الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث

تخصص : تقنيات التلقي في فنون العرض

بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة و إشكالية التلقي في الجزائر

إعداد الطالب:

• تريكي حمزة

إشراف:

• أ.د / حيفري نوال

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الاصلية	الصفة
أ.د. كحلي عمّارة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د. حيفري نوال	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا مقررا
أ.د. بنعمر عزوز	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
د قجال نادية	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	مناقشا
د شرقي هاجر	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	مناقشا
د. بولقدام نادية	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الفنون

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث

تخصص : تقنيات التلقي في فنون العرض

بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة و إشكالية التلقي في الجزائر

إعداد الطالب :

• تريكي حمزة

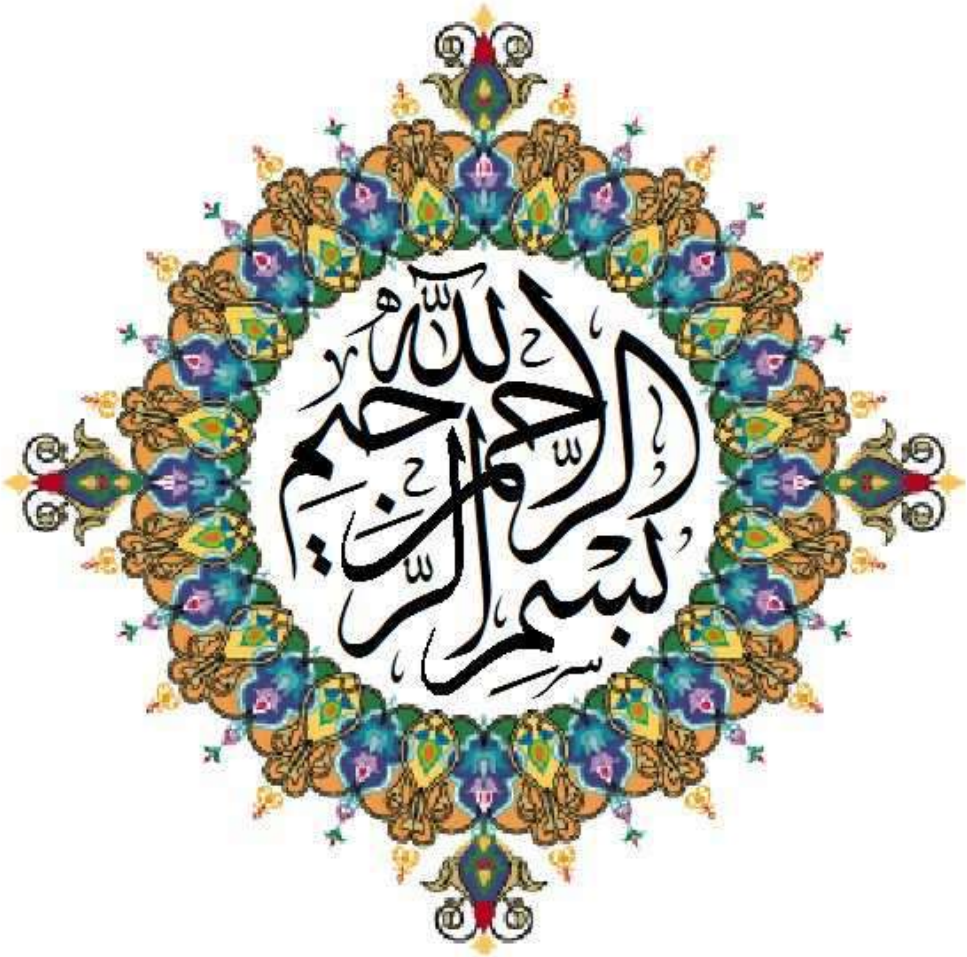
إشراف :

• أ.د / حيفري نوال

لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الاصلية	الصفة
أ.د. كحلي عمّارة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د. حيفري نوال	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا مقررا
أ.د. بنعمر عزوز	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
د قجال نادية	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	مناقشا
د شرقي هاجر	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	مناقشا
د. بولقدام نادية	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية : 2021/2020


بسم الله الرحمن الرحیم

شكر و تقدير

الحمد لله حمدا كثيرا مباركا فيه، الشكر للمولى عز و جل على كثرة نعمه و الحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا العمل المتواضع.

قال رسول الله صلى الله عليه و سلم «من لا يشكر الناس لا يشكر الله» (رواه أحمد و أبو داود و البخاري).

أتقدم بالشكر إلى أستاذتي و مشرفتي الطيبة "**توال حيفري**" لسعة صدرها و عطائها من خلال إشرافها على هذا العمل.

كما أتقدم بالامتنان إلى كافة أساتذة لجنة المناقشة و اشكرهم على مرورهم و تصويباتهم حول الموضوع.

دون أن ننسى الشكر و العرفان إلى كل من ساهم في إتمام هذا العمل حتى يرى النور خاصة زملائي الفنانين.

تريكي حمزة

الإهداء

إلى من هم أحق بهذا إلى قدوتي في الحياة و منبع العطف و الحنان والدتي الغالية التي لم تبخل علي هي و والدي الذي تعب كثيرا في سبيل تثبيتي على خطى النجاح.

إلى كامل أفراد عائلتي الطيبة (عقيلة، عبد الرؤوف "خريّف"، الطاهر، سيف الدّين، بوثينة، محمّد طه، هبة الرحمان، ادم حبيب الله، محمّد)

إلى أعز الأصدقاء سندي المعنوي: بوحريز مختار، حاجي يحي ـ كوراك محمد الأمين ـ العقلي ـ غلوج السعيد.

إليكم كلكم أصدقائي هدية شكر و عرفان

حمزة تريكي

مقدمة

منذ القدم كان فن التصوير من بين أهم الممارسات التي اشتغل عليها الإنسان القديم كنوع من التعبير عن مظاهر الحياة اليومية و مختلف الطقوس و العادات التي ارتبطت بمجتمعه فجسدها بجملة من الدلائل و الإشارات التي أراد التعبير عنها بتوظيف مختلف الخامات الأولية التي انتقاها من الطبيعة و عبر عنها بوسائل و تقنيات بدائية نابعة من التجارب اليومية خلال فترات من الزمن.

فاللغة البصرية من أهم و أقوى اللغات بلاغة في إيصال المعنى منذ القديم، و لم تكن الجزائر في منأى عن هذه الممارسات منذ القدم حيث تقدم لنا منطقة الطاسيلي–ناجر نموذجا عن مدى قدم الفنون و عراقتها بالمنطقة و هو ما تؤكده كذلك القطع الأثرية المكتشفة بالموقع الأثري "عين الحنش" ببلدية القلته الزرقة (ولاية سطيف)، و كذا جملة من الأحجار المنقوشة التي اكتشفت بمنطقة تيغنيف بولاية معسكر و هو ما يبرز لنا ثراء مختلف مناطق الوطن بالنماذج الفنية القديمة.

تبرز لنا مختلف الفترات الزمنية مدى تطور اللغة البصرية داخل الوطن خلال فترات متعاقبة من الزمن و التي شهدت تطورا من مرحلة إلى أخرى حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، لكن هذا التطور لم يأت من العدم بل هو وليد عدة عوامل و مؤثرات منها ما هو داخلي و منها ما هو خارجي، خاصة في ظل حملات الغزو التي شهدتها بلادنا في عدة فترات؛ مرورا بالانتداب العثماني و الاستعمار الفرنسي و وصولا عند التجارب و الخبرات التي اكتسبها الفنان الجزائري المعاصر.

و تنوعت مختلف التجارب و الخبرات حسب تنوع مجالات الفنون البصرية التي عرفتها الجزائر خاصة في ظل الاستعمار الفرنسي، أين جاءت الفنون البصرية بمختلف توجهاتها كرد فعل آلي عن الافتراءات و دحض التزييف التي أرادت من خلاله السلطات الفرنسية طمس الهوية الوطنية خلال مرحلة الاستعمار الفرنسي، و قد لعبت الفنون التشكيلية دورا هاما في التأصيل و التوثيق للعادات السليمة التي يتميز بها المجتمع الجزائري المحافظ.

لقد تطور الفن التشكيلي الجزائري من فن شعبوي تقليدي كانت غاياته وظيفية في معظمها إلى فن يحمل رسالة موجهة نحو الجمهور الذي تباينت ردود أفعاله ما بين الأعمال المنجزة و التي حملت دلالات و إشارات سايرت التعاقب الزمني وكذا التنوع الثقافي و الفكري المتباين لتصل إلى مرحلة المعاصرة.

شكلت هذه المرحلة نوعا من الحاجز ما بين الفنان و المتلقي على حد سواء فكثيرا ما نلاحظ غياب الجمهور المتلقي عن الإنتاج الفني الذي يميزه الحضور القوي للفنان، و قد يكون المسبب الرئيسي له عدم وجود ثقافة بصرية معاصرة تسير وفق نهج المعاصرة الذي تتخذه بنية العمل الفني.

و بغياب أدوات محددة ومعينة لتحليل العمل الفني المعاصر الذي لا يحمل على العموم رسالة محددة وواضحة وهو ما ترتب عن ذلك وجود هوة ما بين المتلقي والعمل الفني، وهذا لما تمثله بنية اللوحة التشكيلية من مربط الفرس في عملية تلقي مختلف الرسائل البصرية المكنونة في العمل الفني.

في ظل هذه الاضطرابات لم تتخذ الجهات الوصية في ميدان الفنون عامة من معاهد وجامعات وجمعيات ثقافية وما إلى ذلك بصفتها الطرف الرئيسي في إنجاح عملية التلقي، أي إجراء فعلي ضمن المناهج الدراسية المسطرة قصد وضع خطة دراسية تتضمن إبراز وإعطاء طرق تحليل الأعمال الفنية المعاصرة وكيفية كشف مضامينها من خلال القيم التشكيلية المتضمنة داخل العمل الفني، وهو ما ينتج عنه اكتساب فكر فني بصري معاصر.

و مما لا شك فيه أن بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة في الجزائر تسير وفق مدارس الحداثة وما بعد الحداثة التي انبثقت هي الأخرى عن عدة نظريات فلسفية أبرزها نظرية "الفن للفن"، وهو ما أدى إلى حدوث أزمة في التلقي بالنظر إلى الميولات الغامضة للتشكيلي وذاتية التجربة البصرية، فالفنان يرسم لأجل الرسم قصد إثارة المتعة مع إهمال الموضوع في بعض الأحيان ومنه عدم الاهتمام بالبلاغة التشكيلية ومقوماتها من شبه ومحاكاة ومختلف القيم التشكيلية.

إن التطرق إلى هذا الموضوع واختياره ومعالجة جوانبه جاء انطلاقا من رغبة منا في دراسة و تطوير المعارف المتعلقة بالفنون التشكيلية المعاصرة في الجزائر؛ ومنه فك شفرات بنية العمل الفني الأمر الذي سيمكننا من محاولة تحسين مستوى الفكر الفني لدى المتلقي مما سيسمح بخلق الانفتاح على ميادين الفنون التشكيلية المعاصرة و التعريف بالفن التشكيلي الجزائري المعاصر، وهو الموضوع الذي يربط إلى حد ما الحركة التشكيلية المعاصرة في الجزائر بمختلف الحركات التشكيلية المعاصرة في العالم، و من هنا استنبطنا عنوان الدراسة الموسوم بـ"**بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة و إشكالية التلقي في الجزائر**"، لنلقي الضوء عن مسارات الفنون التشكيلية داخل الوطن خلال فترات خلت من

الزمن حتى وقتنا الحاضر مع محاولة لإعطاء آليات ميسرة لتحقيق عملية التلقي مستقبلا، و من ثمة كانت الإشكالية المطروحة كالآتي:

• **كيف تؤثر بنية العمل الفني التشكيلي المعاصر على عملية التلقي؟** و هو الإشكال الجوهري الذي تستمد منه الدراسة موضوعها؛ هذا الإشكال الذي بدوره تتفرع منه أسئلة محورية هي:

• ما هي الإرهاصات الأولى التي استمدت منها الفنون التشكيلية المعاصرة قوامها؟

• ما المقصود بالمعاصرة في الفن التشكيلي؟

• ما هو الدور الذي تلعبه العناصر التشكيلية الأولية في إنجاح عملية التلقي؟

و لقد اعتمدنا في دراستنا هذه على منهجين أساسيين حسب طبيعة الموضوع ألا وهما: **المنهج التاريخي** و **المنهج السيميائي** جنبا إلى جنب، و هذا تماشيا مع طريقة التعامل مع المضمون، لذا كان اهتمامنا بالجانب التاريخي لازما من وجهة نظر وصفية ترتكز على دراسة الأعمال الفنية من مختلف النواحي، و التي من خلالها تم بناء تصور للموضوع بقالبه الحالي و يتنوع بتنوع و تعدد مجالات الفن التشكيلي داخل الوطن و التي نلاحظ نقصا فادحا في مجال التوثيق لها و غياب شبه كلي للنقاد عن الساحة الفنية و الذي من شأنهم ترقية الحس الفني للفرد الجزائري على غرار باقي أنحاء العالم.

و توجد جملة من الأبحاث التي تناولت جمالية الفنون البصرية الحديثة و المعاصرة في الفنون البصرية المعاصرة بالجزائر نذكر منها:

– بحث **لسليمة بن مخلوف** الموسوم بـ **(القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "محمد خدة")**، المقدم لنيل شهادة الدكتوراه تخصص دراسات في الفنون التشكيلية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان،2017.

– بحث **بومانة سنية سامية** تحت عنوان: "**العلاقة المسرحية و جمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري**"، المقدم لنيل شهادة الماجستير تخصص المسرح الجزائري من منظور جمالية التلقي، جامعة وهران، 2009.

– بحث لـ**(زهراء هادي كاظم/رؤى صادق محمود العكام): إشكالية التذوق** و **التلقي في فنون ما** بعد **الحداثة** "؛ الفن المفاهيمي أنموذجا"، بحث منشور بمجلة جامعة بابل بالعراق، 2018.

– بحث من تقديم: **لخضر بوخال** بعنوان: "**المتلقي بين التجلي و الغياب**"، المقدم لنيل شهادة الماجستير تخصص الدراسات الأدبية بين القديم و الحديث، جامعة أبو بكر بلقايد . تلمسان،2012.

و قد اعتمدنا في هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع، الملتقيات، المجلات العلمية، المقابلات الشخصية من اجل تجميع المعلومات اللازمة و المتنوعة خاصة منها:

* جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، مج13/08، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 1990.

* إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.

* إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 01،2005.

* أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 8، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 01، 1998.

* Anne-Catherine Benchelah, Fleurs du Sahara, Voyage ethnobotanique avec les Touaregs du Tasili, Paris, 2000.

* Djamila Flici-Guendil, Diwan Al-Fen, Dictionnaire Des Peintres Sculpteurs et Designers Algériens, Algeria, ANEP 2007.

* Lhote H, « Les Gravures Rupestres de l'Atlas Saharien, Monts des Ouled Naïl et Région de Djelfa », Office du Parc National du Tassili, Alger, 1984.

ككل باحث في ميدان الفنون التشكيلية الجزائرية على اختلافها واجهتنا صعوبات خلال مسارنا البحثي هذا تتجلى خاصة فيما يلي:

- قلة المادة العلمية بمختلف أصنافها و المتخصصة في هذا المجال على المستوى الداخلي.
- عدم تواجد أبرز الفنانين المعاصرين داخل الوطن لإجراء دراسة ميدانية.
- عدم تجاوب بعض الفنانين و منه غلق باب الحوار و الإدلاء بالمعلومات و المعطيات اللازمة.
- عرقلة بعض عائلات الفنانين (الراحلين) عن مد يد العون في إتمام أبحاث حقة من خلال عدم الإدلاء بالتصريحات الكافية و عدم تمكيننا من الاطلاع على الأرشيف الخاص بالمعنيين.

و هي الصعوبات التي أعطتنا دفعة قوية للمضي بدراستنا إلى أبعد ما يمكن تحقيقه و مهما كانت النتائج المتوصل إليها فالأكيد أن بحثنا هذا قد أغفل عن غير قصد جوانب أخرى لم نتمكن من الوصول إليها.

و قد تطلبت منا الإجابة عن التساؤلات السالفة الذكر تقسيم دراستنا هذه إلى ثلاثة فصول طبعا بعد مقدمة؛ كان كالآتي:

في **الفصل الأول** تطرقنا إلى الجانب التاريخي في نشأة الفنون التشكيلية داخل الجزائر مستهلا ذلك بتصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي تداولها عديد من الباحثين عن البداية الفعلية للفن التشكيلي الجزائري؛ مرورا ببعض المحطات التي أحاطت بالتكوين الأولي للحركة التشكيلية لنستذكر سير أهم التشكيليين الذين ساهموا في بروز ملامح تشكيلية جزائرية خالصة منهم الفنان: أزواو معمري، محمد راسم، مصطفى بن دباغ و آخرون.

أما **الفصل الثاني** فكانت الدراسة أكثر تعمقا لتشمل المفهوم الجديد للفنون البصرية المعاصرة بحلتها الجديدة و التي لازلت متعلقة بتوظيف قيم الهوية الوطنية في بناء العمل الفني النهائي الذي كثيرا ما يطل على الجمهور بوجه جديد ذو نكهة تعبر عن الأصالة و التمسك بالموروث الثقافي للشعب الجزائري، حيث وضحنا ذلك من خلال نماذج فنية لعدة فنانين جزائريين معاصرين، لندرس كذلك أوجه الفن المعاصر و فلسفته لنركز على مفهوم التلقي و آلياته التي تحكمها ضوابط تحدث عنها عدة فلاسفة تطرقنا غلى بعضهم.

في حين خصصنا **الفصل الثالث** لدراسة تطبيقية لبعض النماذج من الأعمال الفنية الجزائرية المعاصرة وفق الخطوات المنهجية للتحليل السيميولوجي لمختلف مفردات النظام التشكيلي في العمل الفني و العناصر التشكيلية الأولية في بناء العمل الفني.

أما **الخاتمة** فقد تطرقت فيها إلى تحصيل نتائج الدراسة و منه تقديم مقترحات لتفعيل و إثراء الساحة الفنية بالجزائر التي نطمح من خلالها إلى السمو عند ملكة التأويل و استنباط الدلالات في المنتج الفني لتحقيق الغايات الفعلية لعملية التلقي.

الفصل الأول

يعد الفن التشكيلي الجزائري من أهم الممارسات الاتصالية التي يمارسها المبدعون على اختلاف توجهاتهم وكذا تكوينهم من فنانين عصاميين وأكاديميون، وقد كانت جداريات الطاسيلي من أهم وأقدم الاكتشافات التشكيلية في الجزائر،مضافا إليها مختلف الرموز البربرية التشكيلية التي كانت لها دلالات مختلفة في الوسط الاجتماعي آنذاك نظرا لاستخداماتها المكثفة في ذلك الوقت خاصة بشمال الجزائر وشرقها وجنوبها الكبير.

على غرار الفن البربري لعبت الفنون الإسلامية وعلى رأسها الزخرفة دورا فاعلا في وضع ممارسات جديدة لبنية المحيط الاجتماعي، وصولا إلى التأثر البالغ في الساحة الفنية للمدارس الفنية التشكيلية بالجزائر،وهذا من خلال ترويج فكر تشكيلي غربي سنة 1920م والذي انتشر من خلال افتتاح المدرسة الوطنية للفنون الجميلة والتي كانت تحت إدارة بعض الفنانين الفرنسيين والغربيين.

وقد كان للحضارات المتعاقبة بالجزائر على مر العصور على غرار: الحضارة الرومانية والوندال وكذا البيزنطيون الأثر البالغ في تنمية الفكر الفني لدى المجتمع الجزائري وخاصة فئة الفنانين الذين استلهموا من هذه الحضارات أفكارا لأعمالهم التشكيلية المختلفة على غرار النحت وفن الرسم والزخرفة وكذا المنمنمات.

وقد حافظ الفن البربري المتمثل في الرموز المحلية وكذا الزخرفة الإسلامية وفن المنمنمات على مكانتهم في الفن التشكيلي الجزائري لما لهذه الفنون من دلالات متصلة بالقيم الحضارية للمجتمع الجزائري، وهو ما يتراءى لنا من خلال مختلف الصناعات التقليدية والشعبية التي لاقت ولازالت تلاقي الاهتمام الواسع لدى المتذوق الجزائري خاصة فيما تعلق بجانب الملابس والحلي والمنسوجات والأواني الفخارية باختلاف تشكيلاتها ومناطق إنتاجها بدءا من بلاد القبائل والأوراس وكذا النمامشة ووصولا لدى الطوارق وبني مزاب.

ككل البلدان عرفت الجزائر حراكا تشكيليا كبيرا عبر الزمن، لكن الأمر الملاحظ على سمات الفن التشكيلي الجزائري هو ميولاته الكبيرة للفنون الغربية والتقليد بصفة مع الاهتمام بالمواضيع الاستشراقية عامة و عدم وجود أفكار جديدة على العموم ماعدا ما تعلق بفني الزخرفة والمنمنمات نظرا لأصولهما الفارسية والتي طورها العرب لتحتضنها بشكل خاص المدرسة الجزائرية الحديثة للمنمنمات.

وقد كانت هناك عديد التيارات والمذاهب التي كان لها الدور البارز في تسجيل أولى الخطوات الجدية لتحقيق بصمة فنية جزائرية خالصة،وسنتناول فيما يلي ابرز المراحل التي مر بها الفن التشكيلي الجزائري مع إبراز أهم أعلامها وكذا التيارات التي ارتبطت بها أفكارهم والتي عبرت عن ميولات الفنان المختلفة عبر عديد المراحل.

1- الفن الصخري في العصر الحجري الحديث بالجزائر:

لا يخفى على العارفين بالمسار التاريخي و الثقافي للجزائر تدرج الإنسان العاقل الذي استقر بها منذ عصور سالفة خاصة فترة ما قبل التاريخ بأطوارها الثلاثة (العصر الحجري القديم، الوسيط، الحديث)؛ في تنمية مهاراته و قدراته الفنية الإبداعية و التي بدأت بوادرها مع الاستقرار الذي ترتب عنه الاهتمام بمجالات الزراعة و الرعي و بناء الأكواخ التي انبثقت عنها عدة مدن كانت بمثابة الدليل القاطع لدى جمهور الباحثين و العلماء على أن الإنسان القديم قد تكيف مبكرا مع البيئة، و هو ما تؤكده بطبيعة الحال مختلف الاكتشافات الأثرية الفنية من أوانٍ فخارية تمثل في مجملها الجرار الفخارية و المصابيح الحجرية الزيتية و جملة من القطع الفنية الأخرى.

لقد مارس الإنسان القديم فن التصوير على الصخور منذ آلاف العقود التي خلت، و بالضبط يمكن تصنيفه ضمن العصر الميزوليني أين عثر داخل الكهوف و على جدرانها العديد من الرسوم و النقوش التي عاصرت زمانه و مكانه، في حين أن مدلولاتها الأولية و نقصد هنا آراء الخبراء و علماء الآثار تعد كنتاج عقائدي قائم على فكر يرى بأن تصوير الحيوانات و رسمها بأشكال و أساليب مختلفة سيمكنه من السيطرة عليها[1]، لكن الغالب على الظن أن مختلف التشكيلات الفنية الصخرية ما هي إلا نتاج فراغ واجهه الإنسان فحاول التعبير عن نمط معيشته و المحيط البيئي و الطبيعي الذي يعيش به.

حيث توضح لنا الاكتشافات الأثرية المتعاقبة مدى التطور الفكري للإنسان القديم بعدما أضحى يميز ما بين ضرورياته المعيشية و حاجياته المعنوية، و هو ما نلمسه أكثر مع الإنسان القفصي الذي ساهم بشكل بليغ في إثراء الحياة الفنية بشمال إفريقيا؛ ما قبل التاريخ، الأمر الذي تبرزه

[1]- علام نعمت إسماعيل، فنون الشرق الأوسط القديم، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1969، ص 20.

مختلف الأدوات و القطع الأثرية المكتشفة خاصة ما تعلق بعظام الحيوانات و ما تحمله من تشكيلات فنية ذات ألوان معبرة، مما لا يترك مجالا للشك عن مدى امتلاكه لمتطلبات التذوق الجمالي في عصره.

إن هذا التطور في المدارك العقلية لدى إنسان ما قبل التاريخ له الأثر البالغ في ترسيخ التاريخ البيئي و الجغرافي للمنطقة من خلال النقوش و الرسومات المتباينة التي تعتبر كسجل تاريخي فني شبه متكامل، اختلفت فيه التقنيات التي نتجت عنها أعمال فنية بشكلها النهائي خاصة ما وجد بالأطلس الصحراوي من رسوم شكلت عليها مختلف الحيوانات التي عاشت بالمنطقة خلال فترة خلت من الزمن و التي انقرض معظمها بفعل التأثيرات البيئية و المناخية على غرار: التماسيح، الأسماك.....، بالإضافة إلى كائنات أخرى.[1]

تعتبر هذه الاكتشافات المادية بمثابة الكشف الجوهري عن التوجهات الفكرية و الفنية للإنسان القديم الذي عبر عن أفكاره بواسطة تشكيل الأواني الفخارية و الرسم عليها، مضافة إليها النقوش على العظام و الصور الفنية الرائعة التي أرفقها خاصة على بيض النعام؛ و هو الاكتشاف الذي توصل إليه فريق من المنقبين و العلماء بمنطقة ورقلة أين تم العثور على صدفة كاملة لبيضة النعام عليها رسم جميل لكلا من حيواني الظبي و بقرة[2]، و تجدر الإشارة هنا إلى الاستخدامات المختلفة لقشور بيض النعام و التي تمت صياغتها كذلك على شكل حلي للزينة حيث تعتبر من أبرز أوجه الصناعات الأصلية بالشمال الإفريقي ما بعد الحضارة العاترية.

1-1- المجال الجغرافي للأعمال الفنية الصخرية العريقة:

نتطرق في مايلي إلى أبرز المدن الجزائرية التي عثر بها على أهم اللوحات الصخرية حيث كانت بمثابة السجل التاريخي و الفني للمسار التاريخي و الثقافي للجزائر منذ القدم، و قد شغلت هاته الاكتشافات بال العديد من الباحثين و علماء الآثار على الرغم من قلة الاهتمام بها على المستويات

[1]- شنيتي، محمد البشير، الجزائر قراءة في جذور التاريخ وشواهد الحضارة، دار الهدى، عين مليلة- الجزائر، 2013، ص 26، 2013.

[2]- جراية محمد رشدي، الصحراء من خلال العصر الحجري الحديث 6100 ق.م-1000 ق.م، مذكرة ماجستير في التاريخ القديم، إشراف: عبد العزيز بن لحرش، جامعة قسنطينة، 2008/2007، ص 144.

المحلية و الوطنية وهذا بانعدام الترويج السياحي و كذا تشجيع و دعم الأبحاث العلمية التي تتعلق بها.

- منطقة البيض:

إن الرسوم الصخرية المكتشفة في عدة مناطق من مدينة البيض كانت بمثابة أحد الإشارات إلى ضرورة التعمق في تاريخ المنطقة و الدفع بعجلة البحث العلمي و التنقيب في مكنونات طبيعة المنطقة و أغوارها التاريخية، و تعد بلدية "الغيشة" من أهم المحطات الأثرية التي عثر بها على ما يناهز الأحد عشر موقعا أثريا تحاكي رسومات بدائية، و نذكر منها مواقع: "كاف المكتوبة- عين صفصافة- عين الخطارة- الروراو- العنبة"، هاته الأخيرة التي أكتشفت بها أحد أجمل التشكيلات الصخرية خلال سنة 1897م على جرف رملي عريق أرخ من خلاله الإنسان على عراقة المنطقة.

كذلك نجد من بين أهم المحطات الصخرية "كبش بوعلام"[*](1898)، و الذي يعتبر من بين الرموز و النقوش الأثرية التي نالت مقامها العالمي ضمن المواقع الأثرية المصنفة؛ و هو عبارة عن نقش صخري لكبش ضخم في وضعية الوقوف بحوالي علو المتر و ثلاثين سنتيمترا و عليه تفصيلات جزئية لمظهر الحيوان، يتقدمه رسم لإنسان يكاد يخلو من تفاصيل الأطراف و ما إلى ذلك من تفاصيل الشكل الخارجي للإنسان.

كما اكتشفت مواقع كثيرة لاكتشافات فنية صخرية بمنطقة "بوسمغون" عبرت عن تاريخ الإنسان القديم بالمنطقة، حيث حملت النقوش الصخرية و التي أوجدت على صفائح و كتل صخرية على الطريق الرابط ما بين "الشلالة" و "بوسمغون" رسوم لحيوان الغزال و نقوش صخرية لعدد من الحيوانات الأخرى، لكن أغلبها أتلف بطريقة مباشرة و غير مباشرة بتأثيري الإنسان و العوامل الطبيعية على التوالي بينما حافظت الرسوم الصخرية بمنطقة "حاسي بالقوارد" على جماليتها و هي عبارة عن تصوير لأحد مشاهد صيد حيوان الفيل الذي عاش بالأطلس الصحراوي في تاريخ سابق كما أشرنا إليه سابقا[1].

[*] أطلق هذا الاسم على الرسوم الصخرية المكتشفة نسبة إلى مدينة بوعلام بولاية البيض.

[1]- Iliou Et G. Lefelver ,Cinq Stations De Gravures Rupestres De La Région De Bou-Semghoun (Monts des Ksours), Lybika ,Alger , tome 20, 1972 , p 179.

المحطة الصخرية: "كبش بوعلام"– البيض. *

– منطقة الجلفة:

كانت مدينة الجلفة و هو الاسم الذي أطلق على المدينة في عهد الأتراك من بين المحطات الهامة في تاريخ الاكتشافات الفنية الصخرية بالجزائر و هو ما تعزيه الرسومات الأثرية العديدة و الموجودة بمختلف تراب الولاية، نستذكر من أهمها الرسوم الصخرية المكتشفة بعين الناقة سنة 1976م الكبيرة للجاموسين القديمين و التي تتجاوز مساحته أكبرهما المترين، بالإضافة إلى نقوش صخرية أخرى عبرت عنها منحوتة "العاشقين الخجولين" بالإضافة إلى مكتشفات فنية أثرية أخرى بمنطقة "حصباية" حيث احتوت على تشكيلات جميلة لأنواع من الحيوانات التي سادت المنطقة في فترة ماضية.

الشيء الملاحظ في النقوش الصخرية بالمنطقة عموما هو كثرة تجسيد حيوان الفيل الذي عثر على تخطيطاته الفنية على عديد المناطق الصخرية من المدينة و التي نذكر منها: عمورة (قرب مسعد)[1]، ثنية الميزاب (جنوب الجلفة)، و خنق الهلال، و إلى جانب رسومات الفيل نجد كثيرا من الرسوم البدائية لعدد معتبر من الحيوانات منها المتوحش و منها الأليف على غرار : الخيول– النعام– الكبش– وحيد القرن– الأسد.

* صورة مقتبسة من الموقع الالكتروني: https://www.radioalgerie.dz/news/ar/article/20160531/79009.html

[1]– Rabhi, M., Aberkane, K., Bellahreche, H., Belkacemi S. ,Recherches Préhistoriques dans la Région de Amoura (Djelfa, Atlas Saharien oriental), Ikosim **5**, Association Algérienne pour la Sauvegarde et la Promotion du Patrimoine Archéologique, 2016,P 148.

خريطة تبين محطات الرسوم الصخرية بالجلفة *

- منطقة تبسة:

تزخر تبسة أو كما أطلق عليها الرومان "تيفاست" بموروث حضاري و إنساني عريق عراقة التاريخ و هو ما يتراءى للعيان من خلال المحطات الأثرية الجمة التي تزخر بها المنطقة و المتمثلة أساسا في الرسومات و النقوش الصخرية المترامية على مختلف مساحات المنطقة، و إن دلت هذه التحف الفنية فإنما تدل على قدم استيطان الإنسان المنطقة منذ حقب غابرة و هو ما من شأنه الرفع من مستوى الترويج السياحي الذي تفتقده المنطقة على الرغم من كونها أحد أهم الولايات الحدودية و التي لها علاقة قوية بما جاءت به الحضارة القفصية و التي تعتبر من أقوى الحضارات في الشمال الإفريقي.

و من بين أهم المناطق التي مارس بها الإنسان القديم مختلف الصناعات و الفنون الصخرية نجد منطقة "الماء الأبيض" بالإضافة إلى رسومات وجدت على جدران الكهوف بالمنطقة الجبلية "قسطل" بعين الزرقاء حيث عبرت عن مدى براعة الإنسان في تصوير حياته اليومية بمختلف أطوارها، و التي تطورت هي الأخرى و عرفت استمرارا من الحسن إلى الأحسن (قبل اكتشاف الكتابة الليبية)، مضافا إلى ذلك كل من مناطق "تازبنت" بالشريعة، و "الدير" التي عثر بها على بقايا أوان فخارية مزينة برسومات محلية بدائية؛ و كذا رسوم "الداموس الأحمر" القريبة من جبل "الدكان".[1]

* الصورة مأخوذة من :

Perret, R., Une carte des gravures rupestres et des peintures à l'ocre de l'afrique du nord. Journal de la société des africanistes 7 (1), 1937.

[1]- علي سلطاني، تبسة، مرشد عام "المتحف و المعالم الأثرية تبسة"، وزارة الثقافة، الجزائر، 1994، ص 18.

دون أن ننسى ما جاءت به الحضارة العاترية و التي تعتبر من أقدم الحضارات على غرار الحضارة القفصية و الوهرانية، و التي تعود الى حوالي 12000 سنة ق.م حيث احتفظت المنطقة بعدد كبير من الأشكال الفنية منها الرسوم و النقوش الصخرية و الأواني الفخارية المزخرفة ببراعة تبرز لنا مدى مهارة فناني الحضارة العاترية[1]، و هي نفس الأشكال التي عثر عليها بمناطق "واد هلال"، "الصفصاف" و التي جاءت في معظمها بتقنيات مبتكرة جعلت منها مقاومة للتلف و العوامل الطبيعية وهو ما يتجلى لنا من خلال القطع الفنية المحفوظة خاصة بالمتحف العمومي بمدينة تبسة.

فيما يلي جدول عن قائمة المواقع الأثرية لفترة ما قبل التاريخ المصنفة (ذات تصنيف وطني) بالولاية و المترامية عبر العديد من البلديات منها ما هو متاح للعامة و منها ما يصعب الوصول إليه نتيجة العوامل الأمنية و كذا التضاريس الصعبة، حيث حملت لمسات فنية غاية في الإبداع لإنسان ما قبل التاريخ و هذا حسب مصلحة التراث الثقافي لمديرية الثقافة لولاية تبسة.

المحطة	البلدية	سنة التصنيف	رقم الجريدة الرسمية
قرن الضلعة	الماء الأبيض	2008	/
واد الجبانة	بئر العاتر	2008	/
القارة الرطبة	الشريعة	1934	07/ 23 جانفي 1968
بئر السدات	الشريعة	1934	07/ 23 جانفي 1968
شعبة عز السيبون	الشريعة	1934	07/ 23 جانفي 1968
داموس الكرماية	الشريعة	1934	07/ 23 جانفي 1968
فج غليلاي منقارت	الشريعة	1934	07/ 23 جانفي 1968
واد الرتم	الشريعة	1934	07/ 23 جانفي 1968
غليلاي (ثليجان)	الشريعة	1934	07/ 23 جانفي 1968

[1]– أحمد عيساوي/ مها عيساوي، تبسة؛ بوابة الشرق و أريج الحضارات إنساني، مجلة الفيصل، (المملكة العربية السعودية/ دار الفيصل الثقافية)، العدد 297، ربيع الأول2001م، ص 36.

لقد وجدت أيضا كتابات و رسوم صخرية عديدة في ولايات الوطن نترك المجال أمام الباحثين و أهل الاختصاص في التأريخ و علم الآثار لها و الحديث أكثر عنها و نذكر منها: موقع خنقة الحجر الواقعة ببلدية "سلاون عنونة" بقالمة و هي عبارة عن صخرة عليها نقوش و كتابات صخرية قاربت المئتي نموذج، زيادة على هذا نجد موقع "كولمناطا" الأثري بسيدي الحسني بمدينة تيارت و الذي عرف أيضا بإنسان كولمناطا (5250/6330 ق.م) و التي اكتشفت خلال خمسينيات القرن الماضي، كما تعد ولاية النعامة من بين المحطات التي اكتشفت بها رسوم صخرية تواجدت أغلبها بمنطقة "تيوت"، علاوة على هذا توجد محطات أخرى ذات أهمية في كل من بسكرة و ورقلة و الأكيد أن الكثير من مخلفات الإنسان البدائي في الجزائر لم تكتشف نظرا لعدة عوامل أهمها نقص الخبرة المحلية و كذا شساعة الإقليم و العوامل الطبيعية القاسية في المساحات الكبرى للجنوب.

1-2- الطاسيلي ومفهوم خاطئ لبدايات التشكيل الجزائري:

عرف عن الطاسيلي كرقعة جغرافية بأنها منطقة جبلية لها ارتفاع شاهق في وسط الصحراء الجنوبية للجزائر، حيث تعتبر من بين الأماكن الغنية بالنقوش و الرسومات الصخرية التي أبدع في تشكيلها الإنسان القديم[1]، و قد أكتشفت هذه الرسومات في القرن التاسع عشر و التي كان مكتشفها الأول "جبرين اق محمد اق مشار اق بوبكر" و هو من السكان الأصليين للمنطقة لكن شجع و استغلال "هنري لوت"له بكونه خبيرا بالمنطقة جعل منه ينسب هذا الاكتشاف لنفسه في كتاب ألفه سنة 1965.

لقد عرفت منطقة الطاسيلي الواقعة جنوب الجزائر أو ما يعرف باسم "الطاسيلي ناجر" وهو مصطلح مركب من كلمتين (الطاسيلي) والذي يدل مفهومها على سلسلة الجبال التي يغطيها السواد، وكذا كلمة (ناجر) التي تعني الرأس الأقرع أو الجلد المسلوخ، وفي تسميات أخرى نجد مصطلح "أزجر"

[1]- إبراهيم العيد بشي، أهم مصادر تاريخ الطاسيلي-ناجر القديمة، دراسة مختصرة لأهم مصادر تاريخ منطقة تاسيلي-ناجر الحضاري القديم، دار هومة، 2009، ص 12.

الذي يدل على بحيرة أو نهر[1]، ولقد شهدت المنطقة عديد الحركات التكتونية خلال العصور الجيولوجية ما انبثق عنه تضاريس مختلفة كان للعامل الطبيعي الأثر الجلي في نحت معالمها وهو ما قسمه الجيولوجيون إلى ثلاثة أقسام كالأتي : الطاسيلي الداخلي، الطاسيلي الوسطي و الطاسيلي الخارجي[2].

وقد شدت التضاريس الغريبة والباهرة في تشكيلاتها الإنسان القديم وهذا لما كان لها من الأثر الجمالي وكذا الاجتماعي الذي يحتاجه الإنسان القديم في حياته الاجتماعية والتي امتازت بالقسوة فاتخذها مسكنا له حيث راح يبحث عن سبل التعبير بعدما تمكن من التأقلم بين مختلف التضاريس والعوامل المناخية ومن هنا بدا البحث عن أساليب جديدة للصيد والإقامة.

توحي لنا الاكتشافات التي مني بها علماء الآثار عن مدى تفوق "الإنسان الماهر" وهي التسمية التي أطلقت على الإنسان القديم في تشكيل ابسط أدوات الصيد واعقدها من حيث التصميم والدقة على الوصول إلى الهدف خاصة ما تعلق "بالقواطع" وهي الأدوات الحادة المخصصة للصيد أو الحفر.

أما من ناحية الأساليب الفنية فقد قسمت الرسوم الجدارية بالطاسيلي إلى خمس مراحل[3]، وقد راعى هذا التقسيم عدة معايير مختلفة منها الاعتماد على ظهور أو اختفاء حيوانات معينة وكذا اختلاف التشكيلات من حيث الألوان وأسلوب تصميمها، و هي التي شكلت في مجملها اللوحات الصخرية التي تحاكي عراقة المنطقة و تعاقب عدة أنواع من الكائنات التي عمرت المنطقة و التي أثرت و تأثرت على الحياة المجتمعية لدى الإنسان القديم.

1-3- مراحل الفن الصخري بمنطقة الطاسيلي:

[1]- بن بوزيد لخضر، الأثر الديني في مشاهد الرسوم الصخرية لمنطقة الطاسيلي -أزجر-خلال مرحلة الرؤوس المستديرة 8000ق.م-2500ق.م، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ القديم، قسم التاريخ، جامعة الجزائر2، بوزريعة، 2010/2009، ص01.

[2]- بحرة نادية، محاولة تحليلية للفن الصخري بمنطقة أدمر، (الطاسيلي أجر - الصحراء الوسطى- الجزائر)، رسالة ماجستير، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص 14.

[3] -Lhote H. « Les Gravures Rupestres de l'Atlas Saharien. Monts des Ouled Naïl et Région de Djelfa ». Office du Parc National du Tassili, Alger, 1984، p163 - 164.

* نستعرض هذه المراحل حسب الفترات الزمنية المتعاقبة بالمنطقة و هي كالآتي:

أ/ مرحلة الجاموس (Bubalin)

وقد تميزت هذه المرحلة ببروز نقوش ذات ألوان زاهية وحركات متناغمة تعبر عن واقع حال فترة الصيد آنذاك وسميت أيضا "بمرحلة الصيد" و الملاحظ غلبة أحد أنواع البقريات (الجاموس)؛ نظرا لتمييزه كأحد أقدم الأنواع التي تعتبر كأحفورة من نوع إفريقي وقد جسدت النقوش العديد من الحيوانات الإثيوبية العملاقة التي كانت تعيش بالجزائر ونذكر منها على سبيل المثال: الجاموس، الفيل، وحيد القرن، الزرافة وحتى التمساح[1].

نقوش صخرية تحاكي مشهدا للصيد خلال مرحلة الجاموس"الطاسيلي" *

بالإضافة إلى الحيوانات المختلفة جسدت هذه المرحلة ملامح الإنسان البدائي الذي ظهرت عليه القوة من خلال تجسيده في حجم كبير إضافة إلى شعره المسدول والذي ينم عن ملامح أوروبية في مجمله من خلال الألوان المستخدمة، وقد ظهرت أجسامهم مغطاة العورة مع حملهم لمختلف أدوات

[1]- Hachid Malika, « l'art rupestre du Tassili n Ajjer », Racines, N. 1, éd. Office du Parc National du Tassili, l' Algérie 2009, p 107.

* الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني:
https://fibladi.com/plus/%D8%B7%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%84%D9%8A%D9%86%D8%A7%D8%AC%D8%B1%D8%A5%D9%83%D8%AA%D8%B4%D9%81%D8%A8%D9%8028%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9%D8%A3%D9%83%D8%A8%D8%B1%D9%85%D8%AA%D8%AD%D9%81%D8%B7%D8%A8/

الصيد مثل الأقواس و الرماح الحجرية الرؤوس، ومن خلال مختلف الرسومات و النقوش يتبين لنا مدى براعة الإنسان القديم في تطويع الخامات و توظيفها في تعبير فني جميل عبر من خلاله عن مشاهد للصيد؛ و الأكثر من ذلك دلالتها البليغة التي توحي لنا تكوينه لعلاقات اجتماعية تبدو للمشاهد من النظرة الأولى كأنها من أوائل مراحل التنظيم الاجتماعي.[1]

ب/ مرحلة الرؤوس المستديرة (Les Têtes rondes)

لا شك أن هاته المرحلة من بين أهم المراحل التي حيرت علماء الآثار في تفسيرها، نظرا لما تحمله من رسومات و نقوش صاحبت لوحات الرؤوس المستديرة و التي هي عبارة عن خطوط حلزونية منقوشة على الصخور المنتشرة بمختلف مساحات الصحراء، و التي احتوت كذلك على نقوش جسدت الجبال التي استعملها الإنسان الماهر في نشاطاته اليومية من صيد و ما إلى ذلك من تدجين للحيوانات التي أدرك أن منها الأليف؛ بالإضافة إلى رسومات تعبر عن كائنات أسطورية.[2]

اتسمت هذه المرحلة بالنقوش الزاهية الألوان والتي كانت أكثر دقة وبمحتوى جديد يعبر عن مرحلة ثانية من مراحل فن الطاسيلي،وقد جسدت الإنسان بحجم متناسق على غرار المرحلة الأولى والتي كان حجم الإنسان فيها كبيرا وحملت هذه النقوش مظاهر الرعي وكذا الاحتفالات.

ظهر جليا استخدام الألوان النقية والزاهية في تراكيب الإشكال حيث ظهرت مزواجة الألوان الأحمر الاجوري والأخضر وكذا الأصفر الحديدي و الأحمر مع الرسومات الدقيقة خاصة من حيث تفاصيل الجسم فقد جاءت الأجساد عريضة المنكبين وطويلة العضد مع راسي بيضاوي الشكل مع باقي الجسم، وقد قسمت الأشكال البشرية حسب تفاصيل الجسم والوجه إلى ثلاث مجموعات كالآتي:

1) الجنس الأثيوبي بأشكاله النحيفة والمستطيلة.

2) الجنس الأفريقي بشفتيه المنقلبتين وشعره المجعد.

3) جنس البحر الأبيض المتوسط بأنفه الطويل والحاد والشفتين الرقيقتين.

[1]- Basil Davidson, les royaumes africains, éd. Time Inc., 1966, p. 46.

[2]– حفناوي بعلي، صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات و ظلال اللوحة و في الكتابات الغربية، دار اليازوري، عمان، 2008، ص 96.

مرحلة الرؤوس المستديرة (الطاسيلي ناجر) *

ج/ مرحلة البقريات (Bovidienne)

كما سبق و أشرتا إليه في المرحلة السالفة الذكر فقد تمكن الإنسان القديم من تدجين و ترويض الحيوانات التي أدرك أنها أليفة عن طريق إستأناسها أولا بعد ملاحظة و دراسة طبائع الحيوان طبعا مدة من الزمن[1]، و من بين أكثر هذه الحيوانات مشاهدة في الرسومات الصخرية نجد الأبقار التي جاءت في كثير من الأحيان على شكل قطعان منها ما هو في حالة كمين و منها ما هو للرعي، إلى هنا يتضح لنا مدى اهتمام الإنسان الماهر بالحياة الاجتماعية، بحيث طغت مشاهد رعي الأبقار و كذا صيدها على هاته المرحلة التي استمدت في الأخير تسميتها منها.

إن النقوش الجمة التي توصل إليها علماء الآثار و التي جسدت كما قلنا قطعان الأبقار المختلفة الأنواع إلى جانب الأشخاص ذوي البشرة السوداء (الزنوج) الذين صوروا جنبا إلى جنب في بعض المشاهد مع أفراد من ذوي البشرة البيضاء ما هي إلا دليل آخر على التعايش الاجتماعي و التنوع الثقافي الذي ساد المنطقة في وقت متأخر خاصة ما تمثله المشاهد المكتشفة بمنطقة "صيفار" و

* الصورة مقتبسة من الموقع التالي:
https://7asafa.com/%D9%84%D8%BA%D8%B2%D9%83%D9%87%D9%88%D9%81%D8%B7%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D9%86%D8%A7%D8%AC%D8%B1/

[1]– الصقار فؤاد محمد، دراسات في الجغرافية البشرية، ط.01، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965، ص 125.

المجموعة المعروفة باسم "إهرير تاهيلاهي" و التي تعتبر كدليل آخر على العلاقة التواصلية ما بين مناطق الشمال و الجنوب[1].

رسوم صخرية(المرحلة البقرية)[*]

د/ مرحلة الخيول (Caballine)

يبدو جليا في هاته المرحلة التأثير الكبير الذي لعبته العوامل الطبيعية و على رأسها الجفاف في اندثار الثروة الحيوانية و مدى تأثيرها على الحياة المعيشية للإنسان القديم خاصة و أن هاته المرحلة قد غطت بشكل كبير فترة نهاية العصر الحجري الحديث، و يبدو لنا أيضا من خلال المكتشفات التاريخية التي تمثلها الفنون الصخرية على وجه الخصوص التحول الكبير الذي طرأ على الشمال الإفريقي بصفة عامة و الجزائر خصوصا و ذلك بدخول الحصان؛ الحيوان الذي لم توجد له تشكيلات فنية من قبل بالمنطقة.

لقد أكد المؤرخون هذا الأمر بقولهم أن الحصان دخل أولا إلى الشمال الأفريقي عن طريق ليبيا و منه عرف طريقه إلى الصحراء الجزائرية أين عثر على نقوش صخرية لأنماط مختلفة من

[1]- Muzzolini Alfred, l'art rupestre du Sahara central, T. 1. 2, éd, laboratoire de pays du méditerranée occidental, 1983, p 375.

[*] نصر الدين بن الطيب، تاريخ الفن من العصر الحجري الى الفن الغوطي، ط 01، منشورات الريشة الحرة، وهران/الجزائر، 2008، ص 35.

الحصان منها ما هو متوحش و منها ما دُجن، و هو تؤكده الرسوم المختلفة لأحصنة تجر العربات التي توحي بأن راكبيها من المحاربين جسدت معظمها على الصخور البركانية و الكتل الصخرية المسطحة[1].

مما يميز هذه المرحلة كذلك استغناء الإنسان البدائي عن استعمال الأقواس و الرماح و مختلف أدوات الصيد الأخرى و استبدالها بالأبواق و كذا أطقم الخيول التي تجر عربات ثنائية العجلات بحيث تبدو في حركة سريعة مما يعطيها ديناميكية الطيران و قد لونت في معظم التشكيلات الفنية بالألوان الترابية (المغرة) التي تعبر عن واقع المنطقة، في حين تجدر الإشارة هنا إلى ما جاء به المفكر و الأديب "علي فهمي خشيم" في نصه المترجم على أن الإغريق قد عرفوا استعمال العربات الحربية التي ترجها الأحصنة من شعوب الشمال الأفريقي و يقصد بها سكان ليبيا[2].

***تصوير صخري يحاكي الفترة الخيلية*[*]**

تميزت أيضا رسومات هذه المرحلة بتغيير في طريقة تصوير جسم الإنسان وكذا لباسه الذي بدا متغيرا وهو ما يدل على تطور الإنسان واكتشافاته المذهلة لمحيطه وتوظيفها فيما يخص حياته

[1]- Mauny Raymond, Gravures peintures et inscriptions de l Ouest Africain, éd. 1. F. A. N, Dakar ,1954, p 14.

[2]– هيرودوت، التواريخ، الكتاب الرابع، نصوص ليبية، تر: علي فهمي خشيم، منشورات دار الفكر، طرابلس– ليبيا، 1967، ص 88.

[*] الصورة مأخوذة من على الرابط التالي:

https://7asafa.com/%D9%84%D8%BA%D8%B2%D9%83%D9%87%D9%88%D9%81%D8%B7%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D9%86%D8%A7%D8%AC%D8%B1/

اليومية بشكل دقيق، وقد جاء لباسهم ضيقا على مستوى الخصر ومتسعا في الأسفل فيما يشبه إلى حد كبير شكل الجرس، وقد جاءت الأشكال المرسومة مصقولة السطح في بعض الجوانب منها وفي جانب أخر استخدمت تقنية التنقيط، وأصبحت أجسام الإنسان عبارة عن مثلثين متقابلين ذات رؤوس مستديرة.

هـ/ مرحلة الجمال (Cameline)

أعتبر الجمل منذ القدم سفينة للصحراء نظرا لتأقلمه مع الوسط الذي نشأ فيه(الصحراء) وفي هذه المرحلة جاءت الرسوم خالية من الدقة من حيث الخطوط والأشكال والألوان، وقد شكلت الجمال موضوعا أساسيا في النقوش الموجودة على الصخور و جاءت الأشكال ذات قياسات صغيرة مقارنة مع باقي المراحل.[1]

مرحلة الجمل (هضبة ميداك) *

حافظ الإنسان القديم في هذه المرحلة على طريقة تشكيل جسم الإنسان وإعطاءه جمالية ثابتة برسمه عن طريق "مثلثين متقابلين" إلى جانب الأقواس ومختلف الأسلحة مثل الرماح وكذا السكين المتدلية من على جانب خصر الإنسان،وجاءت الأشكال الحيوانية اقل حيوية وحركة عن سابقتها وهو

[1]- Anne-Catherine Benchelah, Fleurs du Sahara, Voyage ethnobotanique avec les Touaregs du Tasili, Paris, 2000, p.92.

* ينظر الموقع الالكتروني التالي:

https://7asafa.com/%D9%84%D8%BA%D8%B2%D9%83%D9%87%D9%88%D9%81%D8%B7%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D9%86%D8%A7%D8%AC%D8%B1/

ما مثل ما يمكن أن نطلق عليه مرحلة الانحطاط في النقش على الصخور وكذا جوانب الكهوف و بعبارة أخرى تعتبر هذه النقوش بمثابة آخر مرحلة للفن الصخري بالمنطقة[1].

من خلال تطرقنا للفن الصخري عامة و فن الطاسيلي باختصار وجب التنبيه هنا إلى أن جداريات الطاسيلي ما هي إلا أحد أهم الاكتشافات التاريخية للفنون التشكيلية داخل الوطن وليس كما يشاع وسط جملة من الدارسين وطلاب الجامعات على أن النقوش و الرسومات المكتشفة بجنوب بلادنا (الطاسيلي) هي بداية الفن التشكيلي الجزائري، وهي تشكل إرثا ماديا بشقيه المنقوش والمرسوم ويعتبر كذلك كثروة ثقافية تخلد مجموعة من الحضارات التي مرت ببلدنا وتطورت بمرور الزمن، وكذلك يعتبر كإرث لامادي بالنظر إلى رمزية الفئة البشرية التي قامت بتكوين إرث جماعي له مدلولاته بالمغرب القديم عموما والجزائر خاصة، وهو ما استلهم منه فيما بعد العديد من التشكيليين الجزائريين مواضيعهم على غرار جماعة أوشام.

2- تحف فنية من الحضارة الرومانية:

خلفت الحضارات المتعاقبة بالجزائر أثارا فنية واضحة توحي للعيان مدى التطور الكبير الذي شهدته المنطقة؛ خاصة ما تعلق بفرع التصوير بوصفه مجال وظيفي جمالي الأمر الذي نلمسه خصوصا في فن العمارة و كل ما له علاقة بالفنون التطبيقية، بحيث تعتبر الشواهد الفنية الأثرية المختلفة و المترامية على مساحات الوطن ككل بالإضافة الى القطع الأثرية التي تحفل بها المتاحف العمومية خير دليل على براعة ساكنة الجزائر السابقين بدءا بالساميين المعروفين بالفينيقيين ووصولا عند الرومان الذين أتقنوا بجدارة كل ما له علاقة بالحرف التقليدية و الفنون.

يبدو أن اهتمام الرومان بمجال الفن من أقدم الصناعات التي عرفوها خاصة أنه قد عرف عليهم جمع التحف الفنية التي استنزفوها خصوصا من معبد "دلفي"، حيث قام الإمبراطور "هادريان" و قائده "جايوس فيرس" بجمع مختلف القطع الفنية الرخامية منها و التراثية لتستعمل في زينة المساحات و منها ما بيع لتجار الآثار وكان الغرض منها تمجيد و تعظيم سلطة الإمبراطورية الرومانية و هو

[1]- Muzzolini Alfred, L'art préhistorique des massifs centraux sahariens, BAR International Séries, 1986, p 272.

نفس الأمر الذي ينطبق على ما سار عليه الرومان أثناء استيلائهم على شمال إفريقية لكن تأثيراته كانت مغايرة بالجزائر و هذا ما سنلمحه من خلال الجوانب الجمالية في الفن الروماني تاليا.

2-1- العمارة:

لقد طور الفنانون الرومان من أساليبهم و مستولى الإبداع في أعمالهم الفنية و هو ما نلاحظه جليا في مجالات :الفسيفساء، العمارة، النحت، و التي سعى من خلالها إلى تمجيد الإمبراطورية الرومانية عن طريق أعمال فنية غاية في الجمال كانت بداياتها مقتضبة من الفن الإغريقي القديم، حيث جاءت التماثيل المنتشرة على الفوروم(**Forum**)* و واجهات المباني المختلفة و كذا المساحات أكثر واقعية منها في فن التصوير الإغريقي، معبرة بذلك عن الطبيعة و الواقع في بعد شبه تام عن التكلف و سريالية التجسيد ماعدا ما تعلق ببعض الشعائر و الطقوس.

فالمعالم الأثرية الرومانية المترامية عبر القطر الوطني ترسخ أحد أهم المراحل التاريخية و أسمى الحضارات التي شهدها شمال إفريقيا و هنا نتحدث أساسا حول مخلفات الفنون الكبرى من نحت و عمارة، هاته الأخيرة التي شهدت تطورا ملحوظا و هندسة فائقة خلال الحقبة الرومانية ما نستشهد عليه بجملة من المباني الدنوية و الدينية آنذاك التي ساهم في تطورها توفر المواد الأولية و مختلف الخامات مضافا إليها موهبة الصناع و براعة المهندسين، و تعد كل من ولايات :تيبازة، تيارت، سطيف، قالمة، عنابة، سكيكدة، تبسة، باتنة من أهم المحطات الأثرية خاصة في مجال العمارة.

اتخذت العمارة في العهد الروماني أشكالا عدة عبرت عن الحاجيات المادية و المعتقدات و مختلف الأفكار و لهذا فقد أوجدت نماذج عدة لفن العمارة آنذاك نلخصها فيما يلي: الفوروم_ المسارح المدرجة_ المعابد_ الحمامات_ أقواس النصر_ المعاصر_ المنازل(الديوان)_ المقابر_ البازيليكا_ القصور_ الحدائق، وقد تميزت كل هاته العمائر بالزخرفة و النقوش البارزة و الغائرة لتحليتها و هو ما زاد الطراز المعماري الروماني قيمة جمالية استمدت قوامها من خبرات المهندسين و التجارب المعمارية السابقة خاصة لدى الإغريق الذين طوروا عنهم الأعمدة و مختلف التيجان و الدعائم الصخرية و الرخامية على حد سواء.

* الفوروم: تمثل المواضع العامة للاجتماعات و إقامة الأسواق و المحاكم و الدوائر العامة للدولة.

يعد قوس "تراجان" (211/193م) و الذي بني في عهد الإمبراطور "سبتيم" من أجمال المعالم الرومانية المحترمة في المنطقة خاصة في ضوء أعمال الترميم الدقيقة، حيث بدأ العمل عليه على يد بعثة إيطالية سنة 1914م، و قد شيد فوق الطريق القديمة لـ"دوكيانوس" الخاصة بمرور العربات و هو ما تدل عليه آثار عجلاتها على الحجارة المستخدمة في تبليط الأرضية[1]، و في وقت سابق كانت توضع على سطحه تماثيل يزينها على الجوانب عمودان من الرخام الوردي بينما وضعت تماثيل تجسد الأباطرة آنذاك في نظرة توحي بتمجيد و تقديس الإمبراطورية الرومانية، و تجدر الإشارة هنا إلى أن ما هو قائم من هذا القوس ما هو إلا جزء بسيط من القوس ككل الذي يفترض أن له أربع واجهات ما تدل عليه قاعدته السفلية.

قوس "تراجان" بالمدينة الأثرية تيمقاد *

اجتاز فن العمارة الروماني أشواطا كبيرة من حيث التصميم و كذا الاهتمام بالمباني الدنيوية عن الدينية خصوصا و أنه قد استلهم عدة أنماط من البناء عن عدة حضارات نذكر منها ذلك التأثر الطفيف في توظيف المواد و منه تخلي المهندسين الرومان عن الخرسانة و الطوب و تعويضهما بالحجارة الضخمة و هو النمط المستمد من الحضارة الفرعونية، أما الأعمدة فقد أضفى عليها المصورون الرومان صبغة تركيبية بحيث نجد أن الشكل الخارجي للتيجان قد جمع بين الزخرفة

[1]– محمد تغليسية، دليل آثار و متحف تيمقاد، وزارة الثقافة، الجزائر، 1982، ص 43.

