الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس– مستغانم–

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الفنون البصرية

مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية

دكتوراه الجماليات البصرية الفنية

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه نظام ل.م.د

الموسومة ب:

المنحوتات الفنية الجزائرية وإشكال الاستقبال

أعمال الفنان محمد بوكرش أنموذجا

إعداد الطالب:

عماري أبوبكر الصديق

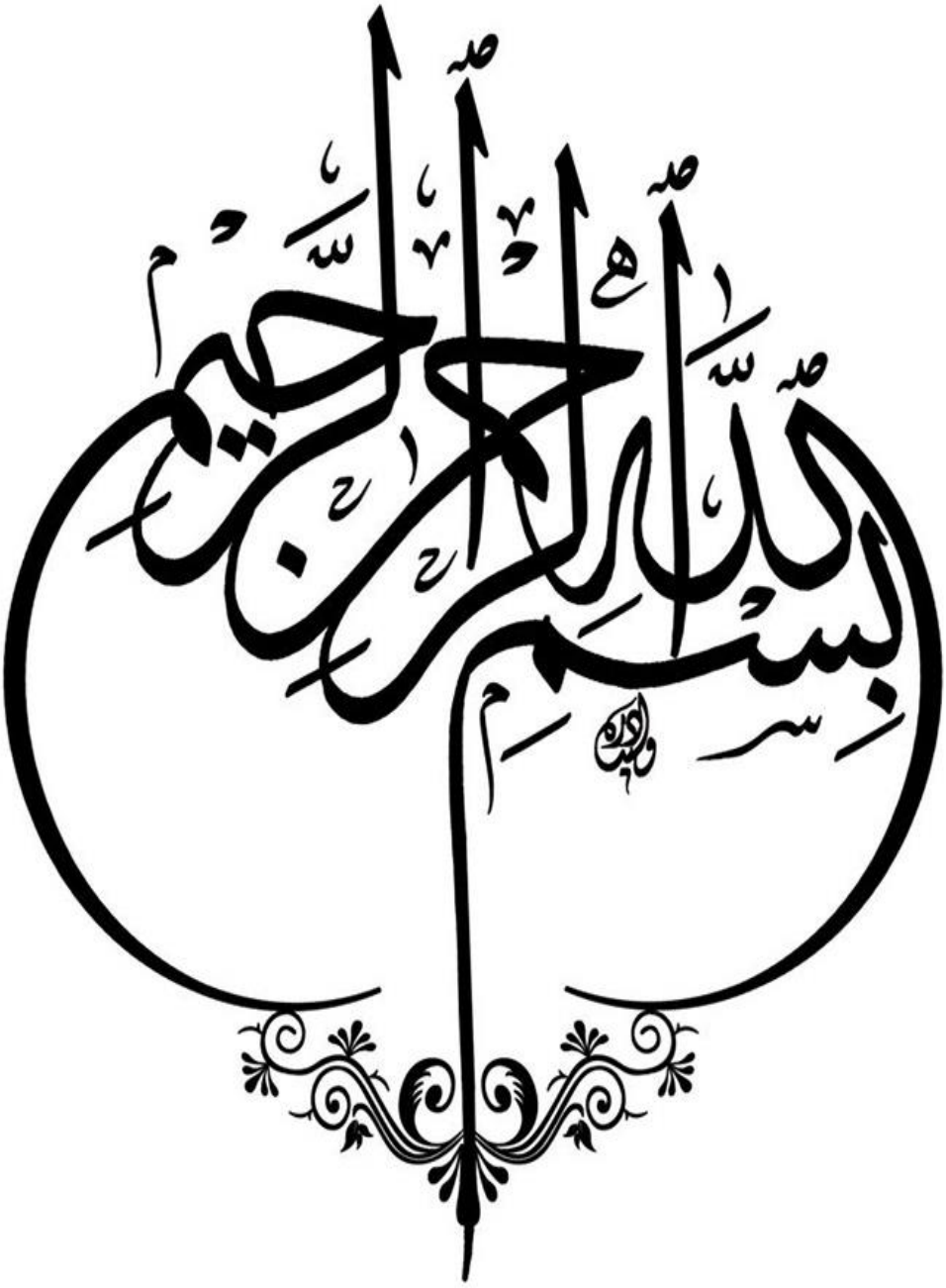
تحت إشراف:

أ.د كحلي عمارة

أعضاء اللجنة المناقشة

✓ أ.د نوال حيفري	جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم	رئيسا
✓ أ.د عمارة كحلي	جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم	مشرفا ومقررا
✓ د. نادية قجال	جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم	عضوا مناقشا
✓ د. الشارف عباس	جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم	عضوا مناقشا
✓ أ.د حليمة الشيخ	جامعة أحمد بن بلة / وهران1	عضوا مناقشا
✓ د, عياد زويرة	المركز الجامعي أحمد زبانة/ غليزان	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018 -2019


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـداء

إلى من تكحلت العيون برؤيتهم ولم أراه...أبي...رحمه الله وأسكنه فسيح جناته...

أمي الغالية... التي أرى فيها العلم والنور.

إلى رفيقة الدرب...وإليها من تسكن في نفسي كالسر في القلب زوجتي المخلصة...أم أريج ومرام.

إلى أستاذتي الكريمة المشرفة الأستاذة الدكتورة عمارة كحلي.

إلى زملائي وزميلاتي في الدفعة: بن عدة حاج محمد – بن هلال سارة – سلاخ طارق.

إلى من يصدون عني الريح ويحيطوني كما يحيط السوار المعصم...أخواتي فاطمة وخديجة

إلى أبناء وبنات إخوتي كل واحد باسمه خاصة زهير وعبد السلام وسي محمد.

إلى جميع عائلة شرقي صغيرا وكبيرا.

إلى كل من يعرفني، جزاهم الله خيرا.

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى:

الأستاذة الدكتورة المشرفة عمارة كحلي، اعترافا بما بذلته من جهد وعناية لهذا البحث، وما قدمته لنا من توصيات ونصائح قيمة من أجل إكمال هذه الرسالة العلمية.

الشكر الجزيل إلى جميع طاقم لجنة المناقشة د نوال حيفري، د. نادية قجال،د. الشارف عباس، أ.د حليمة الشيخ، د. عياد زويرة.

ألف شكر إلى أساتذة قسم الفنون كل من الدكتورة شرقي هاجر، والدكتورة قجال نادية، والدكتورة بومسلوك خديجة، والأستاذ عبد الإله محمد كمال، والأستاذ لخضر سباعي من قسم الفلسفة، والدكتور شرقي محمد من جامعة وهران، والدكتورة بادر نورية من جامعة سيدي بلعباس، والأستاذ حمر العين زكرياء من جامعة مستغانم.

لما قدموه من جهد ونصائح ومعرفة خلال إنجاز هذا البحث.

كما أتوجه بالشكر إلى مسؤولي متحف أحمد زبانة بوهران والقائمين عليه على ما منحوه من يد العون.

وإلى مسؤولي متحف المجاهد بالجزائر العاصمة.

وشكر خاص للفنان القدير محمد بوكرش الذي ندعو له بالشفاء العاجل.

أشكر أيضا كل من ساهم من قريب أو بعيد في إبداء النصح والرأي.

مقدمة

يسعى الفن التشكيلي لتصوير ردة فعل عنيفة في نفس الفنان لأنه يمثل حالة مستقلة لديه، حيث يحاول دائما تأكيد ذاته عبر الأساليب الفنية التي يجد فيها حرية أكبر في التعبير عن أفكاره ويستطيع أن يخلق ويبدع ويستلهم جو بلاده بخصائصه الطبيعية والاجتماعية.

وقد تمكنت نظرية التلقي أن تبني أواصر متينة بين الجمهور والمادة الفنية أو الفنون التشكيلية. وفي هذا السياق كشفت إستطيقا التلقي أهمية مفهوم المتلقي ضمن الخبرة الجمالية والفنية حيث يفترض **ياوس** (أحد أهم أقطاب **مدرسة كوستانس** الألمانية) أن لكل أثر فني معنى موجب بوسع المتلقي إدراكه ، وحينها تصير لعبة التلقي الاستيطيقي معقدةً ما بين الأثر الفني والقارئ والتاريخ والمتعة الجمالية .

ونحن نقتفي أثر هذه القراءات في شأن علاقة الاستقبال بفعل التلقي، ونركز على فن النحت لكونه يثير نقاشا واسعا في أوساط الجمهور الجزائري، فنحاول رفع اللبس عما يكتنف هذا الموضوع من غموض.

من أجل هذا، يتحدد موضوع الدراسة في العنوان الآتي:

"**المنحوتات الفنية الجزائرية وإشكال الإستقبال** "

أعمال الفنان محمد بوكرش أنموذجا

إشكالية البحث:

لا يزال تلقي الأعمال الفنية المتعلقة بفن النحت، يثير جدلا واسعا في أوساط المُتلقين الجزائريين، وذلك لعدة اعتبارات ثقافية واجتماعية؛ لذا وجب علينا التفكير في كيفية تقريب المنحوت الفني المحلي وما يحمله من جماليات فنية بصرية ليكون عند مستوى التذوق الفني. ومنه يستوجب علينا إثارة الإشكالية الآتية:

– هل يمكن للنحت الجزائري أن يكتسب مكانة فنية مميزة إلى جانب الفنون التشكيلية الأخرى، من حيث الوضع الفني والاستقبال الجمالي؟

وتنبثق عن هذه الإشكالية المحورية العديد من التساؤلات من بينها:

– ما هي معالم التواصل بين المتلقي والعمل الفني؟ ومتى يمكن الحديث عن تفاعل وتواصل حقيقيين بين المتلقي والإبداع التشكيلي ؟ وكيف يتذوق المتلقي الجزائري الأعمال الفنية التشكيلية عامة وفن النحت خاصة ؟

– ما هي الخلفية الفكرية والاجتماعية التي يحملها المتلقي الجزائري حين استقباله للأعمال النحتية؟

– ما هي العراقيل التي حالت دون وفرة المنتوج النحتي في الجزائر؟

أسباب اختيار الموضوع:

من الأسباب الذاتية لاختيار موضوع البحث هو العمل على إثراء نظرة الإعجاب لديّ عند رؤيتي للمنحوت الفني ، ومحاولة الاقتراب من عالم هذا الفن. الأمر الذي يجعل من هذه الدراسة إضافة مرجعية لفن النحت في الجزائر، ولفت الانتباه للموضوع من جانبه الميداني والوجودي فعلا.

وتتمثل الأسباب الموضوعية في الوقوف عند دراسة مظاهر التفاعل بين الأعمال الفنية التشكيلية الجزائرية من جهة واستقبالها من قبل المتلقي من جهة أخرى. ويمكن أن نرجع الخوض في كنف هذا الموضوع إلى النقص الكبير الملاحظ في المكتبة الفنية الجزائرية فيما يتعلق بالأعمال الفنية التشكيلية وخاصة في مجال النحت، فضلاً عن المبادرة الأكاديمية للتعريف بأهم نحاتي الجزائر. فضلا عن غياب التقاليد الفنية في التحاور مع الثقافة البصرية على الصعيد المحلي.

المنهج المتبع للبحث:

اقتضت طبيعة الموضوع استخدام المنهج الجمالي من خلال مدرسة **كونسطانس** التي تراهن على مشروع جمالية التلقي، يتمثل في المتلقي، بوصفه العنصر المؤثر الذي يجسد فعلا الصورة الفنية. فالمتلقي هو الوحيد الذي يحقق بنية النص، معتمدا على آليات التلقي انطلاقا من الوعي ثم الفهم والإدراك والتفسير، ولذلك تتحرك استراتيجية جمالية التلقي من

المعنى إلى وقع المعنى. لأجل ذلك نعمل على كشف الإشكال النقدي والجمالي المتعلق بتلقي المنحوت الفني وتأويله بصريا وجماليا. والمنهج السيميائي من أجل الاستعانة ببعض الآليات السيميائية البصرية في مجال العلامة الأيقونية البصرية. فضلاً عن استخدام المنهج التاريخي الذي ساعدنا في دراسة التغيرات التي تطرأ على الحركة التشكيلية الجزائرية في مجال فن النحت وتطورها في الزمان والمكان الذي حدثت فيه، من خلال تحليل الظاهرة بناءً على أعمال فنية محددة.

الدراسات السابقة في الموضوع:

تناولت العديد من الدراسات الأكاديمية والكتب موضوع البحث من بينها:

– كتاب **صالون النحت للشرق الجزائري**، عبارة عن أعمال فنية لمجموعة من النحاتين من شرق الوطن، لإحياء تظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية سنة (2015)، الذي تميز بالتنوع الفني التشكيلي من حيث التقنية والأساليب واختيار المواضيع في انجاز المنحوتات الفنية. هذا المرجع لم يتناول أعمال الفنان محمد بوكرش، مما دفعني إلى البحث عن أهم المنحوتات الفنية التي أنجزها الفنان، والغرض من ذلك المقارنة بين محمد بوكرش ونحاتي الشرق الجزائري من حيث التقنية المستعملة والموضوع المعالج، ومدى تأثرهم بالمدارس الغربية.

– كتاب **حوار الحضارات في تاريخ الفنون، دراسة في منهجية وتقنية تطور تاريخ الفن عبر العصور**، الصادر سنة 2014م لمؤلفه: **نور الدين عبد الحليم وآخرون،** ويتناول دراسة تاريخ الفن التي تحدث نوعا من الترابط والتماسك الفكري والمنهجي وكذلك التقني بين الفترات التاريخية المتعاقبة والمتلاحقة، وذلك من خلال الأعمال الحضارية والفنية. وقد أفادني هذا المرجع في معرفة الخامات المتنوعة لفن النحت، بالإضافة إلى التطرق لأهم الأعمال النحتية عند نحاتي عصر النهضة.

– كتاب **النحت في الهواء الطلق بين القيم التعبيرية والجمالية،** الصادر سنة 2013م لمؤلفه: **عبد القادر محمود عمرو**، ويتناول مفهوم النحت وأساليبه وخاماته، وكذلك أثر ثقافة المتلقي العامة والبصرية في تنمية وتهذيب الحس الجمالي. وقد ساعدني هذا المرجع على معرفة التقنيات المستخدمة لمختلف خامات النحت، وكذا معرفة العناصر التشكيلية والقيم الفنية وأثرهما على بناء الشكل النحتي.

– كتاب **التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي،** الصادر سنة 2009م لمؤلفه: **الحيسن إبراهيم،** ويتطرق إلى تيمات ذات العلاقة بالتلقي، وتعبيرات جمالية كان لها تأثير على مفهوم التلقي التشكيلي، وهنا ركز على الجانب النظري فقط، ولم يعط نماذج لتحليل المنحوتات الفنية. هذا ما دفعني إلى الاجتهاد في إيجاد طريقة لتحليل المنحوتة وربطها بمستويات التلقي البصري المختلفة.

– كتاب **فن النحت الحديث وكيف نتذوقه**، الصادر سنة 2009م لمؤلفه: **محمد جلال**، الذي يعالج القيمة الجمالية والمعايير التي تقاس عليها هذه القيمة، وكيف نتذوق عمل فني.

– كتاب **النحت في الجزائر**، الصادر سنة (2007)، المنجز في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الذي يعرض مجموعة من أعمال النحاتين الجزائريين. لكن الملاحظ أن هذا الكتاب لم ينجز البطاقة الفنية لكل منحوتة من حيث (التقنية، الأبعاد، تاريخ الإنجاز، مكان التواجد)، الأمر الذي شجعني على البحث لإنجاز بطاقة فنية لأعمال الفنان **محمد بوكرش**.

– كتاب **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة**، الصادر سنة 1996م لمؤلفه: **محمود عباس عبد الواحد**، ويتناول هذا الكتاب إسهامات المحاكاة في بلورة فلسفة التلقي عند **أرسطو**، فهي تصور الواقع كما ينبغي أن يكون بوجهة نظر فنية ورؤية الجمهور حيث يعتبر عملية التطهير جوهر التلقي في الدراما بالإضافة إلى اهتمامه بنظرية الاستقبال والتلقي.

– كتاب **ما بعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام 1945** الصادر سنة 1995م، لمؤلفه: **إدوارد (لوسي سميث)** تر: **فخري خليل**، والذي تناول فن النحت كما كان (الكلاسيكي) والنحت الجديد (المعاصر). الأمر الذي جعلني أتساءل عن مدى تأثر الحركة التشكيلية الجزائرية بالنحت الكلاسيكي والنحت المعاصر، ويظهر ذلك من خلال المقارنة بين المنحوتات الغربية والمنحوتات الجزائرية.

صعوبات البحث:

في بداية البحث واجهنا نقص في المراجع المتخصصة وصعوبة التعامل مع الموضوع كونه جديدا في حقل الفنون التشكيلية الجزائرية (بالنسبة إليّ على الأقلّ)، بالإضافة إلى صعوبة التعامل مع المنحوتة بشكل مباشر لكوني لم أستطيع الوصول إليها ماعدا البعض منها. كذلك الظروف الصحية الصعبة للفنان **محمد بوكرش** التي مر بها في الآونة الأخيرة، حيث تعذر عليّ الاتصال به، لأني كنت بصدد الزيارة إلى بيته من أجل محاورته حول المنحوتات المختارة في البحث.

هيكل البحث:

اقترحنا لهذه الدراسة مدخلا وثلاثة فصول: فأما **المدخل** الموسوم ب: **نظرية التلقي: مرجعياتها المعرفية ورُوادها**، نتناول من خلاله الأصول المعرفية الفلسفية لنظرية التلقي والاستقبال الجمالي، من خلال دراسة أهم المفاهيم والإجراءات. ليأتي **الفصل الأول** المعنون ب: **المنحوت الفني الجزائري بين النشأة والتأصيل**، متناولا مسحا عاما للمنجز الفني التشكيلي الجزائري من خلال ماهية فن النحت ونشأته وتأصيله وأبعاده الجمالية. والغرض من وراء ذلك، الوصول إلى بناء السؤال عن نشأة فن النحت في الجزائر وأهم الاتجاهات الفنية الموجودة، ومدى تأثيرها بالاتجاهات الفنية النّحتية الغربية.

ويدرسُ **الفصل الثاني** المعنون ب: **المقاربة الجمالية ومستويات التلقي في التشكيل النحتي لدى الفنان محمد بوكرش،** عند دراسة عيّنة تطبيقية من خلال التشكيل البصري والجمالي للأشكال الأربعة من النحاسيات ومنحوتة لا إله إلا الله، والتي تعكس الهوية والموروث الثقافي.

وأخيرًا، نتوقف في **الفصل الثالث** المعنون ب: **مستويات التلقي لمنحوتتي الحمال والربيع وأبعادهما الاستطيقية والإنتاج الدلالي عند الفنان النحات محمد بوكرش،** عند دراسة عيّنة تطبيقية تختلف عن المنحوتات السابقة الذكر من حيث التقنية والشكل والمحتوى، وتخص هذه العينات النحتية الجمالية مستويات تلقيها، بالإضافة إلى **دور البيئة** والبناء الشكلي للمنحوتة في توليد المعاني، ومقصدنا من ذلك هو تبيان الأثر الجمالي للمنحوتة وانفتاحها على المتلقي، ليصل بنا الأمر إلى توضيح واقع النحت الجزائري بين التقليد والتجديد.

وأنهينا البحث بخاتمة ترصد البعد الاستطيقي للمنحوتات الفنية الجزائرية ومستويات تلقيها، وذلك من خلال تمثل التصور الاستقبال الجمالي للأعمال الفنية التشكيلية النحتية للفنان **محمد بوكرش،** الغرض منها الوقوف عند أهم العتبات الإدراكية التي استطعنا مقاربتها في الفصول. وألحقنا البحث بملحق يضم سيرة الفنان **محمد بوكرش** وأعماله الفنية.

أخيرا، ننوه بالشكر الجزيل والعرفان الممتن إلى كل من أمدنا بيد المساعدة من قريب أو بعيد، إلى أولئك الذين أفدنا من هوامشهم المعرفية وأخلاقهم النبيلة...

كنا نطمح إلى تحقيق كل الأعمال الفنية النحتية الجزائرية عامة وبقية منحوتات الفنان **محمد بوكرش** على وجه الخصوص، ونأمل أن يحقق الباحثين القادمين ذلك حتى نستطيع معرفة خصوصيات الفن التشكيلي المحلي ومقارنته بالفنون التشكيلية السائدة في العالم.

اللهم نعتذر إليك عن كل تقصير، ونسألك العون والتوفيق والسداد...

مدخل

نظرية التلقي: مرجعياتها المعرفية وروادها

شهدت فترة الخمسينات والستينات القرن العشرين ولادة المنهج البنيوي في النقد والذي كثف جهوده بدراسة الماهية والتشكيل النصيين من الداخل، ومن هذا التوجه بدأ التأسيس والتحول الأشد تأثيرا فكانت الانطلاقة الفعلية في تعاظم دور جمالية التلقي[1] Esthétiques de la réception التي عملت على تأسيس علم شامل خاص بالمعنى الأدبي.

لقد كانت نظرية التلقي " القطف الأول لبذرة جهد جماعي جاء صدى للتطورات الفكرية والاجتماعية والفنية "[2]، من قبل المدرسة الألمانية كونستانس konstanzschule التي استمدت أصولها من منابع فكرية مختلفة، سواء في الفكر الألماني الفلسفي والتاريخي والفني، أو من تلك الإنجازات التي عرفتها مدرسة براغ والشكلانيون الروس والتقائها أحيانا

[1] إذا نظرنا إلى المعاجم العربية قديمها وحديثها فإننا لا نجد لمصطلح التلقي سوى مفهوما لغويا يفيد الاستقبال أو الأخذ أو التعلم أو التلقين. والشيئ نفسه ينطبق على المعاجم الفرنسية في شأن هذا المصطلح الذي يفيد فعل الترحيب والاستقبال والاحتفال والاحتفاء. فهي لا تتحدث عن مفهومه النظري والجمالي كما هو الشأن في المعاجم الألمانية خاصة. هذه الأخيرة أولت الاهتمام بالتلقي بمفهومه النظري والجمالي منذ أواخر السبعينات من خلال ترجمة بعض أعمال المنظرين الألمان، وهكذا يمكن أن نعود إلى معجم ألماني عام لسنة 1989 لنجد فيه كل مواصفات كلمة التلقي من حيث أصلها اللاتيني والمعاني التي تشير إليها. ولعل في هذا ما يشير إلى تداول مصطلح جمالية التلقي وتاريخ التلقي في اللغة الألمانية وفي حقلها المعرفي العام. ينظر: بوحسن (أحمد) وآخرون، "نظرية التلقي والنقد العربي الحديث"،ضمن" نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات"، المملكة المغربية، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ندوات ومناظرات رقم 24. 1993. ص.14-15.

[2] ألاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2016، ص.179.

مع بعض تصورات مدرسة جنيف والأكاديمية الأمريكية. وأسهمت هذه المدرسة في عدد من المفاهيم تخص جمالية التلقي، ولعل الجديد فيها يتمثل في ذلك التحول من قطب المؤلف–النص إلى قطب النص–القارئ.

وبذاك تكون نظرية التلقي أو جمالية التلقي هي الرهان المنهجي الذي راهنت عليه حركة العصر المعرفية، فهي" محل للأبعاد الثلاثة المؤلف، النص، القارئ "[1]. أو بعبارة أخرى الفنان، الصورة، المتلقي récepteur، كلها تنطوي في مجال القراءة الحديثة.

وعند تتبعنا للعمر المنهجي الحديث فإننا سنجده يحتوي على ثلاثة لحظات هي: لحظة المؤلف (الفنان) وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر(التاريخي، النفسي، الاجتماعي) ثم لحظة النص(الصورة) والتي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ (المتلقي) وتمثلت في اتجاهات ما بعد البنيوية ولا سيما نظرية التلقي في السبعينيات.

1.الأصول المعرفية الفلسفية لنظرية التلقي:

تتصف نظرية التلقي بمنهج فكري فلسفي ونقدي يختلف عن المناهج النقدية الأخرى التي سبقته مثل البنيوية التي أغلقت (النص) على ذاته وأقصت دور المتلقي في إعادة بنائه من جديد، وقبل الشروع في معرفة الميلاد الحقيقي لهذه النظرية وروادها المؤسسين والوقوف عند أهم المفاهيم التي أسست فكره النقدي. يتوجب علينا هنا أن نعرض الأصول المعرفية

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط.1،2001، ص.32.

لنظرية جمالية التلقي. ونستهل في البداية حديثنا عن **أرسطو** في كتابه الشهير **فن الشعر**. حيث سنتطرق إلى بعض الجوانب المهمة من تمظهرات مكانة المتلقي، في التراث الأرسطي بصفة عامة، وفي عملية التواصل الفني بشكل خاص.

1.1. التلقي لدى أرسطو:

يعد كتاب فن الشعر **لأرسطو طاليس Aristote**(384ق.م–322 ق.م) مرجعية أساسية للكثير من النقاد والباحثين والمؤرخين –على حد سواء– وما يحمله من إشارات نقدية في متن هذا الكتاب، والتي تعالج الكثير من المفاهيم مثل الشعر والشاعر والمحاكاة والتطهير والمتلقي ونظرية الأجناس. ويقترن **فن الشعر** عند **أرسطو** بالمحاكاة Mimesis لأن الشاعر يحاكي بإنتاجه" لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون، أو كما يعتقد أنه كان كذلك"[1]. فالشاعر يعطي إضافة جديدة لذاته من خلال الشعر، في ظل عجز الطبيعة في صناعة هذا الإنتاج لذاته، وبما أن الشعر هو انفعال وجداني يتفاعل معه الشاعر صوب كل فن جميل، فالإنسان وهو يشاهد "يشعر باللذة في تأمّل أعمال المحاكاة"[2]. والملفت للانتباه أن المبدع والمتلقي كلاهما يشعران بالأثر الفني أثناء اللحظة التي يتم فيها الإعلان الرسمي عن العمل الإبداعي الفني، فالمتلقي لحظة تلقيه العمل الفني يحدث له انفعال

[1] آرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص.29.

[2] طاليس أرسطو، فن الشعر، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، بيروت، دارالثقافة، ط.2، 1973، ص.12.

خاص به، من خلال عملية التأمل والتخيل، فيحاول استنطاقه قصد الوصول إلى فهم وتأويل الإبداع الفني.

يفضل **أرسطو** المأساة (التراجيديا) ويجعلها من أرفع وأسمى الفنون، لأنها في نظره تحقق عنصري الفعل والتطهير: "فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[1].

إن النظر إلى المتلقي(الرائي والمشاهد) وهو يغوص ويندمج في المأساة حيث يتفاعل مع المشهد ومع الممثلين وهم يقومون بأدوارهم، فيعيش ويتعايش مع تلك الأحداث التراجيدية، فهذا الذي تطرق إليه **أرسطو** يعد بمثابة إشارة تولي اهتماما بدور المتلقي:"إذ تحرك المأساة نفسية المتلقي حينما يسهم بتعاطفه في تفسير ما يحدث من وقائع الحياة. فكان التطهير وعيا بالفعل التراجيدي في ذات المتلقي، ووعيا بالأثر الذي يصنعه هذا الفعل التراجيدي من خلال استجابة المتلقي له"[2].

[1] عَمَّارة كحلي، تجربة الكتابة عند مالك حداد، الجزائر، دار ميم للنشر،ط.1، 2015، ص.22.

[2] المرجع نفسه، ص.22-23.

من هنا، يؤكد **أرسطو** على التطهير[1] في المأساة، ذلك أن المتلقي أثناء مشاهدته للعرض، إذ تُحرِّك المأساة نفسية المتلقي حينما يشارك بتعاطفه في تفسير ما يحدث من ظواهر الحياة. فكأن المتلقي عنصر منهم، لأجل ذلك يسعى المشاهد إلى تعويض النقص الذي يعانيه في واقعه المعيش من خلال استجابة المتلقي للفعل التراجيدي ووعيا بالأثر الذي يصنعه هذا الفعل لذلك العمل الفني، فيسعى دائما إلى إيجاد الكيفية اللازمة لفهم وتفسير الظاهرة الفنية وتأويلها.

مما تجدر ملاحظته، أن الفعل التواصلي لا يتحدد بين المبدع والمتلقي–عبر النص– من خلال فرض سلطة الأول على الثاني، بل مقصدية intentionnalité المبدع في إقناع الجمهور المتلقي تكون مشروطة بمدى تأقلم وتكيف استعدادات المتلقي مع النص المعروف.وهذا دليل على أن **أرسطو** يجعل من المتلقي أكثر وزنا وقيمة مقارنة من المبدع (الشاعر). "فالإبداع ملك مشاع يتقاسمه الطرفان"[2]، أي المبدع والمتلقي.

لقد مثل الاهتمام بالاستعداد النفسي لدى **أرسطو**، جوهر نجاع العملية التواصلية. "إن **أرسطو** ينصب نفسه مدافعا عن رغبات المتلقي وممكناته. فمن واجب المبدع وهو يشكل

[1] يطلق التطهير عند أصحاب التحليل النفسي على إيقاظ الشعور بإحدى الفكر أو الذكريات المكبوتة، لأن بقاءها في اللاشعور يحدث اضطرابات جسمية أو نفسية كالاضطرابات التي تحدثها الجراثيم، ويقوم العلاج النفسي في هذه الحالة على تطهير المريض مما في باطن نفسه من العناصر المكبوتة. ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ج.1، 1982، ص.293.

[2] محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، بيروت، سلسلة فكر ونقد، المكتبة العربية للأبحاث والنشر، ط.1 ، 2010، ص.208.

وينحت آفاقا وتصورات لإبداعه الفني، أن يكون على وعي تام بأن أي استجابة لهذه الآفاق وتلك التصورات لا يمكنها التحقق إذا لم تأخذ بعين الاعتبار نداءات المتلقي الذي يحمل من التوقعات عن إبداع المؤلف ما يجعله، رافضا له، وإما متفاعلا معه، منصهرا في بوتقته، محققا بذلك أكبر متعة جمالية"[1]. وقد تزداد قوة الإحساس بالمتعة عند المتلقي كلما حاول المساهمة في إتمام النقص الذي يبدو له في النص، أي يملأ الفراغات والبياضات التي تصادفه في النص، ليصبح طرفا في الإبداع الفني. ويؤكد **أرسطو** حين تزداد الأشياء لذة وهي في حالة إكمال ذلك النقص، فيقول: "كذلك نعتبر سارا كل عمل أكملناه لأنه بعد إتمامه يحسب في أعمالنا"[2].

وبناء على ما سبق، يعد **أرسطو**" مرجعا له تأثيره في نظرية الاستقبال الألمانية"[3]. حيث انصب اهتمامه بالعناصر الثلاثة للتلقي: النص، والأديب، والمتلقي(الجمهور)، وهذا بعد أن ربط بين مهارات الشاعر وبين أحوال ومعتقدات المتلقي، فلا يستطيع نص الكاتب أن يتجاوز قدرات الاستيعاب لدى المتلقي إلا إذا كانت لدى الكاتب المهارات الفنية اللازمة لإبراز المستحيل النادر في صورة الممكن لدى المتلقي.

[1] محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، المرجع السابق، ص.210.

[2] المرجع نفسه، ص.211.

[3] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة، القاهرة ، دار الفكر العربي ،1999 ، ص.46.

يجدر بنا القول بأن المحاكاة قد أسهمت في بلورة فلسفة التلقي عند **أرسطو**" فهي لا تصور الواقع كما كان وكما هو كائن،إنما كما ينبغي أن يكون بوجهة نظر فنية ورؤية الجمهور"[1]. فالمأساة تحاكي وقائع تثير الشفقة والرحمة والخوف في المتلقي فتؤدي إلى التطهير، وعليه يكون لدينا جسر للتراسل والتواصل بين النص والجمهور: فالنص يرسل مجموعة وقائع محملة بمشاعر الخوف والشفقة لتحقق التطهير لدى الجمهور، هذا الأخير يجد نفسه – بصورة غير مباشرة– مندمجا مع الشخصيات وكأنه طرفا فيها، مولدا أثرا خلفيا.

الشيء نفسه ينطبق ذلك على لوحة تشكيلية حينما يتفاعل الزائر(المتلقي) مع نسيج اللوحة: فالمشاهد يعيش تجربته الجمالية ضمن ما تحتويه هذه اللوحة شكلا ومضمونا. إذ تثير في نفسيته الدهشة وبالتالي تتحرر مشاعر وانفعالات المتلقي، فيتطهر جماليا من مجموع اللوحات التشكيلية المترسبة فيه، حيث يوظفها وفق أبعاد جديدة تكون أكثر تطهيرا وجمالا. وعليه، "تعد هذه الفلتات **الأرسطية** التي تحدثت عن تلك العلاقة الثنائية التي تجمع بين الشاعر المبدع والمتلقي القارئ لإنتاج الشاعر، الانطلاقة الرئيسية والتي مهدت لظهور جمالية التلقي منهجا وإجراء"[2].

من هنا، يعتبر التطهير جوهر التلقي عند **أرسطو** في المأساة خصوصا، غير أن اهتمامه بنظرية الاستقبال أكبر بكثير من نظرية التلقي في شكلها الحالي وهذا من حيث

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، المرجع السابق، ص.46.

[2] عمارة كحلي، تجربة الكتابة عند حداد، المرجع السابق، ص.23.

الاستجابة الحرة للقارئ، حسب رؤياه الخاصة وليس بتحديده. فالاستقبال يجعل القارئ سلبيا غير قادر على الخروج من الإطار المحدد له سلفا، لكن التلقي يمنح مجالا أوسع في حركة فكر المشاهد قصد فهم معنى النص وإنتاجه، أي نقطة الانطلاق من المتلقي الذي يحدد معنى النص معتمدا على الفهم. وهذا ما كانت تصبو إليه الفلسفة الفينومينولوجية[1] phénoménologie، التي جعلت من الذات مركزا أساسيا في تحليل الظواهر الإنسانية، فالظاهرة يمكن استيعاب معناها بدون التأثر بشكلها فهي لا تتغير بتغير الظروف المحيطة بها بل عن طريق الشعور الخالص بها. وترجع أصول جمالية التلقي إلى فلسفتين عرفتا في ألمانيا خاصة؛ وتتمثل في الفينومينولوجية والهيرمينوطيقا.

[1] فضلنا التعامل مع مصطلح "فينومينولوجيا" من دون استعمال الترجمة الموجودة في اللغة العربية(ظاهريتية – ظواهرية – علم وصف الظواهر) وذلك لبعدها عن المدلول الفلسفي: من حيث إن المعنى الفينومينولوجي لا يتوسل"الظاهرة" – كما تؤديه الترجمة – وإنما يحدس التمظهر انطلاقا من المظهر بوصفه ممكنا فينومينولوجيا. ومن ثمة. يصبح الظهور "الخارجي"مجالا لحدس "طبقات" الداخل حصرا. ينظر:عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند محمد خدة، الجزائر، دار ميم للنشر، ط.1، 2013، ص.19.

2.1- الفينومينولوجيا:

لقد ارتبطت جمالية التلقي ارتباطا وثيقا بالفينومينولوجيا، وعلى رأسهم **إدموند هوسرل** و**إنغاردن**، ولعل أبرز المفاهيم التي ارتكزت عليها وكان لها تأثير كبير في اتجاه جمالية التلقي، نذكر مفهوم المتعالي ومفهوم القصدية.

1-2-1- فينومينولوجيا هوسرل:

تعد الفلسفة الفينومينولوجية أحد ركائز نظرية التلقي، لأنها تطرقت إلى تلك العلاقة التفاعلية الموجودة بين النص والقارئ، ويرجع لها الفضل في تحريك خيوط نظرية التلقي والدعوة إليها. والملاحظ أن الدراسات الفينومينولوجية، وعلى الرغم من تأخرها في توغل ساحة الفكر الأوروبي والأمريكي، فإنها "حينما وصلت، أثرت بشكل عميق في القليل من الفكر البنيوي المتأخر، وفي الكثير من التلقي والتفكيك"[1].

ترتكز نظرية **هوسرل** على تصور مفاده أن" المعرفة الحقيقية للعالم لا تأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات، وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر(فينومينيا)"[2]. أي أن الوعي أو الذات هو الذي يمنح الأشياء وجودها عن طريق الاستنباط والتي حولتها إلى

[1] عبد العزيز حمودة،"المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك"،مجلة عالم المعرفة:سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد232، أبريل1998، ص.149.

[2] فؤاد عفاني،نظرية التلقي ...رحلة الهجرة، دمشق، دار نينوى للنشر والتوزيع،2011 ، ص.57.

ظاهرة، فالأشياء لا حقيقة مجردة لها." وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها"[1]. إذن لا يمكن إدراك موضوع ما في غياب الذات (الأنا) عن موضوعها، فهي الوحيدة التي تتصل بالموضوع المفكر فيه.

إن تركيز الفينومينولوجيا جل اهتماماتها على الأشياء في حد ذاتها " وكلمة شيء تعني هنا المعطى أي ما نراه أمام وعينا. هذا المعطى يسمى ظاهرة لأنه يظهر أمام الوعي. ولا تدل كلمة شيء على أن هناك شيئا مجهولا يوجد خلف الظاهرة "[2]. كذلك تهتم بالشكل الذي يتخذه الوعي بهذا الموضوع، فهي تعتقد " أن الوعي، هو وعي بالشيء، ولو أننا لا نستطيع التأكد من استقلال الوجود الموضوعي للشيء، فإننا نستطيع أن نتيقن من وجودها كأشياء مقصودة بالوعي"[3]. وعليه، تفصح القصدية intentionnalité هنا عن بنية الفعل الذي نتصوره بالذات أو هو وعي بموضوع. ولا نعني بها ما أراد أن يقوله المؤلف. ولهذا السبب نأتي بالموضوع إلى الوجود. ويصبح حدس الموضوع في الوقت نفسه يؤلف الذات ويجعلها كوعاء للوعي. فالذات إذن هي أصل كل معنى، وهي أيضا قصد الموضوع وأثر الوعي. ومن خلال هذه البنية المؤلفة من الذات والموضوع، يتشكل المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني ولا يمكن أن نتحصل عليه من التجربة والمعطيات السابقة. وحسب

[1] بشرى موسى صالح،نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص.34.

[2] فؤاد عفاني،نظرية التلقي ..رحلة الهجرة، المرجع السابق ، ص.60 .

[3] أحمد بوحسن،"نظرية التلقي والنقد العربي الحديث"،ضمن"نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات"، المرجع السابق، ص .24.

تعبير **هوسرل** "أن دراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة"[1]. فيصبح المعنى نتاجا لكل فهم.

إن مثل ذلك الفهم يفضي إلى إثبات الترابط بين وجه التأويل المثالي التام والاكتشاف الفينومينولوجي للقصدية ذاتها، بل أن المعنى التام للقصدية لا يظهر إلا ضمن ذلك الفهم. "فكل وعي لا يكون وعيا بالأشياء إلا إن فهمنا وأدركنا أن الصلة بين العالم والوعي ما عادت خارجية، فالوعي لا يلتقي العالم، إذ لا وجود لعالم خارجي كما صرح **هيدغر** من بعد هوسرل"[2]. فالوجه القصدي أضحى محددا لأساس الوعي أو ماهية، لأن الوعي وعي بعالمه وهو أيضا وعيا قصديا تذاوتيا.

ويبرز **هوسرل** مفهوم آخر يدعو فيه "العودة إلى الأشياء ذاتها" ويتعلق الأمر بما يسميه الإيبوخا épochè أو "الرد الفينومينولوجي" الذي يعني تعليق الحكم أو الامتناع عن إصدار أي موقف، فلا يمكن الاقتراب من الظاهرة استنادا إلى مواقف مسبقة تمنعنا من التعرف الحقيقي عليها. وعلى هذا الأساس سيكون هذا "الرد" مبدأ مركزيا في سيرورة بلورة معرفة تخص الظاهرة. وهو موقف أساسي في الانتقال من التأمل الخالص إلى التجربة المحسوسة. فالفينومينولوجيا لا تؤمن بوجود جوهر وراء الظاهرة. إن جوهر الظاهرة ليس

[1] أحمد بوحسن،"نظرية التلقي والنقد العربي الحديث"،ضمن"نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات"، المرجع السابق، ص .35.

[2] محمد محسن الزراعي، إدموند هوسرل، الفينومينولوجيا والمسألة المثالية، بيروت ، دار التنوير للنشر، ط.1، 2010، ص.307.

شيئا آخر غير المحددات التي يستوعبها الوعي ومن خلالها تتشكل الظاهرة داخله. وهو ما يتحقق من خلال مفهوم القصدية المشار إليه أعلاه.

لقد ظل **هوسرل** طيلة مسيرته البحثية يدعو إلى إخراج الموضوع من حدود الملاحظة العقلية إلى قدرات الوعي. وهذا الوعي حسبه ينشأ عن بعد قصدي، ويعني بالقصدية " الخاصة التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما "[1]. فالمعنى هنا ينتج من تلك العلاقة الشعورية الخالصة مع استبعاد كل المعطيات والقيم السابقة. وتجدر الإشارة أن **هوسرل** استفاد كثيرا من تلك القصدية التي تطرق إليها كل من **أرسطو** وفلاسفة العصور الوسطى، والتي هي بمثابة إضافة لفلسفتة الفينومينولوجية. وتعني القصدية ب" الكفاءة التي يمتلكها الوعي في رصد الموضوع أو على الأرجح كينونة الوعي كانفتاح على الموضوع"[2]. إنها العملية التي توجه وتؤطر الوعي صوب الظواهر المحيطة به. فكل الأفعال ناتجة بالضرورة عن القصدية، لأن "الأنا" مرغم على الولوج مع "الآخر" أي مع الظاهرة الحاضرة فيشكلان حوارا وجوديا دائما، " فالإدراك، كما يقول **هوسرل**، هو إدراك لشيء، والتذكر هو تذكر لشيء، والتوقع هو توقع لشيء، والحكم هو حكم لشيء، وهلم جرا بالنسبة لكل أفعال الوعي"[3]. وتصبح العلاقة التي تربط بين قصدية الإدراك والشيء المدرك علاقة تداخل واتصال تام، والتي من خلالها يكونان ذات واحدة متلازمة ومتضايفة، وبالتالي لا يمكن

[1] ناظم عودة خضر،"الأصول المعرفية لنظرية التلقي"، الأردن، دار الشروق، ط.1، 1997، ص.79.

[2] فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، المرجع السابق، ص.61.

[3] المرجع نفسه، ص.61.

إلحاق الطرف الأول(قصدية الإدراك) بالطرف الثاني(الشيء المدرك)، وحتى بمجرد الحديث عن الداخل والخارج يفقد المعنى.

إن هذا التداخل ما بين الذات والموضوع يعود في الأصل إلى مؤسس مفهوم الفينومينولوجيا عند **هوسرل** والتي يعني بها الدراسة الوضعية للظاهر كما تبدو للشعور. والتي هي وحدة قائمة بين الشعور والوجود أو بين ثنائية الذات والموضوع، وهي أيضا: "الصلة القائمة بين قطب التوجه وقطب ما يضاف إليه"[1]. ومن خلال هذين القطبين تنشأ الظاهرة حيث تتوجه الذات إلى الموضوع. لينضم الموضوع إليها ويتعلق بها. ولتوضيح معنى الظاهرة أكثر يقول: "إن الظاهرة هي ما يعيشه الشعور ويحياه، لا ما يوجد مطروحا غفلا"[2].

ومما سبق ذكره، فإن العلاقة القائمة بين الذات والموضوع هي التي ستوجه القراءة (فينومينولوجية القراءة). وفي ظل هذا التداخل يحدث تفاعل بين النص والقارئ، هذا الأخير يسعى إلى إيجاد مفاهيم جديدة للنص من خلال الفهم والتأويل فيعطيه بعده الجمالي . وعليه، يمكن القول إن صيرورة القراءة هي شرط أساسي لوجود النص. ولذلك يتم وصف المعطى (الظاهرة) بإزالة كل الحواجز والعوائق الميتافيزيقية القائمة بين الذات وموضوعاتها. والنتيجة أن، وصف المعطى مبدأ مهم في الفينومينولوجيا، "لأن الفينومينولوجيا التأويلية

[1] أحمد بوحسن، " نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، " ضمن"نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات"، المرجع السابق، ص.24 .

[2] المرجع نفسه، ص .24-25.

تحتاج إلى وصف ما يتجاوز الخبرة الحسية المباشرة"[1]. وبذلك يعمل الوصف الفينومينولوجي على وصف الماهيات، فالماهية **الهوسرلية** هي ما يظهر من الشيء في الوعي.

1-2-2- التأويل الفينومينولوجي:

إن الفعل التأويلي[2] في مجمله، يبقى محكوما إما بمنطق المطابقة للمعنى الأصلي من طرف المؤول الذي يسعى إلى القبض عليه. ومن ثمة تصبح الحقائق بعيدة عن أية مناقشة أو تعديل. وإما بمنطق الاختلاف والتغيير، بحيث يعمل المؤول على بناء معاني ودلالات جديدة، منطلقا من الظروف المحيطة به، والآفاق التي يرسمها لنفسه. لتصبح المفاهيم والحقائق متعددة بحسب تحولات الواقع وحركية الفكر.

وفي هذا السياق، يمكن القول إن الفعل التأويلي الذي لا يتأسس على مبدأ الاختلاف والتجاوز، ولا يهدف إلى التجديد والإبداع هو فعل يقوض حيوية النصوص ويتسلط عليه أكثر مما يثريها ويحررها. من هنا، يصبح التأويل حتمية إنسانية تقتضيها طبيعة اللغة والفكر ومستلزمات التفاعل والتواصل سواء تعلق الأمر مع النصوص أو الأشخاص أو الموجودات.

---

[1] علي الحبيب الفريوي، مارتن هايدغر، الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، بيروت، دار الفرابي، ط.1، 2008، ص.40.

[2] التأويل مشتق من الأول، وهو في اللغة الترجيع، أما عند علماء اللاهوت فهو تفسير الكتب المقدسة تفسيرا رمزيا أو مجازيا يكشف عن معانيها الخفية. ويعني عند (ليبنيز) البحث عن علل الأشياء للارتقاء منها إلى العلة الأولى، وهي الله. ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق، ص.234.

لقد تعددت الدراسات والآراء للكثير من المفكرين والفلاسفة الذين حاولوا إيجاد تفسيرات للتأويل. فاختلفت تصوراتهم بحسب المراحل التي مرت بها انطلاقا من الهرمسية[1] الإغريقية مرورا بالعصور الوسطى ثم الحديثة فالمعاصرة. ولكل مرحلة روادها، لكن الأبرز في هذا المجال نجد: **إنغاردن** و**هايدغر** و**غادامير**.

جيورج إنغاردن:

يعد **رومان إنغاردن** Roman Ingarden أحد أهم رواد الفينومينولوجيا الذي حاول البحث عن مفهوم جديد يحقق العلاقة بين النص وبين القارئ"[2]. لكنه يختلف عن أستاذه **هوسرل**، حيث يرى **إنغاردن** أن المعنى الموضوعي والخالي من المعطيات المسبقة، ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصصا في الشعور أي" بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص"[3]. فالمعنى هنا محصور على الفهم الفردي الخالص دون سواه، وتسمى هذه العملية بالمتعالي.

[1] الهرمسية هي تقليد ديني وفلسفي مستقاة من كتاب منحول ينسب إلى هرمس المثلث العظمة والتي أثرت على التعاليم الباطنية الغربية بشكل كبير والتي تعتبر من أهم العوامل خلال عصري النهضة والإصلاح .يزعم هذا التقليد أنه مستقًى من لاهوت قديم، باعتباره رسول الآلهة إلى البشر الذي يفسر لهم الرسالة الإلهية، ذلك أن كلام الآلهة مثل كلام البشر، ويقوم هذا الاسم على مجموعة من القواعد والمبادئ تهدف إلى تفسير النصوص الدينية للكتاب المقدس التي يشعر المتلقي باغتراب إزاء معناها، ومن ثم فإنها تتطلب فهما وتفسيرا حتى تصبح جزءا مندمجا في عقائده الإيمائية. ينظر: سامح الطنطاوي، أومبرتو إيكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة، القاهرة، دار العالم العربي، ط،1، 2013، ص.206.

[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، المرجع السابق، ص.37.

[3] ناظم عودة خضر،الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص.75.

ويرى أيضا " أن الظاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين؛ بنية ثابتة(نمطية) وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة(مادية) وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، حيث إن معنى أية ظاهرة لا يقتصر على البنية النمطية للظاهرة، بل إن المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم"[1].

قدم **إنغاردن** طرحا جديدا ساهم في بلورة نظرية التلقي حيث اهتم بثنائية الشكل والمضمون للعمل الفني الأدبي، متجاوزا في ذلك الأدب القديم، لأجل ذلك استدعي قيم جمالية وفنية تسهل عملية التلقي أثناء استقبال القارئ للعمل الفني، فيحدث انسجام وتناغم بين الشكل والمضمون. كذلك يعتبر أن النص يكتنفه غموض ويحمل فجوات وفراغات فبإمكان المتلقي أن يسدها معتمدا على فهمه الذاتي. أي أن **إنغاردن** فتح لنا مجال التأويل.

وتجدر الإشارة إلى أن ما قدمه **انجاردن** في كتابه "العمل الأدبي الفني" الذي يعالج العديد من القضايا التي سيشتغل بها **إيزر**. "فأساس فلسفة **انجاردن** يقوم على التمييز بين الوضع الانطولوجي للعمل الفني والوضع الابستمولوجي للأنشطة المعرفية التي بها يحقق القارئ العمل الفني"[2]. وعليه يصبح العمل الفني عند **انجاردن**" هو موضوع تصدي خالص ليس له وجود كامل بدون مشاركة الوعي، ولو أنه لا يتوقف على الذات لوجوده"[3]. والذي يميز بين نوعين من الموضوعات: الموضوعات المستقلة والموضوعات المتغايرة. فالأولى

[1] ناظم عودة خضر،الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص.75.

[2] أحمد بوحسن، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، المرجع سابق، ص.33.

[3] المرجع نفسه، ص.33.

مستقلة بذاتها ولها ممتلكات لازمة لها ومتشبثة بها وبوجودها. أما الثانية فهي غير مستقلة بذاتها، ولها علاقة بالخارج، والتي تتصف بالجمع بين الممتلكات اللازمة لها الداخلة فيها والممتلكات التي تنسب إليها عن طريق الوعي. "ولكي يتم الوجود الكامل للعمل الفني لا بد من حصول عمليات العلاقة بين الذات والموضوع. وبهذا يكون العمل الفني هو مثال للموضوع المتغاير غير المستقل الذي يتوقف وجوده أو تحقيقه على القارئ"[1]. وسيهتم **إيزر** بمفهوم التحقيق والتحديد ليبني فرضياته.

من هنا، يتم تحقق كل عمل فني في نظر **انغاردن** عن طريق القراءة الواعية للنص الأدبي من قبل المتلقي، وفي الوقت نفسه سيكشف العمل الفني لدى متلقيه الإمكانات والفرص اللازمة، حيث يعمل القارئ على ملأ الفراغات التي تعترض النص حتى يتمكن من تحديده وتحقيقه.

لقد تأثر رواد جمالية التلقي بالفيلسوف البولندي **رومان إنغاردن**، لأن جل أبحاثه انصبت على دراسة العمل الأدبي. ويعود سبب استقطاب أصحاب جمالية التلقي لأبحاثه هو تصوره للعلاقة بين القارئ والنص. وفي هذا الصدد يقول **فولفغانغ آيزر**: "إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه. ولهذا السبب نبهت نظرية

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، المرجع السابق، ص.33.

الفنومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص"[1].

ويميز **إنغاردن** بين نوعين من الموضوعات؛ "الموضوعات القصدية الخالصة بالأصالة المتعلقة بقصدية المؤلف، والموضوعات القصدية الخالصة المستمدة والمرتبطة بقصدية القارئ الذي يقوم بملأ فراغات النص"[2]. أي أن، هناك قصدية للمؤلف وأخرى للقارئ. كما يعتقد أن العالم الرمزي المشكل للعالم الأدبي يختلف عن العالم الواقعي بكونه ثريا بمواضع اللاتحدد التي تظهر في نوعين اثنين؛ "نوع يمكن إزالته من خلال إسقاطات النص التي قد تطرح حشدا من الاحتمالات التي بها يمكن ملء مواضع اللاتحدد، ونوع آخر يكون النص صامتا إزاءه"[3]. فالقارئ في نظر **إنغاردن** هو الذي يقوم بملء تلك الفراغات التي تركها المؤلف في نصه وهذا من أجل إتمام المعنى. ومهما كانت سلطة المؤلف في توظيف قدراته الإبداعية حتى يتسنى له بناء نص متكامل إلا وأنه سوف يترك لنا مساحات فارغة وبيضاء. لأن المؤلف يسعى دائما لكي يورط قارئه، ويرضخ لمقاصد نصه. أما فيما يخص تمثل الموضوعات فالعمل الأدبي لا يقدم كل التفاصيل، إنما يلجأ في الكثير من الأحيان إلى الإشارة. "بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض، أي أنه يعوض التفاصيل

[1] فولفانغ إيزر،التفاعل بين النص والقارئ، تر:الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد السابع،1992، ص.7.

[2] ناظم عودة خضر، "الأصول المعرفية لنظرية التلقي"، المرجع السابق،ص.87.

[3] المرجع نفسه، ص.90.

بإشارات دالة في صياغته اللغوية، وطرائق تمثل موضوعاته"[1]. فالمتلقي هنا لا يقف موقف المتفرج مكتفيا بما هو موجود في النص، بل يساهم في خلقه وتفعيل دوره في عملية إثراء دلالته.

كذلك يرى أن اللاتحديد ميزة للعمل الأدبي لا يمكن تجاوزها أو إلغاؤها، "فكل موضوع أو مظهر ممثل يحتوي على عدد لا متناه من المواقع اللامحددة"[2]. وانطلاقا من الطريقة التي يتصورها **إنغاردن** للكيفية التي ينبغي ملأ المواقع اللامحددة، " إذ يجعل دور القارئ مقتصرا على استكمال التفاصيل التي تركها النص معلقة، ويجعل من عملية التحقيق مجرد عملية آلية وبسيطة للغاية"[3]. فالقارئ في هذه الحالة يكتفي بملأ تلك الأماكن دون الأخذ بعين الاعتبار ذلك التفاعل بين النص والقارئ.

وبناء على ما سبق، يتحقق المعنى في النص حسب **إنغاردن** بتوجه المتلقي (القارئ) إلى العمل الإبداعي الفني(النص) معتمدا على فهمه الذاتي، حيث يعمل على ملأ الفراغات والثغرات الموجودة في النص، " ذلك أن الخبرة بتعدد مواصفاتها تسهم في كشف ما لم نتوقع الوصول إليه، بفضل النشاط القصدي المتبادل بين طبقات النص ومواضع لا تحدده التي يملؤها المتلقي الذي يتحمل عبئ الكشف خلال مراحل الخبرة الجمالية "[4]. وعليه يمكن

[1] ناظم عودة خضر، "الأصول المعرفية لنظرية التلقي"، المرجع السابق، ص.90.

[2] فؤاد عفاني،نظرية التلقي...رحلة الهجرة، المرجع السابق، ص.68.

[3] المرجع نفسه، ص.68.

[4] عمارة كحلي، تجربة الكتابة عند مالك حداد، المرجع السابق، ص.29.

القول إن، فينومينولوجية **إنغاردن** جعلت من المتلقي الدعامة الأساسية في إدراك الظاهرة الفنية وفهمها ، وفي حالة غيابه تكون الظاهرة الفنية معزولة وبالتالي يصعب فهمها وإدراكها.

جورج غادامير:

يحتل الفن مكانة هامة في تأويلية **غادامير**، فهو نموذج للحقيقة يتخطى نطاق المعرفة العلمية. وبالتالي سيكون الفن مدخلا خصبا لفهم الهرمنيوطيقا ونقطة تحول كبرى في كتابه **الحقيقة والمنهج** (1960). وانطلاقا من مشكلة تبرير الفن والبحث في العلاقة بين الحقيقة والفن، يرى **غادامير** بأن هذه المشكلة ليست حديثة وإنما " ظهرت إلى الوجود لأول مرة مع الفكر السقراطي، الذي يتميز بكونه نزعة عقلية متشددة تتعارض مع روح الفن القائمة على الحدس والإلهام والعاطفة "[1]. كذلك **أفلاطون** يعتقد أن الفن محاكاة للأشياء وهذه الأخيرة هي مجرد نسخ لصورها الخالدة، ولذلك " فإن الفن بوصفه محاكاة للمحاكاة ، يقع على بعد ثلاث مسافات عن الحقيقة "[2].

