الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس - مستغانم -

كلية العلوم الاجتماعية

قسم العلوم الإنسانية (LMD)

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص " الاتصال، الصورة والمجتمع" الموسومة بعنوان

الهوية الوطنية والقيم الفردية في ألوان الفنان التشكيلي "محمد خدة "
دراسة تحليلية سيمولوجية للوحات تجريدية "لمحمد خدة"

من إعداد الطالب :

*** عباد أبوبكر الصديق**

تحت إشراف :

*** الأستاذ : بداني فؤاد**

السنة الجامعية

2012-2011

تشكرات

" رب أوزعني أن اشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدايا وان اعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين "

"النمل 19"

نشكر الله عز وجل الذي نور عقولنا بالعلم والمعرفة وأنار لنا دربنا وأعاننا على ما فيه الخير والصلاح.

يسعدنا أن نتقدم بوافر الشكر والامتنان إلى كل من أعاننا في إنجاز هذه المذكرة ونخص بالذكر الأستاذ المشرف "بداني فؤاد" ، مدير مدرسة الفنون الجميلة، الفنان التشكيلي "قرواح محمد الزين" ، الفنانة التشكيلية "حمادي أمينة" ، الذين لم يبخلوا علينا بإرشاداتهم ونصائحهم القيمة، وشكرا .

ابوبكر الصديق

الإهداء

الحمد لله الذي خلق الإنسان ولم يكن قبل الخلق شيئا، ووهبه سمعا وعقلا وفؤادا ونصلي ونسلم على سيدنا محمد سيد الخلق أجمعين أما بعد:

إلى الذي رباني فأحسن تربيتي وعلمني حب الحياة والمثابرة وقوة التحدي من اجل بلوغ أعلى المراتب وتخطي الصعاب، إلى أبي حفظه الله وأكرمه وأطال الله في عمره.

إلى النفس التي صنعتني وغادرت قبل أن ترى لحظة كبرى ونجاحي إلى من تمنيت أن تكون معي في اسعد وأصعب اللحظات اليوم وغدا وأبدا أمي الغالية رحمها الله.

إلى الذين أعيش معهم وأتقاسم معهم أحلى الأيام وأمرها ،إلى من أتمنى لهم أجمل ما في هذه الدنيا إخوتي الأعزاء: جمال، نورة، محمد ،عمر ،قاسم ،إبراهيم ،موسى.

إلى الأهل والأقارب.

إلى كل طلبة الاتصال الصورة والمجتمع، دفعة 2011-2012 .

إلى كل هؤلاء من أعماق قلبي أهديكم هذا العمل المتواضع.

أبوبكر الصديق

مقدمة :

الفن نشاط إنساني ضروري تفرضه ضرورات غريزية في النفس البشرية، ووسيلة أساسية للتعبير والتواصل بين البشر في إطار الظاهرة الاجتماعية، كونه أداة فردية تعبر عن صاحبها ليصبح تعبيرا عن حالة عامة، أو ثقافة جماعة في زمان ومكان معينين، كما يؤكد حاجة الإنسان للفن احتياجا أساسيا بحكم تكوينه الطبيعي كمبدع ومتلق، وفي الحقيقة إن موضوع الفن موضوع في غاية الخطورة والأهمية، لأنه يتصل بوجدان الشعوب ومشاعرها ويعمل على تكوين ميولها وأذواقها، واتجاهاتها النفسية بأدواته المتنوعة والمؤثرة، مما يسمع أو يقرأ، أو يرى، أو يحس أو يتأمل .

والمجتمع الذي يعنى بالفن والجمال، هو مجتمع يستطيع إن يحافظ على توازنه وترابطه ،ويسمو بأفراده إلى مراتب تساعدهم على الوئام مع محيطهم والحرص على تحسين واقعهم ،مجتمع يرتفع بأفراده فوق مستوى الحياة العادية ويمنحهم خبرات ايجابية، ويشحنهم بطاقات روحية يسمون بها فوق الروتين اليومي فيحققون ذواتهم أفرادا ومجتمعا[1].

ونحن إذ نتناول في بحثنا المقدم موضوع الصورة، فإننا نريد تحديدا تلك الصورة الفنية التي تشكلها و تلونها يد الفنان المبدع دون غيرها من الصور، و اختيارنا هذا مبني على قيمة الفن التشكيلي في حد ذاته كنتاج بشري خالص، ومنه على قدرته الفائقة في توصيل الرسائل والتعبير عن شخصية الفنان و بيئته الاجتماعية و الثقافية والتاريخية التي ينتمي إليها، ونشير أن البحوث في علوم الإعلام و الاتصال أهملت و لم تول اهتماما كبير لمجال الفن عامة والفن التشكيلي الذي يعتبر الوسيلة التعبيرية الاتصالية المتميزة، التي تعد من أرقى ما أنتجه الإنسان طيلة مسيرته التاريخية و الحضارية ، إن هذا البحث يتناول الصورة من خلال اللوحات الفنية التشكيلية ومكوناتها من الأشكال والألوان والإبداع والقيم والمكنونات التي تحملها،وعليه فاللوحة التشكيلية هي حاملة لرسالة يجب على المتلقي فك تشفيرها ليفهم دلالاتها، التي أراد الفنان إن يوصلها إلى المتلقيين .

وعليه سنتناول الفن التشكيلي والحركة التشكيلية بالجزائر، من خلال احد الفنانين التشكيلين المعاصرين "محمد خذة "، رائد الفن التجريدي الجزائري، واحد المجددين فيه من خلال البحث عن جذور هذا الفن في التراث الثقافي الجزائري الضارب في أعماق التاريخ.

و نحن إنما نسعى من خلال هذا البحث إلى الكشف و الوصول إلى حقيقة الدلالات الكامنة وراء ظاهر اللوحة التشكيلية باعتبارها سند أيقوني مليء بالدلالات والمعاني ويمكن أيضا اعتبارها نصا صامتا تحكمه نسقية غير لغوية وتعبيرا إبداعيا تكونه عناصر قابلة للوصف مضافا إلى أنها نمط تعبيري مرئي تغطيه مجموعة من الدلالات الصورية وانطلاقا مما سلف فهل يمكننا رسم حدود منهجية لقراءة لوحة تشكيلية ما واختراق حدودها السطحية بل هل باستطاعتنا كقراء، نسج خيوط التواصل مع اللوحة التشكيلية باعتبارها نتاجا إبداعيا، ونعني بهذا أننا نقصد البحث عن ما الذي يريد أن يبّلغه و يعبر عنه هذا الفنان .

ولتحقيق هذا الغرض علينا أن نفهم لغة الصورة التي تبنى أساسا على مفردات خاصة بها تدعى الدلائل البصرية، و من أجل ذلك عملنا على توظيف التحليل السيميولوجي للصورة ، هذا

---

[1]- بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، الجزائر، 2009، ط1، ص03 .

التحليل الذي يعتبر" رولان بارت " أول من جاء به و طبقه من أجل استنباط دلالات الصورة واستخراج معانيها غير المصرح بها.
و سنقوم بتطبيق منهجية التحليل السيميولوجي، من اجل كشف و استنطاق العناصر الجمالية والدلالات الرمزية في اللوحات التجريدية "لمحمد خدة"، للوصول إلى دلالاتها العميقة التي تتجاوز جاذبيتها و جمالها الظاهرين ، حيث أن هذه الدلالات هي التي تشكل الرسالة الثقافية والحضارية التي يمكن أن تؤديها اللوحة الفنية كنتاج إبداعي خاضع لخصوصيات بيئته .

ولتحقيق الهدف الذي تسعى إليه دراستنا سننطلق من أرضية منهجية و نظرية تمكننا من حسن التحليل في مرحلة لاحقة قصد الوصول إلى النتائج الصحيحة، و ذلك وفق خطوات منهجية وعلمية دقيقة، حيث قسم بحثنا إلى جانب نظري يحتوي على فصل منهجي وثلاثة فصول نظرية، فبعد مقدمة البحث، تم التطرق في الفصل المنهجي إلى إشكالية الدراسة والفرضيات وأسباب اختيار الموضوع والهدف من البحث، و كذا المنهج الموظف ومجتمع البحث ثم الوصول إلى العينة المختارة ثم التحديد الإجرائي للمفاهيم والمصطلحات المستخدمة في الدراسة ومنه إلى الدراسات السابقة التي تناول الموضوع .

أما الجانب التطبيقي من الدراسة فتم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث يتم فيه توظيف التحليل السيميولوجي للوحات الفنية التشكيلية التي إخترناها كعينة للدراسة، في كل فصل نتناول بالتحليل إحدى اللوحات التشكيلية التجريدية "لمحمد خدة" والتي أختيرت قصديا لتتناسب والدراسة التي نقوم بها .

و في ختام التحليل نخلص إلى النتائج العامة المتوصل إليها في الدراسة ثم الخاتمة .

الفهرس

مقدمة.....أ

الفصل الأول: الفصل المنهجي

- تحديد موضوع البحث.....4
- أسباب اختيار الموضوع.....4
- أهداف البحث.....5
- تحديد الإشكالية وطرح التساؤلات.....5
- الفرضيات.....5
- تحديد مجتمع البحث.....6
- تحديد العينة.....6
- المنهج المتبع 7
- موجز شبكة التحليل المعتمدة لـ " لوران جيرفيرو".....11
- التحديد الإجرائي للمفاهيم.....12
- الدراسات السابقة..... 15

الفصل الثاني: الفن التشكيلي بالجزائر

- **المبحث الأول :** مفهوم الفن التشكيلي.....8
  - المدارس الفنية التشكيلية.....19
- **المبحث الثاني :** العمل الفني 22
  - عناصر العمل الفني.....23
  - أبعاد العمل الفني 24
- **المبحث الثالث :** الحركة التشكيلية في الجزائر.....25
  - الفن التشكيلي الجزائري قبل 1830 26
  - الفن التشكيلي الجزائري أثناء فترة الاحتلال الفرنسي 1830-1962.....26
  - الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال 28
- **المبحث الرابع :** رؤية المجتمع الجزائري للجمال والفن.....30
  - إشكالية المتلقي في الفن التشكيلي 32

الفصل الثالث: القيم والهوية في الفن التشكيلي

- **المبحث الأول :** مفهوم القيم.....34
  - تصنيفات القيم.....36
  - خصائص القيم.....37
  - وظائف القيم 37
  - اكتساب نسق القيم.....38
  - أهمية القيم 38
  - أهمية القيم للفرد.....39
  - أهمية القيم للمجتمع.....39
- **المبحث الثاني :** القيم وعلاقتها بالمفاهيم الأخرى.....40
  - القيم والمعايير.....40
  - القيم والسلوك.....41
  - القيم والاتجاهات.....41
  - القيم والحاجات.....41
  - القيمة في الفن التشكيلي.....42
- **المبحث الثالث :** مفهوم الهوية.....43
  - أنواع الهوية 44
  - مكونات "مكانيزم" الهوية.....45
  - "مكانيزم" الهوية.....45
  - التاريخ الشخصي.....45
  - الثقافة ودورها في بناء الهوية.....46
  - النموذج الاجتماعي.....47
- **المبحث الرابع :** آليات اكتساب الهوية أو التقمص.....47
  - دور الأفعال 48
  - دور الأشياء.....48
  - الأسس الثقافية للهوية.....48
  - الهوية الجماعية والعرقية.....49
  - الهوية النفسية الاجتماعية.....50
  - الهوية والمكانة والدور.....50
  - أبعاد الهوية.....50
  - الهوية في الفن التشكيلي.....51

الفصل الرابع: الألوان في الفن التشكيلي

- **المبحث الأول :** اللون 53
  - الإحساس بالألوان.....53
  - كنه اللون 53
  - تشبع اللون 54
  - قيمة اللون 54
  - إدراك اللون 54
  - عمى الألوان 54
  - تغيير الألوان.....54
  - الضوء ومواصفات الألوان.....55
- **المبحث الثاني :** أهم نظم الألوان.....56
  - الألوان الأساسية والأولية.....56
  - الألوان الثانوية والثنائية.....56
  - الألوان الثلاثية.....56
  - الألوان المتوافقة "التوافق اللوني".....57
  - الألوان الساخنة والألوان الباردة.....57
- **المبحث الثالث :** نظريات رؤية الألوان.....58
  - منظور الألوان.....58
  - ظاهرة الإشعاع 59
  - التوافق والانسجام.....59
  - تجاور الألوان.....59
- **المبحث الرابع :** التأثير السيكولوجي للألوان 60
  - التأثيرات المباشرة.....60
  - التأثيرات الغير المباشرة.....60
  - تفضيل الألوان.....61
  - معاني ودلالات الألوان.....62

الفصل الخامس : التوظيف المنهجي لخطوات التحليل السيميولوجي على اللوحات التجريدية للفنان "محمد خدة"

تمهيد.....65

المبحث الأول : تحليل لوحة " hommage a Maurice Auden"

II الوصف.....70

1-الجانب التقني.....70

-اسم صاحب اللوحة.....70

-تاريخ ظهور اللوحة.....70

-نوع الحامل و التقنية المستعملة.....70
-الشكل والحجم 70
2-الجانب التشكيلي.....70
-عدد الألوان و درجة إنتشارها 70
-التمثيل الأيقوني / الخطوط الرئيسية.....71
3-الموضوع.....71
-علاقة اللوحة/العنوان 71
-الوصف الأولي لعناصر اللوحة"القراءة التعيينية".....72
II/ بيئة اللوحة.....72
1-الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة.....72
2-علاقة اللوحة/الفنان.....73
III/ القراءة التأويلية التضمينية * حسب الخلفية النظرية " للوران جير فيرو" *.....73
IV/ نتائج التحليل.....76

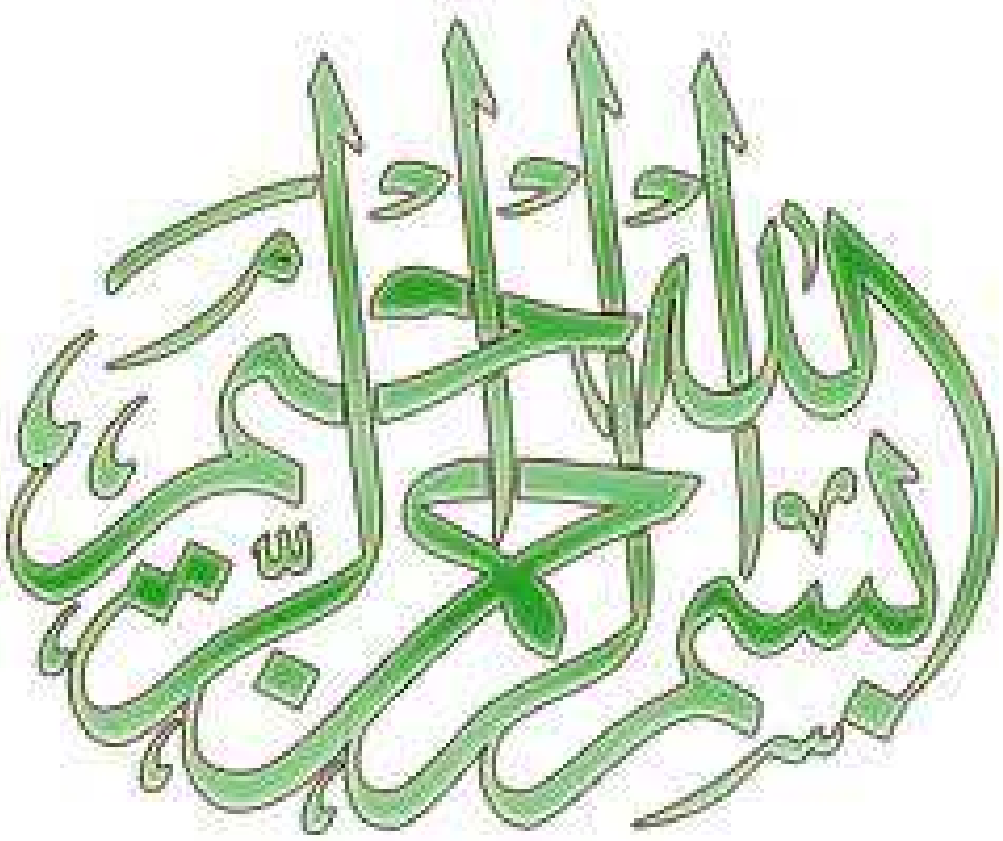
المبحث الثاني : تحليل لوحة "j'ai pour totem la paix "

I/ الوصف.....78
1-الجانب التقني.....78
-اسم صاحب اللوحة.....78
-تاريخ ظهور اللوحة.....78
-نوع الحامل والتقنية المستعملة.....78
-الشكل والحجم.....78
2-الجانب التشكيلي.....78
-عدد الألوان و درجة انتشارها.....78
-التمثيل الأيقوني / الخطوط الرئيسية 79
3-الموضوع 79
-علاقة اللوحة/العنوان.....79
-الوصف الأولي لعناصر اللوحة "القراءة التعيينية".....80
II/ بيئة اللوحة.....81
1-الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة.....81
2-علاقة اللوحة/الفنان.....82
III/ القراءة التأويلية التضمينية * حسب الخلفية النظرية " للوران جير فيرو" *.....83
IV/ نتائج التحليل.....84

المبحث الثالث : تحليل لوحة " diwan pour wassiti"

I/ الوصف 86
1-الجانب التقني 86
-اسم صاحب اللوحة.....86

-تاريخ ظهور اللوحة.....86
-نوع الحامل و التقنية المستعملة.....86
-الشكل و الحجم 86
2-الجانب التشكيلي.....86
-عدد الألوان و درجة إنتشارها.....86
-التمثيل الأيقوني / الخطوط الرئيسية.....87
3-الموضوع 87
-علاقة اللوحة/العنوان 87
-الوصف الأولي لعناصر اللوحة "القراءة التعيينية".....88
II/ بيئة اللوحة 89
1-الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة.....89
2-علاقة اللوحة/الفنان.....89
III/ القراءة التأويلية التضمينية * حسب الخلفية النظرية " للوران جير فيرو" *.....90
IV/ نتائج التحليل 92
النتائج العامة.....93
الخاتمة.....94
قائمة المصادر والمراجع.....97
الملاحق.....102



تحديد موضوع البحث:

يشكل الموقف من القيم الجمالية والإبداع الجمالي والفني والتعامل مع الجمال والفنون بعدا أساسيا في الحضارة الإنسانية، فالحضارة التي تخلو من الجمال والفنون وتنتفي منها وسائل التعبير وتنعدم فيها صناعة الموضوعات الفنية والجمالية لهي حضارة متخلفة لا تتجاوب مع مشاعر الإنسان ولا تلبي أشواقه النفسية ونزعته الفطرية إلى الخير والحق والجمال ولا تعبر في الآن نفسه عن إنسانيته[1].

ومنه فالفن التشكيلي بشكل عام يطلق على كل إبداع تحققه وتشكله يد الإنسان بموهبته وإرادته ومقدرته على التشكيل والصياغة وإنهاء العمل الفني وينتهي إلى مدلول جمالي يحقق إبداعا تشكيليا وللفن التشكيلي دور في التواصل الحضاري من خلال ربط الفنون القديمة والعتيقة أي أنها تحمل تراث وارث ثقافي مع فنون حديثة ومعاصرة لتستفيد منها الأجيال.

إن نشوء الممارسة التشكيلية بالجزائر بدأ مع عشرينات القرن الماضي على يد فنانين جزائريين ادخلوا الفن التشكيلي إلى صلب الثقافة الجزائرية إلا أن هذه الممارسة اصطدمت بالإيديولوجية الاستعمارية في أعمالهم الفنية هذا الوضع دفع بالفنان "محمد خدة" إلى التساؤل عما إذا كان لرواد التشكيل الجزائري خيار آخر في ظل هيمنة التشكيل الكولونيالي الذي شكل مرجعيتهم القصرية، وعليه بالنسبة ل"خدة" مسائل كالقيم الفردية والهوية الوطنية تعتبر من الأمور الجوهرية في أعماله التشكيلية حيث دفعته وطنيته إلى الإبداع أثناء سعيه إلى التعبير انتمائه وهويته، ففكرة الانتماء إلى هوية خاصة والحاجة إلى التعبير عنها كان باديا بجلاء في أعماله التشكيلية من خلال عناصر من الخط العربي والى جانب الحرف العربي الذي يرفض "خدة" استعماله لذاته أو توظيفه بصورته الخام توجد شجرة الزيتون المباركة التي تعد منبع الرموز والكتابة عنده، أيضا نجد أن قيمه الفردية تتجلى في الألوان التي تبلور الأحاسيس والآهاجيس التي يشعر بها أو يعاني منها أيضا استعمال الرموز والعلامات كالأوشام البربرية والرموز الإفريقية التي تعبر عن الانغراس في الهوية الإفريقية والجزائرية، وعليه فان اللوحة التشكيلية عند "محمد خدة" مشهد معقد يثير فينا التساؤل اثر التساؤل دون أن يشيح علينا بالجواب، لكن شريطة أن نتمكن من ربط صلة الحوار معها من خلال استنهاض الذاكرة والحلم والموروث الأسطوري المشترك، لأننا حينما نكون في مواجهة لوحة من لوحاته فنحن ببساطة وبجهد أمام عمل تلتقي فيه الحواس جميعها لتكون حكاية كل واحد فينا بتفاصيلها وتعرجاتها الحميمة.

أسباب اختيار الموضوع:

ا) ذاتية:

- الميل الشخصي لعالم الثقافة والفنون وبالأخص الفنون التشكيلية.

[1]- بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، مرجع سابق، ص04 .

ب) موضوعية:

- نقص الدراسات الاتصالية الإعلامية حول مجال الفن وبالأخص الأعمال التشكيلية.

- ندرة الدراسات الأكاديمية حول الموضوع وقلة المراجع في المجال.

أهداف البحث:

محاولة الكشف والتعرف على القيم الوطنية والقومية "الهوية" في أعمال "محمد خدة".

معرفة أهمية الألوان والرموز والعلامات في إيصال الرسائل للمتلقين.

تحديد الإشكالية وطرح التساؤلات:

إن الفن مرتبط بكل الأنشطة الحياتية التي يمارسها الإنسان بل حتى في طرائق سلوكه وعلاقاته وتعامله مع الغير، وقد قامت كل الحضارات البشرية بلا استثناء على اختلافها وتعددها وتنوع مراحلها بإنتاج أشياء لها وقع خاص على نفوس أصحابها وحتى على الأجيال التي تعاقبت فيما بعد وقد تختلف الرؤى والمفاهيم حول ماهية العمل الفني، إلا أنها تقترب من الإجماع على أن العمل الفني هو وسيلة للتعبير ومحاولة راقية للإيصال الأفكار والخلجات النفسية[1].

ومن منطلق أن العمل الفني يمكن أن يكون وسيلة لإيصال الأفكار أو مجرد تنظيمات شكلانية يتوقف الأمر هنا على الفنان وجنس الفن الذي يبدع فيه وما هي غائية فنه وخطه الفلسفي ورؤاه ووعيه برسالته فيما تتركه من اثر لدى المتلقي فردا ومجتمعا وعليه.

هل استطاع الفنان "محمد خدة" إثبات القيم الفردية وإبراز الهوية الوطنية في أعماله التشكيلية من خلال استعماله للألوان؟.

ولتوضيح هذه الإشكالية طرحنا مجموعة من التساؤلات التي تزيد الموضوع دقة ووضوحا.

كيف يمكن قراءة وتحليل استعمال الألوان في اللوحة التشكيلية "لمحمد خدة" ؟.

كيف تساهم الألوان والرموز والدلالات في إيصال الرسائل للمتلقين؟.

الفرضيات:

تساهم الألوان والرموز والدلالات في إيصال الرسائل للمتلقين.

نلمس وجود قيمة الفردية من خلال استعمال التجريد ورموز عالم الفردانية في أعماله.

استطاع الفنان إثبات الهوية الوطنية من خلال استعمال الخط العربي.

[1]- نوبلر ناثان، حوار الرؤية:مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، دار المأمون، العراق، ط1، 1987، ص33 .

تحديد مجتمع البحث:

مجتمع البحث هو مجموعة عناصر لها خاصية أو عدة خصائص مشتركة تميزها عن غيرها من العناصر الأخرى والتي يجري عليها البحث أو التقصي[1].

ومجتمع البحث في هذه الدراسة هو مجموع الأعمال الفنية للفنان "محمد خدة "، وقد تنوعت أعماله بين لوحات تشكيلية بتقنية الألوان الزيتية من سنة 1954 إلى 1990 بلغ عددها 239 لوحة فنية، لوحات تشكيلية بتقنية الألوان المائية من سنة 1953 إلى 1990 بلغ عددها 172 لوحة فنية، لوحات تشكيلية بتقنية الضغط على المعدن « GRAVURE» من سنة 1960 إلى 1989، بلغ عددها 36 لوحة فنية، وقد بلغ مجمل الأعمال الفنية التي أنجزها الفنان"محمد خدة" في التقنيات الثلاث 447 [2]، لوحة تشكيلية من سنة 1953 إلى 1990.

وتتناول مواضيع اللوحات الفنية التجريدية التي أنجزها الفنان "محمد خدة " مختلف المواضيع كالاجتماعية بما انه شهد تحولات للمجتمع الجزائري قبل وبعد الاستقلال وحتى فترة بداية التسعينات، وأخرى سياسية وتاريخية لأنه عايش مرحلة الثورة والاستقلال ومواضيع أخرى دينية وثقافية تناولت الممارسات الدينية والثقافية للمجتمع الجزائري.

تحديد العينة:

العينة مجموعة فرعية من عناصر مجتمع بحث معين[3]، أيضا العينة هي مجموعة جزئية من الأفراد والمشاهد والظواهر التي تشمل مجتمع الدراسة الأصلي[4].

وقد اعتمدنا على الأسلوب القصدي أو العمدي في اختيار أفراد العينة باختيار المفردات الممثلة أكثر من غيرها لما نبحث عنه من معلومات وبيانات وهذا لإدراكنا المسبق ومعرفتنا لمجتمع البحث و لعناصره الهامة التي تمثله تمثيلا صحيحا وبالتالي لا نجد صعوبة في سحب مفرداتها بطريقة مباشرة [5].

ولقد أسفرت إجراءات المعاينة على اختيار ثلاثة لوحات تشكيلية للفنان"محمد خدة "، اللوحة الأولى رسمها سنة 1960 بتقنية الألوان الزيتية، وهي بعنوان " تكريم لموريس اودان" "hommage a Maurice Auden" ، اللوحة الثانية رسمها سنة 1970 بتقنية الألوان الزيتية تحمل عنوان "من اجل طوطم السلام" " j'ai pour totem la paix" واللوحة الثالثة رسمها

---

[1]- موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2004 ، ص298 .

[2]- حسب موقع الواب الرسمي للفنان محمد خدة .www.khadda.com

[3]- موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، مرجع سابق ، ص301 .

[4]- عمار بوحوش ، منهج البحث العلمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2000، ص130 .

[5]- احمد بن مرسلي، منهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،ط1،2003 ، ص197 ص198.

سنة 1973 بتقنية الألوان الزيتية، وهي " ديوان الو اسطي" " diwan pour wassiti" وبالتالي سوف نقوم بالتحليل السيمولوجي للعينات المختارة في الجزء التطبيقي من هذا البحث.

المنهج المتبع:

إن المنهج المتبع في أي دراسة يتجسد من خلال استعمال المفاهيم الخاصة به فالمنهج من أولى المسائل التي يجب على الباحث إن يهتم بها اهتماما بالغا إذ من خلال المنهج يمكن أن نختار المنهجية الأساسية لموضوع البحث والمنهج هو تلك الدراسة الدقيقة المنظمة لظاهرة معينة باستخدام المنهج العلمي للوصول إلى الحقائق وتفصيلها والاستفادة منها والتحقق من صحتها[1].

ونظرا لاكتساح الصورة بتجلياتها المختلفة العالم الراهن، أصبح تحليلها مجالا مهما من مجالات البحث وعليه سنستخدم المنهج السيمولوجي الذي يعتبر الأداة الناجعة للكشف عن دلالاتها، لان السيمولوجيا جاءت لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية وإعادة المعنى الغير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ[2].

وان مجمل الدلالات التي تثيرها الرسالة البصرية من خلال بعدها الأيقوني والتشكيلي ليس وليدة مادة تضمينية دالة ومعاني قارة ومثبتة في أشكال لا تتغير بل إن لها أبعاد انتربولوجية واجتماعية وفطرية وإنسانية.

و بما أن عينة البحث هي لوحات فنية نسعى للكشف عن معانيها و دلالاتها، فإننا سنعتمد أساسا كما سبقت الإشارة على توظيف التحليل السيميولوجي للصورة الثابتة على اعتبار أن السيميولوجيا تعرف على أنّها علم الدلائل، ولقد قدمها" فرديناند دي سوسير" كما يلي يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، و هو يشكل جانبا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام، إننا ندعوه السيميولوجيا التي تدلنا على كنهه وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها وما الألسنية إلا جزء من هذا العلم العام [3].

إذن السيميولوجيا علم جاء في الأساس ليهتم بالدلائل اللغوية وغير اللغوية ، و لكنه مع ذلك اهتم في البداية بالدلائل اللغوية لارتكازه على علم أقدم هو علم اللسانيات، و مع صدور مؤّلف "رولان بارت"، "عناصر السيميولوجيا" "Eléments de la Sémiologie " عام 1964 نشأة السيميولوجيا الغير اللغوية، و يعتبر "بارث" أول من طبق طرق منهجية في التحليل السيميولوجي للصورة ، و لقد أوضح "بارث" هدف هذا العلم الذي أسماه " سيميوطيقا" " Sémiotique " كل النظم الرمزية أيا كان الجوهر أو المضمون، أيا كانت الحدود، الصور

[1]- محمد زيان عمر، البحث العلمي مناهجه وتقنياته ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1،1998 ، ص91 .

[2]- قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة ، دار للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2005، ص54 .

[3]- فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر:يوسف غازي و مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ط1، 1986، ص 27 .

الإشارات، الأصوات النغمية، الرموز التي نجدها في الأساطير و البرتوكولات، والعروض التي نعتبرها جميعا لغات أو على الأقل نظاما للمعنى[1].

ولقد فصل"بارث"، السيميولوجيا عن دراسة اللغة على الرغم من تطبيق النظريات المستخلصة من اللسانيات على هذا العلم إذ يقول، اليوم الاتجاه يكون نحو السيميولوجيا علما منفصلا عن اللسانيات بدراسة جميع الدلائل و الشفرات ما عدا اللغة " [2].

وهو يقترح أنظمة من الرسائل، سيميوطيقا الصورة الثابتة، سيميوطيقا الصورة السينمائية ،سيميوطيقا الإيماءة على أن تشمل السيميولوجيا كل هذه السيميوطيقات و" بارث" حين قدم منهجية في التحليل السيميولوجي للصورة و التي طبقها على المثال الإشهاري لعجائن"بنزاني" في كتابه "بلاغة الصورة " وتحدث عن مستويين في قراءة المعاني.

- مستوى المعاني المتلقاة : معاني المعجم و التي تسمى معاني التعيين.
- مستوى المعاني المتطفلة الإضافية، و التي تكون ضمنية في أغلب الأحيان و التي تسمى معاني الإيحاء[3].

وعلى هذا الأساس الذي قدمه "بارث" طرح" لوران جير فيرو" "Laurent Gervereau" طريقته في تحليل الصورة، وهي الطريقة التي سنعتمدها في دراستنا هذه كونها طريقة واضحة الخطوات و يسيرة من حيث التطبيق، كما تعتبر طريقة شاملة في تحليل الصورة الثابتة بجميع أنواعها و مجالاتها و على رأسها الصورة الفنية، و ذلك على خلاف الكثير من الكتابات السيميولوجية التي تركز بشكل خاص على الصورة الإشهارية و التي يرى فيها الباحثون ميدانا خصبا للدراسة لما تحويه من نية في التبليغ و التأثير و ما تتضمنه من رسائل إعلامية موجهة وما من شك في أن الصورة الفنية لا تقلّ أهمية عن الصور الإشهارية من ناحية جدوى الدراسة وإن إختلفت دوافع إنشائها من طرف المرسل الفنان و تباينت كيفية إستقبالها من طرف جمهورها الذي يعتبر خاصا في الكثير من الأحيان.

وعلى حد تعبير"جير فيرو"، ما يهم السيميولوجي هو معنى الصورة، ما الذي أراد أن يعبر عنه الفنان و ما هي الرموز التي استعملها من أجل ذلك، وبالتالي الباحث يدخل الصورة في شبكة التحليل بحيث يهتم بمكونات هذه الصورة ودلالات هذه المكونات.. ولهذا فالسيميولوجيون يتجاوزون في دراستهم ما نسميه بالدال أي المعنى الأولي القاعدي إلى المدلول أي المعنى الإسقاطي [4].

وشبكة التحليل التي يقترحها "جير فيرو"والتي سنطبقها في بحثنا هذا تقوم على عدد من الخطوات .

1- Bernard Lamazit, Ahmed sélem, Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication, ellipses, France, 1994, p 505.

2- Marie-Claude Vettraine-Soulard, Lire une Image, Analyse de contenu iconique, Armand colin Editeur, France ,1993,p 16.

3- دليلة مرسلي و آخرون ، مدخل إلى السيميولوجيا ، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1،1995، ص 19 .

4- Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyser les images, Editions La découverte ,France ,1997, p 34,38.

II الوصف الأولي :

يقول" لوران جير فيرو" قد تبدو مرحلة الوصف مرحلة ساذجة و لكنها تبقى أساسية، فانطلاقا من العناصر المتحصل عليها عن طريق الوصف البسيط يبنى التحليل الناجح فأن تصف معناه أنّك تفهم [1].

و حّتى تسهل عملية الوصف هذه، يضع "جير فيرو" مجموعة من الخطوات التي يرى أنها قاعدية و ضرورية :

1- الجانب التقني : و نعني به كلّ المعطيات و المعلومات المادية التي تخص الصورة المعنية و يندرج تحت هذا الإطار، اسم المرسل أي صاحب اللوحة و تاريخ الإنتاج، و نوع الحامل والتقنية المستعملة و نعني بالتقنية نوعية الورق أو القماش و كذلك طبيعة الألوان الموظفة، زيتية أو مائية ... ، هذا إلى جانب شكل إطار اللوحة و حجمها العام.

2-الجانب التشكيلي: يبقى التحليل التشكيلي بغض النظر عن القيمة الفنية للصورة ضروريا وهذا التحليل يستند إلى عدة نقاط ثانوية، أولاها عدد الألوان و درجة انتشارها، وهذا الحصر لأهم الألوان المستعملة في اللوحة يساعدنا فيما بعد على حسن التأويل، فالألوان على حد تعبير "جير فيرو" قفزت من وظيفتها كمادة بصرية "Matière optique" إلى وظيفة رمزية[2].

ولقد حدد السيميولوجيون لكل لون دلالته كما سنرى ذلك لاحقا، أما في النقطة الثانية فنتطرق إلى التمثيلات الإيقونية التي جاءت في اللوحة، ويمكن تقسيمها إلى فئتين:

- تلك المتعلقة بالهيئة الإنسانية و الأشكال الحيوانية و النباتية.
- تلك المتعلقة بالأشكال الهندسية.

وهذه الإيقونات تسمح لنا أيضا بالتعرف على الخطوط الرئيسية في اللوحة، مع العلم أن لكل شكل من الخطوط دلالته الرمزية، فبينما الخطوط المستقيمة الأفقية والشاقولية توحي بالثبات والصرامة، نجد أن المائلة توحي بالديناميكية والحركية، أما المنحنية فتعطينا الإحساس بالنعومة و الأنوثة[3].

3 -الموضوع: وما يهمنا في هذه الخطوة من الوصف يتعّلق بشكل أساسي بالقراءة الأولى للوحة، وهذه القراءة تتطلب مّنا بداية معرفة علاقة النص بالصورة، فالعنوان سواء وضع من طرف صاحب العمل الفني أم لا، يبقى ركيزة أساسية في تشكيل المعنى، و في هذه المرحلة علينا أن نبحث فيما إذا كان العنوان يعكس حقيقة التمثيل الأيقوني في اللوحة أولا، و في كلّتا الحالتين نكون أمام معنا مغاير تماما إذا أخذنا بعين الاعتبار ما للعنوان كرسالة لسانية من دور توجيهي في قراءة الصورة[4]، ثم تأتي في المرحلة الثانية القراءة الأولية لعناصر اللوحة، وهو ما يعرف سيميولوجيا بالمستوى التعييني، أي أننا نعين عناصر اللوحة "Repérer les éléments" بإعطائها معناها الأولي البسيط، و ذلك حّتى نتمكن في مرحلة لاحقة من التحليل من الإسقاط الحسن للمعاني الضمنية، و كما يقول "Hjemslev "، نستخرج أمرين من العملية

1- Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyser les images, Ibid. P 40.

2- Ibid, p 46.

3-Dominique Serre-Floersheim : Quand les images vous prennent ou mot, ou comment décrypter les images, les Editions d'organisation, France, 1993, p 22.

4- L.Gervereau, Op.cit., p 50.

السيميولوجية، التعيين Dénotation والتضمينconnotation والتعيين يعتبر الأبسط أما التضمين فهو أشد الاثنين تعقيدا[1].

II/ دراسة بيئة اللوحة :

و نعني السياق الذي أنتجت فيه اللوحة، و الذي تسمح لنا دراسته بتفادي التأويلات الخاطئة التي قد يحدثها الوصف الأولي لعناصر اللوحة، وهذا ما يدفعنا إلى معرفة الوعاء التشكيلي الذي تنتمي إليه اللوحة، أي إلى أي الاتجاهات الفنية تنتمي هذه اللوحة و في المقام الثاني نبحث في علاقة اللوحة بالتاريخ الشخصي لصاحبها و ذلك بغرض الكشف في مستوى لاحق عن ما الذي دفعه إلى إنتاجها، وهذا يرتبط أساسا بنشأته و طبيعة ميولاته النفسية و محيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه.

III/ التأويل أو القراءة الثانية التضمينية :

في هذه المرحلة نصل إلى الهدف المنطقي من خطوات التحليل السابقة و المتمثلة في الوصف الأولي و دراسة سياق اللوحة أو بيئتها، ففي هذا المستوى تتلخص غاية التحليل السيميولوجي للوحة أو لأي صورة كانت، إذ يتعلق الأمر في هذه القراءة التضمينية بالدلالة الحقيقية للدليل بحيث أنها تربط بين هذا الأخير وواقعه الخارجي، يقول "Hjemslev "التضمين، يتموقع على المستوى الرمزي، بمعنى أنه يحيل إلى كون الصورة توحي بما هو أبعد مما تمثله فالتضيمنية تتعلق بالجانب الإنساني المتصل بعلاقة تأثير الحادثة حين التقاء الدليل مع أحاسيس ومشاعر القراء، وعلى هذا الأساس يكون المستوى التضميني مرتبط بالإطار السوسيوثقافي الموجود فيه[2].

و لقد وضح هذا جليا "رولان بارث "مؤكدا على ضرورة الكشف عن ما تخفيه الصورة المقدمة للجمهور من تعسف إيديولوجي في اعتقاده و عدم النظر إليها بسذاجة وانبثقت هذه التأملات في أغلب الأحيان من مشاعر فقدان الصبر أمام الطبيعة التي تضفيها الصحافة والفن والمعاني المشتركة على الواقع بدون توقف ... أنه من المؤلم أن نرى في كلّ لحظة خلطا بين الطبيعة والتاريخ فيما ترويه أحداثنا، أريد من خلال العرض التزييني معالجة التعسف الإيديولوجي الذي يوجد فيما اعتقد متخفيا فيه [3].

وعليه فإن جوهر الدراسة السيميولوجية للصورة أو لغيرها من النظم الإتصالية حسب "بارث" هو الكشف عن الإيحاءات والمعاني المتخفية من ورائها أي الرسالة الحقيقية التي تود إيصالها وهذا ما نسعى إليه في تحليلنا.

IV/ نتائج التحليل :

وهي المرحلة الأخيرة في شبكة تحليل "جيرفيرو" وهي الحوصلة التي نخرج بها بعد دراستنا لمختلف خطوات التحليل السابقة، ويمكن أن نلخص شبكة تحليل "جيرفيرو" فيما يلي :

1-Marie-Claude Vettrino Soulard, Lire une Image, Analyse de contenu iconique,Op. cit. p 46.

2- L. Gervereau, voir, comprendre, Analyser les images, op. Cit, p 75.

3- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص21 .

موجز شبكة التحليل المعتمدة لـ " لوران جيرفيرو"

I/ الوصف :

1-الجانب التقني:

-اسم صاحب اللوحة.

-تاريخ ظهور اللوحة.

-نوع الحامل و التقنية المستعملة.

-الشكل و الحجم.

2-الجانب التشكيلي:

-عدد الألوان و درجة إنتشارها.

-التمثيل الأيقوني / الخطوط الرئيسية.

3-الموضوع:

-علاقة اللوحة/العنوان.

-الوصف الأولي لعناصر اللوحة القراءة التعيينية.

II/ بيئة اللوحة :

1-الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة

2-علاقة اللوحة/الفنان

III/ القراءة التأويلية التضمينية (علاقة اللوحة بالقيم الفردية والهوية)

IV/ نتائج التحليل

التحديد الإجرائي للمفاهيم:

السيمولوجيا: مند "شارل ساندرس بيرس" 1839-1914 و"فرديناند دي سوسير"1857-1913" وحلقة "براغ" الفونولوجية أصبحت السيمولوجيا علما يشمل كما حدده "دي سوسير" كل نظام من الدلائل لفظية كانت أو غيرها ومن تم يكون علم اللسان جزءا من هدا العلم وعند "رولان بارث" 1915-1980 يجب أن تكون السيمولوجيا مجرد فرع من علم اللسان وليس العكس، وذلك نظر للضعف الملحوظ في مناهج الأنظمة السيمولوجية ولانضوائها تحت علم اللسان، وهكذا يولي "دي سوسير" أهمية قصوى للغة والمجتمع أي إلى الوظيفة الاجتماعية للدليل والاتصال، بينما يبقى اهتمام "رولان بارث"على الدلالة وأنماطها[1].

الفن: إن الفن بمعناه الواسع هو كل نشاط إنساني تتم تأديته ببراعة ويهدف إلى تحقيق غرض معين .

في القرن الثاني عشر كان يقصد بمفهوم الفن الفنون السبعة الحرة وهي النحو، الجدلية، البلاغة، علم الحساب، الهندسة، علم الفلك والموسيقى[2]، والفن عند "بول فاليري" انه ما يبعث على اليأس وبالنسبة "لأرسطو" و"ألان" هو ما ينظم الشهوات[3].