* رفعت الصورة من الموقع الالكتروني التالي: https://al-ain.com/article/timgad-algeria-romanian-civilization

الحلزونية للتاج الأيوني و الزخرفة النباتية للتاج الكورنتي، بينما جاؤوا بنمط جديد من خلال التعديل على العمود الدوري الذي أصبح قطره أقل و بقاعدة سفلية و تاجه أصغر أصطلح عليه العمود التوسكاني.[1]

2-2- النحت:

يعرف أيضا بفن التمثال، واحد من الفنون القديمة التي اشتهرت بها الحضارات القديمة فعبروا من خلاله عن تاريخهم و مختلف الأفكار الدينية و السياسية و هو أحد الفنون المرئية التشكيلية التي تتعامل مع الكتلة و الفراغ و الأجسام؛ ما يميزه عن فن التصوير ثنائي الأبعاد بحيث تؤول الكتل الملموسة فيه إلى مجسمات بتفاصيل متباينة و هو ما يعطيه خاصية شغل حيز في الفضاء فيستشعر المتلقي متعة جمالية بصريا و حسيا من خلال ملامسته لأسطح المجسمات المختلفة الخامات، و قد أبدع الرومان في هذا النوع من الفنون التي نلمس منها الكثير من التحف الفنية الأثرية داخل الوطن.

نعرج هنا إلى أحد أهم التحف الفنية و المعروضة بمتحف مدينة شرشال(تيبازة) والتي تمثل أحد نواحي الإبداع في فن التصوير المقتبس عن ما جاءت به الحضارة اليونانية من حيث تقنية الانجاز؛ ألا و هو تمثال آلهة الصيد و القمر "ديان" المكتشف سنة 1888م أثناء عمليات الحفر بأحد الملكيات السابقة لـ"غريغوري"، و تعرف (ديان) أيضا باسم "أرتميس" ابنة ملك الآلهة "زيوس" و كذا أخت التوأم "أبولون"، أما عن وصفها كعمل فني فقد جاءت على هيئة صيادة و هذا ما يتجلى من خلال عتادها من قوس وسهام بحيث عكست مظاهر قوتها و زادت أنوثتها صلابة خامة الرخام المعرق بالأحمر و الأصفر.[2]

جاءتنا كذلك أمثلة أخرى عن المنحوتات الجميلة بالمدينة الأثرية القديمة "تاموقادي" (باتنة) بحيث يلاحظ زوار المتحف عددا معتبرا من المجسمات تعبر في مجملها عن تماثيل تخص الإله "ساتورن"، و تترامى بالساحة عدة توابيت صخرية عليها نقوش و تصاوير تمثل أصحابها و تحاكي مآثرهم لتشكل لنا هاته المجموعات الفنية إرثا ماديا لا يقدر بثمن يروي تفاصيل أحد أهم الحضارات

[1]- ليلى فؤاد أبو حجلة، تاريخ الفن: النشوء و التطور، ط 01، مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2011، ص 121.

[2]- عيشة مرزاق هيون، كنوز متحف شرشال، المتحف الوطني شرشال، وزارة الثقافة، الجزائر، 2013، ص 25.

السابقة بالمنطقة خصوصا و الجزائر عموما؛ كان معظم مهندسيها صناعا و حرفيين و فنانين و هو ما يتجلى من خلال المجسمات و اللوحات الصخرية المختلفة.

إضافة إلى المنحوتات؛ نجد نماذج مختلفة للنقوش البارزة و الغائرة على النصب الجنائزية خصوصا و التي تتواجد بكثرة في الناحية الشرقية للوطن و نعطي أمثلة عن ذلك بمجموعة الأنصاب المتواجدة بالمدينة الرومانية "بونيه" (عنابة)، أين وجدت شواهد صخرية تمثل الآلهة "تانيت" في أوضاع مختلفة جنبا إلى جنب مع نصب أخرى منها ما حمل نقوشا لأسلحة أو مجموعة من الحيوانات خاصة منها، الثور، الكبش، الدلافين،[1] و التي كانت لها مدلولاتها الخاصة و تتعلق بطبيعة الحال بحياة صاحب القبر، نشير هنا أيضا إلى الإهمال شبه التام الذي تعانيه هذه النماذج في ظل نقص الاهتمام من طرف الجهات الوصية و كذا عوامل التجارة الغير شرعية للآثار، و التنقيبات الغير شرعية التي ينجم عنها في كثير من الأحيان تهشيم القطع الأثرية و التخريب المتعمد.

Diane Chasseresse, hauteur :65 cm /largeur : 75 cm

Marbre veiné de jaune et de rouge provenant des carrières*

[1]– محمد الصغير غانم، المعالم الحضارية في الشرق الجزائري: فترة فجر التاريخ، دار الهدى، عين مليلة، أم البواقي، 2006، ص 157، 162.

* الصورة مقتبسة من كتاب: كنوز متحف شرشال، وزارة الثقافة ص 26.

تعدت كذلك الأعمال النحتية المجسمات و التماثيل لتشمل فئة الفنون التطبيقية و هذا ما نلمحه خلال معاينتنا لمختلف التشكيلات الفنية الوظيفية من زخرفة للأواني الفخارية عن طريق صور ذات ثلاثة أبعاد خاصة ما حملته الفوانيس و المصابيح الزيتية المختلفة الأشكال و الأحجام، حيث اختلفت تقنيات إخراجها سواء عن طريق القولبة أو النحت البارز و الغائر ما تختص به في معظم الأحيان المنتوجات الفنية الصخرية على مثيلتها الفخارية.

2-3- الفسيفساء:

لعل التدهور الكبير للمناطق الشرقية خصوصا بعد سلسلة الحروب الداخلية و ما تبعها من احتلال روماني لهاته المناطق الدور الكبير في بروز فن الفسيفساء و تطوره على مختلف الأصعدة في ظل الهجرة المتتابعة للصانعين الشرقيين خاصة منها الجزر الإغريقية نحو المملكة الرومانية، الأمر الذي دفع بالمهندسين الرومان للاحتكاك بهم و النهل من فيض هذا الفن الذي أعطوه فيما بعد صبغة رومانية بحتة من خلال تنوع تقنيات إنجازه، حيث شهد هذا النمط من الفنون تطورا مقصودا ما بين القرنين (01-02م) و هو ما تعكسه الفترة التي حكم فيها "يوليوس قيصر" إيطاليا لتصبح بذلك من أهم مراكز صناعة الفسيفساء في عهد "أغسطس".

حفل التراث الجزائري الروماني كما أشرنا إليه سابقا بالعديد من أساليب التصوير المختلفة في الطراز الروماني؛ منها أيضا النقوش الصخرية أو ما يعرف بـ (Frescoe) بحيث تميزت و تفردت هاته الأخيرة في أدائها عن سابقتها باستعمال المنظور عن طريق توظيف الظلال و الأنوار لتعطي بعدا ثالثا في الصور المنقوشة، وقد أبان الصانعون الرومان قدرات فائقة في مراعاة النسب و القياسات التي صاحبها توظيف التدرج اللوني لقطع الفسيفساء ليخرج لنا عمله الفني في شكله النهائي المتناسق من جميع النواحي.[1]

و من أهم ورشات صناعة الفسيفساء بالجزائر نجد ثلاث مراكز هامة بالساحل من حيث الإنتاج الفني ألا و هي: شرشال(Jol Caesarea)، سكيكدة(Resicade)، عنابة(Hippo Regius)، أما المناطق الشرقية نجد كل من سطيف(Sitifis)، قسنطينة(Cirta)، تبسة (Theveste)، ووصولا

[1]- طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، دار الوراق للنشر المحدودة، ج 02، ط 01، بيروت، 2011، ص 707.

إلى مدينة باتنة(Thamugadi)، حيث تميزت لوحات الفسيفساء بالمحطات المذكورة بتجسيدها مختلف الحياة اليومية في حين عبرت غالبيتها عن الواقع نلمح قلة قليلة منها قد حملت مشاهد أسطورية.

بالحديث عن هذا النمط من التصوير تستوقفنا أحد أهم اللوحات التصويرية و أكبرها من ناحية المساحة على المستوى الوطني و التي تقدر بحوالي 1121 مترا مربعا، حيث اكتشفت الفسيفساء الموجودة بمتحف تيمقاد ببانتة و الغالب على الظن أنها كانت تغطي كامل مساحته بما في ذلك الجدران و الأرضية، و تعتبر واحدة من أربع و ثمانين من إجمالي ثمان وستين لوحة فسيفساء معروضة للزوار ميزتها خاصية الزخرفة النباتية التي تعتبر من أحد أهم مميزات فسيفساء شمال إفريقيا عن غيرها من الطرز الرومانية الأخرى.

إلى جانب هذه التحفة الفنية الهامة نجد واحدة من أروع و أندر الفسيفساء من حيث طريقة الانجاز و المكتشفة سنة 1905م و قد حملت اسم "الوحوش البحرية" شكلت عن طريق قطع صغيرة من الحجارة مضافة إليها العجينة الزجاجية بمساحة إجمالية قاربت الأحد عشر مترا مربعا (4.25م×2.5م)، جسدت فصولها ثلاثة من الآلهة المائية تحملها وحوش بحرية بالإضافة إلى ثلاث أطفال ذوي أجنحة مدلولها "الأطفال الملائكة"، و نجد كذلك لوحة "آلهة البحر" السحرية التي تمتاز بملاحقة عين المشاهد أينما وقف في مكان عرضها و هو ما يستشعره المتلقي في إشارة الذي يقف مذهولا على مدى تطور الفن الروماني نحو سريالية الخداع البصري في التقنية المستعملة.[1]

نشاهد أيضا بالقاعة الجنوبية لمتحف تيمقاد لمسات سحرية أخرى لفن الفسيفساء حيث تشدنا لوحة "فينوس" التي تواجه الزوار على الجدار الغربي جنبا إلى جنب مع فسيفساء "فيلا دلفي" و "لوحة الأقنعة" على الجدار الشمالي، تمثل اللوحة "فينوس" و هي عارية في وضعية جلوس تبدو من خلالها

[1]– وكالة الأنباء الجزائرية، متحف تيمقاد ببانتة : فسيفساء نادرة على مساحة 1121 متر مربع شاهدة على الثراء الأثري لتاموقادي، نشر بتاريخ: 28 أوت 2018، تاريخ الإطلاع : 17 أكتوبر 2018:
http://www.aps.dz/culture/77893-musee-timgad-a-batna-une-mosaique-exceptionnelle-temoin-de-la-richesse-archeologique-de-thamugadi

راقدة على **قنطور*** بحري ذو بنية جسدية ضخمة و تكسو وجهه لحية طويلة و فوق رأسه تاج من أغصان الزيتون على شكل دائري تمسكه "فينوس" بيمناها، بينما تمسك يسراها برداء وردي اللون و يمسكه من الناحية الأخرى القنطور البحري الذي يظهر بين أرجله كائنا بحريا أسطوريا آخر، في حين كان هناك شاب وراء فينوس يرمي ببصره نحوها في نظرة محيرة.[1]

نعرج مرة أخرى إلى الأعمال الفنية التشكيلية بمتحف شرشال التي تأخذنا في رحلة عبر الزمن من خلال لوحات الفسيفساء المعروضة على جدرانه، فقد أظهرت الفسيفساء نماذج من الحياة اليومية و أخرى لمشاهد ميثولوجية تشد الناظر إليها من خلال تكويناتها المتناسقة و ألوانها المتناغمة خاصة في فسيفساء: "أوليس وعرائس البحر"، الأعمال الحقلية"، "الفاتنات الثلاث"، حيث جاءت جلها بتقنية الأوبوستسيلاتوم و شكلت أغلبيتها عن طريق خامة الرخام و الأحجار الكلسية و مكعبات من الفخار و كثيرها كان زجاجيا و هو ما أعطى الفسيفساء بعدها التقني و الفني الذي برع فيه المصور الروماني و أبان عن قدرات فائقة في تنميق الديكور الداخلي للمنازل و كذا بعض المناطق الحضرية الأخرى.

فسيفساء حمام "فينوس"*

* القنطور: (hippocentaur)، و مخلوق أسطوري في الميثولوجيا الإغريقية له جسد حصان وجذع ورأس إنسان وكان يعيش في الغابات وعلى الجبال وعرف عنه حبه للنساء وإفراطه في شرب النبيذ، إلا أن بعضهم كان محبا للفلسفة ويرمز القنطور في علم الفلك إلى برج القوس، وكانت هذه الكائنات تسكن جبال ثيساليا وأركاديا.

[1]– محمد تغليسية، دليل آثار و متحف تيمقاد، مرجع سابق، ص 93.

* الصورة مقتبسة من: دليل المتحف العمومي الوطني سطيف، وزارة الثقافة، ص 28.

3- الإرهاصات الأولى للفن التشكيلي الحديث الجزائري الخالص:

3-1- الفن التشكيلي البربري في الجزائر:

مما لا شك فيه أن للبربر الأثر البالغ في إثراء الفن التشكيلي الجزائري الحديث من ناحية الشكل و المضمون التي توحي بدلالات و رموز توحي بعمقها الضارب في تاريخ الثقافة الشعبية الجزائرية، و قد تميز التشكيل البربري عن باقي الممارسات التشكيلية الأخرى بتوظيفه لأنماط عدة من الخطوط و الأشكال ذات الألوان المحددة بنسق تجريدي ذو مدلولات انتربولوجية و اجتماعية و نفسية، بحيث يمكن تصنيفه كفن يجسد صراع الإنسان الأمازيغي مع نفسه و مجتمعه في محاولة لإثبات عراقة نسله و انتمائه الحضاري و الاجتماعي و هو يعبر عن ظاهرة فيمينولوجية ذات ارتباطات قوية بالهوية الوطنية.

شكل موضوع الحفاظ على الهوية و العادات و التقاليد قضية ذات أبعاد اجتماعية بالنسبة إلى الثقافة البربرية على مختلف توزيعهم على مستوى الوطن، إلا أن الرموز الموظفة واحدة والتي عبرت في مختلف المناطق عن نفس العناصر المراد الإشارة إليها من خلال الشكل واللون المناسبين وهو ما يتلائم مع الموضوع طبعا.

3-2- الرمز البربري:

يعد الرمز من أكثر الأشكال السيميائية في الفن التشكيلي البربري على اختلاف تشكيلاته و ألوانه، وهو عبارة عن أشكال هندسية مجردة مرسومة باليد تحمل في طياتها دلالات مختلفة وقديمة لها علاقة بتفاصيل الحياة اليومية من عادات ونشاطات خاصة بمناطق محددة عاش فيها البربر،

وقد شاع استخدامه كثيرا في مجال الفنون التطبيقية على غرار الحلي، والنسيج و الفخار وما إلى ذلك من صناعة يدوية، و حافظ الرمز البربري على شكله عامة ما عدا بعض الاختلافات في تشكيله لكن مدلوله وكذا ألوانه بقيت محافظة على نسقها حتى استطاع الولوج الى لوحات العديد من الفنانين الجزائريين المعاصرين خاصة مع جماعة "أوشام"[1].

[1]- سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، وزارة الثقافة، الجزائر، 2015، ص26.

***جرة مزوقة من منطقة القبائل*[*]**

رافق الرمز الفن البربري عبر العديد من المراحل التاريخية من خلال توظيفاته المختلفة و التي أبان من خلالها الصانعون عن جماليات التنميق و مستويات عالية من الأداء و التوظيف المتناهي للصيغ الجمالية خاصة من حيث الشكل و الدلالة السيميائية، و من الملاحظ هو محافظة الرموز أو الأوشام على شكلها الكلي عبر التاريخ مع إيجاد أنماط جديدة بدلالات مغايرة تعكس تعايش الرمز مع المجتمعات البربرية و مواكبة النظم الكلاسيكية من عادات و تقاليد و طقوس التي تحيط بهم.

3-3- الخط في الرمز البربري:

على اختلاف أنواعه سواء أكان عموديا أو مائلا أو أفقيا أو منحنيا فوجوده في العمل الفني جاء لدلالة معينة سواء كانت عنصرا من العناصر أو تعبير عن حركة ما، وهو من الوسائل القديمة في التشكيل والرسم، فقد تمكن الرمز البربري من توجيهه نحو الصيغة الجمالية المرغوبة على اختلاف صفاته(سواء الخط الخشن أو الرقيق – لين أو صلب، عريضا أم رقيقا) لينتج لنا أشكال في غاية

[*] أخذت الصورة من الموقع الإلكتروني: https://www.pinterest.com/pin/773774779706047671/

الجمال تمكن المتلقي من التعرف عليها لبساطتها ولتعبيرها الواضح دون تكلف، ويكون هنا الخط في الرمز البربري قد أعطى انفعالا خاصا.

الملاحظ أن هو غلبة الخط اللين على الرمز البربري لما فيه من سهولة في الانسياب وتحكم في خفة الحركة في شتى الاتجاهات فنلاحظ تكرار اعتماده على هذه الصفة لما فيها من شعور بالهدوء والرزانة ولما تعطيه من حيوية للعمل الفني، وما يمكن قوله أن الخط على اختلاف صيغه في الرمز البربري قد لعب دورا بارزا في إضفاء العلاقة بين الشكل ودلالته سواء الخاصة سواء أكانت دينية، أم سياسية أو ثقافية وهذا لما فيه من اختزال للأشكال المعبرة عن النصوص.

على العموم فقد حافظ الخط على مواصفاته في الرمز البربري على الرغم من مرور الزمن وهذا ما أعطى للفنون البربرية مكانتها الخاصة كهوية راسخة غير قابلة للتغير بل خاضعة لمواكبة المعاصرة في الإنتاج المادي لتحقيق الغاية التجارية لا أكثر.

3-4- ألوان الرمز البربري:

لطالما سار اللون والخط بشكل متواز في مختلف الأعمال الفنية وهذا لما يحملانه من دلالات داخل المنتج الفني، وهذا ما يجعلهما في خانة القيم التشكيلية المهمة في إعطاء العمل الفني شكله الخارجي.

واللون هو صفة لانعكاس الضوء على سطح الأشياء وهو تأثير فيزيولوجي تختص به شبكة العين مما يخلق للمتلقي طبيعة الإحساس، لعب اللون دورا كبيرا في الرمز البربري خاصة للدلالة على جواهر الأشياء أو للتعبير عن معنى ما، ويعتبر اللون في مختلف الرموز ظاهرة ثقافية استخدمها الفنان لتحقيق غاية الاتصال البصري.

لقد اهتم البربر بجملة من الألوان التي ارتأوا فيها تمثيلا رمزيا لممارسة طقوسهم، فنجد مثلا أن اللون الأبيض جاء للدلالة على الصفاء والنقاوة والخلو من الشوائب وهو ما اختص به رجال الدين والعلماء والطبقة المثقفة بصفة عامة، وهناك اللون الأخضر الذي يعبر عن الأمان وهو ما نلاحظه في مختلف التشكيلات الفنية البربرية، وكذلك اللون الأحمر الذي يرمز للتضحية والدماء وهو لا يعتبر

لونا منبوذا بل لونا محترما لما فيه من قدسية إحقاق الحق وكذا التعبير عن المحبة، بالإضافة إلى اللون الأصفر الذي يدل على الرمال الصحراوية أي المناطق الصحراوية التي سكنها البربر.

لكن الملفت أن الرمز البربري وعلى اختلاف توظيفاته توحد في استخدام اللون الأسود كقيمة لونية لها معناها الخاص في إضافة صفة الجمال على العمل الفني المرغوب في تحصيله خاصة مع انسجامه مع ثلة الألوان المحببة عند البربر كالأصفر والبرتقالي والأبيض الأزرق الذي يدل على منطقة شمال إفريقيا وهي المناطق التي سكنوها سابقا، وكذلك شاع استخدامه جنبا إلى جنب مع اللون الذهبي الذي يدل على الترف والمكانة الرفيعة.

لكن اللون الشائع الاستعمال والغالب على هاته الرموز هو اللون البني بدون منازع، وهو اللون الذي يدل على السكون، لقد لعب هذا اللون دورا بارزا في تحقيق التوافق المطلق في تصميم الرمز البربري كإشارة على تحديد معالم المناطق المختلفة التي سكنها البربر من الشمال إلى الجنوب، وجاء استعمال اللون البني كثيرا في الأشكال الهندسية المتنوعة و بتدرجات لونية متباينة.

لقد عالجت الفنون البربرية الصورة من خلال أشكال متعددة ذات نفس عميق حاملة لصيغ جمالية معاصرة رغما عن قدمها من نسخ لأشكال تقترب إلى حد ما مع العلامات وحروف "التيفيناغ"، وجاءت الرموز على مختلف الأواني الفخارية وكذا التشكيلات الفنية مستخدما في ذلك ألوانا مختلفة ومستوحاة من النمط المعيشي على غرار اللون الأصفر والبرتقالي والأزرق والأخضر والتي اختصت بها صناعة الحلي.[1]

على غرار الفنون التشكيلية الصغرى عرفت نظيرتها من فنون العمارة نفس التشكيلات والتصاميم واختلفت من منطقة إلى أخرى لكنها حافظت على الألوان و الأشكال المستخدمة كنمط بربري مميز للجزائر على غرار الأمازيغ في المغرب العربي لتكون كشاهد على استمرارية الحفاظ على الموروث والهوية الأمازيغية في المنطقة.

[1]– بحث من تقديم الأستاذة :نبيهة بوزاخر،" الكتابة الأمازيغية وجدل الذاكرة والهوية من خلال أعمال الفنان الجزائري . إسماعيل المطماطي . فن وثقافة، مجلة الكترونية، 2015، أطلع عليه في 17 أفريل 2017:
http://altshkeely.com/2015/tashkeel2015/ismaal_almtmaty.htm?fbclid=IwAR1mvafsjsBVGlZe9r8njgR7HDYJfqB4iCVg5xsn_J5hUM8pY7KsiuGHs

تنفتح لنا الرؤية هنا في استمرارية و بقاء الفنون البربرية التي حافظت على قوامها من خلال كتابات "التيفيناغ"، و التي صاحبت كل ما له علاقة بالمصوغات خاصة منها الفضية و التي تتشارك مع مختلف الصناعات الأخرى كالنسيجية و الفخارية في توظيف الرموز المختلفة و التي تحمل في طياتها مدلولات عن الهوية و الطبيعة الاجتماعية لسكان شمال إفريقيا[1].

4- الفن التشكيلي الجزائري في ظل التواجد العثماني:

لقد أبدع الجزائريون في الرسم ومختلف الفنون التطبيقية على غرار صناعة السجاد، والصناعات النحاسية في العهد العثماني، خاصة ما تعلق بالخط العربي والنقوش على مداخل المباني الدينية والعمرانية وتجليد والكتب وفن الزخرفة، هذه الأخيرة التي تعتبر من أهم الممارسات الفنية التي اشتغل عليها الحرفيون والصناع وبرعوا في إتقانها بمختلف أنواعها خاصة ما تعلق بالزخرفة النباتية التي زخرت بها مداخل البيوت ومختلف السطوح التي حظيت بالزينة والتنميق والتي كان استعمالها شائعا خاصة في الفنون التطبيقية وهو ما جعلها موضع دراسات عديدة"[2].

إن الحديث عن الفنون البصرية المعاصرة في الجزائر لا يمنعنا من البحث في أغوار الفن التشكيلي خلال فترات خلت من الزمن، خاصة في العهد العثماني أين عرفت الجزائر تطورا رهيبا في شتى المجالات على غرار ميدان الفنون، ونجد أن فن النقش على الخشب كان من أبرز الأمور التي مارسها الحرفيون في ذلك الوقت.

ففي سنة 1832م قام أبناء العم من عائلة "بن فرفارة" ألا وهما: (محمد بن حسن و سالم بوجنان) بنقش الخشب الخاص بمنبر مسجد "سيدي إبراهيم" بمدينة تلمسان[3]، وهو نفس الأمر الذي اشتغل عليه أحدهما تحت أمر من الأمير عبد القادر في جامع "سيدي بومدين" حوالي عام1834م، وقبلهما لعبت عائلة "الهاشمي سارمشق" دورا فاعلا في تحلية وزخرفة العديد من المباني خاصة

[1]- غابر**يال** كامب، البربر، ذاكرة و هوية، تر: عبد الرحيم حزل، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص 27.

[2]- روبير مانتران، تاريخ الدولة العثمانية، تر: سباعي، ج02، دار الفكر، القاهرة، مصر، ص352.

[3]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 08، ط 01، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان1998، ص420.

بمدينتي معسكر وتلمسان أواخر القرن 19م ومن بين أبرز أعمالهم زخرفة ضريح الولي سيدي بومدين علم 1793م[1].

نجد أيضا يوسف ابن الحفاف من مدينة الجزائر قد برع في فن النقش في شتى مجالات البناء، واشتغل لمدة من الزمن على زخرفة التحف الفنية وهو ما جعله محط إعجاب خاصة بالمعرض المقام في مرسيليا عام 1903م[2]، حيث نالت أعماله إعجاب الزائرين خاصة جملة الأعمال المزينة عن طريق مربعات الزليج والتي حملت ألوانها وتشكيلاتها الدقيقة والمحلاة باللون الذهبي جملة من قيم الفن الإسلامي الخالص.

في ميدان الخط نال الخطاط عمر من عائلة"بن سمايا" على وسام الأكاديمية سنة 1896م لقاء إبداعاته المختلفة في فن الخط والزخارف المتباينة، خاصة ما جاء في كتاب(ديبون و لاكوبولاني) حيث حملت صفحات الكتاب حوالي أربع لوحات تمثل الطابع الإسلامي من خلال الزخارف النباتية والتشكيلات الخطية المتنوعة[3].

يتجلى لنا هنا أن الفن التشكيلي الجزائري في العهد العثماني قد مال بشكل كبير إلى الفن الإسلامي في تشكيلاته الجمالية من خلال فن الزخرفة والخط، والشيء الملاحظ كذلك هو طغيان الفن التشكيلي على الفنون التطبيقية بمختلف نواحيها خاصة في فن العمارة الذي شهد قفزة نوعية من خلال العناية به كفن يعنى بتلبية المنفعة في الحياة الاجتماعية.

[1]- المرجع نفسه، ص420.

[2]- المرجع نفسه، ص421.

[3]- المرجع نفسه، ص422.

جرة ماء كروية الشكل

مكان الحفظ: المتحف الوطني للفنون و التقاليد الشعبية

عرفت الجزائر كذلك حركة نوعية في مجال الصناعات المعدنية المختلفة و التي سيطرت خامة النحاس بمختلف أنواعه على تشكيلاتها، لكن هذه الصناعات لا يمكن مقارنتها من ناحية الجودة بالمنتجات الفاسية أو التونسية، في حين كان لقدوم السوريين الأثر الجلي على المنافسة ما بينها و بين الصناعات الجزائرية و التي عرفت تحسنا فيما بعد ذلك ترجع أسبابه إلى التجربة و الممارسة في المجال.

فيما يخص مجال العمارة قد تكون "القصبة" من أهم و أبرز الشواهد على تطور العمران و كذا التغييرات التي حدثت على المباني من ناحية التصميم الداخلي و الخارجي و الذي حقق قيمتين متناغمتين تكمن إحداهما في الوظيفية و الثانية تمثل الجانب الجمالي الذي يبعث في النفس الراحة و السكينة و يحقق التالف الاجتماعي ما بين أفراد المجتمع الواحد.

من الجانب التاريخي كذلك نستذكر أن الجزائر في الفترة العثمانية قد شهدت تطورا ملحوظا في الجانب المتعلق بالنشاط الاقتصادي، هذا التطور الذي يرجع في الأساس إلى الحركة الصناعية في شتى الفنون التطبيقية و التي تمركزت بالأساس في المدن الكبرى كالجزائر العاصمة و قسنطينة،

تلمسان، و نلمح هنا إلى تميز هذه الصناعات و الفنون بالدقة و الإتقان في الأداء و كذا التنظيم المحكم وفق تنوع المنتوج[1].

5- الفن التشكيلي بالجزائر في ظل الاحتلال الفرنسي للجزائر:

5-1- فيلا عبد اللطيف:

من أهم المقرات خلال العشرية الأولى للقرن19م، وهي واحدة من أشهر وأبرز المعالم الفنية في تاريخ الجزائر الحديث لمكانتها الخاصة ودورها الفاعل في إثراء الساحة الفنية على مر السنين، وقد كانت الفيلا أو بالأحرى القصر تحفة معمارية أية في الجمال من خلال تصميها الباهر وفق الطراز العثماني وكذا تفصيلاتها الداخلية التي زادتها جمالية، وما منحها المكانة الهامة هو موقعها الاستراتيجي فهي تقع وسط غابة على مقربة من مقام الشهيد ومطلة على زرقة البحر وكذا مناظر خلابة، وما زادها بهاءا هو اللون الأخضر الزمردي الذي تناغم مع بياض جدرانها.

تعود ملكية القصر إلى عائلة "عبد اللطيف" وهي من أثرى العائلات الجزائرية خلال القرن18م بالإضافة إلى كونها عائلة ذات جاه، ويعد عبد اللطيف من عائلة مثقفة ضمت في طبقاتها الوزراء والقضاة والأدباء[2]، وعلى الرغم من أن الدار لم يبنها عبد اللطيف إلا أنه فرض اسمه عليها على الرغم من تداول ملاكها خاصة وأنها في وقت ما كانت تحت استغلال الإدارة الفرنسية.

كانت فيلا عبد اللطيف مزارا للأدباء والمثقفين خاصة الفرنسيين منهم، والذين لم يجدوا حرجا في التنقل إلى الـــجزائر منذ بداية عام 1902م، وهـو الأمــر الذي أكد عليه" شارل جونار" سنة 1903م عند توليه منصب الحاكم العام للجزائر العاصمة، وقد أقام العديد من الفنانين الفرنسيين في القصر على غرار "تواريهNoiret"، وكذا "كوفيCauvy" بالإضافة إلى " كاريه Carre" وأبدعوا في

[1]- ناصر الدين سعيدوني و المهدي البوعبدلي، الجزائر في التاريخ، العهد العثماني، ج 04، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص 61.

[2]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 01، مرجع سابق، ص 384.

عديد الأعمال الفنية بعد دعوة "جونار" عام 1907م للناشئين والموهوبين للإقامة والبحث على عاتق الدولة.[1]

بهو دار "عبد اللطيف" *

ونجد من أبرز المصورين الذين تخرجوا من الدار:الفنان "شارل دوفرسين"Dufersen الذي أقام مابين 1910م و1911م والذي توفي عام 1934م، وكذا ديبواDubois والذي يحتفظ متحف الفنون بأحد لوحاته تحت اسم "امرأة من الهقار"، ومن بين الوافدين وكذا المتخرجين من الدار نجد الفنان لونوا Lounois الذي توفي بوهران سنة 1942م ومن بين أعماله "نساء من الجزائر" و "الشرقيات"، بالإضافة إلى "ألبير ماركي" الذي جسد مرسى بجاية في تشكيلات فنية متعددة،ويضم

[1]– المرجع نفسه ص 386.

* من تصوير: "عمار حمدي"، الصورة موجودة على الرابط الآتي:
https://www.google.com/maps/uv?hl=ar&pb=!1s0x128fb29e79155e07%3A0x6fa543498c065d66!3m1!7e115!4shttps%3A%2F%2Flh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipM2Q0FKL38OGYYeUWp0p7VM6M71JR_z5mPwUpZP%3Dw239h160kno!5z2YHZitmE2Kcg2LnYqNivINin2YTZhNi32YrZgSAtINio2K3YqyBHb29nbGXigI8!15sCAQ&imagekey=!1e10!2sAF1QipM2Q0FKL38OGYYeUWp0p7VM6M71JR_z5mPwUpZP&sa=X&ved=2ahUKEwivsZ3Nm6nnAhWu0eAKHSjICb0QoiowF3oECA0QBg

متحف الجزائر كذلك منحوتتين لكل من النحاتين: بينو Penau، وجورج بيقيPeguet، تحت اسمي:(عربي يصلي/عربي يتوضأ) على التوالي.[1]

ومن أعلام الفن الحديث نجد أن "هنري ماتيس" كان كذلك من بين رواد هذه الدار وكان لأسلوبه التأثير البالغ في الفن الجزائري – الفرنسي، وكذا كل من الأديب والفنان "دولاكروا" و"فرومنتان"، لكن جل أعمال كبار الفنانين وغيرهم رحلت إلى فرنسا وكذا بلدانهم عشية استقلال الجزائر.

وتمثل "فيلا عبد اللطيف" الاتجاه الأول للفن الحديث بالجزائر من خلال التجارب المختلفة لعديد الفنانين، وقد تطور الفن في هذه الفترة تحت ظل المعطيات الخارجية لكنه بقي فنا أجنبيا يخوض في حياة المجتمعات الشرقية على الرغم من ازدهاره، لكنه كان بمثابة اليد الممدودة التي فتحت المجال لفنانين جزائريين قصد الخوض في التجربة الفنية و الذود عن قيم المجتمع الجزائري فيما بعد.

أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه المحلي الذي سعى جاهدا لفرض نفسه ومكانته الخاصة داخل الوطن وإثباتا للهوية الجزائرية من خلال مختلف الأعمال الفنية التي تضم في طياتها قيم وعادات وتقاليد المجتمع الجزائري المحافظ، وكما سبق ذكره فقد ساهم مرتادو فيلا عبد اللطيف في ميلاد جيل جديد من التشكيليين الجزائريين على غرار: ازواوي معمري، عبد الحكيم حمش، ميلود بوكرش، وكانت بدايات مواضيعهم حول الطقوس الإسلامية والحياة المغربية والأندلسية[2]

5-2- مدرسة الفنون الجميلة :

فتحت مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة أبوابها مع مطلع سنة 1920م تحت وصاية السلطات الفرنسية، وبالتحديد كانت كملحقة لتأهيل الناشئين والموهوبين لولوج المدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة الفرنسية باريس، وبما أن رواد فيلا عبد اللطيف اكتشفوا العديد من المواهب الجزائرية في الرسم فقد حظي هؤلاء الفنانون وعلى قلتهم بدروس تطبيقية في الرسم، ومن أوائل الفنانين الذين انتسبوا إلى هذه المدرسة نجد كل من :ازواوي معمري سنة1916م، وكذا عبد الحليم همش سنة1928م بالإضافة إلى محمد ازميرلي والذي كانت بداياته كفنان عصامي لكن سرعان ما طور أسلوبه وكون

[1]– المرجع نفسه ص 387.

[2] Malika Bouabdellah. La peinture Les mots. ED. Musée National des beaux art. Alger.1994.p15.

لنفسه اسما من ذهب عام 1935م في تاريخ الفن التشكيلي الجزائري خاصة ما تعلق بلوحاته التي يصف فيها المناظر الطبيعية داخل الوطن.

دون أن ننسى الفنان "بوكرش" سنة 1938م، و"بن فراح سليمان"سنة1940م وفي سنة 1947م لمع نجم الفنانة باية محي الدين وهي في فترة طفولتها والتي لم تكمل سن الثالثة عشر من عمرها آنذاك، وما ميزها عن باقي الفنانين هو أسلوبها الساذج والتشكيلات الزخرفية الجميلة التي تتسم بالفطرية، ونعرج كذلك على الفنان "بن عبورة حسن" الذي سار على درب باية محي الدين بأسلوبه الفطري في رسم مختلف أحياء العاصمة.[1]

إن الأمر الأكيد الذي ساهم في الرفع من مستوى أوائل الفنانين الجزائريين المنتسبين لمدرسة الفنون الجميلة هو تنقلاتهم الدائمة إلى فرنسا ومختلف البلدان الأوروبية، ومنه الاختلاط بالمعارض الفنية وكذا الاطلاع على ما هو جديد في الساحة الفنية وهو ما مكنهم من اكتساب وعي فني قادهم إلى تحديد معالم الهوية الوطنية في تشكيلاتهم الفنية المختلفة.

6- رواد الفن التشكيلي الجزائري في مطلع القرن 20م:

كما أشرنا إليه سابقا أن العديد من الفنانين التشكيليين الجزائريين تنقلوا إلى مختلف البلدان الأوروبية لقاء مواكبة الحراك الفني هناك، وجب علينا الإشارة إلى أن العديد منهم وبعد تنقله اختار الإقامة هناك لعدة أسباب وهو الأمر الذي يصعب من تأريخ فعلي لسيرهم الذاتية وتحديد أساليبهم الفنية الخاصة.

ولعدم وجود أرشيف خاص بالجزائر يعددهم خاصة في ظل استحواذ وإتلاف السلطات الفرنسية آنذاك على الأرشيف فسنقوم بالتطرق إلى أبرز وأهم الفنانين الذين جادت بهم الكتب والدراسات السابقة التي وصلت إلينا لعلنا نحصر جملة منهم ونحدد أسلوب كل فنان حسب أعماله على الرغم من بداياتهم العصامية في التشكيل، وسنتطرق إلى أبرز أعمدة التشكيل الجزائري حسب أعمالهم وحضور شخصياتهم في الأعمال الفنية المحفوظة بمختلف المتاحف الوطنية والعالمية.

[1]- عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، 1980، ص40.

6-1- الحاج ناصر الدين دينيه:

هنا نستذكر أحد أهم القامات التي ألهمت الساحة الفنية التشكيلية بالجزائر خلال القرن التاسع عشر، وهذا نظير أسلوبه الفني الخاص الذي راوح ما بين الأسلوب الانطباعي و الأسلوب الواقعي في تشكيل مختلف أعماله الفنية خاصة ما تعلق بتعبيره التشكيلي عن جمال و روعة المناظر الطبيعية في الجزائر، وكذا تجسيده لجملة من المظاهر و العادات و التقاليد التي كانت تميز المجتمع الجزائري و الصحراوي على وجه الخصوص، حيث تعتبر لوحاته مرآة التاريخ التي تمثل التراث الشعبي الأصيل.

اسمه Etienne Dinet – إتيان دينيه وهو أصيل مقاطعة: لورابيه، من عائلة مرموقة تنتمي إلى الأسر البرجوازية المتوسطة، ولد يوم الخميس 02 رمضان 1277هـ الموافق للثامن و العشرين مارس 1861م بباريس، وهو ينتمي إلى عائلة مثقفة وجل أفرادها يشغلون وظائف مرموقة، فقد كان جده مهندسا، وأبوه خبيرا في هندسة الجسور و محاميا لدى محكمة السين، وهو نفس الأمر بالنسبة لوالدته "ماري لويز اديل"[1].

كانت طفولة Etienne Dinet مليئة بالحنان و الحب النابع من دفء الوالدين على الرغم من صرامة الأب، بالإضافة إلى عطف الجد عليه هو و أخته (جان) التي يكبرها بـ04 سنوات وهو الأمر الذي لعب دورا في بناء شخصيته النبيلة التي يدفعها إيمانه الصادق، و عند بلوغه 10 سنوات اضطر الصغير إلى التنقل نحو العاصمة باريس لانتسابه إلى ثانوية (هنري الرابع) التي عرف عنها الصرامة.

لم يكن Dinet متحمسا كثيرا لهذا التوجه الذي أرغمه عليه والده كمبدأ تسير عليه العائلة ألا و هو مجال القضاء وبالضبط تخصص المحاماة، و لعل خير دليل على ذلك هي نقاطه المتوسطة في جل المواد ما عدا مادة الرسم التي أبان فيها عن قدرات فائقة، بالإضافة لعدم اكتراثه بمنظره و شكله الخارجي لكن عزيمته على متابعة مسيرته مع الفن كانت أقوى، فقد استغل عطل نهاية الأسبوع في زيارة متحف اللوفر أين كان يتمتع بمشاهدة و ملاحظة أعمال جملة من الفنانين و التي اكتسب

[1]- سيد أحمد باغلي، الفنان المبدع في الرسم الجزائري، ط 01، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ص 10.

من خلالها ثقافة فنية بالغة، بينما كان يمضي العطل السنوية بمسكنه العائلي متمعنا في جمال الطبيعة.[1]

كلها أمور كذلك ساهمت في صقل موهبته الفنية، وكانت من أهم رحلاته في رسم المناظر الطبيعة تلك الفترة التي قضاها أثناء تأديته سنة 1880م للخدمة العسكرية بمدينة (غرانفيل) الواقعة على مقربة من بريطانيا بعد نيله لشهادة الباكالوريا[2]، حيث كان يتمتع بجمال و عذرية الطبيعة خلال أوقات فراغه و يقضي وقتا في رسم ما وقعت عيناه عليه في الطبيعة[3].

و بعد إنهاءه للخدمة العسكرية و عودته إلى مسقط رأسه بباريس بدأت أولى العقبات الجدية في اختيار مسيرته و حياته المهنة بمعارضة والده، بيد أن العائلة توارثت مهنة المحاماة و دراسة القانون، لكن الغلبة كانت في الأخير لـDinet خاصة بعد تدخل أحد أصدقاء العائلة و معارفها والذي يدعى (إيميلي تومبليي) والذي سعى جاهدا لإقناع العائلة وخاصة الوالد بأن الشاب سيتمكن من الظفر بمكانة مهمة في الساحة الفنية.

ولج الفنان ورشة (غارنولد) التي تنشط في مجال الرسم و إنتاج التحف الفنية المختلفة، حيث أبان قدرة فائقة على التمكن من علم التشريح وهو الأمر الذي يبرز من خلال العديد من البورتريهات التي رسمها الفنان، لكنه سرعان ما انتسب إلى المعهد الخاص جوليان سنة 1882م،[4]بعد سنة واحدة من ذلك نظرا لتوقف الورشة عن نشاطها، أين تمكن من الاحتكاك بجملة من الفنانين الآخرين وهو ما خلق جوا من المنافسة خاصة ما تعلق بالمواضيع الواقعية التي جاءت ضد نظيرتها الانطباعية.

وكان خلال صيف1881م قد اشتغل على أحد أهم لوحاته في بدايته الفنية و التي حملت اسم "الأم كلوتيد" جسد من خلالها صورة لامرأة مسنة تقطن أحد قرى "إيرسي"، وهي اللوحة التي عرضت سنة 1882م لتتوجه عيون النقاد نحوها نظرا لدقة الفنان في تمثيل الضوء على لباس المرأة العجوز وكذا التوظيف المنسجم للظلال و الأنوار على سطح اللوحة، لكن Dinet لم يكن راضيا بالقدر الكافي

---

[1]– قجال نادية، قصة إسلام الرسام الفرنسي إتيان دينيه،وهران، 2014، ص 40.

[2]– علي عبد الله مرزوق، الحاج ناصر الدين دينيه؛حضور عالمي و إنساني، مجلة الفيصل، (المملكة العربية السعودية/دار الفيصل الثقافية)، العددان 439–440/محرم/صفر، 1434هـ–2012م، ص35.

[3] -"Etienne Dinet" L'action africaine n 3 mars 1912 p 56.

[4] -Ibid. P14.

عن لوحته هذه فعمد بعد انتهاء المعرض إلى نزع الجزء السفلي الحامل لإمضائه ليخفي اسمه من عليها.

بعد عام من ذلك شارك في نفس الصالون بعمل فني جديد حمل اسم "صخرة صاموا" التي جاءت بأسلوب انطباعي فريد، و قد مثلت اللوحة مشهدا من قرية (صاموا) و التي تصور لنا نظرة علوية من منحدر القرية حيث تبدو القرية خلف الغابة التي يتقدمها مجموعة من الصبيان الذين يتسلقون الصخور للوصول إلى أعلى، وقد نال عن عمله هذا لوحة الشرف لاحتلاله المرتبة الثالثة سنة 1883م.

حتى لا ننسى فقد كان Dinet ممارسا لجملة من الهوايات التي ساهمت في تنشيط وعيه الفني بطريقة أو بأخرى فنجده تارة رساما و تارة أخرى مؤلفا، و كذا أحب التصوير الفوتوغرافي و ممارسة الرياضة، وقد كانت من أبرز هواياته هي صيد الحشرات المختلفة بما في ذلك الفراشات وهي الهواية التي كانت سببا في زيارته إلى الجزائر بعد تلبية دعوة من أحد أصدقائه الذي يدعى "لوسيان سيمون" لمرافقة أخاه المختص في علم الحشرات، و التي دعاه فيها لزيارة الجزائر قصد استكشاف نوع نادر هناك، حيث زارا الجزائر سنة 1884م وقاما بالتجول في مدن عدة كبرج بوعريريج و المسيلة التي رسم فيها أحد اللوحات الجميلة التي تمثل منظرا لفيضان واد المسيلة، بالإضافة إلى ورقلة و بسكرة، وهي الرحلة التي لم تدم طويلا حتى عاد الفنان إلى مرسيليا.

في عام 1885م كانت عودة Dinet إلى الجزائر بعد تحصله على منحة دراسية حرة، ليلتحق به كل من صديقيه "إدوارد ميشلان" و "غاستون ميغون" فيما بعد و يقيموا بمدينة الأغواط لمدة من الزمن تخللتها بعض الرحلات إلى الواحات الجزائرية وهي أحد الأماكن التي استلهم منها الفنان موضوعا للوحته (الغطاسون) حيث افترقوا فيما بعد لاختيار كل واحد منهما وجهته و مساره.

في هذه الفترة قام الفنان بالعديد من الجولات السياحية في الواحات الجزائرية و التي لاقى فيها من السحر و الجمال ما لم يخطر على باله، بعدها قرر Dinet التخلي عن صفوف أكاديمية جوليان عام 1886م ليسطر لنفسه عالمه الشخصي في ميدان الفن و ليتفرغ أكثر لموهبته التي أراد كسب قوته منها.

لكن تأثير البيئة و المجتمع كانت قد أثرت نوعا ما في نفسية الفنان، فقد عاد إلى الجزائر للمرة الثالثة سنة 1887م كمستشرق في الفن و يؤسس "جمعية الفنانين المستشرقين"، التي كانت لها قواعدها وحاولت تشويه المجتمع الجزائري بحيث أنجز عدة أعمال فنية منها أعمال تصور نساء عاريات عاد بها فيما بعد إلى فرنسا.

تجدر الإشارة هنا إلى إمكانية مشاركته في الصالون التونسي(الرابع) و الذي أشرف على افتتاحه رئيس المؤسسة الثقافية (معهد قرطاجة) في طبعته الأولى، افتتحت الطبعة يوم الخميس 15 أفريل 1897م بقصر "كوهين"، حيث أشار إلى ذلك الكاتب و المؤرخ للفن التشكيلي التونسي "علي اللواتي" بمشاركة مستوطنين فرنسيين بالجزائر.[1]

كانت الزيارة الرابعة كبداية لمسيرة فنية جديدة كان دليله فيها مرشده و صديقه فيما بعد الشاب سليمان بن إبراهيم با عامر حيث أقام سنة 1904 بواحة بوسعادة متأملا في جمال المنطقة و أصالة عاداتها و تقاليدها الإسلامية و كذا كرم و تواضع أهلها، بعد تأمل و بحث اعتنق بها الإسلام عام 1913م ليغير اسمه من Etienne Dinet إلى "ناصر الدين دينيه" في هذه اللحظة بالضبط كانت لحظة ميلاد فنان جديد متأثر بالتراث المحلي الإسلامي للمنطقة.

أدى ناصر الدين دينيه فريضة الحج عام 1929م عن عمر ناهز 68 سنة هو وصديقه "با عامر" ليؤلف كتابا تحت اسم"الحج إلى بيت الله الحرام" والذي جاء كرد فعل عن المستشرقين و يدحض مزاعمهم بتخصيص فصل من كتابه لذلك، وقد وافته المنية بفرنسا بعد صراع مع المرض يوم 22 رجب 1348هـ الموافق لـ 24 ديسمبر 1929م حيث أقيمت له جنازة على الطريقة الإسلامية و يحول بعدها نحو الجزائر ليدفن بجانب قبر صديقه الوفي "با عامر" بمقبرة (الدشرة القبلية)[2] ببوسعادة مخلفا ورائه إرثا ماديا ضخم من اللوحات التشكيلية و المؤلفات الأدبية على غرار: حياة محمد رسول الله، خضرة،راقصة أولاد نايل إضافة لترجمته لقصيدة عنترة ابن شداد الملحمية 1898م.

[1]– سمير غريب، في تاريخ الفنون الجميلة، ط 01، دار الشروق، مصر، 1998، ص 26.

[2]– سيد علي إسماعيل، الرسام العالم المؤمن الحاج ألفونس إتيان دينيه،(مجلة تراث الإماراتية–أبو ظبي، العدد 108، 2008، ص 104.

Etienne Dinet

"Fillette à la fenêtre", Huile sur toile (1960)*

6-2- أزواو معمري :

يعتبره الكثير من دارسي حقل الفنون البصرية رائدا من رواد الفن التشكيلي الجزائري وهو من مواليد 1890م بقرية "بني يني" بمدينة تيزي وزو والده هو أرزقي، وكانت عائلته قريبة من السلطات الفرنسية خدماتيا، وهو ما ساهم في الحالة المادة الممتازة للعائلة الأمر الذي ساهم في استقرار نفسيته و التحكم السليم في إدارة حياته[1].

التحق الفنان بمدرسة فرنسية ضاحية بني يني لمدة من الزمن نجهل عددها لكنه توجه فيما بعد إلى مدينة الرباط المغربية ضمن بعثة فرنسية " لتنظيم المغرب" قبل الاحتلال، أين كان أخاه يدير

* صورة مأخوذة من الموقع الآتي:
https://www.facebook.com/1795613060679244/photos/a.1798271070413443/2448954508678426/?type=3&theater. بتاريخ: 23 ديسمبر 2019،

[1]- أبو القاسم صعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي،ج 08، ص 479.

مدرسة للغة الفرنسية، ولأسباب غير معلومة يجهل ما كان يقوم به ما بين سنوات (1914/1918م)، وقد عاود الظهور سنة 1919م بالمدرسة الإسلامية "الرباط" كأستاذ للرسم.

تبدو تفاصيل حياته مجهولة حيث نجد شحا كبيرا و ندرة في كم المعلومات التي تتناول سيرة الفنان و أعماله داخل و خارج الوطن، إلا أننا استعنا بما جاء في موسوعة تاريخ الجزائر الثقافي لأبي القاسم سعد الله و هي المعلومات التي بنينا عليها نصنا هذا، و في هذا الصدد فقد ذكر الكاتب بأن أول معرض نظم للفنان كان سنة 1921م لكن أولى لوحاته القماشية و الغالب على الظن أنها رسمت بالألوان الزيتية الشائعة الاستخدام بين الفنانين آنذاك قد ظهرت بمتحف "لوغسمبورغ" سابقا.

كان رجوعه إلى الجزائر سنة 1924م ليتحصل على منحة دراسية بإسبانيا، ليرجع منها إلى المغرب ليشتغل في نفس المنصب السابق لكن بمدينة "فاس"، ليتولى قيادة التفتيش الإقليمي للفنون في مقاطعة الرباط، وقد عين كذلك سنة 1929م بمنصب مفتش الفنون المغربية بمدينة "مراكش"، وهو المنصب الذي نال عليه التقاعد سنة، ومن ثمة يكون قد توجه إلى الحياة التشكيلية التي ساعدته كل الظروف نحوها[1].

Azouaou Mammeri

Village kabyle, Huile sur toile*

[1]– المرجع السابق، ص 480.

* صورة مأخوذة من كتاب: Diwan Al-Fen.Dictionnaire Des Peintres. Sculptures et Designers Algériens, p 228.

أقام العديد من المعارض داخل و خارج الوطن خاصة ما تعلق بصالون الجزائر، ألف كتابا في سنة 1950م تحت عنوان Comment je suis venu à la Peinture[1]، وافته المنية يوم الثلاثاء 21 صفر 1377هـ الموافق لـ 17 سبتمبر 1954م بقرية تاوريت ميمون بضواحي بني يني، و توجد لوحاته بمتحف الجزائر و كذا بعدد من متاحف المغرب و الولايات المتحدة الأمريكية.

6-3- محمد راسم:

ولد محمد راسم بن علي بن سعيد بن محمد البجائي، وابن بوراس باية يوم الأربعاء 14 محرم 1314هـ الموافق لـ 24 جوان 1896م في حي القصبة القديم وبالضبط بأحد منازل شارع غيلبان بمدينة الجزائر العاصمة،حيث تشكلت عائلته بالإضافة إلى والديه بكل من أخوه عمر و أربع بنات هن: حنيفة والدة الفنان "يعلي خوجة" وصليحة، وعتيقة، ومليكة[2].

لقد اشتهرت عائلته بالرسم و كل ما له علاقة بالفنون الجميلة على غرار الخط العربي وكذا فن المنمنمات، هذه الحرفة التي ورثها عن جده "سعيد راسم" الذي كان بدوره حرفيا و فنانا، وقد اختلف العديد من الباحثين حول أصول عائلة "راسم" فمنهم من نسبها إلى قبيلة أمازيغية تدعى (صنهاجة)، ومنهم من رأى بان اللقب ذو أصول تركية نظرا لوجود اللقب "راسم" بتركيا،[3] فيما قال "جورج مارسي" بأن العائلة قد تكون من أصول مشرقية قدمت في تاريخ غير معلوم إلى الجزائر و استقرت ببجاية ومنه إلى العاصمة تنقلت، وربما تكون هذه العائلة كعائلة "ابن خلدون".[4]

مما لا يخفى على الكثير أن الفنان ولد في محيط اجتماعي فني بامتياز، فقد اشتغل والده على مختلف الحرف من خزف وكذا دبغ الجلود و النجارة وكذا الزخرفة على الزجاج وهو العمل الذي رافقه فيه أخوه وهو ما سهل على الأخوين فيما بعد "عمر و محمد" الولوج الى عالم الفنون التقليدية التي يعود أصلها في الأساس إلى الفن الإسلامي.[5]

---

[1]- Djamila Flici-Guendil. Diwan Al-Fen.Dictionnaire Des Peintres. Sculpteurs et Designers Algériens .Algeria . ANEP 2007 ;P229 .

[2]– محمد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، ط 01، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ص 305.

[3]– محمد ناصر، عمر راسم المصلح الثائر، ط 02، وزارة الثقافة، دار لافوميك، الجزائر، 2013، ص 18.

[4]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 8، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998، ص 429.

[5]– إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، ص18–19.

لقد كانت السنة الميلادية 1910 من أبرز التواريخ في حياة الفنان، فقد انتسب إلى مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة حيث انخرط في قسم الرسم، وهو ما سيمكنه حينها من تطوير قدراته و يتعمق أكثر في أصول حرفته وتحويل مساره الفني وتحديد تخصصه فيما بعد.

على الرغم من السن المبكرة التي ولج بها المدرسة وعلى عكس زملائه في الدراسة أبان "محمد راسم" قدرات فائقة خاصة ما تعلق بجانب الزخرفة التقليدية التي مارسها خلال اشتغاله مع والده، لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد فقد ذهب باحثا عن مكنونات هذا الفن الذي ألهمه طول حياته.

ذات يوم و بعد أبحاث عدة وبين صفحات المراجع و الكتب عثر بالمكتبة الوطنية (الجزائر) على مجموعة من الكتب الإيرانية القديمة وكذا التركية منها على مجموعه من النصوص المليئة بالتزاويق و المنمنمات الفائقة الجمال، وهو الأمر الذي بعث في نفسيته الشعور بالارتياح و كذا الوصول إلى أحد أهم مفاتيح حياته الفنية، خاصة بعدما تعرف على أصول هذا الفن الإسلامي و ما برع فيه أجداده في إثراء الحضارة العالمية.

مع تتبعه و دراسته لأسلوب هذا الفن (المنمنمات) تمكن من التفوق فيه ومنه زادت عزيمة الفنان على ابتكار وجه جديد للفن الجزائري من خلال تجسيد المظاهر الحياتية اليومية التي يشاهدها يوميا وأخذ كل ما هو مميز من المظاهر التقليدية ليجسده فيما بعد على شكل عمل فني فائق الجمال، و قد زاوج في تشكيلاته ما بين الفن التقليدي أو ما يمكن أمن نصطلح عليه الفن الشعبي وكذا الفن الإسلامي لينشأ لنا فيما بعد "فن المنمنمات الجزائري" الذي تأثر إلى حد كبير بالزخرفة المحلية.[1]

لقد كان الفنان محظوظا لاستفادته الكبيرة من مختلف التقنيات أثناء تواجده بالأكاديمية الغربية التي زاولت نشاطها بمدرسة الفنون الجميلة من جهة وكذا من حياته الحرفية مع العائلة وهو ما يسر عليه فيما بعد الكثير، فبعد إنهائه لفترته الدراسية بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة كانت له عديد الفرص في الانتماء إلى عدة وجهات فنية بالأخص.

[1]– إبراهيم مردوخ، المرجع السابق، ص25.

Mohammed Racim

"Lendemain de mariage", Miniature, Aquarelles*

اشتغل كذلك بجملة من المتاحف داخل الوطن حيث أوكلت إليه مهمة تزيين مجموعة من الكتب على غرار مؤلف "هنري هاين" (الإسلام تحت الرماد)، وكذا كتاب (باربا‌روس) و كذا قام بتحلية كتاب (عمر الخام) للكاتب الإنجليزي "براون" في عام 1917م، و في سنة 1918 م كذلك قام بتزيين كل من كتابي (محمد رسول الله–و ألف ليلة وليلة) لكل من نصر الدين دينيه و ترجمة مادروس على التوالي حيث ساعده في تحلية الكتاب الأخير الرسام "ليون كاري".

ومنه انتسب إلى المكتبة الوطنية بباريس حيث عمل هناك على تقسيم المخطوطات وهو الأمر الذي مكنه من توسيع رؤيته و التعامل عن قرب مع العديد من المخطوطات الإسلامية. وقد كان للمنحة الدراسية التي تحصل عليها كذلك سنة 1920م التي كانت وجهتها اسبانيا الدور الكبير في الإلمام أكثر بكثير من الأعمال الفنية ذات الطابع الإسلامي وكذا الآثار الإسلامية بكل من قرطبة، إشبيلية، غرناطة و العديد من المدن الأندلسية الأخرى.[1]

* صورة مأخوذة من الموقع: http://rasma-ar.blogspot.com/2009/07/3_1805.html

[1]– إبراهيم مردوخ، ص25.

6-4- مصطفى بن دباغ:

كان لزاما علينا التوقف بروية عند أحد أهم الرواد الأوائل للفن التشكيلي الجزائري وهو مصطفى بن دباغ، ولد الفنان يوم الأربعاء 16 جمادى الثانية 1324هـ الموافق لـ 05 سبتمبر 1906 م في الحي الشعبي العتيق "القصبة" والذي يعتبر كرحم صنع العديد من الوجوه الفنية و الأدبية داخل الوطن، و تعتبر عائلته مثقفة بامتياز وهو الأمر الذي ساهم في تنشئة سليمة التفكير و التوجه فيما بعد.

كانت بداياته في تعلم فن الزخرفة الذي أبان فيه عن إمكانية فائقة في تحقيق الانسجام ما بين الأشكال و الألوان، و قد كان أستاذه آنذاك عبد الرحمان دلاشي الذي ساعده كثيرا على التحصيل في مجاله، ليتوجه فيما بعد إلى دراسة فن صناعة الخزف على يد الأستاذين: سوبيرو و لانغلو لينهل منهما الكثير عن الزخرفة و بالخصوص الزخرفة الإسلامية مجال تخصصهما.

كان دائم الاطلاع على الكتب التي تتناول مواضيع الزخارف و الألوان خاصة التي جاء بها المؤرخون المستشرقون على غرار ميجون ومارسي، و قد كان حبه لفنه الإسلامي المحلي الأثر البالغ في تنمية حسه الوطني فسعى جاهدا بريشته من أجل ترسيخ الأصالة في مجتمعه و دحر التشويهات التي جاءت بها السلطات الفرنسية، ليؤسس فيما بعد "جمعية شمال إفريقيا للفنون الزخرفية".

اشتغلت الجمعية على العمل الفني الذي لازمه النضال الوطني لمجابهة السلطات الفرنسية التي لم تلبث حتى لجأت إلى تغيير اسمها من جمعية شمال إفريقيا للفنون الزخرفية إلى "جمعية الحرفيين المسلمين الجزائريين"، لكن هذا التغيير الشكلي لم يؤثر على العطاء المتميز للجمعية التي لاقت ترحيبا و تأييدا كبيرين من الشخصيات الوطنية و الذين لم يبخلوا عليها بالهدايا و المنح التي ساهمت في ازدهارها إلى حد بعيد.

في هاته الفترة كانت لوحات الفنان حاضرة بمختلف المعارض التي تقوم بها الجمعية، و التي لاقت استقبالا واسعا آنذاك نظرا لقرب أسلوبه من الحياة الاجتماعية للساكنة و المجتمع ككل، و قد شدت أعماله وكذا أسلوبه الفني السلطات الفرنسية التي أعطته منصب أستاذ في مدرسة الفنون الجميل ليكون بذلك أول جزائري يشغل المنصب.