الواضح أن **غادامير** يتبنى موقفا معاديا لذلك الاتجاه الذي يعتبر أن الإنسان المعاصر يعيش حالة من الاغتراب تجاه الفن، باعتبار أن الفن ينظر إليه اليوم كموضوع

[1] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2010، ص.36.
[2] المرجع نفسه، ص.36.

جمالي؛ أي أننا نفكر في الجمال ونعزله عن المعرفة. "ولم يعد الفن المعاصر يلعب أي دور تاريخي في عالمنا، بل أصبح بالنسبة إلينا كما يقول **هيغل:** شيئا من الماضي"[1]. وبناء على هذا سلك **غادامير** المنحى الفينومينولوجي والمتمثل في التحرر من كل نزعة منهجية تقتدي بمنهج العلوم الطبيعية، " فالفن وحده القادر على أن يكفل لنا الاقتراب من حقيقة تتعالى وآلياته، هذا الأخير الذي يخفى الكثير مما يمكن أن يعلمه لنا الفن والتاريخ"[2].

من هنا، تتخذ الهرمنيوطيقا من خبرة الفن موضوعا خصبا لها، فهي بذلك تحمل رسالة أو شيء يصل إلينا لكي نفهمه ونفسره، "إنها تسعى إلى استعادة ذلك الطابع الحميمي الذي تتميز به خبرة الفن، لا النظر إليه كمجرد موضوع يثير متعة جمالية من خلال الألوان والأشكال"[3]. فالهرمينوطيفا إذن هي فن تفسير وإيضاح للغة كانت غريبة ومبهمة إلى لغة مفهومة من طرف شخص آخر، فالعالم حسب **غادامير** يكشف ذاته من خلال اللغة أو من خلال الفهم والتفسير. وعلى هذا الأساس اتجهت نحو تفسير النصوص منطلقة من مبدأ التركيز على الذات التي تعتمد على تجاربها وميولها وتسمى هذه لحظة القراءة الأولى، محاولة تذوق النص شكلا ومضمونا وهي تختلف من قارئ إلى آخر على حسب تخصصه وثقافته.

[1] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير ، المرجع السابق، ص.36.

[2] المرجع نفسه، ص.37.

[3] المرجع نفسه، ص.39 .

كذلك تتم مستويات الحوار لدى **غادامير** في مجلات ثلاثة: "المجال الجمالي ويتعلق بالأعمال الفنية، المجال التاريخي ويتعلق بالموروث الماضي، والمجال اللغوي ويتعلق بالعلاقات والمعاني والدلالات"[1]. وعند خوضه غمار التأويل ركز على دور اللغة وما تقدمه للفهم. "فكل عملية فهم هي تفسير، وكل تفسير يتفتح في وسط لغة تريد أن تأتي بالموضوع إلى الكلام، وتكون مع ذلك، في الوقت نفسه، هي لغة المفسر الخاصة"[2]. ولأجل ذلك يجب أن ننظر إلى العمل الفني ذاته على أنه خبرة لغوية ما دام يقول لنا شيئا ما. فالعمل الفني هنا ليست مهمته استرجاع الماضي وفقط، " فبقاؤه لا يتأسس على طابعه الوثائقي وإنما على صداه الذي يمتد إلى الأجيال اللاحقة أي على إرادة تحفظ رسالته وتجعلها متواصلة"[3].

وبذلك تكون للقارئ مجموعة حيل تعبيرية تساعد على إدراك النص ووضعه في إطاره الزمني والمكاني وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة."إن النص هو نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينية ارتباطا لازما"[4]. فهو يأخذ في اعتباره توقعات حركة الآخر أي القارئ. والنتيجة أن، هناك علاقة ترابط بين النص وبين القارئ التي تساعده في فهم موضوعية النص.

[1] فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، المرجع السابق ، ص.84 -85.

[2] المرجع نفسه، ص.86.

[3] هشام معافة ، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، المرجع السابق، ص.22.

[4] نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، بيروت/ الدار البيضاء، ط.4، 1996، ص.27.

يقول **غادامير**:"نحن لا نفهم النصوص فقط بل نفهم أنفسنا من خلال هذا الفهم أيضا"[1]. أي أن الإجراء التأويلي متعلق بماهية الإنسان وجوهره؛ إذ به يتحدد كائنا له القدرة على التحكم في عناصر الكون من خلال عمليات التواصل والفهم والإدراك، وفي الوقت نفسه يستطيع أن يتجاوز البعد المرئي للأشياء والوقائع لينفتح على عوالم أخرى وإمكانات متجددة. وعلى هذا الأساس يمكن القول على أن هذا الإنسان يحمل مهمة الإبداع في هذا الكون، متوجها نحو أفق الثقافة ومتجاوزا كل ضيق في الطبيعة.

وتبعا لهذا، فإن غاية المشروع التأويلي هي فهم الإنسان من جانب كينونته أو بوصفه كائنا مؤولا. ويؤكد **غادامير** هذا في قوله: "فالفهم والتأويل هو نمط وجود وليس نمط معرفة"[2]. فالذات الإنسانية ينبغي أن تمارس وجودها من خلال صياغة الدلالات وبناء المعاني وصناعة الحقائق. إذ تقترن الحقيقة بكل ما له صلة بالكينونة ذاتها؛ أي بنمط وجود الإنسان في العالم.

لقد اعتمد **غادامير** في تحليل النصوص على التاريخية ، حيث يرتكز القارئ عند تفسيره لظاهرة أدبية على تجاربه السابقة المنتمية إلى تاريخه في تجربة النصوص والحياة بصفة عامة، "فالتاريخ ليس موجودا في الماضي وإنما يشكل تجربتنا الحاضرة عن طريق

[1] سعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط.1، 2011، ص.6.

[2] نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، بيروت، دار الطليعة، ط.1، 1988،ص.10.

تقاليد اكتسبها القارئ في قراءة النصوص أو الكاتب في الكتابة"[1]. فلحظة القراءة هذه ما هي إلا جزء من تاريخ قراءة النص الأدبي، وهي تضيف إلى التجارب السابقة تجربة جديدة تسهم في إثراء النص وإعطاء معنى جديد أو قراءة تثري النص الأدبي وتغنيه وتعطيه صيرورة تاريخية هذا من جانب النص، أما من جهة القارئ فهي تعتبر تجربة جديدة تضاف إلى مجموع التجارب السابقة لقراءاته السابقة التي قد تساعده في تفسير النص الجديد والإجابة على الأسئلة التي يطرحها.

من هنا، نلاحظ أن كلا من"**غادامير**" و"**إنغاردن**" يشتركان في أهمية الذات في تفسير الأدب، إذ أن القارئ "الذات" والنص"الأدب" يتفقان في إنتاج المعنى، باستثناء **غادامير** الذي أضاف مبدأ التاريخية.

لقد أفاد أصحاب نظرية التلقي من هذا الفيلسوف فيما يخص نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج وبناء المعنى. حيث جعل الماضي(التاريخ) معيارا للفهم، وقد طرح مفهوما إجرائيا يتم بواسطته تفسير التاريخ سماه بالأفق التاريخي، فلا يكون حسبه " ثمة تحقق إلا إذا تجاوزنا المباشرة الآنية (الحاضر) ومنحنا فرصة لحضور الماضي، فيقع اندماج بين الأفقين، فيساهم الماضي التاريخي حضوره في بناء عملية الفهم"[2]. كذلك يعتقد أن الحقيقة الفنية لا تظهر إلا بواسطة الفهم

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المرجع السابق، ص.42.

[2] المرجع نفسه، ص.39.

الذي يرتكز على الذات المتلقية للعمل الفني. وعليه، "فالحقيقة الكاملة للفن تتبدى بوصفها لعبة تندمج فيها الذات والعمل الفني معا"[1]، فيمكن القول إن **غادامير** قد أعاد للتاريخ دوره بوصفه مسجلة تضم المدركات السابقة، فلا يمكن أن نمتلك الفهم الحقيقي والشامل في حالة استبعاد الخبرات. كذلك أشار إلى أن العلامة بمفردها لا تحيط بالمعنى بل الأمر يتعدى ذلك إلى العقل أو الذات المدركة. وعليه، فالعلامات وسائل تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها أو يفهمها، وبذلك تصبح الذات قسيمة العلامة وركيزتها في تأسيس معنى العمل الفني.

وبناء على ما سبق، يتبين لنا أن **غادامير** قد وضع حدا لأولئك الذين يجردون الأعمال الفنية من مضمونها الأخلاقي والمعرفي ويجعلونها مجرد موضوعات جمالية، وبالتالي يتعذر علينا الوصول إلى حقيقة الفن، فالانطلاقة الرسمية تقتضي منا تهديم الوعي الجمالي إذا ما أردنا الوصول إلى الهدف المنشود(حقيقة الفن) فالعمل الفني أولا وقبل كل شيء هو مشاركة في خبرة الحقيقة. كذلك جعل من الذات (القارئ) قوة فاعلة ومحركة في عملية الفهم والتأويل، فهي عملية موضوعية بحتة، وقد أوضح ذلك في فهمه للتأريخ (الماضي) فهو يخضع تأثيرات الماضي لفهم الذات.

[1] أحمد إبراهيم ، التأويل والترجمة، مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009 ، ص.247.

مارتن هيدغر:

يعد السؤال الذي طرحه **هايدغر** عن أصل العمل الفني سؤالا عن طبيعة العمل الفني وعن أسلوبه في الوجود، وعليه يرى **هيدغر** أن هذا "المنبع يوجد لدى الفنان نفسه باعتبار أن العمل الفني هو مجرد نتاج لنشاط الفنان"[1]. ويعني بذلك أن العمل الفني هو المجال الذي يمكن أن نتعرف فيه على نشاط الفنان. وهكذا تكون العلاقة متبادلة بين الفنان والعمل الفني "الفنان يكون منبعا للعمل الفني مثلما يكون العمل الفني منبعا للفنان، فلا يكون أحدهما ما يكونه بدون الآخر ومع ذلك لا يعتمد أحدهما بمفرده على الآخر". ولكن في ظل هذه العلاقة بين الطرفين يستمد كلا منهما عنصرا مشتركا ألا وهو الفن الذي يعد منبعا للعمل الفني والفنان في آن واحد. فتتحدد ماهية الفن عند **هيدغر** "على أنها ما يجعل الوجود يظهر وما يجعل الحقيقة تتجلى في نقائها"[2]. فهو يربط الفن بالحقيقة ويجعله الحقيقة الأكثر تجليا وانكشافا.

ينظر **هايدغر** إلى العمل الفني بأنه يؤسس العالم وهو ينتج الأرض، فهو يظهر ماهية الأرض بوصفها تحجبا ذاتيا، لأن ماهية الشيء تظهر بهذه الكيفية. ولأجل ذلك، يظهر العمل الفني الشيء ولا يحجبه، وبناء على هذا فإن الأرض لا تظهر نفسها إلا عندما تظل في الخفاء، بعيدة عن أي توضيح وتفسير، فكل تفسير يحمل معه – كما يرى

[1] أم الزين المسكيني، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، الرباط، منشورات الاختلاف، بيروت، منشورات الضفاف، ط.1، 2015، ص.60.

[2] المرجع نفسه، ص.60.

هايدغر- "مظهر السيطرة في شكل من التجسيد التقني والعلمي"[1]. أصل العمل الفني ويؤكد ذلك **سعيد توفيق** في قوله: "وكل محاولة لتفسير الشيء أو تحليله عن طريق نظريات علمية، تجعله يفر منا، وتجعلنا نبتعد عن طبيعته، لأن الشيء يظهر بوصفه متحجبا، وفي هذا التحجب تظهر ماهيته"[2].

يختلف أسلوب الطرح الفلسفي عند **هايدغر** عن الفلسفات الجمالية السابقة عليه والمعاصرة له، وحتى أولئك الذين عزلوا الفن عن الوجود الإنساني، وفي هذا الصدد يقول: " أما في ما يخص وجود الإنسان الآني يتميز بأنه يفهم وجوده بالنسبة إلى ذاته"[3]. فحمل شعار الفينومينولوجيا، لكونه اهتم بالأشياء ذاتها، والبحث عن حقيقة الوجود الإنساني بشكل إيجابي.

وتجدر الإشارة إلى أن **هيدغر** تبنى منهج أستاذه **(هوسرل)** في التحويل الفينومينولوجي إلا أنه تمرد على هذا المنهج ليسلك الطريق الوجودي. "لأنه وجد أن منهج التحويل الظاهراتي لا يضعه وجها لوجه أمام الظواهر وماهيتها، بل أمام حقيقة أولى، هي الوجود في العالم، أي وجوده هو الذي يتفلسف"[4]. ويعني هذا أن **هيدغر** يجعل من الوجود

[1] أم الزين المسكيني، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، المرجع السابق، ص.66.

[2] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.1، 1992، ص.102.

[3] مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر:الدكتور أبو العيد دودو،الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2001، ص.10.

[4] فاروق محمود الدين العلوان، إشكالية المنهج الفلسفي في الحطاب النقدي التشكيلي المعاصر، دمشق، دار علاء الدين، ط.1 ،2009، ص.42.

في العالم يحمل في طياته الوجود الكلي، والنتيجة أنه، توصل بالمنهج الفينومينولوجي إلى إدراك الظواهر إدراكا عقليا قائما على الضرورة، ومنه "يتوصل إلى إدراك الوجود في العالم إدراكا وجدانيا"[1]. وعليه تكون ظاهرية **هيدغر** "تعني أن تدع كل موجود يدل على ذاته، ومرئيا بذاته في الطريقة نفسها التي يظهر فيها ذاته من ذاته. وبهذا تكشف الموجودات عن تحجبها لتتجلى في الوجود"[2].

وفي هذا السياق، يرى **هايدغر** بأن هناك شيئا واحدا فقط يعد ضروريا ويتمثل: " أن نبعد استباقات تلك الطرق من التفكير وتعسفاتها عن الشيء حتى يطمئن في وجوده الشيئي"[3]. وقد يعود تحديد الشيء إلى تأويل وجود أداتية الأداة والمتمثلة في الموجود. بواسطة تصور الإنسان الذي يصل إلى الوجود عن طريق الخلق الخاص به. " فهذا الموجود في وجوده المألوف، وهو الأداة، له في الوقت نفسه منزلة وسطى خاصة بين الشيء وبين العمل الفني"[4].

وتبعا لذلك، يصنف **هايدغر** بين نوعين من الأداة: أداة عادية متمثلة في زوج حذاء الفلاح. المعروفة لدى كل إنسان. وأداة أخرى متمثلة في لوحة الفنان **فان غوغ**، الذي رسم أداة حذاء الفلاح عدة مرات. فالحذاء الأول مصنوع ومادته وشكله تتغير حسب المنفعة،

[1] فاروق محمود الدين العلوان، إشكالية المنهج الفلسفي في الحطاب النقدي التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص.42.
[2] المرجع نفسه، ص.43.
[3] المرجع نفسه، ص.46.
[4] المرجع نفسه، ص.48.

فوجود أداتية الأداة يقوم على منفعتها. أما الحذاء الذي رسمه **فان غوغ** فله دلالته. ويظهر ذلك في قوله: "عبر هذه الأداة يسير الخوف دون شكوى من أجل ضمان الخبز، والفرحة الصامتة بتجاوز الحاجة من جديد، والرجفة عند مجيء الولادة، والرعدة أمام تهديد الموت المحيط بالإنسان. هذه الأداة تنتمي إلى الأرض وهي محروسة في عالم الفلاحة "[1]. وعليه فإن، الصورة هي التي توضح لنا حقيقة الحذاء وعلاقته بالفلاحة. ويؤكد في ذلك، "إن وجود أداتية الأداة يقوم حقا في منفعتها. ولكن هذه المنفعة نفسها تكمن في امتلاء وجود الأداة الجوهري"[2]. فهي بمثابة أمانة (الأداة) التي تقدم أولا للعالم البسيط مأمنه وتضمن للأرض حرية زحمتها الدائمة.

إن العمل الفني هو السبيل الوحيد في ظهور الوجود الحقيقي لأداتية الأداة، وقد عبر **هايدغر** عن هذا من خلال اللوحة التي رسمها الفنان **فان غوغ** . ذلك أن اللوحة عند استنطاقها من قبل متلقيها سوف تنقله من مكان الذي يتمثل في الحذاء العادي المصنوع إلى مكان آخر والذي لا يصل إليه إلا عن طريق العمل الفني. ومن هنا، " فوجود أداتية الأداة لا يصل بالأحرى إلى ظهوره الخاص إلا من خلال العمل الفني وفي العمل الفني"[3]. وفي

[1] مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، المرجع السابق، ص.50.
[2] المرجع نفسه، ص.50.
[3] المرجع نفسه، ص.52.

هذه اللوحة يتم انفتاح الموجود ليكشف عن وجوده. "فهناك في العمل الفني ، عندما يتم هنا انفتاح الموجود إلى ما هو وكيف هو، حدوث الحقيقة في العمل"[1].

لقد أسس **هيدغر** فلسفة وجودية تربط الذات بالوجود وبالعالم المادي. فالعالم- حسبه- يضم كلا من" الذات" و" الموضوع " فهو" لا ينضب من حيث معانيه كما أنه يشكلنا بقدر ما نشكله"[2]. فالعلاقة بين الطرفين علاقة حوار تتجلى بواسطتها المعرفة الانسانية في إطار تشكل الفهم القبلي، دون أن يكون الفهم عملية إدراك معزولة عن الوجود الإنساني. إذن يمكن القول أن **هيدغر** ربط الوجود الإنساني بالفهم، وجعل من التأويل نتيجة لذاك الفهم الذي هو موجود في جوهر الأشياء ليجد المؤول نفسه أمام قرارات صائبة. وعندما يريد أحد ما أن يفهم ينبغي عليه أن يستحضر معنى مسبق فيسقطه على الأشياء. "فالاستحضار المسبق للفهم يمثل محركا رئيسيا لعملية القراءة، لكن مع الاحتراز من هذا الفهم المسبق والذي قد يمس بمصداقية ذاتية وردود فعل القارئ التي لا تبنى على دعائم موضوعية"[3].

يؤول **هايدغر** الظاهرة الفنية بدفع الموجود إلى التجلي والانكشاف بذاته، مستبعدا كل ما هو ظاهر ومعتمدا على أساليب جديدة ومختلفة تكشف الحقيقة الباطنية للظاهرة. " إذا كانت الفينومينولوجيا تبحث في الظاهرة التي تظهر للوصف، فالتأويلية تستكمل تعريف

[1] مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، المرجع السابق، ص.52.

[2] فؤاد عفاني،نظرية التلقي...رحلة الهجرة، المرجع السابق، ص.81.

[3] المرجع نفسه، ص.82.

الظاهرة كتجل لما يظهر ذاتها في ذاته"[11]. أي أن الفينومينولوجيا تعمل على وصف الظاهرة، بينما التأويلية تكشف ما ليس هو ظاهر وجلي في ذاته.

وبناء على ما سبق، ستعمل الذات العارفة – من خلال استقبالها الدائم مع موضوعها الفني– على تجلي ذلك التحجب الذي يعترض الوجود الحقيقي. والنتيجة هي أن، العمل الفني وحده قادر على إظهار ذلك المستور والمتخفي، من خلال المتلقي (المؤول) الذي يستنطقه معتمدا على الوصف الفينومينولوجي من جهة، وعلى الفهم والتأويل من جهة أخرى.

2.الرواد المؤسسون لنظرية التلقي:

لقد أسست نظرية التلقي تصور نقدي ومعرفي خاص بها، حيث جعلت من لغة النص منطلق التحاور مع القارئ." فهذه النظرية لم تهمل لا القارئ كوجود كينوني ولا النص، بل راحت تعطي الاهتمام الكبير إلى ميزة الاستقبال وفي الوقت نفسه لم تعط أي اهتمام للناتج الأدبي، فهمها الوحيد هو الإدراك لا الخلق. الأمر الذي جعل من مفهوم التلقي يركز على مبادئ أساسية تتمثل في "حرية القارئ، صنع المعنى أو المفهوم عن طريق المشاركة، وأخيرا المقصد الجوهري من المتعة الجمالية"[2].

[1]علي الحبيب الفريوي، مارتن هايدغر الفن والحقيقة، أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، المرجع السابق، ص.64.

[2] روبرت سي هولوب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، اللاذقية، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1992، ص.117.

لأجل ذلك، تعد مدرسة **كونستانس** الألمانية المرجع الأساسي في جمالية التلقي، حيث ستعيد للقارئ مكانته وهيبته، باعتباره عنصرا فعالا في العملية الإبداعية. كما أنها تعتمد على الثالوث(المؤلف–النص–القارئ) وهذا عكس البنيوية التي تعتمد على بنية النص في عملية الفهم وبناء كل المعنى. أما بخصوص المجتمع في نظرها يوجد في النص وفي القارئ.

ومن ثمة، فإن هذه النظرية (جمالية التلقي) قد وسعت مفهوم التلقي، وأقامته على دعائم موضوعية وفلسفية ومعرفية، واعتمدوا على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة:"البعد الاستقبالي، والبعد التطهيري، والبعد التواصلي"[1].

من هنا، يمكن القول أن هذه المدرسة أعادت لنا بناء تصور جديد في مفهوم العملية الإبداعية " من حيث تكونها عبر الزمن–التاريخ–وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص"[2]. إنها تمثل اتجاه ما بعد البنيوية، إذ تعمل جاهدة على إعادة عملية قراءة العمل الأدبي من خلال مشكلات التلقي. فكلما تعددت القراءات كلما زادت للنص قيمة فنية أكثر وأحسن من قراءة واحدة، عكس ما حاولت الاتجاهات السابقة التي انصب تركيزها على إبراز القيمة الفنية للنصوص في ذاتها.

[1] محمد خير البقاعي، تلقي رولان بارت، في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي (لذة النص نموذجا)،الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، العدد 1، يوليوّ/ سبتمبر1998، ص.26 .

[2] المرجع نفسه، ص.26.

وعندما نلج في عملية البحث عن استقراء مصادر ومرجعيات هذه النظرية فإننا سنجدها قد اعتمدت على الإرث التاريخي والفلسفي والعلمي الألماني من جهة، وكذلك ما تم إنجازه في مجال الدراسات اللسانية والنفسية والابستمولوجية والفنية في الفكر الإنساني عامة. لتقف عند النص وتعطيه قيمة فنية وتجعل للمتلقي الدور المنوط في العملية الإبداعية، "ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط، هما على الترتيب: القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص هي علاقة حرة غير مقيدة "[1].

وما يمكن قوله عن هذه المدرسة أنها أنشأت لنا مسافة نقدية بين التصورات السابقة، وموضوع جمالية التلقي. وانطلاقا من نظرية التلقي والحدث الجمالي سوف نعرض جملة من الفرضيات المتعلقة بذلك التفاعل الذي يحدث بين النص والقارئ، ، من خلال قطبي هذه المدرسة وهما: **ياوس** و**أيزر**.

2- 1.التلقي لدى ياوس:

إن أهم شيء في عملية الأدب لدى أصحاب نظرية التلقي تكمن في مدى المشاركة الفعالة بين نص المبدع والقارئ المتلقي، وبالتالي يتشكل المعنى من خلال عملية فهم المتلقي لجميع أنماط البنية اللسانية. وعليه يعد **هانس روبرت ياوس** Hans Robert Jaus أحد

[1] أحمد إبراهيم، التأويل والترجمة ، المرجع السابق، ص.247-248.

أهم أقطابها، فنظريته تكتسي أهمية بالغة لما تعطيه من أبعاد معرفية ومنهجية. وقد قدم طرحا جديدا في هذه الجامعة (كونستانس) من خلال آرائه المتعلقة بجمالية التلقي، وقد خص لنا كتاب بعنوان: **من أجل جمالية التلقي** (1978) " لتبديد بعض من اللبس الحاصل بين مصطلحي التأثير والتلقي، حين ربط الأول بالنص وما يمكن أن يثيره في القارئ ليبقى المصطلح الثاني محددا بالمتلقي أو المرسل إليه"[1]. وبما أن جل الدراسات الأدبية في ألمانيا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية لم تفصل بين المؤلف والنص، ولم تول أي اهتمام للقارئ أثناء العملية الإبداعية، ولا حتى لتاريخ هذه القراءة. الأمر الذي دفع **بياوس** إلى إعادة الاعتبار لقيمة التاريخ الأدبي، من خلال اعتماده على مفاهيم أساسية وجديدة له.

من هنا، يقيم **ياوس** نظريته (جمالية التلقي أو نظرية الاستقبال)على تلك النظريات "التي تتعلق بالمعنى، والعمل الأدبي، ووظيفته، وموقف المتلقي من العمل، وصلته به والمبادئ التي تنظم هذه الصلة"[2]. ولذلك يقترح دراسة العمل الأدبي عبر تاريخ للتلقي؛ "لأن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج الفني أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال"[3]. ويعني بذلك أنه ينبغي دراسة الأعمال الأدبية من خلال تاريخ تلقيها من طرف الجمهور، ومن ثمة يتشكل تاريخ أدبي

[1] فؤاد عفاني، نظرية التلقي، رحلة الهجرة، المرجع السابق، ص.32.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية للتلقي، المرجع السابق، ص.133.

[3] روبرت سي هولوب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، المرجع السابق، ص.75 .

لاستقبال الأعمال الفنية يسمح بتوضيح ورسم التغيرات في الخبرة الجمالية للقراء، وكذلك ردود أفعالهم على الأعمال التي تمت قراءتها.

وتجدر الإشارة، أن **ياوس** أقام فرضياته على أساس إبستمولوجي يستند إلى المفهوم الفينومينولوجي للفن والأدب. ولأجل ذلك، "أعاد النظر في ثنائية الذات والموضوع. فميز بين ما للموضوع وما للذات وكشف عن العلاقة بينهما، حينما ميز بين الفن والجميل"[1].

فالنص الأدبي بالنسبة **لياوس** له ممتلكاته وقدراته الفنية، وهي دائما مرتبطة به وتلازمه باستمرار. غير أن "الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزمن. وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي، هو الذي يدعوه بجمالية التلقي"[2].

يستلهم **ياوس** أصول نظريته من الأفكار التأويلية عند **غادامير**، هذه النظرية تؤكد على أهمية الفهم في الممارسة التأويلية، ويظهر ذلك من خلال تطبيق الخطوات التي اعتمد عليها **غدامير** أثناء عملية الفهم واتي تتمثل في"الفهم والتفسير والتطبيق"[3]. ويعني بذلك أن نجاح العملية التأويلية تتم عبر فعل الفهم، هذا الأخير لا يتم إلا عن طريق

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي،إشكالات وتطبيقات، المرجع السابق، ص.28.

[2] المرجع نفسه، ص.28.

[3] أحمد إبراهيم، التأويل والترجمة، المرجع السابق، ص.249.

التفسير[1](explication)، فالمتلقي هنا يرسم لنفسه خطة توصله إلى الفهم، وبالتالي يدرك العمل الفني، وبالتالي يستطيع بناء وإنجاز المعنى المراد تحقيقه. وهذا الذي يمكن أن نسميه التلقي الجمالي لدى **ياوس**. وعليه يركز **ياوس**"على دور القارئ فقط في عملية التلقي، وكأنه يشدد على دور الذات فقط التي تخلق منطقا تحليليا خاصا في كل قراءة"[2]. أما بخصوص التأويل فإنه لا وجود لمعنى واحد فقط يكون النص، وإنما المعنى يتضمن الإدراك بصورة حتمية، "وذلك لما يعنيه **غادامير** من أننا نفهم شيئا ما كجواب لسؤال ما"[3].

وعليه يمكن أن نتحدث عن عملية اتصال بين المتلقي والمنحوتة الفنية أثناء عملية المشاهدة ففي البداية ينتهج طريقة خاصة لكي يفهم هذه الصورة الفنية، وينطلق من المرحلة الأولى وهي التفسير، ثم الفهم، فيدركها،ليعطيها تأويلا ومعنى خاص بها. وفي هذه الحالة نكون قد طبقنا الافتراض **الياوسي** فيما يتعلق بجمالية التلقي. والنتيجة هنا، أن المعنى يتشكل بصورة حتمية مع الإدراك.

ومما سبق ذكره، نخلص إلى أن نظرية الاستقبال عند **ياوس** تبنى على أساس القارئ دون النص، فهو يستبعد حياة المؤلف أو المبدع، فالنص بالنسبة إليه لا يمثل فنا ما

[1] التفسير في الأصل هو الكشف والإظهار (الجرجاني)، وهو أن يكون في الكلام لبس وخفاء، فيؤتي بما يزيله أو يفسره. وهناك فرق بين التفسير والتأويل، أن أكثر استعمال التفسير في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمالا في المعاني للتوفيق بين ظاهر النص وباطنه. وغاية التفسير الفهم والإفهام، وهو أن يصير الشيء معقولا وسبيله تعيين مدلول الشيء بما هو أظهر منه، حتى يصبح المجهول معلوما والخفي واضحا. ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق، ص.314.

[2] أحمد إبراهيم، التأويل والترجمة، المرجع السابق، ص.249.

[3] المرجع نفسه، ص.250.

لم يخضع لعملية الإدراك. "فالإدراك والاستقبال هما العنصران المنشآن للفن"[1]. ويجعل من متعة التلقي متعة جمالية في حالة الوصول إلى كل محاولة تفسيرية. وفي هذا الصدد يقول: " يعني التلقي الجمالي أولا أننا وقعنا تحت تأثير سحر جمالية النص، وفي شعور من الدهشة. كما لو أننا نكتشفه لأول وهلة"[2]، فكلما نكتشف حدثا جديدا أثناء القراءة تزيد فينا متعة جمالية النص . والغرض من الدراسة الأدبية عند **ياوس** هو معرفة كيفية إجابة الأثر الفني على ذلك العجز الذي كانت تعانيه الآثار السابقة من نقص على مستوى طبقات النص والوقوف أيضا عند الطريقة التي تتم من ورائها ذلك الاتصال بين المتلقي من جهة والأثر الفني من جهة أخرى.

2- 2.التفاعل بين النص والقارئ لدى أيزر:

يعد **إيزر** أحد أبرز أدباء مدرسة **كوستانس** الألمانية الذي ساهم في تطوير نظرية التلقي. إذ يحاول أن يعتمد على مرجعيات متنوعة غذت فرضياته، والتي ساهمت في بلورة فكرته حول جمالية التلقي. كما أنه سيركز على المفاهيم الفينومينولجية وكذلك على علم النفس واللسانيات والأنتروبولوجية. ومن خلال أعماله سنجده متأثرا جدا بالفيلسوف البولندي **رومان انجاردن** في كتابه الهام **العمل الأدبي الفني.** وسيختص **آيزر** بفعل القراءة والنظر لصيرورة القراءة. ولذلك فنظريته تحاول أن تحقق جماع نظرية القراءة وتخاطب كل عناصر

[1] أحمد إبراهيم، التأويل والترجمة، المرجع السابق، ص.251.
[2] المرجع نفسه، ص.251.

التواصل: "المؤلف، النص، القارئ، العالم. صيرورة التلقي، ظاهراتية الإدراك والقراءة. والطبيعة الدينامكية للفهم ويظهر أن كل هذه العناصر قد أخذت مجموعة وأدمجت في"النموذج الواحد للاستجابة الجمالية"[1].

من هنا، يمكن القول إن نظرية **آيزر** تقوم على تلك العلاقة التي تربط بين النص والقارئ، فهو يسير على الفكرة نفسها التي سار عليها **ياوس**، والمتمثل في اعتراضه لمبادئ البنيوية، وعليه يتجه نحو قطب المتلقي لأن "النص بالنسبة إليه ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ"[2]. بمعنى آخر أن النص لا يمكن اعتباره نصا إلا إذا تم تحقيقه من طرف القارئ.

ونظرا لكون نظريته الفلسفية مستوحاة من الفلسفة الفينومينولوجية وكذلك النظرية النسبية[3]، فهو(**آيزر**) لا يقر بوجود حقيقة نهائية وثابتة، فهو ينكر وينفي وجود عمل أدبي حقيقي ما لم يكون هناك اتصال مع القارئ (المتلقي)، وعلى هذا النحو رأى أن العمل الأدبي

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي،إشكالات وتطبيقات، المرجع السابق، ص.37.

[2] فولفغانغ آيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر:حميد لحمداني والجلالي الكدية، فاس، منشورات مكتبة المناهل، دون تاريخ نشر الترجمة: 17-4-1994، ص.11.

[3] مرتبطة باسم أينشتاين، لقد قامت نظرية النسبية بتحويل مفهوم الحركة لنيوتن، حيث نصت أن كل الحركة نسبية. ومفهوم الزمن تغير من كونه مطلق، إلى كونه نسبي وجعله بُعْدْ رابع يدمج مع الأبعاد الثلاثة المكانية فيما يعرف بالزمكان. وجعلت الزمان والمكان شيئاً موحداً بعد أن كان يتم التعامل معهما كشيئين مختلفين. وجعلت مفهوم الزمن يتوقف على سرعة الأجسام وشدة الجاذبية التي يتحرك فيها الجسم, وأصبح تقلص وتمدد الزمن مفهومًا أساسيًا لفهم الكون .وبذلك تغيرت كل الفيزياء الكلاسيكية حسب مفهوم نيوتن.، أي أن هذه النظرية تبين حقيقة أن المقاييس النسبية للمكان والزمان تخضع إلى قانون تحويل مشترك أكثر أهمية لأنها تترك غير متغير بواسطة ما تعادله. ينظر: فريديريك وورم، الفلسفة في 100 كلمة ، تر:محمد جديدي ، الجزائر/ الرباط، منشورات الاختلاف/ الضفاف، ط.1، 2015، ص.123-124.

حتى يتسنى له وجود حقيقي ينبغي أن يكون هناك تواصل يجمع بين القارئ والنص. مما يعكس مدى تأثر **آيزر** بالاتجاه الفينومينولوجي الذي يعتمد على دور الذات في بناء فعل الفهم والإدراك، من خلال التفاعل الذي يحدث بينهما(النص والقارئ).

يعرف **إيزر** التلقي بأنه: " نشاط ذاتي يلاحق أميبية المعنى الذي يشرحه الفهم والإدراك "[1]، من هنا، تتوقف جمالية القراءة لديه على المعنى الكامن والمغيب في النص، لأجل ذلك كثف **(إيزر)** جهوده حول فاعلية بناء المعنى وتفسير (النص) من جديد، وذلك من خلال افتراضه بأن (النص) ملغم بعدد من الفجوات التي تتطلب من المتلقي بأن يقوم بعدد من الإجراءات حتي يحقق المعنى مستويات إنتاجه، وهو بذلك يفصح أمام القارئ الضمني، " إذ أن القارئ الضمني الذي افترضه **إيزر**– علئ سبيل المثال– يضع المتلقي مباشرة أمام (النص) وهو ما يؤدي إلى تفعيل المواجهة على نحو مستمر، وبالتالي إشراك مدركات المتلقي الحسية والعقلية وبشكل مستمر في هذه الجدلية "[2].

ومن ثمة، فالمعنى هنا، لا ينحصر في ذاتية القارئ ولا هو بالنص الكامل، "إنما هو تركيب والتحام بين الاثنين"[3]. بمعنى أن تحقق النص يتم عن طريق التفاعل بينهما، لتكون خاتمة هذا التواصل هو بناء وإنتاج المعنى للعمل الفني. ويشترط في ذلك تجريد المعنى من كل مرجعية مسبقة مفروضة؛ حيث يعتمد القارئ على قدراته من أجل اكتشاف المعنى في

[1] آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال، المرجع السابق، ص181

[2] المرجع نفسه، ص.182.

[3] روبرت سي هولوب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، المرجع السابق، ص.102.

النص، فتصبح مسؤولية المتلقي في كل قراءة هي إيجاد المعنى الغائب والمتخفي للنص. "فيصير العمل الأدبي مبتذلا، وكلما كشف المتلقي معنى المؤلف كان ذلك خسارة للمبدع والمتلقي، وهذا لا يقضي على النص فحسب، إنما يقضي على النقد الأدبي أيضا"[1].

إن المعنى الحقيقي لدى **آيزر** هو درجة فهم المتلقي؛ عم طريق توثيق العلاقة التفاعلية بين النص وذات القارئ: "فالنص يحتوي على مرجعيات خاصة به، لكنها ليست مرجعيات نهائية، فالمتلقي يسهم في بنائها عبر تمثله للمعنى"[2]. إنه انطلاقا من هذه الأبعاد الفينومينولوجية، سيقترح **آيزر** الشروط أو الظروف التي تتحكم في العلاقة التفاعلية بين النص من جهة وذاتية القارئ من جهة أخرى.

2- 3.شروط تفاعل النص مع القارئ:

تتوقف هذه الشروط حسب القدرات والممتلكات الفردية لكل قارئ والتي تساعده في إنجاز القراءة. وكذلك وضعية النص والآفاق التي يسمح بها أثناء القراءة. أما فيما يخص قضية التفاعل بين النص والقارئ، كتب **إيزر** في كتابه **فعل القراءة** (1978) حيث يقول: "للعمل الأدبي قطبان: القطب الجمالي والقطب الفني. فالقطب الفني هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو الإنجاز المحقق من طرف القارئ"[3]. ومن خلال هذه القطبية يتضح لنا

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص.150.

[2] المرجع نفسه، ص.153.

[3] أحمد بوحسن، نظرية التلقي،إشكالات وتطبيقات، المرجع السابق، ص.36.

أن العمل لا يمكن أن يتطابق مع النص الفني أو الإنجاز المحقق. ولكنه يجب أن يوجد مابين الاثنين(النص والتحقيق). وبذلك يتميز هذا العمل بخاصية افتراضية كما أنه ليس انعكاس لحقيقة النص أو إلى ذاتية القارئ.

هكذا يمكن القول بأن الشروط التي اقترحها **آيزر**، تبين لنا أن نموذجه يتميز بالتخلي عن تعريف الموضوع الجمالي سواء تعلق الأمر بالنص المكثف بذاته موضوعيا(القطب الفني)، أو مع التجربة الذاتية للقارئ الفردي(القطب الجمالي).

ونفهم من ذلك أن النص الأدبي الفني الذي أنجزه المؤلف يبقى ناقصا ولا يلبي كل اهتمامات القارئ، ولكن على الرغم مما تعترضه من ثغرات وفجوات، إلا أنه يعد مؤشرا يبني عليه المتلقي فهمه الإدراكي، هذا الأخير يعمل على ملء تلك الثغرات معتمدا على ما يقدمه النص من آفاق. هذا من جهة، ومنطلقا من عملية البناء التي يكون قد تحصل عليها من خلال تأويله للظاهرة الفنية، حتى يتمكن من إيجاد المعنى المتضمن في النص من جهة أخرى. وعليه، فإن "المعنى لا يمكن أن يمسك به إلا كصورة. والصورة تتطلب ملأ لما أهملته بنيات النموذج النصية، والمعنى هو وقع تجب معاناته. وتتم تلك المعاناة عن طريق الربط بين فجوات النص التي ينتج عنها التواصل في النهاية"[1].

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، المرجع السابق، ص.36-37.

ومجمل القول إنه على الرغم من كون **أيزر وياوس** من خريجي مدرسة **كونستانس** الألمانية اللذين ساهما في تأسيس جمالية التلقي من خلال الاعتماد على مجموعة من المفاهيم المتعلقة بفعل القراءة والمتلقي(القارئ)، إلا أن هناك بعض الاختلافات بين القطبين. فنجد أن المتلقي الحقيقي عند **آيزر** يعتمد على القراءة النقدية الإدراكية التي تعمل على فك الرموز والشفرات التي تعرقل مستوى الفهم. وحتى يتوصل القارئ إلى قراءة سليمة وصحيحة، عليه أن يراعي معنى النص الداخلي والوحدة العضوية، مستبعدا في ذلك كل التأويلات التي ليست لها صلة بالنص المقروء فعلا. أي ما لم يقله النص بتاتا. في حين يعتقد **ياوس** أن العمل الفني بصفة عامة مشكل من قطبين اثنين: قطب فني الذي يحيل على النص المنتج من قبل المؤلف، وقطب جمالي يرجع إلى التجسيد المنجز من قبل القارئ "[1]. يعبر عن أجيال تاريخية متعاقبة من القراء الذين يتداولون عليه في أزمنة تاريخية مختلفة، نظرا لأن النص الذي يضمره هو دوما مفتوح على معان جديدة وانزياحات غير متوقعة في فترات القراءة عموما.

[1] Wolfgang Iser , L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique, trad . Evelyne Sznycer, Ed. pierre Mardaga, 1976, p.48.

خلاصة:

لقد جاءت نظرية جمالية التلقي لتستكمل النقائص التي وقعت فيها البنيوية، فانتقلت بالنقد إلى مفهوم القراءة والقارئ بنقل مركز الاهتمام من النص إلى المتلقي، ومن هنا كان التداخل واضحا بين طرفي العملية التواصلية (النص والقارئ) وما يحدث من تفاعل بينهما أثناء القراءة، وما ينتج عن ذلك من التنوع والتعدد والاختلافات في قراءات النص الواحد، وهذا راجع لقدرات الفهم وأساليب التأويل المتنوعة التي يحملها النص كنظام من العلامات والرموز. كذلك هذه النظرية حررت النص–عموما– من سلطة المؤلف وأتاحت الفرصة للمتلقي من أجل إنتاج المعنى، وفتح آفاق أوسع أمام النص، كما حررت القراءة من هيمنة المعنى القصدي النهائي وجعلتها تعانق آفاقا مفتوحة تسمح بالانتقال من الوحدة إلى التعدد ومن الفعل إلى التفاعل، لأجل ذلك يتحقق المعنى من خلال ذلك التواصل الذي يتم بين القطب الفني (نص المبدع) والقطب الجمالي (فعل القراءة من قبل المتلقي). وفي حالة غياب القارئ (المؤول) عن القراءة، نستطيع أن نحكم على العمل الفني أنه جامد، فهو بحاجة إلى تحقق قصد الوصول إلى معنى. ولهذا السبب يملأ القارئ البياضات والفراغات التي تعرقل مسار فهم النص قصد تنشيط النص الذي يراه. وعلى هذا الأساس يولي **آيزر** اهتماما بالغا بدور المتلقي في بناء المعنى: فالعمل الأدبي حسبه لا يمكن تجسيده على حقيقته إلا في حالة العمل التواصلي مع القارئ. هذا الأخير يقوم بدور الوساطة بين ذاته والأثر، وهو بدوره يملأ الفراغات حتى يستطيع بناء المعنى على أكمل وجه. وتبقى جمالية

التلقي من بين النظريات النقدية التي أعادت الاعتبار للقارئ وجعلته يقوم بالدور المحوري في كل الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية.

هكذا يمكن القول بأن تاريخ جمالية التلقي هو امتداد لأراء وفلسفات مختلفة: نظرية التطهير لدى **آرسطو**، فلسفة التأويل في أبعاده الفينومينولوجية عند كل من **هوسرل** و**إنغاردن** وهرمنيوطيقة **غادامير**، وأصل العمل الفني لدى **هايدغر**. كلها كان لها تأثير في تكون مدرسة **كونسطانس** لدى كل من **ياوس** و**إيزر**.

من هنا، يفترض التلقي التشكيلي وجود تفاعل وتبصر وتواصل بين المتلقي والمنجز الفني (المنحوتة) بوصفه صورة بصرية مليئة بالمعاني والدلالات وخاضعة لتفكير فني وذوق جمالي ومعرضة لطريقة وتقنية اشتغال من قبل متلقيها للكشف عن أسرارها.

من ثم، يظل التلقي في النحت يتميز بالحيوية مقارنة بالفنون التشكيلية الأخرى، فهو يتيح إمكانيات واسعة أمام عين المتلقي للمشاهدة من زوايا متعددة، سواء كان نحتا قديما أو جديدا. لأجل ذلك، لا يهمنا الخوض في الأصول المعرفية لجمالية التلقي وروادها، بقدر ما يشغلنا دور المتلقي عند استقباله للمنحوتات الفنية التشكلية من خلال المفاهيم المتعلقة بأطروحات جمالية التلقي، وعليه، ندعو القارئ أن يلج فصول هذا البحث، الذي يعالج المنحوت الفني الجزائري بين النشأة والتأصيل.

الفصل الأول:

المنحوت الفني الجزائري بين النشأة والتأصيل

1- فن النحت: ماهيته واستخداماته وأنواعه وخاماته

2- العناصر التشكيلية لبنية النحت

3- الاتجاهات الفنية النّحتية الغربية

4- نشأة فن النحت في الجزائر

5- الاتجاهات الفنية لفن النحت في الجزائر

- خلاصة: واقع فن النحت في الجزائر

يعتبر فن النحت من أقدم الفنون التي عرفها ومارسها الإنسان منذ نشأته حتى الآن في شتى المجتمعات الإنسانية القديمة أو الحديثة. حيث تميز فن النحت بالتنوّع في الفكر والفلسفة القائمة على إنتاجه، فهو يختلف من مجتمع إلى آخر بحسب الحضارات الفكرية المتعاقبة عليه، وبحسب الأشكال والأساليب الفنية والأغراض التعبيرية. "وفي النحت يقترب الشكل من المضمون، ويندمجان على نحو مباشر في فردية روحانية...وفي النحت يتوهج الشكل الإنساني بنور المضمون الروحاني، ويجري توظيفه في الفن الكلاسيكي لا كوجود حسي صرف، وإنما كوجود وكشكل طبيعي يتناسب مع العقل"[1].

وعليه، فقد وجد النحت من أجل التعبير عن الفكرة، وإيصالها إلى متلقيها ببساطة ويسر، وبشكل مجسد ومباشر لا يحتاج إلى عناء أو فصاحة لغوية. ذلك أنّه "يعوض من خلال رمزيته عن اللغة المنطوقة، ويحولها إلى لغة محسوسة مفهومة تقارب العقل مباشرة، فتطرق بابه بمشاهد تحتاج إلى التأمل والتفكر"[2]. بحيث قد تكون منحوتة واحدة مجموعة من اللغات بحسب الرائي إليها. فقضية النحت تكمن في التعبير عن الفكرة مباشرة، وعن الإدراك الحسي لها. "حيث تصل الإرادة فيها إلى أعلى درجات تجسدها...وإن الجمال

[1] عبد الوهاب أبو صالح، أفامية: الإبداع في النّحت والفسيفساء من 64 ق.م إلى 636م، دمشق، منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف، وزارة الثقافة، 2016، ص.65.

[2] المرجع نفسه، 66.

البشري هو تعبير مجسد، وهو أكمل تجسيد للإرادة في أعلى درجة يمكن إدراكها، أي؛ فكرة الإنسان عموما مجسدة في شكل محسوس"[1].

وبذلك يعد فن النحت أحد الفنون التعبيرية النّي تستأثر بالفن لأنه مرتبط بعنصر الجمال دون أن يحمل غاية نفعية. ومنه يمكن القول "إن الفنون الإبداعية قد أمست وحدها في لغة الفكر تستأثر بمصطلح الفن؛ لأهدافها المعنوية، وغايتها الجمالية السامية"[2]. وحين يسعى الفنان إلى التعبير الجمالي بمادة الخطوط والألوان يكون الفن رسما، أما إذا كانت مادته مما يتجسم في أشكال وأحجام كان الفن نحتا وعمارة. وعلى هذا النحو، يشكل النحات الأعمال بيديه التي هي أحسن تبليغ للحس الفني العالي بواسطة اللمس، إلى جانب استخدامه لبعض الخامات التي تنقل لدينا الإحساس بواقعية الشكل المنحوت ومن هذه الخامات: الرخام المصقول والخشب والصلب والنحاس...الخ. وفي هذا الصدد يقول الفنان **محمّد بوكرش:** "النحت عندي وسيلة العصر وأداة للاتصال وأسلوب للتعبير عن الذات"[3].

لأجل ذلك، نتساءل عن النوع الذي اختص به النحاتون الجزائريون بشكل عام؟ وإلى متى تعود البدايات الأولى لواقع النحت في الجزائر؟ وهل تأثر بالمدارس الفنية الكلاسيكية

[1] عبد الوهاب أبو صالح، أفامية: الإبداع في النّحت والفسيفساء من 64 ق.م إلى 636م، المرجع السابق، ص.66.

[2] عبد الحليم نور الدين، وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، دراسة في منهجية وتقنية تطور تاريخ الفن عبر العصور، مصر، دار الأقصى، 2014،، ص.16.

[3] نصيرة صبيات، منحوتات الفنان محمد بوكرش، أصالة وصمود وتحدي، جريدة الشعب (الجزائر)، الاثنين 12 أكتوبر 1992.

الغربية، أم كان له طابع خاص يعكس الهوية والشخصية الجزائرية؟ وهل يمكن أن نعتبر الأعمال الفنية التي اختص بها النّحاتون الجزائريون في مجال النّحت الصورة الحقيقية التي تعكس لنا الواقع الفكري والاجتماعي للمجتمع الجزائري؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية، اعتمدنا على منهجية بحث تمثلت في التطرق إلى ماهية فن النحت وأنواعه وخاماته، حتى يتسنى لنا معرفة الخامات المستعملة والأنواع التي اختص بها فنانونا في هذا المجال، وكذا أبرز الاتجاهات الفنية النّحتية الغربية، لنستعرض واقع النحت الجزائري من خلال التطرق إلى أهم النحاتين التشكيليين قبل الاستقلال، لينتقل بنا الأمر إلى تبيان دور المدرسة الوطنية للفنون الجميلة في تكوين نخبة من الفنانين النحاتين الذين أسهموا في وضع الحجر الأساس للفن التشكيلي في جزائر الاستقلال.

1- فن النحت: ماهيته واستخداماته وأنواعه وخاماته:

يعدّ فن النحت من الفنون القديمة قدم الإنسان، فهو أقدم من فنون التصوير، وحسب الخبراء فالإنسان أقدر على التعبير النحتي عنه عن التعبير بالرسم، وهو أحد فروع الفن التشكيلي ومظهر من مظاهره، يعتمد على إبراز حجم الأشكال خاصة، ويركز عموماً على الهيئة الإنسانية، وعلى هيئات الحيوانات بدرجة أقل، ونادرا ما نجد في فن النحت المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة. ويحاكي النحت الشخوص والأشكال في الفراغ ويظهر حركتها ووضعيتها، ويقوم على قوانين الانسجام والإيقاع والتوازن والتأثير المتبادل في الوسط

المحيط. والنحت هو فن التشكيل بمواد صلبة: الحجر والمعدن والرخام والخشب والجبس والشمع واللدائن والمواد المصنعة.

كذلك يخضع فن النحت لقواعد وأسس تشكيلية إبداعية متميزة تجعل منه فنا تشكيليا منفردا عن بقية الفنون الأخرى، وهذا ما لمسناه عند الحضارات الإنسانية العريقة أبرزها: "الحضارة الإغريقية التي ظهر فيها النحت كفن جمالي مثالي دقيق اعتبر الجسد الآدمي – الذي تحكمه صفات ومعايير استيطيقية خاصة– الموضوع الأمثل لكل الرسامين والنحاتين..غير أن التطوير الآني للفن التشكيلي العالمي وما يشهده من تحولات ونزعات تعبيرية حديثة، دفعت العديد من الفنانين المعاصرين إلى تجاوز القوالب النحتية التقليدية والبحث عن (وفي) أشكال نحتية جديدة، تتعدد فيها المواد والسنائد..وتتنوع فيها الكتل والمقامات والبنيات المتشاكلة، فضلا عن القيم الاستيطقية والمفاهيم الفنية التي تشتغل عليها"[1].

وتجدر الإشارة، إلى أن فن النحت عموما كان بحاجة ماسة إلى الأداة التي تحميه من مختلف الأخطار التي تواجهه. ويظهر ذلك من خلال اكتشافه للنار التي بواسطتها يستطيع القيام بحرق الطين ومعالجة الخشب والزجاج. ليطرأ تغير في وظيفة النحت من "التعبير عن

[1] إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، تقديم: عبد الكريم غريب، الدار البيضاء، منشورات عالم التربية، ط،1، 2009، ص.95-96.

الحاجة الفردية داخل المجتمعات البدائية إلى التعبير عن الحاجة الجماعية داخل المجتمعات المدنية، لاسيما بعد ارتباط هذه الحاجات بالطبقات الحاكمة"[1].

لا شك أن دوافع الفن التشكيلي البدائي متشابهة، ومتقاربة، دفعت الإنسان البدائي إلى تلك الأعمال الفنية البدائية، والتي تتمثل بالظروف الحياتية، والتطور الطبيعي، والتاريخي، وطبيعة المناخ، والموقع الجغرافي، بالإضافة إلى الدوافع الروحية التي عملت على تحريك الإنسان في أطواره الأولى، مما دعاه إلى تجسيدها بالنحت الذي اضطلعت الحاجة فيه دورا كبيرا أو بالرسم الذي كان للخوف من الطبيعة، ومحاولة إرضائها، أو السيطرة عليها عامل كبير. ذلك أنّ "إن مدلول البدائية ينطبق إلى حد كبير على أنواع الأعمال التي ينتجها الإنسان تحت تأثير عوامل اجتماعية متشابهة بغض النظر عن العامل الزمني"[2].

ومنه يمكن القول إن فن النحت يختلف في أسلوبه عن باقي الفنون باعتباره يتضمن أشكالا مجسمة ذات أبعاد ثلاثة مستبعدا التعامل مع الأشكال المسطحة، عكس فن الرسم والتصوير الذي يتعامل مع الأبعاد الثنائية، لأجل ذلك، أوضح **والاش** wallach في عام (1985) الاختلافات بين شروط إدراك الرسائل الثنائية والثلاثية الأبعاد في قوله: "عندما يتحرك الملاحظ حول تمثال نصفي فالموضوع يدور بالقياس إلى الذات، لكن الذات تعوض هذا الدوران، بإلغائه. وحينما يمثل التمثال النصفي ذاته ببعدين، لا يحدث التعويض، وكأن

[1] إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، المرجع السابق، ص.94.

[2] محمد عزت مصطفى، قصة الفن القديم مصر، القاهرة، مكتبة الأسرة، ط.1، 2007، ص.11.

التمثال يتبع انتقال الملاحظ"[1]. ومنه، فالنحت لا يبرمج القراءة الجبهية، فهو يسمح بقراءة محيطية ومتنقلة. كما أنه يتعامل مع الكتل والفراغات والأحجام، فالمتعة الفنية التي تتصل بأعمال النحت لا تأتي من خلال المشاهدة فقط وإنما عن طريق "الملمس والحركة المجسمة"[2]. والهدف من ذلك إيصال رسالة معيّنة إلى الجمهور باختلاف الأسلوب المستخدم، ويمكن القول إنها رؤية ذاتية أراد الفنان التشكيلي (النحّات) أن يجسدها بأسلوبه الخاص، للتعبير عن واقع معين ، فأطلقوا العنان لأفكارهم ومخيلتهم وأخرجوا ما بداخلهم من مكبوتات بأسلوب رمزي.

كذلك يعتمد النحت الحديث على استغلال الأضواء والظلال عن طريق البروز والشقوق في داخل المادة، ولا يمكن لفن النحت التعبير عن تتابع حالات الشعور أو الانفعالات كما يعبر الشعر والموسيقى مثلا، وحتى يعبر عن حركة فإنه يتجه إلى تثبيت هذه الحركة ويلاحظ هذا في النحت اليوناني خاصة في "تماثيل **أبولو وأفردويت** ورامي القرص وأبطال الرياضة فكلها على وشك القيام بحركة ولكنها تكسب الحركة الثبات والخلود"[3]. ويرى **ليوناردو دافينشي** في كتابه **نظرية التصوير** أن فن النحت ليس علما، بل هو فن ميكانيكي يعتمد على الجهد البدني، فالنحات هنا يكتفي في عمله بالاعتماد على

[1] مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.1 ،2012، ص.540.

[2] نور الدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، مرجع سابق مذكور، ص.325.

[3] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط.1، 2013، ص.152.

