الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس ـ مستغانم ـ
كلّية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه "ل.م.د" في الفنون البصرية
الموسومة بـ:

إسهامات الفن التشكيلي في الحفاظ على الهوية الجزائرية (دراسة تحليلية نقدية)

تخصص: نقد الفنون التشكيلية

إعداد الطالب:
ـ شيخي حبيب

إشراف الأستاذة الدكتورة:
ـ شرقي هاجر

أعضاء لجنة المناقشة

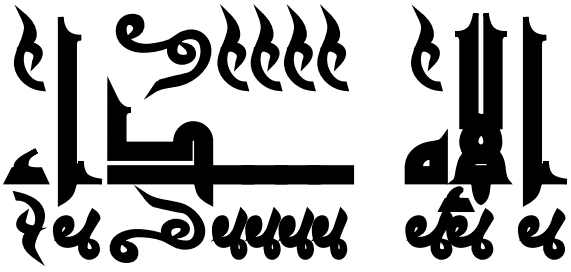
الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د منصور كريمة	أستاذ التعليم العالي	مستغانم	رئيسا
د. شرقي هاجر	أستاذ محاضر أ	مستغانم	مشرفا ومقررا
د. قجال نادية	أستاذ محاضر أ	مستغانم	مناقشا
د. بومسلوك خديجة	أستاذ محاضر أ	مستغانم	مناقشا
أ.د قرقوة إدريس	أستاذ التعليم العالي	سيدي بلعباس	مناقشا
أ.د بلبشير عبد الرزاق	أستاذ التعليم العالي	تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

المجادلة (11)

صدق الله العظيم



إلى **والديّ** العزيزين –أطال الله في عمريهما –. إلى زوجتي الحبيبة يمينة. إلى إبنتي أروى آلاء، وإبني آنس حبيب إلى كل العائلة كبيرا وصغيرا.

إلى أساتذتي الأعزاء: الدكتورة شرقي هاجر مؤطرتي، والدكتورة قجال نادية، الدكتور جمعي رضا، والخطاط الفنان التشكيلي كور نورالدين، وأستاذي الثانوية بخدة بخدة، الذين تتلمذت على أيديهم، وإلى كل معلمي وأساتذتي جميعا بدأً من الطور الإبتدائي إلى ما بعد التدرج بالجامعة. والذين ما نلت عنهم سوى الطيبة والمحبة والتواضع والفضل، دون أن أنسى معلمتي العظيمة لعريبي فطومة، أولى من أنارتني بعلمها، ورقي معاملتها.

فاللهم جازي الجميع كل الخير والبركة، والسعادة في الدنيا والآخرة.

شكر وعرفان

الشكر أولا، لله عز وجل الذي أمدنا بالصحة والعافية والتوفيق في إنجاز هذا البحث المتواضع، كما أشكر جميع الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لموافقتهم تقييم البحث المنجز، وكذا قبولهم الحضور يوم المناقشة للتحكيم.

الشكر موصول إلى مسؤولي إدارة الجماعات المحلية، إلى كل من ساندني في إنجاز دراستي من بعيد أو قريب، إلى كل من الطاقم التكويني، البيداغوجي، الإداري، لكلية الأدب العربي والفنون على وجه الخصوص، وجامعة مستغانم عموما، وإلى زملائي وأصدقائي بالجامعة وخارجها.

مقدمة

تمهيد :

إن الواقع الذي تعيشه الأمم حاليا من شد وجذب حول العديد من القضايا، يوحي إلى أن الشعوب عرفت فيما مضى كثير من الصراعات، إذ يبدو ذلك مستمرا إلى يومنا هذا، ولعل من أبرز هذه الصراعات صراع الذات ونزاع الهوية. الأمر الذي جعل من الهوية مطلبا عالميا جدير بالحرص والاهتمام، وسَعي الشعوب الدؤوب نحو تقويتها وصونها.

فمنذ أن كان لزاما على الانسان إيجاد السبيل في تحقيق بقائه وضمان إستمرارية حياته، "حيث كانت الصعوبة التي تجابهه بالدرجة الأولى هي جمع القوت وتلبية الغرائز والتصدي للحيوانات الشرسة في ذلك الوسط المعادي له "[1]، سعى مرارا إلى تطوير قدراته وتكييفها مع ما يحيط به من أجل السيطرة والتغلب على مختلف المصاعب والمخاطر التي تواجهه في أي مكان وزمان.

كما دأب على مر الزمن جاهدا في توفير الحماية لنفسه مستعينا في ظل بدايات حياته الأولى بالطبيعة، متخذا من كهوف الأرض ملجأ ومسكنا له، وفي إستغلاله لصخور الجبال والمغارات كمعالم، رَسمَ ونَقشَ فيها رموزا وإشارات دالة بغية التواصل وتأمين الحياة. هذا من جهة؛

ومن جهة أخرى صراعه مع الآخر، فبتطور الفرد وتشكل المجتمعات، وبعد ضمان الاستقرار الذاتي وإستمرارية الحياة، لم تكن تلك الشعوب في مأمن نتيجة تولد إختلافات فيما بينها، ومحاولة كل طرف السيطرة على الآخر أو إلغائه، وهذا كله لأجل فرض الذات وتأكيدها وتقويتها وإرغام الطرف الآخر الرضوخ للأمر الواقع وإستغلاله، هذه

[1] محمد الصغير غانم، المعالم الحضارية في الشرق الجزائري: فترة فجر التاريخ، دار الهدى، الجزائر، ص.145.

الجدلية لطالما أخذت مدا وجزرا ومحاولة الأنا لإظهار على أنه المهيمن والقوي، بينما يرى المُواجِه كذلك أنه هو الأجدر بمكانة القوة والسيطرة.

فهوية الأمم لا تكون أو تصطنع إلا بمرورها بحضارات ومراحل تاريخية ، تشهد لها موروثاتها المادية واللامادية المتناقلة عبر الأجيال المتعاقبة، إذ لعب الفرد بإعتباره جزءا لا يتجزء من المجتمع دورا هاما في عراقة كل أمة فمن خلال توظيفه لإبتكاراته وأعماله الفنية تكونت لديه القدرة على التحكم في متطلبات الحياة والتقدم نحو وضع أفضل، وفي إبراز هوية مجتمعه المتمثلة في انتماءاته الدينية، ولغته الخاصة، وتاريخيه، وعاداته وتقاليده.

ولعل من العوامل التي إرتكزت عليها الشعوب في صون ماضيها وإقرار هويتها، فنونها الشعبية والتقليدية، لما كان للإنسان من رسومات ونقوشات على جدران الكهوف، وتشيد المباني وصناعة العديد من الأدوات التقليدية البدائية التي إستعملها في حياته اليومية للأكل والشرب وفي تحقيق غايات مختلفة أخرى، حيث لعبت كل هذه الجوانب الفنية دورا في سرد ماضي وحياة الأمم بما فيها كل الخصوصيات. إذ أن الفنان أو الإنسان لم يتوانى في إبتكار وتشييد فضاءات خاصة حَفَظَ من خلالها تحفه الفنية وإبداعاته على مدار حياته اليومية وعبر الحضارات المختلفة التي مرت عليه، والتي لطالما عكست تاريخه وماضيه.

وبإعتبار أن مختلف الفنون لاسيما الفنون التشكيلية منها هي بمثابة الأساس في الترجمة الذاتية والتعبير عن ميزات وخصائص المجتمع من زاوية الرؤية الخاصة للفنان إتجاه عالمه الداخلي الذاتي وكذا عالمه الخارجي المحيط به، حيث تلعب الهوية دورا بارزا في الدفع لإنتاج العمل التشكيلي سواء عن قصد أو بدون قصد. ونتيجة لذلك تولدت علاقة بين الهوية والفن التشكيلي، فالهوية الفنية التشكيلية تولد مع ولادة الفنان وتتشكل

داخل وجدانه، ومن خلال مكتسباته الثقافية الناجمة عن دراسته للتاريخ والتراث والعادات والتقاليد، حيث كل هذه المكتسبات تكون للفنان الهوية الخاصة به وبمجتمعه.

وبالحديث عن الأمة الجزائرية، وكون أنها شهدت غزوا من مختلف الشعوب وعبر مختلف الأزمنة...، إلى الفتح الإسلامي...، إلى الإستعمار الفرنسي. إلا أن شعبها الجزائري كان صامدا في الدفاع عن وطنه ومقاومة العدو بمختلف جنسياته، وحماية هويته بكل الطرائق، بما فيها الأساليب الفنية التشكيلية.

ومن خلال ما تم التطرق إليه يقودنا لا محال إلى طرح الإشكالية التالية:

ـ ما مدى مساهمة الفن التشكيلي في الحفاظ على الهوية الجزائرية؟

وما ينجم عنها من أسئلة فرعية كالتالي:

ـ كيف يُمكن توجيه الفن التشكيلي ليصبح أداة مساهمة في صون الهوية الجزائرية؟

ـ هل إستطاع الفن التشكيلي التعبير عن الهوية الجزائرية، وسرد تاريخ الجزائر وتوثيقه فنيا؟

ـ ما علاقة الفن التشكيلي بالمتحف في حفظهما للهوية الجزائرية؟

ـ كيف وُظف الفن التشكيلي في مقاومة المستعمر الفرنسي؟

ـ كيف عبر الفن التشكيلي الغربي والعربي في إسماع صوت القضية الجزائرية عالميا إبان الاستعمار الفرنسي للجزائر؟

ـ طرق مجابهة الفنان الجزائري في فنه التشكيلي لخطر العولمة على الهوية الجزائرية؟

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على مختلف أنماط الفنون التشكيلية وإستغلالها في خدمة الهوية الجزائرية، لا سيما الوقوف على توظيفها –الفنون التشكيلية– سابقا في مواجهة ومقاومة الإستعمار الفرنسي للحفاظ على الهوية، من خلال إبراز وتجسيد مقوماتها والتعريف بها.

إلى جانب إظهار العلاقة التكاملية الموجودة بين الفن التشكيلي والمتحف لما لهما من دور تشاركي في صون الهوية الجزائرية.

كما تهدف كذلك، إلى التطرق لأساليب معالجة الفن التشكيلي للهوية الجزائرية عالميا، وإحداث التأثير والتغيير، إلى جانب قدرته على المواجهة والمسايرة لما ينجم عن خطر العولمة، والتماشي مع التطور المستمر وفق أسس فنية تندمج فيها الأصالة والمعاصرة.

كما تكمن أهمية الدراسة في التأكيد على قدرة الفن التشكيلي في معالجة إشكالية الهوية الجزائرية، سواء كما تم توظيفه في الماضي إبان الإستعمار الفرنسي دفاعا ومقاومة وحفاظا عليها، أو مستقبلا لما قد تواجهه من مخاطر تحت مضلة ما تسمى بالعولمة.

- الفن التشكيلي بجميع أصنافه أداة مهمة وأساسية في توثيق وإعادة كتابة تاريخ الأمة الجزائرية، ومن خلاله يتم التعريف بالهوية الأم، والتعرف على الأمم الأخرى عموما.

- بالفن التشكيلي يتحقق لفت إنتباه المتلقي بجميع أطيافه خاصة في المجتمع الجزائري، ومجتمعات أخرى، وبالتالي يتم جذبه والتأثير عليه في جعله يتذوق ويتناول مختلف المواضيع المعالجة، حتى يتسنى له حل الكثير من الإشكاليات.

تماشيا مع طبيعة البحث ، يعد المنهج من القواعد الأساسية التي تعتمد عليها مثل هذه الدراسات العلمية بغية تسهيل الوصول للنتائج، فعن الموضوع المعالج المتمحور حول الهوية الجزائرية بأسلوب فني تشكيلي، ولما يشمله من جانب نظري وميداني، قاد

الباحث إلى إستخدام ثلاثة مناهج أساسية تتوافق مع خصوصيات البحث، المتمثلة في **المنهج التاريخي، المنهج التحليلي الوصفي، والمنهج المقارن؛**

عن المنهج التاريخي، فالظاهر من عنوان الدراسة وما يحويه من عناصر أساسية تنسجم مع موضوع الهوية الجزائرية، يستلزم الحديث عن الجزائر وهويتها وفنونها، بالرجوع إلى ماضيها وتاريخها وجمع ما يمكن جمعه من أدلة وبيانات ومعلومات سابقة بطريقة مرتبة ومنظمة وفحصها ونقدها، للوصول إلى الحقائق وتأكيدها.

وبخصوص المنهج التحليلي الوصفي، كون أن الباحث تناول هذه الدراسة بلمسة فنية تشكيلية، إصطَحبَ ذلك الإستعانة بالمادة الفنية المتمثلة في اللوحة، أو التحفة الفنية بصفة عامة، سواءا كان ذلك رسما، أو نحتا، أو عمارة...، أو أي نوع فني تشكيلي آخر، قصد دراسة هذه التحف الفنية بواقعية من خلال إستنطاقها، بقرائتها وتفسيرها وتفكيكها وصفا وتحليلا، لإبراز خلفياتها ودلالاتها المعبرة، هذا ما يوفر ويسمح بإصدار القرار الصحيح أو النتيجة المنطقية.

وبما تعلق بالمنهج المقارن ، ومن خلال الإستناد على المشاهد الفنية التشكيلية بأنواعها، وبتسليط الضوء على أوجه التشابه والإختلاف فيما بينها والأساليب المنجزة بها تماشيا مع الظروف الإجتماعية والثقافية والتاريخية، يُمَكِّن من إستخلاص حقائق تاريخية، وفنية، كما يُمَكِّنْ من تأكيد أو نفي معلومات سابقة.

وإذا ما تحدثنا عن سبب إختياري لموضوع الهوية الجزائرية، يمكن حصره في سببين رئيسيين:

أولا: لسبب ذاتي ، يرجع إختيارنا لموضوع الهوية إلى قناعة ذاتية، وبالإهتمام بالشخصية الفردية خاصة، والهوية الوطنية عامة، وما يدفعنا لذلك الإهتمام الكبير والمستمر بغية التعمق في الجذور والأصول والإنتماء. وكذا بدافع الفضول العلمي والذي

من خلاله وبالإستعانة بالفن التشكيلي، يمكننا من المعرفة الحقيقية للهوية الجزائرية وإثباتها وسبل الحفاظ عليها.

ثانيا: لسبب موضوعي، يعتبر موضوع الهوية من المواضيع الأساسية الهامة لدى الدولة الجزائرية، ولدى جموع الشعوب العالمية، وعليه ونظرا لنقص الدراسات المعالجة لهوية الجزائرية من منظور فني تشكيلي، إرتأينا أنه ومن الواجب دراسة هذا الموضوع المهم والبحث فيه، إثباتا وتثمينا وحفاظا على الهوية الجزائرية. خصوصا في الوقت الراهن الذي تشهد فيه الهوية الجزائرية محاولات مكثفة لإختراقها قصد طمسها وتفكيكها، من أطراف عدائية كثيرة من أجل تجسيد مطامعهم في التحكم والسيطرة والإستغلال للبلد، تحت نظرية بما تسمى بالعولمة أو التعاون.

للإشارة، ونظرا لتزامن إنطلاقي في البحث مع ظهور مرض **الكوفيد COVID 19**، منذ سنوات **2019**، **2020**، إلى يومنا هذا كان له تأثير سلبي نوعا ما على تنقلاتي البحثية داخليا وخارجيا، مما منعني للتنقل إلى مدن أو دول خارجية بغرض الإطلاع، والوقوف على كثير من المواقع والأثار والمتاحف، والمكتبات...، وغيرها من المصادر والمراجع المهمة التي من شأنها تفيد التوسع أكثر في البحث. وتدريجيا بعد تحكم السلطات المحلية في الوضع سنحت لنا الفرصة وبحذر في زيارة بعض المواقع والمدن الجزائرية بالشرق والوسط والغرب، بما في ذلك مختلف المتاحف والأثار، ومراكز ثقافية، ومكتبات، ودور الحرف والصناعات التقليدية. وبفعل التقيد الصارم ببعض الإجراءات الإحترازية والبروتوكولات الصارمة في مواجهة الكوفيد **19** قوض حضوضنا إلى حد ما في الحصول على العديد من المراجع والوثائق التي كان بالإمكان إكتشافها. كما أنه وبالرغم من توفر العديد من المراجع المهتمة بالفن التشكيلي، إلا أنه هناك نقص نوعا ما في الدراسات المعالجة للهوية الجزائرية بمنظور فني تشكيلي.

بما أن الدراسة المقدمة تعالج إشكالية صون الهوية الجزائرية عن طريق الفن التشكيلي، والتي لطالما تعرضت للطمس والتزييف في الماضي، والتهديد في الحاضر والمستقبل، فمن المنطق وقصد التوسع في الموضوع والإحاطة به من مختلف زواياه، ولتيسيير البحث والتقدم فيه بغية الوصول للحلول والنتائج المرجوة، تطلب الإرتكاز على مراجع ودراسات سابقة مهمة؛

ومن بين هاته المراجع والدراسات المُهمة التي تم الإستعانة بها في البحث نذكر:

- "**الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر** "، كتاب للكاتب **إبراهيم مردوخ**، الصادر بتاريخ **1988** بالجزائر. وكتاب "**مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر** "، لنفس الكاتب، الصادر بتاريخ **2007** بالجزائر وما هو إلا توسعا نوعا ما عن كتابه الأول، حيث تطرق فيهما عموما إلى أصول ومصادر الفن التشكيلي الجزائري الذي يرتبط بالفن العربي الإسلامي بالإشارة لفن المنمنمات ورائدها محمد راسم، ومدارس التصوير الإسلامية، على الرغم من إكتساح المدارس الفنية الفرنسية إبان الإستعمار الفرنسي للجزائر، وتأثيرها على الفن الجزائري، الفترة التي تأقلم معها الفنان الجزائري ليصبح فنانا ثوريا بتوجه فكري فني محلي معاصر. كما أشار الكاتب إلى تحرر الفنان الجزائري بعد الإستقلال في التعبير بحرية ونضج عن الفن الجزائري. منوها إلى أهمية الفن التشكيلي في الحياة اليومية للمجتمع.

وبخصوص الروابط الموجودة بين الجزائر والعالم العربي الإسلامي بحكم التشارك الثقافي، الديني، اللغوي، الاجتماعي، التاريخي...، بما في ذلك التقارب الجغرافي، تم الإعتماد كذلك على الكتب الآتية:

"**التصوير الإسلامي ومدارسه** "، "**الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي** "، "**التيارات الفنية المعاصرة**"، قصد البحث والتعمق لتثمين ما يمكن تثمينه، ونفي ما يمكن نفيه تحت مُؤشر فني تشكيلي؛

فكتاب "**التصوير الإسلامي ومدارسه**"، للمؤلف **جمال محمد محرز** ، الصادر بتاريخ 1962 بمصر، والذي عرَّف فيه التصوير الإسلامي ونشأته، وحديثه عن مختلف مدارس الفن الإسلامي الرئيسية بمميزاتها وصفاتها، ومدى تأثيره على فنون الحضارات السابقة عندما أعتمد من طرف الفنانيين الأوروبين في حل العديد من مشاكلهم الفنية،

وكتاب "**الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي** "، للكاتب **محمد حسين جودي**، الطبعة الأولى، الصادر بتاريخ 1998 بـ عمان، والذي جاء فيه الإشارة إلى تَأثُر الفنانين العرب بالمدارس الفنية الغربية ونظرياتها، بتبعية هؤلاء من خلال إعادة تجاربهم دون وعي لمخططات الغرب الهادفة لكبح التطور والتعبير عن قضايا الأمة وموروثاتها، لتحقيق القطيعة للفنانين العرب عن الفن العربي الإسلامي وأصوله. لذا حذر الكاتب على ضرورة وحتمية تجاوز الفنان العربي للمدارس الغربية، من خلال الاهتمام في منجزاته بالتراث الفني العربي وكذا الإنتماء والخصائص الهوياتية والقومية.

وكتاب "**التيارات الفنية المعاصرة**"، للكاتب **محمود أمهز**، الطبعة الأولى، الصادر بتاريخ 1996 بلبنان، حيث ورد في صلبه نشأة وتطور الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة من رسم وتصوير ونحت في الغرب، متضمنا لمختلف المدارس والتيارات الفنية الغربية المعاصرة من الواقعية، الرمزية، التعبيرية، الإنطباعية، التكعيبية، التجريدية، السريالية، وبعدها الإتصالي الاجتماعي والنفعي واللانفعي، وما لاقته هذه التيارات من أزمات. كما تم التطرق في ظل هذه التيارات الغربية للمدرسة الحروفية العربية بإعتبارها الظاهرة الفنية المعاصرة وأحد أهم المدارس الفنية المُمَثِّلة للعالم العربي.

زيادة على الإستعانة ببعض المراجع الهامة للتعمق والإحاطة بالبحث في متغيراته الأساسية، تم اللجوء إلى دراسات أخرى تتعلق بالإشارة للهوية الجزائرية إلى حد ما، منها:

ـ كتاب "موجز في تاريخ الجزائر" للمؤلف عمورة عمور، الصادر بتاريخ 2002 بالجزائر.

ـ أطروحة دكتوراه بعنوان: "تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830-1962"، للأستاذ محمد خالدي، عن جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان للسنة الجامعية 2010/2009 بالجزائر.

- Thèse de doctorat au Titre "**L'écriture dans la pratique des artistes Algérienne de 1962 à nous jours**" **(Partie 1 et 2)**, du chercheur **Camille Penet-Merahi**, publier en 2019 en France.

ـ عبد الرحمن جعفر الكناني، منمنمات محمد راسم الجزائري: روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي(دراسة فنية)، الجزائر، 2012

ـ محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، الجزائر، 2007.

والتي تتقارب مع الدراسة الحالية المراد البحث فيها، فإذا ما سلطنا الضوء عليها في مضامينها فهي تشير للهوية الجزائرية على وجه العموم، لكن هناك أوجه إختلاف بين هاته الدراسات والدراسة المراد الخوض فيها، إذ تكمن الفجوات التي تم الإنطلاق منها على أساس أن الدراسات المذكورة منها ما أشارت للهوية الجزائرية أدبيا، بينما الدراسة التي نعمل عليها المتعلقة بمساهمة الفن التشكيلي في الحفاظ على الهوية تتطرق للهوية الجزائرية بمنظور فني تشكيلي بالموازات والحقائق السردية. إذ أنه حتى وإن كانت

الدراسات المتبقية تحدثت عن الهوية الشخصية الجزائرية من منظور يقارب الفن التشكيلي يبقى ذلك ناقصا بحيث تم إستخدام نمط واحد نوعا ما من الفن التشكيلي المتمثل في اللوحة (الرسم)، وبالمقارنة مع الدراسة الحالية عولجت الهوية الجزائرية من منظور فني تشكيلي بمختلف أنماطه، من رسم، عمارة، تحف فنية تطبيقة، الخط العربي، جداريات، نحت...، وغيرها.

سيرا نحو تحقيق الهدف من الدراسة، وما تقتضيه من تدرج منهجي تسلسلي، إرتأيت إلى تقسيم البحث وفق الخطة الملائمة والموضوع المعالج، من تمهيد، مدخل، وأربعة فصول، خاتمة، وملحق.

فتمهيدا للموضوع، تم الإشارة إليه من المنظور العام، بالتلميح لعناصر عنوانه، وتقريب العلاقة فيما بينها من فن تشكيليي، وهوية، ومتحف، حيث يتشكل لدى المتلقي بعد قراءة عنوان البحث والتمهيد الفكرة العامة له. وصولا إلى بلورة الإشكالية الرئيسية، المرفوقة ببعض الأسئلة المتفرعة عنها. لا سيما محددات الدراسة الأخرى المتمثلة في الفرضيات الثلاث، المنهج المتبع، الأهداف والأهمية، دوافع وأسباب إختيار الموضوع، الصعوبات، مختلف الدراسات والمراجع الرئيسية، وإيجاز عن فحوى المدخل والفصول الأربعة، والخاتمة والملحق.

وبخصوص المدخل، تم تناول وشرح المصطلحات الرئيسية التي لها علاقة بموضوع معالجة الفن التشكيلي للهوية الجزائرية، بغية تسهيل الفهم الصحيح للقارئ وفق خصوصية الدراسة والتوجهات الفكرية للمُعالِج. إلى جانب المرور على العديد من المحطات التاريخية الكبرى.

أما الفصل الأول، ونظرا لأهمية الدراسة المتعلقة بالهوية الجزائرية على وجه الخصوص، فإنه من اللامنطق الخوض في الشخصية الجزائرية دون التطرق لماضي الجزائر العريقة، وبصفتها دولة قائمة بحد ذاتها منذ عصور ما قبل التاريخ إلى فجر التاريخ وبعده، إلى العصر المعاصر.

وعن الفصل الثاني، تم التطرق فيه إلى الفن التشكيلي الجزائري وتطوره عبر العصور، ومختلف مصادره المحلية الأصلية من فن بدائي، تاسيلي، أمازيغي، وكذا الخارجية نتيجة تأثره بفنون شعوب الحضارات السابقة التي غزت الجزائر. إلا أنه ومع الفتح الإسلامي إتخذ الفنان الجزائري الفن الإسلامي ومدارسه، كأحد مراجعه القاعدية والذي بإنسجامه أعطى للفن الجزائري نوعا من الأصالة والعراقة المتكاملتين، مع التركيز والتعريج على الحركة التشكيلية بالجزائر غداة الإستعمار الفرنسي للجزائر، وتأثر الفن التشكيلي الجزائري بالمدارس الفنية الغربية.

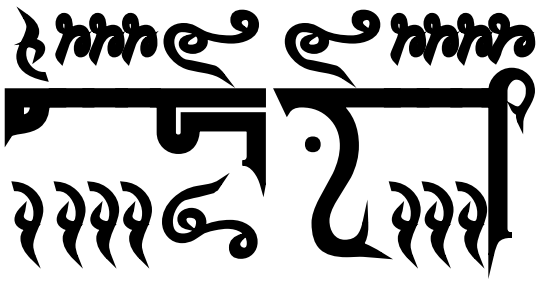
وما قُدِّم في الفصل الثالث، تناوله لأحد أهم المحاور الخلفية الأساسية للبحث، ألا وهو المتحف لما له من علاقة مباشرة وغير مباشرة في صون الهوية الجزائرية، إنطلاقا من إحتضانه للوحة أو للتحفة الفنية بإعتبارها إرثا فنيا، عمل المتحف على وقايتها وحِفظها وتقديمها للجمهور، معرفا من خلالها بهوية الجزائر. لذلك تم التعريف بالمتحف ومراحل تطوره، إلى جانب تحديد أهميته في الوسط المجتمعي أو المؤسساتي، ووظائفه الأساسية، وعلاقاته بالجمهور واللوحة.

إلى جانب الفصل الرابع، والذي حمل في مضمونه الجانب التطبيقي، حيث تم تناول فيه التعريف بالهوية الجزائرية وتطورها على وجه العموم، بينما معالجتها والتركيز

عليها إبان الإستعمار الفرنسي للجزائر وبعده. وكذا التطرق للمحددات الرئيسية للشخصية الجزائرية وإبرازها في الفن التشكيلي بمختلف أنماطه، قصد إستغلاله كوسيلة فنية مؤثرة وفعالة في صون الهوية الجزائرية وضمان إستمراريتها عبر الأجيال، لما للفن التشكيلي من ذوق جمالي راقي يجعل من المتلقي منجذبا للعمل الفني، إيصالا به لفهم وتتبع الموضوع والإهتمام به. كما تم تبيان كيفية توظيف الفن التشكيلي في مسايرة العصر والتطور الحاصل أمام خطر العولمة، وفق فكر فني هوياتي أصيل ومعاصر في آن واحد. مع ختام هذا الفصل بتحليل لوحة زيتية للفنان التشكيلي والحروفي **كور نور الدين** التي حملت عنوان "**رقصة التوارق**".

وكذا الخاتمة، التي تم إبراز فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

ليرفق البحث بملحق مكمل، تطرقت فيه إلى عرض حوار مكتوب أجريته مع الفنان التشكيلي الحروفي **نور الدين كور** بمرسمه بمدينة وهران، في شكل أسئلة مباشرة، أجاب عنها كلها، حيث تمحور موضوع هذا الحوار حول دور الفن التشكيلي في صون الهوية الجزائرية، ومن مختلف تعدد أوجه النظر، وكذا إسهاماته هو بحد ذاته كفنان في حفاظه على الشخصية الجزائرية من خلال أعماله الفنية الغزيرة، لاسيما منها الحروفية. إذ تم توثيق الحوار كذلك بتسجيله صوتا وصورة. كما أرفق بالملحق أيضا بعضا من اللوحات الفنية التكميلية والتعليق عليها من طرف الطالب.



يتطرق الباحث في هذا المدخل إلى تحديد مختلف المصطلحات وبعض من المفاهيم التي من شأنها تيسير الفهم الحقيقي للموضوع المعالج، والمتعلق بالهوية الجزائرية في الفن التشكيلي.

يرى في هذا الشأن الباجث **جمعي رضا** –أستاذ بجامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم بقسم الفنون البصرية– على أن إختيار المصطلح من بين الدعائم الرئيسية في البحوث العلمية لا سيما الفنية منها، ويتم تحديد معناه الدقيق بالعودة إلى ربطه بأصله التاريخي أو الفلسفي[1]. إذ يعد الركن الأساس لكل علم، حيث به تسهل الدراسات، وتقرب به المفاهيم، ويتيسر من خلاله تبادل الآراء والأفكار بين العلماء والقراء [2]. ومن بين هذه المصطلحات ذات الصلة يُذكر:

1- الفـن التشكيلي:

1-1 الفــن:

هو التعبير بلغة الشكل واللون والحجم عن الانفعالات والأحاسيس التي نشعر بها جراء مواقف الحياة اليومية[3]، حيث يرى "بول فاليري" أن الفن هو ما يبعث على اليأس، ومن جهة أخرى يراه "آرسطو" هو ما ينظم الشهوات [4]. كما أن هناك عدة تعريفات للفن، فالفن هو موهبة إبداع وهبها الخالق لكل إنسان لكن بدرجات تختلف بين الفرد والآخر حسب قدرتهما الإبداعية الهائلة، فكلمة الفن هي دلالة على المهارات المستخدمة لإنتاج أشياء تحمل قيمة

[1] رضا جمعي، إشكالية المصطلح والمنهج في تدريس الفنون، مجلة: جماليات، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، ع.01، الجزائر، 2019، ص.39.

[2] عبد القادر سلامي، دور المصطلح في التأصيل العلمي (دراسة موازنة لبعض ما أقره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مجلة قراءات، م.2، ع.2، جامعة معسكر، ديسمبر 2011، ص.173.

[3] خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفنون التشكيلية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006، ص.10

[4] عبود عطية، جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1985، ص.19

جمالية، والفن إن جاز التعبير شيء هلامي متغير يرجع إلى وجهات النظر أحيانا وللثقافة أحيانا وللعصور أحيانا[1].

2.1 الفنـــان:

هو الشخص أو الإنسان المنتج للعمل الفني في إطار منظم يمكن التقاطه عبر الحواس، ضمن محيط معين، ونظرا لتأثر الفنان بمحيطه يمكنه من اختيار مواضيع ذات صلة بما يدور حوله[2].

وعليه يمكن القول على أن الفن التشكيلي هو ذلك العمل الفني المحاكي للطبيعة، وأن العمل التشكيلي شبيه إلى حد كبير الأصل المصور، معتمدا على أن الطبيعة هي أصل الإبداع، ومركز الجمال، في حين يرى وبمنظور معاكس أن الصورة، أو العمل التشكيلي يخالف تماما الأصل، حيث يكون رمزا مجردا [3]، فالفن التشكيلي بصفة عامة كل إبداع ذ ي صفات جمالية تنجزه يد الإنسان، ويشكل، ويمثل موهبة وإرادة للإنسان في تشكيل وصياغة العمل الفني[4].

وبالتالي الفنون التشكيلية هي الأعمال الفنية التي إبتدعها الإنسان . والتي تشمل: الرسم، التصوير الزيتي، التصوير الجداري، الفسيفساء(الموزاييك)، النحت، التصوير الضوئي، الطبعات الفنية، التصميم، فن الكتابة بالخط، العمارة، فنون الوسائط المتعددة، فن التجميع(كولاج)، فن التركيب، فن الفيديو، فنون الكمبيوتر. إضافة إلى الأعمال الفنية التطبيقية والتي تضم: التصميم الداخلي، تصميم الأزياء، الحياكة، والتطريز، الزخرفة،

[1] صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج.1، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط.1، الأردن، 2015، ص.3.

[2] عبود عطية، مرجع سابق، ص.129.

[3] خليل محمد الكوفحي، مرجع سابق، ص.15.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

صناعة السجاد، ديكور، صناعة الأثاث، صناعة الزجاج المعشق، صناعة الحلي، والمجوهرات، الخزف...، وغيرها[1].

1-3- الحرف الشعبية Folk Crafts:

وهي الأنشطة التقليدية كالخياطة والغزل وتسقيف المنازل وصناعات شعبية صغيرة طورت من هذه الحرف، ولمجاراة متطلبات الحياة، حيث يقسم الحرفيين الشعبيين إلى ثلاث مجموعات: حرفيو الخدمات، كالحداد الذي يقوم بإصلاح آلات المزرعة، وحرفيو الانتاج، كعمال الفخار الذين يقومون بصناعة بضائع للبيع، والفنانين، حرفيي الفنون الجميلة، الذين يصنعون عددا محدودا من أصناف البضائع الخاصة ذات الجودة المرتفعة[2].

1-4- الحرف اليدوية Craf:

الحرف اليدوية هي المهارة الخاصة أو القدرة على التفنن في صنع الأشياء يدويا، وتعني صنع الأشياء المفيدة، كالسلال أو الآنية أو البسط، وتعني أيضا صنع الأشياء الجميلة لأغراض الزينة، كالمجوهرات، والمعلقات الجدارية، والمنحوتات الخشبية، والتي تتميز بدرجة عالية من الاتقان، ما مكنها بإعتبارها فنا من الفنون[3].

1-5- الفنون الحرفية:

وتعني الانسجام الايجابي بين الفن والحرفة، والابداع والابتكار، والخبرة العملية المتراكمة بفعل الممارسة المستمرة، ومعالجة خامات ومواد وموضوعات محددة، يطورها

---

[1] صلاح الدين أبو عياش، مرجع سابق، ص.3

[2] صلاح الدين أبو عياش، مرجع سابق، ص.462-463

[3] المرجع نفسه، ص.468

الحرفي المسكون بروح الفنان، بينما الحرفي الصانع، فعادة ما يقع أسير النمطية والتكرار، حيث تقوم على الجهد العضلي لصانعها، تتناقلها أسرته جيل بعد جيل، لذلك فهي يدوية، ذات قيمة وأصالة[1].

1-6- الفنون الشعبية:

يقصد بها الفنون التقليدية لجميع أنواع الفنون والصناعات والحرف والأعمال التطبيقية المهنية الممارسة بين الأفراد، حيث تشمل الفنون التقليدية تلك الأدوات المبتكرة من طرف الإنسان تلبية لحاجاته اليومية، وإستعمالها كوسيلة للعمل من أجل العيش، ولتحقيق غايات مادية ومعنوية مختلفة[2]. ويعود ظهور هذه الفنون منذ بداية التاريخ تلبية لإحتياجات ورغبات وعواطف ومشاعر متراكمة عبر الأجيال، إذ تعتبر بمثابة التاريخ والثقافة الروحية المترسبة، وهي متجددة عبر الأجيال[3].

2- النقد الفني:

2-1- النقد

إصطلاحيا، ومن منظور فني **النقد** تعبير عن موقف كلي ومتكامل في النظرة إتجاه الفن عموما، بدءاً بالتذوق والقدرة على التمييز، إلى التمكن من التفسير والتعليل والتحليل والتقييم، إذ أن هذه الخطوات المتدرجة لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص.471.

[2] إبراهيم الحيدري، أنثولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار، سوريا، 1984، ص.25.

[3] محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية "واقع وآفاق"، مجلة التواصل، م. 6، ع. 1، جامعة باجي مختار عنابة، جوان 2000، الجزائر، ص198.

[4] رحوي حسين، مستند تعليمي (بيداغوجي) لمقياس النقد الفني، محاضرات موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس تخصص فنون تشكيلية، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان (الجزائر)، أفريل 2020، ص.3.

إذاً، **فالنقد الفني** هو عملية قراءة وتحليل للعمل الفني وتذوقه قصد مساعدة المتلقي وخاصة العادي، للرؤية السليمة لما يتضمنه العمل الفني وكيفية تذوقه بأبعاده الجمالية والإبداعية ص4. كما للنقد الفني ثلاثة أصناف مختلفة، متمثلة في: **النقد البنّاء** (العلمي أو الموضوعي)، **النقد الهدّام**، و**نقد الإنتقام**[1].

2-2- العمل الفني:

ذلك العمل الإبداعي، المُستمَّد غالبا من الواقع، حيث تتجلى قيمته في وجود ثلاث أركان أساسية، والمتمثلة في: **الفنان** (صاحب العمل الفني)، **المتذوق** (الشخص المتلقي)، و**الناقد** (حلقة الوصل بين الفنان والمتذوق)[2].

3- الهوية:

3-1- الهوية لغة:

الهوية من حيث الدلالة اللغوية هي كلمة مركبة من ضمير الغائب "هو" مضاف إليه "ياء" النسبة المتعلقة بوجود الشيء المعني كما هو في الواقع وبنفس الخصائص التي تميزه[3]، وتعني الذات والأصل والانتماء والمرجعية، والمأخوذة من كلمة "هو" أي جوهر الشيء وحقيقته، فهوية الشيء تعني ثوابته ومبادئه[4].

---

[1] رحوي حسين، مرجع سابق، ص.5.

[2] مرجع نفسه، ص.16-17.

[3] أحمد بن نعمان، الهوية الحقائق والمغالطات، دار الأمة، الجزائر، 1996، ص.10.

[4] عبيدة صبطي، عادل قايد، الصورة الفنية ودورها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري (قراءة سيميولوجية لصورة الفنان دينيه، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، م. 9، ع.29، جوان 2017، الجزائر، ص.203.

2.3- الهوية اصطلاحا:

وهي الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق[1]، كما تعني تلك السمات والمشتركات التي تميز حضارة أمة عن غيرها[2].

3.3- الهوية فلسفيا:

أخذ مفهوم الهوية جدلا كبيرا منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا، بين المفكرين والفلاسفة، خاصة في علم المنطق، ففي الفكر الميتافيزيقي الفلسفي يرى أن مفهوم الهوية كل ما هو وجودي ذاتي فردي ثابت في الزمان والمكان، حيث يشير كلود دوبار CLAUD Dubar على أن مفهومها معقد ومستعصي للفهم،لما تعترضه من صعوبات في علم الاجتماع وميادين أخرى وبالتالي يصعب تحديد مفهوم الهوية على حد قوله[3].

و يراها آرسطو على أنها بقاء الشيء نفسه أو الموضوع ذاته على حاله مع إمكانية نظر المرء للهوية على أنها مجموع سماته المميزة والدائمة، وهي كذلك ما يمكن أن نصف به الآخرين وما يصف به الإنسان نفسه حين تأمله لذاته مشكلا صورته [4]. فالهوية كمبدأ فلسفي تعبر عن الضرورة المنطقية بعينها والتأكيد على الموجود هو ذاته دائما[5].

---

[1] محمد صديق المنشاوي، معجم التعريفات للعلامة علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني (تحقيق ودراسة)، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، 2004، ص.216.

[2] عبد العزيز بن عثمان التويجري، الهوية والعولمة من منظور التنوع الثقافي، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، إيسيسكو، ط2، الرباط، المملكة المغربية، 2015، ص.19.

[3] زينب شنوف، تشكل الهوية الجماعية عند المقاولين الشباب، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013، ص.28.

[4] كوزن بيتر، البحث عن الهوية: الهوية وتشتتها في حياة إيركسون، ت. سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، ط 1، الإمارات العربية، 2010، ص.93.

[5] زينب شنوف، مرجع سابق، ص.29

4- الاستشـــراق:

4-1- الاستشراق لغة:

أصل كلمة الاستشراق مأخوذة من كلمة "شرق" وبتسبيق الأحرف الألف والسين والتاء التي هي حروف تدل في مجموعها على الطلب للفعل الثلاثي، تأخذ كلمة استشراق معنى طلب الشرق[1].

4-2- الاستشراق إصطلاحا:

إختلف العديد من الباحثين في تعريف مصطلح الاستشراق وذلك لاختلافهم في تحديد معنى الشرق[2]، وانطلاقا من وجود هذا الاختلاف، تم الوقوف على التعريف الاصطلاحي للإستشراق من وجهة نظر الغرب، ومن وجهة نظر العرب المسلمين.

4-3- الاستشراق لدى الغرب:

من وجهة نظر المستشرق الألماني "بارت"، يرى الغرب أن الاستشراق يختص بفقه اللغة خاصة، وبما أن الكلمة مشتقة من كلمة "شرق" التي تعني مشرق الشمس، فإن الاستشراق هو علم الشرق، أو علم العالم الشرقي[3].

4-4- الاستشراق لدى العرب المسلمين:

حتى العلماء العرب المسلمين أنفسهم لم يكن لديهم اتفاق على مفهوم واحد لمصطلح الاستشراق. إذ عرفه أحمد حسن الزيات على العموم أنه دراسة الغربيين لتاريخ الشرق وأممه ولغاته، وآدابه وعلومه، وعاداته، ومعتقداته، وأساطيره. ويذكر مالك بن نبي من جهة أخرى

---

[1] محمد فتح الله الزيادي، الإستشراق أهدافه ووسائله، دار قتيبة، ط2، دمشق، 2002، ص.17.

[2] شاكر عالم شوق، الإستشراق أخطر تحد للإسلام، مجلة دراسات، الجامعة الإسلامية العالمية،شيتاغونغ، بنغلادش، م.3، ديسمبر 2006،ص.64.

[3] إسماعيل علي محمد، الإستشراق بين الحقيقة والتضليل(مدخل علمي لدراسة الإستشراق)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط 6، القاهرة، 2014، ص.10.

على أنه يتسم بطابع من التخصيص، أي تخصيصه بالشرق الإسلامي، والحضارة الإسلامية[1].

5ـ الثقافة والحضارة:

الثقافة لغة هي مصدر ثقف أي صار حاذقا خفيفا، وإصطلاحا هي المكاسب العقلية الأدبية والذوقية والتكنولوجية، وأنثروبولوجيا وإجتماعيا تعني مجموع عناصر الحياة وأشكالها ومظاهرها في مجتمع من المجتمعات، وبواسطتها تمهد للشعوب نحو التقدو والرقي والتحضر، وما يميزها عن العِلمْ هو أنه قد يكون الإنسان عالما في مادته ولا يكون مثقفا، فالثقافة أكثر تشبعا مما يُظَنْ[2].

والحضارة، لها إرتباط وثيق بالثقافة، إذ تعد الثقافة أصل الحضارة، فهذه الأخيرة عند العرب عموما ذلك النوع من الحياة المتصف بفنون منتظمة من الملك والإدارة ومكاسب العيش ومن الصنائع والعلوم ومن وسائل الرخاء، فالحضارة عند **عبد الرحمن ابن خلدون** هي غاية العمران، بمعنى أنها خير نتاج المجتمع في الصنائع والفنون والعلوم ومظاهر الترف، فالحضارة إذن هي حالة الرقي والتقدم في الأفراد والجماعات[3].

6ـ العولمة:

وتعني كل ظاهرة آتية من العالم الخارجي، دخيلة على مجتمع ما ومؤثرة فيه حسب درجة تقبلها في هذا المجتمع، كما يقصد بالعولمة إصطلاحا تلك الظاهرة الثقافية كانت، أو إقتصادية أو سياسية التي يُدفَعْ بها من أجل أن تترعرع وتنمو في بعض المجتمعات

[1] إسماعيل علي محمد، مرجع سابق، ص.10.

[2] محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص.7-8.

[3] محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، مرجع سابق، ص.8-9.

مفروضة عليهم، بإعتبارها ظاهرة عامة، حيث من دونها لا يمكن ضبط ذلك التجانس والتواصل فيما بين شعوب العالم[1].

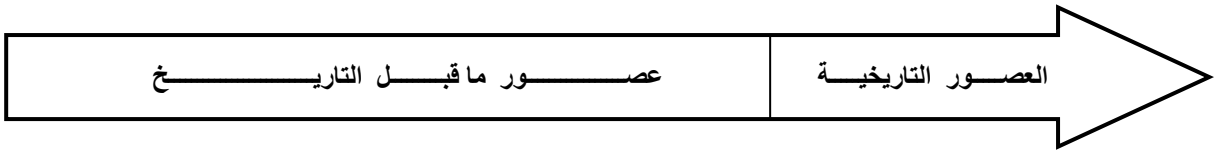
إضافة لذلك، فالعولمة هي العمل على ربط علاقات متينة بين دول أقوياء في شكل هرمي للإدارة والتنفيذ ، بغية التحكم في دول أخرى وإستغلالها، حيث تسيطر الدولة القائدة المديرة لهذا النظام المعولم، لتليها القوى الوسيطة المنفذة لخطط الدولة المتزعمة مقابل إمتيازات متفق عليها مسبقا، لتأتي الدول الضعيفة المُسْتغلَة والمغلوب عن أمرها كراعية للنظام المستحدث العالمي [2]، من أجل أن يسير العالم وفق توجُهات وأفكار القوة العالمية المسيطرة.

وعن طبيعة الموضوع المراد دراسته حول الهوية الجزائرية من منظور الفن التشكيلي، يستدعي ذلك الإهتمام بالجانب الزمني والمكان، وفق المخططات التاريخية العامة الآتية:

7ـ التمييز بين عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية:

الشكل رقم:1

المخطط الزمني لعصور ما قبل التاريخ، والتاريخ.



المصدر: تصميم الطالب، وفق المرجع التالي:

محمد العساوي، علم التاريخ وإشكالية التحقيب... رُؤى متقاطعة بين المؤرخين، مجلة فكر الثقافية، باب مقالات الكتاب ع.28، فيفري 2020، أطلع بتاريخ: 2020/12/10؛
https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=1046

[1] أحمد حسين عنان، جدلية العولمة، دار الديوان، ط.1، سوريا، 2006، ص.198-199.

[2] فاروق عبد الله العمر، دول القوة ودول الضعف، المكتبة الأكاديمية، ط.1، القاهرة، مصر، 2005، ص.156.

يرى العرب المسلمون أن التحقيب التاريخي ينقسم إلى فترتين متميزتين عامتين متمثلتين في عهد الجاهلية ويحقبه العهد الإسلامي الهجري الفاصل بينهما ظهور الإسلام، ويراه الأوروبيون أنه ينقسم إلى عصر ماقبل التاريخ وعصر التاريخ، حيث يتضح من خلال المخطط الزمني **(الشكل رقم: 1)** الإمتداد الكبير لعصور ما قبل التاريخ مقارنة بالعصور التاريخية.

1-7 عصور ما قبل التاريخ:

عاش الإنسان في العصر الحجري القديم منذ ظهوره إلى **10.000** قبل الميلاد، على الصيد، وطوّر أدوات القنص، كما قام بتدجين الحيوانات، خاصة الكلب، وأصبح يتغذى بما كان يلتقطه من محار وحلزون وغيرهما[1]؛

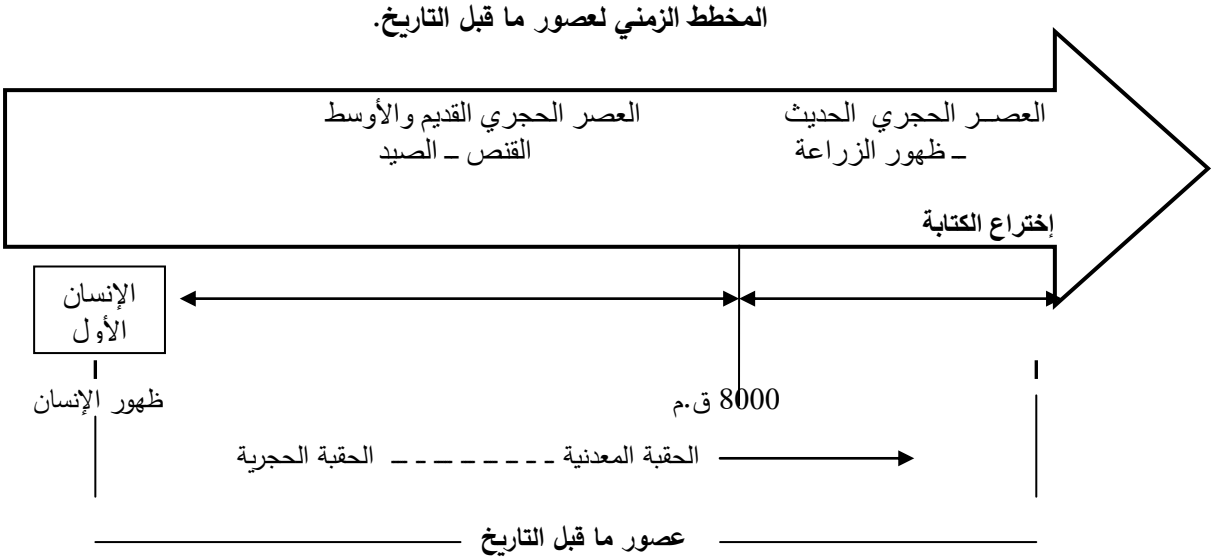
بدورها عصور ما قبل التاريخ تنحصر ضمن ثلاث حقب زمنية رئيسية متمثلة في العصر الحجري القديم المتمثل في ظهور الإنسان، والأوسط أين عرف الإنسان القنص والصيد، والحجري الحديث الزمن الذي إمتهن فيه الإنسان الزراعة وإختراعه للكتابة مع نهايته[2]. **(أنظر المخطط: شكل رقم:2).**

[1] Sophie Archambaut, Chronique de la Préhistoire, L'Histoire L'Humanité au Quotidien, CNRS Edition, 2009, P.188.

[2] محمد رشدي جراية، ملامح الحياة الإجتماعية خلال عصور ما قبل التاريخ، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الشهيد حمة لخضر-الوادي- ، ع.1، م.5، (الجزائر)، 2017، ص.227-228.

الشكل رقم:2

المخطط الزمني لعصور ما قبل التاريخ.



المصدر:

تصميم الطالب، وفق المراجع التالية:

محمد رشدي جراية، ملامح الحياة الإجتماعية خلال عصور ما قبل التاريخ، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الشهيد حمة لخضر–الوادي– ، ع.1، م.5، (الجزائر)، 2017، ص.227–228؛

Sophie Archambaut, Chronique de la Préhistoire, L'Histoire L'Humanité au Quotidien, CNRS Edition, 2009, P.188.

كما عرف على عصور ما قبل التاريخ تسمية حقبتين متميزتين:

1.1.7 الحقبة الحجرية:

وسميت بهذه التسمية لأن إنسان هذا العصر إستمر في صناعة أدواته من الحجارة بإعتبارها المادة الرئيسية المعتمدة في تحقيق غاياته [1]، كما أنها المصدر الوحيد لجمع معلومات هذه العصور؛

[1] قيس حاتم هاني الجنابي، العصر الحجري المعدني، محاضرة عن جامعة بابل العراقية، كلية التربية الأساسية، قسم الجغرافية، نشر بتاريخ: 2012/12/07، أطلع بتاريخ: 2020/12/09،
http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture_view.aspx?fid=11&depid=1&lcid=32486

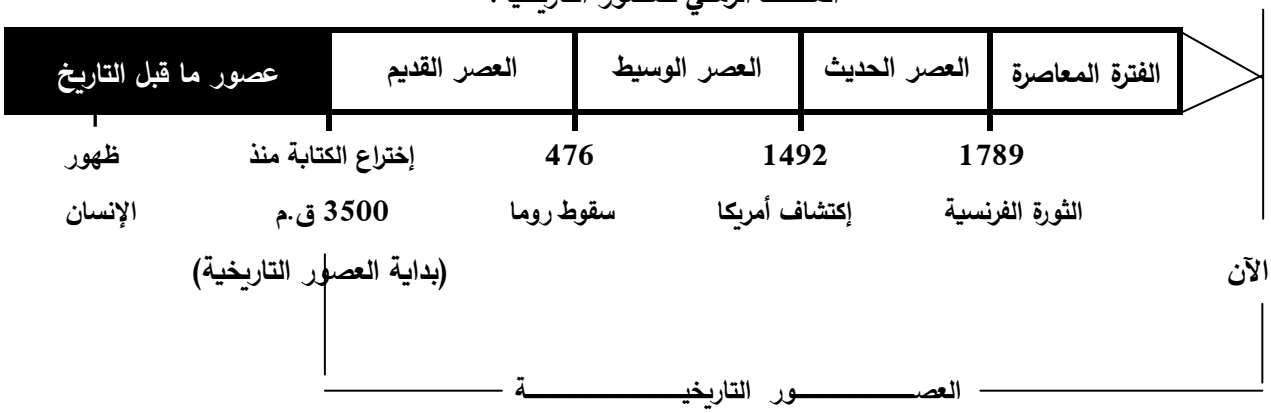
2-1-7 الحقبة المعدنية:

وهي المرحلة التي ظهرت فيها المعادن للمرة الأولى في تاريخ البشرية، التي إستعملت في صناعة الأسلحة والأدوات المختلفة التي إستعملها الإنسان، إذ يعد النحاس والرصاص من أبرز المعادن التي دخلت في صناعة تلك الإبتكارات[1].

2-7 العصور التاريخية:

الشكل رقم:3

المخطط الزمني للعصور التاريخية.



المصدر: تصميم الطالب، وفق المرجع التالي:

سامعي اسماعيل، تحقيب التاريخ بين العالمية والعولمة، مجلة جامعة الأمير ع.القادر للعلوم الاسلامية، ع.1، م.17، (الجزائر)، فيفري 2002، ص.201-206.

من خلال المخطط الزمني **(شكل رقم: 3)** للعصور التاريخية، يتضح أنها مقسمة إلى تحقيب خماسي وهو أحد المظاهر المنهجية في كتابة التاريخ، حيث قسم الأوروبيين هذه الأزمنة إلى ثلاث حقب رئيسية ثم تطور إلى خمسة فيما بعد، بدأً بالتاريخ القديم **(histoire anciene)**، والتاريخ الوسيط **(histoire médiévale)**، ثم التاريخ الحديث **(histoire moderne)**، ثم التاريخ المعاصر **(histoire contemporaine)**، وأخيرا التاريخ الراهن

[1] المرجع نفسه.

(histoire actuelle)[1]، حيث أعتمد في هذا التحقيب على ما حدث في تاريخ أوروبا، فالعصر القديم يبدأ بظهور الكتابة، العصر الوسيط يبدأ بسقوط روما سنة **476م**، وينتهي بسقوط القسطنطينية في يد العثمانيين سنة **1453م** أو باكتشاف أمريكا سنة **1492م** وكذا سقوط غرناطة بالنسبة للمسلمين، وهي بداية التاريخ الحديث عنده دخول أوربا في ما يعرف بعصر النهضة، والذي ينتهي بدوره بالثورة الفرنسية سنة **1798م** وحتى الثورة الصناعية **1770م**، وهنا يبدأ العصر المعاصر الذي ينتهي بالحرب العالمية الثانية وقد ينهي بتفجير أول قنبلة نووية أو حدث آخر كثورة الاعلام الآلي والذي يصطلح عليه بالتاريخ الراهن[2].

[1] كريم ولد النبية، مسألة تحقيب التاريخ عند المؤرخ سعد الله، المجلة المغاربية للدراسات التاريخية والاجتماعية، جامعة سيدي بلعباس، ع.02، م.07، (الجزائر)، ديسمبر 2016، ص.24.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

تاريخ الجزائر الثقافي

1. الجزائر ما قبل التاريخ
2. الجزائر فجر التاريخ
3. الفتح الإسلامي للجزائر وبعده

1- الجزائر ما قبل التاريخ:

ما من شك أن قَوام العديد من الأمم إلى اليوم يكمن في هويتها، و مدى إمتداد تاريخ شعوبها، فالجزائر من بين هؤلاء التي مرت عليها أحداث تاريخية مهمة، وتعاقبت عليها حضارات مختلفة، يمكن إعتبارها من الوسائل –الأحداث والحضارات– التي كان لها أثر وتأثير في التطور التاريخي الجزائري. في مقابل ذلك ومن جهة أخرى أن معالجة الهوية الجزائرية، ومن المنطق والعدل يستوجب التطرق إلى تاريخ وأصول الجزائر أولا. مع التنويه أنه من الاجحاف تقييد تاريخ الجزائر في صفحات فقط، نظير عراقة تاريخها، لكن من المهم المرور والوقوف عند مختلف الحقب الزمنية والحضارات التي مرت بها بإختصار متكامل، كمؤهل للحديث عن الهوية الجزائرية ومقوماتها.

ومن أهم الأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر عبر العصور بما فيها عصور ما قبل التاريخ، إلى العصور التاريخية منذ فجر التاريخ مرورا بالعهد الفينيقي والروماني والوندالي والبيزنطي ثم الفتح الإسلامي والعهد العثماني إلى الاحتلال الفرنسي، هذه الفترات التي لم يتخل فيها أبدا الشعب الجزائري عن مبادئه الأساسية المتمثلة في الحرية والعدل والمساواة، ولم يستكين يوما إلى الظلم والإستبداد[1].

1-1 تسمية الجزائر، وأصولها الأمازيغية، وموقعها الجغرافي:

1-1-1 التسمية: (المغرب الأوسط –الجزائر–)؛

توضح الباحثة الأنتروبولوجية **تسعديت ياسين** أن تسمية الجزائر مرتبط بمنطقة صغيرة كانت مكونة من خليج أربع جزيرات والتي كان بها مرفأ حسب ما جاء به **ياقوت الحموي** في معجم "**معجم البلدان**" و"**الإدريسي**"، حيث عمل **بولوغين بن زيري** على تأمين

[1] عمورة عمور، موجز في تاريخ الجزائر، دار ريحانة للنشر والتوزيع، ط.1، الجزائر، 2002، ص.3.

قرى مدن تلك الجزيرات بإعتباره مشرفا عليها، كما وقع الإختلاف حول هذا الإسم – الجزائر–، ففريق يقول أنه يعود للعهد **البونيقي** أو **الروماني**، والآخر يرى أنه إشتهر في زمن **الزيريين** نسبة إلى القبائل الأمازيغية التي سكنت المنطقة التي سميت بـ **بني مزغنة** التي ترجع إلى تعريب لكلمة **"إيمازيغن"**[1]. **والجزائر** حسب ما جاء في معجم البلدان للشيخ الإمام شهاب الدين البغدادي أن "الجزائر" جمع جزيرة لمدينة تقع على ضفة البحر بين إفريقية والمغرب، ترجع إلى بلاد **بني حمَّاد بن زيري بن مناد الصنهاجي** ، والمعروفة بـ **بني مزغنّاي**، وقال عنها **أبو عبيد البكري** أن جزائر **بني مزغناي** مدينة جليلة قديمة البنيان، أثارية، قصدها أصحاب السفن من إفريقية والأندلس وغيرهما، ينسب إليها جماعة كل من **أبو بكر محمد بن أحمد بن محمد ابن الفرج الجزائري المصري** حسب ما روي عن **ابن قُدَيد** المتوفى عام **368م**[2]. سمَّاها **أبو الريحان البيروني** بـ جزائر السعادة وجزائر الخالدات، الواغلة في البحر المحيط المتواجدة ببلاد المغرب، وقال عنها **أبو عبيد البكري** المتموقعة بغربي بلد البربر مفترقة متقاربة في البحر المذكور[3].

1-1-2 الجزائر الأمازيغية والبربر؟:

تشمل تسمية البربر سكان إفريقيا الشمالية التي سماهم بها الإغريق والمصريون والرومان، حيث يذكر المؤرخ الغربي **بوسكي Bousquet** أن كلمة بربر من أصل لاتيني **Barbarus** والمقصود منها الشعوب المتخلفة. والأمازيغ هم الرجال الأحرار. إذ إختلف المؤرخون الأوروبيون والعرب حول أصل البربر، إلا أنهم يُعتبَرون السكان القداماء للشمال إفريقي، حيث يُنسِب المؤرخون العرب أن جذور البربر من أصل يمني، وآخرون من ينسبهم

[1] Yacine Tassadit, Aux origines des cultures du peuple: entretien avec kateb Yacine, revue Awal, cahiers d'Etudes Berbères, N° 9, France, 1992, p. 59-62.

[2] شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرّومي البغدادي، معجم البلدان، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، 1977، ص. 132.

[3] المرجع نفسه، ص. 132–133.

إلى سيدنا إبراهيم ومنهم من يقول أنهم من غسان، ومنهم من يذكر أنهم من قبائل شتى من قريش والعمالقة والقبط، كما يقول **الطبري** أن البربر خليط من العماليق والكنعان [1]. ومع كل هذا نقد المؤرخ الكبير إبن خلدون تلك الأقوال، حيث تعد نظريته الأقرب إلى الحقيقة، فيقول: **"أن البربر هم أبناء كنعان، ابن سام، ابن نوح، أجدادهم سموا بمازيغ، من أصل أسيوي عاشوا في بلاد ما بين النهرين ثم هاجروا إلى الشمال الإفريقي عن طريق مصر، وفي الأخير يقول أنهم بمعزل عن العرب إلا ما تزعمه نسابة العرب في صنهاجة وكتامة، وعندي أنهم من إخوانهم"** ، حيث قَسَّمَ البربر إلى قسمين: **البتـر** وهم أبناء مادغيس الأبتر بن بر بن مازيغ. و **البرنس** وهم أبناء برنس بن بر بن مازيغ. و من قبائل البتر يذكر: مديونة ولواتة وزناتة وزواوة ونفوسة ومطغرة ومطماطة وزواغة ومغيلة ونفزة، أما البرنس فمنهم: كتامة وأوربة وصنهاجة ومصمودة ولمطة وجزولة وعجيسة وهسكورة[2].

إضافة لذلك، يبين الباحث **يحي بوعزيز** أنه في التاريخ القديم كان يطلق على أقطار شمالي إفريقيا الأربعة، ليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب الأقصى كلمة "ليبيا" أو "لوبيا"، ساكنيها عناصر وأقوام من البربر عاصروا الفرس، واليونان، والفينيقيين، والرومان، وغيرهم، وعن إقليم الجزائر الحالي كان من بين قراه قديما **"آرغل"** التي إستبدلها الفينيقيون إلى ثغر بحري بعد عدة قرون، محرفين إسمها إلى **(إكوزيم Ecosim)** والتي تعني **جزائر الحمام**، حيث احتفظ الرومان بعد ذلك بنفس التسمية مع تغيير طفيف تحت مسمى **"إيكوزيوم Ecosiom)**[3]، وقد أرَّخ اليونانيون القدامى عن بلدان الشمال الإفريقي الغربي مقسمين إياهم إلى خمسة أقسام منها: إقليم بونيقا أو (فينيقيا) والذي يشمل مدينة قرطاجة وما حولها، وإقليم نوميديا الشرقية (ماصيليا) ويضم غربي بلاد تونس الحالية وشرقي ولاية قسنطينة، وإقليم

[1] عمورة عمور، مرجع سابق، ص.6-7

[2] عمورة عمور، مرجع سابق، ص.7.

[3] يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، الجزء الأول: الجزائر القديمة والوسيطة، ط.2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص.13.

نوميديا الغربية (ماصيصيليا) الذي يشمل ولاية قسنطينة وولاتي الجزائر ووهران، وإقليمي موريطانيا وجيتوليا، حيث أطلقوا على إقليم الجزائر إسم (المغرب الأوسط) لوقوعه بين إقليم تونس (المغرب الأدنى)، وإقليم مراكش (المغرب الأقصى) [1]. وعن تسمية بعض المدن بالساحل الجزائري في العهد الفينيقي يُذكر هبون (بونة)، روسفاد (السكيكدة)، شولو (القل)، اجلجلي (جيجل)، صلداي (بجاية)، اقسيوم (الجزائر)، يول (شرشال)، وبالجهة الشرقية كـ تغاست **Thagaste** (سوق أهراس)، مدوروس **Madoure** (مداوروش)، تيفيست **Thèvesté** (تبسة)[2].

1-1-3 الموقع الجغرافي للجزائر:

تقع الجزائر في وسط شمال غرب القارة الإفريقية، بين خطي طول **9°** غرب غرينيتش، **12°** شرقه، وبين دائرتي عرض **19°** و**37°** شمالا، مساحتها **2.381.741 كلم²**، يبلغ إمتدادها الشمالي الجنوبي **1900** كلم، يتراوح إمتدادها الشرقي الغربي ما بين **1200** كلم على خط الساحل، و **1800** كلم على خط تندوف غدامس، حيث يحيط بالجزائر من الجهة الشرقية تونس على طول **965** كلم، وليبيا بـ **982** كلم، ومن الغرب المملكة المغربية بـ **1559** كلم، والصحراء الغربية بـ **42** كلم، ومن الجنوب النيجر بـ **956** كلم، ومالي بـ **1376** كلم، وموريتانيا بـ **463** كلم، ومن الشمال البحر المتوسط بساحل طوله **1200** كلم[3]. يَكسِب الموقع الجغرافي الجزائري أهمية إستراتيجية مؤثرة عالميا من خلال بعدها (الجزائر) الهوياتي وإنتمائها المغاربي العربي الإسلامي، حيث يعتبر أحد أهم المحاور الرئيسية للتبادل الدولي

[1] المرجع نفسه، ص.14.

[2] مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج.1، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، إنتاج: دار الغرب الاسلامي، بيروت (لبنان)، د.ت، ص.134.

[3] محمد الهادي لعروق، أطلس الجزائر والعالم، ط.2، دار الهدى، الجزائر، 2009، ص.12.

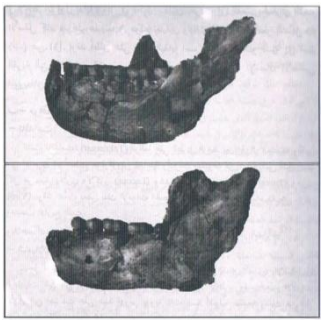
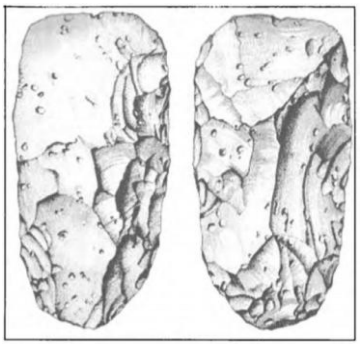
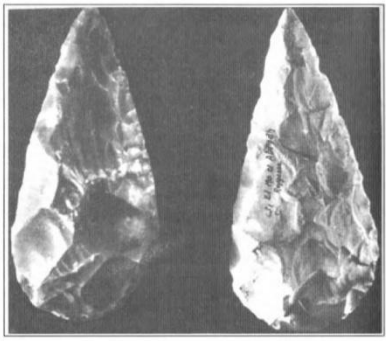
ليشمل أوروبا وبالتداخل معها، إلى جانب المحور الإفريقي، التي تعد الجزائر بوابته الرابطة بين عمق إفريقيا بساحلها، وأوروبا[1].

2-1 الجزائر منذ العصور القديمة:

يعد العثور على بقايا بشرية ببلدان المغرب العربي وبالخصوص في الجزائر المتمثلة في جماجم بشرية التي يعود أصلها إلى العصر الحجري من بينها إنسان الأطلس بمدينة تغنيف قرب معسكر، وكذا الكثير من النقوش التي لازالت موجودة لليوم في الهقار والتاسيلي وعين الناقة بولاية الجلفة، التي تعود إلى **ثمانية ألاف سنة** خلت، المعبرة عن النمط المعيشي للإنسان البدائي، دليل على أن الإنسان سكن هذه الأرض منذ القدم، حيث عرف الشمال الإفريقي في العصر الحجري القديم حضارات عدة، كالحضارة الأشولية والعاترية نسبة لبئر العاتر قرب تبسة ، وحضارتي الأبيرومورية، والقفصية نسبة لمدينة قفصة التونسية حيث تم إكتشاف بعض أثارها في هذه المنطقة وإمتدت للشرق الجزائري، التي يعود ظهورها إلى حوالي **8000** سنة[2]، **(ينظر الأشكال رقم:6/5/4)**.

[1] محمد الهادي لعروق، أطلس الجزائر والعالم،المرجع نفسه، ص.12.

[2] عمورة عمور، مرجع سابق، ص.4-5.

الشكل4:	الشكل رقم5:	الشكل6:
فكّان سفليان لإنسان باليكاو عثر عليهما بـ تغنيف، ينتميان إلى الإنسان الأطلسي- الموريطاني. 	فأس حجرية عليها بموقع تيهودين بالهوقار. 	فؤوس بيفاسية أشولية متأخرة عثر عليها بموقع الماء الأبيض قرب من تبسة. 

المصدر: محمد الصغير غانم، مولقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص ص.31/43/46.

إضافة إلى ذلك، «أعطى موقع تيودين **(Tihodine)** بقلب الصحراء الجزائرية بجبال الهوقار بعض الصناعة البشرية العائدة إلى العصر الحجري القديم الأسفل ويستدل من بدائيتها بأنها تشبه تلك التي عثر عليها في كل من عين الحنش وبحيرة كرار، لا سيما من حيث الصناعة الأشولية»[1].

هذه الأثار التي من خلالها تم تحديد معيشة قدماء الجزائر، بالارتكاز على عثور الباحثين في الوطن الجزائري على آثار لأهل العصر الحجري، من منازل، قبور، آلات، مصنوعات، ومقتنيات عدة، إستخدم الإنسان القديم في هذا العصر الحجارة للصيد والنقش عليها في تصوير متقن، وصنع المواد الخشبية، والطينية، ومن حيواناتهم الأنيسة الكلب، والحمار والضأن، والعنز، والبقر،... وغيرها، كما عرف لغة شبيهة بلغات الشمال الشرقي من افريقية ولغات أوروبا الجنوبية والغربية، وديانةً كشف عنها الأثريون لقدماء الجزائر متمثلة في عبادة الشمس والقمر، وبعض الحيوانات، وفق ما عثر عليه بجبل بني راشد من

[1] محمد الصغير غانم، مولقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص.44-45.

تمثال يدعى "**أتون**" متخذينه إلاها وهو صورة **تيس** على رأسه دائرة الشمس[1]. في هذا الشأن تُظهر رسومات صخرية عديدة حياة الجزائري القديم ووجوده منذ ملايين سنين خلت.

ما تترجمه النقوش الصخرية، كمنقوشة "صراع الجواميس" **(ينظر الشكل رقم 7)**، التي تعود إلى مرحلة النيوليتي القديم، إلى غاية الخمسة ألاف **(5000)** ق.م[2]، ومنقوشة تان زومايتاك تاسيلي ناجر **(ينظر الشكل 8)**، والتي أخذت هذه التسمية نسبة إلى مرحلة الرؤوس المستديرة من طرف الإنسان القديم في فن إبداعي، منذ العشرة ألاف **(10.000)** ق.م، إذ تشير المنقوشة إلى ما عرفه البشر في المرحلة المذكورة من نشاطات مختلفة كالصيد، والصناعة، والفن، وإستعمال الفخار منذ حوالي سنة **9000** ق.م[3].

الشكل8 **Peinture de Tan Zoumaïtak (Tassili n'Ajjer), style des Têtes rondes évoluées** 	**الشكل7** **Gravure de la phase ancienne : combat de buffles à El Richa (Atlas saharien, Algerie).**
المصدر: H. Lhote, G. Camps et G. Souville, Art rupestre, journals openedition (Encyclopédie berbère), V.6, France, 1989, P.2 et 8.	

[1] مبارك بن محمد الميلي، ج1، مرجع سابق، ص.65-75.

[2] حفيظة لعياضي، المكنون الحضاري للتاسيلي نزجر، مجلة منبر التراث الأثري، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، م.3، ع.4، الجزائر، 2015، ص.14.

[3] حفيظة لعياضي، المكنون الحضاري للتاسيلي نزجر، المرجع نفسه، الضفحة نفسها.

2- الجزائر فجر التاريخ:

2-1 الجزائر والحضارة الفينيقية القرطاجية:

يمتد العهد الفينيقي ما بين **1200** و**146** ق.م[1]، حيث ينتسب الفينيقيون إلى الأصل الكنعاني السامي الذي ينتمي إلى المجموعة السامية، رحلوا عن موطنهم الأم بشبه الجزيرة العربية بالشام، إلى مختلف الوجهات، منها إلى الشمال الإفريقي حوالي القرن الثاني عشر قبل الميلاد، ليؤسسوا عدة مدن بالجزائر كركادي (سكيكدة)، وشولو (القل)، وإيجيجلي (جيجل)، ودلس، وتنس، وتيفست (تبسة)، ويول (شرشال)، وتاقسبت (سوق أهراس)، وصلداي (بجاية)، ومدروس (مداوروش)، هبوريجبيوس (عنابة) [2]. والهدف الرئيس من التواجد الفينيقي في بداياته بالشمال الإفريقي، ومنها الجزائر كان لغرض تجاري محض، وتحصيل أكبر للثروات[3]، ما يفسر ويستبعد فكر التوسع والإستطان في أولى مراحل قدومه.

ومن بين المبادلات التجارية بين الفنيقيين وبلدان الشمال الإفريقي تمثلت في المقايضة بينهما لمختلف السلع من زجاج، وفخار، ومعادن متنوعة، ومواد خشبية، والجلود الحيوانية،... وغيرها [4]. لينتقل الوافدون لبلدان المتوسطي فيما بعد من التوجه الإستكشافي والبحث عن الربح التجاري، إلى التوجه الإستطاني.

و"بهذه الطريقة التجارية والديبلوماسية تمكن الوافدون من الاستحواذ على إقتصاديات البلاد... فكان لهم الاستلاء السياسي بذلك، فالفينيقيون هم الذين ابتدعوا فكرة إستيطان

[1] عمورة عمور، مرجع سابق، ص.9.

[2] يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، الجزء الأول: الجزائر القديمة والوسيطة، مرجع سابق، ص.26-27.

[3] Gautier Emile Félix, le passé de l'Afrique du nord, siècle obscures,Payot, Paris, 1952, p.117.

[4] François Decret et Fantar M'hamed, l'Afrique du Nord dans l'Antiquité Histoire et Civilisation des origines au Vème siècle, Payot. Paris 1977, p 50.

الأوطان بطريقة تأسيس الشركات التجارية، وهي الطريقة نفسها التي سلكتها هولاندة وانكلترة في الهند وبلاد الشرق"[1]. ولطالما إرتبط التواجد الفنيقي بالجزائر بتأسيس **قرطاجة***.

1-1-2 الدولة القرطاجية:

تحديدا، وبالخليج التونسي قريبا من البحر إتُخِذَت **قرطاجة** كعاصمة للفنيقيين، وكمعقل وحصن لهم[2]. وما يدل عن حضور قرطاجة بالجزائر بقاياها الأثرية التي عثر عليها بسكيكدة **(Rusicade)** التي تعود إلى القرن الثالث ق.م، بما في ذلك بقايا القبور العائدة إلى نفس التاريخ التي وجدت في جيجل **(Igilgili)**، فيما تدل البقايا الكتابية والنقود التي عثر عليها عبر الساحل ما بين بجاية **(Rusuccur)** ودلس **(Saldae)** خلال حفريات **1914م** على حلول التجار القرطاجيين بالخليج الجزائري، حيث أن تلك الكتابة التاريخية تُبين أنه كان للجزائر مجلس قضاة قبل الاحتلال الروماني[3].

وعن **التأثر والتأثير** بين **القرطاجيين** والسكان **الأصليين**، أثبتت البقايا الفخارية الموجودة بمحطة جورايا **(Gunugu)** التي أنشأت في العهد الفينيقي بأن القرطاجيين إمتزجوا بالسكان المحليين، إذ أن عَادَةْ دفن جُثة الميت لدى سكان جورايا تتم وفق الطريقة التي كان

---

[1] عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج 1، مكتبة الشركة الجزائرية (الجزائر)، منشورات دار مكتبة الحياة (بيروت)، ط.2، 1965، ص.63.

* جاء إسم **قرطاجة Carthage** من **Carthago** أو **Karthago**، وهو لفظ لاتيني للكلمة اليونانية **Karchedon** والتي هي بدورها لفظ مشوه للتسمية الفينيقية المركبة "قرت حدشت" وتعني المدينة الجديدة أو المدينة الحديثة. تأسيسها فيه خلاف، فعن ذكر البكري أن الذي بنى قرطاجنة ديدون الملك زمن داوود عليه السلام في القرن الحادي عشر ق.م، وعن ابن خلدون أن بنائها كان على يد ديدن بن أليثا، وأكثرهم أن التأسيس كان سنة 814 وقيل سنة 813 وقيل سنة 880 ق.م على يد إمرأة تدعى "عليسة ديدون". ينظر:

- سقوان نجلاء، الامتزاج الاجتماعي بين القرطاجيين والنوميديين من القرن الثالث إلى 146 ق.م، مجلة الحقيقة، جامعة أحمد دراية أدرار، م.16، ع.43، الجزائر، 2017، ص.507-508.

- مبارك بن محمد الميلي، ج1، مرجع سابق، ص.133.

[2] مبارك بن محمد الميلي، ج1، مرجع سابق، ص.132.

[3] محمد الصغير غانم، التوسع الفينيقي في غربي البحر المتوسط، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.1، لبنان، 1979، ص.100-101.

يتبعها الفينيقيون، وبالخصوص في القرن الرابع ق.م وبعده، ويظهر كذلك التأثير الفينيقي واضحا في البقايا المادية التي عثر عليها في كل من سيقا **(Siga)** وميلة **(Rusadur)**، العائدة إلى القرن الثاني ق.م [1]، والتي تسرد طبيعة العلاقة الاجتماعية بين النوميديين والقرطاجيين، كإختلاطهما عن طريق الزواج ما أدى بهما إلى تكوين فيما بينهما وحدة متكاملة، مترابطة، وهذا ما تُقِرُّهُ كذلك موجودات القبور القرطاجية من أدوات وأسماء مختلطة قرطاجية نوميدية[2]. هذا التواصل إرتبط بوجود لغة يفهمها الطرفان وهي اللغة **البونيقية.**

في هذا الصدد، كانت اللغة الفينيقية قد داخلتها كثير من الكلمات البربرية ولهجاتها، فصارت تسمى البونيقية لأنها مزيج من تلك اللغتين، حيث يعتبر البربر شعب قوي الشخصية لا تتصل بهم أمة إلاّ ويؤثرون فيها، ولو كانت أكثر منهم حضارة [3]. وعن الألفاظ **البونيقية** يوجد الكثير منها لا زالت لحد الآن مستعملة في مختلف اللهجات الجزائرية من بينها:

كلمة **الخبز:** آغروم **(aghrum)** بالقبائلية، و **تاغروميت** عند الطوارق (بمعنى قشرة خبز)، وأصلها في الفينيقية من **قـرُّوم.** ولفظ **الزيت:** يعني في اللهجة التارقية **أهاتيم** أو **أزاتيم (ahatim / azatim)** وأصلها في اللغة الفينيقية زَتِيـمْ[4]. ولفظة **زريعة/ (zrʕ باليونانية):** وهي لهجة جزائرية، يقصد بها البذور والذرية، فيقال: "زرّيعة فلان" أي "ذرية فلان" ، وفي البونية يقصد بها " الذرية" فقط[5]. وأما عقائديا فكان التأثير متبادلا، فَعبَد الفينيقيون إله البربر **"أمون"**، كما قلد البربر الفينيقيين في عبادتهم لتماثيل **"بعلهمون"**، وتمثالي التيس والكبش[6].

---

[1] محمد الصغير غانم، التوسع الفينيقي في غربي البحر المتوسط، مرجع سابق، ص.101-102.

[2] سقوان نجلاء، الامتزاج الاجتماعي بين القرطاجيين والنوميديين، مرجع سابق، ص.512-513.

[3] محمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير، ج1، مؤسسة تاوالت الثقافية، الو.م. الأمريكية، (كاليفورنيا)، 2010، ص.140.

[4] سمير براهم، اقتراض اللهجات الجزائرية من اللغات اللاتينية والفينيقية بين الاستمرارية والاندثار (اللهجات الأمازيغية أنموذجا)، مجلة المداد، م.8، ع.10، جامعة زيان عشور الجلفة، الجزائر، 2020، ص.161.

[5] بلعباس زليخة، آثار اللغة البونية في اللهجة الجزائرية، مجلة عود الند، الناشر: د. عدلي الهواري، السنة 7: 72-83، ع.75، 2012، أطلع بتاريخ: 2020/12/26، (ينظر الموقع): **https://www.oudnad.net/spip.php?article509**

[6] مبارك بن محمد الميلي، ج1، مرجع سابق، ص.168.

2-2 الجزائر والحضارة الرومانية*:

بدأ الإحتلال الروماني لشمال إفريقيا في سنة **146** ق.م إلى غاية **460** ق.م، ومن حججه على ذلك هو منافسة الفنيقيين له في البحر المتوسط، وعَينُه على ثروات إفريقيا [1]. ومن بين الشعوب التي طالتها أقدام الرومانيين الجزائر، ومباشرتهم في نفث سمومهم للتأثير فيها وإستغلالها بإعتبارها مكان إستراتيجي متوسطي هام، وبوابة لإفريقيا.

إن الوجود الروماني بالجزائر لم يؤثر على السكان المحليين في لغتهم ولا في آدابهم، مقارنة بتأثير القرطاجيين عليهم، فالقرطاجيون كانت أهدافهم تجارية، بينما الرومانيون كانت توجهاتهم إستعمارية، ما جعل البربر يُقْبلُون على من كانت مقاصدهم حسنة، وينفرون من أصحاب المقاصد السيئة، ما يفسر عدم إمتزاج وإندماج البربر بالرومان لا في لغتهم ولا في آدابهم ولا حياتهم [2]. والمعروف عن الرومان في غزوهم للنوميديين عزمهم عن على غرس ديانتهم ونشرها، ببناء المعابد ومختلف النصب، ما أجج التوتر الفكري والديني لدى السكان المحليين وعدم تقبلهم لهم [3]، من خلال المقاومة الشرسة وبتدبير محكم من طرف الحكام النوميديين المتعاقبين في تلك الفترة، على سبيل الذكر: **يوغورطا، هيامبسال الثاني وهيرباص، يوبا الأول، يوبا الثاني، بطليموس**[4].

---

* **الرومان:** أمة من اللطتين (يَذكُر إبن خلدون أن اللطين من يافث بن نوح، وذكر في أبناء يافث يونان وماغوغ)، ينسبون إلى عاصمة دولتهم رومة، أسسها **روملوس سنة 753 ق.م** حسب قول الرومان. المعروفة بإيطاليا حاليا، عبارة عن جزيرة مستطيلة، دامت إلى غاية **509 ق.م** كحكومة ملوكية، لتنتقل حينها إلى الجمهورية لتأتي الإمبراطورية، قدم الرومان إلى إفريقيا فقظو على قرطاجنة مستبدلين إياها بإسم "مملكة الرومان بإفريقية"، فأستعمروا الجزائر بعد سنة **46 ق.م**، إنقسمت أواخر القرن الرابع للميلاد، لتسقط سنة **476م**. **ينظر:** (مبارك بن محمد الميلي، ج1، مرجع سابق، ص.242-254).

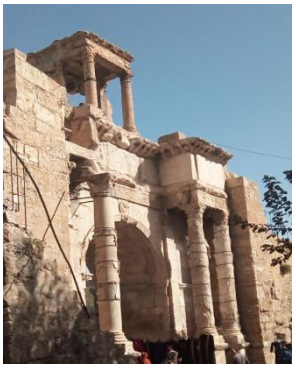
[1] عمورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص. 23.

[2] مبارك بن محمد الميلي، ج1، مرجع سابق، ص.ص.292/319.

[3] قتال مريم دنيا صليحة، الأنصاب الرومانية بالجزائر ارث حضاري وتراث ثقافي، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، م. 6، ع.3، مركز الحكمة للبحوث والدراسات الجزائر، (الجزائر)، 2018، ص.149.

[4] عمورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص.23-27.

عمرت الحضارة الرومانية قرابة خمسة قرون، من شواهدها حاضرة جميلة، تيمقاد، تبسة، شرشال ...، وماسكولا "خنشلة" [1]، وكذا كثير من المعالم منها، الدينية والتي شهدت على نشاط الوسط الشعبي في شكل أنصاب جنائزية ونذرية، حيث عبر من خلالها إنسان تلك الفترة على معتقداته ورغباته الدنيوية [2]. ومنها التي تبرز عظمة وإستقواء الرومانيين، فكانوا "ينشئون في المدن أقواس النصر العالية تخليدا لعظمائهم وإنتصاراتهم وأحداثهم التاريخية الكبرى"[3] **(ينظر الشكلين10/9)**.

الشكل9	**الشكل10**
قوس النصر كركلا، مدخل القصر	**قوس النصر كركلا، واجهة أخرى لنفس القصر**
	
المصدر: تصوير الطالب، وسط مدينة تبسة، بتاريخ: 2020/11/07.	

