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

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر
تخصص نقد الفن التشكيلي

الموسومة بـ:

واقع التجريد في الجزائر
"إسياخم ومحمد خدة أنموذجا"

من إعداد الطالبين:
- تريكي عمر
- زلاط توفيق

تحت اشراف الأستاذ:
-إبراهيم عبد الصدوق

لجنة الاشراف والمناقشة:

- ابراهيم عبد الصدوق.....مشرفا ومقررا
- محمد عبد الاله.....رئيسا
- سعيد دبلاجي.....مناقشا

السنة الجامعية:

2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع الى والدي الى روح أمي إلى أخواتي

اخوتي كل بإسمه الى زوجتي ورفيقة دربي الى ابنايا ساجد عبد

الرحمان وآلاء الرحمان الى عمتي وابناء اختي برهان ودعاء والى

الاستاذ المشرف إبراهيم عبد الصدوق والى زميلي في هذا البحث

زلاط توفيق الى مرشدي حمزة تريكي الى عبد الباسط حميدة زميل

دراستي الى اخي الوفي شريف صادلي ومامش عبد الحق

اهدي هذا العمل المتواضع اليك يامن أحمل اسمك بكل فخر والى

جنتي في الدنيا والدتي العزيزة

والى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب او بعيد

شكر

من خلال هذه الاسطر اتقدم بالشكر الى معلم الانسانية أشكر العلي العليم على نعمة العقل ونعمة العلم والايمان وأصلي وأسلم على هادي البشرية محمد الأمين كما أتقدم بالشكر الجزيل الى كل إطارات جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم– من أعلى الهرم حتى أسفله كما أتقدم بالشكر والامتنان الى كل الاساتذة الذين كانوا لنا سندا ودعما خلال مسيرتنا الدراسية

وأخيرا لايمكنني التعبير عن مدى شكري وامتناني الى اسرتي وعلى حجم تحملها لي خلال فترة دراستي وانشغالي في تحضير هذا العمل.

مقدمة

كرم الله تعالى الانسان بنعمة العقل واتمها له بحسن الخلق، اذ يقول في محكم تنزيله "فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ" (الانفطار 8)، فالتركيبة الخلقية للانسان جعلته يكون محل ابداع حيث جعل الخالق في هذه التركيبة المعقدة والمنظمة في آن واحد يكمل كل عضو منها الآخر وخرج ابداع هذا المبجل هي انامله التي تصنع الابداع لتعبر بذلك على عديد طرق المحاكاة حين يعزم الفنان ان لا يضع شيئا فوق قانونه الخاص ولا فوق ذاته الخاص، من هنا يتبين لنا ان الفنان يريد ان يعبر عن فرديته المبدعة ويهرب من صراع القوانين الجمالية المعهودة، كما اعتمد الفنان على ترجمة مواضيعه الشخصية هكذا اراد ايضا الفنان الجزائري في فن التصوير ان يخطو بخطواته مبحرا في هذا المجال، وان كنا في هذا الحوار هدفنا لا يتمثل في تقديم عرض كامل وشامل له بل فقط عبارة عن حويصلة قابلة لان تعمق وتستكمل ولان تعارض كذلك، لا ريب ان البحث عما كان عليه تاريخنا التصويري وما آل اليه انطلاقا من البنى الاجتماعية والاقتصادية يفترض معرفة وافية بتاريخنا وفك طلاسمه، اذ هدفنا في هذا الموجز ليس طموح بل ربما أن يكون مرتكزا لدراسات أرقى مستقبلية، إن جزائرنا غنية منذ العصور القديمة الغابرة بارثها الفني مرورا بالرسوم والنقوش الرائعة للطاسيلي، كما ان بلادنا كانت مشكلة طرقا تعبرها الاقوام والحضارات بيزنطية ورومانية وفتوحات اسلامية، التي بقيت اثارهم وبصماتهم مطبوعة على الحجر الازلي كرسوم جبل ازنجر الفريدة من نوعها في العالم من حيث العدد والجودة والرسوم الجدارية لمنطقة "وضياس" التي الهمت بعض الاعمال الفنية الحديثة والفنون التقليدية للاوراس والجنوب وأبجدية الهقار.

ومن هذا المنطلق فان الفن التجريدي جزء من ارثنا الثقافي والذي يختزل الافكار ويشكلها بالوان ويمتاز بقدرة الفنان على رسم الاشكال التي يتخيلها سواء من الواقع او الخيال في شكل جديد لا يتشابه مع الشكل الاصلي في الرسم النهائي ولدراسة هذا الموضوع نطرح الاشكالية الآتية:

- ماهي خصائص فن التجريد؟ – ما واقع التجريد في الفن الجزائري؟ – وفيما تكمن تأثيرات اعمال خدة وإسياخم على الفن التجريدي؟

معتمدين على خطة البحث التالية التي تضمنت مقدمة وثلاث فصول وخاتمة، حيث تناولنا في الفصل الأول الفن الحديث والتجريد والفصل الثاني الذي خصصناه الى دراسة فن التجريد المعاصر واشكالية التلقي أما الفصل الثالث فقد قمنا بدراسة تحليلية لاعمال كل من الفنانية إسياخم ومحمد خدة.

وفي الاخير ختمنا بحثنا بخاتمة فيها حوصلة لما ورد فيه تاركين مجالا مفتوحا للدراسة.

الفصل الأول

الفن الحديث والتجريد

الفنون الحديثة أو الفن الحديث هو مصطلح عام استخدم للدلالة على الإنتاج الفني منذ آواخر القرن التاسع عشر وحتى سبعينات القرن العشرين.[1]

لتحديد موعد بدء تاريخ الفن الحديث سنقدم ما كتب "**آلان باونيس**" : [في ربيع عام 1867، قدم شاب يدعى**ادوار مانيه** (1832–1883) صورة إلى محكمي "الصالون" بباريس، فرفضت كما رفضت مئات الصور غيرها، رفع الفنانون المرفوضون الناقمون التماساً إلى الانبراطور نابوليون الثالث، الذي رجّح ان يكون هناك شيء من الإجحاف في قرارات المحكمين وسمح بتنظيم معرض خاص بالرسوم والمنحوتات المرفوضة ؛ أُطلق عليه "صالون المرفوضات" الذي كان نقطة تحول في تاريخ الفن وتحدد بفضله أنسب موعد لبدء تاريخ الفن الحديث] ولتحديد زمن بدء توضّح هذا الفن الحديث لا بد لنا من ذكر ما كتب "**د.محمود أمهز**" : [من المتعارف عليه أن الفن الحديث يبدأ مع الانطباعية وان لم تتوضح منطلقاته الاساسية إلا في بداية القرن العشرين،بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالميّة الأولى.] وان أهم مميزات الفن الحديث هي حصول الفنان على حريته، وغياب وصاية فنانين نظراء لهم، والابتعاد عن سلطة الكنيسة، والملوك والأمراء، والطبقة المهيمنة اقتصادياً، وجهاز الدولة، وظهور الأساليب المختلفة الخاصة بكل فنان، وتوالي المعارض الشخصيّة والجماعيّة التي كانت وقبل "صالون المرفوضات " حكراً على معارض "الصالون " المختلطة الواسعة السنويّة. فظهر العديد من المدارس الفنيّة المختلفة مثل والانطباعية، الوحشية، التعبيرية، السريالية، الدادائية، الباوهاوس، الفن البصريوالفن الحركيوالتجريد...

"كماصنف الفن الحديث في أسلوبين أساسين هما التجريدي والواقعي ،والتجريدي هو كل مايتخلى عن الواقعية ،يود الباحث أن يذكر أن (التجريد) هو الصفة العامة الشاملة لمناهج الرسم الحديث بمعنى تحليل وتركيب المعطيات الحسية في بنى (عقلية) قصديا والتي تمثلت بشكل خاص في ما عرف بـ(المدرسة التجريدية)".[2]

الفن التجريدي

وهو تجريد كل ما هو محيط بنا عن واقعه، وإعادة صياغته برؤية فنية جديدة فيها تتجلى حس الفنان باللون والحركة والخيال. وكل الفنانين الذين عالجوا الانطباعية والتعبيرية والرمزية نراهم غالباً ما ينهوا

[1] د. عبد اللطيف سلمان، الحركات الفنية الحديثة، الجامعة الدولية للعلوم والتكنولوجيا، ط2، ص122.
[2] المرجع نفسه، ص123.

بأعمال فنية تجريدية، وحالة المدرسة التجريدية متقدمة بالفن في وقتنا الحالي مقولة لـ **بول غوغان:** الفن تجريد استخلصه من الطبيعة بالتأمل أمامها وامعن التفكير جيداً بالخلق الناجم عن ذلك؛ أهم الفنانين: **خوان ميرو – كاندنسكي–موندريان.**

يمكن العثور على جذور الفن التجريدى للقرن العشرين، في زخرفة المنسوجات والأوانى التي ترجع إلى فنون الثقافات القديمة. [1]

إذأن العلامات والخطوط والأشكال الهندسية البسيطة المنقوشة، على سطوح الأوانى الفخارية والمنسوجات, وضمن رسوم الكهوف، لها أغراضها التزيينية والرمزية ,وهى بالتأكيد تمثل مظهراً من مظاهرالفن التجريدى. •بدأ تاريخ الفن التجريدى الحديث مع الحركات الطليعية للقرن التاسع عشر، مثل التأثيرية وما بعدها، حيث أختزلت هذه الأنماط أهمية الموضوع في أعمال الفن.وتركز الإبداع على عالم العمل الفنى ذاته.إذ جردالفنان "مانيه"(1832–1883)برسمه للوحة "صورة شخصية للكاتب إميل زولا"(1868) من الظلال السوداءومن العمق، وأصبح كل ما يهمه فيها هو أن يعبر عن انطباعه، وأن يشعر برسمهابأنه هو نفسه وليس غيره.

يعتبر"**كاندنسكى**"(1866–1944)صاحب أول لوحة تجريدية بالمفهوم الحديث (1910) وهو يقصد بنظريتة حول"الروحية في الفن"(1912)أن يمثل الفن العالم الروحى(اللامرئى)في مقابل العالم المرئى.

أما لوحة "تكوين رقم 4"(1911) لكاندنسكى فقد استعمل الفنان فيهاالألوان مثل أنغام موسيقية، ويلاحظ هنا كذلك النشاط الخيالى –الرؤيوى الذي ميز تجربة الفنان، ورغم المدى البعيد في الإتجاه التجريدى للوحة ,فيمكن بتأملهاالعثور فيها على مصدر للموضوع ومعناه، المتمثل في إثنين من الفرسان يتصارعان بالرماح على أرض جبلية, وخلفهما قلعة وسرب من الطيور؛ بحيث تطوف الأشكال في فضاء غير محدود بمعالجة ارتجالية.[2]

كذلك عندما رسم "**موندريان**"(1872–1944) لوحة"تكوين بالأصفر والأزرق والأحمر"(1921)فإنه لم يكن قصد برسمها شكلاً هندسيا بحتاً.وإنما قصد أن تمثل المعادل البصرى لمعنى التوازن التام للثنائية المتضادة –المتكاملة, كفكرة وجودية، وقداكتسب التعارض المشحون بالعاطفة بعداً رمزياً مجردا.

كان الفنان التجريدى يطور شكلاً من الفن غير محاكياً وغير روائياً، ويتضح في الفن التعبيرى التجريدى الذي يتميز بالسيولة, مبدأ العفوية ,حيث يتجنب الفنان التخطيط المسبق ,مثلما في لوحة

[1] د. عبد اللطيف سلمان، الحركات الفنية الحديثة، الجامعة الدولية للعلوم والتكنولوجيا، ط2، ص144.
[2] المرجع نفسه، ص145.

الأمريكي"**جاكسون بولوك**"(1912-1956) بعنوان "رقم 31"(1950)إذ كان يركز بأسلوبه هذأعلى تصوير العواطف، بدلاً من الكائنات.

ماهية التجريد:

يمثل التجريد الفهم الاختزالي الاصيل للفن، فمهما اختلفت اتجاهات الفن فان اصله التجريد، وهو نتاج انصهار الافكار الابداعية وعلاقتها الشكلية واللونية المحكمة، والاصل بين الجزء والكل، والتي تصنع توجها محكم التحليل والربط والتشكيل الفني المجرد والذي يمثل توجها جديدا عما بدأ وتكرر.

"والفن التجريدي يمثل اتجاها فنيا ظهر في بداية القرن العشرين وتاكد في غترة ما بين الحربين وتكرس من ثم بعد الحرب العالمية الثانية، حيث بلغ القمة في بداية الخمسينيات"[1]

يمثل التجريد البحث في الجوهر، الاشياء وعمقها وليس الاكتفاء بالمدلول الشكلي الظاهري او ارتباطه بالمنطق الواقع واقترابه وبعده عن مظاهر الطبيعة، وانما يظهر بعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية ورائها واختلف بالتجريد معيار المقياس، فاالطبيعة مثلت معيارا للتوجهات الفنية من خلال العمق او الاصل الطبيعي لهذه التوجهات، اما التجريد فخلق معيارا يتمثل بان الفن مقياس لذاته، وقد مهد للتجريد بامتداد التكعيبية، والتي تمثلت احد مساراتها بنظرة هندسية للطبيعة، تعكس مشهدا باشكال هندسية مجردة، اخذت من تحليل وربط باحكام للعلاقات الهندسية منتجة التجريد الجوهر دون الابقاء على ماهو دون العمق من زيادات، ويمثل فقدانها تركيزا اكبر واعمق للجوهر المطلوب. والفن في التجريد تحرر من التبعيات او التبعات التقليدية، نحو البحث في اعماق المجهول والكشف عنه، والقدرة على اثارة الانفعال الداخلي وتحريك الوجدان بالتعبير الضمني من علاقات تحليلية ترابطية محكمة، ترتبط بحساسية الفنان وانسانيته وبالتالي تنسقل بحسه لتصبح جدول عذبا خاصا به.

"التجريد هو اكثر انماط الفن الحديث صعوبة ويشير انصاره دائما الى ان الموسيقة لا تحاكي الطبيعة لاكنها تصل الى مشاعر الملايين وان الاشكال المرئية يمكنها بالمثل ان تتوجه الى احاسيسنا وتصل الى بديهتنا بحكم الفطر"[2]

ويظهر التجريد بشكل متعدد النزعات والتوجهات، تبعا لروح الفنان وخلاصته التجريدية الموجزة من خلال شكل يوحي باشكال متعددة وايحائات متنوعة تزيد الشكل ثراءا وهي: الاحساس بعلاقة مشتركة بين الاشكال الموحدة تحت اطار الدائرة مثلا (الشمس، القمر، قرص دواء، تفاحة...) وادخالها في تاويل

[1] امهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت 1981م.

[2] مختار العطار، افاق الفن التشكيلي على مشارق القرن الواحد والعشرون، دار الشروق،ط1، 2000م، ص149.

وتشكيل لقاعدة هندسية، فالتعامل تحقيق لما هو عكس اتجاه الافق (والذي يمثل الانسان في مشيته، النخلة...الخ)، وهي حقيقة للوجود، ويمثل الخط الافقي بتوازنه وتحقيقه لاتجاه الافقي الارضي، يعبر عن حقيقة الوجود الاخرى، فالعلاقة بين التعامد والافقية هي خلق علاقة جدلية بين حقيقتين يتم تجريده وفقا للنظرة والعمق في الجوهر.

تتشكل اللوحة التجريدية بالشكل واللون والمضمون، وتشكل القدرة على التفاعل بينهما وبين وجدان المتلقي بمعيار قياسي مختلف، رافض لاشكال الكلاسكية ذات المقياس الطبيعي، حيث يرى هيجل انه من غير المنطقي الفصل بين الشكل والنضمون وهذا لما يقدمه كل واحد منهما لتكملة الاخر فبدون الاول لاوجود للاخر ومن منظوره لايرقى الشكل الى المرتبة العليا الا عند اكتمال الموضوع.[1]

فالتجريد مدخل للبحث عن الابداع يفوق وحي تقليد الطبيعة، ويستطيع كل متذوق للفن ان يتفاعل مع لغة التشكيل الفني التي تم تبسيطها الى معادلاتها الاولى.

وللتجريد اتجاهات مذهبية مختلفة، تختلف في البداية وتنتهي بالتجريد، ولكل من هذه المذاهب رواد وطابع مميز مغاير لغيره وان تشابهت في بعض حالاتها، فقد يكون من الوضوح والايجاز والدقة ذكر موندريان وكاندنسكي ومرجعيتهما الفنية، واللذان يشكلان نقيضين في خطهما التجريدي، بين التجريدية الهندسية والتجريدية التعبيرية، "ففي موندريان وجد الرسم التجريدي لنفسه أما صارمة، أما أبوه اذا جاز هذا القول فقد كان كاندنسكي فبينما توخى الاول التوازنات الهندسية الدقيقة، توخى الثاني الاراجيح البهلوانية والنار".[2]

يمثل موندريان وكاندنسكي توجهين متناقضة في الفن والفلسفة، يعكس كل منهما رؤيته اتجاه فلسفة المادة والروح ويعود سبب اختيار موندريان كاندنسكي الى ان دراسة فنيهما يقدم صورة واضحة بمفهوم التجريد في التصوير الغربي والعلامة بين الذاتية والعالم وبين المادة والروح بالضافة الى ان افكارهما تشكل اساسا في التفكير المعماري.

يقول موندريان: "اني لا أود ان امثل الانسان كما هو كائن، انما بالاحرى كما ينبغي ان يكون"

يعتبر الفنان الهولندي موندريان رائد للحركة التجريدية الهندسية فقد بدأ كمصور وذا سمات تاثيرية في بداياته بفنان هلندي آخر هو فان كوخ في اولى لوحاته التي تمثل مساره الاول حتى شكل لوحته الثانية

[1] د.رمضان بسطاجي، محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل، ص28.

[2] اليوت، دار الفكر للطباعة والنشر،ط1، بيروت:1982، ص207.

بسماته المختلفة من خطوط منحنية ملتوية، والتي كانت تحمل في طياتها الخافتة فكرة الشجرة والتي انتهت باقواس متعددة في الاعلى والاسفل تمثل ايقاعا تجريديا مستوحى من الشجرة باوراقها وفروعها.

لقد مثل موندريان ابا للفن التجريدي الرياضي الذي تمثل بالخطوط الافقية التي تمثل اجتماع حقيقتين للوجود بين خط الافق والعمودية التي تمثل قانون الكون بتفاصيله.

ولقد تاثر موندريان قلسقيا بافكار الفيلسوف الرياضي (شومايكيرز)، الذي ركز على الفن الرمزي الهندسي الرياضي للبحث العالم العقلاني في كتاباته، والتي كانت افرازا لها اعمال المعماري "**فرانك لويد رايت**" وقد نظرت مجموعة موندريان الفنية نحو العالم الصافي بتوازناتها بين الفرد والعالم وتحرير الفن من عبودية التقليد، بحثا عن فرد جديد يخلق الحالة الاصلية للوعي وهي: التوازن بين الفرد والعالم كحالة مدركة لمفردات الحياة، والتحرر من العقائد والتقاليد الفردية والتي تقف في طريق هذا الادراك، وبالتالي اخرج موندريان لوحاته من الاحاءات التقليدية، وسعى الى الوصول الى عالم الحقيقة الذي يكمن وراء الطبيعة، من خلال التشكيل الخامس "النتائج عن تعامل الخطوط الافقية والراسية محققة التوازن بين العلاقات الشكلية والتعبير عن النقاء الجوهري وعن الحقيقة الدائمة في الطبيعة".[1]

ويتحقق عن الحقيقة لما وراء الطبيعة من خلال اختزال الاشكال الطبيعية المرئية الى مجموعة من العلاقات الرياضية التي يتم تشكيلها من خلال الخطوط والاشكال الهندسية ويحقق مفهوم موندريان للفن التجريدي الرياضي التالي:

فن موندريان يمثل حالة عدم التميز بين الانسان والمادة، رفضا ذاتية الانسان كمرجعية والخضوع لواقع الانسان المادي المفاهيم الغيبية.