المقاييس البسيطة للأعضاء ولطبيعة الحركات والوقفات، ففن النحت بحسبه "لا يمنح في ذاته متعة المشاهدة للمتفرج، كما يفعل التصوير، الذي يجسد على السطح المستوي"[1]. وبخصوص الفرق بين التصوير والنحت، يرى **دافينشي** بأنه لا يوجد فرق كبير سوى الجهد البدني، أي أن، " التعب الجسدي الذي يبذله النحات يفوق بكثير الجهد الذي يقوم به المصور(جهد عقلي)"[2]. بمعنى أن النحت يتطلب جهدا ميكانيكيا من طرف صاحبه حتى يتسنى له إنجاز عمله "معتمدا على قوة ساعده، فيزيل البروزات الزائدة بواسطة الطرق على مختلف الخامات، ومن خلال هذا الجهد العسير الذي يصحبه العرق الغزير والغبار الناتج عن تلك العملية التي تحدث بين النحات والمادة الخام"[3].

ويختلف فن النحت عن العمارة، على الرغم من كونها مجسمة وتتعامل مع الكتل والحجوم، إلا أنها تشترط أن تكون صالحة لاستعمال الإنسان، ويمكن أن تصبح جيدة ولها شكلها الجمالي مثل النحت، في حالة قدرة مصممها في جعلها وظيفية، "ولهذا فإن العمارة الجيّدة تقترب من النحت"[4]. وعلى الرغم من هذه القرابة بين فن النحت وفن العمارة إلا أن هناك فارقا بينهما "في كون النحت فنا يقع بين الفنون الاستقلالية وفنون المحاكاة والتقليد في

[1] ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ترجمة: عادل السيوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1999، .ص.79.

[2] المرجع نفسه، ص.79.

[3] المرجع نفسه، ص.79.

[4] صبحي الشاروني، فن النحت، في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين– دراسة مقارنة، تقديم: ثروت عكاشة، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط.1، 1993، ص.33.

حين أن فن المعمار ينتمي إلى الفن التابع وليس فنون المحاكاة والتقليد"[1]. وقد التزم العالم الغربي بالمبدأ الذي وضعه المعماري الروماني **فتروفيوس** (Vitruve) منذ القرن الأول الميلادي ومفاده "أن أجزاء العمارة تعتمد على أعضاء الإنسان"[2]، وفسّره **مايكل أنجلو** على أن المبنى يجب أن يتناسب مع الإنسان، مثل تناسب الرأس مع الجذع والأطراف.

ويتميّز فن النحت بكونه لا يميل إلى الخداع لأنه معرض لأن تحكم عليه بواسطة اللمس، وعن طريق اليد، ويمكن مشاهدته من كل الجهات. لأجل ذلك يجب على النحات مراعاة كل الوجهات النظر المختلفة عند إنجاز المنحوتة، بحيث لا يكتفي بزاوية واحدة للمشاهدة بل ينبغي عليه أن يراعي مدى الانسجام الذي يتم بين جميع الوجهات المختلفة، على الرغم من انعدام المساواة في درجة الجمال في جميع الجهات في كل المنحوتات الفنية. الأمر الذي أدى **بنفنوتو تشلليني** (Cellini) بتحديد وجهات النظر الأساسية في تقييم أعمال فن النحت " بثمانية أما غير الأساسية فبثلاثين"[3].

وانطلاقا من واقع التذوق الفني والجمالي، قسم الفلاسفة وعلماء الفن والجمال الفنون إلى عدة تقسيمات، ومن أشهرها نجد تصنيف **كانط** Kant الذي حصر فن النحت ضمن الفن التشكيلي. " فالفنون التصويرية وهي فنون حقيقية محسوسة أو تكون وهم محسوس،

[1] كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، نقلاً عن: إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق مذكور، ص.95.

[2] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، المرجع السابق، ص.150.

[3] المرجع نفسه، ص.152.

وتدعى الأولى فنونا تشكيلية والثانية الرسم حيث تجعل الأولى الأشكال قابلة للمعرفة عن طريق حاستين هما البصر واللمس وبينما الرسم يكتفي بحاسة البصر فقط،وتقوم الفكرة الجمالية في كليهما على الخيال"[1]. أما **لاسباكس** Las pax فيصنف الفنون إلى ثلاثة أقسام، وقد جاء فن النحت ضمن قسم فنون السكون إلى جانب فنون العمارة والتصوير، لاعتقاده " أن هذه الفنون تبنى على التناسق العقلي وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقا فكريا صارما، والإنسان حينما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الإعجاب؛ لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط"[2]. كذلك قسم وصنف الفن على اعتبار خاصتي الزمان والمكان، ففن النحت ينتمي إلى الفنون المكانية التي تجري تكويناتها أو وحداتها الزخرفية على الأسطح المنبسطة للأجسام أيا تكون هذه الأجسام، دائرية أو كروية أو مسطحة.

وبخصوص علاقة فن النحت بالفنون الأخرى فبالرغم من الفروق الجوهرية بين جميع الفنون التشكيلية إلا أن هناك عاملين آخرين، يجعلهما مرتبطين ارتباطا وثيقا من ناحيتيْ الجودة وتبادل الوظائف والأغراض: " فالعمارة يغلب عليها الطابع الزخرفي وقد يكون لها طابع تصويري كما في الجوامع والقصور، وقد اتحد فن النحت مع فن العمارة منذ قديم الأزل"[3]. وقد استخدم فن النحت لتحقيق عدة أغراض نذكر منها: الغرض التذكاري والتخليدي، أو الديني، أو التاريخي.

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، لبنان، منشورات الجمل، ط.1، 2009، ص. 254.

[2] المرجع نفسه، ص. 254.

[3] نور الدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، مرجع سابق مذكور، ص. 325.

ويجعل التمثال من الكتلة المجسمة أحد أهم شروطه، فهو يختلف عن فنون الرسم والحفر والتصوير لأنها مسطحة تحقق التجسيم عن طريق خداع البصر بالظل والنور والمنظور، أما النحت فهو يتعامل مع التجسيم تعاملا مباشرا. فأبعاد التمثال المختلفة تتدرج إلى بعدين: الأول يتمثل في بعد يزيد عن الحجم الطبيعي ليصل إلى الحجم الضخم وكثيرا ما يتواجد في أعمال النحت القديمة خصوصا تلك الأعمال المتعلقة بفن العمارة مثل تمثال **أبو الهول** في الحضارة الفرعونية المصرية القديمة. أما الثاني فهو يقلّ عن الحجم الطبيعي ليصل إلى حجم أصغر من الحجم الطبيعي مثل العملات. بالإضافة إلى ذلك " نجد أن الحجم في فن النحت يتأثر بالغرض الوظيفي ما لم يكن العامل الوحيد، فتمثال **خفرع** كان يعكس وظيفة اجتماعية ومعمارية تخلد عظمة **فرعون**. كما تخضع الأحجام أيضا في فن النحت حسب الخامات المتوافرة في مرسم النحات، وحسب إمكانياته المادية المحدودة "[1].

والجدير بالذكر، أن الخامة في فن النحت تحتل المرتبة الثالثة في تحديد شكل العمل المنجز، بعد كل من أثر البيئة والأثر الفكري، فنوع الخامة تفرض شروطها على النحات في إنجاز عمله الفني، وتضع حدودا للجماليات الفنية وتوجه الفنان نحو مواطن الحس التي يظهرها في منجزه. ولأجل ذلك، فالخامات متنوعة ومتعددة، حيث " تبدأ بالتراب وتنتهي بالمواد غير الملموسة (الصوت، الضوء، الحركة...) مرورا بالحجر،الرخام، الجص، الزجاج،

[1] نور الدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، مرجع سابق مذكور، ص.326.

الجليد، النحاس الأصفر، البرونز، الحديد، الفولاذ، البوليستر...الخ"[1]. ولكن الشيء الملفت للانتباه أن النحاتين الجزائريين استخدموا الخامات الأكثر انتشارا وشيوعا، متجنبين إقحام أنفسهم في مواد مكلفة ونادرة عندنا وكذلك تتطلب تقنية ومهارة عالية في عملية إنجاز المنحوتة، وعليه نذكر على سبيل المثال: الفنان **يونس بوطريف** (الحجر، الرخام)، الفنان **محمد بوكرش** (حجر، خشب، حديد، مواد مختلفة)، **حفيظة ميمي** (حديد، جلد)...الخ

وتبعا لذلك، سوف نعرض بعض الخامات المستخدمة في فن النحت لعل من أبرزها مايلي:

- **التيراكوتا: (terra cotta)** تعتبر من أقدم الخامات المستخدمة في النحت في عصور ما قبل التاريخ، كما استخدمها قدماء المصريين والإغريق والصينيين وشعوب الهند على مستوى فني رفيع. ويتم فيها تجهيز الطينة الأساسية داخل إطار معدني ثم تحرق بطريقة لا تكلف كثيرا، وتتميز بسهولة الاستخدام وقوة تحملها حيث لا تتعرض للتلف أو التآكل أو التشقق إلا أنه يمكن كسرها لأي تصادم يقع عليها[2].

[1] محمّد ماسين، من براكسيتل إلى جيف كونز نحت في تشكّل، النحت الجزائري، الجزائر،الإتحاد الوطني للفنون الثقافية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص.18.

[2] نور الدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، دراسة في منهجية وتقنية تطور تاريخ الفن عبر العصور، مرجع سابق مذكور، ص.327.

- **البرونز والمعادن الأخرى:** وقد تم استخدام هذه المادة بعد مادة الطين لفترة طويلة من الزمن. وفيه يستطيع المثال (القالب) عمل نموذجه الأصلي من الطين ثم صبه بمعدن البرونز دون أية صعوبة كما يمكن إعادة الصب عدة مرات. والميزة الكبرى في ذلك المعدن هو قدرته على التماسك وعلى الثني وعدم التشقق أو الكسر ويظهر تطبيق هذه الخامة بوضوح في عمل التماثيل التي بها انحناءات أو حركة[1].

النحاس الأصفر: من الخامات التي تم استخدامها قديما حيث كان يطرق إلى ألواح معدنية، اويتميز بدقة لمعان سطحه إلا أنه ينطفئ إذا لم يحفظ بطريقة جيدة[2].

النحاس الأحمر: (copper) هذا المعدن له مزايا عديدة أتاحت له الاستخدام عبر العصور منها قابليته للطرق لأنه أكثر ليونة من النحاس الأصفر، ويقاوم التآكل عند تعرضه للجو، لا يتطاير عند صهره مثل البرونز، وبإضافة معدن الصفيح له يصبح أساسا لجميع أنواع البرونز والنحاس الأصفر وغيرها من المعادن، وبتحويله إلى ألواح مثل الذهب والرصاص والقصدير والصفيح يمكن تشكيلها إلى أشكال مجسمة ذات أبعاد ثلاثة أو أشكال بارزة.

" أما السبيكة الشائعة والمعروفة والمستخدمة في أعمال الصب والتشكيل فتحتوي على نحاس أحمر 64% والزنك 36% وهي سبيكة قابلة للتشكيل واللحام ، علاوة على ملاءمتها لطرق الزخرفة والنقش والحفر"[1].

[1] نور الدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، المرجع السابق، ص.327.
[2] المرجع نفسه، ص.328.

- **الصلب والألومنيوم:** (steel et aluminum) فهو من الخامات التي تلت الخامات القديمة، وهو معدن أبيض اللون مائل للزرقة، ويوجد على شكل شرائح ورقائق مختلفة السمك، كما يمكن صبه لعمل التماثيل أو أشكال أخرى بطرقة السبك، ويمتاز بالصلابة، وقابل للطرق والسحب وله خاصية عكس الضوء عند صقله، كما أنه قابل للحام والتلوين بالنار وأكسدته بالأحماض[2].

- **الحديد: (iron)** من الخامات الصلبة التي لها القدرة على البقاء والصمود ضد عوامل الزمن وعوامل الجو، ويستخدم بعد طرقه والذي يعرف باسم الحديد المطروق أو المطاوع، ويتم تشكيله بواسطة جهاز اللحام للحصول على أشكال لها طابع خيالي[3].

- **الأحجار: (stones)** إذا كانت الحجارة أكثر صعوبة في الاستعمال عن الطين الذي يمكن تشكيله وصبه بسهولة، إلا أنها أكثر بقاء من التيراكوتا كما أنها أكثر لمعانا من البرونز. وعلى الرغم من عدم توافر السرعة في إنجاز الأعمال بالحجارة إلا أنها تتميز بالقوة والصلابة وتتجاوب مع التيار المعماري وخير مثال على ذلك تلك التماثيل والمعابد المنحوتة من الحجر البازلت أو الجرانيت في الحضارة الفرعونية القديمة التي لا زالت حتى الآن باقية منذ آلاف السنين. ومن بين الخامات التي تندرج من الأحجار نجد: "حجر الهشمة: لونه

[1] عمرو عبد القادر محمود، النحت في الهواء الطلق بين القيم التعبيرية والجمالية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 2013، ص.50-51.

[2] المرجع نفسه، ص.51.

[3] المرجع نفسه، ص.51.

يميل إلى الأصفر وبه عروق بسيطة تتشعب فيه، ويتصف بدرجة عالية من النعومة. والحجر الرملي: يميل إلى اللون الأصفر قليلا، يحتوي على شوائب من الحديد.وهناك أيضا الحجر الجيري الذي يتميز بتماسك حبيباته، ولونه أصفر فاتح، يمتاز بسهولة تشكيله وصقله"[1]. ومن المعلوم أن مادة الرخام أو المرمر " تغري المثال (القالب) في الاستغراق في إظهار مفاتن بشرة الطفل الملساء والمرأة الناعمة، في حين أن الجرانيت الخشن الحبيبات كل من يتصدى لاستخدامه في صناعة التماثيل إلى اتجاه الضخامة والصرحية والشموخ ليشاهد التمثال من بعيد "[2]، محققا بذلك إبهارا وإعجابا للمتلقي الذي يندهش لقدرة الفنان على السيطرة والتحكم في الحجم الضخم، وقدرته على قهر الخامة الصلبة وإخضاعها أثناء التشكيل الفني.

- **الخشب: (wood)** للخشب محاسن ومساوئ، فعيوبه تطغى على محاسنه فهو مادة معرضة للتآكل نسبيا، وعرضة للتشقق نتيجة لتغيير درجة الحرارة، ويتقوس من الرطوبة، ويتفتت نتيجة لهجمات حشرة السوس. كما أن هناك بعض أنواع من الأخشاب تفرض طريقة لنشرها وتحد من حرية الفنان لطبيعة أليافها. ومن ناحية أخرى نجد مادة الخشب أخف وزنا من الحجر، كما يمكن تطويعه بسهولة في الأشكال الصعبة التي توجد بها التواءات أو حركة عميقة. كذلك يغري الخشب بعمل تماثيل لا تزيد عن الحجم الطبيعي للإنسان كما

[1] عمرو عبد القادر محمود، النحت في الهواء الطلق بين القيم التعبيرية والجمالية، المرجع السابق، ص.49.

[2] صبحي الشاروني، فن النحت، في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين- دراسة مقارنة، تقديم: ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص.99.

تدفع الفنان إلى عمل فراغات بين الأطراف المختلفة والجذع، لأن طبيعة خامة الخشب المأخوذة من الأشجار ذات الأفرع هي التي توحي بذلك[1].

- **اللدائن الصناعية:** تعتبر من الخامات المستحدثة الغير تقليدية، والتي أحدثت ثورة في إمكانية التشكيل المجسم، ومن أهمها **خامة البولي أستر:** " التي تتميز بأنها خفيفة الوزن، فتكسبها خاصية سهولة النقل والتناول وخاصة في عمل أشكال مجسمة، ويكون شفاف في صورته الأولى فيمكن محاكاة كافة الأشكال والنماذج أو ابتكار ما يناسب الشكل النحتي في صورة جذابة، كما يمكن أن تصبح قاتمة اللون غير منفذة إذا تم خلطها بمواد أخرى، وتسهل عملية نفوذ الضوء إليها لتصبح الأشياء أكثر وضوحا"[2].

وفي ظل هذا التنوع والتعدد الهائل للخامة، قدم لنا النحات العالمي المعاصر **هنري مور**Henry Moor مصطلح " احترام الخامة " عندما أعلن " أن الصدق مع الخامة يجعل الحجر يستمر في التعبير عن قوته الصخرية الجبارة حتى يعد نحته وإضافة الجوانب الحسية إليه"[3]. فاستمتاعنا بالمنجز المنحوت لا يتحقق نتيجة لمطابقة الواقع بمعناه الحرفي وكأنه نسخة منه بل عكس ذلك، وأن اتجاه مطابقة الطبيعة له حدوده التي لا يستطيع أن يتخطاها، وأهمها هي المميزات التشكيلية الخاصة للخامة. وعند معالجة موضوع احترام الخامة لابد لنا

[1] عبد الحليم نور الدين، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، دراسة في منهجية وتقنية تطور تاريخ الفن عبر العصور، المرجع السابق، ص.329.

[2] عمرو عبد القادر محمود، النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.55.

[3] صبحي الشاروني، فن النحت، في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين- دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص.105.

التطرق إلى موضوع احترام المكان الذي يجسد فيه التمثال. :إن التمثال المنزلي أو ذاك الذي صنع ليوضع في الأماكن المغلقة المسقوفة يختلف تماما عن التمثال الذي صنع ليقام في العراء ويرى من مسافات بعيدة"[1]. لأجل ذلك، فالنحت ليس عملية نقل حرفي كما يبدو للبعض إنما هو ترجمة للمعنى من مادة معينة إلى أخرى وهذا ما نجده واضحا عند الفنان **هنري مور** Henry Moor ، " فإذا أردت أن تترجم أو تنقل شكلا من مادة معينة إلى شكل مادة أخرى فإن عليك أن تخلق ذلك الشكل من الداخل إلى الخارج فتغور في أعماق الشكل وتنقل ماهيته إلى الخارج "[2].

وتبعا لذلك، تنقسم أعمال فن النحت إلى نوعين: النحت المستقل: وفيه يتم رؤية التمثال من جميع النواحي. والنحت البارز الذي ينقسم إلى أنواع منها النحت الخفيف البروز والنحت الشديد البروز، والنحت المائل. فليست كل التماثيل كاملة التجسيم لترى من جميع الاتجاهات، فهناك ثلاثة أنواع من النحت على السطوح المنبسطة: " يتمثل النوع الأول في النحت الشديد البروز، وفيه تتخذ العناصر والمشخصات شكلا يكاد يقترب من التجسيم الكامل للعناصر، وإن كان يلتصق بالسطح المنبسط الذي يضم هذه العناصر ويربط بينها. أما النوع الثاني فهو النحت البارز الذي تبدو فيه الأشكال كما لو كانت رسما على السطح ولكنه يرتفع باستدارات وانحناءات تجعلها تبدو للناظر كما لو كانت كاملة الاستدارة. ويعتبر **دافنشي** هذا النوع أنه فن خليط يمزج ما بين النحت والتصوير، وفي حالة اعتباره قريبا من

[1] صبحي الشاروني، فن النحت، في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين– دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص.107.
[2] المرجع نفسه، ص.105.

الرسم، فيرجع أنه يتبنى قواعد المنظور. ثم يأتي النحت الغائر، وفيه يبدو السطح الخلفي وراء الأشكال والعناصر مرتفعا وقد يزيد أو يساوي أعلى مستوى تصل إليه تلك العناصر"[1].

2 - العناصر التشكيلية لبنية النحت:

لتحقيق معايير جمالية وتشكيلية لتماثيل النحت على مستوى الهواء الطلق كان لزاما علينا من إبراز أهمية التوافق الجمالي لأعمال النحت مع الأماكن والحدائق التي توضع بها تلك الأعمال، سواء كان هذا التوافق للموضوعات أو الفضاء الجغرافي أو الخامات حتى تتوحد مع مشاعر المتلقين وتكون دافعا لعملية التذوق.

ويمثل عامل البيئة، وما يتضمنه من خصائص جغرافية ومناخية، وكذا الخامات المتوفرة في المكان، عاملا مؤثرا على الفن، بشكل مباشر أو غير مباشر. " فالبيئة الجغرافية تؤثر تأثيرا عظيما على ذلك الجزء من البناء العلوي في المجتمع (الفن) وخاصة الفنون المرئية"[2].

والعمل الفني الذي يتعامل مع الأشكال، ينعكس عليه البيئة الجغرافية انعكاسا مباشرا، كما هو الحال بالنسبة لموقع الجزائر الذي يطل على واجهة بحرية متوسطية، ووجود سلسلتين جبليتين تلية وصحراوية، تتخللهما هضاب، ثم الصحراء الممتدة الفسيحة في الجنوب. هذا الشكل الجغرافي سوف ينعكس على شكل العمل الفني سواء كان نحتا أو

[1] صبحي الشاروني، فن النحت، في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص.38-40.
[2] المرجع نفسه، ص.47.

تصويرا أو عمارة. وهو الأمر الذي تنبأ إليه الفنان **محمد بوكرش** في منحوتته الحمال (العتال، أي الحمال بأجرة) الواقعة بالقرب من ميناء الجزائر العاصمة.

ومن ثم فعندما تستقبل العين واقع تتذوقه وترتاح النفس لرؤيته، فإن هذا الشعور هو ما يسمى بالإدراك الجمالي، والذي بموجبه يتذوق الإنسان مختلف الفنون. وقد وصف **بومجارتن** الإدراك الجمالي بأنه " معرفة حسية"[1].

ولتوضيح الأثر الجمالي للأعمال النحتية سواء موضعها داخل هذا المحيط الذي نعيش فيه أو بالنسبة للمتذوق الذي يستقبل هذه الأعمال التشكيلية، لابد من توافق أربعة عوامل لتحقيق التوافق الجمالي وهي كالآتي:

- توافق الموضوع:

إن المتلقي يدرك الجمال عندما يتوفر في الموضوعات الفنية عنصر الملائمة لمشاعره، بعد أن اختار الفنان المكان المناسب لعرض منجزه الفني، وصاغها بأسلوب فني منسق ومنظم يتكيف مع طبيعة خامتها من خلال خياله الإبداعي. وهذا ما أكده لنا الفنان **محمد بوكرش** في منحوتة الحمال، والذي عبر فيها عن حقبة تاريخية عاشها الشعب الجزائري إبان الاستدمار الفرنسي، وكان هذا العمل ملائم لمشاعر الجزائريين نظرا لفكرة الموضوع التي أيقظت حس الفنان **بوكرش** وهي الرمز للعبودية والاستغلال، واختياره لخامة الإسمنت

[1] سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن، مداخل إلى موضوع علم الجمال ، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2015، ص.25.

المسلح الصلبة لتؤكد المضمون والمعنى، ولذا تلقت هذه المنحوتة قبولا واستحسانا وإعجابا لكل من يراها وتتركه يتأمل ويدقق النظر للحظات طويلة تجعله يقوم بعدة تفسيرات وتأويلات لهذا العمل التشكيلي.

ونذكر على سبيل المثال البعض من النحاتين الجزائريين وهم كثيرون منهم النحات **دماغ محمد** إذ يعد من الرواد الرعيل الأول في الجزائر الذين تأثروا واستلهموا من خصوصيات الحركة الفنية الددائية[1]، التي ظهرت بعد الحرب العالمية والتي تعكس قدرة الفنان في التعبير عن تلك المجازر الوحشية التي ارتكبها المستعمر في حق الشعب الجزائري. ومنه يمكن القول إن الفنان يمارس النحت على خامة الخشب باحترافية عالية أثناء عملية الإنجاز، "فعلاقة النحت بالنسبة إليه علاقة وجدانية تذكارية تاريخية تدغدغ وتسيطر عليه سيطرة عجيبة في شعوره وأحواله، هلوسة لا مثيل لها في نفسه وكيانه"[2].

وتمثل المنحوتة بالنسبة للفنان **محمد دماغ** حادثة تاريخية درامية وقعت في مكان وزمان متجسدة في تكوين تشكيلي، "إنها قطع من خشب حرقت بالنابالم والأسلحة المدمرة المحرقة

[1] تعد حركة جزئية خالدة بقاء الفن والأدب في حياة البشر وهي حركة قاد شكلها وقاد فاعليتها الشاعر الروماني كريستيان تزارا في سويسرا احتجاجا على الحرب العالمية الأولى، إذ تميزت بمحاولة التخلص من السياقات العقلية المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير وكان من مهمتها التخلص من كل ما يعوق الحرية ويكبح جموح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين. ينظر: علي شناوة آل وادي، ألاء علي عبود الحاتمي، الأبعاد المفاهيمية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة، عمان، دار صفاء، ط.1، 2011، ص.71.

[2] صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، الجزائر، وزارة الثقافة، ص.12.

وجذوع وفروع الأشجار"[1]. فهو بذلك يمرر رسالة إنسانية معبرة عن الظلم " وعلى أن تبقى هذه الشظايا والقطع الخشبية عبر التاريخ شاهدا تظهر أي إنسان الحضارة الحديثة والمدعي بالحرية والمساواة وحقوق الإنسان ما فعله في الإنسان والطبيعة"[2].

كذلك نذكر منحوتات الفنان النحات **لونيس نورالدين** المركبة والمنجزة من أوراق الحديد، حيث يعمل على إخفاء الفراغات والكتل وملئها بكثرة تلصيق عناصر وقطع حديدية صغيرة، ويضفي فوقها الألوان القاتمة ذات اللون البني، فيدخل عليها العناصر الزخرفية البربرية مستعملا التصغير والترقيق ليجعل منحوتاته في تداخل كل عناصرها.

من هنا، نرى أسلوب **لونيس** يحمل خصوصية "أسلوب الموريسكي المزخرف التجريدي الذي يتمتع بملأ فراغات الفضاء وجعل الحواشي مملوءة وبكثرة الزخارف وربط الكل في تناغم حركي بطيء الانبعاث ملتوي متداخل فوق بعضه البعض"[3].

ومما سبق، يمكننا القول إن منحوتات الفنان **لونيس** متميزة ولها طابعها الخاص من حيث التشكيل التركيبي المعقد والألوان والعناصر الزخرفية البربرية وسده الفراغات بواسطة قطع تشكيلية صغيرة الكتل، وتتطلب هذه العملية التركيز والعناية والاستمرارية .

[1] عمار نوي، سنفونية المطرقة، صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، المرجع السابق، ص.12.

[2] المرجع نفسه، ص.12.

[3] المرجع نفسه، ص.13.

وهذا ما نسميه توافق الموضوع، والذي يتعلق بمدى تقبل المتذوق لموضوع العمل الفني من عدمه، "فإن ذلك يتوقف على مدى إدراكه لتذوق أنماطا غير تقليدية، أو عاداته الإدراكية العقلية والعاطفية المناسبة...وكذلك علّة مقدرته في استيعاب قواعد التشكيل التي استخدمها الفنان، فإذا ما تعذر اكتشاف ما يميز العمل الفني أو تعثرت عملية الإدراك الجمالي بأسرها، فسوف يؤدي ذلك إلى تعطيل عملية الاستمتاع الجمالي"[1].

ومن أجل ذلك، يعمل الفنان جاهدا لإخصاب رؤية المتذوّق الفنية، من خلال رؤيته للعالم الذي يعيش فيه مع ذلك المتلقي، فالموضوع هو المحتوى الجمالي المتضمن للعمل الفني، فالمتذوّق في هذه الحالة يحقق الدلالة الرمزية الإيحائية بنفسه، وقد تنتج عدة دلالات وهذا ما نسميه بالسيميوزيس[2]، ويتيح للجمهور المتعدد الثقافات والمتغير المشاعر، أن يستقبل عملا فنيا بموضوع يتطابق ومدركاته المعرفية والثقافية.

- توافق المكان:

مادام المكان متوافق مع العمل الفني، فهو الذي يبرزه وسط عناصره بشكل مناسب، فالفنان هو الذي يختار الكيفية المناسبة لوضع منحوتته داخل الحيز المكاني، ليحقق وضعها الجمالي. فكلما أساء الفنان اختيار المكان، ظل الشكل مبهما وفاقد الهوية، لأنه

[1] محمود عمرو عبد القادر،النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.82.

[2] تعد السيميوز في معناها العادي والمباشر سيرورة متحركة لإنتاج الدلالة وتداولها واستهلاكها، سيرورة ستنتهي إلى الذوبان في فعل يتقمص مظهر العادة والقيم والتقاليد وكل أشكال السلوك التي تتحول مع الزمن إلى معيار يبنى على أساسه العنصر المتحقق. ويعد هذا الفعل من زاوية السميوز عادة داخل الإنسان وقانونا داخل المجتمع. ينظر: سعد بنكراد، السميائيات والتأويل، مدخل لسميائيات ش. س. بورس، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص.173.

لم يدرس جيدا مساحة الموقع الذي سيعرض فيه العمل، والفراغ المحيط به، وبالتالي يصعب للجمهور أن يستقبله جماليا. وعلى سبيل الذكر منحوتة الحمال للفنان **محمد بوكرش** الواقعة بميناء تافورة بالجزائر العاصمة، حيث ربط الفنان المكان بالحدث المأساوي الذي ارتكبه الاستعمار الفرنسي في حق الشعب الجزائري، الأمر الذي ساعد المتلقي على استقبال العمل الفني التشكيلي جماليا وفي الوقت نفسه يدرك مضمونه.

زد إلى ذلك هناك مجموعة من النحاتين الجزائريين الذين ساهموا بأعمالهم التشكيلية النحتية من خلال عرضها بالمتاحف والمعارض سواء كانت محلية أو أجنبية، والتي تناسب المكان (المتحف أو الهواء الطلق)، ونذكر على سبيل المثال: النحات **هدهود الطاهر** الذي شارك في عدة تظاهرات فنية أهمها: فرنسا، مصر، تركيا، وسلطنة عمان، كما شارك في تظاهرة عاصمة الثقافة العربية 2007. من خلال أعماله: (منحوتة حوار الحضارات) من خامة الرخام، و(منحوتة تطلع) بتقنية مزدوجة الرخام والحديد. والنحات **عكريش أحمد** الذي حقق عدد كبير من الأعمال على خامة الخشب أهمها:(النزاع، بدون عنوان، تضامن، الأسرة، عناية الأب، مشاكل الحياة، الجذع، الرجل والمرأة، الألعاب الإقريقية...الخ) والتي كلها تعبر عن الواقع في علاقة شاعرية. كما نجد النحات **محمد حربي** الذي وظف تقنية الخشب (الظل، الإنسان المرح، سمر الليل، الأبوية...إلخ). وأيضا النحات **موفق تركي** وقد تميز عمله بالتركيب النحتي الذي يستلهمه

من الظواهر السلبية في العالم كالهجرة الغير الشرعية والحروب الأهلية والآفات الاحتماعية منها: (حوار الحضارات، المنافق، حراقة).

- توافق الخامة:

تقوم الخامة دورا هاما في تحقيق الإحساس بحيوية العمل الفني، فكلما كانت الخامة صعبة التشكيل، كلما عكست هذه الصعوبة على رائيها إحساسا بالقوة التعبيرية لموضوع العمل، والصعوبات والعراقيل التي يصطدم بها الفنان أثناء تشكيله للمنجز الفني من خلال هذه الخامات القاسية، تجعل المتذوق في موقف الحيرة والاندهاش من قدرة الفنان، وهنا " يتحقق عنصر الانبهار والتقدير للعمل الفني والفنان على السواء"[1].

والملاحظ أن النحات يضع جل اهتماماته على المادة التي سيعمل عليها فإذا كانت من الحجر فعليه أن يفكر بصلابة الحجر تحت ضربات الإزميل كما يفكر بالطريقة التي يتأثر بها هذا الحجر مثل الرياح والماء وغيره. فالخامة هنا تفرض على الفنان طبيعتها الحسية، والأسلوب الأمثل الذي يجب إتباعه في تناولها الجمالي، فأسلوب المعالجة الفنية لخامة الحجر تختلف عن خامة الخشب، بل إن بعض الخامات الصالحة للتشكيل الفني لا تسمح إمكانيتها المادية بإقامتها في الفراغ المفتوح. وعليه يصبح على أي فنان "السهر على تربية المادة حتى ينتقل بها من حالة وجود تعسفي إلى حالة وجود منظم عقلي"[2].

[1] محمود عمرو عبد القادر،النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.85.

[2] المرجع نفسه، ص.85.

وفيما يخص المردود اللوني للخامة "فنلاحظ أن الخامات ذات اللون الفاتح الرخام الأبيض قد تضمحل تفاصيلها في الهواء الطلق مع الضوء الباهر من أشعة الشمس، إلا إذا اضطر المثال (النموذج) أن يكثف من الفجوات ليؤكد بظلالها التفاصيل المؤكدة لذلك مضحيا بمبدأ البساطة في هذا المجال، أما الخامات الداكنة فهي ممتصة للضوء بطبيعته، ولذا لا تظهر ظلال التفاصيل إلا من مسافات قريبة، فقد تصلح في بعض الأماكن التي تمكن الجمهور من الاقتراب بشكل يسمح فيه من رؤيتها الجيدة "[1].

فالنحات حينما يشرع في إنجاز عمله التشكيلي " نجده دائما يأخذ بعين الاعتبار تلك التأثيرات التي يمكن للضوء أن يفرزها على سطح الخامة والشكل الفني. ومن هنا فعلى النحات أن يستخدم هذه الخاصية إلى أقصى حد ممكن"[2].

- توافق المشاعر:

يمثل التعبير عن المشاعر العنصر الوجداني في العمل الفني، فيبين الصلة الوثيقة التي تجمع الفنان بعمله، وكذلك المتذوق يشعر بما يهدف إليه الفنان ويتوقف هذا بمدى قدرة استيعابه للتعبير الفني الذي يراود الفنان، "فالتعبير الفني هو بمثابة السحر الذي يستخدمه الفنان في النفوذ في مشاعر المتذوق"[3]. وعليه فالرضا الجمالي يتحقق بفعل المشاركة والتعاطف الذي يجمع بين الطرفين (الفنان والمتذوّق). لأجل ذلك يسعى الفنان

[1] محمود عمرو عبد القادر،النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.87.

[2] إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق مذكور، ص.96.

[3] محمود عمرو عبد القادر،النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.87.

دوما إلى جعل عمله يدمج بين لحظات التعبير عن مشاعره تجاه الحياة وبحثه عن التمييز والكلية الشكلية الجمالية التي تضمن قبول المتذوق ومشتركاته الوجدانية.

كذلك تؤثر المدركات اللونية على مشاعر المتذوّق، باعتباره المؤثر المباشر على نجاح أعمال النحت في الهواء الطلق، ويؤكد ذلك الفنان **محمد بوكرش** في منحوتة الربيع الذي يوضح فيها مدى تأثير اللون الأبيض جماليا في العمل النحتي. ومنه فإن، اللون قد يصبح عنصرا هاما وأساسيا في العمل النحتي أو عنصرا منفردا في التكوين فيعتمد العمل على قوة ظهوره وترديده وتناغمه يعتمد على تناسقه وتكامله وتوازنه من خلال خامة العمل الفني.

وعليه، يمكن القول إن "اللون الطبيعي للمادة، والذي يستخدمه الفنان، يؤثر على عملية التقبل الفني لدى المشاهد، كلون المرمر الأبيض، الهادئ، الانسيابي، أو لون الطين والغرين الأحمر أو البني، أو لون البرونز الأسمر والقاتم. أو حينما نشاهد إشعاعات وانعكاسات المرمر، الذهب، الفرفوري، التي تؤثر –دون أن ندرك– على ملكة التقبل لدينا. وربما نجد البرونز شيئا من الاخضرار الناتج عن التأكسد والذي ينسجم بشكل غريب مع لونه الأسمر الداكن"[1]. وفي هذا السياق، بمكن القول بأن الألوان تتغير تبعا للون الخلفية وبالتالي يكون لون التمثال متباينا وبارزا بالنسبة للخلفية المحيطة به. "فاللون في النحت يعبر أولا عن مادته أو الخامة المصنوع منها مثل الرخام الأبيض أو الأحجار بمختلف درجات الأصفر والبرونز بلونه النحاسي أو الخشب، كما يمكن إضافة اللون الخاص بأي خامة إلى سطح

[1] إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق مذكور، ص.96.

التمثال المصنوع من خامة غير طبيعية لإضفاء تأثير الخامة على العمل النحتي، وإضافة دلالات خاصة"[1].

إن دراسة اللون كظاهرة فيزيقية لها تأثيراتها النفسية على المشاعر، فالألوان الباردة (الأزرق والأخضر وما قاربهما) فهي غائبة عن الضوء، لارتباطها بالفضاء القاتم وعمق مياه البحر وانتشار الليل، وتوحي بأنها أكبر من حجمها الحقيقي بما تحمله من صفة الانتشار البصري، فلها فاعلية المسكن والمهدئ، أما الألوان الدافئة (الأحمر، الأصفر، البرتقالي) فتوحي بأنها أقل من حجمها الحقيقي من صفة التقلص البصري، وهي تعبر عن النور والسعادة والفرح. كما أنها تساعد على التطور التدريجي للتكيف والنشاط وتزيد من الفاعلية واليقظة " إلا أن الألوان المتوافقة هي التي تؤثر على العين تأثيرا سارا"[2].

مما سبق، يمكن أن نخلص إلى: أن هذه العوامل الأربعة السابقة الذكر(توافق الموضوع، توافق المكان، توافق الخامة، توافق المشاعر) في ترابطها وتكاملها مع بعضها البعض في بوتقة واحدة هي بمثابة معايير جمالية وتشكيلية، تعمل على تحقيق الأثر الجمالي للأعمال النحتية، الموجودة في البيئة فتؤثر عليها جماليا من جهة، وتشد انتباه المتذوق وتحثه على إدراك القيم الجمالية من جهة أخرى.

[1] محمود عمرو عبد القادر،النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.88.

[2] المرجع نفسه، ص.88.

ويدل لفظ الشكل على الطريقة التي اتخذتها العناصر موضعها في العمل ككل بالنسبة للأخرى، والطريقة التي يؤثر بها كل عنصر في الآخر، ولهذا يعمل الشكل على ضبط وتوجيه انتباه إدراك الرائي في اتجاه معين، بحيث يكون العمل الفني واضحا ومفهوما وموحدا أثناء المشاهدة، وفي الوقت نفسه يعرض الشكل نفسه بطريقة مترابطة من شأنها توضيح قيمتها الحسية وطاقتها التعبيرية.

كذلك تعد الخامة وسيطا بنائيا للشكل، تؤثر وترتبط ارتباطا كليا بقيمة العمل الفني، فبغيابها لا يمكنا إدراك الشكل والحكم عليه، وعلى هذا الأساس يمكن القول إن قيمة العمل الفني تنتج من تلاحم عناصره الثلاثة هي الخامة، الشكل، والتعبير[1](expression)، وقيمة كل عنصر ترتبط بالعناصر الأخرى.

من هنا، إن هناك علاقة ترابطية بين القيم التشكيلية والتعبيرية، "بحيث أن القيم التشكيلية مصدرها البناء الشكلي للعمل وصياغة العناصر، وهي الجانب المادي. ويمكن استنتاجها واختبارها في العمل الفني. أما القيم التعبيرية فهي الشيء المعنوي والوجداني المتعلق بين العمل الفني وما يحتويه من شكل ذي قيمة تشكيلية، والفنان أو المشاهد لها"[2]. فكلما احتوى العمل الفني على قيمة تشكيلية رفيعة المستوى، انعكس ذلك إيجابا وأصبح يحمل مضمونا

[1] التعبير عن الشيء هو الإعراب عنه مباشرة أو لفظ أو صورة أو نموذج، فالإشارات تعبر عن المعاني أو الصور تعبر عن الأشياء، والقوة عن التعبير صفة بعض الآثار الفنية الرائعة التي توحي بالصور والأفكار والعواطف. والمقصود بالتعبير أن تكون دلالة هذه الصورة على الأشياء مصحوبة بما يضعه الفنان فيها من إحساسه وخياله وعناصر تجربته. ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق، ص.301.

[2] محمود عمرو عبد القادر، النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.107.

وقيمة تعبيرية بالدرجة نفسها، وكلاهما يُسْهِمان في جودة العمل الفني. أي أن قيمة العمل الفني تكمن في مدى اكتشاف المتذوق خامته الأساسية وعناصره التشكيلية الأمر الذي سوف يسهل على المتلقي فهم وإدراك العمل الفني النحتي.

ومما سبق ذكره، نستنتج أن العمل الفني النحتي الناجح هو الذي يبرز لنا تلك العلاقات التنظيمية للعناصر الثلاثة، بشرط أن تكون موافقة مع مضمون وفكرة العمل المنجز، بمعنى حضور الجانب المادي (الشكل والخامة) وتفاعله مع الجانب التعبيري الوجداني.

يقول **هيغل** في هذا الصدد: " إن الفن الكلاسيكي حقق هذا الاتحاد بتمثله الفردية الجوهرية المخاطبة حساسيتنا"[1]، ليتوصل إلى تعريف بأنه " فن التطابق الحر بين الشكل والمضمون، بين الفكرة وتظاهرها الخارجي، ويشترط على هذا التطابق هو أن الشكل الذي تستخدمه الفكرة يجب أن يكون في ذاته ولذاته وموافقا للمفهوم، ونظرا لكون المضمون روحي والشكل إنساني، فإن الشكل الوحيد الذي يمكن للروحي أن يتجسده ويتلبسه في وجوده الزمني والحسي، وعليه فإن الجمال الأمثل يتحقق في تلك الألفة التي تجمع بين تظاهر الروح وشكلها الإنساني[2]. ويتلخص ذلك كله في التعريف التالي:" إنه مضمون تلقي الشكل الموائم له، مضمون حق، متجسد في مظهره الحقيقي".[3] يعني أن الفكرة صارت شكلا، والله

[1] هيغل :المدخل إلى علم الجمال –فكرة الجمال، ترجمة :جورج طرابيشي – دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1978، الطبعة الثالثة،1988، ص.9.

[2] المرجع نفسه، ص.137–138.

[3] المرجع نفسه، ص.137.

أصبح إنسانا، والفن بات كيفية جميلة، فالنتيجة، بناء عليه أن"ينتصب هنا مثال الفن في كل واقعيته[1]" ومنه يقع توافق تام بين الشكل ومفهومه، بعيدا عن أية استقلالية.

ونظرا لكون الفنان يسعى دوما إلى إيصال عمله الفني للمتلقي، لابد لنا أن نذكر العناصر التشكيلية التي تسهم في عملية التعبير للشكل المنحوت والتي لها أهمية في تذوق الأعمال النحتية وتتمثل في: الكتلة والفراغ، الحجم، والسطح. لأجل ذلك، لابد من إلقاء الضوء على هذه العناصر التشكيلية حتى نوضح مفهومها ومدى قيمتها جماليا.

2-1- الكتلة والفراغ: mass and space

يتضمن فن النحت أشكالا مجسمة ذات أبعاد ثلاثة فإن لوظيفته أهمية من حيث الإحساس بالكتلة وبالحركة المتجهة إلى الفراغات المطلقة الحدود وكذا بالملمس واللون، وتتيح جميع أعمال النحت قديمة كانت أم حديثة، المتعة الفنية ليس من خلال مشاهدتها فحسب، بل عن طريق الملمس والتوازن والحركة المجسمة الفعلية.

وقد عرف الناقد **محمد رسمي** الكتلة بأنها "عبارة عن تجمع من المادة مهما اختلفت الهيئة، أو هي تجميع من أجزاء تكون هيئة موحدة"[2]. فهي بذلك تحتل حيزا من الفراغ، وأن إدراك الجزء يأتي بعد إدراك الكل، بمعنى أن الكتلة ككل هو الأساس الأول لجذب

[1] هيغل :المدخل إلى علم الجمال –فكرة الجمال، ترجمة :جورج طرابيشي، المرجع السابق، ص.137.
[2] محمود عمرو عبد القادر، النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.108.

النظر عندها وبعدها ينتقل النظر إلى جزئيات الكتلة من خطوط أسطح وفراغات وألوان...الخ من عناصر التشكيل " فتحدث المعايشة للعمل النحتي والاستمتاع به"[1].

ويذكر البعض من المحللين والنقاد أن النحات يتعامل مع الكتلة برؤية حدسية أي الرؤية الداخلية للسطح يقوم بها الفنان بطريقة تخيلية وهو الحدس الذي يستقر في مركز الكتلة القائمة أمامه . وتحت إرشاد هذا الحدس يتحول الحجر ببطء من حالة وجود ذاتي مفترض الى حالة مثالية من حالة الوجود .. هذا ما أكده المفكر **كروتشه** في قوله : "إن كل خلق فني حقيقي هو حدس محض"[2].

كذلك تعد الكتلة النحتية وحدة بنائية تحتوي على المضمون وموضوعية العمل الفني وفي الوقت نفسه، حاملة لذاتية الفنان بإحساساته وانفعالاته التي تظهر في الشكل ليجد المتلقي نفسه يتعامل مع هذا الشكل. "والعلاقة بين المتلقي والكتلة ليست بلمس العمل النحتي أو رفعه لمعرفة كتلته الحقيقية أو وزن ما يحتويه من مادة وإنما تأتي المعرفة من إدراكه البصري للشكل ومعرفته السابقة بالخامة والمحتوى التعبيري للعمل النحتي"[3].

ومن بين العوامل المؤثرة على إدراك كتلة العمل النحتي الميداني نجد: الخامة واللون والظل والنور، الفراغ، ملامس السطوح، الاتزان. ولتحقيق ذلك يستخدم الفنان مادة مصنعة

[1] محمود عمرو عبد القادر، النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق ، ص.108.

[2] بنديتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، دمشق، دار الأوابد، ط،2، 1964، ص.182.

[3] محمود عمرو عبد القادر،النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.109.

لتنفيذ عمل نحتي واستعارة مادة أخرى مستغل معرفة المتلقي بها ليوحي بثقل معين لكتلة العمل النحتي، وعليه فإدراك المكونات المادية لا يأتي دون إدراك الشكل، بالإضافة إلى تلك العلاقة التناسبية بين أبعاد العمل النحتي وما يحيط به من عناصر إنشائية وبيئية. ومع وجود الكتلة في الفراغ يتجه لنا الشكل الثلاثي الأبعاد ليعبر عن البناء الشكلي للكتلة وعلاقتها بالفراغ ويسمى ذلك بالحجم. ونذكر على سبيل المثال بعض الأعمال النحتية الجزائرية منها: أعمال الفنان النحات **عكريش أحمد** من خامة الخشب تحت عنوان (النزاع ، بدون عنوان، الرجل والمرأة ...الخ) وكذلك أعمال النحات **نوي عمار**[1] Noui Ammar من خامة الجبس (الشرارة ...الخ)، وأعمال الفنانة **ميمي حفيظة**[2] Mimi Hafida من خامات مزدوجة من خيوط الحلفاء وقطع القماش وأسلاك حديدية، من خلال (الأمومة ...الخ).

إن الاشتغال في الأعمال النحتية على خامات متعددة، نفذت من خلالها الكتلة، حيث عمل الفنان **عكريش أحمد** عملا واحد في الغاية والغرض وهو " ذو تركيب تكاملي متناغم التشكيل ومتماسك يمتد إلى لا نهاية بتوزيع كتل وفراغات والكل منسجم ومتوازن "[3].

[1] أستاذ للنحت والرسم بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة، ولد بقسنطينة في 18-06- 1956، منسق لفرع الإتحاد الوطني للفنون الثقافية بقسنطينة سنة 2000م، شارك في عدة معارض جماعية وصالونات ولقاءات بسطيف وقالمة والعاصمة من 2000 إلى 2006، ينظر: النحت الجزائري، المرجع السابق، ص.48.

[2] فنانة تشكيلية، نحاتة عصامية، ولدت ببانتة، شاركت في عدة معارض جماعية وفردية منذ 1989، وفي 2007 شاركت في الصالون الفن التشكيلي والنحت بسطيف، تعيش وتشتغل ببانتة. ينظر: النحت الجزائري، المرجع السابق، ص.114.

[3] محمد طاهر عرباوي، في ذكرى المرحوم أحمد عكريش، صالون النحت للشرق الجزائري، الجزائر، وزارة الثقافة، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، ص.18.

يتكون المنجز الفني (النزاع) من جزء واحد في الشكل والكتلة، بتقنية الخشب، ليخلق منها مجموعة من الفراغات ذات أشكال هندسية دائرية، مكونة مجموعة من الرؤوس البشرية. والملاحظ أن طبيعة الفكرة المراد تجسيدها وتشكيلها بخامة الخشب حتمت على النحات **عكريش أحمد** استعمال الفراغات المتعددة في نفس الكتلة الواحدة من أجل أن يؤثر غلى عين المتلقي في الإنتاج الدلالي.

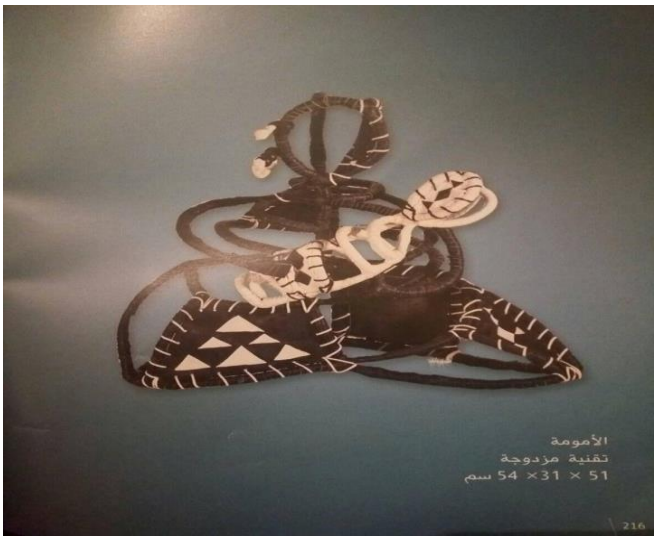
اسم النحات: عكريش أحمد، **العنوان:** النزاع، **التقنية:** الخشب، **الأبعاد:** 25×4×24سم

مصدر الصورة: صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.

ومن جانب آخر، لنقرأ ما ذا أرادت حفيظة ميمي أن تمنحنا من خلال تشكيلها لمنحوتة الأمومة، حيث يتمثل عملها النحتي على شكل كتلة مؤلفة من مجموعة تركيبية مجسمة والمصنوعة من أدوات بسيطة منها خيوط الحلفاء وقطع القماش، مركبة على هياكل من أسلاك حديدية. " إن التقنية التي تستعملها لبناء أعمالها التركيبية تعتبر ذات أهمية بالغة

نظرا للخصوصية التراثية التقليدية المستوحاة من طابع محلي أصيل وذات روح وأساليب متميزة، مبرزة فيه قيم فنية جديدة، أبدعت فيها بتحف فنية تعانق الفن المعاصر "[1].

من هنا، تتشكل كتلة المنحوتة (الأمومة) من فراغات عديدة، حيث استخدمت حفيظة ميمي خامات مختلفة من خيوط وجلود ذات اللونين الأبيض والأسود وأسلاك حديدية، مشكلة بذلك ثلاثة عناصر متداخلة مع بعضها هي: الأم والرضيع والمهد، ويظهر ذلك من خلال تعانق القيمتين اللونيتين الأسود مع الأبيض، بمساهمة الفراغ الذي ينفذ المنحوتة وبالتالي يسهل على المتلقي الإدراك البصري والتوليد الدلالي.



اسم النحات: ميمي حفيظة، **العنوان:** الأمومة، **التقنية:** مزدوجة، **الأبعاد:** 51×31×54سم

مصدر الصورة: صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.

[1] صالون النحت الشرق الجزائري، المرجع السابق، ص.215.

ومن جهته نجد النحات **نوي عمار** في عمله النحتي " يستهوي قولبة التشكيل ببعده الموريسكي، المنحوتة تجمع المجسم المادي وتناغم الضوء. برمزية تستجيب لرغبة تعابير تشكيلية جديدة والارتقاء بالعمل النحتي من منطلق حقيقي نضالي ومعاني أصيلة واستنطاق التراث والتاريخ بوفاء وإظهار دقة العمل النحتي بالجمالية والصفاء المطلق الذي يشع منه بتوازن تشكيلي يتجاوب وطمأنينة البناء التناغمي في بحر المعاصرة "[1].

فمنحوتة الشرارة عبارة عن كتلة مشكلة من خامة الجبس الأبيض، في قالب واحد، لكن عندما نتمعن جيدا نجد أن هذه الكتلة تحتوي على مجموعة من العناصر بحيث كل عنصر يوحي لنا بمعنى معين، من الأسفل إلى الأعلى: نلاحظ القاعدة تحمل تاريخ اندلاع الثورة التحريرية مكتوب بالرقم واحد(1) والحروف (نوفمبر)، ثم الجزء الأوسط نجد الكتلة تتخذ شكلا آخر يتمثل في يد المجاهد الجزائري يضع أصبعه على البندقية معلنا اندلاع الثورة، وفي الجزء الأعلى يظهر إبداع جديد في نفس الكتلة التي ينجز من خلالها سلاح البندقية.

إذن، لا يمكن الفصل بين هذه العناصر، فكل عنصر من المنحوتة يحمل معنى، فتكون العلاقة تكاملية بين جميع العناصر داخل الكتلة الواحدة وبنفس التقنية (الجبس).

[1] صالون النحت للشرق الجزائري، الجزائر، المرجع السابق، ص.156.

اسم النحات: نوي عمار، **العنوان:** الشرارة، **التقنية:** جبس، **الأبعاد:** 27×25×125سم

مصدر الصورة: صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.

وبخصوص الفراغ نعني به منطقة خالية من وجود أجسام مادية وملموسة، فهو عنصر مرن يصعب توضيحه إلا في حالة وجود شكل ثلاثي الأبعاد، فلا يمكن أن يتحدد الفراغ بدون وجود الكتلة، لذلك "يتحدد الفراغ الخارجي بفراغ ساكن والفراغ الداخلي، الذي يحمل طاقة تعبيرية تحرك الأحاسيس التي تختلف تماما عن الإحساس الأصلي، بالفراغ العام"[1]. فالفراغ هنا عبارة عن حيز مغلف للكتلة، فهما دائما في انسجام وتعايش في عملية تكوين العمل النحتي.

وقد يكون استخدام الأشكال الثلاثية الأبعاد المعقدة نوعا ما أكثر تنويعا وأقوى تأثيرا بالفراغ الذي يبدو بينها، والتداخل في الشكل والفراغ قد يصبح على قدر من الترابط والتعقيد بحيث

[1] محمود عمرو عبد القادر، النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.109.

يصعب علينا الفصل بينهما كوحدة مستقلة كما في الشكل رقم (**منحوتة لا إله إلا الله، للفنان محمد بوكرش**). من هنا، يقوم الفراغ بدور فعال في التوازن التشكيلي مع الكتل وكذلك في الوحدة والتنوع فيصبح بذلك عنصرا تشكيليا له مثل أهمية الكتلة. ويساعد الفراغ على تبيان هيئة الكتلة وجماليتها، كما يوفر الفراغ تحرك الضوء والهواء بشكل منسجم حول الكتلة النحتية وفي مضمونها من خلال فراغات مغلقة وفراغات مفتوحة، بالإضافة إلى قيامه بربط وحزم الكتلة أو مجموع الكتلة المكونة للشكل النحتي.

كذلك يوجد الفراغ في الكتلة على هيئة علاقة تبادلية، فهو يوجد على شكل فجوات أو ثقوب أو تجاويف داخل الكتلة نفسها، وأيضا على شكل ثغرات بين الكتل وبعضها (فراغات داخلية) تعطى أشكالا وحجوما محددة عن طريق الكتلة التي تحصرها، ويدخل العمل النحتي في علاقة مع الفراغ في ثلاثة أنواع من العلاقات المتبادلة : فإما أن ندرك الكتلة وهي قائمة في الفراغ، أو أنها تشغل حيزا من الفراغ، أي محاط بالفراغ من كل جانب، أو في علاقة متبادلة مع الفراغ (بمعنى أن الفراغ يدخل في الشكل، والشكل يدخل في الفراغ)، ومن الممكن أن يكون العمل النحتي مكونا من العلاقات السابقة معا"[1].

ومما سبق ذكره، نرى إن الكتلة والفراغ عنصران مترابطان في الشكل المنحوت، فمدلولهما في فن النحت يختلف عن باقي الفنون التشكيلية الأخرى. فالكتلة بالنسبة للشكل المنحوت عبارة عن جسم المنحوتة الذي يتشكل من الخامة أو المادة، وبهذا يمكن للمتلقي

[1] محمود عمرو عبد القادر،النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.110-111.