الفن هو التعبير بلغة الشكل واللون والحجم عن الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التي نشعر بها اتجاه مواقف حياتنا اليومية كما انه تنمية لإدراكنا الحسي وهناك عدة تعريفات للفن ، فالفن ترتيب لمجموعة من العناصر بحيث تضفي على الأشياء مظهرا يبعث في النفس الراحة والسرور، الفن هو التعبير الذي يتخد مادة وسيطة كي يعبر الفنان بواسطتها عن انفعالاته الجمالية سواء لما يشاهده في الطبيعة أو ما يراه في الخيال بعين الفكر لينقله للآخرين .

هو التعبير عن فكرة معينة باستخدام خامة أو مجموعة خامات تشكيلية بأسلوب يعكس فكر وفلسفة الفنان ومنه فالفن هو ثمرة العملية الإبداعية ومن سماته الجمال ولكنه جمال صنعه الإنسان وشكاه بفكره وأحاسيسه[4].

الفنان: الفنان هو إنسان ينتج العمل الفني فيحول غيبية شعورية يعانيها إلى هيكل منظم يمكن التقاطه عبر الحواس، انه إنسان يعيش في محيط معين ويخضع لكل تأثيرات هذا المحيط ويتمتع بقدرة على اختيار بعض جوانب هدا المحيط كموضوع لعمل فني أو كحجة تسمح له بإنتاجه[5].

القيم: يعتبر مفهوم القيم من المفاهيم الشائعة في مختلف العلوم الاجتماعية و الإنسانية إلا انه لا يوجد ثمة اتفاق بين العلماء حول تعريف موحد لهذا المفهوم وعليه من بين التعريفات المختلفة لمفهوم القيم ما يلي: تعريف "تالكوت بارسونس" هي عنصر في نسق رمزي مشترك يعتبر معيارا أو مستوى للاختيار بين بدائل التوجيه التي توجد في الموقف، ويعرفها كذلك على أنها

---

[1]- محمود ابراقن، المبرق: قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، منشورات ثالة، الجزائر، ط2 ،2007 ،ص621 .
[2]- نفس المرجع، ص69 .
[3]- عبود عطية، جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1،1985، ص19 .
[4]- خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفنون التشكيلية، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1،2009، ص10 .
[5]- عبود عطية، جولة في عالم الفن، مرجع سابق، ص129 .

المعايير التي نحكم بها على كون الشيء مرغوبا فيه او عير مرغوب فيه.ويرى "اميل دوركهايم" أن القيم هي إحدى آليات الضبط الاجتماعي المستقلة عن ذوات الأفراد الخارجة عن تجسداتهم الفردية.

ويعرفها "هوفستاد" بأنها اعتقادات عامة تحدد الصواب من الخطأ والأشياء المفضلة من غير المفضلة.

ويعرفها "شوارت" بأنها عبارة عن مفاهيم أو تصورات للمرغوب تتعلق بضرب من ضروب السلوك او غاية من الغايات وتسمو أو تعلو على المواقف النوعية ويمكن ترتيبها حسب أهميتها النسبية[1].

ومن خلال التعريفات السابقة لمفهوم القيم نلاحظ أن ثمة عناصر مشتركة في هذه التعاريف فالقيم هي بمثابة معايير اجتماعية للسلوك الإنساني تحدد الصواب من الخطأ، كذلك فان القيم معيار للضبط الاجتماعي وموجهات للسلوك الفردي وهي بالإضافة لذلك ليست مجرد صفات مجردة أو نظرية وإنما يتم ترجمتها إلى سلوك فهي ظاهرة اجتماعية تخضع لعملية التنشئة الاجتماعية وتتأثر بها[2].

الهوية: إن مفهوم الهوية مفهوم فتي في ظل مفترق الطرق بين علم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا ولقد قام مجموعة من الباحثين بتحديد تعريفات مختلفة للهوية نذكر من بينها :

الهوية تعتبر الوظيفة الديناميكية للفرد فهي جوهر وجوده في الحياة لأنها تمكنه من التوازن والبقاء والاستمرارية داخل المحيط الذي يوجد فيه، كما أن قدرتها على التغيير تساعده كلما تغير المحيط على إيجاد توازن جديد.

الهوية هي جملة معايير تمكن من تعريف فرد ما، وهي شعور داخلي يتعدد إلى الشعور بالوحدة وبالانسجام وبالانتماء وبالقيمة وبالاستقلالية وبالثقة إنها مجموعة مميزات منظمة حول الإرادة في التواجد[3].

أمّا ما جاء في المعجم الكبير لعلم النفس فهو يعرف الهوية بأنها، بمجموع صفات الأفراد والأشياء الحقيقية والممثلة، أو الأحداث المنسقة، والتي تعتبر متكاملة فيما بينها[4].

تعريف "كودول" الهوية تتمثل في رد الاعتبار للذات وإعطائها قيمة، فان هذا الاعتبار للذات يلعب دورا في عملية تقدير الذات ويظهر من خلال الجهد الذي يبدله الإنسان تماشيا مع القيمة التي يتصورها لنفسه[1].

---

[1]- ماجد الزيود، الشباب والقيم في عالم متغير، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2006، ص01 .
[2]- نفس المرجع، ص 22 .
[3] -MUCHIELLI (A) ، L'IDENTITE، PUF، FRANCE،1986، P 05.
[4] -BLOCH (H) et CHEMANQ (R) ، Grand dictionnaire de la psychologie, Larousse, INC , FRANCE, 1991, p 356.

أيضا الهوية الشخصية لا يمكنها أن تكون تابثة بكيفية نهائية بحكم انه ليس هناك شخص مكتمل الهوية[2].

وعليه فان الهوية يمكن أن تكون ذلك الإحساس الداخلي المطمئن للفرد على انه هو نفسه في الزمان وعلى انه منسجم مع نفسه باستمرار مهما تعددت واختلفت المكانة الاجتماعية وعلى انه معترف به بما هو عليه من طرف الآخرين الذين يمثلون المحيط المادي والاجتماعي والثقافي.

التجريدية: التجريد هو التعرية من الثياب والتجريد التشذيب، والتجرد للأمر جد فيه[3].

اتجاه يهدف للتعبير عن الشكل النقي المجرد من التفاصيل المحسوسة وهو لا ينطوي على أية صلة بشيء واقعي[4].

التجريد هو التنظير أي المعرفة المنظمة للواقع التي تعكس العالم الموضوعي وجوانبه يستخلصها العقل من مراقبة الظواهر[5].

التجريد يعني اختفاء معالم كل اثر يشير إلى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو أشخاص وعندما يلجأ الفنان إلى التجريد نجده يستبدل المعالم المميزة لحقائق الأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية، مهما كانت الظروف التي تدعوا الفنان التجريدي إلى نقل بعض أجزاء الأشكال الطبيعية كنقطة بداية قبل تحويلها في حسبانه أو على سطح اللوحة مباشرة إلى قيم لونية وتكوينات مجردة من أوصافها التشكيلية[6].

ونستطيع أن نستخلص مجموعة من الحقائق منها إن من الخطأ أن نحاول فهم معنى التجريد في الفن من خلال المعنى اللغوي أو الفلسفي لكلمة التجريد هذا بالإضافة إلى إن دلالة هذه الكلمة على الأسلوب التجريدي في الفن غير دقيقة، إن محاولات البحث في أي لوحة تجريدية عن الموضوع الأصلي لها أي الموضوع الذي نتصور خطأ انه خضع لعملية تجريد هي محاولة

عابثة ومخفقة لا محالة، ففي اللوحة التجريدية الموضوع ملغى أو لا يبقى على أقصى تقدير إلا بوصفه قيمة شعورية[7].

الدراسات السابقة:

---

[1]- محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، دار قرطبة للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط1، 2009، ص92 .

[2]- نفس المرجع، ص90 .

[3]- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثالث، دار صادر ودار بيروت، لبنان، 1956، ص 115 .

[4]- خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص235 .

[5]- حسام محي الدين، من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ،ط2،1981، ص 36 .

[6]- طارق مراد، التجريدية والفن التكعيبي، دار الراتب الجامعية، لبنان، ط1، 2005، ص 42 .

[7]- طارق مراد، التجريدية والفن التكعيبي، مرجع سابق، ص 52 .

1/ دلالة الصورة الفنية: دراسة تحليلية سيمولوجية لمنمنمات "محمد راسم":

بناءا على انعدام الدراسات التي تتناول بالتحليل الصورة الفنية "اللوحات التشكيلية" في قسم علوم الإعلام والاتصال اضطررنا إلى البحث عن دراسات أنجزت في جامعة الجزائر، ولعل الدراسة الوحيدة التي تناولت دراسة الصورة الفنية بقسم علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر، هي بحث في إطار الدراسات العليا وهي عبارة عن مذكرة لنيل شهادة الماجستير نوقشت في السنة الجامعية 2004 - 2005 من طرف الباحثة "إيمان عفان" تحث إشراف الدكتور "مخلوف بوكروح"، وجاءت المذكرة موسومة بعنوان دلالة الصورة الفنية: دراسة تحليلية سيمولوجية لمنمنمات "محمد راسم".

هذه الدراسة تناولت الصورة وبالتحديد الصورة الفنية كنتاج للإبداع الفني الإنساني ولما للصورة من قدرة فائقة في توصيل الرسائل و التعبير عن شخصية الفنان و بيئته الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي ينتمي إليها، ولقد جاءت المذكرة في جزئين احدهما نظري احتوى على ثلاثة فصول، فصل منهجي وفصل حول الإنسان واللغة وفصل حول الحضارة الإسلامية وفن المنمنمات الإسلامي، أما الجزء التطبيقي فتناول التوظيف المنهجي لخطوات التحليل السيمولوجي لمنمنمات "محمد راسم" من خلال تحليل ثلاثة لوحات فنية الأولى ذات موضوع ديني والثانية ذات موضوع اجتماعي والثالثة ذات موضوع تاريخي، ولقد قامت هذه الدراسة على الإشكالية التالية :

ما مدى عمق الدلالات التي نستقرئها من خلال منمنمات "محمد راسم" بناء على شكلها الفني وعلى مواضيعها التي تناولها الفنان و حددها في السياق التاريخي المختار؟.

أما الفرضيات فقد أهملتها الدراسة مما جعل هذا العمل الأكاديمي مبتورا ولقد اعتمدت الباحثة على منهج التحليل السيمولوجي، مع الاستعانة بالمنهج التاريخي ولقد خلصت الدراسة إلى النتائج التالية:

1- فن المنمنمات عند محمد راسم كأسلوب من أساليب فن التصوير عبارة عن جملة من الدلائل الإيقونية التي ترتكز على الخطوط و الأشكال و المساحات اللونية، وهذه الدلائل تعبر بالضرورة عن القيم الثقافية المحلية التي توّلدت في إطارها، فمنمنمات "محمد راسم" هي مرآة عاكسة للثقافة وللبيئة المحلية الجزائرية.

2- اهتم "محمد راسم" في مجمل لوحاته برسم أثواب الشخوص والعناية بتفاصيلها وزخرفتها وتنوع أشكالها باعتبار أّنها ذات قيمة كبيرة على مستوى التحليل السيميولوجي إذ أن الثياب تحمل دلالات واضحة على المستوى الاجتماعي لصاحبها وعلى البيئة الثقافية التي ينتمي إليها.

3- تطرق "محمد راسم" في مجمل منمنماته إلى مواضيع مختلفة من تاريخية واجتماعية ودينية، و ذلك قصد الإلمام بجميع جوانب الحقبة التاريخية التي اختارها كتأطير زماني للوحاته ، فلقد سعى إلى إعادة بناء ماضي الجزائر وعرضه على المتفرج من خلال إبراز جوانب من الحياة اليومية للمجتمع الجزائري .

4- تتميز منمنمات "راسم" بطابع الجدية والدقة، جدية المواضيع المتناولة و الدقة في اختيار مكونات و عناصر اللوحات بشكل عام، مما يثبت أنه إعتمد ليس فقط على ملاحظاته لتقاليد المجتمع الجزائري الذي عاصره في بدايات القرن 20 م، والذي كان لم يزل محتفظا بشيء

من نمط معيشته الماضية، بل كذلك على البحوث التاريخية والكتابات التي تناولت الفترة العثمانية، إذ أنه ليس من المعقول أن يكون ثراء المعطيات و دقة التفاصيل التي تميزت بها اللوحات من محض خيال صاحبها، فالثياب التقليدية الخاصة بتلك المرحلة و الهندسة المعمارية الإسلامية و كذا الأحداث التاريخية، كّلها تستلزم إطلاعا واسعا على التاريخ، ومن هنا نستطيع الحكم على "محمد راسم" كفنان متكامل و مثقف سعى من خلال أعماله الفنية.

5-"محمد راسم" يعتبر أحد رواد المقاومة الثقافية للاحتلال في الجزائر، و ذلك بناء على جملة من المعطيات أولها، أنه تشبث بأسلوب فن المنمنمات الإسلامية، وهو فن محلي نابع من الحضارة الإسلامية، على الرغم من أّنه درس أصول الفن الغربي على يد كبار الفنانين الفرنسيين، و كان من المحتمل أن ينتهج أسلوب أحد المدارس التصويرية العالمية التي كانت منتشرة في تلك الفترة، لكنه لم يفعل بل عمل على توظيف مكتسباته المعرفية لخدمة الفن الإسلامي، و ثانيها إن تطرقه لماضي الجزائر و اجتنابه لفترة الاحتلال التي عاصرها لا يعتبر هروبا بقدر ما يعتبر ذكاء يحسب له، فالرسالة الأساسية التي تجمع عليها كلّ أعماله مفادها أن الجزائر أرض لها تاريخ عريق، و جذور ثقافية نابعة من عمق الحضارة العربية الإسلامية، وأن المجتمع الجزائري إلى عشية الاحتلال الفرنسي كان مجتمعا متحضرا آمنا ينعم بغنى أرضه و سلامها، وهذا ما يخالف الطرح الذي قدمته السلطات الاستعمارية القائم على فرضية أن الجزائر لم تكن سوى أرض بلا تاريخ و بلا حضارة و أنها أي فرنسا جاءت لمد قبس الحضارة إلى هذه الأرض المغيبة في ظلمة البدائية، والتخلف و هذا الطرح دحضه التاريخ كما دحضته منمنمات محمد راسم ، فالمستعمر لم يجلب إلا الموت والدمار، ولقد عمل بشتى الطرق على طمس معالم الهوية و الشخصية الوطنية للجزائريين، هذه المعالم التي سعى في المقابل الفنان إلى إبرازها و التأكيد عليها في كامل أعماله، و هذا في حد ذاته يعتبر أسلوبا من أشد أساليب المقاومة الثقافية للاحتلال[1].

[1]- إيمان عفان، " دلالة الصورة الفنية : دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم"، رسالة ماجستار غير منشورة، لنيل شهادة ماجستار في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، الجزائر، 2005/2004 ، ص 179 ص 181 .

المبحث الأول : مفهوم القيم

اهتم الباحثون والعلماء والمفكرون على اختلاف انتماءاتهم العلمية والفكرية بمفهوم القيمة وشمل ذلك عدة مجالات و في جميع المجتمعات ويمكن تناول بعض منها بوجهات نظر مختلفة ونستطيع أن نجمل عدة تعريفات حول مفهوم القيم لمجموعة من الباحثين منها :

تعريف "محمد عبد الغاني" للقيم بأنها مجموعة من الاعتقادات المؤكدة والتي تمثل دستورا بالنسبة للفرد، حيث يؤمن بها وتحدد منها شرعية أفعاله وسلوكه[1]، فالقيم هنا عبارة عن اعتقادات وهذا يعني أنها تنبع عن قناعة، فهي توجه السلوك والفعل وتحدد له ما ينبغي فعله وما لا ينبغي فعله وهو هنا يحصر دورها بالنسبة للفرد فقط.

وتعرفها "إيمان عبد الله"، القيم مجموعة من المعايير والمقاييس المعنوية بين الناس يتفقون عليها فيما بينهم ويتخذون منها ميزانا يزنون به أعمالهم ويحكمون بها على تصرفاتهم المادية والمعنوية، وهي مقياس أو مستوى أو معيار نستهدفه في سلوكنا وينظر إليه على أنه مرغوب فيه أو مرغوب عنه [2]، يتفق هذا التعريف مع التعريف السابق في اعتبار القيم موجهات لسلوك الأفراد وحسب رأيها فإن القيم تعتبر إطارا مرجعيا إذ ينطلقون منها كموجه، بهدف الوصول إليها إما بالفعل أو عدمه، وهي تعتبر أن القيم يكتسبها الإنسان من خلال التربية ،"و هي كل ما يعمل الشخص على تحقيقه أو تجنبه وهي أساس الدوافع "[3]، فهي ترتبط بالفرد وتدفعه نحو هدف معين.

وتعرف "فضيلة أبو الشواشي" القيم بأنها، عبارة عن الأحكام التي يصدرها الفرد بالتفضيل أوعدم التفضيل للموضوعات أو الأشياء، وذلك في ضوء تقييمه أو تقديره لهذه الموضوعات أوالأشياء، بحيث تتم هذه العملية من خلال التفاعل بين الفرد بمعارفه وخبراته في ظل الإطار الحضاري الذي يعيش فيه، ويكتسب خبرات ومعارف وأنماط سلوكية وعادات وتقاليد في مضمونها بوضع معايير للسلوك الإنساني، وعلى الفرد أن يتبعها وأن يلتزم بها وأن يكيف سلوكه وفقا لها [4]، وهي تعتبر القيم مجموعة أحكام قيمية بمعنى أن الفرد يعبر عن رأيه في الأشياء بما تتركه في نفسه من أثر وإحساس وهي ضوابط للسلوك يجب الالتزام بها، وتتفق مع التعريف السابق في اعتبار أن القيم تكتسب بالتربية وذلك بتحديد ما يجب فعله وما لا يجب فعله، ثم يسعى الفرد لتحقيقها ذاتيا.

---

[1]- محمد عبد الغاني حسن، مهارات إدارة السلوك الإنساني: متطلبات التحديث المستمر للسلوك، مركز تطوير الأداء والتنمية ، مصر، ط 2، 2005 ، ص 89 .

[1]- إيمان عبد الله شرف، التربية الأخلاقية للطفل، عالم الكتب، مصر، ط1،2007، ص 39 .

3-عبد الناصر الزهراني، النمذجة السلوكية المتقدمة، دار ابن حزم، لبنان، ط1، 2005، ص50 .

4- فضيلة يونس أبو الشواشي، دراسة مدى تجسد القيم الأخلاقية في شخصية الطالب الجامعي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 2007، ص 38 .

تعرف "وضحه السويدي" القيم بأنها معايير مرغوبة للحكم على السلوك وأنها توجه أفعالنا وتقدرها وأن الناس يستطيعون بواسطتها أن يستمدوا آمالهم ويوجهوا تصرفاتهم [1].

ويتبين من خلال تعريفها، إن وظيفة القيم التي تتمثل في توجيه الآمال والتصرفات نحو الايجابية والفاعلية، بما يخدم الفرد.

وتعرف "سلمى علي" القيم بأنها مجموعة أحكام يتفق عليها وتحتل مكانة مركزية في الحياة مرتبطة بذاتها فيمكن القول بأن القيم اتجاه مع، أو ضد حدث أو ظاهرة، ندركها بنوع من الوجدان أو العاطفة التي تستشعر منها القيم التي يدركها الجاهل والمثقف والقيم مقاييس اجتماعية خلقية تقدرها الحضارة التي ينتمي إليها أفراد المجتمع وفقا لتقاليده واحتياجاته وأهدافه في الحياة [2].

فالحكم القيمي يضمن أن هناك شيء يجب الالتزام به، على أن ذلك الأمر إما واجب أو ضروري.

يعرف "حامد زهران" القيم بأنها، عبارة عن تنظيمات لأحكام عقلية انفعالية معممة نحو الأشخاص والأشياء والمعاني وأوجه النشاط [3] ، وهو يشير إلى أن القيم هي أحكام تقريرية أي أن الفرد يعبر عن رأيه في الأشياء كما هي في الواقع.

ويعرف "إسماعيل الكافي" القيم هي المثاليات التي تسود الأفراد وتتغلغل في نفوسهم ويتوارثها الأجيال ويدافعون عنها قدر الإمكان [4]، هذا التعريف يشير إلى أن القيم وجدت مع الإنسان، وتظهر أهميتها من خلال الافتخار بها والدفاع عنها وفيه إشارة إلى مدى اقتناعهم بها.

أما "فوزية دياب" فتنظر إلى القيمة على أنها، الحكم الذي يصدره الإنسان على شئ ما مهتديا بمجموعة المبادئ والمعايير التي وضعها المجتمع الذي يعيش فيه والذي يحدد المرغوب فيه والمرغوب عنه من السلوك [5]، وفي هذا التعريف تعتبر القيم حكما على الأشياء من حيث كونها جيدة أو سيئة مقبولة أو مرفوضة أو حسنة أو قبيحة، وهذا التعريف يعتبر مصدر القيم هو المجتمع وهو الذي يحدد ما يجب فعله وما لا يجب فعله.

ويعرف" أحمد بدوي" القيم بأنها، أحكام مكتسبة من الظروف الاجتماعية، يتشربها الفرد ويحكم بها وتحدد مجالات تفكيره وتحدد سلوكه وتؤثر في تعلمه كما يرى بأن القيم الاجتماعية تعني الصفات التي يفضلها أو يرغب فيها الناس في ثقافة معينة، وتتخذ صفة العمومية بالنسبة لجميع الأفراد لما تصبح من موجهات السلوك أو تعتبر أهدافا له [6] ، وهو يعتبر القيم موجهات للسلوك ،وتفضيلات أساسية لما هو مرغوب فيه، وهي أحكام قيمية لأنها تؤثر في الأفراد.

---

[1]- وضحه على السويدي، تنمية القيم الخاصة بمادة التربية الإسلامية لدى تلميذات المرحلة الإعدادية بدولة قطر ،دار الثقافة، قطر، ط1، 1989، ص 29 .

[2]- سلمى سلمان علي،القيم الخلقية في الشعر الأندلسي، دار الآفاق العربية، لبنان، ط1،2007، ص21 ص 22

[3]- حامد عبد السلام زهران، علم النفس الاجتماعي، عالم الكتب، مصر، ط 6 ، 2003، ص 158 .

[4]- إسماعيل عبد الفتاح الكافي، موسوعة القيم والأخلاق الإسلامية، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط1 ،2005، ص 18.

[5]- فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية ، دار النهضة العربية، مصر، ط 2، 1980، ص52 .

[6]- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، لبنان ، ط1، 1977، ص 438 .

ويعرف "محمد زقزوق" القيم بأنها معايير للسلوك الإنساني، والمجتمع المتوازن هو ذلك المجتمع الذي ينتشر فيه الوعي بالقيم، ومن ثم الالتزام بها ويرتبط بازدياد الوعي بالقيم والإحساس بها مفاهيم التقدم والتفاؤل والنظام والترابط [1]، يتفق هذا التعريف مع التعريف السابق في اعتبار أن القيم معايير للحكم على الأشياء وبيان الحسن والقبيح منها، كما يبين التعريف أهمية القيم بالنسبة للفرد والمجتمع وما تحققه من ترابط وتقدم ، من خلال هذه التعريفات يمكن أن نقول بأنهم يعتبرون القيم :

أ - أحكام معيارية توجه السلوك الإنساني .

ب - تفضيلات أساسية لما هو مرغوب فيه .

ج - ضرورية في حياة الفرد والجماعة .

د - والبعض ينظر إليها على أنها أحكام واقعية والبعض ينظر إليها على أنها أحكام قيمية.

واستنادا إلى الاعتبارات السابقة يمكن تعريف القيم إجرائيا بأنها، ضوابط للسلوك الإنساني توجهه إلى ما هو مرغوب فيه وما هو مرغوب عنه، والمعيار هو شرع الله تعالى وهي ثابتة لا تتغير تهدف إلى تنمية المجتمع وتماسكه، وبناء شخصية الفرد حتى يصبح عضوا فعالا داخل المجتمع[2].

تصنيفات القيم

شكل موضوع تصنيف القيم في مجموعات وفقا لأبعادها موضوع اهتمام العديد من علماء الاجتماع، وعلى الرغم من تصنيف القيم إلا انه من الضرورة بمكان تصنيف هذه القيم ليمكن فهمها وتسهل دراستها واهم التصنيفات في مجال القيم هي[3].

- **حسب المحتوى:** فقد صنفها "سبرنجر" في كتابه أنماط الرجال إلى ستة أنواع هي: قيم نظرية وتعبر عن اهتمام الفرد الزائد وميله لاكتشاف الحقائق والمعارف مناجل تحقيقها وقيم اقتصادية وتعبر عن الاهتمامات العملية ذات الفائدة والنفع والثروة والعمل. وقيم جمالية والتي تعبر عن اهتمام الفرد وميله إلى ما هو جميل من حيث الشكل والانسجام ،وقيم سياسية تهتم بالسلطة والقوة والسيطرة والعمل السياسي، وقيم اجتماعية تعبر عن اهتمامات الفرد بحب الناس والتضحية من اجلهم وقيم دينية تعبر عن اهتمام الفرد بالمسائل الدينية وميله إلى معرفة ما وراء الطبيعة.
- **حسب المعتقد:** حيث حاول "روكاتش" تصنيف القيم حسب مقصدها إلى: القيم الوسيلية والتي ينظر إليها الأفراد والجماعات على أنها وسائل لغايات ابعد، كالقيم الأخلاقية والكفاءة، والقيم الغائية وهي الأهداف التي تضعها الجماعات والأفراد لأنفسها كالقيم الشخصية والاجتماعية.
- **حسب شدتها:** وهي قيم إلزامية ، تكون ملزمة للجميع من الضروري تنفيذها بالقوة كالقيم الدينية وقيم مفضلة يشجع المجتمع أفراده على التمسك بها ولكنه لا يلزمها بمراعاتها، وقيم مثالية وهي التي يحس الفرد بصعوبة تحقيقها بصورة كاملة كالدعوة إلى مقابلة الإساءة بالإحسان.

---

[1]- محمد حمدي زقزوق، الإنسان والقيم في التصور الإسلامي، دار الرشاد، مصر، ط1، 2003، ص143 .

[2]- صليحة رحالي، "القيم الدينية والسلوك المنضبط"، رسالة ماجستار غير منشورة، لنيل شهادة ماجستار في علم الاجتماع الديني، جامعة باتنة، الجزائر،2008/2007، ص 15 .

[3]-عبد الرحمان العيسوي، سيكولوجية التنشئة الاجتماعية، دار الفكر العربي، مصر، ط1، ب ت، ص 211 .

- **حسب ديمومتها:** كالقيم العابرة التي تزول بسرعة مثل الموضات والنزوات، ويقبل عليها المراهقون بالدرجة الأولى ويعتقد أنها ترتبط بالقيم المادية والقيم الدائمة التي تدوم زمنا طويلا كالقيم الروحية.
- **حسب تاريخها:** وتقسم إلى قيم تقليدية وتتواجد لدى الشباب ذوي الشخصيات الموجهة نحو الآخرين والشخصيات التقليدية، وقيم منبثقة وعصرية وتتواجد لدى الشباب ذوي الشخصيات الموجهة في الذات.
- **حسب وظائفها:** كالقيم الاقتصادية والسياسية والدينية الخ ،بمعنى ربط كل قيمة بنظام اجتماعي معين، كما فعل دوركهايم.

خصائص القيم

تمتاز القيم بمجموعة من الخصائص التي تميزها عن غيرها من المفاهيم الأخرى كالحاجة أو الدافع أو المعتقد أو الاتجاه أو السلوك ويمكن إجمال أهمها في ما يلي :

- أنها إنسانية، بمعنى أنها تختص بالبشر دون غيرهم وهذا ما يميزها عن الحاجات التي تخص البشر وغيرهم.
- أنها غير مرتبطة بزمن معين، فالقيم إدراك يرتبط بالماضي والحاضر والمستقبل وهي بهذا المعنى تبتعد عن معنى الرغبات أو الميول التي ترتبط بالحاضر فقط.
- أنها تمتلك صفة الضدية، فلكل قيمة ضدها مما يجعل لها قطبا ايجابيا وقطبا سلبيا والقطب الايجابي هو وحده الذي يشكل القيمة في حين يمثل القطب السالب ما يمكن أن نسميه ضد القيمة.
- المعيارية، بمعنى أن القيم تعتبر بمثابة معيار لإصدار الأحكام، تقيس وتقيم وتفسر وتعلل من خلالها السلوك الإنساني.
- أنها نسبية، أي أنها ليست مطلقة بل تمتاز بالثبات النسبي وهي تختلف من مجتمع لأخر تبعا لعوامل المكان والزمان والثقافة والجغرافيا والايدولوجيا.
- أنها متعلمة، أي أنها مكتسبة من خلال البيئة وليست وراثية بمعنى انه يتم تعلمها واكتسابها عن طريق مؤسسات التنشئة الاجتماعية المختلفة.
- أنها ذاتية، بمعنى أن وزن القيمة وأهميتها يختلف من فرد لأخر[1].

وظائف القيم

تعمل القيم على أداء عدة وظائف يمكن لجمالها فيما يلي :

1 تعمل كمعيار لتوجيه القول والفعل والسلوك الصادر عن الأفراد في المواقف المختلفة.

2 الوصول إلى التكامل أو التضامن في المجتمع، من خلال نسق القيمة العامة التي تعطي الشرعية لمصلحة أهداف الجماعة وتحدد المسؤولية.

3 للقيم دور كبير في بناء الشخصية الفردية.

4 تعمل على تنظيم المجتمع وضبطه واستمراره وتحافظ على البناء الاجتماعي.

5 نعمل على الحفاظ على هوية المجتمع وثقافته، فلكل مجتمع هويته الثقافية المميزة التي تعمل القيم على الحفاظ عليها.

[1]- ماجد الزيود، الشباب والقيم في عالم متغير، مرجع سابق، ص24.

6 المساعدة على التكيف مع الأوضاع المستجدة للفرد.
7 تساعد في حل الصراعات واتخاذ القرارات، ذلك أن القيم هي مجموعة من المبادئ التي يتعلمها الفرد لساعده على الاختيار بين البدائل المختلفة، وحل الصراعات واتخاذ القرارات في المواقف التي تواجهه[1].

اكتساب نسق القيم

تبدأ عملية اكتساب القيم من الصغر وبتأثير من الوالدين فالفرد يعتمد في تكوين ذاته المثالية على الوالدين ويكتسب الأبناء قيم الآباء من خلال عملية التنشئة الاجتماعية، وتختلف القيم التي يكتسبها الأبناء باختلاف الطبقات الاجتماعية لآبائهم الذين يهتمون بدورهم بالنتائج المباشرة لسلوك أبنائهم أكثر من الدوافع التي تكمن وراء هذا السلوك[2] ، فالقيم تكتسب من خلال عملية التطبيع الاجتماعي للفرد مند مولده ومن خلال تفاعله الاجتماعي مع الآخرين في المجتمع وهي جزء مما يسمى بالتكوين النفسي والاجتماعي للفرد، والفرد يكتسب نسق القيم من الجماعة التي يعيش فيها وينتمي إليها بفعل الخبرة المباشرة والاحتكاك الدائم أي بتأثير التنشئة الاجتماعية وهي إن كانت تختلف من جماعة مرجعية لجماعة مرجعية أخرى داخل إطار الثقافة الواحدة إلا أنها لا تختلف كثيرا عن قيم المجتمع الأصلي، والفرد يكتسب ويمتص الكثير من القيم السائدة في الوسط الثقافي الذي يعيش فيه ويمكن عن طريق التفاعل داخل الجماعة تعديل واكتساب القيم والاتجاهات وللجماعة القدرة على إكساب الفرد القيم والسلوك الاجتماعي المرغوب فيه، ونخلص من ذلك أن عملية اكتساب القيم هي نتاج الخبرات الاجتماعية التي يمر بها الفرد داخل الجماعات الاجتماعية المختلفة، وبذلك تنقسم العوامل التي تؤثر في اكتساب القيم للفرد إلى الفئات التالية:

-1 العوامل البيئية والاجتماعية : حيث يمكن تفسير أوجه التشابه والاختلاف بين الأفراد في اكتساب نسق القيم في ضوء اختلاف المؤثرات البيئية والاجتماعية.

-2 العوامل النفسية : وتتضمن العديد من النواحي كسمات الشخصية ودورها في تحديد التوجهات القيمية للأفراد.

-3 العوامل البيولوجية : وتشمل الملامح أو الصفات الجسمية كالطول والوزن، والتغيرات في هذه الملامح وما يصاحبها من تغيرات في نسق القيم[3].

أهمية القيم

للقيم أهمية بالغة في حياة الفرد والمجتمع لأنها تمثل ركنا أساسيا في تكوين العلاقات بين الأفراد، وتسهم بشكل فعال في تحديد طبيعة التفاعل بينهم، إضافة إلى أنها تشكل معايير وأهدافا تنظم سلوك الجماعة وتوجهه، كما أنها للفرد بمثابة دوافع محركة لسلوكه ومحددة لهذا السلوك ،وأنها من الأبعاد المكونة لشخصيته فهي تؤدي دورا فعالا في تكامل الشخصية المسلمة وتصل

---

[1]- ماجد الزيود، الشباب والقيم في عالم متغير، نفس المرجع ، ص26.
[2]-عبد الرحمان العيسوي، سيكولوجية التنشئة الاجتماعية، مرجع سابق ، ص 211 .
[3]- نورهان منير حسن، القيم الاجتماعية والشباب، المكتب الجامعي الحديث، مصر، ط1،2008، ص 109.

بها إلى كل تقدم ورقي[1] ، وقد عرض "ماجد زكي الجلاد"، أهم القضايا التي توضح أهمية القيم للفرد والمجتمع [2].

أهمية القيم للفرد : تتضح أهمية القيم للفرد في القضايا الرئيسية الآتية .

1- القيم جوهر الكينونة الإنسانية: تضرب القيم جذورها في النفس البشرية لتمتد إلى جوهرها وخفاياها وأسرارها، وهي تشكل ركنا أساسيا في بناء الإنسان وتكوينه فبالقيم يصير الإنسان إنسانا وبدونها يفقد إنسانيته ويرد إلى أسفل سافلين، ويصبح كائنا حيوانيا تسيطر عليه الأهواء وتقوده الشهوات، فينحط إلى مرتبة يفقد فيها عنصر تميزه الإنساني الذي وهبه الله له.

2- القيم تحدد مسارات الفرد وسلوكياته في الحياة : ينبع السلوك الإنساني من القيم التي تنشأ بدورها عن التصور والمعتقد والفكر، فتفكير الإنسان في الأشياء والمواقف التي تدور حوله وبناء تصوراته عنها هو الذي يحدد منظومته القيمية ومن ثم تصدر أنماط السلوك وفق هذه المنظومة ،وبناءا على ذلك تأتي أهمية القيم كمنظمات لسلوك الأفراد فيما ينبغي فعله والتحلي به، وفيما ينبغي تركه والابتعاد عنه.

3- القيم حماية للفرد من الانحراف والانجرار وراء شهوات النفس وغرائزها: تعتبر القيم كالسياج الذي يحفظ الإنسان من الانحراف النفسي والجسدي والاجتماعي، وبدون هذا السياج يكون الإنسان عبدا لغرائزه، وأهوائه، وشهواته التي لا تقوده إلا للدمار والفناء، وعندما تضعف قيم الفضيلة في النفس تسيطر الرغبة والغريزة وتظهر كأنها سيدة المكان والزمان، فتجرف الإنسان في تياراتها المتضاربة فلا يدري في أي مكان هلك.

4- تزود القيم الإنسان بالطاقة الفاعلة في الحياة وتبعده عن السلبية:القيم تحدد لك أهدافك في الحياة، و منطلقاتك إليها، وهي التي تشعرك بالنجاح والإنجاز والتقدم، وتبعث في نفسك السعادة الحقيقية الكامنة وتبعد عنك التعاسة والفشل وهي التي تعزز ثقتك بنفسك وتقديرك واحترامك لها.

أهمية القيم للمجتمع : تتضح أهمية القيم للمجتمع في النقاط الرئيسية الآتية.

1- القيم تحفظ للمجتمع بقاؤه واستمرار يته : تشهد الحقيقة التاريخية أن قوة المجتمعات وضعفها لا تتحدد بالمعايير المادية وحدها، بل بقاءها ووجودها و استمراريتها مرهون بما تمثله من معايير قيمية وخلقية، فهي الأسس والموجهات السلوكية التي يبنى عليها تقدم المجتمعات ورقيها، والتي في إطارها يتم تحديد المسارات الحضارية والإنسانية، ورسم معالم التطور والتمدن البشري، وفي حالة اختلال الموازين وفقدان البناء القيمي السليم فإن عواقب ذلك لا محالة وخيمة تؤول بالمجتمع إلى الضعف والتفكك والانهيار، قال تعالى ":وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ ٱلْقُرَى آمَنُوْا وَاتَّقَوْا لَفَتَحْنَا عَلَيْهِم بَرَكَاتٍ مِّنَ السَّمَاء وَالأَرْضِ وَلَكِن كَذَّبُوْا فَأَخَذْنَاهُم بِمَا كَانُوْا

[1]- وضحه السويدي، تنمية القيم الخاصة بمادة التربية الإسلامية لدى تلميذات المرحلة الإعدادية بدولة قطر ،مرجع سابق ، ص 76 .

[2]- ماجد زكي الجلاد، تعلم القيم وتعليمها ، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2005 ، ص 39 .

يَكْسِبُونَ" [1] . وقال تعالى: " وَضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَت آمِنَةً مُّطْمَئِنَّة يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفرَتْ بِأَنْعُمِ اللّهِ فَأَذَاقَهَا اللّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخوْفِ بِمَا كَانُوْا يَصْنَعُونَ"[2].

2- القيم تحفظ للمجتمع هويته وتميزه: لأن القيم تشكل محورا رئيسيا من ثقافة المجتمع، وهي الشكل الظاهر البين من هذه الثقافة التي تعكس أنماط السلوك الإنساني الممارس فيه، ونظرا لتغلغل القيم في جوانب الحياة كافة فإن هوية المجتمع تشكل وفقا للمنظومة القيمية السائدة في تفاعلات أفراده الاجتماعية فالمجتمعات تتمايز وتختلف عن بعضها لما تتبناه من أصول ثقافية ومعايير قيمية تشمل نواحي الحياة المختلفة، وتظهر القيم كعلامات فارقة، وشواهد واضحة لتمييز المجتمعات عن بعضها.

3- القيم تحفظ المجتمع من السلوكيات الاجتماعية والأخلاقية الفاسدة :تؤمن القيم للمجتمع حصنا راسخا من السلوكيات والقيم والأخلاق التي تحفظ له سلامته من المظاهر السلوكية الفاسدة مما يجعله مجتمعا قويا بقيمه ومثله، تسوده قيم الفضيلة والإحسان، وتحارب فيه قيم الشر والفساد. فالقيم الدينية لها أهمية بالغة تتمثل في :

- في ضبط السلوك، والرقابة عليه وهي ضرورية للفرد وللجماعة، فإن فقدت حدث الخلل والانحراف في السلوك.

- كما أن المجتمعات التي تعمل على تنمية وغرس القيم الدينية في نفوس أفرادها عن طريق مؤسساتها، هي مجتمعات تعمل على الازدهار والتطور والرقي وينتج عن ذلك انسجام في الحياة واستقرار في نفوس الأفراد.

المبحث الثاني : القيم وعلاقتها بالمفاهيم الأخرى

1 القيم والمعايير: قد حاول علماء نظرية الفعل وبخاصة "سملر" في مؤلفه السلوك الجمعي التفرقة بين مفهومي القيم والمعايير، فالقيم هي تصورات عما هو مرغوب فيه على مستوى أكثر عمومية، على الحين أن المعايير هي تصورات حول نفس الشئ، أما "بارسونس" فان التميز الذي أقامه بين القيم والمعايير يعتمد أساسا على خصوصية أو عمومية الممارسة، فما يعد مرغوبا فيه من أعضاء المجتمع ويحدد على أساس مقولات عامة يدخل في نطاق القيم، وما يحدد في ضوء مقولات خاصة أو نوعية يدخل ضمن فئة المعايير، القيم تتضمن التفضيلات الإنسانية فهي الأساليب المفضلة لتوعية الناس نحو فئات محددة للخبرة الإنسانية، بينما المعايير تتضمن تصورات إنسانية من الوجبات والالتزامات، التي هي قواعد السلوك في مواقف معينة وباختصار فان القيم تحدد التفضيلات الاجتماعية بينما المعايير تعين القواعد والالتزامات الاجتماعية[3]، ومن الممكن أن نحدد الفارق بين القيم والمعايير فيما يأتي :

- المعايير تشير إلى نمط سلوكي فقط بينما القيم تشير إلى نمط سلوكي مفضل.
- المعيار خارجي بالنسبة للفرد بينما القيم شخصية وداخلية.
- المعايير تحدد القواعد والالتزامات الاجتماعية بينما القيم تحدد التفضيلات الاجتماعية.

---

[1]- سورة الأعراف : الآية رقم 96 .

[2]- سورة النحل : الآية رقم 112 .

[3]- الحسيني وآخرون، دراسات في التنمية الاجتماعية، دار المعارف، مصر، ط1،1983، ص151 ص166.

- المعايير هي قواعد خصوصية للسلوك بينما القيم مستويات عمومية للتفضيل.

2 القيم والسلوك : تعتبر القيم قواعد عامة تحدد وتصنف السلوك المناسب في المواقف المختلفة وتفرق بين السلوك المقبول وبين السلوك الغير مقبول، كما توضح القيم والمعايير المبادئ والأفكار المقبولة والاتجاهات المشروعة للمجتمع، ومن توضحان الطرق والوسائل المختلفة التي يجب أن يسلكها الإنسان وصولا لتحقيق الأهداف، إن كثيرا من الأنماط السلوكية التي يصدرها الفرد وهو بصدد التعامل مع المواقف الاجتماعية المختلفة تقف كدلالة لما حددته الثقافة على انه أسلوب مرغوب فيه أكثر من أنها دالة لما يمثله الأفراد من قيم يرونها جديرة باهتمامهم فالاستجابة التفضيلية لا تحدث من فراغ ولكنها في سياق اجتماعي معين، ويجب فهم هذه الاستجابة في ضوء السياق التي توجد فيه فالسلوك محصلة للتفاعل بين اتجاهين احدهما نحو الموضوع والثاني نحو الموقف، فالفعل أو السلوك لا يتحدد فقط بواسطة الاتجاهات أو القيم ولكن إلى جانب ذلك توجد الحاجات والظروف الموقفية، ونتيجة لذلك حاول بعض الباحثين التعامل مع القيم من خلال كل الاتجاهات والسلوك معا، على أساس أن الاتجاهات والسلوك أو الفعل هي محصلة نهائية لتوجيهات القيم[1].