ان الجمال عند موندريان، يكمن في مجموعة العلاقات الرياضية التي تتحكم في العالم، فالغاية محددة لديه، ونقطة البدء هي نقطة النهاية، يث تشابهت الغاية والوسيلة، فموندريان جعل العالم المادي المركز والمعيار، فقد رفض ذاتية الانسان، تشكل ذلك فنيا من خلال العلاقات الرياضية بين الافقية والعمودية "فالرأسية منها تظهر الاتزان، وتوتر الشحمة الديناميكية، اما الاخرى، الافقية فلها طابع السكونية" [2]

تمثل اللوحات الفنية لموندريان عالما خالص التجريد للإشارات، من خلال الاقاعات العمودية والافقية، حتى خلت لوحاته من اي اشارات طبيعة، وقد اتبع واقعا خالصا من الالوان الاولية كالاحمر والاصفر والازرق والاسود احيانا والاشكال ثابتة التشكيل والاصل خاضعة لتاثير عام بشكل الوحدة الكلية،

[1] عطية، محسن محمد، اتاهات في الفن الحديث، ط4، مصر، دار المعارف، 1997، ص149.

[2] المرجع نفسه، ص149-150.

فموندريان يقدم دالة في عالم اللوحة المكون لاشكال هندسية، وهذا الدال متطابق مع المدلول المتمثل في البناء الرياضي الماورائي، ويعتبر موندريان "اول من كشف عن اختصاصات الشكل واللون الطبيعيين من حيث القدرة على استحضار حالات موضوعية للشعور وهو ما يعمل على اعتام طبيعة الواقع المادي او الوجود الخالص" [1]

ويمكن تلخيص فن موندريان بانه يمثل عالما رياضيا يقدم دالا خلال لوحته والذي يتطابق مع المدلول المتمثل للبناء الرياضي الماورائي، فالبداية كالنهاية، فقدم العالم المادي على الانسان ورفض مرجعيته فاصبحت لوحاته تحقق الاختزال الرياضي عن البعيد عن الذاتية المتلقي وتبدو اعماله كانها نماذج لبيئة تتسم بالنظام والانظباط والاخوة بين البشر"[2]

"عندما يتجاوز الانسان احساسات الفرح والالم والرعب..."

-كاندنسكي (الفن الروحي)[3]:

لكاندنسكي رؤية جمالية منعزلة عن الطبيعة الزمنية والمكانية للاشياء، فيرى ان تنتقي العالم الظاهري تكون من خلال قطع الارتباط بين الانسان وواقعه، فكاندنسكي بين مرجعيته الفنية التجريدية على اساس ان الانسان هو روح العصر وانكار القيم المعمارية العامة اطارا فكريا منظما للعالم، وانكار القيمة المطلقة للايمان الذي اسقط الانسان، وبالتالي قالانسان هو القيمة المعمارية المركزية من خلال تجربته الذاتية.

واشتق كاندنسكي تشكيلاته من خبراته الشخصية وخيالاته، واخذت مبيعا ميتافازيقيا، وصادرة من العقل الباطن وتوهماته.[4]

خرجت اعمال كاندنسكي بقوة مثيرة، غنية بالألوان والاشكال وراء كاندنسكي ان لها خصائص روحية يمكن ادراكها وقد "استخدم اللون والشكل ليس كعنصرين مكتفيين لحد ذاتهما وانما ليعبرا عن احاسيسه وعن مشاعره الداخلية من اجل تجسيد الواقع الروحاني".[5]

وقد قصد كاندنسكي في فنه وفي تجاربه الفنية إلى ان الشكل واللون تحقق معنى مستقل عن معاناة الاصلي في الطبيعة، بمعنى ان صياغة الفنان وتكويناته تؤدي الى دلالة يريدها الفنان وبقصد الى معانيها المحددة وتحل رموزا في النظم الشكلية للوحته، والتباينات التصويرية تحررت من التشابه الشكلي

[1] مرجع سابق، ص149.

[2] مخطار العطار، افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن21، دار الشروق، ط1، 2000، ص150.

[3] Kandinsky ,duspririuel , dans la peinture en partialier , traduction par pierre volboudt , 1969

[4] مختار العطار، افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن20، دار الشروق،ط1، 2000، ص148.

[5] عطية، محسن محمد، اتجاهات في الفن الحديث، ط4، مصر، دار المعارف،1997، ص144.

الطبيعي، فحزمة الالوان والخطوط والاشكال والحركات تظهر تضاد فيما بينها تسبب في خلق انفعالين وهي ما تشكل اللحظة الدينامكية وهذه التباينات المتضادة هي نتاج اخضاع العالم المادي الحتمي الى النظرة الذاتية بالانسان.

هناك للانسان والعالم علاقة جدلية، هذه العلاقة تظهر كما ذكر بالتباينات وتعكس تمزقا وتخبطا يشوه الواقع المادي، وهذا التصوير التباييني المتمزق يشكل بناء ايجابيا يخرج الانسان من الانغماس في الواقع، فالمضمون اصبح شكلا فهو نفاذ الى عالم الحقيقة، الذي يكمن ما وراء العالم الانساني المتسم بالتخبط والتيهان.

تمثل التجربة الإنسانية الذاتية في فن كاندنسكي المركز والمعيار، و لتجربته هذه وعالمه المادي علاقة جدلية ثنائية متناقضة تتشكل فنيا من خلال التباينات التصويرية عاكسة التمزق والتفتت، وتشكل حالة من الصراع لإخراج الإنسان من واقعه، وإخضاع هذا الواقع للنظرة الذاتية للإنسان وهي التي تجعل من الذاتية الإنسانية حالة توافق وانسجام مع حدود وقواعد فكرية تشكل نظاما سلوكيا للإنسان في التفكير والعمل، أما كاندنسكي فجعل الإنسان القيمة والمعيار فهو يقدم دالا بلا مدلول اتفاقي محدد، ويترك التأويل لمزاجية المتلقي النسبية.

يقول **كاندينسكي** في كتابه نظرات على الماضي:" يزداد يقيني يوما بعد يوم بأن الرغبة الداخلية للفنان، هي التي تحدد الشكل، والانفصال بين مجال الفن، ومجال الطبيعة،[1] يقوبيوما بعد يوم في نظري، حتى أنني لأرى أن كلا منهما منفصل تمام الانفصال عن الآخر.. لقد علمت أن المواضيع كانت تفسد رسومي.

ومنذ عام ١٩٢٠ أصبحت ألوان كاندنسكي صارخة حارة، وكانت رسومه على جانب من الروح السديمية، غير أن هذا السديم كان يخضع لحتمية باطنية، وهي نزعة للتعبير عن القوى الكونية، التي تتجاوز حدود الفرد.

يقول **كاندنسكي:** "نريد أن نعطي أسلوبا جديدة لنظرتنا إلى الأشياء، نريد أن نصور الإدراك الداخلي منفصلا عن الواقع، أن نرسم النفس البشرية في أعمق مشاعرها، لقد كان الواقع يحول بيننا وبين ذلك ، كان الرسام يقف أمام الموضوع وهو مرغم على أن يتقيد به، والحقيقة أن غاية الفن، ليست في تصوير

[1] مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد والعشرون، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2000 م. ص المعطيه، محسن محمد: اتجاهات في الفن الحديث. الطبعة الرابعة. مصر: دار المعارف 1997، ص 144.

الأشياء ، بل في تصوير إدراكنا النفسي لها، ولا سبيل إلى ذلك إلا إذا توجهنا إلى الداخل ، إذا صورنا الزمن كما نحسه في أعماقنا، لا كما تمثله لنا الحجوم والأبعاد في العالم الخارجي إن التكعيبية لا ترفض الموضوع، بل تحاول أن تستخدم عناصره الواقعية كما هي، ولذلك فإن التكعيبية تبقى مستعبدة للمكان، ونحن نفخر بأن حركتنا تريد أن تصور تعاقب الزمن الحي...[1]

يوضح كاندنسكي مذهبه التجريدي في كتابه(حول ماهو روحي في الفن)يقول :

" الفن هو موسيقى النفس البشرية، سواء أكانت ألحانة أم بناءة، أم تصويرة.. وفن التصوير هو إبداع يخلق به الخيال من اللون رؤيا العالم بأسره.. كان الفنانون، قديمة يرسمون بضرورة خارجية، كانت الأشياء تفرض عليهم أن يرسموها، أما فن التصوير الحق فإنه يلجأ إلى الإبداع بصورة داخلية. إن ما يفرضه هو الإيقاع النفسي، الذي نقف به أمام الأشياء الجميلة، وقديما كان الشاعر نوفاليس يقول: إن الأثر الفني هو صدى لموسيقى الطبيعة وفن التصوير هو الذي جعل الموسيقى الداخلية شيئا ملموسة..."[2]

[1] صدقي اسماعيل، المرجع السابق، ص88.

[2] صدقي اسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، 2011، ص89.

– ثقافة الصورة :

هي كل ما يمكن تخيله من آثر وانعكاس للصورة ، يعني برصد الرؤى المختلفة المحيطة بالصور ودلالاتهما ومعانيها وتأثيراتها ، وكيفية النظر إليها كرمز و كوسيلة تواصل و كناقل للمعرفة[1] ، وتعرف بأنها منظومة متكاملة من رموز وأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري ، وتتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة ذاتية وديناميكية ؛وتعرف أيضا بأنها مجموعة من الكفايات البصرية التي يمتلكها الإنسان بواسطة الرؤية ، وفي نفس الوقتعن طريق دمج وتكامل بعض الخبرات الحسية الأخرى ، وتطوير هذه الكفايات يعتبر من أساسيات التعلم الإنساني وعندما يتم هذا التطوير ، فإن الفرد المنقف بصريا يمكنه تميز وتفسير الأحداث ، والعناصر ، والرموز البصرية ، والتي يقابلها يوميا في بيئته ، سواء كانت طبيعية أو من صنع البشر، ومن خلال الاستخدام المبدع هذه الكفايات ، يمكننا أن نتصل وبكفاءة مع بعضنا البعض ؛ وتعرفها الجمعية الوطنية للتربية[2] : بأنهما المقدرة على فهم النفس والتعبير عنها بدلالة المواد البصرية ، وعلى الربط بين الصور البصرية والمعاني التي تختفي وراء هذه الصور . ويعرفها هينيش و موليندا وراسيل (١٩٨٢) بأنها : قدرة مكتسبة على تفسير الرسائل البصرية بدقة ، وعلى إبداع مثل هذه الرسائل .

– الثقافة :

الثقافة لغة :

هي مجموعة من الاشكال و المظاهر لمجتمع معين . تشمل عادات ، ممارسات ، قواعد ومعايير كيفية العيش والوجود ، من ملابس ، دين ، طقوس و قواعد السلوك والمعتقدات .[3]

الثقافة إصطلاحا :

حالة الفرد العلمية الرفيعة المستوى ، **والثقافة** : هي مفهوم شامل وكلي للمسميات والعادات والمعتقدات الروحية والقيم السلوكية المميزة المجتمع ما ، وهناك من يقسم الثقافة إلى ثقافة اجتماعية وثقافة مادية وثقافة فكرية وتشمل المعتقدات الدينية والفكرية والفنون وتشمل كافة الأنشطة الإبداعية . وتتميز الشعوب بثقافتها ، والثقافات مكتسبة بالمعايشة والتعلم ، فالفرد يتعلم عاداته وتقاليده ولغته الأصلية وقواعد السلوك

[1] العياضي محمد، الصورة والصوت، ط1، 2009، ص112.
[2] غراب، الجمعية الوطنية للتربية، 2001، ص77.
[3] لسان العرب، تح: ابن اياد وآخرون، ص88.

الاجتماعية معايشته لمجتمعه وفي التاريخ المعاصر ونتيجة لتقدم وتطور وسائل الاتصال ، أخذت الثقافات في التمازج والتقارب حتى تكون ما يعرف الآن بالثقافة العالمية والتبادل الثقافي في إطار مفاهيم العولمة .

والثقافة البصرية تعد جزء من الثقافة العامة وهي مقدرة على فهم النفس والتعبير عنها بدلالة المواد البصرية ، والربط بين الصور البصرية والمعاني التي تختفي وراء هذه الصور . وهي قدرة مكتسبة على تفسير الرسائل البصرية بدقة ، وعلى إبداع مثل هذه الرسائل ، والقدرة على فهمها واستخدامها .[1]

٤- التذوق :

التذوق في اللغة : (ذاق) الشئ من باب قال ذوقا وذو اقا و بفتح الذال ومذاقا ومذاقه أيضا ، وتذوقه أي : ذاقه شيئا بعد شئ ، وأمر مستذاق أي : محرب معلوم ، وذاقه ذوقا وذواقا ومذاقا و مذاقة : اختبر طعمه ، وتذوقه : ذاقه مره بعد مره .

والذوق : مصدر ذاق الشئ يذوقه ذوقا وذواقا ومذاقا ، فالذوق والمذاق يكونان مصدرين ويكونان طعما ، (**ذُقْ إِنَكَ أَنْتَ العَزِيز الكَرِيمْ**) الدخان : 49 ، وهذا من المجاز أن تستعمل الذوق وهو ما يتعلق بالأجسام في المعاني .

التذوق في الاصطلاح : شدة الحساسية للقيم الجمالية ، والقدرة على الاستجابة للأشياء في الفن أو الطبيعة و استنباطها و تمييزها عن الأشياء العادية والأقل جمالا ، وهو القدرة على تمييز الشئ القيم . وهو حاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس أو انقباضها لدى النظر في أثر من آثار العاطفة أو الفكر وهو نمط من السلوك يتطلب في جوهره إصدار أحكام على قيمة شئ أو فكرة أو موضوع من الناحية الجمالية . [2]

وهو فعل وقدرة على التمييز بين الشئ الجميل والشئ العادي ، أو القدرة على استنباط كل ماهو جميل في الفن أو الطبيعة ، أو نمو حساسية الفرد ، بحيث يستطيع أن يستجيب لأنواع مختلفة من العلاقات . والتذوق ملكة تمييز الجمال والتمتع به .

أن كلمة الذوق تعي استجابة الفرد استجابة جمالية للمؤثرات الخارجية .

[1] محمد عبدو، الثقافة والمجتمع، ط2، ص39.
[2] الشفيع، التذوق والجمال، ط1، ص155.

وترمي الباحثة إلى تقريب صورة القيم الجمالية والفنية وما تنطوي عليه من مضمون تربوي (عقلي و انفعالي ومهاري) ، والقدرة على الاحساس بجماليات المدرك البصري وقيمته الفنية وأن النقد يحتاج إلى أرضية ثقافية متسعة وعميقة ، ويهتم بتشكيل السلوك الإنساني جماليا ومعرفيا عن طريق الفن، وهو صفة من صفات الإنسان الباحث عن القيمة فيما حوله من مدركات متجنبا ميوله الشخصية ، وذات رؤية فنية كلية محايدة ، ومن صفات الإنسان السوي الذي يشعر بالجمال في نفسه أولا وقدرة الله في خلقه في أحسن تقويم .

- تعريف الثقافة البصرية وعلاقتها بالتذوق

أن الثقافة البصرية في ضوء مفهوم الثقافة هي كل متكامل متشابك يتضمن المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقوانين والعادات ، وكل ما يؤهل الإنسان ليكون عضوا في مجتمع ويبدو ذلك من خلال مظاهر الفنون المختلفة . أي أن ما يثري الذوق ويرتقي به بصرية ونقدية ، مجموعه من النقاط يذكرها غراب فيما يلي : [1]

1- ثراء المعرفة وتنميتها .
2- مكانة المعتقدات لدى المتذوق والناقد .
3- مكانة الفنون داخل المجتمع .
4- وضع الأخلاق في التفاعلات الإنسانية.
5- القوانين المنظمة للحياة والتي تجعل من الإنسان إنسانا خلقه الله في أحسن تقويم .
6- مكانة الموروث والعادات داخل المجتمع .
7- أنظمة التفاعلات البشرية وتأثيرها في الفن .

يرى " **هوايت** " أن الثقافة البصرية هي نظام لظاهرة تنتقل بيسر وسهولة وبين الفئات الإنسانية وتاريخ الثقافة ما هو إلا تاريخ الإنسان عبر آلاف السنين .

وما تقدم يؤكد أن الإنسان بخبراته الثقافية هو امتداد الثقافات الأجيال السابقة وتاريخها الطويل ، وتحدد قيمة وسعة هذه الثقافة لدى الفرد وفقا القدرته وكفاءته في التفاعل الاجتماعي . تعريف " كون " الثقافة البصرية بأنها محصلة كل التفاعلات ومدخلاتها والتي يحياها الإنسان والتي تنتقل إليه عبر الأجيال من

[1] السيد غراب، الثقافة البصرية، ط1، 2001، ص108-109.

خلال قنوات مختلفة أهمها التعليم بقنواته المقصودة وغير المقصودة وأنظمة التربية وأيديولوجية المجتمعات وفلسفاتهما في الحياة . تعريف " بدي " الثقافة البصرية بأنها نتاج تفاعلات المجتمع من أفكار وسلوكيات وتفاعلات ، وإن اكتساب الثقافة عملية معرفية .

والإنسان مكتسب دائم للتثقيف بحكم اكتسابه للمدركات والمعلومات والخبرات خلال رحلته الحياتية .

تعريف " **بارسونس** " : تحدث الثقافة من خلال التفاعلات الاجتماعية .

تعريف " **لنتون** " : يرى أن الثقافة هي مجموعة المعلومات المنظمة التي تحقق سمات اجتماعية فريدة تختص بالمكان والزمان .

تعريف " **كروبر** " : يرى أن الثقافة عملية فوق عضوية Superorganis وهي منظومة مستقلة عن الإنسان وهي حقيقة تضع قوانينهما . تعريف " لينتون " : يرى أن الثقافة البصرية هي فن تنظيم السلوك الجمالي المكتسب .

تعريف " **نيللر** " : الثقافة البصرية تتكون من جميع طرائق الحياة التي عبر عنهما الإنسان في المجتمع **تعريف** " **المنتصر** " : إن الثقافة البصرية عبارة عن أنظمة وإنساق معينة سواء كانت سلوكيات بين الأفراد أو العناصر في الطبيعة ، ويتم صهر ذلك من خلال المجتمع وأنظمة التفاعلات الإنسانية بدءا من الأسرة ومرورا بالأنظمة السياسية والاقتصادية وغيرها .

تعريف " **الحجاج** " و" عباس " يرى كل منهما أن الثقافة هي كل ما أنتجته الجماعات البشرية من ماديات و معنويات ومن ثم فإن الثقافة البصرية تشمل موجهات السلوك الإنساني ، ورقيه وتطوير و تهذيب المدركات البصرية وما يرتبط بها من مصادر في البيئة .

ويضيف غراب أن الثقافة تعد مؤشر لتحدد مستوى النقد والذوق الفني وسعته .[1]

الثقافة لغة : هي التهذيب والصقل للمدركات البصرية .

واصطلاحا : هي التطور في الأفكار والخصائص الذهنية والوجدانية والممارسة والسلوك الأساليب الحياة . والثقافة هي وعاء يشمل كافة تفاعلات المجتمع ومكوناته هي جزء من الثقافة العامة العالمية .

[1] مرجع سابق، ص110.