أن يراها ويلمسها، أما الفراغ فهو المنطقة الخالية من وجود أجسام مادية أو ملموسة، فبواسطته تتخذ الكتلة وضعيات مختلفة ومرئية. ونظرا لوجود الكتلة في الفراغ يتجه الشكل الثلاثي الأبعاد ليعبر عن البناء الشكلي للكتلة وعلاقتها بالفراغ ويسمى ذلك بالحجم.

2-2- الحجم:

يختلف الإحساس بالحجم عن الإحساس بالكتلة. فالإحساس بالحجم هو الإحساس بالخطوط المحيطة بالكتلة وبمقدار الفراغ الذي يوضح العلاقة بين أبعاد الكتلة فيشترك معها في المقاييس دون الوسيط المادي، فالحجم يمثل الفراغ الذي يحل محله الهيئة في الجو.

وبذلك فإن الإحساس بالكتلة والحجم المستمد من العمل النحتي هو الذي يؤثر في عملية الإبداع الفني وليس وزنه وحجمه الفعليين. ويؤدي الوعي البصري بتغير مستويات السطوح من ملمس وما يرتبط بها من تغير انعكاس الضوء الساقط عليها دورا كبيرا في الإحساس بالحجم والكتلة. فالكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان في العمل الفني. الكتلة تتحقق من خلال الحجم. والحجم فنياً يظهر على شكل الكتلة.

ولقد أسهمت التكنولوجيا الحديثة في استخدام الخامات التي أتاحت إمكانية تشييد أعمال ميدانية ضخمة في إبراز حجم العمل النحتي الميداني "باستخدام الخرسانات المسلحة في الإنشاءات النحتية. وهذا ما نطلق عليه باسم صرحية العمل الميداني، والتي ترتبط دائما

بضخامة الحجم"[1]. لأجل ذلك كان لزاما على النحات أن يدرس جيدا مساحة موقع العمل وعلاقته بالمستوى الرأسي له ومحاور الرؤية حتى لا يضعه في مساحة أقل من المناسب لرؤيته فيحدث اختناق للشكل ويفقد هويته الصرحية.

2-3- الأسطح والملامس: (tactile and surface)

على الرغم من أن العملية الإبداعية تبدأ بالتعامل مع الكتل والفراغات وتنتقل إلى تفاصيل الأسطح من ملمس ولون، إلا أن البنية المادية للعمل النحتي تبدأ بإقامة الأسطح بين ملمسها وألوانها لتكون الكتل والفراغات.

والسطح هو الحد المرئي الفاصل بين الكتلة والفراغ، فهو أحد العناصر الهامة في النحت المجرد سواء كان نحتا بالكتل المجسمة أو نحتا فراغيا. " فالسطح هو نقطة البداية والنهاية لتنفيذ العمل النحتي، ويعتبر ما نراه ونلمسه بالفعل وننفذ منه إلى البناء الداخلي لإظهار العلاقات الجمالية والتعبيرية في التمثال"[2].

فالملامس والأسطح في النحت هما عنصران متلازمان ومرتبطان بالتكوين الخاص لكل خامة، ويمكن إدراك انفعالاتهما عن طريق حاستي اللمس والبصر فلكل خامة نوع سطح مختلف مرئيا طبقا لخشونته أو درجة النعومة وغيرها. فالملمس الناعم يتجنّب الظلال ويعكس الضوء، في حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال وامتصاص الضوء.

[1] محمود عمرو عبد القادر، النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.114-115.
[2] المرجع نفسه، ص.115-116.

وهذا نراه عند خامة الخشب مثلا فلمسها يختلف عن البرونز وكذلك عن الرخام وغيرها من الخامات.

وهناك نوعين أساسيين من الأسطح هما: " أسطح مستوية مسطحة وتنشأ من حركة الخط المستقيم في اتجاه مستوى مثل الألواح المسطحة، كما في الأشكال الهندسية، ويظهر أيضا من حركة الخط المستقيم في اتجاه منحنى كما هو في أشكال الأسطوانة والمخروط والأشكال الحلزونية. والنوع الثاني يتمثل في الأسطح المزدوجة الانحناء والتي تنشأ من حركة الخط المنحنى وهو نوعان: الأسطح المحدبة، والأسطح المقعرة، كما في الأشكال العضوية. ونجدها مستمدة من أشكال الطبيعة "[1].

والشيء الملاحظ أن فن النحت يفتقد إلى جمال الألوان، ويغيب عن المنظور اللوني، "إنه يساوي بين درجات الإدراك ووضوح الأشياء القريبة والبعيدة، وبين حضور جزئياتها وحدودها"[2].

يعد الإنسان والطبيعة عاملان مساهمان في عملية الخلق الفني في مجال النحت، ولكن تبقى الطبيعة عاملا مهما في هذا الفن لكونها تمنح العمل الفني مناطق الضوء والظل، فإذا امتنعت عن تقديم الظل والضوء بنسب متفاوتة ومختلفة للمنحوتة، يتحوّل العمل الفني إلى سطح مستو ذي لون واحد إما قاتم أو مضيء. فلولاهما لعجز النحات عن صنع العضلات

[1] محمود عمرو عبد القادر،النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.117.

[2] ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، المرجع السابق، ص.89.

لأنه غير قادر على مشاهدتها. وتبقى مهمة النحات تنحصر بأطوال وأحجام الأعضاء في الأجسام المختلفة وبنسبها وعلاقتها ببعضها، أما ما تبقى فهو من صنع الطبيعة. كما تساعد الطبيعة النحات دون احتياج لعبقريته، على عكس المصور الذي يخلق بذاته[1].

تمارس المنحوتات الفنية التشكيلية جمالياتها على عين الرائي لها فيتذوّقها فتؤثر فيه بفضل "ليونتها وانسجامها، وإحساس المشاهد نفسه بالليونة والأشكال وحركة الكتلة والحجم، وحساسيته إزاء السمات الفنية النوعية للنحت، كالضوء واللون والمكان"[2].

3- الاتجاهات الفنية النّحتية الغربية:

يجد المتلقي الجزائري نفسه مضطربا أمام تجارب عديدة من الأعمال التشكيلية النحتية الجديدة التي كان لها تأثير لدى المتذوقين حيث " قلبت مفاهيم التلقي القديم، ولاسيما ما أبدعه فنانو الواقعية الجديدة [3] (سيزار، تانغلي، أرمان..)، وكذلك أعمال كل من **ألبرتو جياكوميتي** Alberto Giacometti[4]، **وهنري مور**[1] **وباربرا هيبورث** Barbara

[1] ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، المرجع السابق، ص.89-90.

[2] إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق مذكور، ص.96.

[3] توجه فني حديث أسسه الناقد الفرنسي بيير ريستاني (P. Restany) وقد برز فيه الكثير من الفنانين الجدد، مثل: إيف كلاين في اشتغاله على الجسد الملطخ بالصبغات الزرقاء، وأرمان المعروف بالتكديس العشوائي للأشياء (النفايات) والنحات العالمي سيزار المهووس بسياراته المدهسة.. إلى جانب العديد من الرسامين البريطانيين، أهمهم: ريشلرد هاملتون وآخرون. ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، المرجع السابق، ص.140.

[4] نحات سويسري، شخصية رائدة في حركة النحت خلال الثلاثينات القرن العشرين، سرياليا في بداياته الأولى ثم تم إقصائه من المجموعة السريالية بسبب نشاطه الرجعي، كان يحقق بعض الأفكار البارزة للعقيدة الوجودية، من أهم أعماله: " رجل يمشي، كالقصر في الرابعة قبل الظهر، امرأة بعنق مقطوع". ينظر: إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص.172.

Hepworth[2].يضاف إلى ذلك بعض المنحوتات التكعيبية **لبابلو بيكاسو**[3] Pablo Picasso والأعمال التعبيرية **لرودان** والبنائية للأخوين **غابو وبيفسنير** Gabo Wibifsnir.فضلا عن الأشياء المصنعة التي كانت وليدة أفكار فناني **دادا**، ولاسيما رائدها **مارسيل دوشامب**[4] Marcel Duchamp، والتجميع خصوصا مع الفنانين المفاهميين ومنهم النحاتة الأمريكية **لويز نيفلسون**[5] Louise Nevelson التي اشتهرت بتوظيف أشكال خشبية جاهزة الصنع كمساند الكراسي والصناديق والمقابض..وتجميعها وفق رؤى نحتية حداثية تقوم على البحث في فكرة انتصار العلاقة على الشكل..."[6].

لأجل ذلك يستوجب علينا معرفة تلك الاتجاهات الفنية الغربية في مجال فن النحت ونخص بالذكر فترة الحرب العالمية أو بعد نهايتها من خلال الأعمال المنجزة لبعض

---

[1] نحات انجليزي، شخصية رائدة في حركة النحت خلال الثلاثينات القرن العشرين، استخدم أسلوبا جديدا فيه عناصر مستقاة من الحركتين الفنيتين (السريالية والبنائية)، كما تأثر بالإرث الرومانسي الإنجليزي، وبالثقافات البدائية (الفن الكلاسيكي القديم، سريالي أكثر منه تجريدي، من أعماله: " الشخوص الأنثوية المستلقية، المجموعات المؤلفة من الأم والطفل، أشكال داخلية وخارجية". ينظر: إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص.173-174.

[2] نحاتة انجليزية هادئة، حرفية ممتازة في الخشب والحجر، اتسمت أعمالها بعزلة ونقاوة. إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص.178.

[3] فنان ونحات تشكيلي اسباني(1881-1973)، ينتمي إلى المدرسة التكعيبية، والسريالية، من أعماله: غرنيكا، حياة ساكنة مع الجيتار، مقبرة تشارنيل. ينظر الموقع الالكتروني: الموسوعة الحرة،www.arageek.com (تاريخ الاطلاع عليه يوم 29-12-2018).

[4] فنان ونحات تشكيلي وممثل ولاعب شطرنج، فرنسي(1887-1968)، حمل الجنسية الأمركية، من أعماله: النافورة، رسم طاحونة القهوة، تأثر بالمدرسة التكعيبية. ينظر الموسوعة الحرة،www.arageek.com (تاريخ الاطلاع عليه يوم 29-12-2018).

[5] فنانة ونحاتة روسية (1899-1988) تأثرت بالمدرسة التكعيبية، استعملت خامة الخشب في معظم منحوتاتها. الموسوعة الحرة،www.arageek.com (تاريخ الاطلاع عليه يوم 29-12-2018).

[6] إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق مذكور، ص.41-42.

المشاهير من النحاتين الأوروبيين أو الأمريكيين، حتى يتسنى لنا معرفة الخصائص والأساليب الفنية المستعملة وكذا نوع الخامة التي تم توظيفها أثناء عملية الإنجاز، وبالتالي نبين مدى تأثير النحاتين الجزائريين بتلك الأعمال.

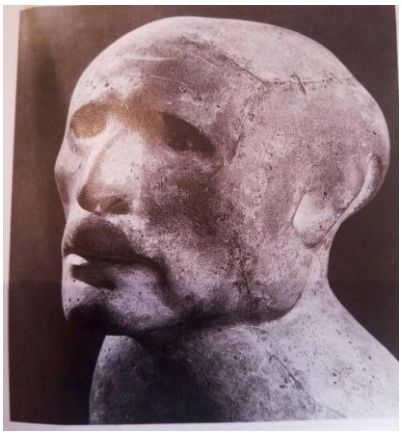
في الواقع يبدو **رودان** في الغالب " كوسيط بين الجماليات الرومانسية للكسر، ومبدأ التجميع الحديث. إن العارض الذي قام بصنعه بأشكال صغيرة وكبيرة من قبل المساعدين، يقع في في القرن التاسع عشر. عندما يقوم بترتيب مجموعته الغنية بالذراعين واليدين والساقين والقدمين والجذع من خلال الحجم، وجعلها متاحة له كما هو الحال في سجل القصاصات الخاص به "[1].

ولقد عرف القرن العشرين تحولات عديدة في مجال فن النحت، من حيث وجود الرمز واستعمال لغة الروح. " فالنحت البرانكوزي،لا يتأثر بالتجزؤ التكعيب، ولكنه سيجد استجابة شخصية وغير مشروطة – بين التقاليد والطليعة – للمشكلة المركزية في هذا العقد، ألا وهي التداخل التكميلي من الشكل والفضاء: ليس عن طريق التسوية، كما هو الحال بالنسبة **لهنري غوديي – برزيسكا** أو **جاكوب ابشتاين**، ولكن من خلال بنية منطقية تمامًا للجسم،علامة على شغف الرجل "[2].

[1] Ruhr berg (Karl) , L'art au XXe siècle , sous la direction de Ingo F. Walther, Volume I, Peinture, Koln – London – Los Angles – Madrid – Paris – Tokyo, TASCHEN , 2005 , P .411 .
[2] Ibid ., p .414.

ضف إلى ذلك، شهدت فترة أوائل القرن العشرين، مجموعة من التماثيل البشرية عند كل من النحات **هيلد براند ماريني برانكوزي، بيكاسو، بوكسيوني، دوشامب،** ومع ذلك، فإننا نشهد ظهور تيار واسع يتميز بالحداثة المعتدلة، المحافظة، دون التطرف في التحول أو التشوه. " فالكلمات الرئيسية هي الحفاظ على صورة الإنسان والإخلاص لجسم الإنسان سليما،حتى ظهور يمكن تبسيطها إلى حد كبير، أومجردة "[1].

تلك المنحوتات هي بمثابة امتداد لمشروع القرن التاسع عشر: " النحت المعماري، الشكل في القدم، صورة مقنعة تقع بين علم النفس وتجريد الخمسينات: رأس **بيرنهارد هيليجر** المنحوت في ألمانيا النازية، وبعضها سيتم "يسمو" حسب التسمية الفن يسمى "المنحل"، والبعض الآخر خيانة المثل الأعلى لهما للكلاسيكية "[2].



هيلدبراند ماريني، رأس بيرنهارد هيليجر المنحوت في ألمانيا النازية.

مصدر الصورة: Ruhr berg (Karl) , L'art au XXe siècle , sous la direction de Ingo F. Walther, Volume I, Peinture, Koln – London – Los Angles – Madrid – Paris – Tokyo, TASCHEN , 2005

[1] Ibid ., p.415.
[2] Ibid., p .415.

ولعل من بين أبرز النحاتين نجد النحات السويسري **ألبرتو جياكوميتي** شخصية رائدة في حركة النحت خلال فترة الثلاثينات، حيث تميزت أعماله بأسلوب سريالي، ويظهر ذلك في عمله: "**امرأة بعنق مقطوع**"، وبعد ذلك انتقل إلى الأنموذج (الموديل) وتخلى عن الأسلوب السريالي. وتكمن أهمية النحات في الأثر الذي تركه في الجمهور، فأفكاره مستمدة من العقيدة الوجودية "[1].

بالإضافة إلى ذلك كان هناك النحات الإنجليزي **هنري مور** الذي كان على اتصال دائم بالحركتين الفنيتين وهما السريالية والبنائية، لكنه بنا أسلوبا جديدا استقاه من تلك الحركتين، وكذلك تأثره بالثقافات البدائية مثل (الفن المكسيكي القديم) وشيئا من الإرث الرومانسي الإنجليزي. تميزت أعماله بطابع سريالي أكثر منها تجريدية، كذلك كان صادقا مع خامته، ويملك حسا حاذق للاستعارة النحتية، والكشف عن الطاقة الكلية الكامنة في الشكل النحتي. هذه الأخيرة هي "التي قادته إلى تثقيب الأشكال التي استخدمها لاستكشاف تأثير وضع شكل ما ضمن آخر"[2].

[1] إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام 1945، تر: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط.1، 1995، ص.172.

[2] المرجع نفسه، ص.176.

وأثناء اندلاع الحرب العالمية الثانية اضطر الفنان **هنري مور** تقريب أعماله إلى فئة من تطلعات السواد الأعظم من الجمهور، تكريما لصمود اللندنيين للقصف الألماني. فهذه الأعمال تثبت منزلته في ذهن الجمهور. وكانت مصنوعة من الخشب والبرونز.

والملاحظ أن الحركة التشكيلية النحتية في الجزائر بعد الاستقلال قد تطرقت إلى معالجة مواضيع متعلقة بالوطن والذاكرة والهوية قصد غرس روح المواطنة وتمجيد تاريخ الجزائر وشهدائها، وذلك بنحت نصب تذكارية في ساحات الوطن عبر أرجاء البلاد ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: " الفنان **بوثليجة محمد، بشير بلونيس، دهال زهية،** والفنان **محمد عكريش** الذي أنجز النحوت الموجودة بحديقة التسلية بابن عكنون وأنجز الآخر لتجميل مدينة وشاطئ البحر"[1]. ولم يتوقف فن النحت عند هذا التعلق بالتاريخ والوطن بل تطور إلى قضايا اجتماعية وتراثية من أجل تقريب أعمالهم إلى الجمهور المحلي والتمسك بالعادات والتقاليد والحفاظ على الشخصية الجزائرية، ونذكر على سبيل المثال: " الفنان **منوبي الشريف** (باتنة) في منحوتته شبان يعزفان الناي الأوراسي المصنوعة من الرصاص، ومنحوتة الشاوية من الجبس "[2]، وأعمال الفنان **محمد بوكرش** في منحوتة (الحمال) و(لا إله إلا الله محمد) والتي سوف نتطرق إليها في الفصل التطبيقي.

[1] عروسي عبد الحميد، النحت الجزائري، الإتحاد الوطني للفنون الثقافية، المرجع السابق، ص.11.

[2] صالون النحت للشرق الجزائري، المرجع السابق، ص.182.

وفي السياق نفسه ، تطور فن النحت بعد الحرب العالمية الثانية من منطلق أن النحات **هنري مور** نفسه انتقد كل أعماله السابقة، ومن الطبيعي أنه كلما أضحى عمله أكثر شيوعا بدا أقل أصالة وابتكارا. فهي في نظره " فنون كلاسيكية بأشكال مستلقية حتى وإن كانت تجريدية تملك خاصية نصبية (ملقية) مقصودة، وهذا الإحساس النصبي هو أحد أكثر الأشياء التي ثار عليها النحات الأحدث عهدا"[1].

وبعد ذلك، أحدث الناقد الأمريكي **كليمنت غرينبرغ**[2] Clément Grenebarg ضجة واسعة للفن الإنجليزي خاصة انتقاده لأعمال **هنري مور**، حيث أحس برغبة شديدة في إنتاج مفهوم " **الرائعة**" التي ركز فيها على شخصية النحات عوض النحت ذاته. وهذا ما نستشفه في بعض أعمال النحاتين الجزائريين الذين أرادوا التجديد من حيث معالجة المواضيع والتنوع في استعمال الخامات والتقنيات المستعملة ونذكر على سبيل المثال: " الفنان **بن سعيد محمد نجيب** في منحوتة التواصل، **وساحلي العياشي** في عمله آدم وحواء **وكريم محمد** في منجزه الفني تارك الصلاة "[3].

[1] إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام 1945، المرجع السابق ص.176.

[2] ناقد الفن الأمريكي، أثار ضجة في عالم الفن الإنجليزي خاصة أعمال الفنان مور.

[3] صالون النحت للشرق الجزائري، المرجع السابق، ص.194. 204 .210.

ظهر في فترة الخمسينيات جيل جديد متأثرا بأعمال **هنري مور** أمثال: " **ريغ بتلر، كينيت آرميتاج**...الخ، وتميزت أعمالهم بالشخوصية، ملتزمين بالقياس البشري، حتى وإن كانت تجريدية "[1].

يمكن القول إن الفرق بين النّحاتين الجزائريين الحاليين والنحّاتين الحديثين العهد في خاصية التقنية والمواضيع المعالجة واستعمال الخامات المتنوعة، حيث نجد أن نحاتي جيل الاستقلال يعملون بالجبس ثم بالبرونز وهذه الميزة نجدها عند أعمال الفنان **محمد بوكرش** في منحوتة الحمال، والنحات **مسلي شكري**، التي تنتمي إلى العمل التشخيصي المستلقي والملتزم بالمقاييس البشرية. أما النحاتين الحاليين فقد تخلوا عن الأعمال النصبية ليفجروا إبداعاتهم وأفكارهم على طريقة النحت المعاصر بتجميع مواد مختلفة والقيام بتركيبها على شكل منجز فني له دلالاته ومعانيه، " هذه الفكرة بتجميع مواد وأغراض مسترجعة نجدها عندنا على مستوى أكثر تواضعا (لا مجال للنصبية) في أعمال **ماسن، موفق، بن سعيد** و**شرفي** الذين أسر اكتشافهم الكثير من زوار المعرض الوطني الأول لفن النحت في 2006، دون أن ننسى الأعمال الأكبر حجما لمرزوقي ".[2]

[1] إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام 1945، المرجع السابق، ص.181.

[2] محمد ماسن، النحت الجزائري، الإتحاد الوطني للفنون الثقافية، المرجع السابق، ص.21.

ومن بين الفنانين الذين تأثروا بالمفاهيم التعبيرية التجريدية نجد: النحات **لاسو** الذي أنجز عمل معدني بأسلوب يميل إلى الحروفية، بضربات فرشاة التعبيري التجريدي، لكنه يتخذ وسيطا مختلفا، بأسلوب جديد .

وبناء على ما سبق، إن تلك الأعمال النحتية التي تزامنت ما بعد الحداثة هي أعمال فنانين "ارتضوا الأخذ بالتصانيف التقليدية، فقد حاولوا أن يساهموا في الثورة الحداثية لكنهم أيضا كانوا مشدودين إلى نحاتي الماضي العظام، إن ما يصنعونه – من حيث الصورة – قد يتراءى غريبا بالنسبة لإنسان من عصر النهضة، لكنه سيجد أن تقنياتهم مألوفة في طريقة سبك المعدن وحفر الخشب والحجر"[1].

ونظرا للتطورات التي طرأت على فن النحت من حيث التقنية والأفكار والتي تعود إلى السنوات المبكرة لفترة ما بعد الحرب، والبعض الآخر حدث قبل هذه الفترة. ويظهر ذلك من خلال أعمال **كولدر** المتحركة ومنحوتات **خوليو غونز اليس** المعدنية الملحومة والأنسجة المعدنية البراقة للنحات الأمريكي **ريشارد لييولد**. كلها معالم توحي بظهور فن النحت الجديد الذي يختلف عن سابقيه من حيث استعمال الخامة وطريقة توظيفها من حيث التقنية وحتى الموضوع المعالج.

[1] إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام 1945، المرجع السابق، ص.192.

إن الاهتمام الجديد بالتجميع الذي جاء في أعقاب التعبيرية التجريدية لدلالة توحي بتأسيس اتجاه جديد في مجال النحت. مثل ما قدمه لنا **جان دوبوفيه** من عمل ذي الأبعاد الثلاثة الذي "يتضمن شخوصا مصنوعة من الآجر والإسفنج والفحم وأعواد الدوالي"[1].

لقد حققت فكرة التلصيق " الكولاج" بأبعاد ثلاثة نتائج بعيدة المدى للمستقبل. على سبيل المثال، النحاتة الأمريكية **لويز نيقلسون** التي قامت بتجميع وتوظيف أشكال خشبية جاهزة الصنع معا، ومقابض ودرابزينات مأخوذة من بيوت متهدمة. وتكون هذه المنحوتات المتشابكة مطلية بلون موحد – بالأبيض أو الأسود أو الذهبي – وعليه يمكن القول: " أن انتصار العلاقة على الشكل هو أحد تيمات النحت الجديد"[2].

وبما أن الدول الغربية رأسمالية صناعية نجد أن الرعيل الأول من النحاتين الجدد فضلوا المعدن على الخشب. ويعود ذلك إلى "ظاهرة النفايات المعدنية" مثل أعمال **ديفيد سميث**[3] David Smith **(منظر طبيعي لنهر الهدسن)** عام 1951، إن انفتاحية هذا العمل ، دلالة على ما سيأتي به المستقبل.

[1] إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام 1945، المرجع السابق، ص.192.

[2] المرجع نفسه، ص.195.

[3] نحات أمريكي،(1906–1965)، انضم إلى جماعة اللحامين،من أعماله الطائر الملكي (1947–1948)، ذات منحوتات نصبية إنشائية بأشكال هندسية وبصبغة تعبيرية تمثل مخلوقات مخيفة. ينظر: الموسوعة الحرة، www.arageek.com أطلع يوم 29–12–2018

والحق، أن السلسلة النحتية بكاملها، لا القطعة المفردة، صارت الآن وسيلته المفضلة في التعبير: " الفكرة المفردة يعاد وضعها في سياق تغييرات جمة حتى يشعر الفنان أنها بلغت غايتها القصوى"[1].

4- نشأة فن النحت في الجزائر:

تعود البدايات الأولى للمنحوتات وفن النحت في الجزائر إلى عهود غابرة، وهذا ما يؤكده السيد **حاشي سليمان** في كتابه: **مصادر الفنون البدائية في شمال إفريقيا:** "إن وجود منحوتات فخارية صغيرة تعود إلى أكثر من 15000سنة في مخابئ وملاجئ في منطقة أفالو (بجاية) "[2]. ولعل الآثار المعمارية والفنية هي التي تدلنا على القوة الإبداعية التي تميز بها سكان شمال إفريقيا. ومن بين أهم المواقع النحتية في الجزائر نجد: "ستيفيس القديمة وبقايا "جميلة" وتيمقاد بباتنة، تفاست (تبسة)، سيزارى (شرشال)، تيبازة، سرتا (قسنطينة)، تافاست (سوق أهراس) "[3]. فهي كلها تعكس لنا مدى اهتمام الإنسان الجزائري بالفن كوسيلة نابعة من حقيقة صادقة أراد من خلالها الكشف عن الوجود أي الواقع المعاش للمجتمعات، معتمدا في ذلك على حسه وذوقه الفني وقدرته الإبداعية على تقديم منحوتة فنية لها بعد جمالي.

[1] إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام 1945، المرجع السابق، ص.201.

[2] عروسي عبد الحميد، النحت في الجزائر، النحت الجزائري، الإتحاد الوطني للفنون الثقافية، المعرض المنظم في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، مرجع سابق مذكور، ص.10.

[3] المرجع نفسه، ص.10.

وتشير بعض الأعمال الفنية الخالدة لدى دولة الحماديين (المسيلة وبجاية) في القرنين التاسع والعاشر الميلاديْن إلى تنوّع المعارف الفكرية التي تميز بها سكان المنطقة. بينما تبقى الفترة العثمانية في الجزائر غامضة وخالية من أي عمل نحتي. وبخصوص الحقبة الاستعمارية (1830-1962)، يمكن القول إنه كان موجها وتابعا لتمجيد الاستعمار خاصة الجانب العسكري، باستثناء بعض البقايا الموجودة هنا وهناك ونخص بالذكر: " قصر زيغود يوسف- وبلدية سكيكدة ووهران وما يوجد في المتاحف" المتحف الوطني للفنون الجميلة" "[1].

وتبعا لذلك، وبعد استرجاع السيادة الوطنية في 05 جويلية 1962 تشكلت حركية جديدة من الفنانين المحترفين الجزائريين في مجال فن النحت الذين أنجزوا عدة منحوتات فنية في قلب المدن وهذا بطلب ملح من طرف السلطات المحلية. ومن بين أهم النحاتين المتخصصين في هذا المجال والذين تخرجوا من المدارس الغربية نذكر على سبيل المثال: الفنان **بوفرساوي**، الذين تألقوا بإنجازات فنية متعلقة بالنصب التذكارية التي تؤشر تاريخ وبطولات وأمجاد عظماء الجزائر وكلها تهدف إلى استرجاع الذاكرة الوطنية وكذا الحفاظ على الهوية والشخصية الوطنية. بالإضافة إلى الفنان **بن خدة** الذي أنجز نصب تذكاري بمدينة المسيلة، **وبن يحيا أحمد** أقام نصب تذكاري بمقبرة الشهداء بقسنطينة، **وبلقاسم**

[1] عمار نوي، سنفونية المطرقة، النحت الجزائري، الإتحاد الوطني للفنون الثقافية، المرجع السابق، ص.10.

بوفرساوي نسر بتبسة وأسد بالجزائر،الأمير عبد القادر بمعسكر. بالإضافة إلى الفنان **بوهداج همي** أين نجد تماثيل مستوحاة من حضارة الطاسيلي بالمطار الدولي بالعاصمة.

ولقد تدعمت هذه الحركية الفنية في مجال النحت بفنانين آخرين أمثال: **فريد ويس، بوخالفة سيد أحمد، بوكرش محمد،** وجلهم أساتذة وخريجي المدارس الفنية. كذلك شارك الفنان **ركبي معروف** من مدينة تيميمون و **ماسن محمد،** و **بلونيس بشير** بسنة الجزائر بفرنسا سنة 2003. من هنا، فقد انتشرت تلك المنجزات النحتية المتعلقة بالنصب التذكارية في كل ربوع الوطن بسبب كثرة الطلب على هذا النوع من الفنانين، فكل مدينة أصبحت لها نصب تذكارية خاصة بها: البيض، مستغانم، المسيلة، الجزائر...الخ.

كذلك نظم الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية، والثقافية الكثير من اللقاءات والمهرجانات الوطنية والدولية ابتداء من الثمانينات (1980) إلى غاية 1996. وعملت عدة جمعيات ودور الثقافة في السنوات الأخيرة على عقد لقاءات مع مجموعة من الفنانين المتخصصين في فن النحت وكان هذا في سنة 2005/ 2006 والتي تم من خلالها اكتشاف مواهب جديدة أمثال " **رشيد موفق** (باتنة)، **بوتريف يونس** (شرشال)، **ماسن محمد** (الجزائر)"[1]. علاوة على ذلك، وفي إطار الجزائر عاصمة للثقافة العربية سنة 2007 التي مكنتنا من إلقاء نظرة شاملة على أحسن المنحوتات المنجزة في الجزائر.

[1] عروسي عبد الحميد، النحت في الجزائر، النحت الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص.13.

وفي هذا السياق، نلاحظ أن السلطات والقائمين على الثقافة والفن أولوا عناية بالغة بأهمية الفن بصفة عامة ، ويظهر ذلك من خلال عدد المتاحف المتخصصة ومدارس الفنون الجميلة والمنتشرة في كل أنحاء الوطن، وبالنسبة للنحت يقول محافظ المعرض **عروسي عبد الحميد:** " إن متاحف التراث والمشبعة بأعمال فنية كثيرة وجميلة، فهي مصدر واضح للتطلع على كل فترات التاريخ"[1].

غير أنّ الاهتمام بفن النحت في الجزائر، لا يزال يعاني من التهميش، وفي ذلك يقول الفنان التشكيلي **محمد ماسين:** "لا يجب أن يكون الواحد عليما ليتأكد بأن النحت هو فن محروم في المشهد البصري ببلادنا. محروم جدا، في الواقع، نظرا إلى أنه عمليا لم تحصل تقريبا قط تظاهرة ثقافية مخصصة لهذه الوسيلة للتعبير"[2]. ويرجع الفنان **ماسين محمد** هذا النقص في المشهد البصري إلى عدة أسباب، أبرزها "إنها تجد أصولها في نقص ثقافة الجسم الثلاثي الأبعاد ذو غاية أخرى غير المنفعة. تنقلاتنا من رواق لآخر، ومن متحف لآخر، ومن تدشين معرض لآخر لم تعطنا الفرصة لرؤية منحوتات مبدعين جزائريين إلا في مناسبات نادرة جدا"[3]. بالإضافة إلى سبب آخر يتمثل في الطابع العقائدي الديني[4] الذي يبرر قلة جرأة

[1] عروسي عبد الحميد، النحت في الجزائر، النحت الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص.13.

[2] محمّد ماسين، من براكسيتل إلى جيف كونز نحت في تشكّل، النحت الجزائري، ص.16.

[3] المرجع نفسه، ص.16.

[4] كثيرا ما أثير موضوع التحريم في الحديث عن بداية الفن الإسلامي، تحريم التصوير وفنون التجسيد بدعوى الشرك والإلحاد. والواقع أن القرآن الكريم لم يأت بما يدل على تحريم ذلك أو إباحته، وإن ورد في بعض الآيات ما يشير إباحته في ما يتعلق بالنبي سليمان عليه السلام. ينظر: إبراهيم الحسين، التربية على الفن، المرجع السابق، ص.97. كما كانت آيات الكتاب المقدس صريحة في النهي عن اتخاذ ما ينحت للعبادة فثمة آيات في العهد القديم تدور حول تحريم صنع التماثيل

فنانينا في الخوض في هذا الميدان. غير أنه على الرغم من هذا النقص، إلا أن سلطات مدينة باتنة – يقول الفنان **ماسين محمد**– أعطت الإشارة إلى عشرين مشاركا من الفنانين في سنة 2005 لتنظيم المعرض الوطني الأول لفن النحت، كما تم تنظيم معرض ثان في 2007 في المدينة نفسها[1] الذين عرضوا أعمالهم ومواهبهم.

هذا، ومن أسباب تخلّف فن النحت في الجزائر، مقارنةً بالفنون الأخرى، في نظر الفنان **محمد ماسين** دائمًا: "التآليف القليلة جدًا المصاحبة لفنانينا التشكيليين (التغطية الإعلامية المكتوبة المتغيّبة، انعدام المجلات المختصة...)"[2]، ممّا يزيد من إشكال تلقي المنجزات الفنية النحتية ببلادنا. "وعلى غرار الرسامين، كان النّحاتون فيما مضى يبدؤون بالمعنى الذي يجتهدون لإيجاد إشارات له. أما في الوقت الحاضر، فإنّ العلامة هي التي تسبق، في حين يبقى المعنى ليوجد بعد تمام الأمر"[3]. وهو ما يوضح تطور المسار التاريخي للصورة في الفنون، وعلاقتها بالموضوع وسياقاته في فترة سابقة، ثمّ تحررها عن تمثيل الموضوع في الفنون المعاصرة، بما في ذلك فن النحت.

لغرض العبادة " ملعون الإنسان الذي يصنع تمثالا منحوتا أو مسبوكا لدى الرب عمل يدي نحات ويضعه في الخفاء"، ويرى بعضهم أن اليهودية لم تحرم صناعة التماثيل بل حرمت عبادتها شأنها شأن الإسلام مستدلين على ذلك برسم سيدنا موسى للكاروبيم "الملاك" في قبة الشهادة وقيامه بصنع حية من نحاس في البرية. ينظر: صبحي الشاروني، فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، دراسة نقدية، المرجع السابق، ص.246-247.

[1] محمّد ماسين، من براكسيتل إلى جيف كونز نحت في تشكّل، النحت الجزائري، المرجع السابق، ص.16.

[2] المرجع نفسه، ص.16.

[3] المرجع نفسه، ص.17.

وينتبه الفنان **محمّد ماسين** إلى أنّ "المعارض [معارض فن النّحت] القليلة لفنانينا التشكيليين، وبالأخص الأحدث منها، لا تميل إلى خلق فن نحت ذي هوية جزائريّة"[1]. ونحسبُ أنّ هذه الملاحظة ذات أهمية بالنسبة إلى تصنيف الاتجاهات الفنية لفن النحت في الجزائر، وأثر الاتجاهات الفنية الغربية في تكوينه بشكل خاص.

إن فن النحت مهمة شاقة تتطلب من النحات الصبر والمثابرة والجدية وإعطاء الوقت الكاف لها ويجب أن يكون على دراية لكل كبيرة وصغيرة لمختلف الخامات المستعملة قصد توظيف الفكرة وما تحمله من خصوصيات فنية التي ينبغي معالجتها وتوظيفها وإيصالها للمتلقي، كما يتطلب على النحات مهارة وتقنية عالية وتكون لديه نظرة ثاقبة وثقافة فنية راقية ومعرفة أساليب الفن عبر مختلف العصور وخاصة الحديث والمعاصر حتى يستطيع التمييز بين هذا وذاك، وبالتالي يقف عند كل فكر فلسفي فني وجمالي. "إنه عالم برمته يتطلب كل الإمكانيات المادية والمعنوية الضخمة لتوصيل ما هو راغب في توصيله بصفة عامة من إيحاءات ورمزيات مختلفة تعانق إنسان القرن الواحد والعشرون"[2].

ويعد الفنان **محمد دماغ** واحد من النحاتين الجزائريين الذين تحمّلوا المشقة والصعاب لتوصيل الرسالة الفنية إلى الجمهور، فهو فنان قبل الأوان، وبذرة الفن مغروسة في أعماقه منذ الصغر، وكان يقول: " لست أنا الذي أصعد إلى الجبل، بل الجبل هو الذي يصعد إلي

[1] محمّد ماسين، من براكسيتل إلى جيف كونز نحت في تشكّل، النحت الجزائري، المرجع السابق، ص.18.

[2] صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، المرجع سبق ذكره، ص.15.

"[1]. فهو خريج مدرسة خاصة به، صنعها لنفسه وسماها " مدرسة الجبل"[2]، كما كان الفنان **محمد دماغ** يعشق التغيير ويحب الترحال، يصول ويجول ولا يعرف الاستقرار في مكان معين، إلى أن التحق بالثورة التحريرية وأصبح مجاهدا في الفترة الممتدة ما بين (1956-1962). ومنه يمكننا القول إن التحاقه **(محمد دماغ)** بالجبل هي بمثابة نقطة تحول ولحظة حاسمة كان ينتظرها دون وعي منه والتي فجرت طاقاته الفنية، خاصة وهو يشاهد على العيان الآلة الاستعمارية الفرنسية تحرق القرى والمداشر الموجودة " بجبل بوعريف"[3] بواسطة سلاح النابالم المحرم دوليا وقانونيا.

تقول النّحاتة **حفيظة ميمي** في هذا الصدد: "كانت الكارثة الإنسانية التي أحدثت في أعماق الفنان **دماغ محمد** انفجارا من نوع آخر: انفجارا جميلا أخرج ما بداخله من مجرد نجار إلى فنان، لأن الفن ليس مجرد براعة في التحكم في الأدوات بقدر ما هو رقي سام في درجات الإنسانية إلى أعلى مراتب الحسية..."[4]. ومنه فإن هذه المجزرة الوحشية في حق الإنسانية كانت الانطلاقة الحقيقية التي دفعت الفنان **محمد دماغ** من مجرد نجار إلى فنان، فالفن بالنسبة إليه: " ليس مجرد براعة في التحكم في الأدوات بقدر ما هو رقي سام في درجات الإنسانية إلى أعلى المراتب الحسية. فالمسافة الفاصلة بينهما كانت عند عمي **محمد**

[1] حفيظة ميمي، صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، المرجع السابق، ص.46.
[2] المرجع نفسه، ص.46.
[3] المرجع نفسه، ص.47.
[4] المرجع نفسه، ص.47.

تلك الطبيعة المفحمة السوداء من الشجر والحجر والبشر،" منحوتات مفحمة" خلفتها يد الإجرام بوحشية "[1].

ونتيجة لذلك أصبح الفنان يمارس النحت على الخشب باحترافية عالية هذا من ناحية التنفيذ وحسن الأداء والإنجاز كما إن " علاقة النحت بالنسبة إليه علاقة وجدانية تذكارية تاريخية تدغدغ وتسيطر عليه سيطرة عجيبة في شعوره وأحواله، هلوسة لا مثيل لها في نفسه وكيانه "[2]. فهو **(محمد دماغ)** يريد أن ينقل للجمهور ما يشعر به من ظلم في حق الإنسانية ظل يراوده فجسده في عمل تشكيلي جمالي.

إن المتتبع للمسار الفني بالنسبة للنحاتين الجزائريين سنجدهم عصاميين مثل المرحوم **عكريش أحمد**، فكانت أعماله من البرونز أو الخشب، والفنان **دماغ محمد** (الخشب)، الفنانة **سلامي حرم حمدي بهية** (خيط وغراء، حجر مصقول، حديد ملحم)، أو متخرجين من المدارس الجهوية للفنون الجميلة أمثال: **شنيني زايد** من قسنطينة (الجبس)، والفنانة **دهال هب الريح زهية جنات** من قسنطينة (الطين المحروقة)، **وبوزيد عبد الرزاق** من باتنة (خشب وخيوط حديدية)، **وبن سالم سمير** خريج مدينة مستغانم (الخشب)، والفنان **تمتام بوزيد** من

[1] حفيظة ميمي، صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، المرجع السابق، ص.47.

[2] نوي عمار، صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، المرجع السابق، ص.12.

الجزائر العاصمة (الخشب)، أو خريجي الجامعات العربية أمثال: **زاكي سلام** من جامعة دمشق، قسم النحت، المواد المستعملة (الجبس، الرخام)...الخ.[1]

وفي ظل تأسيس المدارس الفنية التشكيلية أصبح فن النحت من الاختصاصات المهمة جدا، لأنه أقرب للصناعة والتصاميم بما يتوفر فيها من أبعاد ثلاثية وامتيازات جمعت بين النحت الفني الأكاديمي والنحت الصناعي الوظيفي والنحت الوثائقي الذي يخضع لنظريات لا يمكن بأي حال الاستغناء عنها لأنها هي الركائز المعرفية والعلمية الهندسية.

5- الاتجاهات الفنية لفن النحت في الجزائر:

ينبغي علينا عند البحث عن جوهر الفن المعاصر في الجزائر، معرفة الخلفية الثقافية وما تحمله من مصادر الموروث التاريخي للفن العربي الإسلامي، سواء تعلق الأمر بفن الرسم التصغيري مثل فن المنمنمات أو الفنون الشعبية التقليدية، لينتج عن ذلك بعد 1920 اتجاهين هما: أولهما الفن التصغيري الذي تزعمه الفنان **محمد راسم** ثم الفنان **محمد تمام** مع فن المنمنمات الذي تميز بمبادئ وخصائص عربية وإسلامية، أما الاتجاه الثاني السائد، فيشمل الجيل الذي أخذ عن الاتجاهات الغربية " الفرنسية بشكل خاص، أشكالها وتقنياتها"[2]. من أجل البحث عن خصوصيات فنية جزائرية، سواء قبل الاستقلال أمثال : محمد ايسياخم،

[1] صالون النحت للشرق الجزائري، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، صفحات متفرقة:12-46-64-72-102-124-142.

[2] شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر، الجيزة، هلا للنشر والتوزيع، ط.1، 2002، ص.66.

ابن خدة ...الخ، أو بعد الاستقلال أمثال : إبراهيم مردوخ، عائشة حداد...إلخ، أو الذين تخرجوا منذ عام 1969 أمثال : النحات **محمد بوكرش**...الخ.

أما الجانب الميداني أو التطبيقي فهو حالة تجريبية لم ينضج بعد لدى رواد الفن التشكيلي سواء قبل الاستقلال أو بعده، الذين نزعوا ضمن اتجاهين "التشخيصية والتجريدية، وكلاهما استقى من الاتجاهات الأوروبية شكلها وتقنياتها وأسلوبها"[1].

وعليه يمكن القول إنّ فن النحت مازال يتميز بتوجه كلاسيكي تقليدي في تقنياته، وأبرزهم الفنان النحات **محمد بوكرش** الذي يسعى دائما إلى إقامة فن جزائري يحمل هوية جزائرية معتمدا على التراث والثقافة الشعبية العربية والمغاربية والإسلامية لوضع حد للغزو الأجنبي، ويظهر ذلك من خلال منحوتاته الخشبية والنحاسية.

وبحكم التأثيرات الناجمة عن الحضارة الغربية ذاتها والتي فرضت قيمتها وطريقة حياتها في فن الرسم المسندي كذلك تحققت في فن النحت، من خلال الخامة المستخدمة التي تخضع لشروط البيئة. فطبيعتها، والاستعداد الفردي للنحات وثقافته، وأفكاره، ورؤيته اتجاه الواقع المعاش وطريقة التعبير عنها بكل عمق ووضوح وبساطة. بالإضافة إلى توفرهم على عناصر الإبداع الفني وقدرة فهم واستيعاب العناصر التقنية للعمل الفني. كلها شروط ينبغي للنحات الجزائري أن تتوفر فيه، بالإضافة إلى عدم إهمال العوامل البيئية التي تحدد طبيعة العمل الفني ونوعية المادة الخام المستعملة أثناء عملية التشكيل الفني والتي تعطيها بعدا

[1] شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص.68.

جماليا، ونتيجة لتفاعل هذه الشروط سوف تفرز لنا خصوصيات نحتية محلية تختلف عن ما هو أجنبي.

إن أغلب الأعمال النحتية الجزائرية إما نجدها بنائية أو تقطيعية مجزأة أو تحت ضغط البيئة من حيث نوعية المادة. وبالرغم من توفر المادة الخام في الجزائر مقارنة بدول عربية أخرى إلا أنها مازالت متأخرة في مجال النحت.

يتضح من خلال تفحصنا وتحليلنا للرؤية الشاملة لفن النحت الحديث والمعاصر نزعتان كبيرتان هما: " النحت المباشر وعلى البرونز التي تضم مبدعي النحت العضوي الذين نجد من ضمنهم البنائين، مترجمو الأيقنة البشرية وكذا أولئك الذين ينكبون على تمجيد الشكل؛ ومن جهة أخرى، تلك المسماة بالمجمعين، وهم مشيدو أحجام وفضاءات، أتباع تفجر الشكل وإنكاره بالإضافة إلى فناني النحت التمثيلي"[1].

وعلى هذا النحو، نجد من بين الفنانين النحاتين الذين ينتمون إلى النزعة الأولى والتي أعطت اهتمام بصفاء الشكل مازجين الحسي والروحي، الفنان المؤسس للنحت الحديث **قسطنطين برانكوزي، جان آرب، أندريه بلوك**...الخ، أما من بين النحاتين الجزائريين الذين

[1] محمّد ماسين، من براكسيتل إلى جيف كونز نحت في تشكّل، النحت الجزائري، المرجع السابق، ص.19.

تأثروا بهذه النزعة فنجد الفنانين **يونس بوطريف** [1] Younes Boutrif و**سعد شوقي** [2] Saad chawki، اللذين يبدو عليهما متأثرين بأصالة المواد الخام من حجر ورخام وخشب.

وقد وصف بعض الفنانين بالبنائين لكونهم يميلون إلى عدم التمثيل التصويري والإفراط الحيوي للشكل، أمثال الفنان **توفيق مشاطي** الذي في **قريحة باروكية**، يعرض الالتواءات التشنجية لقرف وأجذال شجر الأرز خلال تنقلاته في الغابات. وعليه يعتبر أن "فن النحت هو من حيث الجوهر تملك لحيز، بناء غرض بواسطة تجاويف وأحجام، وامتلاءات ومناقص، مع تعاقبها، وتناقضها، وتوازنها..."[3]. والشيء نفسه مع **يونس بوطريف** الذي يتعامل مع أشكال مفككة حتى يقدم خطابا فنيا خارقا ومميزا من خلال المخيلة والمشاعر والأحاسيس فيحولها إلى صورة جمالية إبداعية.

[1] نحات جزائري، ولد بالعاصمة في 01-09-1956، يعيش ويعمل بشرشال، له معرض فردي بالجزائر العاصمة 2004، ومعارض جماعية (برج بوعريريج 2006، العاصمة 2006). ينظر : النحت الجزائري، المرجع السابق، ص.28.

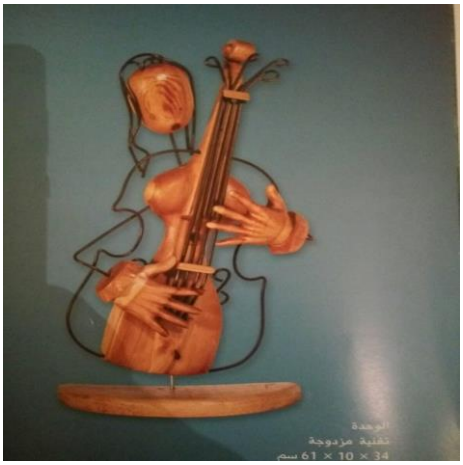
[2] نحات، ولد بسوريا، خريج كلية الفنون الجميلة جامعة ديمشق قسم التصميم الداخلي عام 1977، شارك بمعارض عديدة في عدة دول، له معرض فردي للنحت للمكفوفين بالمكتبة الوطنية الجزائرية فيفري 2007. ينظر المرجع السابق، ص.106.

[3] محمّد ماسين، من براكسيتل إلى جيف كونز نحت في تشكّل، النحت الجزائري، مرجع سابق مذكور، ص.20.

وبخصوص النحت المعاصر نجد اليوم العديد من النحاتين الجزائريين قد تأثروا بالنزعة التجريبيّة المُقَلِدة لما هو سائد في النحت الغربي، لاسيما فنون الطليعة وما بعدها، من خلال استعمال الخامات المتكونة من الخردة والحديد والصاج المقصوص والملحوم...الخ.

ومما سبق، تبدو حركة النحت الجزائري المعاصر متواضعة ومقيدة، تنتظر بما هو قادم من التجريب الغربي من خلال الممارسات التقنية، ويعتبر هذا عجز وضياع أمة فقدت هويتها، وذلك لافتقارها عملية تأسيس متينة وراسخة، ترتكز على تراث بلادها الغني ، الأمر الذي جعلها مشدودة (في معظمها) إلى حداثة ملتبسة.

.بلخضر هشام، يوم الحرث ، التقنية الحديد، الأبعاد: 27×187×92سم. موفق رشيد، الحراقة، التقنية مزدوجة.
مصدر الصورة: صالون النحت للشرق الجزائري، ص.100-101. **مصدر الصورة:** .http://www.alnoor.se/article
أطلع عليه يوم الثلاثاء 29يناير 2019.



زيدان رضا، الوحدة، التقنية: تقنية مزدوجة، الأبعاد: 34×10×61سم. مشاطي توفيق، التزحلق الفني، التقنية: حديد، الأبعاد: 12×33×43سم

مصدر الصورتين: صالون النحت للشرق الجزائري.

خلاصة: واقع فن النحت في الجزائر

يعد فن النحت أحد الفنون التشكيلية التي تقترن بموضوع التلقي سواء كان تقليديا كلاسيكيا عند معالجته للإنسان كموضوع أساسي تقيده معايير أكاديمية عن طريق استعمال خامات متنوعة كالحجر والبرونز والعاج والخشب، أو حديثا قائم على تحرر المبدع في إبراز ملكاته الفنية وفق حيز مكاني ومجال زمني يؤسس تشكيلاته النحتية. وهذا ما سوف نلتمسه في العديد من الأعمال التشكيلية الجزائرية. وعليه يمكن القول: " أن تلقي منحوتة أكثر حيوية من تلقي لوحة باعتبارها جامدة، فالنحت ينتج إمكانات واسعة أمام المتلقي للنظر والإبصار من زوايا متعددة"[1].

ومن خلال تطرقنا إلى مختلف الأعمال النحتية التي أنجزها النحاتون الجزائريون، أعتقد أن واقع النحت في الجزائر لا يزال بعيدا كل البعد مقارنة إلى ما توصل إليه غيرنا وذلك لاعتقاد "أن نظرة المتلقي لا تزال محدودة في الزمان والمكان وتتصل في الغالب بالتماثيل والنصب التذكارية التي تزين الفضاءات والساحات العمومية وملتقيات الطرق، ولم ينسجم بعد مع النماذج والصيغ الجديدة لفن النحت الحديث والمعاصر ومدى إدراكه لقدرتها على التأثير البصري والوجداني والمساهمة في إشاعة أفكار ومفاهيم يعبر عنها أدبيا وفكريا

[1] إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق مذكور، ص.41.

وجماليا، بمعنى آخر أن القطع النحتية الجديدة لم يتم استيعابها وفهم أدوارها كحمولة ثقافية وككتل مليئة بالرموز والمعاني ذات العلاقة بقضايا إنسانية وسياسية واجتماعية متنوعة"[1].

وانطلاقا من هذا الاعتبار، فإن المتلقي الجزائري لا يزال في حالة استغراب للمشهد البصري الخاص بالمنحوتة، مما يتطلب الانتباه والتأمل لمعرفة الأسباب التي تقف عند هذه الهوة بين العمل الفني ومتلقيه، ومن ثمة، فإن الفنان **محمد بوكرش** وجميع فناني الحركة التشكيلية الجزائرية يدركون أن هناك أزمة حادة من حيث الاستقبال الجمالي.

ولذلك نعتقد أن الموضوع الجمالي الذي ينتج على إثر الحوار المرئي بين الصورة الفنية التشكيلية (المنحوتة) ومستقبليها، يتحتم عليه قدرا من التركيز عليها قصد إدراك معانيها وتذوق جماليتها في الوقت نفسه.

وإذ تبينا تمظهرات المشهد التشكيلي النحتي في الجزائر المتباين والمتنوع وبعضا من المواضيع التشكيلية عند الفنان **محمد بوكرش**، فإننا نسعى إلى استقراء النسق التشكيلي من خلال العلاقة التي تربط بين المدرك الفني والمدرك البصري لعدد من المنحوتات الفنية للفنان **بوكرش**.

كيف يتمظهر إذا التشكيل النحتي سواء تعلق الأمر بالنحاسيات أو التشكيل الحرفي الخاص بمنحوتة لا إله إلا الله في أعمال النحات **محمد بوكرش؟** ثم كيف ندرك خصوصيتهما

[1] إبراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق مذكور، ص.43.

الجمالية؟ وما هي الأبعاد والمضامين التي يمكن أن يستنبطها المتلقي من تلك الأعمال الفنية التشكيلية (هويته التشكيلية)؟

ذلك هو الهاجس المهم الذي يشغل مباحث هذا الفصل الثاني.

الفصل الثاني

المقاربة الجمالية ومستويات التلقي في التشكيل النحتي

لدى الفنان محمد بوكرش

إن المتأمّل في المشهد التشكيلي الذي أنجزه الفنان **محمد بوكرش** سيكتشف حضورا متميزا لموضوع الجمال. ولاشك أن العينات المختارة تعكس شغف واهتمام الفنان بمجال النحت بشكل خاص والفن التشكيلي بصفة عامة، إذ تمثل هذه العينات علامات بصرية في الفضاء المكاني. فما هي مستويات تمظهرها في خبرة من يتلقاها ويتأملها؟

وعليه، ينبغي أن نشير إلى ملاحظة منهجية مفادها أن مقاربتنا السيميولوجية تستند إلى المنحوتات الفنية الآتية في هذا الفصل:

1- النحاسيات (1984 – 1985).

2- منحوتة لا إله إلا الله (1991؟).

1- المنجز الفني وعين المتلقي:

يستعمل الفنان الخامات الداكنة فهي ممتصة للضوء بطبيعتها، ولذا لا تظهر ظلال التفاصيل إلا من مسافات قريبة، فقد تصلح في بعض الأماكن التي تمكن الجمهور من الاقتراب من العمل الفني بشكل يسمح فيه من رؤيتها الجيدة.

كذلك يمثل التعبير عن المشاعر العنصر الوجداني في العمل الفني، فيظهر الصلة القوية التي تربط الفنان بعمله الفني، والمتذوّق يشعر بما يهدف إليه الفنان إذا ما توصل إلى استيعاب تعبيره الفني، فالتعبير هو من بين التقنيات الفنية الذي يستخدمه الفنان في النفوذ

إلى مشاعر المتذوّق، فالرضا الجمالي يتحقق نتيجة التعاطف والمشاركة، فالمتذوق يميل غالبا إلى أقرب تمثيل لذاته أثناء مشاهدته للعمل الفني.

لأجل ذلك، فالفنان لا يمكن له أن ينقل لنا انفعالاته وآلامه عبر الشكل، فهذا يعد نوعا من الابتزاز العاطفي للمتلقي، بل العكس من هذا فالفنان الجيد هو الذي يتجاوز ذاتيته وعواطفه الخاصة، وهذا عن طريق البلوغ إلى منطق الحدس، فهو بذلك " يدمج في فنه لحظات التعبير عن مشاعره تجاه الحياة وفي الوقت نفسه يبحث دوما عن التميز والكلية الشكلية الجمالية التي تضمن قبول المتذوّق وانشغالاته الوجدانية "[1].