3 القيم والاتجاهات: إن تناول القيم بالدراسة والبحث دون تحديد وتوضيح علاقتها بالاتجاهات تناول منقوص، سببه وجود كثير من الخلط والتداخل الشائع بين الباحثين فيما يتعلق بمفهومي القيم والاتجاهات ولقد حاول بعض العلماء إثبات أن القيم وثيقة الصلة بالاتجاهات إلى حد اعتبار القيم حالات خاصة للاتجاهات الإنسانية، إلا أن هناك محورين أساسيين سارت عليهما اغلب أراء المشتغلين بعلم النفس الاجتماعي في تفسيراتهم المختلفة لطبيعة القيم في علاقتها بالاتجاهات هي :

أ- المحور الأول: إن الاتجاهات تعكس القيم، كما أن القيم شكل أعمق من أشكال الاتجاهات وبعبارة أخرى القيم تعتبر امتدادا طبيعيا للاتجاهات وان الفارق بينهما كمي.

ب- المحور الثاني: يعكس الربط بين الاتجاهات والقيم على أساس أن الاتجاه يمكن أن يتحول إلى قيمة في ظل توافر شروط معيارية معينة ومعنى ذلك انه ليس بالضرورة أن كل اتجاه يتحول إلى قيمة.

4 القيم والحاجات: اعتقد بعض الباحثين أن هناك تطابقا بين القيم والحاجات وقد أشار"ماسلو" أن مفهوم القيمة مكافئ ومرادف لمفهوم الحاجة، وذهب "فرنش وكوهن" إلى أن هناك تطابقا بين القيم والحاجات كما أن خصائص كل من القيم والحاجات متماثلة، فالشخص قد يرغب في فعل معين ويشعر في الوقت ذاته انه يجب القيام به، ذلك لان القيم ليست فقط اعتقادا حول ما ينبغي عمله ولكنها أيضا رغبة في الفعل، لكن الارتباط بين القيم والحاجات على هذا النحو يطمس الخيط الفاصل بين الإنسان وسائر الحيوانات، فالإنسان هو الوحيد الذي يمكنه القول بأنه يحتضن قيما معينة توجه سلوكه، ذلك أن القيم هي التعبيرات المعرفية للحاجات لا على المستوى الفردي

[1]- نورهان منير حسن، القيم الاجتماعية والشباب، مرجع سابق ، ص 98.

وإنما على المستوى المجتمعي والنظامي والإنسان هو الكائن الوحيد الذي يمكنه عمل ذلك وهذا هو مبحث التفرقة بين القيم والحاجات [1].

القيمة في الفن التشكيلي

إن القيمة بشكل عام وبغض النظر عن المستوى التقني والمستوى الجمالي يمكن القول أن لكل عمل فني قيمتين أساسيتين.

أولا: القيمة الأولية كإنتاج من صنع الإنسان، تطلب انجازها مجهودا معينا على الصعيدين الجسدي والنفسي، وهذه القيمة هي ثابتة ولا يمكن نزعها عن العمل الفني وهي مستقلة تماما عن المضمون الإنساني الموجود في العمل وعن مستوى العبقرية التي أنجزته، كل إنسان سواء كان مثقفا أم أميا، خبيرا في الفن أو عاملا في مصنع فانه فور وقوفه أمام الأهرامات يشعر بإعجاب يقارب الذهول مع العلم أن ليس لشكل الأهرامات أو تناسق مقاييسها أي دور في إثارة هذا الإعجاب لأنه لو وقف هذا المشاهد أمام أهرامات أخرى مصغرة تحمل نفس التناسق ومصنوعة من الكرتون لما أثار ذلك في نفسه أي إعجاب لكن أمام الأهرامات الحقيقية يشعر الإنسان بتحد كبير ويطرح الأسئلة حول إمكانياته وحجمه بالنسبة لما يحيط به، عندما يرى ملايين الأطنان من الصخور المرفوعة في الهواء بشكل هندسي متقن والجهود الخارقة التي تطلبها بناء هذه الأهرامات وعليه فالأمر نفسه ينطبق تماما على أعمال فنية أخرى ذات مستوى جمالي يختلف تماما عن مستوى الأهرامات، فقيمة الجهود الإنسانية المبذولة في انجاز الأعمال الفنية هي التي تؤمن ملايين العيون الجاحظة إعجابا لقصر الحمراء بالأندلس ولمنحوتات "مايكل أنجلو" "بايطاليا" وبعض اللوحات الجدارية الضخمة مثل لوحات "دافيد"و"ديلاكروا" بمتحف "اللوفر" "بباريس" وهي اللوحات التي يتوقف الزائرون أمامها مطولا مع العلم أن لا شئ يؤكد أن هذه اللوحات تكشف عن عبقرية غير متوفرة في لوحات "فراغونار" و"فيلاسكيز" التي لا تحظى بعدد من المشاهدين المبهورين يشابه العدد الذي تحظى به اللوحات العملاقة والتي تطلب انجازها مجهودا ظاهريا على الأقل اكبر من الجهود التي تطلبتها اللوحات صغيرة الحجم.

ثانيا: القيمة الإنسانية المؤقتة، وهي الشق الرئيسي مما نسميه بشكل عام قيمة الفن، والتي هي موضوع نقاش مند أكثر من مائة سنة، أي مند ظهور الفكر المادي الحديث فمن جهة هناك نظرية ماركسية تقول إن العمل الفني يعكس عالما تاريخيا محددا يعبر عنه وبالتالي فان قيمته تزول بزوال هذا العالم المحدد أو بتغيره، ومن جهة أخرى هناك النظرية المعاكسة التي تصر على أن قيمة العمل الفني تبقى خالدة ولا تتأثر بتغير الظروف التاريخية التي ولدت فيها، ولو تطلعنا إلى ردود أصحاب النظرية الثانية على الأولى، لوجدنا أن معظمها يشبه بشكل أو بآخر قول "نديم البيطار" في حديثه عن المفهوم الماركسي للقيمة الفنية حيث يقول، إن الواقع الفني التاريخي ينكر بوضوح حاسم مفهوما كهذا لأننا لا نزال في كل مكان نجد متعة فنية كبرى في أعمال فنية عريقة القدم وفي هذا القول لكي نعجب بعمل فني ما يجب أن نشعر عند وقوفنا أمامه بتحد في القدرة

[1]- نفس المرجع ، ص 100 .

على صنعه والقيمة الأولية للفن كإنتاج تطلب مجهودا معينا هي التي تفسر الانبهار الجماعي أمام بعض الأعمال الفنية التي تطلب انجازها جهودا بشرية كبرى[1].

المبحث الثالث : مفهوم الهوية

يعيش الفرد داخل جماعة مكونة من مجموعة أفراد، تكون المجتمع ومن خلال اندماج الفرد ضمن هذه الجماعة، يأخذ ويعطي، يؤثر ويتأثر، إذا هذا التجاذب يسمح له بتكوين شخصيته وهويته من خلال أنماط وأمثلة اجتماعية وضعت من طرف أسلافه أو من طرفه، كما أن الهوية تفهم أو تترجم على أنها ماضٍ متأصل في حياة الفرد، هذا الماضي يخطط كل مراحل حياة الفرد بما فيها من تقاليد وصفات وطباع وعادات وثقافة، مأخوذة ومستنبطة من المجتمع، إن الهوية ليست عاملا بيولوجيا، أولون بشرة أو جنسا كغيره من المكونات النفسية والجسمية، لكن الهوية هي بعد متفاعل مكونة من استعدادات فطرية ومعطيات اجتماعية، ثقافية وعائلية أخرى.

والهوية كمصطلح جلبت انتباه واهتمام العديد من الباحثين في ميدان العلوم الإنسانية، وكل اتجاه حاول إعطاء هذا المفهوم تعريفا خاصا يخدم اتجاهه وسنحاول تبيان التعريفات المختلفة لهذا المفهوم، إن بعد الهوية عند الفرد نسبي فهو يستند إلى الدور الذي يلعبه داخل مجتمعه، كذلك المكانة الاجتماعية الذي ينتمي إليه، وكذلك دوره السوسيولوجي سواء أكان مثقفا أو عاملا أو مسؤولا عن أسرته، كذلك انتماؤه السياسي، وتحزبه وديانته الخ، إذا أعطي هذا المفهوم الاجتماعي للتعريف بدور الشخص كفرد يمثل مختلف الأدوار والوضعيات التي يحتلها داخل الجماعة التي ينتمي إليها.

إن علم الاجتماع تناول مفهوم الهوية من خلال عدة دراسات منها الدراسة السوسيولوجية ل "ميد" حول مشكلة الذات في سنة 1934 أوضحت أن الذات لا تنتج عن فردية الشخص ولكن هي ناتجة عن مجموعة العوامل الاجتماعية التي تنتمي إليها الفرد.

أما في علم النفس فان "اريكسون" وهو محلل نفسي أعطى للهوية أسسا وأصلا بقوله الهوية تولد من خلال التفاعل بين الميكانيزمات البسيكولوجية والعوامل الاجتماعية، والإحساس بالهوية ينتج من الميل اللاشعوري للفرد بحيث يكون امتدادا لتجاربه الذاتية أو كما ينتج من البحث عن الإحساس بالتكامل والوحدة والانتماء من خلال تنوع التشبه بنمط معين في طفولته [2] .

بالنسبة ل"اريكسون"، الإحساس بالهوية يأخذ مصدره من التشبه بالنماذج والأنماط الموجودة في المجموعات الاجتماعية التي ينتمي إليها [3].

---

[1]-عبود عطية ، جولة في عالم الفن، مرجع سابق، ص 28 ص 29 .

[2] -BLOCH (H) et CHEMANQ (R), op. cit ,P 358.

[3]-Ibid., P 358.

أما الهوية في الفلسفة، فالباحث " GOTTLOB FREGE " يقول أن الهوية لا تعرف، إن كل تعريف للهوية هو الهوية بذاتها، إن الهوية نفسها لا تعرف[1]، لشرح الهوية يجب أخذ بعض التناقضات بعين الاعتبار الهوية كمفهوم دينوتولوجي شكلي .

وبالنظر إلى تّنوع مفهوم الهوية وتعقده لم يبرز اهتمام جاد إلا في أواخر السبعينات وذلك من خلال حركات متنوعة محورها ضياع الهوية أو تأكيد حول تعدد الهويات، أعطى الدارسون للهوية الفردية تعريفا يوضح أن هويتي هي ما يعادل أو ما يساوي تشبهي بنفسي واختلافي عن الآخرين أي ما يجعلني متواجدا فأعرف بنفسي وأُعرِّفها.

أنواع الهوية

إن الأنا هي هوية الفرد، يظهر ويتحول في وسط عملية اجتماعية معقدة بحيث تتأثر وتؤثر في الفرد والتغير هو عنصر أساسي من بين العناصر المكونة للهوية بحيث يحفز الفرد على التصرف مستخدما العناصر الهامة اتجاه هذا التغيير، مع ربطه بالماضي القريب الذي لا يبعده عن جماعته وهذا ما يشار إليه في استراتيجيات الهويات بما يلي "يبقى الشعور بالهوية ما دام الفرد يستطيع أن يعطي معنى أو مدلولا للاستمرارية"، يؤثر التفاعل الاجتماعي للفرد من خلال تأثيره على الآخرين وعلى نفسه في آن واحد من خلال تأثيره وتأثره داخل صيرورة دائمة.

وتعتبر الهوية كتحليل دائم ومستمر للاختلاف القائم بين الفرد وجماعته إذ يعتبر الفرد آلية وسط بين مكونتين نفسيتين أي بين الأنا الأعلى والأنا المثالي الذي يراد تحقيقه وهاتين الوضعيتين هما:

– 1 الحاجة إلى تكوين نظرة شاملة وإعطاء معنى للهوية وهي بدورها في حاجة إلى تماثل واستقرار تلك الصورة التي يكونها عن نفسه من خلال نظرة غيره.

– 2 معنى ذاتي للقيمة التي أعطاه الفرد لنفسه بنفسه، تأتي من تكوين الفرد لصورة عن " C.CAMILLERI " هاتين الوحدتين التي أشار إليها نفسه قبل أن يدخل في تفاعل اجتماعي وقد يدخل تغييرا على مفهومه الجديد لصورة الهوية التي كانت عنده من قبل.

تعدد الهوية فحسب "C.CAMILLERI " فإن القيمة السلبية هي خاصة بفئة المهاجرين فقط ،فالقيمة الذاتية التي كونوها عن أنفسهم قد تتغير، فقيمة الفرد تساوي الصورة التي كونها عن نفسه أو الصورة التي كونها الغير عنه ومن خلالها يتوقف تصرفه على التطورات والصور التي لقنه وغرسها فيه المجتمع الجديد، وبالنسبة للمهاجر فإن ديناميكية العلاقة تنطلق ابتداءا من مجهوده في تكوين المفاهيم الخاصة بهويته والصورة التي يكونها حول نفسه، كما يصنف نفس الباحث الهوية بما يلي :

***الهوية السلبية المحولة:** نظرا إلى تفرد أو الخصوصية التي يمتاز بها الفرد، لا يقتنع بالقيمة التي يكونها عن نفسه، وعند حدوث ذلك يتصرف فعليا بالتحاشي والابتعاد عن المواقف التي تسبب له صراع.

***الهوية الانعكاسية :** وهي تبرز الصفات والملامح الخاصة بالفرد، أي كل مميزاته الشخصية.

[1] -GOTTLOB (F), in Encyclopédie universalis, « Guerre incendies », CORPUS, Tome 11 ,france , 1990, p 896.

***الهوية الجدلية :** يجزم الفرد فيها للتأكيد بطريقة قد تميل إلى العدوانية على الآخر الذي ينظر إليه بنظرة تقلل من قيمته التي كونها عن نفسه، وهذا ما يكون أزمة هوية.

وهذه الهويات تبرز الصفات التي تميز الفرد وهي تنشط فيما يلي:

تنشيط سيرة القيمة المسؤولة في تعيين المميزات التي تحدد الفرد، وتعمل هذه الميزات بالابتعاد عن الواقع بإفراغ التطور السلبي الذي وضعه الفرد لنفسه، إذا فهي بمثابة منظم نفس الفرد، وتمثل جهاز المناعة عنده، كما تتطور هذه الهوية نحو آلية الدفاع، بحيث يكافح الفرد من أجل إعطاء الصورة التي تعرفه عند الآخرين وتربطه بمجموعة انتمائه.

يبلغ الفرد توازنه عند جملة من المواقف والقيم التي يحددها، ومن خلالها يضع لكيانه مكانة وهذه القيم تسمح له بالانسجام مع محيطه، والتي يجب أن تكون من نفس النمط، هذا ما يسمح له بتكوين وحدة للمعنى الذاتي الذي يكونه عن نفسه داخل جماعته بحيث تزود الثقافة تناسق هذه العوامل التي تسهل التوازن الذي يسعى إليه الفرد وقد يصاب هذا التوازن عندما تكون التصورات والقيم التي يتشبه بها تتصف بعدم الاستقرار، وعليه يخلق معنى لذاته من خلال التوازن مع محيطه ويستوجب أن تكون تلك القيم والتصورات من نفس النمط الذي بنى عليه صورته الذاتية.

وعند وجود الفرد داخل نظام مصحوب برفض تام للآخر، فهذا راجع إلى الإفراط في الاهتمام بذاته وهنا يكون الفرد مضطرا ومجبرا على إيجاد وسيلة للتكيف مع محيطه الجديد وذلك عن طريق إقصاء النزاع الداخلي بتجنب التناقض الموضوع بين النظم المتنوعة الموجودة.

إن تجنب الصراع في نفس الفرد يقترن بما يتمتع به من تبريرات تسمح بإجلاء ورفع الإحساس بالذنب الذي يثيره هذا النوع من النظام النفسي[1].

مكونات مكانيزمات الهوية

1 مكانيزم الهوية : أوضحت عدة دراسات منذ سنوات أن الفرد لا يملك هوية واحدة، ولكنه يمتلك هويات متعددة، يقوم من خلالها بالاحتفاظ واختيار هوية واحدة حسب المواقف والصعوبات التي تواجهه داخل تفاعله الاجتماعي، ومنه نستنتج القدرة في إيجاد الهوية اللائقة حسب الموضع والظروف المحيطة به من خلال استخدام مكانيزمات معينة.

2 التاريخ الشخصي : تهتم هذه الدراسة بمعرفة العناصر التي تتعلق بالفرد من خلال مسيرته الشخصية في حالة وجوده داخل أزمة، أين نجد كل من المكانيزمات الظاهرة، وتستعمل كرد فعل عدواني وتختص الثقافة بكل ما يمتلكه الفرد من مكونات نشأته الاجتماعية داخل جماعة انتمائه ،ومدى مشاركته في تطبيق الطقوس الأصلية على نفسه والآخرين و كذلك تعامله مع الآخر وتعود الثقافة إلى القيم و ممارسات المجموعة داخل علاقات اجتماعية منظمة ومركبة تستدعي اشتراك الكل[2].

---

[1]- كوسة فاطمة الزهراء، "أزمة الهوية عند الشباب الجزائري"، رسالة ماجستار غير منشورة، لنيل شهادة ماجستار في علم النفس العيادي، جامعة الجزائر، الجزائر،2005/2004، ص 71 .

[2]- نفس المرجع، ص 75 .

تمثل الثقافة بالنسبة ل" M – LIPIANSKY " الهوية التي تكون عن طريق إدراك موضوعي يدل على مجموعة من الخصائص المنسجمة والتي تحدد الفرد وتسمح بتحديد هويته من الخارج وبهذا المعنى فإن الهوية تتشكل من خلال وضعية الفرد داخل مجموعته البيواجتماعية المختلفة الممثلة لجانب من جوانب هويته الاجتماعية.

تنشأ الشخصية من العلاقات المعقدة التي تحاك بين التعريف الخارجي للذات والإدراك الداخلي وبين الموضوعي والذاتي وبين الذات الاجتماعية والذات الشخصية، ولا تنشأ الشخصية الذاتية أو الفردية من التفاعلات الحاضرة والآنية فقط ولكنها تثبت بالخبرات الماضية خاصة تلك المتعلقة بتجارب الطفولة داخل مضمون اجتماعي ثقافي ولا توجد إلا هوية متناقضة هي مصدر النزاعات ، وليس هناك سوى هوية ذاتية واجتماعية متحدة ذات جهد مستمر وثابت للتوحيد والإدماج والانسجام الفوري ذو تجديد مستمر، تعمل على التمسك بالصفات الفردية، مع صفة التعايش من خلال التمسك بالغير ومبدأ لمعاشرة أي قبول الآخر. ونستنتج أن هناك وحدة بين الهوية الاجتماعية والهوية الفردية أو الشخصية لأنها تشكل انسجاما وتفاعلا هامين في بناء شخصية الفرد، كما أن العديد من الباحثين يؤيدون هذا الاستنتاج يقول بأن الآباء يمثلون السلطة من خلال القيم والقواعد المتبعة في سلوكهم، فعندما تكون الهوية الفردية سيئة البنية والتكوين لا تستطيع أن تتشكل بطريقة سوية وواضحة وهذا ما ينتج تشكيل هوية فردية اجتماعية هشة وضعيفة، ويرجع ل"ERICKSON " تشكيل الهوية الاجتماعية إلى الشعور بالانتماء إلى مجموعة اجتماعية وهذا ما يخلق توازًنا في هذه الهوية.

إن للطفولة الدور الرئيسي في بناء هوية الفرد، فعدم قدرة الفرد على بناء هوية متناسقة في هذه المرحلة يجعله يجد صعوبة في بناء هوية سوية ولائقة، يؤكد"ERICKSON " أن هوية الذات تكون بصلابة الصورة التي كونها الفرد عن نفسه، والمعنى الثقافي الذي تحمله وإلا فإنه سيتعرض إلى إنقاص قيمة عدم التوازن الثقافي والاجتماعي الذي يعيشه.

إن الخلل الثقافي كذلك يؤكد على عدم وجود أو بناء هوية سوية، وهذا ما يجلب بعض المظاهر النفسية الأخرى، كعدم وضع خطط للمستقبل الخاص بالفرد، وعدم وجود أنماط ثقافية خاصة به ومنه نستنتج أن بناء الهوية يستحق وجود استقرار ثقافي ونفسي للفرد حتى يتجنب تلك الاختلالات التي قد تتسبب في بناء هوية هشة قابلة للتغيير في كل وقت ومكان[1].

3 الثقافة ودورها في بناء الهوية : واجهت الجزائر المستقلة غزوا ثقافيا لاسيما عن طريق المجابهة الثقافية، ووجدت بين نظامين ثقافيين جد مختلفين وحتى متعارضين فبالرغم من جهود البعض المتمثلة في المحافظين الذين يعتبرون من الجيل القديم للمحافظة على المظهر الثقافي الوطني الأصيل إلا أن جهودهم كللت بالفشل نظرا لغزو المفاهيم والنماذج الثقافية والاجتماعية الجديدة مكان المفاهيم التي كانت سائدة، فحسب "نور الدين طوالبي" إن الوضعية الثقافية للبلاد

[1] -ERICKSON (E) (H), Adolescence et Crise, la quête de l'identité, Flammarion, france ,1972, P 64.

هي كما كانت عليه سابقا لكن الفراغ الثقافي الذي تركه الاستعمار في الوقت الراهن محمل بمجموعة من القرارات الهادفة إلى تحقيق الهوية الوطنية [1].

إن النظام الثقافي الحالي نموذج ديكور فسيفسائي، يضع من خلاله ثراء الميراث الوطني جانبا، وبالتالي يترك المجال إلى الغزو الثقافي الجديد الذي يضع لنفسه وزنا ومكانة خاصة، مما يفسح المجال لثقافة أخرى تعتبر حديثة ينظر لها بالمفهوم الغربي. وبالنسبة "لنور الدين طوالبي" إن البيئة الثقافية محدودة في رأينا وإن التفاعل الديناميكي لنموذجين ثقافيين متعاكسين حيث يعيش العامل الاجتماعي التأثيرات المضاعفة على شكل نزاعات ثقافية في إطار قيم[2].

مع الآخذ بعين الاعتبار الجهود التي بذلها نظام المستعمر لطمس الثقافة الجزائرية النموذجية باستخدام أفضل الطرق الفاعلة كحصر اللغة العربية في الشعائر والمعابد مثل المساجد والزوايا وذلك لاغتيال الثقافة الأصلية[3].

4 النموذج الاجتماعي : يتصف المجتمع الجزائري منذ الاستعمار بمجتمع ذو نمط معيشي فلاحي وريفي وهذا ما ينطبق على النمط الاجتماعي التقليدي، وعاشت العائلة تحت هذا النظام ،أين كان نظام الجماعة هو مسير المجموعة، وكانت للزوايا مكانة مهمة في التلقين الثقافي قراءة وحفظ القرآن وتعليم اللغة العربية، هذا ما جعل أفراد الأسرة يذهبون إلى هذه الأماكن للتمكن من التزويد بكل ما يتصل باللغة العربية، كما شهد النظام الأسري اختلافا وتحولا محسوسا بين ما كانت عليه في فترة الاستعمار وما هي عليه حاليا، أدت هذه التحولات إلى تغيير في المستوى الاجتماعي داخل إطار الأسرة إن الصفات الأساسية لهذا التحول الأسري والاجتماعي يكمن في اختفاء النظام التجمعي أين توجد وحدوية الأسرة، وانتقالها إلى التفرد، فبعدما كانت العائلة كبيرة انتقلت إلى عائلة صغيرة وهذا ما يؤثر على تفكك الوحدة الأسرية وبعد المفهوم التقليدي للمجتمع هناك تحرر اجتماعي زادت حدته بظهور مفهوم العصرنة .

المبحث الرابع : آليات اكتساب الهوية أو التقمص

لقد اهتم الكثير من الباحثين بمختلف مشاربهم الفكرية بدراسة أصل شعور الهوية، فالهوية تبدأ مع ظهور هذا الشعور عند الطفل، لذلك سنوضح ابتداءا آليات اكتساب الهوية فهذه الكلمة تحتوي على معنيين اثنين، الأول العمل الذي يقوم به الفرد من اجل التعرف على شئ ما من خلال جملة من الصفات ثم تصنيفه في زمرة من المعارف، أما المعنى الثاني فهو العمل الذي يقوم به الفرد ليتشابه أو يتطابق مع فرد آخر، فيتبنى بذلك بعض صفاته أو قيمه، وهي في الأصل عملية نفسية بواسطتها يستطيع الفرد أن يستوعب صفة أخرى أو مظهرا من مظاهرها فيتحول بالتدريج إما جزئيا أو كليا ليصير على نمط آخر، إنها بذلك تمثل عملية واعية ووسيلة يستطيع من خلالها الفرد أن يكتسب هويته، وبالنسبة للعالم "سيجموند فرويد" فان التحليل النفسي يجد في عملية التقمص أو

[1]- كوسة فاطمة الزهراء، "أزمة الهوية عند الشباب الجزائري"، مرجع سابق، ص 78 .

[2]- TOUALBI (N); Acculturation des valeurs et utilisations des rites en Algerie, Contribution psychologique a la théorie du changement social, Algérie.

[3] -TOUALBI (N), Mutations sociales, et anomie, premières journées méditerranéennes de criminologie, crête, Algérie, 1979.

اكتساب الهوية هو تعلقا بالآخر، وعليه فان الآباء سيشكلون بالنسبة للطفل البشري الأشياء الأولية للتقمص وخاصة الأم فان كان الآخر يملك قوة المعاقبة والمنع فهو يمثل في هذه الحالة نمطا للتقليد لإمكانية تكيفه مع مختلف الوضعيات قصد التحكم في العالم وفي الأشياء وفي التنظيم وعندها تبدأ عملية التقمص تأخذ مكانها[1].

وهناك بعد آخر يعتبر من محددات الهوية وهو المحيط الاجتماعي الذي يلعب دورا أساسيا في نشأة الهوية لان الطفل يبني الهوية من خلال تصوره عن الأشخاص والعالم الذي يحيط به، إن الهوية لا تبدأ بالتعرف على الأنا ولا بالتعرف على الآخر كما هو، ولكن بالتعرف على تفاعلهما وباتجاهها نحو قطبي هذا التفاعل، تنظم العالم بتنظيم نفسها فتظهر حينها كأثر وكوسيط في تشكيل أو في ترتيب واقع ما، وبموجب أن الهوية تتميز بالاستمرارية والتغير فان الطفل قد يضع موضع الشك الأنماط التي تبناها حين دخوله طور المراهقة ويبحث عن أنماط وقيم أخرى خارج البيت ،والخلاصة أن الهوية هي حالة يكون عليها الفرد وهي قابلة للتغيير وعملية اكتسابها أو تقمصها هي الوسيلة التي تمكنه من الوصول إلى هذه الحالة، إلى أن يتمكن من في النهاية إلى اكتساب هوية أكثر توازنا وتكيفا مع الوسط الاجتماعي الذي يريد الاندماج فيه[2].

الأفعال والأشياء: إذا كان التقمص أو اكتساب الهوية يلعب دورا أساسيا في تشكيل الهوية فان الفعل والأشياء تمثل محددات للهوية لكونها جزء من المحيط العام الذي يعيش فيه الفرد ويكون عليه تصورا محددا.

دور الأفعال: الفعل يعتبر من محددات الهوية للعلاقة المتينة التي تربطه بالذات "الأنا" لان الأنا يعتبر عملية تنطلق من التجارب المرتبطة مباشرة بالفعل لأنه يحدد للفرد نوعين من التصور ،الأول يتعلق بنوعية الشيء حتى لو كان هذا الشيء ضمن الفعل كالأشكال والألوان وغيرها والثاني يتعلق بالنشاط الداخلي الخاص بالفرد كالشعور والإحساس مما يؤدي بالفرد لتكوين أشكال وكيفيات خاصة به تكون قاعدة لهويته ، إن الأشكال والكيفيات ذاتية ووظيفية في آن واحد، فهي بذلك تقوم على بعدين اثنين هما الطاقة الوظيفية من جهة وقوة تأثير الفعل من جهة أخرى حتى يحافظ الفرد على هذه الطاقة الوظيفية فانه ينمي نزعة تجريبية لإمكانياته الخاصة على الفعل محاولا بذلك التهرب من الواقع اليومي بحثا عن وضعيات غير عادية هذه النزعات تنتظم في نسق من الأشكال والكيفيات الوظيفية أي إيجاد نسق من أشكال تفاعل الأنا مع المحيط الخارجي.

دور الأشياء: إذا كانت هوية "الأنا" الثانية تتطلب مكانيزمات أو آليات توازن داخلية، فإنها أيضا تتطلب آليات توازن خارجية للحفاظ على استقرار الأنا ،ومن جانب آخر فان الشيء يمثل لدى صاحبه جانبا سيكولوجيا نفسيا قد يرمز إلى ماض والى ذكريات والى تطلعات ما.

لهذا يقول "بويش" أن القيمة الذاتية للشيء تجسد الأبعاد التي من خلالها يحاول الفرد أن يعرف نفسه لذلك فان الإنسان ينزع إلى الإبقاء على الأشياء التي لها طاقة وظيفية ايجابية.

وهنا مثال عن اللباس حيث أن لكل فرد علاقة معينة مع لباس معين بكيفية معينة، تعطي في المجموع هنداما يميز الإنسان من فرد إلى أخر، لان الهندام يميز صاحبه ويعكس جزءا من الأنا.

---

[1]- محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، مرجع سابق، ص 97 .

[2]- محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، نفس المرجع ، ص 100.

الأسس الثقافية للهوية

الثقافة عند" تايلور" هي ذلك الكل المعقد الذي ينطوي على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف وغير ذلك أي كل ما يتصل بمقومات الفرد والمجتمع من النواحي الاعتقادية والفكرية والسلوكية والاجتماعية.

ويرى "كروبر" إن العرف هو عادة نفسية وبيولوجية معا ارتفعت إلى المستوى الاجتماعي وارتبطت بها قيم ثقافية كالدين والأسرة ويرى بأنها بمثابة الأطر النفسية لهدا المحتوى الثقافي[1].

إن عملية الهوية لا تقع فقط في صميم الفرد وإنما تقع في صميم ثقافة مجتمعه، إن النسق الثقافي يتضمن مجموعة من الصور والتصورات التي يشترك فيها كل أعضاء الجماعة أو بشكل أوسع كل أفراد المجتمع، وحينما نتكلم عن الهوية الثقافية للفرد فنحن نقصد هويته الإجمالية التي هي في الأصل مجموعة التقمصات الخاصة لهيئات ثقافية مختلفة ومن هذا المنظور، نجد أن الهوية تحدد من خلال مجموعة من الصفات المرجعية نوجزها على الشكل التالي:

الثقافة: مثل الثقافة العربية الإسلامية أو الثقافة الغربية.

الدين: كالدين الإسلامي مثلا الذي له خصائص يتميز بها أتباعه

الوطن: كالجزائر مثلا.

الأمة: كالأمة الإسلامية، الأمة العربية وغيرها.

الجماعة: قد تكون مهنية اجتماعية وغيره[2].

أي أن الشعور بإطار مرجعي معين يكون كمصدر للقيمة وكمعيار للسلوك الفردي والجماعي ،ينجم عنها وعبر عمليات التقمص، خصائص تميز الفرد أو المجتمع عن آخر، وهل يمكن الحديث عن هوية ثقافية وهوية عرقية وأخرى جماعية ذلك ما سنحاول توضيحه.

الهوية الجماعية والعرقية:

لا تنفصل عن الثقافة التي تتغذى منها، فحسب "دوركايم" يوجد فينا كائن اجتماعي يتمثل في انساق الأفكار والإحساسات والعادات التي لا تعبر عن شخصية الفرد وإنما عن الجماعة التي ينتمي إليها لان هذا الكائن الجمعي من مكونات النواة الثقافية أو الجماعية للهوية.

وهناك شكل آخر من أشكال الهوية المتمثل في "العرق" الهوية العرقية أي المرجع أو الرجوع إلى تاريخ أو أصل مشترك في شكل تعبير ثقافي مشترك ، ولا يمثل إلا جزءا من الثقافة، إن الهوية العرقية تقوم على أساس مجموعة من المعطيات الثقافية الموضوعية التي تكون لها بمثابة معايير هذه المعايير تسمح بالتجمع حول شئ جماعي مشترك يشكل نواة الهوية الجماعية وقد يكون ذلك الشئ الدين أو اللغة أو العادات المرتبطة تاريخيا بهذا العرق، و يتعزز انخراط الفرد في هذه الهوية كلما ازداد شعوره بشئ مشترك فيزداد بذلك تماسك الهوية الجماعية، وتؤكد الباحثة"مالويسكا" هذا حين تقول أن الانخراط أو الانضمام إلى قيم أو معايير أو إلى ثقافة يعتبر إحدى المكونات الأساسية للهوية لأنه يشكل بذلك المرجع الذي تحدد بموجبه جملة من الصفات أو

[1]- نفس المرجع ، ص 112.

[2]- محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، نفس المرجع ، ص 114.

الخصائص التي يتميز بها الفرد عن الآخر أو جماعة عن أخرى[1]. وعليه يصبح الشعور بالهوية العرقية شعور ذاتي لاستمرارية الانتماء وذلك نتيجة التفاعل القائم بين هذه الجماعة والمجتمع أو الجهة المهيمنة، إن هذا الشعور يتغذى من المقومات الثقافية العرقية لان الثقافة هي كل غير قابل للتجزئة تتفاعل داخله كل المؤسسات التي ترسي قواعد الاندماج في المجتمع أو الجماعات داخل المجتمع حسب العلاقات الدموية والثقافية أو نوعية الأنشطة الحيوية المختلفة، إن الهوية عبارة عن نواة من عدة دوائر كل دائرة تختلف حجما ونوعية من حيث مكانتها في المجتمع ومن حيث أهميتها وفعاليتها و أنماط تفاعلها ومن تأتي الهوية الفردية والجماعية والثقافية والعرقية والوطنية، وهنا يجدر بنا إن ننتقل مباشرة إلى الهوية من حيث تفاعلاتها وكذا الأطر النفسية والاجتماعية وخاصة دورها في عملية قبول أو رفض الاندماج والذوبان أي إنكار الذات وتقمص شخصية الآخر.

الهوية النفسية الاجتماعية:

إن الحديث عن الهوية النفسية الاجتماعية يؤدي بنا حتما إلى الحديث عن الجماعة والمكانة والدور، تبرز داخل الجماعة هوية الفرد وقوة شخصيته أو ضعفها مع ضرورة التمسك بالإطار الذي تحدده الجماعة للهوية الفردية .

الهوية والمكانة والدور:

إن المكانة تعني مجموعة التكاليف(الواجبات، الحقوق، الصلاحيات، الامتيازات) المتعلقة بوضعية الفرد داخل بنية اجتماعية وبتحدد من خلالها سلوك الآخرين اتجاهه، وعليه فكلما كانت مكانته الاجتماعية محترمة كلما ازداد شعوره بايجابيته الذاتية و تعززت هويته وعلى العكس من ذلك فالمكانة المنحطة داخل البنية الاجتماعية قد تعرض الشعور بالذات إلى الانحدار.

أما الدور فهو التعبير الوظيفي للمكانة أو بعبارة أخرى هو الجانب الديناميكي للمكانة الاجتماعية وهناك علاقة قوية بين أداء الأدوار وبين الهوية حيث يمثل الدور على مستوى المكانة نموذجا سلوكيا واحدا لكل من يشغل نفس المكانة، وعليه فان الدور يشكل إجماعا ويعبر عن قيم ومعايير ثقافية ويظهر الدور على مستوى الاتصال بين الأشخاص، في سلوكات متبادلة في إطار عمليات تفاعلية تتجاوب مع توقعات الآخرين وتتناسب مع وضعيات محددة، أما على مستوى الشخصية فالدور يمثل اتجاها أو موقفا نحو الآخر وعادة اجتماعية للفرد كما يحافظ على العلاقة القوية مع الشخصية العميقة أي مع الذات[2]، ومنه فالفرد كلما كان منهمكا في أداء دوره بكل فعالية وإتقان كلما ساهم بقوة في بناء هويته لان ذلك يعزز موقعه بالنسبة للآخرين في شبكة العلاقات داخل البنية الاجتماعية لذلك فان الدور يساهم بفعالية في تحقيق وتثبيت الذات، إن الهوية يمكن أن تكون نتائج التوازن الناجم عن الأداء السليم لمجموعة الأدوار التي تحقق من خلالها وتتعزز

[1]-نفس المرجع ، ص 116.
[2]- محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، نفس المرجع ، ص 121.

مكانة الفرد بالنسبة للآخرين وتجعله يتميز عنهم بجملة من المزايا وتعطبه شعورا داخليا يدرك من خلاله هويته.

أبعاد الهوية

1 -**الامتداد** :الامتداد يسمح للفرد أن يعرِف في الزمان والمكان ًنْفسه وجماعَته، وفي حدوده الذاتية كما في التاريخ والجغرافيا إذ بهما تعرف لجماعات الاجتماعية والثقافية التي ينتمي إليها.
2-**الانتماء** :طريقة بناء شخصية الفرد وانتماؤه إلى الاستقلالية، ينمحي أو يضمحل في التشابه والتداخل مع الغير
3 - **الصفات :** تبين المواصفات الغير صلبة أو الغير ثابتة للهوية ، أو وحدة تداخلها وانتمائها والتي تكون دائمة التجدد[1].

الهوية فى الفن التشكيلى

إن الهوية الثقافية هي تلك الحصيلة المشتركة من العقيدة واللغة والتراكم المعرفي وإنتاجات الفنون والعمل والعقل والسلوك، و في هذا الإطار يتحدد مفهوم جديد للهوية وهو الانتقال من الحنين إلى الماضي والتراث والفلكلور والثقافة الشعبية أي من مفهوم الثبات إلى مفهوم يضع الهوية في مجال الصيرورة الاجتماعية المتحركة المتميزة بالتغيير والتجديد، وبما أن الممارسات التشكيلية بشتى مجالاتها تعد إحدى أهم المجالات الفكرية التي يكون الإبداع والتجديد من سماتها الأساسية، فإنها سعت بدورها إلى تحديد ملامح هذه الهوية من خلال العديد من الأعمال الفنية لمجموعة من الفنانين الذين جعلوا من هويتهم المصدر الهام لأعمالهم، إيمانا منهم بان الهوية التشكيلية تحدد و تتشكل معالمها من الحالة التراكمية الناتجة عن البيئة المحيطة.
الواقع الذي يعيشه الفنان وتأثير الصراعات والتأثر بالكم الثقافي لدى الفنان سواء كانت ثقافية بصرية أو مقروءة وإلى ما اختزنته الذاكرة من مشاهد يومية و ترسبات معرفية، إضافة إلى محاولة الانصهار و التعايش مع المجتمع، و هذا الكم من العناصر و المؤثرات يمكن أن تساهم في رسم ملامح الهوية و تمكين الفنان من إنتاج مجموعة أعمال تشكيلية مستنبطة و منصهرة مع الواقع مسجلة لإحداثه تسجيلا تاريخيا واجتماعيا وسياسيا سواء عن طريق محاكاة هذا الواقع أو بإعادة التعامل مع مكوناته بشكل أكثر فلسفية و تشكيلية، فظهرت التجارب الفنية التي اتبعت هذا المسار واتخذته منهجا و خلقت منه أسلوبا لها من خلال اعتماد تقنيات و مواد معينة و اتخذت اسما لمنهجها وهي "الواقعية الجديدة"، فبعد أن وصلت الحركات الفنية التشكيلية خلال فترة الخمسينات إلى اتجاه معاكسا تماما للواقعية، و تخطيه والتنكر له و تحويل فن التصوير من الصورة إلى اللاصورة، بدأت بعض الحركات الفنية تتجه مرة أخرى إلى الواقعية مع مجموعة من فناني الواقعية الجديدة التي تميزت باتخاذ منحى خاصا بها أكسبها أسلوبا خاصا، ووقفوا ضد الفن التجريدي اللاشكلي وارتبط فن الواقعية الجديدة بمفاهيم فلسفية و فنية كانت هي الركيزة الأساسية التي صاغت منهجهم الإبداعي التشكيلي، ورفض لكل ما هو خال من المضمون

[1]- كوسة فاطمة الزهراء، "أزمة الهوية عند الشباب الجزائري"، مرجع سابق، ص 50 .

الاجتماعي، بهدف أن تعبر أعمالهم التشكيلية عن ثقافة المجتمع الصناعي الجديد، فاتجهوا إلى الحياة اليومية ليستلهموا منها مواضيع صاغتها المتغيرات الاقتصادية و الثقافية و الاجتماعية الجديدة، و كانت فكرتهم عن الجمال في الفن تنبع من ملاحظاتهم للواقع المادي، ورفض الصورة المتخيلة معتمدين على المنطق العقلي، وعلى هذا تفترض الواقعية الجديدة وجود طريقة خاصة لرؤية الواقع فحدود الفن مرهونة باستيعاب الفن للحياة وليس بأدوات تشكيلية بعيدة تماما عن الواقع، فالواقعية الجديدة هي اتجاه يعتمد على الواقع نفسه ولفنانيها مفهوما خاصا في تقصيهم الحقيقة الفنية من خلال الشيء نفسه، هذا الشيء الذي يعتبرونه في حد ذاته عملا فنيا حتى في حالته الخام وكانوا يقومون بعزل هذه الأشياء والخامات من بيئتها الأساسية ليفقدوها قيمتها الوظيفية و يرتقوا بها في المقابل من خلال أعمالهم التشكيلية إلى قيمة جمالية جديدة[1].

[1]- ملاك أم الزين، الفعل التشكيلي في ارتباطه بالهوية ،2012/03/21، موقع أدب فن / adabfan.com .

المبحث الأول : مفهوم الفن التشكيلي

الفن التشكيلي بكافة فروعه وباجتماع عناصره هو الاسم الجامع لما يمارسه الإنسان من تجميع للعناصر والخامات التي يعبر بها عن فكره وعن رسائله الموجهة وعن رؤاه مستخدما في ذلك الأدوات التي تمكنه من توصيل ما أراده من خلالها ضمن إطار جمالي، وهذا العمل في المقام الأول نابع من عواطفه ومشاعره الإنسانية وردود الفعل الناتجة من باطن تفكيره معتمدا في نفس الوقت على منهج البحث العلمي والرؤية الفكرية المدروسة بشكل مواز لهذا التعبير[1].

