثوانٍ)
(شتيوي، زين الدين، القطان، و حراز، 2021، صفحة 47)

ومن فناني الفيديو أيضاً والتي تعد أعماله مؤثرة: الفنان "**بروس نومان**"، الذي قام بعمله التركيبي (الأنثربولوجيا الإجتماعية) 1987م صورة (2.3)، والذي قام فيه بتركيب فيديو على ثلاثة أسطح عرض على الجدار وست شاشات تلفاز لرأسه شخصياً، يظهر بصورة متحركة حول محوره، بعضها بصورة مقلوبة وأخرى بصورته العقلانية الواقعية، ليعبر بذلك العمل عن الأبعاد النفسية والداخلية للفنان من خلال حركة الصراخ العالي والعنف الشديد وكأنه يردد عبارات توحي بالغضب والرفض (ساعدوني، آلمني، أكلني...إلخ) والتي تؤدي بدورها إلى الإحساس بالتوتر والدوار عند مشاهدتها. (العلي و الدليمي، 2020)

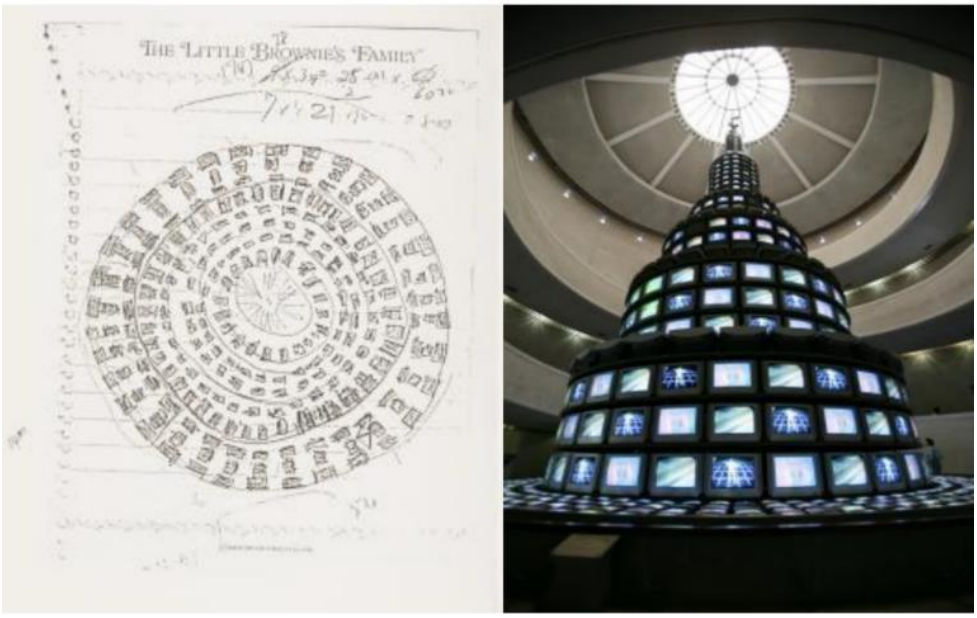
صورة (2.3)، "بروس نعمان"، الانثربولوجيا الاجتماعية، 1987م، فن فيديو تركيبي ملون، (62 دقيقة)

(العلي و الدليمي، 2020، صفحة 330)

إلا أننا نجد أن من أهم الفنانين، بل والأكثر ابتكاراً في القرن العشرين على نطاق واسع باعتباره (أبو فن الفيديو) هو الفنان **نام جون بايك**، والتي أشارت إليه "**إميلي شارب**" في مقالة لها بعنوان (ترقية النظام الخاص بكنيسة سيستين لفيديو نام جون بايك)، حيث تجسدت عبقريته من خلال استخدامه لأجهزة التلفزيون في تكوينات نحتية تعتمد في ثناياها على الغموض والسياسة والتأمل والتفكير، بهدف حث المتلقي على مشاهدة تلك البرامج التلفزيونية التي تُبث بصورة نقدية،

كما أنه سعى في الفيديو الخاص به (كنيسة السيستين) 1993م، على إحياء التطور التكنلوجي الحاصل في التسعينيات لعمل مايكل أنجلو (كنيسة السيستين) والذي أُنجز في إيطاليا عام 1508م، والذي تألف من تراكيب واسعة النطاق ل40 جهاز عرض فيديو يُبَثُ من خلالها صورٌ متداخلة لرسومات وشخصيات بارزة (كالفنان جوزيف بيويس) و (نجم الروك جانيس جوبلين) في تعاقب سيطرة (هانز هاري) على المساحة المركزية، في حين ملأت كنيسة السيستين واحدة من أجنحة وأرض المبنى الجانبية كما في صورة (2.4)، وقد شارك بايك أيضاً في العديد من المعارض الفنية الخاصة بفن الفيديو، والتي سلط الضوء فيها على فنه التجريبي في كلٍّ من كوريا ولندن، كالعمل التركيبي (المعبد العملاق) 1988م، والذي تم عرضه في متحف مدينة سيول المتألف من 1003 جهاز تلفزيون أشبه بقالب الحلوى الذي يبلغ ارتفاعه 18,5 متراً وعرضه 11 متراً من الألعاب الأولمبية في سيول، حيث ينسب هذا العمل إلى اليوم الوطني الكوري. كما في صورة (2.5). (خريس و الحمزة، 2022).

صورة (2.4)، "نام جون بايك"، كنيسة السيستين"، 1993، فيديو آرت تركيبي ملون ل40 جهاز عرض بروجيكتر
(خريس و الحمزة، 2022، صفحة 50)



صورة (2.5)، "نام جون بايك"، The More The Better، 1988م، فن فيديو تركيبي ملون

(خريس و الحمزة، 2022، صفحة 51)

كما وقد أضاف **بايك** العديد من أشكال فن الفيديو خلال مسيرته الفنية: كالنحت بالفيديو والعرض الأدائي وفن التركيب، كالعمل الذي يعد الأهم (الطريق السريع الإلكتروني) الذي أنتجه عام 1995م صورة (2.6)، والذي تكون من 335 شاشة تلفزيونية و50 مشغل فيديو (DVD) و3750 قدم من الكوابل و575 قدم من أنابيب النيون متعددة الألوان مع تشغيل 51 قناة فيديو منها قناة تلفزيونية مغلقة، بالإضافة إلى وجود أدوات متعددة مستخدماً فيها اللون من إضاءة لأنابيب النيون والفولاذ والخشب المتزامنة مع الأصوات، ليعبر بذلك بايك عن الحياة الثقافية والفكرية والسياسية، بالإضافة إلى استخدامه للقطات الفيديو لتوثيق الناس وأماكن الأحداث التي تربط الفنان بكل ولاية، حيث عبر من خلال هذا العمل عن انعكاس الحياة الحديثة والتطور السريع للواقع الذي تعيشه البلاد من خلال تلك الشاشات ومحتواها البصري. (العيسى و حمادي، 2023).

صورة (2.6)، نام جون بايك، الطريق السريع الإلكتروني، 1995م، فن فيديو تركيبي ملون
(العيسى و حمادي، 2023، صفحة 12)

كما كان فنان الوسائط المتعددة والفيديو "**بيل فيولا**" في وقت مبكر من السبيعينيات أحد الفنانين القلائل الذين استخدموا تقنيات الفيديو الجديدة في عروضهم الخاصة، إذ سمحت له أجهزة التسجيل المحمولة إنتاجَ عروضٍ فنية قصيرة مستخدماً تركيبات متعددة القنوات متكونة من شاشات وعروض مرتبة بدقة واتقان، يتم عرضها في غرفة مظلمة تماماً، حيث كان من أهم تلك التركيبات: عمله الفني (المعبر) 1996م، الذي عمل فيه على تركيب فيديو ملون بشاشتين ضخمتين على جانبي الغرفة، وأربع قنوات صوتية بشكل متزامن، يظهر فيها شخص يقترب من الكاميرا بصورة بطيئة ومسلط عليه إضاءة قوية بشكل مكثف من الأعلى، وفي اللقطة الثانية حدث حريق صغير يبدأ أسفل أقدام الرجل ببطء إلى أن تنتشر النار على ساقي الجسم وجذعه كما في صورة (2.7). (العلي و الدليمي، 2020)

صورة (2.7)، "بيل فيولا"، المعبر، 1996م، فن فيديو أدائي تركيبي ملون، (10 دقائق و57 ثانية)
(العلي و الدليمي، 2020، صفحة 331)

ومن بين الأعمال التي صورت مضموناً جديداُ والتي تحدث فيها "**فيولا**" عن موضوع الخلفيات العرقية والطبقات الاجتماعية عمل (الطوفان) 2004م، الذي استخدم فيه عمل تقنيات حديثة متطورة، من بينها شاشات العرض المستطيلة والتصوير البطيء والتصوير تحت الماء، وقد تَكَون هذا العمل من عرض أدائي لمجموعة كبيرة من الرجال والنساء كباراً وصغاراً، وخلفيات عرقية واقتصادية متعددة، يتعرض فيها الشخوص فجأة لضرب هائل من مياه خرطوم الضغط العالي، ثم تتوقف تلك المياه فجأة عن الضخ تاركةً الأشخاص في وضع يُرثى له من المعاناة كما في صورة (2.8). (خريس و الحمزة، 2022).

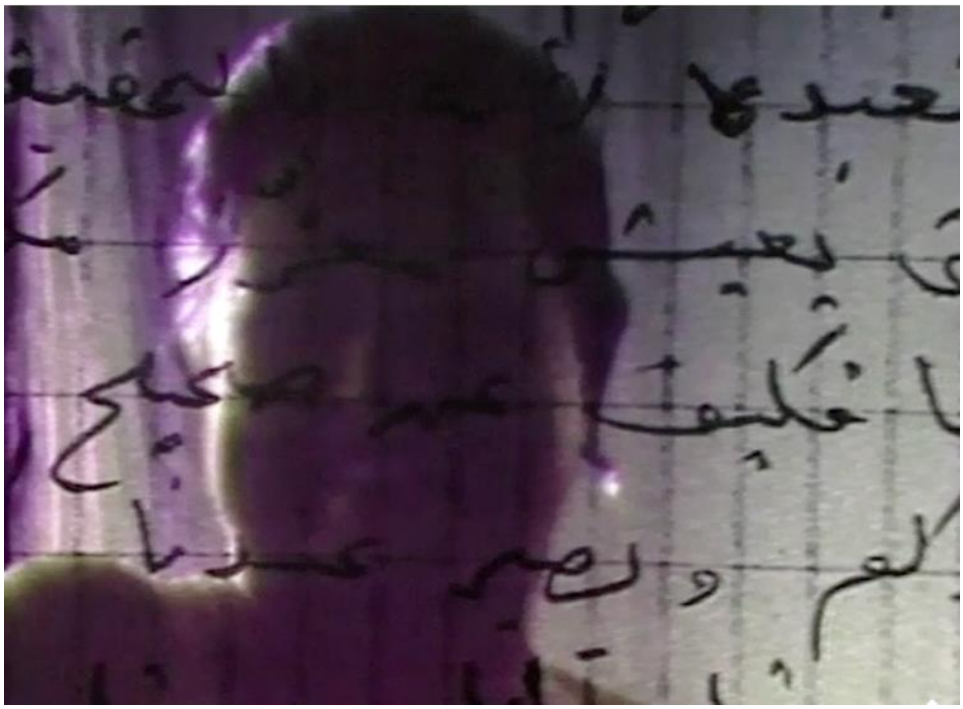
صورة (2.8)، "بيل فيولا"، الطوفان، 2004م، فن فيديو أدائي ملون، (10 دقائق و26 ثانية)
(خريس و الحمزة، 2022، صفحة 64)

كما نجد أيضاً من بين الفنانين المعاصرين الذين عُرفوا بقدرتهم الفنية على تحطيم الأفكار المسبقة للواقع من خلال إنجازهم للعديد من الأعمال الفنية التي ارتكزت على فن الأداء وفن التجهيز في الفراغ والتصوير الفوتوغرافي وفن الفيديو، هو الفنان "**دوغلاس جوردون**" الذي يعد أحد أكثر فناني الفيديو المعاصرين شهرة، فقد استطاع "**دوغلاس**" من خلال عمله (نهاية الحضارة) 2012م تحطيم مخيلة المتلقي، حيث ظهر في هذا الفيلم أصوات متعددة وشاشات متعددة (فيديو ثنائي الطبقات وملون) لبيانو يحترق، بدءاً من بداية وقوع الحريق إلى أن يتم تحويله إلى رماد كما في صورة (2.9). (شتيوي، زين الدين، القطان، و حراز، 2021).

صورة (2.9)، "دوغلاس جوردون"، نهاية الحضارة، 2012م، فن فيديو ثنائي ملون مع صوت
(شتيوي، زين الدين، القطان، و حراز، 2021، صفحة 58)

استطاع الفنان العربي أن يستفيد من الوسائل التكنلوجية الحديثة أيضاً، والتي أتاحت الفرصة أمامه للإنطلاق في فضاءات العرض المابعد حداثي، حيث لجأ الفنان إلى مختلف الوسائل التعبيرية المرئية، مستخدماً أدوات وتقنيات معاصرة مثل: (فن الأداء، فن التجهيز في الفراغ، الفن الرقمي وفن الفيديو)، ليصبح بامكانه مواكبة الثورة التكنلوجية من خلال المزج بين رؤيته القائمة على الخيال والخامات الرقمية، ومن الجدير بالذكر أن فن الفيديو لاقى اهتماماً ملحوظاً من قبل الفنانين العرب، فقد سخره أصحابه للتعبير عن الواقع المعاش، مستخدمين أبسط الإمكانات من أجل إيصال المعنى للمتلقي، ومن أولى التجارب العربية وأبرزها أعمال الفنانة الفلسطينية من أصل لبناني **منى حاطوم**، والتي تعد من رواد فن الفيديو في العالم، وأول فنانة عربية تقدم أعمالاً ضمن

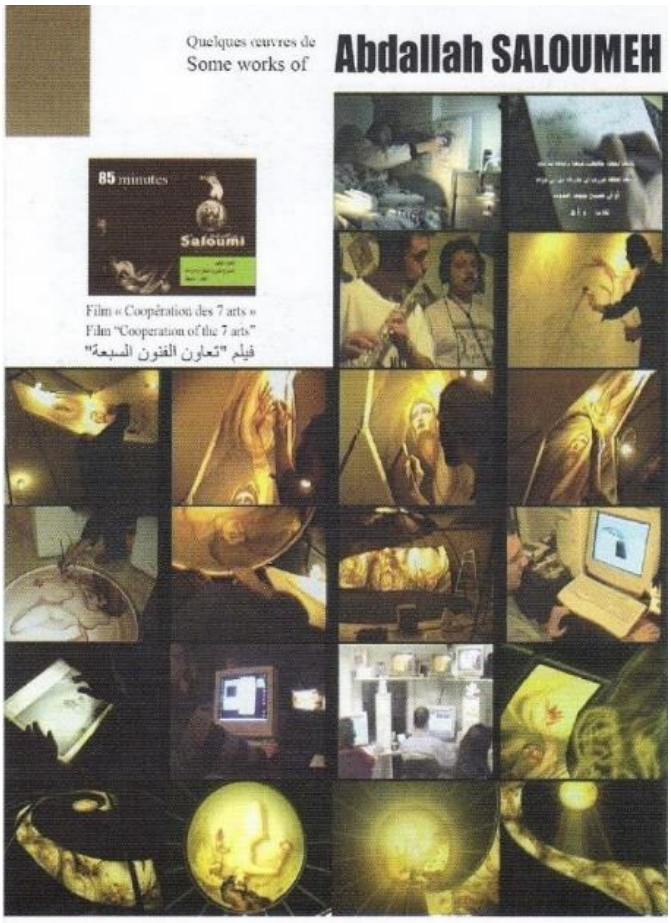
فن الفيديو في أوربا، تمتد أعمال **حاطوم** بين فن الأداء، والنحت، وفن التجهيز في الفراغ وفن الفيديو، كما تحمل أعمالها موضوعات متعددة عن السلطة والهوية والجنسية والغربة والترحيل، بالإضافة إلى أنها اشتهرت بمجموعة عروض وأعمال فيديو ركزت فيها على الجسد. (شلبي، 2008، صفحة 77) ومن بين أعمالها في فن الفيديو: فيلم ملون مع صوت بعنوان "مقاييس المسافة" 1988م (15 دقيقة) صورة (2.10)، وهو عمل يقوم على ابراز السيرة الذاتية للفنانة منى حاطوم على نحو مميز، متحدثةً فيه عن التهجير والضياع والإحساس الهائل بالخسارة الناشئة عن الانفصال الاجتماعي الذي سببته الحرب، بالإضافة إلى ذلك تقدم **حاطوم** في هذا الفيلم مقاطع من نصوص رسائل والدتها التي كتبتها لها باللغة العربية من بيروت، قارئةً لتلك النصوص بصوت عالٍ باللغة الإنجليزية، ويتخلل ذلك أصوات الموسيقى التصويرية وحوار صريح بين الأم وابنتها، وقد عرض هذا العمل في العديد من المؤسسات والعديد من المدن (باريس، لندن، هلنسكي وأوهايو). (حاطوم، 2021).



صورة (2.10)، "منى حاطوم"، مقاييس المسافة، 1988م، فن فيديو أدائي تجريبي ملون مع صوت (15 دقيقة) (حاطوم، 2021) https://sharjahart.org/

كما تعد تجربة الفنان السوري "**عبد الله صالومة**" من بين أبرز التجارب في العالم العربي، فهو أول فنان عربي يقدم أعمالاً ضمن فن الفيديو في العالم العربي، ومن أبرز أعماله فيلم "تعاون

الفنون السبعة" (83 دقيقة) صورة (2.11) عام 2000م، إذ أراد الفنان من خلال هذا العمل أن يقدم رؤيته في جمع الفنون السبعة حسب تصنيف "اثيين سوريو" الذي قسم الفنون إلى سبعة أقسام وهي: (رسم وتلوين ونحت وموسيقى وشعر ورقص وسينما) في عمل فني واحد، فقد وجد الفنان أن الفن المعاصر مبني على الدمج بين الرسم والأشكال المنحوتة والملونة والتي تتحرك على نغمات الموسيقى والشعر ضمن عمل فني واحد "الفيديو آرت"، للتعبير عن صراع الأفكار للخروج والراحة، كما نجد أن "**صالومة**" لم يقدم في هذا المنجز الفني النتيجة النهائية فقط، بل قدم أيضا مراحل الإنجاز بالتعاون مع مجموعة كبيرة من الفنانين والمختصين في الفنون المختلفة، والذي استغرق تصويره ثلاث سنوات متتالية من (1997–2000) م، وعرضه ثلاث مرات في مسرح المركز الثقافي الفرنسي بدمشق، كما تم تحميل الفيلم على اليوتيوب مترجم باللغتين الفرنسية والإنجليزية. (صالومة، 2024)



صورة (2.11)، "عبد الله صالومة"، تعاون الفنون السبعة، 2000م، عمل فيديو آرت أدائي تجريبي، 83 دقيقة
https://www.marefa.org/%D9%81%D9%86_%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D9%88

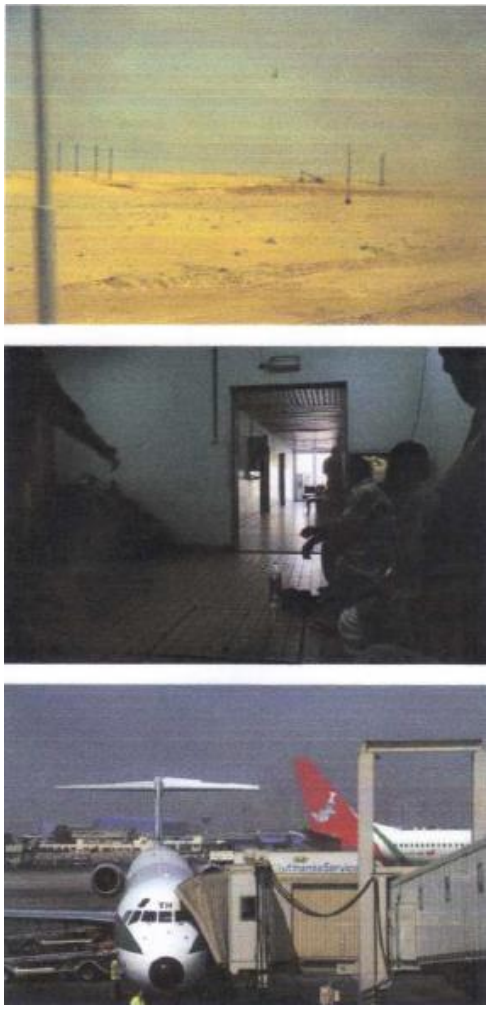
ومن بين الأسماء التي لمع اسمها في فن الفيديو الفنانة الفلسطينية الأردنية "**سهى شومان**"، حيث تعكس أعمال الفيديو الخاصة بالفنانة شومان مفاهيم الزمن والمنفى والشتات، ومن بين الأعمال التي قدمتها الفنانة عمل فيديو تجهيزي بعنوان (الزمن والضوء) عام 2004م كما في صورة (2.12)، حيث استطاعت **شومان** من خلال هذا الفيلم توظيف امكانات الفيديو كوسيط تعبيري للتعبير عن مضامينها الفكرية المتعلقة بالزمن، وقد تضمن هذا الفيلم سبعة أفلام فيديو تعرض في وقت واحد على تسعة جدران ضمن انشاءات فنية مكونة من ثلاثة غرف، اذ تستحوذ كل غرفة على جوهر مرحلة من مراحل الحياة الإنسانية منذ الولادة حتى وفاة الأحبة والوعد بالبعث، وما يثير في هذا العمل أنه يوحي بأعمال الفنان **بيل فيولا** والذي يتمثل في تطور أحوال الروح، غير أن **شومان** تتجنب استخدام الممثلين أو المثيرات الخاصة لصالح توظيف امكانات الفيديو كوسيط أساسي إلى أقصى مدى. (العايدي، 2009)

صورة (2.12)، "سهى شومان"، الزمن والضوء، 2004م، فن فيديو تجريبي

(شومان، 2024)

كما نجد في أعمال الفيديو الخاصة بالفنان الفلسطيني "**تيسير البطنيجي**" المقيم في باريس تركيزاً في ممارساته التشكيلية على مفاهيم الهوية الفلسطينية سواء الفردية أو الجماعية، والاختفاء الوجودي

من خلال تمثيل الغياب والمنفى، نجد أن أعمال **البطنيجي** تتنوع في ممارسات مختلفة (كرسم اللوحات وتجميع الأشياء والتركيبات والصور الفوتوغرافية ومقاطع الفيديو والعروض)، وذلك نتيجة انخراطه في المشهد الفني الأوربي والعالمي، ومن بين أبرز أعماله فيديو بعنوان "العبور" عام 2004م، إذ يتم تسليط الضوء على معبر رفح بعد الانتفاضة الثانية (2000)، حيث كان هذا هو المعبر الوحيد للدخول والخروج من وإلى غزة، محاولاً من خلال هذا الفيديو توثيق الأحداث الجارية والتي يعيشها الفلسطينيون في تلك المنطقة وغيرهم ممن يحاولون يومياً عبور هذا المعبر والتي أحكمتها قوة السيطرة العسكرية كما في صورة (2.13). (Saloumeh، 2011، الصفحات 48-244)



صورة (2.13)، "تيسير البطنيجي"، المعبر، 2004م، فن فيديو تركيبي

(Saloumeh, 2011, p. 244)

2.2.5. ملخص المبحث:

تناولت الباحثة في هذا المبحث وسيط الفيديو، وحاولت تقديم فهمٍ فكريٍ ودلاليٍ لهذا الوسيط المابعد حداثي من خلال استخداماته كأحد الفنون المعاصرة والذي عرف لاحقاً بفن الفيديو، وبناءً عليه ستقوم الباحثة بذكر بعض النقاط المهمة كملخص يخدم الخط العام للبحث:

1. كان لظهور الفن المفاهيمي كأحد مرتكزات فنون مابعد الحداثة سببٌ في حدوث هزات معرفية على مستوى الأداء الفني، واستخدام الفنان وسائط جديدة للتعبير والتي كان من بينها استخدام الصورة والفيديو كوسيط فني مستحدث حاملاً للمضمون من أجل مواكبة هذا التطور التقني المعاصر.
2. يعد ظهور فن الفيديو كلغة بصرية تجاوزت كل حدود التطور وسبباً في تحطيم المعتقدات الفنية التقليدية.
3. كانت بدايات ظهور فن الفيديو عند الغرب على يد الفنان الكوري "بايك" في أواسط الستينيات، فقد استخدم الفيديو كوسيلة ابداعية قادرة على التحدي والتغيير، وكتذكرة دخول أروقة التأثير بالمتلقي.
4. ظهر فن الفيديو وانتشر في العالم الغربي في ثلاثة أنواع وهي" (فيديو الحدث Performance، الفيديو التجريبي ونحت الفيديو أو الفيديو التركيبي).
5. ساعدت التغييرات التكنولوجية الهائلة في العصر الحالي على ظهور سيل من المعارض الفنية الخاصة بمجال الفيديو آرت، الأمر الذي أدى إلى ظهور العديد من الفنانين الذين كان لهم دور كبير في تطور هذا الفن المستحدث، أمثال (فيتو أكونشي، بروس نعمان، بيل فيولا... وغيرهم كثير).
6. استطاع الفنان العربي أيضاً الاستفادة من الوسائل التكنولوجية الحديثة، والتي أتاحت له الفرصة للإنطلاق في فضاءات العرض المابعد حداثي، فكانت أولى التجارب العربية العالمية في أعمال الفنانة الفلسطينية اللبنانية منى حاطوم، بينما أولى التجارب العربية في العالم العربي من أعمال الفنان السوري عبد الله صالومة.

الفن الفلسطيني المعاصر

يتناول هذا المبحث قراءة تاريخية ونقدية لحركة التشكيل في فلسطين منذ اتفاقية أوسلو للسلام إلى اليوم، انطلاقاً مما حمله هذا التاريخ من تحول واضح تناوله العديد من الباحثين الفلسطينيين، (أحمد، 2020) و(الرجبي، 2016) و (جوابرة د.، 2013) و (سالم، 2019) و (سليمان هـ.، 2015) و (شلبي، 2008) و (هاشم، 2015)، تَجسد ببدء تأثر الفنان الفلسطيني بشكل خاص في الضفة وقطاع غزة بالتيارات والتجارب الفنية المابعد حداثية ومن ضمنها "الفيديو آرت"، بهدف الوقوف على دوافع وكيفية وأهمية ظهور هذا الشكل الجديد من التعبير في الفن الفلسطيني المعاصر.

وقبل الولوج إلى التأطير التاريخي لفن الفيديو كوسيط مستحدث في الحركة التشكيلية الفلسطينية والتي تؤشر البحوث والدراسات إلى بداية انطلاقته وتوظيفه كوسيلة للتعبير من الفنان الفلسطيني مع ظهور تفاهمات أوسلو وما تبعها من أحداث ومتغيرات، هنا لابد للباحثة من التناول السريع والمقتضب لمتغيرات وحركة الوسيط الفني في الحركة التشكيلية الفلسطينية وصولاً إلى فن الفيديو. (*)

2.3. الفن الفلسطيني المعاصر بعد اتفاقية أوسلو للسلام:

الفنون عامة والفنون البصرية بشكل خاص ليست منسلخة عن حركة الواقع في جميع سياقاته الفكرية والدينية والاجتماعية والسياسية...الخ، فجميعها بُنى تساهم من خلال حركتها المستمرة في صياغة الوعي الإنساني في لحظة تاريخية معينة، ونجد انعكاساتها وتمظهرها في الإنجاز الفني عبر العصور، وبقراءة تاريخية للواقع الفلسطيني نجد فاعلية البنية السياسية في تشكيل الوعي الفلسطيني المعاصر، انطلاقاً مما تعرضت له فلسطين وما زالت من أحداث سياسية، بدءاً من الاحتلال البريطاني لأرض

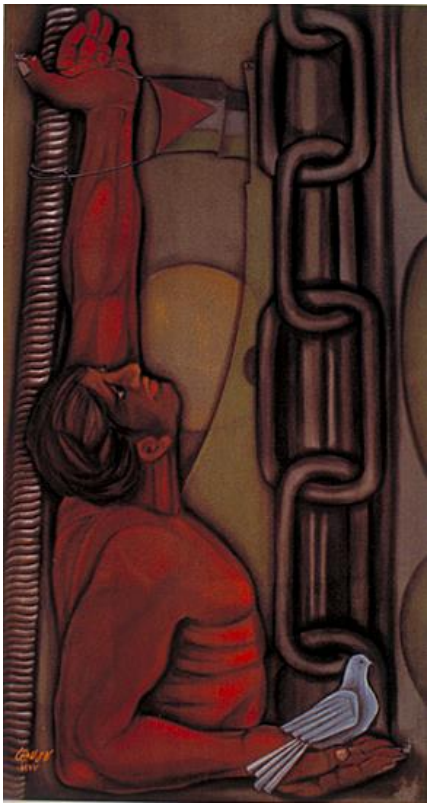
(*) "تتميز الحركة التشكيلية الفلسطينية في أراضي فلسطين التاريخية عن زميلاتها في الضفة الغربية وقطاع غزة بالتطور الحداثي الملحوظ، وهو النتاج الطبيعي للإنفتاح الثقافي الذي عاشه المصورون الفلسطينيون وليس فقط على مستوى إقامتهم في دولة منفتحة ثقافياً على الغرب ولكن تمكنهم من حرية الحركة والسفر– وهذا ما منع منه نظراؤهم في الضفة الغربية وقطاع غزة– فعلى مستوى خريجي كليات الفنون الجميلة، فالغالبية العظمى من خريجي كليات الفنون الجميلة إما درسوا في معاهد اسرائيلية، وهي تتبع منهج الغرب في تدريس الفنون، وإما في دول غربية، وهذا أثّر بشكل مباشر على نتاجهم الفني والذي تميز بالحداثة. (مسلّم، 2006، صفحة 59).

فلسطين وليس انتهاءً بالاحتلال الصهيوني الذي مازال جاثماً على أرض فلسطين منذ عام 1948م وإلى اليوم، والذي بدأ منذ احتلاله ببرامجه الممنهجة لمحاربة الثقافة الفلسطينية لتفكيك مقومات الوجود الفلسطيني على الأرض، "فمن الانتحال الثقافي وسَرقة الموروث إلى محاربة المُثقف والفنان بالسجن والنفي والإغتيال والتصفية الجسدية في كثير من الأحيان إلى المنع من السفر والإقامة الجبرية". (جوابرة د.، 2013، صفحة 4).

شكل الاحتلال حالة من العزل الجغرافي للمجتمع وبالتالي للمثقف عن محيطه العربي والعالمي بفعل تقييد السفر وصعوبته، ترافق ذلك مع شح المصادر العلمية والثقافية والمعرفية عامة، ومنعها من الدخول إلى الأراضي المحتلة في عصر لم يشهد الطفرة التكنولوجية والمعرفية التي نعيشها اليوم، فكل ذلك أدى إلى حالة من المجهولية والفقر المعرفي والثقافي في شتى الميادين المعرفية والفنية، حيث تخللت تلك العقود الأولى للاحتلال وإلى اليوم تحولات سياسية وهبات جماهيرية ومحاولات شعبية مستمرة للخلاص من نيره، والتي جعلت من المشهد السياسي وتحولاته مكوناً من مكونات الوعي الفلسطيني المعاصر، والتي تأثر بها الفنان الفلسطيني على وجه الخصوص، مستخدماً الوسائط التقليدية أي ما يعرف ب (اللوحة المسندية) والتي كانت متداولة في حركة التشكيل العربي كافة، للتعبير عن حالة الكفاح والإحتجاج الرافض للإحتلال، إذ جسد الفنان الفلسطيني قبل الإنتفاضة الفلسطينية الأولى 1987م الوجه الحضاري والسياسي، معبراً عن الوعي الجمعي الطامح للإنعتاق والحرية، فتضمنت اللوحة التشكيلية الفلسطينية مواضيع سياسية حملت الهم اليومي والحلم الوطني، ولعبت دوراً فاعلاً في توعية الإنسان الفلسطيني حول قضيته الوطنية والتعبئة الجماهيرية، فتنوعت مواضيع الأعمال الفنية والتي غلب عليها الوسيط التقليدي– اللوحة المسندية والأساليب الفنية القريبة من الواقعية والرمزية والتعبيرية، فبرزت في اللوحة مواضيع متعددة كالأرض والشتات والمرأة والفدائي....إلخ، ليعكس بذلك الفنان الفلسطيني رحلة كفاح شعبه، محاولاً رفع مستوى الوعي السياسي الفلسطيني، لِيُكَوِن بذلك دوره في بناء المنظومة الثقافية والسياسية الوطنية من أجل تثبيت الهوية للشعب الفلسطيني. (سالم، 2019، صفحة 135)

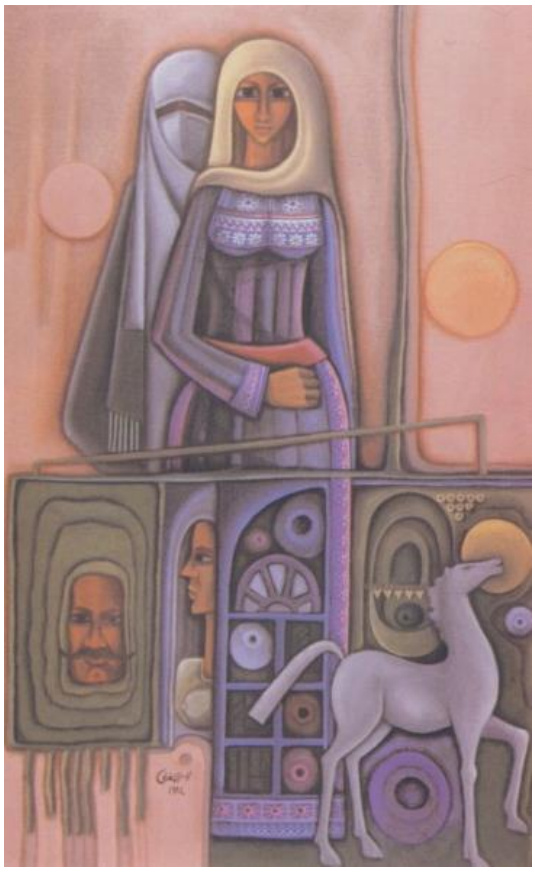
برز عددٌ من الأسماء الفلسطينية الفنية والتي أُطلق عليها الرواد في الحركة التشكيلية الفلسطينية، لذا سوف تتكلم الباحثة بشكل مقتضب عن بعضٍ منهم ممن شكل حضوراً في تلك الفترة أي عقدي السبعينيات والثمانينيات في الضفة الغربية وقطاع غزة المحتلين اللذين جسد خطابهم

الفني والجمالي بالطرق والوسائط التقليدية في فن الرسم، ونجد من بين تلك التجارب تجربة الفنان "كامل المغني" من قطاع غزة، الذي تضمنت معظم أعماله لعناصر من الموروث الشعبي كما تضمنت صورة المرأة الفلسطينية وهي ترتدي الزي الشعبي الفلسطيني وكأنه استحضار للوطن من خلال جسد المرأة الفلسطينية، حيث تنوعت مضامين أعمال المغني من خلال توظيفه لرموز الثورة أحياناً وأحياناً أخرى الأرض والوطن، كالصبار والحصان وآلة الفلوت والمفتاح... وغيرها الكثير معبراً من خلال لوحاته عن تمسك الإنسان الفلسطيني بأرضه. انظر شكل (2.2 و2.1)، كذلك الفنان "نبيل العناني" من أبناء الضفة الغربية التي لا تكاد تخلو أعماله من عناصر التراث الشعبي بأسلوب تعبيري واقعي، حيث ولد عناني وعاش في القرية وتشرب ثقافتها وأنتج أجمل لوحات المشهد الفلسطيني القروي، الأمر الذي جعل أعماله تتميز بمواضيع عدة مثل المكان والهوية والمرأة، واستخدامه للعديد من العناصر كالبيوت والقرى والتراث الشعبي والمرأة وشجرة الزيتون. انظر شكل (2.3 و 2.4). (الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين- الجزء الثاني-1863-1990، 2021، الصفحات 126-268).