إذ ظل النوميديون متمسكين بديانتهم الوثنية من عبادة الشمس والقمر، وآلهات قرطاجنة،... غير متأثرين لا بالديانة الرسمية لروما المفروضة بالقوة، والمتمثلة في عبادة الإمبراطور، ولا بالديانة المسيحية التي إعتنقها شعبها فيما بعد[4].

[1] رحاب مختار، المواقع الأثرية، والمعالم التاريخية في الجزائر، ودورها في عملية التنمية: رؤية استشرافية من منظور سوسيو اقتصادي، مجلة المعيار، م.6، ع.1، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر،2015، ص.430.

[2] قتال مريم دنيا صليحة، الأنصاب الرومانية بالجزائر ارث حضاري وتراث ثقافي، مرجع سابق، ص.149-150.

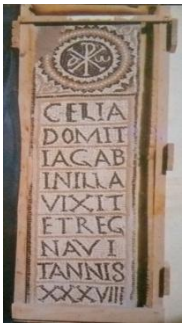
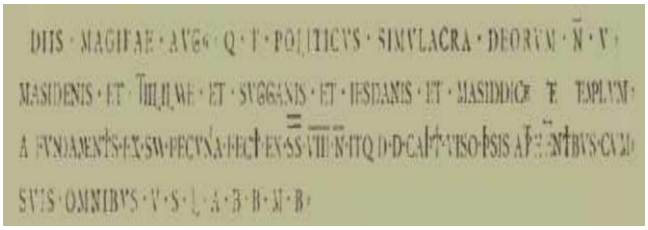
[3] محمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير، ج1، مرجع سابق، ص.323.

[4] عمورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص.31-32.

ونتيجة لذلك عرفت اللغة اللاتينية إنتشارا واسعا بين البربر بسبب طول مدة الإستعمار الروماني في شمال إفريقيا إلا أنه لم يكن لها تأثير مقارنة باللغة البونيقية، كما عرف النشاط الثقافي آنذاك نشاطا محتشما قادما من العاصمة روما، وما أثبت تواجدها بالشمال الإفريقي، تلك العمارة الأثارية الرومانية والتي لاتزال أطلالها باقية بالجزائر إلى يومنا هذا، في كل من جميلة، تيبازة، وتيمقاد بباتنة.[1] وبمدينة تبسة العريقة ومدن أخرى عبر التراب الجزائري، والتي تحمل طابعا فنيا تشكيليا راقيا من زخارف مختلفة هندسية، نباتية حيوانية، وتقنية عالية الدقة في التشكيل الفسيفسائي والنقش. **(ينظر الأشكال 12/11)** أشكال معبرة عن أثار اللغة، والتشكيل الزخرفي والفسيفسائي.

الشكل11 **نقش بارز تجميلي لزخرف هندسي نباتي على حجارة ضخمة مصقولة للعمارة الرومانية**	**الشكل12** **نقش بارز تجميلي لزخرف حيواني على حجارة ضخمة مصقولة للعمارة الرومانية**
المصدر: تصوير الطالب، بالموقع الأثري الروماني "لبازيليك" قرب مدينة تبسة، بتاريخ: 2020/11/07.	

[1] عمورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص.31.

الشكل13 **قبر معبد قابينيل (شاهد نذري)**  	**الشكل14** **نقيشة نذرية لمعبد آلهة ماجيفا الخمسة بتبسة، مكتوب عليها أسماء الآلهة ذوات الأصل الليبي** 
المصدر: علي سلطاني، تبسة: مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية تبسة، الوكالة الوطنية للآثار والمعالم والنصب التاريخية، وزارة الثقافة، الجزائر، 1994، ص.117.	**المصدر:** فاضل لخضر، تبسة في العصور القديمة، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران1، كلية علوم إنسانية وعلوم إسلامية، قسم التاريخ وعلم الأثار، الجزائر، 2018/2017،ص. 226.

ولعله على جدارية "**فسيفساء السلام والوئام**"، والمكتوب عليها عبارة "**فليحضر السلم والوئام مقامنا هذا**" بمثابة عمل فني إخباري على مدار السنين، التي يعود تاريخها إلى القرن الرابع ميلادي بإحدى المقابر الرومانية بالجزائر. أما عن تلك الأشكال المتمثلة في الأسماك المجنحة ما هي إلا إشارة لإله الحب وإله البحر في رمزية إلى الحياة من جهة، وإلى إبعاد عين الحسود من جهة أخرى، وبإعتبار إرتباط الفسيفساء بمواضيع بحرية، ما يدل على علاقة الرجل الروماني المباشرة بالمياه وحركته[1]. **(ينظر الشكل15)**

[1] دليل زكية، رمزية المواضيع الفسيفسائية في المدن الجزائرية القديمة، مجلة عصور، م. 16، ع. 01، مخبر البحث التاريخي –مصادر وتراجم–، كلية ع. الإنسانية و ع. الإسلامية، جامعة وهران1 ، الجزائر،2017، ص.122.

الشكل15 فسيفساء السلام والوئام للعهد الروماني	الشكل16 بطاقة فنية توضيحية لفسيفساء السلام والوئام

المصدر: تصوير الطالب، متحف تيبازة، وسط مدينة تيبازة Tipaza، بتاريخ: 2020/11/09.

وعن الجانب الفلاحي تشهد الكثير من الأثار الفنية الرومانية عن إهتمام الرومانيين آنذاك بالفلاحة كزراعة القمح، الكروم، الزيتون . فشيدوا المخازن والمطاحن، والمعاصر، لتخزين منتوجاتهم، ويرجع ذلك إلى إعتمادهم الكبير على تجربة النوميديين وخبرتهم السابقة في ذلك، بعدما أن أصبحت الأهالي البربرية اليد الشغيلة لدى العائلات الأرستقراطية الرومانية[1]. **(ينظر الشكل17)**

الشكل17

معصرة بريزقال للزيوت بالماء الأبيض-تبسة.

المصدر: علي سلطاني، تبسة: مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية تبسة، الوكالة الوطنية للآثار والمعالم والنصب التاريخية، وزارة الثقافة، الجزائر، 1994، ص.80.

[1] عمورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص.29-30.

وبعد ما يقارب **490** عاما من إستيلاء الرومان على المغرب كله، زالت دولة الطغيان مخلفة أثارا سيئة من سمعة سيئة وإشعال للنيران وسفك للدماء، ليحيدها **الوندال** عنهم[1]. بغض النظر على ما تركه الرومان من تراث مادي باق إلى يومنا هذا.

3-2 التواجد الوندالي والبزنطي بالجزائر:

1-3-2 الوندال* بالجزائر:

إن تواجد **الوندال** بالجزائر، لا سيما بالمغرب الكبير وشمال إفريقيا، هو نتيجة إستنجاد الرومان بالوندال لمساعدتهم، حتى يتسنى لهم آنذاك تدارك إسترجاع قواهم وتعزيز أمنهم بسبب تصدع الكيان الروماني جراء التنافس على العرش ووفساد نظام الحكم وتمرد الجيش، ما أدى إلى تفاقم الخلافات وإضمحلال الأمن فيما بينهم، ليستغل الوندال هذه الظروف زاحفا على ممتلكاتهم عام **429م**[2]. وبعد عدة إتفاقيات مبرمة مع حكام روما حول تقسيم وإستغلال الأرض الموريطانية –بما فيها الجزائر–إستطاع الوندال الإستلاء على ما تبقى للرومانيين[3]، خارقين تلك المعاهدات، ما نجم عنه إستسلام قرطاجنة سنة **439م**، إلى أن إعترفت الإمبراطورية الرومانية بسيادة الوندال على الشمال الافريقي عام **455م**[4]. ويعود الفضل في إلحاق الهزيمة بالرومان للبربر الذين رحبوا بالوندال بإعتبارهم عدو لهم وللرومان، في أمل أن يخلصوهم من الإمبراطورية الرومانية، ليتسنى للبربر فيما بعد التخلص من

---

[1] محمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير، ج1، مرجع سابق، ص.349.

* **الوندال (429–534):** قوم من القوط وهم قبائل من أصل جرماني، نزحوا من شمال أوروبا ليستقروا في جنوب الأندلس فنسبت إسبانيا إليهم فسمين أندلوسية، ثم سماها المسلمون الأندلس، تعرفوا على المغرب من خلال الإبحار إليهم مكتشفين خيراته وعمرانه، إلى أن إحتلوه بعد إستغلالهم لضعف الرومان وسخط البربر عليهم. ينظر: محمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير، ج1، مرجع سابق، ص.353.

[2] علي سلطاني، تبسة: مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية تبسة، الوكالة الوطنية للآثار والمعالم والنصب التاريخية، وزارة الثقافة، الجزائر، 1994، ص.35–38.

[3] Christian Courtois, Les Vandales et l'Afrique, Arts et métiers graphiques, Paris, 1955, P.217.

[4] عمورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص.33.

الوندال من منظور أن هؤلاء أقل قوة عن الرومانيين [1]. والمعروف عن الوندال أنهم شعب همجي تميز حكمهم بالظلم والإستبداد تحت غطاء النظام العسكري. وللذكر عرفت الحياة الإقتصادية والتجارية في عهدهم تراجعا مريبا لأسباب أعمال القرصنة وغيرها، حيث ركز الوندال آنذاك على صناعة النسيج والحرير والأثاث والأسلحة الحربية بما فيها السفن. كما بقيت الفلاحة على حالها مثل ما كانت عليه في عهد الرومان من انتاج للحبوب والأشجار المثمرة وتربية المواشي والأغنام والخيول. لينتهي عهد الوندال بإحتلال نوميديا في الشمال الإفريقي لأكثر من قرن من الزمن دون ترك أي أثر حضاري [2]، يضاهي سابقيه. ما عدا بعض الأثار التي تشير لمختلف المعاملات التجارية التي تخص المنتوجات الصناعية، والفلاحية.

وما تترجمه مثل هذه البقايا التراثية رغم قلتها، على أنه كان هناك مسايرة للجانب الإداري في المعاملات بين السكان الأصليين والغازيين؛

كإبرام العقود لعديد من الصفقات التجارية بين المغاربة ومع العديد من الشعوب الجرمانية في أقصى الشمال عن طريق إيطاليا. ومن بين تلك الأثار **"لوحات ألبرتيني" (Tablettes d'Albertini)** المُوثِّقة للواقع المعيش والحياة المجتمعية لمختلف الأجناس، والتي تؤكد في نفس الوقت على الإهتمام الكبير بالجانب الفلاحي للسكان الأصليين وكذا الونادال من خلال زراعة الأشجار المثمرة كالتين واللوز والزيتون، حيث كان يعتبر زيت الزيتون الغذاء اليومي للفرد المغاربي الذي لا يمكن الإستغناء عنه آنذاك، إلى جانب دوره الهام في الحياة الإقتصادية[3].

---

[1] محمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير، ج1، مرجع سابق، ص.355.

[2] عمورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص.34-35.

[3] العود محمد الصالح، ألواح ألبارتيني ودلالاتها الاقتصادية خلال القرن الخامس الميلادي، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، م.4، ع.8، مركز الحكمة للبحوث والدراسات بالجزائر، الجزائر، 2016، ص.30-35.

ومن بين لوحات **ألبارتيني** المجسدة للوجود الوندالي بالجزائر، ومعاملاته المختلفة ومع مختلف الأطراف العرقية لا سيما الإقتصادية منها، التجارية، الفلاحية وكذا التاريخية، هاذين النموذجين التاليين: **(ينظر الشكلين18 و19)**؛

النص التوضيحي للوحة

magula a meridie et a marino quintus a coro I[atere-] tis et bergentisque suis it(em) alio in loco s(upra)s(cri)p(to) fici arbor u[na] qui coheret ad bia de buresa ab africo cum lateretis et aquaris bergentisque suis it(em) alio in loco locus qui dicitur pullatis in quo sunt olibe arb(ores) cinq [ue inter] adfines eiusdem loci ab oriente quintianus a meridie quintianus ab africo et a coro uictorinus nug[ualis] it(em) alio in loco in pullatis locus abiente olibe arb(ores) cin-que inter adfines eiusdem loci ab oriente processa-nus a meridie uictorinus ab occidente paternus [ia] deris a coro iannarius ques eosdem agros ss(u)p(ra)scri(ptos) de quo agitur hac die emerut geminius cresco-nius et cresconia iugalis eius a iulio leporio et co[ia] iugalis eius et etiam silbanianus et uictorinus auri solidum unum et f(ol)l(e)s [aur]e[os] obrediacos.

الشكل18: من لوحات ألبارتيني، تبين بيع قطعة أرضية وحقل من التين عام 493م

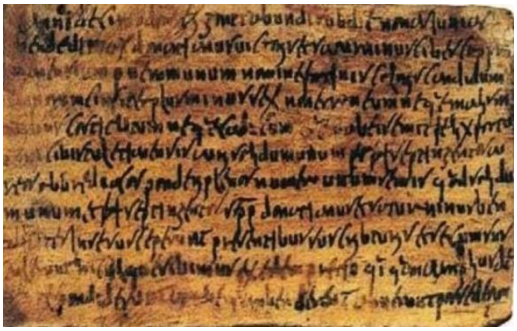
النص المترجم: لقد تم في هذا اليوم بيع حقل من التين بالنقد الإفريقي بين السيد "مارينو كوانتيوس" (Marino Quintus) وجاره "دوبرجنتيس" (Debergentis). هذا الحقل متواجد بمحاذاة الطريق، ومتبوع بحوض للسقي، إضافة إلى أرض مائلة. كما أنه تم بيع حقل آخر في مكان شرقي للسيد بولتيس (Pullatis)، ويحتوي هذا الحقل على خمسة أشجار زيتون، وتم بيعه بالعملة الإفريقية. إضافة إلى حقل آخر بيع للسيد "فيكتورينيس نانغراليست" (Victorinis Nungralist) مع خمس شجيرات زيتون. كما تم بيع حقول بالجهة الوسطى والجنوبية للمالكين فيكتورنيس وباترونوس (Victornus-Paternus) لجارهما. هذه الحقول الموصوفة والمذكورة أعلاه تم شرائها من كل المالكين ثم شرائها من قبل السيد والسيدة بيوبوريس وكوليانيس (Bioborus-Cololianis) بالنقد الذهبي والبرونزي.

النص التوضيحي للوحة

anno decimo dom(ini) reg(is) ginttqbundi sub die nonqs isuniqs bendedimus donatianus uictoris et saturninus cibes cappra-rianensium puerum unum nomine fortinis coloris candidum annorum circiter plus minus sex non erroneum neque malis m-oribus costitutum neque caducum quem ab eis emit felix fortu-tuni

cibis tuletianensis auri solidum unum et fol(les) septingentos au-reos obbrediacos ponderi plenos numero semis quod solidu-m unum et fol(les) septingentos s (upra) s (cri) pp (ti) donatianus et sturninus ben-ditores in se susceperunt presentibus suscribturis et secum sus-tulerunt nicil quesibimus ex edem pretio quiquam amplius de-ueri respondiderunt a pridie quam benderent abuerunt possrderunt iu [risque eorum fuerunt et ex] hac [die in nomine] geminius felix [؟].

الشكل19: من لوحات ألبارتيني، تبين بيع عبد شاب بتاريخ 5 جوان 494م



النص المترجم: في السنة الثانية الموالية لحكم الملك جونتاموند، وفي شهر جوان قمنا أنا دوناتيانوس (Donatianus) ابن فكتور وساتورنين (Victor et Saturnin) ببيع عبد شاب يدعى فورتنيس (Fortnis) أبيض البشرة ويبلغ من العمر ست سنوات، وهو لا متشرد ولا لقيط ولا يحمل أية صفات بذيئة، كما أنه غير مريض ويتميز بصحة جيدة. هذا العبد اشتراه فيليكس (Felix) ابن فورتون (Fortuna)، وهو مواطن من قبيلة طولاد (Tolede) بفلس من الذهب و 70 قرشا من البرونز. لقد تم استلام النقود من الباعة وأخذوا نقودهم في جيوبهم أمام الحاضرين، كما أنهم لم يعترضوا على أي شيئ.

المصدر: العود محمد الصالح، ألواح ألبارتيني ودلالاتها الاقتصادية خلال القرن الخامس الميلادي، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، م.4، ع.8، مركز الحكمة للبحوث والدراسات بالجزائر، الجزائر، 2016، ص.30-35.

والتقنية المستعملة من قبل ألبارتيني في لوحاته إستخدامه للوح الخشبي المستمد من أشجار الصفصاف واللوز التي جلبت من غابات الأوراس، مستخدما في كتاباته على اللوح الحبر ذو اللون الأسود البني المصنوع من الصوف المحروق أو من مادة الخروب اليابس[1].

2-3-2 البيزنط* بالجزائر:

ينحصر التواجد البيزنطي بالجزائر ما بين **533** إلى **647م**[2]، وعن البزنطيين ما هم إلا إمتداد للدولة الرومانية بإعتبارها جزء منها، والفرق بينهما يكمن في إختلاف عاصمتهما، فالدولة البيزنطية كانت عاصمتها في المشرق لا في المغرب، إذ يعد قسطنطين الأكبر هو من أنشأ الدولة البيزنطية عام **330م**[3].

وقصد إحكام السيطرة على الشمال الإفريقي، إستخدم الحكام البيزنطيون سياسة مدنية عسكرية في مواجهة الثورات البربرية، فبخصوص الجزائر قسمها حكام بيزنطة إلى ثلاثة مقاطعات إدارية والمتمثلة في: مقاطعة نوميديا وعاصمتها قسنطينة، مقاطعة موريطانيا السطايفية ومقرها سطيف، وموريطانيا القيصرية ومقرها شرشال [4]. كما وسَّعَ البيزنطيون نفوذهم بإحتلالهم للمناطق الشمالية من **الحضنة** حيث أنشأوا إلى الغرب من **مسيلة** قلعة **زابي يوستينيانا (Zabi Jutiniana)** وإمتدت الحدود مع **وادي القصب** لتصل إلى هضبة **مجانة** ومنها إلى **بجاية (صلداي)**[5]. وحرصا على محاصرة مملكة الأوراس والتصدي للقبائل الرحل غطت المنشآت البيزنطية المناطق الحدودية المتاخمة لمرتفعات الأوراس شمالا (قلعة

---

[1] العود محمد الصالح، مرجع سابق، ص.30-35.

[2] علي سلطاني، تبسة: مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية تبسة، مرجع سابق، ص.39.

[3] حمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير، ج1، مرجع سابق، ص.367.

[4] عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، دار الغرب الإسلامي، ط.1، بيروت، 1997، ص. 22.

[5] محمد الهادي جارش، التاريخ المغاربي القديم السياسي والحضاري منذ فجر التاريخ إلى فجر الإسلام، المؤسسة الجزائرية للطباعة (وحدة بن بو العيد)، الجزائر، 1992، ص.281.

تيمقاد، أميدار –حيدرة–)، وجنوبا باديـاس –تبوديوس– (شمالي سيدي عقبة –بسكرة–)[1]، مُستغِلينفي توسعهم ما خلفه الرومان من مدن ومنشآت وتزويدها بتحصينات دفاعية من قلاع وأسوار بيزنطية، كما هو الحال للصور البيزنطي المدمج مع قوس النصر كراكلا الروماني، وإمتداد إحاطته للبنايات الرومانية الأخرى لتأمينها، وإرفاقهم لتلك الأصوار بنوافذ في شكل فني شبه منحرف تتسع نحو الداخل وتضيق بإتجاه الخارج، يساعد ذلك في تسهيل عمليات التصويب وعدم تمكن العدو الخارجي من إصابة الهدف. **(ينظر الشكل20)**[2].

الشكل20

الجدار البيزنطي المتبوع لقوس نصر كركلا الروماني

المصدر: تصوير الطالب، وسط مدينة تبسة، 2020/11/07. (مع إضافة تصاميم توضيحية من الطالب نفسه)

كما تجدر الإشارة، ونتيجة المكوث البيزنطي بالجزائر كانت له بصمات فنية عدة زيادة عن تلك البنايات المزينة بالفسيفساء، والأصوار والنصب المنحوت عليها والمنقوشة بمختلف صور الآلهة والحكام والحيوانات...، وغيرها السالفة الذكر. المخلفات الصناعية المميزة ذات أوجه جمالية عاكسة لسمات البيزنطيين وحياتهم الإجتماعية العامة آنذاك[3]؛

[1] حفيظة لعياضي، مقاومة الأوراس للإحتلال البيزنطي، مجلة البحوث التاريخية، م. 01، ع. 01، جامعة محمد بوضياف المسيلة، قسم التاريخ، كلية ع. الإنسانية والإجتماعية، الجزائر، 2017، ص.172.

[2] مقابلة أجراها الطالب مع مريم مقراني لندة (مدير المتحف العمومي الوطني تبسة/ محافظ رئيسي في التراث الثقافي)، حول المتحف، وتعاقب الحضارات عن الجزائر/ تبسة، بمقر العمل متحف تبسة (الجزائر)، بتاريخ: 2020/11/08.

[3] من خلال الزيارة الميدانية التي قام بها الطالب لولاية تبسة بالمتحف الوطني العمومي لتبسة بتاريخ: 2020/11/08 تم

ومن بين هاته الصنائع الفنية البيزنطية على سبيل المثال لا الحصر والموجود منها حاليا بالمتحف الوطني العمومي لولاية تبسة: **العملة البيزنطية (ينظر الشكل21)**، حيث يظهر على وجه العملة نقش بارز على البرونز لرأس الإمبراطور **جوستان** وزوجته **صوفيا** متوجان، وفي الوسط يوجد صليب، بينما على ظهر العملة وبنفس الأسلوب الفني كتابة كبيرة لحرف I وسط حرفي **M** و**N**[1]، وكثير من المنتوجات الضرورية في إستغلالها للحياة اليومية كالقدور والقوارير، والمصابيح الزيتية...، حيث ترمز تلك الرسومات والعلامات المنقوشة على أوجهها إلى جملة من الممارسات الإجتماعية الطقوس الدينية المسيحية. وللإشارة أن العديد منها محفوظة في مختلف المؤسسات المتحفية العمومية الجزائرية. **(ينظر الشكلين22 و23).**

الشكل رقم21

العملة البيزنطية

المصدر: تصوير الطالب، المتحف العمومي الوطني بتبسة، بتاريخ: 2020/11/08.

الوقوف على تسجيل وتصوير أثار وكثير من المخلفات البيزنطية الحقيقية المذكورة، والتي أمدت بدورها تصورا تقريبيا لحياة البيزنطيين أثناء تواجدهم بالمدينة. ما يثمن مكوث وإحتلال الدولة البيزنطية لأجزاء من شمال إفريقيا، بما فيها نوميديا (الجزائر)، لفترة زمنية معينة.

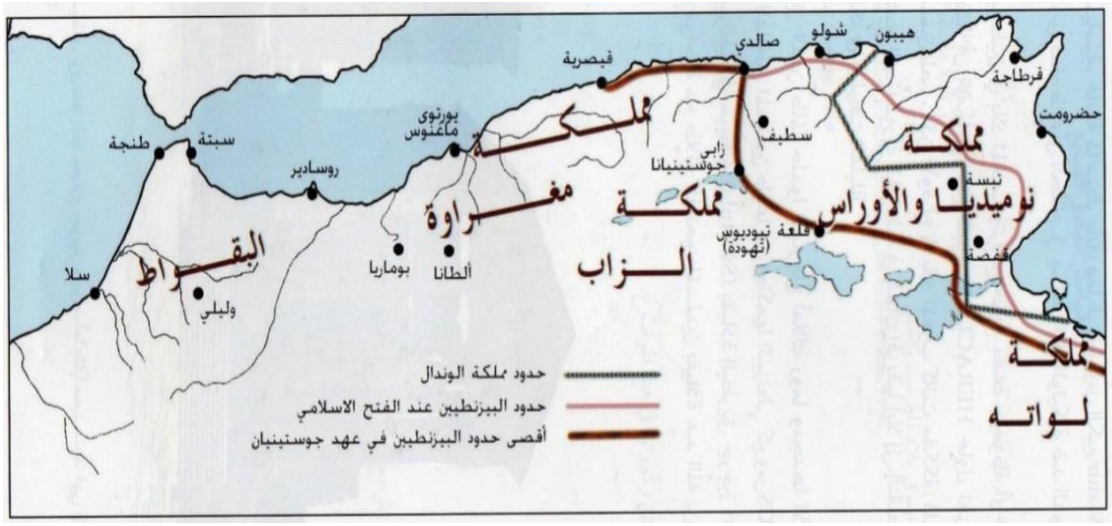
[1] مريم مقراني لندة، رؤساء مصالح الحفظ، التنشيط، والترجمة (للمتحف العمومي تبسة)، متحف تبسة حضارة وتحف، وزارة الثقافة -متحف تبسة-، الإصدار الثاني، الجزائر، د.ت، ص.ص.24.50.

الشكل22 قدور وقوارير لنفس الحقبة	الشكل23 مصباحان زيتيان يعودان للعهد البيزنطي
المصدر: تصوير الطالب، المتحف الوطني زبانة/ وهران (الجزائر)، بتاريخ: 2021/02/08.	**المصدر**: تصوير الطالب، معبد مينارف، وسط مدينة تبسة (الجزائر)، بتاريخ: 2020/11/07.

وتماشيا مع ما تم التطرق إليه سابقا، توضح الخريطة الجغرافية الآتية مختلف المناطق النوميدية التي وطأتها أقدام البيزنطيين، والحدود القصوى التي وصلتها مملكتا الوندال والبيزنط **(ينظر الشكل24)**.

الشكل رقم24،

الخريطة الجغرافية للمناطق والحدود التي وصل إليها البيزنط والوندال على الأراضي النوميدية



المصدر: حفيظة لعياضي، مقاومة الأوراس للإحتلال البيزنطي، مجلة البحوث التاريخية، م.01، ع.01، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2017، ص.171.

لكن وقبل تنفيذهم للهدف الإستيطاني تعمد البيزنطيون أسلوب التمويه بالتظاهر أمام الأهالي على أنهم جاءوا لتحريرهم من الغزو الوندالي، وهذا ما لم يهضمه السكان المحليون وقابلوهم بالمقاومة، إذ يُعد "**يابداس**" زعيم جبل الأوراس من أبرز الشخصيات البربرية المقاومة للإحتلال البيزنطي، بتحريره لكل من مدينتي سيرتا (قسنطينة)، وتيمقاد. ونتيجة للصعوبات التي واجهها البيزنطيون بشمال إفريقيا بسبب الحروب والصراعات الدينية وتمرد الجنود ضعفت الدولة البيزنطية، ما أفسح الطريق للقادة المسلمين على التخلص منهم، بعد إحتلال دام قرنا وثلاث عشرة سنة ليقام نظام عربي إسلامي إلى يومنا هذا[1].

[1] عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، مرجع سابق، ص.23.

3- الجزائر بعد الفتح الإسلامي:

1-3 الجزائر والحضارة الإسلامية:

تاريخيا، ووفق ما تم التأكيد عليه بأن الجزائر مرت عليها عدة حضارات بدءاً من الفنيقيين إلى الحضارة الإسلامية، إلا أنه كل من تلك الشعوب على إختلاف أجناسها إرتبط تواجدها على الأرض النوميدية بمرحلة زمنية فقط، لينتهي بها الرحيل في آخر المطاف بعد مقاومة السكان الأصليين لهم، مقارنة مع الحضارة الإسلامية والتي لازالت أسسها الإسلامية معتمدة إلى يومنا هذا بالمغرب العربي، إذ أنه ومنذ الفتح الإسلامي بدول المغرب إعتنق السكان الأصليون الأمازيغ الإسلام، وأقبلوا عليه بعد أن تيقنوا من فكر وأبعاد هذا الدين السامي من عقيدة وتوحيد وعدالة ومساواة، عكس ما جاءت لأجله الحضارات السابقة*.

وفي هذا المقام، مر على المغرب الأوسط –الجزائر– ثلاث خلائف رئيسية، إنطلاقا من **الخلافة الأموية فالعباسية** إلى **العثمانية**** كآخر خلافة بالمغرب العربي، حيث برزت

---

* من سمات الأمازيغ وإضافة لما شهدوه من غزو على كيانهم ومن مختلف الأجناس، إنطلاقا من الفنيقيين، ثم الرومان ومن بعدهم الوندال، ثم البيزنطيين ، إلى الفتح الإسلامي، أنهم من ذووا الفلسفة الفكرية الرافظة للآخر الخارج عن الكيان والمحيط الجغرافي لهم، من منظور أنه عدو غاز يحمل من ورائه أطماع مبيتة للإستطان والسلب، و نهب الثروات، وإستغلال موقعهم الجغرافي بإعتباره موقع إستراتيجي يطل على البحر الأبيض المتوسط. لكن وللإشارة أن المقاومة التي تلقاها العرب المسلمون عند فتحهم للشمال الإفريقي من طرف البربر آنذاك تختلف عن مقاومتهم للحضارات السالفة، من منظور أن كل تلك الشعوب كانت غازية للجزائر لأطماعها فقط.

** **الخلافة الإسلاميّة الأمويّة**: ابتدأت بحكم معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه في سنة **41هـ** بالشام، واستمرّت إلى سنة **132هـ**، لتنتهي في عهد مروان بن محمّد الذي هزم في معركة الزّاب على يد العباسيّين. **الخلافة العباسيّة**: في سنة **132هـ** ابتدأت مرحلة الخلافة الإسلاميّة العباسيّة بحكم أبي عبد الله السّفاح واستمرّت قروناً طويلة، وقد تخلّل حكم العباسيّين انشقاق عددٌ من الدّول والأمصار، وانتهى حكم العباسيّين فعليا سنة **1258م** بسقوط بغداد. **الخلافة العثمانيّة**: بعد حكم العباسيّين كان حكم المماليك الذي لم يستمر طويلاً حيث برزت قوّة إسلاميّة جديدة استطاعت هزيمة المماليك في الشّام ومصر وهم العثمانيون الأتراك، حيث بدأ حكمهم للأمة الإسلامية في سنة **1500م** واستمرّ إلى سنة **1923م**، حينها ألغيت الخلافة الإسلامية بإعلان عن قيام الجمهورية التّركيّة بقيادة مصطفى كمال أتاتورك . **ينظر**: طلال مشعل، مراحل الخلافة الإسلامية (مقال على الأنترنت)، نشر يوم: 2017/01/29، إطلع بتاريخ: 2021/03/22؛

عن هذه الخلائف كثير من الشخصيات الفاتحة، والملوك والأمراء معتلين مختلف الدويلات الإسلامية على مراحل.

تزامنا مع ذلك، ومع بدايات الفتح الإسلامي حكمت الجزائر دولا إسلامية عدة، على النحو التسلسلي التالي: الدولة الرستمية **(160هـ-296هـ)**، دولة الأدارسة **(172هـ-375هـ)**، دولة الأغلبية **(184هـ-296هـ)**، الدولة العبيدية الفاطمية **(297هـ-362هـ)**، الدولة الصنهاجية **(362هـ-543هـ)**، الحماديون **(408هـ-552هـ)**، المرابطون **(430هـ-541هـ)**، الموحدون **(515هـ-668هـ)**، إلى ثلاث دول أخرى أخيرة قبل الخلافة العثمانية وهي: الدولة الحفصية **(627هـ-981هـ)**، الزيانية **(1236م-1554م)**، المرينية، لينتهي بها الحكم خلال حقبة الفتوحات الإسلامية بالدولة العثمانية **(1515م-1830م)**[1].

ففي عصر الخلفاء الراشدين وفي زمن الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه وبعد فتح العرب للشام ومصر، تم دخول إفريقية في عهد الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه. و في سنة **(27هـ -647م)** وقع الهجوم على افريقية بأمر من الخليفة لوالي مصر عبد الله بن سعد بن أبي سرح العامري، ليصحب جيشه قادة من الصحابة أمثال عبد الله بن الزبير وعبد الله بن جعفر وعبد الله بن عباس وعقبة بن نافع [2]. لتتوالى حملات الفاتحين المسلمين على المنطقة، فكان الفتح الثاني بقيادة معاوية بن حديج السكوني الكندي الصحابي عام **(45هـ -665م)**، والفتح الثالث بقيادة عقبة بن نافع عام **(50هـ -675م)** ليواصل بعده أبو المهاجر دينار الفتح الى أن هزم جيش كسيلة -كسيلة إستسلم وإنضم للمسلمين متظاهرا بإعتناقه للإسلام-، ليخادعهم بمراسلة البيزنطيين حينها تم التخلص من عقبة بن نافع

https://mawdoo3.com/%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%AD%D9%84_%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%84%D8%A7%D9%81%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%A9

[1] عمورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص.43-88 (بتصرف).

[2] مبارك محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج. 2، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، إنتاج: دار الغرب الاسلامي، بيروت (لبنان)، د.ت، ص.21-23.

الفهري وأصحابه بمن فيهم أبو المهاجر دينار بين فترتي **(62هـ-682م و 63هـ-683م)**، ليثأر لهم زهير بن قيس البلوي عام **(69هـ-689م)** بقتل كسيلة بعد أن سار بجيشه إلى القيروان[1].

إلى حملة الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان الكبرى ليتولى المهمة مقاتلا البيزنطيين، ومتحديا لمقاومة البربر تحت قيادة **دهيا بنت ينفاق** الشهيرة بإسم **الكاهنة.** وبأمر من الخليفة واصل حسان بن النعمان القتال أمام جيوش الكاهنة في مناطق مختلفة وبجراوة من زنانة بجبال الأوراس، إلى أن تم القضاء على الكاهنة. فاستتب الأمن بالمنطقة نتيجة هذا الفتح الإسلامي على يدي حسان حربيا وسياسيا ودينيا، لكن سرعان ما وقع إختلاف بين الفاتحين والخليفة في الأراء والنفوذ ما سبب إنقسامات في صفوف العرب المسلمين فيما بعد. ومع هذا وبعد تثبيت الفتح بالمغرب واصل المسلمون -مرورا بالجزائر- فتوحاتهم حتى الأندلس بقيادة طارق بن زياد[2].

فنيا، ومن بين المعالم الكثيرة التي ورثتها الجزائر عبر التاريخ المنتشرة هنا وهناك، من قصور ومساجد التي ترجع الى الحضارة الإسلامية عند مجيئ العرب بالإسلام إلى أرض الجزائر منذ أكثر من أربعة عشر قرنا، مستلهمة ومتأثرة بالعصور الإسلامية الأولى في عناصرها المعمارية والزخرفية لمدن وقصور ومراكز الخلافة بالشرق العربي [3]. ليتشكل بعد ذلك عمران في صيغة دول محلية جديدة، ذا طابع إسلامي بالجزائر، المرتبطة إرتباطا وثيقا بالشرق العربي في التفكير والطراز المعماري والفني [4]، وما ميز هذا الطابع للفن الإسلامي تميزه عن غيره من الفنون، المُعتمِد على الزخرفة الهندسية والنباتية، مستبعِدا تصوير الكائنات الحية الآدمية والحيوانية، إضافة إلى إبتكار نمط فني جديد بأوجه زخرفة

[1] مبارك محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج.2، مرجع سابق، ص.23-30.

[2] مبارك محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج.2، مرجع سابق، ص.30-35.

[3] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص.16.

[4] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص.16.

هندسية مركبة، ليأتي الخط العربي هنا ليجمع بينهما، فظهرت العمارة الإسلامية مجسدة في المساجد، القصور، الكتاتيب لتدريس القرآن وتعاليم الدين[1].

نذكر منها، قلعة بني حماد بالمسيلة، مسجد أبي المهاجر دينار بميلة، قصر بني ميزاب، القصبة بالجزائر، القصبة بقسنطينة، والمنصورة بتلمسان...، إضافة إلى شواهد العلم كالمساجد والزوايا المنتشرة عبر ربوع الوطن [2]. ناهيك عن أبرز ما خلفته لنا هذه المرحلة بالمنطقة من عملات نقدية مصابيح فخارية، شواهد قبرية ...، وغيرها [3]. إلى جانب أدوات معدنية مختلفة الوظائف منقوشة أستعملت في الحروب وفي الحياة اليومية، مخطوطات وكتب تم تزويقها بصيغ يدوية فنية جمالية...، إلى غير ذلك.

تثمينا لما تم التطرق له، ومن خلال تعقب التركة الفنية الإسلامية منذ الفتح الإسلامي الأول إلى العهد العثماني لشمال إفريقيا عامة، وللجزائر على الخصوص، وُجِدَ أن هذه الأخيرة تزخر بزخم كبير من الموروثات الأثارية الفنية على مدار تواجد معظم الدول الإسلامية التي تعاقبت على حكم الجزائر، وعلى مستوى شامل تقريبا بالتراب الجزائري من شمالها وجنوبها، غربها وشرقها.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، عن أرقى أثار إسلامية بالجهة الغربية للجزائر تحديدا بمدينة تلمسان * العمائر الشاهدة على تاريخ وفنون المنطقة وبإمتزاجها الحضاري العربي الإسلامي، من العهود الإسلامية الأولى إلى العهد العثماني، من مساجد ومدارس منها:

---

[1] مريم مقراني لندة، رؤساء مصالح الحفظ، التنشيط، والترجمة (للمتحف العمومي تبسة)، مرجع سابق، د.ت، ص.26.

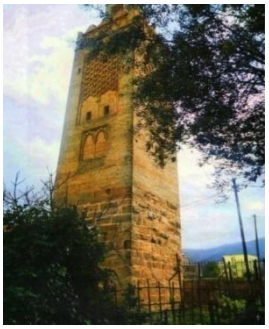
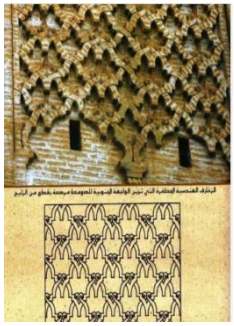
[2] رحاب مختار، مرجع سابق، ص.430.

[3] مريم مقراني لندة، رؤساء مصالح الحفظ، التنشيط، والترجمة (للمتحف العمومي تبسة)، مرجع سابق، د.ت، ص.26

* تلمسان زيادة على أنها مدينة علم ومعرفة، لا تزال أيضا مدينة فنون بكل ما تحمل هذه الفنون من أنواع وأصناف، ومن بينها فن المعمار الإسلامي الذي شكل إحدى مقومات الفن التلمساني الأصيل. كما أن للمدينة تميز خاص من منطلق إتصالها بكبريات المدن الأندلسية وأشهرها طوال العهود التي إزدهرت فيها الحضارة العربية الإسلامية، وأكثر من ذلك أنها كانت على صلة مع مدن عظيمة في المنطقة عبر كل المراحل التي عرفها نشوء الدول المختلفة، مما يفسر تأصّل فنون عريقة بالمدينة، إبتداءا من الأدارسة فالموحدين فالمرابطين فبني عبد الوادي والزيانيين إلى العثمانيين. **ينظر (كتاب)؛**
ـ عبد المالك موساوي، فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان "المساجد والمدارس"، دار السبيل، ط. 1، الجزائر، 2011، ص.6-7.

مسجد أغادير (ينظر الشكل25) والذي لم يتبق منه حاليا إلا مئذنته، يعد أقدم مسجد بني بالجزائر أواخر القرن الثاني الهجري عهد الأدارسة بداية من عام **(147هـ/790م)**، لينتهي بناؤه في عهد إدريس الثاني **(199هـ/814م)**، وعن مئذنته تحديدا يرجع بناؤها إلى عصر **الدولة الزيانية** على يد **الأمير الزياني يغمراسن بن زيان** [1]. **ومدرسة العباد (ينظر الشكل26)** والتي تعود **لعهد المرينيين** أمر ببنائها **أبو الحسن المريني** سنة **748هـ**، وعُرِفت كذلك بإسم مدرسة سيدي بومدين، كانت تمثل طرازا بديعا للعمران الإسلامي بتلمسان [2].

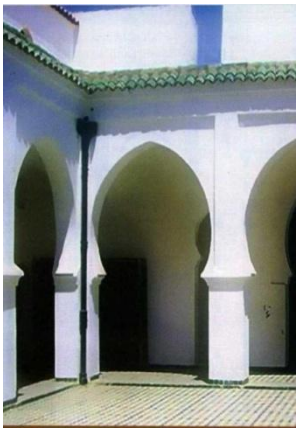
الشكل25، مسجد أغادير (مدينة تلمسان)

صومعة المسجد	مئذنة المسجد	زخارف هندسية مظفرة تزين الواجهة الجنوبية للصومعة مرصعة بقطع من الزليج
		

المصدر: عبد المالك موساوي، فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان "المساجد والمدارس"، مرجع سابق، ص.ص.9/14/15.

[1] عبد المالك موساوي، فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان "المساجد والمدارس"، دار السبيل، ط. 1، الجزائر، 2011، ص.10.

[2] عبد المالك موساوي، فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان "المساجد والمدارس"، مرجع سابق، ص.166.

الشكل26، مدرسة العباد (مدينة تلمسان)		
باب مدخل المدرسة	أبواب داخلية للمدرسة مطلة على الفناء	زخارف هندسية تزين ركن العقد مكونة من النجمة ذات 16 وذات 8
		

المصدر: عبد المالك موساوي، فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان "المساجد والمدارس"، مرجع سابق، ص.175/167/165.

كما يوجد نماذج فنية كثيرة –إضافة للنموذج الفني المعماري–، التي بدورها كانت شاهدة على مختلف الحقب التاريخية، نذكر منها **المسكوكات (النقود)** والتي لطالما وثقت وأرخت لمعظم الدول الإسلامية التي إستقرت بالمغرب الأوسط. «**بإعتبار أنها وثائق رسمية لا يمكن الطعن فيها بسهولة، فهي تعد من أهم مصادر التاريخ إذ تكشف لنا عن خفايا كثيرة وحقائق تاريخية أهملها المؤرخون**»[1]، بحيث «**عادة ما تفصح المسكوكات عن دلالات عدة لهوية الأمة التي قامت بسكها، وتفسر العديد من جوانب حضارتها ممثلة في أمجادها التاريخية...، كما تعبر بمأثوراتها المنقوشة عليها عن معتقداتها ونسج حياتها الإجتماعية**»[2]. فمثلا عن المسكوكات العثمانية وما تحمله من نقوش إسلامية وتواريخ مختلفة وكتابات عربية، ككلمة "**الجزائر**"، التي وجدة بمناطق مختلفة من الجزائر لدليل عن تاريخ وعلاقة الدولتين الجزائرية والعثمانية، لحقبة زمنية معينة، **(ينظر الشكل 27)**. ناهيك عن

[1] صالح بن قربة، المسكوكات المغربية من الفتح الاسلامي إلى سقوط دولة بني حمّاد، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، معهد العلوم الإجتماعية، دائرة الدراسات التاريخية والآثار، الجزائر، 1983/1982، ص.(و).

[2] محمد العناسوة، المسكوكات مصادر وثائقية للمعلومات في التاريخ الاسلامي "دراسة تحليلية للعملات الأندلسية والفاطمية والمرابطية والموحدية في المغرب العربي"، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والإجتماعية، م.43، ع.1، الجامعة الأردنية، الأردن، 2016، ص.158.

التاريخ والهوية اللتين حملتهما تلك المسكوكات المضروبة في المغرب الأوسط منذ الفتح الإسلامي للجزائر، بما فيه من الفاطميين، والمرابطين، والموحدين...، وصولا للعثمانيين.

وللإشارة، أن دار ضرب المسكوكات في العهد العثماني كانت موجودة بتلمسان، إذ يبدو أنها توقفت عن العمل بها في نهاية القرن السادس عشر للميلاد، لتصبح الجزائر الدار المركزية الوحيدة لسك النقود، وبأنواعها الثلاثة: الذهبية والفضية والنحاسية، آنذاك [1]، إلى جانب ضربها بمناطق أخرى، قسنطينة شرقا.

الشكل27

نقد/سكة عثمانية (نصف ريال دراهم). رقم الجرد: 301: NMEA؛

فضي المعدن، وزن: 2غ، قطر: 16مم، تاريخ الضرب: 1202هـ/1787م، مكان الضرب: جزاير.

ظهر السكة	**وجه السكة**
يحمل الظهر نص: "ضرب في جزائر 1202"	يحمل الوجه نص بالعربية: "سلطان عبد الحميد خان عز نصره"

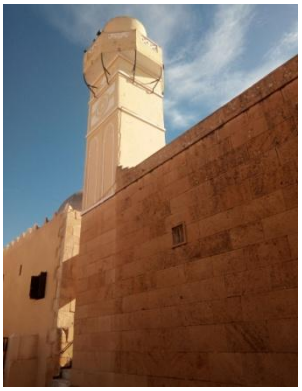
المصدر: تصوير الطالب، بالمتحف الوطني زبانة وهران بتاريخ: 2021/02/08

وهذا الكرسي الخشبي المزخرف ذو الصنع والتصميم التركي **(ينظر الشكل 28)**، الموجود بالمسجد العتيق بمدينة مازونة، والذي يترجم التواجد العثماني على الأراضي الجزائرية، وحسب تصريح الإمام الحالي للمسجد **الشيخ الحاج هني** أن هذا الكرسي المميز (صنع حرفي يدوي)، والذي تم نقله من مدينة معسكر إلى مدينة مازونة من قبل أحد الطلبة

[1] يمينة درياس، السكة الجزائرية في العهد العثماني، مكتبة الجامعة الأردنية، ط.1، الأردن، 1989، ص.149-150.

مشيا على الأقدام تكريما للإمام الجزائري آنذاك جراء دوره وإسهاماته الدينية الإسلامية [1].

إضافة إلى وجود نقيشة مثبتة على جدار واجهة مسجد قديم **بقلعة بني راشد (ولاية غليزان/الجزائر)**، والتي تشهد على أنه سبق وأن بُنِي مسجد تركي بالقرية، بكتابة بارزة بالعربي **بخط الثلث** والتي تشير إلى **حمد الله**، وتاريخ بناء العمارة، وإلى أمراء وحكام تلك الفترة والدعاء لهم بالنصر، كما توثق لآمر ببناء المسجد **الباي حسن بن عثمان** ، وإلى التضرع لله تعالى بالثواب. حيث أن المسجد القديم (الموجود حاليا) المثبت عليه النقيشة ليس هو المسجد العثماني التي تحكي عليه[2]. **(ينظر الشكل29).**

الشكل28	**المسجد العتيق مازونة**	**الشكل29**
الكرسي العثماني الموجود داخل المسجد العتيق بـ (مازونة)	**(عهد الأتراك)**	**نقيشة مسجد عثماني بقلعة بني راشد/ غليزان**
	 أحد زوايا المسجد العتيق	
المصدر: تصوير الطالب بتاريخ: 2020/11/16، مازونة (غليزان).		**المصدر:** تصوير الطالب بتاريخ: 2020/11/15، قلعة بني راشد (غليزان).

وما التواجد التركي بالمغرب الأوسط إلا وسببه إستنجاد المسلمين الجزائريين بالعثمانيين للوقوف بجانبهم ضد التهديد الإسباني ومحاولاته غزو الشمال الإفريقي.

[1] الشيخ الحاج هني، إمام المسجد العتيق مازونة، محاورة للإمام من طرف الطالب عن "تاريخ المسجد العثماني"، بتاريخ: 2020/11/16، بمسجد مازونة (غليزان/الجزائر).

[2] زيارة ميدانية للطالب، شروحات بمساعدة مثقفي منطقة مدينة القلعة (بومعزة بوعلام)، القلعة (غليزان)، 2020/11/15.

2.3 الغزو الإسباني للجزائر والتحرش البرتغالي:

1.2.3 الغزو الإسباني:

قد يتبادر للأذهان حين الخوض في قضية التواجد الإسباني بالجزائر، إلى طرح التساؤل الآتي: **ما هي الأسباب والدوافع التي جعلت من الإسبان يفكرون في غزو الجزائر؟**

تمهيدا للإجابة عن السؤال لابد من تبيان بعض الوقائع، حيث أن للعرب المسلمين بعد فتحهم لإسبانيا وإعتناق الكثير من أهاليها الإسلام، الفضل في إحيائها بعلمهم، وإضاءت أرجائها بحضارتهم، وتخليصها من الجهل والاستعباد والظلمات، لكن سرعان ما أضاعوها بعد ذلك نتيجة خلافاتهم وتخاذلهم وتنازعهم عن الملك الواهي[1]. في المقابل ومع نهاية **القرن الخامس عشر** عَرفت الجزائر على غرار دول المغرب الإسلامي نوعا من التذبذب السياسي والعسكري نتيجة لتقهقر الدولة الموحدية، تزامن ذلك مع بروز إسبانيا كدولة قوية بعد توحد مملكتي أراجون وقشتالة بزواج **فرديناند وإيزابيلا**، ودورهما في إسقاط غرناطة كآخر معقل للمسلمين في الجزيرة الإيبيرية سنة **1492م**، حينئذن تعرض المسلمون للإضطهاد، والتسويف على قبول النصرانية، أو الطرد الى بلاد المغرب، وهذا ما كان له أثرا بليغا على إقتصاد إسبانيا، كون أن المسلمين كانوا له الدعامة الرئيسية [2]. هذا ما لم يمنع الإسبان من التوجه نحو سواحل شمال إفريقيا تمهيدا للتوسع في إحتلال بلدان المغرب، والجزائر على وجه الخصوص، حيث إحتلت المرسى الكبير سنة **1505م**، ومدينة وهران سنة **1509م**، وبجاية سنة **1510م**، وإمارة بني زيان سنة **1512م**[3]، ونتيجة لتلك الظروف، تم خضوع كل من مدينة **تنس** سنة **1507م**، ومدينتي **الجزائر** و**مستغانم** سنة **1511م** للإسبان دون مقاومة

[1] أحمد توفيق المدني، حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا 1492-1792، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ص.36.

[2] قنون حياة، التواجد الإسباني في الغرب الجزائري خلال الفترتين العثمانية والفرنسية، مجلة الحوار المتوسطي، م. 4، ع.1، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 2013، ص. 86.

[3] قنون حياة، التواجد الإسباني في الغرب الجزائري خلال الفترتين العثمانية والفرنسية، مرجع سابق، ص. 86-87.

وبموجب إتفاقيات مبرمة مسبقا، تحت الضغط [1]. وما ميز الإسبان عن الغزاة الآخرين هو تواصل تواجدها بالجزائر حتى عهد الأتراك، يتبين ذلك في تحرير وهران النهائي عام **1791م** من قبضة الإسبان من طرف العثمانيين، وفترة الاحتلال الفرنسي، إلا أن الإسبان عادوا إليها –وهران– من جديد وأستوطنوها، بما في ذلك الجهة الغربية، في ظل السياسة الإستيطانية المعتمدة إبان الإحتلال الفرنسي للجزائر[2].

ومن الدوافع التي عجلت بغزو الجزائر من قبل الإسبان نستهلها بـ:

- **أولا بالدافع الديني:** مع أواخر القرن الخامس عشر وطوال القرن السادس عشر، لم يخف الإسبان تعصبهم الديني إتجاه المسلمين، رغبة منهم في تنصير المسلمين بالقوة، الأمر الذي دفع بهم إلى التدخل بالغزو في البلاد الإسلامية بالشمال الإفريقي تحت الصبغة الصليبية، وبدعم من رجال الكنيسة والكهنوت، وهنا يقول المؤرخ الشهير **بربروجر** في كتابه عن صخرة مدينة الجزائر: "**إن الراهب خيمينس، يستحق كل تقدير من أجل تفكيره على الأقل في إنقاذ شمال إفريقيا من الوحشية الإسلامية، لكي تنتصر فيها المسيحية والحضارة** "[3]. إلى جانب الوصية التي تركتها الملكة الإسبانية **إيزابيلا** عند موتها لمن يتولون الملك بعدها، بأن يحققوا الأمنية الغالية على قلبها والتي كانت تود لو أنها قد حققتها بنفسها لو طال بها الأجل، الا وهي فتح افريقيا وعدم الكف عن القتال في سبيل الدين المسيحي، حيث تُعرف إيزابيلا بالمناضلة والمجاهدة في سبيل المسيحية، والتي كان لها الأثر الأكبر في تحطيم دولة المسلمين بالأندلس وإحتلال غرناطة[4].

---

[1] علي محمد محمد الصلابي، كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، وسيرة الأمير عبد القادر، تاريخ الجزائر الى ما قبل الحرب العالمية الأولى، دار المعرفة-بيروت، لبنان، د.ت، ص.ص.117/121-122.

[2] قنون حياة، التواجد الإسباني في الغرب الجزائري خلال الفترتين العثمانية والفرنسية، مرجع سابق، ص. 92-93.

[3] أحمد توفيق المدني، حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا 1492-1792، مرجع سابق، ص.81-82.

[4] أحمد توفيق المدني، حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا 1492-1792، مرجع سابق، ص.80.

- **ثانيا الدافع السياسي العسكري:** بعد الإنتصار الذي حققه الإسبانيون على مسلمي الأندلس، وحين سقوط غرناطة، فكروا في توسيع ملكهم بالتوجه نحو سواحل دول الغرب الافريقي وإحتلاله من أجل خلق إمبراطورية مترامية الأطراف. إلى جانب تأثرهم بالفتح الإسلامي لإسبانيا عام **711م** ومكوثهم لأكثر من ثمانية قرون، الأمر الذي جعل منهم يلاحقون المسلمين بالمغرب العربي، إنطلاقا من تكتيك حربي تمثل في نقل الحرب إلى أراضي المغاربة، وإشغالهم بأنفسهم في عقر ديارهم، قاطعين أمامهم الأمل للعودة وإسترجاع الأندلس من جديد [1]. وكذا من أجل حماية ظهرها من هجومات مفاجئة آتية من الساحل الشمالي الإفريقي.

- **ثالثا الدافع الإقتصادي:** نتيجة للحروب الصليبية التي قادها الإسبان ضد المسلمين، وإنسحاب هؤلاء عن الأندلس، عرف الوضع الاقتصادي الإسباني إنهيارا تاما مع بداية القرن 16م، تجلى ذلك في الخمول والإنحطاط الأخلاقي وتناقص الوتيرة العمرانية وتكدس التجارة، فما كان عليها إلا إحتلال السواحل المغربية وإستغلال خيراتها، وكون أنها البوابة الرئيسية لإفريقيا تزدهر تجارتها، بتصدير منتجاتها وتفريغ أساطيلها المحملة. ومن جهة أخرى الحرج الذي عرفته إسبانيا أمام إزدهار التجارة لدى العرب المسلمين آنذاك وتفوقهم إقتصاديا، فكان من الطبيعي كسر هذا التقدم باللجوء للنزعة الإستعمارية[2].

ما يتضح من خلال ذلك أن الهدف الأسمى لدى الاسبان في احتلالهم للجزائر نشر المسيحية وتمسيح شعوب المغرب العربي تحقيقا لأمنية الملكة آليزابتر المسيحية والتي تعهدت بنفسها لتحقيق ذلك مهما طال بها الزمن، والقضاء على الإسلام، نتيجة الحقد الدفين

[1] أسماء ابلالي، التحرشات الإسبانية على سواحل الجزائر خلال القرن 10هـ/16م: قراءة في الدوافع والنتائج، مجلة روافد للبحوث والدراسات، جامعة غرداية (الجزائر)، ع.2، 2017، ص.39.
[2] أسماء ابلالي، التحرشات الإسبانية على سواحل الجزائر خلال القرن 10هـ/16م، مرجع سابق، ص.39.

الذي أخفوه الاسبانيون وأبدوه فيما بعد، جراء الفتح الإسلامي لإسبانيا ومكوث المسلمين لقرون بأراضيها.

وبطبيعة الحال، ولإحكام سيطرتها آنذاك لتحقيق الهدف الديني المنشود، كان التحكم في الجوانب السياسية والعسكرية والاقتصادية أمرا حتميا.

3-2-1-1 الأثار الإسبانية بالجزائر:

من بين المعالم الإسبانية الشاهدة على فترة الاحتلال الاسباني نذكر باب إسبانيا **Puerta de Espana**، و**باب كانستال Puerta de Canastel**، و**حصن سانتا كروز Santa Cruz**، و**ساحة إسبانيا La plaza de Espana**، إضافة لأحياء تعود لنفس الفترة كَحَيْ **La Blanca** و **La Calere** و **La Marine**، وهي الأحياء نفسها التي عاد إليها الاسبانيون وتمركزوا فيها أثناء إستيطانهم لوهران إبان الاحتلال الفرنسي على الأقل إلى غاية **1880م**[1]. وعن حصن **سانتا كروز Santa Cruz**، الذي بناه الإسبان بين عامي **1577-1604م** بعد إحتلالهم لمدينة وهران، ساهم في بقاء الاحتلال الإسباني في وهران لمدة **270** سنة تقريبا إلى أن سيطر عليها العثمانيون. وتعود تسمية الحصن بذلك نسبة إلى القائد الإسباني **الكونت سيلفادي سانتاكروز** في القرن السادس عشر[2]. **(ينظر الشكلين30 و31)**.

[1] قنون حياة، التواجد الإسباني في الغرب الجزائري خلال الفترتين العثمانية والفرنسية، مرجع سابق، ص.93.

[2] ف.ب، "سانتا كروز" قلعة تحكي تاريخ مدينة وهران الجزائرية، نشر بتاريخ: 2014/02/02، تم الإطلاع بتاريخ: 2021/04/12، الموقع الإلكتروني عربي21؛
https://arabi21.com/story/724692/%D8%B3%D8%A7%D9%86%D8%AA%D8%A7-%D9%83%D8%B1%D9%88%D8%B2-%D9%82%D9%84%D8%B9%D8%A9-%D8%AA%D8%AD%D9%83%D9%8A-%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D9%85%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A9-%D9%88%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A%D8%A9

الشكل30 **حصن سانتاكروز Fort Santa Cruz** شيد خلال الحقبة الإسبانية بالجزائر	**الشكل31** **بوابة إسبانيا Puerta de España** شيدت عام **1589م** في مدينة وهران، على يد الحاكم دون بيدرو باديلا **Don Pedro Padilla**
المصدر: موقع Algerie monde http://www.algerie-monde.com/photos/oran/fort-santa-cruz/	**المصدر**: موقع بانترس (Pinterest) https://www.pinterest.es/pin/616430267721832979/

3-2-2 التحرش البرتغالي بالجزائر:

في كثير من المناسبات، عند التطرق لتاريخ الجزائر خصوصا إبان الغزو الإسباني، إلا وصاحب ذلك في العديد من المحطات ذكر البرتغال وإحتكاكها مع الجزائر وجارتها إسبانيا، مما يدعو لطرح جملة من التساؤلات، عن مدى علاقة البرتغاليين بالإسبان والجزائر؟، وكذا التوجه البرتغالي صوب الجزائر آنذاك؟ وهل سجلت البرتغال تواجدا إستيطانيا فنيا بالجزائر كما الذي حققه الإسبان؟

بناء على الدراسات السابقة، ومن خلال تطرقها لتاريخ الجزائر والحضارات التي تعاقبت عليها، لم تتحدث عن الاستيطان البرتغالي بالجزائر من منظور إثبات تواجدها أثاريا أو معماريا، –ومع هذا يبقى موضوعا مطروحا حول الإستيطان البرتغالي للجزائر من عدمه عن طريق مخلفاتها الأثارية –. لكن هذا لا ينفي نية البرتغال في غزو وإحتلال الجزائر، بالفكر والتوجه التي كانت تعمل عليه إسبانيا خصوصا، وأوروبا عموما، (لأسباب صليبية، إقتصادية، أمنية...، وغيرها). ومن جهة أخرى منافسة المملكة البرتغالية للملكة الإسبانية وبسط النفوذ.

وبالرغم من كل المحاولات البرتغالية الساعية لوضع أقدامها بالأراضي الجزائرية إلا أنها لم تفلح في السيطرة التامة على الجزائر، وعلى الساحل الجزائري ككل مثل ما تمكنت منه إسبانيا، بسبب قوة هذه الأخيرة المانعة آنذاك. مما "**جعلها في بعض الأحيان تساند إسبانيا في بعض حروبها ضد الجزائر**"[1]، خدمة للكنيسة وكسر تقدم المسلمين، وتحقيق بعض الأطماع المختلفة؛

وهذا ما سمح للبرتغال، ومنذ إبرامها لإتفاقية مع الإسبان سنة **1494م** حول تقسيم مناطق النفوذ على مستوى البحر المتوسط، سعت جاهدة لاحتلال المرسى الكبير، إذ يذكر بعض المؤرخين الأوروبيين أن البرتغاليين قد احتلوا المرسى الكبير عام **1415م** في اليوم الرابع عشر من شهر أوت[2]، إلى جانب ما ذكره الأستاذ **أحمد توفيق المدني** في كتابه حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا، أنه سبق و "أن احتل البرتغاليون مدينة المرسى الكبير من سنة **1415م** إلى سنة **1437م** ثم أبعدوا عنها. وعادوا إليها مرة أخرى، وتمكنوا من احتلالها. ولبثوا فيها هذه المرة ستة أعوام، من سنة **1471م**، إلى سنة **1477م**، حيث أبعدوا عنها نهائيا إلى أن احتلها الإسبان"[3]. كما خط المؤرخ **عبد الرحمن الجيلالي** أن مدينة وهران احتلت مرتين من طرف البرتغاليين، فالأولى كانت سنة **1474م**، واستمر وجودهم بها مدة **خمسة سنوات**، أما الثانية فقد امتدت بين **(1483-1487م)**[4].

ومع هذا الكر والفر من قبل البرتغاليين والإسبان في غزو الساحل الجزائري، وفي ظل توهج القوة الإسبانية بعد سقوط غرناطة، ضعفت مقاومة المسلمين الجزائريين للغزاة، مما مكن هؤلاء من البقاء، والسيطرة والاحتلال؛

الأمر الذي أدّى بالجزائريين أنفسهم إلى طلب التحالف مع الخلافة الإسلامية في أوائل القرن السادس عشر بهدف طرد الغزاة الاسبان والبرتغال، الذين إحتلوا شطرا من

---

[1] عبد القادر فكاير، علاقات الجزائر مع البرتغال خلال الفترة العثمانية، مجلة دراسات في العلوم الانسانية والاجتماعية، م.11، ع.2، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2011، ص.309.

[2] عبد القادر فكاير، علاقات الجزائر مع البرتغال خلال الفترة العثمانية، مرجع سابق، ص.312.

[3] أحمد توفيق المدني، حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا 1492-1792، مرجع سابق، ص.102.

[4] عبد القادر فكاير، علاقات الجزائر مع البرتغال خلال الفترة العثمانية، مرجع سابق، ص. 322.

سواحل الجزائر [1]، حيث كانت نجدة القائدين التركيين **بابا عروج وخير الدين** لمدينة الجزائر تلبية لاستغاثة إسلامية من شيخ تلك المدينة **سليم التومي**، وبهذه اللحمة مع الشجاعة وحسن التدبير، أوقع القائدان بالقراصنة الهزائم المأثورة وطرد الإسبان والبرتغاليين من جميع ما احتلّوه من ثغور، وسواحل الجزائر، إلى آخر ثغر جيجل سنة **1512م**، فكانت هذه السنة بداية تاريخ العهد التركي بالجزائر، وإحتلاله لها رسميا سنة **1516م**، لمدة ثلاثمائة وتسعة عشرة سنة[2].

تثمينا لذلك، وإضافة إلى مختلف الأثار التي خلفها الإسبان بالجزائر، قد سبق وأن تم الإشارة كذلك إلى بعض الآثار العثمانية الفنية خلال تلك الحقبة، من مسكوكات وعمارة وصناعة تقليدية...، وغيرها.

3-2-3 الإحتلال الفرنسي للجزائر:

وبعد أن دام التواجد التركي بالجزائر لأكثر من ثلاثة قرون من بداية القرن السادس عشر إلى غاية بداية القرن التاسع عشر، أتى الدور الفرنسي محتلا للجزائر مباشرة عند إنسحاب الأتراك عنها مجبرين. مستغلة فرنسا الظروف التي كان يمر بها المسلمون آنذاك من تشتت وتيهان وتصارع عن الحكم. ومن جهة أخرى ضعف الخلافة العثمانية الإسلامية، والتي كانت بمثابة الواقي، الحامي لدول المغرب العربي، بسبب الإنحراف الذي أصاب الدولة العثمانية من إنتشار الفساد، والتمرد، ومحاولة التفرد بالحكم لكل حاكم سيطر على منطقة ما.

حدث ذلك، بعد أن ناور الجيش الفرنسي الجزائريين على مقربة من الجزائر العاصمة بتاريخ **14 جوان 1830م**، أين تكبد الطرفان خسائر فادحة نتيجة للمقاومة الشرسة للشعب الجزائري، لينتهي بداية الصراع هذا بإستسلام الحكومة في اليوم **الخامس من شهر جويلية عام**

[1] أبو القاسم سعد الله، أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، ج.1، دار البصائر، الجزائر، 2007، ص.62.
[2] أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج. 5 (1954-1964)، دار الغرب الاسلامي، ط. 1، بيروت (لبنان)، 1997، ص.ص.112.116.

1830م[1]. وبعد إحكام السيطرة على معظم المناطق الجزائرية شرع المستعمر الفرنسي في نفخ مخططاته التمويهية الإيستيطانية بين أفراد المجتمعات الجزائرية والترويج لها في مختلف المناطق.

وفي غضون ذلك، واجه الجيش الفرنسي أشرس المقاومات الشعبية، في شكل ثورات، أشهرها ثورة سيدي السعدي وابن أبي مرزاق وابن زعموم، لتستمر المقاومة مع ظهور الأمير عبد القادر سنة **1832م**، وتمكنه من تحويل هذه المقاومة من محلية إلى وطنية، فأسس الدولة الجزائرية على قواعد تشريعية منبثقة من القرآن والسنة، ودعواته للجهاد حتى التحرر [2].

لم تتوقف الثورات بعد مغادرة الأمير للبلاد، منها ثورة الزعاطشة وبوبغلة والشريف محمد بن عبد الله بوزقلة، وثورة الصبايحية وقبيلة النمامشة، والصادق بلحاج، ومحمد بوخنتاش البارکتي، وأولاد سيدي الشيخ وثورة بوشوشة، محمد بن تومي، وثورات المقراني والشيخ الحداد وبومرزاق، وإنتفاضة الأوراس وثورة بوعمامة [3]. وثورة البطلة الثائرة لالة فاطمة نسومر بمنطقة القبائل، والتي أعلنت ثورتها ما بين **1845** و **1857م**[4]، إضافة إلى الكثير من المقاومات الشعبية على مستوى كامل التراب الجزائري.

ومع بداية القرن العشرين، وتغير أسلوب النضال الجزائري، ظهرت حركات ومنظمات، وأحزاب سياسية متنوعة، تعمل على النضال، وتحضر للكفاح، إلى أن تم الإعلان عن إندلاع الثورة التحريرية في **1954/11/01م**، والتي قضت على الوجود العسكري والسياسي الفرنسي، وحصولها على الإستقلال عام **1962م**[5].

---

[1] أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1900-1930، دار الغرب الاسلامي، ط.4، ج.2، بيروت (لبنان)، 1992، ص.17-18.

[2] علي محمد محمد الصلابي، كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، مرجع سابق، ص.737-738.

[3] علي محمد محمد الصلابي، كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، مرجع سابق، ص.748.

[4] حباش فاطمة، إسهامات المرأة الجزائرية في النظال الوطني إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية في شمال إفريقيا، جامعة ابن خلدون تيارت(الجزائر)، م.2، ع.1، الجزائر، 2019، ص.469.

[5] علي محمد محمد الصلابي، كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، مرجع سابق، ص.750-751.

رحل المستعمِر الفرنسي –مُجبرًا–، وكسابقيه تاركا الكثير من بقاياه الأثارية التي تدل على تواجده خلال فترة إحتلاله للجزائر، وعلى مستوى كل رقعتها الجغرافية، خاصة منها الفنية والمعمارية.

على سبيل المثال، جداريتي **ليون كاري (1878–1942م) Léon Carré**، و**ليون كوفي (1874–1933م) Léon Cauvy**، لقصر الصيف بمدينة الجزائر عام **1930م**[1]، **(ينظر الشكل 32)**. ومنحوتتي **الأسدان** المعروضتان على الهواء الطلق بساحة **بلاس دارم Place d'Armes** بمدينة وهران، من عمل النحات الفرنسي **كان أوقست (1822–1894م) Auguste Nicolas Cain**، اللتان تم وضعهما بالساحة سنة **1888م**، إيحاءا إلى إرتباطهما بتاريخ وإسم المدينة قديما [2] على أنها **أسد الأطلس**. والمرجح أنه ما دام أن أقدم المستعمِر على وضعهما بالمدينة وفي ذلك الوقت بالذات، لا لشيئ إلا رمزا وتعبيرا عن تبيان عظمة فرنسا وقوتها، في رسالة منها للجزائريين، من منطلق أن الأسد رمزا للقوة الرهيبة ولا يعرف الإنهزام، ومن جهة أخرى هناك كثير من منحوتات الأسود المعروضة بأماكن عدة بالمدن

الفرنسية شبيهة بأسدا الأطلس بوهران، ما يفسر النوايا المبيتة للفرنسيين بأنها تعتبر مدينة وهران، أو الجزائر قطعة تابعة لها، كغيرها من المدن الفرنسية الأخرى. فمن غير الممكن أن تغرس فرنسا شيئ تمجد به تاريخ بلد محتلةً له، وهي قد سعت دائما إلى طمس وتزييف تاريخه بكل الوسائل **(ينظر الشكلين 33 و34)**.

في نفس السياق، فالمتجول في الجزائر من شرقها إلى غربها، ومن شمالها إلى جنوبها لا تكاد تفارق الأعين المباني والعمارات التي تركها المستعمر الفرنسي بالمدن الجزائرية، ولأنماط مختلفة، منها المباني السكنية، والإدارية، الكاتدرائيات، مباني السنما

[1] François Pouillon, La peinture monumentale en Algerie: un art pédagogique, Revue: Cahiers d'etudes africaines, V.36, N°.141-142, France, 1996, P.191.
[2] Sid Lakhdar Boumédiene, Mémoires d'Oran… Les majestés de la place d'armes, journal le quotidien-d'Oran, N° 6233 (Oran), publier le: 23/05/2015, Algerie, P.07.

والفن، المتاحف، وأخرى إقتصادية كمباني معاصر الزيتون، ومباني تخزين العنب وتحويله، مباني تخزين الحبوب...، وغيرها. **(ينظر الشكلين35 و36)**

الشكل32

Léon Carré جدارية

Léon Cauvy جدارية

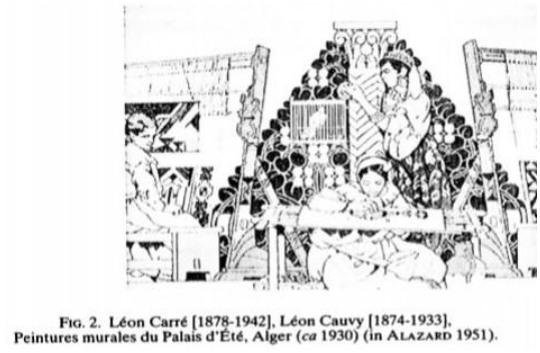


FIG. 2. Léon Carré [1878-1942], Léon Cauvy [1874-1933], Peintures murales du Palais d'Été, Alger (*ca* 1930) (in ALAZARD 1951).

Léon Carré [1878-1942], Léon Cauvy [1874-1933], Peinture murales du Palais d'Eté, Alger (ca 1930) (in ALAZARD 1951)

المصدر: François Pouillon, La peinture monumentale en Algerie : un art pédagogique, Revue : Cahiers d'etudes africaines, V.36, N°.141-142, France, 1996, P.191.

الشكل33

منحوتتي أسدي بلدية باريس (فرنسا)

Les lions de la Mairie de Paris

الشكل34

منحوتتي أسدي بلاس دارم وهران (الجزائر)

Les lions de la ville d'oran (Algérie)

المصدر: موقع oran-mémoire، Les lions de la ville d'oran، أطلع بتاريخ: 2021/04/21.
http ://www.oran-memoire.fr/lions.html

الشكل35، متحف زبانة	
هو نفسه متحف زبانة إبان الاحتلال الفرنسي	المتحف الوطني زبانة على مظهره الحالي
VILLE D'ORAN MUSEE DEMAEGHT	المتحف الوطني زبانة
المصدر: موقع oran-mémoire، Les lions de la ville d'oran، أطلع بتاريخ: 2021/04/21. http ://www.oran-memoire.fr/lions.html	**المصدر**: تصوير الطالب، المتحف الوطني زبانة بتاريخ: 2021/02/08 وهران (الجزائر).

الشكل36، مبنى تعاونية البقول والحبوب الجافة –غليزان	
	تسمية المبنى باللغة الفرنسية إبان الاحتلال الفرنسي، "DOCKS – SILOS COOPERATIFS"، وإلى يومنا هذا باقية نفس الكتابة شاهدة على ذلك.
المصدر: تصوير الطالب، مبنى تعاونية البقول والحبوب الجافة –غليزان، بتاريخ: 2021/04/24، غليزان (الجزائر).	

خلاصة الفصل:

ختاما، ليس بالبساطة إفتكاك شعب أو أمة ما تسميتا الدولة أو الحضارة، فهذا لا يكون إلا بوجود ماض وتاريخ يشهد لها بذلك، مجسدا في أثارها وفنونها التراثية العريقة، وهذا ما ينطبق على الجزائر العريقة، التي تضرب جذورها إلى عمق ما قبل التاريخ وبعده، والذي لا طالما ترجمته فنون الرجل البدائي على جدران كهوف الهقار وصخور التاسيلي.

إذ أن التشكل الحضاري للجزائر وما ميزه هو ما عرفته الأمة الجزائرية بحد ذاتها من إحتكاكات وتفاعلات مع حضارات عدة عبر التاريخ، فمن الحضارات التي تعاقبت على الجزائر الحضارة الفنيقية القرطاجية، ثم الحضارة الرومانية، ليليها التواجد الوندالي، ثم البيزنطي من جديد، إلى أن عرفت نور الفتح الإسلامي وما شهدته من تقدم وإزدهار في هاته الحقبة. وبعد ما أن بدأت تشهد الحضارة الإسلامية نوعا من التقهقر خصوصا بعد سقوط غرناطة **1492**، نجم عنه الغزو الإسباني للجزائر لمدة ثلاثة قرون، وما رافقه من تحرش البرتغال لها بغية إحتلال بعض من مناطقها الساحلية. وبعد مقاومة طال أمدها طلبت الجزائر من الدولة العثمانية بإقامة تحالف فيما بينهما، وعلى إثر ذلك تم التخلص من الغزو الإسباني البرتغالي بمساعدة الأتراك، ليسجل العثمانيون تواجدهم بالجزائر منذ مطلع القرن السادس عشر إلى غاية بداية القرن التاسع عشر، وهو التاريخ –**ق.19م**– الذي عرفت فيه الدولة العثمانية نوعا من الضعف، ما آل إلى إستغلال الفرنسيين الوضع وإجبار الأتراك على الإنسحاب وإخلاء الطريق للإحتلال الفرنسي للجزائر عام **1830**، والذي دام إحتلاله إلى غاية **1962**. إذ تم عرض وتتبع تاريخ الجزائر فنيا تشكيليا.

الفصل الثاني

الفن التشكيلي الجزائري

1. بدايات الفن التشكيلي الجزائري، وتطوره
2. الفن العربي الإسلامي

1- بدايات الفن التشكيلي الجزائري وتطوره

1-1 بدايات الفن التشكيلي الجزائري:

تُجمِع معظم الدراسات العلمية والطبيعية على أن الفن تزامن في نشأته مع بدايات حياة الإنسان الأولى، ولازمه عبر مختلف مراحله التاريخية حتى أصبح جزءا لا يتجزء عن تاريخه، شاهدا على حضارته من ثقافة وتراث وإنجازات وما وصل إليه من مستوى وتجارب وخبرات في مختلف أطوار حياته [1]، حيث عرف الفن تطورا ما بين العصر الباليوليتي إلى الميزوليتي، في هذه الأحقاب التي كان يشعر فيها الإنسان بوجود قوى تسيطر عليه، فعبر عليها برسومات مختلفة على جدران الكهوف كالتي تم إكتشافها بمناطق مختلفة بجنوب آسيا، وشمال إفريقيا بصحاري ليبيا وجبال التاسيلي والهقار بالجزائر، لتتجه فيما بعد مثل هذه الرسومات إلى جنوب فرنسا والتميرا بإسبانيا، إذ تعود مختلف تلك التصاوير ما بين **25000 ق.م** إلى **10000 ق.م**. حيث إهتم فنان العصر الحجري القديم أولا برسم الحيوانات التي كان يصطاد الكثير منها كالجاموس البري والغزلان والخيول، ولإبداء سيطرته عليها تفنن مرة ثانية مُنتقلا إلى رسم الإنسان بدقة عالية في هيئة الصياد الماهر [2] **(ينظر الشكل37و38)**. وماعرفته هذه المرحلة وقبلها كذلك من صناعة لأوان فخارية بدائية وأدوات حجرية لقبائل شمال إفريقيا، التي إكتُشفت بعد الحفائر المنجزة حديثا، حيث تبين أن هذه الأثار تعود إلى حوالي عام **6000 ق.م**[3].

[1] زكريا شريقي، الفن العربي الإسلامي: الجذور والمؤثرات، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق، 2012، ص.15.
[2] نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، ط.8، القاهرة (مصر)، 2010، ص.20-22.
[3] نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، مرجع سابق، ص.22

الشكل37،	الشكل38،
تصوير جداري وجد بكهف لاسكو بفرنسا.	تصاوير جدارية وجدت بكهوف تونس وليبيا.
المصدر: نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، ط.8، القاهرة (مصر)، 2010، ص.21/ص.23.	

لاحقا، وبمرور على الجزائر عبر العصور العديد من الحضارات، منها ما نشأت على أرضها، ومنها ما جلبت مع جحافل الغزاة، كالرومان والوندال والبزنطيين، حيث عرفت هذه الحضارات ممارسات فنية مختلفة والتي تقبلتها الأجيال السابقة، وتناقلتها الأجيال اللاحقة على مر السنين، والمتمثلة في الصناعات التقليدية والشعبية، إذ يوجد عناصر زخرفية ذات أصل بربري قديم أستعملت في مختلف الصناعات التقليدية، والعناصر نفسها ذات الطابع الهندسي أستعملت في تزيين الصناعات الفخارية وفي تجميل المصوغات الفضية في كل من مناطق القبائل والأوراس والصحراء، وهي كذلك نفسها أستخدمة في تكوين الزرابي بوادي ميزاب والأوراس...، إلى جانب ظهورها في المصنوعات الجلدية لقبائل التوارق بالهقار، وبالبيوت الريفية لغرض التزيين، حيث تشبه إلى حد كبير هذه العناصر الزخرفية كتابة التيفيناغ المستعملة عند قبائل التوارق بالجنوب الجزائري[1].

في ذات السياق، فالفن التشكيلي الجزائري على وجه الخصوص، تعود جذوره إلى ماض بعيد، فقد "**سكن الجزائري البدائي الكهوف التي حفرها بين الصخور والجبال...، وبناء البيوت من طين وحجارة. وذوقه الفني أخذ يتكون ويتطور وذلك بعلاقاته بالحوضين الشرقي**

[1] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص.7.

والغربي من البحر المتوسط فالطين المحروق يعطينا فكرة عن محاولاته الأولى في ذلك. فما وجدنا من الشقف فهو لقدور وصحاف وأقداح وعمد إلى العظام فصنع منها الإبر والمسلات والملاعق والسكاكين، ولم يكتف بنقش الطين اللين بل عمد إلى الحجر فنقشه »[1]. ونظير لتلك العلاقات الفنية المتبادلة يُرخص للفن التشكيلي الجزائري أن له مصادره المتنوعة، بين ما هو محلي أصيل المتجلي في الفن الصخري والذي هو موجود إلى اليوم بجبال التاسيلي والأهقار، والأمازيغي، بما فيه مختلف الصناعات التقليدية كصناعة الفخار والجلود...، وغيرها، وما هو مكتسب بفعل تأثير الغزو الخارجي الغربي، والفتح الإسلامي[2].

1-1-1 المصدر الأصلي المحلي:

1-1-1-1 الفن التاسيلي:

والذي يعود تاريخه إلى ما قبل التاريخ، في شكل لوحات جدارية ونقوش صخرية، وصنائع متنوعة من أسلحة وأدوات ومجوهرات وفخاريات، عبَر الفنان التاسيلي عبر هذه اللوحات عن حياته الإجتماعية بما فيها ممارسته للفن، وإعتماده على الصيد، وتربيته لمختلف الحيوانات، حيث تجلت وتميزت جماليات هذه المشاهد بالجودة، لا سيما من حيث التركيب ودقة التصميم، خصوصا ما تعلق في الإنسجام اللوني من الأصفر والأخضر والأرجواني، وحتى حضور اللون الأزرق والذي لم يكن موجود في أي فن آخر من عصور ما قبل التاريخ[3]. إذ تم تصنيف تلك الرسومات من طرف الباحثين تقريبيا حسب مظاهرها إلى رسوم بدائية، رسوم الأقنعة، الأشخاص المقنعون، الرسم الطبيعي، رسوم الأبقار والأشخاص، الرعاة، والمرحلة الأخيرة. حيث إستعمل الإنسان التاسلي الرسم في فترة من

[1] محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص.17.

[2] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها لوزارة الثقافة، ط. 1، الجزائر، 2005، ص.7-8.

[3] Ali EL HADJ TAHAR, La Peinture Algérienne ABSTRACTION & AVANT-GARDE, Editions ALPHA, Algerie, 2015, P.15.

حياته لأغراض سحرية، كتعاويذ طرد العين الشريرة تتجلى في رسوم الأقنعة والمقنعين، وكذا بغرض تسجيل عالمه المحيط، معبرا من خلالها على قساوة الطبيعة، في رسمه لإستخدام لمختلف الحيوانات كالغزال والزرافات والأبقار[1].

تميزت التعبيرات الفنية للتاسيلي بمجموعة من المواضيع المتنوعة، صنفها المختصون زمنيا إلى أربع فترات، فترة الصيادين، فترة رعاة الماشية، فترة رعاة العربات بالفرسان، وفترة الإبل. شملت هذه التصاوير والنقوش أنماطا عديدة من الأشكال الصغيرة، ذات الرؤوس المستديرة، وأشكالا أخرى لرجال نحيفين وذوي المثلثات، إلى جانب رسومات لحيوانات كالمواشي، الزرافات، الخنازير، الضباء، النعام، الأبقار، الأفيال...، وغيرها، ورجالا رماة في وضعيات صيد ومطاردة، وفي مشاهد رقص، وتعبد للآلهة[2].

1-1-1-2 الفن الأمازيغي:

هو الأخر الذي عرف تاريخا طويلا في عصر ما قبل الميلاد، مورس هذا النوع من الفن في عادات وتقاليد الأمازيغ بإعتباره ظاهرة إعتيادية للحياة، لطالما جُسد في الحياة اليومية، في مناسبات الأفراح، وحفلات الزواج، والمواسم الفلاحية...، وفي جانبه التصويري كصناعة الأواني الفخارية والرسم عليها، وصناعة الزرابي والألبسة وغيرها، بإضافات تشكيلية رمزية أمازيغية، كما أستخدمت مثل هذه الرموز كذلك عن طريق الوشم كزينة للمرأة الأمازيغية في مختلف الأماكن من جسدها [3]. كما يرمز بشكل أو بآخر للثقافة الأمازيغية، المنتشرة بمنطقة القبائل والشرق الجزائري، ليستمر هذا الفن في ظل حضارات متعددة الغربية منها والعربية إلى اليوم بشكله التقليدي المتمثل في الفخار، السجاد، النسيج، والأثاث، كما يمكن تقصيه في رسومات رمزية من حيوانات العقرب، الأفعى، الضفدع، الضب، وغيرها،

[1] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص.8.
[2] Ipid, P.15/ or Ali EL HADJ TAHAR, La Peinture Algérienne Op. Cit, P.15.
[3] حميد سباع، الفن التشكيلي وعالم المكفوف تطبيق تقنية براي على الفن التشكيلي، دار هومة، الجزائر، 2013، ص.88.

وأشكال هندسية مضافة للصناعات التقليدية نفسها وعلى جداريات ولوحات بالمنازل القبائلية، الدالة على مواضيع العلاقة الزوجية والخصوبة، والطقوس السحرية التي كانت تمارس قديما[1].

وللإشارة أنه، كان للبربر إلمام كبير بالفن، والذي يتضح من خلال مجموعات الأواني والآلات الموجودة بالمتاحف حاليا، والتي تدل على الذوق الفني الراقي الذي عهده الأمازيغ، إلى جانب تلك الزخارف المشكلة في المنسوجات البربرية، وذاك الوشم الظاهر على أجسادهم، فما هي إلا آثارات من الفن البربري العتيق الذي يضاهي في أشكاله الفن اليوناني والمصري[2]. ومع هذا يعد الفن البربري إمتدادا لفن التاسيلي ناجير، المتمثل في الرسومات الجدارية والتي يعود تاريخها إلى ما قبل التاريخ، ما يثبت بأن الإنسان في الجزائر عرف فنون الرسم والتشكيل منذ القدم[3].