ومصطلح الفن التشكيلي يقصد به الأعمال المسطحة كالرسوم والصور والتصميمات على مختلف الخامات وأنواع الفنون المجسمة كالأواني الخزفية والمعدنية والزجاجية ذات الطابع الجمالي، وأيضا الهيئات المجسمة والمعمار، فالفن التشكيلي عند البعض هو ما يحاكي الطبيعة التي يعبر عنها أي ما يشبه إلى حد كبير الأصل المصور واقعيا مستندا في ذلك إلى أن الطبيعة هي أصل الإبداع ومركز الجمال، ونجد الفن التشكيلي بمفهوم آخر، ما يخالف الأصل تماما أو مالا يرتبط بأصل واقعي من الأساس فيصبح رمزا مجردا، والفن التشكيلي بشكل عام يطلق على كل إبداع تحققه وتشكله يد الإنسان فيكون في جوهره موهبة وإرادة الإنسان ومقدرته على التشكيل والصياغة ونهاية العمل الفني وينتهي إلى مدلول جمالي طالما قد حقق إبداعا تشكيليا ذو بعدين على سطح اللوحة[2].

ويعرّف الفن التشكيلي، على أنه الشيء الذي يُشكّل ويتشكل فهو كل شيء يؤخذ من طبيعة الواقع ويصاغ بصياغة جديدة مختلفة ومغايرة ، أي يشكل تشكيلاً جديداً وهذا ما نطلق عليه كلمة التشكيل، ذلك أن الأشياء تأخذ شكل الصورة، سواء كانت مماثلة للواقع ومقلدة لمكوناته الحقيقية ،أو منزاحة عنه ومتجاوزة للعالم المادي، وعليه فالفن التشكيلي هو النشاط الإنساني والوسيلة التي من خلالها تتمظهر العلاقـات البصرية الجديدة بين ذات الفنان والحقائق الموضوعية، والذي يقوم بالتشكيل هو الفنان الباحث الذي يقوم بصياغة الأشكال آخذاً مفرداته من محيطه ولكل إنسان رؤياه ونهجه ، لذا تعددت المعالجات لهذه المواضيع ، مما أضطر الباحثون في المجال الفني أن يضعوا هذه النتاجات تحت إطار المدارس الفنية.

ولكلّ فنان تشكيلي مفرداته وخاماته وأصباغه التي من خلالها ، يسعى للبحث عن معالجة ذات خصوصية في تعامله مع الواقع و صورة الواقع ومن هنا تحمل اللوحة التشكيلية مفهومها الخاص ،الذي ينبثق من الصورة أي الشكل وما يحتويه من مختلف العناصر المكونة لمشهد ما كاللون ،الخامات ، المادة، الفضاء، التكوين ،...الخ.

والفنان التشكيلي ليس ذلك الذي يقف عند حدود الإنجاز اليدوي التقليدي فحسب، بل هو من يقدم إبداعا ناتجا عن المعرفة العقلية واليدوية والوجدانية، ويفتح مجالا أوسع للغة تشكيلية بصرية.

---

[1]- بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، مرجع سابق، ص49 .

[2]- حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،الأردن، ط1، 2002، ص 15 .

إن الفن التشكيلي يبقى دائما محتفظا بأهميته التاريخية والفكرية النابعة من استمرار يته وغزارته وقدرته دائما على تزويد الحضارات الإنسانية المختلفة بالطاقة اللازمة لإنشائها ،وصناعتها وتطويرها.

المدارس الفنية التشكيلية

تعددت المدارس الفنية في أوروبا مند اكتشاف التصوير الزيتي في منتصف القرن الخامس عشر، حيث انتشر التصوير الزيتي بسرعة كبيرة حتى أصبح من ابرز الفنون التي اعتمد عليها الفنانون، ازدهار التصوير الزيتي أدى لتطوير قدرات الفن وانطلاق الفنان في تصوير مواضيع مختلفة اعتمدت في كثير منها على إحياء أمجاد العالم القديم، وكان المنهج الديني هو الملهم الأول لكثير من أعمالهم كما استطاع فنانو عصر النهضة بأعينهم المتحررة ونزعتهم الإنسانية أن يصوروا الطبيعة وما تحويه من عناصر وأشكال عديدة تتصدرها الشخصية الإنسانية وعلى الرغم من انشغالهم بالموضوعات الدينية فقد أصبح الوجود كله وليس الجانب الديني فقط هو مجال الفن[1]، لقد ظهرت تغيرات سياسية وفكرية في المجتمع الأوروبي بعد ظهور اتجاهات فنية تشكيلية جديدة نتج عنها صراعات فكرية وخلافات حادة بين مختلف الاتجاهات بسبب ظهور النزعات القومية في أوروبا التي بدأت تفتش في ماضيها عما يدعم استقلالها فظهرت في الفن مظاهر الأزمات السياسية والاجتماعية فظهر تيار يدعو للتمسك بالقديم" الكلاسيكية الرومانية واليونانية"، وآخر يطالب بالعودة إلى المنابع والأصول المحلية المعبرة عن الطموحات القومية باعتماد التخيل كمصدر خلق والهام، ومنه هذه أهم المدارس والاتجاهات التشكيلية الموجودة.

1- الكلاسيكية: ظهرت هذه المدرسة في القرن الثامن عشر، تزعم هذه المدرسة المحدثة الفنان "جاك لويس دافيد" الذي أصبح في ظل الثورة الفرنسية زعيما للفنانين، وقد سمي هذا الأسلوب بالكلاسيكية المحدثة لأنه يقوم على الخطوط الصارمة والألوان الرصينة القاتمة بعيدا عن أهواء العاطفة[2]، أما الموضوع فينبغي أن يكون موضوعا نبيلا مستمدا من الأساطير القديمة والتاريخ "اليوناني" "الروماني" خاليا من العواطف، لكن فيما بعد أصبحت الكلاسيكية بعد دخول عناصر جديدة تميل نحو اللين والنعومة والتأنق.

2- الرومانسية: ظهرت هذه المدرسة في أوائل القرن التاسع عشر، حيث لم يعجب الأسلوب الصارم للكلاسيكية بعض الفنانين الذين أحبوا أن ينطلقوا على سجيتهم في أعمالهم الفنية وان يتخلصوا من هذا الاستبداد الفني وكان من أوائل المتمردين على الكلاسيكية الفنان "جيريكو" ويقوم الفن الرومانسي على تصوير الموضوعات الدرامية والمبالغة في الحركات وإبراز العنف والقسوة ويعتبر "ديلاكروا" زعيم الفن الرومانسي[3]، إلا أن فترة ازدهار الفن الرومانسي لم

[1]- أسامة الفقي، التفكير بالالوان: مائة لوحة مختارة، المكتبة الانجلومصرية، مصر، ط1،2006، ص11 .
[2]- خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص 216 .
[3]- قطب جمال، روائع الفن العالمي، دار مصر للطباعة، مصر، ط1977،1، ص28 ص29 .

تتجاوز الربع الأول من القرن التاسع عشر ثم تحول بعد ذلك إلى فن أكاديمي جاف خال من القيم الفنية مركزا اهتمامه على ما يثير الانفعال لدى الجماهير.

3- الواقعية: ظهرت في حوالي منتصف القرن التاسع عشر1840 حيث جاءت كرد فعل للمدرسة الرومانسية ويعتبر الفنان "كوربيه " احد أقطاب الواقعية من خلال تناوله للموضوعات الاجتماعية ومن خلال تبسيط الخطوط والألوان ، لقد نادى أصحاب هذه المدرسة بضرورة رسم الأشكال الواقعية كما هي عن طريق تسجيل الواقع بتفاصيله المختلفة فيرسم الفنان لوحاته من واقع الحياة اليومية بصدق وأمانة دون أن يدخل ذاته في الموضوع فذاتية الفنان لا يجب أن تطغى على الموضوع متجنبا الخيال أو تصوير الماضي وبذلك ينفد الفنان إلى حياة الجماهير[1].

4- التأثيرية أو الانطباعية: ظهرت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر1860 والتي تعد نقطة تحول مهمة في أساليب التصوير الزيتي حيث اتجه فنانو هذه المدرسة إلى تسجيل الانطباع الكلي عن الأشياء دون تفاصيل دقيقة وبالتالي فالفنان هنا لا يمثل في صوره إلا ما يمكن أن ينطبع على العين عند إلقاء نظرة سريعة على الأشياء فلا يصور المناظر وفق بنائها الطبيعي ولكن يصورها كما تبدوا في أوقات التصوير، وعلى ذلك حاول الرسامون محاكاة الضوء عندما ينعكس على أسطح الأشياء وذلك في فترة معينة من الزمن باستخدام الألوان الزيتية في بقع صغيرة منفصلة فالرسام الانطباعي يمكن أن يعبر عن أي لون بوضع ألوانه الأصلية متجاورة فإذا سقط الضوء على هذه الألوان المتجاورة امتزج في عين المشاهد وكون اللون المركب المطلوب ويظهر جليا في هذه المدرسة إلغائها لقيمة الخطوط في الرسم وظهرت الأشكال المرسومة وكأنها متداخلة دون حدود فاصلة، من ابرز فناني هذه المدرسة "ادوارد مانيه" ومن بعده "مونيه" و"رينوار"[2].

5- الوحشية: ظهرت في أوائل القرن العشرين، حيث في سنة 1905 نظم معرض الفنون في "باريس" جمع أعمال عدد من الفنانين على رأسهم "هنري ماتيس"وكانت المفاجأة أن احد النقاد أطلق على الحجرة التي عرضت فيها أعمالهم بقفص الوحوش ومن تم أصبحت هذه التسمية علما على الحركة وتمتاز بالثورة الطاغية في استعمال الألوان التي أطلقوا العنان لها وأحلوها محل التجسيم الذي كان من صفات الحركات الأكاديمية الكلاسيكية، كما عنوا عناية كبيرة بالتوفيق بين الألوان المتضادة بالإضافة إلى تحريف الأشكال والتسطيح[3] .

6- التعبيرية: ظهرت في أوائل القرن العشرين 1908، حيث نشأت هذه المدرسة في "ألمانيا" واستمدت مقوماتها من البيئة "الألمانية" بجوها العاصف وأساطيرها المثيرة لذلك كانت التعبيرية تصويرا حيا للانفعالات الباطنية ولتدفق العاطفة وهي بهذا تناقض الانطباعية التي لا تهتم إلا

[1]- أسامة الفقي، التفكير بالالوان: مائة لوحة مختارة، مرجع سابق، ص 13.
[2]- نفس المرجع، ص 13.
[3]- فؤاد شاكر، حصاد القرن العشرين: فنون العصر، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1،2003 ، ص11 .

بالانطباع السريع العاجل للمظهر الطبيعي، لقد اتجه فناني هذه المدرسة إلى إظهار تعبيرات الوجوه والأحاسيس النفسية من خلال الخطوط واستخدام بعض الألوان التي تبرز انفعالات الأشخاص فالتعبيرية لا تمثل الطبيعة المرئية كما هي وإنما تمثل الانفعالات والأحاسيس الداخلية[1]، ومن رواد هذه المدرسة الفنان النرويجي "ادوارد دي مونخ " صاحب لوحة "الصرخة"، حيث يصبح الرعب الذي يشعر به في داخله مرئيا كموجة من الأطواق المتكونة من الدبدبات اللونية المتماوجة، ولوحاته تمتاز بالخطوط القوية التي تسجل انفعالاته المعبرة.

7- التكعيبية: ظهرت في أوائل القرن العشرين 1907، حيث اتجه الفنانون إلى إبراز القيم التكعيبية للأشكال وذلك برفضهم التام لمبدأ محاكاة الطبيعة، وأوائل رواد هذه المدرسة "براك" و"بابلو بكاسو" الذي كان يبحث دائما عن الشكل كبناء هندسي واختصر الألوان المستعملة ليجعل السيادة في اللوحة للحجم الهندسي، لقد مرت الحركة التكعيبية في مراحل أولها المرحلة التحليلية حيث كان يلجأ الفنان إلى تحريف الجسم وتحليله إلى مكعبات صغيرة ويعيد تجميعها في بناء جديد واقتصر على استعمال اللونين البني والرمادي ثم جاءت المرحلة التركيبية التي عاد فيها الفنان مرة أخرى إلى الشكل الطبيعي ليختار منه جزءا ليرسمه طبيعيا ليكون محورا تدور حوله جميع تكوينات الصورة ثم جاءت مرحلة ثالثة حيث استبدل الفنان الجزء الطبيعي من الشكل بلصق أشياء حقيقية بدلا من رسمها كقصاصات الجرائد وهذا يدل على شدة اهتمام الفنان بالقيم الملمسية [2].

8- التجريدية: ظهرت في أوائل القرن العشرين، وهذه المدرسة سعت وهدفت إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية التي مر بها الفنان وقد اتجه رساموه إلى التخلص من كل أثار الواقع وأي ارتباط به، و رأو أن الشكل الواحد قد يوحي بمعان متعددة وبالتالي تبدو اللوحة أكثر ثراءا وتعبيرا[3]، وينقسم الفن التجريدي إلى قسمين أساسين، الأول يسمى التجريدية التعبيرية ورائدها الروسي "فاسلي كاندسكي" الذي استخدم الأشكال والألوان التي يتم التعرف عليها بصعوبة من اجل أن يقود المشاهد إلى عالم غير مادي كالعالم الروحاني ، والثاني يسمى التجريدية الهندسية ورائدها الهولندي "بيت موندريان"، الذي تخلى عن أي إشارة للواقع وقال انه مادامت اللوحة تتم على سطح ثنائي الأبعاد فانه يجب أن نحترم هذا السطح فالخط واللون هما جوهر الفن، وكي نستطيع أن نراهما بوضوح ينبغي إبعادهما عن أي أشكال يربطها أي شخص بتداعيات مختلفة[4].

---

[1]- خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص 237 .
[2]- نفس المرجع ، ص 231.
[3]-امهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر: التصوير 1870-1970، دار المثلث، لبنان، ط1، 1981، ص 143.
[4]- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة : السلبيات والايجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،ط1، 2005، ص 244 .

9- السريالية: ظهرت في الربع الثاني من القرن العشرين 1920 وتعتبر آخر المذاهب الفنية في العصر الحديث، أكد ملامحها أبحاث "سيجموند فرويد" حول العقل الباطن أما حدودها ومعالمها فحددها الأديب "بريتون" من أنها تعبر عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي دون حجاب من الواقع الاجتماعي أو رقابته ومعنى ذلك العودة إلى استعمال الأشكال الطبيعية في صياغة غير منطقية بالنسبة إلى العقل الواعي، وقد اتبع "السرياليون" طريقتين في الأداء الطريقة الأولى تعتمد على التجسيم الواقعي الشبيه بالفوتوغرافيا والثانية أشبه بالأسلوب "التكعيبي" المسطح ذو البعدين ومن ابرز الفنانين السرياليين الايطالي "جورجيوري كيركيو" وهو من الأوائل الذين مارسوا التعبير عن مأساة الفرد في عالم يقوم على التنازع ويفقد فيه الفرد كيانه، وكان يسميها "كيركيو" بلوحات ميتافيزيقية ومن مميزات أسلوبه استحداث تكوينات متميزة تتعارض مع القوانين الطبيعية كالظل المتجه إلى مصدر الضوء مثلا[1].

المبحث الثاني : العمل الفني

إن الفن مرتبط بكل الأنشطة الحياتية التي يمارسها الإنسان، بل حتى في طرائق سلوكه وعلاقاته وتعامله مع الغير، وقد قامت كل الحضارات البشرية بدون استثناء على اختلافها وتعددها وتنوع مراحلها بإنتاج أشياء لها وقع خاص على نفوس أصحابها وحتى على الأجيال التي تعاقبت فيما بعد وقد تختلف الرؤى والمفاهيم حول ماهية العمل الفني إلا أنها تقترب من الإجماع على أن العمل الفني هو وسيلة للتعبير ومحاولة راقية لإيصال الأفكار والخلجات النفسية ،ويقدم "نوبلر ناثان" التعريف التالي للعمل الفني بأنه، نتاج إنساني يملك شكلا أو نظاما معينا ويقوم بإيصال التجربة الإنسانية ويتأثر بالحكم الحاذق في المواد المستخدمة في بنائه من اجل إبراز الأفكار الشكلية والمعبرة التي يود الفنان أن يوصلها إلى الآخرين"[2].

قد يكون العمل الفني وسيلة لإيصال الأفكار أو مجرد تنظيمات شكلا نية ويتوقف الأمر هنا على الفنان وجنس الفن الذي يبدع فيه وما هي غاية فنه وخطه الفلسفي ورؤاه ووعيه برسالته فيما تتركه من اثر لدى المتلقي فردا ومجتمعا[3].

وفي كل الحالات فان متذوقي الفن يرون انه من الضروري أن يشتمل العمل الفني الراقي على العناصر الشكلانية الدالة والتعبيرية والتوصيلية في آن معا، فالأشكال تنعش ذاكرتنا المليئة بالأشكال الهندسية هذه الأشكال لدى الفنان تتسامى عنده على حالتها فتكون حاملة لدلالات تعبيرية وقيم إنسانية راقية وموضوعات عقائدية أو وطنية، من هنا يتحتم على الفنان المبدع أن ينتقي موضوع عمله الفني بدقة أولا ثم يفكر بالتقنية المناسبة لإبراز تلكم الفكرة [4].

---

[1]- خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص 239 .
[2]- نوبلر ناثان، حوار الرؤية:مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، مرجع سابق، ص 38 .
[3]- بشير خلف، الفنون في حياتنا، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2009، ص 199 .
[4]- نفس المرجع، ص 201 .

عناصر العمل الفني:

تكون الفن التشكيلي مثله كمثل أي فن من الفنون عناصر معينة ترتبط مع بعضها البعض في تناسق وانسجام لتجعل هذا العمل ذا جاذبية وعلى قدر كبير من الجمال، هذه العناصر هي[1] :

- **النقطة:** مع بداية تنفيذ الفكرة الذهنية لدى الفنان فان أول ما يقوم به في الرسم هو وضع القلم على سطح اللوحة وبدلك يكون قد بدا في أول عناصر التكوين وهو النقطة وهي ابسط العناصر التي يمكن أن تدخل في أي تكوين وهي أينما كانت لا تعبر إلا عن مجرد تحديد مكاني فهي جزء من كل وعلى الرغم من ذلك فهي تثير في المشاهد إحساسا بميلها للحركة.
- **الخط:** نجد الخط عنصرا أساسيا في الفن، وتطلق كلمة خط اصطلاحا على أدق الأشكال ذات الصفة الطولية الغير المطلقة، كما لا يعدوا الخط عن كونه سلسلة من النقط المتلاصقة تحدد بعدا واتجاها ولكنه معبأ بقوى حركية كامنة تجري في هذا الاتجاه.
- **الشكل والمساحة:** هناك شيئا مشتركا بين جميع الأعمال الفنية هو ما نسميه بالشكل والشكل في الرسم هو مساحة أو مساحات تحيط بها خطوط ويخلق الخط أو التباين في اللون أو اللمس شكلا مميزا عما يحبط به والشكل له حجم ولون ودرجة وخلفية ويرتبط بالأشكال والعناصر الأخرى في التكوين ، ووضوح الشكل يساعد على سهولة التناول البصري فان لم يكن الفرق بين الأشكال واضحا تكون المهمة البصرية شاقة[2].
- **الملمس:** إن كلمة ملمس تتضمن عملية اللمس والإحساس بالبصر والجلد عن طريق العين واليد على وجه الخصوص والملامس سطوح ذات أبعاد ثلاثة، فإذا أخدنا بعض الألوان وذهنا بها ورقا ناعما وورقا خشنا فانا سوف نلاحظ أن السطح يؤثر في شكل أو مظهر اللون ويمكن القول إن الملمس، البروز أو الانخفاض فوق أو تحت السطح هو مجموعة من النقط أو الخطوط تزدحم في حيز واحد بحيث تجعلنا نحس بخشونة الشيء أو نعومته وتعد الملامس ذات أهمية في العمل الفني لأنها تكسب العمل جمالا فنيا وتعمل على تأكيد الإيقاع وتضفي على العمل واقعية وتحدد مركز السيادة وتعمل على تأكيد الانسجام والتناسق[3].
- **الكتلة والفراغ:** الكتلة بوزنها وهيئتها تشغل حيزا في الفراغ وهي عبارة عن حجم أخد هيئة محددة والأحجام تأخذ هيئات كثيرة، منها المكعب والاسطوانة والمخروط وهذه الأحجام ، في الفن التشكيلي فان الفنان لا يتعامل مع كتل حقيقية فاللوحة البيضاء عبارة عن سطح والكتل التي سيرسمها عبارة عن مساحات على السطح فالفراغات والكتل في الرسم نسبية وكل منها يعطي قيمة للآخر والتناسب بين الكتلة والفراغ في العمل الفني هو العمل نفسه أما باقي العناصر فهي لتأكيد الكتلة والفراغ وتحديد علاقتهما[4].

---

[1]- حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، مرجع سابق، ص 50 .
[2]- نفس المرجع ، ص 54 .
[3]- نفس المرجع ، ص 55 .
[4]- نفس المرجع ، ص 56 .

- **اللون:** إن عناصر اللون لها أهمية في العمل الفني فهو ذلك الانعكاس الذي يظهر للعين عندما يقع الضوء على الأشياء من حولنا واللون هو العنصر التصويري في الفن ويستخدم في الفن كقيمة نغمية إذ تستخدم الألوان وفقا لشدتها لإظهار الأشياء القريبة والبعيدة والأجزاء المعرضة للضوء أو الموجودة في الظل ويستخدم اللون لإضفاء الواقعية على الصورة بنقل الألوان الطبيعية نفسها، ولإيضاح أوجه الشبه والاختلاف بين مواد مختلفة لإثارة الاهتمام ولفت الانتباه ، وأيضا لإضفاء حالة نفسية معينة واستجابة عاطفية للرمز لأشياء معينة، فاللون الأحمر يرمز للدم والأبيض للطهارة والأسود للحزن إلا أن هذه المعاني تتغير من بلد لآخر وهي مجرد أعراف متفق عليها[1].

- **الظل والنور أو القيمة أو النغم:** يشير الظل والنور إلى العلاقة بين الفاتح والغامق في العمل الفني فالمنطقة المضيئة هي الأكثر قيمة أما المعتمة فتكون اقل قيمة، ويلعب هذا العنصر دورا هاما في إعطاء الحس الدرامي في العمل الفني وذلك عندما ننتقل بين القيم المتضادة من حيث شدة الضوء أو الاهتمام ومن وظائف الإضاءة في العمل الفني التعاون مع عوامل أخرى لتحقيق التوازن، التعاون مع عوامل أخرى لتحقيق التأثير الدرامي، التعاون مع عوامل أخرى لتحقيق السيادة للموضوع الرئيس ، التعاون مع عوامل أخرى لمنح الإحساس بالعمق الفراغي[2].

أبعاد العمل الفني :

- **التجاوز:** ينطلق الفنان التشكيلي العراقي "شاكر حسن"وهو احد منظري وأعمدة الفن التشكيلي بالوطن العربي، في تحديد تعريف ل"التجاوز" من خلال وضعه كفنان عربي عاش في القرن العشرين في ظل تمزق حضاري بين الحضارة الغربية التي تسودها عقدة التفوق وبين وضع حضاري عربي رازح في التخلف، لدلاك يطرح على نفسه تجاوز هذا الوضع فلا يكون سبيله إلى ذلك غير العمل الفني وعالمه، فالعمل الفني يواجه أوضاع مختلفة تمثل انسياق الفن الأوروبي باتجاه التجريد وتمثل نزعة المحافظة على التقاليد لدى العربي، وعليه فالأهمية القصوى التي يحددها شاكر حسن في العمل الفني لا تتمثل في الأسلوب أو المحتوى بل في حرية الفنان، فليست اشتراطات العمل الفني أن يكون نافعا أو غير نافعا، فغايته الأساسية أن يعبر عن حريته الإنسانية لهذا فالعمل الفني هو تجاوز لكل التزام أيضا لأنه جوهر الالتزام[3].

- **الشعار:** يتلخص الشعار في إعلان التعبير عن الوعي بحرية الفنان الذي يكون فعله في العمل الفني هو الجمع بين ذاته ومجتمعه فيكون الأداء الفني تعبيرا عن لحظة اشتمال وتوحيد لكل الأجزاء في الذات المبدعة، إن شعار التعبير عن جوهر التوجه الاجتماعي هو الحرية فلا شك أن الفنان ينتمي إلى واقعه ولكنه يدعو إلى عالم جديد يتحد فيه الإنسان بالطبيعة في ترابط كبير بين الجزء والكل وبين جميع الملامح الإنسانية والحيوانية والنباتية والشيئية.

يقوم الشعار بدور إعلاني عن هوية العمل الفني من خلال الأسلوب وهو بذلك يحقق ما جاء في العنصر الأول من مقومات العمل الفني أي التجاوز الذي يفيد التخطي في المستوى

---

[1]- حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، مرجع سابق، ص 57.
[2]- نفس المرجع ، ص 59.
[3]- نزار شقرون، الحقيقة في الفن، المركز العربي للفنون، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009، ص 195.

الأسلوبي، إن العمل الفني ينطلق من فكرة التطور فلا تنطلق مواجهة اللوحة من فكرة تامة ونهائية بشأن ما سيقع انجازه إذ تنشأ الفكرة ومنها تنشأ مراحل العمل أثناء فعل الانجاز ألا يعتبر ذلك نوعا من التجاوز في مستوى فعل الرسم ذاته وعليه فان اللوحة تتشكل وفق سياقات إنشائها ووضعية منشئها أي الفنان[1].

- **الإنكار:** يمثل الإنكار استرسالا في التعبير عن انجاز عمل فني متجاوز للتقاليد الفنية، لهذا فالإنكار هو الخروج عن القيم التقليدية وهو خروج تقني في مستوى التعبير في اتجاه ما هو طبيعي وهو صهر أيضا لقيم الفنون الشعبية التي لها صلة بالحياة، ولكن هل يعني إنكار هذه القيم جميعها تعبيرا عن فن خال من التشخيصية، إن الإنكار هو الخروج من التحديدي إلى التجريدي ومن الشكلي إلى اللاشكلي ويقصد بالتحديدي كل ما يتصل بالتمثيل وتجسيد الشكل الطبيعي المرئي على السطح التصويري فالموضوع التحديدي هو كل ما يمثل واقعا ما أما الموضوع التجريدي فهو نقيض ذلك لأنه يتعلق بالحقائق نفسها ولكن بأكثر عمومية، أما التعبير الشكلي فما يتصل بالأشكال الهندسية أو بالخطوط بينما اللاشكلي فهو كل تعبير لا هندسي، أيضا الإنكار هو تجاوز وحدة اللون في الشكل وفي الخط ليصبح العمل الفني اقل زيفا واقل إيهاما[2].

- **الرؤيا :** الرؤيا هي عملية إبداع صرف لا تعتمد على حسابات دقيقة، لان الفن الذي يعتمد على القياسات الدقيقة في بناء عناصره يؤكد الطابع الأكاديمي الذي لا يتلاءم مع الرؤيا، فما معنى حرية الفنان وهو مقيد بكل الاكراهات الفنية وهناك فصل بين أمرين أساسيين في منصب الفنان ذاته، بين البعد المهاري الأدائي وبين أن ينشئ الفنان عمله بشكل متحرر ومنجذب عاطفيا وفكريا إلى عالم آخر وهو عالم الإبداع وواسطته الحدس وهو عماد الرؤيا، وتقترن الرؤيا بالرمز في شكله العام إلا أنها تتجاوزه ،إن العمل الفني مستقل بذاته وهو يكشف للفنان عن الحقيقة ويتوافق هذا الرأي مع التصورات الحديثة للعملية الإبداعية وتبلور الحرية عند الأداء الفني الذي لا يسيطر فيه الفنان على المادة سيطرة كلية ،فطريقة وضع الألوان ترتبط بهذه الوضعية ومنه فطريقة التلوين هي بحد ذاتها رؤيا[3].

المبحث الثالث : الحركة التشكيلية في الجزائر

الجزائر بلد الحضارات، وتعتبر امتداد لمنطقة المغرب الكبير وشمال إفريقيا ولقد عرفت مجموعة كبيرة من الحضارات التي أترث تأثيرا كبيرا في الفنون والصناعات التقليدية التي توارثتها الأجيال عبر العصور ومن هذه الحضارات ما يعتبر أصليا نابعا من تربة هذا الوطن كالنقوش الموجودة في صخور الهضاب العليا، وفي صخور جبال الصحراء في منطقة "الاهقار" و"التا سيلي"، ومن الحضارات ما جلبتها شعوب قادمة من منطقة البحر الأبيض المتوسط أو المناطق الغربية منها وخاصة أثناء المد المتوسطي"للرومان" و"البيزنطيين" وأثناء الفتح الإسلامي ،وأثناء الوجود "التركي" بالجزائر، ولاشك أن هذا الإرث الحضاري للجزائر ما هو إلا خلاصة انصهار الحضارات المختلفة التي عرفتها والمتمثل في انصهار مختلف الفنون .

---

[1]- نزار شقرون، الحقيقة في الفن، نفس المرجع ، ص 197.
[2]- نفس المرجع ، ص 198.
[3]- نفس المرجع ، ص 201.

يمكننا تصنيف الفن التشكيلي في الجزائر إلى تيارين رئيسيين، تيار ذو تأثير شرقي وتيار ذو تأثير غربي، التيار الأول الشرقي يستمد ويستوحي أسلوبه من الفن الإسلامي وهو ما يسمى بفن المنمنمات والزخرفة الإسلامية وقد دأب على نشر وتعليم هذا الفن التي تختص به الجزائر دون غيرها من البلدان العربية مجموعة من الفنانين الرواد على رأسهم "علي راسم" وبعده "عمر راسم"و"محمد تمام"و"مصطفى بن دباغ"و"محمد أمين الأمناء"، والتيار ذو تأثير غربي أوروبي وهو ما يسمى بالفن المسندي (PEINTURE DE CHEVALET)، وهو يستمد أصوله من المدارس الفنية الغربية وينتمي إلى هذا النوع اغلب التشكيلين الجزائريين وقد نشأ الفن الجزائري المعاصر متأثرا بالفن الغربي حتى وان كان بعض الفنانون يستوحون أساليبهم من فنونهم القديمة غير أنهم ينفذون أعمالهم بطرق وتقنيات فنية مستوحاة من الأساليب ومن التقنيات الغربية[1].

ويمكن تقسيم المراحل التي مر بها الفن التشكيلي بالجزائر لثلاثة مراحل تاريخية أساسية هي :

1 الفن التشكيلي الجزائري قبل "1830"[2] :

لا نبالغ إذا قلنا إن الجزائر هذا الجزء الكبير من الوطن العرب هو إحدى أهم المواقع العربية بل والعالمية على الإطلاق لما تحتويه من متاحف مفتوحة على الطبيعة فجبال "التاسيلي" تمثل تراثا فنيا عالميا يرقى إلى أكثر من ثمانية آلاف سنة ق.م ، والأثريات الموجودة بهذه المنطقة تؤصل تاريخا مغربيا ومشرقيا متداخلا ومتكاملا، فضلا عما تركته الحضارات المتعاقبة من "الفينيقيين" الذين عمروا الجزء الشمالي الساحلي من الجزائر قرابة الألف سنة ومن بعدهم الرومان الذين تركوا بصماتهم في العمران ،و"الو ندال" و"البيزنطيين" ثم الإسلام الذي اعتنقه الجزائريين واكتسبوا منه اللغة والثقافة العربية فتأثرت الجزائر بهذه الحضارات وأثرت فيها بمستويات مختلفة بحيث أخد الفن التشكيلي معالمه في الجزائر عبر تاريخها الحديث والمعاصر.

2 الفن التشكيلي الجزائري أثناء فترة الاحتلال الفرنسي "1830-1962":

إن الفترة الطويلة الممتدة من سنة 1830 إلى سنة 1962 هي فترة الاحتلال الفرنسي، لم يبرز فيها إلا قليل من الفنانين الجزائريين وذلك بسبس الظروف الصعبة التي كان يعيشها المجتمع في تلك الفترة وقد كانت الريادة في مجال الفنون للفرنسيين والأوروبيين من سكان المدن الجزائرية ومن أبناء المعمرين، ومع ذلك فقد نشأ العديد من الفنانين الجزائريين متأثرين بالأساليب التي تنشرها المدارس والمراسم الفرنسية بالجزائر[3].

ويلاحظ أن أساليب الفنانين الجزائريين الأوائل في الفترة الممتدة من نهاية القرن التاسع عشر إلى الخمسينات من القرن العشرين تسود بينهم أساليب المدارس التشخيصية كالواقعية، وقد ظهرت في الفترة الأولى التي تتراوح مابين سنة 1914 إلى سنة 1920، أول مجموعة من الفنانين من رسامي اللوحات حسب الأساليب الفنية الغربية نذكر منهم، "ازواو معمري" سنة 1916 وقد تتلمذ على يد الفنان الفرنسي"ادوارد هرزيق" وقد كان "ازواو معمري" متخصصا

[1]- إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص7 ص 8 .
[2]- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار،الجزائر، ط1،2002 ،ص22.
[3]- إبراهيم مردوخ، نفس المرجع، ص81 .

في رسم المناظر الطبيعية والشوارع الضيقة للمدن المغربية والجزائرية بأسلوب واقعي جذاب، و إبتداءا من سنة 1920 بدأ الفنان "عبد الرحمان ساحولي" الذي يعد من كبار الرسامين الواقعيين ، وفي الفترة الممتدة ما بين الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين ظهرت إلى الوجود مجموعة من الرسامين نذكر من بينهم "محمد زميرلي" سنة 1935 الذي تكون فنيا بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر والذي تخصص في رسم المناظر الطبيعية الجزائرية، و"احمد بن سليمان" الذي تتلمذ على يد الرسام البلجيكي "فيرشافيل" ، و"عبد القادر فراح" سنة 1940 الذي عاش معظم حياته في المهجر مابين فرنسا وانجلترا وقد عمل مصمما لملابس وديكورات المسرح وقد قام بعمل العديد من الديكورات لمسرحيات عالمية "لشكسبير" في ارقي المسارح اللندنية، "ميلود بوكرش"، "وباية محي الدين" سنة 1947 التي دخلت إلى عالم الفن التشكيلي عن طريق الصدفة فقد كانت وهي لا تتجاوز الثالثة عشر سنة بعمل رسوم زخرفية تميل إلى الفطرية[1]، وقد وجدت العناية من مجموعة من الفنانين الفرنسيين وواصلت العمل الفني وبرزت كفنانة فريدة في أسلوبها الزخرفي الفطري، وظهر في نفس الفترة "حسن بن عبورة " الذي تميز كذلك بأسلوبه الفطري وقد تخصص في رسم مختلف المناظر والأحياء الشعبية بالعاصمة الجزائرية، هؤلاء الفنانين ادخلوا الممارسة التشكيلية إلى صلب الثقافة الجزائرية غير أن التجارب الأولى لم تكن لتتحرر من التقليد الإيديولوجي الفرنسي في هذا الحقل الثقافي الحساس بالنسبة إلى الأوروبيين، الأمر الذي جعل هذه التجارب لا تجد لها مكانا إلا على هامش التيار الاستشراقي الفرنسي[2]، والملاحظة العامة التي تظهر واضحة هي أن الفنانين الجزائريين في هذه الفترة أي النصف الأول من القرن العشرين قد ساد بينهم بصفة عامة الأسلوب الواقعي، من خلال رسم المناظر الطبيعية بالجزائر، والحياة الشعبية الجزائرية بأسلوب واقعي متأثرين في ذلك بالفنانين المستشرقين من الفرنسيين والأوروبيين الموجودين بالجزائر، وفي الفترة الممتدة من سنة 1950 إلى سنة 1962 ظهرت مجموعة لا بأس بها من الرسامين الجزائريين الذين كانوا يعيشون في اغلبهم في فرنسا من بينهم، "محمد تمام" المحسوب على تيار الفنون التطبيقية الإسلامية وقد درس بقسم الفنون الزخرفية بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر على يد الفنان "اميل سوبيرو"، كما تتلمذ على يد كل من "عمرراسم "وشقيقه "محمد راسم"، وأيضا "عبد الله بن عنتر" وهو من مواليد مدينة مستغانم درس بوهران ثم واصل دراسته بباريس ويميل أسلوبه إلى التجريد، أيضا الفنان "عبد القادر قرماز" الذي له نفس الأسلوب ونفس الفترة الزمنية مع "عبد الله بن عنتر"[3]، أما "أمحمد اسياخم" فقد درس الفن بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر من سنة 1948 إلى سنة 1952 على يد "عمر راسم" في فن المنمنمات وعلى يد الفنان الفرنسي "جان اوجين بريزيه"، ثم واصل دراسته "بباريس" ويتميز أسلوبه بالشبه التجريد، وينتمي إلى نفس هذه الفترة "محمد خدة "وهو فنان عصامي كون نفسه بنفسه وقد هاجر

[1]- نفس المرجع، ص82 .

[2]- محمد عبد الكريم اوزغلة، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، دار هومة، الجزائر ،ط1،2007 ، ص109 .

[3]- إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، ص83 .

إلى "باريس" سنة 1953 ،ثم رجع إلى الجزائر واستقر بها بعد الاستقلال و يتميز بأسلوبه التجريدي المتميز وهو يستوحي رسومه التجريدية من الحرف العربي ومن الأشكال الرمزية للاوشام، وينسب "لمحمد خدة" وآخرون فضل الساهمة الأصيلة في تطوير شكل الحرف العربي وأبعاده الهندسة الزخرفية بشكل مستمر خلال فترة متميزة دفعتهم فيها وطنيتهم إلى الإبداع أثناء سعيهم الدؤوب للتعبير عن انتمائهم وهويتهم وهو ما قاد "محمد خدة" إلى ملاحظة أن فكرة الانتماء إلى هوية خاصة والحاجة للتعبير عنها كانتا باديتين بجلاء في كل الأعمال التشكيلية لتلك الفترة[1]، أما "بشير يلس" درس بمدرسة الفنون الجميلة على يد الأخوة "راسم" ثم واصل دراسته "بباريس" وقد بدا نشاطه الفني كرسام منمنمات ثم اتجه نحو الأساليب الغربية كالأسلوب الانطباعي، أيضا الفنان "محمد بوزيد" الذي اهتم في أعماله بإظهار الحياة اليومية بالريف الجزائري وخاصة منطقة القبائل بأسلوب شبه تجريدي جميل أما "شكري مصلي" فقد درس بالجزائر ثم في "باريس" ويستلهم أسلوبه التجريدي من الرموز ويعتبر من مؤسسي حركة "الاوشام" ومن فناني فترة الخمسينات نجد كل من "قارة احمد" و"محمد الواعيل"، ولقد كان كل فناني الخمسينات متأثرين إلى حد بعيد بالاتجاهات الفنية الحديثة في الرسم وخاصة التجريد وشبه التجريد وكانوا يقيمون المعارض في "فرنسا" و"أوروبا"، والملاحظ أن هذه الفترة انعدم فيها التشكيلين المهتمين بفن النحت، ونستطيع أن نطلق على فناني الفترة الممتدة من بداية القرن العشرين إلى الاستقلال الوطني اسم رواد الحركة التشكيلية بالجزائر[2].

3 الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال:

للحديث بشئ من التفصيل والتسلسل الزمني عن الحركة التشكيلية الجزائرية بعد الاستقلال يمكننا تقسيم هذه الفترة إلى ثلاثة فترات أساسية في تاريخ التشكيل الجزائري بعد الاستقلال.

الفترة الأولى : الستينات والسبعينات لم تعرف الجزائر وقتها مدرسة فنية بالمعنى المعروف وكان اغلب الفنانين الجزائريين متواجدين بفرنسا وبعد الاستقلال عاد اغلبهم إلى الوطن كما تخرجت مجموعة من الرسامين من مختلف أكاديميات العالم وساهمت المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر وجمعية الفنون الجميلة والمدارس الجهوية للفنون في كل من "وهران" و"قسنطينة" في تخريج دفعات من الفنانين التشكيلين، كما ظهرت مجموعة من الفنانين العصاميين وذلك بتأثير المعارض الفنية وبفضل احتكاك هؤلاء بالفنانين المحترفين، وكان اغلب فناني هذه الفترة والذين عايشوا الحقبة الاستعمارية ما زالوا متأثرين بالمدارس الأوروبية الحديثة كالتجريد وشبه التجريد، لقد قامت الدولة الجزائرية مند الاستقلال بإرسال بعثات إلى الخارج للتكوين في مجال الفنون التشكيلية، ومن بين الفنانين الذين برزوا في فترة الستينات والسبعينات الرسام "محمد الصغير" الذي يعتبر أسلوبه خليط من التأثيرية والفطرية، أيضا الفنان "إسماعيل صمصوم" الذي كان يعيش بفرنسا ثم استقر بالجزائر بعد الاستقلال ويتميز أسلوبه بنوع خاص من التكعيبية وفي نهاية السبعينات ظهر إلى الوجود الفنان "محمد بوثليجة" الذي درس الرسم

[1]- محمد عبد الكريم اوزغلة، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، مرجع سابق، ص 112 ص 113.

[2]- إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق ، ص 84.

بالجزائر ثم واصل دارسته للرسم والخط العربي "بالقاهرة"، لقد تميزت فترة الستينات والسبعينات بسيطرة الفنانين المخضرمين بالرغم من وجود بعض الفنانين الذين اثبتوا وجودهم خارج هذه المجموعة ولقد شهدت سنة 1963 ميلاد الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية الذي أنشأه مجموعة من الفنانين المخضرمين من أمثال"محمد خدة"،"بشير يلس"،"علي خوجة"،"مصطفى عدان"، "أمحمد اسياخم"،"محمد الواعيل"،"محمد تمام"وغيرهم [1]،

وتميزت هذه الفترة بتخريج دفعات من الفنانين على يد جمعية الفنون الجميلة و المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، ونذكر من بين خريجي جمعية الفنون الجميلة كل من "محمد نجار"،"موسى بوردين"،"عيسى حمشاوي"، "محمد داودي"، "بشير ابن الشيخ"،"صاري يوسف" وغيرهم أما خريجي المدرسة الوطنية للفنون الجميلة فنذكر كل من"سعيد سعيداني"،"محمد بن بغداد"،"لزهر حكار"،"محمد حنكور"، "عبد العزيز بن زضمي" و"نور الدين بن شقران" أما خريجو قسم الفنون الإسلامية بالمدرسة فنذكر من بينهم "مصطفى اجعوط"،"علي كربوش"،"بن تونس مقداني"،"ابوبكر صحراوي" وغيرهم وعلاوة على الرسامين المذكورين فقد تعرف الجمهور الفني على مجموعة من الرسامات الجزائريات وقد ظهرن في عدة معارض شخصية أو معارض جماعية، نذكر منهن كل من "باية محي الدين"،"خيرة فليجاني"،"فتيحة بسكر"،"سهيلة بلبحار"،"زينة عمور"،"داود جوزي"،"بتينا عياش" وغيرهن، وظهور أغلب الرسامين في السنوات الأولى للاستقلال كان مقتصرا على العواصم الثلاث "الجزائر" "وهران" و"قسنطينة" وبالنسبة للنحت فنجد قليل من التشكيلين في هذا النوع نذكر منهم "نوارة الطيب"،"مبرك حوفاني"،"محمد دماغ"، و"مصطفى عدان".