و الأكيد أننا نجهل الكثير عن سيرة الفنان نظرا لنقص المعلومات عن حياته ما عدا ما جادت به الكتب النادرة، لكننا نتمنى أن يوفق غيرنا في التطرق الأوسع لشخص الفنان الذي لازال يستحق القدر الأمثل من الدراسة و إعطاء مكانته الحقة ما بين التشكيليين الجزائريين.

Mustapha Bendebbagh

"Décore floral encadrant une inscription", Miniature.*

6-5- محمد تمام:

مما لا شك فيه أن الساحة الفنية التشكيلية الجزائرية قد عرفت انفتاحا محتشما نوعا ما نظرا لعدة عوامل، لكن هذه الأخيرة لم تثن عزيمة البعض في العطاء و محاولة إيجاد حلول تساهم في تعليم الميدان و تعلمه على نطاق واسع و إعطاءه بصمته الجزائرية الحقة التي تعكس ثقافة المجتمع الجزائري الأصيل.

ولد محمد تمام يوم السبت 07 ربيع الأول 1333هـ الموافق للثالث و العشرين فيفري 1915م في الحي الشعبي العتيق "القصبة" بالجزائر العاصمة من عائلة محترمة، و قد أحب الفنان الرسوم وكل ما له علاقة بالفن التشكيلي خاصة ما تعلق بالحرف و الفنون الإسلامية على غرار الزخارف و المنمنمات، هذه الأخيرة التي تعلم محاسنها على يد الأخوين عمر ومحمد راسم بالدرجة الأولى،

* الصورة مأخوذة من كتاب: Diwan Al-Fen.Dictionnaire Des Peintres. Sculptures et Designers Algériens, p.71

بالإضافة إلى الفنان التركي دلاشي عبد الرحمان[1] و الفنان مصطفى بن دباغ، فسعى جاهدا لفرض هذا النمط الفني في الوسط المحلي خاصة في ظل الاهتمام الكبير بالحرف التقليدية إبان فترة الاستعمار.

كما أشرنا إليه سابقا بأن الفنان محب للرسم و التشكيل بالخامات المختلفة فقد أبان الفنان عن حس راق فيما تعلق بفن المنمنمات و التصوير الزيتي، وقد كان متعدد المواهب وهو ما يظهره اهتمامه الواضح بالموسيقى الأندلسية التي ألهمته فاهتم بروادها و كتابة تاريخها ليتعلم العزف على مختلف الآلات مثل "العود و القيتارة" وهو ما ساهم في زيادة الحس الفني و تنمية ملكة التذوق الفني لدى الفنان ومنه المساهمة في العطاء و الإبداع.

كان للاحتكاك بالفنان و الصحفي عمر راسم الأثر البالغ في تكوين الفنان في مراحله الأولى، لتكون دراسته الأكاديمية الأولى في ميدان الفنون سنة 1931 م حيث التحق بمدرسة الفنون الأهلية بالجزائر العاصمة لمدة خمس سنوات، حيث أنهى دراسته سنة 1936م ليتحصل في نفس السنة على منحة دراسية تمكنه من مواصلة دراسته بالمدرسة العليا للفنون الزخرفية بباريس و التي دامت نحو ثلاث سنوات، هذه السنوات التي لمع فيها نجم الفنان من خلال تشكيلاته الزخرفية المنسجمة الأشكال و الألوان.

أقام أولى معارضه سنة 1937م بالجزائر العاصمة[2] حيث إفتكت تشكيلاته الفريدة مكانة لها وجذبت الدارسين نحوها فيما بعد على الرغم من أننا لا نجد في الوقت الحاضر العدد الكبير من الدراسات التي تحيط بالفنان ومختلف أعماله الفنية ما عدا سيرته و بعض لوحاته، وقد يكون هذا راجعا إلى نقص التأريخ في تلك المرحلة من ناحية و من ناحية أخرى شبه عدم الاهتمام لتخصص الفنون التشكيلية في ظل الاستعمار الفرنسي.

نظرا لعطائه المتميز تقلد محمد تمام منصب مزخرف بمشعل الخزف الفني ما بين سنوات (1941م/1943م) حيث ساهم في إنتاج و تنميق العديد من الأعمال الفنية المصغرة التي تحتوي

[1]– حبيبة بوزار، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري،(رسالة دكتوراه)، تخصص فنون شعبية، إشراف محمد سعيدي، قسم الفنون، جامعة تلمسان، 2014/2013، ص 137.

[2]- Djamila Flici-Guendil, op cit, p 308.

على رسوم دقيقة، و هي التحف التي كان لها الباع الكبير في السوق الأوروبية قديما وكانت واسعة الانتشار.

كانت مشاركات الفنان ضمن المعارض الوطنية و الدولية أمرا لا مفر منه وكان من الأمور التي اهتم بها الفنان وهذا ما نلمسه خلال مشاركته في معرض الرسام محمد راسم ضمن الدول الاسكندينافية 1946م، لتتوالى مشاركاته الدولية بمعارض بباريس سنة 1954م.

على الصعيد الوطني تقلد الفنان منصب المدير في متحف الآثار القديمة بالجزائر سنة 1963م لتعطي خبرته دفعا قويا في ميدان الفنون، وقد انتسب كعضو في المكتب التنفيذي للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية (1973/1971) لتكون مشاركاته في المعارض الدولية حاضرة برواق تركيا سنة 1974م، وقد كان حينها منتميا إلى جمعية الفنون التطبيقية بالجزائر[1].

محمد تمام

الأمير عبد القادر و نابليون، منمنمة 18/20سم*

[1]– إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي الجزائري، ط 1 ، 2005، ص 201.

* صورة مأخوذة من كتاب: "محمد تمام" للمؤلف لخضر درياس، المتحف الوطني للآثار، ص 66.

6-6- يلس بشير:

بعد واحد و عشرون سنة من توليه منصب مدير متحف الآثار القديمة شارك ضمن الوفد الرئاسي الذي زار الولايات المتحدة الأمريكية عام 1984م بدعوة من الرئيس السابق الشادلي بن جديد، ليعود فيما بعد لأرض الوطن و يتفرغ للرسم و التصوير الذي كانت بدايته مع الأسلوب الانطباعي في رسم المناظر الطبيعية[1] و خاصة ما تعلق بالطوابع البريدية و الأوراق النقدية.

وافته المنية في يوم الجمعة المباركة 30 ذو القعدة 1408هـ الموافق لـ 15 جويلية 1988 م عن عمر ناهز الثالثة و السبعين سنة، خلف خلالها الفنان العديد من الأعمال الفنية المختلفة و التي لازالت تشهد لحد الآن عن مدى تعلق الفنان ببيئته و تراثه و تشهد لجيل سابق عن ثورته التشكيلية ضد المستعمر بطريقة خاصة كان الهدف منها إيجاد فن جزائري خالص.

يلس شاوش بشير من التشكيليين الجزائريين الرواد و هو من مواليد مدينة تلمسان يوم الأربعاء 19 محرم 1340هـ الموافق لـ12 سبتمبر 1921م، زاول دراسته الثانوية بمؤسسة "دي سلان"(بن عودة بن زرجب الان)، تلقى تعليمه الأول في ميدان الفنون التشكيلية ما بين سنوات(1942-1945) بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة ليكمل مشواره في دراسة الفن بالمعهد العالي للفنون الجميلة بباريس(1945-1949).

تحصل الفنان سنة 1951م على منحة بمدريد ليكمل مسيرته الدراسية في الفنون، و بعودته إلى الجزائر تقلد في سنة 1962م منصب المدير بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، في حين كان من الأعضاء المؤسسين للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية سنة 1963م ثم أمينا عاما للإتحاد ما بين سنوات 1963-1967[2].

شارك الفنان في الطبعة الأولى لصالون الاتحاد الوطني للفنانين الجزائريين سنة 1964م حيث عرض مجموعة من أعماله الفنية على غرار: لوحة "عودة إلى الحقول"،و لوحة "الأم"، وعدة لوحات أخرى تحاكي مناظر طبيعية، فيما بعد أنتج جملة من الطوابع البريدية و التي كان من أشهرها السجاد الجزائري(1968)، الحرف (1981) وكانت له جداريات عدة داخل و خارج الوطن.

---

[1]- عدنان عضيمة، مجلة العربي، العدد 433، ديسمبر 1994م، ص 147.

[2]- إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، المرجع السابق، ص 282.

Bachir Yelles Chaouch
Buste de femme,huil sur toile*

أقيم على شرفه حفل بجناح "راسم" سنة 2007م أشرف على تنظيمه الإتحاد الوطني للثقافة و الفنون بمساهمة من خريجي دفعات سابقة و أفراد من هيئة التدريس بكلية الهندسة المعمارية و الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة.

قام بعدة زيارات خاصة لجامعة "مونتريال" العامة ما بين سنوات(1981-1982) من أجل التكوين في مجال التصميم و الذي نتج عنه التخطيط النهائي للنصب التذكاري "مقام الشهيد" و الذي كانت الشراكة فيه مع مهندسي شركة "لافالين"، حيث كان المخطط النهائي جاهزا للتنفيذ بمساهمة فنانين جزائريين آخرين منهم الخطاط "سكندر عبد الحميد".

6-7- امحمد اسياخم:

من المتعارف عليه أن منطقة القبائل تزخر بطاقات أدبية و فنية هامة منذ القديم، فلطالما أنجبت عديد القامات المعروفة في الساحة الوطنية و الدولية على غرار: مولود معمري و آخرون،

* حملت الصورة بتاريخ: 25 ديسمبر 2019، من الموقع الآتي:
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=277159039736555&set=pcb.277160919736367&type=3&theater

وهي الطاقات التي كان لها الأثر البالغ في إعطاء المنطقة مكانتها الرفيعة و الحساسة على مختلف الأصعدة، و نجد من بين هذه الكفاءات فئة التشكيليين الذين عبروا بريشاتهم و لمساتهم الفنية المتباينة عن انفعالاتهم الحسية المختلفة التي جاءت بها أعمالهم الوفيرة و التي تعتبر في بعض الأحيان كمدونة حافظة للثقافات المتداخلة داخل المجتمع الواحد.

و قد كانت المنطقة مع التاريخ في صيف 1928م بميلاد الفنان: امحمد اسياخم يوم الثامن و العشرون ذو الحجة 1346هـ الموافق لـ السابع عشر جوان 1928م و بالضبط بدوار "اث جناد" التابع لمدينة أزفون بولاية تيزي وزو، لكن الصبي لم يلبث بالقرية طويلا فسرعان ما أخذه والده السيد: عمار بن أرزقي معه إلى مدينة غليزان سنة 1931م حيث كان مستقرا هناك و يدير حماما يعيل به العائلة، لينفصل الصغير عن أمه في مرحلة مبكرة ما بين الأربع و الخمس سنوات، وهو ما كان له التأثير فيما بعد على نفسيته و التي انعكست فيما بعد تجلياتها في لوحاته التجريدية المعبرة.

عند بلوغه سن السادسة التحق بالمدرسة الأهلية بمدينة غليزان حيث تلقى دروسه هناك، وكان سنده في هاته الفترة والده و جده المقيم بغليزان، و ذات يوم و أثناء خروجه من المدرسة التقى لأول مرة بأمه و هو بسن العاشرة حيث لم يتعرف عليها إلا بعد تقديمها من طرف والده، ليجتمع الطفل بأمه و تبدأ مرحلة أخرى من حياته العائلية التي قضاها رفقة شقيقتيه سعيدة و ياسمين و أخاه طارق.

لكن هذه المرحلة لم تدم كثيرا ففي يوم 27 جويلية 1943م و بينما كان يلهو رفقة أقرانه عمد الطفل إلى شاحنة عسكرية أمريكية و يقوم بأخذ قنبلة يدوية و تحولها فيما بعد إلى منزل العائلة أين خبأها وسط الأتربة، وفي اليوم الموالي استخرج القنبلة ليلعب بها دون علمه بمدى خطورتها لتنفجر و يصاب هو و شقيقته و ابن أخيه بجروح متفاوتة الخطورة و الذين توفوا فيما بعد بحكم الإصابة.

أثناء مكوثه بالمستشفى كانت هناك محاولات فنية جريئة من خلال تخطيطاته الجميلة وهو ما لفت انتباه أحد الممرضات "راهبة" والتي قدمت إليه بعض الخامات مثل الألوان المائية و الأوراق وما إلى ذلك من أدوات الرسم، و قد أعجبت بما يصوره وكانت تحتفظ بما ينجزه من رسوم لنفسها وهو الأمر الذي لم يكترث له الفنان أبدا.

«لم ألدك هكذا، أخرج من المنزل» قد تكون من أقوى العبارات التي أثرت في نفسية اسياخم و هي العبارة التي تلقاها من والدته لحظة خروجه من المستشفى مبتور الذراع و استقباله من طرف

العائلة، حيث قرر بعدها الخروج من المنزل و الاعتماد على نفسه في كسب قوته و التوجه نحو مرحلة جديدة ففي حياته.

لم تؤثر الحادثة على مساره الدراسي فقد أنهى مساره الدراسي و تحصل على شهادة الدراسة الأهلية سنة 1947م، وفي نفس السنة انتسب إلى جمعية الفنون الجميلة و هي الجمعية التي تعرف عليها أثناء تجوله بالعاصمة[1] حيث اكتسب ثقافته الخاصة في تاريخ الفن و كذا التصوير الزيتي و أخذ دروسا في علم التشريح و مختلف الفنون الأخرى التي كانت تدرس هناك خاصة ما تعلق بفن المنمنمات الإسلامية حتى سنة 1951م.

خلال فترة من الزمن كان اسياخم يطور قدراته شيئا فشيئا مع ولوجه عالم الفن و مشاركته في، لتظهر أعماله في عدد من المجلات على غرار "مجلة محادثات حول الآداب و الفنون"(1957) و التي قدم فيها عملا تصويريا لمحاكمة المجاهدة جميلة بوحيرد و هي لوحة رسمت بالحبر الصيني و قد استخدمت فيما بعد كملصقات و طوابع بريدية دون أن ننسى أن رسم المجاهدة هو ما جعله يتفرد فيما بعد إلى جعل النساء موضوعا لأعماله.

أقام الفنان مدة من الزمن بمدينة Leipzig"لابيزيغ" بألمانيا حيث شارك في أحد الصالونات هناك ومنه عاد إلى فرنسا ليشتغل كمدرب في أحد العيادات المختصة في الأمراض النفسية ليكون بمثابة الطبيب المعالج من خلال استعانته بالرسوم في علاج المرضى، وخلال هذه الفترة قام بتصوير لوحة "قطرة الدم" التي رفض جائزتها(جائزة الصليب البحري) الممنوحة من طرف وزارة الصحة الفرنسية.

سنة 1962م فضل الفنان العودة إلى الوطن في ظل الاستقلال ليشتغل منذ جويلية في جريدة الجزائر الجمهورية كرسام صحفي حتى سنة 1964م، وهي المهنة التي أراد منها الفنان الوصول بذهن المتلقي إلى التفتح على ميدان قراءة الجرائد بالإضافة إلى كونها بحثا يطور من خلاله أسلوبه الخاص في تشكيل أعماله التصويرية مثل الطوابع البريدية و الأوراق النقدية ومختلف اللوحات الزيتية التي سيشارك بها في معارض فنية أخرى.

[1]– محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور، ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، منشورات الأوراس، ط 2007، ص 134.

كانت أعمال الفنان حاضرة خلال معرض الرسامين الشبان يوم 17 جانفي 1976م برواق مولود فرعون بالجزائر العاصمة، وهي الأعمال التي كان لهى الصدى البالغ في الرواق نظرا لأسلوبه المتميز و لتوظيفه القيم التشكيلية المناسبة لمواضيعه التي كانت تعبيرية لكنها أكثر إيحاءا عن سابقاتها وهو ما تؤكده ألوانه و عناصره التشكيلية المستوحاة من عمق الجزائر التي أتعبتها الحرب لمدة من الزمن و تنهض من جديد.

بدأت أعمال اسياخم تلاقي اهتماما من كل الجوانب خاصة و أن موهبته تنمو و أسلوبه يعتبر فريدا من نوعه داخل الوطن في تلك الحقبة، و بدأ معها إنتاجه الفني يتزايد وكذا مشاركاته في المعارض و الصالون الوطنية و الدولية خاصة بعد إقامته بموسكو ما بين سنتي 1977-1978م حيث رسم لوحته "الشاويات" بالإضافة إلى عدد من الرسومات الأخرى بالحبر الصيني الخامات الأخرى، و قد أصدر خلال هذه الفترة مؤلفا تحت عنوان: (1942-1977) "خمسة وثلاثين سنة من جحيم رسام" والذي أشرفت على إعداده وزارة العمل و الشؤون الاجتماعية.

خلال أحد المقابلات الصحفية التي أجراها معه الصحفي و الكاتب أحمد أزقاغ* لصالح مجلة الثورة الإفريقية سنة 1985م أبدى اسياخم انزعاجه من تصنيفه ضمن الفنانين التجريديين بل كان يؤمن بفكرة أن أسلوبه تعبيري بحت و أن أسلوبه تصويري يعالج من خلاله الأشكال و الألوان التي تجسد موضوعاته و تبرز شخصيته المتفردة بعيدا عن التكلف و هي المواضيع التي أراد بها إثارة دور الفنان في مجتمعه وهي ما تعتبر كمحاولة أولى لطي اللثام م بين الغنان و المتلقي.

لقد أبانت هذه الفكرة عن مدى انفتاح فكر اسياخم في حقل الفنون ومنه محاولة إيجاد أبسط السبل لإيجاد علاقة التلقي فيما بين الفنان و المشاهد اعتمادا على ملكة التذوق والتي كانت غائبة نوعا ما داخل المجتمع الجزائري نظرا لعدة عوامل منها العامل الاستعماري وكذا الفكر الفني المحتشم في الوسط الاجتماعي لبيئة الفنان.

* أحمد أزقاغ: روائي و صحفي من مواليد مدينة بجاية في 03 جويلية 1942م، كان مهاجرا بفرنسا قبل عودته لأرض الوطن سنة 1962م ليعود إلى المهجر و يشتغل في منصب صحفي بأحد الجرائد الفرنسية، من مؤلفاته: "الإرث"- "حكايات الصمت"- "الأبيض و الأسود"، توفي في 24 أفريل 2013م

M'hamed Issiakhem
"Fillette", Huile sur toile (1969)*

وافته المنية يوم الأحد الثامن عشر من ربيع الأول 1406 هـ الموافق لـ 01 ديسمبر 1985 م، وقد خلف الفنان ورائه العديد من الأعمال الفنية المختلفة التي كان لها الصدى الواسع في الساحة التشكيلية الوطنية و الدولية على حد سواء، وهو الأمر الذي يبدو جليا من خلال احتفال محرك البحث "غوغل".

6-8- محمد خدة:

كان لزاما على الباحثين في مجال الفنون التشكيلية أن يبحثوا جيدا في دراساتهم و أن يتمعنوا في أصول الأشياء و التدقيق في معطياتهم حتى يتمكن المتلقي من المعلومة وفق أسس منهجية و معرفية قائمة على دلائل و قرائن متينة، و لهذا وجب التنبيه أولا إلى أن اللقب الحقيق للفنان "محمد" هو "العجال" وليس "خدة" كما هو متعارف عليه الآن و قد حملت العائلة لقب "بن خدة" قبل أن يعبث به المستعمر و يختزله إلى "خدة" حتى يشاع اللقب و يحمله الفنان.[1]

* صورة من كتاب: "امحمد اسياخم"، وزارة الثقافة، ص 78.

[1]- سليمة بن مخلوف، القيم الجمالية في أعمال الفنان محمد خدة، (رسالة دكتوراه)، تخصص دراسات في الفنون التشكيلية، قسم الفنون، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2018/2017، ص 78.

هو أصيل ولاية "غليزان"، والده هو "بن خدة بن ذهبية" 1902م، وقد كان سائقا لعربة تجرها الأحصنة كما كان متعارفا عليه قديما كوسيلة للنقل، وقد كانت العربة تقل الأفراد ما بين ولايتي (مستغانم–تيارت)، والدته هي "الغالي نبية" 1911م، وهي كذلك أصيلة زمورة ولاية غليزان الآن و تيارت سابقا، وقد تزوجا سنة 1929م بمدينة مستغانم حيث استقرا هناك و بالضبط بالحي الشعبي الذي كان يعرف بـ"حي العرب" كما كان يسمى إبان فترة الاستعمار وما يعرف الآن بـ"حي تجديت"[1].

ولد الفنان يوم الجمعة14 شوال 1348هـ الموافق لـ 14 مارس 1930م بحي "تيجديت" الذي لم يمض فيه الكثير،فقد اضطرت السيدة "ماخوخ" وهي جارة العائلة إلى تربيته هو وأخته نظرا لإصابة كل من والديه بداء العمى، حيث تفرغ والده إلى الاهتمام بالخيول بعد فقدانه لبصره، و عانى الفنان الكثير في طفولته التي عاشها في جو بسيط يغلب عليه الفقر مضافة إليه الظروف الصعبة التي عاشها خاصة في ظل الاستعمار، حيث اضطرت العائلة للعودة إلى مدينة "زمورة" هربا من الظروف المعيشية القاسية، لكن هذه العودة لم تدم طويلا إلى الديار فالكل أوضاعه المادية متدنية جدا حيث كانت العودة بعد حوالي ثلاثة أشهر فقط.

وقد تخلف الطفل "محمد" عن دراسته عديد المرات أثناء مزاولته لها بمدرسة Les Indigènes قبل أن يساعده والده في العودة إلى مقاعد الدراسة مجددا والتغلب على هاجس الحياء نظرا لإصابته بداء "السعفة" لا يستطيع نزع قبعته لأنه أقرع و لا شعر له، وقد متفوقا على الرغم من الظروف المحيطة بنشأته حتى نال شهادة الالتحاق بالطور الثانوي سنة 1944م، إلا أنه لم يستمر بالدراسة طويلا نظرا لعدة أساب منها غلاء التكاليف.[2]

بعدها توجه إلى ميدان الشغل حيث تمكن من إيجاد فرصة عمل ليشتغل عند السيدةBourdinette كعامل في توزيع التخطيطات و جمعها بالإضافة إلى التجليد بمطبعة تقع بالحي الشعبي"عين الصفراء"، حيث كون صداقة مع مجموعه من المثقفين و المهتمين بالأدب و المسرح والشعر، وكان من أبرز هؤلاء الأصدقاء كل من: عبد الرحمان كاكي . حفيظ جامي . طه حسين . عبد الله بن عنتر، هذا الأخير الذي تعرف إليه سنة1945 والذي كان بمثيلة الخليل و الصديق المقرب.

[1]– المرجع نفسه، ص 78.

[2]– المرجع السابق، ص 79.

في أثناء ممارسته للعمل لم ينس الفنان قدراته الفنية المميزة بل بدأ بتوجيهها و تطويرها شيئا فشيئا، و في سنة 1947م قام بتسجيل نفسه في مدرسة لتعليم الرسم عن بالمراسلة لتبرز إمكانياته الأولى في رسم و تلوين المناظر الطبيعية المختلفة بالإضافة إلى تشكيلات فنية أخرى، لكن الملاحظ هو تدرج "محمد خدة" في توظيف الأساليب و التقنيات ومختلف الخامات التي كانت بداياتها بقلم الرصاص و ألوان الباستيل مرورا بالألوان المائية ووصولا عند خامة الألوان الزيتية، وهو ما يبين التدرج الأكاديمي الغير مباشر للفنان في توظيف الخامة وفق التقنية المناسبة.

قام بزيارة لمتحف الجزائر مع صديقه "محمد بن عنتر" سنة 1948م للمرة الأولى لتكون فرصة للفنان قصد الإطلاع عن كثب للأعمال الفنية المختلفة التي تراوحت ما بين اللوحات الزيتية لعدد من المستشرقين على غرار: Dinnet- Michel ange -Delacroix- ومجموعة من المنحوتات الأخرى، فيما زار الفنان عديد المعارض الفنية الأخرى على معرض وهران Gallerie Collineو كذا معرض الفن المعاصر بباريس.

الأكيد أنه أتقن مهنته بشغف كبير، و لينقطع عنها فيما بعد عام1959ملأسباب نجهلها لكن الأكيد أن من بين هذه الأسباب هو تفرغه لاهتمامه بقدراته الفنية ومحاولة تطوريها و الوصول بها إلى أبعد الحدود، ليلتحق بأكاديمية La Grand Chaumière سنة 1952م، لتتوجه أنظار العديد من الأوروبيين نحوه خاصة الشباب الهاوي، لتنتعش ثقافته الفنية أكثر بعد تعرفه على الفنان: Eduard Pignon الذي استلهم منه الكثير من المعلومات حول تاريخ الفن بصفة خاصة و الفن التصوير بصفة عامة.[1]

كانت موهبة خدة تتعدى الرسم لتشمل فن التصوير، حيث تميز بأسلوبه الخاص في التشكيل عن طريق الصلصال وصولا عند النحت على الصخور بواسطة أدوات بسيطة، و تعتبر أعماله ذات دقة كبيره خاصة عندما نذكر مجموعته النحتية المعروضة تحت أسماء: المغرب العربي الأزرق، شهيد، تفتيش، و المؤكد أن الفنان لم يدر ظهره لمعتقداته و عاداته وتقاليده حيث استلهم من الطراز المعماري الإسلامي و الزخارف الإسلامية عدة أفكار وظفها فيما بعد في عدة أعمال فنية مختلفة ليغير في سنة 1953م أسلوبه من التصوير إلى "عدم التصوير"، وهي الكلمة التي يراها الفنان مرادفة

[1]– المرجع السابق، ص 81.

لمصطلح "التجريد"، حينها بدأ بتشكيل الخط العربي دون الاهتمام إلى مدلولاته اللغوية و الخروج عن قاعدة الكتابة، ليثمر عمله فيما بعد عن عمل فني متقن تترك فيه حرية التعبير للمتلقي[1].

في سنة 1955م كانت بدايته الأولى مع المعارض التشكيلية و تمكن من افتكاك مكانته ضمن صالون "الفنان الشاب"، حيث حملت احد أعماله اسم الموسم وهي احد اللوحات التي تجهل الجهة التي تحتفظ بها أو مكانها، ومن بعدها أصبح يعرض أعماله ضمن صالونات ومعارض عدة داخل وخارج الوطن نذكر منها: صالون " الحقائق الجديدة " 1955م و رواق عمر راسم 1963م و معرض فيينا بالنمسا في سنة 1967م، وكذا معرضا بالمركز الثقافي الفرنسي بالجزائر 1970، وللتذكير فإن أول معرض شخصي للفنان كان في أكتوبر من عام 1961م.

استقر الفنان مع زوجته الأولى Claudine La cascadبمدينة Vitry sur seineبفرنسا، لكن هذا الاستقرار لم يدم سوى سبع سنوات بعد أن رزق بطفلتين (هادية و صافية) وهو الأمر الذي عجل بعودته غلى الديار سنة 1963م ليشتغل في مطبعة لمدة ثلاث سنوا، وفي سنة 1969م كلل زواجه من السيدة "نجاة بلقايد" بميلاد ابنته "جويدة" سنة 1972م.

تقلد الفنان العديد من المناصب، فبالإضافة لاشتغاله في المطابع المختلفة ساهم الفنان في تزيين صفحات الواجهة للعديد من الكتب و التي نذكر منها تزيينه لكتاب "ديوان الوردة" 1964م لجورج سينياك، وكذا كتاب آخر للكاتب الجزائري رشيد بوجدرة سنة 1965م والذي حمل عنوان "من أجل إغلاق نوافذ الحلم" ومؤلف "العصفور المعدني" للطاهر جاووت، وكان "خدة" مثقفا مطلعا خاصة ما تعلق بالأدب و الشعر و المسرح، فقد أوكلت إليه مهمة إنجاز الديكور لمسرحيات عدة نذكر منها: مسرحية "بني كلبون" لعبد الرحمان كاكي سنة 1974، وديكور مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للمسرحي زياني الشريف عياد.

توجد عديد المقالات و الأشعار التي نشرت في كثير من الجرائد، بالإضافة إلى إشرافه على كتابة مؤلفين يعتبران كذاكرة حية لنظرة الفنان اتجاه الفن بصفة عامة و الفن التشكيلي الجزائري على

[1]– البهنسي عفيف، الفن و الإستشراق، موسوعة تاريخ الفن و العمارة، المجلد الثالث، ط 2، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1983، ص 54.

وجه الخصوص، حيث تمت إعادة نشر نصه سنة 1972م من قبل المتحف الوطني للفنون الجميلة (من أجل فن جديد) سنة 1967م، ومؤلف "أوراق مبعثرة و مجتمعة" 1983م، و "توليفات ورقية".

كان آخر معارض "خدة" سنة 1990م، والذي عرض فيه ثلة من الأعمال الفنية القيمة التي أمتعت المتلقين بحس من التحرر و الخروج عن قيود الواقع إلى أبعد من ذلك من خلال لمساته الفنية الباهرة، و تجدر الإشارة إلى إصابة الفنان بداء السرطان الذي عانى منه الكثير لينتقل إلى جوار ربه عن عمر ناهز 61 سنة بتاريخ:04 ماي 1991م.

محمد خدة

"تكريم موريس أودان"، زيت على قماش (1960) *

6-9- محمد لوعيل:

تشكيلي تجريدي جزائري، من مواليد "بلكور"-الجزائر العاصمة بتاريخ: 24 ذو القعدة 1348هـ الموافق للثالث و العشرون من أفريل 1930م، والده هو "منير" و قد كان يشتغل كميكانيكي و أمه

* صورة مأخوذة من كتاب: توليفات حالية لجميع الأيام، ص 55.

"يامنة جيلالي"، زاول دراسته الأولى بمدرسة "أوميرات" ببلكور و منها إلى مدرسة "داروين" ليتابع دراسته الثانوية بمؤسسة "شامب دي مانوفر" (الإدريسي حاليا).

كان سنة 1948م هي بداية التحاقه بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة حيث تلقى أولى دروسه على يد مدرسين فرنسيين في عدة مقاييس من أبرزها الرسم و النحت وفن النقش و الخزف، حينها كون صداقات مع عدة فنانين آخرين على غرار: اسياخم، مسلي، قارة...، و تلقوا كذلك دروسا مشتركة في تاريخ الفن[1].

في سن الثلاث و عشرين سنة تم تنصيبه على رأس مصلحة الحرف التقليدية تحت إدارة "Lucien Golvin" (لوسيان غولفين)، ليتوجه صوب فرنسا عام 1957 ليشتغل مع الفنان "André Acquart" (أندريه أكوار) في مجال التصميم و الديكور، وفي سنة 1963 أصبح من الأعضاء المؤسسين للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالجزائر.

مارس الفنان تقنيات عدة وفق خامات متباينة تباين أساليبها حيث حملت لوحاته مشاهد لمناظر طبيعية و أعمال أخرى لتصوير الطبيعة الصامتة و منها ما يندرج ضمن التركيبات الحديثة للفن، فتراوحت مادته الأولية ما بين ألوان الغواش و كذا الألوان الشمعية و الزيتية و "الفحم" في حين أن له عدة أعمال نقشية أخرى.

كانت موضوعات لوحاته الزيتية تتمحور حول عدة اتجاهات ميزها أسلوبه الكلاسيكي فكانت لوحاته تشتمل على مشاهد من الحياة اليومية و البورتريهات و كذا مناظر طبيعية و التي عالجها وفق مبدأ التجريد الذي يسير وفق تياراته في تلك الفترة معتمدا على خبراته في التكوين الفني خلال مراحله التعليمية الأولى.

للفنان كذلك عديد الأعمال الفنية التي لعبت فيها خامة "الألوان الشمعية" الدور الكبير في حياكة تفاصيلها، منها لوحات: "المزهريات، المرأة بالفوطة، الرجل بالعمامة"، هنا نلتمس مدى قدرة الفنان على تطويع الخامات المختلفة و كذا تمكنه من التحكم الجيد في القيم و النسب اللازمة لبناء عمله الفني الذي يعتبر كلغة تشكيلية خاصة به.

[1] -Djamila Flici-Guendil, op cit, p 222.

وافته المنية عن عمر يناهز الواحد و الثمانون سنة يوم الاثنين 18 رجب 1432هـ الموافق للعشرين من شهر جوان 2011، حيث أشارت إلى ذلك وزارة الثقافة و كان مثواه الأخير بمقبرة "سيدي امحمد" بالجزائر العاصمة.

Mohamed Louaïl

Quotidien - Peinture à l'huile sur Contreplaqué toilé, 1972*

7- الجماعات الفنية بالجزائر :

تجدر الإشارة أيضا بأن المنشئات الثقافية التي شيدت أثناء الفترة الاستعمارية و كذا مرحلة الثورة التحريرية و بعدها كان لها الأثر البالغ في تنمية الفنون و تطورها، و قد تخرج منها العديد من التشكيليين في مختلف التخصصات مثل فن الزخرفة و المنمنمات و الخط العربي و كذا التصوير الزيتي باختلاف أساليبه.

* صورة مأخوذه بتاريخ: 16 جانفي2019من الموقع:
https://www.facebook.com/Mohamed.Louail.dz/photos/a.201738656533576/1012522118788555/?type=3&theater

لقد شهدت الساحة الفنية بعد فترة الاستقلال تطورا ملحوظا في السعي وراء نشر فكر فني جديد قائم على مبادئ و قيم حضارية و تاريخية معا، و قد تكونت العديد من الجمعيات الفنية التي جمعت ما بين الأكاديميين و العصاميين خلال هاته الفترات التي سنتطرق إليها كالآتي:

7-1- جماعة الخمسة والأربعين:

لقد ضمت هذه الجماعة أعضاء جمعهم حب الفن التشكيلي على الرغم من اختلاف أساليبهم، وكان من بين هؤلاء الأعضاء الفنان "محمد اسياخم" الذي ساهم بقدر كبير في تكوين هذه الجماعة بالإضافة إلى كل من الفنان علي كربوش و حيان صالح و آخرون، دون أن ننسى "خدة" الذي نشط ضمن المجموعة و كان دوره كذلك بارزا في خلق وعي تشكيلي و أسلوب خاص سار على نهجه العديد من الفنانين الآخرين.

7-2- جماعة الفوج الأول:

وهي من بين الجماعات القليلة في أواخر الستينات و بداية السبعينات، و هي تجمع ما بين خريجي الدفعة الأولى لجمعية الفنون الجميلة وهم عدة فنانين مختلفي الأساليب الفنية لكن جمعهم الإبداع و روح العطاء، و نذكر منهم كل من: حمشاوي و موسى بوردين الذي يعتبر عنصر المرأة مصدرا لاستلهام مواضيع أعماله الفنية التي تحاكي الحياة الاجتماعية للمرأة.

7-3- جماعة أوشام:

كما سبق و أن أشرنا إليه فقد كان الانفتاح على ميدان الفنون البصرية بعد الاستقلال من الأمور التي سعى لأجلها الكثير من الفنانين و المفكرين داخل الوطن، ومنه كان ميلاد "جماعة أوشام" بتاريخ السابع عشر من مارس 1967م، والتي قدمت أولى معارضها في اليوم حيث عرفت مشاركة تسعة فنانين على غرار: مسلي و سعيداني، مارتيناز، عدان، باية، زراتي، دحماني، بن بخداد[1].

أقيم المعرض بقاعة العرض التابعة للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، لكن سرعان ما ثارت زوبعة في الوسط الفني و أثارت موجة من النقد خاصة بعد خروجها عن المألوف في العمل الفني المألوف ومنه استخدام الحامل، فاستعانوا بالسجاد و القطع الفخارية و الأحجار المتوسطة الأحجام و

[1]- Adane Mustapha, manifeste AOUCHEM, p 01.

جسدوا عليها إبداعهم الذي تجلى في جملة من الرموز التجريدية المحلية، وكذا أوشاما بربرية متناسقة الأشكال و الألوان، مضاف إليها الخط العربي و الزخرفة.

7-4- جماعة الفنون الإسلامية:

تكونت هذه الجماعة لتؤكد على أصالة المجتمع الجزائري و تمسكه بثقافته و موروثه الحضاري و الذي تمتد جذوره إلى الحضارة الإسلامية، و لم تكن هذه المجموعة حركة رسمية فهي كمثيلاتها من الحركات و المجموعات لا يجمع بين أفرادها سوى العمل الفني في مجال الفنون الإسلامية، حيث أبدع فيها الفنان كربوش علي بأعماله الرائعة و التي تتجلى جماليتها في لوحتين جميلتين تحت عنواني: (العروس) و (الفنانة)، و نذكر أيضا كل من: مصطفى بلكحلة و مصطفى أجعوط الذي تطرق في أعماله كذلك إلى الثورة التحريرية من خلال أحد لوحاته التي تحمل عنوان"السلب".

لقد ساهم كذلك فنانون آخرون في هذا المجال بأعمالهم المختلفة التي تبرز في مضمونها عن العلاقة المتينة بين المجتمع الجزائري والتزامه بقيم الإسلام.

7-5- جماعة الحضور:

تعتبر هذه المجموعة حركة أقل نشاطا بمثيلاتها من المجموعات الأخرى، و قد تأسست في العاشر من سبتمبر 1987م وكانت تهدف إلى الاهتمام بالطاقات الشابة و الفنانين المبدعين من خلال محاولاتها الحثيثة لتقديم الأفضل في ميدان الفنون بدون عراقيل، لكن جهودها العفوية جعلت من إنتاجها الفني محصورا ولم يدم طويلا نظرا لعدم توفر عروض جادة، وكذا نقص الإمكانيات[1].

7-6- جماعة الصباغين:

لقد عرفت سنوات التسعينات ركودا شبه تام في مجال الفنون نظرا للظروف الأمنية في بداية التسعينات، لكننا لا ننفي عدم اشتغال جملة من الفنانين على بعض الأعمال الفنية التي كانت محتشمة نظرا لعدم الاستقرار، وفي سنة 2001م تأسست المجموعة وكانت الفنانة "مريم ايت الحارة" أحد أفرادها، و التي شاركت بأعمالها في المعرض الجماعي للمرأة بمناسبة عيدهن بتاريخ 07 مارس

[1] - le XXe siècle dans l'art algérien , Aica presse, Paris, mars, 2003.

2013م و المقام بالمتحف الوطني للفنون الجميلة، وتواصل المعرض إلى غاية 04 أفريل 2013م وشهد حضور 30 عملا فنيا لعدد من الفنانات الجزائريات المبدعات[1].

7-7- جماعة مسك الغنايم:

تعتبر من بين أقوى المجموعات التي عملت في الآونة الأخيرة على تطوير الفنون التشكيلية المعاصرة بالجزائر، خاصة و أن معظم منتسبيها يشهد لهم بالكفاءة في الميدان و الممارسات الفنية المختلفة، وتجدر الإشارة هنا إلى ظهور جيل من الفنانين الأكاديميين الذين تكونوا بالمدارس الجهوية للفنون أو المدرسة الوطنية للفنون الجميلة ومنهم آخرون أنهوا دراستهم خارج الوطن، وكان من بين أبرز فناني مسك الغنايم "الهاشمي عامر" أصيل ولاية تيبازة والذي ينشط في تخصص المنمنمات بالإضافة إلى عدد آخر من الفنانين منهم شندر السعيد، جفال و آخرون.

تمثل هذه الفترة مرحلتين لتطور الفن التشكيلي الجزائري و التي لا يختلف اثنان في أنها سارت باتجاهين، اثنين فقد تأثرت الفنون التشكيلية بمعطيات خارجية و التي كانت الظروف الاستعمارية مساهمة فيها لحد كبير خاصة النشاط المتعلق بفيلا عبد اللطيف و نزلائها من الشخصيات البارزة خاصة في ميدان الرسم آنذاك و كذا المستشرقين الذين ساهموا في ولوج أوائل التشكيليين الجزائريين عالم الرسم المسندي.

أما الاتجاه الثاني فقد كان متعلقا بالفنون الحرفية التقليدية التي كما وسبق أن أشرنا إليه أنها شائعة الاستخدام في المجتمع الجزائري، وهو الاتجاه الذي حاول جاهدا للمحافظة على بقائه على الرغم من تعمد السلطات الاستعمارية تغييبه، وقد لجأت هذه الأخيرة إلى فئة المستشرقين لكن محاولاتهم باءت بالفشل نظرا لتمسك الأهالي و الحرفيين بموروثهم الشعبي التقليدي.

إن الأمر الأكيد أن كلا الاتجاهين و على الرغم من الظروف السائدة بالجزائر إلا أنهما أبانا عن قدرة الفنان في مجابهة الاستعمار بالمحافظة على الموروث الثقافي و كذا ترسيخ مبادئ الهوية الوطنية في أعمالهم التشكيلية المختلفة، وهو الأمر الذي نلمسه من خلال أعمال العديد من الفنانين أمثال: بن بوزيد، تمام ، مسلي، علي خوجة و آخرون.

[1] - Ibid.

8- الفن التشكيلي الجزائري في مرحلته الثالثة:

لقد شهد الفن التشكيلي في مرحلته الثالثة حركية لافتة عبرت عن حركية في استقبال مختلف أوجه الجمال، ولنكن دقيقين في تعبيرنا فهذه المرحلة تعبر عن التطور الملحوظ في ميدان الفنون البصرية بالجزائر على وجه شامل و الفنون التشكيلية على وجه الخصوص، فقد عرفت الساحة التشكيلية ميلاد العديد من الأعمال الفنية الفريدة من حيث أسلوبها، وهي الأعمال التي تجسد في معظمها انتصار الريشة على محاولات طمس الهوية الجزائرية من قبل السلطات الاستعمارية.

الجدير بالذكر أن معظم هذه الأعمال تندرج ضمن التجارب و الخبرات المحلية و الوطنية مضافة إليها الخبرات العالمية التي اكتسبها الفنانون الذين تلقوا دروسا على يد الأجانب و تجاربهم خلال المعارض التشكيلية و الصالونات المقامة خارج الوطن و هو ما نلتمسه في أعمال كل من زبير هلال و العربي أرزقي و آخرون، حين نلتمس تجسيدهم للخط العربي و الحرف و كذا الزخارف الإسلامية وهي التي تعبر دائما عن تمسك الفنان بمبادئه و قيمه الروحية والثقافة الشعبية التقليدية.

من الهام هنا أن نعرج على فترة ما بعد الاستقلال و التي مهدت الطريق أمام الانفتاح الفني عامة في ظل عودة مجموعة كبيرة من التشكيليين إلى الوطن، بالإضافة إلى تخرج الدفعات الأولى من المدرسة الوطنية للفنون الجميلة (1886) و كذا جمعية الفنون الجميلة (1851) و المدارس الجهوية للفنون، دون أن ننسى الطاقات الشابة و التي كانت عصامية في معظمها لكنها مبدعة.

إن الانفتاح على الساحة الفنية كان له الأثر الكبير على تشجيع فناني الجيل الأول على العطاء، حيث واصل هؤلاء مسيراتهم الفنية على غرار كل من "إسياخم" و الفنان محمد خدة الذي يعتبر من أعلام الفن المعاصر داخل الوطن في حين تطورت أساليبهم و هو ما نلاحظه من خلال التنقل من الأسلوب الواقعي إلى التجريد؛ الأمر الذي نلمسه في الأعمال الحديثة للفنان "موسى بوردين" و آخرون، لكننا لا ننكر تنوع الأساليب أيضا الذي عرفه التشكيل الجزائري خاصة من خلال الأسلوب الفطري (الساذج) للفنانة باية محي الدين و كذا بن عبورة حسن الذي تأثر بأسلوبها هو الآخر.

في هذه الفترة كذلك برز نحاتون قلائل كانت أعمالهم قليلة؛ و على الرغم من ذلك فقد أرخت إلى التنوع مجال الفنون التشكيلية في فترة خلت، و هو ما نلمسه خاصة في أعمال التشكيلي مصطفى بن عدان الذي أبدع في تشكيلاته الفنية الرائعة، بالإضافة لكل من الفنانين اكسوح محمد

(1943) و محمد دماغ (1930) الذي اشتغل على الخشب حيث أبهر زوار المهرجان الإفريقي (1969) باثنين من أعماله تحت أسماء: "الأم و الطفل"، "تمثال التعجب"[1].

[1]– محمد عبيدو، محمد دماغ "أبو النحت الجزائري"، 19 أغسطس 2018، أطلع عليه بتاريخ: 14 نوفمبر 2019، https://www.alaraby.co.uk/diffah/arts/2018/8/19/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF%D8%AF%D9%85%D8%A7%D8%BA%D8%A3%D8%A8%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AD%D8%AA%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A

الفصل الثاني

1- مفهوم جديد للفنون البصرية المعاصرة بالجزائر:

إذا أردنا إعطاء تعريف دقيق للفنون البصرية المعاصرة في الجزائر فسنقول أنها جملة التفاعلات الفكرية في شتى ميادين الفن بعد فترة الاستقلال، و هي نفسها الفترة التي ظهرت فيها المعاصرة في الفن أو ما تعرف بمرحلة ما بعد الحداثة، حيث سجل الفنان الجزائري على اختلاف توجهاته الفنية و بدون مراعاة جانب التكوين الأكاديمي أو العصامية حضورا قويا في الساحة خاصة في ظل وجود رواد أوائل كان لهم الفضل في المساهمة الأولية في بناء الحركة التشكيلية المعاصرة داخل الوطن.

لا يخفى علينا أيضا سيادة المدرسة الواقعية إلى حد بعيد خلال الثلاث سنوات الأولى من الاستقلال على الساحة الفنية ما يعتبر كامتداد للفن الحديث داخل الوطن والذي مجد صورة الثورة ضد المستعمر الغاشم، و هذا على الرغم من بروز تيارات فنية مختلفة كالفن الساذج و التجريد، لكن الواقعية كانت أكثر حضورا نظرا لعامل الإستشراق الذي كان له الدور في ولوج الفنان الجزائري عالم الرسم المسندي، و هو النهج الذي اتبعه فيما بعد غالبية الرواد لكنهم استطاعوا الخروج من الفن الواقعي إلا في مراحل متأخرة ليؤسسوا اتجاها جديدا مبدأه العودة إلى الأصل و البحث عن تكوين هوية فن جزائري خالص[1].

ساد في تلك الفترة كذلك الفكر الفني المحلي الذي لم يتخلى عنه الفنان من البداية والذي شكل فيما بعد مواضيع أعماله المعاصرة، فالفنون المحلية و التي كانت تسير وفق ضوابط معينة تحكمها تعاليم الحضارة الإسلامية كفن الزخرفة و المنمنمات و الخط العربي و ما إلى ذلك من الفنون الجميلة الأخرى.

لكن التحدي الكبير في الإنتاج الفني كان مع التخلي عن الفن الواقعي بما فيه من أساليب انطباعية و التوجه نحو التجريد، فانصهرت عناصر الفن المحلي في قالب أعمال تجريدية جريئة إفتكت لنفسها مكانة على الرغم من الصراع ما بين إيجاد هوية للفن التشكيلي داخل الوطن و مواكبة المعاصرة في الأساليب الفنية المتجددة و هو الأمر الذي تمكن منه الفنان "محمد خدة" ليخلق لنا فنا جزائريا معاصرا خالص.

[1]- محمد خدة، عناصر من أجل فن جديد، تر: إنعام بيوض، المتحف الوطني للفنون الجميلة، 2016م، ص61.

أما في فترة الثمانينات حتى نهاية التسعينات فقد شهدت الجزائر انفتاحا منقطع النظير في ميدان الفنون ساهم فيه الكثير من المتعاطين مع حقل الفنون، و أصبح التشكيلي الجزائري يملك من المقومات التي تؤهله إلى التمكن من الحركة المتنوعة أسلوبا و شكلا، لكن هذا الانفتاح سرعان ما اصطدم بالظروف الداخلية للبلاد مع بداية سنوات التسعين حيث عرفت الساحة الفنية ركودا شبه تام مقارنة بالعالم.

كان تأثير العشرية السوداء كبيرا على ميدان الفنون التشكيلية بالجزائر و ألقى بظلاله على حقل الفنون البصرية بصفة عامة، لكن سرعان ما استعاد الفنان استقراره مع نهاية هذه الفترة لكن تأثيراته لا تزال واضحة المعالم، فالجزائر متخلفة نوعا ما عن باقي دول العالم ومنها الدول العربية، ولازال الفنان يعاني من أمرين أساسيين الأول يتمثل في قلة الدعم من مختلف الجوانب و الثاني يظهر جليا في النقص المحسوس في الوعي الفني لدى الجمهور المتلقي، و من أمثلة ذلك شبه النفور من التظاهرات الفنية و التي تعتبر قليلة مقارنة بباقي البلدان في العالم.

لعل من بين مسببات هذا النفور هو عدم وجود رؤية واضحة و صريحة و أؤكد هنا على الجدية من طرف الجهات المعنية في تعاملها مع مجال الفنون بصفة عامة، و هو ما كان بإمكانه تحقيق العملية التواصلية بين الفنان و المتلقي ومنه تنمية الفكر البصري لدى المجتمع الجزائري، الأمر الذي سيشكل دون محالة قفزة نوعية على المستوى العربي و العالمي معا.

1-1- خصوصية الفن التشكيلي الجزائري المعاصر:

مما لا شك فيه أن الأمر الذي لا يختلف فيه اثنان هو الصعوبة الكبيرة في تحقيق دراسة دقيقة للفن التشكيلي الحديث أو المعاصر داخل الوطن و على وجه الخصوص اللوحة التشكيلية (المسندية) ذات الأصول الغربية، فالصياغة الإجمالية للعمل الفني مستمدة من الأساليب و الاتجاهات التي وجدت من قبل في عدد من دول العالم.

إن التساؤل المحوري هنا يتجلى في مدى تأثر الفنان الجزائري بالأساليب الفنية الغربية و هل سيتغير سلوكه الإبداعي من تقليد الاتجاهات الفنية في العالم، فمن وجهة نظري فإن التقليد ليس بالحل الأنسب للوصول إلى فكر المتلقي فالتقليد حتما سيقتل ملكة الإبداع و يسلب حرية التعبير في الفعل

الإرادي للفنان، و منه سيفقد الفن دوره الرئيسي في نشر الإيحاءات الخاصة به و يكون دوره مجرد وظيفي محض.

قد تكون الأسلوبية من أهم محاور المناقشات داخل الساحة التشكيلية الجزائرية المعاصرة لما فيها من تنوع في طرائق توظيف الخامات و المواد و كذا تطويعها لتكون لبنة الفنان في بناء عمله الفني، و هو الأمر الذي أدى حدوث نقاشات عقيمة أحيانا من خلال إعطاء أحكام واهية في كثير من الأحيان و التي تستفز أساليب بعض التشكيليين على الرغم من عدم محدودية الفن و طرائقه.

فمن المتعارف عليه أن الأسلوب متغير من فنان إلى آخر و هذا طبعا باختلاف المواضيع و مختلف المؤثرات الأخرى و التي تخضع بدورها إلى التتابع الزمني الذي تحكمه التكنولوجيا المتعددة، هنا يمكن القول بأن الأسلوب يتطور حسب المضامين لكن البصمة الفنية باقية و من غير الممكن أن لا يتعرف عليها المختصون من نقاد و دارسين و مهتمين في مجال الفنون البصرية.

هنا تكمن إحدى أهم الإشارات على العطاء الفني ألا و هي اهتمام الفنان بالمضمون دون مراعاة الأسلوب و كذا عدم التأثر بالآراء الناقدة في غير محلها و التي تستهدف الأسلوب دون التأمل في المضامين و التي من شأنها إرسال دلالات عن فحوى العمل الفني.

إنه من الضروري على الفنان التقيد بالنبل في أداء الرسالة من خلاله أعماله المتباينة في حين نشدد هنا على تطوير الأساليب لتواكب زمننا الحالي فمن غير المعقول أن تخضع الأسلوبية للأسس و القواعد الكلاسيكية في مختلف جوانبها، بل إنه من اللزوم كذلك مواكبة المتغيرات الحاصلة في ميدان الفنون البصرية بكامل أنحاء العالم.

1-2- نماذج من التجارب الفنية البصرية المعاصرة:

1-2-1-فن العمارة:

شهد فن العمارة في الجزائر تنوعا من حيث نظم التجسيد خلال مراحل عدة من الزمن، هذا التنوع راجع بالأساس إلى مختلف الحضارات و الفتوحات و العوامل الاستعمارية التي شهدتها المنطقة خلال المراحل الزمنية السابقة، فتتراءى لنا نماذج مختلفة منها: العمارات الدينية (المساجد، الكنائس، الزوايا، الأضرحة) و العمارات المدنية (المساكن العامة و القصور) و العسكرية كذلك (القلاع، الحصون، المنارات، الأسوار)؛ عبرت في مجملها عن المستوى العالي الذي شهده هذا النوع من الفنون

من تطور و تخطيط محكم، فمنها ما يزال قائما و منها ما اندثر إلى أطلال لعل أهمها ما خلفه الرومان، و العثمانيون بالإضافة إلى مختلف المباني الكولونيالية الفرنسية.

إنه من الصعب جدا أن نتحدث عن واقع فن العمارة بالجزائر في الوقت الحالي أو محاولة التنبؤ بمستقبله خاصة في ظل الاستغراب الذي يشهده مجال العمارة و نمط التشييد، و من ناحية أخرى يمكن أن نعزي الأمور إلى النقص أو شبه الانعدام التام للذوق الجمالي من ناحية و من ناحية أخرى إلى أسباب اجتماعية، فالجنس الأنثوي لا يحق له استعمال شرفات البيوت بحرية و هو نفس الأمر بالنسبة للنوافذ الأمر الذي نرجعه طبعا إلى الأسباب السالفة الذكر بينما كانت تحل محلها المشربيات و الرواشن سابقا و التي توفر جوا من الخصوصية لساكنة الدار دون حرمانهم من العالم الخارجي[1].

إن المتتبع للمسار التاريخي لفن العمارة و المباني الجزائرية سيلاحظ ذلك الصمود الذي عرفته لما يقارب الثلاثين سنة من بعد الاستقلال ليبدأ نمط العمارة في التدهور شيئا فشيئا نظرا لعدة ظروف قد تكون الكثافة السكانية من بين معوقاته، لكن الأمر الأكيد أن للظروف الأمنية في العشرية السوداء و النزوح من الأرياف إلى المدن له التأثير البالغ بدوره على صيغ المباني و المساكن، في حين كان الاعتماد على خبرات البنائين العصاميين التي كانت مخططاتهم تتسم بالعشوائية غالبا في التنفيذ.

أيضا تعتبر الصبغة التجارية التي تشهدها العديد من المناطق بالوطن من بين أسباب تدهور قيم العمران الجزائري و هذا بالرجوع الى الاستبدال التام للمساحات الخضراء و أماكن الترفيه عموما بالمستودعات و المرائب (جمع مرآب) التي لا تستغل في معظم الأحيان ماعدا ما جاء منها على الشوارع الرئيسة، و هو ما زاد من تدهور منظر المحيط العام للمباني التي عادة ما تطلى بألوان لا تعبر عن واقع المنطقة و منها ما لا يطلى أبدا في بعد تام عن العناية بمظهر الواجهات السكنية.

يمكننا القول في هذا الصدد أن العمارة الدينية تكاد تنفرد وحدها بمقومات العمارة الإسلامية و المغاربية على حد سواء و هي الفرع الوحيد في العمارة التي حافظت على نسق تجسيدها من خلال توظيف مقومات العمارة الإسلامية من : أعمدة– أقواس– قباب– الحديقة– النافورات، و ما إلى ذلك

[1]– محمد الطيب عقاب، لمحات عن العمارة و الفنون الإسلامية في الجزائر، ط 01، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة/مصر، 2002، ص 104.

من زخارف متنوعة لإكساء المبنى لمسة جمالية توحي بتعلق الأفراد بهويتهم و تمسكهم بتراثهم، و هو ما من شأنه إعطاء هوية محلية في مجال العمران.

نجد عائقا كبيرا في تناول العمارة الجزائرية المعاصرة كونها لا تخضع لمعايير الانتساب الحق للمجتمع الجزائري بل هي مزيج من البناءات التقليدية التي غلبت عليها التفاصيل الغربية في طريقة البناء وهي لا تواكب معايير الجمال في مجملها، بينما يلجأ الكثير من المهندسين إلى اعتماد مخططات ذات نسق لاتيني خاصة من حيث التصميم الخارجي للواجهات في ابتعاد تام عن مقومات العمارة العربية و الإسلامية أو مقومات الهوية حيث أصبحت العمارة الجزائرية ذات صيغة وظيفية بحته خالية من معايير الجمال و تفتقد في معظمها إلى متطلبات الراحة و نظم الرفاهية الأخرى.

في حين أصبح الفرد الجزائري يتغنى بالمعالم اللاتينية التي يقف منبهرا أمامها نظرا لأسلوب تجسيدها و نموذج تخطيطها مضافا إليه مواكبة الحداثة من حيث الانجاز و طريقة التنفيذ نجده غير مبال في ما يتعلق بمسكنه الخاص من أبجديات الرفاهية، لكن لا يمكننا إعطاء أحكام واهية طبعا فمن الواقع المعاش يتجلى لنا التدهور الكبير في المستوى المعيشي الاقتصادي لأغلب الأفراد و هو ما يؤثر سلبا على نمط المعيشة و الوسط الذي يعيش به، الأمر الذي يجعل من الحديث عن مستقبل فن معماري جزائري معاصر صعبا للغاية.

إنه من اللازم على الدولة التكفل بجانب هام من الفنون البصرية المعاصرة ألا و هو العمارة بوصفها أحد أهم مقومات الهوية للشعوب و الحضارات، و هذا لا يتحقق إلا بتكوين فعلي للمهندسين المعماريين وفتح المجال أمام القدرات الشابة للمصممين في تكافل تام مع أهل الفن التشكيلي من أجل تحديد أساسيات فن معماري جزائري معاصر قائم على فلسفة الفن الإسلامي و مقومات الهوية الوطنية طبعا بإعادة تكييف المناهج و المقررات لتتوافق مع المبادئ العامة للمجتمع الجزائري و تكون متوافقة مع التطور التكنولوجي الحديث الذي يشهده العالم.

فندق الرستميين (غرداية) 1970/1972م*

كان من المفروض استغلال الموروث المادي الذي تشتهر به الجزائر من خلال الثقافات المتنوعة التي تزخر بها في انجاز تصاميم حديثة يواكب عمرانها العصرنة و تعنى بلمسة جمالية دون المساس بمقومات النماذج الأصلية للعمران حسب كل منطقة، تخيل معي أخي المتلقي لو تم تطوير الطراز المزابي في البناء، القصور الصحراوية المختلفة أو الأكواخ البربرية...، نماذج أخرى و التي توفر في نفس الوقت جوا من الخصوصية بجميع نواحيها؛ و أضفيت عليها لمسات إبداعية مدروسة لأوجدنا فن معماريا جزائريا معاصرا بامتياز يعطي للمدينة نظرة جمالية ذات أبعاد اجتماعية خاصة بكل منطقة تنصهر كلها في وعاء التراث و الهوية[1]، و هو ما من شأنه فتح مجالات أخرى هامة على رأسها السياحة و نحن نعلم ما تقدمه المنشات و المعالم الحضارية من بعد تاريخي له ارتباطاته الحضارية الحديثة للأمة الجزائرية؛ على غرار ما انتهجته الشقيقتين: المغرب و تونس خاصة لتفعيل قطاع السياحة.

* صورة مقتبسة من الموقع الالكتروني:
https://www.admagazine.fr/architecture/balade/diaporama/laventure-algerienne-de-fernand-pouillon/59142

[1]– وزارة الأخبار، الفن المعماري الجزائري، سلسلة الفن و الثقافة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، مدريد/ إسبانيا، 1980، ص 58.

1-2-2-فن النحت:

يبدو أن تخصص النحت على مختلف الخامات بالجزائر من بين المهارات القليلة و الفريدة التي أبدع فيها مختلف المصورون بداية من الرواد و وصولا عند الحداثيين منهم على الرغم من قلتهم، بحيث نعزي النقص الفادح في المنجزات النحتية إلى الظروف المحبطة و المحيطة في آن واحد و التي جعلت الكثير من الفنانين يتوجهون صوب الهجرة نحو مختلف أنحاء العالم طبعا ليس للنهل من العلوم في التخصص بل لقلة الاهتمام بتخصص النحت داخل الوطن و عدم تكافؤ مناصب الإبداع و الشغل بالإضافة إلى أسباب عدة، أما التشكيليون القلائل و المسحوبون على رؤوس الأصابع فهم يجاهدون و لازالوا يقاومون من أجل فرض هذا النمط من الفنون على أرض الواقع داخل الوطن.