ومن أنظمة الثقافة ما يعرف بالثقافة البصرية فيما يتصل بالفنون والرموز الحضارية في مفهوم الغرب تعني تراث الإنسانيات الإغريقية والثقافة البصرية هي ثقافة الإنسان ، وهي فلسفة المجتمع . والثقافة البصرية في المجتمع الإسلامي هي ثمرة الفكر والإبداع والعطاء الذي يتحدد بإطار العقيدة وما تؤكده من قيم مصدرها كتاب الله سبحانه وتعالى وهو القران الكريم . وكلمة ثقافة Culture ترجع إلى الفعل اللاتيني Colere يعني الزراعة أو التمجيد ، ومن استعمالاته أيضا الدرس أو التحصيل العلمي ، فإن غاية التذوق والنقد زراعة الأفكار والأحاسيس الجمالية والعمل على إتحادها ، ويتحقق ذلك من خلال اكتساب المعرفة والمدركات ذات الصبغة الجمالية . ويرى " تايلور " إن الثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقدرات التي اكتسبها الإنسان باعتباره عضو في المجتمع . أما " بيتر هويجران " فيرى إن الثقافة البصرية هي تحريد مأخوذ من السلوك الإنساني المحسوس ولكنها ليست هي السلوك ذاته . ويذهب " تريك " بأن الثقافة هي كل ما صنعه وحققه الإنسان وأبدعه عقله من مظاهر في البيئة الاجتماعية . وتعتبر النقافة هي رصيد الفنون البشرية الذي يدعم الرصيد البصري والجمالي للإنسان مما سبق نلخص أن مايثري الذوق والنقد الفني ويرتقي به بصرية يتمثل باستناده على عدد من المصادر وهي :

مصادر الثقافة البصرية المكونة لخبرة الفرد :

1- التراث الموروث عبر الأجيال .
2- التراكمات الفكرية والفنية .
3- رصيد الحضارات وبخاصة الحضارة المعاصرة .
4- - الذاتية الخصوصية للمه
5- المتغيرات العالمية والمحلية المعاشة .
6- حركة الفكر والأدب والفن ، التي تجري في الثقافة مجرى الدم من جسم الإنسان .
7- حركة الثقافة العالمية المتحركة .
8- الثقافات الوافدة وبخاصة في مجال الفنون والتي تقود إلى فتح آفاق جديدة من الرؤية .

السميائيات البصرية في فن التجريد :

على الرغم من أن السيمياء بدأت في اللسانيات إلا انها قدمت دراسات واسعة في مختلف العلوم الإنسانية ولكن ظل اهتمامها بالفنون التشكيلية محدود وعام حتى المؤتمر الدولي الثامن في براغ عام 1934م ،والذي قدم فيه موكاروفكسي أولى المحاولات لدراسة الفن كواقع سيمولوجي ،وأيضا انفتاح رولان بارت على شتى مجالات الفن أوجد إطارا عاما جمع فيه مختلف المجالات من فنون تشكيلية وفنون بصريةومسرح وسينما،وعند التعامل مع المنهج السيميائي تبرز عدد من المبادئ التي تأتي لعزل النص والارتكاز داخله و التخلص من كل السياقات المحيطة به.

فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر،وتأتي في مقابل المفارقة وتدل على حضور الشيء في ذاته ،ومن خصائص المنهج السيميائي أيضا التبين فهو منهج بنيوي قائم على العلاقات المختلفة الداخلية الموجودة بين البنيات والدوال للعناصر الداخلية للنسق أو النظام ،كما أن المنهج السيمائي يهتم بدراسة الكليات العامة التي من خلالها يكون إنتاج النص وكيفية نشوئه واختلافه سطحيا وظاهريا وليس المهم هنا العنصر أو الكل بل المهم العلاقات التي تقوم بين العناصر، أما الصورة في المنهج السيميائي فهي إما شيء محاكى أو شيء متعالق أو نظام علاقي ،والأعمال التشكيلية عادة ما تبدأ بالأيقونة ثم تتحول للرمز بتجاور العلاقات وتراكبها ويؤكد بودلير على (إن المعرفة العادية ،إنها معرفة رمزية ،فإن غاب الرمز غاب الفن).

والرمز التشكيلي متطور ومتغير على حسب رؤية الفنان ،والعلامات الفنية والأشكال و الألوان كلها رموز وهذه المنظومة من الرموز المولدة للعلامات لابد من فك شفراتها ليتسنى معرفة ماهيتها الأساسية ،والشفرة هي خصوصية التعبير لنص الرسالة المتعارف عليه جزئيا أو كليا بين المرسل والمتلقي وتميزها بأن تكون متجددة ومتغيرة ومتحولة،ويمكن قراءة العمل الفني بتحليل بناه الرئيسية و العلاقات بين هذه العناصر والبنى والوسائل التنظيمة لتعلقات العناصر من تكرار ووحدة وتوازن وتنظيم الألوان والخطوط فبدراسة الشكل وبناه (الجانب التشكيلي)نصل لدراسة المضمون ودلالاته (الجانب الدلالي)،وتكون الدلالة إما معجمية مغلقة معتمدة على أنساق سابقة أو دلالة منفتحة سيميائية ، وبدراسةالسطح البصري للعمل الفني والأشكال والمكونات والعناصر البصرية واللونية والشكلية والخطية في قضاء العمل والعلاقات البينية لها والتحليل العلامي لهانصل لشيء من البعد الدلالي للعمل فالبنى الظاهرية مفتاح ومدخل للبنى العميقة،

ولعل الدراسة السيميائية في المجال التشكيلي بحاجة إلى الكثير من الأبحاث و القراءات التطبيقية لجعل القراءات التطبيقية القرءات النقدية التشكيلية أكثر منهجية وعلمية[1]

الصورة التجريدية :

إن المركز المحرك للمدرسة "التكعيبية "في الرسم هو إعادة تكوين الأشكال المأخوذة من العالم الخارجي لمصلحة النظام والإدراك ،وغالبا ما يغزى على وفق هذا الإتجاه إلى رسوم بيكاسو وبراك لأنها تقوم على إيجاد أسلوب جديد يستند إلى مقولة"الشعور بأن الكون المرئي ماهو إلا تجريد لكون مكثف مطرد أو غابة من العمليات المتشابكة كما صوره "وايتهيد"...وان الرسام التكعيبي يؤمن بأن اللوحة الفنية يجب أن لا تكون مجرد تسجيل للتفسير السطحي الذي تمحه العين عن العالم.

"والتجريد "هو صورة عن الواقع كما يراه العقل لابتسجيل اللمحة الخاطئة التي تقدمها الصورة التقليدية فحسب ،بل تصور الواقع في طبيعته الجوهرية كشيء معقد مستمر ومتشابك للعلاقات المركبة .

فرسام التجريدي يرسم مايعرفه ومايشعر به إضافة إلى ما يراه ،وهدفه الأول في ذلك هو التأكيدالمنظم للحقيقة أن اللوحة هي ربط لمواضع مختلفة بعضها ببعض .

لقد حاولت التكعيبية إعطاء التفسير الحقيقي لظاهرة التجريد عندما قدمت نماذجها لتعليل هذا الإتجاه ،والمقولات التي تريد تأكيدها بأن للأشياء وجوها مختلفة للدلالة ،هناك شيء مرئي خلف الشيء المرئي ،وبمقولة ميرلو بونتي "إن المدلولات لا مرئية[2].

ويرى "سونماكرس"إن الصورة التجريدية هي الوسيلة التي بفضلها يمكن تحويل الواقع إلى تعبير تشكيلي من خلال علاقات محددة ،وهي إختراق لهذا الواقع من أجل الإمساك بتركيبه الداخلي عن طريق إدراك بنياته التي يمكن إخضاعها لإشراف العقل ،حتى نستطيع بعد ذلك أن نعيد هذه البنيات وهذه التآليف نفسها في حقيقة مختلفة هي حقيقة إختراق الطبيعة بوسائل الرؤية التشكيلية وتحطيم توازنها الإدراكي المنطقي .[3]

إن البحث في الواقع ولد الصورة التجريدية كأساس وإستقلال استنبطت أصلا لإدراك أنواع جديدة من نظم التي دعاها "رولان بارت" "بفاعلية البنيوية "وهي محاكاة تم تبنيها لا من اجل نسخ الواقع بتقليد جوهره بل

---

[1] فيصل خالد الخديدي،السيميائية والقراءات التشكيلية ،جريدة الجزيرة،نشريوم 2014/10/24 ،الإطلاع يوم 2018/05/20 الرابط: http:www .al-jazirah.com/2014/20141024/ak4.htm//

[2] ينظربوينتي ،موريس ميرلو :المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد محمد خضر،دار الشؤون الثقافيةالعامة بغداد1987،ص134)

[3]ينظر:أمهزمحمود،الفن التشكيلي المعاصر،التصوير ،دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت ،1981م،ص147)

بجعله مفهوما عن طريق مضاعفة وظائفه، ويقر "بارت" بأن عمل أصحاب البنيوية التحليلية الذين يدركون علاقات مجردة يشبه عمل الفنانين المعاصرين الذين يخلقون أعمالا فنية طبقا لمبادئ المستقلة للوحدة ،واجراءاتهم المتميزة هي عبارة عن انتقاء للتنظيم حيث يتم انتخاب وحدة ما من الواقع ، ليس لمجرد معناها المتأصل بل لأنها قادرة على الدخول في علاقات حاسمة مع وحدات أخرى وهذا يستخرجها من مضمونها المألوف ويضعها في تنظيم يعكس تنظيما مقصودا وتكون النتيجة للعملية التي تصبغ بموجبها المعاني على الأشياء وليس على الأشياء كصورة للظواهر الخارجية كما ينظر اليها تقليديا[1].

ان نمط الصورة التجريدية يقوم إذن على خلخلة " العيين" في خلية الشيء المرئي الواقعي لتوليد علاقات ومن ثم تكوينات غير مرئية وتحفيز نظام الإدراك لدى المتلقي على تغيير مساره.

أنواع الصور :

أن هناك تنوعات وتباينات مهمة في استخدام هذا المصطلح بعضها يرتبط بالصور الإدراكية الخارجية أو الصور العقلية الداخلية ، أو الصور التي تجمع بين الداخل والخارج ، أو الصورة بالمعنى التقني والآلي أو حتى الرقمي. وقد اختارت الباحثة هذا التصنيف لشموله لمجموعة كبيرة من أنواع الصور والاستفادة منها في إثراء البحث ، ويشير عبد الحميدإلى أنواع هذه الصور :[2]

١- **الصورة البصرية** : يعرفها عبدالحميد بأنها أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح . ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما ، على مرآة ، أو على عدسات ، أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لجسم ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب .[3]

٢- الصورة بوصفها تعبيرا عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية أو إعادة إنتاج لها .

ويشير عبدالحميد الى أن داخل محال البنائية في علم النفس ، اعتبرت الصورة أحد المكونات الثلاثة الفرعية للوعي أو الشعور ، وكان المكونان الآخران هما : الإحساسات والانفعالات (أو العواطف)

---

[1]. ينظر كورك،جاكوب:اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ،ترجمة ليون يوسف وزميله ،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد 1989م،ص33-35).

[2] د. عبد الحميد، الصورة والصوت، ط1، 2000، ص111.

[3] المرجع نفسه، ص20.

وكانت تتم معاملة الصورة في سياق هذا الاستخدام باعتبارها تمثيلا عقليا لخبرة حسية سابقة ، ويكون هذا التمثيل بمنزلة النسخة الأخرى لهذه الخبرة ، وتعد هذه النسخة أقل حيوية من الخبرة الحسية لكنها تظل مع ذلك قابلة للتعرف عليها وإدراكها بوصفها مكونا من مكونات الذاكرة الخاصة بهذه الخبرة ، وقد نقل هذا المعني الخاص و استخدام بعد ذلك في مجال علم النفس المعرفي . [1]

٣- **الصورة الذهنية** (التي في الدماغ) كما يعرفها عبدالحميد بأنها في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية ، ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعةحول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فإن بعض التحذيرات يجب أن توضع في الحسبان هنا ، ومن أهمها ما يلي :

أ- إن الصورة الذهنية ليست مجرد حرفية من الخبرة الأساسية ، فليس هناك مايشبه عملية إسقاط شريحة مصورة مصغرة على شاشة من جهاز عرض ، لكن هذه الصورة تكون من قبيل الصورة التي تبدو " كما لو كانت " هي الصورة الأصلية ، وهذا يعني أن التفكير بالصور هو عملية معرفية تنشط " كما لو كان المرء يمتلك (صورة ذهنية) مماثلة للمشهد الخاص الموجود في العالم الواقعي .

ب-إن الصورة ينظر إليها باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب ، وهذا المعنى فإن الصورة لم يعد ينظر إليها على أنها نسخة مكررة ، فمثلا ، يمكنك أن تتصور حيوان " وحيد القرن " وهويقود دراجة بخارية ، وهي صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة أو خبرة واقعية رئيت من قبل .

ج- إن الصورة الذهنية ليست مقصورة بالضرورة على التمثيلات البصرية ، مع أن هذا النوع بالتأكيد هو أكثرها شيوعا ، فمثلا يمكن أن يقوم المرء بتفصيل أو تنويع معين في صورة سمعية أو في صورة لمسية ... إلخ . وتوجد لدى أفراد آخرين صورة متعلقة بالتذوق بالفم أو الشم بالأنف . وذكر عبدالحميدأن ريتشاردسون عرف الصور العقلية بانها :

أ- كل هذه الخبرات شبه الحسية أو شبه الإدراكية التي :

ب-نكون على وعي ذاتي بما ، والتي :

ج- توجد بالنسبة إلينا في غياب تلك الشروط المنبهة التي نعرفها باعتبارها تنتج الحالات الحسية أو الإدراكية الأصلية المقابلة لهذه الصور ، والتي :يمكن أن نتوقع أن تترتب عليها آثار و نتائج مختلفة عن الآثار والنتائج المترتبة على الخبرات الحسية والإدراكية المقابلة أو المماثلة لها .

[1] مرجع سابق، ص21.

4 – **صورة الذات** والأخر وهذا المعن من معاني الصور ، ويشير عبدالحميد أن مايرتبط في الدراسات الاجتماعية والنقدية بالإتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد (صورتي الذهنية) الصورة التي تشير إلى الاتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد وهذا المعنى من معاني الصور هو ما يرتبط بما يسمى الآن في الدراسات الاجتماعية والنقدية باسم : صورة الذات و صورة الآخر ، صورتي الذهنية عن النفس الفردية والجماعية وصورني عن الآخر وصورة الآخر عني ... إلخ

5– **عناصر الأحلام** (صور ايضا) بكل ما تشتمل عليه هذه الأحلام من تكثيف للأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث .

6– **التخييل Fantasy** : ويشير هذا المصطلح كما عرفه عبدالحميد إلى نشاط غير محكوم أو غير متحكم فيه ، أو لا يمكن توجيهه بواسطة الفرد الذي ينغمس فيه كبديل للواقع ، وهو يرتبط بأحلام اليقظة . ويفضل بعض الباحثين التمييز بين التخييل و احلام اليقظة باعتبار أن التخييل له صفة لا شعورية غالبا وأن أحلام اليقظة لها صفة شعورية غالبة على صفاتها اللاشعورية .

٧– **صور الخيالImaginary Images** : . يعرف عبدالحميد الخيال بأنه القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة . ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يجري تشكيلها وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة . والخيال إبداعي وبنائي ، ويتضمن كثيرا من عمليات التنظيم والتحويل العقلية ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل . والخيال الإبداعي يشتمل على منظور زمن متفتح ، هذا إذا استخدمنا مصطلحات " **ميلتون رو كيتشRokeach . M**"، فخلال النشاط الخيالي تمتزج صور وخبرات وتوقعات الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) ، ومن خلال هذا الامتزاج ينتج ذلك المركب الجديد ، الذي هو المنتج الخيالي الإبداعي المتميز .

٨– **الصور اللاحقةAfter Images** : يعرفها عبدالحميد بأنها تلك التي تتولد لدينا إذا نظرنا مثلا إلى مربع أسود مرسوم على صفحة بيضاء ثم حولنا نظرنا بعيدا عنه ، فتبقى في أعيننا مربع أبيض لثوان قليلة ، هي الصور التي تحدث عند حاسة الإبصار بعد انتهاء منبه حسي معين ، وهو شكل لا يمكننا أن نتحكم فيه أو نعدله ، لكنه يمكن أن يكون موضوعا لإدراكنا .

9– **الصور الارتسامية Eidetic Images** :| يعرفها ريد (١٩٩٩) بأنها نوع من الصور الشبيهة

بالإدرك وتختلف عن الصور اللاحقة من خلال استمرارها فترة أطول ، كما أنها لا تتطلب تركيز النظر والانتباه المكثف كي تتكون مثلما هي الحال فيالصور اللاحقة ، ويمكن أن تحدث من خلال علاقتها بنمط معقد من التنبيه . و تتعلق تفاصيلها الشديدة الحيوية أكثر بالزمن الحاضر في حين تظل مرئية على سطح خارجي (حدار ، شاشة....) مثلما يمكننا أن نطلب إلى مجموعة أفراد أن ينظروا إلى مجموعة صور ملونة عرض عليهم من خلال آلة عرض سينمائية أو جهاز عرض ونطلب إليهم النظر إلى تفاصيل الصور ، وعندما نسأل هؤلاء أن يذكروا ما تبقي أمامهم أو على حاستهم البصرية من أشكال وألوان الصور بعد استبعادها ، يكون ما يذكرونه من صور وألوان وأشكال ممثلا لمقدار الصور الارتسامية التي حدثت لهم إن مثل هذه الصور هي الأساس في ظاهرة الصور المتحركة السينمائية . إنما أشبه بالإسقاطات المتوالدة عن المثيرات وليست نتاجات للعقل المتنبه الواعي ، ومن ثم فهي يمكن أن تعد مادة مفيدة في التفكير لكنها ليست نوعا من التفكير . ووجد عالم النفس (**جانيش**) في دراسته المبكرة حول هذه الصور أن 40 % من الأطفال لديهم مثل هذه الصور وأقل من ذلك بكثير موجودة لدى الراشدين ، وفي دراسات العالم (**وايلدر بنفيلد) W penfield**: وجد أن الصور التي كان يدركها المرضي أمامهم قد وصفوها بأنها تشبه مشاهد استرجاعية تذكرهم بمشاهد قد رأوها وعرفوها في الماضي وإنها لا تحضر على سبيل التذكر بل ما يشبه العودة الفعلية للحياة والمعايشة في شكل حي داخل العقل ، وهي لا تشبه الأحلام ولا الهلاوس ، فقد كانوا يدركون الأشياء على أنها موجودة على نحو مباشر في البيئة ، لها خاصية الأشياء الموضوعة الموجودة ، أشياء يمكن استكشافها على نحو نشط مثل لوحة مرسومة أو منظر طبيعي .

١٠-**صور الذاكرة Memory Images** : أنهما نوع التفكير المألوف لنا في الحياة اليومية ، وقد يصاحب عمليات استدعاء الأحداث من الماضي أو عمليات التفكير التي تحدث الآن في الحاضر ، أو الأحداث والمواقف في المستقبل . ويوضحعبدالحميدأن صور الذاكرة تتميز عن الصورة اللاحقة والصورة الارتسامية بأنها :

أ- أكثر قبلية للتحكم الإرادي وأكثر استمرارا من الناحية الزمنية .

ب- يقل احتمال حدوث الأخطاء الإدراكية بداخلها في علاقتها بالواقع ؛ وصور الذاكرة عملية إعادة بناء أو ابتعاث للإدراكات التي حدثت في الماضي ، وغالبا ما يستخدم الأفراد صور الذاكرة لإعادة جميع التفاصيل المنسية ، وقد تكون صور الذاكرة خافته و بعيدة وباهتة تماما وقد تكون متمايزة وواضحة إلى

حد كبير . وعندما تكون صور الذاكرة حية بشكل خاص فإنها تسمى بالصور الارتسامية والأشخاص ذوو الإمكانية الارتسامية المرتفعة غالبا ما يشار إليهم باعتبارهم يمتلكون ذاكرة فوتوغرافية . والصور الارتسامية أكثر شيوعا لدى الأطفال ، وهذه القدرة تضعف كثيرا مع بدايات المراهقة لدى أغلب الناس ، لكنها تستمر قوية مع بعضهم الآخر ، و كان عالم النفس المشهور " تيتشر " أنه كان يستطيع تذكر الكتب التي قرأها من خلال عملية تصور بصري متميزةمنها بالواقع .[1]

ودقيقة لصفحات هذه الكتب والأرقامها. كذلك فإن المهندسين المعماريين وعلماء الرياضيات و الراقصين والفنانين و الجواسيس يستفيدون في واقع الأمر فعلا من عملية احتفاظهم بصورة ذاكرة حية في أذهانهم.