الفترة الثانية : الثمانينات حيت عرفت أحداث ثقافية كان لها أثرا ايجابيا على الحركة التشكيلة منها إنشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة في نفس مقر المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر مما سمح برفع مستوى الفنانين، كما عرفت هذه الفترة توسعا في التكوين الفني فقد أنشأت وزارة التربية أقساما خاصة بالمعاهد التكنولوجية لتخريج أساتذة التربية الفنية كما عرفت هذه الفترة ظهور الاتحاد الوطني للفنون الثقافية الذي يضم فيه الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، وفي مجال المنشآت الثقافية إنشاء عدة هياكل ثقافية تتمثل في بناء "رياض الفتح" ومتحف "الجيش" الذي يضم بين جنباته لوحات فنية ونحوت تمثل مسيرة الكفاح المسلح للشعب الجزائري، كما أنشئت عدة قاعات وأروقة للعرض، كما قامت الدولة ببناء "قصر الثقافة" لتشجيع الإنتاج الثقافي والفني، كما شهدت فترة الثمانينات تنظيم مهرجان "سوق أهراس" الوطني والدولي للفنون التشكيلية ابتدءا من سنة 1980[2].

الفترة الثالثة : التسعينات حيث عرفت الجزائر أحداث مأساوية أثرت على التنمية الوطنية، وتسببت هذه الأحداث في هجرة الأدمغة الجزائرية إلى الخارج ومن ضمنهم العديد من الفنانين التشكيلين الذين هاجروا ارض الوطن واستقروا بأوروبا، ومن الأحداث التي ساهمت في هجرة العديد من الفنانين مقتل السيد "احمد عسلة" مدير المدرسة الوطنية للفنون الجميلة وابنه داخل

[1]- نفس المرجع، ص 87 .

[2]- ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، نفس المرجع، ص 89.

مقر المدرسة، وعليه اغلب الفنانين الذين بقوا في الجزائر إما توقفوا عن النشاط الفني والتشكيلي نهائيا أو مؤقتا، ومع تحسن الحالة الأمنية العامة للبلاد بدأت الحركة التشكيلية في الانتعاش مرة أخرى في نهاية التسعينات، مع تخرج دفعات جديدة من الفنانين ورجوع العديد منهم إلى ارض الوطن وهكذا تضاعفت المعارض الفنية في جميع أرجاء الوطن، وكان من مظاهر انتعاش الحركة التشكيلية إعادة فتح قاعة "محمد راسم" وكذا فتح العديد من قاعات العرض والأروقة الفنية بالإضافة إلى المراكز الثقافية ودور الثقافة المنتشرة عبر الوطن، وهذا ما أدى إلى إثراء التراث الوطني الفني وتوزيعه إلى المهتمين بعد أن كان حكرا على المؤسسات العمومية وحدها ولعبت قاعات العرض دور الوساطة بين الفنانين المنتجين وبين الجمهور العريض من المحبين والمهتمين بالفن التشكيلي[1]، مما شجع الفنانين على مضاعفة إنتاجهم وتحسينه وهكذا برزت إلى الوجود بوادر سوق للفنون التشكيلية بالجزائر سمحت بدورها ببروز العديد من الفنانين الجدد على الساحة الفنية الوطنية من أمثال"رجاح رشيد"، "سلامي عبد الحليم"،"فريد بوشامة"و"كمال نزار"وعليه مازال العطاء متواصلا لانفتاح الفنانين الجزائريين على العالم ومنه فمسيرة التشكيل الجزائري في تواصل .

المبحث الرابع : رؤية المجتمع الجزائري للجمال والفن

إن الحديث عن الجمال كقيمة عليا في سلم الترتيب القيمي، والتأمل في مدى تأثير هذه القيمة في المجتمع لهو أمر يتأسس على معرفة مبرهن عليها بالاختبار التجريبي أو بمقارنة ترقى إلى مستوى من العمق والإحاطة الشاملة المستنيرة بالأمثلة الحية وفي جميع الحالات نحن مدعوون إلى تحكيم أدوات النقد الموضوعية، وهنا هي صعبة إذا تعلق الأمر بإطلاق أحكام عن قيم نفسية وذاتية، إن اقتفاء اثر الظاهرة الجمالية في مجتمعنا يدفع بنا إلى إدراك جملة من العلل والأسباب التي وجهت الإحساس بهذه الظاهرة وجعلتها في المرتبة التي هي عليها في الواقع لا كما يجب أن تكون ومن ثم يترتب على ذلك منطقيا الإشارة إلى القيم الملازمة للقيمة الجمالية[2].

وسنحاول إلقاء الضوء على بعض الفروق الموجودة بين ثقافتنا المشرقية وثقافة الغرب من خلال رؤية مجتمعنا الجزائري لموضوع الجمال، فمجتمعنا بما هو عليه من عناصر الثقافة والتاريخ لا يخرج إلا في خصائص دقيقة عن المجتمع العربي الإسلامي في عمومه و من حيث هو مجتمع إنساني فان للجمال فيه مذهب وحياة، لكن إلى أي مدى يمارس الجمال وجوده في حياتنا، لعلنا كمجتمع شكله الإسلام طيلة خمسة عشر قرنا من الزمن وأعطاه مواصفات نمطية لاعتبارات الجمال ومعيار يته وموقعه من الإنسان فردا وجماعة، إن مجتمعنا الجزائري مجتمع تقليدي وان نسبة سكانه في القرى والأرياف أعلى من نسبة سكانه في المدن بل حتى مدننا يعد أغلبية سكانها من أصول ريفية أو قروية فالنزوح طيلة النصف الثاني من القرن العشرين ريف المدن وادخل عليها فوضى عمرانية و سوسيولوجية ولذلك أسباب عديدة أهمها التنامي الديمغرافي وحاجة الناس إلى المرافق العصرية المرتبطة بالتعليم والصحة التي تتوفر في المدن ،إن هذا المجتمع الريفي في أساسه يعيش محفوفا بالطبيعة والتي لا يتدخل في تغيرها إلا للحاجة

[1]- نفس المرجع، ص 90.
[2]- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق ، ص46 .

سواء في بناء مسكن أو شق الطرق وما إلى ذلك فإحساسه بالجمال عفوي لا يتجلى في تعابير تنم عن وعي ويظهر ذلك في المعمار الريفي ففي بناء البيوت الريفية أو الخيام بالنسبة للرحل ليس هناك ما ينم عن إحساس وافر بالجمال ففي نسج الخيام تراعى فيها شروط القوة والمتانة والاحتشام وهي صفات تجمع بين الحاجة المادية أي المنفعة والأخلاق أما الجمال فلا يعدوا أن يكون حالة عابرة موقوفة على الناسج أو الناسجين ومدى مهارتهم ورهافة حسهم وخيالهم في تدبر ألوان الصوف والوبر واختيار النمط المعين للقطعة المنسوجة وعادة ما يلتزم الناسج بتقليد سابقيه ، ومن ثمة فهو يحاكي الأقدمين في رتابة مملة[1].

إن الجمال الذي يظهر في السلوك الجماعي شبه غائب في مجتمعنا الجزائري ويبقى العكس حالات منفردة وناذرة ونعتقد أن من أسباب غياب السلوك الجمالي والشعور الواعي به هو غياب الثقافة الجمالية وتوتر علاقة الفرد بالمكان، فلقد فتت الاستعمار النسيج الاجتماعي سواء في الأرياف أو المدن واعتدى ماديا ونفسيا وذوقيا على العمارة التقليدية كمحصلة لثقافة المجتمع التي توجه أسلوب حياته وتطوره وبهذا تكسرت وتيرة الاستقرار والانسجام مع المكان ورموزه فاستبدلت ذاكرته التي تشكلت عبر القرون وصار من الصعب أن يستأنس من جديد، أو أن تستقر نفسه فيعيد التواصل مع ماضيه ويبعث ذاته التاريخية إلى الوجود من جديد لتتصالح مع فاعليته في الحياة الفردية والجماعية، وإذا أمكننا أن نلخص مقاربة رؤية المجتمع الجزائري للجمال والفن انطلاقا من بعض الملاحظات السابقة يؤكد الكاتب على ما يلي :

- إننا كشعب من امة عربية إسلامية ذات ثقافة تقليدية تغلب فيها قيمة الأخلاق على قيمة الجمال إلى الحد الذي ارتبط عندنا مفهوم الجمال لدى عامة الناس بالزينة ولم يتسامى فيها الوعي العام إلى اعتبار الجمال فكرا وأسلوب عيش ورؤية في الوجود.
- الدمار الذي لحق بنفسية الجزائريين من جراء الاعتداء الاستعماري الفرنسي على قيم المجتمع فتت الأنساق الاجتماعية ودمر ديمومة نموذج الحياة التقليدية التي كانت بالإمكان أن تطور قيمها من داخل بنيتها العامة وتبني منظومتها الاجتماعية على عناصر الجمال.
- نعترف إن جزائر ما بعد الاحتلال أسقطت الرقم الصعب من معادلة تنميتها الوطنية وهي الثقافة، حيث نظر قادة البلاد إلى المستقبل نظرة مادية وميكانيكية ولم يتفطنوا إلى ضرورة الاستثمار في الإنسان الذي هو محور التنمية، لقد اجل موضوع الإنسان كروح وذوق وفكر وطاقات خلاقة لا متناهية إلى ما بعد التصنيع وبناء السدود ومد شبكات الطرق وغيرها.
- إن احد اكبر أسباب عدم إقلاع المجتمع الجزائري في طريق نهضة عصرية هو غياب القرار الحاسم في مشروع المجتمع المنشود فبعضهم يرى ضرورة إقامة مشروع مجتمع على أسس قيم موروثة عن العهد الفرنسي وآخرون إلى دولة لاهوتية وطرف ثالث يبشر بمشروع وطني يكون أكثر الأطراف مصالحة مع الحقيقة التاريخية في بعديها المادي والروحي[2].

[1]- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، نفس المرجع ، ص 53 ص 54 .
[2]- نفس المرجع ، ص 59.

إشكالية المتلقي في الفن التشكيلي

إذا اتفقنا من حيث المبدأ على أن الفنون لغة الوجدان وأنها ثقافة الخير والجمال والحق، والفن التشكيلي يحتل حيزا مهما من هذه الفنون فالواقع المعاش يفاجئنا بان هناك قطيعة بين الإنسان العربي وبين اللوحة فلماذا يا ترى؟ يرى الفنان التشكيلي الكويتي "إبراهيم إسماعيل" المتخصص في الفن التشكيلي التراثي، حيث يجيب عن إشكالية عزوف الناس عن الفنون التشكيلية وابتعادهم عن زيارة المعارض وان زاروا سرعان ما يخرجون، هو هل لان الفن التشكيلي فن النخبة فقط وعجزان يكون فن الجماهير؟ أم أن هناك أسباب أخرى و حسب رأي هذا الفنان فالمسألة مرتبطة بالتربية الفنية التي نفتقدها في مناهجنا المدرسية فوزارات التربية تتحمل الجزء الأكبر من المسؤولية، فحصص التربية الفنية ليست أساسية كما أن المناهج مزدحمة بمواد كثيرة ولا تتسع لحصة ثقافية تخصص لزيارة المعارض الفنية التي تقام على مدار السنة ولو أن المسؤولين وضعوا في اعتبارهم أن زيارة المعارض الفنية لا تقل أهمية عن أي حصة مدرسية أخرى لاختلف الأمر ولكان أفضل بكثير[1]، أيضا هناك مسألة جد هامة وهي دور النقاد الفنيين الذين هم عبارة عن وسطاء بين العمل الفني التشكيلي والجمهور، إن الفنان حين يرسم فانه يعمل بحرية ويبدع ما يتلاءم مع شخصيته ومشاعره وأفكاره، ولا يجوز أن يكون مسيرا، ويبقى بعد ذلك دور وسائل الإعلام والنقاد والخلفية الثقافية للجمهور وغني عن الذكر إن الفن نشأ في الأصل تعبيرا عن مشاعر الخوف والفرح لد ى الإنسان، فالفن البدائي الذي وجد على جدران الكهوف يعبر عن المكنونات الداخلية لمبدعيه، لذلك فان على النقاد أن يكونوا همزة الوصل بين العمل الفني والجمهور، فإننا لا نستطيع أن نطلب من الجمهور أن يكون مثقفا فنيا، لكننا نطلب من الناقد أن يكون مترجما للعمل الفني، يحلله ويقربه من الجمهور ليفهمه ويتذوقه، إن العمل الفني كخشبة المسرح وعليها أبطال يؤدون أدوارهم وعلى الناقد تحليل العمل وشرح عناصره للجمهور وان يتعامل مع اللوحة من الداخل ويتابع الفنانين واتجاهاتهم وأساليبهم ليأتي النقد إبداعيا فيستفيد منه الجمهور والفنان .

ويوجد أمر آخر مرتبط بمدى الوعي لدي المتلقي، وعن مستوى الوعي لدى المتلقي والتطور الذي شهدته علاقة الجمهور بالفن التشكيلي، فهناك إشكالية في عملية التلقي وفي علاقة الفنان بجمهوره وهي موجودة في أنحاء كثيرة من العالم إلا أنها أكثر حدة عندنا، والتطور في علاقة الجمهور بالفن بطيء لأسباب كثيرة منها انشغال وسائل الإعلام بالسياسي على حساب الثقافي حتى على مستوى الصحافة الثقافية نجدها تركز على أنماط الثقافة الأخرى غير الفن التشكيلي كالفنون الأدبية والقصة والشعر أكثر من التفكير بالفنون التشكيلية كما أن الجمهور العادي مشغول بصعوبات الحياة ولم يعد الفن كعنصر أساسي من اهتمامات الإنسان العادي وعليه نحتاج إلى وقت أطول لإقامة علاقة حيوية بين الجانبين وخاصة وأن حركة الفن تتسع لكنها لا تجد في المقابل حركة مماثلة من إقبال الجمهور.

[1]- إبراهيم إسماعيل، تشكيلي قضيته التراث، مجلة الكويت، فن تشكيلي، العدد 268، فيفري 2006، الكويت ،ص99.

تمهيد:

في الفصل الخامس سنتطرق إلى الجانب التطبيقي من الدراسة حيث نعمل على توظيف خطوات التحليل السيميولوجي المقترحة من طرف" لوران جيرفيرو"على عينة من اللوحات الفنية لصاحبها الفنان الجزائري"محمد خدة "، والتي تندرج ضمن أسلوب الفن التجريدي الذي سبق وأن أشرنا إليه في دراستنا هذه، وحّتى يكون تحليلنا مبني على أسس صحيحة تتيح لنا حسن القراءة واستنباط المعاني وراء هذه الأعمال الفنية المتناولة، علينا أولا معرفة صاحب هذه الأعمال والبيئة العامة التي أحاطت بها.

الفنان الجزائري "محمد خدة " هذا الفنان الذي يفرض نفسه على المشاهد بلغة الواقعي، دون إن يضع نفسه داخل معالم المدرسة الواقعية بما تمثله من ميكانيكية تصويرية، بحيث انه يرسم حقيقة حركات الإنسان وهو في غمرة الحركة الشاملة، بكل ما يحسه من صعاب ومن أفراح يكتشفها وينسجها[1]، هذا الفنان المخضرم كما يقول الأديب "رشيد بوجدرة " يسيطر على أعماله عاملان هما اللون والعلامة، فالألوان هي نبراسنا لاكتشاف الخيط السحري لتطور إبداعه وهي لغته عن العالم ولغته لنفسه، بها يحاكي الطبيعة وعبر مزيجها يصوغ هاجسه ويترجم معانيه الداخلية، و بها ينقل في حركة ارتدادية اهتزاز الوجود من حوله إلى داخل فضائه النفسي، حيث تجري اكبر عملية مخبرية على مستوى الوجود الحقيقي للفنان، وهو الوجود الباطني، أما العلامة كما يقول "بوجدرة" فهي اختراع سرمدي، وهي كذلك مزق وتقطيع ناتجان عن الإنغراس (الحروف العربية والرواسب الإفريقية و "الأوشام" البربرية) والانتشار خارج حدود الجغرافية والذات التجزيء، التنضيد والتقطيع الفقري، هذا التمازج بين هذين العنصرين هو الذي يتوج اللوحة ويؤسس فضاء الفنان "محمد خدة"، ونظرا لكونه عاش مرحلتي الاحتلال والاستقلال تجري القضية الوطنية في عروقه مجرى الدم من الشرايين بمعنى يعيش شعبه داخل أصباغه وألوانه وظلاله، ورغم انه ملتزم معرفيا وإيديولوجيا إلا أن فنه يبقى خارج الدائرة الإملائية والإلزامية الإيديولوجية، فالتكشف في لوحاته بصيرة نافذة ترفض الفراغ و الانقطاع وتتشبث دائما بالاستمرارية وبالوجود وتنشد الكمال في الإنسان وبين عناصر الطبيعة [2].

ولد الفنان التشكيلي "محمد خدة " في 14 مارس 1930 بمدينة مستغانم ، من عائلة فقيرة متكونة من خمسة أطفال توفي اثنين في سن مبكرة، كان أبواه ضريرين، دخل إلى المدرسة الابتدائية بحي "تجديت" الشعبي "بمستغانم" سنة 1936 [3]، في سنة 1942 تأثرت العائلة من المجاعة التي ضربت المنطقة فانتقلت إلى مدينة "تيارت" وبعد ثلاثة أشهر عادت إلى "مستغانم" ،في سنة 1943 تحصل على شهادة التعليم المتوسط التي مكنته من الدخول إلى الثانوية ، وفي سنة 1944 وهو في سن أربعة عشر سنة، وجد له وصيه عمل بمطبعة "عين الصفراء" الموجودة على ضفاف "واد عين الصفراء"، استغل "خدة" فرصة اشتغاله في المطبعة وراح يقوي حسه المعرفي من خلال مطالعة الكتب لكبار الكتاب العرب والعالمين أمثال : "عمر

[1]- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق، ص 35 .
[2]- نفس المرجع، ص 36 .
[3]- Michel-Georges Bernard, Khadda, ENAG Editions, Algérie, 2002, p 22 .

الخيام"،" محمد عبدو"،" طه حسين"،"اندريه بريتو"، وغيرهم [1]، نمى "محمد خدة " تجربته الفنية من خلال عمل المجسمات واشتغاله على الرسومات داخل المطبعة، حيث كانت المطبعة بالنسبة إليه هي أول مدرسة في الفن لأنه كان عصاميا، أي أن اتصاله المباشر بعالم الكتب والحروف والرسوم نمى لديه الإحساس الفني والجمالي، في سنة 1947 بدأ محاولاته في رسم أول لوحاته الفنية بتقنية الألوان المائية، مما دفعه إلى التسجيل بالمراسلة في مدرسة الفنون الجميلة ، وهي أيضا السنة التي تعرف فيها على صديقه الفنان "عبد الله بن عنتر" [2]، في سنة 1948 توجه خدة رفقة "بن عنتر" إلى الجزائر العاصمة من اجل زيارة صديق مريض بالمستشفى، وفي العاصمة اكتشفوا متحف الفنون الجميلة ووقفوا مطولا منبهرين أمام اللوحات الزيتية ل" ديلاكروا " و"فرومنتين" و" ايتيان دينيه" وغيرهم [3].

في الفترة التي سبقت الثورة التحريرية ظهرت عدة تيارات واتجاهات وإيديولوجيات، في الجزائر حيث أن "خدة" تأثر بالجو السياسي السائد، وانخرط لفترة وجيزة في شبابه في حزب "فرحات عباس"، في سنة 1953 "خدة" رفقة "بن عنتر" يهاجران إلى فرنسا وبالضبط إلى "باريس"من اجل المشاركة في صالون "الوقائع الجديدة"، واشتغل "خدة" في عدة ورشات للطباعة وفي المساء يذهب مع صديقه "بن عنتر"إلى أكاديمية "LA GRANDE CHAUMIERE" "بباريس" من اجل الاحتكاك مع الفنانين [4]، تواجده بفرنسا وحبه للفن التشكيلي العالمي جعله يزور المتاحف والمعارض والأروقة الفنية وهناك التقى مع الكاتب الجزائري" كاتب ياسين" وانخرطا في النضال من اجل استقلال الجزائر من خلال الحزب الشيوعي، وفي الفترة التي سبقت استقلال الجزائر شارك "خدة" في سنة 1955، في صالون "الرسام الشاب" "بباريس" ،وفي سنوات 1957 و1958صالون "الوقائع الجديدة" "بباريس"، وأقام معرضه الشخصي الأول في سنة 1961 دفاعا عن القضية الجزائرية بفنه[5] ، بعد الاستقلال وفي سنة 1963 يعود إلى "الجزائر" ويستقر بمدينة "البليدة" لمدة قصيرة للعمل كرئيس مطبعة، ثم يعود للعاصمة ويشتغل رئيس تحرير لمجلة "الجيش" و"الشباب" و"نوفمبر"، ثم ينظم بالعاصمة أول معرض شخصي له سماه " السلام المسترجع"، بعد ذلك شارك الفنان في النقاش الدائر حول نشأة الفن الجزائري ونشر عدة مقالات وكتب حول أسئلة تتعلق بالفن المعاصر، وموقع الفنان في المجتمع ،حيث أسس رفقة مجموعة من الفنانين التشكيلين الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية وانتخب أمينا عاما له في سنوات 1971 وحتى 1973 ، وادمج هذا الاتحاد ضمن المنظمات الجماهيرية

[1] -Michel-Georges Bernard, Khadda, Ibid, p 22, 23 , 25 .

[2] -Achur cheurfi, mémoire algérienne: dictionnaire biographique, editions dahlab, Algérie, 1996, p 494.

[3] -Michel-Georges Bernard , Khadda , op. cit ,p 26 .

[4] -Mansour Abrous, dictionnaire des artistes algériens 1917-2006, éditions l'harmattan, France, 2006, p 100 .

[5] -Michel-Georges Bernard , Khadda l'homme debout ,l'actualité littéraire, France, p112 .

التابعة لحزب جبهة التحرير الوطني، أيضا شغل منصب نائب مدير بوزارة الإعلام والثقافة مكلف بالفنون التشكيلية لسنوات 1978 و1979 ، وشارك في إنشاء الفرع الجزائري للمنظمة الدولية لحقوق الإنسان سنة 1989، كما كان عضوا في المجلس الوطني للثقافة سنة 1990.
توفي رائد الفن التشكيلي الجزائري المعاصر يوم 04 ماي1991 بالجزائر ، نذكر أن "خدة" لم يكن تشكيليا فقط ، فلقد قدم الكثير لفنون كالمسرح والأدب، حيث قام بانجاز العديد من الديكورات وتصميم الملابس لعدة مسرحيات جزائرية، مسرحية "الكلاب"1965 "للحاج عمر" من المسرح الوطني الجزائري، مسرحية "الغموض" 1966 "لعبد القادر علولة" من المسرح الجهوي لوهران، مسرحية "بني كلبون" 1974 "لولد عبد الرحمان كاكي" من المسرح الوطني الجزائري، وفي سنة 1990 أنجز ديكور مسرحية "أنت راك خويا وأنا شكون"، "لسليمان بن عيسى"، وفي مجال الكتابة الأدبية والفنية فلقد اصدر عدة كتب منها"عناصر من اجل فن جديد1" سنة 1967، "عناصر من اجل فن جديد2 "سنة 1971، " أوراق متناثرة مترابطة " سنة 1983 وهو عبارة عن مجموعة من المقالات جمعها في كتاب واحد[1]، كما قام الفنان بعمل العديد من الرسومات لعدة كتاب نذكر منهم "جان سيناك"،"بشير حاج طاهر"،"رشيد بوجدرة "،"طاهر جاووت"، كما صمم العديد من المعالم و الجداريات والأعمال الميدانية كمقام الشهيد "بالمسيلة" سنة 1981، سجاد حائطي للمطار الدولي الملك "خالد" "بالرياض" سنة 1981، وغيرها من الأعمال كما شارك في العديد من المعارض الخاصة بالفن الجزائري من سنوات 1963 إلى 1986، وتجدر الإشارة إلى أن بعض أعمال الفنان متواجدة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر ومتحف "احمد زبانة" "بوهران" ومتحف الفن الحديث "بباريس" ومتحف معهد العالم العربي "بباريس" "فرنسا"[2] ، قامت وزارة الثقافة في سبتمبر1991 بتصنيف أعمال "خدة" والمتتبع لمسيرة الفنان "خدة"، يدرك من خلال أعماله الفنية أنها مستعصية على الفهم العامة لكن هذه الإشكالية تبدو اقرب إلى الواقعية المسطحة لان الفنان مهما كانت أفكاره هو غير مطالب أن يقوم بدور الواعظ ولا بمهمة السياسي أو الفيلسوف، بل إلى التبشير بالقيم الجمالية والفنية والخلقية، ولعل "خدة" من هذا النوع بحيث يعيش بنقيضين احدهما الإنسان الملتزم بخطه الإيديولوجي الاشتراكي، والآخر الفنان المسكون بهاجس التجريد و"السرمديات" و"الطلاسم"والإحالات، وعندما نقوم بمسح للوحاته نلمح حالة من الرعب المستديم نجهل مأتاها كما هي حالة الانسياب والديمومة في رسوم "محمد راسم"، لعل هذه الحالات هي ميقات كل فنان مبدع[3]، إذا اطلعنا على أعمال هذا الفنان نجده انه يعتمد في أسلوبه على الاتجاه التجريدي، أي الاتجاه الغير تصويري في الفن وهو اتجاه أوروبي محض، إلا أن الخصوصية والميزة التي أضافها إلى الفن الجزائري هي انه استعمل التجريد بصفته أسلوبا في الرسم، كوسيلة وليس كغاية، حيث كان يطعم لوحاته بإدخال الخط العربي وإدخال الرموز البربرية والإفريقية وعناصر الثقافة الجزائرية ومنه "خدة" كان له اقتناع راسخ بأن الاتجاه التصويري هو اتجاه غريب عن الهوية وعن الثقافة المغاربية ، لقد أشار الأديب"مرزاق بقطاش" في إحدى مقالاته إلى أن

[1] -Mansour Abrous, dictionnaire des artistes algériens 1917-2006, op. cit , p 101 .
[2]- إبراهيم مردوخ ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، ص 201 ص 202 .
[3]- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق، ص 36 ص 37 .

التشكيلي الجزائري "محمد خدة" "عرف دوما اللجوء إلى مزاوجة هجينة من الدرجات الدنيا والاستنساخ الوحشي، كيف ينجز تزاوجا سلسا بين الثقافة الغربية في أشكالها المتناهية الحذق من جهة والثقافة المغاربية من جهة أخرى"[1]، "خدة" كان ضد الرقابة والرقابة الذاتية للفنانين أنفسهم على أعمالهم، أي الحرية في العمل الفني من اجل تجسيد ديمقراطية حقيقية [2]، ومنه فمناخ الحرية هو الذي شجع على ظهور الاتجاه التجريدي، أي هي الطريقة التي بها يستطيع أن يعبر عن الإرث الثقافي الجزائري، فرأى أن كبار الفنانين العالمين "كماتيس" و"كلي" و"موندريان" استلهموا عناصر من الفن العربي أي أعادو اكتشاف الفن العربي، لهذا "خدة" كان يرى أن من الضروري العودة إلى جذوره وأصوله من اجل إنتاج فن غربي في الأسلوب جزائري في الهوية.

وتتناول مواضيع اللوحات الفنية التجريدية التي أنجزها الفنان "محمد خدة " مختلف المواضيع كالاجتماعية بما انه شهد تحولات للمجتمع الجزائري قبل وبعد الاستقلال وحتى فترة بداية التسعينات، وأخرى سياسية وتاريخية لأنه عايش مرحلة الثورة والاستقلال ومواضيع أخرى دينية وثقافية تناولت الممارسات الدينية والثقافية للمجتمع الجزائري، وعليه بما أن "خدة" أراد أن يبين هويته الوطنية و قيمه الفردية التي يمتاز بها من خلال استعمال الخط والحرف العربي واستعمال التجريد ورموز عالم الفردانية في أعماله، واستخدام الألوان والرموز والدلالات في إيصال الرسائل للمتلقين، وهذا الخصائص موجودة في مجمل اللوحات التجريدية ل"خدة "، ومنه رأينا أن نحصر عينة الدراسة بصفة قصدية في ثلاث لوحات بحيث أن كلّ لوحة تعتبر نموذجا ممثلا لواحد من المواضيع،وسيكون هذا الفصل مقسم إلى ثلاثة مباحث، وكلّ مبحث نخصصه لتحليل نموذج واحد من عينة الدراسة كالتالي :

- المبحث الأول : نطبق فيه شبكة التحليل السيميولوجي "للوران جيرفيرو" على لوحة " تكريم لموريس اودان" "hommage a Maurice Auden" ، والتي اخترناها كنموذج عن تجريديات "خدة" التي تستعمل الألوان والرموز والدلالات في إيصال الرسائل للمتلقين، وسيتضح ذلك لاحقا من خلال التحليل.

- المبحث الثاني : نحلل فيه لوحة " j'ai pour totem la paix"، " من اجل طوطم السلام" وهي تمثل نموذجا عن تجريديات "خدة" التي تبرز فيها قيمة الفردية من خلال استعمال التجريد ورموز عالم الفردانية.

- المبحث الثالث: نخصصه لتحليل اللوحة الأخيرة " diwan pour wassiti "،" ديوان الو اسطي" والتي أخذناها كنموذج عن باقي اللوحات التي اهتمت بالخط والحرف العربي .

و في نهاية كل مبحث نقدم خلاصة نتائج التحليل المتعلقة بكل لوحة، ليتم في آخر الفصل تقديم النتائج العامة التي خرجنا بها من الدراسة، ثم الخاتمة.

المبحث الأول :

[1]- محمد عبد الكريم اوزغلة، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، مرجع سابق، ص 139 .

[2] -Michel-Georges Bernard, étude littéraire magrébines, bulletin n 4,1 semestre, France, 1991, p 04.

تحليل لوحة " hommage a Maurice Auden" ، " تكريم لموريس اودان" .

II/ الوصف :

1- الجانب التقني :

- **اسم صاحب اللوحة :** "محمد خدة" .
- **تاريخ ظهور اللوحة :**

اللوحة أنجزت سنة 1960 تكريما من الفنان "محمد خدة"، لروح المناضل الشيوعي " موريس اودان" الذي قتله الاستعمار الفرنسي لأنه كان يدافع عن القضية الجزائرية ويناضل من اجل حرية الجزائر، وهذه اللوحة معروضة بمتحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، وفيما يخص اللوحة النموذج التي نعمل على تحليلها، هي نموذج مصغر للوحة الأصلية، موجودة في الكتاب الذي أصدره الباحث الفرنسي"ميشال جورج برنار" سنة 2002 تحت عنوان "خدة " .

- **نوع الحامل والتقنية المستعملة :**

اللوحة الأصلية هي لوحة استعمل في تلوينها الألوان الزيتية على القماش.

- **الشكل والحجم:**
- اللوحة جاءت على شكل مستطيل عمودي أبعادها : 130 سم × 195 سم .
- أما النموذج المصّغر الذي نعمل عليه فأبعاده : 23 سم × 15.5 سم .

2- الجانب التشكيلي :

- **عدد الألوان ودرجة انتشارها :**

اللوحة غنية بالألوان إلا أن تركيز نسب تواجد الألوان في اللوحة متفاوت، حيث نجد اللون البني بتدرجاته وهو اللون الطاغي على هذه اللوحة وهذا اللون استعمل أساسا كلون للظل، والبني متواجد في أشكال هندسية مختلفة خاصة على الجانب الأيمن والأيسر وفي أسفل اللوحة، ويلي اللون البني، اللون الأخضر وهذا من خلال تدرجين لونيين حيث أن الأخضر الفاتح موجود تقريبا في وسط اللوحة في مجموع أشكال هندسية تبدو مترابطة، أما الأخضر الغامق فموجود في أسفل اللوحة في جهة اليسار في شكل هندسي مرتبط بالشكل الهندسي الأول وهو امتداد له، ثم يأتي في المرتبة الثالثة اللون الأبيض الذي جاء في أشكال هندسية متفرقة خاصة في الجهة اليسرى من أعلى الصورة وهذا اللون استعمل كلون للنور المقابل للضلال.

أما الألوان الأقل استعمالا فنجد اللون الأحمر الذي استعمل في مساحات ضيقة من خلال أشكال هندسية مقطعة ومجزأة، وهذا اللون متركز خاصة في أعلى الصورة على الجهة اليسرى وأيضا بنسب قليلة جدا وبتدرجات مختلفة في وسط اللوحة، أما في المرتبة الأخيرة فنجد اللون الأسود الذي استعمل بكميات قليلة في أشكال هندسية شبيهة بالخطوط وهو مركز بصفة أساسية في الجانب الأيمن من اللوحة في الجهة العليا والسفلى، ونشير أيضا أن الفنان استخدم اللون الأسود ليوقع على لوحته على الجانب الأيسر بالخط اللاتيني .

هذه هي مجمل الألوان التي استعملها "محمد خدة" في هذه اللوحة، أي خمسة ألوان بتدرجات مختلفة ومتباينة، والملاحظ لهده الألوان المتنوعة الموظفة في اللوحة هو التلاحم الشديد بينها مما أضفى على اللوحة ثراءا كبيرا في الأشكال المشكلة عن هذه الألوان، وسنتعرف على مدلولات هذه الألوان في القراءة التضمينية التي سنقدمها فيما بعد.

- **التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية :**

الصورة الفنية التي أمامنا هي عبارة عن تمثيلات أيقونية للموضوع المطروح من قبل الفنان ، "تكريم لموريس اودان" ، حيث أن الفنان جعل شخصية "موريس اودان" شخصية محورية في عمله الفني، ومنه إذا واجهنا الصورة وتأملنا فيها جيدا نجد أن هناك شكل هندسي تجريدي يشبه إلى حد كبير إنسانا آدميا باللون الأخضر في وسط اللوحة وهو تمثيل ايقوني للإنسان، وبإمعان النظر نرى أن هنالك أيضا أشكال هندسية صغيرة مقطعة ومجزأة تعتبر بحد ذاتها تمثيل ايقوني آخر للإنسان داخل الإنسان ولعل هذا يعود إلى نفسية الفنان الحامل لهموم وآلام مجتمعه بما أن اللوحة أنتجت أيام الثورة التحريرية، و نجد أيضا انه هناك فصل لأعضاء هذا الإنسان المجرد كفصل الرأس والأطراف المبتورة .

كما أن هناك أيضا تمثيلات ايقونية دائما لشكل إنسان باللون الأحمر بطريقة تجريدية أي لا توجد تفاصيل دقيقة للصورة الحقيقية لهذا الإنسان في الجهة اليسرى من أعلى اللوحة وهذه الأشكال موجودة بجانب اللون الأخضر، وكأن الفنان يقول لنا أن هؤلاء الناس المخضبين بالدماء والذين قتلهم الاستعمار قد سبقوا استشهاد الثائر"موريس اودان" وهنا إشارة إلى استخدام "محمد خدة" لعنصر الزمن في أعماله والزمن المقصود هنا هو الماضي .

أما اللون الأبيض الموجود في خلفية اللون الأحمر فهو تمثيل ايقوني لمصير هؤلاء الشهداء في المستقبل وهو الجنة، أما الخلفية البنية استعملت كمعادل للظل، واللون البني هنا هو إشارة ايقونية للأرض، ارض وتربة الوطن الذي يحلم من خلال منفاه العودة إليه، وهنا نجده وظف مرة أخرى عنصر الزمن وهو الحاضر، أما اللون الأسود فموجود في هيئات هندسية مختلفة تقترب إلى الخطوط تقريبا وتوظيفها جاء ليكسر طغيان وهيمنة اللون البني على اللوحة .

يظهر جليا من خلال اللوحة أن الألوان تكون فاتحة في أعلى اللوحة ثم تبدأ شيئا فشيئا تصبح غامقة في أسفل اللوحة وهذه خاصية يمتاز بها الفنان، ولعل المغزى منها انه يريد أن يوصل قيم سامية يحاول النضال من اجل إيصالها وتطبيقها، أي أن الفنان استخدم الألوان وشدة سطوعها لكي يعبر عن حالة نفسية وعن شعور يريد أن يتقاسمه مع غيره.

3- الموضوع:

- **علاقة اللوحة / العنوان:**

اختيار "خدة" لعنوان اللوحة لم يكن اعتباطيا، "تكريم لموريس اودان" وهذا العنوان يرجعنا إلى خلفية "خدة" الإيديولوجية حيث انه كان متشبثا بالفكر الاشتراكي حين استقراره "بباريس" في أيام الثورة الجزائرية رفقة الكثير من الأدباء والمفكرين الجزائريين في "فرنسا" والذين كان همهم الوحيد استقلال الجزائر، ومنه هذه اللوحة هي تكريم لأحد أصدقاء الجزائر ذوي الاتجاه الاشتراكي الذين ناضلوا من اجل القضية الجزائرية.

كان "موريس أودان" (1932-1958) مناضلا في الحزب الشيوعي الجزائري، مات تحت تعذيب المظليين الفرنسيين فأصبح رمزا للتعذيب خلال الثورة الجزائرية حسب الرأي العام العالمي، وهو من أوائل ضحايا التقتيل والتعذيب التي مارسها النظام الفرنسي قبل سنة 1962 في الجزائر، في حق الوطنيين والمتعاطفين الأجانب مع قضيتهم الوطنية الشرعية.

عمل "موريس أودان" أستاذا معيدا في مادة الرياضيات بكلية العلوم بجامعة "الجزائر"، وهو في سن لا يتعدى 25 عاما، وفي يوم 11 جوان من عام 1958 أقدمت مصالح الأمن العسكري الفرنسي برفقة جماعة "بيجار" من إيقاف "موريس أودان"، الذي نقل إلى مقر سري للمخابرات أدخل إليه وهو معصوب العينين و منذ إيقافه لم يظهر لحد اليوم، "موريس أودان" خلدت الجزائر المستقلة ذكراه، و طبعت اسمه على ساحة من أكبر ساحات العاصمة، مثلما فعلت تخليدا لأرواح ثوار العالم، مثل "شي غيفارا"، "عبد الكريم الخطابي"، "فرانز فانون"، "باتريس لومومبا" وغيرهم، "فخدة" يرسل رسالة من خلال عنوان اللوحة، مفادها أنه لا يجب أن نتنكر لمن ساعدنا وعذب ونكل بجثته من اجل استقلال الوطن .

- **الوصف الأولي لعناصر اللوحة : "القراءة التعيينية"**

اللوحة التي أمامنا هي لوحة تجريدية بامتياز، لان اختيار "خدة" لهذا الأسلوب في التشكيل أملته ظروف خاصة كان يعيشها حيث انه بحكم استقراره بفرنسا ووصول صدى الثورة الجزائرية إلى فرنسا لم يكن بإمكانه إدانة الغطرسة الفرنسية والبربرية الهمجية في تعذيب الجزائريين وكل من تضامن معهم إلا من خلال استعمال فن غير تصويري أي تجريدي ولان الفن التجريدي يمكنه أن ينقل وان يعبر عن مكبوتاته وهواجسه التي تلم بشعبه، ومنه "فخدة" اختار التجريد وليس التصوير الواقعي لان التجريد حسبه هو نوع من المقاومة لكن بطريقة أخرى، وهذا لا ينم إلا عن ذكاء خارق تميز به الفنان، فاستعمل حسه الفني من اجل النضال حول القضية الوطنية من خلال الريشة واللون، فاللوحة هي رسالة أراد من خلال الفن التجريدي إيصال آلام شعبه ومعاناته إلى العالم من خلال المعارض والصالونات الدولية للفن التشكيلي طريقة مشفرة ومنه كان واجبا على هذا الفنان إتباع النضال السري للوصول إلى مقاصده .

ومنه فان ما يتبادر إلى الذهن عند رؤية اللوحة هي صورة إنسان مجزأ ومقطع ومبتور، وهي صورة الإنسان المعذب والمنكل بجثته إشارة إلى المناضل "موريس اودان" في خلفية بنية هي بمثابة الأرض التي ارتوت من دم الشهيد في نظر "خدة"، ومنه فان التفاصيل الدقيقة غير واضحة في اللوحة لأنها جاءت بأسلوب تجريدي في أعلى درجات التجريد لا يعترف بواقعية الأشياء بل يجردها عن الشكل الخارجي ليعطيها معنا روحيا وفكريا بامتياز.

II / بيئة اللوحة :

1- الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

تنتمي لوحة" hommage a Maurice Auden" ، " تكريم لموريس اودان" لصاحبها "محمد خدة"إلى أسلوب تشكيلي حديث وهو التجريد ، والمدرسة أو الاتجاه التجريدي في الفن يتميز بعدة خصائص .

فالتجريدية هي الاتجاه الذي يبتعد بالرسم عن تصوير أي شكل معروف ويهدف إلى تأليف فني أو شكلي لا يعالج موضوعا ما، ولا يستخدم سوى الألوان والخطوط ، ومن بين أسباب ظهورها هي رفض نقل الواقع والاتجاه إلى المشاعر والأحاسيس ، أما أهم الخصائص التي

تميزها فهي مخالفة قواعد الرسم الواقعي، الإفراط في تشويه الأشكال الواقعية، تحويل الصورة إلى فوضى، وإلى مساحات و خطوط خالية من الواقعية، تحويل العناصر إلى أشكال، تشبه الأشكال الهندسية (مثلثات، دوائر...).

بحيث يوحي الشكل الواحد معاني متعددة هذا ما ينطبق على هذه اللّوحة التي لم تخرج عن إطار الأسلوب التجريدي على الرغم من استخدام صاحبها لبعض الأساليب الأخرى لكن بشكل جزئي كالأسلوب التعبيري مثلا .