شكل (2.1)، "كامل المغني"، يوم السجين الفلسطيني، 1977م، مواد مختلفة على قماش، 60×120سم

(فرج، 2021)



شكل (2.2)، "كامل المغني"، بدون عنوان، 1984م، مواد مختلفة على قماش،
(الوطن، 2014)

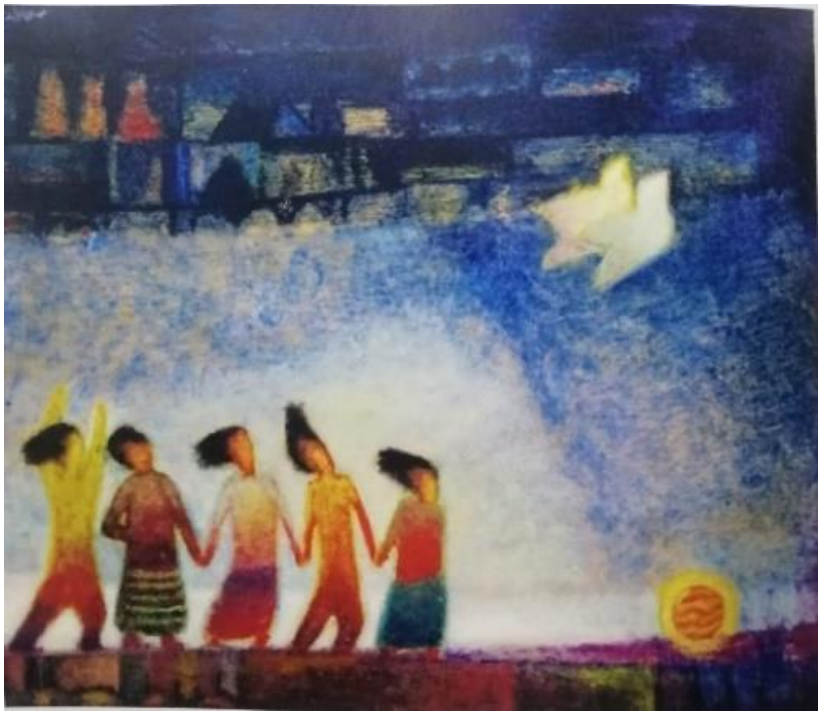
شكل(2.3)، "نبيل عناني"، شقائق النعمان، 1979م، ألوان زيتية على قماش، 98×88سم
(جوابرة د.، 2005، صفحة 257)

شكل (2.4)، "نبيل عناني"، من قريتي، 1982م، ألوان أكريلك على قماش، 80×60سم
(مسلّم، 2006، صفحة 164)

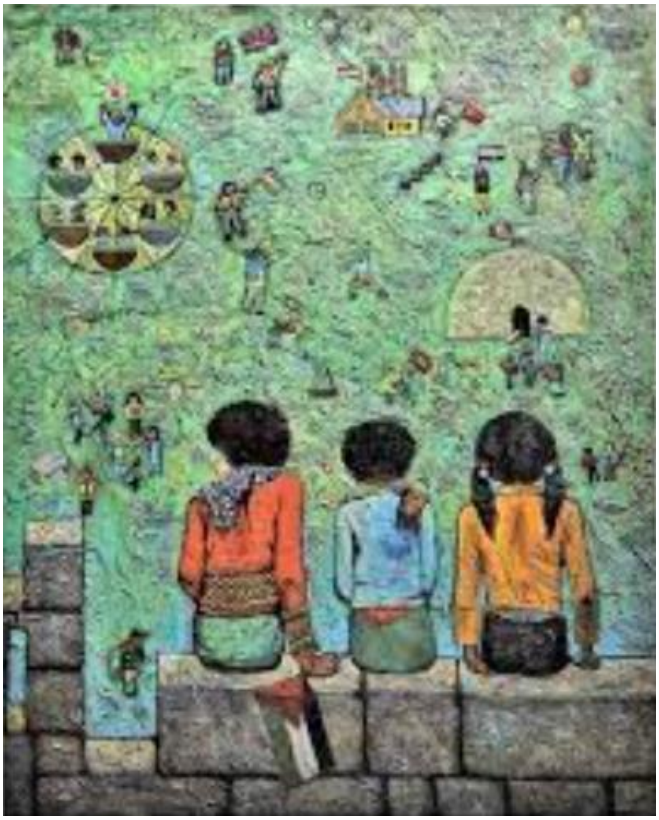
كما ساهم العديد من الفنانين بالإضافة إلى المغني وعناني في نهوض الحركة التشكيلية الفلسطينية، أمثال الفنان "فتحي غبن" الذي تحولت رسوماته إلى فن وتراث شعبي يستعملها البسطاء في تزيين بطاقات أفراحهم، فقد صور غبن الحياة اليومية الريفية الفلسطينية، وركز في لوحاته على مشاهد تمثل ركيزة اجتماعية والهوية الوطنية، مثل مشهد الدبكة والعرس الفلسطيني وموسم الحصاد، انظر شكل (2.5 و 2.6)، إضافة إلى ذلك أعمال الفنان "تيسير بركات" من قطاع غزة من رسومات لأطفال يلهون في أوضاع حالمة، وبيوت فلسطينية طينية ذات قباب، متأثراً بالأجواء الأسطورية الخيالية كما يقول في إحدى مقابلاته، مستخدماً ألوان الأكريلك والألوان المائية والأحبار والطباشير. انظر شكل (2.7). أما الفنان "سليمان منصور" المولود في بيرزيت/الضفة الغربية فقد ابتكر أعمالاً أيقونية تشبه الحلم، وغلب على أعماله طابع الهوية الوطنية واستلهام روح الثورة عبر ما أنتجه من ملصقات سياسية في السبعينيات، ، فقد أنتج أعمالاً فنية ذات طابع حنيني للمناظر الطبيعية والقرى والحصاد والفلاحين، بأسلوب واقعي رمزي وأشكال وخطوط قوية واضحة وألوان داكنة. انظر شكل (2.8 و 2.9). (مسلّم، 2006، الصفحات 80-89-95).

شكل (2.5)، "فتحي غبن"، الزفة، 1982م، ألوان زيتية على قماش، 200×100سم
(مسلّم، 2006، صفحة 155)

شكل (2.6)، "فتحي غبن"، المبدعون، 1984م، ألوان زيتية على قماش، 100×70سم
(مسلّم، 2006، صفحة 140)



شكل (2.7)، "تيسير بركات"، حرية، 1983م، ألوان زيت على قماش، 80×95سم،
(مخول، هون، و شرف، 2013، صفحة 221)



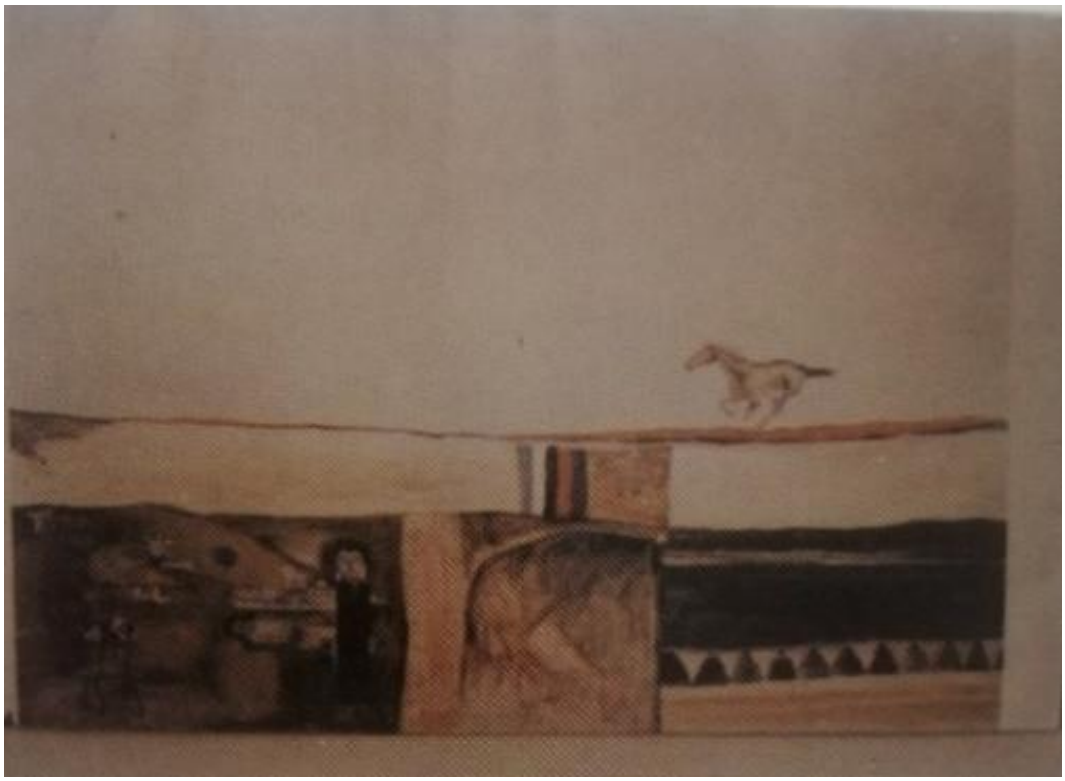
شكل (2.8)، "سليمان منصور"، يوم الطفل العالمي، 1978م، ألوان زيتية على قماش، 114×192سم
(جوابرة د.، 2005، صفحة 256)

شكل (2.9)، "سليمان منصور"، بلا عنوان، 1984م، ألوان زيت على قماش، (والفنون، 2019)

كما جاءت أعمال الفنان "عصام بدر" المولود في الخليل/الضفة الغربية ملتزمة كل الالتزام بالأرض والقضايا الشعبية وعذابات الناس وهمومهم وآلام الفقراء وجراحاتهم، حيث عبر في لوحاته عن صراع الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان الفلسطيني كالجوع والفقر والانسحاق.... إلخ، ففي "سبعينيات القرن الماضي، استخدم الفنانون الرمزية السياسية سبيلاً للمقاومة وحشد الجمهور، ولاسيما أن المشاعر الوطنية كانت في أوجها بعد أعوام قليلة تلت هزيمة 1967. فتعرضت اللوحات للمصادرة، ومنعت الأعمال التي تضمنت أي رسم للعلم الفلسطيني أو استخدام لألوانه، أو أي رموز سياسية تدعو إلى المقاومة بشكل ضمني"، (عناني، 2022، صفحة 169) انظر شكل (2.10 و 2.11).

أما الفنان "تيسير شرف" فقد استوحى أعماله من مدينة القدس مسقط رأسه، حيث تأثر ببنيتها المعمارية والروحية عن طريق رسم شوارعها وبيوتها المقدسية مازجاً ذلك بالحروف العربية، كما جمعت لوحاته أقواسَ وقباب البيوت ومداخلها مع بناءات الخط الكوفي مع تأكيد لهويته عبر توظيف التراث الشعبي والبعد التاريخي للمكان، حيث تباينت أعماله بين التعبيرية والتعبيرية

التجريدية، انظر شكل (2.12 و 2.13). (الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين– الجزء الأول 1990–1863، 2022، صفحة 114)، فضلاً عن أعمال الفنانة "فيرا تماري" التي تنوعت مواضيع أعمالها مابين الأمومة والأرض والفدائي، وتنوع أسلوبها مابين الوسائط المتعددة والرسم والنحت الخزفي، وبشكل أساسي مادة الطين التي وظفتها في العديد من أعمالها الفنية المختلفة، وبالإمكان رؤية مجموعة من الرموز التي طغت على مفردات التحرير البصرية الفلسطينية للفنانة كالشجرة وجذورها الممتدة عميقاً في الأرض، وأصفاد السجن المتكسرة والحمامة التي تطير... وغيرها الكثير، وتقول تماري في إحدى مقابلاتها "لأكون صادقة تماماً، لم أشعر بالرغبة في استخدام هذه الرموز. لم أتماثل مع توجُّه الفن السياسي الصريح بالنسبة لي، كان تمثيل الحياة الفلسطينية أو المشهد الطبيعي الفلسطيني بحد ذاته فعلاً سياسياً مُقاوماً". انظر شكل (2.14 و 2.15). (جونسون و فيتولو، 2017، صفحة 17)



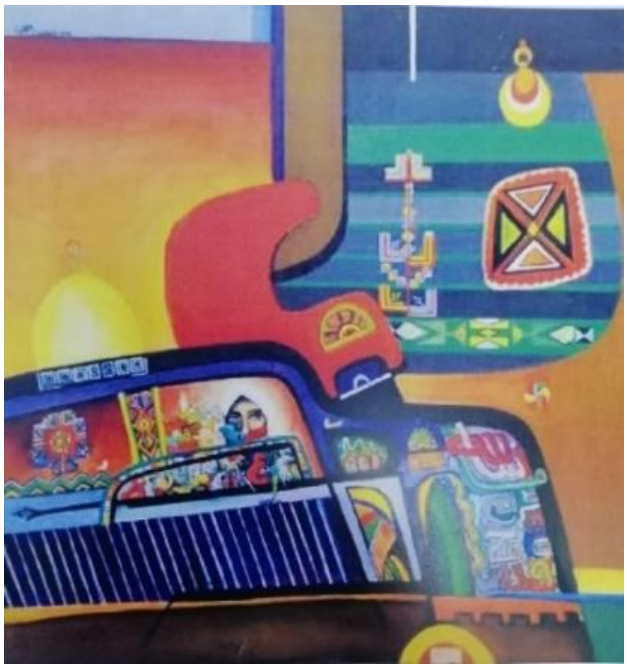
شكل (2.10)، "عصام بدر"، الحصان والثورة، 1972م، مواد مختلفة: ألوان زيت وأقلام ملونة وأحبار مختلفة وقطع قماش 100×80سم، (جوابرة د.، 2005، صفحة 254)

شكل (2.11)، "عصام بدر"، بلا هوية، 1982م، ألوان زيتية على قماش، 100×80سم

(جوابرة د.، 2005، صفحة 257)

شكل (2.12)، "تيسير شرف"، القرية، 1982م، ألوان مائية وأقلام ملونة على كرتون، 80×60سم

(جوابرة د.، 2005، صفحة 258)



شكل (2.13)، "تيسير شرف"، بدون عنوان، 1986م، ألوان زيتية على قماش، 70×70سم

(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين–الجزء الأول 1990–1863، 2022، صفحة 115)

شكل (2.14)، "فيرا تماري"، أم وأطفال، 1973م، بلاط سيراميك مزجج، 1×14×21سم

(جونسون و فيتولو، 2017، صفحة 15)

شكل (2.15)، "فيرا تماري"، فدائيون، 1973م، بلاط سيراميك مزجج، 1×14×21سم
(جونسون و فيتولو، 2017، صفحة 15)

تعد فكرة النضال والمقاومة مصدر الإلهام الأكبر للعديد من الفنانين الفلسطينيين منذ انطلاق الحركة التشكيلية الفلسطينية إلى الآن، ومع كل ظروف المنع والقمع التي يمر بها الشعب الفلسطيني، إلا أن الفنان واصل نشاطه الفني والإبداعي مؤكداً على وظيفة الفن الاجتماعية، والمعبرة عن الإحتلال وممارساته القمعية بالإضافة إلى تصويره لمواضيع الأرض والتراث التي تبرعم فيها روح النضال، والتي تجسدت بعد ذلك في الانتفاضة الفلسطينية الأولى عام 1987م، إذ "عد هذا التاريخ حداً زمنياً فاصلاً في مسيرة الفنان التشكيلي الفلسطيني، من حيث نمو وتطور الرؤية الفنية للعمل الفني، مما أدى إلى كشف مساحات جديدة أمام الفنان الفلسطيني، على مستوى مضمون العمل ووسائل التعبير وتقنيات الأداء، مما زاد من انتماء اللوحة الفلسطينية إلى الإاجاهات المعاصرة في التشكيل العالمي، الأمر الذي دفع الفنانين التشكيليين منذ بداية التسعينيات إلى تكوين جماعات فنية، أريد منها تكثيف الاتصال والتبادل الثقافي ومن أهم هذه الجماعات "جماعة التجريب والإبداع" التي جمعت الفنانين: سليمان منصور ونبيل عناني وتيسير بركات وفيرا تماري"، انظر صورة (2.14) (جوابرة د.، 2005، صفحة 202).

نرى في أعمال "جماعة التجريب والإبداع" خروجاً عن إطار استخدام الألوان الزيتية كما هو متعارف عليه في الفن الفلسطيني في ذلك الوقت، ولجوء كلٍ منهم إلى استخدام أسلوبٍ خاصٍ مستعينٍ بالخامات المتوفرة له في محيطه بعيداً عن الوسائط التقليدية، فقد استخدم نبيل العناني الجلد والحناء، وسليمان منصور استعمل الطين والتبن والشيد، كما استعمل تيسير بركات الأصباغ الطبيعية المستخرجة من قشر الرمان والبصل والنيلة وغيرها الكثير من الوسائط غير تقليدية لايصال المعنى، إن هذا التحول نبع من روح الانتفاضة التي دعت إلى مقاطعة المنتوجات الإسرائيلية، وقد طبقها الفنان الفلسطيني من خلال استعماله مواد خام من محيطه، والذي أنتج من خلال هذا التوجه فناً مميزاً على مستوى العالم العربي والذي واكب زخم الإنتفاضة من الناحية الثقافية. انظر شكل (2.16 و 2.17 و 2.18 و 2.19). (منصور، 2009)

صورة (2.14)، مجموعة "التجريب والإبداع" في بيرزيت، من اليسار إلى اليمين: فيراتماري، نبيل العناني، تيسير بركات، سليمان منصور، الصورة من نبيل عناني، (جونسون و فيتولو، 2017، صفحة 19)

شكل (2.16)، "سيلمان منصور"، قرية، 1992م، لوحة من الطين، حناء، شيد على خشب، 90×70سم
(مسلّم، 2006، صفحة 167)

شكل (2.17)، "تيسير بركات"، بدون عنوان، 1991م، أحبار وأصباغ على ورق،
(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين–الجزء الأول 1990–1863، 2022، صفحة 111)

شكل (2.18)، "فيرا تماري"، بيت يافاوي، 1989م، نحت زخرفي مزجج وأكاسيد، 28×30×16سم
(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين– الجزء الثاني–1863–1990، 2021، صفحة 125)

شكل (2.19)، "نبيل عناني"، تجاذب، 1994م، كولاج من الجلد وحناء وأصباغ، 80×70سم
(مسلّم، 2006، صفحة 164)

إلى أن جاءت تفاهمات أوسلو للسلام عام (1994م) بما حملت في مضامينها وافرازاتها الأساسية من تحول في الواقع السياسي والمجتمعي الفلسطيني، وبدايات تجسيد الحلم والمشروع والهوية الوطنية على الأراضي الفلسطينية، حيث عُدت من أهم المحطات التي مر بها الواقع

السياسي والمجتمعي الفلسطيني، حيث تأسيس السلطة الفلسطينية لأول مرة على الأراضي الفلسطينية–سلطة الحكم الذاتي، لتكون هي الممثلة والمسؤولة عن رعاية شؤون الفلسطيني، فكان لهذا التحول السياسي دورٌ فاعلٌ في منح المثقف والفنان الفلسطيني إحساساً بمشروعية خطابه الثقافي والفني، فقد بدأت السلطة الفلسطينية ومنذ انطلاقها بتأسيس المؤسسات والهيئات والوزارات لإدارة الحياة الفلسطينية في كافة المجالات من تعليمية وصحية وثقافية وغيرها، كما كان للثقافة نصيبها في الرعاية من خلال السماح بإقامة مثل تلك المؤسسات والمراكز الثقافية، الحكومية وغير حكومية، فعلى الصعيد الحكومي تم تأسيس وزارة الثقافة الفلسطينية عام 1994م، والتي كان لها دورٌ فاعلٌ في تنشيط الحركة التشكيلية الفلسطينية، من خلال تبنيها للعديد من المحاور والخطط كالتبادل الثقافي والفني على المستوى المحلي والدولي، وقد دعت تلك المراكز إلى رعاية المعارض الفنية واعداد الحلقات النقاشية والندوات، فضلاً عن تبنيها اصدار الدراسات والبحوث الثقافية العالمية والخطاب الثقافي الفلسطيني بشكل خاص، بالإضافة إلى تقديم الدعم المادي والمعنوي كتقديم الجوائز المادية والتشجيعية سنوياً، مما أدى إلى نمو الفنان الفلسطيني فكرياً ونقدياً من خلال الاحتكاك المباشر بالفن في الوطن العربي والعالم الغربي. (الرجبي، 2016، صفحة 47).

أما على الصعيد غير الحكومي فقد نشطت بعض المؤسسات الثقافية التي تم افتتاحها في بداية التسعينيات، والتي كان من أبرزها: مركز الواسطي الذي افتتح من قبل جماعة من الفنانين التشكيليين في مدينة القدس عام 1992م، ومركز السكاكيني الثقافي في مدينة رام الله والذي افتتح عام 1994م، وبيت الفنانين الفلسطينيين في مدينة الخليل عام 1996م، والتي أخذت على عاتقها مسؤولية رعاية الفنانين الفلسطينيين، وتوجيههم ودعم تطلعاتهم الفنية، من خلال إقامة المعارض الفنية والندوات والإصدارات الفنية والعلمية والبحوث في مجال الفن التشكيلي، الأمر الذي أدى إلى تطور في البنية التحتية للمشهد الثقافي الفلسطيني، فضلاً عن تحرر الفنان نسبياً على مستوى السفر والتنقل بحرية أكبر، حيث وفر ذلك فرصة للفنان للاحتكاك بنظرائه من الفنانين داخل الوطن وخارجه، بالإضافة إلى الدور الذي لعبته تلك المؤسسات في تحفيز توجه الفنان نحو تطوير أساليبه الإبداعية وأدواته الفنية، ففي السنوات الأخيرة وبالأخص بعد اتفاقية أوسلو قل استعمال التراث في الفن الفلسطيني، وتحول الفنان إلى أساليب وتقنيات ومفاهيم جديدة في التعبير إلى جانب فن التصوير، والتي أطلق عليها لاحقاً اتجاهات مابعد الحداثة. (جوابرة د.، 2013، صفحة 80).

كان لاحتكاك الفنان الفلسطيني المباشر بنظرائه خارج الوطن، وبالأخص بعد اتفاقية أوسلو للسلام كما ذكرت الباحثة سابقاً سببٌ في منح الفنان سبل الاتصال والتواصل مع المشهد الفني العالمي، إذ بدأت الفنون الفلسطينية تشهد تأثراً واضحاً بفنون ما بعد الحداثة واتجاهاتها المختلفة، إذ بدأ الفنان باستخدام وسائط تعبيرية مختلفة كالوسائط الرقمية كما في لوحة للفنان شريف واكد "بدون عنوان" والذي استخدم فيها الطباعة الرقمية على كانفس عام 1998م كما في شكل (2.20 و 2.21). (الرجبي، 2016، صفحة 84).

شكل (2.20)، "شريف واكد"، بدون عنوان، 1998م، لوحة بقياس 21.5*7.5، طباعة رقمية على كانفس
(الرجبي، 2016، صفحة 84)

شكل (2.21)، "شريف واكد"، بدون عنوان،1998م، لوحة بقياس 21.5*7.5، طباعة رقمية على كانفس
(الرجبي، 2016، صفحة 84)

ابتعد عددٌ من الفنانين البارزين عن الوسائل التقليدية، واتجهوا نحو تحرير أنفسهم من الطرق التقليدية في التعبير والأساليب الأكاديمية في تلك الفترة، لخوض مناهج تمثيل أخرى كالفن المفاهيمي أو ما يعرف بفنون ما بعد الحداثة، والذي تداخل لاحقاً بفعل التطور السريع مع اتجاهات مابعد الحداثة الأخرى كفن الأداء وفن الجسد وفن التجهيز في الفراغ...إلخ، مما دفع الفنان

الفلسطيني لمواكبة هذا التطور والإنتقال من اللوحة المسندية إلى الفضاء ثلاثي الأبعاد، وتوظيف شتى الوسائل المتاحة للتعبير عن مواضيعه، حيث نجد من أولى الأسماء التي استخدمت تلك الأساليب المستحدثة في الحركة التشكيلية الفلسطينية (الفنان خليل رباح و الفنانة رنا بشارة والفنانة فاتن نسطاس)، فقد اتخذوا من الفن المفاهيمي وسيلة للتعبير من خلال أعمالهم الإبداعية للتعبير عن مضامينهم المختلفة كما في شكل (2.22) و (a2.23–/ 2.23–b) و (2.24– a/ 2.24–b). (جوابرة د.، 2013، صفحة 94).

شكل (2.22)، "خليل رباح"، نصف بورتريه ذاتي، 1997م، فن مفاهيمي (فن جسد)
(جوابرة د.، 2013، صفحة 93)

شكل (a–2.23)، "رنا بشارة"، صرخة في وادي النسناس، 1997م، فن مفاهيمي (تركيب)،
(جوابرة د.، 2013، صفحة 96)

شكل (2.23–b)، "رنا بشارة"، صرخة في وادي النسناس، 1997م، فن مفاهيمي (تركيب)، (جوابرة د.، 2013، صفحة 96)

شكل (2.24–a)، "فاتن نسطاس"، بدون عنوان، 1999م، فن مفاهيمي (تركيب) (جوابرة د.، 2013، صفحة 99)

شكل (2.24–b)، "فاتن نسطاس"، بدون عنوان، 1999م، فن مفاهيمي (تركيب)
(جوابرة د.، 2013، صفحة 99)

استمرت الحركة التشكيلية الفلسطينية المعاصرة بالتطور والانفتاح نحو التجارب البصرية المعاصرة مع نهاية القرن العشرين، والتي تضاعفت مع انتفاضة الأقصى عام ال 2000م، فقد طرأ تغيير جذري في توجهات الإنتاج الفني في المنطقة، والذي تزامن مع زيادة البنية التحتية الثقافية الداعمة له، إن كان على المستوى المحلي في فلسطين أو الإقليمي، والذي يتوافق مع مكانة الفن المعاصر في منطقة الشرق الأوسط والدور الذي أداه الفن في عملية العولمة، خصوصاً "باعتبار التغييرات الضخمة التي طرأت على مستوى مراكز وسياسات الإنتاج الفني والثقافي في المدن العربية، وصعود مراكز حديثة نسبياً لجذب الفنون المعاصرة وتداولها وعرضها. وبالتالي أصبح الجمهور المحتل للفن الفلسطيني الناشئ عالمي النطاق، وأصبح مطلوباً من هذا الفن ومنتجيه ما هو أبعد كثيراً من خصوصية الأوضاع التي يتم انتاجه في ظلها. كما أصبح جلياً أن الاختلافات بين الآفاق الواسعة وغير المحدودة لأطر الفن المعولم وجماهيره الجديدة من جهة، في مقابل القيود المفروضة على المنتجين الفلسطينيين من جهة ثانية، قد أصبحت بشكل متزايد. وفي هذا المجال

أدت مجموعة من العوامل دوراً في مد جسور التواصل بين الفنانين الفلسطينيين والمنصات الفنية العالمية من معارض وبينياليات ومتاحف، بما فيها نشوء بنية تحتية تتمثل في المنظمات الأهلية ومراكز الفن والمؤسسات المحلية والعالمية الفاعلة في فلسطين". (مخول، هون، و شرف، 2013، صفحة 252) متمثلة في: (مؤسسة عبد المحسن القطان، دار الندوة الدولية، مؤسسة المعمل للفن المعاصر، شبابيك من غزة للفن المعاصر، حوش الفن الفلسطيني، الجاليري الافتراضي، منتدى الفنون المعاصرة، الأكاديمية الدولية لفنون فلسطين، المحطة)، والتي بدأت تتشكل بشكل متزايد مع نهاية عقد التسعينيات أي مع بدء ظهور الدعم الأوروبي الحكومي للشعب الفلسطيني، والتي أخذت على عاتقها تقديم الدعم المعنوي والمادي عن طريق إعداد مسابقات فنية وتوفير اقامات لفنانين فلسطينيين لحضور أشهر الملتقيات الفنية وورش عمل فنية متنوعة في أوروبا، بغرض توفير التبادل الفكري والمعرفي مع الفنانين الغربيين، واتاحة الفرصة للفنان الفلسطيني للتعرف على آخر مستجدات حقل الفنون البصرية في العالم، والتي كان أبرزها: (المركز الثقافي البريطاني، والمركز الثقافي الفرنسي– الألماني. (الرجبي، 2016، صفحة 50). [*]

"وبذلك يكون قد اجتمعت لدى المثقف والفنان الفلسطيني عدة عوامل ومسوغات ودوافع للاستجابة للمؤثرات الثقافية والخطابات الجمالية الوافدة، فالعامل المادي المتمثل بالدعم من المؤسسات الغربية إلى العامل النفسي المرتبط بنهم الفنان الفلسطيني المحاصر والمعزول عن محيطه وبحثه الدَؤوب لإشباع حاجاته المعرفية بالجديد والمستحدث بعد إحساسه بعمق ومستوى المفارقة ما بين خطابه الفني وما بين المشهد الفني في العالم، كذلك عوامل حضارية تمثلت بحاجته إلى مخاطبة العالم بعد أن سنحت له الفرصة ولأول مرة ومنح الإحساس بأنه جزءٌ من هذا العالم الواسع فكان لابد له من استخدام لغة بصرية وفنية يفهمها عالم اليوم". (جوابرة د.، 2013، صفحة 5)، وقد "اتخذ الفن الفلسطيني مساراً مُختلفاً عما كان عليه في السابق، وأدى توافر التكنولوجيا الحديثة لصور واضحة له في مقاومة الحصار، ما دفع الفن التشكيلي الفلسطيني إلى الاتجاه لفنون ما بعد الحداثة، لأنها كانت تُشكل له مصدراً وفرصة حقيقية لاستخدام هذه الفنون المفاهيمية لطرح قضاياه في القرن الحادي والعشرين". (سليمان هـ.، 2015، صفحة 87).

---

[*] للاستزادة بالخصوص أرجو الاتطلاع على (جوابرة د.، 2013، صفحة 81) و (الرجبي، 2016، صفحة 50) و (شلبي، 2008، صفحة 56).

تنوعت تجارب الفنانين الفلسطينيين ذات الطابع المابعد حداثي أمثال فيرا تماري، عن طريق تطويع الخامات لمواءمة الأعمال التركيبية والوسائط المتعددة، حيث قامت الفنانة تماري بعمل فني بعنوان (ماشيين) في عام 2002م كما في شكل (2.25)، والذي يندرج ضمن فنون التجهيز في الفضاء، والذي تكون من خمس سيارات محطمة تم وضعها على قطعة من طريق اسفلتي شيدت خصيصاً لغرض العرض في احدى ملاعب كرة القدم في مدينة رام الله، حيث حمل المنجز الفني رسالة سياسية عبرت عن وحشية الإحتلال أثناء اجتياحه للمدن الفلسطينية في عام 2002م ومن بينها مدينة رام الله. (جوابرة د.، 2013، صفحة 102).

فضلاً عن العمل التركيبي لتماري بعنوان (البيت) والذي يندرج ضمن تيارات فنون ما بعد الحداثة، وقد تم انجازه عام 2017م، حيث تكون هذا العمل من قضبان حديدية شكلتها على شكل مكعب مفرغ من الداخل، يتخلل هذا المكعب المفرغ سلم بلاستيكي تم تثبيته بتلك القضبان عن طريق أسلاك تبلغ مساحته (275×275×350 سم) كما في الشكل (2.26). (الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين- الجزء الثاني-1863-1990، 2021، صفحة 125)، بالإضافة إلى الفنان "منذر جوابرة" والفنانة "فاتن نسطاس" وغيرهم الكثير ممن تأثروا بفنون ما بعد الحداثة، ودعوا للإندماج والتفاعل ما بين الشعوب وثقافتهم لاسيما في المنجز الإبداعي، فمن بين أعمال جوابرة عمل تركيبي وجرافيتي أنجزه عام 2017م باسم "من مجموعة علو" شكل (2.27)، بينما قامت نسطاس بعمل تركيبي بعنوان "البحث عن الكمال" عام 2010م كما في شكل (2.28)، حيث مثلت أعمال كلٍّ منهما مفاهيم التحولات السياسية في فلسطين، إلى جانب القضايا الاجتماعية، مواضيعهم الفنية التي تنوعت فيها الخامات والتقنيات والمفاهيم داخل المنجز الفني. (الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين- الجزء الثاني-1863-1990، 2021، الصفحات 100-240)

شكل (2.25)، "فيرا تماري"، ماشيين، 2002، عمل تجهيز بالفراغ

(مخول، هون، و شرف، 2013، صفحة 217)

شكل (2.26)، "فيرا تماري"، البيت، 2017، عمل تركيبي، حديد وأسلاك وبلاستيك، 275×275×350سم

(جونسون و فيتولو، 2017، صفحة 112)

شكل (2.27)، "منذر جوابرة"، من مجموعة علو، 2017، عمل تركيب جرافيتي 78×44×210×158سم
(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين– الجزء الثاني–1863–1990، 2021، صفحة 241)

شكل (2.28) "فاتن نسطاس"، البحث عن الكمال، 2010، عمل تركيبي
(الفلسطينية، موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين– الجزء الثاني–1863–1990، 2021، صفحة 100)

2.3.1. الفيديو في الفن الفلسطيني المعاصر:

نجح فن الفيديو في فرض مكانته وسط الفنون البصرية المختلفة، ليصبح واحداً من أهم أشكال التعبير الفنية المعاصرة في الوقت الحالي، والتي يتم المزج فيها بين أنماط التعبير السمعية والبصرية المختلفة، لتقديمها ضمن قالب إبداعي واحد، الأمر الذي أدى إلى استجابة مجموعة من الفنانين الفلسطينيين وتبني هذا الأسلوب الجديد، لكننا نجد أن فن الفيديو ظهر وانتشر في الساحة التشكيلية الفلسطينية متأخراً كغيره من الفنون المندرجة تحت تيارات فنون ما بعد الحداثة، حيث بدأ التوجه نحو هذا الفن من قبل الفنانين الفلسطينيين لما وفرته من مساحة تعبيرية سهلة التناول وسريعة وواسعة الانتشار، فقد استطاع عددٌ من الفنانين الفلسطينيين طرح مضامينهم من خلال هذا الفن المستحدث وتقديمه إلى الفن العالمي كتجارب فنية جديدة، كما أنه كان لجيل الشباب الدور الأكبر في إظهار هذا الفن وتوظيفه عبر أعمالهم الفنية المتنوعة في الأراضي التاريخية الفلسطينية والضفة الغربية وقطاع غزة، أمثال: إميلي جاسر ورائدة سعادة وشريف واكد وجمانة مناع ورفيدة سحويل وبشار حروب ومحمد حرب وخليل رباح وفاتن نسطاس ورحاب نزال وبيسان أبو عيشة وغيرهم الكثير ممن كان لهم أثر في تبني الفيديو كوسيط معاصر للتعبير عن العديد من المضامين الفكرية، لهذا عمل الفنان الفلسطيني على تسخير هذا الوسيط كوسيلة اتصال للتعبير عما يجول في خاطره من أفكار وطموحات وأحلام. (أحمد، 2020، صفحة 225)

من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن ما يُعدُّ واحداً من أقدم الأمثلة على فن الفيديو الفلسطيني يصفه بعض النقاد بأنه فن اذاعي، وهو فيديو بعنوان "الكثير أريده ليقول" (1983م) لمنى حاطوم (فنانة فلسطينية لبنانية تعمل وتقيم بين لندن وبرلين)، كما وضع العديد من الفنانين الشباب المقيمين خارج الوطن غير حاطوم فن الفيديو الفلسطيني في سياق الفن العالمي، كممارسات الفنانة الفلسطينية البريطانية المقيمة في لندن "روزاليندا النشاشيبي" في عملها "ضاحية البريد" (2002م)،

وغيرهم الكثير ممن كانت أعمالهم نافذة للتعبير عن القضية الفلسطينية، أما على المستوى المحلي فقد لعبت كاميرا الفيديو دوراً نشطاً في انتاج الأعمال الفيديوية،[*] وهو دور يتجاوز مجرد التسجيل، لتصبح الكاميرا وسيلة ومحتوى العمل الفني، كأعمال الفنان "تيسير البطنيجي" المولود في غزة; يسلط الضوء على الفلسطيني المحاصر في أعماله، والأعمال التي قامت بها الفنانة "اميلي جاسر" (جسد غريب) عام 1994م، حيث كان تصوير العبور أو محاولة العبور أدائياً، بمعنى أن العمل يكمن في فعل التصوير بالنسبة لجاسر، وكان السبب في أن منعها الجنود من التصوير على وجه التحديد هو ما دفعها إلى صنع هذا الفيلم،(Gras، Harris، و Makhoul، 2023، الصفحات 119-120-131).

أما عملها (15 دقيقة فلسطينية في فلسطين) الذي أنتجته عام 1998م، فقد تخلله سلسلة من المقاطع الوثائقية القصيرة لكاميرا محمولة باليد فيما بينها فواصل قصيرة صامتة، والتي تم تصويرها من مواقع مختلفة من غزة إلى عكا، حيث احتوت هذه الفواصل الصامتة على عوالم كاملة من المجهول وغير المرئي، وهما مفهومان في فلسطين تم تطبيعهما ودمجهما في الوجود اليومي الفلسطيني. (جاسر، 2024)

ومن بين العوامل والمسوغات التي دفعت الفنان الفلسطيني للاستجابة للمؤثرات الثقافية والخطابات الفنية الوافدة هو ظهور العديد من المؤسسات الأهلية التي هدفت إلى تنمية المجتمع الفلسطيني في جميع القطاعات بعد اتفاقية أوسلو للسلام، لذا ستحاول الباحثة تقديم عرض لأهم هذه المراكز الداعمة في ضوء ما تقدمه من برامج لتنمية الفن الفلسطيني على هذا الصعيد، وستتناول الباحثة أهم المؤسسات الداعمة لفنون مابعد الحداثة بشكل عام وفن الفيديو بشكل خاص.