ومنه يمكن القول إن الأثر الجمالي ينطلق لدى المتذوّق من المدركات اللونية، باعتبار أن اللون هو المؤثر المباشر على مدى نجاح أي عمل نحتي. فهو بذلك عنصر هام ومنفرد في التكوين، حيث يعتمد العمل على قوّة ظهوره وترديده وتناغمه، وعلى تناسقه وتكامله وتوازنه من خلال خامة العمل الفني. فاختيار اللون يكون بناءً على خطة لونية مدروسة وعناية مركزة ليؤكد أهمية المنحوتة من خلال تواجدها خلف المباني أو فراغ.

[1] محمود عمرو عبد القادر، النحت في الهواء الطلق، بين القيم التعبيرية والجمالية، مكتبة الأنجلو المصرية، 2013، ص.87.

وتجدر الإشارة إلى أن الألوان تتغيّر تبعا للون الخلفية " وبالتالي يكون التمثال بارزا بالنسبة للخلفية المحيطة به. فاللون في النحت يعبر أولا عن مادته أو الخامة المصنوع منها مثل الرخام الأبيض أو الجرانيت بألوانه المختلفة والأحجار بمختلف درجات الأصفر والبرونز بلونه النحاسي "[1]. كما يمكن إضافة اللون الخاص بأي خامة إلى سطح التمثال المصنوع من خامة غير طبيعية لإضفاء تأثير الخامة على العمل، وإضافة دلالات خاصة. وهذا ما يؤكده الفنان **محمد بوكرش** في منجزه الفني تحت عنوان **الحمال** المصنوع من الاسمنت المسلح الواقعة في تافورة بالجزائر العاصمة.

وقد تأثر الفنان **محمد بوكرش** بالمدرسة الغربية الأكاديمية مابين (1979 – 1984) ويظهر ذلك من خلال أعماله التشخيصية مثل منحوتة **بومدين** النصفية بواسطة الجبس عام 1978 ، وبالتالي يستطيع أن يفجرها من خلال اللون والخط، فالخطوط والألوان توحي مجتمعة بالمعنى. "فالخط هو الذي يحدد ملامح الأشياء – الشكل والكتل والأحجام – داخل اللوحة، وما اللون إلا ليضفي الصفة أو الدلالة على تلك الموجودات داخل الخط"[2]. لكن هذا لا يعني أن للون قيمة أدنى من الخط فكلاهما يتبادلان المعنى.

[1] محمود عمرو عبد القادر، النحت في الهواء الطلق، بين القيم التعبيرية والجمالية، المرجع السابق، ص.88.

[2] علاء مشذوب، الجسد/ صورة ...سرد، سورية، دمشق، دار صفحات للنشر والتوزيع، ط،1، 2014، ص.68.

وتعد سنة 1984 نقطة تحوّل في مسار الفن التشكيلي عند **بوكرش** حيث يتوقف عن التقليد الغربي، لينتقل إلى الهندسة الإسلامية والحرف العربي معتمدا على ما هو موجود داخل البيئة العربية الإسلامية من تراث. فكانت البدايات الأولى تجريبية مع النحاسيات عام 1984، والرقصات الفلكلورية للنساء والرجال، ووجوه الفلاحين والبحارة، كلها تحتوي على أحجام الحروف العربية التي ساعدت على تشكيل العمل الفني بشكل واقعي، لكن ليس بالطريقة المألوفة الأكاديمية بل بسمك الحرف.

وتكمن دوافع اهتمام واختيار **بوكرش** لهذا الفن إلى: إحياء التراث والهوية أولى من أدوات التزيين، فهو بذلك يطرح مجموعة من الأسئلة : " من أنا؟ كيف ينبغي أن أكون؟ من أمثل؟ من يمثلني؟"[1]. وكذلك الاعتماد على الخامات المحلية التي تعكس العمل الفني التشكيلي الخالص من خلال الفضاء الجغرافي المغاربي والعربي الإسلامي، والبحث عن الخصوصيات الفنية التي تمكننا من المقارنة مع ما هو فن غربي، حتى يكون متميزا عن النحاتين الآخرين من خلال تجسيده لمنجزاته الفنية التي تعكس الموروث الشعبي والثقافي. وعلى الرغم من الأعمال الفنية التشكيلية المختلفة التي أنجزها **محمد بوكرش** في مساره الفني، سوف نتوقف في هذا البحث عند بعض النماذج من أعماله الفنية.

[1] مقابلة شخصية مع الفنان محمد بوكرش بجامعة مستغانم، يوم الخميس 06 أفريل 2017م على الساعة الثانية زوال.

2- نحاسيات الفنان محمد بوكرش

2-1.التحليل السيميائي للصورة:

الشكل الأول:

شكل :01 المادة: شبه برونز، تاريخ الانجاز: 1984-1985، الأبعاد: القطر 50سم، مكان التواجد: منزل الفنان محمد بوكرش، ولاية تيبازة.

يؤسس **إيكو** فكرته الجمالية من خلال تحليل العمل الفني المعاصر على أن: "هذا العمل يقوم على مجموعة من السمات الهامة مثل الغموض، والاحتمالية، والاستجابة

الفعالة، والتشابه، والسببية القائمة على الاحتمال، وعدم التحديد التشتت، والقابلية للتنفيذ، والتعقيد"[1]. وهو ما ينطبق على الشكل الأول من نحاسيات الفنان **محمد بوكرش**.

إذا ما اقتربنا من فضاء المنحوتة بشكل تدريجي، فإننا نلاحظ شكلا هندسيا دائريا بمساحة صفراء تسبح فيها حروف هجائية ذات الخطوط المائلة، ويتوسط المنحوتة حرف الألف الذي يقسمها إلى نصفين: الجهة اليمنى عبارة عن أرقام (الواحد والصفر والستة) أي 106، ويتكرر رقم الواحد أربع مرات ويتقاطع مرة واحدة مع حرف الألف المتمركز في وسط المنحوتة، ويتشكل في بداية رسم الحرف ويبدو ملتصقا به مشكلا زاوية قائمة يترأسها حرف الهمزة التي نقشها الفنان أعلى المنحوتة في مساحة فارغة في الجهة العلوية التي تخلو من الأحرف عكس الجهة السفلية التي تتعانق فيها الحروف والأرقام. أما الجهة اليسرى من المنحوتة عبارة عن حروف هجائية مبعثرة ذات زوايا حادة وهي: حرف اللام، حرف الطاء، حرف الهاء، حرف الألف، ورمز السكون.

تتمازج في المنحوتة الحروف والأرقام مشكلة لفظ الجلالة (الله) واسم (طه) والرقم واحد (1) الذي يرمز إلى الله الواحد الأحد. فالفنان هنا يستخدم الحروف الأبجدية العربية التي يعطيها دلالات دينية إسلامية. ومنه "فإنّ التأويل ليس فعلا مطلقا، بل هو رسم لخارطة

[1] سامح الطنطاوي، أمبرتو إيكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة، القاهرة، دار العالم العربي، ط.1، 2013 ، ص.101.

تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تسقط، انطلاقا من معطيات النص، مسيرات تأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية"[1].

الشكل الثاني:

شكل:02 المادة: شبه برونز، تاريخ الانجاز: 1984-1985، الأبعاد: القطر 50سم، مكان التواجد: منزل الفنان محمد بوكرش، ولاية تيبازة.

يجسد الشكل الثاني رجل إفريقي يعزف على آلة الناي الموسيقية، حيث استعمل الخطوط المنحنية والمائلة والمتموجة في رسم الشخصية فهي بذلك مفككة من حيث أجزاء الجسم، كما وظف الأشكال الهندسية من مربعات ومستطيلات ومثلثات التي تشير إلى الإخلاص

[1] أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر:سعيد بنكراد، الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي، ط.2، ص.11.

والسكينة والأمان والمساواة، وكذلك توحي لنا أصالة الانتماء لإفريقيا. "وبما أن الوعي الخالق للعمل الفني وعي جزئي بالضرورة، فإن النشاط التأويلي لا يمكنه أن يكون إلا من نفس الطبيعة، وذلك لارتباطه بالسياق الثقافي الذي ينتج داخل النص"[1].

وتتشكل المنحوتة من مستويين اثنين: مستوى الشكل المرسوم ومستوى الطبقة اللونية المنتشرة في المنحوتة والتي تساعد في إبراز الشكل المنحوت، فقد جاء الشكل متفككا مشكلا لرجل يعزف على آلة موسيقية تبدو كأنها ناي أو بوق في انحناءة معبرة عن انهماكه بالعزف. يبدو شكل المنحوتة عبارة عن خطوط وأشكال هندسية تختلف حسب جسم العازف جد منها المربع والمستطيل والمعين والمثلث وخطوط منحنية ومستقيمة تتنوع مشكلة تناغما خطيا وشكليا.

إن ما يميز المنحوتة هو انتشار الضوء على الجانب الأيسر منها، فالجهة الأمامية لوجه وجسم العازف معتمة ومظلمة مقارنة بالجهة الخلفية المضاءة بشكل بارز، كما تتميز الخطوط المشكلة للباس العازف بلونها الأسود. ولعل توزيع الطبقة الضوئية على المنحوتة بهذا الشكل جعل شكل جسم العازف يتميز بخطوطه الحادة والبارزة .

ومنه فإن، نحاسيات الفنان **محمد بوكرش** هي بمثابة أعمالا مفتوحة ومعقدة تعرض نفسها للاستقبال، وهنا تختلف عملية التأويل حسب درجة الفهم والخبرة الجمالية لكل متلق، وقد

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س.بورس، المرجع السابق، ص.186.

أشار إلى ذلك **أمبرتو إيكو** من خلال مؤلفه العمل المفتوح الذي أكد فيه على فكرة تعدد معاني الفن، فكلما ازداد العمل الفني تعقيدا وغموضا تعددت معانيه، واضطررنا إلى فهم وتأويل هذا التنوع فيه، فالقارئ بالنسبة إليه ينطلق من معايشته للعمل الفني ومعتمدا على خبرته الجمالية قصد الوصول إلى جملة من التأويلات فيفسرها لنفسه. ذلك أن العمل الفني عند **إيكو** هو موضوع جمالي قابل للتأويل، " إن كل تأويل جديد للعمل الفني يرجع إلى كوننا نعطيه تأويلا ونمنحه تنفيذا ونعيد إحياءه في إطار أصيل"[1] .

ومنه فإن، العلاقة بين العمل الفني والمتلقي لا تتم على أساس متعة جمالية فحسب، بل هي علاقة تفاعل بشكل مباشر أو غير مباشر مع العالم الذي يحيل عليه، فنحن نلج عالم العمل الفني لكن نعود إلى أنفسنا ويظهر وجودنا. " والتواصل الجمالي يقوم على المشاركة والتفاعل دون فصل بين الأداء الفني وأدواته ومواده الأولية، فهما يتفعالان في إطار وحدة الحقيقة التي تجمع بين الفن والتاريخ واللغة، وعلى المؤول أن يستعيد الأفق الجامع بينهما"[2].

[1] أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر:عبد الرحمن بوعلي، سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.3، 2013، ص.8.

[2] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية – الإنتاج والتلقي، عمان، دار كنوز المعرفة، ط.1، 2016، ص.230.

الشكل الثالث:

شكل:03 المادة: شبه برونز، تاريخ الانجاز: 1984-1985، الأبعاد: القطر 50سم، مكان التواجد: منزل الفنان محمد بوكرش، ولاية تيبازة.

عند استقبالنا لهذه المنحوتة يصعب علينا الفصل بين المحتوى والتعبير، بحيث نجد تطابق وانسجام بين الشكل والتعبير(المضمون)، وهذا راجع إلى انفتاح مخيلة الفنان **محمد بوكرش** وفي الوقت نفسه يقوم بتطويع المادة الخام، ليصنع من هذه المنحوتة علامة ذات وحدة ثنائية، وبهذا الخصوص يعبر **رولان بارث** بالقول: " إن العلامة وحدة ثنائية المبنى بين الدال والمدلول"[1]. وهو ما يظهر جليا في الشكل الثالث من خلال المنحوتة التي تصل الشكل

[1] رولان بارث، مبادئ في علم الدلالة، تر: محمد البكري، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص.160.

بالمعنى. ويعبر الشكل الثالث عن وجه امرأة ترتدي نقابا، بعينين بارزتين تتوسطان المنحوتة التي تتكون من مستويين: المستوى العلوي والمستوى السفلي.

يحتوي المستوى العلوي على الجزء البارز من وجه المرأة المزيّن بالأوشام والحلي التقليدية التي تعكس عراقة وهوية المجتمع الجزائري الأصيل. كما تتوسط العينين أيقونة "الخامسة" بالثقافة الشعبية الجزائرية الدالة على أنها طاردة للعين والحسد.

يرى **إيكو** أن:" العلامة هي علاقة عرفية ثقافية"[1] وهو ما يحيلنا على الحديث عن توظيف العينين في المنحوتة الفنية للنحات **محمد بوكرش** الذي له دلالتين واضحتين ،الأولى استعارة ودلالة على أن العين والحسد تحاربان بأيقونة الخامسة، والثانية عندما تزينان العينين بالأوشام والحلي والنقاب الجزائري تختلف الدلالة نهائيا وتصبح تعبر عن الجمال وعن الأنوثة التي تتمتع بها المرأة الجزائرية. فالفهم هنا متوقف على مدى ثقافة المتلقي وقدرته على فك الشفرات والرموز المتعارف عليها في المجتمع، هذا ما أكده **أمبرتو إيكو** في قوله: " يتوقف الفهم على ثقافات وموسوعات الأفراد واللغة الرمزية ولغة الاستعارة، والمجاز، وهذه المفاهيم جميعها هي التي تحكم عمل الهرمينوطيقا، فالمعنى ممتزج بالخبرة الشخصية والوجدانية والعاطفية أو حتى بالخبرة العقلية، أي بسائر جوانب الخبرة الذاتية"[2].

[1] سامح الطنطاوي، أمبرتو إيكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة، مرجع سابق، ص.181.

[2] المرجع نفسه، ص.203.

أما المستوى السفلي من المنحوتة فهو عبارة عن حروف متقاطعة ومتعانقة في هرمونيا بصرية متكونة من كلمتي: الحنبل والله أكبر، حيث تتموقع هذه الأخيرة بشكل عمودي وتشترك مع كلمة الحنبل المنقوشة بشكل أفقي في التعريف أي الألف واللام وتتقاطعان مشكلتان العديد من الزوايا القائمة .

الشكل الرابع:

شكل:04 المادة: شبه برونز، تاريخ الانجاز: 1984-1985، الأبعاد: القطر 50سم، مكان التواجد: منزل الفنان محمد بوكرش، ولاية تيبازة.

يركز **رولان بارث** على طريقة التأويل المضاعف في تحليل العمل الفني،"مثال ذلك الإجراء الاعتباطي القاضي بتقسيم النص إلى مقاطع، ومقاربة كل مقطع على حدة بحثا عن

أشكال وقعه، حتى ولو كان المقطع عاديا ولا يستدعي أي تأويل"[1]. ويظهر هذا جليا في منحوتة الشكل الرابع التي تصور فرسا مزينا بالسرج في حالة هيجان ،وكأنه في ساحة معركة. وفي الجهة السفلية نجد سيفا وغمدا ،يتوسط الفرس والسيف فارسا ملقيا على الأرض.

وتتشكل الجهة اليمنى من بضع علامات مبهمة وغير مفهومة ،بينما تظهر في الجهة اليسرى علامة الصليب المسيحي بالإضافة إلى سيف ثان ملقي على الأرض في إيحاء إلى أنه سيف الفارس المسيحي.

تختلف هذه المنحوتة عن المنحوتات السابقة بسبب الصعوبة في فهم وإدراك معانيها للوهلة الأولى فهي تتميز بالتعقيد والغموض الذي ينجم عن الفوضى البصرية وتشتت الذهن أثناء عملية التحليل واستنباط المعاني. ولقد وضح **إيكو** في هذا الشأن بقوله: " أن العمل الفني له شكله الذي يوحى للوهلة الأولى بأنه منظم وله حدود ولكن مع استمرار النظر في هذا العمل نجد أنه ذو وقع حكائي يتم اختراقه، وهذا الخرق لا يمكن التنبؤ به"[2].

[1] أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر:سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص.189.

[2] سامح الطنطاوي، أمبرتو إيكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة، مرجع سابق، ص.190.

ولعل ما يميز المنحوتة تركيز النحات على شيئين اثنين هما: الفرس الذي شغل أكبر حيز مكاني، والسيف وغمده اللذان هزم الفارس المسيحي. وعليه، فإن الحيز الذي شغلته الكتلتين يوحي بالعديد من الدلالات التي تسوقنا إلى الحديث عن الحروب الصليبية بين المسيحيين والمسلمين في التاريخ .

وفي هذا الصدد يرى **أمبرتو إيكو** أن: "العلامات التي تبدو أحادية المعنى أو فقيرة المعنى بالنسبة لبعض الأشخاص ،تصبح ثرية بالمعاني وقابلة لشتى التأويلات بالنسبة إلى أي شخص أخر يملك دراية موسوعية مختلفة أو أكثر اتساعا"[1]. ولعل منحوتاته النحاسية لدليل قاطع على ذلك. فعند تلقينا لهذه النحاسيات نشعر ببعض المؤشرات البصرية كالأشكال الهندسية والروابط المكانية والانعكاسية الضوئية التي يتم ترتيبها حتى يتشكل لدينا بنية مدركة.

ومن خلال تمعننا في المنحوتة نجد أن الفنان **محمد بوكرش** وظف الأشكال الهندسية في الفرس و الفارس والغمد والسيف معا بمعنى نفس الكتل التي تشكل المنحوتة. ومنه، يمكن القول إن كل هذه الصور تتكوّن من أشكال هندسية تتمثل في دوائر وأنصاف دوائر التي تشير إلى الكمال وتتسم بالرشاقة والحركة الحرة فهي دافئة ومريحة تمنح الإحساس بالعاطفة والحب فهي ترمز إلى التواصل بين المجتمعات، أما الخطوط

[1] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2005، ص.143.

المنحنية على شكل أقواس فهي توحي بالحركة المتموجة. أو مربعات ومستطيلات ومثلثات التي تشير إلى الإخلاص والسكينة والأمان والمساواة، بالإضافة إلى تأثره بالحرف العربي، وهذا كله يعني مدى اعتزازه بالانتماء والهوية بأبعادها المغاربية والعربية والإسلامية والإفريقية. ويبقى العمل الفني كما يراه **إيكو** "يتميز بأنه عمل مفتوح، عمل خاضع باستمرار للتأويل المستمر"[1].

2-2. طبيعة لون النحاسيات:

يرمز النحاس الأصفر إلى الأبدية، فهو الأكثر دفئا، والأكثر تأججا واتقادا من بين الألوان، يصعب إخماده أو تخفيفه. " ففي الموروث العربي الإسلامي قد يمثل الأصفر الذهبي العقل والحكمة والنصيحة الجيدة، أما الأصفر الباهت فدليل خيانة وخيبة أمل"[2].

ومنه، يمكن القول إن نحاسيات الفنان الجزائري **محمد بوكرش** تتميز بجودة التشكيل النحتي وهذا من أجل الرفع من الذوق الفني لدى المبدع والمتلقي على حد سواء. ومن خلال اللقاء[3] الذي جمعنا مع الفنان المبدع **محمد بوكرش** بمدينة مستغانم وهو يعرض عليّ أهم أعماله التشكيلية الفنية النحاسية، انتابتني الحيرة وتبادر إلى ذهني مجموعة من التساؤلات،

[1] سامح الطنطاوي، أمبرتو إيكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة، مرجع سابق، ص. 94.

[2] كلود عبيد، الألوان، مراجعة وتقديم: محمد محمود، لبنان، بيروت، مجد، ط,1، 2013، ص.114.

[3] مقابلة شخصية مع الفنان محمد بوكرش بجامعة مستغانم يوم الخميس 06 أفريل 2017م على الساعة الثانية زوالا.

ما هي الخلفية الفكرية والفلسفية التي حرّكت الفنان لتبدع لنا تحفا فنية تتوفر فيها جميع المعايير الجمالية والفنية للعمل الفني؟ إلى أي حد استطاع الفنان ترجمة أفكاره الفنية وفلسفته النضالية للترجمة قيم إنسانية وفلسفية في أعماله الفنية لنقش اسمه كمبدع حتى لا يطاله النسيان ؟ وهل تلك الأعمال الفنية تعكس الهوية الوطنية، أم أنها مجرد تقليد للفن الغربي؟ إذن فما هي البصمة الفنية التي يتميز لها الفنان محمد بوكرش عن بقية النحاتين الآخرين؟

2-3. النحاسيات بين الشكل والمضمون:

ينبغي أن نذكر في مستهل هذا الحديث أن النحت على مادة النحاس البارز الذي نسج من خلالها الفنان **محمد بوكرش** لوحات تعبيرية غاصت في التجريدية لتقدم في مجملها معالم المدرسة الإسلامية للنحت المعاصر. فهو بذلك من بين الفنانين الذين أسهموا في جعل الحرف العربي أبجديته ومن الموروث الإسلامي زاده الفكري في عطاءه الفني. ويفسر لنا أن الحروف العربية تمتلك عناصر البنية الجمالية التي تستمدها من الموروث الإسلامي والتعاليم الربانية، "فالقرآن يحوي دروسا عن الأخلاق، عن الفضيلة، عن الجمال، عن النور والظل، وهي المعاني الغائبة في المدارس الغربية التي لا تزال لحد الآن تبحث لنفسها عن أسس البنية الجمالية. فنحن أسبق منهم لتوظيف ما نملك"[1].

[1] نصيرة صبيات، منحوتات الفنان محمد بوكرش، أصالة وصمود وتحدي، جريدة الشعب (الجزائر)، الاثنين 12 أكتوبر 1992.

وفي هذا السياق، تعتقد الناقدة **خيرة جليل** بأن الصورة الفنية في أعمال **بوكرش** "هي ظاهرة الشكل المعقدة، ويجرى إنشاؤها قبل كل شيء من التفصيلات التجسيدية آو الحرفية الدقيقة . فتصبح كل لوحة تجزيئية جزءا من اللوحة الأم وهي سلسلة نحاسياته ؛ وبذلك فهو تصور بصري نحتي تجريدي أو تجسيدي أو كاليغرافي **لبوكرش** أراد به التعبير عن روح المعنى ودلالة عملية تجانس اللون النحاسي مع غائية الفن وموضوعه وبعده الفلسفي من خلال تموجات وتفاعلات سهلة ممتنعة بين النقوش المختلفة والخلفية الفكرية التي تحركه ، لكي تتجمع وتفترق داخل فضاء نحتي تشكيلي"[1]. ، فهو بذلك يوظف الفن الراهن وفلسفة التأويل من خلال إيحاءات المعاني التجريدية التي يصعب القبض عليها داخل النسق الجمالي والنحتي التشكيلي، التي تترك مجال حرية التفكير والتفسير والتأويل للمتلقي والذي يعمل جاهدا لفك الشفرات والرموز الموجودة في هذه الأعمال معتمدا على ثقافته الموسوعية والبيئة التي تربى فيها، مستبعدا بذلك العوائق الإيديولوجية أو الفكرية.

إن هذه اللوحات النحاسية تعكس شخصية الفنان **بوكرش** الذي جسّد فيها كل التفصيلات التصويرية المتعلقة بجزئيات حياة الفرد ومظهره الخارجي من خلال وجه الفنان في حد ذاته والوسط المحيط به وأفعاله ومعايشته وأقواله، وعلاقاته بالأفراد الآخرين، وكل جزئيات الحياة هذه تغدو تفصيلات للصورة النحتية التي أنزلها على قطعته النحاسية بعد

[1] خيرة جليل، نحاسيات الفنان الجزائري محمد بوكرش، منشورات مرسلة بواسطة محمد بوكرش في الثلاثاء 04 أفريل 2017، https //fr.search.yahoo.com تاريخ الإطلاع عليه يوم 25 أفريل 2017.

تطويعها لإرادته الفعلية والفكرية، فالفنان هنا يختار الجزئيات الأنسب من بين الجزئيات الأخرى التي لها علاقة بموضوع المنحوتة والتي تعكس رمزية الفرد الذي هو جزء من المجتمع، ويتحقق هذا الترتيب بواسطة الوسائل المادية التي يحوزها النوع الفني المعني لإعادة خلق الحياة بواسطة الكلمات والإيماءات، وتعابير الوجه والخطوط والكتل التشكيلية. وخلال هذه الصور قام الفنان باستخدام كل الإمكانات المتاحة والمفيدة لكي يجعل العمل الفني يأخذ قوامه وبناءه الجلي، مجسداً في ما يعتمل في داخله من مشاعر وأفكار وفلسفة جمالية .

وعلى هذا النحو، تكمن قيمة الشكل الفني لدى **بوكرش** في أنه يعطى المادة الحياة التي استوعبها فنيا وفكريا بصيغتها النهائية الكاملة. وفي الوقت نفسه تعبّر عن نظرته إلى العالم التي يحددها المجتمع. فالشكل في جوهره تعبير عن نظرة إلى العالم، فالفنان يستمد خبرته الفنية من التطورات الاجتماعية ومن واقعه المعيش.

ولذلك فحين ننظر إلى نحاسيات الفنان **محمد بوكرش** نشعر بهذه الوحدة العضوية الكلية التي تهيمن على الشكل النحتي ككل، فبالرغم من اختلاف كل جزء عن آخر من حيث الخصوصية، إلا أن كل جزء يرتبط بآخر في وحدة منسجمة ومتناغمة، مما تعطي للمنحوتة حياة جديدة وذوقا جماليا. والشيء نفسه ينطبق على عناصر اللوحة الفنية عند **هيجل** حيث يعمل الشكل على تنظيم عناصر اللوحة ويجعلها في وحدة كلية يشيع بينها

الانسجام والتوافق، فيمكن إدراك هذه العناصر – ككل – جماليا. كما يؤكد على أن هذه الوحدة ليست غائية مجردة، أو في خدمة غاية محددة. ونظرا لكون الشكل يتضمن مشاكل ذات طبيعة ميتافيزيقية. فهو بذلك أكثر العناصر التي يقوم عليها العمل الفني صعوبة. وقد اعتبر **هيغل** أن إعادة التشكيل بما هو موجود في العالم الخارجي يعد عملا لا جدوى منه، " فالغرض الوحيد الذي يستطيع الفنان والمتلقي استشفافه من عملية محاكاة الطبيعة في الفن، لا يعدو – كما يرى **هيغل** – اللذة الناشئة عن إبداع ما يشبه شيء في الطبيعة "[1]. فالمهمة الحقيقية للفن تكمن في القدرة على إيقاظ المشاعر الخاصة والوجدان وبث الحياة فيها، " وهذه الإثارة للمشاعر عن طريق حضور خارجي خادع هي القوة الحقيقية الممتازة التي للفن "[2]. الأمر الذي جعل البعض من المفكرين يعطون الأولوية للشكل والبعض الآخر يلحقونه بالمحتوى أو التعبير، وفي هذا الصدد، ونحن بصدد دراسة الأعمال الفنية النحاسية للفنان **محمد بوكرش** نجد أنفسنا أمام منشأ فني قائم بذاته جمع فيه بين ممارسة فن النحت بمهارة عالية وتطويعه لخامة النحاس بلمسة فنية وبدقة متناهية مما جعل مساره التشكيلي حافل بالعطاء.

[1] مجدي كامل، جورج وليام فريديريك هيغل، آخر الفلاسفة العظام، سوريا، حلب، دار الكتاب العربي،ط.1، 2011، ص.131.

[2] المرجع نفسه، ص.131.

فعند تلقينا وتأمّلنا لهندسة هذه اللوحات النحتية التشكيلية النحاسية لدى **بوكرش**، نجد أنفسنا معتمدين على مدرسة **الجشطالت** Gestalt القائلة حسب روادها من علماء النفس الألمان بأن " إدراك الشكل الكلي يسبق إدراك الأجزاء، والجزء لا يدرك إلا من ضمن الكل "[1]. فهي بذلك ترى أن العالم يتكون من أشياء ومواد ووقائع منظمة وفق قوانين التنظيم الحسي، وهي بمثابة عوامل خارجية التي تساعد على تنظيم المنبهات الحسية في وحدات مستقلة، تبرز في مجال إدراكنا، ثم تأتي الخبرة اليومية والتعلم فتفرغ على هذه الصيغ معاني ودلالات، وعليه تتلخص عملية الإدراك في خطوتين هما: " التنظيم الحسي وعملية التأويل "[2]. وهذا ما لمسناه عند تأويلنا لنحاسيات الفنان **محمد بوكرش**، أثناء تلقينا للأشكال الفنية،حيث أدركنا كل الشكل ثم قمنا بتقسيمه إلى أجزاء عن طريق عين المتلقي، ثم تأتي الخطوة الموالية المتمثلة في الخبرة التي اكتسبها المتلقي في حياته اليومية فيحصل على معاني ودلالات تتضمنها المنحوتة.

وعند دراستنا التحليلية لأعمال **محمد بوكرش** تبين لنا أنها متداخلة وتجمع ما بين النحت وتطويع المادة النحاسية من جهة وبين التشكيل برمزيته العميقة من رموز ونقوش وصور تستمد مرجعيتها من ثقافته التي تعكس أعماق تقاليد بلده الجزائر والتي لا تخرج عن نطاق العادات العربية والإسلامية والمغاربية الإفريقية من جهة أخرى، هذا ما يجعلنا نؤكد أن

[1] حامد سرمك، فلسفة الفن والجمال، الإبداع والمعرفة الجمالية، لبنان، بيروت، دار الهادي، ط1، 2009، ص.332.
[2] المرجع نفسه، ص.333.

الدور الجوهري في الفن يكمن في إعطاء أولية الصورة، والعمل على كيفية تنظيم المادة وترتيبها،هذا ما يعطي للصورة قيمة جمالية.

إن أعمال الفنان **محمد بوكرش** جعلتنا نتساءل عن البعد الفلسفي والخلفية الفكرية التي التي تجسدها تلك المنحوتات الفنية التشكيلية؟ فهو بذلك يرمز في لوحاته إلى الاعتقاد بأنه مجرد نحت على النحاس مستدرجا المتلقي البسيط إلى الاعتقاد بأنه نحت بسيط يدخل في إطار النقوش والمسكوكات النقدية أو النقوش التمائمية المستوحاة من الثقافة الشعبية البسيطة للمجتمع.

بيد أن الحقيقة هي أنه عمل فني نحتي تشكيلي يستمد مشروعيته من الفلسفة الجمالية، ويطرح إشكالية ما هي الحدود الفاصلة بين النحت والتشكيل؟ فيبرهن على أن التشكيل هو امتداد للنحت وأن النحت هو وليد للفكر التشكيلي بأبعاده وخلفياته ومكوّناته المتعددة ، وبذلك فهو يعكس فكرة أن الذات المبدعة لا حدود لها في التماهي مع الواقع المعيش أوفي ترجمة أفكارها الإبداعية لتصبح حقيقة ملموسة تستقطب اهتمام المتلقي البسيط والمتلقي المتخصص بخلفية ثقافية أو فكرية فلسفية على حد سواء. ويتم ذلك من خلال التمكن والتحكم في المادة النحاسية وتطويعها بأعمال نحتية وتشكيلية تترجم الإرادة العامة للمجتمع ككل.

وتشير الناقدة في الصدد نفسه إلى: "أن الفنان يريد أن يكون إبستيميا، عن دراية حقيقية علمية وواقعية أيضا لا ديماغوجيا ولا إيديولوجيا نفعيا إقصائيا ولا براغماتيا ذاتيا منغلقا حصريا محافظا بل هو، مواطن اليوم، وهو إنسان عَالَم معرفي علمي فكري واع بالحق في المساواة بنفس درجة مساواته بين فن التشكيل وفن النحت من حيث القيمة الفنية المضافة من خلال أعماله الفنية ، مؤمن بحقوقه منفتح على مُختلفيه قابل لاختلافاته بحيث جعل سنده الفني مادة نحاسية تتطلب الصقل لتلميعها"[1]. إذ هو بمنجزه الفني يعلن على أنه مختلف عن الآخرين في التعبير عن فنه ولكن يتحد معهم في الفن والفلسفة الجمالية التي يمتح منها إبداعاته . بحيث يدمج التشكيل في النحت والنحت في التشكيل للتعبير عن أفكار وقيم جمالية راقية موضحا أن لا حدود فاصلة بين فروع الإبداع إن كان هدفها خلق المتعة الفنية والبصرية حتى وان اختلفت المرجعية الفلسفية التي غايتها واحدة وهي خلق المتعة البصرية والرفع من الذوق الفني للمتلقي ليصبح مندمجا مع الحركة الفنية العربية ولما لا العالمية.

ومنه فإن، العلاقة الجدلية بين المفسر (المتلقي) والعمل التشكيلي (المنحوتة) –حسب **غادامير** – والتي بمقتضاها يكون كل لقاء بالعمل والانفتاح عليه يحمل تأثيرا يؤدي إلى تغير نفس المتلقي، " حتى أننا بعد القراءة (التلقي) نكون على حالة غير تلك التي كنا عليها قبل

[1] خيرة جليل، نحاسيات الفنان الجزائري محمد بوكرش، منشورات مرسلة بواسطة محمد في الثلاثاء 04 أفريل 2017، https //fr.search.yahoo.com تاريخ الإطلاع عليه يوم 25 أفريل 2017.

اللقاء بالعمل "[1]. ويشاطر جاك دريدا هذا الطرح فيرى أن أي عمل فني يحتوي على العديد من المعاني الكامنة والحقائق الممكنة وليس هناك معنى واحد يظل ثابتا أو مستقر في كل السياقات.

[1] غادامير تجلي الجميل، أنظر مقدمة المحرر، ص.47.

3- منحوتة لا إله إلا الله

الجهة الأمامية من المنحوتة

الجهة الخلفية من المنحوتة

الجهة اليسرى من المنحوتة

الجهة اليمنى من المنحوتة

3-1. البطاقة التقنية للمنحوتة:

- دخولها إلى المتحف : 24 أوت 1991

- موقعها بالنسبة للمتحف: في قاعة الفنون الجميلة، في الجهة اليسرى.

- موضعها: داخل خزانة زجاجية، على قطعة من قماش لونها أسود.

- الطول: 110 سنتمتر.

- العرض: 23 سنتمتر.

- رقم الجرد: S41

- الخامة: الخشب.

- اللون: الواجهة الأمامية بني.

- الواجهة الخلفية أصفر.

تجدر الإشارة إلى أن أعمال الفنان **محمد بوكرش** اقتصرت في بداياته النحتية الأولى على الالتزام بالتماثيل التشخيصية الكاملة أو النصفية مثل ما هو الحال لمنحوتة **الحمال وبومدين**، فكانت مواضيعه معبرة عن أحداث اجتماعية وثقافية ووطنية، ولم تتوقف إبداعاته عند هذا الحد، بل كان دائما يبحث عن الهوية الجزائرية المفقودة معتمدا على التراث والثقافة المحلية ويظهر ذلك من خلال نحاسياته.

نحتت منحوتة **لا إله إلا الله** من الخشب وهي طريقة السهل الممتنع أو ما يسمى بالمدرسة العفوية أو الفن الساذج الذي لقي إقبالا كبيرا داخل الوطن وخارجه. وصولا إلى الفن المعاصر بمواد ووسائل متنوعة.

3-2. التشكيل البصري والجمالي للمنحوتة:

تتخذ منحوتة **لا إله إلا الله** شكلا عموديا لنصب حروفي من مادة الخشب، كما تتشكل من مستويين اثنين: جسد قائم ورأس مائل، وكأنه شكل إنسان واقف أمامك. تبدأ كلمة **لا إله إلا الله** من الأسفل إلى الأعلى وهي مبسوطة على قاعدة خشبية مربعة الشكل

داخل خزانة من الزجاج الصلب، والملفت للنظر أن كلمة **الله** تعلو المنحوتة بشكل بارز يوحي بشموخ لفظ الجلالة.

تختلف المنحوتة في مستويات تلقيها وفق أربع جهات، حيث تتميز الجهة الأمامية بلونها البني الداكن مع وجود فراغات ذات أشكال هندسية مختلفة مثل الدائرة والمربع والمستطيل، والتي تساعد على دخول الضوء الذي يبرز بهاء الحروف ورونقها، بالإضافة إلى بروز توقيع الفنان على المنحوتة.

أما الجهة الخلفية من المنحوتة فتختلف عن الجهة الأمامية لونا وشكلا، فهي تميل إلى اللون الأصفر الداكن، وتوحي بشكل جسد إنسان متكوِّن من رأس وبطن وأرجل ويدين. بالإضافة إلى أشكال هندسية شكلتها الحروف المتقاطعة والتي تختلف عن الجهة الأمامية. تشكل الجهة اليمنى من المنحوتة كلمة: **محمد** لونها هو اللّون نفسه للجهة الأمامية، بينما تظهر الجهة اليسرى على شكل نافورة أو سلالم لونها نصفه بني والنصف الآخر أصفر فاتح.

من هنا، فالفهم مستويات تبعا للموقع والزاوية التي ينظر منها المتلقي وكذلك الكيفية التي تعامل معها عند استقباله لمنحوتة "**لا إله إلا الله**" وبذلك تدخل عدة مفاهيم من الآفاق مثل: " أفق الانتظار" و" أفق المنحوتة التشكيلية" و" الأفق الفني" و" الأفق المرجعي" و" أفق الانتظار الاجتماعي"، وكلها تساهم وتساعد المتلقي على تحديد وتوضيح الرؤية الفنية

الخاصة بالمنحوتة والتوغل فيها فيكون بذلك قد حقق حضوره في العمل الفني. ومنه فإن " انصهار الأفقين يمكن أن يأخذ شكلا تأمليا أيضا: مسافة نقدية في أثناء التحليل، ومعاينة الاغتراب، واكتشاف لإجراء فني، وجواب عن تحريض مثقف – بينما للقارئ يقبل أو يرفض إدماج التجربة الأدبية الجديدة إلى أفق تجربته الخاصة "[1].

والمسألة هنا تقتضي التمييز بين الفهم وموضوع الفهم فيكون الفهم العنصر المتغير بالنسبة للمتلقي وموضوع الفهم العنصر الثابت بالنسبة للمنحوتة الفنية للفنان **بوكرش**. " فكل معرفة هو بمثابة جديد وظرف جديد تؤدي إلى تفسير جديد لا ينضاف إلى موضوع الفهم (نص أو واقعة) في حد ذاته، وإنما ينضاف إلى أفق التفسير ليكون شرط جديد لعملية فهم جديدة "[2].

يعد النحات **محمد بوكرش** من بين الفنانين الذين أعطوا للخط العربي مكانة في التشكيل الفني، ويظهر ذلك من خلال هذه المنحوتة التي تعكس لنا عقيدة التوحيد. وتجدر الإشارة، إلى أن مجال الخط العربي كان منتشرا في الفنون الإسلامية التشكيلية والتطبيقية، فقد "كان الخط الكوفي من أهم العناصر الزخرفية في العمارة، بل أن هناك من المباني اقتصرت زخرفته على الأفاريز الكتابية التي كانت تضفي روحا من الهدوء والسلام

[1] Jauss Hans-Rober , Pour une esthétique de la réception , trad, par Claude Maillard , Paris, Ed . Gallimard ,1978 . p .259.

[2] ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيطيقا الفلسفية، بيروت، دار التنوير، 2009، ص.83.

والجمال"[1]. وهو ما يجعل الخط العربي فنا بصريا تشكيليا، ذلك أنّ تشكيله الخارجي يثير انتباه المتلقي، فهو يتميز بالمرونة والإيقاع وقدرات تشكيلية تمكن الفنان من تقديم إبداعاته المتميزة في مجال الفنون التشكيلية وخاصة في مجال فن النحت.

يمتلك الخط العربي الكثير من التناسق والحركة المائلة في تشكيل الحرف في ذاته، ومع الحرف المجاور له، فارتباط حرف بحرف يجاوره يشكل لنا كتلة نصية جديدة وهكذا دواليك، وهو ما ينطبق على منحوتة الفنان **محمد بوكرش** بحيث حرف اللام هو في ذاته كتلة تشكيلية بصرية ليتصل بحرف مجاور له يتمثل في حرف الألف اللذان يشكلان كتلة نصية جديدة وهي **لا** ثم **إله، إلا، الله،** ليصبح لنا مجموعة من الحروف ذات فضاءات التشكيلية أكثر إيقاعا وتناسقا في حركة إبداعية مكونة لنا تشكيل بصري **لا إله إلا الله** . فجمالية الحرف العربي جعلت من الفنان محمد بوكرش يبدع في إيجاد مقاربة فنية بصرية معاصرة، الذي أعطى للحرف قداسته ومكانته الفنية.

والشيء الملاحظ عند استقبالنا لمنحوتة الفنان **محمد بوكرش** تبادر إلى أذهاننا مباشرة معنى كلمة التوحيد "لا إله إلا الله" المشكلة من خامة الخشب، حيث استعمل الفنان نوع الخط الكوفي حيث "كان هذا الخط بأنواعه هو السائد والمستخدم في كتابة المصاحف،

[1] زكريا شريقي، الفن العربي الإسلامي، الجذور والمؤثرات، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط.1، 2012، ص.253.

إضافة إلى الاستخدامات الأخرى والذي يتميز بسمتين أساسيتين هما: الحروف العمودية القصيرة والحروف الأفقية الطويلة، ونظرا لأن الخط الكوفي وليد الصنعة والفن والإبداع فإن أحرف كلماته تظهر على شكل أغصان أو زخارف هندسية ونباتية وأشكال متباينة"[1].

وقد تمكن **محمد بوكرش** من حسن التوزيع للحروف والاستفادة من المميزات التي يتمتع بها الخط الكوفي، بفضل قوة التعبير الموجودة في هذا الخط، "مستفيدا من الانحناء والتقوسات والدوائر"[2]. وقد استعمل النحات **محمد بوكرش** الشكل العمودي والأفقي للحرف، لكونه يتميز بإمكانية انبساطه وتقويسه، الأمر الذي جعله يسعى دائما أثناء تشكيل منجزه الفني إلى الربط بين جمالية الخط وقدسية الحرف، وكأنّه "هندسة روحية ظهرت بآلة جسدية"[3] على حد تعبير **التوحيدي**.

وتبعا لذلك، يمكننا القول إن الفنان **محمد بوكرش** من خلال منحوتة **لا إله إلا الله** أراد أن يدخل عليها هندسة جديدة في العملية الإبداعية وفي الوقت نفسه يجسّد المعنى في الشكل الفني محققا بذلك رؤية جمالية لدى المتلقي. وما يمكن أن نستشفه من خلال هذه المنحوتة الفنية أنها تحمل جمالية فنية إسلامية ذات أصول ثقافية عربية، عمل من خلالها

[1] عادل سعدي، فاضل السعدي ، الزخارف الخطية في المخطوطات العربية بالمشرق الإسلامي، عمان الأردن، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط.1، 2016، ص.166-167.

[2] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3] زكريا شريقي، الفن العربي الإسلامي، الجذور والمؤثرات، مرجع سابق، ص.272.

النحات على تجسيده للحروف وتشكيله للخط. ولأجل ذلك، يجد الفنان العربي الحرية في تلاعب رسم الحرف كما يشاء، وأنه يقبل التشكيل بأي شكل هندسي، و"كل حرف من حروف الخط العربي– في نظر **التوحيدي**– يمكن رسمه في عدة أشكال مختلفة وتتدرج بين الليونة والصلابة"[1].

يحمل الخط العربي قيمة جمالية، حيث تمتاز الحروف العربية بأنها تكتب متصلة أكثر الأحيان، وهذا ما أعطي لها إمكانيات تشكيلية كبيرة، دون أن تخرج عن الهيكل الأساسي لها، ولذلك كانت عملية الفصل بين الحروف المتجاورة، ذات قيمة مهمة في إعطاء الكتابة العربية جمالية من نوع خاص، "من حيث تراصف الحروف، وتراكبها وتلاحقها، كما أن المدات بين الأحرف، والتي يمكن التكيف بها في بعض الحروف"[2]، مثل ل، أ، هـ، ا، والتي أعطت الكتابة العربية تناسقًها ورشاقتها وخاصة عندما تكون هذه المدات متقنة وفي مواضعها السليمة والصحيحة.

فالخط العربي له فضاء، وهو الشرط البنيوي اللازم لأي إبداع بصري، والذي من خلاله يتم توزيع الحروف حتى تظهر من المساحة، "وبطبيعة الحال فإن التآلف هو الجمع بين عدة عناصر، أي تحويلها إلى بنية تشكيلية متآلفة بين الحروف والكلمات بشكل متجانس

[1] عادل سعدي، فاضل السعدي، الزخارف الخطية في المخطوطات العربية بالمشرق الإسلامي، مرجع سابق، ص.158.
[2] علي محمّد أمين، عبقرية الخط العربي، مجلة الوحدة، بيروت، ع:9 ، مارس 1992، ص.91.

على مساحة الفضاء"[1]. ومنه، يمكننا القول إن الفنان **محمد بوكرش** حاول تحقيق قيما فنية وجمالية متكاملة من خلال توافق الشكل مع المضمون.

لقد ظهرت تجارب جديدة تتعلق بارتباط فن النحت بالحرف العربي،" فبرزت منذ التسعينات القرن الماضي محاولات جادة تسعى إلى أن تختبر إمكانات الحرف هذا الفن، منطلقة من حقيقة أن الخط العربي قدم في القرون الماضية إبداعات فنية تقترب من فن النحت، خصوصا عندما كان يتخذ كتقنية فنية من تقنيات الزينة العمرانية"[2]، لكون الحرف يتجسم بأبعاد ثلاثية، كما استخدم بعض الفنانين الأوروبيين الخط العربي، في مجال النحت، ومن أشهر هؤلاء الفنان **فيروكيو** (1435 . 1488)، والذي يعد أستاذ **ليوناردو دافنشي**، حيث " نجح هذا الفنان في استخدم الخط العربي في أحد تماثيله المحفوظة في (البارهيلو) في فلورنسا، وذلك على هيئة أشرطة كتابية تزخرف حواشي الثوب الذي يمثل ذلك التمثال "[3]. وكذلك الأمر في أسبانيا، حيث " عثر علي أفريز في مذبح كنيسة أو فبيدوا، عليه نحت للبسملة بالخط الكوفي "[4]. والشيء نفسه ينطبق على فن النحت الذي يحمل الحرف في

[1] عادل سعدي، فاضل السعدي، الزخارف الخطية في المخطوطات العربية بالمشرق الإسلامي، مرجع سابق، ص.172.

[2] محمد ولد محمد سالم، النحت يستثمر طاقات الخط العربي،تاريخ النشر 06-12-2016، الشارقة، www.allkhaleej.ae/allkhaleej/page/121abf9b.2adb-4ad8-a2ee-7lbod3fbe3a تاريخ الاطلاع عليه: يوم الأثنين 1-10-2018

[3] عبد الجبار محمود السامرائي، الخط العربي في الفن الأوروبي، مجلة المورد، العدد رقم (4)، اكتوبر عام 1986م، ص.128.

[4] المرجع نفسه والصفحة نفسها.

فضاء فني. ومن هنا، أراد الفنان محمد بوكرش أن يجعل من الحرف العربي فضاءً مستقلا خاصا به "دون الارتباط بالجدار أو اللوحة أو أي سطح آخر"[1].

يذكر النّاقد التشكيلي **مليم العروسي** في هذا الصدد: "إن الحرف العربي مثله مثل الحرف في جميع الحضارات الأخرى كان في الأصل تمثيلاً تصويرياً للإنسان والجماد والحيوان، ومع الوقت تجرد ليصبح تمثيلاً للمعنى، وأصبح أسيراً لهذه الوظيفة جامداً وغير قادر على التطور، ولكي نعيد الحرف إلى إمكاناته التصويرية وقدرته على التمثيل والإبداع علينا أن نحرره من الكلمة ومن المعنى ونتعامل معه ككتلة بصرية، وكشكل قابل للتشكيل والنحت"[2]. وهو الأمر الذي تفطن إليه الفنان **محمد بوكرش** من خلال منحوتة **لا إله إلا الله** الذي منحها مجال تشكيلي وتصويري ذات طابع جمالي بعيدا وفي الوقت نفسه تحمل دلالات ذات معاني.

[1] محمد ولد محمد سالم، النحت يستثمر طاقات الخط العربي،تاريخ النشر 06-12-2016، الشارقة، www.allkhaleej.ae/allkhaleej/page/121abf9b.2adb-4ad8-a2ee-7lbod3fbe3a تاريخ الاطلاع عليه: يوم الأثنين 1-10-2018

[2] محمد ولد محمد سالم، النحت يستثمر طاقات الخط العربي،تاريخ النشر 06-12-2016، الشارقة، be3awww.allkhaleej.ae/allkhaleej/page/121abf9b.2adb-4ad8-a2ee-7lbod3f تاريخ الإطلاع يوم الاثنين 1-10-2018:

ويمكن "تمييز ثلاثة تيارات فنية في مجال نحت الحرف العربي تتواجد اليوم على الساحة الفنية، أولها ينطلق من الحروفية[1] التي تعد تشكيلاً فنياً، يقوم على اختراع علاقات هيكلية بين الحروف، فلا ضرورة للكلمة أو الجملة في الحروفية، لكنّ الحرف وما يمكن أن يجمعه بأخيه من أشكال هندسية، وما يمكن أن يضفيه عليه اللون والضوء من إضافة، ذلك الحرف هو الأساس، ومن أشهر رواد هذا الاتجاه فنان الحروفية التونسي **نجا المهداوي**"[2].

[1] مصطلح شائع أطلقته الصحافة اليومية كصفة لحشد شاسع من الفنانين العرب الذين يستخدمون –ولو بشكل جزئي أو مرحلي– الحرف والكتابة العربية. تصنيف يعتمد على شبح الحرف حتى ولو كان غير مقصود أو مقروء بدليل أن أغلب الفنانين يرفضون الانضواء تحت هذا التصنيف التعسفي الذي يضع في نفس الخانة: بول كلي ووجيه نحلة، يجمع أصالة أحد أكبر الملونين ضياء العزاوي مع نمطية خطوط غنوم غنوم.. ومن رواد الحروفية العرب نجد: أحمد شرقاوي والمكي مغارة وفريد بلكاهية والجيلالي الغرباوي ومحمد شبعة من المغرب، وعبد العزيز قرجي ونجا المهداوي ونجيب بلخوجة وعلي بن سالم من تونس، ومديحة عمر وضياء العزاوي وشاكر حسن آل سعيد ورافع الناصري وإياد الموسوي وحسن المسعودي من العراق،ومحمد غنوم وسعيد نصري ووليد الآغا ومحمود حماد وعبد القادر أرناؤوط من سورية...وغيرهم كثير... ينظر أسعد عرابي، مقال: النقد الفني بين الشرعية والإدانة، مجلة الوحدة (المغرب). ع: 71/70، 1990، ص.67. نقلا عن كتاب عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة،الجزائر، دار ميم للنشر،ط،1، 2013، ص.183.

[2] محمد ولد محمد سالم، النحت يستثمر طاقات الخط العربي،تاريخ النشر 06-12-2016، الشارقة، be3awww.allkhaleej.ae/allkhaleej/page/121abf9b.2adb-4ad8-a2ee-7lbod3f تاريخ الاطلاع عليه:يوم الأثنين 1-10-2018

يقر التيار الثاني على دور القيمة الدلالية الكامنة في الكلمة أو الجملة في إضافة جمالية روحانية وإنسانية على العمل الخطي، ولهذا جاءت منحوتات أصحابه على شكل جمل وعبارات. ومن الذين جربوا هذا الاتجاه الخطاط العراقي إياد الحسيني، والفنان السوري سامي برهان، والفنان الجزائري **محمد بوكرش** من خلال منحوتة لا إله إلا الله، " والتيار الثالث يمثله النحاتون الذين نظروا إلى الحرف (مجرداً عن كل سطح أو تشكيل فني أو ارتباط دلالي)، باعتباره شكلاً قابلاً للنحت، فتوازن أجزائه، وأطواله وحجم كتلته، كل ذلك يمثل لغة بصرية يستطيع الفنان أن يصنع منها منحوتة مثيرة ومدهشة، ويعد النحات السوري عاصم الباشا من أهم من مارسوا هذا التجربة، منطلقاً من الحركة الخارجية الظاهرة للحروف في تشكيلاتها، ساعياً إلى شحنها بطاقة الكمون والحركة الداخلية تماماً كما يفعل النحات مع منحوتاته"[1]. وتبعا لذلك، أصبحت الحروفيّة التي يشتغل عليها عدد كبير من الفنانين التشكيليين العرب والمسلمين المعاصرين، تياراً له ثقله الكمي والنوعي، في الفنون التشكيلية الحديثة للعالمين العربي والإسلامي، وهي على قدر كبير من التنوع والاختلاف والتفرد، من فنان لآخر، ومن بلد لآخر أيضاً. والتنوع هذا، يطول الشكل

[1] محمد ولد محمد سالم، النحت يستثمر طاقات الخط العربي،تاريخ النشر 06-12-2016، الشارقة، be3awww.allkhaleej.ae/allkhaleej/page/121abf9b.2adb-4ad8-a2ee-7lbod3f تاريخ الاطلاع عليه:يوم الأثنين 1-10-2018.

والمضـمون، والصـياغة والفكـرة، إضـافة إلـى اخـتلاف التقنيـات فـي توظيـف بنيـة الحرف المشكل في المنحوتة.

والملاحـظ أن تيـار الحروفيّـة لـيس فـي معـزل عـن بـاقي الاتجاهـات والمـدارس الفنيّـة السـائدة، بـل يتفاعـل ويتعـايش معهـا، وهـذا مـا لمسـناه عنـد الفنـان **محمـد بـوكرش** مـن خـلال منحوتـة لا إلـه إلا الله، وفـي الوقـت نفسـه يسـعى إلـى تحقيـق الهويـة المحليـة، فـي المنجـز البصـري المعاصـر، خاصـة بعـد تـأثر نحاتينـا بالاتجاهـات والأسـاليب والتقنيات الغربيّة الفنيّة التشكيلية.

مـن المؤكـد أن الخـط العربـي، يُعـد مـن أهـم وأبـرز العناصـر التشـكيلية القـادرة علـى التجـاوب مـع الفنـان التشـكيلي ومسـاعدته علـى اسـتنهاض عمـارة تشـكيلية متفـردة فـي منجـزه البصـري، نظـراً لصـفة الخـط العربـي الكامنـة التـي تتـيح لهـذا الفنـان، إمكانيـات كبيرة، للتعبير عن الحركة والكتلة.

ولـيس المقصـود هنـا، " بـالتعبير عـن الحركـة بمعناهـا المـرتبط بأشـياء متحركـة، وإنمـا المقصـود معناهـا الجمـالي والتشـكيلي الـذي يعنـي الحركـة الذاتيـة التـي تجعـل الخـط يتـراقص فـي رونـق مسـتقل عـن أي غـرض آخـر. ومـع أن المعنـى الـذي تحملـه الكتابـة العربيّـة لـه أهميتـه البالغـة، لكـن الفنـان يعتقـد أن الوظيفـة التشـكيلية للخـط هـي أيضـاً ذات أهميـة بالغـة، وأن المعنـى الـذي تحملـه العبـارة أو الكلمـة أو الكتابـة، هـو معنـى

كـامن فيهـا، تتحقـق بـه البركـة التـي ينشـدها، بغـض النظـر عـن عـدم أمكـان قراءتهـا للوهلة الأولى "[1].

4- الخصائص والقيم التشكيلية في أعمال الفنان محمد بوكرش النحتية:

في ضوء الإنجازات النحتية التي أنجزها الفنان **محمد بوكرش**، يمكن التوقف عند تحليل القيم والعناصر الفنية التشكيلية الموجودة فيها.

تتبع أصالة محمد بوكرش من منابع ثلاثة:

أ – الظروف الحياتية التي أحاطت به ولامست خياله وتفاعلت مع وجدانه.

ب – عناصر البيئة الجزائرية وصورها المحلية الجذابة.

ج – التراث الغربي النحتي القديم.