2- العلاقة اللوحة / الفنان:

نتبين من خلال هذه اللوحة أن صاحبها "محمد خدة" أراد إبراز والتركيز على ثنائيتان هامتان في أعماله، هي ثنائية اللون والعلامة أو الرمز في اللوحة، "فخدة" يوظف اللون والرمز من اجل إيصال الرسائل إلى جمهور المتلقين، يقول عن ذلك الروائي "رشيد بوجدرة" : " إن لوحات "محمد خدة" يسيطر عليهما شيئان أساسيان اللون والعلامة، فأما اللون فيشخص من خلال تجلياته مسيرة يمكن تحديدها وتحديد مختلف المراحل التي مرت بها، ذلك أن الفنان لا يتصل بالعالم الخارجي إلا بواسطة هذه الألوان التي تبلور كذلك الأحاسيس و الأهاجيس التي يشعر بها أو يعاني منها، وهكذا نجد الألوان عنده وبما هي، مادة خام تساعد وتمهد للاعتراف بإشارة حسية وأما العلامة فهي اختراع "سرمدي"، كما أنها كذلك مزق وتقطيع ناتجان عن انغراس الحروف العربية والرموز الإفريقية و الاوشام البربرية، والانتشار خارج حدود الذات، التجزيء والتنضيد والتقطيع الفقري، لكن المزج لهذين العاملين يخلق فضاء يجيش ويفرض نفسه على كل مشاهد [1].

وأيضا فان الكاتب "ميشال جورج برنار" يقول عن "خدة" انه ادخل عنصر جديد للمشاركة في بناء تركيبة لوحاته هو حوار "خدة" مع العلامات، أي انه فرض حضور العلامات في مساره الفني وهذه العلامات تدخل الرعب على رسوماته وهذا إن يعبر فإنما يعبر عن هواجس الفنان وانفعالات نفسية كان يعيشها الفنان بما انه كان شديد الالتصاق بمجتمعه[2] .

ومنه فان هذه اللوحة تضمنت عدة بنيات مشكلة من خلال اللون فالفنان حاول استعمال اللون لتوصيل الدلالات إلى المتلقي باعتبار اللون لغة عالمية يفهمها الجميع.

III / القراءة الثانية التضمينية :

جاءت لوحة "تكريم لموريس اودان" ضمن تشكيل تجريدي لتعطينا وتوضح لنا جانبا من الحياة الاجتماعية والسياسية والتركيبة الثقافية لمجتمعنا الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر ،هذا الاحتلال الذي أراد طمس الهوية الثقافية والحضارية للمجتمع الجزائري بكل السبل، ومنه فالفنان "محمد خدة" ورغم عيشه في المهجر فانه رفع شعار الدفاع عن الوطن بفنه و لهذا جاءت هذه اللوحة كتشجيع وكتقدير منه لأبناء الوطن والمتعاطفين مع القضية الجزائرية وهذا إنما يعبر

[1]- محمد عبد الكريم اوزغلة، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، مرجع سابق، ص 141 .

[2] -Michel-Georges Bernard , Khadda, op. cit ,p 215 .

عن الارتباط الروحي للفنان بمجتمعه ووطنه، واللوحة جاءت عامرة بالتفاصيل حتى انه من الصعب العثور على مساحة شاغرة، وهذا يفهم من ناحية علم النفس على أن هذا الفنان يحمل هواجس وانشغالات يقوم بتفريغها وإسقاطها على اللوحة وهذا واضح في انعدام الفراغ ، ورغم أن الفنان عصامي التكوين بما انه لم يدرس بمدارس الفنون الجميلة إلا أن عمله في المطابع بفرنسا واحتكاكه برواد الفن المعاصر هناك، فلقد اختار مند سنة 1955 الانفصال بفنه عن كل ما هو تصويري واقعي واتجه إلى التجريد كأسلوب له في الفن، وميله إلى التجريد قد يكون له خلفية نفسية تعود إلى الظروف التي قاساها هذا الفنان في مرحلة الطفولة الصعبة حيث كان من عائلة معدمة وكان ا بواه ضريران ، بالإضافة إلى هذا فان "خدة"وبما انه آت من منطقة "مستغانم" المعروفة باولياءها الصالحين ونشئته بحي "تجديت" المحتضن للزاوية "العلوية" فانه تأثر روحيا بهذا الجو الروحاني و لأن التجريد يهتم بأحاسيس ومشاعر الفنان، فان"خدة" رأى فيه الاتجاه الوحيد الذي يستطيع من خلاله التعبير عن نفسه وإيصال رسالته.

إن هذه اللوحة اتخذت من العنوان وهو "تكريم لموريس اودان" مدلول يعبر عن الشهيد وحوله مجموعة من الشهداء الذين يظهرون في هيآت هندسية تقترب إلى شكل الإنسان، وهذه التفاصيل لا تقل أهمية من حيث ما توحي به من مدلولات ، وفي سياق التحليل كنا قد اشرنا إلى مرجعية "خدة" الإيديولوجية من انه كان اشتراكيا وهو ما يشترك فيه في الجانب العقائدي مع المناضل "موريس اودان" الذي كان اشتراكيا أيضا، فرغم عدم التقائهما إلا أن الخط السياسي الذي يشتركان فيه كان من بين ابرز العوامل لرسم هذه اللوحة ، وفيما يخص المدلولات الهندسية الموجودة في اللوحة فيظهر جليا وجود أشكال "خلوية" " formes cellulaires "، فهذه اللوحة لها معان سياسية فتعبيره الفني بطريقة تجريدية هو تعبير وإدانة للهمجية البربرية والتعذيب الذي تعرض له هذا المناضل من طرف المستعمر[1].

فالفنان رسم هذه في اللوحة في سياق أحداث تاريخية كان يعيشها الشعب الجزائري وخاصة أحداث ديسمبر 1960، ومنه فالأصداء التي كانت تصل إلى هذا الفنان من الجزائر دفعته إلى محاولة تصوير معاناة الشعب الجزائري إلى العالم من خلال التجريد لان التجريد يجعل الشكل الواحد قد يوحي بمعانٍ متعددة فيبدو للمشاهد أكثر ثراء ، ومنه فهذه اللوحة التجريدية أشبه ما تكون بقصاصات الورق المتراكمة أو بقطاعات من الصخور أو أشكال السحب، أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليس لها دلائل بصرية مباشرة ، وإن كانت تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان، إنها اتجاه يرفض الصورية وبالتالي الطبيعة وأبعادها المرئية ، فالتجريدية هي انتقال الفن من مجال محاكاة الطبيعة وتصوير العالم المرئي إلى التعامل مع الأفكار والشعور والأحاسيس، أو ما يسميه أبو التجريدية "كاندنسكي" "kandenski " بالضرورة الداخلية ليجعل اللامرئي مرئياً، إنه الفن الذي ينقل المشاهد إلى المشاركة في العمل الفني بدل أن يكون حكماً عليه، إن الصيغ وجدت لخلق العلاقات و أن الأشكال تخلق العلاقات والعلاقات تخلق الأشكال، كل شكل حتى كل خط ، يجب إن يكون نسبيا، ما دمنا في حاجة إلى

[1] -Anissa bouayed , l'art et l'algerie insurgée : les traces de l'épreuve 1954-1962, ENAG Editions, Algérie, 2005, p 50 .

ألفاظ لنجعل مفاهيمها مفهومة، إن الأشكال الهندسية يمكن اعتبارها حيادية من الناحية التجريدية واعتمادها على تواترها وعلى نقاء خطوطها الخارجية ، يمكن إن تكون أكثر تفصيلا من الأشكال الحيادية الأخرى، إن التجريد هو صوفية الفن .. تلك التي تهدف عن طريق الرمز إلى ما وراء الطبيعة للوصول إلى المطلق، وهو الفن الذي ينتقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية ، إلى أشكالها الجوهرية الخالدة حيث التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية ومن الفردية إلى التعميم المطلق لذا كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة من حلتها العضوية ومن طبيعتها الحيوية، كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة .

نلاحظ أن الفنان وظف في اللوحة عنصر النور والظل بشكل مكثف ومنه فالظل هنا له عدة دلائل وهذه الدلائل تعني الظلم والشدة والضيق وحتى الجهل أي إشارة إلى فترة صعبة وحالكة هي فترة الاستعمار، إلا أن وجود دلائل أخرى كالنور، من خلال الألوان الفاتحة المقابلة للظل فانه أراد إن يقول أن هناك أمل في غد أحسن، وهي أيضا النور هنا هو هالة إيحائية روحية للشهيد الذي مآله الجنة ، ومنه فالملاحظ للوحة يرى أن الألوان البارزة للمتلقي هي ألوان العلم الوطني في خلفية بنية بمثابة الأرض التي سيحيا عليها أبناء الوطن وهذا يعتبر تحديا من الفنان لفرنسا في فرنسا بدفاعه وإبرازه للألوان العلم الوطني في عمله الفني .

إن الرسالة التي حملتها اللوحة كموضوع وكتقنية، ففنان من خلال الموضوع أكد على الاعتراف بالجميل لكل من ضحى بنفسه للوطن أي إعلاء لقيمة التضحية كقيمة سامية يمتاز بها أفراد المجتمع الجزائري وأيضا لمكانة الشهيد والموضوع يشجب الممارسات اللااخلاقية لاستعمار الفرنسي لشعب اعزل .

أما من ناحية التقنية فان "خدة" يدافع عن التجريد فيقول في هذا الصدد انه كان عليه الرجوع إلى أصوله واستلهام أعماله من تقاليد مجتمعه فالرسوم البربرية هي رسوم تجريدية موجودة مند قرون طويلة في منطقة المغرب العربي والفن البربري كان الأداة لإيصال الرسائل عبر الرموز ،ويقول أيضا إذا كان الفن التصويري اليوم فن يفرض نفسه كفن مرجعي، فهذا راجع إلى الاستعمار الذي قام بتفكيك ثقافة المجتمع المغاربي ، فالفن المغاربي هو تجريدي بكل امتياز.

"محمد خدة"جعل اللوحة مليئة بالتفاصيل والايقونات إلى درجة يصعب معها إيجاد الفراغ ولقد اعتنى باستعمال الألوان، خاصة ألوان العلم الوطني بالإضافة إلى لون الخلفية البني الذي يرمز للأرض، والألوان الموجودة في اللوحة هي الأخضر والأحمر والأبيض، البني والأسود ولكل من هذه الألوان دلالاتها.

فالأخضر هو لون الجّنة الموعودة ، وهو لون يستبشر به المسلمون لأنه لون الجنة، تعمد الفنان أن يصبغ الشكل الهندسي الأساسي الموجود في وسط اللوحة بهذا اللون، وهذا لان الأخضر هو رمز العطاء والنماء وهو رمز للأمل و السكينة أيضا ومن خلاله يقول أن الجزائر كانت دائما ارض للتضحيات وان سبيل التحرر يستدعي دائما التضحية والاستشهاد من اجل الكرامة .

أما اللون الأحمر، أستخدم في ملئ بعض المساحات وهو لون التحدي ولون الثورة، وهو يعطي لنا انطباعا بالقوة و النشاط و الإثارة ، واستعماله هنا دلالة على لون الدم الذي نزف من الشهيد كما نجد أيضا في اللوحة استخدام اللون الأبيض الذي يرمز للنقاء و طهارة الظاهر والباطن التي

يسعى كل مؤمن إلى تحصيلها والإقبال على حياة جديدة في الآخرة ، أما الأسود الذي لم يوظف كثيرا، هو تجسيد لقوى الظلام والتي هي في صراع دائم مع النور والظلام، وهنا إشارة إلى المستعمر الذي نهب ثروا البلاد وترك الشعب يعيش في براثن التخلف والجهل والفقر، أما اللون البني بتدرجاته يعتبر من الألوان الأساسية عند "خدة" لأنه لون الأرض، الأرض التي هاجر منها قسرا بسبب الفقر والحاجة، فالتشكيل عند "خدة" حسب "جون سيناك" يرتكز على الألوان الصهباء والشهباء والسمراء والزرقاء التي تنغرس في ارض بلاده ثم يطعمها بمزيد من الإشراق والتسامي في منجزه التشكيلي [1].

IV / نتائج التحليل :

من خلال تحليلنا للوحة الأولى محل الدراسة "hommage a Maurice Auden" ،" تكريم لموريس اودان"، يمكننا استخلاص جملة من النتائج نوردها في النقاط التالية :

- اللوحة بدت في الوهلة الأولى غامضة المعالم والأهداف لكن بعد عدة مشاهدات و قراءات توصلنا أن الفنان في هذه اللوحة وعلى غير عادته يخفف من درجة التجريدية من خلال التركيز على الألوان ودلالاتها .
- أبرزت اللوحة تنوعا كبيرا من حيث الأشكال الهندسية وهذه الأشكال هي رموز لها مدلولات فشكل الإنسان المجزأ والمقطع هو رمز دلالته الشهيد المعذب والمنكل بجثته من اجل وطنه.
- ركز الفنان في اللوحة على عملية الإيحاء اللوني، بحسن اختيار الألوان المتناسبة مع الحدث فتضامن الفنان مع أبناء وطنه يظهر من خلال استعمال ألوان العلم الوطني كقيمة وطنية.
- اللوحة تبرز تشبث الفنان بجزائريته والحنين للعودة إلى الوطن وهذا يظهر في استعمال البني كدلالة على تربة الوطن وتدريجات البني للدلالة على شساعة ارض الوطن من صحراء وسهول وجبال وتلال أي تجريد كل ما هو طبيعي إلا أن اللون يلعب دائما دورا في التخفيف من التجريد.
- اللوحة تبرز وتعلي قيمة التضحية كقيمة سامية ومنه فالفنان أراد إيصال رسائل للمتلقين تحمل قيم موجهة لجميع فئات المجتمع الجزائري .
- المتتبع لتوزيع الألوان يلاحظ أن الفنان وضعها لتمثل عنصر الزمان فترتيب الألوان جاء للدلالة على حاضر وماضي ومستقبل الجزائر.

وعليه فان عملية تحليلنا للوحة تظهر لنا بجلاء أن الفنان وفق إلى حد كبير في إيصال الرسائل الحاملة لقيم إلى المتلقين من خلال التركيز على الألوان والرموز والدلالات بطريقة تجريدية .

المبحث الثاني :

[1]- محمد عبد الكريم اوزغلة ، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، مرجع سابق، ص 140 .

تحليل لوحة "j’ai pour totem la paix " ، " من اجل طوطم السلام" .

II الوصف :

1- الجانب التقني :

- **اسم صاحب اللوحة :** "محمد خدة" .

تاريخ ظهور اللوحة :

اللوحة أنجزت سنة 1970، وهذه اللوحة رسمها الفنان بعد الاستقلال فعودته إلى ارض الوطن ورغبته في إثراء الحياة الفنية والثقافية، جعلته يفكر في إقامة فن قائم على الرمز وعلى قيم الفرذانية، ورغم ما تعرض إليه من انتقادات من نقاد وفنانين وهذا بسبب الصراع الدائر حول نشأة وهوية الفن التشكيلي الجزائري، إلا أن "خذة" كان من المتشبثين بخصوصية فنهم والدفاع عن اتجاههم .

وهذه اللوحة معروضة بمتحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، وفيما يخص اللوحة النموذج التي نعمل على تحليلها، هي نموذج مصغر للوحة الأصلية، الموجودة في الكتاب الذي أصدره الباحث الفرنسي"ميشال جورج برنار" سنة 2002 تحت عنوان "خدة " .

- **نوع الحامل والتقنية المستعملة :**

اللوحة الأصلية هي لوحة استعمل في تلوينها الألوان الزيتية على القماش .

- **الشكل والحجم:**
- اللوحة جاءت على شكل مستطيل عمودي أبعادها : 116 سم × 81 سم .
- أما النموذج المصّغر الذي نعمل عليه فأبعاده : 23 سم × 15.5 سم .

2- الجانب التشكيلي :

- **عدد الألوان ودرجة انتشارها :**

اللوحة تبدوا فقيرة من حيث الألوان، وباستثناء اللون الأسود البارز فبقية الألوان تبدوا باهتة، ولقد جاء في المرتبة الأولى اللون البني من حيث درجة الانتشار في اللوحة، وهو يمثل خلفية اللوحة ،إلا أن البني الموجود في اللوحة هو بني مختلط بمساحات صغيرة من اللون الأبيض مما يجعله بنيا فاتحا .

ثم يأتي في المرتبة الثانية اللون الأسود وهو لون الرمز أو العلامة الموجودة تقريبا في الجانب الأيسر للوحة، وينقسم إلى قسمين القسم السفلي عبارة عن شكل تجريدي يشبه إلى حد كبير شكل الإنسان، أما القسم العلوي فيمثل ثلاثة خطوط عمودية متوازية مرتبطة في أسفلها بخط أفقي وهذا الشكل يرتبط بالشكل الأول في منطقة الوسط التي تشبه إلى حد كبير مستطيل عمودي ازرق داخل إطار اسود، واستخدام الفنان اللون الأسود لأنه يمثل الظل المقابل للنور، بمعنى أن خلفية اللوحة البنية الفاتحة هي التي تقوم بالتخفيف من درجة الأسود القاتمة .

أما في المرتبة الثالثة فيأتي اللون الأخضر وهذا اللون موجود في شكلين منفصلين في الجهة اليمين تقريبا في وسط اللوحة، الشكل الأول الأعلى عبارة عن دائرة محاطة باللون البني أما داخل الدائرة نجد اللون الأخضر ممتزج بضربات بنية بريشة الفنان، والأمر نفسه للشكل الهندسي الآخر الموجود في أسفل اللوحة فهو شكل يقترب كثيرا من شكل مستطيل أفقي، والملاحظ أن الشكلين غير متصلين، أي بينهما فراغ، أيضا أن الشكل الدائري متصل بالرمز الأسود، أما المستطيل فهو غير متصل بالرمز، أما آخر لون موجود في هذه اللوحة هو اللون الأزرق

ووجود هذا اللون يكاد لا يرى بسبب وقوعه وسط اللون الأسود، وبما أن اللون الأزرق الموجود هو لون غامق إلى جانب اللون الأسود يجعله تقريبا غير مرئي للمشاهد، هذه هي مجمل الألوان الموجودة في اللوحة، والملاحظة الأبرز أن الفنان في هذه اللوحة لم يهتم كثيرا بتعدد الألوان وعوض ذلك بالرمز لحامل لدلالات والتي تعوض وظيفة اللون في هذه اللوحة.

- **التمثيل الايقوني والخطوط الرئيسية :**

استخدم الفنان جل أنواع الخطوط المشكلة للأشكال وهذه الخطوط كانت منحنية ودائرية تعطي انطباعا بالنعومة والرقة والديمومة والاستمرارية، بالإضافة إلى الأشكال التي تبدوا مستقيمة.

تحليل اللوحة يظهر أن الشكل تغلب في هذه اللوحة بالذات على اللون، فلقد تنوعت الأشكال والتمثيلات الايقونية، فالشكل الأبرز هو عبارة عن رمز يشبه إلى حد كبير شكل إنسان ادمي موجود أمامه شكل مستطيل يشبه لوحة رسم، أي تمثيل ايقوني للفنان أمام لوحة ومرتبط بشكل أعلى هو شكل هندسي لثلاثة أعمدة، ومنه فهذا الرمز هو تمثيل ايقوني ممكن أن يكون سجن .

أما باقي الأشكال فهناك الشكل الدائري والمستطيل بالأخضر فهما قد يكونان تمثيل ايقوني للمجتمع والدولة أو النظام السياسي، إن هذه اللوحة وبما أن الفنان استخدم الطريقة التجريدية في تصوير الأشكال فان هامش الحرية كبير جدا للمتلقي في إيجاد معاني ودلالات الأشكال في اللوحة، إن هذا العمل يعتبر من الأعمال الفنية المعاصرة التي يختلط فيها الرمز القديم بالحديث والشكل الإنساني بالتجريد، والإيضاح المباشر بالدلالة، إلا أن مهمة الفنان في هذه الأعمال تتضمن عدة دلالات، كلها تصب باتجاه خلق وحدة للعمل الفني أي أن التجريد هو فن يحث المتلقي على البحث والتفكير وعلى التركيز، لكي يمكنه استخراج المدلولات والمعاني والرسائل التي يريد الفنان إيصالها إلى المتلقي، انطلاقا من الخصوصيات والخبرات المكتسبة والمتراكمة لكل متلقي، أي أن تحليل وقراءة واستخراج المعاني الخفية لكل لوحة يختلف باختلاف الأشخاص، ومنه يمكننا إيجاد عشرات التأويلات للعمل الفني انطلاقا مما سبق .

3- الموضوع:

- **علاقة اللوحة / العنوان:**

اختيار الفنان لعنوان اللوحة " j'ai pour totem la paix"، لم يأتي اعتباطيا، وكما يقال الفنان ابن بيئته، و"خدة " كان يعيش هواجس وانشغالات أراد التعبير عنها من خلال هذه اللوحة، وإذا رجعنا إلى السياق التاريخي لفترة انجاز هذا العمل الفني خلال فترة نهاية الستينات والسبعينات من القرن الماضي حيث كانت الجزائر قد استقلت حديثا وبما أن الجزائر شهدت اضطرابات سياسية وعدم استقرار ووضوح للمنهاج السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي يجب إتباعه فان الفنان عبر عن هذا القلق من خلال "طوطم السلام" أي إيصال رسالة إلى أعلى المسؤولين في الدولة بضرورة الاهتمام بالمجتمع في كنف الاستقرار والسلام ومنح الحرية للفنان وعدم التضييق عليه لان الفن والفنانين لا يجب أن يقيدان وفقا للمنظور والاتجاه السياسي للدولة، وهذا اللوحة هي تجسيد بان الفنان الذي يعبر بصدق عن وجهة نظره وموقفه من أحداث معينة، فهو

معرض لمضايقات قد تصل إلى حد السجن وعليه فان "خدة" كان يدين هذه الممارسات المفروضة على بعض الفنانين الغير الملتزمين بالخط السياسي للدولة .

- **الوصف الأولي لعناصر اللوحة : "القراءة التعيينية"**

لوحة " j'ai pour totem la paix"، تبدوا للوهلة الأولى بسيطة إلا أن المدلولات والقيم والمعاني التي تحملها معقدة وكبيرة، فالفنان كالمفكر يحاول التحكم بنتاج الإنسان الحضاري برمته ويخضعه إلى نوعين من التجارب هما التجربة التاريخية، أي الإنسانية والتجربة الذاتية أو النفسية، وبالتالي فالفنان لا يبدع في فراغ وجودي ضمن إطار المعادلات الجاهزة، بل إن الإبداع قضية تتعلق بحرية التعبير والرصيد الثقافي والإيحاء والخيال .

أيضا نجد أن الفنان استغل كل اللوحة حيث لم يترك أي فراغ أو مساحات شاغرة وهذا يبرز من خلال ضربات ريشة الفنان على جميع أجزاء اللوحة، وكما يظهر من العنوان، الصورة تمثيل ايقوني لرمز هو "الطوطم" وإذا أتينا لنعرف ما المقصود "بالطوطم" وما أصل الكلمة، فان "الطوطمية" أو "طوطم" كلمة أخذت عن شعب " الأوجيبوا"، وهي لغة "ألغونكية" يتحدث بها هنود البحيرات الكبرى في أمريكا الشمالية .

"الطوطم" هو شكل أو رمز على شكل حيوان أو نبات أو جزء من إنسان يرمز إلى صفات معينة للجماعة البشرية التي تعيش في مجتمع معين، و"الطوطم" واحد من أقدم أشكال الديانات في المجتمع المشاعي البدائي وأول من أدخل اصطلاح "الطوطم" إلى اللغة الإنجليزية الرحالة "جون لونك" عام 1791 إذ استعمله بكثرة في كتابه (رحلات وأسفار) واستعملت كلمة "الطوطمية" في الدراسات الأنثروبولوجية ، ف "دوركايم"يرى أنها شكل بدائي للدين وكانت عاملاً هاماً في تنمية التماسك الاجتماعي للمجتمعات الأولى، و كانت موجودة لدى العرب في الجاهلية حيث كانت كل قبيلة لها "وثن" خاص بها على صورة حيوان أو على صورة جزء من أجزاء الإنسان رجلاً كان أو امرأة، وقد استخدم "الطوطم" أيضاً في المجتمعات القبلية الإفريقية والأمريكية القديمة وفي "استراليا" و"ميلينيزيا" و"بولونيزيا" .

تتابع علماء الانثروبولوجيا في استعمال اصطلاح"طوطمية" خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين خصوصاً بعدما طرحوا مجموعة استفسارات أكاديمية تتعلق به وحاولوا الإجابة عليها والسؤال الذي طرحه علماء الانثروبولوجيا عن موضوع "الطوطمية" هو لماذا فكرت الجماعات الاجتماعية بالكائنات الطبيعية؟ وبعد طرح هذا السؤال حاول العديد من العلماء مثل "فريزر"، "بلدوين"، "سبنسر"، و"ريفرز" الإجابة عليه، إلا أن إجاباتهم كانت تطغى عليها الصبغة التاريخية ،

حاول العالم "رادكلف براون" تغيير السؤال الذي أثاره العلماء عن ماهية "الطوطمية" بحيث أصبح يستفسر عن أهمية العلاقة العقلية بين الكائنات الطبيعية والجماعات الاجتماعية لتركيب المجتمع، وعند الإجابة على هذا السؤال استعان "رادكلف براون" بمجموعة قصص حيوانية كان لها مغزى اجتماعياً واضحاً طالما أن هناك شبهاً كبيراً بين العلاقات التي تقع بين الحيوانات والعلاقات الاجتماعية التي تقع بين أعضاء المجتمع البشري، لكن "ليفي ستراوس" يقول بأن

"الطوطمية" بمعناها الكلاسيكي القديم هي وهم وخرافة تبعد كل البعد عن الحقيقة والواقع إذ أن المشكلة التي تواجها هي مشكلة تواجه تركيب الفكر البشري[1] .

وبما أن "الطوطم" هو عبارة عن رمز حيث الرمز التشكيلي من أساسيات تكوين اللوحة التشكيلية التي بها تغتني بالمعاني والمفردات التعبيرية، ويتواجد الرمز من بيئة الفنان والبيئة هي التي تعد خيال الفنان التخيلي أو الواقعين ومن فلقد وظفت الكثير من الأعمال الفنية الرمز بوصفه صيغة للتعبير عن الموضوع أو الفكرة، وانزياح تلك الأعمال بعيدا عن المباشرة وتشفيرها بما يتلاءم وطبيعة الموضوع ومنحه إمكانية تأويلية يمكن أن تغني العمل الفني ذاته جماليا، فضلا عن انعكاس الرؤية الفنية التي يمكن استقراؤها في ضوء طبيعة الرمز الذي يعني فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة بوصفه علاقة لدلالة شيء ما آو فكرة .

الفنان وظف الرمز في هذه اللوحة، وهذا الرمز الموجود في اللوحة هو رمز مركب وفك مدلولاته يقودنا إلى السياق الزماني لإنتاج اللوحة أي سنوات السبعينات، وفي هذه الفترة فان الفن التشكيلي كان يريد إيجاد مكان له على الساحة الثقافية، إلا أن هذا الفن كان يعاني من مشكل أساسي هو الحرية في الفن، و"خدة" عبر وانتقد بطريقته الخاصة أولا، الفنانين الذين يرون أن الفن التجريدي هو فن أوروبي بعيد عن الثقافة الجزائرية وعليه يجب الاهتمام بالفنون الإسلامية وإعطائها الأولوية كالزخرفة وفن المنمنمات، "فخدة" جوابه أن فنه هو في الأصل تقنية أوروبية لكن بروح وهوية مغاربية امازيغية وعربية وذلك من خلال المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة.

ورسالته الثانية موجهة إلى المسؤولين الذين كانوا يمارسون سياسة مراقبة الأعمال الفنية ويتدخلون في مضمونها، وكل فنان يعبر عن رأيه المعارض للنظام السياسي يزج به في السجن لهذا استعمال التجريد، للتعبير عن معارضته لأمور سياسية أحيانا بطريقة ذكية .

أيضا عملية وصف اللوحة تشدنا إلى أن الخلفية البنية الفاتحة تعبر عن أفق يراه الفنان سيكون أحسن في المستقبل، فالفنان أراد الإشارة إلى مفهوم السلام الذي يريده أن يكون بين الفنان والفنان وبين الفنان والسلطة.

هذه هي مجمل عناصر اللوحة التي اشتركت فيها عناصر من المخيلة الواسعة لهذا الفنان للتعبير عن قضية مهمة هي الحرية والسلام الذي يجب أن يكون لأنه أساس تطور كل العلوم والفنون ، نشير إلى أن صاحب هذا العمل الفني فضل أن يمضي على العمل في الجانب الأسفل باللغة الفرنسية في الجانب الأيسر من اللوحة بالأسود .

II / بيئة اللوحة :

1- الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

اللوحة رسمت وفق الأسلوب التجريدي، وهو أسلوب مميز ويعتبر الفنان "محمد خدة" من بين الفنانين القلائل أو الوحيدين في الجزائر، الذين بقوا أوفياء لهذا الأسلوب مند بداية مشواره الفني إلى غاية وفاته، وبهذا استحق الفنان لقب رائد الفن التجريدي في الجزائر حسب العديد من النقاد .

2- العلاقة اللوحة / الفنان:

[1]- شبكة النبأ المعلوماتية ، "طوطم، طوطمية"، 2007/07/10 ، annabaa.org .

جسد الفنان في لوحته مفهوم الرمز وهذا التوظيف للرمز في أعماله الفنية ضروري بوصفه صيغة للتعبير عن الموضوع أو الفكرة وانزياح تلك الأعمال بعيدا عن المباشرة وتشفيرها بما يتلاءم وطبيعة الموضوع ومنحه إمكانية تأويلية يمكن أن تغني العمل الفني ذاته جماليا، فالعلامات الفنية والأشكال والألوان كلها رموز وذلك لسبب بسيط هو أن الفنان عندما يضع على لوحته شكلا ما أو لونا فإنه يصبح رمزيا وأن ذلك الشكل أو اللون يصبح رمزا تلقائيا، لأن العمل الفني بطبيعته يوحي بأكثر مما هو عليه والفنون كلها رمزية ولو بنسب متفاوتة .

أما إذا أردنا أن نعطي تعريفا لما يعرف بالفن الرمزي فهو الفن الذي يستعمل الأشكال والألوان والحركات لتوحي بأشياء وتكون بديلا لها بطريقة أو بأخرى، الشئ الذي يحيطها بالغموض، لأنها تصبح كثيفة الدلالة وغنية بحمولات ومعاني، والرمز يعني الرسم الذي يعبر عن شيء معين وعموما فأن العلامة ينبغي أن تنقل رسالتها بنظرة واحدة دون الحاجة لأية كلمات و من المعروف أن قدماء "المصريين" و"الإغريق" استخدموا العلامات ولكن أكثر من استخدم العلامات هم "الرومان"،والحديث عن الرمز يجرنا للحديث عن "علم الرموز"،"symbologie" وهو علم يتناول دراسة بعض العلامات المستخدمة ضمن ثقافة أو دين معين والرجوع إلى مصدرها الرئيس، بالإضافة إلى تأثيرها على الطقوس الدينية وطريقة تعامل الناس مع هذا الرمز سواء دينيا أو ثقافيا، وقد وجد هذا العلم لأول مرة في منتصف السبعينات عن طريق أستاذ العلوم الإنسانية في جامعة "كورنيل" يدعى "victor turner" والذي درس طرقة تعامل واستخدام شعب أو جماعة معينين لرمز في طقوسهم الدينية وتأثير هذا الرمز على سلوكهم العام في المجتمع الذي يحيط بهم، ويختلف علم الرموز عن "الرمزية" في أن "الرمزية" هي مجموع الرموز أو الإشارات التي ترسل رسالة ما، سواء كانت مخفية أو مدسوسة أو ظاهرة، بينما تعبر "السمبولوجيا" عن سلوك الفرد، أو عن الطقوس التي يدل عليها الرمز، وتكون عادة مرتبطة بفكرة دينية أو منهجية يتبعها الأفراد ويؤمنون بها، وهناك العديد من الرموز التي انتقلت عبر التاريخ وأصبحت تعبر عن فكرة مختلفة تماما عن الفكرة التي وجدت من اجلها .

إن استعمال الفنان هنا للرمز هو بمثابة قيمة فردية يمتاز بها ومنه فتركيب اللوحة عند "خدة" هو مشهد معقد يثير فينا التساؤل اثر التساؤل دون أن تشيح علينا بالجواب، لكن إذا تمكنا من ربط صلة الحوار معها من خلال استنهاض الذاكرة والحلم والموروث الأسطوري المشترك، فإننا حينها سنكون في مواجهة لوحة من لوحاته ونكون ببساطة وبجهد معا، أمام عمل تلتقي فيه الحواس جميعها لتقول حكاية كل واحد منا بتفاصيلها وتعرجاتها الحميمة [1].

III / القراءة الثانية التضمينية :

[1]- محمد عبد الكريم اوزغلة ، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، مرجع سابق، ص 142 .

اللوحة كسابقتها الأولى تتخذ التجريد كأسلوب دائم للفنان وهذا التأكيد على هذا الأسلوب في جميع أعماله هو لاقتناعه بأن اللوحة يمكن تحميلها معاني تحتمل عدة تأويلات، إن الفن عند "خدة" يقوم على الانفعال وإذا اعتبرنا أنّ العمليّة الإبداعيّة على علاقة وثيقة بالانفعال، فهذا يعني أنّ الفن في مفهومه الشامل يقوم أساسا على حالة التوتّر وليس الاستقرار، فالفنان التشكيلي في حالة بحث مستمرّ من خلال ما يمكن تسميته بـ"المغامرة التشكيليّة "التي تبدأ بالوجل أمام بياض اللوحة وتنتهي عند اللّمسات الأخيرة وعلى امتداد هذا المسار يتجلّى مخاض مغامرة البحث عن الصيغ الجديدة للتعبير.

و موضوع اللوحة " طوطم السلام" هو تأكيد من "خدة"على أن لكل الشعوب "طوطميتها" الخاصة حتى وان تطورت، وهذا إصرار منه على أن المجتمع الجزائري هو مجتمع له خصوصيته الثقافية والاجتماعية، ولهذا فتوظيف الرمز يدخل ضمن الثقافة الجزائرية حسبه ومنه فقد خاض معركة حقيقية من اجل تأهيل فن مغاربي بربري عربي إسلامي، أي التشبث بالهوية الوطنية الأصيلة من اجل الدخول إلى الحضارة المعاصرة .

أي أنه كان يرى أن البربر والامازيغ استعملوا الرمز في التشكيل الفني لمختلف وسائل الحياة وما يزالون، وهذا ظاهر بشدة في المنسوجات النسيجية اليدوية وفي الخزف المصنوع بالطين الموشح بالرموز البربرية وفي الحلي وهذه الرموز كانت ولا تزال وسيلة للتواصل إلى يومنا هذا، ومنه "فخدة" أراد إحياء تراث تقليدي جزائري وإدخاله العالمية من خلال الفن التجريدي ودفاعه عن التجريد هو بإشارته إلى الرسوم البربرية التي هي رسوم تجريدية موجودة مند قرون طويلة في منطقة المغرب العربي، ويقول في هذا الصدد إذا كان الفن التصويري اليوم هو فن يفرض نفسه كفن مرجعي فهذا راجع إلى الاستعمار الذي قام بتفكيك ثقافة المجتمع المغاربي .

أيضا نلمس في هذه اللوحة استعمال الفنان دائما لعنصر الزمان أو الوقت، أي استعمال الوقت من خلال الألوان والأشكال وهذا واضح لان تقنيته تعتمد على ثلاث مساحات شكلية ولونية، وإذا أردنا استخراج عنصر الزمان المشار إليه في اللوحة، فان الخلفية البنية هي المستقبل بما أنها عبارة عن أفق يراه الفنان سيكون أحسن، أما الطوطم فهو يمثل الحاضر أو الواقع الأسود المعاش من طرف الفنان المقيد في حريته الفنية، أما الماضي فهو ممثل في الشكلين الهندسيين بالأخضر والذي يوحي بان الفن الجزائري كان مند القديم حرا في تعبيره التشكيلي .

اللوحة تظهر لنا أن الفنان في هذه اللوحة لم يهتم بالتفاصيل الدقيقة بل اللوحة في شكلها العام مقسمة إلى ثلاثة مناطق أساسية وحتى استعمال الألوان فهو قليل جدا حيث استعمل أربعة ألوان فقط ، وهذا لان الفنان أحس أن الرمز سيعوض الدلالات التي ممكن أن تحملها الألوان، وفي هذه اللوحة بالذات نلاحظ تركيز الفنان على اللون الأسود وهذا يضعنا أمام الحالة النفسية للفنان الذي صور سوداوية الوضع الغير العادي الذي يعيشه رغم استقلال الجزائر، وعليه كان يرى أن سبيل تطور الفن التشكيلي في الجزائر، مرهون بفتح مجال الحرية للفنان .

لقد لاحظ "خدة" مع بداية الاستقلال أن نسبة الأمية كبيرة جدا ومنه فالفن بالنسبة للمجتمع هو آخر ما يفكر فيه، لهذا فكر في تبسيط الأشكال والمحتوى حتى تتمكن جميع الطبقات من فهم فنه

وهو يعتقد أن الفنان هو المسؤول عن عمله الفني وعن اكتماله من اجل المشاركة في التربية الثقافية حيث كان شعاره الفنان والمواطن [1] .

إن الرسالة الأساسية التي تحملها اللوحة تركز على البعد الثقافي والحضاري للمجتمع الجزائري، فالفنان أراد إيصال رسالة مفادها أن المجتمع الجزائري استعمل الرمز وما يزال وهذا الرمز في الثقافة الجزائرية هو ممارسة متجذرة، لهذا على المجتمع التمسك بجذوره، وعلى الفنانين الجزائريين الذين يتبعون الأساليب التشخيصية في الفن، أن يحترموا توجه الفنانين الغير التشخيصين من اجل الدخول في سلام، سلام من اجل الجزائر ومن اجل أن يلعب التشكيل دوره أيضا كعامل مساهم في الحركية والنشاط الثقافي الذي يعتبر غداء الروح .

IV / نتائج التحليل :

يمكننا أن نجمل ما استخلصناه من تحليلنا للوحة الثانية محل الدراسة " j'ai pour totem la paix"، في النقاط التالية :

- هذه اللوحة على غير عادة "خدة" فقيرة من حيث التنوع اللوني، وهذا يعود إلى طبيعة الموضع والقضية المتناولة من قبل الفنان، أي الاهتمام بالرمز أو الشكل الأساسي وهو"الطوطم" لأنه أحس انه يستطيع أن يحمل دلالات إلى المتلقي أكثر من اللون .
- التأكيد على استعمال القيم الفردية ورموز عالم الفردانية من خلال استعمال التجريد لكن بروح وهوية جزائرية وعربية ، ولان التجريد يمكنه تحميل اللوحة عدة معاني وتأويلات ،ودلالات وتتيح للمتلقي إمكانية النفاد إلى اللوحة انطلاقا من تجاربه وخبراته.
- نلاحظ أن "خدة" اقتنع بضرورة تبسيط الأشكال والمحتوى في لوحاته، حتى تتمكن جميع الطبقات من فهم فنه وان لا يكون فنه حاجزا بينه وبين جمهوره .
- نلمس استعمال وتوظيف الفنان لعنصر الزمان أو الوقت في هذه اللوحة من خلال تخصيص ثلاثة مساحات وأشكال لونية أساسية، وهذه تعتبر سمة أساسية في مجمل أعمال"خدة" التجريدية.
- الملاحظ أيضا إغفال الفنان أو تخليه عن رسم التفاصيل الدقيقة، والتنوع في الأشكال الهندسية في هذه اللوحة على عكس اللوحة السابقة
- أيضا الشئ الأساسي في هذه اللوحة هو أن الفنان أراد إحلال السلام بينه وبين الفنانين الآخرين وأراد توجيه رسالة إلى السلطة بفك قيود الرقابة على الفن، لان الحرية أساس العملية الإبداعية .

وعليه فان عملية تحليلنا للوحة تظهر لنا بجلاء، أن الفنان وفق إلى حد كبير في إيصال الرسائل الحاملة لقيم إلى المتلقين من خلال توظيف قيمة الفردية ورموز عالم الفردانية من خلال التجريد .

[1] -Michel-Georges Bernard , Khadda, op. cit ,p 193 .

المبحث الثالث :

تحليل لوحة " diwan pour wassiti" ، " ديوان الو اسطي" .

II/ الوصف :

1- الجانب التقني :

- **اسم صاحب اللوحة :** "محمد خدة" .

تاريخ ظهور اللوحة :

اللوحة أنجزت سنة 1973، وكنا قد ذكرنا سابقا بان "خدة" قد انتخب في سنوات 1971 وحتى 1973 أمينا عاما للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، ومن منطلق مركزه كفاعل في الحركية الفنية والتشكيلية، فقد فتح مجال الحرية في الفن للجميع بدون قيود، وبما انه كان من اشد المعجبين "بالواسطي" وهو فنان مسلم من القرن الثالث، فانه خلد ذكراه في هذه اللوحة التي تبرز بجلاء استعانة الفنان بعناصر من الخط والحرف العربي كقيمة جمالية بطريقة تجريدية .

وهذه اللوحة موجودة بمدينة "تولوز" "بفرنسا"، لكن لا نعرف بالضبط مكان تواجدها ولا لمن تعود ملكيتها، وفيما يخص اللوحة النموذج التي نعمل على تحليلها، فهي نموذج مصغر للوحة الأصلية، الموجودة في الكتاب الذي أصدره الباحث الفرنسي" ميشال جورج برنار" سنة 2002 تحت عنوان "خدة " .

- **نوع الحامل والتقنية المستعملة :**

اللوحة الأصلية هي لوحة استعمل في تلوينها الألوان الزيتية على القماش .

- **الشكل والحجم:**
- اللوحة جاءت على شكل مستطيل عمودي أبعادها : 73 سم × 54 سم .
- أما النموذج المصّغر الذي نعمل عليه فأبعاده : 34.5 سم × 26 سم .

2- الجانب التشكيلي :

- **عدد الألوان ودرجة انتشارها :**

على غير عادة "خدة" استعمل في هذه اللوحة الألوان الساخنة التي تعطي إحساسا بالدفء والحميمية كاللون الأصفر بتدريجاته واللون البني الفاتح والقاتم .

نلاحظ انه استعمل في الخلفية أساسا اللون الأصفر المائل إلى البرتقالي واللون الأصفر يحتل مساحة كبيرة من اللوحة واستعمال هدا اللون هو بمثابة النور المقابل للظل الموجود في الشكل الأساسي في وسط اللوحة .

أما ثاني لون بارز في اللوحة فهو اللون البني بتدريجاته المختلفة واللون البني هنا جاء على شكل إطار لحواف أشكال الحروف الموجودة في وسط اللوحة، أما ثالث لون من حيث الانتشار فنجد اللون الأزرق الموجود في وسط اللوحة والأزرق أيضا يتدرج بين الفاتح والغامق .