في نفس المنوال، إستخدم البربري الزخارف الهندسية والحيوانية والنباتية ومجسمات في تزيين الزرابي والحلي الفضية والآنية الطينية والخزفية والفخار، كما وظفت كذلك في رسم الوشم وصناعة الجواهر، إضافة إلى إستخدامه للرموز قصد حمايته من الأرواح الشريرة، وجلب له الحب والخصوبة،[4]، حيث تعتبر هذه الرموز الزخرفية من ثعابين وفراشات وعقارب وذباب وطيور وأشكال كالمربعات، المستطيلات، المثلثات المعينات وغيرها بمثابة هوية القرية أو القبيلة والمعبرة عن عداتهم وتقاليدهم الخاصة **(ينظر الشكل39)**[5].

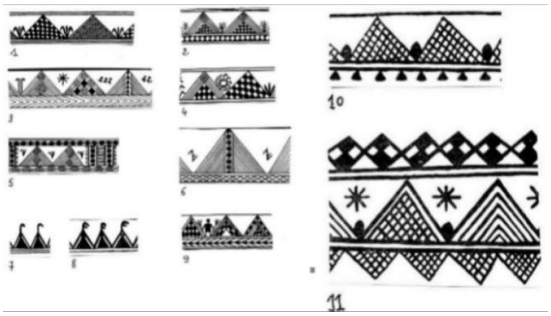
[1] MOHAMED KHADDA, Element pour un art nouveau,suivi de feuillets épars liés et indits, édition barzakh, Alger, 2015, P.24-25.

[2] محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، مرجع سابق، ص.35.

[3] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص.8.

[4] غادة مجدي محمد شافعي، الرمز الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، م. 21، ع.2، كلية التربية الفنية، جلمعة حلوان، مصر، 2021، ص.161.

[5] غادة مجدي محمد شافعي، الرمز الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص.161.

كل وحدة زخرفية تمثل رمز أسطوري كالتالي: 1 و2: مزهرية من "تديس" بزخارف نباتية (النخيل أو الشجيرات)؛ 3: إناء من تديس بزخارف ثانوية أرض/ نبات، جو (النجم والطيور)؛ 4: إناء من تديس بزخارف ثانوية أرض نبات، والجو (نجمة)؛ 5: قدر من الفخار بزخارف ثانوية "جوي" طيور؛ 6: جرة من "تديس" بزخارف ثانوية "جوي" طيور؛ 7: إناء من "تديس" بزخارف الراقصات العظيمة؛ 8: إناء من "تديس" بزخارف الراقصات الصغيرة؛ 9: إناء من "تديس" بزخارف من الشكل البشري؛ 10 و11: إناء من الفخار بزخرف يمثل "جبال المعاضيد" بالجزائر.	**شكل39،** وحدات زخرفية لتزيين الأواني الفخارية، بـ تديس (قسنطينة)، الجزائر، مرقمة من 1 إلى 11. 
المصدر: غادة مجدي محمد شافعي، الرمز الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، م.21، ع.2، كلية التربية الفنية، جلمعة حلوان، مصر، 2021، ص.161.	

1-1-2 المصدر الخارجي:

1-1-2-1 فن حضارات الفينيق،الرومان، الوندال والبزنط:

عرفت الجزائر تداولا حضاريا منذ زمن بعيد، ما أكسبها تراثا تاريخيا كثيف، وهذا ما بوأها في إفتكاك مكانة خاصة بين الأمم ذات الحضارات العريقة، نتيجة تأثرها بفنون البحر الأبيض المتوسط، بدأً بالفنون الفينيقية، ثم الرومانية، فالوندالية، فالبيزنطية (الروم)[1].

ونتيجة لهذه الإحتكاكات المتوسطية، نسج الأمازيغ علاقة طيبة مع الفنيقيين، ليتطور ذلك في قيام البربر برحلات تجارية إلى المستعمرات الفنيقية إلى ما وراء البحار، حاملين معهم صناعات تقليدية تمثلت في الفضة والخشب المنقوش والزرابي والأواني الخزفية الأصلية، أين تم هناك العثور على نقود نوميدية بإسبانيا وفرنسا، وكنز بكرواتيا (مازن) يعود إلى العام الثمانين ق.م يحتوي على 328 نقدا منقوش عليها صورة **"مسينيسا"**، و500 نقد

[1] محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1962-1830، أطروحة دكتوراه، فنون شعبية، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2010/2009، ص.42.

قرطاجي، في حين إكتشف بالجزائر نقود لكل من أثينا ومرسيليا ونفود فضية أثينية ومرسيلية وإسبانية ورومانية تعود إلى سنة 79 ق.م، جراء المنتوجات الواردة للجزائر من الخارج. ونظير للعلاقة المتينة بين الإغريقيين والأمازيغ نُصب تمثالان "لمسينيسا" بجزيرة ديلوس باليونان من طرف صديقاه ديلوس وورودس[1].

لم يكن الرومان على غفلة من هذه الحركة التجارية بين الجزائريين وأوروبا، حيث كان لها الحظ في ذلك من حيث وصول منتجاتها من أثاث وأسلحة وجلود وأوان معدنية فاخرة، وإستبدالها بالياقوت، والعاج والمرمر النوميدي...، وغيرها. لينعكس هذا الثراء في توجه البربر نحو ما يسمى بالفن المعماري، وبفعل التأثر بالفن الروماني، القرطاجي، وبالمهندسين والفناين الفينيقيين شرع أمراء البربر في تشييد البنايات والقصور المعمارية الراقية، الشيء الذي عكس اليقظة الفكرية الثقافية والفنية الواعية لدى البربر بإتصلاتهم المتواصلة مع الإغريقيين والبونيق[2].

بعد سقوط حكومة روما وإستيلاء الوندال على البلاد، فما كان للإزدهار والثقافة العمرانية البربرية إلا الزوال، بسبب النهج التخريبي الوندالي، ليأتي دور البيزنطيين في فرض نفوذهم بإفريقيا، وهدم معظم أثار وفنون سابقيهم، حيث لم ينتفع البربري من استعمار الوندال والروم في شيئ، فالوندال لم يكونوا أهل حضارة حتى يفيدوا الوطن بعلم أو بصناعة، أما الروم كانت لهم حضارة، لكن لم يغزوا الجزائريين ليبثُوا فيهم هذه الحضارة، وإنما لتكسير حضارتهم، بالضغط والقساوة والوحشية في معاملة السكان، ودليل ذلك الكنائس والبنايات التي شيدوها لا ذوق فيها، وإنما فقط لنشر المسيحية والنصرانية[3].

[1] محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، مرجع سابق، ص.39-40.

[2] محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، مرجع سابق، ص.45-47.

[3] محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، مرجع سابق، ص.69-70.

1-1-2-2 الفن الإسلامي:

حل الفن الإسلامي على شمال إفريقيا بما فيها الجزائر بمجيئ العرب المسلمين إليها منذ أكثر من إثني عشر قرنا فاتحين لها، وحاملين معهم فنونهم المختلفة، ليتم تشييد العمائر المتمثلة في المساجد والمدن والقصور، المتشبعة بنمطها المعماري الزخرفي، تبرز هذه الأثار في قطع الزخارف المنحوتة على الجبس بالجنوب الشرقي للجزائر والتي تسرد مدى رقي **الدولة الرستمية** آنذاك من تقدم وإزدهار في العمارة، كما نجد هذه الأثار في كل من **بجاية وقلعة بني حماد** (نسبة لدولة بني حماد)، وبالغرب الجزائري من خلال **مساجد تلمسان** العريقة[1]. إلى أن جاء الأتراك وأضافوا عناصر جديدة على الفنون الإسلامية التي كانت سائدة من قبل، تحت مسمى النمط التركي أثارها لليوم بالجزائر العاصمة بحي القصبة ومساجدها[2].

1-1-2-3 الفن الغربي (غداة الإحتلال الفرنسي):

عرف الفن التشكيلي الجزائري أشواطا كبيرة ومنذ قرون خلت، هذا إن تم الرجوع والعد فقط مع بدايات رجل التاسيلي إلى العصر الحديث، ولهذا يستحيل حصر عمر أو عراقة الفن التشكيلي الجزائري وتطوره ضمن جزئيات لا تفي بالقدر المستحق.

لكن ومع مجيئ المستعمر الفرنسي وإحتلاله للجزائر تحت ذريعة تخليصها من القبضة العثمانية، وكذا القفز بها إلى الركب الحضاري الغربي، عرف الفن التشكيلي الجزائري نوعا من التأثر المُكره.

وفي هذه الظروف، فإن الفن الجزائري الجديد إنبعث قويا إبان الاحتلال الفرنسي الذي جعل من الجزائر جزءا من بلاده، وكان تأسيس مدرسة الفنون الجميلة عام **1920** من

[1] إبراهيم مردوخ، واقع الفن التشكيلي في الجزائر، المؤتمر الأول للأتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب الموسوم بـ: "الفن التشكيلي العربي في واقعه الراهن"، ببغداد، من 20 إلى 24 أفريل 1973، (العراق)، ص. 89-90.

[2] إبراهيم مردوخ، واقع الفن التشكيلي في الجزائر، مؤتمر، مرجع سابق، ص. 90.

الأمور المهمة في نشأة الفن الجديد وظهوره، إذ حل محل الفن الشعبي الذي كان سائدا من قبل[1]. وعليه يمكن تحديد أبرز المحطات الكبرى التي مر عليها الفن التشكيلي الجزائري آنذاك؛

أولها، ومع حلول المستعمر الفرنسي وسياسته التدميرية لكل ما يمت من صلة بالفن، حيث لم يتوانى لحظة في قصفه للبنى التحتية للمباني الحضارية ومختلف المنشآت الفنية التي كان الفرد الجزائري يمارس فيها نشاطاته الفنية منها التقليدية العريقة، وتحويل العديد منها إلى كنائس وكاتدرائيات [2]. مصطحبا معه –المستعمر– عصبة من الفنانين الفرنسيين بغية الإستكشاف وتمهيد الطريق في فرش الفن الغربي على حساب الفن الأصولي، أمثال **أوجين فورمونتان (1820–1876) Eugene Samuel Auguste Formentin**، **بيار رونوار (1841–1919) Pierre Auguste Renoire**، **وهنري ماتيس (1869–1954) Henri Matise**[3]، والفنان المستشرق **82 رنت 82دي لاكروا (1798–1863) Augen Delacroix.**

وثانيها الحدث المهم الهادف إلى غرس الثقافة الغربية المتمثل في إستغلال منشأة **فيلا عبد اللطيف** * وإعطائها مكانة خاصة بإعتبارها مصدر إشعاع لأهم الورشات الفنية المهتمة بالتصوير الغربي، مع تغذيتها بجلب إليها جمع من الفنانين الفرنسيين إلى أن تخرجوا فيها، أبرزهم **ألبير ماركيه (1875–1947) Albert Marquet** و **جان لونوا (1898–1942) Jean Launois**، و **شارلس دوفريسن (1876–1938) Charls**

[1] صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج.2، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص.748.

[2] أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي (1830–1954)، ج. 8، دار الغرب الإسلامي، ط. 1، 1998، لبنان، ص.354–387.

[3] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص.28.

* فيلا عبد اللطيف التي تم تأسيسها عام 1907م بالجزائر العاصمة، إتخذت كمرسم حج إليها المستشرقون والعديد من الفنانين الفرنسيين، تعلموا من خلالها الفن الجزائري العربي الأصيل. ينظر: عفيف البهنسي، الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دار الكتاب العربي، ط.1، القاهرة (مصر)، 1997، ص.45.

Dufresen، حيث حملت أعمال هؤلاء تصويرا لبعض من الأماكن الجزائرية، وإستخفافات بالنساء الجزائريات بلمسات ذات توجه غربي، إنطباعي وواقعي [1]، وغيرها من التيارات الأخرى. إذ يجب التنويه على أن أول مدرسة أنشئت بالجزائر خصيصا للرسم الحر كان كام عام **1848م** على يد الرسام **برانسولي جون بابتيست أشيل Bransoulier Jean Babtiste Achille** بالقرب من مسجد كشاوة بالجزائر العاصمة، كما عرفت توسعا فيما بعد سنة **1881م** تحت مسمى مدرسة الفنون الجميلة ليتم فسح المجال من خلالها على تعلم وتعليم الفن الإسلامي الذي تولى تعليمه **محمد راسم**[2]. هذا الجانب التمويهي الذي إنتهجته السياسة الإستعمارية هدفه إستدراج الفنان الجزائري وصقله شيئا فشيئا وفق ما يتماشى مع الفكر الغربي. والسماح لهم في البداية بممارسة الفن المحلي إلى حين التأثير عليهم.

بدا تأثير مثل هذه المنشآت الفنية ذات الخلفية الإستدمارية في ممارسة العمل الفني من قبل مرتديها بالطريقة الغربية الدخيلة **الرسم على الحامل Peinture de chevalet**، حيث من بين هؤلاء الملتحقين بتلك المدارس الفنانين الجزائريين الأوائل: **حميمونة، محمد كشكول، محمد شراد ، مصطفى بن دباغ ، محمد راسم** ،... وآخرون، ومع هذا لم تمنع تلك الظروف الصعبة من التأثير بشكل كلي على الفنان **محمد راسم** والذي بدوره تمكن من فرض فن جديد ذو إمتداد إسلامي وبطابع جزائري جديد المتمثل في الفن الراسمي على مستوى نفس المدرسة[3]، حتى أصبح ذكر إسم الفنان **محمد راسم** ملازما لمنمنمات محمد راسم بصفة خاصة والفن الإسلامي عامة.

وبفضل عبقرية **محمد راسم** من خلال روائعه الفنية التي زينت الكتب والمصاحف الشريفة بأسلوب ينتمي إلى المنمنمات، وبواقعية معاصرة، و بما أن أعماله حملت طابع الأصالة الاسلامية، سار في ركابه كل من محمد تمام ومحمد غانم وعلى خوجة، الذين كانوا

[1] أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)، ج.8، مرجع سابق، ص.388.
[2] Ali El HADJ TAHAR, La Peinture Algérienne: ABSTRACTION & AVANT-GARD, Ed. ALPHA, Algérie, 2015, P.22.
[3] Ipid, P.22.

ممن تعلقوا بأصالته التشكيلية ، ما جعل الحركة الفنية في الجزائر تسير وفق إتجاهين متوازيين، إتجاه جديد يتمثل في أعمال أزواو معمري وعبد الحليم همش وهو اتجاه شعبي طفولي محوّر الذي برزت فيه الفنانة الشهيرة باية وحسن بن عبورة، ومحمد أزميرلي ...، وغيرهم[1].

إن فن المنمنمات الجديد الذي إبتكره **محمد راسم** وأسس له **المدرسة الجزائرية للمنمنمات**، حيث أعطاها راسم –المنمنمة– الصبغة التي إمتزج فيها تمثيل الأحجام وضوء الفن الأوروبي مع أيقونة نموذجية للمنمة العربية الإسلامية وكذا الاهتمام بالوصف الجزائري التقليدي[2].

وما يجب الإشارة إليه، أنه مثل ما كان تأثير المدرسة الغربية على الطرف الآخر على حسب ما كان يعتقد الفنان المستشرق، وفي الحقيقة ما هو إلا إنفتاح للفنان الجزائري على الفنون الأوروبية بغرض الإطلاع على الفكر الإستشراقي والرد الصائب، والتأثير كذلك.

مثل ما حصل مع الفنان المستشرق الفرنسي **إيتيان دينيه (1861–1929) Alphonse-Etienne Dinet**، بعد ما أن أثر وتأثر بمشاهد حياة المسلمين وتقاليدهم بدأً بلقائه وإحتكاكه مع **محمد راسم** سنة **1916م** والعمل المتبادل بينهما ذو الطابع الديني الإسلامي، مما جعله يصب جل إهتمامه العميق بحضارة الصحراء الجزائرية وتصويرها بأدق تفاصيلها الأصولية، إلى إعتناقه للإسلام [3]، متحولا من الفنان المستشرق التابع للإدارة الفرنسية إلى الفنان المقاوم والمدافع لصالح القضية الجزائرية وحضارتها بلمسات لغة قومه الأصلية.

ثالثها، بروز ثلة من الفنانين الجزائريين بعد هذه التطورات الفنية، بإعتبارهم رواد الحركة التشكيلية في فترة الخمسينيات منهم **علي خوجة ، أكسوح محمد ، بن عميرة براهيم ،**

[1] صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج.2، مرجع سابق، ص.748.

[2] Camille Penet-Merahi, L'écriture dans la pratique des artistes Algérienne de 1962 à nous jours, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université Clermont Auvergne, Ecole doctorale lettre, Science Humaines et Sociales Centre d'Histoire, Espace et culture, France, 2019, P. 27-28.

[3] Camille Penet-Merahi, Op-cit.P 28.

بوكرش ميلود ، بوزيد محمد ، قرماز عبد القادر ، بشير يلس ، محمد إسياخم ، محمد خدة ، حيث أبان في أعمالهم على تأثرهم إلى حد ما بالتيارات الفنية الحديثة، إلى جانب فنانين آخرين أمثال **بن عنتر عبد الله ، محمد الواعيل ، أحمد قارة** الذين تميزت أعمالهم الفنية بالأسلوب التجردي وشبه تجريدي، والفنان **مسلي شكري** المهتم بما هو رمزي، حيث كان أحد مؤسسي جماعة أوشام[1]، تزامن نشاطهم الفني مع الثورة التحريرية، حيث لقبوا بفناني الثورة الجزائرية آنذاك. وللتنويه مثل هؤلاء الفنانين المجاهدين كذلك يذكر **إبراهيم مردوخ ، إسماعيل صمصوم، فارس بوخاتم ، عبد الحميد لعروسي ، محمد عويس ، عبد العزيز رمضان ، صالح حيون**...، إذ هم كثر فنانو جيل الثورة التحريرية لا يسع المجال لذكرهم جميعا.

1-1-2-3-1 مدارس الفن التشكيلي الغربي:

في خضم التطور التاريخي للفن التشكيلي الجزائري وتكونه، تأثر بالعديد من التيارات الفنية الغربية، وكذا مختلف مدارسهم الفنية، التي خدشت إلى حد ما في الأساليب الفنية الأصيلة، وحتى التأثير في توجهات رواد الفن التشكيلي الجزائري، وهذا من أجل إخفاء الخصوصية الفنية المميزة للواقع البصري المحلي[2].

ومن بين التيارات والمدارس الفنية الغربية التي تأثر بها الفن التشكيلي الجزائري تتعين فيما يلي:

1-1-2-3-1-1 المدرسة الكلاسيكية: Classicism

ظهرت هذه المدرسة في أواخر القرن الثامن عشر، قلد الفنانون من خلالها الفن الاغريقي والروماني، حيث عمدت إلى إنشاء فن ذي طراز بأخذ بما يُعد مثالا ونموذجا. وقد

[1] مقدس حفيظة، الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال أعمال الفنان التشكيلي مقدس نورالدين، أطروحة دكتوراه تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، (الجزائر)، 2018/2017، ص.142-143.

[2] عمارة كحلي، فلسفة البيانات الثقافية الفنية (بيان جماعة أوشام أنموذجا)، مجلة الحوار الثقافي، م. 4، ع.2، مختبر حوار الحضارات والتنوع الثقافي وفلسفة السلام، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2015، ص.4.

أحيا أتباع هذه المدرسة من الفنانين الغربيين فنونهم القديمة، مستعيدين أصولها، ومنشئين فن ذا بعد قائم على سطح الوجود، كما مثلوا التاريخ بما يتجلى به من صور جعلوا لها شكلها المتحقق فنيا [1]. ومن رواد المدرسة الكلاسكية: **ليوناردوا دافنشي (1452-1519)Leonardo Di Ser Piero Da Vinci**، **مايكل أنجلوا (1475-1564) Michelangelo Di Lodovico Bounarroti Simoni**، **نيكولاس بوسان (1594-1665) Nicolas Poussin**. **(ينظر شكل40).**

الشكل40

"The Mona Lisa", (1505), Lover Museum, Paris, Leonardo Da Vinci.

المصدر: Martin Kemp, Leonardo Da Vinci : The Marvellous Works of Nature Man, University Press Oxford, New York, 2006, (Paintings annex).

1-1-2-1-3-2 المدرسة الرومنسية: Romanticism

نشأت الرومنسية في فرنسا، أواخر القرن الثامن عشر للميلاد وسرعان ما راجت في أوروبا، إلى أن وصلت ذروتها بين **1800-1840**، وظهرت كرد فعل ضد الثورة الصناعية، والأرستقراطية في عصر التنوير، وهي اتجاه في الفنون الجميلة والأدب، يركز على العاطفة والخيال أكثر من العقل والمنطق، يكمن ذلك في مشاهد الخوف والرعب والهلع والألم يميل الرومنسيون إلى حرية التعبير عن المشاعر، والتصرف الحر التلقائي، أكثر من التحفظ والترتيب، عكس ما تقوم عليه الكلاسيكية. وفي مطلع القرن العشرين لاقت الرومنسية نقدا لاذعا من قبل النقاد الفرنسيون بسبب سلبها للإنسان عقله ومنطقه، كما هاجموا **روسو**

[1] السامرائي ماجد صالح، مدارس الفن التشكيلي العربي، مؤتمر دولي: الثقافة الغربية في القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية، مجلد:2، بيروت (لبنان)، 2018، ص.1735.

المنادي بالعودة للطبيعة، بقولهم: **"لاخير في عاطفة وخيال لا يحكمهما العقل المفكر والذكاء الإنساني والحكمة الواعية والإرادة المدركة"**، ما نتج على ذلك نشوء رومنسية جديدة تربط بين العاطفة التلقائية والإرادة الواعية في وحدة فكرية وعاطفية، وبالعودة للمعتقدات القديمة الرومنسية. ومن مشاهير الرومانسية **آثار فيكتور هيجو، وألفريد دي موسيه، وورد زوورث**[1]....، وأوجين دولاكروا **Eugène Delacroix (1798-1863) . (ينظر شكل41).**

الشكل41

"The Autumn Bacchus and Ariadne", (1863), Oil on canvas, 165×196cm, Sao Paulo Museum of Art, Sao Paulo, Brazil, Eugene Delacroix.

المصدر: Delphi Classics (Masters of Art), Delecroix, Delphi Classics, Version 1, United Kingdom, 2016. (no page).

1-1-2-3-1-3- المدرسة الواقعية Realism:

ابتدأت الواقعية في الفن منذ أن تخلى عصر النهضة عن التأثير الديني الذي تجلى في الفن القوطي والفن البزنطي، إذ بدا الواقع أساسا ومقياسا للفن. وفي منتصف القرن التاسع عشر إتجه فنانو الواقعية نحو الطبيعة والتي كانت ملاذهم المفضل، ظهر ذلك عند **جماعة الباربيزون Barbizon** في ضواحي باريس، التي نادت بالعودة إلى الطبيعة وتصويرها بواقعية ملتزمة، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه المصور **تيودور روسو (1869-1812) T.Rousseau**، و**مييه (1875-1813) J.F Millet**، اللذان عبرا عن الطبيعة بصدق وطواعية. وهكذا ظهرت الواقعية أسلوبا محددا ومدرسة فنية معارضة للرومنسية

[1] صلاح الدين أبو عياش، معجم المصطلحات الفنون ، ج 1، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط. 1، الأردن، 2015، ص.629-631.

والكلاسيكية، مدعمة بالفكر الفلسفي الذي قدمه **كانت Kant**، وأصبح الواقع الحقيقة الملموسة التي تضع قواعد العمل الفني والجمال. كما سجلت الواقعية كذلك حضورا أكبر في فن العمارة، وهو ما ظهر به المهندس **البارون هوسمان Hausmann** في إنجازه المعماري الجديد بباريس. وتعود زعامة الواقعية في التصوير تحت قيادة **كوربيه G.Courbet (1819-1877)**، الذي إعتبر أن التخيل في الفن هو في معرفة إيجاد التعبير الأكمل لشيئ موجود، متصديا بذلك للكلاسيكية والرومنسية، كما يرى كوربيه أن الفن لا يتجسد إلا في تمثيل الواقع الاجتماعي، وأن الفن لغة فيزيائية تتألف مع جميع الأشياء المرئية [1]. **(ينظر شكل42).**

الشكل42

"The Wheat Sifters", (1854), Oil on canvas, 131×167cm, Musée des Beaux-Art, Nants, Gustave Courbet.

المصدر: Georges Riat, Gustave Courbet, Parkstone International, New York, USA, 2015, (No page).

1-1-2-3-1-4- المدرسة الانطباعية (التأثيرية) Impressionism:

الحدث الأبرز عن الحركة الإنطباعية هو لوحة **"انطباع شروق الشمس"** ، احدى اللوحات التي قدمها **كلود مونيه** عام **1874** الى الصالون الأول لمجموعة الفنانين الفرنسيين

[1] صلاح الدين أبو عياش، معجم المصطلحات الفنون، ج2، مرجع سابق، ص.1337-1339.

الشباب، ما أثار إستغراب الجمهور وسخريته آنذاك، ومن هنا سجلت إسمها كحركة فنية جديدة باسم "**الانطباعية**"[1]، ممثلة حلقة في سلسلة من الثورات ضد السيطرة الكلاسيكية الجديدة في فرنسا على الفن، حيث تكونت جماعة التأثريين عام **1874** عندما أقامت أول معارضها، لتتفرق بعد عام **1886**، وأول من اتجه إلى التأثيرية هو "**جون كونستابل**" الإنجليزي ومعاصره "**تيرنر**" من فناني المرحلة الرومانتيكية، وقد تتلمذ على لوحاتهما التأثيريون الفرنسيون[2]، ويعد "**كلود مونيه**" الرائد الأول لهذه المدرسة بمفهومها العلمي، مهتما بالمساحة اللونية الصافية، غير الممزوجة ببعضها البعض، وغير مهتم بالخطوط بهدف تسجيل التأثير البصري الخاطف لسقوط الضوء على الأشكال في لحظة معينة من النهار وقبل أن تتغير نتيجة لتغير الأضواء، إذ يعتمد أصحابها على النظريات العلمية الخاصة بتحليل الضوء إلى ألوان الطيف، والتلاعب بوضع الألوان متجاورة في شكل نقاط، ما يترتب على العين بمزجها ورؤيتها كخليط عن بعد [3]. هذه الحركة التي "جعلت من الإنسان يفهم الطبيعة بظروفها الزمنية، والواقعية، محددا مكانه في تلك الأزمنة" [4]. ومن أشهر الرسامين الإنطباعيين **كلود مونيه، وفان كوخ فنسينت، أوجست رينوار، بول سيزان، أدغار ديكاس. (ينظر شكل43)، (المدرسة الإنطباعية).**

[1] محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط.1، لبنان، 1996، ص.69.

[2] حميد سباع، الفن التشكيلي وعالم المكفوف: تطبيق تقنية براي على الفن التشكيلي، دار هومة، الجزائر، 2013،ص.70.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] Jean. Cassou, Panorama des arts plastiques contemporains, editions Gallimard, 1960, P.14.

الشكل43

"Terrace at Saint-Adresse", (1867), Oil on canvas, 98,1×129,9cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Claude Monet.

المصدر: Nathalia, Brodskaia, Impressionsm, Parkstone International, 2010, P.71.

1-1-2-3-1-5- المدرسة الرمزية Symbolism:

ظهرت المدرسة الرمزية بفرنسا في القرن التاسع عشر **(1885-1910)**، وهي حركة عمت الأدب والفن وعبرت عن الأفكار بالرموز، ويعد **غوغان** أبرز فناني هذه المدرسة إذ أظهرت القيم والمعاني الخفية للشكل والمضمون من خلال الخط واللون والعاطفة الانسانية "فالعمل الرمزي يستلزم شكلا يشير إلى فكرة"، وللرمز عدة سمات فهي: الايحائية، والانفعالية، والتخيل، والحسية، والسياقية، والواقع عند الرمزيين هو إنعكاس لعالم مثالي، من منطلق لا حضارة إلا بالرمز [1]. ومن أهم فناني الرمزية: **جيمس وسلر، دانتي روزيتي، بيار شافان، غوستاف مورو...، (ينظر نموذج عن المدرسة الرمزية شكل44).**

[1] علية محسن عبود، الشكل والمضمون في النصب الخزفية للفنانين ماهر السامرائي وبيتر فولكس، مجلة الأكاديمي، ع.61، جامعة بغداد، العراق، 2011، ص.79.

الشكل44

"Scène de massacre", (1850), Painting on canvas, 47,5×62,5cm, Pierre Puvis de Chavannes.

المصدر: موقع "Artnet"، ت. الإطلاع: 2020/08/19.

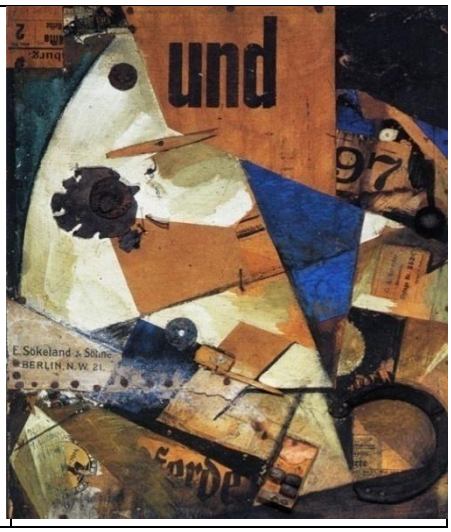
http://www.artnet.com/artists/pierre-puvis-de-chavannes/?type=paintings

1-1-2-3-1-6- حركة الدادا DADA:

ظهرت حركة الدادا في الفنون الأروبية فيما بين **1915-1922**، الحركة التي جمعن بين الشعراء والمصورين والمفكرين، وإنبثقت سنة **1915** بدون إتفاق سابق بين أعضائها في كل من مدن زوريخ ونيويورك وباريس، لتليها جماعات من جينيف وهانوفر ومدن أخرى.

عرفت نشاطاتها الكبرى بباريس، أين إهتم معتنقوها بما يميل إلى الشعر والأدب والسياسة، حيث لم تقدم ما هو جدير بالإهتمام في مجالي التصوير والنحت، وكان من أهدافها الوقوف في وجه الحرب، والتمرد الفكري ضد التوجهات القسرية للمواطنين الأوروبيين إبان الحرب العالمية الأولى، كما كانت معادية للقيم الجمالية. أما عن تسميتها بالدادا **DADA** جاء نتيجة فتح معجم بصورة عفوية، فبظهور كلمة دادا **DADA** في رأس صفحة المعجم، فتبناها عدد من الشعراء والمصورين، حيث تعني هذه الكلمة في اللغات الأوروبية بفارس الحصان الخشبي[1]. **ينظر نموذج لحركة الدادائية "عبث على طريقة الدادا" لشوتيرز (شكل45).**

[1] عبد العزيز علون، أعلام النقد الفني في التاريخ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط. 1، 2011، سوريا، ص.215.



الشكل45

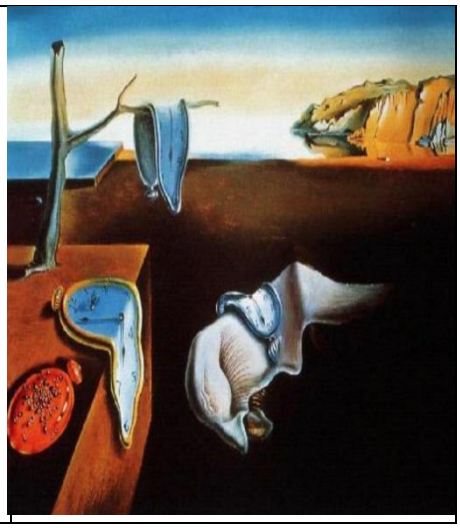
"عبث على طريقة الدادا" لشوتيرز.

المصدر: عبد العزيز علون، أعلام النقد الفني في التاريخ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط.1، 2011، سوريا، ص.281.

1-1-2-3-1-7- المدرسة السريالية: Surrealism

بدأت في عام **1924**، حيث كان غوليوم أبو للينير أول من استخدم مصطلح السريالية في عام 1917، عندما أشار إلى مسرحيته المعروفة بعنوان: **"ثديات تيريسيا Les Mamelles de Tiresias"**، وفي عام **1924** نشر الشاعر آندريه بريتون البيان الفني لمدرسة جديدة أطلق عليها مصطلح السريالية، وعرف مصطلح السريالية بقوله: السريالية آلية نفسية يعبر بواسطتها عن تشغيل الدماغ بحرية في أية حالة من حالاته، وفي عام **1964** عرفها الناقد الفني **ويليام غونت WILLIAM GAUNT** بقوله: "إن السريالية هي إطلاق الحرية ولعب الخيال لتداعيات عمليات اللاشعور في العقل"، ونشأتها جاءت لتهيمن على مجالات التصوير والنحت والحفر والشعر والمسرح والسنما والفلسفة، حيث إعتمدت السريالية على التحليل النفسي كما أورده **سيغموند فرويد (1856-1939) SIGMOND FREUD** النمساوي[1]، **ينظر نموذج للوحة سريالية: "عندما تزدحم الذكريات" (1931) لسيلفادور دالي (شكل46).**

[1] عبد العزيز علون، أعلام النقد الفني في التاريخ، مرجع سابق، ص.215.



الشكل46

"عندما تزدحم الذكريات"، (1931) لسيلفادور دالي.

المصدر: عبد العزيز علون، أعلام النقد الفني في التاريخ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط.1، 2011، سوريا، ص.282.

1-1-2-3-1-8- المدرسة التكعيبية Cubism:

هي إتجاه فني ظهر في فرنسا مع بدايات **القرن العشرين**، الذي يتخذ من الأشكال الهندسية لبناء العمل الفني، إنتشرت بين **1907** و **1914**، وإعتبرت هذه المدرسة الهندسة أصلا للأجسام فأستخدم فنانونها الخط المستقيم والمنحني، وجعلوا من الأشكال في أعمالهم أسطوانية أو كروية إلى جانب الأشكال الهندسية المسطحة، حيث عُدّ بول سيزان **(1839-1906)** المهد الأول للإتجاه التكعيبي، بينما عُدّ بيكاسو **(1881-1973)** رفقة **جورج براك (Georges Braque)** دعامته[1]. أعتبر هذا العمل الفني **لبيكاسو وبراك** نوعا جديدا من الرسم المعبر عن الحياة اليومية في شكل مواد حقيقية، لما إستخدما فيه الأقمشة، الشمع، قصاصات الورق، وبهذه اللمسات تم تحقيق أول تشكيل مرئي في **ماي 1912**[2]. **ينظر نموذج للوحة تكعيبية "آنسات أفينيون"، لبابلو بيكاسو (شكل47)**

[1] السامرائي ماجد صالح، مرجع سابق، ص.1736.

[2] Guillaume Apollinaire, Dorothea Eimert, Anatoli Podoksik, Cubism, PARKSTONE International, (No page).

الشكل47

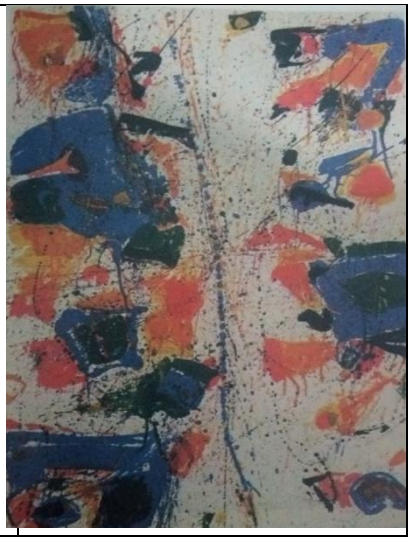
Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, (1907).
Oil on canvas, 243.9x233.7 cm.
The Museum of Modern Art, New York.
المصدر: Apollinaire, Dorothea Eimert, Anatoli Podoksik, Cubism, PARKSTONE International, 2005, (No page)

1-1-2-3-1-9- المدرسة التجريدية: Abstraction

هي الاتجاه الذي يبتعد بالرسم عن تصوير أي شكل معروف ويهدف إلى تأليف لوني أو شكلي لا يعالج موضوعا ما ولا يستخدم سوى الألوان والخطوط ، وهناك نوعان من التجريدية: نوع يسمى التجريدية التعبيرية ، ويعتبر الروسي **"كاندنسكي" (1866–1944)** هو مبتدعه، ويحاول أن يجعل التصوير مماثلا للموسيقى التي تشبه أصواتها أي أصوات معروفة وقد بدأ هذا الاتجاه في ألمانيا عام **1910**، والنوع الثاني هو التجريد الهندسي الذي ابتدعه **"موندريان"** الذي جعل المستطيل والمربع أساس ين للتصميم سواء في العمارة أو النحت أو التصوير [1]، ويعود تاريخ الفن التجريدي ونشأته إلى أقدم العصور من الزمن قبل الميلاد، حيث أثبتت معظم الدراسات والأبحاث على أنه أسلوب لا يصور الأشياء الواقعية، ولا يتمثل فيه من العالم المادي، وهذا ما يتبين من خلال الرسومات الأثرية الجدارية للأمم السابقة، وكذلك الزخرفة الإسلامية والمنمنمات، وأشكال الأحرف العربية واللاتينية، والكتابة

[1] (حسين أحمد سليم آل الحاج يونس، مدارس الفن التشكيلي دراسة موجزة: القسم الأول، لبنان، موقع دنيا الوطن، نشر بتاريخ: 2006/10/16، أطلع بتاريخ: 2020/07/23؛
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2006/10/16/59692.html

الآسيوية الصينية الهندية[1]. **ينظر نموذج لتحفة فنية في شكل محفورة حجرية "الخط الأبيض"، سام فرنسيس 1923 (شكل48).**



الشكل48

"الخط الأبيض"، (1923)، محفورة حجرية (62×90,5سم)، بهمبورغ، كونستهال لـ: سام فرنسيس .

المصدر: محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط.1، لبنان، 1996، ص.412.

1-1-2-3-1-10- المدرسة المستقبلية Futurism:

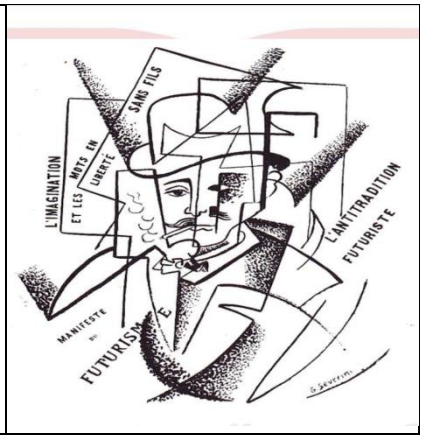
بدأت المدرسة المستقبلية في سنة **1909** وإنتهت قبيل بداية الحرب العالمية الثانية، وهي من بين المدارس الفنية الوافدة إلى باريس مطلع القرن العشرين، ويعتبر **توماس مارينتي (1876-1944) FILIPPO TOMMASO MARINETI** الإيطالي مؤسس الجماعة المستقبلية بتوجه فني فلسفي إبداعي، الذي يعتمد على التعلق بالحركة السريعة، والآنية **Simultaneity** في إستحضار الظروف لإنجاز الإبداع، وعدم قبول التأمل والتجليات الطويلة. والمتفق عليه حسب معاجم الفن الحديث بأن المستقبلية حركة فنية إيطالية، تتميز بالعدوانية، وبإثارة الجدل، وتبني ما هو مخالف لعقائد المجتمع، وإزالة كل ما يربط الحاضر بالماضي للتفرغ بالمستقبل[2]، وهذا ما عمل عليه كل من الفنانين الإيطاليين: **كارلو كارا**

[1] حميد سباع، الفن التشكيلي وعالم المكفوف: تطبيق تقنية براي على الفن التشكيلي، دار هومة، الجزائر، 2013،ص.77.

[2] عبد العزيز علون، أعلام النقد الفني في التاريخ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط. 1، 2011، سوريا، ص.197-199.

CARLO CARA (1881–1966) ، وأومبيرتو بوتجيوني (1882–1947) UMBERTO BOCCIONI ، ولويجي روسولو (1885–1947) LUIGI RUSSOLO ، مساهمين في دفع الحركة الفنية الإيطالية للأمام بإعلانهم أنها مدرسة فنية حديثة، وذلك من خلال إقامة معارض إيطالية ضخمة بباريس، أين لاقت نقدا لاذعا من طرف أبو للينير الفرنسي من وجهة أن السرعة والآنية ليستا من الفكر الفلسفي ولا من الإبداع الفني، بعد أن تم إزاحته عن الحركة، والذي كان مرحبا بها في بادئ الأمر[1].

لم يقتصر إنتاج المدرسة المستقبلية على فني التصوير والنحت فقط، بل إمتد إلى عوالم الموسيقى والعمارة، إلى أن توقف الفكر الجمالي عند المستقبليين مع بداية الحرب العالمية الأولى، حيث توزعت أهم الأعمال المستقبلية بين باريس وميلانو وروما، إذ تسببت الحربان العالميتان في وضع حد لنهاية الفكر المستقبلي، فصمتت جميع أصوات المستقبلية مع نهاية الفاشية الإيطالية والنازية الألمانية[2]. **ينظر نموذج للوحة مستقبلية "وجهية مستقبلية" لـ: سيفيرني Gino Severini (1883–1966) (شكل49).**



الشكل49

لوحة "وجهية مستقبلية"، لـ: سيفيرني Gino Severini.

المصدر:

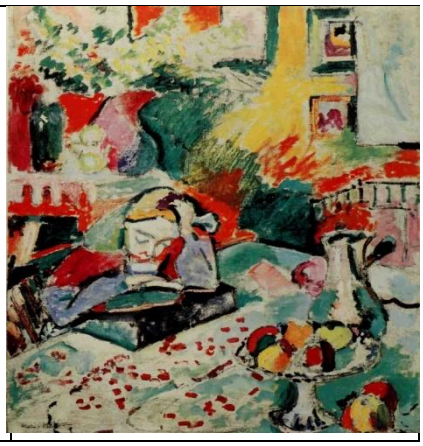
عبد العزيز علون، أعلام النقد الفني في التاريخ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط.1، 2011، سوريا، ص.202.

[1] المرجع نفسه، ص.199–200.

[2] المرجع نفسه، ص.2001.

1-1-2-3-2-1-11- المدرسة الوحشية Faufism:

عرفت **الوحشية** باسم "**الفوف**"؛ ومعناها الضواري أو المتوحشين آكلي لحوم البشر. والوحشية اتجاه فني ظهر مع بدايات القرن العشرين **(1903)**، وارتبط ذلك في عام **1904** لما وُضعت بصالون الخريف بباريس في صالة واحدة أعمال "**فان جوخ**" و "**ماتيس**" و"**فلامنك**" و "**جوجان**" و "**جورج روو**" و "**دوفي**"...، وهي تمتاز بالثورة الصارخة الطاغية في استعمال الألوان القوية الصريحة المتفجرة ، وقد عنوا في لوحاتهم عناية كبيرة بالتوفيق بين الألوان المتضاربة والمتصارعة والمتناقضة [1]، بالإضافة إلى تخليع الأشكال وعدم الاهتمام بمطابقتها للتشريح أو الشكل الطبيعي ، وكانت القاعة التي عرضت بها أعمال هؤلاء الفنانين في الصالون بها عمل من أعمال "دوناتلو" ، وقد هاجمهم الناقد "لويس فوكسيل" مشبها أعمالهم بقبائل "الفوف" الأفريقية آكلة لحوم البشر وقد تجمعت حول ضحيتها وهي العمل الفني "لدوناتلو" ، فكتب مقالا هجوميا عليهم تحت عنوان "**دوناتلو بين الفوف**" أي بين المتوحشين، ومن هنا جاءت تسمية مذهبهم "**بالفوفيزم**" **(Faufism)**. ويعد **هنري ماتيس Henri Matisse (1869-1945)** الفنان الرائد للمدرسة الوحشية[2]. **يرظر نموذج (شكل50).**



الشكل50

"Girl Reading (La Lecture)", (1905), Oil on canvas, 59,4×72,7cm, Paris, Henri Matisse.

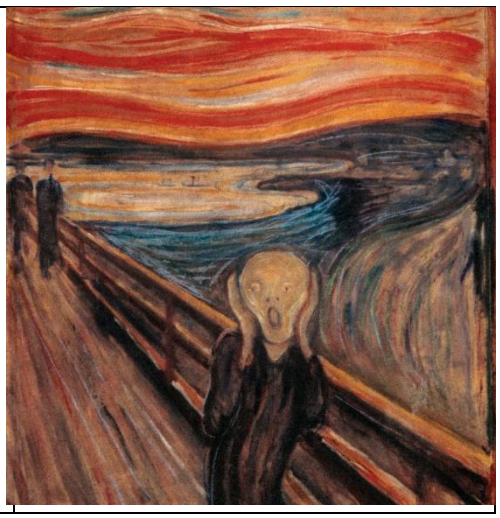
المصدر: John Elderfield, Matisse (in the collection of the museum of modern Art), museum of modern Art, New York 1978, P.45.

[1] حسين أحمد سليم آل الحاج يونس، مدارس الفن التشكيلي دراسة موجزة: القسم الأول، لبنان، موقع دنيا الوطن، نشر بتاريخ: 2006/10/16، أطلع بتاريخ: 2020/07/23؛
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2006/10/16/59692.html

[2] المرجع نفسه.

1-1-2-1-3-12- المدرسة التعبيرية Expressionism:

ظهرت المدرسة التعبيرية بألمانيا سنة **1910**، بوجه مناقض للتأثيرية، حيث إهتمت – التعبيرية– بتسجيل مظاهر الأشياء بهدف إظهار عمق ما يتم تصويره، إذ كانت بداياتها على يد كل من الهولندي "فان غوخ"، والنرويجي "إدوارد مونخ"، والروسي "فاسيلي كاندنسكي"، والنمساوي "كوكوشا"، إضافة إلى البلجيكي "جيمس أنسور". ومع بروز جماعة "**الفارس الأزرق**" بـ مدينة " **ميونخ**" الألمانية سنة **1911** تحت قيادة "**كاندنسكي**" و "**فرانز مارك**" تمكنت وفي وقت قصير أن تجعل من التعبيرية أرقى حركة فنية بألمانيا، لكن سرعان ما ما تم محاربتها ومطاردة روادها بعد ما إستولى النازيون على الحكم، ومن أهم ميزات هذه المدرسة الأعمال الفنية التي تنبأت بالحرب وما ينجم عنها من دمار وخراب وإنهيار وتشائم[1]. **ينظر نموذج عن المدرسة التعبيرية (شكل51).**



الشكل51؛

"The Scream", (1893), Tempera on board, 66×83,5cm, Munch-museet, Oslo, Edvard Munch.

المصدر:

Ashley Bassie, Expressionism, Parkston International, USA, 2014, P.67.

[1] حميد سباع، الفن التشكيلي وعالم المكفوف: تطبيق تقنية براي على الفن التشكيلي، دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص.75.

2- الفن العربي الاسلامي

2-1 الفن التشكيلي العربي:

أخذ الفن التشكيلي العربي هذه التسمية نسبة إلى ما يحمله جوهره، لتلك الدول العربية الإسلامية بما فيه ذلك الترابط الجغرافي والتاريخي. إذ أن الفن التشكيلي الجزائري يرتبط إرتباطا كبيرا بالفن العربي بحكم قدرة تأقلم كلا الطرفين عند تواجدهما على أرض واحدة، ما يكسب الفن الجزائري من زاوية أخرى الأصالة والإنتماء، حينما يعبر الفن العربي على الثقافة الوطنية والتي كثيرا ما تتشارك فيها هاته الأمم في العديد منها[1].

إن واقع الفنان العربي في العصر الحالي، نجده قد انصهر ضمن تيار الانفتاح العالمي، ولم تعد له هوية واضحة نتيجة إهتمامه بالتقليد المقتبس من الفن الغربي، متناسيا إرثه الحضاري الغني والمتميز، في حين لا يوجد مجال للمقارنة بين الكم الهائل للأعمال الفنية التي أنتجها الفنانون العرب والأعمال الغربية[2].

وفي نفس السياق، يرى محمد حسين جودي أن الفنانين التشكيليين العرب كانت لهم إستجابة أو تبعية غير واعية لمخططات الغرب العدوانية، من خلال مفاهيم ونظريات في الفن التشكيلي وإعادة تجربتها من قبل الفنانين العرب، لغرض تعجيز هؤلاء من التطور الفكري والفني ورفع التحدي، في محاولة فصل الفنان العربي المعاصر عن فنه العربي الإسلامي[3].

---

[1] MOHAMED KHADDA, Elements pour un Art nouveau suivi de feuillets epars liés et indits, édition barzakh, Alger, 2015, P.20.

[2] حلا الصابوني، علي السرميني، ملخص الفن الاسلامي في المشرق العربي منذ نشأته حتى القرن العاشر الميلادي في نماذج من الفنون الجدارية (فسيفساء وتصوير جداري، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، م.25، ع. 2، سوريا، 2009، ص. 618.

[3] محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط.1، عمان، 1998، ص.9.

حقيقة جاءت المخططات الغربية بأخبث الأساليب من ضمنها تلك النظريات اللاواقعية والمادية، لطمس هوية الأمة العربية وتفكيكها، وفصل كل ما يربطها بتراثها وماضيها. لكن الفنان العربي لم يندفع بكل تلك الإستجابة والتبعية المفرطتين، خاصة لما تعلق الأمر بالحقبة الإستعمارية الفرنسية بالوطن العربي الملازمة للمدارس الغربية المعاصرة، التي أتت للتعتيم ودفن المدارس الفنية العربية الأصيلة، حيث في هذه الفترة بالذات كان لزاما على الفنان العربي التعرف على الفن الآخر ودراسته وللتمويه من خلاله، حتى يتسنى له مواجهته، نجد ذلك في العديد من اللوحات المنتمية للمدرسة الواقعية، التجريدية لفنانين عرب تتضمن مكوناتها تصويرا يعكس أصالة وإنتماء الفنان العربي في لغة إيحائية ذات دلالة وأبعاد إسلامية، في شكل جمالي معاصر، إذ هذا ما يفسر فكر ووعي الفنان العربي بقضاياه التحررية، من منطق التفتح على الآخر دون إبتعاده عن أصالته، وقيمه الحضارية العربية الإسلامية.

وسعيا لذلك، نجد مثلا من بين المدارس العربية، تأسيس مدرسة **"جماعة البعد الواحد"** عام **1971م** ببغداد، والتي تعتمد على الحرف العربي في أسلوبه الجمالي العربي كعنصر أساسي في تشكيلات التحف الفنية [1]، مع الإعتماد على الأسلوب التجريدي إلى جانب التكوين الزخرفي بأنواعه وبمختلف التقنيات الفنية، ترجمة للخصوصيات وكذا الإنتماء العربي الإسلامي.

هذا ما عكسه عديد من الفنانين العرب من خلال النهج التأثيري الفطري المتشبع تجريديا، مقاومين ورافضين للتقليد والتقيد بالأطر الكلاسيكية، أبرزهم الفنان القطري **حسن الملا** في أعماله التشريحية كلوحتة **"العطشان"** التي تصور معاناة بحار خليجي يتلهف للماء العذب، حيث تظهر الشخصية مرسومة بفطرية تأثيرية من خلال المعالجة الفنية للباس

[1] محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط.1، عمان، 1998، ص.186.

الرجل والسفينة الموجودة بالجانب الأيمن للوحة [1]. والفنان الجزائري محمد راسم الذي إستلهم في أعماله الفنية من الإسلام واللغة العربية والأصول، حينما وظف الحروف (الكلمة العربية)، المنمنمة المزخرفة بأشكالها المتنوعة مشكلا تركيبا يصور أفراد المجتمع المسلم في عدة مواضيع، دينية، عادات وتقاليد، لباس، مقاومة العدو،... وغيرها.

2-2 الفن الاسلامي:

لطالما إقترن الفن الجزائري بالفن العربي الإسلامي في الكثير من المناسبات الفنية ومن خلال الأعمال والمنجزات الفنية للجزائريين أنفسهم، خاصة لما تطغى اللمسة الفنية الإسلامية على العديد من أعمالهم. فهذا دون شك، حصل نتيجة للإرتباطات والإنتماءات العقائدية والجغرافيا التي تربط الجزائر بالشعوب العربية الإسلامية.

إلى جانب أن الجزائر وبعد الفتح الإسلامي لها، ورثت عن العرب المسلمين الكثير من الأثار والمعالم التي هي قائمة إلى اليوم والمنتشرة في مختلف مناطق الجزائر والتي ترجع بدورها إلى الحضارة الإسلامية[2].

توحي تسميته –الفن الاسلامي– إلى ما تعلق بخصوصيات فن العرب والمسلمين وحدهم فقط، وتَميزُه عن فنون الحضارات القديمة الأخرى، تحت تسمية " **فن الأرابيسك**" نسبة للعرب حسب ما تدل عليه تسميته. كما يقودنا التطرق للفن الاسلامي مباشرة إلى الحديث عن الخط العربي بالدرجة الأولى وتعلق المسلمين به بإعتباره أرقى الفنون، لأنه يستمد وقاره من نقل كلمات القرآن الكريم، إلى جانب العمارة ومكانتها الرئيسية في الفنون الاسلامية لما كان لها من دور رئيسي في إنشاء المساجد، وتميزها بالطابع الإسلامي. لاسيما فن الزخرفة، والنحت على الحجر، والرسم على الخشب، والفسيقساء، والنقش على الجدران.

[1] محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، مرجع سابق، ص.189.

[2] إبراهيم مردوخ، واقع الفن التشكيلي في الجزائر، مؤتمر، مرجع سابق، ص. 89.

إن الفن الاسلامي كما عبَّر عنه محمد قطب بقوله: "إنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصوير الاسلامي لهذا الوجود، وهو التعبير الجميل عن الكون والحياة والانسان، من خلال تصور الاسلام للكون والحياة والانسان، وهو الفن الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق"[1].

وعلى حسب ما تم تناوله، الأنسب للغوص في الفن الاسلامي من بابه الأوسع، يُلزم الباحث الكشف عن تاريخ نشأته للتعريف به على أكمل وجه، وما له من صلة بالحضارة العربية الاسلامية؛

1-2-2 نشأة الفن الاسلامي:

يعد موضوع الفن الاسلامي وتاريخه موضوع مهم وممتع لإرتباطه الوثيق والأساسي بتاريخ الحضارة الإسلامية، فالفن مرآة صادقة تعكس حياة الأمم وتصور أهدافها وحضاراتها[2].

إن إنفتاح العرب قديما على مختلف الحضارات، كالحضارة البزنطية والفارسية والهندية نتيجة السفر والتبادل التجاري، إلا أنهم لم يبدوا إهتماما بفنون تلك الحضارات، وانصب ميولهم إلى إقتناء إحتياجاتهم الضرورية في تأمين الحياة، والسعي نحو جلب مختلف المواد كالأسلحة والحلي، والقماش، وغيرها. ومع مجيئ الإسلام تغير نمط حياة العرب بسبب تأثرهم بفنون الشعوب الأخرى، في ممارستهم الفنية وفق ما يتماشى والدين الإسلامي[3]

وبغية التحديد، يعود قيام الفن الإسلامي إلى عصر بني أمية، ونُسب الطراز الأموي إليهم، ويعد أول المدارس الفنية الإسلامية. مع ظهور الأثر الفني لبلاد الشام واضحا ولا سيما أن مدينة دمشق كانت عاصمة الأمويين، وبعد مجيئ الخلافة العباسية سنة **132هـ**

[1] فهد السماري، الفن الاسلامي، الطالب المسلم، جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية –عمادة شؤون الطلاب–، ع.3، المملكة العربية السعودية، 1980، ص.115.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] Burckhardt Titus, L’art de l’islam, langage et signification, Sindbad, Paris, 1985, p.2

(750م)، وإنتقال الحكم إلى العراق، أخذت السيادة في العالم الإسلامي إتجاها جديدا، ليقوم الطراز العباسي الذي غلبت عليه الأساليب الفنية الفارسية [1]، حيث بدا الأسلوب الفني الإسلامي واضحا في القرن الثالث هجري، في مدينة سامراء التي نشأت في ذلك القرن، فأطلق عليه علماء تاريخ الفنون إسم **(أرابيسك)** نسبة إلى العرب على أنهم هم أول من ابتكره[2]

ومع فتح الفاطميين لمصر سنة **358هـ (969م)**، وجعلها مقرا لخلافتهم قام على يدهم الطراز الفاطمي، حيث عرف هذا الطراز إزدهارا في مصر والشام بفضل استتباب الأمن واستقلال البلاد. لكن سرعان ما إنتقل الطراز الفاطمي إلى الطراز المملوكي مع حكم الدولة الأيوبية بمصر، الذي عرف هو الآخر إزدهار في مصر والشام فيما بين القرنين **السابع** و**العاشر** بعد الهجرة **(13-16م)**. وبعد قضاء العثمانيين على دولة المماليك سنة **923هـ (1517م)** رحل عنها الكثير من الصناع المهرة، ليعرف العصر التركي في مصر عصر ركود فني. ومع كل هذا، تقريبا إستغرقت العملية ثلاثة قرون ليكسب الفن الإسلامي خصوصيته وتميزه الفريد عن سائر الفنون الأخرى[3].

فممارسة الفنون في المنظور الإسلامي في الغالب إرتبطت إرتباطا وثيقا بمقاصد الشريعة الإسلامية، ولذا فقد وضعت الشريعة ضوابط يجب أخذها في الحسبان عند ممارسة أشكال الفنون المختلفة، وقد أثر ذلك بدوره في إقبال المسلمين على فنون بعينها، فأبدعوا فيها إبداعا، وتراجع اهتمامهم بفنون أخرى[4].

---

[1] حلا الصابوني، علي السرميني، ملخص الفن الاسلامي في المشرق العربي منذ نشأته حتى القرن العاشر الميلادي في نماذج من الفنون الجدارية (فسيفساء وتصوير جداري)، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، م. 25، ع. 2، سوريا، 2009، ص.603-604.

[2] سعاد ماهر محمد، مرجع سابق، ص.6.

[3] حلا الصابوني، علي السرميني، مرجع سابق، ص.604.

[4] سيد أحمد بخيت علي، تصنيف الفنون العربية والإسلامية: دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط. 1، و.م.الأمريكية، 2011، ص.17.

2-2-2 موقف الإسلام من التصوير:

إستند العلماء المسلمون في موقفهم عن التصوير إلى نصوص القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة. ومع هذا لا يوجد نص صريح في القرآن حول منع التصاوير، لكن وردت بعض الأحاديث في الصحيحين تمنع التصوير وتنهى عنه[1].

ومن هذا المنطلق أتى تفرقهم على أساس ثلاثة مواقف، ففريق منهم منع التصوير ونهى عنه إستنادا لقول عائشة رضي الله عنها أنها قالت: «واعد الرسول صلى الله عليه وسلم جبريل عليه السلام في ساعة يأتيه، فجاءت تلك الساعة ولم يأته، وفي يده عصا فألقاها من يده وقال ما يُخْلِف الله وعده لرسله ثم التفت فإذا جرو كلب تحت سريره فقال يا عائشة متى دخل هذا الكلب هاهنا فقلت ما دريت فأمر به فأخرج فجاء جبريل فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم واعدتني فجلست لك فلم تأت فقال منعني ذلك الكلب الذي كان في بيتك إنا لا ندخل بيتا فيه كلب ولا صورة» ، كما قالت في رواية أخرى : « أنها نصبت سترا فيه تصاوير فدخل رسول الله صلى الله عليه وسلم فنزعه قالت فقطعته وسادتين، فقالت كان الرسول صلى الله عليه وسلم يرتفق عليهم»[2].

والآخر نظر إليه بالكراهية على حسب ما جاء في قوله صلى الله عليه وسلم: "إن الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصورة. قال ثم إشتكى زيد فعدناه فاذا على بابه ستر فيه صورة فقلنا لعبد الله ربيب ميمونة زوج رسول الله، صلى الله عليه وسلم. الم يخبرنا زيد عن الصور يوم الأول فقال الم تسمعه حين قال إلا رقما في ثوب" في إشارة الى أنه لا حرج في التصوير المرقم الغير المجسم. والثالث بإباحته، حيث أن نظرة علماء العصر المسلمين، والمجتهدون منهم يرون بإباحة التصوير إذا كان لأغراض الزينة أو لأغراض علمية، إذ تبقى

[1] صفية مناد، الشارف لطروش، إشكالية التصوير الاسلامي بين الإباحة والتحريم، مجلة الحضارة الإسلامية، م.20، ع.1، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2019، ص.181.

[2] مرجع نفسه، صفحة نفسها.

هذه النظرة المتحفظة إزاء التصوير كمحدد لمعالم الفن الإسلامي المُبتعِد عن التجسيد متجها إلى التجريد في إستغلاله للعناصر الغير آدمية والحيوانية، موظفا للزخارف المستوحاة من العناصر النباتية والهندسية، والتي نجدها بارزة في مختلف المجالات كالعمارة وفي تزيين المساجد ومختلف الكتب، وأكثر إستعمالا كذلك في الفنون التطبيقية لتزيين الأواني ومختلف الأدوات[1]. كما يحكى عن عائشة رضي الله عنها أنها حين زُفَّت إلى الرسول صلى اللهه عليه وسلم حملت معها دمى كانت تلعب بها، ولقد سألها عنها الرسول مرة فأجابته بأنها خيول سليمان فسكت عليه الصلاة والسلام ولم يعد لسُؤلها مرة أخرى، هذا إلى أن زوجات الرسول صلى الله عليه وسلم –كما يروي أصحاب السير والأخبار– كن يتخذن أقمشة مزخرفة برسوم الإنسان والحيوان

وبالعودة لأصل تحريم الإسلام للتصوير في رأي بعض الفقهاء يرجع إلى الخوف من ما قد يؤدي إلى العودة إلى عبادة الأوثان والأصنام ومضاهاة خلق الله، فضلا عن كراهية العيش في الرفاهية والبذخ اللذين يبعدان الإنسان ع ن عبادة الخالق. وكيفما كان الحال فإنّ هذا التحريم لم يقض تماما على فن التصوير، وما يبرزه تاريخ الفن الإسلامي أنّ الكثير من الفنانين المسلمين لم يكترثوا كثيرا بالتحريم، لما عرفه فن التصوير في العديد م ن المناطق الإسلامية، لاسيما تلك الأقاليم التي لديها إرتباطات عريقة بهذا الفن الأصيل كالعراق ومصر وإيران والهند وتركيا[2].

وأما بخصوص القرآن الكريم ليس فيه ما يشير عن قرب أو عن بعد إلى تحريم التصوير، حيث يوجد في ثنايا كلام الله تعالى في كتابه الكريم ما يرمز إلى صور تشكل من المعاني لوحات فنية تنطق بما في القرآن من إعجاز، وما يدل على أن الجمال نعمة من الله ما لم يجر الناس إلى الشرك بالله. وفي هذا الصدد يقول المؤرخ الإسلامي د. محمد عمارة: إن

[1] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص.12–13.

[2] بلحاج معروف، فن التصوير الإسلامي والمصورون في العصر الوسيط، مجلة الناصرية للدراسات الإجتماعية والتاريخية، م.4، ع.1، جامعة معسكر، 2013، ص.485.

موقف القرآن الكريم من التصوير والتماثيل للأحياء ليس واحدا وليس عاما وليس مطلقا. فحيثما تكون سبيلا للشرك بالله –شركا جليا أو خفيا– فهي حرام، والواجب تحطيمها، أما عندما تنتفى مظنة عبادتها وتعظيمها والشرك بواسطتها فهي عندئذ من نعم الله[1].

ففي القرآن الكريم هناك لوحات تعبر بالصور المرئية والمحسوسة عن المعاني والأفكار والمقولات...، فعندما يتحدث القرآن الكريم عن الذين كفروا فأحبط الكفر أعمالهم، من مثلها نجده يُمثل هذه الفكرة فيعرضها في صور محسوسة، ورسمها في لوحات فنية تراها العين عندما ينطق بها اللسان، إذ أن القرآن الكريم يُصوِر الأفكار فيحيل المعوقات إلى صور محسوسة تعرضها آياته الكريمة في لوحات[2].

وهو ما يبدو جليا في كثير من الآيات القرآنية الكريمة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

سورة ابراهيم الآية 21 ﴿مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف لا يقدرون مما كسبوا على شيئ ذلك هو الضلال البعيد ﴾. وفي الآية 24 من سورة يونس: ﴿إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلنه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما ياكل الناس والأنعم حتى إذا أخذت الأرض زُخرُفَها وازَّيَّنَّت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس، كذلك نُفصِّل الآيات لقوم يتفكَّرون﴾[3].

---

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي (تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى)، ط.1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2001، ص.5.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] **القرآن الكريم:** شرف الكتابة الخطاط عثمان طه، برواية ورش، ط1، مؤسسة دار الشربجي للطباعة والنشر (مؤسسة متخصصة بطباعة القرآن الكريم)، دمشق (سوريا)، 1440هـ/2019م، ص. 257 (الآية 21 من سورة إبراهيم)، ص. 211 (الآية 24 من سورة يونس).

ولكن ثَمَّة، إلى هذا الذي يحمل في طياته إباحة التصوير، ما يحمل في طياته هو الآخر ما يُحرمه ويَصرف الناس عنه[1].

3-2-2 خصائص التصوير الاسلامي:

للتصوير الاسلامي مكانة مرموقة مقارنة مع فنون الحضارات المختلفة لا سيما الغربية منها والشرقية، وإنبهار شعوبها به لمميزاته الجمالية الراقية، والخاصة لإرتباطه في التجسيد المباشر للحياة اليومية للشعوب بما فيها الحرف، العمارة، وغير ذلك، مستوحيا بصمته وبما تعلق بعبادات المسلم وعاداته وتقاليده من الدين الاسلامي، إلى جانب إختلافه الشاسع عن التصوير الآخر شكلا ومضمونا، مما جعله ينتشر في مختلف بقاع العالم، وتدارسه بإهتمام. فبمجرد التفكير في التصوير الاسلامي يتبادر للأذهان عالم المنمنمة، والزخرفة بأشكالها وكذا الخط العربي اللامتناهي، التي تفرض على الباحث المرور عليها من خلال التطرق للفن الاسلامي.

تماشيا مع ذلك، يعتبر الفن الاسلامي من أوسع الفنون انتشارا وأكثرها تنوعا، ليمتد بعد محاكاة الفنون القديمة وإجتذاب الجوانب الجمالية منها والاضافة الموفقة عليها، معتمدا على روح الاسلام الصافية الملهمة وجمال نفسية المسلمين وحسن ذوقهم وصفاء تذوقهم[2].

ليعرف الفن الاسلامي تطورا مستمرا فتميز بتلك الأشكال الهندسية المتشابكة والمتداخلة فيما بينها التي تشكل وحدات زخرفية رائعة، تتخللها أزهار وأشجار وأوراق وطيور وحيوانات، بعد تحويرها ووضعها في تركيبات زخرفية تتكرر بشكل جميل لا تمله العين. ليُمْضِيَ الفن الاسلامي بصمته على مختلف الصناعات والحرف كلها، كزخارف القرآن

[1] المرجع نفسه، ص.5-6.

[2] فهد السماري، مرجع سابق، ص.115.

الكريم وتزيين المخطوطات بالرسوم التي سميت بالمنمنمات، أشهرها مخطوط كليلة ودمنة، وخطوط الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني في القرن الثالث عشر[1].

ومن أهم العناصر المميزة للفن الاسلامي الخط العربي، حيث يعد الخط المكي والخط المدني من أوائل أشكاله، وتفنن الخطاطون في الإبداع فيه زاد من تطويرهم لأشكال متنوعة لتزيد على المئة، حيث عرف الخط الكوفي انتشارا واسعا في أنحاء العالم الاسلامي، مُستخدَما بقوة في كتابة المصاحف، وعلى النقود، وفي العمائر وشواهد القبور...، ومن أهم الخطوط العربية نجد خط النسخ والثلث والرقعة والريحاني والديواني والمغربي...، ليأخذ الخط العربي الاسلامي ميزة الزخرفة بإعتبار حروفه الأصلح والأنسب للإستقامة والإنبساط والتقويس، نتيجة سهولة وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى مُقدِمَة تزيينات تتصف بالإتزان والإبداع والجمال، إذ وظف الخط العربي وبإهتمام كبير في شكله الفني الاسلامي لعمارة المساجد بكثرة مترجمة لمفاهيم الفكر الاسلامي من خلال تلك الزخارف اللامتناهية[2].

ولعل أهم ميزة إتصف بها التصوير الاسلامي، خلو مواضيعه من إبراز ذاتية الفنان، إذا ما قورن مع التصوير الغربي التي تتمحور مواضعه أساسا على تأكيد آنا الفنان الغربي، إذ يعتبر فن الشرق بمثابة نقيض النزعة الذاتية الغربية، حيث إستبعد الفنان الشرقي في أعماله كل ما تعلق بذاتيته، أو حتى التفكير في أناه[3].

وفي نفس السياق، يدلي **الدكتور يسري عبد الغني** أن من ميزات الفن الاسلامي التي جعلته يختلف عن غيره، والتعرف عليه بمجرد النظر إليه، اتسامه بالدقة الحِرفية العالية في الزخرفة، المستخدمة بكثرة في المساجد والقصور ، والتي أخذت أشكالا نباتية، حيوانية، هندسية، بدلا عن تصوير النبات والحيوان[4]. كما تميز الفن الاسلامي بإستخدام الكتابة حتى

---

[1] حلا الصابوني، علي السرميني، مرجع سابق، ص.604-605.

[2] نفس المرجع، ص.605-606.

[3] مكداشي غازي، وحدة الفنون الإسلامية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت (لبنان)، 1995، ص.147.

[4] يسري عبد الغني، من سمات الفن الإسلامي، موقع روافد بوست، نشر بتاريخ: 2020/11/18، أطلع بتاريخ: 2020/12/11: https://www.rawafidpost.com/archives/14334

سمي بفن الخط العربي، من خلال إبداع الفنان المسلم تجميل وزخرفة الأحرف العربية، منها إستخدام الآيات القرآنية على حوائط المساجد ، لذلك جمع الفن الإسلامي بين عدة عناصر من النادر أن يجمعها نوع من الفنون الأخرى، فهو فن تعبيري له ملامح جمالية وعلمية عالية في حين أن له جانب روحاني بسبب ارتباطه بالدين الإسلامي الذي يعد السبب الأساسي في تميزه عن الفنون الأخرى . إضافة إلى ذلك أنه تميز بالضخامة بخصوص العمارة الاسلامية، وبالحجم الصغير الدقيق بخصوص التشكيل الزخرفي في آن واحد [1]. **(ينظر الشكلين 52 و53).**

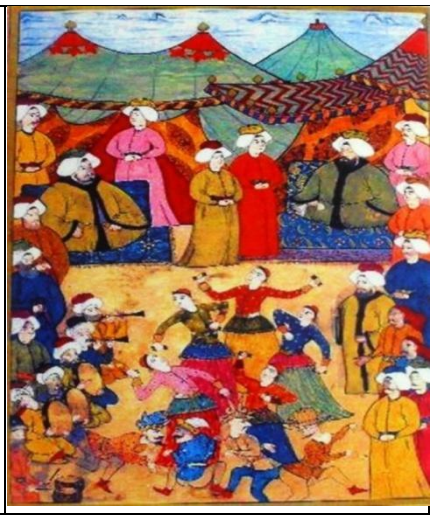
وبخصوص الألوان إستخدم الفنان المسلم ألوان عديدة والتي كان إرتباطها بالنزعات الفكرية والعقائدية، منها ما هي متوارثة ومنها ماهي ذات أصول دينية، فمن الألوان المستعملة لدى المدرسة العثمانية، **اللون الأحمر** الرامز للقوة والنصر، **اللون الأخضر** الدال على الجنة، **اللون الأزرق** الذي أستخدم في تلوين الملابس الصوفية للدلالة على منع الحسد وإبعاد الشرور، **اللون الأبيض** المرتبط بالنقاء والصفاء، والمعبر عن النور المحمدي، اللون **الأسود** والذي كان قليل الإستخدام لانه غير محبب إلى نفوس المسلمين، حيث وظف فقط في تحديد بعض الخطوط في الزخرفة، اللون **الأصفر الذهبي** الدال على الضوء والشمس والنور الإلهي[2]. **(ينظر الشكل54)** نموذج عن المدرسة العربية الإسلامية العثمانية؛

[1] يسري عبد الغني، مرجع سابق: https://www.rawafidpost.com/archives/14334

[2] حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، م.18، ع.18، مصر، 2017، ص.435.

الشكل52؛ زخرفة هندسية نباتية إسلامية	الشكل53؛ زخرفة نباتية إسلامية

المصدر: حلا الصابوني، علي السرميني، ملخص الفن الاسلامي في المشرق العربي منذ نشأته حتى القرن العاشر الميلادي في نماذج من الفنون الجدارية (فسيفساء وتصوير جداري)، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، م.25، ع. 2، سوريا، 2009، ص.608.



الشكل54؛

مخطوط سور نامة، موضوع: إحتفالات بقصر الحكم، مكتبة متحف طوبقابو سراي بإستانبول، عن ذكي محمد حسن.

المصدر:

حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، م.18، ع.18، مصر، 2017، ص.445.

4-2-2 مدارس التصوير الاسلامي:

مدارس التصوير في الفن الإسلامي أربع، متمثلة في: المدرسة العربية، والإيرانية، والهندية (المغولية)، والتركية (العثمانية)؛

1-4-2-2 المدرسة العربية:

هي تلك المدرسة التي إنتشرت في المنطقة العربية من العالم الإسلامي، إمتدت من العراق على الخليج الفارسي إلى الأندلس المطلة على المحيط الأطلسي، والتي يربط بينها جميعا وحدة الجنس واللغة، فشعوبها تنتمي إلى الجنس السامي ولغتها العربية[1].

ومن أهم المراكز الفنية لهذه المدرسة بغداد والموصل ودمشق والقاهرة وغرناطة، ولذلك كانت من أوسع مدارس التصوير الإسلامي إنتشارا، ومن أقدمها أيضا إذ وصل إنتاجها مما يرجع إلى القرن الثاني الهجري، لتأخذ تلك الأساليب الفنية أسماء الدول التي نشأة وتطورت بها، المتمثلة في: التصوير الطولوني والإخشيدي (أقدم أمثلة التصوير في المخطوطات، عبارة عن مجموعة من الرسوم على ورق بردي عثر عليه في مدينة الأشمونين بمصر، محفوظ بالمكتبة الأهلية بفيينا)، التصوير الفاطمي، التصوير العباسي، التصوير المملوكي، التصوير الأندلسي [2]. **(ينظر الشكلين 55 و 56)** كنموذج عن المدرسة العربية.

الشكل55	**الشكل56**
جنديان، (المدرسة العربية بمصر)، التصوير الفاطمي، ق. 5هـ، (11م).	صورة من كتاب البيطرة، (المدرسة العربية بالعراق)، 605هـ (1209م).
المصدر: جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، دار القلم، مصر، 1962، ص.27 وص. 35.	

[1] جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، دار القلم، مصر، 1962، ص.21.

[2] المرجع نفسه، ص.21-45.

2-4-2-2 المدرسة الإيرانية:

بعد إستلاء المغول على العراق، وسقوط بغداد في أيديهم عام **656هـ (1258م)**، كان له أثره على التصوير العربي في هذه البلاد، وكذا على التصوير الإيراني، ذلك أن التصوير في هذه البلاد كان قبل الفتح المغولي لها شديد التأثر بأساليب المدرسة العربية، بإعتبار إيران جزء من الإمبراطورية الإسلامية...، أما بعد إستيلاء المغول على إيران أخذ التصوير الإيراني طابع وذاتية خاصة به، فالواقع أنه لم يبدأ إلا مع المغول الذي تنسب إليهم مدرسة التصوير التي شهدتها إيران من مطلع القرن الرابع عشر ميلادي [1]. إذ مر التصوير بصفة عامة بمراحل ثلاث: أولاها في عصر الإيلخانات المغول **(1295-1392م)**، وثانيها التصوير في عصر التيموريين بعهديه الأول **(1400-1450م)**، والثاني **(1457-1507م)**، ولا يقتصر التصوير في هذا العصر على هراة فحسب بل يشمل أيضا مدارس شيراز وتبريز وبخاري وقزوين وغيرها. وثالثة هذه المراحل التصوير في العصر الصفوي مع مطلع القرن السادس عشر [2]. **(ينظر الشكلين57 و58)** كنموذج عن المدرسة الايرانية.

الشكل58	**الشكل57**
لوحة: راع يرعى غنمه، رضا عباس، (المدرسة الايرانية)، ق.11هـ، (17م).	لوحة: فقهاء داحل مسجد، بهزاد، (المدرسة الايرانية)، ق.9هـ (15م).
المصدر: جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، دار القلم، مصر، 1962، ص.58 وص.64.	

[1] جمال محمد محرز، مرجع سابق، ص.46.

[2] ثروت عكاشة، مرجع سابق، ص. 30.

3-4-2-2 المدرسة الهندية:

إن نشوء المدرسة الهندية يتوافق مع تأسيس الإمبراطورية المغولية عام 1526م، حيث عرفت هذه المدرسة في أول عهدها تأثرا بالأساليب الإيرانية، وتدريجيا لوحظ أن عددا كبيرا من المصورين الهنود (الهندوس) إستطاعوا بسط أساليبهم الفنية العريقة المتمثلة في النقوش البوذية الموجودة في كهوف أجانتا وغيرها، إذ سايرت في نفس الوقت التقاليد الهندية المحلية وجنبا إلى جنب التقاليد الإيرانية، ومتغلبة على هذه الأخيرة في نهاية القرن السادس عشر ميلادي، ومن أشهر فنانيها **بشنداس، وفروخ بيك، ومنصور، أبو الحسن** الذي أطلق عليه لقب نادر الزمان، **ومراد، ومنوهر، ومحمود مراد** [1]. ومن ميزاتها الإقبال على رسم الحيوانات والنباتات والزهور الطبيعية التي يزخر بها إقليم كشمير، والإهتمام الشديد بالرسومات الشخصية **(Portrait)**، خاصة في عهد **جهانجير**، حيث إمتازت هذه الصور الشخصية بالبراعة في رسم الوجه التي تُقرب من صورة صاحبها والتعبير عن أهم صفاته، كما إمتازت برسم العمائر في خلفية الصورة بأسلوب طبيعي ومراعي لقواعد المنظور إلى حد كبير [2]. إلى جانب طراز الملابس الهندية المتميزة ولا سيما لباس الرأس، وما ميز الصور الهندية ألوانها الهادئة الداكنة، فلا يوجد لها ذلك البريق واللمعان اللذين نشاهدهما في التصوير الإيراني أو التباين والشذوذ الموجودين في ألوانه [3]، **(ينظر الشكلين 59 و60)** كنموذج عن المدرسة الهندية.

[1] جمال محمد محرز، مرجع سابق، ص.67-71.

[2] سعاد ماهر محمد، مرجع سابق، ص.248-249.

[3] جمال محمد محرز، مرجع سابق، ص.69-70.

الشكل59	الشكل60
لوحة: شاه جهان جالس على عرشه، (المدرسة الهندية المغولية)، ق.11هـ (17م).	لوحة: رسوم غزلان، المصور مراد، (المدرسة المغولية)، ق.11هـ (17م).
المصدر: جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، دار القلم، مصر، 1962، ص.70 وص.72.	

4-4-2-2 المدرسة العثمانية:

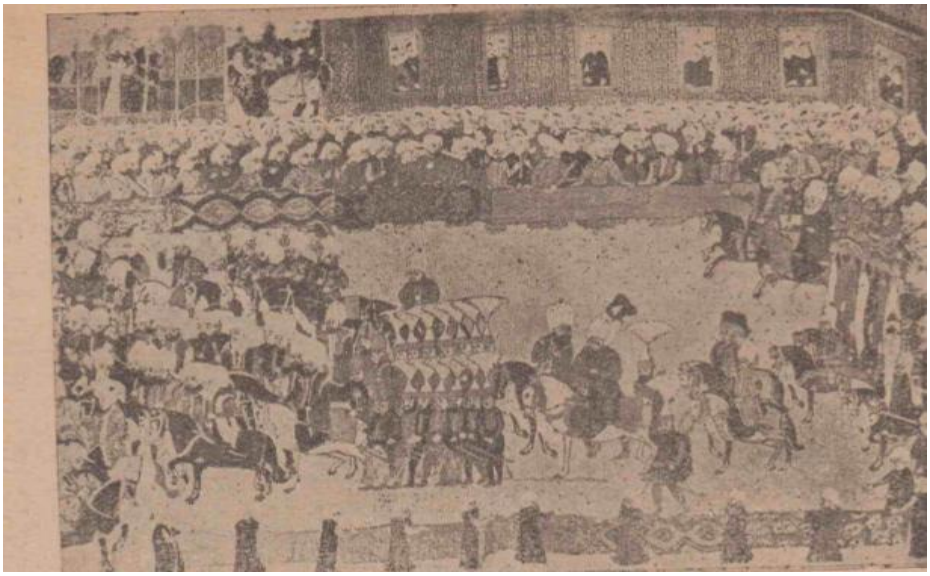
إعتماد المدرسة التركية على الفنانين الإيرانين وكذا الفناين الأوروبيين، كان له أثر بليغ على فقدانها للأصالة الخالصة، بدأً من إستقدام هؤلاء من قبل السلاطين الأتراك، وخاصة الفنانين الإيطاليين الذين كانوا يقومون بتصوير الصور الشخصية للحكام، وما ميز التصوير العثماني إستعمال الألوان الذهبية والفضية بكثرة، تكويناتها أقل صلابة من تكوينات المدرسة الهندية[1]، كما لم يغفل الفنان التركي من إظهار الخصائص العثمانية في الألبسة كالقفطان والجبة والعمائم البارزة التي كان يرتديها السلاطين ورجال البلاط ، أما عن العمائر التي تميزت بالأسقف المسنمة، وكذا إنفراد المدرسة التركية برسوم المعارك الحربية التي تعد من إبتكارات المصور التركي. وما يعاب عن التصوير التركي حسب بعض الباحثين والدارسين أنه لم يعرف إزدهارا قويا بسبب عدة عوامل منها العداوة الشديدة للتصوير حيث أن هواته كانوا يضطرون إلى إخفاء مجموعاتهم، وعدم توفر الذوق الفني لكثير من

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها لوزارة الثقافة، ط. 1، الجزائر، 2005، ص.17.

السلاطين العثمانيين، وفي بعض الأحيان الإلتجاء إلى المصورين الأجانب [1]. ومن أبرز فناني هذه المدرسة: **حيدر**، و **شبل زاده** و **لوقني**، **حسام زاد صنع الله** ، و **عنان**[2]. **(ينظر الشكل61)** كنموذج عن المدرسة العثمانية.

الشكل61

صورة من المدرسة العثمانية (التركية)، ق.11هـ (17م).



المصدر: جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، دار القلم، مصر، 1962، ص.77.

5-2-2 التجريد في الفن الإسلامي:

إقترن الفن الإسلامي بما يسمى بالتجريد من منظور ما تمليه الشريعة الإسلامية في ممارسته، وترك والإبتعاد عن ما من شأنه أن يجر إلى الشرك بالله (والعياذ بالله)، وتفاديا لذلك خوفا من وقوع الفنان المسلم في ما حرم الله، إبتعد عن كل ماهو تشخيصي مبتكرا أسلوبا جديدا مميزا أعتمد فيه أساسا على الزخرفة المجردة، مستلهما زخرفته من مختلف الأشكال النباتية والحيوانية، وأشكال هندسية أخرى، إضافة إلى توظيف الخط العربي في إخراجه المزخرف.

[1] جمال محمد محرز، مرجع سابق، ص.76-79.

[2] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، ص.17.

إن لجوء الفنان المسلم للفن التجريدي خصوصا مع بدايات الاسلام مفاده الجوهري قطع طريق العودة إلى الديانات الوثنية القديمة على الإسلام، تجنبا للتصوير التمثيلي المحرم، حيث منع التجسيد سواءا بالرسم أو النحت للأشكال الآدمية وكل ماهو روح لفترة زمنية معينة، قصد محاربة الوثنية القائمة في تلك الفترة، من منطلق أن التصوير الذي كان سائدا آنذاك لم يكن لغرض جمالي إنما لغرض اللهو والتبرك [1]. والفكر الفني التجريدي عند العرب المسلمين جاء ليفرق بين ما هو فني وما هو طبيعي، شملت رسوماته عناصر مكونة من خط ولون وشكل وحركة لتلك العناصر، بعيدة كل البعد عن تصوير تشخيصي، يظهر الانسان على سبيل المثال كمادة محسوسة ومرئية [2]، هذا ما جعل العمل الفني الإسلامي يُمارس بأبعاد ذات لغة رمزية تجريدية، وبأوجه جمالية نقية تتماشى وعقيدة المسلم.

6-2-2 الخطاب الرمزي التجريدي في الفن الإسلامي:

من بين الأساليب التي إستخدمها الفنان المسلم التي تضعه على سكة ما تمليه عليه الشريعة الاسلامية وتجنبه الوقوع في تصادم عقائدي، لما تعلق الأمر في إيمانه القوي بعظمة الإله ووحدانيته، اللغة الفنية التجريدية الإيحائية.