١١- الصورة الرقميةThe Digital Images : أن تطور الصور الرقمية أدى في ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته إلى تحولات جذرية في معن الصور في الثقافة الإنسانية . وتختلف الصور الرقمية عن الفوتوغرافية في أنها صورة مولدة من خلال الكمبيوتر **Computer Generated** ، أو على الأقل معززة بالكمبيوتر . وتستمد القيمة الخاصة بالصورة الرقمية من دورها كمعلومة ، وكذلك من تميزها بوصفها صورا يسهل الوصول إليها ، والتعامل معها أو معالجتها ، وتخزينها في الكمبيوتر أو على موقع على الإنترنت أو إنزالها ... ، وهكذا ، يمكننا أن نرى كيف أن كل حقبة زمنية خاصة بتكنولوجيا الصور قد أفرزت مجموعة مختلفة من المحاكاة التي يجري من خلالها تقييم الصور وإدراكها . ويشير عبد الحميد أن الصور في الفترة السابقة تعتمد على النسخ الآلي للصور ، كما هي الحال في فن التصوير الزيتي مثلا كانت توضع في مكان خاص ، وتحصل على قيمتها الثقافية من كونها صورة أصلية أو فريدة ، واحدة في نسيجها.[2]

أما الصور المنسوخة آليا فقد حصلت على قيمتها من خلال قابليتها لإعادة الإنتاج المكثف ، وإمكان توزيعها بدرجة كبيرة ، وكذلك دورها في وسائل الإعلام الجماهيرية حيث إنما يمكنها أن تنشر الأفكار وقنع المشاهدين ، وتعمل على تدوير الأفكار السياسية وإذاعتها . أما الصور الرقمية والافتراضية فقدحصلت على قيمتها من خلال خصائص مثل سهولة الوصول إليها ومطاوعتها ، والقيمة المعلوماتية المعطاة لها . إن كل هذه الصور بمعانيها المختلفة موجودة معا في مجتمعاتنا اليوم ، لذا يسمى عصرنا بعصر الصورة .[3]

[1] د.عبد الحميد، 2001، ص38.
[2] المرجع نفسه، ص39.
[3] المرجع نفسه، ص40.

١٢- **الصور الفوتوغرافية Photography image**:هي الصور التي تلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة ، وقد تكون الصور الفوتوغرافية صورا لأشخاص أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته أو غير ذلك شكل (١)، ويشير عبدالحميد أنه قد يتم التلاعب ببعض مكونات الصور الفوتوغرافية لأغراض خاصة بهدف التزييف ، ومن ثم الإيحاء بالصدق .

١٣- **الصور المتحركة** : يوضح عبدالحميد أنه ينطبق مصطلح الصورة المتحركة Moving image على نحو مماثل بالنسبة إلى التليفزيون والسينما ، فالفكرة الخاصة برؤية فيلم على شاشة التليفزيون تبدو مقاربة لرؤيته في قاعة عرض سينمائي . فإن طبيعة الخبرة الخاصة بصورة الفيديو تختلف عن صورة الفيلم السينمائي بطرائق عدة تشتمل على ظروف منها : ظروف المشاهد ، انتباهه وتوقعه ، التضاد بين النور والظلمة أو الضوء والعتمة ، وحجم الشاشة واستخدامها ، بل حتى في تتابع أو سرعة تتابع الحبكة الدرامية.[1]

. 14- صور التليفزيون Tv

أما صور متحركة لكنها تحتاج هنا إلى وقفة خاصة بسبب تأثيراتها المذهلة . أدت التطورات الكبيرة التي طرأت على محال التليفزيون من حيث الابتكارات والتسويق ... إلخ إلى تحويل التليفزيون إلى أداة أكثر شخصية وأكثر تعددا في أهدافها وأغراضها . ويشير عبدالحميد إن القرارات الخاصة بالبرامج الآن تقدم على أساس الخصائص الديموجرافية الفردية (مثل العمر ، المستوى التعليمي الدخل ...) وكذلك الخصائص السيكولوجية (القيم ، والاتجاهات والآراء والاهتمامات) لقد توقفت برامج التليفزيون عن أن تعكس السرد الثقافي العام ، أي لم تعد آلية للسرد المتماسك الضروري أو الحيوي للحفاظ على إحساس أخلاقي Ethos عام مشترك ، وهو إحساس كان جزءا من الإرث الذي أخذه التليفزيون في البداية من السينما . ويظل الاستثناء الوحيد هنا متمثلا في تلك الحالات التي ما زالت يتجمع خلالها أفراد العائلة أو الأصدقاء حول شاشة التليفزيون حتى يتشاركوا في البهجة والاهتمام والحزن - **صور الواقع الافتراضي Virtual reality** : يعرفها عبدالحميد بأنها مصطلح صاغه عالم الكمبيوتر جاردن لانير Jardon Lanier لوصف الطريقة التي يشعر بها مستخدمو الكمبيوتر بينما هم يعايشون العوالم التي يقوم الكمبيوتر بتخليقها في العلم وفي ألعاب الكمبيوتر ، والتي انتشرت منذ أواخر ثمانينيات القرن العشرين

[1] المرجع السابق، ص23.

وعبر تسعينياته حتى الآن .[1]

إن أنظمة العالم الافتراضي تمزج بين طرائق التصوير والصوت والأنظمة الحسية الخاصة بالكمبيوتر من أجل أن تضع جسد المستخدم للكمبيوتر في دائرة من العائد أو التغذية الحيوية Feedback المباشرة مع هذه التكنولوجيا ذاتها ، وكذلك مع العالم الذي تقوم هذه التكنولوجيا بمحاكاته أو مماثلته .

ومن الخصائص المميزة لأنظمة العالم الافتراضي أنها تطلق العنان للمشاهد ، أو تحرره من وضعه الخاص في الحيز المكان المحدد مما يسمح له بالإحساس بخبرة إدراكية طليقة وحرة . ففي العالم الافتراضي يمكن للمرء أن يختار القيام بأنشطة لا يمكن أن يقوم بها في الواقع الفعلي ، أن يقود طائرة مثلا ، أو غواصة تحت البحر ، أن كثير من الصور البصرية نوع الآن من خلال الإنترنت ، وعبر ألعاب الفيديو ، والأقراص المدمجة ، وأسطوانات الليزر ، هذه الصور هي عناصر أساسية في الروايات التفاعلية التي يمكن من خلالها الإبحار لخلق مسارهم الفردي الخاص عبر القصة الخاصة في هذه اللعبة أو القرص .

١٩- الصورة التشكيلية : أنها تتمثل في الأعمال الفنية التشكيلية كالرسم والتصوير الملون وغير ذلك من الأعمال الفنية التي هي في جوهرها صورة . لقد طورت المتاحف أساليبها أيضا للتعامل مع هذه الحداثة فأصبحت هناك أقراص مدمجة موضوع عليها جاليرهات (قاعات عرض) افتراضية من خلالها يستطيع المشاهد أن يتحرك عبر الصور المعروضة في المتحف من خلال الكمبيوتر الخاص به كما لو كان يجول داخل المتحف نفسه ، كما يمكن للمرء أن يصمم متحفه الخاص من لوحات يختارها ويضعها على حاسوبه الخاص . ولكن التفاعل مع اللوحات الأصلية الثابتة مازال خبرة مستمرة ومتميزة موجودة في حياة الإنسان خلال تحديقه في قاعات العرض في الأعمال الفنية التي ينتجها الفنان شكل (٢)، ويذكر عبدالحميد (٢٠٠٠، ص ٢٣) أن الصور التي يشاهدها المتلقون لم تعد مجرد صور ، ولكنها صور تمثل الذكاء التكنولوجي الذي قام بتحويل طرائق الرؤية الإنسانية ذاتها من الأفراد إلى ما يشبه الأقنعة المهجنة حيث لا تكمن الهوية في مكان أو موضوع أو شخص بعينه . لقد تحول المشاهد من التعامل " تمثيلات " للأحداث إلى التعامل مع " صور " للأحداث ، أصبحت كأنها هي الأحداث ، فصورة محمد الدرة تعادل عملية القتل ذاتها له . لقد تحول المشاهد من التعامل مع محرد تمثيلات عقلية للموضوعات والأشخاص والأحداث إلى التعامل الإدراكي البصري معها والذي يوشك أن يكون فعليا ، واقعيا حقيقيا ،

[1] المرجع نفسه، ص31.

ومع أن التكنولوجيا و الوسيط الخاص بالصور يقومان بالتوسط بين الصور والمتلقي فإن فتاتالتحليل ، والطرائق المألوفة الآن في الحديث عن عوالم الصور ، تجعل عمليات الوساطة أو التوسط هنا كما لو كانت غير مهمة .

مفهوم الصورة في اللغة والقرآن الكريم :

أننا عندما نطالع معاجم اللغة باحثين عن معنى (الصورة) ، فإننا نجد : المصور : من أسماء الله تعالى، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها ، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها ، ويوضح ابن منظور[1] بعض منها ، تصورت الشيء : توهمت صورته ، فتصور لي ، قال ابن الأثير : الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها ، وعلى معن حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته ". وقريب من ذلك ما جاء عند الفيومي ، والفيروزابادي ، والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة ، أنها تعني الشكل والنوع ، والصفة ، والحقيقة . يقول الأصفهاني: الصورة ما ينتقش به الأعيان ، ويتميز بها غيرها ، وذلك ضربان :

1) أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة ، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس الصقر بالمعاينة .
2)) والثاني : معقول يدر كه الخاصة دون العامة ، كالصورة التي اختص الإنسان بما من العقل ، والرؤية والمعاني التي خص بها شيء بشيء ، ويقول (**صبح**) : فمادة الصورة بمعنى الشكل ، فصورة الشجرة شكلها ، وصورة المعنى لفظه ، وصورة الفكرة صياغتها .

و من كلام أئمة التفسير ذكر **ابن كثير**[2] أننا نلحظ أن الصورة تعني الخلق ، والإنجاد و التشكيل ، والتركيب ، وإلى هذا أشار أحد الباحثين بقوله : لفظة (الصورة) تشير إلى فعل التصوير وإلى فعل التركيب ، وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول : إن التصوير تركيب ، وإن التركيب ذو عناصر ينحل إليها ، وأن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تثمر في النهاية نشاطا تصويرية ما .. فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب .."والتصوير ليس أمرا جديدا أو مبتكر في الفن التشكيلي " ، وليست الصورة شيئا جديدا ، فإن الفن التشكيلي قائم على الصورة – منذ أن وجد حتى اليوم – ولكن استخدام الصورة يختلف بين فنان وفنان ، كما أن الفن التشكيلي يختلف

[1] ابن منظور، ص20- 23.
[2] الميسر لابن كثير، ص308.

عن الفن القديم في استخدامه للصورة . ويشير عصفور[1] أن دراسة الصورة قد ترسخت في التراث مبحثا متكاملا صدر عن الفكر العربي في تمثل الفن التشكيلي نشاط اجتماعيا وصناعة ماهرة وحلل عناصر اللوحة الفنية ، ووازن بين عناصرها التصويرية ، ثم حلل بناءها بالإشارة إلى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش و تزيين ، وأشار إلى مصادرها في الذهن و جسد تأثيرها في المتلقي .

تعريف الصورة :

أن بعض القواميس تعطي نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة ، بدءا من الاشارة إلى عملية إعادة الإنتاج

(أو النسخ)للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين ، إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي وبخاصة إذا كان غريبا أو غير متوقع ، وفيما بين هذين المعنيين تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها . كما أن هناك معاني عامة أخرى للمصطلح تحسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية وكذلك الجوانب العقلية ، والتي تشتمل على الوصف الحي ، الاستعارة الأدبية والرمز الأدبي ، والرأي أو التصور ، والطابع الذي يتر كه شخص أو مؤسسة ، كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية . ويشير **دوبري** أن ميتشل ذكر كلمة أيديولوجيا تمتد جذورها داخل مفهوم الصورة والتفكير بالصورة ، وقد جاءت كلمة إيديولوجيا ideology ، كما قال من كلمة فكرة **idea** التي جاءت من الفعل يرى **To see** في اللغة الإغريقية وهو فعل كثيرا ما كان يتم ربطه بالفكرة العامة حول الصنم **eidolon** أوالصورة المرئية **Visible image**والتي هي فكرة جوهرية في البصريات ونظريات الإدراك ، ويضيف أنه يعني الشكل **form** أو المظهر الخارجي **shape** . وهكذا تكون الأفكار هي تشكيلات عقلية لمجموعة متفرقة نوعا من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الأيقوني أو المتعلق بالتفكير بالصورة ، هكذا ترتبط الأيديولوجيا بشكل أو بأخر بالصور والتفكير من خلالها ، كما يؤكد شابيرو ذلك ،ويضيف دوبري أن الأصل اللاتيني للمعنى**simulacrum** إنه الشبح ، وعن معنى**imago** تعني القناع الشمعي و**Idole** (صنم) فهي مشتقة من **eidolon** تعي خيال الموتي وشبحهم ، وفيما بعد أصبحت تعي الصورة والصورة الشخصية ، فالصورة هي الخيال والظل .

وكما ذكر ذلك (**جان بيير فرنان**) أن هذا الاسم ثلاث معان مترادفة و متجاورة : صورة الحلم (**onar**)، و الشبح(**phasma**)و شبح الميت (**psyche**) هكذا يتسع المدى الخاص بالمصطلح ليتحرك بين

[1] عصفور حسن، تقنيات في التصوير، 1987، ص549.

التمثيلات الخارجية والتمثيلات الداخلية للأشياء والأحداث والموضوعات والأشخاص ، وبين الإنتاج أو القيام بعملية انعكاس لجوانب التشابه إلى التفكير البصري الخاص بفهم العالم من خلال لغة الشكل و الصورة كما قال أرنمايم . إن ماهو مشترك بين جميع الصور هو ذلك المنطق الإدراكي الذي يضمها معا ، والذي تتكون من خلاله ، وكذلك بالطبع الكلي الملازم لها . يشير ريد أن معن الصورة هو الهيئة أو ترتيب الأشياء ، وليس صورة العمل الفني بأكثر من هيئته وترتيب أجزائه أو جانبه المرئي ، فإننا سنجد شيئا طالما كانت هناك هيئة . وتتكون الصور في جوهرها من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصرية التي تحري معالجتها ، ويتم التنسيق بينها من خلال عملية إدراكية سماها وولتر ليبرمان " الصور الموجودة في رؤوسنا ". إنما قصص تتضمن غالبا ماهو أكثر من أقسامها المكونة لها ، وهي تكون دائما في حالة نشاط وبحث عن المعين ، ولأن الإبصار قد تطور قبل اللغة اللفظية ، فإن الصور هي أشبه بالجزء الطبيعي من حاسة الوجود الأساسية الخاصة بنا وهي تمثل كذلك الارتدادات الأكثر عمقا داخل أنفسنا ، والصور وثيقة الصلة بالمدى الكلي للخبرات والتعبيرات الإنسانية ، وهي تمتد من المستوى الذي تقدمة الخبرات العملية إلى آفاق الأساطير الرمزية وتحلياتها . لهذا السبب فإن فهم طبيعة الصور وقوتها يبدأ بالعملية الإدراكية ، لكنه لا ينتهي ، كذلك ، بتكون صورة محردة حول ذلك العالم الذي تحمله في رؤوسنا . تمتد كلمة صورة **Image** إذن جذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة **Icon** والتي تشير إلى التشابة والمحاكاة ، والتي ترجمت إلى **Imago** في اللاتينية ، و **Image** في الإنجليزية ، ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون ، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل **representation** للأفكار والنشاطات في الغرب . ويمكن القول أن الصورة والأيديولوجيا قد شكلا الأساس للفلسفات الغربية الأساسية الميتافيزيقية المتعارضة ، وأن المنزلة الأيديولوجية للنشاط البصري ، كذلك النشاط اللفظي ، لمتحظ بالانتباه الذي هي جديرة به . فعبر التطور المركب على نحو محير لمصطلح الصورة قام الاستخدام اللطيف أو الحميم لها ، أي استخدامها في السياقات والدراسات الفنية والأدبية والجمالية والتاريخية ...، أن من الضروري أن نضع في حسابنا الجوانب أو السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية ، ونحن نتحدث عن الصور في الخطاب النقدي المعاصر . ومصطلح الصورة مصطلح مشتق من كلمة لاتينية تعني المحاكاة ، وتوجد معان متقاربة وربما مترادفة مع هذا المعنى نفسه في المجال الاستخدام السيكولوجي مثل التشابه ، النسخ ، إعادة الإنتاج أما في اللغة العربية فإن كلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته ، ولعل المعين الأخير للصورة هو الذي أدى إلى تنامي هذه النظرة الإزدرائية للصورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان . وقد رأي ستولنيتز أن هناك

أربعة معاني للصورة أو الشكل وهي :

1- تنظيم عناصر الوسيط المادي التي تتضمها الصورة أو العمل ، وتحقق الارتباط المتبادل بينها .

2- أن الصورة أو الشكل ينطوي على تنظيم للدلالة التعبيرية . إذ أن تنظيم التعبير لا يؤدي فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية للصورة أو العمل ، بل إنه يضفي على الصورة والعمل وحدة أيضا .

3- كثيرا ما يستخدم لفظ الصورة أو الشكل للدلالة على نمط محدد من التنظيم ، يتصف بأنه تقليدي و معروف .

4- أن الصورة أو الشكل الجيد يجب أن تتوفر فيها عناصر وشروط تتظافر جميعا من أجل جلب المتعة والمسرة للإنسان ، ذلك أن الصورة الجيدة تتخذ قيمة جمالية ، وتعكس حيوية وقدرة على مخاطبة المشاعر .

مفهوم الصورة :

مفهوم الصورة لغة : مادة (ص . و. ر) الصورة في الشكل ، والجمع صور ، وقد صوره فتصور ، وتصورت الشيء توهمت صورته ، فتصور لي ، والتصاوير : التماثيل . [1]

الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها ، وعلى معن حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معي صفته يقال : صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته ، وصورة كذا وكذا أي صفته . أما التصور فهو مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل كما ثم اختزنهما في مخيلته ومروره بما يتصفحها ، وأما التصوير فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني ، فالتصؤر إذا عقلي أما التصوير فهو شكلي، إن التصور هو العلاقة بين الصورة والتصوير ، وأداته الفكر فقط ، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة و التصوير في القرآن الكريم ، ليس تصويرا شكليا بل هو تصوير شامل فهو تصوير باللون ، وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل ، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل ، وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار ، وجرس الكلمات ، ونغم العبارات ، وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور .

مفهوم الصورة في الاصطلاح : لفظة صورة بأنها : إبداع ذهني صرف ، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة و إنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل ، وهبه فالصورة إذا إبداع ذهني تعتمد أساسا على الخيال ، و العقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها . وترتبط الصورة

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص328.

بالخيال ارتباطا وثيقا فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه تنفذ الصورة إلى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ، ناقلة إحساس الفنان تجاه الأشياء ، وانفعاله بها وتفاعله معها . [1]

أ- الصورة البصرية : يمكن النظر إلى الصورة الفنية على أنها هيئة بصرية ظاهرة لها غاية وتحمل وسائط أو مفردات أو رموز معبرة بغرض تحقيق تلك الغاية أو الهدف ، ويمكن إدراكها أو فهمها بطريقةمباشرة أو غير مباشرة أرتباطا بما تحمله من قيم ورموز لها دلالات حضارية وثقافية وتربوية .. ويعرفها عبد الحميد وهي أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح . ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما ، على مرآة ، أو على عدسات ، أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لجسم ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب .

ب- الصورة المتخيلة : يفرق سارتر بين الصورة البصرية العقلية وبين الصورة المتخيلة ضمن مفهوم الوعي بها ، فالصورة البصرية حقيقة واقعية بينما المتخيلة تكون على نحو مغاير للوجود الذي تكون عليه الأشياء لعدم وجودها واقعيا بل كصورة متخيلة وهي بهذا ظاهرة ذهنية كأسلوب أو أداء يقصد بما الوعي ، موضوعه التأملي وهي وعيا تخيلي دون أن تكون وعيا في ذاتها . [2]

الخيال هو القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة . ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يجري تشكيلها وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة ؛ والخيال إبداعي وبنائي ، ويتضمن كثيرا من عمليات التنظيم والتحويل العقلية ، ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل . والخيال الإبداعي يشتمل على منظور زمن متفتح ، هذا إذا استخدمنا مصطلحات " **ميلتون رو كيتشRokeach . M** " ، فخلال النشاط الخيالي تمتزج صور وخبرات وتوقعات الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) ، ومن خلال هذا الامتزاج ينتج ذلك المركب الجديد ، الذي هو المنتج الخيالي الإبداعي المتميز . [3]

ج- الصورة الذهنية : أنهما الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد أو الجماعات بناء على الخبرة المتاحة لهم ، إزاء شخص معين ، أو نظام / دولة ما أو منشأة أو منظمة ، ويمكن أن يكون

[1] هلال محمود، 1988، ص325.
[2] الغامدي أحمد محمد، ص88.
[3] عبد الحميد، 2005، ص38.