لقد وجد الفنان **محمد بوكرش** في بيئته استمرار التقاليد التراثية والمعالم التاريخية والوطنية فعمل على تمثلها وتجسيدها بحكمة وروية، أما العصر فقد فرض صفاته ومظاهره أيضا على **بوكرش** من خلال التفاعل مع بيئته، ونضجه الفكري والفني والتطلع إلى المستقبل، الأمر الذي جعله فنانا متميزا في مواضيعه وتعدد خاماته وطريقة توظيفها شكلا ومضمونا، إذ استطاع أن يحرّك قوالب النحت القديم ليبعث لنا حركة فياضة للحياة. وفنه لا

[1] فنون إسلامية، الحروفية» تمثل تياراً له ثقله الكمي والنوعي بالفن الحديث، https://www.albayan.ae/sports/2006-09-30

يتسم فقط بجمالية الشكل، بل يتميز أيضا بعمق المضمون وجلال المعنى، فالنظرة السطحية أو الرؤية الخارجية لأعماله لا تفي على الإطلاق بإدراك السر الكامن وراء أعماله النحتية، صحيح أن المتلقي أثناء استقباله للشكل ومدى تجانس وتناغم الكتل التي أخضعها الفنان لأزميله، لكنها تعكس لنا مدى قدرة وعبقرية فكر الفنان، لذا وجب علينا كي ندرك أعماله أن نتأمل إليها بعمق حتى تكتشف أسرارها ومدلولاتها.

ويتجلى إبداع **محمد بوكرش** في اختياره للشكل الفني الملائم لكل موضوع من موضوعاته، ولكل نموذج من نماذجه التي يضفي عليها ما تتطلبه من حركة وحيوية، فيكشف بذلك عن لمسة سحرية تمزج الخطوط بالمساحات البينية، وتوفق بين الشعور الباطني والتجسيد التشكيلي، مما يساعد على إبراز التباين والتناغم في منظومة تشكيلية تعبيرية وجمالية.

كما نلاحظ أن **محمد بوكرش** من خلال أعماله النحتية قد التزم بعنصر التوازن حيث انصب تركيزه على دقة التوزيع والحرص الكامل على المساواة بين كل أجزاء المنحوتة، بحيث يصعب على المتلقي أن يجد في أية جهة من منحوتاته سواء كانت بارزة أو غائرة أي اختلال، فكل جزء يكمل الآخر فيعطيه معنى ودلالة، وهذا ما يفسر على أن أعمال محمد بوكرش تحقق وحدة العمل الفني.

خلاصة:

وعليه ماذا يمكن أن نستخلصه من التشكيل النحتي الفني البصري لنحاسيات ومنحوتة لا إله إلا الله لدى الفنان **محمد بوكرش؟**

إن ما توصلنا إليه من معطيات ضمن المباحث الواردة في هذا الفصل، يجيز لنا القول بأن الأشكال الأربعة من نحاسيات هذا الفنان تؤلف نسقا دالا موحدا يدخل ضمن الهوية والموروث الثقافي الجزائري، رغم اختلافها في الشكل والمحتوى المعبر عنه وفي فهم دلالاته، فالشكل الأول نجد فيه تعانق الأرقام بالحروف الهجائية مكونة بنية جمالية، والشكل الثاني يمثل البداوة الجزائرية من خلال العزف على المزمار وكأنه راعي الأغنام بلباسه التقليدي، ويعكس الشكل الثالث المرأة الجزائرية بلباسها التقليدي وجمالها مزين بالحلي، وفي الشكل الرابع نجد السيف والحصان والأرض التي توحي بالمقاومة والدفاع عن الأرض والعرض والشرف التي يتميز بها الشعب الجزائري. " ليتخذ الاستقبال مكانه في نهاية العمل الفني، عند إسدال ستار النهاية...ويضعنا في سؤال بطريقة غير شعورية، الذي يتحدد الاستقبال وموقفه على شكل ومضمون إجابته "[1].

ومن هنا يمكننا القول إن هذه الأشكال الأربعة من النحاسيات تشكل لنا مشهد تشكيلي بصري واحد وموحد يتضمن الموروث والأصالة والهوية الجزائرية. " فما من هوية ما تزال

[1] ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص.12.

تعول على سلب الآخر أو تكرار موتاها إلا تحولت من حيث تدري ولا تدري إلى ذاكرة عملاقة للانتماء ليس من شفاء منها سوى تمارين مؤلمة في النسيان "[1].

وفي هذا السياق، يمكننا القول إن الفنان **محمد بوكرش** كانت له رؤية استشرافية لما تعيشه الأمة العربية من أخطار على هويتنا وثقافتنا، خاصة ونحن في زمن العولمة والنظام الدولي الجديد.

أما بخصوص منحوتة "**لا إله إلا الله**" في هذا الفصل نجد أن الفنان **محمد بوكرش** قد أسهم في إثراء متحف أحمد زبانة من خلال هذه التحفة الفنية وما تحمله من مصدر واقعي معايش في إطار التوحيد والعقيدة الدينية، وفي الوقت نفسه، امتزج ذلك المضمون بالشكل الفني وبالمؤثرات الفنية محدثا هذا التوازن من خلال الملاحظة والتلقائية والحساسية المرهفة. وفي المقابل نلاحظ اليوم أن المتحف الجزائرية تكاد تخلو من المنحوتات الفنية التشكيلية، وعليه ندعو جميع الفنانين الفنانين التشكيليين الجزائريين أن يعرضوا أعمالهم داخل المتاحف الوطنية حتى يتسنى للجمهور معرفة الخصوصيات الفنية التشكيلية الجزائرية وما تحمله من معاني عميقة ودلالات في إطار التراث والأصالة.

[1] فتحي المسكيني، الكوجيطو المجروح، أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة، الرباط، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص.13.

وانطلاقا من هذا الاعتبار، ستظل النحاسيات ومنحوتة **لا إله إلا الله** صورة تشكيلية فنية بصرية مفتوحة ومغلقة ومتغيرة للمتلقي، والتي تتأثر بأفق توقعاته، " وتتحدد بتوقعات القارئ/ الباصر في ظروف تاريخية محددة "[1].

لذلك يمكننا القول إن العمل الفني يتوفر على مبدأ الانفتاح، فالمتلقي هو الوحيد الذي يعرف كيف يكتشف دلالته المتخفية فيه معتمدا على قدراته الذهنية, " فهو بذلك يختار حسب حالته الذهنية المفتاح الأفضل بالنسبة إليه ويستخدم الأثر بشكل يمكن أن يكون مختلفا عن الشكل المتبع أثناء قراءة سابقة.

[1] ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص.18.

الفصل الثالث

مستويات التلقي لمنحوتتي الحمال والربيع وأبعادهما الاستطيقية والدلالية عند الفنان محمد بوكرش

لقد تبين لنا في الفصل السابق من خلال تطرقنا لواقع النحت في الجزائر أنه لا يزال متأخرا مقارنة مع ما توصل إليه غيرنا، ويظهر ذلك في مختلف الأعمال التشكيلية النحتية سواء كانت نصبية تذكارية أو تلك التي شارك بها نحاتينا في المعارض الوطنية أو الأجنبية. وبالرغم من ذلك، سوف نتناول إلى واحد من بين النحاتين التشكيليين في الجزائر الذي ذاع صيته داخل الوطن وخارجه، وهو الفنان النحات **محمد بوكرش** وتم اختيارنا على منجزين تشكيليين هما: منحوتة الحمال ومنحوتة الربيع.

يلاحظ المتأمل في المشهد التشكيلي الذي أنجزه الفنان **محمد بوكرش** حضورا متميزا لمنحوتة الحمال الواقعة بقرب ميناء تافورة (الجزائر العاصمة)، ومنحوتة الربيع الواقعة في الصين الشعبية.

ولا شك أن هذه العينة المطروحة لمنحوتتي الحمال والربيع تبين بعضا من هذا الاهتمام الكبير لدى الفنان **محمد بوكرش**. فكيف تحضر إذا هذة المنحوتات كعلامة بصرية متميزة ؟ وما هي مستويات تمظهرها في خبرة من يتلقاها؟

بادئ ذي البدئ ينبغي أن نشير إلى خطة منهجية في هذا الفصل مفادها.

بالنسبة للنموذج الأول الخاص بمنحوتة الحمال عدنا إلى أدراج التاريخ لنبين أهم النحاتين الذين اهتموا بنحت الأجساد البشرية، حتى يتسنى لنا المقارنة مع منحوتة الحمال وذلك بوضع بطاقة تقنية فنية لها، وتقديم لمحة تاريخية لمعرفة الأسباب التي دفعت بالفنان **محمد**

بوكرش لاختيار الموضوع، وبعدها نبين مستويات تمظهرها وتلقيها، والبناء التشكيلي والإنتاج الدلالي، ليصل بنا الأمر إلى معرفة الأبعاد الجمالية لهذه المنحوتة، وهل النحت في الجزائر تأثر بالنحت الغربي أم هناك تجديد؟ وهل يوظف المتلقي خبرته الجمالية في الكشف عن أسرار المنحوتة؟

أما النموذج الثاني من هذا الفصل خصصناه لمنحوتة الربيع الذي اعتمدنا فيه على خطة منهجية تمثلت فيما يلي:

قمنا بإنجاز بطاقة تقنية للمنحوتة، ثم بيننا تلك العلاقة التي تجمع بين الشكل والخامة، لنقف عند طبيعة لون الخامة لكشف مدلولاته، وبعدها تطرقنا إلى المنحوتة بالنسبة لمبدعها الفنان ذاته ومتلقيها، ليتم الحديث إلى الخصوصية والمكان، وفي الأخير تم التطرق إلى جمالية الصورة بين الإنتاج والتلقي، وتأثير البيئة في الإنتاج الدلالي للمنحوتة.

1-الجسم الإنساني في المنحوتات الفنية:

يوجد في فن النحت وجهان يجعلانه متميزا من الناحية الفنية هما موضوعه ومادته اللذان يتناولان الجسم الإنساني بصفة أساسية باعتباره أجمل الأشياء تصويرا. لأن للنحت جاذبية مزدوجة : "الجاذبية التشكيلية النابعة من فتنته الحسية، ثم نقل تلك المواقف الأدبية والنوايا

المنطقية والترابطات التخيلية للنوع الإنساني المألوف أو المحبوب وترجمتها إلى صيغ وقوالب تشكيلية ومرئية"[1].

أما الوجه المنحوت تقر له العين ويستملحه النظر ويثير مشاعر التعاطف العضلي والتوتر العصبي والراحة، ويوقظ الرغبة والشعور باللمس، ولكنه كذلك وجه إنساني أخاذ بما يبعثه من ذكريات بطولية وعظمة وجمال معنويين وقوة قاهرة مثلما رصدناه في منحوتة الفنان **محمد بوكرش**، فقد عبر وجه الحمال عن مشاعر المعاناة والقهر والتضحيات البطولية من أجل العيش الكريم في كنف الاستقلال والحرية.

وفي النحت يصير عقل الإنسان متجسدا على نحو مرئي، وكذلك إرادته ورغبته " فالشكل المنحوت من كتلة من الرخام أكثر من مجرد شكل رخامي، إنه مثل أعلى مختار للإنسانية، مخلد في الصخر"[2].

وفي هذا السياق، نستحضر بعض الأمثلة التي جعلت من الجسم الإنساني موضوعا تشكيليا فنيا ومن البرونز خامته، فالفنان **دوناتيلو** DONATELL0 (1386-1446) الذي يملك تقنية تامة في جميع أنواع الخامات المستخدمة سواء كانت (من الحجر أو الرخام أو البرونز)، فحسه ومدركاته الفنية وبعد النظر جعلت منه فنانا ثوريا.

[1] صبحي الشاروني، فن النحت، في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، مرجع سابق، ص.252.253

[2] المرجع نفسه، ص.252.253

لقد تفنن **دوناتيلو** في في نحت التماثيل التشخصية وكان يهدف من خلالها إلى بعث الحياة فيها وإبراز العضلات التي تعبر عن قوة الإحساس بالواقعية والدقة بالمحاكاة. ويعتبر تمثال **جاتا ميلاتا** (Gattamelata) البرونزي أول عمل لجواد يمتطيه فارس أنجز في عصر النهضة بمدينة **بادوا** (Badois) وهو يمثل بطلا تقليديا يبدو كإنسان باسل، ثابت وواثق من نفسه، ورغم أن العمل خالي من كل التأثيرات النفسية فإنه يتسم بطابع الهيبة والصرامة. "**فجاتا ميلاتا** يمتطي جواده في جلسة هادئة، باسطا صولجانه، كما لو كان يعطي أمرا. ومما يدعو إلى اعتبار ذلك التمثال من أجمل نماذج للتماثيل الميدانية، هو مقدرة الفنان على تحقيق التعميم التشكيلي وبساطة الخطوط وتماسك وضعية الفاس وحركة الجواد. كانت تماثيله واقعية بعيدة عن الجمال، وتميزت أعماله بتعدد أساليبها وبتطويع الخامات وبالجرأة الخيالية، وقد اتسم فنه بالقدرة على التعبير الملحمي وبطاقات مندفعة "[1].

[1] نور الدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، مرجع سابق، ص. 433-434.

اسم الفنان: دوناتيلو، **عنوان العمل:** جاتا ميلاتا، **التقنية:** البرونز، **تاريخ الانجاز:** مابين (1443 و 1453) ، **مكان تواجده:** بادوا بإيطاليا. **مصدر الصورة**: https//ar.m.wikipedia.org

أما النحات **مايكل أنجلو** Michel Angelo (1475- 1564) كان يتخذ من فن النحت وسيلة للتعبير، فكان يمثل شخوصه بأبعادها الثلاثة، كما كان يتصور أشخاصه في داخل الكتل الرخامية أو الحجرية، ومن أهم أعماله النحتية " تمثال الرحمة " بييتا (beta) من الرخام (1498) بكنيسة القديس بطرس بروما، فتظهر السيدة العذراء جالسة في حزن هادئ وعلى ركبتيها السيد المسيح. " فتماثيله كانت تتمثل فيها القوة والرشاقة، فأشخاصه رياضيون، مفتولو السواعد، ضخام العضلات. وقد تميز فنه بين تقديس الشكل الجميل وقوة الجسم

المرن، وبين القلق العاطفي والهجيان الديني الذي يكبر الألم ويؤهله، وعبر عن فنه بسيماء الوجه وبتنوع المواقف وأوضاع الجسم "[1].

اسم الفنان: مايكل أنجلو، **العنوان:** تمثال الرحمة (betata)، **تاريخ الإنجاز:** 1498

التقنية: الرخام، **الأبعاد:** الارتفاع 174سم، العرض 195سم، **مكان تواجده:** كنيسة القديس بطرس القديمة بروما(الفاتيكان)، **مصدر الصورة:** https//ar.m.wikipedia.org

وفي نفس السياق، كانت حداثة **رودان** في الماضي مرتبطة بالانطباعية. الذي ينتمي إلى نفس الجيل مثل: **مونيه سيسلي رينوار** أو **سيزان.** " وتميزت أعماله بالطابع الأسطوري والأدبي السخي بالعاطفة مع إهمال الجانب المظلم، المأساوي، المتشائم، فمنحوتاته كانت ذات طابع انطباعي بحت "[2].

[1] نور الدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، المرجع السابق،2014، ص.435.

[2] Ruhr berg (Karl) , L'art au XXe siècle , sous la direction de Ingo F. Walther, Volume I, Peinture, Koln – London – Los Angles – Madrid – Paris – Tokyo, TASCHEN , 2005. P .409.

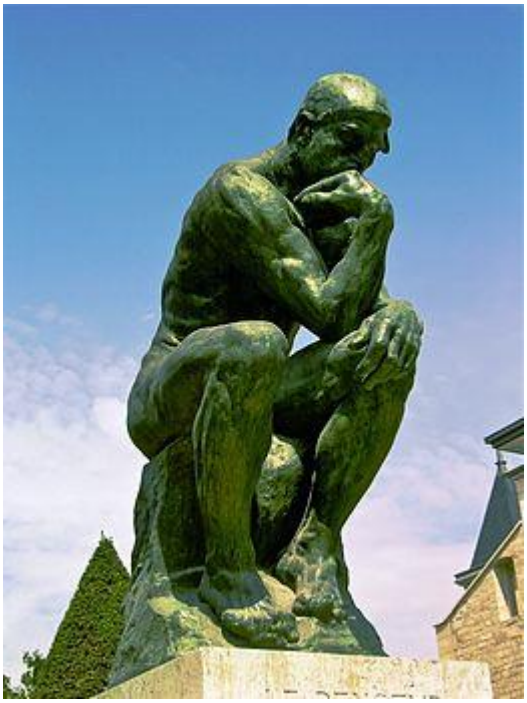
يقول **رودان:** " إن الفن هو التأمل، هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة، هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بإبصاره إلى أعماق الكون لكي يعيد خلقه مرسلا عليه أضواء من الشعور "[1]. وقد عالج الفنان النحات **أوجست رودان** Aguste Rodin النحت بأسلوب واقعي، فكان يرى أن " الشكل عبارة عن تجاويف ونتوءات. وكان يتعمد ترك آثار ضربات أزميله على الحجر لتعبر عن التوتر والإثارة عندما ينكسر الضوء على السطح"[2].

ويعتبر تمثال المفكر (le penseur) للفنان **رودان** المصنوع من خامة البرونز، عبارة عن رجل عادي يجلس على صخرة وقدماه مضمومتان أسفله ويستند بقبضته إلى أسنانه وهو يحلم ويفكر. وفي التمثال نجد أن الجذع يستدير للداخل جهة اليسار مكونا تضادا مع وضع الأرجل ومكونا سلسلة من الالتواءات في التكوين أضافت بعدا دراميا إلى الوضع السلبي الذي يمثله الساعد الأيسر الذي يستند بطول الفخذ الأيسر إلى جانب الذراع الأيمن الذي يعبر مع حركة الرأس عن تفكير عميق.

[1] حامد سرمك، فلسفة الفن والجمال، الإبداع والمعرفة الجمالية، مرجع سابق، ص.114.

[2] فداء حسين أبو دبسة، خلود بدر غيث، تاريخ الفن عبر العصور، الأردن، دار الإعصار العلمي، ط1، 2014، ص.217.

ويمكننا حصر خصائص فن **رودان** بالنقاط التالية: " اعتماده على الحدس والإلهام مما جعله رائد الرمزيين، اهتمامه بالمعنى والرمز في موضوعاته، اعتماده على الواقع، حرر الفن من الأكاديمية، وفتح الباب لاتجاه حر في النحت "[1].



اسم الفنان: أوغست رودان، **العنوان:** تمثال المفكر(le penseur)، **التقنية:** من البرونز والرخام، **تاريخ الإنجاز:** 1880، **مدة الإنجاز:** عشرة سنوات (نهاية القرن التاسع عشر)، **مكان تواجده:** متحف المتروبوليتان –نيويورك. **المصدر:** https://ar.wikipedia.org

من هنا، ومن خلال هذه الأمثلة التي تم عرضها في هذا المبحث، يمكننا القول إن فن النحت عند الإغريق والرومان تميز بالخصائص التالية:

[1] محمد جلال، فن النحت الحديث وكيف نتذوقه، الجيزة، هلا للنشر والتوزيع، ط،2، 2009، ص.36-37.

– قيامه على تشكيل قريب من الطبيعة بعيد عن التصنيع.

– يقوم على الشبه والمحاكاة والواقعية والتعبيرية.

– يحترم قوانين الجمال وقوانين النسب والمنظور.

– استعمال النحات الإغريقي الرخام والبرونز والمعادن المختلفة في تماثيله.

– مثل ملامح الوجوه والانفعالات والحركة تمثيلا حسنا.

– الاهتمام بالأوضاع الفنية التي تبرز جمال الجسم وقوته وحركات العضلات وبروزها على شكل هيئات عارية.

– اهتم النحات الروماني بالتماثيل الكاسية وأهمل العارية المنقولة عن الإغريق[1].

أما بخصوص فن عصر النهضة فقد تميز بالواقعية، وأنه منطقي إنساني مستوحى بصفة عامة من الفنون الكلاسيكية (حضارة الإغريق والرومان)، حيث تطرق فنان عصر النهضة إلى " الموضوعات الطبيعية والدينية، وتأملها وتذوق جمالها، ومشاهدة قدرة الخالق، ولم يتوقف اهتمامهم عند هذه الجوانب بل اهتم بالجانب الإنساني في دراسة حواس الإنسان وتفكيره، " وفي قياس الأسس الفنية والمقاييس الجمالية "[2].

[1] فداء حسين أبو دبسة، خلود بدر غيث، تاريخ الفن عبر العصور، المرجع السابق، ص.64-65.

[2] نور الدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، المرجع السابق،2014، ص.423.

كذلك نجد فنان عصر النهضة متشبعا بالمفاهيم التي تدور حول الإنسان والقيم الإنسانية، "حيث ابتدعت صيغة للجمال صور في ضوئها الإنسان بشكل أكثر إجلالا ومصطبغا بروح بطولية "[1].غير أن صور الإنسان أصبحت متعددة الجوانب، الأمر الذي جعل من فنان عصر النهضة " يبحث عن طريقة جديدة، تحقق الوحدة الزمانية والمكانية للموضوعات التي تصور الإنسان بعواطفه الدافئة، في البيئة الطبيعية، وبروح درامية عميقة، وذلك بالنفوذ إلى غور الأعماق النفسية للشخصيات المصورة وبطريقة أكثر وعيا وعقلانية "[2].

ولأجل ذلك وضعت قواعد لمفهوم علم الجمال وصلته بالعمارة والفنون التشكيلية (النحت والتصوير)، حيث أصبح الجمال مظهرا من مظاهر التقدم والرقي الفني والفكري، بمعنى أن الفنان " أصبح مضطر إلى استعمال عقله وثقافته لكي يقيم قواعد ثابتة في التأليف والتناسب والتناسق تكون دعامة في فنه "[3].

ظهر اتجاه عقلي تجريبي علمي، ينظر إلى الفن نظرة معتمدة على الملاحظة والمشاهدة، ويتضح فيه الاعتزاز بالشخصية وظهور شخصية الفنان واعتزازه بها واعتماده على تجاربه وعقله واكتشافه لمدينة العالم القديم، والاستفادة منها بما يتفق وحياته الجديدة "[4].

[1] نورالدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، المرجع السابق، ص.424.
[2] محسن محمد عطية، الفن والجمال في عصر النهضة، القاهرة، عالم الكتب، 2000، ص.18.

[3] نورالدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، المرجع السابق، ص.424.
[4] المرجع نفسه، ص.424.

أما التحول الحقيقي الذي أحدثه عصر النهضة إنما هو " فقدان الرمزية الميتافيزيقية لقوتها، واقتصار هدف الفنان بطريقة كانت تزداد وضوحا ووعيا بالتدريج، على تصوير العالم التجريبي، فكلما ازداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحررا من قيود الكنيسة، ازدادت حرية الفن في التحول إلى بحث الواقع المباشر "[1].

من هنا، ومن خلال هذه المميزات النحتية يمكن الحديث عن خصوصيات فن النحت الجزائري وكيفية تلقيه معتمدا على منحوتة الحمال للفنان **محمد بوكرش** وبعض النحاتين الجزائريين قصد إيجاد مقاربة فنية تشكيلية من حيث التأثير الغربي من جهة والتجديد من حيث توظيف التقنية ومعالجة المواضيع من جهة أخرى ؟

2- منحوتة الحمال:

2-1- البطاقة التقنية لمنحوتة الحمال (العتال)

اسم الفنان: محمد بوكرش ،عنوان **المنحوتة:** الحمال ، **المادة الخام:** شبه البرونز، **تاريخ الإنجاز:** 1985، **المكان:** الميناء (تافورة) الجزائر العاصمة. **أبعاد المنحوتة:** الطول من الأعلى إلى الأسفل: 270سم، العرض: 170 سم، من القدم إلى الركبة: 105 سم. من الركبة إلى الحوض: 85 سم. من الحوض إلى العنق: 90 سم. القدم: الطول 74 سم

[1] نورالدين عبد الحليم وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، المرجع السابق، ص.425.

والعرض 30 سم. الجانب الأمامي للرأس: 50 سم. قطر الحوض: 225 سم. **الكيس:** طوله 160 سم وعرضه 70 سم.

2-2- لمحة تاريخية عن المنجز الفني:

يؤرخ تمثال "الحمال" الواقف في ساحة تافورة بالجزائر العاصمة لقصة مأساوية حدثت في 2 ماي سنة 1962، عندما أقدم الاستعمار الفرنسي على قتل حمالين جزائريين بالرصاص الحي. في ذلك اليوم رفض الحمالون المتجمعون في ساحة الشهداء قرب ميناء الجزائر، إفراغ شحنة باخرة بالميناء، استجابة لأوامر جيش جبهة التحرير الوطني، فكان مصيرهم الاستشهاد. وفي سنة 1985 قام النحات الجزائري **محمد بوكرش** بصنع تمثال "**الحمال**" في الساحة نفسها تخليدا لذكرى اعتصام الحمالين واستشهادهم.

التمثال المصنوع من البرونز يروي قصة مؤلمة للكادحين من أبناء الشعب الجزائري الذين كانوا يركضون وراء لقمة العيش وتحت طغيان المستعمر الفرنسي، حيث يتجمعون فجرا في ساحة تافورة، المدخل السفلي للعاصمة، ليعرضوا خدماتهم من أجل تفريغ البضائع من السفن والشاحنات أو القيام بشحنها. ومن بين مئات أبناء الولاية والمناطق المجاورة الذين يقفون هناك، يتم اختيار الأقوياء الذين يستطيعون حمل الأثقال لهذا العمل الشاق. ونجح **محمد بوكرش** في التعبير عن بؤس الحمالين من خلال التمثال، وهو الفنان المشهور في فن النحت، الذي اتخذ منه وسيلة للتعبير الفني، الفكري والفلسفي.

ويذكر المختص في تاريخ الثورة التحريرية، الكاتب **مصطفى بن عزيز**، لـ"العربي الجديد"، أن التمثال هو صورة عن "ضنك العيش وصعوبة المعيشة، وللأسلوب الوحشي الذي اعتمدته السلطات الفرنسية ضد طبقة الشغيلة بمجرد أن دخلوا في إضراب يومي 1 و2 مايو 1962 للتعبير والتنديد بسوء المعاملة التي عاشوها في مكان عملهم، فضلا عن الأجور المنخفضة التي كانوا يتلقونها نظير عملهم الشاق "[1].

يضيف الكاتب **مصطفى بن عزيز** أن "العمال استجابوا لنداء جيش التحرير الوطني الشعبي آنذاك، الجناح العسكري لجبهة التحرير التي قادت الثورة التحريرية ورفض الاستبداد، فما كان من الجنود الفرنسيين إلا أن فتحوا نيران رشاشاتهم باتجاه العمال الجزائريين، ليذهبوا ضحايا مجزرة تبقى الأعنف في تاريخ ثورة التحرير الجزائرية، كما أن معاملة فرنسا لعمال الميناء كانت سيئة جدا، أجور منخفضة وعمل بالساعات دون توقف، فضلا عن عدم تلقيهم العلاج في حالات المرض، وعدم استفادتهم من أيام راحة، مشيرا بحسرة إلى أنهم كانوا يلقون معاملة لا تصلح للآدميين "[2].

[1] عثمان لحياني، نصب" العتال" شاهد على تضحيات العمال في الجزائر، العربي الجديد،1 مايو 2017، تاريخ الإطلاع يوم 22 أكتوبر 2018.https:// WWW.allaraby.co.uk/society

[2] عثمان لحياني،نصب" العتال" شاهد على تضحيات العمال في الجزائر، 1 مايو 2017، تاريخ الإطلاع يوم 22 أكتوبر 2018. https:// WWW.allaraby.co.uk/society

وتبعا لذلك، يريد الفنان **محمد بوكرش** " أن يجعل الفنان من "الأنا" استقطابا بالقلق مجتمعة وقلق الإنسانية عموما المتفاعل مع قلقه الخاص، فيبحث عن خلاص عام " للأنا " و "النحن "و"الأنا الآخر" من خلال معاناة مشتركة وبهدف متعة مشتركة "[1]. والفنان **محمد بوكرش** من بين الفنانين المتميزين الذين يبحثون عن توحيد "الأنا" مع "النحن" فهو وثيق الصلة بمجتمعه، ويظهر ذلك من خلال مختلف منجزاته التشكيلية البصرية. ومنه يمكن القول إن الفنان **محمد بوكرش** أراد أن يجعل من الفن تاريخا وذاكرة للشعوب والوطن وشهادة وإدانة للإجرام والوحشية للإنسان في كل زمان ومكان.

2-3- مستويات تلقي المنحوتة:

تنتمي المنحوتة للنحت التشخيصي وهي عبارة عن رجل حافي القدمين يحمل كيسا ثقيلا، يرتدي لباسا تقليديا جزائريا أصيلا (سروالا فضفاضا وقميصا) وفوق رأسه عمامة.

وعليه يمكن تقسيم المنحوتة عبر مستوى تلقيها إلى مستويين اثنين هما:

المستوى الأول: يمثل الجهة الأمامية التي تظهر جسد ورأس الحمال، حيث يبدو وجهه شاحبا ونحيفا، وبه تجاعيد وله عظمتين بارزتين على مستوى الخد، وله شوارب ولحية كثيفة والعرق يتصبب من وجهه. أما العينان تبدوان متعبتان من شدة العياء والتعب. بينما يظهر

[1] قاسم حسن صالح، في سيكولوجية الفن التشكيلي، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكليين، سوريا، دار علاء الدين، ط،3، 2010، ص.158.

جسد الحمال قوي البنية ،عريض المنكبين، وحافي القدمين في شكل انحناءة ناجمة عن ثقل الحمولة فوق ظهره وتصويره وهو يمشي .

الجهة الأمامية للحمال

أما المستوى الثاني يمثل الجهة الخلفية، والجانبية من المنحوتة التي تصور وبشكل بارز الكيس فوق ظهر الحمال الذي كان سببا في انحناءته، بالإضافة إلى ذلك يظهر الحمال في حالة حركة ،وهو يرتكز على القدم اليمنى التي تتأخر نسبيا عن القدم اليسرى ،والتي تبدو أكبر حجما منها. ومن زاوية جانبية تظهر قوة الحمال وقدرته على تحمل الثقل من خلال تصوير عضلات ساعديه البارزة وانطواء ركبتيه وانحناء ظهره في إشارة واضحة إلى المعاناة التي عاشها أسلافنا.

الجهة الخلفية للمنحوتة الجهة الجانبية للمنحوتة

ويؤرخ حامل المنحوتة المصنوع من الرخام الأبيض لحادثة استشهاد عمال الميناء غداة ماي 1962 وهو مكتوب باللغتين العربية والفرنسية ومزين بأربعة أعلام وطنية مع ذكر أسماء الشهداء العشرين الذين قضوا نحبهم ضحية إجرام الاستعمار الفرنسي الغاشم. إذن كيف يشكل الفنان **محمد بوكرش** منحوتة الحمال شكلا ومضمونا؟ وكيف يتشكل مسار التلقي خلال هذه المنحوتة؟ ذلك ما نتعرض إليه ضمن المبحث الآتي؟.

2-4- المنحوتة بين البناء الشكلي والإنتاج الدلالي:

يمثل تمثال الحمال للفنان **محمد بوكرش** أحد منجزاته الفنية التي انتزعها من عمق واقع المجتمع الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي ليعطي موضوعا عن حقوق الإنسان وما يحمله

من مضمون له معاني ودلالات عنصرية، بحيث يجعل المتلقي يتأمل بعمق حتى يدرك خفايا وأسرار هذا العمل الفني من جهة، وما يتركه من أثر جمالي عند استقباله للمنحوتة.

كذلك أكد الفنان **محمد بوكرش** بتمثاله الحمال صلته الوثيقة بالوطن والتاريخ فاحترم المكان والزمان، وبين لنا مدى قدرته الشاعرية والحساسة في عملية بناء العمل الفني وما يتطلبه من صلابة واتزان، ولم يفرط في القيم التشكيلية التي يحتاجها فن النحت، وكذلك عمل على تطابق بين الشكل والمضمون، والابتعاد عن المحاكاة للطبيعة المرئية والتركيز على الإيحاءات والرموز الدالة التي تسيطر على مشاعر ووعي الفنان.

وفيما يخص الشكل يمكن القول إن الفنان **محمد بوكرش** استطاع أن يوفر هذه الصفة الجوهرية من خلال أجزاء المنحوتة فشكل الرأس والعينين والجبين كلها تدل على الظروف القاسية التي يعيشها العامل الجزائري في ظل التواجد الاستعماري، أما انحناء الظهر وتقوسه وانكماش الركبتين والأرجل الحافية فيعكس الحمولة الثقيلة ويبين المعاملة القاسية التي يمارسها الإنسان الغربي الذي يدعي بالحضارة واحترام حقوق الإنسان. فأجزاء هذه المنحوتة تحقق وحدة العمل الفني بالنسبة للمتلقي.

فمنحوتة الحمال تعد رمزا من رموز الذاكرة الوطنية الجزائرية فهي مثال للصمود والتحدي والمعاناة .كما أنها تحمل بين شفراتها سمات العالمية على مستوى الطرح فالعامل الكادح

عانى على مر الأزمنة والعصور وفي مجتمعات متعددة من القهر والحرمان جعلته يثور من أجل تحقيق العدالة والمساواة.

وحتى يتسنى لنا فهم العمل الفني لابد من معرفة سبب وأصل وجوده، فالعمل الفني هو الذي يثير المعرفة لكل من الفنان (المبدع) والمتلقي (المؤول) وهذا يعني " أن الظاهرة التأويلية أو السيميوزيس تحصل في ذاتها الحوار ذي البنية سؤال / جواب "[1]. فمنحوتة الحمال ليست هي إعادة إنتاج حادثة تاريخية وقعت في زمان ما ومكان معين بل هو " إنتاج وابتكار وتوليد دلالي "[2].

يتشكل المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني ولا يمكن الحصول عليه من التجربة والمعطيات السابقة، فهو(المعنى) ظاهرة إنسانية مرتبط بالوعي. ومادام الخطاب التشكيلي عموما والنحتي خصوصا هو خطاب ملموس مادي بصري موجه للمتلقي، الذي يعتمد على ثقافة بصرية خاصة به تلامس طرح المنجز الفني بتفاعله مع العمل الإيحائي، ليصل إلى استنتاج جديد وليس بالضرورة ما يقصده الفنان.

[1] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية– الإنتاج والتلقي، المرجع السابق، ص.231.

[2] المرجع نفسه، ص.232.

إن المضامين التي يستخلصها المتلقي من منحوتة الحمال، لا تملك دلالة في ذاتها، فهي لا تدرك إلا من خلال موضوع يجسدها، ويعطيها كافة أبعادها الدلالية المحققة من خلال تمفصلات ممكنة، كما يعمل على تحيينها ضمن آفاق تأويلية مختلفة.

فما ندركه عن دلالة هذا العمل الفني، هو شكل وليس مادة، "وهكذا، فإن إدراك أي مضمون يقتضي تحويله إلى شكل، وهذا التحول يمر عبر الكشف عن الوحدات الدلالية التي تخبر عن المادة المضمونية، وهي المسؤولة أيضا على إسقاط السياقات المحتملة"[1].

ومنه فإن، إمكانية إنتاج المعنى تتم من خلال الشكل الموجود في العمل الفني. يقول **غادامير**: "أسمي التحول إلى شكل أو (عمل) ذلك التحول الذي يعطي للعب الإنساني كينونته الفعلية وصورته التامة ليصير فنا. وبفضل هذا التحول يستطيع اللعب الإجابة عن فكرته بصورة تمكننا من إدراكه وفهمه في فرديته المحددة"[2]. يريد **غادامير** أن يوضح لنا أن أي تحول في شكل ما يحمل دلالة جوهرية، فالمعنى هنا يقتصر فقط على " ما يتم عرضه أو تشخيصه في العمل الفني هو الحقيقة الدائمة التي يعبر عنها هذا العمل"[3].

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2003، ص.23.

[2] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية– الإنتاج والتلقي، المرجع السابق، ص.239.

[3] المرجع نفسه، ص.239.

تمتلك منحوتة الحمال إمكانية الكشف عن الوجود وعرض الحقيقة وتحديد المعنى، فالعمل الفني من منظور **هايدغر** " لم يعد شيئا مجردا، بقدر ما أضحى موضعا لكيفية وجود الموجود في عالم تأريخي، من أجل الكشف عن حقيقته الوجودية، في شيئته "[1].

إن الهالات النحتية البطولية لمنحوتة الحمال تذكرنا بسيادة الكتل النحتية لدى **(مايكل أنجلو)** إلا أن الفارق بين هذين المنجزين أن أعمال **(مايكل أنجلو)** تشتغل وفق محددات موضوعية دينية معينة أما منحوتة الحمال **(محمد بوكرش)** لها عدة دلالات ومعاني سياسية واجتماعية واقتصادية مثل فقدان الهوية، رفض الاستعمار والاستغلال، العبودية، فضح السياسة الأمبريالية الغربية، التضامن مع الثورة الجزائرية، استغلال الاقتصاد الجزائري لخدمة الاستعمار الفرنسي.

والجميل في عملية الفهم هو الإثارة والبحث، التأويل والاستنتاج من خلال الحوار والتواصل الذي يتم بين المنحوتة (الحمال) وأفق توقع المتلقي. فالفهم عند **إيكو** يتوقف " على ثقافات وموسوعات الأفراد واللغة الرمزية ولغة الاستعارة، والمجاز، وهذه المفاهيم جميعها هي التي تحكم عمل الهرمينوطيقا، فالمعنى ممتزج بالخبرة الشخصية والوجدانية والعاطفية أو حتى بالخبرة العقلية، أي بسائر جوانب الخبرة الذاتية"[2]. إن وجهة نظر العين وهي تجول عبر أجزاء المنحوتة لا يمكنها أن تحدد وضعا استيتيكي في مكان معين وإنما تتسم بكيفياتها

[1] اسماعيل مهنانة، من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، تأليف: مجموعة من الأكاديميين العرب، الجزائر، ابن نديم، لبنان، دار الروافد الثقافية، ط1، 2013، ص.61.

[2] سامح الطنطاوي، أومبرتو إيكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة، المرجع السابق، ص.203.

المتعددة والمركبة في آن واحد ومرد ذلك إلى رؤية الفنان **محمد بوكرش** في نحت الجسد التي تجمع بين الرؤية الأمامية والخلفية والجانبية.

ومن ثمة يلقي بالعبء كله إلى المتلقي، حينما يتلقى المنحوتة فتحدث له أثرا جماليا وفي الوقت نفسه تفتح نفسها (المنحوتة) مجالا للتأويل, وهذا ما سوف نتطرق إليه في المبحث الآتي.

2-5- الأثر الجمالي للمنحوتة وانفتاحها على المتلقي:

يتحدد معنى صورة الحمال عموما بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية التي تنسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الأصوات والألوان والأشكال أو الأفكار. وتمتاز هذه الصورة الفنية بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية، وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي، وفي هذا الصدد يقول الناقد الإنجليزي **كلايف بيل:** " أن العنصر الذي يحقق الوجدان الجمالي عند الإنسان مستمد من تأمل الصورة في العمل الفني، إنها الصورة المعبرة "[1].

وتتركب منحوتة الحمال من علاقة الخطوط والأشكال الهندسية المختلفة تتمثل في دوائر وأنصاف دوائر التي تشير إلى الكمال وتتسم بالرشاقة والحركة الحرة أو مربعات

[1] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص.55.

ومستطيلات ومثلثات التي تشير إلى الإخلاص والسكينة والأمان والمساواة، التي تحرك وجداننا وانفعالنا الجمالي.

أما إذا أردنا أن نبحث عن سبب الانفعال الجمالي في ما يمثله هذا العمل الفني من مضمون مستمد من المعاني والأفكار أو الوقائع المستمدة من الحياة، وذلك باعتبار هذه المنحوتة مستمدةً من واقعة تاريخية حدثت إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، فلا يكون هذا إحساسا جماليا وإنما يثير انفعالات ووجدانات غير جمالية.

فعلى سبيل المثال في فن التصوير إذا تأثرنا بما في اللوحة من وصف للعمل الفني وتأثرنا به يقع هذا خارج مجال الفن، وهو مخالف للوجدان الإستطيقي أو الجمالي الذي ينبغي له دائما أن يستمد من الصورة المعبرة أي من علاقة الألوان والخطوط وصياغتها. والشيء نفسه ينطبق على مجال فن النحت، فجمال المنحوتة ينبغي أن تكون مستمدة من الصورة المعبرة وما تحمله من علاقات من حيث الكتل والأحجام والفراغات والأشكال الهندسية.

ومادامت منحوتة الحمال تحمل فكرة العمل المفتوح وتشير إلى الصلة الوثيقة بين عمل الفنان ومؤوله، فالعلاقة بين العمل الفني المعاصر وتأويله في ضوء العمل المفتوح، هي علاقة وطيدة الصلة وذلك مقارنة بالعمل الفني التقليدي القائم على أحادية النظرة وتقييد حرية التأويل سواء عند المؤلف أو المؤول. ومن ثمة، يتشكل لدينا موقف معياري أثناء تلقينا للعمل الفني وهذا بعد اكتماله من طرف المبدع وانفتاحه على المؤول " فالمؤلف يقدم عملا

مكتملا بنية أن يلقى التكوين الخاص والتقدير من المتلقين له، وذلك يتوقف على المتلقي الفرد بحسب إحساسه بالعمل، وثقافته، وحسب طبيعة الأذواق والميول والتحيزات الشخصية"[1].

وقد سبق وأن ألح **رولان بارث** على أن هناك طريقة للتأويل المضاعف من خلال القيام بإجراء يتمثل في " تقسيم النص إلى مقاطع، ومقاربة كل مقطع على حدة بحثا عن أشكال وقعه، حتى ولو كان المقطع عاديا ولا يستدعي أي تأويل"[2]. فهذا الإجراء سيساعد المتلقي إلى اكتشافات جديدة تخص الصورة البصرية وما تحمله من أسنن.

فمنحوتة الحمال تكشف في جوهرها عن التفاعل المتبادل بين طبيعة العنصر في ذاته وبين الفنان نفسه، كذلك عندما يدقق المتلقي النظر في جزئية من الجزئيات التي يتشكل منها هذا الأثر : فم أو جبين أو أنف أو عينان أو رقبة أو رأس أو ركبتين أو الأرجل، اللباس، إلا ورأيت نفسك مشدودا بين كل هذه الأجزاء المحيطة وسرعة الإحساس بها من خلال النظرة الكلية والروح العامة التي تفرض عليك، وهذا يدل على قدرة الفنان على جلب المشاهد معه ويدعوه للإحساس العميق بالمدرك الكلي لهذا الأثر الفني.

يهتم الفنان **محمد بوكرش** اهتماما بالغا بعنصر الملمس أو خشونته وشفافيته أو كثافته، كما يدرك توظيف طبيعة العناصر التي يحتاجها العمل الفني من توتر الخطوط أو رخاوتها

[1] سامح الطنطاوي، أومبرتو إيكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة، المرجع السابق، ص.99.

[2] أمبرتو إيكو التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص189.

وانسيابها. وفي منحوتته (الحمّال) لم يلجأ إلى السطح الناعم الأملس لكنه اختار له الملمس الخشن الذي يتفق والصلابة التي يتميز بها العامل الجزائري وما يتحمله من صبر المشقة وقد يعكس الكيس الثقيل الذي يحمله فوق ظهره تلك المعاناة، مما أجبر الفنان على توظيف خشونة الملمس دلالة على المعاملة القاسية التي يمارسها العدو الفرنسي مع العمال الجزائريين. وهكذا يضفي **محمد بوكرش** على أعماله الفنية اللمسة الذكية النابعة من براعة مخياله ومشاعره الفياضة حتى يستطيع أن يستقطب إليه الكثير من المتذوقين للفن وتنفذ إلى مضامينها وتصبح ذات طابع وبعد جمالي.

يتضح مما سبق، أن هذا العمل الفني الذي أنجزه الفنان **محمد بوكرش** على درجة عالية من التفكير والانفتاح، وكذلك على كفاءة بالغة ذات النظرة المفتوحة التي من خلالها تتعدد طرق الرؤية والإنتاج. وفي هذا الصدد يقول **إيكو**: " كل مؤول يشرح لنا نسخة كاملة ومرضية من العمل، لكنه يظل ناقصا بالنسبة إلينا، لأنه لا يمكن أن يعطينا في الوقت ذاته كل الحلول الفنية الأخرى التي يمكن أن يتيحها العمل"[1].

هناك شيء آخر لا بد من التنويه به وهو أن الجسد يمثل كل تلك الإمكانية من الرموز والإشارات، مثلما له خصائص وأعضاء، ما يؤهله للتواصل مع الآخرين، والإنسان من قبل

[1] سامح الطنطاوي، أومبرتو إيكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة، المرجع السابق، ص.108.

في أحد تكويناته كائن اجتماعي أو كما يقول **ابن خلدون** في مقدمته: " إن الإنسان مدني بطبعه"[1]، يتعرف على الآخرين عن طريق الاتصال.

ففي التواصل تكون العلاقة بين طرفين كل منهما سياق في معرفته للآخر، وقد تقوم عن طريق مجموعة من الإشارات مثل إيماءات الوجه من حركات العيون والشفاه والوجنتين وغيرها من تقاسيم الوجه، وقد تتم عن طريق الأيدي أو الأرجل، ما يعني أن التواصل يتم عن طريق أعضاء الجسد بعضها أو كلها. فعندما نعبر عن الحزن تكون قسمات الوجه حزينة وعكسه الفرح الذي يكون فيه التعبير يدل على الفرح.

وتستطيع لغة الجسد أن تعكس الوضع الاجتماعي للشخص المنحوت مثلما تعكس وضعه النفسي " فكل إيماءة وحركة من أطرافك تشكل لغة بحد ذاتها...ولغة الجسد من الوسائل السامية التي تحقق الكثير من التجاوب بين الناس "[2].

والجسد عند **أرسطو**، هو صنو الروح، ويربط علاقة المادة بالصورة، فالمادة هي الشيء الذي يمكن تشكله بعدة أشكال ونماذج، وبالتالي يعدها أمرا نسبيا، ما يوجب على تلك المادة من وجود شيء آخر يحددها فيجعلها كائنا له صفاته الخاصة، تسمى بالصورة، هذه الأخيرة

[1] عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، بيروت، دار القلم، ط،5، 1984، ص.41.

[2] علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، سورية، دار صفحات للنشر والتوزيع، بغداد، دار ومكتبة عدنان، ط،1، 2014، ص.41.

كمال للمادة نجد ذلك واضحا في مثال الرخام والتمثال، فالمادة هي الحجر أو الرخام، أما "الصورة هي الرسم الذي فكر فيه الصانع ثم خلعه على قطعة الرخام حتى أضحت ذات وجود خاص بها، لتصل قطعة الرخام بعد نحتها لوجود أسمى وأرقى قمة الجمال للجماد في إعادة نفح الروح فيه، وهذا يعني أن الروح والجسد هما صنوان لفكرة واحدة لا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر"[1].

إن هناك ثمة اختلافات على مستوى التلقي، حيث يتخذ تلقي النص حسب **إيزر** اتجاهين في آن واحد ينطلق الأول من نصية المنجز البصري لمنحوتة الحمال وينطلق الثاني من المتلقي إلى نصية منحوتة الحمال وبهذا يكون المتلقي مشاركا فاعلا ومنتجا لا يقتصر عمله على سد فجوات النص وإنما يحدث حوارا جدليا بين الأثر الذي تتركه المنحوتة ومجموعة الدلالات والمعاني التي يمنحها إياه المتلقي.

وفي السياق نفسه، يرى **إيزر** " أن المعنى غير معطى مباشرة في النص كما أنه غير مخبوء في أي جزئية نصية وإنما هناك بنيات متعددة ترسم مسارات مختلفة لاحتمالات المعنى وتشترط هذه البنيات اندماج المتلقي مع (النص) إذ يستخلص المتلقي المعنى الذي يعد خلاصة تفاعل تصوراته الذاتية وخبراته القراءاتية مع البنى النصية "[2].

[1] علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، المرجع السابق، ص.73.

[2] هولب روبرت، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، جدة، النادي الثقافي، ط،1، 1999، ص.28.

وعلى هذا الأساس تعد منحوتة الحمال منجزا فنيا جماليا يقوم على اختباء دلالات ومعاني وراء المنجز الفني بحيث تحقق أنواعا من المتعة بمستويات متعددة لدى المتلقي. إذ يرى **رولان بارث** في هذا الشأن " أن التواصل النصي والاستجابة له يتوقفان كليا على مدى تحقيق مبدأ اللذة ...وتتحقق لذة المتلقي بشكل ضمني من خلال فاعليته ونشاطه في إبراز الوجه الآخر للفنان غير المرئي والكشف عن قوانين تحقيق ذلك في مادة النص "[1].

إذن، ومن خلال تحليلنا لمنحوتة الحمال سواء تعلق الأمر بمستوى التشكيل الفني أو مستوى التأثير الجمالي والتوليد الدلالي لدى مؤولها. ينبغي علينا الوقوف عند بعض الأعمال النحتية الجزائرية التي لها علاقة بمنحوتة الحمال من حيث تجسيد الشخوص وفي الوقت نفسه التساؤل إن كانت هذه المنحوتات هي مجرد تقليد للمنحوتات الغربية (الإغريق والرومان)، أم هناك تجديد وخصوصيات فنية تشكيلية جزائرية؟ تلك التساؤلات، نعرض لها في المبحث الآتي.

2-6- النحت الجزائري بين التقليد والتجديد:

يبدو أن الفنان **محمد بوكرش** من خلال تشكيله لمنحوتة الحمال قد تأثر بالمدرسة الكلاسيكية التي سادت الفن الغربي لدى (الإغريق والرومان وعصر النهضة) حيث

[1] خضير ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص.129.

تميزت المنحوتة بالمحاكاة والواقعية والتعبيرية تعكس الحادثة التاريخية التي وقعت في 2ماي 1962 أثناء الحقبة الاستعمارية.

استعمل الفنان **محمد بوكرش** خامة البرونز والتي شكلها على هيئة إنسان كاسي كما كان سائدا عند الرومان، في وضع فني يعكس جمال الجسم في قوته وحركاته وبروز العضلات، وتحتاج المنحوتة إلى دقة الملاحظة والمشاهدة من قبل متلقيها حتى يستطيع اكتشاف دلالاتها ومعانيها.

ويمكن أن نلحظ في منحوتة الحمال أنها تعكس لنا قوة شخصية الفنان **محمد بوكرش** ومدى اعتماده على تجاربه وعقله ليكتشف الواقعة التاريخية، كما أنها تحمل رسالة إنسانية نبيلة، وقد استطاع الفنان أن يحقق الوحدة الزمانية والمكانية للموضوع المعالج من خلال ضبط تاريخ حدوث الجريمة الاستعمارية (2ماي 1962) وفي الوقت نفسه وضعها في مكان الجريمة (ميناء تافورة بالجزائر العاصمة)، زد إلى ذلك أنها تصور الإنسان بعواطفه الدافئة، في البيئة الطبيعية، وبروح درامية عميقة، وذلك بالولوج إلى الأعماق النفسية للشخصية الحمال وبطريقة أكثر وعيا وعقلانية.

أما إذا جئنا إلى عنصر البناء، فيمكننا القول إن الفنان **محمد بوكرش عمل** على تحقيقه بكل ما يتطلبه من صلابة واتزان دون إهمال للقيم التشكيلية التي يحتاج إليها فن النحت،

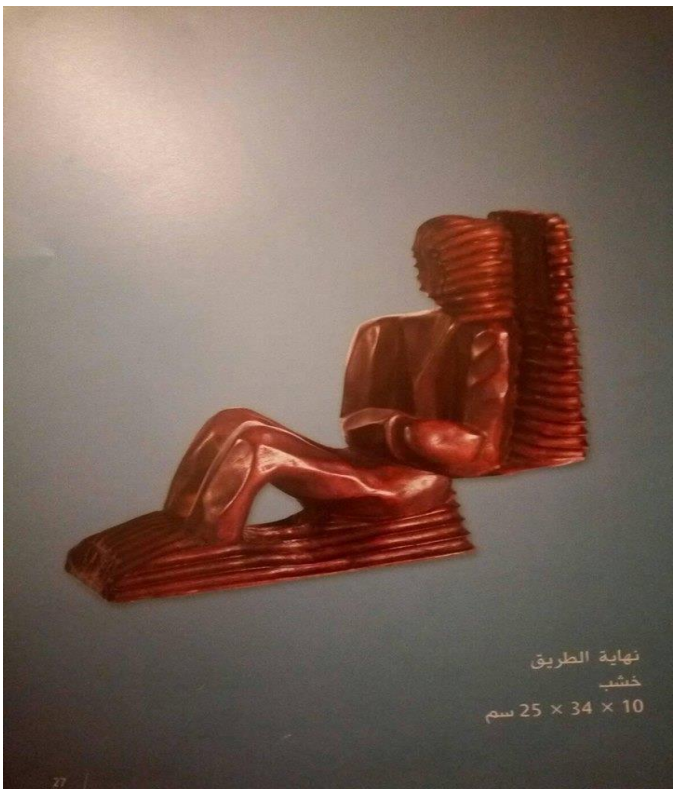
وعدم الفصل في الواقع بين الشكل والمضمون في الفن. ومنه فإن منحوتة الحمال تدعونا إلى تأمل كتلتها الصافية التي تقيم جسور التواصل، وتخاطبنا برسائلها الأخلاقية والجمالية.

ومما سبق، يمكننا القول إن النحت الجزائري تأثر بالنحت الغربي، فالمتتبع للمنحوتات الجزائرية يجدها أنها تحاكي الشكل الواقعي إلى درجة غاية في الدقة والجمال وضبط النسب وكذا من حيث معالجة المواضيع التي تحمل مضامين وقيم إنسانية، ونذكر على سبيل المثال شخصية الحمال للفنان **محمد بوكرش** الذي برع في تجسيد الملامح الإنسانية والمعاناة وطريقة اللباس الذي يكسو الحمال، وفي الوقت نفسه صورها في قالب جمالي على شاكلة منحوتة المفكر للفنان **أوغيست رودان**.

لأجل ذلك، نستحضر بعض الأعمال الفنية التشكيلية النحتية الجزائرية التي عالجت مواضيع مختلفة والتي تعكس التباين والاختلاف من حيث التنوع في استخدام الخامات وطرق توظيف التقنيات الفنية في عملية البناء التشكيلي، بالرغم من أن الإنسان هو محور العملية التشكيلية.

ونذكر على سبيل المثال الفنان النحات **أحمد عكريش** الذي أنجز منحوتة بعنوان نهاية الطريق المصنوعة من الخشب ذات الأبعاد (10في 34 في 25سم) وهي عبارة عن إنسان جالس على الكرسي، حيث تميز هذا العمل الفني بأنه " ذو تركيب تكاملي لا مثيل له من حيث تناغم التشكيل وتلاقي في الأعمدة المنحوتة والمنبعثة بارتفاع متماسك يمتد إلى لا

نهاية بتوزيع كتل، زائد الفراغات التي هي بدورها تمثل كتل والكل منسجم بتوازن متكامل مطمئن في بعد ثالث وقوة إبداعية وخطوط الديناميكية الرقيقة الواهنة وأجسامها المتكررة الفارغة والمتمثلة الهشة لتصنع لنا مرحا بهيجا "[1]. فمنحوتة نهاية الطريق للفنان **أحمد عكريش** وإن جعلت الإنسان هو المنجز التشكيلي البصري مثل منحوتة الحمال لمحمد بوكرش فإن الاختلاف بين النحاتين يكمن في التقنية والخامة المستعملة وكذا توزيع الكتل والفراغات، وحتى على مستويات التلقي والاستقبال الجمالي، وأيضا في معالجة الموضوع.



اسم الفنان: أحمد عكريش، **عنوان العمل:** نهاية الطريق، **التقنية:** خامة الخشب، **الأبعاد:** 25X34X10

[1] عمار نوي، سنفونية المطرقة، صالون النحت للشرق الجزائري، وزارة الثقافة، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، ص.14.

مصدر الصورة: كتاب صالون النحت للشرق الجزائري، ص.27.

والشيء نفسه نجده عند النحات **زايد شنيني** ومن أعماله نجد: منحوتة الرفض المصنوعة من خامة الجبس ذات الأبعاد (14X 23X 35 سم) ، ومنحوتة الصراع الداخلي (15 X14 X23 سم)، والسقوط في الوحل (6 X8 X23 سم)...الخ، كلها منحوتات تشكيلية تشخيصية، لها أبعاد تأثيرية وتعبيرية، لذا نجدها " بتراكيب وتناغم الكل في وحدة متوازية بين الشخوصات والتقنية المستعملة التي تحاكي صراع الإنسان بكل ما له من قوة بين متناقضاته النفسية الداخلية والتأثير الخارجي المتمثل في القوة المهيمنة التي تريد أن تسيطر وأن تفرض قوانينها في العالم المعاصر "[1].