لذا، لم يخل التجريد الإسلامي من التعبير عن ما هو جمالي مطلق، بعيدا عن عالم التجسيد نحو عالم اللاتجسيد، من خلال تطبيق الفن الرمزي في فن الرقش مثلا، حيث ألغى الفنان المسلم الجوانب الحسية والمادية في الطبيعة، وذلك لإدراك الجوهر، معالجا مواضيعه بنسق مختلف محافظا على المفردة المجردة في توصيل المعاني والأفكار الثابتة للمتلقي، التي تتيح له (المتلقي) الوصول إلى التفسير الذهني للشكل إنطلاقا من تلك الخطوط الدالة والموحية للخصوصية الجوهرية برؤية تقرب الواقع من الخيال، ومن هنا تحولت لغة العمل

[1] بن مخلوف سليمة، التجريد في الفن الاسلامي، مجلة جماليات، جامعة عبد الحميد بن باديس، م.4،ع.1، الجزائر، 2017، ص.89-90.

[2] بن مخلوف سليمة، مرجع سابق، ص.90.

الفني الإسلامي إلى لغة رمزية إيحائية دالة [1]. إذ أبدع الفنان المسلم في فن **الأرابيسك** أسلوبا مميزا أصيلا مضامينه تلك الأحاسيس الموظفة من خلال خطوط هندسية نباتية ممتدة ومتشابكة إلى ما لا نهاية مشيرة إلى رؤية الفنان الميتافيزيقية، متجاوزا عالمه الذاتي نحو الأفق الكوني وصولا إلى عناصر ليست لها أشباه يحددها نوع التكوين [2].

خلاصة الفصل:

إن الفن الجزائري تعود أصوله بالدرجة الأولى إلى الفن التاسيلي المتجسد في تلك الرسومات والنقوشات المعبرة على الحياة الإجتماعية للإنسان القديم، ثم الفن الأمازيغي والمتمثل في مختلف الصناعات التقليدية وما تحمله من الرسومات العاكسة لسكان الأمازيغ، ثم الفن العربي الإسلامي الذي يتجلى في تلك الزخارف الخطية النباتية والهندسية المستعملة لحد الساعة من قبل الصناع لتزين السيراميك والمباني والأواني الخزفية وعلى مختلف الصناعات الشعبية، ليتبلور ذلك في ما بعد بما يعرف بفن الزخرفة (فن المينياتور) أو الرسم التصغيري الذي عرف إزدهارا في المدرسة الجزائرية المعاصرة. إلى أن عرف الفن التشكيلي الجزائري تأثرا آخرا بإنفتاحه الحذر على الفنون الغربية جراء الإحتلال الفرنسي من خلال فتحه للمدارس الغربية الفنية بالجزائر.

[1] نجوى علي عبود، عبد المولى علي البهليل، إيناس سالم الناطوح، ملامح الفن التجريدي في الفن الإسلامي، مجلة كلية الفنون والإعلام، جامعة مصراتة، ع.3، ليبيا، 2016، ص.220-221.

[2] المرجع نفسه، ص.223.

الفصل الثالث

دور المتحف في الحفاظ على التراث والهوية

1. المتاحف وتطورها عبر الأزمنة
2. أهمية ووظيفة المتحف
3. المتحف والجمهور

1. المتاحف وتطورها عبر الأزمنة

تعد المتاحف مرآة الأمم لماضيها وحاضرها فهي بمثابة همزة وصل بين الأجيال الحاضرة واللاحقة بالأجيال السابقة، فالشعوب تتميز عن بعضها البعض من خلال ذاكرتها فلكل أمة ذاكرة خاصة بها يشترك فيها جميع أفرادها من خلال موروثاتها الثقافية التي تركتها أبناء تلك الأمة السابقين المتمثلة في إنجازاتهم وإسهاماتهم الخاصة بهم.

ونظرا لأهمية الموروث توجب حمايته والحفاظ عليه وعرضه لأبناء الأمة الحاليين، ولتحقيق ذلك يبقى المتحف من أهم الوسائل التي تربط بين ماضي الشعوب وحاضرها من خلال الحفاظ على تلك المخلفات وعرضها للأجيال الحالية والآتية.

كما تعتبر المتاحف كمؤسسات ومراكز تعليمية تهتم بالتاريخ والتراث حيث تعكس هذه المتاحف جوانب مختلفة من تاريخ الوطن والهوية الثقافية للشعب . وتشييد المتاحف يعتبر ضرورة وطنية يتم من خلالها الحفاظ على التراث الشعبي وحماية وحفظ الموروث الثقافي للتعريف به كثروة وطنية.

إلى جانب عمل الوطن على حماية أعز ما يملك من تراث ثقافي بإعتباره أحد المكونات الرئيسية للهوية الثقافية من خلال إنشاء متاحف تعرض موجودات وممتلكات أثرية وتراثية، يتم عن طريقها توعية الأجيال القادمة بماضيها، وجلب المهتمين من جميع أنحاء العالم للأطلاع على الهوية الثقافية الخاصة بالمجتمع الجزائري، وأنه شعب صاحب تاريخ وثقافة.

هذا ما يقود الباحث للتعريف بالمتحف:

1.1 تعريف المتحف:

كلمة المتحف ذات أصل لغوي يرجع شرحها إلى معاجم وقواميس اللغة، وأما تعاريفه الإصطلاحية فهي متعددة، وذلك منذ نشأته وتطوره عبر الأزمنة وإختلاف ثقافات الشعوب.

1.1.1 التعريف اللغوي:

كلمة متحف لفظة حديثة أُشتقت من كلمة عربية قديمة هي التُحفة وتعني كلمة المتحف لغة مكان التحفة الفنية والأثرية وجمعها تحف وجمع متحف متاحف، مشتق من الفعل المجرد تحف، ومزيده أتحف الشيء وبالشيء وأتحفه به أهداه إياه وأعطاه إياه والتحفة جمعها تحف وتحائف وهي الشيء الفاخر الثمين أو البر واللطف والطرفة من الهدايا، وفي الأصل التحفة معناها التقرب والدنو[1].

والمتحف هو موضع التحف الفنية والآثار القديمة[2]، وتستحضر كلمة المتحف في الذهن مجموعة من الأفكار والتعابير كالجمال والقدم والندرة وحب الاستطلاع والتعلم[3]. وبالمفهوم البسيط هو مبنى شيد لغرض جمع مجموعة من المعروضات والمقتنيات قصد الفحص والدراسة والتمتع وكذا جلب مختلف الوثائق التاريخية، الفنية، العلمية أو الإثنوغرافية و التي يتم الحصول عليها إما عن طريق الشراء أو الهبات للأشياء الثمينة والأثار الفنية.

2.1.1 التعريف الإصطلاحي:

بإعتبار أن المتحف عبارة عن مبنى يحتوي على مجموعة من الأشياء تم جمعها وإقتنائها، عرف أيضا على أنه: مؤسسة ثقافية تعني بجمع ودراسة الشواهد التاريخية والمادية وتخزينها، لتعرض على المواطنين بإعتبارها تراثا حضاريا يتم تناقله عبر الأجيال، حيث

---

[1] بطرس البستاني، قطر المحيط، مكتبة إبراهيم صادر، بيروت، 1869، ص.171.

[2] عبد الفتاح مصطفى غنيمة، المتاحف والمعارض والقصور وسائل تعليمية، سلسلة المعرفية الحضارية 2، كلية الآداب، جامعة المنوفة، الإسكندرية (مصر)، 1990، ص.70.

[3] بطرس البستاني، المرجع نفسه.

يحمل طابع المدرسة لما يقدمه من دور تعليمي مسطر يسهر عليه مختصون وفنيون يعملون على نقل المعارف للمتعلمين[4].

كماعرفه المجلس الدولي **(ICOM)*** حسب المادة الثانية من البند الأول للقانون الأساسي للمجلس: «على أنه مؤسسة دائمة دون هدف مربح في خدمة المجتمع وتطويره مفتوحة للجمهور، وهي تقوم بأبحاث تتعلق بالشواهد المادية للإنسان وبيئته فتقتنيها وتحفظها وتنشرها ولا سيما لأغراض دراسية ومتاعية »، ويبقى هذا التعريف من قبل هاته الهيئة الغير الحكومية للمجلس الدولي للمتاحف أشمل تعريف قدمته، وبما أنها مهتمة بعالم المتاحف فهي تقدم تعاريف مختلفة للمتحف تماشيا مع تطورها وتوسع مجال إهتماماتها ومتطلبات التطور العلمي والإجتماعي وما ينجم عنه من مفاهيم متجددة.

ومن الجانب الإداري في التشريع الجزائري عرف المؤسسة المتحفية على أنها مؤسسة قائمة بذاتها تتمتع بالإستقلالية المالية والإدارية تعمل على إقتناء المقتنيات الأثرية والمجموعات ذات الطابع التاريخي أو الثقافي أو الفني وجمعها وترميمها والمحافظة عليها وعرضها للجمهور، حيث تعمل في إطار المخطط الوطني للتنمية الإقتصادية والإجتماعية والثقافية[2].

2.1 نشأة المتاحف وتطورها:

يتضح من خلال التعاريف اللغوية والإصطلاحية المتطرق إليها مسبقا بأن المتحف مر بعدة مراحل زمنية، تطور من خلالها إلى أن أصبح يعرف بالمؤسسة ذات المهام

---

[4] زيان محمد، المتحف وتنمية التذوق الفني لدى تلاميذ مدارس الطور الابتدائي: دراسة اثنوجرافية متحف أحمد زبانة أنموذجا، مجلة الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية، م. 10، ع. 1، جامعة حسيبة بن بوعلي شلف (الجزائر)، 2018، ص.109.

* **ICOM:** منظمة دولية غير حكومية تهتم بالمتاحف و محترفي المتاحف، مقرها فرنسا.

[2] موقع رسمي لوزارة الثقافة الجزائرية، http://www.m-culture.org.dz.

المختلفة منها التعليمية، الترفيهية، الثقافية، وكما كان مخصص للباحثين في جل المجالات، بإعتباره مصدرا مهم يحفظ المادة العلمية وكل ما يتعلق بمخلفات الإنسان منذ وجوده. وما يميز المتحف على أنه عرف نشأة مبكرة بالنسبة لتاريخ البشرية.

خلافا لما يعتقد الكثير من الناس أن المتاحف ظهرت فجأة وبرزت إلى الوجود كفكرة حديثة، تثبت الدراسات التاريخية أن المتحف قديم منذ وجود الإنسان على وجه المعمورة، ومن ذلك يظهر أن غريزة الجمع عند الإنسان أولا ثم الاختيار ثانيا ثم العرض ثالثا وهو الذي حدث منذ أقدم العصور [1]. اليقين أن الإحتفاظ بالشيء والمحافظة عليه من قبل المرء هو بمثابة الفكرة الرئيسية في تشييد المتاحف منذ العصور القديمة إذ عمل الإنسان البدائي على الإحتفاظ بأغراضه الثمينة ومختلف مقتناياته ووضعها في أماكن خاصة بإعتبار أن تلك التحف والقطع بمثابة حياة خاصة وواقع معين بالنسبة له والفخر بها.

ويعتبر المصريون القدامى هم أول من إهتم بالمتاحف ، من باب أن المعابد المصرية وتعلقها بالجانب الديني مارست جانبا من العرض والإقتناء، هذا ما جعل من المعابد المصرية تتقارب مع وظيفة المتحف[2].

1.2.1 المتحف خلال العهد الفرعوني:

إهتم المصريون القدماء في جمع الأشياء الثمينة والنادرة ووضعها في ما يسمى بالمتحف، إذ أثبتت الدراسات الشرقية على أن المصريين هم السباقين في الإهتمام بالمتاحف، كان ذلك من خلال المعابد المصرية ودورها الديني عن طريق الكهنة وخدماتها فيما يخص عرض مختلف التحف الثمينة والمتحصل عليها من خلال الهبات المقدمة للفراعنة.

[1] عياد موسى العوامي، علم المتاحف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 1984، ص.15.

[2] رفعت موسى محمد، مدخل إلى فن المتاحف، الدار المصرية اللبنانية، ط.1، القاهرة (مصر)، ص.23.

وفي هاته الفترة بالنسبة للفراعنة لم يكن لديهم المفهوم الواضح للمتحف، ومع ذلك توجهات الإنسان المصري القديم تمثلت في جمع وحفظ مختلف الأشياء والقطع لغرض التمتع بها، بإعتبار أن الفن عندهم وظف في المعابد لأغراض دينية، ومن بين المولوعين بحب الأثار أنذاك الأمير إبن رمسيس الثاني وتم تسجيل كل ما جعه من أثار على قاعدة مسلة في معبد الشمس والتي تعتبر اليوم أول سجل جرد للتحف في التاريخ تم العثور عليه[1].

2.2.1 المتحف عند الإغريق:

ما تميز به الإغريق هو تشييد العديد من المعابد وكثرة وجودها من قبل والإهتمام بها لما كان لها من دور كبير في العديد من الإتجاهات خاصة الدينية منها، وما دل عليه علماء الأثار أن المعابد عند الشعوب الإغريقية خصص بداخلها أماكن خاصة سميت بالمخازن يتم جمع بداخلها كل ما هو ثمين من فضة وذهب وحلي وأسلحة إلى غير ذلك.

لكن عرض هاته المقتنيات لم يتم عرضها على جميع الناس بل كان مقتصرا إلا على الملوك و رجال الدين، إنطلاقا من ذلك نشأت فكرة المتحف عند الإغريق في المدن والمعابد والتي من خلالها تم جمع بداخلها العديد من التماثيل والأثار الفنية المختلفة والتي بدورها كانت توزع بطريقة محكمة لغرض تزيين الفضاءات والمساحات إنسجاما مع المكان الموجودة به[2].

3.2.1 المتحف عند الرومان:

بدأت فكرة جمع كل ما هو ثمين وإقتناء الكنوز الفنية والإهتمام بها عند الرومان نتيجة توسعاتهم وفتوحاتهم نهاية العصر الجمهوري ، حيث تشبعت القصور الرومانية بالتحف

[1] رفعت موسى محمد، مرجع نفسه، ص.24.

[2] عياد موسى العوامي، مقدمة في علم المتاحف، المنشأة العامة للنشر، ليبيا، 1983، ص.15.

والتماثيل والكثير من التحف الفنية التشكيلية التي كانت تعرض ضمن فضاءات وقاعات خاصة، وهذا ما يتوافق بما يسمى بالمتحف، مما أدى بالملوك آنذاك بمنع جمع التحف الفنية بإعتبارها ملكا للدولة. إذ أعتبرت مثل هذه المقتنيات الثمينة من تماثيل ولوحات كشاهد لحضارة وعظمة الفن اليوناني، وكمرجع أوحد للنحت اليوناني عصر إزدهاره[1].

كما عمل حكام الروم على أنه ومن الضروري عرض تلك التماثيل والتحف الفنية من حلي ومنسوجات وغيرها في الكنائس والحمامات العامة عبر قاعات مخصصة لذلك، خاصة في مدينة روما، بهدف تثقيف الجماهير الزائرة والمترددة على مثل هذه الأماكن[2].

والأمر الملفت عند الرومان فيما يخص المتحف وطريقة إدارته، القانون الذي أتى به القيصر يوليوس في التنظيم المحكم في عملية جمع الأثار ومختلف المقتنيات وإعتبارها ملكا للدولة الرومانية، حيث إعتبر هذا القانون آلية في حماية التحف والأثار وتقنين طريقة عرضها[3].

إضافة لذلك، يعود تشييد المتاحف بإيطاليا إلى ما قبل التاريخ من خلال ما تم العثور عليه من تحف وغرائب بقصر الامبراطور الروماني قيصر أوغسطس في القرن الأول قبل الميلاد، مع التأكيد على أنه كان موجود متحف للحفريات الخاص بالعالم الإغريقي "**زيوفانس**" وأصدقائه ما بين **570 و480 ق.م**[4].

4.2.1 المتحف عند العرب المسلمين:

إذا ما تم الحديث عن المتحف عند العرب المسلمين ، فالقريب منا إلى الحقيقة أن أول مكان سمي "**ميوزيوم**" هو متحف الاسكندرية الذي تم تشييده من قبل أحد ملوك

[1] عزت زكي حامد قادوس، علم الحفائر وفن المتاحف، مطبعة الحضري الإسكندرية، مصر، 2003، ص.290.

[2] مرجع نفسه، ص.291.

[3] إبراهيم نصحي قاسم، تاريخ الرومان،ج.2، الجهاز المركزي للكتب، القاهرة، 1987، ص.824.

[4] درويش مصطفى الفار، سطور عن تاريخ المتاحف، دار الكتب القطرية، قطر، 2005، ص.7.

البطالمة في القرن الرابع قبل الميلاد، حيث أصل كلمة ميوزيوم من "**الميوزات**" **Muses** وهن الفتيات التسع بنات "زيوس" إله الإغريق الوثنيين، وعرف على متاحفهم أنها كانت تزين بالتماثيل، وملجأ للرحالة وطلاب العلم[1]. وما عرف عن المسلمين في عهد الفاطميين بمصر أنهم إتخذوا من المباني الجميلة مستودعات لتحفهم ونفائسهم الجميلة، وصنفت إلى دار السلاح، ودار الجواهر ودار النقوش ودار السروج...، وغيرها من الدور [2]، حيث ما ميز قصور الأمويين بالشام إحتوائها على تحف ثمينة، وكان للخليفة الأمين هارون الرشيد دور كبير في جمع التحف والإحتفاظ بها. كما كان الدور نفسه عند الأندلسيين في جمع كل ماهو ثمين ونفيس بأماكن خاصة داخل القصور، وعن العباسيين الذين إهتموا بدورهم في الإحتفاظ بالتحف وإقتنائها من مختلف المصادر، فكان الخليفة العباسي الراضي يعمل على جمع وتخزين التحف البلورية بقصره الخاص[3].

وخلال العهد العثماني تكدست قصور الخلفاء بمختلف الأثار، كما هو الحال بقصر طوبقا بوسراي بإسطنبول الذي يحتوي على أفخم التحف الإسلامية المجمعة من أيام محمد الفاتح، المتمثلة في ملابس السلاطين وأسلحتهم، ومختلف المخطوطات النادرة، والخزف الصيني، والمصاحف، ونتيجة لما كان يستهوي الخلفاء والأثرياء في جمع الأعمال الفنية والنفائس والمخطوطات وحث الصناع المهرة والفنانيين الموهوبين في الإبداع الفني وحب التحف الجميلة جعل منهم وضعها والإحتفاظ بها في أماكن خاصة كأثار، والتباهي بها في نفس الوقت ولتذوقها من حين للآخر[4].

---

[1] مرجع نفسه، ص.5.

[2] بشير زهدي، المتاحف، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988، ص.24.

[3] عزت زكي، حامد القدوس، تاريخ عام الفنون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2001، ص.121.

[4] لعمى عبد الرحيم، أطروحة دكتوراه، الدور التثقيفي للمتاحف الجزائرية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإجتماعية، قسم التاريخ، جامعة أبي بكر بلقايد. تلمسان، 2014/2013، ص.14.

إستنتاجا عن ما تم ذكره، يتضح على أن العرب والمسلمين إذا مالم يعرفوا المتحف بمفهومه المعاصر، فإنهم عرفوه من خلال قصورهم الجميلة التي كانت مجهزة بمجموعات من التحف الفنية والنفائس المختلفة، والتي تعتبر بمثابة متاحف خاصة[1].

5.2.1 المتحف خلال عصر النهضة:

خلال الفترة الممتدة ما بين القرن 16م والقرن 17م، شهد أنه كان هناك إهتمام من قبل قناصلة وتجار هواة في التنقيب على الأثار والتحف وجمعها، ليتطور الأمر عند هؤلاء في تقديمها على شكل مجموعات متنوعة وفي أماكن خاصة للجمهور أو بالأحرى إلى طلاب الفن والفنانين، لتشهد هذه الفترة من عصر النهضة إلى تسابق من قبل ملوك وأمراء أوروبا في مختلف المقتنيات الأثارية حرصا على تزيين متاحفها، لجلب الأنظار وتوفير نوع جديد من المعرفة والتعلم[2].

إذ بدأ المتحف بعد ذلك يأخذ طابعه المؤسساتي، وكان الغرض من إنشاء المؤسسة المتحفية بهدف بحثي في المقام الأول ثم لأهداف أخرى تعليمية وتثقيفية. ففي القرن السادس عشر **16م** إهتم ملوك وأمراء أوربا في جمع التحف والأثار الثمينة، إلى أن ظهرت مهنة التنقيب والحفر بالإعتماد على المتحف في حفظ وتخزين تلك المقتنيات.

أعتبرت المتاحف التي تم تأسيسها في العصر الحديث وبمفهومها المتطور إمتدادا وملكا للدول، فعلى سبيل المثال متحف أشموليان **Musée Ashmolean** بجامعة أكسفورد،

[1] بشير زهدي، مرجع سابق، ص.24.

[2] رفعت موسى محمد، مدخل إلى فن المتاحف، مرجع سابق، ص.34.

والذي يعتبر واحدا من المؤسسات المتحفية الكبيرة وضع خصيصا لضم الأثار القديمة ومجموعات من النقوش الرخامية القديمة وغيرها من الأشياء النادرة[1].

وعن متحف اللوفر الفرنسي المقام عام **1190** بباريس الذي يعد المتحف القومي لفرنسا لما يحويه من خلاصة لتاريخ الشعب الفرنسي وثقافته، المتمثل في الكنوز الملكية والمجوهرات، وكذا الأسلحة والمخطوطات المصورة ومختلف المقتنيات الفنية الشعبية، حتى عصر الثورة الفرنسية، ومع التطور النهضوي تم إفتتا ح متحف بألمانيا سنة **1830م** أمام الشعب الذي شيد ببرلين من طرف الملك **وليام الثالث** ملك بروسيا عام **1823**، أما عن متاحف الولايات المتحدة الأمريكية تأسيس متحف الميتروبوليتان سنة **1960** بنيويورك ، ومتحف بوسطن للفنون الجميلة سنة **1870م**[2] .

6.2.1 المتاحف في العالم العربي الحديث:

إن ظهور المتاحف بالعالم العربي كانت متأخرة مقارنة با لغرب، وذلك لعدة أسباب منها الاجتماعية، السياسية، والدينية خاصة وأن المتحف كان مرتبطا بجمع التماثيل الأمر الذي يتنافى وعقيدة المسلمين، إذ أن بداية تشييد المتاحف لدى البلدان العربية كان في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث كانت تضم في البداية آثار الحضارات السابقة للرومان والإغريق من تماثيل، لقي فخارية وبرونزية[3].

كما يعد متحف "**بولاق**" بمصر من أول المتاحف التي عرفتها العواصم العربية وذلك سنة **1958م**، فعندما كثر في مصر نهب وتهريب كنوز الأثار المصرية القديمة خارج

---

[1] حاج كولة غانية، المتاحف الجزائرية بين الوظائف الثقافية والاجتماعية في عصر ما بعد الحداثة –دراسة ميدانية لعينة من المتاحف بالجزائر العاصمة–، أطروحة دكتوراه علوم في علم الاجتماع، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة أبو القاسم سعد الله –الجزائر2، الجزائر، 2016/2015، ص.102.

[2] مرجع نفسه، ص.99–107.

[3] لعمى عبد الرحيم، الدور التثقيفي للمتاحف الجزائرية: دراسة نموذجية للمتاحف الوطنية، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، قسم التاريخ وعلم الأثار، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، 2014/2013، ص.21.

مصر، صدر مرسوما عن محمد علي باشا سنة **1835م** بأمر فيه بإنشاء مصلحة الأثار ومتحف للأثار "بولاق" ثم إفتتح المتحف، متحف باردو بتونس سنة **1888م**، والمتحف الوطني للأثار بالجزائر سنة **1897م** وبعدها متحف بغداد سنة **1925م**، ومتحف للآثار الكلاسيكية بليبيا سنة **1936م** والمتحف الوطني بدمشق بسوريا سنة **1936م**. وأنشئ أول متحف بالمملكة المغربية وهو متحف أقيم على موقع أثري سنة **1915م**، ليليه بناء متحف آخر بالرباط عام **1931م**[1].

3.1 المتحف الإلكتروني:

تشكل التقنيات الحديثة للمعلومات والاتصال في الوقت الراهن، أهم الوسائل التي يمكن أن تعمل على الدفع للتقدم بخطوات كبيرة إلى الأمام، وتفتح للمهتمين من مختلف الأطياف سواءا كانوا أفراد مجتمع، مؤسسات خاصة وعامة أو حكومات إلى غير ذلك، آفاقا للتطور والتصورات الجديدة التي تساهم في المضي قدما ومسايرة التطورات الحاصلة في ظل عصر العولمة، والإستثمار المدروس في ضل التقنيات المعلوماتية.

إن القدرة الهائلة في التطبيق الجيد والمتعدد لهذه التقنيات، في مختلف مجالات الحياة، يجعلها قابلة للإستعمال في جميع القطاعات و المؤسسات، كما هو الحال في إستخدام الرقمنة في تسيير المتاحف وإحداث متاحف إلكترونية أو بما تسمى بالمتاحف الرقمية بالعديد من دول العالم.

تعتبر المتاحف الإلكترونية وليدة المتاحف التقليديه المتاحة بالواقع المادى والموازية لها، وهذا الكيان الإفتراضي **(المتحف الرقمي)** المستمد من المتاحف التقليديه تم تطويره من خلال وسائل الاتصال الحديثه وأبرزها الانترنت لتشكل كيانا مستحدثا جديدا أطلق عليه مسمى المتاحف الالكترونية والتى تتوازى مع المتاحف التقليديه فى العديد من الوظائف،

[1] لعمى عبد الرحيم، مرجع سابق، ص.21-22.

كما يمكن القول أنه ما يميز المتاحف التقليدية عن المتاحف الإلكترونية عبر الإنترنت هى أن المتاحف الالكترونية هي متاحف ليس لها كيانا ماديا ملموسا فى البيئات الواقعيه حيث تنتقل عبر الاسلاك ويتم مشاهدتها والتفاعل معها من خلال الشاشات بعكس المتاحف التقليديه الموجودة على أرض الواقع من (جدران، أرضيات، مساحات، و غيرها) والتفاعل المباشر معها ومع جميع المحتويات المتحفيه.

1.3.1 مفهوم المتحف الإلكتروني:

يعرف المتحف الإلكتروني بالمتحف الإفتراضي "المتحف الإفتراضي هو موقع على شبكة الإنترنت مثل كيانا إفتراضيا لعرض عددا من المقتنيات المتحفية المتواجدة في عدد من المتاحف أو الأماكن المختلفة ضمن موقع واحد على الشبكة، والتعليق عليها ونشر الدراسات والبحوث المرتبطة بتلك المقتنيات وغير ذلك من الخدمات المتحفية»[1].

فالمتحف الإفتراضي هو بمثابة بيئة إلكترونية عبر الإنترنت تحاكى فى تنظيمها وتصميمها البيئة المتحفيه التقليديه حيث يكمل كل منهما الآخر وفي إطار مشترك يتمثل فى علم تنظيم وتسيير المتاحف مع إختلاف طرق وكيفيات التنفيذ من منطلق خصائص كل بيئة، وتتمثل المعروضات المتحفيه للوسط الالكتروني، فى مجموعه متنوعة من الكائنات الرقمية التى قد تأتى فى شكل (صور، نصوص، فيديوهات، رسومات، وثائق مختلفة، ثلاثيات الأبعاد ،إلى غير ذلك) والتى يمكن الوصول إليها فى أى صيغه، والتفاعل معها بدرجات متفاوتة قد يكون لها فى بعض الأحيان ذوق ودرجه التفاعل أكبر من المعروضات المتحفيه الطبيعيه، ويحدث ذلك دون أخذ أي إعتبار للحواجز الزمنيه أو المكانية، مما يسهل

[1] Hesham M. M. Hussein, Essam M. Mousa Mohamed, The effect of modern techniques on developing museums in Egypt, Journal of Engineering Sciences, Assiut University, Faculty of Engineering, Vol.41, N°.2, Egypt, March, 2013, P.657.

من عمليه الوصول الى المتحف التقليدي بطريقة غير مباشرة عن طريق الأنترنت تحاكي المتحف الواقعي، مع إمكانية وجود متحف إلكترونى ليس له نظير فى الواقع.

2.3.1 مميزات المتحف الإفتراضي (الإلكتروني):

تعمل المتاحف الإفتراضية على إستخدام تكنولوجيا الوسائل الفائقة في ربط المعروضات المتحفية بالدراسات والبحوث، إلى جانب إستخدام بعض المتاحف تكنولوجيا الواقع الإفتراضي ثلاثي الأبعاد لعرض مقتنيات المتحف ، حيث يمكن للزائر إلكترونيا التجول من خلال إستخدام مؤشر الفأرة[1].

الأمر الذي يُسهِل على الزوار، سواءا كانوا هواة أو مختصين، وعلى حسب درجات مستوياتهم وتخصصاتهم الإطلاع وتفقد جميع زوايا المتحف عن بعد، وفي وقت وجيز، دون عناء التنقل ومصاريف السفر، خاصة في الظروف الإستثنائية التي لا تسمح بالزيارة الميدانية، كالعوامل الطبيعية الصعبة...، وغيرها.

3.3.1 ضرورة المتحف الإفتراضي:

إنطلاقا من التعريف للمتحف الإفتراضي فهو يؤدى دوراً هاماً في حياة الشعوب، بنفس الأهداف والأدوار للمتحف الحقيقي، فمن خلال تخزين القطع الفنية ومختلف الأعمال الفنية التشكيلية والأثار، تحولت المتاحف بمرور الزمن إلى أماكن لصناعة الثقافة وترسيخ الهوية.

ونظرا للأهمية البالغة التي يؤديها المتحف في الحفاظ على الهوية الوطنية وجب كذلك الإعتناء والإبقاء عليها، حيث تبقى المتاحف الحقيقية ونتيجة للعوامل الطبيعية والبشرية معرضة للخطر في إفتقادها، وبالموازاة عند وجود أو وضع وإنشاء متاحف إفتراضية

[1] Hesham M. M. Hussein, Essam M. Mousa Mohamed, Op. Cit, P.658.

إلكترونية مع التطور المعلوماتي الحاصل يستطيع الفرد الإحتفاظ وإسترجاع ما قد ضاع منه بسب تلف أو فقدان للمتحف المادي،و ذلك على أقل تقدير حتي يمكن للفرد رؤية ما ضيع ماديا و لو إلكترونيا.

إن من بين مهام المتاحف هي حفظ التراث الثقافي الذي هو عنصر هام في قيام وحدة أي شعب لديه تنوع في موروثه الثقافي، وبالتالي فإن المتاحف تقوم بوظيفة الأرشيف الوطني على الأقل للتعبير المادي عن ماضي والتاريخ الثقافي للأمة. لقد أصبحت المتاحف الإفتراضية في عصرنا بنوك بيانات خاصة من زاوية إعتبارها كوسيلة أخرى للإحتفاظ بالموروث الثقافي ما دام المتحف المادي معرض ا لخطر الفقدان، من هنا تأتي الأهمية القصوى للمتاحف الإفتراضية في توثيق القطع الفنية إلكترونيا وتسلسل عملية ما تم إنجازه من أعمال فنية وصناعات تقليدية ومقتنيات تاريخية مختلفة، التي أنتجت وفق ظروف بيئية وثقافية وإقتصادية وجغرافية معينة، وبالتالي فهي تعد سجلاً رقميا موازي ا ومحاكي للمتحف التقليدي في حفظ والحفاظ على ثقافة وهوية الشعوب.

2. أهمية ووظيفة المتحف

يعتبر التراث بشقيه المادي والفكري، مادة مهمة في فهم التاريخ والواقع المعاش للتأسيس للمستقبل، ولأهميته وُجدَ المتحف بسعيه للحفاظ عليه وصيانته، ما يؤكد أن للمتحف مسؤولية الوصاية على التراث، ليصبح المتحف مساهما بصفة فعلية في تحقيق الثقافة والمعرفة المؤديتين إلى تنمية القدرات الفنية والعلمية، وهذا من شأنه ما يعزز الهوية الثقافية وبناء المجتمعات[1].

والتراث هو ميراث المقتنيات المادية وغير المادية التي تخص مجموعة ما أو مجتمع لديه موروثات من الأجيال السابقة، وظلت باقية حتى الوقت الحاضر ووهبت للأجيال المقبلة[2].

1.2 أهمية المتحف:

تكمن أهمية المتحف في الشعور بالحنين إلى الماضي والرغبة في معرفة التاريخ، وما تعلق بالتراث، الأمر الذي ينعش السياحة بأنواعها الثقافية والدينية وغيرها، حبا في في الإكتشاف والإطلاع مما يزيد في وعي ورقي الأمم، ومن هنا يتحقق زوال الفوارق بين الأفراد في جميع أقطار العالم[3].

من الجانب الإعلامي والسياحي تعتبر المتاحف أداة مهمة في جلب السواح و الزوار وتمكينهم من التعريف بالأمة وفي نشر ثقافتها إلى الحضارات الأخرى ما يعطي للزائر أو الدارس فرصة للتعمق في الدراسة والمعرفة[4]. وهذا ما يترتب عليه نمو في الحركة السياحية

---

[1] لعمى عبد الرحيم، الدور التثقيفي للمتاحف الجزائرية، مرجع سابق، ص.94-96.

[2] منظمة الأمم، المتحدة للتربية والعلم، والثقافة، مكتب يونسكو، القاهرة، أطلع عليه يوم: 2019/05/19، http://www.unesco.org/new/ar/cairo/culture/tangible-cultural-heritage

[3] بشير زهدي، المتاحف، مرجع سابق، ص.63-69.

[4] العماوي باشا، المتاحف "ماهيتها وظائفها قيمتها التربوية أهدافها"، نشر بتاريخ: 2010/09/11، أطلع بتاريخ: 2019/05/21، ينظر؛ https://zaghlolforall.yoo7.com/t3184-topic

وازدهار الاقتصاد الوطني، والتحصيل العلمي والمعرفي. ليبقى المتحف المصدر الحقيقي في مساعدة العلماء والباحثين في مجالهم البحثي بغية التحري، والتزود بما يحتاجون إليه من مواد ومعلومات تفيد في البحث العلمي.

كما ترى هبة رضوان وتضيف في نفس السياق على أن المتاحف بمثابة أماكن مريحة ليس لها أي ضغوط مما يسمح للمرء أن يتعرف على العلوم المتنوعة بالسرعة التي تناسبه، وبدورها المهم في نشر التعليم في وقت أقل وبأسلوب بسيط ومؤثر، لما يتميز به المتحف وعرضه مجموعة من الحقائق في وقت واحد وفي موضوع متشعب، إذ تمد المتاحف الزائر بتعريف المعروضات وشرحها كخطوة أولى نحو تفهمها بشكل يؤدي إلى التمتع والدراسة[1].

وبالتالي فالمتاحف تعد من إحدى وسائل الترفيه لمختلف شرائح المجتمع لقضاء بعض الوقت والإستمتاع بمشاهدة المعروضات الأثرية والفنية، نفس الوقت تعمل المتاحف في المساعدة على التواصل الحضاري عبر الأجيال للمحافظة على الذاكرة العامة للوطن من الماضي إلى المستقبل عبر الحاضر[2].

وللمتاحف أهمية ثقافية في حفظ الذاكرة وتجسيد للهوية والتي لا تقتصر على المتعلمين أو المتخصصين فقط، بل تمتد إلى كل من يدخل المتحف، لما في تلك المتاحف من معروضات تساهم في تنوع الخبرات وتعزز من الارتقاء بالذوق العام لدى المجتمع.

وبالتالي يمكن القول أن الأهمية الرئيسية للمتاحف، تندرج في خدمة المجتمع وتطويره بالدرجة الأولى، لما تمتلكه المتاحف من إثباتات مادية للسكان وبيئتهم المحيطة، حيث تعمل على حفظها وإجراء بعض البحوث العلمية بشأنها.

---

[1] هبة رضوان يوسف الحق، التصميم الداخلي للمتاحف العلمية، رسالة ماجستر، كلية الفنون الجميلة، قسم الديكور، جامعة الإسكندرية، مصر، 1997، ص.98.

[2] العطار حسين إبراهيم، المتاحف عمارة و فن و إدارة، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004، ص.56.

وتكمن أهمية أهميتها كذلك في تجسيد الهوية الوطنية والحفاظ عليها كون أنها تشتمل على معلومات تاريخية وحضارية، تسمح للمواطنين والدارسين والباحثين على فهم تاريخ أمتهم، فهي تعتبر بمثابة مصدر ونوافذ ثقافية تشهد على ماضي الأمة، ومفتاحاً لثقافة المجتمع، نتيجة ضمها للتراث المادي الملموس، من معروضات ومقتنيات، والأشياء الثمينة لحمايتها، وعرضها على الشعوب، والاطلاع عليها، بحيث تعتبر أحد أهم وسائل الاتصال وربط الأجيال المتعاقبة في تمرير وإيصال الذاكرة والهوية من جيل لآخر، عن طريق عرض ثقافة وتاريخ وآثار وتقاليد حياة الأمم، كما تعمل المتاحف على تصوير علاقة الحاضر بالماضي، إذ أصبحت المتاحف في العصر الحديث تعرف على أنها مراكز علمية مهمة تساهم في التوعية والتشبع بالمعرفة، والعلوم المختلفة والترويج والتعريف بالتراث الإنساني وتجسيده.

2.2 وظائف المتحف ودوره في الحفاظ على التراث والهوية:

إن اللوحة الجزائرية مع ولادتها وتطورها خلال القرن العشرين لطالما كشفت عن غناها وتنوعها الحيوي، لكن وبسبب قلة صالات العرض والمتاحف ووسائل الإعلام المتخصصة والنقاد يظل هذا الفن أرضا مجهولة[1].

ما يفسر أن المتحف يؤدي مهاما أساسيا في حماية ذاكرة الأمم والتراث والأعمال الفنية ذات القيمة التراثية، لا سيما في إثراء هذا التراث والتعريف به في إطار ثقافي يتماشى مع حاجيات ومتطلبات المجتمع.

[1] Ali El HADJ TAHAR, La Peinture algérienne: ABSTRACTION & AVANT-GARDE, Edition ALPHA, Algerie, 2015, P.29.

1.2.2 وظائف المتحف:

تتمثل الوظيفة التراثية **Fonction patrimonial** للمتحف في مجموعة الأعمال والمعالجات الضرورية في إدارة المجموعات الأثرية وحفظها، إستقبالها، ومعالجتها، وحمايتها من الأخطار المحتملة مع الأخذ بالحسبان وظائف المتحف الأخرى خصوصا ضرورة عرض هذه المجموعات الأثرية للجمهور، والهدف الرئيس للوظيفة التراثية زيادة المجموعات التراثية الأثرية في المتحف ومعالجتها ضمن أفضل حالات الحفظ ونقلها إلى الأجيال المستقبلية[1].

ومن خلال زيارتنا الميدانية للعديد من المتاحف الجزائرية علمنا كذلك أن من مهام ووظائف المتاحف الجزائرية ترتكز في العديد من المهام من بينها: إعداد بطاقات الجرد التقنية والعلمية للمقتنيات الأثرية، والأعمال الفنية المختلفة، والمحافظة عليها، وترميمها ودراستها، إلى جانب وضع المجموعات في متناول الجمهور عن طريق إستعمال مختلف وسائل العرض (محاضرات، معارض، إلى غير ذلك)، الإشراف على الأبحاث العلمية المرتبطة بها ومن خلال الباحثين والطلبة الدارسين، ونشر نتائج هذه الأبحاث، بالإضافة إلى السهر على تنظيم ملتقيات وتظاهرات علمية وطنية محلية ودولية، كما يهدف المتحف على ضمان تسيير المخابر والمخازن والورشات، العمل على تبادل المجموعات المتحفية بمختلف أنواعها بين المتحف والمتاحف الوطنية والأجنبية في إطار العروض الدولية والوطنية.

2.2.2 دور المتحف في الحفاظ على التراث:

إذا ما عرفنا التراث الأثري **patrimoine archéologique** هو ذلك القسم من التراث المادي الذي تقدم مناهج علم الآثار قاعدة المعارف الأساسية له، ويشمل البقايا للوجود الإنساني والأماكن التي أقام الإنسان نشاطاته فيها مهما كانت طبيعتها من مبان

[1] الحجي سعيد، ديوب إبتسام، علم المتاحف، جامعة دمشق، 2013، ص.36.

وأطلال مهجورة من الأنواع كلها على سطح الأرض أو تحتها أو تحت الماء فضلا عن المواد التي ترتبط بها [1]. كما حدد البعض من العلماء القطعة الأثرية بأنها المتحدث الرسمي في المقام الأول مدة زمنية محددة من تاريخ الإنسانية[2].

وبالتالي يمكن إبراز دور المتحف ووظيفته الأساسية فى أدوار هامة، والمتمثلة في عرض المقتنيات بأسلوب ملائم وغير ضار بتلك المقتنيات، والسهر على صيانتها وفق ما يواكب مقاييس الحفظ والعلرض المعمول به عالميا، وكذا خدمة الباحثين والدارسين من خلال إتاحة الفرصة لهم للتعامل مع هذه المقتنيات، نظير ما توفره لهم من إجراء تطبيقات وتجارب علمية في معالجة المعلومات التي من شأنها تساعد على نشر الثقافة والمعرفة بين أفراد المجتمع[3]. إلى جانب إتباع الوسائل العلمية فى تخزين المقتنايات لحمايتها من عوامل التلف المختلفة[4].

ومن وجهة نظر أخرى، المتحف بمثابة أداة وسلاح أكثرة نجاعة في صون الهوية، ومن هنا تطرح التساؤلات عن الدور الذي يمكن أن تلعبه المتاحف ، خاصة في عصر العولمة حفاظا على الهوية؟ وعن التحديات التي تواجهها الشعوب لذلك. وكيف يمكن أن تساهم المتاحف في تقريب الشعوب من هويتها الأصلية وجذورها؟

تقول القيصرية الروسية الشهيرة كاترين الثانية التي كتبت في وقت مضى، من منتصف القرن الثامن عشر في إحدى رسائلها عن متحف الأرميتاج " كلّ هذا لا يتمتع

---

[1] ICOMOS,(Conseil International des Monuments et des Sites),Chartes internationales sur la conservation et la restauration, UNESCO, Paris,1996, p 12.

[2] SOTIRAKOS MANOUSSOU, Le musée école du regard, le cas du musée, archéologique d'Athènes, Université de Strasbourg 2, 1996, p.66

[3] قبوب لخضر سليم، سي الطيب رشيدة، حليلي بن شرقي، دور المتاحف المتخصصة في حفظ وعرض المقتنيات الأثرية –متحف العملة بتونس أنموذجا–، مجلة البحوث والدراسات، م. 15، ع. 02، جامعة الوادي، (الجزائر)، 2018، ص.560–561.

[4] Stolow Nathan, Procedures and conservation standards for museum collection in transit and Exhibition, Unesco Press, paris, 1984. P. 18.

برؤيته أحد إلاّ الفئران وأنا..."، وحينها لم تكن تعرف أنها كانت تتحدّث عن متحف سيكون أحد أكبر وأضخم المتاحف في العالم[1].

لتظيف القيصرية الروسية في هذا الشأن أن للمتاحف دور ا كبيرا وهائلا في حفظ التراث عن طريق الأثر المادي الملموس، ولاشك أنّ الاهتمام بهذا الأثر المادي وتطوير طرائق عرضه سيعود بالنفع على تطوير الوعي النفسي للناس واقترابهم من هويتهم الأصلية. وفيما يشير **ميخائيل بيوتروفسكي*** إلى أن اختلاف الحضارات وتنوعها في النظام العالمي أمر جميل، يتطلب بالضرورة الحوار بين هذه الحضارات، أوضح بأن الندوات التي تعقد من أجل هذا النوع من الحوارات تؤدي إلى بذل المزيد من فهم بعضنا للآخر، عبر بذل المزيد من الجهود للتعرف على اختلافات بعضنا مع الآخر في ظل العولمة، و التبادل بين الحضارات أمر قديم وليس حديثا، فكثيرا ما حصل التبادل بين الصين وأوروبا عبر الأندلس، والمجموعات المعروضة في متحف الأرميتاج عن الفن الإسلامي شاهد على ذلك، وعليه لا يمكن إعتبار تبادل الإنتاج الثقافي جديدا على العالم[2].

3.2 أنواع المتاحف وتصنيفاتها:

هناك أكثر من تصنيف لأنواع المتاحف سواء كان ذلك التصنيف بحسب نوع الملكية، أو حجم المتحف أو المقتنيات الموجودة بالمتحف ومن خلال ساعات التشغيل. فمن حيث الملكية هناك الملكية العامة للمتاحف والتي بدورها تكون تابعة للدولة كما هو الحال بالجزائر.

[1] القيصرة الروسية كاثرين أليكسيفنا الثانية، عن متحف أرميتاج، جريدة الوسط، عدد:1980، نشر بتاريخ:2008/02/06.

[*] ميخائيل بيتروفسكي(ولد عام 1944م) مستشرق روسي و مدير متحف أرميتاج بـ Saint-pétersbourg روسيا.

[2] القيصرة الروسية كاثرين أليكسيفنا الثانية، جريدة الوسط، مرجع سابق.

وهناك المتاحف الخاصة والتي هي قليلة بالمقارنة بالمتاحف التابعة للدولة بالنسبة للجزائر، حيث تقام في أماكن صغيرة نتيجة فضول وهواية بعض المواطنيين بمنازلهم الشخصية، أو من قبل مؤسسات خاصة أخرى إذ تعتبر فضاءات غير هادفة للربح.

1.3.2 المتاحف من حيث المقتنيات:

تنقسم المتاحف من حيث المقتنيات إلى ثلاثة أنواع:

1.1.3.2 المتاحف الفنية:

وهي التي تحتوي على لوحات فنية مختلفة والتي بدورها تعمل على الإحتفاظ بها وإقتناء وعرض المجموعات الفنية ومحتلف الأغراض المرتبطة بالفنانين،إلى جانب مساهمتها في تثمين التراث الفني والإنساني بصفة عامة.

2.1.3.2 المتاحف التاريخية:

لها نفس دور الحفظ مقارنة بالمتاحف أخرى، والإختلاف يكمن في عرض المقتنيات الخاصة بمختلف الفترات التاريخية من ماقبل التاريخ إلى الفترات الزمنية القديمة إلى العصور الوسطى إلى التاريخ الحديث والمعاصر. وهي الأكثر إنتشارا، فكل دولة لديها حضارة تترك مقتنيات فيتم تجميع تلك المقتنيات في متحف أو متاحف لإظهار تلك الحضارة؛

فالدور التاريخي الذي يقدمه المتحف يرقى إلى مستوى التعرف على وجه أي أمة من وراء مشاريعها الثقافية وتطورها[1].

[1] JULIEN BORDIER, le musee national entre principe republicain et question democratique, thèse de doctorat en sociologie, Université paris X- Ouest Nanterre la defense, economie organisation societe, dirigée par: Patrick Cingolani, France, 2012, P.208.

3.1.3.2 المتاحف العلمية:

وهي المتاحف التي تقدم معروضات عن العلوم الطبيعية والتقنية وتسمى بعض متاحف العلوم الطبيعية متاحف التاريخ الطبيعي وتعرض معروضات عن الحيوانات والأحافير والنباتات والصخور وغيرها من الأشياء والكائنات الحية الموجودة في الطبيعة [1] كما تحتوي على الأجهزة أو النماذج الأولية للإختراعات والإبتكارات كشاهد على التطور العلمي وتطور الإختراعات العلمية، تقتني كل منتوج متطور من صناعات وتقنيات مختلفة وإكتشافات علمية أخرى.

2.3.2 المتاحف من حيث الفضاء [2]:

1.2.3.2 المتحف المبنى: يتميز بحفظ المقتنيات المعروضة داخل مبنى يتسم بتوفر الشروط الضرورية والمواصفات اللازمة لعملية الحفظ والعرض.

2.2.3.2 المتحف الهواء الطلق: وهو عبارة عن مكان أو موقع أثري ذا صبغة تاريخية يستحيل نقل الأثار المتواجدة به لأسباب شتى، فيتم تطويق المكان وتحديد موقعه الجغرافي وإستغلاله كمتحف هواء طلق.

3.2.3.2 المتحف الإفتراضي: تعرف هذه الأنواع من المتاحف الإلكترونية رواجا كبيرا في دول العالم مما توفره من خدمة تسمح بالتجول و الزيارة عبر مواقع تلك المتاحف عن طريق شبكة الأنترنت.

[1] سارة أحمد، تعريفات المتاحف، نشر بتاريخ: 2010/10/19، إطلع بتاريخ: 2019/05/25؛
https://fr.scribd.com/doc/39676613/تعريفات-المتاحف

[2] Bulletin du Conseil international des musées,Nouvelles de l'icom,1989,vol.42,N.4,p.24

4.2.3.2 المتاحف العمومية: والتي يشرف على تسييرها وتنظيمها الدولة، بتخصيص لها ميزانيات خاصة بها للتجهيز والتسيير، وهي تحت وصاية وزارة الثقافة في أغلب الأحيان، تهدف إلى حفظ شواهد الأمة.

5.2.3.2 المتاحف الخاصة: وتعود ملكيتها للأشخاص سواءا كانوا ماديين أو معنويين، تم إنشاؤها من قبل الأفراد أو المؤسسات لغرض التعريف بتاريخهم، ومختلف النشاطات الخاصة بهم وكذا عرض مختلف المجموعات الفنية الخاصة.

3.3.2 متاحف الأطفال:

وهي في الأغلب متاحف لنشر التوعية والتعليم للأطفال من خلال كونها متاحف تفاعلية لتشجيع الأطفال على اللمس والاكتشاف وتلقي المعلومات، وتوجد الكثير منها في العديد من دول العالم.

4.2 المتاحف الوطنية الجزائرية:

إستعراض لأبرز المتاحف الوطنية منذ **1885** إلى غاية سنة **2018** حسب الجدول التالي[1]:

الرقم	التسمية	تاريخ الإنشاء	التخصص و المهام	المكان
01	متحف عمومي وطني للفنون الجميلة	1985/11/12	الفنون الجميلة	الجزائر العاصمة
02	متحف عمومي وطني للأثار القديمة	1985/11/12	الأثار القديمة، المجموعات الخاصة بالأزمنة العتيقة الإسلامية والعثمانية	الجزائر العاصمة
03	متحف عمومي باردو الوطني	1985/11/12	مجموعات أثرية، مجموعات ما قبل التاريخ، المجموعات العرقية، الفن التقليدي	الجزائر العاصمة

[1] مالكي زوهير، الإسهام في إقتراح مشروع لمكتبات المتاحف الوطنية، رسالة دكتوراه، كلية علوم إنسانية وإسلامية، قسم علم المكتبات، جامعة وهران1، 2018/2017، (الجزائر)، ص.40-41.

04	متحف عمومي وطني سيرتا	1986/05/27	متعدد التخصصات	قسنطينة
05	متحف عمومي وطني زبانا	1986/05/27	متعدد التخصصات	وهران
06	متحف عمومي وطني للفنون والتقاليد الشعبية	1987/09/29	مجموعات الفنون والتقاليد الشعبية لمجموع ربوع الجزائر	الجزائر العاصمة
07	المتحف العمومي الوطني لمدينة سطيف	1992/07/06	مجموعات أثرية لعصور ما قبل التاريخ والقديم والإسلامي	سطيف
08	متحف عمومي وطني "نصر الدين ديني"	1993/02/06	إسترجاع جميع الأشياء و المجموعات المتعلقة بحياة نصر الدين ديني وإقتنائها	بوسعادة
09	متحف عمومي وطني للفن الحديث و معاصر	2006/08/08	مجموعات الفنون الحديثة و المعاصرة	الجزائر العاصمة
10	متحف عمومي وطني للزخرفة و المنمنمات و فن الخط	1985/11/12	جمع مجموعات الزخرفة و المنمنمات و فن الخط،ترميمها و حفظها و إقتنائها	القصبة، الجزائر العاصمة
11	المتحف العمومي الوطني البحري	2007/07/30	إسترجاع وإقتناء مجموعات التراث الثقافي البحري وترميمها وحفظها	الجزائر العاصمة
12	المتحف العمومي الوطني تبسة	2009/02/07	المجموعات الأثرية للحقب التاريخية ماقبل التاريخ، الرومانية، البيزنطية، الإسلامية والحديثة	تبســـة
13	متحف عمومي وطني بشرشال	2009/11/29	المجموعات الأثرية للحقب التاريخية العتيقة	شرشال، تيبازة
14	متحف عمومي وطني للخط الإسلامي	2012/04/25	حفظ وتثمين مجموعات فن الخط الإسلامي وعرضها على الجمهور	تلمسان
15	متحف عمومي وطني للفن والتاريخ لمدينة تلمسان	2012/04/25	مجموعات الفن والتاريخ لمدينة تلمسان، مجموعات الفنون الجميلة، ومجموعات الإثنوغرافيا، مجموعات التعابير الثقافية التقليدية لمختلف الحقب	تلمسان
16	المتحف العمومي الوطني للأثار الإسلامية لمدينة تلمسان	2012/04/25	مجموعات أثرية للحقبة الإسلامية	تلمسان

3. المتحف والجمهور

تلعب المتاحف دورا كبيرا وحاسما في ثقافة ورقي المجتمع، حيث تساعد الناس على معرفة وفهم بعضها البعض من خلال توضيح الحياة المتنوعة، والخبرات والمعتقدات المختلفة للمجتمعات. فنجد معظم المتاحف ناشئة في قلب المجتمع ونتيجة لإلتقاء أفراده فيما بينهم داخل المتحف أو بجواره على إعتبار أنه مدرسة، مكتبة، تقديم خدمات إجتماعية، مراكز فنون مختلفة إلى غير ذلك، وبالتالي يترتب نسج علاقات نفعية متبادلة بين أفراد المجتمع في التوعية الثقافية بصفة عامة.

فأصبح ينظر للمتاحف على أنها أماكن تحفيز للأفكار، والتنشيط الثقافي والدفع بمختلف شرائح المجتمع لإكتشاف المزيد عن التاريخ والفن، ومختلف علوم الحياة، فالمتاحف تلهم شغف المعرفة والحب مدى الحياة للتطلع والتعلم. إذ تعمل على تسهيل الإكتشاف وتبادل المعرفة ما بين مختلف المجتمعات.

1.3 المتحف والتوعية الثقافية للمجتمع:

إذا ما تحدثنا عن وظيفة المتاحف فهي لم تعد تنحصر مهامها فقط في تخزين وحفظ المقتنيات والتحف، بل تعتبر كذلك من المؤسسات التعليمية، التثقيفية، يوجد بها تاريخنا العريق وعبر مختلف العصور، وتعمل على بناء شخصية المواطن بما يتوافق والمفاهيم والأبعاد الوطنية والإنسانية[1].

فمن ناحية إشراك المتحف في إعداد وإنجاز البحوث والمقالات لغرض نشرها عبر وسائل الإتصال والإعلام المختلفة وخاصة في اللقاءات والحوارات المعدة خصيصا لما

[1] حسن الطرموشي، المتاحف جسر الثقافة، جريدة الوطن العمانية، بتاريخ: 2003/05/18، ص.1.

يتعلق بدور المتحف بالمجتمع، الهادف إلى توعية الجمهور عن طريق المؤسسة المتحفية وأهميتها البالغة في خدمة الثقافة والمجتمع[1].

كما تضيف الدكتورة الكندري لطيفة حسين نقلا عن المتخصص بعلم المكتبات **جون كوتن دانا John Cotton Dana** في هذا الصدد: بالتركيز على المتاحف على أنها أدوات لنشر الثقافة العامة للمواطنين. وتوضح الدكتورة على ما تقدمه المتاحف من دور بالغ الأهمية في مجال التثقيف والتنوير لكل شرائح وطوائف الأمة وبخصوص الفئة الشبانية حيث يمكنهم من خلالها التعرف عن تاريخ ومجد وحضارة وطنهم، إذ تحتفظ بذاكرة الأمة وما تم إنجازه في الماضي، بما يدفع بالشعوب والأمم في بناء الحاضر والمستقبل[2].

في ظل العقلية الأوروبية ترى **فاليريا مينوكسياني VALERIA MINUCCIANI** أن السياق الثقافي الذي يماثل ويتماشى وسياق متحف سانت بطرسبرغ بروسيا يستبعد ويلغي هيمنة الدين و دوره داخل المتحف، حيث قد فضل الخاصية التي قبلها الكثيرون بأنها محايدة وتاريخية وعلمية وتثقيفية، ليؤدي المتحف في الواقع دوره في التثقيف والوعي والاحترام المتبادل، والخوض بالشعور من وجود مشاركة أعلى ونقاش أكبر في فضاءات المتاحف، كما تكمن مسؤولية المتاحف في معالجة المشكلات الاجتماعية أو المشكلات السياسية، فالمتاحف لا تعرض الواقع فحسب، بل إنها تشكل الواقع من خلال بناء أنواع محددة من المعرفة والتخصصات وأنهم جميعا يسألون كيف يمكن للمتاحف أن تتغير من أجل الإنخراط بنشاط في المجتمع، والعمل على إيجاد متحف شامل يحاول تمكين جميع الفئات الاجتماعية المهمشة و إدماجها في تطوير المتحف ومعروضاته كخبراء في تفسير ثقافتهم[3].

---

[1] عبد الحق معزوز، المتحف عامل إتصال، حوليات المتحف الوطني للأثار، العدد السادس، الجزائر، 1997، ص.32.

[2] الكندري لطيفة حسن، نحو بناء هوية وطنية للناشئة، ط.1، المركز الإقليمي الطفولة والأمومة، وزارة التربية، الكويت، 2007، ص.186.

[3] Valeria Minucciani, religion and museums, Published by Umberto Allemandi & C. Via Mancini 8,Torino, Italy, 2013, P.17-18.

كما يمكن القول وفي السياق التثقيفي للمتاحف على أنها تعتبر من المصادر الهامة في نقل وتبادل الثقافات، فهي من بين الوسائل التي تعمل على تنمية وتطوير التفاهم والتعاون والسلام بين الناس، فالمتحف ونظير ما يحتويه من صفحات التاريخ والتراث والفنون والعلوم، فما من شك على أنه وفي حد ذاته مصدر مهم وعام للثقافة، لهذا تصب الدول إهتماماتها في بناء المتاحف والإحتفاظ بداخلها بكنوز تراثها وذاكرة شعوبها التاريخية والحضارية ومختلف الأحداث التي مرت عليها.

1.1.3 واقع الثقافة المتحفية لدى الجزائريين:

تعد زيارة المتاحف من قبل المواطن الجزائري قليلة جدا إن لم نقل تكاد تنعدم، ليظهر ذلك الطلاق البائن بين المتاحف و الجمهور،إذ تقتصر زيارتها عادة على الوفود السياحية الأجنبية والرحلات المدرسية الخاصة بالتلاميذ، والحقيقة أن مشكلة الثقافة المتحفية بالجزائر هي مشكلة مجتمع، كما يأتي على لسان الدكتورة **صليحة عشي** (أستاذ بجامعة العقيد الحاج لخضر بباتنة) بأن المتاحف بمثابة معالم ثقافية، أدبية، إجتماعية، ترفيهية، وتشير كذلك على أنها مراكز حيوية للتبادل والتعارف والتقارب بين فئات المجتمع، وتحولها لمؤسسات دائمة ليس هدفها الربح بل تعمل لخدمة المجتمع وتثقيفه وتطويره، وتظيف الدكتورة/ **عشي صليحة** أن الإتصال بالماضي وقراءة الأحداث مرتبط بمكونات المتاحف وما تختزنه، التي أصلت شيئا من سيرة الأجداد عبر عصور تكوين الأوطان، ليصبح التراث المحفوظ بالمتاحف عاملا وأداة حوار بين الأمم ورؤية دولية مشتركة تهدف إلى تحقيق التنمية الثقافية على حسب طبيعة وشكل والإطار التاريخي والثقافي لكل بلد، كما يتمثل دور المتحف حسب المتحدثة أنه ذلك التفاعل بين الثقافة والطبيعة[1]

2.1.3 حقيقة زيارة المتاحف بالجزائر:

[1] حمزة لموشي، المتاحف وواقعها بالجزائر، مقال بجريدة الشعب الجزائرية، ع.16111، بتاريخ: 2013/05/22، ص.25.

تكمن حقيقة زيارة المتاحف لدى المواطن بالجزائر في عقليته وخصوصيات المجتمع وظروفه الخاصة، حيث لا يتحقق الهدف المنشود في زيارة المتاحف عادة إلا خلال المهمات أو الصدف التي تجبر القليل من زيارتها،لتدلي الأستاذة عشي في هذا الشأن وبلغة الأرقام، أن الإحصائيات تشير على مستوى دول أوروبا إلى أن المتاحف تستقبل خمسة مئة (500) زائر في الساعة، بينما تكاد المتاحف الوطنية تخلو من الزائرين بإستثناء بعض الزيارات المدرسية أو ما شابه ذلك، الأمر الذي يستوجب تعميق فلسفة المتاحف في المدارس والجامعات الوطنية، وأن يناط بمؤسسات الدولة الرسمية والمحلية أن تجعل من زيارة المتاحف هدفا إستراتيجيا لبناء جيل مثقف يدرك أهمية المتاحف في البناء الوطني، والإنتماء لمفهوم التراث[1].

فالإهتمام بالمتاحف عند الأروبيين مفاده إزدهار وتطور أوطانهم، نتيجة جعلهم للمتحف من أهم المصادر التعليمية في البيئة، بإعتباره يؤدي دورا مهما في حياة الناس الثقافية والعلمية والاجتماعية، حيث يعد المتحف فى الوقت الحالي بمثابة معهد للعلوم ومركز للثقافة ومدرسة للفنون المختلفة فضلًا عن كونه وسيلة للترفيه والمتعة، فمتاحف اليوم ليست مخازن لحفظ الأشياء الثمينة بل هي مؤسسات علمية وثقافية تقدم المعلومات فى شكل جذاب ومتميز، كما أنها تعد مصادر ثرية بالمعلومات النادرة التى قد لا تتوافر فى مكان آخر غير المتحف [2]، وعليه فالمتحف يعد وسيلة وآلية يكتسب من خلالها الزائر أو الطفل ثقافة واسعة وفكر ممنهج وسليم يربطه دائما بوطنه، وإنفتاحه على العالم الخارجي.

إذ يصح القول بأنه ومن خلال المتاحف يتم تحقيق البعد التاريخي لشعب ما وغوصه فى شتى المجالات الثقافية المختلفة، وإتاحة الفرص للتعرف على المضامين الكامنة فى الأعمال الفنية والثقافية ومختلف المقتنيات المعبرة والناقلة للتاريخ والأحداث، من خلال

[1] حمزة لموشي، مرجع سابق. الصفحة نفسها.

[2] دينا إسماعيل، المتاحف التعليمية الإفتراضية، عالم الكتب، القاهرة (مصر)،2009، ص.3.

طرق جديدة محفزة على تنمية روح الابتكار والبحث، لذلك يري البعض أن دور المتحف قد تطوريوما بعد يوم حتى أخذ مكانة مرموقة فى الساحة الثقافية والتعليمية [1]. وعلى سبيل الذكر أستغل المتحف في العديد من المناسبات، ففي مرحلة القرن العشرين خلال الربع الأول منه أثناء الحرب العالمية الأولى بأوروبا، لعب المتحف دورا مهما ومكملا في توصيل الأفكار الثقافية المهمة من خلال النشاطات التي كان يقدمها المتحف، كالمعارض التي خصصت في تعليم وتثقيف العامة[2].

2.3 التربية المتحفية:

تُعد التربية المتحفية ضرورة ملحة في الوقت الراهن نظير التحديات الخارجية التى تحاول في المرحلة الحالية وفي وقت مضى في طمس الهوية وتهميش دور التراث والثقافة العربية في تنشئة الأجيال، حيث إن التربية المتحفية تعمل على ربط المتعلم بتراثه التاريخي والقومي، وتنمي لديه الانتماء الوطنى، كما تساهم في ترقية إحساسه بوطنه، والمساهمة في رقيه. وبالرغم من المسعى النبيل للمتحف نحو ما تعلق بصون تاريخ وهوية الشعوب، وتعليم وتثقيف الأجيال القادمة، إلا أنه هناك بعض من الدول ذهبت إلى أبعد من ذلك في إستغلال المتحف في إتجاهات تخدم مصالحها، وتسيئ للآخر بالتنكر، وبتر التاريخ، وتغليط الرأي العام.

وفي هذا المقام بالذات، ترى مارين شوتز **Marine Schütz**، أن فرنسا من بين الدول الأوروبية التي إعتمدت سياسة إنهاء الإستعمار **Décolonisation** عبر إعتماد مشاريع متاحف خاصة بذلك، كمشروعي متحف بريستول **Bristol** و **مرسيليا Marseille** بفرنسا،

[1] بويلان باتريك، المجلس الدولى للمتاحف، ترجمة محمد البهنسي، مجلة المتحف الدولي 191، مطبوعات اليونسكو، ع.3، 1999، ص.50.

[2] وفاء الصديق، تراثنا بين الماضي والحاضر والمستقبل : التربية المتحفية لماذا؟، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 2003، ص.16.

من مظور تمجيد الإستعمار الفرنسي أتجاه الجزائر، وإعطائه صبغة مغايرة لمفهوم الإستعمار الحقيقي، في عرض أعمال فنية تاريخية، وإعادة صياغتها وفق ما يخدم فرنسا، كعرض المجموعات المعالجة للجوانب الثقافية، متخذة ذلك في حجب الحقائق التاريخية الإستعمارية غير المريحة، ومحاولة إعطاء مفهوم آخر للإستعمار غير المفهوم الحقيقي، والترويج له[1].

ونتيجة لمثل هذه الممارسات ظهرت ما تسمى بالتربية المتحفية في عام **1979م** عندما أقام المجلس الدولي للمتاحف (**ICOM**) أول مؤتمر حدد فيه مفاهيم التربية المتحفية، بعده إنتشر هذا النهج التربوي المتحفي في كثير من متاحف العالم ولحقت أقسام التربية المتحفية بالمتاحف وصممت من خلالها البرامج التعليمية والتربوية [2]. ومن ثم، فقد أصبحت التربية هدفاً من أهداف المتاحف المعاصرة، حيث يرى عدد من التربوين أن التربية الحديثة يجب أن تتخذ من المتاحف مؤسسات تعليمية، فالعمل ليس حكراً على المدارس، بل هناك مصادر أخرى فى غاية الثراء. لينعكس هذا الأمر على معظم دول العالم خاصة فى أوروبا وأمريكا بالاهتمام بالمتاحف باعتبارها عنصراً أساسياً فى العملية التعليمية فى جميع المراحل الدراسية.

من هذا المنطلق وفي ذات السياق ، تنظر الدول المتقدمة للمتاحف على أنها مؤسسات تعليمية تربوية وأماكن تطبيق أنشطة ثقافية من خلال برامج تربوية مضبوطة تعرف بالتربية المتحفية الهدف منها تعليم الأطفال بأسلوب مختلف، جذاب و شيق [3]، وتمكينهم من التعرف على ذاكرة وهوية أوطانهم.

وبالتالي فالتربية المتحفية هي برامج تعليمية وفنية، هدفها تثقيف وإيصال المعلومة وما يتناسب وإهتمامات الجمهور الزائر من مختلف شرائح المجتمع، أطفال، كبار، ذوي

[1] Marine Schütz, Les musées européens, des espaces de circulation pour la décoloniale?, revue Marges (revue d'art contemporain), N°.32, Presses universitaires de Vincennes (Paris), France, 2021, P.66-67.

[2] دليل بنت مطلق شافي القحطاني، التربية المتحفية في المتحف الوطني، ط.1، السعودية، 2010، ص.8.

[3] هدى علي علوان، فاطمة عبد الرحمن بدوي، بحث بعنوان : فلسفة وأهداف مفهوم التربية المتحفية ودورها في إعداد المربي المتحفي لإثراء مجال التثقيف، كلية التربية الفنية، قسم علوم التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، 2008 ص.10.

الإحتياجات الخاصة والمعلمين بالمدارس لإرشادهم عن طريق محاضرات ولقاءات أساسية ثقافية، زيادة إلى البرامج التوجيهية والتربوية وورش العمل الفنية وإصدار نماذج إرشادية كالكتيبات وأوراق أسئلة وأجوبة ولعب تعليمية وحوارات ومناقشات، كما تعني أيضا على أنها برنامج تعليمي وتربوي يهدف إلى إحياء التراث والهوية الثقافية للمواطن المتعلم خلال تضمين منهج التربية الفنية بالمداخل التي ترشد المعلم لكيفية التعامل مع مكونات مفهوم التربية المتحفية وذلك من خلال أنشطة تعليمية وفنية تربط بين المتحف والمنهج، فهي تقدم لأطفالنا وشبابنا مصادر جديدة للتعلم عن طريق المتعة والتسلية بطريقة جذابة وشيقة يستطيع الدارس إستخدام هذه البرامج كدعامة لأنشطتها[1].

وإذا ما تحدثنا عن التربيــة يتجه بنا التفكير الأولي مباشرة إلى الطفل على إعتباره العنصر الأول في المجتمع الذي وجب الاهتمام به وتنشئته نشأة تعليمية صحيحة ولبناء مجتمع قائم على التربية والعلوم. ومن خلال تطرقنا للمتحف وأهميته، يتضح على أن المتحف وسيلة تربوية بإمتياز للطفل الناشئ.

ومن هذه الرؤية تعتبر الأمم المتقدمة المتاحف مؤسسات تعليمية تربوية ومراكز تلقين وتنظيم نشاطات علمية ثقافية من خلال إعداد برامج تربوية من منطلق ما تسمى بالتربية المتحفية بهدف تنويع مصادر التعلم للطفل بأسلوب جذاب وشيق، ما يشير إلى أن المتحف وسيلة من وسائل وآليات التربية الأخرى.

1.2.3 هل يعتبر المتحف وسيلة من بين وسائل التربية؟

[1] هدى علي علوان، فاطمة عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص.10-11.

ترى **الدكتورة الكندري لطيفة** حسن في هذا الشأن على أن وسائل التربية متعددة ومتنوعة بإضفاء لها عنصر ي المرح وروح التشويق، بإعتبار أن المتاحف على إختلاف أنواعها مصادر تربوية وبيئة فكرية، خاصة عندما يتعلق الأمر بالناشئة في تنمية عقولهم للإستكشاف والتفكير الصحيح. لتضريف الدكتورة في نفس السياق أنه وخلال القرن التاسع عشر إتجه المتخصصون في نظريات التعلم إلى أن التربية الحديثة يجب أن تتخذ من المتاحف وغيرها مؤسسات تعليمية، فالعلم ليس في الجامعة والمدارس والكتب فقط بل هناك مصادر أخرى في غاية الثراء الثقافي غير الكتاب المدرسي[1].

إذ أضحت قضية المتاحف وإنشائها وبالخصوص المتاحف الخاصة بالأطفال ذات منافع كثيرة، ولقد قامت الولايات المتحدة الأمريكية بإنشاء أول متحف للأطفال في نيويورك في عام **1899م**، والتربية المتحفية للطفل تقوم على فلسفة "أنا أسمع فأنسى، وأرى فأتذكر، وأعمل فأفهم"، لقد أصبحت التربية المتحفية للطفل قضية عربية لها العديد من الأهداف مثل تأكيد الهوية والأصول الثقافية للطفل العربي[2].

وبالتالي يتعدى دور المتحف التقليدي في الحفظ والتخزين والترويج إلى الدور التربوي الهادف في مفهومه الحديث.

2.2.3 تطور وسائل و طرق التربية والتعليم:

عرف التعليم في العقود الأخيرة مفاهيم ودلالات جديدة كون أنه حقا عملا كبيرا، مما تعددت أساليب ووسائل تنفيذه، إذ يعد المتحف من بين تلك الوسائل الهامة في التعليم والتدريس والتي أصبحت بدورها منافسة للمؤسسات التربوية التقليدية أكثر من أي وقت

[1] الكندري لطيفة حسن، مرجع سابق، ص.186.

[2] حسين محمد عبد الهادي، الإكتشاف المبكر لقدرات الذكاءات المتعددة بمرحلة الطفولة المبكرة، ط1، دار الفكر الأردن، 2005، ص.244.

مضى وتعاونها معها، بحيث نجد في الكثير من الأنظمة التعليمية التوجه إلى المتاحف لمساعدتها على تصميم إجراءات بديلة في عملية التدريس بعيدة عن المناهج التعليمية الرسمية التقليدية وبشكل ملائم للمتعلم.

وعندما يتعلق الأمر بالأنظمة التعليمية فلن يكون هناك أي تأثير حقيقي ما لم يتم بذل مجهود في إحضار ومرافقة المتاحف ببرامج تعليمية، كأن تخصص أيام معينة وفي العطل الأسبوعية لتلاميذ المدارس والطلبة لزيارة المتاحف بغية التوعية الثقافية وكذا التعريف بالمتحف وأهميته التعليمية[1].

تثمينا لذلك وفي ذات الإتجاه ترى الكاتبة والإعلامية السعودية **"وسيلة محمود الحلبي"** على أن التربية عرفت طرائق حديثة تعتمد على الوسائل التعليمية المختلفة كالأجهزة الكهربائية مثل التلفزيون والفيديو والحاسوب والصبورة الضوئية وغيرها من الوسائل التعليمية المتطورة، فالمتحف كذلك من الوسائل التعليمية الهامة والأكثر إعتمادا في الوقت الراهن لنجاعتها في تحقيق الأهداف التعليمية والتربوية المرجوة، بإعتبار أن ما يسمع ويشاهد ويقرأ ويجرب في الحصص التعليمية بالمتحف يسهم إلى حد كبير في مساعدة المتلقي ين للتعليم بشكل أفضل، نتيجة لآلية تلقيهم للمعلومة والوسائل المتوفرة بالمتحف[2]، ما يجعل هذا الأخير يتميز بملكيته لهذه الوسائل التعليمية عن المدرسة، وإذا ما قارنا هذه الأخيرة بالمتحف فكلاهما مؤسستين تعليميتين تربويتين، لكن الفرق ينهما، أن المتحف يعد مركزا ثقافيا تربويا يفتح أبوابه للجميع دون شروط وإذا كان التعليم يتم في المدارس بقاعات محددة، فإن التعليم في المتاحف يسمح بالتجوال والتنقل والحوار مما يتيح للطلاب والتلاميذ الشعور بحرية التفكير والتأمل والإبداع، وإذا كان المدرس يعتمد على تلقين طلابه ما يريد فإن المتحف

[1] JULIEN BORDIER, Op-Cit, P.172.

[2] وسيلة محمود الحلبي، المتاحف وسيلة تعليمية وتثقيفية وعلمية بادروا بزيارتها، جريدة الجزيرة للملكة العربية السعودية، عدد 13919، تاريخ:2010/11/07، ص.43.

تترك ممتلكاته تتحدث عن نفسها بلغة الفن والإبداع بشكل كبير يثير الاهتمام وينشط الذاكرة[1].

وبالتالي تساهم المتاحف وبطريقة مريحة وفي وقت وجيز من خلال زيارتها في تثقيف ونشر المعرفة وفتح أفق جديدة في الإطلاع والمعرفة وبأسهل الطر ائق وفي أقل وقت ممكن.

3.2.3 لماذا التعلم عن طريق المتحف؟:

من خصا ئص التعلم في البيئات خارج المدارس مثل المتاحف والمعارض هي تحرر التلاميذ من الأجواء الإنتظامية السطحية وفي الوقت نفسه المحفزة للتنافس، فيكون بإمكانهم الإندفاع نحو التعلم بعيدا عن التقيدات التعليمية، وإكتساب العلم بهدف المتعة وتلبية الإندفاع الشخصي لا خوفا من المدرسة والبيت[2].

فالتعلم عن طريق المتحف يعطي للمتعلم والتلميذ الإحساس بالحرية المطلقة والرغبة في الإكتشاف والإبداع من دون الشعور بالقيود والشروط المفروضة في فضاءات ومجالات أخرى للتعليم، كالمدرسة مثلا.

فبطبيعة الحال ومن شأن المتاحف والأحياء العلمية والصناعية والمصانع والمعارض ومتنزهات الطبيعة أنها توفر كثيرا الأرضيات التي تجذب المتعلم ولهفته على المعرفة والإطلاع، من مبدأ أن الرسالة الأساسية للتربية والتعليم هي حب التعلم والإستمتاع بالمعرفة والإستكشاف، لذا وجب على كل من الأباء والمربين والباحثين والخبراء والمختصين في مجال التعليم التوجه والسعي في التنويع في طرق التدريس بالإعتماد على المتاحف في

[1] وسيلة محمود الحلبي، المتاحف، مرجع سابق، ص.43.

[2] عبد العظيم كريمي، مدرسة المتاحف مدخل إلى نظام التعلم الناشط، ترجمة زهراء يكانة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، بيروت، 2007، ص.21.

ذلك، نظرا لما تتسم به مثل هذه المؤسسات من فوائد كبيرة في التعليم وبأقل تكلفة والتي بدورها مكملة للمدرسة[1].

3.3 النشاطات المتحفية التعليمية والثقافية:

تمثل الأنشطة المتحفية جانبا هاما من المجالات التي تحظى بإهتمام كبير في المتاحف، وذلك للدور الكبير الذي تلعبه في تكوين شخصية الزائر وتنميتها من مختلف جوانبها العقلية والنفسية والإجتماعية من خلال المحتوى المتحفي. إذ تتوقف نشاطات المتحف من خلال توجهات المتحف بحد ذاته وكذا إحتياجات الزائر للمتحف وأهداف زيارته بالموازاة بعمل المتحف في توفير الجو المناسب بتوافقه وقضاء أوقات ممتعة تسهم في رفع المستوى الفكري وتجسيد الإنتماء الوطني من خلال عرض تاريخ الأمة وثقافتها.

1.3.3 الحقيبة المتحفية:

تعتمد العديد من المتاحف على نشاط الحقيبة المتحفية، حيث يعتبر هذا النشاط من النشاطات الثقافية المهمة في التوعية، ومن بين المتاحف التي تسهر على مثل هذه النشاطات المتحف العمومي الوطني بشرشال وذلك من خلال الفريق البيداغوجي للمتحف بتنقله إلى مختلف المؤسات العمومية وخاصة التعليمية بمختلف أطوارها، حيث يتم تجميع عدد معتبر من التلاميذ قصد التعريف بتاريخ مختصر للمدينة والمتحف وبالمجموعات الأثرية المتنوعة المتواجدة به عن طريق عرض فيلم مصور بجهاز عرض الصور والتعريف بمهام ووظائف المتحف مع عرض لنماذج من القوالب الجبسية للتحف الأثرية الأصيلة المعروضة بالمتحف، مع تقديم مطويات حول المعرض المقام بالمتحف الخاص بالميثولوجيا من خلال المعروضات المتواجدة فيه، تقديم بطاقات خاصة بالمتحف، بالإضافة إلى سرد

[1] عبد العظيم كريمي، مرجع سابق، ص.21.

بعض من الحكايات من التراث الشعبي على التلاميذ، وتشويق التلاميذ لزيارة المتحف، هذا إلى جانب الإجابة على الأسئلة والإستفسارات العديدة المطروحة من طرف التلاميذ في شكل شروحات وافية[1].

هذا إلى جانب ومن خلال الزيارة الميدانية للعديد من المتاحف كمتحف المجاهد بالجزائر العاصمة ومتحف زبانة بوهران تعمل على إحياء العديد من المناسبات والإحتفالات الوطنية والتاريخية في السهر على القيام بنشاطات فنية مختلفة، وفي إستقبال هيئات وشخصيات وطنية وخارجية لإحياء محطات تاريخية مهمة للبلاد والتعريف بهويتها وتاريخها محليا وخارجيا. إلى جانب إستقبال تلاميذ المدارس وإعداد ورشات للرسم والأشغال اليدوية المختلفة.

في السياق ذاته، يوضح **أحمد المرزوقي** مؤسس متحف زايد الخير بإعتبار أن المتحف مركز علمي وثقافي لما يحتويه من مقتنيات أثرية والتي تعد بمثابة الشاهد الحي على عراقة وأصالة الشعوب، وجب وضع آليات وخطط من شأنها جذب الزوار للمتحف، كإستغلال وسائل الإعلام المختلفة للترويج، إضافة إلى توظيف مشاهير الإعلام والممثلين لإستمالة أكبر عدد ممكن من الزوار، مع إمكانية تزويد المتاحف بشاشات عرض بأحجام كبيرة وعبرها يتم شرح المقتنيات وأهميتها التراثية، إلى جانب إستحداث فضاء ترفيهي يحوي مقهى ومطعم خصيصا للجمهور الزائر وكذا متجرا لبيع البعض من المقتنيات الأثرية، في حين إستغلال الفضاءات الخارجية التابعة للمتحف في تنظيم وتنشيط عروض ثقافية، وحفلات[2]، من شأنه يُسكن البهجة والسرور في نفوس الزوار، الأمر الذي يكون له أثر في العودة مستقبلا رفقة حجاج آخرين.

---

[1] زيارة ميدانية (من طرف الطالب) للمتحف العمومي الوطني بشرشال، معلقات تنظيمية للنشاطات المتحفية، تبازة، شرشال (الجزائر)، بتاريخ: 2019/04/06.

[2] موقع صحيفة الرؤية (الإمارات)، ضعف الترويج للمتاحف، نشر بتاريخ: 2016/05/17، أطلع بتاريخ: 2019/06/15؛ https://www.google.com/amp/s/www.alroeya.com/ampArticle/259766

2.3.3 عوائق تطبيق الأنشطة المتحفية:

تعد الأنشطة المتحفية ذات أهمية كبيرة سواء بداخل المتحف أو خارجه، لكن تطبيقها على أرض الواقع أمر في غاية الصعوبة، نتيجة نقص في كيفية الإعداد والتخطيط لتنفيذها كافة، ومن بين الصعوبات التي تواجه تطبيق تلك الأنشطة نجدها تنحصر في عدم وضوح الهيكل التنظيمي للعاملين في مجال الأنشطة والبرامج المتحفية، إلى جانب عدم الإيمان الحقيقي لقيمتها وأهميتها، ويتضح ذلك في عشوائية تنفيذها والإعتماد على إجتهادات شخصية في غالب الأحيان، وكذا نقص الإمكانيات المادية المناسبة في تحقيق متطلبات الأنشطة، وبالنظر إلى العنصر التأطيري قلة توفر الكفاءات الإدارية والفئة المتخصصة وإفتقارها للخبرة[1].

خلاصة الفصل:

علاوة على الدور الرئيسي التقليدي للمتحف والذي شيد لأجله والمتمثل في تخزين التحف الثمينة، ومختلف المواد التي خلفها الإنسان بعد جمعها، أو إن صح التعبير التراث الإنساني بصفة عامة، بإعتبار أنه تراث لا يقدر بثمن، وعلى أنه من الدلائل والشواهد التي من خلالها تتعرف الأجيال على ماضي وحياة وتاريخ وثقافة أسلافها وهويتهم المنتمين إليها، إلى جانب التعرف على الآخر وطبيعة معيشته وماضيه. عرف المتحف كذلك تطورا بالموازاة مع تطور الإنسان، لينتقل المتحف من دور جمع المقتنيات والتنقيب عنها وتخزينها للحفاظ عليها من التلف لأكبر مدة زمنية ممكنة من منظور أنها المرآة العاكسة للشعوب، إلى أدوار وأنشطة مختلفة تخطت الأدوار التقليدية المذكورة سابقا، كعرض تلك المقتنيات للجمهور في صالات مخصصة لذلك بهدف توعوي تثقيفي، إلى جانب تخصيص قاعات

[1] موقع صحيفة الرؤية (الإمارات)، ضعف الترويج للمتاحف، مرجع سابق.

تعليمية بداخله، وفتح ورشات عدة لمختلف التخصصات الفنية التشكيلية، ليتجسد للجمهور أن المتحف هو بمثابة بوابة أخرى يستطيع الفرد أن يطل من خلاله على هويته وثقافته عبر مر العصور، وهويات وثقافات مجتمعات أخرى. كما عرف المتحف وجها آخر في العصر المعاصر تماشيا مع العولمة والرقمنة على خط موازي الذي عرف بالمتحف الإلكتروني تحسبا لأي طارئ سلبي طبيعي كان أو بشري على أقل تقدير، ولتسهيل المعاينة والتعرف على ما بداخل المتحف التقليدي ولو عن بعد. هذا كله يولد العلاقة الموجودة بين حفظ التراث وهوية الشعوب، من منطلق أن المتحف حافظ للتراث وصونه من التلف، والتراث هو تاريخ وثقافة تلك الشعوب، فبالتالي المتحف له دور كبير في الحفاظ على هوية الأمم.

الفصل الرابع

جهود الفنانين التشكيليين الجزائريين في صون الهويـــة الجزائريـــة

1. الهوية الجزائرية

3. توظيف الفن التشكيلي في صون الهوية الجزائرية

4. تحليل لوحة "رقصة التوارق" للفنان والحروفي كور نور الدين.

1- الهويـــــــة الجزائريـــــــة

1-1- خصوصيات الهوية الجزائرية:

إن الهوية في مفهومها العام، وحسب التعريفات المتطرق لها بخصوص الهوية **(أنظر الصفحة 34-35)**، هي تلك الميزات والخصوصيات لأمة ما، سواءا كانت تلك السمات خاصة بها لوحدها، أو متشارك فيها لعدة عوامل كالتقارب الجغرافي مثلا، أو لعوامل عقائدية، أو تاريخية...، وغيرها.