لها تأثير على حياة الإنسان من خلال الاحتكاك بها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

- الثقافة من خلال الصورة الفنية :

أن الصورة الفنية المعاصرة تسعى إلى تأكيد الثقافة من خلال دراسة الفن ، وتعن الثقافة في هذا المجال شمول الخبرة ، بحيث إن المعرفة ، والمهارات والاتجاهات ، والمفاهيم ، تتكامل كلها بعضها مع بعض و تنساق في وحدة تؤثر في سلوك الإنسان وتحعل كه خبرة خاصة ، وطابعا فريدا . والثقافة لا تقتصر عادة على المعلومات المنعزلة التي قد يحفظها الإنسان عن تاريخ بعض الأعمال الفنية ، و مكان العثور عليها واسم صانعها ، وما إلى ذلك . وإنما الثقافة أكثر من ذلك ، فهي تعن بكشف قيم ومذب الإنسان وتحعل له مبادئ ذات قيمة حينما يسلك ويتعامل مع غيره ، أو يتعامل مع الحياة ذاتها في معيشته ، في فرحه وحزنه ، في أعياده و مآتمه ، في تقاليده العريقة والحديثة .[1]

ويذكر البسيوني أن الثقافة الفنية التي تسعى دراسة الفن إلى إكسابها ، تسعى إلى التأثير في المتعلم تأثيرشاملا يؤثر على وجدانه ، وعلى عقله ، وتصرفه ، في شتى علاقاته بالحياة . وقديما كان معلمو الفن لا يلتفتون إلا لجودة النتائج ، ويصرفون وقتا كثيرا لتخرج مليئة بالمهارات على اختلاف أنواعها ، لكن في اللحظات الحالية لم تعد النتيجة إلا جسم عارضا من البصيرة الفنية التي يكونها الفرد في حياته العلمية فالأهم من النتيجة العابرة كيف يرى الفرد الأشياء المحيطة حوله ، كيف يحس بها ويتذوقها ويستمتع بما ويفسرها تفسيرا فنيا موضوعيا ملهم ، يكون له صدى في حياته التي يعيشها . قد يتأثر المتعلم عند فهمه للسريالية بأن يدرك في حياته أهمية للخيال ، واللاشعور ، وللأفكار المختبئة التي لا تحد سبيلا إلى التحقيق ، وحين ينظر إلى الصورة الفنية التي قد تمكنه من فك طلاسمها بقدرته الثقافية وتجعله يفسر ما صنعه هذا الفنان أو ذاك تفسيرا حسيا واعيا، وإذا لم ينل حظه من الحصيلة الثقافية فإنه قد ينظر إلى الصور الفنية والأعمال الفنية نظرة سطحية ، فالثقافة الفنية تعطي له مفاهيم صريحة مبسطة ، واضحة مفسرة عند إدراكه لها . فالثقافة الفنية إذا من خلال دراسة الفن في التعليم هي التي تمكن المتعلم من حسن تفسير الأشياء على أسس فنية وجمالية ، ومعرفة واعية بالتقاليد الفنية التي نجح الفنان في إنتاجها عبر العصور ولا يمكن لأي شخص مهما أوتي من الموهبة أن يفسر الصور و الأعمال الفنية ، ويستمتع بها ، ويخوض تجربتها ، ما لم يكن قد ورث في أثناء نموه كثيرا من مقومات التقاليد ، وأصبحت جزء من كيانه أي : أنه ينظر إلى الصورة الفنية التي أنتجها شخص في ساعة برؤية

[1] البيسوني محمد، 1985، ص 35-38.

جمالية مزودة بتجربة فنية لآلاف السنين .

لذلك ترى الباحثة إن الصورة الفنية بحق هي أداة الثقافة الفنية وحينما تنجح في رسالتها فإنها تؤكد تلك الثقافة ، وإذا فشلت فإنها تنتج عادات آلية مرتدة ترديدا حرفيا ، لا مكن المتلقي من أنه يدرك مغزى حقيقي للصورة . وإنتاجه الفني يخرج فاقدا للصفات الذاتية المؤصلة التي كان من الممكن أن تعطي كيانا وقيمة لو هضمت التقاليد .

الفصل الثاني

تاريخ الفن التشكيلي في الجزائر :

تمهيد :

يعد الفن التشكيلي الجزائري من اهم الممارسات الاتصالية التي يمارسها المبدعون على اختلاف توجهاتهم وكذا تكوينهم من فنانين عصاميين واكاديميون .

وقد كانت بداية الفن التشكيلي الجزائري بجداريات " الطاسيلي " بدرجة اولى باعتبارها الاصل ،مضافا اليها كما سبق ذكره مختلف الرموز البربرية التشكيلية التي كانت لها دلالات مختلفة في الوسط الاجتماعي آنذاك نظرا لاستخداماتها المكثفة في ذلك الوقت خاصة بشمال الجزائر وشرقها وجنوبها الكبير ،وعلى غرار الفن البربري لعبت الفنون الاسلامية وعلى راسها الزخرفة دورا فاعلا في وضع ممارسات جديدة لبنية المحيط الاجتماعي وصولا الى التأثر البالغ في الساحة الفنية للمدارس الفنية التشكيلية بالجزائر ،وهذا من خلال ترويج فكر تشكيلي غربي سنة 1920 م والذي انتشر من خلال افتتاح المدرسة الوطنية للفنون الجميلة والتي كانت تحت ادارة بعض الفنانين الفرنسيين والغربيين .

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

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

مراحل الفن التشكيلي بالجزائر :

ككل البلدان عرفت الجزائر حراكا تشكيليا كبيرا عبر الزمن ،لكن الامر الملاحظ على سمات الفن التشكيلي الجزائري هو ميولاته الكبيرة للفنون الغربية والتقليد بصفة مع الاهتمام بالمواضيع الاستشراقية عامة و عدم وجود افكار جديدة على العموم ماعدا ما تعلق بفني الزخرفة والمنمنمات نظرا لأصولهما الفارسية والتي طورها العرب لتحتضنها بشكل خاص المدرسة الجزائرية الحديثة للمنمنمات ،وقد كانت هناك عديد التيارات والمذاهب التي كان لها الدور البارز في تسجيل اولى الخطوات الجدية لتحقيق بصمة

فنية جزائرية خالصة ،وسنتناول فيما يلي ابرز المراحل التي مر بها الفن التشكيلي الجزائري مع ابراز اهم اعلامها وكذا التيارات التي ارتبطت بها افكارهم والتي عبرت عن ميولات الفنان المختلفة عبر عديد المراحل .

. رسومات الطاسيلي وبدايات التشكيل في الجزائر :

لقد عرفت منطقة الطاسيلي الواقعة جنوب الجزائر عديد الحركات التكتونية خلال العصور الجيولوجية ما انبثق عنه تضاريس مختلفة كان للعامل الطبيعي الاثر الجلي في نحت معالمها وهو ما قسمه الجيولوجيون الى ثلاثة اقسام كالاتي : الطاسيلي الداخلي ،الطاسيلي الوسطي و الطاسيلي الخارجي[1] .

وقد شدت التضاريس الغريبة والباهرة في تشكيلاتها الانسان القديم وهذا لما كان لها من الاثر الجمالي وكذا الاجتماعي الذي يحتاجه الانسان القديم في حياته الاجتماعية والتي امتازت بالقسوة ،فاتخذها مسكنا له حيث راح يبحث عن سبل التعبير بعدما تمكن من التأقلم بين مختلف التضاريس والعوامل المناخية ومن هنا بدا البحث عن اساليب جديدة للصيد والاقامة ،وتوحي لنا الاكتشافات التي مني بها علماء الاثار عن مدى تفوق " الانسان الماهر " وهي التسمية التي اطلقت على الانسان القديم في تشكيل ابسط ادوات الصيد واعقدها من حيث التصميم والدقة على الوصول الى الهدف خاصة ما تعلق " بالقواطع " وهي الادوات الحادة المخصصة للصيد او الحفر وقد مرت فنون الطاسيلي بعديد المراحل التي نلخص ابرزها فيما يلي :

. مرحلة الصيد :

وقد تميزت هذه المرحلة ببروز نقوشات ذات الوان زاهية وحركات متناغمة تعبر عن واقع حال فترة الصيد آنذاك ،وسميت ايضا "بمرحلة الجاموس" وقد جسدت النقوشات العديد من الحيوانات الاثيوبية العملاقة التي كانت تعيش بالجزائر ونذكر منها على سبيل المثال: الجاموس ،الفيل ,وحيد القرن , الزرافة وحتى التمساح .

وبالإضافة الى الحيوانات المختلفة جسدت هذه المرحلة ملامح الانسان البدائي الذي ظهرت عليه القوة من خلال تجسيده في حجم كبير اضافة الى شعره المسدول والذي ينم عن ملامح اوروبية في مجمله من خلال الالوان المستخدمة وقد ظهرت اجسامهم مغطاة العورة مع حملهم لمختلف ادوات الصيد مثل الاقواس و الرماح الحجرية الرؤوس .

[1] بن بوزيد لخضر، الطاسيلي ازجر في ما قبل التاريخ ، كتاب غير منشور . ص69.

مرحلة رعاة البقر :

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

وظهر جليا استخدام الالوان النقية والزاهية في تراكيب الاشكال حيث ظهر تزواجت الالوان الاحمر الاجوري والاخضر وكذا الاصفر الحديدي والاحمر مع الرسومات الدقيقة خاصة من حيث تفاصيل الجسم فقد جاءت الاجساد عريضة المنكبين وطويلة العضد مع راسي بيضوي الشكل مع باقي الجسم ،وقد قسمت الأشكال البشرية حسب تفاصيل الجسم والوجه إلى ثلاث مجموعات الا وهي :

1) الجنس الأثيوبي بأشكاله النحيفة والمستطيلة.
2) الجنس الأفريقي بشفتيه المنقلبتين وشعره المجعد.
3) جنس البحر الأبيض المتوسط بأنفه الطويل والحاد والشفين والرقيقتين .

مرحلة الخيول :

تميزت رسومات هذه المرحلة بتغيير في طريقة تصوير جسم الانسان وكذا لباسه الذي بدى متغيرا وهو مايدل على تطور الانسان واكتشافاته المذهلة لمحيطه وتوظيفها فيما يخص حياته اليومية بشكل دقيق ،وقد جاء لباسهم ضيقا على مستوى الخصر ومتسعا في الاسفل فيما يشبه الى حد كبير شكل الجرس .

ومما يميز هذه المرحلة كذلك هو ابتعادهم عن استعمال الاقواس والرماح ومختلف ادوات الصيد الاخرى واستبدالها بالأبواق وكذا طقم الخيول والجياد واستخدام العربات ثنائية العجلات وكذا استخدام الالوان الترابية التي تعبر عن واقع المنطقة .

وقد جاءت الأشكال المرسومة مصقولة السطح في بعض الجوانب منها وفي جانب اخر استخدمت تقنية التنقيط ،واصبحت اجسام الانسان عبارة عن مثلثين متقابلين ذات رؤوس مستديرة .

مرحلة الجمال :

أعتبر الجمل منذ القدم سفينة للصحراء نظرا لتاقلمه مع الوسط الذي نشأ فيه " الصحراء وفي هذه المرحلة جاءت الرسوم خالية من الدقة من حيث الخطوط والاشكال والالوان ،وقد شكلت الجمال موضوعا اساسيا في النقوش الموجودة على الصخور ،وجاءت الاشكال ذات قياسات صغيرة مقارنة مع باقي المراحل .[1]

[1]BENCHELAH (A.C.) et al. ; Fleurs du Sahara .Voyage ethnobotanique avec les Touaregs du Tasili ; Paris, .2000, p.92

وقد حافظ الانسان القديم في هذه المرحلة على طريقة تشكيل جسم الانسان " مثلثين متقابلين " الى جانب الاقواس ومختلف الاسلحة مثل الرماح وكذا السكين المتدلية من على جانب خصر الانسان ،وجاءت الاشكال الحيوانية اقل حيوية وحركة عن سابقتها وهو ما مثل ما يمكن ان نطلق عليه مرحلة الانحطاط في النقش على الصخور وكذا جوانب الكهوف .

وقد كانت هذه النقوش كاولى اكتشافات للفن التشكيلي بالجزائر على يد الانسان القديم ،وهي الرسومات التي استلهم منها فيما بعد السكان الاصليون " الامازيغ " رموزهم وايحاءاتهم المختلفة وكذا مختلف الاشكال التي حفلت بها مختلف المظاهر الحياتية والتي سنتطرق اليها فيما يلي .

الفن التشكيلي البربري في الجزائر :

مما لا شك فيه ان للأمازيغ الاثر البالغ في اثراء الساحة الفنية التشكيلية الجزائرية سواء من حيث كم الفنانين او المواضيع المقدمة وكذا الدلالات المتضمنة في مختلف الرموز المختلفة الالوان والاشكال .

وقد شكل موضوع حماية الهوية قضية ذات ابعاد اجتماعية بالنسبة الى الامازيغ على مختلف توزيعهم على مستوى الوطن ،الا ان الرموز الموظفة واحدة والتي عبرت في مختلف المناطق عن نفس العناصر المراد الاشارة اليها من خلال الشكل واللون المناسبين وهو ما يتلائم مع الموضوع طبعا .

وقد عالجت الفنون البربرية الصورة من خلال اشكال متعددة ذات نفس عميق حاملة لصيغ جمالية معاصرة رغما عن قدمها من نسخ لأشكال تقترب الى حد ما مع العلامات والحروف الامازيغية ،وجاءت الرموز على مختلف الاواني الفخارية وكذا التشكيلات الفنية مستخدما في ذلك الوانا مختلفة ومستوحاة من النمط المعيشي على غرار اللون الاصفر والبرتقالي والازرق والاخضر والتي اختصت بها صناعة الحلي.[1]

وعلى غرار الفنون التشكيلية الصغرى عرفت نظيرتها من فنون العمارة نفس التشكيلات والتصاميم واختلفت من منطقة الى اخرى لكنها حافظت على الالوان والاشكال المستخدمة كنمط امازيغي مميز للجزائر على غرار الامازيغ في المغرب العربي لتكون كشاهد على استمرارية الحفاظ على الموروث والهوية الأمازيغية في المنطقة .

وخلاصة القول هنا ان الفن البربري في الجزائر جاء كرده فعل طبيعية على حملة الاضطهاد التي قادتها السلطات الفرنسية ابان الاستعمار الفرنسي وكذا سياسة الهيمنة والتعريب الممارس بطريقة غير مباشرة ولا

[1] بحث من تقديم الاستاذة :نبيهة بوزاخر،" الكتابة الامازيغية وجدل الذاكرة والهوية من خلال اعمال الفنان الجزائري . اسماعيل المطماطي . فن وثقافة مجلة الكترونية " دون تاريخ "

مقصودة ،والتي نولد عنها تأسيس " الحركة الثقافية الامازيغية " سنة 1981 والتي كان هدفها الأول احياء الفن والتراث داخل الوطن [1]

وما لا يخفى علينا ان الفن التشكيلي الجزائري قد مر بعديد المراحل خاصة في فترة العشرينيات أين ظهر للواجهة حركتين متوازيتين في التشكيل داخل الوطن ،الأولى تمثلت في الحركة الشعبية التقليدية والتي ظلت متمسكة بأصالتها وتقاوم من أجل البقاء ،فيما تطورت الأخرى متأثرة بالوجود الغربي خاصة النشاط الاستشراقي وهو ما سمح بميلاد أفكار جديدة سمحت بترسيخ فن تشكيلي معاصر داخل الوطن .

وفي هذه الفترة عرف الفن التشكيلي منحى اخر من حيث الابداع حيث دخل الرسم المسندي للمراسم وهو ما يبرز التلاحم الواضح و التيار الغربي خاصة مع كل من الفنان " عبد الحليم همش " و " ازواوي معمري "، وهو التلاحم الذي جاء كخروج من بوتقة المواضيع السابقة والتي تأثرت بالموروث الإسلامي والحياة الأندلسية وإلى ما ذلك [2]

وما يشدنا هنا أن الساحة الفنية التشكيلية في الجزائر قد عرفت غيابا شبه كلي للفنانين الجزائريين وهذا راجع لظروف الحرب طبعا ،حيث احتكر الأوروبيون وخاصة فئة المعمرين والمستشرقين التشكيل آنذاك ،وعلى الرغم من هذا فقد ظهرت إلى الواجهة عدة أسماء لفنانين جزائريين الذين استطاعوا أن يفرضوا لمستهم الخاصة على الساحة الفنية إبان الفترة الاستعمارية فمنهم من كان منتسبا إلى المدرسة الوطنية للفنون الجميلة أو العصاميين الذين تأثروا بالجو الفني وكذا معبرين عن خروجهم على طاعة المنهج الغربي [3]

أما الفن التشكيلي الجزائري ما بعد الثورة فقد عرف تطورا كبيرا من خلال الأفكار الجديدة لجملة الفنانين الذين جسدوا بأفكارهم فنا جديدا خاصا بالجزائر بعيدا التكلف والثرثرة التشكيلية بل جاءت التشكيلات الجديدة كمدونة حافظة ومتجددة للهوية التشكيلية الوطنية حيث حافظ جل الفنانين على وحدة التشكيل .

فقد راوحت الأعمال الفنية المعاصرة ما بين الواقعية جنبا الى جنب مع الحركة الانطباعية التي بدورها لاقت جذبا منقطع النظير لدى المتلقي ،بالإضافة إلى النزعة التجريدية التي كانت لها المكانة الكبيرة لدى فئة كبيرة من التشكيليين خاصة الأكاديميين وهذا راجع إلى التكوين الدقيق الذي تلقوه وهو ما مكنهم من إيصال جملة الإيحاءات من خلال مختلف الأعمال التي كثيرا ما تمكن منها المتلقي خاصة المتلقي

---

[1] شاوش اخوان محمد،الحركة الأمازيغية في الجزائر ،شهادة ماستر، جامعة بسكرة2017/2016،ص 58 .

[2] M,bouaibedallah" la penture par les mot"musée nationale des bouxert,Algérie1994 p 15-16،

[3] وزارة الثقافة، الفن التشكيلي الجزائري عشرية 70و80، ص 15 .

المتشبع بالفكر الفني على غرار المتلقي العادي الذي لا تزال الهوة بينه وبين فهم العمل التجريدي كثيرة وهذا راجع إلى عدة عوامل .

النزعة التجريدية المعاصرة في الجزائر:

ضمن سياق الأحداث التي تكلمنا عنها بدا ضرورياَ تنظيم ندوات وتأليف كتب يتتبّع مسارات وتاريخ الفنون الجميلة الحديثة والمعاصرة في الجزائر. وبحثنا هذا يستهدف إحاطة الجمهور علما بالفنانين الجزائريين وأعمالهم التي أنتجت منذ العشرينات في محاولة لتوضيح تفاصيل وخصوصيات البلد.

مع الأخذ في الاعتبار تداول أربعة أجيال من الفنانين خلال هذه الفترة، فإن ما اخترنا عرضه، مرتبط بشدة بالتساؤلات و الإشكاليات التي برزت خلال القرن نتيجة علاقة ودور الثقافة الأوروبية في الفن التشكيلي الجزائري كمثال أو نموذج من ناحية والثقافة الشخصية والعرقية للفنانين من ناحية أخرى.

إن كان نمو الفن التشكيلي الجزائري متزامن إلي حد الاندماج، مع نمو فن النمنمة علي يد محمد راسم – الذي لن نتطرق اليه في هذا البحث فإن تبني مواد الحداثة الفنية تتأكد من محاولات أعمال أزواوي معمري، عبد الحميد همش و محمد تمام هؤلاء الفنانون كونوا مواد خاصة بهم، مستوحية من مذاهب فنية مثل التعبيرية والوحشية .