أما اللون الرابع من حيث الترتيب فنجد اللون الأسود الموجود بين أشكال الحروف بجوار اللونين البني والأزرق، ونشير أن استعمال اللون الأسود هو من اجل الظل وهو ما يقابل النور الذي هو الخلفية، فاللوحة تشكلت أساسا من أربع ألوان متدرجة من حيث درجة السطوع والكثافة.

- **التمثيل الايقوني والخطوط الرئيسية :**

وفيما يخص الخطوط فان الفنان هنا وبما أن موضوع اللوحة الخط والحرف العربي وبما أن الحرف العربي يمتاز بتنوع أشكاله بين الشاقولي والمائل والمتموج والمنحني والدائر، أي جميع أشكال الخطوط، هذا ما يعطي للحرف العربي صبغة جمالية قد لا نجدها في خطوط أخرى .

إن أهم شئ مميز في هذه اللوحة هو استعمال أشكال مقطعة مجزأة ومحورة في شكل هندسي يقترب إلى حد كبير من الخط العربي لكن المتأمل في اللوحة جيدا، يرى أن الفنان استعان بالحرف العربي كقيمة جمالية وحضارية ولم يستعمله لذاته، حيث يقول "خدة" لم استعمل الحرف العربي من اجل ذاته .

ومنه فان الفنان استعان بأشكال هندسية في وسط اللوحة لتشكل تمثيل ايقوني للخط العربي، أي نلمس أنه جدد في أسلوبه الفني والذي يعتبر أوروبي بامتياز من خلال الاستعانة بعناصر من الخط العربي، وخلفية اللوحة جاءت باللون الأصفر الترابي وهو لون الرمل وهو تمثيل ايقوني للصحراء العربية وهذا يدل على تأثر الفنان بالمحيط الذي يعيش فيه، أيضا نلحظ تأثير السياق الثقافي المتمثل في اللغة العربية على إنتاج الفنان التشكيلي ومن تم دمج هذه العناصر في البنية التشكيلية للوحة .

3- الموضوع:

- **علاقة اللوحة / العنوان:**

عنوان اللوحة هو" diwan pour wassiti "،" ديوان الو اسطي" ولهذا العنوان دلالة كبيرة عند "خدة" الذي رسم هذه اللوحة احتفاءا بالفنان المسلم في القرن الثالث عشر "الو اسطي"[1] ، هذا الفنان الذي ادخل الرسم إلى صلب الممارسة الثقافية في القرن الثالث عشر رغم معارضة علماء الدين، الذين كان لهم موقف متشدد اتجاه التصوير، وإذا أردنا معرفة هذه الشخصية، ف "الو اسطي" هو "يحيى" بن "محمود" بن "ابن الحسن" بن "كوريها" "الو اسطي"، ويذكر الأستاذ "شاكر حسن آل سعيد" إلى انحدار "الو اسطي" من أصول أرمينية ، ولد "الو اسطي" في مدينة "واسط" ب"الكوت" في القرن الثالث عشر، ويذكر الدكتور "مصطفى جواد" بان مدينة "واسط" أسسها الخليفة "بني أمية الحجاج" ، وهي تتوسط مدن "البصرة" و"بغداد" و"الأهواز" [2] .

قام "الو اسطي"برسم واحدة من مخطوطات مقامات "الحريري"، وهي في الأصل عمل أدبي كتبه "أبو محمد القاسم" بن "علي" بن "محمد الحريري البصري"، أحد علماء عصره، كانت مخطوطة "الو اسطي" المنتجة في "بغداد" تمثل شرحاً للنص المكتوب فيما يسمى اليوم بالرسوم التوضيحية، وكانت تتشابه مع مدرسة"إيران" التي ازدهرت في نفس العصر إلا أن الرسوم فيها كانت تزين الخزف ذو البريق المعدني. أما الصور التي رسمها "الو اسطي" في مقامات "الحريري" فكانت تتميز بالدقة والمهارة بل البراعة في التصوير وإظهار الحركة ، وتزيين الملابس بالزخارف والأزهار والمراوح النخلية، وكان يرسم الأشخاص بطريقة مبسطة وكأنها

[1]- Bernard Aresu, mémoire de signe :l'abstraction chez jean-michel Atlan et Mohamed khadda, the French review,vol 83, n6, 2010, p 1280 .

[2]- كاظم شمهود، الو اسطي والفن الإسلامي،2012/01/22 ، موقع أدب فن / www.adabfan.com .

شخصيات كرتونية تحكي قصص المقامات، و الشئ الملفت للنظر في هذه المرحلة من التصوير الإسلامي هو جرأة "الو اسطي" وشجاعته في إعلان اسمه كمصور للمخطوط دون خوف أو تردد من فقهاء التحريم وهو ما لم يعمله غيره من قبل إلا ما شذ وندر[1].

رسوم "الو اسطي" لا تقلد الطبيعة، بل تستعير الكثير من مفرداتها من الطبيعة ولكن "الو اسطي" يوظفها بشكل مقنع وكأنها جزء من المشهد ولم يهتم بالمقاييس الحقيقية للمفردات بل كبرها وصغرها لتناسب الموضوع والإطار العام للوحة، وصور "الو اسطي" الحياة اليومية بدون مجاملة أو تحيز، إذ أن لوحاته تعكس مجالس الأنس والطرب والخمر ومجالس القضاة وقوافل الحج وصور الأشكال الآدمية ولم يأبه للمحرمات الدينية.

و كان "الو اسطي" يقرأ الواقع كما هو لا كما يتمناه، ومن إنجازاته الفنية الباهرة، تصوير البعد الثالث لوهم المشاهد، وذلك بتغير الألوان من الفاتح إلى الداكن واختلاف الأحجام من الكبير إلى الصغير، كما وأن باستعماله اللون كان يحاول تتبع نفس الحدث ويكسر الملل والرتابة ويعبر عن روحية متفردة للواقعة، وألوانه تصور الواقع وإذا ما استعمل الألوان البراقة فكان يختارها بكثير من الدقة للمحافظة على توازن الأشكال بعكس ما نرى في المنمنمات "الأسيوية" التي تطغي عليها الألوان الصاخبة، والشخوص ثابتة مستقرة متوازنة تستند إلى الأرض بكل ثقة وصلابة ويؤكد من خلالها أن تلك الشخوص تستند إلى ارض معينة، وذلك برسم خط الأرض وما يمثل ذلك الخط من مفردات بيئوية من تشكيل جذاب مدروس لرسم شجرة برتقال أو حصان قد مد رأسه إلى الأمام ، بينما نجد في المنمنمات "الهندية" و"الفارسية" أن الشخوص عائمة في الفضاء وتطوف في أرجاء اللوحة [2].

إن علاقة اللوحة بالعنوان هي علاقة ضمنية، بما أن "خدة" أراد الإشارة ولفت الانتباه إلى شخصية فنية إسلامية مارست التشكيل وبرعت فيه قبل ظهور المدارس الفنية الغربية، وهذا يقودنا إلى أن الحضارة العربية والإسلامية اهتمت بالفنون وانعكس ذلك فيما بعد على طبيعة وهندسة العمران في سائر البلاد العربية.

- **الوصف الأولي لعناصر اللوحة : "القراءة التعينية"**

الوصف الأولي للوحة يقودنا إلى أن اللوحة جاءت على شكل أفقي وهذا تناسبا مع طبيعة الموضوع، وأيضا تناسبا مع الشكل العام للخط العربي الذي يكتب بشكل أفقي، أيضا نلاحظ أن هذه اللوحة جاءت مقاييسها صغيرة مقارنة مع أعمال أخرى للفنان.

إن الشكل الموجود في وسط اللوحة من حيث المساحة اللونية يأخذ مساحة معتبرة، أي أنه لم يقزم هذه الحروف لكي لا تكون قراءتها سطحية ولدرجة تأثره الكبير بأعمال "الو اسطي" فلقد اعتبره قدوة له، "فخذة" أراد من خلال هذه اللوحة القول بأنه متمسك بهويته العربية والإسلامية .

---

[1] - طارق بكر قزاز، فن الو اسطي في المدرسة العربية، 2009/02/09، منتديات فني/ art.pub.sa/ v .

[2]- أمل بورتر، الو اسطي كفنان حر قرأ الواقع كما هو لا كما يتمناه، جريدة الشرق الأوسط، العدد 9369، 23 جويلية 2004 .

تحليل اللوحة يظهر لنا ثلاثة مناطق تشكيلية واضحة تماما، تلاعب فيها الفنان بشدة سطوع وتباين الألوان لتشكل تناغم وإيقاع تشكيلي يجدب انتباه المتلقي، المنطقة التشكيلية الأولى هي الخلفية الصفراء المائلة نوعا ما إلى البني الفاتح، وهذه المساحة عبارة عن فراغ أراد من خلاله الفنان الإشارة إلى شساعة البلاد العربية وهذه الخلفية كما رأينا في اللوحات السابقة هي أيضا عبارة عن النور المقابل للظل أو انعكاس للنور.

أما المنطقة التشكيلية الثانية فهي في وسط اللوحة وتتكون من الأشكال الخطية والحروف أو أشباه حروف مقطعة ومجزأة وهذه الحروف توحي بالقوة من خلال استعمال اللون الأسود والأزرق، واستعمال في هذه الأشكال الحروفية الظلال السوداء .

أما المنطقة التشكيلية الثالثة فهي الإطار الموجود تقريبا في أعلى اللوحة في شكل أفقي بلون اصفر ممزوج بالأبيض، أي هذا اللون افتح من الخلفية الصفراء.

هذه هي المناطق التشكيلية الثلاثة وهي أيضا تشكل عناصر زمنية تمثل الماضي والحاضر والمستقبل، فالخلفية تمثل الحاضر الذي يعيشه العرب التائهون في صحراء شاسعة، أما الإطار المستطيل الذي جاء في أعلى اللوحة فيقصد به الماضي، فالإطار فارغ من التشكيلات الهندسية واللونية وهي كناية عن تضيع العرب وتفريطهم في ارث ثقافي وحضارة راقية، ومنه جاء الدور عليه في المستقبل لأخذ الدور الذي سبقه فيه الو اسطي وهو إحياء الحرف العربي بجعله قيمة ثقافية وحضارية .

إن هذه اللوحة لا توجد فيها تفاصيل كثيرة تشوش انتباه المتلقي، وهذا كان قصديا من طرف الفنان، لان كثرة التفاصيل تجعل موضوع الحرف الذي أراد الإشارة إليه يختفي ضمن السياقات التشكيلية الأخرى، وبالتالي فان الرسالة لا تصل إلى المتلقي .

II / بيئة اللوحة :

1- الوعاء التقني و التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

اللوحة تنتمي دائما إلى الأسلوب التجريدي، الذي لم يتخل عنه الفنان طيلة حياته و اكتسب مع طول التجربة الفنية الطويلة والمتراكمة على طول السنين أسلوبه المتميز، ورغم انه كان عصاميا فان موهبته وحبه للفن التشكيلي، وممارسته للطباعة واحتكاكه و أخده عن اكبر الرسامين العالميين جعل منه عبقرية فذة ومدرسة رائدة في التجريد والذي طعمه وادخل عليه عناصر من الثقافة العربية و الامازيغية والإسلامية، أي أعطى لهذا الفن الأوروبي روح وهوية جزائرية ،أيضا ما يجعل هذا الفنان متميزا عن غيره هو اهتمامه بالرمز والعلامة ، وإدخاله لعنصر الحرف العربي في التشكيل التجريدي وهو إبداع ينم عن مدى موسوعية ثقافة هذا الفنان الذي عالج في لوحاته كل الموضوعات .

2- العلاقة اللوحة / الفنان:

لقد عمد "خدة" إلى تناول موضوع الخط العربي، لأنه كان يعتقد رغم تفكيره وثقافته الفرنسية أن الخط ومن خلاله اللغة العربية، يمكن أن تكون فاعلا قويا في الحركية الثقافية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، فالخطاب السياسي للدولة أي بعد الاستقلال كان يؤكد على هوية المجتمع

الجزائري العربي ومنه فقد تبنت الدولة سياسة التعريب وجعل اللغة العربية هي اللغة الرسمية والأولى للدولة.

وبما أن "خدة" كان في فترة بداية السبعينات أمينا عاما للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، والذي كان احد المنظمات الجماهيرية التابعة لحزب جبهة التحرير الوطني، فانه كان لزاما عليه الانخراط في المسعى السياسي الذي انتهجته البلاد، وهذا لم يكن مفروضا عليه بل هو أيضا شكل قناعة لديه بما انه كان يعتبر "الو اسطي" قدوة له، أيضا فان "خدة" كان أيضا كاتبا نشر العديد من المقالات الحاملة للعديد من الأفكار، ولهذا فان اللغة والكتابة التي كانت دائما حاضرة معه بجوار الرسم جعلته يدخل ويمزج اللغة داخل البناء التشكيلي للوحة .

إن استعمال "خدة" للخط العربي هو قناعته بان هذا الخط يملك قيمة روحية وقيمة جمالية فريدة من نوعها، فالخط العربي له القدرة على الانصهار داخل المنجز الفني التشكيلي بطريقة يستسيغها المتلقي بشرط إذا وفق الفنان في تيسير سبل التواصل مع إنتاجه .

III / القراءة الثانية التضمينية :

اللوحة التي قام الفنان برسمها قائمة على البساطة، من حيث الألوان والأشكال فشكل الحروف الملتوي والمنحني والذي يقترب من شكل حرف النون، هو خاصية يمتاز بها "خدة" الذي أطلق عليه "جون سيناك" بمدرسة "النون"، ولهذا لكون حروفه يغلب عليها حرف النون .

إن "خدة" من الفنانين الذين نهلوا من التجربة الفنية الغربية لرسامين من أمثال "بول كلي" ،"كاندسكي" الذين انتبهوا إلى إمكانية الاستفادة من فن حكم عليه بالجمود مند زوال المدرسة العثمانية، ومنه فاقتفاء اثر الخط العربي وربطه بالهاجس الفني المعاصر كان وليد استقراء عميق وتأويلي لأصول هذا الخط الفنية والحضارية .

إن الباحث "نزار شقرون" في كتابه "الحقيقة في الفن"، قال إن الخط العربي يمثل الهوية القومية التي رآها غائرة في الماضي السحيق ومتواصلة في حاضره ، فينطلق من حقيقة مفادها أن الزخرفة الشرقية هي جذر الخط العربي وهي أول إشارة وأول أبجدية للفكر الإنساني، ويشير إلى قصور الدراسات العربية المهتمة بالخط العربي حيث اكتفت بالسمة الظاهرية فانشغلت ببعده الحرفي وبتقنياته وأنواعه وبالخطاطين وبتاريخهم وأغفلت هوية الخط الفعلية التي تبين قيمته الحضارية والجمالية، ويقول في هذا الصدد :" لا اقنع بكونه أي الخط العربي، مجرد فن حرفي يعبر عن تقاليد معينة أو وسيلة تجويدية شكلية ذات علاقة مباشرة بالبنية اللغوية فحسب " [1].

وحسب الكاتب دائما إن الزخرفة ولدت الخط العربي الذي ولد بدوره فن الرسم وبما أن هذا الأخير فن دنيوي فقد وجب إرجاعه إلى مهده المقدس، إن فن الكتابة والخط العربي يعبران عن الكرامة الإلهية، لهذا فان استدعائهما إلى الفضاء التصويري هو نوع من العودة إلى اليقين والحقيقة، فالكتابة هي وسيلة للتدوين اللغوي وليست اللغة نفسها، مستعرضا رأي " فرديناند دي سوسير" من أن الكتابة تطمس المعالم الحقيقية للغة فهي ليست رداءا للغة بل شئ نتنكر به

[1]- نزار شقرون ، الحقيقة في الفن، مرجع سابق ، ص 206 .

فالحقيقة اللغوية إذن لا تكمن في ظاهر الكتابة وإنما في ما يحفظ فيها لهذا حينما يستعمل الخط كشكل محض فإنما الغاية من ذلك بلوغ الحقيقة الخفية [1].

إن تلبس الغموض بمصطلح الخط منشأه غربي ومنه فالفنانين من "جورج براك" ووصولا إلى "تابياس"، هؤلاء تعاملوا مع الخط كعلامة وآخرون تعاملوا معه من الجانب الهندسي والرياضي مثل "كاندسكي"و"بول كلي" .

إن "خذة" أراد من خلال هذه اللوحة إبراز الهوية الوطنية والعربية، وهذا لأنه كان سفيرا للفن العربي إلى كل أنحاء العالم في معارض فردية وجماعية، لهذا فلقد كان حريصا على أن تكون لوحاته مميزة، وهذا من خلال عناصر تشكيلية تقود المشاهد إلى معرفة هويته الوطنية والعربية التي كان يعتز بها، فهو كان يرى أن الهوية الثقافية هي تلك الحصيلة المشتركة من العقيدة واللغة والتراكم المعرفي وإنتاجات الفنون والعمل والعقل والسلوك، وليست كل هذه العناصر ثابتة بل متحركة ومتطورة باعتبارها مشروعا آنيا ومستقبليا يواكب مستجدات العصر.

وفي هذا الإطار يتحدد مفهوم جديد للهوية وهو الانتقال من الحنين إلى الماضي والتراث و"الفلكلور" و الثقافة الشعبية أي من مفهوم الثبات إلى مفهوم يضع الهوية في مجال الصيرورة الاجتماعية المتحركة المتميزة بالتغيير والتجديد، وبما أن الممارسات التشكيلية بشتى مجالاتها تعد إحدى أهم المجالات الفكرية التي يكون الإبداع و التجديد من سماتها الأساسية، فإنها سعت بدورها إلى تحديد ملامح هذه الهوية من خلال العديد من الأعمال الفنية لمجموعة من الفنانين وعلى رأسهم "خذة"، والذين جعلوا من هويتهم مصدر الهام لأعمالهم، إيمانا منهم بان الهوية التشكيلية تحدد و تتشكل معالمها من الحالة التراكمية الناتجة عن البيئة المحيطة.

والواقع الذي يعيشه الفنان و تأثير الصراعات و التأثر بالكم الثقافي لدى الفنان سواء كانت ثقافية بصرية أو مقروءة، وإلى ما اختزنته الذاكرة من مشاهد يومية و ترسبات معرفية، إضافة إلى محاولة الانصهار والتعايش مع المجتمع، و هذا الكم من العناصر والمؤثرات يمكن أن تساهم في رسم ملامح الهوية و تمكين الفنان من إنتاج مجموعة أعمال تشكيلية مستنبطة و منصهرة مع الواقع مسجلة لإحداثه تسجيلا تاريخيا واجتماعيا وسياسيا، سواء عن طريق محاكاة هذا الواقع أو بإعادة التعامل مع مكوناته بشكل أكثر فلسفية و تشكيلية.

"خذة" في هذه اللوحة على غير عادته، لم يقم بتشفير اللوحة برموز يصعب فك معانيها، وهذا لان الحاجة لا تدعوا لذاك، فتشفير اللوحة عنده نجده في الموضوعات التي تقترب من السياسة بما أن الدولة في مرحلة تاريخية مضت وبما أن مجال التعددية لم يكن قد فتح، فان "خذة" كان يعبر عن أرائه عن طريق التشكيل الفني المشفر للهروب من الرقابة، والحال في هذه اللوحة يختلف، فلا نلمس وجود للتشفير لان الموضوع المطروح يجب أن يكون مفهوما لكي يستطيع المتلقين استيعاب المعاني .

[1]- نفس المرجع ، ص 208 ، ص 210 .

IV / نتائج التحليل :

يمكننا أن نجمل ما استخلصناه من تحليلنا للوحة الثالثة محل الدراسة " diwan pour wassiti " ، في النقاط التالية :

- هناك تركيز في هذه اللوحة على استعمال الألوان الساخنة كالأصفر المائل للبني والأحمر وهذه الألوان استعملها الفنان لدلالتها على رمزية الأرض وتنوع أتربتها.
- هذه اللوحة على عكس اللوحات السابقة لا تحمل معاني ورموز مشفرة، لان الفنان أراد ذلك وطبيعة الموضوع لا تقتضي لجوئه إلى التشفير.
- نلمس استعمال وتوظيف الفنان لعنصر الزمان أو الوقت في هذه اللوحة من خلال تخصيص ثلاثة مساحات وأشكال لونية أساسية وهذه تعتبر سمة أساسية في مجمل أعمال "خدة" التجريدية.
- اللوحة تظهر لنا أن الفنان ابن بيئته، أي أنه يستلهم عناصر طبيعية وثقافية وحضارية من البيئة والمحيط الذي يعيش فيه، ويظهر هذا بجلاء من خلال الخط والحرف العربي الذي هو دليل على هوية الفنان العربية والوطنية .
- رغم ثقافة الفنان الغربية، إلا انه يظهر من خلال اللون والشكل في اللوحة هويته وتشبثه بوطنه، فرمزية الألوان الترابية ارض الوطن، ورمزية الخط العربي جذوره وأصوله العربية .
- الفنان بقي في هذه اللوحة وكعادته متشبثا بتقنية التجزئ والتقطيع الفقري للأشكال ويمكن رد ذلك إلى نفسية الفنان .
- تحليل اللوحة يبين أن الفنان لم يستعمل الخط والحرف العربي لكي يؤدي وظيفة لغوية، بل استعمله كدلالة جمالية وحضارية، وقد يكون مرد ذلك محاولته التعريف بالثقافة الوطنية والعربية للجمهور العالمي، بما انه سفير الفن التشكيلي الجزائري إلى جميع بقاع العالم .

وعليه فان عملية تحليلنا للوحة تظهر لنا بجلاء أن الفنان وفق إلى حد كبير في إثبات هويته الوطنية من خلال استلهام عناصر من الخط العربي وعناصر من الثقافة الوطنية، للدلالة لانتمائه وافتخاره بأصوله الوطنية والعربية.

المبحث الأول : اللون

عالم غني ساحر، واسع فسيح الأرجاء، ثري الدلالات،عظيم القدرة التعبيرية منها المنسجم المتناغم ومنها المتنافر المتباين، منها الحار ومنها البارد، منها ذو الشخصية القوية الطاغية ومنها الحيادي الهادئ الوادع ولكل منها رمزه ودلالته وقوته التعبيرية [1]، ولا نكاد نرى شيئا في هذا العالم يخلو من عنصر اللون ولذا فان لعنصر اللون الدور الأكبر في بناء اللوحة الفنية التشكيلية لما يحمله من شحنات نفسية وقيم جمالية ورمزية و تأثير مباشر على بصر المشاهد المتلقي ونفسه ووجدانه وان المتلقي الذواق يحتاج إلى تدريب على كل ذلك وتثقيف نفسه بكل جديد حول الألوان وما تتضمنه من قيم [2].

ولا تشترط الألوان لمن يقرؤها معرفة أي لغة أو لسان، بل هي بذاتها لغة سهلة يفهمها الجميع المتعلم والأمي، والكون بما يحويه من ألوان هو مدرستها ومنها نتعلم، وتؤثر الخلفية الحضارية والبيئية التي يعيش فيها الإنسان والسن والجنس على استحسان بعض الألوان إلا إن هناك قدرا مشتركا بين الألوان تلقى الاستحسان في كل الأماكن، ولوسائل الاتصال الحديثة دور كبير في اتساع دائرة الألوان المستحسنة من غيرها، كما تؤثر عوامل أخرى كالموضة والفصول الأربعة وغيرها في عملية تفضيل الألوان[3] .

إن اللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكة العين سواء كان ناتجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذا إحساس ليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية.

الإحساس بالألوان

1 كنه اللون : وهي الخاصية اللونية التي تميز لون عن غيره وهو الاسم الذي يطلق على لون معين لتميزه عن بقية الألوان مثل (احمر، ازرق،....)، ويمكن أن تتغير صفة اللون عند مزج بلون آخر (مثل بنفسجي مخضر، برتقالي مصفر، برتقالي محمر...).وهناك ظاهرة تباين اللون حيث تختص بتغيير كنه لون بالنسبة إلى لون آخر يجاوره، إذا ما تساوت الدرجة، هذا التغيير في الكنه يكون أكثر وضوحا عند خط التجاور بين اللونين فمثلا يتجاور الأحمر مع الأخضر، فنجد الأحمر ظاهريا يزداد احمرارا كما نجد الأخضر يزداد زرقة ولمعانا، نستنتج من ذلك انه إذا ما تجاور لونان احدهما ساخن والأخر بارد فانه ينتج من التباين أن يزداد الأول سخونة كما يزداد الثاني برودة.

---

[1]- بشير خلف ، الفنون في حياتنا، مرجع سابق، ص 93 .
[2]- نفس المرجع ، ص 95 .
[3]- نفس المرجع ، ص 113.

2 تشبع اللون : ويقصد بها مقدار شدة اللون أو مقدار الصبغة المعينة ونقاؤها وغناها، أي مدى اختلاط أصل اللون بأي من الألوان المحايدة " الأبيض أو الأسود أو الرمادي الذي ينتج عن مزج الأبيض والأسود " وهي الخاصية التي تعرف أحيانا "بالكروما" والتي تجعلنا نقول أن اللون مركز أو غير مركز.

3 قيمة اللون : قيمة اللون هي الصفة التي تجعلنا نطلق عليه اسم لون ساطع أو لون قاتم ، ومنه فاللون الساطع يعكس كمية كبيرة من الأشعة الضوئية، أما القاتم فيعكس كمية قليلة من الأشعة لذلك قيمة اللون تدل على نصوعه، مثل أن نضع قطعة قماش حمراء نصفها في منطقة مضاءة ونصفها الآخر في منطقة معتمة، فإننا نرى أن اللون الأحمر في المنطقة المضاءة يكون ساطعا والآخر يكون معتما، رغم أنهما من نفس أصل اللون الأحمر.

4 إدراك اللون : يعرف إدراك اللون بأنه أي فرق أو اختلاف يمكن ملاحظته بين جزئين موجودين في المجال البصري، ولا يعزى إلى تباين في مكانهما أو زمنهما أو حدتهما.

5 عمى الألوان : يختلف الناس في رؤيتهم للألوان، ويرجع ذلك إلى أسباب عديدة منها أننا حين نرى لونا معينا فقد نتفق على اسم ذلك اللون ولكننا لا نرى تماما نفس ذلك اللون، وهذا يعود إلى اختلافات فردية في تركيب الأعصاب المسؤولة عن رؤية الألوان، وعمى الألوان هي إصابة معينة تصيب احد الأعصاب عند بعض الأشخاص تجعلهم لا يرون بعض الألوان[1].

6 تغيير الألوان: يمكننا أن نغير الألوان باستخدام طريقتين:

الأولى مباشرة: وتتم بالتغيير المادي للألوان وذلك عن طريق مزجه بألوان أخرى مثل، التغيير في صفة اللون بمزجه بلون آخر، فعند مزج اللون الأحمر مع الأصفر يكون الناتج البرتقالي التغيير في حدة اللون بمزجه باللون الأبيض أو الأسود فعند مزج اللون الأزرق مع الأبيض يكون الناتج الأزرق الفاتح، التغيير في درجة اللون بمزجه بالألوان المكملة له فعند مزج اللون الأحمر مع الأخضر يكون الناتج البني.

الثانية غير مباشرة: وذلك من خلال خلق إحساس بتغير الألوان دون الحاجة للتغيير المادي منها، أذا تجاورت ألوان مختلفة في تسميتها ودرجتها وكثافتها، إذا تأثرت الألوان بخلفيتها من الألوان المختلفة، إذا تتابعت وتدرجت الألوان في العمل الفني، إذا اختلفت طبيعة الألوان من حيث تركيبتها ونسيجها[2].

[1]- عدلي محمد عبد الهادي، مبادئ التصميم واللون، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ،2005، ص 15 ص 16.
[2]- نفس المرجع ، ص 39 .

الضوء ومواصفات الألوان

يمكن تعريف الضوء بأنه شكل من حركة الطاقة القائمة على مبدأ انتقال الموجات، وللضوء خاصيتان أساسيتان لانتقاله وهما : التردد ويقصد به عدد الموجات، طول الموجة ويقصد بها المسافة الواقعة بين موجة ضوئية والقمة الموجية التي تليها.

إن الضوء القادم من الشمس والذي يبدو للعين لونا ابيض، يتحلل إلى عدد من الألوان عن طريق استخدام المنشور، وهي على الترتيب (الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق ،النيلي، البنفسجي)، فالمنشور يحلل جميع الألوان، وأطول الموجات هي الحمراء، أما اقصرها فهي البنفسجية، وقد اكتشف العالم "نيوتن" هذه الحقيقة التي توضح وجود ترابط بين طول الموجة الضوئية والخبرة اللونية، ومدى العين في رؤية الألوان محدود لرؤية الموجات الضوئية والذي ينحصر بين (400-700) "مليمكرون" وهو جزء من المليون من المليمتر، وخارج هذين الحدين، لا تستطيع العين البشرية التقاط الموجات الضوئية، فاللون الأحمر مثلا يتطلب موجة طولها 700 "مليمكرون" واللون الأخضر يتطلب موجة طولها 550 "مليمكرون" واللون الأزرق 400 "مليمكرون"، أما الضوء تحت الأحمر يحتاج إلى 702 "مليمكرون"، وتقاس طول الموجة الضوئية بوحدة "الانجستروم" حيث :

1- وحدة "الانجستروم" يرمز لها ب **A .U** تساوي 1 على 10 مليون "ملليمتر".

2 -وحدة "المليمكرون" تساوي 1 على 1 مليون "ملليمتر".

3 -وحدة "الميكرون" تساوي 1 على 1000 "ملليمتر"[1].

والشكل التالي يوضح الأطوال التقريبية للأشعة الملونة.

اللون	مدى الموجة	وحدة القياس
البنفسجي	من 3800 إلى 4360	انجستروم
الأزرق	من 4360 إلى 4950	انجستروم
الأخضر	من 4950 إلى 5660	انجستروم
الأصفر	من 5560 إلى 5960	انجستروم
البرتقالي	من 5960 إلى 6270	انجستروم
الأحمر	من 6270 إلى 7600	انجستروم

[1]- عدلي محمد عبد الهادي، مبادئ التصميم واللون، نفس المرجع ، ص 17.

المبحث الثاني : أهم نظم الألوان

أ - الألوان الأساسية والأولية:

لقد تبين بفضل الدراسات التي قام بها العلماء أمثال "توماس يونغ" و" هيرمان" أن أعصاب العين تتأثر بالألوان الأساسية، وهي أصل الألوان الصافية الأخرى ولا يمكن استخراجها من أصباغ أخرى وهي الأحمر والأصفر والأزرق، ومن هذه الألوان الأساسية نحصل على الألوان الثنائية.

وأول الألوان الأساسية هو اللون الأصفر ويتميز بقوة انعكاس عظيمة وله عدد كبير جدا من الدرجات اللونية والظلال .

وثاني الألوان الأساسية هو اللون الأحمر ويقع بين الأصفر والأزرق من حيث قوة الانعكاس وإذا أضيف لأي لون أخر من الألوان أكسبه درجة معينة من التوهج.

أما ثالث الألوان الأساسية فهو اللون الأزرق وله صلة وثيقة بالظلال وهو لون قوي في الضوء الشديد كما أنه يظهر بتأثير أفتح عندما يقل النور وذلك بالنسبة لامتصاص الضوء.

ب - الألوان الثانوية والثنائية :

وهي ألوان مركبة يتكون كل لون منها من مزيج لونين أساسين وهي:

البرتقالي : ونحصل عليه بمزج الأصفر والأحمر وهو أول الألوان الثانوية وأقلها امتصاصا للضوء وتتوقف درجة تأثيره في الأبصار على مقدار النور الساقط عليه ومسافة بعده عن النظر ونلاحظ أن ضوء الشمس يزيد توهج البرتقالي كما يزيد من توهج كل الألوان التي يدخل في تركيبها هذا اللون.

الأخضر : ونحصل عليه بمزج الأصفر مع الأزرق وهو ثاني الألوان الثانوية ويقف وسطا من حيث الامتصاص والانعكاس بين الأسود والأبيض ويعتبر لونا كامل الظل عندما يتركب من ثلاثة أجزاء من الأصفر وثمانية أجزاء من الأزرق.

البنفسجي : ونحصل عليه بمزج الأحمر والأزرق وهو ثالث الألوان الثانوية وهو أقرب الألوان ظلا إلى الأسود ، لأنه يعكس قدرا من النور.

ج - الألوان الثلاثية:

تقع ما بين الألوان الأساسية والثانوية وتنتج من خلط لون أساسي باللون الثانوي التالي له، وينتج ستة ألوان متوسطة تشير أسماء هذه الألوان إلى مكوناتها مثل برتقالي مصفر، برتقالي محمر ،اخضر مزرق، اخضر مصفر، بنفسجي محمر، بنفسجي مزرق، وعلى هذا الأساس يتم تكوين دائرة الألوان ذات الاثناعشر لونا بحيث يحتل كل لون منها مكانا معينا ومحددا ويجب التأكيد على أن ترتيب هذه الألوان هو نفس ترتيب ألوان الطيف أو قوس قزح، أتجه العلماء والتشكيليون اتجاهين مختلفين في تصنيف الألوان الثلاثية واتفقا على أن تركيبته تبقى دائما ثلاثية النسب .

الاتجاه الأول : نحصل على اللون الثلاثي بمزج أي لون ثانوي مع اللون الأساسي الذي يجاوره وبهذه الطريقة يكون عدد الألوان الثلاثية ستة وهي:

البرتقالي الأصفر = برتقالي مع أصفر= ثلثين أصفر + ثلث أحمر.

البرتقالي الأحمر = برتقالي مع أحمر = ثلث أصفر + ثلثين احمر.

الأخضر الأصفر = أخضر مع أصفر = ثلثين أصفر + ثلث أزرق.

الأخضر الأزرق = أخضر مع أزرق = ثلث أصفر + ثلثين أزرق.
البنفسجي الأحمر = بنفسجي مع أحمر = ثلثين احمر + ثلث أزرق .
البنفسجي الأزرق = بنفسجي مع أزرق = ثلث أحمر + ثلثين أزرق .
الاتجاه ثاني : نحصل على اللون الثلاثي بمزج لونين ثانويين، وهذا الاتجاه يعطينا ألوان أقل صفاء وأقرب إلى الرماديات من الاتجاه الأول، وبهذه الطريقة يكون عدد الألوان الثلاثية ثلاثة :
الأخضر "الزبدي" = برتقالي + أخضر (4/2 أصفر + 4/1 أحمر+4/1 أزرق).
الأحمر البني = برتقالي + بنفسجي (4/1 أصفر+ 4/2 أحمر + 4/1 أزرق).
الأخضر "الزيتوني" = أخضر + بنفسجي (4/1 أصفر+ 4/1 أحمر+ 4/2 أزرق).

د - الألوان المتوافقة "التوافق اللوني" :

إن ألوان الطيف هي الدليل والمرشد للفنان ليتعمق في دراسة نظريات الألوان . وإن الترتيب الطبيعي لألوان الطيف خير مثال على التوافق . فلو اخترنا لونين متجاورين من دائرة الألوان لوجدنا أنهما متقاربين وفيهما عنصر مشترك وهذا هو معنى التوافق، وإن من أهم الأسس في تنظيم علاقات الألوان هي تلك الألوان القائمة على التوافق، والألوان المتوافقة تعني وجود اتحاد موفق للألوان ينشأ عن استخدام خاصية المصاهرة والتقارب الموجودة بين الألوان ، كما أن الألوان المتوافقة تعرف بأنها مجموعة من الألوان تؤثر على العين والنفس تأثيرا ساراً أو ممتعاً وتتصف بالوحدة بالرغم من الاختلاف الواضح بينها في بعض الأحيان[1].

و - الألوان الساخنة والألوان الباردة :

ويقصد به انقسام الألوان إلى مجموعتين إحداهما ساخنة والأخرى باردة أما الألوان الساخنة هي الألوان المحصورة في دائرة الألوان بين اللون البنفسجي المحمر الذي هو أشد الألوان حرارة وبين الأصفر المخضر، والألوان الباردة هي الألوان المحصورة بين الأصفر المخضر والبنفسجي، فالأصفر المخضر إذن هو الحد الفاصل ما بين الألوان الباردة وبين الألوان الساخنة ، ويمكن اعتبار هذا اللون ساخنا إذا أضيف لصفرته كمية معينة من الأصفر وعلى العكس يمكن اعتباره لوناً بارداً إذا حذف من صفرته كمية معينة.

ويعتبر تقسم الألوان إلى ألوان ساخنة وباردة ذاتي ولا يتعلق موضوعيا بالألوان بحد ذاتها وإنما يرتبط بالانطباع الذي تتركه الألوان في نفس الإنسان وتعتبر الألوان الثلاثة : الأصفر والأحمر والبرتقالي ألونا حارة لان النار والشمس والدم مصادر الحرارة والدفء ، أما الأزرق والأخضر وما قاربها فهي ألوان باردة لأن السماء والماء مصادر البرودة ، والألوان الساخنة زاهية وصارخة تعبر عن النور والسعادة والفرح أما الألوان الباردة فهي هادئة تعبر عن الحزن والكآبة والسكون، إن من أهم مؤثرات الألوان الساخنة والألوان الباردة في العمل الفني أنها تلعب دورا كبيرا في الإحساس بالعمق، فالألوان الساخنة لها دلالات في اللوحات الفنية فتظهر للمشاهد اقرب وأكثر تقدما من الألوان الباردة بصفة الإشعاع والانتشار أما الألوان الباردة فلها صفة الانكماش والتقلص كما لهذه الألوان تأثيرات نفسية يجب على الفنان أن يتعرف على تلك التأثيرات ليستطيع مراعاتها في لوحاته الفنية[2].

---

[1]- عدلي محمد عبد الهادي، مبادئ التصميم واللون، نفس المرجع ، ص 25 ص 26 .
[2]- خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص 98 .

المبحث الثالث : نظريات رؤية الألوان

1 نظرية العالم "توماس يونج" : فسر العالم "يونج" سنة 1801 إن العناصر المتناهية في الصغر والمكونة لشبكية العين لكل عنصر منها ثلاثة ألياف عصبية، وتسمى فرضية الألياف الثلاث مخصصة لاستقبال ثلاثة إحساسات لونية مختلفة.

المجموعة الأولى تتأثر بالموجات الطويلة مثل اللون الأحمر.

المجموعة الثانية تتأثر بالموجات المتوسطة مثل اللون الأخضر.

المجموعة الثالثة تتأثر بالموجات القصيرة مثل اللون البنفسجي .

2 نظرية "هيلمهولتز" : والتي جاءت لتأكيد وإعادة لنظرية العالم "يونج" ونظرية "هيلمهولتز" تفرض وجود ثلاثة أنواع من المخاريط في العين البشرية كل واحد منها خاص بلون من الألوان الأساسية (الأحمر، الأخضر، الأزرق) وهذه النظرية تفتقر إلى وجود اللون الأصفر الذي يعتبر لونا أساسيا.

3 نظرية "ايرنك" : جاءت نظرية العالم "ايرنك" لتعالج نظرية العالم "هيلمهولتز" التي واجهت عدة صعوبات، منها أنها لم تعالج بشكل مناسب الحقائق المتعلقة بالألوان التكميلية، وتفترض نظرية "ايرنك" وجود ثلاثة أنظمة لونية منفصلة وهي كما يلي : الأول للون الأحمر والأخضر ،الثاني للون الأزرق والأصفر، الثالث للون الأسود والأبيض، وهو يقترح ثلاث مواد بصرية في الشبكة كل منها بإمكانها إحداث عمليتي "التجدد والاندثار" أي إدراك للون الأبيض والأصفر والأحمر أثناء الاندثار، و إدراك للون الأسود والأزرق والأخضر أثناء التجدد.

4 نظرية "فرنسوا رود" : جاءت نظرية العالم "رود" لتقول إن الألوان الأساسية هي الأحمر ،الأخضر، البنفسجي [1].

منظور الألوان

التأثير المنظوري للألوان يقصد به ردود الأفعال التي تحدث الأحاسيس بالقرب أو البعد عن سطح ملون، هناك ألوان مثل الأصفر تحسه العين على بعده الحقيقي وتظهر كأنها تسمح بالتقدير الصحيح للمسافات، أما بعض الألوان مثل الأخضر والأزرق والبنفسجي تظهر مبتعدة وكأنها ترتد ولا تعطي التقدير الحقيقي للمسافة بل تعطي مسافة ابعد من الواقع، أما بالنسبة للون الأحمر فيقترب من العين ظاهريا أي تظهر وكأنها تتقدم من عين الناظر بسبب لونها الساطع على العين لذلك يستخدم اللون الأحمر في الإشارات المرورية التحذيرية ومناطق الخطر وكذلك في الإعلانات.

[1]- عدلي محمد عبد الهادي ، مبادئ التصميم واللون، مرجع سابق، ص 18 .

تعتبر الألوان عناصر إحياء بدرجة عالية للأسطح والكتل المعمارية، كما اعتبرت كعامل إظهار لغنى الأشكال سواء استعمل اللون في الواجهات الخارجية أو الداخلية فإننا نجد له تطبيقات متعددة في نتائجها الجمالية التي تنبثق من اختلاف طرق استعمال اللون والمكان المخصص له ويرتبط اللون بتأثيرات رئيسية ثلاث وهي : تأثيرات ذات قيم شكلية تختص ببحث الزوايا التي تتعلق بعلم الجمال، تأثيرات سيكولوجية تختص ببحث تأثير اللون على نفسية الإنسان، تأثيرات فسيولوجية تختص ببحث تأثير اللون على جسم الإنسان[1].

التأثيرات اللونية التي تسجلها العين غالبا ما يحدث لها تغيرات عميقة ناتجة عن الضوء والذي يسمح بإدراكها وتحديد تأثيرها ولذلك فان ظاهرة الانعكاس لها تأثير كبير في تغير مظهر اللون.

1 ظاهرة الإشعاع : بعض الألوان تسطع وتشع، بمعنى أنها تظهر وكأنها تبرز أشعة ضوئية خارج السطح الذي تغطيه، وهذا ما يعرف بظاهرة "الإشعاع أو الانتشار اللوني" لهذا تؤثر بعض الألوان على الألوان المجاورة لها وتغير قليلا كنهها، وكلما كان اللون بقيمة فاتحة ونقية كلما ظهرت خاصية الإشعاع للون وإذا ما كان اللون غامقا وغير نقي الكنه فانه يفقد إمكانية الإشعاع وتمثل أيضا ظاهرة الانتشار البصري في أن المساحة الصغيرة من اللون الأبيض أو اللون الفاتح على أرضية سوداء تبدو مساحتها اكبر من المساحة الحقيقية لها[2].