من هنا، وبالرغم من تعدد أوجه الإختلاف والتوافق في التعريف الحقيقي للهوية إلا أنه يمكن القول كوجه عام أن هوية شعب ما تعود بالدرجة الأولى إلى ميزاته وخصوصياته؛ فبإسقاط هذه النظرية العامة على **هوية الأمة الجزائرية** ، فحتما هذا ما يَقُود إلى البحث والتعريف والتوجه نحو التعمق في ميزاتها وخصوصياتها؟

مما لا شك فيه، أن غزو الغرب للجزائر وعلى وجه الخصوص من قبل الفرنسيين بدءاً من عام **1830**، وبعد أن غرس المستعمر الفرنسي قدميه جيدا كان هدفه الأول والرئيسي هو ضرب هوية الجزائر قبل كل شيئ وبكل قوة، بإستخدام كل ما أتيح له من أساليب عسكرية، سياسية، فنية، وفكرية في تحقيق ذلك. ليتسنى لهم –الفرنسيين– حسب مخططاتهم طبعا إلى الوصول من جعل الجزائر فرنسية جغرافيا، ونصرانية دينيا، وإلى إستغلال كل ثرواتها.

لذلك ذهبت فرنسا بسياستها التعسفية إلى أبعد الحدود أتجاه الشعب الجزائري في إصرارها على طمس الهوية الجزائرية إنطلاقا من فرنسة كل شيئ عن طريق فتح مدارس فرنسية وإجبارية التَّعلُم باللغة الفرنسية، مع منع إستخدام اللغة العربية[1].

[1] قدور نورة، مقومات الهوية والشخصية الجزائرية عند إبن باديس، مقال صادر عن كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران2 محمد بن أحمد، الجزائر، 2018، ص.245.

وهو ما يتجلى بوضوح لدى المستشرقين عامة في دراسة الشرق منذ أمد طويل، لا سيما الذين إستعان بهم المحتل الفرنسي على إختلاف تخصصاتهم الفنية، الفلسفية، التاريخية...، وغيرها، لدراسة المجتمع الجزائري من كل الجوانب دون إستثناء، من حيث معتقداته، لسانه، تاريخه، طريقة أكله ولباسه أو إن صح القول ما تعلق بثقافته الواسعة، بغية التأثير فيه وسلخه عن هويته الأصيلة. فهذا ما يفسر أن توجه المستعمر الفرنسي في محاولاته الدؤوبة لمعرفة كل صغيرة وكبيرة عن هاته العناصر المذكورة وتطورها، المتعلقة مباشرة بالهوية الجزائرية لدليل قاطع عن معرفته المسبقة لماهية الهوية الجزائرية ومكوناتها، أو بالأحرى معرفته التامة لخصوصية الشخصية الجزائرية.

إذن، إذا ما تم تِعدَاد هذه الخصوصيات والسمات، والتي بدورها تمثل الهوية الجزائرية وتعبر عنها في شكلها المتكامل، نجدها تتمثل في:

أ- الدين: والذي يتمثل في **الإسلام** بإعتباره عنوانا للهوية الجزائرية، **ب- اللغة:** المتمثلة في **اللغة العربية** كلغة رسمية للشعب الجزائري، إلى جانب **اللغة الأمازيغية** كلغة وطنية، **ج- العادات والتقاليد** وما إصطحبها من أعراف ومكتسبات ثقافية مختلفة، والتي ورثها المجتمع الجزائري جيلا عن جيل، **د- التاريخ:** بإعتباره أساس الهوية الجزائرية وحافظا لها ومعمقا لأصالتها[1].

[1] خليف هوارية، تمثلات الهوية والآخر في الرواية الجزائرية (مالك حداد) نموذجا، أطروحة دكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد، إشراف: أ. خلف الله بن علي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، السنة الجامعية: 2018/2017، ص.26-37.

1-2- تطور الهوية الجزائرية:

إن المجتمع الجزائري يتألف من أمة لها ترابط داخلي ويتميز عن سواه من المجتمعات، وثقافة ليست روح الشعب فقط بل نتاج هذا الشعب العلمي ومكاسب هذا الشعب باحتكاكه بالشعوب العربية الإسلامية خاصة وبالشعوب الأخرى عامة وبالثقافات والحضارات المختلفة[1].

المتتبع للتطور التاريخي للجزائر وحسب ما تم سرده سلفا، ومن خلال الحضارات المتعاقبة عليها يمكن حصر الجزائر في إنفراج هوياتي لوضعين متباينين، بين الجزائر **قبل الفتح الإسلامي** على شاكلتها الأمازيغية، الدينية الوثنية والحياة الفنية الاجتماعية البدائية، متأثرة بطبيعة الحال بحضارتي الفينيق والرومان ومملكتي الوندال والبيزنط، لكن ليس بالتأثير العميق بحكم أن الشعوب الأمازيغية لم تعرف تحولا جذريا في شخصيتها إلا بعد تخلصهم من تلك الدول الغازية، بقدوم ومساعدة العرب المسلمين.

والجزائر **بعد الفتح الإسلامي** ، الحقبة التي أخذت فيها –الجزائر– الإسلام دينا لها واللغة العربية لسانا لها، دون تخليها عن لغتها الأمازيغية الأصيلة. مع تمسكها طبعا بتاريخها الحضاري ومختلف عاداتها وتقاليدها.

إضافة لذلك، أنه وفي فترة ما قبل الإسلام الجزائر ما كانت إلا واقعا جغرافيا وبشريا غير محدد الهوية وغير واضح المعالم، لكن منذ الفتح الإسلامي إلى التواجد العثماني **(ق7هـ-16م)** إرْتدَت الجزائر طابعا حضاريا مميزا قام على خصائص الحضارة الإسلامية، ليتبلور منذ ذلك الزمن الكيان الاجتماعي الثقافي السياسي للجزائر متماشيا مع نظم حكم وقوانين جديدة ذات طابع فكري فلسفي إسلامي[2].

[1] محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، مرجع سابق، ص.10.

[2] عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، مرجع سابق، ص.02.

وتنسيقا، بما جاء على لسان **المؤرخ الأستاذ أحمد توفيق المدني** على أنه: "إذا نظرنا إلى أصول المسلمين الجزائريين، نظرة بحث علمي بحت، رأيناهم ينحدرون من أصلين إثنين: الأصل الأمازيغي، الذي أطلق عليه اللاتينيون ومن والآهم اسم البربر، والأصل العربي الوارد مع الفتوحات الإسلامية»[1].

هذا ما يؤكد، ويوضح أن الجزائر عرفت تطورا في هويتها، بمقارنة شخصيتها التي كانت عليها في الماضي البعيد –قبل الإسلام–، بذاتيتها التي هي عليها الآن. وذلك من خلال الرجوع للأصول، والأجناس التي تعاقبت عليها، وفق التسلسل التاريخي المعلوم.

فما كان للتاريخ إلا ليسجل أصول وأنساب الأمازيغ والعرب، وإمتزاجهما الذي برز عنه المسلمون الجزائريون عصبة واحدة، تحت بوتقة الإسلام والعروبة، وبأرقى وأرفع عادات وتقاليد، من النجدة والمروءة والكرم والوفاء، والضيافة، وعدم الصبر على العار، إلى جانب إشتراك الرجل والمرأة والمراهق في الأعمال المُرهِقة حفاظا على الحياة في بلاد الآباء والأجداد[2].

3.1ـ مكونات الهوية الجزائرية:

في ظل التباين الحاصل من جهة ، والتقاءُ من جهة أخرى، حول التحديدات الضابطة للهوية، حيث ترى أطراف بأن المحددات الرئيسية للهوية لأمة ما وَجب أن تكون ثابتة ولا يشاركها فيها الطرف الآخر، بينما ترى أطراف أخرى غير ذلك، بمعنى إمكانية تشاركية تلك الثوابت، ومع طريقة ممارستها على أرض الواقع يُمكن التحديد والتمييز، مع إحتمالية تطورها. إذ يبقى وقع التميز حاضرا من خلال السمات المتجلية في عادات وتقاليد مختلف الشعوب، التي بدورها تبقى الفاعل القوي إلى حد كبير في ضبط الهويات.

---

[1] أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية(اهداءات 2001 ا.د/ أحمد أبو زيد)، مصر، د.ت، ص.28–29.

[2] أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مرجع سابق، ص.28–33.

بين الرأي الأول والآخر، فعلى سبيل المثال إذا ما تم إسقاط النظريتين على الدين واللغة إتجاه الهوية، فالجماعة الأولى ترفضهما، ولا تعتبرهما من المقومات الأساسية للهوية بحجة أنه يوجد من يتشاركوا فيهما، وتقبلهما الجماعة الثانية كأساسين مكملين للهوية من منظور كيفيات وطرائق تأديتهما.

وفقاً لما تم ذكره، عن مختلف الأراء لمكونات الهوية بصفة عامة، لم تسلم الألسن بالحديث والمرور عن عناصر مهمة، لطالما إرتبطت إرتباطا مباشرا أو غير مباشر بها، متمثلة في اللغة والدين والتاريخ، وميزات وعادات وتقاليد مختلفة. فمن غير المنطقي أن يتم الخوض في الحديث عن الهوية من بابها الأوسع دون العبور عن تلك العناصر السالفة الذكر المكونة لها –الهوية–.

من هذا المنطلق، وعن ما يمكن قوله فيما يخص الهوية الجزائرية، تبين أن من ركائزها الأساسية تمثلت في كل من: التاريخ، اللغة، الدين، والعادات والتقاليد. هذه العناصر الأربعة عبرت بشكل أو بآخر عن ثقافة المجتمع الجزائري منذ ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا، بالرغم من التطور الذي عرفه عبر العصور وتأثيرات الطرف الآخر.

تثمينا لذلك، بَيَّنَ الدستور الجزائري في دباجته أن تاريخ الشعب الجزائري **تاريخ عريق**، تمتد جذوره عبر ألاف السنين، وما من كل تلك الحضارات التي مرت على الجزائر إلا وكان شعبها بالمرصاد ضد أي إعتداء على **عاداته وتقاليده الثقافية** ، ومدافعا بمرور الزمن وتطور الأحداث عن دينه **الإسلامي، وعروبته وأمازيغيته** [1]. كما أوضح الدستور كذلك، في بابه الأول من الفصل الأول بالمادة الثانية بأن **الإسلام دين الدولة الجزائرية** ،

[1] الدستور الجزائري (تعديل 2020)، الديباجة، وفق الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية، عدد 82، بتاريخ: 2020/12/30، ص.4.

وبالمادتين الثالثة والرابعة على التوالي بأن **اللغتين العربية والأمازيغية هما لغتان وطنيتان رسميتان**[1].

وبالعودة إلى ما هو متغير وماهو ثابت حول المكونات الرئيسية للهوية الجزائرية، فما من شك أن كل من الدين الإسلامي واللغة العربية هما ركنان أو مكونان ثابتان للهوية الجزائرية مهما حصل من تطور أو تغير، بحكم أن القرآن –الصالح لكل زمان ومكان– حسم في شأنهما، إستنادا لما جاء به الله سبحانه وتعالى في تنزيله الحكيم في كثير من السّور عن الإسلام واللغة العربية، فعن الدين يقول الله تعالى: ﴿**إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ**﴾* (سورة آل عمران، من الآية: 19)، ويقول عز وجل من نفس السورة الآية 84: ﴿**وَمَنْ يَبْتَغِ غَيْرَ الْإِسْلَامِ دِينًا فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الْآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ** ﴾**، أما بخصوص اللغة العربية التي إختارها الله تعالى لغة كلامه، إذ يقول في سورة يوسف الآية 02: ﴿**إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ** ﴾***، وفي سورة فصلت الآية 02: ﴿**كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِّقَوْمٍ يَعْلَمُونَ** ﴾****، كما يقول عز وجل في سورة الرعد الآية 38: ﴿**وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ حُكْمًا عَرَبِيًّا وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُمْ بَعْدَ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللَّهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا وَاقٍ**﴾*****.

من المفيد كذلك، توضيح بعض الإلتباسات عند ما يتعلق الأمر باللغة كمقوم أساسي للهوية الجزائرية، إن هي اللغة العربية أو الأمازيغية؟

---

[1] الدستور الجزائري (تعديل 2020)، الديباجة، وفق الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية، عدد 82، بتاريخ: 2020/12/30، ص.7.

* **القرآن الكريم**: شرف الكتابة الخطاط عثمان طه، برواية ورش، مرجع سابق، ص. 52 (من الآية 19/ سورة آل عمران).

** المرجع نفسه، ص. 61 (الآية 84/ سورة آل عمران).

*** المرجع نفسه، ص. 235 (الآية 02/ سورة آل يوسف).

**** المرجع نفسه، ص. 477 (الآية 02/ سورة فصلت).

***** المرجع نفسه، ص. 254 (الآية 38/ سورة الرعد).

من منطلق مصطلح **عربية (Arabe)** والذي يعني العربية العدنانية التي نزل بها القرآن الكريم، ومصطلح **عروبية Arabique** والذي يعني اللغات العربية القديمة المتفرعة عن اللغة العربية الأم قبل آلاف السنين، كالبابلية، والآشورية، والأكدية، والكنعانية، والفينيقية، والأرامية، والمصرية القديمة، والأمازيغية...، وغيرها، إذ أنه لم لم يبقى من هذه اللغات العروبية إلا الأمازيغية التي تبرز في شكلها الشفوي غير المكتوب [1]. ليذهب عبد **الرحمن بن عطية** الجزائري إلى أبعد من ذلك، حيث بَيَّنَ أن للعربية تاريخا متجذرا وبمثابة لغة العالمين، وثمن تأكيده بإستناده كذلك على مراجع أوروبية عديدة ونقوش، تفيد بإنتشار اللغات العروبية من شمال بلاد الرافدين نحو الشمال في القوقاز وحوضي البحر الأسود وبحر قزوين، حتى الهند والصين، ونحو الشرق في فارس ومصر، وشرق إفريقيا، وشمالها باللغة العروبية الأمازيغية التي إنتشرت بالبحر المتوسط وبأوروبا، إذ حصل ذلك حتى قبل ظهور الحضارتين اليونانية والرومانية اللتين هما أصلا عروبيتان[2].

وعن الوضع اللغوي بالمغرب العربي قبل الفتح الإسلامي وبعده، ساده المزج بين اللغة العدنانية العربية واللغة الكنعانية العروبية، الأمر الذي يفسر تعريب المغرب في وقت وجيز وقياسي، كما أن الأمازيغية لغة عروبية ذات أصل عربي[3].

فكيف بالخالق الذي إتخذ لنفسه الإسلام دينا والعربية لغة لتنزيله، أن لا يكونان هاذين العنصرين –الإسلام والعربية– من الثوابت الرئيسية لهوية الأمة الجزائرية.

---

[1] عثمان سعدي، معجم الجذور العربية للكلمات الأمازيغية (البربرية)، الناشر: مجمع اللغة العربية الليبي، طباعة: دار الأمة، الجزائر، ط.1، 2007، ص.ب.

[2] عثمان سعدي، معجم الجذور العربية للكلمات الأمازيغية (البربرية)، الناشر: مجمع اللغة العربية الليبي، طباعة: دار الأمة، الجزائر، ط.1، 2007، ص.ج.

[3] عثمان سعدي، معجم الجذور العربية للكلمات الأمازيغية (البربرية)، مرجع سابق، ص.4.

تأسيسا على ما تم تقديمه، تعتبر اللغة العربية لغة رسمية أولى لدى الجزائر، ومن الأمازيغية اللغة المحلية الرسمية الثانية بعد أن تجتمع فيها جميع اللهجات الأمازيغية كالقبائلية والشاوية والميزابية والتارقية والزناتية والشلحية...، لما يربط بين هذه اللهجات الكثير من التشابه والتقارب، وهو ما يتم العمل عليه ودراسته من قبل المختصين في إخراج لغة أمازيغية واحدة نابعة من توحيد كل اللهجات المعروفة بالوطن. لينتهي الأمر باللغة العربية وشقيقتها الأمازيغية قطعتان أساسيتان تتدرجان ضمن محددات الهوية الجزائرية.

وما يراد من هذا الطرح، هو وجوب التيقن من إستقرار وسلامة الأمة يكمن في ضرورة وحدة لغتها، حيث "**لايمكن لبلد أن يستقر أمره إلا إذا كان يتمتع بوحدة لغوية؛ ففي فرنسا نفسها تكمن قوة تماسك مجتمعها في وحدتها اللغوية، وتعترف بذلك موسوعة يونيفيرساليس Universalis الفرنسية فتقول: إن الوحدة اللغوية لفرنسا مرتبطة بوحدتها السياسية وبتطور المركزية فيها**"[1]. [ويقول أحد سياسيي الولايات المتحدة الأمريكية المحنك **بوب دول** منبها شعبه بما يتعلق بخطورة تعدد اللغات والثقافات في خطاب له سنة **1996** قائلا: "إن أمريكا في حاجة إلى إسمنت اللغة لدعم وحدتها"][2].

وأما بما يتعلق **بمكون التاريخ**، ثبُتَ عن الجزائر تاريخها المتجذر والعريق بحيث يتراكم ويستمر ليوثق لنفسه من خلال التطورات والأحداث المستقبلية، والذي يبقى عاملا من العوامل التي تستند إليها الهوية الجزائرية. **(أنظر الفصل الأول أين تم التطرق لتاريخ الجزائر).**

والمكون الأخير الذي يبقى محلا قابلا للتطور تلك **العادات والتقاليد** التي تميز الجزائريين عن غيرهم، زيادة عن ما إكتسبه الفرد الجزائري من سمات وممارسات إجتماعية سابقا. فإذا ما تم عد عادات وتقاليد الجزائريين على مستوى كل جهات البلد، فهي لا تُعد ولا

[1] عثمان سعدي، الأمازيغ "البربر" عرب عاربة وعروبة الشمال الإفريقي عبر التاريخ، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2018، ص.28.

[2] عثمان سعدي، الأمازيغ "البربر" عرب عاربة وعروبة الشمال الإفريقي عبر التاريخ، مرجع سابق، ص.28.

تحصى بحكم أنها كثيرة، حتى في الجهة الواحدة هي كذلك، منها ما هي مشتركة بين جهات الوطن (شمال، جنوب، شرق، غرب)، ومنها ما هي مختلفة فيما بين أهالي هؤلاء. وإذا ما تم التطرق للبعض منها، فعلى سبيل المثال "**الفنتازيا**" في حفلات ما تسمى "**بالوعدة**" المخصصة للأولياء الصالحين، فهي من العادات والتقاليد العريقة لدى الجزائريين، خصوصا لإرتباط أدائها بالخيول العربية الأصيلة، واللباس التقليدي الثمين، والبندقية والبارود والوضعية البهجوية الإحتفالية التي تُؤدى بها، على مستوى أرضية ترابية مستوية بمنطقة ما يَصُبُ إليها الخيالة من كل حدب وصوب كمدعوين للمشاركة في الوعدة، وفي وقت معين محدد من كل سنة. وهذا النوع من التقليد يمكن تصنيفه من بين العادات والتقاليد التي تشترك فيها مضمونا تقريبا جميع جهات الوطن الجزائري، إلا في بعض المناطق إختلاف بسيط في تأديتها، كالصحراويين مثلا يتم التنويع بين إستخدام الخيول والإبل، حيث باق الجوهر نفسه. كذلك ميزة أخرى المطلق عليها "**بالتويزة**" ويقصد بها الإتفاق على مساعدة شخص ما أو عائلة ما من بين الساكنة والتعاون على إنجاز عمل تطوعي كعملية بناء مسكن أو حفر بئر أو شيئ من هذا القبيل، على أن يقوموا بذلك في وجه عمل خيري تعاوني دون مقابل، وقد تأتي الكرة على أي من هؤلاء أصحاب الحي لمساعدته، وهذه السمة كذلك تعتبر من التقاليد التي يشترك فيها معظم سكان الجزائر عامة. أما عن العادات والتقاليد التي تختلف من منطقة لأخرى، تجدها مثلا في طرق الإحتفال بالأعراس حيث هناك ما تدوم يومين أوثلاثة، وهناك ما تدوم أسبوعا كاملا...، إلى غير ذلك، كذلك بخصوص "**الضيافة**" فالمعروف مثلا عند الصحراويين إذا أتاهم ضيف رحبوا به وإستقبلوه بشتى أنواع الأطباق والشواء بما يسمى "**بالمصور**" وهو خروف كامل يتم ذبحه وشواؤه على شرف الضيف، كما هو على نار الحطب خارج المنزل، وألبسوه لباسهم التقليدي المتمثل في "**القشابية**" و"**الشاش**" و"**البرنوس**"[1].

[1] بخصوص البعض من النماذج أو الأمثلة عن العادات والتقاليد، سواءا المشتركة بين مختلف جهات الوطن الجزائري، أو

إلى جانب الزي التقليدي الجزائري، فبالنسبة للنساء لكل منطقة من مناطق الجزائر لباس تقليدي تشتهر به، بالشرق بمدينة سطيف تشتهر بلباسها التقليدي "الجبة السطايفية" المركبة من الحرير والساتان مزين بالأزهار والأحجار، وعن القبائل (بجاية وتيزي وزو) تشتهر بـ "**القندورة القبائلية**"، و"**الملحفة الشاوية**" بالأوراس. و"**الجبة القسنطينية**" بقسنطينة، وبالعاصمة تشتهر بزي "**الكاراكو**"، أما عن الغرب الجزائري توجد البلوزة الوهرانية، و "**الشدة التلمسانية**"[1]. وبالنسبة للباس المرأة الصحراوية وبالخصوص الترقية تميز وتنوع لباسها بين "**التسغنس**"، "**الحول**"، "**البازان**"، "**ألشو**"[2].

وهي تقاليد وعادات كثيرة يستحيل على الطالب ذكرها كلها، إذ أكتفى ببعض النماذج كأمثلة معبرة عن ميزات وخصائص شعب متميز.

عن التقاليد الخاصة بكل منطقة، تم جمعها والتأكد منها من خلال محادثات مع مختلف أهالي المداشر، والشيوخ، وبعض المثقفين، على مستوى: غليزان، مستغانم، تبسة، وهران. وعن طريق الهاتف بالتواصل مع أحد الزملاء عن الجنوب.

[1] محمود آغا، بحث حول اللباس التقليدي الجزائري، نشر يوم: 2019/07/14، أطلع عليه بتاريخ: 2021/07/03؛
https://hyatok.com/%D8%A8%D8%AD%D8%AB_%D8%AD%D9%88%D9%84_%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B3_%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%84%D9%8A%D8%AF%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A#.D8.A7.D9.84.D8.AC.D8.B2.D8.A7.D8.A6.D8.B1

[2] أحلام.م، المرأة التارقية الجزائرية ماسكة زمام الوتر، نشر بتاريخ: 2010/04/19، أطلع بتاريخ: 2021/07/03؛
https://www.djazairess.com/elmassa/32682

2- توظيف الفن التشكيلي في صون الهوية الجزائرية

إن تسليط الضوء على الهوية الجزائرية فنيا إبان الحقبة الاستعمارية الفرنسية، لزم معالجتها وفق ثلاثة توجهات رئيسية:

- **التوجه الأول:** يندرج ضمن إثبات الهوية الجزائرية وتجذرها.
- **التوجه الثاني** : يتمحور حول الوقوف والصمود في وجه المستعمر ومقاومته، بإعتبار أن العدو الفرنسي كان من أولوياته الكبرى الفتك بشخصية الجزائريين.
- **التوجه الثالث** : يتم التطرق فيه إلى إصرار الفنان الجزائري المعاصر على تسلم وحمل المشعل ضمانا لإستمرارية هوية بلده –الجزائر– والمحافظة عليها، وفق طرق وأساليب فنية مختلفة.

2-1- الفكر الهوياتي عند الفنان الجزائري:

لعب الفنان الجزائري دورا كبيرا في تدويل القضية الجزائرية على المستوى الجهوي والدولي وذلك من خلال شرح القضية، وفضح سياسة فرنسا الاستعمارية وتحسيس الرأي العام العالمي حولها، إنطلاقا من إقامة المعارض في الخارج، وكذا القيام العديد من الجولات عبر العالم[1]. مستغلا عمله الفني التشكيلي في تحقيق هدفين مهمين في نفس الوقت، ألا وهما التعريف بالهوية الجزائرية محليا ودوليا، وكذا الأخذ به كسلاح قاوم به العدو الإستعماري الفرنسي. وضمان إستمراريتها.

لم يَخفى على الفنان الجزائري إستخدام فرنسا لكل أساليب التزييف والمغالطة من أجل القضاء على هوية أصحاب الأرض.

[1] عمورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص.195.

يتضح ذلك جليا في قول **لوي بيرتران** في كتابه "**دماء الجذور**": ينعت فيه الشمال الإفريقي بالفوضويين التي لازمته منذ الولادة، وخضوعه للهيمنة اللاتينية وَفرتْ له الإزدهار الثقافي والسياسي، ووَحَدتْهُ، وأن العربي ما هو إلا البؤس والفوضى والهمجية[1].

بالتوازي، لم تكتف فرنسا بذلك إذ رأت أن تزييف التاريخ وحده غير كافي، لتتعمق أكثر في تجهيل الجزائريين وحرمانهم من تعلم اللغة العربية لمنعهم من الإطلاع على تاريخهم الاسلامي وحضارته، بغية تجريدهم من الإسلام وتمسيح ما يمكن تمسيحه من الشعب الجزائري، تحت سقف المشروع الثقافي الاستعماري الثالوثي: **تحريف التاريخ، التجهيل باللغة العربية، افراغ الدين من مضمونه الحضاري وقوته الروحية**[2].

وردا من الفنان الجزائري ووعيا منه في إثبات هويته، إعتماده وتشكيله لعديد من النظريات والتكتلات الفنية، وتبنيه لأفكار فنية هادفة، وتفعيلها ميدانيا في لوحات وأعمال فنية متنوعة راقية صائبة، من هاته النظريات على سبيل الذكر بيان جماعة "**أوشام**" والتي صرح متبنوها على أنها كانت موجودة «**منذ آلاف السنين، على جدر مغارة الطاسيلي. وقد واصلت وجودها إلى غاية يومنا الحاضر**»[3]، والتي من خلالها «**أظهرت العلامة السحرية محافظتها لثقافة شعبية، تجسد فيها أمل الأمة لدهر طويل**»[4]، إذ أن فكر الجماعة الذي لخصه البيان هو بمثابة مخاض عمل سابق غداة الإحتلال الفرنسي. فمن خلال تحليل أجزاء البيان الفني التاريخي –المذكورة سلفا– نقرأ منها أن الفنان الجزائري إستمد فنه من الفن التاسيلي العريق، العاكس لإمتداد هوية الجزائري، البارزة في رسومات ونقوش الطاسيلي.

---

[1] مبارك بن محمد الميلي،ج1، مرجع سابق، ص.30.

[2] مبارك بن محمد الميلي،ج1، مرجع سابق، ص.30-31.

[3] عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص.231.

[4] عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مرجع سابق، ص.231.

ولجوء الفنان الجزائري للإستثمار في هذا الموروث البصري في أعماله الفنية بالإشارة إلى تلك العلامات والمنقوشات الصخرية الظاهرة بالمعلم الجيولوجي الأثري الطاسيلي، وبأسلوبه التجريدي، لكونه كفيل بتحصين ثقافته من الغزو الآخر المهيمن، وهويته الأصيلة ذات البعد التاريخي الحضاري، إذ يعتبر ذلك أكبر مؤشر في قطع التبعية الفنية الغربية، مقابل حمل الثقافة المحلية والدفاع عن خصوصياتها [1]. ما يدل على نضج ووعي الفنان في كيفية تأمين هويته والحفاظ عليها، بأساليب فنية راقية.

لم ينته بالفنان الجزائري عند هذا الحد، ليتحول من الفنان المخلوق للفن كفن، إلى فنان من نوع آخر حتمتها الظروف عليه، إلى فنان مفكر، دبلوماسي، سياسي، ثوري مقاوم، لذلك وزيادة عن تكوين مجموعة الأوشام، ظهور جمعيات فنية أخرى فِكرُها الأول تكريس الهوية الوطنية، والقضية الجزائرية والوقوف إلى جانبها، منها:

جماعة " **الخمسة والأربعين**" من منتميها إسياخم، حيون، كربوش علي، شقران، جماعة "**الفوج الأول**" الممثلين لخريجي **جمعية الفنون الجميلة** منهم كل من نجار، بوردين، حمشاوي، إبن الشيخ...، وآخرين، جماعة "**الفنون الإسلامية**" من روادها: **علي كربوش، مصطفى أجعوط، مصطفى بلكحلة، بوعرور، وبن تونس** ...، وغيرهم، جماعة "**الأوشام**" والتي إختصت في أسلوبها الفني الزخرفة الشعبية والوشم [2]، من مؤسسيها: «**مسلي، عدان، سعيداني، مارتيناز، باية، بن بغداد، زرارتي، دحماني، عبدون**»[3]. إلى جانب مؤسسة «**الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية (UNAP) بعد الإستقلال (تأسس عام 1964م)**»[4].

---

[1] عمارة كحلي، فلسفة البيانات الثقافية الفنية: (بيان جماعة أوشام أنموذجا)، مجلة الحوار الثقافي، م. 4، ع.2، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، سبتمبر 2015، د.ص.

[2] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة، مرجع سابق، ص.48-49.

[3] عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مرجع سابق، ص.231.

[4] عمارة كحلي، فلسفة البيانات الثقافية الفنية: (بيان جماعة أوشام أنموذجا)، مجلة الحوار الثقافي، م.4، ع.2، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، سبتمبر 2015، د.ص.

2-2 الأساليب الفنية في إثبات وإدامة الهوية الجزائرية:

2-2-1 المرحلة الأولى- مرحلة الإثبات والوجود:

بعد توغل المستعمر الفرنسي، وإحكام سيطرته على الشعب الجزائري في أواخر القرن التاسع عشر ومع بداية القرن العشرين بواسطة آلته العسكرية، شرع في نفث سمومه من أجل تهديم الهوية الجزائرية ومقوماتها الأساسية. ومع كل هذه المحاولات لم يسلم المستعمر من تلقي شتى أنواع الرد من أبناء الجزائر، سياسيا وعسكريا، وحتى فنيا.

فمن الجانب الفني، وفي هذه الفترة بالذات أي مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، برز جيل أول من الفنانين الجزائريين تحت بما سُمي "بفنانين الرعيل الأول". أمثال محمد راسم، عمر راسم، أزواو معمري، عبد الحليم همش...، وغيرهم هؤلاء الذين إرتكزت أعمالهم على الجرأة التي عكسوا من خلالها هويتهم العربية الإسلامية إنطلاقا من الأسلوب الزخرفي الأصيل والمناسب للمدرسة الجزائرية[1]، إلى جانب فنانين آخرين كحميمونة أمحمد، زميرلي محمد، مصطفى بن دباغ، محمد تمام...، الذين عملوا على نفس الأهداف.

في ذات السياق، الأسلوب الناجع المطلوب من الفنان في إثبات الهوية ما تضمنته أعماله الفنية المتميزة، والعاكسة لموطنه وأصوله الحضارية والثقافية، وفق المعايير والقيم التي تستند عليها الهوية، وخاصة الإسلامية منها [2]. ولعل إذا ما تم إسقاط ذلك على أعمال محمد راسم ورفاق دربه من الفنانين في المرحلة الأولى، فهي أبلغ خطابات جمالية بصرية أثبتوا بها الشخصية الجزائرية وأركانها الأساسية.

---

[1] محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، والطباعة، ط.1، عمان، 1998، ص.141-143.

[2] قجال نادية، أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، م.2، ع.2، جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم- (الجزائر)، 2015، ص.66.

وما يفسر ذلك، إلا إعلانا عن تأسيس للفن المحلي الأصيل الذي رفع من شأن الهوية وإثبات الذات[1].

الهوية الجزائرية في الفن التشكيلي من المنظور التاريخي:

إن إستفادة الفرد من التجارب التي مر بها عبر الزمن أكسبته خاصيات معينة تفوق بها على من حوله مسجلا بذلك بصماته الإنسانية التي بقيت تدل عليه في شكل رسوم تشهد على حياته اليومية التي كان يجابهها [2]. فلولا ما خلَّفته من ورائها مختلف الحضارات من شواهد فنية ومعمارية ما كان لأحد أن يعرف الكثير عن هذه الحضارات، ما يؤكد أن الفن هو البصمة الخاصة بكل أمة، والدال على وجودها وتاريخها وحضورها وتميزها عن الآخر[3]؛

في هذا المقام، أَلْقَيى الفنانان العريقان **محمد راسم** و**محمد تمام** في وقت مضى أبلغ خطابات فنية جمالية عن الوجود الجزائري وعراقة تاريخه المتجذر، فلوحة **"تاريخ الجزائر" (شكل:62)** للفنان **محمد تمام** والتي هي عبارة عن عمل فني أصيل في شكل منمنمة مُزخرفة سرد من خلالها الفنان أدق التفاصيل عن أربع مراحل تاريخية مهمة مرت بها الجزائر، بدأً بحقبة الإنسان الجزائري ما قبل التاريخ المعبر عنها في الزاوية، أسفل يمين المنمنمة (بإتجاه نظر المتلقي) أين يصور الفنان الإنسان ومختلف الحيوانات على الصخور بصحراء الجزائر، وما يدل على ذلك من خلال إستخدام اللون الترابي الصحراوي الأصفر المحمر، وتطوره من خلال تصوير البادية بالصحراء وسط النخيل ومختلف الملامح الصحراوية الأخرى؛

---

[1] عبد الرحمن جعفر الكناني، منمنمات محمد راسم الجزائري: روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي(دراسة فنية)، منشورات الإبريز، الجزائر، 2012، ص.25.

[2] محمد الصغير غانم، المعالم الحضارية في الشرق الجزائري: فترة فجر التاريخ، مرجع سابق، ص.145. إرجع للمرجع اللغة

[3] كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي (دراسة حضارية –جمالية– مقارنة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، 2008، ص.13.

في رمزية على أن نقوش ورسومات التاسيلي بصحراء الجزائر والهقار المصورة للإنسان والحيوان والمزوقة بألوان متناسقة متقنة الوضع والتخطيط، التي يرجع تاريخها الى ما قبل ثمانية **(8000)** آلاف سنة، حسب ما أدلوا به علماء الأثار الأركيولوجية سنة **1933م**، هذا ما يدل على تغلغل روح الفن والتقدم عند الشعب الجزائري منذ القدم [1]. إلى مرحلة الفتح العربي الإسلامي للجزائر وتخليصها من الغزاة الرومان والبيزنط وغيرهم، لتستقر الجزائر بعد ذلك تحت الحكم الإسلامي العثماني، حيث تم التعبير عن هذا المشهد في العمارة الإسلامية كالمساجد، والأشخاص المسلمين (العثمانيين والجزائريين) وهم في مظهر حضاري يتجلى في اللباس التقليدي الإسلامي عند الرجال والنساء، وممارسة مختلف الفنون عند الجنسين، من موسيقى، وحرف يدوية، وحفلات، ومكانة الجزائر آنذاك عبر واجهاتها الساحلية وأسطولها البحري القوي. إلى المرحلة الإستعمارية الفرنسية أين خصص لها المُصور زاوية أعلى يسار المنمنمة التي عبر عنها بالبنايات الذات الطابع الغربي الفرنسي المزاحمة للطابع التركي على مستوى الجزائر العاصمة، على الهضبة المرتفعة بالقرب من الساحل على حسب ما يبدو.

[1] عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، مرجع سابق، ص.63.

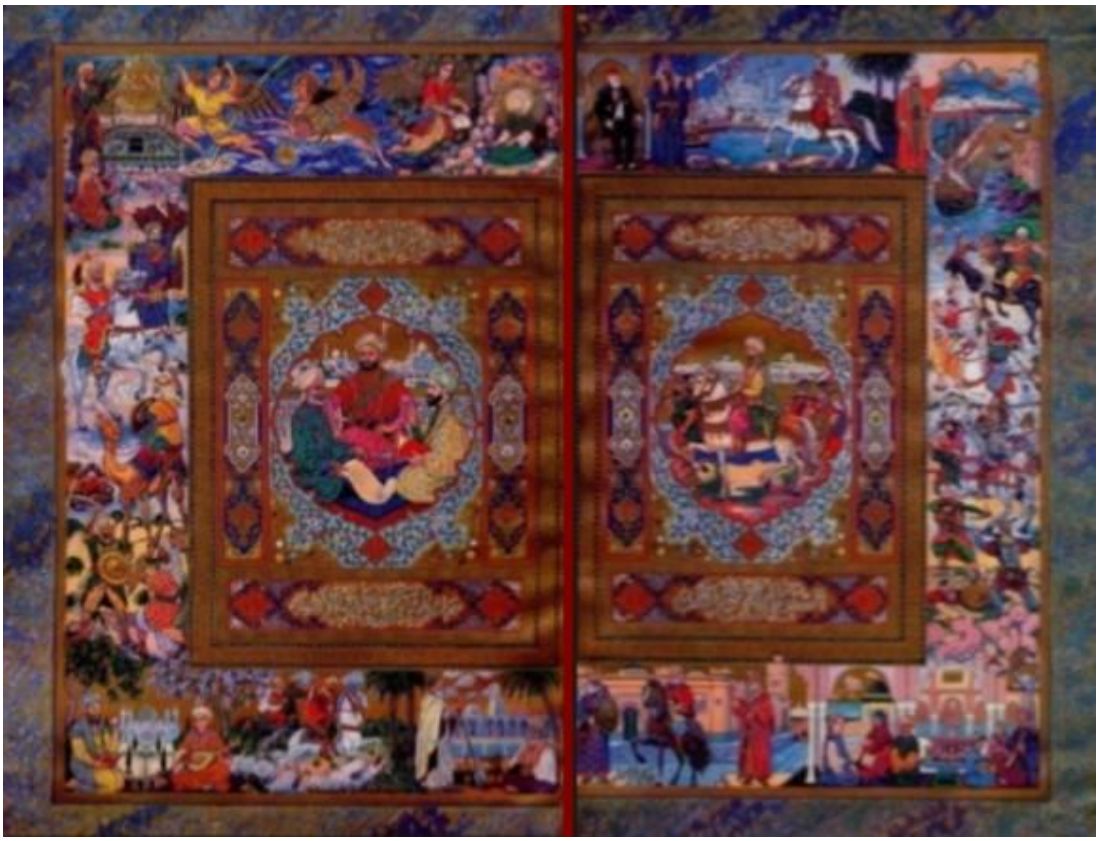
شكل62: منمنمة "تاريخ الجزائر"، محمد تمام.

المصدر: قليل سارة، تجليات الفن الإسلامي في أعمال محمد راسم ومحمد تمام، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان–، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، الجزائر، 2017/2016، ص.254.

إلى جانب لوحة "**تاريخ الإسلام**" **(ينظر الشكل63)** للفنان **محمد راسم**، تعبيرا واضحا عن الحضارة الإسلامية على التراب المغاربي والفترة الزمنية الطويلة التي قضتها ليستمر إمتدادها إلى يومنا هذا نتيجة إحتضان الأهالي الأمازيغية للإسلام وإعتناقه دينا لهم، مقارنة مع الغزاة الآخرين قبل الفتح الإسلامي. وإستنطاقا للمنمنمة يُعيد الفنان كتابة البعض من القصص الإسلامية، والأحداث التاريخية بما فيها الفتح العربي الإسلامي للشمال إفريقي والمراحل التي مرت على الأهالي، بِدايةً بمقاومة هؤلاء للعرب المسلمين إلى أن تم الإندماج معهم وإعتناق الإسلام بعد أن وجدوا فيه دينا غير ظالم، يضمن حق الجميع وعادلا مع الكل، لتظهر بوادر التطور والإزدهار بفضل مختلف العلوم التي أتى بها الفاتحون.

الشكل63،

منمنمة "تاريخ الإسلام"، محمد راسم.



المصدر: عبد الرحمن جعفر الكناني، منمنمات محمد راسم الجزائري: روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي (دراسة فنية)، منشورات الإبريز، الجزائر، 2012، ص.79.

في الرؤية نفسها، يَقرَأ الكاتب عبد الرحمان جعفر الكناني في كتابه منمنمات محمد راسم الجزائري عن منمنمة "تاريخ الإسلام"، بأن محمد راسم إستطاع وبأسلوب فني تشكيلي، أن يكتب للتاريخ الإسلامي، بتلك اللغة التي يفهمها العالم، دون التخلي عن هويته، حيث بدأ تسلسله التاريخي بنزول الوحي الإلهي، إلى بناء الكعبة المشرفة، مع تسجيل أحداث ووقائع الفتوحات الإسلامية في أرجاء البلاد والعالم، من الهند في مشهد القصر الهندي "تاج محل"، إلى شمال إفريقيا بمدينة القيروان أين تم تشييد أول مسجد "عقبة بن نافع" ذي خصوصية

مغاربية إسلامية، متجها نحو إسبانيا في مشهد يُبرِز الخليفة عبد الرحمن الداخل قائدا وفاتحا لها ومدشنا لمختلف صروح العمارة الأندلسية[1].

مع تسجيل لمختلف الحروب الصليبية زمن السلطان صلاح الدين الأيوبي، لتوالى العصور كذلك بمجيء الخلافة العثمانية عبر عنها الفنان بما يتناسب وخصائص النمط العثماني الذي جسده في صرح جامع السلطان أحمد بمدينة أسطنبول، ناقلا بعض الأحداث الإنقلابية مع ظهور السلطان سليمان القانوني، والملك عبد العزيز آل سعود إبان الثورة العربية على أرض الجزيرة، حيث ركز راسم على مشهدي العصر العباسي بإشارة للخليفة هارون الرشيد في رمزية للقوة والإزدهار، والعصر العثماني بقيادة السلطان محمد الفاتح الثاني وأثاره الراقية[2].

مقارنة بين العملين الفنيين، يتضح أن الفنان محمد تمام تلميذ محمد راسم إستوعب الدرس جيدا عن أستاذه، بحيث جاء عمله مكملا وشاملا في منمنمته "تاريخ الجزائر" من مرحلة ما قبل التاريخ إلى غاية الإحتلال الفرنسي للجزائر، في حين إقتصر عمل محمد راسم على حقبة معينة خصت التاريخ الإسلامي والفتوحات، في عمله الفني "تاريخ الإسلام".

بناءا على ذلك، إستطاع كل من محمد راسم وتمام أن يعيدا كتابة تاريخ الجزائر المتجذر وبأدق التفاصيل، بما في ذلك الفتح الإسلامي، وإحياء تراثها العريق ما يؤهلها ويكسبها تاج الجزائر الحضارة، وهذا ما لم يهضمه المستعمر الفرنسي، مما أدى به جاهدا ومحاولا لطمس وتزييف تلك الحقائق.

- ✓ **ـ محمد راسم بين المُخْطِئ والمُمَوّه:**

تميزت أعمال محمد راسم بمواضيعه الدينية القوية إنطلاقا من مرجعيته الإسلامية، وكذا عائلته المحافظة والمحيط العقائدي الذي ترعرع فيه آنذاك، والتي جسد فيها أهم السِّمات

[1] عبد الرحمن جعفر الكناني، مرجع سابق، ص.81-84.

[2] عبد الرحمن جعفر الكناني، مرجع سابق، ص.86-87.

الإسلامية للشعب الجزائري معبرا عنها من خلال المسجد، الصلاة، الصوم، خط القرآن الكريم، ومظاهر الحياة الإسلامية كالتسوق، واللباس التقليدي والإسلامي...، وأعمال كثيفة قدمها محمد راسم تعبيرا عن شخصيته الإسلامية القوية أولا وعن هوية وطنه الأصيلة. لكن المُلفِت أن للفنان **محمد راسم** عملا فنيا واحدا لا يتوافق وتوجهاته الهوياتية، مقارنة بالكم الهائل لإنجازاته الراقية ذات المرجعية الدينية بإمتياز، كمنمنمة **"نساء عند الشلالات"** يغسلن ويغتسلن وهن شبه عاريات، هذا ما يدفع بالمتلقي لطرح السؤال: كيف سمح محمد راسم لنفسه بإنجاز لمثل هذا العمل الفني المتنافي إلى حد ما مع شخصيته الدينية القوية؟، أو بالأحرى ما الأسباب التي جعلت منه يُقدِم على مثل هذا العمل الذي لم يتعود عليه؟، وللإجابة عن هذا السؤال كان من المنطقي طرحه على الفنان نفسه ليكون التوضيح أكثر دقة وشمولية بإعتبار أن الفنان عايش الفترة الإستدمارية ويدري بالظروف والخبايا آنذاك، لكن ومع إستحالة ذلك كونه متوفيا، تم الإستناد بعدة معطيات لتفسير ذلك.

موضوعيا، إن لم يتم طرح هذا التساؤل سابقا، فسيأتي يوما ويطرح من أي كان، خاصة من قبل من يريدون الإستثمار في مثل هذه الأعمال الفنية وتأويلها وفق ما يخدم توجهاتهم العدوانية في ضرب شخصية العائلة الراسمية، وكذا إستهدافا لتشويه الهوية الجزائرية.

وعليه، يمكن القول أولا، ومن غير المستبعد أنه حدث ذلك عن غفلة من عائلة راسم المحافظة، ذات النفس الفني الذي ترعرع فيه محمد راسم، وهو في سن المراهقة أو في سن صغيرة، لم يكن ليؤهله ذلك آنذاك إلى مرحلة النضج، والوعي الثقافي والقضية الجزائرية، إذ يبقى هذا الطرح قريبا من الحقيقة عند التمكن من تحديد تاريخ إنجاز اللوحة، ما دام تاريخ ولادته معلوما.

وثانيا، المرجح القوي هو أن محمد راسم كان مُتعمِّداً ومُموِهاً لتغليط المؤسسة العسكرية الفرنسية التي كانت تشرف على كل كبيرة وصغيرة، وفي صرف نَظرِهَا عنه، بحيث كل

دَاخلٍ لفيلا عبد اللطيف، أو المدارس الفنية التي إعتمدتها السياسة الفرنسية خدمة لأجندتها الإستعمارية، إلا ويسير وفق النظام الفني الأكاديمي الغربي المُحدَّدْ التوجُه والمعَالِم، ليتمكن من التسلل ومعرفة الكثير عن العدو وعن قُرب، –كما هو الحال لكثير من الجنديات والجنود الشرفاء ممن كُلِّفُوا بمهام الإنغماس والإندماج ظرفيا في أوساط المجتمعات الفرنسية لنسفهم من الداخل، وذلك تحت مظلة منظمة جبهة التحرير الوطني–. والدليل على ذلك أنه ما عدا تلك اللوحة المحتشمة، لا نجد لمحمد راسم لوحات أخرى تخدش هويته.

الهوية الجزائرية في الفن التشكيلي من منظور اللغة والدين:

تعتبر عائلة راسم اللبنة الأولى في ممارسة الفن التشكيلي الراقي الأصيل، وذلك مع بدايات الإحتلال الفرنسي، إنطلاقا من الصنائع اليدوية القيمة، والأعمال الفنية ذات البعد الإسلامي، المتمثلة في المنمنمة والزخرفة بأنواعها، بدءا بالأب علي راسم، وإبنيه محمد وعمر، إذ لا يمكن العثور على عمل فني لهؤلاء دون التطرق لما يعكس الشخصية الجزائرية من تاريخ وحضارة، لغة ودين إسلامي، ومختلف السمات والحياة الإجتماعية للفرد الجزائري المستمدة من تاريخ ضارب.

وفي هذا المقام، سيتم تسليط الضوء في هذه الجزئية المتعلقة باللغة والدين وإسقاطهما على أعمال **عمر راسم** ، لمعالجة وتحليل مدى إهتمام وإصرار عمر في إبراز إحدى أهم ركني الهوية الجزائرية المتمثلين في اللغة العربية والدين الإسلامي.

يبدو أن إصرار وإهتمام عمر راسم نحو القضية الوطنية دليله ممارسته لذلك في فنه الأصيل وهو في السجن وبعده، إلى أخر أيامه حتى قبيل وفاته عام **1959م**، في أعمال فنية إبداعية ممزوجة بين الخط العربي بأنواعه لا سيما الخط المشرقي أو المغربي، والزخرفة بمختلف أشكالها الهندسية، النباتية، والتصويرية، معبرا من خلالها عن التقليد الحضاري

العربي الإسلامي، ترسيخا وإثباتا، ومحافظة على الهوية أمام كل محاولات التشويه من قبل المستدمر الفرنسي[1].

ولعل فكر وحنكة **عمر** جعلت منه يوظف فنه خدمة للقضية الجزائرية ومقوماتها في مختلف المواضيع الهامة، منها الدينية، السياسية، التثقيفية، والتوجيهية، بلمسة فنية إسلامية محضة.

تجلت أعماله بخصوص المضامين الدينية في خطه لربع المصحف الشريف ولوحات تتضمن آية الكرسي، آية لسورة النور، وقصيدة حول وداع شهر رمضان لمجلة هنا الجزائر...، وغيرها، ومضامين سياسية مشبَّعة دينيا وعربيا، في جريدته "ذو الفقار" التي أسسها سنتي **1914/1913م**، ومضامين إشهارية المتمثلة في نصائح حول الحالات المرضية، وأخرى صحية وقائية، ومضامين وجودية جسدها في أسماء أزقة وشوارع قصبة الجزائر من خلال لوحات خطية ذات البعد الديني[2].

فيما يلي، **المنممنمة المزخرفة (ينظر الشكل 64)** –ماهي إلا أنموذج من بين أعمال **عمر** المتميزة الغزيرة– المنجزة عام **1939** من توقيعه تحت عبارة **"عمر راسم بالجزائر"** ، وظف فيها الأصول الإسلامية بزخرفة الآرابسك المركبة من عناصر زهرية كزهر الرمان والقرنفل والورد ذوات الإمتداد العثماني [3]، وعن الخط العربي الذي كُتِب به القرآن الكريم وشارحا لتعاليم الدين الإسلامي بواسطته، يَبرُز ذلك جليا في منمنمة عمر، **فالبسملة** في جبهة المنمنمة، وبوسط اللوحة بالمركز مكتوب النص **"الله نور السماوات والأرض"** عن بداية الآية **(35)** من سورة النور، والآية القرآنية من سورة الفتح **(1)** **"إنا فتحنا لك فتحا مبينا"**

[1] إمخلاف أمال، عمر راسم: حياته ونشاطه (1884–1959)، رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، تخصص أعلام الحركة الوطنية والثورة الجزائرية، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، قسم التاريخ وعلم الأثار، جامعة وهران، إشراف: د. بن نعمية عبد المجيد، الجزائر، 2010/2009، ص.107.

[2] إمخلاف أمال، عمر راسم: حياته ونشاطه (1884–1959)، رسالة ماجستير، مرجع سابق، ص.121.

[3] إمخلاف أمال، عمر راسم: حياته ونشاطه (1884–1959)، رسالة ماجستير، مرجع سابق، ص.136.

أسفل اللوحة بأسلوب الخط الكوفي المشرقي، وعلى نفس المستوى السفلي عبارة **"نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين الصادقين"** بأسلوب الخط المغربي، المستمدة من صورة الصف الآية **(13)** **"وأخرى تحبونها نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين"**.

الشكل64،

منمنمة إسلامية، لـ عمر راسم (1939م).

المصدر: إمخلاف أمال، عمر راسم: حياته ونشاطه (1884-1959)، رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، تخصص أعلام الحركة الوطنية والثورة الجزائرية، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، قسم التاريخ وعلم الأثار، جامعة وهران، إشراف: د. بن نعمية عبد المجيد، الجزائر، 2010/2009، ص.178.

زيادة عن ذلك، من خلال توثيق **عمر** للوحته كان يهدف إلى فرض شخصيته وإنتماءاته وأصوله، بحيث في أسفل اللوحة في إطارها الخارجي على الجهة اليمنى للناظر يكتب إسمه **(عمر راسم)** ومكان وتاريخ إنجاز اللوحة **(الجزائر/١٣٥٨هـ)**، ولأبعاد رمزية دينية كإتخاذه ليمين اللوحة لما فيه خير وبركة عند المسلمين، وما أوصى به الدين الإسلامي الحنيف، إلى جانب توظيف التاريخ أو السنة الهجرية وبأرقام متداولة عند المسلمين. في حين كتب المعلومات نفسها على الجهة اليسرى لكن باللغة الفرنسية حتى يتسنى للفرنسي التعرف على شخصية وفكر وأبعاد وأصول عمر راسم من خلال ربط اللوحة بالإسم.

الهوية الجزائرية في الفن التشكيلي من منظور العادات والتقاليد:

ما يميز الشعوب والأمم عن بعضها البعض ثقافاتهم، وتعدد عاداتهم وتقاليدهم، وقد يتشارك البعض منهم في قليل أو كثير منها، كما هو الشأن بين دول العالم العربي، وبين دول العالم الغربي. لكن ما يهم في هذا المقام هو التطرق لبعض من ميزات الشعب الجزائري فنيا، حيث يبقى هذا ضرب من الخيال في تعداد ما تتميز به الأمة الجزائرية من عادات وتقاليد يستحيل إحصائها.

على وجه الخصوص، تلك العادات والتقاليد تطرق إلى العديد منها كل من الفنانين **أزواو معمري** **(1890-1954)**، و **عبد الحليم همش** **(1906-1979)**،... وآخرين، بغية التعريف بهوية بلدهم، وكذا إمتدادها التاريخي والأصولي، حيث يعتبر هؤلاء من الفنانين المتقاربين مع جيل الفنانين الأوائل، الذين سخروا فنهم في ترسيخ وإثبات ثقافة وهوية وطنهم الجزائر. إذ يصور **أزواو معمري** في مشهد واقعي تعبيري بالقبائل، لمجموعة من الرجال مجتمعين وبزيهم التقليدي المتمثل في العباءة بمختلف أصنافها، وواقي الشمس المعروف عند البدو بـ **"المْضَّلْ"** والعمامة، بـ "سوق"، وأحصنتهم المجهزة **بالسروج** بِطَرف السوق،

متبادلين أطراف الحديث، ومنهمكين في البيع والشراء، –وهي من عادة الجزائريين أن يقيموا يوما واحدا من كل أسبوع وفي مكان محدد يتجمع فيه الناس، ويأتوه من كل مكان لغرض البيع والشراء، وقضاء مختلف الحاجيات الضرورية–، حيث هذا التقليد منتشر في كل مناطق الجزائر ومتوارث منذ القدم، لوحة "**ركن من سوق منطقة بالقبائل)**، **(ينظر الشكل65)**.

وفي مشهد آخر عالج فيه **أزواو معمري** ميزة أخرى يمكن القول عنها أنها منتشرة في جل ربوع الوطن، ألا وهي زيارة الأهالي للأضرحة الخاصة بالأولياء الصالحين، وعادة ما تكون هذه الأضرحة في شكل قبر محاط ببناية (دار) ذات طابع معماري عربي مصبوغ باللون الأبيض، وأكثرها بأماكن منعزلة عن المقابر، وذلك لغرض التبرك بهؤلاء حسب ما تجده متداولا متوارثا بين الناس لما لهم من شأن عظيم في الدين وفي المعاملات وفي البركة غداة حياتهم إتجاه المجتمع. وهو ما تعكسه لوحة "**نساء أمام الضريح**" للفنان نفسه **(ينظر الشكل66)**، تظهر نساء لوحدهن ملتفين حول ضريح لا يبعد كثيرا عن المدينة، وأخريات عائدات بعد الزيارة، وهنا وجب التوضيح أن الزيارة هاته تأتي في سياق التوجه لله تعالى بالدعاء لهذا الولي الصالح ولأنفسهن، ولعل أن الحال مقرون بالزائرات وضريح الولي الصالح قد يستجيب الله لهن، من منظور أن الله سبحانه وتعالى يستحي من أوليائه الصالحين. إذ أن الدين الإسلامي له كلمته الفصل في مثل هذه الأمور، بأن الله واحد لا شريك له. وأن الشعب الجزائري واع بدينه الإسلامي.

شكل65: لوحة "ركن من سوق منطقة بالقبائل"، زيت على ورق المقوى (27×35سم)، أزواو معمري، (1925).

المصدر: موقع 182 رنت (artnet)، أطلع بتاريخ: 2021/09/23؛
http://www.artnet.fr/artistes/azouaoui-mammeri/?type=%C5%93uvres-sur-papier

شكل66: لوحة "نساء أمام الضريح"، زيت على قماش (55×65سم)، أزواو معمري، (إبان الاحتلال).

المصدر: موقع 182 رنت (artnet)، أطلع بتاريخ: 2021/09/25؛
http://www.artnet.fr/artistes/azouaoui-mammeri/r%C3%A9sultats-de-ventes/2

كما لـ **عبد الحليم همش** نفس التوجه، زيادة عن تشكيلاته الدينية والتاريخية...، وغيرها، بإعتبار أن همش فنانا عالميا خاطب العدو بلغة فنية عالمية، وباللغة الغربية التي يفقه فيها جيدا المستعمر الفرنسي متضمنة رسائل تعبيرية، رمزية، إيحائية. على الرغم من أن الراحل كان له تكوينا بمدرسة الفنون الجميلة لباريس بفرنسا، وعدة مشاركات في كثير من معارض بباريس [1]، إلا أنه ظل مُتمسكًا بمبادئه ومرجعياته الأصلية. يتأكد ذلك من خلال لوحته "**سوق الأغنام**" **(ينظر الشكل67)** المنجزة عام **1934**، في مشهد بمنطقة جبلية يحضر فيها الشيوخ ومختلف الأشخاص، تحت مسمى **السوق** عارضين فيه المواشي للبيع، ومن هناك آخرين يتبادلون أطراف الحديث، وسلع ومقتنيات معروضة للمتسوقين، حيث هذه الأسبوعية تحظى بتقدير وإهتمام لدى الأهالي الجزائرية.

شكل67: لوحة "سوق الأغنام"، زيت على قماش (65×81سم)، عبد الحليم همش، (1934).

المصدر: موقع 183 رنت (artnet)، أطلع بتاريخ: 2021/09/26؛
http://www.artnet.fr/artistes/abdelhalim-hemche/

[1] محمد، صالون الفنون "عبد همش" يجمع ما بين المدارس التعبيرية والتجريدية والرمزية بتلمسان"، جريدة الشعب (الجزائر)، نشر: 2014/10/28، أطلع بتاريخ الحليم: 2021/10/13؛ https://www.djazairess.com/echchaab/40942

في ذات التوجه، يتطرق **عبد الحليم همش** في تحفته الفنية بعنوان **"يوم زفاف بالجزائر" (ينظر الشكل68)** لِخَصْلةٍ جزائرية تمتد إلى زمن بعيد، والتي تتجلى في طريقة زف العروس إلى زوجها، حيث يتم نقلها عبر الجواد، وهي في أبهى حلة من البرنوس وألبسة تقليدية خاصة تختلف من منطقة لأخرى، وأهلها يمشون خلفها مرددين الأغاني الشعبية الممزوجة بأصوات الدف والتصفيق إلى حين قربها من بيت الزوجية تلقى الترحاب بالزغاريد والمدائح، والأغاني الشعبية النظيفة، تنتشر هذه العادة المميزة كثيرا في البدو، وحتى نجدها أحيانا في المدينة وفي جل مناطق الجزائر، تَعمُدًا عن إنكار الطريقة المعاصرة والدَّخِيلَة، وذلك تعبيرا عن الرجوع للأصالة وفي إحياء التراث، ولما تكتسيه مثل هذه التقاليد من همة وتقدير.

الشكل68: لوحة "يوم زفاف بالجزائر"، زيت على ورق مقوى (50×65سم)، عبد الحليم همش، (إبان الاحتلال).

المصدر: موقع 184 رنت (artnet)، أطلع بتاريخ: 2021/09/29؛
http://www.artnet.fr/artistes/abdelhalim-hemche/

خلال هذه المرحلة، أولى المحتل أهمية قصوى للفنانيين المستشرقين، معتبرة إياهم أحد الركائز الأساسية في خدمة المؤسسة العسكرية لتنفيذ خططها الهدَّامة لا سيما الإستيطان، وتهديم الهوية الجزائرية في صلب مقوماتها؛

2-2-1-1 وَجْه الفن الإستشراقي في تماشيه مع التوجه الإستعماري الفرنسي:

إستنادا إلى الأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر، وبالخصوص خلال الفترة الإستعمارية الفرنسية، لم يكن لفرنسا غزو الجزائر سوى لدوافع كبرى أهمها مواصلة زرع الفكر الديني الغربي الصليبي في نشر النصرانية والمسيحية، والقضاء على الدين الإسلامي، ومنعه من العودة ثانية، وكون أن الجزائر ذات موقع إستراتيجي مهم، بحيث تملك أكبر مساحة مطلة على الساحل الغربي وكذا بوابة إفريقيا الكبرى، صممت فرنسا على إحتلال هذا الموقع الإستراتيجي وكبح القوة الجزائرية آنذاك، ليخلو لها بعد هذا إستغلال خيرات وثروات الجزائر ودول مغاربية وإفريقيا أخرى.

تنفيذا لخطط فرنسا الإستعمارية أثناء إحتلالها للجزائر في القضاء على شخصيتها إستخدمت العديد من الأدوات والأساليب، منها التعويل على الفنانين المستشرقين وإلحاقهم بالمؤسسات العسكرية الفرنسية في زي متخفي مدني. "فمنذ أن وصلت جحافل الجيش الفرنسي أرض الجزائر سارعت السلطات الإستعمارية إلى وضع يديها... على كل ما يتعلق بالمجتمع الجزائري وثقافته ودينه وتاريخه وغير ذلك، ووضعتهم تحت تصرف المستشرقين... من أجل دراسة وتحليل وترجمة هذا الإرث... والإسراع في تحضير وتهيئة هذا المجتمع من أجل إدخاله وإدماجه في بوتقة الدولة الفرنسية ثقافيا وحضاريا وإجتماعيا"[1].

[1] محمد خالدي، المستشرقين وأثرهم الفكري والفني في الجزائر، مجلة الأثر، م. 11 ، ع.13 ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2012، ص.273.

هذا ما أدى بالمستشرقين في تسخير مجهوداتهم الفنية والفكرية لأجل التغلغل وسط المجتمع الجزائري بهدف تفكيكه، ليسهل التحكم فيه والسيطرة عليه، إنطلاقا من الغزو الفكري بنقل الأراء والنظريات الغربية إليه، للتأثير والترويج للإديولوجيات الغربية سعيا منهم للقضاء على الإسلام[1].

وليتمكن الفنان المستشرق في إنجاح خططه وإرضائه لحكامه لم يتردد في إستخدامه للأساليب الفنية الخداعية، حيث ظهر في عدة أثواب، ثوب فني ظاهري مباشر يضرب فيه الهوية الجزائرية، وثوب فني شكلي آخر يُبرِز فيه الشخصية الجزائرية لكن يحمل في جنباته سمٌ هالك لها، وثوب فني ثالث يتظاهر فيه بالموضوعية من منظور بحث علمي، يهتم ويدرس الوقائع كما هي، ونقلها عن حقيقتها، وهذا النوع الثالث من المستشرقين منهم من هم مستقلون عن المؤسسة العسكرية أو بالأحرى الفنانون المستشرقون المعتدلون الموضوعيون.

2-2-1-1-1 الفن الإستشراقي الفرنسي الإستعماري الممنهج:

بعد تسطير المستعمر الفرنسي لأبعاده الكبرى في إحتلال الجزائر، ومنها ذات الصلة بركائز الهوية الجزائرية المتعلقة بإجتثاث مكوناتها الرئيسية شرع في تنفيذها على أرض الواقع، مستغلا في ذلك أخطر أداة رأى فيها الوسيلة الأنجع في تشتيت هوية الجزائريين، ألا وهي الفنانون المستشرقين.

ولتحقيق ذلك، وبإيعاز من المؤسسة العسكرية إنطلق المستشرقون في دراسة المجتمع الجزائري دراسة معمقة، إلى أن توصلوا إلى معرفة الجوانب التي ينبغي ضربها في أواسط هذا المجتمع، منها خاصة البنية الأسرية والمرأة وتشويه مكانتها في الإسلام من خلال مزاعم إضطهاد الإسلام لها وعدم تحررها[2]. طبعا حدث كل ذلك بعد أن وجد الفنانون المستشرقون

[1] محمد خالدي، المستشرقين وأثرهم الفكري والفني في الجزائر، مرجع سابق، ص.272.

[2] بركان بن يحي، الاستشراق الفرنسي ونشاطاته في الجزائر: الجانب الاجتماعي أنموذج، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، م.4، ع.3، جامعة الوادي، الجزائر، 2016 ص.129-130.

كل وسائل الدعم والتحفيز من السلطات الفرنسية، كإنشاء **مدرسة الفنون الجميلة** وفتح **فيلا عبد اللطيف** سنة **1881م** أمام هؤلاء الفنانين بمدينة الجزائر خدمة لفرنسا [1]، وبهذه الطريقة إرتكزت السياسة الاستعمارية الاستشراقية في محاربة التعليم والثقافة العربية الاسلامية بإستهدافها للمساجد والزوايا والكتاتيب[2]، وتحويلها إلى كنائس وكاتدرائيات.

هكذا، غالط المستشرقون المجتمعات المغلوبة عن أمرها بأن الإسلام غير مشجع على تعليم المرأة وأنه يفضل بقاءها جاهلة، وهذا بمثابة إفتراء على الإسلام [3]. وهذا بهدف شيطنة وإفساد عقل المرأة وإخراجها عن دينها. لأنهم كانوا على يقين بإفساد المرأة يفسد المجتمع الجزائري، «**فبمقدار صلاح المرأة علما وخلقا وسلوكا داخل الأسرة يكون غالبا صلاح النشء، والذرية فيها، وبمقدار فسادها يكون غالبا فسادهم. ذلك لأن المرأة تستطيع أن تكون ذات أثر فعال مرشد أو مفسد في تكوين أخلاق الأطفال الصغار وطبائعهم وعاداتهم أكثر من الرجل بكثير** »[4]، وذلك من منطلق أن المستشرقين عرفوا جيدا ما للمرأة المسلمة من تأثير على المجتمع بوجه عام، فدفعوا بها إلى الإختلاط، ودمجها في المدارس الداخلية والخارجية، وضمن الجمعيات النسوية، وإقحامها ضمن النوادي والمخيمات الكشفية النسائية، ووفروا لها الحماية وتشجيعها والتصفيق لها حينما فتحت أبوابها ونزعت عنها حجابها الشرعي [5]. لذا هي أعمال كثيفة إهتم بها الفنانون المستشرقون بالمرأة وجسدها الأنثوي مبرزين من خلالها كل مفاتنها، أو بالأحرى إظهارها عارية كليا، وفي أوضاع مخلة بالحياء لوحدها وفي أحضان الرجال، وفي أماكن مختلفة بالحمام وفي الطبيعة بالصحاري وبين أشجار النخيل، لأنهم رأوا فيها أنها «أقرب الطرائق وأنجح الوسائط لمحاربة الإسلام

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، 1830-1954، جزء 8، دار الغرب الإسلامي، ط.1، لبنان، ص.382.

[2] بركان بن يحي، الاستشراق الفرنسي ونشاطاته في الجزائر: الجانب الاجتماعي أنموذج، مرجع سابق، ص.131.

[3] فاطمة هدى نجا، المستشرقون والمرأة المسلمة، دار الإيمان، ط.1، الإسكندرية (مصر)، 1991، ص.30.

[4] فاطمة هدى نجا، المستشرقون والمرأة المسلمة، مرجع سابق، ص.31-32.

[5] فاطمة هدى نجا، المستشرقون والمرأة المسلمة، مرجع سابق، ص.37.

بأهله دون جلبة ولا ضوضاء وهي ولا شك أدعى لنوال المآرب وبلوغ المرام »[1]، إذ حددت الإدارة الإستعمارية سياستها حسب **فرانز فانون** في هذا الإتجاه عن ضرب المجتمع الجزائري مُصرحة: «إذا أردنا أن نضرب المجتمع الجزائري في صميم تلاحم أجزائه وفي خواص مقاومته، فيجب علينا قبل كل شيئ إكتساب النساء، ويجب علينا السعي للبحث عنهن خلف الحجاب حيث يتوارين، وفي المنازل حيث يخفيهن الرجل »[2]. زيادة على ذلك، تصوير هذه المظاهر المزيفة والملفقة أُريد بها الترويج للإستطان وإظهار للطرف الآخر لما وراء البحار حياة الترف والبذخ على أرض الجزائر، وسحر طبيعتها.

ولعل من أبرز هؤلاء المستشرقين الذين صوروا مناظر تشويهية لطمس التراث، وصورا لنساء جزائريات –وهنا ليس كذلك– في مواضع العري والرقص وبأماكن ممارسة الرذيلة والحانات، وداخل الحرم، وبالحمامات وبالقصور، يُذكر منها:

إيميل فيرنت لوكمت: "إمرأة من البربر"، إيتيان دينيه: لوحتي "فتيات يرقصن ويغنين" و"عبد الغرام ونور عيني"، ليون بولي: "ذهاب الحجاج إلى مكة"، أوجست رينوار: "العرس اليهودي"، فيليب بافي: "مقدم عروس في قرية بسكرة"، وعدة لوحات أخرى تظهر جسد المرأة عاريا بالكامل، كلوحة "العالمة" لـ جان ليون جيروم يصور فيها راقصة تجلس واضعة يدا على يد وتلبس ثياب رقيق، لوحة "الحمام" للفنان ليون جيروم نفسه يصور فيها إمرأة بيضاء عارية في الحمام تستعين بامرأة سوداء لتحميمها، لوحة "المساج" لـ للفنان برنارد ديبا بونسون تظهر صورة إمرأة بيضاء عارية مستلقات في الحمام، تقوم إمرأة سوداء بتدليكها[3].

فيما يلي، ومقاربة للنظرية الإستعمارية الفرنسية بخصوص ضرب هوية المجتمع الجزائري من خلال إستغلال المرأة وعمل الفنان المستشرق المجند في تنفيذ ذلك على أرض

[1] ممدوح الشيخ، الاستشراق الجنسي والحرب على النقاب، دار إبن رشد، ط.2، القاهرة (مصر)، 2015، ص.93.

[2] ممدوح الشيخ، الاستشراق الجنسي والحرب على النقاب، مرجع سابق، ص.94.

[3] ممدوح الشيخ، الاستشراق الجنسي والحرب على النقاب، مرجع سابق، ص.69–70.

الواقع، نجد لوحة **"نساء جزائريات" لأوجين ديلاكروا (1798-1863)** أبلغ صورة تعكس التوجه الإستعماري المراد من ورائه الخدش في شخصية هؤلاء، والتلفيق والتزوير **(ينظر الشكل69).**

الشكل69: لوحة "نساء من الجزائر"(180×229سم)، (1834)، زيت على قماش، متحف اللوفر باريس للفنان المستشرق أوجين ديلاكروا.

المصدر: إيناس حسني، الاستشراق وسحر حضارة الشرق، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، 2012، ص.301.

بالوقوف عند تاريخ إنجاز اللوحة سنة **1834** أي بعد سنوات قليلة فقط بعد الإحتلال الفرنسي للجزائر، في هذا العام أو قبله؛

سنحت الفرصة **لأوجين ديلاكروا (Eugène Delacroix)** بزيارة الجزائر لمدة أقل، تعدت الثلاثة أيام بين **(22 جوان و 25 جوان)** خلال هذه المدة القصيرة سجل فيها ديلاكروا ملاحظاته خلال زيارته لقصر الداي، أين تمكن من التعرف على إحدى العائلات الجزائرية

(وليس الحريم) بواسطة أحد مهندسي ميناء الجزائر [1]، وفور عودته إلى فرنسا وإن كان قد شاهد الحريم مستورة، شرع في رسم لوحته الشهيرة "نساء الجزائر" معتمدا على ذاكرته[2].

فبالتالي وإنطلاقا من خلال هذه المعطيات، وخصوصيات الفرد الجزائري، كان من الصعب في الوقت الذي زار فيه ديلاكروا الجزائر تصوير بيوت الحريم، إذ أن معظم صور الحريم كانت تنجز عن طريق الوصف والمعلومات المستقاة من الرحالة الدارسين، وكذا الإستعانة بالجاليات اليهودية لسهولة إقناعهن بالوقوف للتصوير، بهذه الحيل أوهم **ديلاكروا** الأوروبيين عن حقيقة واقعية اللوحة بالزيارة، كون أن إنجازها جاء أثناء وبعد الزيارة[3].

وبالعودة إذن إلى قراءة اللوحة وصفيا، يمكن القول أنها مركبة بعد أن جَمَّعها ديلاكروا في مخيلته، وإخراجها بما هُنَّ عليه الأربع نسوة بأوضاع مختلفة وسيقان وأذرع عارية، وشعر وأوجه مكشوفة، هذا الجزء من التركيبة نتيجة لتحرياته ومشاهداته السطحية المسبقة وخياله الواسع، قبل وبعد الزيارة، أما التركيبة التكميلية المتمثلة في الجدران المغطى بالبلاط الخزفي والرسومات والزخارف التي يحويها، والخزانة النصف مفتوحة التي تظهر منها الأواني الفخارية، والرنجيلة، والمرآة ذات الإطار المزخرف على يمين الخزانة، والنعال، والسجاد، وأنواع السترات الثمينة هاته الجزئيات كلها بإمكان الفنان رسمها بسهولة جراء وقوف ديلاكروا على مختلف أماكن الجزائر العاصمة أثناء زيارته، ونتيجة للفرص التي أعطيت له من طرف السلطان آنذاك لزيارة العديد من الشوارع، والأبنية وما تزخر به من طراز معماري شرقي ومقتنيات ومعروضات ثمينة، خاصة والفنان ذو قدرة عالية في الرسم الإبداعي الرومنتيكي.

---

[1] Nadia Saou, Eugène Delacroix un orientaliste singulier, journale El Watan, Pub le: 10/05/2018, consulte le : 26/06/2021 ; Voir https://www.elwatan.com/edition/culture/eugene-delacroix-un-orientaliste-singulier-10-05-2018#main-content-section

[2] ممدوح الشيخ، الاستشراق الجنسي والحرب على النقاب، مرجع سابق، ص.61.

[3] إيناس حسني، الاستشراق وسحر حضارة الشرق، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، 2012، ص.261-262.

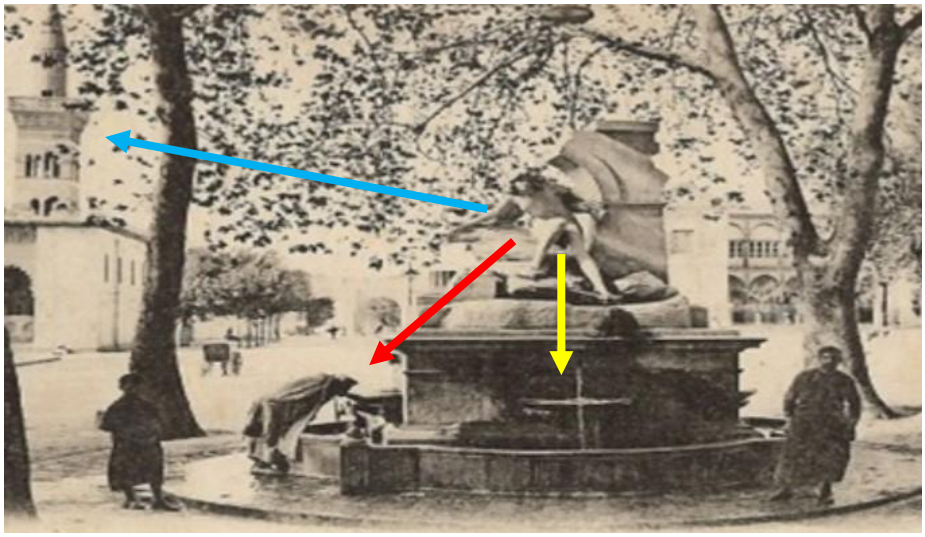
ناهيك عن الحس الفني الجمالي الراقي لديلاكروا، جعل منه يتلاعب ويتحكم في حسن إختيار الألوان المتمثلة في الألوان الحارة من الأحمر والأصفر والبرتقالي، ونوعية الفراش والألبسة الفخمة المختارة التي لا تغطي كامل أجسادهن، وطريقة وظعهن في وضعيات خاصة بين الجلوس والإتكاء التي أراد أن يبين الفنان من خلال تلك الوضعيات أنهن ينتظرن لأمر ما؟، والإضاء المضبوطة المتناسقة والمنسجمة مع مخيلة الفنان الرومنسي وبالموضوع الذي يريد إثارته، هي إضاءة كلاسيكية راقية ملوكية (لا هي مظلمة ولا هي مضيئة)، إنسجامها وتداخلها مع بخور الرنجيلة تجعل من الموجه له العمل الفني أو الآخر يشعر بالدفئ والحميمية. هذه التقنيات المتنوعة المستخدمة من إضاءة وألوان حارة وفراش وغيرها كان مفادها الإغواء وإيقاد الشهوة الجنسية لدى الأوروبيين، للتمكن من التعجيل بهم للتوجه نحو الشرق لما فيه من حياة البذخ والرومنسية التي لطالما حرموا منها في أوطانهم، لدعم الإستطان، وكذا تحقيق مآرب المستعمر.

يقول الفنان التشكيلي المغربي **موليم لعروسي** في هذا الخصوص بأن ما تم تصويره عن الشرق في لوحات الرحالة الفنانين المستشرقين ما هو إلا "تشويه فني طال الشرق بأماكنه وشخوصه وثقافته وقدم عنه صورة مركبة لا مرجع لها في الواقع المادي للثقافة الشرقية، من ذلك أن الأماكن التي تظهر في لوحات المستشرقين وكذا ملابس الناس وأدواتهم هي جميعها متخيلة ولا تعود إلى جغرافيا محددة ومعلومة"[1]

في ذات السياق، وبتقنية تشكيلية أخرى، تعد **منحوتة "المرأة العارية" لعين الفوارة** المنصوبة وسط مدينة سطيف **(ينظر الشكل70)**، أبرز دليل لنوايا المستعمر الفرنسي الخدش في دين وعقيدة المسلمين؛

[1] ممدوح الشيخ، الاستشراق الجنسي والحرب على النقاب، مرجع سابق، ص.67.

الشكل70، "منحوتة المرأة العارية"، 1898م، فرنسيس فدال (Francis de Saint-Vidal)، عين الفوارة سطيف.



المصدر:

DEGHRAR Djillali, La fontaine d'Ain El Fouara,cite algermiliana, publier le: 18/01/2018, consulte le : 28/06/2021;

http ://www.algermiliana.com/blog/le-coin-de-djillali-deghrar/la-fontaine-d-ain-el-fouara.html

للتوضيح: المنحوتة نفسها

المصدر: الجزيرة نت (نقلا عن وكالة الأناضول) ، تمثال "المرأة العارية" بالجزائر ، نشر بتاريخ: 2018/10/10، أطلع بتاريخ: 2021/06/28، أنظر؛

https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2018/10/10/%D8%AA%D9%85%D8%AB%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1-%D9%8A%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D8%B6

على الرغم من أن هذا النصب يمثل تراثا ذي قيمة وجب الحفاظ عليه، ولا يجب تحطيمه من وجهة بأنه غير لائق، مع الإبقاء على إمكانية تعديله وستره. علما أن الفكرة المزعومة المصطنعة لنصب التمثال للمرأة العارية بنفس المكان كان بحجة أنه كان مصدر خطر وإزعاج للفرنسيين، بعد ما أن إتخذ منه الجزائريون موقعا مفضلا للراحة والتجمع للعائلات وذويهم، وإستغلال مياه العين القريبة من المسجد للوضوء[1].

والحقيقة أبعد من ذلك، بل لضرب الدين الإسلامي، ونشر المسيحية والثقافة الغربية في أوساط الجزائريين، فتحليلا للمنحوتة (النصب) وطريقة وضعها بالوضعية التي عليها وهي عارية ، وتاريخ ومكان نصبها لأكبر مبرر على الحكم بما قد تم ذكره من حقيقة؛

أولا: من حيث التسمية:

سُميت هذه المنحوتة " **بالمرأة العارية**" وهو حقيقة ما تظهر عليه، وهذا ما يتنافى وعقيدة ودين المسلمين، إلى جانب مُنجِز العمل الفني الفنان المستشرق **فرنسيس سانت فدال Francis de Saint-Vidal (1900–1840)**؛

ثانيا: من حيث التاريخ والمكان:

تم نصب المنحوتة عام **1898م**، أي أثناء التواجد الإستعماري الفرنسي بالجزائر، وعن المكان **بعين الفوارة** وسط **مدينة سطيف** (بالشرق الجزائري)، والمعلوم أن وسط المدينة ترتكز فيه الكثافة السكانية، وكون وجود به عين ماء طبيعي وملجأ للإستجمام تتركز به الكثافة السكانية، هذا من جهة،

[1] DEGHRAR Djillali, La fontaine d'Ain El Fouara, cite algermiliana, publier le : 18/01/2018, consulte le : 28/06/2021;
_ http://www.algermiliana.com/blog/le-coin-de-djillali-deghrar/la-fontaine-d-ain-el-fouara.html

ومن جهة أخرى، الموقع به مكان عبادة للمسلمين وهو "**المسجد العتيق**"، يؤدي فية الجزائريون والعابرون صلاواتهم؛

ثالثا: من حيث وضع ووضعية النصب:

وضعت المنحوتة بحيث المسجد العتيق خلفها جانب ظهرها، على مسافة قريبة جدا عن بعضهما، وعلى فوق العين بقليل، على خط عمودي بدقة عالية. أما من حيث الوضعية بجسدها العاري جالسة مائلة على صخرة بشعر متدلي وذراعين منفتحتين مُرتكزةً بهما على حسب درجة ميولها، والرِّجل اليُسرى ممددة، واليمنى نصف مكسورة، بقليل من الميولة عن الرجل اليسرى لتبدو بهذه الوضعية.

بالإنتقال من وصف النصب إلى تفسير ما تم الإحاطة به من وصف للمنحوتة، سيتم التركيز على **الحالة الثالثة** ألا وهي "**طريقة وضع ووضعية المرأة العارية**" ، بغض النظر عن الحالتين الأوليتين **التسمية، التاريخ والمكان** اللتين تم التوضيح بشأنهما؛

فعن الوضعية، من عري جسدها وإبراز ثدييها، وبتلك الميولة، وتسريحة شعرها الطويل وذلك الجمال الساحر، إلا لغاية إثارة شهوة الناظرين إليها (المسلمين تحديدا)، وبالخصوص طريقة ميول وتلاقي رجليها بالإمتداد والإنكسار متشكلة تلك الزاوية، ما بالناظر يتخيلُ ولا يرى العضو الأنثوي لها؛

وعن الوضع، لم يتم وضع النصب بهذه الطريقة عبثا، بل كان مدروسا، ما يتنافى والدين الإسلامي وتفكير المسلمين، والتأثير فيهم، فحسب ما هو ملاحظ وضع النصب أمام المسجد، وبإبقائه خلف ومقابل ظهر جسد المرأة العارية **(أنظر السهم الأزرق/ شكل 70)**، وهنا

بالذات الفنان لم يكن يهمه المسجد في هذه الحالة بقدر ما كان يهمه المسلمون القادمون للعين للشرب والوضوء لتأدية الصلاة؛

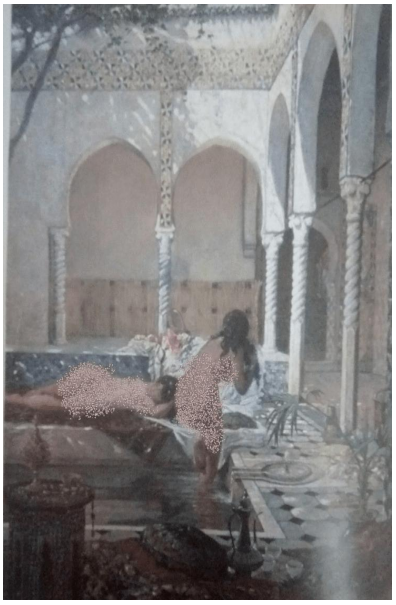
ليُطرح السؤال، لماذا لم توضع المنحوتة ووجهها مقابل المسجد؟

فليُفترض مثلا أن النُصب وُضع ووجه المرأة مقابلا للمسجد، هنا الفنان كان يدرك تماما أن المُصلي عند خروجه من المسجد ووقع نظره على **النصب العاري** يكون قد أنهى صلاته، وهَمَّ في الإنصراف، ولا بطلان لصلاته ولا تأثير عليه، لكن هدف الفنان كان أبعد بكثير من ذلك، وهو التأثير على المصلي **قبل أن يدخل المسجد** ، وعليه تم الإتفاق على وضع النصب بهذه الطريقة والتركيز على أن يبقى المسجد في الخلف ومنبع الماء في الأمام، حتى إذا قَدمَ المسلم للوضوء تأثر بالمنظر، وتأدية الصلاة تكون متزامنة مع الوضوء، لتَضْييع تركيز المصلي وإبقاء مخيلته بين تأدية صلاته وما رآه أثناء الوضوء، ليحقق الفنان مبتغاه الحقيقي في التسبب في إبطال صلاته وتشتيت فكره أثناء تأدية الصلاة، وإبعاده عن دينه؛

إذ أن المسلم حتى وإن رأى شيئا من هذا القبيل صدفة لا يتم التركيز بنظره عليه، هذا ما تؤكده صورة الرجل ذي اللباس الإسلامي، دليل على فطنة الجزائري المسلم لشماتة المستعمر، فإذا به ينحرف عن منبع المياه (العين) جانبا ليتوضأ من الماء المتدفق من العين بالحوض ونظره للأسفل لا بإتجاه العري **(أنظر السهم الأحمر/ شكل 70)**. والمكان خاليا أين يظهر منبع المياه والذي هو بمثابة فخ للمسلمين الذي أريد به ومن طرف الفنان أن يُوقع بالمتوضئ بالطريقة والوضعية التي أرادها، ونظر المرتاد على النصب **(أنظر السهم الأصفر/ شكل70)**.