منذ عشرينات هذا القرن وحتى بداية الخمسينات وتعتبر شخصية حداد فاطمة باية محي الدين التي لقبت بباية استفردت عن هذا الجيل ، الذي نعتبره كأول جيل، و عرضت أعمالها في قاعة عرض يمه مقت في سنة 1947

ومنذ ذلك الحين، اخذ الفنانون الشباب من الجيل الثاني مواقف جديدة من بينها عزمهم علي تكوين جماليات تلخص و تجمع ما بين الإرث العربي الإسلامي و الفن التجريدي الأوروبي من بين هؤلاء محمد خدة، محمد إسياخم، محمد لعيل و مسلي شكري، الذين قدموا إلي الجزائر المستقلة فنها الجديد، تأكد ذلك بمشاركتهم في تجمعات فنية مثل أوشام أو مدرسة الرمز في 1967 والتي دامت أبحاثها و تعابيرها حتى الفترة الأخيرة.

السنوات التي تلت نهاية حرب التحرير اظهرت بشكل ما انقطاع ثقافي مع المرحلة السابقة، فتجسدت ضرورة التجديد في البنية الإدارية، فأنشئت الجمعية الوطنية للفن التشكيلي و خصصت هذه الهيئة إلي تنمية الحياة الفنية و الثقافية عام 1963.

إن كان الإنتاج الفني خلال هذه الفترة يحمل ملامح الفن الواقعي الاشتراكي أو ملامح الفن الشعبي كما يلاحظ ذلك من خلال الإنجازات العمومية، فإن ذلك لم يمنع وجود أو تواجد فنانون ذوي أبحاث شخصية قوية المدى، مثل أبحاث إسماعيل صمصوم و مرتيناز .

إن التغيير الذي تلى ذلك في بداية السبعينات و الثمانينات خصوصا انبعث من مدرسة الفنون الجميلة نتيجة محاولات الانقطاع مع محتويات و مكونات اللوحة الأكاديمية كما نري ذلك في أعمال مالك صالح و هلال زبير.

كون هؤلاء الفنانون مدرسون في مدرسة الفنون الجميلة سمح لهم تكوين جيل له وعي بهذه القضايا و ذلك رغم الاضطرابات التي عرفتها الجزائر خلال التسعينات، فهناك نمو جديد منذ بعض السنوات، نلاحظه مع جمعية السباغين التي يشترك فيها كريم سرغوا و عمار بوراس، الذين قدمت أعمالهم في معارض عدة و اخيرا تبينت ضرورة تقديم فنانين جزائريين من المهجر مثل سامطه بن يحي[1] المقيمة بفرنسا و حورية نياتي المقيمة بلندن منذ 1977 و كذلك ،فنانون ولدوا في المهجر، و رغم كثرتهم، تم اختيار زينب سديره المولودة بباريس و القاطنة بلندن، وأعمالها تستجوب صورة المرأة في المخيلة الجماعية الأوروبية و العربية الإسلامية.

وبشكل جوهري فإن تاريخ الفن التشكيلي الجزائري يوحي تشابها مع تاريخ بلدان أخرى عرفت أو عاشت وجود استعماري تخبط خلاله الفن و الفنانون في تناقضات و إشكاليات ناتجة عن ذلك الوجود ثم عن الميراث الثقافي.

بالرغم من سعي ظاهرة العولمة – مع كل تناقضاها وأهدافها المختلف عليها – لعرض شكل متعدد للثقافات المحلية حول العالم، لم يمنح الفن التشكيلي الجزائري المكانة التي يستحقها لأسباب عديدة و متشابكة، ربما ابرزها ما خلفته مرحلة الاستعمار من عوائق فكرية جعلت بناء فن يحتوي هوية ثقافية محضة قابلة إلي الاشتراك في عالم الفن و تساؤلاته، أمر صعب.

من أعظم التناقضات التي نعيشها الأن، تغير نظرة الأوروبيين أنفسهم إلي هذه الفنون صغيرة العمر مثل الفن التشكيلي الجزائري نتيجة تغير نظرتهم إلي فنهم المحلي، الذي كان قائما علي فكرة إجبارية التطور الزمني أو التاريخي انتهاء مرحلة الحداثة و بداية مرحلة ما بعد الحداثة سمحت للباحثين الأوروبيين أن يتقربوا وينفتحوا على تجارب أخري شخصية كانت أو محلية.

[1] DIWAN AL _ FEN، Djamila Flici_Guendil، ENAG / 80 P.ANEP.

. مواضيع التجريد في الجزائر:

ومن أهم ما شهدته الساحة الفنية الجزائرية بعد خروج الاستعمار الفرنسي ، بعد ما كانت الحياة تكاد تنعدم في الساحة الفنية الجزائرية ومع معنويات وتطلعات فنية محبطة لدى الفنانين أستطاع البعض من بين أهم الفنانين الظهور في الساحة الفنية الجزائرية والذين كانوا في أيام الاستعمار وأيام الثورة التحريرية منشغلين بمحاربة العدو بمختلف الوسائل وخاصة بموهبتهم التي كانت وليدة الروح والطموح والرغبة ،وهي وسيلة الرسم والتعبير الفني التشكيلي فأبدعوا وأخلصوا في عملهم وتعبيرهم عن مواقفهم وقد استطاعوا دعم ومساندة اندلاع الثورة وتقويتها وإيصال صداها إلى المناطق الداخلية وكذلك البلدان المجاورة وحتى ربوع العالم ، فلم تكن الأعمال الفنية في الجزائر وقتها أعمال قوية وكثيرة فبدأت بالتحسن التدريجي والمستمر خاصة بعد الاستقلال ، فقد برز العديد من الفنانين في هذه الفترة وحاولوا إعادة الفن التشكيلي الجزائري إلى الواجهة واستقطاب المعجبين به والمشاهدين ، ومن بين أهم فناني حقبة ما بعد الاستعمار الفنان

أمحمد إسياخم :

ولد محمد إسياخم بقرية "جناد" بالقبائل الكبرى سنة 1928، وإنها فترة مهمة من تاريخ الاستعمار الذي كان يحضر لذكراه المئوية وستكون الثلاثينيات مناسبة للاستعمار الفرنسي لتدشين سياسة جديدة للفنون ببناء ملاحق جديدة بوهران والجزائر وقسنطينة والتي ستصبح فيما بعد مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر وجمعية الفنون الجميلة ، الحافز لثقافة خاصة بالمستعمر وستكون هذه المرحلة كذلك مرحلة بناء المدينة الأوربية التي أخذت موقعها في بلد اعتبر أنه قد تم تهدئته .

ولقد نشأ إسياخم في هذا المحيط السياسي والاجتماعي المتغير بمدينة غليزان حيث ارتاد المدرسة الأهلية حتى سنة 1947 ونجح في نيل شهادة الدراسات في الفنون الجميلة .[1]

وبينما كان يعالج قنبلة سرقها من معسكر أمريكي انفجرت القنبلة وقتلت شقيقتين له وأحد أقربائه وجرحت ثلاثة آخرين بينما بقي هو في المستشفى سنتين، خضع لثلاث عمليات أدت إلى بتر ذراعه ، والمفارقة أنها لم تسبب عائق له في مجال الرسم والتعبير عن ميوله وما في نفسه في المستشفى حيث كان يعالج ، وفي ذلك الوقت استعمل موهبته في الفن لرسم صورة قادة الحركة الوطنية ابتداء من 1945 وكان ذلك بمثابة إدراك مبكر لحقيقة الوضع والانتساب إلى الكفاح من أجل الحرية وفي سنة 1947 شارك بصفة منشط في التجمع الأول للكشافة الإسلامية بتلمسان وإن ذلك يعتبر مؤشرا هاما على التزامه بالنضال الوطني عندما نعلم دور هذا التنظيم في تكوين الوعي السياسي الوطني

[1] جعفر اينال ، اسياخام الوجه المنسي للفنان ، ص17،18.

ومن بين الأحداث الكبرى لا إسياخم لقائه مع الكاتب ياسين الذي مثل بالنسبة للأدب الجزائري ما كان يمثله إسياخم بالنسبة للفن التشكيلي الجزائري ولقد كانت بداية لصداقة متينة ومضطربة دامت أزيد من ثلاثين سنة ، وستكون لهما نقطة مشتركة لانضمامهما إلى قضية الثورة التي سيدافعان عنها في كل تراب أوربا.[1]

ولقد اثر اندلاع ثورة التحرير الوطنية فيه تأثيرا مباشرا حيث كانت مواضيعه المستلهمة من محيطه القريب، فلما شارك لتمثيل الجزائر في المهرجان العالمي للشبيبة والطلاب بوارسو عام 1955 عرض لوحة "ماسح الأحذية " التي عند قلبها تمثل شابا جزائريا يحمل سلاح .

وقد بدأ برسم المرأة وقت محاكمة جميلة بوحيرد سنة 1958 ونشرت تصاويره حول التعذيب والمنجزة بالحبر الصيني في مجلة "محادثات عن الأدب والفنون" ولقد تم نسخها لصالح جبهة التحرير الوطني بألمانية فأعتبر منذ تلك اللحظة فكرة رسم المرأة متعلقة بتذكره لجميلة بوحيرد ، ومنذ ذلك الحين وهو يتطرق لموضوع المرأة والتعذيب على حد قوله ، وكان هذا الموضوع الذي شغل المساحة الأكبر في إنتاجه الفني الذي يربط بتاريخ بلاده كل تلك النساء والأمهات اللواتي يتألمن ذوات النظرات الحزينة والمنتصبات والحاضرات حضورا صريحا وعنيدا في وجه اللوحة .

وترسخ التصميم والحزم والصرامة في فنه ، وكان كفاحه ضد الاضطهاد والاستعمار و"الحقارة" مقابل تمجيد شجاعة الرجال ، أصبحت أفكاره التي جهر بها بقوة وصخب ومبادئه التي تربى عليها تدفع وتحدد خصال عمله والتي هي في الوقت ذاته هي خصال شخصية ، فهذا ما يفسر حدة الخط والقصد واندفاع الريشة ولذع التعابير التشكيلية والأحكام لديه .

ولقد كان متصلبا لا يقر إلا بالحقيقة كما أبدى صرامة معنوية جد كبيرة ، وندد علننا بالذل و والظلم ، وهذا المواقف التي أثارت ضده العداء والرفض من قبل معارضيه8*4 أدت بشكل متناقض إلى كسب وإعجاب واحترام الذين خالطوه ، وبما يحمله من كبرياء جعله يرفض جائزة الصليب البحري الممنوحة من قبل وزارة الصحة الفرنسية لعمله في مجال العلاج العلمي في عيادة لابورد للأمراض العقلية في سنة 1959م .[2]

[1] محمد عبد الكريم أوزغلة ، المرجع السابق ، ص 20.

[2] المرجع نفسه ، ص 23.

*كاتب ياسين هو من مواليد 1929 بقصنطينة ، نشر أول مجموعة شعرية بعنوان "مناجات" داخل عالم الصحافة سنة1948 وهو من مؤسسي جريدة "الجزائر الجمهورية".

أعمال الفنان بعد الاستقلال :

أ-الصحافة :

في سنة1962 التقى "كاتب ياسين"* بالجزائر العاصمة حيث عمل كليهما في جريدة "الجزائر الجمهورية" حيث وظف فيها كرسام هزلي حتى سنة 1964 ومع الاستقلال كان التصنيع والمتمدرس مقصدين يساهمان في بلوغ وتحسين الأوضاع الاجتماعية، ومن التدابير التي اتخذوها لأجل ذلك توصيل الجميع إلى قبول والانفتاح على ميادين التعليم والثقافة والفن ، لكن الاستقلال وضع الفنان أمام ظاهرة عايشتها البلدان النامية التي اكتشفت في الوقت ذاته أهمية الصورة وصعوبة تفادي الأنماط والمراجع الثقافية الموروثة عن المستعمر .

وبهذه الوتيرة تطورت ثقافة جديدة قائمة على مفهوم التراث الذي سيعتمد كرمز للهوية المستردة أو المفروضة بمقاربته التبسيطية أحيانا ومستبعدة الفن الناشئ ذا البعد العالمي وهذا على الأقل للبدء في تطوير النشاط الفني الجزائري .[1]

ورغم كل نوايا إسياخم وعزمه وحماسته إلا أن ظروف التوصل للفن الحديث لم تكن مجتمعة في الجزائر المتحررة منذ زمن قصير من الاستعمار، وبقى فن الرسم فن نخبوي نحو جمهور غير مكترث ، فقد حاول تجنب هذه الإشكالية الاجتماعية المخيبة لما كان يرجوه الفنان بنشاطه فالصحافة ابتداء من السنوات الأولى للاستقلال وتعتبر صورة سامية للفضاء السياسي فكانت رسومه الثورية للمجتمع المكافح فهذه الرسوم وفرت له طريق الدعاية الاجتماعية والفرصة التي لم يجدها في فن الرسم لتلبية الوظيفة الاجتماعية للفن .

ولم يكن هم إسياخم التعبير عن شعوره وشخصيته بل كان يقوم بدور مراسل المعلومات متعلقة بإيديولوجيا عن مواضيع لم يختارها في الغالب بنفسه.[2]

ومن الواضح هنا أن الانتساب إلى هذه الإيديولوجيا ينمو بالنسبة للكثير من المثقفين والمفكرين بالنسبة إلى تلك الحقبة ، وهذا عن الرغبة والأيمان الحقيقيتين برؤية قيام عدالة اجتماعية حرم منها الشعب لمدة طويلة ، وكان المثال المتبني هو الاتحاد السوفييتي ، وستكون كل المصور الرسمية قريبة جدا من تلك الأعمال ذات الطابع الملحمي والمعالجة دوما بأسلوب قريبة من المذهب الطبيعي الذي كان معمولا به في

[1] المرجع نفسه ، ص 30.

[2] مقابلة للفنان ، مع حليم مقداد، في جريدة المجاهد ، أبريل 1969.

ذلك الوقت في تلك البلد [1]، وهذا ما أراد أسياخم اعتماده بالجزائر ، إذ أن العالم بأسره تقريبا الذي ورث هذا النوع من الصور الذي أبصر النور مع الثورة الروسية والتي أفضت إلى ميلاد دولة جديدة وكانت أعمال أسياخم تأتي أكلها كذلك في الجزائر .

ب-الطوابع البريدية :

في بداية الأمر كان الطابع الفرنسي هو المتداول الذي يعكس الخيارات الأساسية للسياسة المتبعة وكوسيلة دعاية للنظام الحاكم المعبرة عن التطلعات والأهداف الايدولوجيا والاقتصادية والثقافية للبلاد وكانت الطوابع تذكر بالسلطة الفرنسية على الأرض الجزائرية وكان أول إصدار وطني رسميا ابتداء من أول نوفمبر حيث عرضت سلسلة طوابع للبيع .

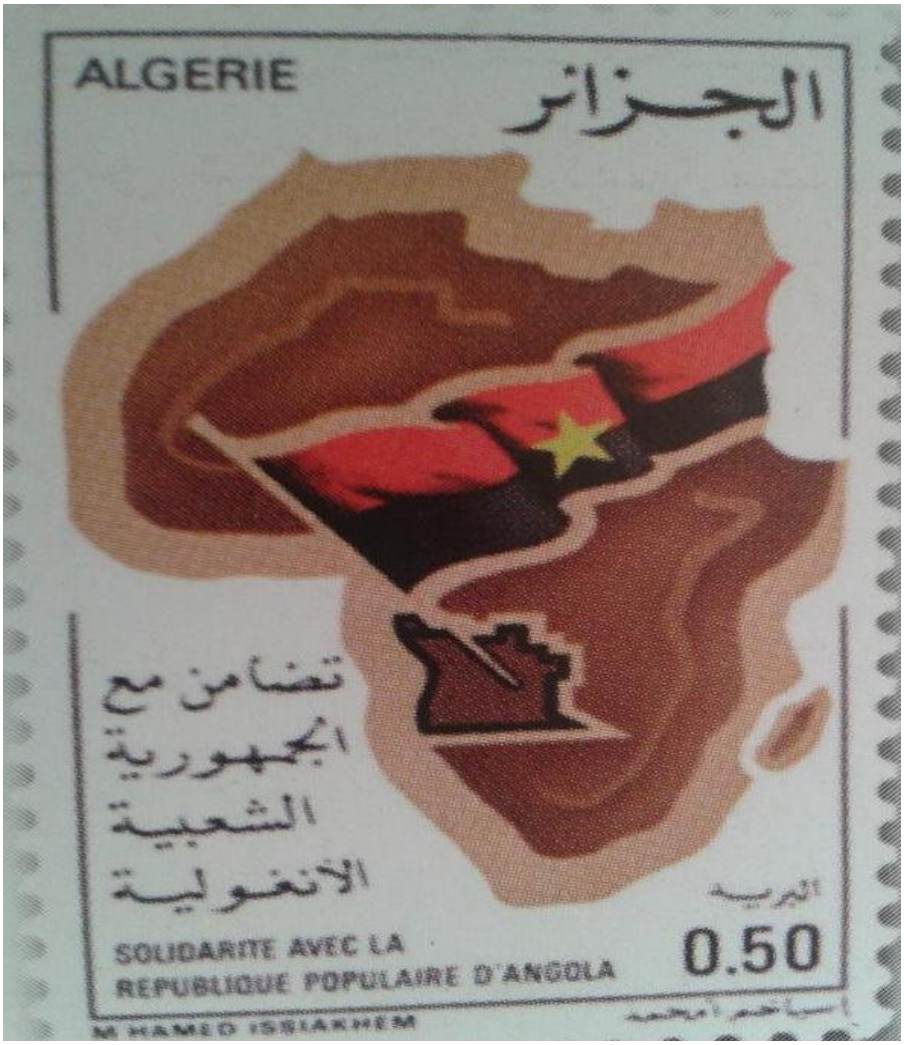
وان معظم الوقت كانت تتم الاستعانة بفنانين رسامين ومنمنمين يقدمون اقتراحات تترجم الموضوع وفق الأسلوب التشكيلي وهذا يكون تبعا لذكريات تاريخية أو ما شابه ذلك ، وكان الاختيار في اغلب الأحيان يصب على فنانين معروفين لدى الجمهور بأعمالهم عن التراث الفني الوطني .[2]

ومثل باقي الفنانين ، صور اسياخم بناء على طلبات الاحتفاء بذكرى الأحداث التاريخية أو السياسية سواء كانت وطنية أو دولية فبين عامي 1969 و1983 تم انجاز ستة طوابع من قبل اسياخم وثلاثة منها نسخة لوحاته وكانت تخص جميعا حدثا أو تاريخا محددا .

إن الطابع الأول الذي يحتفل بإطلاق المهرجان الإفريقي بالجزائر اصدر في 19 جويلية 1969 ، حيث كان من أجمل الطوابع التي أنجزها الرسام ، والذي احتوى على حدود إفريقيا مدرجة بالبرطمة الشرسة التي يشمل جانبيه السوداء بدورها والغنية بالعناصر التشكيلية والعلامات العرقية .

[1] المرجع السابق ذكره ، جعفر اينال اسيخام الوجه المنسي فالفن التشكيلي الجزائري، ص38.

[2] المرجع نفسه ، 93.



وكرست ثلاث طوابع لتواريخ هامة ، الأول للذكرى السنوية العاشرة للمنظمة العربية للعمل والثاني لذكرى السنوية العشرين لاندلاع الثورة في عام 1974 ، والثالث بمناسبة الذكرى السنوية العشرين للاستقلال .[1]

ج-الأوراق النقدية :

إن الدول تشترك معا في اللجوء إلى تعابير مميزة لإيصال صورة السلطة العمومية وتعتبر الطوابع والعملة من بين الوسائل الأكثر تجليا في استخداماتها لجميع البلدان لنقل صورة وطنية ورسالة ذات نفع جماعي بالنسبة لأغلب الدول التي تظهر على الساحة الدولية وإن الشخصيات والمشاهد التاريخية والمناظر الطبيعية التي تبرزها تنم عن الطابع المميز لأنظمتها المؤسسية وتصورها عن المستقبل ونظرتها للماضي .