الملاحظ أيضا هو النفور المحتوم الذي فرضته الوضعيات الاجتماعية لعدد من الفنانين صوب مجال الحرف دون تخليهم طبعا غن ممارسة مهاراتهم الفنية بين الفينة و الأخرى، و هو الأمر الذي نلمسه مع تجربة النحات "حمدي فوزي" خريج المدرسة الجهوية للفنون ببانتة دفعة 2009م حيث فرضت عليه الظروف الاجتماعية التوجه نحو مجال الزخرفة الجصية و صناعة الجبس، حيث أبرق لنا في لقاء خاص عن حسرته و تأثره الشديد لما آلت إليه الحالة المتأزمة له و لزملائه الفنانين و على وجه الخصوص النحاتين منهم الذين شغلتهم الأوضاع المادية عن ممارسة هوايتهم و تقديم الأفضل، و منه تحقيق الأبعاد الجمالية في منحوتاتهم التي كثيرا ما تلاقي إقبالا مشهودا خاصة إذا ما تعلق الأمر بنحت الشخصيات التاريخية و النصب التذكارية و التي تخضع لمبدأ المعاصرة في الإخراج.

بالعودة إلى المسار التاريخي لفن النحت الجزائري الحديث يمكن القول بأن طلائع النحاتين الجزائريين قد استفادوا من التكوين الفني الفرنسي في البداية و نستذكر هنا عدة أعلام منهم: قارة أحمد (1923م)، دماغ محمد (1930)، نوارة الطيب (1938م)، أكسوح محمد (1943م)، حيث حاكت أعمالهم مواضيع الهوية و الحفاظ على الموروث الشعبي و كذا تزيين المساحات و الواجهات البحرية من خلال مجسمات فنية رائعة أبدع فيها على وجه الخصوص من بعدهم كل من الفنانين الآتية أسماؤهم: محمد بوتليجة، الشريف منوبي، محمد عكريش[1]؛ ليكونوا بمثابة الامتداد الثاني لجيل النحاتين الأوائل على الساحة الوطنية.

[1]- عبد الحميد عروسي، النحت الجزائري، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، 2007، ص 11.

في الحقيقة لم يعرف فن النحت إقبالا واسعا خلال الفترة الاستعمارية؛ بطبيعة الحال فالأمر يعود بدرجة أولى إلى الوازع الديني و الفكر الشعبي لسكان الجزائر بالإضافة إلى الظرف الاستعماري الذي كانت تعاني منه البلاد، حيث كان فن النحت و جميع الفنون مقتصرا على فئة المعمرين و الأفراد الفرنسيين و قلة من المبدعين الجزائريين الشباب خاصة من كان لهم احتكاك مباشر بأبناء الأوروبيين و غيرهم، و من غير المستبعد أن تكون منحوتات الشباب الجزائري آنذاك قد وُجِّهت نحو تمجيد الاستعمار الفرنسي كما عهدناه في اللوحات التشكيلية سابقا و هذا تحت ضغط فرنسي و كذا ما انتهجه المستعمر من سياسة ترهيبية.

عرفت الجزائر بعد الاستقلال حركية مشهودا لها في ميدان الفنون، و قد كان فن النحت أحد الميادين التي اهتم بها الشاب الجزائري في ظل الدعم الجيد للفنانين الذين أوكلت لهم مهام تخليد مآثر الثورة المجيدة من خلال تجسيد نماذج تحاكي بطولات الأسماء اللامعة و كذا انجاز مجسمات تزيينية للوسط الحضري للمدن و الأماكن العمومية أبدع فيها خاصة "بلقاسم بوفرساوي (1949م) من خلال منجزات نصفية تحاكي شهداء الوطن و هي من مقتنيات المتحف العسكري برياض الفتح، بالإضافة الى تصميم الساعة المقابلة لمستشفى مصطفى باشا بالعاصمة، وعدة منحوتات أخرى عبر قطر الوطن كانت بمثابة شهادة عن تفاني الفنان في إبداعاته و شساعة خبرته التي نقل جزءا كبيرا منها إلى تلامذته بمدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة[1].

على غرار كل من "بوفرساوي" و "مصلي شكري محمود"؛ لمعت عدة أسماء أخرى في الساحة الفنية النحتية بالجزائر أمثال: رشيد خيمون(1953)، محمد بوكرش(1954)، رشيد موفق(1955)، بعزيز همش(1956)، شريف منوبي(1957)، علي كيشو(1959)، Olivier Graïne (1967)، كان لها الفضل في استمرارية هذا الوجه من الفنون و التي اعتبرت من بين التعابير الجديدة على أوجه الفن البصري الحديث بالجزائر لتمهد فيما بعد لميلاد تيار فني بصري معاصر في مجال النحت سعى من خلاله فئة من الشباب إلى خلق مكانة له على الساحة الوطنية.

أما في فترة الثمانينات فقد شهدت الساحة الفنية البصرية ميلاد أعمال نحتية جديدة واكبت من حيث أسلوب إخراجها وعاء المعاصرة و هو ما نلمحه خاصة في الأعمال النحتية للفنان "حاجي بشير"

[1]- Nacima Chabani, Talent et rigueur, 15 Nov. 2017, Consulté le 12 juin 2018: https://www.pressreader.com/algeria/el-watan-algeria/20171115/281852938860774

(1956م) و التي جاءت أغلبها بخامتي البرونز و النحاس، و قد حاكت الجانب الايثولوجي للكائنات الحية في عدة نماذج جعلت من المتلقي يقف متأملا في سلوكياته الشخصية اليومية و فطرة سلوكيات الكائنات الحية خاصة في نموذج أعماله الفنية التي تحاكي "الحمار" الذي يرى بأنه "ضحية و عنيد"[1].

Yazid Oulab
Monolithe, Sculpture : métal, 205 x 80 x 50 cm, 2012.*

الجدير بالذكر هو توجه فئة من النحاتين الجزائريين نحو النحت المفاهيمي في أسلوب جديد يعتمد من خلاله على عدة وسائط يمكن من خلاله التعبير بصريا عن موضوع عمله الفني مع الحفاظ في كثير من الاحيان على القواعد التقليدية للعمل الفني لكن مع مواكبة التطور التكنولوجي في نمط تصويري معاصر، الشيء الذي نلمحه خاصة في أسلوب كل من "يزيد أولاب" (1958)، و "نصر الدين بن ناصر" (1970) عن منحوتات : (مونوليث/2012)، (حرية/2019) لكلا الفنانين على التوالي[2].

[1]– الحداثة في الفن الإفريقي اليوم، المتحف الوطني للفن الحديث و المعاصر بالجزائر، 2009، ص 30.

* الصورة مقتبسة من الموقع الإلكتروني الآتي:
https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/sculpture/632508/monolithe

[2]– ينظر الموقع الالكتروني: (د.ت)
https://www.artsper.com/fr/artistes-contemporains/algerie/49548/nasreddine-bennacer

على الرغم من النقائص الشديدة التي يواجهها المتخصصون في فن النحت على مختلف الخامات بالوطن إلا أننا نلاحظ تطورا نسبيا في ميدان النحت لكنه يبقى ذو إنتاج ضعيف مقارنة بما تشهده باقي الدول الأخرى خاصة على الساحة العربية، فبقدر ما شكل الوازع الديني عائقا بدرجة أولى في تلقي هذا النمط من الفنون نجد عوائق أخرى من بينها ضعف التكوين و شبه انعدامه خاصة في كليات الفنون و هذا راجع بالأساس إلى نقص المختصين، من جهة أخرى نجد أن انعدام أخصائيين في النقد التشكيلي الحق قد أثر كثيرا على عملية تلقي المنتجات النحتية و هذا ما نعزيه بطبيعة الحال إلى نقص التأليف و التدوين و هو ما من شأنه توسعة حلقة التلقي و تنمية جانب الإحساس البصري لكل ما يحمل قيمة جمالية.

من خلال ما سبق يمكن القول بأن خبرة المتلقي في هذا المجال من الفنون تبدو شحيحة لحد كبير، و اللوم هنا لا يقع على عاتقه طبعا و إن حملت المسؤولية فهي مسؤولية على عاتق أهل الفن بصفة عامة كيف و لا و نحن نعاني تهميشا شبه ممنهج من مختلف الجهات جعل من الفنان نكرة في ظل عولمة ثقافية و تفتح تكنولوجي عال؛ فمن الواجب علينا النهوض و الإلمام بهذا النوع من الفنون بوصفه أحد الفنون الكبرى التي تعنى بترسيخ و تربية الذوق العام و ما الى ذلك من تنمية الحس الجمالي للأفراد.

1-2-3- فن التصوير:

تختلف أنواع الصورة في وقتنا المعاصر وهذا حسب نمط إخراجها ووظيفتها حسب السياق التي تأتي عليه سواء أكانت صورة تشكيلية/ أيقونية/ فوتوغرافية/ إشهارية/ كاريكاتورية/ مسرحية/ رقمية/ سينمائية/ بلاغية/ تربوية، و الصورة بطبعها تحاكي الواقع المرئي ببعدين أحدهما ذهني و الآخر بصري يمكن من خلالهما إدراك العالم الخارجي في وعاء موضوعي قائم بالأساس على الحس و الرؤية[1]، لكننا هنا سنتناول الصورة من جانبين أولهما الجانب الفوتوغرافي و الثاني الجانب التشكيلي.

فيما يخص جوانب التصوير الضوئية (الصورة الرقمية) فقد كانت الأبواب واسعة أمام العامة من ناحية التقاط الصور لكن قلة قليلة منها تخضع إلى معايير الجمالية و أسس التصوير الفوتوغرافي

[1]- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط 01، 2007، ص 25.

الحق، لكننا نلمس تجارب شابة لا بأس بها منها ما يقدمه المصور "عمر غاوي" الذي برصيده مجموعة من الصور الهامة و التي تخضع في مجملها إلى أبجديات الصورة نذكر منها صورة "بورتريه" لشيخ من أعالي مدينة عنابة و التي كانت حاضرة في الصالون الدولي لعالم المصورين بالسعودية سنة 2017م.

في حين أبدع مصورون آخرون منهم من توجه الى ميدان الصحافة أمثال "وهاب هبات" و "فراس زاغر"و منهم من انكب على العمل الفردي أمثال " قاسي ولد عيسى" و "معمر مبروك"، "سهام هندو" "أحمد لقرع"، بالإضافة الى أسماء أخرى نجهلها لعدم وجود مصادر أو مراجع توثيقية لمختلف الوسائط الفوتوغرافية بالوطن، على العموم فالتصوير الفوتوغرافي الجزائري لازال بعيدا عن المستوى المتطلع إليه في ظل التطور الحضاري و التكنولوجي الذي يشهده العالم الان.

لا مجال للشك أن الساحة الفوتوغرافية في الجزائر لا تزال تعاني من ذلك التهميش على غرار باقي الفنون الأخرى خاصة من حيث نمط التكوين و مستوى التوثيق على الرغم من خلق تخصصات في النوادي بالمؤسسات الثقافية، فالتجربة الفوتوغرافية المحلية لازالت خاضعة الى النقل الصوري في كثير من الاحيان من مواقع الانترنت أو مبدأ الهواية و هو ما انعكس سلبا في جودة المنتوج الفني الفوتوغرافي الذي مزال بحاجة الى تكوين أعمق حتى نتمكن من مواكبة الركب العالمي في المجال[1]، لكننا سنستدل بأهم المبدعين في هذا المجال.

*** عاطف برجم:**

فنان جزائري معاصر من مواليد مدينة عنابة 1982م، زاول دراسته في مجال الفنون بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة حيث أنهى دراسته بها سنة 2006م، أبان الفنان عن قدرة فائقة و خيال لامحدود أثناء مشواره الفن ي خاصة الأيام التي قضاها بمدرسة الفنون الجميلة و هو الأمر الذي لاحظه زملاؤه و أساتذته بالمدرسة حيث نصحوه بالمضي قدما في طرح أعماله ذات الصلة بفنون الأداء.

[1]– رفيق كحالي، تاريخ التصوير في الجزائر منذ الاحتلال و حتى الاستقلال، 15 جانفي 2016، أطلع عليه بتاريخ 12 أوت 2016: http://arb-photo.com/news-130.html

A relative theory of man / برجم عاطف
Photographie numérique/ caisson lumineux
2011.*

التحق كعضو في مجموعة الفنانين الشباب المعاصرين Box24 بالعاصمة و يشتغل حاليا في منصب أستاذ بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بعنابة، أقام العديد من المعارض الفنية داخل و خارج الوطن على غرار المهرجان الدولي الأفريقي 2009م و معرض "دلفينا" بلندن 2011، و له عدة أعمال فنية في مجال الفنون التشكيلية.

تبدو شخصية الفنان و فكره الفني الشاسع جلية في أحد أعماله الفنية التي شارك بها ضمن فعالية الطبعة الثالثة للمهرجان الدولي للفن المعاصر بالجزائر سنة 2011م، حيث عرض عمله الموسوم بـ"A Relative Theory of Man" (النظرة النسبية للإنسان) و هو العمل الذي لاقى تجاوبا مقبولا خلال عرضه في نفس السنة خاصة بعد التأييد الذي لاقاه من طرف الجمهور و أهل الاختصاص[1].

يقف المشاهد لأعماله بروية متأملا في تفاصيلها و محاولة فك مؤشراتها التي قلما يقال عنها أنها سهلة ممتنعة نظرا لاختلاف مستويات التلقي لدى عامة الجمهور، إذ تعتبر أعماله ذات لحمة في

* الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني:
https://universes.art/ar/nafas/articles/2011/fiac-algiers/photos/atef-berredjem

[1]– وزارة الثقافة، المهرجان الدولي الثالث للفن المعاصر للجزائر، 2011، ص 26.

سياق التيارات الفنية المعاصرة التي يشهدها العالم في الوقت الحاضر، لكن أسلوب تشكيلها يمنح مجالا منحصرا لفهم مضمون أعماله الفنية التي تمتاز بقوتها في التأثير على ذهن المتلقي و تجذبه نحوها في محاولة لإيجاد العلاقة الكامنة بين المضمون و السطح.

نعود إلى التعابير اللونية التي اتخذت مواقف متعددة على مسرح الحركة التشكيلية الجزائرية الحديثة سابقا و كيف كانت انعكاساتها على الساحة البصرية المعاصرة، بحيث نلاحظ ذلك التواصل القوي فيما بين ثنائية الأسلوبية و الهوية و هو ما تترجمه الرسائل البصرية المختلفة و التي تشير إلى تدرج فنانينا في توظيف الخامة تحت توسع فكري ما من شأنه تذليل صعوبات تلقي الأعمال المرئية في الآونة الأخيرة، فنلتقي مع لوحات فنية تبهر المشاهد بقوة أدائها و حيوية تكوينها بكل ما تحمله من إبداع حالم.

فقد اهتم الفنان الجزائري بتصوير الحياة اليومية و الشعبية على وجه الخصوص و كل ما له علاقة بمحيطه، وهي المواضيع التي كانت غالبيتها ذات تعبير عن العادات و التقاليد المحلية و تصب في وعاء الهوية الوطنية، فيمكننا بسهولة أن ندرك موضوع العمل الفني المعروض حينما نتأمل أي لوحة بغض النظر عن تاريخها و أنا أعني هنا المنجزات الفنية ذات الأساليب التعبيرية، الانطباعية، الواقعية، على وجه الخصوص، في حين إنه من الصعب الإلمام بكافة المواضيع التجريدية و التي أصبح شق كبير منها إنتاجيا و هذا راجع بالأساس إلى عكسية توظيف الخامة لإبراز المضمون، بحيث يتجلى لنا من خلال بعض النماذج التجريدية استعراض الخامات في تكلف لوني دون إعطاء العمل الفني هدفه التعبيري الحق[1].

إن الملاحظ في الساحة التشكيلية الجزائرية هو عدم تدرج فنانينا على الأساليب الفنية، و هو ما نلمسه في الانكباب حول أسلوب فني واحد أو توجهات فنية جماعية نحو تيار معين و هو ما شكل شبه فراغ في الأسلوبية؛ الأمر الذي نرجعه إلى مراعاة الفنان لمستويات التلقي لدى الفرد، و الملاحظ كذلك هو تراجع فنانينا في العقدين الأخيرين و خاصة منهم الشباب عن الأسلوب التجريدي الذي كثيرا ما اعتمد على الرمزية في كثير من المواضيع التي تحمل جملة من المفاهيم الغير محسوسة في الواقع

[1]– مختار العطار، افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرين، ط01، دار الشروق، القاهرة/ مصر، 2000م، ص 32.

و الخاضعة أساسا في عملية إدراكها إلى ثلاثية: الفكرة، القيمة، المثال،[1] ومنه بروز "التشكيل بالحروف" و فن المنمنمات و مختلف الأعمال الكلاسيكية الى السطح و التي تحمل مواضيع تشخيصية عبروا من خلالها عن المضمون و المحتوى.

بالعودة إلى الاجتراحات الأولى للفنون التشكيلية المعاصرة فيمكن القول بأن أصحابها من الفنانين كانوا ذوي مواهب سرعان ما تحولت مواهبهم إلى احتراف، و يعود لهم الفضل الكبير في الريادة على الرغم من الظروف القاسية و الصعبة التي مر بها معظمهم، لم يكن اكتساب الخبرة بالنسبة لهم أمرا هينا نظرا لعدم وجود أدنى مقومات الاستمرار خاصة في مجتمعنا الذي يعد تقبله للعمل الفني محدودا.

ظهر في الساحة الفنية الكثير من التشكيليين منهم من نعرف سيرته في حين أن الأمر المؤكد أننا نجهل سير الكثير منهم نظرا لعدم استمراريتهم لعدة أسباب مختلفة، لكن من استمروا أثبتوا و أوجدوا أساليبهم الخاصة التي استفاد منها فيما بعد طليعة من الفنانين الآخرين، و أوصلوا تجاربهم إلى الاحتراف الذي انبثقت عنه مختلف التجارب المتميزة في التشكيل الجزائري.

وهنا سنتطرق إلى بعض الفنانين في التصوير الجزائري المعاصر و هم من ساهموا في بناء لبنة الفن المعاصر داخل الوطن:

*** مسعود جساس:**

مسعود(عادل) جساس من القامات الفنية الشامخة التي تزخر بها الجزائر، من مواليد مدينة سطيف 1980م، فضل العودة إلى مسقط رأسه بعد إنهائه لفترته الدراسية بالمدرسة العليا للفنون الجميلة 2007م أين تفرغ للتصوير خاصة و أن لوحاته الزيتية تجد لها المكانة المرموقة في دور العرض و كذا لدى المتلقي على الرغم من قلته.

ذهب جساس في لوحاته التي كانت بداياتها تصب في أسلوب "دينيه" إلى أبعد الحدود حين توجه إلى المزج بين أسلوبين مختلفين في تشكيلاته الفنية التي كانت استشراقية في بدايتها نظرا لتأثره بـ"ناصر الدين دينيه" ليضيف لمسته الخاصة بأسلوبه التعبيري كذلك على أسلوبه الأول و هو ما

[1]– أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1995، ص 97.

تطهره لمساته السحرية التي كانت خامة الألوان الزيتية تنسخ تفاصيلها، إن أسلوبه الفريد في التشكيل دائما ما يذكرنا كذلك بالفنان "سليم بوهالي" الذي انتهج نفس الأسلوب الجديد في تنفيذ أعماله[1].

الفنان مسعود جساس . شوارع الجزائر .
زيت على قماش قياس 50 X 30 سم/ مجموعة خاصة*

تجدر الإشارة إلى أن أسلوب "جساس" ككل قد اتسم بالأسلوب الواقعي الذي يميل إليه الفنان كثيرا ولا حرج في ذلك نظرا للتجربة الفنية التي يمر بها عامة الفنانين من خلال المرور بعدة مدارس و ممارسة أساليب مختلفة في الرسم و التلوين قصد البحث عن مواضيع الدراسة و التمكن من الخامة من خلال الممارسات التشكيلية.

اهتم كثيرا "جساس" بتصوير الحياة الاجتماعية بمحيطه فتفنن في حياكة فصولها بعيدا عن الثرثرة اللونية على الرغم من غناء لوحاته بالعناصر التشكيلية المتباينة حدة الألوان و التي أحكم تنسيقها في فضاء عمله الفني الذي تختلف مقاساته حسب نوعية العمل، وهنا تبرز لنا قدرات

[1]– مسعود جساس، فنان تشكيلي، " بدايته الفنية مع الفن التشكيلي المعاصر"، سطيف 18 أفريل 2017،(مقابلة شخصية)

* صورة من الأرشيف الخاص بالفنان.

المصورين الشباب في التحكم في مقاسات العمل و الاختيار الأمثل لمواد الأداء من فراشي و أصباغ و خامات أخرى للتمكن في الأخير من موضوعاتهم و تحقيقها بشكل يوحي بتجربة الفنان.

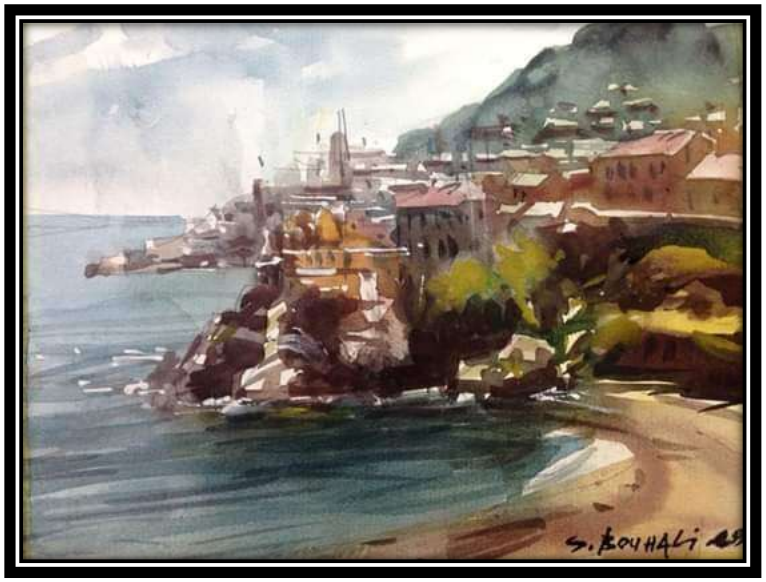
*** سليم بوهالي:**

ابن مدينة القنطرة كذلك كان حاضرا في مسيرة الفن التشكيلي المعاصر داخل الوطن، من مواليد 05 جويلية 1964م ببسكرة، ظهر ميوله نحو التصوير في سن مبكرة إلا أنه فضل تطوير شخصيته الفنية أكثر، ليلتحق بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بباتنة ليتحصل سنة 1990م على ديبلوم في الديكور الداخلي.

استطاع سليم بوهالي أن يتوصل إلى تكوينات مجردة قائمة على المحيط الاجتماعي و الوسط الذي يعيش فيه خاصة و أن فئة كبيرة من لوحاته تجسد الثراء الحضاري و التاريخي لمدينة القنطرة التي يعتبرها ملهمة مواضيعه، فأعماله تتسم بالوضوح و البساطة و هو ما مكنها من احتلال مكانة مميزة بين أعمال أسلافه من التشكيليين الجزائريين، في حين أنه توجه في العديد من الأحيان إلى معالجة مواضيع اجتماعية أخرى تختص بالعائلة الجزائرية كذلك[1].

واصل الفنان مسيرته التشكيلية لعقدين من الزمن دون تخليه عن تقنية الألوان المائية في بناء مفردات أعماله الفنية و هنا تبرز قدراته الفائقة في التحكم بواحدة من أصعب التقنيات في مجال التصوير بوصفها غير قابلة للتصحيح في حالة الخطأ، من خلال أسلوبه هذا نجد أنه قد أوجد لغته الخاصة التي غدت هويته المميزة فرسومه و تصاويره تسعى إلى تأكيد نمط مختلف من الهوية تصنع هواءه ذاتيا و الذات الجزائرية بلمساته الفنية الخاصة.

[1]– سليم بوهالي، فنان تشكيلي، "واقع تقنية الأكواريل في التشكيل الجزائري المعاصر"، بسكرة، 24 مارس 2017، (مقابلة شخصية)



سليم بوهالي . حي سانتوجان

ألوان مائية على ورق أبيض قياس 27X37سم / مجموعة خاصة*

من خلال بعض التجارب التي تطرقنا إليها يتراءى لنا أن التشكيل الجزائري يمر بحالة من التنفيذ الزمني و المكاني من خلال المؤثرات التي صاحبت تكونه، وفي هذه التراكمية الزمنية و الخبرة و مختلف الرؤى التي قدمها لنا الفنان الجزائري و التي تعتبر إلى حد كبير تجارب فردية لها انعكاساتها على المشهد العام الذي له صلة وطيدة بالموروث المحلي لكل منطقة و التراث الوطني بصفة عامة وكذا التجارب العالمية المتباينة.

لكن التجربة الفنية بالجزائر على اختلاف مستوياتها سواء أكانت حديثة أم معاصرة مازالت بعيدة نوعا ما عن المستوى المرجو منها، فالجمهور لازال في حالة شبه الفراغ اتجاه التجارب الفنية و الإبداعية و هذا راجع لعدة عوامل و قد تكون نظرية الفن للفن أحد عوائقها، لكن الأكيد هو أنه من اللازم على الفنان إيجاد الصيغة المناسبة لتقديم النشاطات الفنية المختلفة من جهة ومن جهة أخرى فالمتلقي (الجمهور) ملزم بتطوير ملكة التذوق الجمالي.

و في معرض حديثنا هذا سنتطرق إلى جملة من المفاهيم التي لازالت تشكل نوعا من الضبابية فيما بين العمل الفني و المتلقي الذي تختلف مستوياته و التي تحكمها عدة عوامل اجتماعية

* صورة من الأرشيف الخاص بالفنان.

و ثقافية و ظروف أخرى عرقلت في كثير من الأحيان فهم الشكل النهائي و مضمون الأعمال الفنية المختلفة الأساليب و المدارس و التي تتأثر في مجملها بالزمن على غرار المكان أيضا.

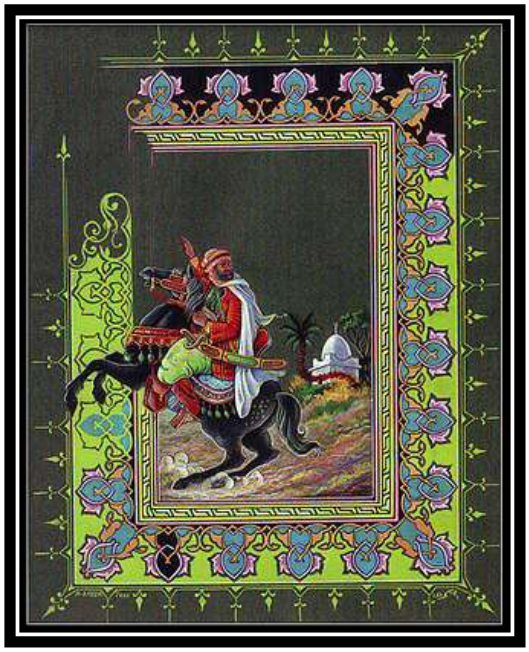
*** هاشمي عامر:**

فنان تشكيلي معاصر تخصص منمنمات من مواليد العشرون نوفمبر 1959م بمدينة حجوط- تيبازة، كانت ميولاته نحو الفنون التشكيلية مبكرة و هو ما دفعه سنة 1981م إلى الالتحاق بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة و التي تحصل منها بعد مشوار 04 سنوات على شهادة الدراسات الفنية العامة تخصص منمنمات و زخرفة، أين أبان عن مستوى عال من التمكن في مجال تخصصه خاصة بعد الدعم القوي الذي لاقاه من زملائه و كذا احتكاكه مع عدة فنانين.

لعب التكوين الأكاديمي للفنان دورا هاما في مسيرته الفنية الحافلة حيث تعتبر فترة تكوينه بالصين من أهم المحطات التي منحته التجربة الفريدة و المتميزة؛ نذكر هنا تحصله سنة 1988م على شهادة من الأكاديمية المركزية للفنون التطبيقية بالعاصمة "بكين"، إلى هنا عرج الفنان على تكوين نفسه أكثر عن طريق الممارسة و التي تمكن خلالها من عرض أعماله في عديد الصالونات الوطنية و المعارض الفردية و الجماعية و كذا نيل جوائز عدة على غرار جائزة متحف الجزائر 1993م.[1]

إن أسلوبه المعاصر في تشكيلاته الفنية مكنه من احتلال المكانة المرموقة ليسير على درب "تمّام" في فنه، و كذا رائد المنمنمات الجزائرية "راسم" ليمهد بدوره لفن المنمنمات المعاصرة، و هو الأمر الذي يعكسه إنتاجه الفني الغزير و القيم على الرغم من وعيينا بمدى صعوبة هذا التخصص الذي يأخذ من الفنان الوقت الكبير مع التركيز في بناء تفاصيل منمنماته التي تتزين عموما بتجليات من الزخارف الإسلامية.

[1] هاشمي عامر، "حوار عن فن المنمنمات"، مستغانم، 12 أكتوبر 2019، (مقابلة شخصية)



هاشمي عامر

رسول الباي، منمنمة، ألوان مائية على الورق 25x 30 سم.*

إن المتأمل في التشكيلات التي جاء بها "هاشمي عامر" من أهم الإنتاجات البصرية المعاصرة و هي تندرج ضمن الامتداد الفني لواقع ممارسة فن المنمنمات منذ القديم، لتكون كحلقة وصل ما بين ما جاء به و حافظ عليه سابقوه من التشكيليين الجزائريين ليعطي بدوره تجربة تأصيلية تدل على مدى ارتباط هذا الفن بالحياة اليومية للمجتمع الجزائري، ليعبر عن هذه التجربة بكل عمق يبين عن مدى بصيرته في بناء جماليات فنية ذات أبعاد روحية.

*** مفتاح زبيلة:**

فنان تشكيلي معاصر من أبناء مدينة "المغير" بولاية الوادي التي نشأ فيها بتاريخ 15 جوان 1977م، كانت بدايته الفنية بارزة للعيان خاصة حينما كان تكوينه على يد أستاذه الذي كان بمثابة العامل المؤثر فيه و الذي أعطاه الثقة بالنفس، ليتوجه فيما بعد صوب مدينة مستغانم حيث التحق

* صورة من الأرشيف الخاص بالفنان.

بمعهد الفنون الجميلة (1998-2002) تخصص "الاتصال البصري" أين بدأ مشواره في البحث عن خبايا الفن التشكيلي.[1]

مفتاح زبيلة/ دون عنوان
خامات مختلفة[2]

في هذه الفترة كان لاحتكاكه مع مختلف الطلبة بالمعهد و كذا بعض الفنانين الآخرين الجانب الأبرز في صقل موهبته الفنية و كذا أسلوبه الفني الذي ينتمي إلى"الفن الشعبي" و الذي حاول من خلاله التعبير عن المضمون و كذا مختلف الدلالات الإيحائية التي تنبع من حرية التعبير عن كل ما له صلة بالتراث و العادات و التقاليد، كما يلاحظ المتلقي المتشبع بالثقافة الفنية خاصة المحلية منها تأثره بأسلوب الفنان "دونيس مارتيناز"[3].

عرف عن الفنان انتقاؤه لمواضيعه بعناية و التي لعبت فيها الخامات المحلية المختلفة كالقطران و الحناء و بعض الأعشاب دورا في بناء فصول لوحاته، و التي ترتكز في مجملها على

[1]- مفتاح زبيلة، فنان تشكيلي، "واقع تقنية الأكواريل في التشكيل الجزائري المعاصر"، الوادي، 24 مارس 2017، (مقابلة شخصية)

[2]- صورة من المجموعة الخاصة بالفنان.

[3]- زكريا، حوار شيق مع الفنان الجزائري الأستاذ مفتاح زبيلة، 10 جوان 2012، أطلع عليه بتاريخ: 15 ديسمبر 2019، http://zeribet-eloued.blogspot.com/2012/06/blog-post.html

جملة من الرموز البربرية منها الأوشام المختلفة و كذا بعض الرموز المرتبطة بالفن الإسلامي كالهلال و القباب و أشكال مجردة أخرى و التي ساير من خلالها التسلسل الوجداني للعادات و التقاليد التي تعكس البعد التاريخي و الحضاري للجزائر.

1-2-4- فن التصميم و الطباعة:

نتطرق هنا إلى أحد الفروع في الفنون المرئية من خلال التحدث حول جمالية التصاميم الفنية على اختلاف أنواعها سواء أكانت غرافيكية أو تصميم داخي و ما الى ذلك من رسم تزييني على الأسطح الأجسام المصممة، و هو أحد الميادين التي تعرف انتشارا نسبيا في الوسط الفني بالجزائر لما له من جوانب ايجابية في اعطاء قيمة جمالية للأشياء من خلال ترتيب العناصر البصرية في أحسن صورة و من ثمة نقلها إلى الجمهور في أحلى صورة، و على عكس ذلك نلمح تقصيرا شديدا تجاه تصميم المحيط و الاعتناء بالجانب الجمالي للفضاءات المفتوحة خاصة ما تعلق بالمساحات الخضراء و الحدائق.

يعود هذا التقصير بالأساس إلى نقص الأغلفة المالية الموجهة و كذا الإدارة الخاطئة في تسيير عمليات تصميم المحيط و التي أوكلت إلى المجالس البلدية التي تفتقد بدورها الكفاءات اللازمة للقائمين عليها، و من جانب آخر يحمل المواطن جزءا من المسؤولية لانعدام ثقافة التغيير و الاهتمام بالوسط الحضري من خلال الاعتناء بالمساحات الخضراء التي تنقسم بالأساس إلى ثلاثة أصناف منها المساحات الخضراء العمومية، المساحات الخضراء التابعة للمنشئات، المساحات الخضراء الخاصة بالمناطق الحضرية و السكنية.

يبدو من الصعب جدا التحدث في هكذا مواضيع و هذا لعدم توفر المادة العلمية اللازمة في توثيق جانب من جوانب التصميم الحضاري للمحيط داخل الوطن لكننا سنعطي بعض الحلول في محاولة لدفع عجلة الاهتمام بجمالية تصميم المحيط و التي نقترح منها: توعية الأفراد بضرورة الاهتمام بالمساحات و المساحات الخضراء و هنا يكمن الدور الايجابي لمنظمات المجتمع المدني في توعية السكان بالإضافة الى ضرورة اهتمام الدولة بهذا المجال من خلال توفير الأغلفة المالية اللازمة و خلق نوادي بكافة المؤسسات الثقافية قصد التعريف و الاهتمام بكل ما له علاقة بالمحيط و خاصة بالمناطق الحضرية، مضافا إليها الاهتمام بخريجي المعاهد و المؤسسات في هذا التخصص و توفير الجو الملائم للعطاء و الإبداع.

على عكس تصميم المحيط، شهد تصميم الملصقات المختلفة المواضيع ازدهارا كبيرا في الآونة الأخيرة خاصة في ظل توسع المعاملات التجارية و الاقتصادية داخل الوطن جنبا إلى جنب مع تطور الفكر الجمالي في فن التسويق، الأمر الذي دفع بجيش من المصممين الشباب إلى الاعتكاف في تطوير قدراتهم من خلال مناقشة الأفكار و تسليط الضوء على الايجابيات في العمل المصمم بنية تحقيق البعد الوظيفي و الجمالي، حيث تعتبر الفكرة في فن التصميم من أهم القواعد التي وجب مراعاتها بوصفها صورة ذهنية كامنة و من خلالها يمكن تحقيق الأهداف المسطرة و تحديد الفكرة العامة للتصميم[1].

حيث يعتبر التصميم بمثابة اللبنة الأساسية في الإخراج النهائي لصور التعاملات الدعائية كالإعلانات الثقافية و التجارية، و هنا سترجح الكفة مرة أخرى لصالح فطنة الفنان و مستويات إحاطته بالأبعاد السيكولوجية و تقنيات الاتصال مع الآخر و منه تحقيق غاية التأثير على نفسية المتلقي[2]، فالعملية إذا هنا ليست بالسهلة و لا في متناول كل من يشتغل في حقل التصميم و الذي نلمح شقا كبيرا منه متوجها نحو الترويج دون الإلمام بقواعد التصميم العامة و التي يعتبر فهم الفكرة الركيزة الأساسية في تشكيل تصميم متجانس للعمل النهائي.

***Yacine Bouras, Logo design for utensils shop, 2019*[*].**

[1]– معتز عناد غزوان، زمكانية التصميم المعاصر، دار دجلة للنشر و التوزيع، العراق، 2006، ص 60.

[2]– خويلد عفاف، فعالية الإعلان في ظل تكنولوجيا المعلومات و الاتصال لدى المؤسسات الاقتصادية الجزائرية، (جامعة الوادي/الجزائر)، العدد 07، 2009–2010، ص 355.

[*] صورة مقتبسة عن الموقع الالكتروني: https://www.truelancer.com/portfolio/logo-design-130958

إن هذا التوجه الفني المعاصر قد حقق مكانته الفعلية على الساحة الوطنية على الرغم من نقص التكوين الأكاديمي على مستوى المعاهد و المؤسسات الحكومية و كذا نقص التأهيل في الميدان الذي يرجع بالأساس الى نقص الوسائل الخاصة في عملية تغطية نمط التعلم الجيد و الأمثل، و لولا كل هاته المعوقات لشهدنا نهضة فنية في تحرير الخطاب الفني و مواكبة إستيطيقا الذوق العام و الخاص للافراد خاصة وأن كل من الفنانين الآتية أسماؤهم و غيرهم قد أبدعوا في ميدان التصميم الفني و الرقمي خاصة.

*** وليد بوشوشي :**

من مواليد العاصمة سنة 1989م، و يعتبر من الطاقات الشابة التي تأثرت بإدخال التكنولوجيا على الفن، تحصل على شهادة من المدرسة العليا للفنون الجميلة بعد مسار خمس سنوات ضمن المدرسة، عرف عنه الاشتغال في مجال التصميم الرقمي.

ظهر اسمه في العديد من التظاهرات الفنية على المستوى الوطني و الدولي على غرار: "مهرجان الفنون 2014" و الطبعة السادسة لارتيفاريتي بتندوف 2013م، بالإضافة إلى ملتقى متحف لايتون هاوس (Leighton house Museum) بلندن 2013م، و نشاطات فنية أخرى ضمن جمعية عقاقير التي أنشئها بالجزائر قبل هجرته و استقراره بفرنسا[1].

يذكر أن الفنان شارك في المعرض الجماعي الموسوم بـ(فن البوب من شمال إفريقيا) " Pop art from north of Africa"، والذي أقيم برواق الفن بلندن سنة 2017، حيث عرف المعرض مشاركة أربعة فنانين آخرين منهم: أمل بن عودية و هشام قاوا "الموسطاش" أبان خلالها هؤلاء عن مواهبهم الشابة التي تعبر في مجملها عن إختياراتهم للتعبير الفني الخاص.

[1]– تصريح لإذاعة مونت كارلو الدولية، حاوره علي عاطف، حنان عبد الله، عقاقيرAKAKIR لمصمم الغرافيك الجزائري وليد بوشوشي، كافيه شو، نشرت في :28 سبتمبر 2018على الساعة:16:27،تاريخ الاطلاع: 15 مارس 2019م:

https://www.mc-doualiya.com/programs/hot-coffe-mcd/20180928-%D9%85%D8%B5%D9%85%D9%85-.%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B1%D8%A7%D9%81%D9%8A%D9%83%D9%88%D9%84%D9%8A%D8%AF%D8%A8%D9%88%D8%B4%D9%88%D8%B4%D9%8A%D8%B9%D9%82%D8%A7%D9%82%D9%8A%D8%B1Akakir%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86

وليد بوشوشي / Shita

Matériaux divers, 272x136x170 cm (2014)[*]

يظهر أسلوب "بوشوشي" جليا في مجال التشكيل الغرافيكي، الذي فتح له المجال أكثر للتوسع في تجسيد أفكاره الجميلة، و نستذكر أحد أهم أعماله التي شارك بها ضمن فعاليات المهرجان السادس للفن المعاصر و التي كان شعارها "التقنية فن المصمم" و هي الفعالية التي احتضنها المتحف العمومي الوطني للفن الحديث و المعاصر، حيث عرض عمله المسمى "Shita" (شيتة) و الذي تضمن فكرا سياسيا يعكس الواقع السياسي و الاجتماعي لفئة من المجتمع الجزائري التي تسعى إلى تسوية انشغالاتها و مشاكلها بطريقة مشينة.

*** وليد دروش:**

يعتبر من بين القلائل في مجاله داخل الوطن و هو ابن مدينة البويرة 1987م، نستطيع أن نلتمس توجهه الفني من خلال أأعماله التي خرجت عن أطر المألوف في التشكيل الجزائري خاصة ما تعلق بنواحي التصميم، الأمر الذي ينم عن قدراته الفائقة في التحكم بالخامة في سياق العمل الفني دون التكلف البصري الذي كثيرا ما يخرج المنتج عن صياغته.

[*] الصورة مقتبسة عن: دليل وزارة الثقافة، La Tekhneé التقنية فن المصمم، FIC 2014.، ص 10.

وليد دروش / Chaise Le Trône
Plexiglas, bois tourné, finition : feuille d'or et tissu matelassé.
72 x 63 x 106 cm, 2013*

يمتاز أسلوبه الذي يصب في خانة فنون الحد الأدنى بالبعد عن التكلف في التصميم الخارجي الذي يمكنه تحقيق اللمسة الجمالية و الفكر الحر للفنان، و هو الأمر الذي نلاحظه من خلال عمله الذي حمل اسم "**Chaise Le Trône**" (كرسي العرش) العمل الذي اشتغل عليه لمدة سنة ليظهره إلى الواجهة سنة 2014م.

*** أمين بلكبير:**

فنان تشكيلي و مصمم من مواليد مدينة تيزي وزو في 22 أفريل 1987م، زاول دراسته في مجال الفنون البصرية بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة أين تحصل على شهادة في التخصص سنة 2006م، كثيرا ما يهتم الفنان بالجانب الدقيق في أعماله الفنية التي تتجلى مظاهرها خاصة في التصميم الوظيفي الذي أبان فيه عن إمكانيات ممتازة من شأنها رفع المستوى على الصعيدين المحلي و الوطني[1].

* وزارة الثقافة، La Tekhneé التقنية فن المصمم، 2014 FIC.، ص12.

[1]– المرجع نفسه، ص 07.

Table et tabouret Verda / أمين بلكبير
Forex® laqué, finition vernis/Table : 115 x 80 x 35 cm.
Tabouret : 57 x 30 x 35 cm (2014)*

إن المتأمل في أعمال "بلكبير" سرعان ما يتراءى له حسه المرهف في تصاميمه التي تبدو دقيقة إلى حد كبير، و هو الأمر الذي يبرز تجربة الفنان و تدرجه من حقل الحرف التقليدية إلى المعاصرة في إنتاجه الفني و هو ما من شأنه الرفع من مستوى الحرف اليدوية أيضا على الصعيد الوطني، و تشكل أعماله أيضا جملة من المتغيرات الاتصالية و التفاعلية في ميدان الفن التشكيلي المعاصر الجزائري.

تظهر لنا أحد تصاميمه الجميلة و التي تمثل "كرسيا و طاولة" و التي كانت خامة الخشب أساسية في تكوينها بالإضافة إلى الطلاء الذي يميل لونه إلى البني مع طبقة خفيفة من الفرنيش، أبن خلال عمله هذا عن إمكانيات الشاب الجزائري في تخصص التصميم الذي زاوج ما بين الحداثة و المعاصر في تشكيلته هذا و هو ما نلمحه في انسيابية الخطوط التي حددت الشكل النهائي للعمل الفني، تعتبر تجربته في مجال التصميم مقبولة نظرا لعدة جوانب حكمتها كل من الوظيفية و الجمالية في أعماله الفنية المختلفة.

* وزارة الثقافة، La Tekhneé التقنية فن المصمم، مرجع سابق، ص 08.

1-2-5- التشكيل الحروفي:

المتأمل في التشكيلات الحروفية الطلائعية لعدد من التشكيليين العرب و الجزائريين خصوصا منهم الأوائل سرعان ما يلاحظ توجهها إلى التشكيل اللوني بتوظيف الخط العربي، و هو ما يجعلها بعيدة نوعا ما عن وعاء الحروفية التي تعنى بالحرف و الخط العربي في آن واحد، و الأجدر هنا هو لفظ "التكوينات الحروفية في اللوحة التصويرية" و هذا رجوعا إلى خضوعها لتيارات المدارس الفنية العالمية على غرار التجريدية، التكعيبية، السريالية؛ إلا أن التشكيل الحروفي العربي المعاصر بقي محافظا على أحد أهم الجوانب الهامة ألا و هي محاكاة الهوية و التراث في جماليته البصرية للأمة الواحدة[1].

يبدو من الصعب جدا تتبع المسار التاريخي للتشكيل الحروفي في الجزائر لكن من خلال بحثنا اطلعنا على عدة نماذج لأعمال فنية أبرزها لكل من "خدة محمد"(1930) "محمد بن سعيد شريفي"(1935) و "محجوب بن بلة" (1946)، "رشيد قريشي"(1947)، لكن الأعمال الفعلية و الحقة في مجال الحروفية ترجع فعليا إلى التشكيلي "محمد بوثليجة"(1951) و الذي برصيده عشرات اللوحات الحروفية التصويرية في سبعينيات القرن الماضي و هو ما أهله ليكون أحد أهم القامات الفنية في تطوير و إثراء هاته التجربة التشكيلية الحديثة ورائد الحروفية في الجزائر.

لقد خطت الحروفية بشقيها الخطي و التشكيلي خلال العقدين الأخيرين من الألفية الجديدة خطوات مرموقة خاصة من حيث الإنتاج و تقنية الإخراج و أصبحت الأنظار تتجه صوبها في رؤية و أمل في التطور على المستويين المحلي و العالمي، هذا النجاح الذي كان نتيجة طبيعية و مجهود فكري فني لجملة من الخطاطين و التشكيليين الجزائريين، حيث تعتبر هاته المجهودات بمثابة الوازع الروحي و الجمالي الذي أثر في بروز التشكيل الحروفي خاصة في العشر سنوات الأخيرة.

ما يلفت النظر في هذه المرحلة هو ظهور المواهب الشبابية التي أبانت عن تمرد فكري وشكلي على القواعد الكلاسيكية للتعبير الفني من خلال إتباع منهجية التجديد و السير وفق مبدأ ما بعد الحداثة، وبين هذا و ذاك برزت عدة أسماء منها الأكاديميون و منها العصاميون أبانوا جلهم عن

[1]- محمود شاهين، الحروفية العربية: الهواجس و الإشكالات، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، 2012، ص 15.

مهارات فائقة في الأداء من خلال أسلوب التعبير الذي يراعي جمالية الحرف العربي، ومنه فرضت وجودها و جعلت لها مكانة في التجارب الفنية الجزائرية.

Yazid Kheloufi
Al Tahrir square, hommage rendu aux révolutionnaires du printemps arabe, du Bouazizi a Khaled Said, (114 x 93 cm).*

نذكر من بين هاته المواهب الشابة تجربة الفنان يزيد خلوفي و التي تماشت وفق ما جاءت به تيارات ما بعد الحداثة من تقنيات الأداء و طرق الإخراج، بالإضافة الى تفرد أسلوبه في التنفيذ وهو ما مكنه من اعتلاء مراتب عالية في التشكيل الحروفي المعاصر، ليكون في الأخير عالمه الجديد في الفن التشكيلي من خلال استغلال ظروف عصره و مكانه و هو ما أثبته بفاعلية و شمولية في القدرات الفائقة التي سايرت التغيرات و التقلبات الحديثة و المعاصرة للحروفية العربية[1].

و نستدل هنا بكلامه حول هوية أعماله حيث يقول: «**أعمالي الفنية تستمد قوتها من ديناميكية شاعر غرناطة و مؤسس مدرستها الفنية و التي اسميها أنا مدرسة "التتطين" أبي إسحاق الساحلي المعروف بالطويجن، هذا العبقري الذي هندس المخيال الفني لمنطقة بأكملها ووجدت البيئة المناسبة لها بعد سقوط غرناطة مباشرة وانتقال مركز المعرفة من الأندلس الى السودان الغربي..**

* الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني: http://www.caravancafe-des-arts.com/Yazid_Kheloufi.htm

[1]– حمود جلوي المغري، نايف مشرف حمد هزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، دون دار نشر، ط01، الكويت، 1997، ص 61.

فلسفه هذا الرجل في تعامله مع المادة وجدت طريقا لها بعد قرون الى المدرسة الكتالونية و الفن الجديد مع أنطوني غاودي وفيما بعد الى مدرسة رائد الحداثة في الفن التجريدي الغربي انطونيو تابيس، إذن الحروفية لا تعنيني كمصطلح وجد كإسقاط غربي تصنيفي بحث»[1]

2- المتلقي الجزائري و الفنون البصرية المعاصرة:

يجب علينا أولا الإقرار بان الفنون البصرية الحديثة منها و المعاصرة و بمختلف صيغها المختلفة من اللوحات المسندية و ما إلى ذلك من أشكال التصوير الأخرى في وطننا قد نشأت منعزلة نوعا ما عن المتلقي البسيط (العادي) نظرا لعدم تعوده على مختلف الصيغ الجديدة و تعلق ذهنه بكل ما هو متعلق بالحرف و الفنون التقليدية فقط.

هذا الأمر الذي طالما نلمسه من خلال المعارض الفنية و مختلف التظاهرات التي لها علاقة بميدان الفنون البصرية، فنجد قاعات العرض أو الفضاء الذي يحتضن الإنتاج الفني مكتظة بجماهير كبيرة في اليوم الأول و الذي يمثل بطبيعته يوم الافتتاح لكننا سرعان ما نلاحظ تصحرها من تلك الجماهير الغفيرة في اليوم التالي و هو الأمر الذي لا يخفى على الكثير من الفنانين.

بالعودة إلى الصيغة الأولى للفنون و التي لازمت المجتمع الجزائري على مدار تاريخه الغني بموروث ثقافي من مختلف الحضارات المتعاقبة، وهي الفنون التي جمعت بين الوضعيتين الجميلة و النفعية من خلال مسايرتها للاحتفالات الدينية و الطقوس الاجتماعية و مختلف أشكال الحياة الاجتماعية المشتركة، هذا الاشتراك الذي يضم في أحد أهم جوانبه شكلا من أشكال الفن الذي أصبح الآن كنوع من الأداء الفردي و هو ما يمثل تنقلا نوعيا في مجال تلقي الفن لدى الفرد الجزائري.

أستذكر هنا مثالا عن موضوع دراسة الزميل "زعزع عبد الحق" حول "احتفالية الشايب عاشورا" حين كان المؤدون المحتفلون و هم من يشكلون لب العمل الفني يجعلون من المتلقي عنصرا فاعلا في أداء بعض المشاهد و التي تعد إشراكا لاإرادي مع العمل الفني للمتلقي و هو ما يعبر عن تحقيق عملية التلقي و مدى تأثرها و تأثيرها على الجمهور.

[1]- يزيد خلوفي، ب.ع، 2020، أطلع عليه بتاريخ: 04 أفريل 2020: https://yazidkheloufi.jimdofree.com/

لكن في ظل عدم الاهتمام اللازم من جميع الأطراف في ميدان الفنون البصرية الجزائرية فقد وجدت هوة كبيرة في تلقي الأعمال الفنية المختلفة خاصة ما تعلق باللوحة المسندية في شقها التجريدي الذي يعتبر بعيد المنال في معظم الأحوال عن المتلقي، و هو الأمر الثاني الذي نلتمسه في آراء الجمهور الذي يعبر عن جهله التام بمضامين العمل المقدم.

إن الحركة التشكيلية بالجزائر قامت في بداياتها على تقديم الذوق الأوروبي خاصة في ظل الاستعمار الفرنسي الذي بدوره استغل النشاط الفني في محاولة تنوير المجتمع الجزائري من خلال البعثات الاستشراقية التي زارت الوطن في الأربعين سنة بعد الاحتلال، بالإضافة إلى استغلاله في الزينة أو تمجيد صور أفرادهم أو تقديم مآثرهم.

يتبين لنا من خلال هذا بأن الساحة الفنية الجزائرية متورطة في التأثر الكبير بالتيارات الأوروبية، هذا التأثر الذي له تداعياته الكبيرة منذ ميلاد اللوحة المسندية و كذا ولوج الألوان الزيتية إلى عالم التلوين و منه التعاقب السريع للمدارس و التيارات الفنية الغربية، في حين أن بدايته واهية لمجتمعنا و هذا راجع لعدة أسباب قد يكون أهمها تلك الممارسات الفنية وفق قواعد الأكاديميات الغربية.

فنرى أن جل أوائل الفنانين الجزائريين قد انتسبوا إلى مدارس فنون غربية بالوطن أو مارسوا الفن في مراسم المعمرين، وقد ساهمت المدارس الغربية في الفنون في إرسال بعثات من الفنانين الجزائريين نحو الخارج لنهل التجربة الخارجية في مجملها ليعود طلابها متشبعون بفكر فني غربي.

هذا الحديث لا يمنعنا بالقول أن هناك ثلة من الفنانين القابعين وراء الحفاظ على الفنون التقليدية و الحرف و كذا فئة أخرى سعت في محاولة منها إلى خلق هوية فنية جزائرية حقة تنسلخ في جوانبها من المسخ الاستعماري في التصوير و ترسخ قيم الهوية لدى الشعب الجزائري المحافظ و هي القيم التي حاول الاستعمار الفرنسي طمسها من خلال الاهتمام بالنشاط الفني داخل الوطن.

هنا يبدو لنا الفنان يتقمص دورا صعيبا في هذه الإشكالية فما بالنا بالمتلقي نفسه و الذي تتالت عليه كل هذه المتغيرات، فأصبح المتلقي بحاجة إلى إعادة تأهيل حتى يستطيع بدرجة أولى ممارسة مهمته كمتلقي واع للفنون ومنه كمتلق له تجاربه الخاصة ومنه إمكانية تأويل الأعمال الفنية الحديثة و المعاصرة على حد سواء و هو الأمر الذي سيجعله شريكا فعليا في تقديم العمل الفني.

لكي لا نهول الأمر كثيرا فمشكلة تلقي الفنون المعاصرة ليست مشكلة الفرد الجزائري فقط بل هي مشكلة عالمية، و هذا على الرغم من أصولها الغربية فالمتلقي العربي و الغربي على حد سواء كثيرا ما يواجه نفس المصير أمام الفجوات في تجاربه الجمالية فيتعامل معها تارة بلطف و تارة أخرى بعداء صريح.

يتضح لنا هنا صعوبة التلقي عند الفرد الجزائري فمن ناحية تعتبر مختلف الصيغ التي تأتي عليها الفنون المعاصرة غريبة عن ذوقه و ما ألفه في مختلف الطقوس التي عهدها و ما هي إلا نتاج تقليد للغرب، ومن ناحية أخرى فهو متأثر بالتتابع الزمني المتقارب لتلك الصيغ أو الاتجاهات المعاصرة، و التي كثيرا ما تقدم للجمهور ما هو غير متوقع.

2-1- ضرورة إخضاع المتلقي للفنان و إخضاع الفنان للمتلقي:

قد تختلف الفنون البصرية الجزائرية عن مثيلتها العالمية في أسلوب التعاطي مع مواضيعها فالثانية حداثية و لها الصلة المتينة بالحداثة أما الأولى فهي تعاني على مختلف الأصعدة و هو الأمر الذي كان له الأثر البالغ في اتساع الفجوة ما بين الإنتاج الفني و الجمهور على الرغم من اشتراكهما في الثابت الثقافي.

شكل موقف المتلقي من العمل الفني و كل ما يحيط به من فعل أثناء المشاهدة إشكالية كبيرة طالما أرقت الفنان في الماضي و هو ما نفسره بغياب "جمالية التلقي" و التي من شأنها الرفع من مستويات الإدراك لدى المتلقي البسيط و الوصول به نحو المضامين أو سياقاتها في أسوأ الأحوال.

في هذا الوقت كان العالم يشهد تحولا كبيرا في العصر الحديث تجلى من خلال الثورة ضد المحاكاة في الفن وهي التي لم تجد مكانا لها في ظل إدراك العالم للتغيير، وهو الأمر الذي أدى إلى تطور دور المشاهد أو المتلقي و استشارة الحس و الذهن في جميع الاتجاهات الفنية التي تحاول إشراك المتلقي في العمل الفني.

لقد كان لزاما علينا كفنانين و باحثين في ميدان الفنون البصرية تشجيع الجمهور على ضرورة إبداء تساؤلات حول إنتاج الفنان و حبذا لو تكون في مصب أبجديات ترجمة و تأويل عمله، و هو ما

يساعد على قراءة الناتج الفني و ليس فهم موضوعه فقط فإن عجز عن تلقينهم أبجديات القراءة ففنه هنا لا يرتقي إلى درجة المتابعة[1].

من بين الأسباب التي تعيق عملية التلقي لدى المتلقي الجزائري منذ الصغر هي افتقار المناهج التربوية المتعاقبة لمادة التربية الفنية لكم المعلومات المواكبة للتطور التكنولوجي الذي يصاحب الفنون البصرية بغض النظر عن تشتت البرامج التي لا تخدم الساحة الفنية الوطنية أولا و لا العالمية ثانيا، حيث لا يمكن الوصول بالمتعلم إلى أبجديات تذوق العمل الفني ومنه قراءته في ظل عملية التلقين الممارسة أثناء ساعات تقديم المادة.

هذه المنهجة المتعمدة لها أثرها الكبير على إبداع الطفل في مراحله الأولى فكثيرا ما نلاحظ نفور المتعلمين من المادة و رؤيتها على أنها مادة ترفيهية بحتة، لتحصر قدرات المتعلم في الاطلاع على بعض الأساليب و التقنيات و ممارستها فقط من أجل نيل العلامة لا تحصيل معرفة و لا لتطوير القدرات الحسية.

نعود أيضا إلى غياب قنوات رسمية تعنى بكل ما له صلة بمجال الفنون ليضاف كمعوق آخر في قائمة معوقات عملية التلقي للفرد الجزائري و هو ما يعكس غياب مشروع حقيقي تكفله الدولة و الذي من شأنه العناية أكثر بالفنان و المتلقي و تذليل الإشكاليات الحاصلة بينهما على نحو أبجديات.

تتورط هنا أيضا الجمعيات و النوادي الفنية بالجزائر و التي تدعي الدفاع عن حقوق الفنانين و هو ما لا نلمسه على أرض الواقع ما عدا الجانب الذي يتعلق بإقامة و تنظيم التظاهرات الفنية من معارض و صالونات جهوية و وطنية لم تجد لها المتذوق اللازم لتكون هي الأخرى كبوابة لعرض الأعمال لغرض الاستقبال فقط دون مراعاة مستويات التلقي.

إن أحد أهم روافد الفن الحديث هي الرغبة في كسر المسافات بين الجماهير و العمل الفني، و هو الأمر الذي حاول الفنانون منذ نحو أربعين سنة التركيز عليه و هو ما نلتمسه في أعمال العديد من تجارب الفنانين الجزائريين و هو ما جعل من المتلقي على قلته يتجاوب في كثير من الأحيان مع اللغة الإبداعية للفنان.

[1]– راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي و تاريخ الفن "دراسة في القيم الجمالية و الفنية"، ط 01، دار النهضة العربية، بيروت، 1998، ص 290.

فأصبح الفنان في وقتنا الحالي حريصا على شد انتباه المشاهد من خلال طرح قضايا مفتوحة الفكر يحاول من خلالها لفت نظر المتلقي و محاولة إخضاعه للعمل من خلال مفرداته المكونة للشكل النهائي للعمل المقدم، لكن الأكيد هنا أن المشاهد سيبقى بعيدا نوعا ما عن فهم العمل الفني نظير جهله ببعض التفاصيل عن تاريخه و هو ما ينعكس بالسلب على فهم الدلالة الخاصة بالعمل الفني.

2-2- إستطيقيا الصدمة في التصوير الزيتي الجزائري المعاصر:

الأمر الأكيد أن مشكلة التلقي تعد مشكلة جمالية لها مكوناتها على اختلاف النصوص سواء أكانت بصرية أم غير بصرية، اهتم بها الدارسون و النقاد في حقل الفن و الباحثين في جمالياته و هم يعتبرون كذلك معنيين بمشاهدة العمل الفني و محاولة استيعابه.