---

[*] لا يتمتع التلفزيون الوطني الفلسطيني بإمتداد عالمي، فهو يقتصر على الجمهور الفلسطيني بسبب الإحتلال، فنجد أن فن الفيديو الفلسطيني نجح بإحداث تأثير مهم في انتشار الأفكار الناشئة عن التجربة الفلسطينية على مستوى العالم، وفي سياق المعارض الدولية فهي قادرة على جذب نخبة صغيرة نسبياً ولكنها مؤثرة، ومن الصعب أن نعرف مدى فاعلية أو فائدة التعاطف والدعم من جانب النخبة الدولية على نطاق واسع عندما تواجه الدعم الإقتصادي والعسكري الهائل الذي تتمتع به اسرائيل، ولكن بطريقة مماثلة تحل شبكة الإنترنت محل الصحافة التلفزيونية والصحافة المطبوعة في نقل فن الفيديو الفلسطيني المحلي إلى العالمية. (Gras, Harris, & Makhoul, 2023, p. 130)

2.3.2 اهم المؤسسات الفلسطينية الداعمة لفنون مابعد الحداثة عامة وفن الفيديو خاصة:

1. مؤسسة عبد المحسن القطان: *A. M. QATTAN FOUNDATION*

مؤسسة خيرية تنموية، أُنشئت عام 1993م في بريطانيا، وباشرت عملها في مدينة رام الله الفلسطينية منذ عام 1998م حتى الآن في إطار رسالة تهدف إلى الارتقاء بعملية التنمية الثقافية والعلمية والتربوية للشعب العربي عامة، والشعب الفلسطيني خاصة بهدف الحفاظ على التراث الثقافي، وكان من أبرز برامجها المخصصة لدعم العملية الإبداعية للفن التشكيلي هو برنامج الثقافة والعلوم الذي أطلقته عام ال 2000م، والذي هدف إلى تحفيز المبدعين ورعايتهم وتنمية مواهبهم العلمية والفنية. (القطان، 2002، صفحة 7)، وقد ترجم هذا البرنامج ضمن استراتيجيات وخطط عديدة كان لها الأثر في تنمية الاتجاهات الفنية المعاصرة لدى جيل الشباب، والتي كان أبرزها احتضان المؤسسة لأعمال الفنانين الإبداعية عبر اقامة المعارض ونشرها إعلامياً، ودعم مشاركاتهم في الفعاليات الدولية عن طريق تأمين اقامتهم خارج فلسطين، بالإضافة إلى جائزة الفنان الشاب التي بدأت المؤسسة تقديمها منذ عام ال 2000م وبشكل دوري كل عامين، وهي عبارة عن جائزة مالية قيمة تقدم لثلاثة فائزين في أي مجال من مجالات الفنون التشكيلية كالرسم والنحت وفنون الوسائط والتركيب وغيرها. (القطان، أفنية شاغلة–مسابقة الفنان الشباب لعام 2004، 2004، صفحة 8). فضلاً عن "مهرجان سين" الدولي لفن الفيديو والأداء في فلسطين الذي انطلقت فعالياته لأول مرة في التاسع عشر من شهر مايو عام 2009م، حيث تم عرض العديد من الأعمال الفنية المعاصرة التي تتنوع مابين (التركيب والأداء والفيديو) لعدة فنانين فلسطينيين وعالميين في عدة مؤسسات على التوازي. (الإخبارية، 2009)

استمر المهرجان يقدم بشكل دوري كل عامين نتيجة تشارك وتعاون بين مجموعة من المؤسسات الفلسطينية العاملة في مجال الثقافة، والذي كان يقدم طيفاً غنياً ومتنوعاً من فن الفيديو والعروض الأدائية بمشاركة عشرات الفنانين العالميين والعرب والفلسطينيين، بهدف تبادل المعرفة والحوار

والنتاجات الإبداعية لإحياء المشهد الثقافي الفلسطيني وتوفير منصة محورية لاستقطاب مشاركات جديدة محلياً وإقليمياً ودولياً. [*] (القطان، مهرجان سين، 2024)

كتب يوسف الشايب في جريدة الأيام عن مهرجان سين في دورته الثانية لفن الفيديو والأداء عام 2011م، أن فعاليات هذه الدورة للمهرجان انطلقت من مؤسسة عبد المحسن القطان بالشراكة مع العديد من المؤسسات الفلسطينية والعالمية الثقافية والفنية وهي: "إنستانت فيديو" الفرنسية ومقرها مرسيليا، والمركز الثقافي الألماني الفرنسي في رام الله، وجاليري المحطة، ومركز خليل السكاكيني الثقافي، وحوش الفن الفلسطيني في القدس، ومتحف المقتنيات الأثرية والفنية في جامعة بيرزيت، وبالتعاون مع كلٍّ من بيت التقاء الفنانين في غزة، ومؤسسة المعمل للفن المعاصر في القدس، ودار الكلمة في بيت لحم، وقد جاء هذا المهرجان ثمرة لشراكة وتعاون تلك المؤسسات التي يجمعها الاهتمام والرغبة والاستعدادية من أجل تحقيق هذا الحدث الفني الدولي، والذي يوفر فرصاً أكبر للإطلاع على عددٍ كبيرٍ من المشاريع الإبداعية المهمة التي أُنتجت مؤخراً في حقلي الفيديو والأداء، ويضيف مدير برنامج الثقافة والفنون في مؤسسة عبد المحسن القطان (محمود أبو هشهش) أن ما يميز المهرجان في دورته الثانية برأيه هو انفتاحه على الكثير من التجارب في أنحاء متفرقة من العالم، في حين كانت الدورة الأولى في مجملها تتمحور حول الشراكة الفلسطينية الفرنسية بالدرجة الأولى، في حين زاد حجم المشاركات العربية للدورة الثانية، ناهيك عن مشاركة الفنانين الفلسطينيين الشباب. (الشايب، 2011)

(*) تم عرض في مهرجان سين الدولي الأول في فلسطين لفن الفيديو والأداء عدداً من الأعمال وفي عدة مؤسسات كالآتي: (عمليين تركيبيين في مقر مؤسسة عبد المحسن القطان برام الله للفنانيين "خليل رباح" (بعد 12 عاماً) والفنان تيسير "البطنيجي" (يوميات غزة)، في حين كان يعرض في ذات المساء في مركز خليل السكاكيني الثقافي برام الله عمل تركيبي للفنانة "جمانة عبود" (العودة)، وآخر للفنان "محمد حرب" (غرفة تحكم)، كما قدمت الفنانة "رائدة سعادة" في جاليري المحطة برام الله عملها التركيبي (فالكوم) بالإضافة إلى عمليين تركيبيين للفنانة البلغارية "مارينا فاسيليفا" والفنان الأمريكي "بيل فيولا"، في حين شهدت أكاديمية الفنون المعاصرة–فلسطين في البيرة عرضاً تركيبياً خارجياً للفنان الفرنسي "كاشا لوغراند" بالإضافة إلى عروض الفيديو الخاصة بعدد من طلاب الأكاديمية، أما قاعدة المركز الثقافي الفرنسي الألماني برام الله فكانت مسرحاً لعرض الأداء الخاصة بالفنان الفرنسي "جوليان بلين"، بالإضافة إلى عرض فيديو للفنان "تيسير البطنيجي" بعنوان (رحلة مستحيلة)، وفي الوقت نفسه انطلقت الفعاليات في كلاً من القدس وغزة، ففي مقر مؤسسة المعمل للفن المعاصر بالقدس عُرض عملين فيديو للفنان الجزائري الفرنسي "حكيم ب"، وفي الوقت نفسه كان الجمهور على موعد مع الفيديو المميز للفنان "شريف واكد" (شيك بوينت)، وفيديو (حكاية مستمرة) للفنان "شادي حبيب" في قاعة المركز الثقافي الفرنسي). (الإخبارية، 2009).

وجاءت الدورة الثالثة للمهرجان لفن الفيديو والأداء في عام 2013م تحت عنوان "حشود وحيدة"، بتنظيم كلٍ من مؤسسة عبد المحسن القطان ومركز خليل السكاكيني الثقافي والمركز الثقافي الألماني الفرنسي برام الله، ومؤسسة انستانت فيديو بمرسيليا والتي جاءت في إطار الاحتفال بخمسين عاماً على فن الفيديو في العالم، حيث اشتمل برنامج المهرجان على العديد من أعمال الفيديو والأداء الجديدة، كعمل الفيديو التركيبي ثلاثي القنوات للفنان "ايهاب جاد الله" بعنوان (مابعد 93)، وفيديو (رحلة إلى رام الله) للفنان "علاء أبو أسعد"، و فيديو للفنانة "نور أبو عرفة" بعنوان (إرشادات لحلول حميمة أو تبدو أكثر حميمية)، و فيديو (عمى الحب) للفنان "يزن الخليلي"، وعمل فيديو تركيبي رباعي القنوات و أداء للفنانة "سمر حدّاد كينج" بعنوان (ملعب)، كما ضم البرنامج عشر فيديوهات مختارة لفنانين مصريين، وعرض ثلاثة برامج لأفلام فيديو ابتكرها فنانون عالميون تحت اشراف وتنظيم مؤسسة انستانت فيديو الفرنسية. (القطان، انعقاد الدورة الثالثة من مهرجان "سين" لفن الفيديو والأداء، 2013)

بينما تم افتتاح المهرجان في مدينة رام الله الفلسطينية في دورته الرابعة عام 2015م تحت عنوان "استعادة الفضاء العام"، وهي مبادرة مشتركة للعديد من الشركاء الفلسطينيين والدوليين، حيث جذبت هذه النسخة المشاهدين وتحولت الشوارع إلى منصات تحمل الفنانين الذين عبروا عن مشاعرهم وأفكارهم من خلال العروض العامة للفيديوهات والعروض الأدائية. (كامل، 2017)، في حين النسخة الخامسة كانت تحت عنوان " كل القوة للمخيلة الشعرية" في جامعة بيرزيت عام 2017م، والتي يشارك فيها من خلال استضافة ثلاثة أعمال فيديو لمؤسسة "انستانت فيديو" الفرنسية، كما تضمن المهرجان سلسلة من الفعاليات والجولات الفنية في أربعة مدن فلسطينية تشمل بيت لحم، رام الله، غزة والقدس، حيث عقد المهرجان بالتعاون بين مؤسسة عبد المحسن القطان، ومتحف جامعة بيرزيت، ومعهد جوته الألماني، ومؤسسة إنستانت فيديو، وحوش الفن الفلسطيني، وكلية دار الكلمة الجامعية للفنون والثقافة، ومجموعة التقاء، وشبابيك للفن المعاصر، ومركز خليل السكاكيني الثقافي، وبلدية رام الله، ومركز رواق للمعمار الشعبي، وقد عكس هذا المعرض الدور المهم الذي لعبته جامعة بيرزيت في دعم كافة المؤسسات الفنية والثقافية المشاركة في هذا المهرجان، والتي تهدف إلى خلق فضاءات للعرض والبحث في ممارسة فنون الفيديو والأداء، بهدف تشجيع خلق أشكال جديدة من الرؤية والتفاعل خاصة في العمل الثقافي الفني والجماعي،

في محاولة لإبقاء المجتمع الفلسطيني في دائرة الحوار والممارسات الفنية المعاصرة في العالم من خلال أعمال الفنانين العالميين والمحليين. (بيرزيت، 2017)

انطلقت فعاليات المهرجان بنسخته السادسة عام 2019 في قلب شوارع رام الله بمشاركة من مؤسسات عامة وثقافية في تنظيم هذا المهرجان، وهي مؤسسة عبد المحسن القطان، بلدية رام الله وانستانت الفرنسية، في محاولة لتغيير مفهوم الشارع التجاري وأدوات العرض التي تستخدمها المحال التجارية، وتحويل الشارع إلى قطعة فنية مرئية واحدة، وقد استخدم المهرجان الشارع الرئيسي "شارع ركب" مكاناً له، حيث انطلق المهرجان بعرض كتاب الصورة للمخرج الاستثنائي الفرنسي "جان لوك غودار" في مبنى مؤسسة عبد المحسن القطان، وتلا ذلك انطلاق عروض فن الفيديو في الشارع الرئيسي لمدينة رام الله. (القطان، في نسخته 6 لفن الفيديو والأداء، مهرجان "س" يحاول تغيير مفهوم الشارع التجاري، 2019)، أما في النسخة السابعة للمهرجان والذي انطلق في عام 2022م، فقد افتتحت مؤسسة عبد المحسن القطان مهرجان سين لفن الفيديو والأداء بالتعاون مع انستانت فيديو (مارسيليا) وسبعة شركاء آخرين وهم: (مجلة 28 (رفح)، المعهد الفرنسي في غزة، مؤسسة المعمل للفن المعاصر (القدس)، مركز دار الصباغ لدراسات وأبحاث الشتات، دار يوسف نصري جاسر للفنون والبحوث (بيت لحم)، تشرين (الطيبة) وبلدية رام الله)، حيث اشتمل البرنامج في هذه الدورة على عروض فيلمية لفن الفيديو والأداء وأعمال تركيب فيديو وعروض عامة من إنتاج فنانين عالميين وعرب وفلسطينيين، حيث كانتيسعى الفنانون في أعمالهم المقدمة لكسر القواعد وتحدي ماهو واضح وتجاوز المبادئ الراسخة، للسعي من أجل زعزعة وجهات النظر الجديدة وإطلاقها، وقد تمحورت الأعمال حول مفاهيم التضامن والمجتمع والتمرد والمساواة والعرق والحدود التي تُحدث فهماً جديداً لدور الأفراد والمجتمعات في خلق عالم أكثر عدلاً ومساواة، والتي عرضت في ستّ مدن فلسطينية وهي: (القدس، رام الله، بيت لحم، الطيبة، غزة ورفح)، كما شارك معرض الفيديو الفلسطيني هذا في مهرجان إنستانت فيديو في دورته الخامسة والثلاثين والذي عُقد في تشرين الثاني/ نوفمبر من نفس العام. (القطان، افتتاح مهرجان سين لفنّ الفيديو والأداء، 2022)

2. دار الندوة الدولية (ديار): *Dar Annadwa*

مؤسسة أهلية تنموية تابعة للكنيسة اللوثرية تأسست في بيت لحم عام 1995م، حيث تسعى المؤسسة إلى توفير مجموعة من البرامج والنشاطات التي تلبي شتى احتياجات المجتمع الفلسطيني خصوصاً قطاع الشباب، فهي تسعى إلى بناء حوار بين الثقافات والأفراد في مختلف مناحي الحياة، لكنها تبنت النشاط الفني وفنون مابعد الحداثة بشكل خاص كأداة للكشف عن المشاكل المهمشة لجيل الشباب، وذلك عبر طرح برامج ومشاريع تدريبية في الفنون المعاصرة، وفي عام 2006 تم افتتاح كلية دار الكلمة والتي تعد جزءاً من مشروع أكاديمي موازٍ لدار الندوة الدولية، فأصبحا بذلك مشروعين شقيقين تحت إطار مايسمى بمؤسسة ديار في مدينة بيت لحم، وتقدم دار الكلمة مجموعة من البرامج الأكاديمية المتخصصة بالفنون والحرف كتخصص الزجاج والخزف وانتاج الأفلام والموسيقى بالإضافة إلى برنامج السياحة، وقد بدأت الكلية منذ عام 2008م بتفعيل برنامج الفنون المعاصرة والذي يُعد برنامجاً أكاديمياً متخصصاً بتخريج طلبة يحملون شهادة دبلوم بفنون مابعد الحداثة. (الندوة، 2024)

3. مؤسسة المعمل للفن المعاصر: *Al-Mamal Foundation for Contemporary Art*

مؤسسة ثقافية غير ربحية تأسست في القدس عام 1997م، رسالتها العامة هي تقديم الدعم المادي والمعنوي للفن الفلسطيني بهدف تنميته وتطويره وتقديمه بصورة حضارية للعالم والمجتمع الفلسطيني، حيث تبنت المؤسسة ثلاثة برامج ساهمت في دعم وتطوير اتجاهات مابعد الحداثة في الفن الفلسطيني المعاصر، وهذه البرامج هي: برنامج التوعية والاتصالات الفنية، برنامج الإقامة الفنية للفنانين العرب والأجانب، وبرنامج حلقات عمل متخصصة في الفنون المعاصرة، وقد كان من أبرز ما أثمرته تلك البرامج هو استضافة عددٍ من الفنانين الفلسطينيين الذين تتصف أعمالهم بنزعة مابعد حداثية، كالفنانة منى حاطوم من أصل فلسطيني بريطاني، والتي عرضت أعمالها وأقامت العديد من ورش العمل حول فنون مابعد الحداثة بمشاركة عددٍ من الفنانين المحليين. (mamal، 2024).

4. شبابيك من غزة للفن المعاصر: *Windows from Gaza Contemporary Art*

مؤسسة ثقافية افتراضية على صفحة الإنترنت تأسست عام 2003م بجهد مجموعة من الفنانين الشباب ممن يهتمون بالفنون البصرية المعاصرة، إلا أن المؤسسة في عام ال 2009م بدأت تأخذ شكلها الواقعي وذلك عبر افتتاح قاعة لعرض الفنون الرقمية تحت اسم (محترف شبابيك الفن المعاصر)، والتي حملت رسالة ثقافية تضمنت المساهمة في تنمية وتطوير الاتجاهات المعاصرة في الفنون من خلال تبني المعارض وعقد الورشات التدريبية المخصصة لقدرات الشباب في مجال اتجاهات فنون مابعد الحداثة، ليشكل ذلك فضاءً لتفاعل الفن مع المجتمع المحلي والعربي والدولي. (Windows، 2024)

5. حوش الفن الفلسطيني: *Palestinian Art Court- Alhoash*

تأسست في مدينة القدس عام 2004م، وهي مؤسسة غير ربحية ثقافية تهدف إلى تعزيز الوضع الثقافي في مجال الفنون البصرية بالمدينة، وذلك من خلال الحفاظ على المنجز الفني التشكيلي، حيث تسعى المؤسسة إلى تأسيس متحف خاص بالفنون ليكون مقصداً للفنانين ومحبي الفن والزائرين، بهدف ربط مدينة القدس مع باقي المدن الفلسطينية والعالم الخارجي، وفي إطار دعم المؤسسة للفنون المعاصرة قامت باصدار كتاب تحت عنوان (فنانات من فلسطين) والذي صدر بثلاث لغات (العربية والإنجليزية والأسبانية)، كما تضمن عرضاً وتحليلاً لأعمال احدى وأربعين فنانة فلسطينية في مختلف أشكال التعبير البصري ومنها اتجاهات فنون مابعد الحداثة. (حوش، 2024)

6. الجاليري الافتراضي: *Virtual Gallery*

موقع ثقافي افتراضي على شبكة الإنترنت يختص بالفنون البصرية المعاصرة، تأسّس عام 2005م بمبادرة من جامعة بيرزيت بالضفة الغربية، يشكل هذا الموقع نافذة معرفية وثقيفية بالفنون الفلسطينية والعالمية المعاصرة عبر نشاطاتها وبرامجها المختلفة، حيث يتضمن هذا الموقع مكتبة فنية إلكترونية ومنتدى ثقافياً للحوار وبرامج لمعارض وفعاليات مختلفة أبرزها برنامج تحت مسمى (الفن للمدارس)، يستهدف توعية وتثقيف الجيل الواعد في المرحلة المدرسية بأهمية الفنون المعاصرة والوسائط المستخدمة في انتاجها. (الإفتراضي، 2024)

7. منتدى الفنون المعاصرة: *Art School Palestine*

تأسس المنتدى عام 2005م من قبل مجموعة من العاملين في المجال الفني، وهو عبارة عن موقع الكتروني على شبكة الإنترنت يهدف إلى: خلق محفل دائم وفعّال، وقاعدة ومنبر للحوارات وتبادل الخبرات في قضايا الفنون المعاصرة، بالإضافة إلى نشر الفن الفلسطيني المعاصر في الإطار العالمي، وفي مجال الفنون المعاصرة أسس المنتدى علاقة طويلة الأمد بين المؤسسات والأفراد في بريطانيا وفلسطين، كما وفر قاعدة للتبادل الفني والتطوير في هذا المجال، بالإضافة إلى تنظيم إقامة الفنانين ومشاريع تبادل بين المدارس الفنية والمعارض في فلسطين والدول الأخرى، الأمر الذي يعمل على تعزيز التواصل وخلق علاقات جديدة بين الفنانين مع نظرائهم وبين القائمين على المعارض أيضاً، وبهذه الوسيلة تعرض الأعمال لجمهور أوسع بمستوى عالٍ من التعليم، بالإضافة إلى إيجاد مكانة لفلسطين نابضة بالحياة والنشاط للتبادل الثقافي المعاصر، وكان من أبرز ما قدمه المنتدى في دعم اتجاهات فنون مابعد الحداثة تنظيمه لمعرض فني بعنوان (وكأنه من السحر) ل27 فناناً عالمياً في عام 2006م، إذ قدم الفنانون أعمالاً مفاهيمية ساهمت في توفير المشاهدة المباشرة والفاعلة للمتلقي والفنان الفلسطيني. (شلبي، 2008، صفحة 64)

8. الأكاديمية الدولية للفنون–فلسطين: *International Academy of Arts- Palestine*

تعد أول مؤسسة أكاديمية متخصصة في منح درجة البكالوريوس في الفنون المعاصرة، وهي مؤسسة أهلية تأسست في مدينة رام الله عام 2006م، فضلاً عن كونها مؤسسة تربوية متخصصة بتدريس الإتجاهات المابعد حداثية في الفنون ضمن برنامج وخطط أكاديمية، ويندرج في منهجها تقديم نشاطات تعليمية وفنية كورش عمل وعقد حلقات دراسية ومحاضرات واقامة معارض فنية، وتوفير منح دراسية وزيارات ثقافية، بالإضافة إلى توفيرهم زمالات للفنانين والناشطين في حقل الثقافة الفلسطينية. (جوابرة د.، 2013، صفحة 82)

9. المحطة: *Al-Mahatta*

مؤسسة أهلية غير ربحية تأسست في رام الله عام 2007م بجهد مجموعة من الفنانين الشباب، إذ تتميز هذه المؤسسة بامتلاكها لقاعة عرض بمساحة كبيرة نسبةً لقاعات العرض الأخرى، مما جعلها تلعب دوراً فاعلاً في رعاية الكثير من المعارض الهامة والنشاطات والمسابقات

الفنية، بالأخص المعارض التي تضمنت أعمالاً لمابعد الحداثة لحاجة ذلك النوع من الأعمال إلى فضاءات واسعة للعرض، كما أن المؤسسة قامت بانجاز بعض الورش الدولية التي هدفت إلى تنمية اتجاهات فنون مابعد الحداثة وربطها بالمجتمع. (الرجبي، 2016، صفحة 56)

مما لا شك فيه أن هذه المنابر العالمية أتاحت على مر العقدين الماضيين الفرصة للفنانين الفلسطينيين المشاركة في الممارسات الفنية على مستوى مساحات عالمية، فعلى سبيل المثال شكل مشروع الإقامات الفنية "المدينة العالمية للفنون" في باريس والذي كان يتم تنظيمه محلياً بالشراكة بين مؤسسة عبد المحسن القطان ومؤسسة التعاون والمركز الثقافي الفرنسي جسراً للوصول إلى عالم الفن الدولي للعديد من الفنانين الفلسطينيين في الضفة الغربية، وتنطبق هذه الحال بصورة خاصة على الفنانين الذين يعيشون أو كانوا يعيشون في غزة أمثال: شادي زقزوق، هاني زعرب، محمد المدهون، دينا مطر، محمد مسلم ومحمد حجة وغيرهم، فعلى سبيل المثال: شكلت مشاركة الفنان هاني زعرب المولود في رفح أثناء إقامته في "المدينة العالمية للفنون" سنة 2006م مدخلاً لاستقراره في باريس والانطلاق بفنه عبر آفاق عالمية، ومن بين الأمثلة على المستوى المحلي تجربة الفنانة الفلسطينية "ايناس حلبي"، التي فازت بالجائزة الأولى في مسابقة الفنان الشاب من مؤسسة عبد المحسن القطان عن عمل لها تحت عنوان "منيموسين" عام 2016م، والذي تناولت فيه قصة ندبة على جبين جدها الراحل، كما نجد العديد من هؤلاء الفنانين السابق ذكرهم قد وظفوا وسائط وممارسات معاصرة في أعمالهم إثر مشاركتهم بالمعارض والبينياليات والمتاحف العالمية أمثال محمد مسلم ومحمد أبو سل ومحمد حرب وميرنا بامية وغيرهم. (مخول، هون، و شرف، 2013، الصفحات 252-262).

أما عالمياً، حصلت الفنانة "رائدة سعادة" ابنة أم الفحم على الجائزة البرونزية في المهرجان الفني العالمي، بينالي (ICASTICA) في مدينة أريزو الإيطالية، لتكون أول فنانة فلسطينية تحصل على هذه الجائزة الفنية العالمية القيمة لعمل لها بعنوان "فراغ" من سنة 2007م، من بين 40 فنانة عالمية من جميع أنحاء العالم حصلن عليها خلال عشرات الأعوام، وقد مثلت سعادة فلسطين في البينالي العالمي هذا الذي يُقام خصيصاُ للفنانات على مستوى العالم. (المسار، 2024). ومن بين المهرجانات العالمية التي أُنشئت مهرجان "الفن الآن" في سوريا للفن المعاصر، والذي كان داعماً للفنانين الشباب الراغبين في الدخول إلى عالم التجربة الإنسانية الحقيقية، والذي قدم لهم كل

الإمكانات المتاحة من أجل حرية التعبير والخلق الفني المعاصر، بهدف كسر القيود والحواجز للوصول إلى المشهد الفني العالمي، وقد انطلقت هذه الظاهرة الفنية الأولى من نوعها في العالم العربي عام 2009م، بمشاركة 125 فناناً من إحدى وأربعين دولة في العالم، حيث كان من بين المشاركات المقدمة أفلام فيديو لكل من (خليل المزين، محمد حرب، ايهاب جاد الله، مهند يعقوبي، ماجد شالا، إياد صباح، شريف سرحان وسما الشعيبي). (الآن، 2009، صفحة 9).

فضلا عن المهرجانات التي كانت تُقام في فلسطين تحديداً في مدينة غزة، فقد علق الأستاذ "يسري درويش" رئيس الاتحاد العام للمراكز الثقافية بغزة خلال افتتاح مهرجان غزة الدولي الأول لفن الفيديو عام 2010م بقولة: "إن دخول فن << الفيديو آرت>> إلى فلسطين جاء متأخراً، رغم أنه موجود منذ بداية الستينيات في العالم، وهو مزاوجة بين إمكانات التكنولوجيا والفن، يعبر الفنان عن فكرته بالصوت والصورة وتحريك لعناصر اللوحة عبر تشكيلها بالمؤثرات المختلفة سواء كانت ضوئية أو صوتية أو لونية". (أحمد، 2020، صفحة 226)، وقد شارك في ذلك المهرجان أكثر من دولة عربية وأجنبية، والتي وصلت إلى ما يقارب 97 عملاً فيلمياً، ويعلق الفنان "ميسرة بارود" أحد الفنانين المشاركين في المهرجان قائلاً:"مشاركتي الهدف الأول والمعلن منها كسر لحصار الفنان في غزة وما يعانيه من صعوبة الانتقال بظل الحصار وهذه فرصة في ظل مشاركة العديد من الفنانين في العالم لقضيتنا". (كونا، 2010)

يُعقب الفنان "محمد حرب" أحد الفنانين المشاركين في المهرجان قائلاً: "انطلق فن الفيديو آرت في قطاع غزة ما بين عامي (2003م-2004م)م، وهي انطلاقة متأخرة بالمقارنة مع وجوده وانتشاره عالمياً، وكان الفضل يعود لوزارة الثقافة الفلسطينية آنذاك، حين قامت بتنظيم ورشة عمل خاصة بفن الفيديو آرت، عُقدت تقريباً عام 2005م، بإشراف فنان إيطالي يدعى "فليبو"، والفنان الفلسطيني "تيسير البطنيجي"، الذي أمضى فترة طويلة من حياته في فرنسا، وله خبرة واسعة في مجال فن الفيديو آرت. حيث حضر الورشة حوالي عشرة فنانين من جيل الشباب من ضمنهم الفنان "محمد حرب"، وكانت الورشة الفنية هي بداية انطلاقه في هذا المجال كغيره من الفنانين التشكيليين الشباب". (أحمد، 2020، صفحة 227)

بالإضافة إلى المؤسسات المذكورة سابقاً والنشاطات والبرامج المتنوعة التي كانت تقوم بها تلك المؤسسات والتي أَثْرَت حقل الفنون البصرية في فلسطين، فإننا نشهد إنشاء غاليريهات تجارية

ومتاحف ومنشآت ثقافية ضخمة خلال العقد الماضي، نذكر منها (متحف محمود درويش ومتحف ياسر عرفات في رام الله)، وهي شرارة حدوث تحولات جدية في بنية العمل الفني والثقافي في فلسطين، وكذلك المتحف الفلسطيني الذي افتتح عام 2016م والذي استطاع خلال السنوات الأربع الأخيرة تقديم مجموعة مهمة من المعارض التي قدمت قراءات لثيمات متعددة من خلال الإنتاج المعاصر. (مخول، هون، و شرف، 2013، صفحة 268).

كما أُقيم معرض فني تحت عنوان "أفكار تتفتح" بالمركز الثقافي الفرنسي بمدينة غزة عام 2014م، إثر تزايد الإهتمام "بالفيديو آرت" من قبل الفنانين الشباب، ليشق طريقه في قلوب عددٍ من الفنانين الصاعدين الذين نجحوا عبره في التعبير عما يعصف بالقطاع من أزمات، وقد تضمن المعرض عرضاً لثلاثة أفلام فيديو آرت و17 عملاً آخر تراوح بين الفن التشكيلي والتراكيب الفنية وفن النحت وغيرها، كما شارك عشرون فناناً صاعداً من القطاع بأعمال فنية إبداعية، كانت معروضاتهم نتاج ورش عمل أشرف على تنظيمها مختصون محليون وخبراء عرب وأجانب ساهموا في صقل قدراتهم الذاتية وتطوير أعمالهم الفنية. تقول الفنانة "فداء الحسنات" المشاركة بفيلم فيديو آرت عن المرأة في غزة "إن التطور التكنولوجي أتاح للفنانين فرصة الاستفادة من تصوير الفيديو للتعبير عن حالة الأوضاع في قطاع غزة، وأضافت في حديثها للجزيرة نت أنها استطاعت صقل تجربتها مع أفلام الفيديو آرت عبر مشاركتها في دورات مع فنانين أجانب، مشيرة إلى أنه بإمكان أصحاب هذا الفن استخدام أبسط الإمكانات المتوفرة من أجل توصيل إحساسها للناس". (فياض، 2014)

اختارت الفنانة المقيمة في غزة "رفيدة سحويل" أن تسلط الضوء على بعض القضايا الإنسانية والمجتمعية من خلال معرضها الفردي الأول على مستوى فلسطين باستخدام تقنية الفيديو آرت، وقد تجلى المعرض بعرض إثني عشر عملاً فنياً، والذي جاء احتضان محترف شبابيك– دائرة الفن التشكيلي الإتحاد العام للمراكز الثقافية، وضمن منحة انتاجية بمشروع روابط معاصرة بتمويل من مؤسسة عبد المحسن القطان وإشراف جمانة عبود، وبالتعاون ومساهمة من مركز غزة للثقافة والفنون، حيث أضاف رئيس الاتحاد العام للمراكز الثقافية الأستاذ "يسري درويش" قائلاً: "إن فن التجريب الذي قدمته لنا الفنانة رفيدة هو من أهم أدوات التعبير المعاصر لدى الفنانين. وهو رؤية مستقبلية ونظرة للمستقبل; كيف سيعالج قضايا تهم المجتمع. بما فيها من اهتمام لدى

جيل الشباب. لربما تكون الأداة الأكثر فهماً وأكثر سهولة لإيصال الرسالة للشباب نحو التغيير المجتمعي برؤية معاصرة". (الفلسطينية ا.، 2019)، وقد اختارت سحويل "مواجهة" كعنوان لمعرضها وأوضحت "أنها اختارت تقنية "الفيديو آرت" في معرضها لسرعة أنتشارها حول العالم وذلك من أجل ضرورة تعريف المجتمع الدولي بقضايا المواطن الفلسطيني من خلال تسليط الضوء على 12 فيديو آرت يعيشها المواطن خلال 12 شهر سنوياً". (الحرية، 2019)

وبهذا نجد أن الفن الفلسطيني حظي برؤية فنية جديدة مشابهة لمعاصريه في بلدان العالم الأخرى، ليصبح فن الفيديو الاتجاه الفني المفضل لدى العديد من الفنانين الفلسطينيين، وكوسيلة غير تقليدية يبتدع فيها الفنان صوره ومضمونه الفني الخاص، مبدياً حماساً كبيراً لهذا الوسيط الفني على حساب الوسائط التقليدية كالرسم والكتابة وغيرها، وذلك تبعاً لسهولة تلقي المادة البصرية المطروحة في هذا الفن المعاصر، وترى الباحثة أن هذا النوع من الفنون قد ساهم في إيصال رسالة الفنان الفلسطيني للعالم الخارجي بقوة حضوره وسهولة انتشاره، لذا ستقوم الباحثة بعرض بعضٍ من التجارب الفنية التي جاءت عبر فن الفيديو ضمن التجارب الفنية الشابة وتحليلها بهدف الإجابة عن أسئلة البحث.

2.3.3. ملخص المبحث:

حاولت الباحثة في هذا الفصل تقديم إطارٍ تاريخيٍ لأهم المحاور والمنعطفات التي مرت بها الحركة التشكيلية الفلسطينية بعد الانتفاضة الأولى على وجه التحديد، حيث يعد العامل السياسي والمرتبط بالقضية السياسية الفلسطينية وما تخلل تلك الفترة من أحداث هو العامل الأبرز الذي تحكم في تطور الحركة التشكيلية الفلسطينية، وقد أسفر هذا المبحث عن ما يلي:

1. بقراءة تاريخية للواقع الفلسطيني نجد فاعلية البنى السياسية في تشكيل الوعي الفلسطيني المعاصر، فقد شكل الاحتلال حالة من العزل الجغرافي للمثقف والفنان الفلسطيني عن محيطه العربي والعالمي، والذي كان سبباً في جعل المشهد السياسي وتحولاته مكوناً من مكونات الوعي الفلسطيني المعاصر، مستخدماً الوسائط التقليدية في التعبير منذ بداية ظهوره.
2. ساهم العديد من الفنانين ممن شكل حضورهم في عقدي السبعينيات والثمانينيات نهوضاً في الحركة التشكيلية الفلسطينية.

3. جسدت الإنتفاضة الأولى عام 1987م حداً زمنياً فاصلاً في مسيرة الفنان التشكيلي الفلسطيني، على مستوى المضمون والوسائل التعبيرية، الأمر الذي دفع الفنانين التشكيليين منذ بداية التسعينيات إلى تكوين جماعات شكلت أعمالهم خروجاً عن إطار استخدام الألوان الزيتية، واللجوء إلى استخدام خامات غير تقليدية في التعبير.
4. عُدت تفاهمات أوسلو للسلام عام 1994م من أهم المحطات التي مر بها الواقع السياسي والمجتمعي الفلسطيني، حيث كانت بدايات تجسيد الحلم ومشروع الهوية الوطنية على الأراضي الفلسطينية، ابتداءً بتأسيس السلطة الفلسطينية لأول مرة على الأراضي الفلسطينية– سلطة الحكم الذاتي.
5. أخذت المؤسسات والهيئات والوزارات والمراكز الثقافية الحكومية وغير الحكومية على عاتقها مسؤولية رعاية الفنانين الفلسطينيين وتوجيههم ودعم تطلعاتهم الفنية، من خلال إقامة المعارض الفنية والندوات والإصدارات الفنية والعلمية والبحوث في مجال الفن التشكيلي، الأمر الذي أدى إلى تطور البنية التحتية للمشهد الثقافي الفلسطيني.
6. اتجه عددٌ من الفنانين الفلسطينيين بعد تفاهمات أوسلو للسلام نحو تحرير أنفسهم من الطرق التقليدية في التعبير، وخوض مناهج تمثيل أخرى كالفن المفاهيمي، مما دفع الفنان الفلسطيني لمواكبة هذا التطور والإنتقال من اللوحة المسندية إلى الفضاء ثلاثي الأبعاد، وتوظيف شتى الوسائل المتاحة للتعبير عن المضمون الفني.
7. استمرت الحركة التشكيلية الفلسطينية بالانفتاح نحو التجارب البصرية المعاصرة بعد انتفاضة الأقصى عام 2000م، فقد طرأ تغييرٌ جذريٌ في توجه الفنان الفلسطيني المعاصر منذ ذلك الوقت حتى الآن، والذي ساهم في ذلك المنظمات الأهلية ومراكز الفن والمؤسسات المحلية والعالمية، والتي أخذت على عاتقها مد جسور تواصل بين الفنان الفلسطيني ونظرائه في العالم عن طريق إقامة معارض فنية وبينياليات ومتاحف فنية محلية وعالمية أيضاً.
8. نجح فن الفيديو في فرض مكانته وسط الفنون البصرية المختلفة، ليصبح واحداً من أهم أشكال التعبير الفنية المعاصرة في الساحة التشكيلية الفلسطينية.
9. تميزت الحركة التشكيلية الفلسطينية في أراضي فلسطين التاريخية عن زميلاتها في الضفة وقطاع غزة بالتطور الحداثي الملحوظ، وهو نتاج طبيعي سببه الإنفتاح الثقافي الذي عاشه المصورون

الفلسطينيون على مستوى اقامتهم في دولة منفتحة ثقافياً مع الغرب، وكذلك على مستوى دراستهم في المعاهد الإسرائيلية التي تتبع منهج الغرب في تدريس الفنون.

10. اتجه الفنان الفلسطيني لاستخدام وسيط الفيديو في التعبير عن مضامينه الفكرية انطلاقاً مما وفرته له من مساحة تعبيرية سهلة التناول وسريعة وواسعة الانتشار.

11. كانت أولى التجارب الفلسطينية لفن الفيديو محلياً من أعمال الفنانة اميلي جاسر عام 1994م.

12. نشهد في الوقت الحالي نشوء غاليريهات تجارية ومتاحف ومنشآت ثقافية ضخمة كمتحف محمود درويش ومتحف ياسر عرفات وكذلك المتحف الفلسطيني التي كان يتم فيها عرض العديد من أعمال فن الفيديو.