وقد ظهرت بعد الثورة في المخيلة الجماعية تمثيلات مجازية حلت محل تلك التي ورثها الاستعمار الفرنسي عن ثورته بالذات .

[1] المرجع نفسه ، ص94.

فالنسبة لإسياخم كان الأمر يتعلق بتمثل سلطة دولة تطلعنا في تصميمها على المشروع الاجتماعي والسياسي للجمهورية الجزائرية ، حيث أنجز إسياخم بين عامي 1970 و1983 ثلاث أوراق نقدية من صنف50دج ، وكان في عمله يخصص لكل ورقة مكرسة منطقة بلون خاص سائدا ، وصممت ورقة 20د ج والتي لم تعد متداولة مثلها مثل ورقة 10دج بلون متورد اصطبغ بالأسمر الفاتح ، والذي يلامس أحياننا الأحمر مع الأخضر الخفيف .

أما الورقة من فئة 500د ج فهي عبارة عن جدارية حقيقية لتاريخ الجزائر وقد أبدع في العمل عليها بطريقة رائعة حيث كان للمنمنمات دور فعال بها .

وقد كانت الورقة من فئة 100د ج هي أخر ورقة قام بتصميمها ذات الطبعتان الأولى عام 1970والثانية 1981 مع انه لا تختلف الورقتان من حيث أبعادهما وألوانهما ، وتعتبر تكريما لمنطقتي الأطلس الصحراوي والقبائل .

فمن هنا يمكن القول بأن اسياخم كان له الفضل مع مجموعة من الرسامين من بني جيله للتحرر من قيود وأفكار وايدولوجيا المستعمر الفرنسي ،وترسيخ مبادئ ومعالم وثقافة جديدة لشريحة المجتمع الجزائري الذي كان بأمس الحاجة إليها خاصة بعد خروج المستعمر وهذا عن طريق الرسم واستعمال وتوظيف التراث المحلي والرموز الوطنية فاللوحات الفنية.[1]

[1] المرجع نفسه ، ص 88.

محمد خدة:

1. سيرته الذاتية:

ولد الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة يوم 14 مارس 1930 بمستغانم وتوفي يوم 04 مارس 1991 في الجزائر العاصمة، يعتبر خدة أحد مؤسسي فن الرسم الجزائري المعاصر، وأحد أعمدة ما يسمى ب " مدرسة الإشارة " كان يتابع باهتمام تطور الفن الأوروبي الذي أثراه الحوار والاحتكاك منذ بداية القرن، مع أساليب التعبير في القارات الأخرى، حيث اكتشف أن الرسامين الغربيين بغض النظر عن اهتمام التكعيبيين بالجزائر، نشط في ميدان الفن منذ شبابه رفقة أسماء أخرى استطاعت الظفر بسمعة المبدعين عن جدارة واستحقاق بما تركت من أعمال راقية على غرار محمد إسياخم، محمد العيل... وغيرهم.

وتعلم الرسم عمن طريق المراسلة سنة 1947، وقد عدة مسؤوليات إدارية بميدان الثقافة و عمل أيضا بمرسم (غراندشو ميبر) بباريس 1952، استطاع أن يجذب الأنظار من مستغانم مسقط رأسه ثم العاصمة وأن يوطد علاقات صداقة مع الشباب الهاوي خاصة وأن حسه المميز جعله يهتم بالعمران الإسلامي والشخصية الجزائرية والطبيعة الخلابة التي أبدع فيها الخالق وجعلها محمد خدة من أبناء الجيل الثاني مصدر إلهام مميز طالما استفز فضول الأوروبيين فجعلوا من الجزائر وجهة إستراتيجية.

كان الفنان يتمتع بإبداع خيالي متميز وكان يعشق شجرة الزيتون التي تعتبر بالنسبة له عنصرا بارزا في العنصر المتوسطي والمغاربي وعلى وجه الخصوص الجزائري...

كان خدة يتميز بأسلوبه الخاص، إذ تعتبر منقوشاته من طراز عال على غرار تلك المعروضة تحت عنوان " المغرب العربي الأزرق"، شهيد" وتفتيش" كما شكلت المدن العمران الإسلامي مصدر إلهام بالنسبة لهذا الفنان الذي كان يبدع في نقل أدق تفاصيل تلك البيانات التي تسرد تاريخ الجزائر، انتقل الفنان منذ سنة 1953 من أسلوب التصوير إلى "عدم التصوير"، حيث كان يفضل هذه الكلمة عن كلمة التجريد التي كان يعتبرها صورية إلى حد بعيد.

حاول خدة استلهام الخط العربي دون الاهتمام بالمعنى اللغوي وكذلك دون الالتزام بقواعد وأصول الكتابة، بل و تعامل معه كمعطى تشكيلي، طريقة محمد خدة الشكلية ليست مجرد تمظهر مهارة تقنية، وإنما هو صراع ومغامرة مع المادة للوصول إلى لغة تشكيلية خاصة به، ومن هنا يحاول الفنان إعطاء فرصة للمشاهد ليعبر عن ما يحتاج روحه، و إذ له حق إبداء الرأي مثلما يفعل الفنان[1].

[1] إبراهيم مردوخ، " مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، ط1، 2005، ص 201.

2. أهم أعمال محمد خدة:

يدرك المتتبع لأعمال محمد خدة أن الاتجاه التجريدي الذي تبناه أسلوبا فنيا، قد كان موازيا لجملة الآراء التي كان ينشرها بالصحف السيارة أو بالمجلات على حد سواء. وقد جمعها الفنان ضمن كتابين مطبوعين هما: " صفحات متناثرة مترابطة" وكتاب " معطيات من أجل فن جديد". * صمم العديد من المعالم والأعمال الميدانية الخاصة: مقام الشهيد بالمسيلة

.1981

* سجاد حائطي للمطار الدولي الملك خالد بالرياض 1981. * كما شارك في العديد من الفرسك الحائطي، وفي المعمورة 1973، عمل

لوحة لصالح عمال البناء بالجزائر 1976، وفي وزارة التعليم العالي

.1982

به قام بعمل العديد من الديكورات وتصميم الملابس لعدة مسرحيات جزائرية * (الكلاب) للحاج عمر الجزائر 1965 (الغموض) لعبد القادر علولة وهران

1968 (بني كلبون) لعبد الرحمن كاكي الجزائر 1974. به قام بعمل العديد من الرسوم لعدة كتب منهم: جان سوناك، بشير حاج الطاهر، رشيد بوجدرة، طاهر جاووت.

وتوجد أعماله بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر، متحف الفن الحديث بباريس وفي العديد من المنظمات والهيئات الوطنية و العالمية[1].

المعارض التي شارك فيها منها:

وقد قام الفنان بمشاركة في عدة معارض انفرادية منها:

. "رواق ترانسبوزيسيون" بباريس سنة 1967.

* رواق عمر راسم بالجزائر سنة 1963. * رواق لايأكوت (العين تسمع) بليون سنة 1964.

* معرض الحقائق الجديدة بباريس سنة 1955-1957-1985.

معرض الفنون التشكيلية بباريس سنة 1962 ومعرض الفن الفتي.

هـ معرض فيينا بالنمسا 1967.

* معرض ب مركز الثقافي الفرنسي بالجزائر 1970.

[1] نفس المرجع السابق، ص.201.

هـ معرض الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالجزائر من 1964 إلى 1972.

* رواق إسياخم بالجزائر سنة 1986.

* معرض استنكاري بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر سنة 1983.

و معرض بالمجلس الشعبي البلدي لمستغانم سنة 1985.

- ومعرض منتقلة عبر الجزائر سنة 1970 وسنة 1974، وخمسة معارض متزامنة لمحفورات فيالجزائر ووهران و تيزي وزو بدار الثقافة، وقسنطينة بالمسرح الجهوي و عنابة في المسرح الجهوي سنة 1985. هـ و معرض بدار الثقافة تلمسان سنة 1985 و بعد وفاته نظمت له عدة معرض الأعماله الفنية بالجزائر وفرنسا، وقد شارك في العديد من المعارض الخاصة خارج الوطن منها:

– قاعة سيماز بباريس سنة 1960 – قاعة غورتاي بباريس سنة 1964 , سأفاج غاليري لندن سنة 1965.

– متحف البل فدير بتونس 1980 – قاعة الفن الحديث ليون سنة 1982 – المعرض العالمي للفن الحديث بال سويسرا 1982 – المركز العالمي للفنون التشكيلية باريس سنة 1986. كما شارك في العديد معارض الخاصة بالفن الجزائري خاصة في:

أذربيجان، بغداد، دمشق، موسكو، نيويورك، صوفيا، طوكيو، فار صوفيا من سنة 1963 إلى سنة 1986.

المعارض الجماعية:

المعارض الجماعية تمثلت في رواق قو فرناي (دفة المركب) بباريس سنة 1964، ومعرض السافاج غالوري بلندن" سنة 1979، ومعرض "بمتحف الفن العصري" بتونس سنة 1980، ومعرض "الرسم الجزائري" في أبيجان وموسكو و نيويورك وباريس وبغداد وصوفيا وطوكيو من 1963 إلى 1986.

إنجازات أخرى:

و للفنان مجموعة من الإنجازات الأخرى مثل مقام الشهيد بمدينة المسيلة طوله 9 أمتار وقاعدته 25 مترا، وعمل فني بالمطار الدولي "الملك خالد" بالرياض سنة 1981 ورسم جداري بوزارة التعليم العالي بالجزائر عام 1982، ورسوم الكتب نذكر منها بالأخص "الوردة والحريقة " لجان سينياك سنة 1964 وكتاب "حتى لا نحلم" لرشيد بوجدرة سنة 1965 وكتاب "توليفات حالة الغد" الحاج علي سنة 1980 وديكورات و أزياء المسرح مثل مسرحية "توماس" سنة 1986 و "بني كلبون" سنة 1974 و أيضا (عضو مؤسس للاتحاد الوطني الفنون التشكيلية 1963، والأمين العام للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1971

.(1973

النقد الإيديولوجي محمد خدة:

يستند المعنى التجريدي عند "محمد خدة" فيونمينولوجيا إلى الوعي الجمالي بالظواهر الاجتماعية التي يتعايش معها ويبدي نحوها تحاورا وتأملا إنسانيين فقد لاحظنا أن الاتجاه اليساري للفنان لم يقيد رؤيته الفنية داخل معايير " الواقعية الاشتراكية" و إنما أبان عن مرونة فكرية مع ما يحدث من متغيرات داخل المشهد التشكيلي المعاصر، ذلك أن مسافة "الاختلاف" الموجودة بين التوجهين الإيديولوجي والفني لا تقترض تمايزا بينهما نحو يتقاطع مع "حساسيته التشكيلية"[1].

يذكر الشاعر "ثيوفيلغوتييه" (1872-1811)، إن السفر إلى الجزائر أصبح بالنسبة للمصورين أكثر أهمية من الحج إلى إيطاليا)، ولقد كانت فيلا "عبد الطيف" مزارا للعديد من الفنانين الغربيين، وهي تقع خلف المتحف الوطني للفنون الجميلة.

وقد نقلت صورة إستشراقية عن الرؤية العصور الغربي للطبيعة والأشخاص ينتقد محمد خدة بعض المؤرخين الذين يحددون نبذ التجسيم الإنساني بتحطيم الأصنام يوم فتح مكة[2].

حروف من شجرة مباركة وشجرة من حروف طليقة»

أشار الأديب مرزاق بقطاش في إحدى مقالاته إلى أن التشكيلي الجزائري "محمد خدة" (1930 مستغانم – 1991 الجزائر) " عرف دونما اللجوء إلى مزاوجة هجينة من الدرجات الدنيا ولا إستنساخ وحشي، كيف ينجز تزاوجا سلسا بين الثقافة الغربية في أشكالها متناهية الحذق من الجهة و الثقافة المغربية من جهة أخرى[3].

ذلك أن هذا الرسام العصامي، الذي حفظ درس الواسطي جيدا، كما يذكر بقطاش اكتشف أن رسامين غربيين كبار من ما تيس إلى كلي قد استلهموا في أعمالهم عناصر من الثقافة العربية وهكذا يعد عام من انتقاله إلى فرنسا رفقة الفنان الجزائري الأخر، "عبد الله بن عنتر" وجد نفسه في مفترق الطرق: كان عليه أن يختار فلم يتردد...

وكان اختياره والانفصال منذ سنة 1904، بتشكيله عن كل تصوير واقعي، الشيء الذي اعتبر "غريبا عن

[1] ينظر: البهنسي، عفيف، الفن والإستشراق، بيروت، دار الرائد اللبناني، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، ط2، 1983، المجلد الثالث، ص.ص 54-91.

[2] ينظر الى بوذية، محمد المغرب العربي وفن الاستشراق، الحمامات، تونس، منشورات محمد بوذية، 1996، (الإستشراق في الجزائر)، ص. ص 12-68.

[3] محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات الثور، ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، منشورات الأوراس، ص 139.

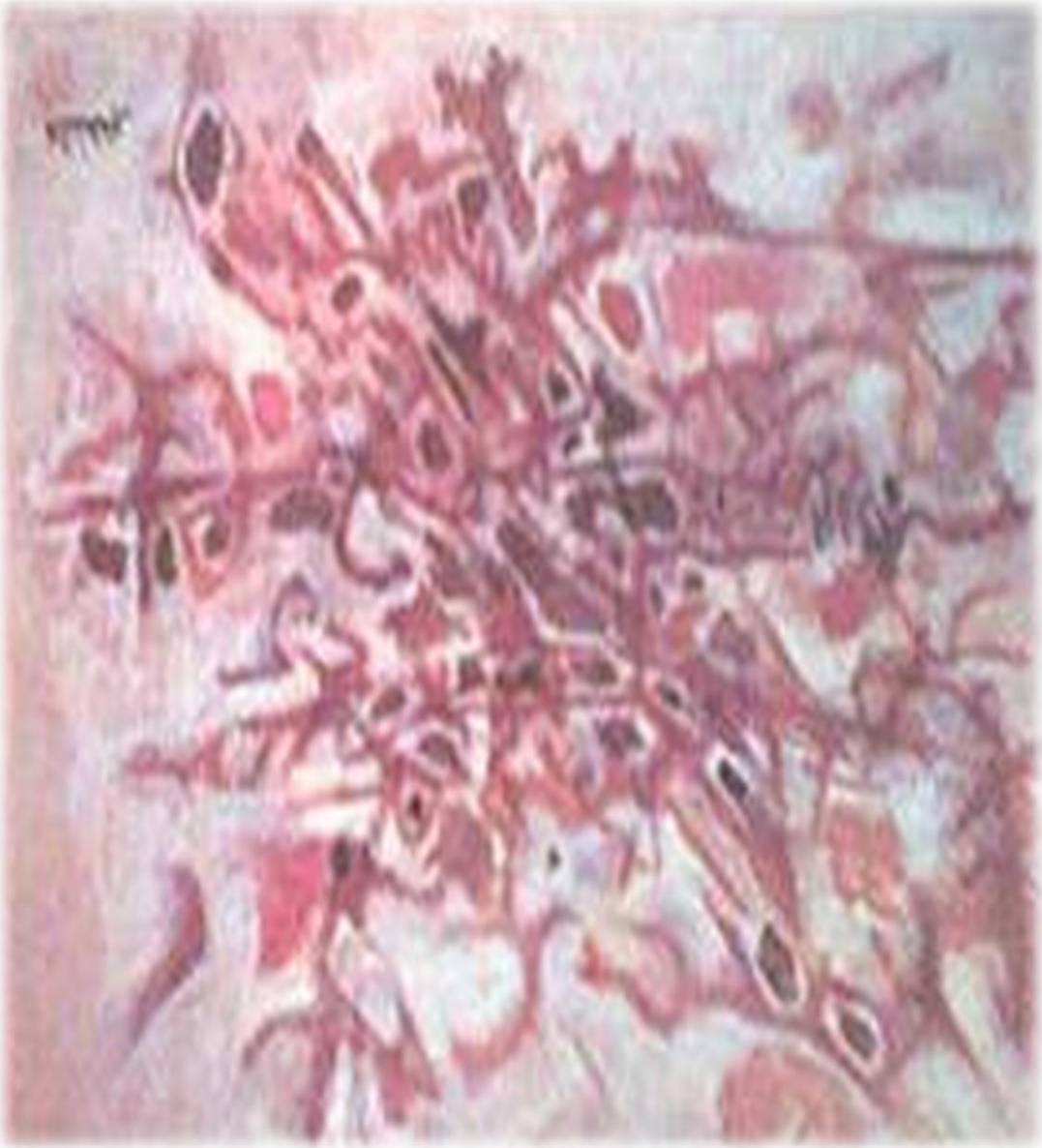
حساسية الفن المغاربي، غير التصويري أو التجريدي) بامتياز" كما يذكر الفنان بنفسه.

• الحرف العربي في أعمال خدة:

يعد أسلوب التجريدي "محمد خدة" في السنوات التالية معتمدا على عناصر تشكيلية من الخط العربي، حيث جعلت منه أبجدياته المتحررة من كل تنميط في فضاء اللوحة، أحد مؤسسي ما دعاه "جون سينياك" بـ "مدرسة الرمز" في "التشكيل الجزائري" إذ "راح يتهجى الحرف من سجل المشاهد العظيم "، كل ذلك بعد أن اغتنى رصيده البصري و اللوني بأروع مكتسبات التشكيل المعاصر في أوروبا، الأمر الذي جعله بتعبير "جون سينياك" مرة أخرى يسترد في مشروعه التشكيلي الألوان الصهباء والشهباء والسمراء والمعراء والزرقاء التي تغرس في أرض بلاده، ثم يطعمها بمزيد من الإشراق والتسامي في منجزه التشكيلي.

إلى جانب الحرف العربي الذي يرفض خدة استعماله لذاته، أو توظيفه بصورته الخام، توجد موضوعة " شجرة الزيتون " التي تعد بالنسبة إليه " تحتل مناع الرموز والكتابة " المقترحة في أعماله وتسجل النجاة بلقايد" بخصوص منطلق "محمد خدة" المتمثل بالشجرة المباركة (الزيتون) إن الفلسفة الذاتية عند "محمد خدة" تتغذى من جميع لكنها تعرف كيف تحافظ على أسرارها الحميمة والماورائية إن شجرة الزيتون في القاعدة التي ينطلق منها الحلم.

الفصل الثالث



لوحة " شكل البحر " للفنان . محمد خدة .

(41x33 سم)

تحليل لوحة شكل البحر " للفنان . محمد خدة

العمل الفني عبارة عن لوحة فنية للفنان التشكيلي الجزائري " محمد خدة " ،وهي عبارة عن لوحة حامل حملت اسم : " شكل البحر " وقد رسمت سنة 1981 م وقد أنجزت بمستغانم . الجزائر ،قياسها : 92x65 سم بخامة الالوان الزيتية على القماش ، وهي محفوظة بالمتحف الوطني للفنون بالجزائر العاصمة وهي عبارة عن لوحة تجريدية تشكلت من خلال مجموعه من الخطوط والالوان بالإضافة الى الاشكال المتداخلة والتي تعبر عن ايحاءات تشكيلية بيد الفنان ، وما يلفتنا هنا هي الالوان والتقنية التي استخدمها الفنان ,

وقد تشكلت اللوحة على اثر مجموعه من الخطوط المنسجمة والملتوية ، ومجموعه خطوط لينة جات لتشكل لنا فيما بينها حركة مميزة نتجت عنها مجموعه من الاشكال والرموز والتي تبدو شعبية او مستوحاه من نظرة عميقة لسطح البحر .

وما يميز اللوحة انها جاءت غنية بالقيم التشكيلية والمضامين الباطنية التي تبرز لنا مهارة الفنان في انجاز العمل الفني ،فقد جاء تشكيل الرموز متداخلا ومرتبطا فيما بينها بطريقة لينة لتشكل لنا في مجملها جسما مجردا لسطح البحر يعتبر كهيكل العمل الفني أو بالأحرى جوهره .

وقد تمكن " خدة " من تجسيد الخط المحدود للحركة الذي جاء ليجعل الشكل النهائي محدودا وموحدا ليتفاعل مع الالوان المستخدمة في السطوح وكذا تدرجاتها المختلفة مع الخلفية .