2 التوافق والانسجام : نقول أن تكوينا لونيا قد حقق توافقا إذا ما اثر على العين والنفس تأثيرا حسنا، أما إذا لم يستطع النظر أن يقع بهدوء على لون أو أكثر من بين مجموعة لونية فان العين والنفس تبتعدان عنه وتحدث أحيانا حركات نافرة متبادلة بين لونين أو أكثر في مجموعة أو مجموعات لونية في هذه الحالة نقول أن الألوان ليس بينها توافق وعليه فالتوافق والانسجام هو الصفة الأساسية لمجموعة لونية نرتضيها.

3 تجاور الألوان : الهدف من تجاور الألوان في العمل الفني هو إظهار الألوان والتأكيد عليها لتؤدي وظائفها على أكمل وجه وبصورة قوية فعالة، لذلك على الفنان الاهتمام الكامل بالتجاور والخلفية وبين الشكل والأرضية وهناك عدة علاقات توضح ذلك منها:

- انه يمكن استخدام اللون على خلفية سوداء كالأحمر أو الأصفر وبالعكس يستخدم الأسود على خلفية بلون معين.

- يمكن استخدام اللون على خلفية بلون ابيض، أو العكس استخدام الأبيض على خلفية بلون معين.

- يمكن استخدام اللون على خلفية بلونه المكمل له (مثل الأصفر على خلفية باللون البنفسجي أو الأزرق على البرتقالي) [3].

---

[1]- عدلي محمد عبد الهادي ، مبادئ التصميم واللون، نفس المرجع ، ص 31 .
[2]- نفس المرجع ، ص 32 .
[3]- نفس المرجع ، ص 35 .

الشكل رقم 1: يمثل دائرة الالوان او المدونة اللونية .

المبحث الرابع : التأثير السيكولوجي للألوان

للألوان تأثير عميق غلى النفس البشرية فالألوان تؤثر على النفس فتحدث فيها أحاسيس متنوعة ينتج عنها اهتزازات بعضها يوحي بأفكار تريحنا وتطمئننا والأخرى نضطرب منها، وتستطيع الألوان أن تعطي شعور الفرح والسعادة والنشاط والحيوية وبنفس الوقت يمكنها أن تعطيك الحزن والكآبة والضيق وتقسم التأثيرات السيكولوجية إلى قسمين هما :

- **التأثيرات المباشرة :** هي التأثيرات التي تستطيع أن تظهر شيئا ما أو تظهر تكوينا عاما بمظهر الفرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل وتشعرنا أحيانا بالبرودة أو السخونة.

- **التأثيرات الغير المباشرة :** هي التي تتغير تبعا للأشخاص ويرجع مصدرها للترابط العاطفي والانطباعات الموضوعية والغير الموضوعية تلقائيا من تأثير اللون، فاللون يمكن أن يعطي العاطفة الحارة الدافئة مثل البرتقالي وبنفس الوقت تمثل النار وغروب الشمس التي تشع منها

التأثيرات السيكولوجية التي تعبر عن الاحترام المشتعل، كذلك اللون الأزرق الفاتح الذي يوحي بالسماء والبحر يكون تعبيره من الناحية السيكولوجية الهدوء والسكينة، ولا يوجد أي ارتباط بين الأحاسيس الفسيولوجية وبين الحرارة واللون لأنه إحساس سيكولوجي فقط [1].

تفضيل الألوان: هناك دراسات سيكولوجية عدة حول عمليات التفضيل للألوان ويبدو أن هذه الدراسات قد وصلت في كثير من الحالات إلى نتائج متناقضة فحسب "أيزنك" يوجد عدة اختلافات في تفضيل ألوان عن أخرى اعتمادا على مقياس العمر،النوع والثقافة التي ينتمي إليها الفرد وسمات شخصيته وغير ذلك من المتغيرات، وتبين له حسب دراسته أن اللون الأزرق هو الأكثر تفضيلا بينما اللون الأصفر هو الأقل تفضيلا، وان ترتيب التفضيل للألوان هو على النحو التالي : الأزرق، الأحمر، الأخضر،البنفسجي، البرتقالي، الأصفر، كذلك أظهرت دراسات أخرى قام بها وعيره من الباحثين، أن الانبساطيين يفضلون اللوحات الزاهية الملونة بينما يفضل الانطوائيين اللوحات التي تقوم على عناصر الظلال، وان تفضيلات الانبساطيين تقوم على أساس اللون وخاصة الألوان الأولية والثانوية بينما الانطوائيين على أساس الشكل أو على أساس ألوان الأرض كالبني و"الزيتوني" و"البيج" والألوان "الكروماتية" [2].

كذلك أشارت دراسات أخرى إلى تفضيلات الأطفال للألوان تختلف عن تفضيلات الراشدين وان تفضيلات الذكور تختلف عن تفضيلات الإناث، وان هناك فروق عدة بين الأفراد والجماعات فيما يتعلق بالألوان المفضلة لدى كل منهم، أيضا أشار "كرايتلر" إلى أن هناك عوامل عدة تؤثر في تفضيل الأفراد للألوان ومنها على سبيل المثال لا الحصر، التنظيم المكاني للألوان والتوزيع الخاص بها في العمل الفني والأشكال التي تتجسد من خلالها هذه الألوان وطبيعة المقياس، ودرجة الإمتاع أو البهجة وما يقابلها من انقباض أو ضيق الناتجة عن الألوان الأخرى الموجودة في العمل والخلفية التي تظهر من خلالها أو في ضوئها هذه الألوان والمدى الزمني الذي يستمر المرء خلاله في النظر إلى الألوان وكذلك بفعل عوامل خاصة بالعمر والثقافة والنوع والخبرة وغيرها من المتغيرات، وفي ضوء ما سبق نستطيع القول أن عملية تفضيل الألوان عملية نسبية واحتمالية وموقفية تعتمد على طبيعة المثير الجمالي الذي يتعرض له الفرد أو يتلقاه، كما أنها تتأثر بخبرات هذا الفرد وتداعياته وخيالاته ومشاعره التي يسقطها على لون أو مجموعة من الألوان المهيمنة أو الموجودة ضمنيا في احد الأعمال الفنية، وان المعنى الرمزي المتغير للون قد يكون أكثر أهمية من المعني الفيزيقي المحدد له[3].

---

[1]- عدلي محمد عبد الهادي ، مبادئ التصميم واللون، نفس المرجع ، ص 36 .

[2]- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي : دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، الكويت، ط1،2001، ص 285 .

[3]- نفس المرجع ، ص 287 .

معاني ودلالات الألوان

1- الأبيض : * دلالات اجتماعية : رمز للقوة الإلهية العليا، فهو يرمز إلى النور، الضوء والانتصار، السلام والعذرية والطهارة والإقبال على الحياة الجديدة كما تشير الراية البيضاء إلى المصالحة والى هدوء البحر، ويرمز كذلك إلى النظافة، الصحة الشيخوخة والإتقان.

*** دلالات نفسية :** يرمز إلى الفرح وصفاء القلب، المرح والبراءة.

2- الأسود : * دلالات اجتماعية : يشير إلى غياب النور واللون، فالأسود يجسد قوى الظلام والتي هي في صراع دائم مع النور، كما يدل على الغدر، انه لون الخطيئة ويرتبط اللون الأسود بالمناسبات الحزينة كما يحمل في طياته نذير شؤم وذلك لأنه يعبر عن المجهول انه لون الحداد .

*** دلالات نفسية :** يرمز إلى الحزن الكآبة والتشاؤم ، الهدوء المريح العميق[1].

3- الرمادي : * دلالات اجتماعية : يرمز إلى التفكير الذي يتميز بالوضوح والصفاء وهو لون غامض سلبي، سهل الانقياد.

*** دلالات نفسية :** يوحي الرمادي بالذكاء، الارتباك وافتقاد الوضوح في عالم لا يوجد فيه ابيض أو اسود بصفة قاطعة، أيضا التقلب والنفاق، التطفل و المداهنة.

4- الأحمر : * دلالات اجتماعية : هو لون التحدي، وهو اقوي الألوان تأثيرا في النفس ويفضله الكثيرون على سائر الألوان لأنه يضاعف نشاطهم وحيويتهم، الأحمر لون مهيج ومنبه للمخ ويتميز بالعدوانية لأنه غالبا يرتبط بالعنف والإثارة، الثورة والأحمر لون الارستقراطية لأنه لون الرداء الملكي، كما أن مد البساط الأحمر لشخصية مهمة يتم للتعبير عن الاحترام والتقدير.

*** دلالات نفسية :** يساهم في إدخال السرور على الكثير من الأشخاص، ورفع الروح المعنوية[2].

5- الأصفر : * دلالات اجتماعية : يحمل الأصفر دائما بين طياته طبيعة الإشراق واللمعان وهذا ما يجعله رمزا طبيعيا للتنوير، في القرن السادس عشر كان ضحايا محاكم التفتيش في اسبانيا يرتدون ملابس صفراء وذلك للدلالة على اتهامهم بالهرطقة والخيانة العظمى، واللون الأصفر في لون بشرة أو في لون ورقة ساقطة في الخريف يثير إحساسا بالموت والفناء وفي لون الرمال الشاسعة يثير إحساسا بالجدل والقحط والجفاف.

*** دلالات نفسية :** يدل على الشخصية الصافية والناعمة والمثيرة، يرمز إلى السرور والابتهاج ويمثل العقل والذكاء والفطنة.

---

[1]- شريف درويش اللبان، الطباعة الملونة : مشكلاتها وتطبيقاتها في الصحافة، العربي للنشر والتوزيع، مصر ،ط1، 1994، ص 56 ص 57 .

[2]- نفس المرجع ، ص 59 .

6- البرتقالي : * دلالات اجتماعية : اللون البرتقالي يمثل الأشعة الأقل حدة للشمس في وقت الغروب، يمثل التذوق، يمكن إن يكون مهدئ للبعض ومن الناحية الفسيولوجية يسهل عملية الهضم عند الإنسان.

*** دلالات نفسية :** يعطي انطباعا بالدفء والسعادة والشوق[1].

7- البني : * دلالات اجتماعية : هو عبارة عن اللون البرتقالي بعد إضافة الأسود عليه لإضفاء القتام عليه وللبني ارتباطات قوية بحاسة التذوق فهو لون القهوة و "الشكولاطة".

*** دلالات نفسية :** يرتبط البني بالراحة والأمان وطبيعة هذا اللون العملية تجعله أكثر شعبية بين المراهقين و الأطفال الذين يستخدمونه في رسومهم للتعبير عن الحزن.

8- الأخضر : * دلالات اجتماعية : أول ما يتبادر إلى الذهن عند رؤية اللون الأخضر هو ارتباطه الوثيق بالربيع والزرع، ويرمز الربيع إلى العطاء والنماء والطبيعة المتناهية، وهو عموما يدل على شخصية تكره التعقيد وتحب البساطة كما يدل على شخصية متدينة ويرمز إلى الحياة والاستقرار والازدهار والتطور.

*** دلالات نفسية:** هو لون يبعث في النفس شعورا فياضا بالتفاؤل، الهدوء والراحة.

9- الأزرق : * دلالات اجتماعية : يرمز إلى الحرية وهو مرتبط بالملكية ورغم ذلك فهو لون الشعب لأنه يظهر في أزياء العمال، يقلل من سرعة الهياج ويساعد الفرد على التركيز فهو لون مهدئ ومسكن، يرمز أيضا إلى العلو والارتفاع والميل إلى الروحانيات، لارتباطه بلون السماء وهو من الألوان الباردة التي تدل على الميل الفطري للتحفظ في العلاقات مع الآخرين، كما يرمز إلى الأشخاص العاطفيين.

*** دلالات نفسية :** يوحي اللون الأزرق بصفاء النفس وهدوء الطبع واتساع الأفق والثقة بالنفس إلى درجة الغرور، ضبط النفس والأعصاب، الذكاء الحالم كما أن الكثير منه يرمز إلى الكآبة.

10- البنفسجي : * دلالات اجتماعية : رمز للإبداع في العمل والذين يفضلونه هم من النوع الذين لا يحبون التقليد وصاحبه فيلسوف يحب أن يظهر بشخصيته المختلفة عمن يحيطون به وان طموحه زائد عن الحد.

*** دلالات نفسية :** رمز العاطفة الهادئة الرقيقة صاحب هذا اللون غيور وحساس جدا ومندفع كما يرتبط هذا اللون بالنزعة الذاتية والتسامي والإعلاء فهو يشير إلى عمق المشاعر، ويتم تفسيره في الجو الإنساني المميز على انه روحاني إذا كان فاتحا، وبالكآبة إذا كان قاتما[2].

---

[1]- شريف درويش اللبان، الطباعة الملونة : مشكلاتها وتطبيقاتها في الصحافة، نفس المرجع ، ص 60 .
[2]- نفس المرجع ، ص 62 ص 65 .

الفصل الرابع

الألوان في الفن التشكيلي

المراجع

المقدمة

الفصل الثالث " القيم والهوية في الفن التشكيلي "

- المبحث الأول : مفهوم القيم
- تصنيفات القيم
- اكتساب نسق القيم
- المبحث الثاني : القيم وعلاقتها بالمفاهيم الأخرى
- القيم والمعايير
- القيمة في الفن التشكيلي
- المبحث الثالث : مفهوم الهوية
- أنواع الهوية
- مكونات مكانيزم الهوية
- المبحث الرابع : آليات اكتساب الهوية أو التقمص
- الأسس الثقافية للهوية
- الهوية في الفن التشكيلي

الفصل الثاني " الفن التشكيلي بالجزائر"

- **المبحث الأول : مفهوم الفن التشكيلي**
- **المدارس الفنية التشكيلية**
- **المبحث الثاني : العمل الفني**
- **أبعاد العمل الفني**
- **المبحث الثالث : الحركة التشكيلية في الجزائر**
- **المبحث الرابع : رؤية المجتمع الجزائري للجمال والفن**
- **إشكالية المتلقي في الفن التشكيلي**

الفصل الرابع " الألوان في الفن التشكيلي "

- **المبحث الأول : اللون**
- **الإحساس بالألوان**
- **الضوء ومواصفات الألوان**
- **المبحث الثاني : أهم نظم الألوان**
- **الألوان الأساسية والأولية**
- **الألوان الثانوية والثنائية**
- **المبحث الثالث : نظريات رؤية الألوان**
- **منظور الألوان**
- **تجاور الألوان**
- **المبحث الرابع : التأثير السيكولوجي للألوان**
- **تفضيل الألوان**
- **معاني ودلالات الألوان**

قائمة المصادر والمراجع

I/ المصادر:

1-القرآن الكريم.

II/ المعاجم و القواميس بالعربية و الفرنسية :

2- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثالث، دار صادر ودار بيروت، لبنان، 1956 .

3-ابراقن محمود ، المبرق: قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، منشورات ثالة، الجزائر ،ط2، 2007 .

4-بدوي أحمد زكي ، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، لبنان ،1977.

5-عبد الفتاح الكافي إسماعيل ، موسوعة القيم والأخلاق الإسلامية، مركز الإسكندرية للكتاب ،مصر، ط1، 2005.

6- Abrous Mansour, dictionnaire des artistes algériens 1917-2006, éditions l'harmattan, France, 2006 .

7- BLOCH (H) et CHEMANQ (R) ، Grand dictionnaire de la psychologie, Larousse, INC , FRANCE, 1991 .

8- cheurfi Achur, mémoire algérienne : dictionnaire biographique, éditions dahlab, Algérie, 1996 .

9- GOTTLOB (F), in Encyclopédie universalis, « Guerre incendies », CORPUS, Tome 11, france ,1990 .

10- Lamazit Bernard, Ahmed sélem, Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication, ellipses, France, 1994 .

III/ المراجع باللغة العربية :

11- أبو الشواشي فضيلة يونس ، دراسة مدى تجسد القيم الأخلاقية في شخصية الطالب الجامعي ،منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1،2007 .

12- امهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر: التصوير 1870-1970، دار المثلث، لبنان ،ط1،1981.

13- اوزغلة محمد عبد الكريم، مقامات النور: ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، دار هومة ،الجزائر، ط1، 2007 .

14- أنجرس موريس ، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية ، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2004 .
15- الحسيني وآخرون، دراسات في التنمية الاجتماعية، دار المعارف، مصر، ط1،1983.
16- الزيود ماجد ، الشباب والقيم في عالم متغير، دارالشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2006.
17- الزهراني عبد الناصر، النمذجة السلوكية المتقدمة، دار ابن حزم، لبنان ،ط1،2005.
18- العيسوي عبد الرحمان، سيكولوجية التنشئة الاجتماعية، دارالفكر العربي، مصر، ط1،ب ت.
19-الفقي أسامة ، التفكير بالألوان: مائة لوحة مختارة، المكتبة الانجلومصرية، مصر ،ط1،2006 .
20-الكوفحي خليل محمد ، مهارات في الفنون التشكيلية، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1 ،2009.
21- بخوش الصادق ، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار ،الجزائر، ط1،2002 .
22- بن مرسلي احمد، منهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2003.
23- بوحوش عمار، منهج البحث العلمي ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1،2000.
24- خلف بشير ، الفنون في حياتنا، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2009 .
25- خلف بشير ، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2009 .
26- درويش اللبان شريف ، الطباعة الملونة : مشكلاتها وتطبيقاتها في الصحافة، العربي للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1994 .
27- دياب فوزية ، القيم والعادات الاجتماعية ، دار النهضة العربية، مصر، ط 2،1980.
28- زقزوق محمد حمدي ، الإنسان والقيم في التصور الإسلامي، دار الرشاد، مصر، ط1 ،2003 .
29- زكي الجلاد ماجد ، تعلم القيم وتعليمها، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، 2005 .
30-زهران حامد عبد السلام ، علم النفس الاجتماعي، عالم الكتب، مصر، ط 6 ، 2003 .
31-زيان عمر محمد ، البحث العلمي مناهجه وتقنياته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،ط1، 1998.
32-سلمان علي سلمى، القيم الخلقية في الشعر الأندلسي، دار الآفاق العربية، لبنان ،ط1،2007.
33-شاكر عبد الحميد، عصر الصورة : السلبيات والايجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2005 .

34-شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي : دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، الكويت ، ط1،2001 .
35-شاكر فؤاد، حصاد القرن العشرين: فنون العصر، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1 ،2003.
36- شقرون نزار ، الحقيقة في الفن، المركز العربي للفنون، الإمارات العربية المتحدة، ط1 ،2009.
37-طارق مراد، التجريدية والفن التكعيبي، دار الراتب الجامعية، لبنان، ط1، 2005.
38-عبد الله ثاني قدور ، سيميائية الصورة ، دار للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005 .
39-عبد الله شرف إيمان ، التربية الأخلاقية للطفل، عالم الكتب، مصر، ط1،2007 .
40-عبد الحميد العناني حنان ، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2002 .
41-عبد الغاني حسن محمد ، مهارات إدارة السلوك الإنساني: متطلبات التحديث المستمر للسلوك ،مركز تطوير الأداء والتنمية ، مصر، ط 2، 2005 .
42-عدلي محمد عبد الهادي، مبادئ التصميم واللون، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ،الأردن، ط1،2005 .
43-عطية عبود، جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1985 .
44-على السويدي وضحه ، تنمية القيم الخاصة بمادة التربية الإسلامية لدى تلميذات المرحلة الإعدادية بدولة قطر، دار الثقافة، قطر، 1989.
45-فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي و مجيد النصر ،المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ط1، 1986 .
46-قطب جمال، روائع الفن العالمي، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1977.
47-محي الدين حسام ، من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط 2 ،1981.
48-مردوخ إبراهيم ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، دارهومة، الجزائر، ط1، 2005 .
49-مرسلي دليلة و آخرون ، مدخل إلى السيميولوجيا ، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.
50-مسلم محمد ، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009 .

51-منير حسن نورهان ، القيم الاجنماعية والشباب، المكتب الجامعي الحديث، مصر، ط1 ،2008.

52-نوبلر ناثان، حوار الرؤية:مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، دار المأمون، العراق ،ط1،1987.

IV- المراجع باللغة الفرنسية :

53- Anissa bouayed , l'art et l'algerie insurgée : les traces de l'épreuve 1954-1962, ENAG Editions, Algérie, 2005.

54- Dominique Serre-Floersheim : Quand les images vous prennent ou mot, ou comment décrypter les images, les Editions d'organisation, France, 1993.

55- ERICKSON (E) (H), Adolescence et Crise, la quête de l'identité, Flammarion, france, 1972.

56-Georges Bernard-Michel, Khadda, ENAG Editions, Algérie, 2002.

57- Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyser les images, Editions La découverte ,France ,1997.

58- Marie-Claude Vettraine-Soulard, Lire une Image, Analyse de contenu iconique, Armand colin Editeur, France ,1993.

59- MUCHIELLI (A) ، L'IDENTITE، PUF، FRANCE،1986.

V/ المجلات و الدوريات والملتقيات بالعربية و الفرنسية:

60- إسماعيل إبراهيم ، تشكيلي قضيته التراث، مجلة الكويت، فن تشكيلي، العدد 268، فيفري 2006، الكويت.

61- بورتر أمل ، الو اسطي كفنان حر قرأ الواقع كما هو لا كما يتمناه، جريدة الشرق الأوسط، العدد 9369 ، 23 جويلية 2004 .

62- Aresu Bernard, mémoire de signe :l'abstraction chez jean-michel Atlan et Mohamed khadda, the French review,vol 83, n6, 2010, p 1280 .

63- Georges Bernard-Michel, étude littéraire magrébines, bulletin n 4,1 semestre, France,1991.

64- Georges Bernard-Michel, Khadda l'homme debout ,l'actualité littéraire, France.

65- TOUALBI (N); Acculturation des valeurs et utilisations des rites en Algerie, Contribution psychologique a la théorie du changement social, Algérie.

66- TOUALBI (N), Mutations sociales, et anomie, premières journées méditerranéennes de criminologie, crête, Algérie,1979.

VI/ المذكرات :

67- رحالي صليحة ، "القيم الدينية والسلوك المنضبط"، رسالة ماجستار غير منشورة، لنيل شهادة ماجستار في علم الاجتماع الديني، جامعة باتنة، الجزائر،2008/2007 .

68- عفان إيمان ، "دلالة الصورة الفنية : دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم" ،رسالة ماجستار غير منشورة، لنيل شهادة ماجستار في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، الجزائر، 2005/2004 .

69- كوسة فاطمة الزهراء، "أزمة الهوية عند الشباب الجزائري"، رسالة ماجستار غير منشورة ،لنيل شهادة ماجستار في علم النفس العيادي، جامعة الجزائر، الجزائر،2005/2004.

VII/ البيبلواب :

70- أم الزين ملاك ، الفعل التشكيلي في ارتباطه بالهوية من خلال أعمال روبرت روشنبرج ،2012/03/21، موقع أدب فن / www.adabfan.com.

71- د. بكر قزاز طارق ، فن الو اسطي في المدرسة العربية، 2009/02/09، منتديات فني/ art.pub.sa/ v .

72-شبكة النبأ المعلوماتية ، "طوطم، طوطمية "، 2007/07/10، annabaa.org.

73- د. كاظم شمهود، الو اسطي والفن الإسلامي،2012/01/22 ، موقع أدب فن / www.adabfan.com .

74- موقع الواب الرسمي للفنان محمد خدة : www.khadda.com .

الفصل الأول

الفصل المنهجي

الفصل الثالث

القيم والهوية
في الفن التشكيلي

الفصل النظري

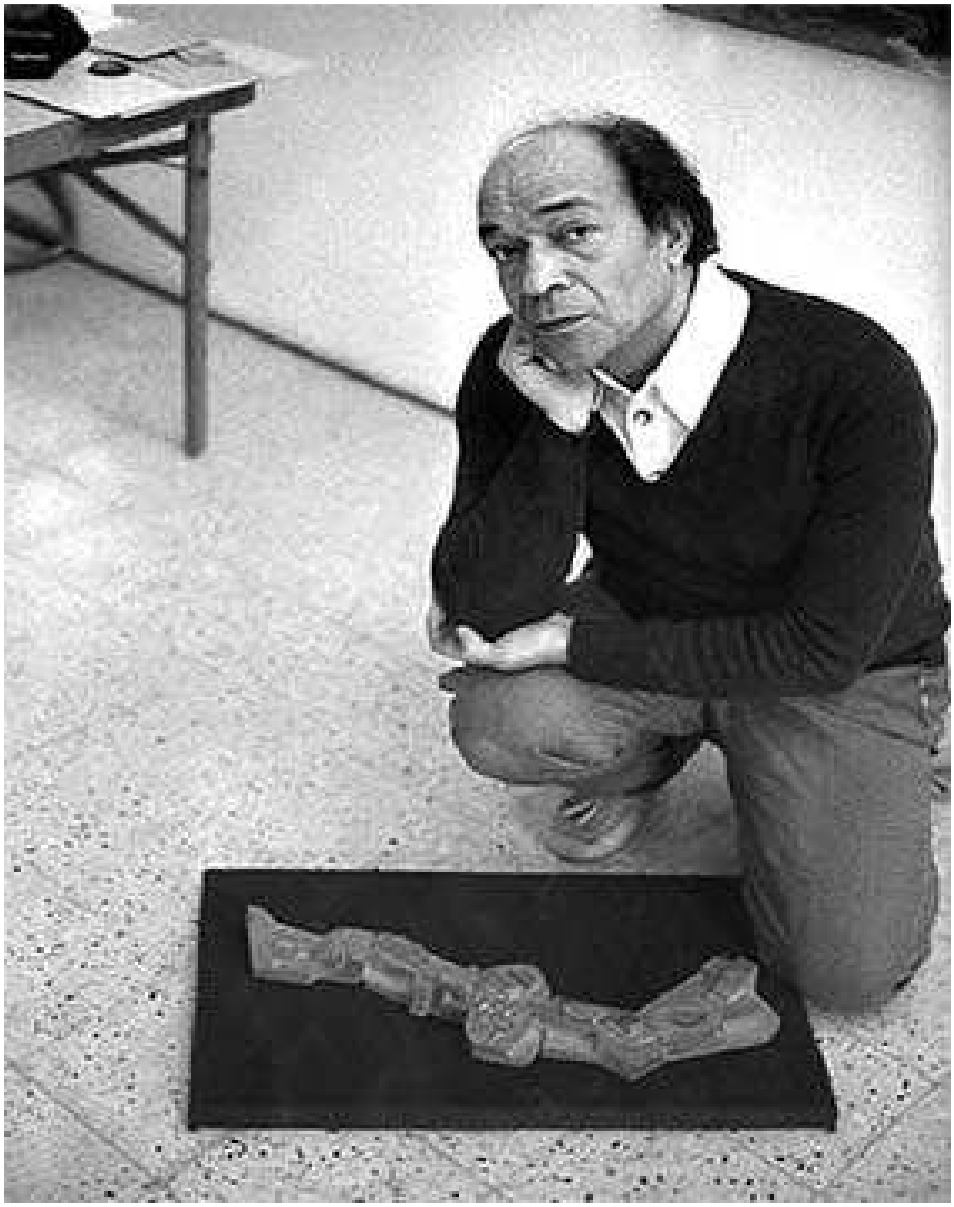
الفصل الثاني

الفن التشكيلي بالجزائر

الجانب التطبيقي

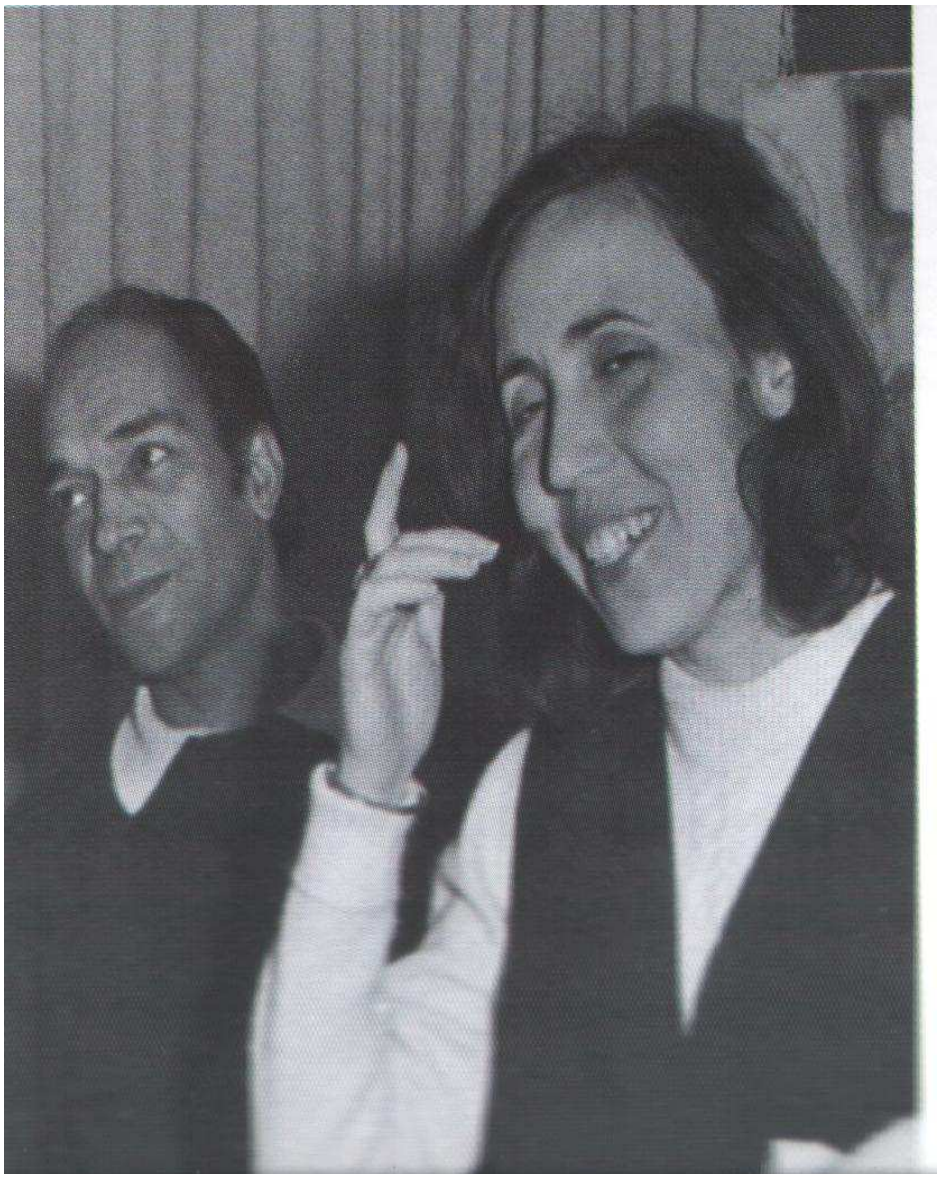
الفصل الخامس

» التوظيف المنهجي لخطوات التحليل السيميولوجي على اللوحات التجريدية للفنان "محمد خدة" «

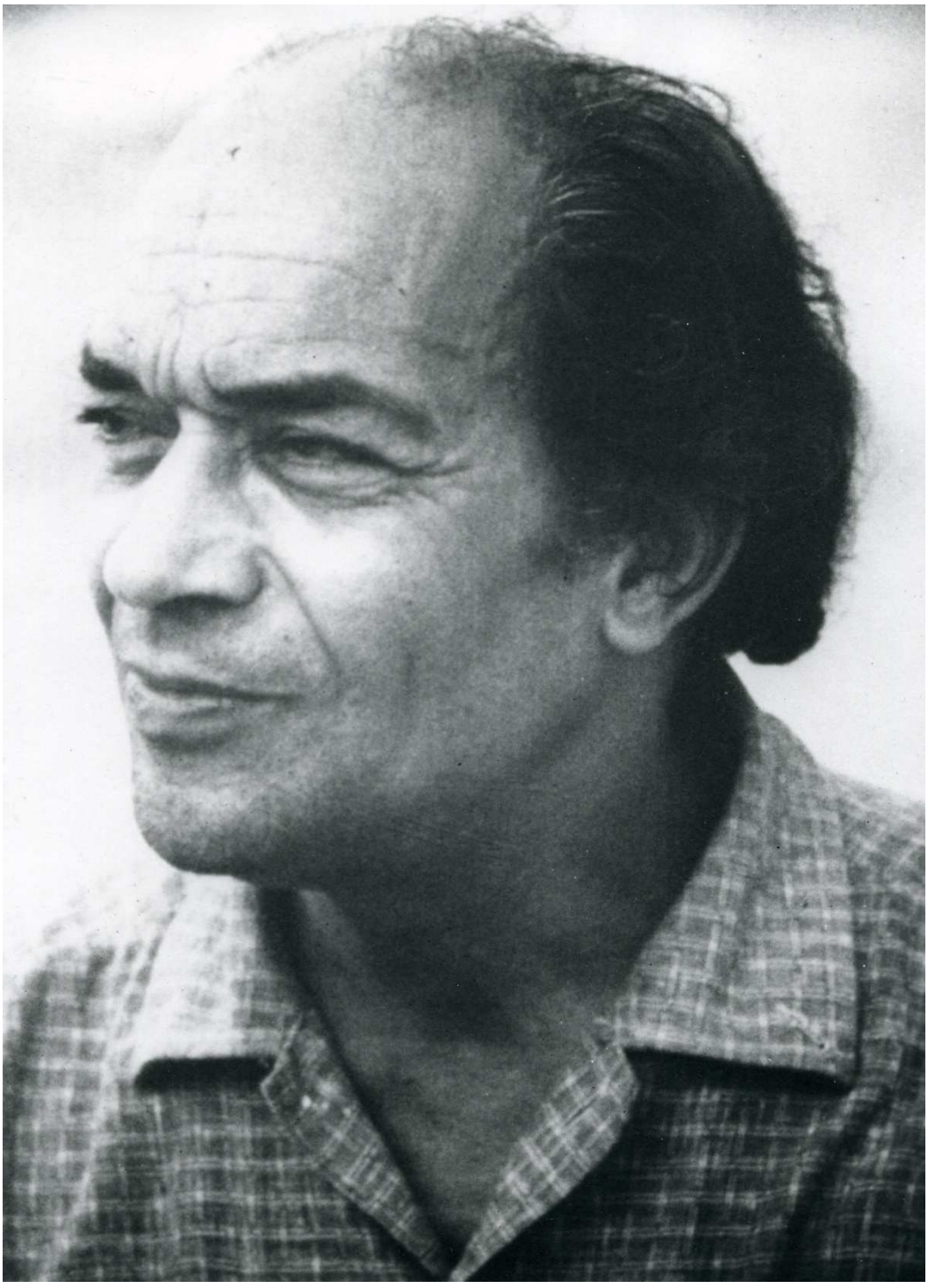


الفنا ن "محمد خدة " في مرسمه

الفنان "محمد خدة" بضواحي مدينة مستغانم سنة 1947



الفنان "محمد خدة" رفقة زوجته السيدة "نجاة بلقايد"



الفنان "محمد خدة"

الملاحق

النتائج العامة :

الفن التجريدي عند "محمد خدة" كاتجاه وكأسلوب من أساليب الفن التشكيلي المعاصر، هو حامل لجملة من الدلائل الإيقونية التي ترتكز على الخطوط و الأشكال والمساحات اللونية، ولقد توصلنا إلى أن هذه الدلائل تعبر بالضرورة عن القيم الثقافية والتاريخية للمجتمع الجزائري .
"فخدة" صور في لوحاته التجريدية مختلف المواضيع، كالموضوع التحرري ورفض الهيمنة والاستعمار، والموضوع الاجتماعي بتطرقه إلى "الطوطم" كرمز وممارسة اجتماعية قديمة وضرورة إحلال السلام والتعايش بين أبناء الوطن وأيضا من خلال استلهامه عناصر من الحرف والخط العربي، وعناصر من الطبيعة "كالصحراء" للدلالة على الانتماء للهوية الوطنية والعربية.
تتميز اللوحات التجريدية للفنان "محمد خدة" بطابع الجدية والدقة، جدية المواضيع المتناولة والدقة في اختيار مكونات وعناصر اللوحات بشكل عام، وهذا لان هذا الفنان شخصية متكاملة ومثقفة، فبالإضافة إلى كونه فنانا تشكيليا فهو أيضا كاتب ومؤلف، لهذا نجده تطرق إلى مواضيع تبدوا أكثر فلسفية وحضارية لان هاجسه الوحيد هو سبل الرقي بالمجتمع الجزائري إلى مصاف الدول المتقدمة ثقافيا وسلوكيا وحضاريا .
اللوحات الفنية عند "خدة"، نجدها تحتوي وترتكز على قيم إنسانية سامية، أراد من خلالها الفنان توصيل رسالة إلى المتلقين بضرورة الأخذ بهذه المثل والنهل منها، وهذه هي وظيفة الفنان الذي يعتبر قدوة لأبناء مجتمعه ولسان حاله في التعبير عن انشغالاته .
لقد تطرقنا سابقا إلى إيلاء الفنان "محمد خدة" أهمية قصوى لعنصر الزمان والوقت في أعماله الفنية، أي تأطير لوحاته في ثلاث وحدات زمنية، يرجع من خلالها إلى الماضي ويستعرض الحاضر، ويستشف ويتنبأ بالمستقبل .
لوحات "خدة" هي استثناء في الفن التجريدي المعاصر، لأنه جدد في هذا الفن من خلال تركيزه على قيمه الفردانية، واستعمال الرموز والألوان، والرجوع إلى الأصول والجذور الامازيغية والمغاربية والعربية، غايته في كل ذلك إيصال رسائل هادفة إلى الجمهور المتلقي .

وعليه نستخلص من هذا البحث، أن جميع الفرضيات التي اشرنا إليها في مقدمة بحثنا قد تحققت، وهذا وفقا لتحليلنا للوحات الثلاثة المختارة كنموذج ومنه فان :

- الألوان والرموز والدلالات تساهم في إيصال الرسائل للمتلقين .
- وجود قيمة الفردية نلمسها من خلال استعمال التجريد ورموز عالم الفردانية في أعماله.
- الفنان استطاع إثبات الهوية الوطنية من خلال استعمال الخط العربي وألوان العلم الوطني .

الخاتمة

قد يرى غالبية الناس أن الفن يندرج ضمن قائمة الأمور الترفيهية والكمالية التي ليس لها من وظيفة إلا إمتاع النفس البشرية بالجمال، ولهم أن يروه كذلك طالما أن الفن هو إبداع الجمال ولكن الباحثين الأكاديميين لهم نظرة مغايرة له، حيث يعتبرونه حقلا خصبا للدراسة والبحث على صعيد عدد كبير من مجالات العلم و المعرفة وعلى رأسها البحوث الاتصالية، وبصفة أخص السيميولوجية التي تسعى إلى تفكيك مكونات العمل الفني و تحليلها من أجل الوصول إلى معانيها الغير المصرح بها.

ولقد أتاحت لنا دراستنا السيميولوجية للوحات التجريدية لأحد ابرز الفنانين الجزائريين والعالميين في التجريد محمد خدة، الكشف عن ثقل المعاني التي تحملها و الدور الرسالي الكبير الذي تلعبه، كون هذه اللوحات التجريدية المعقدة والمبهمة ما هي في الحقيقة إلا وسيلة إتصالية وتعبيرية لغتها الخطوط و الأشكال والمساحات اللونية، أي أنها لغة مبنية على جملة من الدلائل البصرية أو الإيقونية التي تجتمع وتندمج فيما بينها لتكون تشكيل فني متكامل، ذا موضوع معين يحمل رسالة محددة أراد الفنان إيصالها إلى جمهور لوحته باعتبار أن هذه الأخيرة تمثل مساحته الخاصة للتعبير عن انشغالاته وآرائه ومواقفه اتجاه القضايا التي تشغله.

ومنه دخلنا إلى العوالم النفسية والفلسفية "لمحمد خدة"، الذي استغل هذه المساحة التعبيرية لخدمة قضية عظيمة هي قضية الدفاع عن المقومات الحضارية والتاريخية لأمة بأكملها كان يعمل مستعمرها بشتى الوسائل على محو هويتها و طمسها بهدف القضاء على مقاومتها اقتلاعها من جذورها ، فكانت كافة لوحاته شكلا و مضمونا تنصب في إطار إبراز ملامح الثقافة الجزائرية المحلية والمغاربية وحتى امتداداتها العربية كشكل من أشكال العودة إلى الجذور والأصول .

ومن هذا المنطلق يتأكد الدور الريادي لفن التجريدي التشكيلي، والفن بصفة عامة في خدمة الخصوصيات الثقافية و قدرته على حمل رسائل هادفة تعكس قضايا وانشغالات مصيرية تتعدى بأشواط طويلة نظرية الفن من أجل الفن إلى نظرية أخرى هي الفن من أجل القضية، بكلّ ما تعنيه هذه النظرية من جدية الموضوع و ثقل الدلالات المشحونة بالإيحاءات والمعاني، الأمر الذي يفتح الباب على مصراعيه أمام الباحث الذي يريد صبر أغوارها و فضح ما استتر منها.

وهذه تعتبر دعوة ملحة مّنا لجميع المهتمين بعلم السيميولوجيا أو علم الدلائل للتوجه ببحوثهم صوب مجال الفن لكونه حقلا خصبا بالدلالات كما، أضف إلى ذلك ما يتيحه للدارس من متعة شخصية كونه يتعامل مع مادة بحثية متميزة تمثل أجمل الإبداعات الإنسانية، فيكون البحث في هذا المجال إضافة إلى صبغته العلمية الأكاديمية غاية في التشويق والإثارة.

يجدر بنا الإشارة إلى أن دراستنا هذه ما هي إلا محاولة منا لصبر أغوار وعوالم الفن التشكيلي، هذا الفن الذي تندر وتقل فيه الدراسات البحثية والأكاديمية في"الجزائر"، سواء من

طرف المختصين في النقد الفني، أو حتى الباحثين في علوم الإعلام والاتصال والسيمولوجيا، وتأتي ضرورة البحث في هذا المجال الواسع والمتشعب والخصب، باعتبار الإنتاج الفني على اختلاف الحوامل التي يأتي عليها، مبني بشكل أساسي على ثلاثية، الفنان، العمل الفني والمتلقي .

لهذا على الأكاديميين والباحثين توجيه اهتمامهم ونشاطهم البحثي الأكاديمي، نحو مجال سيمولوجية تحليل الأعمال الفنية، لأنه مجال واسع، وأيضا لما يمتاز من به روح إبداعية عالية وآفاق تطلعية كبيرة .

ومنه الم يحن الأوان للاهتمام بالفنون وجعلها أولوية إلى جانب العلوم من اجل مجتمع متوازن نفسيا وحضاريا و اقتصاديا ؟ .