13. تهافت الفنانون منذ ذلك الوقت حتى الآن إلى إنشاء معارض فنية فردية وجماعية متخصصة في فن الفيديو، الذي شق طريقه في قلوب عددٍ من الفنانين الصاعدين الذين نجحوا عبر هذا الفن من التعبير عما يعصف داخلهم من أفكار.

2.3.4 مؤشرات ما أسفر عنه الإطار النظري:

1. ترتبط المضامين الفكرية في المنجز الإبداعي بالعديد من العناصر التي ترتبط بدايةً بمستوى وعي الفنان وتفاعله الفكري مع بيئته المحيطة في جميع مستوياتها الاجتماعية والسياسية والدينية ... إلخ.
2. ليس بالضرورة أن تكون المضامين في أعمال الفيديو آرت واضحة ومباشرة، فكثيراً ما تكون رسالة العمل غامضة تحتاج إلى قراءة نشطة ومتلقٍ متمرس في فعل القراءة.
3. باتت الرؤى التعبيرية المابعد حداثية تؤكد على منح الفنان الحرية في التعبير عن الشعور واللاشعور من خلال فن الفيديو، حيث تميزت أشكال التعبير باللاعقلانية والفوضى واللامعيار.
4. نجح فن الفيديو في فرض مكانته وسط الفنون البصرية المختلفة ليصبح واحداً من أهم أشكال التعبير الفنية المعاصرة في الساحة الفنية التشكيلية الفلسطينية.
5. كان لظهور فن الفيديو كلغة بصرية تجاوزت كل حدود التطور وسبب في تحطيم المعتقدات الفنية التقليدية، حيث أضاف هذا النوع من الفنون تذكرة دخول إلى أروقة التأثير بالمتلقي، من خلال قيام الفنان بعمل تزاوج بين تقنيات الفيديو السمعية والبصرية واستغلال الحركات التسجيلية والكلمات سواء المكتوبة أو المنطوقة وبعض العناصر كزوايا الكاميرا والكادر والألوان...إلخ.

6. قد يحتاج فناني الفيديو لعمل تهجين في أعمالهم الفيديوية من خلال تحوير الأشكال مع التقنيات التي يوفرها الحاسب الآلي بالإضافة إلى تقنيات المونتاج والإخراج لتقديم رؤية الفنان التشكيلية بشكل مثير للمتلقي ومختلفة عن معايير اللون والريشة والإطار الخشبي.
7. بقراءة تاريخية لواقع الفنان الفلسطيني نجد فاعلية البنى السياسية في تشكيل الوعي الفلسطيني المعاصر.
8. أخذت المؤسسات والهيئات والوزارات والمراكز الثقافية الحكومية والغير حكومية على عاتقها مسؤولية رعاية الفنانين الفلسطينيين ودعم تطلعاتهم الفنية من خلال إقامة المعارض الفنية والندوات .... إلخ.
9. تميزت الحركة التشكيلية الفلسطينية في أراضي فلسطين التاريخية عن زميلاتها في الضفة وقطاع غزة بالتطور الحداثي الملحوظ، تبعاً لإقامة الفنانين في دولة منفتحة ثقافياً مع الغرب ودراستهم في المعاهد الإسرائيلية التي تتبع منهج الغرب في تدريس الفنون.
10. اتجه الفنان الفلسطيني لاستخدام وسيط الفيديو في التعبير عن مضامينه الفكرية انطلاقاً مما وفرته له من مساحة تعبيرية سهلة التناول وسريعة وواسعة الانتشار.

الفصل الثالث "منهجية الدراسة"

3 الفصل الثالث

منهجية الدراسة:

يتناول هذا الجزء وصف المنهجية للدراسة وأفرادها، كما يتناول وصفا لأدوات الدراسة وإجراءاتها.

3.1 تصميم وأداة الدراسة:

سوف تعتمد هذه الدراسة في إجراءاتها على المنهج الوصفي التحليلي لأعمال الفيديو آرت الفلسطينية المختارة من عينة البحث، وذلك لما له علاقة مباشرة بموضوع ومشكلة الدراسة، إذ تعد هذه الدراسة من الدراسات النوعية والتي ستقوم الباحثة من خلالها على جمع الحقائق والمعلومات وتحليل للفيديوهات ضمن المنهج التحليلي، للتوصل إلى النتائج المتعلقة بمشكلة الدراسة، والتي تساعد على بلوغ الهدف المطلوب منها; إذ ستشتمل المنهجية على الخطوات التالية:

- تجميع بعض أعمال الفيديو آرت وتبويبها ضمن الحدود الزمانية والمكانية، واختيار الأعمال المميزة والمتنوعة المضامين من أجل محاولة قراءتها وتحليلها والكشف عن امكانيتها في التعبير عن القضية الفلسطينية.
- الاطلاع على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع هذه الدراسة.
- تصميم استبانة تحتوي العديد من الأسئلة المتعلقة بجوانب فن الفيديو.
- عمل مقابلات شخصية مع بعض الفنانين الفلسطينيين الذين أنتجوا أعمالاً في الفيديو آرت والتي تعبر عن القضايا الفلسطينية المختلفة، بهدف معرفة أسباب استخدامهم لهذا الفن وتفسير تجربتهم معه ومن ثم توضيح رؤيتهم وفلسفتهم.
- التواصل مع مؤسسات داعمة لهذا الفن في فلسطين، والكشف عن دوافعها وفلسفتها والتعريف بإنجازاتها.

3.2 عينة الدراسة وجمع المعلومات:

نظرا للظروف الاستثنائية التي ألمت بالشعب الفلسطيني وأدت إلى تشتيته وتفريقه، الأمر الذي أثر على مجتمع الدراسة (أعمال الفيديو آرت الفلسطيني)، واتساع الرقعة الجغرافية التي

تحتضن تلك الأعمال، والتي ممكن أن تكون دول العالم أجمع، مما يؤدي إلى صعوبة رصد وتحديد مجتمع الدراسة بدقة وعلمية، فلا توجد عملية أرشفة لأعمال الفنانين الفلسطينيين في حقل الفيديو آرت، وبناء عليه ستقوم الباحثة بدراسة ثلاثة عشر عملاً من أصل خمسين عملاً فنياً لعدة فنانين فلسطينيين وهم الأكثر حضوراً وتأثيراً في الحركة الفنية الفلسطينية المعاصرة ضمن حقب زمنية مختلفة، خصوصا ممن كان لهم تأثير وبرزوا بنشاطات هامة بعد الانتفاضة الثانية، إذ سيتم اتباع العينة القصدية في عملية اختيار العينات ومجتمع الدراسة.

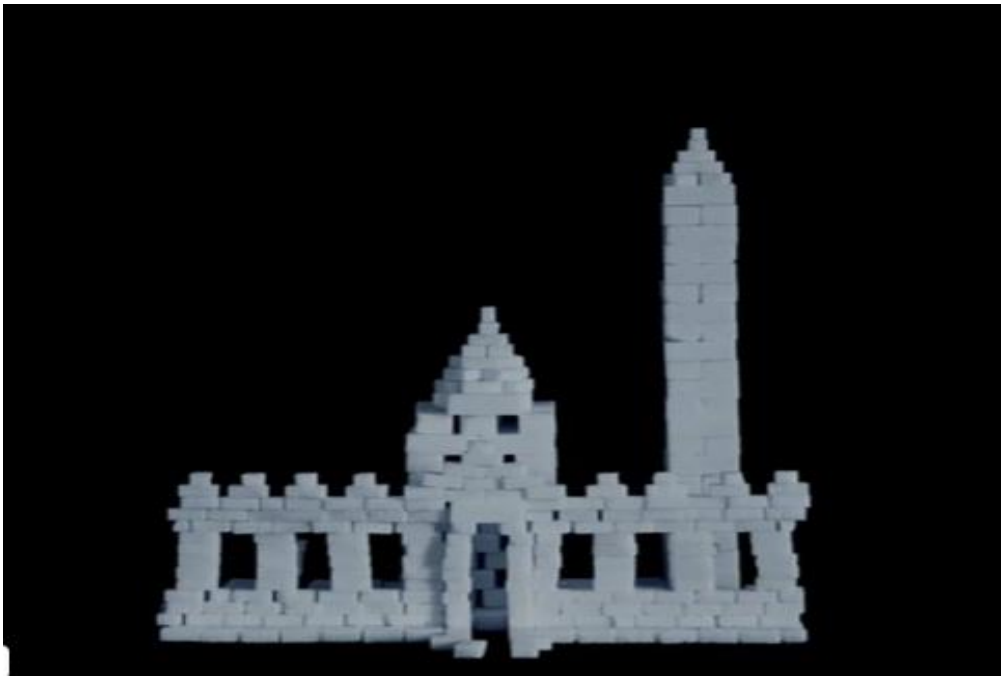
الفصل الرابع (التحليل)

دراسة تحليلية وصفية لأهم أعمال فن الفيديو الفلسطيني

4 الفصل الرابع

4.1 تحليل أعمال فن الفيديو الفلسطيني:

يتضمن هذا الفصل دراسة تحليلية وصفية لأهم أعمال الفنانين الفلسطينيين المتعلقة بفن الفيديو، حيث راعت الباحثة التوزيع الجغرافي للفنانون (الضفة، عرب ال 48، غزة)، تحديداً الفنانين الأكثر حضوراً في الساحة الفنية الفلسطينية ولهم عدة أعمال في مجال الفيديو آرت، بالإضافة إلى العام الذي شهد غزارة في الأنتاج بسبب الدعم الذي لاقاه الفنانين من قبل المؤسسات، بدءاً بمهرجان سين الدولي الذي كان يقام بشكل دوري والذي كان له دور فاعل في تشجيع الفنانين إلى انتاج المزيد من الأعمال المتعلقة بفن الفيديو بشكل خاص، والذي كانت بدايته في عام 2009م، وقد تم ترتيب أسماء الفنانين أبجدياً للابتعاد عن أي تحيز لأي فنان، والتي جاءت كالآتي: الفنان بشار حروب، بيسان أبو عيشة، رائدة سعادة، رفيدة سحويل، حازم حرب، شريف واكد، فاتن نسطاس، محمد حرب، منال محاميد، منذر جوابرة، نسرين أبو بكر.



صورة (4.1-1)، "بشار حروب"، Temple of Sugar، 2018م، فيديو آرت تجريبي ملون، مدته (5,14) دقيقة
https://vimeo.com/alhroub

صورة (4.1-2)، "بشار حروب"، Temple of Sugar،2018م

صورة (4.1-3)، "بشار حروب"، Temple of Sugar،2018م

صورة (4.1–4)، "بشار حروب"، Temple of Sugar،2018م

4.1 معبد من السكر (*Temple of Sugar*) للفنان بشار حروب– عام 2018م:

يستعرض الفنان بشار حروب في عمله "معبد من السكر" الذي أنتج عام 2018م، مشهداً تجريبياً ملوناً مستخدماً تقنية الفيديو، والذي بلغت مدته خمس دقائق و14 ثانية.

يظهر في المشهد الافتتاحي للفيديو لقطة (*medium shot*) لمسجد مصنوع من مكعبات السكر على خلفية سوداء كما في صورة (4.1–1)، مضافاً إليه صوت موسيقى ترانيم الكنائس، حيث تبدأ المئذنة بعد تلك اللقطة بالتآكل شيئاً فشيئاً خلال المشهد، ثم يبدأ ظهور ظلال سوداء، يلي ذلك استمرار في تآكل المسجد كما في صورة (4.1–2)، مع ظهور أصوات قرع جرس الكنيسة واستمرار صوت الترانيم التي تلقى في الكنائس من قبل الرهبان.

تستمر عملية التآكل في المسجد مع تتابع أصوات قرع الجرس والترانيم، حيث يبدأ اختفاء لون المسجد الأبيض ليصبح يميل إلى اللون الأسود الذي بالخلفية، حيث يظهر ذلك مع تداخل صوت الرعد الذي كل ما سمع صوته هُدِمَ جزء من المسجد كما في صورة (4.1–3).

تتداخل أصوات من الطبيعة في نفس المشهد كصوت المطر والرعد الذي حينما يظهر ينهدم جزء أكبر من بنية المسجد، والذي يؤدي إلى إذابة المئذنة (فالماء يذيب السكر)، إضافة إلى استمرار صوت الأجراس والترانيم، كما يتخلل تلك اللقطة ظهور إضاءة كأنها برق من الجهة اليسرى، لتستمر تلك الأصوات والتدمير إلى أن يتم تحطيم المسجد بالكامل كما في صورة (4.1-4).

يعد فيديو "معبد من السكر" ضمن تجربة الفيديو آرت التجريبي، حيث لجأ "حروب" إلى استخدام وسيط الفيديو كأحد الوسائط المابعد حداثية لايصال رسالة ومضمون منجزه الفني، والذي جسد فيه العديد من الرموز التي لها تأثير مباشر ودلالات تعبيرية لدى المتلقي، والتي لها تأويلات وقراءات مختلفة، ومن بين تلك الرموز التي جسدها الفنان في عمله هو المسجد، كإشارة بصرية ذات معنى وصلة في تحديد الفكرة، حيث تم تناول هذا الرمز في العديد من الأعمال الفنية عبر العصور كدلالة واقعية لمحاكاة كل ماهو إنساني أو لتفسير فكرة المعاناة أو لنقد التناقضات والإشكالات الحضارية والوجودية الإنسانية سواءً سياسية أو إجتماعية، إذ يتراكم الصراع والصدام الذي يضع المسيحية والإسلام على محك ما يسمى بالإرهاب من منطلق ديني، ويتراكم الجدال بين العنصرية والتعصب وبين قيم الفضيلة في تقبل الإنسان وواقع المبالغة في خلق العنف. (فاطمة، 2024)

عمل إستخدام الفنان للتناقضات اللونية في بنية منجزه الفني بين اللون الأبيض الناصع في مكعبات السكر مع الخلفية السوداء، كدلالة على وجود صراع وتناقضات في مضمونه الفني، حيث أن السكر يشكل احدى أهم المواد الحيوية التي تمنح الأكل مذاقه الحلو، والتي تتجلى رمزيته في العديد من المظاهر المجتمعية، ليس من حيث بياضه الذي يرمز إلى الصفاء والنقاء، وإنما من حيث مذاقه الحلو المتمثل بالمناسبات الاجتماعية، كدلالة على الترحيب والاحتفاء بشخص ما، في حين أن اللون الأسود يوحي للمتلقي بالغموض والعمق والشر.

وفي إطار محاولة قراءة الدلالات الفكرية لهذا العمل يبدو مما سبق أن هذا العمل يحمل في طياته رسالة فكرية ذات مضمون اجتماعي، والتي تختص في فكرة كل من يرأس مجموعة سواءً جمعيات أو مؤسسات أو منظمات أو معابد، وقد عبر "حروب" عن ذلك الأمر في مقابلة

أجرتها معه الباحثة: "هي كذلك المؤسسات والمنظمات ...إلخ ذات الوجه الأبيض، تخلق فينا الرغبة في الانتماء إليها لكن سرعان ما نجد أنفسنا أداةً ووقوداً لاستمرار سلطتها". (حروب، 2024)

نجد أن الفنان عبر عن فكرة العبودية في المؤسسات والشركات والمنظمات التي تقوم بإلقاء حبيبات السكر لكي نلتقطها ونواصل تتابعها، لكن سرعان ما نجد أنفسنا قد أغرقنا وأصبحنا ضحايا لأفكارها وتنظيرها، حيث نجد أن هذا الأسلوب الإقطاعي الذي يتم تناقله عبر العصور يظهر في فكرة البهرجة والخداع وتجميل الأفكار التي تأتي من قبل أصحاب الشأن والسلطة على من يريدون تسويق أفكارهم السوداوية عليهم، إذ كان ذلك واضحاً في عمل الفنان هذا عندما استخدم جسم المسجد المكون من حبيبات السكر الأبيض الحلو مع وجود أصوات ترانيم الكنيسة، بالإضافة إلى أصوات الرعد الذي يضفي أجواء مثيرة للمتلقي، كما كان لإستخدامه إضاءة "*low key*" سبباً في إضفاء أجواء دراماتيكية على الفيديو، بهدف تعزيز مضمون العمل وإثارة فضول المتلقي في البحث عن المعنى.

وبالرغم من التفسيرات التي فرضها العمل الفني إلا أن الباحثة ترى أن (حروب) قدم عملاً فنياً على مستوىً عالٍ من الذكاء، حيث أنه نجح في إثارة فضول المتلقي وتحفيزه على التفكير في مجموعة الدلالات والرموز التي احتوى عليها هذا المنجز، والذي لا يخلو من الطابع المابعد حداثي، والذي تميز بالغرابة عندما دمج ما بين رمزي القداسة في الديانتين الإسلامية والمسيحية، مع وجود رمز الحلاوة في مكعبات السكر، الأمر الذي أثار فضول المتلقي في تفسير تلك الدلالات من أجل الوصول إلى رسالة العمل الفني، كما نجد أن الفنان نجح في استغلال طاقة الوسيط (الفيديو) من حيث اختياره لصوت الترانيم والرعد بالإضافة إلى صوت الشتاء، مع الصورة التي وظف فيها شكل المسجد المصنوع من مكعبات السكر الحلو الأبيض، بالإضافة إلى استغلاله للإضاءة بطريقة تثير المتلقي، فقد كانت بنية المسجد مبنية في مكان مظلم والإضاءة مسلطة فقط على المسجد الأبيض، وأن تلك التناقضات ما بين اللون الأبيض والأسود توحي للمتلقي بالصراع الذي بنى عليه الفنان منجزه الفني، والتي أضفت عليه عنصر الدراما والغموض، بالإضافة إلى استغلاله البرامج التكنولوجية الحديثة التي أتاحت له إمكانية احداث تأثير الهدم والذوبان لتلك المكعبات، فكان لكل تلك العناصر التي قام الفنان بتوظيفها كوسيلة لايصال المعنى المتعلق بفكرة العبودية الحاصلة من الرئيس تجاه المرؤوس في أي مكان وزمان.

صورة (4.2-1)، "بيسان أبو عيشة"، كلام حب، 2014م، فيديو آرت أدائي تركيبي ملون، مدته (5،17) دقيقية،
https://vimeo.com/103789829

صورة (4.2-2)، "بيسان أبو عيشة"، كلام حب، 2014م، فيديو آرت أدائي تركيبي ملون

صورة (4.2–3)، "بيسان أبو عيشة"، كلام حب، 2014م، فيديو آرت أدائي تركيبي

4.2 كلام حب (*love speech*) للفنان بيسان أبو عيشة– عام 2014م:

قدم الفنان "بيسان أبو عيشة" مشهداً أدائياً[*] تركيبياً ملوناً بعنوان "كلام حب" كما في صورة (4.2–3)، وذلك عام 2014م والذي بلغت مدته 5 دقائق و17 ثانية.

يظهر في الشاشة الأولى من هذا العمل الفني مشهد أدائي بلقطة (*medium shot*) لرجل يقف على منبر وكأنه يلقي خطاباً سياسياً هاماً لكنه في الواقع يلقي رسالة إلى زوجته كما في صورة (4.2–1)، حيث يظهر في تلك الشاشة فقط صوت الرجل الذي يتحدث، أما في الشاشة الثانية فيظهر مشهدٌ بلقطة (*wide shot*) لقاعة فارغة لا يوجد فيها أحدٌ غير مجموعة من المقاعد المصطفة خلف بعضها البعض، ولا يجلس عليها أحدٌ كما في صورة (4.2–2)، حيث لا يسمع من تلك الشاشة أي صوت إنما فقط يظهر ترجمة لما يقوله الشخص الذي يلقي خطابه في الشاشة الأولى.

---

[*] الفنون الأدائية أو التعبيرية: هي شكل من أشكال الفن التي لا تختلف عن الفنون التشكيلية حيث يستخدم الفنان هيئته وجسده الخاص كخامة أو اداة لتنفيذ نوع الفن المقصود بدلاً من استخدام الخامة مثل الطين أو المعدن أو الطلاء والألوان. مصطلح «الفنون التعبيرية» ظهر للمرة الأولى في اللغة الإنجليزية عام 1711. المصدر
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86_%D8%AA%D8%B9%9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%A9__D8%A8%D

يعد فيديو "كلام حب" ضمن تجربة الفنان بيسان أبو عيشة في إحدى الإتجاهات المابعد حداثية تحديداً الفيديو آرت الأدائي التركيبي، حيث لجأ الفنان إلى استخدام هذا الوسيط المعاصر في التعبير عما يقدمه من امكانات مرئية ومسموعة للتعبير عن رسالته الفنية، إذ احتوى هذا العمل على بعض الإستراتيجيات المابعد حداثية كالعبثية والفراغ والغرابة والتي وظفها الفنان من أجل ايصال مضمون منجزه الفني، وفي محاولة قراءة هذا العمل تجد الباحثة أنه يحمل في طياته مضامين فكرية سياسية ذات تأثير اجتماعي، والتي تختص بواقع الخطابات السياسية في فلسطين أو غيرها من الأماكن التي تواجه نفس الصعوبات الإجتماعية والسياسية.

عبر الفنان من خلال منجزه هذا عن فكرة الخطابات السياسية التي هي مجرد خطابات منفصلة تماماً عن واقع المكان بأسلوب تهكمي، فقد حاول "أبو عيشة" استبدال الخطاب السياسي الفارغ بشيء أكثر معنى، على اعتبار أن الرسالة التي يلقيها الرجل الذي يقف على المنبر ذات معنى، وتجمع بين الحب وتفاصيل أكثر واقعية من العيش في ظل صعوبات الاحتلال والفصل العنصري، وقد عبر الفنان عن مضمون منجزه الفني من خلال مقابلة أجرتها معه الباحثة، يقول فيها: "يظهر في أحد مقاطع الفيديو والدي وهو يلقي خطاباً بلغة سياسية قوية، لكن في الواقع ذلك الخطاب الذي يقرؤه هو مجرد واحدة من رسائل الحب التي كتبها لوالدتي قبل 30 عاماً، حيث أن رسائل الحب تلك لها معنى مجتمعي أهم وأقوى من تلك الخطابات السياسية الفارغة التي لا تمت للواقع بصلة". (عيشة، 2024).

استطاع الفنان من خلال هذين الفيديوهين تفكيك فكرة الخطاب السياسي، والتعبير عن العبثية الموجودة في العمل، وأن ذلك ليس سوى نسخة أخرى من عبثية الواقع، وبهذا تجد الباحثة أن الفنان استفاد من التقنيات المابعد حداثية المتوفرة في وسيط الفيديو من طاقات سمعية وبصرية في إيصال رسالة العمل الفكرية ذات المضمون السياسية، والتي لم يكن بالإمكان إيصالها من خلال أي وسيط آخر، فقد عمل تركيبه الفيديوي على اثارة المتلقي من أجل البحث عن المعنى، وايصال فكرة العبثية والفراغ المبني عليها مضمونه الفني.

صورة (4.3–1)، "حازم حرب"، everyone want to rule the world، عام 2016م، فيديو آرت أدائي أبيض وأسود، مدته (2,59) دقيقة، (حرب ح.، 2024)

صورة (4.3–2)، "حازم حرب"، everyone want to rule the world

صورة (4.3–3)، "حازم حرب"، everyone want to rule the world

4.3 الجميع يريد أن يحكم العالم (*everyone want to rule the world*) للفنان حازم حرب– عام 2016م:

يستعرض الفنان "حازم حرب" في عمله "الجميع يريد أن يحكم العالم"، مشهداً أدائياً مستخدماً تقنية الفيديو، وقد قُدم هذا العمل باللونين الأبيض والأسود حيث تبلغ مدته دقيقتان و59 ثانية.

يظهر في المشهد الافتتاحي للفيلم لقطة (*wide shot*) لرجل يرتدي ملابس باللون الأسود، يقف في مكان خالٍ وأمامه يوجد مجسم لكرة أرضية بالإضافة إلى حقيبة سفر، يظهر في اللقطة أن الرجل يمسك مجرفة (*shovel*) ويقوم بوضع التراب على مجسم الكرة الأرضية التي أمامه لكن بحركة بطيئة، يستمر الرجل بوضع التراب فوق المجسم كما في صورة (4.3–1)، يتم سماع في تلك المدة الزمنية من بداية الفيديو حتى نهايته صدى صوت المكان كونه فارغاً ولا يوجد فيه أحدٌ سوى الرجل، تستمر هذه العملية حتى الدقيقة (1,38).

يقوم الفنان بعد ذلك بغرس المجرفة في الأرض والتوجه إلى المجسم ليقوم بالتقاطه عن الأرض، ومن ثم قلبه رأساً على عقب ليخرج منه التراب الذي بداخلها كما في شكل (4.3–2)، يستمر الرجل بتلك العملية حتى يخرج التراب بالكامل من الكرة، ثم يقوم بوضعه أرضاً، وترك الكرة وثم الاتجاه نحو حقيبة السفر ليلتقطها ويسير خارج الكادر كما في شكل (4.3–3)، ويتخلل ذلك سماع صدى صوت المكان حتى نهاية الفيديو.

استعان الفنان "حازم حرب" في إنجاز هذا العمل على أحد اتجاهات فنون مابعد الحداثة وهي (*video art performance*) وذلك بهدف ايصال رسالته للمتلقي، حيث استخدم الفيديو كوسيط معاصر للتعبير عن المضمون، حيث جسد الفنان استراتيجيات مابعد حداثية كالغرابة والغموض واللامكان لخلق المعنى، والتي فرضها العمل على المتلقي لدفعه في محاولات مستمرة لقراءة السياقات الفكرية التي بُنِيَ عليها هذا المنجز.

وفي إطار محاولة قراءة الطابع العام والدلالات الفكرية لهذا العمل، يبدو أن الفنان أراد التعبير عن رسالة فكرية ذات مضمون سياسي، حملت في طياتها طابع الغرابة بهدف التعبير عن

حالة عدم استقرار المواطن الفلسطيني، حيث نجد أن الفنان جسد العديد من الرمزيات والدلالات التي حثت المتلقي على محاولة تفسيرها من أجل الوصول إلى المعنى.

عبر الفنان من خلال منجزه هذا عن اللامكان واللاجدوى من خلال عمله التمثيلي في منتصف أرض قاحلة، وقد استندت الباحثة على رأي الفنان من حيث فكرة العمل من خلال مقابلة أجرتها معه، حيث أنه عبر عن عمله بأنه "عمل تخيلي فيه من الفنتازيا تعبيراً عن فكرة الاغتراب والمنفى، وقد كان الفنان في محاورة مع نفسه من خلال هذا العمل مع القوى الكبرى التي تحكم العالم". (حرب ح.، 2024)

استلهم الفنان فكرة منجزه الفني من الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني من حالة العزل الجغرافي، التي عبر عنها من خلال تناول دلالة مجسم الكرة الأرضية، التي قام بحملها وتفريغها من الرمل الذي بداخلها بعد أن كان قد عبأها في السابق، كدلالة على رغبته في إزالة الحدود الجغرافية والسياسية عن هذا الشعب الصامد رغم كل الظروف، كما أنّ لها دلالة على استمرار المحاولة في الحصول على السلام لكن جميع تلك المحاولات تذهب هباءً منثوراً.

عبر الفنان عن حالة الاغتراب وعدم الاستقرار والتنقل المستمر من خلال الحقيبة التي كانت حاضرة دائما، كدلالة على حالة الكبت وعدم الاستقرار التي يواجهها المواطن الفلسطيني داخل أرضه، والذي يفرضها عليه الاحتلال الصهيوني نتيجة الإغلاقات والحصار المفروض على هذا الشعب، وانه يرغب في التنقل والتحرر من سيطرة العدو الغاشم على أرضه المحتله.

وبالرغم من التفسيرات التي حملها العمل إلا أن الفنان استطاع من خلال استغلاله لاستراتيجيات مابعد الحداثة التي فرضها هذا العمل، إثارة فضول المتلقي لتفسير تلك الدلالات والرموز، حيث تميز هذا المنجز باستخدام حرب للعديد من العناصر المابعد حداثية كالغرابة واللاجدوى والفراغ، وذلك عندما أدى دوراً تمثيلياً في أرض قاحلة تعبيراً عن حالة الاغتراب واللامكان، بالإضافة إلى استخدامه مجسم الكرة الأرضية من حيث تعبئتها وتفريغها تعبيراً منه عن العزل الجغرافي الذي يعاني منه المواطن الفلسطيني في أرضه، وقد عزز ذلك الأمر من خلال استغلاله لطاقة الوسيط التكنولوجية من خلال قيامه بعملية تبطيء الحركة في الفيديو، بالإضافة إلى تحويل العمل بالكامل إلى اللونين الأبيض والأسود، كدلالة على طول مدة المعاناة وحالة

الاغتراب المستمر والتنقل وعدم الاستقرار التي يتكبدها ويعيشها الشعب الفلسطيني المستمرة منذ زمن بعيد جداً، والتي تعبر أيضاً عن كآبة الحياة المعاشة على هذه الأراضي المحتلة.

كان لعنوان العمل نصيب من المعنى الذي أراد الفنان إيصاله للمتلقي (*everyone want to rule the world*) "الجميع يريد أن يحكم العالم" والذي عبر فيه الفنان عن هذا العالم الصغير (فلسطين) الذي يتكاتف عليه العالم أجمع من أجل اضعاف شعبه وسلب أقل حقوقه في العيش بوطن آمن، ومن هنا ترى الباحثة أن الفنان استطاع استغلال وسيط الفيديو في إبراز مضمون ورسالة منجزه الفني، من خلال استخدامه عنصر الزمان والمكان بالإضافة إلى عنصر الحركة والصوت والصورة وتقنيات الوسيط التكنولوجية التي عززت معنى حالة العزل الجغرافي وعدم الاستقرار التي يعاني منها الشعب الفلسطيني منذ زمن طويل.

صورة (4.4-1)، "رائدة سعادة"، 2007م، المكنسة الكهربائية (Vacuum)، فيديو آرت تركيبي من قناتين ملون، 17 دقيقة

(جوابرة د.، 2013، صفحة 120)

صورة (4.4–2)، "رائدة سعادة"، Vacuum، 2007م، (سعادة، 2024)

قدمت الفنانة رائدة سعادة عمل فيديو أدائي تركيبي من قناتين كما في صورة (4.4–1)، وذلك في بينالي الشارقة الدولي للفنون المعاصرة عام 2007م، يتكون الفيلم من عدة لقطات ملونة تبلغ مدته (17) دقيقة.

تبدأ اللقطة الافتتاحية في الفيديو من خلال الشاشة الأولى بلقطة (*wide shot*) لجبال صحراوية قاحلة، حيث اختلاط صوت المكنسة بأصوات الرياح التي تهب من بين التلال مكونةً مؤثرات صوتية خاصة بمقطع الفيديو، إذ تم تصوير هذا الفيديو في صحراء بين أريحا والبحر الميت بدولة فلسطين كما في صورة (4.4–2)، حيث أرادت "سعادة" خلق تجربة أصيلة عندما قامت بإيصال المكنسة بمولد كهربائي وكابل طوله 400 متر ليظهر صوت الموسيقى التصويرية ونشاطها حقيقيين، إذ يظهر في الشاشة الأولى إمرأة برداء أسود ممسكة مكنسة كهربائية تقوم بعملية التكنيس، أما الشاشة الثانية يظهر فيها مجرد بقعة سوداء في تلك الجبال القاحلة. (سعادة، مقابلة مع الفنانة رائدة سعادة عبر الايميل، 2024)

أنجز هذا الفيلم (المكنسة الكهربائية) ضمن العديد من الأعمال التي قدمتها "رائدة سعادة" والذي ارتكز على الجمع بين فن الأداء (من خلال أداء الفنانة بجسدها فعل التكنيس)، مع فن الفيديو التركيبي (الذي يعتمد على عرض العمل من خلال أكثر من قناة).

تبنت "سعادة" في انجاز عملها على الفيديو كوسيط مابعد حداثي بهدف إيصال رسالتها، وذلك من خلال تركيب شاشتين لعرض الفيديو، حيث فرض هذا المنجز عدة تأويلات وقراءات لرسالة العمل وقصدية الفنانة، والتي تكمن في العديد من الأسئلة التي قد تُطرح، ومن هذه الأسئلة: لماذا جبل أريحا وليس وادياً؟ لماذا تحاول الفنانة أن تكنس الصحراء؟ ما علاقة هذا الجبل بعظمته بالآلة الصغيرة؟ وغيرها من التساؤلات التي قد يطرحها المتلقي والتي يستطيع كلٌّ منا اعطاء إجابات خاصة به عليها.

ترى الباحثة أن اختيار الفنانة لجبل أريحا لم يكن اعتباطياً، فأريحا هي أقدم مدينة موجودة في العالم وتتمتع باحترام الفلسطينيين بالإضافة إلى مكانتها الدينية، فقد أطلق الكنعانيون على جبال أريحا اسمها الذي يعني القمر، كما تنسب العديد من الأمم والأساطير رمزية صوفية ودينية لهذه الجبال، باعتبارها أماكن للألهة والقوة، وينسب الفلسطينيون هذه الرمزية إلى جبل الزيتون والطور وهو الإسم الذي يظهر في القرآن، فقد حظيت الجبال بسحر عبر التاريخ باعتبارها أماكن ذات جمال طبيعي وقوة. (سعادة، مقابلة مع الفنانة رائدة سعادة عبر الايميل، 2024)

إن المشاهد لهذا العمل لابد أن تعتريه الدهشة والصدمة من فكرته، فهل سعادة وبتحفيز المتلقي على فعل القراءة ومحاولة تفسير الرسالة، فهو عمل فني مابعد حداثي يتأسس كجمالية على الغرابة والغموض، ويدعو إلى التفكير ويتحمل قراءات ومضامين متعددة.

تارة يقبل العمل القراءة والتفسير السياسي للمضمون، فالفعل العابث (فعل تنظيف جبل بالمكنسة الكهربائية) بكل ما يحمل من دلالات اللاجدوى ومعاني العدمية والمستحيل هو فعل يقبل الإسقاط السياسي على الواقع، فربما هو معادل فكري لحالة العدمية واللامعنى واللانهاية التي تسيطر على المشهد وشكل الصراع الدائم على أرض فلسطين، بين الشعب الفلسطيني والاحتلال الصهيوني، وربما يؤشر العمل إلى زيف الرواية الصهيونية في سياق ادعاءاتها المتكررة على

أحقية وجودها على هذه الأرض وعبثية اثبات وترسيخ تلك الرواية، كعبثية تنظيف جبل من جبال فلسطين الشاهقة.

ولربما يحمل العمل معاني ومضامين اجتماعية جندرية ترتبط بالمرأة ودورها الاجتماعي، وما يؤكد ذلك (فعل التنظيف بالمكنسة الكهربائية) والذي هو فعل بيتي يرتبط بأداء يومي للمرأة، وفي هذا السياق يرى الباحث نصر جوابرة [*] "أنه من الممكن أن تتعلق التفسيرات بدور المرأة أو النوع في المجتمع، أو من الممكن أن تمثل نقداً لواقع اجتماعي أو سياسي ما، إلا أن الإحساس بالعدمية و تأكيد الوجود في الفراغ هو ما أرادت الفنانة ايصاله من خلال هذا العمل والذي أرادت من خلال العنوان الذي يتشابك لغوياً ما بين معنيين كنوع من التلاعب لترسيخ المعنى، حيث أن (*Vacuum*) هي كلمة انجليزية تعني المكنسة الكهربائية كما أنها تعني في حين آخر الفراغ". (جوابرة د.، 2013، صفحة 121).

أياً كانت الدلالات والقراءات التي فرضها إلا أن عمل سعادة هو عمل فني معاصر يتأسس على جدلية العلاقة ما بين المكنسة الكهربائية ومحدودية فعلها مقابل مساحة شاسعة، تفتح هذه الثنائية وعي وعقل المتلقي على بناء المعنى المتأسس على تلك العلاقة بكل ما تتضمن من تناقض وما تفرضه من احساس باللاجدوى واللامعنى، وفي هذا السياق تقول الفنانة ساعدة "إن عملية تكنيس الصحراء بالمكنسة الكهربائية لا نهاية لها، فالفنانة تسلط الضوء على سخافة الجهد البشري من خلال عبثية "سيزيف"، وهو شخص من الأساطير اليونانية حُكم عليه بتكرار نفس المهمة التي لا معنى لها إلى الأبد، وهي دفع صخرة إلى أعلى الجبل فقط لرؤيتها تتدحرج مرة أخرى". (سعادة، مقابلة عبر الايميل للفنانة رائدة سعادة حول عملها المكنسة الكهربائية، 2024).

---

[*] الدكتور نصر جوابرة: ولد في بيت لحم عام 1974. درس الفنونَ الجميلة في أكاديمية الفنون الجميلة في جامعة بغداد، حيث حصل على درجتي البكالوريوس 1998 والماجستير عام 2001،حصل على الدبلومة الاوروبية المتقدمة في الفنون المعاصرة عام 2010 ودرجة الدكتوراة في فلسفة فنون ما بعد الحداثة عام 2013 من جامعه عرناطه في اسبانيا ,يعمل الان محاضرا في جامعة بوليتكنك فلسطين –دائره الوسائط المتعدده, عمل سابقا كمحاضر في العديد من المؤسسات الاكاديمية داخل فلسطين له اربعه معارض فرديه , كما شارك في العديد من المعارض الجماعية، في فلسطين، العراق الجزائر سوريا، اسبانيا, ، يكتب في النقد الفني والدراسات الجمالية شارك في عدد من المؤتمرات المحليه والدوليه وله مقالات في عدة صحف ومجلات محلية وعربية ونشر دراسة في كتاب بعنوان البنية الفكرية للفن المعاصر في فلسطين. في عام 2005والان بصدد نشر دراسة في كتاب حول فلسفة الفنون المعاصرة". (جوابرة د.، 2013، صفحة 167)

ساعد وسيط الفيديو الفنانة سعادة على ايصال الفكرة ورسالة ومضمون عملها الفني، فالحركة والصوت والصورة هي أنساق تلاقٍ متعددة، تخاطب الإدراك الحسي للمتلقي السمعي والبصري، إذ اجتمعت في هذا العمل لايصال فكرة اللاجدوى واللاممكن تحققه، وبهذا ترى الباحثة أن الفنانة سعادة بهذا الأداء الساخر التهكمي قدمت عملاً ناقداً مفككاً على مستوى المعنى يقبل تعدد القراءة على المستوى السياسي والإجتماعي والثقافي، إلا أنه قادرٌ على نقل مشاعر الملل واليأس والإحساس باللاجدوى واللامعنى واللامعقول في الواقع النفسي للمتلقي.