[1] موسى كشكاش، فضاء الإبداع، صالون النحت للشرق الجزائري، وزارة الثقافة، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، ص.64.

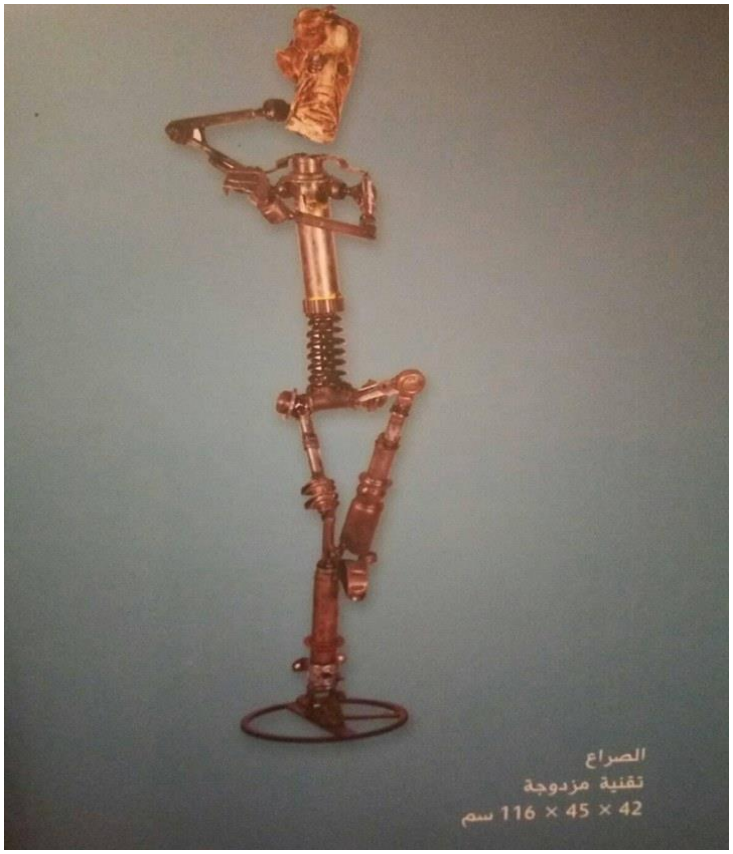
اسم الفنان: زايد شنيني، **عنوان العمل:** الرفض، **التقنية:** خامة الجبس، **الأبعاد:** 35X23X14سم

مصدر الصورة: كتاب صالون النحت للشرق الجزائري، ص.65.

وفي السياق نفسه، هناك من النحاتين من استعملوا تقنيات أخرى مزدوجة نذكر على سبيل المثال النحات العصامي **هشام بلخضر** في منحوتة الصراع ذات الأبعاد(42× 45 × 116 سم) التي هي عبارة عن إنسان رأسه من مادة الخشب والبقية من الحديد.

فعلا لقد أضاف هذا النحات تقنية جديدة على مستوى التشكيل الفني من خلال توظيفه خامتين في موضوع واحد وهذا ما يؤثر على المتلقي حين يستقبله، وما يحمله من قيم جمالية تضاهي الفن العالمي.

يظهر ذلك المنجز الفني " في تناغم تسلسلي يجمع بين قطع الحديد وإنشاء تراكيبها فيما بينها ومحتويات لمواضيع المتطرق إليها هرمونية بكل تقاسيم تكوينها البنائي، لقد طوع التكونات الآلية والمواد المسترجعة الفاقدة الاستعمال من قطع حديدية وقطع غار السيارات بما فيه الخفيفة والثقيلة إلى نماذج تتمثل في شكل جسم الإنسان بكل حركية جسمانية معبرا بهذا على ما تحتويه الحياة اليومية للإنسان في شتى المواضيع "[1].



اسم الفنان: هشام بلخضر، **عنوان العمل:** الصراع، **التقنية:** مزدوجة، **الأبعاد:** 116X45X42سم

[1] موسى كشكاش، فضاء الإبداع، صالون النحت للشرق الجزائري، وزارة الثقافة، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015، ص.90.

مصدر الصورة: كتاب صالون النحت للشرق الجزائري، ص.91.

ومجمل القول إن النحت الجزائري وإن تأثر بالفن النحتي الغربي حافظ على خصوصياته الوطنية، التي جعلته متفردا من حيث طبيعة الأفكار والمواضيع المعالجة، وكذا التنوع والتعدد في استعمال الخامات، كل هذا يعكس القدرة التعبيرية الفنية النحتية لدى الفنان الجزائري وما يجول في خاطره من مشاعر لوصف حادثة واقعية أو أية فكرة تخص الإنسان وحياته الاجتماعية لجسدها في صورة نحتية تشكيلية جمالية، يعرضها على المتلقي الذي بدوره يعمل على فك شفرات هذه المنحوتة معتمدا على مدركاته الحسية والجمالي.

2-7- **المنجز الفني وتأثره بالخبرة الجمالية :**

لقد شاع استعمال فن النحت في تمجيد التراث الإنساني، كما نجده جليا في أعمال الكثير من العظماء **كمايكل أنجلو، ومحمد غني حكمت**، حيث " تبنى مفهوم الجمال كقيمة جمالية بحد ذاته، وأصبح لفن النحت مناهج وأساتذة مختصون، يدرسونه كفن، له خصوصيته واشتراطاته الخاصة، ومن ثم معرفة أدواته الفنية من الناحية العلمية، في أن النحت يعتمد في تنفيذ مهمته على أن وسيطه التعبيري هو (الكتلة والفراغ)"[1].

توجد لغات بصرية وحسية (كالفنون البصرية) حاصلة على الهوية العالمية أساس حروفها الأبجدية هو (الجمال) ومن تلك اللغات هي (السينما، النحت، الموسيقى، التشكيل...)وتعد

[1] علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، المرجع السابق، ص.121-122.

منحوتة الحمال للفنان **محمد بوكرش** هي بمثابة جسد يتكلم حيث يمتلك لغة جمالية راقية من خلال تسخيره للجسد كي يستنطقه عن طريق تلك الخطوط التي تمتلك من المرونة ما جعل الفنان يشكلها بعدة أشكال هندسية وحركات دون أن تستنفذ خزينها الجمالي أو المعنوي ويوظفها ضمن تعابير إنسانية تعبر عن حالات الانفعالات اليومية .

أعتقد أن جسد الحمال هو بمثابة بنية ثقافية يجب أن نقترب منه من خلال محاكاته وإظهاره إلى سطح الواقع الجزائري عوض جعله مجرد اللمس والتفكير فيه.

صحيح قد تثير الصورة الفنية عددا من الأفكار والانفعالات أو الذكريات فتصبح الصادرة على الإحساس بالصورة الفنية، هذا ما نجده عند أغلبية الناس، لكن يوجد في كل مكان وكل عصر عدد من الناس لهم إحساس بالعلاقات الصورية وحدها في العمل الفني، وبذلك "تخلد الأعمال الفنية وتظل حية قائمة في وجدان الإنسان بفضل هذه العلاقات الصورية وحدها"[1].

لكن الشيء الملاحظ في منحوتة الحمال أنه لا يقتصر عمل الفنان على الشكل الغالب فقط وإنما تشمل أيضا الفكرة التاريخية السائدة، الأمر الذي يجعل المتلقي يتأمل بعمق ليكتشف أسرار هذا العمل وما يحمله من رموز وشفرات، وبالتالي بقدر ما تثيره الصورة الفنية من العناصر الفنية، تستوقفه أيضا مضمون ومعاني هذا العمل. " إذ لا يمكن أن تفسر الصورة الفنية بأنها ليست مجرد العلاقات المجردة لعناصر حسية كالألوان والأصوات وإنما

[1] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، المرجع السابق، ص.58.

هي هذه العناصر الحسية مضافا إليها الأفكار والتمثلات والخيال منظمة ما يؤدي إلى أحداث التجربة الجمالية عند المتذوق "[1].

والملاحظ أن فن النحت له ثنائية وجودية، وجود العمل الفني ذاته ووجود آخر للموضوع يوحي به، ويترتب على ذلك: " أنه ينطوي على صورتين صورة من الدرجة الأولى تتعلق بالعمل ذاته وصورة من الدرجة الثانية تتعلق بما يمثله أو يقدمه من موضوع خارجي، وتقوم بين الصورتين علاقات من التوافق والانسجام أو عدم التوافق "[2].

ولتوضيح هذا الرأي نفترض مثلا تمثالا من البرونز للفنان **محمد بوكرش** في منحوتته **الحمال**، فمن جهة يمكن أن نبين في البرونز شكلا ذا خصائص ذاتية له، مثلا قياساته وانحناءاته وتجاويفه وملمسه... الخ، وكل هذه الخصائص تتعلق بالصورة الأولية له. ولكن من جهة أخرى يمكن أن ينصرف انتباهنا إلى ما يمثله تمثال البرونز فنرى صورة الحمال وهو يحمل كيسا بوجه نحيف وظهر مقوس...الخ، وهذا ما نعنيه بالصورة الثنائية. والنتيجة أنه لا يمكن الفصل بين الصورتين المتضمنتين في العمل الفني، بل تقوم بينهما علاقة التوافق الجمالي، بحيث تتناسب الألوان والأحجام مع الموضوع المثل.

يتوقف ارتقاء الخطاب البصري لدى الفنان **محمد بوكرش** في منجزه الفني (الحمال) حسب خبرة المتلقي حيث "تحدث عملية جدل ابستمولوجي بين خبرتين، خبرة مؤثثة لنظام كلاسيكي

[1] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، المرجع السابق ، ص.58.

[2] المرجع نفسه، ص.139.

بمواصفات محددة، واقعية، مدرسية، تسجيلية، تشتغل مع أنساق تراتبية تعاقبية وخبرة جديدة طبقا لمحمولات الخطاب البصري الجديد"[1]. أي بين انصهار أفقين: أفق المنحوتة والتي تعكس مدى تأثر الفنان محمد بوكرش بالمدرسة الواقعية من خلال تشكيلاتها الفنية، وأفق المتلقي الذي يعتمد على خبراته الجمالية ومدركاته الحسية في تشكيل الخطاب البصري.

ومجمل القول فإن العمل الفني من منظور **هايدغر** " لم يعد شيئا، أو موضوعا لذات مدركة، وإنما العمل الفني شيء قائم في حد ذاته، أنه الآخر الذي يكشف عن حقيقته في عالم، يكشف عن جماله بوصفه حقيقة تحدث في الفن، وينكشف بالعمل الفني "[2].

3- منحوتة الربيع ومستويات التلقي الجمالي:

الفنان **بوكرش محمد** أثناء انجاز منحوتة الربيع بالصين الشعبية سنة 2000

[1] علي شناوة آل وادي، سامر قحطان سلمان، النقد الفني، دراسة في المفاهيم والتطبيقات، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2014، ص.134-135.

[2] اسماعيل مهنانة، من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، المرجع السابق، ص.61.

3-1- البطاقة التقنية للصورة:

اسم الفنان: محمد بوكرش، **العنوان:** الربيع، **المادة الخام:** الرخام الأبيض الصيني، **تاريخ الإنجاز:** عام 2000م، **المقياس:** 11متر مكعب.

يتألف العمل الفني من جزأين من ناحية الشكل العام للمنحوتة:

الجزء الأول: هو مركز العمل (صورة البيضة) التي هي مهيمنة على المشهد التشكيلي ذات اللون الأبيض مما يتوافق وطبيعة خامة الرخام، والتي تحتوي على ثلاثة أشكال هي:

الشكل الأول: في أعلى البيضة هناك نصف دائرة صغيرة تشكل قبة صغيرة فهي تبدو رأس الإنسان.

الشكل الثاني: عبارة عن أشكال هندسية متنوعة على صفة إنسان له عينين وأنف وأذنين.

الشكل الثالث: يتخذ حيزا كبيرا مقارنة بالأشكال السابقة الذي يشارك في تشكيل هيئة وجه الإنسان.

الجزء الثاني: هو عبارة عن حامل المنحوتة الذي يتمثل في قاعدة عريضة متموجة بأشكال هندسية متداخلة مقعرة ومحدبة توضع عليها المنحوتة حتى لا تسقط وتكون أكثر وضوحا.

3-2- تعانق الخامة مع الشكل:

إن القيم الفنية في تطور مستمر بحيث تظهر في كل مرة في حلة جديدة من حين لآخر حسب استخدام نوع الخامة، ولعل خامة الرخام هي من بين الخامات التشكيلية التي كان لها الأثر البارز في جعل منحوتة الربيع أكثر جمالا في بناء العمل الفني التشكيلي، " فهي بحد ذاتها تعد إشكالية تتمثل بمدى مرونتها وتقنياتها وإثراءاتها...وبما أن الموضوع في العمل الفني يشكل قيمة ذات دلالات مهمة وعميقة في التحليل الجمالي إذ يرتبط ذلك بالجوانب المضامينية والأفكار والمعاني والرؤى... وقيمته الاستطيقية تكمن في إثراءاته التعبيرية "[1].

وعليه، يستطيع الفنان التشكيلي أن يتعامل مع المادة المستخدمة في العمل الفني بعدة طرق، ولهذا اختار الفنان **محمد بوكرش** طريقة خاصة للتعامل مع خامة الرخام ليجد لها إيقاعا خاصا بها أثناء تشكيل منحوتة الربيع بعيدا عن التقليد" فالاستنساخ الأعمى للطبيعة إلى آخر تفاصيلها الصغيرة الفارغة من المعنى ليس له أية علاقة بالفن "[2].

[1] علي شناوة آل وادي، النقد الفني والتنظير الجمالي، المرجع السابق، ص.19-20.

[2] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، تر: برهان شاوي، الشارقة، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، ط.1، 1997 ص.23.

وبما أن منحوتة الربيع هي كتلة قائمة في حد ذاتها في الفراغ الذي يحيط بها من كل جهة، فالعلاقة بينهما متبادلة، بمعنى " أن الفراغ يدخل في الشكل، والشكل يدخل في الفراغ "[1]. والملاحظ في منحوتة الحمال أن الفراغ يقل أو يزيد أو يتغير في هيئته ليكون له دور في التوازن التشكيلي مع الكتل، وكذلك من حيث الوحدة والتنوع، لأجل ذلك " يصبح الفراغ نفسه عنصرا تشكيليا له نفس أهمية الكتلة فيقوم بدور معادل لها "[2]. ومنه يمكن القول إن الفراغ يساعد على تبيان هيئة شكل منحوتة الحمال ويعطيها جماليتها.

إن الاهتمام بالخامة يرجع إلى بحث الفنان عن تلك الانطباعات الكامنة في المادة التشكيلية نفسها وبذاتها، " إذ أن المادة التشكيلية تتحدث بلغتها الخاصة عن مضمون النموذج الفني الذي سيتجسد فيه ومنه "[3].

من هنا، يمكن القول إن الفنان **محمد بوكرش** يحس إحساسا مرهفا بخامة الرخام للنموذج الفني (الربيع)، " لذا فإن المادة التشكيلية، وبدقة أكبر السمة الفيزيائية للمادة (الصلابة، اللون، الوزن) وطبيعتها ومعالجتها (حادة، مندفعة، صعبة، بطيئة، سلسة)هي (صورة الفنان) الذي عبر عن المشاعر الدفينة التي دفعته لإنجاز النموذج الفني "[4].

[1] محمود عمرو عبد القادر، النحت في الهواء الطلق، المرجع السابق، ص.111.

[2] المرجع نفسه، ص.110.

[3] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.23.

[4] المرجع نفسه، ص.24.

في المقابل، حينما نتمعن في العلاقة التي تجمع بين الفنان **محمد بوكرش** ومنجزه الفني ، ندرك الانسجام والتلاحم بين مشاعر الفنان وخامة الرخام على الرغم من أن الرؤية قبل عملية التشكيل الفني تبدو غريبة عند الفنان لكون الأشياء تكون منفصلة (الفنان، الفكرة، الخامة)، " فالعملية الفنية تولد نتيجة للترابط وتقود إلى الانسجام، إلى وحدة النموذج الفني، رغم تعدد الأفكار والمعاناة... فمادة العمل الفني قادرة على تصوير الطبيعة والإنسان، وكذلك تجسيد مشاعر الفنان في الوقت نفسه "[1].

أما إذا توخينا مستوى آخر من التحليل، نجد أن الفنان **محمد بوكرش** لديه الرغبة في تعميم الشكل بواسطة مادة الرخام قصد تجسيد ظاهرة الربيع، " فتعميم الشكل يستدعي دائما الرغبة في التجسيد، ليس حدثا واحدا أو إنسانا واحدا، وإنما ظاهرة كبيرة أو حدثا كبيرا، ومجموعة من الناس والكثير من المفاهيم والأفكار "[2].

كذلك لا يمكن فصل الشكل عن المادة ولا يمكن فصل الشكل عن طرق ووسائل تحقيق العمل الفني، فعند استخدام **محمد بوكرش** مادة الرخام أجبرته على اختراع وسائل تنفيذ جديدة لتنفيذ منحوتة الربيع. " وهكذا الفنان فهو يلقي بالأسئلة على المادة باستخدام يديه ويلمس ويتحسس ويزن ثقلها ويقيس المسافة ويعرف مدى سائلية الهواء حتى يصور الشكل

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.26.

[2] المرجع نفسه، ص.38.

فيها وهو بهذه الطريقة يكون لغة الأبصار عن طريق لغة اللمس ويضع في عمله نغما حارا أو نغما باردا أو لونا ثقيلا أو مفرغا خطا مستقيما أو غير مستقيم "[1].

وإلى جانب (التعميم) هناك وسيلة فنية أخرى يعتمد عليها الفنان وهي الخيال: " فالخيال في الفن ليس وليد رغبة وهوى ذاتي، فهو في جميع تجلياته وليد قانون وحيد: علاقة تبادل ما بين العالم الداخلي والعالم الخارجي للإنسان "[2]. ومنه فخيال **محمد بوكرش** يكمن في تجسيد فكرة الربيع في شكل بيضوي بواسطة خامة الرخام الأبيض اللون.

من هنا، تطلب هذا المنجز الفني من الفنان **محمد بوكرش** تفكيرا ووعيا عميقا وتوترا وإحساسا شعوريا حتى يتسنى له تجسيد الموضوع القصدي، وبالتالي يستطيع المتلقي تذوقه وإدراكه. ويؤكد **مكسيم غوركي** في قوله: " إن الفن الأصيل يمتلك الحق بالمبالغة "[3].

3-3- طبيعة اللون الخامة:

يستخدم الفنان **محمد بوكرش** اللون الطبيعي (الرخام الأبيض)، الذي يؤثر على عملية تقبل المتلقي للعمل الفني، الأبيض الذي يرمز إلى الفجر والعبور، والصفاء والعفة والنظافة والوضوح والطهارة، قال عنه **لوكور بوزييه:** " إنه الوضوح والنزاهة، ضعوا إلى

[1] رضا صالح، لغة الشكل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص.85.

[2] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.39.

[3] المرجع نفسه، ص.40.

جانبه ألوانا أو أشياء غير نظيفة، وستكتشفون سريعا أنه عين الحقيقة"[1]. وكل رمزية اللون الأبيض ينحدر من هذه التأملات للطبيعة التي بنيت منها جميع الثقافات الإنسانية الفلسفية والدينية. " فباللون تتشكل الصورة، ومنه وبه يتركب الإيقاع، ويبنى المكان وينعكس مزاج العمل الفني "[2].

يقول **كاندنسكي**: " الذي رأى أن مشكلة الألوان تتعدى مشكلة علم الجمال: الأبيض الذي غالبا لا نعتبره لونا... هذا الأبيض هو كالسكون المطلق يؤثر على روحنا، هذا الصمت ليس موتا، إنه يفيض بإمكانات حية، هو لا شيء مملوء بفرح الشباب، هو لا شيء قبل الولادة،قبل كل بداية، إنه صدى الأرض البيضاء والباردة في العصر الجليدي، لا يمكننا وصف الأبيض وتسميته إلا على إنه الفجر"[3]. ويبقى الإنتاج الدلالي للون يختلف من منطقة إلى أخرى ومن مجتمع لآخر كما هو الحال عند الشرق الذي يرمز للموت والحزن. ويؤكد الفنان الروسي (ياكلوف) في قوله: " أن خصوصية التلوين مختلفة عند الشعوب ومرتبطة بألوان الشمس ودرجة شدتها عليهم، فهذه الألوان مثلا مختلفة في روسيا، آسيا، وأوربا الغربية "[4].

[1] عبيد كلود، الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، ودلالتها، مرجع سابق، ص.61.

[2] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.100.

[3] عبيد كلود، الألوان، المرجع السابق، ص.54-55.

[4] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.106.

كذلك يشكل اللون الأبيض وحدة بناء المنحوتة (الربيع) وتجسيد شكل الموضوع وعالم الفنان الروحي ومعاناته الداخلية، ولعل اختياره لخامة الرخام الأبيض لكونه سيؤثر على ملكة التقبل عند المتلقي، " من حيث إن للعين البشرية خصوصيتها وحساسيتها إزاء الألوان "[1].

3-4- الصورة الفنية بين الفنان والمتلقي:

إن المتلقي حينما يشد انتباهه للصورة الفنية تثيره فكرة الربيع التي هي بمثابة " بذرة فكرية تشبه بذرة حبة تتفتح في ذهن الفنان لتنمو من خلال العمليات العقلية بأنواعها جميعا ولتصبح عملا فنيا "[2].

ومنه فإن المنحوتة ليست تقليدا للطبيعة بل هي عملية وطريقة إبداعية للفنان **محمد بوكرش**، ففكرة الربيع واسعة لكن الفنان جعلها منظمة وحية تعمل لإنتاج العمل الفني. " فإذا كانت الطبيعة نوعا من فن موجود من ذاته في المادة التي تنظمها هذه الطبيعة من الداخل فإن الفن من ناحيته نوع من طبيعة خارجة عن المادة يخلقها من الخارج والطبيعة كما نرى تضئ لنا الطريق لإتمام عمليات الفن التي تضئ بدورها الطريق لإتمام عمليات الطبيعة "[3].

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.101.

[2] رضا صالح، لغة الشكل، مرجع سابق، ص.81.

[3] المرجع نفسه، ص.82.

تعكس منحوتة الربيع للفنان **محمد بوكرش** توجهه من الكل إلى الجزء، وتعمقه في جميع التفاصيل حسب ما يراه ضروريا قصد تجسيد الفكرة التي تدور في مخيلته فهو بذلك " يسعى إلى تجنب تأثير الأجزاء الدقيقة والتفاصيل التي يركز عليها على تشتيت انتباه المشاهد، وبالتالي تؤثر على العمل الفني ككل "[1].

إذن، استطاع الفنان محمد بوكرش أن يتأقلم مع عمله الفني ومتلقيه بشكل لافت للنظر، " بل ربما يستطيع ذلك المتأمل أن يتجاوز الرؤية البصرية والحسية نحو أعماقها، ثم يصبح البناء مجالا للتمظهر السمعي والبصري والحدسي "[2].

لذلك حينما يشاهد المتلقي المنحوتة يكون لديه إدراك كلي منظم وليس إدراك مجموعة من الإحساسات والصورة، فالمتلقي هنا لا يشاهد منحوتة الربيع من عناصرها قبل الكل المركب منها، " إذ يحدث إدراك الكل قبل الأجزاء ثم بعد إدراك الكل يحدث تفصيل الأجزاء "[3].

أما إذا جئنا إلى تنظيم المجال البصري لدى المتلقي على مستوى شكل المنحوتة والأرضية الموجودة فيها " فالناظر إلى صورة يدركها على أرضية خاصة بحيث يبرز فيها الشكل عن أرضية الصورة "[4]. لذلك يتطلب من المتلقي أن يدرك منحوتة الربيع وفق أرضيتها الموجودة

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.38.

[2] صفا لطفي الألوسي، الفنون العربية والإسلامية، مقولات دلالية وأنساق جمالية، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2018، ص.79.

[3] رضا صالح، لغة الشكل، المرجع السابق، ص.73.

[4] المرجع نفسه، ص.74.

عليها في الحيز المكاني بالصين الشعبية. لكن في منحوتة الربيع يجد المتلقي نفسه مشدود الانتباه على الشكل بينما تبقى الأرضية بالنسبة إليه هامشية.

وهكذا تعتمد الصورة الفنية على مدى تواصلها مع متلقيها، فهي بذلك تحول اللامرئي من أفكار وانفعالات مدركة إلى أشكال ورموز (العمل الفني) تبعا لطبيعة البنية الحضارية الفكرية في كل مجتمع وانعكاساتها على الأفراد، مشكلة نسيجا من العلاقات الاتصالية المنتظمة والمتداخلة بين الفنان المنفذ للعمل الفني، والمرسل للأفكار إلى المتلقي؛ " إنه ارتباط بين الواقع والمتخيل في المرئي ولد (تناغمية) ذاتيا..كأنه يعلمنا أن الأشياء لا تكمن في المرئي والمسموع حسب، بل فيما نجعله شبيه الواقع ونتخيله في قمة تجلياته "[1]. وهذا ما لمسناه في منحوتة الربيع التي أضحت تجسيدا للرؤية الشاملة للفنان **محمد بوكرش** حيث جعلته يتخيل ويستخلص من الواقع معناها، وتعد منحوتة الربيع بالنسبة إلى المتلقي مدخلا إلى عالم الفنان والإحساس بتجربته، وتمثل نظرته والتواصل معه، وفي هذا الصدد يقول **هيوم:** " أن الصورة شيء موضوعي وانفعال المتلقي بها يماثل انفعاله بهذا الشيء نفسه وعن طريق هذا الاتصال المباشر بين القارئ والأشياء، يلغى الاستعمال الاستعاري التقليدي للفن، ويحل محله استعمال يثير في القارئ شعورا بأن إحساسه بالشيء الموضوعي هو إحساسه الذاتي "[2].

[1] صفا لطفي الألوسي، الفمون العربية والإسلامية، مقولات دلالية وأنساق جمالية، المرجع السابق، ص.136.

[2] سلام حميد الحلي، صورة الأيقونة، المعنى والمفهوم، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2017، ص.185.

لاشك أن الصورة الفنية (منحوتة الربيع) انعكاسا أيقونيا للفكرة حينما تتشكل بمخيلة ومشاعر الفنان **محمد بوكرش**، لكن هذا لا يعني أن تقوم العلاقة هنا على تشابه كالصورة التي تماثل موضوعها، " فكثيرا ما نجد في الفن أن ملاحظات الفنان وأفكاره ومعاناته لا تشدها روابط منطقية، لكنها تجد وحدتها وترابطها الداخلي في العمل الفني..وهنا فإن مضمون وقوة الشكل الفني هي التي تملك الأهمية الاستثنائية "[1].

وعلى هذا النحو، استطاعت منحوتة **الربيع** 11متر مكعب بالرخام الأبيض والمنجزة في مدة شهرين أن تبهر الحاضرين هناك. " إنها قطعة ذات شكل بيضوي تتقاذفها الأمواج"[2]. بمعنى أن الشكل عبارة عن بيضة وبذرة قمح في حركة متموجة، فهي بذلك رمز للحياة والمستقبل معلنة بداية الربيع، والأمواج هي الماء دلالة عن الحياة. من هنا، كما يؤكد **محمد بوكرش** حول اختيار الربيع في جريدة **النصر** في قوله: " عدت في تصميمها إلى فكرة القوس انطلقت من عالم الانسيابية من البيضة، البذرة، الموجة المتدفقة لا مجال هنا للفكر ولا مساحة أمام القوانين فما هناك سوى المغامرة بكل زخمها والإيقاع بها غير مجبر على التواصل الربيع الذي قلته لم يكن كلمات مباشرة قلت فقط إن ربيع العالم دائرة. واستطاع

---

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.50.

[2] زينب نميري، الفن لا يخضع لوحدة قياس بل للحرية، جريدة اليوم(الجزائر)، صفحة الثقافة، الأربعاء 21نوفمبر 2001 ، ص14.

الصينيون استيعاب وفهم ما أردت قوله من خلال منحوتتي وذلك لثقافتهم الواسعة ذات البعد الروحي الشيء الذي مكنهم من الإحساس بها"[1].

كذلك يعتقد الفنان **محمد بوكرش** أن الفن يخضع للحرية لا لوحدة القياس وهذا حسب قوله: " إن الفن عندهم لا يخضع لوحدة القياس بقدر ما يخضع للحرية حقا إن الصين قراءة عجيبة للفن"[2]. الأمر الذي جعل النقاد والمختصون يدركون شكل العمل الفني ويفقهون لحظة فكرة الفنان وهذا ما ينقص مجتمعاتنا العربية فيما يخص إدراك حقيقة الشكل. يقول الفنان **محمد بوكرش:** " كنا نعمل (35 فنانا من العالم) ويفصل الواحد عن الآخر حوالي 50 مترا ناهيك عن الإمكانيات الضخمة التي توفرت إلى درجة أنك تصبح ترى الرخام عبارة عن قطعة زبدة "[3].

إن الشيء الملفت للانتباه عند **بوكرش** هو القداسة والتقدير للفن والفنان من قبل الصين، والعمل على خلق الفنان منذ الصغر، عن طريق احتكاك وتقليد الأطفال الصغار النحاتين الكبار بأدوات تقنية صغيرة. فهو بذلك دائم الاندهاش من الصين قائلا: " إن الغرب مسح أمام الصين"[4].

[1] عبد السلام يخلف، أنا نحات عند الضرورة واللوحة ليست ما نرى، جريدة النصر الثقافي، الأحد 22جويلية 2001 ، العدد 14.

[2] زينب نميري، الفن لا يخضع لوحدة قياس بل للحرية، جريدة اليوم، الثقافة، الأربعاء 21نوفمبر 2001 ص14.

[3] لقاء مع الفنان محمد بوكرش أثناء زيارته لجامعة مستغانم يوم الخميس 6 أفريل 2017

[4] زينب نميري، الفن لا يخضع لوحدة قياس بل للحرية، جريدة اليوم، الثقافة، الأربعاء 21نوفمبر 2001 ص14.

وبناء على ما سبق، يعد التعبير أحد مكونات بنية العمل الفني بعيدا عن كل تحليل، فالتعبير يصبح متجليا فقط من خلال شعورنا وخبرتنا كصورة عليا لمعنى الموضوع الجمالي، كذلك يتصف التعبير كونه خاصية وجدانية ذات طابع شعوري يجري في الموضوع الجمالي، فالعمل الفني عندما ندركه جماليا يعكس لنا ذلك التعبير معتمدا على زمان ومكان خاصان به.

3-5- المنحوتة بين الخصوصية والمكان:

يسمى فن النحت عموما فن المرونة والانسجام والتجسيم، لأن هناك أعمالا يتم صنعها وتشكيلها وصبها، فمن خلالها يتم تجسيد سعة الأشكال وربط أبعاد المكان. " إن المرونة والانسجام في الفن تعني التطابق الإيقاعي ما بين شكل الكتلة ومقاسها، وكذلك ما بين تعبيرية الوضع، الحركة، الإيماءة، وبشكل عام كل عناصر العمل الفني "[1].

إن النحت مثل بقية أنواع الفن التشكيلي يغير من طبيعته وخصائصه استنادا إلى الأهداف التي يضعها أمامه. فالفنان **محمد بوكرش** عندما أراد أن يشكل منجزه الفني لم ينطلق من الفراغ بل رسم أهدافا لتجسيد فكرة الربيع، " فالمنحوتات الضخمة تنجز من أجل أن تبقى لفترات طويلة، كي تخلد الرجال العظماء وانجازاتهم، وتبقى كشواهد على عصور عظيمة أو أحداث مهمة أو تجسيدا لأفكار تاريخية محددة، لذلك فإنها تنجز من مواد (قوية وخالدة) مثل

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص157.

أنواع معينة من الأحجار، البرونز، الحديد والخرسانة "[1]. وتجدر الملاحظة هنا، أن خصوصية المنجز الفني (منحوتة الربيع) لم يقتصر وجودها أنها ملقاة على سطح الأرض فقط " وإنما يأخذ حجما وكتلة من حيث إن وجوده الواقعي له علاقة بمحيطه ومكانه "[2].

فالإحساس بالأشكال النحتية يختلف من شكل إلى آخر حسب طبيعة الحركة، وطريقة عمل توظيف الخامة (الرخام) من قبل الفنان، وكذلك من حيث " تناسبها، وحجم التمثال أو العمل الفني. فبعض الأشكال النحتية يجسد الهدوء، وأخرى الحركة العنيفة، وثالثة التناسق والرشاقة وما شابه.."[3]. كما تعد الأحجام الكبيرة من بين العوامل التي تساهم في عملية إدراك العمل الفني النحتي، فالمتلقي حين استقباله لمنحوتة الربيع تتجسد له العظمة من خلال ملاحظة التغيرات والتنوعات الموجودة على أسطح حجم المنحوتة باعتبارها ذات شكل ثلاثي الأبعاد .

هكذا نلاحظ أن فن النحت يتعامل بشكل متواز مع المكان، فمنحوتة الربيع عبارة عن نحت دائري يسمح لنفسه بالامتداد فيه من جميع الجهات. وهذا ما تجلى " في العصور الإغريقية المتأخرة ثم فيما بعد، ومنذ بداية عصر النهضة بدأت المنحوتات تأخذ أشكالا دائرية، حيث

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.151-152.

[2] المرجع نفسه، ص.145.

[3] المرجع نفسه، ص.149.

نرى نفس الحركات والأشكال القديمة لكن من مختلف الجهات، دونما تناقض، بل على العكس فهي متماسكة وغنية بالانطباعات المختلفة "[1].

إن ما يمكن قوله في منحوتة الربيع أن الفنان **محمد بوكرش** قد تأثر ضمنيا من منحوتة "الربيع الأبدي" الرخامية الشهيرة للنحات الفرنسي **أوغست رودان** التي تظهر امرأة ورجلاً يتبادلان قبلة، والتي أنجزت بين سنتي 1901 و1902 ويبلغ طول المنحوتة 80 سنتيمتراً وعرضها 66 سنتيمتراً ووزنها 154 كيلوغراماً. فكلا المنحوتتين لهما معاني ودلالات الخصب والتكاثر. " فالقبلة هنا منبع الخير والفجر الذي يبزغ وصيحة الانتصار على يأس الذات ويأس الآخرين، إنها كل ما يثير في الإنسان شعور الفرح والنشوة والحب للناس والحياة والطبيعة "[2].

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.151.

[2] صالح قاسم حسين، في سيكولوجية الفن التشكيلي، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين، مرجع سابق، ص.156.

اسم الفنان: أوغست رودان، **العنوان:** الربيع الأبدي، **التقنية:** الرخام، **الأبعاد:** الطول 80سم، العرض 66سم، الوزن 154 كيلوغرام، **تاريخ الإنجاز:** 1901- 1902، **مكان تواجده:** نيويورك. **مصدر الصورة:** www.arab48.com منحوتة الربيع الأبدي، تباع ب 20 مليون دولار، مجلة عرب 48.

3-6- جمالية الصورة بين الإنتاج والتلقي:

إن السؤال الذي يتبادر إلى أذاهننا عدة مرات في ميدان التلقي: ما الذي يجعل عمل فني مثل منحوتة الربيع للفنان **محمد بوكرش** عملا ذا قيمة جمالية في النحت التشكيلي ؟

إن الجمال في الفن ليس في موضوع الربيع ذاته أو شخص الحمال ، الذي ينتجه الفنان. فالجمال كما يقول **مكسيم غوركي:** " هو انسجام وتطابق مواد مختلفة، مثل الأصوات، الألوان، الكلمات، التي يسبغها الإنسان الفنان على العمل المنتج ويمنحها الشكل الذي يؤثر على الأحاسيس أو العقل قوة ما، والتي تمنح الإنسان المتعة والكبرياء والفرح. إن الخصوصية الفريدة للفن أو للنموذج الفني، تنحصر في أنهما يدعوان المشاهد إلى إقامة

علاقة مع الفنان على المستوى الجمالي بالمعنى الواسع للكلمة: جمال الصورة، الرؤيا، المشاعر والصنعة "[1]. فالفنان **محمد بوكرش** استطاع أن يعطي لنا صورة جمالية لها تأثيرها على عين المتلقي من خلال خلق الانسجام وتطابق فكرة الربيع مع التشكيل البصري بواسطة الرخام.

" إن التأثير الجمالي لفن النحت على المشاهد يعتمد على ليونته وانسجامه، مثلما هو مرتبط بإحساس المشاهد نفسه بالليونة في الأشكال وحركة الكتلة والحجم، وحساسيته إزاء السمات الفنية النوعية للنحت كالضوء واللون والمكان "[2].

تكتسب الصورة الفنية (منحوتة الربيع) مصداقيتها الجمالية من خلال النظر إليها من عدة زوايا بحسب تعدد التأويلات وتنوع الرؤية والفهم بالنسبة للمتلقي، وعليه فإن " كل تلق للعمل الفني، هو تأويل وفهم له في آن، لأن العمل يتخذ في كل تأويل وتلقي منظورا جديدا"[3].

وإذا عدنا إلى **الغزالي** فإنه يرى " أن الجمال تابع للإدراك والمعرفة ويركز في ذلك على قوة البصيرة في إدراكها للصورة الباطنية وما تحمله من حسن وجمال، ومنه فإن، جمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار"[4]. وإذا ما أردنا أن نتذوق الفن

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.16-17.

[2] المرجع نفسه، ص.158-159.

[3] أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، المرجع السابق، ص.11-12.

[4] حامد سرمك، فلسفة الفن والجمال، الإبداع والمعرفة الجمالية، مرجع سابق، ص.328.

فينبغي علينا أن نعتمد على الإدراك الحدسي لأنه منتج لمعرفة منطقية، فهو بمثابة إدراك مباشر الذي يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعاني والمجردات والأمثلة.

وحتى نصف هذا العمل الفني (منحوتة الربيع) بأنه موضوع جمالي يجب أن ننظر إليه برؤية جمالية بواسطة الإدراك الجمالي. " فالجمال المرئي متوقف أولا وبالذات على صورته الهندسية، ولكن صورته الهندسية لا تنفصل عن مادته الخاصة، بل إن هذه الصورة تتجدد بتلك المادة فليس الجمال جوهرا متعاليا على المادة ...بل الجمال محايث للعالم، فهو جمال الصور المحسوسة المادية، وجمال المعاني المعقولة التي تجرد المحسوسات "[1].

إن الموضوع الجمالي وجد لذاته وفي ذاته وكذلك وجد من أجل المتلقي حتى يستطيع أن يدركه. " فالموضوع الاستطيقي بهذا المعنى إنما هو ذلك الموضوع المحسوس الذي لا تبقى مادته إلا إذا ظل محتفظا بصورته، وهذه الوحدة الباطنة في أعماق الموضوع الاستطيقي بين المادة والصورة، هي التي تجعل من العمل الفني أقوى تعبيرا عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع "[2].

[1] مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، تقديم: أم الزين بنشيخة المسكيني، الجزائر، بيروت، الرباط، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، ط،1، 2015، ص.329.

[2] عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان، محمد خدة، مرجع سابق، ص.53.

وانطلاقا من هذا الاعتبار، فالقيمة الجمالية مهمة جدا في تحقيق العلاقة الجدلية بين الإنتاج (المنحوتة) والتلقي والتفاعل الذي يحدث بين الذات المنتجة (الفنان) والذات المتلقية (المتلقي)، وبالتالي يقصد المتلقي هنا العمل الفني مثلما يقصد العمل الفني موضوعه الجمالي.

كل ذلك جعل من الموضوع الجمالي غاية المشاهد، فيظهر له من خلال ذلك التواصل الذي يحدث بينه وبين الصورة الفنية، بحيث تتكون لديه بنية الصورة المتخيلة من نفس بنية الموضوع الجمالي.

ولابد من القول إن الصورة الفنية بالنسبة للعمل الفني " هي مجاله الحيوي الذي ينمو فيه...تركز على الخيال، فهي تجمع بين أشياء لا تجمع في الواقع، وتوحد بين أشياء متناقضة وتقرب بين أشياء متباعدة "[1].

أما فيما يخص تقنيات الخلق الفني لمنحوتة الربيع لدى الفنان **محمد بوكرش**، تكمل ما لم تستطيع الطبيعة إكماله ولا يكتفي الفنان هنا باستنساخ الواقع كما هو وإنما يعبر عن ما يجب التعبير، فالمتلقي هنا إنما يستجيب للمحسوسات الجمالية وفق تمظهراتها الخارجية التي تبديها منحوتة الربيع قبل أن يعي ماهيتها.

[1] عبيد كلود، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، لبنان، مجد، ط،1،2011، ص.94.

ويرى **كانط** في هذا الصدد " إن الموضوعات الجمالية العظيمة هي التي تمسي أنموذجا ومعيارا وهي إنما تعد نتاج للعبقرية التي تتسم بالإبداعية وتفرد الأصالة فيها "[1]. فتلقي الموضوعة الجمالية للمنجز الفني يستوجب التفاعل بين التأملات الحسية والقدرات العقلية.

وعلى هذا الأساس يمكننا القول إن " أبجديات التلقي لدى المتلقي تقوم على أساس بوتقة ينصهر فيها المعرفي بالتخيلي..المفاهيمي بالعاطفي..الإرادة الواعية بانغماساتها الحدسية..وبالمحصلة منح الذات المتلقية استطيقيا أبعاد تجربتها العاطفية دون التخلي عن أبعادها المفاهيمية فالمعرفة هنا تقترن بالعاطفي على مستوى الذات وشاعريتها "[2].

لعل من جماليات الفن العربي ذلك التناغم الذي أحدثه الفنان **محمد بوكرش** على المستوى التشكيلي للمنحوتة، والذي يعد " تمظهر في حجم الجمال وشكله الذي أشرقت به تلك الروائع الفنية، كنصوص بصرية قابلة للديمومة والنظر وإثارة التأمل والدهشة، في آن زمانها وما تلاها من أزمنة، إلى يمنا هذا بمقل مدركة للجمال "[3].

تحمل منحوتة الربيع قيمة جمالية تعكس الخبرة الإبداعية التي اتصف بها الفنان **محمد بوكرش** " بأن يظهر القيمة الشكلية لعناصر هذا العمل وجمالية وقيمة تناسقها وتناسبها وتوازنها الذي أمرها الله في الطبيعة، وهنا تجسدت مفاهيم القيم ومضامينها كمنظومة بوحدة

[1] علي شناوة آل واد، النقد الفني والتنظير الجمالي، عمان، دار صفاء، ط1، 2011، ص.158.

[2] المرجع نفسه، ص.159.

[3] صفا لطفي الألوسي، الفنون العربية والإسلامية، مقولات دلالية وأنساق جمالية، المرجع السابق، 2018، ص.136.

آمن بها وجسدها الفنان المسلم "[1]. في عملية التشكيل الفني من خلال عملية اللعب الحر على مستوى المخيلة للفنان **محمد بوكرش**، وقد أكد **كانط** في ذلك " حين ينتج الرائع من خلال الفنون الجميلة والذي يعد همزة وصل لتلاقح العقلي بالتخيلي وحصيلة الحرية والتأملية والذي تكمن غايته فيه "[2].

فكل ما يمكن قوله، أن الفنان **محمد بوكرش** " صور لنا عملية حوارية ما بين العناصر الواقعية والعناصر المجردة من خلال المنظومة القيمية للفن الإسلامي ويتأمل لما هو واقعي وما هو روحي في حالة من السمو والتطهير الروحي المؤدية إلى التأكيد على قدرة الخالق العظيم "[3]. فجمالية الصورة الفنية (منحوتة الربيع) حين استقبالها تجعل المتلقي يحدد مسافة جمالية فاصلة بين المنجز الفني والآفاق المتغيرة للمتلقي والدور الفعال الذي يقوم به في نسج العلاقات المختلفة مع المنحوتة التشكيلية. ولا شك أن هذا الخطاب البصري الذي يمتاز بتفرده إنما يشكل ضرورة للتأمل الجمالي. إذن يتحدد الجميل " من خلال الشكل الإنساني، والإنسان مقياس لكل شيء، منه تشع المقاصد ومنه ينبجس المعنى، ومنه تصدر القيم "[4].

---

[1] عارف وحيد الخفاجي، إيمان خزعل عباس، المنظومة القيمية في الفن الإسلامي، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2018، ص.365.

[2] علي شناوة آل واد، النقد الفني والتنظير الجمالي، المرجع السابق، ص.160.

[3] عارف وحيد الخفاجي، إيمان خزعل عباس، المنظومة القيمية في الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص.365.

[4] مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، تقديم: أم الزين بنشيخة المسكيني، المرجع السابق، ص.331.

3-7- أثر البيئة والإنتاج الدلالي للمنحوتة:

ومما لا شك فيه أن البيئة الآسيوية (الصين) تختلف عن البيئات الأخرى في تحولاتها وطبيعة موادها ومناخاتها وتركيبة البنية العقلية لدى أفرادها.

إذن، تنتمي منحوتة الربيع إلى الفن البيئي باعتبارها موجودة في فضاء مفتوح فهي بذلك " فن جماهيري بغض النظر عن التفاوت الثقافي والذوقي بين طبقات المجتمع. ويسمى أيضا بفن المدن إذ يشكل جزءا حيويا في التخطيط المدني المعاصر الذي يرمي إلى تزيين وتحديث المدن وإضفاء مسحة من الفرح والشعور بالغبطة والسرور لدى الناظرين "[1].

لقد راعى الفنان **محمد بوكرش** تلك المتغيرات والتأثرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية لدولة الصين الشعبية لاعتبار أن نتاجات الفن البيئي لها ارتباطاتها السلوكية الاجتماعية لكل وسط من الأوساط الجماهيرية، إذ اختار خامة الرخام المحلية وربطها بمنجز تشكيلي بيضوي دلالة على التكاثر. " إن الفن البيئي يعد محاولة للتزاوج بين ما هو ذاتي إبداعي يتمثل بقدرات الفنان الخلاقة وبين ما هو موضوعي خارجي يتمثل بالخامات والموضوعات وطبيعة ارتباطاتها وإفرازاتها الخارجية.. كما أنه يعد محاولة في إعادة تنظيم الوسط البيئي الخارجي برؤية استطيقية ذاتية تنفتح على ذائقية الوسط الجماهيري والشعبي بوصفها رسالة استطيقية موجهة إليه وهذا لا يعني بالضرورة

[1] علي شناوة آل وادي، النقد الفني والتنظير الجمالي، المرجع السابق، ص.28-29.

أن تكون مضامين هذه النتاجات واقعية صرفة بل يمكن أن تتضمن رؤية جمالية وثقافية رمزية أو مستقبلية أو سريالية أو مركبة طبقا ومقتضيات المرامي التي يهدف إليها النتاج الفني "[1].

وظف الفنان **محمد بوكرش** نوعا من العلامات الإرادية التي تصدر عن الإنسان قصدا والمتمثلة في العلامة الاتصالية الجمالية من خلال منحوتة الربيع، والتي هي عبارة عن علامة أيقونية من خلال الشكل البيضوي المتموج، التي تحاكي الخصب والنماء والحياة وكل ما له علاقة بحياة الإنسان، فالربيع في نظر **بوكرش** هو الإنسان ذاته ولا يقتصر على الزهور والاخضرار . أما البيضة فهي علامة رمزية تعبر عن التكاثر الذي يعكس طبيعة المجتمع الصيني.

بالإضافة إلى ذلك، تتكوّن الصورة من أشكال هندسية تتمثل في دوائر وأنصاف دوائر التي تشير إلى الكمال وتتسم بالرشاقة والحركة الحرة فهي دافئة ومريحة تمنح الإحساس بالعاطفة والحب فهي ترمز إلى التواصل بين المجتمعات، أما الخطوط المنحنية على شكل أقواس فهي توحي بالحركة المتموجة.

وتناسب الدائرة في رمزيتها تطلعات الفنان التشكيلي **محمد بوكرش** وهذا من ناحية إدخال رمزيتها في منحوتته التشكيلية (الربيع)، لكن الدائرة اختصار لدورة الحياة التي تبدأ بالولادة والأمل. " وبهذه الدائرة الرمزية ينغلق الفعل الإنساني بالأمل في بعث جديد. وهي

[1] علي شناوة آل وادي، النقد الفني والتنظير الجمالي، المرجع السابق، ص.30.

حاضرة في وجدان الإنسان وعلامة رمزية تجمع في شكلها رؤيته للجمال والروح والحياة ".[1]

وحسب الأرقام العربية أو الهندية " فالصفر هو رمز الدائرة، والواحد هو المبدأ الذكري المتوسع المتجه للخارج، والصفر هو الرمز الأنثوي المحتوي للطاقة، وباتحاد الواحد مع الصفر تحصل الوفرة والكثرة. وبدون الواحد فإن المبدأ الأنثوي 0 غني ووفير ولكنه غير منظم وليس له اتجاه، فالصفر (0) يمثل الماء، الكون المادي الذي يكون بدون الواحد عديم الحياة، راكدا قاتما، والواحد بدون صفر طاقة موسعة متجهة ولكن تأكل نفسها بدون وجود الكتلة والموارد الداعمة لها"[2].

فحينما فكر الفنان **محمد بوكرش** بنحت موضوع الربيع الذي عالجه بفكرة رمزية، نحت شكلا بيضويا مجسدا فكرة التكاثر، دلالة على فصل الربيع الذي تتكاثر فيه الكائنات الحية، وفي الوقت نفسه مجسدا قوة الفنان اللامحدودة في السيطرة على

[1] الدائرة في عمقها اللغوي الفلسفي والتشكيلي، سعاد ميلي، أطلع عليه يوم الثلاثاء 20 نوفمبر 2018.www.wata.cc/forums/showthread.php?57146

[2] www.maaber.org/issue_february16/spiritual_traditions1.htm رمزية الأرقام والأشكال الهندسية، قيصر زحكا. اطلع عليه يوم الثلاثاء 20 نوفمبر 2018. .

الطبيعة وعلى الزمان والمكان. " ولو أخذنا أي عمل فني جاد لوجدنا أن حجمه ومقياسه لها علاقة وثيقة بفكرة الفنان وبمضمون اللوحة والموضوع الذي تدور حوله "[1].

وفيما يخص الإيقاع فإنه يختلف من فن لآخر حسب درجة الوعي والقدرة على الإدراك والاستجابة الحسية " وإذا ما كان (الإيقاع) الموسيقى والشعري يقودانا عبر (الزمان)، فإن (الإيقاع) في الفن التشكيلي يتعلق جوهريا بحركة العين في أبعاد اللوحة أو العمل الفني، ومن هنا فإن تطوره في النهاية يتعلق بالمشاهد نفسه "[2].

ولو تأملنا في منحوتة الربيع لوجدناها قد بلغت أعلى مراتب الانسجام والتنظيم لجميع عناصر البناء الفني، بما فيها الإيقاع، الذي يخضع للفكرة الفنية ويساهم في الكشف عن عالم الفنان الداخلي، وكانت لهذه المنحوتة صيت عالمي نالت إعجاب الكثير من المشاهدين. ويرجع الفضل إلى الفنان **محمد بوكرش** الذي استطاع أن ينظم كل وسائل العمل الفني الضرورية للكشف عن فكرة المنحوتة، فمن خلال البناء الفني يتم استعراض كل أجزاء المنحوتة لكي يؤثر على المتلقي ويوقظ مشاعره، وهو جوهر هذا العمل الفني، ولو أرجح المتلقي نظراته بشكل عفوي دونما تحديد جزئيات المنحوتة بكل تفاصيلها، لوجد مجرد كتلة بيضاء من الرخام. وبالتالي غياب الإدراك الجمالي لهذا المنجز الفني.

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.56.

[2] المرجع نفسه، ص.64.

لكن كيف نفهم "حقيقة" المنحوتة؟

أمام هذا التساؤل، فالفهم مستويات تبعا للموقع الذي يشاهده المتلقي وتبعا للكيفية التي يواجه بها المنحوتة. وبذلك تدخل عدة مفاهيم لتحديد الجهة التي من خلالها يتوغل المشاهد في منحوتة الربيع، مثل " أفق الانتظار"، " أفق التوقع"، " أفق المنحوتة"، " الأفق المرجعي"، "أفق الانتظار الاجتماعي". وقد حدد **ياوس** " أفق الانتظار" باعتباره " النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعيا وسياق التجربة الجمالية المسبقة المشتركة بين الذوات والذي يتأسس عليه فهم فردي للنص وكل تأثير يمارسه هذا النص "[1].

فيكون مفهوم هذا الأفق عبارة عن تركيب فعال يجمع بين أفق انتظار المنحوتة وأفق الخبرة التي يحملها القارئ معها.

كذلك يستعير **ياوس** مفهوما آخر لا يقل أهمية عن أفق الانتظار، وهو " اندماج الآفاق" فمقولة انصهار الآفاق هي " التوسط بين الماضي والحاضر، وعملية الفهم تتأسس في إطار إدماج الماضي والحاضر"[2]. ومن خلال هذا المفهوم تتعدد معاني منحوتة الربيع وتتراكم مفاهيمها، التي تنتج عن التفاعل الذي يحدث في إطار الأسئلة والأجوبة التي يحملها المنجز الفني التشكيلي والمتلقي معا، "فالتفاعل بين الأفق التاريخي والجمالي الراهن للمؤول

1- Jauss (hans-robert) pour une esthétique de la réception , trad, par cloude maiiard,ed, gallimard, p56

2- (hans-robert) pour une esthétique de la réception , trad, par cloude maiiard,ed, gallimard,p17.

وأفق العمل الأدبي، ما يحصل بين النص والقارئ عبر مختلف الأزمنة[1]. إلى جانب أهمية التلقي والأثر الناتج في بناء المعنى، فلا يمكن عزل العمل الفني عن تاريخيته التي ترتبط بالعصر الذي أنجز فيه، والأمر نفسه ينطبق على المتلقي، الذي ينتمي بدوره إلى سياق تاريخي معين، حيث يساهم كل منهما في إنتاج معنى المنجز الفني التشكيلي.

من هنا، يمكن اعتبار كل قراءة خلقا لسياق جديد يستمد مشروعية وجوده من المادة الموضوعة للتأويل. " وبما أن الوعي الخالق للعمل الفني وعي جزئي بالضرورة، فإن النشاط التأويلي لا يمكنه أن يكون إلا من نفس الطبيعة، وذلك لارتباطه بالسياق الثقافي الذي ينتج داخل النص"[2]. لكن هذا النشاط التأويلي يتوقف عن إنتاج دلالات جديدة، عندما يصل إلى درجة من استنفاد كل طاقاته الإبداعية، ليفسح المجال لوعي جديد ضمن شروط تاريخية جديدة لينتج دلالات تنسجم وفق تجارب جديدة.

تؤسس الصورة التشكيلية على مجموعة عناصر ومقومات ومقولات متعددة المعاني والدلالات ، بحيث تفهم على أنها سلسلة من الارتباطات بين العناصر والرموز المتصلة بالتعبير. فهذه الرموز تكون كامنة في العمل الفني ويعمل المتلقي على معالجتها.

[1] غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي، خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، الجزائر، دار التنوير، ط،1، 2013، ص.100-101.

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س.بورس، مرجع سابق، ص.186.

وتعتمد فاعلية الصورة الفنية (منحوتة الربيع) على مدى استقبالها من طرف متلقيها، والتي تمر على مراحل بدءا من الفكرة التي تترسخ لدى الفنان **محمد بوكرش** ثم مراحل إنجاز المنحوتة وانتهاءً بالمتلقي،

الخلاصة:

ماذا يمكن القول إذن عن تلك التشكيلات الجمالية التي رأينا بعضا من تجلياتها الفنية في منحوتة الحمال ومنحوتة الربيع للفنان **محمد بوكرش؟** ماذا عن مستويات تلقيها من خلال ما تم عرضه من مباحث في هذ الفصل الثاني؟

تمثل منحوتة الحمال للفنان **محمد بوكرش** شهادة تاريخية فنية لما عاشته جرائم استعمارية، إذ تفضح الوجه الحقيقي للاستعمار الفرنسي للجزائر وسياسته التعسفية المينية على العبودية والاستغلال، فهذه نعبر عن نفسها بشكل أبلغ وأقوى، فهي بذلك تدافع عن إنسانية الإنسان.