2-2-1-1-2 الفن الاستشراقي الفرنسي الإستعماري المفخخ:

هذا النوع من العمل الفني يبرز في ظاهره ما يحاكي الهوية الجزائرية ويجسدها فعلا، لكن في باطنه يخفي ما هو مدمر لها، إذ يمكن إستخلاص ذلك من خلال نموذجين لعملين فنيين لنفس الفنان الفرنسي المستشرق **مارك ألفريد شاتو (1833-1908) Marc Alfred Chataud** ومقارنتهما **(ينظر الشكلين 71 و72)**؛

الشكل رقم72، نساء في الحمام، (62×48 سم)، لوحة زيتية، **مارك ألفريد شاتو** (1833-1908) **Marc Alfred Chataud**،  **المصدر:** سامية زنادي شيخ، تر: عبلة منور، فن الزرابي في نسيج الزمن، سلسلة تراث الجزائر، أبيك منشورات، الجزائر، 2007، ص.97.	**الشكل71** **Marc Alfred Chataud** (1833-1908), Woman of the casbah oil on canvas (70×43 cm) **المصدر:** موقع Artnet أطلع بتاريخ: 2021/07/01؛ http://www.artnet.fr/artistes/marc-alfred-chataud/woman-of-the-casbah-7iNQfnlXoc1jXXoTo58_7g2

إذن، اللوحتان منجزتان خلال الحقبة الإستعمارية الفرنسية، ولنفس الفنان **(مارك ألفريد شاتو)**، فلوحة **"نساء القصبة" للشكل71**، تظهر تماما أهم ركائز الشخصية الجزائرية، خاصة الجانب الإسلامي المتمثل في المسجد، وكذا خصوصيات المجتمع الجزائري في عاداته وتقاليده تبرز في اللباس التقليدي للمرأة المجسد في الحايك والعجار، وفي لباس

الرجل المجسد في العباءة والعمامة...، وغيره، إلى جانب نوع العمارة التقليدي الإسلامي وممراتها الضيقة، ناهيك عن البعد التاريخي للوحة؛

أما لوحة **"نساء في الحمام"** **للشكل72** –الطالب تعمد تضليل مناطق حساسة لأجسادهن تحفظيا–، تُظهر النسوة وهنَّ عاريات كلية، وهنا المبتغى معبر عن نفسه كما تم التطرق له في الحالة الأولى المتمثل في ضرب الشخصية الجزائرية؛

وبالعودة للوحة **"نساء القصبة"**، حيث يتبين أن ظاهرها إيجابي، لكن باطنها عكس ذلك، فالفنان هنا في موضع تأدية خدمة عسكرية؛

أي بمثابة تأدية عمل رسمي بتوجيه وإمرة الإدارة الفرنسية، حيث مثل هذا العمل الفني يعتبر كوثيقة تكميلية إخبارية إيضاحية، شأنها شأن المذكرات والتقارير التي كان يرفعها قادة المعارك إلى القيادة العسكرية الإستعمارية. إذ أن مثل هذه الرسومات كانت تسمح بتقييم الوضع وكذا معرفة مختلف التحركات الميدانية للطرف الآخر، لهذا كان الفنان الموكل له مثل هذه المهام بارعا في إبراز كل التفاصيل الدقيقة للمظهر والمنظر والهيئة العسكرية[1].

وبالتالي، يمكن القول أن العمل الفني الإستشراقي الذي كان يبرز الشخصية الجزائرية بمختلف أبعادها لم يكن حبا في الجزائر أو لسحر جمال طبيعتها، وإنما كان الفنان في هذه الحالة مُجبرا مُكرها في إعداد ذلك مسبقا، تمهيدا للهجومات العسكرية.

ومع هذا، تبقى هذه الأعمال الفنية بمثابة شواهد تاريخية، إعترافا من المستدمر، وتوثيق تراثي بإمتياز.

في هذا المقام، من غير الممكن عدم المرور على الفنان الفرنسي المستشرق **ناصر الدين دينيه Alphonse-Etienne Dinet (1861–1929)**، هذا الأخير الذي له لوحات

[1] محمد خالدي، المستشرقين وأثرهم الفكري والفني في الجزائر، مرجع سابق، ص.275–277.

بذيئة تسيئ للجزائريين، خاصة بنات أولاد نايل البوسعاديات، تظهر مظاهر العري، ومشاهد مخلة بالحياء منها لوحة "**الرقصة النايلية**" وغيرها[1].

كما لديه أعمال فنية كثيفة تطرق فيها لكل ما يمت بصلة للهوية الجزائرية، من تاريخ، ولغة عربية، وصلاة، وعادات وتقاليد كثيرة منها المتعلقة بأهل الجنوب، سيما لوحات: "**العرب أثناء الصلاة**" ، "**المداح**"، "**الكمين**"، "**الحمار والأطفال**"[2]، هاته الأعمال الكثيرة التي أنجزها الفنان ربما تعود نتيجة لتأثره بالاسلام، وبالجزائريين وخصائلهم، وكأنه أراد أن يكفر عن جرمه المرتكب ضد الجزائريين الذين أحبهم فيما بعد، وقاوم معهم ضد بلده الأم فرنسا الإستعمارية.

ليبقى **ناصر الدين** الفنان المستشرق الفرنسي الإستثنائي (المتحفظ عليه) الذي لا يمكن مقارنة أعماله مع هؤلاء الفنانين الأخرين التي تحمل أعمالهم سموما تظهر وكأنها تخدم المجتمع الجزائري، خصوصا عندما جهر بأعماله المقاومة لبلده **كلوحة الكمين** المشار إليها مثلا. ومع هذا يكون قد إستفاد منها العدو ما دامت أنها كانت تعكس مختلف جوانب الجزائريين، دون قصد الإيذاء من الفنان نفسه.

3-1-1-2-2 الفن الاستشراقي المعتدل:

لطالما إرتبط الإستشراق بمؤسسات الإستعمار والتبشير، وإعتبره الكثير على أنه إختراق ثقافي. إلا أن هناك البعض من الدراسات الإستشراقية التي حملت صفة النزاهة والحياد، حيث تتوفر العديد من الأبحاث القيِّمة التي سهر عليها بعض من المستشرقين، منها ما تعلق بالتاريخ الإسلامي، والتي اتسمت بالوجاهة العلمية والتحري والصدق، والإعتماد على المصادر العربية [3]. بما في ذلك ما إرتبط باللغة العربية وتاريخها العريق،

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)، ج8، مرجع سابق، ص.417.

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)، ج8، مرجع سابق، ص.417-418.

[3] مولود عويمر، مقاربات في الإستشراق والإستغراب، جسور للنشر والتوزيع، ط.1، الجزائر، 2013، ص.13-15.

وأحد أهم الركائز الأساسية للهوية عند الجزائريين، والتي إنتهت في آخر المطاف على أنها المصدر الأم للغات أو مختلف اللهجات المنتشرة في الجزائر ولا سيما في المغرب والمشرق العربيين.

وهذا ما أقره المؤرخون المستشرقون أنفسهم حول ما تعلق بعروبة اللغة الأمازيغية، وفق ما جاء في **موسوعة يونيفرساليس Universalis الفرنسية** أن كل اللهجات الأمازيغية مطبوعة بطابع اللغة العربية، حيث أن حتى أدابها كلها مستمدة من المشرق العربي، ليضيف المؤرخ **ويليام لانغر W. LANGER** بإعترافه على أن اللغة الأمازيغية تنحدر عن اللغة العربية، فهما لغتان أصليتان[1].

في المقابل، حتى مع إمكانية إعتبار دراسات هؤلاء للعالم الشرقي أنها دراسات علمية أكاديمية، فهذا لا يعني أن أبحاثهم لم تخل «من الأخطاء المنهجية الأخلاقية الفادحة التي إتسم بها منهج المستشرقين في الدراسات الإسلامية؛ تعمد الكذب وقلب الحقائق وعكسها، وترك الأمانة فيما ينقلون من نصوص، وذلك محاولة منهم لإثبات آرائهم الفاسدة، ومعتقداتهم السيئة، التي كونوها سلفا قبل البحث والدراسة»[2].

إذ أنه، وفي الوقت الذي تزعم فيه المستشرقون أنهم أصحاب منهج علمي نزيه يطبقونه في كل بحوثهم، تم تسجيل عليهم الكثير من الإنحرافات في الجزئيات والحقائق المتعلقة بالإسلام[3]. هذا لا يمنع من إعتبار المستشرق الفرنسي **شارل أندري جوليان Charles-André Julien (1891-1991)** المعروف لدى عديد من المثقفين الجزائريين

[1] عثمان سعدي، معجم الجذور العربية للكلمات الأمازيغية (البربرية)، الناشر: مجمع اللغة العربية الليبي، طباعة: دار الأمة، ط.1، الجزائر، 2007، ص.5.

[2] إسماعيل علي محمد، الاستشراق بين الحقيقة والتضليل (مدخل علمي لدراسة الاستشراق)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط.6، القاهرة، 2014، ص.148.

[3] إسماعيل علي محمد، الاستشراق بين الحقيقة والتضليل، مرجع سابق، ص.137.

بإطلاعه الواسع للشمال إفريقي، وبصراحته في الرأي، حيث كان يؤدي عمله دون تحيز في محاولاته المُنصفة للجزائريين، وبما تعلق في كفاحهم ضد المستعمر الفرنسي[1]

2-2-2 المرحلة الثانية- مرحلة المقاومة:

تنسيقا مع مجريات الأحداث المتطرق لها سلفا إبان الإحتلال الفرنسي، يمكن القول أن ما تميزت به هذه المرحلة هو ذلك التلاحم القوي الحاصل بين جيل الفنانين الأوائل، وجيل فناني الثورة الذين إتخذوا من الجيل الأول الأسس والمبادئ الرئيسية، في التعامل والتصدي للمستعمر، متشبعين بالروح القومية وكذا القتالية المشروعة، لا سيما بالفكر التحرري، ليشكل هذا الإلتقاء منعرجا مُهما في تطور القضية الجزائرية، لتتحول من المواجهة التي لم ترتق إلى الحسم النهائي في إنهاء الإستعمار -نتيجة لعدة عوامل منها الحصار والتضييق على الجزائريين وسياسة التهجير للأهالي ونفي الشخصيات الوطنية من قبل العدو، إلى جانب نقص الإمكانيات الضرورية في تحقيق التقدم...، وغيرها- إلى المقاومة المباشرة، وضم سلاح الفنان الجزائري المتمثل في القلم والريشة، إلى سلاح إخوانه السياسيين والعسكريين في توجيه الضربات في آن واحد، ليتبلور الفكر التحرري لدى الفنان الجزائري آنذاك، وبالموازاة مع إستمرارية النضال إلى التأثير على المستعمر وتوجيهه نحو الخضوع والإستسلام، ونزع عنه الفكرة التي كان يُروِجُ لها على أن الجزائر فرنسية تنويها للبقاء وعدم الخروج.

أتى ذلك، عن تَيقُن المجتمع الجزائري أنه ومن أهداف المستعمر الفرنسي القضاء على الوجود الجزائري ومقوماته، أو تشويهه وتحريفه. فكان رد الجزائريين المقاومة، فقاطعوا لغته ليس كلغة فحسب وإنما وعيا منهم على أن نشر وتوسيع إستخدام الفرنسية ما هو إلا لغرض القضاء على الثقافة الأصلية واللغة الوطنية، فشيَّدَ الجزائريون لأنفسهم مساجدا

[1] أبو القاسم سعد الله، أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، ج1، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص. 59.

وأنشأوا مدارسا وفرقا فنية خاصة بهم، للحفاظ على هويتهم الجزائرية، كما شَنَّعُوا بالعادات والتقاليد ومختلف السلوك التي حاول المستعمر غرسها في المجتمع الجزائري[1].

في حين، كان يرى المُقاوم الجزائري أنه لن يحقق شيئا إلا بتمسك أفراد المجتمع بالممارسات الثقافية التضامنية فيما بينهم من خلال تقديس الإنتماءات والقيم الهوياتية بإعتبارها بمثابة مواجهة أشكال الإستعباد والاحتقار، وتعويض عن تصدع الرابط الاجتماعي، ما يولد ثقافة جماعاتية تصبح فيها التعبئة الهوياتية والدينية سلاحا للمقاومة وإثبات الذات وللحصول على الاعتراف المنشود [2]. وبإعتبار أن الفنان الجزائري جزء لا يتجزء من المجتمع وغيور على هويته، لم يتوان هو الآخر في الإنخراط والإنضمام إلى مجموعات التوجه النضالي من أجل تحقيق الحرية، بدأً من توظيف وتكييف أعماله الفنية كسلاح يوجع به العدو.

مُعلنا بأن المقاومة الثقافية الشعبية للجزائريين ما جاءت إلا ردا على التوجه الإستعماري الفرنسي الإستطاني، في شكله المُدمِّر لمقومات الشعب الجزائري، من ضرب للمدارس والمساجد والزوايا، ومطاردة المعلمين، حتى يتسنى لهم حرمان الجزائريين من التعليم الديني والدنيوي، ودراسة تاريخهم، وحتى من سنحت لهم الفرصة للتدريس من أبناء الجزائر تحت المراقبة مُنعوا من تلقين مواضيع الجهاد في المواد الإسلامية والفقهية [3]. ففي كثير من اللوحات إستخدم الفنان الحرف العربي، أو الكلمة التي غذى بها عمله الفني المقاوماتي بإعتبارها الدعامة القوية في الكفاح المسلح، دفاعا عن الوطن والوطنية[4]. ما مكن الكثير من الفنانين الجزائريين ومع تطور الأحداث الصعبة من خلال أنماطهم الفنية

---

[1] محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية: 1830-1954، مرجع سابق، ص.22.

[2] آسيا شكيرب، وآخرون لماذا يهاجر الشباب العربي؟ بحوث في إشكاليات الهجرة والمستقبل، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2019، الدوحة (قطر)، 2019، ص.301

[3] عبد القادر خليفي، محطات من تاريخ الجزائر المجاهدة: 1830-1962، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص.253.

[4] عبد القادر خليفي، محطات من تاريخ الجزائر المجاهدة: 1830-1962، مرجع سابق، ص.259.

الفسيفسائية من تسجيل "المعارك التي خاضها الشعب الجزائري في كل سهل وجبل وفي كل تل وواد، سجلوا أحداثها وإنتصاراتها وإنتكاساتها، سجلوا بطولات رجالها وإنسحابهم وإستشهادهم. فهم في كثير من الأحيان قاموا بدور المؤرخ بشكل من الأشكال، منذ بداية الإحتلال مرورا بمختلف الأحداث الهامة، إلى أن إستردت البلاد حريتها وإستقلالها "[1]. **(ينظر الشكل73).**

الشكل73، لوحة "مناضر من ثورة التحرير"، (إبان الثورة)، إبراهيم مردوخ.

المصدر: إبراهيم مردوخ، "مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، الصندوق الوطني لترقية الفنون والأدب وتطويرها لوزارة الثقافة، ط.1، الجزائر، 2005، ص.135.

يُعبر المشهد بإمتياز عن مقاومة الفنان للمستعمر الفرنسي بكل ما تحمله المقاومة من دلالات، بحضور الألوان الحارة –المتمثلة في الأصفر والبرتقالي– بطغيانها على المشهد

[1] عبد القادر خليفي، محطات من تاريخ الجزائر المجاهدة: 1830–1962، مرجع سابق، ص.259.

في تأجج الوضع وإندلاع الحرب الطاحنة، التي بدورها أدت إلى إندلاع الحرائق في الغابات، ومع هذا يتحمل الجنود كل الصعاب، وبالتضحية يتم إيصال المؤونة والسلاح مشيا على الأقدام وعبر الجبال والمسالك الوعرة إلى إخوانهم في مناطق شتى. في رسالة من الفنان على أنه في أُهبة الإستعداد للمقاومة والمتابعة والمساندة والتحفيز، وتوثيق مجريات الحرب بكل صغيرة وكبيرة.

إن الفنان الجزائري خلال هذه الفترة الملتهبة، تميزت أعماله في تشعبها بإتخاذها لعدة أنماط عالج بها مختلف المواضيع المقاومتية، منها المقاومة المباشرة بالدعوة للجهاد، وغير المباشرة بتجسيد الخصوصية الجزائرية، بما في ذلك الدين واللغة والحضارة في رسالة للعدو بتشبث الأمة الجزائرية بهويتها وهي في أوج الحرب.

من وراء ذلك، عمَل الفنان الجزائري على تعليم ونشر القيم الفنية الجمالية الإنسانية التي تتماشى والفن العربي الإسلامي، بفكر لا يخرج عن عقيدته ودينه الإسلامي الحنيف، بإعطائه صبغة عالمية معاصرة يفهمها العدو، ذات عناصر جمالية تحترم تقاليد المجتمع الجزائري ومرجعيته الدينية ، متجنبا إلى أبعد الحدود التقليد والنقل، حيث من بين هؤلاء الفنانين المقاومين: محمد سعيد شريفي، محمد الصغير، محمد إسياخم، فارس بوخاتم [1] ومحمد حدة..، وغيرهم.

إضافة لذلك، شكلت قضية الثورة الجزائرية عند هؤلاء مسألة حياة أو موت. إذ عكست أعمالهم الفنية مواضيع تدعو للتحرر، حتى أصبح يلقب بعضهم أمثال **فارس بوخاتم** بفنان الثورة نتيجة توظيف فنه خدمة للثورة، من خلال تصوير حياة المجاهدين أثناء المعارك، إذ تشكل لوحاته لمشاهد مؤلمة آنذاك، كمشهد **"رحلة اللاجئين عبر الحدود التونسية"**، ومشهد في لوحة **"قبل العبور"** التي يوضح فيها النسوة والأطفال والرجال

[1] محمد خالدي، اللغة الإيحائية من خلال التحف الفنية الجزائرية، مجلة الأثر، م. 9، ع.9، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2010، ص.84-85.

وحيواناتهم وهم يعبرون النهر في تلاحم تجنبا للغرق، ولوحة **"خط موريس"** التي تعبر عن الجنود في عبورهم للحدود مسرعين تفاديا لإنفجار القنابل [1]، بغية مواصلة مهمة القتال في مختلف المناطق **(ينظر الشكل74).**

الشكل74: لوحة "خط موريس" حبر صيني، 36×24سم، (د.ت)، فارس بوخاتم.

المصدر: عبد الصدوق إبراهيم، الفكر الثوري في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، م.4، ع.1، مختبر الجماليات البصرية في الممارسة الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2017، ص.61.

2-2-2-1 الفنان الجزائري بين نظريتي الفن للفن والفن لغاية:

يتضمن الفن نوعين من العمل الانساني، عمل عادي نفعي غايته تحقيق وظيفة معينة، وعمل إبداعي يهدف إلى تحقيق صيغة جمالية رامية إلى تحقيق السعادة والمتعة، حسب آرسطو[2]. هتان النظريتان إذا ما تم مقاربتهما مع الفن الجزائري، فهما يتوافقان معه

[1] عبد الصدوق إبراهيم، الفكر الثوري في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، م. 4، ع.1، مختبر الجماليات البصرية في الممارسة الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2017، ص.60.

[2] صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج 2، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، ط. 1، الأردن (عمان)، 2015، ص.814.

في شكلهما الجمالي والغائي، بحيث العمل الفني الجزائري وخاصة منه التجريدي له إهتمام كبير وأولى بما يعكس بالدرجة الأولى ميول الفنان المُجابه إلى الجانب الذوقي والمريح، لكن ومع تطور الأحداث خصوصا مع بدايات القرن العشرين، حَتَّمت الظروف على الفنان الجزائري للتأقلم معهما، مثل ما حصل مع الغزو الفرنسي للجزائر، ليتحول ويتماشى الفنان بمنجزاته الفنية وِفق تلك الأحداث، بين ما هي جمالية وما هي غائية مُكثفة في آن واحد.

وهذا ما نلتمسه في كلام الرسام **بن عنتر عبد الله (1931-2018)** حينما أبدى موقفه على أنه من غير الممكن تَصوُر إستخدام الفن كأداة في خدمة السياسة، ومع ذلك وكون أن الهوية السياسية مطلب وطموح وطني كان واجب علي التصدي والمقاومة، مما جعلني أولي للقضية الوطنية أهمية قصوى، حيث كنت أشعر بأن هذا الإنشغال قد أزعجني بسبب تأخري وعدم تطوري فنيا خلال تلك الفترة[1].

وفي هذه الحالة من غير المعقول إسقاط مقولة "**الغاية تبرر الوسيلة** " على الفنان الجزائري، للسطو على الحقيقة وتبرير الخطأ، وإنما الفنان الجزائري حتمت عليه ظروف المقاومة من إِتَّخاذَ الفن وسيلة وعن قناعة نحو توجه صحيح له أهدافه المسطرة بدقة لا يحمل الخطأ، خصوصا وهو في حالة حرب، همه الوحيد تحرير بلده من قبضة المستعمر الفرنسي، وإرغامه على المغادرة.

إذ أنه "من المعلوم أن الجزائر قاومت كل دخيل، ولم يستطع أي من الدخلاء أن يثبت أقدامه، ويفرض وجوده بقوته العسكرية، إلا أن مقاومتها للاحتلال الفرنسي كانت أشد وأشرس"[2]، وبمختلف الأساليب المقاوماتية، من إستخدام السلاح التقليدي إلى السلاح السياسي والفكري الثقافي الفني. إذ كانت مقاومة "الشعب الجزائري للاحتلال الفرنسي منذ

---

[1] أنيسة بوعياد، الفن المنتقض، (الفنانون العالميون والثورة الجزائرية)، المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر بالجزائر، الجزائر، 2008، ص.31.

[2] محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية: 1830-1954، منشورات وزارة المجاهدين، ط. 3، الجزائر، 2000، ص.21.

الساعات الأولى التي تواجدت فيها وحدات الجيش الفرنسي على شاطئ سيدي فرج عام **1830م**. وأبرز الذين قادوا المقاومة هما: الأمير عبد القادر بغرب البلاد منذ عام **1833م** حتى عام **1847م**. والحاج أحمد باي بشرق البلاد من عام **1830م** إلى عام **1848م**»[1]. وفي كثير من الأحداث عالج الفنان الجزائري المقاوم آنذاك مواضيع طغت عليها القومية الجزائرية التي نقلت روح حركات المقاومة للأمير عبد القادر، المقراني، وبوعمامة [2]. ما جعل من الفن التشكيلي الجزائري دائم الحضور ومرتبط بالظروف والأحداث التي مرت بها الجزائر قبل وأثناء إندلاع الثورة الجزائرية، حيث إستمر الفنانون الجزائريون في ممارسة الفن بأنواعه بغية مقاومة المحتل.

وذلك بعد مساهمة الثورة التحريرية في جمع فنانين ثوريين إنضموا إلى صفوف جيش التحرير الوطني كالرسام **فارس بوخاتم**، والذي شملت مواضيعه مشاهد الجزائريين في مناظر الحرب، وحياة اللاجئين على الحدود والتي ذاع صيتها خارج الوطن تدعيما للثورة وتخليدا لها. كما هو الحال لـ **إبراهيم مردوخ** في إشادته بثورة أول نوفمبر، ومجابهته للمستعمر الفرنسي من خلال تغذية أعماله الفنية بإبرازه للمعالم الأثرية والإسلامية[3].

حتى الفن التشكيلي الشعبي التقليدي العريق وخاصة **فن "الوشم"** المستخدم من قبل شريحة واسعة من الشعب الجزائري وخاصة عند النساء، والذي كان يستعمل لديهن على العموم للتجميل في مناسبات عدة ومختلف الأفراح.

زيادة على ذلك، يرى **جمال بوطبة** –فنان تشكيلي جزائري– عن **فن الوشم** أنه تاريخيا هدَف لعدة أمور منها العقائدية والجمالية، وترميزا للحب، وكذا علاجا لبعض الأمراض...، لكن ومع الفترة الإستعمارية وُظِّف كوسيلة مقاومة، ليُحَورَ من وظيفته الجمالية

[1] محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية: 1830–1954، مرجع سابق، ص.23.

[2] Ali EL HADJ TAHAR, la peinture Algerienne: Abstraction et Avant-garde, Editions Alpha, Algerie, 2015, P.24.

[3] حمد حسن جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط. 1، عمان، 1998، ص.145–146.

إلى وظيفة مقاوماتية، حيث كان يمرر من خلاله برسمه على جسد المرأة والرجل رسائل مُشفرة بين الجزائريين، وبوضع الوشم على وجه المرأة وعلى العديد من مناطق جسدها بكثرة لتنفير العدو وإبعاده عنها، كما تم التعبير من خلاله على أنه جزء من ثقافة المجتمع الجزائري[1]، **(ينظر الشكل75).**

الشكل75،

صورة لعجوز جزائرية تحمل على جسدها رسومات "وشم".

المصدر: دلال حلايمية، الوشم ولغة الجسد دراسة سيكوسيميائية –المرأة الشاوية نموذجا–، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، م.6، ع.1، مخبر الشعرية الجزائري، جامعة المسيلة، الجزائر، 2021، ص.43.

2-2-2-2 صدى القضية الجزائرية فنيا على الصعيد العالمي:

عرفت القضية الجزائرية وعلى وجه الخصوص في منتصف القرن العشرين، ونتيجة للأحداث الخطيرة الدَّامية التي شهدتها الجزائر من قبل المحتل الفرنسي، تجاوبا وتنديدا ذاع

[1] جمال بوطبة، روبورتاج متلفز بعنوان: "قصتي مع الوشم"، قناة شروق نيوز الجزائرية، تاريخ البث: 2020/08/12، على الساعة 23:00 سا، بالجزائر.

صيته خارج التراب الجزائري، حدث ذلك على مستوى العالم العربي وكذا في الكثير من الدول الغربية والأمريكية.

عن العالم العربي، تعد **مصـــر** من الدول الداعمة للثورة الجزائرية وناصرة للفكر التحرري، حيث لم يتوان المصريون في كتاباتهم المنددة للإستعمار الفرنسي، دعما للأبطال الثوار الجزائريين، إضافة إلى الإسناد والتمويل بالسلاح بما يخدم الثورة وتقاربات البعد القومي والروح الإنسانية بين البلدين [1]. وما لا يمكن إنكاره عن فضائل الأشقاء العرب السوريين والعراقيين الليبيين إتجاه الثورة الجزائرية، فعن **السوريين** من خلال أعمالهم الفنية المختلفة ها هو الشاعر السوري الكبير **سليمان العيسى** الذي إستلهم تصويراته الموضوعية الواقعية عن الثورة وإعلائها في المحافل السورية والدولية، والذي أشار بدوره في رمزيةٍ للدعم المالي والعسكري المُوجه للمجاهدين الجزائريين. نَفْسُها خصال **العـــراق** الداعمة للكفاح المسلح بالجزائر، بغية إخراج صوت الثورة الجزائرية وبمختلف الأساليب الفنية [2]. **(ينظر الشكل76).**

[1] محمد الأمين بلغيث، تاريخ الجزائر المعاصر –دراسات ووثائق– وثائق جديدة وصور نادرة تنشر لأول مرة، البصائر الجديدة للنشر والتوزيع، ط.4، الجزائر، 2013، ص.219.

[2] محمد الأمين بلغيث، تاريخ الجزائر المعاصر –دراسات ووثائق– مرجع سابق، ص.221–223.

الشكل76،

لوحة "ثورة الجزائر" (190×250سم)، 1958، الفنان العراقي: محمود صبري .

المصدر: عبيدة صبطي، الثورة الجزائرية في الفن التشكيلي العربي: قراءة سيميولوجية لوحة "ثورة الجزائر" للفنان العراقي محمود صبري، مجلة العلوم الإنسانية، م.13، ع.3، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2013، ص.271.

وما لوحة **"ثورة الجزائر"** للفنان العراقي **محمود صبري** وما تظهره من مشهد شنيع يغلب عليه اللون الأحمر الدال عن دماء أُناس أبرياء نساء ورجالا، متساقطين على الأرض الواحد على الآخر، منهم من لقي حتفه، ومنهم من يصرخ طلبا للنجدة ومنهم من يحاول النهوض، تم قصفهم من قبل العدو الفرنسي، إلا دعما ومساندة للشعب الجزائري من قبل أشقائهم العراقيين على التحرر، ولغرض التنديد ضد الحرب ولفت الإنتباه وكشف العدو على مستوى العالم وجرائمه المرتكبة ضد الشعب الجزائري المعزول، وكذا من أجل تدويل القضية الجزائرية، هذا من شأنه يمثل سلاحا فنيا ضاغطا على العدو، وأبلغ من الرصاصة.

كما يرجع تشكيل هذه اللوحة **لمحمود صبري** أنه إستوحاها من فكرة **بيكاسو** لجداريته الشهيرة **"جورنيكا"** التي كان لها أثر ووقع عالمي مبهر. إذ يعود أسباب إنجاز هذه الجدارية

الحاملة لإسم مدينة **جورنيكا** الإسبانية نتيجة القصف الألماني الإيطالي للمدينة الباسكية، وما خلفه القصف من مجازر ودمار مأساوي سنة **1937**[1] **(ينظر الشكل77).**

(الشكل77)،

Fresque "Guernica", 1937, Pablo Picasso.

المصدر:

Tim Mc Neese, THE GREAT HISPANIC HERITAGE: Pablo Picasso, Chelsea House Publishers-An imprint of infobase Publishing, New York, 2006, P.75.

إلى جانب **الشعب الليبـــي** في تقديمه ليد العون والإحسان للجزائريين الذي يُرغِّمُه عليه حق الجوار والمصير المشترك والدين واللغة، حيث تمثلت هذه المساندات في شتى الميادين، حيث كان يرى الشعب الليبي بأن المساهمة ولو بِقِـرشْ واحد لصالح الجزائر هو بمثابة نَقـش حـرف على وثيقة الحرية المرسومة بدماء الأحرار[2].

زيادة على ذلك، هناك فنانون عالميون غربيون كثر ممن كانوا سندا قويا للقضية والثورة الجزئرية، تنديدا بالقمع الفرنسي الممارس على الشعب الجزائري وحرمانه حريته؛

[1] Tim Mc Neese, THE GREAT HISPANIC HERITAGE: Pablo Picasso, Chelsea House Publishers-An imprint of infobase Publishing, New York, 2006, P.75.

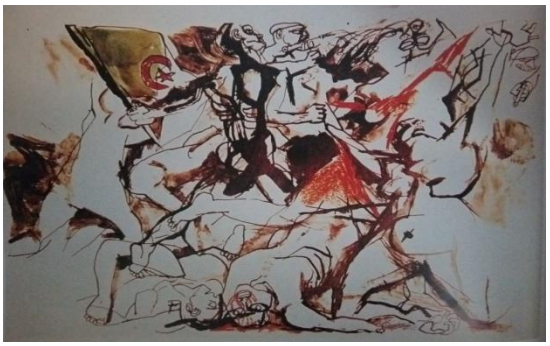
[2] محمد الأمين بلغيث، تاريخ الجزائر المعاصر –دراسات ووثائق– مرجع سابق، ص.223–224.

ومن أبرز هؤلاء الفنانين **بوريس تاسليتزكي، ميراي ميياي، فوجرون، بابلوا بيكاسو**، ممن إنتقدوا وشجبوا الحرب الإستعمارية الفرنسية ضد الجزائريين، وعن **بوريس تاسليتزكي** الذي كان شاهدا نقديا إبان المقاومة حيث أخبر عبر رسوماته همجية المستعمر الفرنسي وكشف حقيقته الدموية من الداخل في تحقيق قام به عام **1652** في الجزائر، وعن **ميراي ميياي** هي الأخرى التي صورت عن قرب البؤس المسلط على الشعب المعزول في مشاهد لنساء بنظرات مهلوسة بسبب الجوع والأمراض، وأطفالا حفاة، كما تميزت أعمالها بثقلها ذات القيمة الوثائقية، والتاريخية كبرى[1].

لا يمكن المرور على هذه المواقف دون ذكر الفنان الإيطالي الكبير **قوتوزو رياناتو GUTTUSO Renato (1912-1987)**، الذي سخر من الفرنسيين في لوحة الفنان الفرنسي **أوجين ديلاكروا "الحرية تقود الشعوب"**، عندما قابله **قوتوزو** بلوحة **"الجزائر حرة"** المشابهة لعمل **ديلاكروا** بخلفية وأبعاد جزائرية محضة، حيث يوضح **قوتوزو** شماتة فرنسا، فهي من جهة فرنسا الثورية المناشدة للحرية والمُناهضة للإستبداد، ومن جهة أخرى القامعة والرافضة للآخر، تأكيدا وتحفيزا من **قوتوزو** أن الحرية والإستقلال لا يأتيان إلا بالكفاح، والذي هو حق مشروع للجزائريين[2]، **(ينظر الشكلين78 و79)**.

[1] أنيسة بوعياد، الفنانون العالميون والثورة الجزائرية، دليل معرض تظاهرة الجزائر 2007 عاصمة الثقافة العربية، منشورات البرزخ، 2007، ص.21.

[2] أنيسة بوعياد، الفنانون العالميون والثورة الجزائرية، مرجع سابق، ص.57.

الشكل78، **لوحة "الجزائر حرة" (35×43سم)، 1959، غوتوزو ريناتو (Guttoso Renato)**  **المصدر:** أنيسة بوعياد، الفنانون العالميون والثورة الجزائرية، دليل معرض تظاهرة الجزائر 2007 عاصمة الثقافة العربية، منشورات البرزخ، 2007، ص.59.	**الشكل79،** **لوحة "الحرية تقود الشعب"، بداية القرن 19م، أوجين ديلاكروا (Eugène Delacroix)** **المصدر:** صدقي إسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي: أعلام ومدارس وتيارات فنية (أوراق منسية لم تنشر)، ط.1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، أفاق ثقافية، ع.102، وزارة الثقافة، دمشق (سوريا)، 2011، ص.47.

ناهيك عن أعمال فنية عالمية أخرى مؤثرة كلوحتي **"المسألة"** و **"جميلة"** المنجزتان عام **1958 للرسام التشيلي روبيرتو ماطا (1911-2002) (Roberto Matta)** ذاتا المواقف المشرفة، تم التنديد من خلالهما ببشاعة المستعمر الفرنسي والتعذيب الممارس في حق الجزائريين[1]، **(ينظر الشكلين80 و81).**

[1] محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، دار الأوراس، الجزائر، 2007، ص.94-95.

الشكل80،	الشكل81،
لوحة "المسألة" (2×3م)، روبيرتو ماطا (Roberto Matta)، 1958.	"Le Supplice de Djamila تعذيب جميلة"(4×3m), Roberto Matta (روبيرتو ماطا), 1958.

المصدر:

- محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، دار الأوراس، الجزائر، 2007، ص.93.
- L'H.L'A، Dénoncer: la torture dans l'art، د.ت، أطلع بتاريخ: 2022/01/07؛ https://alheuredelart.wixsite.com/asso/single-post/2016/07/27/d%C3%A9noncer-la-torture-dans-lart

تحليلا للوحتين، ومن خلال عنوانيهما يتبين أن لوحة **"المسألة"** إشارة للقضية الجزائرية، وكذا ربطها بعنوان كتاب **هنري علاق Henri Alleg** بعنوان المسألة **(La question)** الذي إستلهم منه **ماطا** لوحته بوصف التعذيب الذي تلقاه الكاتب والمناضل الفرنسي **علاق** لصالح الجزائر ضد الإستعمار الهمجي، بسبب إنخراطه في صفوف المجاهدين وكتمان السرية، وعن اللون الأحمر –الدم– الظاهر على جسمه الممدد على الأرض والمربوط بالأسلاك ما هو إلا نتيجة للجروح العميقة الناجمة عن الضرب واللكم وتوصيل أسلاك الكهرباء بجسده، في جو وغرفة مخصصة للتعذيب المميت.

أما عن لوحة **"تعذيب جميلة"** من عنوانها وكذا المشهد يُقصد بها المناضلة **جميلة بوباشا** وهي تتلقى الضرب والتشويه والجر والركل من قبل مجموعة من جنود العسكر الفرنسي وإذايتها في شرفها، ليتواصل معها التعذيب على نفس النهج لمدة أيام وأسابيع، بعدما تم القبض عليها وإتهامها بالإرهابية، حصل كل هذا إبان الثورة الجزائرية حسب تاريخ إنجاز اللوحة سنة **1958**.

في قراءة باطنية للأعمال الفنية التي تم إستحضارها الخاصة بالفنان الجزائري المقاوم والفنان الأجنبي المساند، أنها حملت طابعا مقاوماتيا بإمتياز، بأشكال وأنماط متعددة، ما يؤكد مدى خطورة هذا النوع من السلاح بالنسبة للعدو، إذ إستطاع الفنان وبمفرده إبان المقاومة أن يتقمص جل الأدوار المقاوماتية في فنِّه، المتمثلة في المقاومة الفنية المباشرة بالتحريض على القتال والإستشهاد في سبيل الوطن، لا سيما العمل الفني المقاوم التاريخي، الحضاري، الأصولي، الثقافي، السياسي، الدبلوماسي، الدعائي...، إلى غير ذلك، داخل وخارج الوطن، في حين كل هذه المهام في قالبها الكلاسيكي لمقاومة المستعمر أُسنِدت كل واحدة منها –مهمة– إلى جماعات، وعسكريين، وجنود مدنيين، وسياسيين، وكُتاب، وصحفيين، وطلبة...، وهنا يكمن الفارق في تأثير الفنان القوي على مواجهة المستعمر، بحيث فنان واحد يستطيع أن يعادل شريحة واسعة من المقاوميين العاديين. ناهيك عن إنخراطه المباشر في كثير من الأحيان بلحمه، وجسمه في حمل السلاح التقليدي على مستوى صفوف جيش جبهة التحرير الوطني، حسب ما تم توضيحه سابقا.

3-2-2-2 فنانو الجزائر بالمهجر والروح النضالية:

تميزت الروح النضالية للنخبة الوطنية بالمهجر بما فيها الفنانين بمساهماتهم الداعمة للحركة الوطنية الجزائرية المناهضة للإحتلال الفرنسي، هؤلاء الذين جمعهم الوطن الواحد تحت مظلة العروبة والإسلام، رغم إختلاف تكوينهم الإجتماعي والثقافي، تمكنوا من العمل والنضال وفق طرائق وأساليب تتماشى وأفكارهم، حيث تركزت نشاطاتهم السياسية والثقافية حول الدعاية لقضية وطنهم من خلال تكثيف حضورهم في المحافل الدولية والإقليمية، بدءا بالمشاركة في المؤتمر الثقافي العربي الأول ببيروت عام **1947**[1].

[1] خير الدين شترة، نشاط النخبة الوطنية الجزائرية في المهجر خلال الفترة (1939–1962م)، مجلة عصور جديدة، م.4، ع.15، مختبر تاريخ، جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر، 2014، ص.272.

بالإضافة إلى كثير من الفنانيين الذين حتمت عليهم الظروف التواجد بالغرب خصوصا من كانوا يلقبون "بجيل الثلاثينات" أمثال عبد الله بن عنتر، امحمد إسياخم، عبد القادر قرماز، محمد، خدة، بشير يلس، شكري محمود مصلي، الذين تمكنوا من جعل التيار التجريدي يسير وفق توجهاتهم الأصولية، تحقيقا للإنفتاح بتقريب الشرق من الغرب عن طريق إقامة معارضهم بالمهجر بفكر يحمل التعريف بالتراث المحلي والهوية الجزائرية التي لطالما كانت مفقودة لدى الأخر[1].

هذا ما يفسر أن الفكر الفني الذي تحلى به الفنان الجزائري داخليا وخارجيا ما هو إلا دفاعا عن تراثه ومقوماته، في إشارة لتحدي المستعمر الفرنسي ومقاومته بمختلف الأساليب الفنية.

4-2-2-2 الفنان الجزائري بين التغريب والتأصيل.

بين المرحلة الأولى والثانية أي بين محاولات الرعيل الأول في إثبات وجود هويته والتعريف بمقوماتها، ومقاومة الجيل الثاني عن أصالته ومكتسباته أمام المستعمر، ظهرت أفكارا فنية خطيرة عند البعض في أوساط الفن الجزائري، سواءا كان ذلك عن قصد أو حسن نية، تدعو للتغريب بالتوجه نحو ما هو جديد تقليدا للمدارس الفنية الغربية، وهذا ما يعد قفزا وإنكارا للذات إذا ما لم يستخدم هذا النوع من الفن المنفتح على الآخر بطرائق وأساليب ذات مضامين أصيلة.

حصل ذلك نتيجة تأثير الغزو الفرنسي على الجزائر، من خلال إختراق شعبها ثقافيا، تحت شعار نشر المدنية والحداثة الغربيتين إلى شعب هو يراه لا يملك تراثا ثقافيا يؤهله للتحكم في نفسه، وغير قادر على مواكبة التطور الحضاري إعتمادا على ذاتيته وحريته، حيث لازم هذا

[1] عَمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي: مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة دار ميم للنشر، ط.1، الجزائر، 2013، ص.64-56.

الإختراق الإستعانة بالمنظومة الفنية الإستشراقية التي طالت جانبا واسعا من البنية الثقافية الأصلية وإستبدالها بجماليات الغرب الغريبة [1]. إذ أنه كان من المفروض على الطبقة المثقفة ومن واجبها حمل على عاتقها عصر التجديد والتنوير من خلال تطوير أساليبها الثقافية الموروثة والتاريخية في مواجهة الغزو الإستعماري الثقافي الخطير **دون** التوجه إلى المدارس الغربية كالرومنسية بإعتبارها ليست مولودا أصيلا آت عن الآخر، والتي تجاوزها حتى الغرب أنفسهم على أنها في الأصل ما هي إلا نتاج لمتغيرات المجتمع الأوروبي بسبب نشوء القوميات وحركات الإستقلال [2]، وهو المبدأ الذي سعى إليه الفنان الجزائري خلال المنتصف الثاني من القرن العشرين للتماشي والتأقلم مع التطور الحاصل، ولتحقيق ذلك ووفق النهضة التي رآها مناسبة أرقى بعمله بما هو عصري دون التخلي عن الأصالة، وبهكذا نظرية تبدأ النهضة في الشرق العربي الإسلامي بإحياء التراث التقليدي المغذى بما هو معاصر [3].

3.2.2 المرحلة الثالثة– مرحلة حمل المشعل والإستمرارية:

عرفت هذه المرحلة تناغما وإمتزاجا فنيا لافتا لما لَحِقَ بِها البعض من فناني الرعيل الأول المخضرمين، وكثير من فناني المقاومة، لِيُخْلَق جيلا جديدا بعد التحرر من المستعمر الفرنسي، فإنبثاق هذا التَشَكُّل وبمختلف وجهات نظر كل عنصر، لم يكن ليتشكل لو لم تجتمع وتتفق أطرافه على هدف واحد، ألا وهو صون الهوية الجزائرية وضمان إستمراريتها عبر الأجيال رغم إختلافاتهم في كثير من القضايا الفنية المتعلقة بالهوية، خاصة بما تعلق بالممارسات الجمالية البصرية الجزائرية وإخراجها بين العمل الفني الأصيل الخالص، أو المعاصر، أو العمل الفني الممزوج بين ما هو أصيل وما هو مواكب للعصر في آن واحد.

---

[1] عبد الفتاح روّاس قلعه جي، مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، بيروت، 1991، ص.106.

[2] عبد الفتاح روّاس قلعه جي، مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مرجع سابق، ص.106.

[3] عبد الفتاح روّاس قلعه جي، مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مرجع سابق، ص.105.

تميزت هذه الفئة من جيل الفنانين الشباب الملتزم المتحرر بحماسه المفعم بالحيوية والنشاط الذي صب في المناداة بأهمية الثورة الثقافية من خلال الفن في الأرياف وبين صفوف الطبقة الشعبية، ومن بين هؤلاء الذين كانت لهم هذه الرؤية التشكيلية الجديدة على سبيل الذكر لا الحصر جميلة بن محمد، وأوليد عائشة، و **بن يحيى أحمد (1943) BENYAHIA Ahmed**، **ومان طاهر (1954) OUAMANE TAHAR**، وهناك مزخرفون وفنانو منمنمات أمثال **عجاوت مصطفى (1948) ADJAOUT Mustapha**. وآخرون المجموعة الحديثة خريجو مدرسة الفنون منهم **شقران نور الدين (1942)**، **سعيداني سعيد (1944)**، **بن بغداد محمد (1941) BENBAGHDAD Mohamed**، و **حكار لزهر (1945) HAKKAR Lazhar**، **حنكور محمد (1946) HANKOUR Mohamed**، كما أن هناك من الفنانين من كونوا أنفسهم بأنفسهم أمثال **عبدون عبد الرحمان (1950)ABDOUN Abderrahmane وزرارتي أرزقي (1938) ZERARTI Arezki**، وغيرهم[1].

لكن قبل الخوض في حيثيات هذه المرحلة فنيا، قد يستغرب القارئ أو المتتبع في جدوى التطرق للهوية الجزائرية بعد إستقلال الجزائر (أي بعد عام **1962**)، ما دام أن الباحث يعالج الهوية الجزائرية غداة الإستعمار الفرنسي للجزائر **!؟**

وهنا، بخصوص هذه المرحلة بقدر ما كانت خطيرة جدا في بدايتها تم التعامل معها بحذر مع المستعمر فهي مهمة جدا في نفس الوقت، ما دام الأمر تعلق بالإستعمار وبعده نيل الإستقلال، فهذا كله يدور في فلك قدسية الهوية عند الجزائريين. إذ أنه يمكن القول أن إستقلال الأوطان عن أي مستعمر أجنبي لن يكتمل إلا بتحقق شرطين أساسيين، **أولهما**

[1] محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، مرجع سابق، ص.146-147. **ينظر كذلك:**
-Mansour ABROUS, Algérie: Arts Plastiques (Dictionaire biographique 1900-2010), Paris, L'Harmattan, 2011, pp.28-34-322-338-507-620.
- إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، ص.235.
- إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص.ص. 86-88.

تحرر البلد، بمعنى رحيل المستعمِر ومغادرته للأرض نهائيا، وإعترافه الرسمي بإستقلال ما كان يحتله.

وهذا ما حصل فعلا مع دولة الجزائر والمستعمر الفرنسي حين تم "**إعتراف فرنسا رسميا بإستقلال وسيادة الجزائر، في إطار وحدة ترابها بما في ذلك الصحراء، وذلك في يوم 3 جويلية 1962**"[1]، لتعلن الجمهورية الجزائرية فيما بعد بإعلان إستقلالها يوم **05 جويلية 1962**. و**ثانيهما** إستقلال الذات، وهي الحيثية المراد التطرق لها.

في توضيح ذلك، قد يَعْترِض السامع والقارئ الجزائري في أول وهلة بخصوص إستقلالية الذات أو من عدمها ، تعبيرا منه على أنه متحرر من كل شيئ غير متقبل لأي تكبيل أو أي نوع من التقييد مهما كان شكله أو طبيعته، حيث تبقى هذه المنطلقات من ميزات الشعب الجزائري القوية الرافضة لكل ما له من صلة بالإستعمار والإستعباد، مُستطردًا لفكرة أنه مستقل من جهة ومخنوق من جهة أخرى. نتيجة ما نجم عن الإستعمار الفرنسي من التأثر اللإرادي للمجتمع الجزائري، الذي كانت تهدف من خلاله السلطات الفرنسية في إبقاء الشعب الجزائري على تبعية دائمة لها حتى ولو بعد الإستقلال، من خلال شراذم مندسة وأفكار متفرقة منتشرة هنا وهناك ، أو إن صح القول من خلال إتفاقيات ما قبل الإستقلال التي رأت فيها فرنسا الركيزة الأساسية التي تبقيها على مقربة دائمة من الجزائر . ولهذا وجب معالجة الأحداث والقضايا من منظور الحقائق والواقع، للتمكن من إستغلال الفن كأحد الطرائق للتنبيه، وتصحيح ما يمكن تصحيحه.

فبالعودة إلى إتفاقيات إيفيان التي جرت من **07 إلى 08 مارس 1962** التي تم التفاوض من خلالها حول إستقلال الجزائر، حيث تم الإتفاق بين الطرفين على أن حصول الجزائر على إستقلالها والإعتراف بسيادتها على الفور من الجانب الفرنسي، وبعد إجراء

[1] بن يوسف بن خدة، نهاية حرب التحرير في الجزائر: إتفاقيات إيفيان، تر: لحسن زغدار، محل العين جبائلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص.08.

إستفتاء تقرير المصير، مبني أساسا على قبول الوفد الجزائري المفاوض ببعض المقترحات الفرنسية المرتبطة بالتعاون بين البلدين[1]، على سبيل المثال السماح للقوات الفرنسية بإستخدام قاعدة المرسى الكبير، وبعض المناطق الإستراتيجية بدءا من يوم تقرير المصير [2]. ليأتي الوقت التي غادرت فيه القوات الفرنسية الجزائر مع نهاية عام **1964**، كما تم إخلاء القواعد الموجودة بالصحراء سنة **1967** وكذا المرسى الكبير سنة **1968**[3]، حيث سعت السلطات الفرنسية جاهدة أثناء المفاوضات آنذاك من تمرير بند يتضمن بأن تُخَصِصْ الإذاعة والتلفزيون الجزائرية ببرمجة جزءا من إذاعتها باللغة الفرنسية بما يتناسب وأهميتها في الجزائر[4].

ليتضح جليا من خلال تحليل المجريات في الأخذ والجذب بين الطرفين المفاوضين حول قضية الإستقلال، والمناورا ت الخطيرة التي إستعملها المحتل، أن نية الحكومة الفرنسية لا سيما جيشها العسكري كانت مبيتة لغرض الإستفزاز لإطالة عُمر تواجد الجيش الفرنسي أكبر قدر ممكن من الزمن، ومحاولاتها في تحقيق بعض المقترحات على المفاوض الجزائري بعد رحيلها، حفاظا على تواصلها الدائم مع الجزائر. ومع حنكة ودبلوماسية الجزائريين المكلفين بالقضية آنذاك أبدو وبعد التشاور العميق نوعا من الليونة مع الطرف الآخر ليتمكنوا في الأساس أولا من إخراج المستعمر وإجبارهم بالإعتراف بإستقلال الجزائر وسيادتها كاملة وعبر كامل تراب الوطن، ليتسنى للحكام الجزائريين فيما بعد وبفضل سيادة الدولة السيطرة والتحكم في زمام الأمور.

بلا تحفظ، عموما يتفق أغلبية الباحثين المختصين في الشؤون السياسية الإفريقية على أن القوى الإستعمارية السابقة الممثلة في **بريطانيا والبرتغال** كلها إنسحبت من القارة

[1] بن يوسف بن خدة، نهاية حرب التحرير في الجزائر: إتفاقيات إيفيان، مرجع سابق، ص.87.

[2] بن يوسف بن خدة، نهاية حرب التحرير في الجزائر: إتفاقيات إيفيان، مرجع سابق، ص.121-122.

[3] بن يوسف بن خدة، نهاية حرب التحرير في الجزائر: إتفاقيات إيفيان، مرجع سابق، ص.42.

[4] بن يوسف بن خدة، نهاية حرب التحرير في الجزائر: إتفاقيات إيفيان، مرجع سابق، ص.100.

الإفريقية بعد إنهاء الإحتلال، عكس الفرنسيين الذين ثَبَّتُوا إستمرار وجودهم في كثير من الدول الإفريقية المُستقِلة عن طريق إبرام إتفاقيات قبل وبعد، بينها وبين الأفارقة تحت مظلة التعاون وتعزيز العلاقات بما فيها تثمين الروابط اللغوية والثقافية، لكن من وراء ذلك هو ضمان فرنسا في الحفاظ على نفوذها بإفريقيا، ولتحقيق مبتغاها سعت للحد من تأثير الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا والإتحاد السوفياتي على توجهات الدول الإفريقية[1].

على نفس النهج، عن الجزائر قُبيْل الإستقلال وبعده يوضح **الدكتور عثمان سعدي** أنه عوض تشكيل النواة الأولى للإدارة الجزائرية **باللغة العربية الوطنية** لتحكم الجزائر المُستقِلة، أُعتمِد على التأسيس باللغة الفرنسية، بتعمد إهمال الطلبة الجزائريين المتمدرسين بمعاهد الوطن العربي، والإعتماد على شبان جزائريين أُحضروا من المعاهد والجامعات الفرنسية، حيث نبه الدكتور **سعدي** على خطورة الإبقاء على هيمنة لغة العدو الفرنسية على إدارة الدولة الجزائرية، كما أكد على إرتباط الأحداث المخطط لها بتزامنها مع فرار ضباط فرنسيين من الجيش الفرنسي ليندسوا في أوساط المجتمع الجزائري سنة 1958[2]. ليضيف الدكتور سعدي في هذا الشأن بهدف التخلص من بقايا المستعمر الفرنسي وتقوية الهوية الجزائرية وصون وسلامة أمنها، في مقاربة بين الجزائر ودولة الفيتنام واللتين أستعمرتا من قبل فرنسا، فيقول:

الحقيقة أن الفيتنام وعلى الرغم من إجبارها بالقوة إستخدام اللغة الفرنسية إبان الاحتلال الفرنسي طيلة ثمانين سنة، وحتى مطلع إستقلالها، إلا أنه وفي العام الأول من إستقلاله تم إقرار من أعلى هرم السلطة إلغاء اللغة الفرنسية نهائيا من الحياة الفيتنامية تحت

[1] مزارة زهيرة، ميلود عامر حاج، السياسة الأمنية الفرنسية تجاه منطقة الساحل الإفريقي: بين القطيعة والإستمرارية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، م.9، ع.2، جامعة حسيبة بن بوعلي شلف، الجزائر، 2017، ص.267.

[2] عدة فلاحي، الفرانكفونيون سبب إفلاس البلاد ويد التنصير في الجزائر، نقلا عن المؤرخ والسفير الجزائري السابق الدكتور عثمان سعدي في حوار أَجرَاهُ مَعهُ الناشر ع.فلاحي، جريدة صوت الأحرار، نشر يوم: 2008/06/09، الجزائر، أطلع بتاريخ: 2021/11/10، ينظر الموقع الإلكتروني جزايرس؛ https://www.djazairess.com/alahrar/1419

شعار **الفتنمة الشاملة**، في حين يشير ويؤكد على أن الجزائريين إستلموا سنة **1962** بلدا موحدا في دينه ولغته، حتى وأن كانت لغة المستعمر مفروضة بالقوة، دون بروز أي تصادم بين القبايلي أو الترقي أو الشاوي طوال الأربعة عشر قرنا الماضية [1]، وهنا يُشخِص الدكتور عثمان سعدي الداء مباشرة وطريقة التخلص منه لجعل من أي شخصية متأثرة سلبيا أكثر صلابة وإشعاعا مستقبلا. وما يُستخلَصْ من كلام الدكتور سعدي أن الفرنسية إستمرَ إستعمالها بعد الإستقلال في مجالات شتى حيث يرى في ذلك خطرا كبيرا على الأمة الجزائرية.

إلى حد كبير، لم يكن هذا مخفيا عن أعين الكثير من الجزائريين خصوصا مع بداية الإستقلال من سياسيين وكُتاب ومفكرين...، وغيرهم، وخاصة منهم الفنانين ومسيرتهم نحو التطلع للأمام وتصحيح وإصلاح ما يمكن إصلاحه مما خلفه المستعمر الفرنسي.

في هذه الفترة بالذات بعد 1962 التي إلتحق فيها العديد من المفكرين والكتاب والفنانين الذين كانوا مقيمين بأوروبا والمغرب منهم، **مسلي شكري، محمد خدة، محمد بوزيد، بشير يلس، أمحمد إسياخم، عبد القادر هوامل، صالح حيون، محمد ساحولي، محمد صغير، إسماعيل صمصوم**، ...، إضافة إلى مجموعة فنية أخرى هم الآخرون من رواد وركائز الفن الجزائري للعصر المعاصر، الذين إتفقوا على إعطاء الفن الجزائري إطاره الصحيح إنطلاقا من تأسيس الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية، أمثال **محمد غانم، محمد لوعيل، احمد قارة، خيرة فليجاني، محمد زميرلي، علي خوجة** ...، وآخرون. لكن سرعان ما حدثت بعض الصراعات والإختلافات بخصوص الكيفيات والأساليب في معالجة ما تعلق بالهوية الجزائرية وأصولها[2].

ومواصلة لوضع حد أمام التأثير الفني الغربي مطلع إستقلال الجزائر، عرفت الحركة التشكيلية الجزائرية في ظل تلك الظروف المتباينة في الممارسات الفنية بين ما هو مرجعي

[1] عثمان سعدي، البربر الأمازيغ عرب عاربة وعروبة الشمال الافريقي عبر التاريخ، دار الأمة للطباعة والنشر، الجزائر، 2018، ص.31-32.

[2] Ali EL HADJ TAHAR, La peinture algérienne: ABSTRACTION & AVANT-GARDE, Editions ALPHA, Algerie, 2015, P.30.

وما هو مُقلد، إنتفاضة فنية جديدة بثوب الماضي المتجذر، تمثلت في بروز أو نشأة بما تسمى **بجماعة أوشام**[*]؛

1-3-2-2 جماعة أوشام:

جماعة أوشام التي نادى مؤسسوها بتجسيد وتثمين الثقافة الوطنية من خلال الفن الشعبي في تركيبته البربرية الرمزية المكون من السهم والنقطة، العلامة، الحيوان، الموجودة في الحصير، البندير، والجلود، مبرزا بدوره للعادات والتقاليد، إنطلاقا بإصدار **بيان أوشام** وتفعيل مبادئه المرجعية بأساليب وآليات عدة، عبر مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة (الجزائر) والمعارض، وغيرها، ما يفيد بالإستقلال الوطني بما فيه الثقافي، دون إستبعاد ما تم إغتنامه من قيم وغِنى فني أثناء الحرب الماضية [1]. **(نص بيان أوشام بالعربية والفرنسية ينظر الصفحتين التاليتين).**

[*] **جماعة أوشام (Groupe Aouchem: Tatouage)**، أنشأها شكري مصلي عام 1966م، المشكلة من: دونيس مارتيناز، آرزقي زرارتي، سعيد سعيداني، مصطفى عدان، دحماني، محند حميد عبدون، شقران نور الدين، بن بغداد، باية محي الدين؛ ينظر: Ali EL HADJ TAHAR, La peinture algérienne: ABSTRACTION & AVANT-GARDE, Editions ALPHA, Algerie, 2015, P.30.

[1] Ali EL HADJ TAHAR, La peinture algérienne: op-cit, P.30-31.

بيان جماعة أوشام مترجم

بيان جماعة «أوشام»

"ولدت «أوشام» منذ آلاف السنين، على جدر مغارة الطاسيلي. وقد واصلت وجودها إلىغاية يومنا الحاضر، تارة سرا وتارة أخرى جهرا، تبعا لتغيرات التاريخ؛ لقد دافعت عنا وبقيت كذلك على الرغم من الغزوات الوافدة منذ العهد الروماني. وتحت أشكال متعددة، أظهرت العلامة السحرية محافظتها لثقافة شعبية، تجسد فيها أمل الأمة لدهر طويل، حتى وإن تعرضت هذه الأشكال إثر ذلك لبعض التدهور بفعل التأثيرات الأجنبية. وهكذا وعبر الحقب كلها، كانت هناك صرامة مثقفة من خلال أعمال الفنانين-الحرفيين، ميزة حضارتنا من الشمال إلى الجنوب، قد صانت نفسها ووجدت لها تعبيرا في التكوينات الهندسية خصوصا.

إنه هذا التراث العريق الذي تؤكد «أوشام 1967» أنها وجدته، ليس فقط في بنى الأعمال وإنما في حيوية اللون أيضا. وبمنأى عن أي مجانية تجاه التجريد الغربي المعاصر، الذي أغفل الدروس الشرقية والإفريقية التي أخذ بميسمها الفن الروماني. يتعلق الأمر بالنسبة إلينا بتحديد الأصول الحقيقية والنقوش الحقيقية، القادرة على التعبير عن العالم الذي نعيشه، أي إنطلاقا من التيمات الصريحة الكبرى للماضي الجزائري، وكذا بتجميع العناصر التشكيلية كلها المبتكرة هنا أو هناك، وذلك من خلال حضارات العالم الثالث التي دمرت بالأمس وبعثت من جديد. يتعلق الأمر بإدراج الحقيقة الجزائرية الجديدة تحت التكوين ضمن الإنسانية الكونية من النصف الثاني من القرن العشرين. لأجل ذلك تأخذ «جماعة أوشام» على عاتقها إستعادة التيمات الأسطورية الكبرى التي ظلت حية، بترميز الانفجار الوجداني الفردي، الذي إستولى عليها بعنف الاستفزازات جراء الفواجع الحالية لإفريقيا أو آسيا، التي تلقي بكاهلهاعلى الفنان.

نقصد أن التوضيح أن العلامة أقوى من القنابل لكونها سحرية أبدا. ونحسب أننا بينا إنشغالاتنا المتماثلة مع بعض شعرائنا الجزائريين.

رؤاة واقعيون يعلن «الوشميون» فنانون وشعراء تسخير القوى المبدعة الفعالة ضد أذناب الردائة الجمالية".

مصلي- عدان- سعيداني- مارتيناز- باية- بن بغداد- زرارتي- دحماني- عبدون-

المصدر:

عَمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي: مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، دار ميم للنشر، ط.1، الجزائر، 2013، ص.71-72.

بيان جماعة أوشام "باللغة التي حُرِرَ بها"

MANIFESTE DU GROUPE " AOUCHEM "

-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

Aouchem est né il y a des millénaires, sur les parois d'une grotte de Tassili. Depuis, il a poursuivi son existence jusqu'à nos jours, tantôt secrètement, tantôt ouvertement, en fonction des fluctuations de l'histoire ; il nous a défendu et subsisté malgré toutes les conquêtes intervenues depuis la Romanisation. Sous diverses formes, le signe magique a manifesté le maintien d'une culture populaire, en laquelle s'est longtemps incarné l'espoir de la nation, même si par la suite une certaine décadence de ces formes s'est produite sous des influences étrangères. Ainsi, de tous temps, à travers les oeuvres des artistes-artisans une rigueur intellectuelle, caractéristique de notre civilisation, du nord au sud, s'est maintenue, exprimée notamment dans des compositions géométriques.

C'est cette tradition authentique qu'Aouchem 1967 affirme retrouver, non seulement dans les structures des oeuvres mais aussi dans la vivacité de la couleur. Loin d'une certaine gratuité de l'abstraction occidentale contemporaine, qui a oubliée les leçons orientales et africaines dont était empreint l'art roman, il s'agit pour nous de définir les véritables totems et les véritables arabesques, capables d'exprimer le monde où nous vivons, c'est-à-dire à partir des grands thèmes formels du passé algérien, de rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là, par les civilisations, écrasées hier et aujourd'hui renaissantes, du Tiers-Monde. Il s'agit d'insérer la nouvelle réalité algérienne dans l'humanisme universel en formation, de la seconde moitié du XX° siècle.

C'est pourquoi le groupe " Aouchem " s'engage aussi bien en reprenant de grands thèmes mythologiques toujours vivants, en symbolisant l'explosion lyrique individuelle, qu'en s'emparant avec violence des provocations que les drames actuels, d'Afrique ou d'Asie, jettent au visage de l'artiste.

Nous entendons montrer que, toujours magique, le signe est plus fort que les bombes. Nous avons cru discerner des préoccupations similaires de langage chez certains poètes algériens.

Visionnaires réalistes, les " Aouchems " peintres et poètes, déclarent utiliser les forces créatrices efficaces contre l'arrière-garde de la médiocrité esthétique.

MESLI - ADANE - SAIDANI - MARTINEZ - BAYA - BEN BAGHDAD - ZERARTI

DAHMANI - ABDOUN.

A

Alger, le 1er Avril 1967

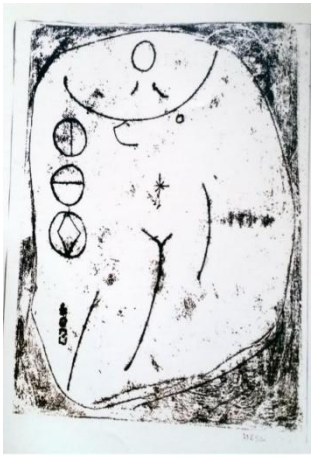
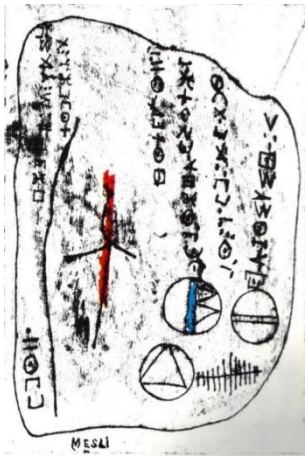
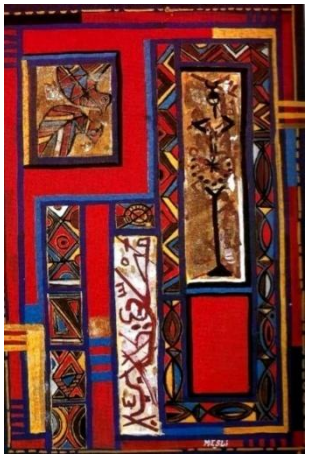
-o-o-o-o-o-o-o-0000-o-o-o-o-o-o-o-

المصدر:

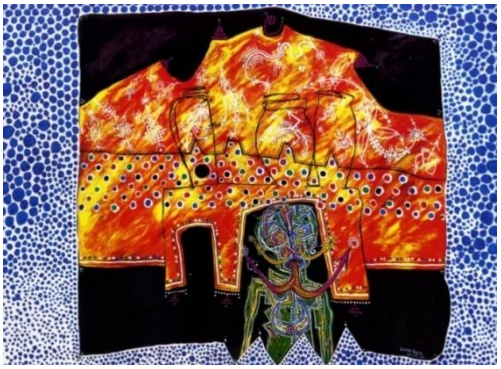
- **Camille PENET-MERAHI, L'écriture dans la pratique des artistes Algériens de 1962 à nos jours, VOLUME 2, Thèse de doctorat sous la direction Marianne JAKOBI, école doctorale lettres sciences humaines sociales : centre d'histoire « espaces et cultures, Université Clermont Auvergne, France, soutenue 08 février 2019, P.41.**

القراءة الباطنية لفكر جماعة أوشام، ومباشرة بعد تحرر الجزائر ظهرت في وضعية إعلان حرب ثقافية فنية أخرى ضد الرداءة الفنية ومقلدي الفن الأكاديمي الغربي من جهة، ونقد الفنانين الأوائل وفناني الثورة المنجزة أعمالهم المنحصرة فقط وفق تقنية الحامل الغربية بطابع إسلامي أوتجريدي من جهة أخرى، منادية بأنه لا مناص من الممارسات الفنية المعالجة للهوية الجزائرية والترويج لها العاكسة لأصولها وجذورها الحقيقية من خلال إستخدام العلامة –الرمز– المعبرة عن الموروث الثقافي الجزائري والتاريخي وعن الإنتماء المغاربي الإفريقي. هذا من أجل وضع حد للإيديولوجيا الفرنسية التي كانت سائدة إبان الإستعمار. وهو ما تم إبرازه من قبل الجماعة في أعمال فنية كثيرة على سبيل المثال لا الحصر، اللوحات الثلاث: **"المرأة التاسيلية" (1983)** والممضاة بخط التيفيناغ ، لوحة **"قصيدة المرأة" (1986)**، ولوحة **"تركيب" (1999)** للفنان **شكري مسلي (ينظر الأشكال84/83/82)**، وكذا لوحتي **"جدار يحن للماضي Mur revisité" (1989)**، و**"الضب المتنكر Lézard camouflé" (1989) لدونيس مارتيناز**[1] **(ينظر الشكلين85 و86)**

[1] Camille PENET-MERAHI, L'écriture dans la pratique des artistes Algériens de 1962 à nos jours, VOLUME 2, Thèse de doctorat sous la direction Marianne JAKOBI, école doctorale lettres sciences humaines sociales: centre d'histoire « espaces et cultures, Université Clermont Auvergne, France, soutenue 08 février 2019, PP.57/65/66/95.

الشكل82	الشكل83	الشكل84
مسلي، "المرأة التاسيلية"، 1983.	مسلي، "قصيدة المرأة"، 1986.	مسلي، "تركيب"، جواش على كرتون، 1999.
		

المصدر: Camille PENET-MERAHI, L'écriture dans la pratique des artistes Algériens de 1962 à nos jours, VOLUME 2, Thèse de doctorat sous la direction Marianne JAKOBI, école doctorale lettres sciences humaines sociales : centre d'histoire « espaces et cultures, Université Clermont Auvergne, France, soutenue 08 février 2019, PP.57/95.

الشكل85	الشكل86
مارتيناز، "جدار يحن للماضي (Mur revisité)"، ألوان مائية على القماش، 1989.	مارتيناز، "الضب المتنكر (Lézard camouflé)"، 1989.
	

المصدر: Camille PENET-MERAHI, L'écriture dans la pratique des artistes Algériens de 1962 à nos jours, VOLUME 2, Thèse de doctorat sous la direction Marianne JAKOBI, école doctorale lettres sciences humaines sociales : centre d'histoire « espaces et cultures, Université Clermont Auvergne, France, soutenue 08 février 2019, PP.65/66.

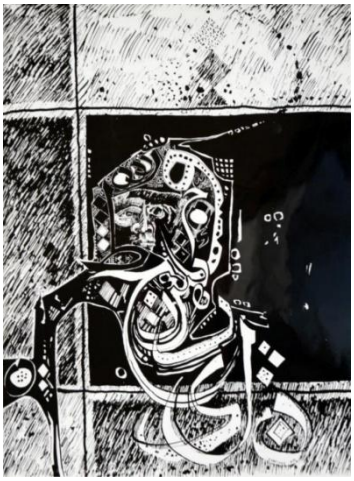
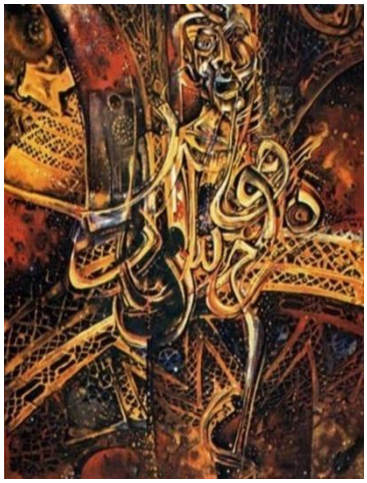
كما أن الجماعة وبعد تلقيها للعديد من الإنتقادات، إنطلاقا من الصراعات الفكرية بين مؤسسي الإتحاد الوطني للفنون الجميلة على رأسهم **خدة وإسياخم** ورموز جماعة أوشام من أبرزهم **مارتيناز ومسلي**، أي بين ما هو واقعي وما هو بربري الذي من شأنه التعايش مع التجارب الفنية المختلفة وبحرية، ليبلغ التصادم أَشدهُ عام **1967** ساعات قبل إفتتاح أول معرض حركة أوشام برواق الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية أين حصلت مناوشات وأحداث خطيرة بين الطرفين وصفت بالمعركة الثقافية، نتيجة قدوم بعض من الفنانين **كإسياخم وفارس وبشير يلس** بنزع لوحات الجماعة من على الجدران، بإعتبار أن مثل هذه الأعمال الفنية بمثابة الفضيحة، محتوياتها دخيلة على الفن الجزائري [1]، خاصة وأن منجزات الجماعة لم تشر في أعمالها للثورة التحريرية وكذا الجانب الفني الإسلامي إلا القليل منه المتمثل في بعض لوحات **دونيس مارتيناز** المجسدة للحرف العربي **(ينظر الشكلين87 و88).**

في ذات السياق، جماعة أوشام نفسها كانت ترى في الطرف المعارض لها أن أعمالهم الفنية تحمل قيما جمالية غربية دخيلة، حيث رأى **مارتيناز** في تلك الأعمال تكريسا **للذوق الرديئ** وإعتراف مباشر بذوق جمالي غريب [2]. إذ توضح الجماعة وتقر في نفس الوقت أنه بالرغم من أن ما تعتبره مرجعيتها من أشكال الوشم المتنوعة والمختلفة المستمدة من نقوشات الكهوف الظاهرة على الأواني الفخارية وعلى النسيج والفضة، لينتهي بها المطاف إلى جسد المرأة، ما هو إلا وشم رمزي سحري يترنح بين الخرافية والواقعية، لكنه يبقى حاملا للثقافة الشعبية وحافظا لذاكرتها وأصالتها وتعبيرا عن الحرية[3].

وما دام أن الهوية الجزائرية زيادة عن البعد الأمازيغي الشعبي والبعد الإفريقي وغير ذلك، يكونها العنصر الإسلامي، سارعت في توضيح فلسفتها الفنية، حيث لم ترى حرجا في

[1] قرزيز معمر، حركة أوشام: الثورة الفنية المجهضة، مجلة جماليات، م.7، ع.1، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2020، ص.447-448.
[2] قرزيز معمر، حركة أوشام: الثورة الفنية المجهضة، مرجع سابق، ص.453-454.
[3] قرزيز معمر، حركة أوشام: الثورة الفنية المجهضة، مرجع سابق، ص.452.

مواكبة التطور والإنفتاح على الأخر في أطر فنية تحترم وتراعي الخصوصيات والشخصية الجزائرية المستمدة من مختلف الحضارات المتعاقبة عليها.

الشكل87	**الشكل88**
مارتيناز، "Douloureuse identification"، زيت على القماش، 1980.	**لوحة مارتيناز، (حروف الصرخة Alphabet du cri)، بالمداد على الورق، 1979.**
	
المصدر: Camille PENET-MERAHI, L'écriture dans la pratique des artistes Algériens de 1962 à nos jours, VOLUME 2, Thèse de doctorat sous la direction Marianne JAKOBI, école doctorale lettres sciences humaines sociales : centre d'histoire « espaces et cultures, Université Clermont Auvergne, France, soutenue 08 février 2019, PP.55/70.	

تحقيقا لذلك، تمحورت أعمال الجماعة **أوشام** بطابعها **الوشمي** عن طريق الرموز في أشكال متنوعة وفي مواضع مختلفة، كتزيين المرأة الأمازيغية وعلى جسدها بأيقونات دالة، وفي إستعمال حروف التيفيناغ على المنجزات اليديوية كالزرابي وغيرها، وتغذيتها بأشكال هندسية من الدائرة والمعين والربع والمثلث والخطوط العمودية الأفقية والمتموجة، إلى جانب

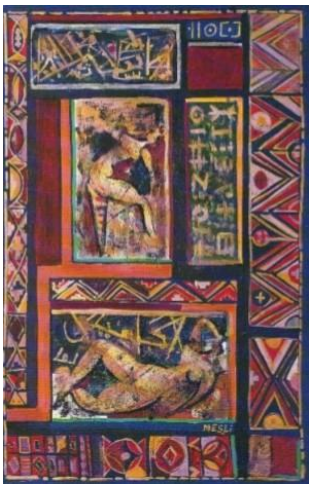
توظيف زخارف متقاربة في أشكال فنية تراثية شعبية ذات الصلة بالموروث الثقافي الجزائري بصبغة تتماشى والتطور الثقافي الحاصل[1].

إذن ما يمكن قوله، بناء على بيان جماعة أوشام وأعمالهم الفنية، ومنجزات من سبقوهم، أنه وفي ظل التجاذبات والصدامات بين فكر الجيل الأول من الفنانين بما فيه جيل الثورة، وجماعة أوشام، أن أعمال الطرف الأول وإلى حد ما تنقصها نسبيا أو فاقدة لما طالبت به ودعت إليه الجماعة حسب رؤيتها وتحليلاتها الفنية المُجسَدة، أو إن صح القول أن ما طغى على أعمال الرعيل الأول المواضيع الثقافة الدينية ولواحقها ومواضيع المقاومتية مقارنة مع ما يرمز للتاسيلي والتجذر والإنتساب الأمازيغي المعبر عنه بالعلامات والرموز وغيرها، تأثرا بالفتوحات الإسلامية وإعتناق الإسلام وإتخاذه هوية جزائرية أساسية. ومع هذا هناك أعمال لا يستهان بها لهؤلاء –الرعيل الأول– جَسَّدتْ وأبرزت كل ما يرمز ويعبر عن الهوية الجزائرية بكافة أركانها.

بينما ومن جهة أخرى كذلك، أعمال جماعة أوشام وتكوينات مواضيعها تفتقد إلى حد ما تجسيد الدين الإسلامي، إلا في جزئيات قليلة تطرقت في تصويراتها إلى الحرف العربي الذي له إرتباط مباشر بالإسلام. لكن لم تُبرِز الجانب الديني الموسع وبكامل معطياته وتعريفاته الشاسعة في أعمالها، كالصلاة، المسجد، الشخصيات الدينية الإسلامية، الحج، الصوم، التماسك الإجتماعي من المنظور الديني...، وغيرها، هذا على عكس الفنانين الأوائل إتخذت الكثير وجسدت ما إرتكزت عليه الجماعة في أعمالها، وهو ما تم الإشارة إليه سابقا في أعمال فناني الرعيل الأول، من تاريخ ودين ولغة وعادات وتقاليد.

[1] سعادي محمد ياسين، الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية لدى جماعة أوشام (دراسة أنثروبولوجية فنية)، مجلة أنثروبولوجية الأديان، م.17، ع.01، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، مخبر أنثروبولوجية الأديان ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية، الجزائر، 2021، ص.436.

توضيحا لجانب آخر، بخصوص بعض الأعمال الفنية **لشكري مسلي** والتي تطرح العديد من التساؤلات، حيث تطرق في بعض أعماله إلى المرأة وهي في مشاهد تتنافى وعقيدة المجتمع الجزائري؟ **(ينظر الأشكال91/90/89)**؛

الشكل89	الشكل90	الشكل91
مسلي، "قصيدة لـ حيزية "، 1990.	مسلي شكري، "الخلوة/ Iintimité"، 1990.	مسلي، "النساء أُحِبُكمْ"، 1990.
		

المصدر: Camille PENET-MERAHI, L'écriture dans la pratique des artistes Algériens de 1962 à nos jours, VOLUME 2, Thèse de doctorat sous la direction Marianne JAKOBI, école doctorale lettres sciences humaines sociales : centre d'histoire « espaces et cultures, Université Clermont Auvergne, France, soutenue 08 février 2019, PP.57/95.

إذ أنه حقيقة تتطابق هذه اللوحات وبيان الجماعة ومرجعيتها التاسيلية التاريخية الأمازيغية الإفريقية، من رموز وأساطير وكتابات التفناغ وحياة المرأة في عصور غابرة التي أبان من خلالها الفنان أنها تميزت بثقافة خاصة وطقوس عديدة، لاسيما الوعي الجنسي من أجل التكاثر والإستمرار، ووضع الوشم على مختلف المناطق من جسدها، حيث أن هذه المَشاهِد فعلا منحوتة ومجسدة في جبال الأهقار والتاسيلي جنوب الصحراء الجزائرية، مما يثمن مستوحى الفنان **شكري مسلي*** وتماشيه مع فكر الجماعة من جهة، ومع معارضيه في

* ومع ذلك لا يمكن التشكيك في شخصية الفنان **مسلي شكري**، لما يمتلكه من شخصية فنية قوية، من مناضلي الثورة التحريرية، وأحد رجالات جبهة التحرير الوطني، ومؤسس لـ "**فوج 51**" عام **1951** الذي ضم أبرز المثقفين بالجزائر منهم

الشق التاريخي من جهة أخرى، مع أن اللوحات منجزة في سنوات التسعينات، الزمن الذي يتخذ فيه وقبل المجتمع الجزائري الإسلام دينا له، إذ أنه ما كا ينبغي على الفنان ودون حرمانه من فكره وتوجهاته التعبيرية أن يعالج موضوع المرأة والإيحاء والرمزية بالأصول وغير ذلك الموازي للبيان المنتسب إليه في شكل مُحرج للمتلقي المحلي أولا، وإستغلالها من طرف الآخر أو الغربي، حيث كان بإمكانه تقديمها بنفس المشاهد في زي ساتر لجسدها غير مبرز لمفاتنها، في حين له الحق والحرية في عكس كل فكره الأوشامي مادام يخدم الهوية في الكثير من جوانبها، بفكر أصيل ومحافظ في نفس الوقت.

في هاته الحالة عالج الطرفان الهوية الجزائرية كل على شاكلته ومنطلقاته الفكرية ومس كل منهما المقومات الأساسية للهوية الوطنية، فحتى إن كان هناك من التغاضي أو نقص في الإحاطة الكاملة، فبالجمع بين فكري الجماعة الأولى والجماعة الثانية –أوشام– يتحقق الهدف المبتغى ألا وهو تجسيد الهوية الجزائرية بكامل أركانها ومعالمها وصونها.

2-3-2-2 إحتواء الفن التشكيلي للهوية الجزائرية في فضاء العولمة:

إن أقل ما يقال عن العولمة وبمختلف أنماطها، سَعيها الدؤوب إلى حَصْر قيم وعادات وسلوكات الأمم في بوتقة واحدة، حيث تعتبر الثقافية منها –العولمة الثقافية– أفتك

الروائي **كاتب ياسين** والفنان التشكيلي **محمد إسياخم**، بغية محاربة المستعمر. علما أنه أحد تلامذة الفنان المُنمنم الكبير **محمد راسم. ينظر؛**

- Mansour Abrous, Algérie: Arts Plastique Dictionnaire biographique (1900-2010), L'Harmattan, France (Paris), 2001, P.472-473.

. الموقع العربي الجديد . الجزائر، رحيل شكري مسلي.. رموز أمازيغية وحرف عربي، نشر: 2017/11/14، أطلع بتاريخ: 2021/12/13.

https://www.google.com/amp/s/www.alaraby.co.uk/%25D8%25B1%25D8%25AD%25D9%258A%25D9%2584-%25D8%25B4%25D9%2583%25D8%25B1%25D9%258A-%25D9%2585%25D8%25B3%25D9%2584%25D9%258A-%25D8%25B1%25D9%2585%25D9%2588%25D8%25B2-%25D8%25A3%25D9%2585%25D8%25A7%25D8%25B2%25D9%258A%25D8%25BA%25D9%258A%25D8%25A9-%25D9%2588%25D8%25AD%25D8%25B1%25D9%2581-%25D8%25B9%25D8%25B1%25D8%25A8%25D9%258A%3famp

أبعاد العولمة خطرا على الشعوب، لِمَا لها من تَوجُهات تهدف إلى طمس الهويات، بما فيها تجريد الشعوب من خصوصياتهم الثقافية وكذا تميزهم الثقافي [1]. ليتضح جليا أن العولمة أضحت خطرا على الأمم الضعيفة خاصة، لا سيما الشعوب العربية الإسلامية، إن لم يتم التخطيط المحكم للتعامل معها ما دام هدفها التفكيك والقضاء على الإسلام وتحقيقا للهيمنة والإستغلال والتبعية المطلقة؛

فما ينبغي للفن التشكيلي سوى التحدي لها –العولمة– لما له من أدوار ثقافية إجتماعية هامة وفعالة، بدءا بالمشاركة في الأنشطة الفنية المتعددة والتي من شأنها المساهمة في تقوية الروابط بين المجتمعات وتماسكها من خلال تعزيز القيم والتعبير عن المعتقدات بين الأفراد، من منظور أن العولمة مشكل العالم العربي والدول المستضعفة، ومنبع التهديد، والضغط والمباغتة[2].

إن مجابهة الفنان للعولمة، يكمن في السير والتماشي معها إلا بما تعلق الأمر في تطوير الفن ومن خلاله تحقيق التقارب الفني العالمي وتبادل الخبرات، وعرض تجارب الشعوب على نفس المكيال بالمحافظة والتأكيد على ثراث وحضارة وأصالة كل أمة، خدمة للبشرية جمعاء، والوقوف ضدها في دعواها إلى عكس ذلك، من خلال رسم اللوحة ذات الموضوع الهادف ذي الصلة المباشرة بالتراث، والحضارة، وما يجسد الموروث الشعبي وما له من علاقة بالهوية[3].

---

[1] صبرينة حديدان، حقيقة العولمة بين عولمة الثقافة ونشر ثقافة الاستهلاك، مجلة التواصل في العلوم الإنسانية والإجتماعية، م.24، ع.01، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، 2019، ص. 199.

[2] سامح سعيد عبد العزيز، دور الفن في مواجهة المشكلات والأزمات، د.ن، د.ب، 2020، ص.6.