صورة (4.5-1)، "رائدة سعادة"، تطعيمات، 2020م، فيديو آرت أدائي ملون، مدته (1,2) دقيقة

https://www.youtube.com/watch?v=jrnTdQh-NCQ&t=62s

صورة (4.5–2)، "رائدة سعادة"، تطعيمات، 2020م، فيديو آرت أدائي ملون

4.5 تطعيمات (*vaccinations*) للفنانة رائدة سعادة– عام 2020م:

قدمت الفنانة "رائدة سعادة" فيديو أدائياً ملوناً بعنوان تطعيمات، والذي أنتج عام 2020م، حيث استخدمت تقنية الفيديو والذي بلغت مدته 1 دقيقة و2 ثانية.

يظهر في المشهد الافتتاحي للفيديو لقطة (*medium shot*) لامرأة مستلقية في اسطبل، ترتدي لباساً باللون الأسود، ويحيط بها مجموعة من الخراف الصغيرة البيضاء تتجول حولها كأنها (أم وأطفالها تلعب حولها) كما في صورة (4.5–1)، ثم تقوم المرأة بالجلوس باستقامة ليظهر حينها أنها تمسك بجرعة لقاح مع حقنة، ثم تقوم بامساك أحد تلك الخراف وحقنه بذلك المصل الموجود بين يديها كما في صورة (4.5–2)، حيث يتخلل ذلك صوت مأمأة الخراف.

يندرج فيديو "تطعيمات" من حيث المعالجة تحت اتجاه الفيديو آرت الأدائي، الذي يظهر فيه ارتكازه على اتجاهات مابعد الحداثة في الطرح بهدف ايصال المعنى، لاسيما في استخدام الفنانة لذلك الوسيط المعاصر معتمدةً على الصوت والصورة في حمل رسالة العمل، والتي تضمنت العديد

من الأستراتيجيات المابعد حداثية والرموز التي حثت المتلقي على التفكير لبناء توقعاته وقراءاته الخاصة.

تتضح النزعة المعاصرة في هذا العمل من خلال محاولة تفسير تلك الرموز والدلالات وقراءة المحتوى الفكري له، إذ تجد الباحثة أن هذا العمل يحمل رسالة فكرية ذات اسقاطات ومضامين سياسية، حيث تجد الباحثة أن سعادة تبنت في طرح منجزها الفني على العديد من الأساليب المابعد حداثية، التي كان لها تأثير مباشر على المتلقي، والتي مكنت الفنانة من فلسفة الحدث وطرح تساؤلاتها الفكرية التي تخاطب عقل المتلقي وتدفعه للتفكير في قصدية الفنانة، فقد فرض هذا العمل الكثير من الرموز والإشارات التي لها علاقة مباشرة بمضمون العمل السياسي.

وظفت سعادة بشكل واضح مبدأ الاستعارة الرمزية والذي ارتكز عليه هذا العمل بشكل أساسي، والتي تمثلت هنا في اختيارها للمرأة والخراف بما تحمله من معانٍ ساخرة ومضامين فكرية أهمها العلاقة بين الحكومات والشعوب، ومحاولات فرض السيطرة من قبل الحاكم على المحكوم، حيث قامت الباحثة بتوظيف العديد من الرموز من بينها الرموز اللونية للدلالة على فكرة الصراع القائم بين الحكام (القيادة) مع الأفراد (الشعب)، فكان للوني النقيض (الابيض والاسود) في العمل دلالة على وجود صراع بين القوى العليا والقوى الدنيا الذي بنت عليها الفنانة فكرة منجزها الفني، وهو الصراع الأبدي بين الحاكم وشعبه، ناهيك عن علاقة وجود الأنثى ممددة بين مجموعة من الخراف، مما أضفى على العمل طابع الغرابة والغموض، والذي يدفع المتلقي للسؤال عن سبب وجود تلك المرأة مستلقية بين هؤلاء الخراف؟

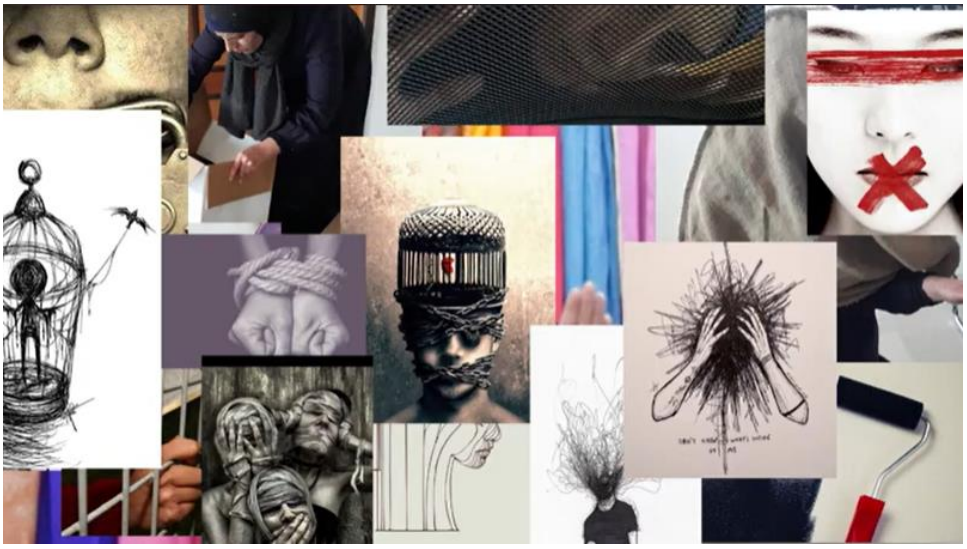
كان لتفشي مرض كورونا في عام 2020م وانتشار التطعيمات الخاصة بهذا المرض بقرارات من المؤسسات الكبيرة والسلطة العليا، التي تقرر من سيأخذ اللقاح وماذا سوف يحصل بعد، والتي عبرت عنه الفنانة من خلال اللقطة التي ظهر فيها المرأة وهي ممسكة بجرعة اللقاح، فقد أرادت سعادة التعبير عن فكرة الأنقياد وانصياع الشعب نحو تطعيم كورونا في ذلك العام 2020م، والذي فُرض من قبل الحكام دون التفكير في آثار ذلك اللقاح السلبية على الشعب، وتم فرضه بشكل مسبق من قبل جهات عليا على كل حكام العالم، فمن هو ذلك الحاكم (الأم)؟ وما هو الهدف من نشر ذلك اللقاح بين شعوب العالم؟ أسئلة مثيرة للجدل، وقد استندت الباحثة هنا على رأي الفنانة من خلال مقابلة أجرتها معها بالخصوص، حيث عبرت الفنانة عن مضمون عملها الفني قائلة:

"أنها شبهت انقياد الشعب للسياسات الحكومية الكبرى (أمريكا) كانسياق القطيع (الخراف) للمزارع، فكان استلقاء المرأة في وسط الخراف وكأن الفنانة أرادت التعبير عن القوة الناعمة التي تأتي فجأة من أسفل بعد محاولات وتخطيط وتأنٍ لتسيطر وتصبح أقوى وأكبر من الجميع". (سعادة، مكالمة هاتفية أجرتها الباحثة مع الفنانة رائدة سعادة، 2024)

ابتعدت الفنانة سعادة في منجزها هذا عن أدوات التعبير التقليدية في طرح المضمون، حيث تبنت أساليب معاصرة في التعبير التي مكنتها من فلسفة الحدث وتجاهل القيم الجمالية التي يقدمها الشكل الفني التقليدي (اللوحة المسندية)، فكان لاستخدام الفنانة وسيط الفيديو كأداة معاصرة منحتها الحرية المطلقة من حيث الطرح الفكري العام، حيث حمل هذا العمل رسالة نقدية ساخرة من الواقع الاجتماعي المنقاد نحو السياسات الحكومية الكبرى، فقد أثار هذا العمل العديد من التساؤلات المرتبطة بفكرة العمل والصراع العام بين الحاكم والمحكوم بطريقة ذكية والتي لا تخلو من التهكم والسخرية كإحدى الإسترتيجيات المابعد حداثية في التعبير.

صورة (4.6-1)، "رفيدة سحويل"، ذاتها، 2019م، فن فيديو أدائي، ملون، مدته 4,14 دقيقة (سحويل، 2024)

صورة (4.6–2)، "رفيدة سحويل"، ذاتها، 2019م



صورة (4.6–3)، "رفيدية سحويل"، ذاتها، 2019م

صورة (4.6–4)، "رفيدة سحويل"، ذاتها، 2019م

4.6 ذاتها للفنانة (*Her Self*) رفيدة سحويل– عام 2019م:

يستعرض الفيديو "ذاتها" الذي أنتج عام 2019م مشهداً أدائياً مكوناً من عدة لقطات وهو ملونٌ تبلغ مدته (4,14) دقيقة.

يظهر في بداية الفيديو مشهدٌ بلقطة (*close shot*) لإمرأة ترتدي لباساً أسودٌ مطوقةً بمجموعة من المفاتيح والأقفال حول عنقها ورأسها متعددة الأشكال والأحجام، وتمسك بين يديها قطعة من الخشب على شكل برواز مفرغ تنظر من خلاله، وخلفها مجموعة من الأقمشة المنسدلة بعدة ألوان (زهري، بيج، أزرق نيلي، برتقالي، أزرق فاتح وأحمر) كما في صورة (4.6–1).

تبدأ المرأة بالنظر من خلال ذلك البرواز (نظرة استنكار أو استغراب) يميناً ويساراً كأنها تبحث عن ضالتها مع ظهور صوت لباب يفتح ويغلق وصوت موسيقى تصويرية، يحدث بعدها تنقل بين اللقطات لتظهر على الشاشة مشهداً بلقطة (*extreme close shot*) للأقمشة الملونة في حركة مستمرة وليست ثابتة، كما أن حركة الكاميرا ليست ثابتة مع وجود صوت شخللة [*] حلي، حينها تُظهر المرأة رأسها من بين الأقمشة ممسكة إياها بلقطة (*high angle shot*) مع استمرار صوت الطخطخة والموسيقى التصويرية.

تظهر الامرأة وهي جالسة على الأرض خلفها مجموعة الأقمشة تمسك بالبرواز الخشبي بلقطة عريضة (*full shot*) ثم تلقيه أرضاً وهي تنظر نحوه غاضبة وتقول باللغة العربية العامية (بكفي)، كما يظهر في المشهد بجانب الامرأة على الجهة اليمنى مجموعة من المفاتيح وقطعة قماش باللون الأبيض والأسود بالإضافة إلى سلم خشبي.

يليها تظهر المرأة بلقطة مقربة تكون زاوية الكاميرا فيها علوية (*high angle shot*)، حيث تنتاب المرأة في تلك اللحظة مجموعة من المشاعر المختلطة من (خوف وقلق واستغراب) وتنظر حولها بجميع الجهات، ثم تمسك بقطعة قماش سوداء تعصب بها عينيها وتكون حركة رأسها حينها إلى الأعلى كأنها تحاول أن تسترق النظر من أسفل عصبة العينين مع وجود موسيقى تصويرية في الخلفية.

---

[*] الشخللة: هو صوت الحلي والمجوهرات عند تحريكها.

https://ketabonline.com/ar/books/59674/read?part=1&page=254&index=3281542/3281547

تليها لقطة مقربة جداً (*extreme close shot*) وزاوية الكاميرا تكون علوية (*high angle shot*) ليدي المرأة ممسكةً بمجموعة من المفاتيح المختلفة الأشكال والأحجام، وتبدأ المرأة بتقريب المفتاح الموجود في يدها اليمنى على المفتاح الموجود بيدها اليسرى ومن ثم تبعده بلقطة (*extreme close shot*)، وتكون حركة الكاميرا غير ثابتة خلال هذا المشهد أيضا، ثم تظهر لقطة (*high angle shot*) للمرأة وهي ممسكةً بمجموعتين من المفاتيح بواسطة الإبهام كل مجموعة بيد وتقوم بضربها ببعض عن طريق تقريب يديها وابعادها.

يلي ذلك مشهدٌ بلقطة (*medium shot*) للمرأة وهي تدفع بيديها يميناً ويساراً وإلى الأعلى والأسفل، صورٌ قامت الفنانة بتركيبها على الفيلم كما في صورة (3.6–2)، حيث تبدأ تلك الصور بالظهور حول الشخصية إلى أن تغطيها (فلم تعد تظهر المرأة في الكادر) كما في صورة (4.6–3) كالأتي:

(صورة لباب وصورة للشخصية تقف أمام صندوق ممسكةً به، وصورة لمكتب من الخشب يوجد أمامه كرسي أسود اللون عريض تختبئ خلفه الشخصية التي تؤدي الدور في الفيلم، وصورة ليد ممسكة بقضبان حديدية، وصورة لقفص على شكل أنثى حزينة محبوس بها عصفور، وصورة لإمرأة جالسة على الأرض مغطى رأسها بكيس من القماش، وصورة لوجه امرأة مغلق فمها بقفل، وأخرى لإمرأة مغمضة العينين عليهما خط عريض باللون الأحمر وموجود على فيها أيضا علامة (x) باللون الأحمر، وصورة أخرى لقفص مرسوم بخامة الحبر موجود داخل القفص شخصية على هيأة أنثى مكبلة بالقفص بواسطة خيوط ويحلق خارج القفص طائر لكنه مقيد بالقفص بواسطة حبل، ويظهر أيضاً صورة لشخصية بلا رأس لكن يوجد مكان الرأس مجموعة من الخيوط المتناثرة، كما توجد صورة بالأبيض والأسود لثلاث شخصيات معصوبة الرأس لكن يظهر الأول مغمضاً عينيه بواسطة يديه والثاني مغلقاً أذنيه بواسطة يديه أما الثالث فهو يظهر مغلقاً فاه بواسطة يديه أيضاً، كما تظهر صورة ليدين مكبلتين بواسطة حبل، وأخرى لشخصية مكبلة الأعين والفم بواسطة سلاسل حديدية وعلى رأسها قفص حديدي، وصورة لمساحة بيضاء نصفها مطلية بطلاء أسود مع وجود أداة الطلاء بجانب المساحة المطلية بالأسود)، يتخلل ذلك المشهد نفس الموسيقى التصويرية.

تظهر المرأة في الخلفية بمشهد لاحق بشكل ضبابي ولقطة (*medium shot*) وهي تدفع بالصور المضافة للفيلم حيث يبدو عليها الانزعاج والخوف من تلك الصور، إذ تبدأ الشخصية بالرجوع للخلف ثم للأسفل والنظر باتجاه الصور بتوتر وقلق، ثم تظهر وكأنها ترفع شيئاً بيديها

التي ترجف من أسفل للأعلى، وفي نهاية المشهد تظهر وكأنها أسقطت هذا الشيئ من يديها لتضم يديها لبعضهم البعض وتجلست مغمضة العينين وكأنها أحست براحة معينة بعد أن سقط ما كان بين يديها كما في صورة (4.6-4).

يعد فيلم "ذاتها" ضمن تجربة الفيديو آرت الأدائي التجريبي للفنانة "رفيدة سحويل"، حيث تدور أحداث الفيديو حول إمرأة تضع أقفالاً في حياتها لتعيش في مواجهة مع ذاتها، فتحيا داخل إطارات محددة متنوعة الألوان، وتقيدها حدودها رغم امتلاكها مفاتيح المواجهة التي تجعلها حرة، لم يقدم الفيلم حواراً وقصصاً درامية، بل اعتمدت الفنانة في هذا العمل على وسيط الفيديو كأحد اتجاهات مابعد الحداثة للتعبير عن مضمون ورسالة منجزها الفني، من خلال الصوت والصورة الذي تضمن العديد من الرموز كشكل من أشكال التمثلات الإجتماعية والعاطفية المتضاربة.

تضمن هذا الفيلم من حيث الفكرة رسالة اجتماعية كما وضحت الفنانة من خلال مقابلة أجرتها الباحثة معها، إذ عبرت الفنانة عن "تجربة المرأة وقوتها الداخلية في كسر القيود التي تضعها على نفسها، بدلاً من انتظار تحريرها من الآخرين، إذ يتم استكشاف الشخصية والنضال الداخلي للمرأة وكيف تتغلب على التحديات لتتحرر من القيود بقوتها الخاصة وارادتها". (سحويل، 2024).

احتوى هذا المنجز الفني على العديد من الرموز التي وظفتها "سحويل" بهدف التعبير عن مضمون ورسالة العمل، ففي اللقطة الإفتتاحية للفيلم صورة (3.6-1) نجد أن الشخصية المؤدية للفيلم هي إمرأة محجبة ترتدي لباساً أسود ومحاطة بمجموعة من الأقفال والمفاتيح ويوجد خلفها مجموعة من الأقمشة الملونة، ويتخلل المشاهد تأثيرات صوتية (شخللة الحلي)، ومن خلال نظرة تحليلية لتلك الرموز والأصوات ترى الباحثة أن صوت تضارب المجوهرات يمكن تفسيره بأنه يعكس رغبة الأنثى في لفت الأنظار نحوها ونحو ما تستطيع فعله في المجتمع، فالحلي عادة تستخدمها المرأة للزينة وابراز مفاتنها ولفت النظر.

كما يرجع استخدام الفنانة لثنائية القفل والمفتاح إلى العديد من الدلالات، فالمفتاح ماهو إلا قطعة حديدية تتمثل مهمتها الأساسية في غلق وفتح الباب (فكل الأبواب لابد لها من مفتاح: منزل، دولاب، صندوق..إلخ)، لكن المفتاح قد يتمتع بدور كبير من حيث المفهوم غير إغلاق وفتح الأبواب، فقد يعبر المفتاح عن الثورة والثقة والمسؤولية، بل يتعدى ذلك إلى الأمل في العودة

والمطالبة بالممتلكات المفقودة. (الجزيراوي، 2013، صفحة 69)، بينما تأتي دلالة القفل على الإغلاق والحصار.

يأتي استخدام الفنانة للون الأسود الذي تم استخدامه في رداء المرأة للإشارة إلى العديد من الدلالات منها ماهو إيجابي ومنها ماهو سلبي، فاللون الأسود يدل على الغموض والتمرد والجاذبية والأناقة والعمق والتحدي، وفي الوقت نفسه يرمز إلى الموت والاكتئاب والشر، ويتضح أن "سحويل" نجحت في استخدامها لهذا اللون الغامض، والذي يؤدي دور النقيض في هذا العمل، حيث أن بداية الفيلم يبدو على الشخصية الضعف والنظرة السوداوية للحياة، لكن في نهاية الفيلم تظهر قوتها من حيث تغلبها على مشاكلها ومخاوفها، والذي يعزز تلك الرؤية وجود المفاتيح والأقفال المحيطة بالامرأة، والتي تعبر عن أن جميع المفاتيح والحلول بيد المرأة، بينما الأقمشة الملونة في الخلفية تعبر عن ألوان الضغوط والقيود المفروضة على الأنثى، فوجود تلك التناقضات في العناصر المستخدمة تدل على صراع الأنثى مع العادات والتقاليد المفرووضة عليها من قبل المجتمع، وأن الأنثى تنادي إلى الخلاص من هذه القيود.

استخدمت الفنانة في منجزها الفني صوراً ورسومات مرافقة من أعمال فنانين آخرين متوفرة على الشبكة العنكبوتية، تحمل في طياتها مفهوم القيد والحصار والمنع والسجن والإسكات، وذلك للتأكيد على فكرة القلق الوجودي والكبت الحاصل من قبل المجتمع، فجميع الصور التي تقوم الشخصية بدفعها في العمل تبدأ بمحاصرة الشخصية في الفيلم إلى أن تخفيها، كناية على تأثير العادات والتقاليد المجتمعية على الأنثى، إلا أن الشخصية في نهاية الفيلم تعود وتظهر ولو بشكل ضبابي، للتعبير عن سيطرة الأنثى على كل القيود التي فرضتها على نفسها أو يفرضها عليها المجتمع من خلال قوتها وإرادتها.

ترى الباحثة من خلال نظرة نقدية لهذا العمل أن الفنانة استطاعت إيصال مضمون منجزها الفني، من حيث استخدامها للعديد من الرموز التي تخدم الفكرة، حيث بنت تلك الفكرة من خلال قيامها باستخدام تقنية التهجين بين الحركة التي توفرها طاقة الوسيط مع دمج الصور الثابتة والتي عند مشاهدتها نستطيع الشعور بمدى الصراع الواقع على المرأة في المجتمع المحيط من خلال المشاهد التي توحي بالعبثية والتخبط الذي تؤديه الشخصية في الفيلم، إلا أن الفنانة لم تستغل الطاقة الكامنة في الوسيط، وامكانات التلاعب والبناء والحذف والتحوير والدمج، كما لم تُبدِ الممثلة التي أدت الدور في الفيديو قدرة أدائية عالية في التعبير من خلال الجسد لنقل رسالة العمل.

صورة (4.7)، "شريف واكد"، ...To be continued، 2009م، SD video، 4:3، 41:33 دقيقة، ملون، ستيريو (عربي مع ترجمة باللغة الانجليزية)، فيديو أرت أدائي، (واكد، 2024)

4.7 *To be continued* للفنان شريف واكد– عام 2009م:

قدم واكد هذا العمل في بينالي الشارقة التاسع في الإمارات العربية المتحدة، وهو عبارة عن فيديو تجريبي ملون مكون من مشهدٍ أدائي واحدٍ بعدة لقطات، مدته 41 دقيقة و33 ثانية، صورة (4.7)، انتج عام 2009م.

يظهر بداية الفيديو مشهدٌ بلقطة (*medium shot*) لرجل ذي بشرة بيضاء وعيون زرقاء[*]،

[*] أدى دور الشخصية في الفيديو الفنان الفلسطيني صالح بكري، فنان مخضرم شارك في العديد من الأفلام العربية منها "أزرق القفطان"، الفيلم المغربي الذي وصل إلى قائمة الأفلام القصيرة المرشحة لجائزة أوسكار كأفضل فيلم دولي، وهو ابن لعائلة سينمائية عريقة، فهو ابن المخرج والممثل الفلسطيني محمد بكر، وأخ للفنانين زياد وآدم بكري، وقد قدم صالح بكري العديد من الأفلام اللبنانية والمغربية والإيطالية والفلسطينية أيضاً. (طلعت، 2023)

يرتدي كنزة سوداء وسترة وقبعة خضراء مائلة للرمادي، جالساً على طاولة يظهر منه فقط المقطع العلوي من جسده، وتظهر يداه فوق الطاولة (وضعية القراءة) طيلة الفيديو، كما يوجد أمامه أيضاً بندقية محارب وخلفه راية خضراء، تم استخدامها في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين من بين الحركات الجهادية، في مشهد يستحضر المتلقي صورة الجهادي الذي يلقي بوصيته.

استهل الرجل الفيلم بجملة (حكي والله أعلم أنه فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان...إلخ) ثم أكمل حديثه ليتضح أنه يروي حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، كما يظهر على الشاشة خلال حديثه وجود ترجمة باللغة الإنجليزية.

يندرج هذا الفيديو ***"To be continued"*** "، من حيث المعالجة تحت اتجاه الفيديو آرت الأدائي (*Performance video*)، حيث جسد واكد فيه صورة الشهيد الذي يقدم وصيته قبل تنفيذ عملية استشهادية، والذي فاجأ فيه توقعات المشاهد حينما افترض المتلقي أن ماهو موجود أمامه في الفيلم هو عبارة عن رجل يقرأ ما يفترض به أن يكون نصاً يشهد على دنو أجله (يقرأ وصيته)، ليتضح لاحقاً أنه يقرأ حكايات من "ألف ليلة وليلة". [*]

من خلال نظرة تحليلية تأملية لهذا العمل ترى الباحثة أن هذا المنجز يحمل أبعاداً سياسيةً، في كون الفنان استخدم صورة الاستشهادي الذي قام بقراءة نصوص من كتاب ألف ليلة وليلة عوضاً عن قراءته لوصيته، ما يربط هذه النصوص بدلالات ومفاهيم ترتبط بالراهن واللامتناهي والذي عبر عنها من خلال الدائرة خلف الشخصية في الفيلم، ومابين المحتم والمؤجل، وذلك بهدف معالجة موضوع الصراع العربي الصهيوني. (الشايب، متحف غوغنهايم العريق يقتني آخر أعمال الفنان الفلسطيني شريف واكد، 2009)

---

[*] حكايات ألف ليلة وليلة: هي حكاية لملك اسمه (شهريار) الذي يعد شخصية حكاية ألف ليلة وليلة، تعرض للخيانة من قبل زوجته فأصابته حالة كره لجميع النساء، وأصبح بعدها يتزوج النساء ويقتلهن في الصباح التالي (ليلة الزواج)، فخافت جميع النساء من الملك إلا ابنة وزير الملك (شهرزاد) التي كانت على مستوى عالٍ من الذكاء، قبلت شهرزاد الزواج من الملك وكانت تروي له كل ليلة قصة ولا تكملها إلا في الليلة التالية، وكان الملك في كل ليلة يتشوق لسماع نهاية القصة ولا يقتلها ليعرف ماهي النهاية، وصلت عدد الحكايات التي روتها ألف قصة في ألف ليلة، وشفي الملك من كره النساء وأحب شهرزاد. (محمد ط.، 2015)

استلهم واكد من شخصية شهرزاد في حكاية ألف ليلة وليلة التي تعد منبعاً للإلهام والإبداع، إذ أن تلك الشخصية لها دلالاتها الخاصة عن طريق: "ترجيح العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق الكبرى، إذ أن شهرزاد قد هدت الملك إلى إنسانيته وردته عن غريزته، لا بواسطة المنطق بل بالعاطفة، فصارت رمزاً للحقيقة التي يعرفها الإنسان عن طريق هذا الشعور بالحب". (زايد، 1997، صفحة 155).

كما أن شخصية شهرزاد ترمز إلى مواجهة الموت بسحر القصة، والقوة والذكاء، وترى الباحثة أن الفنان استلهم في معالجته وصياغته للفيديو من علاقة الواقع بالخيال، حيث أنه جسد في اختياره لشخصية شهرزاد حب الأرض وحب الحياة، فالشعب الفلسطيني يعيش ويموت وهو يقاتل من أجل فكرة وجوده محباً لأرضه مدافعاً عنها مما يجعله يعيش في صراع لامتناهٍ مع الاحتلال من أجل الإنعتاق.

وبالرغم من هذه القراءات إلا أن واكد قدم عملاً فنياً معاصراً بذكاء عال وبحرفية، والذي جمع فيه عدة استراتيجيات وسمات مابعد حداثية من خلاله كسر أفق توقعات المشاهد وتجسيده لشخصية الإستشهادي الذي يروي لنا حكايات من كتاب ألف ليلة وليلة، بدلاً من سرد وصيته أمام المشاهدين، بالإضافة إلى آلية عرض الإستشهادي التي فرضت على المتلقي طابع الرتابة والملل في سرد الحكاية، وفي هذا الإطار ترى الباحثة أن الفنان نجح في استغلال طاقة الوسيط الفيديوية من صوت وصورة في تعبيره التهكمي عن الوضع السياسي الراهن واللامتناهي في الأراضي الفلسطينية، من أجل إيصال مضمون ورسالة منجزه الفني، والتي لا يمكن التعبير عنها من خلال أي وسيط آخر.

صورة (4.8-1)، "شريف واكد"، Beace Brocess No. 5، 2012م،
فيديو آرت تجريبي ملون، مدته 1 دقيقة و28 ثانية
(واكد، 2024)

صورة (4.8-2)، "شريف واكد"، Beace Brocess No. 5، 2012م،
فيديو آرت تجريبي ملون، مدته 1 دقيقة و28 ثانية

صورة (4.8–3)، صورة للرئيس الراحل ياسر عرفات مع رئيس الوزراء الإسرائيلي ايهود باراك في كامب ديفيد عام 2000م

4.8 *Beace Brocess No. 5* للفنان شريف واكد– عام 2012:

قدم الفنان شريف واكد عمل فيديو آرت تجريبي ملون مدته 1 دقيقة و28 ثانية صورة (4.8–1)، والذي انتج عام 2012م.

يظهر في بداية الفيديو مشهدٌ بلقطة (*medium shot*) معالجة رقمياً لشخصيتين باللون الأسود وقليلٍ من اللون الأبيض في منطقة الرأس واليدين، توجد خلفهما مساحة زرقاء على شكل دائرة، حيث تظهر الشخصيتان تتحركان على شكل نصف دائرة ذهاباً وإياباً طيلة الفيديو.

جسد واكد في هذا العمل معالجة رقمية مستخدماً وسيطاً معاصراً (الفيديو) للتعبير عن المشهد التاريخي الذي جمع رئيس السلطة الفلسطينية الراحل "ياسر عرفات" مع رئيس الوزراء الإسرائيلي "إيهود باراك" في مباحثات السلام في كامب ديفيد الثانية عام 2000م، إذ كان يحاول كل واحدٍ منهما تقديم الآخر للدخول أولاً إلى باب الفندق الذي عُقدت فيه الاجتماعات حينها كما في صورة (4.8–1 و 4.8–2). (جوابرة د.، 2013، صفحة 133)

يعد عمل "*Beace Brocess No. 5* " أحد أعمال الفنان شريف واكد في مجال الفيديو آرت التجريبي، إذ يتضح من خلال هذه المعالجة أن واكد اعتمد على مشهدٍ تاريخي ارتبط بمباحثات السلام عام 2000م، والذي كان له صدى واسع على المستوى المحلي والعالمي،

حيث قام الفنان بالتلاعب بالصور بعد اقتطاعها من الخلفية صورة (4.8-3) ، واحداث تغيرات على اللون والحركة بما يخدم مضمون ورسالة منجزه الفني.

يظهر أن العمل يحمل في طياته العديد من خصائص فنون ما بعد الحداثة والتي اتبعها الفنان لإيصال رسالته لاسيما في استخدامه لوسيط الفيديو كوسيط معاصر للتعبير، حيث حاول واكد التعبير عن قضية الصراع العربي الصهيوني المتمثلة في العملية السلمية، والتي جسدها من خلال المشهد التاريخي الذي حمل مشاعر الاحترام بين رمزي الصراع في جو مليئ بالتفاؤل، إلا أن هذا الجو الحميمي انتهى بفشل تلك المحادثات واندلاع انتفاضة الأقصى عام 2000م، (جوابرة د.، 2013)، وقد ارتكز عمل واكد على اعادة انتاج هذا المشهد التاريخي بصيغية تعبيرية بصرية لايصال رسالة العمل السياسية، حيث أراد التعبير عن اللاجدوى والعبثية في العملية السلمية بطريقة لا تخلو من السخرية والتهكم، وقد عبر عنها من خلال الحركة الدورانية لرمزي الصراع حول بعضهما البعض في الفيديو بطريقة مملة، فقد عبرت هذه الحركة عن عبثية العملية السلمية والتي أكد عليها باستخدامه الشكل الدائري اللامتناهي الذي وضع فيه الشخوص، إضافة إلى اللون الأزرق هذا اللون الحالم الذي يستخدمه العديد من الفنانين للتعبير عن الأحلام أو في بعض الأحيان قد يوحي إلى الكآبة والحزن والنظرة السوداوية واليأس، والذي استخدمه الفنان هنا للتعبير عن مأساة هذا الحدث، أو لإعطاء المتلقي احساساً بأن العملية التفاوضية ما هي إلا حلم أو كابوس

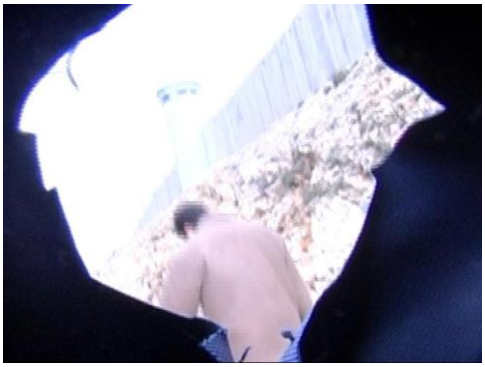
تجد الباحثة أن واكد عالج موضوع الصراع العربي في هذا الفيديو بطريقة ذكية، حيث أنه استغل طاقة الوسيط من حيث استخدامه البرامج الفيديوية بطريقة إبداعية للتعبير عن البساطة في الشكل وعمق الفكرة، فلم تخلُ رسالة العمل من الفكاهة والكوميديا، والتي عبر عنها الفنان من خلال قلبه لحرف ال p الخفيفة ووضع بدلاً منها ال b الثقيلة في كلمة بيس بروسيس والتي ترى فيها الباحثة أنها إشارة إلى لفظ الفلسطينيين بشكل عام وبشكل خاص الزعيم الراحل ياسر عرفات لهذه العبارة بالباء الثقيلة.

صورة (4.9–1)، "فاتن نسطاس"، الوطن...المنفى، 2009م، فيديو آرت أدائي تركيبي ملون، مدته (11،17) دقيقة

[UZkPHD85OL2zM4xnFmzlZ2zw9QpB1/drive/folders/https://drive.google.com
ez?usp=sharing-F](UZkPHD85OL2zM4xnFmzlZ2zw9QpB1/drive/folders/https://drive.google.com
ez?usp=sharing-F)

صورة (4.9–2)، "فاتن نسطاس"، الوطن...المنفى، 2009م، فيديو آرت أدائي تركيبي

صورة (4.9–3)، "فاتن نسطاس"، الوطن...المنفى، 2009م



صورة (4.9–4)، "فاتن نسطاس"، الوطن...المنفى، 2009م

صورة (4.9–5)، "فاتن نسطاس"، الوطن...المنفى، 2009م

صورة (4.9–6)، "فاتن نسطاس"، الوطن...المنفى، 2009م

4.9 الوطن... المنفى (*Home... Exile*) للفنانة فاتن نسطاس– عام 2009م:

قدمت الفنانة "فاتن نسطاس" في غاليري الكهف الذي كان قد أقيم في بيت لحم عمل فيديو آرت تركيبي بعنوان (الوطن ... المنفى)، وذلك عام 2009م، مدته 17 دقيقة و11 ثانية، كما في صورة (4.9–1)

يظهر في الشاشة الأولى زوجان شابان في مشهد رومانسي كما في الأحلام كما في صورة (4.9–2) بلقطة (*wide shot*)، يقومان بالرقص في حقل مفتوح، والشمس تسطع خلفهما، بجانب شجرة خضراء قديمة، حيث يظهر في المشهد صوت الموسيقى الرومانسية التي استخدمت في بداية فيلم والت ديزني "بياض الثلج والأقزام السبع.

أما الشاشة الثانية فهي تمثل الحياة الحقيقية للشعب الفلسطيني، صغاراً وكباراً، نساءً ورجالاً، مسلمين ومسيحيين، جميعهم يعيشون معاً، يمشون، يتسوقون، يتظاهرون، يتزوجون، يعبرون نقاط التفتيش، يعبرون الجدار، يراقبون ومراقبون، حيث تظهر عدة مشاهد من خلال ثقب

داخل حقيبة، إذ قامت الفنانة بعمل ثقب داخل حقيبتها وتثبيت الكاميرا داخلها والسير في أماكن مختلفة في المدن الفلسطينية لتصوير الأحداث اليومية للشعب الفلسطيني. (نسطاس، 2024)، حيث نجد أن في المشهد الافتتاحي للفيديو يظهر العديد من الأشخاص والسيارات مع وجود عريس وعروس بلقطة (*wide shot*)، مع سماع صوت المكان وحديث الأشخاص.

تتناقل المشاهد من خلال هذا الثقب ما بين لقطات في الأسواق العامة وهي مكتظة بالأفراد، ولقطات للناس وهي تسير في الشوارع وبجانبها جدار الفصل العنصري كما في صورة (4.9–4)، والمظاهرات السلمية التي ينظمها الشعب في شوارع المدن الفلسطينية والتي قد تكون مظاهرات ذكورية فيها أطفال ورجال وشباب، أو مظاهرات نسائية مع سماع هتاف الأفراد أثناء تلك المسيرات كما في صورة (4.9–3)، كما يظهر لقطات لنقاط تفتيش جيش الاحتلال كما في صورة (4.9–6)، ولقطات للحياة العامة في شوارع المدن الفلسطينية، وأخرى للحواجز التي صنعها عنوة جيش الاحتلال للفصل بين مدن فلسطين، ولقطات لجيش الإحتلال أثناء إيقافهم للحافلات والبدء بتفتيش الأوراق الثبوتية للأفراد، وفي لقطات أخرى لحفل زفاف أثناء قيامهم بمراسم الحفل المقامة في الكنائس، كما يظهر لقطات أثناء سير الحافلة في شوارع أحد المدن الفلسطينية يظهر فيها جدار الفصل العنصري ونقاط التفتيش في وسط تلك المدن كما في صورة (4.9–5)، وأخرى في الطريق وأشخاص تسير باتجاه نقاط التفتيش ليظهر فيها كيفية عبورهم من خلال تلك النقاط وما يواجهونه من صعوبات التنقل بين المدن، وفي كل تلك اللقطات يظهر صوت الشارع العام وأصوات الأشخاص وهي تتحدث، كما يظهر صوت الفنانة وهي تتحدث في بعض اللقطات مع شخص آخر، بالإضافة إلى صوت الحافلات في الطريق وبعض الموسيقى التي يكون مصدرها شريط الحافلة.