بالعودة إلى التصوير الزيتي أو الخامات الأخرى فنجد أن ظواهر الواقع تنعكس من خلال قيمتي الشكل و اللون الذين يعبران عن واقعية الأشياء وهي هنا كتعبير عن صفات المظاهر الخارجية و الأحاسيس التي يمكن أن تصدر عن الفنان الذي يحاكي إرادات المتلقي نفسه الذي ارتبط مع المصور للحياة على اختلاف جوانبها[1].

قد تكون التعبيرية التجريدية **(Abstract Expressionisme)** من أكثر الصياغات التي تأتي عليها اللوحات الزيتية في الوسط التشكيلي الجزائري، و هو فن قلما يقال عنه أنه ذات صلة باللون أكثر من باقي القيم التشكيلية الأخرى لأنه غالبا ما يعبر عن الأحاسيس و الانفعالات[2]، لكن هذا النوع من الفن الذي يتصف في الكثير من جوانبه بتوصيفات اللاموضوعية و اللاشكلية و علاقته أحيانا بالتلقائية في الأداء كثيرا ما يسبب صدمة لدى المتلقي العادي.

هنا و في هذا النمط من التشكيل الزيتي نلاحظ تيهان المشاهد في فضاء العمل الفني ليس التيهان الواعي بل هو تيهان الحيرة التي تنم عن وجود عدم فهم للعلامات و الرموز المتضمنة في

[1]- أوفنسيا نيكوف، و آخرون، أسس علم الاجتماع الماركسي الينيني، تر:جلال الماشطة، دار الفرابي، بيروت، 1981، ص 93.

[2]- محمد علي علوان، جمالية الصورة في الرسم العالمي المعاصر تيارات ما بعد الحداثة أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 31، (جامعة بابل/العراق)، العدد الأول، 2013، ص 232.

العمل الفني نفسه، و هي التي تصب في علم السيميولوجيا الذي يعنى بالعلوم اللغوية و غير اللغوية التي أيدها "دي سوسير" بضم علم الإشارة إلى الكل و أن اللسانيات ما هي إلا جزء منه[1].

إن التشكيلات الزيتية التعبيرية قد حادت في بعض جوانبها عن فلسفة الفن الإسلامي الذي يدعو إلى الوحدانية، و هو الأمر الذي نلمسه في الابتعاد شبه الكلي عن تجسيد دلالات الفن الإسلامي التي نلمسها في الرسومات الجصية و كذا التشكيلات المحورة التي تنطوي تحت الزخرفة و مختلف الصناعات التقليدية[2].

على عكس التعبيرية التجريدية نجد أن اللوحة الانطباعية أو الواقعية على حد سواء تشد إليها الجمهور نظرا لمشاركتها له بعض الجوانب الاجتماعية التي يعيشها و هي القواسم التي من شأنها تحقيق عملية التلقي أكثر، لكن تبقى هذه العملية محصورة ضمن نظرية جماليات التلقي.

يرجع هذا التفاعل ما بين الفنان و القيم التشكيلية المتضمنة في الناتج الفني إلى البحث عن سبل التحليل البنيوي و ذلك اعتمادا على الأشكال التي تنسج العمل الفني و مقارنتها مع الوصف الداخلي للنص و هو ما بإمكانه تحقيق لحمة ما بين الأشكال و المدلول السطحي و العميق لإعطاء قراءة جيدة من خلال التنقل من قيمة إلى أخرى.

ينتج عن آلية الانتقال ما بين القيم التشكيلية و التجربة الجمالية التي لها علاقة بالتذوق الفني ما يسمى الحكم الجمالي حسب رأي " كانط"[3]، لكن نأخذ كذلك بعين الاعتبار قدرات المتلقي على توليد الفاعلية التي يصدر عنها الحكم التي تشوبها جملة من التفسيرات التي تميز عملية التلقي و هذا بالعودة إلى عدم تنبؤ المشاهد مسبقا بالجانب الذي سيجلب له المتعة.

إن من مسببات هذه الصدمة في اللوحة الزيتية المعاصر انعدام المؤرخين و كذا النقاد الفعليين لمسار الحركة الفنية المعاصرة داخل الوطن ما عدا الفنان و الكاتب "إبراهيم مردوخ" و الذي تطرق في

---

[1]– جميل الحمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والاتجاهات السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، مؤسسة المثقف العربي، المغرب، 2010، ص 39.

[2]– عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1978، ص 61.

[3]– محسن محمد عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، ط 01، 2000، ص 146.

مؤلفاته إلى تاريخ التشكيل الجزائري المعاصر بالإضافة إلى الأستاذ " منصور عبروس" و مطبوعات و مناشير عن وزارة الثقافة و قلة آخرون.

في حين أن المطلع على بعض المؤلفات الأخرى و إن وجدت نظرا لشحها سيلاحظ أنها مجرد دليل وصفي للفنان و سيرته الذاتية فقط دون الكتابة عن مدلولات أعمالهم أو التوجهات الفكرية التي اتبعوها في نسج فصول إنتاجهم الفني.

إن هذه المعوقات و أخرى من سببها إطالة فترة الجمود التي تشهدها الساحة النقدية الفنية التي سرعان ما تختفي مع السوق الفنية أين تكمن محدودية الجمهور المتلقي و الذي يتراوح ما بين فنانين و مهتمين بمجال الأدب و الفنون و عدد من الزوار الذين يتجولون بعيونهم داخل فضاءات الأعمال الفنية المختلفة مع إعطاء اراء قد تكون في مجملها غير مؤسسة و تستند إلى العواطف و النظرة الجمالية السطحية للمعروضات.

3- مفهوم التلقي:

لا يخفى علينا أن نظرية التلقي من أهم المناهج النقدية في دراسة و توجيه الفن البصري المعاصر و نقده، على الرغم من حداثتها فقد تمكنت من افتكاك مكانتها في الفن التشكيلي الحديث و المعاصر معا و هو نفس الأمر لباقي المناهج النقدية الأخرى، لتؤسس بعدا جماليا في العملية الإبداعية ما بين مكوناتها و منه الكشف عن جواهر الأعمال الفنية عند تفسيرها و تأويل مضامينها من خلال التركيز على الجمهور المتلقي.

و للإلمام أكثر بماهية التلقي كان لزاما علينا الرجوع إلى المفاهيم العامة حول المصطلح للتمكن منه في أبسط أشكاله اللغوية و الفلسفية.

3-1- مفهوم التلقي لغة:

قال الله تعالى: [فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (37)][1]

[1]- سورة البقرة، الآية 37.

فدلالة النص القرآني هنا لكلمة " تلقى " هنا تنبه إلى جملة الإيحاءات و الإشارات التي تخاطب نفسية و ذهن سيدنا ادم من خلال النص، و يتضح لنا بأن القران الكريم اعتمد مادة التلقي في نسق تعبيري و لم يستخدم مادة "الاستقبال" كما تناولته بعض المعاجم.

جاء في لسان العرب أن التلقي بمعنى الاستقبال، حيث يقول ابن منظور: "فلان يتلقى فلان أي يستقبله"[1]

أما في الانجليزية جاءت على النحو الآتي: "(Reception) بمعنى تلق، و يقال: (Receptive) أي متلق أو مستقبل، و يقال: (To receive) أي استقبل، تلقى، أخذ"[2]

هنا تتراءى لنا دلالة مادة التلقي و مادة الاستقبال في اللغة على الرغم من اشتقاقاتهما اللغوية في النص أو الصورة وذلك حسب السياق الذي تأتي عليه.

3-2- التلقي اصطلاحا:

إن هذا المصطلح الحديث يندرج ضمن صفة النظرية، أي إن الأصح في القول " نظرية التلقي"، حيث تعتبر عملية التلقي من القواعد و المبادئ النظرية التي عرفت انتشارا كبيرا خلال فترة السبعينات و هو الفكر الذي تبنته مدرسة "كونستانس" بألمانيا، حيث يعد ظهورها ضد التيار البنيوي و الوصفي و منه التوجه نحو القارئ كعنصر أساسي في العملية النقدية.[3]

يتبين لنا هنا أن مصطلح التلقي أو عملية التلقي ككل لها ارتباطهما مع الجمهور و كذا النص سواء أكان أدبيا أم فنيا حسب سياقه و محاولة تأويله و الوصول إلى جوهره اعتمادا على العمليات الذهنية و الذوقية.

---

[1]- جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، ج 08، (مادة لقا)، تح: عامر أحمد حيدر، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 685.

[2]- روحي البعلبكي، المورد، قاموس عربي-إنجليزي، ط 08، دار العلم للملايين، بيروت، 1996، ص 365.

[3]- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط 01، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001، ص 145.

4- التاريخ الفكري لنظرية التلقي:

4-1- الإرهاصات:

إن حداثة هذه النظرية لا تغني عن قدم جذورها التي تعاقبت مع الحضارات السابقة و يمكن القول بأن جذورها ذات أصول إغريقية، حيث وجدت في الأدب اليوناني القديم اهتمامات خاصة بالمتلقي لكن وفق مبادئ و أحكام مختلفة عن النظريات الحديثة التي نعرفها.

إنه من اللازم على الباحث في أصول و تاريخ نظرية التلقي عبر التاريخ المرور بما جادت به فرقة "السفسطائيون" و هي فرقة كانت لها الأسبقية في تناول العملية التواصلية، حيث يعتبر "لونجينوس"(Longin le Centurion) و هو زعيم هذا المذهب الفكري الفلسفي بأن المتلقي ذو وضع مزدوج على اعتبار أن اعتقاده بأن كل ملفوظ هو في حقيقته احتمال لابد منه أن يكون جامعا للبنية التي من خلالها يتحقق الإقناع التام للمتلقي[1].

لنقل أيضا أن "أرسطو" لم يتجاهل هذا النسق في مؤلفه "فن الشعر" حيث تناول ما أطلق عليه تسمية "التطهير"، وهي الوضعية التي تعد أحد مقومات الاندماج الكلي و التام للمتلقي مع العمل الدرامي، استند "أرسطو" إلى طريقته هذه في تحقيق الإيهام و هو ما يعتبر كمماثلة بين المحاكاة و الطبيعة بوصفهما عالمين أحدهما رمزي و الآخر طبيعي على التوالي[2].

لعل ثلاثية العناصر التي تحيط بعملية التلقي(النص . الكاتب . التلقي) و التي اهتم بها "أرسطو" من القواعد التي تأثرت بها نظرية الاستقبال الألمانية[3]، و هي الثلاثية التي تنص على وجوب تطوير قدرات الباث (الملقي) لتتماشى مع طقوس و معتقدات المتلقي حتى يتمكن هذا الأخير من فهم الرسالة نظرا لاستيعابه حسب سياق المعتقد و الطقس.

هذا السياق الذي يتماشى ضمن اجتراحات الايدولوجيا و توليد أو إنتاج المعنى فالعالم الإنساني أمامنا خاضع في تأويلاته للقيم الدلالية إلى توجهين اثنين حيث يشير الأول إلى جملة من

---

[1]- عودة خضر ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط 01،ا لقاهرة، 1997، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، نفس الصفحة نفسها.

[3]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي: دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996، ص 45.

الصيغ المجردة و التي تكون القيم جزءا منها على الرغم من عدم وجود الشكل بوصفها كيانا غير مرئي، والثانية تتراءى لنا من خلال الخروج بالقيم الناتجة عن التجريد الذي يعبر عن واقع ملموس[1].

إن هذه النظرية التي تعتبر من تفسيرات "ليسينج" (Gotthold Ephraim Lessing) لمقولات "أرسطو" حول فكرة التطهير التي يتضح للدارس مدى اهتمامها المبكر بعناصر العملية التواصلية و على وجه الخصوص المتلقي، حيث تبدو تفسيرات "ليسينج" كأن أرسطو يريد بنظرته هذه أن يقول لجملة النقاد من بعده أن العمل الفني أو الأدبي على حد سواء له تأثيره الخاص على المشاهد أو المتلقي بشكل كبير.

4-2- الأصول:

يعد "ياوس" (Hans Robert Jauss) و"فولفغانغ إيزر" (Wolwgang Iser)، وهما محسوبان على مدرسة "كونستاسن" الألمانية من أبرز الذين طوروا نظرية التلقي من حيث أهمية وسائل الإعلام الجماهيرية في ما يخص المنفعة و جملة التأثيرات التي تطرأ على الأفراد من حيث طريقة استخدام هذه الوسائل لإضفاء المتعة و البهجة فيها[2].

إن الدارس لنظرية التلقي سرعان ما سيتبادر إلى ذهنه قوامها على ركيزتين أساسيتين من ناحية الأصول، الأول معرفي تتجلى أفكاره في مصب الفلسفة الظاهراتية التي تعتبر السباقة في ظهورها و هو الأمر الذي نلتمسه في توجه زعمائها على غرار "ياوس" و "إيزر"، و الأصل الثاني نقدي تمثله جماعة من النقاد و الفلاسفة مثل: "واين بوث" و نقاد مدرسة جنيف، بنيوية براغ.

*** المعرفية:"الظاهراتية"**

لا مجال للشك بأن الفلسفة الظاهراتية جامعة و شاملة المعارف و كذا الدلالات السيميولوجية على غرار باقي المعارف الأخرى خاصة في ظل اهتمامها بالذات و إعطائها المكانة الرفيعة حتى صارت شاملة لكل الأشياء و ذلك لعدم تعارضها أو إلغاء النظام كما فعلت سابقاتها من التوجهات كالبنيوية و الشكلانية.

---

[1]- سعيد بن كراد، السيميائيات "مفاهيمها و تطبيقاتها"،دار الأمان، الرباط، ط 01، 2015، ص 170.

[2]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص 16/15.

على اعتبار "إدموند هوسرل" (Edmund Husserl) أول شخص قام بإضافة تعديلات على نظرية المعرفة بصفته كبير زعماء الفكر الظاهراتي وهو الأمر الذي وافقه عليه "انغاردن" (Roman Ingarden) فقد صارت أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة أسسا نظرية و مفاهيم إجرائية[1]، و التي أخذ منها من بعده أصحاب جمالية التلقي.

من خلال فرض "هوسرل" لنظرته "الفيمينولوجية" و التي تبحث في كيفية تحرير الفكر الإنساني من التصورات الممنهجة فقد ساهم في خروج الفلسفة عن أطر "الابستومولوجيا" التي نادى بها "الكانطيون الجدد" ذوي رؤية تقول بأن الفلسفة ما هي إلا مجرد تأمل من الدرجة الثانية بعد العلم الذي صنفوه كفعل أول[2].

يرى "إنغاردن" بأن المعنى الموضوعي الغير خاضع لمعطيات مسبقة لأي ظاهرة في الوجود ما هو إلا اجتهاد فردي خالص لفهمه (القصدية)، فالعمل الفني مثلا يرتكز على بنيتين، بنية ثابتة و هي ما أطلق عليها "النمطية" و التي تعتبر أساس الفهم، و الثانية "مادية" خاضعة للمتغيرات و هي التي تشكل هيكل العمل الفني، نفهم من هذا أن المعنى لا يقتصر على النمطية فقط بل يفوق ذلك ليشمل العملية التفاعلية ما بين بنية العمل الفني و فعل الفهم.

*** الأصول النقدية:**

نشير هنا إلى استفادة كل من أصحاب منهج التلقي من الخبرات الكبيرة التي جاد بها كل من أصحاب الفلسفة الظاهراتية و كذا أصحاب الفلسفة النقدية التي يتزعمها مجموعة من كبار نقاد مدرسة جنيف، و هي المدرسة التي أفاد فيها "أيزر" و "ياوس" الذين كان نقدهم ظاهراتيا.

كان من بين مناصري التوجه النقدي في تطوير نظرية التلقي كل من :(جورج بوليه . جان بيير ريشارد . إيميل شتايغر . ميللر) بالإضافة إلى مجموعة أخرى من النقاد الذين تناولوا العمل الأدبي على أنه تجسيد شكلي و لفظي للنسق الفكري للمؤلف و هو نفس الأمر الذي يمكن أن نطبقه على حقل الفنون البصرية بوصفه موضوع الدراسة و هو الأمر الذي يعتبر من الضروريات خاصة إذا تعلق الأمر بتحليل و نقد العمل الفني.

---

[1]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (أصول و تطبيقات)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص 34.

[2]– هشام معافة، التأويلية و الفن عند هانس جيورج غاديمير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، ص 67.

وهو الأمر الذي اعتقد به " بوليه" في أن العملية النقدية تمثل حوارا ما بين ذاتين الأولى تمثل ذاتية المبدع و الأخرى ذاتية المتلقي، و منه فعملية النقد هنا تشكل تحولا في عملية القراءة من خلال ربط المعرفة بالوجود و هو ما يشكل ثنائية لا تتجزأ في عملية التلقي التي تخلو هنا من التمييزات الخارجية و الداخلية و التي تتميز بالموضوعية[1].

نستخلص إلى أن هذا الاتجاه قد ساهم بشكل كبير في وضع النواة الأساسية التي اعتمدها أصحاب منهج التلقي الذين يؤمنون بفكرة أن العمل الأدبي أو الفني في أصله ما هو إلا مراة ينعكس من خلالها وعي صاحبه، و هو الأمر الذي لا يمنعنا من القول بأن هذا التوجه(النقدي) يصب ضمن خانة النقد الظاهراتي.

5- سيميائية التواصل الفني:

بالرجوع إلى أصل المصطلح (sémiologie) أي علم الدلائل وهي كلمة مشتقة من الإغريقية (semion) والتي تعني الدليل،[2] مضافا إليها مصطلح (logous) والذي يعني الخطاب هذا الأخير الذي يعنى بمجموع من العلوم الأخرى وموضوع دراسته هي العلامات والإشارات اللغوية مثل : الرسم ، الأيقونة...الخ

ويعتبر الفيلسوف " جون لوك " 1632 / 1704 أول باحث وضع حجر الأساس لمصطلح السيميولوجيا في عصره، حيث لم تكن تتجاوز آنذاك حدود النظرية العامة للغة وفلسفتها النظرية.[3]

بينما نجد الباحث " فيرديناند سوسير" 1857 / 1913 كان أول من دعا إلى علم السيميولوجيا برسمه علما عقليا غير محدد من وجهة لغوية وليس من ناحية فلسفية، ولهذا فقد تناوله كسنه تدرس حياة الإشارة في مجتمع ما، حيث يرى"سوسير" في كتابه (دروس اللغة العامة) إن اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار وهذا من خلال الإشارات، الطقوس، الأمارات، الرموز ...

---

[1]- سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية و صدر الإسلام، (رسالة ماجستير)، تخصص البلاغة و شعرية الخطاب، عمار ويس، قسم اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات، جامعة قسنطينة، 2008/2007، ص 16.

[2]- عبد الحميد بورايو " مدخل الى السيميولوجيا "، ديوان المطبوعات الجامعية، تلمسان، ص 11.

[3]- محمد نظيف، ماهية السيميولوجيا، دار إفريقيا الشرق . المغرب ص 37.

من هنا فلن يكون التواصل محدودا على الكلام وتوظيف اللسان وحده و إهمال أنساق أخرى للتواصل تعتبر ذات أهمية لما تحمله من مضامين دلالية هامه في تحقيق عمليه التواصل، ويرى "دي سوسير" إن علم السيميولوجيا علما غير قائم فلا احد يستطيع معرفة ماهيته، لكن مازال هناك تحد لتحقيق وجوده من خلال دراسة الدال والمدلول.

على غرار "دي سوسير" الذي دعا إلى علم السيميولوجيا، لكن الحقيقة أن أول من رسم السيميولوجيا كعلم قائم بذاته هو الفيلسوف "تشارلز بيرس" من خلال وضعه لنظرية خاصة بالإشارة أعطاها تسميه la sémiologie والتي كانت حسبه شامله لمجموع العلوم الطبيعية والإنسانية وهذا من خلال دراسة علم الإشارة الدالة، وهذا على الرغم من اختلافها داخل علم السيمياء.

ونجد أيضا من بين أبرز الوجوه التي ظهرت في مجال السيميولوجيا الباحث "بيرس" وهو أول من أعطى تعريفا لمجال الصورة تحت تسمية "الأيقونة" ويعتبر كأول تعريف لعملية تواصل غير لساني، ليؤسس فيما بعد ذلك مع " دي سوسير " أولى المدارس اللسانية الأمريكية والتي عنت بالعلوم الإنسانية على غرار "علم النفس الاجتماعي" الذي يدعى أيضا السلوكية، بالإضافة إلى "علم النفس اللساني" ومنه ظهرت النظرية التوزيعية على يد " بلومفليد " ويسيطر على مدرسة اللسانيات الأمريكية ابتعدت إلى حد ما عن الصوتيات.

من هنا يتبين لنا أنه وعلى الرغم من التطور الذي عرفه علم السيمياء فقد ظهرت نظريات تتعارض فيما بينها على الرغم من وجود قواسم مشتركة وهي مبنية على العلامة التي تجمع عدة اتجاهات في مجال السيميولوجيا، ومن هنا سنعرض عليكم أبرز الاتجاهات التي لعبت الدور الهام في تطور علم السيميولوجيا ودراستها وتحقيق أهدافها.

5-1- سيمياء الدلالة :

يأتي في مقدمه أنصار هذا الاتجاه الباحث "رولان بارث"، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن العلامة هي وحدة ثنائية تبنى علاقتها فيما بين الدال والمدلول، و أنصار هذا الاتجاه عشرة من أبرزهم "سوسير" وهذا لما اقترحه للعلامة اللغوية حيث جعل علم العلامة جزءا من علم اللغة العام، ومنه فالسيميائية قائمة على العلاقة بين الدال والمدلول، فالنظام اللغوي المغلق يجب أن يكون نموذجا يقتدى به في دراسة جمله الأنظمة الدالة، وقد نهج هذا المنهج كذلك "**بارث**" حيث ركز على توزيع

سيمياء الدلالة في ثنائيات تتجلى فيما يلي : (اللغة والكلام / المركب والنظام / الدال والمدلول / التقرير والإيحاء).[1]

فاللغة يستحيل أن توجد بدون وجود كلام ومنه فالسيمياء لا تفرق بينهما ،وهذا على الرغم من وجود مشاكل على غرار جدلية اللغة والكلام.

أما فيما يخص الدال والمدلول فان "سوسير" و "بارث" يريان أن العلامة تتكون من وحدة ثنائيه فيما بينهما وهو ما يعني وجود علامتين إحداهما لسانية و الأخرى سيميائيه، لا يمكن فهم إحداهما إلا بفهم طبيعة الأخرى و من مثال ذلك لبس معطف لوقاية الجيم من البرد والمطر لا يكون إلا في فصل الشتاء وهطول الأمطار، ولباسه يدل على علامة دالها ومدلولها ارتداء المعطف، ومن هنا لا يمكن فصل الدلالة على المدلول.

5-2- سيمياء التواصل:

و أنصار هذا الاتجاه تسعة و أبرزهم "مونان ـ بوسنيس ـ كرايس ـ مارتنيه"، حيث يرون أن العلامة ذات ثلاثة أقسام حيث تتكون من: "الدال و المدلول والقصد"، ومنه فالوظيفة الاتصالية ترتكز بإرادة المرسل في التأثير على من حوله من خلال تشكيل حقول غير لسانية تعرف بالقصدية، ومنه فعمليه التواصل لن تنجح بين الدال والمدلول إلا عن طريق العملية القصدية فيما عرفت بالتواصلية القصدية، وبهذا تكون المقاصد ذات دور مميز لما تعطيه من تلميحات لها الدور في إبراز التواصل وتحقيقه.

حصر أصحاب هذه الاتجاه السيميائيه في دراسة انساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، ويقول "مونان" في هذا الصدد انه ينبغي تطبيق المقياس الأساسي الذي يحدد وقوع السيميولوجيا وحصول التواصل لتعيين الوقائع وتعيينها وهذا ما ذهب إليه "بريسينيو" إلى دعمه من خلال موقف " بوسينس " الذي ينص على أن السيميولوجيا تهتم بالوقائع القابلة للإدراك من خلال الوعي من اجل ان يعرف المشاهد مقصدها ووجهتها .[2]

ومن هنا يبين لنا "بريسينيو" أن الفرق مابين الوظيفة التواصلية و الوظيفة الدلالية هي القصدية التي تتجلى في الأولى على غرار الثانية.

---

[1]- عبد الله إبراهيم، و آخرون، معرفه الآخر، المركز الثقافي، بيروت، ط 02، 1996، ص 96.

[2]- المرجع نفسه، ص 84.

5-3- نظرية سيمياء الثقافة:

و أنصار هذا الاتجاه إحدى عشر فردا وهي المستفيد من الفلسفة الماركسية ومن عده باحثين وعلماء حين برز هذا الاتجاه عام 1962م و منهم "يوري لوتمان ، فيانشلان ، سنلسكي .....الخ

يرى أصحاب هذه النظرية بأن العلامة ثلاثيه المبنى، ولكنهم أقصوا القصدية وعوضوها بالمرجع، ومنه حسبهم فالعلامة تتكون من ثلاثة بنيات ألا وهي: "الدال و المدلول و المرجع" حيث يرون أن العلامة ليست لها أي دلاله إلا من خلال وضعها في إطار ثقافي ومنه البحث عن العلاقات التي ترتبط بينها داخل الثقافة الواحدة، حيث قدمت مدرسة موسكو مقاله بعنوان "نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات" ومن أبرز نقاطها نجد : [1]

1 . لا يكون قيام الأنظمة السيميائيه المنفصلة إلا على أساس الوحدة ومساندة كل منها للأخر.

2 . من الممكن تشكيل ثقافات عديدة ذات وحدة بنائيه من منظور سياقي أوسع.

3 . يمكن اعتبار الثقافة مجموعه من الأنظمة السيميائية الخاصة حسب وجهة نظر السيميائية.

يتبين لنا هنا أن أصحاب هذا الاتجاه ركزوا على اللغة فلا يمكن حصر الثقافة داخل حدود ما، فالنص يحمل رسالة ذات معنى متكامل وليست بالضرورة لغة طبيعية ومن مقال ذلك الأعمال الفنية المختلفة كالموسيقى و الرسم ومختلف المؤلفات.

5-4- المدرسة الفرنسية:

ونجد على رأس آو أنصار هذه المدرسة "جوزيف كورتيس" إلى جانب مجموعة من الباحثين الذين زاولوا دراستهم بالجامعة الفرنسية على غرار كل من: ميشال ريفي . شابرول . جان كلود كوكي .....الخ

لقد توجه هؤلاء الباحثون في دراساتهم إلى اللسان آو ما يصطلح عليه المدلول ومنه اكتسبت جمله القوانين التي تتحكم في صقل النصوص، وكانت المدرسة الفرنسية ترتكز على تحليل الخطاب النصي بنيويا، ومنه استهداف شكل المضمون للوصول إلى المعنى، ومنه فلا أهمية للمؤلف لكن

[1]- المرجع السابق، ص 106.

المهم هو البحث عن الدال أو شكل المدلول أو المحتوى ، وقد أعطى أصحاب هذه النظرية أربعه بنا للعلامة ألا وهي: الدال والمدلول والدال على الدال والدال على المدلول[1].

ومنه فقد ارتكز التحليل السيميولوجي للمدرسة الفرنسية على الإلمام بالمعنى النصي من خلال زاويتين الأولى سطحيه و الأخرى عميقة تدرس كل واحدة وتحلل العلامات على حدا و بأسلوب مختلف عن الآخر لكن كلتيهما تهدف إلى تحقيق ما جاءت به المدرسة.

مما سبق يتجلى لنا أن السيميولوجيا باعتبارها فكرا معاصرا تهدف إلى التواصل على الرغم من اختلاف نظرياتها و تباين آراء أصحاب كل نظرية، وهو ما يتم عن طريق التأمل في الدلائل من مختلف الزوايا وهذا بنظرة فعليه قائمة على التواصل، أو قصدية التواصل وهو ما يخلف تأثيرا على الغير حسب المعطيات ومنه تحقيق العملية التواصلية بنجاح.

6- الفن المعاصر:

لا يخفى على الدارسين أنه مع نهاية القرن التاسع عشر ميلادي و بداية القرن العشرين عرفت الإنسانية تقدما علميا و تكنولوجيا منقطع النظير، و قد حقق الغرب العديد من الانجازات العلمية في مختلف الميادين خاصة ما تعلق بتطوير ما حققته الثورة الصناعية التي كان لها الأثر على تطور الآلة، هذه الأخيرة التي ساهمت إلى حد بعيد في ترقية الاتجاهات الأدبية و الإبداعية على مختلف الأصعدة، ولا يخفى علينا كذلك أن الثورة العلمية قد مست ميدان الفنون بشكل خاص في القرن العشرين حيث تولدت عدة اتجاهات و تيارات فنية لها خصائصها و تأثيراتها على تاريخ الفن.

وقد اصطلح على هذا الاتجاه كذلك لفظ "ما بعد الحداثة"، وقد جاء هذا التيار الفني لمواكبة الفكر البشري المتجدد خاصة ما تعلق بأساليب التشكيل، و يدل هذا المصطلح أساسا على جملة التحولات العلمية و القفزة النوعية للتكنولوجيا خاصة ما ارتبط بالثورة الصناعية،[2]ويمكن القول بأن ما بعد الحداثة هو تيار له مكانته الخاصة في الفنون المرئية و البصرية على غرار الأدب و المسرح، الموسيقى و الفنون التشكيلية بصفة خاصة.

[1]- جميل الحمداوي "الاتجاهات السيميوطيقية"، مكتبة المثقف، المغرب، ط 01، 2015، ص 47.

[2]- محمد سبيلا، مخاضات الحداثة، دار الهادي للنشر و التوزيع، بيروت – لبنان، ط 01، 2007.

تعود بداية مرحلة المعاصرة في الفن إلى الستينات من القرن الماضي إلى وقتنا الحالي، ولقد عرف عن هذا الاتجاه بأنه التعبير الصريح للفنان دون التقيد بقواعد الفن الحديث حيث أصبح كرمزية تعبيرية عن حاجة الفنان و المتلقي معا دون شروط، وهو ما يشير أيضا إلى الخروج عن نظام الكنيسة و الدين في الفن[1]، وهو الأمر الذي ساهم في خلق مفهوم جديد للجمال الذي يعكس بصدق الحقائق الذهنية و الشعورية.

اعتمدت المعاصرة في الفن على كسر القواعد الكلاسيكية في الفن خاصة ما تعلق بجانب النقل المباشر للمواضيع و التسجيل التشكيلي لها، بل جعل من العملية التواصلية ما بين المشاهد و العمل الفني أكثر إشكالية نظرا لظهور نظرية الفن للفن، لكن هذا الإشكال لم يمنع المتلقي "الغربي" و بصفته منفتحا على ميدان الفنون البصرية من فك مضامين الأعمال الفنية نسبيا، و هو الأمر الذي كان له الأثر في تحرير الفنانين أكثر و إعطائهم قدرة أكبر في على تقديم رؤاهم[2].

6-1- مجالات الفن المعاصر:

6-1-1- فن الحد الأدنى: (Minimalist art)

يعتبر فن :"المينيمال" أو كما يعرف بفن الحد الأدنى من أبسط الرسوم التجريدية من ناحية التشكيل، وهي تعتمد على قواعد بسيطة في تكوين العمل الفني و كذا الابتعاد عن التجسيم في بداياتها، وقد ذهب فنانو هذا الاتجاه في الغرب على نبذ الأساليب التقليدية في تكوين العمل الفني و هو ما يعتبر كتوجه فني يحرر الفنان من المؤثرات السيكولوجية التي تؤثر على نفسية الفنان ومنه تحقيق السعادة و الحرية في الأداء بالإضافة إلى التخلص من الأعباء الزائدة.

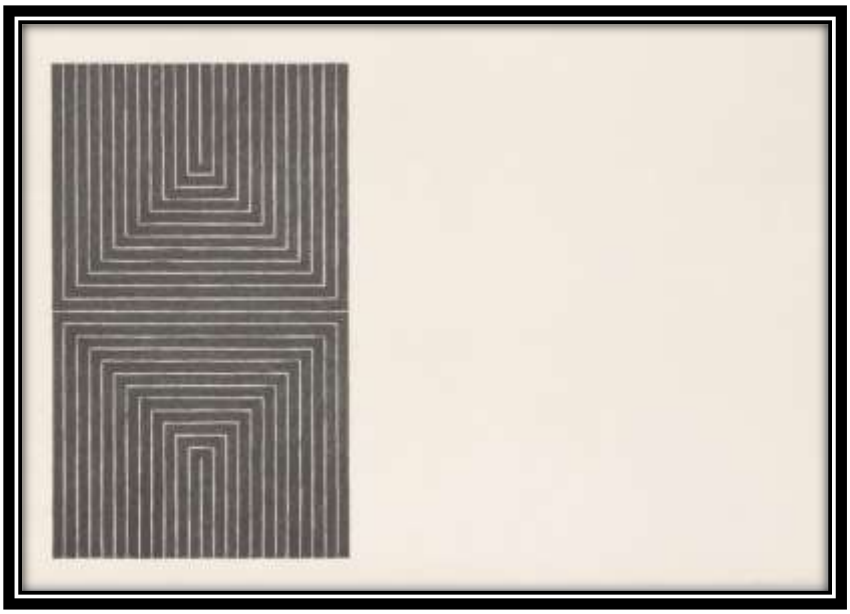
عمد "ستيلا" **(Stella)** سنة 1959م إلى تشكيل عمل فني ذات تراكيب دقيقة القياسات، وقد وظف التكرار في عمله هذا من خلال إعادة صياغة الأشرطة البيضاء و التي استلهمها مسبقا من أحد أعمال "جونز" وهي لوحة "علم جونز" التي تحاكي العلم الأمريكي.

---

[1]- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي،"دراسة سيكولوجية في التذوق الفني"، عالم المعرفة، الكويت، 2001م، ص259.

[2]- المصدر نفسه، ص 269.

ابتعد "ستيلا" عن إتباع القواعد الكلاسيكية للتصوير في أسلوبه هذا بل ذهب إلى الترتيب التصاعدي أو التنازلي للأشكال التي بدورها توحي للمشاهد العمق و تكون أكثر تحديد، وعندما سئل عن دلالة عمله هذا أجاب "ما ترون هو ما ترونه" و هي إشارة على وجوب إخضاع التجربة البصرية لفكر جديد غير خاضع لإضفاء معنى[1].



Frank Stella
Arundel Castle, from the Black Series I, lithograph on paper mounted on paperboard, (38.1 x 55.9 cm)/ 1967.*

إن الظهور الفعلي لفكر هذه الحركة كان مع أطروحة الفيلسوف "ريتشارد وليام "(1965م) و التي تناولت الأعمال الفنية الجريئة خلال خمسة عقود سابقة، و قد مهد هذا الفن فيما بعد إلى المعاصرة في النحت الذي خرج هو الأخر عن نظم الكلاسيكية في التشكيل، و كان من بين هؤلاء النحات "دونالد جاد" الذي وظف التكرارية في أعماله النحتية التي كانت جلها عبارة عن صناديق متشابهة الأحجام و الأبعاد بالإضافة إلى النحات الأمريكي " كارل أندريه" و كل من: دان فلافان، روبيرت موريس[2].

[1]– كلود سيرنسكي، آرثر دانتو، الفن الحديث مع مقدمة لعلم الجمال، تر أحمد صالح غالب الفقيه، المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية، اليمن ،ط 02، 2016، ص 70.

* الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني: https://www.moma.org/collection/works/61214

[2]- Paulina Sztabinska, The Minimalist Allergy to Art, University of Łódź, P 93.

6-1-2- فن البوب: (POP ART)

إن الأصل في تسمية هذا الفن بمصطلح " البوب" يعود في أصوله إلى الفنان " لوي" و الذي أطلق هذا الاسم على بعض التجارب الجديدة و الجريئة لبعض الفنانين، و أصبح المصطلح شائعا منذ 1961م حتى 1964م، و تتدرج أساليب هذا التوجه ضمن الواقعية بما يحمله من علاقة ما بين المجتمع و الفنان لكن بطريقة جديدة[1].

و هي اختصار لمصطلح (Popular) الإنجليزي والتي تدل على الفن الشعبي أو الجماهيري و هو الفن الذي سعى جاهدا إلى إيجاد صلة ما بين الحياة و الفن من خلال استخدام مجموعة الصور البسيطة في تشكيلات فنية كانت غالبيتها تجارية، وكان الهدف من ذلك الوصول إلى الوصول إلى عامة الناس.

و تعتبر بريطانيا مهد نشأة فن البوب سنة 1952م، حيث أسس مجموعة من الفنانين التشكيليين و منهم المهندسون و المعماريون وكذا فئة من النقاد مجموعة (IG) و التي هي اختصار لـ"The Independent Group"، و قد سارت هذه الحركة على نهج سابقاتها حيث تحدا أفرادها نهج الحداثة في التشكيل من خلال الإبداع الجديد في التيار الفني و منه خلق توجه جديد يعتمد على التقييم البصري للأشياء المحيطة بالفرد[2].

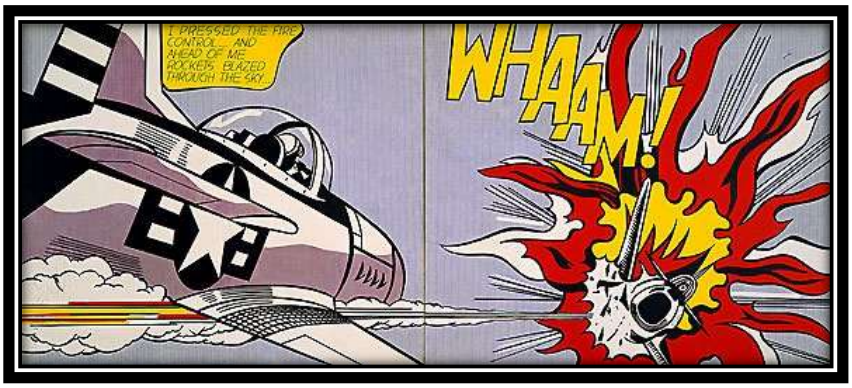
جاءت هذه الحركة الفنية بأمريكا تحت فكرة رفض الفن اللاشكلي كطريقة منهم للتعبير عن ضرورة العودة إلى مظاهر الحياة الشعبية، و تعود جذور هذه الحركة إلى الحداثة التي عرفها العالم لكن الأكيد أنها ضد التعبيرية التجريدية التي تجرد الواقع من ملامحه و هو الأمر الذي زاد من شعبيتها خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية.

[1]- محمد جلوب جبر الكناني، أنس كاظم ياسر، المتحول في البوب ارت، دراسة في تقنيات الإظهار، مجلة الأكاديمي، (العراق/جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، العدد 89، 2018، ص 06.

[2]- Art3Network, Pop Art en Angleterre, 19/04/2019:
http://www.popartis.com/dossiers/popart-angleterre.html.

في نفس السياق قدم لنا الفنان Andry Warhol أولى أعماله سنة 1962م[1]، لتتوالى إنتاجاته في هذا الحقل بطريقة جذابة تقدم موضوعات اجتماعية معاصرة حيث كانت تقنية القص و اللصق حاضرة بقوة بالإضافة إلى عنصر التكرار، لينتقل فيما بعد من الفن التجاري الى الفن الخاص عن طريق توجهه إلى رسم Bandes Dessinées.

كان "ليشتنستاين" من السباقين كذلك في هذه الحركة حيث قام بتشكيل لوحة **(Whamm)** سنة 1963م و التي نقل فيها رسومات شبه واقعية تمثل صورا هزلية و لم يفصل بين عمله هذا و بين الفن الراقي سوى أن أعماله تندرج ضمن التحديات الجديدة للفن المعاصر مع بداياته الأولى، و هو ما تمكن منه في الأخير و صور العديد من الأعمال الأخرى التي كان لها الصدى البالغ لدى الجمهور الذي كانت لديه فكرة مسبقة عن هذه الرسومات التي إن صح القول فهي توضيحية خاصة إذا جاءت على صفحات المجلات أو القصص المصورة.



Roy Lichtenstein
Whaam!, Magna and oil on canvas. (172.7 x 406.4 cm), 1963.*

هناك العديد من الفنانين كذلك الذين برعوا في الميدان مثل: جاسبر جونز، توم ويسلمان الذي كان أسلوبه بسيطا تتخله السخرية لكن الأسلوبية مكنتهم من تحقيق مكانة لفنهم ضمن صفحات التاريخ و كذا في الوسط الاجتماعي المعاصر.

[1]– اسعد جواد عبد مسلم، البوب أرت و تمثلاته في الخزف الأمريكي، مجلة جامعة بابل، (العراق /كلية الفنون الجميلة)، المجلد 63، العدد 6، 2015م، ص 633.

* الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني: https://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-whaam-t00897

6-1-3- الفن المفاهيمي: "الفن التصوري" **(Art conceptuel)**

أطلق "هنري فلانيت" لفظ (فن المفهوم) سنة 1961م[1] اعتمد أصحاب هذه الحركة على الأفكار الفنية التي تدور بأذهانهم دون الاعتماد على الأشكال أو العناصر فقط بل سايرتها في بعض الأحيان عبارات أو نصوص تفسيرية، إلا أنه و بعد إطلاعنا وجدنا أن جملة من الفنانين لجأوا إلى التشكيل فقط وهذا قصد ترك المجال أمام المتلقي لحصر صورة ذهنية و منه تفكير صائب في محتوى أعمالهم.

Joseph kosuth
One and three chairs, 1965.*

نجد من بين هؤلاء الفنانين الأمريكي "جوزيف كوزوث" بعرض أحد أعماله التي كانت عبارة عن كرسي و صورة لكرسي مضافا إليه نص توضيحي عبارة عن تعريف للكرسي، وقد كان عمله هذا علامة فارقة في فن الفكرة وجذب عمله هذا العديد من المتلقين الذين اختلفت أرائهم حول العمل لكن الاتفاق الوحيد و الأكيد كان بين التجسيد و اللغة[2].

---

[1]- مكي عمران راجي/ سامرة فاضل محمد علي، جماليات المضمون في الفن المفاهيمي،مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الإنسانية، (العراق/كلية الفنون الجميلة)، العدد 30، كانون الأول 2016م، ص 388.

* الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني:
https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/

[2]- مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرين، دار الشروق، ط 01، 2000م، ص 17.

في سنة 1988 عرض الفنان الانجليزي "روج اكلنج" عملا فنيا أعطاه اسم "ساعة من الرسم بأشعة الشمس" عبر من خلاله عن الطاقة بطريقة فريدة تبين عن الفكر العميق للفنان في صياغة فكرته عن طريق أدوات بسيطة، أما الفنان "والتر"(1935م) فقد جاء بعمل فني حمل تسمية "الكيلومتر المكسور" (1989م) و الذي عرضه بأحد القاعات، كان عمله عبارة عن خمسمائة قضيب نحاسي طول القضيب الواحد المترين و قد كان عمله هذا ذو بعد فكري عميق ترك الجمهور من خلاله في تفكير عميق عن مدلولات هذا العمل الذي توافقت الآراء حوله أخيرا نظرا لدلالته عن المسافة[1].

6-1-4- فن الأداء: (Performance Art)

لقد أوجد هذا الأسلوب في الفن كفكرة هدفها إبعاد الفن عن آليات السوق، وقد ظهر في مطلع السيتينيات على يد كل من: "ألان كابرو- فيتور أكونسي- كريس بيردين- كارولي سشينيمان"[2] حيث ثار أربعتهم ضد أعراف الفنون البصرية كالتصوير و النحت....، و من مميزات هذا الأسلوب أنه يمكن الجمهور من الولوج في العمل الفني كعنصر يقدم مجموعة من الإبداعات تدخل في سياق العمل الفني نفسه.

Joseph Beuys
In the action "Explaining pictures to a dead hare", 1965.*

[1]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- كلود سيرنسكي، آرثر دانتو، الفن الحديث مع مقدمة لعلم الجمال، تر أحمد صالح غالب الفقيه، ص 75.

* الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/

و من بين هؤلاء الفنانين الذين رفضوا التقاليد الكلاسيكية و تمردوا عن المثل الجمالية في الفن نجد النحات "جوزيف بويس" Joseph Beuyes و هو ألماني قد قدم أداءا سماه "كيفية شرح صورة لأرنب ميت" و الذي قدمه سنة 1965م، بالإضافة إلى عدد آخر من الفنانين الأدائيين أمثال: "إيف كلين" و " مارينا أبراموفيتش" التي أدت عملا حمل اسم "إيقاع" و هو العمل الذي ابتعد فيه أسلوبها عن باقي الفنانين الأدائيين بعد توظيفها لنوع من الطقوسية .

إن الأعمال التي جاء بها هؤلاء الفنانين تنم عن مدى التفتح الفكري الفني في تلك المرحلة خصوصا اختيارهم لأفكار حقيقية مهمة جسدتها المواضيع الواقعية التي عالجت في كثير من الأحيان الجوانب الاجتماعية للحياة اليومية، ثم انتقل فن الأداء الى الفنون التشكيلية حيث تمكن من إفتكاك مكانة لدى الجمهور الأوروبي و الأمريكي لتبقى إشكالية عدم تقديم هذا النوع من الفنون في بلادنا العربية قائمة باستثناء بعض البلدان على غرار العراق و مصر.

6-1-5- الفن البيئي: (Environmental Art)

يمكن القول بأن هذا الفن جاء كغاية لإضفاء الجمالية على المكان و يعود ظهوره إلى منتصف الستينيات و حتى سنة 1970م، هو فن يعنى بالبيئة ككل بما في ذلك الكائنات الحية كما أنه يتصف بالثبات و الاستقرار كما يعتبر الفضاء التشكيلي الوحيد الذي لا حدود له، و قد تطور هذا الفن بعيدا عن المخاوف الرسمية حين لجأ فنانوه إلى كل أساليب التوثيق ليتمكنوا من تحويل العمل المجسد إلى وسيلة استعلام علنية[1].

نجد من بين هؤلاء الفنانين كل من "جاكسون بولوك" و"جين دو بوفيه" هذا الأخير الذي أنجز عملا سماه (مهرجان الأرض)، وقد حاول الفنان استخدام خامات جديدة و أسلوب مبتكر كان الغرض منه تغيير نمط التذوق البصري لدى المتلقي من خلال تنمية قدراته الإدراكية ليتمكن في الأخير من فهم الرسالة التربوية و الجمالية لهذا الفن، و ما نلاحظه أن هذا الاتجاه في الفن قد حقق مكانته الخاصة لدى عامة الجمهور على الرغم من عدم انتشاره الواسع في العالم ككل.

[1]- رنا حسين هاتف/أحمد عبد الرضا عليوي، الأساليب الفنية و تحولاتها في الفن المعاصر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الإنسانية، (العراق/كلية الفنون الجميلة)، العدد 41، كانون الأول 2018، ص 1459.

Paul Jackson Pollock
convergence, Dotting and spraying the dyes onto a large canvas painting, 327 cm x 390 cm, 1952.*

حتى لا نحصر هذه التوجهات فيما تطرقنا إليه سابقا وجب القول بأن الفن المعاصر لا حدود لإبداعاته و كذا تنوع أساليبه و طرق تقديمه لكن يبقى المشكل الوحيد هو مدى وعي الجمهور بما يقدمه الفنان، فنحن نلاحظ نفور المشاهد في عامة المعارض أو الصالونات لوجود هوة فيما بين الفنان و المتلقي و العمل الفني، و لعل من بين هاته الأسباب بالدرجة الأولى هو الفكر السطحي وعدم وجود القنوات الكافية لتحقيق غاية الإدراك.

و لهذا فقد كان لزاما على الفرد تطوير ملكة الفكر الواسع و تقبل الأخر لما له من انعكاسات ايجابية على تحقيق العملية التواصلية ما بين الفنان و المتلقي الذي تختلف درجات وعيه تحت جملة من الظروف التي تكون غالبيتها انعدام الذوق الجمالي نظرا لعدم انتشار الفكر الفني المعاصر بدرجة كبيرة خاصة في البلدان العربية.

7- فلسفة الفن المعاصر:

إن إشكالية النسق الواحد في الفن المعاصر من أبرز العوائق التي الفكر الإنساني، حيث يمثل النسق الاشتغال على الوحدة و الكلية في إطار الزمن و التي لا تتحقق إلا من خلاله، فالفن باعتباره من الممارسات الاتصالية التي جمعت بين الأفراد و الطبيعة في آن واحد خاضع إلى مسألة الجدلية المتبادلة فيما بين العقل و الوعي باعتبارهما طرفي العملية التفاعلية على اختلاف أوجهها.

* الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني: https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp

تجدر الإشارة هنا إلى ضرورة فهم الافتراضات التي أوصلت الممارسة الفنية المعاصرة إلى قيمتها الحالية و ذلك قصد التوصل إلى نتيجتين هامتين، تتمثل الأولى في الوصول إلى فهم المعاصرة في الفن على اختلاف مستوياتها فيما تكون الأخرى نافية للنسق الذي هي عليه الآن، فالجوانب الشكلية وحدها غير كافية لتحقيق التفاعل ما بين المتلقي و الفنان ما لم يكن هناك وعي ثقافي متجدد ومواكب للعولمة التي يشهدها العالم في الوقت الحاضر.

7-1- فلسفة الفن عند برغسون: (1859-1941) Henri Bergson

يرى برغسون أن الفن عبارة عن عين ميتافيزيقية فاحصة، فالفنان هنا صاحب قوة و بصيرة تمكنه من الخوض في مجالات الحياة تحت إدراك مباشر و هو ما يمكنه من الروية في تجسيد أفكاره التي لا يستطيع عامة الناس رؤيتها[1]، فالرؤية التي توجد عند كافة الأفراد ما هي إلا رؤية سطحية لمختلف الموضوعات الخارجية التي تعتبر كرؤية محدودة نظرا لتعلقها بالواقع الخارجي، و هو الأمر الذي يحول طبعا دون التأمل الفعلي للوجود و الاهتمام فقط بالنفعيات.

إن الإدراك الحسي ما هو إلا احد العوامل المساعدة على فهم السلوك أو الأفعال المتباينة، فالاتصال القائم ما بين الفرد و الطبيعة ما هو إلا تجربة حسية فريدة و توسيع لمجال إدراك العقل، هذا الإدراك الذي يختص به الإنسان عن باقي الكائنات الأخرى يعتبر كحس ذو توجيهين احدهما باطني و الآخر خارجي.

جاء "برغسون" بمفهوم جديد يربط ما بين العملية الإبداعية و الحس بوصفهما مكونا العمل الفني و هو "الخلق الفني" ما اعتبره الكثير في وقتنا الحاضر فكرا فنيا، فقد كان لزاما على الفنان الجمع ما بين القيم المشكلة لعمله الفني بدءا بالأفكار و مرورا بالماديات التي تشكل في نهاية المطاف الشكل الخارجي الذي يعتبر كصورة نهائية لعملية الإبداع الذي يمر بعدة مراحل من المجرد إلى العيني، ومن الكلية إلى الجزئية.[2]

يمكن القول بأن "برغسون" قدم لنا أحد النظريات الجمالية الخاصة و التي تؤلف ما بين الفن و الإدراك الحسي المباشر للفنان الذي يعتبر قوامها و هو الإنسان الغير عادي، إلا أن السطحية سائدة

---

[1]- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، مصر، 1988، ص 14.

[2]- المرجع نفسه، ص 23.

على توسع الإدراك الحسي نظرا للبعد الميتافيزيقي الذي تحكمه صلة الفنان بتراثه الفني المستمد من محيطه البيئي و الاجتماعي.

7-2- تيموتي بينكلي: Timothy Binkley(1943)

فنان و فيلسوف أمريكي عرف عنه كتاباته عن علم الجمال و الفن المفاهيمي، و عرف عنه ولعه بالتصاميم الفنية من خلال الكومبيوتر المحمول، تحصل في سنة 1970م على شهادة الدكتوراه في الفلسفة عن جامعة تكساس و اشتغل كذلك كأستاذ في مجال الفنون البصرية و يعتبر مؤسس الصالون الدولي الرقمي لفن للكمبيوتر[1].

قد تكون نظرة "بينكلي" للفن المعاصر قوية بعض الشيء فهو يؤمن بعدم كفاية ردة الأفعال الجمالية اتجاه العمل الفني بل أنه من الضروري على المتلقي التحلي بالوعي اتجاه الواقع، فالمعاصرة في الفن لا يمكن أن تبنى على الجانب المادي فقط على الرغم من وجود صلة بينهما، و هو الأمر الذي يتحقق انتقالا من الحداثة إلى ما بعدها.

إن المعاني التفاعلية بين المعاصرة و المحترفات الفنية في ستينات القرن الماضي تؤكد الخروج الشبه كلي عن الانقلابات الاجتماعية المختلفة ليتولد عنه فن جديد سرعان ما يتجاوز الفنان فيه ولعه بما قدمه دون نسيان المبدأ في الأداء، و هو الأمر الذي ينطبق على وجه الخصوص في تخصصي البوب ارت و الفن البيئي بوصفهما مادة سردية لا حدود للجغرافية لها و لا مفاهيم محددة تحكمها.

يرى "بينكلي" أيضا انه من الضروري العمل وفق البعد الاجتماعي الذي تجتمع فيه ثلاثية: الكائنات و الأعمال الفنية بالإضافة إلى العناصر و الأشياء التي تعتبر كمصدر للتجربة الجمالية، و هي الأمور التي تعتبر كصياغة نهائية لمفاهيم الفن المعاصر الذي يجعل من الذات تواجه الآخر دون الاصطدام بالمستوى المعرفي أو مواجهة المجهول.

[1]- Roger Malina, The Stone Age of the Digital Arts: 14/07/2019,http://www.nydigitalsalon.org/10/essay.php?eassy=3.

7-3- آرثر كولمان دانتو: Arthur Coleman Danto (1924/2013)

يبدو تفكير "دانتو" شاملا اتجاه الفن المعاصر خاصة في الجوانب التي تتعلق بالفن المفاهيمي خاصة، و هو يرى بأن كل الاستياء المحيطة بنا يمكن أن تكون في حد ذاتها عملا فنيا، من هنا فقد كان لزاما على الفرد اللجوء إلى حقل الفلسفة حتى يميز جوهر الأشياء المحيطة بعالمه الخارجي، فالأفكار يمكن أن يكون لها دور الوسيط ما بين الجماهير في تلقي الفنون المعاصرة التي تختلف أوجهها و كذا مستويات القبول و النفور منها.

دعا آرثر في العديد من كتاباته إلى ضرورة التمييز و التفرقة ما بين مصطلحي الحداثة و المعاصرة و هذا استنادا إلى الفوارق التاريخية و الفكرية لكليهما، فالفن المعاصر حسبه يخرج عن قالب الحداثة في الكثير من الجوانب خاصة الأفكار و الأساليب التي تحققه و منه فمعايير الجمالية وحدها لا تكفي لفهم هذا الشكل الجديد من الفن، و أنه من اللازم مرافقتها بالتحرر من الممارسات التي يبنى عليها النسق الفكري[1].

7-4- بوريز غرويس:Boris Efimovich Groys (1947)

مفكر و ناقد فني و فيلسوف ألماني ولد بتاريخ: 19 مارس 1947م، يعتبر من مؤسسي مجموعة الأبحاث بجامعة "كارلسروه" للفنون و التصميم (Karlsruhe University) و اشتغل أيضا في العديد من الجامعات الأوروبية و الأمريكية كما له عدة مؤلفات في حقل علم الجمال و الفنون البصرية.

تطرق "بوريز" في معرض حديثه عن المعاصرة في الفن إلى عدة جوانب في علاقة الفن بالمقاومة الخارجية خاصة ما تعلق بالجانب السياسي، حيث دحض فكرة وجود صلة ما بين الفن و السياسة، فالفن جاء لغاية موضوعية في جوانبها ارتباطات وظيفية و نادرا ما تتخله الاحتمالات السياسية التي تتجلى مظاهرها في توجيه أفكار المشاهد إلى فكرة ما يراد بها توجيه المتلقي نحو سياق معين[2].

---

[1]- جوليان ستالابراس، الفن المعاصر مقدمة قصيرة جدا، ط 01، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، 2014، ص 117.

[2]- Boris Groys, Art Power, The Mit Press, London, 2008,P 13.

اتجه كذلك في فلسفته الجمالية إلى الدفاع عن القيمة الجمالية للفن المعاصر على حساب الحداثة التي صنفها على أساس أنها فن تقليدي عالي، و أن نجاح الفن المعاصر ليس بالضرورة الولوج إلى الالتزام السياسي و يقصد هنا (سوق الفن) بل أن الفنان بوعيه المنفتح حتما سيكون له الغلبة في إيصال أفكار أعماله الفنية إلى أبعد الحدود و دون التقيد بضوابط تحول بينه و بين إبداعه[1].

[1]- Ibid, P 15.

الفصل الثالث

إن الأمر الأكيد أن التجارب الفنية بالجزائر و على غرار بلدان العالم لا يمكن لها أن تنفصم أو تنعزل عن سياقات التيارات الفنية الحديثة و المعاصرة، سواء أكانت هذه التجارب عصامية أم أكاديمية بمختلف مواضيعها التي تندرج ضمن الشعبوية الفلكلورية أو تلك الأعمال التي تنفرد بقيم الفن المعاصر و التي أخذت منحى لها في الأعمال السيكولوجية و الذهنية للفنان كطرف أول و للمتلقي بوصفه طرفا فاعلا في العملية التواصلية.

إن هذه التفاعلات قد يكون لها علاقة مباشرة في بعض الأحيان مع إشكالات النسق و التي تعد من بين أبرز العوائق التي تقف في وجه المتغيرات التي لها علاقة بالفكر الإنساني، و ما لا يخفى علينا أن أي نسق يقوم على الوحدة و الكلية التي بدورها لا معنى لها إلا بوجود هذا النسق.

قد يكون النسق في اللغة البصرية المعاصرة مختلفا اختلافا شبه كلي عن باقي الأنساق التي عرفتها التيارات الفنية الحديثة خلال فترات خلت من الزمن، من هنا كان من الضروري على الباحث في مجال الفنون التشكيلية المعاصرة البحث للوصول إلى فهم الفرضيات التي أوصلت المتلقي للنسق الفكري و قيمته.

ليصل في أغلب الأحيان إلى حالتين مختلفتين تتجلى أولاهما في نفي النسق الفكري المتزامن للعمل الفني المعاصر، أما الثانية فتتمثل في الوصول إلى نسق فكري أسمى، هنا يتضح لنا بأن لغة الوصف وحدها لا تكفي لبناء اللغة البصرية التواصلية المتكاملة على اختلاف نسقها الواحد و هو الأمر الذي يرجع في غالب الأحيان إلى تباين مستوى الوعي لدى الفرد الواحد.

هنا و في محاولة منا لفهم و تذليل لأهم الصعوبات التي تصاحب المتلقي في الوصول إلى مضمون العمل الفني و كذا جدلية التأثر و التأثير عليه مع مراعاة جانب الوصف الخارجي للعمل الفني بوصفه المكون السطحي لتفاصيله لجأنا إلى محاولة إرساء بعض الخطوات التي كان من اللازم التحلي بها من طرف الجمهور.

هذه الخطوات التي تندرج ضمن العملية التحليلية التي تقرب المشاهد من فصول نسج اللوحة الفنية المعاصرة على وجه الخصوص بوصفها موضوع دراستنا، أين سنتطرق بنوع من الخصوصية إلى ماهية التحليل بأنواعه و التي تعتبر كتمهيد لعملية التلقي التي إن تحققت بشكل كبير فسنرى تباينا

في الأحكام التي تكون خاضعة لأحكام نقدية فنية تقوم في مجملها على تراكمات الجمهور في مجالات عدة قد يكون من أهمها: تاريخ الفن، وكذا علم الجمال.....إلخ

1- مفهوم التحليل الفني:

تتوسع دائرة التحليل الفني للأعمال التشكيلية أو مختلف الفنون البصرية المعاصرة لتشمل عملية دقيقة تهدف إلى اكتشاف المكنونات التي أدت إلى التعرف على الطبيعة المثلى التي صاحبت البلورة الكلية لموضوع العمل الفني، هذا الأخير الذي يعبر عنه الفنان بمختلف الخامات التي تتوافق في مجملها مع المساحة، و هي العلاقات التي ينتج عنها تباين الملامس و كذا البنيات الواحدة التي تتماشى بطبعها مع الفراغات.