[3] مجلة جهينة، ماذا تريد العولمة من الفن؟، ع. 8، نشر بتاريخ: 2006/01/01، دمشق (سوريا)، إطلِعَ يوم: 2021/12/15. ينظر الموقع الإلكتروني: https://magazine.jouhina.com/archive_article.php?id=925

2-2-3-3 مرافقة فناني الخبرة والتجربة لفناني جيل الإستقلال:

لم يتوقف عمل فناني جيل الثلاثينات، أو إن صح التعبير جيل المقاومة وكذا جيل الثورة عن عطائهم الفني المستمر حتى بعد التحرر، بفكر القضاء الجذري على تبعية المستعمر الفرنسي ومخلفاته الفكرية الإستدمارية التي تركها من ورائه، وتلقينه للأجيال القادمة في أعمال فنية توعوية، تاريخية...، هوياتية على وجه العموم، صونا لهوية الأمة من التصدع والإختراق مستقبلا.

لأنه من غير اللائق على فنان ما بعد الحداثة التفاخر والتباهي بما كان عليه الأجداد من أصالة وتفرد دون أن يكون له دور جديد وخلاق في تحقيق الآمال، والوجود وربطه للآجيال فيما بينها بجذورها وتاريخها الأصيل [1]. لذلك تكوين الجماعات في إنسجامها وتماسكها سيعكس لا محال أصلهم وتدينهم وعلاقتهم بالآخرين ومكانتهم بالمجتمع، إضافة إلى التشبث وبنحو قوي وحاد بمجموعة من المظاهر التي تحيل على هويتهم وإنتمائهم الجماعي الثقافي الديني الذي يكمن في اللباس، وطريقة الكلام، وحركات الجسد [2]، وغيرها من الخصوصيات.

2-2-3-3-1 جهود فنانو جيل الإستقلال في مواجهة العولمة:

تعتبر الأعمال الفنية للجيل الأول بعد التحرر بمثابة دروس وتعبيد طريق لأجيال المستقبل، وبإتخاذها قواعد أساسية في معالجة المواضيع الهوياتية بجميع مكوناتها للمجتمع الجزائري.

---

[1] محمد حسن جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط. 1، عمان، 1998، ص.14.

[2] آسيا شكيرب، وآخرون ، لماذا يهاجر الشباب العربي؟ بحوث في إشكاليات الهجرة والمستقبل، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2019، الدوحة (قطر)، 2019، ص.301.

فإذا ما سلطنا الضوء على نموذج من أعمال **بشير يلس** المتمثل في **النصب التذكاري لمقام الشهيد** المُشيد بالجزائر العاصمة، يُلتَمسْ منه رسالة ضمنية من الفنان عن كيفية وطرائق توظيف الفن التشكيلي في تناول الهوية الجزائرية **(ينظر الشكل92).**

الشكل92؛

نصب مقام الشهيد، عِمارة، ثمانينات القرن الماضي، تصميم بشير يلس.

المصدر:

حميد سباع، الفن التشكيلي وعالم المكفوف: تطبيق تقنية براي على الفن التشكيلي، دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع، طبع دار هومة، الجزائر، 2013، ص.109-110.

قراءة للنصب التذكاري، إن تصميمه يبدو جليا أن أعمدته مستوحاة عن شكل جريد **النخل**، وبتشييده على مستوى الجزائر العاصمة، يريد أن يوجه الفنان رسالة قوية في تكامل وترابط ووحدة الشعب الجزائري من الجنوب إلى الشمال، وتثبيته بمكان عالي دلالة على إنتصار وبقاء الجزائر شامخة، وعن التصميم بما فيه البناية الصغيرة ما بين الأعمدة الثلاثة

على المستوى العلوي وشكلها الإسلامي إلاَّ تعبيرا عن أصالة وعروبة وإسلام الشعب الجزائري، وما للنخلة من خلفيات وأبعاد دينية، أخلاقية، ومختلف الطقوس والعادات الممارسة بما تعلق بالنخيل وكذا في مواسم جني محاصيله.

على وجه العموم النصب التذكاري ولاسيما ملحقاته المتمثلة في التماثيل الأخرى على مستوى القاعدة تمثل تخليدا لشهداء الحرب التحريرية، وكذا المقاومة الشرسة ضد المستعمر الفرنسي.

كما ظل يُستخدم هذا التصميم الفني في العملة الجزائرية، إبرازا لسيادة الدولة الجزائرية، إلى جانب وضع الشعب الجزائري في حالة نشطة ومستمرة لمطالعة وقراءة تاريخه وأصوله على مدار كل الأزمنة القادمة، ما دامت العملة أكثر الأشياء تداولا لدى المواطن الجزائري ولدى الآخر، **(ينظر الشكل93)**.

الشكل93،

عملة ورقية جزائرية من فئة مئتي دينار (200 دج) تحمل تصميم بشير يلس لنصب مقام الشهيد.

المصدر:

تصوير الطالب، بتاريخ: 2021/12/27، محل تجاري، بسيدي خطاب (غليزان)، الجزائر.

هكذا أراد فنانو الجيل الأول من فناني جيل الإستقلال أن يكونوا، بحيث يبدوا واضحا عند الكثير من الفنانيين الذين إستلموا المشعل أنهم فهموا وإستخلصوا الدروس جيدا، وهذا ما

نجده في أعمال الكثيرين من الفنانين أمثال الفنان التشكيلي والحرفي **نور الدين أوبوزيد** ، والتشكيلي العبقري **حسين زياني (1953) Hocine Ziani**، كنماذج يقتدى بها، فبمسح أعمال هؤلاء ولوحاتهم الفنية إلا ووجدتها معالجة للهوية الجزائرية بإمتياز وبكل محدداتها وأبعادها، وبلمسات فنية راقية، وبإبداع جمالي يجذب المتلقي ويغذيه فكريا.

2-2-3-3-2 أعمال الفنان التشكيلي والحروفي نور الدين أوبوزيد:

يذهب الفنان **نورالدين أوبوزيد (1961)*** في هذا التوجه إلى تكريس كل ما له من صلة بمدلولات الهوية الجزائرية مازجا بين ماهو أصلي وما هو عصري، بهدف الحفاظ على قدسيات الهوية والإنفتاح على الآخر في آن واحد، بالترويج لها والخروج من حيز الإنغلاق، وبهكذا أعمال فنية أصيلة معاصرة، يتم تحقيق قاعدة متينة لا يمكن للآخر إختراقها مهما تعددت السبل[1]. **(ينظر الأشكال: رقم96/95/94)**

* **نور الدين أوبوزيد** : المولود في **1961/01/10** ببجاية، وهو معلم حرف الفنون التقليدية، وفن السيراميك، متعاقد مع غرفة الصناعة والحرف التقليدية لولاية بجاية لتعليم الطلبة، وعارض لمختلف منتجاته الخاصة الحرفية التقليدية منها السيراميك والفخار، والمعاصرة.

[1] حوار أجراه الطالب مع الفنان **نور الدين أوبوزيد** حول أعماله الفنية المعروضة "مواكبة العصر في العمل الفني الجامع بين الأصالة والمعاصرة"، بالمعرض الدولي: مركز الإتفاقيات أحمد بن أحمد " Meredienne" وهران، بمناسبة الإحتفال باليوم الوطني للسياحة، من تنظيم غرفة الصناعة والحرف التقليدية لمدينة وهران/ الصالون الوطني لحرف الفندقة، الطبعة الأولى: من 2021/06/24 إلى 2021/06/30، تحت شعار "الحرف التقليدية في مواكبة الفندقة والتنمية"، الجزائر، بتاريخ: 2021/06/29، على الساعة 11:00 صباحا إلى غاية 12:00 منتصف النهار.

الشكل94 "قدر تقليدي"، 2021؛	الشكل95 "صحن تقليدي"؛	الشكل96 "مجموعة أواني خزفية تقليدية عصرية"؛
 نور الدين أوبوزيد/2021	 نور الدين أوبوزيد/2021	 نور الدين أوبوزيد/2021

المصدر:

تصوير الطالب، معروضات الفنان **نور الدين أوبوزيد** لأعماله الفنية التقليدية والمعاصرة، بالمعرض الدولي: مركز الإتفاقيات أحمد بن أحمد "Meredienne" وهران، بمناسبة الإحتفال باليوم الوطني للسياحة، من تنظيم غرفة الصناعة والحرف التقليدية لمدينة وهران (الصالون الوطني لحرف الفندقة)، تحت شعار "الحرف التقليدية في مواكبة الفندقة والتنمية"، الجزائر، بتاريخ: 2021/06/29.

إن التحليل الضمني للأعمال الفنية للفنان **نور الدين أوبوزيد** فهي تحمل عدة أبعاد مختلفة، فبالنسبة **للشكلين رقم: 94 و 95** لهما بعدين تاريخيين بإمتياز لما إستوحاه الفنان من الفن الصخري الموجود **بالتاسلي والهقار** ومناطق مختلفة من الجزائر، تذكيرا بعمق تاريخ الجزائر، وحضارتها قبل آلاف السنين لا من حيث تاريخها الفني المتطور المعبر عنه بالحيوانات كحقبة الأبقار، حقبتي الخيول والجِمَال، وغيرها، ولا من حيث الحياة الإجتماعية الراقية في التعايش وتربية الحيوانات. إضافة على أنه فن أصيل ما دام أنه نُفِذ من قبل فنان جزائري، وبمادة خام جزائرية متمثلة في الفخار والخزف، وكذا طابعها اليدوي التقليدي. كما أن الفنان يفصح برسالة قوية تتضح جيدا في **الشكل رقم: 96** على أن أعماله الفنية التقليدية غير منغلقة على نفسها وإنما منفتحة على الآخر ومُواكِبة للعصر، ما دام أنه أعطاها لمسة عصرية متمثلة في لزاجتها القوية وتغذية البعض منها بالمصابيح لتصبح تحفا فنية تعكس

كل ما هو أثاري، رمزي في العلامات والأشكال الأمازيغية، وما هو جديد فيه نفعٌ لمستعمليها في نفس الوقت.

خاصة في إستخدامه للرسم ذا الأصل الفني الشعبي على تحفه الفنية، حيث أنه غير مقلِّد لأي من المدارس الفنية الغريبة عليه، بل تحكمه بيئته وما تمليه عليه جراء تأثره بمحيطه، إضافة لتراثه وتاريخه، من خلال رسم الأشكال الرمزية ذات الدلالة، المعروفة لدى المجتمع، كالتعبير عن الحسد بالخمسة والكف، وعن القوة بالأسد أو الثور، وإستخدامه لمختلف الأشكال الهندسية كالنقط والدوائر والخطوط والمثلثات[1].

2-2-3-3-3 المنجزات الفنية التشكيلية للفنان العالمي حسين زياني:

تطرق حسين زياني لتاريخ الجزائر من بابه الواسع من خلال عدة محطات، حتى أنه ذهب إلى عمق حضارة الجزائر في لوحات مُميزَة: "**تينهنان**"*، "**فارس النوميديا**" ولوحة "**ملكة سبأ**" **، **(ينظر الأشكال 99/98/97)**. وعن الإسلام والعروبة والعادات والتقاليد، والشهامة، والأصول تجدها في أعماله المتمثلة في مشاهد الصحراء بما في ذلك شعب الطوارق والهوقار، والمقاومات الشعبية المختلفة إبان الإستعمار، والعِلْمْ والثقافة اللذين يوحيا للمعرفة باللغة والدين وشتى العلوم الأخرى في لوحتي "**الأمير عبد القادر**" و"**عبد الحميد بن**

---

[1] محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية "واقع وآفاق"، مجلة التواصل، م.6، ع.1، جامعة باجي مختار عنابة، جوان 2000، الجزائر، ص.209.

* **تينهنان**: المَلِكة والأم الروحية للطوارق بتمنراست، والتي إستقرت بمنطقة الأهقار مؤسسةً السلالة الترقية، أين توفيت حسب ضريحها الذي يعود تاريخه إلى حوالي القرن الرابع من الميلاد؛ **ينظر:**

محمد سويلم، محمد سعد بوحادة، الحماية القانونية لموروث الثقافي المادي وأثرها في ترقية الاستثمار السياحي بالجزائر، مجلة الاجتهاد للدراسات القانونية والإقتصادية، م.07، ع.05، كلية الحقوق والعلوم الإنسانية، جامعة تمنراست، 2018، ص.247.

** **ملكة سبأ:** يعود تاريخ قيام ملكة سبأ حسب أغلب المؤرخين نحو 950 قبل الميلاد إلى سنة 115 ق.م، حيث عرفت الملكة سبأ أوج مجدها في القرن التاسع قبل الميلاد؛ **ينظر:**

بلقاسم رحماني، الكتابة التاريخية بين النص القرآني والأدلة الأثرية –سورة سبأ أنموذجا-، مجلة عصور، م.6، ع.1، مختبر البحث التاريخي، -مصادر وتراجم-، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإسلامية، جامعة وهران1، 2007، ص.255.

باديس"، ومشاهد الخيول وممارسة الفروسية الفنتازيا، والأثاث المستعمل، وألعاب الأطفال...، وغيرها من الأعمال الفنية الأخرى الدالة. **(ينظر الأشكال100/101/102/103/104/105/106/107).**

الشكل97،

لوحة "الملكة تينهنان"، حسين زياني، زيت على قماش، (2007)، الجزائر.

الشكل98،

لوحة "فارس النوميديا"، حسين زياني، زيت على قماش، (1990)، الجزائر.

الشكل99،

لوحة "ملكة سبأ"، حسين زياني، زيت على القماش، (2015)، فرنسا.

المصدر:

موقع خاص بحسين زياني، أطلع بتاريخ: 2021/12/24؛ https://www.ziani.eu/ar/galerie

الشكل100،

لوحة "الأمير في التأمل"، زيت على قماش (2007)، الجزائر. ح. زياني.

الشكل101،

لوحة "رموز المعرفة"، زيت على القماش، (2010)، ألمانيا، ح. زياني.

الشكل102،

لوحة "بن باديس"، زيت على القماش، (2007)، الجزائر، ح. زياني.

تعليق الطالب: في تعبير وتأكيد على أن الأمة الجزائرية صاحبة علم ومعرفة مصدرهما القرآن الكريم (الإسلام)، وحضارتها في العمارة الإسلامية وطريقة تشييد الأعمدة وجمالياتها المزخرفة بالخط العربي، وكذا خصوصية، وهيبة الشخصيتين العالِمَين في طريقة جلوسهما وأناقة وقيمة لباسهما التقليدي العربي الإسلامي.

الشكل103،

لوحة "الفنتازيا الحمراء"، زيت على قماش، (1995)، البحرين، زياني.

الشكل104،

لوحة "فرحة المعيشة"، زيت على قماش (2017)، فرنسا. ح. زياني.

الشكل105

لوحة "رقصة سبيبا"، زيت على قماش، (د.ت)، فرنسا، ح. زياني.

تعليق الطالب: تجسيد الفنان لعديد من العادات والتقاليد للشعب الجزائري، كرقصة السبيبة عند أهل الطوارق بالجنوب الجزائري، إلى جانب ممارسة الفروسية الفنتازيا، إذ أن مثل هذه الممارسات يتم التحضير لها وتنفيذها في الأفراح والمناسبات التقليدية. زيادة على ما تعلق بتصوير لمشاهد أطفال الجزائريين وهم يلعبون بألعاب تقليدية مميزة.

الشكل106،

لوحة "معركة المقطع"، زيت على قماش (1988)، الجزائر. ح. زياني.

تعليق الطالب:

تذكير الفنان الجزائريين بماضيهم البطولي إبان الإستعمار الفرنسي والمعارك القوية التي خاضها ضده وإنتصر فيها عليه. وإعادة كتابة التاريخ وتوثيقه بطريقة فنية، في رمزية إلى الدفاع عن الجزائر، وأن الحرية لن تأتي إلا بالكفاح والمقاومة.

الشكل107،

لوحة "الدفاع عن قسنطينة"، زيت على قماش (1999)، الجزائر. ح. زياني.

المصدر: موقع خاص بحسين زياني، أطلع بتاريخ: 2021/12/25؛ https://www.ziani.eu/ar/galerie

وكأن الفنان التشكيلي **حسين زياني** لم يُرد ترك أي خصوصية من خصوصيات الأمة الجزائرية إلا وتطرق لها، فبعد أن صور لنا مجمل مقومات الشعب الجزائري من تاريخ، وإسلام، وعروبة، وعادات وتقاليد، ومشاهد مقاوماتية، ها هو بلوحتيه **"الصومعة الزرقاء"** و**"الفاكهة الأمازيغية والفخار"** يذهب إلى أبعد الحدود في أصول هذه الأمة العريقة في لغتها الأمازيغية وفنها الراقي التقليدي الشعبي الرمزي.

نجح الفنان **حسين زياني** إلى حد كبير في إبراز الهوية الجزائرية بجميع مقاييسها، لكن بلغة بصرية فنية غربية واقعية، إذ لا وجود عيب في إستخدامه للمدرسة الغربية، بُغيةً منه في إيصال كل الرسائل المرجوة باللغة التي يفقهها الغرب، ما دام أنه وفي نفس النمط التشكيلي الغربي يَنْقُش طابع المدرسة الجزائرية، وإستحضر من خلالها كل محددات الهوية الجزائرية، وكذا إبراز مختلف الفنون التقليدية الأمازيغية الشعبية الأصيلة والفنون الإسلامية **(ينظر الأشكال:108/109).**

الشكل108،	**تعليق الطالب:**	**الشكل109،**
لوحة "الصومعة الزرقاء"، زيت على قماش، (2010)، الجزائر، ح. زياني	في اللوحتين يلاحظ إستخدام الفنان للرموز الأمازيغية كالمثلث، المربع، المعين، على الجرة التقليدية وعلى الجدران، في رمزية للفن الأصيل. وخصوصية الأمة في طريقة العيش لما تعكسه السلة والقفة المصنوعتان من الدوم، وأدوات خام طبيعية أصلية.	**لوحة "الفاكهة الأمازيغية والفخار"، زيت على قماش، (1994)، فرنسا، ح. زياني.**
المصدر: موقع خاص بحسين زياني، أطلع بتاريخ: 2021/12/26؛ https://www.ziani.eu/ar/galerie		

4-3-2-2 إحياء الفنون المعمارية الأثارية وترميمها، شكل من أشكال التصدي للعولمة:

وفي واقع الأمر، إذا ما تم تسليط الضوء على نوع من الفنون التي لها تأثير ودور كبيرين في حضور الهوية الجزائرية، ألا وهي الفنون المعمارية، أو العمارة بحد ذاتها، حيث في الوقت الحالي طغت تصميمات البنايات المستوردة الغريبة في جل المدن الجزائرية، منها البنايات ذات الطوابق بوجهة نظر الإسراع في تحقيق أكبر عدد ممكن من السكنات، وحتى الفيلات أو سكنات المواطنين الذين أصبحوا يتنافسون عن أجمل تصميم غربي لغرض التباهي ولأسباب تافهة، وما هو في حقيقة الأمر إلا فقدان للضمير والوعي والثقافة الأصيلة، وهذا ما يتنافى من كل الجوانب مع العمارة الإسلامية ذات الجمالية الساحرة والمُحافِظَة، وكذا مع الأنماط المعمارية الجزائرية الأصيلة المعروفة، وهذا ما يسبب إنصهار وإضمحلال ما هو أصلي في ضوء الإرتماء الخطير على ما هو دخيل وكَثرتِه. إلا أنه في نفس الوقت هناك تحفظ في المدن الصحراوية الجزائرية التي تفرض المقومات المعمارية الأصيلة على منجزاتها المعمارية الفنية الجديدة التي تعكس أصالتها وخصوصياتها، سواءا كان ذلك على مستوى المقرات الحكومية، بما في ذلك المساجد وغيرها، أو الخاصة، حتى ولو تم إعطاؤها صبغات معاصرة من حيث المادة المستخدمة لتحقيق صلابة ومتانة البنايات مثلا.

الجدير بالذكر في هذا المقام، أنه هناك العديد من الأثار المعمارية بمختلف المناطق بالجزائر، منها ما إندثر، ومنها ما هو آيل للزوال، على سبيل المثال لا الحصر الأثار المعمارية المتواجدة **بمدينة القلعة (ولاية غليزان) بالغرب الجزائري** ، والتي تعود **للعهد العثماني (ينظر الأشكال رقم112/111/110)**؛

الشكل110

أثار معماري، عثماني، بالقلعة/غليزان

الشكل111

باب خشبي للقصر، بالقلعة/غليزان

الشكل112

بيوت قصر الداي، بالقلعة/غليزان

المصدر:

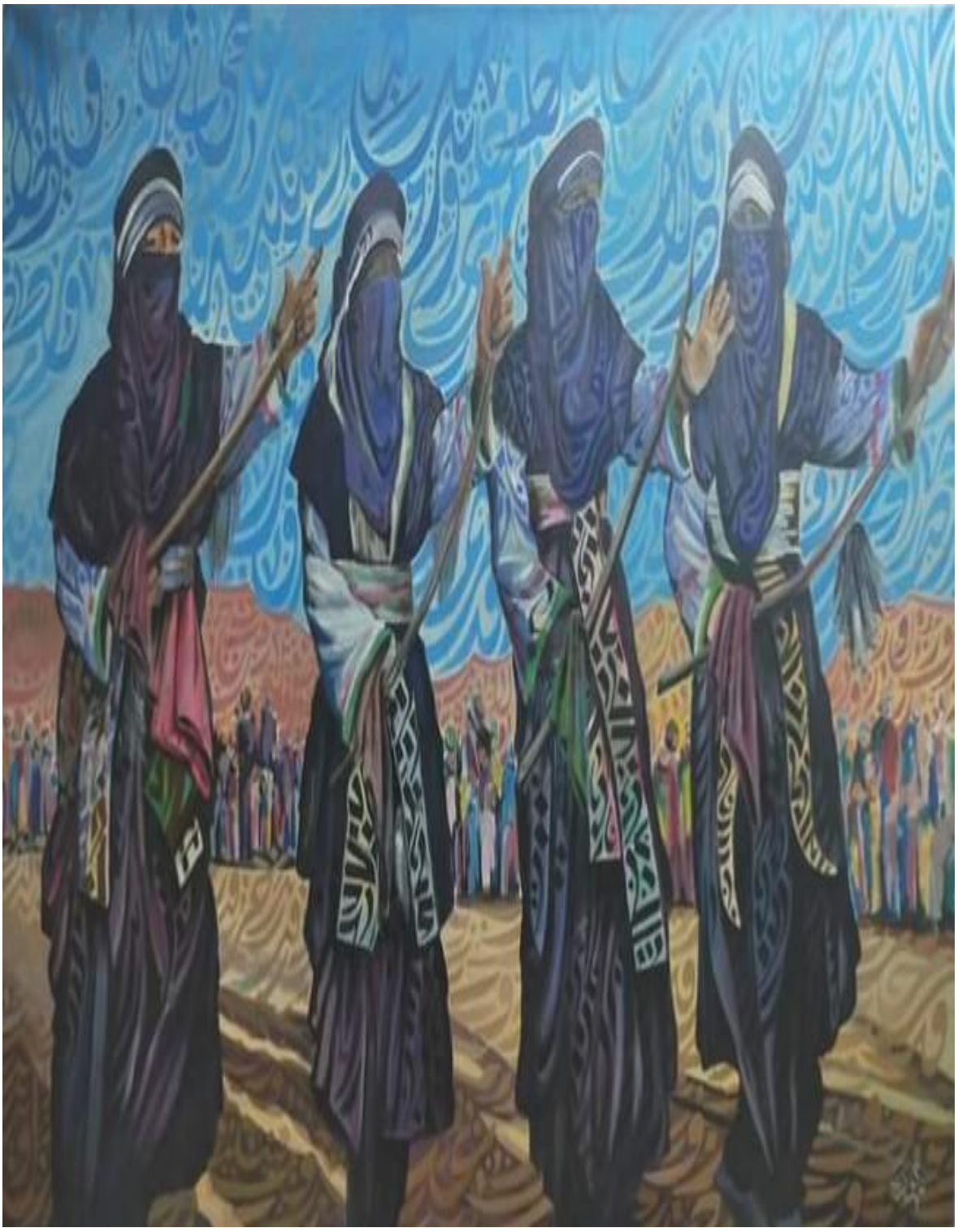
تصوير الطالب، معالم أثرية عثمانية، وقصر الداي، بمدينة القلعة (ولاية غليزان) بغرب الجزائر، بتاريخ: 2020/11/18.

حسب ساكنة المدينة ومثقفيها، ترجع هذه العمارة الأثرية إلى العهد التركي [1]، وهو ما تعكسه فعلا الصور من خلال تصاميم البنايات في المواد المستخدمة من الحجارة والخشب، وكذا الطراز العثماني الظاهر في شكل النوافذ والأبواب.

هنا يمكن القول التماشي مع العولمة حينما يتعلق الأمر بشقها الإيجابي، من خلال إنقاذ مثل هذه المعالم الأثرية بإستخدام التكنولوجية والهندسة المتطورة الحديثة، دون المساس بخصوصيات تلك العمارة وبالحفاظ على جمالياتها، أو إن صح القول إعادة إحياء ما تم تآكله وتخريبه. لأنه في نهاية المطاف التشبث بمثل هذا النوع من الفن المعماري والحفاظ عليه وإبرازه بمثابة شهادة توثيقية معمارية حقيقية ملموسة غير قابلة للشك، المعبرة عن حقبة تاريخية معينة من بين تاريخ الجزائر المتجذر، وكذا الإمتداد الديني الإسلامي، وعنوان للثقافة الجزائرية المُتشَعِّبة.

[1] زيارة الطالب لعين المكان بمدينة القلعة (ولاية غليزان)، الحي العتيق، في تصريح من طرف الأستاذ والمؤرخ: بوعلام بومعزة (أحد ساكنة مدينة القلعة)، بتاريخ: 2020/11/18.

3ـ تحليل لوحة "رقصة التوارق" للفنان التشكيلي الحروفي كور نور الدين



حتى يكون تحليل لوحة "**رقصة التوارق**" للفنان كور نور الدين تحليلا أقرب مما يمكن من التحليل الأكاديمي، يتم تطبيق نظرية النقد الفني التشكيلي، والذي يعتمد بالدرجة الأولى على أربع خطوات أساسية، والمتمثلة على النحو الترتيبي الآتي: أولا الوصف، ثانيا التحليل، ثالثا التفسير، ورابعا الحُكم؛

1-3 وصف المنجز الفني:

- **عنوان اللوحة:** رقصة التوارق.
- **صاحب اللوحة:** كور نور الدين.

الأستاذ، الفنان الحروفي، والخطاط العالمي "كور نور الدين"

المصدر: صورة ملتقطة من طرف الطالب للفنان كور بمرسمه، وهران، بتاريخ: 2021/02/08؛

كور نور الدين، فنان من مواليد: **1960** بوهران، أين يقيم حاليا، أستاذ تربية فنية (متقاعد)، عضو بالإتحاد الوطني للفنون الثقافية، فنان تشكيلي وخطاط جزائري، ذو تكوين

أكاديمي حاصل على شهادة ليسانس في ميدان الفنون عن جامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم، ينتمي للمدرسة الحروفية، غزير الأعمال الفنية، له عدة معارض داخل وخارج الوطن. مهتم بتراث الجزائر من خلال إنجازاته الفنية للخط العربي بأنواعه المختلفة، كما تتميز منجزاته الفنية كذلك بمعالجة القضايا المجتمعية بأسلوب فني مستمد من القرآن الكريم، والسنة النبوية، إستطاع بخبرته أن يمزج بين الفن التشكيلي والخط العربي وإخراجهما في أعمال فنية إبداعية ذات ذوق راق.

- **تاريخ إنجاز اللوحة:** سنة 2020.
- **التقنية المستخدمة:** زيت على القماش.
- **الحجم:** 140×100سم
- **المدرسة: الحروفية، الواقعية،** حسب ما تضمنته اللوحة للحرف العربي وواقعية، كون أن الفنان إستمد في مشهده واقعا من ممارسات وسمات الشعب الترقي الصحراوي الجزائري.

عن اللوحة، فعند وقع البصر على المشهد من أول نظرة، يولّدُ إنطباعا أوليا، أو رد فعل أولي يختلف من ناقد إلى آخر، وكذا مرجعيته، لما يثيره هذا العمل الفني من شعور داخلي عاطفي سلبي أو إيجابي.

إذ تعد لوحة "**رقصة التوارق**" عمل فني يرقى إلى مستوى الإعجاب، فمن أول مشاهدة للوحة يتولد لدى المتلقي شعور لا إرادي يحوّله من الحالة الأولى (قبل المشاهدة) إلى حالة الشخص الترقي الصحراوي، وقد نقل به –المتلقي– إلى الصحراء، وهو يمارس أحد رقصات التوارق المشهورة، إلى جانب الإحساس بإمتلاك هوية وإنتماء للوطن.

اللوحة تضم مجموعة من الأشخاص يقومون برقصة خاصة بالتوارق، التي يعبرون بها عن عادة من عادات التوارق المعروفة بالمنطقة، فاللوحة لها عدة دلالات أولها: التعريف بالرقصة التقليدية للمنطقة وكيفية تحضيرها من خلال وضعية الراقصين وهم بطريقة معينة،

الواحد بجانب الآخر مع بعد معين ومتوازن بينهما مشكلين خطا أفقيا واضح المعالم ويقومون بحركات معينة تظهر في اللوحة بوضوح تبرهن على حبهم لعاداتهم وتقاليدهم والإفتخار بها بذلك بإنشاء لها حفل بهيج ويظهر ذلك من خلال المتفرجين حولهم على شكل دائرة كبيرة مستمتعين بالحدث، مشتاقين للإحتفال به ونجد في اللوحة المتفرجين بمختلف الفئات والأعمار، فالحفل يبدو في العمل الفني كبيرا واللوحة مركزة أكثر على الرقصة ومدى إبرازها بطريقة واضحة وفي شكل أفقي، أما اللباس فقد أعطاه الفنان أهمية قصوى وأظهر جميع التفاصيل التي يمتاز بها شكلا وألوانا وطريقة إستعماله حسب ما تقتضيه طريقة اللباس الترقي وخصوصياته مع جميع التفاصيل من الجبة والعمامة والنعال... الخ، فالألوان الغامقة التي يفضلها الإنسان الترقي في لباسه بدت جليا واضحة، المتمثلة في اللون الأزرق الداكن الظاهر في لباس الأشخاص الراقصة، والأزرق السماوي، إلى جانب اللون الأصفر الذهبي. بالإضافة الى العناصر الزائدة التي يرتديها، والتي تمثل الزينة لتكميل جماليات اللباس.

لم يترك الفنان في لوحته أي فراغ على كل المستويات، وإن وجدت قليلا في المستوى العلوي إلا وتم ملؤها بخطوط مائلة أفقية في شكل حروف راقصة. إذ لعبت الخطوط دورا مهما في إظهار الأشكال المستخدمة من حروف وأشخاص وجماد، مما سهلت على حركية العين في تتبع تلك الأشكال وتحديد نوعها، مع إضفائها نوعا من المرونة في التنقل بين مكونات اللوحة والتمييز فيما بينها.

3-2- التحليل:

إن الفنان ومن خلال توزيعه للأشكال المتوازنة والألوان المستخدمة المعبرة خلق تركيبا مميزا، ما سهل على المتلقي إنطلاقا من التركيب نفسه فك أسرار اللوحة. إذ أن هذا الإنسجام المتمثل في الخطوط المتوازية التي هي الأشخاص الذين يرقصون وهي خطوط

عمودية متوازية بأبعاد منتظمة تعطي المتلقي راحة نفسية للإستمتاع باللوحة والخروج بها بأفكار حول الموضوع الذي يريد الفنان معالجته كما أن المنظر الطبيعي المستعمل فهو بسيط غير معقد يسهل على المشاهد رؤية الراقصين بكل سهولة، فالمشهد الغالب في اللوحة وجود الراقصين بطريقة فنية ساحرة تسهل بشكل كبير التعريف بهذه العادة وهذا الإحتفال التقليدي هو المراد الوصول إليه بصفة واضحة دون معاناة فالرسومات بسيطة والحركات واضحة والألوان حسب لباس الأهالي للمنطقة الصحراوية؛ فالكل يؤدي دوره في اللوحة ويجعل منها لحظة تاريخية تعرف بتراث المنطقة بإمتياز.

أما الألوان فكانت أكثر شاهدا على ذلك والتركيب للعناصر التي تكون اللوحة وإعطائها أكثر خصوصية وساعد الفنان على معالجة الموضوع بطريقة فنية وسلسة، وسهلت للمتلقي تناول الموضوع بكل سهولة،

أما من جهة الحروف فقد إستعمل الفنان الحرف العربي بشكل راقي وملفت للإنتباه وساعده على إعطاء اللوحة اكثر جمالا وخصوصية وقد تلاءمت الحروف مع عناصر اللوحة المكونة للوحة وزادتها قوةً وأدخلتها في عالم الحروفية بشكل واضح، إذ أن حركات الحروف زادت اللباس رونقا، وجمالا وأكسبته أصالة، لأن اللباس أصيل والخط العربي يمثل الأصالة فكانت الحروف معبرة أكثر عن تلك القوة كما أن جمال الحرف الموزع في اللوحة في كل أرجاء اللوحة أظهر أكثر بعض المعالم مثل الحركات مثل الحركات التي نجدها في الأرض من خلال أثار الراقصين على الأرض، فتلك الأثار عبر عنها الحرف، وأظهرت بطريقة فنية فيها حركة ومتعة للعين حيث يظهر جمال اللون وجمالا الحركة وأثار النعال على الرمال بطريقة أنيقة أضافت للعمل خصوصية وجمال ملفت للإنتباه بسحر العيون ويحرك المشاعر.

وعن جماليات اللوحة؛ هناك تناغم بين حركات الخط الديواني الجلي وحركة الراقصين الترقيين في السير والتقدم لكن بشكل تقاطعي تعاكسي فالحروف إتجاهها من

اليمين إلى اليسار بينما إتجاه الأشخاص تارة من خط البداية إلى الأمام ثم من الأمام إلى الخلف مع حركة إنسيابية من اليسار إلى اليمين والعكس عند الرجوع، وعند إكتمال الدورة يتشكل ذلك التكامل، لأن المسافة الموجودة بين الراقصين والجمهور في الإتجاهات الأربعة تدل وتوهم العين على حركتهم في كل الإتجاهات لكن بتفاوت، فالحركة بإتجاه الأمام والخلف سريعة وقوية مقارنة مع الحركة على الجانبين وهذا أسلوب يميز الرقصة الترقية.

تظهر الرمال بلونها الأصفر الذهبي وكأنها في حركة مستمرة، سببها توظيف الفنان للحروف المنعكسة كظلال عن الألبسة والتي هي بمثابة الأثار التي يتركها الراقصون في حركاتهم أثناء تأدية الرقصة الترقية، إذ يشير اللون الأصفر الذهبي إلى الرمال الصحراوية المميزة لسكان الجنوب الجزائري بما فيهم التوارق.

بخصوص تباين الألوان، إستخدم الفنان في لوحته ألوانا حارة وباردة، فنجد اللون البارد الأزرق بتدرجاته اللون الطاغي على اللوحة إذا ما تم حساب المساحة التي يشغلها من لون اللباس إلى الجمهور المتفرج إلى لون السماء، وبه عكس شخصية الترقي القوي، وكذا طبيعة البيئة الصحراوية الساخنة، ما أعطى الفنان مقام الملتزم والمحترم لعادات وتقاليد التوارق وميزة بيئتهم الخاصة. حيث أنه سيميولوجيا بخصوص اللون الأزرق المستخدم بتنقلاته المتفاوتة في اللوحة وبالمقارنة مع الحالة النفسية التي هم عليها الراقصون والجمهور المتفرج دل على الفرح والسعادة والراحة، والذي إنسجم مع الإشارات والسمات الظاهرة على الأشخاص. كما دل على شجاعة وقوة الترقي الخارقة في إستخدامه للون الأزرق الداكن ما دام أنه مجابها على الدوام قساوة البيئة الصحراوية وحرارتها المرتفعة، كل هذا واقع تحت زرقة سماوية باعثة للطمأنينة والراحة والنقاء، وهذا ما نلحظه منعكسا في المشهد على محيا الأشخاص. وبهذا الفنان في هذا المشهد بالذات إستبعد كل مدلولات اللون الأزرق التي قد تشير في كثير من الأحيان إلى المرض والحزن، بل بالعكس ورغم صراعات الرجل الترقي ومقاومته للطبيعة الصعبة أثبت قوته وصموده وإستمراريته دون أن تؤثر عليه قساوة العوامل

الطبيعية دون الشعور بالملل والإكتئاب. واصل الفنان إلتزامه في إستخدامه للون الأصفر والبني الغامق في تصويره للجبال البادية عليها الحركة، والذي كان يرمز من خلالها إلى جبال الأهقار أين تتمركز قبائل التوارق، كما إستخدم التضاد اللوني المتمثل في اللونين الأبيض والأسود للفت إنتباه المتلقي والتأثير في شعوره وجذبه للتذوق الجمالي للمشهد، إذ دل الأبيض على نقاوة وصفاء وسلام الرجل الترقي وإثبات ممارسته لشعائره الدينية الإسلامية، وهو ذو الأصول الأمازيغية، بينما الأسود الظاهر في الحزام بطريقة خطوط وأشكال عمودية أريد به إضافة جمالية.

3.3- التفسير:

لم يخرج الفنان كور نور الدين عن المرجعية الإسلامية لكونه مسلما. إذ جمع في عمله الفني بين ما هو نفعي وما هو ممتع، إذ يبرز ذلك الإمتاع والنفع في الربط بين الصيغة الجمالية والحاجة اليومية، كما يبدو أن الفنان حافظ على قيم المجتمع الجزائري عامة والترقي على وجه الخصوص، دون الإنحراف عن الفكر الاسلامي، وهو ما عبر عنه من خلال توظيف الأشكال الدالة، والمتمثلة في الزخرفة الخطية، أو الخط الممزوج بالتصوير.

ففي عادات الرجل الترقي من إرتدائه للحلي ومناديل وعصي خاصة بالرقص... الخ، فكل هذه العناصر تبدو واضحة في اللوحة لتزيين المشهد قوة وتعريفا لهذه الرقصة من جهة وتعريفا بالعادات التراثية لهذه المنطقة من جهة أخرى. فالألوان المستخدمة من قبل الفنان في اللوحة تعبر بشكل واضح وصريح عن المنطقة الصحراوية، والتعريف بجمال اللباس للفرد الترقي، في رسالة للمتلقي عامة أن الرجل الترقي الصحراوي حافظ ولا يزال يحافظ على تراثه عبر الأجيال إلى يومنا هذا، إضافة إلى التعريف بالهوية الجزائرية، وثقافة المجتمع الجزائري. إذ ما يمكن إلتماسه في نية الفنان في عمله الفني أنه إستحضر الهوية الجزائرية

والتعريف بها من خلال إبراز جميع مكوناتها الأساسية والمتمثلة في التاريخ العريق الذي عبر عنه من خلال الرجل الترقي ذي الجذور العميقة، وكذا إستخدامه للحرف العربي المتمثل في الخط الديواني في دلالة إلى الإسلام واللغة العربية التي كتب بها القرآن الكريم، ومن جهة أخرى عن الرجل الترقي من ميزاته الكلامية كذلك اللهجة الترقية، وعن العادات والتقاليد من خلال ثقافة ناس الطوارق وطائرق احتفالهم وهو ما عكسه الفنان في الرقصة الخاصة بهم، بغض النظر عن العادات والتقاليد الجزائرية عبر مختلف مناطق الوطن التي لا تعد ولا تحصى.

تظهر اللوحة منجزة على أشعة الشمس نهارا، وبالصحراء أين يتبين أن الرجل الترقي يحمل السيف ذي الرمزية للشجاعة والإستعداد للمواجهة، إلى جانب عنصر الرمال بالصحراء الدال على قوة تحمل الرجل الترقي والتغلب على المصاعب والإستمرارية في ظل الظروف القاهرة.

3-4- الحكم:

بناء على ما جاء في تحليل وتفسير العمل الفني المتمثل في مشهد "**رقصة التوارق**" للفنان **كور نور الدين** ، إلى جانب السيرة الذاتية للفنان والبيئة التي عاش فيها ومرجعيته الدينية الإسلامية، خصوصا أن الفنان من فناني العصر المعاصر، ينتمي إلى جيل ما بعد الإستقلال، إضافة إلى أنه خريج أكاديمي، وسبق له وأن مارس مهنة التدريس كأستاذ للتربية الفنية، حيث كان حاملا لفكر التحرر الثقافي الإستعماري الذي تركه المستعمر الفرنسي، وإصلاح ما أفسده المستدمر في بدايات أعماله الأولى. كل هذه الظروف والعوامل كان لها تأثير على الفنان **كور نور الدين** في إختياره للمواضيع الفكرية التحررية الوطنية الهوياتية الهادفة خدمة للوطن وحفاظا على الهوية الجزائرية على وجه الخصوص، وللأمة العربية عموما. فبالرجوع لأعمال الفنان وتفحصها نجد معظمها لوحات حروفية، حيث يأخذ الحرف

العنصر الرئيسي في مختلف تراكيب لوحاته الفنية، في قالب فني تشكيلي، مما أعطى أسلوبه الفني الممزوج ذوقا خاصا يلفت الإنتباه ويعطي النفس شعورا مريحا ومميزا بالإفتخار والإنتماء، في حين قد يعطي شعورا عكس ذلك وبطبيعة الحال لدى المتلقي المعادي للهوية الجزائرية.

إذ يمكن القول على أنه عمل فني بنَّاء وهادف، نتيجة الموضوع الذي تطرق له الفنان والمتمثل في إبراز الهوية الجزائرية والتعريف بها من خلال تحديد مكوناتها في المنجز الفني، حيث عبر عن الدين الإسلامي واللغة العربية عن طريق توظيفه للخط الديواني، وثقافة المجتمع الجزائري من عادات وتقاليد في رقصة التوارق التي يتميز بها التوارق الصحراويون كمثال، والتاريخ عندما يتعلق الأمر بهؤلاء ذات الإمتداد التاريخي المتجذر، حيث إستطاع الفنان أن يربط إمتداد حدود الجزائر من الشمال إلى الصحراء وإثبات وجودها جغرافيا وشخصية، لكون أن الفنان من الشمال ورحل بنا إلى أقصى الصحراء.

كما يتضح جليا أن للمنجز الفني أهمية كبيرة خصوصا في الوقت الحالي في توعية المتلقي الجزائري وكذا العربي في التعريف بهويتهم فنيا، وإبراز مقوماتها الأساسية. إضافة إلى ممارسي الفنون وطريقة توجيههم في إستخدام الفن خدمة للحفاظ على الشخصية الجزائرية. وبالتالي مثل هذه الإنجازات الفنية الهادفة من شأنها التأثير على الأجيال الفنية القادمة وجعلهم أكثر تمسكا بتراثهم وثقافتهم وتاريخهم العريق، مما يدفع بهم إلى معالجة هكذا مواضيع هوياتية حتى ولو كانت بأنماط فنية مختلفة. إنطلاقا من الإثارة والتوعية للعمل الفني الذي حملهما المنجز للفنان كور نور الدين الغني بالفكر الراقي، والثقافة الواسعة.

عن الجانب الجمالي، للوحة صبغة جمالية راقية، ترقى للإعجاب والتذوق من خلال التكامل والإنسجام الحاصل بين عناصرها، خصوصا عندما يجعل الفنان من المتلقي يشعر وكأنه يشاهد مقطع فيديو والأشخاص في وضعية رقص، مع علمه المسبق أنها لوحة جامدة، والظاهر أن العنصر المؤثر في البصر وعلى مخيلة المتلقي هو الحرف ونوعه

المستخدم (الخط الديواني) الذي يوحي للمشاهد وكأن الحروف والأشخاص حقيقة ترقص، وهذا من الصعب على أي فنان أن يجعل من عناصر ومكونات لوحته وكأنها في حركة حقيقية دائمة، وهذا هو ما يسمى بالإبداع الفني. وعن الألوان المضبوطة المتوافقة مع البيئة الصحراوية أو بالأحرى مع سكان التوارق كاللون الأزرق الداكن واللون الأصفر الذهبي والأزرق السماوي، المعبرة عن أهل المنطقة والطبيعة الصحراوية.

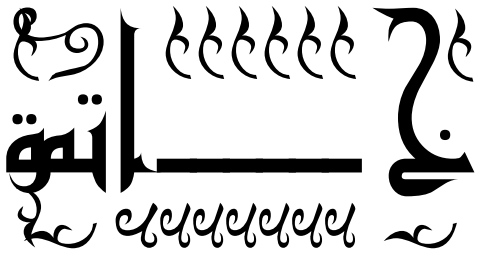
وبالتالي إستطاع **الفنان كور نور** الدين من خلال أساليبه الفنية المتعددة المميزة المستخدمة في اللوحة أن يوصل رسالته ومضمونها المتمحور حول التعريف بالشخصية الجزائرية من مختلف أبعادها الإنتمائية والعقائدية والتاريخية والثقافية على مستوى الداخل والخارج، بإعتبار أن العمل الفني بمثابة لغة عالمية يفهمها الجميع.

خلاصة الفصل:

نخلص إلى القول، أن الهوية الجزائرية بسيماتها وخصوصياتها المتميزة، إستطاع الفنان التشكيلي الجزائري التعريف بها ومن خلال تجسيدها في أعماله الفنية المتنوعة، مبرزا لمكوناتها الأساسية المتمثلة في اللغة العربية، الدين الاسلامي، التاريخ، والعادات والتقاليد. خصوصا إبان الإستعمار الفرنسي.

خلال هذه الفترة الاستعمارية عمد المستدمر الفرنسي وبكل السبل طمس الهوية الجزائرية، ليأتي دور الفنان الجزائري للتصدي والمجابهة، من خلال إثبات الشخصية الجزائرية إنطلاقا من مشاهد تثبت تجذر التاريخ الجزائري. وكذا مقاومة العدو بالتحريض، والصمود في وجهه إلى غاية تحرر البلد.

بعد ذلك، خلال مرحلة الاستقلال تشبثت الأجيال الأولى بالمقاومة في مواصلة صون الهوية الجزائرية وبجميع محدداتها، من خلال تسليم المشعل لفناني ما بعد الاستقلال بفكر منسجم ومتناغم، وبأساليب فنية دالة تمزج بين ما هو أصيل وما هو معاصر.



خاتمـــــــــــة

يعتبر الفن التشكيلي الجزائري الأصيل، بدءا بالفنون التقليدية الشعبية البربرية موروثا حضاريا، إستمد تطوره بمرور الزمن وقيامه من الحضارة الاسلامية، أَثْبتَ تَميُزَه عراقة الهوية الجزائرية وإنتمائها للعالم العربي الاسلامي، وضمان إستمراريتها. إضافة الى صقل سمات الفن الاسلامي في تشكيل فن جزائري جديد مركب جمع بين الأصالة والمعاصرة. ومن جهة أخرى ونتيجة للإحتلال الفرنسي للجزائر تأثر الفن التشكيلي الجزائري بالمدارس الفنية الغربية والتي تم الترويج لها وتدريسها بـ **فيلا عبد اللطيف**، بعد ما أن تم القضاء تقريبا على كل ما له صلة بالفن الجزائري الأصيل لغرض قطع الصلة بين الفنان الجزائري وأصله الفني المتجذر متعمدا طمس هويته والقضاء عليها. وفي هذه الفترة بالذات لم يجد الفنان الجزائري خيارا سوى الحيلولة دون الوقوع في مبتغى المحتل لضمان وجوده وبالتالي إستمرارية هويته، إذ إندمج ضمن المدارس الغربية من منظور داخلي مكتوم مرتبط أشد الإرتباط بالأصل، لا بفكر وأبعاد المستعمر. حيث إطلع الفنان الجزائري آنذاك على مختلف تلك المدارس الدَّخِيلَة، وتَعلَّمَ جمالياتها من باب فهم وتمويه العدو، ومقاومتة بأسلوب فني جديد، ظاهره جمالي سطحي غربي، وباطنه رمزي قوي أصيل هادف، يوحي ويجسد من خلاله الفنان الجزائري الهوية الجزائرية ومقوماتها الأساسية، ومخاطبة وتحريض الجزائريين في مقاومة العدو حفاظا على شخصيته. في هذا الشأن يعد الفنان **محمد راسم** نموذجا من أعمدة الفن التشكيلي الجزائري ومن الفنانين الذين عايشوا الاستعمار الفرنسي وخريج مدارسه الغربية إلا أن ذلك لم يحيده عن أصوله، وبدا متشبثا بشخصيته الاسلامية، مقاوما ومدافعا عليها، مستغلا في آن واحد تلك المنشآت ذات الطابع الفني الغربي بطريقة جعل من خلالها العدو يَصرِف النظر عنه، متفرغا بعبقريته الفنية على مواصلة إبقاء إرتدائه الثوب العاكس للذات، وللهوية الجزائرية.

ناهيك عن جيل ورفاق **محمد راسم**، الذين حملوا نفس فكره وتوجهاته بما تعلق بإثبات الوجود ومقاومة المحتل بشتى السبل الفنية أمثال **علي راسم، محمد تمام، مصطفى بن دباغ، محمد شراد** ...، وغيرهم، إضافة إلى جيل الثورة بمقاوماتهم المباشرة، في حملهم للفن كسلاح ضد المستعمر، نذكر منهم: **محمد خدة، امحمد إسياخم، إسماعيل صمصوم، إبراهيم مردوخ، فارس بوخاتم، بشير يلس، بن عنتر عبد الله**...، وآخرون؛

إذ أن هؤلاء –جيل الثورة–، والأجيال الأولى لم ينقطع دورهم في هذه المرحلة فقط، بل واصلوا النضال حتى ما بعد الإستقلال محاولة منهم اجتثاث بقايا الإحتلال، ولغرض تسليم المشعل للأجيال القادمة للتكيف مع المستقبل والتشبث بالأصل، وما لعبته جماعة **أوشام** في هذه الفترة **(مصلي، عدان، سعيداني، مارتيناز، باية، زرارتي، دحماني، عبدون)**.

حسين الزياني من جيل الإستقلال، الذي الذي حملت أعماله الفنية كل ما له علاقة بالهوية الجزائرية، بأسلوب فني يفقهه الغرب، إلى جانب الفنان **محمد بوكرش**، **كور نور الدين**، الفنان والحرفي التقليدي **نور الدين أوبوزيد**...، وغيرهم، والتي إمتزجت أعمالهم بين الأصالة والمعاصرة.

النتائـــج:

- نفى الفن التشكيلي الجزائري بنفسه على كل الإفتراءات المقصودة بأنه حديث النشأة، في حين أثبت أنه عرف تطورا عبر العصور، منتقلا من الفنون التقليدية والصناعات الحرفية الشعبية والرسم عليها بما يرمز للإنتماء الأمازيغي، وما يترجم شخصية الفنان أو الحرفي الصانع وهوية مجتمعه، ليتغذى من زمن الفتوحات الإسلامية بطابع الفن الإسلامي والذي أبدع فيه الفنان الجزائري وإبتكر، بعد أن إعتنق الأمازيغ الإسلام وإتخاذه من مقومات هويتهم. إلى أن تفتح الفنان الجزائري على الفنون الأخرى، بما يدخل في التماشي مع المعاصرة دون التخلي عن الأصالة.

- تأثر الفن التشكيلي الجزائري بالمدارس الغربية وبالخصوص أثناء الاحتلال الفرنسي، بعد ما أن أقدم المحتل منذ **1830م** القضاء على الفن العربي الإسلامي الأصيل وكل ما يمت من صلة بينه وبين هوية الشعب الجزائري، وفرض نظرياته ومدارسه بمختلف الوسائل التي سبق التطرق إليها.

- أثبت الفن التشكيلي الجزائري قديما، وأثناء تواجد المستعمر الفرنسي وبعده، على الحفاظ على طابعه الإسلامي من جهة، ومجسدا من خلاله الهوية الجزائرية من جهة أخرى، وعلى سبيل الذكر مثلا الفنان الكبير **محمد راسم** وفي المرحلة الإستعمارية الخطيرة حمل فنه طابعا فنيا إسلاميا أصيلا، ثبَّتَ وأرَّخَ للهوية الجزائرية بجميع مكوناتها.

- إن قضية تَأثُر الفن التشكيلي الجزائري بالفن الغربي ومدارسه لم يُؤَثِر كما كان يخطط له المستعمر الفرنسي من أجل القضاء على الهوية الجزائرية، وإنما كان ذلك وسيلة من الوسائل التي إستغلها الفنان الجزائري للحيلولة، وإيهام المستعمر على المضي في مشروعه، ليدرس الفنان الجزائري وبوعي تام تلك المدارس، ممررا من خلالها رسائله الإيحائية والنضالية، وكذا الخطاب غير مباشر للمقاومة والصمود، والحفاظ على هوية الجزائر.
- لم يقتصر الفن التشكيلي في معالجة الهوية الجزائرية عن طريق الرسم فقط، وإنما شمل معالجتها بمختلف أنماطه، من نحت وجداريات وعمارة ونقش على مختلف المواد (خشب، رصاص، نحاس، ...)، وصناعات تقليدية.
- لعب المتحف دورا مهما في صون الهوية الجزائرية والتعريف بها من خلال حفظه للتحف الفنية بجميع أنواعها التشكيلية، وعرضها في نفس الوقت على الجمهور، في رسالة على عراقة وأصالة الهوية الجزائرية. وهذا ما أبان على العلاقة القوية والمتلازمة الموجودة بين الفن التشكيلي والمتحف.
- تبين أن الفن التشكيلي –خاصة الفن المحلي الأصيل الإسلامي– أرقى تراث ووسيلة في إثبات الهوية الجزائرية وصونها مقارنة مع الوسائل الأخرى كالسرد أو التدوين على سبيل المثال.
- ساير الفن التشكيلي الجزائري عصر التطور في تقديم شخصية المجتمع الجزائري في أنماط جديدة مبتكرة دون التنازل عن أصوله ومقوماته ذات الإنتماء العربي الإسلامي.

وعليه، وجب دعم وتكثيف النشاطات الفنية التشكيلية على مستوى مختلف المؤسسات الخاصة وكذا العمومية التي تعنى بالفنون، والإهتمام بها نظرا للدور التوعوي والتثقيفي الذي

تقدمه، إنطلاقا من الأعمال الفنية المنجزة والمجسدة للقيم والتراث، أو إن صح القول المرسخة للهوية الجزائرية بجميع أبعادها.

وهذا ليس بمانع أن تتناول هذه المنجزات الفنية التشكيلية هوية المجتمع الجزائري من تراث وثقافة، وإنتماء...، وغيرها بلمسة ذات أصالة تتماشى والتطور الحاصل في عصرنا المعاصر، ما يدعوا إلى بذل جهد كبير من الفنان الجزائري في الإبداع لمثل هذه الأعمال التي تحمل طابع الأصالة والمعاصرة في آن واحد.

الملاحق

1- حوار من مع الفنان كور نور الدين

2- لوحـــــات وتحف فنيـــــــــة

حوار مع الفنان التشكيلي والحروفي كمال بوداود الدين

بتاريخ 2021/02/08، بمرسم الفنان،

مدينة وهران (الجزائر)

1ـ حوار مع الفنان التشكيلي والحروفي كور نور الدين

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجماعين

وبعـد،

نحن السيد/ شيخي حبيب طالب دكتوراه سنة 3 ثالثة تخصص نقد الفنون التشكيلية، عن جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، كلية الأدب العربي والفنون، بقسم الفنون؛

متواجدون اليوم الإثنين، في الثامن 2021/02/08 الموافق لـ 25/ جمادي الثانية/ 1442 ببيت أو مرسم الأستاذ الفنان والخطاط نورالدين كور بهدف محاورته لإفادتنا ببعض المعلومات في مجال الفن التشكيلي وإرتباطه بالهوية الجزائرية، وذلك من أجل إستكمال بحث متعلق بالتحضير لشهادة الدكتوراه الموسومة بـ:

إسهامات الفن التشكيلي في الحفاظ على الهوية الجزائرية –دراسة تحليلية نقدية–

ـ وعليه أشكر أستاذي القدير على قبول طلبي المتمثل في مقابلتكم من أول وهلة في إتصالي بكم، وعلى سعة صدركم وحسن الإستقبال والضيافة.

والآن نشرع في الحوار عن طريق طرح بعض الأسئلة المهمة: حول الموضوع المعالج: مساهمة الفن التشكيلي في الحفاظ على الهوية الجزائرية.

ـ الطالب:

دعني أستاذي أدخل بكم بمقدمة أولا:

مقدمة:

نجزم بأن الفن جذوره تعود إلى بدايات وجود الإنسان، كيف لا والإنسان بحاجة إلى حماية نفسه وضمان إستمرارية عيشه، من مخاطر الطبيعة ، وكذا الحيوانات المفترسة. لذا لجأ الإنسان الفنان بغريزته إلى سكن الكهوف وأخذها كحصن له عن تلك المخاطر والنقش عليها والحفر فيها لغاية تحقيق أمنه. كما راح إلى صنع أدوات حادة من تطويع الحديد، وخشب الأشجار، وتهذيب الحجارة، لإستخدامها لعدة غايات كصيد الحيوانات وذبحها، والقنص...، وغيرها.

وبتطور الإنسان تطور معه كذلك الفن، لينتقل دور هذا الأخير من مهام الحفاظ على حياة الإنسان وإستمراريتها، إلى إثبات وجوده والدفاع عن شخصيته أمام الطرف الآخر (الهوية).

وعليه أصبح للفن دور وأهمية كبيرة للفرد والمجتمع في تحقيق أهداف عدة، جمالية كانت أو نفعية.

إذ يمكن القول أنه هناك نظريتين في عالم الفن التشكيلي:

1/ نظرية الفن للفن (الجانب الجمالي أقصد)،

2/ نظرية الفن للغاية،

هل يؤمن كور بهاتين النظريتين؟

وإذا كان الجواب بنعم؛

فأين يكمن إنحصار العمل الفني عند الأستاذ الفنان كور؟، وأيهما أصلح؟

قبل أخذكم للكلمة أستاذ:

أردت أن أسرد عليكم ما نعلمه عن شخصكم:

هو أستاذ تربية فنية متقاعد حاليا، من مواليد **1960**، فنان تشكيلي وخطاط جزائري، ذو تكوين أكاديمي حاصل على شهادة ليسانس في ميدان الفنون عن جامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم، ينتمي للمدرسة الحروفية، غزير الأعمال الفنية، قام بعدة معارض داخل وخارج الوطن.

لكم الكلمة أستاذ:

ـ الأستاذ كور:

وهو كذلك، بالنسبة لسؤالكم حول نظريتي الفن للفن أو الفن للمنفعة سؤال مهم جدا، فبالنسبة لي الفن حسب رأي الخاص، أن الفن يكون للفن أولا، بمعنى عندما يكون الفن للفن فبالضرورة عند تناول أي موضوع نتناوله بطريقة فنية مح ضة، وهذا ما يؤدي بنا إلى منفعة معينة، وكأن نظرية الفن للفن هي في حد ذاتها نظرية تخدم الفن من جهة والجانب النفعي من جهة أخرى، فإذا ما أخذنا أي موضوع مثلا، كموضوع الهجرة فلا يجب أن نركز أساسا على الموضوع في حد ذاته وإنما نركز على الجانب النفعي مع إعطائه أهمية، لأن كلما كان هناك فن مدروس ومن خلال توظيف الفنان لمخزونه وتجربته الفنية عن طريق العلامات المستخدمة لعمله الفني كلما لفت به إنتباه المتلقي وإعطائه جانب ا من المتعة والجمالية، وبالتالي أعتبر كل هذه العناصر مؤهلة لجعل من المتلقي في إستقبال الموضوع، وبالتالي تتحقق الدرجة النفعية، وكأن هناك تداخل بين النظريتين، فالنظرية الأولى تخدم الثانية، فلو إتخذنا من عمل فني للمنفعة فقط ولم نعط هـ حقه جماليا، حتما سيكون عملا ناقصا، فالفنان من خلال رصيده الثقافي المجسد في العمل الفني يعطي للمتلقي إنجذاب ومتعة والغوص في البحث للوصول إلى الأمور النفعية، فمثلا بالنسبة للحروفية وعن بداياتي معها كان عملي

الفني نفعي في محاولة لجلب مجموعة من الجمهور الغافلة عن الخط العربي، لأنه قد تجد الكثير من المتلقين ليس لهم ثقافة لجمالية الخط العربي، ويميلون أكثر إلى الفن التشكيلي المعتاد، وهذا يأتي طبعا حسب كل توجه وذوق وأفكار كل شخص، لكن لما أدخلت الخط العربي على الفن التشكيلي حاولت قدر المستطاع جلب تلك الفئة البعيدة وغير المهتمة بالخط العربي بطريقتي الخاصة، وكأنها حيلة إن صح التعبير، فالمتلقي عند مشاهدته للوحة الحروفية الممزوجة بالجانب الجمالي التشكيلي من ألوان وتركيب، فمن أول وهلة تجلبه جمالية اللوحة وبالتالي يجد نفسه أمام الخط العربي، فكثير من المتلقين من قالوا لي أننا لم نكن نتابع الخط العربي، لكن من خلال لوحاتك الخاصة أعطتنا جانب ا ومساحة واسعة عن أسراره السحرية، وقيمه الجمالية التي يمتلكها هذا الفن الأصيل.

ـ الطالب:

المفهوم من كلامكم أستاذ تؤمنون بالنظريت ين معا وتتعاملون مع الفن من جانب وسطي؟

ـ الأستاذ كور:

حتى نحقق المراد النفعي في الفن إن صح التعبير، وجب المرور على المرحلة الأولى وهي الفن للفن، لأن بوجود الفن حتما سيؤدي بنا إلى معالجة أي موضوع والوصول إلى منفعة وخاصة ما تؤدي إلى النفع والرشد فهي منفعة، لكن هذه المنفعة أن تكون مصحوبة بعمل فني مدروس لجلب المتلقي حتى يكون في الصورة.

ـ الطالب:

قدمت أستاذ ما فيه الكفاية حول الفن للفن والفن للمنفعة؛

أستاذي الكريم، إذا ما تحدثنا عن الفن التشكيلي المحلي وأصوله العربية الإسلامية؛

ـ كيف نبرر هذا الإنتماء عكس ما روج له الغرب أن الفن المحلي لم يكن إلا بجلب الغربيين لمدارسهم الغربية وإستلهام العرب فنهم منها؟

ـ أولم يتأثر الغرب بحد ذاتهم بالفن الاسلامي؟ وما يمكن إضافته في هذه النقطة؟

ـ هل كان للفن التشكيلي المحلي (الجزائري) كلمته الخاصة بين الدول العربية والمغاربية الإسلامية؟ (التوحيد العربي، لم الشمل، التحرر، الوعي التثقيفي الفني....).

ـ الأستاذ كور:

في حقيقة الأمر روجوا لهذه المسألة، لماذا؟ لأنه فيه أسباب كثيرة من بينها خوف الغربيين من أن هذا النوع من الفن سريع التأثير في الآخر، وكمثال حتى نوضح الفكرة جيدا، بخصوص الزوايا وهندستها الفنية كان لفرنسا مساهمة كبيرة فيها ونشرها في الأرياف بهدف جعلها أماكن للعبادة والتقرب منها بفكر منافي للدين الإسلامي، وذلك من أجل تجهيل المجتمع ومنعه من التسلح بالعلم والمعرفة الموجودة في المساجد والمدارس الحقيقية، كما برعت السلطات الفرنسية في توجهاتها الهدامة في إبتكار وإنشاء ما تعرف حاليا بدور العجزة، لكن آنذاك كان الغرض منها التفرقة، وفصل الأب عن الأبناء لتحقيق تفكيك الأسر وإبعادهم عن ما يدعو للدفاع عن الهوية ومواجهة المستعمر.

كذلك بالنسبة للفن الإسلامي وما يحمله من زخرفة وخط عربي يعني في خصوصياته ما يعبر عن بحث المسلم والمواطن العربي على إتباع الطريق الصحيح على إحترام الغير والآخر وإيصال الرسالة المرجوة، إضافة عند الضرورة فيه نوع من التحريض على المقاومة والجهاد في سبيل الله، وهذا ما ما كان يخشاه المستعمر الفرنسي أن يقع. إذ أنه في الأخير توصل العدو بأن هذا النوع من الفن يشمل جميع مقومات الفن التشكيلي الجزائري ، حيث

وبدليل تاريخي وفي التوجه الفكري المقاوماتي، يقر الغرب نفسه بذلك، ففي الحرب العالمية الثانية لما دخل الألمان على مرسم "**بابلو بيكاسو**" وسألوه عن من قام بمثل هذا العمل الفني فأجابهم بكلمة "**أنتم**"، حينها تيقنوا أن الفن يستطيع تكسير جدار الصمت، وأكثر من السياسي والرصاصة، فبكلمة واحدة أو عمل فني واحد الخاضع لمعايير فنية جمالية فكرية يستطيع أن يكون له تأثير أكثر من الخطاب السياسي، وهذا ما جعل من المستعمر ومستشاري القيادة على وعي تام بتأثير هذا النوع من الفن على النفوس، ولذا حاولوا بكل قوة على تكسيره.

فالفن عامة، وتدعيما لأفكارك يمكن أن تستعمله في الإيجاب كما يمكن ي نفس الوقت أن تستعمله في السلب. فوعي الفنان المسلم ومدى تحكمه في المواضيع، وميزاته الأخلاقية وكذا شخصيته المعبرة عن القيم الأصيلة، ما جعله يساهم في في فعل الخير. بإعتبار أن الفن الوسيلة الأسهل للتعبير عن شيئ ما وجعل المتلقي يلتفت إليه والتأثير فيه، إذ أنه وبمجرد كتابة مقولة معينة في لوحة بخط معين وبأسلوب معين وبطريقة فنية فيها بحث ودراسة، تلتمس أنه خضعت لمجهود فني يعكس جماليتها وهذا ما يخلق تجاوب بين اللوحة والمتلقي وتحقيق تجرع المشاهد للموضوع المعالج.

ـ الطالب:

ننتقل أستاذ بعد هذا إلى جزئية أخرى حول إرتباط الفنان بهويته، بحيث أن التطرق للهوية الجزائرية باب واسع، وعليه أريد أن أنطلق معكم بخصوص الهوية الجزائرية من باب **مقوماتها**، والمتمثلة في أربع مقومات رئيسية هي: **التاريخ، اللغة العربية و(الأمازيغية)، الدين الاسلامي، العادات والتقاليد.**

السؤال المطروح:

كيف يبرهن الفنان كور إنتما ءه الفكري الهوياتي التشكيلي؟ وخصوصا بما تعلق باللغة العربية وأنتم مختصون في الخط العربي (الفن الحروفي)، والمازج بين الفن التشكيلي والخط العربي؟

ـ الأستاذ كور:

سؤال جيد ومهم، إن الفن من خصائصه أن كل فنان له أسلوب وله أداء وإتجاه مقتنع به، ويحاول دائما إبراز أسلوبه في أعماله الفنية، فبالنسبة لأعمالي الفنية كلها تشمل عدة مجالات، في رسومات لمشاهد المجتمع، بما فيها أعمال حروفية، والتي بدورها كلها تعبر عن الهوية، في كل موضوع أتناول قضية معينة أو موضوع ما يكون له تأثير في المجتمع بتأكيده على هذه الخصوصية، مثلا في تجسيد البرنوس أو الحايك عند المرأة، وهذا من هويتنا نحاول إعطاءه توضيح أكثر، بتركيز الفنان على الفكرة، بحيث عند تعليق ملصق لا أكتفي بملصق واحد فقط مما يجعلني أضطر إلى إلصاق مجموعة من الملصقات حتى أتمكن من جلب الإنتباه، كذلك بالنسبة للفن التشكيلي عند رسم لوحة تتضمن الحايك أو لباس تقليدي آخر يجب إبراز جماليات ذلك اللباس وكل ما هو ملفت للإنتباه ليكون له تأثير على المجتمع في تيقنه من أهمية العمل الفني وقيمته، بتذوقه أكثر وعلى عكس مما كان يتصوره من قبل، وهذا يعود طبعا من خلال التقنية الجمالية المستعملة في تحقيق عنصر الإبهار والجذب؛

حتى بالنسبة للعمارة، ما يجب توظيفه الجانب الجمالي ليس فقط للتأثير في مجتمعنا وإنما حتى بالنسبة للتأثير في الغرب، والذي يظهر في جمالية القوس العمود الزخرفة التي يحملها المبنى من عناصر خاصة بالعمارة الإسلامية. لذا وجب دراسة ما تعلق بالجانب الجمالي دراسة متقنة، لما يعتبر من الخصائص الأساسية، التي تمكن المتلقي العادي من رؤيتها ولفت إنتباهه، إذ يعالج الفنان في عمله أبعادا جمالية فلسفية، فجمال العمود عن

الشموخ والدقة في العمل وعن الصبغة الجمالية للعمارة، هذه الأمور كلها عند توظيفها من قبل الفنان فهة يعبر بطريقة أو بأخرى عن هويته، فجمالية العمارة بالمزج الجمالي للخط العربي المكتوب بشكل جيد ومنسجم وبالمحافظة على قواعده وفي توزيع الألوان وخاصة بالنسبة للمسجد، يعتبر في حد ذاته هذا النوع من العمل الفني دفاعا عن هويتنا، بحيث يعطيها جانبا دفاعيا بطريقة فنية محظة.

ـ الطالب:

في صلب الموضوع، من المهم جدا أن يعالج الفنان الهوية الجزائرية بالفن الأصيل، أفضل من أن يعالجها بفن ينتمي إلى مدرسة غربية. **ما قولكم؟**

ـ الأستاذ كور:

نحن معكم في هذه الفكرة، لكن في حدود الخمسين بالمئة فقط، أما في الجزء المتبقي فمثلا عن شخصي المتواضع ممكن أن أدخل في عملي الفني مدرسة أخرى، فمؤخرا كنت أستعمل المرسة الحروفية وأدخلت عليها المدرسة التجريدية، حيث لا أنكر أن هذه الأخيرة ليست بمدرسة عربية، لكن عندما تتكلم عن التجريد في الفن التشكيلي الأكاديمي، السؤال المطروح: لماذا أدخلت على عملي الفني التجريد وحتى التكعيب؟ لأني حتى أبرهن على أن الفنان العربي المسلم قادر على الخوض في جميع المدارس برمتها، نفيا على ما كان يقال عليه أنه غير قادر، وتنحصر أعماله إلا في الحرف العربي وفي المنمنمات التي قالوا فيها ما قالوا، إذ أن الفنان العربي عندما يستعمل تلك المدارس ويوظفها في أعماله ما هي إلا برهنة وقدرة عالية في ممارستها إضافة للعمل الشخصي الأصيل، ففي أعمالي إستعملت المدرسة التجريدية كخلفية بالتركيز على الحرف والزخرفة وكثير من الرموز الخاصة بأسلوبي، لكن هنا الفنان المسلم بصفة عامة يتطرق للمدارس الغربية وخاصة منهم فناني

المهجر الذين كان لهم تأثير كبير على الغربيين، حتى "**بيكاسو**" بحد ذاته عندما صرح قائلا: "الشيئ الذي بحثت عليه في خمس وعشرين (25) سنة وجدته في الخط، حيث وجدت فيه الأبعاد، المنظور، الإنسجام، الحركة...، وكل عناصر تشكيل مقومات الفن التشكيلي وجدتها في الخط العرب"، فالفن الحروفي بصفة عامة جامع لكل الفنون، فالفنان عند محاولته لتوظيف المدارس الغربية ليس حبا لتلك المدارس وإنما كرد لتوجهاتهم الفكرية السلبية، وفي نفس الوقت برهنة على إنفتاح الفنان المسلم على جميع الفنون ومدارسها.

ـ الطالب:

في مقاربة أخرى، تعلم أستاذي الفاضل أنه من تعلم لغة قوم آمن شرهم، فالفن لغة. **ما تعليقكم؟**

ـ الأستاذ كور:

الفن لغة صامتة، فالفنان العربي المسلم إستطاع فرض وجوده وبقوة، إذ تمكن من أن يؤسس ويسجل لنفسه وما يستحقه بحروف من ذهب في سجل الفن التشكيلي سواءا أكان ذلك قديما أ م حديثا، ففي الماضي القريب إبان الثورة التحريرية كان بعض الفنانين أمثال **فارس بوخاتم** من إستطاعوا معالجة مواضيع ذات أبعاد ورسائل بِلُغة يفهمها العدو والصديق في العالم.

ـ الطالب:

ما من شك أن الفن التشكيلي الإستشراقي وخاصة إبان الإسعمار الفرنسي للجزائر، أنه كان أداة ووسيلة في تنفيذ السياسة الإستعمارية من طمس وتزييف وتشجيع للإستيطان

ومظاهر العري وغير ذلك، في أسلوب جمالي مبهر، وبالتالي الفن الإستشراقي يحمل صورة مخزية عند الجزائريين؟

ألا يمكن القول أن للفن الإستشراقي جانب إيجابي في جوانب أخرى؟

ـ الأستاذ كور:

طبعا الفن الإستشراقي له جوانب عديدة إيجابية أو إن صح التعبير الفن الاستشراقي أظهر للشعب الجزائري مظاهر للهوية الجزائرية، وإن قلنا الهوية نقصد اللباس التقليدي، العمارة، العادات والتقاليد، وحتى في الحيوانات المستخدمة كالخيول...، وغيرها، كما تطرقوا في أعمالهم إلى جمالية البيئة الجزائرية والحياة البسيطة للجزائريين، وما زاد تلك الأعمال جمالا إستخدام التفاصيل الدقيقة في التصوير، مما جعل المواطن الجزائري يفخر بمنطقته وجمالياتها، وعاداته وتقاليده، إلى جانب المساهمة من جهة أخرى لجلب المستعمر للتعرف على المنظمة بإستخدام خاصة الألوان الساخنة الموجودة في المناطق الطبيعية في الصحراء، ما أكسب هذه الأعمال نوعا من الجانب التوثيقي، وبالرغم من أن الفنان المستشرق لم يكن يحبذ مثل هذه المنجزات الفنية، إلى أن شا ءت الصدف في إبراز الهوية الجزائرية بمقوماتها في أعمالهم.

خلاصة القول، أن الفنان المستشرق قدم خدمة كبيرة للمجتمع الجزائري في إسلامه وخصوصياته العديدة، كما نقول أن من خلالها يستطيع المتلقي ومهما كانت جنسيته أن يتعرف على الهوية الجزائرية من خلال هذا التصوير الاستشراقي الإيجابي.

ـ الطالب:

بخصوص هذه الجزئية، أرى أن الفنان المستشرق لما أتى إلى الجزائر قدم بدوره خدمة للإستعمار تحت سلطة الجيش العسكر ي الفرنسي في نقل كل صغيرة وكبيرة عن

الجزائر وشعبها، حيث يمكن القول وزيادة على ما تفضلنم به، أن الفن الاستشراقي يمكن تصنيفه إلى ثلاثة أصناف: الفن الاستشراقي الطامس للهوية الجزائرية، الفن الاستشراقي المجسد لها، والفن الاستشراقي المعتدل (بتوجه بحثي علمي أكاديمي، حتى يتخذ في نفس الوقت كقاعدة صحيحة لدراسة الشرق بصفة عامة والجزائريين بصفة خاصة)؛

فما تعقيبكم حول هذا الرأي؟

ـ الأستاذ كور:

حقيقة تضمنت أعمال المستشرقين طمسا للهوية الجزائرية وهو ما يتضح في أعمالهم من هذا الجانب، مثلا في تصوير مجالس البذخ والسهرات والنساء ترقصن والرقيق، ومشاهد لا تخدم المجتمع الجزائري، وبمثل هذه المشاهد يهدفون إلى التشجيع لتلك المظاهر المخلة بالحياء لضرب الأخلاق، والتركيز عليها كثيرا، لكن من جهة أخرى هناك أعمال فنية أخرى في أعمال الفنان المعتدل كما تطرقت أنت، بحيث كان همه رسم المناظر الطبيعية الخيول والأشياء التي تمثل الحقيقة. فإذا ما تحدثنا عن **أوجين ديلاكروا** كانت له مشاهد نسوية لا تليق بمجتمعنا، وهو متعمدا الإساءة والتشويه، فمن زاوية أخرى نستطيع القول وكأنه إنقلب السحر على الساحر لما كان يصور الفان المستشرق مشاهد حقيقية رغما عنه، عندما تعلق الأمر بنقل المشاهد كما هي لقادته.

ـ الطالب:

ـ بحكم تاريخ ميلادكم **1960م**، يقودني أن أتهمكم ! بأنكم تأثرتم بفناني الثورة أمثال محمد راسم، محمد خدة، إسياخم...، وغيرهم، أقرب ما يمكن مقارنة بالفنانين المعاصرين؛

فهل يحمل كور فكر فني ثوري يعيش به وكأنه تحت صخب المدفعية وضربات الطيران، يقاوم به عن وطنه وهويته؟

ـ الأستاذ كور:

عندي مجموعة من الأعمال حول الفن القومي، حيث أنه وتقريبا في سنوات السبعينات والثمانينات كانت لي أول أعمال أو أول لوحات فنية إحترافية سنة **1982م** والتي تم عرضها بالمعرض تحت صبغة فنية ذات طابع قومي دفاعا عن الهوية وبمجد الثورة الجزائرية، بحكم أن في تلك الفترة التي إنتصر فيها الشعب الجزائري وقربها بالفترة الإستعمارية ما كان عاكس لأعمالي الفنية القومية في البداية نتيجة التأثر والإهتمام بأمن وهوية بلدي، والفخر بما تم تحقيقه من إنتصارات، حيث أتت هذه الأعمال الأولية كذلك نتيجة تأثرنا بكثير من الفنانين الثوريين أمثال الفنان فارس بوخاتم، فنان المنمنمات محمد راسم، محمد خدة، لأتطرق كذلك من خلال إستخدامي للرموز والخط العربي وما له علاقة بالثورة الجزائرية محافظة على إكمال المسيرة، لأننا كنا متواجدين مباشرة بعد تضميد جراحنا جراء الإستعمار بالمقارنة ما نحن عليه الآن، وفي تلك الفترة عبرنا بأعمالنا المنتقاة لغرس في أجيالنا حب الوطن والدفاع عنه وتمجيده، وعدم الإستغناء عن الحرية والتي تم تحقيقها بالنفس والنفيس وبتضحيات جسام، وعن الفنانين المذكورين هم أنفسهم كانت لهم أعمال تصب في ما ذكرناه عن الدفاع والإستشهاد والتضحية...، إلى غير ذلك.

كما نبين كذلك أن الثورة الجزائرية تعتبر من أعظم الثورات في العالم إذا ما قورنت مثلا بحرب الفيتنام وغيرها، ففقدان المليون ونصف المليون شهيد ليس بالأمر الهين، والذي نستطيع من خلال هذا الرقم بمل ء بلد آخر. إن مثل هذه الأحداث التاريخية الضخمة لا يمكن التعبير عنها بلوحة أة لوحتين وإنما العمل الفني في هذا الجانب يستمر ويستمر.

الطالب:

بعد التحرر من الإستعمار الفرنسي، يعتبر الفنان كور من جيل الفنانين الناشطين لهذه المرحلة إلى يومنا هذا، وليس نحن أو الأخر من يشهد له بذلك وإنما أعماله الكثيفة داخليا وخارجيا: وبحكم تاريخ ميلاده قريب نوعا ما لفكر من سبقوه في توجهاتهم الفكرية الفنية الثورية؛

ـ هل يعتبر كور من حاملي المشعل في الدفاع عن الهوية الجزائرية جراء ما دأب عليه سلفه إبان التواجد الفرنسي بالجزائر؟ وسرد ما عاناه الشعب الجزائري وكشف المستعمر محليا وأمام العالم آنذاك فنيا؟

ـ ماذا يحبذ كور في علاج موضوعاته: التأصيل أو المعاصرة، أو المزج بينهما؟

ـ كيف يمكن لنور الدين كور التصدي للعولمة الهدامة إنطلاقا من أعماله الفنية؟

ـ الأستاذ كور:

أعمالي بحد ذاتها في بداية الأمر تنتمي للأصالة، وهو عمل كلاسيكي بالإضافة إلى إلى العمل الفني المحاكي للفن الغربي والتي هي طبعا ليست من مدارسنا لكنها حالة تعبيرا عن الواقعية، لكن الواقعية الحقيقية بحذافرها برسم مشاهد من عادات وتقاليد المجتمع الجزائري، وبذلك كانت محاولاتي تبيان الأصالة لهذا المجتمع، والواقعية إتخذناها من جانب تراكمات تجاربي في توظيف تقنياتي الخاصة في لفت إنتباه الآخر وجذبه ليتجرع موضوعاتي الهوياتية الأصيلة، وليس بفكر الواقعية الغربية، والتي في حقيقتها اللاواقعية في الأصل.

بالرجوع لأعمالي الأولى، تمثلت في إستخدام للخط الكلاسيكي للخط العربي الواقعي، بعد ذلك إنتقلت إلى الحروفية عن طريق إستخدامي للحروف المبعثرة حيث كنت أراها بهذا التركيب مشكلة لوحة فنية غير مؤطرة أو غير منسجمة، منها إظطر رت إلى إدخال عليها اللون، ليأتي هذا بعيدا تماما عن معرفتي للمدرسة الحروفية، حيث بلورت أفكاري بعد ما

تواجدت بجامعة مستغانم أين تابعت دراستي لمدة أربع سنوات هناك، لأكتشف أن مثل الحروف المبعثرة أو المركبة أو المتجانسة أو تحت دراسة معينة تعطي شيئ جمالي مجدد للدماء، فقلن في نفسي لما لا أقوم بهذا العمل، رغم أني كنت من قبل أمارس الخط العربي، لكن إكتشفت أن المدرسة الحروفية لاقت إهتمام ا وتقبلا بالنسبة لي. وبقيامي لحصة تلفزيونية سنة 1998م مع تقديم للوحة فنية حروفية بتوظيف آية قرآنية وتجسيدها في شكل رسم بمنهج تخطيطي للخط العربي، من ثم ظهرت لي معالم المدرسة الحروفية شخصيا، بحيث أنها كانت موجودة من قبل تحديدا على ما أظن منذ سنة 1940م، حيث كنت أظن أن هذه المدرسة غير موجودة حتى لا أقول إنني إخترعت هذا النوع من الفن، فإذا بي أكتشف الكثير من المدارس الحروفية كالمدرسة العراقية، السودانية...، وغيرها والتي كانت هذه البلدان رائدة في الخط العربي، وحتى هناك من إستغل هذه الحروفية بالأسلوب الغربي أمثال **بول كلي**، ما يوحي أنها ليست منحصرة في الفكر العربي.

الطالب:

إلى نمط آخر من الفنون التشكيلية، وبخصوص الصناعات التقليدية والشعبية والحرف اليدوية:

فإن مثل هذه الأنماط الفنية التقليدية هي في حد ذاتها تعبير عن الشخصية الوطنية، وبحكم البيئة والإنتماء ترجم من خلالها الصانع هويته في كثير من الأشكال الرمزية عفويا أو عن قصد؛

ـ هل بإمكان كور أن يحدثنا عن الرموز والعلامات التي كان يستعملها الصانع الحرفي الشعبي في صناعاته؟ وقبل ذلك ماذا يعني لك الرمز؟

ـ الأستاذ كور:

ما تعلق بالصناعة التقليدية وبإعتبارها عملا فني ا مرافقا للفن التشكيلي، ومع هذا لا يعتبر فنا تشكيليا كاملا، فإذا ما قارنا الصناعة الحرفي التقليدية مع الفن التشكيلي التصويري هو عمل فني الذي يعتمد على التكرار أو متكرر، بمعنى لا يوجد به إبداعات مثل ما هو معروف على النتاج الفني التشكيلي المعروف، إذ أنه في الأصل العمل الفني هو فن. وعن الصناعات التقليدية بالجزائر هناك زخم كبير فإذا ما ذكرنا مثلا عن الزربية في الشمال، الغرب، الجنوب، وفي جميع أنحاء الوطن، وكل زربية لها خصوصياتها، وفي حتى الرموز والأشكال المشكلة لها، ويختلف المنسوج من منطقة لأخرى من القبائل، والشاوية، وبالغرب الجزائري، ويعتبر هذا النوع من الصناعات الحرفية موروثا يميز كل منطقة ويحافظ على خصوصياتها، فعلى سبيل الذكر لا الحصر زربية بني ميزاب، فمن خلال الرموز التي تحملها تستطيع التعرف على مدينة بني ميزاب وقاطينيها من خلال الدلالات والعلامات التي تكونها الزربية، نفس الشيئ بالنسبة للفخار الذي عرف تطورا كبيرا من خلال الإهتمام به والدراسات المنجزة عليه، وما تعلق بالسيراميك وإستخداماته الواسعة.