ان تشكيلات الفنان هذه مكنتنا من الولوج الى عالم جديد في التحليل الفني ومنه فقد ساهمت في اثراء التذوق الفني لدى المتلقي ومنه ولوج الكثير من طينة التشكيليين الى عالم التجريد ومحاولة ايصال مكنوناتهم بطرائقهم الخاصة وهو ما يبرز الحسي والجمالي في اللوحة الفنية .

كما تمكن الفنان من استخدام مزيج من الالوان المتدرجة والتي صنفناها في خانة الرماديات الملونة حيث طغى اللون " القرميدي " على سائر اللوحة كدلالة على توظيف الالوان الموجودة في بيئته والتي تجسد الألوان الشعبية التي اصبح يلجأ اليها الكثير من التشكيليين المعاصرين في وقتنا هذا لإعطاء دلالة على الطابع الجغرافي والأنثروبولوجي للجزائر .

ويلفت نظرنا ايضا توظيفه للون البني القاتم الذي جاء بلمسات متباعدة وبعناية فائقة ليكسر الحركة فيما بينه وبين اللون الاحمر القرميدي السابق ، وهو ما اعطى توازنا بصريا لأبعاد اللوحة .

وقد جاء اللون الازرق الفاتح الذي يميل الى البياض على خلفية اللوحة لإعطاء تباين بينه وبين الالوان السابقة وليعطي بعدا ثالثا داخل العمل الفني على الرغم من استخدام الفنان لتقنية الرسم ببعدين .

وما يميز هذه اللوحة هو بعد الفنان في التكلف في استخدام الالوان والبعد عن توظيف الخط اللامتناهي في تشكيله وهو ما مكن المتلقي البسيط من التمكن من استقراء الدلالات الكامنة وراء مضمونه وقراءة معالم تشكيلاته بطريقة سلسة على غرار بعض التشكيلات التجريدية الأخرى داخل الوطن .

لوحة : " الخطأ الخصب " لمحمد خدة

تحليل لوحة : " الخطأ الخصب " لمحمد خدة

الإبداع الاتي عبارة عن لوحة تشكيلية للفنان محمد خدة ، وهي عبارة عن لوحة مسندية رسمت عن طريق خامة الالوان الزيتية سنة 1972 م ، وهي محفوظة كذالك بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالعاصمة الجزائر ولا تتوفر لدينا قياسات للوحة التي رسمت على قماشة ،وهي تنتمي الة النزعة التجريدية ، وقد جاء العمل الفني هنا غنيا بالمضامين الباطنية التي جسدتها مختلف الرموز والدلالات وكذا الألوان على غرار اللوحة السابقة .

وبالنسبة الى الخطوط جاء العمل الفني غنيا بها على اختلافها ،لكن ما نلاحظه دائما هو الغياب التام للخط المتناهي وهو ما يعطي وحدة خاصة في تشكيلات الفنان ومجموعته الفنية .

فقد جاءت الخطوط في اللوحة منحنية ذات اتجاهات وتشعبات متباينة ماعدا بعض الخطوط الأفقية التي تبدو جلية للمشاهد على منتصف واعلى اللوحة ، أما الخط المائل فقد كان حضوره ملاحظا خاصة في الخطان اللذان جسدا طريقا يؤدي إلى المجهول وهو م تجسده دلالة الالوان المستخدمة .

ونلاحظ ان الفنان عاد مرة اخرى الى استخدام الالوان الثلاثة الغالبة ان احسنا القول على معظم اعماله ،فقد طغى اللون الأحمر القرميدي على سائر اللوحة ماعدا اللون البنفسجي المحمر الذي حددته الخطوط المشكلة للطريق ،ايضا كان اللون حاضرا بثوة على اعلى يمين اللوحة ليعطي توازنا بصريا لعين المشاهد المتأمل في فضاء اللوحة .

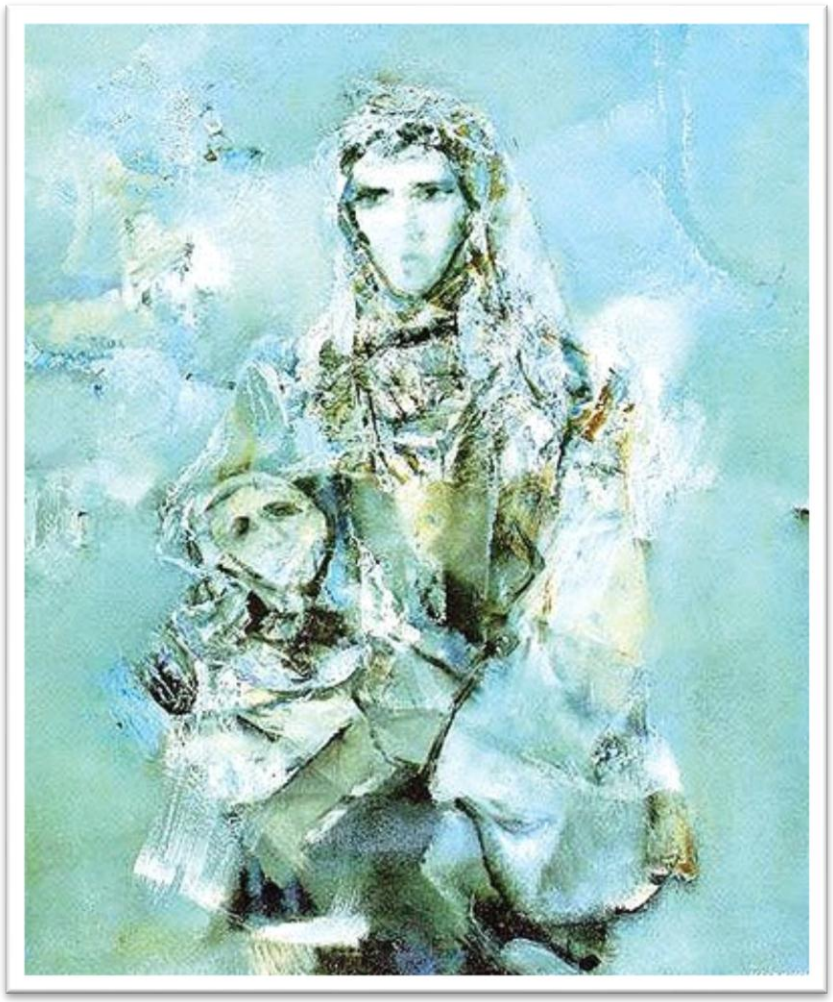
ونلاحظ اللون " الزهري " الذي وظف في مناطق عدة للعمل الفني على يمين وشمال اللوحة، ليعطي دلالة سيميائية الا وهي عالم النساء بوصف اللون الوردي معبرا عن الاحاسيس والمشاعر التي لها علاقة بالجنس الانثوي، والذي له علاقة بعنوان اللوحة.

وقد جاء اللون الابيض بلطخات متداخلة وكثيرة حيث تبدو واضحة في وسط واعلى يمين اللوحةّ ،فيما جاءت اللطخات البيضاء على يسار اللوحة بشكل عمودي ، ولعل توظيف اللون الابيض هنا جاء كدلالة على نقاوته وبراءته من الخطأ ،أيضا تدل الضربات على احلام متفرقة تشغل باله .

وتوجد ألوان مختلفة جاءت بتشكيلات متباينة ،مثلا نلاحظ أصفر المغرة على حافتي الطريق وأغلب الظن أن الفنان وظفه كدلالة على النور المتضاد مع الطريق المجهولة .

أما بالنسبة للأزرق القاتم وظفه الفنان بعناية فائقة من خلال جملة الرموز المنقطة يمينا ويسارا، وما يلفت انتباهنا هو الشكل المتوسط للوحة والذي جاء امتداد خطه خارجا عن حافة الطريق من جهة اليسار.

والجلي عنا أن اللوحة رسمت بألوان حيادية ومتضادة فيما بينها وكذا مع الأشكال التي تبدو معبرة عن تسمية اللوحة ،ليتراءى لنا مرة أخرى الخبرة التي اكتسبها الفنان في التنسيق ما بين باطن وظاهر عمله الفني .



لوحة الام للفنان اسياخم

تحليل لوحة الام للفنان اسياخم

إنه ومما لا شك فيه أن الفنان اسياخم قد تمكن بخبرته من المزاوجة في عمله هذا ما بين التجريد وسيميائية الالوان لإعطاء بعد دلالي في مضمون لوحته، وهو ما يجعله فنانا استثنائيا في تجربته واسلوبه وقد تبدو مواضيعه مستهجنة إلا أنها ذات بعد موضوعي بحتوتبرز لنا من خلال اللوحة امرأة بملامح جزائرية أصيلة وهي تحمل بين ذراعيها صغيرها الذي يسند رأسه على ذراعها اليمنى فيما كانت يسراها ممسكة برجليه في وضعية ضمه إليها فيما كان بصرها شاخصا على يمين اللوحة فيما كان صغيرها مشدود البصر إلى عين المشاهد .

ويلفت انتباهنا اللباس التقليدي الذي تعتمره المرأة والملاحظ أنه ساتر لكامل جسمها وهو ما يبادر إلى ذهن المتلقي طبيعة الأمة الجزائرية المحافظة من خلال لباسها الساتر ، وما زاد من جمالية تشكيل المرأة هي تلك الحلي الموضوعة على رأسها والتي تعبر عن الصناعة التقليدية القديمة والمحافظة على الموروث الثقافي داخل المجتمع .

إن نظرة كلا الشخصيتين في اللوحة يعطينا لمحة عن الطفولة الصعبة التي عاشها الفنان وطبيعة الأم العطوف التي تحن على ولدها على الرغم من الظروف المعاشة ولعل اللوحة تعبر عن شخصه في ظل الظروف الصعبة التي مر بها وكانت أمه سنده الوحيد .

وتستوقفنا ضربات الفرشاة الفائقة العناية والتي راعى الفنان من خلالها خصوصية الموضوع لتشكيل السطح وتحديد الشكل العام للوحة ،وجاءت الضربات دقيقة فيما يجسد الحلي المسدول على صدر الام الواقفة ،بالإضافة إلى لمسة سحرية على يدها اليسرى وأشد انتباهكم هنا إلى السوار الذي تضعه المراة على يدها .

يبدو أن الخط العمودي عاد مرة أخرى في أعمال الفنان والذي له دلالة الاستمرارية في الحياة على غرار الخط الافقي، وجاءت الخط المنحني في صدارة الخطوط التي وظفها الفنان خاصة في تشكيلات الثوب والوجوه .

وبالعودة إلى الألوان فقد جاءت اللوحة فقيرة من كم الألوان إلا أن بساطة الفنان والموضوعية التي يتسم بها عوضت الغياب الشبه تام للألوان ،بالإضافة إلى خامة الالوان الزيتية التي تناغما مع ريشته .

ونلاحظ ان اللون الازرق الفاتح وهو رمز الأمل والحياة كان حاضرا وبقوة في تشكيل الفنان للوحته ،وقد جاء توظيف اللون الأزرق بتدرجاته كتعبير دلالي عن التمسك بالأمل والمضي قدما نحو تحقيق الأفضل .

فيما جاء اللون الأخضر الزيتوني على مختلف أنحا جسم المرأة وكذا بلمسات متباينة في خلفية اللوحة وهو اللون الذي يدل على الزيتون نظرا للطبيعة التي نشأ بها الفنان وتجدر الاشارة هنا الى تعلق الفنان برسم غصن الزيتون الذي يرمز الى السلام وحسن النية .

لوحة ذكرى فلان

(165x100سم)

تحليل لوحة ذكرى فلان للفنان اسياخم

جاءت لوحة "ذكرى فلان" في إطار مستطيل على القماش (100/165سم) انجزت سنة 1969م، فالصورة الفنية عبارة عن تشكيلات دلالية للموضوع المطروح من قبل الفنان الا وهو فلان او شخص وبصورة دقيقة "لذكرى فلان".

تشكلت اللوحة بالعديد من الخطوط التي ساعدت الفنان في انجاز العمل الفني فنلاحظ الخطوط المنحنية والدائرية التي تجسدت في الاسلاك الشائكة ولشخص "فلان" .....

والخطوط المائلة التي تجسدت في الاسلاك الشائكة ، ونشاهد اشكال مختلفة تمثل في مجموعتها دلالات لمعاناة فلان"شخص" وفي الواقع نشاهد الاحساس بالتعذيب والاسى مما ينعكس او يتجلى ذلك في استعمال الالوان الاحمر الاجوري والرمادي والاسود التي وضحت فكرة الفنان، اما بالنسبة لتركيب اللوحة فقد استعمل اسياخم تركيب افقي الذي يلم بالوحدة في العمل الفني بحيث كل الموضوع تركز على مستوى مركز اللوحة اما بالنسبة للتلون فنشاهد تلون في الاشكال (الاحمر الاجوري، الرمادي، اسلاك شائكة وشخص واليد المتثبتة في الاسلاك....).

لقد حققت اللوحة القيمة الفنية لدى المتلقي بحيث اذا اثبتنا النظرة نجد شخص مزقه الرعهب وتحديد ايضا يد المتشبثة باحدى الاسلاك الشائكة، فاللوحة توحي الى فكرة جسدها الفنان، وهي التعبير عن معاناة التي عاشها الشعب اثناء الثورة الجزائرية، ومن هنا يمكن القول ان فكرة الفنان تجسدت في العمل الفني وتوضحت لدى المتلقي.

خاتمة

ان الفنون رغم تعددها وتشعبها الا انها تبقى دليلا على ثقافة مجتمع ما في بيئة ما، فالفن يبقى بمثابة مرآة الشعوب وشاهدا على تاريخها ومدى تطورها فهو شبيه سجل يدون مراحل الحياة في البشرية ومدى تطور الفكر الانساني كما انه تلك الرسالة السامية المتداولة بين شعوب المعمورة وهو الذي يرقى بالفكر البشري الى اسمى ابداعاته التي تحاكي ظاهرة وباطن الاشياء وجوهره كما تظهر لنا مساهمة الفنان الجزائري في ابقاء بصماته على العديد من الاعمال وفي شتى التوجهات الفنية والمجالات الفكرية صانعا بذلك ملحمة ثقافية مخلدة آثارا دالة على أنه ذات زمن يوجد من مر من هنا تاركا ارثا وموروثا تتداوله الاجيال لتجعله مرتكزا لمواصلة الدرب والارتقاء الى ابعد من ذلك.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

- **المصادر:**

1. إبراهيم إياد وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4. 1425هـ-2004م، ج1.
2. ابن تيمية، مجموعة الفنانون، نح: أنور الباز وعامر الجزار، دار الوفاء، ط1426: ج7.
3. ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث،القاهرة،مادة جمال،ج2، 1423 - 2003.
4. - الميسر لابن كثير، ص308.

- **المراجع:**

1. البيسوني محمد، 1985.
2. إبراهيم مردوخ، " مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، ط1، 2005.
3. السيد غراب، الثقافة البصرية، ط1، 2001.
4. الشفيع، التذوق والجمال، ط1.
5. العياضي محمد، الصورة والصوت، ط1، 2009.
6. الغامدي أحمد محمد.
7. اليوت، دار الفكر للطباعة والنشر،ط1، بيروت:1982.
8. امهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت 1981م.
9. بحث من تقديم الاستاذة :نبيهة بوزاخر،" الكتابة الامازيغية وجدل الذاكرة والهوية من خلال اعمال الفنان الجزائري . اسماعيل المطماطي . فن وثقافة مجلة الكترونية .
10. بن بوزيد لخضر، الطاسيلي ازجر في ما قبل التاريخ ، كتاب غير منشور .
11. جعفر اينال ، اسياخام الوجه المنسي للفنان .
12. رمضان بسطاجي، محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل.
13. شاوش اخوان محمد،الحركة الأمازيغية في الجزائر،شهادة ماستر، جامعة سكرة2017/2016.
14. صدقي اسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، 2011.
15. عبد الحميد، الصورة والصوت، ط1، 2000.
16. عبد اللطيف سلمان، الحركات الفنية الحديثة، الجامعة الدولية للعلوم والتكنولوجيا، ط2.
17. عطية، محسن محمد، اتاهات في الفن الحديث، ط4، مصر، دار المعارف، 1997.

18. غراب، الجمعية الوطنية للتربية، 2001.
19. فيصل خالد الخديدي،السيميائية والقراءات التشكيلية ،جريدة الجزيرة.
20. محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات الثور، ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، منشورات الأوراس.
21. محمد عبدو، الثقافة والمجتمع، ط2.
22. مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد والعشرون، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2000 م. ص المعطيه، محسن محمد: اتجاهات في الفن الحديث. الطبعة الرابعة. مصر: دار المعارف 1997.
23. مختار العطار، افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن20، دار الشروق،ط1، 2000.
24. مقابلة للفنان ، مع حليم مقداد، في جريدة المجاهد ، أبريل 1969.
25. هلال محمود، 1988.
26. وزارة الثقافة، الفن التشكيلي الجزائري عشرية 70و80.
27. ينظر الى بوذية، محمد المغرب العربي وفن الاستشراق، الحمامات، تونس، منشورات محمد بوذية، 1996، (الإستشراق في الجزائر) .
28. ينظربوينتي ،موريس ميرلو:المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد محمد خضر،دار الشؤون الثقافيةالعامة بغداد1987.
29. ينظر كورك،جاكوب:اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ،ترجمة ليون يوسف وزميله ،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد 1989م.
30. ينظر: البهنسي، عفيف، الفن والإستشراق، بيروت، دار الرائد اللبناني، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، ط2، 1983، المجلد الثالث.
31. ينظر:أمهزمحمود،الفن التشكيلي المعاصر،التصوير ،دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت ،1981م.

- قائمة المواقع الإلكترونية:

-http:/www .al-jazirah.com/2014/20141024/ak4.htm//

- المراجع باللغة الاجنبية:

- BENCHELAH (A.C.) et al. ; Fleurs du Sahara .Voyage ethnobotanique avec les Touaregs du Tasili ; Paris, 2000, p.92

- DIWAN AL _ FEN، Djamila Flici_Guendil، ENAG/ANEP.P 80 .
- Kandinsky ,duspririt uel , dans la peinture en partialier , traduction par pierre volboudt , 1969.
- M,bouaibedallah" la penture par les mot"musée nationale des bouxert,Algérie1994 p 15-16.

فهرس

فهرس:

إهداء

شكر

مقدمة

الفصل الأول: الفن الحديث والتجريد

- الفن التجريدي.....ص4
-ماهية التجريد.....ص06
- ثقافة الصورة.....ص12
- الثقافة.....ص12
- التذوق.....ص13
- تعريف الثقافة البصرية وعلاقتها بالتذوق.....ص14
- مصادر الثقافة البصرية المكونة لخبرة الفرد.....ص16
- السيميائيات البصرية في فن التجريد 17
- الصورة التجريدية.....ص18
- انواع الصورة ص19
- مفهوم الصورة في اللغة والقرآن الكريم.....ص26
- تعريف الصورة.....ص29
- مفهوم الصورة.....ص29
- الثقافة من خلال الصورة الفنية.....ص31

الفصل الثاني: الفن التجريدي المعاصر في الجزائر واشكاليات التلقي

- تاريخ الفن التشكيلي في الجزائر.....ص34
- مراحل الفن التشكيلي بالجزائر.....ص34
- رسومات الطاسيلي وبدايات التشكيل في الجزائر.....ص 35
- الفن التشكيلي البربري في الجزائر.....ص 37

- النزعة التجريدية المعاصرة في الجزائر.....ص39
- مواضيع التجريد في الجزائر.....ص41
- أمحمد إسياخم.....ص41
- أعماله.....ص43
- محمد خدة ص47
- أهم اعماله.....ص48

الفصل الثالث: تحليل أعمال محمد خدة واسياخم

- تحليل لوحة شكل البحر " للفنان . محمد خدة.....ص54
- تحليل لوحة : " الخطأ الخصب " لمحمد خدة.....ص57
- تحليل لوحة الام للفنان اسياخم.....ص60
- تحليل لوحة ذكرى فلان للفنان اسياخم.....ص63

خاتمة.....ص65

قائمة المصادر والمراجع.....ص 67

فهرس