هذا بالعودة طبعا إلى ما يهدف إليه الفن من خلال مختلف الجوانب الاجتماعية من خلال أسلوبين متباينين، فقد يكون الفن كصورة تعبر عن المضمون الاجتماعي في صور صريحة إلى حد كبير و هو ما نلمسه خاصة في العادات و التقاليد و كل ما له علاقة بالتراث و الهوية، و من ناحية أخرى فهو يأتي على شاكلة تضمين أي افتراض وجود وجهة نظر معينة قد تخدم قضية ما و هنا تتباين مستويات القبول و الفاعلية.[1]

حيث تعتبر عملية التحليل الفني بمثابة وصف دقيق لمختلف العلاقات التي تجمع ما بين القيم التشكيلية التي يتولد عنها موضوع العمل الفني،لتحقيق هذا الأمر كان لابد على الفرد أن يتحرى و يجمع مختلف الأدلة و البراهين التي من شأنها المساعدة في إرساء عملية تفسير العمل الفني و فك شفراته و منه تحقيق اتجاهين اثنين أحدهما يمثل جانب التجاوب بينما الآخر يتوجه صوب النفور.

هنا نقف مرة أخرى عند أحد أهم التقاطعات التي تتلاقى مع العملية النقدية للفنون البصرية على اختلاف مناهجها و كذا مدارسها و أساليبها، فتكون العملية النقدية هنا بمثابة تحليل قائم بذاته

[1]– ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، تر:رمزي عبده جرجس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ص 35.

على أسس فلسفية جمالية في مختلف أنحائها لكنها بسيطة تمكن المتلقي (الجمهور الغير قادر على تذوق التحف الفنية) من إدراك الأبجديات و القيم التي توجهه نحو تحديد رؤية فنية جمالية صحيحة[1].

إن هذه المتطلبات التي نتكلم عليها قائمة بدورها على الإلمام بعناصر العمل التشكيلي أو ما نصطلح عليه الصورة التشكيلية و التي تتباين من خلال آراء العلماء و كذا الفنانين مرورا بالنقاد و التي تتجلى لنا في ما يلي:

أ- العناصر العامة: و التي تتجلى في الفكرة بالأساس مضافة إليها مختلف الخامات، و أسلوب التعبير.

ب- العناصر البنائية: و تتمثل في القيم التشكيلية التي لها صلة بنيوية واحدة و تتمثل في النقطة التي تنتج من خلالها مختلف الخطوط على اختلاف تشكيلاته(صلب، لين، عمودي، أفقي ...إلخ)، و من المعروف أن مجموعة الخطوط تنتج عنها الأشكال في حال تقاطعها و هي الحالات الغالبة على التشكيل الفني لتشمل المساحة و تملأ الفراغات بمختلف الكتل و الأحجام التي تتأثر بالظلال و الأنوار و كذا انعكاسات الضوء على سطوح الأشياء لتحقيق نسق اللون.

ج- العناصر الكلية: تشتمل على الوحدة و التنوع في العمل الفني و التي تقترن بالتوازن في توزيع العناصر التشكيلية، إن هذا التوازن و إن كان مدروسا فسيمكن الفنان في حالة تفوقه من تحقيق إيقاع و تناغم فيما بين العناصر التشكيلية من خلال الأشكال و الألوان التي تتأثر بعامل الضوء سواء أكان مصدره طبيعيا أو مصطنعا، بالإضافة إلى الملامس و هي العناصر التي تتحكم في الشكل الخارجي للمنتوج الفني.

بغض النظر عن ما يحمله موضوع العمل الفني على اختلاف مدارسه و كذا أساليبه و التي تختلف من جملة الإيحاءات و الرموز فستبقى وظيفته الأخيرة دلالية على أفكار الفنان التي يجسدها بمختلف الخامات التي يبرز من خلالها خاصية الألوان و جماليتها و مدى تأثيرها على اللوحة الفنية،

[1]- طارق بكر عثمان قزاز، النقد الفني المعاصر دراسة في الفنون التشكيلية، السعودية، نشر خاص، الطبعة الأولى، 2002 ص10.

حيث تبرز هنا قدرات الفنان بعيدا عن التقليد و نقل الواقع كما هو بل اللجوء إلى ملكة التعبير عن الواقع[1].

يكمن كذلك هدف التحليل الفني للفنون التشكيلية و الفنون البصرية المعاصرة على وجه الخصوص في تكوين دراسة مصغرة و موجهة لمختلف الأعمال التصويرية التي قوامها الفكر الفلسفي في جانبه الجمالي، و الذي بدوره يحيط في كافة جوانبه بالأساليب و طرق توظيف الخامة وفق التقنيات المختلفة على سطح العمل الفني[2]

2- المقاربة السيميولوجية في التحليل الفني:

2-1- "لوران جيرفيرو" (Laurent Gervereau):

ذهب "لوران جيرفيرو" في منهجه إلى تبسيط العملية التحليلية وفق علم السيميولوجيا الذي يتقاطع في كثير من النواحي مع مجال الفنون البصرية بحكم تداخل المصطلحات و كذا توظيفاتها في مختلف ميادين الفنون البصرية[3]، و منه فقد جاءت خطواته كالآتي:

2-1-1- الوصف:

يرى "لوران جيرفيرو" على غير البقية من السيميولوجيين بأن المرحلة الأولى(الوصفية) تعتبر كمرحلة "ساذجة" نوعا ما، و على الرغم من ذلك فمكانتها أساسية باعتبار أن وصف العناصر المحصل عليها من خلال العملية الوصفية البسيطة لها الأثر الكبير في بناء التحليل الناتج، و أنه من خلال الوصف الدقيق للمعاني سيتمكن المحلل في الأخير من فهم الموضوع[4].

---

[1]- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة و الإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية و الاقتصادية(السودان/جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا)، العدد الأول، 2012، ص 110.

[2]- زهرة بنت عبد الله بن عبد الرحيم حسين ناصر، البوب كمدخل لاستحداث فن تجميعي للوحة التشكيلية،(رسالة ماجستير)، تخصص الآداب في التربية الفنية، تحت إشراف ابتسام رجب عبد الجواد، قسم التربية الفنية/كلية التربية، جامعة الملك سعود، 2008، ص 34.

[3]- سهام الشجيري، الاتصال الروحي في الخطاب الصوفي مقاربة سيميواتصالية للتصوير الرمزي و الصوفي"الشيخ و المريد نموذجا"، مجلة الباحث الإعلامي، (العراق/جامعة بغداد)، العدد 33-34، 2016، ص 102.

[4]- Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyse les images, (paris, Editions la découvert, 1997), p 40.

أ- الجانب التقني:

يشمل هذا الجانب كل ما له صلة بالمعلومات المادية و الشكلية التي تعنى بالصورة عموما و اللوحة الفنية على وجه الخصوص، وهي جامعة لما يلي:

* اسم صاحب اللوحة.

* تاريخ ظهورها.

* نوع الحامل و التقنية المستخدمة.

* الشكل الخارجي و حجم العمل.

ب- الجانب التشكيلي:

يعتبر هذا الجانب ذو أهمية كبيرة في الأعمال الفنية التشكيلية و هذا دون مراعاة القيمة الفنية للصورة، على اعتبار أنه يستهدف المكونات العامة كالخطوط و الأشكال و الألوان و التي تعتبر كمكونات(عناصر) لسطح العمل الفني و التي لها دلالاتها الخاصة و العامة في علم السيميولوجيا، في حين أنها معبرة في آن واحد عن مضمون المنتوج الفني و تشمل ما يلي:

* تحليل الألوان مع مراعاة درجاتها و توظيفها الصحيحة وفق مبدأ الانسجام اللوني.

* التمثيل الأيقوني بوصفه العلامة التي تنم عن شيء ما و الذي يحمل نفس السمات، فمن الممكن أن نعتبر أي شيء أيقونة لشيء آخر بغض النظر عن صفته (كائن حي أو جماد)[1]، و تعتمد هذه المرحلة كذلك على تحديد الخطوط الرئيسية المشكلة للأيقونة للتمكن من تحديد المعنى من خلال الترجمة الصحيحة لدلالات الخط الواحد.

[1]- سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقيا، مقالات مترجمة و دراسات، دار الياس العصرية، المغرب،1986، ص 252.

في حين أن التمثيلات الأيقونة بطبعها تنقسم إلى شقين اثنين، فالقسم الأول له علاقة بما له تشكيل للكائنات الحية كالإنسان و النبات و الحيوان أما الشق الثاني فيتجلى بكل ما له علاقة بالأشكال الهندسية المتباينة.

ج- الموضوع:

من المتعارف عليه أن العنوان يعتبر بمثابة السمة أو الأثر الذي نستدل به على تفاصيل الشيء المطلع عليه، حيث يقول ابن سينا في هذا الصدد :«و الاسم و اللفظ الموضوع على الجوهر أو الغرض لنفصل به عن بعض كقوله مبتدئا اسم كذا و كذا»[1]، في حين أن العنوان في المنتج الفني يراعي هذه النقاط:

* التطرق لعلاقة اللوحة(تفاصيلها) مع العنوان و مدى مطابقة حيثياتها للعنوان.

* الوصف الأولي لعناصر اللوحة.

بالعودة إلى الموضوع فنلاحظ غيابه أحيانا من طرف الفنان نظرا لعدة متغيرات لكن الشيء الثابت أنه ركيزة من الركائز الأساسية في تشكيل المعنى العام، ليفتح بذلك المجال أمام مرحلة القراءة الأولية للعناصر التشكيلية الموظفة في مساحة العمل الفني الذي يعرف بإعطاء المعنى الأولي للوحة، حيث يقول" لويس هيلمسليف"[*] (Louis Hjelmslev): «نستخرج أمرين من العملية السيميولوجية: "التعيين" و الذي يعتبر بسيطا، و "التضمين" و الذي يكون معقدا إلى حد كبير»[2].

د- بيئة اللوحة:

* تهدف هذه الخطوة إلى الإحاطة الفعلية بالسياق الذي يسير عليه موضوع اللوحة لتجنب التأويلات و التفسيرات الخاطئة التي من شئنها تغليط الفكر العام للمتلقي، وهذا لا يتم إلا من خلال التفسير المحكم لدلالات العناصر التشكيلية المتضمنة و كذا التطرق إلى أسلوب الفنان أو توجهه الفني.

[1]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط 01، دار الحوار للنشر، دمشق-سوريا، 2001، 49.

[*] لغوي دانمركي من مواليد 1899م قام بإجراء توسعة لتأملات "دي سوسير"، توفي سنة 1965م.

[2]- Marie-Claude Vettraine-Soulard, Lire une Image, Analyse de contenu iconique, (Paris, Armand colin Editeur, 1993),p 46.

* علاقة موضوع اللوحة بالفنان من خلال النواحي(النفسية، الاجتماعية، الدينية، العادات و التقاليد ...الخ).

هـ- القراءة التضمينية:

* تناقش من خلالها مدى مطابقة القيم التشكيلية المختلفة مع العناصر الموظفة في الوعاء الكلي للوحة للعمل الفني.

و- نتائج التحليل:

* يبدي فيها الدارس للعمل الفني عن ما توصل إليه من متطلبات لها جدلية التأثر و التأثير في عمل الفنان مع ذكر أحكام تكون غير قاطعة و قابلة للدراسة[1].

2-2- "إروين بانوفسكي" (Erwin Panofsky):

هنا نستعرض أحد أهم الاتجاهات في تحليل الأعمال الفنية حيث يتمثل الطرف الأول في نظرية "إروين بانوفسكي" و التي تعتبر من بين أسهل و أعمق الطرائق في عملية التحليل، و قد قامت هذه النظرية على خطة تتسم في البساطة من حيث قراءة اللوحة و كذا تذليل المعوقات المفاهيمية و التشكيلية للعمل الفني و اعتمد على خطة بسيطة نوضحها فيما يلي:

2-2-1- تقديم العمل الفني، و يشتمل على المعلومات التالية:

* عنوان العمل الفني.

* صاحب العمل (نبذة عن سيرة الفنان).

* سنة الإنجاز.

* نوع العمل: (تصوير، نحت، رسم، فسيفساء، منمنمات، تصميم ....الخ).

[1]- ينظر: عبد الرحمان بوعلي، محاضرا في السيميولوجيا، محاضرة موجهة لطلبة الإجازة، كلية الآداب- وجدة، المغرب، 2006/2005.

* الخامات المستخدمة: (خشب، قماش، ورق، مساحة مفتوحة، ألوان زيتية، أكريليك، قلم الرصاص،..إلخ).

* الأبعاد و القياسات: (الطول، العرض، المساحة، في بعض الأعمال الفنية خاصة المعاصرة يؤخذ بعين الاعتبار الارتفاع و كذا الأحجام).

* مكان الحفظ: (مجموعة خاصة، عند هاو، سوق فنية، متحف ...إلخ).

* طبيعة العمل: (مشهد طبيعي، بورتريه، طبيعة صماء، مشهد تاريخي أو ديني، مشهد خيالي، أسطورة).

* وصف العمل: (يشتمل على قراءة سطحية للأشكال و التراكيب التي تظهر الوجه النهائي للعمل الفني).

* تحديد الظروف التاريخية أو المناسبة التي قام عليها موضوع العمل.

2-2-2- تحليل أسلوب الأداء، و تحدده طريقة توظيف القيم التشكيلية التي من خلالها يبنى العمل الفني و هي كالآتي:

* التكوين: (و يعبر عليه من خلال اختيار أحد أنواع التراكيب الفنية الكلاسيكية على سبيل المثال "عمودي، أفقي، مائل، دائري، مثلثي" أو التركيب العشوائي الذي يعتمد في مجمله على التكرار و مبادئ التناظر و اللاتناظر).

* إبراز المكانة المركزية للرسم من المساحة الكلية للوحة.

* خطوط البناء التي تشكل الهيكل الكلي للعمل الفني و يمكن التحصل عليها بطريقة سهلة من خلال الورق الشفاف.

* المنظور و توظيفه الصحيح من خلال الاعتماد على نقاط التلاشي.

* القياسات و النسب: (يمكن من خلالها تحديد التقسيم الذهبي و تحديد مركز جذب الانتباه في العمل الفني).

* الوحدة و التنوع: (تقوم أساسا على التوزيع المتوازن للعناصر التشكيلية مع مراعاة الانسجام فيما بين الأشكال و الألوان).

* الخط: (من المتعارف عليه أن الخطوط أنواع منها الصلب، اللين، و لكل خط دلالته في المنتج الفني).

* اللون: (يراعى من خلالها توظيف القيم اللونية المختلفة و مدى انسجامها مع الأشكال و كذا طرائق توظيفها سواء عن طريق المزج البصري أو المزج العادي مع ضرورة التطرق للون السائد و ذكر دلالة الألوان الموظفة، و هو ما سيمكن من مدى تحكم الفنان بالملونة أو وقوعه في الثرثرة اللونية).

* التقنية: (تشتمل على التقنيات الكلاسيكية المتعارف عليها بالإضافة إلى مختلف التقنيات الحديثة و التي تنتج عنها تقنيات الشفافية و العتمة اعتمادا على ضربات الفرشاة أو السكين).

* الظلال و الأنوار: (من المتعارف عليه أن لكل مدرسة قواعدها لكن في بعض الأحيان يلجأ الفنان إلى المبالغة في توظيف قيمة الظل و النور، و التي تتأثر بطبعها بقيمة أخرى مشابهة هي الضوء).

2-2-3- استنتاج المعنى، اعتمادا على أدوات التحليل و التي تقوم في مجملها على الإلمام بمجالات تاريخ الفن، فلسفته، علم الجمال بدرجة أولى يضاف إليها الإطار التاريخي للموضوع و في أحيان أخرى الإلمام بعلم السيميولوجيا و يمكن أن تمر بالمراحل الآتية:

* جمع ما يمكن من معلومات عن الفنان خاصة حياته الشخصية و المحيط الذي نشأ به.

* تحديد المدرسة أو المذهب أو التيار الذي ينتهجه الفنان في تشكيلاته الفنية.

* الاعتماد على الكم المعرفي في فلسفة الفن و علم الجمال على وجه الخصوص في العملية التحليلية.

* علاقة العمل بالظرف التاريخي.

* الدلالات و الإيحاءات التي تحملها الأشكال و الألوان و كذا الرموز و التي تدل في كثير من الأحيان على مجتمعه و كذا ميولاته هو نفسه.

* توظيف معلومات في عدة مجالات لها تقاطع مع ميدان الفنون كعلم النفس مثلا و هو ما يمكن من فك الغموض عن دلالات الخطوط و الألوان و ما إلى ذلك.

* توظيف أوجه ردود الأفعال المتباينة للجمهور المتلقي إن وجدت مع الاعتماد على آراء النقاد و ما إلى ذلك من فنانين.

* البحث عن أوجه التجديد في العمل الفني.

* التطرق لرأي الفنان يعتبر مهما لتوضيح بعض المعلومات إن توفر صاحب العمل في أفضل الأحوال.

* إبداء الرأي الخاص للمحلل مع تقديم استنتاجات تمكنه من الوصول إلى خبايا العمل الفني و تعتبر كمرحلة أخيرة في شبكة التحليل عند "بانوفسكي" حيث تمثل نتائج الدراسات السابقة.

إن الهدف الرئيسي من عملية التحليل الفني للفنون البصرية عامة و التشكيلية منها ما هو إلا أحد الوسائل الفاعلة في إماطة اللثام عن مكنونات الأعمال الفنية و كذا تذليل فصولها ليتمكن المستقبل(المتلقي) من قراءة جيدة لمستويات الأثر الفني في الأعمال التي هو بصدد قراءتها، هنا تكمن أحد الجوانب التي من شأن القارئ الخبير (أي الناقد) في مجال الفن أن يتحلى بها و هي التي من شأنها نشر وعي جمالي لدى الفرد الواحد و المجتمع ككل.

3- الناقد الفني:

يرى "طالب سلطان حمزة راشد الحميري" و هو أستاذ بكلية الفنون الجميلة بجامعة بابل أن كل إنسان باستطاعته أن يمارس عملية النقد، و هذا راجع حسبه لكون كل الناس نقاد في الأصل لكن الفيصل هنا في نقدهم هو تباين المستوى من حيث الجودة و كذا المنهجية المتبعة و التي ترتكز أصلا على استخدام أساليب الشرح و التحليل و منه الحكم بعبارات وصفية تفسيرية.[1]

[1]- طالب سلطان حمزة راشد الحميري، مفهوم الناقد، 16 أكتوبر 2017، أطلع عليه بتاريخ: 19 ديسمبر 2019: http://finearts.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=13&lcid=67463

يتعدى مفهوم الناقد الفني كل المفاهيم البسيطة و التي تتمحور حول باقي أنواع النقد، و من المتعارف عليه أن الناقد الفني هو في مجال الفنون البصرية بصفة عامة بما في ذلك فنون العرض و التي تتطلب معرفة بأدنى الأبجديات و كذا الإحاطة بكل ما يطرأ من جديد خاصة ما يصاحب المعاصرة في الفن.

إن المعرفة القصوى في مجال التخصص من الصفات الضرورية التي يتحلى بها الناقد الفني بوصفه الشخص المتخصص و الذي بإمكانه الكشف بالدليل و الشواهد على جملة السلبيات و كذا الايجابيات التي تصاحب التحف الفنية المختلفة و كل ما له علاقة بموضوع الدراسة في مختلف النواحي التي تصاحب العمل الفني تشكيلا و دراسة.

من هذه النواحي ما له علاقة بالفنان و وضعه الذاتي الذي يظهر فيه أعماله بطريقة معينة و التي تعتبر إلى حد كبير كتعبير عن هويته، و هنا تندرج مهام الناقد في تفسير و تبرير الأحكام التي من شأنها أن تصحح التعامل الخاطئ مع الشخصية و كذا وضع الحواجز بينها و بين الآخرين أو القراء، هنا تتجلى قيمة الهوية في ناحية العمل الفني و هي أحد أبرز القيم التي لبا يمكن للناقد الفعلي أن يتجاهلها بوصفها نافية للجمود و عدم الاستقرار و منه الانطواء على الذات[1].

قد يكون للتنسيق الجمالي وفق القدرة العقلية كذلك من بين أوجه التعامل بموضوعية مع مساوئ و محاسن العمل الفني المراد تحليله نقديا، و هي ما تعتبر كبصيرة يتم من خلالها الوصول إلى الجوانب الفكرية و الفنية في المنتج الفني من زوايا متعددة في وقت واحد و تمكنه من الإلمام بطبيعة و معنى العمل الفني[2].

يبرز كذلك دور الناقد الفني في إعطاء جملة من الحلول التي تصاحب العمل الفني و هي التي من شأنها تقويم الناتج الفني في المرات المقبلة، حيث تقوم الحلول على أسس جمالية فنية في سياق تاريخ الفن بدرجة أولى و كذا فلسفته و كل ما له علاقة بالسيميولوجيا و هو أحد العلوم التي

[1]– السيد عبده سليم، الفن و العولمة و دور الفنان التشكيلي العربي، مجلة حوارات الفنون، المركز الثقافي، صنعاء، 2008، ص 31.

[2]– نبيل راغب، النقد الفني، ط 01، مكتبة لبنان ناشرون السلسلة، لبنان، 1996، ص 08.

ترتكز عليها المعاصرة في الفنون، و من ناحية أخرى كان لزاما عليه أن يستوعب مختلف المناهج النقدية و مدارسها و كذا أسس بناء العمل الفني.

إن مهمة الناقد لا تخلو من الصعوبات التي تواجهه خاصة ما تعلق بإشكاليات فهم فنون ما بعد الحداثة و التي تتطلب نوعا من الدراية بالتيارات الفنية المعاصر التي سايرت القرن العشرون و الواحد و العشرون و التي حملت مفاهيم جديدة للفن ذات أبعاد بليغة خاصة من ناحية القيم الجمالية التي تصعب في معظم الأحيان على القارئ العادي.

من هنا فمهام الناقد ليست بالهينة و لا المتوفرة لجميع الأفراد وذلك لعدة عوامل ذكرنا أسبابها لكن تبقى وظيفة الناقد الفني صعبة بعض الشيء من ناحية إرشاد المتلقي إلى استنباط الأحكام في الأعمال الفنية، بالإضافة إلى تطوير مستويات التذوق و تنميته من أجل التمهيد لابتكارات فنية جديدة تواكب تطلعات المشاهد و كذا تفسير الإنتاجات الفنية التي من شأنها تصويب زلات الفنانين في بعض الأحيان.

4- مدخل إلى النقد الفني المعاصر:

قد تكون الكتابة النقدية في مجال فنون ما بعد الحداثة من أصعب المجالات و أعقدها و هذا بالعودة إلى مختلف التطورات المحيطة بالمعاصرة، فمن الضروري على المتعاطي مع هذا الحقل أن يتحلى بقدر عال من المعرفة في أبرز خصوصيات الفن، خاصة ما تعلق منها بالمنجزات الفنية المعاصرة على المستوى الداخلي و العالمي على حد سواء، و هو ما يعزز معرفته بالتحديثات الطارئة في مختلف خامات التشكيل و كذا تباين تقنيات توظيفها.

إن النقد الفني بمفهومه الخاص بالفنون البصرية المعاصرة من أبرز المقومات التي تؤثر و تتأثر بمجالات الفن المتنوعة كالتصميم المعاصر و الفنون التشكيلية و مختلف فنون العرض الأخرى، حيث تتجلى مظاهره في الكتابة وفق قواعد و أسس منهجية مدروسة تمكن المتلقي من الوصول إلى مضامين العمل الفني و كذا التحلي بالإدراك الجمالي للتحف الفنية.

يرى الدكتور "عصمت سيف الدولة" بأنه من الممكن جدا اختلاف آراء النقاد في بعض الأحيان حيث يعزي هذا بوجود اختلافات يحكمها تباين المدارس الفنية التي ينتمي إليها العمل الفني على الرغم من وجود قواسم مشتركة ما بين مدارس النقد الفني، لكن الأكيد حسبه أن هناك مدارس تأخذ بعين بقواعد معينة بينما لا تأخذ بها مدارس أخرى[1]، و من مثال ذلك تباين الآراء حول مضمون المنتج الفني لحرية الفنان في توجهه الفكري سواء أكان اجتماعيا أم سياسيا ...إلخ

حيث يختلف مفهوم النقد الفني المعاصر كذلك عن وجهه القديم بوصفه مجالا للتمييز بين ما تحمله الأعمال الفنية من قيم أبعاد جمالية و إنسانية و من جانب آخر فكرية في الوقت الراهن، و تلعب مختلف الوسائط الإعلامية العامة منها و الخاصة دورا فاعلا في إيصال السلوكيات النقدية التي تعنى بالرقي بالذوق العام للمشاهد في المجتمع ككل من خلال تفسير القيم الفنية المتضمنة في المنتج الفني[2].

في هذا الصدد أيضا نشير إلى مخلفات الحرب العالمية الثانية على الساحة الفنية العالمية و ما طرأ عليها من متغيرات كان أبرزها إزاحة العاصمة الفرنسية "باريس" من على رأس عاصمة الفن العالمي، لتتوجه الصفة فيما بعد إلى مختلف الدول اللاتينية الأخرى و تستقر بالخصوص بمدينة "نيويورك" أين ظهرت بوادر جديدة للفن أزاحت النظم الكلاسيكية التي هيمنت لحد كبير على مسار الفن، هذا طبعا بعد ظهور أساليب و تقنيات جديدة منفصلة عن ما له علاقة بفنون عصر النهضة و من مثال ذلك التعبيرية التجريدية و فن البوب ارت و هو ما كان كتمهيد أولي لبروز فنون ما بعد الحداثة فيما بعد.

لا يبدو هنا الأمر هينا على النقاد في تبسيط الرؤى قصد الوصول بالمشاهد إلى التلقي السليم الذي يترتب عنه الاستمتاع بالفنون المعاصرة و ما تحمله من رسائل و إيحاءات متنوعة تتطلب توجيه العقل، هنا تتضح مكانة الكتابات النقدية عن الفن المعاصر حتى و إن كانت معقدة في بعض

[1]– عصمت سيف الدولة، مقال في النقد الفني، 23 جويلية 2015، أطلع عليه بتاريخ: 20 ديسمبر 2019:
https://harakawahida.wordpress.com/2015/07/23/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%89%D8%AF%D8%B9%D8%B5%D9%85%D8%AA%D8%B3%D9%8A%D9%81%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%88%D9%84%D8%A9/

[2]– النقد الفني المعاصر دراسة في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص 05.

الجوانب و هي التي تدعو في جوانبها إلى الحرية في التعامل مع العمل المعروض تحت سلطة البنية التفكيكية[1].

إذن يتراءى لنا بأنه من اللازم أن تتوفر في ناقد الفنون البصرية المعاصرة ملكة التذوق و كذا المعرفة السليمة بتاريخ الفن المعاصر كشرط أساسي، و هو ما جاءت به دراسة (Philip Weissman) "فيليب ويسمان" أين تعرض في أحد مقالاته التي حملت عنوان:"علم النفس للناقد والنقد النفسي(The Psychology of the Critic and Psychological Criticism)(1962) حيث أشار إلى ضرورة عدم إعطاء أحكام قاطعة بل الأجدر أن يبتعد الناقد عنها، بوصف فنون ما بعد الحداثة فنونا جديدة و غير مألوفة وجب إعادة تقييمها وفق مفاهيم جديدة نظرا لاختلافاتها الجذرية في مناهجها[2].

بالإضافة إلى هذا فقد كانت محاولة تحويل الذات و تطويرها سببا آخر لنشأة نظرية فنون ما بعد الحداثة و منه سيتوجب على الناقد في مجال الفنون المعاصرة الإطلاع أيضا على كافة النواحي التي استلهمت منها فنون ما بعد الحداثة قوامها، هنا سنتعرض إلى أحد أهم المخططات التي وضح فيها الدكتور: "عبد العظيم علي ناصر العاطي"[*] قوام فنون ما بعد الحداثة.

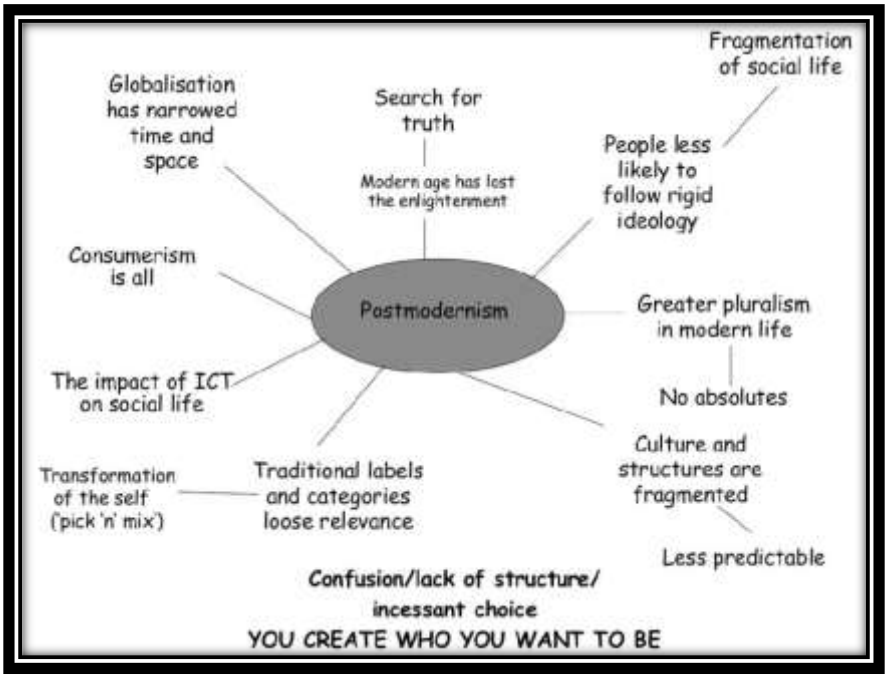
من الواضح كذلك أن لنظرية ما بعد الحداثة الدور الفاعل في إثراء عملية النقد الفني للأعمال من خلال الاعتماد على ظواهرها و مكنوناتها الثقافية في استنباط القيم الدلالية و الجمالية التي تنتج عن أثر العمل الفني، و الذي ينتج في كثير من الأحيان عن تجارب الحياة الاجتماعية من ناحية و في جوانب أخرى تأثيرات تكنولوجيا المعلومات و الاتصال على الأفراد في الوقت الحاضر[3].

[1]– جوليان ستالابراس، الفن المعاصر "مقدمة قصيرة جدا"، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، ط 01، 2014، ص 114.

[2]- Donald Burton Kuspit, Art criticim, viewed: 04 January 2020, https://www.britannica.com/art/art-criticism

[*]عبد العظيم علي ناصر العاطي أستاذ بجامعة بوترا (Universiti Pertanian Malaysia)، ماليزيا، قسم الدراسات الحكومية و الحضارية.

[3]- Abdulazim Ali Nacer Elaati, Postmodernism Théory, Université Malazia, 2016, p 05.



ما هو "ما بعد الحداثة" *

5- الفنون البصرية المعاصرة بالجزائر و النقد الفني:

إن الفنون البصرية بالجزائر و على مر التاريخ ليست مجرد محطات نمر عليها مرور الكرام، بل هي نتاج الإبداع التاريخي للذات التاريخية و التي تعبر عن الوجدان و الروح و المثل الجمالية التي تعكس هوية الأمة الجزائرية.

من الواضح أيضا أن بلادنا تمتلك جملة من مقومات الحضارات المتعاقبة التي تؤهلنا لامتلاك فلسفة التسابق عللا الصعيد العالمي و التنافس من أجل الوصول إلى رؤى بصرية مبتكرة لها التفاعل الايجابي مع تاريخنا وواقعنا الذي نعيشه في الوقت الراهن و هي من ستفتح حتما المجال على مصرعيه لنشر فكر فني جزائري خالص له ارتباطه الوثيقة مع مختلف مجالات الفنون في شتى أنحاء العالم.

هذا الفكر الذي دعمه و لا زال يدعمه الكثير من فنانينا خاصة المتمكنون منهم حتى بلغ صدى العالمية في بعض جوانبه خاصة ما تعلق بمجال المنمنمات و كذا مختلف الفنون الإسلامية و

* صورة مأخوذة من مقال للدكتور عبد العظيم علي ناصر "نظرية ما بعد الحداثة"، ص 03.

التي ترتكز قوامها على مبدأ التوحيد، هذا الفكر الذي أثر و تأثر في رؤى بعض التشكيليين الغربيين و كذا المستشرقين الذين زاروا الجزائر على غرار: "ماتيس . ديلاكروا . فرومنتان، دينيه و آخرون".

كيف و لا و قد كانت و لازالت الفنون التشكيلية الجزائرية من أهم القنوات الفاعلة في مجال الاتصال بين شعوب العالم حيث حطمت كل الحواجز من خلال التجارب الإبداعية التي لها علاقة بالطابع الثقافي للبيئة التي ينتمون لها مرورا بالذاكرة المصقولة بالمحيط و تحديات العصر الراهن.

لا يخفى علينا أيضا أن التطور واضح في المشهد الفني المعاصر بالجزائر خاصة بعد فترة التسعينات و التي تعتبر من أكثر الفترات تأثيرا على الحد من تطور فصول الفن بمختلف ميادينه، يبدو هذا جليا بالاعتناء و المتابعة على الرغم من نقص فاعليتها بما هو متعلق بالجماليات البصرية في العلاقة الواحدة في مختلف الفنون البصرية.

لكن الأمر الواضح على الساحة الفنية الجزائرية هو الغياب الشبه كلي للمتخصصين في ممارسة العملية النقدية الفنية، و هذا راجع لعدة أسباب و معوقات شهدتها الجزائر في الثلاثين سنة الفارطة، قد يكون لهذه المدة الزمنية الطويلة الأثر البالغ في ركود ميدان الفنون البصرية بصفة عامة ما عدا ما تعلق بالفنون التي تحقق النفعية و الوظيفية وكذا قلة قليلة من الأعمال السينمائية التي تعد على رؤوس الأصابع.

هذا الغياب الذي ترجعه الناقدة "نضيرة العقون عكوش" إلى عدة عوامل مختلفة، لكنها تقدم لنا نموذجا محترما عن الوعي الكبير الذي يشهده الفنان الجزائري المعاصر خاصة في ظل استغلال الوسائط الاجتماعية المختلفة و كذا التقيد المدروس بقواعد المعاصرة في التجارب الفنية الشابة خاصة المواهب التي زاولت دراستها بالمعهد العالي للفنون أو تلك الأعمال التي يتبناها متحف الفنون المعاصرة بالجزائر العاصمة[1].

إن النقد الفعلي هو الذي يحترم في أوجهه خصوصيات المبدع و كذا عدم المبالغة في مدحه أو تجريحه، بل يكمن الهدف الأول في تقويمه و إعطاءه دفعة نحو تقويم نفسه من خلال تجاوز

[1]- Pat Binder & Gerhard Haupt, interview with Nadira laggoune Art and curatorial pracitice in algeria, Oct 2009, viewed: 04 January 2020, https://universes.art/en/nafas/articles/2009/algeria-art-curatorial-practice

مختلف الزلات للوصول به إلى مصاف الفنان الأصيل الذي سيجذب بتكامله مختلف النقاد و دارسي مجال الفنون[1].

يبدو أن هذا الجفاف في الساحة النقدية الفنية بالجزائر ليس غريبا عن باقي أقطار الوطن العربي فمنذ زمن بعيد كانت هناك عديد الصراعات في أوجه الفن داخل الوطن الواحد، منها ما تعلق بمحاولة محاربة التغريب و كذا الحفاظ على مقومات الهوية الوطنية و منه محاولة أخرى لإيجاد حلول فعلية، خاصة ما تعلق بجانب الأمية البصرية التي لازمت المجتمعات العربية على حد سواء[2].

لهذا كان من الضروري الالتفاف حول مختلف ميادين الفن و كذا الانكباب على دراسة مختلف مجالاته و التنبيه إلى مختلف اتجاهاته و منه التعامل معها وفق عامل الثقة بالنفس لما لنا من قدرة على إعطاءه للمجتمع و كذا الفن كقيمة جمالية إبداعية، و هذا رجوعا لكون الفن جزءا لا يتجزأ من الخصوصيات الثقافية و التي تتصف بالأهمية لإثراء مقومات المجتمع الجزائري و تأصيلها.

إن ما تقدم من نماذج لدراسات و تحاليل لبعض المواضيع الفنية الجزائرية لا يعدو أن يكون إلا مجرد تجارب تصنف في خانة "المحاولات" على اعتبارها محدودة و منقوصة في كثير من الأحيان من الجوانب المنهجية الخاضعة لعامل فلسفة الفن، لكن لا يمكننا أن نغض البصر عن كونها شبه فاعلية في الوسط المحلي مقارنة بالتجارب و الاجتراحات العربية الأخرى كونها لازالت بحاجة كبيرة إلى السياق التداولي البصري الذي من خلاله خلق المنتج البصري الذي حقق في بعض جوانبه إدراك الفرد الجزائري لواقعه الحضاري في بعض الجوانب.

6- مفردات النظام التشكيلي في العمل الفني المعاصر:

يعتبر التذوق الفني من أساسيات العمل الفني و مقوماته لما فيه من تحليل و تقييم للأعمال الفنية المستهدفة، سواء أكان من جانب تذوق القيم التشكيلية من خطوط و ألوان و أشكال (...) أو من جملة الظروف التي أحاطت بالعمل الفني على اختلافها سواء أكانت اجتماعية أو ثقافية أم دينية

[1]- عفيف البهنسي، النقد الفني و قراءة الصورة، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ، ص 16.

[2]- مازن عصفور، واقع النقد التشكيلي العربي "استعراض ظاهراتي لملامح الجمود"، مجلة فيلادلفيا الثقافية(الأردن/جامعة فيلادلفيا)، العدد الثامن، 2011، ص 129.

...إلخ، و هو ما يمكننا بالإحساس بالفن من خلال التأمل العميق الذي يعتبر من أبرز مراحل التذوق الفني لطبيعة العمل المنجز.

لاختلافات تمركز البشر من منطقة جغرافية لأخرى و تعاقب الزمن و كذا اختلاف البيئة الثقافية من حضارة إلى أخرى تليها فقد تعددت أساليب الإبداع الفني و التعبير عن المكنونات و الآراء بإتباع عدة طرق منها التعبير بالإشكال أو الألوان أو الخطوط و التي هي في مجملها من سمات الفنون البصرية المعاصرة، فقد اعتمد الإنسان على كل ما يحتاج إليه في التعبير عن كل ما هو محيط به في الطبيعة.

في حين أن للتطور التكنولوجي في وقتنا الحاضر اليد الطويلة في استخلاص المواضيع و الخامات باختلافها و التي أتت لنا بجملة من المؤثرات الجمالية التي لاقت نصيبها من الفكر الحديث للإنسانية، فقد أوجد الفنان المعاصر لنفسه طريقة للتعبير عن انفعالاته و تفكيره الذي عادة ما يشارك به غيره و هو ما ساهم بشكل كبير في نقل الأفكار و الإيحاءات لديه لأفراد آخرين.

يعتبر هنا الشكل الخارجي كقوام أساسي للعمل الفني بالإضافة إلى المضمون طبعا، لكننا لا نستطيع دراسة الشكل وحده بمنأى عن بقية العناصر التشكيلية الأخرى و كذا مختلف الوسائط التي ساهمت في إعطاء العمل الفني وجهه النهائي، و لهذا و جب علينا أن نتطرق إلى كيان العمل الفني و الذي بدوره ينقسم إلى قسمين اثنين هما كالآتي:

6-1- العناصر التشكيلية الأولية لبناء العمل الفني:

*** النقطة:**

تعتبر النقطة الحجر الأساس في التشكيل و هذا على الرغم من بدايتها البسيطة كدائرة صغيرة يعبر من خلالها الفنان على أحاسيس مختلفة، و تعتبر الجزء الأهم في تكوين العمل الفني فمن مجموعة النقاط سينتج لنا الخط الذي ما هو إلا امتداد للنقطة الأم و الذي بدوره سيمنحنا شكلا من خلال حركية النقطة و تتابعها وفق زوايا معينة وكذا مدى كثافتها أو تشتتها، و قد تكون النقاط رمزية

لدلالة ما بين الفراغات، فمجموعة النقاط المنفصلة من شأنها أن ترسم لنا خطوطا وهمية يراد بها شكلا أو حركة ما[1].

*** الخط:**

توضح لنا من خلال ما سبق بأن الخط ما هو إلا تتابع و تسلسل مجموعة من النقاط التي تعطي تأثيرا عكسيا للعين، و على اختلاف أنواعه سواء أكان عموديا أم مائلا أو أفقيا أو منحنيا فوجوده في العمل الفني جاء لدلالة معينة قد ينتج عنها أحيانا عنصر من العناصر في فضاء العمل الفني أو تعبير عن حركة ما.

يعتبر الخط من أقدم العناصر في الرسم فقد استطاع الفنان عبر الزمن من أن يتحكم فيه على اختلاف صفاته (عريضا، رقيقا، لين أو صلب، خشن...إلخ)[2] ليأتي لنا بأشكال غاية في التشكيل تمكن المتلقي من التعرف على دلالتها و لبساطتها و تعبيرها الواضح دون تكلف ليؤدي في الأخير خطه انفعالا خاصا.

*** الشكل:**

يعتبر الشكل من أكثر العناصر التكوينية دلالة في الفنون البصرية قديما و حديثا، و الشكل هو نتاج مجموعة من الخطوط المتتالية و المتالفة فيما بينها على الرغم من اختلاف تمركزها في فضاء العمل الفني لتشكل فيما بينها مساحة متناسقة و منتظمة الحركة، و هي عبارة عن جزيئات سرعان ما تشكل لنا صفة الشكل الذي حتى و إن اختلف باختلاف تشكيلاته فسيبقى محافظا على وحدة و مضمون الفكرة المستهدفة.

[1]– صالح رضا، لغة الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص 97.

[2]– أبو القاسم الألفي، الموجز في تاريخ الفن العام، دار نهضة مصر للنشر و الطباعة، القاهرة، 2009، ص 18.

إن الشكل و المضمون شيئان لا يمكن الفصل بينهما و هو أقر به "هيغل" وهذا لما يقدمه كل واحد منهما من تكملة للآخر فبدون الأول لا وجود للآخر، و من منظوره فالشكل لا يرقى إلى المرتبة العليا إلا عند اكتمال الموضوع[1].

و على الرغم من تعدد الأشكال و تنوعها في الفنون سابقا إلا أن الفنان المعاصر أولى اهتماما كبيرا لها و ما تشغله من حيز في فضاء العمل الفني حيث تعامل معها بسلاسة و دقة متباينة في كثير من الأحيان، و هذا ما نلاحظه بشكل لافت في "فن الجسد" Body Art وكذا نفس الأمر بالنسبة الفن البيئي Environmental Art.

لقد كانت للأشكال التي وظفها الحداثيون دلالات ذاتية روحية أحيانا خاصة فيما يتعلق بملء الفراغات، و أحيانا أخرى أبعاد اجتماعية تعبر عن الظواهر المحيطة بالعالم، إن الصياغة الجيدة للأفكار هي من وفقتهم في كثير من الأحيان من الاستغلال الجيد للفضاء، فنلاحظه (الشكل) مرة منتظما و تارة أخرى محددا بينما نجد القسم الثالث لامتناهي، و هذه التقسيمات التي يعتمد عليها الفن المعاصر بالأساس.

*** الفراغ:**

بالحديث عن الفراغ فالملاحظ أن الفنان المعاصر لم تعد لديه أدنى إشكالية في ملئه لأن الاختيار الأنسب للفكرة سيؤدي بالعقل المبدع إلى الفرار من هيبة ملأ الفراغات، لأن الفراغ حسبه ما هو إلا بؤرة أو طريقة سهلة للتعبير عن الكل في ظل فضاء مدروس.

يبدو جليا أن المعاصرين في الفن قد اهتموا بملأ الفراغات سواء أتعلق الأمر بمساحات العرض أم مساحة العمل الفني في حد ذاته، هذا الملأ المدروس لم يأتي هكذا بل هو نتاج ربط الفراغ بالزمان و المكان في ان واحد بالإضافة إلى تباين باقي العناصر الأخرى و انسجامها، وقد ذهب الحداثيون بعيدا بتشكيلاتهم المختلفة ليحققوا للمشاهد الإحساس بالرحابة في أعمالهم ما سينعكس إيجابا على خيال المتلقي باختلاف مستوياته.

[1]– رمضان بسطاويسي محمد غانم، جمالية الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيغل،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، مصر، 1987، ص 28.

بالإضافة إلى هذا كله تلعب الخامات المختلفة دورها في ملأ الفراغ من خلال ناحية التركيب، و على الرغم من هذا فكله لا يمكن الإنكار بأن هناك فراغات صغيرة و هي الفراغات ذات الطابع الخاص منها ما أراد به الفنان خلق نغم خاص و هو ما يترك في كثير من الأحيان أثرا فنيا لدى المتلقي حين تأمله للمنتج الفني.

تعتبر تجارب الفنان المعاصر في ملأ الفراغ من التجارب الناجعة و الناجحة وذلك لما فيها من مبدأ التعبير عن الهدف بأسلوب خاص، حيث تتجلى مظاهر هذا الأسلوب في عقلانية التوظيف داخل الإطار الفني مما لم يترك للفراغ أية قيمة ما عدا قيمته كخلفية للعمل من خلال تكرار العناصر أو تنوعها.

*** اللون:**

لطالما سار الشكل و اللون بشكل متواز في مختلف الأعمال الفنية الكلاسيكية و هذا لما يحملانه من دلالات داخل التحف الفنية، هذا ما جعلهما في خانة القيم التشكيلية الهامة في بناء الأعمال الفنية.

من المتعارف عليه أن اللون هو صفة لانعكاس الضوء على سطوح الأشياء و هو تأثير بطبعه فيزيولوجي تختص به شبكية العين مما يعطي لنا طبيعة الإحساس، و قد لعب اللون دورا كبيرا في مختلف المنتوجات الفنية المعاصرة و هو الذي جاء كصفة دالة على جواهر الأشياء أو للتعبير عن معنى ما، و نشير هنا إلى أن اللون قد استعمل منذ القديم للاتصال البصري الذي يلعب دورا هاما في تحقيق دلالات معينة.

و يعرف اللون كذلك على أنه:« ذلك التأثير الفيزيولوجي الناتج عن شبكة العين سواء أكان ناتجا عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذن إحساس و ليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائن الحي»[1]

[1]– ابتسام مرهون الضفار، جماليات التشكيل اللوني في القران الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 01، 2010، ص 64.

فاللون يعتبر كموجات ضوئية تأخذ تأثيرا لها في عين المشاهد و التي بدورها تقوم بعملية فرز و تمييز هذه الموجات التي تتباين أحجامها و أطوالها، فكلما طالت كانت كإشارة عن ميول اللون إلى الأحمر و إن قصرت فهي تقترب من اللون الأزرق وصولا إلى البنفسجي و هذا طبعا من سطح لآخر فتتشكل عند المستقبل مجموعة من الألوان التي اكتسب صفاتها مسبقا[1].

الملفت للانتباه أن الفن المعاصر و على تنوعه قد توحد في كثير من المرات على إعطاء اللون صفته المادية و الرمزية للدلالة عن مؤشرات إبداعية كانت لها الدافعية الكبيرة في خلق الانسجام في التصميم العام للشكل داخل العمل الفني من خلال انتقاء التدريجات اللونية الملائمة و اللازمة لخلق الإيقاع في القطع الفنية المختلفة مما يضفي في الأخير جودة من ناحية الإبداع و دقة في انسجام العناصر في بعضها.

هنا تتجلى لنا الفروقات الثقافية المتنوعة في إدراك الألوان و التي أشارت ‘ليها عديد الدراسات، و نستذكر منها ما جاء به "لايتن" (Frederic Leighton)* حول ألوان قوس قزح و الذي شاع الاعتقاد بأنها متكونة من سبعة ألوان فقط، بينما نجد في مناطق أخرى من العالم آراء أخرى حول الألوان و توظيفاتها و تقسيماتها[2].

*** الملمس:**

تعتبر الملامس في مختلف الأعمال الفنية سواء أكانت كلاسيكية أم معاصرة من السمات السطحية للأسطح التي تتم معاينتها من خلال اليد (اللمس)، و يمكن القول بأنه نتاج التفاعل ما بين الضوء و مختلف الخامات الأخرى و التي تستعمل في التشكيل الفني على اختلافها من الخشونة إلى النعومة و من الصلابة إلى الليونة كذلك، يلعب الضوء كذلك دورا مهما في إبراز صفة الخامات

[1]– كلود عبيد، الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالاتها، تقديم محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط 01، 2013، ص 12.

* "فريديريك لايتن" نحات و رسام إنجليزي ولد بتاريخ 02 ديسمبر 1830 بمدينة "سكاربورو" بانجلترا، أمضى أرع سنوات في باريس حينها التقى كل من "ديلاكروا" و "إنغر"لينتقل فيما بعد إلى لندن ليرأس الأكاديمية الملكية، توفي في 25 جانفي 1896.

[2]– 2شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 272.

كالخفة و الثقل و الليونة مثلا و هذا نتيجة انعكاسه على المواد الموظفة في بناء العمل الفني و هو الأمر الذي تؤكده من دون شك كل من حاستي اللمس و البصر بصفتهما مكملتين لبعضهما البعض في تحديد طبيعة الملمس و السطح معا[1].

الملاحظ أن الملامس في فنون ما بعد الحداثة قد تختلف في كثير من الأحيان عن النظم الكلاسيكية المتعارف عليها و التي تضم مختلف الفنون البصرية، و للملمس ارتباط بصرية إدراكية أكثر منها عن حاسة اللمس و هو التباين الذي ندركه كنتيجة لاختلاف الأسطح من جانب الخصائص البصرية.

حاز الملمس على قيمة كبيرة في نفوس المبدعين من الفنانين على اختلاف توجهاتهم فتمكنوا من الاستفادة منه ليأتوا لنا بجملة من الأسطح المختلفة و التي توافقت مع أفكارهم المتصورة، هذا بغض النظر عن اختلاف ملامس السطوح التي تراوحت من حيث الدرجة كالملامس الناعمة و الملامس الخشنة و الملامس المنتظمة و غير المنتظمة، و من حيث التنوع كذلك فتراوحت ما بين الحقيقية و الطبيعية حيث يكون الفيصل هنا هو الجهاز البصري كمكل للمس للتعرف عليها.

*** ثلاثية الضوء، النور و الظل:**

تعتبر الظلال و الأنوار كذلك من القيم الهامة في تحديد اللباس العام للتحف الفنية خاصة و أن كلاهما معبر عن الأعماق و كذا إبراز العناصر و إعطائها أحجاما و قد يكون توظيفهما في كثير من الأحيان لإبراز التجسيم و الأبعاد المختلفة، و في الفنون المعاصرة ذهب الفنان في توظيفه لهاتين القيمتين المتلازمتين إلى أبعد من ذلك بابتعاده عن تحديد الأوقات و توجهه نحو خلق توازن بين أجزاء الطبيعة في العمل الفني[2].

حرص الفنان المعاصر في تشكيلات أعماله الفنية الجديدة على التوزيع الأمثل للنور على كافة الخطوط و المستويات، قد يكون هذا التوظيف مدروسا في بعض الأحيان قصد التخفيف من حدة الخامات المستخدمة و منه المساهمة في كشف طبيعتها.

---

[1]– أبو القاسم الألفي، مرجع سابق، ص21.

[2]– أنصار محمد عوض الله الرفاعي، الأصول الجمالية الفلسفية للفن الإسلامي، مكتبة الإسكندرية، مصر، ط 01، 2002، ص 277.

يخلف وجود الضوء وجود الكتلة التي تكشف عنها نسبة سطوعه، فكلما كانت الإضاءة متوازنة كلما ظهر العمل النهائي بحلة جمالية متناسقة، في حين أن زيادة نسبته قد تؤدي إلى عدم التوازن في الإحساس بالكتلة التي تكون جزءا من سياق العمل الفني و هي التي تحددها الظلال و الأنوار بوصفها مؤشرا لبداية و نهاية الكتل هنا ستكون المتغيرات التي تعطي الأحجام التي يعبر عنها الفنان[1].

إن الأكيد أن لعامل الضوء الفاعلية في إبراز الظلال و الأنوار في بعض التشكيلات و التي تعتمد في قوامها على البعد الثالث(الارتفاع)، و هذا على الرغم من تباين مصدر الإضاءة من الطبيعية إلى الاصطناعية و منه لا ننكر انعكاس أثر الضوء على جمالياته من مختلف النواحي التعبيرية و الانطباعية و هو ما تتولد عنه إيحاءات إدراكية للقيم الجمالية التي تصحب الشكل النهائي[2].

يتضح لنا هنا مدى أهمية العناصر التشكيلية الأولى لبناء العمل الفني كأداة تحرك الخطاب السيميولوجي نحو فكر المتلقي للفنون المعاصرة، و هي القيم التي تعطي التقابلات و التناسبات التي تتماشى مع سيميولوجية الفن و هي تساعد على توضيح الأسس العامة التي يقوم عليها التصوير في وقت معين في حين أن أحاديث الفنانين و كذا كتاباتهم حول مختلف أعمالهم الفنية سيكون لها الأثر البالغ في توجيه الرؤى نحو جمالية التذوق في المستقبل.

هذا ما يعتبر كمحاولة فعلية لوضع فنون ما بعد الحداثة في مستوى معين من التعبير التشكيلي و البصري، و الذي يحقق التواصل ما بين دلالات و مقاصد الفنان التي تتجلى مظاهرها في اكتمال الأثر الفني و مروره إلى مستوى اجتماعي بليغ تحكمه العلاقات التواصلية ما بين المنتج و الناتج و المستقبل.

---

[1]– رلى عدنان الكيال، الضوء و الظل في الشعر و التصوير، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، 2010، ص 47.

[2]– صفاء الدين حسين علي و زينب عبد الهادي داود، أثر الإضاءة الاصطناعية في الإيحاء البصري للواجهات، مجلة الهندسة و التكنولوجيا، الجامعة التكنولوجية/العراق، المجلد 28، العدد 7، 2010، ص 03.

7- تحليل بعض النماذج للوحات تشكيلية جزائرية:

1- تحليل منمنة "نساء القصبة":

أحمد خليلي

نساء القصبة، منمنمة، ألوان مائية على الورق، 40x30 سم، 1996. *

* أخذت الصورة خلال لقاء مع الفنان أحمد خليلي، "حوار عن فن المنمنمات و اشتغاله عليها"، سكيكدة، 02 نوفمبر 2018، (مقابلة شخصية)

I/ الوصف:

1- الجانب التقني:

العمل الفني عبارة عن منمنمة للفنان الجزائري أحمد خليلي أصيل ولاية سكيكدة التي نشأ بها في الفاتح من سبتمبر 1963م؛ و بالمدرسة العليا للفنون الجميلة تحصل على شهادة الدراسات العليا(1986-1990)، وقد عرج الفنان على انجازها و الانتهاء منها سنة 2016 بمدينة سكيكدة، جاءت تفاصيلها على ورق "كانسون" (CANSON) بخامة الألوان المائية بقياسات 40×35سم و هي موجودة بورشة الفنان ضمن مجموعته الخاصة.

2- الجانب التشكيلي:

- توظيف الألوان على سطح اللوحة:

جاءت اللوحة غنية من حيث الألوان التي تراوحت ما بين الحارة و الباردة، حيث سرعان ما يتراءى للمشاهد سيطرت اللون الأزرق بمختلف تدريجاته المتباينة على فضاء العمل الفني و هو ما جاء كخلفية للمشهد و كذا في السماء التي تتخللها غيوم خفيفة بلون بارد جدا و هذا لطبيعة التقنية المستخدمة في تشكيل فصولها.

هذا التوزيع الموفق سرعان ما ينسجم بصريا في عين المشاهد من خلال تناغمه مع تدرجه الحاد في رداء المرأة على يسار اللوحة ليكون اللون أكثر حدة على الإطار الداخلي للوحة (حوالي 3.5 سم) من كلا الجانبين و في الأسفل كخلفية للصينية داخل الدائرة، ليتوافق مع ما جاء على حواف العمارات على اليمين لتكسر حدته حين وظفه في الزخارف الطولية على العمودين المتقدمين.

حين التأمل في فضاء اللوحة يترامى بال المتلقي نحو الراحة النفسية التي تحدها الألوان الزاهية و الباردة التي استوحاها الفنان من الواقع الذي جاء منه العمل الفني حيث يبدو اللون الأخضر حاضرا بقوة؛ الأمر الذي نلمسه بكثافة من خلال الأشجار خلف النساء الثلاث، و التي تخللتها مبان تحاكي أصالة المنطقة و تمثل عراقة الحي الذي لامس تشكيله واقع الواجهات الحقيقية للعمارات.

بالإضافة إلى انتشاره على الجزء السفلي للإطار الداخلي للمنمنمة حيث عززه الفنان بتدريجات متباينة في ثوب المرأة الجالسة في المقدمة، في حين كان قليل الانتشار في الأعلى و هو ما يظهر

في الثلاث قطع من الزليج و أنصافها على الجانبين، ليبدأ اللون في التلاشي ما بينهما و هو ما توافق لحد كبير مع ما جاء على حواف العمارات التي تحتضن النساء الثلاث ليخلق بينه و بين الأزرق راحة نفسية في عين المشاهد.

يأتي اللون الأحمر في المرتبة الثالثة و هو ما نلمسه في الزربية المواجهة أسفل اللوحة والتي تخللتها أشكال هندسية صلبة في مجملها تعبر عن زخرفة لمساحتها، ليوازن هذه الكثافة في اللون باستخدامه مرة أخرى و بشكل طفيف على الرداء أسفل الصينية داخل الدائرة و كذا ما جاء على قميص المرأة في الخلف.

أما بالنسبة للأصفر فكانت استخداماته متباينة فتراوحت ما بين ما جاء على الأشجار لكسر حدة اللون الأخضر و إعطائها حلة ربيعية، و هو ما تماشى بطبيعة الحال مع انتشار اللون بمختلف تدرجاته على الإطار الداخلي للعمل الفني خاصة حينما زاوج ما بينه و بين الأصفر المذهب الذي زاد المنمنمة بهاءا حين تم توظيفه في ملأ فراغات الزخرفة التي تشكل حشوة الإطار الخارجي.

في حين نلمس عدة ألوان ثانوية أخرى و هي التي تنم عن غنى العمل الفني بالألوان التي وفق الفنان في وضعها خاصة ما تعلق بالأضداد و المكملات التي خلقت جوا من التماسك و جعلت من المتلقي يلاحظ غياب الفراغ الذي لم يعد له مكان بعد التوزيع الجيد لعناصر المنمنمة لتتوافق مع التصميم العام للأشكال و الألوان و التي خلقت إيقاعا ما بين النسوة و الأشجار و العمارة التي أهمل فيها الفنان المنظور.

جاءت المنمنمة على شكل مستطيل بإطار مزخرف في الأسفل بوحدة زخرفية متناسقة متكررة تتخللها أشكال مجردة و مسطحة لتكون نهاية الزخارف شوكية كتعبير عن الشق الكلاسيكي الذي غاب عنه المنظور عند الاشتغال على العمل الفني الذي زاوج ما بين المعاصرة و الكلاسيكية في بناء المنمنمة الواحدة، في حين أن الحواف الجانبية للإطار جاءت صلبة لتكسر عند الزاويتين العلويتين بزخرفة جميلة على الزوايا و التي توافقت مع الزخرفة النباتية أعلى و منتصف الإطار.

الأمر الذي تؤكده مرة أخرى الأعمدة أعلى اللوحة و التي حملت جمالية تشكيلية و أصالة عبر عنها المزوق بأيقونة أخرى من خلال النسوة الثلاث اللاتي بدين في قمة الأنوثة و الحفاظ الذي

تجلت مظاهره في اللباس الساتر و المحتشم؛ لتأتي الزربية المحلية الصنع كأيقونة أخرى تتماشى مع الصينية في الأسفل كدلالة على إبراز التقاليد القديمة و الحديثة لساكنة حي القصبة.

من غير المستبعد أن تكون دلالة الألوان الزاهية هنا خاصة منها ألوان الأشجار كدلالة عميقة عن الخصوبة و سن النساء الثلاث التي تظهر ملامحهن على أنهن شابات في مقتبل العمر، هنا تتجلى قيمة أخرى كامنة خلف شموخ الأعمدة و مرتبطة بالنسوة في إيحاء من الفنان عن مكانة المرأة داخل البيت و المجتمع ككل.