قدمت الفنانة "فاتن نسطاس" في جاليري الكهف ببيت لحم عرض فيديو آرت أدائي تركيبي تحت عنوان "الوطن... المنفى"، والذي ارتكز على عدة اتجاهات مابعد حداثية في الطرح لخلق المعنى، ففي هذا الفيديو جمعت "نسطاس" ما بين فن الأداء من خلال أداء الفنانة في الشاشة الأولى التي يظهر فيها زوجان في مشهد رومانسي يقومان بالرقص على موسيقى لأحد أفلام والت ديزني "بياض الثلج والأقزام السبع"، مع فن الفيديو التركيبي الذي اعتمد على آلية عرض العمل

وذلك من خلال معرض فني تركيبي، وضعت الفنانة فيه نفسها والزائر جسدياً بين شاشتين تمثلان مشهدين متناقضين (الواقع والأحلام، الإنفتاح والإنغلاق، هنا وهناك).

فرض هذا العمل العديد من العناصر على المتلقي أهمها عنصر الغرابة وفنتازيا خيالية، الأمر الذي حث المتلقي على التفكير وطرح العديد من التساؤلات لخلق المعنى، ابتداءً من سبب آلية العرض تلك (عبر قناتين)، إلى التناقض الموجودة في محتوى هذا العرض، فيجد المشاهد نفسه يقف في منتصف الغرفة حائراً ما بين عالم الأحلام والواقع المعاش.

وفي إطار محاولة قراءة الدلالات الفكرية لهذا العمل تجد الباحثة أنه يحمل في طياته مضموناً سياسياً، بالإضافة إلى تأثير ذلك المضمون السياسي على واقع الشعب الفلسطيني الإجتماعي، وذلك من حيث فكرة عالم الواقع والأحلام، حيث يجد الفرد نفسه غير قادر على تحقيق أحلامه وتطلعاته المستقبلية على أكمل وجه بسبب وجود الاحتلال وما يفرضه عليه من قيود، فما هو الواقع؟ وماهي الأحلام؟ وما الذي يُبقي المرء على قيد الحياة؟ هل هي الأحلام أم الحقيقة؟، وقد عبرت "نسطاس" عن مضمون منجزها الفني من خلال مقابلة أجرتها معها الباحثة قائلة: "منذ سنوات وأنا أراقب بعناية تطور نمط الحياة في فلسطين وبيت لحم على وجه الخصوص، الأمر يزداد سوءاً، رغم كل الجهود المبذولة لتحسينه سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وبيئياً وغيرها... وأتساءل: كيف يعيش الناس؟؟؟ حياتنا مليئة بالتناقضات، نأمل، نصلي، نحلم، ونعمل بجد لتحقيق أحلامنا...، ولكننا في النهاية نواجه قوى خارجية قاسية، (الآن في المنفى... نعم في الوطن...، عبارة لمحمود درويش[*])، حيث أوحت تلك العبارة للفنانة الكثير، فربما نعيش في المنفى ونحن في بيوتنا الحقيقية والعكس...، فهل يمكن للمرء أن يعيش بلا أحلام ويستمتع بكل لحظة من حياته الحقيقية؟". (نسطاس، 2024)

---

[*] محمود درويش: أحد أبرز الشعراء العرب عامة والفلسطينيين خاصة، المعروف بأشعاره الوطنية والقومية الممزوجة بالحب والدلالات الرمزية، عمل كذلك صحفياً لدى العديد من المجلات، حيث كان يتخلل مقالاته مفردة الوطن وكل ما يرتبط بها من حب وحنين، حصل على العديد من الجوائز مثل جائزة اللوتس وجائزة ابن سينا وجائزة لينين والعديد من الجوائز العالمية والأوسمة. (تعامرة، 2020)

بهذا نجد أن الفنانة قامت من خلال منجزها هذا وبكل ما ينطوي عليه من عناصر الفنتازيا والتناقضات والغرابة، بتقديم نقلٍ واقعي لحياة الشعب الفلسطيني الصامد في وجه الاحتلال، وحالة الأحلام التي يتمناها كل فرد من أفراد هذا الشعب المحتل، مطالبةً بحرية الفرد وحرية إرادته في جميع المستويات وأشكالها المادية والروحية، لتوضح من خلال عملها بشاعة المشهد من حيث المعاناة التي يتكبدها الإنسان الفلسطيني وأن إحدى حقوقه كإنسان هو العيش بسلام دون قيود، وبهذا تكون "نسطاس" قد أشعرت المتلقي بمدى بشاعة الاحتلال وما يعكسه من آثار سلبية على روح الأنسان الفلسطيني المحاصر، من خلال استغلال هذا الوسيط المابعد حداثي (الفيديو) في تركيب صوتي ومرئي من أجل ايصال مضمون ورسالة العمل الفني.

صورة (4.10-1)، "محمد حرب"، بدون نوافذ، 2009م، فن فيديو أدائي تجريبي، ملون، (5:04) دقيقة، (حرب، 2024)

صورة (4.10–2)، "محمد حرب"، بدون نوافذ، 2009م، فيديو آرت أدائي

صورة (4.10–3)، "محمد حرب"، بدون نوافذ، 2009م، فيديو آرت أدائي تجريبي

صورة (4.10–4)، "محمد حرب"، بدون نوافذ، 2009م، فيديو آرت أدائي تجريبي

صورة (4.10-5)، "محمد حرب"، بدون نوافذ، 2009م، فيديو آرت أدائي تجريبي

صورة (4.10-6)، "محمد حرب"، بدون نوافذ، 2009م، فيديو آرت أدائي تجريبي

4.10 بدون نوافذ (*Without Windows*) للفنان محمد حرب- عام 2009م:

العمل عبارة عن فيديو ملون مكون من مشهد أدائي لعدة لقطات مدته 5 دقائق و4 ثوانٍ أنتج عام 2009م.

يظهر الفنان في المشهد الافتتاحي بلقطة تعريفية للفنان من خلال لقطة مقربة (*close-up shot*) له يقوم بممارساته اليومية المعتادة من رسم والبحث من خلال جهاز الكمبيوتر، يليها مشهد مقربٌ جداً (*extreme close*) يظهر فيها مقطع جانبي من وجه الشخص (لقطة

لعينه وأذنه) وهو يكتب على لوح المفاتيح الثابت مع وجود ثلاث شاشات كمبيوتر أمامه، تكون حركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل في هذه اللقطة والإضاءة خافتة ومصدر الإضاءة الوحيد هو الخارج من الشاشات، يتخلل المشهد صوت للوح المفاتيح مختلطاً بصوت موسيقى تصويرية تشويقية بالإضافة إلى صوت صافرة إنذار.

يليها مشهدٌ قريبٌ جداً (*very close*) للشخص وهو يقوم بالوضوء لكن بحركة سريعة ومتوترة كأنه في عجلة من أمره، والذي يعزز شعور التوتر هذا الموسقى التصويرية المرافقة للمشهد.

تظهر الشخصية بلقطة تكون زاوية الكاميرا سفلية (*low angle shot*) يكون مرتدياً كنزة حمراء وبنطالاً بلون بني فاتح; يقف على سجادة صلاة يؤدي حركات الصلاة، كما في صورة (4.10–1) تتداخل اللقطة مع لقطات لتفجيرات من طائرات حربية تلقي مقذوفات نارية في السماء كما في صورة (4.10–2)، ويتخلل ذلك المشهد صوت أذان قادم من بعيد وأصوات لأشخاص يعلو هتافها يرددون عبارة (الله أكبر) مع أصوات انفجارات وأشياء تنكسر، إذ تستمر الانتقالات بين الشخصية أثناء أدائها لفريضة الصلاة ولقطات التفجيرات ولكن بزوايا مختلفة للكاميرا ما بين (*close shot*) ل (*low angle shot*) إلى (*wide low shot*)، ومن الملاحظ أن جميع زوايا الكاميرا الموجهة للشخصية وهو يؤدي فريضة الصلاة منخفضة ويظهر الشخص من خلال فتحات أو نوافذ.

يظهر الشخص وهو ممددٌ فوق سجادة صلاة على الأرض كما في صورة (4.10–3)، حيث تكون حركة الكاميرا من اليسار إلى اليمين (*pan right*) بلقطة سريعة، مع صوت موسقى تصويرية مربكة.

لقطة أخرى للشخصية وهو ممددٌ على سجادة الصلاة، ثم تتنقل اللقطات في هذا المشهد ما بين حركة كاميرا أمامية (*dolly in shot*) مقربة جداً من رأس الشخص إلى أخمص قدميه، ثم لقطة أخرى لحركة أمامية للكاميرا (*dolly in shot*) من قدميه، ثم لقطة مرتفعة للكاميرا (*high angle shot*) للشخصية وهو ملقى بنفس الوضعية، لكن تتنقل لقطات الكاميرا ما بين (*close shot*) على يدي الشخصية ولقطة أخرى (*close shot*) ليدي الشخصية

والرأس مع الأكتاف، يليها لقطة علوية مع حركة الكاميرا من أسفل إلى أعلى (*tilt-up*) على الشخصية وأخرى (*full shot*) تليها لقطة (*close shot*) على يدي الشخصية مع حركة الكاميرا إلى اليمين، ثم يظهر بعدها جزء من شاشة تلفاز تعرض شريطاً للأخبار أسفل المذيع كما في صورة (4.10–4)، يليها لقطة (*medium shot*) لرأس الشخصية وهو بنفس الوضعية من خلال نافذة أو إطار خشبي ما، مع حركة الكاميرا من الأسفل إلى الأعلى (*tilt-up*)، ولقطة أخرى (*medium shot*) تظهر الشخصية فيها الشخصية كاملة لكن من خلال إطارين خشبيين، يليها لقطات من شاشات أخبار مع استمرار الموسيقى التصويرية.

يلي ذلك مشهدٌ تكون حركة الكاميرا فيه على شكل دائري حول الشخصية (*arc*)، حيث تظهر فيه الشخصية وهي محاطة بمجموعة من الكراسي الخشبية، مرتديةً سروالاً قصيراً لونه أسود وقميص لونه أصفر كما في صورة (4.10–5)، يتخلل اللقطة مجموعة من المؤثرات الصوتية المربكة والتي تتواتر بشكل متسارع بالإضافة إلى صوت صافرة إنذار، مع وجود لقطات لشاشات تلفاز تعرض أخباراً، حيث تكون حركة الكاميرا فيها بطريقة مربكة وسريعة للأعلى والأسفل وإلى اليمين واليسار، كما أن صوت الصافرة يكون في تسارع مربك أيضاً.

يستمر الفيديو بالتنقل مابين الشخص والشاشات بطريقة مربكة بلقطات كاميرا مختلفة ما بين لقطة (*close shot*) إلى لقطة (*pan left*)، ثم يلي ذلك لقطة (*medium shot*) لشاشة تلفاز ولقطات من أخبار (*out of focus*) حيث يستمر التنقل بين الشخصية وهو بنفس الوضعية وشاشات الأخبار بضع ثوانٍ مع وجود تنوع في اللقطات على الشخصية لكن بحركة سريعة، وفي نهاية المشهد نجد أن حركة الكاميرا تبدأ بالالتفاف حول الشخص (*arc*) بوتيرة سريعة وهو ملقى على الأرض، يليها لقطة للشخصية من أعلى (*high angle shot*) بحركة من الأعلى إلى أسفل، يلي ذلك مشهدٌ بلقطة كاميرا (*medium shot*) يظهر فيه الشخص من بين مجموعة الكراسي الخشبية وهو جالسٌ على الأرض يحمل بيده كيساً من النايلون الشفاف يضع رأسه فيه ويتنفس داخلة، حيث تتنقل حركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل، ثم من الأسفل إلى الأعلى بوتيرة سريعة نوعاً ما، بعد ذلك يظهر مشهدٌ لضوء يسطع من فتحة في السقف والذي يوضح ذلك زاوية اللقطة حيث تكون الزاوية من الأسفل (*low angle shot*) كما في صورة (4.10–6)، وينتهي هذا المشهد بلقطة (*extreme close shot*) ليدي الشخص الذي يكون جالساً أمام جهاز الكمبيوتر يكتب باستخدام لوحة المفاتيح، فتظهر

على الشاشة أمام المشاهد العديد من العبارات المكتوبة باللغتين العربية العامية الفلسطينية والإنجليزية، وهذه العبارات هي:

1. غزة كثير بتألمني صارت غزة كثير ديقة.
2. يمكن صارت فكرة الوجود بغزة الها صلاحية وبتنتهي.
3. ويمكن الآن بقدر أقول أنو صلاحيتي بأني أعيش بغزة انتهت.
4. لكن بالنهاية مش قادر أعيش ومش قادر أسافر.
5. بس قادر إني أقول إني بتاااااااااااااااالم.

يعد فيلم "بدون نوافذ" أحد أعمال الفنان "محمد حرب" في مجال الفيديو آرت الأدائي، فقد استخدم الفنان هذا الوسيط لملاءمته في طرح قضيته التي تجعل المتلقي ينغمس في الأحداث التي يمر بها "حرب" من خلال المؤثرات الصوتية والمرئية التي يوفرها فن الفيديو، حيث تناول فيه أحد أوجه المعاناة والمآسي التي يتكبدها الشعب الفلسطيني عامة وقطاع غزة خاصة، وهي صعوبة أو استحالة التمكن من السفر خارج القطاع أثناء حرب غزة عام 2008م، فمن خلال هذا المنجز حاول الفنان بيان آثار الحرب النفسية والاجتماعية على الشعب في تلك الفترة، ومن الملاحظ أن الفنان قد ارتكز في هذا العمل على عدة اتجاهات فنية مابعد حداثية، من حيث الجمع مابين فن الأداء والوسائط التكنولوجية الحديثة (فن الفيديو)، بهدف ايصال رسالة الفنان بطريقة معاصرة.

من خلال نظرة تحليلية ترى الباحثة أن هذا المنجز الفني ارتبط بالعديد من المفاهيم الفكرية الإجتماعية والسياسية والدينية، ففي سياق القراءة الإجتماعية يعتقد "حرب" أن عمله يعرض الصراع النفسي الذي يعيشه الفنان مع ظروفه الاجتماعية عندما يقول في مقابلة أجرتها معه الباحثة:

(إن هذا العمل يستعرض صراعاً مع المكان والزمان، والحالة التي يعيشها عند محاولته الخروج من منزله والسفر إلى خارج القطاع في كل مرة، حيث تنتابه حالة جسدية ونفسية متخبطة حاول التعبير عنها الفنان من خلال هذا المنجز). (حرب، 2024).

استخدم الفنان العديد من الرموز والدلالات في هذا المنجز بهدف تحفيز عملية الإدراك البصري والسمعي للمتلقي، إذ كانت بداية فيلمه عبارة عن مقطع جانبي للوجه يظهر فيه

العين والأذن فقط، كناية عن حاستي السمع والبصر اللتان يتجاوزان هنا في هذا المشهد الفعل الفيزيائي، فهما الجسر الذي تَعْبُر من خلالهما الخبرات الإدراكية من العالم الخارجي إلى الإنسان، حيث ترجع الباحثة تأويل ذلك إلى أن الفنان استخدم حاستي السمع والبصر كمدخل لمدركات المتلقي الذهنية ورسالة منه لشد انتباه المشاهد.

أما في سياق القراءة السياسية ترى الباحثة أن الفنان عبر عن الوضع السياسي أيام حرب غزة عام 2008م من خلال الصوت والصورة، وذلك من خلال تداخل اللقطات بين أدائه العبادات كجزء من حياة الشعب الفلسطيني، مع لقطات من التفجيرات وصوت هتاف الناس وصافرة الإنذار، كما أن الفنان استخدم الدلالات اللونية للتأكيد عن مضمون العمل الفني، حيث كان لاستخدامه للون الأحمر في لباس الشخصية دلالاتها اللونية المختلفة من حيث إمكانية ربطها بالعديد من المعاني والرموز العميقة، الأمر الذي شغل المتلقي ودفعه للمشاركة في مجموعة من المشاعر المتضاربة ما بين الخوف والقلق والتوتر وعدم الارتياح، وجذب المتلقي إلى داخل العمل بهدف جعله يعيش التجربة الفلسطينية والحالة النفسية التي يعيشها أهلنا في غزة أثناء الحرب.

في حين ترى الباحثة أنه كان لاستخدام الفنان اللون الأصفر دلالات متناقضة أيضاً، ففي قراءات نجد أن اللون الأصفر يعبر عن الفرح والسرور والبهجة، وفي قراءات أخرى يعبر عن الحزن والهم والذبول والكسل والمرض والموت، وأن كل هذه الدلالات مرتبطة بالخريف وموت الطبيعة والصحراء الجافة، بالإضافة إلى الاصفرار الذي يعتلي وجوه المرضى، في حين أن اللون الأصفر الداكن قد يوحي بالحزن الشديد والاكتئاب، وقد كانت فلسفة الفنان في استخدام هذين اللونين (الأحمر والأصفر) ما يخدم فكرة منجزه الفني من حيث الصراع والاكتئاب والقلق الذي يعيشه الشعب الفلسطيني أثناء الحرب.

كما كان لاستخدام "حرب" عنصر(المقاعد) المحيطة بالفنان الملقى على الأرض دلالات سياقية مختلفة، فالمقعد هو جزء من واقعنا الذي نعيشه ونراه كل يوم وفي كل بيت، والذي يأخذنا إلى عالم لا متناهٍ من الأفكار والتأويلات والتساؤلات.

نجد أيضاً أن لجسد الشخص الملقى على الأرض دلالات مرئية تتولد في ذهن الباحثة، فوجود الشخص (الفنان) ملقى بهذه الطريقة على الأرض يمثل بقراءة دينية نوعاً من الصراع

بين المادة والفكر المجرد، حيث تمثل المادة جسد الفنان بينما الروح فهي تمثل الفكرة المجردة، فقد يكون ذلك المشهد معبراً عن فكرة الموت والتي أكد عليها بوجود سجادة الصلاة التي تعبر عن رمز ديني وهي الصلاة، كناية عن الصلاة على الأموات والشهداء بسبب الحرب، أو في قراءات أخرى قد يريد الفنان التعبير عن توجه الضحايا إلى ممارسات روحية تساعد في كسر ذهني ونفسي للظروف المادية التي تشبه إلى حد بعيد ظروف الأسر والاعتقال لشعب كامل.

كما يخرج عنصر المقعد من وجوده المادي في الطبيعة إلى رمزيته التاريخية التي تمثل السيادة والقيادة والسلطة القاهرة بجميع معانيها، ويظهر ذلك من خلال وجود تلك المقاعد الخشبية محيطة بالفنان الملقى أرضاً، مما يعطي إيحاء برمزية وجود صراع وجودي لا ينتهي كما هو الحال في الواقع، من حيث سيادة وسيطرة الحكام منذ الحضارات الأولى حتى الآن، بينما يوحي النور القادم من الأعلى إلى الصراع الزمني بين الأحداث المحيطة بالفنان وبين الحرية، فلم يبق أمام الشعب سوى أفق السماء مفتوحة كما في المشهد شكل رقم (3.10-6)، حيث عبر الفنان بشكل مباشر عن فكرة الألم واليأس الذي يعيشه الشعب الفلسطيني المحاصر في قطاع غزة وذلك خلال النصوص المكتوبة في نهاية الفيلم باللهجة العامية الفلسطينية وهي اللغة المتداولة في فلسطين لكي تصل إلى قلوب الشعب الفلسطيني المناضل الصامد، فلم يكن في الفيلم أي حوار بالإضافة إلى استخدامه للغة الإنجليزية بهدف إيصال منجزه إلى العالمية.

من الملاحظ في الفيديو أن أغلب المشاهد تكون زاوية الكاميرا فيها سفلية كناية عن القوة وإثارة العظمة والخوف والرهبة للمتلقي، فقد استفاد الفنان من الأدوات الروائية للتصوير كالتسريع والتبطيء للتأكيد على الصراع القائم عليه فكرة الفيلم.

ومن خلال تحليل الفيديو تجد الباحثة أن الفنان استطاع إبراز الصراع الجسدي والنفسي الحاصل مابين الفنان وشاشات الأخبار والمقاعد الخشبية الموجودة حول جسده، وفي هذا الإطار ترى الباحثة أن الفنان نجح في إيصال الفكرة للمتلقي من خلال استخدام الأدوات الروائية وطاقة الوسيط السمعية والبصرية، بالإضافة إلى امكانات الوسيط التي عبر من خلالها عن الزمن من خلال تبطيء وتسريع الأحداث وذلك بحرفية عالية للتأكيد على فكرة الصراع، كما وكان للتنقلات مابين مشاهد الفنان وشاشات الأخبار ولقطات التفجير والتي تم تعزيزها من خلال الصوت تأثير على المتلقي ونقل واقع الحياة التي يعيشها الشعب الفلسطيني.

فعلى الرغم من تعدد التأويلات التي يفرضها العمل، إلا أن الباحثة ترى أن "حرب" قدم عملاً فنياً على مستوىً عالٍ من الحرفية، ونجح في توفير عناصر التأثير في المتلقي ذلك في مسعى لتحفيزه على التفكير والتفاعل مع العمل، واسقاط الحالة النفسية والصراع الذي يعيشه الفنان ويعيشها شعب فلسطين بشكل عام وقطاع غزة بشكل خاص، والتي لم يكن من الممكن ايصال مثل هذه المشاعر المختلطة من خلال اللوحة المسندية.

صورة (4.11-1)، "منال محاميد"، On the Origin، 2018م، فيديو آرت أدائي تركيبي ملون، مدته (1.42) دقيقة

https://www.manalmahamid.com/video/on-the-origin.mp4

صورة (4.11-2)، "منال محاميد"، On the Origin، 2018م، فيديو آرت أدائي تركيبي

صورة (4.11-3)، "منال محاميد"، On the Origin، 2018م، فيديو آرت أدائي تركيبي

صورة (4.11–4)، "منال محاميد"، On the Origin، 2018م، فيديو آرت أدائي تركيبي

3.11 على الأصل (*On the Origin*) للفنانة منال محاميد– عام 2018:

قدمت الفنانة "منال محاميد" فيديو آرت أدائي تركيبي ملون من شاشتين، بعنوان على الأصل (*On the Origin*) وذلك عام 2018م.

الشاشة الأولى:

يبدأ المشهد الافتتاحي في الفيديو بلقطة (*medium shot*) لإمرأة في المغتسل لا يظهر منها إلا الجزء السفلي من جسدها، ترتدي قميصاً أبيض وتنورة سوداء قصيرة ويوجد على معصمها اسورة من الذهب، تمسك بوعاء بشكل مائل ليسقط منه حبات من ثمرة الصبر كانت بداخله على الأرض، مع سماع صوت المكان.

تظهر المرأة في لقطة أخرى أمامية (*medium shot*) وهي في غرفة تحتوي على طاولة دائرية مصنوعة من الخشب يوجد عليها وعاء بداخله ثمار الصبر، كما يوجد على الطاولة حبات من الصبر المتناثر، وطبق تقديم مصنوع من الزجاج أبيض اللون مكون من طبقتين، ويتدلى من السقف إضاءة من المعدن ذهبية اللون تنير المكان، حيث تقف المرأة أمام الطاولة وتقوم بعملية تقشير حبات الصبر، ويتخلل ذلك تصاعد صوت موسيقى.

تليها لقطة أخرى (*close shot*) علوية (*high angle shot*) على الطاولة وهي المرأة تقوم بتقطيع حبات الصبر التي أمامها كما في صورة (4.11–1)، تتناقل اللقطات مابين لقطة (*medium shot*) للمرأة بنفس وضعية وقوفها أمام الطاولة، وبين اللقطة العلوية (*high angle close shot*) على حبات الصبر الموجودة على الطاولة، مع وجود نفس الموسيقى في المشهد.

تظهر المرأة في مشهد آخر وهي في المغتسل جالسة بلقطة (*close shot*) وممسكة بمرشة الماء تقوم برش الماء على حبات الصبر الملقاة على الأرض، مع استمرار صوت الموسيقى.

يليها مشهدٌ لطفل صغير عارٍ لا يرتدي غير ملابسه الداخلية بلقطة (*medium shot*)، جالساً على الأرض وأمامه لعبة طريق وحافلات صغيرة بالإضافة إلى بعضٍ من حبات الصبر ومجموعة ألوان وفرشة، حيث يقوم الطفل باللعب بتلك الحبات كأنها حافلات ويقوم بتلوينها أيضاً، ومن ثم يظهر الطفل بلقطة منخفضة (*low angle medium shot*) جالساً وأمامه وعاء أزرق اللون، ممسكاً بحبة الصبر ويقوم بعصرها داخل هذا الوعاء، ثم تعود لقطة (*medium shot*) للطفل وهو يقوم بطلاء حبة الصبر كما في صورة (4.11-2)، مع استمرار صوت الموسيقى.

مشهدٌ آخر للمرأة (*medium shot*) وهي ممسكةً بالوعاء المليء بحبات الصبر، حيث تقوم بإلقاء تلك الحبات على الأرض، يليها مشهدٌ بلقطة (*low angle medium shot*) لفتاة في مقتبل العمر ترتدي كنزة صفراء وبنطال رمادي، جالسةً على حافة السريرفي غرفة نومها وتقوم بشك حبات الصبر داخل سلك طويل كما في صورة (4.11-3)، مع استمرار صوت الموسيقى.

يليها مشهدٌ (*high angle close shot*) لحبات الصبر الملقاة على أرض المغتسل، حيث تقوم المرأة بغسل تلك الحبات بواسطة المرش، ومن ثم لقطة (*medium shot*) للمرأة وهي جالسة على الحافة كما في السابق داخل المغتسل مستمرة في غسل حبات الصبر، يليها لقطة (*high angle close shot*) لحبات الصبر على الأرض والمياه تنصب فوقها كما في صورة (4.11-4)، ولقطة أخرى علوية لكن (*out of fox*) يظهر فيها حبات الصبر على الأرض والمرأة وهي تمسك بحبات الصبر لتغسلها ثم تلقيها واحدةً تلو الأخرى، مع ظهور نفس صوت الموسيقى بالإضافة إلى صوت مياه.

أما الشاشة الثانية:

يبدأ المشهد بلقطة للمرأة وهي جالسةً على مقعد وأمامها مرآة، وخلفها رجل يرتدي لباساً أسودَ ويقوم بترتيب شعرها، ويوجد أمامها مجموعة من حبات الصبر كما في صورة (4.11-1)، حيث يتخلل ذلك المشهد صوت موسيقى مربكة، ثم تليها لقطة (*close shot*) لمقطع

جانبي من رأس المرأة، ثم لقطة (*extreme close shot*) تظهر فيها يدا الرجل وهو يقوم بتسريح شعر المرأة.

في مشهد أخر تظهر المرأة بلقطة (*medium shot*) مع حركة للكاميرا للخلف (*dolly out*) تظهر فيه المرأة وهي تسير في مكان خالٍ مليئ بالأعمدة (كأنه كراج سيارات)، ممسكةً بيدها جسمين تشبهان الكرة واحدة صفراء والأخرى زرقاء وتنظر حولها مع استمرار سماع صوت الموسيقى.

تظهر المرأة في مقطع جانبي لوجهها بلقطة (*close shot*) والرجل يقوم بتسريح شعرها، ثم لقطة أخرى (*close shot*) لطبق يوجد بداخله حبات صبر، حيث يقوم الرجل بالتقاط إحدى تلك الحبات مع استمرار نفس الموسيقى.

يليها مشهدٌ آخر بلقطة (*medium shot*) مع حركة الكاميرا لليسار (*pan left*) تظهر فيه المرأة وهي تسير في مكان خالٍ ممسكة بيديها ما تهيأ للباحثة أنها حبات صبر ملون واحدة باللون الأزرق والأخرى بلون أسود، مع استمرار صوت الموسيقى.

يلي ذلك مشهدٌ بلقطة (*extreme close shot*) ليدي الرجل وهو يقوم بترتيب شعر المرأة، ثم لقطة (*medium shot*) للمرأة وهي جالسة ويقوم الرجل بتثبيت شعرها بواسطة حبات الصبر، بحيث يقوم بتسريح كل خصلة من شعرها على حدى ولفها بواسطة الحبات، مع استمرار سماع صوت الموسيقى.

ثم تظهر المرأة مرةً أخرى في لقطة (*wide shot*) في الكراج وهي تلتفقت حولها، ثم لقطة أخرى (medium shot) للمرأة وهي جالسة أمام المرآة تنظر لنفسها والرجل خلفها يقوم بتثبيت شعرها بواسطة حبات الصبر كما في صورة (4.11–2)، ثم لقطة (*extreme close shot*) يظهر فيها شعر المرأة مع حبات الصبر وكيف الرجل يلف كل خصلة بتلك الحبة، يليها لقطة (*medium shot*) يظهر فيها المرأة وهي جالسة أمام المرآة تنظر إلى نفسها و مع استمرار سماع صوت الموسيقى.

يليها مشهدٌ آخر بلقطة (*medium shot*) للمرأة مرة أخرى في الكراج وهي تنظر حولها، ثم لقطة (*medium shot*) للمرأة وهي جالسة أمام االمرآة وهي تقوم بفك شعرها من حبات الصبر كما في صورة (4.11–3)، ثم لقطة أخرى (*close shot*) يظهر فيها محضر طعام

ومجموعة من حبات الصبر متناثرة بجانبة، حيث تقوم المرأة بوضع تلك الحبات داخله وخلطه، تتابع تلك الأحداث في الفيديو مع استمرار سماع نفس صوت الموسيقى.

تقف المرأة أمام المرآة بلقطة أمامية (*close shot*) وتضع على وجهها ما قامت بخلطه بواسطة محضر الطعام من حبات صبر كما في صورة (4.11-4)، ثم يتبعها لقطة أخرى جانبية (*close shot*) لها وهي تنظر لنفسها إلى المرآة والخليط على وجهها، كما يظهر في المشهد أنها قد لطخت ملابسها بواسطة ذلك الخليط الذي أعدته من حبات الصبر، تتابع الأحداث مع استمرار سماع صوت الموسيقى حتى نهاية الفيديو.

يعد فيديو "*On the Origin*" ضمن تجربة الفيديو آرت الأدائي التركيبي، حيث لجأت "محاميد" إلى استخدام هذا الوسيط المعاصر للتعبير عن مضمون منجزها الفني، والذي قدمت فيه مشهداً أدائياً يعتليه الغموض والغرابة وعمق المشاهد ورمزيتها، يالإضافة إلى الصراع الذي يظهر في الفيديو من خلال كيفية سرد الأحداث، واستغلالها لطريقة عرض مختلفة عبر تنصيف الشاشة إلى نصفين وعرضين مختلفين في كل قسم، لتكون بهذا المنجز قادرة على إثارة أفكار الأفراد وتحفيزهم على التفكير وتحليل تلك المفردات وبناء تأويلات وقراءات مختلفة لرسالة العمل وقصدية الفنانة، ومن بين تلك الرموز التي جسدتها الفنانة في عملها كان ثمرة الصبر، تلك الثمرة التي استخدمها الفنان الفلسطيني في أعماله الفنية للتعبير عن قدرة الفلسطيني على التحمل والصبر، بناءً على قدرة هذه الثمرة على تحمل شح المياه والظروف البيئية الصعبة، فهي بخواصها تشبه الفلسطيني المتألم، كما أن أشواكها تحاكي منغصات الحياة عند الشعب الفلسطيني.

يتضح في هذا المنجز الفني الصراع القائم عليه فكرة الفنانة والنزعة المعاصرة من خلال محاولة التحليل والقراءة الفكرية له، إذ وظفت الفنانة إحدى مفاهيم مابعد الحداثة من حيث خلق الإستعارة التي ارتكزت عليها في هذا العمل بشكل أساسي، والذي تمثل باختيارها لثمرة الصبار بما تحمله من دلالات ومضامين فكرية، كما نجد أن العمل لم يخلُ من عناصر الغموض والغرابة في الطرح التي تتسم بها فنون مابعد الحداثة، ناهيك عن استخدامها لتقنية تعدد الشاشات في الطرح، والتي أعطت الفنانة مساحة أوسع في التعبير، ليشكل ذلك حافزاً للتساؤل من قبل المتلقي عن الأغراض والأهداف الفكرية التي دفعت بالفنانة لاستخدام تلك التقنيات والدلالات.

إن عملية القراءة لهذا العمل تعود للمرجعيات الفكرية والثقافية والدلالات والرمزيات المتعلقة به، والذي يحمل في طياته من حيث الفكرة رسالة اجتماعية تنبثق من استخدام الفنانة ثمرة الصبر القادرة على القيام رغم الأثقال، إلا أن لوجود المرأة في هذا العمل دلالة على أن هذا الرمز هنا يرتبط بشكل مباشر بالأنثى، وقدراتها غير المحدودة وطاقاتها في تحمل الأعباء.

استندت الفنانة في بناء منجزها الفني على وجود شاشتي عرض، للتعبير عن الصراع الذي تواجهه الأنثى أثناء مواجهتها للكم الهائل من الضغوط خلال حياتها اليومية، حيث تخلل كل شاشة من تلك الشاشات عرض أحداث مختلفة عن الأخرى، مما يعطي المتلقي ايحاء بطول المدة الزمنية وكثرة الأحداث الواقعة على كاهل المرأة أثناء خوضها معترك الحياة، إذ نشاهد في القناة (الشاشة) الأولى ظهور المرأة بعدة مشاهد أثناء قيامها بمهامها اليومية المعتادة، بالإضافة إلى لقطات من الحياة الأسرية اليومية، وفي كل مشهد من تلك المشاهد يظهر الصبر كعنصر أساسي يرافق الحياة اليومية لتلك الأسرة، حيث يظهر في إحدى المشاهد هذا الرمز كأداة للعب واللهو من طفل صغير يرتدي فقط ملابسه الداخلية كدلالة على أنه طفل مشاغب، إذ يقوم هذا الطفل بإمساك حبات الصبر واللعب بها كأنها أحد ألعابه المفضلة، بالإضافة إلى قيامه بتلوينها بواسطة الألوان كأنها أداة للتسلية وملء وقت الفراغ، وهو أمر غير متعارف عليه; نظراً لواقع تلك الثمرة التي قد تؤذي الأطفال في حال تم استخدامها من قبلهم، فيأتي هذا المشهد للتعبير عن المصاعب وما تتحمله المرأة وصبرها أثناء قيامها بتربية الأطفال.

كما يبدو من الفيديو أن الفنانة أرادت التعبير عن الصراع الذي تواجههة المرأة في حياتها، ما بين الاهتمام بنفسها والاهتمام بأسرتها، إذ يظهر مشهد آخر في الفيديو لفتاة في مقتبل العمر تقوم بغزل حبات الصبر بواسطة سلك، وهذه العملية من الأمور المحببة تكون للفتيات في مثل هذا العمر (عمل قلادات من الورد أو حبات الخرز)، وفي الجزء الثاني من الشاشة (الشاشة المقابلة) تظهر المرأة وهي في مكان خالٍ ممسكة بحبتي صبر بين يديها، يظهر عليها أنها تائهة كانها تعيش في عالم اللاواقع، تحاول جاهدة أن تمسك بزمام الأمور، وقد لاحظت الباحثة من خلال هذا الفيديو أن جميع المشاهد التي ظهر فيها الطفل والفتاة الشابة لم تكن الأم معهما، والتي من الممكن أن تكون الفنانة أرادت التعبير عن تفكير الأم المتواصل بأسرتها بالرغم من أنها لا تتواجد معهم دائماً.

يتراكم الصراع والصدام الذي في داخل المرأة والذي يظهر جلياً من خلال تتابع المشاهد في الفيديو، إلا أن "محاميد" عبرت عن فكرة التحلي بالصبر من خلال المشهد الذي تضع فيه حبات الصبر داخل محضر الطعام ومن ثم تقوم بوضع ذلك الخليط على وجهها بهدف تجميل نفسها (تحلي أو تجعل نفسها جميلة).

وبهذا نجد أن "محاميد" قدمت عملاً فنياً ابداعياً بلغة معاصرة ومكثفة تأسس على الرمزية، حيث نجحت الفنانة في إقحام المتلقي بحالة من الصراع والفوضى والتشتت من خلال استغلال تقنيات مابعد حداثية من طريقة عرض العمل عبر شاشتين، والتي فرضت حالة من الفوضى للمشاهد من حيث فكرة تلقي العمل، والتشتت والغموض بالإضافة إلى صعوبة متابعة الأحداث التي في الفيديو من هاتين النافذتين في الوقت نفسه، كما استطاعت الفنانة إيصال فكرة ومضمون منجزها الفني من خلال استغلال امكانات الفيديو السمعية والبصرية بالإضافة إلى عنصر الحركة للتعبير عن دلالات رمزية تتعلق بصبر المرأة في معترك حياتها، من خلال تسليط الضوء على ثمرة الصبر التي رافقت المرأة في جميع المشاهد المعدة في المنجز.