ومنه يمكن القول إن الفنان **محمد بوكرش** قدم لنا تحفة فنية تحمل مصدر واقعي معايش ممتزجا بذلك المؤثرات الفنية محدثا هذا التوازن من خلال الملاحظة والتلقائية والحساسية المرهفة. ولهذه المنحوتة التشكيلية وجود وتاريخ فهي تستمر في الوجود ولكن تتغير خبرات الناس بها، " فهو ليس كأي حدث تاريخي وقع وانتهى، كما أنه ليس حقيقة جامدة لا تتأثر بالزمن، وليس خبرة شعورية في وجدان البشر ولا هو تصور مثالي، إنه بنية في نسقه من القيم والمعايير المتفاعلة ببعضها "[1].

[1] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، المرجع السابق، ص.69.

من هنا، يمثل تمثال الحمال أحد روائعه الفنية التي انتزعها من عمق واقع المجتمع الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي ليعطي موضوعا عن حقوق الإنسان وما يحمله من مضمون له معاني ودلالات عنصرية، بحيث يجعل المتلقي يتأمل بعمق حتى يدرك خفايا وأسرار هذا العمل الفني من جهة، وما يتركه من أثر جمالي عند استقباله للمنحوتة.

ومن جهة أخرى، تحمل منحوتة الربيع لغة رمزية تعرض نفسها للمتلقي حسيا وتعبيريا، وعلى المتلقي أن يستقبل النمط الشكلي للمنحوتة كرمز يعبر عن الوجدان الإنساني، وفي الوقت نفسه مجبر على التمييز بأن الفن رمز يعبر عن حياتنا الباطنية متجاوزا كل ما هو محاكاة، يتم استقباله حدسيا استطيقيا بدلالته الرمزية طبقا لخصوصية الرمز المعبر عنه في منحوتة الربيع. فهي بذلك تدخل ضمن الأعمال الضخمة فهي تميل إلى التعميم، فهي تطلب دعوة لكي يراها عامة الناس، لاكتشاف مضامينها ودلالتها.

ولعله من هذا الجانب أيضا، لكي يدرك المشاهد العملية الداخلية في خلق السمات الفنية، عليه أن يمتلك قدرات إبداعية فنية، وعلى دراية تامة بقوانين الفن، لغته، تقنياته، ولتحقيق المتعة الجمالية عند المتلقي حين استقباله للصورة البصرية عليه أن يمتلك الثقافة الفنية اللازمة، التي تتيح للمشاهد معرفة الكيفية التي استطاع بها الفنان أن يستشف الخصائص الدقيقة النموذج الفني، وتسمح له بإدراك المنطق الذي يحكم البناء الفني لهذا العمل أو ذاك. " وكل هذه العملية تعمق بشكل غير مباشر ملكة التقبل للفن التشكيلي،

وتصعد من المتعة الجمالية، وتغني عالم المشاهد روحيا، وتساعده على إدراك الحقيقة واستشفاف شاعرية الحياة المتجسدة في أروع النماذج الفنية[1].

وبما أن الثقافة هي بناء للعالم بإنشاء رموزه وعلاماته وتشكيل دلالته، فهي بوجه ما عبارة عن صورة مجسدة عن العالم، وهذه الصورة هي بالضرورة ثقافية تخص نمط تربية الملكات الذاتية ونمط تشكيل التأويلات المشتركة.

من هنا، يفترض على المتلقي حين استقباله لمنحوتات الفنان **محمد بوكرش** أن تكون لديه دقة الملاحظة والتركيز المحكم من خلال الرؤية الشاملة وثقافة فنية متوفرة التي تساعده على فهم المنجز الفني جماليا وتقنيا. باعتبار أن المنحوتة الفنية تكونت بوسائل مادية وقائمة بواسطة المادة فهي تدرك من جانب المتلقين وتنعكس على وعيهم. وعلى هذا الأساس" يعيد المتلقي في أثناء إدراك الصورة الفنية (المشاهد، القارئ، المستمع) إبداع تلك التصورات "[2].

إن التجربة الجمالية هي نتاج التواصل بين العمل الفني النحتي والمتلقي وهذا التواصل لا يتم إلا إذا توفرت الظروف المناسبة لحدوثه، والتي تتمثل في مدى استعداد المتلقي وقابليته على تحسس وإدراك معالم ذلك الشيء المنجز أو التجربة التي تساعد على خلق حالة من

[1] ف. كوستين، ف. يوماتوف، لغة الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص.187.

[2] عبيد كلود، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المرجع السابق، ص.95.

المتعة الجمالية وموقف التلقي من جانب المتلقي، " فالتجوال العابر في أروقة المتاحف والمعارض التشكيلية دون التوقف والتأمل لتلقي مضامين ومعاني الجمال لم يؤدي إلى خلق شعور بالتجربة الجمالية "[1].

وانطلاقا من هذا الاعتبار، يتضح أن النحت الحقيقي بالنسبة للفنان **محمد بوكرش** هو"النجاح في تشكيل المادة الحقيقية التي يعول عليها ولا تفنى إلا بفناء العالم، وهي الاستثمار في القطاع البشري، لأنه مادة حية من جملة المواد الثمينة كلما زادت العناية به زادت قيمته، فالنحات الناجح حسب رأيه هو أن تجعل من نفسك ومن محيطك ما تريد، أما بخصوص مستقبل النحت بالجزائر فهو مهمة الجميع من القاعدة للقمة، يوم يكون الفرد أداة ووسيلة تتوفر فيها شروط التكوين والتربية بالمستوى الراقي يكون نفوذها بالغ التأثير"[2].

[1] ألاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم ألقاسمي، علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، مرجع سابق، ص185-186.

[2] مقابلة شخصية مع الفنان محمد بوكرش بجامعة مستغانم.

الخاتمة

كيف نستوعب إذا التلقي الجمالي للمنحوتات الفنية الجزائرية كما ورد في فصول هذا البحث؟ وإن شئنا القول، كيف نتمثل التصور الاستقبال الجمالي للأعمال الفنية التشكيلية النحتية للفنان **محمد بوكرش؟**

لا يزال التباعد يطبع علاقة المتلقي بالمنجز التشكيلي حتى في أبسط درجاته ومستوياته. وسنحاول من خلال ما سبق اقتراح بعض آليات التلقي التشكيلي التي تقود إلى إدراك المعاني الظاهرة والخفية في العمل الفني وتيسر سبل الاتصال والتواصل مع ما ينجزه الفنانون من إبداعات.

تولي نظرية التلقي عناية كبيرة لميزة الاستقبال، فمرادها الوحيد هو الإدراك لا الخلق الفني، من منطلق أن القارئ له حرية تامة في صناعة المعنى. ولأجل ذلك أعادت مدرسة كونستانس الألمانية هيبة ومكانة للقارئ باعتباره عنصر فعال في العملية الإبداعية التي تتألف من ثلاثة عناصر (المؤلف– النص– القارئ).

تتم عملية التلقي التشكيلي عن طريق آليات من بينها: في البداية يحدث اتصال بين والمنجز الفني والمتلقي، هذا الأخير يسلك طريق خاص به يتمثل في الحوار والمشاركة الفعالة مع بنية الصورة الفنية، فيعمل على تحليلها وذلك بتفكيك البنى التشكيلية وتحويلها إلى عناصر جزئية فاعلة مع المحافظة تفاعلها الجمالي، ثم قراءة دقيقة لكل جزء آخذين بعين الاعتبار الجوانب الإبداعية والتقنية فيه (الخامة، الأبعاد والنسب، التقنية، اللون، الحجم، الكتلة،

الصيغ التعبيرية...). ثم ينتقل إلى مرحلة ثانية وهي تركيبها من جديد حتى يتسنى له البحث عن معاني جديدة، لكن هذا النهج يقتضي على المتلقي توفر ثقافة تشكيلية مناسبة.

تمتلك الصورة الفنية قدرات ومؤهلات بينما تحتوي الذات المتلقية على صفة الجمال، فتجمع بينهما علاقة موضوع مدرك وذات مدركة، التي تعمل على كشف رؤى جمالية في كل مرة وفي فترات زمنية مختلفة، وهذا ما نطلق عليه بجمالية التلقي.

تعد آلية الفهم أساس كل ممارسة تأويلية ويكون ذلك عن طريق الإدراك ثم التفسير الذي يوصله إلى بناء المعنى وتحقيقه. وعليه يتوقف كشف معاني المنجز الفني على مدى فهم وإدراك المتلقي له، فيعطيها تأويلا خاص به. وينتج عن كل محاولة تفسيرية متعة جمالية. ومنه فإن، المعنى يتشكل بناء على الحوار الذي يتم بين نص المبدع والقارئ المتلقي، فينتج الفهم والإدراك الذي يتوقف بدوره على ثقافة المتلقي التشكيلية والمعرفية وكذلك السوسيوثقافية والتاريخية.

إن دراسة أي عمل فني لابد إرجاعه إلى تاريخ الإنتاج وتاريخ تلقيه من قبل قراءات متعددة، فتعطي وجوده الحقيقي من خلال تلك العلاقة التواصلية التي تجمع بين النص الفني والقارئ، وتنتج لتعدد القراءات تعدد في الخبرات الجمالية. لأجل ذلك، تكتسب الصورة الفنية (نص أدبي أو منحوتة) قيمتها الفنية أرقى وأكثر وفق تعدد متلقيها.

ينبغي تحقيق الولوج العوالم الضمنية للقطعة الفنية لابد من الاستناد إلى منهج تحليلي ناجع يأخذ بعين الاعتبار طبيعة العمل الإبداعي وإشعاعاته الثقافية والفنية والتاريخية. فمهمة المتلقي تكمن بالأساس في خلق تجاوب نظري وبصري قائم على تحليل مكونات المنجز التشكيلي والكشف عن دلالاته والنفاذ إلى معانيه. فمقاربة المنحوتة التشكيلية يتطلب اتباع أسلوب منهجي ونظرة حادقة وقراءة مركزة ودقيقة تطرح في سياقهما مواصفات المعنى، مادامت المنحوتة تتألف من حيث البنية الدلالية على مجموعة من المعاني الأيقونية، التي تؤلف نسقها الجمالي.

فالمعنى في نظر **هوسرل** ينتج من تلك العلاقة الشعورية الخالصة التي تجمع بين العمل الفني والمتلقي مقترنا ذلك بقصدية المتلقي ومستبعدا ما هو موجود في النص. والتي تعمل على انفتاح الموضوع المدرك، مشكلين بذلك تداخل بين الذات والموضوع. ليفتح لنا **إنغاردن** مجال التأويل في النص من خلال ملأ الفجوات والفراغات الموجودة من قبل المؤول (المتلقي)، ولكي يتحقق الوجود الكامل للعمل الفني لابد من حصول عمليات العلاقة بين الذات والموضوع من خلال وعي المتلقي.

يعتمد **غادامير** في تفسير الظاهرة الأدبية على مفهوم التاريخية، فكل قراءة جديدة تساهم في إثراء النص وإعطائه معنى جديد، أي نعطيه صيرورة تاريخية. أما **هايدغر** فقد ربط الوجود

الإنساني بالفهم وجعل من التأويل نتيجة لذلك الفهم الذي هو موجود في فهم الأشياء ليجد المؤول نفسه أمام قرارات صائبة.

ومهما اختلفت الرؤى والأفكار بين **ياوس** و**إيزر** اتجاه جمالية التلقي، إلا أننا نجدهم يشتركون في أبرز معطيات التلقي وهي أن بناء المعنى ينتج عن طريق التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء إلى العمل الفني بمختلف التوقعات والآفاق (النص، الفنان، القارئ). فالقارئ هو إلى حد ما مبدع جديد والمشارك لا للنص فقط وإنما لدلالته وقيمته وأهميته، وبالتالي يمكننا القول إن جمالية التلقي ساهمت في بروز ذات مبدعة على المستوى النقدي.

لقد تبين لنا أن الإدراك الجمالي للصورة التشكيلية النحتية لا يزال محدود في فعل التلقي بين المنحوتة والمتلقي، فنجد المظهر المرئي للصورة الفنية (المنحوتة) تعرض نفسها دون أي اهتمام من طرف متلقيها، حيث نجد أن المنحوتة تعرض نفسها في الأماكن والمعارض لتمنح قصديتها لكن المشاهد نظرته عابرة وسطحية دون أي تأمل وخبرة حدسية. ولقد عودنا المتلقي الجزائري على إيجاد صعوبة في استنطاق المنحوتة الفنية للكشف عن أسرارها الدالة، وبالتالي يغيب تذوقه الجمالي. وهذا راجع إلى غياب النضج المعرفي لدى المتلقي الذي بواسطته تتكون الاستجابة الجمالية الفعالة مع العلامة البصرية التي تحتوي على تقنيات فنية وخامات مختلفة (البرونز، الخشب، الرخام...الخ).

إن المشهد التشكيلي النحتي في الجزائر لم يجد ضالته من حيث ممكناته الاستطيقية على نطاق واسع من الاستقبال الجمالي، باستثناء النخبة المختصة لفن النحت تحديدا. ولأجل ذلك لم تكن أعمال الفنان **محمد بوكرش** محل اهتمام من طرف الجمهور، فالمواجهة بينهما (المنحوتة والمتلقي) كانت متذبذبة بين الحضور والغياب تبعا لتوقيت المعارض الفنية للفنان **محمد بوكرش** (الفردية والجماعية) وكذلك وضعية المنحوتة في المكان التي توجد فيه، وغياب الثقافة الإشهارية التي تروج للأعمال الفنية التشكيلية.

من هنا، نجد أن المتلقي الجزائري يحتاج إلى وعي وثقافة بصرية، فهو مجبر على معرفة مكونات المنحوتة من الناحية الفنية والجمالية. بل إن الضرر يشمل العلامات البصرية جمعاء بعدما صرنا نعيش " العمى البصري"[1].

- نتائج البحث:

لقد أظهرت مقاربتنا فيما يخص المنحوت الفني الجزائري بين النشأة والتأصيل إلى النتائج التالية:

- على الرغم من وجود دلائل تؤكد على أن الجزائر عرفت فن النحت منذ عهود غابرة تعود إلى 15000سنة من خلال المواقع الأثرية في المدن الجزائرية، إلا أنه في واقع اليوم لا يزال

[1] كحلي عمارة، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، المرجع السابق، ص.214.

متأخرا ويرواد مكانه مقارنة مما توصل إليه غيرنا. ويعود ذلك التأخر إلى عدة عوامل منها: دينية وإعلامية وثقافية.

– يخضع فن النحت الجزائري إلى توجه غربي، فتارة يكون نحتا كلاسكيا تقليديا وتارة أخرى نحت معاصر في تقنياته.

– يمكننا القول إن النحات الجزائري المعاصر تأثر بالنزعة التجريبية المقلدة لما هو سائد في النحت الغربي لا سيما فنون الطليعة وما بعدها، فهناك منحوتات فنية مركبة ومنجزة وملصقة ويضفي فوقها الألوان القاتمة ذات اللون البني، فيدخل عليها العناصر الزخرفية البربرية وهذا ما لمسناه عند النحات **لونيس نور الدين** عند استخدام الأسلوب الموريسكي المزخرف التجريدي.

– عرفت الحركة التشكيلية النحتية في الجزائر تأثرا واضحا بخصوصيات الحركة الفنية الددائية من خلال أعمال الفنان **محمد دماغ** الذي جسد منحوتة درامية ذات علاقة وجدانية تذكارية تاريخية وتقليدية.

– تحتوي الجزائر على مختلف الخامات مقارنة بدول عربية، لكن يبقى استعمالها محدود وفي نطاق ضيق، حيث عملوا على استخدام الخامات الأكثر شيوعا وانتشارا نذكر على سبيل المثال: الخشب، البرونز، الرخام، متجنبين المواد النادرة والمكلفة، في حين نرى غيابا

كليا في استعمال الخامات الأخرى مثل: الإسفنج وأعواد الدوالي والفحم والمعادن التي استخدمتها الدول الغربية وتتطلب تقنية ومهارة عالية في عملية إنجاز المنحوتة.

– نلاحظ أن هناك تنوّعا واختلافا من حيث استخدام التقنيات لدى النحاتين الجزائريين حسب طبيعة الفكرة المراد تجسيدها على شكل المنحوتة فنجد: منحوتات خشبية وأخرى بتقنية مزدوجة...الخ. وكذلك من حيث الحجم (منحوتات كبيرة وأخرى صغيرة).

– تتعدد تقنيات وأساليب النحت التي يمارسها هؤلاء, بين تطويع للمعادن وتشكيلها، وميولاتهم الفنية التي لا تعتمد التماثيل والمجسمات الواقعية بقدر الاتكاء على الرمزية التي تحتمل التأويلات والقراءات ما يجعل أغلبها تنتمي للفن المعاصر.

– راع النحاتون الجزائريون الأبعاد الثلاثة لفن النحت وأولوا اهتماما بالغا لوظيفته من حيث الإحساس بالكتلة وبالحركة المتجهة إلى الفراغات المطلقة الحدود، فنجد علاقة العمل النحتي بالفراغ علاقة متبادلة، فهناك منحوتات عبارة عن كتلة قائمة في الفراغ مثل: النصب التذكارية في المدن الجزائرية، أو في علاقة متبادلة مع الفراغ بحيث الفراغ يدخل في الشكل والشكل يدخل في الفراغ مثل منحوتة الفنان **محمد بوكرش** " لا إله إلا الله ".

– تختلف المنحوتات الجزائرية من حيث الملامس والأسطح، فعن طريق اللمس والعين يستطيع المتلقي اكتشاف الخشونة والنعومة، فالمنحوتة الخشبية في ملمسها ليست هي نفسها مع المنحوتة البرونزية أو الرخامية.

– بعد استرجاع السيادة الوطنية والحصول على الاستقلال في 5جويلية 1962 طرأ تغير في معالجة المواضيع والاهتمامات، حيث ركز جيل الاستقلال على المواضيع التي لها علاقة بالوطن والذاكرة والهوية والرموز الوطنية، أما اليوم فتم التطرق إلى إنجاز منحوتات فنية لها علاقة بالقضايا الاجتماعية الراهنة والشخصية الجزائرية (العادات والتقاليد) مثل موضوع "الحراقة" (الهجرة غير الشرعية). بمعنى آخر أن النحت في الجزائر عرف تحولا جديدا من فن نحتي كلاسيكي يعتمد على النصب التذكارية إلى نحت معاصر يقوم بتجميع مواد مختلفة والقيام بتركيبها على شكل منجز فني له دلالاته ومعانيه.

– تحمل المنحوتات الجزائرية قيما تشكيلية رفيعة المستوى مما انعكس إيجابا على المضامين التعبيرية، وبالتالي أسهمت في تحقيق جودة العمل الفني، وساعدت تلك الخامات المستعملة المتلقي على فهم وإدراك العمل النحتي.

– يشترط تحقيق التوافق الجمالي على أربعة عوامل في ترابطها وتكاملها مع بعضها البعض في بوتقة واحدة وهي: توافق الموضوع، وتوافق المكان، وتوافق الخامة، وتوافق المشاعر، فهي بمثابة معايير جمالية وتشكيلية، تعمل على تحقيق الأثر الجمالي للأعمال النحتية، الموجودة في البيئة فتؤثر عليها جماليا من جهة، وتشد انتباه المتذوق وتحثه على إدراك القيم الجمالية من جهة أخرى.

– تختلف كيفيات استقبال المنحوتات الفنية الجزائرية بحسب الأماكن والمواقع الموجودة بها (الهواء الطلق أو المتاحف والمعارض المحلية والأجنبية) مما تؤثر على مدركات المتلقي فتغير عاداته الإدراكية من أنماط تقليدية إلى أنماط عقلية وعاطفية مناسبة بحسب مقدرته على استيعاب قواعد التشكيل التي استخدمها النحات، وذلك من أجل إخصاب رؤية المتذوّق الفنية، ففي هذه الحالة يحقق الدلالة الرمزية والإيحائية بنفسه، ويتيح للجمهور المتعدد الثقافات والمتغير المشاعر أن يستقبل عملا فنيا بموضوع يتطابق ومدركاته المعرفية والثقافية.

– يسعى الفنان محمد **بوكرش** إلى التعبير الجمالي باستخدام تقنيات وخامات متنوّعة (نحاس، خشب، برونز، رخام) لتجسيمها في شكل أحجام مختلفة التي تتناسب مع الموضوع المعالج، وهذا من أجل تبليغ الحس الفني العالي بواسطة الملمس وعين التلقي التي تساعد عملية الإدراك في كشف دلالات ومعاني المنحوتة.

– جاءت منحوتات **بوكرش** متباينة من حيث المحتوى والتعبير ومن حيث الشكل والمضمون (النحاسيات، لا إله إلا الله، الحمّال، الربيع)، فكل منجز فني له طابع خاص به، أملته عليه الفكرة المراد تحقيقها وبأي تقنية يمكن إنجازها وما هو الشكل الذي يلبس هذه الفكرة، وبأي حجم تكون (كبيرا أم صغيرا)؟، كلها ساهمت في فرض شروطها على إنجاز العمل

الفني، ووضعت حدودا للجماليات الفنية، ووجهت الفنان **بوكرش** نحو مواطن الحس التي يظهرها في منجزه الفني.

– تنتمي بعض منحوتات الفنان **محمد بوكرش** إلى الفن الميكانيكي مثل: منحوتة الحمال والربيع، التي تعتمد على الجهد البدني، فهو يعتمد على المقاييس البسيطة للأعضاء ولطبيعة الحركات والوقفات، ويتطلب ذلك العمل العسير تحمل الغبار الناتج عن تلك العملية الإبداعية التي تحدث بين النحات والخامة المستعملة وتكون مصحوبة بالعرق.

– تحاكي منحوتات محمد بوكرش الشخوص والأشكال في الفراغ والتي احترم فيها قوانين الانسجام والإيقاع والتوازن والتأثير المتبادل مع البيئة.

وانطلاقا من هذا الاعتبار، فقد أضحت النحاسيات موضوعا جماليا يختبر فيه الفنان **بوكرش** قدراته الفنية أثناء نحته الأشكال الأربعة. حيث تعرض نفسها لتؤلف لنا مشهدا بصريا واحدا يحمل نسقا دالا موحدا يدخل ضمن الهوية والموروث الثقافي الجزائري.

ولقد اتسمت منحوتة "**لا إله إلا الله**" بظاهرة الحروفية، في مشهد بصري تشكيلي امتزج فيه المضمون بالشكل الفني وبالمؤثرات الفنية محدثا هذا التوازن من خلال الملاحظة والتلقائية والحساسية المرهفة. ومن خلال هذه التمظهرات المرئية واللامرئية للمنحوتة التي تلقي بظلالها للجمهور مشكلة علامة بصرية مفتوحة ونسيجا تشكيليا له.

– من هنا، يمثل تمثال الحمال أحد روائعه الفنية التي انتزعها من عمق واقع المجتمع الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي ليعطي موضوعا عن حقوق الإنسان وما يحمله من مضمون له معاني ودلالات عنصرية، بحيث يجعل المتلقي يتأمل بعمق حتى يدرك خفايا وأسرار هذا العمل الفني من جهة، وما يتركه من أثر جمالي عند استقباله للمنحوتة.

– ومن جهة أخرى، تحمل منحوتة الربيع لغة رمزية تعرض نفسها للمتلقي حسيا وتعبيريا، وعلى المتلقي أن يستقبل النمط الشكلي للمنحوتة كرمز يعبر عن الوجدان الإنساني، وفي الوقت نفسه يتم استقباله بدلالته الرمزية طبقا لخصوصية الرمز المعبر عنه في منحوتة الربيع.

ومما سبق، تبدو حركة النحت الجزائري المعاصر متواضعة ومقيّدة، تنتظر ما هو قادم من التجريب الغربي من خلال الممارسات التقنية، ويعتبر هذا عجز وضياع أمة فقدت هويتها، وذلك لافتقارها عملية تأسيس متينة وراسخة، ترتكز على تراث بلادها الغني، الأمر الذي جعلها مشدودة (في معظمها) إلى حداثة ملتبسة.

زد إلى ذلك، إن المتلقي الجزائري لا يزال في حالة استغراب للمشهد البصري الخاص بالمنحوتة، ممّا يتطلب الانتباه والتأمل لمعرفة الأسباب التي تقف عند هذه الهوة بين العمل الفني ومتلقيه، ومن ثمة يفترض التلقي لمنحوتات **محمد بوكرش** متلقيا متميزا يتحاور مع المنجز الفني بعمق محولا إيجاد الإجابة الكافية لمعظم الأسئلة التي يتطلبها الشكل

والمضمون، حتى يختبر المتلقي نفسه معتمدا على خبرته الجمالية والإدراكية. وفي ذلك يمكن تحقيق التواصل الفعال مع هذه المنحوتات التشكيلية المتميزة، والتي ستظل صورا تشكيلية فنية بصرية مفتوحة ومغلقة ومتغيرة للمتلقي، والتي تتأثر بأفق توقعاته.

- التوصيات:

نعتقد في هذا الصدد أن ما أنجزناه في هذا البحث المتواضع، لا يمثل غير خبرتنا الجمالية الذاتية في مقاربة معنى الاستقبال الفني عموما ولتلقي النحت تحديدا. فهذا البحث بمثابة بداية التأسيس قابل للتحليل والنقاش من قبل الباحثين والمختصين والنقاد. وعليه نأمل من جميع القراء مواصلة البحث في مجال الفنون التشكيلية البصرية عموما وفن النحت الجزائري على وجه الخصوص. للتعبير عن إمكانياته ولفتح أبواب معرفية أخرى وتجسيد أفكار جديدة.

- فتح أفق البحث الجمالي على المجال التطبيقي لفن النحت الجزائري وذلك بالانفتاح على جماليات الورشة الفنية.

- إعادة الاعتبار للفنون البصرية التشكيلية من باب توثيقها العلمي المتخصص.

- تفعيل الثقافة البصرية سلوكا اجتماعيا وذوقا إنسانيا متحضرا.

وأخيرا نأمل أن يلقى هذا البحث حسن الرضى والقبول من طرف القراء والنقاد، وما نرجوه فقط، أن يكون خطوة جيدة وحافز لتوسيع البحث في هذا المجال بأفق مغاير.

الملاحق

السيرة الذاتية والفنية للفنان محمد بوكرش:

. 11-01- 1954 ميلاد الفنان بدار الشيوخ أولاد سيدي بن علية الجلفة الجزائر.

. 1980-1982 أستاذ مادةالنحت.

. 1982 شار ويشارك في مختلف التظاهرات الثقافية والفكرية.

. 1984 أستاذ في مادة التربية التشكيلية بمدينة خميستي تيبازة.

. 2007 منتج ومنشط بالفضائية الثالثة ركن لوحة وفنان، وحصة خليكم معنا بالتلفزة الجزائرية.

. 2000 إلى 2008 منتج لبرامج فنية عامة ومنشط بالإذاعة الثقافية الجزائرية.

أعماله وآثاره:

. ينشر بمجلة الفوانيس، مجلة المثقف ، تحياتي، الهدف الثقافي، مجلة النور، أصوات الشمال، تمارين.

. قدم عدة روايات أهمها:

- نياشين اللعنة للكاتب والإعلامي مهدي ضربان من الجزائر.

- مثلث الرافدين للروائية والقاصة سها جلال جودت من سوريا.

. حاور عدة شخصيات للإذاعة الثقافية الجزائرية، منهم تشكيليون أمثال: الهاشمي عامر من الجزائر، المنوبي بوصندل من تونس، ومن الأدباء نجد: سعيد بوطاجين وصادق بخوش من الجزائر، وميلودي شغموم من المغرب، وسلا جلال جودت من سوريا، كما حاور شخصيات موسيقية أمثال: الحاج محمد الفرقاني من الجزائر، نصير شمة من العراق، صابر الرباعي من تونس.

أولا: الشهادات:

- 1974-1979 المدرسة الوطنية للفنون الجميلة.

- 1979 الجائزة الكبرى في النحت من طرف وزارة قدماء المجاهدين الجزائر.

- 1980-1982 أستاذ بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة.

- 1982 شهادة الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية، توقيع الفنان فارس بخاتم.

- 1985 شهادة تشجيع رئيس الجمهورية الشاذلي بن جديد.

- 2000 الشهادة الذهبية لمتحف الهواء الطلق للأعمال النحتية العملاقة شانغ شون الصين الشعبية.

-2000 رسالة تهاني المتحف الوطني للفنون الجميلة الجزائر بالفوز في الصين بتوقيع السيدة محمد ورفالي دليلة.

- 2004 رجل السنة بالمعهد الأمريكي لدراسة السير الذاتية.

ثانيا: الميداليات:

- 1995 ميدالية ذهبية (إفريقيا مصدر إلهام)، المهرجان الدولي محرس تونس.

- ميدالية فضية المهرجان السابع للفنون التشكيلية سوق اهراس.

- 1996 ميدالية ذهبية (فن بدون حدود)، المهرجان الدولي للفنون التشكيلية بالمحرس، تونس.

- 2000 منحوتة السلام، الملتقى الدولي للنحاتين بالصين.

- 2004 حاز البرنوس الفني الملتقى الأدبي الفني، دار الثقافة، الجلفة، الجزائر.

ثالثا: أعمال بالمتاحف:

- متحف الفنون الجميلة، الحامة، الجزائر العاصمة نجد:

. آية قرآنية نحت على الخشب.

. الجهد نحت بارز على النحاس.

. المتحجبة نحت على الخشب.

- متحف أحمد زبانة بوهران نجد:

. لا إله إلا الله منحوتة على الخشب.

- متحف الأعمال العملاقة بالهواء الطلق بشانغ شون، الصين الشعبية.

. منحوتة الربيع بالرخام الأبيض.

رابعا: مقتنيات الخواص أهمها:

- الطاسيلي بخامة الخشب عند الدكتور عبد الله الركيبي.

- البحث عن المفتاح عند بيرز دكويلار.

- مجسم نحاسي عند المرحومة الفنانة عائشة حداد.

- مجسم نحاسي الروائي الطاهر وطار.

- منحوتة على الصخر، الفنان الطاهر ومان.

خامسا: مقتنيات المؤسسات:

- منحوتتان تتمثل في آيتين قرآنية رئاسة الجمهورية.

- بحث منحوتة خشبية رئاسة الحكومة.

- مات الشيح سفارة الجزائر بجنوب إفريقيا.

- برج سفارة العراق بالجزائر.

- تعابير مجسمة نحاسية الجاحضية جمعية ثقافية.

- لوحة ألوان إدارة المهرجان الدولي للفنون التشكيلية بالمحرس تونس.

سادسا: المعارض الشخصية:

- 1982 معرض بقاعة محمد راسم.

- 1985 بهو بمسجد سيدي عقبة بسيدي عقبة، بسكرة.

- 1985 دار الثقافة بتيزي وزو.

- 1987 دار الثقافة بباتنة.

- 1988 دار الثقافة بواد سوف.

- 1989 قصر الشعب بالجزائر.

- 1990 قصر الثقافة بالقبة.

- 1991 قصر الثقافة بوهران.

- 1992 دار الثقافة بواد سوف.

- 1994 قاعة مرينة منيستير تونس.

- 1998 قاعو صوفو نيزب، قرطاج هنبعل تونس.

- 2001 قاعة مفدي زكرياء، الجاحظية.

- 2003 قاعة مفدي زكرياء، الجاحظية.

سابعا: المعارض الجماعية:

- 1992 بيانال داكار بالسنيغال.

- 1993 أسبوع إعلامي، الإعلام والفن التشكيلي بسكرة.

- 1994 نظرة عامة عن الفن التشكيلي الجزائري بقصر الثقافة القبة، الجزائر.

- صالون الفنون التقليدية قصر الثقافة القبة بالجزائر.

- 1995 جنوب إفريقيا، جوهانزبورغ.

- 1995 قاعة محمد راسم الجزائر.

- 1996 صالون الفنون الإسلامية قصر الثقافة القبة، الجزائر.

- 1996-1997 معرض متجول بالقطر التونسي، أعمال منجز بالمهرجان الدولي بمحرس.

- 2000 عمل الربيع بين أعمال عالمية في معرض دائم بشانغ شونغ، الصين الشعبية.

- 2005 الصالون المتوسطي الثاني بوهران.

- 2006 ورشة الريشات الثلاث، كتابة، تأليف موسيقى، رسم زيتي بلبلج بتيبازة الجزائر.

عجوز البحر، نحاس بارز، قطر 25سم.

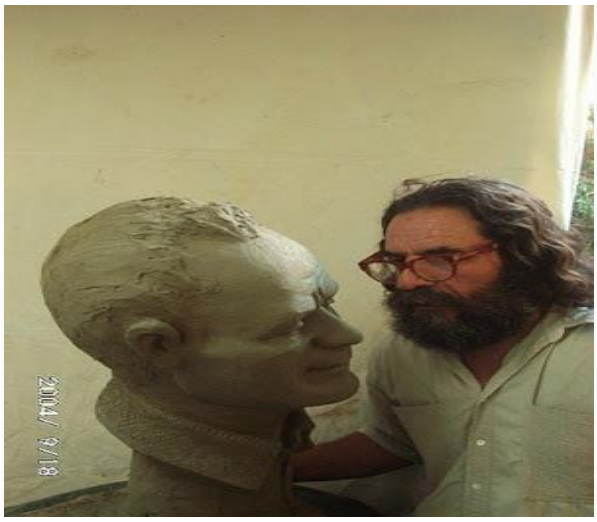
فلاح جزائري، نحاس بارز، قطر 25سم.

نحاس بارز، 1985، قطر 50سم. شياطين الفنون، نحاس بارز

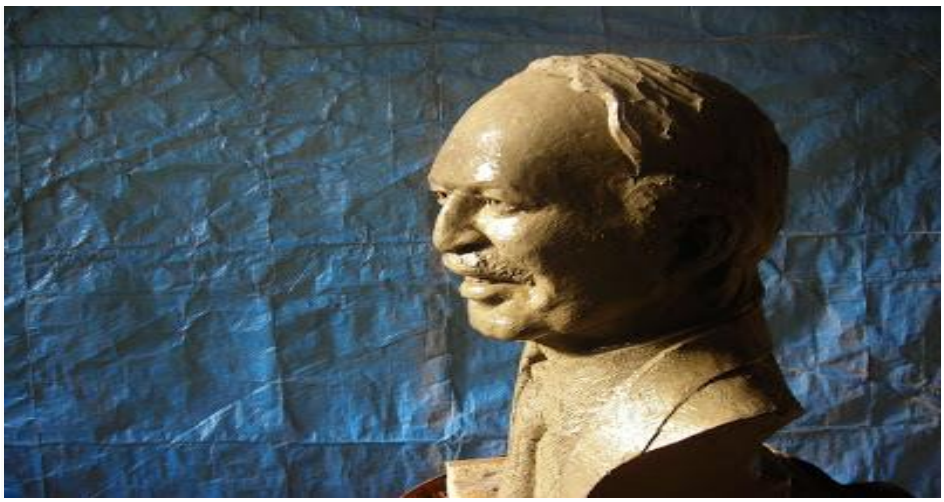
نحاس بارز، خط عربي، 1997. نحت بارز على النحاس، 1982.

انتظار رقصة زوجة بحري رقصة نايلية نحاس بارز 1985 التلوث البحري

سنة سعيدة، 2009.



تمثال نصفي لمالك بن نبي، سبتمبر 2004



مصدر الصور: أعمال الفنان محمد بوكرش، https://www.google.com/search?q

قائمة المصادر والمراجع

1. المصادر:

1- صالون النحت للشرق الجزائري، الجزائر، وزارة الثقافة، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.

2- النحت الجزائري، الجزائر،الإتحاد الوطني للفنون الثقافية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

2. المراجع العربية:

1- إبراهيم (أحمد) ، التأويل والترجمة، مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009.

2- إبراهيم (الحيسن)، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، تقديم: عبد الكريم غريب، الدار البيضاء، منشورات عالم التربية، ط،1، 2009.

3- بريمي (عبد الله)، مطاردة العلامات، بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية- الإنتاج والتلقي، عمان، كنوز المعرفة، ط،1، 2016.

4- بنكراد (سعيد)، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س.بورس، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط.1. 2005.

5- بنكراد (سعيد) ، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط،1، 2003.

6- بوحسن (أحمد) وآخرون، "نظرية التلقي والنقد العربي الحديث"،ضمن" نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات"، المملكة المغربية، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ندوات ومناظرات رقم 24. 1993.

7- توفيق (سعيد)، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (هيدغر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، إنجاردن)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، 1992.

8- توفيق (سعيد)، معنى الجميل في الفن، مداخل إلى موضوع علم الجمال ، الدار المصرية اللبنانية، ط.1، 2015.

9- جلال (محمد) ، فن النحت الحديث وكيف نتذوقه، الجيزة، هلا للنشر والتوزيع، ط،2، 2009.

10- حلمي مطر (أميرة)، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط.1، 2013.

11- حمودة (عبد العزيز) ،" المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك"، مجلة عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، العدد232، أبريل1998.

12- حميد الحلي (سلام)، صورة الأيقونة، المعنى والمفهوم، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2017.

13- ابن خلدون (عبد الرحمن)، مقدمة ابن خلدون، بيروت، دار القلم، ط،5، 1984.

14- أبو دبسة (فداء حسين)، خلود بدر غيث، تاريخ الفن عبر العصور، الأردن، دار الإعصار العلمي، ط،1، 2014.

15- الربيعي (شوكت)، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي 1885-1985، الجيزة، هلا للنشر والتوزيع، ط.1، 2002.

16- أبو زيد (نصر حامد) ، إشكالية القراءة وآليات التأويل، بيروت/ الدار البيضاء، ط.4، 1996.

17- سرمك (حامد) ، فلسفة الفن والجمال، الإبداع والمعرفة الجمالية، لبنان، دار الهادي، ط،1، 2009.

18- سعدي (عادل)، فاضل السعدي ، الزخارف الخطية في المخطوطات العربية بالمشرق الإسلامي، عمان الأردن، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط.1، 2016.

19- الشاروني (صبحي)، فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين- دراسة مقارنة، تقديم: ثروت عكاشة، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط.1، 1993.

20- شريقي (زكرياء)، الفن العربي الإسلامي، الجذور والمؤثرات، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط.1، 2012.

21- شناوة آل وادي (علي)، سامر قحطان سلمان، النقد الفني، دراسة في المفاهيم والتطبيقات، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2014.

22- شناوة آل وادي (علي)، ألاء علي عبود الحاتمي، الأبعاد المفاهيمية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة، عمان، دار صفاء، ط.1، 2011.

23- شناوة آل واد (علي)، النقد الفني والتنظير الجمالي، عمان، دار صفاء، ط،1، 2011.

24- أبو صالح (عبد الوهاب)، أفامية: الإبداع في النّحت والفسيفساء من 64 ق.م إلى 636م، دمشق، منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف، وزارة الثقافة، 2016.

25- صالح (رضا)، لغة الشكل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.

26- الطنطاوي (سامح)، أمبرتو إيكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الإيطالية المعاصرة، القاهرة، دار العالم العربي، ط.1، 2013.

27- عابد الجابري (محمد)، التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، بيروت، سلسلة فكر ونقد، المكتبة العربية للأبحاث والنشر، ط.1 ، 2010.

28- عبيد (كلود) ، الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، ودلالتها، مراجعة وتقديم: محمد حمود، بيروت، مجد، ط.1، 2013.

29- عبيد (كلود) ، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، لبنان،مجد، ط.1،2011.

30- عزت مصطفى (محمد) ، قصة الفن القديم مصر، القاهرة، مكتبة الأسرة، ط.1، 2007.

31- عفاني (فؤاد) ، نظرية التلقي ...رحلة الهجرة، دمشق، دار نينوى للنشر والتوزيع،2011.

32- عطية (محسن محمد) ، الفن والجمال في عصر النهضة، القاهرة، عالم الكتب، 2000.

33- العلوان (فاروق محمود الدين) ، إشكالية المنهج الفلسفي في الحطاب النقدي التشكيلي المعاصر، دمشق، دار علاء الدين، ط.1 ،2009.

34- علي الحاتمي (ألاء)، سمير عبد المنعم ألقاسمي، علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2016.

35- عمرو عبد القادر (محمود) ، النحت في الهواء الطلق بين القيم التعبيرية والجمالية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،2013.

36- الفريوي (علي الحبيب) ، مارتن هايدغر، الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، بيروت، دار الفرابي، ط.1، 2008.

37- قارة (نبيهة)، الفلسفة والتأويل، بيروت، دار الطليعة، ط.1، 1988.

38- قاسم حسن (صالح)، في سيكولوجية الفن التشكيلي، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكليين، سوريا، دار علاء الدين، ط،3، 2010.

39- كحلي (عمارة) ، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان، محمد خدة، الجزائر، دار ميم للنشر، ط،1، 2013.

40- كحلي (عَمَّارة) ، تجربة الكتابة عند مالك حداد، الجزائر، دار ميم للنشر، ط.1، 2015.

41- كشكاش (موسى)، فضاء الإبداع، صالون النحت للشرق الجزائري، وزارة الثقافة، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.

42- كولوقلي (غنيمة)، نظرية التلقي، خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، الجزائر، دار التنوير، ط،1، 2013.

43- لطفي الألوسي (صفا)، الفنون العربية والإسلامية، مقولات دلالية وأنساق جمالية، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2018.

44- ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيطيقا الفلسفية، بيروت، دار التنوير، 2009.

45- مجدي (كامل)، جورج وليام فريديريك هيغل، آخر الفلاسفة العظام، سوريا، حلب، دار الكتاب العربي،ط.1، 2011.

46- مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، تقديم: أم الزين بنشيخة المسكيني، الجزائر، بيروت، الرباط، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، ط،1، 2015.

47- محمود عباس (عبد الواحد)، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة،القاهرة ، دار الفكر العربي ،1999.

48- محسن الزراعي (محمد)، إدموند هوسرل، الفينومينولوجيا والمسألة المثالية، بيروت ، ط1، دار التنوير للنشر ،2010.

49- المسكيني (أم الزين)، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، الرباط، منشورات الاخنلاف، بيروت، منشورات الضفاف، ط.1، 2015.

50- المسكيني (فتحي)، الكوجيطو المجروح، أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة، الرباط، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط،1، 2013.

51- مشذوب (علاء) ، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، سورية، دار صفحات للنشر والتوزيع، بغداد، دار ومكتبة عدنان، ط،1، 2014.

52- مشذوب (علاء) ، الجسد/ صورة ...سرد، سورية، دمشق، دار صفحات للنشر والتوزيع، ط،1، 2014.

53- معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2010.

54- مهنانة (اسماعيل) وآخرون، من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، الجزائر، ابن نديم، لبنان، دار الروافد الثقافية، ط،1، 2013.

55- موسى صالح (بشرى)، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2001.

56- ناظم عودة (خضير)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط،1، 1997.

57- نور الدين (عبد الحليم) وآخرون، حوار الحضارات في تاريخ الفنون، دراسة في منهجية وتقنية تطور تاريخ الفن عبر العصور، القاهرة، دار الأقصى للطباعة والتجارة والتوريدات، 2014.

58- وحيد الخفاجي (عارف)، إيمان خزعل عباس، المنظومة القيمية في الفن الإسلامي، عمان، دار الرضوان، ط،1، 2018.

3- المراجع العربية المترجمة:

1- أرسطو (طاليس)، فن الشعر، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ط.2، 1973.

2- أرسطو (طاليس)، فن الشعر، ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة، مكتبة آنجلو المصرية.

3- إيكو (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر:سعيد بنكراد، الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي، ط.2.

4- إيكو (أمبرتو)، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، سورية، دار الحوار، ط،3، 2013.

5- إيكو (أمبرتو)، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2005.

6- بارث (رولان)، مبادئ في علم الدلالة، تر: محمد البكري، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

7- دافنشي (ليوناردو)، نظرية التصوير، ترجمة: عادل السيوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1999.

8- غادامير (هانز- جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح: سعيد توفيق، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

9- فريديريك (وورم)، الفلسفة في 100 كلمة ، تر:محمد جديدي ، الجزائر/ الرباط، منشورات الاختلاف/ الضفاف، ط.1، 2015.

10- فولفانغ (إيزر)،التفاعل بين النص والقارئ، تر:الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد السابع،1992.

11- فولفغانغ (آيزر)، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر:حميد لحمداني والجلالي الكدية، فاس، منشورات مكتبة المناهل، دون تاريخ نشر الترجمة: 17-4-1994.

12- كوستين ف.ويوماتوف ف، لغة الفن التشكيلي، تر: بُرهان شاوي، الإمارات العربية المتحدة- الشارقة، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، ط.1، 1997.

12 - كانط (إيمانويل)، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، لبنان، منشورات الجمل، ط.1 ، 2009.

13-كروتشيه (بنديتو) ، المجمل في فلسفة الفن، ط.2، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، دمشق؟، دار الأوابد، 1964.

14-لوسي سميث (إدوارد)، ما بعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام 1945، تر: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط.1، 1995.

15- مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.1 ،2012.

16-هولب (روبرت)، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، جدة، النادي الثقافي، ط،1، 1999.

17-سي هولوب (روبرت)، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، اللاذقية، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1992.

18- هايدغر (مارتن)، أصل العمل الفني، تر:الدكتور أبو العيد دودو،الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2001.

19-هيغل، المدخل إلى علم الجمال –فكرة الجمال، ترجمة :جورج طرابيشي – دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1978، الطبعة الثالثة،1988.

4- المراجع الأجنبية:

1- Iser (Wolfgang), L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique, trad . Evelyne Sznycer,Bruxelles, Ed. pierre Mardaga, 1976.

2-- Jauss (Hans-Robert), Pour une esthétique de la réception , trad, par Claude Maillard , Paris, Ed . Gallimard ,1978 .

3- Ruhr berg (Karl) , L'art au XXe siècle , sous la direction de Ingo F. Walther, Volume I, Peinture, Koln – London – Los Angles – Madrid – Paris – Tokyo, TASCHEN , 2005.

5- المعاجم العربية:

- صليبا (جميل) ، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ج.1، 1982.

6- الدوريات العربية:

1- خير البقاعي (محمد)، تلقي رولان بارت، في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي (لذة النص نموذجا)، مجلة عالم الفكر (الكويت) ، المجلد 27، العدد 1، يوليوّ/ سبتمبر 1998.

2- السامرائي (عبد الجبار محمود) ، الخط العربي في الفن الأوروبي، مجلة المورد، العدد رقم (4)، اكتوبر عام 1986م

3- صبيات (نصيرة)، منحوتات الفنان محمد بوكرش، أصالة وصمود وتحدي، جريدة الشعب (الجزائر)، الاثنين 12 أكتوبر 1992.

4- محمّد أمين (علي)، عبقرية الخط العربي، مجلة الوحدة، بيروت، ع:9 ، مارس 1992.

5- نميري (زينب)، الفن لا يخضع لوحدة قياس بل للحرية، جريدة اليوم(الجزائر)، صفحة الثقافة، الأربعاء 21نوفمبر 2001

6- يخلف (عبد السلام) ، أنا نحات عند الضرورة واللوحة ليست ما نرى، جريدة النصر الثقافي، الأحد 22جويلية 2001 ، العدد 14.

7- النصوص الالكترونية:

1- جليل (خيرة)، نحاسيات الفنان الجزائري محمد بوكرش، منشورات مرسلة بواسطة محمد بوكرش في الثلاثاء 04 أفريل 2017، https //fr.search.yahoo.com تاريخ الإطلاع عليه يوم 25 أفريل 2017.

2- زحكا (قيصر)، رمزية الأرقام والأشكال الهندسية. اطلع عليه يوم الثلاثاء 20 نوفمبر 2018. الموسوعة الحرة، www.arageek.com أطلع يوم 29-12-2018.

3- لحياني (عثمان)، نصب" العتال" شاهد على تضحيات العمال في الجزائر، العربي الجديد،1 مايو 2017، تاريخ الإطلاع يوم 22 أكتوبر 2018.https:// WWW.allaraby.co.uk/society

4- ميلي سعاد)، الدائرة في عمقها اللغوي الفلسفي والتشكيلي، أطلع عليه يوم الثلاثاء 20 نوفمبر 2018.

www.wata.cc/forums/showthread.php?57146www.maaber.org/issue_febr uary16/spiritual_traditions1.htm،

5- ولد محمد سالم (محمد)، النحت يستثمر طاقات الخط العربي، تاريخ النشر 06-12-2016، الشارقة، تاريخ الاطلاع عليه: يوم الأثنين 1-10-2018.

be3a www.allkhaleej.ae/allkhaleej/page/121abf9b.2adb-4ad8-a2ee-7lbod3f

6- فنون إسلامية، الحروفية» تمثل تياراً له ثقله الكمي والنوعي بالفن الحديث، https://www.albayan.ae/sports/2006-09-30

8- اللقاءات والمقابلات الشخصية:

1- مقابلة شخصية مع الفنان **محمد بوكرش** بجامعة مستغانم، يوم الخميس 06 أفريل 2017م على الساعة الثانية زوال.

الفهرس

الإهداء

شكر وتقدير

مقدمة.....أ

مدخل: نظرية التلقي: مرجعياتها المعرفية وروادها

1- الأصول المعرفية الفلسفية لنظرية التلقي..... 3

1.1.التلقي لدى أرسطو..... 4

2.1.الفينومينولوجيا.....10

1.2.1.فينومينولوجيا هوسرل.....10

2.2.1.التأويل الفينومينولوجي.....15

- جيورج إنغاردن.....16

- جورج غادامير 21

- مارتن هيدغر 27

2- الرواد المؤسسون لنظرية التلقي.....32

1.2. التلقي لدى ياوس.....34

2.2. التفاعل بين النص والقارئ لدى أيزر.....38

3.2. شروط تفاعل النص مع القارئ.....41

الخلاصة.....44

الفصل الأول: المنحوت الفني الجزائري بين النشأة والتأصيل

1-فن النحت: ماهيته واستخداماته وأنواعه وخاماته.....49

2-العناصر التشكيلية لبنية النحت.....63

1.2. الكتلة والفراغ 75

2.2. الحجم.....83

3.2. الأسطح والملامس.....84

3-الاتجاهات الفنية النحتية الغربية.....86
4-نشأة فن النحت في الجزائر.....96
5-الاتجاهات الفنية لفن النحت في الجزائر..... 104
الخلاصة: واقع فن النحت في الجزائر..... 110

الفصل الثاني: المقاربة الجمالية ومستويات التلقي في التشكيل النحتي لدى الفنان محمد بوكرش

1-المنجز الفني وعين التلقي..... 116
2-نحاسيات الفنان محمد بوكرش..... 120
1.2. التحليل السيميائي للصورة..... 120
2.2. طبيعة لون النحاسيات..... 130
3.2. النحاسيات بين الشكل والمضمون..... 131
3-منحوتة لا إله إلا الله..... 139
1.3. البطاقة الفنية للمنحوتة..... 141
2.3. التشكيل البصري والجمالي للمنحوتة..... 142
4-الخصائص والقيم المشتركة في الأعمال النحتية لدى الفنان محمد بوكرش 153
الخلاصة..... 155

الفصل الثالث: مستويات التلقي لمنحوتتي الحمال والربيع وأبعادهما الإستطيقية والإنتاج الدلالي عند الفنان محمد بوكرش

1-الجسم الإنساني في المنحوتات الفنية..... 160
2- منحوتة الحمال 169
2-1-البطاقة التقنية والفنية لمنحوتة الحمال..... 169
2-2-لمحة تاريخية عن المنجز الفني 170
2-3-مستويات تلقي المنحوتة..... 172
2-4- المنحوتة بين البناء التشكيلي والإنتاج الدلالي..... 174
2-5- الأثر الجمالي للمنحوتة وانفتاحها على المتلقي..... 179
2-6- النحت الجزائري بين التقليد والتجديد..... 185

2-7-المنجز الفني وتأثره بالخبرة الجمالية..... 192
3- منحوتة الربيع ومستويات التلقي الجمالي 195
3-1- البطاقة التقنية الفنية للمنحوتة 196
3-2- تعانق الخامة مع الشكل..... 197
3-3- طبيعة لون الخامة..... 200
3-4- الصورة الفنية بين الفنان والمتلقي..... 202
3-5- المنحوتة بين الخصوصية والمكان..... 207
3-6- جمالية الصورة بين الإنتاج والتلقي..... 210
3-7- أثر البيئة والإنتاج الدلالي للمنحوتة..... 216
الخلاصة..... 223
الخاتمة..... 228
الملاحق 241
1-السيرة الذاتية..... 242
2- أعماله وآثاره 243
قائمة المصادر والمراجع 255
الفهرس 268

ملخص البحث:

إن التفاعل والتواصل الحقيقيين بين المتلقي والإبداع التشكيلي النحتي يظل مجالا خصبا للدراسة كونه لم ينل حقه من البحث، على الرغم من أهميته ودوره في مخاطبة وجدان المتلقي وتوقع ردود فعله، الأمر الذي يتيح لنا إجادة هذا الخطاب بما يوافق توجه الاستقبال الجمالي. وعليه، يطرح إشكال البحث مكانة النّحت الجزائري بين الفنون التشكيلية الأخرى، من حيث الوضع الفني والاستقبال الجمالي؛ ولأجل ذلك، يتمثل الهدف من الدراسة في كيفية تقريب المنحوت الفني المحلي وما يحمله من جماليات فنية بصرية ليكون في مستوى التذوق الفني من قبل المتلقي.

اقتضت طبيعة الموضوع استخدام المنهج الجمالي، والمنهج السيميائي والمنهج التاريخي، وذلك من خلال دراسة الأصول المعرفية الفلسفية لنظرية التلقي والاستقبال الجمالي، بالإضافة إلى ماهية فن النحت ونشأته وتأصيله وأبعاده الجمالية. فضلا عن نشأة فن النحت في الجزائر، وتحليل بعض الأعمال الفنية للفنان **محمد بوكرش**.

الكلمات المفتاحية: الاستقبال الجمالي– جمالية التلقي– المنحوت الفني– النحت الجزائري– محمد بوكرش– التكوين التشكيلي– الإدراك الجمالي.

Research Summary in english:

In general, the emphasis on real interaction and communication between the recipient and the plastic sculptural creativity remains an easy field of study because it has not been granted the right to research, despite its importance and role in addressing the recipient and anticipating its reactions, which allows us to present this speech in accordance with the aesthetic orientation. Therefore, the problem of research is the Algerian sculptural position among the other plastic arts, in terms of artistic status and aesthetic reception. For this purpose, the study aims to show how the local artistic sculpture and its visual artistic aesthetics can be brought to the level of artistic taste by the recipient.

On the other hand, the nature of the subject necessitated the use of the aesthetic approach, the semianic approach and the historical method, by studying the philosophical knowledge of the theory of receive and aesthetic reception, in addition to highlighting and emphasizing the nature of sculpture in terms of originality and aesthetics. As well as his origin in Algeria, and the analysis of some of the works of artist Mohamed Boukerch.

Keywords: esthetic reception - reception esthetic- artistic sculpture - Algerian sculpture - Mohammed Boukerch - plastic composition- perception esthetic .

Résumé de la recherche en français:

En général, l’accent mis sur l’interaction et la communication réelles entre le destinataire et la créativité sculpturale en plastique reste un domaine d’étude facile car le droit à la recherche ne lui a pas été accordé, malgré son importance et son rôle dans l’intervention du destinataire et l’anticipation de ses réactions, ce qui nous permet de présenter ce discours selon l’orientation esthétique. Par conséquent, le problème de la recherche est la position sculpturale algérienne parmi les autres arts plastiques, en termes de statut artistique et de réception esthétique, dans le but de montrer comment le récipiendaire peut amener la sculpture artistique locale et son esthétique visuelle et artistique au niveau de ses goûts artistiques.

D'autre part, la nature du sujet nécessitait l'utilisation de l'approche esthétique, de l'approche sémiotique et de la méthode historique, en étudiant la connaissance philosophique de la théorie de la réception et de la réception esthétique, en plus de souligner la nature de la sculpture en termes d'originalité et d'esthétique. Ainsi que son origine en Algérie et l'analyse de certaines des œuvres de l'artiste Mohamed Boukerch.

Mots-clés: réception esthétique - esthétique de la réception- sculpture artistique - sculpture algérienne - Mohammed Boukerch - composition plastique - perception esthétique.