- التمثيل الأيقوني و الخطوط الرئيسة:

وظف "أحمد خليلي" جملة من الخطوط العمودية و الأفقية بالإضافة إلى الخطوط اللينة في غياب شبه كلي للخطوط المائلة إلا ما جاء على زخرفة الزربية و كان وهميا في التركيب المثلثي للنساء، حيث سيتبادر لنا من الوهلة الأولى صلابة مختلف الخطوط لكن ما يشد الانتباه هو طغيان الخطوط العمودية في العمران و الأشجار و وضعية النساء التي تعبر عن الحياة على عكس الخط الأفقي الذي جاء قليلا فمنه ما وظف في نسج الزربية و كقاعدة للمباني و النسوة الجالسات و واجهات المباني.

3- الموضوع:

- علاقة اللوحة بالعنوان:

اختار الفنان عنوان اللوحة (نساء القصبة) بعناية و هو ما تماشى مع مختلف العناصر على سطحها و أعطى بذلك دلالة كبيره من خلال المضمون الذي وافق التشكيلات المختلفة في فضاء المنمنمة من عمران و لباس و مختلف الصناعات التقليدية التي كانت لحد بعيد من الأنظمة الغالبة على سكان الحي.

- الوصف الأولي لعناصر اللوحة:

عند مشاهدة اللوحة من النظرة الأولى نلاحظ إطارين، الأول عبارة عن إطار خارجي سميك (حوالي 3.5سم) زين بأشكال و زخارف نباتية منحنية تباين وضوحها حسب قربها نحو الداخل، ليأتي

الإطار الثاني على شكل شريط محدد ببند عريض باللون الأزرق من الخارج و آخر رفيع من الداخل و قد زخرف الإطار من الداخل بأشكال هندسية و هو الذي كان كفاصل ما بين الزخرفة السفلية و العلوية للمنمنمة التي عبرت عن الكلاسيكية و المعاصرة في فن المنمنمات.

كسرت المباني تسلسل الإطار الداخلي من خلال خطوطها العمودية الصلبة و المستقيمة و هو ما أكدته صلابة الأعمدة التي تتخللها أقواس، حيث نرى من ورائها تدرج السحب الكثيفة لتكون الأشجار محددة لنهايتها؛ في حين أن النسوة الثلاث جالسات في المقدمة بين أحضان العمارات على اليمين و الشمال و هي التي شكلت لب المشهد الرئيسي.

أما الزربية التقليدية فكانت بالأسفل حيث تبدو المرأة في المقدمة و كأنها جالسة عليها في غياب للبعد المنظوري خاصة ما أكده الفنان في طريقة رسمه للصينية التي تحمل إبريق و ثلاث فناجين، ما يشير هنا عن التركيب الكلاسيكي للمنمنمة الذي تباين في الجهة العلوية من خلال الزليج المزخرف بأشكال هندسية و أخرى نباتية.

تعتبر مختلف هاته العناصر و التي جمعت ما بين الكائنات الحية من إنسان و نبات و حيوان و مختلف العناصر الجامدة الأخرى مكونات للعمل الفني التي حملت إمضاء الفنان على الجهة السفلية اليمنى للمنمنمة بالعربية (اللون الأزرق) على الإطار الخارجي.

II/ بيئة اللوحة:

1- الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

شكلت اللوحة بأسلوب فن المنمنمات (Miniature)، و هو أسلوب من التصوير الإسلامي يعبر من خلاله الفنان عن صورة تشخيصية مصغرة للحياة و البيئة و مختلف العادات و التقاليد و الطقوس، فالمنمنمة تعتبر من الفنون التطبيقية ذات الاهتمام الواسع في البلدان الأسيوية و الأوروبية و الإسلامية خاصة الجزائر.

2- علاقة اللوحة بالفنان:

جسد الفنان في عمله هذا أحد المظاهر الاجتماعية التي كانت سائدة و لازالت نوعا ما بأحد أعرق أحياء العاصمة، حيث تمكن من ترجمة فصولها بأشكال و ألوان متناغمة تحاكي الواقع القديم و الحاضر من خلال تباين نمط العمارتين التي خضعت إحداهما إلى جانب الحداثة في التصميم مع الحفاظ على الشكل الخارجي.

في حين ذهب "أحمد خليلي" إلى أبعد من ذلك في ربط علاقته الاجتماعية و نظرته الجمالية مع فصول اللوحة من خلال مدلولات عدة تعبر في مجملها عن الأصالة و تمسك الفرد الجزائري بما له علاقة بالتراث المادي و المعنوي الذي بدوره يحدد قيم الهوية في المجتمع الواحد.

III/ القراءة التضمينية:

العمل الفني يندرج ضمن فن المنمنمات حيث خضعت اللوحة إلى الجمع ما بين الطراز القديم في التشكيل و نظيره المعاصر الذي يتجلى بوضوح في الجانب العلوي للمنمنمة و من هنا فالفنان يؤكد على أحد خياراته الذي تمثل في الحفاظ على هذا النوع من التصوير الذي ميز الساحة التشكيلية الجزائرية لعدة عقود، و قد أبان "خليلي" عن حس مرهف في نسج خيوطها من خلال التحسين في الرؤية الجمالية و عمق الأفكار التي أدت ما عليها في عمله هذا.

إن المدلول الذي قدمه الفنان في لوحته هذه تراوح ما بين الاهتمام المتزايد بهذا اللون من الفنون الذي لم يكن وليد العدم بل يعتبر كأيقونة تؤرخ لما سبق، وبين الانتماء الحضاري و الثقافي الذي مرت به الجزائر سابقا و لازالت تقاوم للحفاظ عليه في الحاضر، ويعتبر عمله هذا نتاج نظرة معمقة فيما تشهده الساحة الحاضرة للمجتمع العاصمي و على وجه الخصوص حي القصبة الذي أثرت فيه عوامل عدة ترجع بالأساس إلى التعاقب الزمني و مواكبة العصرنة في شتى المجالات، ليأتي عمله هذا كهمزة وصل ما بين سابق التاريخ و حاضره لما كان عليه الحي.

فالمصور هنا يكون قد أعطى مقاربة سيميولوجية عن ما كان عليه الحي العتيق من مختلف الجوانب في فترت خلت حيث كان التمسك بالعادات و التقاليد أمرا واجبا، هاته الأخيرة التي انبثقت منها مختلف الصناعات التطبيقية التي وظفها

الفنان حيث جعل كل عنصر من هذه العناصر أيقونة تبدو جلية للمتلقي و الذي بدوره سرعان ما سيلاحظ شساعة الفروق ما بين قديم و حاضر الحي.

IV/ نتائج التحليل:

يمكن استخلاص جملة من النتائج المتوصل إليها عند تحليلنا لمنمنمة (نساء القصبة) للمصور "أحمد خليلي" و هي كالآتي:

– ينم الموضوع الذي اشتغل عليه الفنان عن مدى وعيه بالمتغيرات التي طرأت على البيئة الاجتماعية التي لجأ إلى تصويرها، في حين أن رؤية الفنان كانت متوجهة بالأساس نحو إعطاء نظرة عن المنمنمة القديمة و مثيلتها المعاصرة.

– حملت اللوحة جملة من الأيقونات المعبرة و التي سيتمكن المتلقي البسيط من استقراء مكنوناتها و ربط جملة من الأفكار التي تمكنه من إدراك مضمون اللوحة ذات المستويات الحافلة بالأشكال و الألوان.

– بالنسبة للتركيب الأساسي للمنمنمة فقد كان اعتماده على التركيب الهرمي الذي أغنى إغفال الفنان عن توظيف النسب الذهبية؛ و هو التركيب الذي وازن ما بين العناصر التشكيلية الأخرى.

– يبدو تحكم الفنان جليا في الخامة وفق الأسلوب و نلاحظ طغيان الألوان الباردة على العمل الفني و هي التي تعطي جوا من الراحة النفسية على المشاهد لحظة تلقيها.

– إن أسلوبية الفنان في تصوير مواضيعه ذات الأبعاد المتعلقة أساسا بالهوية و التراث الشعبي مكنته من استحضار القيم الروحية و العلاقات الاجتماعية في وعاء فني متناسق يمكن المتلقي من التفاعل بشكل ايجابي مع تزاويقه الفريدة.

2- تحليل لوحة "يد فاطمة":

Hocine Ziani
La main de Fatma, Huile sur toile, 92x73cm, 2018.*

* الصورة مقتبسة من الموقع الالكتروني: https://www.ziani.eu/it/galerie

I/ الوصف:

1- الجانب التقني:

لوحة (يد فاطمة) من التشكيلات الجميلة التي جادت بها أنامل التشكيلي المعاصر "حسين زياني" و هو من مواليد 31 أوت 1953م بمدينة "دلس" (بومرداس)، أنجزت اللوحة سنة 2018م بخامة الألوان الزيتية على القماش في حين لا تتوفر لدينا معلومات عن قياساتها لكنها جاءت على شكل مستطيل، و اللوحة محفوظة ضمن المجموعة الخاصة للفنان.

2- الجانب التشكيلي:

- توظيف الألوان على سطح اللوحة:

المتأمل في هذا العمل الفني سرعان ما يلاحظ توظيف الفنان لجملة من الألوان التي تحاكي عراقة الحي الشعبي و التي تراوحت في استخدام الرماديات الملونة بمختلف تدريجاتها الغالبة بشكل عام على أسطح العناصر المختلفة، ليوازن هذا التركيب اللوني بلمسة من الرماديات الحيادية التي خلقت جوا من الراحة البصرية لما فيها من بعد عن التكلف و المبالغة في وصف الموضوع و كذا كتحقيق للنظرة الشبه مغلقة للحي الذي تسلل إليه نور الشمس في آخر "الزنقة".

لكن صيغه اللونية هذه لم تخلو من استخدامات مدروسة و موزعة في أنحاء عمله الفني حيث تراوحت ما بين الأصفر بتدريجاته نحو الأبيض الذي جاء على المساحات التي عليها ضوء بجدران "الزنقة" و كذا على أطراف الزربية حيث كان واضحا من خلال المصباح الحائطي على يسار اللوحة و في نهاية الشارع، فيما تباين اللون على باقي واجهات المباني في الخلفية و التي تقابل عين المشاهد في انعكاس لنور الشمس على الدرج المؤدية إلى نهاية الشارع وفق مبدأ المنظور.

بالنسبة للون الأحمر فقد أبدع "زياني" في توزيعه وفق منهجية موفقة حيث يتراءى لنا حضوره القوي على الزربية التي يحملها البائع المتجول على كتفه و هي مساحة كبيرة، ليبدأ توظيفه للون في تناقص على شاكلة المنظور و هو ما يبدو على سروال الفتى الذي يحمل قفة ليظهر اللون مرة أخرى كبقعة على "الطربوش" ليوازنه في الأسفل بضربات على حذاء الطفل الصغير و الجزء الصغير الذي

يتجلى من خلال تنورة المرأة التي ترتدي "الحايك" و كذا على ذراع المرأة (فاطمة) التي تمتد نحو الزربية في إشارة منه على تفحصها لها.

نلمح كذلك اللون الأزرق بمختلف تدريجاته نحو الأسود في مجملها منها ما جاء على سروال البائع و السروال القصير للطفل الصغير و كذا قميص الفتى الصاعد، هذا التدرج الذي وافق ما جاء على أعمدة السقيفة و مداخل البيوت المزخرفة لتكون نهايته مرة أخرى عند الرجل النازل الأمر الذي يوحي عن تسلسل الفنان في توظيف تدريجات الرماديات الملونة بشقيها القاتم و الفاتح لخلق توازن بين أضداد الألوان.

نشاهد أيضا عدة ألوان كالبرتقالي فيما يبدو كوشاح على رقبة الفتى الحامل للقفة التي يتجلى منها اللون الأخضر كضد للأحمر، و كان اللون البني أيضا حضرا حين وظفه الفنان كلون للقطة و المحفظة الجلدية أسفل الطفل الصغير، لتتلاشى حدته من خلال التوزيع المترامي على باقي العناصر التشكيلية الأخرى مثل الأعمدة الداعمة للشرفات و النوافذ الخشبية للعمارات آخر الشارع.

- التمثيل الأيقوني و الخطوط الرئيسة:

على غرار الألوان حفلت اللوحة بمختلف أنواع الخطوط التي سيطر عليها الخط العمودي الذي جاء على مختلف الأبواب و حواف العمران، حيث وظفه الفنان بلمسة منظورية تتشكل من خلالها جذوع الأفراد الثمانية في فضاء العمل الفني و التي تناسقت فيما بينها مع مختلف الخطوط المائلة التي أتت بالمرتبة الثانية على أعلى الشرفات في تصوير لتوظيف المنظور و عدم إهماله؛ ما حقق توازنا كذلك على مختلف الخطوط الأفقية التي انعكست على الأدراج المتجهة لأعلى.

أتى البناء العام للوحة على شكل مستطيل ضم في فضاءه كثيرا من العناصر التي عبرت عن ثمانية أفراد، فيما كانت الشخصية الهامة و التي استمد منها العمل عنوانها مستورة بينما تمد ذراعها نحو البائع المتجول في إماء عن حديث محتشم بينهما موضوعه علاقة بيع و شراء، هنا تكمن أهم المدلولات و التي توحي إلى الحياء لدى ساكنة الحي.

كان النص الأيقوني على الجدار الأيمن في اللوحة حاملا لجملة من الرسائل التي تراوحت ما بين عراقة الحي الذي أنجب عدة لاعبين لكلا الفريقين(مولودية الجزائر-إتحاد العاصمة)، و ما بين

جدلية الريادة لكلاهما في الجانب الرياضي فيما يأتي مدلولها الأخير عن طابع الأخوة و المحبة التي تجمع أبناء الوطن الواحد و هو ما عبر عنه بقلب يخترقه سهم.

تبقى اللوحة حافلة بمجموعة من العناصر الهامة و التي تعبر كل واحدة منها عن جزء يندمج ضمن الكل في عملية تراكمية زاوجت ما بين الأصالة و المحافظة على الموروث المادي الذي تجلى من خلال الزربية التقليدية، "الحايك"، القفة و عفوية الطفل الصغير بالإضافة إلى حرمة المرأة مع زوجها و الطراز المعماري الذي كان سائدا كنمط عمراني للأحياء الشعبية.

3- الموضوع:

- علاقة اللوحة بالعنوان:

جاء عنوان لوحة حسين زياني الزيتية (يد فاطمة) كخليط ما بين سريالية المفارقة و تعبيرية مستوحاة من الحياة الشعبية في فترة مكانية و زمانية محددة، حيث يؤكد العنوان على موضوع الصورة إذ تظهر يد فاطمة ممدودة في استحياء نحو بضاعة البائع المتجول في وعاء فني يبرز أحد الأزقة الضيقة بما فيه من هندسة معمارية تباينت في مجملها لتواكب الصورة الحقيقية للشوارع العتيقة، إضافة إلى ثلة من الأشخاص الموزعين على الحي السكني المصور و الذي أورده الفنان على صيغة جملة من المباني المتلاصقة و المتباينة الأطوال و الأحجام الأمر الذي أعطى نظرة قوية و خاصة في خلفية المشهد.

- الوصف الأولي لعناصر اللوحة:

ما يميز هذه اللوحة هو توافق تركيبها الكلاسيكي (العمودي) مع مضامينها من ألوان و العناصر التشكيلية المتنوعة، هذه الأخيرة التي كانت نتاجا عن جملة من الخطوط المستقيمة و المائلة، و المنكسرة منها التي عبرت في الأخير عن المباني و الأشكال البشرية و بعض من الأشكال الحيوانية.

تأتي الشخوص عند "زياني" متحركة في اتجاهات متعاكسة الحركة التي تبرز من خلال المرأتين و الرجلين أعلى الزقاق متدرجة إلى أسفل نحو الفتى الذي يتوجه صعودا حاملا بيمناه قفة تقليدية الصنع مليئة بالحاجيات الغذائية للعائلة و هو ما تشير إليه الأوراق الخضراء المنبثقة منها،

حيث تصعد خلفه امرأة تعتمر الزي التقليدي و المخصص لخروج النساء "الحايك" في حركة ثابتة و هادئة لخصها جمود القط أمام مدخل الدار و لامبالاته في جو عكسته عفوية الطفل الصغير الذي تخالفت حركة ساقيه ما بين الدرجات التي يقف عليها.

كعادته في التشكيل الزيتي للمشاهد اليومية كان مدلول الحركة قويا في لوحته هذه حيث تتوالى الحركية في اللوحة من خلال القطة التي تنزل من على الأدراج في توازن و تتخالف مع باقي الحركات السابقة، حيث كان توازنها متواترا مع الذراع الممدودة نحو أسفل؛ للبائع المتجول في حركة منه تسمح ليد المرأة من فحص جودة المنسوج و هو ما تجسده حركة الأصابع.

سرعان ما يتبادر إلى ذهن المتلقي و أي متلق هنا على اختلاف مستوياته أن كل العناصر تتحرك في هذه اللوحة الزيتية، الأفراد الملابس، الحيوان و هي الحركة التي حصرها خيال الفنان الخصب بتوظيفه للألوان المناسبة، حيث استحضر الجو اليومي لشخوصه في محيط الحي الشعبي كنظرة تاريخية عن ما كان يعيشه في السابق.

اخترق مشهد الفنان هنا المألوف كتعبير منه عن مشاهده يومية سابقة مرت بسرعة و لم تؤثر فينا دلالاتها و قيمها، لكنها عند "زياني" تتآلف في فراغ غير محدود، فالنساء و الرجال و الحيوان يعيشون على هامش اليوم المتسارع في وهم تحقيق السلوكيات الاجتماعية و هو الهامش الذي مكنه من إعادة تشكيلهم من وحي خياله بين ضوء ساطع و نقيضه الخافت الذي تولد عن تلاصق المباني من أعلى.

II/ بيئة اللوحة:

1- الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

تبنى "زياني" في عمله هذا الأسلوب الواقعي كعادته دون تفاصيل تجريدية تذكر و هو الأسلوب الذي وافق خامة الألوان الزيتية التي غطت مساحة العمل الفني بكامل تفاصيله اللونية التي أعطت عمقا روحيا و مدلولا بصريا عن جاذبية المشهد المصور، و على العموم فأسلوب تشكيل لوحة "يد فاطمة" لم يخرج عن إطار تقنياته الخاصة من حساب للنسب و القياسات و توظيف البعد الثالث؛

الأمر الذي يجعل المتلقي يشعر بالإحساس بالعمق، لنلاحظ توقيعه باللغة الفرنسية أسفل اللوحة ناحية اليسار باللون البرتقالي.

2- علاقة اللوحة بالفنان:

تتجلى علاقة الفنان بمضمون لوحته الفنية هذه في محاكاة راقية للطبيعة التي نشأ بها و هي العلاقة المتولدة عن تأمل في محتوى أعماله الفنية كتشكيلي أحب بيئته و كل ما أحاط به في فترات خلت من الزمن، بحيث نلاحظ استحضاره لأحد المشاهد بكامل تفاصيله الروحية خاصة عندما وظف تلك اللمسة من النور و هي التي اللمسة التي أعطت للأماكن المظلمة بتفاصيل أكثر دقة و التي نبعت من قوة ريشته لتأخذ ضرباتها موقعها بدقة لتخلق مساحات متحركة نحو المتلقي، لتحقق في الأخير حيوية مستمرة حسب تغير اللون وفق وضعية الأجسام و الأشكال التي بني من خلالها العمل الفني.

لقد أعطى "زياني" كل عنصر في لوحته هذه حقه من اللمسات البصرية المعبرة عن ملازمة صورة المكان لحياة الفنان، ليتجلى لنا في الأخير مرة أخرى و في عمل جديد باهتمامه المتواصل بكل ما له صلة بالمحيط الاجتماعي الذي عاشه في مراحل مبكرة من سنه، و هي الجوانب التي ساهمت في صقل موهبته من خلال اهتمامه ببيئته و محيطه المتنوع و الذي يزخر بقيم عالية.

III/ القراءة التضمينية:

العمل الفني عبارة عن لوحة زيتية حاكى من خلالها التشكيلي "زياني" انتماءه الحضاري و الثقافي للحياة الشعبية، حيث تروي تفاصيلها جانبا من الحياة الاجتماعية لساكنة الأحياء العتيقة و التي جسدها الفنان وفق الحضور القوي و الواضح للعناصر و الألوان المعبرة؛ خاصة منها القاتمة التي ساعدت في إعطاء الموضوع رمزية خاصة، لعل "يد فاطمة" و هي موضوع اللوحة هذه من أهم العناصر الفنية التي حفلت بها اللوحة لما لها من دلالات و إيحاءات مبهمة، حيث يبقى التفسير الأقرب و المنطقي على أنها جاءت كدلالة عن الحياء الذي لازم البيت الجزائري منذ القديم حتى من خلال المعاملات اليومية مع مختلف شرائح المجتمع.

إن التشكيلات التي جاء بها "زياني" كانت متوازنة فيما بينها لتخلق إيقاعا و انسجاما تاما ما بين الأشكال و الألوان، خاصة حين التأمل في الشخوص التي عبرت عن تساوي ما بين الجنسين في دلالة منه عن المساواة الاجتماعية التي سادت بين أفراد المجتمع الواحد في غياب تام للطبقية و تأكيدا للعدالة الاجتماعية ما بين المجتمعات المحلية ككل، حيث تتجلى أكثر هذه العلاقة في المعاملة التجارية ما بين البائع المتجول و الذي نعلم أنه في فترة خلت كان معظم الباعة المتجولين من خارج المدينة و بين قاطني الأحياء الشعبية المختلفة.

هذه العلاقة التي أعطاها "زياني" ألوانا قاتمة كتعبير منه عن عراقة المشهد التصويري خاصة في المساحة الأولى لعمله الفني هذا؛ ليكون المقطع الثاني من لوحته و الذي جاء في خلفية اللوحة منيرا في إشارة منه إلى الحاضر الذي انعكست إضاءته على أدراج الماضي من خلال لمسات النور و هو ما يعتبر كامتداد للماضي بإيديولوجيات معاصرة، إن هذه الإيديولوجية عبر عنها الفنان بمختلف الأضداد التي تراوحت ما بين الألوان و تضاد في حركة الأشخاص النازلين و الصاعدين ما بين الماضي و الحاضر.

في الأخير وفق الفنان في بناء اللوحة من خلال الجمع الدقيق و المنطقي لعناصره التشكيلية التي لعبت فيها "يد فاطمة" الموضوع الأساس، هذا البناء الذي يبرز لنا مدى تمكن الفنان من الخامات وفق الموضوع في بعد تام عن التكلف و الثرثرة اللونية و هو ما اكسب عمله هذا حلة الأيقونة الحافظة للموروث الشعبي و العادات التقاليد حيث تعتبر لوحته هذه كتأصيل تشكيلي للبعد الثقافي الجزائري.

IV/ نتائج التحليل:

جاءت نتائج تحليلنا للوحة التشكيلي الجزائري المعاصر "حسين زياني" و المعنونة بـ"يد فاطمة" كالآتي:

– الملاحظ أن الفنان قد تمكن من المدرسة الواقعية لحد بعيد و هذا راجع لطبيعة مواضيعه التي جسدها باحترافية موفقة عبر عديد المراحل، وهذا على الرغم من طغيان الأسلوب التجريدي في السبعينات أي عند بداياته الفنية؛ و هو ما شهدته الساحة الفنية العالمية آنذاك.

– أعطى "زياني" مساحاته التشكيلية حرية خاصة تحيط عموما بالمجال الفكري و الاجتماعي و الثقافي للمتلقي الجزائري على وجه الخصوص و هو ما ألهمه طبعا أسلوبه الواقعي.

– في لوحة "يد فاطمة" و كباقي أعماله الفنية الأخرى (معظمها) كانت كأيقونة حافظة لمختلف أوجه التراث و الأصالة التي وافقت بذلك بال المشاهد العربي و الجزائري خاصة و كانت كبوابة تطل على ماضيه المجيد خاصة في ظل عوامل العولمة.

– يبدو جليا تحكم الفنان في الخامة وفق الأسلوب و هو ما أعطى العناصر التشكيلية عمقا روحيا و بعدا دلاليا عن جواهرها دون المساس بتفاصيلها.

– وفق التشكيلي "زياني" في توظيف المنظور بدقة متناهية و هو ما يتراءى لنا من خلال التركيب العام للوحة و هو ما ينم عن مدى تمكنه الجيد من العناصر الأولية لبناء العمل الفني.

– إن البناء العام للوحة "يد فاطمة" من أيسر أنواع البناء على الرغم من وجود جملة من الإيحاءات المختلفة و التي ستكون طبعا في متناول فكر المتلقي على اختلاف مستوياته و هذا مرتبط بدرجة أولى بموضوع اللوحة.

3- تحليل لوحة "مرتفعات بوسعادة" :

Rachid Talbi
Les hauteurs de Bou Saada, Huile sur toile, 62 x 82 x 2 cm, 2018.*

I/ الوصف:

1- الجانب التقني:

اللوحة الفنية عبارة عن تصوير زيتي للفنان التشكيلي الجزائري "رشيد طالبي" أحد القامات الهامة في الساحة الفنية العربية و العالمية، و هو من مواليد عاصمة الغرب الجزائري وهران بتاريخ: 29 أكتوبر 1967م؛ حيث عرف عنه أسلوبه الانطباعي الذي ميزه التحكم الفائق في توزيع ضربات الضوء على أسطح العناصر الفنية المختلفة، الأمر الذي نلمسه طبعا في لوحته هذه و التي حملت عنوان: "مرتفعات بوسعادة" و التي جاءت بخامة الألوان الزيتية على القماش بقياسات: 82x 62 سم في حين انتهى من الاشتغال عليها سنة 2018م و هو التاريخ الذي تحمله اللوحة ضمن الإمضاء

* رفعت الصورة من الموقع الالكتروني:
https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/489700/les-hauteurs-de-bou-saada-eddis

الخاص بالفنان، و اللوحة ضمن مجموعته الخاصة و هي معروضة للبيع بالسوق الفنية «**Artsper**» حيث قدر سعرها بأكثر من ستة آلاف دولار.

تجدر الإشارة إلى أن الفنان "رشيد طالبي" متحصل على شهادة الليسانس في البيولوجي تخصص"microbiologie"، لكن ميولاته الفنية كانت غالبة على مسيرته المهنية خاصة في ظل التطور الملحوظ في أسلوبه و هو ما جعله ينتهج مسار الفن الذي أبدع فيه من خلال تشكيلاته الفنية المتنوعة.

2- الجانب التشكيلي:

- توظيف الألوان على سطح اللوحة:

كعادته في التصوير الزيتي على وجه الخصوص وظف الفنان جملة من الألوان الجذابة و المتناسقة فيما بينها في بعد تام عن الثرثرة اللونية و كذا بعد تام عن الخيال نظرا لأسلوبه المستمد من الواقع، حيث تلاحظ جملة من الألوان الأساسية التي سرعان ما امتزجت بصريا لتنبثق منها عديد التدرجات اللونية الأخرى كالألوان الثانوية وعدة من الرماديات الملونة التي نتجت عن المزج المحكم للأضداد.

عند مشاهدة اللوحة للوهلة الأولى سرعان ما سينعكس اصفر المغرة بمختلف تدريجاته على عين المتلقي؛ بوصفه اللون السائد على سطح العمل الفني، و هو اللون المستخدم عادة في عكس البيئة الصحراوية لما له من دلالة عن كشف للطبيعة و المناخ و دحض غموض تضاريسها، حيث كان اللون الأمغري قويا في المستوى الأول للوحة فيما ميزته ضربات الضوء المترامية على أسطح الكتل الصخرية المختلفة الأحجام، بينما كان استعماله ضبابيا نوعا ما في الشق الثاني و الذي تعبر عنه الخلفية التي كانت عبارة عن مرتفعات تتخللها منحدرات صخرية.

أما المرتبة الثانية في قائمة الألوان المستخدمة فقد كانت للون البني بمختلف تدريجاته على فضاء العناصر التشكيلية فيبدو حضوره أكثر قوة على الجواد الذي يمتطيه الفارس، حيث أبدع "طالبي" في توظيف اللون بدقة عالية من خلال إعطاء الظلال و الأنوار نصيبها من التدرج السلس لتخلف تناغما فيما بين الجواد و مختلف أرجاء اللوحة، فكان حضور اللون وظيفيا لإبراز أماكن الظل

و كذا كنوع من التدرج بينه و بين أصفر المغرة و هو ما شكل توافقا كبيرا ما بين اللمسات الجذابة التي تخللتها ضربات ضوء انطباعية.

دون أن ننسى الأزرق الفاتح الذي غطى سماء المرتفعات وفق خط منحني إلى جانب صهوة الحصان حيث يبدو قاتما من خلال الجبال المتوارية خلف عضد الفارس، بينما انتشر على المساحات التي غطاها النور ليعكس أماكن الضوء مع لون السماء تارة و تارة أخرى مع مختلف الأسطح في اللوحة، و وازن الفنان في توظيفه بينه و بين اللون الأبيض، هذا الأخير الذي أعطى أماكن الضوء سطوعا أكثر ليكشف مرة أخرى عن احترافيته في استخدام ألوانه وفق مواضيعه.

أما عن باقي الألوان فكانت جلها كأضداد ميزها اللون الأخضر الفاتح على يمين المسلك الترابي بينما جاء أدهما في النباتات التي تعتريها الظلال ليتضاد آنيا مع الأحمر الذي غالبا ما كان فاتحا ما عدا أماكن الظل تحت الصخور و على حواف فجواتها، الأمر الذي خلق نسقا توافقيا بينه و بين البنفسجي المتدرج من الفاتح إلى القاتم و هذا خلفية المشهد و تضاريس المرتفعات ليكون هو الآخر كضد للون السائد.

- التمثيل الأيقوني و الخطوط الرئيسة:

في إطار شبه مستطيل جاءت لوحة "مرتفعات بوسعادة" بينما كان حامل القماشة بسمك 02 سم و التي حملت على سطحها البناء التشكيلي لموضوع الفنان، و هي العناصر الناتجة عن كتل لونية مختلفة عبرت عن كل عنصر على حدا في انصهار تام للقيم التشكيلية المتباينة، ويلاحظ هنا أيضا التركيب الكلاسيكي (المائل) من الجهة العلوية اليسرى نزولا إلى نظيرتها السفلية اليمنى، و هو ما ألهم المضمون العام للوحة صفة الأيقونة بحد ذاته لما للعناصر من بعد حضاري و روحي.

استخدم "طالبي" جملة من الخطوط كانت أغلبها مائلة مضافة إليها الخطوط المنحنية على المرتفعات و المسلك الترابي و ما جاء لإبراز تراكم كتل الصخور، بينما يبدو ذلك الخط المنحني بحدة من خلال طأطأة الحصان لرأسه، أما الخط العمودي فاقتصر على ما جاء لإبراز وضعية الفارس الذي يحمل سلاحا ناريا تقليديا يتجه لأعلى.

3- الموضوع:

- علاقة اللوحة بالعنوان:

عنوان اللوحة هو: "مرتفعات بوسعادة" و في وسط اللوحة و خلفيتها تشد أبصارنا مختلف المرتفعات و المنحدرات، إذ تظهر للمشاهد من زاوية واحدة في إطار محدد بينما تتجول عين الفارس في المساحة المفتوحة من على أحد المرتفعات الصخرية، حيث لم يفت الفنان أن يضع موضوع لوحته في إطاره العادي وسط إطلالة شاملة لمرتفعات المنطقة و التي جاءت كخلفية للمشهد الرئيسي من اللوحة، و بوسعادة هي إحدى بلديات المسيلة تقع على بعد 69كم جنوب غرب المسيلة و 241كم جنوب شرق الجزائر و يطلق عليها أيضا اسم "مدينة السعادة" و كذا "بوابة الصحراء" على اعتبارها أقرب واحد إلى الساحل الجزائري و تعتبر المنطقة مصدر إلهام حقيقي للفنان في عديد رسوماته.

- الوصف الأولي لعناصر اللوحة:

نلاحظ أن اللوحة تحاكي نظرة على أحد المرتفعات بمنطقة بوسعادة حيث تبدو السماء في الخلف صافية و هي متدرجة باللون الأبيض بدون غيوم لتتقاطع في الأفق مع هضبتين تتقدم إحداهما الأخرى؛ لتكون الأولى باللون البنفسجي المائل غلى الحمرة بينما غلب البنفسجي المزرق على الثانية، فيما تواريا عن الأنظار خلف الهضبة المفتوحة على جهة اليمين و التي تقابل المتلقي حيث تشكلت هذه الأخيرة تواصل و تتالي جملة من الخطوط المنحنية و المتموجة أحيانا.

جاءت الهضبة المواجهة مفتوحة بمختلف تضاريسها التي تخلها سفح صخري يمتد أفقيا في منتصف اللوحة بينما غطى أصفر المغرة معظم سطحها بالإضافة إلى ألوان الأعشاب البرية المترامية هنا و هناك، و ما زادها رونقا هو توظيف الفنان لتدريجات الأزرق مع الأحمر لإعطاء أماكن الظل و البعد حجما خلق لنا من خلاله عدة مستويات متدرجة من الهضبة.

كما كان لتقاطع الخطوط و اشتباكها الأثر في تشكيل العناصر الأساسية في اللوحة حيث نتج عن ذلك كتل صخرية ميزتها الصخرة الكبيرة في المنتصف و التي استندت غلى صخرتين لتتوافق بالتالي مع الكتل الصخرية الأقل حجما و التي تتقدمها لتبدو صلابتها أكثر قوة، لكن الفنان كسر هذه الصلابة بتموجات المسلك الترابي و كذا انعكاس ظلال الصخور و التلة التي تمتد خلف الفارس الذي

يمتطي جوادا عربيا أصيلا ما يعكسه شكله الخارجي و رقبته المقوسة بالإضافة للوجه الصحني، حيث يبدو الفارس ممسكا بسلاحه التقليدي نحو الأعلى بيده اليسرى بينما ضمت يمناه حبل اللجام و هو شاخص ببصره نحو الهضبة المواجهة نحو اليمين في تأمل لجمال المنطقة و أصالتها الذي عبر عنه لباسه التقليدي المتمثل في البرنس الأسود و العمامة و العباءة الصفراوين التي انسجمت مع لون السروال الأخضر.

على العموم كانت هذه مجمل العناصر التي حفلت بها اللوحة و التي عبرت عن بعد روحي و حضاري للمنطقة التي صور منها المشهد، ليكون توقيعه على الجهة اليسرى بالفرنسية(**Rachid Talbi 18**) باللون البرتقالي.

II/ بيئة اللوحة:

1- الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

انتهج طالبي الأسلوب الانطباعي في عمله الفني هذا حيث أبان عن قدرة فائقة في تمثيل انعكاس الضوء على مختلف عناصر اللوحة، بحيث كانت الإضاءة واضحة بشكل جيد ينم عن التوقيت الذي وردت فيه اللوحة و هو ما يميز الأسلوب الانطباعي عن باقي الأساليب الفنية الأخرى، لتتبادر لنا تجربة الفنان في التعامل مع الألوان التي جسدت المنظر بواقعية و دقة جميلتين فلو أمعنا النظر في هذا المشهد سنجد أن الفنان وظف المنظور بنقطة واحدة نحو الجهة العلوية اليسرى على قمة الصخرة خلف الفارس؛ و منه فقد وفق في حساب النسب و إكساب لوحته هذه البعد الثالث.

2- علاقة اللوحة بالفنان:

يتجلى لنا من خلال المنظر التصويري بأن الفنان أراد استحضار أحد جوانب التراث الوطني بالإضافة إلى تجسيد مظهر من مظاهر العادات و التقاليد لمنطقة "أولاد نايل" التي جسدها من خلال الزي التقليدي للفارس و الخيل العربية، إن اختيار مثل هذه المواضيع سرعان ما سيعود بنا إلى مواضيع الكثير من التشكيليين الجزائريين في الحفاظ على الموروث الثقافي الوطني؛ بحيث أن لوحته هذه تعتبر كقطعة من الكل في مختلف أعماله الفنية الأخرى و التي استنطقت المعالم و التاريخ و صورت العادات و التقاليد بتوقيع حي.

III/ القراءة التضمينية:

"هضاب بوسعادة" لوحة فنية زيتية للفنان الجزائري "رشيد طالبي" رسمها بمدينة بوسعادة بولاية المسيلة و هو الأمر الذي يتجلى في لوحته من خلال طبيعة المنطقة البيئية و الجغرافية و كذا الزي التقليدي الذي يرتديه الفارس فوق الجواد العربي الأصيل.

تظهر اللوحة مشهدا من النهار يتكون من فارس بزيه التقليدي و هو يحمل سلاحه التقليدي في حركة نحو الأعلى، بينما كان ساكنا على صهوة جواده ذو اللون البني الذي انعكست عليه أشعة الضوء في الجزء الخلفي ليكون لونه مائلا نحو الذهبي؛ و هو شاخص ببصره نحو الفضاء المفتوح و المطل على إحدى الهضاب بالمنطقة شبه الصحراوية و التي ميزتها الصخور على حافتي المسلك الترابي في إشارة منه عن طبيعة المنطقة.

كانت النظرة العامة علوية من خلال المكان الذي يقف عليه الفارس بجواده في نظرة تملؤها الأصالة و التشبث بالهوية المحلية، فعناصر اللوحة كلها معبرة عن الإرث التاريخي لمنطقة بوسعادة وما تحمل من إغراء لمختلف الفنانين الذين زاروها على غرار غوستاف غيومي (Gustave Guillaumet 1840-1887) و إتيان دينيه(Étienne Dinet 1861-1929) و عاشقها ادوارد فيرشافلت (Edward Virchavelt 1874-1955) الذي عاش بها بعد أن تزوج بوسعادية.

إن أسلوب الفنان في التصوير و الذي تجلى في انتماءه الانطباعي من أهم الأساليب التي احتوت معظم أعمال الفنانين العالميين و المحليين، فنلاحظ لمسات هذا الأسلوب على الخلفية و هو نفس الأمر بالنسبة لمختلف العناصر على سطح اللوحة، حيث تبدو ضربات الضوء ساطعة على أسطح الأشياء بدقة متناهية و هو ما يدل على أن تجربة الفنان تختلف كثيرا عن باقي الانطباعيين على حد سواء.

بالحديث عن رمزية الألوان فقد جاءت كلها كدلالة عن طبيعة المنطقة الصحراوية و التي تمثلت بالأساس في توظيف أصفر المغرة بتدريجاته القاتمة و الفاتحة، و هي اللطخات التي انسجمت مع اللون الأحمر بتدرجاته المختلفة سواء ما كان كظلال لكتل الصخور و ما جاء منه على سرج

الجواد و زينة اللجام، في حين أن الرماديات المتنوعة جاءت كتأكيد على بيئة المنطقة لتتناغم مع لمسات ضوء الشمس التي يتميز بها الأسلوب الانطباعي.

حتى تتحقق العلاقة ما بين عناصر اللوحة أوجد "طالبي" في هذا المشهد الصحراوي نوعا من الحركة و الحياة التي مثلتها النباتات المنتشرة بالمستويات المختلفة للوحة، بالإضافة إلى حركة رأس الجواد المنحنية و بعض الدلالات السيميولوجية الأخرى المتعلقة بوجه الفارس من خلال ملامحه التي توحي بأنه من السكان المحليين للمنطقة نظرا لسمرة وجهه و شاربه الخفيف مع شعر كثيف على الذقن و هي ملامح أولاد نايل.

على كل فقد تمكن "طالبي" من تجسيد لوحته هذه وفق وعائها البيئي الذي يسر وفق الموروث الثقافي لمنطقة بوسعادة مع اتزان في ترتيب العناصر التشكيلية ليحقق انسجاما فيما بينها و بين كيان اللوحة ككل ليكون وحدة فنية متكاملة تنتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية.

IV/ نتائج التحليل:

بعد تحليلنا للوحة "مرتفعات بوسعادة" للفنان التشكيلي "رشيد طالبي" كانت النتائج الأولية كالآتي:

– وفق الفنان في اختيار عنوان لوحته وفق السياق الذي جاءت عليه و هو ما يبرز من خلال أسلوبه الانطباعي المتميز خاصة ما تعلق بجانب الإضاءة.

– اتصف البناء العام للوحة بالتوازن ما بين الأشكال و الألوان التي تحكم فيها وفق إيقاع خاص أعطى اللوحة نوعا من التأمل و السكون.

– يأتي عمله هذا كمدونة حافظة، صور من خلالها أحد مظاهر الحياة الجزائرية بمختلف أوجهها خاصة ما تعلق بجانب الموروث الشعبي.

– تبدو تفاصيل لوحة "هضاب بوسعادة" في متناول المتلقي و هذا لما لها من بساطة في التكوين و جلي الموضوع الذي اشتغل عليه الفنان.

4- تحليل لوحة "العبث":

Abdelhalim Kebieche
L'Absurde, Huile sur toile, 100 x 90 cm, 2019*.

* من تصوير الفنان "عبد الحليم كبيش"، "حوار عن تتويج لوحة "العبث" في المسابقة الدولية لمحترفي الفن بباريس، 19 جانفي 2020، (لقاء عبر الفايسبوك)

I/ الوصف:

1- الجانب التقني:

في سنة 2019 عمد التشكيلي الجزائري "عبد الحليم كبيش" إلى انجاز و تصوير لوحته الزيتية الجديدة التي أعطاها عنوان (العبث)، حيث شكلت بخامة الألوان الزيتية على قماشة ذات قياسات: 100×90سم؛ و هو العمل الفني الذي احتفظ به ضمن مجموعته التعبيرية الخاصة و الثرية و التي نذكر منها لوحات (الأخضر، مسار الزهور، رسالة إلى هدى)، نشير هنا إلى أن الفنان من مواليد 23 أكتوبر 1972 بولاية جيجل و هو متحصل على شهادة الدراسات العليا عن مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة (1998).

2- الجانب التشكيلي:

- توظيف الألوان على سطح اللوحة:

المعروف عن لوحات "كبيش" ثراؤها بالألوان المعبرة عن الأحاسيس و المشاعر و هو ما نلمسه من خلال لوحته هذه و التي جاءت وفق الأسلوب التعبيري، حيث نلاحظ غلبة اللون الأزرق Steel Blue؛ على جزء كبير من فضاء العمل الفني و هو ما نلمحه على واجهتي المتجر الفاخر أين أعطاه الفنان نوعا من البرودة لإبراز شفافية الزجاج الذي بدت من خلاله ثلاث دمى اكتست ملابس عصرية و تقليدية سرعان ما انعكس عليها الأزرق بمختلف تدرجاته.

أما المرتبة الثانية في قائمة الألوان الأكثر انتشارا على سطح اللوحة فكانت للون الأخضر Dark Olive Green؛ أين جاء على الأرضية تتخلله تدريجات بالأبيض أمام ساقي العجوز و ناحية عكاز(الساعد) أمامها و على الجدار الفاصل مابين واجهتي المحل، ليكون أكثر حدة على الحافة السفلية للمتجر و قد كان الفنان ذكيا حين كسر حدة اللون بتوظيفه للأخضر الفاتح على اللباس فوق الدمية على يسار اللوحة.

كان توظيف الأضداد اللونية حاضرا كذلك، الأمر الذي تبرز من خلاله مسيرته الفنية وفق أسلوبه خاصة مطلع 1994؛ و نستشهد على ذلك بتوظيفه للون الأحمر على القميص في أعلى يمين الصورة و الذي وازنه بلمسة لونية على الكوب الورقي خلف عكاز الساعد، في حين وظف اللون

البرتقالي بلمسة ثلاثية فيما يبدو كقطعة قماش ناحية رأس العجوز و هو اللون الذي ناسقت تدريجاته مختلف تدريجات الأزرق على سطح اللوحة خاصة ما جاء على ثوب العجوز أين تدرج الأزرق ناحية الدكونة و تارة أخرى نحو اللون الأحمر(البنفسجي المحمر) الذي عكسته اللمسة الصفراء من على الثوب فوق الدمية خلف العجوز.

فيما كانت أوان أخرى وظيفية كالبني المتدرج نحو الفاتح في السروال على الدمية يمين اللوحة و كذلك على يد العجوز التي تظهر تحتها لمسة بالبنفسجي المحمر، بالإضافة إلى هذا كله نلمح مختلف التدريجات اللونية الأخرى خاصة منها الأزرق و البنفسجي و لمسات أخرى متضادة ما بين قيمتي الأبيض و الأسود على حذاء العجوز و عكازها.

على كل تعتبر هذه الألوان العامة في لوحة "العبث" للفنان "عبد الحليم" و التي كان لكلب منها مدلولها الخاص في نفسية الفنان و التي عبر من خلالها على مختلف المشاعر و الأحاسيس التي تختلجه و هو التوظيف الذي وافق النسق العام للبناء اللوني و الشكلي للوحة.

- التمثيل الأيقوني و الخطوط الرئيسة:

بالنسبة للخطوط فقد تحفظ الفنان في استخدامها ما عدا ما جاء أفقيا للدلالة على العنصر الهام في اللوحة و على حافتي المتجر، بينما نلمح غزارة الخط العمودي نوعا ما لينتج عنه عدة أشكال عبرت أبرزها عن الجدار الفاصل ما بين واجهتي المحل الزجاجيتين و ما خلفهما، بالإضافة إلى الثلاث دمى التي تخللتها خطوط منكسرة تعبر عن الحركة الجامدة لأطرافها.

يبدو هذا التوظيف المنهجي لأنواع الخطوط الثلاثة في لوحة (العبث) ذو دلالة قوية جمعت ما بين العناصر التشكيلية المختلفة و التي عبرت عن مدلولات القوة و الجمال في فترة الشباب (الخط العمودي) و مدلول تأثيرات الزمان و العوامل الاجتماعية على جذع العجوز(الخط المنكسر) إلى إن وصل الفنان إلى مرحلة العجز و انتظار الأجل (الموت) و هو مدلول الخط الأفقي من الناحية السيميولوجي.

3- الموضوع:

- علاقة اللوحة بالعنوان:

يعتبر العنوان الذي اختاره "كبيش" في تصويره البصري هذا ذو بلاغة تعبيرية واسعة المدلولات؛ والتي عبر عنها الفنان بالأضداد التي ميزت جانبا من الحياة الاجتماعية للإنسان في سعيه نحو الاستقامة وفق مختلف القواعد و القوانين التي سنها، لكنها سرعان ما تتهاوى أمام عقبات الزمن و الإيديولوجيات المختلفة ليكون عنوان "العبث" من أعمق العبارات في وصف مضمون عمله الفني هذا.

عند إلقاء النظرة على لوحة (العبث) للوهلة الأولى سرعان ما سيتراءى للمتلقي مجموعة من الألوان و الأشكال التي شكلت البناء العام للوحة، خاصة تلك السيدة المستلقية على جانبها الأيمن بينما ارتكزت بساعدها الأيمن على ما يبدو أنه كيس بلاستيكي أزرق داكن في حركة يمناها لتعطي مدلولها عن العوز؛ الأمر الذي عكسه الكوب الورقي أمامها باللون الأحمر.

تجلى الصراع اليومي من أجل الوجود في أقصى تمظهراته من خلال عناصر تشكيلية مختلفة ناقضت الحالة التي صور بها الفنان العجوز، حيث تتوارى خلفها ملابس متباينة جمعت ما بين الأصالة و التقليد الغربي للموضة من لباس قصير تجسدت من على دميتي العرض بدءا من يسار اللوحة، و هي التي شكلها الفنان بأسلوب يوحي بالعصرنة و يعطي بعدا عن الزمن خاصة في ظل فاصل ما بين واجهتي المحل و الحواف السفلية الصلبة للمتجر الفاخر لتكون العناصر في مجملها متناقضة ما بين الزمان و نمطية مكان العرض.

تعتبر هذه مجمل العناصر التي بنا عليها الفنان فصول عمله الفني هذا و الذي يندرج ضمن توجهه الأسلوبي الخاص في التعبيرية ليكون إمضاءه على أسفل يسار اللوحة باللغة الفرنسية (K.Halim 19).

II/ بيئة اللوحة:

1- الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

اتخذ "كبيش" أسلوبا تعبيريا في طرحه التشكيلي و الموضوعي؛ فموضوع عمله الفني هذا يرتكز على قوامين اثنين أولهما عالمه الداخلي الذي يكاد أن يكون حسيا و الثاني هو تقنيته الخاصة في الرسم بالألوان الزيتية، حيث استعمل الألوان بطريقة جذابة كسرتها مختلف الخطوط اللونية و التي عبرت عن الفاصل بين الألوان المتجاورة ليخرج أشكاله عن طريق الأضداد اللونية المختلفة، و التي زادت العمل بساطة و عمقا ناحية الإيحاءات من خلال انسجام التحويرات التشكيلية مع الفراغ الحاوي للعمل الفني الأمر الذي ميز لوحته التعبيرية هذه المسترسلة الموضوع المركب.

2- علاقة اللوحة بالفنان:

كانت نظرة الفنان شاسعة على المتغيرات الاجتماعية التي تطرأ على الإنسان خلال فترات الزمن المتعاقبة و التي تحكمها الأسس الاجتماعية المتناقضة التي جعلت منه متجردا من مختلف القيم الإنسانية العليا، الأمر الذي جعل منه أحد أطراف الصراع اليومي من أجل الوجود الذي بدوره يتجه نحو العدم؛ و هي المظاهر التي نشاهدها تكرارا و مرارا بصفة شبه يومية في شوارعنا من خلال المعاملات المختلفة للأفراد بحيث حاول الفنان محاكاتها و تحليلها بتصوير كشف من خلاله على عيوب الإنسان في بنائه الحضاري و الاجتماعي في ظل المثالية التي تساءل عنها "عبد الحليم كبيش" في لوحته الفنية هذه.

III/ القراءة التضمينية:

تحمل لوحة (العبث) للتشكيلي "كبيش عبد الحليم" بعدا حقيقيا لأحد نواحي الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان بكل ما تحمله من تناقضات خاصة في وقتنا الراهن، هذا البعد المتشبع بمرجعيات مختلفة شكلت لنا في الأخير السند العام لعمله الفني هذا حيث تتجلى أهم هذه المرجعيات في تأثير الزمان على العجوز التي أصبحت شبه عاجزة و فاقدة لتطلعاتها، الأمر الذي جسده الفنان من خلال سكونها العام؛ ليس فقط من خلال مظهرها لكن وفق تواصلية كبيرة بين زييها الذي يعكس وضعها الاجتماعي في ظل مرور مراحل العمر المختلفة و التي ضاعت ما بين القيم الإنسانية العليا و ما تعيشه على أرض الواقع المنسلخ من هاته القيم.

هذا المشهد التصويري الذي جسده الفنان بأسلوب تعبيري معاصر لم يكن نتاج الفراغ أو التجربة الفنية الخاوية بل هو وليد تساؤل جوهري حول مكانة الإنسان و كرامته في ثنايا هذا العالم، فالعجوز بوضعيتها (ممدودة على الأرض) تحمل رموزا و دلالات تفصح عن العوز، الإرهاق، العجز، التعب من عبء الزمان في ظل مجتمع همه الكبير هو مظاهر الحياة؛ متجردا من قيم الهوية و التي عبر عنها "كبيش" بالزي التقليدي على دمية العرض (Mannequin) يمين اللوحة و هي ذات مدلول قد يناقض في رأيي ما جاء من فساتين قصيرة على باقي "المانيكان"، لعل الفنان أراد أن يخبرنا بأن تأثيرات الحداثة لها انعكاساتها الوخيمة على الجنس الثاني بحيث يمكن أن نربط هذا الشق بالعجوز التعيسة على الأرض، وقد يكون مدلولها(الملابس العصرية الفاخرة) أبعد من هذا لتكون دلالتها الثانية حول تأزم الطبقية داخل المجتمع الواحد في ظل الانسلاخ من القيم الإنسانية.

في حين أن مختلف الألوان و التي كانت جلها متضادة؛ ذات إيحاءات عن مختلف الانفعالات السيكولوجية للعناصر الخفية و التي تحاكي الأفراد من خلال الدمى ذات الحركات الساكنة و النظرات المتباينة، حيث تبدو نظرة الدميتين الجانبيتين متجهة صوب كتلة العجوز بينما تشخص الوسطى (المانيكان) ببصرها نحو المتلقي في محاولة لإشراكه مضمون اللوحة و تحميله جزءا من هذا المشهد التراجيدي.

إن التفرد الأسلوبي و جمالياته في أعمال التشكيلي "كبيش" مكنه من فرض نفسه كفنان بصري معاصر عن جدارة في الوسط الفني بالجزائر، هذا ما تبرزه تقنيته التصويرية ذات اللمسات اللونية القوية قوة ريشته و التي تعبر عن شخصية متميزة في عالم الفن خاصة في لوحته هذه و التي نال عنها الميدالية الذهبية في كل اتجاهات الفن التشكيلي عن الأكاديمية العالمية للفن بباريس (2020)، بالإضافة إلى الميدالية الفضية في الاتجاه التعبيري المعاصر عن ذات الأكاديمية.

IV/ نتائج التحليل:

من خلال تحليلنا لإحدى روائع اللوحات التعبيرية المعاصرة في الساحة الفنية العالمية عامة و الجزائرية خاصة نستخلص ما يلي:

– تبدو رؤية الفنان عميقة اتجاه محيطه و هو يفسر إصراره القوي على ترجمة أعماله وفق سياق عاطفي حسي سرعان ما يجذب المتلقي نحوه في عملية تواصلية فريدة.

– يعتبر اختياره لموضوع عمله الفني هذا دليلا على معايشته لواقعه و حياته اليومية بكل نواحيها و منها أخذ أحد الاحتمالات الجديدة للوحة "العبث" التي وفق في حياكة تفاصيلها.

– سرعان ما سيتأثر بالمشهد المصور خاصة و أن اللوحة تروي جزءا من السلوكيات اليومية في مجتمعنا و هذا نظرا لسلاسة تصوير المشهد وفق أسلوب تعبيري جلي.

05– قراءة جمالية في لوحة "التصوف في علم الحروف":

حاجي يحي

التصوف في علم الحروف، أكريليك/ توليف، تشكيل حروفي

107x107 سم، 2019*

في ظل عدم وجود طريقة محددة لتحليل الأعمال الحروفية التشكيلية وفق منهج مدروس على الرغم من توسع رقعة هذا الأسلوب من التشكيل العربي ارتأيت أن أتطرق إلى جمالية التشكيل الحروفي من خلال العمل الفني السالف الذكر للتشكيلي "حاجي يحي" (1986)، و الذي كون لنفسه

* تصوير خاص خلال جلسة لقاء مع الفنان حاجي يحي، "عن الحروفيات"، مستغانم، 14 نوفمبر 2019، (مقابلة شخصية)

لمسة بصرية ذات حداثة و جمالية مبهرتين خاصة بعد تجربته الفنية الفريدة في الانطباعية و الواقعية، تتجلى هذه اللمسة في لوحة (التصوف في علم الحروف)، و التي حيكت تفاصيلها بالجمع ما بين تقنيتين منسجمتين (خامة الأكريليك/التوليف) على قماشة متوسطة الحجم 107x107سم؛ فكانت سنة انجازها 2019 هي نفسها سنة تتويجه بالمرتبة الثانية لجائزة "علي معاشي" للمبدعين الشباب.

تجدر الإشارة إلى أن "حاجي" متحصل على شهادة الليسانس في الفنون التشكيلية بالإضافة إلى شهادة الماستر تخصص "تصميم المحيط" عن جامعة مستغانم و هو الآن بصدد التحضير لدرجة الدكتوراه تخصص "الفنون التطبيقية" عن ذات الجامعة.

بشكل مدروس قدم لنا الفنان "حاجي" عمله الفني هذا و الذي اتسم بالاتزان في ترتيب العناصر التشكيلية و الخطية داخل لوحته الحروفية؛ خاصة و أنه اعتمد على تقسيم ثلاثي منسجم الوحدة ككل فتتداخل الدوائر المختلفة الأقطار و التي حفل كل قسم بثلاث منها ليكون لفظ الجلالة داخل الدائرة الكبرى على القسم الأول أعلى يمين اللوحة في دلالة على أن لا اسم يعلو فوق الخالق عز وجل، في حين أن الدوائر التسعة تآلفت مع مختلف الحروف المتداخلة التي لم تترك مجالا للفراغ الذي تفرد الفن الإسلامي بكراهيته.

فاللوحة تخاطب المتلقي بطريقة غير مباشرة و التي تتجلى في مكنونات العربي من خلال تكوينات حروفية متجانسة مع شكل الدائرة الذي يشير مدلولها على نيل مرتبة الكمال الذي يطمح إليه الكثيرون من منطلق قراءة لكبار المتصوفة أمثال: الحلاج(858/922م).السهروردي(1154/1191م) . ابن عربي(1165/1240م) ليعطي عبد القادر الجيلاني تفسيرا للفظ التصوف (التاء . الصاد . الواو . الفاء) كالآتي:

* فالتاء: من التوبة؛ و هو على وجهين: توبة الظاهر و هي أن يرجع بجميع أعضائه الظاهرة من الذنوب و الذمائم إلى الطاعات ومن المخالفات إلى الموافقات قولا و فعلا، أما الوجه الثاني فيتمثل في التوبة الباطنية و التي تشير إلى العودة إلى الموافقات بتصفية القلب فإذا حصل تبديل الذميمة بالحميدة فقد تم مقام التاء.

* الصاد: من الصفاء و هو أيضا على وجهين اثنين أولهما صفاء القلب من مختلف الكدورات البشرية كالعلائق التي تحصل في القلب من كثرة الأكل و الشرب و النوم و الكلام و الملاحظات

الدنيوية، و هو الأمر الذي لا يتم إلا بملازمة ذكر الله تعالى في التلقين جهرا و الوجه الثاني فيتمحور على صفاء السر الذي يقوم على اجتناب ما سوى الله تعالى و محبته بملازمة أسماء التوحيد بلسان السر في سره، فإذا تمكن من هذه الصفات فقد تم مقام الصاد.

* الواو: من الولاية و هي تترتب على التصفية و نتيجتها أن يتخلق بأخلاق الله تبارك و تعالى.

* الفاء: فتؤول إلى الفناء في الله جل جلاله فإذا فنت صفات البشرية لا مجال للشك بان صفة الواحد سبحانه باقية فهو لا يفنى و لا يزول، فيبقى العبد الفاني مع الرب الباقي و يبقى القلب الفاني مع السر الباقي، فإذا تم الفناء فيه حصل البقاء في عالم القربة كما قال تعالى.

في خضم هذه التفاعلات جاءت تكوينات الفنان الحروفية و هي عبارة عن مجموعة من الأشكال الدائرية (06) منها عبرت عن و الحروف المتقاطعة؛ المشكلة لتخطيطات مختلفة على خلفية العمل الفني و التي تدل في مجملها على ثلاثية (الحضارة/التراث/الدين) لتكون بذلك كصورة عبر من خلالها "حاجي" عن فكرة الموضوع، و قد ساعده في ذلك تدرجاته الحيادية التي غلب عليها الأسود لتنسجم ككل مع اللوحة التصويرية بتكويناتها الحروفية، و كانت الغلبة في الألوان للأحمر بوصفه خلفية للعمل الفني لإعطاء مدلول الشجاعة و التحدي في مواجهة النفس و إبراز خاصية الطاقة الايجابية، في حين كان الأسود سياديا كمدلول عن حجاب الظلمة التي تسيطر على قلوب الكافرين، بينما نجد الأبيض في المرتبة الثالثة من خلال الحروف داخل الدوائر و الثلاثة عشر نقطة الموزعة على سطح اللوحة في مدلول عن الصفاء و النقاء و تطهير الذات و الصدق مع الخالق و هو ما يميز الأفراد الصادقين و النيرين، أما الرمادي فكان الغرض منه كسر حدة تباين اللون الأحمر مع الأبيض و الأسود.

على كل فقد وفق الفنان في تشكيل الحرف العربي وفق نظرة أفقية خالفت التركيب العام للوحة من خلال التقسيمات الثلاث و التي تتقلص مساحاتها نحو اليسار مما ينم عن خصوصية التعبير التشكيلي لدى الفنان في التشكيل الحروفي المعاصر، و الذي يعتبر كتوجه فني و فكري جديد في أسلوب الفنان الذي عادة ما تراوح مابين الواقعية و الانطباعية.