صورة (4.12–1)، "منذر جوابرة"، impression، 2011م، فيديو آرت أدائي، أبيض وأسود، مدته (2,22) دقيقة، (جوابرة م.، 2024)

صورة (4.12-2)، "منذر جوابرة"، impression، 2011م، فيديو آرت أدائي

صورة (4.12-3)، "منذر جوابرة"، impression، 2011م، فيديو آرت أدائي

صورة (4.12-4)، "منذر جوابرة"، impression، 2011م، فيديو آرت أدائي

4.12 إنطباع (*Impression*) للفنان منذر جوابرة– عام 2011م:

قدم الفنان منذر جوابرة في عام 2011م عمل فيديو آرت أدائي أبيض وأسود بعنوان "إنطباع"، مدته دقيقتان و22 ثانية.

يبدأ الفيديو بصوت مجموعة أشخاص تتحدث بالإضافة إلى صوت صياح الديك، إذ يستعرض الفنان في المشهد الافتتاحي لهذا الفيديو لقطة (*medium shot*) بمسقط علوي (*high angle shot*)، يظهر فيها إمرأة غير محجبة ترتدي لباساً أسود تتنقل في المكان على أرضية مليئة بالطحين الأبيض حافية القدمين بحركة بطيئة كما في صورة (4.12–1)، كما يتخلل ذلك المشهد صوت موسيقى من آلة العود.

تلا ذلك لقطة أخرى للمرأة وهي تمشي ويقابلها رجل يرتدي لباساً أبيض يمشيان على الطحين وكلاهما يتحرك بحركة بطيئة، ليتخلل ذلك صوت العود، ثم تظهر لقطة (*close shot*) لرأس المرأة وجزء من كتفها وذراعها وهي ممددة على الأرض فوق الطحين، وفي اللقطة التي تليها (*medium shot*) يظهر جسم المرأة كاملاً وهي تتدحرج على الطحين الملقى على الأرض بحركة بطيئة، وأمامها رجل ملقى على الأرض يقوم بالحركة فوق الطحين أيضاً بحركات بطيئة، يستمر الشخصان بالحركة فوق الطحين حول بعضهما البعض مع استمرار صوت موسيقى العود والأشخاص التي تتحدث، مضافاً إليها موسيقى شرقية كما في صورة (4.12–2).

في مشهد آخر بلقطة (*close shot*) تظهر يدا الشخصين (الرجل والمرأة) المعفرتان بالطحين تتحركان على خلفية سوداء ليظهر أثر اليدين على تلك الخلفية كما في صورة (4.12–3)، يتخلل ذلك صوت موسيقى شرقية منضبطة مع حركة الشخوص، ثم تظهر لقطة أخرى (*close shot*) لأقدام الشخصيتين يمشيان على الطحين بجانب الحائط الأسود ويقومان بترك أثر لأقدامهما على تلك الخلفية مع استمرار صوت الموسيقى، ثم تعود لقطة أخرى على أيدي المؤدين والأثر الذي يتركونه على الخلفية، يلي ذلك لقطة (*medium shot*) للمرأة يظهر منها جسدها من الخلف ووجهها باتجاه الحائط الأسود، لتلتفت بشكل نصف دائري ويصبح وجهها مقابلاً للمشاهد، تاركةً أثر جسدها على ذلك الحائط، ويتخلل تلك اللقطات نفس الموسيقى الشرقية.

يندرج هذا العمل من حيث المعالجة تحت اتجاه الفيديو آرت الأدائي، والذي ارتكز على اتجاهات مابعد الحداثة، حيث تضمن العمل استخدام "جوابرة" للأجساد البشرية المؤدية للحركات واستغلاله لتقنية الصوت التي أضفت طابعاً خاصاً بهذا العمل، ومن خلال مشاهدة الفيديو يظهر لنا العديد من الخصائص والاتجاهات المابعد حداثية التي اتبعها الفنان لايصال رسالته، لاسيما فيما يتعلق باستخدامه لوسيط الفيديو في التعبير، إذ لم يقدم الفنان بناءً سردياً بل اعتمد على الصورة والصوت والحركة في حمل رسالة العمل، والتي تضمنت العديد من الرموز التي أضفت طابع الغرابة على الفيديو ودفعت المتلقي للتفكير من خلال تلك الصور والرموز لبناء توقعاته وقراءاته الخاصه.

وفي إطار محاولة قراءة الدلالات الفكرية لهذا العمل يبدو أن هذا المنجز يحمل في طياته رسالة فكرية ذات مضمون اجتماعي وديني يختص; مناقشة المقدسات في البنية الثقافية الفلسطينية، إذ احتوى هذا المنجز الفني على العديد من الرموز والدلالات التي وظفها الفنان بهدف التعبير عن المضمون، حيث نجد أن هذا العمل يقبل تارة القراءة والتفسير الديني (من حيث استخدام الفنان للجسد والطحين كرمزيات تعتبر ذات حساسية عالية حول التحريم والقداسة)، إذ يعد الطحين ذا قدسية كبيرة مجتمعياً ويحرم على الناس استخدامه إلا ضمن الحدود المعروفة كونه نعمة يجب المحافظة عليها، ناهيك عن لونه الأبيض الذي له العديد من الدلالات، حيث يرمز اللون الأبيض إلى القداسة والطهر والنقاء، كما أنه في الثقافة الإسلامية يعد لوناً روحانياً يبعث في النفس الطمأنينة والسلام.

استغل الفنان فكرة النقيض في عمله الفني للتعبير عن مضمونه الديني، فكان لاستخدامه اللون الأسود والأبيض كدلالة على فكرة الخير والشر وبنفس الوقت فكرة الحلال والحرام في نظر المجتمع وتسليط الضوء على العلاقة بين الجنسين (الذكر والأنثى)، وتقييد العلاقة القائمة على المفاهيم التي يتبناها الدين والمجتمع، كما أن الفنان عزز ذلك المضمون من خلال تحويل الفيديو إلى اللونين الأبيض والأسود.

ولربما يحمل العمل معانيَ ومضامين اجتماعية جندرية ترتبط بالعلاقة بين الذكر والأنثى، فنجد أن الفنان استخدم لغة الجسد المنضبطة والتي تتمثل ببطء حركة الشخصيتين المؤدية للفيديو، كدلالة على محدودية الحركة من الناحية الاجتماعية والدينية، وقد حاول الفنان من خلال عمله

هذا تحرير الجسد والمعتقد، وذلك من حيث استغلاله لعنصري الحركة في الجسد وقدسية الطحين التي تعبر عن الفكرة، حيث قام بدمج المعتقد مع الحركة عن طريق ترك أثر لجسدين غريبين، جسد متحرر وآخر مرهون بثقافة المكان، إذ يقوم هذان الغريبان بتنسيق حركات راقصة على موسيقى مستخدمين الدف بما يحمله من معانٍ ورمزيات[*]، في هذا السياق يقول الفنان "جوابرة": (إن حرية الإنسان تبقى متوقفة عند حدود معينة ويمنع التصرف بهذا الجسد إلا ضمن ضوابط معينة تتعلق بشكل الحركة، فرغبة اليوم يختلف شكلها باختلاف المكان والزمان، فتارة تكون محافظة، وأخرى مجنونة أو منفتحة... إلخ، وبكل أشكالها تترك أثراً لهذه العلاقة مع الآخر، وأن هذا الأثر لا يزول إنما يتراكم ويفهم من خلال حركة الجسد). (جوابرة م.، مقابلة الكترونية من خلال الفيسبوك مع الفنان منذر جوابرة، 2024)، وقد عبر الفنان عن هذه العلاقة بين الجنسين في منجزه الفني بداية عن طريق استخدامه لصوت صياح الديك الذي (يعبر عن انطلاق الحياة التي تبدأ كل صباح، وهي إشارة غير مباشرة من قبل الفنان للصوت الطاغي (الرجل) وفكرة الذكورة، بالإضافة إلى توظيف الحركات التعبيرية التي كانا يقوم بها المؤديان خلال الفيديو وأثر تلك الحركات على القماش من أجل التعبير عن هذه العلاقة). (جوابرة م.، مقابلة الكترونية من خلال الفيسبوك مع الفنان منذر جوابرة، 2024)

ترى الباحثة أن جوابرة قدم عملاً فنياً معاصراً يحمل طابع الغرابة المثيرة للتفكير من قبل المتلقي، والذي حمل رسالة نقدية لواقع المجتمع الشرقي ومفاهيم الخير والشر ومفاهيم المحرم والمقبول دينياً ومجتمعياً، حيث كان لاستخدام الفنان وسيط الفيديو عاملاً في تحقيق رسالته ومضمون عمله الفني، حيث وظف جوابرة امكانات الفيديو من صوت وصورة وحركة في التعبير عن المقدس وعن بعض القيم المجتمعية التي تتبناها المجتمعات، وكيف أظهر الفنان فكرة الصراع القائم بين الخير والشر وبين الحلال والحرام في العلاقة بين الذكر والأنثى، وأن تلك التناقضات بالإضافة إلى نظرة المجتمع للجنسين قادرة على تحييد الحرية الشخصية، وأن أي شخص قد يخضع لتلك النظرة بناءاً

---

[*] الموسقى التي تم استخدامها في الفيديو تم تأليفها خصيصاً من أجل الفيديو، وهي تقترب في بنيتها من الأسلوب الصوفي الشرقي الذي ينضبط مع حركات الراقصين، مستخدما الدف بما يحمله من رمزيات القداسة، والتي تعيدنا إلى شكل الشعوب الإسلامية الشرقية في إقامة الحفلات السرية عبر هذه الآلات. (جوابرة م.، مقابلة الكترونية من خلال الفيسبوك مع الفنان منذر جوابرة، 2024)

على ما يتبناه المجتمع وما يتماشى مع الدين، حيث جمع الفنان من خلال هذا العمل عدة استراتيجيات وسمات مابعد حداثية عالج فيها أهم قضايا العصر والتي من أهمها الانفتاح وتوحيد الثقافة البشرية بعيداً عن العنصرية الجندرية كدعوة منه للتحرر من تلك القيم المجتمعية.

صورة (4.13-1)، "نسرين أبو بكر"، اسم علم مؤنث، 2013م

فيديو آرت أدائي ملون، مدته (6,40)

https://www.nasrin-abu-baker.com/a-feminine-name

صورة (4.13-2)، "نسرين أبو بكر"، اسم علم مؤنث، 2013م

صورة (4.13-3)، "نسرين أبو بكر"، اسم علم مؤنث، 2013م

صورة (4.13-4)، "نسرين أبو بكر"، اسم علم مؤنث، 2013م

صورة (4.13-5)، "نسرين أبو بكر"، اسم علم مؤنث، 2013م

صورة (4.13–6)، "نسرين أبو بكر"، اسم علم مؤنث، 2013م

4.13 اسم علم مؤنث (*A Feminine Name*) للفنانة نسرين أبو بكر– عام 2013م:

قدمت الفنانة "نسرين أبو بكر" عمل فيديو آرت أدائي أنتج عام 2013م، بلغت مدته ست دقائق وأربعين ثانية.

يظهر في بداية الفيديو مشهد نهاري بلقطة أمامية (*wide shot*) من داخل غرفة في بيت قديم مهجور، يوجد داخلها امرأة ترتدي ثوباً أبيض اللون عليه تطريز شعبي من منطقة الصدر مستلقية فوق مسطبة أو صندوق مرتفع قليلاً عن الأرض يعتليه قماش أبيض (وضعية جنائزية)، ويوجد بجانبها خمسة مقاعد خشبية، يظهر بعدها في الكادر الجزء العلوي من المرأة بلقطة (*close shot*) مغمضة عينيها في حالة سكون كما في صورة (4.13–1).

يلي ذلك مشهدٌ (*medium shot*) تظهر الامرأة مستلقية بنفس الوضعية ونفس المكان، لكن مع وجود ثلاث فتيات صغار على المقاعد التي وجدت على يمين الامرأة، ثم لقطة أمامية للمرأة بجانبها خمسة مقاعد تجلس عليها خمس فتيات تحت سن العاشرة يرتدين زياً موحداً كالزي المدرسي، أيديهن ممدودة بتماثل على ركبهن، ويصرخن بوقت واحد بحروف ويغنين مقاطع كلمتي (بابا وماما)، على الطريقة التي يتعلم بها الأطفال القراءة والكتابة في المدرسة، (إب أي حرف الباء وآ أي حرف الألف بابا) و(إم أي حرف الميم وآ أي حرف الألف ماما)، مع قيامهن بالتصفيق عند إنهاء كل مقطع كما في صورة (4.13–2)، حيث يبدأن بالغناء بشكل جماعي ومن ثم تقوم كل واحدةٍ منهن بالغناء بشكل منفرد في إيقاع متصاعد من نبرة

طفلة لأخرى، بحيث يتم التركيز على مقطع كلمة بابا في الغناء المنفرد من خلال لقطة (*close shot*).

ثم نشاهد مشهداً آخر يظهر فيه ظهر المرأة بلقطة (*medium shot*) وهي جالسةً على ركبها أمام نافذة مفتوحة، ممسكةً بأعمدة الحراسة الموجودة على النافذة، مع وجود صوت خافت لحركة مياه.

تظهر المرأة بلقطة (*medium shot*) وهي مستلقية بنفس الوضعية ونفس المكان لكن يوجد بجانبها ثلاث فتيات في مقتبل العمر يجلسن وأمامهن حوض (إناء غسيل معدني)، يقمن بغسل ثيابهن بيضاء اللون داخله كما في صورة (4.13–3)، حيث تقوم إحداهن بتوزيع مسحوق الغسيل على الأحواض الثلاث والذي ينسكب على أيديهن ليختلط بماء الغسيل، تتنقل اللقطات في ذلك المشهد من (*medium shot*) ل (*close shot*) مع حركة كاميرا (*tilt up*) على الملابس التي في الوعاء، ثم لقطة (*medium shot*) على المشهد كاملاً،.

يليها لقطة للفتيات الثلاث (*medium shot*) في وضعية القرفصاء يغسلن ملابسهن، لكن المكان الذي تم أخذ هذا المشهد فيه يختلف عن المشهد السابق، إذ يتضح أنهن يجلسن في فناء المنزل خلفهن باب من الحديد وحائط حجري، حيث يقمن بسكب ماء الغسيل على الأرض بعد انتهائهن من الغسيل، وتظهر حينها لقطة (*close shot*) للماء وهو يسيل على الأرض، ثم تظهر لقطة (*close shot*) على أيدي فتاة تقوم بعملية نشر قطعة الملابس التي غسلتها على الحبل، ويظهر في تلك اللقطة صوت شحذ سكاكين.

يليها مشهد بلقطة (*wide shot*) يظهر فيها المرأة وهي بنفس وضعية الاستلقاء، يوجد بجانبها رجلان يلبسان ثياباً باللون الأسود ومريولاً أبيض وأمامهما منصة خشبية يقومان بتحريك يديهما خلف ظهرهما مع ظهور صوت شحذ سكاكين في تلك اللحظة كما في صورة (4.13–4)، ثم تقترب الكاميرا بلقطة (*close shot*) لماكنة فرم اللحم مع استمرار صوت شحذ السكاكين، ويليها لقطة (*close shot*) ليدي الرجل وهو يقطع قطعاً من اللحم على الطاولة الخشبية، بحيث يظهر في تلك اللقطة صوت تقطيع اللحم على الطاولة.

ثم يظهر مشهد بلقطة (*wide shot*) للرجلين وأمامهما المرأة المستلقية وهما يقومان بفرم اللحم بواسطة المفرمة اليدوية، ولقطة أخرى (*close shot*) يظهر فيها طاولة خشبية يوجد عليها مفرمة يدوية يوجد تحتها صحن أبيض اللون بالإضافة إلى وجود سكينين صغيرين

والمشحذ الخاص بالسكاكين، ويظهر أيضاً في اللقطة أيدي الرجلين اللذين يقومان بفرم اللحم بواسطة المفرمة، حيث يظهر هنا صوت حركة المفرمة مع اللحم الذي يتم فرمه من خلالها، كما تتناقل اللقطات بين (*shot wide*) للقطة (*close shot*) ليد الرجل مع المفرمة والصحن، إلى لقطة (*extreme close shot*) للحم وهو يخرج من المفرمة اليدوية مع استمرار ظهور صوت اللحم الذي يتم فرمه والمفرمة اليدوية. يلي ذلك مشهدٌ (*extreme close shot*) ليدي امرأة كبيرة في العمر ممسكة بيديها بمسبحة، ثم تظهر لقطة أخرى (*close shot*) لوجه الامرأة العجوز مع استمرار ظهور صوت اللحم الذي يتم فرمه بالمفرمة، يليها لقطة (*medium shot*) تظهر فيها الإمرأة المستلقية وتجلس بجانبها امرأة كبيرة في العمر ترتدي لباساً أسود كما في صورة (4.13–5)، حيث تبدأ المرأة العجوز بإلقاء بعض الكلمات باللهجة العامية وكأنها تنعي المرأة الشابة المستلقية أمامها بقصيدتي رثاء باللهجة العامية الشعبية أولها:

وأنا أبكي وأبكي كل جيلي على اللي صابني من دون جيلي
وهيلي يا دموع العين هيلي ع أبو مبسم حلو تحت التراب
وأنا أبكي وأبكي الطير الأسود على اللي لابسي الفستان الأسود
وأنا إن غنيت قالوا الناس مسعد وأنا إن بكيت على فراق اللحباب
وأنا لبكي عليهم طول عمري على اللي ما إزعلوني طول عمري
وأنا إن طال الزمان ومد عمري إجازي كل من فينا اشتكى

والثانية:

ياحسرتي حملو ما ودعوش انسان
يا حسرتي حملو يا حسرتي شالو
يا حسرتي كل ما هب الهوا مالو
بكيت أروح داريهم والتوت حامل التوت
واليوم بروح داريهم ماحد بيقولي فوت
بكيت أروح داريهم والتوت على أمو
واليوم بروح داريهم ماحد بقول طولوا. (بكر، 2024)

تتناقل اللقطات في ذلك المشهد ما بين لقطة (*close shot*) على وجه المرأة الشابة إلى لقطة (*wide shot*) على المرأة العجوز والشابة في البيت المهجور، ويلاحظ استمرار وجود صوت اللحم الذي يتم فرمه من المفرمة اليدوية، وتبقى هكذا تتناقل اللقطات إلى أن تأتي لقطة (*close shot*) على المرأة الشابة التي تفتح عينيها بعد انتهاء العجوز من الإلقاء، مع وجود صوت عصافير تزقزق.

تظهر المرأة في مشهد آخر بلقطة (*medium shot*) وهي تقف حافية القدمين على شرفة النافذة المفتوحة لمدة ثوانٍ، ثم تنزل عن تلك الشرفة وتمشي إلى الأمام متجهة نحو باب المنزل المفتوح، حيث يستمر ظهور صوت العصافير في ذلك المشهد، وتظهر لقطة حينها (*close shot*) للباب المفتوح والمرأة وهي متجةٌ نحوه لتخرج منه.

يليها مشهد بلقطة (*medium shot*) لحائط كبير وقديم مبني من الحجر يتخلله درج، تظهر المرأة في تلك اللقطة وهي تصعد ذلك الدرج إلى الأعلى حتى تصل إلى نهايته وتستمر في السير إلى الأمام إلى أن تختفي عن الأنظار، مع استمرار صوت العصافير والطبيعة الخارجية كما في صورة (4.13-6).

يندرج عمل الفنانة "بيسان أبو بكر" تحت عنوان "اسم علم مؤنث" ضمن تجربة الفيديو آرت الأدائي، والذي وظفت فيه وسيط الفيديو كأحد الوسائط المعاصرة لإيصال رسالة ومضمون منجزها الفني، حيث جسدت الفنانة من خلال هذا المنجز نظرتها للمرأة العربية من خلال استخدامها للعديد من السيميائيات السمعية والبصرية التي لها ايقاع مميز ودلالات ومفاهيم ثقافية واجتماعية خاصة، الأمر الذي يدفع المتلقي لمحاولة تفسير تلك العلامات والدلالات من أجل فهم المعنى.

عملت الفنانة في هذا الفيديو على إثارة فضول المتلقي لتفسير تلك الدلالات الفكرية التي طرحتها والتي يحملها منجزها الفني، والذي فرض من حيث الفكرة قراءات اجتماعية مرتبطة بواقع حياة الأنثى في المجتمع الفلسطيني، فوجود المرأة بلباسها الشعبي الفلسطيني الأبيض في وضعية الجنازة توحي للباحثة بالعديد من التأويلات المرتكزة على دلالات اللون ووضعية المرأة الهامدة على صندوق مغطى بقماش أبيض (الوضعية الجنائزية)، كدلالة على موت الأنثى ودفنها نفسياً ومعنوياً وثقافياً منذ المرحلة الأولى من حياتها، تلك اللحظة التي تدخل المرأة فيها معترك الحياة والثقافة الذكورية السائدة.

يمثل أداء الفتيات الخمس في بداية الفيديو المرحلة الأولى من حياة المرأة العربية، فمع اختلاف شخصياتهن وأشكالهن وطريقة كل واحدة منهن في تكرار مقاطع الكلمات، إلا أنهن يرتدين نفس الزي ويؤدين نفس الحركات، مما يجعل منهن نسخاً مكررة يتحتم عليهن الطاعة لما يُملى عليهن في البيت أو المدرسة، وهو إملاء ذكوري الطابع وما يدل عليه تكرار الفتيات الخمس لكلمة "بابا" في المقابل لم يقمن بتكرار كلمة "ماما" إلا مرة واحدة فقط.

عبرت الفنانة من خلال مشهد تظهر فيه المرأة أمام نافذة مفتوحة يدخل منها النور، لتنظر تلك المرأة من خلالها إلى النور الخارجي كأنها أسيرة مظلومة وخائفة، باحثةً عن الإنعتاق والتحرر عبثاً، كدلالة على الكبت الذي تعانيه الأنثى في المجتمع العربي.

تستمر الفنانة في ابراز العنف والاضطهاد المجتمعي الحاصل ضد الإناث وذلك من خلال تمثيلها لمرحلة المراهقة في حياة الأنثى، والتي عبرت عنها بثلاث فتيات بسن المراهقة اللاتي يقمن بغسل الثياب ذات اللون الأبيض، وقد استندت الباحثة هنا على رأي الفنانة في مقابلة أجرتها معها، حيث أنها قالت: (يظهر الماء بلون مائل إلى الوردي وكأنه لون أحمر في دلالة على الدم الذي كان قد لطخ الثياب فتحول ماؤها إلى الوردي، ويشير مسحوق الغسيل الذي يحرق أيديهن بقسوته التنظيفية، كما تشير عملية الدعك العنيف من قبل الفتيات للملابس إلى محاولة التطهير التي يفرضها المجتمع على الأنثى سواء التطهير من الأنوثة ومن دورتها الشهرية التي يُنظر إليها في الثقافة كقذارة ونجس، وأن هذه المرحلة تعبر عن المرحلة الثانية من حياة الأنثى العربية، من طفلة تلميذة مدرسة تتعلم ما يملئ عليها من مقاطع كلمات وثقافة، إلى فتاة مطيعة تتعلم وتمارس أعمال المنزل كما يطلب منها، حتى تستعد لبيت الزوجية وتكون قادرة على أداء مهامها من تنظيف وطهي وغيرها). (بكر، 2024)

يتداخل مع مشهد تعليق الفتاة لملابسها على حبل الغسيل صوت شحذ السكين، وهو الصوت المعروف عادةً في أماكن بيع اللحوم، حيث يقوم الجزار بشحذ سكينه لتقطيع اللحم بحرفية، كما يظهر في لقطة أخرى رجلان يقومان بتقطيع اللحم يدوياً، وبواسطة ماكنة فرم اللحم اليدوية وأمامهم الامرأة كجثة هامدة، وترى الباحثة أن كل تلك المشاهد هي عبارة عن

إشارات لأدوات المجتمع وثقافته السائدة في التعامل مع الجسد الأنثوي الميت اجتماعياً ومعنوياً.

ومن خلال نظرة تحليلية للفيديو ترى الباحثة أن في استخدام الفنانة للتناقضات اللونية في بنية منجزها الفني بين اللونين الأبيض في لباس المرأة والأسود في لباس الرجل، كدلالة على الصراع القائم على كاهل الأنثى والاضطهاد الذكوري السائد في المجتمع، فاللون الأبيض هو لون ثري بالمعاني الذي قد يرمز إلى الصفاء والنقاء والسلام، وفي تفسيرات أخرى قد يعني الموت، أما اللون الأسود فهو لون غامض فقد يعبر عن القوة والهيمنة، وقد يدل على السيادة والسلطة أو الحداد والمناسبات الحزينة.

عززت "أبو بكر" فكرة موت روح الأنثى وهي حية من خلال مشهد المرأة المسنة بالرداء الأسود وبيدها السبحة، والتي تجلس على مقربة من الجسد الممدد، تنظر إليها بحزن وتبدأ بالغناء لها كأنها أم تغني لأطفالها أغنية قبل النوم، لكن في الواقع هي تغني لها بقصيدة رثاء حداداً على المرأة المستلقية، فكانت تلك المرأة ذات الجثة الهامدة بمثابة شاهدة لا ترى ولا تسمع ولا تتكلم على ما يدور وما يحصل حولها من شواهد و أحداث، لكن سرعان ما تستيقظ المرأة من سباتها العميق بفعل صوت المرأة العجوز وهي تنعي بصوت يثير اليقظة، فتخرج المرأة بعد أن استيقظت من البيت إلى الخارج المضيء حد البياض، لتختفي وتصعد السلم ولا يظهر منها إلا شعرها الأسود، ويبقى السؤال هل تصل الأنثى إلى الحرية؟ أم إلى الموت بعد الاستيقاظ؟

وبالرغم من التأويلات التي فرضها العمل الفني إلا أن الباحثة ترى أن أبا بكر قدمت عملاً ينطوي عليه عناصر الغرابة والغموض وحالة درامية مركبة بعيداً عن الأهداف والمضامين السياسية التي يتم طرحها من قبل العديد من الفنانين الفلسطينيين في أعمالهم، فالعمل يحتوي على العديد من الرموز والدلالات التي في مفهومها تحمل مضامين اجتماعية تسلط الضوء على صورة المرأة في المجتمع العربي الفلسطيني، الأمر الذي يدفع المتلقي في محاولات لتفسير تلك الإشارات، فقد قامت الفنانة من خلال هذا المنجز باستغلال طاقة الوسيط من صوت وصورة بهدف تعزيز فكرة العمل الدرامية، حيث نجد حضور النص كان في تصاعد درامي داخل المنجز، ابتداءً من التعليم في المدرسة إلى ممارسة أعمال المنزل إلى تقطيع اللحم إلى الرثاء الذي تقوم به الامرأة المسنة التي مرت بالضرورة بتلك المراحل كلها، كان كل

ذلك بمثابة تعزيز لحضور الموت الطاغي على المرأة منذ بدايتها إلى نهايتها، فنجد وجود المرأة المسنة وهي جالسة تغني بجانب الجثة الهامدة وكأنها ترثي نفسها بنفسها، فيأتي النص هنا ركناً أساسياً من أركان العمل، ومعززاً لقسوة واقع التعامل مع المرأة والجسد الأنثوي في المجتمع العربي، وتتكامل رؤية الفنانة في عملها هذا للجسد الأنثوي من حيث تعريفه والنظرة الذكورية نحوه ومصيره في الثقافة العربية، فاستطاعت الفنانة من خلال تلك الإشارات ايصال رسالة العمل وهي ضرورة تحرير المرأة من القيود المجتمعية التقليدية.

الفصل الخامس "النتائج والتوصيات"

5 الفصل الخامس

بعد انتهاء الباحثة من تحليل العينات الفنية الفيديوية المنتقاه في الفصل السابق، خُصص هذا الفصل لطرح أهم النتائج والتوصيات التي خرجت بها الدراسة، وهي كما يلي:

5.1 النتائج:

- استطاع الفنان الفلسطيني مواكبة التطور التقني والتكنولوجي والثقافي العالمي في عالم الفنون، حيث وظف أحدث ما توصل إليه العالم من تطورات تكنولوجية في إخراج أعماله المندرجة ضمن اتجاه الفيديو آرت; إذ استخدم وسيط الفيديو في التعبير عن العديد من المضامين الفكرية.
- عالج الفنان الفلسطيني من خلال وسيط الفيديو في معظم الأعمال الفنية الفيديوية مضامين سياسية تتمحور حول الصراع مع الإحتلال الصهيوني كعمل الفنانة رائدة سعادة في فيديو (المكنسة الكهربائية)، وعمل الفنان شريف واكد في فيديو (to be continued) وفيديو (beace brocess no.5)، بالإضافة إلى عمل الفنان محمد حرب (بدون نوافذ)، كما واستطاع الفنان التعبير عن المضامين السياسية ذات العلاقة بالمنفى والاغتراب وعدم الاستقرار كعمل الفنان بيسان أبو عيشة (كلام حب) وعمل الفنان حازم حرب (الجميع يريد أن يحكم العالم) وعمل الفنانة فاتن نسطاس (الوطن... المنفى)، وفي بعض الأحيان تضمنت الأعمال الفيديوية رسائل ومضامين سياسية اجتماعية مركبة، والتي تعبر في دلالاتها عن الواقع السياسي والأحداث والممارسات الصهيونية ونقلها للواقع الاجتماعي الفلسطيني وبيان أثرها على المجتمع، كعمل الفنان محمد حرب (بدون نوافذ) الذي أظهر فيه تأثير الواقع السياسي عليه بشكل شخصي وعلى الشعب الفلسطيني المقيم بغزة، وعمل الفنانة فاتن نسطاس (الوطن....المنفى) الذي عبرت من خلاله عن تأثير الاحتلال الصهيوني على الشعب الفلسطيني واحساسه بحاله من الضياع بين الحلم والواقع، وفيديو بيسان أبوعيشة بعنوان (كلام حب) الذي أظهر فيه تأثير الخطابات السياسية وفرض حالة من اللاجدوى والعبثية التي تعد إحدى ميزات فنون مابعد الحداثة، وفيديو (تطعيمات) للفنانة رائدة سعادة التي طرحت فيه فكرة انتشار مرض كورونا والتطعيمات الخاصه به في الوطن وفي العالم أجمع، كما وضحت من خلال عملها هذا فكرة التحكم والسيطرة السياسية على العالم من قبل المؤسسات العليا.

- استطاع الفنان الفلسطيني من خلال وسيط الفيديو معالجة العديد من المضامين الاجتماعية وبمواضيع مختلفة، فمنهم من وظف فن الفيديو للإشارة إلى فكرة العبودية الحاصلة من الرئيس إلى المرؤوس في أي زمان ومكان كعمل الفنان بشار حروب في فيديو (معبد السكر).
- وظف الفنان الفلسطيني وسيط الفيديو للتعبير عن (الحركة النسوية) كعمل الفنانة رفيدة سحويل في عمل لها بعنوان (ذاتها)، والتي عبرت من خلاله عن النضال الداخلي للمرأة وقوتها ودافعيتها في كسر القيود للتغلب على التحديات، وعمل الفنانة منال المحاميد بعنوان (على الأصل) الذي عبرت فيه عن صبر المرأة في تحمل تحديات ومصاعب الحياة والضغوط اليومية، بالإضافة إلى عمل (اسم علم مؤنث) الذي عبرت فيه عن النظرة المجتمعية الذكورية السوداوية للمرأة من بداية حياتها حتى مماتها. إن بعضاً من تلك الأعمال حملت مضامين اجتماعية دينية مركبة، كعمل الفنان منذر جوابرة بعنوان (انطباع)، والذي ناقش فيه فكرة المقدسات والحلال والحرام في العلاقة الجندرية بين الذكر والأنثى.
- دعا الفنان الفلسطيني إلى التحرر في بعض أعماله الفيديوية سواءً كان ذلك تعبيراً عن فكرة تحرر المرأة من القيود والانصياع للمجتمع كعمل الفنانة رفيدة سحويل في فيديو (ذاتها)، أو فكرة تحرر الذكر والأنثى من العادات الاجتماعية والمعتقدات الدينية كعمل الفنان منذر جوابرة في فيلم (انطباع)، أو فكرة تحرر المرأة من القيود المجتمعية التقليدية كعمل (اسم علم مؤنث) للفنانة نسرين أبو بكر.
- استعان الفنان الفلسطيني ببعض الرموز المرئية والسمعية المرتبطة بالموروث الإنساني العام بعد صياغتها بما يتفق مع مدخلات واقع قضيته وبنية عمله الفكرية، ومنها رمز الطحين والجسد كرمزيات ذات قدسية عالية وتعد من المحرمات في الدين الإسلامي المساس بها، واستعان بصورة المسجد الممزوج بصورة مكعبات السكر الحلو مع صوت ترانيم الكنيسة للتعبير عن القداسة وبيان الصراع القائم من منطلق ديني، كما استخدم الفنان عنصر الصبر كلغة تعبيرية عن قوة التحمل ضد الشدائد، كما عبر الفنان الفلسطيني عن الصراع في أعماله باستخدامه للتناقضات اللونية، واستخدم بعضاً منها القفص والطائر المقيد كناية عن القيد وعدم التحرر، والمقاعد للتعبير عن السيادة والسيطرة والقيادة العليا.
- استطاع الفنان من خلال وسيط الفيديو التعبير عن العديد من ميزات واستراتيجيات المابعد حداثية في طرح مضامينه الفكرية، كالعبثية واللاجدوى والفراغ والصراع واللامستحيل واللامكان

والعدمية... إلخ، فقد كان وسيط الفيديو خير مساند للفنان للتعبير الفني من خلال استغلاله لطاقة الوسيط المرئية والسمعية بالإضافة للبرامج الخاصة به كالتبطيء والتسريع من أجل إبراز عنصر مهم لم يكن ليتوفر في اللوحة المسندية وهو إبراز عنصر الزمان، والتي ساعدت في تقوية التعبير عن المضمون وايصاله إلى العالمية بسبب مواكبته لتكنولجيا العصر مما يسهل عملية انتقال الأعمال الفنية إلى العالم أجمع.

- أتاح وسيط الفيديو استراتيجيات التلاعب بالصور من خلال البرامج والتقنيات التي وفرها هذا الوسيط المعاصر كعمل الفنان شريف واكد (beace brocess no.5) وفيديو (معبد السكر) للفنان بشار حروب، حيث ساعدت تقنيات الفيديو، التلاعب بالصور من أجل التعبير عن مضمون الفنان الفني بطريقة معاصرة ورفع قيمة ومستوى المنجز الفلسطيني المعاصر ومنحه بعداً عالمياً.
- وفر فن الفيديو للفنان الفلسطيني أشكالاً فنية جديدة ومعاصرة في التعبير بلغة تتكئ على الصور الضوئية والتفاعلات الحركية في التقنيات الحديثة، مما يمنح هذا الوسيط حضوراً ووعياً في ذهن المتلقي وجعله مشاركاً في العمل الفني وليس مجرد مشاهد.
- استطاع الفنان الفلسطيني طرح العديد من المضامين الإجتماعية التي في أغلب الأحيان بين سطورها يتخللها رسائل سياسية، سواءً بشكل مباشر أو غير مباشر، فالفنان في بعض الأحيان يكون مجبراً على إضافة مضامين سياسية تبعاً لمواقع الحياة التي يعيشها الفنان الفلسطيني كجزء من شعبه، إلا أن ذلك ليس بالضرورة أن يكون بشكل مباشر.
- يعد الفيديو آرت وليد عاطفة حيث يستطيع الفنان من خلال الصوت والصورة إبراز إحساسه وشعوره للمتلقي بشكل أسهل، لما يوفره ذلك الوسيط من تقنيات تكنولوجية تعمل على انتقال الأعمال الفيديوية بشكل أسهل وأسرع إلى العالم أجمع.
- استطاع الفنان الفلسطيني التعبير عن العديد من المضامين الفكرية من خلال وسيط الفيديو الذي وظف من خلاله أشكال فن الفيديو الثلاث (فن الفيديو الأدائي، فن الفيديو التجريبي، فن الفيديو التركيبي)، وذلك بهدف التعبير عن رسالة عمله الفني بشتى الطرق المتاحه له.
- نجح الفنان الفلسطيني من استغلال طاقة الوسيط الفيديوي وذلك من خلال قيامه بعملية تهجين بين الفيديو ووسائط فنية أخرى كالصورة، ومن الأمثلة على ذلك العمل الذي قامت فيه الفنانة

رفيدة سحويل بتهجين بعض الصور الثابتة مع الأداء الحركي في فيديو ذاتها، وذلك بهدف التأكيد على مضمون الصراع في منجزها الفني.

- لم تخلُ أعمال الفنان الفلسطيني في مجال الفيديو من عنصر الفكاهة والسخرية التي قامت عليها فكرة بعضاً من أعمالهم، بهدف إيصال المعنى بطريقة غير تقليدية، كعمل الفنانة رائدة سعادة (المكنسة الكهربائية وتطعيمات)، وعمل الفنان شريف واكد beace brocess no.5، وعمل بيسان أبو عيشة كلام حب.

5.2 التوصيات:

بعد أن قامت الباحثة بتتبع التطور التاريخي لفن الفيديو عالمياً بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص، وجدت أن هذا الفن المعاصر يلقى اهتماماً وانتشاراً واسعاً في الدول الغربية، فقد خُصصت له العديد من المعارض الخاصة التي تهتم بهذا النوع من الفنون، الأمر الذي لم أجده بكثرة في فلسطين لذلك توصي الباحثة بما يلي:

- إقامة المزيد من المعارض والندوات الخاصة بفن الفيديو (الفيديو آرت).
- عقد ورش عمل متخصصة للفنانين الفلسطينيين وتعريفهم بأحدث التقنيات التي توصل لها الفنان الفلسطيني في مجال الفيديو آرت وأنواعه الثلاث المستخدمة.
- عمل مشروع توثيق وأرشفة للأعمال الفيديوية التي تتبناها المؤسسات الوطنية، الأمر الذي يساعد الباحثين في الحصول على العينات لهذا الإتجاه الفلسطيني المعاصر.
- عمل دراسة عن فن الفيديو الفلسطيني بأشكاله الثلاث (الفيديو الأدائي والفيديو التجريبي والفيديو التركيبي)، بحدود أوسع لتشمل الفنانين الفلسطينيين اللاجئين والمبعدين في دول العالم أجمع.
- عمل دراسة حول الحركة النسوية في فن الفيديو، حيث وجدت الباحثة من خلال التحليل أن بعضاً من أعمال الفيديو آرت احتوت في مضمونها على هذا النوع.