الطالب:

ـ هل رافق كور الصناعات التقليدية في تغذيتها بفكره الفني الحروفي التشكيلي مبرزا الهوية الوطنية؟ هل هناك أعمال للبرهنة؟

ـ الأستاذ كور:

بالنسبة للفخار والخزف، هذا الأخير والذي أصبح فن ا قائم ا بحد ذاته من خلال ما عرفه من تطور، حيث نجد عليه أشكالا ورسومات جمالية إبداعية حتى لا يندثر، ما يدل على أن الفن التقليدي فن عريق وقابل للتطور، وفن يعكس ويحافظ على هوية الوطن من خلال الرموز الموجودة فيه وحتى منها الدقيقة، ومع التطور الحاصل أصبح الإعتماد كذلك

على دقة العمل في إختيار المواضيع في تصور الأشكال، هذه الدقة والإتقان لجعلها تتأقلم وتتماشى مع الواقع والعصر من حيث التصميم أو (الديزاين)، الشكل الملفت للإنتباه، ما يجعل هذا المنتوج مشوقا ذي صيغة جمالية، حتى أصبحت قصور المسيلة مثلا تسعى إلى إقتناء تلك الأعمال اليدوية للتزيين والديكور.

كما أقول لكم بالنسبة للصناعات التقليدية أنه هناك عوائق تحتاج إلى المادة الأولية كالطين، الخزف الصناعي...، إلى غير ذلك، فشخصيا بإمكاني المساهمة في وضع بصمتي عليها بأسلوبي الخا، وعلى فكرة حتى في أعمالي المسطحة بلوحاتي الفنية أستعمل الرموز، الخط، والتي بدورها أستلهمها من الصناعات التقليدية الموجودة في الزرابي، وفي الفخار، السيراميك، الحلي، وفي الأواني الفخارية، فأستخدمها دائما في مل ء المساحات وتوظيفها الهادف، وبالتالي نكون قد دافعنا عن موروثنا الثقافي التقليدي بطريقة أو بأخرى، وعن ثروتنا الذاتية إن صح التعبير.

الطالب:

بخصوص المتحف؛

في هذه الفكرة بالذات، يستدعي عرض أعمالك في أماكن وفضاءات خاصة بذلك **كالمتحف** مثلا،

ـ ماذا يمثل المتحف للفنان وللمتلقي عامة وإلى نور الدين كور خاصة؟

ـ من غير اللائق أن تستغني اللوحة الفنية عن المتحف كيف ذلك؟

ـ الأستاذ كور:

سؤالكم عن المتحف سؤال هام وشيق جدا، وسبق لي وأن تحدثت ع نه في عدة مناسبات في حواراتي، وما تعلق به والمجتمع، فالمتحف بمثابة ذاكرة الشعوب وبإفتقاده تفقد

الشعوب لذاكرتها الفنية، بإعتبار أن الفن المرآة العاكسة للمجتمع. إذ أن المتحف الذي يزوره الكبير والصغير والأجنبي، فالإطلاع على محتوياته إلا وعبر عن حضارتنا وذاكرتنا، وحتى عن الحضارات الأخرى وثقافاتها. والزائر لأي بلد من أولوياته حتما هي زيارة المتحف، لأنه هو الذي يعرف الزائر بالفن القومي لذلك البلد، وبدون فن قومي لأي بلد تستطيع القول أن لا حضارة ولا ماض ولا مستقبل لها، فالماضي يدفعنا للأمام والإبداع والتواصل والإزدهار. فالفن بإمكانه إخراج الأوطان من أزماتها وإيجاد حلول لمشاكلها، وكما قلنا سابقا هناك صحوة في الثقافة وهناك إنتعاش، فهاته الأعمال الفنية عند تذوقها بإمكان المتلقي أو الفنان أن يطورها ويظيف عليها ويبدع.

وزيادة عن المتحف، دور لثقافة، المسرح، كلها أشياء تؤسس للروح وتغذيها، مثل ما هو حاصل بين الإنسان ومعدته، فهناك غذاء الروح وغذاء العقل، فهذه الممارسات تعطينا نظرة وحس إستشراقي، وماضرينا موجود وجب الحفاظ عليه، والتعرف على فنانينا، فالمطلوب معرفة كل عاداتنا وتقاليدنا عبر الوطن، فالعادات والتقاليد موجودة في المتحف، من خلال صور مجسمة، فبواسطتها يمكن التعبير عن تراث وثقافة المجتمع وخصوصياته، إذ وجب الإهتمام والحفاظ على هذه الذاكرة. كما أني وجهت في كثير من الأحيان خطابا للمسؤولين لإيجاد متحف خاصة، كالمتحف الإسلامي، متحف خاص بالزخرفة، متحف خاص باللباس التقليدي، هذه الممارسات بطبعها تغذي الروح، خاصة بالنسبة للأجيال القادمة التي ستحمل المشعل، وكما قلت سلفا بالنسبة للزوار الأجانب يطلعون من خلال تلك الأعمال الفنية وكموروثات أن للجزائر تاريخ وحضارة عريقة، ولها رواد في الفن.

الطالب:

بإعتبار أن اللوحة الفنية (الفن التشكيلي) ساهمت في الحفاظ على الهوية الوطنية من خلال سردها وتوثيقها لتراث وتاريخ الجزائر، وبما أن المتحف إحتضن هذه اللوحة أليس من

الإنصاف أن المتحف له دور كذلك في الحفاظ على الهوية الوطنية. كما أني أرى أنه من غير اللائق أن تستغني اللوحة عن المتحف؟

كيف تفسرون ذلك أستاذ كور؟

ـ الأستاذ كور:

بالمناسبة، أناشد المجتمع الجزائري أن نكون ذو ي سلوك راقية في فيما تعلق بهذا الجانب من خلال أخذ الأسرة لأبنائها لزيارة مختلف وأنواع المتاحف بالجزائر لتعريفهم بمنتوجات بلادهم، وتحف فنانينا وفنانين آخرين.

للأسف هناك الكثير من الفنانين الكبار الذين لم نستطيع الحفاظ على أعمالهم الراقية، فمثلا الفنان الكبير **عبد الله بن منصور** المتوفي (مؤخرا من مدينة وهران) والذي يمتلك أعمالا فنية غزيرة وورشة عمل هي بحد ذاتها متحف، ومن يعرفونه أنه كانت له مكتبة بوسط مدينة وهران، بحيث كنا نزورها هي والرشة عندما كنا صغارا، فكنا نعتبرهما أكثر وزنا عن المتحف، فمن خلال شرحه لنا لأعماله الفنية تشعر أنه هناك فنانيين كبار قدَموا للوطن.

وأقول أن المقياس الوحيد لحضارة أمة هو الإهتمام والحفاظ على متاحفها، لأن المتحف هو من يعرف بين الأجيال الماضية والحالية والقادمة وهو الفاصل والمحدد للمجهودات التي كانت تبذل في الماضي، ويجعل من الجيل الصاعد ال فخر بموروثاته والتعريف بماضيهم. فإذا ما أردنا مثلا التعرف على فنانينا أمثال راسم، خدة، وإسياخم...، وغيرهم يكفي فقط زيارة المتحف الغني بلوحاتهم، حتى يتم التعرف عليهم أكثر وأكثر وعلى أعمالهم الخالدة، كما يقول المثل الصيني "**الصورة أفضل من ألف كلمة**"، فبأخذ الطفل للمتحف وملامسته للوحات هؤلاء نكون قد حققنا سلوكا حضاريا وورثنا فيهم خصالا راقية، لأنه في يوم من الأيام يؤثر ذلك السلوك والمشاهد في الطفل ويصبح أمثالهم أو أكثر.

الطالب:

في ذات السياق، كان للفنان كور عدة جولات فنية محليا وخارجيا، في عرض أعماله وتحفه الراقية:

وهنا، ما الهدف الذي كان يسعى إليه كور من خلال عرض أعماله الفنية وبالخصوص خارجا؟ هل كان ذلك للتعريف بشخصيته الفنية وبأسلوبه الفني الجديد؟ أو لهدف تجاري؟ أو لأهداف أخرى يجهلها المُهتم بفن الفنان كور؟

ـ الأستاذ كور:

بالنسبة لأعمالي الفنية أولا لما عرضتها بالخارج فبطبيعة الحال للتعريف بالمدرسة التي أنتمي إليها وبخصائصها الفنية، بإعتبار أن الحرف العنصر الأساس في تركيبة العمل الفني المنتمي للمدرسة الحروفية، بالإضلفة إلى العنصر الثاني ألا وهو اللون والذي بدوره يعتبر إلى حد ما أساسيا هو الآخر بالنسبة للحروفية الذي يعطيها خصوصية هذا ما ينطبق على المدرسة الحروفية الكلاسيكية، التي تعتمد على السطر واللون الواحد. أما بالنسبة للحروفية التي أنتهجها من ميزاتها الإعتماد على التركيب، الإنسجام، الخط، واللون المتحكم فيه، مع إحترام النسب الجمالية، بحيث يجعل هذا الأسلوب من العمل الفني الحروفي المتلقي مبهورا، أو تشده إلى التمتع باللوحة وذلك بالتأكيد على وجود عنصر الإبهار، وفيما يخص الأسلوب أعتمد على الرموز التي أستمدها من الصناعات التقليدية، الزرابي، ومن الحلي والخزف، الموجودة في إرثنا الثقافي الجزائري.

وعند عرض أعمالي خارجا والتي بدورها حاملة لمختلف الرموز المذكورة سلفا يكون حتما هناك نقاش وأخذ ورد بين الفنان والمتلقي، وبالتالي نكون قد عرفنا بموروثنا الثقافي بما فيه التقليدي وبصناعاتنا التقليدية وبالتعريف بالمدرسة الحروفية وبالخط العربي وما له من إمتدادات، وحتى بالتعريف بشخصي كفنان حروفي جزائري. ومع الأمور هذه كلها من جهة

أخرى يتم التعريف بالفن التشكيلي الجزائري عامة وبرواده، في نفس الوقت نحاول أن نعطي صورة مشرفة على الفنان الجزائري وخصوصياته وفنانيه، وهذا ما يخدم الهوية الجزائرية على وجه العموم.

الطالب:

إحاطة بالموضوع، ما يمكن أن يصرح به كور حول واقع الفن التشكيلي بالجزائر إنطلاقا من ثلاثة مؤثرات رئيسية:

1- الفنان، 2- المتلقي (الجمهور) المثقف والعادي، 3- الدولة الجزائرية إتجاه الفنان والفن التشكيلي عامة؟

وما الدور الذي تلعبونه كفنانين ومثقفين في أمور ترونها ناقصة، أو تقصير حاصل من أطراف عدة (تقديم إقتراحات ترونها مجدية لتجاوز بعض المشاكل)؟

- الأستاذ كور:

ما تعلق بالفنان أن يكون أولا خلوقا، وذي مبادئ ثابتة تتماشى ودينه وإنتمائاته، بحيث يكون مساهما وفعالا إيجابيا في البناء والتطور، وفي خلق المتعة والفرجة إتجاه المتلقي، وكذلك معالجة الأعمال الفنية بطريقة فيها متعة وإبهار وإفتخار، لأن كل بلد ومجتمع وفنه الخاص به، إذ ما يمكن قوله هو أن تشمل أعمالنا في إيجاد الحلول لقضايا المجتمع ومشاكله، وبهذه الطريقة نكون قد ساهمنا في نقل التجربة للأجيال القادمة وتوعيتها في حمل المشعل على نفس المبادئ والأسس وغرس فيهم روح الإبداع والتطور، وعلى هذا النحو نوصي بربط كل ما يكون له إفادة للفن والمجتمع من خلال إحداث التكامل بين السياحة والفن والمتاحف، فإذا ما تحدثنا عن السياحة قصدنا الفن والمتحف معا، وهكذا يتم

التعريف بفننا وهويتنا والمحافظة عليه ما من خلال صون ذاكرتنا، وتعليم الأجيال بكيفية معالجة المشاكل بالفن.

وعن المتلقي، فيه أنواع فهناك النخبة، وهناك الشخص العادي، إذ ننادي هذا الأخير بأن يكون له سلوك حضاري إنطلاقا من زيارة المعارض والمتاحف، فمثل هذه السلوكات والممارسات لا تأتي من العدم وإنما إنطلاقا من التغذية التوعوية بد ءا من المدرسة الإبتدائية إلى الثانوية، المتمثلة في فكر التربية الجمالية والثقافية، بالإحتكاك بالفنانين، إلى زيارة المعارض والمتاحف، بحيث تعتبر مثل هذه الثقافة من الأولويات الضرورية، وبتعليم الطفل الصغير مثلا حتى ينمو فيه الفكر الجمالي والذوقي السليم، فكثيرا ما نجد أطفال بمختلف الأعمار يمتلكون مواهب خارقة في هذا المجال، ومع ذلك يظهر أن الأباء يجهلون ذلك، أو عدم إعطاء أبنائهم الفرصة في صقل مواهبهم.

وبخصوص الدولة الجزائرية إتجاه الفنان والفن والمتلقي، يمكن القول أن الدولة تولي إهتماما بالغا إتجاه الفن والفنان، كما يكمن ذلك في سلوكات من أسندت لهم المهام إتجاه الفن وبما يتعلق به، فالدولة الجزائرية تقدر فعلا مدى أهمية الفن والفنان في خدمة البلد وهوية الأمة الجزائرية. وبالنزول عند القائمين عليه من مسؤولين فهناك من هم مقصر ون، ومن هم مهتم ون بأدوارهم على ما يرام، ما دام فيه تنظيم صالونات، معارض، مهرجانات فنية. وحتى يكون هناك إستثمار حقيقي في هذه التظاهرات الفنية المتنوعة وجب كذلك على المتلقي المساهمة بطريقة أو بأخرى في خلق ديناميكية وتحفيز القائمين على النشاط والإبداع والتطوير. لأنه لا من المؤسف أحيانا على مستوى المعارض والمتاحف المقبلين عليها ناقص جدا، إذ تجد عدد الزائرين في معظم الأحوال ينحصر بين ثلاثة أو أربعة أشخاص، وبالسؤال عليهم يتضح أنه عموما فنانين، ليطرح السؤال: لما ترجع هذه الأسباب؟ هل لنقص التوعية التعليمية، أو الأسرية؟ لآنه بالضرورة العمل الفني يستلزم أن يكون لديه متلقي ومتابعيه، فالعمل الفني بدون متلقي تنعدم وظيفته، وفائدة الفنان بعد تعب وإبداع وإيجاد

الفكرة وتجسيدها يُنتظر منها أساسا من يتفاعل معها ويكون هناك أخذ وجذب وشرح، ما يكسب الفنان راحة نفسية بتحقيق المبتغى، وتحفيزا له على الإبداع والمواصلة في تبادل وطرح الأفكار، وبالمقارنات بين التحف واللوحات، وبالتوجيه والنصح والإرشاد الفني.

الطالب:

وفي الأخير أستاذنا نجدد لكم الشكر على إستقبالنا وضيافتنا، وصبركم معنا إلى آخر نقطة كنت أود طرحها عليكم ، هذا إن دل على شيئ فإنما يدل على طيبة كور، وصدره الواسع، وكذا خدمتة للفن التشكيلي خاصة وللعلم والوطن عامة.

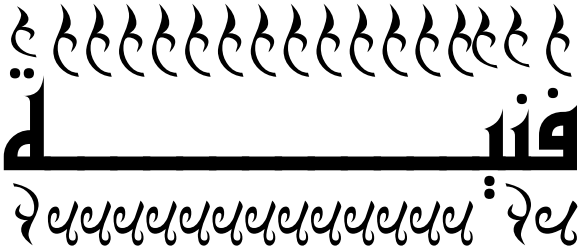
حفظك الله وأهلك، وأطال الله في عمرك خدمة للفن.

مع تمنياتنا لك بالتوفيف ومزيدا من النجاحات إن شاء الله.

ـ الأستاذ كور:

أود أن أقول لكم في الختام، أني سعدت جدا بحضوركم وأنتم متواجدون ببيتكم، حيث كان الحوار شيقا معكم، إذ أني حتى أنا شخصيا إستفدت منكم من خلال النقاش المتبادل حول الموضوعات التي طرحتموها وبما تعلق بالفن عامة، وما عساني إلا أن أدعوا لكم بالنجاح والتوفيق في مسعاكم الدراسي إن شاء الله، وأن نلتقي في أيام قادمة بإذنه.

لوحات وتحف



2- لوحـــــــــات وتحـــــــــف فنيـــــــة

سرج الأمير عبد القادر

المصدر:

ZAKI BOUZID Editions, L'EMIR ABDELKADER: L'épopée de la sagesse, Continental Pack Services Edition-Zaki Bouzid Edition, Alger (Algerie), 2007, P.271.

- تعليق الطالب:

تمثل هذه التحفة الفنية سرج الأمير عبد القادر بن محي الدين، هذا ما يشير إلى فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، وزمن المقاومة الشعبية.

في هذه الفترة العصيبة أثبت الفنان الصانع أو الحرفي الجزائري بمثل منجزاته الفنية هاته وجوده متحديا المستعمر الفرنسي، لما لهذه الصنيعة من دلالات تحبط من معنويات العدو، بإعتبار أن السرج رمزا من رموز الشهامة والمقاومة، والجهاد في سبيل الله، خاصة لما يُشاهَدْ وهو على ظهر الجواد. وما له من مدلول حضاري ثقافي، وهوياتي بإمتياز يزعج المستدمر.

ومن جماليات هذا المنجز الفني تعبيراته الفنتازية والفوروسية التي يتميز بها العرب المسلمين والجزائريين على وجه الخصوص، خاصة عندما يكتمل المشهد في تركيبته الثلاثية من فارس وجواد وسرج.

السرج يظهر عملا فنيا راقيا، ومن مادة الجلد ذا طراز جودة، إلى جانب تلك الزخرفة النباتية الممثلة بالطرز البارز ذو الدقة العالية، فالزخرفة الموجدة على السرج بدورها تشير إلى البعد الإسلامي، الذي هو دين الأمة الجزائرية.

لوحة "العروس الجزائرية"، كولاج (مزج بين ألوان، قماش، إكسسوارات)، حجم صغير، 2018، الفنانة زهية مداغ.

المصدر:

تصوير الطالب، المعرض الدولي، مركز الإتفاقيات أحمد بن أحمد "Meredienne" وهران، بمناسبة الإحتفال باليوم الوطني للسياحة، من تنظيم غرفة الصناعة والحرف التقليدية لمدينة وهران (الصالون الوطني لحرف الفندقة)، تحت شعار "الحرف التقليدية في مواكبة الفندقة والتنمية"، الجزائر، بتاريخ: 2021/06/29.

ـ تعليق الطالب:

أُنجزت اللوحة سنة **2018** (في العصر الحالي المعاصر)، عُرضَت على مستوى معرض دولي بوهران (الجزائر)، كل هذه المعطيات ولها مؤشراتها، في أن الفن التشكيلي أثبت حضوره وقوته ومكانته ومقدرته على التعريف بالهوية الجزائرية، والمحافظة عليها، وضمان إستمراريتها في ظل عصر التطور، التقلبات، الأحداث المتسارعة، العولمة...، من خلال توظيف جانب من التراث الثقافي الجزائري المتمثل في تقديم المرأة الجزائرية في زيها (لباسها) الأصيل من الحايك، والقفطان المذهب، والعجار المزخرف، والشدة المزركشة، والحلي (الذهب)، والسروال العربي الخاص بالمرأة المجمل بالرسومات، والخلخال، والحذاء المطروز. بشكلها الأنيق الموزون، والحضاري.

من جماليات اللوحة إستخدام الفنانة لتقنية الكولاج، مازجة بين الألوان بالنسبة لوجه العروس والخلفية، مع القماش والإكسسوارات الحقيقية لجسد العروس ولباسها، فالكاراكو من القطيفة المطروز بالفتلة، وسروال المدور من قماش خاص، وعن الحايك فهو قطعة تراثية حقيقية من زمن الماضي، وحتى القطع الأخرى التي ترتديها.

الفنانة **مداغ زهية** قدمت مشهد ذا واقع، أبان على أن المرأة الجزائرية كانت متحضرة ولا زالت، حيث أبدعت الجزائرية في خلق الجمال، في طريقة اللبس ومن خلال إستخدام لـ 3 ألوان فقط لمجموعة من القطع التقليدية (الأبيض، الأصفر، والأسود)، ما يسمح لها أن تسافر به –اللباس– إلى أي مكان من العالم، لأنه تراث، والتراث، حضارة وتاريخ.

فاللوحة المقدمة على مستوى المعرض الدولي لا تستدعي من مُنجزِهَا تحليلها للزائر، فهي عمل فني ذو لغة عالمية يفهما كل من سقط بصره عليها من العالم، مُعرفةً إياه بالشخصية الجزائرية العريقة العربية الإسلامية.

لوحة العروس الجزائرية (بمظهر آخر)، 100×180سم، 2018، لنفس الفنانة

المصدر: الحصول على صورة للوحة عن طريق مراسلة الفنانة مداغ زهية.

جرة، صنع فخاري تقليدي جزائري، من معروضات الصالون الدولي بوهران، 2021.

المصدر:

تصوير الطالب، المعرض الدولي: مركز الإتفاقيات أحمد بن أحمد "Meredienne" وهران، بمناسبة الإحتفال باليوم الوطني للسياحة، من تنظيم غرفة الصناعة والحرف التقليدية لمدينة وهران (الصالون الوطني لحرف الفندقة)، تحت شعار "الحرف التقليدية في مواكبة الفندقة والتنمية"، الجزائر، بتاريخ: 2021/06/29.

ـ تعليق الطالب:

تحفة فنية تقليدية راقية مواكبة للعصر، حيث أن الجرة (الإناء) الفخاري المصنوعة من الفخار عادة ما تكون ملساء حاملة في كثير من الأحيان لرموز وأشكال أمازيغية، لكن ما يلاحظ أن الفنان أبدع في جعل سطحها ذو تجاعيد أكسبها جمالا آخر، كما الحزام الجلدي المبروم الموضوع على عنقها، واللون البني الطاغي المألوف. وما زادها رونقا كذلك رُسم على مستوى بطنها لوحة واقعية ذات سمات المدرسة الغربية بطعم محلي تراثي جزائري والتي تُظهر فنان حرفي جزائري ينسج الزرابي الشعبية التقليدية الأصيلة، وهو يرتدي لباسه التقليدي من العباءة والعمامة والبرنوس.

إذ أنه ومن دلالات هذا العمل الفني الممزوج بالأصالة والمعاصرة لفت إنتباه المتلقي الأجنبي وجذبه من خلال توظيف لغته الغربية المفظلة ليجد نفسه يتعرف على الهوية الجزائرية، وكذا رسالة الفنان في تبيان قدرة الفن التشكيلي المحلي على مسايرة العصر بتغذيته بما هو عصري يحمل في باطنه ما يعكس تراث وثقافة وشخصية المجتمع الجزائري، وكيفية التعامل فنيا مع الغزو الفني الغربي الطامح للتأثير على الهوية الجزائرية والتشويش عليها.

وهذا هو النوع من الأعمال الفنية الذي تطرقنا إليه سابقا في بحر الدراسة الذي يجب أن يكون، حيث سميناه بمرافقة الرسم التشكيلي للفن التقليدي المحلي الجزائري بنظرة هوياتية، قصد صون الهوية والحفاظ عليها.

منحوتة "العتَّال/الحمال"، بتافورة (الجزائر العاصمة)، 2009، للفنان محمد بوكرش.

المصدر:

عثمان لحياني، نصب "العتال" شاهد على تضحيات العمال في الجزائر، نشر: 2017/05/01، إطلع : 2021/05/17، موقع العربي الجديد؛

https://www.alaraby.co.uk/%D9%86%D8%B5%D8%A8-%22%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AA%D8%A7%D9%84%22-%D8%B4%D8%A7%D9%87%D8%AF-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%AA%D8%B6%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%85%D8%A7%D9%84-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1

ـ تعليق الطالب:

حسب الموقع الإلكتروني "العربي الجديد"، وعلى لسان الكاتب **عثمان لحياني** أن نُصب "الحمَّال" للنحات العالمي **محمد بوكرش** والذي شُيِّد للإستذكار بجرائم فرنسا البشعة، في قتل **مئتي (200)** عامل من الحمَّالين بميناء الجزائر العاصمة بتاريخ 1962/05/02 رميا بالرصاص، هذا اليوم الذي إستشهد فيه عمال جزائريون بسبب رفضهم لإفراغ شحنة باخرة فرنسية بالميناء تنديدا بالظلم والقهر والمعاملة الوحشية ضدهم، والحرمان من حقوق العامل.

إستخلاصا عن ذلك، أراد الفنان أن يؤكد ومن خلال الفن التشكيلي أنه بمقدورنا كتابة التاريخ وإعادة كتابته وإحيائه، حيث يكون تأثيره فعَّالا مقارنة بالكتابة العادية، إذ يكون ترسيخه على ذاكرة المتلقي أقوى بكثير عن قرائته من الكتب. في رسالة ضمنية للمواطن والفنان والمؤسسات المهتمة والفنية منها، أنه وبهذا الأسلوب الفني تُوجَّه وتُوظَّف الفنون التشكيلية في إعادة كتابة التاريخ، ومجابهة ومقاومة المخاطر المحدقة بهوية المجتمع، الساعية دوما –المخاطر– للتشويه والتزوير والتهديم.

خصوصا كذلك، عندما صوَّر الفنان **بوكرش** العامل "الحمال" حاملا للحمولة وهو بلباسه في زيه التقليدي المعروف عند الرجال من سروال الحجر والحزام العربي، والجيلية والعمامة.

زربية قلعة بني راشد (القلعة)، عمل يدوي قديم، القلعة/غليزان، صُنعْ عائلة بوعلام بومعزة.

المصدر :

تصوير الطالب (زيارة ميدانية)، شبه متحف خاص **بالأستاذ المؤرخ بوعلام بومعزة** المحاذي لسكناه بالقلعة غرب ولاية غليزان (الجزائر)، تم التصوير بتاريخ: 2020/11/18.

- تعليق الطالب:

إنها عيينة من عمل حرفي يدوي تقليدي أصلي، أنجز عن طريق إستخدام أدوات بسيطة، حيث وُرِّثت هذه الحرفة أبا عن جد. يعكس هذا المنجز الفني التقليدي جانب من ثقافة وتقاليد المجتمع الجزائري، وخصوصياته الفنية العريقة، حيث أنجزت هذه **الزربية** وفق نفس المواصفات والأساليب والأدوات القديمة التي إستعملها الأجداد الأوائل حتى يتم التعريف بتراث وتاريخ المنطقة والمحافظة عليه ونقله للأجيال.

مسجد عمر بن الخطاب (قبل التوسعة)، شُيِّدَ في سبعينيات القرن الماضي، بلدية سيدي خطاب/غليزان، (الجزائر).

تصوير الطالب:
2022/04/13

المصدر: تصوير الطالب، بتاريخ 2022/04/13، بلدية سيدي خطاب/غليزان (الجزائر)

ـ تعليق الطالب:

مسجد عمر بن الخطاب هذا، وحسب ما جاء على لسان إمام المسجد الحالي **الشيخ سفيان** أنه شُيد في سبعينيات القرن الماضي، في عهد الرئيس الراحل هواري بومدين، حينما وجَّه آنذاك بتشييد المساجد بالقرى التي تفتقر لأماكن العبادات.

لكن ما نريد التطرق إليه هو تسليط الضوء على هذه العمارة من الجانب الهوياتي، فمن خلال الوصف الأولي للمسجد **قبل التوسعة**، يبدو أنه بُني بطريقة بسيطة بعيدة نوعا ما عن الأسلوب والطراز الحضاري الإسلامي المعروف، مثل ماهو موجود وشاهد لدى الزيانيين بتلمسان وبمناطق أخرى بالجزائر، حيث تَظْهرُ الجدران القصيرة بغير القوة والمتانة مقارنة بالمساجد العريقة، وكذا الصومعة في شكلها الأملس العادي، إلى جانب المواد الضعيفة المستعملة في بناء المسجد، إضافة إلى خلُّوِ للجانب الجمالي الإسلامي بإعتباره أكبر وأقوى مؤشر للتميز والمقام للعمارة الإسلامية على وجه العموم. كما تم تسجيل العديد من النقائص كالنافورات والباحات الهوائية والصوامع والجدران العالية.

فالمسجد في حالته الأولى **وبالرغم أن تصميمه دال على أنه مسجد** إلا أنه تظهر عليه ملامح التأثر من حيث طريقة البناء والمواد المستعملة...، ربما يعود ذلك إلى عدم وجود إماكانيات آنذاك والظروف الصعبة التي كانت تعانيها الجزائر وهي في بدايات إستقلالها عن المستعمر الفرنسي.

المسجد نفسه (بعد التوسعة)، قيد الإنجاز

المصدر: تصوير الطالب، بتاريخ 2022/04/13، بلدية سيدي خطاب/غليزان (الجزائر)

أما المسجد في مظهره الحالي **(بعد التوسعة)** وهو في طور الإنجاز، هناك تغير جذري وبملامح تلفت الإنتباه. تحقق ذلك بعد أن قرر أهل البلدة توسعته ومن تمويل مواطنيها، ووفق إقتراح الإمام السابق للمسجد **الشيخ جحى أحمد**، حيث تم الشروع في تنفيذ المشروع، إلا أنه توقف بعد أشغال أرضية بسيطة نتيجة نقص في التمويل. ليرى المشروع النور من جديد مع مجيئ الإمام والخطيب الحالي للمسجد **الشيخ سفيان** وتحت إشرافه وتخطيطه، من خلال تحفيز المواطنين والجمعيات الخيرية على تكملته، ليظهر على حلته الحالية ما قبل النهائية (لازال في طور الإنجاز).

المسجد نفسه (بعد التوسعة)

المصدر: تصوير الطالب، بتاريخ 2022/04/13، بلدية سيدي خطاب/غليزان (الجزائر)

الملاحظ أن المسجد بعد توسعته، أخذ بعدا حضاريا وإسلاميا بإمتياز، لاسيما من حيث التصميم والجانب الجمالي، وهذا ما يظهر جليا على **المستوى الخارجي** له. من صومعة جديدة مُنشأة بقاعدتها الضخمة، وأبعادها العمودية الشاهقة وقطرها العريض ومتانتها القوية –زيادة طبعا عن الصومعة الأولى، ليصبح المسجد ذو صومعتين–. وكذا الأعمدة الطويلة في شكلها الأسطواني كركائز تعلوها الأقواس والتي تربطها فيما بينها على مستوى مداخل وواجهات المسجد، وجدرانه الطويلة، وباحته الجميلة التي يتوسطها شكل النجمة الكبيرة. إلى جانب أسطحه التي زودت بقباب في شكلها الهرمي الرائع ذوات اللون الأخضر، المثبت عليها عمود يحمل شكلي الهلال والنجمة.

باحة المسجد في حلته الجديدة

المصدر:
تصوير الطالب، بتاريخ 2022/04/13، بلدية سيدي خطاب/غليزان (الجزائر)

أما على **المستوى الداخلي**، فالجانب الجمالي أعطى للمسجد مكانته الحقيقية، وجعل منه تحفة معمارية راقية، حيث زينت جدرانه وأسقفه بمختلف أنواع الزخرفة الإسلامية، منها الزخرفة الخطية المتمثلة في آيات قرآنية بإستخدام الخط المغربي، إلى جانب الزخرفة الهندسية والنباتية البارزة والمحفورة بأشكال إبداعية. بإستخدام مادة الجبس. وبخصوص أروقة المسجد أستعمل نوعية خاصة من البلاط المتين المستطيل الشكل يتخلله قطع من الزليج في وسط أرضية الرواق ذات الشكل الثماني بداخله النجمة ذات السادسة عشر، وعن جدران الأروقة هي الأخرى تم تلبيسها بالزليج يحتوي على شكل الوحدة النجمية السادسة عشر المتكررة.

جدران، وأسقف داخل المسجد

المصدر: تصوير الطالب، بتاريخ 2022/04/13، بلدية سيدي خطاب/غليزان (الجزائر)

كما هو الحال عن الأبواب، والنوافذ المزينة بالزجاج والخشب، في شكليهما المميز المستطيل العمودي المنتهية في علوها بالأقواس.

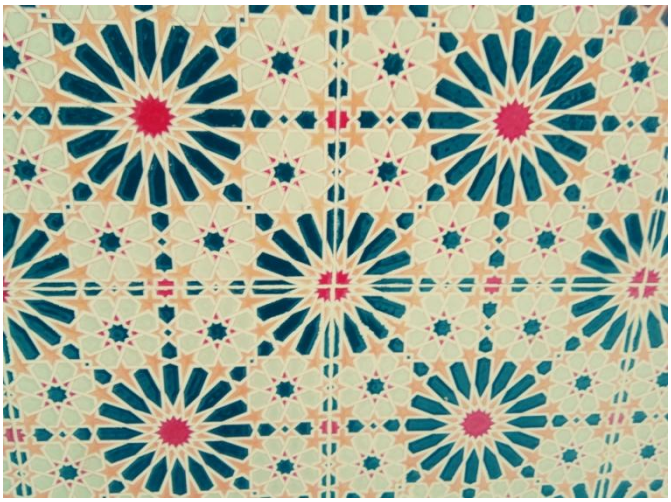
أحد أروقة المسجد

المصدر: تصوير الطالب، بتاريخ 2022/04/13، بلدية سيدي خطاب/غليزان (الجزائر)

كما يمكن التنويه إلى إستخدام شكلين مميزين سواء كان ذلك على المستوى الداخلي أو الخارجي للمسجد بالأسطح، والأسقف، والأروقة والجدران وعلى مستوى الأرضيات، ألا وهما شكلي **الهلال والنجمة**، حيث من غير الممكن أن لا تجد بناية إسلامية ممثلة في أماكن العبادة ولا تحوي هذين الشكلين، لرمزيتهما القويتان، الدالين على الإرتباط بالعقيدة الإسلامية لدى المسلمين بصفة عامة ولدى الجزائريين على وجه الخصوص، حيث ذكرت هاتين الكلمتين –النجمة والهلال– في كثير من الآيات القرآنية الكريمة. ومن جهة أخرى في مؤشر على مكانة المسلمين بالتفوق في العلوم الفلكية، والمواقيت والحساب، وعلوم البحار...، وغيرها، والسبَّاقُون، من خلال توظيف النجم والأهلة في تلك العلوم.

جانب جمالي آخر، والذي تمثل في التركيز كذلك على اللون الأخضر في كثير من المواضع الداخلية والخارجية للمسجد، هو الآخر له رمزيته لدى المسلمين، لذكره في العديد من السور القرآنية، والمعبر عن الجنة، والزرع والنبات، كما يرى فيه المسلمين أنه رمزا للخير والحب والسلام، والتفائل والأمان والبهجة، والإستقرار النفسي.

سطح المسجد في إظهار لشكلي النجمة والهلال



المصدر: تصوير الطالب، بتاريخ 2022/04/13، بلدية سيدي خطاب/غليزان (الجزائر)

بناءا على ذلك، يمكن القول بأن إستحضار هذا النموذج لمسجد **عمر بن الخطاب** ببلدية سيدي خطاب ولاية غليزان (الجزائر)، وتوسعته ليتحول من بناية عادية إلى بناية فنية بمواصفات إسلامية محضى، تصميما وجمالا:

أولا، تم تسجيل العديد من المساجد في مختلف المدن الجزائرية التي بنيت بالطريقة البسيطة العادية، رغم أنها **تعبر بلا شك على أنها مساجد في منظرها العام** ، لكنها لا ترقى إلى التصميم والجمال ذوا الذوق الراقي الإسلامي. وعليه يمكن أن يَحذُو بها حذو مسجد هذه العيينة **(مسجد عمر بن الخطاب)**، من خلال توسعتها وترميمها وتكييفها وتعديلها وفق تصميم وأسلوب جمالي، لتأخذ في الأخير هويتها الأصيلة ذات الطابع الإسلامي.

ثانيا، تنبيه المجتمع بجميع أطيافه من مؤسسات عامة، وخاصة، أفراد مجتمع، فنانين، وكل من لهم علاقة بذلك، بالوقوف صدا منيعا أمام ما أصبح يعرف بالغزو الثقافي، والتعاون الثقافي الخارجي المتبادل المسموم، تحت مظلة العولمة، خاصة عندما يتعلق الأمر في تشييد المساجد، والذي لا شك أن هذا الخطر يضر بالهوية الوطنية، كما يمكن كذلك تطبيق النظرية الهوياتية على مختلف الأبنية المخطط لها مستقبلا، ومراعات الخصوصيات. من خلال تخصيص مختصين ومثقفين وعارفين بالمجال.

مسجد عمر بن الخطاب (بعد التوسعة)

المصدر: تصوير الطالب، بتاريخ 2022/04/19، بلدية سيدي خطاب/غليزان (الجزائر)

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم:

ـ القرآن الكريم، شرف الكتابة الخطاط عثمان طه، رواية ورش، ط 1، مؤسسة دار الشربجي للطباعة والنشر (مؤسسة متخصصة بطباعة القرآن الكريم)، دمشق (سوريا)، 1440هـ/2019م.

ـ الدستور الجزائري:

. الدستور الجزائري (تعديل 2020)، الديباجة، وفق الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية، عدد 82، بتاريخ: 2020/12/30.

ـ المعاجم:

. صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج.1، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط.1، الأردن، 2015.

. صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج 2، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، ط.1، الأردن (عمان)، 2015.

. عثمان سعدي، الأمازيغ "البربر" عرب عاربة وعروبة الشمال الإفريقي عبر التاريخ، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2018.

. عثمان سعدي، معجم الجذور العربية للكلمات الأمازيغية (البربرية)، الناشر: مجمع اللغة العربية الليبي، طباعة: دار الأمة، الجزائر، ط.1، 2007.

. محمد صديق المنشاوي، معجم التعريفات للعلامة علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني (تحقيق ودراسة)، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، 2004.

الموسوعات:

. ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي (تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى)، ط. 1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2001.

ـ المصادر والمراجع العربية:

. إبراهيم الحيدري، أثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار، سوريا، 1984.

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

. إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها لوزارة الثقافة، ط.1، الجزائر، 2005.

. إبراهيم نصحي قاسم، تاريخ الرومان،ج.2، الجهاز المركزي للكتب، القاهرة، 1987.

. أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي (1830–1954)، ج.8، دار الغرب الإسلامي، ط.1، لبنان، 1998.

. أبو القاسم سعد الله، أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، ج1، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

. أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1900–1930، دار الغرب الاسلامي، ط.4، ج.2، بيروت (لبنان)، 1992.

. أحمد بن نعمان، الهوية الحقائق والمغالطات، دار الأمة، الجزائر، 1996.

. أحمد توفيق المدني، حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا 1492–1792، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت.

. أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية(اهداءات 2001 ا.د/ أحمد أبو زيد)، مصر، د.ت.

. أحمد حسين عنان، جدلية العولمة، دار الديوان، ط.1، سوريا، 2006.

. أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج. 5 (1954–1964)، دار الغرب الاسلامي، ط.1، بيروت (لبنان)، 1997.

. إسماعيل علي محمد، الاستشراق بين الحقيقة والتضليل (مدخل علمي لدراسة الاستشراق)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط.6، القاهرة، 2014.

. آسيا شكيرب، وآخرون، لماذا يهاجر الشباب العربي؟ بحوث في إشكاليات الهجرة والمستقبل، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2019، الدوحة (قطر)، 2019.

. أنيسة بوعياد، الفن المنتفض، (الفنانون العالميون والثورة الجزائرية)، المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر بالجزائر، الجزائر، 2008.

. أنيسة بوعياد، الفنانون العالميون والثورة الجزائرية، دليل معرض تظاهرة الجزائر 2007 عاصمة الثقافة العربية، منشورات البرزخ، 2007.

. إيناس حسني، الاستشراق وسحر حضارة الشرق، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، 2012.

. العطار حسين إبراهيم، المتاحف عمارة و فن و إدارة، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004.

. الكندري لطيفة حسن، نحو بناء هوية وطنية للناشئة، ط. 1، المركز الإقليمي الطفولة والأمومة، وزارة التربية، الكويت، 2007.

. بشير زهدي، المتاحف، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988.

. بطرس البستاني، قطر المحيط، مكتبة إبراهيم صادر، بيروت، 1869.

. ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي (تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى)، ط. 1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2001.

. جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، دار القلم، مصر، 1962.

. الحجي سعيد، ديوب إبتسام، علم المتاحف، جامعة دمشق، 2013.

. حسين محمد عبد الهادي، الإكتشاف المبكر لقدرات الذكاءات المتعددة بمرحلة الطفولة المبكرة، ط1، دار الفكر الأردن، 2005.

. حمد حسن جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط.1، عمان، 1998.

. حميد سباع، الفن التشكيلي وعالم المكفوف: تطبيق تقنية براي على الفن التشكيلي، دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع، طبع دار هومة، الجزائر، 2013.

. خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفنون التشكيلية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006.

. درويش مصطفى الفار، سطور عن تاريخ المتاحف، دار الكتب القطرية، قطر، 2005.

. دليل بنت مطلق شافي القحطاني، التربية المتحفية في المتحف الوطني، ط. 1، السعودية، 2010.

. دينا إسماعيل، المتاحف التعليمية الإفتراضية، عالم الكتب، القاهرة (مصر)،2009.

. رفعت موسى محمد، مدخل إلى فن المتاحف، الدار المصرية اللبنانية، ط.1، القاهرة (مصر).

. زكريا شريقي، الفن العربي الإسلامي: الجذور والمؤثرات، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق، 2012.

. زينب شنوف، تشكل الهوية الجماعية عند المقاولين الشباب، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013.

. سامح سعيد عبد العزيز، دور الفن في مواجهة المشكلات والأزمات، د.ن، د.ب، 2020.

. سامية زنادي شيخ، تر: عبلة منور، فن الزرابي في نسيج الزمن، سلسلة تراث الجزائر، أبيك منشورات، الجزائر، 2007.

. سعاد ماهر محمد، الفنون الاسلامية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1986.

. سيد أحمد بخيت علي، تصنيف الفنون العربية والإسلامية: دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط.1، و.م.الأمريكية، 2011.

. شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرّومي البغدادي، معجم البلدان، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، 1977.

. عبد الحق معزوز، المتحف عامل إتصال، حوليات المتحف الوطني للأثار، العدد السادس، الجزائر، 1997.

. عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، مكتبة الشركة الجزائرية (الجزائر)، منشورات دار مكتبة الحياة (بيروت)، ط.2، 1965.

. عبد الرحمن جعفر الكناني، منمنمات محمد راسم الجزائري: روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي (دراسة فنية)، منشورات الإبريز، الجزائر، 2012.

. عبد العزيز بن عثمان التويجري، الهوية والعولمة من منظور التنوع الثقافي، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، إيسيسكو، ط 2، الرباط، المملكة المغربية، 2015.

. عبد العزيز علون، أعلام النقد الفني في التاريخ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط.1، 2011، سوريا.

. عبد العظيم كريمي، مدرسة المتاحف مدخل إلى نظام التعلم الناشط، ترجمة زهراء يكانة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، بيروت، 2007.

. عبد الفتاح روّاس قلعه جي، مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، بيروت، 1991.

. عبد الفتاح مصطفى غنيمة، المتاحف والمعارض والقصور وسائل تعليمية، سلسلة المعرفية الحضارية2، كلية الآداب، جامعة المنوفة، الإسكندرية (مصر)، 1990.

. عبد القادر خليفي، محطات من تاريخ الجزائر المجاهدة: 1830-1962، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

. عبد المالك موساوي، فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان "المساجد والمدارس"، دار السبيل، ط.1، الجزائر، 2011.

. عبود عطية، جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1985.

. عثمان سعدي، الأمازيغ "البربر" عرب عاربة وعروبة الشمال الإفريقي عبر التاريخ، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2018.

. عثمان سعدي، معجم الجذور العربية للكلمات الأمازيغية (البربرية)، الناشر: مجمع اللغة العربية الليبي، طباعة: دار الأمة، الجزائر، ط.1، 2007.

. عزت زكي حامد قادوس، علم الحفائر وفن المتاحف، مطبعة الحضري الإسكندرية، مصر، 2003.

. عزت زكي، حامد القدوس، تاريخ عام الفنون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2001.

. عفيف البهنسي، الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دار الكتاب العربي، ط.1، القاهرة (مصر)، 1997.

. علي سلطاني، تبسة: مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية تبسة، الوكالة الوطنية للآثار والمعالم والنصب التاريخية، وزارة الثقافة، الجزائر، 1994.

. علي محمد محمد الصلابي، كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، وسيرة الأمير عبد القادر، تاريخ الجزائر الى ما قبل الحرب العالمية الأولى، دار المعرفة–بيروت، لبنان، د.ت.

. علية محسن عبود، الشكل والمضمون في النصب الخزفية للفنانين ماهر السامرائي وبيتر فولكس، مجلة الأكاديمي، ع.61، جامعة بغداد، العراق، 2011.

. عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، دار الغرب الإسلامي، ط.1، بيروت، 1997.

. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013.

. عمورة عمور، موجز في تاريخ الجزائر، دار ريحانة للنشر والتوزيع، ط.1، الجزائر، 2002.

. عياد موسى العوامي، علم المتاحف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 1984.

. عياد موسى العوامي، مقدمة في علم المتاحف، المنشأة العامة للنشر، ليبيا، 1983.

. فاروق عبد الله العمر، دول القوة ودول الضعف، المكتبة الأكاديمية، ط.1، القاهرة، مصر، 2005.

. فاطمة هدى نجا، المستشرقون والمرأة المسلمة، دار الإيمان، ط. 1، الإسكندرية (مصر)، 1991.

. كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي (دراسة حضارية –جمالية– مقارنة)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، 2008.

. مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج.1، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، إنتاج: دار الغرب الاسلامي، بيروت (لبنان)، د.ت.

. مبارك محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج. 2، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، إنتاج: دار الغرب الاسلامي، بيروت (لبنان)، د.ت.

. محمد الأمين بلغيث، تاريخ الجزائر المعاصر–دراسات ووثائق– وثائق جديدة وصور نادرة تنشر لأول مرة، البصائر الجديدة للنشر والتوزيع، ط.4، الجزائر، 2013.

. محمد الصغير غانم، التوسع الفينيقي في غربي البحر المتوسط، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.1، لبنان، 1979.

. محمد الصغير غانم، المعالم الحضارية في الشرق الجزائري: فترة فجر التاريخ، دار الهدى، الجزائر.

. محمد الصغير غانم، مواقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

. محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

. محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية: 1830-1954، منشورات وزارة المجاهدين، ط.3، الجزائر، 2000.

. محمد الهادي جارش، التاريخ المغاربي القديم السياسي والحضاري منذ فجر التاريخ إلى فجر الإسلام، المؤسسة الجزائرية للطباعة (وحدة بن بو العيد)، الجزائر، 1992.

. محمد الهادي لعروق، أطلس الجزائر والعالم، ط.2، دار الهدى، الجزائر، 2009.

. محمد حسن جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط.1، عمان، 1998.

. محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، دار الأوراس، الجزائر، 2007.

. محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، دار الأوراس، الجزائر، 2007.

. محمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير، ج 1، مؤسسة تاوالت الثقافية، الو.م. الأمريكية، (كاليفورنيا)، 2010.

. محمد فتح الله الزيادي، الإستشراق أهدافه ووسائله، دار قتيبة، ط2، دمشق، 2002.

. محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط. 1، لبنان، 1996.

. مريم مقراني لندة، رؤساء مصالح الحفظ، التنشيط، والترجمة (للمتحف العمومي تبسة)، متحف تبسة حضارة وتحف، وزارة الثقافة -متحف تبسة-، الإصدار الثاني، الجزائر، د.ت.

. مكداشي غازي، وحدة الفنون الإسلامية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت (لبنان)، 1995.

. ممدوح الشيخ، الاستشراق الجنسي والحرب على النقاب، دار إبن رشد، ط.2، القاهرة (مصر)، 2015.

. مولود عويمر، مقاربات في الإستشراق والإستغراب، جسور للنشر والتوزيع، ط. 1، الجزائر، 2013، ص.13-15.

. نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، ط. 8، القاهرة (مصر)، 2010.

. وفاء الصديق، تراثنا بين الماضي والحاضر والمستقبل: التربية المتحفية لماذا؟، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 2003.

. يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، الجزء الأول: الجزائر القديمة والوسيطة، ط.2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.

. يمينة درياس، السكة الجزائرية في العهد العثماني، مكتبة الجامعة الأردنية، ط. 1، الأردن، 1989.

ـ المصادر والمراجع الأجنبية:

- Ali EL HADJ TAHAR, La Peinture Algérienne ABSTRACTION & AVANT-GARDE, Editions ALPHA, Algerie, 2015.
- Apollinaire, Dorothea Eimert, Anatoli Podoksik, Cubism, PARKSTONE International,2005.
- Ashley Bassie, Expressionism, Parkston International, USA, 2014.
- Burckhardt Titus, L'art de l'islam, langage et signification, Sindbad, Paris, 1985.
- Christian Courtois, Les Vandales et l'Afrique, Arts et métiers graphiques, Paris, 1955.
- Delphi Classics (Masters of Art), Delecroix, Delphi Classics, Version 1, United Kingdom, 2016.
- François Decret et Fantar M'hamed, l'Afrique du Nord dans l'Antiquité Histoire et Civilisation des origines au Vème siècle, Payot. Paris 1977.
- Gautier Emile Félix, le passé de l'Afrique du nord, siècle obscures,Payot, Paris, 1952.
- Georges Riat, Gustave Courbet, Parkstone International, New York, USA, 2015.

- Guillaume Apollinaire, Dorothea Eimert, Anatoli Podoksik, Cubism, PARKSTONE International.
- ICOMOS,(Conseil International des Monuments et des Sites),Chartes internationales sur la conservation et la restauration, UNESCO, Paris,1996.
- Jean. Cassou, Panorama des arts plastiques contemporains, editions Gallimard, 1960.
- John Elderfield, Matisse (in the collection of the museum of modern Art), museum of modern Art, New York 1978.
- Mansour Abrous, Algérie: Arts Plastique Dictionnaire biographique (1900-2010), L'Harmattan, France (Paris), 2001.
- Martin Kemp, Leonardo Da Vinci : The Marvellous Works of Nature Man, University Press Oxford, New York, 2006.
- MOHAMED KHADDA, Element pour un art nouveau,suivi de feuillets épars liés et indits, édition barzakh, Alger, 2015.
- Nathalia, Brodskaia, Impressionsm, Parkstone International, 2010.
- Sophie Archambaut, Chronique de la Préhistoire, L'Histoire L'Humanité au Quotidien, CNRS Edition, 2009.
- SOTIRAKOS MANOUSSOU, Le musée école du regard, le cas du musée, archéologique d'Athènes, Université de Strasbourg 2, 1996, p.66.
- Stolow Nathan, Procedures and conservation standards for museum collection in transit and Exhibition, Unesco Press, paris, 1984.
- Tim Mc Neese, THE GREAT HISPANIC HERITAGE: Pablo Picasso, Chelsea House Publishers-An imprint of infobase Publishing, New York, 2006.
- Valeria Minucciani, religion and museums, Published by Umberto Allemandi & C. Via Mancini 8,Torino, Italy, 2013.

ـ المصادر المترجمة:

. بن يوسف بن خدة، نهاية حرب التحرير في الجزائر: إتفاقيات إيفيان، تر: لحسن زغدار، محل العين جبائلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

. كوزن بيتر، البحث عن الهوية: الهوية وتشتتها في حياة إيركسون، ت ر. سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، ط 1، الإمارات العربية، 2010.

الدوريات:

ـ أسماء ابلالي، التحرشات الإسبانية على سواحل الجزائر خلال القرن 10هـ/16م: قراءة في الدوافع والنتائج، مجلة روافد للبحوث والدراسات، جامعة غرداية (الجزائر)، ع.2، 2017.

ـ العود محمد الصالح، ألواح ألبارتيني ودلالاتها الاقتصادية خلال القرن الخامس الميلادي، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، م. 4، ع.8، مركز الحكمة للبحوث والدراسات بالجزائر، الجزائر، 2016.

ـ بركان بن يحي، الاستشراق الفرنسي ونشاطاته في الجزائر: الجانب الاجتماعي أنموذج، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، م.4، ع.3، جامعة الوادي، الجزائر، 2016.

ـ بلحاج معروف، فن التصوير الإسلامي والمصورون في العصر الوسيط، مجلة الناصرية للدراسات الإجتماعية والتاريخية، م.4، ع.1، جامعة معسكر، 2013.

ـ بلقاسم رحماني، الكتابة التاريخية بين النص القرآني والأدلة الأثرية –سورة سبأ أنموذجا–، مجلة عصور، م. 6، ع. 1، مختبر البحث التاريخي، –مصادر وتراجم–، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإسلامية، جامعة وهران1، 2007، ص.255.

ـ بن مخلوف سليمة، التجريد في الفن الاسلامي، مجلة جماليات، جامعة عبد الحميد بن باديس، م.4،ع.1، الجزائر، 2017.

ـ بويلان باتريك، المجلس الدولى للمتاحف، تر . محمد البهنسي، مجلة المتحف الدولي 191، مطبوعات اليونسكو، ع.3، 1999.

ـ حباش فاطمة، إسهامات المرأة الجزائرية في النظال الوطني إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية في شمال إفريقيا، جامعة ابن خلدون تيارت(الجزائر)، م.2، ع.1، الجزائر، 2019.

ـ حفيظة لعياضي، المكنون الحضاري للتاسيلي نزجر، مجلة منبر التراث الأثري، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، م.3، ع.4، الجزائر، 2015.

ـ حفيظة لعياضي، مقاومة الأوراس للإحتلال البيزنطي، مجلة البحوث التاريخية، م. 01، ع.01، جامعة محمد بوضياف المسيلة، قسم التاريخ، كلية ع. الإنسانية والإجتماعية، الجزائر، 2017.

ـ حلا الصابوني، علي السرميني، ملخص الفن الاسلامي في المشرق العربي منذ نشأته حتى القرن العاشر الميلادي في نماذج من الفنون الجدارية (فسيفساء وتصوير جداري)، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، م.25، ع. 2، سوريا، 2009.

ـ حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، م. 18، ع. 18، مصر، 2017.

ـ خير الدين شترة، نشاط النخبة الوطنية الجزائرية في المهجر خلال الفترة (1939-1962م)، مجلة عصور جديدة، م. 4، ع.15، مختبر تاريخ، جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر، 2014.

ـ دلال حلايمية، الوشم ولغة الجسد دراسة سيكوسيميائية –المرأة الشاوية نموذجا–، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، م. 6، ع. 1، مخبر الشعرية الجزائري، جامعة المسيلة، الجزائر، 2021.

ـ دليل زكية، رمزية المواضيع الفسيفسائية في المدن الجزائرية القديمة، مجلة عصور، م.16، ع.01، مخبر البحث التاريخي –مصادر وتراجم–، كلية ع. الإنسانية و ع. الإسلامية، جامعة وهران1 ، الجزائر،2017.

ـ رحاب مختار، المواقع الأثرية، والمعالم التاريخية في الجزائر، ودورها في عملية التنمية: رؤية استشرافية من منظور سوسيو اقتصادي، مجلة المعيار، م. 6، ع.1، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر،2015.

ـ رضا جمعي، إشكالية المصطلح والمنهج في تدريس الفنون، مجلة: جماليات، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، ع.01، الجزائر، 2019.

ـ زيان محمد، المتحف وتنمية التذوق الفني لدى تلاميذ مدارس الطور الابتدائي: دراسة اثنوجرافية متحف أحمد زبانة أنموذجا، مجلة الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية، م.10، ع.1، جامعة حسيبة بن بوعلي شلف (الجزائر)، 2018.

ـ سامعي اسماعيل، تحقيب التاريخ بين العالمية والعولمة، مجلة جامعة الأمير ع.القادر للعلوم الاسلامية، ع.1، م.17، (الجزائر)، فيفري 2002.

ـ سعادي محمد ياسين، الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية لدى جماعة أوشام (دراسة أنثروبولوجية فنية)، مجلة أنثروبولوجية الأديان، م. 17، ع. 01، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، مخبر أنثروبولوجية الأديان ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية، الجزائر، 2021.

ـ سقوان نجلاء، الامتزاج الاجتماعي بين القرطاجيين والنوميديين من القرن الثالث إلى 146 ق.م، مجلة الحقيقة، جامعة أحمد دراية أدرار، م.16، ع.43، الجزائر، 2017.

ـ سمير براهم، اقتراض اللهجات الجزائرية من اللغات اللاتينية والفينيقية بين الاستمرارية والاندثار (اللهجات الأمازيغية أنموذجا)، مجلة المداد، م. 8، ع. 10، جامعة زيان عشور الجلفة، الجزائر، 2020.

ـ شاكر عالم شوق، الإستشراق أخطر تحد للإسلام، مجلة دراسات، الجامعة الإسلامية العالمية،شيتاغونغ، بنغلادش، م.3، ديسمبر 2006.

ـ صبرينة حديدان، حقيقة العولمة بين عولمة الثقافة ونشر ثقافة الاستهلاك، مجلة التواصل في العلوم الإنسانية والإجتماعية، م. 24، ع. 01، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، 2019.

ـ صفية مناد، الشارف لطروش، إشكالية التصوير الاسلامي بين الإباحة والتحريم، مجلة الحضارة الإسلامية، م.20، ع.1، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2019.

ـ عبد الصدوق إبراهيم، الفكر الثوري في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، م. 4، ع.1، مختبر الجماليات البصرية في الممارسة الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2017.

ـ عبد القادر سلامي، دور المصطلح في التأصيل العلمي (دراسة موازنة لبعض ما أقره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مجلة قراءات، م.2، ع.2، جامعة معسكر، ديسمبر 2011.

ـ عبد القادر فكاير، علاقات الجزائر مع البرتغال خلال الفترة العثمانية، مجلة دراسات في العلوم الانسانية والاجتماعية، م.11، ع.2، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2011.

ـ عبيدة صبطي، عادل قايد، الصورة الفنية ودورها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري (قراءة سيميولوجية لصورة الفنان دينيه)، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، م.9، ع.29، جوان 2017، الجزائر.

ـ عمارة كحلي، فلسفة البيانات الثقافية الفنية (بيان جماعة أوشام أنموذجا)، مجلة الحوار الثقافي، م.4، ع.2، مختبر حوار الحضارات والتنوع الثقافي وفلسفة السلام، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2015.

ـ غادة مجدي محمد شافعي، الرمز الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، م.21، ع.2، كلية التربية الفنية، جلمعة حلوان، مصر، 2021.

ـ فهد السماري، الفن الاسلامي، الطالب المسلم، جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية – عمادة شؤون الطلاب–، ع.3، المملكة العربية السعودية، 1980.

ـ قبوب لخضر سليم، سي الطيب رشيدة، حليلي بن شرقي، دور المتاحف المتخصصة في حفظ وعرض المقتنيات الأثرية –متحف العملة بتونس أنموذجا–، مجلة البحوث والدراسات، م.15، ع.02، جامعة الوادي، (الجزائر)، 2018.

ـ قتال مريم دنيا صليحة، الأنصاب الرومانية بالجزائر ارث حضاري وتراث ثقافي، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، م. 6، ع. 3، مركز الحكمة للبحوث والدراسات الجزائر، (الجزائر)، 2018.

ـ قجال نادية، أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، م.2، ع.2، جامعة عبد الحميد بن باديس–مستغانم– (الجزائر)، 2015.

ـ قدور نورة، مقومات الهوية والشخصية الجزائرية عند إبن باديس، مقال صادر عن كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران2 محمد بن أحمد، الجزائر، 2018.

ـ قرزيز معمر، حركة أوشام: الثورة الفنية المجهضة، مجلة جماليات، م. 7، ع.1، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2020.

ـ قنون حياة، التواجد الإسباني في الغرب الجزائري خلال الفترتين العثمانية والفرنسية، مجلة الحوار المتوسطي، م.4، ع.1، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 2013.

ـ كريم ولد النبية، مسألة تحقيب التاريخ عند المؤرخ سعد الله، المجلة المغاربية للدراسات التاريخية والاجتماعية، جامعة سيدي بلعباس، ع.02، م.07، (الجزائر)، ديسمبر 2016.

ـ محمد العناسوة، المسكوكات مصادر وثائقية للمعلومات في التاريخ الاسلامي "دراسة تحليلية للعملات الأندلسية والفاطمية والمرابطية والموحدية في المغرب العربي"، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والإجتماعية، م.43، ع.1، الجامعة الأردنية، الأردن، 2016.

ـ محمد خالدي، اللغة الإيحائية من خلال التحف الفنية الجزائرية، مجلة الأثر، م. 9، ع.9، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2010.

ـ محمد خالدي، المستشرقين وأثرهم الفكري والفني في الجزائر، مجلة الأثر، م. 11 ، ع.13 ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2012.

ـ محمد رشدي جراية، ملامح الحياة الإجتماعية خلال عصور ما قبل التاريخ، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الشهيد حمة لخضر–الوادي– ، ع. 1، م. 5، (الجزائر)، 2017.

ـ محمد سويلم، محمد سعد بوحادة، الحماية القانونية لموروث الثقافي المادي وأثرها في ترقية الاستثمار السياحي بالجزائر، مجلة الاجتهاد للدراسات القانونية والإقتصادية، م.07، ع.05، كلية الحقوق والعلوم الإنسانية، جامعة تمنراست، 2018.

ـ محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية "واقع وآفاق"، مجلة التواصل، م.6، ع.1، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، جوان 2000.

ـ مزارة زهيرة، ميلود عامر حاج، السياسة الأمنية الفرنسية تجاه منطقة الساحل الإفريقي: بين القطيعة والإستمرارية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، م. 9، ع.2، جامعة حسيبة بن بوعلي شلف، الجزائر، 2017.

ـ نجوى علي عبود، عبد المولى علي البهليل، إيناس سالم الناطوح، ملامح الفن التجريدي في الفن الإسلامي، مجلة كلية الفنون والإعلام، جامعة مصراتة، ع.3، ليبيا، 2016.

مؤتمرات دولية وطنية:

ـ إبراهيم مردوخ، واقع الفن التشكيلي في الجزائر، المؤتمر الأول للأتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب الموسوم بـ: "الفن التشكيلي العربي في واقعه الراهن"، ببغداد (العراق)، من 20 إلى 24 أفريل 1973.

ـ السامرائي ماجد صالح، مدارس الفن التشكيلي العربي، مؤتمر دولي: الثقافة الغربية في القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، 2018.

الدوريات الأجنبية:

_ Bulletin du Conseil international des musées,Nouvelles de l’icom, ,vol.42, N.4, 1989.

_ François Pouillon, La peinture monumentale en Algerie: un art pédagogique, Revue: Cahiers d’etudes africaines, V.36, N°.141-142, France, 1996.

_ François Pouillon, La peinture monumentale en Algerie : un art pédagogique, Revue : Cahiers d'etudes africaines, V.36, N°.141-142, France, 1996.
_ H. Lhote, G. Camps et G. Souville, Art rupestre, journals openedition (Encyclopédie berbère), V.6, France, 1989.
_ Hesham M. M. Hussein, Essam M. Mousa Mohamed, The effect of modern techniques on developing museums in Egypt, Journal of Engineering Sciences, Assiut University, Faculty of Engineering, Vol.41, N°.2, Egypt, March, 2013.
_ Marine Schütz, Les musées européens, des espaces de circulation pour la décoloniale?, revue Marges (revue d'art contemporain), N°.32, Presses universitaires de Vincennes (Paris), France, 2021.

_ Sid Lakhdar Boumédiene, Mémoires d'Oran… Les majestés de la place d'armes, journal le quotidien-d'Oran, N° 6233 (Oran), Algerie, publier le: 23/05/2015,.
_ Yacine Tassadit, Aux origines des cultures du peuple: entretien avec kateb Yacine, revue Awal, cahiers d'Etudes Berbères, N° 9, France, 1992.

الرسائل والأطروحات:

ـ إمخلاف أمال، عمر راسم: حياته ونشاطه (1884–1959)، رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، تخصص أعلام الحركة الوطنية والثورة الجزائرية، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، قسم التاريخ وعلم الأثار، جامعة وهران، إشراف: د. بن نعمية عبد المجيد، الجزائر، 2010/2009.

ـ حاج كولة غانية، المتاحف الجزائرية بين الوظائف الثقافية والاجتماعية في عصر ما بعد الحداثة –دراسة ميدانية لعينة من المتاحف بالجزائر العاصمة–، أطروحة دكتوراه علوم في علم الاجتماع، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة أبو القاسم سعد الله –الجزائر2، الجزائر، 2016/2015.

ـ خليف هوارية، تمثلات الهوية والآخر في الرواية الجزائرية (مالك حداد) نموذجا، أطروحة دكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد، إشراف: أ. خلف الله بن علي، قسم اللغة العربية

وآدابها، كلية الأداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، السنة الجامعية: 2018/2017.

ـ صالح بن قربة، المسكوكات المغربية من الفتح الاسلامي إلى سقوط دولة بني حمّاد، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، معهد العلوم الإجتماعية، دائرة الدراسات التاريخية والآثار، الجزائر، 1983/1982.

ـ فاضل لخضر، تبسة في العصور القديمة، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، كلية علوم إنسانية وعلوم إسلامية، قسم التاريخ وعلم الأثار، الجزائر، 2018/2017.

ـ لعمى عبد الرحيم، الدور التثقيفي للمتاحف الجزائرية: دراسة نموذجية للمتاحف الوطنية، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، قسم التاريخ وعلم الأثار، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، 2014/2013.

ـ مالكي زوهير، الإسهام في إقتراح مشروع لمكتبات المتاحف الوطنية، رسالة دكتوراه، كلية علوم إنسانية وإسلامية، قسم علم المكتبات، جامعة وهران1 (الجزائر)، 2018/2017.

ـ محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1962-1830، أطروحة دكتوراه، فنون شعبية، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2010/2009.

ـ مقدس حفيظة، الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال أعمال الفنان التشكيلي مقدس نورالدين، أطروحة دكتوراه تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، (الجزائر)، 2018/2017.

ـ هبة رضوان يوسف الحق، التصميم الداخلي للمتاحف العلمية، رسالة ماجستر، كلية الفنون الجميلة، قسم الديكور، جامعة الإسكندرية، مصر، 1997.

ـ هدى علي علوان، فاطمة عبد الرحمن بدوي، بحث بعنوان: فلسفة وأهداف مفهوم التربية المتحفية ودورها في إعداد المربي المتحفي لإثراء مجال التثقيف، كلية التربية الفنية، قسم علوم التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، 2008.

الأطروحات الأجنبية:

- Camille Penet-Merahi, L'écriture dans la pratique des artistes Algérienne de 1962 à nous jours, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université Clermont Auvergne, Ecole doctorale lettre, Science Humaines et Sociales Centre d'Histoire, Espace et culture, France, 2019.
- JULIEN BORDIER, le musee national entre principe republicain et question democratique, thèse de doctorat en sociologie, Université paris X- Ouest Nanterre la defense, economie organisation societe, dirigée par: Patrick Cingolani, France, 2012.

الجرائد:

ـ القيصرة الروسية كاثرين أليكسيفنا الثانية، عن متحف أرميتاج، جريدة الوسط، عدد: 1980، أطلع بتاريخ:2008/02/06.

ـ حمزة لموشي، المتاحف وواقعها بالجزائر، مقال بجريدة الشعب الجزائرية، ع. 16111، بتاريخ: 2013/05/22.

ـ وسيلة محمود الحلبي، المتاحف وسيلة تعليمية وتثقيفية وعلمية بادروا بزيارتها، جريدة الجزيرة للملكة العربية السعودية، عدد 13919، تاريخ:2010/11/07.

ـ حسن الطرموشي، المتاحف جسر الثقافة، جريدة الوطن العمانية، بتاريخ: 2003/05/18.

مقابلات وزيارات ميدانية:

ـ مقابلة أجراها الطالب مع السيدة مريم مقراني لندة (مدير المتحف العمومي الوطني تبسة/ محافظ رئيسي في التراث الثقافي)، حول المتحف، وتعاقب الحضارات عن الجزائر/ تبسة، بمقر العمل متحف تبسة (الجزائر)، بتاريخ: 2020/11/08.

ـ من خلال الزيارة الميدانية التي قام بها الطالب لولاية تبسة بالمتحف الوطني العمومي لتبسة بتاريخ: 2020/11/08 تم الوقوف على تسجيل وتصوير أثار وكثير من

المخلفات البيزنطية الحقيقية المذكورة، والتي أمدت بدورها تصورا تقريبيا لحياة البيزنطيين أثناء تواجدهم بالمدينة. ما يثمن مكوث وإحتلال الدولة البيزنطية لأجزاء من شمال إفريقيا، بما فيها نوميديا (الجزائر)، لفترة زمنية معينة.

- زيارة ميدانية (من طرف الطالب) للمتحف العمومي الوطني بشرشال، معلقات تنظيمية للنشاطات المتحفية، تبازة، شرشال (الجزائر)، بتاريخ: 2019/04/06.

- زيارة الطالب لعين المكان بمدينة القلعة (ولاية غليزان)، الحي العتيق، في تصريح من طرف الأستاذ والمؤرخ: بوعلام بومعزة (أحد ساكنة مدينة القلعة)، بتاريخ: 2020/11/18.

بث تلفزيوني:

- جمال بوطبة، روبورتاج متلفز بعنوان: "قصتي مع الوشم"، قناة شروق نيوز الجزائرية، تاريخ البث: 2020/08/12، على الساعة 23:00 سا، بالجزائر.

المواقع الإلكترونية:

- https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2006/10/16/59692.html
https://www.rawafidpost.com/archives/14334
- http://www.m-culture.org.dz
- http://www.algerie-monde.com/photos/oran/fort-santa-cruz/
- http://www.unesco.org/new/ar/cairo/culture/tangible-cultural-heritage
- https://zaghlolforall.yoo7.com/t3184-topic
- http://www.artnet.com/artists/pierre-puvis-de-chavannes/?type=paintings
- https://fr.scribd.com/doc/39676613/تعريفات-المتاحف
- https://www.pinterest.es/pin/616430267721832979/
- http ://www.oran-memoire.fr/lions.html
- https://www.ziani.eu/ar/galerie
- https://www.djazairess.com/alahrar/1419
- https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=1046
_https://www.google.com/amp/s/www.alaraby.co.uk/%25D8%25B1%25D8%25AD%25D9%258A%25D9%2584-%25D8%25B4%25D9%2583%25D8%25B1%25D9%258A-

%25D9%2585%25D8%25B3%25D9%2584%25D9%258A-
%25D8%25B1%25D9%2585%25D9%2588%25D8%25B2-
%25D8%25A3%25D9%2585%25D8%25A7%25D8%25B2%25D9%258A%25
D8%25BA%25D9%258A%25D8%25A9-
%25D9%2588%25D8%25AD%25D8%25B1%25D9%2581-
%25D8%25B9%25D8%25B1%25D8%25A8%25D9%258A%3famp

_https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2018/10/10/%D8%AA%D9%85
%D8%AB%D8%A7%D9%84-
%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%A9-
%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B
1-%D9%8A%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D8%B6

-http://www.artnet.fr/artistes/azouaoui-mammeri/?type=%C5%93uvres-sur-
papier
http://www.artnet.fr/artistes/azouaoui-mammeri/r%C3%A9sultats-de-ventes/2
http ://www.algermiliana.com/blog/le-coin-de-djillali-deghrar/la-fontaine-d-ain-
el-fouara.html
-https://magazine.jouhina.com/archive_article.php?id=925
_http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture_view.aspx?fid=11&depid=1
&lcid=32486
- https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2006/10/16/59692.html
- https://www.google.com/amp/s/www.alroeya.com/ampArticle/259766
- https://www.oudnad.net/spip.php?article509
_https://arabi21.com/story/724692/%D8%B3%D8%A7%D9%86%D8%AA%D
8%A7-%D9%83%D8%B1%D9%88%D8%B2-
%D9%82%D9%84%D8%B9%D8%A9-
%D8%AA%D8%AD%D9%83%D9%8A-
%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-
%D9%85%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A9-
%D9%88%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86-
%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8
A%D8%A9

https://hyatok.com/%D8%A8%D8%AD%D8%AB%D8%AD%D9%88%D9
%84_%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B3_%D8%A7%
D9%84%D8%AA%D9%82%D9%84%D9%8A%D8%AF%D9%8A_%D8%A7

%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A#.D8.A7.D9.84.D8.AC.D8.B2.D8.A7.D8.A6.D8.B1
-https://www.djazairess.com/elmassa/32682
- https://www.djazairess.com/echchaab/40942
- https://www.elwatan.com/edition/culture/eugene-delacroix-un-orientaliste-singulier-10-05-2018#main-content-section
- http://www.algermiliana.com/blog/le-coin-de-djillali-deghrar/la-fontaine-d-ain-el-fouara.html

الفهرس

الفهرس

الإهداء

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ

مدخل 16

الفصل الأول: تاريخ الجزائر الثقافي

1. الجزائر ما قبل التاريخ 30

1.1 تسمية الجزائر، وأصولها الأمازيغية، وموقعها الجغرافي 30

1.1.1 التسمية: (المغرب الأوسط –الجزائر–) 30

2.1.1 الجزائر الأمازيغية والبربر 31

3.1.1 الموقع الجغرافي للجزائر 33

2.1 الجزائر منذ العصور القديمة 34

2. الجزائر فجر التاريخ 37

1.2 الجزائر والحضارة الفينيقية القرطاجية 37

1.1.2 الدولة القرطاجية 38

2.2 الجزائر والحضارة الرومانية 40

3.2 التواجد الوندالي والبزنطي بالجزائر 45

1.3.2 الوندال بالجزائر 45

2.3.2 البيزنط بالجزائر 48

3. الجزائر بعد الفتح الإسلامي 53

1.3 الجزائر والحضارة الإسلامية 53

2.3 الغزو الإسباني للجزائر والتحرش البرتغالي 61

1.2.3 الغزو الإسباني 61

1.1.2.3 الأثار الإسبانية بالجزائر 64

2-2-3 التحرش البرتغالي بالجزائر 65
3-2-3 الإحتلال الفرنسي للجزائر 67
خلاصة الفصل..... 72

الفصل الثاني: الفن التشكيلي الجزائري

1. بدايات الفن التشكيلي الجزائري وتطوره 74
1-1 بدايات الفن التشكيلي الجزائري 74
1-1-1 المصدر الأصلي المحلي..... 76
1-1-1-1 الفن التاسيلي..... 76
2-1-1-1 الفن الأمازيغي..... 77
2-1-1 المصدر الخارجي..... 79
1-2-1-1 فن حضارات الفينيق، الرومان، الوندال والبزنط..... 79
2-2-1-1 الفن الإسلامي..... 81
3-2-1-1 الفن الغربي (غداة الإحتلال الفرنسي)..... 81
1-3-2-1-1 مدارس الفن التشكيلي الغربي..... 85
2. الفن العربي الإسلامي..... 99
1-2 الفن التشكيلي العربي..... 99
2-2 الفن الاسلامي..... 101
1-2-2 نشأة الفن الاسلامي..... 102
2-2-2 موقف الإسلام من التصوير 104
3-2-2 خصائص التصوير الاسلامي..... 107
4-2-2 مدارس التصوير الاسلامي..... 110
1-4-2-2 المدرسة العربية..... 111
2-4-2-2 المدرسة الإيرانية..... 112
3-4-2-2 المدرسة الهندية..... 113
4-4-2-2 المدرسة العثمانية..... 114
5-2-2 التجريد في الفن الإسلامي..... 115

6.2.2 الخطاب الرمزي التجريدي في الفن الإسلامي 116
خلاصة الفصل..... 117

الفصل الثالث: دور المتحف في الحفاظ على التراث والهوية

1. المتاحف وتطورها عبر الأزمنة..... 119
1.1 تعريف المتحف..... 119
1.1.1 التعريف اللغوي..... 120
2.1.1 التعريف الإصطلاحي..... 120
2.1 نشأة المتاحف وتطورها..... 121
1.2.1 المتحف خلال العهد الفرعوني..... 122
2.2.1 المتحف عند الإغريق..... 123
3.2.1 المتحف عند الرومان..... 123
4.2.1 المتحف عند العرب المسلمين..... 124
5.2.1 المتحف خلال عصر النهضة..... 126
6.2.1 المتاحف في العالم العربي الحديث..... 127
3.1 المتحف الإلكتروني..... 128
1.3.1 مفهوم المتحف الإلكتروني..... 129
2.3.1 مميزات المتحف الإفتراضي (الإلكتروني)..... 130
3.3.1 ضرورة المتحف الإفتراضي..... 130
2. أهمية ووظيفة المتحف..... 132
1.2 أهمية المتحف..... 132
2.2 وظائف المتحف ودوره في الحفاظ على التراث والهوية..... 134
1.2.2 وظائف المتحف..... 135
2.2.2 دور المتحف في الحفاظ على التراث..... 135
3.2 أنواع المتاحف وتصنيفاتها..... 137
1.3.2 المتاحف من حيث المقتنيات..... 138
1.1.3.2 المتاحف الفنية..... 138
2.1.3.2 المتاحف التاريخية..... 138

3.1.3.2 المتاحف العلمية 139
2.3.2 المتاحف من حيث الفضاء 139
1.2.3.2 المتحف المبنى 139
2.2.3.2 المتحف الهواء الطلق 139
3.2.3.2 المتحف الإفتراضي 139
4.2.3.2 المتاحف العمومية 140
5.2.3.2 المتاحف الخاصة 140
3.3.2 متاحف الأطفال 140
4.2 المتاحف الوطنية الجزائرية 140
3. المتحف والجمهور 142
1.3 المتحف والتوعية الثقافية للمجتمع 142
1.1.3 واقع الثقافة المتحفية لدى الجزائريين 144
2.1.3 حقيقة زيارة المتاحف بالجزائر 145
2.3 التربية المتحفية 146
1.2.3 هل يعتبر المتحف وسيلة من بين وسائل التربية؟ 149
2.2.3 تطور وسائل و طرق التربية والتعليم 149
3.2.3 لماذا التعلم عن طريق المتحف؟ 151
3.3 النشاطات المتحفية التعليمية والثقافية 152
1.3.3 الحقيبة المتحفية 152
2.3.3 عوائق تطبيق الأنشطة المتحفية 154
خلاصة الفصل 154

الفصل الرابع: جهود الفنانين التشكيليين الجزائريين في صون الهوية الجزائرية

1. الهوية الجزائرية 157
1.1 خصوصيات الهوية الجزائرية 157
2.1 تطور الهوية الجزائرية 159

3.1 مكونات الهوية الجزائرية 160
2. توظيف الفن التشكيلي في صون الهوية الجزائرية 167
1.2 الفكر الهوياتي عند الفنان الجزائري 167
2ـ2 الأساليب الفنية في إثبات وإدامة الهوية الجزائرية 170
1ـ2ـ2 المرحلة الأولى– مرحلة الإثبات والوجود– 170
1ـ1ـ2ـ2 وَجْه الفن الإستشراقي في تماشيه مع التوجه الإستعماري الفرنسي 185
1ـ1ـ1ـ2ـ2 الفن الإستشراقي الفرنسي الإستعماري الممنهج 186
2ـ1ـ1ـ2ـ2 الفن الاستشراقي الفرنسي الإستعماري المفخخ 196
3ـ1ـ1ـ2ـ2 الفن الاستشراقي المعتدل 198
2ـ2ـ2 المرحلة الثانية– مرحلة المقاومة– 200
1ـ2ـ2ـ2 الفنان الجزائري بين نظريتي الفن للفن والفن لغاية 204
2ـ2ـ2ـ2 صدى القضية الجزائرية فنيا على الصعيد العالمي 207
3ـ2ـ2ـ2 فنانو الجزائر بالمهجر والروح النضالية 214
4ـ2ـ2ـ2 الفنان الجزائري بين التغريب والتأصيل 215
3ـ2ـ2 المرحلة الثالثة– مرحلة حمل المشعل والإستمرارية– 216
1ـ3ـ2ـ2 جماعة أوشام 222
2ـ3ـ2ـ2 إحتواء الفن التشكيلي للهوية الجزائرية في فضاء العولمة 231
3ـ3ـ2ـ2 مرافقة فنانو الخبرة والتجربة لفناني جيل الإستقلال 233
1ـ3ـ3ـ2ـ2 جهود فنانو جيل الاستقلال في مواجهة العولمة 233
2ـ3ـ3ـ2ـ2 أعمال الفنان التشكيلي والحروفي نور الدين أوبوزيد 236
3ـ3ـ3ـ2ـ2 المنجزات الفنية التشكيلية للفنان العالمي حسين زياني 238
4ـ3ـ2ـ2 إحياء الفنون المعمارية الأثارية وترميمها، شكل من أشكال التصدي للعولمة 242
3. تحليل لوحة "رقصة التوارق" للفنان والحروفي كور نور الدين 245
1.3 وصف المنجز الفني 246
2.3 التحليـل 248
3.3 التفسير 251
4.3 الحكــم 252
خلاصة الفصل 254
الخاتمة 256

الملحق (حوار مع الفنان كمال نور الدين. لوحات وتحف فنية) 262
قائمة المصادر والمراجع 302
الفهرس 325

الملخص:

تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على مساهمة الفن التشكيلي في الحفاظ على الهوية الجزائرية من خلال إظهارها والتعريف بها في مختلف الأعمال الفنية التشكيلية للفنانين الجزائريين، وبعض الفنانين الأجانب، عرب كانوا أو مستشرقين. إذ ركزت الدراسة على إعتبار أن العمل الفني التشكيلي في رسمه أو تمثيله لحضارة وتاريخ وعادات وتقاليد ودين ولغة، هو بمثابة موروث ثقافي مادي، جسد وعرف بالهوية الوطنية، وحافظ عليها في آن واحد، ومن خلاله قاوم الفنان التشكيلي الجزائري المستدمر الفرنسي في الوقت الذي حاول فيه وبشتى الطرائق طمس الهوية الجزائرية. كما حمل الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر المشعل من أسلافه للحفاظ على هويته وإثباتها، تماشيا والتطورات الحاصلة، نتيجة الغزو الفكري بمفهوم العولمة. ويسعى الباحث من خلال هذه الدراسة إلى جمع ورصد الأعمال الفنية، وتحليل رموزها ودلالاتها التي إستخدمها الفنان التشكيلي في معالجة الهوية الوطنية. ونظرا لأهمية الفن التشكيلي ودوره الفعال في توثيق التراث وكتابة التاريخ تشكيليا، وتجسيد الهوية بكامل مقوماتها، يبقى عملا فنيا معرضا للتلف أو الضياع، لذا وجب الإعتناء به والحفاظ عليه في أماكن خاصة كالمتحف، لما له من صلة مباشرة في إحتواء جل الأعمال الفنية التشكيلية ولمختلف الحقب الزمنية.

الكلمات المفتاحية: **الفن التشكيلي، الهوية، الجزائر، المتحف، الإستعمار الفرنسي، الاستشراق، العولمة.**

Abstract:

The study aims to highlight the contribution of Art Plastic to the preservation of Algerian identity by showing it and introducing it to various works of fine art by Algerian artists, and some foreign artists, Arabs or orientalists. The study focused on considering that the art work in its drawing or representation of civilization, history, customs, traditions, religion and language, is a material cultural heritage, embodied and known as national identity, and preserved at the same time, through which the Algerian artist resisted the French destroyer while trying in various ways to obliterate the Algerian identity. The contemporary Algerian artist has also carried the torch of his predecessors to preserve and prove his identity, in line with developments, following the intellectual invasion of the concept of globalization. Through this study, the researcher seeks to collect and monitor works of art, and analyze their symbols and connotations used by the artist in the treatment of national identity. Due to the importance of plastic art and its active role in documenting heritage and writing history in composition, and the embodiment of identity in its entirety, it remains an art work that is subject to damage or loss, so it must be taken care of and preserved in special places such as the museum, because it has a direct link in containing most of the plastic works and for different periods of time.

Keywords: Plastic art, Identity, Algeria, museum, French colonialism, orientalism, globalization.

Résumé:

L'étude vise à mettre en évidence la contribution de l'art plastique à la préservation de l'identité algérienne en la montrant et en l'introduisant à diverses œuvres d'art d'artistes algériens, et de certains artistes étrangers, arabes ou orientalistes. L'étude s'est concentrée sur le fait que l'œuvre d'art dans son dessin ou sa représentation de la civilisation, de l'histoire, des coutumes, des traditions, de la religion et de la langue, est un patrimoine culturel matériel, incarné et connu sous le nom d'identité nationale, et préservé en même temps, à travers lequel l'artiste algérien a résisté à la Français destructeur tout en essayant de diverses manières d'effacer l'identité algérienne. L'artiste algérien contemporain a également porté le flambeau de ses prédécesseurs pour préserver et prouver son identité, en ligne avec les développements, à la suite de l'invasion intellectuelle du concept de mondialisation. À travers cette étude, le chercheur cherche à collecter et à surveiller les œuvres d'art, et à analyser leurs symboles et connotations utilisés par l'artiste dans le traitement de l'identité nationale. En raison de l'importance de l'art plastique et de leur rôle actif dans la documentation du patrimoine et de l'écriture de l'histoire dans la composition, et de l'incarnation de l'identité dans son intégralité, il reste une œuvre d'art sujette à des dommages ou à des pertes, de sorte qu'il doit être pris en charge et préservé dans des lieux spéciaux tels que le musée, car il a un lien direct en contenant la plupart des œuvres en plastique et pendant différentes périodes de temps.

Mots-clés: Art plastique, Identité, Algérie, musée, Français colonialisme Français, orientalisme, mondialisation.