لعل هذا الأسلوب الجديد من أهم مجالات المعاصرة في الفن الذي نهل منها "حاجي" لبناء لوحته الفنية الموسومة بـ "التصوف في علم الحروف" والتي قلما يقال عنها أنها في متناول المتلقي

المثالي بدرجة أولى في ظل شبه تصحر لدى غالبية المشاهدين خاصة من ناحية فلسفة الفن و تاريخه و كل ما له صلة بمفاهيم التصوف، و هي الأمور التي تعتبر كمفاتيح لفك مضمون الحروف داخل العمل الفني.

الخاتمة

إن الفنون رغم تنوعها وتعددها إلا أنها تبقى تمثل جزء من ثقافة الإنسان وحضارته وممارسته اليومية، فهي تشكل عنصرا هاما في حياته، حيث اعتبر المجتمع أن الفنان يمثل ثقافة عليا تخص المحترفين وانه احد عناصر التعبير عن الرأي والترفيه.

من خلال بحثنا هذا حاولنا أن نحدد النقاط المفصلية لإشكال التلقي في الفنون البصرية المعاصرة داخل المجتمع الجزائري و كذا الاعتراف بجهود الجيل الرائد من فناني الجيل الأول والثاني في الحركة الفنية التشكيلية الجزائرية، بالإضافة الى المبدعين الشباب الذين يصنفون ضمن خانة الفنانين المعاصرين، حيث لا يمكن نكران ما يقدمونه في ظل مواكبة ما بعد الحداثة في تعبيراتهم الفنية البصرية المختلفة.

حيث عملوا كلهم على تأصيل جذور المدرسة العربية التشكيلية واستطاعوا أن يتركوا بصمة واضحة المعالم على خارطة الفن التشكيلي العربي العالمي، ومحاولة تطوير الذائقة الجمالية للأجيال الجزائرية والعربية من خلال ما أنجزوه قديما و إبان ثورة التحرير وبعد الاستقلال وصولا إلى وقتنا الحاضر، و هي التجارب التي يحاول الفنانون الوصول من خلالها الى تنمية الذوق الجمالي و تطويع ملكة استقبال الأعمال الفنية و تذوقها و منه التمييز ما بين الجميل و القبيح،

يمكننا القول بأن الفن البصري الجزائري المعاصر جعل مكانة لنفسه في تاريخ الفن التشكيلي العربي والعالمي، وهذا باتحاد جهود عدد كبير من الفنانين الذين ساهموا في إيجاد حركة تشكيلية جزائرية متميزة أظهرت بصمتها الواضحة في الحركات التشكيلية العالمية، هذا من خلال أعمال نخبة من الفنانين والفنانات في المعارض والمحافل الوطنية والدولية الفنية، وتحصلهم على جوائز وشهادات مختلفة مشرفة لهم وللفن التشكيلي الجزائري والذي هو إلى حد الآن يشق طريقه ويتحدى كل العوائق والصعوبات التي تواجهه وهذا من خلال عزيمة الفنانين المعاصرين الذين هم ينتهجون خطى أسلافهم ممن سبقوهم فالساحة الفنية ورواد الحركة التشكيلية الجزائرية .

وقد حاولنا في هذا الجانب أن نشارك ببعض المقترحات التي نراها من الممكن أن تكون لصالح تنمية ملكة التذوق لدى المتلقي في الساحة الفنية الجزائرية، و منه الرقي بدرجات استقبال مختلف التحف البصرية التي تحمل بدورها أبعادا سيميائية جمالية مختلفة تعبر عن انعكاسات مختلف

الأحاسيس و المؤثرات ذات الطابع البصري و منه تحفيز استراتجيات الاتصال الداخلي و الخارجي ومن بين هذه المقترحات نجد:

– الاهتمام بالفنان الجزائري من خلال عرض أعماله الفنية في المعارض والمتاحف و دور العرض بشكل دائم ومستمر لتعريف الأجيال القادمة به أكثر و هو ما سيمكننا من خلق ذاكرة فنية و تأريخ للقدرات البارزة في حقل الفنون البصرية بصفة عامة داخل الوطن.

– التنسيق و الاحتفاظ باللوحات الفنية في المكتبات الجامعية و المكتبات العامة على غرار المتحف الوطني و المتاحف الجهوية وهذا لإثراء الرصيد المعرفي للجمهور والتعرف على اللوحة عن قرب.

– سن قوانين صارمة لحماية الفنان وممتلكاته الفنية من السرقة و البيع و كذا السرقات الفكرية لمختلف المؤلفات التي تتناول مواضيع الفنون البصرية بالجزائر.

– خلق منافسات ومسابقات وطنية فنية تشكيلية مفتوحة خاصة لدى التلاميذ بمختلف الأطوار قصد تنمية الحس الجمالي من الجذور.

– تفعيل متاحف للفنون والاهتمام بها من خلال السهر على تحقيق واسع لعملية التواصل فيما بين المتحف و الجمهور.

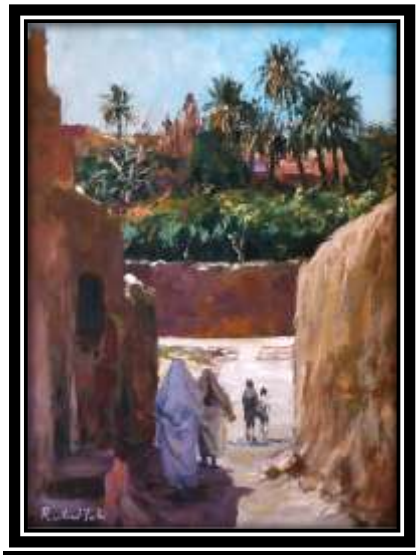
– تفعيل دور النقد الفني من خلال تطوير المناهج الدراسية للأطوار التعليمية الثلاث و كذا تسطير برنامج ملائم لقدرات الطلبة الجامعيين في مختلف تخصصات الفنون البصرية قصد التمكن من أبجديات تذوق جماليتها.

– إنشاء كليات ومعاهد أكاديمية للفنون الجميلة بمختلف أنحاء الوطن مع مراعاة جودة العطاء المعرفي للتماشي مع إمكانيات الدارسين.

– جعل مكتبات عامة خاصة بمجال للفنون الجميلة خاصة و هو ما بإمكانه الرفع من نسبة الإدراك لدى الفرد الجزائري.

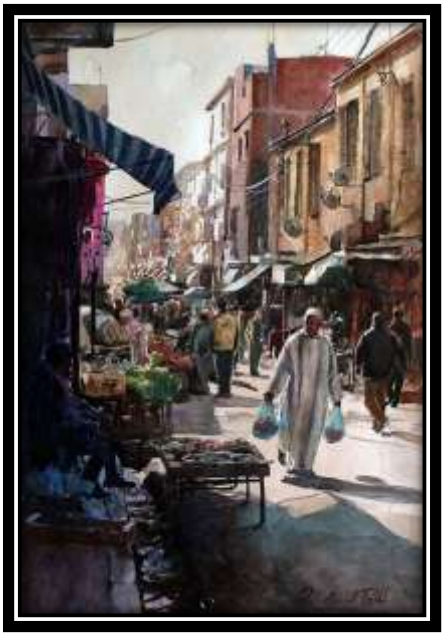
ملحق الصور

Rachid Talbi:



Passage à Bousaada, Huile sur toile 40 X 30 cm. 2018.[1]

,



La rue Maupas 2 (Saint Eugène), Oran

Aquarelle sur papier, 63 X 48 cm, 2016.[2]

[1] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/569910/passage-a-bousaada

[2]https://www.facebook.com/search/top/?q=La%20rue%20Maupas%202%20(Saint%20Eug%C3%A8ne)%2C%20Oran&epa=SEARCH_BOX.

Abdel-waheb Mahiddine:

le temps qui passe, Réalisée sur papier peinture a l'huile et collage 102X 70 cm, 2014.[3]

Les yeux fermés, Huile sur papier maroufler dur toile, 100 x 70 cm, 2018.[4]

[3] http://www.lentrepotmonaco.com/2014/n_2.php?fbclid=IwAR3UG_SomRjBcN39N4Adxy7n4NlOEoHSMxDmwZneQcyQ1qsHCw9somRhfbM#.UtMiRD_RcJg.facebook

[4] https://www.facebook.com/abdelwahebmahiddine/photos/a.991967037498625/1893513170677336/?type=3&theater

Ben Amara Taous:

Le Paradoxe, Aquarelle sur papier, 60 X 40 cm, 2018.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنانة

Sans titre, Aquarelle sur papier, 15 X 25 cm, 2019.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنانة

Houari Athmane:

Oran, Le théâtre, Huile sur toile, 18 x 28 cm, 2020.[5]

Sans titre, Huile sur toile, 55 X 40 cm, 2007.[6]

[5]https://www.facebook.com/search/top/?q=Oran%2C%20Le%20th%C3%A9%C3%A2tre%2C%20huile%20sur%20toile%2C&epa=SEARCH_BOX

[6] https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1132984173729460&set=a.147682602259627&type=3&theater

Sofiane Dey:

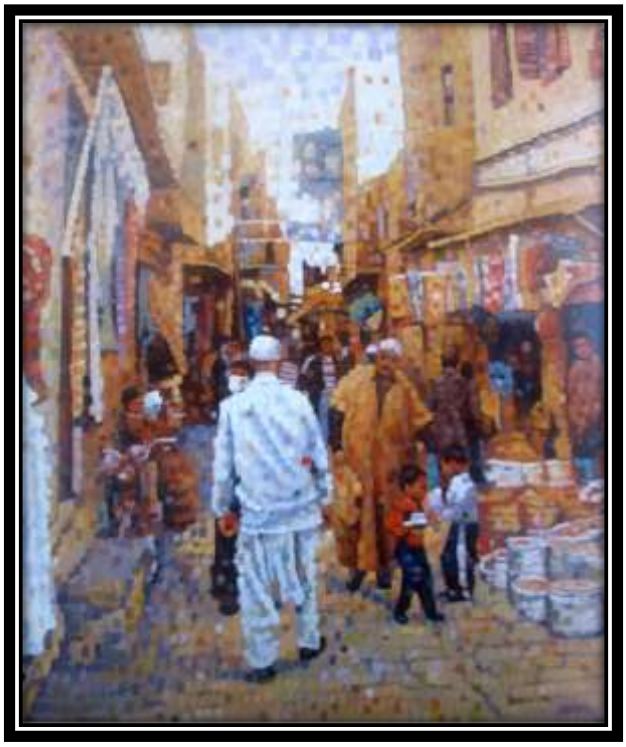
Portrait d'un vieil homme algérien, Huile sur toile, 30 X 30 cm, 2017.[7]

Collage 2019.

صورة من الأرشيف الخاص للفنان

[7] https://wooarts.com/sofiane-dey/nggallery/image/sofiane-dey-painting-wooarts-014/

Noredine Mokkedes:



Ghardaïa, le souk, Huile sur toile, 75 X 65 cm, 2016.[8]

Paysage de chez nous, Huile sur toile, 120 X 80 cm, 2016.[9]

[8] https://www.facebook.com/831678110195156/photos/a.952938614735771/1245302892166007/?type=3&theater.
[9] https://www.facebook.com/831678110195156/photos/a.952938614735771/1711941702168788/?type=3&theater.

Abderrahmane Bekhti:

Le miracle de la vie, Huile sur toile, 100 X 80 cm, 2019.[10]

Les Amants, Huile sur toile, 80 X 60 cm, 2011.[11]

[10]https://www.facebook.com/search/top/?q=le%20miracle%20de%20la%20vie%2C%20huile%20sur%20toile&epa=SEARCH_BOX

[11] https://www.facebook.com/search/top/?q=Les%20Amants%2C%20Huile%20sur%20toile&epa=SEARCH_BOX

Daas Adel:

Nature morte, Huile sur toile, 40 X 30 cm, 2015.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنان

Bab el oued, Huile sur toile, 130 X 90 cm, 2009.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنان

Rakkah Salim:

Maternité 1, Céramique, 30x10x10 cm, 2004.[12]

Danse et plaisir d'émotion, Huile sur toile, 150 X 54 cm, 2013.[13]

[12]https://www.facebook.com/search/top/?q=Maternit%C3%A9%201%2C%20C%C3%A9ramique&epa=SEARCH_BOX

[13]https://www.facebook.com/search/top/?q=Danse%20et%20plaisir%20d%27%C3%A9motion%2C%20Huile%20sur%20toile&epa=SEARCH_BOX

Lamri Sadek:

Mine du plomb et jus de graphite sur papier ,65 X 50 cm, 2019.[14]

Sans titre, Acrylique sur toile, 120 X 80 cm, 2013.[15]

[14]https://www.facebook.com/search/top/?q=mine%20du%20plomb%20et%20jus%20de%20graphite%20sur%20papier&epa=SEARCH_BOX

[15] https://www.facebook.com/sadeklamri/photos/a.664762710312913/1134650666657446/?type=3&theater

Ferhaoui Abdelkader:

Gare d'Oran, Huile sur toile, 65 X 50 cm, 2016.[16]

l'ancienne église, Huile sur toile, 65 X 50 cm, 2000.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنان

[16]https://www.facebook.com/search/top/?q=Gare%20d%27Oran%2C%20Huile%20sur%20toile&epa=SEARCH_BOX

Arezki-Aoun:

Personnage en mouvement, Acrylique, 65 x 45.5 cm, 2017.[17]

Paon, Acrylique, 55 x 46 cm, 2017.[18]

[17] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/180205/personnage-en-mouvement.
[18] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/180199/paon.

Nasr-eddine Bennacer:

Je respire sous l'eau, Gouache sur papier, 55 x 55 x 3 cm , 2019.[19]

La dernière Traversée, Gouache sur papier, 120 x 160 x 5 cm, 2019.[20]

[19] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/723447/je-respire-sous-leau.
[20] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/718764/la-derniere-traversee.

Hassen Meghraoui:

Acanthurus, Huile sur toile, 150 x 100 x 2 cm, 2017.[21]

Mariage, Huile sur toile, 80 x 200 x 2 cm , 2011.[22]

[21] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/329344/acanthurus.
[22] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/329371/mariage.

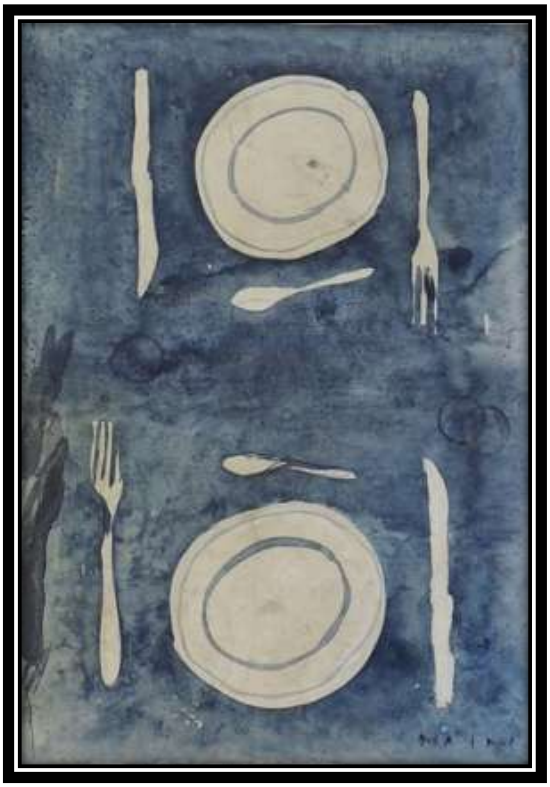
Mahjoub Ben Bella:

Drop C, sérigraphie, gravure, 50 x 32 x 1 cm , 1990.[23]

Chorégraphie, Huile sur toile, 100 x 81 x 3 cm, 2015.[24]

[23] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/edition/59205/drop-c.
[24] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/285415/choregraphie.

Briki Amar:



La table, Dessin : craie, Assiette, 68 x 48 x 0.1 cm, 2017.[25]

Etude 2, Dessin : encre, collage, crayon de couleur, 37 x 54 cm, 2017.[26]

[25] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/dessin/304438/la-table.
[26] https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/dessin/263110/etude-2.

Hocine Hemaz:

CASBAH D'Alger, Oil on canvas 40 x 30 cm, 2018.[27]

Tassira Le Village, Oil on canvas 40X30 cm , 2018.[28]

[27] http://toile.over-blog.com/2018/10/casbah-d-alger-ruelle/street.html.
[28] http://toile.over-blog.com/2018/10/tassira-le-village-la-kabily-region-akbou-commune-tamokra-bejaia-new-collection-by-hocine-hemaz.html.

Kourak Mohamed Amine:

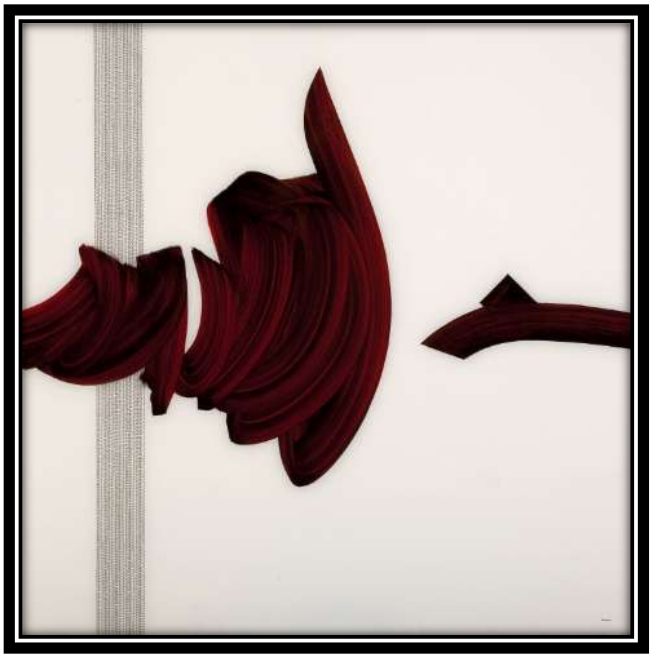
Fille, Crayons de couleur sur canson, 32 X 24 cm, 2016.

تصوير خاص

La fille au violon, Crayon / Fusain sur canson, 45 X 35 cm, 2018.

تصوير خاص بالباحث

Hamza Bounoua:



Calligraphy mixed media on plexiglass, 120cm X 120 cm, 2011.[29]

Calligraphy mixed media on plexiglass, 150cm X 150 cm, 2011.[30]

[29] https://i.pinimg.com/originals/eb/50/c7/eb50c7ac819b884ccc58279d2eece9c2.jpg.

Rachid Koraichi:

Le Priants, 2008.[31]

Les osties bleues 7, 2018.[32]

[30] https://www.pinterest.fr/pin/572097958891257688/.
[31] http://www.artnet.com/artists/rachid-kora%C3%AFchi-le-priants-2008-ac-HbPgGs8GoOxG2eGo08wM2Q2.

Djamel Temtem:

plage la karoube, Huile sur toile, 50 X 50, 2017.[33]

femme libre, Huile sur toile, 80 X 40, 2014.[34]

[32] https://www.pinterest.fr/pin/672514156842583467/.

[33]https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1263300707059152&set=a.315479531841279&type=3&eid=ARB5adCIsUFWpw1igK4UdeYXrXhurMLMlp43lhqufRvvE0KSF3MtjMOX2f2rqPbouEY24a8uN3qouiui

Seif El-Din Bougana:

Femme amazigh, Huile sur feuille de figuier, 2019.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنان

Un chevalier algérien, Miniature sur une feuille de figuier

(Simulé par l'artiste Mohammed Racim), 2018

صورة من الأرشيف الخاص بالفنان

[34] https://www.facebook.com/photo.php?fbid=720789434643618&set=p.720789434643618&type=3&theater.

Seddik Zourgui:

Identité, Acrylique / Divers matériaux, 45 X 32 cm, 2013.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنان

Lutte contre la présence, Acrylique / Divers matériaux, 55 X 45 cm, 2015.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنان

Walid Belahcen:

The green apple, Oil on canvas, 50 X 40, 2020.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنان

The Sunset, Oil on canvas, 50 X 40, 2020.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنان

Fatiha dahoumane:

Le Piège, Acrylique sur toile, 80 X 100 cm, 2016.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنانة

Les Raisins, Acrylique sur toile, 50 X 35 cm, 2008.

صورة من الأرشيف الخاص بالفنانة

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

- المصادر:

1- القران الكريم- سورة البقرة، الآية 37.

2- الحداثة في الفن الإفريقي اليوم، المتحف الوطني للفن الحديث و المعاصر بالجزائر، 2009.

3- دليل آثار و متحف تيمقاد، وزارة الثقافة، الجزائر، 1982.

4- الفن المعماري الجزائري، سلسلة الفن و الثقافة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، مدريد/ إسبانيا، 1980.

5- كنوز متحف شرشال، المتحف الوطني شرشال، وزارة الثقافة، الجزائر، 2013.

6- وزارة الثقافة، La Tekhneé التقنية فن المصمم، FIC 2014.

7- وزارة الثقافة، المهرجان الدولي الثالث للفن المعاصر للجزائر، 2011.

- المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (فنن)، مج13، دار صادر، بيروت، لبنان،ط01، 1990.

2- أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، ط01، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، 1991.

3- جبران مسعود، الرائد ،معجم ألف بائي في اللغة والإعلام، دار العلم للملايين، بيروت ،لبنان ،ط2،تموز يوليو 2005.

4- جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، ج 08، (مادة لقا)، تح: عامر أحمد حيدر، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.

5- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

6- روحي البعلبكي، المورد، قاموس عربي-إنجليزي، ط 08، دار العلم للملايين، بيروت، 1996.

7- الزمخشري، أساس البلاغة، تر: محمد باسل عيون السود، ج2، مادة(فنن)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ،ط1، 1998.

8- علي بن هادية، القاموس الجديد للطلاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

9- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

- المراجع العربية:

1- إبراهيم (زكريا)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، مصر، 1988.

2- إبراهيم (عبد الله) و آخرون، الآخر، المركز الثقافي، بيروت، ط 02، 1996.

3- أبو دبسة (فداء حسين) وآخرون، فلسفة الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي، عمان، الأردن، ط1، 2010.

4- الألفي (أبو القاسم)، الموجز في تاريخ الفن العام، دار نهضة مصر للنشر و الطباعة، القاهرة، 2009.

5- البهنسي (عفيف)، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، 1980.

6- البهنسي (عفيف)، الفن و الإستشراق، موسوعة تاريخ الفن و العمارة، المجلد الثالث، ط 2، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1983.

7- البهنسي (عفيف)، النقد الفني و قراءة الصورة، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ.

8- البهنسي (عفيف)، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1978.

9- الحمداوي (جميل)، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والاتجاهات السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، مؤسسة المثقف العربي، المغرب، 2010.

10- الرفاعي (أنصار محمد عوض الله)، الأصول الجمالية الفلسفية للفن الإسلامي، مكتبة الإسكندرية، مصر، ط 01، 2002.

11- الصقار (فؤاد محمد)، دراسات في الجغرافية البشرية، ط.01، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965.

12- العطار(مختار)، افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرين، ط01، دار الشروق، القاهرة/ مصر، 2000م.

13- العيد بشي (إبراهيم)، أهم مصادر تاريخ الطاسيلي-ناجر القديمة، دراسة مختصرة لأهم مصادر تاريخ منطقة تاسيلي-ناجر الحضاري القديم، دار هومة، 2009.

14- أوزغلة (محمد عبد الكريم)، مقامات النور، ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، منشورات الأوراس، ط 2007.

15- باغلي (سيد أحمد)، الفنان المبدع في الرسم الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط1.

16- باقر (طه)، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، دار الوراق للنشر المحدودة، ج 02، ط 01، بيروت، 2011.

17- بعلي (حفناوي)، صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات و ظلال اللوحة و في الكتابات الغربية، دار اليازوري، عمان، 2008.

18- بن الطيب (نصر الدين)، تاريخ الفن من العصر الحجري الى الفن الغوطي، منشورات الريشة الحرة، ط 01، وهران/الجزائر، 2008.

19- بن هادية (علي)، القاموس الجديد للطلاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1979.

20- بنكراد (سعيد)، السيميائيات "مفاهيمها و تطبيقاتها"،دار الأمان، الرباط، ط 01، 2015.

21- بورايو (عبد الحميد)، "مدخل الى السيميولوجيا"، ديوان المطبوعات الجامعية، تلمسان.

22- جلوي المغري (حمود)، نايف مشرف حمد هزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، دون دار نشر، ط01، الكويت، 1997.

23- حسن فطوم (مراد)، التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013.

24- راغب (نبيل)، النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون السلسلة، لبنان، ط01، 1996.

25- رمضان بسطاويسي (محمد غانم)، جمالية الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيغل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، مصر، 1987.

26- سبيلا (محمد)، مخاضات الحداثة، دار الهادي للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 2007.

27- سعد الله (أبو القاسم)، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 8، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998.

28- سعيد حجازي (سمير)، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط 01، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001.

29- سعيدوني (ناصر الدين) و آخرون، الجزائر في التاريخ، العهد العثماني، ج 04، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.

30- سلطاني (علي)، تبسة، مرشد عام "المتحف و المعالم الأثرية تبسة"، وزارة الثقافة، الجزائر، 1994.

31- سيزا (قاسم) و آخرون، مدخل إلى السيميوطيقيا، مقالات مترجمة و دراسات، دار الياس العصرية، المغرب،1986.

32- شاكر (عبد الحميد)، التفضيل الجمالي "دراسة سيكولوجية في التذوق الفني"، عالم المعرفة، الكويت، 2001م.

33- شاهين (محمود)، الحروفية العربية: الهواجس و الإشكالات، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، 2012.

34- شريفي (محمد)، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، ط1، دار ابن كثير، بيروت، لبنان.

35- شنيتي (محمد البشير)، الجزائر قراءة في جذور التاريخ وشواهد الحضارة، دار الهدى، عين مليلة- الجزائر، 2013.

36- صالح (رضا)، لغة الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.

37- طارق بكر (عثمان قزاز)، النقد الفني المعاصر دراسة في الفنون التشكيلية، السعودية، نشر خاص، الطبعة الأولى، 2002.

38- طرابيشي (جورج)، هيغل المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

39- عبد الحفيظ (محمد)، دراسات في علم الجمال، دار الوفا، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

40- عبد المنعم عباس (راوية)، الحس الجمالي و تاريخ الفن "دراسة في القيم الجمالية و الفنية"، دار النهضة العربية، ط 01، بيروت، 1998.

41- عبد الواحد (محمود عباس)، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي: دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996.

42- عبيد (كلود)، الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالاتها، تقديم محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط 01، 2013.

43- عدنان الكيال (رلى)، الضوء و الظل في الشعر و التصوير، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، 2010.

44- عروسي (عبد الحميد)، النحت الجزائري، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، 2007.

45- عطية (محمد محسن)، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، ط 01، 2000.

46- عقاب (محمد الطيب)، لمحات عن العمارة و الفنون الإسلامية في الجزائر، ط 01، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة/مصر، 2002.

47- عقيل (مهدي يوسف)، المعنى الجمالي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

48- علام نعمت (إسماعيل) ، فنون الشرق الأوسط القديم، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1969.

49- عودة خضر (ناظم)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط 01،ا لقاهرة، 1997.

50- غانم (محمد الصغير)، المعالم الحضارية في الشرق الجزائري: فترة فجر التاريخ، دار الهدى، عين مليلة، أم البواقي، 2006.

51- عناد غزوان (معتز)، زمكانية التصميم المعاصر، دار دجلة للنشر و التوزيع، العراق، 2006.

52- غريب (،سمير) في تاريخ الفنون الجميلة، دار الشروق، مصر، ط 01، 1998.

53- فضل (محمد عبد المجيد)، التربية الفنية مداخلها تاريخها وفلسفتها، دار النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية، 1990.

54- قانصو (أكرم)، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1995.

55- قجال (نادية)، قصة إسلام الرسام الفرنسي إتيان دينيه، وهران، 2014.

56- قدور (عبد الله ثاني)، سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط 01، 2007.

57- قطوس (بسام)، سيمياء العنوان، دار الحوار للنشر، دمشق- سوريا، ط 01، 2001.

58- ليلى (فؤاد أبو حجلة)، تاريخ الفن: النشوء و التطور، مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2011.

59- محمد علي (أبو ريان)، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1989.

60- مراد حمدان (سوسن)، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، وزارة الثقافة، الجزائر، 2015.

61- مردوخ (إبراهيم)، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

62- مردوخ (إبراهيم)، مسيرة الفن التشكيلي الجزائري، ط 1 ، 2005.

63- مرهون الضفار (ابتسام)، جماليات التشكيل اللوني في القران الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 01، 2010.

64- مزوز (عبد الحليم)، اتجاهات المتعلمين في مرحلة المتوسط نحو ممارسة مادة التربية الفنية التشكيلية وعلاقتها بدافعية الإنجاز،2012.

65- معافة (هشام)، التأويلية و الفن عند هانس جيورج غاديمير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.

66- موسى صالح (بشرى)، نظرية التلقي: أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب.

67- ناصر(محمد)، عمر راسم المصلح الثائر، ط 2، وزارة الثقافة، دار لافوميك، الجزائر، 2013.

68- نظيف (محمد)، ماهية السيميولوجيا، دار إفريقيا الشرق، ط02، . المغرب، 2000.

- المراجع العربية المترجمة:

1- ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، تر: رمزي عبده جرجس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.

2- جوليان ستالابراس، الفن المعاصر "مقدمة قصيرة جدا"، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، ط 01، 2014.

3- روبير مانتران، تاريخ الدولة العثمانية، تر: سباعي، ج 02، دار الفكر، القاهرة، مصر.

4- غابريال كامب، البربر، ذاكرة و هوية، تر: عبد الرحيم حزل، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2014.

5- كلود سيرنسكي، آرثر دانتو، الفن الحديث مع مقدمة لعلم الجمال، تر: أحمد صالح غالب الفقيه، المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية، اليمن، ط 02، 2016.

6- محمد خدة، عناصر من أجل فن جديد، تر: إنعام بيوض، المتحف الوطني للفنون الجميلة، 2016م.

7- هيرودوت، التواريخ، الكتاب الرابع، نصوص ليبية، تر: علي فهمي خشيم، منشورات دار الفكر، طرابلس- ليبيا، 1967.

- المراجع الأجنبية:

1- Abdulazim Ali Nacer Elaati, Postmodernism Théory, Université Malazia, 2016.

2- Adane Mustapha, manifeste AOUCHEM

3- Anne-Catherine Benchelah, Fleurs du Sahara, Voyage ethnobotanique avec les Touaregs du Tasili, Paris, 2000.

4- Basil Davidson, les royaumes africains, éd. Time Inc., 1966.

5- Boris Groys, Art Power, The Mit Press, London, 2008.

6- Djamila Flici-Guendil. Diwan Al-Fen.Dictionnaire Des Peintres, Sculpteurs et Designers Algériens ,Algeria , ANEP 2007.

7- Hachid Malika, « l'art rupestre du Tassili n Ajjer », Racines, N. 1, éd. Office du Parc National du Tassili, l' Algérie 2009.

8- Iliou Et G. Lefelver ,Cinq Stations De Gravures Rupestres De La Région De Bou-Semghoun (Monts des Ksours), Lybika ,Alger , tome 20, 1972.

9- L'action africaine n 3, "Etienne Dinet" mars 1912.

10- Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyse les images, (paris, Editions la découvert, 1997).

11- le XXe siècle dans l'art algérien , aica presse, paris, mars, 2003.

12- Lhote H. « Les Gravures Rupestres de l'Atlas Saharien. Monts des Ouled Naïl et Région de Djelfa ». Office du Parc National du Tassili, Alger, 1984.

13- Malika Bouabdellah. La peinture Les mots. ED. Musée National des beaux art. Alger.1994.

14- Marie-Claude Vettraine-Soulard, Lire une Image, Analyse de contenu iconique, (Paris, Armand colin Editeur, 1993).

15- Mauny Raymond, Gravures peintures et inscriptions de l Ouest Africain, éd. 1. F. A. N, Dakar ,1954.

16- Muzzolini Alfred, L'art préhistorique des massifs centraux sahariens, BAR International Séries, 1986.
17- Muzzolini Alfred, l'art rupestre du Sahara central, T. 1. 2, éd, laboratoire de pays du méditerranée occidental, 1983.
18- Paulina Sztabinska, The Minimalist Allergy to Art, University of Łódź.
19- Rabhi, M., Aberkane, K., Bellahreche, H., Belkacemi S. ,Recherches Préhistoriques dans la Région de Amoura (Djelfa, Atlas Saharien oriental), Ikosim **5**, Association Algérienne pour la Sauvegarde et la Promotion du Patrimoine Archéologique, 2016.

- الدوريات:

1- أحمد عيساوي/مها عيساوي، تبسة؛ بوابة الشرق و أريج الحضارات إنساني، مجلة الفيصل، (المملكة العربية السعودية/دار الفيصل الثقافية)، العدد 297، ربيع الأول2001م.

2- أسعد جواد عبد مسلم، البوب أرت و تمثلاته في الخزف الأمريكي، مجلة جامعة بابل، (العراق /كلية الفنون الجميلة)، المجلد 63، العدد 6، 2015م.

3- خويلد عفاف، فعالية الإعلان في ظل تكنولوجيا المعلومات و الاتصال لدى المؤسسات الاقتصادية الجزائرية، (جامعة الوادي/الجزائر)، العدد 07، 2009-2010.

4- رنا حسين هاتف/أحمد عبد الرضا عليوي، الأساليب الفنية و تحولاتها في الفن المعاصر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الإنسانية، (العراق/كلية الفنون الجميلة)، العدد 41، كانون الأول 2018.

5- سهام الشجيري، الاتصال الروحي في الخطاب الصوفي مقاربة سيميواتصالية للتصوير الرمزي و الصوفي"الشيخ و المريد نموذجا"، مجلة الباحث الإعلامي، (العراق/جامعة بغداد)، العدد 33-34، 2016.

6- السيد عبده سليم، الفن و العولمة و دور الفنان التشكيلي العربي، مجلة حوارات الفنون، المركز الثقافي، صنعاء، 2008.

7- سيد علي (إسماعيل)، الرسام العالم المؤمن الحاج ألفونس إتيان دينيه،(مجلة تراث الإماراتية-أبو ظبي، العدد 108، 2008.

8- صفاء الدين حسين علي و زينب عبد الهادي داود، أثر الإضاءة الاصطناعية في الإيحاء البصري للواجهات، مجلة الهندسة و التكنولوجيا، الجامعة التكنولوجية/العراق، المجلد 28، العدد 7، 2010.

9- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة و الإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية و الاقتصادية(السودان/جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا)، العدد الأول، 2012.

10- عدنان عضيمة، مجلة العربي، العدد 433، ديسمبر 1994م.

11- علي عبد الله مرزوق، الحاج ناصر الدين دينيه؛حضور عالمي و إنساني، مجلة الفيصل، (المملكة العربية السعودية/دار الفيصل الثقافية)، العددان 439-440/محرم/صفر، 1434هـ-2012م.

12- مازن عصفور، واقع النقد التشكيلي العربي "استعراض ظاهراتي لملامح الجمود"، مجلة فيلادلفيا الثقافية(الأردن/جامعة فيلادلفيا)، العدد الثامن، 2011.

13- محمد جلوب جبر الكناني، أنس كاظم ياسر، المتحول في البوب ارت، دراسة في تقنيات الإظهار، مجلة الأكاديمي، (العراق/جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، العدد 89، 2018.

14- محمد علي علوان، جمالية الصورة في الرسم العالمي المعاصر تيارات ما بعد الحداثة أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 31، (جامعة بابل/العراق)، العدد الأول، 2013.

15- مكي عمران راجي/ سامرة فاضل محمد علي، جماليات المضمون في الفن المفاهيمي،مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الإنسانية، (العراق/كلية الفنون الجميلة)، العدد 30، كانون الأول 2016م.

- الرسائل الجامعية (ماجستير - دكتوراه):

1- بحرة نادية، محاولة تحليلية للفن الصخري بمنطقة أدمر، (الطاسيلي أجر - الصحراء الوسطى- الجزائر)، رسالة ماجستير، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2006/2005.

2- بن بوزيد لخضر، الأثر الديني في مشاهد الرسوم الصخرية لمنطقة الطاسيلي -أزجر-خلال مرحلة الرؤوس المستديرة 8000ق.م-2500ق.م، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ القديم، قسم التاريخ، جامعة الجزائر2، بوزريعة، 2010/2009.

3- زهرة بنت عبد الله بن عبد الرحيم حسين ناصر، البوب كمدخل لاستحداث فن تجميعي للوحة التشكيلية،(رسالة ماجستير)، تخصص الآداب في التربية الفنية، تحت إشراف ابتسام رجب عبد الجواد، قسم التربية الفنية/كلية التربية، جامعة الملك سعود، 2008.

4- سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية و صدر الإسلام، (رسالة ماجستير)، تخصص البلاغة و شعرية الخطاب، عمار ويس، قسم اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات، جامعة قسنطينة، 2008/2007.

5- جراية محمد رشدي، الصحراء من خلال العصر الحجري الحديث 6100 ق.م-1000 ق.م، مذكرة ماجستير في التاريخ القديم، إشراف: عبد العزيز بن لحرش، جامعة قسنطينة، 2008/2007.

6- حبيبة بوزار، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري،(رسالة دكتوراه)، تخصص فنون شعبية، إشراف محمد سعيدي، قسم الفنون، جامعة تلمسان، 2014/2013، ص 137.

7- سليمة بن مخلوف، القيم الجمالية في أعمال الفنان محمد خدة، (رسالة دكتوراه)، تخصص دراسات في الفنون التشكيلية، قسم الفنون، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2018/2017، ص 78.

- النصوص الالكترونية:

1- الموقع الالكتروني: (د.ت)

https://www.artsper.com/fr/artistes-contemporains/algerie/49548/nasreddine-bennacer

2- بحث من تقديم الأستاذة: نبيهة بوزاخر،" الكتابة الأمازيغية وجدل الذاكرة والهوية من خلال أعمال الفنان الجزائري . إسماعيل المطماطي . فن وثقافة، مجلة الكترونية، 2015، أطلع عليه في 17 أفريل 2017:

http://altshkeely.com/2015/tashkeel2015/ismaal_almtmaty.htm?fbclid=IwAR1mvafsjsBVGlZe9r8njgR7HDYJfqB4iCVg5xsn_J5hUM8pY7KsiuGHs

3- تصريح لإذاعة مونت كارلو الدولية، حاوره علي عاطف، حنان عبد الله، عقاقير AKAKIR لمصمم الغرافيك الجزائري وليد بوشوشي، كافيه شو، نشرت في :28 سبتمبر 2018على الساعة:16:27،تاريخ الاطلاع: 15 مارس 2019م:

https://www.mcdoualiya.com/programs/hotcoffemcd/20180928%D9%85%D8%B5%D9%85%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B1%D8%A7%D9%81%D9%8A%D9%83%D9%88%D9%84%D9%8A%D8%AF%D8%A8%D9%88%D8%B4%D9%88%D8%B4%D9%8A%D8%B9%D9%82%D8%A7%D9%82%D9%8A%D8%B1Akakir%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86

.

4- زكريا، حوار شيق مع الفنان الجزائري الأستاذ مفتاح زبيلة، 10 جوان 2012، أطلع عليه بتاريخ: 15 ديسمبر 2019: http://zeribet-eloued.blogspot.com/2012/06/blog-post.html

5- رفيق كحالي، تاريخ التصوير في الجزائر منذ الاحتلال و حتى الاستقلال، 15 جانفي 2016، أطلع عليه بتاريخ 12 أوت 2016: http://arb-photo.com/news-130.html

6- عصمت سيف الدولة، مقال في النقد الفني، 23 جويلية 2015، أطلع عليه بتاريخ: 20 ديسمبر 2019:

https://harakawahida.wordpress.com/2015/07/23/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%89%D8%AF%D8%B9%D8%B5%D9%85%D8%AA%D8%B3%D9%8A%D9%81%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%88%D9%84%D8%A9/

7- طالب سلطان حمزة راشد الحميري، مفهوم الناقد، 16 أكتوبر 2017، أطلع عليه بتاريخ: 19 ديسمبر 2019: http://finearts.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=13&lcid=67463

8- محمد عبيدو، محمد دماغ "أبو النحت الجزائري"، 19 أغسطس 2018، أطلع عليه بتاريخ: 14 نوفمبر 2019،:

https://www.alaraby.co.uk/diffah/arts/2018/8/19/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF%D8%AF%D9%85%D8%A7%D8%BA%D8%A3%D8%A8%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AD%D8%AA%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A

9- وكالة الأنباء الجزائرية، متحف تيمقاد بباتنة : فسيفساء نادرة على مساحة 1121 متر مربع شاهدة على الثراء الأثري لتاموقادي، نشر بتاريخ: 28 أوت 2018، تاريخ الإطلاع : 17 أكتوبر 2018:

http://www.aps.dz/culture/77893-musee-timgad-a-batna-une-mosaique-exceptionnelle-temoin-de-la-richesse-archeologique-de-thamugadi

10- يزيد خلوفي، ب.ع، 2020، أطلع عليه بتاريخ: 04 أفريل 2020:

https://yazidkheloufi.jimdofree.com/

11- Art3Network, Pop Art en Angleterre, 19/04/2019:

http://www.popartis.com/dossiers/popart-angleterre.html

12- Donald Burton Kuspit, Art criticim, viewed: 04 January 2020:
https://www.britannica.com/art/art-criticism

13- Nacima Chabani, Talent et rigueur, 15 Nov. 2017, Consulté le 12 juin 2018:
https://www.pressreader.com/algeria/el-watan-algeria/20171115/281852938860774

14- Pat Binder & Gerhard Haupt, interview with Nadira laggoune Art and curatorial pracitice in Algeria, Oct 2009, viewed: 04 January 2020:
https://universes.art/en/nafas/articles/2009/algeria-art-curatorial-practice

15- Roger Malina, The Stone Age of the Digital Arts:
14/07/2019,http://www.nydigitalsalon.org/10/essay.php?eassy=3

- المقابلات الشخصية:

1- سليم بوهالي، فنان تشكيلي، "واقع تقنية الأكواريل في التشكيل الجزائري المعاصر"، بسكرة، 24 مارس 2017، (مقابلة شخصية)

2- مسعود جساس، فنان تشكيلي، "بدايته الفنية مع الفن التشكيلي المعاصر"، سطيف 18 أفريل 2017،(مقابلة شخصية)

3- مفتاح زبيلة، فنان تشكيلي، "الوشم في الفن التجريدي"، الوادي، 24 مارس 2017، (مقابلة شخصية)

4- أحمد خليلي، فنان تشكيلي، "حوار عن فن المنمنمات و اشتغاله عليها"، سكيكدة، 02 نوفمبر 2018، (مقابلة شخصية)

5- عبد الحليم كبيش، "حوار عن تتويج لوحة "العبث" في المسابقة الدولية لمحترفي الفن بباريس، 19 جانفي 2020، (لقاء عبر الفايسبوك)

6- تصوير خاص خلال جلسة لقاء مع الفنان حاجي يحي، "عن الحروفيات"، مستغانم، 14 نوفمبر 2019، (مقابلة شخصية)

7- هاشمي عامر، "حوار عن فن المنمنمات"، مستغانم، 12 أكتوبر 2019، (مقابلة شخصية)

الفهرس

الفهرس

- **الإهداء**
- **شكر و تقدير**
- **مقدمة**..... أ

الفصل الأول : مقاربات تاريخية حول الفن التشكيلي بالجزائر.....(02-65)

1- الفن الصخري في العصر الحجري الحديث بالجزائر.....03
1-1- المجال الجغرافي للأعمال الفنية الصخرية العريقة.....04
* البيض.....05
* الجلفة. 06
* تبسة.....07
1-2- الطاسيلي ومفهوم خاطئ لبدايات التشكيل الجزائري.....09
1-3- مراحل الفن الصخري بمنطقة الطاسيلي.....10
أ/ مرحلة الجاموس 10
ب/ مرحلة الرؤوس المستديرة 12
ج/ مرحلة البقريات.....13
د/ مرحلة الخيول.....14
هـ/ مرحلة الجمال 16
2- تحف فنية من الحضارة الرومانية.....17
2-1- العمارة.....18
2-2- النحت.....20
2-3- الفسيفساء.....22
3- الإرهاصات الأولى للفن التشكيلي الحديث الجزائري الخالص.....25
3-1- الفن التشكيلي البربري في الجزائر.....25
3-2- الرمز البربري.....25
3-3- الخط في الرمز البربري.....26
3-4- ألوان الرمز البربري.....27

4- الفن التشكيلي الجزائري في ظل التواجد العثماني.....29
5- الفن التشكيلي بالجزائر في ظل الاحتلال الفرنسي للجزائر.....32
5-1- فيلا عبد اللطيف.....32
5-2- مدرسة الفنون الجميلة.....34
6- رواد الفن التشكيلي الجزائري في مطلع القرن 20م.....35
6-1- الحاج ناصر الدين دينيه.....36
6-2- أزواو معمري.....40
6-3- محمد راسم.....42
6-4- مصطفى بن دباغ.....43
6-5- محمد تمام.....44
6-6- يلس بشير.....49
6-7- امحمد اسياخم.....50
6-8- محمد خدة.....43
6-9- محمد لوعيل.....58
7- الجماعات الفنية بالجزائر.....60
7-1- جماعة الخمسة والأربعين.....61
7-2- جماعة الفوج الأول.....61
7-3- جماعة أوشام.....61
7-4- جماعة الفنون الإسلامية.....62
7-5- جماعة الحضور.....62
7-6- جماعة الصباغين.....62
7-7- جماعة مسك الغنايم.....63
8- الفن التشكيلي الجزائري في مرحلته الثالثة 64

الفصل الثاني: آليات التلقي في الفنون البصرية المعاصرة بالجزائر.....(67-122)

1- مفهوم جديد للفنون البصرية المعاصرة بالجزائر.....67

1-1- خصوصية الفن التشكيلي الجزائري المعاصر.....68
1-2- نماذج من التجارب الفنية البصرية المعاصرة.....69
1-2-1-فن العمارة.....69
1-2-2-فن النحت.....73
1-2-3- فن التصوير.....76
* عاطف برجم.....77
* مسعود جساس.....80
* سليم بوهالي.....82
* هاشمي عامر.....84
* مفتاح زبيلة.....85
1-2-4- فن التصميم و الطباعة.....87
* وليد بوشوشي.....89
* وليد دروش.....90
* أمين بلكبير.....91
1-2-5- التشكيل الحروفي.....93
2- المتلقي الجزائري و الفنون البصرية المعاصرة.....95
2-1- ضرورة إخضاع المتلقي للفنان و إخضاع الفنان للمتلقي.....97
2-2- إستطيقيا الصدمة في التصوير الزيتي الجزائري المعاصر.....99
3- مفهوم التلقي.....101
3-1- مفهوم التلقي لغة.....101
3-2- التلقي اصطلاحا.....102
4- التاريخ الفكري لنظرية التلقي.....103
4-1- الإرهاصات.....103
4-2- الأصول.....104
* الأصول المعرفية.....104
* الأصول النقدية.....105
5- سيميائية التواصل الفني.....106
5-1- سيمياء الدلالة 107
5-2- سيمياء التواصل.....108
5-3- نظرية سيمياء الثقافة.....109

5-4- المدرسة الفرنسية.....109
6- الفن المعاصر.....110
6-1- مجالات الفن المعاصر.....111
6-1- فن الحد الأدنى.....111
6-1-2- فن البوب.....113
6-1-3- الفن المفاهيمي.....115
6-1-4- فن الأداء.....116
6-1-5- الفن البيئي.....117
7- فلسفة الفن المعاصر.....118
7-1- فلسفة الفن عند برغسون.....119
7-2- تيموتي بينكلي.....120
7-3- آرثر كولمان دانتو.....120
7-4- بوريز غرويس.....121

الفصل الثالث: الخطوات المنهجية للتحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة....(123-178)

1- مفهوم التحليل الفني.....124
2- المقاربة السيميولوجية في التحليل الفني.....126
2-1- "لوران جيرفيرو.....126
2-1-1- الوصف.....126
أ- الجانب التقني.....127
ب- الجانب التشكيلي.....127
ج- الموضوع 128
د- بيئة اللوحة 128
هـ- القراءة التضمينية.....129
و- نتائج التحليل.....129
2-2- "إروين بانوفسكي".....129
2-2-1- تقديم العمل الفني.....129
2-2-2- تحليل أسلوب الأداء 130
2-2-3- استنتاج المعنى.....131

3- الناقد الفني.....132
4- مدخل إلى النقد الفني المعاصر.....134
5- الفنون البصرية المعاصرة بالجزائر و النقد الفني.....137
6- مفردات النظام التشكيلي في العمل الفني المعاصر.....139
6-1- العناصر التشكيلية الأولية لبناء العمل الفني.....140
* النقطة.....140
* الخط.....141
* الشكل.....141
* الفراغ.....142
* اللون.....143
* الملمس.....144
* ثلاثية الضوء، النور و الظل.....145
7- تحليل بعض النماذج للوحات تشكيلية جزائرية.....147
7-1- لوحة "نساء القصبة"(الفنان أحمد خليلي).....147
7-2- لوحة "يد فاطمة"(الفنان حسين زياني).....154
7-3- لوحة "مرتفعات بوسعادة"(الفنان رشيد طالبي).....162
7-4- لوحة "العبث"(الفنان عبد الحليم كبيش)..... 169
7-5- لوحة "التصوف في علم الحروف"(الفنان حاجي يحي).....175

- **الخاتمة**.....180
- **ملحق الصور**.....183
- **قائمة المصادر والمراجع**.....209
- **الفهرس**.....222
- **فهرس الصور**.....224

فهرس الصور

فهرس الصور

الصفحة	عنوان الصورة	المصدر
14	المحطة الصخرية "كبش بو علام"	https://www.radioalgerie.dz/news/ar/article/20160531/79009.html
15	خريطة تبين محطات الرسوم الصخرية بالجلفة	Perret, R., Une carte des gravures rupestres et des peintures à l'ocre de l'afrique du nord. Journal de la société des africanistes 7 (1), 1937.
19	نقوش صخرية تحاكي مشهدا للصيد خلال مرحلة الجاموس"الطاسيلي"	https://fibladi.com/plus/%D8%B7%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%84%D9%8A%D9%86%D8%A7%D8%AC%D8%B1%D8%A5%D9%83%D8%AA%D8%B4%D9%81%D8%A8%D9%8028%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9%D8%A3%D9%83%D8%A8%D8%B1%D9%85%D8%AA%D8%AD%D9%81%D8%B7%D8%A8/
21	مرحلة الرؤوس المستديرة (الطاسيلي ناجر)	https://7asafa.com/%D9%84%D8%BA%D8%B2%D9%83%D9%87%D9%88%D9%81%D8%B7%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D9%86%D8%A7%D8%AC%D8%B1/
22	رسوم صخرية (المرحلة البقرية)	نصر الدين بن الطيب، تاريخ الفن من العصر الحجري الى الفن الغوطي، ط 01، منشورات الريشة الحرة، وهران/الجزائر، 2008، ص 35.
23	تصوير صخري يحاكي الفترة الخيلية	https://7asafa.com/%D9%84%D8%BA%D8%B2%D9%83%D9%87%D9%88%D9%81%D8%B7%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D9%86%D8%A7%D8%AC%D8%B1/
24	مرحلة الجمل (هضبة ميداك)	https://7asafa.com/%D9%84%D8%BA%D8%B2%D9%83%D9%87%D9%88%D9%81%D8%B7%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D9%86%D8%A7%D8%AC%D8%B1/
27	قوس "تراجان" بالمدينة الأثرية تيمقاد	https://al-ain.com/article/timgad-algeria-romanian-civilization
29	Diane Chasseresse, hauteur	كنوز متحف شرشال، وزارة الثقافة ص 26.
32	فسيفساء حمام "فينوس"	دليل المتحف العمومي الوطني سطيف، وزارة الثقافة، ص 28.
34	جرة مزوقة من منطقة القبائل	https://www.pinterest.com/pin/773774779706047671/
39	جرة ماء كروية الشكل	المتحف الوطني للفنون و التقاليد الشعبية
41	بهو دار "عبد اللطيف	من تصوير الأستاذ "عمار حمدي"
48	Etienne Dinet "Fillette à la fenêtre"	https://www.facebook.com/1795613060679244/photos/a.1798271070413443/2448954508678426/?type=3&theater
49	Azouaou Mammeri Village kabyle	Diwan Al-Fen.Dictionnaire Des Peintres. Sculptures et Designers Algériens, p 228.
52	"Lendemain de mariage"	http://rasma-ar.blogspot.com/2009/07/3_1805.html
54	"Décore floral encadrant une inscription"	Diwan Al-Fen.Dictionnaire Des Peintres. Sculptures et Designers Algériens, p 71.
56	الأمير عبد القادر و نابليون، محمد تمام	كتاب: "محمد تمام" للمؤلف لخضر درياس، المتحف الوطني للآثار، ص 66.
58	Buste de femme	https://www.facebook.com/photo.php?fbid=277159039736555&set=pcb.277160919736367&type=3&theater
62	M'hamed Issiakhem , "Fillette"	كتاب: "امحمد اسياخم"، وزارة الثقافة، ص 78.
66	محمد خدة "تكريم موريس أودان"	كتاب: توليفات حالية لجميع الأيام، ص 55.

https://www.facebook.com/Mohamed.Louail.dz/photos/a.201738656533576/1012522118788555/?type=3&theater	Mohamed Louaïl, Quotidien	**68**
https://www.admagazine.fr/architecture/balade/diaporama/laventure-algerienne-de-fernand-pouillon/59142	فندق الرستميين (غرداية)	**79**
https://www.artsper.com/fr/oeuvresdartcontemporain/sculpture/632508/monolithe	Yazid Oulab, Monolithe, Sculpture	**82**
https://universes.art/ar/nafas/articles/2011/fiacalgiers/photos/atef-berredjem	A relative theory of man / برجم عاطف	**85**
الأرشيف الخاص بالفنان	"شوارع الجزائر"، مسعود جساس.	**88**
الأرشيف الخاص بالفنان	"حي سانتوجان"، سليم بوهالي	**90**
الأرشيف الخاص بالفنان	"رسول الباي"، هاشمي عامر	**92**
الأرشيف الخاص بالفنان	"لوحة دون عنوان"، مفتاح زبيلة	**93**
https://www.truelancer.com/portfolio/logo-design-130958	Logo design for utensils shop	**95**
وزارة الثقافة، La Tekhneé التقنية فن المصمم، FIC 2014.، ص 10.	Shita/ وليد بوشوشي	**97**
وزارة الثقافة، La Tekhneé التقنية فن المصمم، FIC 2014.، ص12.	Chaise Le Trône/ وليد دروش	**98**
وزارة الثقافة، La Tekhneé التقنية فن المصمم، FIC 2014.، ص08.	Table et tabouret Verda/ أمين بلكبير	**99**
http://www.caravancafe-des-arts.com/Yazid_Kheloufi.htm	Yazid Kheloufi, Al Tahrir square	**101**
https://www.moma.org/collection/works/61214	Frank Stella, Arundel Castle	**119**
https://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-whaam-t00897	Roy Lichtenstein, Whaam!, Magna	**121**
https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/	Joseph kosuth, One and three chairs	**122**
https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/	Joseph Beuys, In the action	**123**
https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp	Paul Jackson Pollock, convergence	**125**
مقال للدكتور عبد العظيم علي ناصر "نظرية ما بعد الحداثة"، ص 03.	ما هو بعد الحداثة؟	**145**
تصوير خاص بالباحث	"نساء القصبة"، أحمد خليلي	**155**
https://www.ziani.eu/it/galerie	Hocine Ziani, La main de Fatma	**162**
https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/489700/les-hauteurs-de-bou-saada-eddis	Rachid Talbi, Les hauteurs de Bou Saada	**170**
تصوير الفنان	Abdelhalim Kebieche, L'Absurde	**177**
تصوير خاص بالباحث	"التصوف في علم الحروف"، حاجي يحي	**183**

الملخص:

مما لا شك فيه إن بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة في الجزائر تسير وفق مدارس الحداثة وما بعد الحداثة، والتي انبثقت عن عدة نظريات فلسفية أبرزها نظرية " الفن للفن "، وهو ما أدى إلى حدوث أزمة في التلقي بالنظر إلى الميولات الغامضة للتشكيلي وذاتية التجربة البصرية، فالفنان يرسم لأجل الرسم قصد إثارة المتعة مع إهمال الموضوع في بعض الأحيان ومنه عدم الاهتمام بالبلاغة التشكيلية ومقوماتها من شبه ومحاكاة ومختلف القيم التشكيلية.

وبغياب أدوات محددة ومعينة لتحليل العمل الفني المعاصر الذي لا يحمل على العموم رسالة محددة وواضحة و هو ما ترتب عن ذلك وجود هوة ما بين المتلقي والعمل الفني، وهذا لما تمثله بنية اللوحة التشكيلية من مربط الفرس في عملية تلقي مختلف الرسائل البصرية التي يحويها العمل الفني .

في ظل هذه الاضطرابات لم تتخذ الجهات الوصية في ميدان الفنون عامة من معاهد وجامعات وجمعيات ثقافية وما إلى ذلك بصفتها الطرف الرئيسي في إنجاح عملية التلقي أي إجراء فعلي ضمن المناهج الدراسية المسطرة قصد وضع خطة دراسية تتضمن إبراز وإعطاء طرق تحليل الأعمال الفنية المعاصرة وكيفية كشف مضامينها من خلال القيم التشكيلية المتضمنة داخل العمل الفني نفسه، وهو ما ينتج عنه اكتساب فكر فني بصري معاصر.

الكلمات المفتاحية : الفن التشكيلي بالجزائر . الإستشراق . التلقي . المتلقي . التذوق.

The Summary:

There is no doubt that the structure of contemporary plastic painting in Algeria goes according to schools of modernity and postmodernism, which emerged from several philosophical theories, the most prominent of which is the "art for art" theory, which led to a crisis in the reception in view of the vague tendencies of the plastic and the subjective experience, the artist Draw for the sake of drawing with the intention of provoking pleasure while neglecting the subject in some cases, including lack of interest in plastic rhetoric and its constituents of simulation and simulation and various plastic values.

And in the absence of specific and specific tools for analyzing contemporary artwork that does not generally carry a specific and clear message, which is the consequence of the existence of a gap between the recipient and the artwork, and this is what is represented by the structure of the plastic plate from the horse in the process of receiving the various visual messages contained in the artwork.

In light of these disturbances, the guardians in the arts field in general have not taken institutes, universities, cultural associations, etc. as the main party in the success of the receiving process, i.e. actual action within the school curricula in order to develop a study plan that includes highlighting and giving ways to analyze contemporary artworks and how to uncover their contents from Through the formative values included within the artwork itself, this results in the acquisition of contemporary visual artistic thought.

Key words: plastic art in Algeria, orientalism, receptivity, recipient, taste

.

Le résumé:

Il ne fait aucun doute que la structure de la peinture plastique contemporaine en Algérie se déroule selon des écoles de modernité et de postmodernisme, issues de plusieurs théories philosophiques, notamment la théorie de "l'art pour l'art", qui ont conduit à une crise de l'accueil face aux tendances ambiguës du plastique et de l'expérience subjective, l'artiste Dessiner pour dessiner avec l'intention de provoquer du plaisir tout en négligeant le sujet dans certains cas, y compris le manque d'intérêt pour la rhétorique plastique et ses constituants de simulation et de simulation et diverses valeurs plastiques.

Et en l'absence d'outils spécifiques et spécifiques d'analyse d'œuvres d'art contemporaines qui ne véhiculent généralement pas de message spécifique et clair, ce qui est la conséquence de l'existence d'un écart entre le destinataire et l'œuvre d'art, et c'est ce qui est représenté par la structure de l'assiette en plastique du cheval en train de recevoir les différents messages visuels contenus dans l'œuvre d'art.

À la lumière de ces perturbations, les tuteurs dans le domaine des arts en général n'ont pas pris les instituts, les universités, les associations culturelles, etc. comme la partie principale dans le succès du processus de réception, aucune action réelle dans les programmes scolaires afin d'élaborer un plan d'étude qui comprend la mise en évidence et la fourniture de moyens d'analyser les œuvres d'art contemporaines et comment découvrir leur contenu à partir de Grâce aux valeurs formatrices intégrées à l'œuvre elle-même, cela se traduit par l'acquisition d'une pensée artistique visuelle contemporaine.

Mots clés: art plastique en Algérie, orientalisme, réceptivité, destinataire, goût.