ملحق (1) ببلوغرافيا الفنانين الأجانب

الرقم	الإسم	التعريف
1	**نام جون بايك**	ولد في 20 يوليو 1932 سيول كوريا الجنوبية، توفي في 29 يناير 2006م في ميامي بيتش فلوريدا الولايات المتحدة المتحدة، ملحن وفنان في سنة 1960م كان واحد من أكثر الشخصيات الإستفزازية والمبتكرة في فن مابعد الحداثة، درس بايك تاريخ الفن والموسيقى في جامعة طوكيو قبل أن ينتقل إلى ألمانيا الغربية حيث واصل دراسته 1956–1958م في جامعة ميونخ، في أواخر الخمسينات من القرن الماضي وأثناء عمله في استديو الموسيقى الإلكترونية في راديو ألمانيا الغربية في كولونيا، إلتقى بايك بالملحن الطليعي الأمريكي جون كيج الذي كان له تركيبة مبتكرة وأفكار غير تقليدية، تأثر بشكل كبير على الفنان الناشئ، كما شارك خلال هذه الفترة مع مجموعة الفيلوكس في أمريكا وتحديداً في نيويورك. (خريس و الحمزة، 2022)
2	**بروس نعمان**	ولد في عام 1941م في فورت وأين إنديانا، درس الفن والرياضيات والفيزياء في جامعة ويسكونسن في ماديسون من عام 1960م إلى عام 1964م، تابع الدراسة تحت رعاية ويليام تي وايلي وروبرت أرنسون في جامعة كاليفورنيا في ديفيس، وتخرج في MFA في عام 1966م، في عام 1964م تخلى نومان عن الرسم وبدأ في تجربة النحت وفنون الأداء وتعاون مع وليام ألان وروبرت نيلسون في مشاريع الأفلام، دعم نفسه بالتدريس في معهد سان فرانسيسكو للفنون من عام 1966م إلى عام 1968م، وفي جامعة كاليفورنيا في إيرفين في عام 1970م. (www.guggenheim.org)

3	**فيتو أكونشي**	ولد في عام 1949م في برونكس نيويورك وتوفي في نيويورك عام 2017م، حصل على شهادة الباكالوريوس في تخصص الأدب من كلية هولي كروس في وورسيستر ماساتشوستس في عام 1962م، وبعد ذلك بعامين أكمل شهادة الماجستير في الكتابة في جامعة أيوا في مدينة أيوا بعد عودته إلى نيويورك، ذهب إلى تطوير مجموعة متنوعة من الأعمال في الشعر والنقد وفن الأداء والصوت والأفلام والفيديو والتصوير الفوتوغرافي والنحت. (www.guggenheim.org)
4	**بيل فيولا**	ولد فيولا في 25 يناير 1951، نيويورك، الولايات المتحدة، فنان فيديو وصوت ورقمي أمريكي كان أحد الشخصيات الرائدة لجيل من الفنانين في السبعينيات من القرن الماضي الذين يستخدمون فن الفيديو وتقنيات الصوت، اشتهرت أعماله ببيئاتها ذات حجم الغرفة (التركيبات) التي تغلف المشاهدين بالصوت وتتميز بشاشات متعددة من الصور المتحركة، وقد أنشأت صوراً رومانسية رائعة في تقليد الرسم ولكن مع وسائط رقمية جديدة كلياً. (خريس و الحمزة، 2022)
5	**دوغلاس جوردون**	ولد في 15 ديسمبير 1907م في نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، وتوفي عام 29 سبتمبر عام 1993م، وهو ممثل ومخرج وكاتب سيناريو أمريكي، أخرج العديد من الأعمال الفنية على مدار خمسة عقود من الزمن، بدأ جوردن حياته الفنية من خلال التمثيل في مرحلة الطفولة، حيث ظهر في بعض الأفلام للمخرج (موريس كوستيلو)، كما حصل على وظيفة في استديوهات (هال روش) للإنتاج الفني. (خريس و الحمزة، 2022)

ملحق (2) ببلوغرافيا الفنانين العرب

الرقم	اسم الفنان	التعريف
1	منى حاطوم	ولدت في عام 1952م بمدينة بيروت لعائلة فلسطينية وانتقلت إلى أوربا في عام 1975م، وتقيم وتعمل بين لندن وبرلين، عرفت في منتصف الثمانينات على نطاق واسع بعد سلسلة من أعمال الأداء والفيديو تمحورت حول الجسد، ومنذ بداية التسعينات اتجهت أعمالها نحو المنحوتات والأعمال التركيبية واسعة النطاق، شاركت في العديد من المعارض الفردية والجماعية وحصلت حاطوم على العديد من الجوائز. https://sharjahart.org/ar
2	عبد الله صالومة	ولد في سوريا عام 1975م، فنان تشكيلي ومدرس في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق، حصل على دبلوم دراسات عليا في الفنون الجميلة (تصوير) من جامعة دمشق عام 2000م، وماجستير في الفنون الجميلة (تصوير) في عام 2005م، وماستر انسانيات بتاريخ الفنون من جامعة بيكاردي جول فيرن/ فرنسا عام 2008م، كما وحصل على شهادة الدكتوراه في تاريخ الفن من جامعة لوميير لبون الثانية/ فرنسا عام 2011م، حصل عل جائزة في الفنون التشكيلية عام 1997م، كما عمل العديد من المعارض الفردية والجماعية. (صالومة، 2024)
3	تيسير البطنيجي	ولد في غزة عام 1966م، وحصل على درجة البكالوريوس في الفنون الجميلة من جامعة النجاح الوطنية عام 1994م، واصل دراسته في برنامج زمالة في كلية الفنون الجميلة في بورجيه بفرنسا حيث يعيش بين فلسطين وفرنسا، ليطور ممارساته في الرسم والتركيب والتصوير والفيديو وعروض الأداء، حصد العديد من

		الجوائز وشارك في العديد من المعارض الفرية والجماعية. https://jameelartscentre.org/ar
4	بشار حروب	ولد في مدينة القدس عام 1978م، ومقيم في مدينة رام الله، حصل على شهادة البكالوريوس في الفنون التشكيلية من جامعة النجاح الوطنية في نابلس، كما وحصل هلى شهادة الماجستير في الفنون من جامعة ساوثامبتون من بريطانيا، شارك في العديد من المعارض الفردية والجماعية، كما وحصل على العديد من الجوائز والمنح. (الرجبي، 2016)
5	بيسان أبو عيشة	فنان مقدسي وباحث دكتوراه في جامعة ويستمنستر في لندن، له العديد من الأعمال التي عرضت في عدة محافل دولية ومحلية فلسطينية ومدن أخرى غربية، عمل أبو عيشة في تنسيق عدة مشاريع فنية أهمها مشروع كان مع حوش الفن الفلسطيني، كما ساهم في تأسيس العديد من المنصات الإعلامية والمبادرات السياسية والإجتماعية. https://biqawi.net/podcast
6	حازم حرب	ولد في غزة عام 1980م، حاز على شهادة الماجستير في الفنون الجميلة من المعهد الأوربي للتصميم في روما عام 2009م، شارك في العديد من المعارض الفردية والجماعية، منح اقامة فنية في مؤسسة دلفينا لندن وسيت ديزار في فرنسا وساتيلايت في دبي، وفي عام 2008م تم ترشيحه لجائزة الفنان الشاب للعام من مؤسسة عبد المحسن القطان. https://tashkeel.org/ar
7	رائدة سعادة	من مواليد عام 1977م في مدينة أم الفحم الفلسطينية، تعيش سعادة في القدس، تخرجت من أكاديمية براليل للفنون والتصميم في القدس، وحازت عام 2000م على جائزة الفنان الشاب من قبل مؤسسة

		القطان رام الله/ فلسطين، احتل موضوع المرأة جزء كبير من أعمالها الفنية والموضوع البارز في الأعمال التركيبية وعروض الأداء، عرضت أعمالها في فن التصوير والفيديو والأداء على نطاق واسع على المستوى الدولي وفي أوربا، شاركت في العديد من المعارض الفردية والجماعية.https://sharjahart.org/ar
8	رفيدة سحويل	فنانة فلسطينية لاجئة من مدينة المجدل تعيش في مدينة غزة، لم تزر القدس أبداً لكنها جسدتها من خلال عمل 35 لوحة تم عرضها في معرضها الفني إلى الأبد، درست بكالوريوس فنون جميلة وتخصصت في الرسم والتصوير في جامعة الأقصى، عملت في مجال التصوير الفوتوغرافي والتصميم الدعائي، قامت بعدد من أعمال فن الفيديو وشاركت بالعديد من المعارض الفنية الفردية والجماعية، كما أنها حصلت على 4 جوائز محلية بالمركز الأول في مجال التصوير اللوني والفيديو آرت والأعمال الإنشائية. /https://alqudsnews.net
9	شريف واكد	ولد في مدينة الناصرة في عام 1964م، ويقوم بالعمل في مدينة خيفا ومدينة الناصرة، شارك في العديد من المعارض المحلية والعالمية. (الرجبي، 2016)
ذ2شس	فاتن نسطاس	فنانة تشكيلية معاصرة من مدينة بيت جالا، ولدت في بيت لحم عام 1975م، حيث نشأت في بيئة فنية فوالداها من أشهر النحاتين، حظيت بدراسة الفنون في أكاديمية بتسلئيل للتصميم والفنون بالقدس، حيث حصلت على درجة الماجستير سنة 2011م، بدأت العمل في دار الندوة الدولية عام 1988م، كان لها دور أساسي في تطوير وانشاء كلية دار الكلمة الجامعية للفنون والثقافة، تترأس

		اليوم قسم الفنون المرئية، نشرت العديد من الكتب ، وهي فنانة معاصرة تعمل في مجال التركيب تستخدم عدد من الخامات كما عملت في الكثير من المجالات كالتصوير الفوتوغرافي والصوت وأفلام الفيديو وعرضت العديد من الأعمال الفنية في معارض فردية وجماعية.https://www.facebook.com/
11	محمد حرب	ولد حرب في غزة حيث يعيش ويعمل، وقد حصل على شهادة البكالوريوس في الفنون الجميلة من جامعة النجاح الوطنية عام 2001م، وهو عضو في رابطة الفنانين التشكيليينمنذ عام 2003م، ويعمل الآن مخرجاً في الفضائية الفلسطينية بغزة وقد شارك في العديد من المهرجانات وورش العمل المحلية والدولية في أوربا والعالم العربي، تأثرت أعماله بالواقع الفلسطيني حيث حاول من خلال أعماله على اختلافها في البحث في خفايا الجسد الإنساني، يعمل حرب في مجال الفنون التشكيلية وغيرها من الفنون منذ عام 1995م، اهتم بالتصوير الفوتوغرافي والفيديو آرت وإخراج الأفلام الوثائقية بصياغة فنية، وقد حصل على العديد من الجوائز الدولية والمنح لتنفيذ مشاريع وبرامج في غزة وخارجها. https://www.arabculturefund.org/ar/Grantees/581
12	منال المحاميد	ولدت محاميد في قرية معاوية المحاذية لمدينة أم الفحم، وبدأت في العمل في مجال الفنون البصرية منذ أن كانت صغيرة، شاركت في العديد من المعارض الفردية والجماعية في فلسطين وحول العالم، كما شاركت في الإقامة الفنية التي نظمتها مؤسسة ديلفيا في بينالي رواق عام 2007م، وقد حصلت على العديد من الجوائز في حيفا

		ومصر ومنحة من مؤسسة عبد المحسن القطان. https://www.alittihad44.com/mulhaq/
13	منذر جوابرة	ولد في مخيم العروب/الخليل في عام 1976م، وحصل على شهادة البكالوريوس في الفنون التشكيلية من جامعة النجاح الوطنية بنابلس، شارك في العديد من المعارض الفردية والجماعية، وهو عضو في مؤسسة لجاليري المحطة في مدينة رام الله، يعمل ويقيم في مدينة بيت لحم. (الرجبي، 2016)
14	نسرين أبو بكر	ولدت عام 1977م في مدينة زلفة، تخرجت من كلية بيت بيرل للفنون، وفي عام 2021م أكملت درجة الماجستير في الفن في لايبزيغ في ألمانيا، شاركت في العقود الأخيرة بالعديد من المعارض في اسرائيل وخارجها، بما في ذلك جاليري أم الفحم للفنون، كما حصلت على منحة للترويج للفنانين في ألمانيا. https://haifa24.net/posts

References

Ball, A. (2014). *Communing With Darwish's Ghosts: Absent Presence in Dialogue With the Palestinian Moving Image.* Nottingham: Middle East Journal of Cultureand Communication 7.

Elwes, C. (2005). *Video art: aguided tour.* london: I.B, Tauris.

Gras, M., Harris, J., & Makhoul, B. (2023). *The Boutledge Handbook of Contemporary Art in Global Asia.* London And New York: Routledge- Taylor and Francis Group.

mamal, A. (2024, 2 24). Retrieved from Art, Al-Mamal Foundation for Contemporary: https://almamal.org/about-us/

Nasrallah, A. (2024, 4 16). *Raaeda Saadeh (Vacuum)*. Retrieved from reactfeminism: https://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=192&e=t

Park, Y. S. (2005). *Defining Video Space Art Within Video Installations In The Context Of Spaces And Spectators.* London: University of the arts london.

Recule, E., & Jione, M. (2015). *Digital Video A guide for teaching and learning.* South Pacific: USP The UNIVESITY OF THE SOUTH PACIFIC.

Rush, M. (2007). *Video art.* london: Thames and Hudson.

Saloumeh, A. (2011). *Middel Eastren Artists Developing Their Video Art In Europe.* France: Universite Lumiere Lyon 2.

Slutskiy, P. (2018). *Is Video-art Becoming a Form of Popular Art? The case of Apple TV's Aerial Screen Savers.* tayland: IAFOR Journal of Cultural Studies.

Tepehan, N. (2011). *Experimental Video Art: On The Borders Between Theory And Practice.* Turkey: Bilkent university.

Windows. (2024, 2 24). Retrieved from Windows from Gaza Contemporary Art: https://windowsfromgaza.wordpress.com/

ابراهيم, ا. ز .(1966) .*فلسفة الفن في الفكر المعاصر* .مصر: مكتبة مصر.

أحمد, ع. ح .(2020) .*تأثير الاتجاهات الفنية المعاصرة على الشكل والمضمون في فن التصوير بقطاع غزة-نماذج مختارة لجيل الرواد والشباب في الفترة ما بين (1994-2016)م* . مصر: أكاديمية الفنون المعهد العالي للنقد الفني قسم النقد التشكيلي.

الإخبارية, و. م .(5 19 ,2009) .*انطلاق فعاليا مهرجان "س" الدولي لفن الفيديو والأداء في فلسطين ..اليوم*. وكالة معن الإخبارية : Retrieved from https://www.maannews.net/news

الأصقه, ش. ب & .,الرشيد, ا. ب .(2018) .*التحولات المفاهيمية للفن التشكيلي السعودي المعاصر* .السعودية: جامعة الملك سعود/مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية- المجلد الثاني-العدد الأول.

الإفتراضي, ا Retrieved from .(24 2 ,2024) .الجاليري الافتراضي في جامعة بيرزيت : https://www.birzeit.edu/ar/content/

الآن, ا .(2009) .*مهرجان الفن الآن الدولي الأول للفيديو آرت 2009*) .ط. ا. يعقوب (.Trans , سوريا: الفن الآن.

البواب, هـ. ا .(2013) .*المفاهيم الفلسفية لفن التجهيز الفراغ كمدخل لاستحداث صياغات تشكيلية للمشغولة الفنية المعاصرة/ رسالة دكتوراة* .مصر: مجلة كلية التربية– جامعة بورسعيد.

الجبر, ا. م .(1994) .*الفكر الفلسفي والأخلاقي عند اليونان (أرسطو أنموذجا)* .دمشق: دار دمشق.

الجزيراوي, م .(2013) .*الثنائيات الرمزية في المعتقد الشعبي* .تونس: مجلة انثروبويوجيا–العدد السابع– المعهد الوطني للتراث.

الحرية, ش" .(15 7 ,2019) .*مواجة" رؤية بصرية معاصرة بتقنية "الفيديو آرت" كأول معرض فردي فلسطيني* .غزة (الإتجاه الديمقراطي :" Retrieved from http://www.alhourriah.ps/article

الحمود, د. م .(2021) .*دور الفنون في تعزيز التواصل الحضاري بين الشعوب* .الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية–الطبعة الأولى.

الخزان .(16 4 ,2024) .*رائدة سعادة.. فنانة فلسطينية أحرزت مركزاً ثالثاً عالمياً في الفن* . Retrieved from ourdailyknocks: https://ourdailyknocks.com

الرازق, ا. م .(2011) .*تأثير أسلوب الحياة الانسان البدائي على السمات الفنية لرسومه التعبيرية* . مصر: مجلة كلية التربية– جامعة بورسعيد.

الرازي .(1982) .*مختار الصحاح* .الكويت: دار الرسالة.

الرافعي, م. ص .(2016) .*مفهوم الفن والجمال في "أوراق الورد* . " الجزائر : جامعة محمد خيضر –بسكرة.

الرجبي, ش. م .(2016) .*التصوير الرقمي المعاصر في فلسطين* .الاردن: جامعة اليرموك.

الشامي, أ. م & .,حسب الله, س .(2001) .*الموسوعة العربية لمصطلحات علوم المكتبات والمعلومات والحاسبات "انجليزي–عربي" المجلد الثالث* .القاهرة : المكتبة الأكاديمية.

الشايب, ي .(7 8 ,2009) .*متحف غوغنهايم العريق يقتني آخر أعمال الفنان الفلسطيني شريف واكد* .جريدة القدس : Retrieved from https://www.alquds.co.uk/%D9%85%D8%AA%D8%AD%D9%81-%D8%AC%D9%88%D8%AC%D9%86%D9%87%D8%A7%D9%8A%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%82-%D9%8A%D9%82%D8%AA%D9%86%D9%8A-%D8%A2%D8%AE%D8%B1-%D8%A3%D8%B9%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%A7/

الشايب, ي .(31 5 ,2011) .*مهرجان "سين" لفن الفيديو والأداء في دورته الثانية.. نوافذ فلسطينية على العالم* .جريدة الأيام Retrieved from https://www.al-ayyam.ps/ar_page.

العايدي, هـ. ع .(2009) .*سهى شومان: فنانة جديدة عبر شاشات الزمن* .الأردن: دار الفنون– مؤسسة خالد شومان.

العزيز, خ. م .(2017) .*المضامين الفكرية لجداريات الأسوار العازلة كمدخل لمواجهة العنف، بحث منشور*. مصر: جامعة الإسكندرية.

العزيز, م. ع .(2019) .*فاعلية مقرر الكتروني قائم على دراسة تحليلية للقيم البصرية والمفاهيم الجمالية لفنون ما بعد الحداثة لتنمية التذوق الفني* ، بحث منشور. مصر: المجلة المصرية للدراسات المتخصصة.

العشماوي, د. م .(1980) .*فلسفة الجمال في الفكر المعاصر* .بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

العلي, س. ه .(2021) .*الأبعاد المفاهيمية والجمالية للضوء في فنون مابعد الحداثة* .العراق: مجلة نابو للبحوث والدراسات–المجلد السادس والعشرون/ العدد التاسع والعشرون.

العلي, س. ه & .,الدليمي, ر. ه .(2020) .صورة الفيدبيو آرت بين المعالجة والمفهوم، بحث منشور. .*مجلة الفنون والأدب وعلوم الانسانيات والاجتماع*.338–314 ,

العماري, أ. خ .(4 6 ,2024) .*النماذج الفنية للفن المفاهيمي* Retrieved from .العلاج بالفن : https://arttherapykw.com

العيسى, خ. ع & .,حمادي, م .(2023) .*المحتوى البصري لفن الفيديو* .دمشق: مجلة جامعة دمشق للعلوم والهندسة_المجلد 39_العدد 1.

الفلسطينية, ا .(10 7 ,2019) .*مواجهة" رؤية بصرية معاصرة للتشكيل رفيدة سحويل بتقنية "الفيديو آرت" كأول معرض فردي فلسطيني* Retrieved from .الأخبار الفلسطينية : http://www.pn-news.net/news

الفلسطينية, و. ا .(2021) .*موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين- الجزئ الثاني-1863-1990* .فلسطين: منشورات وزارة الثقافة/الإدارة العامة للفنون/ الطبعة الأولى.

الفلسطينية, و. ا .(2022) .*موسوعة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين-الجزئ الأول 1990-1863، الطبعة الأولى* .فلسطين: وزارة الثقافة.

الفيروزابادي, ا. ا .(1998) .*القاموس المحيط* .بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة السادسة.

القطان, م. ع .(2002) .*الأمل واللحظة الجمالية–مسابقة الفنان الشباب لعام 2002* .رام الله–فلسطين: مؤسسة عبد المحسن القطان.

القطان, م. ع .(2004) .*أفنية شاغلة–مسابقة الفنان الشباب لعام 2004* .رام الله–فلسطين: مؤسسة عبد المحسن القطان.

القطان, م. ع .(26 7 ,2013) .*انعقاد الدورة الثالثة من مهرجان "سين" لفن الفيديو والأداء* . Retrieved fromمؤسسة عبد المحسن القطان : https://qattanfoundation.org/ar

القطان, م. ع .(17 9 ,2019) .*في نسخته 6 لفن الفيديو والأداء، مهرجان "س" يحاول تغيير مفهوم الشارع التجاري* .مؤسسة عبد المحسن القطان. Retrieved from : https://qattanfoundation.org/ar/

القطان, م. ع .(20 7 ,2022) .*افتتاح مهرجان سين لفنّ الفيديو والأداء* . Retrieved from مؤسسة عبد المحسن القطانhttps://qattanfoundation.org/ar/si:n :

القطان, م. ع .(28 2 ,2024) .*مهرجان سين* .مؤسسة عبد المحسن القطان. Retrieved from : https://qattanfoundation.org

المسار, ص .(14 3 ,2024) .*أم الفحم: الفنانة رائدة ساعادة أول فنانة فلسطينية تحصد الجائزة البرونزية في بينالي مدينة أريزو الإيطالية* .صحيفة المسار. Retrieved from : https://almasar.co.il/

الندوة, د .(24 2 ,2024) .ديار. Retrieved from : http://www.diyar.ps

الوطن, د .(26 3 ,2014) .*الفن التشكيلي/ من لوحات الفنان التشكيلي الفلسطيني كامل المغني* . Retrieved from دنيا الوطن/https://pulpit.alwatanvoice.com :

أنيس, ا. ا., الصوالحي, ع., منتصر, ا & .,أحمد, م. خ .(1972) .*المعجم الوسيط* .القاهرة: دون ناشر.

ايغلتون, ت .(1995) .*نظرية الأدب* (ث. ديب (.Trans ,دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

برتليمى, ج .(1970) .*بحث في علم الجمال* (ا. أ. العزيز (.Trans ,القاهرة: دار نهضة مصر.

بشيوة, ك. م .(2017) .*التطور التاريخي لفلسفة الجمال والفن في العصور الوسطى* .طرابلس: المجلة الجامعة– جامعة طرابلس.

بكر, ن. أ .(16 5 ,2024) .مقابلة الكترونية عبر الإيميل مع الفنانة نسرين أبو بكر) .ر. أ. عيسى(Interviewer ,

بيرزيت, ج .(17 6 ,2017) .*متحف الجامعة يفتتح مشاركاته في مهرجان "سين لفن الفيديو والأداء*" .موقع أخبار جامعة بيرزيت. Retrieved from : https://www.birzeit.edu/ar/news

تعامرة, ي .(7 1 ,2020) .*معلومات عن محمود درويش* .موضوع. Retrieved from : https://mawdoo3.com

جاسر, ا .(21 5 ,2024) .مقابلة الكترونية مع الفنانة اميلي جاسر عبر الايميل) .ر. ج. عيسى(Interviewer ,

جاليري, ا .(2021) .*بطاقة بريدية تحمل لوحة للفنان نبيل عناني بعنوان "القرية الفلسطينية– الجيب*" .يرى موارد الفنون البصرية الفلسطينية. Retrieved from : https://alhoashgallery.org/

جمعي, ر .(2020) .*البعد المفاهيمي للفنون البصرية واشكالية التصنيف. بحث منشور*. الجزائر: مجلة جماليات.

جوابرة, د. ن .(2005) .*البنية الفكرية للفن التشكيلي المعاصر في فلسطين–رسالة ماجستير*. فلسطين: دار الرائد للنشر والتوزيع/الطبعة الأولى.

جوابرة, د. ن .(2013) .*اتجاهات فنون ما بعد الحداثة في الفن المعاصر في فلسطين* .اسبانيا: جامعة غرناطة/أطروحة دكتوراة.

جوابرة, م .(26 3 ,2024) .مقابلة الكترونية من خلال الفيس بوك مع الفنان منذر جوابرة) .ر. ج. عيسى(Interviewer ,

جوابرة, م .(11 5 ,2024) .مقابلة الكترونية من خلال الفيسبوك مع الفنان منذر جوابرة) .ر. ج. عيسى(Interviewer ,

جونسون, ب & .,فيتولو, أ .(2017) .*تأملات حميمة –فن فيرا تماري* .فلسطين: مؤسسة عبد المحسن القطان– الطبعة الأولى.

حاطوم, م .(2 7 ,2021) .*مؤسسة الشارقة للفنون*. Retrieved 1 23, 2024, from منى حاطوم:مقاييس المسافة/https://sharjahart.org :(1988)

حرب, ح .(20 5 ,2024) .مقابلة الكترونية عبر الإيميل مع الفنان حازم حرب) .ر. ج. عيسى , Interviewer)

حرب, م .(25 3 ,2024) .مقابلة الكترونية عبر الفيسبوك مع الفنان التشكيلي محمد حرب) .ر. ج. أبوعيسى(Interviewer ,

حروب, ب .(9 4 ,2024) .مقابلة من خلال الإيميل مع الفنان بشار حروب) .ر. ج. عيسى , Interviewer)

حسان, أ .(1994) .*مدخل إلى مابعد الحداثة* .مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

حوش. (2024, 2 24). Retrieved from حوش الفن الفلسطيني : https://www.arabculturefund.org/ar/Grantees/882

خالد, ت .(2015) .*الشكل والمضمون لدى رواد التجديد في النقد العربي الحديث* .الجزائر : المركز الجامعي تيسمسليت.

خريس, ب. ج & .,الحمزة, خ. ب .(2022) .*أسس فن الفيديو ومضامينه في الفن الغربي المعاصر* .الأردن: جامعة اليرموك.

ديوي, ج) .الفن خبرة) .(ز. ابراهيم (.Trans ,القاهرة: المركز القومي للترجمة. *2011.*

راجي, م. ع & .,محمد علي, س. ف .(2016) .*جماليات المضمون في الفن المفاهيمي* .العراق: مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم والتربية الانسانية.

رجوب, د. ع .(2015) .الشكل والمضمون في اللوحة الحديثة- دراسة تاريخية وتحليلية .*مجلة جامعة دمشق*.254-239 ,

رضوان, ح. ك .(2021) .جماليات التنوع التقني في نتاجات فن البوب آرت .*مجلة فنون البصرة* , 181-200.

رياض, ع. ا .(1983) .*التكوين في الفنون التشكيلية* .القاهرة: دار النهضة العربية.

ريان, ا. م .(1989) .*فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة* .الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

زايد, ع. ع .(1997) .*استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر= الطبعة الأولى* . القاهرة-مصر: دار الفكر العربي.

زعموش, ا. ع .(1995) .جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر .*مجلة الآداب العدد 14*.147-114 ,

سالم, ح. م .(2019) .*الدور السياسي للفن وأثره على الثقافة السياسية "فلسطين أنموذجا* ." فلسطين: جامعة النجاح الوطنية.

سانتيانا, ج .(2011) .*الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال*) .م. م. بدوي , (.Trans.القاهرة: المركز القومي للترجمة.

ستولنيتز, ج .(2006) .*النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية*) .ف. زكريا (.Trans ,الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

سحويل, ر .(18 4 ,2024) .مقابلة عبر الوتس آب مع الفنانة التشكيلية رفيدة سحويل) .ر. ج. عيسى(Interviewer ,

سعادة, ر .(30 4 ,2024) .مقابلة عبر الايميل للفنانة رائدة سعادة حول عملها المكنسة الكهربائية) .ر. ج. عيسى(Interviewer ,

سعادة, ر .(2 5 ,2024) .مقابلة مع الفنانة رائدة سعادة عبر الايميل) .ر. ج. عيسى , (Interviewer

سعادة, ر .(26 5 ,2024) .مكالمة هاتفية أجرتها الباحثة مع الفنانة رائدة سعادة) .ر. ج. عيسى(Interviewer ,

سليمان, ع .(2018) .*مفهوم اللوحة الحامل ومراحل تطورها* .دمشق: مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية-المجلد الرابع والثلاثون-العدد الأول.

سليمان, ه .(2015) .*التحولات المفاهيمية في التصوير الفلسطيني في القرن الحادي والعشرين كمدخل للتعبير عن القضايا السياسية* .مصر: جامعة حلوان كلية التربية الفنية.

شاهين, م .(30 9 ,2012) .*فن الفيديو وسائطيات بصرية تغزو عالم الفنون* Retrieved . from البيان-30-09-2012/art/paths/www.albayan.ae//https: : 1.1736835

شتيوي, م. ش., زين الدين, ع., القطان, س & .,حراز, ه .(2021) .*القضايا المجتمعية في فن الفيديو* .مصر: مجلة كلية التربية النوعية دار المنظومة.

شلبي, م. أ .(2008) .*وجهة نظر نماذج رائدة من الفنانين التشكيليين نحو فن التجهيز في الفراغ* . الأردن: جامعة اليرموك.

شومان, س .(7 2 ,2024) .*الزمن والضوء–سهى شومان* .مؤسسة خالد شومان دارة الفنون/https://daratalfunun.org Retrieved from :

صالح, ر. ع .(2018) .*الفنون التشكيلية في مصر من الحداثة الى ما بعدها* .حلوان: كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان.

صالومة, ع. ا .(23 1 ,2024) .فنان تشكيلي ومدرس في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق) .ر. ج. عيسى(Interviewer ,

صليبا, ج .(1971) .*المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية اللاتينية* .بيروت: دار الكتب اللبنانية.

صليبا, ج .(1987) .*المعجم الفلسفي* .الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

طلعت, ع .(9 4 ,2023) .*الممثل الفلسطيني صالح بكري يشارك في مسلسل "تغيير جو" الذي يعرض في النصف الثاني من رمضان 2023 (شترستوك)* .موقع الجزيرة الإخباري Retrieved from :
https://www.aljazeera.net/arts/2023/4/9/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%85%D8%AB%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A-%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%AD-%D8%A8%D9%83%D8%B1%D9%8A-%D9%86%D8%AC%D9%85-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%8A

عاصم, ر .(2018) .*فنون ما بعد الحداثة في الغرب- النشأة والتطور* .مصر: مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية.

عبيدات, ع. ا .(2020) .*الحرب وتحولات التعبير الجمالي في فنون مابعد الحداثة (حروب الشرق الأوسط وأحداث الربيع العربي)* .الأردن: جامعة اليرموك.

عطية, م .(22 12 ,2022) .*تعريف ومعنى فيديو في معجم المعاني الجامع- معجم عربي عربي* Retrieved from .المعاني الجامع/https://www.almaany.com :

عناني, ر .(2022) .تاريخ فن بلا فن .*مجلة الدراسات الفلسطينية*.184-165 ,

عياش, ص. ا .(2015) .*معجم مصطلحات الفنون -الجزء الثاني* .الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

عيد, ك .(1980) .*جماليات الفنون* .بغداد: دار الجاحظ للنشر.

عيشة, ب. أ .(27 3 ,2024) .مقابلة الكترونية عبر الايميل مع الفنان بيسان أبو عيشة) .ر. أ. عيسى(Interviewer ,

غانم, د. ر .(1991) .*علم الجمال عند لوكاش* .مصر: مطبعة الهيئة المصرية العامة.

غبن, ف .(9 6 ,2013) .*لوحة الزفة من التراث الفلسطيني للفنان فتحي غبن* Retrieved . fromارسم فلسطين/https://m.facebook.com :

غزالة, م. م .(2013) .*فلسفة الشكل والمضمون في أعمال الفنان التشكيلي (مهنا الدرة) (دراسة تحليلية)* .الأردن: جامعة اليرموك.

فاطمة, ب. ب .(11 5 ,2024) .دلالات الرموز الدينية والفن التشكيلي .*دلالات الرموز الدينية والفن التشكيلي*.4-1 .pp ,

فرج, خ .(28 6 ,2021) .*فوهة الوقت* Retrieved from .مؤسسة الدراسات الفلسطينية : https://www.palestine-studies.org/

فياض, أ .(9 3 ,2014) .*الفيديو آرت يشق طريقه إلى غزة* .موقع الجزيرة Retrieved from الإخباري/https://www.aljazeera.net :

فيشر, ا .(1998) .*ضرورة الفن* .(.Trans) .أ. حليم ,مصر: مكتبة الأسرة.

قسام, ص .(2018) .*حضور اللوحة التشكيلية في فنون ما بعد الحداثة* .سوريا: جامعة دمشق.

كامل, ع .(1 12 ,2017) .*برنامج الدورة الرابعة من "مهرجان سين" لفن الأداء* .Retrieved from فيتو/https://www.vetogate.com :

كريم, ن. ع .(2018) .*المضامين الفكرية لأفلام الخيال العلمي المعاصر* .بغداد: مجلة الأكاديمية العدد 89.

كونا, و. ا .(20 6 ,2010) .*انطلاق فعاليات مهرجان غزة الدولي الأول لفن (الفيديو آرت)* .Retrieved from كونا- وكالة الأنباء الكويتية/https://www.kuna.net.kw :

لانجر, س .(1986) .*فلسفة الفن عند سوزان لانجر* .بغداد: وزارة الإعلام- مطبعة آفاق العربية.

لوفافر, ه .(1954) .*في علم الجمال* .(.Trans) .م. عيتاني ,بيروت: دار المعجم العربي.

ماركوز, ه .(1979) .*البعد الجمالي* .لبنان: دار الطليعة.

محمد, ش. ش .(2004) .*ابتكار مدركات شكلية جديدة في التصوير المعاصر بالاستفادة بفن الفيديو* .مصر: جامعة حلوان.

محمد, ط .(9 11 ,2015) .*قصة ألف ليلة وليلة* .Retrieved from موضوع : https://mawdoo3.com

محمد, م. ا .(2022) .*تعدد دلالات الرمز في فن مابعد الحداثة لاستحداث صياغات معاصرة في فنون الخشب* .مصر: جامعة حلوان.

مخول, ب., هون, ج & .,شرف, ر .(2013) .*الفن الفلسطيني المعاصر الأصول، القومية، الهوية*) .ع. ا. شرارة (.Trans ,فلسطين: مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

مسلّم, م. م .(2006) .*أثر الاتجاهات الفنية الحديثة على التصوير الفلسطيني المعاصر* .القاهرة: جامعة حلوان–كلية الفنون الجميلة–قسم التصوير.

معلوف, ي .(1965) .*المنجد في العلوم واللغة* .بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

منصور, س .(6 10 ,2009) .التراث الشعبي والفن التشكيلي الفلسطيني .*مجلة جامعة النجاح الوطنية*. Retrieved from https://repository.najah.edu

نسطاس, ف .(21 5 ,2024) .مقابلة الكترونية عبر الإيميل مع الفنانة فاتن نسطاس) .ر. ج. عيسى(Interviewer ,

نعيرات, ح .(2016) .*مدى تأثير اتفاقية أوسلو (1993) على "فن البوستر" لدى الفنان التشكيلي الفلسطيني بمخاطبته للجمهور الفلسطيني والعالمي* .فلسطين: جامعة النجاح الوطنية.

نوارج, ا. م .(1989) .*الشكل الأدبي من منظور النقد الأدبي الحديث نظريا وتطبيقيا* .دمياط: جامعة الأزهر.

هاشم, س. ع .(2015) .*التحولات المفاهيمية في التصوير الفلسطيني في القرن الحادي والعشرين كمدخل للتعبير عن القضايا السياسية* .مصر: جامعة حلوان.

واكد, ش .(19 4 ,2024) .مقابلة عبر الإيميل مع الفنان شريف واكد) .ر. ج. عيسى , Interviewer)

والفنون, د. ا .(13 5 ,2019) .*تجليات الهوية في أربع تجارب تشكيلية فلسطينية* .Retrieved from النمر/https://www.rommanmag.com :

يماني, ع. ع .(2013) .*وحدة الشكل والمضمون في النقد الحديث* .مصر: جامعة الأزهر.

يوسف, ف .(26 5 ,2010) .*الفلسطينية رائدة سعادة تخوض رهان مابعد الصورة* Retrieved . from جريدة الحياة السعودية : http://www.daralhayat.com/portalarticlendah/145313